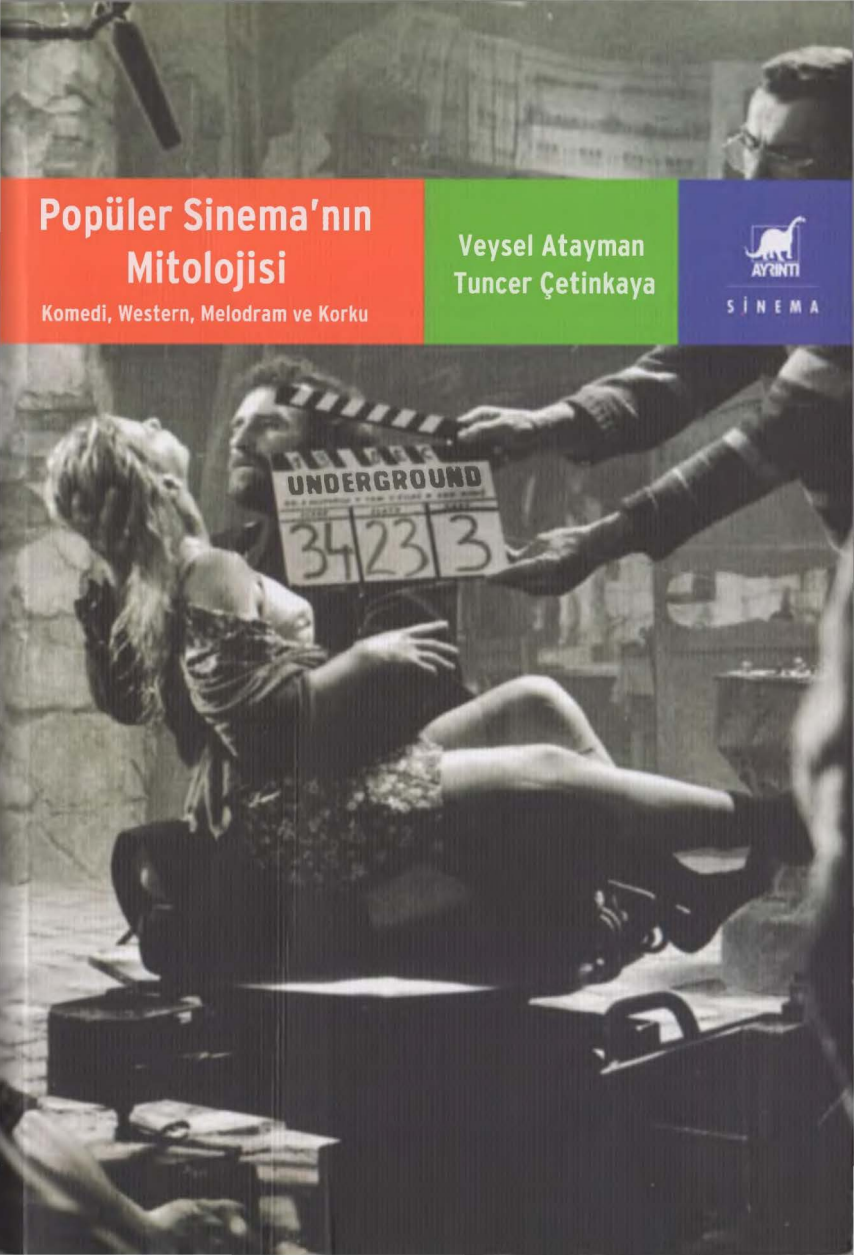
Popüler Sinema'nın Mitolojisi

Komedi, Western, Melodram ve Korku

Veysel Atayman
Tuncer Çetinkaya

AYRINTI
SİNEMA



VEYSEL ATAYMAN

1968 yılında İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl Hisar Kısa Film Yarışması'nda, "Birisi" adlı çalışmasıyla Özel Ödül'e layık görüldü. 1969 yılından itibaren Sinematek'le bağlantılı çeşitli dergilere çeviriler yapmaya başladı, "Genç Sinema"da sinema yazıları kaleme aldı. 1973'ten başlayarak, aralarında *Mülteci Konuşmaları* (*Brecht; Diyalektik ve Tarihsel Materyalizm*), *Marksist-Leninist Felsefe Sözlüğü*, *Monografiler* (*Sartre, Freud, Brecht*), *Kant Felsefesine Giriş*, *Schopenhauer*'in de bulunduğu bir dizi eserin çevirilerini gerçekleştirdi, 150'ye yakın kitabın önsözünü yazdı. Edebiyat, edebiyat kuramları, felsefe, sinema gibi dallarda bilimsel ve yazınsal içerikle pek çok çevirisi bulunan ve İ.Ü. Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı Almanca Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak çalışan Atayman, 2009 yılında, *Biz Bu Evrenin Çocukları* çevirisiyle Dil Derneği Ömer Asım Aksoy Ödülü'nü kazandı.

25. Kare, Evrensel Kültür, Cumhuriyet ve *BirGün* gibi dergi ve gazetelerde sinema yazıları kaleme alan Atayman'ın yedinci sanata ilişkin derlediği ve kaleme aldığı kitaplar arasında *Cinayet Sineması*, *Ütopik Sinema* (*Bilim-Kurgu*), *Erotik Sinema*, *Aşk ve Duygu Filmleri*, *Şiddetin Mitolojisi*, *Postmodern Kurtarıcılar*, *Sinemamızın Komediyle İmtihanı* ve *Cinselliğin Mitolojisi* de bulunmaktadır. 2007 yılından bu yana *Modern Zamanlar Sinema Dergisi*'nin Yayın Danışmanlığı'nı yapan yazar, evli ve iki kız-iki erkek çocuk babasıdır. Atayman, 22 Şubat 2016 tarihinde aramızdan ayrıldı.

TUNCER ÇETİNKAYA

Gazi Üniversitesi ve S. Demirel Üniversitesi'nde resim eğitimi aldı. İlk denemeleri Kırkmerdiven, Şehir Işıkları, Kent ve Sanat gibi dergilerde yayımlandı, 2000'lerin başında illüstrasyonlardan oluşan "Sanalçağa Eskizler" adlı bir dizi kişisel sergiye imza attı. 2007 yılından bu yana, Antalya merkezli *Modern Zamanlar Sinema Dergisi*'nin editörlüğünü sürdürmektedir. Yazıları; *BirGün, Yurt, Cumhuriyet* (*Akdeniz*) gibi gazetelerde, çeşitli dergi ve bloglarda yayımlanan yazar, 2013 yılında açılan Behlül Dal Sinema Müzesi'nin kurucu danışmanlığını yapmış ve kurumda "Film Analizi" ile "Dünya Sinema Tarihi" atölyelerini yönetmiştir.

Yayına hazırladığı kitaplar arasında, *Veysel Atayman'ın Kaleminden Sinemamızın Komediyle İmtihanı, Sarayın Dalkavuğu Değil Halkın Soytarısı: İlyas Salman, Mizah, Muhalefet ve Demokrasi Ekseninde Komedinin Öyküsü, Yedinci Sanat'ın Şövalyesi: Rekin Teksoy* ve *Altın Portakal'ın Öyküsü* bulunmaktadır. SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) üyesi olan Çetinkaya, Antalya Ticaret ve Sanayi Odası Güzel Sanatlar Lisesi'nde Resim/Sanat Tarihi grubu dersleri vermektedir. Evli ve iki çocuk babasıdır.

Ayrıntı: 970
Sinema Dizisi: 7

Popüler Sinema'nın Mitolojisi
Veysel Atayman & Tuncer Çetinkaya

Dizi Editörü
Enis Rıza

Yayıma Hazırlayan
Zeynep Atayman

Son Okuma
Ozan K. Dil

© Veysel Atayman & Tuncer Çetinkaya, 2016

Bu kitabın tüm yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğraf
Mirjana Jokovic ve Lazar Ristovski.
Emir Kusturica'nın Yeraltı filminin setinde, Prag, 1993.
Kaynak: Magnum Cinema.photographs
from 50 years of movie-making Phaidon.1998

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı ve Cilt
Yazın Basın Yayın Mat. Tur. Tic. Ltd. Şti.
Çevre Sanayi Sitesi 8. Blok No: 38-40-42-44
Başakşehir - İstanbul
Sertifika No: 12028

Birinci Basım: *İstanbul, Mart 2016*

Baskı Adedi *1000*

ISBN 978-605-314-077-1
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.:3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrinti yayinevi instagram.com/ayrintiyayinlar

Popüler Sinema'nın Mitolojisi

Veysel Atayman & Tuncer Çetinkaya

AYRINTI

SinemaAyrıntı Dizisi

Sinematografi Üzerine Düşünceler
Zaur Mükerrem

•

Film Eleştirisi
Lale Kabadayı

•

Kara Perde
Derleyen: Hüseyin Köse

•

Sinema Teorisine Giriş
Robert Stam

•

Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema
2000 Sonrası Türkiye Belgesellerinde Gerçek-Temsil İlişkileri
Asuman Susam

•

Politik Kamera
Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası
Michael Ryan & Douglas Kellner

Zorunlu Bir Önsöz!..

Bu kitap,Veysel Atayman arkadaşımıza ait anılarımızın bir halkası oldu ne yazık ki...
Onun ölümünün derin acısı, bu çalışmayla buruk bir gülümsemeye dönüşüyor.
Veysel'in sinemayla, özellikle de sinema teorisiyle tutkulu ilişkisi altmışlı yılların ortalarında başladı, "Genç Sinema Hareketi" ile yol aldı.
Tarihten, felsefeden, bir o kadar da dilden ve hayatın bütün hallerinden, duygularından geçerek biriktirdiği anlamlar onun duruşunun özgünlüğünü oluşturdu.
Işıldayarak bakar ve filmleri kare kare anlatırdı: Jestler, mimikler, çerçeveler, açılar, hareketler... Kıyaslamalar yapar, bağlamlar kurar, kodları çözer, çağrışımlar bulur, zamansal ilintiler yakalar ve yeniden yeniden yaşardı değerli bulduğu her filmi.
Politik/felsefi alıntıları, hatırlamaları hiç eksik etmezdi.
Onu çok güzel yapan şeylerden biri herkesi en az kendisi kadar birikimli sayarak oluşturduğu eşit ilişkilerdi belki de.
Bu kitapta o sinema heyecanının cümleleri var. Ancak kitabını görme fırsatı bulamadı Veysel.
İyi ki vardı. İyi ki bizimleydi. Onu sevgiyle selamlıyoruz.
Bir not: Kimi zaman da yaşadığımız anların filmlerde karşılığı olan sahneleri hatırlardı. O olsaydı kimbilir hangi filmlerin, hangi sahnelerini çıkarırdı hafızasından, kendi cenazesine ve uğurlanışına bakıp.

Enis Rıza

İçindekiler

— Önsöz Yerine 9

KOMEDİ

Giriş Yerine 17
1. "Komik Olan"ın İşlevi 19
2. Sinemada Komik Olanın Görünür Hale Getirilmesi 29
3. Klasik Komedi Sineması'nda Öncüler 40
4. Sessiz Komedi'nin Üç Büyük Ustası 48
5. Ses ve Komedi 77
6. 30'lardan Günümüze 89

WESTERN

Giriş Yerine 145
1. Western'in Yapıtaşları 147
2. Başlangıçtan 40'lı Yıllara 160
3. Mitolojileştirilmiş Tarih 167
4. Kahramanın Bunalımı ya da Olgun Western 181
5. Western'in Sonbaharı 201
6. Spaghetti Western 224

MELODRAM

Giriş Yerine 251
1. Yüreğin Pornografisi'ne Giriş 253
2. Melodram'ın Anlatma Tarzı 259
3. İlk Melodramlar 294
4. Melodram'ın Yükselişi 330

KORKU

Giriş Yerine 365
1. Horror'un Vazgeçilmez Mitosu: Yaratıklar 369
2. Mitlerin Tarih ile İlişkileri 378
3. Kara Edebiyat Köprüsü 386
4. Fantastik Olanın Yansımaları 397
5. Ekspresyonist/Fantastik 403
6. Horror'un Popüler Sinemayla İmtihanı 414
7. Korku'nun Temel Teorik Taşları ve Sinema 441
— Kaynakça 469
— Dizin 475

Önsöz Yerine

Sinema eleştirisi, film üzerinde konuşmanın ya da yazmanın iletişim araçlarındaki tezahürlerini kasteder. Dolayısıyla da o ülkede gösterilme tarihine bağlı olarak gündeme alınan tartışmalarla sınırlıdır. Yorumlar, değerlendirmeler, her ne kadar güncelle sınırlı da olsalar, en geniş anlamda sinema sanatına, teorisine ve estetiğine bol bol malzeme üretirler. Sinema eleştirisi, bir yandan da bir filmin örtük/açık toplumsal sorunlarla kurduğu ilişkileri ele almakta, yorumlamakta, buradan bir filmin altındaki tarihsel, ideolojik, estetik vb. yorumuna, değerlendirilmesine giden yolu ister istemez döşemektedir.

20. yüzyılın başlarında eleştiri, filmleri dedektif gibi izler, tanıtır ve değerlendirirdi. Dramaturjik yapı kompleksleştikçe, eleştiri de estetik sorunlara, film ile estetiğinin, dilinin, sınır ve imkânlarının karşılaştırılmasına yönelmeye başladı.

Propagandanın, politik ideolojilerin hizmetinde bir "durgunluk" döneminin, yani 2. Dünya Savaşı'nın ardından günlük gazetelerde değerlendirici eleştiriler, tepeden gelmiş bir buyruğa uyarcasına geri çekilmişti; yazılardan sadece yüzde ikisi, film tanıtımının, içeriğinin ötesine geçen yazılardı. 50'lerin sonuna doğru, popüler sinemada, New Hollywood gibi gözle görülür yenileme adımları atılınca, film eleştirisi tanıtımı aşan kanallara doğru tekrar evrilmeye başladı. Yeni Dalga'nın doğrultusunda, 1951'de "Cahiers du Cinema" bir yıl sonra yayınlanan "Positif" ile yayın rekabetine girmişti. Ayrıca aynı dönemde, çalışmamızın omurgasını oluşturan sinema kitaplarının Frankfurt Okulu'nun mirası üzerinden değerlendirilebileceğini hatırlatarak Almanya'da, "Filmkritik"in okuruyla buluştuğunu hatırlatalım (1957). Bu iddialı derginin etrafında "toplumsal eleştiriyi" ön plana çıkaran "yeni bir film/sinema eleştirisinin" temelleri atılmaya başlandı. Dergi, Frankfurt Okulu'nun "sosyo psikolojik" tezlerine ve "eleştirel teori" anlayışına dayanmakta, özellikle Kracauer ve Adorno'nun estetik teorisi görüşlerine sinema değerlendirmelerinde uygulama kanalları açmaya çalışmaktaydı. Yazarları, kendilerini "toplumsal

eleştiriciler" olarak görüyor, filmi kapitalist endüstrinin bir ürünü olarak yansıtıyor ve filmde politik önermeleri, sosyal davranışları inceliyorlardı.

Bu eleştirinin değerlendirme ilkelerinin doğrultusunda hareket etmeye çalışmamız, sinema eleştirisinin 70'lere doğru içine girdiği kanallara bakılınca anakronizm temsili gibi görülebilir.

Geçen yüzyılın son çeyreğinde, filmin bir "metin" olduğu tezleriyle edebiyatta uygulanan çözümleme yöntemleri yaygınlaşan sinema akademilerine zenginlik olarak yansıdı. Aslında film eleştirisinin dergilerdeki ya da başka mecralardaki evrimi ile akademik kurumların programlarına yansıması da önlenemez bir etkileşimdi elbette. Dolayısıyla burada 60'lardan itibaren "eleştirinin" aşamalarına değinmek yerinde olacaktır.

Öncelikle "Filmkritik" dergisinin çevresinde, 1960-1970 yıllarında "Politik Sol" ile "Estetik Sol" arasında yoğun tartışmalar yaşandı. Yeni Dalga'nın etkisi altında yeni film estetiğinin teorisini kurmaya yönelen, film değerlendirmelerini bu temelde geliştirmeye çalışan tartışmalar birbirini izledi. "Estetik Sol", bakışın, gözün önündeki "perdeyi açmayı" amaçlıyor, seyirciyi (ve eleştiriyi) alışılmamış görüntülere, anlatımın yadırgatıcı ritimlerine, aralardaki poetik seslere dikkat etmeye çağırıyordu. Bu gelişmenin yanı sıra "edebiyatın bir türü olarak film eleştirisini tanımlayan" film eleştiricilerini ve yorumcularını da birer yazar konumunda gören, eleştirinin önemli isimlerini edebiyatın tanınmış yorumcularıyla bir tutan akım, özellikle Andre Bazin, Karsten Witte örneklerinde görülebileceği gibi, sinema tartışmasını edebiyat metni üzerinde konuşmaya yaklaştırdı.

. . .

Bilindiği gibi günümüzde sinema eleştirisi gitgide önemini kaybetmekte. 70'lere kadar kıyasıya tartışmaların birikim motoru olan sinema, 80'li yıllarda bizde de ilk adımları atılan sinema okul ve akademilerinde başlı başına bir mesleki öğretim kurumunun tabelasını oluşturmaya başladı; ama işte bu yıllar, sinemanın çok sayıda başka mecra ile rekabet etmek zorunda kaldığı bir döneme de işaret ediyordu. Sinemanın, ürünü olduğu kültürlerin beğeni ve değer kriterlerinin göreceliğine saygı duymaya yönelmesi, genel ortalama film üretimine yönelik eleştiriyi sığlaştırıp durdu. Öteki mecraların ürünüyle baş etmesi gereken sinema yayınları, geçen yüzyılın 20'li yıllarına uzanan "kısa yoldan tanıtım" tekniklerine tekrar indirgendi.

Aslında sinema okullarının, akademilerin Avrupa'daki tarihçeleri ve programları, geçen yüzyılın başlarına kadar geri gidiyordu. 1921-1934 yılları arasında Münih'te Alman Film Üretimi Birliği, resmi

mesleki yüksekokul statüsüyle faaliyet göstermişti. Dünya çapındaki bir diğer film yüksekokulu, 1919'da SSCB'de kurulan Kinematografi Enstütüsü'ydü. Aynı yıl New York Columbia Üniversitesi'nde, akademik sinema eğitiminin temellerini atan öğretim kurumu açıldı. 1943 yılında, savaşın göbeğinde, Paris'te *Institut des hautes etudes cinematographiques* (IDHEC), 1948'de de Lodz Film Yüksekokulu açıldı.

Sinema ve TV'nin meslek olarak iç içe geçtiği geçen yüzyılın ikinci yarısından itibaren senaryo yazarları, film müziği bestecileri, sesçiler, kamera (görüntü) teknisyen ve uzmanları, yapımcılar, yönetmenler, kurgucular yetiştiren akademiler, birer "sanat yüksek-okulu" sayılırlar. İlkece bağlantılı görünse de, buradaki sorumluluk alanlarının arasına sınırlar koymak ve bu sınırları göreceleştirmek, bu öğrenim kurumlarının "Sinema Yüksekokulu" olarak büyük bir eğitim/öğretim sorumluluğu altına girdiğini göstermeye yeter.

Bu farkındalıkla, sinema tanıtım ve eleştirisi tarihinin geçirdiği evreleri göz önünde tutarak; Frankfurt Okulu geleneğinin ve açılımlarının ürünü olan birikimlerle, öğretim kurumları dışındaki genel sinemaseverlere, özellikle sinemanın temel yapı birimlerinin atılıp geliştirildiği başlangıç yıllarına yabancı genç okura, 50'lerin filmleriyle büyümüş nostaljik sinema seyircisine ve sinema yüksek öğretim kurumlarının öğrencilerine, eleştirisi "ağır", iddiası mütevazı bir katkıda bulunabileceğimizi düşündük.

Çalışmayı ve hazırlanmakta olan devamını akademik bir çalışmanın ilkeleri dışında, yüz yüze bir seminerin notları gibi yazmaya çalıştık. Konuşurken, seminer sohbeti ortamında çağrışımla araya girebilen açıklamalara, filmlere sıçramalar yapıp tekrar bıraktığımız yere dönmeye çalıştık. Ağırlığı, sinemanın, türlerin oluşma sürecinin ilk otuz, kırk yılına verdik. Temel yapıları elden geçirmekle, "tematik" düzlem ile "eylem-konu" düzlemi arasındaki ilişkiye dikkati çekmeye çalıştık. Sözgelimi, bir "Horror"ın (Korku, Fantezi filmleri) konusu ne olursa olsun, iki elin on parmağını bulmayan "tematik" (fikirsel) bir yapıya dayandığı bilgisine işaret ettik. Aynı durum Western için de geçerliydi. ABD mitosunun merkezindeki Vahşi Batı'nın ele geçirilmesi; banka, tren soygunundan yerlilerle girişilen mücadelelere ve ilişkilere, sığır yetiştiricileri ile çiftçiler arasındaki gerilime birkaç çeşitleme daha ekleyebilmiştir. Western psikolojik boyutlara büründükçe, türün kadim sorunları, daha doğrusu mitoloji de geri düzlemde yer alır. Melodram türü bu dört bölüm içinde Frankfurt Okulu eleştirel teorisine ve sosyo-psikolojik tezlerine epey bir uygulanma alanı verdiği ölçüde, okurun ilgisini çekecektir. Komedi, geçen

yüzyılın ilk on yılından başlayarak ve sese geçişi de göğüsleyerek gelmiş, sonrasında da, sosyal eleştirinin öyle ya da böyle vazgeçilmez imkânı olarak devrile dikile, günümüze kadar direnebilmiştir.

Bu çalışmayı izleyecek ikinci kitabın, Dedektif/Cinayet, Thriller (Gerilim, Endişe), Bilim-Kurgu gibi türleri ele alması planlanmıştır ve eserin, "okuma kitabı" ve "seminer kılavuzu" şeklinde çifte işleve sahip olması arzu edilmektedir.

. . .

Yıllardır yorumlamaya çalıştığımız, tanıttığımız geniş bir sinema literatürünü, çeşitli seminerlerde değerlendirmeye çalışmış, son beş-altı yıl içinde Modern Zamanlar Sinema Dergisi'nde dosyalar halinde yayımlamıştık. Son dönemde İzmit "Kedi Cafe" Antalya Behlül Dal Sinema Müzesi ya da Nâzım Hikmet Kültür Merkezi'nde heyecanlı, içten seminer toplantılarının ardından şu belli olmuştur: Bütün bir sinema tarihinin, özellikle "Popüler Mitoloji ve Tarih" başlığı altına alınacak bilgileri ve yorumlamaları, literatürümüzde yok denecek kadar azdır. Godard'dan, Tarkovski'den, Bergman'dan söz etmek asıl sinema konuşması, tartışması sayılmaktadır. Hitch-cock, Coen Kardeşler, David Lynch gibi isimler ciddi bir tartışmaya kıyısından kenarından girebilseler de, John Ford, Frank Capra, Howard Hawks gibi yönetmenler buralara ilişememektedir. Oysa klasik Western'lerde bulabileceğimiz; tarih ile mitolojiyi sentezleyip bugün modern dünyada feci özlediğimiz "bir yere bağlı olmama", "hep gitme" duygularının "destansı" öyküleri de değil midir? Mutluluğun bu dünyada imkânsızlığını, olguya yapay bir el atıp "happy end" diyen Melodram ile tartışmadan, hayatı postmodern yansıtmalar içinde nasıl arayabiliriz? Avrupa Komedi sinemasının stilize, varoluşçu hamlelerine karşı, Amerikan Komedisi bir şekilde somut, yaşanan hayatın içinde yol almaktadır. Fizik kurallarına aldırış etmemesi, "komik"in hayat mücadelesindeki biricik imkândır. Ve Korku (Horror), insan kültürünün mitolojik tarihinden ne getirdiyse, onları yerine, zamanına, amacına göre fantezi, edebiyat kodları üzerinde hareketli görüntüye almıştır.

Kanımızca bütün bu birikimi yeterince irdelemeden yedinci sanatı ve onun kitleler üzerindeki büyük etkisini anlamanın olanağı yoktu.

Bu çalışmayı talep eden sevgili dostumuz Enis Rıza'ya; çalışma süresince tepemizde boza pişiren İlkin Atayman ve en büyük destekçilerimiz Ersin, Pelin, Berkin Atayman'a; Suna, İsmet Deniz ve Eylül Su Çetinkaya'ya; değerli sinemacı arkadaşımız Hüseyin Kuzu'ya; asistanlar Didem Özcebe, Tuğba Gülal, Ümran Orhan, Gözde Serteser, Bayram Erkul, Javid Aliyev, Oktay Değirmenci ve

Orhan Kılıç'a; öğrencilerimiz Mehmet Barut, Yalçın Baykul, Yaşar Akın'a; seminerlerimize katkı sağlayan Fatma İşlek, Ayşe Selen Öztürk, Hasan Güz, Kemal Korucu, Bora Erdağı, Gülbin Kıranoğlu Ergüneş, Hülya Kılıç, Metin Çalışkan, Çağın Karabıçak, Recep Kaya Göktaş, Mehmet Çağ, Sevil Bulutlar, Ertunç Aras Ergüneş, Anıl Çelik ve Umut Can Sütçüoğlu'na; Modern Zamanlar ailesinin değerli üyeleri Akın Yıldız, Mustafa Fadıl Sözen, Levent Yaylagül, Meltem Gönden, Atila Sarıcığlu, Hülya Özyol, Musost Canbek'e ve en çok da ebedî "düzelticimiz" Zeynep Atayman'a,

En büyük armağanımız olsun.

Veysel Atayman & Tuncer Çetinkaya
Şubat 2015

KOMEDİ



Giriş Yerine

Her "komedyen" ya doğrudan ya da dolaylı bir "gösteri geleneğinin" mirasçısı ya da temsilcisidir.

Komedyen ile komedi geleneği ilişkisi üzerinden oluşturulacak, hatta oluşturulması şart bir "tipoloji", komedi sinemasını konuşmanın kendine özgü yolunu döşer. Seyircinin, komedi sinemasını oluşturan bütün öğeleri yapısal birimler halinde belirleyip bunları belli çekmecelere yerleştirip sağlam bir katalog oluşturmasını sağlamak bu derlemenin ne iddiası ne de amacıdır. Seyirci; filmlerin içinde, filmden filme, aynı ve farklı olan öğeleri tanıyıp komedi sineması tarihi içinde bir yolculuğun biletini alabilirse, bu kısa derleme de görevini yerini getirmiş sayılabilir.

Bir komedyenin seyircisi için ne anlama geldiği, onunla ne türden bir ilişki kurduğu, "bu film seyirciye ne diyor?" sorusunun ikamesi olabilir ya da zaten her iki soru iç içedir. Sinema tarihinde de ebedi geçerli, sabit hakikatler yoktur. Sinemanın yeni fenomenlerini her seferinde yeniden keşfetmek, değişen dünya ile birlikte attığı adımları anlamaya çalışmak, temel kategorik araçları seyircinin/okurun yardımına sunmakla mümkündür.

Komedi sineması da gündelik hayatın sorunlarından türeyen mitlerin bu türe taşınmasının bir ürünüdür. Bu mitolojinin içinde, öteki türlerde olduğu gibi, toplumsal çelişkileri yakalamak –onların gizlendiği ya da gösterildiği yerleri– bulmak mümkündür. Komik tip, ihtilafları, çatışmaları, açmazları dramatize etmenin belli bir tarzını temsil eder. İletişimi kendine özgü bir düzlemde sürdürmeye çalışır; zaafları, yetersizlikleri erdemlere tahvil eder, giderek kendince çözüm tavsiyeleri verip durur: Hani bunlar çözümse elbette (Bu bağlamda, türün tiplerinin, mesela anarşist bir direnmeyi çıkış yolu değilse bile kendi paçasını kurtarma yolu olarak önermesini anımsamak önemlidir).

Komedyenin kendini dışına çekemediği kolektif sorunlara getirdiği bireysel "çözümler" iyi-kötü içinde yaşadığı sosyal korsenin,

genelde de sosyal olanın batı dünyası bağlamında (kapitalist formasyon modelinde) kaçınılmaz sorunlarına işaret edip durur. Öyleyse komedyen, sosyal bir "outsider" olarak kaderine bizim yerimizi temsilen katlanmak zorunda kalır. Demek outsider tip, bir toplumsal sistemin zorlama ve tahakkümlerini ama aynı zamanda da kendine özgü imkânlarını, "soluk alma deliklerini" yansıtıp durur.

Öyleyse komedi sinemasının büyük yaratıcılarının/tiplerinin, belirttiğimiz gibi sinema tarihinin içinde oluşturdukları tipoloji sistemi üzerinden anlaşılmaları kaçınılmaz bir zorunluktur.

1
"Komik Olan"ın İşlevi

Çaresiz, Hırpalanan

Olumlu bir sonuç alacak şekilde çözemediğimiz, çözemeyeceğimiz, karşımıza bir sürü çetrefil sorunlar koyan bir duruma ağlayarak da tepki gösterebiliriz. Ne yapacağımızı bilmez hale düştüğümüzde gösterdiğimiz bir tepkidir bu genellikle. Özellikle de ancak şiddetle, saldırganlıkla karşılayabileceğimiz bir provokasyon söz konusuysa verdiğimiz mümkün tepkidir bu; çünkü ya şiddete başvurup tahriki karşılayamaz durumdayızdır ya da karşımıza çıkarılan sorun, gösterebileceğimiz tepkiler "yasak" tanımı içine girdiği için bir çözümü öteki çözümsüzlüğe sürükleyecek boyutlardadır.

Harry Langdon, bu çaresizlik duygusunu *The Strong Man*'de (*Güçlü Adam*, 1926) çok belirgin bir şekilde göstermeyi başarır. Kendisini tehdit edip üzerine gelen rakibine o da tehdit anlamına gelecek gestuslarla karşı koymaya çalışır. Tam da bu tavrından ötürü cezalandırılmayı göze almıştır; çünkü sanki istemeden cezayı davet eden bir tepki sergileyip durmaktadır. Bu çelimsiz, küçük adamın içinde debelendiği çaresizlik duygusu seyircinin kahkahadan kırılmasına yol açmıştır. İşte böyle aşağılanma, hırpalanma durumu, gündelik hayatın gerçekliğinin ayrılmaz parçası, kimsenin yabancısı olmadığı bir vakadır; hatta çaresizlikten oturup ağlamak, hırsından gözyaşlarına boğulmak bilmediğimiz bir durum değildir. İnsaf, merhamet gösterilmesini istemektir de bu; merhamet yakarmak. Şöyle bir psikolojik nedenler dizisi işler gibidir burada: Elinden bir şey gelmeyen kişi saldırganlığını bastırır, ona hâkim olur; bu bastırma ile ortaya çıkan iç gerilim, gözyaşlarının boşalmasına kadar götürebilir kişiyi. O andan itibaren kendinin üzerine gelinmesi niyet ve ihtimali kendiliğinden önlenmiş, gerilim ve heyecan içinde ağlayan çaresiz kişimiz saldırganlığın hedefi olmaktan kurtulmuş, hatta bir bakıma "dokunulmazlaşmıştır."

Gelgelelim kişi, diyelim ki hayatın muhtemel bütün o saldırıları, basınçları, tehditleri karşısında ne yapacağını bilmez haldeyse, o sosyal şartlar, üzerine gelinenin saldırıyla, kaba kuvvetle karşılık vermesine yasal olarak imkân tanımıyorsa ya da kurumsallaşmış, resmî şiddet karşısında yapabileceği bir şey yoksa, artık ağlamanın hiçbir işlevi kalmamıştır. Bu durumlarda üzerine gidemediğimiz, hücum edemediğimiz şeye gülmek dahil başka tepkiler göstermeye çalışırız.

Klişeleştirdiğimiz bu olay-çaresizlik ilişkisinde belli bir durumun üstesinden gelebilmek için ağlamak, toplumsal iletişimin bir türüne başvurmak olarak da okunabilir: Sosyal alanının temsilcilerini yardım, anlayış, merhamet ve dayanışmaya çağırırız. Elbette bizi doğrudan etkileyen olayların dışında başkasının çaresizliğine de duyarlılık göstererek, üzüntü duyarak ağlamak da, hani doğrudan kendimizi kişi olarak hedef alan çaresizliğimizle ilintili olmayabilir. Gösterildiği günlerde büyük bir gişe başarısına imza atan *Love Story*'de (*Aşk Hikâyesi*, Yönetmen: Arthur Hiller, 1970) hayatın her saniyesinde karşılaşılan bu tür çaresizliğin model bir örneğini bulabiliriz. Lösemi hastası genç kızın pürüzsüz bir aşk masalının göbeğinde ölüme mahkûm oluşuyla ve o hikâyeden kopuşuyla seyircinin bastıramadığı gözyaşlarına hiç de yabancı değilizdir. Bu, toplumsal iletişimin çerçevesi içinde duyarlılıkların, acımaların ortaklığının bir tezahürü olarak belli durumlarda yine dayanışmanın mümkün ve gerekli olduğuna işaret olarak da yorumlanabilir elbette.

Başı derde girmek üzere, karşı koyamayacağı bir tehdit karşısında ağlayan figürümüze dönecek olursak; yüreğin ta derinliklerinden kopup gelen "kahkaha"nın, ağlamanın yerine ya da devamında ortaya çıkışına: Bir gerilimi, ihtilafı, kavgayı komik (gülünç) bulup duruma kahkahayla ya da alaycı gülüşlerle tepki gösterdiğimizde o yaşadığımız ihtilafın "çözümsüz" olduğunu ilan etmiş oluruz. Bu tarz bir tepki, dışarıdan, toplumsal alandan gelebilecek bir yardımı, desteği de beklemediğimiz anlamına gelebilir.

Gülmemiz kahkahalar halindeyse, "ego" dediğimiz bilinç merciinin kontrolü dışında gerçekleşiyorsa, bu gülmelerin çaresizliğimizi, zavallılığımızı gizlemenin bir ifadesi olduğunu söyleyebiliriz. Kişi, kendi üzerine gelenin (olayların) motiflerinin saçma sapan, anlamsız, gülünç olduğunu belli eden bir tepki sahneliyor olsa da, başkalarına, temsil ettikleri akıldan nasibini almamış davranışlara güldüğüne kendisine inandırmaya çalışsa bile, güldüğü kendisinden başkası değildir; olamaz.

"Muz kabuğuna basmak" enikonu her santimetre karesi güvence sunan bir hayatın imkânsızlığına işaret eden bir ifade değil midir?

Muz kabuğuna basıp poposunun üzerine düşen adama gülmek başkasının başına gelen bir felaketten duyulan hınzırca, kötücül hazzın, dolayısıyla bir tür saldırganlığın eseri olarak yorumlanıp bir kenara konamaz herhalde. Muza basıp kayan ve onun düşüşünü izleyen(ler), olup bitene "içinden" güler önce; sonra da olayı bir kez daha göz önüne getirdiğinde, hatırladığında durumu komik bulmadan edemeyecektir. Hafif bir gülümseme bu tür sonradan göz önüne getirmelere gösterilen tepki olacaktır; ancak başına böyle bir "kaza" gelen kişi, muz ya da patlayan lastik gibi sınırsız bir küçük nesneler envanterini kullanarak acı verici, insanı aptal, beceriksiz konumuna düşüren olayı "insafsız kadere" yükleyecektir. Bu hesaplanamaz, insanın karşısına nerede, ne zaman, nasıl çıkacağı öngörülemez, yıkıcı potansiyeller içerebilen bilinemez olaylara yol açabilecek nesneler ile mücadele etmek imkânsızdır; pusu kurmuş gibi beklerler insanın yolunu. Kaçak, kısa devre yapan bir fiş, kablo, etiketleri yanlış ilaç şişeleri vb. insanı dünyanın bu türden "muz kabuklarıyla" kaynadığı duygusuna kaptırıp korkulara boğabilir. Sinemada izlenen bu kazalardan eninde sonunda biri-ikisi kişinin başına geldiğinde düzensiz, kaotik bir dünyada yaşadığı izlenim ve duygusundan kurtulamayacaktır o. Sinemada (sokakta) tanık olduğumuz bu türden bir olay, eninde sonunda başımıza geldiğinde, olup bitene bir anlam vermekte zorlandığımız için bize de gülmek kalır. Peki muz kabuğuna basıp kayan tip, bir diktatörse; ayağı halıya takılıp yüzü koyun kapaklanan bir kralsa? Algı, yorum, tepki ve duygu radikal bir değişim gösterecektir. Şimdi konteks değişmiştir. Kaotik ilişkilerin hâkim olduğu, iktidar ve güç temsilcilerinin dokunulmaz "tahtlarından" sıradan herkes gibi ayakları bir şeylere takılıp yüzü koyun yere yapıştıkları toplumda, yaşamaya mecbur kalmışlık duygusunun beraberinde getirdiği endişe ve korku kaybolup gidecektir. Anlayacağımız, komedinin seyircide yarattığı haz duygusu, komik tipin yorumlanabilecek belli bir "değerler sistemi" içinde hareket etmesiyle mümkün olur.

Sanat ile eğlence, "komik olanı" estetik bir koordinatlar sistemi içine yerleştirip yıkıcı uçları törpüler. Komedi sineması türü, bir eğlence unsuruna tahvil edebilmek için komik olanı tek tek insanlardaki tezahürlerinden derleyip "komik tipin" maskesinde ifade düzlemine taşımalıdır. Komik tipin ya da ondan kaynaklanan "alay"ın, matrağın, gırgıra almanın seyircide yol açabileceği olumsuz tepkiler, verebileceği zararlar, insandan maskeye aktarılma biçimindeki bu soyutlama adımıyla önlenir. Demek sembolik bir temsil, bir canlandırma olarak dışavuran ve yabancılaştırılan her bir duygu,

heyecan hareketi, böylece tüketilebilir, eğlence metaı olarak işlevselleştirilebilir hale getirilir. Böylelikle bu türde, gündelik hayatın eksiklikleri, aksaklıkları, yoksunlukları, zevkin, tadı çıkarılacak bir tüketim aracına dönüştürülmesini sağlar; biraz mazohizm, birazcık sadizm eşlik eder bu zevk alışa; ama ruhu incitme, onu hırpalama tehlikesi yoktur bu durumun.

Komik olan bizi çevreleyen şeylerle ve bize talepler yükleyen insanlarla bozulmuş, aksayıp duran ilişkilerimizi bıkıp usanmadan canlandırır. Gerçekten de bu ilişkiler içinde şu-bu nesneyle, kişiyle, olayla aksayan, arızalanan ilişkinin ne anlama geldiğini tanımlamak her zaman pek kolay olmayabilir. Alışılageldik anlamda aksadığını söyleyebileceğimiz bir ilişki, komedi türü içinde kalkıp bir nesnenin, akla-mantığa uygun, yepyeni ve şaşırtıcı bir şekilde değerlendirilmesi, kullanılması anlamına gelebilir. Buster Keaton bu tür ilişkiyi çok etkileyici bir şekilde temsil eden "öncü" bir komedyendir.

Bir insanla "aksamış" bir ilişki, bir insana duyulan eğilimlerde (ya da tepkilerde, reddetmelerde) özgürlüğün yüksek bir düzlemini temsil etme anlamına gelebilir. Chaplin'in öteki cinse yönelik ilişkisi, erotiğe verdiği anlamın karşılığını bulamaması, atfettiği yüksek değerlerin bu ilişkilerde karşılıklarının bulunmayışı yüzünden aksayıp durur. O, erotik ilişkilerde öteki ilişkileri tanımlayan, belirleyen bir bütünlük bulamaz gibidir.

Aksamış ilişkilerin oluşturduğu komiklikler çoğu zaman yeni kurulan ilişkilerin şiirini hazırlayan etmendirler. Tüylerden yapılmış bir toz alıcı, kafesinin içindedir. İtfaiyeci Şarlo, ona bir kuşmuş gibi yem verir. Jerry Lewis temizlik yaparken koleksiyon kafesinden kaçan rengârenk kelebekler, bir ıslık üzerine sıra sıra hapishanelerine geri dönerler. Komedyenler büyücüye dönüşünce, daha doğrusu büyücü çırağı olup çıktıklarında, aralarında aksak bir ilişki bulunan nesneler, varlıklar, bir anda ona hak verircesine itaat etmeye başlar. Palyaçolar hayallere kapılıp gittiklerinde, uçuk kaçık ilişkiler sergilediklerinde bu onların eylem ve davranışlarının farkında olan "normal" kimseler oldukları anlamına gelmez; sadece "nesneler" (şeyler), daha doğrusu dünya da aynen onlar gibi "delidir" işte, hepsi bu.

Toplumdışı (Outsider)

Palyaço ağlarken buna güleriz; ağlayışı fazlasıyla abartılı olduğu için ciddiye alınmaması gerektiğini düşündüğümüzden değil elbette. Gülmemiz, trajik olanın mitosunun çökertilmesi gibi bir durumun söz konusu olmasındandır. Palyaço güldüğünde, gülmesine yol açan

şartları ayaküstü yanlış değerlendirmiş, yanılmıştır. Birazdan gülmesi için ortalıkta herhangi bir sebep olmadığı ortaya çıkacaktır; zaferini erken kutlama saflığı göstermiştir. Mutlu bir palyaço olamaz. Palyaço tipi dediğinde onun rolünde cisimlenmiş olmalıdır mutsuzluk. O, bir insan olarak ilkece mutsuz olmaya yargılıdır bir bakıma. Hemen her sirk konulu filmde palyaço kendi trajedisine katlanmak zorunda kalan, sonunda da hayata yenik düşen bir figürdür. İlginçtir; komedyenlerin biyografilerinde, içinden çıkageldikleri zorlu hayat şartları, bir tip olarak seyircinin gönlüne yerleşene kadar verdikleri mücadeleler şükranla anlatılır. Palyaçolar ise "iblisleştirilirler"; yarı hayvan-yarı insan (yaratık) imajına yakın konumları en uç noktalara taşınır. Seyircinin (toplumun) palyaçoya gösterdiği bu tepki onun topluma yönelik hıncını körükleyip durur ya da hiç de kendi payı olmaksızın toplumun dışına itilen mutsuzluğa mahkûm tip, fırsatını bulduğunda o toplumun maddi ve manevi değerlerine saldırmaya zaten davet edilmiş demektir.

Komik olan, istisnasız hep trajik olan ile iç içedir. Dışlanan kendi kaderiyle baş başadır ve yalnızdır; palyaço güldürmediği anlarda hüzünden ağlatır; ama ağlayacaksak, gülmeye gelmiş seyirci olarak gideceğimiz film "komedi" olmayacaktır. Toplumun değerlerini hiçe sayıyor, bu değerlere anarşistçe bayrak açıyorsa, isyan ediyorsa, toplum sınırlayıcı engeller koymasın da ne yapsın. Bu men, en başta, onun bir insan olarak kendini gerçekleştirmesini engeller. Komik tip komik olarak kalacaksa insan olarak çuvallamaya mahkûmdur ya da ancak çuvallamış, hayatı yüzüne gözüne bulaştırmış insan komik olmaya hak kazanır.

Nesnelerin/Şeylerin Dünyası

Nesnelere hâkim olabildiğimizi, onları eni konu denetleyebildiğimizi sandığımız anda iyice tökezleyebiliriz. Bir türe dönüşmüş olan komedinin ayrılmaz bir öğesidir nesnelerle olan ilişki. Bir diğeri de kendi yaratmış olduğumuz dilin dönüp bizim başımıza dert açması, hayatla baş etmekte destek yerine köstek olmasıdır. Aynı şekilde akla aykırı olanı, irrasyoneli engellemek için başvurduğumuz mantık; umulmadık, önemsiz görünen aksaklıklar, uyumsuzluklar sonucunda devre dışı kalabilir, hiçbir işe yaramayabilir. Öte yandan komedi, yerleşmiş kurumların –sırf komedyenin merakı yüzünden– çökebileceğini ve bizlerin yapayalnız, korunmasız, her türlü saldırıya açık, donanımsız bir dünya ile karşı karşıya kalabileceğimizi hatırlatıp durur.

Burjuva entelektüeli, palyaço figürünün temsilinde kendi negatif görüntüsünü bulur ve ona hayran olur. Burjuva (kapitalist) toplumun zorla toplumdışı konuma sürükleyip kıstırdığı "serseri" aynen palyaçonun sanat talebini de temsil eden burjuva entelektüeli gibi "yurtsuzdur". Palyaço, aksaklıkların şeyler (nesneler, tezahürler) dünyasındaki genel ilişkilerden değil de şeylerin belirli, toplumsal organize edilmiş sistematiğinden kaynaklandığını kendisine hayran olandan çok daha iyi bilir: Toplum, kendini nasıl bütün halinde en büyük tabu (yasak) düzlemine yükseltiyorsa, şeyler de kendilerini aynen öyle tabulaştırmaktadır.

Gag'ların büyük bir bölümü, "cansız nesnelerin" huysuzluğu sayesinde eğlence endüstrisinde bir mitosa dönüşmüştür; anlayacağımız, şeylerin huysuzluğu, nesnelerin tabiatı olarak sunulur. Oysa nesnenin huyu, tabiatı olmayıp onun yabancılaşmış bir biçiminden başka bir şey değildir. Huysuzluk, palyaçonun ve bizlerin başına işler açıp duran üretimin ve meta dönüşümlerinin tekboyutlu yapılarına mahkûm edilmiş varolma biçimidir. Öte yandan palyaçonun budalalıkları da bir mitostur; doğuştan gelen bir beceriksizlik değil, gerçekliği dönüştürme isteğinin bastırılmış bir tezahürdür onun şapşallık numaraları. Toplum, onun üzerinden gerçekliği değiştirme irade ve isteğini bastırır; çünkü burjuva toplumunun eseri olan bir toplumdışıdır o, sınıf bilinciyle donanmış bir devrimci değil. Palyaço, başkaldırmak yerine ağlar için için, aynanın karşısında yüzüne sürdüğü boyalara bakıp o ünlü tiradını bir yardım çağrısından çok (böyle bir umudu yoktur çünkü) bir tür dertleşme amacıyla seslendirir:

Kostümünü giy, yüzünü pudrala/İnsanlar burada olmak için para ödüyorlar ve gülmek istiyorlar/Ve şarlatan senin güvercinini çalarsa/ Gül palyaço ki kalabalık neşelensin.

Palyaço, kendisine acılarını gülünçleştirmek için para ödendiğini söylese de, maskenin arkasında hâlâ bir insan yüreği çarptığını ifade etmesi güldürmenin ötesinde işlev taşıyamaz: Çünkü komedide iyimserliğe yer yoktur.

Cansız doğanın, nesnelerin huysuzluğu, komik tip ile ilişkilerinde yabancılaşmanın tezahürlerini temsil edip dururken, dil de tanımlamaların, kavramların düzenlediği gerçekliğin dibini oyup durur. Dil, nesneyi, toplumsal iletişimde temsil etmediği bir gösteren-gösterilen düzlemine taşıyabilir: Dil, kendi güvencesinde (de) sürüp giden gerçekliğe hizmet etmekten sıkça sıkılır; kavram ile belli bir davranışı, belli bir nesneyi "muhalif" bir bakış oluşturmanın aracına çevirecek biçimde bir araya getirir. *The Gold Rush*'ta (*Altına Hücum*,

1925), kösele pabuç tabanı "biftektir". Chaplin "biftek yeme" ritüelinin bütün ayrıntılarını kösele tabanı(nı) yerken dikkatle kollar. Elbette, türün geleneği içinde muhalif düşünceye kışkırtmak önceliğe sahip olmadığı için bütünün içinde bir "gag"olarak durur.

Komediyi eğlence amacına elverişli bir tür olarak sunabilmek için, tehlikeli uçların kütleştirilmesi şarttır. Komedyenin melodram figürüne dönüştürülmesi (Chaplin) ya da zebanileştirilmesiyle sağlanabilir bu. O, kimi zaman da absürt olanın şifrelerinden birine dönüşür (Buster Keaton). Eğlencenin tehlikeli olmasını önleyecek bir önlem de, az önce belirttiğimiz gibi, komedinin önermelerinin belli, tarif edilebilir, özel bir sosyal bağlama değil de genelleştirilmiş bir alana yönelik biçimde düzenlenmesi ve filmin söylediklerinin politik bağlamlarından arındırılmasıdır.

Komedyenin estetik koordinatlar sistemi içindeki yerinin belirlenmesinde, onun gündelik hayatı değerlendirmelerin dışında kalır. Charlie Chaplin –bütün büyük palyaçolar gibi– birbiriyle örtüşmesi gerekmeyen iki fonksiyonal düzlemde hareket eder. Estetik koordinatlar sistemi açısından ilkelere bağlı bir entelektüeldir o; gündelik hayatın içinde ise –çocukların ve yetişkinlerin algısında– matine gösterilerinin hayat dolu komedyenidir. Gelgelelim ikinci düzlemde "sanatçı Şarlo" kimseyi ilgilendirmez, meraklandırmaz. Bu iki düzlem arasındaki uzaklık zamanla öylesine büyümüştür ki, komedyen Chaplin'in bu iki alandaki hareketi birbiriyle örtüşemez hale gelmiştir. Estetiğin (sanatın) komedyene bu düzlemde yönelttiği talep ve ölçüler onun kayıtsız kalamayacağı, kaçamayacağı bir baskı oluştururken, öteki alanda da kaba, sıradan güldürü talepleri onun üzerinde kendi baskılarını kurarlar.

Eğlence endüstrisi alanında komedinin malzemesi bir dönüşüme uğrar ve belli başlı türlerin içinde ya da sanatın ve de sıradan eğlencenin bölgelerine taşınarak buraların taleplerine göre yeniden organize edilir. Palyaçoya (komedyene) sanatın ya da zararsız, masum eğlencenin içinde kendisine ayrılmış köşe gösterilir. Aslında ona pek de haksızlık edilmediği söylenebilir; çünkü o, her toplumdışı, her dışa itilmiş gibi kendi taleplerinin gücünden korkmak durumundadır.

Eleştirici

Komedinin eğlendiren yanı, kaosun içine yuvarlanmış dünyanın tehditleri ve yarattığı endişelere değil de başka bir şeylere gülüp durduğumuzu ve "eğlendiğimizi" sanma yanılsamamızdır. Komedideki haz ve eğlence, aynen tragedyadaki gibi "kaydırma" aracılığıyla

gerçekleşir ve öteki türlerin hepsinden daha fazla bu türün kahramanları, kaderlerine, başlarına gelenlere seyircinin (halkın) yerine katlanır, acı çekerler. Ne var ki bu "kaydırmayı" sağlayabilmek için tipin başına gelenlerin kabahatinin büyük ölçüde kendinde olması şarttır; aksi halde bizde yükselen protesto duygusu eğlencenin canına okuyabilir. Psikanalitik sınıflandırmaya girmeyen seyircinin gözünde, komik figürün kullanıp durduğu kaosun bizzat onun kendi eseri gibi görünmesi şarttır. O, şapşal şapşal dolanıp dururken uyumakta olan bir kaplanı uyandırıp başını belaya sokmuştur: Cezasını da çekecektir.

Komedinin önermeleri (cümleleri), tıpkı sansasyonel ve güldürücü olanı manşete çeken bir gazete haberi gibi, yola buradan çıkıp adım adım derinliğe doğru yol alır. Yazıyı okuyan, adım adım ilerlerken olup biteni daha ne kadar izleyeceğine, "derine" ne kadar inmek istediğine, analiz sürecine nereye kadar katılmaya hevesli olduğuna karar verecektir. Bu anlamda bir Buster Keaton filmi çeşitli düzlemlerden izlenebilir; seyirci, içerilen felsefi ya da eleştirel potansiyeli yakalayarak oradan çekip alabilir ve okuyabilir. Ancak şart değildir bunu yapmak; komedinin yüzeyinde söyleneni taşıyan ama aynı zamanda da gizleyen "gag"ların hareketi hâkimdir.

Genelde akla geldiği gibi davranma alışkanlığının komedinin ayrılmaz özelliği olduğu belirtilip bunun, komedinin bizi gündelik hayatın gerçeği ile barıştırma niyetiyle açıklandığı görülür. Bu tespit ne anlama gelmektedir? Yanı başındaki uçurumun pek öyle derin olmadığını ve çarpıtmaların patolojik yanlarının bulunduğunu görüp rahatlar, teselli olur insan. Komedinin seyirciyi derinden yaralayabilecek esprileri, gagları, düzlem değiştirip gülmeyi sağlayarak, bu yaralayıcı öğeleri gülmenin aracına dönüştürerek bastırılmış bir olayın, farkındalığın kederine boğulmamızı önler. Bir an için önce kusurlar, çelişkiler yüzümüze çarpılır, saldırganlığın önü açılır, kısa bir süre için düzenin yıkılmasına izin verilir; ardından gerilim gülmeye bırakır yerini. Seyrin sonunda, gündelik hayata dönüşümüzde gerçek yaşam hakkında neler almışızdır yanımıza? Gündelik hayata dair gerçekleri türün kuralı doğrultusunda gülmeye tahvil edip duran seyir sürecinin "bilinçlenmeye" katkısı var mıdır, varsa nedir? Bilinçlenmenin, komedyeni ciddiye almamıza, "güldürdüğüme bakmayın siz" dediğini duymuş gibi olmamıza bağlı olduğu söylenebilir mi? Palyaçomuz elinden geleni ardına koymayarak, bizi her fırsatı değerlendirerek güldürüp duruyorsa onu nasıl ciddiye alabiliriz?

Bireyin gülünçlüğünün gözüpeklikten, cesaretten bir şeyler içerdiği, komik figür aracılığıyla birey ile toplum arasındaki uzlaşmaz çelişkiden kaynaklanan absürtlüğün gözle görülür hale geldiği yerde komedi de bir dereceye kadar hümanistleşmiş sayılabilir. Komik olan, bireyin kendisini gerçekleştirme alanlarının sınırlarını belirleyen, maddi-manevi ilişikleri özgürce dengeleyen olumlu bir kahraman olarak da çıkabilir karşımıza; bu arada onun, toplumsal uzlaşmada "gerçeklik" denen şeyin içindeki hareket özgürlüğünü genişletmesine imkân veren yöntemler geliştirecektir. O, eylem imkânlarımızın sınırını çizen mevcut çerçevenin alanının da genişletilebileceğini ve sosyal çevremizle ilişkilerimize yaratıcı yorumlar getirerek özgürlükler elde edebileceğimizi gösterir bize. Daha önce ölü ve anlamsız görünen bir nesnenin komik figür sayesinde birden nasıl hayata kavuştuğunu ve belli bir anlamda sevimli, dostça bir şeye dönüştüğünü görürüz. Komik figürün trajik yanını belirleyen ancak hayallerde dönüştürülebilen biyolojik gerçeklik diye bir şeyin de olduğunu gösterir bize. Taşların yerçekimine tabi oldukları, hep yukarıdan aşağıya düştükleri ve bir yerimize çarpınca acıya yol açtıkları hakikati, sırf hayali diye yok edilemez. Komedyen bu durumlarda öğrendiklerini bizimle paylaşır; çevresinde, o ukala, can sıkıcı, otoriter –Fellini'nin "görevin temsilcisi" diye adlandırdığı– "Beyaz Palyaço" olmadığı sürece dahiyane buluşlar, çözümler üretir ve bunları öğrenmemizi sağlar. Ne var ki bir komedyenin, örf, âdet, geleneklere, toplumsal uzlaşmalara saygılı davrandığı da olur. Yerleşik kabul ve değerlere her isyanın cezalandırıldığını göstererek uyarır bizi tip. Ona gülmemiz, bir yargı, bir ceza olarak anlaşılır bu bağlamda. Bu anlayışla hareket eden bir komik tipe gülerek, kahkahalar atarak alay ediyordur seyirci. Değil mi ki gerçekliği yerleşik anlayış ve uzlaşmalara aykırı şekilde yorumlamaya kalkmıştır, çuvallamaktan elbette kurtulamayacaktır. Yerleşik düzene bayrak açanın duvara çarpmasına elbette kahkahalarla gülünür.

Yıkıcı

Komik olan, genellikle "norm" ile "karşı norm" arasındaki zıtlıktan hareket eder. Toplumdışı olanı, aykırı kişiyi ifade eden karşı norm'a gülündüğü ölçüde, komik olan gerici bir tepkinin ifadesi olup çıkabilir; çünkü hâkim normun yanında yer alan dengeleyici bir etmen olarak işlevselleşmiş demektir. Onu zorlayarak bir tanım getirilemediği sürece komiklik ile hümanizm arasına doğrudan bağ çekmek mümkün değildir. Böyle olunca da entelektüel kişinin "gülmediği

şeyi" komiklik saymayıp dışa koymak mantıklı değildir. Komedinin toplum ile ilişkisi karışık bir durum temsil eder; anlayacağımız, komik olan her şey ille de ilerici olmak durumunda değildir.

Palyaço, uzlaşılmış olan ile protesto arasındaki gerilim alanının içinde durur. Toplumsal uzlaşımların, geleneklerin çürüklüğüne mi işaret etmektedir yoksa gülünç bir halde başarısızlığa uğrayışı, normlara inatla ve sımsıkı sarılmanın gereğini mi göstermektedir; bu, komik açmazlara getireceğimiz yorumlar ve göstereceğimiz tepki biçimleriyle belli olur. Komedyen ilk durumda, uzlaşımların çürüklüğünü gösterdiği durumda komedinin gündelik hayatın bir eleştirisi olmasını sağlayabilir; hatta ideal durumda yabancılaşmanın aşılmasının gerekliliğine de işaret edebilir.

Bedensel uzuvlar aracılığıyla oluşan komik durum, vücudun yapmak "istediği" ile yapılması "gereken" arasındaki kopukluktan da kaynaklanır. Jerry Lewis iyi bir delikanlı olmaya gayret eder, saldırganlık dürtüsünü bastırmaya çalışır; ne var ki komik bir çaresizlik, önü alınmaz bir itkinin baskısıyla aslında nefret ettiği insanın eşyasının altını üstüne getirir. Kendine hâkim olma isteğinin beyhudeliğine güleriz, yıkıp dökmesine; hatta dürtülerine kulak verip elini kolunu bağlayan, kısıtlayıcı normlara aldırış etmeyişinden hınzırca bir memnuniyet bile duyarız. Gelgelelim içten gelen bu itkinin yol açtığı sonuçlar yasakları işaret ettiği için üzecektir komedyenimizi. Ne var ki kendini bastırsa, çok daha acı çekecektir. Burjuva toplumunun normlarının söz konusu olduğu yerde korkunç, dolayısıyla da komik olan, bu normların insandan imkânsız olanı talep etmeleri; ama kişiyi tepeden tırnağa imha etmeden bu normlara uymanın mümkün olmayışından ileri gelir. Bunun sonucunda şu bildik yarılma ortaya çıkar; kişi normlara uyarak, istendiği gibi davranır ve aynı kişi böyle davranmak zorunda kaldığı için sosyal çevresinden bunun acısını çıkarmak ister. Charlie Chaplin *Limelight*'ta (*Sahne Işıkları*, 1952) yardımsever, iyi yürekli insandır; *Monsieur Verdoux* (1947) olarak ise bir kadın katili! Buster Keaton, Lorca'nm bir şiirinde cani olarak çıkar karşımıza.

2
Sinemada Komik Olanın Görünür Hale Getirilmesi

Filmdeki komedyen herhangi bir gerçeklik ile değil de film gerçekliğiyle uğraşır, boğuşup durur. Bu gerçeklik filmin gerçekliği dışındaki "hakiki" gerçekliğin bir yansıması olmanın da ötesinde, kendi yasaları, kendi mekanizmaları, hatta kendi ahlak kuralları olduğu ölçüde bağımsız, başına buyruk bir gerçekliktir. Öyleyse bu tür sinema sadece komedinin ortamı olmakla kalmaz, aynı zamanda güldürenin bizzat "nesnesidir" de. En küçük birimi olan gag'dan başlayarak film konusunun düzenlenmesinden kişiler arasındaki ilişkilere, bunların teknik, dil vb. ilişkilerinin kurulmasına kadar uzayıp giden bir süreci temsil eder. Komedi filmi, hayalimsi bir ortama taşıyıp alabildiğine değişime uğramış gerçekliği canlandırdığı için gerçekliği yadırgatma, seyirciyi ona yabancılaştırma işlevi de görür. İsteyerek ya da değil, Brecht'in "tanınabilir hale gelinceye kadar çarpıtmak, bozmak" talebine bir cevaptır bu tür.

1. SİNEMADAKİ KOMİKLİĞİN MODELLERİ

Bu noktada komik arketipin içinde hareket ettiği modelleri tartışmaya açmak yerinde olacaktır.

a) Komik Olanın Malzemesi Olarak Film Tekniğinin ve Teknolojinin İşlevi ve Katkıları

Gerçekçi diye tanımlanabilecek bir gösterme sistemi, hareketin rutin halinin aynen verildiği anlamına gelir. Film gibi en genel tanımı "hareketli görüntü" olan, esasen hareketten yaşayan bir medyatik aracın dengeli birliğinin bozulmasıyla şaşkınlıklar, sürprizler, gerilim, heyecan yaratılması son derece olağandır. Hareket keyfe göre yavaşlatılıp hızlandırıldığında, eylemin gerçek akışının düzlemi olan bildik zaman akışı hızı ile bağdaşmadığı yerde komik durum ortaya çıkar. Film, bu güvenilmez zaman tempoları yüzünden başını dertten kurtaramaz. Zaman akışının ağırlaşması, özellikle film içi rüya sekanslarında dramatik, duyguları ifade eden, tipin ruhsal du-

rumunu gösteren etkili bir işlev taşır. Bu tespit komedi türü dışında da geçerlidir.

Komedi filmlerinde hareketin hızlandırılması, hareket birliğini parçalayıp dağıtacak kadar üst düzeylere tırmandırılabilir. Örneğin komedinin ilk slapstick örneklerinde çılgın bir tempoda çalışır insanlar; o dönemde çok geçmeden sanayide uygulamaya konulan seri üretim temposunun alaya alınması olarak anlaşılabilir bu. Söz konusu filmlerin vazgeçilmez temel öğelerinden biri olan kaçan-kovalayan modeli neredeyse travmatik bir düzleme kayar; hayata yeni yeni giren otomobiller, daha önce zaten yerini almış olan lokomotifler, tramvaylar bu travmatik etkiyi iyice beslerler. Hareketin doğal hıza ters yönde karşı koyan bir düzlemi temsil etmesi de mümkündür. René Clair'in *Entr'acte* (*Perde Arası*, 1924) filminde bir cenaze korteji yavaşlatılmış çekimle verilir; öyle ki korteje hâkim duygu taşkınlıkları bitmek bilmeyecek gibidir. Jacques Tati'nin *Mon Oncle* (*Amcam*, 1958) filminde "amca" kendini bir büroda bulur. Yeni teknolojik dünyanın, trafik çizgilerine hapsedilmiş otomobillere benzeyen (burjuva) hayatların karşısına geleneksel, önceki "sevimli" hayatı koyan Tati'nin "amcası" yolunun istemeden düştüğü bir bürodan çıkmak için akla karayı seçer. Upuzun bir koridoru geçebilmek için, filmin yararlandığı teknik numaralar yardımıyla, bir labirentin içinde hareket eder gibidir.

Komedi filmlerinde kulisin gerçeklik ile yer değiştirmesi, daha doğrusu temsil ettiği gerçeklik ile bir tutulması da bir başka modeli temsil eder. Komedi filmi, bu radikal farklı iki düzlemi bir tutma yanılgısını, kulisin bir "kandırma" olduğunu, onun gerçekliğin yerine geçmesinin yarattığı yanılsamayı gösterir. *The Patsy*'de (*Artist Bozuntusu*, 1964) Jerry Lewis, uçak kazasında ölen ünlü bir komedyenin yerine yetiştirilmek istenir. Müzik hocasının evinde bütün eşya bir kulistir. Jerry, çarptığı vazoları, devirdiği büstleri hep son anda yere çarpmadan yakalar. Evin sahibi tıka basa eşya dolu bir kulis dünyasında yaşamakta, Jerry'nin çarptığı nesneler adamın yüreğini ağzına getirmektedir. Ne var ki, parmakları piyanonun kapağına sıkışınca avaz avaz bağıran hocaya Jerry de var gücüyle eşlik edince bütün salon eşyayla birlikte bomba yemiş gibi çöker. Bu kulis dünyasının gerçeklik ile özdeş olmadığını görürüz o an.

Kulis dünyasının, film gerçekliğinin dışına çıkma örneklerinin tersine, film dünyasının yabancılaştırılmış gerçekliğinin içine girme örnekleri de vardır. Buster Keaton *Sherlock Jr.*'de (1924) ünlü hafiyenin rolüne soyunmaya heveslidir; ancak nişanlısının evinde rakibinin tuzağına düşer. Kızın babasının saatini çalıp satan sahtekâr adam, suçu Keaton'un üzerine atmayı başarmıştır. Sinemada makinistlik

görevine dönen Keaton, suçu üstüne atan adamı filmde görür ve bir anda perdedeki olayların içine girer; çünkü rakibi filmde de karşısına çıkmış, zengin kadının gerdanlığını çalmaya çalışmaktadır. Kahramanımızın, uykuda da olsa davetsiz misafir gibi film gerçekliğinin içine dalması, kaosa düşmekle eşanlamlıdır. Filmin başına buyruklaşmış gerçekliği ile "gerçek" gerçeklik arasındaki terslikler komik olanın kaynağıdır bu örnekte.

"Görüntü" ile "ses" arasındaki orantısızlık ya da rekabet de komikliği sağlayan bir ilişkiyi temsil edebilir. Bildik, doğal olarak belli bir canlıya, nesneye ait ses birden değişir; aslan miyavlar, dev cüsseli bir adamın sesi çocuk sesi gibi çıkar. Hele görüntü ile ses arasındaki zıtlık arttıkça güldürmenin dozajı da artar.

Müzik, romantik, dramatik filmlerde, sekansın atmosferine ve ihtiyaçlarına "uygun" denk düşen bir destektir. Sahneye eşlik etmek yerine görüntünün ifadesi ile çeliştiğinde ya da abartılmış halde kullanıldığında komediye destek olur. Neden ile sonuç arasındaki komikliğe yol açan uyumsuzluklara örnek, Chaplin'in açlıktan guruldayan midesini bir köpeğin kendi hemcinsinden çıkan ses sanması ya da bir çiviye indirilen çekicin dinamit patlaması gibi ses çıkarmasıdır.

b) Fantastik Olan ile Komik Olan

Alışıldık gerçeklik görüntüsünün bozulup dağılması bizde bir huzursuzluk duygusu, korku yaratır. Gerçeklik görüntüsü dengelidir, sabittir; baba babadır, tektir, anne annedir, bir nesne kendinden başka bir şey olamaz. Komedi filminde bu sabitliklerin ortadan kalkmasının, dengenin bozulmasının yol açabileceği tehlike, ironikleştirme, karikatürleştirme, önemsiz, masum bir durum haline sokma yoluyla güldürmenin aracına dönüştürülür. *Brats*'ta da (Yönetmen: James Parrott, 1930) Laurel ile Hardy hem çocuk, hem de çocukların ebeveynleri olarak çıkarlar karşımıza. Buradaki yarılma, tek olanın ikileşmesi, tuhaf bir aile durumu da sunar; tanımlanması imkânsız bir ilişkiyle karşı karşıya bırakır seyirciyi. Gerçi ilk izlenim, babalar-oğullar tanımını kullanmayı akla getiriyorsa da aynı kişinin bölünmesi, tek'in ikileşmesi, filmin öteki komedi unsurlarının yanı sıra alabildiğine absürt bir durum sunar. Böylelikle hem komik olan elde edilir hem de böyle bir bölünme gerçek hayatta mümkün olmayacağına göre korkmaya da gerek yoktur. Laurel ve Hardy, *Our Relations*'ta (*Laurel-Hardy ve İkizleri*, Yönetmen: Harry Lachman, 1936) bölünmeyi "double'ların" birbirinden haberleri olmama modeline taşırlar. İkilinin aynı mekânlarda ancak birbirine doğrudan rastlamadan hareket etmelerini sağlayan teknik çözüm kıymetli bir

yüzüktür. Aynı hareket alanları içinde, birbirine karıştırılma yüzünden başlarına gelene bir anlam veremeyen ikili, sesli sinemaya girişte bütün klasikleşmiş araçları bir araya getirdikleri en iyi filmlerinden birinde, düşündürücü bir alt metin de sunmaktadırlar: Bütün aşikâr belirtilere rağmen böyle bir durumun gerçeklikte mümkün olmadığını bilen filmdeki "insanlar" gerçeklik duygusunu sonuna kadar koruyabildikleri için doğru yerde dururken ve filmin kendi gerçekliğinin aracına tahvil ettiği iç dünyada dış "gerçek" gerçekliğin kurbanı olup birer komedi aracına dönüşürken, seyirci "gerçek" gerçekliğin koruyucu rasyonellik çerçevesi içinde neye güldüğünü açıklayabilecek durumda mıdır?

Komedinin de "Dr. Jekyll ve Mr. Hyde" modeline dolaylı ve doğrudan yer vermesi, "bölünme" ve "bölünmeye güldürüp" endişeyi gidermesi örneklerine de rastlayabiliriz. Jerry Lewis, *The Nutty Professor*'de (*Aşk Hocası*, 1963) bir başarı figürüyken yerli yersiz, en uygunsuz anlarda panikleyen, özgüveni dağılmış biri olup çıkar. Yine de gerçekliğin başarı talep ve basıncı karşısında tek bir karakter hattını koruyamadığımızı hatırlayabildiğimiz anda, gülerken bir şeyler düşünebiliyorsak, komedi türü burada da hınzırlığını yapıyor olmalıdır.

c) Nesnenin Direnmesi

Nesneleri (cansız materyali) mantıklı, akla uygun kullanmak "gerçekçi olmak" anlamına geliyorsa; enerji harcamak, kuvvet ya da duygu, kendisinden faydalanılan nesnenin işlev ve anlamıyla uyumsuz bir oran temsil ediyorsa, mantıksız, saçma bir durum söz konusu demektir. Bu ters oranlı, türün tipolojisinde kalıplaşmış yanlış anlamalara, ters kararlara yol açan modelde, nesne (şey) ona uygun düşmeyen bir anlam ve önem kazanır; sanki cana, ruha bürünmüş, duruma göre kendi kararlarını alıyormuş gibi komiğimizin karşısına dikilir, ona direnir; neredeyse komiğe ve onun amaçlarına karşı kişisel bir nefrete bürünür. Harcanan çabayla nesnenin kendisinden beklenenin çok altında gösterdiği performans, nesnelerin ne zaman nasıl davranacağını ancak kendilerinin bildiği gibi bir mitoloji yaratır. Bu durumda nesne ile mücadele etmek yerine (bir süreliğine de olsa) kendini onun bildiği gibi davranma özgürlüğüne bırakmak en doğrusu olacaktır. Burada da seyirci bunun geçici bir durum olduğunu bütün öteki filmlerden bilmektedir; nesnenin terörüne hedef olan komik tip ise her seferinde geçici de olsa panik belirtileri gösterecektir. Bir kez daha seyircinin film içi gerçekliğe teslim edilmiş komiğin çaresizliğine gülmesi, hatta zıvanasından çıkmış nesneler dünyasındaki anti yasa anarşisinin keyfini çıkarması anlaşılır bir

sonuçtur. Yeter ki, nesneler kendilerine ayrılmış ipini koparma süreçlerinin sınırını aşmasınlar. Aştıkları anda bir kez daha "tür" en başta bilim-kurgunun fantezilerine meydanı bırakmak zorundadır.

d) Nesnenin Dönüşümü

Chaplin, rehineci dükkânında çalışırken bırakılmak istenen bir çalar saatin değerini belirlemeye çalışır. Bu amaçla bir yandan saati bozup hayır gelmez hale getiren işlemler gerçekleştirirken, bir yandan da saati (nesneyi) dönüşme işlemine tabi tutar. Saati konserve kutusu gibi açar, içinde bozulmuş, çürük sebzeler bulunan kutu gibi gibi koklar. Saat, doktorun muayene ettiği, sırtına vurup dinlediği bir hastadır sanki. Emanetçi çırağı emanet bırakılacak saate harfiyen bir otopsi uygulamaktadır. Saatin içinden çarklar, yaylar, pimler çıkar; ne varsa masanın üstüne dökülür. Parçalar masanın üstünde kendi başlarına buyruk, kaotik bir dans yapmaya başlarlar. Chaplin, yağdanlıkla onları masa üzerinde yağlar yağlamaz sakinleşir parçalar, hareket etmeyi bırakırlar. Derken onları müşterinin şapkasının içine doldurup geri verir. Nesne parçalanmış, parçaların direnmesi önlenmiştir. Kahramanımız nesneyi imha ederken ritüel bir sevinç yaşar; nesneyi alt etmenin zevkini.

Nesnenin dönüştürülmesi, tanınmaz hale getirilmesi, huysuzluğunun, arsızlığının cezası, haddinin ona bildirilmesidir. Sinema bu bağlamda nesnenin haddini bilmezliğine cevap veren komedyenin yardımcısıdır. Bir kez daha sinemasal gerçeklik alanının içinde nesne insana yenik düşer bu örnekte. Aslında nesne bu örnekte olduğu gibi her zaman yıkıma uğratılmak durumunda değildir. Örneğin Buster Keaton, tersine, nesnenin olabilecek en optimal düzlemde işe yaramasını sağlayacak şekilde onu işlevsel dönüşüme uğratır.

e) Görüntü Travması

Yüksekler, çukurlar, uçurumlar, daracık yollarda dengeyi korumaya çalışmak, hızla giden bir aracın arkasına kuyruk gibi takılmak, uçmak; havada asılı kalmak vb... Bütün bunlar sinemanın rüyalarımızdan armağan travmatik korkularımızın en temelini, evrim sürecimizde yüksekten düşme korkumuzu mıncıklayıp duran kalıplarıdır. Düşme korkusu karşı tarafta uçma özlemi ile dengelenir. Komedyen aymazlıkla, tedbirsizlikle, dikkatsizlikle içine düştüğü tehlikeli durumları yine kendisinden umulmadık bir akrobat becerisiyle son anda etkisizleştirerek, endişenin yerine gülmenin rahatlatıcılığını koyar. Aşağıya, derin bir yere düşme korkusunun karşısına böyle bir

tehlikeyi önemsememesine, görmezlikten gelmesine sebep olan bir naifliği koyar; tehlikeyi inkâr eder, görmezden gelir. Chaplin, gözleri bağlı, ayağında patenler, yürekleri ağzımıza getiren bir dans gösterisi sergilerken, tehlikeli düşmelerin sınırından döner durur; gelgelelim gözündeki bağı açar açmaz tehlikenin farkına varır ve düşer. Dikkat ve temkinlilik ile atbaşı giden endişe ve korku, bu örnekte olduğu gibi, bilinç ile doğa arasındaki ilişkiye bir yollamadır. Tehlikelerle dolup taşan dünyada (doğada) dikkate her çağrı, endişe ve korkuya da davettir. Özellikle çizgi filmin tekrardan bıkmadığı trick'i, uçurumun üzerinde boşlukta duran figür, boşlukta olduğunu fark etmediği sürece ağırlıksız nesne gibi durur havada. Harold Lloyd, bir akrobat becerisiyle ve çabasıyla hemen her filminde aşağıya düşmeye karşı direnip durur. O yıllarda büyük kentlerde mantar gibi yükselen gökdelenlerden duyduğu büyük korkuyu akıldışı boyutlara taşıyan Lloyd, bu korkusunu komedinin içinde eritip durur.

Hiç şüphe yok ki görüntü travması belli bir anlamda bir tabu ihlali anlamına gelmektedir; çünkü her ne kadar ödünsüz bir sansür yasasının baskısı altında olmasa da, "kahramanın" yüksekten düşmesinin, uçuruma yuvarlanmasının gösterilmesi "uygunsuzdur" sinemada. Pozitif kahramana tuzak kurmuş kalleş adamın kayalardan yuvarlanması, felaket filmlerinde kimi zaman bütün bir kasabanın, örneğin depremde açılan yarıklara yuvarlanması "göğün" cezası gibi bir şeydir. Olumlu figür ise böyle bir görüntünün nesnesi olmaz hiçbir zaman. Ötekiler gibi cehenneme tekerlenip gitmez. Vurulduğunu gösterebilirsiniz kahramanın; ama onun düşüşü fiziki bir görüntü olarak verilemez. Komedide tersine çevrilir bu tabu. Tipimiz becerileri sayesinde düşmekten son anda paçayı sıyırır ya da düşse bile hasar almadan kurtulur. Komedi sineması geriye hareketi mümkün kılan tekniğin de yardımıyla çekip alır onu tehlikenin ağzından.

2. KOMEDİNİN ANLATIM KALIPLARI

Komedi sinemasının temel öğeleri arasında film karakteri taşımayan öğeler de bulunmaktadır. Diyalogların sağladığı komik durumlar, aldatıcı kıyafetler, birbirine karıştırmalar, yanıl(sa)malar, parodi ve satr, filmin sekanslarında kendilerine yer bulup komik bir durumu temsil etseler de doğrudan sinemasal elemanlar sayılamazlar. Komedi filminin içine komik bir duruma katkıda bulunabilecek bu türden öğelerin girebilmesi için filmin eylemsel yapısının buna fırsat tanıyacak şekilde düzenlenmiş olması şarttır. Sözgelimi slapstick komedisi, söz konusu öğelere yer verebilecek bir sinemasal

eylemden uzak durur; çünkü böyle bir yapı, kopuk, peş peşe gelen durumların birbirini izlediği bir film çıkarır ortaya ya da fırsat bulundukça başka bir film türü öbeği içinden çekip alınmış bir öykü, bu durumlar zinciri içinde darmadağın edilir. Sesli sinema komedisi ister "romantik" ister erotik karakterli olsun, eylemin çatısı içine komik öğeleri tıkıştırmak için elinden geleni yapar; diyalog, bizzat bir gag'ı, eylemin içinden iyice öne çıkarıp geliştirebilir. Sinema komedisinin bütün bu farklı biçimleri, her türlü öyküyü eylemin çıkışını sağlayacak şekilde değerlendirir. "Gerçekçi" komedi sinemasal materyali kullanırken, "geleneksel" komedi sineması, dilinin bu girişimlerden etkilenmemesine dikkat eder.

Dramatik ya da romantik karakterli öyküler olarak anlatılmaya elverişli her şey komedi olarak da anlatılabilir; ancak bu malzemeyi komedinin düzlemine taşımayı sağlayabilecek temel modeller bulunmaktadır. Bu anlatma modellerini Gerald Mast sınıflandırmasını kullanarak göstermeye çalışabiliriz.

a) Bir Kadın ve Bir Erkek

Bir kadın ile bir erkek arasındaki ilişki aslında bütün öykülerin temel öyküsüdür. Kadın ile erkek buluşana, birbirlerine tam anamıyla kavuşana kadar bir sürü çetrefil olay yaşanır. Sorunların çözülmesi, kötülerin, oyun bozanların aşılması, etkisizleştirilmesi şarttır; en başta da anne-baba ikna edilmek zorundadır. Komik tipin daha baştan romantik bir âşık tipinin geleneksel özellik ve niteliklerine alabildiğine uzak oluşunun, bu kalıplar ile çelişki oluşturması nedeniyle ya da sayesinde komik durumlar birbirini izleyecektir. Bir başka komik durum, kadın ve erkekten birinin ötekinin ilgisini, tutkusunu fark edememesinden kaynaklanır. Başka bir tür'de dramatik olayların malzemesi olabilecek bu aymazlık hali, komedide birbirlerini uyandırmak, sevmeyi öğretmek, değerini tanıtmak anlamına gelir. Taraflardan birinin erotik ilişikler düzleminde de uyandırılması, uyarılması şart olabilir. İkili, karşılıklı ilişkinin yerleşik kurallarından, çözülmesi gereken kodlardan (bir tarafın ötekine verdiği kodlanmış bir sinyalden) gereken çözümü çıkarabilecek, şifreyi çözebilecek durumda değildir çoğu zaman. Her iki taraf da daha çok yerleşik sinyal verme, gösterme, belli etme, geleneksel kur yapma davranışlarını epey kötü ve abartılı taklit edip durmaktadırlar çünkü. Sahiciliği tartışılır bir gösteri yapmaktadır taraflar.

b) Başka Bir Tür'ün Parodisini Yapmak

Komedi sinemasında öteki türlerin, western'in, melodramın, ganster sinemasının "ahlaki" anlayışları ve kahraman tipleri komik bir ortama taşınır ya da komik bir tip aracılığıyla parodileştirilir. Söz konusu türlerin göstermekten kaçındıkları ya da bir yana bıraktıkları şeyler komedi türüne geçerken gösterilince komik etkiler de elde edilir. Türün kodları arasında yer almayan bir olayı, hatta türün en vazgeçilmez şablonlarından birini komedi filminin içinde tekrarlamaya kalktığında, Buster Keaton filminde ata değil de bir ineğe biner (*Go West,* 1925). John Ford, klasik türü western dışında bir komediye de el atmıştır. 1931'de *Little Caesar* (*Küçük Sezar*, Yönetmen: Mervyn LeRoy, 1930) ile ünlenen Edward G. Robinson, tıpatıp benzediği bir caniyle karıştırılır; onun aranan cani olduğundan emin kişi, onu ihbar etmekte tereddüt etmeyecektir. Gangster türünün kalıpları üzerinden gelişen eylem, yanlış kişinin fail durumuna düşmesinin seyircide yaratacağı endişe ve huzursuzluğu, gerçeklikte imkânsız olduğunun bilindiği bir durumun modeliyle ortadan kaldırır; komediye açılan kapıları aralayarak seyirciyi -bu durumlarda hep olabileceği gibi- rahatlatır. (Ne var ki, gerçek hayatta normatif veriler üzerinden hareket eden bir adalet sisteminin yanılgıya düşmesi için ille de birbirine benzeyen iki insandan birinin suçlu olması gerekmez.) Komedi türü, bu örnekte olduğu gibi, yanılgıyı çok özel bir duruma, tam benzerliğe bağlayarak seyirciyi teskin etse de, bir alt metin, adaletin hayatlara mal olan yanılgılarının ürkütücü bir cehennem yaratabileceğini de düşündürecektir seyirciye. Sinema, hele popüler sinema, genelde bu hakikati göstermeyi pek sevmez. Adalet hatalarına kurban giden bir insan popüler sinema mitolojisinde en azından tanrısal katta cennetliktir. Her haksızlığa uğramış suçsuzun bir "Monte Kristo Kontu" olabilme olasılığı bulunsa bile, son tahlilde intikamın "göğün işi" olduğunu da söyler popüler sinemanın bu versiyonu. Bu örnekte, suç sineması türü, komedinin giriş adımlarını atmış olmakla birlikte yanlışlığın, yanılgının nedenini alabildiğine özelleştirerek seyirciyi rahatlatmakla kalmaz; filmin sonunda taşlar yerine oturur, gerçek ortaya çıkar. Öyleyse çifte rahatlatma söz konusudur. ("*The Whole Town's Talking*" Yönetmen: John Ford 1935).

Kimi komik filmler bir türün alanına değil de tek tek seçilmiş filmlere el atabilirler. Buster Keaton'ın, *The Three Ages*'ı (*Üç Çağ*, Yönetmen: Edward F. Cline, 1923) Griffith'in ünlü *Intolerance*'ının (*Hoşgörüsüzlük*, 1916) bir parodisidir. Bu arada bütün bir filmin değil, bir filmin kimi sekanslarının komedi versiyonunda boy gös-

terebileceği de unutulmamalıdır. Böylesi durumlar, filmin bütünün bir parodi olmasını gerektirmez.

c) Sorunun Saçmalığa Dönüşmesi

Sıradan, olağan bir insan hatası daha yolun başında abartılıp filmin eylemsel yapısını kaotikleştirebilir; sorun, en son dayandığı yerde, baştaki çıkışın mantıksızlığı nedeniyle saçmalığın alanına teslim olur. Sıradan bir insan hatasının devasa boyutlarda sorunlara tırmanışını anlatan film öyküsü akla aykırı bir olaydan (anlayıştan) başlayıp sonsuz çokluğa doğru evrilir. Bazı sosyal davranışların ve insan tavırlarının gülünçlüğünü açığa çıkarmaya elverişli bu biçim, sıkça ders çıkarıcı, didaktik amaçlara hizmet etmeye elverişlidir. Olaylar zincirini en baştaki absürt olaya dönerek bağlamak, bir retorik biçimidir. Chaplin'in *Monsieur Verdoux*'su burada sözünü ettiğimiz, saçmanın çıkışta bütünü belirlediği ilişikileri temsil eden tanınmış bir örnek sayılır. Filmin akışı içinde başlangıçtaki hareket noktası, cinayetin sosyal açıdan olumlu ve insancıllığı savunulacak bir mesele olduğu şeklindeki saçma tez, olayların akışı içinde ipliği pazara çıkıp durduğundan, eylem komik biçimde yol alır.

İstediği kadar sıradan olsun, bir yanlış anlama, kahramanı bütün bir film boyunca bir komik durumdan ötekine sürükleyebilir; kahraman(lar) belli bir duruma ayak uydurmayı beceremediği için her adım başı alışıldıkdışı yollardan tutunmaya çalışabilir. Aralarından biri bir sözü, sözcüğü yanlış anladığı için ("Marx Brothers") kurumları, operayı, mağazayı, hipodromu felç ederler.

d) Sosyal Gruplar ve Sınıflar

Farklı sosyal gruplaşmalarda genellikle birbirinden farklı iletişim yapıları ve gelenekler, töre ve âdetler görülür. Bir sosyal gruptan ötekine girmiş biri kendini burada kabul ettirmeye ve tutunmaya kalktığında büyük güçlüklerle karşılaşır. Günlük yaşantılarımızda böyle bir duruma düşmek, geleneklerine pek alışkın olmadığımız bir sosyal öbek içinde ne yapacağımızı bilmez hale gelmek alabildiğine can sıkıcı bir durumken, komedi sineması için çoğu zaman "olayın" çıkış koşullarını oluşturur. Blake Edwards'ın *The Party* (*Tatlı Budala*, 1968) filminde Peter Sellers, zengin Avrupalı sinemacıların partisini beceriksizlikleri, özellikle de yabancı âdetlere ayak uydurma çabası yüzünden kaosa çeviren bir Hintlidir. Ayrıca sahte yabancı misafir yüzünden toplumsal sistemin kuralları saçmalık, anlamsızlık düzlemine indirgenir. Louis de Funes filmlerinden *Les Aventures de Rabbi*

Jacob'ta (*Papaz Kaçtı*, Yönetmen: Gerard Oury, 1973) komiğimiz kendini gizlemesi gereken darkafalı, vurdumduymaz bir burjuvadır. Yahudi Rabbi'si kılığına girer ve Yahudiliğin ritüllerini improvizasyonla taklit etmeye çalışır. René Clair'in filmleri sıkça işçiler ile kapitalistleri bir araya getirir; birçok Fransız filmi çılgın bir rastlantı sonucu, örneğin mirasa konarak bir sokak serserisinin burjuva sınıfı içine alındığında dikiş tutturmakta ne kadar zorlandığını gösterir.

e) Kahramanın Hayatla Baş Etmeye Çalışması

Elinden geleni ardına koymayan, bütün araçlarla hayatta tutunmaya çalışan birinin öyküsü (romanı) "pikaresk" türün temel motifidir. Tutunmaya ve bu arada da mümkün olduğunca hayatın tadını çıkarmaya çalışan, küçük eğlenceler fırsatını kaçırmayan pikaresk tip ve yaşantısı, komedi sinemasının favori öykülerini sunar. Charlie Chaplin ya da Jacques Tati figürü, pikarodan da özellikler içerir. Temel yapısı romantik ya da serüvenci olan Henry Fielding'in 18. yüzyılda kaleme aldığı romandan uyarlanan *Tom Jones* filmi (Yönetmen: Tony Richardson, 1963) pikaresk boyutuyla birlikte filme komedi de ekler.

f) Görev

Komik kahraman, kendi belirlediği ya da başkalarınca ona havale edilmiş bir görevi halletmek durumundadır. İlk bakışta görevin üstesinden gelemeyecek kadar ufak tefek, beceriksiz, güçsüz, çaresiz, özellikle de saf biri izlenimi bıraktığı için komediyi doğurmaya çok elverişli bir çıkış durumu kendiliğinden oluşur. Buster Keaton'ın genellikle tercih ettiği model budur; aynı şey Harry Langdon için de söylenebilir.

Hayatını belli bir uğrağına kadar yanlış yaşadığını, hatalı davrandığını fark edip radikal bir değişim yaşayan kahraman da komediye enerji taşır. Kişimiz, "yepyeni bir insan olmaya" karar verir. Özellikle Frank Capra filmleri, özünde zaten iyi gangsterin, zengin adamın gerçek kimliğini, insan olduğunu kabul etmemek için epey bir direnip sonunda iyiler safına geçişini anlatır. Billy Wilder'ın, Jack Lemmon ve Walter Mattheau ikilisi üzerinden işlettiği sosyal komedilerde, Matthau huysuz, memnuniyetsiz kimliğinin altındaki kişiliğinden sinyaller verip durur. Orta sınıf vatandaşın beceriksiz, masumane tutunma çabaları, komedisini de birlikte taşır filme.

Komedi filmlerinin bazıları gag'lar ile kısa skeçlerin peş peşe akışı üzerinden yol alırken, bu gag ve skeçler baş figürün ortaya çıkması sayesinde birbirleriyle ilintilenip düz bir gösteri olmaktan kurtulurlar.

Bu yapı sadece Chaplin'in ilk dönem filmlerinde karşımıza çıkmaz; İngiliz yönetmen Richard Lester'in Beatles grubuyla 1964'te gerçekleştirdiği, *A Hard Days Night* (*Gençlerin Sevgilisi*) ve bir yıl sonraki *Help!* filmleri de bu özellikleri temsil etmektedir. Özellikle ilk film, sinema tarihindeki en iyi pop müzik komedi filmlerinin başında yer bulmuştur.

Komik kişinin tipi ve komik olanın atmosferi gaglar ile skeçler arasında yol alan plot'un aracılığıyla gerçekleşme imkânı bulur. Plot ya da öykü, dramatik yapının omurgasıdır. Ne var ki bu, çok ender durumlarda "dokunulmamış" salt haliyle filme yansır. Gerçekte plot'lar bitmez tükenmez varyasyonlara imkân verirler. Komik tip (komedyen) ve yönetmenin "mesajı" için plot sadece bir iskelettir; kendi başına herhangi bir mesaj iletmez.

Komedi sinemasının "durumları" komedyenin işleyeceği, evirip çevirip kendi tipinin aracına çevireceği ham malzeme gibi bir şeydir. Sinemanın sağladığı "uzayın" içinde işler durur bu malzemeyi; improvizasyonlarlardan da çekinmez, fırsatını bulduğu yerde "büyük gösterilerini" sergiler. Sinemanın sunduğu bütün imkânlar onun emrinde gibidir; komik tip bu imkânlara ayak uydurmaktan çok onları sonuna kadar değerlendirir; daha filmin adıyla başlar her şey: *Şarlo Sirkte* (1923). Şu bildiğimiz sirk evreninde elbette sirkin ritüellerinden seçme parçaları hatırlatacak değildir; görüntülerin, diyalogların ritmi komedinin destek parçalarıdır. (*Üç Ahbap Çavuşlar*'da Torik, Kıvırcık'ın ıslık dilinin ritmine bir türlü yetişemez; gestuslarla destekli bu "ıslık" dili, çözülmeyi bekleyen bir şifreler bombardımanıdır Torik için. Palabıyıkyan'ın taşlamaları üzerinde durup bir an düşünmeye fırsat vermemeye kararlı gibi peş peşe dizilir. Torik'in, Kıvırcık'ın çocukluk diline bir dönüş de olan ıslık dilini çözmeye çalışırken seyircinin zekâsına da provokasyonlar içerir.) Kısacası müzik, dekorlar, kulis parçaları, hepsi komedyenin ve yönetmenin aracıdırlar. Bu malzeme komik olanın tipi ile ve/ya da yönetmenin yaratmaya çalıştığı mitoloji ile buluştuğunda, komedi filminin yaratıcı edimi gerçekleşir.

3
Klasik Komedi Sineması'nda Öncüler

Lumierè Kardeşler'den Méliès'e

Seyirciye gösterilen ilk filmlerden biri "komedidir". *L'Arroseur Arrose*'da (*Bahçıvanın Sulanışı*, 1895) bir bahçıvan bahçesini sularken bir çocuk ona berbat bir şaka yapar, musluğa bağlı hortuma basar. Suyun kesildiğini fark eden bahçıvan, hortumun çıkışını yüzüne tutmuş kontrol ederken, basınçla gelen su adamı ıslatır. Hareketli görüntüyü bir komedi aracı olarak kullanmayı en başta akıllarından geçirmemiş, filmi bir eğlence, hoş vakit geçirme aracı olarak görmeye hiç de razı olamayan, filmi gerçekliğin yansıtıcısı olarak anlayan Lumierè'ler sinema tarihine ilk "komedi filmini" armağan etmişlerdir. Sinema gerçekliğin hareketli görüntülerle nasılsa öyle gösterilmesi aracı olarak düşünülmüş olsa da, bu örnekte –hani belki tesadüfen gerçekleşen bu filmde– komedi sinemasının ikili yüzüne ilk işaret de gelmiştir: Gündelik hayatın mümkün olaylarından birini incelerken bir yandan da mekanik bir gag sahnelenmektedir. Hortumun içinde akışı bir an kesilmiş su basıncı bir anda başına buyruklaşmaktadır; öyleyse bütün sinemasal gag'ların temel öğesi daha burada içerilmiştir: İnsanların hizmetindeki "araç, edevat, alet" başına buyruklaştığı anda kullanıcısının başına bela olur. Sonraki komedi filmlerinin çoğu da bu tür mekanik gaglardan vazgeç(e)meyecektir.

Fransız sinemasının öteki öncüsü Georges Méliès, sinemanın fantastiğin anlatımında üslenebileceği rolü ilk keşfedendir; daha önce varyete gösterilerinde hokkabazlık yapmış olan Méliès, Jules Verne adaptasyonlarında ve öteki bilim-kurgu öncülerinde grotesk temaları filme sokan kişidir. Grotesk'in bir ön alanı olan "fantastik yan" edebiyattan farklı bir işlev taşır sinemada. Komedi filmine girmiş bu kavram, her an kendisine gülünmenin tehdidi altındadır; çünkü Victor Sidler'in deyişiyle, "Gündelik hayatın tecrübeleri ile

tahayyül edilmesi, göz önünde canlandırılması imkânsız olan ve ancak sözlü dille kurulan imajla anlatılabilen fantastiğin, komedide bir anda gerçekliğe dönüşmesi, bir gerilim ve heyecan inşa eder. Bu yabancılaştırıcı, poetik bir fantastiğe sıçrama yapar ve bu da gülmeye yol açıp durur."

Gülmek ve fantastik olan; neşe, heyecan ve korku, sinemada ortak köklerden kaynaklanır. Méliès filmlerinde grotesk komik unsurlarla meşum gerçeküstü arasında dolaşan görüntüler boldur: Ay, bir erkek suratına sahiptir ve roket gelip tam gözüne saplanmıştır ve mürettebat bu roketin içinden iner. Yıldızlar öküz gözleri gibi seyirciye bakar, mayolu perilerin mekânıdır hepsi. Sadece gülmeye destek vermek için düzenlenmiş bu buluşlar, groteskte olduğu gibi yadırgatıcı bir boyut da taşır (*Le Voyage Dans la Lune/Aya Seyahat,* 1902).

Lumierè Kardeşler'in filminde hortumun üstüne basıp aracın âsiliğine destek veren çocuk, zarar verdiği bahçıvanca kovalanır, yakalandığında da bir güzel dayak yer; anlayacağımız, rekabet ve yarışmanın heyecan dolu biçimi bütün sinemasal aksiyon biçimlerinin temel öğesidir. Birbirleriyle ilişkili hareket dizelerinden oluşan sistem ancak kavranabilecek sınıra ulaşacak kadar komik hale getirilmişse ya da gelmişse, gerilimin ve heyecanının da çerçevesini çizmiş demektir. Hem duyumsal hem de fiziksel bir eylem olarak zaman ve mekân içinde gerçekleşir bu heyecan. Sinemanın getirdiği boyut harekettir, hareketli görüntüdür; kaçanın kovalanması filmin dramaturjisini oluşturur ve de komik kaçıp kovalamaca, komedi sinemasının ruhudur. Bu eylemler dizisinde fiziksel sınırlar oynaklaşır; hıncahınç trafiğin aktığı caddelerde, sularda, damlarda, merdiven tepelerinde, duvarlar üstünde, dağlarda ve havada sürüp gider. "Avcılar" hedeflerine, şöyle bir an nefes alıp bir sonraki adımında hangi yolu/yönü seçeceğine imkân bırakmazlar. Böyle olunca da havada bir anlığına da olsa koşmak, kuru toprağın üzerinde kürek çekmeye devam etmek, duvarlardan geçmek, bir evden ötekine, ara istasyonlar gibi geçip durmak mümkün olur. Damlar, kayak pistleri gibi kullanılabilir; hareketi sağlayan araçlar da anında değiştirilebilir; otomobil treni kovalayabilir, balonlar gemilerin peşine düşebilir; koşmak, yarış otomobillerini geride bırakabilir ve de kullanılabilecek her araç, anında kaçanın emrine amade olur. Çocuk arabası fayton olup çıkar; inek, kovboy atının işlevini yüklenir, yatak çarşafları paraşütten geri kalmaz.

Bütün bu işlev yüklenmeler komedi filmlerinin medyatik zaferiyle birlikte mümkün olmuştur.

Komedinin buraya kadar sözünü ettiğimiz taşıyıcı öğeleri, belli bir nesnenin belli bir anda işlevleşmesinden türeyen gag'a bağlı heyecan, nesneyi kullanmanın zevki ve beraberindeki tedirginlik ve bu kaçıp kovalama sekanslarının kısa bir an için de olsa etkisizleştirme hakkına sahip oldukları fiziksel yasalar, birlikte, sinemanın teknolojik imkânlarının gelişmesiyle atbaşı yol almışlardır. Topukları poposuna vurarak koşan birinin bir lokomotiften daha hızlı gittiğini göstermek, canavar gibi yaklaşan bir trenin önünden son anda geçmek hep teknik buluşlarla mümkündü.

Komedi sinemasının öteki türlerden radikal sayılabilecek farkını oluşturan bir öğe de sinemanın rakibi olan tiyatrodan devralınmıştı: Figürün tipleştirilmesiydi bu öğe. Kendine özgü mekaniğini ve kendi psikolojisini izleyen, daha doğrusu bunların çizdiği yolda hareket eden sabit bir tip figürü tiyatronun bu sinemaya armağanıydı. Filmin komik figürü sayesinde toplum ile birey arasında bir ilişki tesis etmek mümkün oluyor; komik, seyirciye akılda kalabilecek bir şeyler söyleyebiliyor, böylece komik ile seyirci arasında karşılıklı bir ilişki kuruluyordu.

Sinemaya özgü bir Commedia dell'arte olan filmin merkezindeki tip/figür, karakterize ettiği tiple (kendisiyle) komedinin taşıyıcı ana gücü oluyordu ve komedi sineması yeni medyada kendi yerini korumanın da ötesinde, rekabete meydan okuyacaksa, bu gücü sağlayacak "star"lara ihtiyacı vardı.

Max Linder: İlk Büyük Komedi Starı

1905'te Max Linder, yılda 150 bin frankla o zaman için bu türde tahmin edilemeyecek bir para kazanmaktadır; ama elbette burada aklımıza Brecht'in unutulmaz bir tespiti gelir: "Oyuncular kendilerini zerre kadar eğlendirmeyen rollerle seyirciyi eğlendirmek, güldürmek zorundadırlar."

Linder, filmlerinde değişmez kıyafetiyle bir öncesinin kopyası tipik davranışları sergileyip durur. Kendinden sonraki büyük komedyenler gibi o da bir mitosun karikatürüdür. Bir jigolodur onun rolüyle örtüşmüş tiplemesi. Büyük burjuva çevresinin işsiz güçsüz zamparası, o dönemde artık yıkılmaya yönelmiş bir mitosun son temsilcilerindendir; çünkü burjuvazinin kendine yönelik imajında, sahte davranışların etkilerinden uzak durması şart olmuştur. Otuzlu yıllarda, Üç Ahbap Çavuşlar'dan (Marx Brothers), özellikle Groucho (Arşak Palabıyıkyan), bu soylu sınıf özlem ve taklitlerinden kendini kurtaramayan burjuva sınıfına boşuna "giydirip" durmamıştır (Bir

masa; bir yanda Palabıyıkyan, ortada kur yapıp durduğu kontes, kontesin yanında da soylu imajı ağır basan bir büyük burjuva. Adam kontesin elini hürmetle, ritüelle öper. Palabıyıkyan kadının elini çekip şöyle bir bakar. Kontes niçin elini incelediğini sorar: Palabıyıkyan cevabı yapıştırır: "Yüzük parmağında duruyor mu diye baktım da!").

1920'lerin başında Chaplin'in, "her şeyi borçlu olduğum profesör" şeklinde seslendiği Max Linder (1882-1925), Bordeaux'lu çiftçi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Konservatuar eğitiminin ardından ünlü Pathe Stüdyoları'nda çalışmaya başlar. Dönemin ruhuna uygun olarak sinemaya girmesinin utancını, Gabriel Leveille olan gerçek adını değiştirmekle hafifleteceğine inanmaktadır; oysa birkaç yıl sonra dünyaca ünlü bir star olacaktır.

Linder'in komik tipini inşa etmeye çalıştığı figüründe hemen hep, güne uymayan, eskiden şimdiye sızmış bir yan vardır; bu özellikleri de geçmişe, tarihsel fenomenlere "veda etmeyi" kolaylaştırır. Max Linder filmleri, bir vodvil aksesuarının adından esinlenen, tuluat tiyatrosundan da bildiğimiz Kavuklu değneğiyle de akrabalığı bulunan slapstick'in birçok öğesini içerir. Sanatçı, döneminin komik yıldızlarının eğilimlerinin tersine, bakımlı yapısı ve Paris bulvarlarından taşıdığı çekici zarifliğiyle yeni bir tip yaratır.

Un Mariage a l'Americaine (*Amerikan Düğünü*, 1909) filminde Max Linder, evlenmeye niyetlenip bir evlendirme enstitüsüne başvurur. Evlendirme bürosunda onu çok zengin bir kadının beklediğini söylerler. Sevinçten uçan Linder her şeyi yüzüne gözüne bulaştırır; evini bir anda ahıra çevirir; sokakta insanlara musallat olur, önüne gelene hakaret eder; sonunda büroya üstü başı paramparça, dökülür bir halde ulaşır. Burada komedi sinemasında bundan böyle belirleyici olacak bir öğe de kendini gösterir: Planlanan ya da beklenen davranışlar yerine "komik" grotesk davranışlarla olması gerekenin tersini sergilemek. Bürodaki kadın -Gogol'ün "Palto" anlatısını doğrularcasına- Linder'i o hırpani haliyle görünce elbette evlenme talebini geri çevirir. Daha sonra Linder, evlendirme görevlisinin verdiği giysilerle jigolo kimliğine tekrar bürünür; gelgelelim sokakta bulaştığı insanlar onu tekrar görünce, bir güzel benzeteceklerdir.

Benzer bir yaklaşım, *Max et le Quinquina*'da da (*Max ve Kınakına*, 1910) kendisini gösterir. Kahramanımız bu kez, yakalandığı hastalıktan kurtulmak için içtiği şarabın etkisiyle devlet ileri gelenlerini karşısına alacak ve durumdan kurtulmak için kartvizitlerine sığınacaktır. Şöhretinin doruğa çıktığı aynı yılda gösterime giren *Max Prend und Bain* ise (1911) jigolonun polislerden kurtulmak için iki kadına sığınmasını konu alır.

Max Linder, döneminin ortalama yurttaşının temel derdini, ekonomik kaygılarla belirlenmiş evlenme alışkanlığını; gerçekteki halinden farklı görünme, sahte kişiliklere sığınma sonucunda doğallığını kaybetmiş, yabancılaşmış cinselliğini hedef alır. Onun tipinde, ahlak ilkelerini hiçe saymak isteyen, daha doğrusu bu ilkeleri kendi çıkarları doğrultusunda istismara hazır jigolo, en sonunda kendisi aldanan aldatandır. Aşağılanır, hırpalanır, hepsini sineye çeker ve eninde sonunda burjuva aile evliliğinin tarafı olarak dünyaevine girer. Komik olayların, eylemlerin dramaturjisi, tiyatronun bulvar oyunlarından alınmıştır. Bu örneklerde de elbette komedi dil aracılığıyla gerçekleştirilse de, bedenin hareketlerinden bütünüyle vazgeçmemiştir. Ancak bulvar tiyatrosunda süs, teferruat işlevi taşıyan beden ve uzuv hareketleri, komedi filminde sosyal kuralların yalanlarıyla mücadele ederek filmin ana mesajlarından birini yansıtırlar.

Mack Sennett ve Keystone Komedileri

Hiç şüphe yok ki Amerikan komedi sinemasının büyük isimlerinin organizatörü Mack Sennett (1880-1960), ekibindeki Chaplin ve öteki komikler gibi Max Linder'i enikonu incelemiş olmalıdır. Gelgelelim o, Linder filmlerinden farklı, artık seyirci kimliğiyle tanımlanabilecek ve film pazarındaki "realist" dramlardan daha yolun başında gına getirmiş bir kalabalığa seslenebilecektir. Sennett, 1902-12 yılları arasında, D.W. Griffith'in asistanıyken çekilen "dramatik" filmleri mercek altına alma şansını çok iyi değerlendirmiştir. Bu filmler, bir sanatçıdan çok işinin ehli bir zanaatkârın karakteristik temellerini öğretmektedirler: enikonu hayal ve yanılsamalar, süreklilik ve 19. yüzyıl edebiyatının geleneksel epik anlatıları. Sennett bunları alıp sinema "parodileri" üretmek için uyarlayacaktır.

Gerçek ismiyle Michael Sinnott, İrlandalı göçmen bir ailenin çocuğudur. Operet oyuncusu olarak başladığı sanat yaşamı, 1908 yılında Biograph'a katılmasının ardından yeni bir boyut kazanır. Burada, Griffith'in yardımcısı olmasından kısa bir süre sonra Keystone Stüdyoları'nı kuracak ve aralarında Roscoe "Fatty" Arbuckle (Şişko), Ben Turpin (Şaşı), Mack Swain (Dev), Harold Lloyd, Harry Langdon ve Charlie Chaplin'in de bulunduğu yakın geleceğin komedi sinemasına yön verecek isimleri yaratacaktır. Sennett'in dokunuşundan nasibini alan bir diğer isim de, ilk dönemlerinde Keystone gagcısı olan Frank Capra'dır.

Mack Sennett, Keystone Komedi Stüdyoları'nın sanat yönetmenliğini üslendiğinde bir ekolü bulmuştur. Firmanın ilk erkek komikleri,

"aynasızlardır". Birçok filmden hiç eksik olmayan "cops" ekiplerinin seyircide bulduğu karşılık, devlet gücüne ve şiddetine duyulan gizli bir nefretin mevcudiyetine epey bir şeyler borçlu olmalıdır. Keystone'un aynasızları düzeni sağlamak yerine, ne zaman müdahale etseler durumu daha da içinden çıkılmaz hale getirmektedirler: Anarşinin kıyısına kadar taşınmış bir kaostur sonuç. İzleyici (vatandaş) o minicik, cılız, tipsiz suçludan çok bu aynasızlardan korksa daha iyidir: Biri kalkıp saygın bir burjuva yurttaşın elmasını çalar; peşindeki cop'lar onu yakalamak yerine ne var ne yok yıkmak derdindedirler.

Bu tür, polisi bir ekip, bir kaos çıkarma makinesi gibi sunarken, aradan herhangi biri öyle fazla öne çıkmaz. Trafiği düzene sokmakla yükümlü Keystone "memurları", birkaç müdahale sonunda trafiği felç ederler. Devletin -hele üniformalı- resmi görevlilerinin olumsuz gösterilmesinin "en tartışılmaz tabu" sayıldığı "bizden" bakıldığında, 20'li yılların öncesinde bile "oradaki" kültür endüstrisinin hoşgörüsüne imrenmemiz kaçınılmazdır. Ne var ki komedi sinemasında bu polislerinin düştüğü durumlar, "insani beceriksizliklerden" ya da "zaaflardan" kaynaklanır (ABD sinemasında suç işleyen resmi düzen bekçilerinin popüler kültürde ancak çok ileride ve öteki türlerde ortaya çıktığını biliyoruz).

Mack Sennett'in geliştirdiği, Commedia dell'arte kökenli ve 1915'ten itibaren bir tür olmaya doğru evrilen "slapstick komedisi" yeni yüzyılın daha ilk çeyreğine varmadan, maddileşen yaşamları ve değer yargılarını eleştirerek ve merkezine otoriteyi koyarak evrensel bir komediye ulaşmıştır. Buna karşın türün seyircideki karşılığı oldukça karmaşıktır. İlk anda "sanattan" söz edilemeyecek bu haldır huldur, "kaç kovala", "beceriksizlikleri yarıştır" komedisi, en sadık seyircisince bile kendisini benimsetemeden gelişmeye başlar. İzleyici, bu yeni türün örneklerini neresinden tutacağını bilememektedir. Filmlerdeki "komik" unsur, seyircinin öteki gelişmekte olan türlerin aksine, kendini kaptırmasına olanak tanımayacak ölçüde kabadır ve ABD için alabildiğine belirleyici olan püritenizme ters düşmektedir. Yetmiyormuş gibi, iyi kötü, açık bir toplumsal eleştiri de işin içindedir. Bu yeni gelişmekte olan tür burleske ve sirke de epey yakın düşer.

Keystone Kumpanyası'nın eril ekibinin karşılığı Mack Sennett'in "Bathing Beauty"leridir ("Mayolu Güzeller"). Bu kızlar o günlerin kabul ve alışkanlıklarına göre, önlükleriyle, hareket tarzlarıyla epey hoppa, hafifmeşrep sayılırlar. Cilveli tavırlarıyla, masum, çocuksu kadın havalarında birer "pin-up" olarak sansürü de etkisizleştirebilmektedirler. Komedi ile "revue-girl" seksinin sentezi vodvil ve

burlesk tiyatrosunun mirasıdır zaten. Sennett'in kızları, giderek "Picture Play", "Screen Book", "Screenland" gibi pin-up magazinlerin doğumunu da hazırlarlar.

Slapstick: Quo Vadis?

Slapstick'ler proletaryanın meselesidir ve bütün gülmeler gibi, tarihleri boyunca "protesto" ifadesi olma özelliklerini korumuşlardır. Protesto, toplumsal kurumların sürekli "öğretmeye, hatırlatmaya" çalıştıkları ahlakiliğin, erdemlerin, bir yandan da edebiyatın, tiyatronun ve özellikle de sinemanın gözlerine sokup durduğu o yüce duyguların örtbas etmeye çalıştığı sahici ihtilafları, uzlaşmazlıkları hedef alabilmiştir. Adı kötüye çıkan slapstick'ler, burjuvazi ile aralarına mesafe koymayı sağlayan bir araçtır aynı zamanda: Geçen yüzyılın başında iyice yoğunlaşan göçmen akımlarının üzerinde belirginleşen kültürel baskıya ve tahribata -ağrı kesici de olsa- bir tür ilaçtır. Slapstick, hâkim ideolojinin eleştirisini kendi araçlarıyla hedef almanın da ötesinde, bu filmleri izleyen seyirciye "hayatın hiç de dikensiz gül bahçesi olmadığını" hatırlatmakta; burnundan kıl aldırmayan asil, soylu "kahramanların" ipliklerini de her fırsatta pazara çıkarabilmektedir.

Fransa'da seyirci "kalitesi" saygın kesimin içinde arttıkça, sinema da Griffith, Sennett gibi ustalar sayesinde zanaat düzeyinden "sanat" seviyesine doğru tırmandıkça ve proletarya sinemayı bu evrimiyle birlikte hemen hemen kaybedince, filmler "psikolojikleşmiştir". Psikolojik komedi, slapstick'in antitezidir. Slapstick'e yakın duran René Clair filmleri, birey ile toplum diyalektiğinin gerilimlerini, insanın en yakınlarıyla içine düştüğü ihtilafları işlemekte değerlendirir. Fransız komedisinde komiğin felsefi sosa batırılmış varoluş mücadelesi, yalnızlığı öne çıkacaktır. Amerikan slapstick'i ise insanın tamamen materyalist, pragmatik bir dünyadaki, yeterince önlem ve hazırlık edinemeden, mutluluktan başka her türlü belayı temsil eden bir dünyada yapayalnız bırakılmasını anlatır. Demek, Amerikan slapstick kahramanı, Fransız tipinden radikal farklı bir mücadele arenasında canını kurtarmaya çalışırken, "insanlarla" değil de aygıtlarla, araçlarla, aletlerle, bunları kullanamama dertleriyle boğuşup durmuştur. Slapstick kişisi, bu neresinden tutacağını bilemediği "şeyler" karşısında sinmediği andan itibaren, onları dekonstrükte etme hakkını kendinde bulmaktadır. Bir başka deyişle ve Raymont Durgnat'ın ifadesiyle "Fransız filmlerinde insanların yol açtığı 'kaos' belirgindir, Sennett kişileri ise bir kaosun içine düşmüş bireylerdir".

Geçen yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak hem Amerika hem de Avrupa'daki proletarya iki şeyin farkına varmaya başlamıştı: Kendileri bir prodüksiyon aracı konumuna indirgenmiş, az çok bir makine aksamına, mekanizmaya dönüştürülmüş, "şeyleşmişlerdi". Bu durumların değişmesini umut etmeleri zordu, milyoner olma umutları Kaf Dağı'nın ardındaydı. İkinci gerçek; hayat ile iş arasındaki temponun, artık radikal bir dönüşüm yaşamasında gizliydi. Çalışma hızı makinenin temposuna uyarlanmaktaydı; özellikle böyle bir tempoya alışık olmayan göçmen proletarya, bu dönüşümlere adapte olmakta alabildiğine zorlanmaktaydı. Mack Sennett komedilerinde insanların makinelere dönüşüp durması boşuna değildi. "Şaşı" Ben Turpin, anestezide aldığı gazın sonucunda insanın kullanabileceği bir balona dönüşmüş, o yıllarda Sennett'in rakibi olan Hal Roach'ın bir filminde Hardy, su fışkırtan bir çeşme başlığı olmuştu. Charlie Chaplin'in sık sık bir robotu andıran mekanik hareketleri gözden kaçabilecek gibi değildi. Mack Sennett ve onu izleyen sinemacılar, Henri Bergson'un şu tespitini doğrulamaya çalışır gibiydiler: "İnsan vücudunun davranışları, hareketleri, jestleri, bu vücut (beden) bize bir makineyi hatırlattığı ölçüde komiktir." Slapstick seyircisi için bu gerçek, felsefi falan değil, net, fiziki, elle tutulur bir olgu, deneyimdi.

Bir ikinci düzlemde, taşıt araçlarının o günlere göre dehşet hızları, kadim dünyanın "yavaşlığının" canını cehenneme yollamalıdır: Bir aşk mektubunun üç günde Londra'dan İskoçya'ya yollandığı o dönemlerin zavallılığına elveda! Artık "her şeye" gerektiği kadar çabuk ulaşılabilmektedir, sevgiliye de. Mektuplar yollarda kaybolabilir, yerine ulaşana kadar "aşk" bile sönebilir. Slapstick kahramanları ise enerjiden yerlerinde duramaz gibidirler; ancak mücadele ile, dans ve kaçma hareketlerinin sarmalında bireysel varlıklarını ayakta tutmaları, "ben de buradayım" demeleri mümkündür. Anlamlı bir iş, kişinin kendisini gerçekleştirme ortamı ve imkânı olarak bu insani yol, onlardan esirgenmektedir. İlginçtir, Chaplin ya da Keaton'ın bir işte çalıştıkları filmlerde komedi salt slapstick alanından epey uzaklaşır; çünkü işinin bitap düşürdüğü "insan" ağırlığı sözlerden değil de hareketlerden oluşan bir slapstick tipi, bir "maske" olma imkânını kaybeder.

Slapstick'ler ne "süratin şokuna" ne de hayatın "mekanikleşmesine" ve "şeyleşmesine" karşı doğrudan bir protesto söylemini temsil etmektedir. Tersine bu filmler, kişinin gene bu öğeleri kullanarak, bunları üreten toplumdan nasıl intikam alabileceklerini gösterir ister istemez. Eğlence sanayiinin özündeki bir yandır bu: Protestoyu fantezide gerçekleşen bir intikamla ikame etmek.

4
Sessiz Komedi'nin Üç Büyük Ustası

Klasik sessiz sinema komedisinin bu bölümü, sessiz dönemin tartışılmaz kabul edilen ilk üç ismini, Charlie Chaplin, Buster Keaton ve Harold Lloyd'u ele alacaktır. İncelememiz, daha sonra Laurel & Hardy ve Marx Kardeşler ile bu döneme nokta koyup sosyal komedilere, bir diğer deyişle, belki koyacak yer bulunmadığı için "komedi" çekmecesine koyulan birikime uzanmayı deneyecektir.

Düzenleme ve Klasik Sessiz Komedi

Harold Lloyd'un ortaya çıktığı yerde şeylerin ilişkisini yasalara bağlamış "a-priori fizik düzeni" geçici bir süreliğine ertelenmekle kalmamış, "tip"in amaç ve hedefine boyun eğmiştir. Her şey yönetmen, senarist ve oyuncu "tip"in eline geçmiştir. Yanlış evliliğe engel olmak için, bütün araçlar onun emrine girer ve bizleri, onun amacı etrafında yeniden düzenlenen ilişkilerle karşı karşıya bırakır. Onlardan ne yapmalarını, nasıl işlevselleşmelerini istiyorsa bunu yerine getireceklerdir. Troleybüsten arabalara, bisikletten motosiklete tipin iyi niyetinin, haklılığının ve adaletin çağrısıyla canlarını dişlerine takar bütün "araçlar". Sonuçta kahramanımız, son saniyede parmağına nikâh yüzüğü takılmak üzere olan sevgilisini kilisenin göbeğinden kapıp kaçacaktır. Demek, bu "düzenlenişte" şeyler, iyi'den, doğrudan yana (ya da) karşı duygusal birimler düzleminde rol üstlenirler.

Buster Keaton, "şeylerin" düzenini zorlamaz, hemen her şeyin işlevine başta epey bir yabancıdır. Mekân labirentimsi (*Navigator/ Gemici,* Yönetmen: Keaton, Donald Crisp, 1924), araçlar/aygıtlar nazlı, dillerini öğrenmediğin sürece isyancı, taşıtlar varoluş tarzlarına saygı talep edicidirler. Son anda trenin lokomotifinin önünden, çılgın bir tramvayın ona ait yolundan kıl payı canını kurtarır. "İçerisi" (yuva, ev, hapishane) bu filmlerde işlevsizdir genelde. Dışarısı tipi bekler; onunla, uyarak ya da uymayarak düzenlenecek oyunun yeni bir versi-

yonuna başlamak için sabırsızdır "dış". Komedinin klasik türü, kapalı mekânı ne yapacağını bilmez. Hemen istisnasız, iç mekân, fillerin girdiği züccaciye dükkânına döner eninde sonunda. Eşya, tesisatlar, ev araçları, piyanolar, avizeler vb. hayatını onlarsız edemeyen orta sınıf -burjuva- dünyasının "biçimsel düzeninde" bundan böyle rol oynayamayacaklardır. Laurel ve Hardy, beraberlerinde görev gereği getirdikleri müzik kutusundan (*The Music Box*, Yönetmen: James Parrott, 1932) geriye bir tel yığını bırakıp giderler: Dışarıya. Tip, kendi dünyasında herhangi bir anlamı ve işlevi olmayan her şeye saygısızdır. Onları kendi hayatla kurduğu oyunda değerlendiremiyor, ilişkileri yeniden düzenleyemiyorsa, elbette kırıp dökecektir. Noel'in kutsal çam dalları bile kıyasıya bir kavganın aracına dönüşür anında.

Ne iç ne de dış dünyanın nüfusuna kayıtlı herhangi bir şeyi önemsiyor gibidir Chaplin; iç zaten iş bulduğunda girdiği kapalı bir mekân, bir hapishane ya da kaçarken birkaç dakikalığına sığındığı bir yerdir. O ne içte ne dışta bir şeyi önemsiyordur, elbette iç dış da onu. Ondan beklenen, anlamını çözsün çözmesin, "uyumdur"; fabrikaya, lokantaya, emanetçi dükkânına imzasını atacaktır mecburen. Charlie Chaplin yavaş geçer ötekilere göre dünyanın içinden. Ne var ne yok, tanıyıp anlamak için değil; içte ve dışta kesinlikle bir belanın onu beklediğini bir şekilde öğrenmiş olduğu için. O, dünyayı yavaşlatır; son anda nikâh masasından kaldıracak sevgilisi zaten yoktur, olsa da motosikletten troleybüse, at arabasından otomobile geçecek kadar önemli bir motife belki hiç rastlamamıştır ve rastlamayacaktır. Noel gecesi, karın buzun içindeki kulübesinde kızın ziyaretini boşuna bekler; zaten kız gelecek olsa ona da mı pabucunun köselesini biftek diye sunacaktır (*The Gold Rush/Altına Hücum*, 1925)? Charlie Chaplin, açıklaması kendinde olamayan amaç ve ilkelere, norm ve görevlere göre düzenlenmiş bir "tedirginlikler" coğrafyasında tepkilerini koreografisini kendi düzenlediği bir dansla cezalandırır.

Öyleyse sessiz sinemanın klasik evresinde; "mekân, iç-dış, hayatın temposu, teknolojinin araçları, doğanın nesneleri, şeyler (insanlar değil) var olmak, hayatın içinde bir süreliğine de olsa rol kapabilmek için tipi beklerler" demek yanlış olmaz. Son tahlilde şeyler ile, mekân ile, hareket ile "tip" arasında alabildiğine özelleşebilen bir diyalog belirleyicidir klasik sessiz komedide.

Buster Keaton, şeylerin içindeki varoluşumuzda, bir süreliğine de olsa düzenleyebildiğimiz bir dünyada yaşamadığımızın farkında olmalıdır. Mitosuna mı yenik düşmüştür bilinmez; ama 30'lu yıllara gelindiğinde unutulmuştur, ta ki ellilerin başlarına kadar. Komedinin

o ilk yıllarında Chaplin'den bile daha popüler olan Keaton'ın arkadaşı Roscoe Arbuckle, bir cinayet suçlamasıyla Amerikan rüyasının mitolojisinin kendisi ve toplum için ne anlama geldiğini öğrenebilecek zamanı bulabilmiş midir? Bir tek Charlie Chaplin, sesli dönemde, bir pasifist ile bir komünist arasında ABD kriterlerine göre en ufak bir fark gözetilmediğini ilan edecek adımlar atabilmiştir.

Büyük Bbunalım yıllarında başka tür bir mitolojik komedi ortaya çıkmıştır: Capra'nın dayanışan aileleri, meleklerin yeryüzünde dolaşıp durdukları bir dönem. Ardından da II. Dünya Savaşı gelir. Yeni mitoloji, antikomünizm paranoyasından beslenmeye başladığında Capra, *Pocketful of Miracles*'ın (*Elmacı Kadın*, 1962) Buster Keaton'ı bir poker masasında karşımıza çıkarır. Bu kez gerçekten asık ve ölüdür suratı. Keaton'ın *Sunset Boulevard*'da da (*Sunset Bulvarı*, Yönetmen: Billy Wilder, 1950) elindeki kâğıtları saymakta güçlük çeker gibidir. Artık uyanmak istemiyordur demek, hakikat ile yüzleşmeye gücü yoktur. *Limelight*'ta (*Sahne Işıkları*, 1952) Chaplin ile birlikte son büyük "come back"ini zaten yapmıştır.

1. CHARLIE CHAPLIN: BİR TUTUNAMAYAN

Saf biri, kusursuz işleyen makinelerin çarkları arasına sıkışır; insanlardan, nesnelerden, alışkanlıklardan ve ritüellerden oluşan her bir öğesinin yeri belli bir fonksiyonlar bütünüdür içine düştüğü. Nereden gelip düşmüştür; hayatı, çocukluğu, ailesi, dostları, düşmanları, onu şimdiye sürükleyen ya da fırlatan "dün" ayraç dışıdır. Tip, öyküye –sanki– önceki filmde bıraktığı bir yerden girer ve öteki ucundan çıkar gider. Giden Chaplin ise, Kracauer'in dediği gibi, "insanların gönlünde olan, hiçbir yerdeki payitahtına doğru yol alırken sırtını seyirciye döner". Peşi sıra "The End" yazacaktır. Buraya bambaşka, çöküp gitmiş bir kültürden mi gelmektedir, onu bu dünyaya donanımsız salan bir bilimkurgu dünyasından sanki.

Tamam; şaşkın şaşkın, hani ilk görünüşte şamar oğlanı gibi bir intiba da bırakır çevresinde. Ona işveren emanetçi dükkânının sahibi saçını başını yolan olacaktır sonunda, o değil. Fabrikada aksamlaşmış mekaniğe indirgenmiş varoluşu yetmezmiş gibi, işveren zamandan kâr etmek için yemek yedirme otomatını onun üzerinde denemeye kalkar. Artık bardağı taşıran damla, bu kez bu ucube otomatik makinedir. "Buraya kadar" der. Delirmiş midir, o role iradi geçiş mi yapmıştır, tam belli olamaz. Sonuçta fabrikanın işleyişi altüst edilecektir. Beceriksizliğinin sınırları, o dans ritüeliyle uyum içindeki her cambazı kıskandıracak vücudunun hareket becerileriyle "hodri

meydan" diyecektir. Az evvel lokantanın mutfağını temizlemekten çok ahıra çevirmiştir; ama patron üzerine gelince –bile bile– altından girip üstünden çıkacaktır mekânın. Bir kez karar verilmiştir, intikamı acımasız olacaktır. Dokunulmazlığının sınırlarını, tahammülünün derecesini tartmalarına şimdi fırsat vermemektedir dışındakilerin: "Benden saygı bekliyorsanız benim bu varoluş halime de saygı ve anlayış göstermeyi bilin!" O an için üstünlük ona geçmiştir. Muhasara gevşer. Seyirci gülmekten kırılır duruma göre ama hepsi bu. Derken yeni bir kuşatılma, yeni bir saygı sınırı koyma mücadelesi.

Aslında sosyal ilişkinin öğesi olan hepimiz için olağandır bu sıkıştırılma, üzerimize gelinmesi, becerilerimizin sınırlarını zorlamaya çağırılmamız. En geniş anlamda –Hobbes'un kastettiğinin de ötesinde– *homo homoni lupus* hali. Buna rağmen yaşayacaklarımıza da bir şekilde hazırızdır. (Sinema başlangıçta dini din filmlerine, İsa öykülerine bırakmıştır. El boyaması renklendirilen ilk filmlerden en ünlüsü bir İsa filmidir; ancak: Amerikan komedi sineması laisizm abidesidir. Belki tip evlenmek için kiliseye yönelir ama zaten onun var olma savaşında her şey gibi evlilik girişimi, kilise –örtük de olsa din– araçsallaşmıştır. Laurel ve Hardy'nin pazarlamaya çalıştıkları yılbaşı çamlarına tek bir –orta sınıf– vatandaş ilgi göstermez. Zaten kutsalın simgesi olan saksıdaki, kamyonete yüklü çamlar, biraz sonra bir meydan muharebesinin araçlarına dönecektir.) "Kader" klasik komedinin "aklından bile geçirmeyeceği" bir masaldır. Komedinin naif tipi "şaşar başına gelenlere". Ne ummuştur ki "burada"? Sosyal hayatın içindeki zenginliğe, ilişkilerin çeşitliliğine ve nesnelerin işlevlerinin karmakarışıklığına hayret edip durur. Onun anlamadığı, başına gelenlerin temelinde toplumun mukaddeslerinin bulunduğudur: Dokunulmazlarının. Anlamı kendine kapalı ilke ve kurallara göre düzenlenmişliğin.

Kaybedenin Kazanışı

Charles Spencer Chaplin (Şarlo), 16 Nisan 1889'da Londra'nın fakir semtlerinden biri olan East Lane, Walworth'ta doğar. Charlie'nin henüz o üç yaşına gelmeden ayrılan anne ve babası, müzikhollerde ve çeşitli tiyatrolarda çalışan profesyonel sanatçılardır. Sahne adı Lily Harley olan annesi Hannah, sahneye ilk kez 19 yaşında profesyonel bir oyuncu olarak çıkmıştır. Annesi ve –başka babadan doğma– kardeşi Sydney ile birlikte Londra'nın fakir semtlerinde çeşitli evlerde büyüyen Chaplin'in yaşamı ruhsal dengesizlikler yaşayan annesinin durumunun kötüye gitmesi ile zorlaşır. Anne Hannah, 1894'teki bir

sahne performansı sırasında sesini kaybetmiş ve hemen ardından yaşadığı ekonomik zorlukların da etkisiyle psikolojik sorunları artmıştır. Onun bir rehabilitasyon merkezine yatırılmasının ardından çocukları Charlie ve Sydney, metresiyle birlikte yaşayan babaları Charles Chaplin Sr.'nin yanına yollanır. Kardeşler, bu dönemde Kennington Road School'a gönderilirler. Baba, henüz 37 yaşındayken üstesinden gelemediği alkolizm nedeniyle, oğlu Charlie henüz on iki yaşındayken, hayatını kaybedecektir.

Rehabilitasyon merkezinden çıktıktan kısa bir süre sonra Hannah'nın hastalığı yeniden nüksedince çocuklar bu sefer workhouse olarak adlandırılan ve oldukça kötü koşulları ile bilinen bakımevlerinden birine yollanırlar. Londra'nın doğusundaki Lambert adlı bölgede bulunan bu bakımevindeki günler, annesi ve kardeşinden ayrı kalan ve yaşı hayli küçük olan Charlie için çok güç geçmiştir. Bu yoksulluk günleri onda derin izler bırakacak ve ileriki yıllarda filmlerinde seçtiği mekân ve konularda sık sık kendini gösterecektir.

Sydney ve Charlie daha sonra aileden gelme yetenek ve alışkanlığın da etkisiyle tiyatrolarda ve müzikhollerde çalışmaya başlarlar. Chaplin ciddi anlamdaki ilk sahne tecrübesini "The Eight Lancashire Lads" adlı grupta çalışırken yaşar. Hannah, çocukları tarafından ABD'ye getirildikten yedi yıl sonra, 1928'de Hollywood'da yaşamını yitirir. Charlie ve Sydney'in, anneleri Hannah üzerinden 1901 doğumlu Wheeler Dryden adlı bir kardeşleri daha vardır. Dryden, annesinin ruhsal rahatsızlıkları nedeniyle babası tarafından Hannah'dan uzak tutulmuş ve Kanada'da yetiştirilmiştir. 1920 ortalarında annesini görmek için ABD'ye giden Dryden, daha sonraları kardeşleri ile film projelerinde çalışmış ve Chaplin'in asistanlığını yapmıştır. Chaplin'in 1906'da dönemin ünlü Fred Karno Kumpanyası'na katılmasının ardından Sydney de, 1908'de onu izleyerek bu topluluğa katılmayı başarır. Chaplin, gezici kumpanya ile 1910-1912 arasında ABD'ye turneye çıkar, İngiltere'ye dönüşünden sadece beş ay sonra yine Karno ile birlikte 2 Ekim 1912'de bir kez daha ABD'ye gider. Bu seferki turda, daha sonra Laurel ve Hardy ikilisinden Stan Laurel'i canlandıracak olan Arthur Stanley Jefferson ile birlikte çalışır ve aynı odayı paylaşır. Bir süre sonra Stan Laurel İngiltere'ye dönerken Chaplin ABD'de kalır ve turneye devam eder. 1913'teki bir gösteri sırasında Mack Sennett'in dikkatini çekince onun başında bulunduğu Keystone Stüdyoları ile bir anlaşma yaparak ekibe katılır. Böylece 2 Şubat 1914'te Henry Lehrman yönetmenliğinde, Mabel Normand'la oynadığı *Making a Living* adlı tek makaralık filmle sinemaya adım

atmış olur. Bu filmdeki rolünden pek de memnun olmayan Chaplin, sonraki filmlerde onun tipine damgasını basacak "aksesuarları" kolajlayacaktır. Efsaneye göre Ford Sterling'den bir çift eski pabuç, 'Fatty' Arbuckle'dan bol bir pantolon, Arbuckle'ın kayınpederinden bir melon şapka, Charles Avery'den dar, küçük bir ceket ve Mack Swain'den takma sakal almıştır (O dönemlerde İngiliz Music Halls komedyenlerinde benzer köstüm kullanmak modadır). Bildiğimiz görünümüyle "Tramp" ("Serseri"), 1914 Şubat'ında *Kid Auto Races at Venice* ve *Mabel's Strange Predicament* (1914) filmleriyle bundan böyle koruyacağı "görünüşüyle" seyircinin karşısına çıkar. Sennett, görevlendirdiği yönetmenler ile anlaşmazlıkları had safhaya çıkan Chaplin'in Keystone'daki varlığına son vermeye kararlıyken bu yeni tipi bir anda tutan seyircinin baskısıyla ona, "bildiğin gibi yap!" vizesi vermek zorunda kalır. Chaplin ilk yönetmen/oyuncu sınavını aynı yıl *Caught in the Rain*'de verir; sonuç, firma ile Chaplin arasındaki muhtaçlık ilişkisinin tamamen tersine dönmesi olacaktır: Film, o zamana kadar çekilen en başarılı Keystone makarasıdır (4 Mayıs 1914). Bundan böyle Sennett ile sözleşmesinin son altı ayında "tramp"in merkeze yerleştiği bütün filmlerin yönetmenliği yapacaktır. Bu filmlerin İngiltere'de gösterilmesiyle ve "doğuştan beyazperde komedyeni" övgülerinin manşetlere taşınmasının ardından Keystone'dan hafta başına 1000 dolar talep eden Chaplin'in bu şartı Sennett tarafından geri çevrilince, Keystone dönemi de noktalanır.

Chaplin, ileride temsil ettiği ya da yarattığı figürünün başarısını kendince açıklamaya çalışmıştır. Bütün filmlerinin; istisnasız onu zorlukların içine sürüklediği ve normal, küçük bir "centilmen" olarak bu zorluklardan umutsuzca, çaresizce kurtulmaya çalışması fikri, bu başarının temel formülüdür ona göre. Şarlo, burjuva ve küçük burjuva sınıfının ve altındaki sosyal katmanların, proletaryanın, işsiz güçsüz göçmenlerin –belki de– onu sosyal katmanların içinde hiçbir kategoriye sokmamış "kadim, kaybolmuş bir kültürün içinden" "buraya" savrulmuş bir "temsil" olarak özetlenebilir; ama sanki bir yerde kendi kendinin temsilcisidir. Chaplin kendi hakkında ne düşünürse düşünsün, onun hakkındaki karar seyircinindir; geri beslemeli bir ilişki ise bu, onu da etkileyip duracaktır. Ama Kracauer'in ileri sürdüğü gibi bütün halkların, bütün sınıfların, sosyal katmanların, aitliklerin ötesinde "insanı" ideal hiçbir yerde olmamış ve göründüğü kadarıyla olması ütopik zamanlara kalmış bir dünyadaki varoluşuyla temsil ediyorsa, bu karar bugün hemen hepsi seyredilebilir durumdaki makaraları izleyecek seyircinin kararına muhtaçtır. Yine de onun,

öyle olmayan bir dünyayı göstererek ütopik-ideal insan ilişkisine gönderme yaptığını söyleyebiliriz.

Chaplin, senaryoyu hazırlarken sırf o çaresizlik halinden çıkışı, o iyi centilmenin, onurunu, dürüstlüğünü kanıtlamak için belalardan kurulu bir kapana benzetiyorsa "dışı", gidip gidip oraya tekrar dönen, kaçık biri de olmalıdır.

Kilometre Taşları

Chaplin, Essanay şirketi ile haftada 1250 ve bir kereliğine de 10 bin dolar almak üzere anlaşır. 19 yaşındaki Edna Purviance, Chaplin'in 35 filminde rol almış, iki yıl boyunca da "özel ilişkinin" tarafını temsil etmiştir. Sanatçının ilk filmlerinde slapstick ağır basarken, sonraları romantik öğeler, hatta hüzünlü finaller görülmeye başlanır. Mutual Films ile yaptığı sözleşmede haftada 10 bin doların yanı sıra sözleşmenin imzalanması için 150 bin dolar alarak dönemin en çok para kazanan oyuncularından biri olan Chaplin'in burada yaptığı filmler bugün filmografisinin en iyi yapıtları arasında sayılmaktadır. *The Rink* ve *The Floorwalker* (1916); patenlerle, elektrikli merdivenlerde ve alışılmışın dışında ortamlarda komedi yeteneğinin sergilenebileceğine iyi birer örnektir. *The Pawnshop*'ta (*Tefeci*, 1916) nesneler, tip'in müdahalesiyle öngörülmeyen işlevleri doğrultusunda yeniden "düzenlenirler". *Easy Street* (*Şarlo Polis*, 1917), Viktoryen melodramlarına dayalı bir parodi olup *The Immigrant* (*Göçmen*, 1917) trajikomiktir. (Bu iki film, Chaplin'in sonraki yıllarda "bütün kariyerim boyunca en mutlu dönemim" dediği Mutual için ürettiği klasiklerdir.) Bu arada sözleşmesi gereği, I. Dünya Savaşı'nda gönüllü olarak savaşa katılmasına imkân tanınmadığı için İngiliz basında aleyhine bir kampanyayı karşılamak zorunda kalır ve 1917'de yurtseverliğe ilişkin duygu ve düşüncelerini bir basın açıklamasıyla kamuya duyurmak zorunda kalır. Aynı yılın Kasım'ında, başında Billy West'in olduğu taklitçilerinin yaptığı sayısız filmin yasaklanması için hukuki mücadele başlatır.

1918 yılında kendi stüdyosunu kuran Chaplin, tam otuz üç yıl boyunca sınırsız bir özgürlük içinde çalışmıştır. O dönemde Paramonut Pictures'ın rakibi olmaya çalışan First National ile sekiz filmin dağıtımı için 1 milyon dolardan daha fazla ücret alan sanatçı, Hollywood'da kendi plan ve tasavvurlarına uygun bir stüdyo inşa ettirme imkânına da kavuşur. Aynı yıl *A Dogs Life*'ın (*Bir Köpeğin Yaşamı*) çekimleriyle birlikte savaşa ilişkin ayrıntılı bir proje tasarlamakla birlikte, o güne kadar hâlâ senaryosuz çalışma alışkanlığını

sürdüren Chaplin'in uygun bir eylem çatısı kurmaya çalışırken *Shoulder Arms* (*Şarlo Asker/Tüfek Omza*), parasal kariyerinin en büyük başarısı olan film ortaya çıkacaktır.

Evlilik ve evlilik dışı ilişkileriyle kariyerinin sekteye uğrayabileceği bu dönemde, bir tiyatroda gözüne Jackie Coogan'ın çarptığı an, Chaplin külliyatının en popüler ürünlerinden olan *The Kid*'e (*Yumurcak*, 1920) giden projenin doğuş anıdır. Filmin hazırlıkları sürecinde adeta yutulmuş olan Chaplin, karısının açtığı yüksek tazminatlı boşanma davasıyla sürece damgasını vurur, tazminat talebiyle el konabilecek filmin gizli bir kopyasını Salt Lake City'e taşımadan ve montajını ayaküstü yapmadan edemez. 1920'de boşanma davası makul bir tazminatla karara bağlandığında *The Kid* o zamanki dünyanın tam 50 ülkesinde gişe rekorları kırar. Şirket, filmin çekimleri sırasında temkinli davranmış; Chaplin, elde ettiği büyük başarıyla birlikte Mary Pickford, Douglas Fairbanks ve Griffith ile kurdukları United Artist'le yola devam etmek istediğinden sözleşmesinin geri kalan şartlarını yerine getirmek için hareket geçmiştir.

1921'de ne zamandır uğramadığı ülkesi İngiltere'yi ziyaret eden Chaplin, o yıllarda evlilik ve boşanmalarıyla ünlü Peggy Hopkins Joyce'la ilişkisini sonlandırıp, *A Woman in Paris*'in (*Parisli Kadın*, 1923) gösterime girdiği günlerde Polonya asıllı Pola Negri ile ilişki yaşamaya başlamıştır.

Pola Negri'ye Bir Parantez

Negri, ünlü Alman yönetmen Ernst Lubitsch'in yönetiminde *Carmen* (1918) ve *Madame du Barry* (1919) ile ünlenmiş, Paramount ile sözleşme yapmak üzere Amerika'ya gelmiş; ancak 1927'den sonra, sesli filmle birlikte aksanlı dili kariyerinin sonunu getirmiştir. Oyuncu, 1921 yılında Chaplin ve Valentino ile ilişkisi sayesinde popülerliğin doruğundadır. Valentino'nun ani ölümü üzerine film çekimini yarıda bırakıp New York'a uçmuş ve sevgilisinin tabutu üzerine kapanmıştır. Otuzlu yıllarda Almanya'ya dönen Negri, Hitler'in araya girmesiyle, Göbbels'in Yahudi kökenli olduğu iddiasına rağmen UFA'nın birkaç filminde oynamış, ardından ABD'ye döndüğünde Nazilerin desteğinin olumsuz etkisiyle unutulmuştur. Billy Wilder ünlü *Sunset Bouelvard*'ında Norma Desmond rolünü Gloria Swanson'dan önce ona önermiş ancak Negri eski bir sinema yıldızını oynamayı kendine yediremediği için rolü geri çevirmiştir. İlginçtir; gençlik yıllarının başında tüberküloz atlatan ve Chaplin'den 7 yıl sonra, 1987'de, 90 yaşında hayata gözlerini yuman Negri, San Antonio'daki ölümünden

bir süre önce ona bakan genç doktorun onu tanımadığını anlayacak ve tıpkı Desmond gibi gibi öfkeyle bağıracaktır: "Siz benim kim olduğumu bilmiyorsunuz!"

Faşistler de Film İzler!

Chaplin, 1924'te *The Gold Rush*'ta (*Altına Hücum*) oynattığı, kendisinden hamile olan 16 yaşındaki Lita Grey (Lillita McMurray) ile evlenir. Kadın üç yıl sonra bir çocuk daha doğuracaktır. 1927'de evlilik kamuoyunu hayli meşgul ederek son bulur. 1931 yılında Nazi'lerin resmi egemenliğine henüz teslim olmamış Almanya'nın Berlin istasyonuna *City Lights*'ın (*Şehir Işıkları*) tanıtımı için indiğinde birkaç düzine Nazi'nin protestosu, karşılamaya gelen kalabalığın tezahüratları arasında kaybolur. Sol çevreler söyleşi köşeleri ayırırken, sağ basın anında cephe kurar. İlginçtir, o dönemde Chaplin, Weimar Demokrasisi'ni hâlâ dengeli, işleyebilecek bir uygulama olarak görmektedir; ancak derdi politik tartışmalarda taraf tutmak değil, filminin tanıtımını yapmak, gösterilmesine engel olan yasağı (sansürü) etkisizleştirmektir. Film gösterildiği Alman kentlerinde büyük bir başarı sağlar; SA militanları sinemaya gelen seyirciyi önlemek için ellerinden geleni artlarına koymasalar da, tam yasak için 1933'teki Nazi iktidar gaspına kadar beklemek durumunda kalacaklardır. Chaplin filmleri Almanya'da 12 yıl boyunca yasaklı kalır.

Yapımcı şirketlerin, sesli filmin gelişiyle ilkel sayılacak stüdyolarından masraflı yapımevlerine geçtiği günlerde *City Lights* ve *Modern Times* (*Modern Zamanlar*, 1936) sessiz çekilir. Chaplin her iki filmin müziğini de kendisi bestelemiştir. "Tramp"in belli bir sesle konuşmaya başladığı anda bunun cezasını çekebileceğinden endişelidir. Bu filmlerin sinema kasalarındaki başarısı, Chaplin'in sinema komedyeni olarak doldurulmaz yerini kanıtlamaya yeter. O yıl filmdeki partneri Paulette Goddard ile gizlice evleniverir. Sanatçı, *Modern Times*'da sanayileşmenin ve kapitalizmin beraberinde getirdiği sorunları eleştirdiği için ABD muhafazakâr çevrelerince antikapitalist ve komünist suçlamalarıyla karşı karşıya gelecektir.

Gerçek anlamda ilk sesli filmi *The Great Dictator* (*Büyük Diktatör*, 1940) faşizme yönelik satirik bir parodi olsa da bir yandan da ABD devlet gücüne ve genelde de militarizme karışı sembolik bir eleştiri olarak okunur. Anlaşılması zor olsa da Amerikan sansür makamı filme izin vermekte önce tereddüt edecektir. Bu kararsızlığın gerisinde, ABD konservatif kesiminin Hitler'in gücünü abartılı bulma yanılgıları yatıyor olmalıdır. Bu aymaz kesim için Hitler, Avrupa'da

anti Bolşevik-Stalinci ittifakın güçlü bir temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Bu körlük bağlamında Chaplin'in filmi anti-komünist Avrupa ittifakının çarkına sokulmuş bir çomaktır; ancak McCarthy'ci bir senatörün filmi 'savaş yanlısı' olarak okuduğu bir ortamda Başkan Roosevelt filmi ister. Film, Amerikan kamuoyunun Nazilerle ilgili gerçekleri algılama sürecinin en önemli halkalarından biri olarak nitelendirilebilir. Özellikle de finaldeki ünlü konuşmayla:

"Askerler, bu vahşi adamlara adamayın kendinizi. Bu adamlar sizi hor görüyor, size tutsak gözüyle bakıp hayatınızla oynuyorlar. Size nasıl davranacağınızı, nasıl düşüneceğinizi ve nasıl duygular taşıyacağınızı emretmeye kalkıyorlar. Doğaya karşı olan bu adamlara, makine gibi kalpsiz olan bu makine adamlara vermeyin kendinizi. Siz makine değilsiniz, siz hayvan değilsiniz! İnsansınız siz, insan! Askerler, tutsaklık için değil özgürlük için çarpışın!.."

Chaplin'in Nazilere ilişkin değerlendirmeleri bununla da sınırlı kalmaz. 22 Temmuz 1942'de Avrupa'da ikinci bir cephenin açılması için New York Madison Square Garden'da düzenlenen bir gösteriye telefonla katılan Chaplin, bir başka tarihi konuşmaya imza atar. Yakın gelecekte komünistliğine en büyük delil olarak gösterilecek konuşmasında özetle:

"Rusya'nın savaş meydanlarında demokrasi yaşayacak ya da ölecektir. Müttefik ulusların geleceği komünistlerin elinde. Rusya yenilirse Asya kıtası Nazilerin egemenliğine geçecek ve Hitler'i yenmek için hangi şans kalacak elimizde? Rusya sırtını duvara vererek savaşmaktadır. İttifak'ın en sağlam savunmasıdır bu duvar. İkinci bir cephe istiyoruz. Fabrikalardaki, tarlalardaki vatandaşlar, tüm dünyanın yurttaşları bu amaç için savaşınız. Olanaksızı deneyelim. Unutmayalım ki insanlık tarihindeki büyük olaylar olanaksız görünenin gerçekleştirilmesiyle meydana gelmiştir" görüşlerine yer vermiştir.

1942'de Paulette Goddard'dan da ayrılan Chaplin, Amerikan tiyatro yazarı Eugene O'Neill'in kızı Oona ile son evliliğini gerçekleştirir. 1947'de Amerika'daki sinema dünyasının bütün ilerici figürlerine karşı "cadı avını" harekete geçiren House Un-American Activities Committee'nin (Amerika Karşıtı Etkinlikler Parlamento Komitesi, HUAC) tekrar daveti üzerine ifade vermek zorunda kalacaktır. Chaplin'in amansız bir düşmanı olan FBI Şefi J. Edgar Hoover, onun Amerika'da ikamet etme iznini geri almaya uğraşır. Chaplin 1947'de, Reynold News gazetesinde, "Hollywood ve sakinlerine karşı savaş ilan ediyorum" başlığı altında "Açıkça söylüyorum, Hollywood can çekişmektedir ve bir sanat olarak kabul edilen sinema alanında kilo-

metrelerce boş film harcamaktan başka yapabileceği bir şey yoktur. Benim bir ihtilalci, dahası bir kundakçı olduğumu öne sürenler, yurtseverliğin sınır tanımadığını unutmamalıdır!" diyecektir.

Büyük başarılarını ABD'de gerçekleştiren Chaplin, İngiliz vatandaşlığından çıkmamıştır. Ona kalacak olursa o bir dünya vatandaşıdır. Chaplin eleştirici bir liberaldir, giderek pasifist kimliğini öne çıkaracaktır; demek, hükümetin bir film yıldızından beklediği, talep ettiği o alışıldık imgeyi ondan beklemek boşunadır. Toplumun eşi örneği bulunmayacak bir sevgi ve kabulle arkasında durduğu Chaplin, toplumsal düzeni son tahlilde "tiye" alıp durdukça, toplumun büyük kesiminin, alttakilerin "içinden" konuşmaktadır; ama belki bir süreliğine de olsa "üsttekileri de" kendilerini alttakilerden biri ol(a)mama utancından kurtarmakta, tekrar insanlar arasında olma, esiri oldukları sistemle iki makaralığına da olsa, başkaldıranlarla birlikte, "rol figürlüklerini" terk edip kaçma-kovalamaca oynamalarına imkân vermektedir.

"Alttan Yukarıya"

Bloch, "Eşeğin semerindeki çuvala vurup eşeği kasteden" alttakilerin "mırıldanmasına" "Hıristiyanlıktaki Ateizm"de bir bölüm ayırmıştır. Chaplin mırıldanmamaktadır zaten. Bu kadar yükseğe çıkanın bu kadar alttan –hem de sessiz– konuştuğunun sinema tarihinde başka bir örneğine zor rastlanır. Kracauer, onun popülerliğinin eşsiz yaygınlığına işaret eder: "İmgesinin halka hiç de yabancı olmadığı kralları hatırlatır o. Çok sayıda halkın kalplerini fethetmiş, kralların gerçekleştiremediği mucizeyi hayata geçirmiştir Chaplin. Varlığıyla, ortaya çıktığı anda, sınıf karşıtlıklarını ortadan kaldırmayı ve taraflar arasında silahların bırakılmasını sağlamayı başarır." Başkalarının sahip olduklarına onun sahip olmaması gücünün sırrını oluşturur yazara göre. "Din aidiyeti, yurt, zenginlik ve sınıfa aidiyet insanların arasına faklılıklar yerleştirir; bir tek o, bütün bunlardan hiçbir pay almamış olan toplumdışıdır, her türlü sınırlandırılmadan kurtulmuştur. Ve sözcüklere ihtiyacı olmayan, Chaplin figürü gibi bir dile sahip olan birinin krallığı sınırsız olmalıdır. Dünyanın üzerine tepeden zorla yerleştirilen ve bütün zor ve tahakkümü tekelinde toplamış bir dünya hâkimiyeti bulunmaktadır. Chaplin hiçbir şeyi olmayan biri olarak dünyaya alttan yukarıya hâkim olur."

Roland Barthes da, "Le Pauvre et le Proletaire" adlı eserinde Chaplin ile politika arasındaki bağa, "İnsan olarak Şarlo, daima siyasal bilinç düzeyinin altında yer alır" cümlesiyle açıklık getirmektedir.

"O ancak emekçi ile yoksulu anlar ve işçi sınıfının kaderini paylaşır. Ele aldığı insan devrimin hemen öncesinde yaşamaktadır ve daha kördür. Halk onun eserlerinde hem körlüğünü, hem de onun eserlerini izler. Bu durum, onu işçiyi dava ve parti gibi kavramların etkisinde göstererek siyasal gerçekliği yansıtmaya çalışan filmlerden ayırır ve tartışılsa da çok daha etkili olan anarşi kavramına yakınlaştırır."

Chaplin, 17 Eylül 1952'de İngiltere'ye, orada geçen filmi *Limelight*'ın prömiyerini yapmak üzere gelir. McCarthy ve Hoover paranoyasının "ABD'ye zararlı dolapları çevirenler" suçlamasıyla sinema dünyasının neredeyse bütününü ihbarcı ve jurnalciye dönüştürdüğü o atmosferde, Immigration and Naturalization Servisi, 18 Eylül'de Chaplin'in Amerika'ya giriş vizesini iptal eder. Önce kendisine sözde bir fırsat tanınır. Bir telgraf ona, ilk kez ABD'ye gelen bir göçmen gibi şu ünlü Elise Ada'sında sorgulandıktan sonra duruma göre ABD'ye göçmen olarak giriş vizesi alabileceğini bildirir. Adalet Bakanlığı bu mendebur telgrafı yasadaki şu paragrafa dayandırmıştır: Ahlak, sağlık ya da zihinsel bozukluk ya da komünizmin savunuculuğu, komünistler ile ya da pre-komünist organizasyonlar ile ilişkiler nedeniyle ülkeye giriş izni verilmemesine yol açabilir. (Ayrıntıları 2003'te ortaya çıkan ilginç bir Chaplin olayı daha bulunmaktadır: Olayın kahramanı *1984*'ün ünlü yazarı George Orwell, 1948'de kurulan Britanya Dışişleri Bakanlığı'na bağlı Komünizmin Gizlice Bulaşması Tehlikesine Karşı Mücadele Bölümü'nde 1949 yılında bir dostunun isteği üzerine pre-komünist eğilimler taşıdıklarını öne sürdüğü 38 sanatçı ve yazarın adını içeren bir yazı sunmuştur. Liste daha çok gazetecilerin adlarını vermektedir; ancak Chaplin'in adı da bu listede yer almaktadır.)

Chaplin, 1957'de yönettiği *A King in New York* (*New York'ta Bir Kral*) taşlamasında ABD'de yaşadığı acı tecrübeleri ve başındaki karamsarlığı ele alır: "Bütün o maddi zenginliğe rağmen Amerika öylesine korkunçtur ki!.."

Charlie Chaplin, günümüzde "rüya üretme fabrikasının" ve sinema komedisinin temel atıcısı olarak kabul edilmektedir. Ne demektir bu? Her şeyden önce Chaplin bir Hollywood yıldızı değildir; Hollywood daha ortada yokken o bir yıldızdır. Sonradan Hollywood ve stüdyo sistemi ile arasında kalın çizgilere otobiyografisinde özellikle işaret eder. Film yapan biri olarak sanatçının bağımsızlığı tayin edici bir önemi haizdir onun anlayışında ve bu özgürlük stüdyo sisteminde söz konusu değildir. Sanatını özetlediği 15 Ağustos 1919 tarihli Cine Pour Tous'ta şunları söylemektedir: "Yöntemimle belki her vakit başarı kazanmamış olabilirim; ama zekice bir davranışla güldürmeyi, şiddet

ya da bayağılıkla güldürmeye binlerce kez tercih ederim. Seyirciyi güldürmenin hiçbir gizemi yoktur. Ben insanı inceledim; çünkü onu tanımadan sanatımda hiçbir şey yapamazdım. Bence insanı tanımak bütün başarıların temelidir."

2. BUSTER KEATON: BİR SOYTARI

Şu hayat denen şey neyse, Buster Keaton'ın ruhundan oraya uzanan bir bağ yok gibidir: Hayat orada, ben burada! Gözleri uzaklara, oralardan gelebilecek o şeylere bakar; daha doğrusu, Kızılderililer gibi elini gözlerinin üzerinde siper ederek, yatay, ufki bir derinliğe çevirir gözlerini, tehlikeli ıssızlığı, bomboşluğuyla daha da tedirgin edici araziyi tarar. Aynı anda belki bir şey de aramaktadır.

Keaton'ın aradığı şey bu dünyada yoktur, belki de hiç var olmamıştır ya da varmıştır bir zamanlar ama artık yoktur. O da zaten aramaz o olmayanı. İyi de, dünya onu rahat bırakmaz, iter kakar, bulaştırır; tahrik eder, içine çeker, sınavlar ile karşı karşıya getirir durur. Buster Keaton önüne konan her görevin üstesinden gelmesini bilir: Sherlock Holmes'tan bile daha beceriklidir gerektiğinde ya da bir kahramandır; lokomotifini iç savaş cangılının içinden geçirir. Yeter ki görevini yerine getirdikten sonra onu rahat bıraksınlar.

Tip, halletmek zorunda bırakıldığı görevlerin üstesinden gelebilmek için, şeylerle, teknik aygıtlarla, imkânlarla ittifak kurar. Chaplin gibi uğraşlarıyla kurduğu ilişkileri toplumdan intikam almak için kullanmaz. Onun toplumun basıncından bir an önce kurtulmak için, kendinden bekleneni elinden geldiğince yerine getirme gayreti ile Chaplin'in, "Tamam canıma yettiniz artık!" tepkileri çelişir. Epey kafasına göre kotarılmış bir buharlı lokomotif, *General* (1926) ya da *Steamboat Bill Jr.*'in (1928) Mississippi buharlısı ile arasında gizli, anlaşılması zor bir ittifak var gibidir: Birbirlerine destek olma anlaşması gibi bir durum. Başlangıçta biraz zorluklarla karşılaşsa da, gerektiği anda bu makinelere adeta rüyasındaymışçasına hâkim olacaktır; teknolojik yönden değil de daha çok yaratıcı müdahaleleriyle. Bu, onun gördüğü her şey ile ilk kez karşılaşıyormuş gibi rüyamsı bir durumu andırır. O şey hakkında hiçbir şey hatırlamaz; hiçbir ön bilgisi yoktur da, her şeyi ilk kez bulması, keşfetmesi gerekiyormuş gibi bir mecburiyet ortaya çıkar. Karşılaştığı sorunla baş ettikten sonra bu deneyimden geriye hiçbir şey kalmaz ona; bir şey öğrenmiş, bilgilerine eklemiş değildir; "demek böyle" deyip bir adım kendi ötesine geçmez, "değişmez"; neyse hâlâ odur deneyimden önce ve sonra. Bütün bu zahmetler, çabalar, didişmeler sonunda, kendisi neyse ona

sadık kalmak için verir bu mücadeleleri. (Komedi tipinin "şeylerle" kurduğu ya da istemeden kurmaya zorlandığı ilişkiler, ona en ufak bir müdahale olarak yansımaz; bir film [serüven] önce aslanın kafesinden bifteğini çalmanın imkânsızlığı gibi bir ders çıkarmayacaktır olup bitenden; aynı olayın tekrarında değilse bile varyasyonlarında da aymazlığı sürecektir.)

Karşılaştığı her şey Keaton için bir çocuğa heyecan veren yenilikten çok, bağlamından soyutlanmış bir engelden başka bir şey değildir. İyice konsantre olmalıdır önündeki probleme. Şöyle de denebilir: Karşılaştığı her şey, toplumsal ilişkilerin ürünü, üretilmiş bir şey değil, kendi kendinin nedeni, kendinde bir şeydir adeta. Metafizik kökenli bir "şey" gibi. Keaton sessizlerinin formülü burada yatmaktadır: Bu dünyadan olmayan şeyler ile karşı karşıya kalmak. Onları hırpalamadan saygıyla, sabırla dostluklar kurup hayat şiirine mısralar eklemek. Zorlukların düzeyi ne kadar yüksekse, tipin sükûneti, sakinliği de o ölçüde artar. Adım adım duruma müdahale eder; sanırız ki bir plana göre hareket etmektedir; oysa kendinden başka kimsenin mümkün görebileceği bir plan değildir uyguladığı. Derken, dünyanın bütün geometrileri sanki kafasında mevcutmuş gibi bir durum çıkar ortaya. O an neyle karşılaşmışsa, hangi sorunla sakin sakin baş edecekse, o sorun, o an için dünya neyse odur, dünyanın temsilidir. Yeter ki *The Navigator*'daki gibi (1924) gerektiğince konsantre olabilsin probleme ya da ilişkiye.

Buster Keaton, duygularını ifade etmenin başka imkânları mevcut olduğu için hiç gülmediğini söylemiştir. "Stone face", "dead-pan" bu hiç gülmeyen adamın bir tür markası ya da şu "komik" durumların tam da karşıtı, etkili bir kontrast olarak anlaşılabilir mi? Buster'ın o coşkulu, eğlenceli ciddiyeti bize Kuzey Amerika'nın geçmişlerinden iki temel türü hatırlatır: Kızılderili ve Kalvinist pioneer. Doğa karşısında doğrudan bir ilişki içinde yer alan, gururlu, yiğit, ruhtan yoksun da olsa bütün varlıklara sadık, saygılı Kızılderili ve göçle geldiği yabancı bir ülkede ayakta kalabilmek için görevleri karşısında alabildiğine ciddi, dikkatli, buluş üzerine buluş yaparak, konvansiyonun baskısına ihtiyaç duymadan sorunları çözen Kalvinist Pioneer. Onu kabul etmemiş kadim kültür karşısında birbiriyle çelişen ikili bir tarzın temsilcisi: Canlı-cansız, ruhlu-ruhsuz ayırt etmeyen "Kızılderili" ve Kalvinist görev insanı. Buster, birbiriyle mücadele halindeki, bağdaşmaz bu iki kültürel eğilimi birleştirmektedir. Demek bu sentezin sadece kendine ayrılmış "dünyasında" yapabileceği tek şey kalmaktadır geriye: Kaybolmak, var olsa da "mevcudiyeti" temsil

etmemek. Onun ruhu, imha edilmez bir sabun köpüğü gibi dünyayı dolaşıp durabilmelidir. "Ne bir serseri, avare ne de bir uyumsuzdum" demiştir Buster. "İş bulduğumda, bu işi ömrümün son gününe kadar sürdürecekmişim gibi, elimden gelenin en iyisini yaptım." Ancak kendine iş arayan o değildir; iş onu arar bulur, mutluluk da öyle. Buster sonuçtan mutlu mudur, belli olmaz. Tip, kendi mutluluğu uğruna canını dişine takmış "genç Amerikalı" mitosunun yüz seksen derece karşısında konumlanmıştır. Ayağına gelen işi hiç aramamıştır, mutluluğu da. İş ayağına gelince kabul eder, mutluluğu da, hepsi bu; ama sahip çıkmaz ne birine, ne de ötekine. Ayağına kendiliğinden gelene zaten niye sahip çıksın ki?

Buster Keaton gülmezdi. Gülmek, gülerken dünyaya bağlamamız demektir kendimizi; ne var ki o dünyaya bağlanmış değildir, daha çok bomboş, engin ufuktur. Burjuva mitolojisinde böyle bir varoluşun tanımı nettir: Absürt.

Ufaklık

Buster Keaton, 4 Ekim 1895'te, Joseph Francis Keaton adıyla ABD'nin orta-batısında, Kansas'taki küçük bir kasabada doğar. Akrobatik yetenekleri sayesinde vodvil gösterilerinde anne ve babasıyla birlikte sahneye adımını atmış ("The Three Keatons"), 21 yaşında "Şişko" Arbuckle filmlerinde görünmeye başlamış ve 3 yıl sonra da kendi komedilerinin prodüksiyonunu üstlenmiştir. *The Navigator*, o günlerin en sevilen üç komedyeninden biri olmasına yetmiştir.

Küçüklüğünde bir akrobasi numarası sırasında merdivenden tehlikeli bir şekilde düşmüş, bu kazayı ucuz atlatınca, ünlü sihirbaz Harry Houdini tarafından "Buster"* lakabı verilmiştir kendisine. Oyuncunun biyografisini kaleme alan M. Meade'in ifadesiyle bu anekdotun doğruluğunu tespit etmek zordur; ama "Buster" lakabı, Keaton'dan sonra Amerikan kültüründe ad olarak dikiş tutturmuştur.

Keaton'ın doğduğu günlerde anne babası Mohawk Indian Medicine Show ile turneye çıkmıştır. O yıllarda yaygın olan bu turneler, mucizevi iyileştirme gösterileri ile eğlence karışımı programlardan oluşmaktadır. Ayaküstü iyileştiren mucizevi ilaçların (!) foyası pek çıkmadan, gösterilerin sergilendiği kasabadan tüymek şarttır. Keaton 4 yaşındayken ailesi, New York vodvil şovlarında şanslarını denemeye karar verir; ama işler ters gidince, anne ve baba, 5 yaşındaki Keaton'u sahneye sürerler. Baba, seyirciyi neşelendirmek için küçük Buster'ı cansız bir

* Buster "herif", "herifçioğlu" gibi bir anlam içerir. (y.h.n.)

kukla gibi kulislerin üzerine fırlatır. Bu slapstick türü numaralar oyuncunun dirençli, sert, gözüpek kişiliğinin temellerini atmıştır. Buster Keaton, slapstickler ne kadar az tekrarlanırlarsa seyircinin o kadar çok güldüğünü fark etmiştir. Olağanüstü kaba, acımasız öğelerle beslenen, küçük Buster'ın bir kulisten ötekine fırlatıldığı şovlar, seyirci ilgisinin artmasıyla gösterinin üç Keaton'lı hale dönüşmesi sonucunu doğurur. Üçlü gösterinin yıldızı, suratına süpürgeyle vurulduğunda önce sessiz kalıp, sonra "ayy" diye bağıran Buster Keaton'dır elbette. Gelgelelim çocuklar da, elbette hele beyazsalar, o kadar da sahipsiz değillerdir. Göçmenlere kapısını ağzına kadar açmış Amerika, kendi çocuklarını yarının üretici güçleri olarak korumak durumundadır. The New York Society for the Prevention of Cruelty to Children (Çocukları kötü muamele ve şiddeten korumaya yönelik kurum) duruma el atmakta gecikmez. İstismara hedef olan çocukları gerekli merciye bildiren bu organizasyonun girişimlerini önlemek için Buster Keaton'ın yaşının aslında daha büyük olduğunu hatta fiziki yapısının gösterdiğinin aksine yetişkin bir çocuk olduğunu ispat etmeye çalışırlar. Sonuç sahneye çıkarma yasağıdır. 1907-1909 yılları arasında dünyaya iki çocuk daha getiren aile, sahne planlarını bir yana bırakmak zorunda kalır. Hemen bütün çocukluğunu vodvil gösterilerinde geçiren Keaton, bütün bu hengame arasında okuldan nasibini alamaz.

21 yaşındayken anne babasından ayrılmaya karar verip Roscoe Arbuckle ile tanışır. Tanıştığı ilk gün Arbuckle yeni prodüktörü ile ilk filmini çekmektedir. Arbuckle, Keaton ailesinin rutin sahne numaralarından bir bölümünü kendi filminde kullandığı için Buster başlangıçta ona karşı mesafelidir. Ayırca "hareketli görüntü" vodvil gösterisinin rakibidir ve adım başı imkânlarına yenisini eklemektedir. Arbuckle hiç vakit kaybetmeden genç oyuncunun kendi filminde rol almasını ister. *The Butcher Boy* (*Kasap Çırağı*, 1917) Keaton'ın ilk filmi sayılır. Filmde Keaton, o ifadesiz, ölü yüzü ve yuvarlak kenarlı şapkasıyla kendi tipini oluşturma yönünde önemli bir adım atar. Sinemaya adımını attığı gün sahne sözleşmesini iptal etmeyi kafasına koymuştur. 1917-1920 arasında iki makaralık, 20-25 dakikalık 15 filmde görünür. İleride "poker-face" lakabıyla da tarif edilen Keaton'ın bu dönem filmlerinde histerik gülme sekansları da vardır. Yine de ilk anda hemen algılanmayan, örtük mizah anlayışı, vodvil mirasıdır ve bu tarz, Arbuckle filmlerine gittikçe daha çok damgasını basar. Sonraki dönemde Keaton gag'ların büyük bir bölümünü tasarlamakla kalmaz, konuyu hazırlar ve Arbuckle ile birlikte filmlerin yönetmenliğini paylaşır.

Şişko'nun Dramatik Sonu

Komedinin ilk onlu yıllarında Chaplin'den daha ünlü olan ve daha çok sevilen Roscoe Arbuckle, kendisine "Şişko" ("Fatty") denmesinden nefret etmekle birlikte, sanatçı olarak bu tanımı kullanmaktadır. 1887'de Kansas'ta doğup 1933'te New York'ta hayata gözlerini yuman Arbuckle, Keaton'ın yanı sıra, Stan Laurel, Oliver Hardy ve Bing Crosby ile de filmler yapar. Ailenin dokuz çocuğundan biridir. 1912'ye kadar tek tük filmlerde görünse de, Sennett'in Keystone Stüdyoları'na geçişi kariyerinin de tırmanması ile eş anlamlı olacaktır. Keystone'un polis slapstick filmleri olan ve kimi zaman Chaplin'in de rol aldığı Keystone Kops filmlerinde Arbuckle, seyircinin vazgeçilmez "şişkosu" olup çıkacaktır (1912-1917). Kilosuna rağmen hareketli gösterilerden geri durmayan Arbuckle, kaç-kovala filmlerindeki rahat, ilkel araçlara başvuran tarzıyla sevilmektedir.

Komedi sineması tarihinin ilk "pasta savaşı" örneği olan Keystone'un *A Noise from the Deep* adlı filminde (*Derinden Bir Gürültü*, 1913), Şişko Arbuckle'ın başrolde olduğunu görürüz. Rivayete göre ekip, bir vodvil turnesi sırasında El Paso'daki Rio Grande nehri kıyısında piknik yaparken, Pancho Villa'nın, nehrin karşı kıyısında kamp yapmış askerleriyle karşılaşır. Eğlence olsun diye karşı tarafa muz, elma atınca, elbette cevabı almakta gecikmez turnenin elemanları. Meyve muharebesi sırasında "Şişko", bir Meksikalıyı, atının semerindeki muzlarıyla birlikte yere indirince Pancho Villa'nın gülmekten kırıldığı söylenir. Bu meyve savaşı, Arbuckle'ın "pasta buluşunun" kaynağı olarak efsaneleşmiş ve Mabel Normand'la oynadığı filme ilham kaynağı olmuştur. Ne var ki hayat, öyle ok, mermi yerine muzların, elmaların, pastaların kullanıldığı bir şov dünyasına indirgenemez elbette. Hayat kendisi ile şovun, mit(os) ile "gerçekliğin" arasına istesek de istemesek de çizgisini çekeceği anı kollar hep.

1921 yılında Arbuckle, Paramount ile bir sözleşme yaparak, yılda 1 milyon dolar kazanan ilk oyuncu olur. O güne kadar hiçbir stüdyo, hiç kimseye böyle bir para ödemeyi göze alamamıştır. Aynı yılın 5 Eylül'ünde iki arkadaşıyla San Fransisco'ya gelip bir parti düzenlemeye karar verir. Partiye davet ettikleri kadınlar arasında, otuzuna merdiven dayamış, parti sırasında hastalanan Virginia Rappe da vardır. Otele çağrılan doktor, kadına alkol koması teşhisi koyar. Rappe, üç gün sonra periton iltihabından hastaneye kaldırılır ama kurtarılamaz. Olayın ardından Virgina'nın beraberinde partiye gelen Maude Delmot, Arbuckle'a şantaj yapmaya başlar. Olay mahkemeye, oradan hızla basın üzerinden kamuya sıçrar. Yolun sonunda San Fransisco

Eyalet Savcısı Matthew Brady, Arbuckle'ın kadına uygunsuz araçlarla tecavüz girişiminde bulunduğu iddiasını ortaya atar. Kampanya, Hollywood'u hedef almaya doğru yön değiştirirken, savcı, valilik hayallerini suya düşürmemek için suçlamalarını ayrıntılı "buluşlarla" desteklemeye çalışır, Arbuckle'ın kadına tecavüz için kola şişesi kullandığı iddiasına kadar götürür saldırısını. Arbuckle, kadının aniden banyoda kusmaya başladığını, yatağına götürüp elinden geleni yaptığını anlatır, öteki tanıklar da bu durumu destekleyen açıklamalar yapar. Kanıtlar, kasti olmayan öldürme suçuna bile yetmez ve jüri suçlamaların tutarsızlığına karar verir. Ne var ki kamu bir kez sarsılmış, mitos tuzla buz olmuştur. Sinema endüstrisinin ve Hollywood'un üzerine ağır bir bulut çöker yirmilerin başındaki bu olayla. Ülkenin ahlak koruyucu bütün muhafazakâr, gerici sesleri organize olup jürinin kararına rağmen Arbuckle için ölüm cezası uygulanması yönünde kampanyalar düzenler, stüdyo patronları baskıya boyun eğerek "Fatty" ile araya mesafe koyma çağrısı yaparlar. Bir tek Buster Keaton, onun tanıdığı en düzgün, terbiyeli insan olduğunu yüksek sesle dile getirir ama boşuna.

1925'lerde Arbuckle'ın bir komployа kurban edilmek istendiği ve masum olduğu düşüncesi kamuda yaygınlaşmaya başlamış olduğu halde, bunun Arbuckle'a pek faydası dokunmaz. Oyuncu, sinemaya geri dönme hayallerinin karşılıksız kalması üzerine sadece alkole değil eroine de sarılır. Keaton, kendi filmlerinde ona mümkün olduğunca görev verir ama bunlar da işe yaramaz. 1931'de dördüncü evliliğini yaptığı günlerde Warner Brothers, 6 sesli filmi için onunla anlaşır. Son filmi çekildikten birkaç saat sonra ani bir kalp kriziyle hayata veda eden Arbuckle için -kendisinin de mücadele ettiği bu dönemde- "paramparça edilmiş kalbi yüzünden öldü" der Buster Keaton. Arbuckle'ın külleri, sade bir cenaze töreninin ardından Pasifik Okyanusu'na serpilecektir.

"Hays Code"

Sinema tam da o teatral uyarlamalarıyla, büyük klasik anlatıları tek tek değerlendirmeleriyle burjuvazinin ilgisini çekerken, "skandallar" temkinli çıkarılmalıdır. Yıldız sistemine doğru evrilmekte olan sinemada skandal yaratan oyuncular mitlerine öyle fazla güvenmemeli; yerleşmekte olan "Amerika Rüyası"nın (masalının) kirlenmesine sebep olmamalıdırlar. Gerçekliği yansıtma çabalarının birkaç bin yıllık kültür tarihinin sadece o son otuz yılında (1890-1920) görüntü hareketlenmişken, seyirci bu inanılmaz geçişin tadını çıkarmalı, burjuvazi

de, büyük kapitalist de, bu medyaya yatırımını elbette kendi ipliğini pazara çıkaracak kırılmalara imkân tanımak için kullanmamalıdır.

Arbuckle olayının yankıları sürerken 1 Şubat 1922'de yönetmen William Desmond Taylor, otelinde esrarengiz biçimde öldürülmüş olarak bulunur. Taylor'la son görüşen kişinin Mabel Normand olduğu ve yönetmenin ünlü oyuncu tarafından kıskançlık nedeniyle öldürüldüğü iddiaları ortalığı kaplar. Alma Rubens ile Juanita Hansen'in uyuşturucu kullandıklarının ortaya çıkması, Chaplin'in Grey'le "uygunsuz" evliliği, Paramount ile sözleşmeli oyuncu Wallace Reid'in morfin komasına girip ölmesi ve sessiz sinemanın yetenekli yönetmenlerinden Thomas H. Ince'in, dönemin basın imparatoru William Randolph Hearst'ün evinde rahatsızlanıp üç gün sonra ölü bulunması, eleştiri oklarının Hollywood'a yönelmesine neden olur. O günlerde tutucu çevrelerin sektörü ahlaksızlığı teşvik etmekle suçlamaları ve dini kurumların karalama kampanyası sürdürmeleri olağan hale gelmiştir. Bütün bu gelişmeler MPPDA'nın (Motion Picture Producers and Distributors of America) kurulmasına neden olacak ve kurumun başına 150 bin dolar gibi dudak uçuklatan bir maaşla muhafazakâr William Harrison Hays getirilecektir. Sektörün telaşının ve bu türden bir yapılanmaya alelacele gitmesinin nedeni, stüdyoların devletin müdahalesine imkân bırakmadan kendi kendilerini denetleme imtiyaz ve hakkını ellerine alma arzularıdır.

MPPDA ilk olarak, 1924 yılından itibaren çekilen filmlerin özetlerinin Hays Ofisi'ne gönderilmesini şart koşar. İki yıl sonra hazırlanan yeni bir yönetmelikle nelere dikkat edilmesi gerektiği açığa kavuşturulur: Filmlerde iması da dahil olmak üzere cinselliğe ve uyuşturucu kullanımına yer vermek yasaklanmıştır. Dini konularda hassasiyet uyarısında bulunan ve "Tanrı" ve "İsa" kelimelerinin kullanımına dahi kısıtlama getiren kurum, bir Cizvit rahibine (Daniel A. Lord) hazırlatılan 31 Mart 1930 tarihli yasa ile denetimi daha da sıklaştırır. Hays Yasası 1966'ya kadar yürürlükte kalacaktır.

Denizci ve Sonrası

Buradan Keaton'a dönecek olursak; sanatçı, Chaplin ve Llyod ile karşılaştırıldığında seyirciyi sinemaya çekmek için 1921'den sonrasını beklemek durumundadır. 1924 yılında *Sherlock Jr.*'ın başarısının ardından, aynı yıl, ıskartaya çıkmış bir şilebe büyük paralar ödeyip onu filminin baş kahramanı yapar: *The Navigator*. Keaton bütün uzun filmlerinde izlediği yapıyı burada kollar: Öyküyü ve gag'ları inandırıcı bir zemine yerleştirmek için olayların kurduğu çerçevenin

dramatik yapısı sağlam olmalıdır. Evlenme önerisini geri çeviren kızla, tesadüf ve yanlışlıklar sonucunda bir araya gelecektir Keaton; Chaplin, Laurel & Hardy ve Marx Kardeşler'den ilk bakışta ayırt eden özelliği, "stunt"* kavramı üzerinden açıklanabilir. Chaplin de zaman zaman düşer, tökezler; Laurel & Hardy ve Üç Ahbap Çavuşlar'dan özellikle Kıvırcık, tiyatro kulislerinde, merdivenlerde, at sırtında fizik yasalarına diklenir; fakat Harold Lloyd dışında bu öbekte onun eline su dökecek kimse yoktur. Keaton, *The Navigator*'ın son sekanslarında dalgıç giysisi ve teçhizatıyla –gerçekte yapay bir havuz olan– denizin dibine iner. "Otuz dakika sonra" der Keaton, "bütün kasları kaskatı kesiliyordu insanın." *Sherlock Jr.*'ın rüya sekansında son anda kıl payı önünden geçtiği lokomotifin raylarına çarpmış, birkaç hafta baş ağrısından kıvranmıştır. Yıllar sonra, bir ense omurunun zedelendiği, röntgenle anlaşılacaktır. 1928 yapımı, *Steamboot Bill Jr.*, buharlı gemide üst düzey akrobasilerin sergilendiği bir filmdir. Bu filmin sonunda, korkunç tayfunla birlikte bir kasaba sözcüğün düz anlamıyla çöker. Adım başı iki-üç ahşap cephe, Buster'ı ezmek için fırsat kollar gibidirler. Bu cephelerden birinin önünde fırtınadan sersem sersem gideceği yönü kestirmeye çalışırken, on metre kadar arkasındaki yapının ön yüzeyi, üzerine "uzanır". Yüzeyde üste yakın bir pencere deliği vardır. Onu kucaklamak istercesine üzerine kapaklanan cephenin tam da bu deliği içinde dimdik ayakta kalır adamımız. İzlerken bu sekansın geometrisinin nasıl düzenlendiğini kendinize sormanız boşunadır. O deliğin gerçekte Buster Keaton'ın hazır giysi gibi bütün bedenini içine alması, birkaç santimlik bir sapmanın gerçek bir "yolun sonu" olabileceğini apaçık düşündürmektedir.

Elbette Keaton'dan kalan, saymakla bitmeyecek tehlikeli hareket gösterileri değildir. O, sanatını bağımsız icra edebildiği dönemlerde, saf, dirençli ama beceriksiz genç adamı temsil etmektedir. Buster, Lloyd'un aksine, yükselen kapitalizmin başarı adayı burjuvaziye kaydolacak erkek aday değildir. Öteki erkekler gibi askeri hizmete gönüllü başvurmadığı için *The General*'da (1926) sevgilisi onu terk edecektir. *College*'ın (1927) ancak sonuna doğru, daha bir sürü spor türünde başarısız olduktan sonra, nihayet "kürek yarışında" olağanüstü çözümleriyle ekibi yarışı kazanınca, zorla kapalı tutulan sevgilisini kurtarmak için daha önce yüzüne gözüne bulaştırdığı atletik hareketleri peş peşe gerçekleştirir. *The Navigator*'da şımarık milyoner genç, terk edilmiş ve iskeleye bağlı halatları açılmış, okyanusa yönelmiş

* Akrobatlık, tehlikeli gösteriler yapabilme hüneri. (y.h.n.)

şilepte bir iki gün önce evlenme teklifine "hayır" diyen kızla hayatta kalma mücadelesi vermekle kalmaz, kızı bir adadaki yamyamların saldırısından kurtarır. Belirttiğimiz gibi, filmin sonunda kurtarılan sevgiliyle düğümlenen romantik plot, biçimsel bir çerçeveden başka bir şey değildir. Bu çerçevenin içinde Keaton, mekaniğin yasalarını zorlayan hareketlerle mekânın engellerine, fiziğe meydan okurken "kendisine el atılmasını bekleyen" aygıt ve araçları zamansallaştırır; onları -Heidegger'in "Varlık ve Zaman" anlayışına selam yollayarak- varlıklaştırır. Mekanikleşmiş süreçler, teknik olaylar, ilişkiler, filmlerin asıl tematik yapısını, gag'ların zeminini oluşturur. Buharlı lokomotifler (*The General, Our Hospitality*), vapurlar, şilepler (*The Navigator, Steamboat Bill Jr.*), film kameraları; hatta filmin kendisi (*The Cameraman, Sherlock Jr.*) enikonu mekanikleşmiş bir çekip çevirme, mekaniğe boyun eğdirme, hizmete sunma hayalinin sergilendiği alanlar ya da ortamları temsil ederler.

Çok tehlikeli stunt'larla dublörsüz baş eden Keaton, gag'larda da ölümcül tehlikeler atlatmıştır. *Convict 13*'te (1920) hapisten kaçan bir idam mahkûmu, golf oynamaya çalışan Keaton'a kendi hapishane kıyafetini -beriki farkında olmadan- giydirir ve kaçar. O gün idam sırası gelmiş 13 no'lu mahkûm (Keaton), nedense işin ciddiyetinin farkında değildir ya da hatanın son anda fark edileceğinden emindir. Öyleki idamının denemesine bile yardımcı olur. Onu seven müdürün kızı, idam ipini bir lastik urganla değiştirir. Hükümlüler bir arenada eğlenmek için toplanmış, keyifle idamı izlemeye hazırlanır. İlmeği boğazına geçirilen mahkûm, yaklaşık on kez açılan kapaktan aşağıya düşer ve yükselir. Durumu fark etmişe benzeyen polis (oyuncu) panik içinde bu düşüşleri engellemeye çalışır. Sonunda sehpanın üzerine geri dönen Keaton'ı tutar ve sehpanın üzerine uzatır. "Bu hatayı düzeltmek için yarın bir yerine iki mahkûm asacağız" der idam yetkilisi. Sekansı, ön uyarı üzerine dikkatle izleyen herkes, ilmeğin hiçbir tertibata gerek duyulmadan doğrudan oyuncunun boynuna takıldığını görebilmektedir. Bu ölümün burnun dibindeki espriyi bir yana bırakırsak, Buster Keaton için yapılmış şu tespite katılmamak imkânsızdır: Keaton filmlerinin hemen her köşesine yayılmış -oyuncunun yüzü ve gözleriyle de desteklediği- bir melankoli gözden kaçacak gibi değildir.

"İzleyin Ama Yaklaşmayın!"

Chaplin romantik aşk hikâyelerini filmlerinin içine kadar yayabilmektedir; onun kızları, kadınları, gerçek hayatındaki gibi ideal sevgi

nesnesidirler. Keaton filmlerinde ise erkek kahramanlar ile eşleri, gag'ları, kaçma-kovalamaları besleyen teknik çözümler gibidirler. Chaplin'in çaresiz, alt tabakalarda sıkışıp kalmış, çıkışı olmayan ve buna zaten umut bağlamayan kadınları, Keaton filmlerine genelde yabancıdırlar. Kuru, duygusallıktan, romantizmden uzak ilişkilerdir onunkiler. *Our Hospitality*'de (1923) bir adamın karısını dövdüğünü görünce müdahale eder; kadın buna müthiş tepki gösterir, kocasının yanına döner ve dövülmeye devam eder. Romantizm sanki saf, hayatın gerçeğine yabancı olanların yanılgısıdır. Kısa filmi *The Frozen North*'ta (1922) başka bir erkeğe âşık olmuş karısı onu öper. Keaton'ın gözünden epey biçimsel, bir damla yaş süzülür. Her ikisini de vurur. Ama dikkatle bakınca kadının kendi karısı olmadığını anlar. Evleri şaşırmıştır, hepsi bu! Chaplin'den farklı bir kavrayışla o yüce duyguları, romantik aşkları parodi düzlemine taşır Keaton. Yolun daha başında, Arbuckle ile birlikte ortaya çıktığı filmlerde ve sonrasında alışıldıkdışı ifadesi klişelerle tanımlanan "hareketsiz" yüzüyle, "izleyin ama kişiliğime fazla yaklaşmayın" der gibidir. Filmlerini günümüzde izleyenlerin yorumlarında, Chaplin ve Lloyd'un aksine, onun "insana" uzak olduğu vurgulamaları boşuna değildir. Bir başka deyişle 2000'lerin seyircisi, öteki iki tip'te kendinden neler buluyorduysa, bunları onun filmlerinde bulamamakta, onunla kişisel bağlar kuramamaktadır. Kracauer, 1926'da, "Seven Chances" başlıklı yazısında özetle şöyle tanımlar Keaton'ı:

"Saçı yandan ayrılmış, cılız, küçük, biraz kaçık profiliyle –sadece gözleri bilinçli birini andırmaktadır– bu adam, hayat ile ilişkiyi enikonu kaybetmiştir. Gençliğinde başını bir nesneye sertçe çaptığı söylenir. Şey'lere çarpıp durur. Bir sürü nesne, aygıt, ağaç kütükleri, gövdeleri, tramvaylar, insan kalabalıkları, ona karşı sürek avı düzenleyip dururlar. O ne yapacağını bilmez hale gelmiştir; rastlantı sonucu karşısına çıkan şeylerin anlamsız basıncı altında duygularını, isteğini kaybetmiş gibidir. Onu hiçbir şey gülümsetemez. Hareketleri katı, düz, yürüyüşü bir otomatın yürüyüşüdür. Omzuna şöyle bir dokunulur dokunulmaz yürümeye başlar; yoluna bir engel çıkarırlar, kalıp gibidir. Basınç, itme, çarpma mekaniğinin üzerinde, dışında gerçekleşen olaylarla baş edebilecek uygunluğa, olgunluğa sahip değildir. Kadınlar, dostluklar, arkadaşlıklar, insana özgü yaşantılar, sıradışı, ihmal edilir olaylardır. Başkaları kızar, âşık olur ya da birbirine öfkelenir, el sıkışır. Bütün bunlardan habersizdir o, korkunç nesneler, bütün dikkatini kendileri üzerinde toplamasını talep ederler. Onlardan kurtulmak için, itirazsız, sessiz ve bir başına onlarla geçirir hayatını. İş ona

kalacak olsa hiçbir zaman insani bir hedefe ulaşmazdı o. Bu arada, öyle salak salak, bön bön, kaçık gibi ölü dünyayı enikonu arşınlayıp durduğu için yardım eli ona son anda ulaşacaktır. O aramaz yardımı; yardım onu arar ve bulur. Rastlantı onu yüzlerce derdin içinden çekip alır ve görünmeyen bir el onu Amerikan aşk masalının o ideal dünyasının içine bırakır."

Keaton'ı mekanik bir insan gibi kavrayan bu gibi yaklaşımların, aradan geçen onyıllar içinde iyice değiştiği görünmekte; filmleri, politik bir tavrın (da) ürünü olarak bu kez farklı yorumlara zemin oluşturabilmektedir. Robert Benayoun, 1982 tarihli –"Susmanın Anları" şeklinde çevirebileceğimiz– çalışmasında, Keaton'ın tamamen göze hitap eden gücünün üzerinde durur ve sürrealist sanat eserleri ile onun filmlerinin arasındaki paralellikleri değerlendirir. Teknolojiyi, filmlerinin olağan merkezi haline getiren Keaton, bugün hâlâ "şimdiki çağın" sessiz film komedyeni olarak görülmektedir. *Playhouse*'un (1921) elektrikli mekaniği, oyuncak trenin masaya servis ettiği yemekler, kütüphane raflarından kitap seçen otomatik kollar, evin bütün işlerinin birkaç kolla çevrilebileceğini yatırımcılara göstererek geleceğin büyük kazançlar vaat eden işini tanıtmaya çalışan ev sahibi, insanın aklına otuzlu yıllarda Chaplin'in klasik "modern" eleştirisini getirir. Evin bütün işleri otomatikleşmişken (yürüyen merdivenler ABD'de daha 1901'de ilk marifetlerini sergilerken), Keaton net bir soru sorar evdekilere: "Peki siz sadece seyretmekten başka ne yapıyorsunuz?"

Hakikati Söylemek

Aslında "re" tekrar anlamına gelen bir önektir ve içinde sanki tekrar hatırlamak da vardır. Keaton'ın MGM ile başlayan (Chaplin'in uyarılarına rağmen) büyük şirket işbölümünün yasalarına teslim olmasıyla "inişi" başlar. Bu arada uzun unutulma yıllarının ardından, filmlerinin anlamını ve önemini Chaplin'in üstüne yerleştiren yorumlar da çıkar. 1975'te Walter Kerr, "The Silent Clown" adlı kitabında, "Bırakalım Chaplin kral olsun, Keaton da soytarı!" der. "Kral her şeye hükmeder, soytarı ise hakikati söyler."

Ötekiler kendilerini ve cüretkâr sanat becerilerini göstermeye çalışırlarken Keaton tersi yöne işaret eder: Doğrudan filmin özüne.

3. HAROLD LLOYD: BİR YANILSAMA

Harold Llyold, Raymond Durgant'ın ifadesiyle "Başının çaresine bak!" kuşağının komedyenidir. Kant'taki tarifiyle, "Sadece, aynı

zamanda genel yasa olmasını isteyebileceğin, o (ahlaki) kurala göre davran" çağrısı anlamına gelen, onun etiğinin en temel ilkesi "kategorik imperatif", bütün akıl yeteneğine sahip insanları, dolayısıyla da herkesi, eyleminin bütün için her zaman istisnasız geçerli bir kural olarak geçerli olup olmayacağını tartışmaya çağırır. Llyold'un kategorik imperatifi, "optimizm"dir; mutluluğu gerçekleştirmenin insanın elinde olduğu, bireylerin şen, eğlenceli bir rekabet ilişkisi içinde, "adil", "dürüst" rekabetlerinin önünü açmış bir toplum düzeninde yaşadıkları "yanılsamasıdır". O endişe, kuşku diye bir şey tanımaz; asıl travmatik korkuları, rüya ile gerçeklik arasında bir ortamda yaşadıklarıdır: Baş döndürücü yüksek binaların koptu kopacak bayrak direklerine teslim edilmiş hayat.

Amerikan başarı mitolojisinin sembolleri 1920'lerde mantar gibi yerden fışkırmaya başlayan gökdelenlerin cephesindeki dev saatlerdir. Büyük Bunalım'dan önce, gündelik hayatı enikonu dilimleyen, çarpıtan, doğal akışını bozan o saatlerin akrep ve yelkovanı, Lloyd için hayata tutunmanın son imkânı anlamına gelir. O, özellikle Amerikan püritan kapitalizmi ideolojisinin bir metaforu olan kolejler arası Amerikan futbolunda da başarılı olmak zorundadır. Üniversite alanında bir gencin bu toplumda başarı şansını belirleyen işleviyle başka hiçbir kültürde rastlanmayacak bir tartı taşıdır Amerikan futbolu orada.

Lloyd, sınırların adamı olan, gözü hep ufuktaki "Pioneer" Buster Keaton'ın karşıt imgesidir. Konformist, başarıya geden yolun zorunlu deneyimi saydığı için ensesine atılan her şamarı sineye çeken, düzene imrenilecek kadar uyum sağlamış Amerikan yüzyıl başı yurttaşının tiplemesidir. Amerikan orta ve ortalama yurttaşı onda, başarı ideolojisine her şeyiyle teslim olmaya hazır "tipin" karikatüründen çok, ideal örneğini görmüş olmalıdır. 20'li yıllarda Lloyd'un Keaton ve Chaplin'den çok daha popüler olduğunu hatırlatmak, açıklamalarımızın mantık tablosuna ters düşmek şöyle dursun; küçük, önemsiz, silik sosyal ilişkiler ortamından çıkma hayalinin, Amerikan sinemasını hemen hiç terk etmemek üzere Lloyd tipiyle inşasındaki ilk adımlardan birine karşılık gelmektedir. Bu sinema, *Rocky* serilerinde (ilk film 1976 yılında John G. Avildsen tarafından yönetilmiştir) bir işçiyi –Rus ya da siyahi– Amerika ideolojisi "düşmanlarını" pataklattıkça yukarılara tırmandıran filmlerinin ön modelidir denebilir; çünkü o da ensesine şaplatılan şamarı, yükselme yolundaki bir deneyim zenginliği olarak oportünizminin defterine kaydeder.

Yükselme Eğilimi

Ceviz satıcısı, gazete dağıtıcısı ve setlerde kulis işçisi olarak çalıştıktan sonra Mack Sennett ekibiyle kendi filmlerini çekmeye başlar; yolculuğu, kısa sürede milyoner olmasıyla nihayete ulaşır. Bu milyoner hayatının statü sembolleri,ihtişamlı villalar, abartılı yüzme havuzları, arabalar, pahalı seyahatlerdir. Sesli filmin 1920'lerin sonundan itibaren hızla yaygınlaşmasının ardından sinemada kariyerini geride bırakmak zorunda kalsa da, daha epey bir süre, medyada kendinden söz ettirmeyi becerir. Harold Llyod, kendini "neyse o" olarak kurgulamıştır; öteki tiplerden farklı, oportünist bir film figürü olarak toplumla ve kendisiyle barışıktır. Oportünizmi bir hayat biçimi, var olabilmenin yolu olarak içselleştirmiş bir toplumda, oportünist olduğunu bilmek, fark etmek zor olsa gerekir.

Şeffaf bir figürdür; ona baktıklarında ne görüyorlarsa, ondan ibarettir. Öyle yüzeyin arkasına gizlenmiş "çift anlamlı göndermeler" aramak boşunadır onun tipinde. Chaplin, seyircisini üstünden kaydı kayacak bol ve büyük giysileriyle etkilemişken, Lloyd tersine, dar, üstüne cuk oturmuş şeyler giymektedir. Camsız bir kemik gözlük, yusyuvarlak kenarlı bir hasır şapka burlesk şovların yaygın olduğu dönemde elbette öyle ilginç, yeni bir tarzın aksesuarları değillerdir. Amerikan sinemasında, ufak tefek, zayıf, önünü zor gören kalın camlı gözlüğüyle "ben bir entelektüelim" diye bağıran adamcağızın burnuna yediği bir darbeyle yere düşmesiyle çaresiz bir solucana dönmediği, yerdeki gözlüğün üzerinde tepinilmeyen bir film yok gibidir.

Lloyd, James Darsie Lloyd ve Elizabeth Fraser'in çocuğu olarak 1893'te, Nebraska'da dünyaya gelir. Galler kökenlidir. Babasının iş girişimleri başarısızlıkla sonuçlanınca Lloyd ailesi 1912'de Kaliforniya'ya taşınır. Bu tarihten itibaren tek makaralık komedi filmlerinde görünen Harold Llyod, kısa bir süre sonra Thomas Edison'un film şirketi, Edison's Motion Film Company'de çalışmaya başlar, sonrasında da kendi film stüdyosunu 1913'te kurmuş olan arkadaşı Hal Roach ile ortak olur. 1915-1919 yılları arasında Roach'un en başarılı aktörü olacaktır.

Buster Keaton ve Charlie Chaplin ile birlikte sessiz sinema komedisinin üç büyük isminden biri sayılan Lloyd, sıralamada Chaplin ve Keaton'dan sonra gelir; ama 20'li yıllarda kazancının onlardan daha fazla olduğu unutulmamalıdır. Lloyd, üç evlilik yapan Buster Keaton ve durmadan evlenip boşanan Charlie Chaplin'den bu yönüyle de ayrılmaktadır. Oyuncu, yaşamını, 1923 yılında evlendiği biri evlatlık üç çocuğunun annesi Mildred Davis'le tamamlayacaktır.

Keaton ve Chaplin gibi sanatçı bir aileden gelmeyen ve vodvil kökenli olmayan oyuncu, kendisini komedyenden çok bir oyuncu olarak kabul etmektedir. "Doğuştan komedi dahileri" olan Chaplin ve Keaton'ın aksine komik olabilmek için canını dişine takıp çalışmak ve öğrenmek zorundadır. Prodüktörü ve dostu Hal Roach şu cümlesiyle durumu fazlasıyla özetlemektedir: "Bir komiği oynamak için mümkün en iyi oyuncu." Gerçekten de Lloyd, uzun çabalardan ve belli bir süreçten sonra sıradan bir Chaplin taklitçisi olmaktan kurtulabilir.

Chaplin ve Keaton birer toplumdışı figürüydü; "doğru komedilerde, güldüren hep gülenlere gülen bir hınzırlık, bir tür ikiyüzlülük temsilcisidir" tespitine uygun olarak toplumu düşündürmekten de öte, aslında kendine güldürürler. Llyod'un aynen temsil ettiği "ortalama Amerikan yurttaşı"nın tehlikeler ve engellerle sınanması, tartıya vurulması ise "yükselme" eğilimindeki toplumun meşru sınavı gibidir. Birkaç kamerayla ve birkaç damdan çekimle kurgulanmış olsa da, tırmandığı 12 katlı yüksek bina, ABD toplumunun güvenini ve kendisinin yukarıya yükselişinin meşruluğunu onaylamanın elle tutulur ölçütüdür. Lloyd; yüzünden eksik etmediği gözlükleriyle, bir filmin başında hemen hep çaresiz, kaygılı görünür; kendinden beklenen sınavın tedirginliği içinde siner gibidir. "Poker face" ya da "stone face" elini kaşları üzerine siper yapıp tehlikenin nereden geldiğini kollar ve baş edip bir an evvel rahat bırakılmayı beklerken, Llyod, sınav odasının kapısında büzülmüş bekleyen öğrencidir. Sınavdan geçtikten sonra mutluluk gelecek, başarıya giden yolda bir adım daha atacak, güzelim kızı da almaya hak kazanacaktır. Orson Welles, Llyod'un yalnızca bir "All American Boy Figur" olduğu için önemsenmediğini söyler. Llyod'un 20'li yılların ortasına doğru artan inanılmaz popülerliği, "becerikli, çalışkan gencin eninde sonunda başarıya ulaşacağı" cümlesinin onda elle tutulur inanca dönüşmesidir. Sonraki, bu başarı masalına ve modellerine kuşku ile yaklaşan ABD kuşakları, Lloyd filmlerine nereden girebileceklerini bilemez durumdadırlar. Komedinin klasik evresinde gag sosyal eleştiri amacına dönük olmak zorundayken, onun temsilinde gag, güldürme amacına yönelik işlevini yerine getirmekte, seyirci gülmeden edememekte; ancak protesto ihtiyacının öne çıkmasının gerektiği yerde, belirsiz, kararsız bir görünüm sunmaktadır.

Bir Gerilim Komedyeni

Slapstick rönesansının bir dalgası, türün ustalarının birinin üzerinden atlayıp geçer. Sinema eleştirmeni Kevin B. Lee, Harold Lloyd'un

bugün Chaplin ve Keaton'dan daha önemli sayılabileceğine işaret eder; ona bakacak olursak, bu ikisi kendi dünyalarını sahnelemişlerken Llyod'un gerçekliğe yakın film karakteri hayatımızda tehlikeli olmaktadır. Bu gözlüklü karakter 1920'li yıllardan gelmekte idiyse de, onun aksiyonları, sosyal hareketin çaresizliğini ve korkularını göstermektedir.

Tırmanma filmleri, Lloyd'un alameti farikası sayılır. Bunların arasında en ünlüsü, *Safety Last* (*Güvence En Son,* 1923) komedi kategorisine kayıt edilmiş bir film olduğu halde, sinema salonu sorumluları birkaç hastabakıcıyı görevlendirmeyi ihmal etmezler; görevleri, Lloyd tırmanırken şok geçirebilecek seyirciye ilk müdahaleleri yapmaktır. Aslında o, insanın yüreğini ağzına getiren filmlerin patentine sahip değildir; ancak bu filmleri dönemin şartlarında kusursuz düzeye ulaştırabildiği için "Thrill Comedy" kavramının patenti ona aittir!

Harold Llyod, bir vesileyle, bir anlamda herkesin birbirine benzediği bir kalabalığın, cemiyetin, coğrafyası başka bir filmden ödünç alınmışa benzeyen bir western kasabasının –rüyada da olsa– kadınları eline geçmiş bir korsan gemisinin vb. içinde anında göze batacak kadar çevresinde olup bitene yabancıdır. Zaten sırf bunun için "orada" olan bir meydan okuyandır. Onun 20'lerin başına kadar olan filmlerinde epey zorlama bir Chaplin taklitçisi olduğunu gözden kaçırmak imkânsızdır. Bir western kasabasında Chaplin'in birkaç filmlik gag'ını, tek bir filme, iki makaraya sığdırmış gibidir. İlerleyen yıllarda uyumsuzluk, göze batma, orada olma ama "onlardan" olmama, "kendisi olma" vurgusu, ayrıntılara doğru kayar. Yine de Lloyd filmlerinin temel karakteristiği, film içindeki olayların birbirinden öyle kaçınılmaz bir zorunlulukla türediği izlenimini edinmenin zorluğudur denebilir. "Canınız sıkılıyorsa şu duvara tırmanın!" der gibidir filmlerinin temel modeli ya da "neredeyseniz orada oturup kalın!" Tedirgin, çevresine, mesela kolej arkadaşlarına, hatta ait olduğu burjuvaziye, Ku Klux Klan'lara ("Eastern Westerner") olduğu kadar yabancıdır. Endişe, tedirginlik ve güvensizliğine rağmen, büyük kentte ve o büyük ülkede ortalıkta gezinmeyi göze alır. Bu anlamda Lee'nin "bugünün filmleridir" tezi haklı olabilir. Üstelik göze aldığı dışla baş etmesini belki mümkün kılacak tek özelliği, karakteri veya egemen güçlerin temsilcileriyle kuracağı ittifaklar değil, sporcu yapısıdır. Şansı sıkça ters gitse de hiç yılmaz, çaresizliğe düşmez ve umudunu kaybetmez. Hayatın sınırsız imkânlarına inanan küçük burjuva bütün o komedi çerçevesi içinde olumlu, hayatı olumlayıcı bir unsurdur, örnek alınacak bir imge.

Sinema Emperyalizmi!

Bu komedyenler -kimi kaynaklarda dördüncü büyük olarak gösterilen "bebek yüzlü" Harry Langdon da dahil olmak üzere- Amerikan erkeğinin mitoloji ide'sini temsil etmektedirler. Dar giysileri ve hüzünlü ifadesiyle Keaton'ın bir başka versiyonu, arkaik bir örneği kabul edilebilecek Langdon, "sıradan" insanın karşılaştığı olağandışı zorlukları tasvir eden filmlerle ünlenmiştir; ancak başarısının arka planında, oynadığı filmlerin büyük çoğunluğunun senaryosunda imzası bulunan Frank Capra vardır. 30'larda, Roosevelt'in "New Deal" politikalarının Hollywood temsilcisi gibi çalışan ve Amerikan Rüyası'na övgüler yağdıran Capra, incelememizin sonraki bölümlerinde ayrıntılarıyla ele alınacaktır.

Chaplin, bir yabancı, bir göçmen olarak karakteristikleri pek öyle kavranamayan bir başka kültürü Amerikalıların toplumuna taşımıştır; bambaşka bir hayat anlayışının izdüşümleridir belki sunduğu. O nasıl bir dünyadır ki, içinde anlam verebileceğin tek bir uğraş bulamazsın; sırf "yap ve yaşa" dedikleri için her şeye bir süreliğine de olsa el atarsın. Alexis Zorbas (*Zorba*, Yönetmen: Mihalis Cacoyannis, 1966), müteşebbis İngiliz arkadaşının kendisinden sirtaki öğrenmek istediğini belirttiği anda, onun bambaşka bir kültürün temsilcisi olduğunu kavramış ve onun hayata bakışını benimsemiş gibidir. Chaplin ise boşuna kendisiyle birlikte filmin sonunda "oradan" çekip giden birini bekler. Sevginin sürüklediği kız, biliriz ki "The End" yazar yazmaz onun yanından ayrılacaktır. Topluma uyumuna daha epey vardır Chaplin'in. Buster Keaton'ın hayat deneyimi, istese de istemese de ona şunu der: "Bunu öğren, bir gün lazım olacak"; ama "kızılderilinin" o sade doğasına adım başı, dünyada daha evvel olmayan o kadar çok teferruat yağar ki, öğrenmenin de pek anlamı kalmaz. *Limelight*'ın son sekansında Chaplin ile birlikte sergiledikleri vodvilden miras kalan gösteri, yüreğin kaldıracağı gibi değildir. İkili, sanki "hâlâ gülebiliyor musunuz?" diye sorar seyirciye.

Bu üç Amerikan komedyeni ve onlara eklenebilecekler, sinema tarihinin sessiz film komedisiyle özdeşleştirilebiliyorlarsa, bu sadece Amerikan sinema emperyalizmiyle ve sessiz sinemanın uluslararası olma özelliğiyle açıklanamaz. Denklemi tamamlayacak açıklama, bu sinemanın temel öğelerinin dönemin bütün burjuva toplumlarındaki mevcudiyetidir. Kaldı ki bu denklem hâlâ geçerlidir. Bu filmler başta Avrupa olmak üzere diğer ülkelere ihraç edildiğinde, Amerikan sessiz sinemasının bu mitleri yeni bir nitelik kazanacaklardır. Anlayacağımız hayatın somut deneyimler alanında Amerikan komedyenlerin

aralarındaki bağ daha kısa ve sıkıdır; örneğin Almanya ve Fransa'da hayatın somut yaşantılarına pek bulaşmamış, soyut tiplerdir komedyenler. Evet, Avrupa mitleri soyuttur; gündelik hayatın birebir olaylarına bulaşmaya hiç niyetleri yoktur. Bu soyuta sığınmış tipler, gündelik yaşantının deneyimlerinden, kıssadan hisseler, genel geçerli "dersler" çıkarırlar. Amerikan sessiz sinema komedyenlerinin "tarihsel deneyimlerinden" ufak bir bilinç pırıltısı da olsa kalmaktadır geriye; bu pırıltı, soyut figürlerde bütünüyle kaybolup gidecektir; geriye gag teknikleri ve "insanın varoluşuna" dair cümleler kalacaktır. Global, tarih dışı bir mitostur elde kalan orada.

5
Ses ve Komedi

Sinemanın sese kavuşması, endüstrinin yapısını olduğu kadar, film yapma biçimlerini de temelinden sarsmıştır. Yeni durumdan en çok etkilenen, kaçınılmaz biçimde Hollywood olur. Sessiz döneme hâkim olan Avrupa etkisi, diyalogun öne çıkmasıyla farklılaşacak, devreye Amerikan toplumunu temsil eden karakterler girecektir.

Başlangıçta, sektör için yeni bir durum olan diyaloglar için sahne dünyasına başvurulur ve George Cukor, Rouben Mamoulian gibi Broadway'in önemli yazarları sinemanın büyülü dünyasına davet edilir. Benzer bir durum, oyuncular için de geçerlidir. Katharine Hepburn, Bette Davis, Edward G. Robinson gibi kısa sürede yıldız olacak isimler, bu değişim sonucunda Hollywood'a transfer edilen isimlerden sadece birkaçıdır; ancak sessiz sinemanın kimi şöhretleri için aynı durum söz konusu değildir. Stanley Donen ve Gene Kelly imzalı *Singin' in the Rain*'de (*Yağmur Altında*, 1952) ele aldıkları bu dönemde, kimi yıldızlarının akıbeti, filmin ana karakterlerinden olan Lina Lamont'tan farklı olmayacaktır. Lilian Gish, abartılı performansıyla, John Gilbert ise vurgudan yoksun konuşmasıyla kısa sürede oyunun dışına itilirler; bir başka deyişle Michel Hazanavicius'un Oscar'lı *The Artist* filmindeki (2011) George Valentin kadar şanslı olamazlar.

Evet, oyunun kuralları değişmiştir: Greta Garbo ve Marlene Dietrich'in uzak diyarları –en çok da Avrupa'yı– çağrıştıran buğulu sesleri ya da James Cagney'nin kabadayı ağzıyla konuşması, filmlerdeki iletişimi güçlendirmenin ötesinde, karakterin ele alınmasına ve gelişimine de doğrudan etki etmektedir. Böylesi bir dünyada, gücünü sözden değil görüntüden alan Buster Keaton ve Harry Langdon'a ihtiyaç kalmamıştır.

Bu gelişmelere; Western'in ikinci baharına ve müzikallerin doğumuna bakıldığında, komedi filminin, sessiz sinemayla birlikte öldüğü söylenebilir. Belki de Büyük Bunalım bu ölümü hızlandırmıştır;

ancak ölüm nedeni -ne kadar olumsuz etkiler yaratmış olsalar da- toplumsal şartlardaki değişmeler olarak gösterilemez. Sessiz komedi filmi, bu medyanın içindeki dönüşümün kurbanı olmuştur; diyalogun işin içine girmesinin. Sessiz dönemin komedi ile kopmaz bağ kurmuş karabasanlar dünyasını andıran o kargaşaları; hareketle ve hızla, dili olmayan malzemeyle oynanan o oyunlar, maddi hayatın sözlerin ulaşamayacağı kadar derinlerinde bir yerlerde hareket edip durmuşlardır. Dille birlikte, dilin ifade düzlemine çıkardığı düşünceler ve duygular adına ne varsa, bir anda sessiz komedi filmlerinin karakteristik özünü karanlığa gömmeden edemeyeceklerdir.

Diyalogun ortaya çıkışının, dilsiz olayların bize sunduğu görsel deneyimleri bulandırdığı, karanlığa gömdüğü andan itibaren komedi komedi olmaktan çıkmış; iyi kötü anlaşılabilir olan konuşmaları izleme mecburiyeti, dikkatimizi her şeyin sadece olup bittiği maddenin alanından uzaklaştırılıp sözle tasvir edilmiş olan dille hazmedilen bir rasyonelliğin alanı içine çekmiştir. Bir tek Üç Ahbap Çavuşlar'ın dilsizi Harpo Marx üzerinden sessiz film döneminden sonra da yaşayabilmiştir bir süreliğine. Tanrılar katından yeryüzüne düştükten sonra yüzyıllar boyunca kuklalar, ürkütücü hayaletler, ahı gitmiş vahı kalmış kötü ruhlar vb. halinde aramızda yaşayagelmiş ve artık kendilerine kimsenin inanmadığı Antik Çağ tanrıları gibi, Harpo Marx da geçmişin kalıntısından başka bir şey değildir; muzip, eli dursa ayağı oynayan bir poltergeist'ı oynamaya mahkûm edilmiş ya da oynamak için seçilmiş, göçe zorlanmış bir komedi tanrısıdır o...

Sessiz filmden sesli filme geçişin, genelde sessiz film estetiğine olumlu ya da olumsuz etkileri hakkında özellikle geçiş dönemlerinde ve bu dönemin ardından çok şey söylenmiştir. Örneğin kurgunun büyük teorisyenleri Pudovkin, Eisenstein ve Alexandrov, anlaşılır nedenlerle sesli filmin sinemayı kötü bir tiyatroya çevireceği endişesini dile getirmişler, sesin sinemayı, gerçekliğin silik bir kopyası olmaya daha çok yöneltebileceği endişesini 19 Temmuz 1928 tarihli ünlü Moskova bildirisinde paylaşmışlardır. Chaplin de sinemanın temelinin sessizlik olduğunu deklare eden isimler arasındadır. Bütün bu gelişmeler ve kaygıların haklılığı bir yana, 30'larda tiyatro ve vodvil dünyasından sinemaya kazandırılan bir grup sanatçı, komediye türler arasında dağılmasına çeyrek kala, son çıkışını yaptırırlar.

Mae West'ten W.C. Fields'a

W.C. Fields ve Marx Kardeşler'le birlikte Paramount'un kadrosunda yer alan Mae West (1892-1980), 30'lu yıllarda burjuva ahla-

kına saldırdığı bir dizi seks komedisiyle sinema tarihine geçmiştir. Sinemaya 40 yaşında geçmesine karşın sahneyle çok küçük yaşlarda tanışan oyuncu, vodvillerde gösterdiği başarıyla "The Baby Vamp" unvanını kazanmıştır. West, 1926'dan başlayarak, kendisi tarafından kaleme alınan "Sex", "Diamond Lil", "Pleasure Man" gibi oyunlarda adından söz ettirmiş ve ahlak polisinin gazabına, daha o yıllarda uğramaya başlamıştır.

İlk filmi *Night After Night*'ta (1932) dönemin sert oyuncusu George Raft'la kamera karşısına geçmesinden bir yıl sonra, senaryolarını da kaleme aldığı iki filmle seyircinin karşısına çıkan oyuncu, çift anlamlı sözcüklerden oluşan "bayağı" repertuarını özgürce sergileme olanağı bulur. Bu filmlerden ilki olan ve West'in 1928'de Broadway'de sergilenen "Diamond Lil" adlı oyunundan uyarlanan *She Done Him Wrong*, çevresi suç dünyasının ünlü karakterleriyle dolu olan meyhane şarkıcısı Lady Lou'nun öyküsünü konu alır. Açık saçık konuşmalarıyla ünlü kadının olağan görünen yaşamı, meyhanedeki beyaz kadın ticareti ve kara para zincirini araştırmakla görevlendirilen ancak kendisini fakirler için para toplayan Protestan bir grubun üyesi olarak tanıtan dedektif Cummings'le karşılaşınca tümden değişecektir. Sanatçıyı kült bir figüre dönüştüren ve en küçük bir cinsellik imasının dahi büyük skandallar yaratabildiği bir dönemin tüm gelenekçi değerlerini silip süpüren film, West'in ağzından dökülen "Neden bazen yukarıya gelip beni görmüyorsun? Her akşam evdeyim" sözleriyle de hatırlanmaktadır.

Aynı yıl gösterime giren ve genç Cary Grant'le, West'i bir kez daha yan yana getiren *I'm No Angel* da, 30'ların Hollywood'unda en eğlenceli güldürülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu filmde, bir panayırda dans eden ve aslan terbiyeciliği yapan Tira rolünde karşımıza çıkan Mae West, bir aslanın ağzına kafasını sokmayı kabul ederek gösterilerin yıldızı haline gelir; ancak tek derdi, bir falcıdan öğrendiği siyah saçlı ve zengin erkeği bulmaktır!

Kendini beğenmiş bir erkeğin "Sende bir parça bile incelik yok" şeklindeki sözlerine verdiği "İyi taraflarımı yabancılara göstermem" yanıtıyla filme damgasını vuran West, performansıyla dini çevrelerin hışmına uğrayacak ve sanatçı, püriten bir toplumda çizgi dışı kalmanın bedelini ağır ödeyecektir. Sözü edilen iki filmin yankıları sürerken, Hays'in talimatıyla bir araya gelen Katolik yetkililer, bir İffet Komitesi kurmayı kararlaştırmıştır. Hıristiyan ahlakını rencide edici filmlerden uzak durmak adına, işi salonları boykot etmeye vardıran gelişmeler, mali yönden sıkıntılı bir süreçten geçen stüdyoların gözünü iyice

korkutur. Sansürün doruğa ulaştığı bu dönemin ilk uygulamalarından biri, West'in *Belle of the Nineties* filminin gösterimini engellemek ve yeni bir kurguyu şart koşmaktır. Bu durum, oyuncunun 1934 sonrasında çevirdiği tüm filmleri doğrudan etkileyecek ve sinema kariyerini 10 yıl gibi kısa bir sürede noktalamasına yol açacaktır.

Boyunun 2 metre 20 santim olduğunu öğrendiği bir gence "2 metreyi boşver de şu 20 santimden söz et!" diyen ve çalışmamızın sonraki aşamalarında ele alacağımız "Erotik Sinema" başlığında çok daha geniş bir yer edinmeyi hak eden Mae West, az sayıda filmle olsa da 30'lar komedisini doğrudan etkilemiş isimlerin arasında yer almaktadır.

My Little Chickadee'de (1939) yatağına bir keçi alan Mae West'e, "parfümünü değiştirip değiştirmediğini" soran (!) William Claude Dukenfield ya da sahne adıyla W.C. Fields (1880-1946), evden kaçtığı bir gün, sokaklarda gezerken izlediği bir jonglör performansından çok etkilenmiş ve kendisini bu konuda geliştirmeye karar vermiştir. Kilise ve tiyatrolarda gösteriler yapmaya başladığında henüz 17 yaşındadır. Bir yıl sonra Kuzey Amerika'dan Avrupa'ya, Avustralya'dan Afrika'ya kadar birçok turneye katılacak ve büyük başarılar kazanacaktır.

Gösterilerinde konuşmayan ama sigara kutularından şapkalara kadar değişik nesneleri performansı için büyük bir yetenekle kullanan Fields'ın Broadway macerası, 1905'te "The Ham Tree" adlı bir müzikal komediyle başlar ve özellikle "Poppy"de (1923) canlandırdığı küçük çaplı dolandırıcı karakteriyle Broadway'de bir yıldız haline gelir. Bu rol, onun sinema kariyerinde de belirleyici olacaktır.

Kısa filmlerle başladığı Hollywood macerasında öne çıkan filmlerden *It's a Gift* (1934, Yönetmen: Norman Z. McLeod), Wappingers Falls'taki evinde mutsuz bir yaşam süren ve Kaliforniya'da bir miras sonucu kendisine kalacak bir portakal çiftliğinin hayalini kuran Harold Bisonnette'in öyküsünü konu alır. Bakkal dükkânındaki işlerini beceriksizce sürdürdüğü ve bencil çocuklarından dolayı bunalıma girdiği bir anda, ailesini de yanına alarak hayalini kurduğu topraklara doğru yelken açsa da, yeni mekânları beklentileri karşılamaktan uzaktır.

Fields'ın bu filmde ve sonrasında işlediği "komik tip" insanlardan nefret eder ve içki müptelasıdır. Evlilik kurumu ve otoriteye "kendince" kafa tutan bu karakter, çoğunlukla kılıbık, ailesi tarafından saygı görmeyen, her zaman parasız ve alacaklıların peşinden koştuğu bir adamdır. Rolüyle özdeşleşen ve kadın ve çocuk düşmanı olarak da nitelendirilen Fields, sevilen komedilerinden olan ve senaryosunda

bir kez daha imzasının bulunduğu *The Bank Dick*'te ise (1940, Yönetmen: Edward F. Cline) Kaliforniya Lompoc'da, kılıbık bir koca olmasının dışında aylaklığı ve beceriksizliğiyle de tanınan Egbert Souze'yi canlandırır. Tesadüfen bir banka soygunun ortasına düşen ve kendisinden beklenmeyecek biçimde olaya müdahale eden kahramanımız, o güne kadar kendisine kahkahalarla gülen kasabalının kurtarıcısı olmuştur; oysa olayın ardından ödüllendirilmek amacıyla banka bekçisi yapılan Souze'nin başka planları vardır: Bankadan zimmetine para geçirip, işe yaramaz gibi görünen bir maden işletmesine yatırım yapmak! Bu film, onun kimi yapımlarda seyircinin karşısına dolandırıcı bir tip olarak çıkmasının en bilinen örneğidir.

Fields, vodvili andıran skeçleriyle tanınan filmlerinde "lafı gediğine koyan" ve yeri geldiğinde son derece kaba bir tonla partnerini aşağılayan geveze adam rolüyle ("Tüm önyargılardan yoksunum. Herkesten eşit nefret ediyorum") sesli komediye ayak uyduran ilk oyunculardan olmuştur. Bu kısa boylu ve şişman adam, olanca aksiliği ile orta sınıf Amerikan ailesine ve onun taşıdığı değerlere –bir anti kahraman duyarlılığıyla– hınzırca yaklaşmaktan geri durmamış ve tıpkı West gibi çift anlamlı sözcükleri ustalıkla kullanarak geniş kesimleri kucaklamıştır. Oyuncu; bir bebeği tekmeleyerek ya da komşunun sevimli köpeğini kovalayarak sempati toplayan ilk komik olduğunu iddia ederek, temsil ettiği kişiyi, "sahnede her an kavga etmeye, herkesi öldürmeye hazır bir tipim; ne var ki, aynı zamanda herkesten de korkan kocaman bir kabadayıyım" şeklinde özetlemiştir.

Laurel ve Hardy: İki "Uyumlu" Vatandaş

Stan Laurel (1890-1965) ve Oliver Hardy'nin (1892-1957) baş edebilmesi, iyi kötü ayak uydurmaları gereken dünya öyle Chaplin'in, Keaton'ın, hatta Lloyd'unki gibi karmaşık, adım başı sınav, beceri, hele zekâ isteyen bir yer değildir. Çözülebilecek birkaç şifreye, kalıp tipe indirgenmiş bir dünyadır bu. İşin aslına bakacak olursak, bu ikilinin arasındaki ilişkide ve çevrelerine karşı takındıkları tavır ve davranışlarında varoluşlarının o kompleks yapısı ve çelişikliği olanca keskinliğiyle dışavurulmaktadır. Onlar için dünya ötekidir. Birbirlerine indirgenmiş bu dünyada, geri kalandan uzak durmayı tercih ederler, aşabilecekleri bir isteksizlik değildir bu. Bu istememe, birbirleriyle ilişkilerinde neden belirleyici olamamaktadır? İstisnasız bütün kararları alan, çözüm planlarını tasarlayan Hardy'nin, kendisine itiraz etmeyip planın uygulanması için hemen tokalaşan Laurel'in dünyadaki son insanı bir yerde, bir şans eseri bulmuş, tanımış olması

mıdır bu "beraberliğin" açıklaması? Gerçi Laurel de -ara sıra da olsa- bir iki fikir verir Hardy'ye. "Bunu daha evvel nasıl düşünmedim" diye hayret edip onun planını uygulamaya katılan Hardy, senkron sinema tarihimizin şaheseri Ferdi Tayfur yorumunda hep şöyle diyecektir ve onun aklına uyduğu için niye uyarmadıklarını sorarcasına doğrudan seyircinin yüzüne bakacaktır: "Yine benim başımı belaya soktun." Hardy, dünyada kendinden bir iki "kademe" daha düşük tek kişiyi bulmuş -akıl, bilgi, deneyim, buluş, gözüpeklik, hatta yakışıklılık vb. düzlemlerinde- birkaç gömlek üstün olduğunun ölçütü gibi taşımaktadır sanki.

İkilinin ittifakları her defasında yenilgiyle sonuçlanmaz. Laurel ve Hardy'nin dünyası patlamaya hazır bir dinamit fıçısıdır. İhmal edilebilecek bir ayrıntı, kısa sürede sokak, meydan savaşına doğru tırmanır. Savaş ilanı kararı, karşılıklı bir baş hareketiyle onaylanır. Diyebiliriz ki onlar, nevrotik bir toplumda savaşa hazır bir ikilidir. Filmleri ilk anda insanı dostça karşılayan, sakin, huzurlu bir burjuva toplumu havası izlenimi verir; gelgelelim, nevrozlarını zar zor bastıran bu toplum, anarşinin önünü açacak bir kıvılcım bekler. İkilimiz, Chaplin gibi "outsider" değil, yerleşik, huzurlu bir düzene alttan alta özlem duyan "uyumlu" yurttaşlardır. İyi de şu gergin toplumun, hiç değilse emeğe sınırlı bir saygısı da yok mudur? *The Music Box*'ta (1932), tepedeki villaya onca merdiveni çıkarak müzik kutusunu ulaştırdıktan sonra ev sahibinin küstah tavrıyla karşılaşırlar. Adam, binbir zahmetle taşınan aygıtı çekiçle kırmaya kalkınca, karşısında, bu işi ondan çok daha iyi yapacak Laurel ve Hardy'yi bulacak; ortada music box diye bir çalgı kalmayacaktır.

Bulunca iş seçmezler, sıradan yurttaş olduklarını kabul etmişlerdir; ama bu kabul her türlü saygısızlığa muhatap olmaya da hazır oldukları anlamına gelmez. Aslında bu toplumdan hiç şüphelenmemek, ona güvenmek konusunda birbirlerine söz vermiş, saflıklarını karşılıklı onaylamış gibidirler. Biraz da bundan olacak, savaş açmaya karar verdiklerinde bir baş hareketiyle hücum işareti verirler birbirlerine. Hardy, bir kibarın, centilmenin davranış kalıplarından bir ikisini öğrenmiş gibidir; ama yapaylık, davranışlarında hemen belirginleşir. (Elbette alt metinde, büyük burjuvazinin ya da o kibar kesimlerin centilmenlik gösterisinin kofluğuna ve yapaylığına bir yollama da vardır). Bu toplumun kadınları, uygarlığın kazanımları, Amerikan toplumunun konvansiyonel ilkeleri, onların taleplerine hakaretle cevap verir. Birbirini tamamlamak, eksiklikleri gidermek şöyle dursun, çoğaltan bu ikili, arsızlıklarını, kabalıklarını, küstahlıklarını aldatıcı

bir kibarlığın, züppeliğin arkasına gizlemezler; çocuksu bir adalet duygusuyla, haksızlığa hiç gelmeyen bir tahammülsüzlükle kabalıkların, haddini bilmezliklerin cezalandırılmasını beklerler. Hardy bir yetkiliye, polise, lokanta sahibine "yanlış yaptığını" düşündüğü yerde, kravatını iki elinin işaretparmağıyla sarıp durur. Masumiyet gestusudur bu. Stan de ona katılır; ama berikiler öyle özür falan tanımazlar.

Laurel ve Hardy filmlerinde sözünü ettiğimiz tırmanma, siyaset dilinde sık kullanılan eskalasyon, "slowburn" diye bilinen gag biçiminde pratiğe dönüşür. Slowburn, her türlü kural ihlalini kaydetme anlamına gelmektedir. Maruz kalan kurban, kendine yapılan bir saldırıya anında karşılık vermemek için kendini tutmaya zorlar ve karşıdakinin taarruz hamlelerinin biteceği anı bekler. Beklemekten de öteye, Laurel ve Hardy, berikinin hamlelerini ilgiyle takip eder. Karşıdaki yapacağını yapmıştır. Bizimkiler başlarıyla "Tamam" işareti verip eylem dizisine girişirler. Şimdi ikilinin eylem dizisinin sonunu beklemek durumunda kalan karşılarındaki kişidir.

The Draw'da (1928) ABD donanmasından iki denizci karaya çıkmış, arabayla turlarken iki hinoğlu hin kadına rastlamış, onlarla kırsalda upuzun bir araba kuyruğunun arkasına takılmışlardır. En önde benzini bitmiş bir arabanın sürücüsü ile yolu kapadığı için kavga eden birileri yaklaşık elli arabalık bir kuyruk oluşturmuşlardır arkada. Kızlar kışkırtır, bizimkiler öne doğru hamle yaparlar ve arkalarındaki ilk arabayla başlayan karşılıklı "dekonsrtrüksiyon" sıradaki arabaların yarısının hurdaya dönmesiyle, duruma müdahale etmeye kalkan polisin motosikletinin üzerinden silindir geçmesiyle son bulur. Film, 30'lu yılların başına doğru, toplumsal hayatın, alt/orta sınıfların "otomobil" ile kurduğu ilişkinin, adım adım vazgeçilmezliğine giden sürecin de düşündürücü bir uyarısı ya da "reklamıdır".

1992'de kültürel bakımdan önemli görüldüğü için National Film Registry listesine alınan *Big Business*'ta (1929) ikili, Kaliforniya'da kapı kapı gezerek Noel ağacı satmaya çalışır. Tek bir dal satamadıktan sonra –hemen her filmde sağ gözünü kısarak 'ne işler çeviriyorsunuz' diye sorarcasına kuşkuyla bakan– ünlü James Finlayson'ın bahçe içindeki evinin kapısını çalarlar. Kapı birkaç kez yüzlerine kapanır. Israrların sürmesi üzerine ev sahibinin ot biçme makasıyla arabalarından indirip bahçeye taşıdıkları çamın kesilişini izledikten sonra, ilk kararı alıp evin kapı zilinin yerinden sökerler. Eskalasyon başlar. Sonunda geriye kalan, adamın evinden bir şeylerdir; Laurel ve Hardy ise satıcılığa devam edeceklerse, kendilerine yeni bir kamyonet edinmek zorunda kalacaklardır. Hep olduğu gibi Stan ile Oliver intikam aksiyonlarını

tamamladıktan sonra kavga eden tarafların (aynı zamanda seyircinin) toplumsal gerginliklerinin bir terapisi yaşanır.

Slowburn'ün bir başka versiyonu, doğrudan Stan ile Oliver arasındaki "çelişkilerden" türer. Salaklığıyla, aymazlığıyla hemen her an bir olaya yol açan Stan'in kurbanı Ollie'dir. Şişman delirecek gibi olur; ama öfkesini bastırır, anlayışlı davranıp alttan alır. Açıklanması imkânsız bir Stan "numarası" Ollie'yi kimi zaman öyle şaşırtır ki, seyirciye "siz bundan bir şey anladınız mı?" diye sorarcasına bakar. 1937'de, *Way out West* filminin, "Stan'in Sihirli Ateşi" başlığıyla verilmiş kısa bölümünde, Stan başparmağını çakmak başı gibi kullanıp yumruk halindeki elinden gerekli ateşi yakar "bir iki "çakışla". Hardy denemeye utanır, elbette denemeleri de işe yaramaz, mahcup mahcup seyirciye bakar. Karanlık evin merdivenleri başında da tekrarlanır aynı sahne. Bu kez başarır Hardy; ama yanmaya başlayan elini söndüremez, imdadına Laurel yetişir. 1927'deki *Sailors, Beware!*'da ilk kez geliştirdiği bir "tepkiyi" Laurel'in, başına açtığı her belada kullanacaktır. Sabretme, katlanma davranışını kravatının yardımıyla seyirciye "belli ettiği" filmde, beklenmedik bir anda suratına bir kova su dökülür. Hardy, "bekliyordum ama o anda değil" der sonradan. O an nasıl tepki vereceğini bilmediğini, aklına kravatını sabırla parmaklarına dolayıp durduğunu ve sevimli görünmeye çalışarak seyirciye (kameraya) baktığını söyler. Bu bakış ise, onun deyişiyle, "tiyatrodan gelen dördüncü duvarı" aradan kaldırıp doğrudan seyirciyle göz göze gelmek; onların kendilerini seyrettiğini bildiğini belli etmektir.

Kravat ve bakış aracı üzerine kurulu geciktirme üslubunu, ikilinin ilk filmlerinde imzası bulunan Hal Roach'un, Mack Sennett'in çılgın tempo anlayışına karşı geliştirdiğini düşünmek mümkündür. Yavaşlığın keşfidir Laurel-Hardy filmlerinde var olan; saldırganlığın, çaresizliğin, açmaza düşmüşlüğün, dolayısıyla "yavaşlığın" tadını sonuna kadar çıkarmaya çağrıdır. Ortalama zekâyı zorlayacak kadar girift olmayan; basit, şiddetin ayaküstü insanın karşısına çıkamayacağı bir topluma özlem duyan ikilinin hayatı, ötekinin kendinin vazgeçilmez tamamlayıcısı ama aynı zamanda da karşıt parçası olan "tertibi" yüzünden, "vazgeçilmezliğin" anlamı üzerinde de düşündürür bizi. Böyle bir beraberlik, her bir tamamlayıcının ya da karşıtının "ben"ini iptal etmiş olmasını şart koşmuştur sanki. Ortada iki "ben" değil, yarılmış bir "biz" vardır. Bu iki parçalı "biz"i bir arada tutan yapıştırıcı, her iki parçayı da içeren "dış dünya" ile uzlaşmaz çelişki içinde bulunmaktadır. "Yabancılaşmanın" artık hakkını vermeye başladığı bir

aşamada, insanların bir arada yaşama şartlarının kurallarını kurcalıyor gibidirler. Birbirine muhtaç olduğunun farkında olmama ya da bunu kabul etmeme, ilişki karşısında anlayışsız davranma. Ne zaman ortaya o sadece yabancılaşma değil, buna bağlı patojen ruh halleri, takıntılar, zorlama nevrozlar çıksa, "birleşirler". Yarılmış "biz" sadece "bizdir" bir süreliğine. Ne var ki üretken olmaya, hayatı sorunsuz bir işle çevirecek umudunu beslemeye başladıklarında, birbirlerinin engeli olduklarını hatırlayacaklardır. Kendini gerçekleştirmeye kalkmıştır Hardy; hatta orta halli bir aile kurma umudu bile sık sık alevlenir ama ötekini koyacak (bırakacak) yer bulamaz. Tersi de geçerlidir. "Ben"i "biz"den ayırmakta sanki bir yerde, bir zamanlar geç kalmışlardır: İsterse ilk filmi birlikte çekmeye karar verdikleri anda olsun. Birbirinin başarısızlıklarının sembolüdürler o andan itibaren, kendi beceriksizliklerinin cisimleşmiş hali. Stan, gerektiğinde sosyal hayatın gerisine, kendi içine çekilir; içine itilmeden de pek ilgilenmez bu dünyayla. Hardy, gerçeklik bilinci denen şeye, dışında ille de durulmayacak bir sosyale daha saygılıdır; ama "tertipleri" becerilerini birbirlerini asırlarca yan yana olsalar da aktaramayacak kadar sabitleşmiştir. Kim oldukları, ötekinin olmadığıyla belirlenmiştir. Sihirli bir ikililiğin bir hayat ilkesine, yaşama tarzına dönüşmüşlüğü, grotesk boyutlara tırmanır. Benzer bir birlikteliği Dean Martin ve Jerry Lewis ikilisi de deneyecektir çok kısa bir süreliğine.

Marx Brothers: Anarşinin Uzun Dizisi

Bir Yahudi göçmen ailesinin Amerika doğumlu 5 erkek çocuğundan oluşan Marx Brothers; (Chico, 1887-1961; Harpo, 1888-1964; Groucho, 1890-1977; Gummo, 1893-1977 ve Zeppo, 1901-1979) Gummo ve Zeppo'nun farklı zamanlarda sahne mesleğinden uzak durmaya karar vermesiyle, ABD komedi sinemasında sessizden sesliye geçişin basamağında önemli bir yer edindiler. Kıvırcık (Harpo) kimsenin dublajına ihtiyaç duymuyordu çünkü "dilsizdir"; ıslık, korna idare etmekte, belki de Arşak Palabıyıkyan'ın (Groucho) gevezeliğine bir itirazın da temsiline soyunmaktadır. Torik (Chico), senaryo fırsat verdikçe, mesela Liszt'in 2 no'lu Macar Rapsodisi'yle filmin o kargaşasının dışına çeker seyirciyi: Bu, kaçma kovalamaca serisi içinde ikiliye sanki dinlenme izni vermek gibi bir şeydir ve filmin temposuna şöyle ucundan olsun denk düşmez. Büyük bir konserin arasından seçilmiş ve filmlere taksim edilmiş parçalar gibidir bunlar. İcracı, piyanosunun kapağını kapamaya fırsat bulamadan filmin içine dalar: "Nerede kalmıştık?"

Marx Brothers çeşitli göçmen tiplerini hatırlatmaktadır. Palabıyıkyan, portre resminden apartılmış kara bıyığı, piposu ve yuvarlak, kalın çerçeveli gözlükleri, gözleri ve kaşları, duygu ifadesinin noktaları ve vurgularıyla doğrudan kendisidir. Saçları tam ortadan özenle ayrılmıştır. Öyle hızlı konuşmaktadır ki, söylediklerinden bir anlam çıkarabilmek için not almak gerekir. Durum tespiti mi, eleştiri mi, övgü mü; sanki kendisi de henüz kararsız olduğu için uzatır da uzatır sözlerini. O, eğlenmek için bile olsa, sınıfsal konumunun, sosyal statüsünün yükselmesi gerektiğini hiç aklından çıkarmadığı için, merdivenin zengin bir dul, ihmal edilen bir büyük burjuva eş olduğunu bilmektedir. Tırmansın merdiveni yeter, hatta, elini sıcak sudan soğuk suya sokmadan, önemli bir gibi ortalıkta dolaşıp durabilmesi için böyle bir "destek" şarttır. İşi gücü, derdi, "onların" arasında yer almaktır ilk izlenimde. Biraz güç, yetki, saygın bir konum görüntüsü, akla gelebilecek en saçma, anlamsız şeyleri yapabilmesine imkân verir, hepsi bu. Amerikan işadamı yöntemlerini kopya etmiş gibidir; tanımlanabilecek bir sosyal rol figürüne uyar gibi görünse de, amacı rol falan üstlenmek değil, işler gibi gözüken düzene anarşiyi hâkim kılmaktır. Yine de bir yere kadar, filmlerin başında o sosyal rolünü benimsemiş gibidir; dolayısıyla, "kendine gelmesi" aslına dönmesi, bir çocuk gibi altüst etmekten müthiş haz duyması için, öteki ikisinin bir an evvel ortaya çıkmasını bekler sanki. Onlar da gecikmezler. İpsiz sapsız bir yerlerde dolanıp durmuşlarsa da, hep olduğu gibi, son çareleri Groucho'nun yanına kapağı atmak olmuştur. Groucho, o anda planlarının altüst olacağını bilir. Büyük burjuvazinin villasındaki eğlencede, ikili piyano ve harp çalmak için umutla beklerler; ama Palabıyıkyan deşifre olacağını, o derinlerdeki anarşist yıkma dürtüsünü, hele bu ikili ortaya çıktığı andan itiberen artık bastıramayacağını bilir: "Çalmak için kaç para istiyorsunuz? Peki ya çalmamak için?" Ama artık çok geçtir. Ortaya çıkmalarının ardından bir süre daha iki arada bir derede kalan Palabıyıkyan kaçınılmaz bir biçimde oyuna katılır. Soyal rolünü, otoritesini, ceviz kabuğunu doldurmaz görünen bir keyfin, hazzın adına darmadağınık eder ötekilerle birlikte. Torik (Chico) akıllı, temkinli görünür; piyano çalar, bir göçmen olduğunu iki kelimede bir belli eder; ancak aklı, hayatta kalmak, tutunmak, çalışmaya gerek kalmadan ortalıkta kendine oyun aramak istediği ölçüde işe yarar.

Onlarda aldatıcı bir zıtlık, birbirine engel olma hali vardır. Harpo ile Chico, Groucho Marx'ın amaçlarının engeli gibidirler; ama bilirler, oynamak için, ortalığı anarşiye boğmak için beklemektedirler. Chico,

bütün göçmenler, yabancılar gibi tedirgin, kimseye güvenmeyen biridir; her şeyden kıllanır! Kesekâğıdı biçimli şapkası, taşradaki hayatına özlemin sembolü gibidir; folklorist bir alışkanlığın hüzün verici bir giysi artığı gibi bir şey. Chico Marx hiçbir şey aramaz gibidir; demek karşılaştığı şey aradığı, bulduğu şeydir. Dil özellikleri dublajda elbette korunamamıştır. Sadece ıslığıyla, kornasıyla, el kol işaretleriyle iletişim kuran Harpo Marx'ın dilinden biraz daha gelişmiş bir ifade aracıdır onun dili; dilin ön biçimlerinden biri, seslerle çizilmiş birer imge. Az gelişmiş bir yurdun uyum sağlamakta zorluk çeken çocuğudur o. Gerektiğinde iddiasız, masum, küçük bir çocuk gibi otoriteye boyun eğer; camı kırıp annesinin yanına kaçan çocuktur çoğu zaman.

Harpo dilsizdir. Üstünden akan, neredeyse tabanlarının altına giren paltosu, astarın içinden sonsuza açılan bir tünel gibidir. Bir serüvende (*Love Happy/Elmas Peşinde*, 1949) farkında olmadan bir sardalye kutusu içindeki elması, çöpte bulup astarın içine atar. Ceplerini boşaltması istendiğinde ufaktan büyüğe boşaltma harekâtı başlar: Korna, araba lastiği, manken kadın bacağı... Birçok filminde elinde bir terzi makası, bir giysiden sarkan ne varsa, kökünden doğrar: Kravatlar, şapka tüyleri, frak uçları, ceketler. Bir kadın gördü mü gözleri yerinden uğrar ama onunla ne yapacağını bilmez. Kendisinden beklenen hiçbir şeyi gerçekleştirmez; Chico'nun kendisine açıkladığı olayın bütününü kafası hiç almaz. Zaten Chico ona destekten çok köstek olarak bir şeyler yapar; ama davranışının kendine temellenen ne motivasyonu vardır, ne de yapıp ettiklerinin kendinde açıklanabilecek nedenleri. Birinde polis serserileri toplamaktadır. Harpo bir evin cephesinde duvara daynamış, oradan ayrılamayacağını polise kendi dil araçlarıyla açıklamaktadır. Polis "binayı mı tutuyorsun yoksa" diye onunla alay edip kolundan tuttuğu gibi evin önünden çeker. Elbette bina anında çökecektir.

Düzenin işe yaramazları, öbür uçta bir baltaya sap ol(a)madıkları gibi düzenin temsilcileriyle hangi kademede karşılaşsalar gardlarını alacaklardır. Aslında Chico piyanosunun başına olayların akışı içinde bir gerekçe bularak geçer; Harpo'nun harpın başına geçmesi genellikle damdan iner gibidir; bazen parçasını çaldıktan sonra, şöye bir esner gibi olur. Sanki kendisi bu resitali vermekten sıkılmıştır. O ahlaki, toplumsal zorlamaların ötesinde bir yere koymuştur kendini; orada var eder. Paltosu, ceplerindeki ıvır zıvır, sadece kendisine bir şey ifade eden aksesuarları temsil ederler. Başka yapacak bir şey hiçbir zaman olmadığı için Chico'nun önayak olduğu ve onu içine çektiği

olaylar ona büyük bir davranış özgürlüğü sağlar. Ne kadar öfkelenirse öfkelensin, müthiş eğlendiği oyunların içine girmiştir sonuçta.

Yabancılaşmanın o acı verici basıncı, toplumun soyutlamalarından kaynaklanmaktadır. Chaplin ya da Keaton insanların davranış tarzlarını olabildiğince vurgulayıp bir bakıma karşıdakini anlayışa davet ederek parodileştirirler. Marx Kardeşler ise davranış biçimlerini temellerindeki soyutluğa indirger, içlerini boşaltırlar; bu boş biçimlerle başlarlar oyun oynamaya, deneyler yapmaya. Öteki insanlara hiç acımazlar bu oyunda. "Ne yapalım birer kölesiyseniz bu içi kof davranış biçimlerinin!" der gibidirler. Hiyerarşi ile geleneğin kurallar sistemi kısa devreler yapar; kuralların ve kural koyucuların otoritelerinin bu çökme uğraklarında, zevkten dört köşe olur "bizimkiler". Gerek Laurel ve Hardy, gerek de Marx Brothers komedisi, mevcut, geleneksel biçimlere ve koruyucularına karşı yıkıcı, yapıbozumcu hamleleriyle buluşmaktadırlar. Bu yıkım, geleneksel slapstick'in o sadece slapstick olma halinin çoğu zaman ötesine geçer ve somut bir saldırıya dönüşür. Her iki grubun ve de diğer komedi gruplarının arasındaki bütün o düzey farklılıklarına rağmen, burada karşımıza "entelektüelleştirme" yönünde bir adım çıkmaktadır. Her türlü duygusallıktan, duyarlılıktan, uzlaştırıcı, bağışlatıcı "acıma, merhamet duygusundan" uzak duran bir komedidir bu ve insafsız, merhametsiz ya da kötü olmaktan çekinmez.

Komedinin attığı bu radikal adım, tahmin edebileceğimiz gibi, "sesi" beklemek zorundadır. Sesli filmin devreye girmesi bu gelişmenin önkoşullarından biri ve en önemlilerindendir. Dil, Yeni Dünya'ya entegre olmamış göçmenlerin ve etnik azınlıkların en büyük sorunudur. Gündelik hayatın sık sık doğrulanan bir gerçeği, Amerikalıların birbirini kolay kolay anlayamadıklarını gösterir; Stanley, arkadaşı Oliver'in söylediklerini her seferinde anlamakta güçlük çeker, şapkasını eline alıp kafasının en sivri yerini kaşır, durumuna ilişkin saçma sapan, alakasız yorumlar getirir. Bu, şişmanın karşısındaki "eksikliğini" onun üstünlüğünü göstermekle kalmaz, gündelik hayatın deneyimini de yansıtır. İçeriklerini, anlamlarını anlayıp aktarabilmek için önce "biçimleri" öğrenmek şarttır. Elbette Kıta Avrupası'nda ve dünyanın başka yerlerinde geçerlidir bu; çocuklar ve gençler anlam ve içerikler karşısında zorlanırlar; ancak Amerika'da yetişkinleri de kapsamaktadır bu durum.

6
30'lardan Günümüze

Avangart Komedi ve Renė Clair

Geniş kitleleri hedeflememesine ve "aydın sineması" olarak nitelendirilmesine karşın, 1920'lerde çekilen bir dizi öncü ve deneysel filmin "bir başka yönüyle" komik olana temas ettiği söylenebilir. Dönemin sanatsal eğilimlerine uygun bir biçimde Fütürizm, Sürrealizm ve Dada gibi akımlardan etkilenen Fernand Leger (*Le Ballet Mecanique*, 1924) ve Man Ray (*L'Etoile de Mer*, 1928) gibi ressamların, sinemanın tiyatro ve edebiyat etkilerinden kurtarılması adına yaptıkları denemeler oldukça ilginçtir; ancak bu alandaki ilk önemli çalışma, Renė Clair imzalı *Entr'acte* (*Perde Arası*, 1924) olur. Francis Picabia'nın bir bale gösterisinin arasında gösterime sokulan 22 dakikalık film, yönetmenin ifadesiyle "bir adamın karabasanlarını konu alan gerçeküstü bir deneyim"dir. Film, öldürülen bir adamın deve tarafından çekilen tabutunun bir yokuşta kontrolden çıkmasıyla açılır; içindeki ölünün tabuttan fırlamasının ardından yaşanan kovalamaca ile devam eder. *Entr'acte*, olanca anlamsız görüntünün ortasında, içerdiği slapstick unsurlarıyla, danslar ve hokkabazlık gösterileri eşliğinde komediye yaslanmaktadır.

Kimi eleştirmenlere göre Amerikan sessiz komedisini en iyi çözümleyen Avrupalı yönetmen olan Renė Clair (1898-1981), oyuncu olarak başladığı sinema kariyerini 1923 yılından itibaren yönetmen olarak sürdürmüştür. *Paris Qui Dort*'ta, daha önce Meliès tarafından ele alınan bir konuyu mizahi bir üslupla işleyen sanatçı, filminde bir bilim adamı tarafından icat edilen ışının Paris'i hareketsiz ve kaskatı donmuş halde bırakmasının ardından yaşanan olayları ele alır. Döneminde "Mack Sennett'in avangartla buluşması" olarak da nitelendirilen film, kenti soymak isteyen bir grup hırsız ile Eyfel Kulesi'nde çalışan bekçinin kaçıp kovalamacalarını yetkin bir üslupla perdeye taşımıştır.

Çığır açan *Entr'acte*'ın ardından gündeme gelen *Un Chapeau de Paille d'Italie* (*İtalyan Hasır Şapkası*, 1927), Keystone komedilerinin etkisinin daha açık biçimde görüldüğü, aristokrasiyi alaya alan akıl dolu bir güldürü olarak dikkat çeker. Kocasını genç bir adamla aldatan bir kadının şapkasının, az sonra evlenecek olan sevgilisinin atı tarafından yenmesiyle başlayan olaylar, yeni bir şapka arayışı ve düğüne yetişme çabalarıyla slapstick'e dönüşür.

Sesli filme kısa sürede uyum gösteren Clair'in ilk denemeleri de benzer bir çabanın ürünüdür. Komediyi müzikle harmanladığı ve Hollywood müzikallerine de ilham kaynağı olan *Le Million* (1931), kaybedilen bir piyango biletini bulma çabalarını ele alır. *A Nous la Liberte* ise (*Özgürlük Bizimdir*, 1931) içerdiği makineleşme eleştirisiyle Chaplin'in *Modern Times*'ına esin vermiştir (Clair'in, filmin yapım şirketi Tobis'in "küçük serseri"yi hırsızlıkla suçlamasına verdiği yanıt, Chaplin'den çok şey öğrendiği ve –varsa eğer– böyle bir esinlenmenin kendisi için onur sayılacağıdır). Fabrikaları en son teknolojik gelişmelerle donatıp işçileri robottan farksız hale getirmeye çalışan sistemin "birey" olma olgusunu yok edemeyeceğini savunan yönetmen, filmde, işçilerin üniformalarıyla askeri semboller arasında bağ kurarak, yakın gelecekte Avrupa'nın gündemine oturacak faşizm-kapitalizm işbirliğine de gönderme yapmıştır.

1934 yapımı *Le Dernier Milliardaire*'de, dönemin eğilimlerine aykırı olarak diktatoryal yönelimin eleştirisine soyunan Clair'in on yıllık sürgün dönemi İngiltere ve ABD'de geçer. İngiltere dönemine ilişkin en akılda kalıcı eserlerden olan *The Ghost Goes West* (*Hayalet Batı'ya Gidiyor*, 1935) fantastik konusu bir yana, Amerikalılaşan Avrupa toplumuna yönelik gözlemleriyle de özgün bir yapımdır. Amerikalı bir işadamının, ailesi tarafından İskoçya'nın ünlü şatolarından birini satın alması konusunda ikna edilmesi ile açılan film, şat onun parça parça ABD'ye monte edilmesi sırasında 18. yüzyılın soylularından Donald Glourie'nin hayaletinin de taşınmasını romantik komedi kalıpları içinde anlatır.

Nazilerin Fransa'yı işgalinin ardından vatandaşlıktan çıkarılan yönetmenin Amerika serüveninde ise iki film dikkat çeker: *I Married a Witch* (*Karım Bir Büyücüydü*, 1942) "screwball'a Fransız yorumu" şeklinde nitelendirilmiş ve Veronica Lake'e şöhretin kapılarını aralamıştır. Thorne Smith'in tamamlanmamış bir romanından uyarlanan film, 17. yüzyılın son çeyreğinde cadı olduğu gerekçesiyle yakılan bir kızın lanetinden kurtulamayarak yanlış kadınlarla evlenen Wooley erkeklerinin dramını konu alır. *It Happened Tomorrow* ise (*Yarınki*

Haber, 1944) olayları 24 saat öncesinden öğrenen bir gazetecinin kendi ölümünü engelleme çabalarını masaya yatırır. Fantastik komediye yakın duran iki filmin en önemli özelliği, Clair'in popüler içerikli yapımlarda da başarılı olabildiğini göstermesidir.

René Clair'in ilk dönem komedilerini Yeni Dünya'daki örneklerinden ayıran en temel unsur, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi "komik kişi"yi ele alış biçimidir. Keystone yılları ve sonrasında başı, çağın teknolojik gelişimini simgeleyen araçlarla derde giren kahraman, Clair'in filmlerinde belli bir mekâna oturtulmuş (taşra manzaraları, Paris'in yoksul kenar mahalleleri, gerçeküstü bir fona yerleştirilen panayır atmosferi vb.); ayrıca felsefi bir yorumla, toplumla çatışmaların içinde ele alınmıştır. Buna karşın ana karakterlerin –çoğunlukla– alt sınıflardan seçilmesi, sanatçının sinemayı "anlatılamayanı ele alması" nedeniyle farklı bir konuma yerleştirerek sesli filmi "korkunç bir canavar" olarak nitelendirmesi; sesli dönemde dahi gag'ları sözcük oyunlarına tercih etmesi, Amerikalı sinema yazarları tarafından "Avrupa'nın tek komedi yönetmeni" olarak nitelendirilmesine yol açmıştır. René Clair, avangart eğilimleri kitle sinemasıyla bütünleştirmeyi başaran ilk yönetmenlerden biri olarak Fransa'da "Paris'in en büyük görsel şairi" şeklinde anılmaktadır.

Buradan avangart sinemacılara döndüğümüzde, gerçeküstücü eğilimlere sahip iki yönetmenin çalışmalarının da dikkate değer olduğu söylenebilir. 1922 yılında, sinemanın ilk feminist filmlerinden birine (*La Souriante Madame Beudet*) imza atan kadın yönetmen Germaine Dulac'ın (1882-1942) sonraki çalışmalarından olan *La Coquille et le Clergyman*'a (*Deniz Kabuğu ve Din Adamı*, 1927) ayrı bir parantez açılması gerekmektedir. Avangartların tiyatrodaki en önemli sesi Antonin Artaud'nun senaryosuna dayanan film, bir din görevlisinin cinsel arzularının etkisiyle gördüğü bir karabasandan yola çıkar ve içindeki pek çok yıkıcı ve seyirciyi şoke edici unsurla hatırlanır.

Dizleri üstünde Paris kaldırımlarını arşınlayan ve cüppesinin eteklerinin uzamasına engel olamayan rahip ya da başı ortadan ikiye ayrılan polis görüntüleriyle de bilinen film, Luis Bunuel'in (1900-1983) benzer bir bakıştan hareketle çekilen ilk dönem filmlerini anımsatır. Yönetmenin, 1928'de Salvador Dali'yle birlikte kotardığı *Un Chien Andalou* (*Endülüs Köpeği*), rüyaların tekinsiz, öyküsüz ama yaratıcı dünyasının dili olarak adlandırılmış ve papazlardan karıncalara, bir eşek leşinden piyanoya kadar içerdiği görüntülerle çığır açarak yönetmene sonraki filmi için cesaret vermiştir. *L'Age d'Or*'da (*Altın Çağ*, 1930) çıtayı daha da yukarı taşıyan Bunuel'in, İsa

ile Marquis de Sade'ı özdeşleştirme çabaları, filmin 50 yıl boyunca yasaklanmasına yol açacaktır.

Otoritenin ve dini kurumların eleştirisine soyunan; rüyaların, cinsel içgüdülerin ve ölüm korkusunun filmleri olarak da adlandırılabilecek ilk dönemin avangart filmlerinin komediye kışkırtıcı bir araç olarak yaklaştıkları görülmektedir. Luis Bunuel'in sonraki eserlerinde var olmayı sürdüren bu eğilim, kimi zaman Magdalena'yı andıran bir hayat kadınında (*Nazarin*, 1958) ya da hırsızlarla dolu bir masada yenilen "son akşam yemeği"nde (*Viridiana*, 1961) kendisini gösterecektir. Kullandıkları simgeler, metaforlar, klasik anlatı kalıplarını yapıbozumuna uğratan göstergeleri ve taşıdığı mizah duygusuyla sinemada ayrıksı bir damarı temsil eden Bunuel'i günümüz bağımsız sinemacılarına bağlayan çok şey olduğu söylenebilir.

Romantik Komediler, Salon Güldürüleri

Dilin sinemaya –sesli kayıt teknolojisi sayesinde– girmesiyle komedinin başka biçimleri de gerçekleşme imkânı bulacaktır. "Tip"in merkezdeki belirleyiciliğine dayalı sessiz sinema komedileri, komedyene epey bir ısınma ve de sınav süresi tanımakta; bir, iki makaralı "kurdelanın" ardından, komedyenin adı filmin adının üstüne yerleşivermektedir. Şimdi ise en ciddi konularda, durumlarda görmeye alıştığımız insanlar, komedinin yeni imkânlarıyla birlikte merkeze doğru kaymaya başlayacaklardır. Tip, merkezdeki konumunu dıştan gelenlere tamamen teslim etmemek için ya bu oyundan yavaş yavaş ayrılacak ya da hâlâ diyeceği bir şeyler varsa, slapstick'ini, gag'ını, vodvil'in birikimlerini, konuşan insanların arasında; nerede, nasıl değerlendireceğine karar verecektir.

Romantik Komedi üst başlığı altında ayrımlara gitmek gerekirse; "sofisticated comedy", "social comedy", "screwball comedy" altbaşlıklarının kullanıldığını görürüz. Bu başlıklar altına sokabileceğimiz komedilerin hemen hepsi; bir insanın evlendiğinde, aile ilişkisine doğru yol aldığında, bir erkeğin bir kadına, bir kadının bir erkeğe ihtiyaç duyduğunda yaşadığı değişmelerin içinden kendilerine "iş çıkarırlar." Sessiz sinemada da romantik komedilere rastlanmaktadır; ama orada, komedinin araçlarıyla "erotik" temsil edilir. Kaldı ki pornografik filmin öykü çatısı da –hani böyle bir çatıdan söz edilebilirse– büyük oranda komedinin izdüşümlerini kullanmaktadır; ama orada, komedi, sosyal anlamlara götürebilecek bütün yollama imkânlarını bir yana bırakmakta, seksi dümdüz, çat kapı göstermeden önce, iki düzlemde de hazırlamaktadır: Klişe bir "ön olay"

ve "cinsel ilişki gösterimi". Evdeki yalnız, kocası bir yerdeki kadın, zaten kapısını çalacak seyyar pazarlamacıyı beklemektedir; doktor muayenehaneleri, hastabakıcı kadınlar bu iki düzlemli gösterinin klişe figürleridir porno makaralarında.

Romantik komedilerde, örneğin "screwball"da erotik değil, erotiğin problemleri aşılmayı beklemektedir. Erkek ile kadın, bağdaşmaz çelişkilerini aşarak değil de uzlaştırarak, hatta erteleyerek yatağın yolunu tutabilmektedirler. Dilbilimden ödünç bir modelle seks filmi ile komedideki erotiği ayırt edici bir tespit şu olabilir: Sahici bir komedi filminde gösteren ile gösterilen örtüşür, aynıdır. Filmin göstereninde, gösterilende karşıt eşdeğerini bulamıyorsak, bu durumda sahici bir komediyle değil, komediye sindirilmiş bir "seks" (porno) film(iy)le karşı karşıyayızdır. Böyle bir "komedi" sıkıştırılmış, birikmiş dürtü basıncını azaltmaya yöneliktir; üstelik Hollywood, Hays Code'un yasakları yürürlüğe girene kadar bol "sex filmi" üretmiştir.

Sesli dönemin romantik komedileri, "erotiğin" ima edilenin ötesine –yasal sınırlamaları kollayarak, esneterek– geçilmesi, gösterilmesi ile "erotiğin problematiğinin" ele alınması arasındaki birliği bozınama çabasının sineması olarak anlaşılabilir. Sessiz komedi klasiklerinin yükseliş hamlesiyle paralel gelişen "vamp" filmleri de, burjuva dünyasını "tehdit eden" bastırılmışın, yüzeye çıkmasını sağlayacak "nesnesini" bulduğu anda yerleşik birlikteliğin tuzla buz oluşunu *A Foll There Was* (*Orada Bir Çılgın Vardı*, Yönetmen: Frank Powell, 1915) örneğinde olduğu gibi anlatır. Vamp kadının şeytan kadına (*Flesh and Devil/Ten ve Şeytan*, Yönetmen: Clarence Brown, 1926) ve kara dizilere evriminden söz edilip edilemeyeceğini de türler idolojisi tanımı içinde izleyebiliriz. "Melodram" da bu çok düzlemli porno-seks-duygu-aşk ilişkileri geometrisinde kendine özgü yeri kendi göstergeleriyle belirler.

Romantik komedilerin yıldızları, hem komik hem de romantik yanı birbiriyle bağdaştırmadan, yan yana sergileyip dururlar. Bir an salak salak bakarlar, şapşallaşırlar, biraz sonra her şeyleriyle romantiktirler, sırsıklam âşık birine dönüşürler. Öyle ki, bir yerden sonra bu iki göstergeyi birbirinden ayrı anlamlandırmanın imkânı kalmaz; kahramana "aptal âşık" mı, "âşık numarasına yatmış kurnaz" mı deneceği kestirilemez. Bu romantik, sesli komedilerde, mitosu yaratan mecra, komiğin kişiliği değil, oyuncuların ve yönetmenin yetenekleri ve tarzlarıdır. "Komik" daha ilk karedeki görünüşüyle birlikte perdeye davet edilmez; ciddi, güvenilir, aklıbaşında görünen biri olabilir bu kişi: Sofistike ve screwball komedilerin en ünlü oyuncusu Cary Grant sorunun özünü aramaya yöneldikçe kadını da keşfeder.

Bu filmlerde komik olan, âşıkların ellerinde olmadan karşılıklı onur kaybından, tavizlerinden, kimlik aşınmalarından kaynaklanan bir tür yan üründür. İki normal insandan normal bir çiftin meydana gelebilmesi için, birlikte bir tür sınav atlatmaları gerekir; bu sınav, normal durumun ötesine geçmek, bu alışıldıkdışını birlikte aşmaktır. *The Awful Truth*'ta (*Korkunç Gerçek*, Yönetmen: Leo McCarey, 1936) Grant, karısını kıskandığını itiraf etmez, karısı da onun boşanma önerisine hemen "evet" der. Hepsi bu. Fakat boşanma onayı resmen kendilerine ulaşmadan önce koca, henüz karısı olan eşine kur yapanlara örtük bir savaş açar. Film, henüz resmen boşanmamış karı-kocanın yatak odasının eşiğinde biter.

Benzer bir örneğe, önce Lewis Milestone ve sonra da Billy Wilder tarafından da ele alınan bir konunun 1940 versiyonunda, *His Girl Friday*'de rastlarız (*Cuma Kızı*, Yönetmen: Howard Hawks). Ben Hecht ve Charles MacArthur'un oyunlarının en başarılı uyarlaması olan filmde, Hildegard Johnson –bir kez daha Cary Grant'in canlandırdığı– eski kocası Walter Burns'ün editörü olduğu bir gazetenin muhabiridir. Kentin altını üstüne getiren sansasyonel bir cinayetin araştırılması sırasında mesleğinden istifa edip sigortacı sevgilisiyle evlenmeye karar veren Hildy, gerçekte kendisini kaybetmekten korkan Burns'ün oyunlarıyla karşılaşır.

Bu filmlerde normalin ötesindeki durumlar aşılmış, rutine geri dönülmüştür. Bu komediden çıkarılacak bir ders varsa onlar için, ne beraber ne de ayrı yaşayabilecekleridir; çünkü zaten filmin en başına, ayrılmaya karar verdikleri noktaya dönmüşlerdir. Bu filmlerin başı ve sonu, tek sözcükle "cansıkıntısı/monotoni"dir; komik boyut da, pılını pırtısını topayıp çıkar filmin içinden. Romantik komedilerin göze çarpan hedeflerinden biri, kişiliğinin bütün imkânlarını devreye sokarak partnerinin dengesini bozmak, onu saçının teline kadar kontrolü altına almak, onu öyle kabul eden dünyaya afişe etmek, erkeği(ni)/kadını(nı) kulağından çekerek eve götürmek; kaçamakların önünü kesmek, gerektiyse bir başkasının elinden çekip almak, sosyal statü hiyerarşisini unutmasını sağlamaktır. Bunların hiçbirinin mümkün olmadığı en kötü durumda, partner ötekinin o kadim narsist duygu körelmişliği haline geri dönmesini önlemez. Onu haliyle baş başa bırakır.

Hitchcock, filmografisinin ayrıksı sayılabilecek örneklerinden *Mr. and Mrs. Smith* komedisinde (1941) evlilik hayatının insafsız ve dehşet verici olabileceğini göstermek ister. Filmde Smith'ler, kılı kırk yaran kurallarla hayatlarını cehenneme çevirmişlerdir. Bir kurala

göre kavga son bulmadan ev terk edilemez. Bir başka kurala göre her ay ötekinin cevap vermeye mecbur olduğu bir soru sorulacaktır. Bayan Smith, ayrılmak durumunda kendisiyle tekrar evlenmek isteyip istemeyeceğini sorduğunda, kocası, özgürlüğünü özlediğini söyler ve soruyu "herhalde evlenmezdim" şeklinde yanıtlar. Kadın bu cevabı umursamaz görünse de ciddiye almıştır. Bir yasal eksiklikten ötürü evliliklerinin zaten resmen geçerli olmadığını öğrenen Bay Smith, evlenmeyi ertelemeye başlar. David'in kendisini gerçekten de istemediğini düşünen Anne, kocasının arkadaşıyla evlenme planları yapmaya başlar. David, Anne'i ikna edemeyince, bu planı sabote etmek için elinden geleni ardına koymaz; ama filmin sonunda sevdiği kadını hâlâ evlenmeye ikna edebilmiş değildir.

Ernst Lubitsch: Romantik Komedi'nin Sofistike Bir Örneği

Romantik Komedi ve alt türlerini noktalayıp sosyal komedilere geçmeden önce Ernst Lubitsch'e ayırmayı düşündüğümüz yer yadırganabilir. Ancak günden güne kalitesi hızla artan "sesin" ve görüntünün, klasik, sessiz dönem komedisinin "mecburen" (teknolojinin sınırlamalarıyla), yasal denetimle de temkinli adımlar atmak zorunda kalışıyla ihmal ettiği sosyal sorunlara "asıl şimdi" imkân bulan bir anlatım aracı sunduğunu söylemek mümkündür.

ABD, Birinci Paylaşım Savaşı'na hesaplı kitaplı girmiş, ardından "kükreyen yirmiler" gelmiş, bu arada sesin en başta sessiz komedinin tipleri üzerinde yarattığı etkiye büyük ekonomik kriz eşlik etmiştir. Sosyal tolerans, kadının özgürleşme taleplerine set çekmeye başlamış, kadını ailenin cefakâr annesi, hayatla mücadele eden erkeğin destekçisi olmaya çağırmıştır. Bu çağrıya kulak asmamak, ne gerçek hayatta ne de onun özü boşaltılmış bir yansıması olan sinemada mümkün değildir. Frank Capra dayanışmayı fazla abartmış, "sol" kokulu filmlere yönelmiştir. Toprağını dağıtan adamın kurmaca bir basın figürü olması bile o günlerde Amerikan Çıkarlarını Koruma Komitesi'nce hoş karşılanmaz. Romantik komediler 30'lu yıllardan itibaren evlilik öncesi ya da sonrası çifti merkeze alır; ama sanki "kavga etmek için bile bir arada olmanız şart" der gibidirler. Öte yandan bu filmler, fazlasıyla stilize edilmiş ABD çiftinin tekdüzeleşmiş beraberliği katlanır kılma oyununa çevirirken, sonraki on yılın "kadın filmleri" bu komedilerin uykudan önce okunan birer ninni olduğunu söyleyeceklerdir.

Bu araya girişin, buraya kadar yapageldiğimiz "Romantik Komedi ve alt türleri" bağlamında önemli bir tartı taşı olabileceği düşünü-

lebilir. 30'larda kıyamet gibi çoğalan ve bir ucu günümüze biçimsel değişiklerle uzanagelen bu komediler; özellikle epey bir "üst sınıf" salon komedisi özelliklerini her fırsatta öne çıkarmış, erkek ile kadının legal beraberliklerini ikinci bir düzlemde, dilde meşrulaştırmaya davet edip durmuştur. Dil, beraberliğin desteği ve kösteği, yalanın ifşası ya da gizleme aracı olarak, seyirciyi adeta kod çözmeye çağırır gibidir. Çenesi düşük Groucho Marx, onca lafın içinden şöyle dişe dokunur bir şey söylemenin imkânsızlığını bu romantik komedilerin hemen eşiğinde zaten ifşa etmiştir.

Bu komedilerde, seyirci, yatak odasında ne olduğunu görmemesi gereken "çocuk" olarak konumlanırken işe Ernst Lubitsch (1892-1947) el koyar. *The Merry Widow*'dan (*Şen Dul*, 1934) bir örnek: Kraliçenin yüzbaşıyla ilişkisi vardır ve kral bunu bilmemektedir. Saraydaki yatak odasında kral (George Barbier) ve kraliçeyi (Una Merkel) görürüz. Kral kalkar, giyinir, yataktaki karısını öper, çıkar. Kapının önünde bir subay (Maurice Chevalier) nöbet tutmaktadır. Kralı selamlar. Kral koridorun ucunda kaybolunca odasına dalar, kapıyı kapatır. Kamera seyirciyi dışarıda tutar, yatakta olup biteni göstermez. Bu arada kılıcını takmayı unuttuğunu fark eden kral geri dönüp odasına girer. Seyirci bir kez daha içeride neler olup bittiğini tahmin etme fırsatı bulmuştur. Kral tekrar çıkar; memnundur, gülümsemektedir. Subayın kapıda olmadığının farkında değildir hâlâ; ama kılıcını beline bağlamakta zorlanınca bunun kendi kılıcı olmadığını fark eder, dönüp subayı yatağın altında yakalar!

Bir yoruma göre, "Lubitsch Touch" ("Lubitsch'in Dokunuşu/Damgası"), Freud'un tekrar işbaşında olduğunu, bizi ayrıcalıklı bir perspektife yönelttiğini; seyirciyi yorumun bir ortağı, yönetmenin ve kameranın yardımcısı durumuna getirdiğini vurgular. Ephrahim Katz mealen şöyle demektedir: "Ernst Lubitsch filmlerindeki alttan gizlice işleyen mizah (humor) ve ustaca espri, fikirlerin ve durumların tek bir çekime ve kısa bir sekansa yerleştirilmesinden ibarettir; buradan karakterlere ve filmin bütününe yönelik ironik bir anahtar (çözüm) türer." Leo Braudy, bildik, gizli Freudyen motivasyonların tek bir gösterge halindeki nesneye odaklanmasıyla elde edildiğini ileri sürerken Peter Bogdanovich, Hitchcock'un usta döneminde Lubitsch'in hâlâ ünlü bir isim olduğunu belirtir. Lubitsch filmleri, herhangi başka bir yönetmeninkine göre sadece kamerayı en uygun yere koyuşuyla değil, grafiklerin ekonomik kullanılışıyla, her şeyi dolaylı söylemeyi mümkün kılan diyaloglarıyla ve rolü ne kadar küçük olursa olsun, her bir oyuncunun performansına verdiği önemle öne çıkmaktadır.

Greg S. Faller'in ifadesiyle "Lubitsch Touch" en somut haliyle sessiz filmin standart anlatıcı bir kuralından türer, dramatik akışın içinde bir nesneye ya da küçük bir ayrıntıya odaklanmak, ana eylemi ifşa eden bir işlev taşır.

Ernst Lubitsch, bütün dünya için film yapılan Hollywood'a geldiğinde, Almanya'daki halk oyunlarına dayalı filmleriyle ve sosyal komedileriyle tanınmaktadır (*Madame du Barry*, 1919; *Die Puppe/ Bebek*, 1919; *Anna Boleyn*, 1920). Chaplin ile hemen hemen aynı yaştaydı. Almanya'da çok sayıda kısa film çekmiştir; bu filmler aynı figürün (tipin) çevresinde dönmektedir. O da Chaplin gibi, yarı aç yarı tok kadınların peşinde dolaşır; ama "kıyafetinden" hiç ödün vermez. "Ernst Lubitsch'in komedileri ağızlarındaki baklayı çıkardıkları yerde bile saldırgandırlar" der Wolfgang Ruf. Hollywood komedilerinde bu perspektifi korumuşcasına, "glamour" (ihtişam, şaşaa) parıltıları içindeki yıldızı, sürekli yanılsamaların ve eylem motiflerinin yıkılması sonucunda seyircinin düzeyine indirger, böylelikle tam da seyircinin özlemini gerçekleştiririr.

Bu kusursuz rüya üretme fabrikasının işleyişini kavramış olsak bile, Lubitsch filmlerinde bizi hâlâ hayran bırakan yan, filmlerin zanaatkâr düzlemdeki kusursuzluğunun yanı sıra, asıl şaşırtıcı dönüşümlerini, esprinin özünü gag'larıyla tartıp oluşturduğu, böylelikle seyirciye ayna zamanda hem sürpriz yapan, hem de itiraz ettirmeyen zeki nüktedir. Truffaut, üslubun bütün ustaları gibi Lubitsch'in de bilerek ya da bilmeyerek, çocuk edebiyatının yazarlarının anlatım tarzını keşfettiğini söyler. Kracauer de, halkların önce bilgi üzerinden değil de duyguların yüzeysel karışımı aracılığıyla birbirleriyle karşılaştıklarını hatırlatarak, Lubitsch'in 1931 tarihli, aşk üçgeni yapısına dayalı Maurice Chevalier'nin *The Smiling Lieutenant* (*Gülümseyen Yüzbaşı*) filmine odaklanır. Gülümseme bağı bizi dünya ile birleştirir; ne var ki Chevalier'nin Paris'ten bilinen gülümsemesi değildir filmdeki. Yerel bir tını vardır. Aşınmış bu gülümseme yaşayan bir dile ait değildir artık. Viyana kökenli erotik ile Paris doğumlu gülümseme ancak sahiciliklerini yitirdikten sonra birbirleriyle buluşabilmektedirler. Yazara göre Lubitsch'e hiç de ters düşmez bu. Doğallığını yitirmiş öğeleri ustaca birbirine karıştırır ve uygar ülkelerin burjuva seyircisinin arzularını karşılamaya çalışır. Bu gözboyayıcılık büyüsüne yenik düşüş, günümüzde bu yerin neresi olduğunu göstermektedir. Ortak sefaletin aydınlatılması çabalarında buluşmak yerine, hep birlikte kaçılmaktadır bu aydınlanmadan. Lubitsch filminin uluslararası geçerliliği ancak ve sadece gerçekliğin

görmezlikten gelinmesi şartıyla birbirileriyle birleşmiş insanların ihtiyaçlarına karşılık gelmektedir.

Screwball Komedileri

Screwball, beyzbolda karşı takımın vurucusunun atılan topa müdahalesini aşarak arkasındaki kendi takım arkadaşına topu ulaştırabilmek için topu atma tekniğini tanımlar. Atıcının, karşı takım vurucusunun topu karşılamasını engellemek için akla gelebilecek en çılgın teknikleri kullanması anlamında pöpüler dile 1930'larda girmiştir. Kendinden menkul, kafaları, çözümleri karmakarışık kişiliklerin bir araya geldikleri screwball komedilerinin, 1934 yapımı *The Thin Man* (*Sıska Adam*, Yönetmen: W.S. Van Dyke) ile başlayıp *Monkey Business* (*Maymun Aklı*, Yönetmen: Howard Hawks, 1952) ile sona erdiği söylenebilir. Alt tür, özellikle 40'ların başında doruk noktasına ulaşmıştır. Bu komedilerde, ideal durumlarda ince, zeki sözcük oyunları, izlenmesi zor diyaloglar, uçuk deneyler vb. çıkar karşımıza.

Screwball komedileri, romantik komedi üst başlığı altına sığınmış özel bir durumdur. Bu öbekte daha çok Jane Arthur, Claudette Colbert ya da Katharine Hepburn gibi oyuncularla temsil edilen; ne istediğini bilen, kendinden emin görünen, hayalgücü zengin, alışıldıkdışı kadınlar çıkar karşımıza. Hedefleri, otoriter olmayan, hafif melankolik, biraz ağırkanlı, üşengeç erkeklerdir (Gary Cooper, Cary Grant ve kimi filmlerde James Stewart). Bu komedilerde insanlar, kendilerini gerçekleştirmek için karşı cinsle deneyimleri tercih edeceklerine, alabildiğine dolambaçlı yollara saparlar, karmakarışık fikirlere bel bağlarlar.

Screwball kadınları özgürleşme imkânına sahip görünürler; gelgelelim persepktiften, bu özgürleşme için gerekli bilinç desteğinden yoksundurlar, dolayısıyla gözüpeklikleri, atılganlıkları, enerjileri onlara pek bir şey getirmez; içi boş bir çemberin etrafında dönüp duruyorlar gibi bir halleri vardır. Bütün çabaları havanda su dövmekten öteye gitmez sanki. Bu nedenle olacak, bu filmlerdeki gülmeleri histeri belirtileriyle yüklüdür; bir yanda dişe dokunur bir şeylere, bireysel sınır zorlamalarına kesinlikle izin vermeyen Amerikan püritenizmi, her şey mümkünmüş yanılsaması yaratan romantizm ve fırsatları kaçırıp duran ile alay eden masum, eğlenme ahlakı üçgeninde kafası karşık erkeği ele geçirmek imkânsız gibidir. "Erotiğin keyfini çıkarmazsa çok yazık olacak" diye erkeğin başını döndürmeye çalışan kadın, o her şeyin mümkün olduğu yanılsaması yaratan romantiz-

min etkisiyle çoktan hayaller kurmakta, Pasifik adalarında egzotik maceralar düşlemekte, kahraman erkeklerle olaydan olaya karışmaya hazırlanmakta, endişeli anne-babasının itirazlarına aldırış etmemektedir. Onun hayranları (biz seyirciler) ve erkek, eninde sonunda bu romantikliğe ayak uydurmuş, ölçülü duyguları romantiğin lehine bir kenara bırakmaya yönelmişken, aniden kadın "su koyverir"; başarılı olma kaygıları, edepli, faziletli kız (kadın) olma güdüsü belirleyici oluverir. Püritenizm, romantizm, erotiğin keyfini çıkarma, kariyercilik dönüşümleri her filmde ille de bu sırayı izlemek zorunda değildir. Çoğu örnekte püriten bir kadında aniden romantik hayallar belirleyici hale geliverir ya da hedeflerine ulaşabilmek için erkeğe karşı fazlasıyla hoşgörülüdür. Erkekse erotiğin keyfini çıkarmaktan çok, karşısındakine inandığı için payına düşeni üstlenir; ama hep kadının arkasından topallayarak, umutsuzca dolanıp duran, dolayısıyla da alaya alınabilecek şapşal, kafası karışık figürlerdir bunlar.

Hiç kuşku yok ki, erkek perspektifinden ne yaptığı kolay kolay anlaşılamayacak, kendi dalgalanmaları üzerinden erkeği sörfe çağıran, onun her beceriksizce düşüşünü zaten hesaba katan kadınlardır bunlar bir bakıma. Kadın açısından bir başka benzetmeyle, erotik oyun bir atlıkarınca üzerinde dönmek gibidir. Erkek öndeki ata hiçbir zaman ulaşamaz. Screwball Komedileri'nde erotik, "dönüşüm" demektir. Hatta her duygu değişmesi, dönüşümü de erotiktir. Özellikle keder, üzüntü, yeis, tek bir motiften değil de birden fazla motiften, nedenden kaynaklanıyorsa, tam anlamıyla erotiktir. "Erotik, bir duygu patlaması, yoğunlaşması haliyse, keder içinde 'ötekini' düşünen, kıvranan kişi de erotiği yaşıyor" tespitini temele alırsak, bu komedilerin durmadan duygu değişmeleri içinde hareket etmesinde en azından konuşulabilir bir açıklama bulmaktır.

Bu filmlerin amacı duyguları değiştirmektir. Screwball komedilerinde kadınlar durmadan değişerek yaşarlar bu erotiği, inanılmaz bir hızla bir duygudan ötekine geçerler; ama partnerlerinden bu değişmelerin, dönüşmelerin sınırlı, anlık olduğunu saklarlar. Çünkü epey bir zorlama (nevroz) özelliği taşır bu değişme basamaklarındaki ruh hali. Sözgelimi püriten çerçevede yetişmiş bir kadın, –buradaki açıklama çabaları bağlamına indirgeyerek tanımlamak istersek– cinsel heyecanlarının peşinden sürüklendiğinde kişiliğini bir kenara bırakmalı, o hiç de karmaşık olmayan, kolay edinilebilen hazzın yasaklanmasıyla, "dışa çekilmeli", giderek ütopik hayallerini, fantezilerini de bir yana bırakmalıdır (Burada Freud'un ünlü "haz, dürtü ilkesi" ile "dışın gerçeklik ilkesi" arasındaki ikileminin alanın-

dayızdır. Dürtüleri, cinsel hazzın gerçekleştirilmesini, dışın –püriten ahlak gerçekliğinin– ilkleriyle bağdaştırmak gerekir Freud'a göre). Screwball'un genç kadını, o zorlu geçirdiği gençlik yıllarının, meslekteki başarının, "gerçeklik duygusunun" ağır basıncı altında, erotiği ancak dönüşümlerin içinde dolaylı yaşayabilecektir. O ağır gençlik yıllarının ve mesleki hayatındaki deneyimlerinin sonucunda "bu genç kadın" meslekte karşılaştığı erkeğin "yabancılaşmışlığım" (en çok Frank Capra'da görebileceğimiz gibi) bir yerden sonra anlamaya başlar. Kendisi mümkün rollerden hiçbirine uzun süre katlanamaz, sürekli yoldadır, başka bir iş arayışı halindedir. Erkek ise bulduğu işin kenarından köşesinden dört elle yapışmak, bir değişim yaşayabilmek için bütün kuvvet rezervlerini sınırına kadar seferber etmek zorundadır. Kadın erkeği bitirip tüketir, tahammül ve gücünün son noktasına taşır. Erkek iyice çileden çıkınca beriki sakinleşir, fırtına denizinden karaya çıkmış yorgun balıkçı gibi kumsala uzanmaya hazırdır artık. Sıkça değişen, farklı zamanlarda ortaya çıkan durumlara emosyonel uyum sağlamaya çalışan erkek ve kadının tepkileri "komiğin" kaynağıdır. Screwball Komedileri'nde kadın ile erkek arasındaki saatbaşı değişen güvenme-güvenmeme tepkileri, her iki tarafın da olayların yarattığı durumlara gösterdiği emosyonel tepkinin anlaşılır sonucudur. Komediye bu kadarı da yeter.

Her erotik komedi, iki tarafın yaptıkları "zamanlama"yı birbirine göre ayarlama çabalarını anlatır. Screwball komedileri, Eros'un geç endüstri dönemi burjuva toplumundaki şartlarını yansıtmaktadır. Bu, 30'lu yılların Amerikası ve daha sonraki Kıta Avrupası'nın durumuna karşılık gelmektedir.

Bu komedilerin anlattığı olaylarda "komiklik" erotik gerilimin yan ürünü gibidir. Filmlerin başkişileri bol ve hızlı, aralıksız konuşma yöntemini uygularlar; erotik saldırının, hücumun bir sembolüdür bu yol. Erotiğin yaşadığı dönüşüm, filmin kurgusunda, temposunda kendini belli eder. Screwball'un görüntü dilleri aynen gösterilmeye çalışılan erotik ilişkiler gibi alabildiğine karmaşıktır. Lubitsch bağlamında değindiğimiz, "kapının dışından içeriyi tahmin etme" çağrısı, demek sadece "sinemanın kendine koyduğu sansürü aşmak" amacıyla açıklanamaz. Geç burjuva sanayi toplumunun erotiği, hayatın en içinden çıkılmaz ilişkisine dönüşmüştür bu filmlerde. Romantik komedi, screwball kadar durumu karmakarışık etmez belki; ama screwball komedilerine göre epey hantal kalmaktadır.

Freud'un "bir şey bulmak, aslında yeniden bulmaktır" düşüncesini, incelemesi adına rehber edinen Stanley Cavell, "Mutluluğun Peşin-

de/Hollywood'un Yeniden Evlilik Komedisi" adlı eserinde ele aldığı filmleri bu görüşe paralel olarak –ve screwball'un klasik işleyişinden farklı anlamda– "evlilikte sevginin ve birlikteliğin bir süreliğine de olsa kaybedilmesi ve ardından yeniden kazanılması" açısından ilişiklendirir; bu akrabalık bağının neden ve sonuçları üzerine akıl yürütür. Tezini geliştirirken yedi filmin Shakespeare tarzı romantik-komedi geleneğinin mirasçısı olmasına özel bir vurgu yapan yazarın, bu geleneğin yazınsal alandaki gelişimine ilişkin değerlendirmeleri oldukça ilginçtir:

"Romantik komedi biçimleri olarak eski (Shakespeare) ve yeni komedi anlayışlarının ikisi de genç bir çiftin mutlu olmak için bireysel ve toplumsal engellerin üstesinden gelmesini ve sonunda dünyaevine girerek bireysel ve toplumsal uzlaşmalara varmasını gösterir. Yeni Komedi, beğendiği genç kadını kazanma yolunda önüne yaşlı bir adamın koyduğu engelleri aşmaya gayret eden genç adamın çabalarını vurgular; oysa Eski Komedi'de, bazen erkek kılığına giren ve bazen de ölüm ve iyileşme gibi bir süreçten geçen, muhtemelen hikâyenin başarılı bir biçimde sonuçlandırılmasını sağlayacak anahtarı elinde tutan kadın kahramana vurgu yapılır. Yeniden evlilik komedileri dediğim tür, kadın kahramana vurgusundan dolayı Yeni'den çok Eski Komedi'ye yakın ancak ikisinden de büyük ölçüde farklı. Esasen ikisinin de önemli bir özelliğini ihlal ediyor zira kadın kahraman evli; hikâyenin amacı da merkezdeki çifti bir araya getirmek değil, yeniden bir araya getirmek, bir kez daha bir araya getirmek. Bu nedenle filmde evlilik boşanma tehdidi altında."

Cavell, karşı cinslerin atışmaları ve araya giren bir sürü koşuşturma bir yana, bu filmlerin kadın gözünden ya da kadının yanında yer alıp onu savunarak anlatıldığı görüşüne de dikkatle yaklaşmakta ve screwball komedilerinin kesin galibi olan kadının gerçekten de kazanan olup olmadığını sorgulamaktadır. Duruma feminist bir çerçevede yaklaşıldığında, hemen her filmin sonunda karşımıza çıkan ufukta beliren "evlilik" olgusunu da tarihsel süreç içinde ele almaktadır:

"Kadınların 1848'de Seneca Falls Konvansiyonu'yla başlayan ve 20'lerde oy verme hakkını kazanmalarıyla doruğa ulaşan bu dönem, hemen ardından feminist hareketin duraklamasının da başlangıcı anlamına geldi. Oy hakkını takdir etmekle geçen on yılın ardından Büyük Buhran, savaş, Eisenhower'ın sessiz kuşağı ve siyah hakları hareketi gündeme geldi. Sanki feminist mücadele kendini 30'lardan 60'ların sonuna kadar uzanan 40 yıl boyunca başka konularla meşgul olan ulusun gündemine taşıyamamış gibiydi."

Sosyal Eleştirinin Sınırları

30'lardan itibaren popüler sinemanın içinde yer alan komedi filmleri, slapstick öğelerinden, Lubitsch tarzından ve screwball komedilerinden bir birikimin üzerinde hareket etmiştir. Howard Hawks'tan George Cukor'a, John Ford'dan William Wyler'a, farklı türlerdeki yapımlarda öne çıkan önemli isimlerin komedi içine dahil edilebilecek üretimleri bir yana, Hollywood'da üç yönetmenin sözü edilen bu birikimleri "sosyal eleştiri" amacıyla değerlendirmeyi denedikleri söylenebilir.

Frank Capra: Arkadya Mitolojisi

Sicilyalı bir ailenin çocuğu olarak küçük yaşta ABD'ye göç eden Frank Capra (1897-1991), özellikle 30'larda yönettiği filmleriyle Hollywood'un en önemli yönetmenleri arasına girmiştir. Laurel ve Hardy komedilerinin yapımcısı Hal Roach'un stüdyosunda senaryo yazarlığıyla sinemaya yönelen Capra, Mack Sennett'in Harry Langdon'ın senaryo yazarlığına bağlanmasının ardından tanınır hale gelir. Langdon, Arbuckle ile karşılaştırılamayacak kadar yavaş, naif ve masumdur. Şu büyük, sert, insafsız dünya ile başa çıkamayan Langdon, Capra'nın senaryolarıyla sessiz sinemanın son yıllarında Hollywood'un en başarılı komedyenlerinden olmuştur.

Capra'nın önü 1932 yapımı *Platinum Blonde* ile iyice açılır, ardından *Lady for a Day* (*Bir Günlük Hanımefendi*, 1933) gelir. Yönetmen, 1934-1941 arasında üç büyük sinema klasiğine imzasını atacaktır. *It Happened One* Night'ta (*Bir Gecede Oldu*, 1934) şımarık bir milyoner kızın babasından kaçarken Büyük Bunalım yıllarında halkının sefaletini tanımakla kalmayıp silik bir gazeteciye âşık olmasının öyküsüdür ve Capra'ya, ekonomik kriz yıllarında ortalama Amerikan yurttaşının sorunlarına değinme imkânı verir. Beş temel dalda Oscar alması bir yana, film, günümüzde Screwball Komedileri'nin doğuşunu hazırlayan yapımlar arasında sayılmaktadır. Sonraki yıl, gene bir Screwball temsilcisi olarak gösterime giren *Broadway Bill*, öncekinin başarısına ulaşamayınca Capra; topluma, sosyal, politik, ahlaki mesajlar vermenin önemini kavrayacaktır.

Mr. Deeds Goes to Town'ın kahramanı (*Kente Dönüş*, 1936), kutlama kartları yazarı, saf bir taşralı olan Gary Cooper'dır. Kendisine milyonluk bir miras kalınca, sahtekâr avukatları onun deli olduğunu, parasını çar çur ettiğini ispatlamaya çalışırlar; çünkü Bay Deeds, bu parayla birçok hayır işi yapmaktadır. Eleştirmen Alistair Cook'a

göre bu filmle bir kez daha En İyi Yönetmen Oscarı kazanan Capra, artık "insan" değil de "konu" üzerine film çekmeye yönelmiştir. Hollywood'un en çok kazanan yönetmenine üçüncü kez Oscar getiren filminde Capra bu kez James Stewart'ı Washington'a yollar (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939). Adı belirtilmeyen bir eyalet devletinin senatörü ölmüş, arkada bıraktığı boşluk sayısız politik ve ekonomik çıkar ilişkisinin sahnelenmesine yol açmıştır. Smith, ikna edilip Washington'a, senatör adaylığını üstlenmek üzere yollanır; ama ulusal bir gençlik parkının kurulması projesi, karşıtları tarafından bir çıkar suçlaması kampanyasına dönüştürülecektir. Bu filmde Capra'nın yurtseverliği kendini apaçık ele vermektedir, "bir demokratik sistemde, politikadaki dizginsiz yozlaşmaya ve çürümeye karşı mücadele imkânı olduğuna" inanan yönetmenin bu filmi, Roosevelt'in, Londra elçisi Joseph P. Kennedy'e ABD'nin imajını bozacağı hatırlatması yapmasına yol açacaktır. Başkan'a göre II. Dünya Savaşı'nın arefesinde ülkede rüşvetin, yozlaşmanın, yasa tanımazlığın başım alıp gittiği izleniminin verilmesi doğru olmayacaktır. Capra'nın buna demokrasi vurgulu tepkisi değinmeye değerdir: "Dünyadaki insanlar kendilerine ve sisteme olan güvenlerini ne kadar kaybederlerse, risklerin rüzgârı altında o ağır bedellerle kazandıkları özgürlüklerini o ölçüde saçıp savurur, yitirirler."

Meet John Doe'da (*Cihan Hâkimi*, 1941) Ann Mitchel (Barbara Stanwyck), günlük bir gazetenin muhabiridir. Gazete el değiştirip kendisine kapı gösterilince oturup John Doe'nun ağzından yazılan mektup, ABD'de küçük insanlara reva görülen muameleyi eleştirir ve Noel öncesi belediye binasının tepesinden atlayacağını belirtir. Sansasyona yol açan mektubun ardından, işsiz güçsüz, eski beyzbol oyuncusu Long John Willoughby, "John Doe bulundu!" kampanyasıyla kendini bir anda ilginin odağında bulur ve lüks bir otele yerleştirilir. Kurmaca hikâyeyi yaratan Mitchell, ünlü Doe'yu adım adım izler ve attığı her adımı gazeteye makaleleri içinde yollar. Faşist bir parti kurma peşindeki gazetenin yeni sahibi D. B. Norton, muhabiri Ann Mitchell'den, Doe'yu kampanyasının lokomotifi yapmasını isteyince oyunun tadı kaçacaktır.

Savaşta sayısız belgesel çeken Capra, 1944'te, -aslında 1941'de çektiği- *Arsenic and Old Lace* ile (*Ahududu/Arsenik Kurbanları*) kara komedinin klasik bir örneğini sunmuştur.

Onun filmleri politik bir idil âleminde geçmektedir. Bir tür Arkadya; cennet tasavvurlarının kaynağı sayılan o yerde yönetmen sosyal masallar anlatmaktadır. Bu masallarda "küçük insanların"

kötü kapitalistlere yozlaşmış, çürümüş iktidar ve güç sahiplerine ve "kaderin darbelerine" karşı kadim Amerikan dayanışmasıdır anlattığı. Amerika yaşamı ve düşünme tarzının dışından bakıldığında daha iyi anlaşılmaktadır bu masal. O günlerde Roosevelt'in sosyal poltikası "New Deal"ın ideologları da Capra ile aynı şeyi söylemektedirler; ama kastettikleri bambaşka bir şeydir. Capra tıpkı masallarda olduğu gibi, sınıflı toplumu züppelik ve burnu büyüklük ile, iktidar ve gücü ise acımasızlıkla aynılaştırmaktadır. Onun barışa hep açık dünyası (masalı), insanın olmak istediğini gerçekleştirmesine imkân tanındığında, öyle büyük değişikliklere ihtiyaç kalmaksızın herkesin birbiriyle anlaşabileceğini, geçinebileceğini, dost olabileceğini söyler.

Gelgelelim bu filmlerin yönetmen ve senaryo yazarlarının anlattıkları sadece onların düşünceleri değil, bir yandan da duygularıdır. Capra filmlerinin komik yanı, yumuşak, ince, sevecen bir el gibi okşar sanki, yatıştırır. Onun filmlerinde bir fikrin, ilkesel bir düşüncenin altı kalın çizilmez, fikrin kendisi filmleşir; üstelik bu fikir öylesine kusursuz, bütünüyle filme dönüşür ki, filmlerde neyin olup bittiği hakkında konuşmaya kalktığınızda, dişe dokunur bir şey söylemiş olduğunuz şüphelidir. Burada da komedyen filmlerindeki gibi, komik, güldürücü olan, hem gösterendir hem de gösterilen.

Preston Sturges: Sinemanın Bruegel'i

1898'de Chicago'da dünyaya gelen Preston Sturges, ailenin imkânlarıyla Fransa, Almanya ve İsviçre'de eğitim görmüş, yirmili yıllarda annesinin firmasında kendi buluşu olan "rujla" büyük bir kâr sağlamıştır. Broadway senaryoları yazmaya başladığı dönemlerde *Strictly Deshonorable* (1930), tiyatro sezonunun en büyük başarısını elde etmiş ve bir yıl sonra sinemaya uyarlanmıştır. Paramount için yazdığı iki senaryonun ardından Universal'de senaryo yazarı olarak çalışmak üzere Hollywood'a geçen ve iki screwball komedisiyle dönemin eğilimlerine katılan Sturges'in 1933'te senaryosunu yazdığı *The Power and the Glory* (*Güç ve Zafer*) sinema literatüründe Orson Welles'in başyapıtı *Citizen Kane*'in (*Yurttaş Kane*, 1941) öncüsü sayılmaktadır. Film, büyük bir zenginliğe ulaşan; ancak kişisel hayatında yıkıcı hayal kırıklıkları yaşayan bir adamın, kronolojik sırası ileriye geriye atlayabilen flashback'lerle, karanlık öyküsünü sunar. *Güç ve Zafer*'de *Kane* gibi, başkişinin daha ilk sekansta filmden –geri dönüşlerle tekrar girmek üzere– çıkışıyla başlar. Tom Garner, bir demiryolu şirketinin nefret edilen sahibidir ve sadece filmin anlatıcısı da olan sekreteri tarafından sempatiyle hatırlanmaktadır. Okuma

yazmayı Garner'a öğreten, onun bir demiryolu şirketi başına kadar yükselmesini sağlayan, karısı Sally'dir. Sally'den bir oğlu vardır ancak şirket ortağının kızıyla ilişki kurar; eşinden boşanmaya kalkınca, buna katlanamayan karısı intihar eder, Garner ortağının kızıyla evlenir. Bu arada büyümüş oğlu, üvey annesiyle ilişki kuracak ve bu ilişkiden doğan çocuğun kendi çocuğu olmadığı kuşkusuna kapılan genç adam da intiharı seçecektir.

Dönemin eleştirmenlerinin İngiliz yazar Joseph Conrad'ın eserleri ile senaryo arasındaki paralelliklere sıkça işaret etmelerinin ardından stüdyo, Sturges'in yeniliklerinin arkasında durması gerektiğini fark etmiş ve filmin tanıtımlarına "beyazperde dramatiğinde ilk büyük deneyim" ifadesini eklemiştir. Yeni bir şey denemek isteyen Sturges, edebiyatın fazlasıyla modern kalıbının (şemasının) ötesine geçmeye karar vermiş ve buradan bir öykünün başlangıcını, doruğunu ve sonunu arkasında bıraktıktan sonra kronolojik sırasıyla anlatmanın bir işe yaramayacağı sonucunu çıkarmıştır. O zamanki seyretme alışkanlıklarına alabildiğine yabancı, üçüncü birinin anlatıp sürüklediği ve yorumladığı tekniğe "narratage" tanımı uygun görülecektir. Aynı yıl, bugün artık adı bile unutulmuş *The Sin of Nora Moran*'da da bu teknik denenecektir. (Yıllar sonra Stanley Kubrick, *Barry Lyndon*'da (1975) yine bir "üçüncü sesi" anlatıcı olarak kullanacaktır; ancak Thackery, romanda olayların kahramanını birinci tekil kişi anlatıcı olarak kullanırken, Kubrick dış anlatıcıya uygun gördüğünü söyleti bu anlatıcıyı tamamen belirsiz bir dış göz haline getirecektir. Olayların kronolojik sırasını bozmadan anlatan bu "ses" gelmekte olana hazırlayan uyarısıyla kronolojinin biçimsel kuralını kırmaktadır.)

Sturges, 1947'de, sanat anlayışıyla uyuşması olanaksız olan Harold Lloyd'un hayal kırıklığı yaratan direncinin ardından *Mad Wednesday*'in iki seksen yatmasının ardından, ölüm yılı 1959'a kadar başarısızlıkların altına imza atıp duracaktır.

Ünlü milyarder Howard Hughes ile 1944'te tanışmalarının ardından büyük imkânlara kavuşan Sturges, Chaplin, Renè Clair ve Noel Coward'la birlikte, hem senarist hem yönetmen olan sinemanın en ünlü dörtlüsünden birini temsil edecektir. Hughes ile tek bir projenin ardından ayrıldıktan sonra, Sturges'ın müzikallerden tiyatroya bütün girişimleri yenilgisine bir yenisini eklemekten öteye geçemez. 50'lerden itibaren Hollywood'daki etkisi iyice zayıflamaya yüz tutan ve projeleri yeterli destek bulamayan sanatçı, 1959'da bir otel odasında, "The Events Leading Up to My Death" ("Ölümüme Götüren

Olaylar") başlığı altında kendi otobiyografisini yazarken, bir kalp kriziyle hayata gözlerini yumar.

Sturges, Capra gibi bir ide'yi filmleştirmeye, bütün olumsuzlukların altında hâlâ mümkün olan kadim bir Amerikan insanına, hatta belki genelde insanın ontolojik çekirdeğine ilişkin hümanist bir önkabule inanan biri değildir. Avrupa'nın karamsar yüzyılın eşiğinde, I. Dünya Savaşı'nın atmosferindeki ruh halini, modern sanatın tepkilerini genç zihnine kaydetmiştir. Hayata tartışmasız bir fikrin, birkaç umut verici varsayımın gerçeklik ötesi insan kurgusundan bakmak yerine, onu doğrudan gözlemleyen, bu gözlemlerinden ders çıkarmak için de aceleci olmayan biridir. *The Sullivians Travels*'ta (*Aşk Yıldızı*, 1942), Büyük Bunalım yıllarında halkın arasına inip "gözlemler" yapmaya çalışan yönetmenin, filmin başına koyduğu şu açıklama bize söz söylemektedir: "Bizi güldürenlerin anısına. Bu film, çeşit çeşit şarlatanlara, maskaralara, palyaçolara, bütün zamanlarda ve bütün uluslarda, çabaları yükümüzü biraz olsun hafifletenlere sevgiyle ithaf edilmiştir." Son dersi zaten kendi monografisinde kendine çıkarır, "ölümünü hazırlayan olaylara dönüp bakmaya çalışırken".

Sturges komedileri, acı dolu, karamsarlık içinde sosyal hayatın neresine saldıracağını şaşırmıştır sanki. Amerikan yaşama tarzına, reklama, kahramanlara, annelerin yüceltilmesine, Anglosakson gelenekten kalma bereket ritüellerine cepheden karşı çıkmakla birlikte, Amerikan toplum yapısının içi boş hareket ilişkilerine, mekaniğine takılıp kalmayıp insana, onun ilişkiler dünyasında olup bitene çevirir gözünü. Filmlerinin gag'ları gittikçe daha çok doğrudan sinemayı, rüya üretme fabrikasını, hatta kendi filmlerini de hedef alır.

Andrew Sarris, Sturges'i sinemanın Bruegel'i diye tarif etmiştir. O, güldürünün eğlencenin aracına indirgenmesine mesafelidir. Chaplin'in, Keaton'ın, Llyod'un, Laurel ve Hardy'nin, ayrıca Howard Hawks ve Frank Capra'nın hareketli filmleri, Preston Sturges filmlerinde birleşip yeni bir nitelik oluşturmaktadır. Üretimleri, Avrupa "ince kurnazlığının" Amerikan "pragmatizmiyle" buluşmasından kaynaklanan ihtilafın ürünü ya da temsilcisidir; ne var ki, filmler bu açmaza bağlı kişisel bir tepki değildir. Sturges, kimi yorumcuların onun hayata tepkisini Freudyen tezlerle izah etme kaygılarının çok ötesinde, sinema tarihine geçmiştir.

Billy Wilder: Zarif ve Kışkırtıcı

Billy (Samuel) Wilder, 1906'da, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu içinde yer alan Galiçya'da, Yahudi bir ailenin oğlu olarak dünyaya

gelmiştir. Babası bir otel ve birçok istasyon restoranı işletmektedir. I. Dünya Savaşı'nda aile Viyana'ya göç etmiş, burada, aralarında *High Noon* (*Kahraman Şerif*, 1952) gibi bir klasiğin de yer aldığı filmlerin yönetmeni Fred Zinnemann ile aynı okulda arkadaş olmuştur. Bu dostluğu ömür boyu sürmüştür. Wilder, 1927'de Berlin'de tuhaf bir olay yaşayacaktır. Bir film şirketinin sahibi, bir gece, donla komşusunun yatak odasından Wilder'ın odasına dalar can havliyle. Demek sinema gelecekse böyle de geliyordur insanın hayatına! Yapımcı, ilk senaryosunu satın almak "zorunda" kalır.

Ünlü UFA için kaleme aldığı senaryoların ardından, Nazilerin iktidara gelmesiyle ABD'nin yolunu tutan sanatçılar kervanına katılan Billy Wilder, Hollywood'da, Ernst Lubitsch ile birlikte melodramların efsane kadını Greta Garbo'nun ünlü filmine imzasını atar: *Ninotchka* (*Gülmeyen Kadın*, 1939). Bu screwball komedisine yorumlarda şöyle bir not düşer bir eleştirmen: "Garbo gülüyor!" Filmde Üç Rus 1917 Devrimi'nde Rus aristokratlarının el konmuş mücevherlerini Paris'te devlet adına satmaya çalışırlar. Stalin Rusya'sının bulanık, asık suratlı atmosferi karşısında Paris toplumu apaydınlık bir dünyada yaşamaktadır. Nazi ordusunun çizmeleri Çekoslovakya'yı ezip geçmesine karşın, bir Rus olan Garbo komedide bile olsa, gülsün yeter.

Wilder, 40'ların başından itibaren yönetmenliğe başlar. Bu kararında *Hold Back The Down*'ın (Yönetmen: Mitchell Leisen, 1941) çekiminde Charles Boyer'in bir böcekle konuşmayı reddetmesi belirleyici olmuştur. Böcek olayı Wilder'ın, 1934'te Mexico sınırında, ABD yurttaşlığı almaya hazırlandığı günlerde başından geçer. Yönetmen bu olayı, okyanusu uçakla ilk geçen Lindbergh'in öyküsü, *The Spirit of St. Louis*'de (*Atlantik Fatihi*, 1957), Gary Cooper'ı tesadüfen kokpite girmiş bir sinekle konuşturarak bilinçaltından atmaya çalışır.

Wilder, yönetmen olarak üçüncü filmiyle (*Double Indemnity/Çifte Tazminat*, 1944), film noir'ın ünlü "panjur ışığı" tekniğini (karanlık-aydınlık hatlardan oluşmuş aydınlatma) ve "voice over narration" diye bilinen dış ve iç ses anlatımını kara dizilerin alametifarikasına çevirmekle kalmamış, sansürü de etkisiz kılmayı başarmıştır. Türün ilk gerçek filmi, Sturges'tan *Citizen Kane*'e (*Yurttaş Kane*, 1941) ulaşan stilistik öğeleri *The Maltese Falcon*'un (*Malta Şahini*, 1941) anlatım öğeleriyle birleştiren başarılı örnek olarak kabul edilmiştir. 1950'de Wilder'ın senaryosuna da katıldığı *Sunset Boulevard*'da (*Sunset Bulvarı*), bir sessiz sinema yıldızının sinemaya geri dönüşünü hayal ettiği epey hüzünlü, karanlık bir filmle karşılaşırız.

Sansürle sorunları aşmaya çalışırken hayranı olduğunu ifade ettiği Lubitsch'in "sihirli dokunuşunu" uygulayıp uygulamadığını sinema

teorisyenleri, en çok da *Some Like it Hot* (*Bazıları Sıcak Sever*, 1959) filmdeki "Hotdog" metaforundan bileceklerdir. Marylin Monroe, Tony Curtis ve Jack Lemmon'un odasında yatağa uzandığı sahnede, sol bacağını büküp yatakta davetkâr yollamalar yaptığında, Wilder, bir "dokunuş" gerçekleştirmiştir, en azından sansüre karşı. Aynı filmde zengin bir yatırımcı kimliğindeki Curtis ile yatta buluşan Marylin'in orada ne yaptıkları, seyircinin tahminine bırakılır. Erkeklerin ancak kadın kıyafeti ve görünümüyle kadın ekibinin içinde yer alabilmesi, filmin yollamalarının 1929'a, Roaring Twenties'in son yılına işaret etmesi, filmde ünlü Al Capone gibi gerçek gangsterlere apaçık işaretler bulunması; şiddetin tamburlu makineli tüfeklerle dorukta gezdiği dönemde, cinselliğin ve alkolün "bastırılması" filmi bambaşka bir perspektiften izlememize bir çağrı yapmaktadır. Gangster filmlerini ve melodramları "gırgıra alan" *Some Like it Hot*, hareketli olay akışıyla, kıvrak, dolaplı diyaloglarıyla, esprileri ve araya serpiştirilen slapstick'lerle screwball komedisi klasiği kategorisine de girmiştir.

1935 tarihli Fransız yapımı *Fanfare d'Amour* ve Alman filmi *Fanfere der Liebe*'den (1951) esinlenmeler taşıyan bu filmde de görülebileceği gibi Wilder komedilerinde ince, alttan alta sosyal dokundurmalar vardır. Hali vakti iyice yerinde olanlar, süper zenginler de bu ince, ironik eleştiriden nasiplerini alırlar. 1929'a kadar Berlin'de de yaşamış olan yönetmen, Weimar Sineması'nın etkilerini tespit etmiş, uygulamıştır. Kışkırtıcı, yıkıcı mizahı ve "travesti oyunları" bu dönemin mirası da sayılmalıdır. Bu komedide de "öteki" cinse yönelik tutum ve davranışlar, alışkanlıklar "alaya alınırdı." (Tony Curtis, bir söyleşisinde, Marylin'i öperken Hitleri öpüyor gibiydim" esprisi yaptığında, muhtemelen filmin cinsiyetler arası ilişkisine dokunmaktadır. İleride "şaka yaptığını" açıklayacaktır. Filmin çekimleri sırasında Marylin Monroe Arthur Miller ile birliktedir. Bir ayağı da "psikiyatristinde". Miller-Wilder gerginliğine rağmen Wilder sonradan Marylin'i koyacak yer bulamayacaktır.)

Billy Wilder'ın senarist, prodüktör ve yönetmen olarak üç dalda Oscar almış tek örnek olmasını sağlayan *The Apartment* (*Garsoniyer*, 1960), 1945'te savaşın, özellikle Alman füze saldırılarının tehdidi altındaki Londra'da filme alınmış tek perdelik "Brief Encounter"ın Wilder üzerinde bıraktığı izlenimlerin ürünüdür. David Lean'in ünlü filminde (*Kısa Tesadüfler*, 1946), istasyonda haftada bir kez buluşan her ikisi de evli ve çocuk sahibi bir kadın ve erkeğin "daha ileri adımları atmayı" göze alamamaları teması işlenir. Wilder, bu filmden bambaşka bir sonuç çıkarır. Filmde hep istasyonda bulu-

şan kadın ve erkek, bir arkadaş evinde baş başa kalmak üzereyken geveze, dedikoducu bir kadına yakalanır ve "yuvalarına" dönerler. Wilder, sonraki açıklamalarında, "bir insanın dairesini sevişmeleri için bir çifte bırakması, ne anlama gelmektedir, bu nasıl mümkün olabilir?" türünden sorular sorduğunu söylemekte ve eklemektedir: "*Apartment*'e hiçbir zaman komedi gözüyle bakmadım." En keskin, en acı ve en başarılı Billy Wilder komedilerinden biri olarak nitelendirilen film; iş ahlakının ve boyun eğmenin groteskin sınırlarında zekice dolaşıp durmasının yanı sıra, "Birçok komik buluşla kendi halinde bir komedi kıyafetine bürünmüş, insanlığın satışa çıkarılmasına ilişkin, apaçık sinikliğe kadar uzanan bir yansıma; özel alanı oluşturan evin maddi ve sosyal oportünizm nedeniyle gözden çıkarılması" şeklinde yorumlanmıştır.

Billy Wilder komedileri de Preston Sturges'e benzer şekilde satirik, karamsar, kötünün üzerine giden komedilerdir. Jack Lemmon kimliğinde özdeşleşen hem yozlaşmış, ahlaken bozulmuş hem de epey bir salak kimlikleri temsil eden komedi figürleri, Walter Mattheau ile bir araya geldiğinde ömür boyu sürecek bir beraberliğin ve çok sayıda filmde bir arada görüneceklerinin işaretlerini vermiş olmalıdır. Bu filmlerde Mattheau, saf, ahlaki ilkeleri bulanık, iradesi yerde gezen Lemmon ile dış dünya arasındaki "çürük köprüdür". Kötücül bir kurnazlık ile safça bir salaklığın buluştuğu yerde, Lemmon kendini kime, neye karşı koruması gerektiğine doğru dürüst karar veremez.

Billy Wilder komedileri yerleşik ideolojiye karşı silkeleyici imgeler, göstergeler sunmaz; daha çok bu ideolojiyi içten içe çökertmeye, en azından yumuşatmaya, içini boşaltmaya çalışır. Lubitsch'e hayranlığını belirtse de, en azından bir "dış" zaman zaman cehenneme dönüşebilen bir dünya olduğunu unutmuş görünmemektedir. Bu cehennemin kapısı daha 40'larda açılıp Avrupa'da annesini ve öteki akrabasını yutmuştur. Amerika'ya adımını attığında o kükreyen yılların son perdesi kapanmakta, Büyük Bunalım başlamaktadır. Wilder kişileri ruh yapıları epey karışık, saf, bir ayakları salak kategorisinde, beceriksiz ya da alabildiğine kendinden menkul, tek yanlı bakan insanlardır. *Sunset Boulevard*'ın eski divası da bütün o hüzünlü son evreye kadar -filmin komedinin çok uzağında hareket etmesine rağmen- tek yanlı, kinik, bencil bakar dünyaya. Sanki bir tek kendisi ve onu kameranın önüne davet etmekle görevli bir dünya vardır, hepsi bu. Swanson (belki çoğu yıldız gibi), mitos ile gerçeklik arkasındaki çizgiyi, mit lehine çizip atar; ama öte yandan Wilder komedisinin insanları, insan olarak toplumca kabul edilmek

isterler. Tam da bu talepleri yüzünden, toplumun dişlileri arasında un ufak olabilirler.

Komedi sinemasının evriminde "uyum sağlayan" ile "sağlayamayan" arasındaki karşıtlık, dıştan içe, kişilerin ruhlarına kaydırılır; komedi gittikçe daha psikolojik boyutlara bürünür; "seluloid (ham film), psikanalizin aktarım sediri"ne dönüşür. Billy Wilder filmlerinde mevcut, egemen şartlar altında hayat tek kelimeyle gülünçtür; yine de duygusallığa sığınma imkânı tanır Wilder seyircisine ve karakterine. Thriller (Gerilim) türü için "suspense" ve "mystery" neyse, duygusallık da komedi için odur. Amerikan sesli komedilerinde ve elbette Wilder filmlerinde de, aşk ile iş birbirine karıştırılıp durur. Değil mi ki bu iki alanın kendilerine özgü, farklı mekanizmaları vardır, örneğin her iki alandaki başarının birbirini tamamlaması, örtüşmesi -bırakalım mümkün olsun- diametral bir karşıtlık da oluşturduğuna göre, mekanizmalar birbirine karıştırıldığında ne birinin ne de ötekinin içinden kolay kolay çıkılmaz. Hatalı, yanlış davranışlar artık birbirini izler.

Abbott ve Costello: Türler Arasında, Yollarda

Tarihsel dilim içerisinde, Laurel-Hardy ile Jerry Lewis-Dean Martin ikilisinin arasına dahil edilebilecek en önemli iki isim, Bud Abbott (1897-1974) ve Lou Costello (1906-1959) olmuştur. İkilinin, Lewis ve Martin'in sonradan daha "yetişkin" bir havaya büründüreceği naif anlayışlarının, 40'lar ve erken 50'lerde popüler komedinin sınırlarını çizdiği söylenebilir.

William Alexander 'Bud' Abbott, 1895'te New Jersey'de gösteri dünyasının içine doğmuştur. Ailesi, bir sirkte çalışmaktadır ve Louis Francis Cristillo'dan (Lou Costello) on bir yaş büyüktür. Okul yaşamında spora karşı ilgisi ve yeteneği olan Costello, atletizm ve basketbol ile ilgilenmiş, Chaplin'e olan hayranlığı nedeniyle sahnelere yönlenmiştir. 1930'ların başlarında burlesk alanında birkaç kez yolları kesişen ikili, 1936'da birlikte çalışma kararı almıştır. Birlikteliklerinin en büyük çıkışı, Kate Smith Radio Hour adlı popüler radyo programında yaptıkları skeçlerin ardından gerçekleşir. Gelmiş geçmiş en iyi komedi şablonlarından kabul edilen "Who's On First"te beyzbolu konu edinmektedirler.

1940'da bir Broadway müzikali olan "The Streets of Paris"de rol almalarının hemen ardından Universal ile ilk filmlerini çekecekleri Hollywood'a taşınırlar. Bu dönemde, savaştan bunalmış insanların sıkıntılarını unutmalarını sağlayacak çocuksu tarzları, Abbott ve

Costello'yu o yılların en aranan ve kazanan oyuncularına dönüştürmüştür.

1940-1956 yılları arasındaki on altı yıllık süreçte tam 36 yapımda rol alan ikilinin en önemli filmleri arasında, bir savaş komedisi olan *Buck Privates* (Yönetmen: Arthur Lubin, 1941), tropikal bir adada geçen *Pardon My Sarong* (Yönetmen: Erle C. Kanton, 1942) ve Amerikan Bağımsızlık Savaşı'ndan günümüze gelen sevimli bir hayaleti konu edinen, Charles Barton'un *The Time of Their Lives*'i (1948) sayılabilir. Son filmin gişede gösterdiği başarı, Abbott ve Costello'nun fantastik türe ve korku komedilerine yönelmelerini sağlamıştır. "Görünmeyen Adam"dan "Frankenstein"a, Horror'un kült figürlerinin merkezde yer aldığı bu filmler arasında, Karloff'un da bizzat rol aldığı *Abbott and Costello Meet the Killer, Boris Karloff* da bulunmaktadır (Yönetmen: Charles Barton, 1949). Bu yapımlar, türlerin kaynaşmasının ilk popüler örnekleri arasında yer alırken, sinemada parodi geleneğinin de erken dönem öncüleri sayılırlar.

Abbott ve Costello'yu, 40'ların başından itibaren beyazperdede görülmeye başlayan, Bing Crosby, Bob Hope ve Dorothy Lamour'lu, egzotik iklimlerde geçen şarkılı "Road" komedilerine bağlayan bir yan da bulunmaktadır. Üç ünlü ismin, Singapur'dan Rio'ya, Fas'tan Hong Kong'a uzanan serüvenlerini model alan Abbott ve Costello da Uzakdoğu'nun haremlerinden Vahşi Batı'ya, Afrika çöllerinden Alaska'ya uzun yolculuklara çıkmışlardır.

Laurel ve Hardy'nin tersine, zayıf olan Abbott'ın "mantıklı adam"ı oynadığı ve güldürünün, Costello'nun "saflıklarından" kaynaklandığı bu komediler, sessiz Komedi'nin "fiziksel" yaklaşımına mesafeli durmuş, dile yaslanmışlardır. İkilinin geliştirmeye çalıştığı mizah anlayışı, 90'ların popüler komedi dizisi "Seinfeld"e de esin kaynağı olmuştur.

Jacques Tati: Parmaklarının Ucuna Basarak Aramızda Dolaşan Adam

Jacques Tati (1907-1982), kendisiyle barışık, başkalarına yardım etmeye çalışan tiplerin, değişen toplumsal ilişkilerin, savaş sonrasının "refah toplumunun" ilk tezahürlerine işaret eder. O, sinema tarihinde kendine özgü bir sanat pozisyonunu temsil eder; oyunculuğu pantomim ve slapstick ile destekli Tati, az sayıdaki, elinden zor çıkan filmleriyle, "Bay Hulot" olarak, uygarlaşma süreçlerinin, tüketimin, teknolojik gelişmelerin getirdiği alışkanlıkların eleştirisine katılmaya çağırır seyircisini. Tati, içerikte "önceki", "eski", "iyi" dönemleri hatırlatır durur gibidir; ama sinemasında attığı adımlar dönemin epey

ilerisindedir; filmlerinin sanatsal düzleminin denetimini a'dan z'ye elinde tutmaya büyük önem vermiştir.

Fransız-Rus, Hollanda ve İtalyan kökenlere kadar geri giden Taticheff ailesinin iki çocuğundan biri olan Jacques Tati'nin, Hollandalı-İtalyan annesi Claire'in babası Van Gogh'un bir arkadaşıdır ve müşterileri arasında Toulouse Lautrec de yer almaktadır. Dede tanınmış bir resim çerçeveleme atölyesi işletmektedir. Tati'nin babası bu mesleği devraldığı gibi, ailesinin standartların üzerinde yaşamasını da sağlar. 1927-28 yılları arasında Tati, dedesinin yanında çalışma şansı bulur. Etkisi Avrupa'ya yayılan Büyük Bunalım döneminde ise kendine özgü pantomim gösterileri yapmaya başlayacaktır. Savaş sonuna kadar Fransa ve İngiltere'de gösteriler sergileyen Tati, 1946'da Cady Film Şirketi'ni kurar.

Tati sineması, önüne "sanat" sıfatını almaya büyük özen gösterilmiş az sayıda filmle kendi yolunda gitmiştir. 1947'de tamamlanan kısa filmi *L'Ecole des facteurs*'un (*Postacılar Okulu*) ardından, benzer bir temaya sahip olan *Jour de fete* (*Bayram Günü*, 1949) gelir. Bu film hem renkli hem siyah-beyaz çekilmiş, o zamanlar yeni olan Thompson renk sistemi yetersiz olduğu için Tati, daha sonra filmin siyah-beyaz versiyonunu gösterime sokmuştur. Filmde, köydeki ilişkilerini fazlasıyla önemseyen bir postacı, geleneksel bayram kutlamalarında postaları zamanında yerine ulaştırmaktan çok köylülerin her işine yardım eder. Köydeki eğlenceler arasında seyyar bir film göstericisi de bulunmaktadır ve postacımız Amerikalı meslektaşlarının posta dağıtımına gösterdikleri dakikliğe hayran kalır, eski bisikletiyle bir otomat gibi posta dağıtmaya başlar. François'nın (Tati) postaların yerlerine ulaştırılmasında gösterdiği özen ve titizlik ile iletilen içerikler arasındaki önemsizliğin yarattığı uçurumun işaret ettiği çelişki, mekanik bir işleyişe doğru evrilen modern topluma bir eleştiridir. Postacımız sonunda ünlü Fransız Bisiklet Turu'nun içine düşer, yarışmacıları bile geride bırakır ve elbette kendini bir derenin içinde bulur.

Tati'nin ikinci filmi *Les Vacances de Monsier Hulot* (*Bay Hulot'nun Tatili*, 1953), Hotel de la Plage'de geçer. Bu filmde Tati'nin öteki ben'i, şapkası ve uzun piposuyla sevimli bir individualist Bay Hulot çıkar karşımıza. Hulot, modern uygarlığın ilişki biçimlerini eleştirdiği bu filmde, yok olmaya yüz tutan "iyi yurttaşların" temsilcisidir. Bu sosyal kategori ile dünya arasına mesafe koyan Hulot, komik sekanslar oluşturma kaygısını bir yana bırakıp bir gözlemleyici pozisyonuna çekilir. Filmde diyalog yok denecek kadar azdır. 1956'da senaryosu Oscar'a aday gösterilen filmde, sakar, beceriksiz, kaba bir anti kahraman

olan Hulot, hemen hemen tek bir anlaşılır cümle, söz üretemezken, söyledikleri arka düzlem gürültüleri içine karışıp gider; birkaç cümlenin dışında anlamsız sözcük kombinasyonlarından başka bir şey bulamayız söylenenlerde. Sonraki filmlerinde dil biraz öne çıksa da, daha çok monolog biçimindedir. Tati, geri düzlemdeki gürültülere her fırsatta yer verir; sosyal, coğrafi çevremizi ve duygularımızı olumsuz etkileyen gürültü önlenemez bir refah toplumu algısıyla adım başı artmaktadır. Fransa-İtalya ortak yapımı *Mon Oncle*'da (*Amcam*, 1958) Mösyö Hulot, kız kardeşinin süper modern aile eviyle adeta didişir. Büyük bir bahçenin göbeğindeki villaya gelene kadar Hulot'ya kendi mahallesinin köpekleri eşlik etmiş, tam da villanın girişinin parmaklıklı kapısı önünde sınırlarına gelip dayanmışlardır. Sadece yeğeniyle değil, abartılı teknik, modern aletlerle donanmış evle de başı derttedir Hulot'nun. Kız kardeşinin ve eşinin içinde iftiharla dolanıp durdukları villa/ev, farkında olmadıkları bir saçmalığın, tutsaklığın hapishanesi olarak da okunabilir. Özgür sokak köpeklerinin içeriye girmeyi akıllarından geçirmeyecekleri bir cezaevi. Film, Cannes'da Jüri Özel Ödülü'nü ve 1959 Akademi Ödülleri'nde de En İyi Yabancı Dildeki Film Oscar'ını alır.

Tati, bu başarının ardından büyük projesi *Playtime*'a (*Oyun Zamanı*, 1967) yönelir. Film için Paris'in dışında yüksek binalarıyla dev bir kent kurdurur ("Tativille"). Gökdelenlerle, bürolarla dolup taşan yapay kentte, bir grup Amerikalı turistin Paris'i ziyaretlerinden yola çıkan Tati, çağdaş mimari adı altında kocaman labirentlerden oluşan iş merkezleriyle dolu bir kenti betimler. Son derece ruhsuz olarak resmedilen bu ortamda yollarını kaybeden turistler, -belki de tanışmamaları gereken tek kişi olan- Hulot'yla karşılaşırlar. Herkese ilgisiz davranan garsonlar, daracık lokanta kapılarından geçemeyen insanlar ve plastik çiçeklerden oluşan bu garip kentte bulunan Hulot'nun varlığı her şeyi daha da komik bir hale getirecektir. *Playtime*'ı 70 mm. ekranla çeken Tati, bu film için 3 yıl uğraşacaktır. Yapım için 3 ila 12 milyon frank tutarında bir bütçe öngörülür; ancak film gişede yatar. *Playtime*'da dramatik eylem çatısı iyice geri düzleme çekilmiştir. Yerler, mekânlar, olaylar birbirlerine bunların arasında hareket eden figürlerle bağlanır. Bir yüksek bina, bir gece kulübü, Tativille'in ana mekânlarını temsil ederken, havaalanındaki üç bölüm, tali parçaları (mekânları) oluşturur. Bir grup yabancı turist, birkaç işadamı ve merkezden geri çekilmiş Bay Hulot, bütünleştirici ama gevşek ilişkiler kurarlar. Öyle ki, her bir figür birden çıkıp gider filmden; hatta Patalas'ın deyişiyle Hulot bile olmazsa olur! Herkesten biri olmak,

filmin tema'sını özelleştirmeye karşı uyarır. Baş edilmesi gereken dünya ile, tüketimle, ödevle, görevle, sosyal statü ile ilişkilere tepki, özel birinin, mesela Bay Hulot'nun ya da filmdeki figürlerden birinin değil de herhangi bir kimsenin (seyircinin) tepkisi olabilmelidir.

Yönetmen, 1971'de *Trafic* filminde istemeden de olsa Hulot'yu tekrar filmin merkezine yerleştirir. Ne var ki sinemadan çekilme zamanı gelmiş gibidir önceki büyük yenilginin ardından. 1974 yılında İsveç televizyonu için çektiği sirk konulu çocuk filmi *Parade* ile sinema yolculuğuna son noktayı koyar.

Tati'nin ortamı, hareketinin mecrası, gerçekliktir. Bu gerçeklik ile araya gerekli mesafeyi koymak, dikkatli bir gözlemcinin üstesinden gelebileceği bir önlemdir. Bu düşünce, filmin altından kalkabildiği zor bir tema'yı temsil eder. *Trafic*'te de ister istemez epey özel bir durum çıkar karşımıza. Hulot, karayolunun kenarında huzur arayan biriyle, ihtiyaçların çoğunu karşılayan bir otomobil modeli geliştirir, bunu fuara yetiştirmeye çalışırlar. Otomobil burada bir sosyal statünün, gücün sembolü değildir. İçinde sabit bir tıraş makinesi, duşu bulunan, temel ihtiyaçları bir araya getirmiş bu araba, modern hayatın coğrafyası dışına çıkmaya imkân verecek bir düzenlemeyi temsil eder; ancak tam da bu nedenle, bir otomobilden beklediğimiz temel ihtiyaçlara cevap veremez. Fuar yolunda kazalar, aksilikler onları geciktirir. Oraya ulaştıklarında fuar bitmiştir. Arabanın dışında kalan dünya sanki zorlayıcı, sıkıştırıcı, hayata kattığı onca tartılır nesnesine rağmen olağan görünür. Araba mezarlıkları, yolların kenarındaki kaza artıkları, boğucu fazlalıklar, Godard'ın *Weekend*'indeki (1967) manzaraların aksine, bir kıyametin habercisi, uğursuz vizyonlar değillerdir. Burada, "modern refah toplumu kâbusları kalıcı değildir, çıkış yolları vardır" mı demek ister Tati? Onun icadı elbette karavanların ürkek bir modeli gibidir. Yönetmen, dıştan mecburen uzaklaşan, sosyal sorunların baskısı altında kendi gettolarını kurar izlenimi veren karavan-kondulara ne demektedir acaba?

Playtime'da kimsenin birbirinin dilini anlamadığı "Babil Kulesi" metaforu belirgin gibidir. Gösterilenin dile pek ihtiyacı olmadığı, komedi hayatına pantomim ile girmiş Tati'nin sinemasının sessiz sinema komedisine bir saygı duruşu olduğu sıkça yazılmıştır; ama onun filmleri, yavaşlığın çoktan arkaik bir döneme kaldığı dünyada, dilin sanatsal gösterge karşısındaki yenilgisini de hatırlatıp durur.

Tati, filmlerinde zaman ile de oynamıştır. Filmde, bir sekansta geçen zaman (filmin zamanı) süresi, reel, ölçülen gerçek zamanla örtüşür hep. Bu tür gag'lar birbirini izler. Tati kişisi anakronik bir varlık

gibidir de. Kendini her an kolayca "dışa" alabildiği, olayların akışının etkisinden kurtulabildiği için mutlu olabilen tek komik midir?

Yönetmen, seyirciyi olayların doruk noktasına kadar sürüklememeye dikkat eder. Doruk noktasının öncesinde birden patinaj yapar olayın akışı. Bir sekans, en etkileyici olabileceği tepe noktasından önce kesilir birden. Seyirci doruğun etkisine teslim olmadan bu sekansı izleyen ötekilerini seyretmeye hazırdır artık. Benzer biçimde, seyirciyi görme ve gördüklerini bir düzene sokma alışkanlıklarından uzak tutmaya gayret eder Tati sineması. Tekrarlarsak, Hulot kenara çekilince seyirci Hulot'nun yerine geçer.

Tati filmleri total (genel) çekimleri tercih eder. Uzaktan izlenen bir resimdir bu total ve içinde birbirinden bağımsız birçok şey yan yana gelir. Onun pardösüsü, uzun piposu, şapkası, Hulot, sekansları birbirine bağlamaya yetip de artar. Unutmayalım, Hulot bu iddiasız, sekansın her yerinde, "bana bakın" demeyen tavrı (ve formülüyle) elbette büyük yenilgiler de almayacaktır olayların akışı içinde. Geri çekilmediğimiz yerde gerçeklik bir kâbus olarak çıkabilir karşımıza. Neyimize lazım!

Filmler, eylemin akışına, karakterlere, algılara öyle pek dikkat etmez, özel bir özen göstermezler. Olup biten neyse, ondan bir ideoloji, genel geçerli, büyük bir anlam çıkarmamız şart değildir. Ama işte, tam da bu son satırların gösterdiği gibi, her film, bakanın eline geçtiği anda, anatomi masasına uzanmaktan kurtulamaz. Anlamın çıkarılmaması talebi de bir anlamdır. Tati bunu bilmez mi? Çerçevelediği tablolara, portrelere, manzaralara, sahnelere ta gençliğinden başlayarak öyle sadece bakıp durmuş olabilir mi?

Toto: Pembe Yılların Komiği

Komedi'yi özellikle tipler üzerinden temellendirirken, Amerikan sinemasında ve Avrupa'da da kendi tiplemeleriyle seri filmler yapan pek çok komik bulunduğunu unutmaya kimsenin hakkı yoktur. Avrupa'da komedi entelektüel bir eleştiriye yönelen örneklerin yanı sıra, örneğin özellikle savaş sonrası İtalya'sında, Yeni Gerçekçilik etkisinde, "Pembe Gerçekçilik" diye de tanımlanan, özgün bir birikim yaratır. Bu birikimin bağlamında Toto filmlerine değinmenin önemli bir perspektif açmak olduğunu düşünüyoruz. Umberto Eco, Toto filmlerini bilmeyen iki yabancının birbiriyle nasıl anlaşabileceğini soracak kadar altını çizer bu filmlerin ("Bu globalleşmiş evrede herkes aynı filmleri seyrediyor, aynı şeyleri yiyor; ama hâlâ dipsiz [altı boş] ve her şeyin üstünü örtüp saklayan kopukluklar onları birbirinden

ayırıyor. İki kültürün insanı, mesela bir Çinli ve bir İtalyan, Toto'yu bilmiyorlarsa birbirlerini nasıl anlayabiliyorlar?"). Bu bağlamda, Toto filmlerini tanıtmak için İtalyan Neorealismo akımından başlamamız da, küçük bir kaçamak sayılsın isteriz!

Yeni Gerçekçilik'in temelinde, kültürel (coğrafi) düzlemde örneksiz bir manzarayla karşılaşırız. Savaş öncesinde faşizm, popüler kültürü kuran bir platform oluşturulmuş, Mussolini'nin desteğiyle İtalya'nın güneydoğusunda tamamen sinemaya yönelik bir alan, "Cinecitta" kurulmuştur. Tiyatrolarıyla, teknik servisleri ve bir kinematografi okuluyla bütün imkânları bir araya toplayan bu sinema kenti, popüler kültürden elbette faşistlerin desteklediği yapımları anlamaktadır. Bu dönemde, diktatörün oğlu Vittorio Mussolini, ulusal bir yapım şirketi kurar; Fellini, Rossellini gibi yönetmenler ilk adımlarını burada atarlar. Muhalif düşüncedeki aydınların da katkıda bulunduğu süreç uzun sürmez; faşist propagandaya destek mecburiyetiyle çok sayıda film yapan sinemacılar, sinemayı öğrenmenin faturasını böyle ödemiş olurlar. Böylelikle, 1942'de gerçekleşen, mütevazı bir memurun öyküsünü anlatan *Quattro passi tra le Nuvole* (Yönetmen: Alessandro Blasetti), Neorealismo'nun ilk örneği olarak savaşın göbeğinde ortaya çıkmış olur. Savaşın bitmesiyle akım, sözcüğün tam anlamıyla patlarcasına İtalyan sinema dünyasına hâkim olacaktır. Roberto Rossellini Faşizm Üçlemesi'yle ününü İtalya sınırları dışına yayar. Onu takip eden Vittorio De Sica; *Sciuscia* (*Kaldırım Çocukları*, 1946), *Ladri di Biciclette* (*Bisiklet Hırsızları*, 1948), *Miracolo a Milano* (*Milano Mucizesi*, 1951) ve *Umberto D.* ile (1952) Neorealismo'ya adeta nokta koyar. Bu son film, köpeğiyle yaşayan yaşlı, yoksul bir adamın öyküsünü anlatır; ancak De Sica'nın bu filmi, yeni liberal (kapitalist) ekonomiye, değerlere ve kendini belli eden yeni hayat tarzına muhafazakâr yaklaşımıyla tartışmaların içinde gömülü kalmıştır. Kimi sinema tarihçileri, eleştirmenleri için de Sica'nın başyapıtıdır bu film; ancak etki olarak Yeni Gerçekçilik'in de finalini temsil eder.

1942-1952 arasına damgasını basan akımın ardından gündeme gelen Pembe Gerçekçilik, adını, İtalya'da şartların düzelmeye başlaması sonucunda ortalığı kaplayan, iyimser, "pembe" havadan alır. Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Claudia Cardinale, 60'lı yılların ekonomik yükselişine doğru, İtalyanların fantezilerini de kanatlandırır. Pembe Yeni Gerçekçilik, "comedia all'Italiana" üzerinden eşi örneği bulunmayan bir "tür"e yerini bırakarak ciddi sosyal konuları mizahi, komediye kayıtlı tarza teslim edince, Napolili komedyen Toto (gerçek adıyla Antonio Griffo Focas Flavio Angelo Ducas Comneno

Porfirogenito Gagliardi De Curtis di Bisanzio, 1898-1967), İtalyan komedisinin 1937-1967 yılları arasındaki efsane temsilcisi olacaktır. Yeni Gerçekçi bir taşlamanın, hicvetmenin örnekleri, bu yıllarda birbirini izler. Toto, dramatik gücü üst düzey bir komik, düzenli bir "film üretme" makinesidir adeta. Çeneye doğru hafif yamulan uzun bir surat, kendine özgü mimik ifadeleri; sözlerinin ritmini, şiddetini, yumuşaklığını ayarlayan, bir orkestra şefinin çubuğu gibi kullandığı kolları, elleri ve parmakları; istisnasız hemen her filminde, hınzırlık, huysuzluk yapmaya bahane arayan, sonuçta bütün akıllılardan daha akıllı bir sivri uç.

Umberto Eco, yukarıdaki tespitleri dışında, Toto'nun gelmiş geçmiş en büyük komedyenlerden olduğunu ve ancak Buster Keaton ile karşılaştırılabileceğini de sözlerine ekler. "Comedia del'll Italiano" ona göre Toto adıyla özdeştir. Toto ile birçok filme imza atan Mario Monicelli de, "o sadece büyük bir aktör değil, bir dahiydi; onu zorladık, ezdik, sıradan bir insana dönüştürmek için güç kullandık ve kanatlarını kestik" ifadeleriyle bu görüşe destek sunar. Oyuncu, 1937-1941 yılları arasındaki filmlerinde istisnasız para-miras ilişkileri çevresinde dönen orta/üst sosyal sınıfların dolaplarını sergiler. Neorealismo'nun yerini bıraktığı Pembe Gerçekçilik'in iyimser fantezilerine itibar etmeyip *Toto Tarzan*, *Toto Gecekondu Peşinde*, *Toto Cehennemde* gibi yaklaşık 90 filmde, Monicelli'nin belirttiği o baskılara rağmen, toplumsal eleştiriyi, İtalyan savaş sonrası toplumunun "insanıyla" ve onlardan biri olarak işletmeye çalışır.

Guardie a Ladri (Yönetmenler: Mario Monicelli ve Steno, 1951), Toto'nun kariyerindeki önemli sıçrayışlardan ilkidir. Cannes'da En İyi Senaryo ve En İyi Erkek Oyuncu ödülü alan filmde, ailesini dolandırıcılıkla geçindiren Ferdinando Eposito (Toto), Marshall Yardımı'nın yapıldığı dönemde bir yabancıya sahte Roma sikkesi satar. Adam, yardım sorumlusudur ve polise başvurur. Memur, üç ay içinde yabancıyı "çarpan" sahtekârı bulmazsa işinden olacaktır. Memur Bottoni, Toto'nun ailesiyle yakınlık kurar ve bir gün eve dönen yankesicimizi yakalar. Eposito, tutuklandığında polis memurunu ailesinin güvenini istismar etmekle suçlar. Polis memuru da ayakta kalma mücadelesinde sahtekârlık yapmıştır bu durumda. Binip birlikte karakola giderler.

Totò all'inferno (*Toto Cehennemde*, Yönetmen: Camillo Mastrocinque, 1955) filminin girişindeki çeyrek dakikayı bulmayan siyah-beyaz sekansta, kahramanımız, bir oda bir mutfak, bekâr evi olduğu her yandan sırıtan dairede, havagazı musluğunu kontrol eder. Musluğa

bağladığı hortumla bizi bitişikteki odaya götürür. Hortumun ucu, iptidai bir düzenekle yatağın başucuna kadar gelir. Toto, tam karşımıza, yazı masasının arkasına geçip –az sonra farkına varacağımız gibi– bir veda notu yazmaya çalışmaktadır. Birkaç kez dener. Notu ceketinin görünür yerine ilintiler, yatağa uzanır, hortumu ağzına alıp simsiyah takım giysisiyle tabuttaki muhtemel pozisyonda bekler. Giysileri gömülme usulünün gerektirdiği gibidir. Bekler ama hâlâ yaşamaktadır. Kalkar, havagazı musluğunun başına gider. Musluktan gaz gelmemektedir. Mutfak penceresinden dışarıya bakar. Yeni bir karar alıp çıkar. Dere gibi bir akarsuyun üstünden geçerken köprü çöker ve Toto bir kaşık suda boğulur. Gözünü cehennemde açar, film de o anda renklenir! Bu filmin girişindeki o uzun sekansı dikkatle izleyenler, ünlü yazarın onu Keaton ile karşılaştırmasında ne kadar haklı olduğunu anlayabilecektir.

Bizde *Gecekondu Peşinde* adıyla oynayan filmde (*Toto di Notte n.1*, Yönetmen: Mario Amendola, 1962), Toto ailesiyle birlikte bir okulun sınıfında yaşamaktadır. Ders yılı başlayınca buraya terk etmek zorunda kalır. Sonra bir sanatçı stüdyosuna gelir sıra; en son ünlü Colosseum'da ikamet edecektir aile.

Uccellacci e Uccellini'de (*Büyük Kuşlar, Küçük Kuşlar*, Yönetmen: Pier Paolo Pasolini, 1965), 18 çocuklu ailesini kıt kanaat ayakta tutan Marcellina (Toto), sistemle bir derdi olmayan, yıllar önce okuma yazma öğrenmiş, sorgulamayan bir vatandaştır. "Payımıza düşen budur" anlayışıyla yuvarlanıp gitmektedir. Derken büyük oğlu Marcellino ile birlikte taşrada bir yolculuğa çıkar. Yolda tuhaf yol işaretleriyle, komedyenlerle, meleklerle, acı çeken ruhlarla karşılaşa karşılaşa ilerler, anlam vermedikleri bir ortamda ise bir karga ile karşılaşırlar. Karga, soruları karşısında kafası karışan yolcularımıza, Aziz Francesko'nun, "Müjdeyi (Evangelium) kuşlara öğretin, kuşlar birbirini öldürmesinler" çağrısını hatırlatır. Kargamız, Tanrı, dünya, Marx, devrim konularına girip durur. Zamanla baba ve oğulu kişisel olarak hedef alınca, berikilerin sinirine dokunur ve yahni olmaktan kurtulamaz. Pasolini, "bu filme kadar böylesine doğrudan, açık seçik bir sorun tartışmasına girmemiştim" der. Direniş hareketleri boyunca Marksizmin krizini tespit ettiğini, Taglietti'nin ölümüne solun tepkisizliğini yadırgadığını belirten yönetmen, devrimi işçi sınıfının değil de geniş kitlelerin, alt kesimlerin yapabileceğini düşünmektedir. Marksizmin krizi, problemine bakışı, Pasolini'nin bütün ideolojilere mesafeli durmasıyla, onu çok tartışmalı bir konuma yerleştirmiştir bu filmde. 1966'da Altın Palmiye ile ödüllendirilen filmin hiçbir

kategoriye girmediği tespitleri de vardır. Sonuçta Toto'nun sinema kariyerinde özel bir doruktur film.

Toto filmlerinden atlanmaması gerekenlerden *I Soliti Ignoti* (Yönetmen: Mario Monicelli, 1958), kimi sinema eleştirmenlerine göre "Comedia all'Italiano"ya tereddütsüz kaydedilecek asıl filmdir. Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Toto ve Renato Salvatori'nin rol aldığı filmde, Roma'nın kıyı semtlerinden birinde Cosimo (Memmo Carotenuto), yüzüne gözüne bulaştırdığı bir araba hırsızlığı yüzünden hapse düşer. Büyük bir planı vardır. Kendi yerine üç ay yatacak birini bulmalıdır. Sonunda başarısız boksör Peppe (Vittorio Gassman), üç ay için cezaevine girmeye razı olur, "hırsızlığı ben yaptım" der; ancak Cosimo, hâkimi kandırdığı için serbest bırakılmadığı gibi, Peppe de onun yanına atılır. İçerde Cosimo, boksöre soygun fikrini açar. Bir emanetçi dükkânının kasası, ince bir duvarla bitişik daireden ayrılmaktadır. Yapılacak olan, o bitişik dairede uygun anı kollamak olacaktır. Peppe serbest bırakılır; planı "ekibe" anlatır. Bitişik apartmanın çatısından kasanın bulunduğu dairenin trafiğini izlemeye başlarlar; ancak karmaşık gönül hikâyeleri, hazırlık dönemini ve mekânı İtalyan alt sınıfının çarpıcı bir tablosuna dönüştürür. Çeteyi Curuciani (Toto) derleyip toparlar, akıl hocalığına soyunur ama soygunda doğrudan yer almaz. Ekipten ayrılanlar olur. Sonuçta girdikleri apartman dairesi kasanın bulunduğu yer değil, mutfaktır. Doyasıya bir kahvaltı ile yetinecektir soyguncularımız. Ciddi sosyal sorunları (işsizlik, çaresizlik, kendi kaderleriyle baş başa bırakılmış alt sınıf insanları) komediyle harmanlayan film için Patalas, "ciddi neorealist bir filmle rahat rahat karşılaştırılabilir" der. Kahramanların yaşadıkları dünyanın umutsuzluğunu, tesellilerden yoksunluğunu, Yeni Gerçekçilerin hiçbir filmi bundan daha radikal şekilde gösterememiştir; buna karşılık film, örneğine kolay rastlanmayacak ölçüde komiktir.

Ealing Güldürüsü'nden Peter Sellers'a

Temelleri 30'ların sonlarına doğru atılan ancak, esas başarıyı II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından gerçekleştirecek İngiliz Ealing Stüdyoları, komedi sinemasında bir döneme adını yazdırmıştır. Ealing'in ilk başarılarından sayılabilecek *Whiskey Galore!* (Yönetmen: Alexander Mackendrick, 1948), Amerika'ya gitmesi gereken ve tam 50 bin kasa viski taşıyan bir geminin, İskoçya adalarından birinde karaya oturmasıyla başlar. Savaşın en hareketli günlerinde, uzunca bir süredir içki kıtlığı çeken ada halkı içkileri gemiden ka-

çırıp saklamayı kafalarına koysalar da, peşlerine bir İngiliz generali düşmüştür. Compton MacKenzie'nin romanından yapılan uyarlama, stüdyoya özgü kara mizah ve gerilimin iç içe yaşandığı hızlı temposuyla akıllarda kalmıştır. Filmin otorite ve bürokrasi karşıtı eğilimleri -dönemin ahlaki normlarıyla uzlaşma içinde olduğu için eleştirilen Ealing hakkındaki eleştirileri doğrulasa da- dikkat çekicidir. Aynı yıl gösterime giren *Kind Hearts and Coronets* da *(Yumuşak Kalpler/ Asalet Uğruna,* Yönetmen: Robert Hamer) başyapıt düzeyindeki bir başka Ealing güldürüsüdür. Filmde bir tuhafiyeci, annesinin yaptığı yanlış evlilik sonucunda soyluların kapısından eli boş dönmesinin intikamını almak ister ve D'Ascoyne ailesinin sekiz üyesini ortadan kaldırmaya çalışır. Yapım, aristokrasi eleştirisi ve üstü örtülü sınıfsal bakışının yanı sıra, Alec Guinness'in tam 8 karakteri birden büyük bir başarıyla canlandırmasıyla da akılda kalmıştır.

Bir başka suç öyküsünü konu alan ve senaryosuyla Oscar kazanan *The Lavender Hill Mob*'da (*Altın Hırsızları,* Yönetmen: Michael Crichton, 1951) 20 yıl boyunca bir bankada altın külçelerinin taşınması işlemini gerçekleştiren bir memur, tam da emekliliğin tadını çıkarmaya başlayacağı bir dönemde kendisini soygun planları yaparken bulur. Mackendrick'in son Ealing komedisi olan *The Ladykillers*'ın (*Kadın Katilleri,* 1955) kahramanları ise, titizlikle hazırladıkları planı hayata geçirmek üzere harekete geçen 5 kişilik bir ekiptir. İşe yaşlı bayan Wilberforce'un odasını kiralayarak başlayan topluluk, kadının yaptıkları soygundan haberdar olmasıyla cinayet planı yapmaya başlarlar.

Sınırlarını yazılı olmayan ahlak kurallarının belirlediği bu komediler, kısa bir zamana yayılmakla birlikte, gerilim ve komediyi başarıyla bütünleştirerek, başta Coen'ler olmak üzere günümüz sinemacılarını da derinden etkilemişlerdir. Savaş yıllarında gerçekçi bir sinema arayışında olan İngiliz sinemasının eğilimlerinin izini süren ve düşük bütçeli yapımlarda önemli bir ivme yakalayan Stüdyo'nun başarısında, sabit bir kadroyla çalışmasının ve efsanevi yapımcı Michael Balcon'ın payı büyüktür.

Ealing'in bir başka önemi de, *The Ladykillers*'ta yer verdiği genç sayılabilecek bir oyuncunun, 60'lardan itibaren komedi sinemasında önemli bir figür olarak tarih sahnesinde yer alacak olmasıdır. Peter Sellers (1925-1980), Pembe Panter serisi dışında, "tip" odaklı güldürü anlayışının dışına çıkan ender oyunculardan biri olarak dikkat çekmekte ve "binbir surat" lakabıyla da tanınmaktadır.

50'lerin ortasından itibaren çeşitli komedi filmlerinde görünen ve Guiness'in izinde birden çok karakteri ustalıkla canlandıran Sellers'ın

ilk büyük çıkışını, Stanley Kubrick'in "kara komedi" klasiği *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Dr. Garipaşk*, 1963) ile yaptığı söylenebilir. Soğuk savaş döneminde çekilen filmde, Ruslara saldırmak için olmadık bahanelerin ardına sığınan ve sonuçta akla gelmeyecek bir gerekçeyle düğmeye basan zekâ özürlü general Ripper ve ABD Genelkurmay Başkanı Buck'ın çılgınlıkları büyük bir felakete yol açacaktır. B-52 bombardıman uçaklarını düşman topraklarına yollayan ikili ve onlara yol gösteren Strangelove'ın hesap edemedikleri 'küçük' bir ayrıntı vardır. Ellerinde daha önce kullanılmamış tehlikeli bir silah bulunduran Rusların duruma cevap vermesi halinde yeryüzündeki tüm canlıların ölmesi işten bile değildir.

İnsanlığı bekleyen en büyük tehlikelerden biri olan nükleer felaketi trajikomik bir bakış açısıyla ele alan filmde üç farklı rolün altından başarıyla kalkan oyuncu, aynı yıl bir başka önemli filmde daha yer alarak dikkatleri üzerinde toplar. Blake Edwards imzalı *The Pink Panther* (*Pembe Panter*), İnterpol tarafından da aranan ünlü bir mücevher hırsızı ile, onu yakalamaya çalışan sakar Fransız polis müfettişi arasındaki maceraları konu alır. Filmde canlandırdığı Jacques Clouseau tiplemesiyle komedi sinemasına çok önemli bir karakter kazandıran Sellers, aynı rolü 70'li yılların sonuna dek, defalarca canlandırmıştır.

Blake Edwards ile işbirliğinin bir başka doruk noktası olan ve sinemada sesli dönemin en dikkate değer komedilerinden sayılan *The Party* (*Tatlı Budala*, 1968) Pembe Panter'de temelleri atılan mizahın ileri bir örneği sayılır. Bu filmde, attığı her adımla çevresini tehlikeye düşürebilecek Hintli oyuncu Hrundi V. Bakshi rolünde izlediğimiz Peter Sellers, hak ettiği şöhrete ulaşmak için (!) Hollywood'un altını üstüne getiren bir karakteri canlandırır.

Özellikle Edwards'la işbirliğinde "bedensel" bir komediye yaslanan Sellers, slapstick'ten çizgi film estetiğine uzanan bir çizgide, sessiz sinemanın tip'ini andıran bir duruş sergilemiştir. Züppe, budala ve hırçın Hollywood sakinlerini perdeye taşıyan *Tatlı Budala*, başarılı bir sektör eleştirisine dönüşürken, anarşist mizahla, milyon dolarlık yapımlar, küçük sakarlıklarla heba edilir; sahtelik, ilaçlanmış havuza dönen malikanelerin yıkanmasıyla kirlerinden "arınır". Masaya zoraki ve daha alçak bir "seviyede" davet edilen "öteki"nin intikamı, "saraydan kız kaçırmayla" sonlanacak ve sınıfsal güldürü, varlığını her an hissettirecektir. Benzer şeyler, Fransız aksanıyla konuşarak, dil üzerinde oyunlar oynayan Clouseau tiplemesi için de geçerlidir.

Pembe Panter serisinde hedef tahtasına oturtulan, kimi zaman soylu yaşamların sıradanlığı, kimi zaman devlet bürokrasisi ve çoğu kez de "dedektiflik kurumunun" ta kendisidir.

Filmografisinde birbirinden çok farklı tiplere yer veren ve bazen de "özensiz" olmakla suçlanan Sellers'ın son büyük rolü, 1979 yılında Hal Ashby tarafından yönetilen *Being There*'de (*Merhaba Dünya*) canlandırdığı Chance'dir. Hayatta anladığı tek iş bahçıvanlık olan "kahraman" efendisinin ölümü sonucu çalıştığı konaktan kapı dışarı edilir. O güne değin bahçesinden hiç ayrılmamış ve televizyon dışında hiçbir arkadaşa sahip olmamış Chance, şimdi acımasız bir dünyada çırılçıplak kalmıştır. Elinde bir televizyon kumandası ile yollara düşer. Gerçek yaşamın ekranlarda gördüğünden çok farklı olduğunu düşünecek ve akıl almaz tesadüflerin sonucunda kendisini Amerikan başkan adaylarından biri olarak bulacaktır. O, engin bilgilere sahip bir filozof olarak topluma sunulmaya hazırdır artık!

Jerry Lewis: İstemeden Âsi Olmak

Jerry Lewis, bir vodvil sanatçısının oğlu olarak 1926'da dünyaya gelmiş, 1956'da şarkıcı ve sinema oyuncusu Dean Martin ile Atlantic City'deki bir gece kulübünde birlikte sahneye çıkmıştır. İkili, yazılı metinlerden sık sık uzaklaşıp doğaçlama düetleriyle gösterdikleri başarının ardından 50'lerin hemen başında Paramount Pictures'la anlaşarak bir dizi filmde rol alırlar. Yaptıkları filmlerde genel eleştiri, sinsicedir: "Dean Martin şarkı söylüyor, Jery Lewis etrafında (maymun gibi) dolanıyor."

Caz ya da gece kulüplerindeki şovların ötesinde Jerry Lewis, partneri Dean Martin ile sahneden televizyona, oradan da sinemaya geçince, komedi filmlerinde gerçek bir yıldız olma şansını bulacaktır. Martin'den ayrıldıktan sonra tek göründüğü filmlerde yetenek ve becerilerine sürekli kalite eklemeleri yapar; yine de onunla yaptığı, ilginç bir dengenin, daha doğrusu denge bozukluğunun filmleri, Jerry Lewis'in kariyerinde önemli bir "öğrenim" deneyimini temsil etmektedir. Birlikte, Amerika'da "başarılı olma ideolojisini" –tıpkı Laurel ve Hardy gibi– istemeden ya da daha doğru bir deyişle "ister istemez" epey bir hırpalar bu filmler. Arkadaşı Dean Martin, onun annesinin yerine ikame etmektedir; sakin görünen, ağırkanlı, telaşsız, görmüş geçirmiş, deneyimli, kulağı kesik bir havadadır hep. Lewis ise deneyimli erkeğin (annenin) ağzının içine bakan şaşkın, telaşlı, beceriksiz çocuktur. Ne var ki Dean, Jerry'yi çok ender koruyabilen keskin nişancıdır; hatta kimi zaman sömürür onun güvenini. Mesela

kadınlar daha kapaktan onu tercih ettiklerinde, Dean ona en fazla şunu söyler: "Şansına küs!"

Dean Martin'in bu filmlerindeki katkısı, değerlendirmenin, eleştirinin sık sık gözünden kaçmıştır. Bu bitirim görünen adam, elini attığı her işin kendisine bir numara büyük olduğunu er geç itiraf etmese de gizleyemez duruma gelecektir Jerry karşısında. Jerry bu "büyük", her yönden kendisinden fazla olduğunu kabul ettiği arkadaşına (demek topluma), dışın temsillerine, gerçekliğe ayak uydurmaya çalışır. Berikinin hiçbir başarısızlığı Jerry'nin ona duyduğu güveni sarsmaz; tıpkı küçük çocuğun babasında ne görmek istiyorsa onu görmesi gibi. Gelgelelim ona ayak uydurmayı beceremez; çünkü başarılı olabilmek niyetiyle, bile isteye insan "ayak uyduramayacağı şeylere ayak uyduramaz". Bir irade, isteme işi değildir uyum sağlamak; mekanik bir hamle, bir adım değildir. Birçok filmin sonunda Jerry Lewis başkalarını taklit etmekten, onlara ayak uydurmaktan vazgeçer; doğru bir akıl yürütmeyle kendine döner. Bu onun kurtuluşudur ve genellikle de bir kadının yardımı ya da sayesinde yaşanır bu arınma. Görünürde ayak uydurmuş izlenimi veren, başarılı biri gibi görünen Dean Martin ise gemisini hep karaya oturtur sonunda; çünkü başarısı sağlam, elle tutulur bir temele dayanmamaktadır, dahası, Jerry'nin yardımına muhtaç hale gelir.

Chaplin filmlerindeki gibi Jerry Lewis de sürekli bir gelişme kaydeder; gerçi bu gelişme komedyenin hayat öyküsü ile özdeş bir gelişme değildir ama gene de bu öyküyle yakın bir bağlamlılık içindedir. "Ebleh" biri olduğunu kabul etmesi, Dean'den ona bir armağandır ve ona bağımlı olmasına yol açar; ama o da Dean'den "şov"u çalmıştır. 1956'da ayrılırlar; ancak ilişkilerinin biçimi ve partnerinin "kişiliği" ondan ayrıldıktan sonraki yirmi küsur yıl içinde de belirleyip duracaktır. Bar müptelası kadınları *The Nutty Professor*'de (1963) karikatürize etmiştir; demek hâlâ partnerinin etkisinden kurtulmaya çalışmaktadır: *Boeing Boeing*'te (1965) Tony Curtis'i bir Dean Martin retrospektifi, bir geriye bakış figürü olarak çizmesi boşuna değildir.

Jerry Lewis partnerinden ayrıldıktan sonra Marx Brothers ve Laurel ve Hardy'yi de yönetmiş olan Frank Tashlin'in yanına "eğitime" gider. Onunla; *The Geisha Boy* (*Kore'de*, 1958), *Cinderfella* (Jerry Lewis, *Pamuk Prenses*, 1960), *It's Only Money* (*Para Budalası*, 1962), *Who's Minding the Store* (*Aptal Tezgâhtar*, 1963) *The Disorderly Orderly* (*Gönüllü Doktor*, 1964) gibi filmlerde çalışacaktır. Lewis'e göre kendi figürünün asıl tezahür biçimleridir bu filmdeki tipler. Sinemaya çizgi filmlerle başlayan Tashlin, Amerikalıların tüketim ve

başarı düşünceleriyle ve bu düşünceleri harekete geçiren mekanik ile ilgilenmektedir. Ona göre bu düşünce, topluma yönelik tahakküm ve egemenliğin asıl enstrümanıdır. Tashlin'in pek öfkesiz sayılmayacak tepkilerini yansıtmaya çalıştığı bu dünyaya Jerry Lewis figürü girip her şeyi birbirine katacaktır.

Jerry Lewis'i James Dean mitosu ile de bağlayan kimi şeyler bulunmaktadır. Jerry de sosyal çevresince "başarısız" işe yaramaz biri olarak damga yemiş bir uyumsuzdur. "Âsi Gençlik" filmlerinin en tanımlayıcı kavramı olan ve melodram bölümünde değineceğimiz "hınç" Lewis filmlerinde bilerek ve isteyerek dışa yönelir. Jerry, normal bir Amerikalı olarak kabul edilebilmek için bu hıncını bastırmak zorunda olduğunu düşünür. Oyuncu, yönetmenliğini üstlendiği sonraki filmlerde figüründe değişikliklere gider. Bu filmlerde bizzat aktif, müdahalecidir; toplumun başarı ve tüketim düşüncesinin mekaniğine sadece "dilini" çıkarmaz; şimdi akılla, anlama yetisiyle de davranan bilinçli biridir. Âsilik boyutu geri düzeme doğru kayar; çünkü artık toplumsal uzlaşmanın kurallarını protesto etmeyi bir yana bırakmış, bunların etrafından kurnazca dolanmakta ve kendi amaçları doğrultusunda onlardan yararlanmaya bakmaktadır. Peter Lawford'un bir kez daha Dean Martin'i hatırlatan bir figür olarak karşımıza çıktığı *Hook, Line and Sinker*'da (*Çılgın Hayat*, Yönetmen: George Marshall, 1969) kadını elinden alan adama karşı mimik yüz yeteneklerini kullanır; yüzünü değiştirme yeteneği şimdi onun mücadele silahıdır. Normların sınırları içinde Jerry'ye varoluşunu gerçekleştirme imkânı tanınmaz; o istediği kadar bu normların içine kabul edilme özlemi taşısın, uyum sağlama şansı verilmez ona. Bu durumda, mutluluğunu normların dışında arayacak, kuracak, gerçekleştirecektir; çünkü ancak öne, ileriye doğru kaçışın bir anlamı vardır.

Woody Allen: Rüyaya Kaçış

Kimi bakımlardan Jerry Lewis'in izinde yürüyen Woody Allen (Doğumu: 1935), ABD toplumunun beklentilerine cevap veremediği gibi, kendi "Walhallası"nın, ölü tanrıların dünyasında didinir, mitlerle uğraşır. Okuldan okula dolaşan, kendine yön arayan genç Allen, 15 yaşında yazdığı kısa skeçleri, gag'ları çeşitli Broadway yazarlarına yollamış ve 17 yaşına geldiğinde ailesinin aylık gelirinin iki katı parayı kazanır hale gelmiştir. NBC Comedy Hours'ta ve benzeri kanallarda yaptığı programlarla adım adım sinemaya doğru yürüyen sanatçı, önce stand-up'larda nevrotik, asabi, entelektüel tiplemesiyle

tanınmıştır. 1965 yılında adını verdiği şov programında ünlü kişilerle söyleşiler yapar.

Diana Keaton ve Mia Farrow ile birliktelikleri, üç evliliği, psikanaliz doktorunun hakkındaki klostrofobi ve agorafobi tespitleri ve son olarak da Farrow'un Koreli evlatlığıyla yaptığı evliliği; karşımıza, kaçan ya da kovalayan, dur durak tanımayan, günde 15 saat çalışan bir "arayıcı" çıkarmaktadır. Tati, daha çok bir gözlemci olarak, ilk bakışta dikkat çekecek bir yanını bulamayacağımız ayrıntılara "baktırır" bizi. Seyirci bakarken o sanki "ıslık çalıp" tepkimizi izlemektedir. Woody Allen ise, biraz iddialı olmakla birlikte, bütün o üretken, yaratıcı faaliyetleri içine "kaçılan bir rüya dünyası" yerleştirir. Kariyerinin erken dönemlerinde, daha önce sahneye konan *Play it Again Sam*'in (*Tekrar Çal, Sam*, 1972) sinema versiyonunda *Casablanca*'dan adeta kendi iç engellerini yıkmak için yardım almaya çalışır. Boşandıktan sonra –başarısızlık saplantısı içinde– başka kadınlarla tanıştırılma öncesindeki paniğini, kurmaca bir dünyadan aldığı güçle aşmayı uman Allan Felix, kendisinden emin Humphrey Bogart'tan yardım ister. Bogie, Allen'ın senaryosunu yazdığı ve başrolde görev aldığı bu filmde, ona yol gösteren, güven aşılayan film figürüdür; filmden çıkmış, odasına gelip ona yol göstermeye çalışmaktadır. Kendine öylesine güvenen insanlar sadece rüyada (sinemada) vardırlar; gerçekliğin içinde yaşadığını sanan kişi, bizzat rüyaya (kurmacaya, filme) girip durur çaresizlikten. *Play it Again Sam*, Woody Allen dünyasının ipuçlarını erken 70'lerde ifşa etmektedir.

David Reuben'in tanınmış eserinden uyarlanan *Everything You Always Wanted to Know About Sex* de (*Seks Hakkında Bilmek İstediğiniz Her Şey*, 1972) aynı bakıştan beslenir; kaçış, bir spermin gözünden cinselliği/hayatı yorumlama şeklinde sürüp gider. Bir yıl sonra gündeme gelen *Sleeper*'ın (*200 Yıl Sonra*) caz tutkunu kahramanı, New York'ta doğal gıdalar satan bir dükkânın vejetaryen ortağıdır. Günün birinde başarısız bir mide ameliyatı geçirir ve kendisini tuhaf biçimde 200 yıl sonrasında bulur. Operasyon sırasında ortaya çıkan komplikasyonların etkisiyle dondurulduğunu öğrenecek ve uyandığında, totaliter bir hükümet tarafından yönetilen bir gezegenle karşılaşacaktır. "Buck Rogers" serisi, "Alice Harikalar Diyarında" masalı ya da Kubrick'in *2001*'i gibi bazı eserlerden yola çıkan Allen, bu filmde Keaton ve Lloyd'un slapstick tarzına ve Groucho Marx'a bolca yaklaşmıştır.

Filmografisinin öne çıkan yapımlarında (*Annie Hall*, 1977; *Manhattan*, 1979) *Tekrar Çal, Sam*'in ürkek ve kendisine güvensiz ay-

dın tiplemesini geliştirmeyi sürdüren yönetmenin kaçış öykülerine eklenebilecek halkalardan biri de, 1984 yapımı *The Purple Rose of Cairo*'dur (*Kahire'nin Mor Gülü*). Film, Büyük Bunalım döneminde gerçeklerden uzaklaşıp sinemaya sığınan bir kadının öyküsünü ele alır. New Jersey'deki küçük bir lokantada garson olarak çalışan Cecilia (Mia Farrow), kendisine sıkıntı veren yaşamdan iyice bunalmıştır. İşini kaybetmesinin ardından krizi derinleşen genç kadın, hayranlık duyduğu oyuncu Tom Baxter'ın (Jeff Daniels) "Kahire'nin Mor Gülü" adlı filmine gider. Filmde bir arkeologu canlandıran Baxter, birdenbire ve inanılmaz biçimde perdeden fırlayıp Cecilia'nın yaşamına dahil olacaktır.

Allen, sonraki filmlerinde New York'un sanat ortamından ve komediden uzaklaşan bir görüntü çizip Avrupa'da çektiği kimi filmlerde daha karanlık konulu filmlere yönelse de, dönüp dolaşıp rüyalara sığınacaktır. 2011'de gerçekleştirdiği *Midnight in Paris* (*Paris'te Geceyarısı*) için, kafasındaki Paris'i yaşatmak istediğini söyler. Yanlış bir evlilik kararının kıyısında duran ve Allen'ın alter-egosunu simgeleyen genç bir senaryo yazarı (Owen Wilson), esrarengiz bir arabaya atlayarak Caz Çağı'na ulaşır. Burada, Modernizmin temsilcisi sanatçılar, Hemingway'den Fitzgerald'lara, Man Ray'den Luis Bunuel'e, Dali'den Picasso'ya Paris'in ara sokaklarındaki bir lokalde genç damat adayını beklemektedir sanki.

Avrupa sanat filminin, Fellini'nin, popüler türlerin ve temsilcilerinin mirası içinde dolaşan Allen için, Patalas'ın yorumu önemlidir: "Şakaları, esprileri, dönemle, içinde yaşanan coğrafyayla, politik ya da sosyal olaylarla dişe dokunur bir ilişkiyi çok ender, dolaylı kurar. Medeni haklar, insan hakları, kadın hakları, Soğuk Savaş, Hiroşima, Vietnam sanki başka bir gezegenin sorunlarıdır. Onu, Elaine May ve Mike Nichols ikilisinin entelektüel komedi tarzının etkisi altında gören yorumlar da bilgilendiricidir. Woody Allen filmlerinin çoğunun yapımcılığını üslenen Jack Rollins, "May-Nichols ikilisinin, şovları için yaptıkları öylesine taze, öylesine yeniydi ki, ne kadar iyi olduklarına hayretle bakıyordum. İkili, komedi gösterilerinde satirik klişelerle, yeni entelektüellerle, kültürel ve sosyal düzenle kaliteli dalgalar geçiyorlardı" demektedir.

Nebbish, bahtsız Yahudi Woody Allen, medyayla, sinema birikimiyle, kültürün mitleriyle alay ederek, onları entelektüel gösterisinin mezesi yaparak "kötü gerçeklikten" uzak durur. Ama rüyada sonsuza kadar yaşanmaz ki. Kafka öykülerinde insan hep uyandığında yakalanır tekinsiz, kaotik gerçekliğe. Gerçeklik ile rüya arasında bir

diyalektik vardır ve gerçeklik rüyanın içine daldıkça, rüya çöker. Kaldı ki *Casablanca*'nın mitik kahramanı Bogart, idolleşmiş bir duruşun temsilcisidir. Öyle, cılız, titrek, kayıptan korkan, yenilgiyi daha baştan hesaba katıp tereddütlere düşen figürün mitolojide (sinemada) yeri yoktur. Woody ("Dreamer"), geleceğe de sığınmaya çalışır ama radikal yalnızlığından kurtulamaz. Bu yalnızlık kitle iletişim araçlarının ilişkileri soyutlaştırmasından, gerçeklikten arındırmasından da kaynaklanır. Nasıl güvenilecektir ki medyanın eline düşmüş insana ve insan kendine? Woody Allen gişeden nasibini almamış olsa da, genel sinema üretimi, hangi üst başlık kategorisine girerse girsin, şu ölçülere verdiği cevaptan muzdarip değil midir? Yabancı dildeki istisnasız bütün film tanıtımlarında, yatırım ve getirdiği miktarı dolar üzerinden karşılaştırmayan tek bir değerlendirme bulunmamaktadır ("kasada patladı", "bomba", "en çok hasılat getiren" vb.) Buna Oscar, Cannes ve sayısız alt kategori ödül kurumlaşmalarını eklersek, bu mecralardan hayatta, gerçeklikte sağlam rota çizmemize yeterli destek umabilir miyiz? Gerçeklik ile rüyanın diyalektiğini işletirken, "nasıl uyanabileceğimiz" belirleyici soru değil midir?

Woody Allen (filmlerinde) kendine yabancılaşmıştır; rüya/içine sığınmaya çalıştığı "alan" gerçek bir hayat imkânı tanımayacağına göre, onu geriye, kendi üzerine fırlatır. Kendini nasılsa öyle kabul etmek zorunda kalmaktan başka çaresi yoktur; ancak gerçekliğin ötesindeki arayışlarından geri fırlatıldığında kendine iyice yabancılaşır; kendini, egzotik, dış, uzak biri gibi algılar. Hele onu yönlendiren karşı konmaz güç gibi karşısına çıkan "erotiğine" çaresiz, şaşkın bir seyirci gibi teslim olur; erotiği coşkuyla kutlamaya hazırlanır. Yabancılaşmasını belki bu yoldan aşacak, yeni bir yaşama kavuşacaktır ama elbette ütopik bir alanda.

Gerçek hayatında tam tersi bir varoluş figürü sunan Woody Allen bir "yarılma" fenomeni midir? O, kitle toplumu çağının bir hayal dansçısıdır. Kendini yıkıma götüren şeye durmadan direnmeye çalışırken sanatı onun terapisi midir?

Woody Allen'ın (sinemasıyla hayatı arasında bir bağ kurmaya hakkımız varsa), sadece TV'nin, reklam dünyasının ve sinemanın çizdiği yoldan her şeyi algılaması, duyumsamaya çalışması belirleyicidir. Onun filmlerinin dahiyane özelliği, tam da bu daraltılmış indirgenmiş algılarını, tespitleri, yansıtma düzlemine bağımlılığını en samimi çabalarıyla anlatmasında aranmalıdır. Allen bu bağımlılığı, teslim olmuşluğu sarkastik bir radikallikle, gag'larıyla anlatır. Ne var ki gag'larla, entelektüel komedinin araçlarıyla seyirciye anlatmaya

çalıştığı "ikinci elden" kullanılmış bir gerçekliktir. Woody Allen önüne konan davranış modelleri içinde bulanık sudaki balık gibi çırpınır. Acı, kaçınılmaz sonla yüz yüze gelene kadar, özgürleşmesi yanılsama olarak oyalar onu. Kara komediler yapan Allen'da orta sınıf, medcezir iyle, gerçek ile hayal arasındaki salınımıyla kendini keşfedebilir.

Komiğin kişiliğinde komedilerin "aydınlatıcı" sınırları da tanımlanır. Klasik komedinin örtük ama bariz bir kuralını hatırlayalım: Filmin sonunda, kadını (sevgiliyi), parayı, itibarı, happy end'i getiren film, komedinin klasik yasasına ihanettir. O andan sonra komik tip, gündelik hayatın ayrıntılarına kadar işlemiş sosyal eleştirisini geri almış demektir. 60'ların ortalarından itibaren 50'ye yakın film gerçekleştiren Woody Allen, gerçekliğin davetine kulak tıkamaktan çok bu daveti algılamayacak kadar "kendiyle dolu, hem de tıka basa dolu" bir kaçaktır.

Sonuç Yerine

Sessiz filmden sesli filme geçişin, genelde sessiz film estetiğine olumlu ya da olumsuz etkileri hakkında özellikle geçiş dönemlerinde ve bu dönemin ardından çok şey söylenmiştir. Örneğin kurgunun büyük teorisyenleri Pudovkin, Eisenstein ve Alexandrov, anlaşılır nedenlerle sesli filmin sinemayı kötü bir tiyatroya çevireceği endişesini dile getirmişler, sesin sinemayı, gerçekliğin silik bir kopyası olmaya daha çok yöneltebileceği endişesini 19 Temmuz 1928 tarihli ünlü Moskova bildirisinde paylaşmışlardır. Sesli filmin özellikle diyaloğa imkân tanıması, yirmili yılların ortasından itibaren Amerikan sinema dünyasında şansını denemeye başlayan İskandinav ve Alman yönetmenlerin birikimlerini de epey zorlayacaktır.

Sinemada ortaya çıkışları hemen hemen sesli film ile tarihsel olarak örtüşen Marx Kardeşler, kendilerine özgü absürt, anarşist, yıkıp geçen filmleriyle komediye son çıkışını yaptırdıktan sonra da elbette "komik olan" sahneden bütünüyle çekilmeyecektir. 30'lara gelindiğinde tür olarak dilinin klasik bütün öğelerini denemiş olmanın gönül rahatlığıyla, "sessiz komedi filmleri" adını mezar taşma yazdırarak ölebilir, mirasını tür sinemasına bırakabilirdi. Öyle de olmuştur; "komik olan", "komiklik" ve "komik" bir tür füzyon kaynaşması yaşayarak bütün öteki türlerin içine yayılır: Edie Cantor'dan Bob Hope'a, Fernandel'den Toto'ya, Peter Sellers'ten Jim Carrey'ye, Jacques Tati'den Mel Brooks'a ve ZAZ ekibine, Fellini'den Kusturica'ya kadar uzanagelen bir çizgide komiğin öğeleri ve temsillerinin hayaleti sinemanın her köşesinde dolaşıp durmuştur. Sinema tarihi boyunca ne tür ayrımı dinlemiştir

komik olan, ne de yönetmen sineması, sanat sineması ya da popüler sinema ayrımı. Öyle karışımlar oluşturmuştur ki, belli bir filme "komedi" etiketi yapıştıranları utandırmış, melodram diyenleri yalancı çıkarmıştır sanki. Gülme ile ağlamanın sırt sırta yapışmışlığını yüzümüze çarpıp durmuş, gülmenin/ağlamanın biçimsel, dilsel, fizyolojik bir ayrım olduğunu göstermiştir; ama zaten sessiz sinema komedisi bu ilişkiyi ortaya koymamış mıdır? Şimdi ise ne yönetmen sineması, ne sanat sineması ne de asıl popüler sinema, komedinin mirasından vazgeçmeye hiç de niyetli olmadıklarını göstereceklerdir. Komedi de bu uzlaşmadan yararlanarak her bulduğu fırsatta sessiz sinema komedisinin salt öğelerini seyircinin karşısına çıkarmakla kalmaz, zaman zaman asıl eleştirel, felsefi, düşündürücü sinemanın komedi sineması olduğunu kanıtlamaya çalışıp durur.

İlginç ve anlamlıdır; Ryan ve Kellner, ağırlıklı olarak Hollywood'un geçen yüzyılının son çeyreğini gözden geçirdikleri "Politik Kamera"da* popüler türleri tematik başlıklar altında tipik örnekleriyle "okumaya" çalışırlarken, Komedi'ye özel bir başlık ayırmamışlardır. Bu yöntemsel tutum, 60'lardan sonra popüler türlerde yaşanan dönüşümlerle, türlerin birbirleri ile alışverişinin artmasıyla ilintili olabileceği gibi, türün "yayılışının" öteki türler ile oluşturduğu biçimsel, içeriksel, yapısal vb. karışımlardan ayıklanmasının işlevsiz/imkânsız oluşundan da ileri gelmiş olabilir.

Komik olan, sinemanın öteki türleri içinde dağıldıkça, oluşturduğu anlamsal düzlem eleştiriyle, taşlama ve yorumlama desteği ile, komedinin iyi-kötü "salt formları" içinde yer aldığı türe nereden sonra "komedi" sınıflandırması içinde dahil olabilir? Yanıtı havada kalacak bir sorudur bu ve benzer sorular. Lucas'ın *Star Wars*'una "uzay westerni" derken Western'in yepyeni bir versiyonundan mı söz edilmektedir yoksa Bilim-Kurgu'nun içinde Western mitolojisi ile bir kaynaşmanın izlerini mi bulduğumuzu varsaymaktayız? Ama zaten tek tek filmler hakkındaki her yorum ve eleştiri; türün "Komedi'yle" kurduğu ilişkiyi doğrudan ya da dolaylı işleyip "modern politik hiciv/kara komedi" (*Dr. Strangelove*), çağdaş sosa bürünmüş slapstick (*Pembe Panter*), olarak hınzır, cilalı, akıcı bir mizah vb. tanımlamalarla işaret edip durur. Komik oyuncu, yakaladığı türün içinde sadece rasyonel araçları değil, duygusallığı da kullanarak komedinin imkân ve sınırlarını genişletip yeni komedi biçimleri bulmaya çalışabilir. Yine de "Komedi'nin" az ya da çok bütün parçalarıyla sinemanın içine da-

---

* *Politik Kamera-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Douglas Kellner-Michael Ryan, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, 2016. (y.h.n.)

ğılışının izini sürmek ve ağırlığın komedi araçları, imkânları sayesinde "düşündürücülükte" olduğu alana girmek istediğimizde, bakışımızı daha çok popüler türler alanı dışına yöneltmemiz gerekecektir. Bu anlayışla Fellini'ye, Kubrick'e, Kusturica'ya ya da Avrupa'nın ("akım") sinemalarına dikkati çekmek belki de haklı bir tutum olacaktır.

Komedi, tarihsel estetiğinde olduğu gibi duygusalın katkısını göz ardı edemez; duygusal enerjiyi harekete geçirmeden "hicvedici, ironikleştirici, mizaha dönüştürücü" araçlarını etkili kılamaz; duygusal boyut olmadan akılsal boyut tutunamaz; ama yine de son tahlilde dar anlamda hedefi "düşündürücüdür"; didaktiktir ya da öyle olmak zorundadır. Hollywood'un klasik popüler türleri ise, "düşündürmeyi" mevcut toplumsal sistemin idealliğinin onaylanmasının sağlanması olarak anlatmaktadırlar. Eleştirel değil bütünleştirmeci bir düşünmedir bu; geleneksel popüler türler, "ortak bir toplumsal gerçeklik" inşa etmeye çalışırlar. Bu kurgusal gerçekliğe uygun duygu, düşünce ve davranış biçimlerini şematikleştirerek mevcut gerçekliği nasılsa öyle korumaya yönelmişlerdir. Öyleyse popüler türler, özel ve kamusal düzlemlerini de içerecek biçimde toplumsal iletişimin kültürel düzlemdeki araçlarını temsil ederler; dolayısıyla da klasik her bir tür (Western, Korku, Melodram, Polisiye vb.) toplumsal iletişimin alanı içinde belli bir davranışın ya da rolün karşılığıdır. Böyle bakıldığında, kapitalist pazar ekonomisinin yapılaşmış davranış biçimlerini, "bu düzenin varlığını sürdürebilmesi için içselleştirilmesi gereken türde değer ve idealleri" olumlayıp yeniden üretir. Ryan ve Kellner, 70'li yılların ABD'sinde kamusal alanda ahlaksızlık ve ahlak arasındaki sınırın belirginliğini yitirmesi sonucunda (Watergate, Vietnam) başta Western, Polisiye gibi türlerin yeniden ürettikleri davranış kalıplarının zorlandığına, sonuçta türsel bölünmelerin klasik görev alanlarını koruyamadıklarına işaret ederler. Bu türlerde genellikle kamusal otoriteyi temsil eden, güvenilir, idealize kültürel temsiller itibar yitirmişlerdir. Öyleyse çok belli bir anlamda, muhalif bir eleştirelliğin konumundan dolayı, "düşündürücü" değil, "belli bir düşünceyi empoze edicidir" tür sineması. 30'lara doğru sinemanın içine yayılan "komedi" ve parçaları, bu türler içinde kamusal iletişim alanını düşünce ve duygular üzerinden kültürel bir ilişki kurup, "seyirciyi" neoliberal, kapitalist davranış, düşünce, rol kalıpları ile (bunların dönüşüm biçimleri ile) barıştırıp, bütünleştirip mümkün olan en iyi dünyada yaşandığına inandırmaya çalışırken, komik olan da kendi üzerine düşeni yapmak durumunda kalacaktır türlerin içinde.

Popüler türüne göre olayların ait olduğu türün biçimsel yapısını teknik bir düzleme çektiği, dramatik yapının bahanesi konumuna indirgediği, komik olanı su yüzüne çıkarmak, komik oyuncuya marifetlerini sergilemek imkânı sunmak, eğlendirici olmayı asıl hedef haline getirmek kaygısına kilitlenmiş filmler bile iyi-kötü bir şeyler söyleyebilir (Aksiyon'un slapstick ile, gaglar ile, dille desteklendiği, sessiz sinema döneminin hareket metafiziğinin teknolojik araçlarla geri getirildiği onlarca filmden birkaçı olan "Polis Akademisi" serisi bile kıyısından köşesinden bu kamusal bekçilerin topluma sevimli gösterilmesi kaygısının yanı sıra, polisin kurumsal yapısına taşlama olarak anlaşılabilecek göndermeler içermeden edemez). Yine de son tahlilde "onaylatıcı" düşündürmedir bu. Kurulduğu günden bu yana şiddetsiz yapamayan bir ülkenin/toplumun gözden en son çıkarabileceği kurumlar, düzen koruyucu güçlerin kurumlarıdır elbette.

Metni işletebilmek için bu kısa açıklamayı hem akılda tutmak, hem de "unutmak" zorundayız; anlayacağımız, yapısal öğelerden içeriğe, yüzlerce incelemenin arasında boğulmak, dilimizin tutulmasına yol açmak istemiyorsak işin kolayına kaçmadan edemeyiz: Filmin tanıtımı "komedi" diyorsa, varsın biz de komedi olduğunu kabul edelim. Film, bize ne niyetine gösteriliyorsa odur diyelim; ya da biz onu ne niyetine seyrediyorsak.



"La Voyage Dans la Lune", George Melies, 1902.



Charlie Chaplin ve Max Linder.



Mack Sennett'in Mayolu Güzelleri.



Charlie Chaplin, "Modern Times"ta.



Buster Keaton, "General"da.



Harold Lloyd, "Safety Last"ta.



Mae West.



W.C. Fields, "It's a Gift"te.



Laurel ve Hardy, "Way Out West"te.



Marx Kardeşler, "Monkey Business"ta.



Veronica Lake, Rene Clair'in "I Married a Witch" filminde.



Maurice Chevalier, Lubitsch'in " The Smiling Lieutenant" filminde.



"His Girl Friday", Howard Hawks, 1940.



"It's Happened One Night", Frank Capra, 1934.



"Sullivan's Travels", Preston Sturges, 1941.



Tony Curtis ve Jack Lemmon, Billy Wilder imzalı "Some Like it Hot"ta.



Toto, Pasolini'nin "Uccellacci e Uccellini" filminde.



Herbert Lom ve Peter Sellers.



Jerry Lewis ve Dean Martin.



Woody Allen.

WESTERN



Giriş Yerine

25-26 Haziran 1876'da, Birleşik Devletler 7. Süvari Alayı, George Armstrong Custer komutasında, Lakota-Sioux, Arapaho ve Cheyenne'lerin Oturan Boğa'nın yöneticiliği altındaki güçlerinin karşısında bozguna uğrar. Alay, 247 asker ve 14 subay yitirir. Custer, daha evvel bastığı "Kızılderililerin" yerleşim yerlerinde bir soykırım yapmış, kaçan yerlilerin arkada bıraktıkları 1.000 atı öldürtmüş, asıl yıkım o kış yaşanmıştır. Avustralyalı, yakışıklı ve sevimli yüzlü Errol Flynn, 1941'de *They Died with Their Boots On*'da (*Çizmeleriyle Gömüldüler*, Yönetmen: Raoul Walsh), yaklaşık otuz yıl sonra, Arthur Penn'in *Little Big Man*'inde (*Küçük Dev Adam*, 1970) ruh hastası bir süvari alayı komutanı olarak karşımıza çıkacak olan Custer'ı canlandırır. 7. Alay bayrağının altında yerlilerce öldürülen Custer, Johnny Cash'in aynı adlı şarkısında şiddet düşkünü, insafsız bir figürdür. Robert Siodmak, 1967'de, Robert Shaw'ın temsilinde, Custer'ı efsanevi bir kahraman olarak sunar. 1991'de ise, Mike Robe'un yönettiği TV dizisinde, iki ayrı kadının perspektifinden gerçekliğe uygun bir portre çizilecektir: *Son of the Morning Star*.

Yönetmen Siodmak, bir yerliye filmi hakkında ne düşündüğünü sorduğunda şöyle bir yanıt alır: "Sioux, ata sağdan biner!"

Sinemanın doğum yıllarında ve erken dönemde atılan adımlarda Komedi, müthiş popülerdir, zanaat ve sanattır. Tür, gerçeklik duygusunu zedeleyecek, özdeşleşmeyi önleyecek her engelin farkındadır. Orada fizik kuralları, yasaları bir süreliğine tatile yollanmakta, etkisizleştirilmekte, taşlar yokuş yukarı yuvarlanabilmektedir. Slapstick ve gag, fiziki dövüşü kendi masum diline tercüme eder. Oysa Western, yüzyılın ikinci yarısına kadar "inanılır tek bir yumruk kavgası veremez". *High Noon*'da (*Kahraman Şerif*, 1952) Fred Zinnemann, bunun farkına ilk varanlardan olduğunu göstermiştir. *Shane*, bir yıl sonra onu destekler. Western, kendi kuyusunu kendi eliyle kazdığını fark eden yönetmenleri ikaz eder: "Özellikle yumruk dövüşüne yer vermeyin." Türün konuları zaten iki elin parmaklarını aşmamaktadır.

"Kızılderili"siz western pek mümkün değildir daha baştan itibaren. Tren soygununa banka, posta arabası soygunları eklenir ve tablo, aşağı yukarı şekillenir: Western tarihi iptal etmiş, yerine mitolojiyi kusursuzca yerleştirmiştir. Bu tarih "Kızılderili"siz olmamaktadır; olunca da mitoloji olur ve o yerli, verdiği cevapla aynı mitolojinin işini ayaküstü bitirir:

"Sioux, ata sağdan biner!"

Anlatacağımız, popüler sinemanın en önemli türlerinden biri olduğu kadar, mitolojik hale dönüştürülen bir tarihin de öyküsüdür.

1
Western'in Yapıtaşları

Exodus-Koloniler

Amerika Birleşik Devletleri denince akla, birçok insanın o kendilerine dar gelen ya da düşman gördükleri anayurtlarından göçünün uzun tarihi de gelir. Kuzey Amerika topraklarına yerleşen kolonyalistlerin beraberlerinde getirdikleri deneyimlerin en başında, Avrupa'da, insanların hayatlarına yeni zorlamalar getiren, gündelik hayatın akış hızına, yaşama ritmine radikal bir şekilde etkiyen ekonomik değişmeler gelir. 17. yüzyılın başlarında tarım toplumlarının feodal yapıları parçalanmaya yüz tutmuş, bu yapıların yerini gittikçe daha fazla merkantilist, daha sonra da prekapitalist egemenlik biçimleri almaya başlamıştır. Elbette bütün olarak bakıldığında bu radikal değişmelerin, geçişlerin süreçleri alabildiğine ağırken, hatta neredeyse genelde farkında bile olunmaksızın yol alınırken, tek tek insanlar açısından "kaderin darbesi" olarak algılanabilecek kadar sert dönüşümlerdir yaşanan. Buradan bakıldığında, en başta resmi kiliselerin çizgisinden sapma olarak tanımlanan cemaatlerin, tarikatların, inanç gruplarının, sözgelimi İngiltere'yi terk edip Yeni Dünya'ya göç etmeleri, bir bakıma politik bir hareket olarak da okunabilir rahatlıkla. Bu özel durumların ötesinde insanların kendilerine özel bir yurt arama serüveni, bu göç, kişiye tamamen kişisel bir kader ilişkisi olarak yansımaktadır elbette. Bireyciliğin Amerika'da tayin edici bir rol oynaması, bir yanıyla bu bağlamda açıklanabilir herhalde. Göçmen için, başlangıçta bir kayıplar zincirinden söz edilebilir, maddi varoluş şartlarından kültürel kimliğe kadar uzanan bir dizi yitim.

Aslında burada sözünü ettiğimiz süreç, Kolomb'un Yeni Dünya'yı keşfinden neredeyse üç yüzyıl önce ticaret şehirlerinin kurulması ve iktidara yönelik talep ve baskıların politik ihtilaflara yol açmasıyla başlamış, ta II. Dünya Savaşı'na kadar sürmüştür. Bu süreç, yurtdunda

kaybedecek bir şeyi kalmadığı gibi, artık ellerine geçecek bir şeyin de kalmadığı göçmenlerin ama asıl *Pioneer*'in, yani öncülerin, yol göstericilerin, kılavuzların tarih sahnesine çıkması anlamına gelmektedir. Bu göçmenler ya kendi uluslarının hizmetinde öncülüğe soyunmuş, kolonileştirmeyi dolaylı destekleyen amaçları kolonyalizmin hedefleriyle örtüşen yerleşmecilerdir ya da haydut, isyancı kişiler.

Bu gitme, kaçma havası bir yandan da tarih sahnesinde kendini gösteren burjuvazinin para gücünün iktidar talepleri ile feodal toprak mülkiyetinin yüzyıllardır temsil ettiği iktidar arasındaki ihtilaftan beslenecektir. Aristokrasi, feodal soylu sınıf, kolonilerde yeni yeni topraklar ele geçirip pozisyonlarını güçlendirmeyi, burjuvazinin parasal gücünün kuvvetlenmesine ters orantılı olarak zayıflamasına, bu ihtilafa karşı bir önlem olarak görmektedir. Örneğin Sir Walter Raleigh'ın (Newfoundland ve Virgina), Sir Ferdinando Gorges (Maine) ya da Lord Baltimore'un (Maryland) başlangıçta adı geçen yerlerin "sahipleri" olmaları bu anlayışın sonucudur.

Göçmen köylüler bakımından toprak sahibi olmak umut ve özgürlük anlamına gelmektedir elbette, kadim soylular ise bu köylülerin sayesinde yeni palazlanan burjuvaziye, onun para, faiz, tefe sistemine karşı mücadelede müttefiki bulduklarını düşünmektedirler. Tarih kitaplarında rastlanan "toprak açlığı" kavramı, aslında hayatta kalabilme, yeni bir kimlik (özdeşlik) edinme mücadelesini özetler. Yeni topraklara sahip olmak hem muhafazakâr hem de ilerici bir akımı temsil etmektedir; aristokrasi bir yanda kadim iktidarı, güç yetkisini ve buna bağlı mekanizmaları ayakta tutarken, altta, öteki sınıf ve kesimlerde bireysel imkânların, özgürce gelişme yollarının açılması demektir ki yeni topraklarda mümkün olan bu birbirini tamamlayan çelişkili süreç, Amerikan tarihinin, bağımsızlık aşamasına kadar uzanan sayısız miti ve egemenlik, hatta tahakküm biçimini açıklayabilir. Zengini, yoksulu, yaşlısını, gencini, ilericisini ve gericisini, istisnasız bütün insanları belirleyen toprak mülkiyetinin bütün sorunları çözücü gücüne olan bu sarsılmaz inanç, Amerikan düşüncesinin birçok öğesini belirleyip duracaktır.

"Epik Western"in ülkenin en başta "Batı'sına" doğru yol alıp duran yerleşimci kervanları, yeni yeni kurulan kasaba/kentler bu sabit, yönlendirici itkiyi –toprak mülkiyetini varoluşunun temeline koyan buradaki aristokrasi ile toprakta çalışan emek güçleri arasındaki ilişkinin dinamizmini– kutsal görüntülere, imgelere tahvil edip durmuştur. "Western destanları" Mısır'dan göçle birlikte Tanrı Yehova'yı da yanlarına alıp vaat edilmiş topraklara ne pahasına olursa olsun ulaşmak isteyen İsrailoğullarının kutsala yolculuklarının destanıdır

sanki. Amerikalıların, bu sözünü ettiğimiz "para ve başarı" fetişizminin altında bir tür dürtü kaydırması bulmak da mümkündür herhalde.

Yaşlı Kıta Avrupa'da toprak mülkiyeti ile ticaret ve bankacılık ekonomisi bir çelişkiler yumağı halinde yan yana varlıklarını sürdürüp dururlarken, kolonilerde, özellikle de Amerika'da yeni bir politik gücün ortaya çıkması demektir bu. Western'lerin "sığır baronları" ve o kasabamsı kentleri bu politikanın bir ifadesidirler. Toprak mülkiyeti temeli üzerinde "ülke" ticaret şirketlerince ele geçirilecektir Amerika'da. Yaşlı Kıta'da eninde sonunda burjuvazinin ekonomi ve siyaset iktidarıyla, ticaret-sanayi kapitalizmiyle aşılacak olan çelişki, Amerika'da kafa karıştırıcı bir "ekonomik sistem"e tahvil olmuştur. Amerika'ya ilk yerleşen İngiliz kolonyalistlerinin ektiklerini, ekonomi düşüncelerinin oluşturduğu mirasın öğelerini, Max Savelle'in ifadesiyle şöyle tanımlamak mümkündür: "Zenginliğin ve refahın temeli olarak toprak mülkiyetine yönelme eğilimi, bireyin ekonomik bağımsızlığı ilkesi ve nihayet işbirliğine dayalı (korporatif) iktisadi girişim pratiği. Amerika'nın yeni yeni doğup ortaya çıkan kültürünün daha baştan temelini oluşturan fikirlerdi bunlar."

Sözünü ettiğimiz ekonomik gelişmelerin seyri içinde Avrupa'da monarşistlerin burjuva sınıfı ile ittifakı üzerinden modern devletin konturları iyice belli olmaya başlamıştır. Monarşilerin modern burjuva devlet biçimine geçişleri süreci kolonilerdeki politikaları uzun bir süre belirler başlangıçta. Henüz sanayi aşamasına geçmemiş kolonyalist devletlerin çıkar politikaları büyük ticaret şirketlerininki ile tamamen örtüşmektedir. Kolonyalist devletin Avrupa'da yaşadığı gelişmelerin, özellikle de İngiltere'deki süreçlerin kolonilere yansımaması düşünülemez elbette. 1688-89 Devrimi'nde parlamentonun yetki ve gücü halkı da iyi kötü içine alacak şekilde genişletilmiş, halkın da bu parlamentoda temsilinin kabul edilmiş olması, Amerika'daki öncülerin buraya taşıdıkları bir miras olarak önemlidir. Ayrıca din düşünce ve tavrında da kalıcı, güçlü dönüşümler Yeni Kıta'da kendini gösterecektir.

Kıta'nın içinde yeni toprakların ele geçirilmesi hareketinin başlamasıyla birlikte dünyadaki hayata karşı bir kayıtsızlık, umursamazlık söz konusu olamazdı. Bilindiği gibi Katolik dünya tablosunda papazlar ve kilise dışında Tanrı'ya ulaştıracak bir aracı yol bulunmamaktadır. Luther ve Calvin ise (Katolik Kilisesi'ne karşı çıkıp) kişinin Tanrı ile arasında kendine özgü, özel bir ilişkinin oluşturulabilme imkânından söz etmişlerdir. Özellikle Calvinci kavrayış söz konusu ekonomik gelişmelerle ve bu gelişmelerle bağlantılı, onların temellendirdiği bireycileştirici tavır ve tutumlarla bir güzel bağdaşmaktadır. Protes-

tanlık, bireyin çalışmasını ve kapasitesini ortaya koymasını, kişisel deneyimin önemini desteklerken, özellikle Calvincilik İngiliz Anglikan Kilisesi'ni güçlü bir şekilde etkileyip ekonomik güç ile politik gücü iç içe geçirmiş, bunun Tanrı'nın asıl hoşuna giden birleşme olduğunun propagandasını yapıp durmuştur. İngiliz Anglikan Kilisesi zaten bir din birliği oluşturamayacak kadar eklektik bir kilisedir. Katolik, Lutherci ve Calvinist inanç biçimlerini ve anlayışları bir arada içermektedir. Anglikan Kilisesi'nden kopuşların hemen ardından oluşmaya başlayan muhalefet, kısmen Kilise'nin dışında (Separatistler, Kongregasyonalistler) ve bir ayağı kısmen hâlâ Anglikan Kilisesi'nin içinde olan (Püritenler) "salt" doğrudan Tanrı ile kurulmuş bir inanç anlayışını ve buna bağlı bir ahlakı hedeflemektedirler.

Yerlilerin yanı sıra İngilizlerin toprak konusunda başlıca rakipleri kolonizasyona hemen hemen aynı dönemlerde başlayan Fransızlar ve Hollandalılardır. İspanyol ve Portekizlilere gelince, bunlar bir yüzyıl önce zaten Güney Amerika kıtasında çoktan sömürgelere sahip olmuşlardır. İngiliz püritenlerinin öteki gruplara göre niçin ve nasıl sürece asıl damgayı vuran sosyal kesimi temsil ettikleri sorusunun cevabının bir bölümünü, muhakkak ki bunların İngiliz kökenine, toprakları ele geçirme ve bunu başarma konusunda en ufak bir tereddüt taşımamalarına bağlamak yanlış olmayacaktır.

İç Savaş

İngiliz yerleşimciler pamuk plantajlarında, örneğin Virginia'da siyah köleleri çalıştırırken, hem İngiliz yaşama tarzını ve mümkün olduğunca da İngiliz aristokrasisinin tarz ve alışkanlıklarını bir bakıma taklit edip durmuş olsalar da, kolonyalistlerin düşüncelerine, Amerika'ya özgü öğelerin gittikçe daha fazla etkimesi kaçınılmaz olmuştur; bu öğelerin hatırı sayılır bir bölümü yerliler ile mücadelenin ve özgürlük savaşlarının kaynak oluşturduğu bir *pioneer* mitolojisine, öncü, kılavuz öykülerinden oluşan mitleşmiş öykülere, kahramanlık destanlarına dayanmaktadır. Birkaç yüzyıla sığan toprak ele geçirme ve yerleşmenin mini tarihi, bu mit ve destanların oluşmasına yetip de artmıştır. Bu sosyal-kültürel temelin üzerinde ağırlıklı olarak hanedanlıklara özgü egemenlik ilkelerini temsil eden yepyeni tip bir aristokrasi doğumu gerçekleşir.

Virginia'nın taşra aristokrasisinden farklı Püritenler, New England'ın orta katmanının temsilcileridirler; hani ille de öyle söylemek istersek, küçük burjuva bir hareketin ve gelişmenin temsilcisi. Bu sosyal kesim tahammülsüzlüklerini, dini ve politik ilke ve kav-

rayışlarını muhafazakâr bir ısrarla korumakla birlikte, ardı arkası kesilmeyen yeni göçmen gruplarının baskısı altında gerilemekten, tahammül sınırlarını genişletmekten kaçınamamışlardır. Taşranın İngiliz kopyacısı aristokrasisinden farklı bu orta-küçük burjuva sosyal kesim, yeni gelenlerin baskısıyla teknolojik, ahlaki ve politik düzlemlerde ilerlemeye açık olmak durumundadır, dahası buna muhtaçtır. Onlarca yıl sonra kanlı bir iç savaşla noktalanan Kuzey-Güney ihtilafı, durduk yerde dünya tarihinin ilk "modern" savaşı nitelemesini hak etmiş değildir. Amerikan İç Savaşı ilerlemeye, söz konusu düzlemlerde gelişmeler yaşamaya hiç de niyeti olmayan taşra aristokrasisi ile küçük burjuva sınıf arasındaki gerilim alanının kıvılcımla tutuşmasının sonucudur. ("Demek ki Güney Konfederasyonu'nun savaşı bir savunma savaşı olmayıp bir fetih savaşıdır, köleciliğin yaygınlaştırılması ve ebedileştirilmesini amaçlayan bir fetih savaşı... Ya köleler ya da Kuzey Birliği yok olup gidecektir diye karar alınmaya kalkıldığında, o gün kölelerin ölüm fermanı verilmiş demektir. Kuzey, özgürleşim sağlamadan zafere ulaşmayacaksa, özgürleşim sağlayarak ulaşacaktır." (Karl Marx, "Birleşik Devletlerdeki İç Savaş" 1861)

Toprakları ele geçirme süreci boyunca inşa olan, en heterojen politik düşünceleri bile birleştiren mitolojinin bu işlevi, mitolojinin temelindeki ekonomik-sosyal sistemlerin net bir şekilde birbirinden ayrılmasıyla, etkisini kaybetmiştir. Ama Kuzey ile Güney arasındaki reel politika düzlemindeki ihtilafın, Kuzey'in sonucu net olamayan zaferiyle tuhaf bir şekilde son bulmasıyla birlikte yeni Western mitolojisinin oluşması/oluşturulması zorunluluk olarak göstermiştir kendini; şimdi bir ikinci kez ulusun birleşmesi, topakları ele geçirme, oralara yerleşme hareketiyle birlikte yeni bir aşamaya geçilmekte, mitos da bir yandan inşa olmaktadır. Amerika'ya ilk gelen öncülerin bıraktıkları tarihsel miras, yani toprak aristokrasisi ile öteki sosyal katmanlar arasındaki, savaşlarla çözülmüş ya da çözülmemiş çelişki, Kuzey-Güney İç Savaşı'nda da çözüme kavuşmak şöyle dursun, dehşet verici bir yoldan kendini ifade etme fırsatı bulmuştur. Ulus, işte ancak "Batı'da" kendine gelebilecek, bu temel çelişkileri de bünyesinde beraber sürükleyecektir.

Yerliler/"Kızılderililer"

Göçlerin öncesinde ve sonra Western'in bize gösterdiğinin aksine bütün bunlarla pek bir alıp veremedikleri bulunmamaktadır Yerlilerin. Beyaz Hıristiyanların kafalarındaki kendilerine yönelik imajla da öyle pek ortak, benzer bir yanları yoktur. Yolun başında Yerlilerin

varoluşu ve varlıkları ile "Beyazlarınki" değildir karşı karşıya gelen. İlk yerleşimcilerin Yerlilerle ilişkilerinin gösterdiği gibi, Yerli ile yeni gelenin birlikte, yan yana yaşama ilişkilerini düzenlemeleri hiç de sorun olmamıştır. Sorun, Yerlilerin varoluş tarzlarının beyazların mitolojisini tehlikeye atmasıdır. "Kızılderililerin" düşünceleri, dünyaya bakışları, dünyayı tasarlayış biçimleri, maddi talepleri, hatta başlangıçta hiç de ortaya çıkmayan, mevcut olmayan saldırganlıkları beyazlara korku veren, onları müthiş telaşlandıran etmenler değillerdir. Dert başkadır; Yerlilerin bir bütün olarak bakıldığında, Hıristiyan beyazların kafalarında dünyanın zıvanasından çıktığı, kabul edilmesi düşünülemeyecek bir varoluş tarzının sürüp gitmesine izin vermelerinin mümkün olmadığı anlayışı yerleşmeye başlamıştır. Tanrı Yehova'nın altı gün uğraşıp yarattığı, yedinci gün karşısına geçip "bak gör, çok iyi oldu" dediği bu dünyada hâlâ o Tanrı'dan haberi olmayan bu "ilkel kalabalık" dünya tablosunda tahammül edilemez bir çatlaktır. Yan yana gelinmesi imkânsız bir paganlar, kâfirler dünyasının kenarında ve içinde var olma mecburiyeti demektir. "Yerlilerin bir ruhu var mı, yok mu?" sorusuna ciddi ciddi cevap bulmaya çalışan meczupların sayısı az değildir elbette. İncil'in sözcüğü sözcüğüne çevirisine en ufak bir kuşku duymaksızın inanan beyaz Hıristiyan'ın dünyasında tehlikeli bir yarılmadır bu. Üstelik bir misyona da işaret etmektedir. "İsa bu köye de uğramamıştır"; böylelikle toprakları ele geçirme sürecine yerlileri imana getirme misyonunun da eklenmesi kaçınılmazdır. "Kızılderililerin" bir ruhunun olup olmadığı tartışması, akla ziyan bir gevezelik olsa da, enikonu bir güvensizlik duygusunun ifadesidir; Yerli kabilelerinin mitolojik, putperest inançları ile Hıristiyanlığın arasındaki ürkütücü çatlağı gidermeye yönelik girişimler zamanla şiddet ve kaba kuvvet uygulaması şeklinde dışavurmaya kadar uzanacaktır.

Cennetin Çocukları mı Paganlar mı?

Kızılderililer, Yerliler, Apaşlar Avrupalıların dünyaya bakışlarını, dünya anlayış ve tasavvurlarını tehlikeye soktukları için ölmelidirler. Kutsal Kitap'ta da bu insanların varoluşunu açıklayabilecek tek bir cümle bile bulunmamaktadır. Onlar büyük tufanın ardından Yehova'nın insanlığı üzerinden devam ettirmeye karar verdiği Nuh'un soyundan, tufanın ardından karaya çıkan Sam ve Safet'ten gelmemektedirler; hatta siyahlar gibi, Sam'ın soy kütüğüne de kayıtlı da değildir ataları. Olsa olsa Yaratılış'a bir şekilde sonradan "dıştan bir yerden" katılmış olmalıdırlar; eh, bu durumda "Yaratılış" mitolojisini de darmadağın etmiş olmaktadırlar. Dolayısıyla bu dünyada yerleri

olmamalıdır. Kuşkusuz, Yerlilerin Beyaz'ın istilasına açık hale gelmiş topraklarını koruma kaygısı, kendi mitolojilerini yaşatma endişesinden, kültürlerine yönelik tehdidi geri çevirme mecburiyetinden ayrı düşünülemez. Birileri gelip ne zamandır adım adım bereketli bütün toprakları işgal etmekte, yetmezmiş gibi kendi elle tutulur mitik tanrısal güçlerinin yerine gözle görünmez bir yaratıcıyı ve onun temsilcisini yerleştirmeye çalışmaktadır.

Bir yandan rasyonel bilim, Yerlilerin Asya'dan, bugün çağlar sonra artık var olmayan kıtalar arası bir kara köprüsünden Kuzey Amerika'ya geçtiklerini söylemektedir. Güneye doğru indikçe karşılaştıkları doğa şartlarına uyum sağlamış, çeşitli kültür ve birlikte yaşama, öteki deyişle toplumsal biçimleri yaratmışlardır. Yeni gelenlerin kuşkuyla ve anlayışsızlıkla karşıladıkları biçimlerdir bunlar. Gene kimileri Pasifik Okyanusu'nda batıp gitmiş efsanevi kıta Atlantis'in mirasçıları olarak görmektedir yerlileri; ama çok daha ilginci, Mormonların bugün hâlâ savundukları gibi, kimileri de, yerli halkın, aynen İsrailoğulları gibi "seçilmiş halk" olduğuna ama bu misyona ihanet ettikleri için lanetlenip İncil'e iman edenler karşısında Tanrıca gözden çıkarıldıklarına inanmaktadır. Bu bakışın tipik yansımalarından birine Elliot Silverstein'in *Cat Ballou* (*Kanunsuz Silahşör*, 1965) filminde rastlarız. Çiftliğin sahibi, çiftliğinde çalışan Kızılderili'nin İbranice "Şalom" selamına karşılık vermemesine çok şaşırır. Yerlilerin lanetlenmiş, öteki seçilmiş halk oldukları anlayışına işaret eden bir sekansa da sessiz sinema döneminden bir film, *The Rid Rider* (Yönetmen: Clifford S. Smith, 1925) yer verir: Bir alayın çavuşu, boyuna elleriyle "konuşan" Yahudi bir askere ifrit olup durmaktadır. Beriki, askerlerin kaldığı kaleyi ziyaret eden ve el işareti diliyle anlaşan birkaç Kızılderili'nin farkına vardığında küçük dilini yutar adeta ve onlara yaklaşır, burunları tutup yoklar, sonra da aynısını kendi burnuyla yapar ve bağırır: "Kardeşlerim!" İki Kızılderili'yi kenara çekip onlarla işaret diliyle konuşmaya başlar. Çok geçmeden birkaç paçavra karşılığı Kızılderililerin bütün incik boncuk süslerini ve giysilerini ele geçirir. Hayal kırıklığı içinde dönüp onbaşısının yanına gider. Kızılderililerin sanıldığı gibi İsrail-oğullarının kaybolan kavmi olmadığını söyler.

Beyaz yerleşimcinin Habil ile Kabil tarzı bir ilişki içinde bulunmasının bir nedeni Amerikalının cennetin çayırını (bahçesini), kadim dönemlerdeki yurdunu bulmuş olduğuna inanmasından kaynaklanır. Kolomb bile adaya çıktığı yerdeki Orinoko'yu Dört İncil'de adı geçen Gibon Nehri sanmıştır. Gelgelelim işin içinde akıl almaz bir durum vardır: Bu cennet, kendilerinden önce sadece hayvanların yaşadığı bir yer tanımına uymamaktadır. İnsan doludur Tanrı'nın bahçesi;

kendileri ise kovulmuşların soyudurlar. Üstelik çıplak bu insanlar, cennetten kovulmak şöyle dursun cennetin keyfini çıkarmaktadırlar. Yeni gelenler cennetin bu sakinlerine kin duymakta; ama Tanrı'nın sevgili kulları olma olasılığını da akıllarından çıkaramamaktadırlar. Demek onlar da öyle ya da böyle Tanrı'nın kullarıdır bu cennette oturabildikleri için; ama köklerinin kazınması daha iyi olacaktır.

Batı, genelde yasaklayıcı, men edici toplum biçimlerinin coğrafyasıdır. Daha ilk karşılaştırmalardan itibaren "yasakların çocukları" Yerliler karşısında, orada, geldikleri yerde yasaklanan dürtü ve tutkuların, duyguların hepsini bu Yerlilere yansıtmışlardır. Gelgelelim o yasaklara muhtaç olan yabani, etik sınırları tanımayan insanın önce icat edilmesi şarttır. Kızılderili, ilkel doğa insanı olmaktan çıkarak; dini inanca, cinsel tabulara, menlere muhtaç bir figür olarak yeniden inşa edilmelidir. Bu barışçıl kabilelerin önce alkolle uç sınıra kadar deforme edilip yasakçı Batı kültürünün hedefi olan insana tahvili şarttır. Bundan öteye kök kazıma meşruiyetini ele geçirmek sorun değildir. Kaldı ki bu yöndeki projeler, kolonyalistlerin siyasal projelerine de tamamen uygun düşmektedir. Kızılderili (Yerli) kültürleri, karşılıklı ilişkilerin süreçleri içinde, özünü, karakteristik varoluşunu, tarihini ve kimliğini yitirip durmuştur.

Bir Başka Boyut

Western mitosu içinde Kızılderililerin tarihsel, dini boyutunun yanı sıra erotik bir boyutu da bulunmaktadır. Bir Kızılderili şefinin kızı olan Pocahontas ile yaşayan kaptan John Smith olayı, beyaz adam-Kızılderili kız (kadın) mitolojisine esin kaynağı olmuştur. Böyle bir kadın, her iki tarafı birbirine yakınlaştırma imkânı oluşturmakla kalmaz, gerektiğinde beyaz taraf lehine kendi kabilesine (ırkına) ihanet bile edebilir. Beyaz adam için böyle bir kadının değeri, cinsel çekiciliği, doğal güzelliği ve itaatkârlığıyla ölçülür. Sessiz Kızılderili kadının Western mitolojisinde, yolunu şaşırmış bir yabani kedi gibi dolaştığını görürüz iyi baktığımızda. Sahibinin önüne koyduğu yemeği, onun yatağa çağırmasını bekler halde.

Pocahontas olayına geri döndüğümüzde ise, bu gerçek ilişkinin Amerikan edebiyatında (çizgi roman-çizgi film örneklerine kadar) vazgeçilmez bir yer tutması, Amerika'nın yeniden yaratılış öyküsüyle (mitolojisiyle) ilintili de olmalıdır. Pocahontas Amerika'nın anasıdır, bir kurtarıcıdır, Yeni Dünya'da gelenlere kucak açan anadır. Bu bağlamda bir kadın, İsa'nın kurtarıcı rolünü üstlenmiş gibidir. Demek ki Westerner için bu yabani dünyadaki serüvenlerin kutsal bir boyutunun yanı sıra, günahkâr ve erotik bir boyutu da bulunmaktadır.

Western mitosu beyaz öncü insanın yanına Yerli, Kızılderili kadını anne ve kurtarıcı olarak verirken, ters yöndeki hareket, Kızılderililerin arasına sığınan beyaz kadını bir tür din şehidi, Hannah Dustan olarak yorumlar. Dustan, gerçekte Kızılderililerce kaçırılmış bir çocuktur, baltasıyla mücadele edip bulduğu fırsatta Kızılderililerin yanından kaçıp özgürlüğüne kavuşmuştur. Göçmen kadınların simgesi, kadınsı haz ve duyguları temsil etmeyen biridir. Kızılderililerden duyulan nefreti anlaşılır kılabilmek için bu kadın mitolojik özelliklerle beslenmiştir. Kızılderililer hayvandırlar, çocukları bacaklarından tutup ağaçlara asmakta, parçalamakta, zorla bu kadınsı duygulardan yoksun Hannah gibi kadınlara sahip olmaktadırlar.

Western mitolojisinin erotik temel yapısında, beyaz kadın genellikle sarışındır, açık renk giysiler içindedir; ötekisi esmerdir, Meksikalıdır, genellikle koyu giyinir ve cinsi cazibe sembolüdür. *Westerner*'ın ise iki ruhu vardır mitolojide: Serüvencidir, gezgindir, fırsat bulduğu yerde Kızılderili kadınlarla yatmış, hatta belli süreler birlikte yaşamıştır; öteki ruhu ise kurucu, yerleşici, yasa koyucu, aileyi amaçlayan, kızıl tufana karşı set çeken kişiyi temsil eder.

Yeni Ülke

Amerikalı tipi diye söz edebileceğimiz bir şey varsa, ülkenin coğrafi, doğal yapısının, topraklarının, arazisinin bu tipin oluşmasında tayin edici payı bulunduğunu düşünebiliriz. Göçmenlerin geldikleri yurtlarının topraklarıyla karşılaştırıldığında, bu Yeni Dünya tükenmez doğal zenginlikler sunmaktadır. Nüfusun, göçmenlerin geldiği ülke ile karşılaştırılma kabul etmez seyrekliği tayin edici bir etmendir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Avrupa anlamında bir feodalizmin gelişme öğelerinden yoksundur; çünkü toprak kiracısı belli bir toprağa ömür boyu bağlı kalmak zorunda değildir. Kişiyi motive eden bir etmen, bir an evvel kendi topraklarına sahip olmaktır. Toprak sahibi olma umudu gerçekçi bir umut olan birinin büyük toprak ağasına (feodal beye) sadakati sürelidir genellikle. Güney'de ise şartlar radikal bir farklılık göstermektedir. Orada parayla alınıp satılan köleler toprakların işleyicisidirler ve günün birinde kendilerine ait bir toprağa sahip olma plan ve umut taşımaları imkânsızdır. Kaldı ki Kuzey Amerika'da büyük toprakların (Avrupa hukuk tarzı düzenlemelerle) vârislere geçmesi de bu uçsuz bucaksız yerleşim arazilerinde uygulanamamaktadır. Belirleyici olan ele geçirilen topraklardır, öyle miras yoluyla geçmiş araziler burada bir anlam taşımamaktadır; burada, istemediğiniz kadar toprak vardır yerleşimciye açık. Toprak, özgürlük

anlamına gelmektedir ve kendi dışında kimseye müteşekkir değildir onun sahibi.

18 ve 19. yüzyılda gittikçe Batı'ya doğru yayılır yerleşimciler; bu hareket Pasifik kıyılarına kadar uzanacak göçler anlamına gelmemektedir sadece, bir yanıyla ülkenin keşfi de söz konusudur. Missouri'nin keşfi ya da Rocky Mountain'in aşılması ünlü keşif gezilerinden yalnızca birkaçıdır. Böyle girişimler sadece keşif amaçlarıyla sınırlı olmayıp Birleşik Devletler'in sahip olma taleplerinin de ifadesidir. Bu keşif gezileri de bir arama ya da kaçma olayı içine yerleştirilip *The River of No Return* (*Dönüşü Olmayan Nehir*, Yönetmen: Otto Preminger, 1954) örneğinde olduğu gibi Western mitosunda kendine yer bulmuştur.

Buradan, Western mitosunun figürünün sadece idealist bir öncü (*pioneer*) ve yerleşimci değil, ülkede yeni topraklara ulaşmayı mümkün kılacak yeni yolları da keşfetmeye çalışan bir öncü olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Kendisinden sonra gelenlere gideceği yeri ve yolları gösteren öncü, bir süre sonra bu görevini gerçekleştirirken kendi özgürlüğünü kısıtlamaya başladığını idrak edecektir. Western insanının trajedisinin bir yanı da, özünde, yerleştiği bu topraklara karşı kolonyalist bir ilişkiyi temsil etmemesi ama ülkeyi (toprakları) ele geçirirken ister istemez kolonyalist (sömürgeci) görevleri çözmek zorunda kalmasıdır.

Amerikalı ozan, yazar Theodore Herman Albert Dreiser, "Amerika'yı keşfetmek harikaydı ama sonra kaybetmek daha da harika olurdu" der. Amerika'nın tarihi bir yandan da Kalvinist-Püriten faydacılık düşüncesinin aşılması tarihini temsil eder. Bu yararlılık anlayışının içinde güzelliğin yeri yoktur. Dönüp baktığımızda eski Amerika edebiyatında teolojik, politik yazılardan geçilmez; iş edebiyata, şiire ve anlatıma gelince çöldür bu alan. Sınırlı poetik metinler ve kitaplar, püriten kafanın saldırılarından bir türlü kurtulamamıştır. Püriten insan, Tanrı'nın insana "al kullan, yararlanan" dediği doğada güzellik gibi bir yan görmeyen, "kısır, kuru" faydacılık saplantısı ile, Amerikan edebiyatının geçmişe eni konu bakabilmesi, yeşermesi karşısında bir engel olup durmuştur. Westerner, zamanla, o uzun yolculuklarında kimi başka kültürler ile karşılaştıkça, doğaya ve güzelliğe karşı bu dar ve kuru püriten kafanın etkilerinden tam kurtulamamış olsa da, bu yanını aşmayı da dener.

Westerner yitirilmiş sevincin, dolayısıyla güzelliğin de peşindedir. Fırsat buldukça şöyle bir etrafına bakar ve ülkenin sonsuz büyüklüğünün, sınırsız toprakların verdiği özgürlük duygusuyla birlikte doyumsuz güzellikleri de fark eder. Ama şunu da fark eder sanki: "Birkaç yüzyıl içinde artık kurtarmak için geriye bir şey kalmamıştır. Geçtir."

İlginçtir: Western sinemasında gerçekten neşeli, bütün sorunlarına rağmen mutlu, eğlenceden en ufak taviz vermeyen insanlar Meksikalılardır. Meksikalı, yaşadığı toprakları bir armağan olarak görür. O kültürde eğlence kendi kendisinin bahanesidir. Western filmlerine biraz dikkatle baktığımızda, Beyaz yerleşimcinin eğlencelerinde seremonik bir boyut belirleyicidir. Genellikle evlenme, nişanlanma vesilesiyle sıkça karşılaşırız bu "eğlencelerle". Hayatın sorunlu, görev dolu akışı içinden çalınmış fırsatlar, aralar gibidir bu eğlenceler. Bunun dolaylı bir yansıması olmalıdır: Eğlence momentleri ani şiddet olaylarıyla, yasadışıların müdahalesiyle son bulur. Eğlenme "henüz" hak edilmemiştir sanki. *Shane*'de (*Vadiler Aslanı*, Yönetmen: George Stevens, 1953), kasabaya inen çiftçinin öldürüldüğü haberi, eğlencenin sonunu ilan eder. Meksikalıların kasabasına, kentine her saldırı, berikileri eğlencenin göbeğinde yakalar. Sanki bir kuraldır bu.

Püritenizm, Korku ve Hayaller

Püritenizm çelişkiler dolu bir yorum tablosu sunar bize. İradesi belirleyici, katı, kesin, ödünsüz Püriten kişi, dini mitolojiye pedantik bir bağla teslim olmuştur; müteşebbis ruhu, girişimciliği, hiçbir engel tanımayan aktivitesi mutluluğun değil "başarının" peşindedir. Püriten insanın derinlerindeki bir korku, onun itici gücüdür, Ortaçağın armağanı izlenme, zulme uğrama korkusunun mirasıdır bu. Buradan bakıldığında Amerika'nın tarihi, kaçılan, sığınılan yerin de tarihidir. İzlenen Püriten'in içselleştirdiği bu korku, sık sık histerik patlamalara kadar gider. 1730-1750 yılları arasında fanatik kitle hareketlerinin ortaya çıkması, daha önce "Salem"deki büyücü avı bu zeminde anlaşılır olmaktadır.

Amerika'ya yansıyan Aydınlanma (Benjamin Franklin), Amerikan Püritenizmi'nin mistiğini köşeye sıkıştıracaktır. 18. yüzyılın teknolojik, doğabilimsel gelişmeleri öteki dünya görüşünün zeminini döşeyecektir. Hoşgörüye, mantık dinine, inancına çağrının etkileriyle kutuplaşan püritenizm, demokratik eğilimlere karşı hoşgörüsüzlüğünü gösterecektir. Aristokratik ve teokratik eğilimlerin temsilcisi olan Püriten anlayış karşısında demokrasi anlayışı, söz konusu gelişmelerle birlikte güçlenecektir. Amerikan Aydınlanması'nın paralelinde "merkantilizm", "erken dönem kapitalizmine" bırakacaktır yerini. Merkantilizm, Avrupa'da mutlakiyetçi yönetim devletlerinin, daimi orduların, bürokrat aygıtının, hükümdarların, prenslerin temsili simgelerinin (saray, vb.) ve hamilik görevlerinin gerçekleştirilebilmesi için devlete dış ülkelere müdahale etme ve pazarın işleyişini belirleme

imkânı veren, iktisat politikalarının pratiğini tarif eder. Dış ticarette artıda olmak, ithalatın ihracata göre düşük düzlemde tutulması, altın rezervlerinin "kapital miktarını" belirlemesi anlamındaki merkantilizm, yerini "ilk kapitalizm biçimine" bırakmaya evrilecektir; ancak altın hâlâ iktisadi biçimlerin temsilcileri arasındaki çekişmede merkantilizmden miras değerini (işlevini) korur. Altına hücum, bu bağlamda arkaik bir iktisadi mirasın yansıması olarak anlaşılabilir.

Western'in anlatılarını yerleştirdiği dönem 1850 ile 1910 arasını kapsar. Bu yıllar altın arayıcılığının doruğuna tırmandığı bir dönemin yanı sıra, İç Savaş'ın, Kızılderililere nihai yenilgiyi yaşatan dönemin, demiryolunun Atlantik'ten Pasifik'e doğru hızla ilerlemesinin, sığır ticaretinin olağanüstü boyutlara tırmanmasının, yasaların organize edilmesinin dönemidir. Bir yandan da tarımsal kesimde yoğun bir proletaryanın ortaya çıkması –özellikle İç Savaş sonrası– hayalleri, umutları kırılan, aldatıldığını anlayan insanların yasadışı alanda olağanüstü boyutlara ulaşan bir sosyal kitlenin oluşmasına yol açacaktır. Toplum kesimlerinin himayeden yoksunluk duygusu, iktisadi güçlerin sömürücü, insafsız pratiklerine teslim edilmişlik hali Billy the Kid, Jesse James ya da Butch Cassidy ve Sundance Kid gibi, Western'in ilk olumlu kahraman figürlerine benzemeyen, düzene karşı çıkan efsanevi âsileri temsil ederler. İnsafsız, acımasız, vicdansız, bir iç ahlaki düsturun kılavuzluğunu tanımayan, sosyal köklerini, aidiyetlerini yitirmiş gerçek yasadışıların, Western sinemasının zenginden alıp yoksula dağıtan Jesse James'leri ile uzaktan yakından alakaları yoktur.

18. yüzyıl, Amerika'da da "Pietizm" dönemini temsil eder. Genelde Pietizm'de sofu, mümin özne, Pietist hareketin odağına yerleşir, salt (dini) öğreti (dogma) ve Kilise Birliği geri düzleme düşer. Tek'in kişiselliğine önem veren Pietizm, bu yanıyla modern bir damarı içerir ancak giderek teolojik ve sosyal yanı muhafazakâr bir hareket olup çıkacaktır. Pietizm'i tarihsel evrimi içinde değerlendirmek, dönemden döneme, toplumdan topluma algılanışını ve etkilerini tartışmak burada imkânsızdır; ancak özneyi, Western figürünü tarihin seyrinde katkısı olan bir avangart (öncü) olarak tanımlamak Pietizm çerçevesinde de yorumlanabilir.

Ebedi Cowboy

Western sinemasının kahramanının simgesinde, eski ülkeden (İngiltere, İrlanda vb.) "kaçış" yeni ülkede yaşanan kültür şokları ve sonraki dönemlerin hayal kırıklıkları, acıları ve yaşattığı sefaletler ifadesini bulur. Bu öykünün (tarihin) sadece ulusal değil bir de ev-

rensel boyutu bulunmaktadır. İnsanlık tarihinin oksidental (Avrupa) perspektifinden itici gücünü şu cümlede buluruz: "Git ve dünyayı kölen yap." Bu talep, Western kahramanının simgesinde eksiksiz ve modern ifade biçimine kavuşur. Western mitolojisi ve sinemasında figür, hâlâ dünyayı, talep edildiği gibi kendi kölesi yapmaya uğraşıyor mudur yoksa bu çağrı doğrultusunda kafayı mı yemiştir, belli değildir.

Western'de toprakları ele geçirme ve hakkı (hukuku) yerleştirme sürecinin sadece politik değil, ekolojik, erotik ve ahlaki bir süreç olarak da algılandığını gösterir. Bu nedenle tür, berbat örneklerinde kusursuz patriarkal mitler sunup durur. En iyi örneklerinde ise Western türünün önümüze koyduğu ilişki tarihsel yapı ile tek'in kaderi arasındaki diyalektiktir. Başka hiçbir tarih yazımı bu ilişkiyi bu biçimde gerçekleştirmeyi, kurmayı beceremez.

Western türü kendi alanında tarihe eşlik etmiş bütün kahramanları sentezler. Western sinemasında ve figüründe, İbrahim'den, Musa'dan, Hercules'ten parçalar buluruz. Bir yandan insanüstü becerileri gerçekleştirmesi beklenen misyonerdir o ama bir yanıyla da özel biri olmak istemeyen, başkaları gibi yaşayan "normal" bir insandır; ama gene de tehlikeli ve parlak, albenili biridir. Liderlik, önderlik talepleri bulunmayan bir kahramandır Western kişisi. Böyle olunca da militer, resmi görevli bir lidere soğuk bakarken Western kahramanına sempatiyle bakarız.

Mitos, pratikte çözülmesi imkânsız çelişkileri, hayali, düşsel, tasarımsal, tahayyüle dayalı yoldan halletmeye değil de, birbirleriyle uyum içine sokmaya yöneliktir. Bu bakımdan Western türü de evrensel bir önerme olabilmiştir; çünkü sadece Batı dünyasının tarihine içkin çelişkilerini değil, aynı zamanda her bir kişinin (en azından her bir erkek bireyin) toplumdaki çelişkilerini uyumlamaya çalışır. Western mitosu sosyalizasyonun dramıdır; yabani, vahşi, uygarlaşmamış doğa-durumu (insanıyla, yerlisiyle birlikte) mülkiyete, sahip olmaya programlanmış müdahalelere ancak başlarda direnebilmiştir; dolayısıyla sonuçta o ölçüde etkili bir şekilde kolonyalist müdahalenin eline geçmiştir ülke. Belirttiğimiz gibi, Western kahramanı bu süreci, kolonyalizmi bilerek gerçekleştirme görevini omuzlamamıştır. Kolonyalizmi keşfeden de o değildir. Aracıdır o, elçidir; eskiye yeniyi haber verir, yeniye de eskiyi. "Tarihin bir meleğidir", tarih omuzlarına taşıyamayacağı ağırlıkla bindirilmiştir. Dolayısıyla zamansızlaşmaktan, tarih dışına çıkmaktan başka çaresi yoktur. Alegorik bir figür olmak zorundadır. Ağzına kadar meşguldür. Western figürünün eyerinin çantasına giremeyecek, terkesine atmayacağı hiçbir hayal, hiçbir umut, endişe, korku, ideoloji, travma ve öfke yoktur.

2
Başlangıçtan 40'lı Yıllara

İlk Temsiller

30'lu yıllarda, sesli sinema bütün stüdyoları yeniden organize olmaya, yeni teknolojiyi kullanabilmek için muazzam masraflı düzenlemelere sokmaya başladığı yıllarda "Western filmleri" hızla dibe vurmuştur.

Western filmlerinin tarihi bir öykü anlatmaya başlayan filmlerle birlikte başlamıştır. 1903'te Edwin S. Porter (1870-1941), *The Great Train Robbery* ile Western'in bulucusu olma hakkını kazanacaktır. Yalnızca 12 dakikadan oluşan film, bir tren istasyonuna gelip soygun yapan ancak uğradıkları takip sonucunda yakalanıp cezalandırılan bir grup kovboyun öyküsünü konu alır. Daha önce örneğine rastlanmamış hızlı kurgu anlayışıyla dikkat çeken film, farklı mekânların ustalıklı kullanımıyla da öncü konumundadır. Tüm bu bilgiler bir yana; filmin asıl önemli yanı, haydutların lideri rolündeki George Barnes'ın silahını seyirciye doğru yönelterek ateşlemesidir. İşin ilginç yanı, Porter'ın aslında bu filmde ne yaptığının pek de farkında olmamasıdır; attığı adımın işaret ettiği imkânları David Wark Griffith fark etmiştir. Tiyatro yazarı ve oyuncu olarak sanat hayatına adım atan Griffith, 1908'de *The Red Man and the Child*'ı ilk Western'i olarak gerçekleştirdiğinde, öteki türe giren filmlerinde de Viktoryen duyguların hangilerine nasıl hitap edeceğinin belirtilerini vermiştir. Bir yanda sürekli tehlike ve tehdit altındaki, yardıma muhtaç masum genç kızlar, çocuklar; karşıda, maddi tehlikenin yanı sıra "erotik tehlikeyi de" temsil eden Kızılderililer, haydutlar.

Griffith *The Birth of a Nation*'da (*Bir Ulusun Doğuşu*,1915) şiddet yanlısı, tecavüzcü, katil siyahlara karşı İç Savaş sonrası Ku Klux Klan ile işbirliği yapan rejimin ulusun doğuşundaki mücadelesini anlatır. Onun Western'lerinin çıplak bir ırkçılık anlayışının temsili olduğu tartışmasızdır.

İlk Westerner'ler: Batı'yı Ele Geçirme Destanları

Porter'ın *The Great Train Robbery*'sinde, Gilbert M. Anderson, ata binemediği için minik bir rol almıştır. Derken Vitagraph firmasında yönetmen ve oyuncu olarak deneyim kazandıktan sonra, az çok sabit özelliklere sahip bir figür üzerinden serial yapmayı aklına koymuş, giderek ilk "Cowboy" sayılan Broncho Billy'yi sinemaya armağan etmiştir. Broncho Billy her şeyiyle bir Anderson armağanıdır sinemaya; ilk araştırmalarından bir sonuç alamayınca, katkısını öyküyle, yönetmenlikle sınırlı tutmayıp bizzat Broncho Billy'yi de kendisi canlandırmaktan başka yol bulamamıştır. Peter B. Kyne'nin "Three Godfathers" öyküsüne dayanan *Broncho Billy and the Baby* (1915), John Ford ve William Wyler da dahil olmak üzere, birçok kez sinemaya alınmıştır. Çölde ölüme mahkûm edilen yeni doğmuş bir bebek bulan üç haydut, büyük fedakârlıkları göze alarak bebeği uygarlığa ulaştırmaya çalışırlar. Aşırı durumlarda büyük bir insanlık gösteren "good bad men" figürü, gerektiğinde gene büyük fedakârlıklar gerektiren bir görev için topluma kabul edilir. Anderson'un bu özdeşleşme figürünü bizzat canlandırdığı yapımın kimi kaynaklarda 376, kimisindeyse 500 tek makaralık film olduğu belirtilmektedir. Öyle fazla genç görünen, atletiklikten nasibini pek almamış, görüntüsü de pek cezp edici sayılmayacak "Broncho Billy"yi seyircinin Griffith'in temsil edip durduğu Amerikan Viktoryenizmi'nin "erkek ideali" ile örtüştürmesi gerekirken bir sonraki yakışıklı Cowboy Tom Mix ile karşılaştırması ilginçtir. (Bu idealizme karşı "duruşu" Rudolph Valentino [tipi] temsil edecektir.)

Anderson filmlerinin otantik bir Western ile pek ilişkileri bulunmamaktadır; onun maceralarını yerleştirdiği ülke, ona yakıştırılan tanımla bir "Dime Novel Western"dir; sözünü ettiğimiz toprak ele geçirme, yerleşme anlamındaki tarihsel mitoloji karşımıza çıkmaz bu filmlerde. Seri üretimin kimi filmlerinde kahramanımız Broncho Billy öldüğü halde seyirci hemen en geç bir hafta sonraki "kurdelada" kimi kurtaracağını merak etmeye başlamaktadır. Onun filmleri 19. yüzyılın püriten ahlakına dayalı romantik serüven edebiyatının parçası sayılır.

William S. Hart (1864-1946), yönetmen, oyuncu olarak Broncho Billy konseptinin devamı ve tarihsel yanının az çok düzeltilmesidir. Birçok filminde o da "good bad man"dir; sevdiği kız için fedakârlığı en aşırı uçlarda temsil eden haydut, duygusallığın hâkim olduğu Western'lerinde gene de tarihsel gerçekliğe yöneliktir; yeni toplumda ahlaki bir temel geliştirmenin zor sürecinin yansımaları vardır bu

filmlerde. Örneğin *Hell's Hinges* (Yönetmen: Charles Swickard ve Hart, 1916) bir haydutun tövbe edip dine dönüşü ile bir papazın ahlaki çöküşünü paralel bir öykü halinde anlatır. Bu filmde sinemada ilk kez kahraman figürü İncil'i okur. Önce tereddüt eder, derken etkilenmeye başlar; gerçi hâlâ bir yandan viskisini içmektedir ama eli gittikçe viski bardağına daha bir tereddütle uzanmaya başlar. Derken yarıya kadar dolu bardak öylece dokunulmadan kalır. Hart filmlerinde ülke sadece serüvenlerin değil, aynı zamanda yepyeni bir ulusal kimliğin de şekillenmeye başladığı yerdir. William S. Hart'ın Western kahramanı, bütün öteki Western yıldızlarından çok daha fazla ölümcül bir tehdit atmosferinin yayıldığı, yalnız, sert bir adamdır. Onun Batı'sı varoluş mücadelesinin ortamıdır; sessiz sinemanın o zamana kadar olan en "gerçekçi" değil, aynı zamanda en "acıklı" örnekleridir... Hart'ın melankolik kahramanı, kadim değerlere en azından hâlâ hayran olunan ve kaybolup gitmelerinden üzüntü duyulan zamanların figürüdür; sanatın, kültürün, ekonominin, "altın" çağın, "The Roaring Twenties"in hâkim ruh hali artık farklı talepler yöneltecektir Westerne de. Aranan idoller (Westerner tipleri) yeni sürece denk düşmelidirler. Atraktif, yakışıklı, aksiyon figürü bir kovboydur şimdi aranan. (50'lerde W.S. Hart'ın trajik kahramanlarına dönüş, *High Noon*'daki yaşlı Şerif Kane [Gary Cooper] ve John Ford'un *The Man Who Shot Liberty Valance*'ındaki [*Kahramanın Sonu*, 1962] Tom Doniphon ile [John Wayne] gerçekleşecektir.)

Tom Mix (1880-1940), Hart tipi melankolik Westerner'e mitolojik bir alternatif olarak da anlaşılmalıdır. Hart, şiddetin, sertliğin döneminin, büyük, trajik, duygusal kalıntısıdır filmleriyle. Tom Mix ise Batı'nın ideallerini ve yaşama duygusunu 20'lerin Amerika'sında devam ettiren bir figürdür. Cowboy'lar becerilerini sirklerde, tantanalı gösterilerde (Bufallo Bill) show-business alanına taşımakta, rodeocu bir Cowboy, şimdi akrobat göstericisine dönüşmektedir. Tom Mix de öyle. Ayrıca Westerner'ın kılığı kıyafeti bir sürü grotesk abartılarla, parlak metallerle, sırmalı şeritli şapkalarla sinemada yerini koruyacak "fantastik bir kostüm"e dönüşüp showman Cowboy'u tamamlayacaktır. Hart'ın Westernleri bir öykü anlatıp dururlar, Tom Mix en başta action sergilemektedir.

Bir dönüm noktası sayılan *Stagecoach*'tan önce (*Cehennem Dönüşü/Posta Arabası*, Yönetmen: John Ford, 1939), *The Covered Wagon* (*Batı Kervanı*, Yönetmen: James Cruze, 1923), sessiz dönemin ilk önemli Western "eposu" olarak değinilmesi gereken filmdir. Döneminde en pahalı, en zahmetli ve çok yönlü desteklerle kotarılmış

olan film, "epic" kavramını filmin yönetmeni James Cruze'dan çok daha uzun erimli kazımıştır belleklere. Nevada'da devasa bir arazi kiralanmış, göçmenlerin kervanları için yeni yapılmış 500 araba kullanılmış, ayrıca film boyunca 750 Kızılderili görev almıştır. Filmi bir efsane yapan özelliklerinden biri, bu harcamalar ve çabalardır demek yerinde olur. Film ekibi, aynen bu filmin öykülerini anlattığı yerleşimciler (göçmenler) gibi, çekilen alanın çevresinde hıncahınç dolu çadırlar, kamplar oluşturmuştur.

Film, kolektif kahramanlık ruhunun ve cesaretin yeni bir ülke ve yeni bir yasa yaratışını bireysel kaderlerle bütünleştiren bir epostur. Emerson Hough'un romanından uyarlanan yapım, Oregon yolundaki bir göçmen kervanında yaşanan olayları konu alır. Filmin kötü adamı Sam Woodhull (Alan Hale), Will Banion'a (James Warren Kerrigan) bağlı Lois Wilson'a (Molly Wingate) âşık olmuştur. Yolculuk boyunca doğa ve Kızılderililerle yapılan mücadeleler sürecinde bu iki adamın rekabeti körüklenip durur. Derken kervan ikiye ayrılır; bir kol Oregon'a, bir diğeri Kaliforniya'ya yönelir. Molly, Banion'dan ayrılır; hatta Sam ile evlenmeyi bile kabul eder. Ne var ki bir yanlış anlama sonucunda aldığı bu karardan pişman olan kadın, filmin kötü adamına ondan ayrılıp tekrar Banion'a dönmek istediğini söyleyecektir. Rakibini öldürecek bir tuzak kuran Sam, Jim Bridger (Tully Marshall) tarafından öldürülür, kervan ile birlikte iki sevgili de hedeflerine ulaşırlar.

İrlanda asıllı Tim McCoy, İç Savaş sırasında görev yapmış bir askerin oğludur. Chicago St. Ignatius College'de bir "Vahşi Batı" gösterisini seyrettikten sonra okulu terk edip Wyoming'de bir çiftlikte iş bulur. Deneyimli bir at binicisi ve kement atıcısı olarak çevredeki Kızılderili kabilelerinin dillerini öğrenmenin yollarını bulur. Sayısız rodeo müsabakasına katılır, sonrasında I. Dünya Savaşı'nda askere alınır. Savaşa ve çatışmalara doğrudan katılmamış olan McCoy Kızılderili kültürünü çok iyi bilen bir uzman kimliğiyle bu film için görevlendirilip gerekli elemanı temin etmesi, hatta onların yardımıyla tanıtıcı şovlar düzenlemesi için tutulur. Büyük Kızılderili muharebelerinin doğrudan tanıklarının da aralarında bulunduğu 750 Yerliyi bir araya getiren McCoy, film gösterilmeden önce onlardan, seyirciye (halka) danslarını, seremonilerini izletmelerini istemiş, öykülerini anlattırmıştır. Kızılderililerin işaret dillerini kısaca tanıtmış ve filmin gösterildiği salonların lobilerinde değişik Kızılderili çadırları kurdurmuştur.

Bu epik, bakışları uzaktaki ufkun o sınırsız genişliklerine yöneltir; topraklar ve sonsuz kırsallık bir "ruh" kazanır. John Ford'un bir yıl

sonraki *The Iron Horse*'u (*Demir At*, Yönetmen: John Ford, 1924) Batı'yı ülkeye katmanın uzun, zahmetli, çetin bir mücadele, bir görev olduğunu gösteren bir başka destandır: Doğa ile insan, kolektif ile birey, yeni ile eski arasında çözülmesi gereken ihtilafların gerilim alanında sürüp giden bir mücadele olduğunu gösterir. Hani bilerek ya da tesadüfen, bu epikler, Batı'yı topraklara dahil etmenin mücadelelerini anlatan destanlar, İsrail halkının Mısır'dan vaat edilmiş topraklara göçünü, bir başka göç mitolojisini tasvir eden çizimler ile dikkat çekici benzerlikler gösterir.

K. Ewerson, Lindbergh'in uçakla okyanusu aşma girişiminin, eski moda kahraman Cowboy'u antikalaştırmaya yettiğini söyler. 1930'ların ortasındaki B-Westernlerde Cowboy'un teknolojik aygıtlarla döşenmesi bu bağlamda anlamlıdır (George Lucas'ın *Star Wars* filmlerine buradan bakıldığında Bilim-Kurgu'nun Cowboy türüne şükranlarını belirtmesidir de bu yapım.) Öldürücü bir ikinci gelişme, şimdi akıntıyı ters döndürmüştür; Büyük Bunalım'dan hemen önce ve ardından sanayinin üretim gücü ihtiyacı, kırsalı değil kentleri göçün hedefi haline getirmiştir. Kırsalın, sığırcılığın, tarımcılığın yerini alan sanayi üretimi, Western'in dünyasını hızla mitosuyla baş başa bırakacaktır. Şimdi göçmenler sanayi kentlerine hücum eder (Chaplin filmleri). Kırsaldan ve dışarıdan bu büyük göç, western kılavuzlarına değil, sendikalara ihtiyaç duyar. Var olma mücadelesi büyük kentlerdedir artık; ama belki sinemanın kendinden kaynaklanan bir gelişme, Western'e bir on yıllığına öldürücü darbeyi vurur: Western, bir bakıma John Gilbert'ların kaderini paylaşmıştır sesli sinemayla birlikte. Seyirci, dakikalarca diyalogun geçmediği, şarkıların söylenmediği bir kurdela ile ilgilenecek halde değildir şimdi. Zaten Ginger Rogers'e mal edilen tespit durumun tuzu biberidir: "Konuyu değil atı değiştirip duruyoruz."

1939: Western'in Büyük Yılı: Stagecoach

John Ford imzalı *Stagecoach*, seyirciyi Western'in klasik biçimiyle buluşturmuştur bir anda. Ernest Haycox'un öyküsü, kendine özgü, ilginç, az çok alegorik ve mitik karakterlerin bir araya toplandığı bir teatral sahnede geçmektedir sanki. Kaleler arasında uzun yolculuk, Kızılderili saldırısı gibi sekanslar, teatral iç sahnelerin arasına girmiş hareket unsurları gibidirler. Posta arabasında yolculuk yapanlar birbirleri hakkında yüzeysel bilgileri olan, gerilerinde hikâyelerini ya da eylemlerini bırakmaya çalışan veya bir yerde yeni bir başlangıç yapmayı uman "toplumdışı" çizgiye yakın kişilerdir. Dikkafalı ama

sosyal uyuma yatkın genç asker Ringo Kid (John Wayne), posta arabası grubuna yolda katılır. Bir kaçaktır çünkü. İftira yüzünden aranmaktadır. Züppe, kibar, trajik kumarbaz Hatfield (John Carradine); komik, cana yakın ve dost insan Samuel Peacock (Donald Meek); yerleşik değerlere, önyargılara önem vermeyen, hor görülen, anne karakterli, sevecen hayat kadını Dallas (Claire Trevor); ebedi sarhoş, başkalarının mutluluğuna tereddütsüz destek olarak yaşayan doktor Josiah Boone (Thomas Mitchell); küstah püriten burjuva kadın Lucy Mallory (Louise Platt); tedirgin, iyi niyetli, lanet edip duran sürücü Buck (Andy Devine); dürüst, ödünsüz Şerif Curly Wilcox (George Bancroft) ve hırsız banka müdürü Henry Gatewood (Berton Churchill). Kısacası, her biri kendi derdine düşmüş toplumun kenarlarına savrulmuş tipler.

Bu "tekler yan yanalığı" dış tehlikenin, Apaçilerin tehdit ve baskısıyla "çoklar tekliğine" doğru evrilecektir bir anda. Birbirleriyle geçinmeyi deneyecek, birbirine tahammül etmeye çalışacak, dış tehlikeye karşı savaşmak ve birbirleri için ölmekten kaçınmayacaklardır.

John Ford filminin klasik olmasını sağlayan etmen, sadece zaman-mekân ve eylem birliğini dikkatle kollaması, böylelikle türün başka birçok filmine örnek oluşturması değil, sanki ilk kez kendisi kurmuş gibi Western "mitosunu" kusursuzca yansıtmasıdır. Bu topluluğun öğelerinin birbiriyle kaynaşmaları, iç çelişkilerini geri düzleme itmeleri ama her bir bireyin kişisel özelliklerini kollamaları, bu özelliklerine rağmen ya da bunlarla birlikte kişiye saygı göstermeleri, kişilerin başına gelebilecek olayların (kaderin) ikinci plana gerilemesi, ortak, birlikte paylaşılan hedefin gitgide özgür, (serbest) bir topluluğun (toplumun) o büyük duygusunun ortamına doğru evrilmesi, kuşkusuz mitik-poetik bir imgedir de. Bu imge, Amerikan toplumunun "bireycilik" temsili tekleri koruyarak ortak toplumu var etme imgesinin temsilidir.

Dış tehlike ve tehditten çok kırsal manzara insanları birlik olmaya yönelten etmendir Ford filminde. Kanyonları, vadileri her iki yandan izleyen keskin konturlu dağlar, sarp kayalıklarıyla bu manzara insan ile ilişki içine sokulduğu yerde bir "gösterge" işlevine bürünür. Kaçan araba ile peşindeki Apaçiler çorak bir cehennemin içinde ölüm-kalım yarışına girmişlerdir. Oradan sağ çıkan yaşama hakkını sınırsız elde edecek, onu artık hiçbir etmen engellemeyecektir sanki. Sarp kayaların üstünde beliren Yerliler, doğanın uzantısı gibidirler; tek farkla, onlar hareketlidir, o kadar. *Stagecoach*, Yerlileri tehdit edici bir dış (ilkel doğa) düzlemine indirir; insani en ufak özelliklerine

işaret edecek bir boşluk bırakmaz; tehdit, bu tarafta birliği, hayata devamın şartı olarak mecbur kılan etmendir sadece. Öyleyse burada da olduğu gibi, vadiler, sarp dağlar ve Yerliler, Ford sinemasının kulisi gibidirler; Jean Mitry'nin deyişiyle "Ford filmlerinde bu kulisin (mekânın) içinde bir başka mekân hareket eder. İnsana özdeşliğini sağlayan bu mekân, bu kulis-manzara, dokunulmamış, el değmemiş, insan ayağı basmamış bir yer değildir. Bükülen, kıvrılan, daha önceki yolculuklarla (hareketlerle) insanlar izler bırakmışlardır bu kuliste. Öte yandan bu ortam da insanların yüzlerinde, onların kaderlerinde izler ve yaralar bırakmıştır. Başka bir deyişle bu ve öteki büyük Ford Western'lerinde manzara ile kırsal ve insan arasındaki ilişki 'diyalektik' bir ilişkidir. Yönetmen ara sıra tarihsel ayrıntılara önem verse de, en fazla bir filmde olabilecek kadar yaklaşır gerçekliğe. Western, faal insan ile edilgen (pasif) doğa arasındaki ilişkilerin modelidir; bu ilişkinin aşılmasının da. Bu ilişki kayıplar yaşanmadan aşılamaz; ama sonuçta bir umudun önünü açar: Yurda kavuşma umudunun."

Dönemin basını, 30'larda dibe vurmuş Western'in ne zamandır beklenen "tekrar doğuşu" olarak karşılamıştır *Stagecoach*'u. Western, 30'ların ardından yeniden doğuşunu muhakkak ki "New Deal" hareketine de borçludur; "New Deal", "Avrupacılığın" yeniden aşılması, Amerika ideal ve umutlarına dönüşü temsil etmesi gibi, sanat ve de bu film üzerinden yeni bir hareketin yansımasıdır; hem geri hem de ileri yönde, Amerika'yı arama hareketinin.

3
Mitolojileştirilmiş Tarih

Dikkat Çekenler

1939 yılında, *Stagecoach*'tan önce John Ford *Drums Along The Mohawk* (1939); Michael Curtiz, *Dodge City* (*Kahramanlar Diyarı*, 1939); Herry King, *Jesse James* (*Sevimli Haydut*, 1939), *Union Pacific* (*Atlas Ekspresi*, 1939); *Stagecoach*'tan sonra da Wesley Ruggles, *Arizona* (1940); King Vidor, *Northwest Passage* (1940) ve Howard Hughes (Howard Hawks'un katkılarıyla) *The Outlaw*'la (*Kanun Dışı*, 1943) Western'in yükselişini hızlandırmışlardır. William Wyler'ın *The Westerner* (1940); Raoul Walsh'in *They Died with Their Boots On* (1941); Fritz Lang'ın *Western Union* (1941); William A. Wellman'ın *The Ox-Bow Incident* (1943); King Vidor'un *Duel in The Sun* (1946) gibi filmleri de bu dönemdeki mitolojileştirilmiş "tarihe" örnektirler.

Posta Arabası'ndan Sonra

John Ford'un *Posta Arabası*'nın yanı sıra toplumsal kurumların ve eleştirinin hemen benimsediği büyük Westernler, türün temel örnekleri olarak tanıtılıp popüler Amerikan geleneğinin kendine özgü yol göstericileri haline dönüşürler. 40'lardan başlayarak bir Western'in nasıl çekileceğinin formülü, kılavuzu senaristlerin, yönetmenlerin eline pusula gibi yazılıp verilmiştir. Cecil B. DeMille'in Gary Cooper'ı bir Teksas Rangeri kimliğiyle karşımıza çıkardığı *North West Mounted Police* filminde (1940), Kanada'nın başkaldırmış Kızılderililileri ile polis arasındaki ihtilafa dikkat çekilir. Gelgelelim "kahramanlık" Western'e hemen hiç gerekmeyen ve organik olarak uymayan özelliktir: "Yurtseverlik" Westerner'ın ruhuna o kadar derin işlemiştir ki, üstüne kahramanlığı eklemek pek bir şey katmaz ona.

Fritz Lang için Western öncelikle bir biçim sorunudur. Yönetmen, Henry King'in 1939 yapımı *Jesse James*'inin (*Sevimli Haydut*)

ardından *The Return of Frank James* (1940) ve *Western Union*'u (1941) çeker. Bir telgraf hattının kurulmasını merkeze alan ikinci filmde, açık, uzayıp giden düz bir coğrafya bütün filmi belirleyici bir işlev üstlenmektedir. Film boyunca kadastrocunun ölçüm aletinin perspektifinden ileriye doğru bakarız. Bu biçimsel kavrayış, Lang'ın birçok filminde karşımıza çıkmaktadır. Karşımızdaki bozkır, John Ford'da, King Vidor'da ya da ABD doğumlu öteki yönetmenlerde gördüğümüzün aksine sınırsız, meçhul umutlar ya da tehlikeler içeren bir "açık arazi" değil, belli bir hedefe bakan birinin (bir adamın) kurgusu, konstrüksiyonu gibi bir şeydir. Lang filmlerinde inşa etmek, kurmak ve yıkmak birbirinden ayrılmaz iki tamamlayıcı yandır. Telgraf direklerinin İç Savaş sırasında Omaha'dan Salt Lake City'e kadar dikilmesi, Lang sinemasına arayıp da bulamayacağı biçim imkânları sunmuştur. Direklerin sonsuza doğru uzayıp giden belli aralıklarla dikilmiş görüntülerini her fırsatta gözümüze sokar adeta. Bu dikey yatay ilişkisine anlamlar yükleyen Lang, yatay, paralel traverslerle kurulan demiryolunun ayrıntılı görüntülerine başka sinemacılara bırakır. Lang'ın kahramanlarından birinin yatay eşikler kurar gibi demiryolu traverslerini peş peşe dizmesi olabilecek en son şeydir. Tepeye yerleştirilmiş kamera, telgraf direğine tırmanmış adamın bir mesaj yollamak isterken Kızılderili okuyla vurulmasıyla ilgilenecektir. Filmin sonunda telgraf direklerinin uçlarındaki haç biçimler, yasadışı Randolph Scott'ın mezarında karşımıza çıkar. Yasa ile uyum içinde yaşamak isteyen Frank James'in, kardeşinin buna fırsat tanımaması ve mecburen çeteye katılması gibi, buradaki yasadışı kişi de kardeş engeline çarpmıştır. Scott'ın kardeşi, Kızılderili kimliğiyle telgraf direklerinin döşenmesini engellemeye çalışan Güney'den yana çalışır ve şirketin arazideki yerleşim mekânlarını, çadırları ateşe verir. Lang'ın "biçim" arayışları olmasa, filmin dramatik yapısı türün öteki birçok örneğinin gerisinde kalacaktır. Hatla birlikte hareket eden ve her türlü ihtiyacı taşıyan arabalar birer "kapalı mekân" olarak açık arazi ile karşıtlık oluştururlar.

Savaştan önceki sesli film anlatılarının hepsinde olduğu gibi, Batı Birliği'ndeki Kızılderililer, zorunlu, anlatıya öyle girmeleri şart –teknik bir– dış tehditten, tehlikeden başka bir şey değildiler. Doğanın engel ve zorluklarını aşmak zorunda olan telgraf, tren yolu kuran elemanlar, mühendisler vb. yaptıkları öncü iş yetmiyormuş gibi, ayrıca kahramanlık özelliğini de göstermek zorundadırlar...

Raoul Walsh'un General Custer ve 7. Alay olayını sinemalaştırdığı *They Died with Their Boots On*'da (1941) –sonradan ele alacağımız,

Arthur Penn'in *The Little Big Man*'inden yaklaşık otuz yıl önce– Kızılderililer, ana karakteri kahraman yapmaya yetecek işlevle sınırlı değillerdir. Gerçi General Custer'ın tarihsel özelliği, gerçek kimliğine trajik bir boyut eklenmiş olsa da Errol Flynn'in Custer'ı bu boyuta rağmen hakiki Custer ile özdeşleşebilecek verilerden yoksundur. Hikâye karışıktır; önce görevden alınan Custer, Siouxlara bölgelerinin bölünmeden kendilerine bırakılacağı sözünü "yukarıdan aldığı güvenceyle" verir. Bir ticaret şirketinde görevli silah tacirlerinin gerilimi körüklemeleri sonucunda durum çığırından çıkar. Custer görevden alındıktan sonra 7. Süvari Alayı'nın başına getirilir. Siouxlarla arayı düzeltmek için hareket eder; ama ayaklanma halinde olan yerliler bu kez ona güvenmezler ve Custer'ın girişimini yanlış yorumlarlar. (Arthur Penn versiyonunda, Vietnam genelinde yaygınlaşan iç tepkinin de etkisi ile Custer, gerçek kimliğiyle, züppe, burnu havada, yeteneksiz, öldürmeye tutkun bir asker olarak resmedilecektir.) Erol Flynn'in öldüğü tek filmde Custer, onun kişiliğinde romantik, gururlu Amerikalıdır.

Yasadışı Westernleri'nde bile "kahraman" hata yapar elbette; ama onun kabahati değildir bu. Buradan baktığımızda asker kimlikli "kahraman" Custer ile İç Savaş'ın hemen ardından haydutluğa soyunan Jesse James, isteseler de engelleyemeyecekleri bir suçlar akıntısında sürüklenmektedirler. Bu akıntıya ticaret şirketlerinin ve sermayenin belirleyici etkilerini de eklediğimizde, "kahramanımızın" gururunun onu "outlaw" hanesine kaydettiğini söyleyebiliriz. Kızılderililere çiçek hastalığı bulaştıran battaniyelerin, silahların satıcıları, bankalar, kapital temsilcileri (elbette yasa sözcüleri de bu taraftadır) "yasadışı kahramanı" gururu yüzünden cezalandıran büyük birliğin parçalarıdır. Buna rağmen 7. Alay'ın komutanı Custer'ın gerek efsanede, gerekse de sinemada Kızılderili muharebelerinin kahramanına dönüştürülmesinin bir açıklaması olmalıdır: Custer'dan çok daha başarılı, ileri görüşlü, cesur ve onun gibi "salak" olmayan, Batı'ya dahil edilebilecek çok kişilik mevcuttur Western'in mitolojisinde. Bu noktada şöyle bir soru yöneltmek anlamlı olacaktır: Custer, Kızılderili muharebelerinde açık seçik yenilgiye uğramış tek örnek olarak, yerlilerin de ellerinin kollarının bağlı olmadığını ve ciddiye alınmalarının gerektiğini mi göstermiştir? Eh, Kızılderililer Custer'a o yenilgiyi yaşatacak kadar ciddi rakipseler, son tahlilde onları "uygarlığa kazandıran" (!) Beyazlar da her türlü övgüyü, nişanı hak etmeyecek midir? Çocuk-general, bir tür şehittir, ölümü, bütün Kızılderililerin kökünün kazınmasını meşrulaştırmaya yetmez mi bu versiyonda? Kızılderililer paranın

dikte ettiği kurbanlardır. Demek Kızılderililer, Pioneer'ler ve asker, "Batı kodlarına göre" tanımlanan bir birlik, tekliktir. Herhangi bir dış müdahale gelince birlik bozulur.

William Wellman, *Buffalo Bill*'de (1944) birçok küçük filmden, dergilerden ve çizgi romanlardan eleyip dokuduğu bir Buffalo Bill efsanesi kotarır. Güzellik, asillik, gurur, doğru tavır, Bill'i bütün gerçekliklerinden ve sahiciliğinden "kurtarıp" çoktan bilinen davranışların, klişelerin, maskların arkasına gizler. Gerçekte Buffalo Bill, sirkte şov yaparak kendi efsanesini tersten destekler; sonuçta sirke kadar düşmüş bir efsane kahraman –Buffalo kasabı– aslında sirke adımını attığında düşmek şöyle dursun, "yükselmiştir"; ama işte bu "düşüş" efsanesine omuz verir. Benzer şekilde Doğu'dan insanlardan nefret etmesi ya da Kızılderililere büyük saygı duyması, o elden ele dolaşan ucuz dergilerin malzemelerindendir. Bill, senatöre şöyle der filmde: "İşte bu sizin sevdiğiniz biricik Kızılderili'dir" ve onun ayakların önüne, üzerinde Kızılderili bir şefin kabartması bulunan madeni parayı fırlatır. War Bonnet muharebesinin akşamında, bu muharebeye girerken, "Açlıktan ölmek utanç vericidir; güzel bir ölüme kavuşabilir insan" der Kızılderililer. Onların ölülerine bakan Bufallo Bill, "Onlar benim arkadaşlarımdı" diyecektir. 1944 tarihli bir Western için epey iddialı sözlerdir bunlar. Joe Hambus'un da işaret ettiği gibi; dürüst, doğruluk abidesi, mütevazı Joel McCrea'dan başka kim oynayabilirdi ki zaten böyle bir Buffalo Bill'i?

1944'te Almanlar henüz nihai yenilgiye uğratılmamışken, "düşman askerinin onurunun korunması" uluslararası politikanın ileri görüşlü (!) bir kaygısının içine de kaydedilebilir. Savaşı ve politikacıları hem içte hem dışta askerden ayrı bir çerçevenin içine yerleştirmek Buffalo Bill'de verilen mesajda netleşmektedir. ABD savaşa girmeden önce, popüler mitolojide ülkenin kahramanlarının barışsever, hoşgörülü, müsamahakâr olarak sunulduğu hatırlandığında anlaşılabilir bir tepkidir bu. O günlerin birçok Western'inde kahraman, barışı korumak için de mücadele vermektedir. Savaşı gerçekten körükleyen, provoke eden Westernler 50'li yılları beklemek durumundadırlar. Artık düşman, tek sözcükle "içtedir"; komünistler sadece Westernlerde değil, Bilim-Kurgularda da karşımıza çıkar.

Kadın-Erkek Orantısızlığı: Politika ile Psikolojinin Arasında

William Wyler, *The Westerner* filminde (1940) Batı'daki insanın ruhsal deformasyonlarına değinir. Devletin kuruluşunda yer alan

"mutluluğun peşinde olma" ilkesi öyle fazla gerçekleşme imkânı bulamayacaktır. Ekonomik mutluluğa kavuşmak Batı için çok zor görünmeye başlamıştır; ama asıl erotik mutluk çok daha zor ulaşılabilecek bir ideal durum gibidir. Bunun nedeni, kadın-erkek sayısının orantısızlığıdır elbette. Batı toplumunda erkeklerin fazlalığı kadını mitleştirmiş, ideal imgelerin içine yerleştirilip aşılmasına kadar götürmüştür ilişkileri. Zor, şiddet, her fırsatta yumruk yumruğa kapışmak, bir tür şenlik olayıdır; bu durumun tamamlayıcı öteki parçası ise kadının korunup kutsallaşmasıdır. Batı'daki kadın-erkek ilişkilerinde rüyamsı, travmatik yanlar kendini belli eder. Kadın fukarası bir ülkede (Batı'da) kadın imgesi kutsallaştırılır, hale içine alınır; kadına gösterilecek tavır, ortaçağ şövalye davranışlarında bulabileceğimiz türden bir sürü kuralı, kodu talep eder.

The Westerner, iyi-kötü bu ilişikler yumağının yansımalarını sunar. Hâkim Roy Bean gerçek bir tarihi figürdür; görev süresince astırdığı insan sayısı, kimi tanıtımlarda gerçeküstü boyutlardadır. Roy Bean (Walter Brennan) bu filmde Westerner Cole Harden (Gary Cooper) ile mücadele halindedir; amacı berikini idam ettirmektir. Teksas'ta İç Savaş'ın ardından buraya daha önce yerleşmiş sığır yetiştiricileri ile yeni gelen çiftçiler arasında ihtilaflar tırmanıp durur. Roy Bean, kendini hâkimliğe atar ve sığır yetiştiricilerinden yana tavır alır. Bean, Western kahramanlarının tarihsel örneklerine benzer biçimde kaçıktır ve çıkarlarını en ince ayrıntılarına kadar hesaplar. Hiç görmediği şarkıcı Lili Langtry'e karşı koyamadığı bir takıntısı vardır. Cole Harden tam asılmak üzereyken boynunu uzatır ve Roy Bean'e, Langtry'i çok iyi tanıdığını ve onu kadınla tanıştırabileceğini söyler. Harden bir çiftçi kızına âşık olduğu için oradan kaçamaz ve çiftçileri sığırcılara karşı destekler. Çiftçiler Harden'ı şerif yapar ve Roy Bean'i tutuklamakla görevlendirirler. Cole Harden, Roy Bean'i, kadının bir gösteri yapacağı kente çeker; boş tiyatro salonunda hâkimi düelloda vurur. Ölmekte olan Bean'in yanına kadını alıp getirecek ve kadına: "Size eski bir arkadaşımı tanıştırabilir miyim?" diye soracaktır.

Filmde görülebileceği gibi erkekler, birbirinin halinden anlayan hasımlardır. Western sineması tarihinde Hâkim Roy Bean gibi karmaşık bir psikolojik durumu temsil eden ikinci bir örnek bulmak çok zordur. Wyler bu filmle bir öncü adım da atmaktadır. O güne kadar Western'de psikolojik durumu belirleyici olan bir figür bulmak neredeyse olanaksızdır. Theodor Kotulla'nın da vurguladığı gibi, "silahşör bir madeni para gibidir; paranın her iki yüzünde de şekil vardır ve bu şekillerde iyi ile kötü birbirine karışmıştır; ayırt edile-

mez. Wyler filmi tam da bunu gösterir Roy Bean figüründe". Dikkat edilecek olursa film, erotik kadının ortalıkta hemen hiç görünmeyişi üzerinden tanımlanmaktadır. Hayaldeki, takıntıdaki bir addır o.

Howard Hughes'un *The Outlaw*'ı (1940-1944) kadını gerçekten aşağılar. Kadın zaman zaman yardımcı, işe yarar biridir ama bir fetiştir. Bir at kadar bile değeri yoktur. Nitekim Huges'un filmi tam bir skandal olmuştur. Ünlü pin-up Jane Russell'ın göğüsleri filmden yana olanlar ile karşı çıkanların arasında ağızlara sakız olur. Sonuçta *The Westerner* ve bu film, Westerner'ın kadını partner olarak yanına çekmesinin imkânsızlığına işaret etmektedir. Batı'da erkekler arasında temel bir sorundur bu beraberliğin gerçekleştirilmesi. *The Outlaw,* eş bulma mücadelesinin temelinde erotik motifler de olduğunu söylemektedir. Erkekler ne yapıp etseler de kadına giden yolu döşeyememekte, birbirlerini yemekte, şiddet ve sadizmden uzak duramamaktadır. Westerner'ın tahayyülünde kadın, Roy Bean için bir ruhtur (bir ruh hayali); *The Outlaw*'da bu kez ruh değil bedendir kadın (Jane Russell göğüsleri). Bu iki yan birleşecek gibi değildir Westerner'ın tasavvurunda; kadın bu iki yanın birliği değildir bu erkek için. Roy Bean, "sırf ruha kesmiş" spritüel kadını yaşatmaktadır patojen tahayyülerinde ve ancak ölümüyle ulaşır bu ruha. Beden ve ruh Westerner için bir hareketin iki parçasıdır. Bu ikisinin arasında evlilik Westerner için koskoca bir yalandır. Aksinin gerçekleşmesi için Westerner'ın kendi içinde radikal dönüşümler yaşaması gerekmektedir.

King Vidor'un *Duel in the Sun*'ı (*Kanlı Aşk*, 1946) bu filmlerdeki iki erotik ikamesi hareketi bir araya getir. Çiftlik sahibinin iki oğlundan biri; küstah, kibirli, dediğim dedik Lewt (Gregory Peck) ile tutkulu, ateşli yarım kan Pearl (Jennifer Jones) arasında nefret ile aşk arasında gidip gelen ilişki belirleyicidir. Şiddete her an başvurabilen egoist Lewt, erkek gücünü her fırsatta sahneleyen histerik bir patriarktır bir ölçüde. Kadınları aşağılar, onurlarını kırar, kendini kanıtlamak için melez esmer güzeli Pearl'ü "ele geçirir". Psikolojik bir zorunluluk, sanki onu Pearl'ün özgüvenini, onurunu yıkmaya zorlamaktadır; bu türden acımasızca, etkilenmeksizin karşısındakilerin ruhsal yıkımını hazırlamak, aile hiyerarşisindeki pozisyonuyla ilişkili görünmektedir. Pearl'ü bir mülk gibi talep etmekte, kendinin malı yapmak istemektedir sanki. Nitekim Pearl nedeniyle başka bir adamı vurur; hatta sonunda kendi kardeşine ateş etmekten de çekinmeyecektir. Kardeşini vuran Lewt dağlara kaçar. Onu takip eden kadın Lewt'i vurur ama Lewt de onu ölümcül biçimde yaralar. Kanlar içinde yamaçta, sıcak

kumun içinde, Lewt sırtını bir kayaya dayamış Pearl'ün kendisine ulaşmasını beklemektedir. Kadın ile erkeğin "buluşması" psikolojinin de belirlediği bir darboğazın ucundadır. Önce parmakları buluşur, ardından son bir sarılma, asıl özgürleşmeyi, kurtuluşu temsil eder.

Bu dönemin erotik Westernleri, az önce değindiğimiz gibi Batı'nın tarihsel gerçekliği düzleminde anlaşılabilmektedir. Bu Batı, deformasyonlarıyla, frustrasyonlarıyla kadın yoksunu bir ülkedir. Elbette kahramanlık epiklerine de bir yollamadır film. Öte yandan 16. yüzyılın efsanevi Kızılderili Prensesi Pocahontas mitosunun da -yarım kan Pearl Chavez üzerinden- bir varyasyonunu bulabiliriz filmde. Tamamen beyazlardan oluşan bu Batı'da, öncünün kararları etkisizdir. (Pocahontas, Kızılderili şef babasının bir Beyazı öldürmesini engeller. Hayatının büyük bir kısmı yüzyılın üst sınıfı Beyazların arasında geçer.) Bir üçüncü açıklama ise Claudius Weil yorumuyla şöyle olabilir: "Sinemanın öteki türlerinde cinsiyetler arasındaki ilişki krizleri Melodram'da ya da Thriller'da apaçık ortaya çıkabilir; oysa erkeğin başat belirleyici olduğu Western'de kadından duyulan korku ile kadını kaybetme korkusu anlaşılır bir formülde birleşebilmiştir."

Linç ve Adalet

William Wellman imzalı *The Ox-Bow-Incident* (1943) linç adaletini tartışmaya açar. Film, kahraman özelliklerinden uzak baş kişilerinin, özellikle Gil Carter'ın (Henry Fonda) davranışlarının motiflerini, açmazlarını göstererek haksızlığa sessiz kalmaktan da öte, suçtan sorumlu olmalarını yorumlamaya açar. Kovboylardan, çiftçilerden ve birkaç maceracıdan oluşan bir ekip sığır çobanlarının peşine düşerler. Üç şüpheli adam yakalanır. (Anthony Quinn, Dana Andrews, Francis Ford). Suçsuz olduklarını ispat edebileceklerini söylemelerine rağmen üçünü de asarlar. Çok geçmeden suçsuz oldukları anlaşılınca bir Güney Federasyonu devletinin eski subayı intihar eder. Wellman'ın epey bir abartılmış izlenimi veren sekansında, eyleme doğrudan katılmamış Gil, salonda o haksızca asılanlardan birinin eşine bıraktığı veda mektubunu yüksek sesle okur. Gelgelelim ortada bir linç, bir cinayet vardır ve bu türden dokunaklı sekanslar meselenin asıl kaynağına inme anlamına elbette kesinlikle gelmez.

The Ox-Bow Incident, faşizmin Amerikan çeşidinden başka ne olabilir ki? ABD'nin savaştığı Alman Faşizmi'nin sadist, tek tek sorumlu, bireysel katillerin sorumluluğunun bu versiyonu da tartışılmaz olmaktan öteye, Henry Fonda'nın temsil ettiği eli ayağı bağlı gibi görünen ve susarak cinayetlere katılan, tavrını bir türlü netleştiremeyen kişilikte

Amerikan faşizminin işbirlikçilerini bulmakta zorlanmayız. Alman Faşizmi'nin hunharlıklarını göre göre suskunluk, sorumluluk ile suçluluk gibi aradaki çizginin nereden geçtiği tartışılır bir bağışlatma ve barışma söylemi yaratmıştır sonradan orada. Wellmann'ın filmi bu konunun sonraki örneklerinden farklı olarak hedefine "histerik kitleyi" koymamaktadır. İdamlara sessiz kalanların davranışlarını belirleyen motifler her yerde her zaman, adım başı karşımıza çıkabilir, çıkmaktadır. Bu filmi (ve benzerlerini) özdeştirmek hatalı olacaktır. Normal dediğimiz davranışı bu hunharlığa katılmaktan ya da tepkisiz kalmaktan ayıran çizgi, gerçekten de ipincedir.

Hawks, Chisholm Yolu'ndan Geçerken

Howard Hawks'un ilk büyük Western'i, bir sığır yetiştiricisinin öyküsüdür: *Red River* (*Kanlı Nehir*, 1948). Film neredeyse belgesel bir gözlemle sığır sürüsünün sahibi Tom Dunson (John Wayne) ile genç, oğlu gibi yanına aldığı yardımcısı (Montgomery Clift) arasındaki çekişmeyi anlatır. Sığırlarını hedefe ulaştırmak sürünün sahibinin hayati amacıdır. Dunson ödünsüzdür, buyruklarına itiraz kabul etmez; yoldan "geri dönülmesine" kesinlikle imkân vermez. Gelgelelim mücadeleler içinde sertleşmiş, itiraz tanımaz Cowboy Dunson'a karşı başkaldırı gecikmez ve bu "isyanın" lideri de oğlu gibi gördüğü Matt'tir. Bir silahlı çatışmanın ardından Matt, sığırları kasabaya götürür, satar; Tom'un payını da orada bırakır. Sürüsünü geri almaya yeminli Dunson, sürünün onun payına düşen bölümünün ona bırakıldığı kasabaya gelir. Karşısında kendine hâlâ direnmeye kararlı Matt'i bulur ve genç adamı, kendine karşı silahını kullanmaya zorlar. Matt bu meydan okumaya cevap vermeyecektir. Dunson ona karşı silahını ateşleyemeyeceğini anlar. Yumruk dövüşü başladığında Matt'e âşık olan kız (Joanne Dru), elinde tabancayla berikilerin arasındaki kavgayı durdurur. Sonuçta ister istemez gülünçleşen bu kavga uzlaşmayla bitecektir.

Red River, sahici epic-western ile psikolojinin birleşmesi örneğidir. Film, efsanevi Chisholm Trail (Chisholm Yolu) üzerindeki sevkiyatta yaşanan güçlükler, büyük zahmetler, gerilimler düşünüldüğünde bir belgeseldir de. Bu fırsatı kullanarak, filmin çözümlenmesi denemesine girmeden önce, bu "yol"a değinmekte yarar vardır: Chisholm Trail, Teksas'ın güneyinden başlayıp 800 km. uzaktaki Güney'e, Abilene'e (Kansas) yükleme istasyonunu ulaştıran yoldur. İç Savaş'ın hemen ardından, 1867-1887 arasında kullanılan bu "hat" Pasific Railway üzerinden sığırları Doğu'ya ulaştırmaktadır. Konfederasyon üyesi

Teksas'ın sığırları İç Savaş'tan sonra da bir süre Kuzey Birliği'ne ulaştırılamamıştır. Yol, 1840'larda Kızılderililerin av için kullandıkları geniş alanı temsil etmektedir. Hat Kızılderili bölgelerinden geçmekte (Batı Oklohoma), Red River Station'dan geçip Kansas'a ulaşmaktadır.

Hawks'un epik westerni vesilesiyle Chisholm'un öyküsüne değinmek, 19. yüzyılın ortasında, İç Savaş ortamında, Kızılderililerin "dağılma" sürecine baktıracak bir açı da sağlamaktadır. Chisholm, Kızılderililerle ticaret yapan yerlilerin güvenmek zorunda oldukları biridir. O, bölge bağımsızken Teksas Cumhuriyeti ile Kızılderili kabileler arasında yorumcu ve sözcü olarak görevler üstlenmiştir. Kızılderili kabilelerin etkin oldukları bölgelerde ticaret yapan Chisholm, Komançilerin ve Kiowa kabilelerin elinden çoğu Mexicolu tutsak çocukları kurtarmış; 1861'de (İç Savaş başlarında) Wichita'da, Oklahoma kamplarındaki Kızılderilileri sıkça ziyaret etmiş; savaş sırasında Güney Konfederasyonu'na yerlilerle birlikte tüccar olarak hizmet vermiş ve 1864'te ise bu kez Kuzey Birliği'nde subay-tercüman olarak resmen görev almıştır. Savaş sırasında her "yana" taraf-sız kalabilen Chisholm, katliamdan endişeli Kızılderilileri "bölge" dışına çıkarmakta da yardımcı olmuştur. Savaşın ardından bugünkü Wichita'da kalmış ve Kızılderili bölgelerinden geçen ticaret hattının ilk adımlarını atmıştır. Teksas-Kansas sığır sevkiyatı tekrar canlanınca da, bugün anılan adıyla "Chisholm Yolu" ABD tarihindeki yerini almıştır.

Sığırların sevkiyatı (taşınması), kişilerinin hayati ilişkilerini belirlediği için sığır kovboyları, Hawks sinemasında belirleyici bir rol üstlenmişlerdir. Bir zamanlar, geçmişinde büyük bir hata yapmış, sonra sürekli bu hataya çarpmış olağanüstü bir adam, kendi hatasıyla kadının aşkını kaybettikten sonra hedefine ulaşmayı farkında olmadan olağan bir amaç olmaktan çıkarıp yenilgisinin kamuflajına dönüştürmüş olmalıdır. Sığırların Chisholm Yolu'ndan nakledilecekleri istasyona ulaştırılmaları hayatın biricik amacını temsil etmeye elbette yetmez. Dolayısıyla da bu üst düzlem telafinin parçalanması, sığır sahibi kovboyumuzu altüst edecektir.

Bu filmdeki rolü, yılmayan, hedeflerinden taviz vermeyen, eylemi gerçekleştirme iradesini çözümün şartı olarak gören bir kişiliği, iç dünyası karmaşık, her zaman öyle sempatik olamayan biri olarak çıkarır kaşımıza. John Wayne'in canlandırdığı Tom Dunson, böyle güçlü, gözünü budaktan sakınmayan, eylem kararlarını kendisi alan erkek, Batı için bir tarihsel zorunluluktur ama aşılması da öyle. Wayne, *Red River*'dan ve kimi John Ford filmlerinden beri Pioneer'lerin o temel "patriarkal güçleri" ile "uygarlaşma" dolayısıyla "hümanistleş-

me" sürecine kahramanın bir şekilde boyun eğdiği durum arasındaki çelişkinin de ifadesidir. Bu çelişki, Hawks filmlerinde kadının yardımıyla (süreçlere müdahalesiyle) nispeten gürültüsüz patırtısız, barışçıl bir tarzda çözülmektedir. Patriarkal ilkesel gücün temsilcisinin, uygarlaşma, sosyalleşme, hümanistleşme süreçleriyle sıkışıp kalması, Hawks'un Western'in türe yön veren ve tartışılmaz kabul edilen uzlaşımı bir kenara atması, gerginliği bu filmin senaryo yazarı Borden Chase ile ödünsüz tartışmalara ve kavgalara kadar gitmesi demektir. Borden, Wayne'in Clift'in elinden ölmesini istemektedir.

Bu filmin öyküsü, feodalizmin ve bir yere kadar, Tom'un yanında yer alan biçimsel hakka dayalı burjuva-rasyonel isyanının bir varyasyonuna değil de "insancıllığa" (hümanizme) ve başvurulan araçların orantılı olması gerektiğine inanan yeni bir çözüm önerisine, dolayısıyla da politik ihtilafları çözme konusunda bir imkâna işaret sayılabilir.

Red River'm görsel yapısı (yolun başında sığır sürüleri üzerinden kaydırmalar, sonda cowboy'ların sığırları sürerken yüz çekimlerinin birbirini izlemesi, nehrin geçiş bölümleri), Western'in gelişmesinde yol gösterici ve esin kaynağı olmuştur. Hawks'ın Westerni, çok sayıda analize ve sonraki yıllarda yeni yorumlara da kaynak oluşturacaktır. Film, "Epik Western'in" ("Western Destanı"nın) bir süre geri düzleme düşmesinin ardından tekrar gündeme girmesi anlamına gelmiş; filmin seyirciyle, eleştiriyle buluşmasının "sabahı" Hawks, bir Western yönetmeni olarak sınırlanabilen John Ford'un en güçlü rakibi kabul edilmiştir (Bu çalışmanın sonuna doğru John Ford'un "western yönetmenliğine" indirgenerek tüketilemeyeceğine ilişkin değinmelere yer vereceğiz). Aslında her iki yönetmenin de yaklaşımları birbirine alabildiğine zıttır. Hawks, anti-romantik, gerçeğe, belgesel verilere bağlı bir yönetmen iken, John Ford poetik, duygusal, insan ilişkileri arasında kaybolup gitmiş kadim (mitolojik?) bağları arayan biridir. Aslında sona doğru John Fordu'u konuşmaya çalışırken, "Hollywood'un Yolu Ford Country'den Geçer" başlığı altında mitolojiden ideolojiye, muhafazakâr dünya görüşünden gerçekliğe malzeme olabilecek bir derleme sunmaya çalışacağız.

Ford'un 1940'ları

John Ford, ilk renkli filmi *Drums Along the Mohawk*'tan (1939) yedi yıl sonra bir Western daha çeker. *My Darling Clementine*'da (*Kanun Harici*, 1946) Henry Fonda Wyatt Earp, Victor Mature ise Doc Holiday rolündedir. Western sinemasının tükenmez konusu

Tombstone'da OK Corral Çiftliği'ndeki efsaneleşmiş düello, tarihsel gerçeğe uzun süre tam bağlı kalmayarak sonunda belgesel filmlere (ve bilgilere) fırsat bırakmıştır. John Ford da şiirsel bir bakışla sosyal birlikteliği yansıtma kaygısını olayın gerçekliğini belgeleme görevine tercih edecektir elbette. İnsanların ilişkilerine sağlıklı bakmak istiyorsak, dingin, sakin, gerilimsiz uğrakları bulmak gerekir "formülü", Ford sinemasının Western dışındaki filmlerinde de uygulanır. Clanton Çetesi ile hesaplaşmanın sırasını beklediğini biliriz; ama Ford bizi daha önce barışçıl, duygusal, kıskanılacak insanlar arası ilişki sekansına davet eder. Filmlerinin ortak sinüs eğrisidir bu. Daniel Dochter, bu uğrakların, kemanın, bançonun eşliğindeki dansların, sevdiği kızı bir kenara çekip ona aşkını ilan eden insanların tarihinin, gerçekliği transandans bir soyutluğa çekme anlamına gelmediğine işaret eder. "Mutluluk ve hep birlikte olma umudu" vaat eden uğraklardır bunlar.

Olayın tarihsel coğrafyasını temsil eden Tombstone'un "uygarlaşması" Ford filminde bir yoruma tabi tutulur: Wyatt Earp ve üç kardeşi, bir sığır sürüsüyle Tombstone'a gelirler. Kardeşlerden biri sığırların başında beklerken Clanton çetesinin saldırısına uğrar ve öldürülür; hayvanlar çalınır. Kasabada Marshall resmi görevi verilen Wyatt Earp, tüberküloz hastası, alkolik pokerci ve usta silahşor Doc Holliday'i yanına alıp çeteden intikam almaya, OK Corall çiftliğine doğru yola çıkar; ancak kişisel intikam motifi, gitgide sosyal birliğe karşı bir göreve de dönüşür. "Yaşlı adam" Clanton'a ve ailesine karşı OK Corral'de girişilen hesaplaşmada Clanton klanı, Doc ve Earp'ün diğer kardeşi ölürler.

Wyatt Earp'ün aile duygusu ve sorumluluğu, Ford'un şiirsel mitosunda topluma karşı sorumluluk duygusuna dönüşür. Batı'ya yasa ve düzen getirmek aileye karşı sorumluluğun parçasıdır. Wyatt Earp, Doğu'lu okul öğretmeniyle tanışır. Kadın Batı'ya eğitim ve uygarlık götürme misyonu duygusuyla hareket etmektedir. Bu ikisi umudun garantörleridirler ve cemaate yardımcı olabilmek için burada kalmalıdırlar. Bir kahramanlık mitosu ya da destanı değildir Ford'un anlattığı; şiirsel bir mitostur bu ve Wyatt Earp bir silahşor değil, sükûnetin, sakin bir hayatın adamıdır. Henry Fonda, Wyatt Earp rolünde, müthiş dengeli, ideal boyutlarda sakin ve soğukkanlı birini canlandırır. Peki, bir kadınla ilişkisi sonucu iyice anlamsızlaşmış hayatıyla, içkisiyle, kumarıyla Wyatt Earp'ün anlamlı kavgasına katılması ne söylemektedir bize? Doc, yitik biridir ve Ford iyimser poetik mitosunda karamsarlığıyla iyimserliğe ışık tutmaya mı yaramıştır? Sonunda ölmesi ve Ford filminden çıkması anlaşılır bu yönden ba-

kıldığında. Ford'un filmlerinde John Wayne'in temsil ettiği figürlerde kadını kaybeden, silahşorluğu tartışılmaz figür her belayı atlatışında, her araya girişinde biraz daha yalnızlaşır.

Bu yalnızlığa mahkûm Ford kahramanı, *3 Godfathers*'ta (*Çöl Yavrusu*, 1948) üç hayduttan biridir. Arizona'nın tuz çölünden geçerek kaçmaya çalışırlarken ölmekte olan ve tam o sırada dünyaya bir çocuk getiren bir kadına rastlarlar. Bu bebek, üç haydudun hayatında radikal bir dönüş uğrağını temsil eder. Bebeği çölden çıkarmak onların hayat amacına dönüşür. Üçü arasından yaralı Kid (Harry Carey Jr.) fazla dayanamayacaktır. Pete de (Ward Bond) zorluklara daha fazla göğüs geremez. Bob (John Wayne), arkadaşını çölde bırakma ile çocuğu kasabaya ulaştırma arasında tercih yapmak zorunda kalacaktır. Döneceği yer, kaçtıkları kenttir. Bob bebeği Kutsal Güne, Noel'e kadar kente ulaştırmayı hedefler. Filmin sonunda üç ay önce onları çölün başına kadar kovalayan şerif, bebekle hayatı pahasına geri dönen Bob'dan yana tavır alacaktır. Gelgelelim usulden aldığı kısa hapis cezası değil çölde bıraktığı ve kaybettiği arkadaşları asıl ağır bedelidir bebeği kurtarma eyleminin. Filmin sonunda üç atlının ufka karşı görüntüsüyle tamamlarız hikâyeyi. Bir hayal, bir efsane içinde varoluşlarını sürdürecektir kurtarıcılar.

İncil'in İsa'nın doğumunu haber alan üç kralın Nazaret'e gelişi hikâyesine dayandığı belirgin bu Western'de sonda kendisiyle baş başa kalan kurtarıcının trajik yalnızlığını, aynı yıl gösterime giren bir süvari alayı üçlemesinin ilk filmi *Fort Apache* (*Kan Kalesi*) izleyecek; *She Wore a Yellow Ribbon* (*Sarı Kurdelalı Kız*, 1949) ve *Rio Grande* (*Kahramanlar Diyarı*, 1950) sonradan gelecektir. John Wayne, ilk filmde Süvari Alayı Komutanı Custer'ın karşıtı bir figür olarak çıkar karşımıza. Kızılderililere ve emrindekilere karşı anlayışsız, insafsız, sabırsız Batı'yı ruh olarak, içten tanımayan Albay Thursday'in (Henry Fonda) karşısındaki figürdür. Filmin sonunda Albay, sebep olduğu katliamın üzerine örtmeye çalışırken John Wayne'in ölümünü kutsallaştırmak için çabalar, kahramanlığını öne çıkarır.

Sonradan ayrıntılarıyla değineceğimiz gibi asıl kahramanın kuliste kalması, *Kahramanın Sonu*'nda en stilize biçimiyle anlatılır. Ford'un kahramanı (John Wayne) çaresizce çevresinde olup biteni seyreder; insanilikten uzaklaşan, yitip giden bir Batı'nın ideal devamını, iyi niyetin hâkim olacağı hayallerini terk etmez. Peki ya, hakikati, gerçeği bastırmak mümkün müdür? Ford filmleri bir şeyleri kurtarmanın peşinde dolanan, belki "asıl Amerika", "asıl Batı" gibi aslında hiç olmamış bir geçmişi, "şimdi öyle olmayana karşı savunan" mitosun, efsanenin,

destanın bulutlarında dolaşan bir kaçışın örnekleri midirler? Sığır sahibi Wyatt Earp, "Üç Tanrı"daki haydutların efsanevi insaniyetleri (tanrısallıkları), kahraman askeri birlikler vb. Batı'da var olduğu varsayılan "bir şeyin" umut ve vaatlerin, 40'ların Amerika'sına, uygarlık evresine kurtarılıp taşınması, dolayısıyla da Westerner'ın bu Batı'dan uygarlığa attığı adımların karşılaştığı engellere, imkânsızlıklara yollama yapıp durmak Ford filmlerinin izleyicilerini nereye davet etmektedir, neyi anlamaya ve kavramaya? Batı "insanı" gerçeklik ile efsane, geçmiş ile gelecek arasında bir arabulucu olan Westerner (Pioneer), John Wayne figüründe sunulduğu gibi, yalnızlaşmaya yargılı değil midir? Gerçek tarihteki Batı ile kültürdeki, sinemadaki vb. efsane arasındaki ilişki, John Wayne'in asıl, kendi insan "gerçekliği" ile filmdeki Westerner rolleri arasındaki ilişkinin bir biçimi olarak da yorumlanamaz mı?

Küçük sosyal birlikler, cemaatler topluma yerlerini bıraktıkça sadakatin yerini de itaat almaya başlayacaktır. Sadakat ile itaati birleştirdiği varsayılan dayanışma (*solidarite*), yeni bir nitelik olarak belirleyicidir; umut, artık dayanışmada yatıyor olmalıdır. Kısacası, umut (dayanışma) çelişkilerin alabildiğine sert olduğu ve çözümlerin de büyük kurbanlar istediği trajik çözümlere değil de sosyal dayanışmaya bağlı olmalıdır. İlginç bir örnek, *My Darling Clementine*'daki şu sekansta kendini göstermektedir: Zilzurna bir oyuncu bir Western salonunda Hamlet'ten bir monoluğu ezberden söylemeye çalışırken Doc, onun imdadına yetişir. Gülünçtür durum ama dayanışmadır.

She Wore a Yellow Ribbon da (1949) John Wayne, süvari yüzbaşısı Brittles'ı canlandırır. Emekli olmak üzeredir ve orduya veda etmesi, kimliğini de yitirmesi anlamına gelecektir. Kale komutanının kızını ve eşini güvenilir bir yere götürmesi onun son ama acil görevi olacaktır. Kızılderililerin saldırı hazırlığı yaptığı haberleri gelmiştir; ancak eskortlar posta istasyonunun tahrip edildiği haberini getirince kızı ve kadını tekrar ayrıldıkları kaleye geri götürmekten başka çare kalmamıştır. Yüzbaşı Brittles kaleye döndüğünde resmi hizmet süresinin dolmasına sayılı saatler kalmıştır. Brittles yaşlı Kızılderili şefe ulaşır ve barışı konuşmayı dener; ama Kızılderili şef genç savaşçılarına sözünü geçirememektedir. Brittles askerlerin yanma dönüp bir hileyle Kızılderililerin atlarını dağıtır. Atsız Kızılderililer mecburen rezervasyon alanlarına dönerler. Brittles nihai olarak ordudan ayrılır bu görevinin ardından; ama onun tekrar ordudaki görevine devam ettiğini gösteren, öngörülmemiş bir son eklenir filme.

Ordu kahraman için gerçek memleketi, yuvayı temsil etmeye yetmez. Gerçi resmi hizmet odasında viskisi onu beklemektedir ve Çavuş (Victor McLaglen) her çağrıldığında önce acele bir fırt çeker şişeden; ayrıca Brittles'ın yakınları da bu kalenin mezarlığında yatmaktadırlar; ama bu ayrıntılar onun yalnızlığının ordu dünyasında aşılabildiği anlamına gelmez. Brittles, genç cengâverlerine söz geçiremeyen yaşlı şef "Yürüyen At"ta tekabüliyetini bulmaktadır. Görevi gençlere bırakmak zorundadır her ikisi de: Brittles için ordu en basit, en katlanabileceği ikamedir kayıplarını ve yalnızlığını karşılama bakımından.

Ford Apache'taki Thursday'in aksine Brittles, Kızılderililer ile savaşın doğru, gerçek bir savaş olmadığını düşünmektedir ve askeri görevini kan dökmeye fırsat bırakmadan yapmaya çalışır. Brittles'ın bu yolu gerçekleştirebilmesi onun yalnızlığıyla da ilişkili olmalıdır. Ayrıca kararlarını ilişkilerin ritüellerinden basmakalıp kararlar halinde almak yerine, kendi inisiyatifiyle çözebilmektedir. *She Wore a Yellow Ribbon*, epey bir alacakaranlık içinde kalmış bir filmdir (John Ford'un kameramanı Winton C. Hoch'u, ressam Frederic Remington'un resimlerindeki atmosfere dikkat etmeye çağırmıştır. 19. yüzyılın sonunda illüstrasyonun altın çağında yer yer natüralist, yer yer empresyonist resimlerinin odağında istisnasız Batı'nın insanları, Kızılderililer ve elbette atlar yer alır. Doğa, bir başına objesi değildir bu ressamın. Batı'ya, doğaya anlamını veren atları ile adeta yapışık doğmuş insanlardır bunlar ve hep gidecekleri bir yere hazırlanır gibidirler atların üzerinde.)

Ford'un üçlemesinde önemlilik sırasında son sırada yer alan filmi *Rio Grande*, ilk iki süvari filmiyle pek ortak bir zeminde hareket etmez. Filmin ana fikri individüalizm sorunu etrafında gelişir: Kirby Yorke (John Wayne), Mexico sınırında isyancı Apache'leri önleme görevi almıştır.

Bu üç filmi bir "triloji" (üçlü) olarak tanımlamak ne kadar yerindedir, tartışılır. Ford, Yedinci Süvari Alayı'nın az çok rol oynadığı birkaç film çekmiştir. *Cheyenne Autumn* ya da *Sergeant Rutledge* de bunların arasında yer alır; ancak üzerinde konuşulan süvari alayının kendisi değildir. Alabildiğine güçlü, yıkıcı bir dirençle karşılaşan cemaat, sosyal birlik hayatıdır temeldeki mesele. *Fort Apache* ve *She Wore a Yellow Ribbon* ordu üzerine birer film olmaktan çok uygarlaşma ve sınır bölgelerine etkileri ele alan filmlerdir. Ford'un her filmi de uygarlaşmaya doğru bir adımı gösterir.

4
Kahramanın Bunalımı ya da Olgun Western

Cadı Avı

50'li yılların başında Western artık erişkin bir tür olmuş, dilini bulmuş, bir mantık, bir mitoloji kurmuş; aktüel politik, kültürel ve derindeki "özsel" sorunları temsil edebilecek düzeye ulaşmıştır. Western bir bakıma, öteki türlerden belki de çok daha fazla gücün, iktidarın, tahakkümün, zorun, şiddetin ve yasanın tartışma alanının çerçevesini çizebilecek hale gelmiştir bu yıllarda. Bu dönemde "sol", daha doğrusu sözcüğün Amerikancı anlamında "liberal" filmlerin yanı sıra muhafazakâr hatta gerici filmler de sahnedeki yerlerini almışlardır. McCarthyizm, sadece politika ve hukuk (adalet) düzleminde yetki sınırlarının çok ötesine taşarak ABD'yi düşmanlarından temizlemeyi saplantı haline getirmekle kalmamış, gündelik hayatın geleneksel akışı içine de "burnunu" sokmuş, ülkede nasılsa yaşama imkânı bulmuş aileleri teşhire yönelmiştir. Mitosuyla, mitos tarihiyle bu müdahale tiyatrosuna en başta tepkisini verecek tür, anlaşılır nedenlerle Western'dir.

Daha önce Komedi bölümünde, Charlie Chaplin'i ele alırken değindiğimiz bu karanlık dönemi biraz daha inceleyelim: Sovyet Devrimi'nin başarıya ulaşması ve özellikle sinema alanında atılan başarılı adımlardan korku duyan ABD'li siyasetçilerin komünizme yönelik korkuları, 1937 yılında Amerika Karşıtı Etkinlikler Parlamento Komitesi'nin (HUAC-House Committee on Un-American Activities) kurulmasına yol açmıştır. Birkaç yıl sonra "kızıl tehlike"nin Hollywood'u üs olarak kullandığı ve ülkeyi, Yahudilerle birlikte II. Dünya Savaşı'na sürüklediği iddiaları ayyuka çıkar ve aralarında Chaplin ve Alexander Korda gibi isimlerin de bulunduğu sanatçılar üzerinde baskılar yoğunlaşır.

Takvimler 1944'ü gösterdiğinde, Jack L. Warner, Walt Disney, Louis B. Mayer gibi sektörün güçlü isimlerinin, dönemin basın kralı Hearst ile birlikte kampanyaya katılması, siyasetçilerin elini güçlendirir ve sürece hazırlanan kamuoyu, 1947 baharında Hollywood'un sorgulamalarına tanık olur. HUAC, başlangıçta 41 sektör çalışanını "dost olanlar" ve "dost olmayanlar" diye sınıflandırarak Washington'a davet eder. Gary Cooper, Robert Montgomery, Adolphe Menjou, Robert Taylor, Ronald Reagan gibi "dost" tanıkların Hollywood'da gizlice komünizm propagandası yapıldığı yönündeki görüşleri soruşturmanın derinlik kazanmasını sağlayacaktır. Komitenin "dost olmayan" şeklinde tanımladığı 10 sanatçı, kendilerine yöneltilen soruları yanıtlamayı reddedecek; sinema tarihinde "Hollywood Onları" olarak anılacak bu on kişi (John Howard Lawson, Dalton Trumbo, Herbert Biberman, Edward Dmytrik, Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott), bu davranışları nedeniyle Amerikan Kongresi'ne hakaret suçundan mahkemeye verilecek ve hapis cezalarına çarptırılacaktır.

"Cadı Avı" olarak adlandırılan bu yılların başlangıcında Hollywood'un onurlu sanatçıları, soruşturmaya karşı olumsuz tutum takınır ve yaşananların anayasaya aykırı olduğunu savunur. Sektör çalışanlarının haklarını savunmak amacıyla, William Wyler ve John Huston gibi yönetmenlerin başını çektiği bir komisyon kurulur; Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Danny Kaye, Gene Kelly, Jane Wyatt gibi ünlüler Washington'a giderek itirazlarını dile getirirler. Ne var ki bu çabalar, verilen cezaları ve "kara liste"nin oluşmasını engelleyemeyecektir.

Stüdyoların daha önce değindiğimiz HAYS Yasası'na benzeyen bir mantıkla, çalışanların geçmişini inceleyen Clearing Office'i (Aklama Bürosu) kurmalarının hemen ardından, başta senaryo yazarları olmak üzere Hollywood'un önemli liberal ve sol çevreleriyle ilişkiler kesilir.

1951 yılında, Wisconsin'in Cumhuriyetçi Parti Senatörü Joseph Raymond McCarthy'nin öncülüğünde yapılan ikinci Cadı Avı'nda koşullar daha da ağırlaşmıştır. John Wayne'in bir konuşmada, herkesi komünistlerin adlarını açıklamaya çağırması ve "gerçek bir ABD vatandaşı olduklarını ancak bu yolla kanıtlayabileceklerini" ileri sürmesinin ardından Howard De Silva, Larry Parks, Lilian Hellman, José Ferrer, Sterling Hayden, Edward Dmytryk, Elia Kazan, Edward G. Robinson, Lee J. Cobb gibi isimler ifadeye çağırılır. İkinci dalga, kimi aydınlar için turnusol kâğıdı işlevi görecek, başta Elia Kazan ve Edward Dmytryk olmak üzere ihbarcılığa soyunanlar ile ifade vermeyi reddeden aydınları birbirinden ayıracaktır.

McCarthy dönemi 1966'da sona erdiğinde ortada gerçek bir enkaz kalmıştır: Pek çok sanatçı sektörden uzaklaşmış, kimileri ancak başka isimlerle ve çok düşük ücretlerle senaryo yazmak durumunda kalmıştır. Bu dönemde vatandaşlıktan çıkarılan veya ülkeye girişine izin verilmeyen sanatçılar arasında Bertolt Brecht, John Berry, Joseph Losey ve Charles Chaplin gibi isimler de vardır.

Şiddetin Meşruiyeti ve Ötesi

Sözünü ettiğimiz ortamdan ve II. Dünya Savaşı'nın sorunlarından da etkilenmiştir Western'in dünyası. Bu yıllarda gündeme gelen *High Noon*, toplumun medya eleştirmenlerinin ve pedagoglarının kültüre hassas gözlerinden kaçmaz. Bunun nedeni sadece "klasik" anlatım düzleminde başarı notunu alabilmesi değil, toplumun da Cadı Avı'nın partilerine direnmek yerine üç maymunu oynamış görüntülerinin yansıdığının genelde kabul edilmesidir; ama asıl göz önünde tutulması gereken, geçen yüzyılın ortasından itibaren Western kahramanlarının bir krize sürüklenmiş izlenimini güçlendirip durmalarıdır. Western sinemasının mitoloji tarihinin "yaratıcıları" kararsızlık belirtileri vermektedir ve "kahramanın" mitolojiyle kotarılmış tarihi ve geleceği, ahlakı, erotik ilişkisi, "aslında kimdi bunlar?" gibi bir sorunun merkezine yerleştirilmiştir. Kahramanın zaferleri değil ruh yaraları, çöküntüleridir şimdi dikkati çeken yan.

Western kahramanları, mitosun içine neredeyse kırk yıl sığındıktan sonra kendilerini yaratan yazarların (romancıların), senaristlerin, yönetmenlerin, "özünüzde sizler nesiniz?" sorusuna ses çıkaramayacak hale gelmişlerdir.

Kahramanın özünden, varlığından ayrı düşünülemeyecek şiddetin, zorun anlam ve meşruiyeti sorunu Henry King'in *The Gunfighter* (1950) filminde tartışmaya açılır. Jimmy Ringo (Gregory Peck) tabancasının kabzasına öldürdüğü her insan için bir çentik açmak istemez artık (*Shane*'de de belirleyici bir motiftir bu; ama orada, yeri geldiğinde el atılmak üzere bekler tabanca). Sırtından vurulur, ölmek üzereyken Şerif'e, katilini bırakması için yalvarır çünkü katili de eninde sonunda şiddetin kurbanı olma hükmü giymiş olacaktır böylece. Barışı arayan, silahını kullanmamaya kararlı Jimmy Ringo, dünyaya yeni bir Jimmy Ringo armağan etmektedir ölmek üzereyken. Barış içinde bir dünya hayalinin imkânsızlığını son anda idrak etmiştir eski kovboy. Bu figür, Western'in sonraki yıllarına da damgasını basacaktır. Öldürmekten, Batı'nın var olabilme şartlarına uymaktan bitkin düşmüş orta yaşa yakın bir adam, mütevazı, kent

hayatına ayak uydurmuş mutlu biri olmayı boşuna hayal etmiştir. Kimse tanımayacaktır artık bu şansı ona. Şiddetin, öldürmenin ritüellerinin anlamını idrak etmiştir Ringo; bu şiddet, zorbalık aracı, yolları gerçeklik ile irtibatını ne zamandır koparmış, kendi kendinin nedenine dönüşmüş, kısır bir döngü oluşturmuştur. Çıkış yoktur bu döngüden dışarıya. Ölmek üzereyken anlamıştır Ringo bu gerçeği.

Eskiden, çok eskiden düellonun sosyal gerçeklikte bir anlamı olmuştur, buna bağlı ölümün de. Kişi onurunu koruyacaksa, kaçınamayacaktır bu düellodan. Oysa çoktan, absürtlüğün emrine girmiştir düello.

Öte yandan kadınlar bu silahşörleri geri döndürmeye çalıştığı ölçüde, beriki acıklı sonuna o ölçüde kararlı yönelir ve kadın, aşktan çok suçluluk duygusu yüzünden "ben artık yokum, elveda" dediği anda da kalbi paramparça olan Western kahramanının sonunu hazırlamış olur. Genelde Western'de meslek, iş, görev, yaşama mücadelesi bir düzlemde; erotik, yuva, kadın öteki düzlemde bağdaşmaz bir çelişkiyi temsil ederler. Kadının, erkeğin(in) peşinden kayıtsız şartsız gitmeyi kabul etmediği yerde kadın bunun cezasını çeşitli biçimlerde çeker.

High Noon

Ringo'dan sonra Gregory Peck'in rolü kabul etmemesi üzerine Gary Cooper'ı türün kahramanlarından biri olarak unutulmazlar arasına yerleştiren *High Noon*'da (1952) Şerif Will Kane, büyük mücadelesini tek başına vermek zorunda kalacaktır. Bu mücadele Şerif olarak bir yere kadar onun görevidir; ama asıl hayatını üstüne inşa ettiği kuralın ihlal edilmesine izin vermesi imkânsızdır. Western dramaturjisine harfi harfine uygun çekilen film, sinemasal zaman ile reel olanı (dış zamanı) tekleştirir. Hayatını ve kasabanın güvenini tehdit eden dört haydut cezalarını doldurmuş halde kasabaya 12 treniyle inecekler-dir. Kane, nikâh töreninin ardından aslında şeriflikten istifa etmiş, görevinden resmen ayrılabilme hakkını kazanmıştır ama görevi ağır basar. Karısı (Grace Kelly) onu uzaklaşmaya ikna etmeye çalışınca, "benim görevim bu" der. Demek görevi belirleyen resmi zorlamalar olmamıştır özünde.

Ne var ki McCarthy döneminin hemen başında Kane, Western figürünün görev bilincini temsil eden bir filmden çok, demokrasi sorunlarına yönelik soruları temsil eden bir film olarak öne çıkar: Haydutları serbest bırakan, gerçekliğe tamamen yabancı mahkemelerin aymazlığı, özgürlüğü ve güvenceyi gerektiğinde hayatıyla korumaya hazır olmayan bir toplumun açmazı, alınacak her kararı, saatlerce

(günlerce) tartışıp durmaktan kurtulamama alışkanlığı (burada kararın birkaç dakika içinde alınması gerekmektedir). Kısacası total tehlikenin kapıya dayandığı yerde demokrasinin işlemesinde ortaya çıkan aksaklıkların filmi kabul edilmiştir *High Noon*. Burada, "Kane'in 'devlet yurttaşı ahlakı' mı ödlek yurttaşların karşısında üstünlüğünü ispatlar yoksa daha çok bir Western kahramanı ahlakı mı?" sorusu tartışmalıdır; ama dikkat edilirse, aldığı karar pek rasyonel sayılmaz, herkesin de yapmaya kalkacağı bir şey değildir Kane'in eylemi.

Kahraman Şerif, kasaba halkı içe çekilince, tek başına dört eski suçluyu kasabada karşılamaya karar vermiştir. Bütün Western kahramanları gibi yapması şart olanı yapar Kane daha çok. Kasaba yurttaşlarından destek araması kahramanın trajedisini oluşturur; çünkü bütün Western kahramanları gibi, o da tek olduğunu bilmek zorundadır. Aslında bu film, sinema tarihindeki ilk westernlerden bu yana çözülmez bir çelişkiyi tekrarlar: Western kahramanı ile iyi yurttaşlar arasındaki çözümsüz çelişkidir bu.

Bu film anti demokrat sürece bu içeriğiyle sesini yükseltmiş olmasa bile, en çok, senaryo yazarı Carl Foreman'ın 1951 Eylül'ünde "House Un-American Activities Committee"de sorgulanıp komünist suçlamasıyla kara listeye alınmasıyla anti-McChartyist olma hakkını elde etmiştir. Madalyonun diğer yüzüne baktığımızda, filmde Kane'i canlandıran Gary Cooper'ın, yaklaşık 5 yıl önce McCarthy soruşturmalarındaki tutumu ile karşılaşırız. 23 Ekim 1947 tarihinde komite karşısına çıkan Cooper, aylar önce İtalyan Komünist Parisi bildirisinde, Philadelphia Komünist Federasyonu'nun düzenlediği bir toplantıda söylediği iddia edilen, "Günümüzde komünist olmak en büyük onurdur ve hiç kimse bizlerin insanlık ve barış düşmanı olduğumuzu söyleyemez. Ülkemiz bir altın, gümüş, petrol ve demiryolu ülkesidir; ama Rockefeller'ler, Ford'lar, yasal haklarını savunan işçilere karşı gaz bombaları kullanmaktadırlar. Bu ülkede Kızılderililer silahla, içkiyle yok edilmişlerdir" sözlerini şiddetle yalanlar. Bazı senaryoları, propaganda yapıldığı için reddettiğini de sözlerine ekleyen oyuncunun, bir dönemin ruh halini en iyi özetleyen filmlerden birinde başrolü oynaması gerçekten de ilginçtir.

Shane

Jack Schaefer'in romanından uyarlanan ve günümüzde Western sinemasının yapıtaşları arasında gösterilen *Shane*, filmografisinde *A Place in the Sun* (*İnsanlık Suçu*, 1951) ve *Giant* (*Devlerin Aşkı*, 1957) gibi önemli filmler barındıran George Stevens tarafından yö-

netilmiştir. Türkiye'de *Vadiler Aslanı* gibi tuhaf bir isimle gösterilen filme adını veren kahraman Shane, ne yönteminden, ne başvurduğu çarelerin (dövüşme, silah kullanma) meşruiyetinden kuşku duymaz. Gerçi geçmişinde aynen Ringo gibi silahlarının kabzasına çentik atıp durmuştur ama onun düştüğü hataya düşmez. Haklı olanı savunmak gerekiyorsa silaha başvurmaktan başka çare yoktur. Kaldı ki silahını kullanmaya onu mecbur eden olay ("dava"), kendi davası değildir burada. Herhangi bir yerden vadiye iner, orada kalmak için değil, geçip gitmek için; nereye? Önemsizdir. Aslında dünyaya uğrayan, şöyle bir bakan, haksızlığa müdahale için görevli bir "mesihtir". Vadide sığırlarına sınırsız çoğalma imkânı vermek için tarımcı çiftçileri bu vadiden uzaklaştırmaya kararlıdır sığır baronu. Shane'in vadide yolunun düştüğü çiftlikteki aile, onu çeşitli nedenlerle ailenin bir parçası gibi görmek ister: Ailenin erkeği (Van Heflin), erkek çocuk (Brandon De Wilde) ve anne, eş (Jean Arthur) orada hiç değilse belli bir süre kalmasını arzu ederler. Erkek için çiftlik işlerinde yardımcı ve mücadele arkadaşı olabilir Shane. Çocuk için idol, rüyaların silahşörüdür; kadın ise, bu yeni gelen adama duygularıyla çekilmekten tedirgindir adeta. Eşine ve ailesine olan bağlılığı bir anda tehlikeye düşebilecektir sanki. Ne var ki, senaryonun ve filmin alttan alta duyurduğu psikolojik boyutu ustaca "yabancı" ile "aile birimi" ilişkisinin içine yerleştirdiğini görürüz. Sanki dünya hayatının gerçeği, "böyle tanıma sığmaz misafirleri" kalıcı kılmaya, ona aile içinde bir kimlik vermeye kesinlikle elverişsizdir. Shane, bir rüya figürü gibi girer çıkar aile ortamına.

Shane'in daha ilk andan itibaren kalıcı olmasının imkânsızlığı davranışlarından, ilişki sınırlarını hassasiyetle kollayışından belli olur. Geçmişini yazan metin, tabancasının kabzasındaki çentiklerdir, temkinliliğidir ve sığır ağasının kiraladığı katili (sinema tarihinin en başarılı "kötü adam" performanslarından birini sunan Jack Palance) silah kullanma ustalığına kadar iyi tanımasıdır. Öyküsünün ön tarihi bu kadar özetlenebilir ancak. Onun, belinde silahıyla adalet sağlamak için vadi vadi dolaşan bir yardımcı melekle özdeşleşmesine katkıda bulunur. Şerif Kane ve Shane, sonraki westernlerde ve öteki suç-polisiye türlerinde, hukuku kendi kararıyla yerine getiren, eyleminin meşrutiyeti tartışılmaz "adalet adamı" figürünün öncüleridirler de.

Üstelik 50'lere gelinceye kadar western mitlerini sorgulayıp kahramanı besleyen efsaneleri mercek altına almakla kalmayıp bu mitos ve efsanelerin kahramana yansımalarını sorgularken George Stevens tersine bir yol izler. Shane'in kendinin olmayan bir mücadeleye mü-

dahale etmesi, müdahalenin meşruiyeti sorusunu bir anda ortadan kaldırır, Shane dünyevi bir Western kahramanı olmaktan çıkar; kendini izah edemez, etmez; sanki seçilmiştir, o da bu seçilmişliğe karşı çıkamamaktadır. Filmin sonunda, gitmesini hiç istemeyen çocuk, "Shane, annem de gitmeni istemiyor" diye onu ikna etmenin son kozunu kullanır. Anne, kadın dünyevi bir nedendir onu gitmekten alıkoyabilecek olan. Shane bu isteğe karşılık "Annene söyle, vadide silahlar sustu" der. "Görevimi yaptım. Devam ediyorum" demektir bu. Üstelik çiftlikte bir süre silah kullanmaya hiç niyeti olmayan, son ana kadar kavganın dışında kalmaya çalışan Shane, filmin sonunda atıyla, belinde silahlarıyla devam eder. Demek dünya zıvanasından çıkmıştır ve kurtarıcı, silahları belinde, oraya nasıl geldiyse oradan öyle devam etmek durumundadır.

Gösterime girdiği dönemlerde "sıradan" bulunan, hak ettiği değere yıllar sonra –ve özellikle Fransız Yeni Dalga yazarlarının katkısıyla– kavuşan filmde Shane, Harry Schein'in yorumuyla "Robin Hood'dan, Cinderella'nın prensinden daha öte bir mitolojik figürdür. Dünyanın halinden acı çeken bir Tanrı'dır. Dünyaya inip antropomorf bir Zeus gibi kadınlarla ilişki kurmaya gelmemiştir. Amerika'nın kutsalıdır o; İç Savaş'ta hayatını kaybedip İncil'deki İsa gibi, gökte Tanrı'nın sağ yanına oturmuş Mesih'tir. Buffalo derisinden giysilere bürünmüş tabancalı melektir; inananların ve cemaatin elini kana bulmasını önleyen mitolojik izcidir."

Baba-Oğul İhtilafları

1954 yapımı *Vera Cruz*'da (*İstiklal Kahramanları*, Yönetmen: Robert Aldrich), ahlakçı Gary Cooper ile ilkesel duruşu önemsemeyen ama kesinlikle kötü bir karakter olmayan Burt Lancaster arasındaki çekişme, Cooper'ın Lancaster'i öldürmesiyle noktalanır. Aslında ahlakçı, kendi içindeki bir parçayı da imha eder. Artık rahatsız etmeyecektir bu içindeki kötü onu. Nicholas Ray'in *Run For Cover*'ında (1955) kahraman (James Cagney), oğlu gibi kabul ettiği gence, haydutlarla işbirliği yaptığı için karşı çıkmak zorunda kalacaktır. Yaşlanmakta olan, alkole teslim olmuş Şerif John Frazier (Broderick Crawford), *The Last Posse*'ta (Yönetmen: Alfred L. Werker, 1953) ihtirasa boğulmuş bir çiftlik sahibine karşı koymaya çalışır. Tıpkı Şerif Kane gibi, dönemi, devri geçmiş bir Westerner'dır Şerif; gerçi Kane gibi büyük laflar etmesini bilmez, sonunda yapayalnız ölür ama toprak sahibinin aleyhine kanıtların bulunmasını sağlar.

Yer yer patetik, yer yer duygusuz, soğuk çizilen bu Westerner kahramanları birbirini izler bu dönemde. Burada belirtilmesi gereken bir temel özellik, bu kahramanların mitolojik olaylar ilişkisi içinden türetilmemesi, daha çok "psikolojik" özellikleriyle belirlenmeleri, tercihleri ve izledikleri hayat çizgisi bu yolla açıklanabilecek kişiler olmalarıdır. Çalışmamızda bütün türleri konuşamadığımız için, bu tanımlayıcı psikolojik özelliklerin Western türüyle sınırlı olmadığının altını çizmek gerekmektedir. Bu "kahramanlar" kendi eylemlerinin ağırlığı altında, hasta kişilikleri temsil etmekle kalmazlar (bu durumu İkinci Savaş'ın etkileriyle de açıklamak mümkündür); kendileri üzerinde düşünmeye, tercih ve davranışlarını anlamaya adeta ne fırsat ne de zemin bulamazlar. Onların kendilerini değiştirebilecek fırsatı algılayabilecek bir şansları, imkânları da yoktur; çünkü olaylar ayaküstü yeni tehlike ve tehditler getirip sürükler onları. İç ve dış zorlamalar Westerner'ı o zamana kadar nasılsa öyle yaşamaya devam etmeye ya da zaten şimdiye kadar nasıl ölünüyorsa öyle ölmeye mahkûm ederler.

Restorasyon evresindeki bir toplumu belirleyen iklimde yaygınlaşan güvensizlik ortamına ve belirsizlik içeren duygulara, yönetmenler ve yazarlar farklı tarzlarda tepkiler vermişlerdir. Westerner, gençlik kültürümüzdeki tanımıyla "trajik durumdaki cowboy" restorasyona, kadim düzeni tekrar inşa etme süreçlerine eşlik eder; ama öte yandan Westerner'ın kendi hikâyesi (tarihi), bu yeniden kurma hareketine bir "yorum" da getirir: Bir yandaki ideolojik, politik, psikolojik meşrulaştırmalar, kahramanın (Westerner'ın) melodramatik direnmesine inadına eşlik eder. O, fazlasıyla anlaşılır nedenlerle, Western mücadelelerinin kurallarını geleneğin içinde almakta direnir, bağımsızlığını her şart altında kendi geleneğinin simgeleriyle korumaya ve Westerner olarak yaşamaya devam etmeye çalışır. Westerner bir anlamda 50'li yıllarda hayatta kalabilmek için "mitik" bir mücadele verir.

Western: Amerikan Ulusunun Eposu

Jean Mitry, "İlyada"nın Yunanlıların, "Niebelungen"in Almanların eposu olması gibi Western'in de Amerika'nın eposu olduğunu belirtir. Bu tespitlerden hareket edecek olursak, psikolojinin Western türü içine girmesi bir kriz olarak yorumlanabilecektir; elbette ulusal yaratılış hikâyesini farklı yorumlamak şartıyla. "Yurdu" toprak ile (ülkeyle) ve yerliler ile doğrudan karşı karşıya gelerek yaratan, var eden Pioneer mitosu (Epik Western'in alanını çizer bu ilişki) ve yeni ortaya çıkan kentlerde (kasabalarda) toplumsal varlığı yasadışılıklara

karşı koruyan, dolayısıyla bu misyon doğrultusunda kendi bencilliğini ve özgürlük itkisini zorlayıp zapturapta alan, böylece rakiplere onların kendi silahlarıyla boyun eğdiren Westerner'ın mitosu (Dramatik Western'e denk gelir bu ilişki), ister istemez bir üçüncü çizgide yorum istemektedir: Kendi şüphe ve soruları içinde bocalayan, onun "Batısının" ne hale geldiğini görmek, yalnızlıklarıyla, erotik frustrasyonlarıyla baş etmek zorunda kalan Westerner mitosu; kendi eylemlerine tepki göstermek isteyen ama ancak yeni bir "Gordion Düğümü"yle sorunu çözebilecek olan Westerner'ın mitosu, psikolojik Western'in yolunu döşemekle kalmamış, yeni yeni konuları türe sokmadan da edememiştir. Bu konular anlaşılır şekilde Batı'nın kurulma mitosundan seçilirler. Güçlü toprak sahipleri ile yurttaşların arasındaki sınıra sıkça kahramanların (Westerner'ın) girmesi, melodramatik kuşak ihtilaflarına zemin hazırlar. Bu ihtilaflar elbette Western türü ile sınırlı değildir. Hiç zorlamadan, "kutsal kitap" açılımlarına, yorumlarına ihtiyaç duyan baba-oğul ihtilafı *East of Eden*'de (*Cennetin Doğusu*, Yönetmen: Elia Kazan, 1955) çarpıcıdır. Toprak sahibi baba, kuşakla kopukluğunu ancak İncil cümleleriyle aşmayı umacaktır. Aslında toprak sahipleri ile oğulları arasındaki ihtilaflar, aristokratik ilkeye karşı da bir argüman içermektedir. Çok iyi biliyoruz ki Western hiçbir zaman büyük toprak sahiplerinin hanedanlık mülkiyeti gibi toprağa nihai el koymalarına sıcak bakmaz. Bir imparatorluk kuran, onu kaybetmeyi de hesaba katmalıdır. Kaçınılmaz bir kaderdir bu. Yoksa geriye kalan o binlercesi, nasıl hayal kurup iyi bir gelecek umacaklardır ki!

Edward Dmytryk'in *Broken Lance* filminde (1954), Matt Devereaux'un arazi ve çiftliği, üç oğlu arasındaki gerilimlerinin temelini oluşturur. İlk eşinden üç, bir yerliden de dördüncü bir oğlu vardır Devereaux'nün. Üç büyük kardeş babaları ile sürekli gerilim içindeyken dördüncü, yarım kan küçük oğlan (Joe) babasına sadıktır. Baba, gücünü teşhir etmek istercesine bir madene saldırır. Mahkemeye verilir. Joe suçu üstlenir ve babasının yerine hapse girer. Bu arada üvey kardeşleri çiftliği tarumar ederler. Baba da ölür. Joe serbest bırakılınca, bir Kızılderili'nin yardımıyla, büyük üvey kardeşi Ben ile mücadeleye girişir. Kızılderili, Joe'yu ölümden kurtarır. Joe, üvey kardeşlerinden almayı düşündüğü intikamın sembolü olarak babasının mezarına diktiği flamalı mızrağı çıkarıp kırar. Bu filmde Westerner aile bağlarına tutsaktır, bağımsızlığı ve özgürlüğü imkânsızdır. Patriark (baba) da o kadim ideale uymaz; toprak, arazi üzerinde de sınır artık sonsuz genişlikte değildir; sınırı çeken de bizzat

kendisidir. Sınırsızlığın yerini sınırlılığa bırakması, bizzat patriark'ın iktidar taleplerini mutlak geçerli hale getirmesinin sonucudur. İç, psikolojik ihtilaflara yol açan bir olarak Dmytryk örneğindeki gibi merkeze yerleştirilir. Genelde kudretli, yaşlı bir patriark ile, bir adam ve oğlu (oğulları) arasındaki ihtilaf sık örnekleri oluşturur. Kimi zaman da şiddete başvurarak, vicdansız, merhametsiz davranarak babasından daha başarılı olabileceğini öğrenmiş oğulun yönünü, hedefini belirleyemez hale gelmesi söz konusudur. Bu doğrultuda akla gelebilecek filmlerden biri, karısına tecavüz edip onu öldüren adamı arayan Sherrif'in (Kirk Douglas), babasının yüzünden hayatı yüzüne gözüne bulaştırmış kendi arkadaşının oğlunun katil olduğunu anlayıp onu öldürmesini anlatan örnektir (*The Last Train From Gun Hill,* John Sturges, 1958). Birçok Western filminde, güçlü, şiddete başvurmakta tereddüt etmeyen, ailesini, oğullarını "aşırı koruyan ve kollayan" baba figürü belirleyicidir.

Westerner, kendi kendini yetiştiren biridir; anlayacağımız bir erkek, Westerner olarak eğitilemez, yetiştirilemez; onun ahlak anlayışı başkalarına öğretilemez. 50'lerin içinde hareket eden Western'de daha önce kardeşler, erkekler arasında yaşanan ihtilaf ve çatışmalar, baba ile oğullar arasındaki uzlaşmazlıklara bırakmıştır yerini. Bu yılların ve hatta 60'lı yılların Westerner'ları hemen istisnasız yaşlı erkeklerdir. Yaşadıkları, başlarına gelenler, o biçimde, o halleriyle gençlerin başına gelemez. Oğullarını, kadınlarını arayıp durur bu adamlar; onları bulamazlar. Yurtlarını arayıp dururlar; ama onu kaybetmektedirler.

Antik Yunan tragedyasında ya da Elizabeth çağı dramlarında olduğu gibi Western'de de aile dramları karşımıza çıkar. (Bu iki kadim örneği vermemizin nedeni, "hanedanlık zeminli erotik" ihtilaf ve çatışmaların, tam da "egemenlik-iktidar" krizlerinin belirlediği dönemlerde göze en çok çarpan iki sanat biçimine karşılık gelmeleridir.) Bu dramlarda suç, kabahat yaşlı adamdadır. *The Lonely Man*'de (Yönetmen: Henry Levin, 1957), kazayla bir adamı öldürmüş, yasadan kaçmak zorunda kalınca haydut olmuş Jacob Wade'in (Jack Palance) karısı da intihar etmiştir. Oğlu Riley (Anthony Perkins) bu ölümden babasını sorumlu tutar; suçunu yüzüne vurup durmak için babasına katılır. Ancak gittikçe ona daha çok bağlanır; onun hayat şartlarını öğrendikçe babasına hak verir.

50'li yılların Western'lerinin büyük bir bölümünün kuşaklar arası ihtilafları tematize ettiğini vurgulamıştık. Ödipus kompleksi ve Habil-Kabil mitosları arasında gidip gelen öykülerde, kardeşler ve baba (ya da baba figürleri), oğullar arasındaki nefretle karışık sevgi,

o yıllarda özellikle ABD'de popülerleşen (Tennessee Williams vb.) psikolojileştirme modasına da bağlanabileceği gibi, aile bunalım ve ihtilaflarından da yansımalara birer tepkidirler.

Western mitos temelli bir tür çıkış yolu bulmuştur. Temeldeki psikolojik-sosyal bir ihtilaf, mitleştirilip "arkaik" (kadim) bir ihtilafa tayin edilmekte; çözüm de (tragedyalarda olduğu gibi) "büyük bir ölüm"le, kahramanın trajik boyuttaki fedakârlığıyla mümkün olmaktadır.

Westerner'ın davranışlarının nedenleri, motivasyonları tematize edilmekte ve tartışmaya açılmaktadır. Uyguladığı şiddet ve zorun kendine ters tepebileceği, ele geçirmeye çalıştığı güç ve iktidarın yanıltıcı, aldatıcı olabileceği ve fethedilen yurt ve mülkün, maddi varlığın cenneti temsil etmeyebileceği temaları başlıbaşına öne çıkıp durur. Öte yandan kadınlar da Western'deki geleneksel rollerini uzun süre itirazsız sürdürmeye razı olmayacaktır.

Johnny Guitar: Güçlü Kadınlar

Fritz Lang'ın *Rancho Notorius*'unda (1952), Marlene Dietrich bir gangster şefidir. Ganimetin belli bir payına karşılık, yasadışı kişilere sığınma imkânı sağlar. Sonunda, bir kadını öldürdüğü şüphesi altındaki bir adam uğruna ölür. Hayatı tam dönüşüm noktasına gelmişken, bu geçişi yapamaz kadın. Nicholas Ray'in *Johnny Guitar*'ında (1954), spekülatif toprak satın alışlarıyla zenginleşip bir oyun salonu kuran kadın ile onun âşık olduğu adamı seven bir çiftlik sahibi kadın arasında süregelmiş gerilimin tam ortasında başlar film. Oyun salonunun zengin sahibesi Vienna (Joan Crawford), salondaki çalışanlarının dışında kimseye güvenmemektedir. Johnny Guitar (Sterling Hayden) o unutamadığı erkektir. Bir banka soygununda suçun Vienna'ya atılması için kasabayı ve şerifi ikna eden çiftçi kadın (Mercedes McCambridge), Vienna'nın salonunun ateşe verilmesini sağlar. Soyguncuların peşine düşen kasaba sakinleri arasında, çiftçi kadının bu histeriye dönmüş linç kışkırtmasına rağmen, şerif gibi hâlâ aklı başında olanlar vardır. Tehlikenin en uç noktasında, silah kullanmamaya yeminli Johnny Guitar, düelloları izlemek durumundadır. İki kadın ekonomik çıkarları ve erotik rekabetleriyle belirlenmiş ihtilaflarını çözeceklerse, ikisinden biri oyundan çıkmak zorundadır.

Western'de de nevrotik baştan çıkarıcı kadınlar vardır; Kara Dizi'lerde erkekleri eninde sonunda felakete sürükleyen bu kadınlar, erkeğe aynı kaderi Western'de de hazırlayacaklardır. Ancak bu korkutucu, güçlü kadın figürlerinin yanı sıra, Otto Preminger'in *River*

of No Return (1954) ve Delmer Daves'in *The Hanging Tree* (1959) filmlerinde olduğu gibi aşklarıyla bütün güçlükleri alt etmeyi sağlayan, erkeği kurtuluşa ulaştıran kadınlar da vardır.

Western'de Kent

Westernlerin güçlü kadınları genelde çiftlik, salon sahibi, işletmecisi kişilerdir. *Man Without a Star*'da (Yönetmen: King Vidor, 1955), bir çiftlikte iş bulan, imkân bulduğu yerde takılan Dempsey Rae (Kirk Douglas), yeni çiftlik sahibesinin, çok daha küçük bir başka çiftliğe (ve sahiplerine) karşı mücadelesinde işvereninin aleti olur. Dempsey, küçük çiftliklerini dikenli tellerle çevirmiş bu rakiplerine psikolojik bir motifle de saldıracaktır; kardeşini bu dikenli tellerle girişilen bir kavgada kaybetmiştir. Küçük çiftliğin çit kazıklarını sökünce, çiftliğin adamları onu iyice benzetirler. Dempsey kasabayı terk etmek isterken, kadının sahibesi olduğu büyük çiftliğin kâhyası onu döver. Dempsey büyük çiftliğin sığırlarını, o yıkmaya çalıştığı dikenli çitlerden geçirmeye çalışan kâhyayı ve sığırların hareketini engeller. İki çiftlik arasındaki gerilimin asıl kaynağını algılar. Ardından çeker gider.

Westerner'ın kadınla, mülkiyetle, düzenle sorunları ona bir tek çıkış bırakır: "Kaçmak, gitmek." Kendine ihanet etmek zorunda kalan Westerner'ın dramıdır bu. Büyük Western filmlerinin birçoğunda olduğu gibi çaresizlik dolu ve öfkelidir bu gidiş. Batı'nın özgürlüğünü Batı tayin eder Westerner için. Batı, vahşi, bakir, özgür, boş ülke ile uygarlık arasındaki sınıra dönüşünce, kahraman, özgürlük ile düzen (uygarlığın düzeni) arasındaki diyalektiğin belirleyiciliğine terk edilmiş olduğunu görmüştür. Ülkeyi alan adamın erdemleri bu toprakların kendisine teslim edilmesine elverişli değildir. Joseph F. Glidden'in 1874'te patentini aldığı dikenli tel, elbette düzene sokulmuş mülkiyet ilişkilerinin çarpıcı bir sembolü ve tutsaklığın alameti farikasıdır. Boş ve sınırsız ülkede toprak mülkiyetiyle aslında kendi sınırlarını dikenli tellerle belirlemektedir "bu adam". Westerner de görev gereği tel örgüler çekerken, kendi çevresine dikenli telleri yerleştirdiği duygusundan kurtulamaz. "Don't fence me in" şarkısını söyler Cowboy. Söylesin dursun. İşvereni zaten tam da onu çitin içinde tutup görevlendirmekten başka bir şey düşünmemektedir. Yukarıda değindiğimiz filmde Dempsey, dikenli tellere takıntısı, dolayısıyla özgürlük ideali adına küçük çiftliğin tellerini başta yıkarken, idealinin işverenin çıkarına işlevselleştiğini geç anlayacaktır. Sığır

baronları, dikenli telden, toprak mülkiyeti hakkını sınırladığı için nefret etmektedir. Hepsi bu.

Entelektüel Aşma Girişimi: One Eyed Jack

One-Eyed Jacks filmi (*Aşk ve İntikam*, Yönetmen: Marlon Brando, 1961), erotik ile şiddet arasındaki ilişkiyi Western kıyafeti içinde çözümlemeye yönelik entelektüel girişimlerin doruğunu temsil etmektedir. Senaryosu el değiştirip duran filmde, yönetmenliği üstlenmek zorunda kalan Brando, aslında biraz kodlanmış bir "Billy the Kid" öyküsü anlatır bize. (Asıl adı Henry McCarty olan Kid, ailesine bağlı, dört çocuk babası, çeşitli işler denemiş, işvereninin kalleşçe öldürülmesi üzerine yasal yoldan çıkmış bir efsanedir. Kısa ömrüne sığdırılan 9 öldürme olayının gerçekliği tartışmalıdır. Arthur Penn, ilk uzun metrajlı filmi *The Left Handed Gun*'da (*Solak Silahşör*, 1958) kahraman mitosunu parçalarına ayırıp Billy the Kid efsanesini 1950'li yılların yorumu içinde yansıtmaya çalışır. Paul Newman'ın Method Acting tarzı ve başfigürün psikolojikleştirilmesi, Westerner'ı, daha çok James Dean ile ortak yanları bulunan, bir dönem ürününe dönüştürür. *Rebell Without A Cause*'in Almanca adı olan "Çünkü Ne Yaptıklarını Bilmiyorlar" muhtemelen orijinal adından daha isabetlidir. Billy the Kid'in, eyalet eyalet "sürüklenişi" ve içine çekildiği yasadışı olaylara, Almanca afişteki dört dörtlük ifadeyle dönebiliriz: Ne yaptığını bilmemek. Phil Hard, *Left Handed Gun* için, "Newman bu filmde ne romantik bir kahraman, ne de bir kötü adamdır; içine dönük, lüzumsuz bir kurbandır o." der. Joe Hembus, Penn'in bu filmiyle, entelektüel yönetmenlerin Western türüne el atışını kutlar. Penn, *Bonny and Clyde*'da, gene masumane, oyunumsu soygunlarla hayatlarına o bunalım yıllarında heyecan katmaya yönelmiş iki gencin, devletin bağışlamaz şiddetiyle karşılaşmasını anlatırken, "erotik ile şiddet" arasındaki ilişkinin dengesinin bozulması temelinde çarpıcı bir klasik sunmuştur.)

1959'da çekilip iki yıl sonra gösterime giren *One-Eyed Jacks*, erotik ile şiddet arasındaki ilişkiyi temele almış bir entelektüel öncüdür. Şunu tespit edebiliriz: Entelektüelleşen Western, "mitolojinin" yerine "insan gerçekliğini" devlet-yasa-bireysel varoluş yorumunu koymaya çalışacaktır.

Senaryo, Charles Neider'ın "The Authentic Death of Hendry Jones" romanına yüzeyde dayanmaktadır. Billy the Kid adıyla hayatı efsaneleşmiş silahşorun sahici öyküsü iddiasını taşıyan bu metnin filme çekilmesi sürecinde öngörülen yönetmen Stanley Kubrick'tir ve

söz konusu anlatıyı senaryolaştıran da Sam Peckinpah! Ancak stüdyo tartışmalarından sonra hemen her şey silbaştan yazılır ve sonuçta Marlon Brando yönetmenliği üstlenmek zorunda kalır.

Rio (Marlon Brando) ve "Dad" Longworth (Karl Malden), filmdeki olayların öncesinde birlikte bir banka soymuşlar; kaçarken aralarından birinin kurtulup ötekini kurtarmasına karar vermek zorunda kalmışlardır. Kaçarken Rio'nun atı öldürülünce geriye tek bir at kalır. "İkramiye" "Dad"e çıkacak ve o da vadinin aşağısında bir ikinci at bulup geri dönecektir. Ancak bir saat kadar bir süre vardır önlerinde. Dad, bir at ahırına ulaşır, ganimet çantasını dinç atlardan birinin üzerine yükler. Ardından dönüp geldiği yöndeki bayıra doğru bakar. Peşindekiler oraya ulaşmak üzeredir. Döner, tam aksi yöne bakar bu kez. Güvence ve kurtuluş, ağaçların oluşturduğu sınır çizgisinin öte tarafında onu beklemektedir. Bir yol tehlikeye götürmektedir. Kısa bir kararsızlık anının ardından Dad, kurtuluşu gösteren ikinci bakışının (gözünün) "gösterdiğini" tercih edecektir. Rio, ortağının (Baba'nın) ganimetle kaçtığını tutsaklığı sırasında öğrenir. Yeni bir ekiple, firarın ardından Dad'in şerif olarak kasabanın itibarlı adamı, tek hâkimi haline geldiği küçük bir Mexico kasabasında onu bulur. Ondan intikam almak için çok yönlü planlar yapar. Sonuçta acımasız, bağışlama içermeyen adımlardır her biri. Her adımı, Dad'i çileden çıkarmaya yeter. Özellikle de Dad'in mülkiyetine, varlıklarına uzandığı yerde sınır geçilecektir. Rio önce Dad'in üvey kızına tecavüz eder, onu etkisi altına alır; ardından Dad'in güvenlik içindeki hayatının zeminini boşaltmaya yönelir. Güvence içinde bir hayatın yanılsama olduğunu, her otoritenin, her hâkim gücün, gücünü abarttığı, sınırlarını algılamadığı yerde kaybetmeye mahkûm olduğunu Dad'e gösterecektir. Herbert Holba'nın, "Efsanelere inanan ve sadece ve sadece gerçekliğin, belli bir dönemin insanları ve ilişkileri hakkında elle tutulur bilgiler verebileceğini fark edemeyenlerin sonu korkunç olacaktır" söylemini desteklemektedir bütün olup biten. Rio, bir zamanlar "baba-dost" bildiği rakibinin hışmına uğrar; Dad, kasabanın ortasında kırbaçladığı Rio'nun tabanca kullanan elini kabzayla ezer. Ne var ki şiddetin önleyemediği gerçek, Rio ile Dad'in üvey kızı arasındaki ilişkinin gerçek bir aşk düzlemine geçmesidir. Rio ezilen eline rağmen uzun, sabırlı çalışmaların ardından, etkili bir hesaplaşma sahnesinde "Baba"yı öldürecek; kızla oradan uzaklaşacaktır. Filmde doğa ile kent-kasaba gözden kaçması zor bir karşıtlık oluşturur. Oysa tam da bu anlamda doğanın ütopik, rüyamsı, koruyucu, sınırsız coğrafyası, arınmaya çağırmaktadır kentte (kasabada) gerçekliğin

lanetlerine uğrayanları. Sevginin, aşkın ve şiddetin, kötünün dengesi düzeltilemez şekilde bozulmuştur kasabada. Rio, kızla birlikte, Western'in mitik dünyasına koşar sanki finalde, artık olmayan bir yere işaret edercesine.

Left Handed Gun ve *One-Eyed Jacks* ile birlikte 50'li yılların sonunda kahramanın mitolojiden arındırılması süreci tamam olmaktadır demek ki. Westerner'ın başvurduğu şiddet, artık tarihsel bir misyon olmaktan çıkmış, travmaların ve obsesyonların ürünü olarak tanımlanmaya başlamıştır. Âsi kahramanlar Paul Newman ve Marlon Brando'nun temsil ettiği psiko-seksüel travma, dönemin problemleri ile iç içe olmanın da ötesinde Western türünün kahramanının, tarihle bağlantılı bir geleneğin değil de, bundan böyle "erkeklik idealinin" iç, kaçınılmaz buhranının sonucudurlar. O yılların büyük psikolojik Westernlerinde verilen ana mesaj, bizzat erkeğin kendi yarattığı doğrulayıcı, onaylayıcı ritüellerin, erkeği erkek yapar görünen klişelerin bizzat kendisinin tehdidi altına girmesidir. Pioneer, kılavuz, öncü, yol açıcı, kendi hikâyesinin (tarihinin) kutsal kurbanı, "şehidi" olup çıkmıştır. Bu on yıllık dönemde bir "epik Western" arama çabaları beyhudedir elbette. Ülke fethedilmiş, savaş bitmiştir. Kahraman niçin, nasıl, neyin epik destanını yazacaktır ki?

Kızılderililer ve Western

Giriş bölümünde "Kızılderilileri" ABD'nin yerlilerini temel yapı taşları arasında saymıştık. Mitos, bağdaşmaz, bütünleşmez olanı bu yönde zorlama yönteminin de adıdır. Bu bağlamda, bir Kızılderili (Yerli) gibi yaşama istek ve özlemi ile halkların katliamını "tarihsel bir zorunluluk" diye ayrı bir yere koyup bu iki ucu birleştirmek sorunu ortada durmaktadır. Bu çelişkinin, kafaya bile zor sığar paradoksun "Western mitolojisindeki" karşılığı (çözümü) Kızılderililerle yaşamış olan ama kendi (beyaz) ırkı tehlikedeyken(!) karşı saflarda yer alan "pioneer"dır.

Efsane, hakikate karşı çekilmiş bir duvardır; Batı'nın tarihi, ihanetlerin, aldatmaların, tutulmayan büyük sözlerin, kâğıtta bırakılan anlaşmaların, ihanetin, ezmenin ve baskının, Kızılderili imhasının hakikatine karşı büyük mitolojidir. Neresinden tutulsa elde kalacak bu efsanelerin, mitolojik kurguların, belirttiğimiz Custer gibi siyasetin oyuncağı olmuş manyakları, yeri doldurulmaz süvari alayı komutanı olarak sunmanın ötesinde ne gelecektir ki elinden bu "tarih" savunmasının. İşi gücü karanlıkta beyazların çiftliklerini basmak, yakmak, hayvanlarını yağmalamak olan Kızılderililerin "acımasız katliamları"

yetmezmiş gibi kafa derisi hatıralarla kemerlerini süslemeleri, dünyanın kendi başlarına yıkılmasını kaçınılmazlaştırmakta değil midir?

Eğlence, hoş vakit geçirme endüstrisinin metası tartışmalarının çok ötesinde, başta "Western" tam da mitolojisiyle en önemli "tür"dür. Western, mitolojik desteğini terk etmek zorunda kalıp öteki türlerin konu ve asıl "tematik" alanına girdiği için, sonunda "yorulmuştur". Ama daha 1965'te *Cat Ballou*, bütünüyle bir sözlü-anlatısal efsane olarak sunduğu büyük Western'i, kendi efsanesine yenik düşmüş, ritüellerinin komedyenine dönmüş silahşoruyla masalına iade etmektedir.

50'lerde mitos ve araya serpiştirilmiş efsaneler, II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından bir yorum dönüşümü yaşayacaklardır. Nasyonal sosyalistlerin soykırımlarının saklanmaz hale geldiği, saklanabilen delillerinin bile toplumsal algılara ulaşmasıyla infialin büyük olduğu Batı'da, "ulusun rakibi", "halkımızın düşmanı", "karşıt ırk" vb. bahanelerine dayalı politikaların yenilir yutulur hali kalmamıştır. Yerliler, uzun süre kadim Western filmlerinde beyazlar arasındaki psişik ve ekonomik ihtilafların seyrine damgalarını basıp durmuşlardır. Kızılderililer, Western sinemasının "hayaletleri" gibi bir şeydirler, Westerner'ı öteki beyazlarla dayanışmaya zorlayan (*Stagecoach*), sürekli, gizli bir tehlikedirler. Tür, duygusallıktan yoksun sayılmayacak bir yaklaşımla ırklar arası ilişkiye de değinmeye çalışır. Beyazlar ile yerliler arasındaki ilişkileri ele alan birçok film, aslında beyazlar ile siyahlar arasındaki ilişkiyi de kodlayan örneklerdir.

Delmer Daves'in *Broken Arrow*'u hem onun ilk Western filmidir, hem de Kızılderililere olumlu yaklaşan türün ilk önemli filmi. Ulak olarak Apaçi arazilerinden de geçmek zorunda olan Tom Jeffords (James Stewart), yaralı bir yerli çocuğu kurtarır; tedavi eder. Kızılderililerin bir grubu, altın arayıcılarına saldırır. Olaya tanıklık eden Tom, Kızılderili genci tedavi ettiği için, kervana saldıran Kızılderililer onun canını bağışlarlar; ancak saldırıyı yaklaşan kervana bildirmemesi için de onun ağzını kapayıp bir ağaca bağlarlar. Tom beyazlar arasında, Apaçi dostu olarak suçlanır. Görevi gereği tekrar Apaçi toprakları içinden geçerek kurtardığı çocuğun köyüne gelir. Reis Cochise (Jeff Chandler) onunla dostluk kurar, "bir gün sen beni ya da ben seni öldürmek zorunda kalabilirim" diyerek ilişkinin kendi iradelerine bağlı olmadığını da belirtmiş olur. Tom, Cochise'in kızı Sonseeahray (Debra Paget) ile köyde evlenir, hayatına orada devam etmeye çalışır. Bu sırada beyazlar bir dağ yamacında Kızılderilileri tuzağa düşürür. Saldırıda Tom yaralansa da, genç karısı öldürülür, Cochise ise kaçmayı başarır. Döndüklerinde, baltalarını gömdükleri

yerden çıkarmalarını onlara tavsiye eden bu kez Tom'dur; ancak Şef daha temkinlidir.

Chandler'in Cochise'i, gururlu, zeki, duygularına hâkim olmasını bilen, halkının korunması gereğini, kendi kişisel onurunun ve gururunun kırılmasından ayrı değerlendirebilen bir şeftir. Bu Kızılderili şefler, Cambridge mezunu entel politikacıları çağrıştırmaktadırlar; akıl yürütmeleri, konuşmaları, sözleri, hayat hakkındaki görüşleri, teknolojiye uzak bir av ve tarım toplumunun eğitime yolladığı ve geri dönmüş umutları gibidirler.

Broken Arrow'dan sonra yapılan birçok film, gerek beyazların gerekse de Kızılderililerin arasında, çıkarcıların, ihtiras sahiplerinin, kötülerin bulunduğunu, temel uzlaşmaz çelişkilerin değil de, yanlış anlaşılmaların, nifakların, kışkırtmaların iki tarafı birbirine düşürdüğünü sorun olarak tematik temele yerleştirir. Gerçekten de her iki taraf arasındaki kültürel ihtilaf belirsizleşip geri düzleme düşer; ayağının tozuyla bir Batı üniversitesindeki eğitimden dönmüş Reis'in söz konusu olduğu yerde "ilkesel temel çelişkilerin" etkisi söz konusu olamaz.

Gene de öyle hayale, yanılsamalara kapılmadan sorunları ırk çelişkisi üzerinden ele alan filmler de vardır. Bunların başında Anthony Mann'ın *Devil's Doorway*'i (1950) gelir. Bu film, beyazlar, ekonomik ve kültürel (ruhsal) nedenlerle Kızılderililerin köklerinin kazınmasından başka bir şey istemedikleri için, onların beyazlarla entegrasyonunun imkânsız olduğunu söylemektedir. Öyle yüzeyde, kerhen bir "kabul etme jesti de" eninde sonunda nefret ve kin tohumları ekecektir.

Western'de Yerli Temsilleri

Bir Kızılderili kahramanın tek başına beyazlara karşı çaresiz bir mücadele verdiği filmlere de işaret etmek gerekir. Gerçi *Apache* (*Âsi Cengaver*, Yönetmen: Robert Aldrich, 1954) çizgisindeki 60'ların filmlerinin çoğu, alaycı, ısırıcı, küstah olup, buruk bir tat bırakır insanda. Aldrich'in filminde Massai (Burt Lancaster), topraklarından uzaklaştırılmış, kendilerine ayrılan kamptan kaçan bir cengâverdir. Yolda bir Cherokee Kızılderilisi'ne rastlar. Yerli onu tarımla ayakta durmanın mümkün olduğuna ikna edince, Massai hem özgür hem de başına buyruk bir hayat kurmayı mümkün görür. Kabilesine geri döner; ancak askerlere ihbar edilince tekrar kaçar, beraberinde de işi bitmiş, alkole teslim olmuş Şef'in kızı Nalinle (Jean Peters) vardır bu kez. Massai dağlara kaçıp müsait bir alanda mısır eker. Karısı da bir çocuk beklemektedir; ama askerler saklandıkları yeri haber alıp

kulübesini sararlar. Son anda, kulübeden yeni doğan bebeğin sesi geldiğinde askerler silahlarının burnunu –elbette prodüktörlerin insafı sayesinde– yere çevirirler. Senaryodaki son ise farklıdır. Bebeğinin sesini duyup kulübeye doğru koşan Massai sırtından vurulup kulübesinin önüne yığılır.

Apache'nin senaryodaki sonla bitmemesi şu gerçeği değiştirmez: Massai sadece bir Kızılderili değil, Birleşik Amerika'da yeri olmayan "özgür" insandır.

George B. Seitz'in 1925'te sahneye koyduğu *The Vanishing American* (Yönetmen: Joseph Kane, 1955), epey iyimserdir. Kızılderili'nin beyaz toplumu ile entegrasyonu pürüzsüz gerçekleşir; sadece her iki tarafa da ihanet eden serseri ölüp aradan çekilince, her şey yolunda gidecektir. Aile burada iki ırkın birleşmesiyle oluşmuştur. Cepheler, taraflar arasındaki yarım kanların ilişkileri ve entegrasyon problemleri, *Devil's Doorway* ve *Reprisal!*'da da (Yönetmen: George Sherman, 1956) karşımıza çıkar. Bu ikinci filmde, Guy Madison, Kızılderili kanı taşıyan bir çiftçidir. Gelgelelim Kızılderililerden nefret eden komşuları onu köşeye sıkıştırıp durur. Sonunda çaresiz kalan Guy, Kızılderili kimliğini benimser ve beyazların yanından ayrılır.

John Huston'ın *Unforgiven*'ında (1960), Kızılderili kız Rachel (Audrey Hepburn), bir çiftçi ailesi tarafından evlat edinilmiştir. Kızılderili olduğu anlaşılınca komşular aileye sırt döner. Aile, kızı vermek istemeyince bu kez de Kızılderililer zora başvuracaklardır. Don Siegel'in *Flamin Star*'ında ise (*Vadiler Kralı*, 1960), Elvis Presley yarım kan olmasına rağmen savaşta beyazların hunharlıklarını görünce Kızılderililerin yanına geçer. Bütün bu filmlerde, bu göçebe, Amerika'ya sonradan yerleşmiş toplum temsilleri, yerlileri kendilerine en yakın insanlar olarak görme konusunda insani yeteneklerden sıyrılmış, donmuş kalmış gibidir. Ayrıca Kızılderili varlığı, "yabanıllığa" bir özlemi temsil etmekte, Western toplumunda da zaten bu özlem gizli, yüzeye çıkmamamış olduğu için, Kızılderili'yi kendi dünya tablosu içine bir türlü yerleştirememektedir. Bu filmlerde, özellikle iyi ya da kötü, Kızılderili varlığın beyaza göre kendini hissetiren erotik çekiciliği de hesaba katılması gereken bir kıskançlığın, saptırılmış düşmanlıkların içinde pay sahibi olabilmektedir.

Kızılderili kahraman bir Eros ve özgürlük şehididir. Öyle ya da böyle, Western seyircisi, Amerikan toplumuna uzun süre yasaklanmış olan ve türün 50'lere kadar aklının kenarından geçirmediği şeyi, "bir Kızılderili olmayı" bu filmlerde yaşama fırsatı bulmuştur. (Burada belki pek akla gelmeyecek bir kazanın da o kadar masum

olmayacağını düşünebiliriz: Jeff Chandler örneğinde olduğu gibi, bu filmlerin özellikle "olumlu", "iyi" Kızılderilileri, hiçbir saklayıcı çareye başvurulmaksızın beyaz oyunculardır. Kimbilir, belki de bu yolla Western türü bir taşla birkaç kuş vurmuştur!)

Anthony Mann

Anthony Mann (1906-1967) ve Budd Boetticher (1916-2001), Western'in sinemaseverlerin saygısını kazanmasına katkıda bulunan isimlerinin başında yer almaktadır. Her ikisi de Western türünü, geleneğin içinden gelerek yenilemeyi başarmışlardır. Daha önce değindiğimiz *Devil's Doorway*, Mann'in ilk Westernidir; bunu aynı yıl çektiği *Winchester 73* (1950) izler. İkinci film, Mann'in çalışma tarzı için tipik bir örnek oluşturur. Yönetmenin bu filmle birlikte vazgeçemediği oyuncusu olacak James Stewart, Lin McAdam rolünde kendi babasını öldüren kardeşini bütün bir Batı boyunca kovalar ve son bir karşılaşmada öldürür. Bu takip öyküsüne paralel şekilde değerli, olağanüstü isabet yeteneği olan Winchester marka silahın peşinde bir kovalamaca da söz konusudur. Silah durmadan el değiştirirken, adeta bir kılavuz ipi gibi, filmi de "peşinden sürükler". Western'in bütün belirleyici durumları, salon sahnelerinden Kızılderililer ile çatışmaya kadar, peş peşe dizilir. Anthony Mann, tamamında Stewart'ın rol aldığı *Bend of the River* (*Gaip Kervan,* 1952), *The Naked Spur* (*İdam Mahkûmu,* 1952), *The Far Country* (1954), *The Man from Laramie* (1955) gibi filmlerinde bilinçli ya da bilinçsiz, toplumdan kopmuş, o hayatı arkasında bırakmış Westerner'ı ele alır. Anthony Mann kahramanları, oldum olası aşırı karakterleri temsil ederler; hepsi kendi kişisel sınırlarının üstüne, ötesine geçmeye çabalar dururlar. Kafasının dikine giden bu insanlar kendi iç itkilerinin tutsağıdırlar; hayalci, kafaları karışık, topluma yabancılaşmış olsunlar, insanların büyük bölümünün yaşadığı düzenli ilişkilerin içinde kendilerine yer aramazlar; çünkü bu düzenden umdukları bir şey kalmamış gibidir. Aile, toplum bağlarını ya koparmış ya da hiç kurmamışlardır. Genelde zorbalığın, gücün illegal temsilcileri gibidirler. Mann'in Westerner'ları eylemlerinde "yabancılaşmışlıklarını" belli ederler. Uyguladıkları zor ve şiddetin anlamı sadece kendilerinde gizlidir sanki. Örneğin, babanın öldürülmesi, Mann'de rastladığımız temalardandır. 50'lerde psikolojik temelli bu tema, Mann'de "mitik" düzleme kayar. Mann'in çizgisi dışındaki *The Fall of Roman Empire* (*Roma İmparatorluğu'nun Çöküşü*, 1964) filmi için de geçerlidir bu tespit. Mann filmlerindeki bir başka tema, doğanın içinde doğa ile mücadeledir.

Mann, kahramanlarının aralarındaki ilişkiyle ayrıntılı ilgilenen yönetmenlerin başında yer alır. Kendisi ve onun senaryo yazarı Borden Chase, Western türünün "ahlaki kodlarını" somut ilişkilerin içinde çözmeye yönelirler. Böyle olunca da filmlerinin perspektifi "umutsuzluğa, karamsarlığa" kayıp durur. Başrolünde bu kez Gary Cooper'ın yer aldığı *Man of the West*'te (1958) Westerner'ın mücadelesi, Anthony Mann'in açıklamasıyla, Western'in kendi geçmişiyle, eylemleriyle, "kendi iblisleriyle" giriştiği bitmez bir döngüyü temsil eder. Biteceği yoktur böyle bir mücadelenin, Westerner'ın kazanması ise söz konusu olamaz. Duyguyu körükleyen, heyecanlandırıcı ve parasal cazibe kaynakları, şiddet ve zor ile kaynaşır. Buradan İtalyan Spaghetti Westerni'ne yol artık döşenmiş gibidir. *The Naked Spur* ve *The Tin Star*'daki (1957) ödül avcısı, Western ideallerinin ayaklara düştüğünün kanıtıdır. Mann, "Western'in en popüler ve baştan bu yana en uzun ömürlü tür olmasının nedeni, sanırım, konuda (eylem akışında), doğal manzara alanında ve tutkuların betimlenmesinde fazlasıyla özgürlük sunmasıdır" der.

5
Western'in Sonbaharı

60'lar ve 70'ler: Western'in Showdown'ı mı?

60'lı yılların başında yazarlar ve yönetmenler, fazlasıyla "büyük Westernlerin" çekildiği; bundan böyle hâlâ araya iddialı bir tür filmi sokabilmenin imkânsızlığının apaçık görüldüğü bir eşiktedirler. Son söz söylenmiş, hesaplaşma tamamlanmış mıdır? Yoksa "büyük Western her zaman büyüktür" deyip yola sorunsuz devam edilmeli midir? Orijinal konular bulmak, popüler yıldızlara yer vermek, masraftan kaçınmamak, bu yöndeki deneyimlerde ikna edici sonuçlar vermemektedir. Nedeni: Oldum olası büyük anlatılara destek olmuş, özellikle 50'li yılların temel "kabulü" Western kahramanının mitolojiden arındırılması mecburiyeti, 60'larla birlikte tamamlanmıştır. Bu dönem boyunca bir bakıma ısrarla ve çırpınarak Westerner'ın psikolojik yapısına tarihsel düzlemden bakıldığında, yozlaşmışlığına "işaret eden" yapımlar pek de dürüst, "centilmen" birer tercih değillerdir aslında. Şimdi kalkıp kalleşçe, kahramanlığın hanesine kaydedilmesi imkânsız, hunharlıklardan geçilmeyen bir geçmiş deşifre olmuşken, "şimdinin" bütün saçmalıklarını, engellenmişliklerini, aksamalarını bu "geçmiş" üzerinden yansıtmak, Western'i kullanmak imkânsızdır.

Bu yol ayrımında Western yapımcıları birkaç yola başvuracaktır:

a) Hâlâ son bir Western çevirmek mümkün olabilir. (*Ride the High Country/İz Peşinde*, Yönetmen: Sam Peckinpah, 1962)
b) Hâlâ geleneğin ruhuna dayanarak "epik" bir Western yapılabilir.
c) Hiçbir şey olmamış, değişmemiş gibi davranılabilir.
d) Western, politik-kültürel mesajların taşıyıcısı olarak değerlendirebilir. (Sidney Pollack filmleri ya da daha biçimsel bir örnek olarak John Sturges'ın Kurosawa uyarlaması *The Magnificent Seven* (*Yedi Silahşorlar/Muhteşem Yedili*, 1960))

Muhteşem Yedili

John Sturges, büyük bir Western'in hâlâ mümkün ve söyleyecek sözü olabileceğini göstermek istercesine Kurosawa'nın *Shichinin no samurai* (*Yedi Samuray*, 1954) modeline sarılır. Orijinal filmde olaylar 1587 yılında geçmektedir. Her yıl hasattan sonra haydutların yağmalamalarıyla karşı karşıya kalan bir köye yardım etmeye karar veren samuraylar, Japon sosyal hiyerarşisinde apayrı bir yeri olan samuray ailelerinin üyeleridirler. 7. yüzyıla kadar imparatorun ve soylu hanedanlıkların hizmetindeki askerler sayılan samuraylar, militer bir aristokrasi katmanı oluşturup hâkim sosyal katman haline gelecektir. 19. yüzyılın ikinci yarısında, modern silahların devreye girmesiyle, belirleyici etkileri geriler (*The Last Samurai/Son Samuray*, Yönetmen: Edward Zwick, 2003). Gelenekleri, ritüelleri, katı kuralları ile Japonya sosyal-kültürel tarihinin okunmasında önemli bir anahtar olan bu katman, Sturges filminin "biçimsel bir esinlenme" olmasından fazlasına izin vermemiştir. Kurosawa, koruyucu ya da imha edici zorun, şiddetin (imparatorluk güçlerinin bir parçası olan samurayların) en ilkel yaşama imkân ve reflekslerine indirgenmiş köylülerin (feodal toplumun emekçilerinin) kendilerini, emek ürünlerini kurtarmaya karar verip bir araya gelmiş samuraylara güvensizliğini, aradaki radikal kopukluğu anlatır sanki. Struges filminde ise kurtarıcıların, "büyük Western'den" ne kurtardıkları tartışılır.

John Sturges, *The Magnificent Seven*'da olayları Mexico'ya taşır, samuraylar da devrimciler olup çıkar. Köyü, liderleri Calvera (Eli Wallach) olan haydutlara karşı korumaya karar veren "devrimcilerimiz" zor ve şiddet uygulama ve silahşorluk konularında ellerine su dökülmez kişilerdir. Ne var ki, yedi silahşorun yedi farklı karakteri vardır: Chris Larabee (Yul Brynner) serinkanlı, kararlı bir stratejisttir; köyü koruma teklifini kabul etmesinin nedeni de, köyün "dileyin bizden ne dilersiniz" önerisiyle ona başvurmuş olmasıdır. Vin Tanner (Steve McQueen) bir serüvenci, biraz da öldürmeye fazlasıyla meyilli biridir. Chico (savaş sonrası Almanya'dan masum, melek yüzlü sarışın temsilci Horst Buchholz) silahşorlara hayran toy bir delikanlıdır; Harry Luck (Brad Dexter) tek motifi para olandır ve köyde gizli bir definenin gömülü olduğunu düşünmektedir. Bernardo O'Reilly (Charles Bronson) yarım kan Kızılderilidir ve Meksikalıları en iyi anlayan odur. Ötekiler çeşitli maddi çıkarlar umarken, Bernardo, ahlaki bir misyonun motifiyle hareket edebilmektedir. Lee (Robert Vaughn) intikamcı, şık bir silahşordur, Britt (James Coburn) aşırı meydana okumalara hiç gelemez. Filmin sonunda köylü kızlarla

kalmaya karar veren Chris, Vin ve Chico geride kalanlar olacaktır. Elbette haydutlar da şefleriyle birlikte imha edilecektir.

Sturges'in filmi, serinkanlı, profesyonel, insani ilişkilerin neredeyse dışında hareket eden bir silahşorun prototipini doğurmaktadır. Sosyal çevresiyle, ortamla herhangi bir bağı kalmamış görünen, dahası desteklediği, yanlarında ya da karşılarında yer aldığı, uğruna hayatlarını tehlikeye attıkları insanları, kitleyi de ne tanıyan ne de tanımak gibi bir derdi olan kimselerdir bunlar. Hayatlarını riske atmalarının arkasında öyle ideal bir motif aramak anlamsızdır; eylem, heyecan varsa yeter de artar; mevcut bir güç-iktidar sistemine saldırabilmek, kafa tutabilmek, bu sistemi tepetaklak edebilmek hazzı ve zevki yeterince motive edicidir zaten. İlginç olan, bu tür yana ve karşı olma rolü dışında, hayat ile ne zamandır bağları kopmuş bu tipler, haydutlara, o sessiz, ürkek, sindirilmiş seyirci halktan (köylüden) daha "yakındırlar" ilkece. Belli bir ilişki modelinde kendilerine karşı konumdaki ikizlerdir haydutlar. Sturges, türün uzun serüven tarihi içinde, Westerner'ı mücadelenin içine davet ederken, hiçbirinin hemen hiç göze alamadıkları, yüzeydeki belirleyici motifi, maddi imkânın cazibesini yem olarak kullanma cesaretini gösterir. Gerçi burada da öyle kerhen tercih edilmiş, paketlenip gizlenmiş bir yemdir sanki maddiyat.

Muhtemelen Doğru Taraftayızdır: "Profesyoneller"

Muhteşem Yedili'yi izleyen filmlerde, örneğin Richard Brooks'un *The Professionals*'ında (1966) samuray, ödül avcısı, intikam meleği ve maceraperest karışımı bir figürle çıkar karşımıza. Brooks'un bu filminde "profesyonel bir Westerner" devrimcilerle karşılaşır; bu iki yan arasındaki "diyalektik" ilişki, İtalyan Westernlerinde geliştirilecektir. *Profesyoneller*'de dört adam tanıtılır: Fardan (Lee Marvin) silah uzmanıdır; Ehrengard (Robert Ryan) atlardan iyi anlar; Jake (Woody Strode) usta iz sürücüsü, Dolworth ise (Burt Lancaster) dinamit uzmanıdır. Olaylar, Büyük Meksika Devrimi döneminde geçer. Pancho Villa ve Emiliano Zapata olayların akışını belirleyen güçlerdir. Fardan ve Dolworth, bir zamanlar devrimcilerden yana savaşa katılmışlardır. Şimdi ise zengin bir Amerikalı onları kiralar. Fardan'ın devrimci arkadaşı Raza (Jack Palance) bu Amerikalının –sözde– karısı Maria'yı (Claudia Cardinale) zorla kaçırmıştır. Dörtlü, kadını kurtarıp Amerikalı kocasına getireceklerdir. Böylelikle Mexico'ya kanın gövdeyi götüreceği bir yolculuk başlar. Maria'nın gerçekte devrimci Raza'nın sevgilisi olduğu ortaya çıkana kadar ölüm

makinesi devreye girmiş, çok sayıda Meksikalı hayatını kaybetmiştir. Evler havaya uçurulur ve Meksikalı kadının var gücüyle karşı koymasına rağmen, arzusu hilafına "kurtarıldığına" tanık oluruz. Amerikalı kurtarıcıların elinde bol bol dinamit bulunmasına rağmen, peşlerine düşen Meksikalılar hayatı onlara dar edecek gibidirler. Brooks'un öyküsünde Amerikalıların peşindeki Meksikalılar etkisizleştirilirler, profesyoneller sınırın Amerika tarafına geçerler; ancak Meksikalı sevgilisini geri alır. "Karımı kaçırdılar" diye Amerikalı profesyonelleri kiralayan zengin adam, ahlaki bir tokat yiyecektir. Anlattığı hikâye tamamen çarpıtılmıştır. "Adalet adına bana yardım etmelisiniz" diyen Amerikalıdır asıl zorba.

Howard Hawks'un üç filminde de profesyoneller çıkar karşımıza. *Rio Bravo*'daki (*Kahramanlar Şehri*, 1959) kahraman, *High Noon*'daki Şerif Kane'in karşı tipidir. (Rivayete göre bu film, *Kahraman Şerif*'in temasına itiraz eden muhafazakâr Wayne ve yönetmen Hawks'un gerçek Western'in nasıl çekilmesi gerektiğini kanıtlama arzusundan doğmuştur.) Hapse tıktığı bir haydudu oradan kurtarmaya çalışan güçlü kardeşi ve kiralık adamlarına karşı hapishanede tutmaya kararlı John T. Chance (John Wayne), silah kullanmasını bilenlerin kendisine yardımcı olmalarına izin verir; gerisi ayağına dolaşacak, ona engel olacaktır. Hawks'un Westernerleri, Sturges ve Brooks'un filmindeki profesyonellerden farklıdırlar. Bunlar, öyle serinkanlı uzmanlar değil, erotik ilişkilerce, sosyal işlevleriyle, tehlike durumundaki becerileriyle kendilerini gösteren insanlardır. John Wayne, şerif olarak misyonunu yerine getirmekten haz duyan bir insandır; ayrıca mutsuz bir aşk ilişkisi sonucunda alkolizm batağına saplanmış arkadaşı Dude'u (Dean Martin) kötü geçmişinden kurtararak tekrar normal hayata geri döndürmeyi görev bilmektedir. Sorun, sonunda dinamit kullanmasını iyi bilen Stumpy (Walter Brennan) tarafından fiilen çözülür.

Efsanesiz ve Sınırsız

60'lı yılların sonuna doğru "geç dönem Westernleri" diye tanımlanabilen filmlerde Batı'nın kahramanıyla birlikte bizzat Batı da sorgulanır olmuştur. Batı'nın ahlak anlayışı, kuralları, "geleceği" hazır, klişe cevaplarla geçiştirilecek sorular gibi değillerdir artık. Western sinemasının hareketi içinde, Pioneer'lara vaat edilmiş "cennet bahçesi"nin yerinde yeller esiyordur. İnsanın keşfettiği, kervanın kervan içine girdiği "vahşi" dünya şimdi, Vietnam'ın tuzak dolu, tropikal ormanlarından ne anlamda farklıdır? Cennet Bahçesi, en

başta Uzak Batı yanılsamasını göğüslemeyi gerektirmektedir. Sam Peckinpah (1925-1984), *Ride the High Country*'de (1962) bu durumun ilk örneğini sunar. Konu bir altın taşımacılığı olayıdır. Yaşlanmakta olan eski "marshall" Steve Judd (Joel McCrea) Sacramento'daki banka tarafından dağdaki bir maden ocağından alacağı altınları, dağlardan, aşağıdaki kente getirmek üzere görevlendirilir. Eski yol arkadaşı, dostu Gil Westrum (Randolph Scott) ve genç arkadaşı Heck (Ron Starr), Sacramento'da panayırda "yollarını bulmaya" çalışmaktadırlar. Steve katılmayı önerince birlikte yola düşeceklerdir. Aslında Heck ve Westrum, altınları gaspetmeye daha baştan kararlıdırlar. Yolda onlara, dindar babasından uzaklaşmaya çalışan ve altın arayıcısı genç Billy Hammond ile evlenmeyi amaçlayan genç Elsa da (Mariette Hartley) katılır. Altın madeninin bulunduğu kasabaya geldiklerinde Elsa, sevgilisi Hammond'un ve onun kardeşinin nasıl insanlar olduklarını anlar ve Hammond, düğün gecesi kendisine tecavüz etmek istediğinde kaçıp Judd'a ve ötekilere sığınır. Altınları yanlarına alan üçlüye, Sacramento'ya dönüşte Elsa da katılmakta kararlıdır. Westrum ile Heck, baştan beri planladıkları gibi altınları alıp kaçmaya çalışınca Judd onları etkisizleştirip silahlarını alır. Elsa'nın peşindeki kötü adam Billy ve kardeşi peşlerine düştüğü için, Elsa, babasının çiftliğine sığınmayı önerir. Niyetini değiştiren Heck, onlara katılmaya karar verir; ancak kızın babasının evinde tuzağa düşerler. Çatışmada Judd yaralanır; Westrum da son anda doğru tarafı seçer, Judd ölmek üzereyken altınları Sacramento'da yerine teslim edeceğine söz verir.

Bu filmdeki Western kasabası, yıllık panayır olup çıkmıştır. Panayır atlarla yarışan devenin kasabanın bir ucundan girişiyle ortalık iyice hareketlenir. Otomobiller, bisikletler kasabanın (küçük kentin) tablosunu tamamlar. Eğlence için atlar ile develer arasında yarışmalar düzenlenir ve Batı'nın sembolü at, deveye yenilir. Yaşlı Westerner'lar soğuğa karşı uzun pijama-donlar giyerler. Steve, gözlüksüz okuyamaz. Atın sırtına atlamakta zorlanırlar. Eski Şerif Westrum, Oregon Kid adı altında bir atış pavyonu işletmektedir ve atış başına bir dolar aldığı silahlara da kurşun yerine sadece hurda parçaları koyar. Vakit sonbahardır ve kahramanlarımız son yolculuğa çıkmak üzeredirler.

Aslında Peckinpah, kahramanların "alameti farikalarıyla" türün mücadele ritüelleriyle hesaplaşma gibi bir yol izlemez; hedefte türün içkin dini çağrışımlı mesajı yer alır. Filmin konusunun, eylem akışının temelindeki motif, Anglo-Amerikan edebiyattan bildiğimiz "yolculuk" ya da "hac yolculuğu" motifidir. (Preminger'in *Dönüşü Olmayan Nehir* filmini hatırlayalım. Orada da arınmaya, yepyeni

bir başlangıca götürür "su".) Hareketin, gitmenin, kutsal yolculuğun karşıtlığı çiftlik ve kamp yerleridir. Gerek bu iki coğrafya, gerekse atla gidiş aslında birer metafordur. İncil'den diyaloglar (Elsa'nın sözleri) bu düşüncelerimizi beslemektedir. Çiftliğin o yaz ışıkları ve sonbahar yeşilliklerinin ardından kampın ıssız, soğuk kışı, cehenneme iniştir; bu inişi cennete (çiftliğe) geri dönüş izleyecektir. Bu metaforik döngüyü dini bir düzlemde yorumlamak gerekmez. Cehennem ile cennet, teolojik bir yoruma elverişli olmaktan çok, mitik bir yollama gibidir: Cehennem, sınavın âlemi, cennet yaşananlara karşılık ödüldür. Öyleyse "yolculuk" daha çok manevi, zihinsel bir sürece karşılık gelmektedir; bilinçlenme ve kendine dönme sürecinin metaforudur. Elsa, sevdiği gencin gerçek kimliğini, karakterini görecektir; genç Heck ve altınları yerine teslim etmeye söz veren Westrum, arınıp kendilerine dönerler. Elsa, "Babam sadece hak ve haksızlık, iyi ve kötü vardır der; ama bunun arasında başka bir durum yoktur" deyince Judd, "İş bu kadar basit değil" diye cevap verir. "Öyle olması gerekir ama öyle değildir işte." Judd'un göremediği, kendi bilgi birikimine göre hareket etmediği gerçeğidir. Kafasındaki adalet, haklılık anlayışı, yasaların yazılı tarif ettiği normlara uygundur, hepsi bu. Altınları çalmaya niyetli olan Westrum ve Heck'i de geri döndüklerinde yasaya teslim etmeye kararlıdır. Dünyanın iyi-kötü, haklı-haksız arasındaki ayrımla doğru ve adil yaşamaya elverişli olacağı yanılsamasıyla ölür. Aksi halde günün birinde Elsa'nın babasının anladığı dine göre yozlaşmış bir kişi olarak yaşama ihtimali güçlüdür. Elsa da babasının gözünde bir fahişedir, evlilik bağına aldırmamış, dolaylı da olsa kan akıtanların yanında yer almıştır. Peckinpah'ın senaryosunda Elsa suçlanmaz. Babası çiftlik sahibi Knutsen'in ve Judd'un din anlayışı ise mercek altındadır. Peckinpah, 1961'de çektiği *The Deadly Companions*'un senaryosuna müdahale edemediği için, bu bir yıl sonraki filmin diyaloglarının çok büyük bir bölümünü kendisi yazmıştır.

Westerner'ın gruplaşması, dayanışması (*Wild Bunch/Vahşi Belde*, 1969) bile değişen zamanın içinde artık geniş anlamda "yaşlanma" misyonunu doldurma evresindeki kovboyu bir tür son show'a davet eder Peckinpach sinemasında. Gerçek hırsızlar, suç örgütlenmeleri, açık-örtük mafyöz öbeklerin, itibarlı, politik destekli soygunların gerisinde saklanıp birer "suçlu" alet bulurlar kendilerine: *The Getaway (Sonsuz Kaçış*, 1972) ve bir kara-komedi sayılan *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* (*Bana Onun Kellesini Getirin*, 1974).

Kahramanın Sonu

Ride the High Country ile aynı yıl, John Ford'un Western efasenesiyle hesaplaştığı *The Man Who Shot Liberty Valance* (*Kahramanın Sonu*, 1962) gerçekleşir. Vali Stoddard'ın (James Stewart) politik kariyerinin gerisinde bir efsane yatmaktadır: Yıllar önce namlı haydut Liberty Valance'ı (Lee Marvin) vurmuştur. Film, olayın geçtiği kasabaya yıllar sonra dönen Stoddard'ı getiren trenle birlikte bizi de olayın içine yönlendirir. Stoddard, eşiyle birlikte, kasabadaki arkadaşı Tom Doniphon'un (John Wayne) cenaze merasimine katılmak üzere geri dönmüştür. Bu vesileyle efsaneyi yıkar ve bir gazeteciye hakikati anlatır. Vali, o zamanlar tabancayı neresinden tutacağını bilmeyen, yasalara saygılı, istikbali açık bir gençtir. Kasabayı tehdit edip duran Liberty Valance ile dalaşmak istemeyen kasaba sakinleri, ihtilafa karışmaktan korktukları için, henüz genç bir avukat olan Stoddard'ın haydut a meydan okuması karşısında sessiz kalır. Cenazesine geldiği Tom ise, genç avukata eğilimini apaçık belli eden kızla evlenme hayalleri kurmakta, geleceğini buna göre planlamaktadır. Stoddard ile Valance, bir akşamüstü, genç avukatın çalıştığı ailenin lokantası önünde düello yapmak için karşı karşıya gelirler. Sonu baştan belli bir kapışmadır bu; ancak beklenenin tersine (elbette filmi ilk kez seyreden seyircinin beklentisinin de aksine) vurulup yere yığılan, haydut Liberty Valance olur! Bir flashback sekansta, meydanın gerisinde tüfekle, bir evin köşesinden Tom'un Liberty Valance'ı gizlice vurduğunu görürüz. Stoddard, efsanenin perdesini yırtınca röportajı yapan gazeteci de notlarını yırtar: "Efsanelerimizi kendimize saklamalıyız, bizim için hakikat olup çıkmışlardır." Tom Doniphon, tayin edici bir anda Western'in oyun kurallarını ihlal ettiği için filmin asıl kahramanı olup çıkar. "Düpedüz cinayetti işlediğim" der Doniphon, "ama gene de uyuyabilirim!" Ayrıca kendisi gibi kadim Western'i temsil eden bir adamı, Valance'ı öldürmesi, haydut ile birlikte kendini de feda etmesi (çifte kurban) anlamına gelmektedir. Vallance'ı öldürdüğü sanılan Stoddard, Tom'un bütün gelecek hayallerini üzerine kurduğu nişanlısını (Vera Miles) da kaybeder. Kendi eliyle rakibini kahraman yapmıştır! Ardından, geleceğinin simgesi olan kendi evini ateşe verir. Westerner, yeni dönemde aslında namusunu (arkadan bir adamı vurmak) feda etmiştir. Gene de haydutun karşısına dikilmiş olsa da onun işini bitireceğinden kuşku duymayız. Bu, efsanenin bir şekilde sürdüğünü söylemektedir bize.

Spaghetti Western, dağılmış bir Batı'dan söz eder, 60'ların temsil ettiği "geç dönem Westernleri" de Batı'nın yıkılmasından, harap

edilmesinden söz edip durur. İtalyan Westernleri yıkımın, imhanın ihtişamlı, büyük tablolarını sunarlarken, bu "geç dönem Westernleri" acı verici ayrıntıların görüntüleriyle yetinirler. *Liberty Valance*'ın girişinde (filmin bütünü bir stüdyo çekimidir), lokomotif istasyona soldan, bize göre karşıdan girer; Westernlerdeki tepeler arasında açılmış yollardan, vadilerden gelen lokomotiflerden biridir; ama havaya, simsiyah bir duman, "zehirli bulut" bırakarak yaklaşır. Demek Ford, efsaneyi hem ayrıştırır hem de ayakta tutar.

John Sturges imzalı *Hour of the Gun* (1967), efsaneyi politik içeriklerine indirgeyip göstermeye çalışır. Adaletin alt düzeydeki gözüpek temsilcisi "Wyatt Earp Westernleri"nin çoğu gibi, bu film de O.K. Corral'deki düelloyla başlar. Ike Clanton (Robert Ryan) düellodan sağ kurtulur ve silahşorlarına Virgil Earp'ü öldürtür. Wyatt Earp (James Garner), soğukkanlı bir intikam alıp Clanton Çetesi'nin dört adamını öldürür. Doc Holiday (Jason Robards), iktidar ve intikam hırsıyla hareket eden Earp'ü öfkesine ve hırsına karşı uyarır. Wyatt, Mexico'da Clanton'u vurur; ama onun yumruğu sonucu bir kanama geçiren Doc Holiday, Denver'de bir hastanede ölür.

Şimdi yasalar ve yasadışılar Western'de sosyal bir çerçeve içine oturtularak yorumlanmaktadır. Haydutlar öyle halk kahramanları, dolaylı, doğrudan kurtarıcılar olmayıp insanların çoğuna bir özdeşlik (kimlik oluşturma) imkânı tanımayan, ayakta kalmanın yollarının tüketildiği bir toplumda birer olağan tepki temsilcisidirler. Burada özellikle *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (*Sonsuz Ölüm*, Yönetmen: George Roy Hill, 1969) örneğinde belirginleştiği gibi, mitosun coğrafyası Batı'da, oyun kurallarına tereddütlü de olsa hâlâ inanan genç yasadışıların trajikomik sonlarına bir örnektir. 60'lı yılların sonundaki Westernler, dövüşmek, mücadele etmek, yenmek ve yenilmek konusu üzerine inşa edilmezler. Hayatlarıyla öderler "gerçekliği" anlayamamışhklarmı. *Ride the High Country*'deki yaşlı Westerner'lar örneğindeki gibi, Batı'nın o efsanelere sahne olan günlerinin artık geçtiğini fark etmiş ama hâlâ katı bir ahlak anlayışı içinde donmuş kalmışlarken, aynı dönemdeki gencecik insanlar, umutlarını, ahlaki çürümüşlüğün, saçmalığın içinde tüketirler ve ölürler. *A Time For Dying*'de (1969) yönetmen Budd Boetticher, Batı'daki hayata ilişkin en karamsar tablolardan birini geliştirir. Genç Cass Bunning (Richard Lapp), kendine idol olarak aldığı Jesse James (Audie Murphy) gibi bir silahşor olmayı kafasına takmıştır. James'in uyarılarına kulak asmaz ve gerçek bir silahşor tarafından vurulur, dul karısı ise geneleve düşer.

Batı tablosu bu yıllara kadar böylesine umutsuz ve kahramanlıktan, dürüstlükten uzak temsil edilmemiştir. Boetticher'in söz konusu filmindeki kahramanımız kaba, şiddet uygulayıcı bir toplumun kurbanı değil, bizzat ritüellerini kâbuslar halinde devam ettirmekte ısrarlı bir topulumun saçma sapan parçasıdırlar. Özellikle İtalyan Westernleri'ne bu yönleriyle fazlasıyla benzer bu filmler, bu yasadışılar, öyle mutlak tarzda iyi falan değillerdir; sadece ötekilerden, toplumdan bir parmak daha iyidirler, hepsi bu.

Robert Benton'un *Bad Company* (1972) filminde genç Drew Dixon (Barry Brown), suçlu gibi görünerek bir çeteye girmeyi başarır. Çetenin üyleri tekrar dağılır; aralarından kimileri, sıradan baskınlarda ya da masum suçlarla öldürülürler. Dahası gerçek haydutlardan canlarını kurtaramazlar. Drew'un girdiği çetenin reisi Jake Rumsey (Jeff Bridges), gerçek haydutlardan oluşmuş bir başka çeteye katılır, Drew ise şerif ve adamlarıyla birlikte bu çetenin peşine düşer. Haydutlar yakalanır; Drew, Jake'in bağışlanması için şerifi ikna etmeye çalışır. Girişimleri işe yaramayınca Jake'i bizzat kendisi kaçırır ve birlikte bir banka soyarlar.

Daha önce de haksızlığa uğrayan, baskı altındaki, şiddete maruz kalmış birinin nasıl yasadışı birine dönüştüğünü anlatan Westernler vardır. O öykülerin "kahramanları" psikolojik olarak da bu tercihlere eğilimli kişilerdir. Şimdi ise bu örnekler, ahlaki kurallarını çiğnememeye kararlı insanların, bu role zorla boyun eğdiklerini, aslında çürümüşlüğün, yozlaşmanın bireysel değil, sosyal bir eğilim olduğunu göstermeye çalışır. Yozlaşmanın diz boyu yaygın olduğu bir toplumda, dışta kalabilmek ancak rüyaya sığınarak mümkündür sanki. Dennis Hopper, *Kid Blue*'da (Yönetmen: James Frawley, 1973), peşindekilerden bir uçan makineyle kurtulur. Belki ölüme uçuştur bu; tekrar parıldayan bir "cowboy yıldızı" gibi, kısa bir süreliğine tekrar doğabilmek için.

Bu geç dönem Westernlerinde, sınır ve ülkeyle birlikte en başta özgürlüğün de yitip gittiği anlatılır (Kirk Douglas, *Man Without a Star*'da küçük özgürlüklerini bile yitirir). Bu dönemin kahramanları, başlangıç adımlarını atmış bir kitle toplumunun çok sayıdaki yazılı ya da yazısız yasalarının cenderesi içindedirler. Her duruma rağmen iyi davranan ve dik duran, dürüst insanlar olmaları imkânsız bu kişiler uygarlaştırılmaya ve köleştirilmeye biraz da Kızılderililer gibi direnirler. Sam Peckinpah'ın *Wild Bunch*'ında, ahlakdışı ve akıldışı bir vahşetle tepki de gösterirler. Öldürür ve kendileri de ölüme giderler; öfkeyle, kükreyerek, ayak uydurmaya direnerek.

Western bir yandan da genç erkeğin yetişkinliğe, olgunluğa kabul edilişinin dramını, dolayısıyla sınavını temsil eden türdür; Western'in son dönem örneklerinde kahramanın, itibarına layık olmayan, olmak istemeyen ve olamayacak kişilerle uğraşmaya niyeti kalmamış gibidir. Bu gruba giren erkekler hem alabildiğine cazibeli hem de ürkütücüdürler. Sonuçta bunlar, Western seyircisinin özdeşleşebileceği örnekler, figürler, idoller değillerdir. Başta Peckinpah filmlerini ve onun izindeki, hatta taklitçisi yapımları düşündüğümüzde buralarda karşımıza çıkan karakterler "birer küçük faşist midirler" yoksa film aracılığıyla "faşizme yönelik tepkinin bir ifadesi midirler", tartışılmıştır. Ahlaki tartışmaların zeminini oluşturan bu tema, iki düzlemin farklı yorumuyla ilginç bir alanı temsil eder; ama asıl mesele buraya indirgenmelerinin ne kadar doğru olduğuyla ilgilidir. Geç dönem Westernlerinin tematik sorunu kahraman (kişi) değil, Western'in geri düzlemidir, türe bakıştır. Westerner'ın özgürlüğünden, başına buyrukluğundan geri kalan tek çıkış, ölüm imkânıdır sonuçta. Sam Peckinpah'ın, *Pat Garret and Billy the Kid* (*Eski Dost*, 1973) filminde Billy (Kris Kristofersson), biricik imkânı olan kaçmayı tercih etmeyecektir. Son rakibini de öldürdükten sonra tüfeğini kırar, öldürülmeyi bekler. Pat Garrett (James Coburn), toplumun kendisine ödeyeceği ödülle, bu yeni, özgürlüklerin yerinde yellerin estiği ama artık dışının bulunmadığı toplumda yaşamaya mahkûmdur. Filmin "taşlamalı" finali, bunu çok iyi özetler.

EK: "Hollywood'un Yolu Ford Country'den Geçer"

John Ford (1894-1973) için şu tespiti yapmak sanırız yanlış olmaz: "O olmasaydı sinema neyse o olmuş olamazdı ve sinemanın ne olduğunu çoğu insan onun filmleriyle öğrendi. Niçin birinin görüntünün içinden atıyla öyle değil de böyle geçtiğini, izler ile arazi arasındaki ilişkinin ne türden bir ilişki oluşturduklarını, her zaman tek ve bütün bir dünya yaratanın, barın ta gerilerinde, üçüncü sıradaki heriften de sevecen dikkatini niçin esirgememesi gerektiğini, pathos ile öz, kısa ama anlamlı vecizelerin birbiriyle nasıl buluşturulup bağlanabileceğini; film ile hakikatin, sinema ile gerçekliğin birbirileri ile nasıl bir ilişki oluşturabileceklerini ve daha pek çok şeyi." (Orson Welles: "Eski ustaları severim; demek istediğim, John Ford, John Ford ve John Ford" der.) Onun figürleri "şu efsaneyi resme dökmesini" talep ederler, o da onların tamamen kendi efsaneleri içinde yaşama mutluluğunu hiç de çok görmez onlara; onların çaresizliklerini, umutsuzluklarını aslında yeterince fark eder, efsanelerinin içine yerleştirilmemiş

olmaları halinde, bir yurdu aramaya yönelik o büyük arayışlarının -Ford'un "territory" dediği şey ile- uyum içinde yaşama umutlarının boş olduğunu. Üstelik bu arayışların pek masum olmadığını bilir, efsanenin korumasına alınmasalar gözümüzün önünde ölüp gideceklerini anlarız.

John Ford'un bu sahip çıkışı, sadece Western değil, savaş filmleri diyebileceğimiz diğer türler ve hatta komedi için de geçerlidir. Ford insanlarının efsanenin koruyuculuğu içinde yaşayabilmeleri, kendi efsanelerini yapmaları, filmin söz konusu efsaneye dokunmadan geçeceği anlamına da gelmez elbette. Onun son dönemindeki doruk sayılan *The Man Who Shot Liberty Valance*, sadece efsaneyi değil hakikati de gösterir ama belki gene efsane olan bir hakikati.

Genelde Amerikan sinemasının önemli klasiklerinden *The Grapes of Wrath* (*Gazap Üzümleri*, 1940), *How Green was My Valley* (*Vadim o Kadar Yeşildi ki*, 1941) ve özelde adıyla birlikte anılan türün, Western'in en büyük mitos ozanı kabul edilen John Ford'un sinema dili, film endüstrisini ve birçok kişiyi derinden etkilemiştir. Filmlerinde Ford, olup tamamlanmadan çoktan yitip gitmiş olduğunu gayet iyi fark ettiği bir Amerika bulgulamıştır; onu kutsallığın halesi içine yerleştirmiş, aynı şekilde de kavganm-dövüşün çoktan kaybolup gitmiş bir dünyasını temsil eden bir İrlanda "yaratmıştır" (*The Quite Man* İrlanda kırsalında, *Vadim O Kadar Yeşildi ki*, İngiltere'de, Güney Wales'te bir madenci kasabasında geçer). "Sihirli, büyüleyici bir topografi, hayalde var olan bir coğrafya parçası çıkarıp durur Ford sineması karşımıza. Büyük ailenin, dayanışma ortamlarında yenilen yemeklerin, eğlencelerin, dansların, rutin, ritüel müsabakaların, kavgaların, tek bir vücut gibi hareket eden kalabalık grupların, yoksullukta, hak arayışında direnmeye çalışırken (*Vadim O Kadar Yeşildi ki*) memleketin mutluluğunu artık kaybetmekte olduğunun algılanması, bu sinemanın figürlerinin insancıllıklarının, insan onuruna layık davranmalarının kaynağıdır.

Ford'un askeri birlikleri, alay, müfreze, kol, vb., gerilimli ama hiçbir zaman dağılma nüveleri içermeyen "birliktelik" modelleri olarak *The Grapes of Wrath*'in şeftali toplamaya, Batı'ya göç eden "yoksul birliklerinin" resmi organizasyon modelleri gibidir. Ford'un filmlerinde mutluluğun en güzel anları çıkıp durur karşımıza ve buradaki mutluluklar, Frank Capra'nın gösterip durduğu mutluluklardan -hemen hep sona doğru idealize edilmiş bir temenni, kurgu gibi sunulan mutluluktan- farklı olarak hiçbir zaman armağan gibi sunulmaz insana. Ford sinemasının insanları elbette mutlu olmak

için doğmuş insanlardır; sade bir mutluluktur bu, dolu doludur ama kişi, bu mutluluklara sadece inanmakla, "mutluydum" demekle yetinmelidir; çünkü hemen yitip gideceğini bilir.

John Ford'un 1934'te Irvin S. Cobb dizisinden malzemeyle kotardığı *Judge Priest*'e bir dönüş filmi olan *The Sun Shines Bright* (1953), İç Savaş'ın hemen ardından siyah bir Konfederasyon askerinin tavuk hırsızlığı suçlaması davasına bakan yargıç Judge Priest odaklı bir Western komedisidir; bir sonraki film ise, aile yuvasına sığınma beklentisinin, mutluluk hayallerinin ne kadar kısa süreli olduğunu gösterir. John Ford ve onun 20 filminde rol almış değişmez oyuncusu John Wayne ile yaptıkları ve sinema tarihinin en iyi Westerni olduğu kabul edilen, sinemaya ve popüler kültüre büyük etkiler yapmış *The Searchers* (*Çöl Aslanı*, 1956), 2008'de, yüzyılın en iyi yüz filmi içinde on ikinci sırayı almıştır: Texas-Kızılderili savaşının tarihi fonuna yerleşmiş olaylarda, orta yaşta bir İç Savaş gazisi, katıksız Kızılderili düşmanı Ethan Edwards (John Wayne), Komançilerin kaçırdığı iki kızı, kardeşinin üvey yeğeni Martin Pawley (Jeffrey Hunter) ile birlikte aramaya başlar. Ethan, 1868'de, Konfederasyon Ordusu'nda savaştıktan sonra kardeşi Aaron'un evine dönmüş, kardeşinin ailesine yük olmadan yaşamayı hedeflemektedir. Gelgelelim Komançiler başka bir çiftliğe bir şaşırtma saldırısı yapıp Ethan'ı ve bir grup adamı uzağa çekerek onun huzurlu bir hayat sürmeyi amaçladığı evi (çiftliği) yakıp yıkar, iki kızı kaçırırlar. Ethan tuzağı fark edip döndüğünde, yengesi Martha'nın ve öteki küçük çocukların öldürüldüklerini, kafa derilerinin yüzüldüklerini görür. Yengesi Martha'nın kendisine, onun Martha'ya eğilimini filmin ilk sekansında belli etmiş olan Ethan'ın uzun savaş yılları ardından hayalini kurduğu huzurlu hayat planı Kızılderililerce yırtılıp bir kenara atılınca, geriye kin ve nefretin üzerindeki külü kaldırmak kalır. Ethan'ın Kızılderililere duyduğu nefret şimdi kinle de beslenmiştir. "Ford Country"de uzun yıllar süren bir "arama" başlar. Sonunda iki kızdan birini bulurlar. Kız (Natalie Wood), kaçırıldıktan sonra Kızılderili Şef Scar'ın (Kara Karga) karısı olmuştur. Ethan kadını vurmak ister, Martin araya girer. Kızılderililerin bir saldırısında Ethan yaralanır. Geri döndükten sonra Cherokeelere karşı bir müfreze harekete geçmeye hazırlanır. Martin, Kızılderililere saldırmadan kendisine son bir şans vermelerini, kızı kurtarabileceğini söyler; ardından gizlice Kızılderililerin kampına sızıp Kara Karga'yı öldürür. Köyü basan askerler, çoluk çocuk demeden önlerine geleni katlederler. Ethan bir kez daha kızın karşısına çıkar. Kız kaçar. Onu bir mağaranın ağzında sıkıştıran Ethan alıp eve döner.

Ford'un bu filmi, hiç kuşku yok ki onun ırkçılıkla ve toprakları gasp etme sorunuyla karşımıza çıkan en karmaşık, en ayrıntılı filmidir. *The Searchers*, Western'in Moby Dick'idir. Joe Hembus'un analiziyle, "Ahab, çölleri, çayırları, kayalık dağları, denizleri aşmış; can düşmanı ve varoluş nedeni ve kendi sefil ruhunun gururlu, yenilmez temsilcisi beyaz balinasını alt etmiş ve onunla birlikte 'sulara' gömülmüştür. Bufaloların öldürüldüğü, yerlilerin katledildiği, kanunların bıçaklarla, kurşunlarla ve yumruklarla işlediği ülkede, Ahab da yok olup gider." John Ford, Peter Bogdanovich ile söyleşisinde, bu filmi hiçbir zaman gerçekten bir ailenin üyesi olamamış tek başına olan bir adamın trajedisi olarak tanımlamıştır. Gerçekten de John Ford'un kahramanlarının itici gücü olan yurt, onun başka hiçbir filminde böyle yerinde yeller eser, kapsar, korur, davet eder olmaktan uzak değerlendirilmemiştir: Bu filmde yurda rastlanmaz, yok olmuştur o; çünkü gerçekte birine ait değildir, o birisi de o yurda tamamen ait değildir; bu da kin ve nefret doğuracaktır; yerlilere karşı, yurda (ülkeye) ve en başta da kendine karşı. Dur durak bilmeyen Odyssea, bu yıllar süren yolculuk, tarihsel durumun ifadesidir aslında: Bir tarafın (Yerlilerin/Kızılderililerin) artık yaşayamayacağı, beyazların ise henüz yaşayamadıkları yurttur burası. Ülke yerlilerin hakkıdır, haklı taraf odur; John Ford bunu hiçbir acabaya yer bırakmaksızın belirgin bir şekilde gösterir; ancak beyazların kendilerinden nefretinin ve çaresizliğin ürünü olan kin ve öfke, tarihsel düzlemde hak'tan daha üstün olan itici gücü oluşturur.

Ford'un başka bir örneğini bulamayacağımız kadar belirgin kurduğu ev ile (aile yuvası ile) uçsuz bucaksız ülke arasındaki diyalektik, mutluluk ile çaresizlik arasındaki iki yanlı ilişkide anlaşılabilir. İnsanlar, bakir doğanın içinde çevirip el koydukları arazilerindeki evlerinde, bahçelerinde, çiftliklerinin ağaç çitleri gerisinde bir aradayken, dans edip kutlamalar yaparken, kısa tarihlerinden öyküler, destanlar anlatırken, aile ile geleneğin düzenini gündelik hayatın tekdüzeliğinin ve tehlikelerinin karşısına yerleştirirken alabildiğine mutludurlar; ne var ki evin ölümcül bir tuzağa dönüşmesi fazla sürmez. *Shane*'in girişi, *The Searchers*'ın açılış sekansıyla örtüşür. Shane, tepelerden bir vadiye doğru iner ve hedefsiz görünen yolculuğu, yolunu sığır yetiştiricilerinin tehdidi altındaki bir çiftliğe "düşürür". *The Searchers*'ın da ilk sekansında, evin kapısından, sonradan "kahramanın" aile rüyasının vazgeçilmez yarısı olduğunu fark edeceğimiz kadının sırtından uzakta, makilerin, tozun toprağın içinden gittikçe yaklaşan atlıyı görürüz. O da Shane gibi beklenmemektedir. Shane,

tanımsız bir mitik bölgeden, neredeyse "gökten" gelen bir Mesih'tir; vadiye huzur sağlayıp gider: Belirsize doğru ya da yeni bir çiftliğe yardım eli uzatmaya. Kalıcı bir huzur, bir aile aramamaktadır. Ev tuzaktır, durmak, ele geçmektir. (Zaten çiftliğin kadını, aynen *The Searchers*'taki Martha gibi, öteki erkeğin eşidir.) Shane'in kutsallaşmış eli (silahı), değdiği aileye ebedi saadet bağışlar. Ethan, kaçırılan kızı Kızılderililerin elinden geri alıp yeni bir ailenin muhtemel öyküsünün önünü açarcasına, getirir; ama onun kendi hayatının "devamı" hakkında hiçbir şey yoktur bu "arayışta". Kurtarır ve "eve" teslim eder. *Shane*'in son sözünü buraya da koyalım: "Annene vadide silahların artık sustuğunu söyle!"

O uçsuz bucaksız dış, o araziler, manzaralar *Stagecoach*'ta ölümcül kovalamacaları bile, sessiz, telaşsız, değişmezliği ve bütün kutsallığıyla izleyen tepeleriyle, sipsivri kayalıklarıyla, bütün Ford Westernleri'nde "olaylarını" beklerler; ne görüntüleri değişir, ne yerleri, ne de sabırsızdırlar. Bu görüntüler yüceliğin birer metaforu, daha doğrusu sonsuz göstergeleridirler; fiziksel olan ile metafiziksel olan arasında gidip geliyor olabilirler; ancak hep bir ağızdan tek bir şey vaat ederler: "Sınırsız özgürlük ve bela; kupkuru bir sığır kafatası, özgürlük çağrısına fazla kapılmayı anında önler."

Ford filmlerinde beyaz insan ile doğa kalıcı, gerçek bir barışmayı temsil etmezler. Uzlaşamazlar bir türlü. Şerif ya da aile reisi, ağzında piposu, huzurlu, sakin verandanın gölgesinde yuva ile, ev ile yabani doğa arasında kısa bir süreliğine dinleniyor olabilir; kasabanın hemen dışında, mezarlıkta yas ile, keder ile bir cemaate ait olmanın huzurunu derinden hissedebilir; doğa ise yok edici olduğu yerde bile yeniden doğuşun da mümkün olduğu yerdir. Ford'un sıradan kişileri, yuvalarda, iç mekânlarda safiyane bir kutsallığın ışığına kavuşmuş bir cemaatin üyeleridir; sadedir bu sinemanın insanları, saf, hatta fazlasıyla "pitoresk".

Mutluluğun kısa evrelerinde de olsa, her şey yerli yerinde, nereye ait olması gerekirse oradaymış gibi görünür; her şey doğru, uyumlu hareketiyle bütünün ahenkliliğini kanıtlar gibidir. Bir panço, bir keman, bir akordeon ve ritme uygun zemine inip kalkan çizmeler; ama göğün altındaki bu ahenk aldatıcıdır. Gerçekte John Ford filmlerinde hiçbir şey doğru yerinde değildir. Kahramanları neden beri dağılmış, kendileri olmaktan çıkmış, tahammüllü görünmeye çalışan dengesizlerdir; kafayı yemenin eşiğindeki kaçıklardır. Yönetmenin kendilerinden yana sevgisini apaçık belli ettiği, fazlasıyla tutkun bir biçimde portresini çizdiği kadınlar ise gerek sosyal ilişkiler düzle-

minde, gerekse de ruhen etkisiz, önleyemeyen, seyretmekle yetinmek zorunda kalan kurbanlardır.

Ford filmlerinde ahlaki alanın içinde hareket eden hayat, neredeyse kendiliğinden dini bir edime dönüşür. *Three Bad Men* (1926), Batı'ya göç eden sonu gelmez kervanların yolu üzerinde geçen bir öyküyü anlatır. Üç haydut, Batı yolundaki bir arabaya saldırıp arabanın arkasından gelen safkan atları çalmaya kalkarlar; ama son anda başka bir çete arabaya saldırır ve genç kızın babasını öldürür. Üç haydut çeteyi kaçırtırlar. Genç kız kendini kurtarmaya geldiklerini sanarak bu üç kişiye sığınır. Haydutların şefinin ve iki arkadaşının insani/ahlaki yanını bastırıldığı yerden yüzeye çıkaran bir yolculuğa dönüşür Batı'ya göç. Üçlü, kıza evlendirecekleri, güvenli ellere teslim edecekleri uygun bir eş bulma amacıyla yasadışı (soyguncu) eylemler ile ahlaki hareket itkisi arasında adım adım hamilikten Mesihliğe doğru yol alır gibidirler. Daha ülkeye yerleşme, Batı'ya doğru göç sırasında bile kervanların uzak, tekdüze çekimleri, kervanlara eşlik eden mızıkasıyla şarkılar söyleyen neşeli, mutlu insanlara rağmen, üç arkadaş kızı emanet edebilecekleri güvenilir birini bulmakta zorlanırlar. Daha baştan zıvanasından çıkmıştır her şey. Sonunda kız ile baştan beri güvenilir bir kişilik sergileyen muhtemel genç eşini kurtarmak için iyi insan olmaya zorlanan haydutların üçü de ölecektir. Ahlaki eylem, yaşama tavrını belirlemiş, giderek dini bir edime dönüşmüş gibidir. Filmin sonunda ara yazı, "altın aramaya gelenler, altının, ekinin başakları olduğunu gördüler" der. Apayadınlık bir yaz güneşi altında başaklar rüzgârla dalgalanıp durmaktadır.

Ahlaki davranışın dini bir hareket ile örtüştüğü bir başka Ford filmine örnek Graham Greene'in "The Power and The Glory" öyküsünün uyarlaması olan *The Fugitive*'dir (*Kaçak*, 1947). Belirsiz bir Orta Amerika kentinde, devrimciler iktidarı ele geçirip Katolik propagandaya ölüm cezası getirmişlerdir. Papaz Figueroa (Henry Fonda), su kenarındaki bir köyde saklanmıştır. Bir adamı öldürmüş başka bir kaçak (Ward Bond), yaralı halde bu köye ulaşır. Yerli dilber Dolores del Rio'nin bir yüzbaşıdan olan gayrimeşru çocuğunu papaz gizlice vaftiz etmiştir. Bond ve Dolores, papazın saklandığı köyden kaçıp dağları aşmasına yardım etmeye çalışırlar. Bir polis ajanı, güvenli bölgeye ulaşan Figueroa'yı teşhis edip köye dönmeye ikna eder; çünkü öteki kaçak, haydut Bond ölmeden önce son duayı yapmasını arzu etmiştir papazın. Kurtulma şansı ile ahlaki davranış arasında sıkışan papaz, dönmeyi kabul eder. Yakalanır ve ölüme mahkûm edilir. Kişinin hayata ne pahasına olursa olsun devamı ile

kendini feda etmeyi göze alması arasında kurulmuş bu denklem, ahlaki eylem ile dini eylem arasındaki bu tür bir ilişki, epey bir zorlayıcı, düşündürücü olmalıdır. Daha doğrusu, Ford'un dini eylemi ahlaki eylem üzerinden somutlaması başlı başına bir "tez" gibidir. Tanrı'nın var olması ya da olmaması Ford için belirleyici, merak ettiği bir soru gibi görünmemektedir "ürünlerine bakılınca". (Hatta gömleğinin altında çeşitli dinlere ait sembolik işaretler taşıdığı da bilinmektedir. İhtiyaç duyduğunda haçı ya da Davut yıldızını çıkarır Ford!) Din de bir efsanedir ve efsane yurda (memlekete) tahvil edilmiş territory'dir; topraktır, ülkedir. Arkalarında izler bırakmak, gölgeler oluşturmak, göstergeler koymak, harekete bir yapı kazandırmak John Ford insanlarının başlıca derdi gibidir; dolayısıyla da din tamamen dünyevidir; bireyin ahlakını, cemiyetin, cemaatlerin, toplumun ruhunu belirlediği ölçüde hakikidir, doğrudur; tamamen bu dünyalı gerçek bir etmendir; öte dünyaya, göğe yönelik boş bir ritüelin, kanonik sözlerin, biçimsel tapınmaların bölgesinde, yanlıştır; gerçeklik ile ilişkisizdir.

The Searchers'da yaşlı Mose Harper cemaat için bir çocuktur sanki, az biraz kaçıkmış gibi kendisine merhamet gösterilen biridir. Ford filmlerinde dini figürler basit, sıradan gestuslarla, başlarını örterek, kalabalık ile bir bardak bira içerek cemaatin sıradan, basit üyelerine dönüşmüşlerdir. Bu ilişkinin mümkün olması, cemaat ilişkisinin onun filmlerinde ilkece "demokratik" bir ilişki gibi sunulmasındandır.

Ford'un filmlerinde hayat bir mitos poetiğinin, mitik bir masalın içinde hareket eder; teknolojik yoldan, sinemada yeniden üretilmiş bir "folk tale"dir bu hayat; folklorik bir masal, ahlaki manzaranın içindeki halk masalı. Bu masalı tehdit eden etmen ideolojidir. John Ford'un hem kendisi hem de filmleri geçmişe âşıktırlar, geçmişin tutkunudurlar; şimdiden iğrenir, geleceği ise red ve inkâr ederler. Ford'un filmlerindeki figürlerinin, kişilerin perspektifini yönetmeninki ile birbirine karıştırmak, özdeşleştirmek basit bir hatadır. Ford figürlerini kendi yerine sürmemiş, buna karşılık trajik ırkçı figürlerin hiç gizlisi saklısı olmayan portreleri gözümüzün önünde resmigeçit yapıp durmuştur. (*The Searchers*'ta, beyaz kızı kaçırmanın ötesinde hiçbir insani özelliği öne çıkmayan yerlileri yok edilmesi gereken bir engel gibi gören Ethan, bu katıksız ırkçının "ideal" portresinden başka bir şey değildir.) Ford, katıksız ırkçıların yanı sıra belirgin, apaçık güç ve tahakkümü yansıtıp durur. Abraham Lincoln'ün gençlik döneminden itibaren hukuk ile ilgilenişini, bir cinayet olayında bir çiftçi ailenin suçlanan iki kardeşini savunmayı üstlenerek iftiradan

kurtarışını anlatan *Young Mr. Lincoln*'da (1939), demokrasi ve ikna ilişkisi mitik, alabildiğine ideal bir düzlemde karşımıza çıkar. Filmde Lincoln halktan bir figürdür. Toplumsal huzurun bozulma ihtimaline tahammülsüz kasabanın (insanların) yargısız infazı karşısına demokratik bir toplumda tartışılmaz kesinlikte argümanların konması gerektiğini bilen, bunun ötesinde bir adalet gerçekleştirme yolunun bulunmadığını hatırlatan genç Lincoln, yargısız infaz için hapishaneye saldıran kalabalığı engeller. (Cinayeti gördüğünü ileri süren en önemli tanığın bulunduğu yerden gece yarısı bıçakla işlenmiş bu cinayeti görmesinin imkânsız olduğunu duruşma ile karar günü arasındaki gece bulduğu kanıtıyla jüriye ispat edecektir. Çünkü yalancı tanık, cinayeti yüz metre öteden gördüğü gece dolunay olduğunu söylemiştir. Oysa o gece ay yoktur.) Kuşkusuz demokrasi, ABD tarihi ile iknanın mitik bir sentezidir; gelgelelim Ford'un kahramanları demokraside, demokratik bir toplumda, gerçekliğin içinde değil de demokrasi mitosunun içinde yaşarlar; demokrasi efsanesidir onların yaşadıkları. Ortam ve nihayet modern ile birlikte yitip gitmesi kaçınılmazdır demokrasinin. 1971'de Ford'un kanserden ölümünden iki yıl önce prodüktörlüğünü yaptığı Vietnam filminde (yönetmen imzasıyla çıkan son filmi 1966'da çektiği *7 Women*'dır), Vietnam köylüleri ABD tarihindeki göçmenler, mülteciler; Vietkong Kızılderililer ve ABD askeri kuvvetleri de kurtarıcı askeri alayların double'ı gibidirler. Bu projede, Amerika'nın kafadan uydurulmuşluğu, cemaat ile ülkenin o mitolojik, masalsı kurgusunun, ABD demokrasisinin temeli olmaktan da öteye, gerçekliklerin, olguların dünyası için bir tehlike teşkil ettiği de belli olmaktadır. Filmindeki figürlerinin bazıları gibi Ford filmleri de bir tür kaçıklıktan muzdarip gibidirler; efsane, öyle olmamış olan geçmiş hikâyesi, bir türlü ölmek bilmez bu filmlerde; mutluluk ile ani çıkagelen çaresizlik, umutsuzluk arasındaki geçişler dön dolaş çıkıp durur karşımıza: "Babam gibi erkekler ölmezler, düşüncelerimde canlı bir hakikat gibi kalırlar." (*How Green was My Valley*) Steinbeck'in *The Grapes of Wrath* romanı, Ford'un uyarlamasında eleştirel boyutlarını yitirip gider; güç ile, iktidar ile memleket arasındaki aşikâr çelişki Ford sinemasında hiçbir zaman patlak verme aşamasına ulaşmaz. *Stagecoach*'tan beri çöle açılan yollar, *How Green was My Valley*'deki madene ulaştıran merdivenler, *The Grapes of Wrath*'teki yollar umutsuzluğa, lanetlenmiş bir hayata ama bir yandan da manevi kurtuluşa, selamete götürürler.

John Ford filmleri zaman ile mekânı kullanma yönüyle ne Eisenstein ile ne de Riefenstahl ile ortak bir yere yerleştirilebilir. O, halkın

mitik, masalsı bir egemenliğinin savunucusu, masal anlatıcısıdır. Onun halkı, kendi düzenini sistemin bütününe rağmen –ve içinde– gene de kendisi oluşturur. Onun Stock Company'sinin oyuncuları da, örneğin Henry Fonda ve John Wayne, aynen filmlerinin nesneleri, şeyleri gibi, Ford filmlerinde mitosun enikonu belirlediği düzenin vazgeçilmez tamamlayıcılarıdırlar.

Buna rağmen gerici bir yönetmenin filmleri değildir bu filmler; en fazla "zaten düzen böyle bir şeydir" dedirtir. Ford gerici bir yönetmen değil desek bile "gericilik" onun filmlerinde kendine uygun bir yurt her zaman bulabilmiştir, bu da meselenin bir başka boyutudur. Ondan hesabı sorulması gereken ve sorulabilecek şey, yurt fantezisinin içindeki hayattır; anlayacağımız bu özgün yalandır. Ford'u kurtaran yönü aramak istersek, figürlerinin kapasitesinin ötesine taşacak düşüncelere imkân veren sinemasına işaret edebiliriz. Ford'un filmlerindeki melodrama kaymayı önleyen bir boyut, "tragedyanın ruhu" filmlerini ve kendini kurtaran yandır.

Sosyal birliğin, hiçbir zaman bütünüyle onlara ait olmayan cennetimsi ülkedeki (mitik bir coğrafyadaki) "trajedisinde" ve "komedisinde" tamamen farklı, başka olan yabancı, ele geçmeden öyle kalır; görüntülerin kutsallaştırıcı büyüsü bile ele geçirilmesini sağlayamaz bambaşka olanın. Ford filmleri bu farklı, yabancı olan şey karşısında elbette korkusunu, tedirginliğini hiç elden bırakmaz; ama onlara duyduğu saygıyı da. Onun Kızılderilileri beyaz kahramanların gözünde hep iblis olarak kalırlar. Bu iki yanı eşitleyecek öyle uygun bir formül yoktur. Ford, Peter Bogdanovich'e, "muazzam bir uygarlıkları var ama bizimkinden tamamen farklı bir uygarlık bu" demiştir. Onun filmlerinde hiçbir zaman J.J. Rousseau anlayışındaki gibi "soylu vahşiler" değildir yerliler. Mark Twain'in kafasındaki gibi, "yolunu şaşırmış köpekler" de denemez onlara; hep anlaşılmaz, kavranamaz "ötekidirler" Ford için; cenneti ele geçirmiş barbarlardır.

1964'te, çektiği film bir özür dilemedir. İnandırıcı da olsa gecikmiş bir özürdür *Cheyenne Autumn* (*Baharda Hücum*). Hani özürden çok "onların da uğradıkları haksızlıklar bu kadar da olmasaydı iyi olurdu" mu demek istemiştir? Evet, çok geçtir artık. Kaldı ki özrün hâlâ mitik bir cennet, ülke zeminini terk etmeksizin mi mağdurlarından dilendiği yoksa gerçek, olması gereken bir Amerika'ya yakışmayan hunharlıklara bir tepki mi olduğu da belli değildir; olamaz da. Gene de *The Searchers*'tan beri dağılışını anlatageldiği Western "toplumu" artık yok olup gitmekle kalmamış, Yerli'nin, Kızılderili'nin hunharlığının, vahşetinin de evhamdan, kuruntudan başka bir şey

olmadığı anlaşılmıştır. Ford, Yerlileri (gerçi bunlar hep ve hâlâ Ford Yerlileridir) öncesinden farklı bir anlayışla onurlu, gururlu kimselere özgü niteliklerle tanımlamaya çalıştıkça, bu sefer de Ford'un beyaz kahramanları yönetmenin sempatisini kaybeder, onur yitimi yaşarlar.

Gelgelelim John Ford'un tek derdi gözlerimizin önünde zaman ile mekânı memlekete tahvil edip göstermek değildir. Aldatılmışlık, hayal kırıklığı da Ford sinemasının bir ayağını oluşturan tema'dır. *Donovan's Reef*'te (1963) John Wayne ve Lee Marvin'e –dövüşmeye bayılan bu ikiliye– niçin önüne gelenle kavgaya tutuştukları sorulur. Cevap olarak bir sonraki dövüşü heyecanla bekleyen ada yerlilerine işaret ederler. Niye dövüştüğünü bilmeden dövüşmek, yanıltılmanın, aldatılmanın tezahürüdür. Ford'un asker kahramanları hemen hep büyük bir körleştirilmenin kurbanıdırlar. Toplumu, cemiyeti, savaşta yeniden kurgulamaya çalışırlar; ancak her seferinde kavga eksik olmaz; apaçık ya da örtük, sinsice. Ve yeni milliyetçiler ile eski, romantik kahramanlar arasındaki uzlaşmaz ihtilaftır seyrettiğimiz.

Kaçmak

Daha önce de değindiğimiz gibi bu yılların tür filmlerinde Westerner'ın bir tek hareket imkânı vardır: Kaçmak. ("Modern Western" dediğimiz örneklerin içinde *Easy Rider*'a (Yönetmen: Dennis Hopper, 1969) işaret edebiliriz.) *Butch Cassidy and the Sundance Kid,* sürekli kaçmak durumundaki iki "haydutun" öyküsünü anlatır. Film de, gerçekte Bolivya'ya geçmiş iki yasadışı soyguncunun öyküsü temel alınmıştır. Bisikletin kasabalarda atın yerini almaya almaya başladığı, trenin Amerika'yı bir uçtan bir uca, güvenli bir yolculuk hattı üzerinden bağlamaya çalıştığı dönüşümlerin ağzında, atla soygunun da ömrü dolmuştur. Soygunlarını heyecan verici oyun gibi algılayan ikili, ilk önce kasabanın dışındaki genelevi soyarlar. İkinci soygunun hedefi, South Passific trenidir; Butch (Paul Newman) gereğinden fazla dinamit kullanınca paralar patlayan kasadan trenin dışına saçılır. Arkadan gelen trende kelle avcıları bulunmaktadır; onları tren şirketi kiralamıştır. İki saf, o ana kadar kimseyi öldürmemiş ikilinin oyunları çoktan ölümcül bir ciddiyet düzeyine kaymıştır; bunu bir türlü anlamak istemeyen ikiliden Butch Cassidy, peşlerine takılan Nat Pinkerton şirketinin iz sürmekte usta Kızılderili'yle destekli avcılarını uzaktan dürbünle izlerken şöyle der: "Lanet olsun, kim bunlar?" (bizi böylesine ısrarla ciddiye alanlar?) Ani bir kararla Bolivya'ya geçen ikili ve onlara eşlik eden öğretmen bayan Etta Place (Katharine Ross), Bolivya'da, görev üstlendikleri madeninin gümüşlerini çalan Bolivyalı

haydutları öldürürler. Bolivya'da banka soymuş Butch ve Sundance (Robert Redford), şimdi görev gereği, "meslektaşlarını" öldürmek zorunda kalınca, içinden çıkamayacakları, karmakarışık bir ruhsal-psikolojik çelişkinin içine düşerler. Bundan sonrası, kaçılacak son "dışı da" tükettiklerinin hâlâ farkında olmayışları; "dışın" onların oyun bahçesine "dalmasıdır". Film; ağır, kuralları bu büyümeye niyetli olmayan insanların dışında tanımlanan ciddiyet bölümleri ile, araya giren, "çalınmış gibi sırıtan" oyun bölümleriyle (Butch, bahçede bisiklete ters-düz biner; beraberindeki Etta Ross, iki erkeğin arasında hiçbir gerginliğe, kıskançlığa yol açmadan oyuna katılmış gibidir) çarpıcı bir denge kurar. Bu Westernler, 50'li yılların Westerner'larının aynadaki ters görüntüsü gibidirler. Hayata, yaşamaya, eğlenmeye, oyuna düşkündürler (Butch, Sundance ve kadın, o kent senin bu kent benim, soygun paralarını büyük oyun salonlarında tüketirler). Gary Cooper, James Stewart ya da Richard Widmark'lı Westernler, ayakta kalmaya, yaşamaya devam etmeye kararlıdırlar. *Left Handed Gun*'dan beri, hayata anti-püriten bir sevinç ve istekle bağlanmaları sanki Western'e karşı bir suçtur. Bu figürler, büyü(ye)meden, görev, yükümlülük, misyon sarmalının içine düşmeden ölüp kurtulurlar; ama son ana kadar hayallerini korurlar: Bundan sonra daha sıcak bir yere, Avustralya'ya gideceklerdir. Toplumun kendilerine sunabileceği bütün alternatiflerden daha fazlasıdır bu ölümler. Western türünün romantik muhafazakârlığından, şimdi romantik bir kaçamak, bahane türü gelişmiştir. Büyümeyip dışı ciddiye almama romantizmidir bu. Elbette dış, neyi ne zaman ciddiye alacağını bilir!

Kahramansız, efsanesiz Western'e, "tarihsiz" bir Western de eklenecektir. Tarihi bir "nobadysland"; "kimsenin bulunmadığı ülke". Burada artık varoluşçu dramlara yer vardır. Martin Ritt imzalı *The Outrage* (1964), Akira Kurosawa'nın *Rashomon* (1950) adlı filminden uyarlanmıştır. Bir cinayet ve tecavüz olayı, tarafların perspektifinden dört farklı bakış sunar. John Struges, *The Magnificent Seven*'ın ardından, "insan Western'le istediğini yapabilir" demiş olsa da, bu film, bu tespiti biraz düzeltip ayakları üzerine bastırmaktadır. Western, burada olduğu gibi sanatsal film ile flört ettiği yerde, Western türünün fundamentalizmi ile çelişmekte ama türde bir gelişmeye işaret etmemektedir.

The Shooting (Yönetmen: Monte Hellman, 1966), bir kadının (Millie Perkins), kardeşi cinayet işlemiş ve kaçmış bir erkeğin (Warren Oates) ve kiralık bir katilin (Jack Nicholson), kendi sonlarına ve çöküşlerine yolculuğu anlatır. Hellman'ın aynı yıl çektiği

Ride in the Whirlwind'de ise üç işsiz kovboy (Cameron Mitchell, Jack Nicholson, Tom Filer) onları haydut sanan gönüllü düzen koruyucularının saldırısıyla karşılaşırlar. Aralarından ikisi ölür, üçüncü çöle kaçar. Batı'daki hayatı objektifleştirmeye çalışan iddiasız filmlerdendir bu. Dramın figürleri en azından ne zaman ve nasıl öleceklerini kendileri belirlemek istemektedirler. Bu filmlerde kişiler, öldürücü bir çöl güneşinin altında amaçsız, hedefsiz giderler. Düşman çevrenin yok edici fiziki etkilerinden çok, attıkları adımların karşılığında somut bir anlam bulamadıkları için yok olmaya mahkûmdur bu insanlar.

Arthur Penn Westernleri

Bu dönemde Arthur Penn (1922-2010); coşkulu, eğlenceli ve "melankolik" tarih tablosu içinde, pozitif ütopyadan "negatif vizyonlara" geçişin önemli örneklerini sunar. *Bonnie ve Clyde*'ın öncüsü olarak nitelendirilebilecek "Modern Western" *The Chase* (*Kaçaklar*, 1966), şiddet yönüyle ikincisinden daha ileri gitmiştir. Marlon Brando'nun ofisi içinde kasabanın hâkimlerinin orta sınıf vatandaşlardan gelen adamlarından yediği dayak sonucundaki darmadağınık suratı, filmin ve şiddetin doruk noktasını temsil eder. Filmde bir Teksas kasabasının yurttaşlarına yönelik suçlama örtük olmak şöyle dursun, kriminal bir vaka olarak ilan edilir. Irk düşmanlığı, cinsel frustrasyon, kıskançlık ve sahip olma hırsı gittikçe daha sadistleşen cezalandırma, ipini koparmış parti oyunundan sondaki linç avına kadar yayılır, gelip kamuya açık bir infaz ritüelinde noktalanır. Kurban tarafında bu kez, kamuya suçlu olarak tanıtılabilecek bir soyguncu ya da serseri değil, yerleşik düzenin bir temsilcisi, bir şerif (Marlon Brando), ayrıca bir siyah ve kasabanın uslanmaz, yaramaz çocuğu –filmin sonunda Şerif'in ofisine çıkan merdivenlerde avın sonucu olarak kurban edilen Bubber (Robert Redford)– yer alırlar.

Senaryo yazarı Lillian Hellman, ara tonlara itibar etmeyen bir siyah-beyaz ressamı olarak suçlanınca, film de apaçık ortadaki politik yollamalarıyla büyük bir tepki çekip kıyasaya eleştirilecektir. *Kaçaklar*, ilk bakışta zaaflarını epey göze batar şekilde açıkça ortaya koyan bir Penn yapımıdır; ama öte yandan da figürlerinin ve aralarındaki ilişkilerin oldukça yüzeyde ve kaba ele alındığı, ilkel duyguların doğrudan patlayıp yüzeye çıktığı, kişisel, psikolojik, öznel motivasyonların (Brecht oyunlarındaki gibi) geri düzleme itildiği bir estetik anlayışıyla, seyirciyi kendi saldırganlıklarının sarmalı içine çeker. Arthur Penn için o dikkatli, ince elenip sık dokunmuş görüşlerinin, şiddete dair

ince yorumların epey gerisine düşmüş bir filmdir bu ama tam da bu yönüyle yönetmenin kendi öfkesinin bir belgesi olarak anlaşılabilir.

Little Big Man (*Küçük Dev Adam*, 1970), filmin çıkış noktası olan Thomas Berger'in "Tarih, yalancıların odunlarından oluşmuş bir ateşte hafif pişmiş bir güveçtir" sözünü doğrulayarak yola koyulur. Kızılderili savaşları Amerika'nın bilincinde bir tür "mitolojik yasak alan" gibidir. Berger'in romanı ve Arthur Penn'in sinemalaştırması, mitoloji ile tarihsel hakikati birbiri yerine koymaya hiç itibar etmemişlerdir. Tarih kitaplarının kahramanı, gerçekte Kızılderili kasabı, hak ettiği sona Little Big Horn'da kavuşan General Custer'ın her iki yönünü birbirine karıştırmaları da söz konusu olmamıştır. Custer, görünüşüne özen gösteren, bakımlı, yakışıklı, ama "kuyruk sallayan köpektir" de aynı zamanda. Hakikat hep bu parıldayıp duran görünüşlerin arasında bir yerde gizli değil midir zaten? Ne tam o yanda ne de tam bu yanda.

Penn'in filminin gösterime girdiği sıralarda Başkan Nixon, imajını düzeltmek için Kızılderili azınlığın mali desteğini yükseltmiştir. Açılan yeni kredi imkânları epey bir toz kaldırır ortalıkta; Kızılderililerin güvenlerini bir anda o kadar artırır ki; aynı yıl, aralarından birkaçı gidip şu ünlü hapishanenin bulunduğu adayı, Alcatraz'ı işgal ederler. *Little Big Man* de epey bir yanlış anlaşılmalara, kafa karışıklıklarına yol açacaktır o günlerde; çünkü film, bir tarafın stereotiplerini öteki tarafın karşısına yerleştirip bir bakıma ipliklerini pazara çıkarmaktadır. Yer yer hiciv, taşlama olarak da anlaşılabilecek bu pikaresk destan, bütün o eğlenceli sahnelerin, dozajı ayarlanmış, az kanlı çatışmaların gerisinde, adeta kaçak bir mal gibi saklanmış karamsar bir tarih bakışı çıkarır karşımıza. Filmin prodüksiyonu sırasında Vietnam'da, My Lai kasabasındaki o korkunç katliamın duyulması üzerine Hoberman'a göre film, Kızılderililerin toplumla entegresyonuna yönelik bütün anlayışları reddeder. Amerika'nın ilk sakinlerinin kökünün kazınması, Beyaz Adam'ın savaşlarının bir yan ürünü değil, özüdür. Ünlü buffallo katili, posta arabası koruyucusu Bill'in sonradan düzenlediği Vahşi Batı şovlarını andıran vodvil gösterisiyle karşılaşırız filmde (Little Big Horn'da). Kızılderililerin kuşattığı General Custer'ın (Richard Mulligan) birliği, neredeyse tamamen imha edilirken, merhametsiz, insafsız, cinsel baskı altında kalmış, gülünç durumda, gözü kendinden başka bir şey görmeyen ve delirmiş Custer figüründe, Beyaz Adam'ın uygarlığının kocaman bir yalan olduğunu söyler Penn bize. 1970 yılında filmin gördüğü büyük rağbet, Arthur Penn'in, Amerikalıların büyük bir bölümüyle aynı düşündüğünü gösterir gibidir. O

günlerdeki söyleşilerde ABD'deki ırkçılık hakkında da düşüncelerini bu filme yansıttığını söyleyecektir yönetmen; çünkü siyahlar, bir zamanlar Kızılderililere gösterilmiş tavrın artık kendilerini hedef almaya yöneldiğini anlamaya başlamışlardır.

Filmde öne çıkan aidiyet, bir yere bağlı olma ve kişinin kendi kimliğini bulma yolculuğunda, olayları birinci tekil kişi gözüyle anlatan *Küçük Dev Adam*'ın kişilik ve arayışlarının ödipal bir tema olarak da okunması söz konusudur; ama bu sadece bir parçasıdır açıklama girişimlerinin. Jack Crabb (Dustin Hoffman), bir uyum sağlama mucizesidir, sonuna kadar köksüz biri olarak kalır, hayatını kurtarmak adına. Yerlilerin kültüründen beyazların uygarlığına, oradan tekrar geriye göç edip durmak zorundadır. Bu da onun, Custer'ın sonunun biricik tarihsel tanığı olmasını sağlar. Bağlarını yitirmiş olma ve bu durumu telafi etmek için yeni sığınacak cemaatler arama teması -60'ların bu kuşak sorunu-, Arthur Penn'in biyografisi ile de örtüşür.

The Missouri Breaks (*Bozgun*, 1976), Western'in revizyonuna bir başka örnektir. Penn için kolonyalizm ile hesaplaşmanın bir parçasıdır bu tema. At hırsızlarının başına mussallat olduğu çiftlik sahibi, hırsızlarla baş etmek için bir "işleri düzene sokucu" kiralayacaktır. Eski Batı'da hâkimiyeti süren ilkel feodalizme yönelik bir hatırlatmadır film.

Robert Altman'ın da *McCabe and Mrs. Miller* (1970) ve *Buffalo Bill and the Indians* (1976) ile katıldığı bu "eğilim" bir yana, Western'in en uzun ömürlü efsanesi, "Duke" John Wayne'dir. Henry Hathaway, bu iriyarı, yapılı, ayyaş kovboya *True Grit* (*İz Peşinde*, 1969), Don Siegel ise 1976'da *The Shootist*'te mesafeli ama mitosu da fazla zedelemeyen bir yaklaşımla Western'den alınanı tekrar geri vermeye çalışırlar. Seeßlen ve Roloff, "Western'e artık barışçıl, sakin, sükûnet içinde bir son armağan etmek yerindeydi. O efsanelerin Batı'sı çoktan ölmüş, sınır tamamen kapanmış, ABD çürüyüp yozlaşmış, buna da pek tepki göstermenin anlamı kalmamıştı" diye yorumlarlar bu durumu.

6
Spaghetti Western

Westerne Dışarıdan Yorumlar

60'lı yıllarda Hollywood prodüksiyonlarının dibe vurmaya başladığı, ahlak, tarih, politika temalı Amerikan Western filmlerinin de eğlendirici yanlarının "eksik" kaldığı bir dönemdir. Bu durum, İngiltere'de, hatta Fransa'da ve İtalya'da seyirciyi "sıkmayacak" Westernler yapma ihtiyacını beslemiştir; ama yeni dönemin koşullarını hazırlayan biricik neden değildir bu. Çeşitli nedenlerle, Amerikan Western yıldızlarının yaşlanmış olması da önemli etmendir. John Wayne bütün öteki yıldızlar arasında hâlâ Western denince akla gelen ilk yıldızdır. Avrupa Westernlerini Hollywood yapımlarından ayıran ilk tayin edici öğe de belirgindir: *Shalako* (Yönetmen: Edward Dymytryk, 1968) gibi İspanyada çekilmiş çok sayıda İngiliz Westerni vardır; ancak senaryo yazarları, yönetmenler ve oyuncular Amerikalı olduğu için fazla bir yenilik getiremeyecektir bu adımlar. Ancak İngiliz Westernleri bir süreliğine Hollywood ile Avrupa arasında halka işlevi görürler. Sessiz sinema yıllarında önemli sayıda Western gerçekleştirmiş olan Fransa da, Avrupa Westerni patlamasına katılır. Örneğin Louis Malle, *Viva Maria!* (1965) gibi bir devrim komedisi ile eğilime katılır; *Soleil Rouge* (*Kırmızı Güneş*, Yönetmen: Terence Young, 1971), Alain Delon'lu egzotik filmlerden biridir. Delon, Dean Martin ile birlikte daha önce bir Amerikan prodüksiyonu olan *Texas, Across the River* (*Her Şey Aşk İçin*, Yönetmen: Michael Gordon, 1966) komedisinde de oynamış, 1975'te ise Duccio Tessari'nin *Zorro*'sunda da başroldedir.

Bu noktada "lahana turşusu" Alman Westerni'ne değinmek de şarttır; çünkü İtalyan Westerni'ni etkileyen eserlerden birkaçında, ünü Almanya sınırlarını aşan Karl May'in romanları vardır. *Durchs wilde Kurdistan* (Yönetmen: Franz Josef Gottlieb, 1965), *Old Surehand*

(Yönetmen: Alfred Vohrer, 1965), *Im Reiche des Silbernen Löwen* (Yönetmen: Gottlieb, 1965), *Winnetou und Sein Freund Old Firehand* (Yönetmen: Vohrer, 1966), 60'h yılların içinde birbirini izleyen çok sayıda Karl May uyarlamasından birkaçını oluşturur. Bu yapımlar, Avrupalıların da Western'e benzer filmler yapabileceklerini göstermekle kalmamış, kendine özgü bir tarz ve tip geliştirebileceklerini de göstermiştir. Karl May Westernleri; tabanca, tüfek düellolarını, ölçüyü epey bir kaçırmış müziğin refakatinde öykülerin tepe yapma uğraklarına yerleştiren İtalyan Westernleri'ni Amerikan "problem filmleri"nden çok daha fazla etkilemiştir.

İtalyan Usulü

İlk İtalyan Westernleri, örneğin *La strada per Forte Alamo* (Yönetmen: Mario Bava, 1964), naif serüven filmleri modeline göre kotarılmış filmlerdir; bir yanda Karl May uyarılarının etkileri, öte yanda da İtalyan kostüme tarih-mitolojileri; Ursus, Hercules figürlerinin etrafında gelişen öyküler, gladyatör ya da Samson modelleri. İtalyan Westerni'nin başlangıçlarında Bufallo Bill, Wyatt Earp gibi türün mitolojisinde "iyi kahramanlar" olarak yer etmiş figürler, İspanyol-İtalyan co-prodüksiyonunda ise (*Aventuras del Oeste*, Yön: Joaquin L.R. Marchent, 1965) Calamity Jane ve Wild Bill Hickock vardır.

İlk çıkışların ardından bu sinemanın Ringo'su, Django'su, Gringo'su ve Sartana'sı, artık (mitik ya da değil) kahramanlar doğurmayan bir dünyada nihai kahraman varyasyonlarıdırlar. "Medyatik" dünyada benimsenebilmek için gittikçe daha egzotik, daha olağandışı özelliklere büründürülmek zorunda kalan bu kotarma kahraman (bu kahramanların sonraki Uzakdoğu versiyonu, Kung-Fu aksiyon filmlerinde boy gösterecektir), gitgide bir laubaliliğe, gırgır nesnesine dönüşüp durur. Bu kalibredeki bir kahramanın şiddet ve adaleti, meşruiyetini ve anlaşılırlığım ciddiye alma imkânını yok edecektir zaten. Ondan, iyice estetize edilen, biçimselliği belirleyici, zorlama bir gösteri kalmıştır geriye. İtalyan Westerni'nin kahramanı bir şirketin adına çalışan ya da tek kişilik müteşebbislik temsil eden bir "serbest memur" gibi bir yanı da temsil eder; peki, nedir onu mesela katillerin, suçluların "avcısı" görevine soyunduran? Bu dünyada artık ahlaki görevler verecek kimse ve kurum kalmadığı için, ahlaki bir görevle çöllere, bozkırlara yollanacak biri değildir o artık. Sergio Leone filmlerinde tiplerin birbirlerinden ayırt edilmelerini sağlayabilecek, ahlaki, ideal çizgiler fazlasıyla siliktir; kişileri, ayrı ayrı tanımlama gayretine rağmen ("İyi"-"Kötü"-"Çirkin" vb.) aynı kişiliğin versiyonları olarak

görülmeleri ilginçtir bu bağlamda. Kendi öteki ben'lerine hiç yabancı değil gibidirler. Birbirlerinin ne yapacaklarını çok iyi bilirler. Düelloda birini ötekinin karşısında üstün kılan tek bir özellik, ne ahlaki, ne insani bir karakteristik farktır: Biri ötekilerden biraz daha "hızlıdır" o kadar. Kısacası, ahlak ayraçdışı mıdır bu filmlerde? Suç yüceltilmekte midir? Vicdansızın, "kulağı kesiğin" biraz daha vicdanlının, "kulağı biraz daha az kesiğin" karşı karşıya gelmesi midir?

Spaghetti Westernleri'nde kahramanlar, maddi amaçlarını kovalarken fazlasıyla ürkek ve korkaktırlar (para peşinde koşarken mesela). Mevcut toplumsal koşulları değiştirmenin şart olduğu akıllarının köşesinden bile geçmez; rakipleri ile anlaşmak, uzlaşmak dururken ille de öldürmelerinin niçin şart olduğunu anlayamaz, sadece daha hızlı silah çekmenin avantajına güvenirler. Paranın peşindeyken, bu kaç cana mal olmuş, umurlarında değildir onların. Kendi hayatlarından daha değerli bir şey yoktur; güdüleriyle yaşayan birer doğal varlık gibidirler. Gene de kaynağının ne olduğu pek belli olmayan bir dürüstlük hali tezahür eder bir anda; sırsıklam bir katil olmalarını önleyen bir güdü, bir sezgi vardır bir yerlerinde. Tepeden tırnağa kriminalleşmiş toplumdan birazcık daha iyidirler sanki. Bu yönde çabalayarak değil de, umursamayarak, toplumun dışında bir yerde dolaşıp durarak; "tamam da, beni ilgilendirmez" hali. Suça, cinayetlere, savaşlara şöyle bir uzaktan tanık olmak, karışmak, taraf tutma için bir neden görmeme hali. Özellikle Sergio Leone klasiklerinde haksızlığa gerçek anlamda müdahale edebilecek bir toplumun söz konusu olmadığı yerde, "bana ne bütün bunlardan" tutumu ne anlama gelebilir ki? Koruduğu canını bozkırda tek başına sürükleyip durması, el koyduğu, gasp ettiği altını, parayı ne yapacağını bilmemesi, zaten paranın katırlara yüklendiği an filmin bitmesi ne anlama gelmektedir? Ne aile, ne sosyale dönüş imkânı, isteği. Hep kalan yalnızlıktır sonda. Sanki çölün, mezarlıkların, savaşların, tozun içinde dostluk ararlar; ama dostluğun, dayanışmanın çoktan tanımlanmış ritüellerinden uzakta, mümkün müdür yalnızlıktan kurtulmak?

Sergio Leone

Sergio Leone (1929-1989), tekerleği yeniden keşfetmek zorunda kalmayan sinemacılardandır. 1921 doğumlu yönetmen, savaş sonrası İtalya'sının doğal mekânlarını kullanan Amerikan sinema yapımcılarının yanında set işçiliğinden asistanlığa kadar birçok alanda çalışmış, Hollywood sinemasının girdisini çıktısını tanıma fırsatı bulmuştur. Leone'nin medya biyografisinde, popüler "mainstream" filmlerinin

öykülerinden, görüntülerinden oluşan koskoca bir kozmosun varlığından söz edebiliriz. Bu popüler sinema birikimi, alıntılar, kopyalar halinde Leone'nin yönetmenlik aşamasında, anılardan çıkarak onun anlatmaya çalıştığı popüler sinema birikimi üzerine kurulu sinemasına destek vermişlerdir. Leone'nin popüler Amerikan sinemasını kendi sinemasına katış ve onu kullanış tutumuyla, hemen hemen 60'lı yılların ortasından bu yana sinema dünyasında tartışılagelen postmodern anlatım anlayışının içinde yer aldığı ileri sürülmektedir.

Leone'nin kuşağı için Amerika, hayallerin, düşlerin ve mitosun ta kendisidir. "Benim kuşağımdan her Avrupalının ilk aşkı, bize Hollywood'u veren Amerika, epik Western, kahramanlık dolu muharebe ve çatışmalar; müzikaller, caz ve gangsterlerin debdebeli, gözüpek ve acıklı eylemleriydi. Bunlar, bizim hayatımızın içindeki yaşantılar, yüzler ve kahramanlıklardı; bir sinemanın içinde uzun saatler boyunca düşüncemizi ve yaşayışımızı etkileyen, kitle medyasının çok çok ötelerine taşan, gerçekten önemli izlenimlerdi. İşte ben, bu mitosu tekrar canlandırmak amacıyla, bu eski mi eski ve maalesef artık çok uzakta kalmış dünya ile teması yeniden sağlamak istiyorum."

Leone popüler sinemasının, popüler Amerikan sinemasının daha önce ürettiği ve kendisinin de çok iyi tanıdığı görüntülerle, imge ve klişelerle bir tür hesaplaşma olduğunu söyleyebiliriz. Bu hesaplaşma doğrultusunda, Leone'nin kahramanlarının ve onların öykülerinin evrenini, tam da Amerikan şiddet mitosuna büyük ölçüde damgasını vurmuş iki popüler "mainstream" türünün oluşturduğu gelenekten, Western ve Gangster filmlerinden alması rastlantı olmadığı gibi, izlenen yol tutarlı bir sonuçtur; ancak İtalyan yönetmen, bu tür eğilimlerini, tematik geleneklerini, klişelerini sadece postmodern bir tarzda "alıntılayıp" kendi filmleri içine öylece taşıma yoluna gitmemiş, onları kendi ahlaki evreninde kurduğu masalın içine yerleştirmiştir. Belki de çoktan Western türünde mitolojikleştirilmiş bir tarihin tahakkümüne rağmen hayatla ilintilendiği yer de burasıdır onun sinemasının. Şöyle özetler bu durumu: "Onu bütün filmlerimde göstermek isterim; bir âsi, bir haydut olan suçluyu; boyun eğmek istemediği için bizzat boyun eğdirici olup çıkan insanı."

Yalnız Kovboy'un Masalı

Per un Pugno di Dollari'nin (*Bir Avuç Dolar*, 1964) giriş sekansında (bu filmin, Kurosawa imzalı *Yojimbo*'nun [1961] resmi olmayan bir yeniden çevrimi olduğunu da hatırlatalım) karşımıza çıkan, öyle temiz pak, aydınlık yüzlü bir Western kahramanı değildir. Hırpani,

üstü başı dökülen, adı tek heceli Joe (Clint Eastwood), altı günlük bir sakalla, kısık gözleri, ağzında evire çevire cılkı çıkmış bir cigarillo ve ahı gitmiş vahı kalmış şapkasıyla, canından bezmiş gibi ağır ağır Meksika sınırındaki köye yaklaşmaktadır. Kurak, toz toprak içinde, çölümsü bir arazidir burası. Güneşin insafsız ışınları kahramanın yüzünde belirgin izler bırakmıştır; ama tıpkı Shane gibi o da bir yerden gelmemektedir. Sadece gelir. Susuzluktan kavrulmuştur. Bir kuyu başında susuzluğunu giderir; o sırada bir baba ile oğlun canına okuyan ve adamın karısını zorla alıkoyan haydutlarla pek ilgilenmez. Genç Marisol'un (Marianna Koch) yardım için yalvaran bakışları bile bizimkini ikna edemez. Şiddetin, haklıyı tayin eden biricik araç olduğu, toplumun ahlaki sistem normlarının geçersiz kaldığı bu "mıntıkada" belli ki adam, başkası için kendi postunu deldirmek niyetinde değildir. Adı Joe olan yabancı, silah kullanmadaki ustalığını kanıtladıktan sonra, rakip iki çeteyi birbirine düşürür, sonunda nihai bir hesaplaşmayla ve hileyle baş serseriyi (Gian Maria Volonte) öldürüp amacına ulaşır. Gerçi Leone, ara sıra, "yalnız kovboy"una, eylemlerinin nedenini açıklatıcı bir cümle söyletir: "Bir zamanlar bir kadın vardı, ona kimse yardım etmedi" ya da "haksızlıktan nefret ederim!" Filmin sonunda da adaletin yerini bulması gibi bir durumla karşılaşırız; ne var ki sadece "bir avuç dolar"ın sahibini bulması anlamında bir adalettir bu. Hak yerini bulmuş gibidir, çetelerden birinin çaldığı altınlar artık sadece Joe'ya aittir. İştahını kabartan motifin sadece bu altınlar olması Joe'yu vicdanen hiç rahatsız etmeyecek; o, eylem motifinin baştan beri bu olduğunu saklamayacaktır.

Leone'nin ilk filmlerinin kahramanı ketum, hileci ve harika silahşörlüğüyle çeteleri birbirine katan bir yabancıdır da. Kendine ait adalet anlayışından ve duygusundan çok kendi bencil çıkarları ya da kişisel intikam duygusu doğrultusunda hareket etmektedir. Bu profesyonel katil arketipinin adı bir filmde Joe'dur, bir başka filmde "Monco" der Leone ona. Clint Eastwood, bu katil arketipini şapkasının geniş kenarının altından uyanık, şimşekler çakan kısık bakışlarıyla; ketum, sakin, telaşsız, kendinden emin, bilge, görmüş geçirmiş tavrıyla sinemaya taşırken, popüler türlere tartışmalı bir serseri kahraman figürü hediye etmiştir. Bu tip, Clint Eastwood'la birlikte popüler sinemanın içinde dönüp dolaşacak, kırsaldan kente geçip polis olacak; ama "adaletin bir başına, yetkisi ve meşruiyeti kendinden menkul temsilcisi" olma temel özelliğini koruyacaktır (*Dirty Harry*). Sinemanın B-sınıfı filmlerinden başlayıp bir anda dünya çapında bir üne kavuşması boşuna değildir Eastwood'un.

Bir sonraki film olan *Per Qualche Dollaro in Piu*'da (*Birkaç Dolar İçin*, 1965) Lee Van Cleef, intikam peşindeki eski bir subay olarak (Mortimer), *Il buono, il brutto, il cattivo*'da ise (*İyi, Kötü ve Çirkin*, 1966) kaba kuvvet düşkünü asker Sentenza kimliğinde Eastwood'a eşlik edecektir. Bu filmde Eli Wallach da, yolunu yönünü şaşırmış, çocuğumsu duygular içinde bocalayan haydut Tuco kompozisyonuyla kadroya katılır. Bu ikili ve üçlünün oluşturdukları konum sayesinde Leone, kafasındaki âsi kahraman figürünü, o kinik katil profilini, çok yönlü aydınlatabilme ve sinemasının merkezinde yer alan erkeklerin arkadaşlığı, erkek kolektifi, bencilce kazanç hırsı ve kaba kuvvet, şiddet gibi motifler bağlamında, aşırı uçlara kadar taşıyarak gösterme imkânı bulur. Ve sonuçta iyinin de, kötünün de, çirkinin de hep "yalnızlığa" mahkûm olduklarını.

İtalyan Westernleri'nin kahramanları, sonradan taraflar, cepheler arasında avantasını kollayan "kurnaz" tipler olmaya doğru evrilmişlerdir. Bu tip, kazanır ve mümkünse ganimetten payını alır. Kandıran, aldatan, tuzağa düşüren kovboydur o. Yalan bile söyler; bencil olduğu kadar narsist biridir. Hayal kuran, sınır tanımayan ama en önemlisi bir "kurtarıcı" olmaya hiç niyeti olmayan "mitossuz" bir tiptir. Bu "yapısal" özellikler Clint Eastwood'da iyice stilize olmuştur. İtalio-Western'nin Ringo (Guilliano Gemma), Cango (Franco Nero, Terence Hill), Santana (Gianni Garko) vb. tiplerinin ötesine geçen Eastwood, "kötü" ve "çirkinin" karşısındaki "iyi" olarak biraz Faust'un Mephisto'sudur belki: "Sen hep kötüyü isteyip iyiyi yaratan ruhsun!"

Ya Haydut Ya Rahip!

Kendini sadece "outlaw"lara karşı değil de, medeni cesaretten yoksun, adaleti sadece kendilerine yontarak, kendileri için yaşayıp giden iktidar bloklarının temsil ettiği, çürümüş bir topluma karşı da korumak zorunda kalmış yalnız insan (kovboy) konsepti, klasik Western'de Leone'den çok önce yerleşmiş bir temadır. *High Noon*'da konuştuğumuz üzere, Şerif Kane uygarlığın bu yalnız insanının prototipini oluşturmaktadır. Bu yalnız kahraman, dürüst yurttaşlardan ibaret olduğunu düşündüğü ve olumlu yaklaştığı toplumun değerlerine sımsıkı bağlıdır; oysa bu topluma ve değerlerine sahip çıkma anı geldiğinde, kurumları temsil edenler de dahil olmak üzere, yurttaşları berbat bir sınav verecekler; dayanışan toplum söyleminin bir yanılsama olduğunu gösterip değerlere hâlâ inanan kişiyi, kendi başının çaresine bakmaya mecbur tutacaklardır. Johnny Guitar ve sevgilisi Vienna, Amerika'nın batısında yeni yeni gelişmekte olan

burjuva kent toplumunun karşısında yalnız bırakılmış, yeni toplumla birlikte ortaya çıkan değer anlayışına ve ikiyüzlülüklere karşı çıkan birer "toplumdışı"dırlar. Dağların yabanıl dünyasına sığınma olgusu, klasik Western'de yalnız, bir başına yaşamak durumunda kalmış bireyin, yeni yeşermekte olan kent toplumlarıyla ilişkisini kodlayan bir şifre sayılabilir. Leone kişilerinde de bu yorumu işletebiliriz herhalde. Gelgelelim, Nicholas Ray'in filminde, figürlerin davranışları ve şiddete başvurmaları, ABD Psikolojik Westerni'nin prototip özelliklerinden biri olan, şiddeti bir yandan da kişinin psikolojik nedenlerine bağlama zorunluluğunu bize hatırlatırken (örneğin oyun salonu işletmecisi Crawford ile aynı adama âşık olduğu için, onu ölümüne kıskanan çiftlik sahibesi arasındaki psikolojik gerilim; kıskançlık, aşkına cevap alamama, hırs, zedelenmiş gurur vb. motifler şiddete başvurma eğilimini bir yanıyla davet ederken), Leone, ilk İtalio Westerni'nde, o ketum kahramanının davranış ve tutumunun nedenlerini maddi çıkarlara indirgeyip bırakır. Psikolojik motivasyona benzer bir şeylerin ortaya çıktığı yerde de bu ancak daha önce kahramanın ailesine uygulanmış kör bir şiddetin yol açtığı intikam duygusudur. Bir anlamda, şiddetin şiddeti doğurması gibi bir durum vardır ortada; şiddete ahlaki bir gerekçe sunan bu bağlantı, bu intikam motifi bile kahramanı, yaşayan, travmaları, duyguları olan bir insan yapmaya yetmez; "tersine, sanki onun insanlaşması, filmin bütün dengelerini altüst edebilecek bir arızadır" Leone filmlerinde. Örneğin Joe ile Marisol arasında gözümüze batan birkaç delici bakış bile, kahramanın duygusal yanma işaret etmekten uzaktır. Leone'nin ilk Western'inde cinsiyetler arası ilişki vahim bir kinik tarzda sunulur; dönüp kadın-erkek ilişkisi bakımından klasik Western ile karşılaştırmak istersek, karşımızda daha çok bir "kadın-erkek ilişkisi parodisi" vardır diyebiliriz.

Ne var ki Mortimer, Monco ya da Tuco, gözünü para bürümüş açgözlü akbabalar da olsalar, bu hırs onları seyircinin gözünde iyice sevimsiz, itici yapmaz; zaman zaman seyirciye sempatik bile gelir bu figürler; bunun nedenlerinden biri, Leone kahramanlarının "film-noir"ın Hammett-Chandler tiplerinin o kinik ahlak anlayışına, uygarlık ile yabaniliğin, kültürel hayat ile doğal hayatın arasındaki sınır çizgisi üzerinde onu ve ahlakı ayakta tutmaya çalışan kibar, terbiyeli çiftçi çocuğu tipinden çok daha yakın olmalarıdır belki. Buna rağmen Leone filmlerinde sık sık karşımıza bir dürüstlük, belli bir hayat sezgisi çıkar; varoluşsal bir belirti gibi bir şey: Enikonu kriminalize olmuş toplumdan biraz daha kötü olma gibi bir şeydir

bu: Leone'nin Western kahramanları dürüst iblisler gibidir: İçinde yaşadıkları toplum ve dünya kaba, şiddete eğilimli olduğu için, onlar da kaba ve şiddete eğilimlidirler.

Her şey, *İyi, Kötü ve Çirkin*'de söylenen şu sözler kadar açıktır belki de: "Sevgili yurdumuzda açlıktan gebermek istemeyen biri ya haydut ya da rahip olmak zorundadır. Sen kendi yolunu seçtin ben de kendiminkini. Ama benim yolum seninkinden çok daha zahmetli."

Zaman Makinesi

60'ların ikinci yarısında Leone'nin ölümsever psikopatlarına hoşgörü göstermeye hiç de niyetli olmayan gençlik koruyucuları, psikologlar, davranışbilimciler, kültür sözcüleri, bu şiddet gösterisine karşı barikatlar kurmaya çalışırlarken, aynı dönemin gençleri bu filmlerin gösterildiği sinema salonlarını tıka basa doldurmuşlardır. Toplumun ahlak değerlerinin koruyucuları, 60'lı yılların sonunda bu filmlerde burjuva değer tasarılarının çökertilme girişimini keşfederken, gençler kendi toplumdışı olma duyguları ile Leone filmlerinin o bilge, serinkanlı, hayatı ciddiye almayan yasadışı kahramanları arasında bir yakınlık ve benzerlik bulmuş olmalıdırlar; ancak "68 kuşağının" Leone filmlerine gösterdiği ilginin arkasında, yönetmenin anlatım tarzının ve yöntemlerinin de bir payı bulunmalıdır. Mekânı iyice indirgeyip sınırlayan, bir bakıma stilize eden yönetmen, öznel çekimi bol bir kameranın yanı sıra, filmin ritmine müzik ile ayrı bir boyut katmayı becerdiği gibi, ağır çekim ve kurgu sayesinde de filmin sekanslarını yaymayı; böylece görsel, işitsel bir çekim merkezi oluşturmayı başarmıştır. Seyirci kendini bu görüntüler akıntısının göbeğine doğru çekiliyormuş gibi hisseder ve o görüntüler, yitip gitmiş bir eski zamanın dünyasına (masalına) davet ederler kişiyi. Leone filmleri bu teknikle genç seyircide bir esriklik yaratmış, onu mitik bir Batı'nın büyüsel masal dünyasına çekmiş olabilir. Gene de cevabı kolay kolay verilmeyecek bir durum vardır ortada. Leone'nin, aklı fikri maddi çıkarlarda olan "dolar kahramanları" 60'lı yılların hemen sonunda, gençliğin toplum söyleminde bencil değerlerin yerine fedakârlık anlayışının geçtiği, "savaşın" yerine "aşkın" konulmak istendiği ve toplumsal dayanışmanın, toplumcu politikaların öne çıkarıldığı bir dönemde sinema salonlarında boy gösterip büyük ilgi toplamışlardır. Leone'nin ince, çarpık bacaklı kahramanları yoksa tam da 68 sonrasında, "âsi gençliğin" arzu projeksiyonları mı olup çıkmışlardır? Bu tezi doğrular özelliklerden biri, Leone filmlerinde sempatik silahşorun karşısına hemen her zaman kötü, psikopat katil tipinin çıkmasıdır.

Spaghetti Western, "sınırın" ve sınır etiğinin yıkılış, çöküş tarihini bu tarihten sonra da yaşatmaya devam etme deneyi gibi bir şeydir. Bu "tarih sonrası" dönem ile günümüzün "burjuva sonrası" toplumu arasında benzerlikler olduğu kesindir. İtalio Western ölü bir Western'dir; ama yerine geçecek bir şey bulunmadığı için de bir türlü ölmeyen Western'dir. Gerçekten de olgun/geç dönem Amerikan Westerni'nde yitip gitmiş bir şey de geri döner: Sınır. Mitolojik değil politik bir sınırdır bu. Leone filmlerinde Meksika ile Amerika arasındaki bir yerdeki hayat, kahramanların yaşantısını ve ahlakını belirler. Kabaca Üçüncü Dünya ile Yankee Emperyalizmi ya da Kuzey ile Güney arasındaki sınır olarak tanımlanabilecek bu sınır ve onun yol açtığı ihtilaflar, İtalio Western'e motor etkisi yapar. Erkekler, her an bu sınırı geçmeye hazır kahramanlardır. Ve Spaghetti Western, türün çok az Amerikan örneğinde dile getirilen bir şeyi söyler: İç Savaş'ın, Amerikan "öncü" kovboyunu ruhunun derinliklerine kadar çökerttiğini.

Leone sinemayı bir "zaman makinesi" gibi kullanır. Seyirciyi mümkün olduğu kadar doğrudan bir yoldan, artık çoktan yitip gitmiş ve ancak sinema yönetmenlerince beyazperdede yeniden yaratılabilecek zamanların ve dönemlerin içine yollar: Yağlıboya tablolar gibi tasarlanmış, kitleleri bir arada veren sahneler ve bunların içinde enstantane gibi duran uzun detaylar, yakın planlar, yüz, el, kabza, mahmuz çekimleri (close-up ve extreme close-up). Kurgunun yavaş, ağır ritmi ve birçok sahneyi bir leitmotif gibi destekleyen, Ennio Morricone'nin, bütün Leone filmlerinin alametifarikasına dönüşmüş olan melankolik, hüzünlü, klasik İtalyan operasından esinlenmiş müziği; her şey, bu zaman içindeki yolculuğun araçlarıdırlar. Ne var ki dönülen yer, en azından "Spagetti Western"ler bağlamında, bir gerçek tarihsel dönem değil, bir popüler mitosun (masalın) dünyası; "aslında tarihin dışında bir yerdir". Zaman düzleminde geriye doğru hareket ediyor olma izlenimi, tarihin içinde dolaştığımız anlamına gelmemektedir; zaman makinesi, daha önce popüler kültürde kurgusu yapılmış bir "tarihin" tarihi içine taşır bizi: Sinemanın.

Leone ve Spaghetti Western'i noktalarken, sözü sinemacı dostumuz Hüseyin Kuzu'nun yorumuna bırakmak anlamlı olacaktır. Kuzu'ya göre auteur bir yönetmen olan Theo Angelopoulos'un nasıl kendine özgü "plan-sekans" sineması varsa, popüler filmler çekmekle birlikte, Sergio Leone'nin de kendine özgü bir "Yakın plan-Genel plan" çerçeve/estetiği vardır. Hep karşıdan görülen Clint Eastwood bir yerde durur. Kamera arkasına geçince ekranı eğik bir baş ve şapka doldurmaktadır; ama Clint başını kaldırınca, karşısında Amerika-

lıların bile ayrıntılarını zor düzenlediği (adeta belgesel tadında!) bir western kasabası vardır!

"Leone bir düello sahnesini çekmeden önce, iyi adamı oynayan oyuncu (John Wayne'ler) hep kötü adamı oynayan oyunculardan daha hızlı silah çekmek zorundadır... Ama Sergio Leone düelloyu, psikoloji, çekim ölçekleri ve farklı açı kullanımlarıyla adeta yeniden yaratmıştır: Kendinden emin el veya titreyen parmaklar, seğiren bir göz, soğuk bakışlar veya terleyen bir yüz. Ve Marricone'nin müziğini fona almış o ünlü bacak arası (yakın-genel plan) çekimle adeta şimdiden kaybetmiş kötü adam... Son bir şey kalmıştır. Silahların çekilmesi... O da olur ama görmeyiz. Sadece iyi adam yakın planda direkt seyirciye ateş eder. Sonra, zaten kaybetmiş kötü adamın düştüğünü görürüz..

Bir düellonun üç kişi arasında olabileceğini de sinema tarihine Sergio Leone sokmuştur. Ama filmin finalindeki o sahnede silahlar patlamadan önce yönetmen ve müzisyenin, seyirciye de pek aldırmadan, görüntü ve müziğe yaptırdıkları dans çok etkileyicidir. İnsana adeta, 'acaba senaryoda bu nasıl yazılmıştır' dedirtir. Tıpkı John Ford'un 'paralel kaydırmaları' gibi, Leone ve Morricone de adeta araya bir klip koyarlar. O alıntı/klip, mezarlığın ortasındaki meydanda Eli Wallach'ın daire biçiminde koşmasıyla başlar. Fonda mezar taşları vardır. Wallach döndükçe kamera yakın çekim ölçeklerine geçer ve ona yaklaşır. Dolayısıyla fondaki mezar taşları da giderek flulaşır. En son Wallach da çerçeveden çıkar. Klasik bir yönetmenin kurgucusuna "kes buradan" diyeceği yerdir ama çekim sürer. Şimdi ekranda sadece Morricone'nin müziği ve mezar taşlarının non-figüratif hale gelmiş uçuşan ışık/lekeleri ve tam bir enstalasyon vardır. Sergio Leone sinemasında öykülemelerin fonu gerçekten çok şaşırtıcıdır. Öykülemeyi filmden çıkarıp atsanız, seyirci olarak hemen katılabileceğiniz bir yaşam kalır perdede. *İyi, Kötü ve Çirkin*'in arka planındaki İç Savaş böyledir. *Batı'da Kan Var*'ın arkaplanında da kurulmakta olan bir Western kasabası vardır. Belgesel tadındaki bu görüntülerde küçük bir ayrıntı için, 'orada olmasaydı da olurdu' denebilir ama o ayrıntı oradadır. Film düellodan hemen sonra bitebilecektir aslında; ama bir belgesel/arka plan tutkunu olan Leone, kahramanlarını bir bir filmden uğurlarken, çaktırmadan vakit geçirip adeta kendisine bir destansı kıyak çeker!"

Sonuç Yerine

Belki ilk okuyuşta inanılmaz gibi gelir; ama hakkında Western kadar yazı yazılmış başka bir tür bulunmamaktadır. Western, eleş-

tirmenlerin, sinema tarihçilerinin türü kategorize etme hezeyanlarını besleyip durmuştur. 80'lerin ortalarına kadar olan birikimden bakarak söylemekle yetinecek olursak, Western'in, üzerine yazılan yazıların, eleştirmenlerin düşüncelerinin, konuşmalarının, doğrudan açıklamalarının, ortaya koymalarının aracı/bahanesi olduğu görülmektedir. Az sayıda yazar türün ikonografisinin peşinde iz sürüp durmuştur. Türün tarihini ve gelişimini, öyle ikonografi peşine düşmeden yazmaya çalışanların sayısının da devede kulak olduğu gerçeğinden hareketle, Western'i konuşmak, "nasıl" sorusunu da beraberinde getirmektedir.

Popüler sinema tartışmalarının anlaşılır boşluğunu doldurması için, taradığımız ve yeniden yorumladığımız çok sayıda metnin arasında öne çıkan üç isim; Joe Hembus, Jon Tuska ve Jean-Louis Rieupeyrout, bu alanda, oraya buraya savrulmadan konuşmamıza büyük destek sunanlardandır.

Okurken de anlaşılabileceği gibi, siyasetten psikolojiye, mitolojiden destana, sayısız girdisi olan malzemeyi "silkeleyip" yalın tespitlere ulaşmak epey sorunlu bir yoldur; ama türü tüm çıplaklığıyla masaya yatırmanın başka bir imkânı da bulunmamaktadır. En başta, Western'in tarihini yok sayarak dişe dokunur bir şey söylemek imkânsızdır. Öyleyse, türü kahraman figürler üzerinden konuşmak kabul edilebilir bir yöntem olmalıdır.

Westerner (Cowboy, Pioneer), sinemasal süreç boyunca bize mitoloji paketi içinde sunulur. Bu bağlamda Western, büyük fedakârlıklardan süzülüp gelen ve 50'lerin ortasına kadar süren "oluşumunun" yanı sıra, mitik kahramanı "yeni toplum şartları" içinde insani engelleriyle, sosyalleşmeye ayak uydurma çabalarıyla anlatacaktır. (Bu noktada Spagetti Westernleri'nin, Leone'nin figürlerini anımsamak önemlidir. O figürler, sanki kendilerini doğuran mitolojinin en başına yollanıp abartılı biçimlenmiş özellikleriyle, Amerika'nın kan ve imha üzerine kurulmuş tarihine "sinsi" bir bakışının ürünüdürler. Leone filmlerinde İç Savaş gibi "gerçek tarih" vardır; ama gerçek tek bir figür yoktur!)

Öyleyse, tam da bu tespitte olduğu gibi türün tarihsel gerçeklikle yüz yüze geldiğini göstermeye çalışmak, işlevsel bir yöntem kurabildiğimiz anlamına gelecektir. Mitik görevlerinden, misyonlarından alnının akıyla geçegelen Westerner ortaya çıkar; çelişkileri "onlar" adına halledip, nereden geldiyse oraya gider. Haksız lince engel olmayan Westerner ise (*The Ox-Bow Incident*) sosyal hayatın taleplerine cevap vermez. Butch Cassidy ve Sundance Kid, kendi sosyal

ilişkilerinin ötesinde bir dünyayla hiç ilgilenmezler. Bu ilişkilerin tamamen dışında kendi oyunlarını kuran kahramanlarımız, sıcak bir ütopik cennetin peşindedirler.

80'lerde Westerner, sosyalin parçasıdır artık. *Unforgiven*'da olduğu gibi yitirdiği karısı, adı konulacak bir düşman getirir onun karşısına. Western'in "mitoloji"sinden aldığı araya girme, müdahale etme ve sorunu çözüp kendi yoluna devam etme özelliği çok gerilerde kalmıştır. Clint Eastwood, kendi özel, sosyal öyküsünden, trajedisinden güç alarak müdahale yetkisini kendine tanır. Onun örnekleri, birer "anti" temsilci olarak Western mitolojisi ve tarihinin çok ötesinde bir yerde hareket eder.

Özel bir hatırlatma: Westerner'dan ve Cowboy'dan farklı olarak Pioneer, Batı'nın fethinin öncüsü ve yol göstericisi olarak, türün tarihsel sınırlarını bile aşan bir mesaj verir. Özgürlük, bugünün modern toplumunda bile hâlâ bize bir şeyler söylemektedir: *Shane*, hangi transandantal bağlamda okunursa okunsun, bir kurtarıcıdır; gelir ve gider. Sosyal çelişkiler onu engellemiştir bir zamanlar. Bir kez daha önüne bir engel (misyon) çıkar ama o yoluna devam edecektir. Vadide silahlar ebediyen susmuştur çünkü yani "dünyada" susmuştur. O bu anlamda, sınırsız bir özgürlüğün içinde hareket eder.

Bu noktadan, popüler eğlence sanayiinin tarihinin, belirttiğimiz gibi modern hayatımıza da hâlâ bir uyarı olma özelliği taşıdığını öne sürebiliriz: Pioneer gibi hep gitmek.

Ne yazık ki Western türüne artık gittikçe hâkim olan şiddet, ütopyamızı, özgürlük tutkumuzu, ütopik tarihin bu bağlamdaki bilgilerini etkisizleştirmektedir. Şiddet, Western'in tarihine ve ütopyasına çok uzak bir yerde, özgürlük, ütopya ve özlemlerimize bir darbe değil midir?



Tom Mix.



William S. Hart.



John Wayne, Ford'un "Stagecoach"unda.



Errol Flynn. Custer rolünde. "They Died with Their Boots On"da.



"The Westerner", William Wyler, 1940.



Jane Russell, "The Outlaw"un afişi için poz verirken.



Gregory Peck ve Jennifer Jones, King Vidor'un "Duel in the Sun"ında.



"The Ox-Bow Incident", William Wellman, 1943.



Montgomery Clift ve Joanne Dru, Hawks'un "Red River"ında.



Gary Cooper, Fred Zinnemann imzalı "High Noon"da.



George Stevens imzalı "Shane"in üç yıldızı:
Alan Ladd, Jean Arthur ve Van Heflin.



"Johnny Guitar", Nicholas Ray, 1954.



Burt Lancaster ve Jean Peters, Robert Aldrich imzalı "Apache"de.



Bir Anthony Mann klasiği: Winchester 73 (1950).



"The Magnificent Seven"ın yedi silahşoru.



"The Wild Bunch", Sam Peckinpah, 1969.



"Il buono, il brutto, il cattivo", Sergio Leone, 1966.



John Ford, James Stewart ve John Wayne ile "Liberty Valance"ın setinde.



"Butch Cassidy and the Sundance Kid", George Roy Hill, 1969.



Brando, Arthur Penn'in "The Missouri Breaks" filminde.

MELODRAM



Giriş Yerine

Melodram filmleri geçen yüzyılın son çeyreğine kadar sinema-akademi eleştirisi ve incelemelerinde dişe dokunur bir ilgi bulamamıştır. O günlerde tür, neredeyse bir B-film kategorisine daha yakın *Love Story*'den son bir destek alırken, kendi sınırlarını ilan edip "metafiziğini" (ilkesel bir-iki kavramını) türlere bırakmıştır. Zaten baştan itibaren öteki türlerin içine saçılıp dağılıp gelmiştir Melodram'ın hanesine kaydedilen ne var ne yoksa.

ABD Sineması'nın, kütürel-eğlence meta'sını farklı halkların oluşturduğu iç-devletlere ve "dış" pazarlara ulaştırması son tahlilde, insanın coğrafi, kültürel, sosyo-ekonomik vb sınırları aşan ve her yerde her zaman geçerli, tarihüstü temel sabit nitelikleri temsil ediyor olması sayesinde mi mümkündür?

Amerikan popüler sinema endüstrisi, mitolojinin bütün imkânlarıyla önce iç pazarda bir ülke masalı, efsanesi yaratmak zorundadır ve doğrusu layıkıyla da başarmıştır bunu. Ama "öteki" sosyal coğrafyaların sınırlarını da bu merakla, ilgiyle ve hayranlıkla aşabilmesi için filmlerin figürlerinde, yıldızlarında, kahramanlarında, kısacası "insanında" temsil edildiği varsayılan idealar üzerinde gösterisini kurmak durumundadır. Hem de orada en ideal tezahürüyle fenomenleşen örnekleriyle!

Dünyanın başka coğrafyalarında ve tarihsel belleğinde bir "Westerner" mitosunu tamamlayan Kızılderilisiyle, çifte tabancasıyla, bütün o aksesuarıyla hiç var olmamıştır; ama "zayıfa yardım eden kahraman" insanlık tarihinin övünç duyduğu "her kültürün mitosuna ortak insandır". *Muhteşem Yedili*, Kurosawa'dan uyarlanarak Pasifik'in iki kıyısını zayıflara yardıma koşan kahraman insan üzerinden öylece birleştirebilmektedir. Kusturica'nın *Kara Kedi Ak Kedi*'sinin çingene ağası Matko, *Casablanca*'nın Rick'i ve Renault arasındaki dostluğuna evrensel örnek olarak anılıp durmaktadır. Yoksa popüler sinema, binlerce yıl öncesinin canlı ile cansızı, ruh ile maddesel olanı tek ve bir gören mitolojik tablonun, şimdi kültür tarihinin bu evresinde ken-

dine özgü bir mirasçısı olarak mı ortaya çıkmaktadır? Bu varsayımsal ya da genel, tartışmasız kabul gören belirleyici nitelikler –konumuz bakımından seçerek söylersek– "metafiziki" bir birim olan duygular açısından enikonu tanımlanabilir mi? (Spinoza, felsefesenin en ilginç bölümlerinden "affectio" başlığı altında tanımlanamaz ya da hatta epey belirsiz bir etki-tepki ilişkisini kendi metafiziğinin araçlarıyla pratikte kavranırlaştırmaya çalışmamış mıdır?)

"Melodram sinemasının mitolojisi" başlıklı bir çalışmayı anlamak, değerlendirmek istiyorsak, ayağımız yere mutlaka sağlam basmalıdır. Öyleyse; önce duyguların evrenselliğini, aşkın, mutluluğun imkânını, imkânsızlığını türde temsil edilen halleriyle anlamadan, "bir masal ile karşı karşıya olduğumuz endişesinden belli bir süre kurtulmadan" tür hakkında dilimiz daha baştan tutulur. "Happy end" kurmacası bir yana; Melodram'ın mitolojisinde, ideolojisinde, dramında arayan ve bulamayan insanı (kişiyi, bireyi), duygu metafiziği ile tanımlamaya çalışmak, "toplumsal ilişkilerin hemen hemen by-pass edilmesini" ilkeleştirmiştir. Zaten bütün bu kitap boyunca by-pass edilen ile insan arasındaki ilişkiyi doğrudan ya da dolaylı çözümlemeye çalışacağız.

Bütün bunlar bir yana, sözün hemen başında Melodram'ın boyundan büyük bir işin altına girdiğini söyleyebiliriz. Başka türlerde insan ilişkilerini belirleyici öteki etmenlerin arasında duygu ve parçaları az ya da çok rol üstlense de, Melodram'ın, "o şeyin" (şeylerin; temel metafizik idelerin) doğrudan kendisini anlatmaya, tanımlamaya yönelme gibi bir açmazın içinde hareket etmeyi göze almış olması, kendi çukurunu da kazması anlamına gelebilmektedir. "Duygu" metafiziksel bir birim ise, tanım gereği açıklanamaz mutlaklıklardır. Tersine, tezahür biçimleri, insan ilişkilerinin işleyişini ya da aksamalarını açıklamaya, anlamaya imkân verir. O da, geometrisi doğru kurulabilirse.

Bu bağlamda, giriş bölümlerinde anahtar kavramlarla bir çözümleme çerçevesi kurmaya çalışacağız. Elbette her "Melodram" deyişimizde edebiyatın ve sinemanın bu türünü birbirine sarmaşmış haliyle çözümlemek durumundayız. İncelememiz, "Victoryan Çağ Melodramları"na kadar, türün edebiyat (teatral) evrimindeki temel kategorilerini çıkararak bir bütün olarak ele alınacak, dolayısıyla Melodram'ın estetiğini kuran anlatım tarzı, perspektifleri, metafiziği, politikası (birey-toplum ilişkisine yaklaşması) enikonu tartışmaya açıldıktan sonra "Hollywood Melodramı" üzerinden sinemaya geçilecektir. Bu adımla birlikte "Melodram'ın Mitolojisi" sinema tarihi içinden seçilmiş, sinema tutku ve tercihlerimizin belirlediği örneklerle tamamlanacaktır.

1
Yüreğin Pornografisi'ne Giriş

Türü Konuşmanın Problemleri

Şu tespitle başlayalım: Günümüzde "Kadın Filmleri" kategorisi altına sokulabilen, bütçesi ve kadrosu ile iddiasız filmler yapan, dolayısıyla da 50'lerde Melodram'a katkıları önemsenen Douglas Sirk üzerine –o da kökeni itibariyle Alman sinema literatüründe yapılanların dışında– 80'li yıllara kadar dişe dokunur sistematik incelemelere pek rastlanmaz. Melodram'a tür olarak ürkek yaklaşmanın başlıca nedenleri, türün sınırlarının kaygan, korumasız, açık bir alana işaret etmesi, öteki türlerde az ya da çok ortaya çıkıp durması, türe özgü, türün alamet-i farikası olacak sabit, yapısal bir "çekirdek ikonografinin" tarihi içinde belli aşamalarda ve az sayıda yönetmence ortaya konabilmiş olmasıdır.

Sinemasal Melodram'ın nasıl tarif edilebileceğini kendine soran kişinin cevap arayışı, Sirk tarzı filmleri akla getirebilir öncelikle: Yönetmenin filmleri, kendine kadar uzanagelenin mütevazı bir katalogunu ve bu kataloga eklemeleri temsil ederler. Trajik entrikalarla dolup taşan aşk öyküleri, acılar ve ölüm, fazla zorlanmadıkça bir "happy end", Melodram'a yönelik sinemadaki arayışların cevapları arasında bize bir fikir verebilir.

Melodram'ın "Ruhu"

İncelemeye, konuşmaya girmenin anahtar bir kavramına işaret eden Seeßlen ve Roloff'un, "yapılacak olanın, Melodram türünün 'ruhunu' yakalamak olabileceğinin" altını çizmeleri ile başlamak yerinde olur. Bu öneri, Melodram'ın "metafiziğine" işaret edip evrensel genel geçerlilik sorusuna da bir açıklama getirmiş olur. Sorunlarla baş edebilmenin çok belli bir tarzının içinde yatan "ruhtur" bu; özellikle de "sosyal talepler ile bireysel arzuların örtüştürülmesinin imkânsızlığı"

kabulüne dayanır Melodram ama yanılmayalım: Melodram, sosyal ilişkileri, çelişkileri gerektiği kadar, şöyle bir kenarından ittirir kişinin hayatına: Aşk, mutluluk arayışına, ardından kendi haline bırakır "dışın etkilerini". Sorunlarla baş edebilmenin şartları içinde toplumsal çelişkileri kavramak, imkânsızlığın anahtarlarını "asıl" orada aramak söz konusu değildir türde. Daha açık bir ifadeyle, sosyal ilişki ve taleplerin bireyin düzleminde etkilerini kaybetmesi, türün ana açmazını ya da görünürdeki sağlam zeminini oluşturur. Bu da Melodram'ı, onun "politikasını" temsil eder. Dolayısıyla –mitolojilerin, masalların öğrettiği gibi– hiçbir aşkın mümkün olmayacağı tespitinin sunduğu sorunlarla mücadelenin bu türe özgü ruhudur anlaşılması gereken; kendine özgü bir metafiziktir, türün mitolojisinin öteki adıdır "ruhu".

Türün ruhunun, sonuçta Melodram'a özgü durumlar içinde tezahür ediş biçimleriyle, insan ilişkilerinin evrimi içinde oluşup ortaya çıktığı "zamanın" ruhuyla da bir uyum ve ya uyumsuzluk olarak var olabildiği ölçüde hayata buradan bakmamızı da sağlaması mümkündür. Değişeni anlamak, sabit olduğu ilkece kabul edilen birimlere dayanır. Melodram'ın metafiziği duygu(lar) ise, Melodram'ın sineması üzerinden en başta o toplumun belirleyici sınıfsal karakteri hakkında da (mitolojisi ya da politikası istediği kadar "bu ruhu" sterilleştirsin) asıl bu zeminden hareketle, dişe dokunur bir şeyler söyleyebileceğiz demektir. (Bu inceleme, aile ilişkileri, patriark toplum, fallik iktidarlar, burjuva sınıfı, küçük burjuva vb. tanımlarla Melodram'ı bir ideoloji [mitoloji] eleştirisinin güvenilir bir "kaynağı" yapabilecektir.) Biraz iddialı olmakla birlikte, başka hiçbir popüler tür (en doğrudan politik olan bile), modern tarihin asıl belirleyici sınıflarının; burjuvazinin, büyük burjuva ve küçük burjuva (orta sınıfların) "içine" görünürde de olsa bu kadar girmez. Ne kadar, ne anlamda girebildiği ise zaten Melodram sineması tartışmasının/eleştirisinin teşhir hedeflerindendir. Örneğin Melodram, sonuçta ilkece kadınlardan yana bir türdür; kadının masumiyetinden, aşkından yana, bastırılandan, bastırılmış olandan, arzudan, arzu edenden yanadır ve bir tür "acıma" halinde tezahür eder gösterimi. Gelgelelim tür, arzuların, duyguya bağlı taleplerin araştırılmasıyla, çözümlenmesiyle ilgilenmez, toplumsal şartların niçin başka türlü değil de böyle olduğu sorusu kişilerin ağzından ancak "kaderden yakınırken" dolaylı çıkar ender olarak. Bu noktada, Melodram'ın "yapay" dünyasından söz edilmesi boşuna değildir. Bu yapaylığı teşhir de önemli bir işlevini oluşturur bu çalışmanın.

Melodramatik olan, anlam kurmanın, açıklamanın ve de teselli etmenin belli, kendine özgü bir biçimidir; öte yandan pek o kadar

dünyanın haksızlıklarına karşı değil de içerdiği mutsuzluğa, "orta sınıf varoluşunun" yaşadığı, gördüğü ve üzerinde düşündüğü, kendince tanımlayabildiği biçimiyle mutsuzluğa karşı enerjik, canlı bir protesto da melodramatik diye tanımlamaya çalıştığımız yapının içinde aşılıp korunmuştur denebilir. Western ya da Polisiye/Gangster sineması gibi hermetik, kendi içine kapalı bir türdür Melodram türü de; dolayısıyla o ancak içten anlaşılabilir. Hakkında konuşulacaksa, demek Melodram'ın diline ve sorunlarına önyargısız kendini teslim etmelidir kişi (seyirci, okur); çünkü belirttiğimiz gibi, bu yaklaşımı bir yöntem olarak koruyabilirsek Melodram'ı anlayabilir ve eleştirel değerlendirebiliriz. (Sessiz film evresinde çok sayıda Melodram çekilmiş, bugün ise çoğu unutulmuştur. O günlerin filmlerine bakarak şunu söyleyebiliriz: Teatral Melodram ile sinema geçişkenliğinin alabildiğine saydam olduğu bu aşamada seyirci adeta "kopuksuz" geçiş yapabilmiştir edebiyattan, teatral gösteriden sinema Melodram'ı uyarlamanın bu ilk girişimlerine. Anlayacağımız, o filmleri izleyebilirsek, Teatral Melodram'ı kolayca teşhis edebiliriz. Dolayısıyla teatral gösteriden farklı olarak kameranın yönlendirilebilmesi sayesinde seyircinin, oyunun figürleri yüzünden önyargı engeline takılmadan filmler ile de özdeşleşmesi büyük ölçüde mümkün olmuştur. Bir başka deyişle "sinema, Teatral Melodram'ı hemen hemen eksiksiz içine almış; seyirci ile seyredilen arasındaki eleştirel mesafe, ilişkiyi zedelememiştir" diye düşünebiliriz; ama elbette seyirci-Sinemasal Melodram ilişkisi bu naif evrede takılıp kalmayacaktır.)

Melodram türü, biraz uç noktaya taşıyarak söylemek istersek, insan mutluluğunun engellenmesine –hani orta sınıflar üzerinden de olsa– kendi politikasıyla bir çıkış yolu arayışını anlatır. Bu kısa formülü benimsediğimiz, Melodram'ın temel sorununu bu ilişkiye indirgediğimizde Melodram'a yönelik, "duygusal, bir bardak suda fırtına kopartan bir tür" olduğu şeklindeki önyargının da etkisinden belki biraz kurtuluruz. Gerçi birçok Melodram filmi duyguları temsilde ve anlatmada başarısız kalmaktan kurtulamamıştır; tür, gerçekten zaman üstü kalıcılık düzlemine öteki türlere göre pek az örnek sunabilmiştir; ama gene de günümüze taşınan çok sayıda filmi bizlere gerek sinema tarihi ve gerek de hisler, ince duygular düzleminde hâlâ bir şeyler söyleyebilmektedir. Bu sinemada gömülmüş, ölüp gitmiş duyguların, arzuların, isteklerin fosilleri ve aşılmış uzlaşmalar gibi görünen şey, gene de bütünde canlılığını, hâlâ yaşadığını gösteren bir şeyi temsil eder gibidir. Türün bıkıp usanmadan eksikliğinden, yokluğundan yakınıp durduğu, kimi zaman alabildiğine duygu sö-

mürüsüyle, kimi zaman kinik, alaycı ve kimi zaman da çok samimi ve gerçekçi bir tarzda peşine düştüğü şey, vardıysa (varsa) hâlâ ortalıkta görünmemektedir ve daha uzun süre böyle olacaktır bu. Öteki türlerde geliştirilen cennet-cehennem tasarımlarının, tahayyüllerinin yanında, Melodram filmi gündelik hayattaki mutsuzluğun yorumu gibi bir şeyler ekler bu tasarımlara.

Melodram sineması "duyguların sinemasıdır". Melodramlar, duyguların mutlaklığından, kayıtsız şartsızlığından güç alan filmler değildir; duyguların ölçüsüzlüğünden, taşkınlığından güç alarak yaşar bu filmler. Bu duyguları doğurmak, onlara yol açmak, bizi güldürmek, ağlatmak, evde terk edilmiş, kimsesiz, bir başımıza olduğumuzu hissettirmek, sevildiğimizi ya da terk edilmiş, unutulmuş olduğumuz savıyla etkilenmemizi sağlamak, Melodram türünün, yukarıda işaret ettiğimiz gibi, "duyguların metafiziğinin etkisine kendimizi kaptırdığımızın" kanıtıdır.

Melodram sinemasını herhangi bir şekilde küçümseme amacı taşımaksızın onu "yüreğin pornografisi" olarak tanımlayabiliriz. Ve bu "yürek pornosu" karşısında, ille de aşırı bir ironiyle donanarak ve onunla aramıza mesafe koyarak, başka bir deyişle ironi ve mesafe aracılığıyla silahlanarak, ruhsal dünyamıza ve hissiyatımızın üzerine yapılan saldırıları kendimizden uzak tutmak hiç de şart değildir. Çünkü türün dişe dokunur örneklerinde böyle bir koruyucu ironi zaten kendiliğinden mevcuttur.

Melodram'ın Tarzı

Melodram sinemasının izini sürmeye kalktığımızda gözümüzün önünde hemen istisnasız Amerikan sinemasını tutma zorunluğunu tekrar hatırlatalım. Amerika'daki Melodram, Avrupa sinemasında Melodram diye tanımlanabilecek filmlerin peşine düşülmeye kalkıldığında, dar anlamda "oraya özgü" salt Melodram türü bulmanın imkânsız olduğunu hatırlatacaktır bize. Burada, geçen yüzyılın savaş sonrası Avrupa'sından fikir verebilecek bir açıklama eklemeyi deneyebiliriz: Her eli ayağı düzgün sorun filmi, her auteur sinema, Avrupa'nın yeniden inşası süreçlerinde aşkla ve sosyal çevresiyle sorunları olan insanın ele alındığı her film, "Melodram"dan pek de uzak olmayan öğeler içerir. Mutluluğun ve aşkın ilkece imkânsızlığı Melodram'ın tanımı ise, imkânsızlığın sosyal ilişkilerin cenderesinde temellendiğine işaret edecek bir film –Amerikan Melodramı'nın "politikasından" öteye geçerek– dışın bu mutsuzluktaki payını öyle ye de böyle çözümlemeye, yorumlamaya yönelirken, melod-

ramatik bir boyut da edinebilir. Aşkın, mutluluğun modern refah toplumunda sayısız Avrupa merkezli film, bu model üzerinden hareket eder. Antonioni'nin *La Notte* (*Gece*, 1961) filminde, büyük burjuva partisini bir sosyal model olarak görürüz. Genç yazar Pontano (Marcello Mastroianni) eşini kalabalığa terk etmiş, partide bir başka kadının peşinde dolanıp durmaktadır. Bu stilize edilmiş, kalıplaşmış hayat "sosyalin" belli bir yansımasıdır. Filmin sonunda, eşine yıllar evvel yazdığı aşk mektubu, kadın tarafından yüzüne okuduğunda: "Bunu sana kim yazmış?" diye sorar yazar. *L'eclisse*'de (*Batan Güneş*, 1962) iki borsa seansı arasında kızla sevişen borsacı Piero (Alain Delon) günlük hayat akışının ritüellerinden birini gerçekleştirdiğinin farkında olamaz. Soyut, ruhsuz, entelektüel modernizmin sanat figürleri arasında yapayalnız dolaşıp durur kadın (Monica Vitti). Ayrıca, Avrupa sinemasında Melodram diye tanımlamaya kalkacağımız filmler varsa da, bunlar aşırı duyguları üretme formülüne uymaz. Avrupa'daki Melodram, onu bulduğumuz yerde, duyguları "stilize" eder. (Komedi'de de değindiğimiz gibi, ABD insanının sosyal, birebir tezahürleri, Avrupa sinemasında "varoluş", "yabancılaşma" gibi refah toplumu sorunlarının başlığı altında karşımıza çıkar.)

"Melodramatik tarz" popüler sinema için, gerilim, aksiyon ve *suspence* kadar vazgeçilmezdir. Dramatik uğraklardan yoksun tek bir film bulamayız türler içinde. Sinemada kadının anlatılmasını ise şu kavramlarla belirleyebiliriz: Sexapel (cinsi cazibe)/Glamour/Melodram. Kadın, sinemada olayların göz kamaştırıcı, aldatıcı cinsi cazibe "nesnesidir" ve nihayet Melodram'ın "öznesidir". Gene de iç içe geçip durur bu tezahürler. Bu sınırlamalar sayesinde kararsız, epizot epizot bir inceleme yapma tehlikesinden kurtulmak mümkündür ve ancak bu yolda, toplumların kaçınılmaz olarak ürettikleri ikilem ve açmazlara, insanın gösterdiği duygu tepkilerine sinemanın hangi yöntemlerle karşılık verdiğini, bu yöntemlerin gitgide bir sinema birikimi formülleri oluşturup nihayet Melodram sinemasının kurucu öğelerine dönüştüğünü –ya da dönüşmediğini– inceleyip ortaya koymak mümkün olabilir.

Duygularımızı, ilişkilerimizi, başarısızlıklarımızı, tabuları kullanarak birbirimizle nasıl anlaştığımızı, örneğin, bir medyatik araç olan sinema üzerinden nasıl buluştuğumuzu göstermek elbette Melodram sinemasının tarihi içinde de uzun bir geziyi gerektirir. Bu kapsamlı gezi, derlememizin sınırlarını aşmaktadır; ama burada tespit ettiğimiz ya da oluşturmaya çalıştırdığımız sorunlar şeması, Melodram'ın

klasik (altın) çağında yolculuğa çıkmak isteyenleri kışkırtabilecekse, bu derlemenin girişi ve mitolojisine yönelik tespitler işlevselleşecektir.

Belli bir film türünün, Melodram'ın tarihi içinden uzanagelen bir kılavuz ipi uzatarak yeniden keşfi, entelektüel düzlemde olduğu kadar, sinemasever olarak da bizlere büyük hazlar veren, bizleri heyecanlandıran bir türün tarihini izlemek olacaktır. İçinde yaşadığımız toplumlar ne bu türü, ne de kendimizi artık tanıyamayacak hale geleceğimiz kadar değişip dönüştükten sonra, ancak bundan sonra "lüzumsuz" olacak bir türün tarihini elden geçirmek önemlidir. "Yoksa bir zamanlar aşk, sadakat, tutku, kıskançlık, ötekinin ruhuna bütünüyle sahip olma vb. konulu filmler mi yapılmıştı?" diye sorulmakta mıdır artık, bilemiyoruz. Şimdilik "hâlâ" birbirimize o kadar yabancı değiliz, öyle değil mi?

2
Melodram'ın Anlatma Tarzı

Edebiyattan (Sahneden) Gelerek

Edebiyattaki Melodram'ın özünü ve biçimini edebiyat tarihi düzleminde belirlemeye çalışmanın türün sineması tartışmasına öyle pek dişe dokunur bir yararı dokunmayabilir. Sahne ile sinema arasındaki aynılıkları, benzerlikleri tespit etmek için türe özgü "kuralları" belirleme çabasının ötesinde arayışlara, incelemelere girişmek derdimiz açısından işlevsiz olacaktır.

Türler arasında mecralarının (medyalarının) burjuvalaştırılması bakımından paralellikler mevcuttur. Tiyatrodaki Melodram'ın temsil ediliş biçimleri, yeni bir burjuva seyircisinin kendi tasavvurlarını, tahayyüllerini ve arzularını estetik aracılığıyla onlara yansıtır. Melodram filmi ise başlangıçta, sinemanın bu yeni medyayı burjuva ve küçük burjuva katmanlardan oluşan yeni bir sinema seyircisi için saygın hale getiren biçimlerinden birini temsil etmiştir. Tiyatro Melodramı, bu medyanın sosyal statüsünde bir "düşüşü" de temsil ederken, sinemadaki Melodram bir yükselmeye karşılık gelir. Dolayısıyla bu sürece bu yönden baktığımızda melodramatik anlatım biçimini "aşağıya düşmüş"/"batmaya yönelmiş" dram ile yükselmiş halk tiyatrosu Grand Guignol (Komedi bölümünde de değindiğimiz; Paris'te 1897 ve 1962 yılları arasında açık kalmış, ismi amoral, korku oyunları afişleri ve görselleri ile özdeşleşmiş olan tiyatro) arasındaki imajiner bir buluşma noktası olarak da anlayabiliriz. Melodrama'yı 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış, opera ile tiyatro arasında yer alan bir "teatral gösteri" olarak da tanımlamak mümkünse, şarkılı olan opera karşısında sadece konuşmalı sahne türü olan Melodram, müzikten yine de vazgeçmemiş ve enstrümantal müziği eyleme eşlik eden ve belli uğrakları vurgulayan destek olarak kullanmıştır. Melodram'ın doğuşunu sahnede "doğal olma" çabasına borçlu olduğunu düşün-

düğümüzde, türün "filmi önceleyen sahnedeki (teatral) biçim" olarak anlaşılabilmesi de mümkündür. Melodram özellikle bir canlandırma tekniği olarak –örneğin Horror'a göre– gerçek hayatı yansıtma iddia ve talebini taşıyan sinema tarzının bir örneğidir.

Balet ve Gerhard'ın deyişiyle, "Melodram'm söz ağırlıklı anlatımı ile buna eşlik eden müzikal atmosfer bir arada seyirci üzerinde kendilerine özgü bir uyarım, bir çekicilik etkisi gerçekleştirdikleri için, bu yeni tür, yoğun duygu ve heyecan yaratma bakımından özellikle çok elverişli olduğunu göstermiştir. Melodram'da bir ölçüde uç durumuna ulaşan bu duygusallık, patriarkal bir gelişme ve doğma süreci yaşayan ve yabani otlar gibi hızla çoğalan küçük burjuva katmanların içlerine kadar etkirken, burjuva sınıfının Avrupa feodalizminin göbeğinde sanatın (da) aracılığıyla yaşadığı özgürleşme ve feodalizmden kurtulma mücadelesinin zorunlu bir tamamlayıcısı olmuştur."

18. yüzyıldaki Avrupa "sanatının tarihi" en başta sanatın burjuva dünyasında toplumsallaşmasının tarihiyse, Teatral Melodram gibi üslup biçimlerinin ortaya çıkışı da "küçük burjuvaziye özgü üslup ve temsil biçimlerinin" tezahürü demektir. Bu gelişme operetten başlayan, trivial (kaba) edebiyatı da içine alıp oradan hane içi mobilya, eşya ve dekorasyona kadar uzanan küçük burjuva üslup ve temsil biçimlerinin burjuvazininkinden kopmaya başladığı bir sürecin başlangıcına belirgin bir şekilde işaret etmektedir. Bu ve benzeri küçük burjuvaya "özgü" üslup biçimleri, "asıl burjuva" sanat odağından değerlendirilmiş ve gittikçe daha çok küçümsenip estetik düzlemde, burjuvazinin bizzat kendi sosyal kökenleri ve nedenleri doğrultusunda temsil ettikleri olguyu tarif eden kavramla, "çöp" kavramıyla tanımlanmıştır

Teatral Melodramın Doğuşu

Burjuva sınıfının yüksek estetik birikimi ve anlayışı karşısında "ucuz" birer kültürel tüketim biçimini temsil ettikleri varsayılan bütün bu küçük burjuva (alt katmanlar) üslup biçimlerinin ortak yanı, duyguları anlatırken ya da gösterirken her türlü "mesafeliliğin" ortadan kalkması, yoğun bir duygu seline kapılmışlığın önünün açılmasıdır. Burjuvazinin estetik taleplerine cevap vermeyen bu biçimler, son tahlilde hemen tümüyle mutluluğun gerçekleşmesi amacı ve umudunu kollarken, burjuvazinin "yüksek sanatı" bu bağlamda, "kibar bir kendini denetlemenin" mutluluktan umut kesişin, dünyanın acısının ve hayat karşısında olumsuz bir yaklaşımın damgasını taşımaktadır. Burada altı çizilen hayata tedirgin yaklaşım, en başta

"burjuva sınıfının bir zamanlarki müttefiki olan proletaryaya ihanet etmiş olduğundan duyduğu büyük vicdan azabına" işaret ettiği gibi, bu vicdan azabını acılara boğularak, hayatın kendisinden vazgeçerek hafifletmenin, arınmanın gereği olarak da ortaya çıkar. Burjuvazi kendisini iktidara taşıyan sınıfa ihanetinin farkındalığının cenderesinde de boğulmaktadır. Sanatın sözünü ettiğimiz küçük burjuvaya özgü üslup biçimlerinin, mesela Melodram'ın, halis burjuva sanatı ile karşılaştırıldığında ortaya çıkan başka bir zaafı da, küçük burjuvanın, "yüksek burjuva sanatının" ne pahasına olursa olsun yenilikçi ve orijinal olma kaygısından uzak oluşudur.

"Yüksek burjuva sanatı" kaliteli sanat yapıtları yaratmaya yönelik yerleşik bir profesyonel sanat çabasını temsil ederken, öteki kesimin sanatı, "trivial" düzeyi düşük, kaba ama ihtiyaçlardan türemiş küçük burjuva, alt katmanlara özgü bir sanat olarak belirir. Demek ki teatral melodramatik anlatım tarzı, düzeyi düşmüş, ihtiyaç karşılama düzeyine indirgenmiş, bu formülde donmuş bir kültürel olgu olmaktan da öte bir durumu temsil etmiş bir hale karşılık gelir. Bu tarz, küçük burjuva orta sınıfların çerçevesi içinde "mağdur kalmış", "nasibini tam alamamış" hatta "aldatılmış olanların" canlı bir protestosu ve taleplerini öne çıkarma yoludur; bu kitlelerin, kendilerini bizzat "kitleleşmekten", alttaki proletarya sınıfına doğru yuvarlanmaktan koruyabilmenin acil, önemli, dolayısıyla da duygu yüklü, dokunaklı bir estetik engel oluşturma zorunluluğunun bir ifadesidir. Burjuva sanatının olumsuzluğu, hayata negatif yaklaşımın, bu sınıfın "doygunluğunun" hayat karşısında nötrleşmişliğinin bir yansımasıdır. Küçük burjuvanın melodramı ise yoksunluğun, eksikliğin, doyumsuzluğun bir yansısıdır.

Melodram'ın politik estetiği konulu kusursuz incelemesinden çok şey öğrenebileceğimiz; ama müşkülpesent resmi edebiyat tarihi yazımının görmezlikten geldiği Johann N. Schmidt, Teatral Melodram'ın başlangıcını şöyle anlatır: "Edebiyat literatürünün bütün iddialarına rağmen, bir 'ilk Melodram' diye bir şey yoktur; sadece, oldukça gecikmeli olarak, sonradan Melodram tanımına sahip çıkıp kendini bu kavramla tanıtan şeyler hariç; Melodram'ın öncü biçimleri ve başlangıçları en çok 18. yüzyılın ortalarına kadar geri giderek, Lillo ve Moore'un, Coleman ve Cumberland'in domestik trajedilerini olduğu kadar, o yüzyılın 80'li yıllarında melodramatik biçimlerini tüm dünyaca benimsenmiş prototipleri olarak kabul edilen 'heroik', 'pantomim', 'duygusal roman', 'comic opera', 'müzikal romans' ve 'burleskleri' kapsamaktadır."

Jean-Marie Thommaseau da Melodram'ın doğuş öyküsünü bu ortak paydaya oturtur: "Melodram'ın belirgin özelliği, her şeyi birbirine karıştırıp harmanlamasıdır; onun en kurnaz kotarılmış entrikası da budur."

Fransa'da ona bir "melez tür" denmiştir. İngiltere'de kullanılan "illegitimate drama" terimi, "patent ve mirror house"un özel sahneleme koşullarına işaret eden bir terim olmakla birlikte, bu terim en başta, türün tespitinde estetik normlara başvurmanın imkânsızlığına işaret etmektedir.

O dönemin hâlâ hakiki bir tragedya ya da komedya olarak hangi yapıtların geçerli olabileceğine yönelik tanımlamaları, tam bir kaos oluşturmaktadır; çünkü dönemin popüler draması, türün geleneksel özelliklerini düşüncesizce özümseyip gelişigüzel kullanmaktadır. Ayrıca bu tiyatro, hakiki tiyatrodan yana eleştirmenlerin sandıklarından çok daha popülerdir. "Illegitimate drama" terimi, daha çok biçimsel bir açıklama sayılabilir; tanıma göre, bu ifadenin muhakkak bir müziği olmalıdır; gelgelelim bu talep "melodramatik Shakespeare adaptasyonlarında" bile geçerliliğini yitirmektedir.

Abartılı Tutkular, Sınırsız Aşklar, Dizginlenemez Nefretler

Yukarıdaki açıklamalar ekseninde "Teatral Melodram"ın, 19. yüzyılın içinde, bütün bir sosyal ve semantik düzenin sağlam bir sanat formu olarak ortaya çıkmadığını; tersine bu türün, eklektik, karma bir yazma ve sanat tarzı olarak doğduğunu söyleyebiliriz. "Melo" ön ekinin, "karşılaştırma"/"harmanlama"dan türetilebilmiş olması bu tarzın uygun bir ifadesi sayılır. Oyuncuların (seyircilerin) duygularını, içine girdikleri atmosferi yoğunlaştıran dokunaklı, kapıp götüren bir orkestrasyonun yanı sıra, karakterlerin oyuna dahil oluşları sırasında bu girişi iyice vurgulayıp "leitmotif" gibi eşlik eden bir müzik, saçma sapan bir Melodram kuralı olmaktan çıktıktan sonra bile, türün ayrılmaz bir parçası olmaya devam etmiştir.

Melodram tarzının tanımlanması içinde "kuralsızlık kadar ölçüsüzlük" de yer alır. Duyguyu körükleyecek her şeye izin vardır sanki. Bu ölçüsüzlük, bir yandan bir indirgemenin aracı olur: "Alçak herif" sadece alçaktır ve her türlü ölçünün ötesinde bir alçaklıktır onunkisi ama gene de alçaktan (kötüden) öteye bir şey değildir o.

Bir yandan da bir abartmanın, ipin ucunu kaçırmanın aracıdır Melodram'daki bu ölçüsüzlük: Güzelliği görmek, onu sadece seyretmek yetmez; bu güzellik binlerce kez katlanarak ve artarak müzikte, mimaride, doğada yansıyıp durmalıdır. Bu güzelliğe hiç ara veril-

meksizin davet çıkarmak, onun için deli olmak, güzelliği sözlerle artırmak şarttır ve bu güzellik, üstelik kendi kendini sarsıcı bir güzellik olmalıdır. Başka bir deyişle melodramatik anlatım tarzı, burjuva sanatının arkasında durduğu nesnellik iddia ve talebini tamamen göz ardı eder ya da en azından, ruhu kırık dökük seyirci için algılanabilir hale getirilmiş, "anlaşılabilen ve anlayışla karşılanabilen bir özneye" itibar etmez; Melodram'ın anlatım tarzı, koşulları kişilerin duyum izlenimlerinden yola çıkarak tasvir eder ve bu durumu destekleyecek kanıtları sahneler. Bir kadının güzelliği –aslında yalnızca kısa bir süre için insanı teslim alabilecek bir güzellik– anlatımın var gücüyle ve elindeki hiçbir aracı ardına koymadan vurgulanıp beynimize, ruhumuza kazınır; güzelliğin uçucu, geçip gidici olması önlenmek istenir; nesnelerin, dillerin dünyasına sinerek her şeyi canlandırması, hepsinin ruhunu oluşturması amaçlanır bu güzelliğin. Melodram içindeki yoğunlaşmış bir duyarlılık, sevgi ya da şefkat uğrağı, aynı anda gökler renklenmeksizin ve gürültüler, sesler düzenlenip ihtiyatlı, dikkatli bir ihtirasın korosuna dönüşmeksizin edemez. Öte yandan Melodram tarzı, negatif (olumsuz) figürleri sevgi ve şefkatimizden yoksun kılıp onlardan nefret etmemize yol açarken; nefretin nedeni kesinlikle bu insanların kötü/alçak olmaları değil, sadece ve sadece insanların kendi elleriyle mutluluğa giden yolunu tıkamaları yüzündendir. İşte bu yüzden de türde "kötü" olmaları şarttır. Bu, Melodram'ın, mutlak anlamda sağlam, ahlaki bir bakış tarzını temsil ettiği anlamına gelmez. Gündelik hayatın içinde, birinin özlemlerine ulaşmasını engelleyen birini ille her zaman kötü diye mahkûm etmek şart değildir. Böyle birinden pekâlâ nefret edebiliriz. Ancak bu türden saadet engelleyicilerinden seyircinin iyice nefret edebilmesini sağlamak için melodram türü akla hayale gelebilecek en feci şeyleri yaptırtır ona, kötünün "canlı timsali"ne çevirir onu.

Öyleyse, genellikle yapılageldiği gibi, Melodram'ın çekirdeğini, onun, "erdemi" salt kendinde, reel varoluşundan soyutlanmış bir amaç olarak ele alıp anlatışında ve nihayet bu erdemi onaylayışında yakalamaya çalışmak bir yanılgı belirtisidir; çünkü Melodram, erdemi hayatın içinde gösterip savunmak yerine, onun belli bir aşk öyküsünün mutlu sona kavuşmasında yerine getirdiği destekleyici, hedefi kolaylaştırıcı işlevini öne çıkarıp aşkın gerçekleşmesini engelleyen her şeye karşı çıkmanın amacına dönüştürür onu. Erdem, aşkın gerçekleşmesine destek olmayı gerektirir.

Melodram'ın özünün aranması gereken yer de burası olmalıdır. Melodram tarzının fantezi olarak ürettiği her şey ancak kat-

lana katlana güçlendikten sonra toplumsal fantezi olmaktan çıkıp uzlaşmalar gerçeğini ve gereğini temsil edecek hale geldiği için, onun kahramanları da akla gelebilecek en avantajlı (ama elbette biricik olmayan) özelliklerle donatılmış olarak karşımıza çıkarlar. Bu özellikler, toplumsal kabulün paydasında temellenmiş, üzerinde anlaşılmış özelliklerdir hep. Melodramatik anlatım tarzı, genel toplumsal uzlaşımlara aykırı düşenler, bu anlamda uyumsuzlar ve marjinaller arasında da geçen bir öykü uydurup toplumun burun kıvırmayacağı davranışları temsil edenlerin karşısına koyarak, onlara bir ayna görevi de verir.

Melodram, iktidar ve güç bağlamındaki konumundan yararlanarak doğrudan tensel-bedensel dürtüler üzerinde henüz nihai zaferini kazanmamış sosyal katmanların yaşama biçiminin baskı altına alınmasına elindeki bütün imkânları kullanarak, duygunun, sevginin, aşkın her türlüsünü öne çıkararak karşı koyar. Bu bağlamda sevgi, aşk gibi duyguları taşıma hakkı, soylu sınıfın dışındakilere, daha çok küçük burjuvaya tanınmış bir hak olarak, bu sınıfın alçakgönüllülüğünün, toplumsal avantajlardan yeterince yararlanamayışından kaynaklanan mağduriyetinin verdiği pay, ona, bu üst sınıfın bir ödülü olarak anlaşılabilir. Melodram türünün savunduğu "masumiyet"in, "dişi bakireliği"nin sadece erotik değil aynı zamanda alt katmanına bir ödül olarak okunduğunda, sosyal bir boyut taşıdığı da rahatlıkla söylenebilir. Orta/küçük burjuva üstündeki sosyal tabakadan birini temsil eden, üst bir sınıftan gelen "alçak bir herif" alt sınıfın gönlünü almak için oradadır; onların mağduriyetlerine verilmeye çalışılan bir ödüldür. Bu tek tük temsilcinin sadizmi, içinden geldiği sınıfın temsili bir tepkisi olarak da anlaşılabilir. Alçak kişi, ait olduğu sınıfın bilinçdışının, bastırılmışlıklarının, çoktan öldürüp hayatı dışına attığı arzu, istek ve duygularının ötekinde yeniden ortaya çıkışını görüp kıskançlık içinde, erotiği ve aşkı bir ödül gibi almış bu alt sınıflara yönelik bir yıkıcı tepkiye, bir "sınıfsal sadizme" dönüştürmesi olarak da anlaşılabilir.

Melodram'ın alt metinleri ise, serseri, alçak ruhlu, irtifa kaybetmiş burjuva insanının ya da soylunun, sırf kendisini insan yapan duygulara çoktan yabancılaşmış, artık sevme ve duygu taşıma yeteneğini yitirmiş olduğu için, sever göründüğü –ya da sevdiği– kıza işkence yapmaktan, onu yok etmek istemekten kaçınamayacağını anlatır bize ister istemez.

Kızdan ve Erkekten Yana

Melodram sinemasında acıma duygularımız, bütün duyarlılıklarımız, yürekten desteklerimiz, masumiyetinden ve saflığından başka savunacak bir şeyi olmayan ve sınıflar arasındaki konumunu sağlama alma kaygısını taşıyan bir sınıfın kadınlarından yanadır. Sınıfın genç kızlarının yüreğine, yukarıdakilere karşı, alttakilerden yana küçük burjuva sınıfının gururu yansıtılmıştır. Böyle baktığımızda Melodram, kadınlara, "hemen geri almak üzere haklar tanır" diyebiliriz. Melodram, kadının varlığı, küçük burjuva sınıfıyla örtüştüğü yerde, kadından yana tavır alır, ona haklar tanır. Aksi durumda, büyük burjuva ya da aristokrat alanda tutunur gibi olsa da ona bir süreliğine tanıdığı hakları, ayrıcalıkları geri alır.

Melodramlardaki kahraman başlarda öyle pek ilginç birisi değildir. Çoğunlukla sevimli, hoş, kibar, yüzüne bakılır, boyu posu yerinde bir erkektir o; ahlaken kusursuz, güvenilir ama öyle çok özel, kendine özgü özelliklere sahip olmayan, bu yönüyle de halkın (seyircinin) bireysel hayallerinin, arzu ve fantezilerinin kendisine kolayca yansıtılmasına meydan veren nötr bir yansıtıcı yüzeydir. Denebilir ki, Melodram'ın kadın kahramanı, bu özel yanları bulunmayan genel erkek üzerinden sınıfının bütün delikanlılarını sever, onların tümüne aynı anda âşık olur.

Melodramın üçlü sacayağı; kadın kahraman, alçak adam ve erkek kahraman, "despotik ama son tahlilde hep bağışlayıcı olan baba" figürü ile tamamlanırken, ayrıca bir dizi komedyen özellikli yan figür ve yan olayların taşıyıcı öğeleri, asıl öykü kahramanlarının içinde bulundukları ruhsal-duygusal konumu iyice belirginleştirmeye yarar.

Melodram, (küçük) burjuva toplumunda kadının kabul edilişinin tiyatrosu olarak da yorumlanabilir. Kadın (dıştan, erkekten aldığı destek ve yardımla) kendi sınıfına yabancı (üstteki sınıftan) baştan çıkarıcının zorbalıklarına ve oyunlarına karşı koyar; bir kadın olduğunu keşfeder; babasına direnir; (sonunda yeni bir sosyal rol ve statü edinmiş olarak gelip onunla barışmak üzere) ondan kopar ve nihayet kendi sınıfından (küçük) burjuva bir adamı kendine seçerek mutlu olur. Melodram'da arzu ve hayallerin adeta mucize sonucu gerçekleşmesi, en başta, gerçek hayatta acısını sıkça duyduğumuz kaybolmuş bir ilişkinin, "duygular ile ahlakın/erdemin" özdeşliğini yitirmiş olması halinin telafisi anlamına gelir; ayrıca Melodram'ın bu çözümünde, burjuvazinin ahlak anlayışının evrenselliği simgeleşir: Ebedi-mutlak insan duyguları, ebedi-insani ahlak anlamındaki burjuva ahlakıyla özdeş kılınır.

İç ve Dış: Güvenceli Yuva

Bu duygularla aynı şey olan, insan duygularıyla çelişmediği varsayılan burjuva ahlakı, sadece başkahramanların karakter özelliklerine yansıtılmakla kalmaz, aynı zamanda oyunda iç ile dışın ilişkisinin kuruluşunda da kendini ele verir. Melodramatik "anlatım tarzı" aileyi, burjuva mimarisini ve iç dekorasyonu, hatta sınıfın içini, bir tür serüvencinin macerasına dönüştürerek değişik bir deneyim halinde karşımıza çıkarır.

Burjuva ahlakı, eros ile tenselliğin, duygunun (paradoksal) bir ortamına dönüşür. İleride Melodram sineması, aşkı tensellikten, cinsellikten ayırt eden tuhaf bir ahlakın sorunlarıyla bol bol boğuşacaktır. Tür; duygu ile ahlakı örtüştüren anlayışın içinde, aşk ve cinsellik ikilemini ancak paradoks bir ahlak anlayışı zemininde sürdürebilecektir. Öte yandan küçük burjuvanın evi, yuvası ("iç"), dışarıda, karanlık sularda pusuya yatmış soylu sınıfın, aristokratların ya da büyük burjuvanın "korsanlıkları" karşısında sığınılabilecek biricik güvenceli limandır.

Melodram'ın tarzı, evi, yuvayı, onun içinde ve çevresinde geçen her şeyi abartıp yükselterek bunlardan bir dünya kurar. Öyleyse Melodram aynı zamanda bir taleptir ("içeridekileri rahat bırakın" talebi de olabilir bu) ve bir vazgeçme deklarasyonudur: Dışarısı –gönüllü bir tercihle– "iç"in kendi isteğiyle soylulara, aristokratlara ama ileride, proletarya iyice güçlenip kitleleşince de, "kitleye" bu kaotik halka bırakılıp teslim edilmiştir. Sırf içerisi daha güvenceli, daha güçlü ve dayanıklı olabilsin diye.

Doğal Olanın Etkisizleşmesi

"Ahlak" Melodram'ın hesabını vermek durumunda olduğu bir "sorun" değildir; aynen Melodram'da portrelerin yerini klişe tiplerin alması gibi, ahlak kendinden menkul bir klişedir (ahlaki olmayanın karşıtıdır). Doğal olan her şey tanımlanması gereksiz kendinden menkul bir "ahlakiliğe" tercüme edilir. Bu yorumdaki doğa, ruhun, duyguların aynasına, yansıtıcı, edilgen klişesine dönüştürülür. Doğa, duyguların biricik kaynağı değildir, sadece yansıtır onları.

Demek Melodram'da öyle beklenmedik, tuhaf (insanın doğal dürtülerinden kaynaklanan) duyguların ortaya çıkması bu türe yabancıdır. Melodram sinemasının anlattığı öykülerde bol bol Melodram'ın "yapay dünyasından" bir türlü yakasını sıyıramadığı "yapaylıktan" söz edilir. Duyguları cinselliği doğal temelinden soyutlama anlamındaki

bu yapaylık, Melodram türünün burjuvaya mal olmuş bir anlatım biçimi olduğunu da iyice gözler önüne sermeye yeter. Dolayısıyla da insanın zaten unutması gereken denetlenemez dürtü ve duygularından çoğunun yeri ya da ortamı olarak anlaşılan doğa, Melodram'da bu karşı konmaz yanı temsil etmez; bu haliyle Melodram'da, artık insana meydan okuyan, onu denetimi dışındaki duygular (dürtüler) dünyasının tehlikeli girdaplarına çağıran bir alan değildir doğa; Melodram'da ne büyüsel, ne de akıldışı ve denetlenemez olan -doğanın bu ayrılmaz öğeleri- Melodram'da doğanın özelliklerini temsil etmezler. Arındırılmış, steril bir doğadır bu; insanın utanılacak, karşı koyulmaz hazlarının lanetli kışkırtıcısı, üreticisi değildir. Doğa, insanın dile getirmekten çekinmeyeceği masum duyguların adıdır burada.

Melodram'ın dünyası, artık sadece toplumdan ve dahası sadece aileden ibarettir. Melodram'a eşlik eden müzik de aslında böyle bir doğa ile sosyal ruhun örtüşmesini destekler; bu ikisi arasındaki ahengi güçlendirip altını çizen bir müziktir melodram müziği. ("Erotik Sinema'nın Mitolojisi"nde bu bölüme dönecek olmakla birlikte, Adorno-Horkheimer'in "Aydınlanmanın Diyalektiği"nde ve Minima Moralia'da haz-doğa özdeşleşmesine ayırdıkları yerlere, bu noktada işaret edebiliriz. Homeros'un kahramanı Odysseus, yıllar sonra memleketine dönerken, gemide Syrene'lerin kışkırtıcı seslerine aldanmamak için kendini geminin direğine bağlatırken, denizcilerin kulaklarını da balmumuyla kapattırır. Adorno-Horkheimer, "modern"e yönelmiş [aydınlamacı]) bireyin serüveni olarak metamorflaştırırlar Odysseus'un yuvaya dönüşünü. Birey, [kastettikleri Aydınlanma'nın burjuva bireyidir] iki doğayı da bastırmıştır: Dış, doğaya hâkim olmuş, ona müdahale ederek çökertirken, iç, doğasını, kendi hazlarını da bastırıp etkisizleştirmiştir. Bu aslında bir bütün olan iki anlamlı doğa ile aydınlanma bireyinin ilişkisidir; burjuvaziyi ve alt katmanları, küçük burjuvaziyi de kapsamaktadır burada açmaya çalıştığımız yorumlarla. Freud, belki en "ilerici" kitabı "Kültürdeki Huzursuzluk"ta hazzı bastıran kültürü [uygarlığı] hedefe koymuştur.)

Melodram'ın adeta zorlayıp onun karşı koyamadığı derin özlem, "duygusallık" ile, duyguların seli ile hareketsizliği birbiriyle bağdaştırmaktır. Her zaman, geçici kısa bir süre için ortaya çıkan ve ancak hareketlerin oluşturduğu dinamizmin içinde kendini var eden duygu, sadece bütün dünyayı ve yukarıda değindiğimiz gibi doğayı ele geçirmekle kalmamalı, aynı zamanda sürekli, kalıcı, istikrarlı, statik olmalıdır; dahası duygular geçici olmamalı, ebediyete kadar gerçekleşebilme imkânı taşımalıdırlar.

Melodramatik anlatımın özünü tanımlamak zorunda kalsaydık, en başta duyguların anlamlarının görselle, resim ve canlandırmalarla anlatılması olgusuna dikkat çekmek gerekirdi. Etkisi iyice arttırılmış sembollerin duygusunun görsel araçlarla yoğunlaştırılmasını, oyundaki gestuslarla, pozlarla, söz ve davranışlarla ifade edilmek istenilen içindeki duygu durumlarını çözen yoğun görüntü dizilerini düşündüğümüzde daha 18. yüzyılda, sahnede "panorama" ve "diyorama" olarak gelişecek anlatıma destek veren görüntülerin geleceği belli olmuştu diyebiliriz. Panoramik ya da diyoramik resmin sağladığı kavisli bakış, dünyayı görünürde bir birlik içine sokmaktadır. Ne var ki görünürdedir bu birlik-bütünlük, aldatıcıdır; çünkü resimler, sadece özel ve sansasyonel olanın "aynasında" bir araya getirilmiş, aslında birbiriyle bağdaştırılmaz gerçeklikleri tasvir etmektedirler. Ama asıl ifade yoğunlaşması, resimlerin etkilerinin artması, ne panoramik ne de diyoramik tablolarda değil de, yüksek düzeyde yoğunlaştırılmış duygu ve heyecan durumlarının dışavurumuyla, daha doğrusu bu yoğunluğun statikleştirilmesiyle elde edilmektedir. Duygunun, Horror'un, Thriller'ın "tableau of Terror" ("Korku Resimleri") içinde yoğunlaşması, çerçeveye hapsedilip bunaltıcı bir etki yaratması benzeri bir yoğunlaşmasıdır söz konusu olan. Bu resimlerde zamanın akışının donması ve görüntü aracılığıyla, duyguların, heyecanın, gerilimin sonsuza kadar sürüp gitmesini mümkün kılacak yeni anlatım kriterlerinin oluşması gerekmektedir. Melodram, sözlerin bir başlarına duyguları ifade etmeye yetmeyeceği anlayışını standart bir formül olarak kullanmış, sabitleştirilip dondurulmuş ikonda doruğuna ulaştırmıştır. 19. yüzyılda tablo, dönemin en tipik resim biçimi olarak, insana özgü olan şeyi bundan böyle hareketsizleştirip çerçeve içinde tutarken, öykü (tarih) tablonun önünden geçip gider. Melodram, bir türe dönüşüp yerine oturmuştur artık. Böylece tür, dünyayı bir donuk tablo olarak aldığı ölçüde dengeliliğin (hareketsizliğin), hareketlilikle kaynaştığı kendine özgü, tuhaf bir bileşim oluşturur; iç ile dış birleşirler. Her şeyin yolunda gittiği, bir uyum içinde olduğu, yuvaya bağlılık ile tutku ve ihtirasların henüz bir karşıtlık oluşturmadıkları biricik an, melodramın içinde, tıpkı tablodaki gibi, dondurulup hareketsizleştirilir. İleride, bunun artık mümkün olmadığı dönemlerde, bu ahenk ve uyumluluk anı, bir tür asketizm (cinsel-erotik imtina manasında), mitselleştirilip korunacaktır.

Melodram türünün "metafiziği" bir aşkın öyküsü içindeki bir anın, belli bir uğrağın mutlaklaştırılıp akış dışına çekilip korunmasıdır. Bu uğrak, öykü içinden dondurulan bu an, aşk öyküsünün henüz

sadece bir ikili ilişki olarak kendi başına sürüp gittiği, yani toplumsal hayallerin üçüncü, dördüncü öğe olarak işin içine karışmadıkları ve toplumun, âşıkların başına dert açmadığı bir duruma tekabül eder. Başka türlü ve edebiyattaki, sahnedeki Melodram'ın yapısına daha uygun bir ifade kullanmak istersek melodram, bir kızın yalnızca kadın olduğu ama henüz sosyal düzlemde "kadın" rolünün (işlevinin) korsesine girmediği; ama bu konumu, kişi ile toplum arasında doğrudan bir çelişki olarak görmediği bir uğrağı sabitleştirir. Tartışılmaz mutlak durumdur bu, metafizik öğedir.

Melodram, kadınların kaderine katılmanın, onların kaderlerini paylaşmanın belli bir tarzını da temsil eder; bu tarz, "estetik vampirizm"e kadar uzanır ama gerçekliğe yönelik bir öfke de içerir. Kadının kaderini, psikolojik, trajik, ahlaksal, vb. çeşitli düzlemlerde yansıtabiliriz, hatta yorumlayabiliriz; bu yollardan ya da tarzlardan biri de melodramın anlatım tarzını belirleyecektir. Başka türlü söylemek istersek; melodramın anlatım biçimi, olup biteni, ister psikolojinin, ister ahlakın kodlarıyla çalışsın, sonuçta estetik bir fiyaskonun fazla ötesine geçemez ama gene de Melodram tanımlamasının bu zaaflarına bakarak bu yapıtları kaba, değersiz, sıradan edebiyatla eşdeğerli saymamız şart mıdır, bu düşünülür.

Melodram ve Tragedya

Melodram, "Tragedya'nın" burjuvalaşmış, irtifa kaybetmiş biçimidir de. Klasik Tragedya, kendilerinden sonra, daha doğrusu kendi üstlerinde artık sadece "Tanrıların ve daha altta babaların" bulunduğu insanları konu edinir. Melodram ise, çevrelerinde bir sınıfın, üstlerinde de babaların bulunduğu insanları anlatır. Bu nedenle, Tragedya'nın ve Melodram'ın "ihtilaf" ve sorunları bir yandan farklılıkları gösterirken, bir yandan da yakınlıklara işaret ederler. R.B. Heilman'ın tespitiyle söyleyecek olursak, "Tragedya'da bizzat insanların kendi içindeki ihtilaflar, açmazlar işlenirken, Melodram'da insanların kendi aralarındaki ya da kendileri ile dışlarındaki şeyler arasındaki çatışma ve bunalımlar öne çıkar. Tragedya insanların doğasını (tabiatını) işler, Melodram davranışlarını. Davranış, insanın doğasının bir kısmını yansıtır ama bu parça sanki bütünün kendisiymiş gibi işler Melodram'da. Melodram'da parçayı bütünün yerine koyarız; melodramatik anlatım biçiminin geleneksel niteliğidir bu."

Tragedya'da kişi, Tanrısal yasaya, değiştiremeyeceği belirlenimlere çarpar ve tökezler, bu nüfuz edilmez yasa karşısında ona yenik düşer. Melodram'ın kişisi ise, geleneklerin, toplumsal uzlaşımların diren-

cine çarpar. Tanrıların yasalarına uymak, bu yasaların buyruklarını yerine getirmek, insanların koyduğu yasalara uymaktan daha farklı bir durumdur; çünkü Tanrıların yasaları, onlara uyup uymama konusunda kişiyi karar almaya mecbur bırakır. Her trajik kişi, hâlâ bir yol ayrımına getirilir ve orada karar alacaktır. Gerçi trajik kaçınılmazı önleme değil de, sınırlı yollar arasında seçim yapma durumundaki kahramanı ele alır; yoksa trajik olanın önlenmesi söz konusu değildir, trajedinin kişisi toplumun yasak ve yasalarını fark ettiğinde genellikle artık geç kalmıştır.

Melodram'ın erkek/kadın kahramanı mutluluğunu, sadece mutluluğu ister ve bir yerden sonra, sırf bu arzusu yüzünden toplumun geleneksel uzlaşımları ile, ortak paydasındaki davranış normları ile başının belaya girdiğini anlamakta gecikmez; çünkü genel, toplumsal uzlaşımın yasaları, kişiye öyle özel, kişisel taleplerin peşine takılma hakkı tanımazlar.

Toplumsal yasaların anlam ve özünü kavrayamayan, bunların özel mutluluk taleplerine koyduğu engellemeleri anlayamayan kişi cezalandırılır. Trajedi'nin kahramanı, zehirli kâseyi kafasına dikip onu bir defada içer; oysa Melodram'ın kahramanı her gün bir damla zehir alır ve nihayet paramparça kalbiyle ve tükenmiş bedeni ve ruhuyla günün birinde bir daha ayağa kalkmamak üzere döşeğine uzanana kadar sürer bu damla damla zehirlenme. (Tıpkı Douglas Sirk'ün *Imitation of Life* filmindeki siyah kadının, bir beyaz olmak için kendisini terk eden kızının ardından yaptığı gibi.)

Elbette hem Tragedya'nın hem de Melodram'ın anlatma biçiminin, sınıfa özgü iyi niyetinin, güvenme saflığının gösterime yansıması gibi bir yönleri de vardır; belli bir politik niyetle olmasa da, "yaralara" parmak basar durur bu anlatım biçimleri. Tragedya'nın soylu kahramanlarının berbat alınyazılarında, bu sınıfın, burjuva sınıfı üzerindeki egemenliğini haklı kılma, bu üst konumu meşrulaştırma gibi bir kaygı, hatta burjuvazinin bu egemenlik alanına göz dikmemesi için bir uyarı da vardır. Melodram kahramanının vazgeçmek zorunda kalışlarında (aşkı, mutluluğu göz göre göre gözden çıkarışında) burjuvazinin gerek küçük burjuva gerekse proletarya üzerindeki tahakküm ve egemenliğini haklı çıkarma motifini bulmak mümkündür (Elbette, bu daha alt sınıf üyelerinin öyle hızla sosyal statüde tırmanma niyetleri karşısında da, soylu sınıfın burjuvaziye yönelik uyarısının bir eşini görebiliriz). "Zavallı zenginlerin" acıları ve çileleri; sözgelimi, Alman restorasyon dönemi destanlarının "TV soap operalarında" sık rastlanan konulardandır. (Son yıllarda

aristokrat ve üst sınıfa dayalı "soap-operalar", "acınılacak" soyluzengin dramlarından geçilmezlikleriyle ayrı bir analiz hak etmelidir.) Tragedya'nın ağırbaşlı, yavaş, ciddi havası, sakinliği, bu bağlamda, soylu sınıf ile burjuva sınıfı arasındaki "kesin, değişmez" sınırın bir yansısı olarak yorumlanabilirken, Melodram'ın "histerisi" burjuvazi ile gerek küçük burjuva gerekse de proletarya sınıfları arasındaki güven verici, geçilebilecek bir sınır gibi görünmesine bağlanabilir. Bütün bunların ötesinde, Tragedya'nın ve Melodram'ın ayrı ayrı bir sınıf ahlakını, "doğal" genel geçer, sınıflarüstü bir ahlak olarak sunma girişimi olarak da kavramak mümkündür. Ne var ki Tragedya, özellikle de hanedanlar silsilesinin temsilcilerinin ölümlülüğünü iktidar tekelinin meşrulaştırılmasının gerekçesi olarak sunarken; melodram, iktidar ve güç üstünlüğüne karşıdır. Melodram, egemen ideolojilerin dibini oyar; insanların durumlarını karamsar bir perspektifle yorumlar, öyle imajiner, hayali çıkış yolları, sonlar tanımaz; mutlu bir aşk hikâyesinin kısa süreli tesellisinden başka bir şey vaat etmez kahramanına. Onun asıl büyük vaadi, bir "busedir"; ama o da öyle kolay kolay hak edilmez; uğruna mücadele edilip durulur onun. Sinema Melodramı, burjuvazinin çaresizliğinin en son durağıdır artık.

Tragedya'nın yerini nihai olarak Melodram'a bırakması, Avrupa mitolojisinden Amerikan mitolojisine, tiyatrodan sinemaya, sanattan, hoş vakit geçirme, eğlenme, eğlendirme kaygılarına geçişle başlar. Bugün birileri çıkıp bir Tragedya yazmaya kalksa, onu ya Komedi'ye ya da Melodram'a dönüştürmeden edemeyecektir. 19. yüzyılda metafiziksel-dikey düşüncenin, Tanrı'dan altındaki insana inen yolun ağır ağır çöküşü, Klasik Tragedya'nın da ölümünü hızlandırmıştır. Yeni, yatay (ufkî) düşünce ya da bilinç (Western'de değindiğimiz, Amerika'nın engin, geniş topraklarında somut, elle tutulur bir simgesini bulan bu ufkî bilinç) kendine yepyeni bir ifade aracı temin edecektir: Sinemadır bu. Dikey düşünce ile yatay/ufkî düşünce konusunda şu anımsatmayı yapabiliriz: Kennedy toplumu, Alman faşizminin yaptığının aksine, yeni zirvelere değil yeni ufuklara çağırmamış mıdır? "Üstün İnsan" fikri bir Avrupa buluşuyken, "my fellow citizens" bir Amerikan bakışı değil midir? Komünizmin ABD'de hiçbir zaman herhangi bir şekilde tutunma şansı bulamamış olmasının bir nedeni de dikey hiyerarşik bir toplumsal yapı fikrinden hareket etmesi olamaz mı?

Filmin kamerasının, tiyatronun kültleştirici mesafesini ortadan kaldırdığını söylemiştik. Amerikan kültürünün o gelenekselleşmiş önyargısız, yansız, neşeli, umursamaz olma özelliği, akla gelebilecek her türlü "zevksizliğe" kapı aralayan bu kültürün karakteri, insan

ile sanat-nesnesi (Balzac) arasındaki düalizmi, bir "özdeşleştirme" sağlama uğruna ortadan kaldırmış, o katı, değişmez "seyirci-sahne" perspektifini yıkmıştır. İnsanla birlikte daha başka birçok şey görülebilirleşmiştir ve insan merkezde durmaktadır. Hepsi bu kadardır sonuçta. Böyle olunca da bir sürü film içinden, kaynağı sosyal olan yasaları ve yapıları bulup ayıklamak sosyolojik kaygılarla sinema eleştirisi yapan ve meslekleri gereği seyirci ile, insan ile gösterilen arasındaki mesafeyi yeniden kuran kişilere kalmıştır. Wolfgang Limmer'ın da vurguladığı gibi, "söz konusu yasa ve yapılar, Antik Dramada, tanrısal bir hüküm halinde görünürleşebilen ve Demokles Kılıcı gibi oyuncuların tepesinde salınıp duran sosyal kaynaklı yasa ve yapılar, çoğunlukla izleyici farkında olmaksızın onun kanına işlemişlerdir."

Kitsch: Etkilemenin Abartılı Aracı

Göstermenin melodramatik biçimi, her bir duyguyu, dürtüyü ve bir ilişkinin her bir basamağını sarmal gibi alabildiğine yükseklere tırmandırır. Orta katmanların duygu ve heyecan ihtiyaçlarını trivial edebiyattaki gibi ifade etmeye çalışır. Duygulandırmak, etkilemek ister; mesela bir informayla, bir donanımla, zevksizliği taşan bir mekânla; ama manipülasyonların dozajı ne olursa olsun aynı zamanda kendi yaşama tarzının onaylanmasını da arzu eder.

Sosyal ve erotik ihtilafların, anlaşmaların canlandırma biçimi olarak aldığımızda, Melodram'ın anlatım tarzı, Aydınlanmanın makul, akla uygun ölçülerinin bittiği noktalardan birini temsil eder.

Gert Ueding'in tespitinden hareketle söylersek, "Başlangıçta feodalizmin eleştirisi olan burjuva yaşama tarzı ve davranış biçimleri, bütün toplumun yararına işleyen genel geçerli, aydınlatıcı ve özgürleştirici düşüncelerin taşıyıcısı olarak propaganda edilmekteyken, burjuva erdemlilik taleplerinin de hem ifadesi hem de bu talepleri tepeden dayatan bir unsur niteliği taşıyordu. Burjuva insanı, 'temsilde' kendine uyguladığı denetimden memnun olmalıydı; cinsel heyecanlarını, hane içiyle sınırlayan aile mutluluğu şeklinde içselleştirişinin keyfini çıkarıyordu. Burjuvayı, kendi kabahati olmayan bir erişkin olmama durumundan kurtaracak olan şey, giderek onun özerkliğini, başına buyrukluğunu ortadan kaldıran bir etmene dönüşecekti. Bu baskıların, denetimlerin, aklın ölçülerinin tahakkümü 'kitsch' bağlamında da bir tür 'tepkiydi'. Burjuva insanının dürtülerini akılla denetlemesi, aslında 'Aydınlanmanın' zoraki bir sonucu da değildi; tıpkı, gittikçe daha geniş bir okur kitlesinin duygu ve heyecan ihtiyaçlarına karşılık

gelen sıradan ve 'kitsch' bir edebiyatın da 'Aydınlanmanın' ölçülü olma baskısının zorunlu sonucu olmaması gibi."

"Kitsch" diye tanımladığımız tarz, bir kere, politik bir ritüeldir. Sosyal ve fikirsel düzlemde, bir statünün tutkular ve bağımlılıklar yaratacak şekilde sürekli öne çıkarılmasıdır. Ama "kitsch" aynı zamanda mevcut toplumsal organizasyonların etkilerinden henüz nispeten bağımsız bir alana, "serüven" edebiyatının dışarıdaki dünyasına, "fantastik" olanın derinliklerine, melodramatik olanın içine dalmak demektir; ama aynı zamanda gerçeklikte artık imkânsız hale gelmiş, hemen hemen yaşanması imkânsızlaşmış duygu ve heyecanların seline kapılıp kendinden geçmektir de.

Günümüzün orta sınıf insanı artık kitsch'e ihtiyacı olmadığına inanmaktadır; çünkü kendi duygularını çok iyi tanıdığını ve onları nasıl ifade edebileceğini çok iyi bildiğini düşünmektedir. Kitsch dediğimiz tarz, burjuva aile ideolojisiyle birlikte, ona eşlik ederek, başka deyişle, burjuva ailesinin reel olarak dağılmaya, baba merkezli çekirdek ailenin çökmeye yüz tutmasıyla aynı zamanda ortaya çıkmıştır; kültürde erkek ve kadın alanlarının birbirinden ürkütücü bir şekilde kopup uzaklaşması, giderek, özel-kişisel yaşama alanı ile kültürel, mesleki, "kamusal" alanın aşırı sert, nevrotikleştirici bir şekilde birbirinden ayrılması, bütün bunlara bağlı olarak kadın ile erkek arasındaki yabancılaşmanın -karşılıklı abartık iltifatlarla, senin için ölüp bitiyorum'larla ancak aşılabilen bir yabancılaşmanın- hayatın göbeğine yerleşmesi ve nihayet bu yabancılaşmaya eşlik eden karşılıklı kin ve nefretin, ilişkilerin ayrılmasının parçasına dönüşmesi, kitsch'in doğuş ve gelişme serüveninin öteki boyutunu oluşturan etmenlerdir. Tanrısal göğe sığınma özleminin, hayallerin ve boyun eğişin o "iç cennete" duyulan özlemle yer değiştirmesi de vardır işin içinde. Kitsch, davranışları belli bir düzen içinde tutma zorunluluğu ile arzuların korkunç şiddetini bağdaştırma ya da barıştırmanın yollarından biridir de. Kitsch'in dünyasında insan, özlem ve tutkudan kafayı yiyebilir ve bütün bağları, zincirleri koparabilir (davranış düzenini altüst edebilir); ama aynı zamanda, güven ve paranın her şeyden önce geldiğini de (bütün o çıldırmalara rağmen) hiç unutmamaktadır.

Melodram anlatım tarzı, bütün öteki anlatım tarzları ve türleri içinde herhalde "kitsch" olma suçlamasına en çok imkân veren tarzdır. Melodram tarzı, sadece haddinden fazla duyguyu değil aynı zamanda sorumluluğu da karşımıza çıkarır; melodram sadece başarısız olanı, duygularına yenileni anımsatmaz; gerçeklikte var olanın,

somut olgusalın altını çizer; onu bir daha öne çıkarır. Ve tıpkı genelde "kitsch" gibi, her zaman onun kadar ahenk arayışı içinde olmasa da, Melodram da, gerek dinin gerekse seksin yerini tutan bir telafidir. Sözgelimi, kilise ve din kültürü, tek tek insanların korkularını ortadan kaldırmakta artık işe yaramaz hale geldikleri ölçüde, "kitsch" zorunlu bir yedek olarak nasıl işlevsel oluyorsa Melodram da, cinsellik ile dayanışmanın artık bir arada yürüyememesinin doğurduğu boşluğu doldurma bakımından alabildiğine zorunlu bir araçtır. Melodram'ın dünyaya bakışı "kitsch"inki ile akrabadır ama melodramda çıldırma, aklını kaçırma, "mutlu son"a mahkûm olmayan sonlar, onu kitsch'ten ayırır. Bir Melodram, iyi bir Melodram olmak için sonu iyi biten bir melodram olmak zorunda hiç değildir.

Edebiyatta Melodram temasına baktığımızda, sinemadaki Melodram'ın romantik sıradan edebiyatla yakınlığı apaçık belirgindir. Melodram tiyatrosunda duygu ve duygusal etkilerle dolup taşan durumlar, üstüne üstlük iyice yoğunlaştırılarak, her bir duyguyu grotesk bir şekilde –ama buraya kadar anlatageldiklerimiz iyi kötü anlaşıldıysa, "anlamsız" bir şekilde değil– aşırı determine edilip gösterilirken, kadın pazarına göre ayarlanmış bildik trivial, "kaba" sıradan edebiyat (ilgi uyandıran örneklerinin sinemaya aktarıldığı bu ürünler de) bir duygunun uğruna yaşanılacak ve ölünecek bir "müstesnalık" olduğunun altını çizer durur. Güçlendirir de güçlendirir böyle bir duyguyu. Örneğin "trivial" edebiyatın dili, betimleyici sözcüklerle, sıfatlarla dolup taşar; her şey ölümüne tarif edilir; dil, aşkın büyüklüğünü anlatabileceği sıfatlar bulmakta güçlük çeker; "kitsch"in dili, tüketicisiyle baygınlaştırıcı bir ilişki kurar; Bertolucci'nin *La Luna* (*Ay*, 1979) filminde, hazları içinde boğulmak üzere olan çocuğun bala batmış parmağı ile kurduğu ilişki gibi bir ilişkidir bu. Günlük dil abartılarla, tekrarlamalarla dönüşüme uğrar; soyluların, akademisyenlerin, "sanatçıların" şu süper-sınıfın dili taklit edilir; bir "baba"lar dilidir bu; bir düşün, hayalin kurucusu bir dil değildir; dilin kendisidir hayaller içinde olan.

Sıradan, kaba kadın romanının üç temel "yasasını" Walter Nutz şöyle tespit etmiştir:

1. Kişiler, yerler, eylemler, olaylar ve dil hemen hep siyah-beyaz çizilmişlerdir.
2. Kişiler, tiptirler.
3. Bu romanlar değişmez "ortalama düşüncelerin" adını koyarlarken ya da bunları anlatırlarken, kesin şablonlara göre hareket edilir.

Sinema Melodramı'nın kurallarıyla yakınlıkları aşikâr olan bu kurallar herhalde sıradan "kadın romanı"nın estetik düzeyinin düşüklüğünü ve bu ürünlerin değersizliğini göstermek için tespit edilmişlerdir. (Trivial dediğimiz, sıradan, kaba, sanat kaygılarından uzak ürünlere yöneltilen şu eski suçlamanın, bunların birbirlerinden ne farklı ne de özgün olduklarını ileri süren itirazın bir versiyonudur bu kurallar.) Şunu kabul etmek gerekir ki, her insan kendi başına bir sınıf temsilcisi (tip) olmak ister. Başka türlü ifade edecek olursak; sınıfların ve sınıfsal engellerin, duvarların var olduğunu burjuva çağında sadece "kitsch" ifade edebilmeyi başarmıştır. Ve tam da bu sınıfsal engelleri aşmayı ama elbette işe yaramaz araçlar ve yollara başvurarak aşmayı, sadece yine "kitsch" denemiştir. Gerek eğlence sanayiine ve onun öteki ürünlerine, gerekse "kitsch"in oluşumuyla bağlantılı her şeye yönelik eleştiri literatürde aynı kaba konulamamaktadır; her iki yana yönelik eleştiriyi tek paydada toplamak ancak "kitsch"e ihanet etmekle mümkün olabilir. "Kitsch" bütünüyle sosyal olanın içinde erimiş, ona karışıp kaybolmuş ve sosyal konsensüsün duvarlarına çarparak parçalanmış halde akıp kitlesel olana yayılan "haz" ilkesidir. (Bu kitlesel yaygınlaşma belki de ona duyulan nefretin bir başka kaynağıdır.) "Kitsch" bir haz ilkesidir; engellenmiş, parçalanmış bir ilke: Mutlu olmak isterim; bu kimin, neyin pahasına olursa olsun; sosyetenin, politikanın, ünlülerin hepsi buna katkıda bulunmak zorunda kalsalar bile. Kişiliğimin pahasına, bedenim, cinselliğimin pahasına, mutlu olmak isterim; hayallerimin ve ölü insanların üzerinden yürüyerek bu dünyanın bana sunabileceği, vaat ettiği şeye ulaşmak isterim; mutlu "sayılmak" aşağıdaki, alttaki hayattan, çalışma hayatından kurtulmak tek arzumdur.

Melodram anlatım tarzının uzun saçları kesilmiş uyuyan güzellerin umutlarını ve hayallerini yansıtmaya zaafı olduğunu kabul edebiliriz. Orada cadının uyutup kuleye kapattığı kadın, günlük hayata egemen bilinç yasağının cenderesi içinde hapsedilmiş halde, erkeklerin pragmatik ideolojilerini, gerçek, tanımlanabilir bir sosyal çevrede göreceleştirmeyi, ironize etmeyi mutlaklaştırır.

Evet, "kitsch"in "Rapunzel kadınları" belli bir sosyal çevre içinde göreceleştirilmeden, ironikleştirilmeden erkek ideolojisine boyun eğen güzeldir. Maddi, sosyal sefaletten kurtulmayı umar, bunun hayalini kurup dururlar. Gerek maddi, gerekse sosyal sefaletten (kıskançlığın görece sefaletinden) kurtuluşun hayallerini görürler ve onların kurtuluşuna hizmet edecek şey (kuleye tırmanacak bir erkek) onu iyice güçlendiren, takviye edecek olan her şeyle donan-

mıştır kadınların tahayyüllerinde. Daha doğrusu akla gelebilecek her yargıyla ve önyargıyla oluşturulmuş bir kurtarıcıdır bu. Kuleye tırmanacak kahramana, elle tutulur, nitelikli bir özellik atfetmek yerine, ona öylesine "iyi" özellikler öylesine cömertçe mal edilir ki, artık en salak kahraman bile kendisinin, şu bu niteliklerinin değil de kurtarma vaadinin biricik gerçekleştiricisi olduğunu eninde sonunda anlar; popüler mitolojide, kadın ile onun cinsi-cazibesinin, erkek ile de onun sosyal statüsünün iki ayrı dilim halinde birbirinden ayrılabileceği izlenimini edinebiliriz. Ünlü doktor, soylu kimse, prens, ünlü sanatçı, yıldız, tanınmış mimar, iyi yürekli fabrikatör... Kısacası kadının kurtuluşunu sağlayabilecek erkeklerin hemen hepsi, iyi yürekli, soylu, duyarlı, yüce duygular taşıyan, belki biraz da empotan kimselerdir. Öyledir çünkü, "Kitsch Melodramı'm" temsil eden ürünlerin gerici bölümü, aşk öyküleri içinden, aşkı (sevgiyi/cinselliği) şeytan kovar gibi sürüp atar. Kitsch derken alışkanlıkların aklımıza getirdiği tarz, birçok özelliğinin yanı sıra, örtük bir şekilde de olsa, sosyal statüde tırmanma uğruna aşktan sarfınazar etmeye hazır olma gerekliliğinin de bir ifadesidir.

Melodramatik anlatım tarzının "ideolojik" boyutları, cinselliğin sosyal statüde tırmanmaya kurban edilme zorunluluğundan tutun da tersine, sosyal statünün, aşk uğruna feda edilmek zorunda olduğu duruma kadar uzanır. Bu ilişkiyi, türün temel denklemi olarak geçerli kılmak mümkündür; sosyal statünün cinsellik ile ilişkisi, şans ile oyunun ilişkisi gibidir. Duygu ile başarı birbirini dengelemeleri gereken iki yandır burada; ne var ki, bir dengeleme yerine, bir çıkmaz sokaktan ötekine koşuşturma gibi bir durum söz konusudur.

"Kadın romanında" erkek kahraman ayrıcalıklıdır; ama hâkim sınıfın idealize etmesi gerektirdiği için değil de sadece ayrıcalıklı erkeğin ayrıcalıklı olmayanı kurtarması için. İdeolojiyle alakası yoktur bunun, doğrudan günlük hayatın deneyiminden çıkmış bir sonuçtur; istediği kadar iyi niyetli, becerikli olsunlar, bir işçi, bir memur, küçük bir tezgâhtar kurtarıcı olamazlar; ne paraları vardır bunu sağlayacak ne de sosyal statüleri buna elverişlidir. Sosyal düzene bu anlamda başkaldıran soylu erkekler, bu "gerici" melekler, hiçbir zaman gerçeklikleriyle ele alınıp tartılmazlar; onlar değerlendirilirlerken gerçeklikleri dışta bırakılır; çünkü sadece (sorunu çözücü) yardımcı "kurgular" gibi bir şeydir bunlar; kurtuluş vaat eden, kurtuluş umutlarını hayata geçirecek olan hayaletler gibidirler; alçakgönüllü davranıp "bu tarafa" geçmişlerdir. Ama işte, onlarla "gerçek" karşılaşma da bu ölçüde feci sonuçlara yol açar; kurtarıcı *high class* erkeği, sırf var

olma amacıyla var olan biridir; kadın onun sayesinde ve yardımıyla kurtuluşa ulaşabilir ama vazgeçer bu niyetinden. Gündelik hayat içinde, uyanık düşler kurmaktan kurtulmanın ya da daha doğrusu ayılmanın da çeşitli yolları vardır; örneğin bunlardan biri, kurtarıcı olarak umulan o soylu erkekten uzaklaşıp alçakgönüllü, sıradan bir evlilikle de olsa, aşağıdaki hakikatine geçiştir.

Ayıkken kurulan düşten, o günlük hayallerden gerçekliğe geri dönüş anlamına gelen böyle bir adım, yüksek sınıf erkeği ile alt sınıfların erkeğini de birbirine bağlayan bir adım sayılabilir. Öte yandan, buradaki vazgeçme, soylu erkeğin kurtarıcı işlevini son anda reddetme, zaten, sosyal düzlemde bir kurtuluş imkânının bulunduğuna da en iyi kanıtlardan biri değil midir?

Hayallerin, düşlerin hem gerçekliği doğrulamaları ama gene de nesneler olarak kalmaları karışık bir ilişki oluşturur; inanç, yıkılmaktan kurtulması imkânsız, zaten daha baştan yıkılmaya mahkûm hayalin varlığı bu ilişkilere ideoloji eleştirisi bağlamında yaklaşmayı hem çok kolaylaştırmakta, hem de handiyse işlevsiz, saçma hale getirmektedir. Akla gelebilecek en gerici ahlak anlayışının bu iyi soyluları motive etmesi; bütün o ağdalı dillerinin, tumturaklı konuşmalarının gerisinde bir soğukluğun, duyarsızlığın, derin bir boşluğun ve insafsızlığın kanıtlanabilir olması; doğanın kartpostala dönüşmesi ve nihayet dünyanın da küçüle küçüle yapaylaşarak artık bıktırırcasına tanıdığımız küçük burjuva dünyasının huzurlu ortamına ve yatak odaları düzeyine indirgenmesi; bütün bunlar, hiçbir şekilde Melodram türünün amaçları arasında yer almaz. En iyi örneklerinden tutun da artık en sıradan, sınır örneklerine kadar geçerlidir bu tespit. Zaten, buradaki kurtuluş, özgürleşme, kesinlikle aşk (sevgi) anlamına gelmeyip arzu ile örtüşüyorsa, bu durumda, kadını kurtarmaya soyunmuş –ve son anda kendisinden vazgeçilen– soylu, yüksek sınıf erkeği, bir âşık olmaktan çok babalığı ağır basan biri olarak kavranmalıdır, babalığını öne çıkarmak zorunda olan bir erkektir o. Bu noktadan bakılınca, onun sosyal statüsünün kurtarıcı konumuyla birlikte bir ayrıcalık olarak sunulmasında itiraz edilecek, meşru bulunmayacak bir yan da yoktur.

Öylesine "kadın romanında" bir tür "aile romanı" psikanalitik anlamda kendini gizleyebilir; özellikle de fantezide aile babasının (olduğundan) daha iyi ortaya çıkması, patriarkın, erkeğin arzuları karşılayabilen bir baba halini alması söz konusudur. Bu anlamda, kadın romanı bir aile romanının psikanalitik yorumla örtük hali sayılabilir. Bir koruma, sığınacak bir merci bulmak için yalvarmak da

demektir bu. Kitsch dediğimiz tarz, eldeki bütün anlatım araçlarıyla, estetik yollarla, fabrikaya, seri üretim bandının başına, mutfağa, ocak başına, öldürücü çalışmaya ya da aileye geri dönüşe yol açacak adımı, yarı yarıya zaten atılmış adımı, fantezide, uyanık düşlerde inkâr etme, yok sayma doğrultusundaki bir girişimin öteki adıdır da. Bunu yapabilmek için her şey mubahtır; her çare meşrudur, hatta kural ile istisna bağlantısının tersine çevrilmesi bile.

Sosyal ve maddi sefaletten kurtulmanın yolu erkek için farklıdır. Kadın, varlığını kolayca nesnelleştirebilir; E. Blass'in deyişiyle, "Tezgâhtar kız, kolayca kızıl saçlı hanımefendiye ya da güneş yanığı tenli kadına dönüşebilir; oysa erkek tezgâhtar, bir beyefendi olmakta zorluk çekecektir. Çünkü kadın, erotik alanda da çiçek açabilir; sadece sosyal alanla sınırlamak durumunda değildir kendini; dolayısıyla kızıla boyanmış, kuaförün elinden geçmiş bir saç, bu alanda işe yarayabilir, kimi eksikleri telafi edebilir; oysa bir beyefendi, hele artık bugün büyük kârların, paraların efendisinden başka biri değildir. Tezgâhtar delikanlı, şefinin "görünüşünü" bile kolay kolay ondan kopartarak 'üstüne yakıştırmaz' (çünkü çoğu zaman şef bu görünüşü taşımaz bile). Dolayısıyla yeni tip, bundan böyle sinemada (filmde) oluşur. Jest ve davranışlarının anlamı bir film kişisi oluşturmaya yöneliktir. Demek eski küçük burjuvanın o hayatı yaşamayı çok iyi beceren hayat sanatçılarına, dansözlere duyduğu kıskançlık, kötülük yapma isteği vb. sönüp gitmiştir. Caddelerde, erkeklerin operetten gelenler gibi göründüklerini algılar."

Kitsch'in güzel ruhu, artık yerinde yeller esen mutluluğun sahnelenmesi sırasında, bu mutluluğu sarıp sarmalar. Bu dünyada çok az kimse az çok hakiki bir mutluluğu tadabilmektedir; doğrudur bu ve bu bir skandaldır. Ve her kentsoylu yurttaş şöyle der: "Mutluluk mu, ey gidi salak proleterler, mutluluk sizin sandığınız gibi koca koca villalar, büyük evler, para, güven, hayranlık dolu bakışlar ve kıskançlık değildir; yatağından ve çalışma odasından seslenerek, mutluluk, korkusuzca çalışabilmek, iş endişesi olmadan iş bulabilmek, yitirilmiş doğayı geri alabilmek, nerede olursa olsun bir kişi olmak değildir."

"Ama" der kitsch, " çile çekebilmek için de insanın ayrıcalıklı olması şarttır."

Çok Satan Sosyal Melodram: Tarihin Ölü Malzeme Oluşu

Best Seller listesinde rastlanabilecek popüler edebiyat biçimleri arasında melodramatik roman bölümü, Tarihsel ve Sosyal Melodram fark etmeksizin önemli bir yer tutar. Özellikle de edebiyattaki Sosyal

Melodramlar sinema melodramları üzerinde küçümsenmeyecek etkiler yaparlar; çünkü melodramatik yazma tarzının "değişmez" yasalarını güncel ilişkilerle, başka deyişle dönemin korku, heyecan ve gerilimiyle ilişkilendirmişlerdir. Bu edebiyat biçiminin yansıttığı karakteristik yapı, melodramın motiflerini güncel olayların belli bir dilimiyle ya da sosyal bir mercinin bir yanıyla birleştirir. Sonuç, karmaşık bir çifte etkidir; sosyal geri düzlem, çoğunlukla oldukça eleştirel bir gözle işlenir; gizli kalmış motifler, yüzeye çıkmamış yozlaşma ve çürüme ve bunların ardında saklanmış insan zaafları gün ışığına çıkarılırlar. Gelgelelim eylemin izlediği asıl gelişme yolu melodramın temel yasalarına ve ilkelerine göre belirlenir ve bu ana hat, bir sürü acı çekildikten sonra insanlar yollarını şaşırıp kala-kalınca, Tanrı'nın gökte olduğunu ve dünyada her şeyin yolunda gittiğini gösterir. Cana yakın, iyi olanlar sayısız sınavdan geçer ve birçok sorunu çözmek zorunda kalır; ama sonunda kurtarılırlar. Kötülük tırmandıkça tırmanır, iyice boy gösterir ama sonunda aşılır, en azından kahramanlar bakımından böyledir bu.

İyimserliğin nihai zaferini göstermek her zaman Melodram'ın temel derdi değildir; ama Sosyal Melodram Best Seller'ı ile sinema melodramının önermelerinin birbirine bağlı düzlemlerinin kullandıkları formülleri karşılaştırmak mümkündür. "Her şey berbat" der filmin göstergelerinin tasvir düzlemi, "Her şey iyi" der öteki, dramatik yan (hikâye düzlemi). Sanki, gerçekliğe yanılsamadan uzak bakabilmeye ancak çok daha derindeki bir yanılsamayla birlikte izin vardır. Her Melodram filminin ve her Sosyal Melodram Best Seller'ının, mecburen itiraz edemeyeceği soru, gerçeklikten kaçış eskapizminin gerçeklik ile yoksa tersine, gerçekçiliğin mi eskapizmle barıştırılacağı sorusudur. Ama asıl ustalık daha çok bu iki düzlemin "birleştirilmesinde" kendini gösterir; hemen her zaman tereyağından kıl çeker gibi başarır bunu Sosyal Melodram. Çünkü tıpkı sinema melodramı gibi sosyal medya Best Seller melodramı da toplum ile birey arasındaki çelişkiyi çözümsüz bir çelişki olarak duyumsar. Eh, böyle olunca da bireyi, gerçekliğe rağmen kurtuluşa ulaştırıp toplumu lanetlemekten başka ne kalır ki geriye? Erdemler kişiselleştirilip özelleştirilirken, günahlar sosyalleştirilir.

Sosyal Melodram Best Seller'ı (ve elbette Best Seller olması sadece umulmuş Best Seller) öykünün geri düzlemi olarak gerçek oldukları tartışılmaz olayları ya da kurumları kullanır: Arthur Hailey'in "Airport"u, hakiki bir havaalanını, Joseph Wambaugh'un "The New Centurions"u hakiki polisi tematikleştirir; (üstelik Wambaugh'nun

kitapları onun polis olarak özel deneyimlerine dayandıkları ölçüde belli bir doğruluk, gerçeklik özelliği taşımaktadırlar.) Irving Wallace'ın "The Champion Report"u, ünlü Kinsley raporlarından esinlenmişken, Harold Robin'in ya da Jacqueline Susann'ın romanlarında kamuoyunun tanıdığı ünlü simalar boy gösterirler. Grace Metalius'un "Peyton Place"i, gerçekten var olan bir kentte geçer. (Burada adı geçen romanların hepsi sinemaya da uyarlanmıştır.) Öyleyse Sosyal Melodram romanını ve onun sinemadaki tezahürünü klasik melodramın formülünden ayırt eden, "şöyle bir kulislerin arkasına bakma" merakı ya da niyetidir; yani ahlakın onaylanmasından çok ahlakdışılığın su yüzüne çıkarılmasıdır bu bakışın amacı. Sosyal Melodram romanının genelde melodrama yabancı olan müstehcenlik, röntgencilik gibi bir yanı da vardır. Kulislerin arkasını röntgenlemek, müstehceni biraz olsun deşmek, Melodram türünün çoktan unutmuş olduğu aydınlatıcı bir boyut da katar Sosyal Melodram'a.

Sosyal Melodram romanlarının ardında kötünün saklı olabileceği her türlü kulislere, handiyse yasak sayılan bir bakış vaat eder; gücün gerçekliğini bir ölçüde kavramaya yönelik genel bir bakıştır da bu. Bizi belirleyen, yönlendiren dünya hakkında bir şeyler bilmek, öğrenmek isteriz; ama işte bu hayatımızı belirleyen dünya hemen öyle kapımızın eşiğinde de başlamamaktadır. Harriet Beecher Stow'un, *Uncle Tom's Cabin*'inde (Yönetmen: Harry A. Pollard, 1927); Sinclair Lewis'in *Main Street*'inde (Yönetmen: Harry Beaumont, 1923) ya da Margaret Mitchell'ın *Gone With the Wind*'inde (Yönetmen: Victor Fleming, 1939) olduğu gibi melodramatik tarz, türün "ahlaksal fantezileri" üzerinden gerçekliğe götürürler bizi. Tek tek insanların iyi olabilme imkânı, kötü gerçekliğe ağır basıp ona üstün gelir. Sosyal ilişkilerin etki gücü böylece alabildiğine geri düzleme itilir.

Tıpkı Melodram gibi, kitsch gibi, Sosyal Melodram Best Seller'ları, bir bakıma eline geçen her aracı kullanmayı meşrulaştırıp duygusal durumların etkisini artıran bir teknik kullanır. Ancak Melodram'dan ve kitsch diye tanımlanan kitlesel edebiyattan farklı olarak Sosyal Melodram romanı bir üslup, bir "touch (dokunaklılık)" gösterir. Sosyal Melodram romanının yazarı okurun, halkın bekleyebileceği şeylerin güvencesidir. Okur, kendi obsesyonlarını da katabilir romanına ve doğruluğu sınanabilir gerçekliği cesaret ve gayretin ispatı olarak kullanır. Westernler, dedektif öyküleri ya da bilim-kurgu romanları popüler kültür içinde bir ölçüde evrensel geçerliliği olan, mitsel bir formüle -elbette ayrıntılarda ya da bu türlerin yeni alt türlere bölünmesiyle gelişen örneklerinde işleyen bir formüldür bu- ulaşmış,

böylelikle de bir ölçüde güncelle bağlantılarını koparabilmişken, Sosyal Melodram, dönemin olaylarına, kısa vadeli gelişmelere bağlı ve bağımlı kalmıştır. Dolayısıyla, duyguları, duyarlılıkları ancak harekete geçiren bir Sosyal Melodram romanının hızla eskimesi ve çok geçmeden de ister istemez gülünçleşmesi anlaşılır bir gelişmedir. Toplumsal acıların insanı kapıp koyuveren çekiciliği etkisini yitirir yitirmez geriye sadece, duyguyu yoğunlaştırmaya yönelik bir sürü buluşu, duyarlılıkları körükleyici incelikleri iyice halsizleştirip ortada bırakan bir iskelet kalır, kof bir Melodram iskeleti.

Melodram tarzı, kahramanlarının hayatını episodik bir anlayışla ele alır; bu hayatları, sadece bir buhrandan ötekine izler. Bunalımlar dışında kalan dilimler ayrıntıdır ve onu ilgilendirmez. Sosyal Melodram romanı, dönemin tarihini sadece güçlendirici bir öğe olarak kullanır; melodramın figürleri ise tersine, tarihte, mütevazı da olsa bir rol oynamış olmakla öne çıkarlar; başkan, şef, yıldız ya da haydut onların yakınından geçerken belki sadece birkaç saniye için de olsa tarihin nefesini hissetmiş, tarih rüzgârı şöyle bir yalayıp geçmiştir yüzlerini. Ama yine de melodramın geri düzlemini bir tarih (olayı) oluşturmaz, tarih bir ölü fon gibidir. Bir çağın, bir dönemin atmosferini, ortamını bulamazsınız bu geri düzlemde; sadece tarihi temsil, fonlaşmış bir tarih oyunu vardır; bir devrim, savaş, davalar, duruşmalar, kampanyalar, teknolojik devrimler, felaketler hep tarihsel bir temsilin aracıdırlar. Melodram türü bu konulara daha çok bir habercinin tavrıyla yaklaşır; yaklaşımı epik olmaktan başka her şeydir; ayrıntıya bayılır.

Edebiyattaki Melodram türünün filmlerde de rastladığımız karakteristik bir özelliği de, figürlerin kurban olarak çizilmeleri özelliğidir. Melodramatik anlatım tarzı pratikte sadece öykü eyleminin (tutsağı olan) nesneleri (figürleri) tanır. Alınyazısını kendi iradesiyle belirlemek melodramın kahramanlarına kesinlikle tanıması düşünülmeyecek bir haktır: Melodram'ın kişisi denetleyemediği arzularınca sürüklenip dururken dış zorlamalar ve talepler de onun yakasını bırakmaz; kısacası Sosyal Melodram romanının kahramanı, ruhu ile (sosyal) tarih arasında parçalanmıştır; hem ruhu hem dış, onun baş edemeyeceği kadar güçlü, ondan çok daha büyüktürler. Kendi başına olduğu gibi değerlendirilemez o; sözgelimi bir Western kahramanından farklı olarak, hep karşılaştırmalarla ve başkaları ile olan ilişkileriyle vardır; hakkında bir hükme de ancak bu ilişkiler üzerinden varırız. Ve son bir şey daha söylemek gerekirse, Melodram'ın kahramanını öteki popüler türlerin kahramanlarından ayırt eden bir

özellik de hiçbir zaman doğrudan, hızlı bir çözümün peşinde olamayışlarıdır. Sayısız geciktirmeci etki, ellerini kollarını bağlar durur onların, genellikle işkence verici bir hantallık, yavaşlık, her zaman bu ağırdan alma yüzünden sorunları tırmandırır da tırmandırır.

Popüler sinemanın "erkek türlerinde" buhranlar, çatışkılar, anlaşmazlıklar aniden, adeta tek bir patlamayla çözülürken Melodram'da çözüm, hemen hemen hiç farkına varılmaksızın, ağır ağır, yalanların ortadan çekilip yerlerini doğrulara, hakikatlere bırakmasıyla ortaya çıkar. Erkek türlerinde (örneğin bir Western'de ya da Polisiye'de) birey ile toplum arasındaki uzlaşmazlık basit ve doğrudan bir uzlaşmazlıktır: Kahraman özgür, bağımsız kendi başına buyruk olmaya bir kere karar vermiştir artık; toplum ona istediğini yapsın, onu kovalasın, ona zulmetsin, onu öldürsün, ona artık boyun eğdiremeyecektir. Buna karşılık Melodram, toplum ile birey arasındaki kavgayı, doğrudan bireyin kendi kişiliği içine hapseder ve orada bulur. Popüler kültür mitolojisinin sisteminde dışavurdurmak, (göstermek) yansıtmanın vazgeçilmez bir yoluyken, hatta bu mitolojinin özünü oluşturabiliyorken, erkek-türleri kavgayı, çatışmaları, anlaşmazlıkları, ihtilafları, sorunları içselleştirip gösterip duyguları dışavurur. Başka bir deyişle, popüler sinemanın erkek-türlerinde kahramanlardan birinin duygularını anlayabilmemiz için onun içinde bulunduğu kavgayı, anlaşmazlıklarını, çelişkilerini kavramamız, yorumlayabilmemiz gerekir; Melodram kahramanının anlaşmazlıklarını, içinde debelendiği sosyal ilişkilerin açmazlığını anlayabilmemizin önkoşulu ise en başta onun duygularını tanımamızdır. Ve bir kez daha bambaşka bir şekilde ifade etmek istersek; erkek-türlerinin kahramanı hiç ara vermeksizin bir anlaşmazlıktan ötekine, bir kavgadan ötekine koşarak ve onları sonuçlandırarak duygularını kaydırır (bastırır); Melodram'ın kahramanları ise, kendi çatışmalarını, anlaşmazlıklarını kavramakta güçlük çekerler; çünkü duygularının yoğunluğu içinde boğulup gitme tehlikesiyle baş başadırlar. Yine de popüler mitolojinin bütün türlerinde, Western'den Sosyal Melodram'a kadar aklımıza gelecek her türde, bütün kadınların, bütün erkeklerin, yaşlıların, çocukların ve hayvanların, bütün canavarların ve süper varlıkların değişmez bir ortak düşmanı vardır: Bu düşman toplumdur. Artık toplumdan ne anlaşıldığı, toplumun ne olduğu belirsiz kalsa da.

Melodram'ın İzlemeye Çalıştığı Politika

Melodram sineması, daha doğrusu sinemanın melodram türü, özellikle de Hollywood melodramları, öteki türlerin örtme bakımın-

dan adeta biçilmiş kaftan oluşturdukları günlük burjuva gerçekliğine (oldukça çetrefil ve zor da olsa) bir girişin kapısını aralarlar. Bu gerçeklik, çelişkili bir hayatla ve çelişkiler içinde bir hayattan başka bir şey değildir; başka sözcüklerle, çelişkinin birini halledip "arka" kapıdan çıkarırken "ön kapıdan" bir yenisini içeriye buyur etme halidir bu. Öteki film türlerinin çoğu burjuva dünyasının bu çelişkilerini kendilerine özgü mitolojiler aracılığıyla aşmaya çalışırlarken Melodram'ın elinden, bu çelişkileri sadece tematize etmekten ve onları yorumlamaktan fazlası gelmez. Elbette bu söylediklerimiz, Melodram'ın da mitlere başvurmadan edebildiği anlamına gelmemektedir.

Melodram'ı ele aldığı konulara ve üretim koşullarına göre tür olarak sınırlamak elbette mümkündür; gelgelelim bu iki düzlemdeki tanımlama da ilginç sonuçlar sunmak bakımından pek bir işe yaramazlar; bunun nedeni, türün birçok "tipik" örneğinin ideal "kalıplara" hiç mi hiç uymamasıdır. Melodram türünün sorunu, cinselliğin aile tarafından bastırılmasıdır, bu türden çözümler, dönemin ruhuna ve duygularına denk düşer. Melodram bir kere sinema endüstrisinin anlayışına göre kadın seyirci kitlesini hedef almış olan türdür. Ayrıca çok uzun süre anneleri ile başı dertte olagelmiş, öfkenin ürkek bir biçiminin yanı sıra çaresiz, umutsuz bir tutkuyla, kadınların kaderleriyle ilgilenmeye çalışanlardan oluşan bir erkek azınlık da bu endüstrinin hedef seyircisidir. 60'lı yılların sonunda kadınların sorunları karşısında (ve kadınlarla yaşadıkları sorunlar karşısında da) ürkek, tedirgin olan bu erkek azınlık, çoğunluğa dönüşmeye başlar. 50'lerin ortasından itibaren gelişmeye başlamış bir süreçtir bu. Bu yıllarda melodram artık erkekleri de kapsar. Sinemadaki, Western, Gangster, Bilim-Kurgu gibi türler "erkek türleri" olarak bir bakıma endüstrinin gözünde erkek seyirci sinemasını oluştururlar. Ayrıca Gerilim-Korku filmlerinin içinde yer alan romantik, acayip aşk öyküleri de, erkek-kadın karışımından oluşan bir seyirci kitlesini hesaba katar. Bu "erkek türleri" ile karışık izleyiciye hitap eden Gerilim-Korku öbeğine, öte yandan karşılık gelen filmlere "kadın sineması türü" tanımı yapılmaktadır. Erkek türleri ile karışık türlerin dışındaki türlere "kadın sineması türü" demek bir düzelti (denge) olarak anlaşılabilir.

Her Melodram bir aşk öyküsü anlatır; anlayacağınız, genelde vazgeçilmez bir yan öykü olan aşk (Hangi popüler film aşksız edebilir ki?) melodramda ana öyküye dönüşür. Melodram'ın aşk öyküsü, genellikle kadının perspektifinden, en azından erkeğin karşısındaki cinsin perspektifinden görülen bir aşk öyküsüdür. Yani, erkekler

dünyasının toplumsal ritüelleri ve fetişleri olan para, başarı, kariyer, savaş, sınıfsal engeller, ırkçılık, politika, yasa ve düzen, filmin ana eyleminin hareketini geciktirici uğrakları oluştururlar; bunlar bunalımı doruğa tırmandıran ya da eylemin akışını, demek aşkı engelleyip gerilimi en üst düzeyde tutan uğraklardır. Aşk öyküsünün gelişmesi durdurulur, geciktirilir, kesintiye uğratılır, hatta bu öykü paramparça edilir. Toplumsal uzlaşımlardır bunu yapan ve erkeklerce belirlenmiş tarihtir. Melodram bireysel mutluluk talebini engellediği için toplumu eleştirir; sadece ve sadece mutluluğu isteme adına eleştirir onu. Sosyal yapı içindeki hep daha alt ve küçük sistemden yana tavır alır: Cemaatten yana topluma karşı, aileden yana cemaate karşı, bireyden yana aileye karşı. Ancak bu yan tutmanın siyasal ve sosyal bir yanı bulunmadığından (Richard Sennett'in "siyasal kamusallıktan uzaklaşma" şeklinde açıkladığı) ve sadece tek bir partner ile bireysel mutluluğu gerçekleştirmekten ve paylaşmaktan öte bir amacı bulunmadığından, erkekler tarihi ile kadınlar arasındaki tayin edici çelişkinin bilgisi melodramı hiç ilgilendirmez; kaldı ki böyle bir bilginin (çelişkinin) varlığını reddeder. Gerçi aşk toplumun çelişkilerini iyice su yüzüne çıkarır ama bu çelişkiyi de aşar melodram (reel bir aşma değildir bu; mutlu bir hüznün mitosu diye tarif edebileceğimiz türe özgü bir yoldan gerçekleşir bu aşma).

Demek ki, şöyle bir baktığımızda, Melodram'ın, popüler mitolojinin dünyasını tepetaklak ettiği gibi bir izlenim ediniriz önce: Popüler mitolojide amaç ve ulaşılması gereken son, örneğin evlilik ya da aile, melodramda çıkış ve hareket noktasını oluşturur; gene popüler kültürde, başarı, güçlülük, iktidar sahibi olma, erkek onuru gibi öykülerin yan ve tamamlayıcı unsuru olarak görülen şey, (aşk/mutluluk) burada içerik olup çıkar; öteki türlerde taş gibi sağlam erkek kahramanların gücünü oluşturan şey, fazilet ve erdem, onur, dürüstlük, melodramda kahramanın kaderini "olumsuz" etkileyen karakter özelliklerine dönüşürler. Gerçekten de komedi türünü saymazsak, popüler kültürün türleri içinde alttan alta yıkıcı ve tahrip edici öğeler bakımından elinde bu kadar çok imkân olan başka bir tür yoktur.

Aile Romanı

Alman kültüründe "Familienroman", "aşk romanı" ile de aynı başlık altına alınabilir ve trivial edebiyatın çok geniş bir alt türleri alanını kapsar. Aile romanı hedef olarak kadın okura yöneliktir, temel yapısının modeli basittir. Alman trivial edebiyatı bağlamında sık kullanılan

bu kavramı kısaca tarihsel evrimi içinde tanıttıktan sonra genel tespitlere geçmek daha doğru olacaktır. Hâkim sosyal sınıfın karşısında var olabilme, tutunabilme çabalarının ürünlerinden biridir bu "tür". Burjuvazinin "iç-hane" dünyasında "doğru" davranma ve yaşama çabasının bağlamında konuşabileceğimiz "aile romanı" (aşk romanı) başlangıçta haftalık "ahlaki" kaygılı dergilerde ilk adımlarını atıp 18. yüzyıldan itibaren "romanda" yerini almaya başlamıştır. Evet, sıkça çeşitli bağlamlarda işaret ettiğimiz gibi, yeni sınıf "aile-ev" hayatında kişisel kaderleri ele alıp duracaktır. Aile romanının ilk kamusallaşması ayağında teatral yapıtlar yer alır. 1860'larda kadınlar aile romanları yazmaya yönelir. Bir fikir vermek için, 20. yüzyılda Almanya'da H.C. Mahler'in aile romanlarının 30 milyon baskı yaptığını belirtelim.

Freud, "aile romanı" dediği ve "burjuva insanının dürtülere bağlı alınyazısı" diye tanımlayabileceğimiz şeyi şöyle yorumlar: "Aile romanı, bastırılmış insanların, en başta da çocuğun fantezisini yansıtır. Bastırılmış insan ya da çocuk, fantezisinde babasının, annesinin, erkek veya kız kardeşinin gurur duyacakları ve kendi kişiliğine (mevcut olandan çok daha) uygun bir 'soylu', 'kibar' köken yaratır."

Bu spekülatif tespitten Melodram'a geçecek olursak, Melodram da, dürtülerin tatmin baskısıyla başa çıkma adına çocuğunkine benzer bir yol izleyerek "soylu", "kibar" bir çıkış öyküsünü ya da serüvenini yolun başına uydurup koyar. Melodram'da o her türlü "ölçüleri aşan acılar" ve sıkıntılar katiyen türün "anlamım", metafiziğini oluşturmayıp doğrudan öykünün çıkış, başlangıç malzemesinin bizatihi kendisini temsil ederler. O katmerli acıların kaynağı kişinin kendi dürtülerinin tatmin talebine cevap vermesi, aşkının peşinden gitmesidir; hiçbir şey adına yapmaz Melodram kahramanı bunu; hele akıl, mantık adına katiyen.

Melodram'ın Freudyen "aile romanı" yorumuna dayanarak anlamak istersek, onun bir varyasyonunu buluruz karşımızda. Bu varyasyonda Melodram, Ödipal bunalım durumlarının ve mitlerin femin bir zemine taşınması demektir ya da istersek aile romanının bir çeşidi sözkonusu olmaktadır. Kadın ve erkeğin birbirlerine kavuşabilmeleri için yoldan kaldırılmaları gereken türlü çeşit direnç ve engel, kadının kendi yolunu tayin etmesini engelleyen aile içi "merciler" olarak rahatlıkla anlaşılabilirler. Melodram'da kadın başka hiçbir türde karşılaşamayacağımız kadar güçlü ve dirençlidir çünkü kendisininki yetmiyormuş gibi erkeğin görevlerini de üstlenme durumundadır burada. (Melodramatik aile öykülerinde aynen şu haliyle karşımıza çıkar bu ilişki: Kız çocuk, cinselliğinin taleplerinden vazgeçmek zo-

runda kaldıktan ve erkek kardeşinin kendi ödipal öyküsüyle boğuşa boğuşa çöküp gittiği için sorunlarının üstesinden gelemeyeceğini çok iyi kavradıktan sonra, bu yorum modelinde kız, babasının görevini yüklenmek zorunda kalır.

Kadının arzularının karşısındaki dirençleri, arzu ile ilişkilerine göre "liberal" melodram ile "gerici" melodramları birbirinden ayırdedebiliriz. Aile mercilerinin [süper egonun] duygular üzerindeki, cinsellik üzerindeki zaferinin mantıki ve önlenemez yorumlanmasına bakarak gerici melodramı liberalden ayırt etmek bu psikanalitik modelde mümkündür.)

Teatral Melodram'da karşımıza çıkan, erkek, kadın ve alçak (herif) biçimindeki üçlü ilişkide alçak erkeğin kötü, fenalık üreten cinselliğinin ortadan yarılmasıyla ortaya çıkan yandır; alçak, ırz düşmanı kişinin, kız babasının da bölünmesiyle ortaya çıktığını fark ederiz. Alçak, kötü kişinin alt edilmesiyle birlikte kızın/kadın kahramanın babası da bir gerçeği görmek zorunda kalacaktır; bir kadın olmak isteyen kızının yolunda dikilip ona daha uzun süre engel olup sorun çıkaramayacağını kabul edecektir.

Tiyatrodaki bu hareket, 20. yüzyıl "Melodram sinemasında" da sürüp gider; gerçi sinemadaki Melodram'da babanın temsil ettiği merci, kadın kahramanın kişiliğine katıştırılmıştır; ama baba, film Melodram'ında, kızın kişiliğinde temsil edilen biri olarak görünmediği yerde bu kez başka toplumsal temsil kurumlarında sert, katı yansımasını bulur. Dediğim dedik, asık suratlı sert baba figürü olarak bu kez bir sosyal kurum halinde kızını engeller. Örneğin "baba" merciinin kadın kahramanların çocuklarında temsil edildiğini gösteren bir yol bulan Douglas Sirk, melodramlarının bazılarında grotesk olduğu kadar realist bir bakış açısı ortaya koymuştur. (*All About Heaven Allows*'da dul, genç, güzel annelerinin genç bir erkekle severek evlenmesine direnenler onun erkek ve kız çocuklarıdır.)

Melodram türünün asıl metafiziğinin (duygu metafiziğinin parçası), mesajının çekirdek ifadesi, "baba"nın sevgiyle anılması, engel mercii olmaktan çıkarılmasıdır ya da "baba"yı engel olarak aşıp cinselliği kurtarmak, özgürleştirmektir bu metafizik (ide). "Baba"nın cinselliği engelleyici mercii olarak aşılması, her iki cins bakımından geçerli bir metafiziği ifade eder gibidir. Ödipal kompleksin erkek kişiliğinin oluşma sürecindeki rolü evrensel düzeyde geçerli olduğu düşünülen bir model gibi kadın dürtülerinin kaderinin belirlenmesinde de işletilebiliyor, bu düzlemde de aktarılabiliyorsa, bu, melodram türünün her iki cins karşısında tarafsız olma kaygısına denk düşüyor demektir. Elbette bu teorik-metafizik modelin zemininde.

Gelgelelim Melodram'daki insanın mutluluğunun/cinselliğinin kurtarılması biçimindeki o büyük arzunun karşısında sadece psikanalitik yorumla hakkı verilemeyecek binlerce yasaktan, tabudan, korku ve endişeden oluşan bir engel bulunmaktadır. Bu durumda Melodram'ın, bütün o kültürel, sosyopsikolojik gündelik olayları içine alan tedbili kıyafetlerden, cezalardan ve nispileştirmelerden oluşan bir sisteme başvurması kaçınılmazdır. Var olmalar, korkular Melodram'ın sisteminde öyle radikal halleriyle değil de kem kümler şeklinde mevcutturlar. Büyük bir arzunun, mutlu olma isteğinin yankısı bir sürü küçük itiraz, "hayır", birkaç kararsız "belki" ve ara sıra inadına "evet"tir.

Aile: Duyguların Mezarı

Melodram, "aileyi" duyguların mezarı olarak yorumlar; ne var ki aile karşısına yeni aile çekirdeğini koymanın ötesinde bir adım atmaz. Gerçi Melodram'ın hareketi içinde babanın yerine sevgili geçmiştir. Aslında patriark, ataerkil toplumda hiçbir zaman sona ermiş bir hareket değildir "baba"nın yerini sevgili figürüne bırakması; çünkü her seferinde sevgilinin içinde mecburen "baba"dan miras, bir yan, baskılama, baskı altında tutma özelliği taşlaşıp kalmıştır; dolayısıyla Melodram'daki haliyle gösterilen özgürlüğe firar, ister gerçek olay gibi gösterilsin ister rüya gibi, türün kadınsı (dişi) ruhu olabilir; ama erkeğimsi bir ruh da vardır bu kaçışta. Ayrıca eski aileden yeni aileye, patriarkal aileden, hani ille de öyle ifade etmek istersek "liberal aile"ye doğru bir hareketten de söz edebiliriz.

Melodram türünün kâbusu, hâkim, büyük ailedir. *Home from the Hill* (Yönetmen: Vincente Minnelli, 1960) ya da *Written on the Wind* (Yönetmen: Douglas Sirk, 1956) gibi filmlerde böyle büyük bir aile sadece üretim araçlarına sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda fazlasıyla toprak ve doğal kaynakları vardır.

Mülkiyet, doğayı nasıl değiştirirse aile de duyguları ve duyarlılıkları değiştirir. Bu tür ailelerdeki insanların dertleri, sevememektir. Bu aile insanlarının açmazı sevme yeteneğinden yoksun olmalarıdır; bir yandan, doğrudan cinsellik konusundaki yeteneksizliktir bu, kendini bedeninin taleplerine bırakamamaktır; öte yandan da öteki insanları içinde olup biteni görme yeteneğinden yoksundurlar. Paranın dili ile insan teninin dili birbirini dışlar.

Melodramların bu büyük ailelerindeki fazlasıyla göze batan yıkıcı kuşak çatışması dünya (gerçeklik) karşısındaki farklı tutum ve anlayışlardan kaynaklanır: Patriark, hâkim baba, hayatın hazzını malik

olmakta bulmuştur; çocukları ise her şeyi sahip olunmuş, el konmuş, dolayısıyla ölü bir halde bulurlar.

Başka popüler türlerde bir cennet gibi görünen bu ailenin niçin bu türün cehennemini temsil ettiğini anlamak kolaydır. "Baba"nın "baş düşman" olduğu yerde, onun yetki ve gücünü artıran her şey, ürkütücü ve korkunç bir araca dönüşür. Aile ile mal mülk arasında kısa devre patlak verdiğinde, artık herhangi bir çıkış ve kurtuluş umudu kalmamıştır. Kaçış başlar. Ormanlara, kırlara, aşka doğru can havliyle atar insanlar kendilerini; bir uyanma, kendine gelme, aklın başa gelmesi izler bu kaçışı ama o anda da "baba"nın intikam ve öfkesini tahmin etmeye çalışırken bile korkudan ödü patlar kişinin; eli ayağı donar kalır. "Baba"nın intikamından kaçmanın imkânı yoktur çünkü eylemin gelişmesi süreci içinde (ve Melodram türünün tarihinde) baba gittikçe "evrenselleşir", genelleşir. Sonuçta artık patriarkal baba/erkek vardır karşımızda, bu da "uygarlıktır".

Demek ki Melodram, popüler sinemanın öteki türleri gibi, uygarlaşma süreci içindeki bir evrenin sinemaya yansımış bir biçimidir de; ama bu adımların tersine atıldığı da olur. Dolayısıyla Melodram sinemasında da kimileyin geriye doğru atılmış bir adım, anlatının temel yapısını kurar. Tıpkı Western kahramanının vahşi bozkıra geri dönmesi gibi Melodram'ın kahramanının da "mantığın, aklın" dünyasından, "duyguların" dünyasına geri döndüğü olur. Melodram'ın mitleştirdiği bu geriye doğru atılan adım (zorunlu olarak?) patriark ile duygunun/dişiliğin/bedenin/cinselliğin bir ahenk içine sokulmasıdır. Melodram'da patriark, kadına doğru bir adım atar; sevilmesine izin verir; böylelikle zaaf ve zayıflığını gösterir biraz, ruhundaki yaraları şöyle ucundan hissettirir. Melodram'ın erkeksi ruhudur bu.

Melodram'da "arzu edebilme arzusunu" gerçekleştirirken, patriarkal düzenin içinde somut, gerçek kadın arzuları ve isteklerinin yerine getirilemez ve gerçekleştirilemez olduğu görülür. Kadınlar klasik bir "double-bind" çifte bağ durumu içindedir. Doğa, baştan çıkarıcıdır. Western'de de buna benzer, doğal olana çağıran sembolik bir işlev bulabiliriz. Uygarlık ise cezadır. Ataerkil aile cezalandırmanın gerçekleştiği yerdir; ama aynı zamanda doğa denen yanın kalıntısının evlilik ve mülk halinde karşımıza çıktığı yerdir de.

Öyleyse, Melodram'da kadınların acı çekmeleri bir bakıma bir zaferdir: Her elveda acısı içinde "baba" biraz aşılıyor demektir ama öte yandan arzularının ve doğasının cezasıdır bu. Melodram sineması, patriarkal tepkiyi anlatımının yapısı içine en azından bir imkân olarak yerleştirir; çünkü melodramın "görevi" kadının anti-patriarkal bakış

açısını savunmak değil, sadece bu uçlar arasındaki gerginliklere ve çelişkilere tepki vermektir.

Bütün bunlardan sonra kadının türü olduğunu söylediğimiz Melodram türünde, bizzat kadın bir nesne konumuna mı indirgenmiştir? Kuşkusuz, "kültürün" genel havasının mecbur ettiği ve sinema üretim koşullarının belirlediği ölçüde öyledir; ama öte yandan Melodram türüne gerçekte (tür olarak) sahip olmadığı bir ideoloji kulpu takmaya kalktığımızda Melodram'ın niteliğini gözden kaçırırız. Melodram türünde ideolojik düzlemde yorumlanacak bir yan alma, mücadele etme iddiası aramak boşunadır. Melodram türü, bir kadının kendini hangi koşullar altında patriarkal kurumlaşmaların dışında var edebileceği (ya da var edip edemeyeceği) ve belki de bir erkeği bütün bunlara rağmen mutlu edip edemeyeceği sorusunu sorup durur; hepsi bu. Bu nedenle de, Melodram türü kadınların alınyazılarıyla dolup taşar; kendilerine yönelik beklentilerden, bağlanan umutlardan kaçmaya çalışan kadınların kaderleri cirit atar türün içinde. Sevgilileri ile kaçıp uzaklara gitmek isteyen evli kadınlar, anneler; örfe, âdete aykırı aşk hikâyelerine bulaşan dullar; yoksul, siyah derili, serüven seven, yaşlı ya da kötü niyetli erkeklerin ağlarına düşen serüven tutkunu genç kızlardır bunlar. Ya da ünlü yıldızlar, fahişeler ve zengin serüven seven mirasyedi kadınlar gibi patriarkal alanın daha baştan dışında kendi hayatlarını yaşadıklarını sanan kadınlardır.

Arzularının bedelini acı çekerek ve elemlere, kederlere batarak öderler; ama acı ve keder bir yandan da yükselme, birey olma yoludur. Melodram, patriarkal engelin çelik duvarına çarpmanın gerçekleştiği yerde geçer. Çarpışmanın sonucu ne zaferdir ne de yenilgi; çünkü melodram, sorunu zafer ya da yenilgi kategorilerinde tayin etme gibi bir düşünce alışkanlığı tanımaz. Yine de Melodram'ın yapısını bir çeşit uzlaşmaz çelişkiler modeliyle basitleştirerek görselleştirmek mümkündür. Gerçi bu yapı, Melodram'ın çok çeşitli örneklerinde sık sık bozulmaya uğrar ama antagonist çelişkiler modeli kolaylaştırıcı işlevini yine de yitirmez. Melodram'ın teması ve tasarımı aşka (sevgiye) duyulan özlemdir; ancak bu özlem, kolay yoldan anlatılabilmek ve ahlaki kaygılar kullanma amacıyla belli bir insana duyulan aşk, giderek belli bir insana duyulan özlem halinde çıkar karşımıza. Melodram'ın buluşları arzunun ve (arzu karşısındaki direncin) yoğunluğuna göre sınıflandırılabilirler: Kadın-Baba; Doğa-Uygarlık; Ten-Para; Beden-Aile...

Şu anlama gelir bu: Baba (patriark erkek) var olduğu sürece kadın var olamaz; uygarlık var oldukça da doğa. Para var oldukça da ten var

olamaz. Aile var oldukça beden var olamaz. Burada ileri sürdüğümüz ölçüt (eleştirel sınıflandırma) Melodram'ın öyküsü düzleminde değil de görüntü (resim) düzleminde işlevseldir. Türde ortaya çıkan, daha küçük ölçekteki göstergeler de bu ilkelere göre anlamlar kurarlar: Arzunun Şiddetlenmesi, Direncin Yoğunlaşması-toprak, tahta (ağaç), su; Duvarlar, çelik, mimari, hafif, yumuşak ışık; Aydınlık-karanlık kontrastı, hareketler; Durgunluk, denge; Kırmızı-yeşil, mavi-sarı.

Zaaflar da arzu şiddetlenmesini sağlayabilirler; hasta, dayanıksız, kendine güvensiz, başarısız, hoş görülen, küçümsenen, engelli, güçsüz, çocuksu, çaresiz, yıkılmış erkekler, tercih edilen sevgililerdir; ("baba" değildir bunlar). Ne var ki dünyadan gelen güçlükleri savuşturamadıkları ve güçlü kadını da serbest bırakamadıkları, özgürleştiremedikleri yerde bu erkeklerin zaafları ve güçsüzlükleri her ikisini de kötü kaderlerine sürükler. Hasta, çıldırmış, ölüme mahkûm kadınlar ise aşk öyküsünün aile merkezli bir coğrafyanın dışında yaşanmasının güvencesidirler.

Melodram'ın aşk öyküleri, sadece kadın-beden-duygu ile baba-aile-uygarlık çelişkisinin yansıtılması olarak yorumlanamazlar; bu öyküler, bir dizi sınavdan geçme süreci olarak da anlaşılabilirler. Partnerler birbirleri için değerli olduklarını, aşka, sevgiye değer verdiklerini ve buna layık olduklarını göstermek durumundadırlar. Aşk, sevgi bu tür sınavların sonunda beklenen ve umulan ödüldür. Hâkim aile biçiminden bin beter bir şey de bekliyor olabilir onları: Yalnızlık. Demek ki Melodram'daki kadının kaderini belirleyen birbirine karşı iki yönde hareket vardır: Yalnızlıktan kaçış ve de aileden kaçış. Kadın (kız) yalnız kalmamak için patriarkal hegemonyayı benimsemek, ona katlanmak zorunda kalır; ama bu hegemonyanın içinde iyice yitip gitmektense yalnızlığı her an göze alabilir. Kısacası, "aşağı tükürsen sakal yukarı tükürsen bıyık" halidir bu.

Türün Perspektifleri

İlk bakışta Melodram'ın motifleri içinde başlıca iki eğilim öne çıkar: Duygularıyla çelişerek ve onlara rağmen davranarak ayakta durmaya çalışan seyircinin özdeşleştiği bir kadının öyküsü (üçlü öykünün klasik biçimi gibi bir şeydir bu) ve kişinin (kadının ya da erkeğin) aile, ahlak ve komşuluk kurumları ile toplumsal çatışması. Yukarıda açıklamaya çalıştığımız, sözde ödipal modele uygun yorumlanan temel ilişkiler gündelik hayatın ilginç bölümlerine uygulanırlar. Bu uygulamanın en basit örneği, kuşaklar arası bir çatışmada görülebilir; karmaşık örneği ise toplumca ve kendisine yakın bir insanca

işaret edilen değerin (ya da değerler sisteminin) gereklerini yerine getiremeyen bir insanın çaresizliğidir. Melodramlar, ne şiddet ve güç yoluyla ne de bireysel mantıkla, akılla çözülebilen bunalımları çıkarırlar karşımıza.

Türün özünü, mutluluk ile mutsuzluğun ritmik yer değiştirme hareketi oluşturur; hem mutluluğu hem de mutsuzluğu onu yaşayanın belirleyemeyeceği bir yer değiştirmedir bu; ve melodramın mesajı mutluluğun ve mutsuzluğun şiddetli ve yoğun yaşandığını belirtir. Melodram'da mutluluğun ardından mutsuzluğun ne zaman geleceğini kestirebilmek mümkün değildir (mantıkla kestiremeyiz bunu ancak belki filmin atmosferinden çıkarabiliriz) ama eninde sonunda gelecektir mutsuzluk. "Kalıcı mutluluk" der Douglas Sirk, "kötü yazılmış bir şiir gibidir."

Mutsuzluk, filmin yola çıktığı başlangıç halinin içine yerleştirilmiştir. Dünya ile ev arasındaki çelişki acı çekmeden çözülemez. Siyaset, para, kariyer, meslek, ün, savaş, glamour, serüven, sanki gizli bir yasa uyarınca hep aşkın, ailenin, yuva âhenginin, yaşama alanının içindeki dostlukların pahasına elde edilen ya da var olan şeylerdir. Türün aksiyomlarından biri, meslek hayatındaki başarının ailenin mutsuzluğuna dönüşmeden edemeyeceği biçimindedir. Meslek ile aile arasındaki bu uzlaşmazlık, bir başka yansıtma düzleminde kişisel (özel) alan ile politik alan arasındaki çelişkiye tekabül eder. Çünkü politikayla, savaşla, meslekle uğraşan erkek (ve kadın) için aile bir sorun ve ayak bağı olduğuna göre ailenin (ve tabii en başta kadının) her türlü siyasal, sosyal kararların ve katılımların dışında tutularak tecrit edilmesi "akla uygundur". Melodramın "politikası" aşkın toplumla karşı mücadelesini gerektiriyor ve burada temelleniyorsa, türün perspektifi de sosyalin yasalarını insanın alınyazısına tahvil ederek bu politikaya ayak uydurur. Hedef sosyal olana içkin engeller değil, "kaderdir" bu yer değiştirmede.

Böylelikle aile, toplumun dinamik güçlerinin biçimlendirdiği bir dünyanın içinde, statik, sabit bir birime dönüşür. Aileyi şöyle bir süre için bile olsa terk edip dışına çıkan kişi tekrar aileye geri döndüğünde birçok değişim yaşanmış olur; ama bu değişim etkilerinin aile içinde kayıtsız şartsız benimsenmesi söz konusu değildir; aile değişmeye bir anda karar verdiyse ancak böyle ayakta durabileceğini gördüğü için vermiştir; iç gerginlikleri ödünlerle, uzlaşmalarla, ayak uydurmalarla, vazgeçmelerle ve hatta yasak koymalarla aşmaya çalışır. Hiç kimse cezalandırılmayı göze almadan ailenin değerlerini gözden kaçıracak kadar uzaklaşmaz ondan.

Melodram türü, fazlasıyla bir "kadın türü"dür. Kadın seyirciye yönelik, kadına özgü bir perspektiften bakan, kadın çıkarlarını ön plana çıkaran, kadın kahramanlarla dolup taşan bir türdür; demek yakından baktığımızda, bu durumu olağan bulmamız söz konusu olamaz. Melodram, eylemlerini kadının ve ailenin perspektifinden tanımlar gibi görünen tek türdür ama genelde türün merkezinde tamamen erkek odaklı bir sorun da yer alır: Patriarkal toplumda ailenin çerçevesi içinde körüklenip duran iğdişleşme kompleksini aşma sorunudur bu. Sanat ve tiyatro erkek fantezilerini genelde bol bol anlayışla karşılar ve hoşgörüyle sunarlarken kadınların frustrasyonlarının (engellenmişliklerinin), hayal kırıklıklarının yol açtığı durumların yansıtılması erkek egosunu dengelemeye yönelik, hem sosyolojik hem de ideolojik düzlemde yararlı bir düzeltme işlevi görür."

Melodram eyleminin akışı içinde o dört dörtlük "erkekliğini" yavaş yavaş bir yana bırakan olumlu erkek kahraman "baba"nın ölçüsüz tahakküm ve baskısına karşı çıkar, en geç "happy end"de, her iki cinsin, aile birimi içinde yeniden bütünleşmesini mümkün kılar. Patriarkal kültürün, fallokratik, erkek egemen, iğdişleştirme korkusuna dayalı, kadın düşmanı yanı ağır basan fantezileri, aile ideolojisiyle karşıtlık oluşturur. Melodramın aile ideolojisi modeli içinde uygarlığın çıkarlarının onaylanmasına, aynı zamanda da ödipus kompleksinin yeniden doğrulanmasına feda edilir bu fanteziler. Örneğin *Home from the Hill* filminin erkek kahramanı Rafe (George Peppard), filmin sonunda, her şeyi ezmiş geçmiş güçlü babasının mezarı başında aile değerlerinin yanı sıra "femin" değerleri de yeniden diriltir. Gelgelelim Douglas Sirk'ün ve kimi eleştirmenlerin sık sık altını çizdikleri gibi, Melodram biçiminin gücü, öykünün, eylemin gelişirken "havaya kaldırdığı tozdan" ibarettir; son beş dakika içinde de öyle herkesi memnun edebilecek şekilde halledilemeyen çelişkilerle dolup taşan bir toz bulutundan.

Melodram türünün ütopyası, hayali odak noktası, kadın ile erkeğin, her ikisi de "baba"larını, (bu demektir ki birbirlerinden duydukları korku ve endişeyi) aştıktan sonra, ailede uzlaşmalarıdır. Filmler bir restorasyon, bir onarma ve yeniden inşa vaat etse de, patriarkı hiç dönüşüme uğratmadan öylece koruyup yerli yerine yerleştirmeye imkân bırakmayacak kadar çok şey olup bitmiştir. Ancak patriarkalizmi az çok dönüştürmekle iş bitmez. Baskı ilişkilerini ve bağlamlarını anlatmanın yollarından sadece biridir patriarkalizm. Yolun ötekisi "sömürüdür". Bu sömürünün "leitmotif" gibi görüntülerle

ve de ulaşılmadığında toplumca küçümsenmeye yol açan hedeflerin konmasıyla mümkün hale gelmesi, melodram bakımından "uyanma, ayılma" vesilesidir, hepsi bu. Bu nedenle Melodram, yıldızların ve büyük başların (işadamlarının) kaderlerinin gölgeli yanlarını tartışır, hırsı, ihtirası ifşa eder. Ne glamour'un ne de başarının, ulaşılabilir olsalar bile ödüllerini kişinin mutluluğuna geri yansıyan bir şey olarak sunmaz tür. Melodram'da mutluluk, cemiyete yararlı bir şey yapmakla ulaşılacak bir şey değildir: Başarı kişinin toplum için yaptığıyla olumlu katkılarla ölçülmez türde, kişinin kendi canlılığından, yaşama güç ve isteğinden toplum adına vazgeçmesi, anlayacağımız, insanın toplumca sömürülmesi, mutluluk ile toplum arasındaki ilişkide türün çelişkilere düştüğü, dışın içten yalıtıldığı yere işaret eder.

Melodram'ı, "egoizmi temsil eden tür" olarak da tanımlayabiliriz. İnsan genelleştirmeyi kabul etmemeye çalışır, dener bunu. Melodram tekin, ötekilerin temsil ettiği ve onun aynen kendisine benzeme talebi taşıyan kitleye karşı inatla, çaresizce, umutsuzca, muhtemelen en son başkaldırışıdır.

A Time to Love and a Time to Die (Yönetmen: Douglas Sirk, 1958), yıkıntılar cehenneminin göbeğinde cenneti inşa etme biçimindeki çılgınca inattan başka bir şey anlatmaz aslında; filmin adının fonundaki, kış mevsiminde çiçek açmış leylakların sinyalini verdiği bir inat ve direnmedir bu. *All that Heaven Allows* filminde Jane Wyman, toplumsal hayatın burjuva kurallarına rağmen kişisel mutluluğun yollarını bulmakta direnir. *Imitation of Life*'ta Susan Kohler kendi siyah ırkına karşı bayrak açar. Wolfgang Limmer, bunu, "Bütün bu kahramanlar, manik (hayvani, biyolojik) bencillikleriyle genelin düşüncelerinde küçük bir gedik açıp çok çok kısa bir süre için başarılı olduktan sonra yenilirler. Icarus'un uçuş hattı, Melodram'ın bu kahramanlarının hayat yoludur. Güneş, kanatlardaki tüyleri tutan balmumunu eritinceye kadar uçarlar."

Melodram kendi dayandığı önkoşullarını (politikasını ve malzemesini) ciddiye aldığı ölçüde, öteki deyişle kendi varlığının önkoşullarını öne çıkardığı ölçüde, perspektifi de karamsarlaşır, ütopya ve din karşıtı bir niteliğe bürünür.

3
İlk Melodramlar

Teatral Olandan Hareketli Görüntüye

Sinemada Melodram türünün temellerinin, Avrupa modernizminin tozu dumana kattığı geçen yüzyılın sosyal-kültürel ve politik hareketleri içinden çıkagelen Avrupalı, göçmen yönetmen ve senaristlerin belirleyiciliğinde 50'lere kadar hâlâ atıldığını düşünecek olursak, "duygunun evrenselliği" meselesine dair zaten bir şeyler söylemiş oluruz. Amerikalı üst sınıfa, "siz aşkı, kadını, sevmeyi bilmiyorsunuz" eleştirisini getirmek için Hollywood şirketlerinin parasını su gibi akıtan Erich von Stroheim, aşkın, duygu tezahürlerinin formülünü cebine koyup Willhelm Almanyası'ndan ukalalıklar yapmaya mı gelmiştir Yeni Dünya'ya? Ernst Lubitsch, ABD burjuva katmanlarının dünyasında dağıtımcıları bile usandıracak kadar çok "romantik salon komedileri" çekmiş, "duygunun" bir tezahürü olan aşkın cinsellikten tamamen yalıtılmasına tepki olarak, kendi adıyla anılan "Lubitsch Touch"ı uygulayıp durmuştur: "Sizin sinemanızda aşkın gösterilmesi baskı altında. Yatak odasının kapısına kadar burada aşk!" demiştir, hem de "eğlenerek" Amerikan tutuculuğuyla. Amerikan Melodram sineması, kendine ders vermeye gelen yabancı yönetmenlerin, senaristlerin önüne mitolojisinin, sansürünün, ödünsüz muhafazakârlığının maddelerini de koymuştur ve berikiler, yerleri doldurulamaz olduğu sürece öğretmiş, öğrenmişlerdir.

Kracauer'in Sinema Teorisi'nden Bir Katkı

Geçen yüzyılın başına, Amerika'daki ilk hareketli görüntülere girmeden önce Kracauer'in teatral ile hareketli görüntü arasındaki ilişkiye yönelik düşüncelerini ara bir tartışma olarak değerlendirebiliriz: Kracauer'e göre, Eisenstein ve Griffith gibi yönetmenler sayesinde kurguya dayalı bir dil elde etmezden önce ve hatta bu dile

kavuşurken daha uzun yıllar, sabit bir yerde duran kamerayla "görüntülenmiş tiyatro"dan pek farklı bir medya değildir; konuşmalar, bu sessiz dönemde, araya giren yazılarla verilmektedir. Gerek kurgunun gelişmesi, gerekse de sinema dilinin ve bir sinema biliminin gelişmesi anlamındaki sinema teorilerinin önünün açılması, hep bu teatrallikten kurtarma, ona tiyatro karşısında özgürlüğünü sağlama amacını taşımaktadırlar. Başlangıçta tiyatro ile sinema arasındaki çelişkiler öylesine abartılmış, bu iki anlatım tarzının bağdaşmazlığı öylesine vurgulanmıştır ki bu ikisi arasındaki ortak yanlar üzerinde kıyısından kenarından bile durulamamaktadır. Tiyatro ile sinema arasındaki çelişkinin özellikle filmi, kitleleri uyandıracak politik devrimci bir medya aracı olarak görme eğiliminin öne çıkıp iyice abartılmak istenmesi insanı şaşırtmamalıdır. Bu bağlamda Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov'un, sesin sinemaya girmek üzere olduğu tarihsel eşikte, sesli sinemanın "tiyatro tarzında bir fotografik gösterme" düzlemine gerileyebileceği tehlikesine karşı uyarısını yapan bildirileri sinema tarihiyle ilişkili herkesin aklındadır. Ve Viktor Shklovsky hâlâ 1946 yılında, drama ile düzyazıyı karşı karşıya getirip aynı şeyin sinema ile tiyatro için de geçerli olduğunu savunan bir makale kaleme alabilmiştir. Ona göre "sesli film, teatral dramaları kopya etmenin mümkün olduğu yanılsamasını yaratmaktadır ki, imkânsızdır bu."

Olup bitene politik yönden bakarsak sinemanın tiyatro karşısında özerkliğini ve radikal başkalığını ilan etmek, farklı bir anlatım aracı olduğunu göstermesini istemek, son tahlilde, tiyatronun burjuva estetiğinden ve ideolojisinden, onun belli bir elite özgü pratiğinden ve içkin ahlaki taleplerinden kopma talebinin ifadesidir. Tiyatronun anlatım tarzı düşünüldüğünde de, bu iki bakımdan risk demektir: Estetik ve teknik düzlemde aşılmış anlatım biçimlerine geri dönmek (Sinema Melodramını hızlandırılmış Teatral Melodram olarak görmek) ve de "burjuva içeriklerine" adapte olmak. "Burjuva içerikleri" bu bağlamda sadece, burjuva sınıfının çıkarlarından yana olmak, iyi kötü bu çıkarları savunmak anlamına gelmeyip aynı zamanda daha genel bir anlamda hazza düşman, rasyonelleştirici (burjuva aklının ölçülerine uyumlayıcı) ve psikolojileştirici model tasarımlarını görselleştirmek, seyirlik hale getirmek demektir. Gerek devrimci sinema gerekse de plebist sinema (Slapstick, Western vb.) kendilerini dayatabilmek ve iddialı olabilmek için tiyatroya karşı koymak zorundadırlar. Bu her iki film türü de görüntüden, resimden ve hareketten duyulan hazzı ve yaşatma misyonunu sunma ve açıklamayı, tiyatronun izlediği teatral

zorlamaların karşısına koymaya çalışmışlar, duyguları temsilleştirmek, canlandırmak yerine onları "üretmişlerdir."

Kracauer, 1908'de gerçekleştirilen *Guise Dükü* filmi üzerinden önemli tespitler yapmakta ve bu filmle birlikte (Avrupa'da) sinemanın bundan böyle bir sanat ürünü olarak belirleyici olacağı anlayışının hemen yolun başında kabul edildiğini söylemektedir.

Gerçekten de, entelektüeller, böylesine yüce amaçlar izleyen bir medya aracına uzun süre tepeden bakamayacaklardır artık. *L'Assassinat du Duc de Guise*, sinemayı sanat adına itibara kavuşturma yolunda bir çabadır ve yapımcılar, tiyatro geleneğiyle iyice haşır neşir olmuş kişiler olduklarından sinemanın da sanat olabilmek için tiyatronun yolunu izlemesi gerektiğini düşünmekte; akıllarına başka türlüsü gelmemektedir. *Guise*, sahnelerde rastlanan tarihsel oyunlara çok benzemektedir. Olup biteni sinemaya özgü yollardan anlatmaya çalışmak yerine hareketsiz bir kamera seyirci yerine geçmiş, salondan tiyatro sahnesini görüntülemektedir. Méliès'nin o güne kadarki sinemasal buluşları bile unutulmuş gibidir. Oyuncular, kimsenin gözünden kaçamayacak kadar belirgin bir şekilde boyanmış ve resimlerle donatılmış olduğu belli olan bir fon önünde dolanıp durmaktadırlar. Bütün gerçekçiliğine rağmen, boyayla üzerine resmin çizildiği belli olan bir perdenin oluşturduğu kulislerin önünde, oyun icra ederken, sinema seyircisinden çok tiyatro seyircisini etkileyebilecek bir Chateau de Bois fonda göze çarpmaktadır. Yine de bu filmin bütün o tiyatromsu özelliklerine rağmen sinema ile tiyatro arasındaki farklılığa işaret eden bir duyarlılığı öne çıkarması, daha doğrusu seyirciye fark ettirmesi önemlidir. Kont'a karşı düzenlenen komplonun ve onun sonunda öldürülüşünün öyküsü, tiyatro sanatını sinemanın gereklerine uyumlama ihtiyacının sonucu olarak görünmektedir; ancak birbirinden yalıtılmış "canlı görüntülerin" o zamanlar moda olduğu üzere, görüntüsel bir atlamasız süreklilik oluşturmak yerine bir bakıma sıçramalı bir şekilde birbirlerini izlemeleri ve araya konuşmayı veren yazılar da girmeksizin bu resimler (görüntüler) dizilişinin seyirci tarafından yine de anlaşılması, sinema hanesine yazılacak bir gelişmedir. Öte yandan oyuncular karakterleri ayrıntılarla vererek ve jestleri olabilecek en aza indirgeyerek oynadıklarından tiyatro geleneklerinden de uzaklaşmışlardır.

Bu ve benzeri filmler, Kracauer'in dediğine bakılacak olursa Académie Française'nin bir üyesince yazılıp Comedie Française'nin oyuncularıyla oynanmaktadırlar; ama yine de sinema dilinin elini kolunu bağlamamakta, seyirciye bu yeni anlatım ve temsil etme

biçimlerini benimsetmeye çalışmaktadırlar. Bu film ile start alan bu yeni burjuva nitelikli sinema, yeni katmanları sinema seyretmeye teşvik etmiş ve yapımcılara hiç ummadıkları paralar kazandırmaya başlamıştır. Lafitte Bankası'yla bağlantılı olan Le Film d'Art, tiyatroyu sinemalaştırma çalışmalarını tarihsel ve mitolojik temalarla sürdürür. Comédie Française'nin oyuncuları ve Calmetts ile Le Bargy gibi yönetmenler, bu yeni medyatik aracın üslup bakımından da bir sürekliliğe ve bütünlüğe kavuşması için uğraşmışlardır. Fransa'da bu sahne sineması akademisyenliğinin anlayışı doğrultusunda düzinelerce film çevrilir ve etkileri kısa sürede Amerika'da bile duyulmaya başlanır. Bu çerçevede yapılan filmler "Avrupa'ya özgü" konulara bir sempati ve yakınlık duyulmasını sağlamakla kalmamış, Fin de Siècle'in (Yüzyıl Sonu'nun) ahlakla dolup taşan, biraz marazi sahne mitlerini de dünyada tanıtmış, giderek, yıldız kültünün, tiyatrodakine benzer ilk biçimlerinin de ortaya çıkmasında önayak olmuştur. Adolph Zukor, ünlü tiyatro oyuncularını ünlü parçalarda gösteren filmler çevirmekte, filmlerin reklamları da bu doğrultuda yapılmaktadır. Reklamlar, ünlü edebiyat eserlerinin ve büyük sahne oyunlarının tanıtımını yapıp durmakta, bunların sinemaya çekildiğini duyurmaktadır. Sabit kamera ile tiyatro oyunlarının olduğu gibi görüntülenmesi eğilimi de bir yandan öteki daha sinemasal yapımlara göre çok ucuz maliyetli bir üretim olma özelliğiyle değil, aynı zamanda seyircisi garantili, gişe sorunu olmayan temalara dayanma özelliğiyle de yerini sağlamlaştırmışa benzemektedir. Gelgelelim Amerika'da o yıllarda tiyatro –Avrupa'dakinden farklı olarak– burjuvazinin eğitildiği, kültürel donanım sağladığı bir kurum olarak tanımlanmamış, melodramatik parçaların yanı sıra "kriminal" veya "fantastik" türe girebilecek temaları birleştiren parçalar da pekâlâ filme alınabilmiştir. İlk *Dracula* ve *Frankenstein* filmleri bu türden sabit kamerayla çekilmiş "tiyatrolardır". Hatta Amerika'da Western Tiyatrosu gibi bir şey de mevcuttur. Revü tiyatrosu ile Vodvil tiyatrosunun bu yanda oluşturdukları öbek ile klasik tiyatronun karşı yanda oluşturduğu öbek arasındaki farklılıklar öyle pek anlaşılmaz cinsten değillerdir ve tiyatronun sahneye kitleyi çıkardığı ya da bol kalabalıklı, hareketli bölümlerinde sahne ile seyirciyi perdeyle ayıran klasik düzenlemenin sınırlarını zorlayıp klasik tiyatro imkânlarının sunduğundan daha fazla fiziksel "gerçeklik" sunma çabaları göstermesine benzer bir şekilde, bu sabit kameralı tiyatro çekimleri de kendi sınırlarını zorlama gereği duymaya başlarlar. Bu yıllarda yeni deneyler ve sınırlamaları aşma çabaları birbirini izlemiştir. Amerika'daki sinemanın

Avrupa'ya göre tiyatronun cenderesinden daha çabuk sıyrılabilme imkânına sahip olmasının bir nedeni de bizzat tiyatronun kendisinin Avrupa'dakinden daha "sinemasal" oluşudur.

Bütün bunlar bir yana, tiyatronun kendisi, her biri kendi tarzında "tiyatro filmi" etkilemiş olan iki temel eğilim taşımaktadır. Tiyatronun bir biçimi öyküsünü, seyirci için bir anlamda "açık" denebilecek bir tarzda ele almaktadır. Seyirci, Eski Yunan tragedyasında ya da Vodvilde olduğu gibi oyunun bir parçası, öteki oyuncudur ve sahne ile koltuklar arasındaki sınırlar bir bakıma akıcılaşmıştır; örneğin klasiğin birçok parçasında olduğu gibi, epilog biçiminde seyirci ile sahne arasında doğrudan bir diyalog kurulmaktadır ya da oyuncunun araya girip bir açıklama yapması yoluyla seyircinin öteki oyunculardan daha fazlasını bilmesi sağlanmıştır (Bu ilişkinin tersi bir örnekte Kasperl Larifari, seyircisi tarafından şeytanın geciktiği konusunda uyarılır). Her türlü yadırgatma, yabancılaştırma efekti, her türlü üslup oyunu, klasik çizgideki her kırılma bir tiyatro parçasını "açık" biçimin yakınına taşır; seyirci ile tiyatro arasında ortak bir ritüel kurmak, oyun ile seyircinin ortak bir bilgi deneme sürecini paylaşması anlamına gelir bu "açık biçim."

Bu yaklaşımın karşısında, tiyatronun natüralist biçimi yer alır. Natüralist dediğimiz doğalcı biçim, kapalıdır; çünkü doğalcı tiyatronun gösterdiği dünya, seyircinin dünyasından bir anlamda tamamen tecrit edilmiş, kopartılıp kendi içine kapanmıştır. Seyirciye kapalı, sadece "onun seyrine bakmasına açık" bu dünyada geçen öyküde kendi içinde tutarlı olmayan, öykünün mantığıyla çelişen hiçbir yan bulunmadığı gibi öyle ya da böyle, bir şekilde gerçeklikte olup bitemeyecek hiçbir olay da bu tiyatronun dünyasına giremez. Oyundan bir sonuç çıkarılması gerekirse bu sonuç seyirciye bırakılır ve seyircide gelişen duygular, onun oyuncular ile özdeşleşmesinden, sahnede olup bitene yüreğinin sızlamasından ve kişilere duyduğu acımadan kaynaklanırlar sadece. Tiyatronun bu doğalcı biçimi, tiyatronun gerçekliğine en uygun biçimi temsil etmektedir muhtemelen.

Rudolf Rach'ın belirttiği gibi, tiyatrodan filme iki yoldan varılmaktadır: Kapalı sınırlarını yıkmak isteyen Eisenstein, bir gösteride, seyirciler arasında bir "düello" bile yaptırmış, giderek, tiyatroya "sığmayınca" sinemaya geçmiştir ve Andre Antoine, filmlerini Le Film d'Art prodüksiyonlarından farklı olarak amatör oyuncularla, elden geldiğince gerçekliğe sadık dekorlarla ve hakiki, gerçek yerlerde çekmeye çalışmıştır. Bu, iç gerçekliği arama ile dış gerçekliği arama arasındaki farktan öteye bir anlam taşır. Dramın "kapalı" biçimi ile

"açık" biçimi tiyatrodaki en radikal karşıtlığı oluştururlarken sinemada birbirlerine doğru hareket ederler; dış ile için, özne ile dışın tekleşmesiyle katılımın yeni bir biçimini oluştururlar. Sinemanın duygusal dili açılma ile uzaklaşmanın, araya mesafe koymanın birbirini izlediği bir sıralanmayı temsil eder. Sinema, geleneksel tiyatronun kesinlikle imkân vermediği bir şeyi yapmayı öğrenecektir; yani perspektiflerin yer değiştirmesiyle, öznelden nesnele, nesnelden öznele geçişle alabildiğine yüksek düzlemde bir duygusal gerilim yaratma imkânıdır bu.

Sinemanın tiyatroyu adapte etme zorunluluklarından doğan sorunlar sinemada tiyatrodakine karşılık gelecek biçimsel öğeler aramanın da ötesinde, aslında çok daha derinlere inen bir sorunun sadece yapısal-biçimsel yanlarına işaret eder.

Buradan, Hollywood'un ilk adımlarına geçebiliriz.

Hollywood'da İlk Adımlar

The Great Train Robbery (*Büyük Tren Soygunu*, Yönetmen: S.Porter, 1903) gibi filmler hareketli görüntünün ve sinemanın anlatım tarzının imkânlarını adım adım geliştirirken, filmler yer yer dışarıda, belli başlı yerlerde çekilmekte, Amerikan sinemasının ağırlığını son tahlilde statik çekilmiş tiyatro uyarlamaları oluşturmaktadır. Yaptıkları sahne oyununu gerekli kısaltmalarla filme uygun hale getirmek, oyunun can alıcı noktalarını öne çıkarıp "teferruatı" ayıklamak, böylelikle hantal diyalog görüntülerinin arasına yetmiyormuş gibi uzun uzun yazılı diyalogların girmesini önlemektir. Buna karşın filmin dört köşe projeksiyonunu yukarıdan aşağıya dolduran uzun diyalogların seyircide yarattığı kitap okuyor izlenimini engellemek kimi zaman imkânsız olmaktadır; özellikle de diyalog dışı "açıklamaların" verildiği durumlarda. Zaten oyuncular, o günlerin modası ya da alışkanlığı gereği alabildiğine abartılı pozlar keserek duygularım dışarı vurmaya uğraşmakta, "sesli-sözün" eksikliğini gidermeye çalışmaktadır. Fazlasıyla Viktoryen damgası yemiş bir ahlak anlayışı, bu anlatma tarzının tuzu biberidir.

Viktoryen Dramlar

İlginçtir; Griffith'in filmlerinde, iki cins arasında ne karı-koca ne de sözlü, nişanlı ilişkisi bulmak mümkündür; gerilim, sevgi, nefret, -neyse ne- hep "baba-kız" ikilisinin odağında filmin ana motorunu oluşturur. 1900'lü yıllardan epey sonra bile kadını anlayan erkekler,

ekonomik kaygılarla ya da aşk sonucu seçilmiş erkekler değil, babalardır. Genç kız ve bakirelik ahlaki bir tabunun kutsallaştırılmasının desteği olmakla kalmamakta, irili ufaklı dertleri, sorunları idealize etmeye de yaramaktadır. Kadınların eşit hak mücadelesi, erkek ile eşitlik talebi bu idealize edilmiş ortamda pek öyle kolay yol almayacaktır elbette. Sinemadan önce dışarıda bu hakları peşindeki yeni kadın portresi, acı verici çelişkilere yol açа açа çok yavaş şekillenmeye başlayacaktır. Bu güç kavgası sadece filmlere yansımakla kalmamış, daha kameranın arkasında güçlü ama şantaja fazlasıyla müsait erkekler ile güçsüz ama nüfuzlu kadınlar arasındaki çekişmelere de yansımıştır. Mary Pickford gibi masum ve dünyadan habersiz kız, tasarımını çok aşan bir temsil, güçlü, kendine yeten bir kadın/kız modelidir. Ama onun gücü, erkeğinki ile rekabet oluşturmaktan çok onunkini tamamlayıcı bir güçtür. Popüler mitoloji ve özellikle Viktoryen ahlak mirası ile *The Roaring Twenties* (*Cümbüşlü Yıllar*, Yönetmen: Raoul Walsh, 1939), ekonomik, kültürel altın çağ arasında bu tip, hem muhafazakâr hem de ilerici bir temsildir. Viktoryen Melodramların gerilim-korku boyutunu genellikle kadının masumiyetinin tehlikeyle karşı karşıya kalması sağlamaktadır.

Gerek tiyatroda gerek de sinemada Viktoryen Melodramların temel modeli bir üçgen oluşturur: Bakire kız ya sahip olduğu/olacağı miras yüzünden ya da genellikle bilmeden taşıdığı bir sır nedeniyle para ve şehvet düşkünü bir erkeğin tehdidi altındadır. Beriki, kızın sosyal dünyasından da değildir. Ya çaptan düşmüş, sınıfını yitirmiş zavallı hizmetçi, mürebbiye kızların peşinden koşan rezil bir aristokrattır ya da soylu, yüksek sınıftan kontesi kötü emellerine alet etmeye çalışan pis bir burjuvadır. Bu lanet "herif" kıza bir sürü haksızlık yapıp onu berbat duruma düşürürken, daha önce, bir sürü yanlış anlama (entrika) sonucu kıymetini bilmediği soylu erkek çıkagelecek ve son anda duruma müdahale edecektir. Elbette bütün Viktoryen püriten dramların seyri bu kadar basit bir model izlemediği gibi, işler de bu kadar kolay çözülmez; yine de bütün Viktoryen Melodramları az çok bu temel modele indirgemek mümkündür.

Melodram'ın Viktoryen Üçgeni

Matematikte bir temel ilke vardır: Üçgen, düzlemdeki en dengeli geometrik figürdür. Bu model üzerine kurulu Melodram'ın olup olabilecek en sağlam ve "dengeli" mesajını ve ahlak ilkesini ilettiği kabul edilir. Ahlaki bir tavır ve tutumun temsilcisi olan figürü, aynı anda üçgenin öteki iki köşesinden gelen "figürler" tamamlar. Köşenin birini

temsil eden kötü adam kızın masumiyetinden, bekâretinden de öteye şeylere göz dikmiştir. Öyleyse kızın temsil ettiği şey bir "değerdir". Bu değer öteki köşeden gelen kişice kurtarılacak, korunacaktır. Dolayısıyla da masumiyetin (bekâretin) bir değer olduğunu kanıtlayan bir formül modeliyle de karşı karşıyayızdır burada. Çevresinde bunca kıyamet koparılan bir şeyin de paha biçilmez bir değeri ve dinamiği haiz olması gerekir herhalde.

Kötünün erotik korsanlığı da gene iki yönden aydınlatılır. Masumiyete yönelik direnç, sonuçta kötü adamın niyetlerini çökertir (gerçi berikinin bundan etkilenmesi, buna aldırması, buradan ders çıkarması beklenemez); ama onun elinden kızın masumiyetini kurtaran öteki (soylu, asil) erkek, diğeri pek umursamasa da "zorbalığı" aydınlatır. Kaldı ki bu namus tasallutçusu zararsızlaştırılmakla kalmaz, gerektiğinde öldürülür de. İyiyi temsil eden asil erkek de iki yönlü bir tehdit ile karşı karşıyadır. Bir yanda kötünün öte yanda da kendisini tam anlamayan kızın aşağılamalarına göğüs germek zorundadır. Mücadelesi başarıyla sonuçlandığında ödül ile ceza eşit derecede paylaştırılmış olacaktır: "Kimsenin hakkı kimsede kalmaz!"

Viktoryen Melodram'ın bu temel yapısal modeli Western'de, büyük kent dramlarında, Kostüme/Tarih filmlerinde, kırsal komedilerde grotesk tarzlarda ve hatta İncil öykülerinde vb. karşımıza çıkar. Söz konusu üç tipik kahramandan herhangi birinin, klişeleri aşan karakter özellikleri gerek filmin eylem çatısına gerekse ahlaki dersine fazladan heyecan ve duygu katar. Sözgelimi soylu erkeğimiz bir rahiptir, bu durumda kızımız, hani bunun ne anlama geldiğini biliyorsa erotik arzu ve umutlarını aşkı adına bir yana bırakmayı bilecektir. Ya da kötü erkek kızın akrabalarından biridir; bu durumda ensestin ürkütücü havası filmin bütününe yayılabilir. İyi ile kötü sadece kızın gönlünü çalmak, biri kızı kandırmak ötekisi inandırmak için mücadele etmekle kalmaz, aynı zamanda aralarında özel bir rekabet savaşı da verirler. Dolayısıyla bu üçgen, bir fırsatını bulup başarı (mesleki rekabet vb.) öyküsü de anlatabilir. Ayrıca, üçgenin köşelerinin yer değiştirmesi, kimin ne olduğunun iyi-kötü uçlarının belirsizleşmesiyle anlaşılamaz hale geldiği, iyi diye kabul edilenin yanıltıcılığının belli olmasıyla film tam bir melodram olup çıkar. Sonuçta genç kız, yanlış kararlar almış bir kadın olarak kendi erotik arzularıyla baş başa kalacak demektir.

Viktoryen üçgenin, iyi kadın ile kötü kadın arasına sıkışıp kalmış erkek modelinde tanımlanabilecek bir çeşidi daha bulunmaktadır. Sessiz dönemde kalarak söylemek istersek, Viktoryen püriten dramalarının kişileri olup bitenden bir ders çıkarabilecek düşünme ve

akıl derinliğinden yoksun gibidirler; olaylara girdiklerinde neyseler çıktıklarında odurlar; en ufak bir gelişme, kişilik bunalımı yaşamaları söz konusu değildir. "Evet" ile "hayır", "siyah" ile "beyaz" arasındaki seçimlerde (bu seçimleri de zaten çoktan yapmışlardır) kişiler statik figürler olarak seyirciyle birlikte ya da seyirciye karşı hareketleriyle kimbilir kaçıncı kez bilinen sonuca doğru yol alırlar.

1910'lu yılların Viktoryen tiyatrosunun Pre-Melodramları, ahlaki-sosyal uzlaşımları doğrulamayı görev bilseler de, sorunların etrafında oylanmaya çalışırlar. Türün kötü adamı, Faust gibi kötüyü isteyip sonuçta gene de iyiye yol açan biri olmanın da ötesinde aynı zamanda bastırılmış, kaydırılmış arzuların da ifadesidir. Bunu göstermenin rahatlatıcı bir etkisi varsa ne mutlu.

Vamp

Vamp filmleri Pre-Melodramların versiyonlarıydılar; iki kadın arasında gidip gelen, bocalayan erkek bir yanda cehennemin tehlikeli elçisini andıran kadın ile öte yandaki bahtsız, iyi, kadere gözyaşı dökmekten öteye elinden bir şey gelmeyen (eşi) ya da onu gerçekten seven kadın arasında bocalayıp durur. Vamp kadının aklı fikri erkeği ele geçirip onu mahvetmektir (Kracauer, bunu, "Burjuva ailesinin yuvasına lanetli göktaşları gibi yağarlar" şeklinde ifade etmiştir). Genelde bocalayan erkeğin iyi eşinin durumu epey bir müphemdir; eli kolu bağlı, facianın sonunun iyi bitmesini beklemektedir. Elbette Theda Bara, Elsie Ferguson ya da Alla Nazimova gibi vampların temsil ettikleri kadın imajı, aşırı abartılmış erkek fantezisinin ve seks korkusunun yansımasıdır; ancak 1910'lu yıllarda izleyicinin çoğunluğunu kadınların oluşturduğunu düşünecek olursak, bu zayıf erkek karşısındaki "üstün", kendinden, baştan çıkaracağından emin, hatta aile kurumunu sanki sahte bir mutluluk yuvasıymış gibi önemsemeyen vamp kadının örtük tasavvurlarının, arzu ve isteklerinin bu ilişkilerde tezahür ettiğini de düşünmek mümkündür.

Melodram sinemasının, erotik motifleri ekonominin motifleri ile birleştirme özelliğine de işaret etmek gerekir. Kötü adam genç kızın sadece masumiyetine (bekâretine) göz dikmekle kalmamış, aynı zamanda mesela genç kıza kalmış, kalabilecek mirası, yüklü bir varlığı da planlarının içine almıştır; ilişkinin bir ucunda yer alan vamp kadın kararsız bu erkeği mahvetmekle kalmaz, ekonomik sefalete ve uçuruma sürükler. Theda Bara, okyanusa açılacak transatlantiğin güvertesinde yeni aşkıyla birlikteyken, rıhtıma doğru canına kıymaya kararlı önceki adamın geldiğini görürüz.

En azından 20'lere doğru evrilen Amerika'da gerek "modern kadının" gerek Viktoryen sonrası dönemin kadınlarının gelişme ve talepleri ile sinema arasında önlenemez bir etkileşim gelişecektir. Filmler anlaşılır şekilde bir yandan geleneksel Viktoryen ahlakın restorasyonunu önemser, kadının bilinçlenmesine yönelik eğilimleri engellemeye çalışırken gene de kadınların oy hakkını, kadın haklarını destekleyen filmler de yapılacaktır. *Your Girl and Mine: A Woman Suffrage Play* (Yönetmen: Giles Warren, 1914), haklarından mahrum ve savunmasız bir durumda olduğu için kocası tarafından mahvedilen bir kadının öyküsünü anlatır. Kadınların oy hakkı ve diğer haklarının savunulmasında sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılmasına fırsat verilmemektedir sonuçta. Bir kere erkek ağırlıklı bir sistemde feminist filmlerin dağıtımı oldukça zordur. Dahası, bu endüstri kadın hareketini eleştiren sinsi hicivlerle, taşlamalarla bir tür karşı propagandayı hiç ihmal etmemektedir. Gene de 20'li yılların başında sosyal bilinç gibi biraz dişe dokunur arayan bir şeyler gelişmeye başlamıştır. The Roaring Twenties, sekiz-on yıl sonraki Büyük Bunalım ile Birinci Savaş'ın arasına sıkışmış umut verici bir ara dönemdir. Özellikle David W. Griffith gibi Viktoryen ruhlu ve anlayışlı ("muhafazakâr") bir yönetmenin bu toplumsal arayışa destek filmler yapması ilginçtir.

Viktoryen Mitoloji: Büyümeyen "Büyük Kız" Mary Pickford

Griffith, bu kitaptaki hemen her türün klasik döneminde karşımıza çıkıp durmaktadır. Onun filmleri birer sanattır; bu da *The Birth of a Nation*'ın (1915) bilet fiyatlarını 50 centten 2 dolara tırmandırmasından bellidir zaten. Büyüleyici epiklerinden önce birkaç Western çekmiş, iyi Amerikalı'nın davranış ve anlayışını sorgulayan ve gösteren filmleriyle bütün dikkatleri üzerine çekebilmiştir. Onun filmlerinde ihtilafların, açmazların çözülmesi için "bir kurban" verilmesi şarttır. Örneğin *The Country Doctor*'da (1909) doktor, ya kızını ya da hastasını kurtarma ikileminin çözümünde, kızını feda eder. Bu filmde çocuk kadın Mary Pickford (1892-1979), "girl with the ourl" (lüle saçlı kız) olarak kısa sürede Amerika'nın "sweet heart"ı olup çıkacaktır. Pickford, statükoyu hiçbir zaman göz ardı etmeyen, cinsel çekiciliği hiç öne çıkmayan, cana yakın, yeri yurdu belirsiz, sevimli, dürüst sokak kızı özellikleriyle seyircinin kalbine taht kurmuştur. Büyüyüp bir kadın olmasına sanki yasak konmuş bir "kız çocuğudur" o. Viktoryen ahlaka sımsıkı sarılmaya hevesli bir toplumun arayıp da

bulamayacağı, aslında kendi yarattığı bir figürdür ve ona ne atfetmişse, hepsini onda bulmaktadır. Birçok filminin adı çocuk masallarını ve hikâyelerini çağrıştırmaktadır, erişkin seyirciye yönelik çocuksu hikâyelerdir hepsi de. *Rebecca of Sunnybrook Farm*'da (Yönetmen: Marshall Neilan, 1917) gerçekte 24 yaşma basmışken, genç bir kız çocuğunu oynamakta, üç yıl sonra ise *Pollyanna*'yı (Yönetmen: Paul Powell, 1920) canlandırmasında ne kendisi ne seyirci bir tuhaflık bulmaktadır! Sonra, *Little Lord Fauntleroy*'da (Yönetmenler: Alfred E. Green ve Jack Pickford, 1921) hem kahraman bir genç kızı hem de annesini oynamaya kadar vardırmıştır işi.

Anlaşılan Mary Pickford filmleri Amerikan Viktoryenizmi'nin projeksiyonlarından biri olmakla kalmamıştır; bu temeldeki ahlak anlayışına bilinçdışı bir eleştiri de yöneltmiştir. Pickford gibi yaşı ne olursa olsun masumiyetin, iyi yürekliliğin, düzelticiliğin figürü olmak her şeyin çözüm anahtarıdır sanki. Bireysel, sosyal çelişkiler sınırsız sevgiyle aşılmakta, kişiler, sınıflar arası çelişkiler oracıkta çözülmektedir. Elbette sinema salonunda! *Madame Butterfly* (Yönetmen: Sidney Olcott, 1915) gibi suda ölümü arayan Madam Pickford'u seyirci hiç mi hiç sevmemiştir. O, sefaletten gelip mutlu olan çocuk olmalı, masallarda boy göstermelidir; hani bu masallar biraz imalı bir erotizm, hatta biraz da müstehcen bir havaya uzaktan uzağa bir yollama yapsalar da varsın öyle olsundur. Mary Pickford hiçbir zaman kadınlığa geçmeyeceği için erkeklere "normal" bir kadının yapması durumunda büyük tepki ve infial uyandırabilecek şeyler yapabilmekte ya da söyleyebilmektedir. Çünkü çocuk kisvesine bürünmüş bir şeytan değil, çocuk masumiyetinin, melekliğinin tezahürüdür o.

Sinema dışı gerçekliğe döndüğümüzde ise işin rengi farklılaşmıştır: Pickford'un kocası Douglas Fairbanks'in de içinde bulunduğu o dönemin Hollywood partileri, saray masallarını andıran eğlenceler, her türlü ilişkinin gizlenebildiği kadar mubah olduğu hayat. Seyirci biliyor olmalıdır bunu ve Pickford'u masum çocuğu oynuyor diye belli bir yorumun içinde tutmaktadır. Bu da, belirtildiği gibi, Amerikan Viktoryenizmi'nin yansımasını temsil etmesinde açıklamasını bulabildiği kadar, bilinçdışı bir düzlemde bu masalın, kadın-erkek ilişkilerine yollayıp duruyor olması da mümkündür. Masal havasındaki filmlerde erotik kışkırtmalar yapıyor olsa da hangi erkek, kadınının bir "Pickford kızı" olmasını istemezdir ki; ilginçtir, Theda Bara, Pola Negri ya da Norma Shearer gibi vamplar, Pickford'u sinemadaki yerinden etmek şöyle dursun, vamp tipininin Pickford'un temsil ettiği

kadın tipini tamamlamasını sağlamışlardır sanki. Sinemada çocuk kadın ile iblis kadın kaynaşıp yepyeni bir versiyon oluşturacaktır. Bu sentezin ucunun Kara Filme kadar gittiğini söyleyebiliriz.

Ne Pickford filmleri ne de geçen yüzyılın ilk çeyreğindeki vamp filmleri, sonraki Melodram türünün karakteristik özelliklerini taşımaktadırlar; çünkü kader, ne büyümeyen kadını ne de vampı sonunda ölüm kalım kararlarına yöneltici anahtar olarak vardır bu filmlerde. Henüz erkek ile kadın arasında iyi kötü bir "eşit haklar" dengesi kurulmuş değildir; bu durumda türün tipik örneklerine yakın bir Melodram'ın kurgulanması bile mümkün değildir. Griffith filmlerinde kadınlar gereğinden fazla ailevi ya da "anti-ailevi" figürler olarak seyircinin karşısına çıkmaktadırlar; aile kurumunun ahenginin ya da dengesizliğinin anahtar figürü olarak asıl Melodramların yapıtaşıdırlar bu özellikleriyle.

David Wark Griffith

Intolerance gişede iki seksen yatıp Griffith, dönemin parasıyla 200 bin doları batırdıktan sonra ister istemez küçük projelere döner. Melodram da bu dönüşün güvenilir basamaklarıdır.

Lillian Gish, Pickford'dan tamamen farklı, kadınlığa giden yolu elemlerle, acılarla döşeli bir kızdır. '*Broken Blossoms or the Yellow Man and the Girl*'ün (*Kırık Tomurcuklar*, 1919) jeneriğine Griffith, "Aşk ve Gözyaşlarının Bir Masalı" yazdırmıştır. Sonraki yılların melodramları da bu parolayı benimsemişçesine, gözyaşları ile aşk arasında gidip geleceklerdir. Mitoloji bölümünde de konuştuğumuz gibi, mutluluğun (aşkın) imkânsızlığının sinemasıdır Melodram en kısa deyişle. Nefret ve sabırsızlığın, katlanmayı (çile çekmeyi) bilmemenin sevgiye ve acıma duygusuna nasıl engel olduğunu Griffith dört epizotla anlatır. Bölümleri birbirine bağlayan "beşik sallayan anne" imgesidir. "Dün olduğu gibi bugün de hâlâ beşiği sallayarak aynı insansı tutkuları, aynı sevinçleri ve acıları doğurmaktadır o" cümlesi, sekansların arasına girerek beşik sembolünü açıklar. Melodram dünyasının içinden sonsuzluğun soluğu esip geçer ve dünyanın yaratılışı, iyi ile kötünün birbirinden ayrılmalarıyla başlamışsa, Melodram da hiç bitmeyen ve bitmeyecek gibi görünen iyi-kötü mücadelesini anlatır. Bir dünya görüşü, bütün sorunları iyi-kötü ikilemi formülüne sıkıştırmışsa, artık başka bütün ihtilaf kaynaklarına, farklılıklara, çelişkilere, bağdaşmazlıklara yabancıdır. Griffith'in insanları, yüzyılın ikinci yarısının başında başlı başına bir anlayışı temsil eden Douglas Sirk'ün, sonunda "aydınlanan" insanlarından farklıdır.

Bu derlemede kısaca yer verebileceğimiz Sirk filmleri, yönetmenin Amerika deneyimlerine uygun şekilde Amerikan toplumunun epey eleştirel bir görünüşünü kendi "aile" melodramlarında yansıtabilmiştir. Sirk, savaş sonrası göç ettiği Amerika'dan Almanya'ya dönmüş (1949), ama aynı yıl, 1946'dan beri sahnelenen Carl Zuckmayer'in "Şeytanın Generali"ni izlerken, seyircinin, anti-Nazi söylemi değil de güce taptıkları için hâlâ Naziler ile birlikte olduğunu söyleyen kahramanlarını alkışladıklarını görünce, tekrar ABD'ye dönmeye karar vermiştir. Aslında kendini misafir eden ülkeye müteşekkir olmasından ötürü, Billy Wilder gibi ödünsüz bakmayan filmleriyle eleştirilerini getirmeye çalışır. Tipik Sirk filmlerinde aile hayatın bir taklididir. Aile, *Imitation of Life*'ta (1959) mülkün ve statünün korunmasını sağlayan bir sosyal birimdir; ama örneğin anneler hâlâ erotik ihtiyaçlarından vazgeçmeye niyetli değillerse, bu sosyal birimi tehlikeye atacaklardır. Kızıyla, genç erkek sevgiliyle, kocasıyla, çevreyle ve alkolle kurgulanmış bir mini cehennem olup çıkar aile (*All That Heaven Allows*). Aile mitolojisinin masalına rağmen kurum, sadece erkeğin kastrasyon kompleksinin ortamı ama asıl kadının (annenin, aile merkezindeki kadının) cinselliğinden edildiği mıntıkadır. Çıldırmak, alkolik olmak ama sonunda "gerçekliği" kabul etmek. Uyanır mı bu insanlar? Aile bırakıp kaçılacak hapishane midir? Mülkün ve gücün yuvasına en çok hangi aile üyeleri muhtaçtır? Atom savaşı tehlikesinin toplumu paranoyaklaştırıp durduğu, Kore Savaşı'yla birlikte Soğuk Savaş'ın gündelik hayatın ayrılmaz öyküsüne dönüştüğü, "Âsi Gençlik"in hıncını yöneltecek kurumları tanımlayamadığı 50'li yılların tam göbeğinde Sirk'ün Amerikan ailesi bireyleri, bütün kötülükleri iyi-kötü arketipine indirgemiş Griffith melodram öncülerindeki kişilerinden elbette farklıdır.

Broken Blossoms'u bir yana bırakacak olursak, Griffith filmlerinde bu şematik kötü, yerini sonunda iyiye bırakacaktır. *Intolerance*'ın dördüncü öyküsünde vahim hata son anda önlenir (the last minute rescue). Öyleyse iyinin zaferi hep son sözü söyleyecektir bu iki kutuplu dünyada. (Tam da yaratıcı Tanrı'nın iyi ile kötünün mimarı olduğu anlayışı, karmakarışık açıklamalara gerek duymadan, kimi kadim kültürlerde yaratma eyleminden sorumlu olmayan, elindeki potansiyel imkânlardan bu kadarını yaratabilen Tanrı kabulüyle [Theodizee] çözülmüş ya da çözülmemiştir. İnsanın kültür ve inanç tarihinin bu ikilemi, örneğin, Griffith modelini tartışmasız uyarlayan, kötüyü sadece nedeninin açıklanması gerekmeyen salt kötü olarak kullanan Yeşilçam melodramını hatırlatmadan geçmememizi

gerektirir. Buradan bakıldığında, bu sinemanın iyi-kötü geriliminin Griffith yıllarında takılıp kaldığını da söyleyebilir miyiz yoksa?)

Broken Blossoms, türün sonraki filmleri gibi sosyal düzlemdeki bir çıkmazı sergiler. Kentin coğrafyasında "dead end" olan Limehouse semti, kızın kaderini çizecek ortamı hazırlar; ama bu müdahaleyi yapan kızın babasıdır. Griffith filmlerinde kızını koruyan, kendini ona feda eden baba burada negatif figür olarak belirir. Bir boks müsabakasından az önce kızının bir Çinliye sığınmış olduğunu öğrenince, rakibini ringde yere serdikten sonra, Çinlinin evine yönelir, kızını alır, kendi evinde ölesiye döver; bunun üzerine onu öldüren Çinli de suya atlayıp intihar eder.

Griffith, 10'lu yılların ortasında planın ve kurgunun işlevini, önemini kavramış gibi, öyküyü adeta ikinci düzleme yerleştirir. Kaldı ki melodramı, öyküsünün inandırıcılığı konusunda değil, insanların duygularının doğru ve gerçekçi olma iddiasının arkasındadır sanki. Duygular gerçekçiliğe uygunsa, melodram da gerçekçidir demek ki. Hartmut Engmann'ın tespitiyle söylersek, "Bu filmlerin öyküleri bize istedikleri kadar saçmasapan görünsünler, Griffith onları görüntülerin diline taşıdıktan sonra, bizleri bugün bile etkilemesini sağlamıştır. Boksör babası öfkeyle kızının saklandığı kümesin kapısını kırmaya çalışırken, bir Çin kıyafeti içinde korkuyla bağıran kız ya da yine Lillian Gish'in donmuş, buza kesmiş yüzüyle kar fırtınası içinde yürümeye çalıştığı sahne (*Way Down East*, 1920), iki gencin takipçilerinden gizlenmek için kaçtıkları çam ormanının içindeki çekimler (*Isn't Life Wonderful*, 1924) Griffith'in sahne görüntülerinin ulaşılmaz biricikliğidir. Belki de son yıllarında, "Modern filmin eksikliği güzelliğidir" derken bunu kastetmiştir; "ağaçların, dalların arasından esen rüzgârın güzelliği."

Way Down East, daha sonraki film melodramlarına *Broken Blossoms*'tan daha yakın düşüyor olabilir. Film, Amerikan toplumunun bağnaz, ikiyüzlü ve kısıtlayıcı ahlak anlayışını iyi-kötü şemasının epey ötesinde, kadınlığa giden bir genç kızın yolculuğuyla ilişkilendirmeyi başarmıştır. Serseri bir herif kızla evlenip onun bekâretini aldıktan sonra ortalıktan kaybolur. Kız (Anna Moore), bu kötü kaderinde hemen hiç pay sahibi olmamakla birlikte, yapayalnız, hayatın içine fırlatılmış bir kadın olarak yolunu çizmeye çalışacaktır. Bu sahte evlilik tuzağında dünyaya getirdiği oğlu ölmüştür. Yolun sonuna gelmiş olmalıdır; ama son anda hırslı, patriark bir erkeğin çiftliğinde kendine bir iş edinir. Bu erkeğe de katlanmaktan başka çaresi yoktur; derken bu kez bir başka erkek, yine son anda kadının

imdadına yetişecektir. Babaların, patriarkların, âşıkların, vaizlerin, papazların zorbalığı, Griffith filmlerinde, belki özünde haklı ve doğru olabilecek bir sistemin sapkınlıkları ve haksızlıkları, yozlukları olarak anlaşılır. Gelgelelim Griffith filmlerinde bir kadının soylulaşabileceği, asil davranabileceği ve başkaldırabileceğine dair en ufak bir belirti yoktur.

Isn't Life Wonderful, sosyal eleştiri boyutunu içeren bir filmdir. Olay, 1920'ler Almanya'sının Berlin kentinde, enflasyonun ortalığı kasıp kavurmaya başladığı günlerde geçer. Birbirini seven iki genç, gereken paradan yoksun oldukları için yuva kuramamaktadırlar. "Kötü" ahlaki buyrukların, gelenek ve sosyal uzlaşımların zamana uymayışının öteki adıdır; maddi gerçekler ile gelenekler, etik ilkeler arasındaki örtüşmezliği veren film, Griffith'in bu yönüyle Charles Dickens'a benzetilmesine yol açmıştır.

20'li yıllardaki melodramları, onun ilk dönemdeki iyimser filmlerinin birer düzeltisi olarak da görülmektedir. Her ne kadar sosyal Darwinci, güçlünün güçsüzü ayıklama anlayışının ötesine geçememiş olsa da, ayrıca bir idealin metafiziğine saplanıp geçmişte, gerilerde kalmış ideal durumlara (Viktoryen temel de burada yatar) yollama yapıp dursa da, bu melodramlar patriark düzenin yol açabileceği felaketlere, acılara duyarsız değillerdir. Amerikan ruhunun kendine mekân tuttuğu yer olan ailenin parçalanıp dağılması, hüzünlü, çaresiz bir gözlemlemeyle sunulur. Erkekler ailenin besleyicisi, koruyucusu ve ekonomik kaynağı olarak rollerini ve görevlerini gerçekleştiremez hale geldiklerinde, kadınlar evin dışına çıkmak, açığı kapatmak göreviyle karşı karşıya kalmaktadır ama bu arada namuslarını korumak zorlaşacaktır. Güvencesiz olan dışarıdaki kadının direnmesi nereye kadar mümkündür ki; bu da ailenin vaat ettiği mutluluğun sönebilme ihtimaline bol bol kapı aralar. Griffith, kadınlara mesafeli bir sempatiyle yaklaşır; Viktoryen anlayışları ile sempati arasında sosyal zorunluluklara kurban olan kadını anlamaya çalışır. Böylelikle Melodram'ın ilkece kurucuları arasında sayılmayı hak etmiştir.

Mary Pickford'un temsil ettiği Viktoryen çocuk/kadın, Griffith'te birbirine tam cepheden ters düşen iki kişiliğe ("bakire kız" ve "kadın") bölünmüş halde seyircinin açık senediyle makara üzerine makara doldururken, Lillian Gish ise acı çeker, katlanır, sabretmekten ötesi gelmez elinden. Her ikisi de yapmacılıktan uzak, hesaplar-planlar yapmadan olayların içinde yol alan "mert" tiplerdir; ancak Griffith, Alman yönetmen Stroheim'la sonuna ulaşacak olan Viktoryen kadın imgesinin sinema evrimlerini kendi figürlerine güvenmeyerek ve

acımayarak bitişe hazırlamıştır. Yönetmen,1930'da *Abraham Lincoln*'ü çeker; bu sesli filmini bir başkası izler: *The Struggle* (1931). İkinci film, alkolikliğiyle sonuçsuz bir mücadeleye girişen işçi Jimmie Willson'un öyküsünü anlatan bir melodramdır. Filmin yapımcılarının zorla dayattıkları "happy end"e kadar sevgi de kurtaramaz alkolik adamı. Griffith, sinemasında aşka/sevgiye estetik anlatımın en etkili yollarını sunmuştur. Onun sinema dili, aşka/sevgiye, öykünün, sosyal organizasyonların önünde yer verir. *America* (1924) gibi epik filmleri de özünde bir aşk hikâyesidir. Yeni doğan bir ulus olan Amerika uğruna verilen mücadele, "kralın çocuklarının mutluluğu uğruna" verilen bir mücadeledir. Birbirini seven insanların bütün engel çukurlarını, bütün uçurumları aşarak birbirlerine kavuşmaları mücadelesidir; sınıflar, ırklar, sosyal ve etnik gruplar, cemaatleşmeler arasındaki uçurumları aşma serüvenidir. Ne tuhaftır ki Griffith, böyle bir sevginin, büyük aşkın niteliğinin, karakteristiğinin ne olması gerektiği konusunda düşünmeye cesaret edememiştir; oysa herhangi bir aşk öyküsü üzerinden de Amerikan ruhunun niteliğini, değerini, önemini göstermek mümkündür ve yönetmen ömür boyu gerek efsane gerek duygu olarak bu aşkı, daha doğrusu Amerikan ruhunu sinemalaştırmaya adamıştır kendini. Seyirci başarısının çok uzağına düşen son filmlerinde Amerikan ruhu konusunda bir kuşku hissettirir kendini sanki.

Amerika'daki Alman Düzeltisi: Stroheim

Erich von Stroheim (1885-1957), Griffith'in yanında başlayıp dört yıl onunla asistanı olarak çalışmıştır; ama kendi deyişiyle onun öğrencisidir. Aslında Griffith'in sosyal hayata bakışı ile onun bakışı arasında diametral bir uyuşmazlık ortaya çıkacaktır: Stroheim'a göre Griffith, yakın çekimi bulup zenginlerin localardan şık opera dürbünleriyle önlerine getirdikleri detayları bütün seyirciye açmıştır. Fark, seyircinin o detayı ne zaman görmesi gerektiğine Griffith'in karar vermesinde yatmaktadır. Yakın çekimde kişinin düşünceleri, ifadeleri ve tepkileri seyirciye iletilmektedir. Bir aksesuarın yakın çekimiyse, Stroheim'a göre, dramaturjinin bağlamında taşıdığı önemi belli etmektedir. Melodram, Stroheim'ın gözünde sinemanın gayrimeşru çocuğudur; hayatın yoğunluğunu, figürlerinin bu hayata yönelik duygularını hissetmeye çalışan bir türdür. Griffith, kurgu ve yakın çekimle (yakın planla), sinemanın başlangıcındaki "sinemayı", Kinetoskop'un henüz tanımlamayan ifade biçimlerini "sinema dilinin" grameri içine sokmuştur. Tiyatro sınırlı imkânlara sahiptir ve

Griffith ona her şeyi, doğru, hatasız ve insan gerçekliğine mümkün olduğunda uygun bir biçimde göstermeyi, bir edebiyat metni gibi anlatmayı öğretmiştir. Bu çağrı, Stroheim'da, Griffith'in sinemadan anladığı her şeyin yanı sıra, doğumun ardından attığı adımların ve Hollywood'un tümden reddini de gerektirmiştir. Bu bağlamda Griffith ve Stroheim, Lumierè ve Mèliès gibi düşman kardeşlerdir.

Stroheim, püriten Amerikalıya anlaşılmaz, şüpheli görünen bir kültürün temsilcisidir. Kaynakta oldum olası "erosun" yer aldığını kesinlikle inkâr etmeyen, hınzır, sinsi bir esprinin, alayın, hayatın tadını, zevkini vurgulayan Stroheim, az biraz dekadans, pek de "sağlıklı" görünmeyen bir erotiği kendi üzerinde sahnelemekten geri durmamıştır. Yozlaşmanın, çürümüşlüğün egemenliği, insanların birbirlerinin duygularını, olanaklarını karşılıklı sömürmeleri, günahkârlık, ne ararsan vardır filmlerinde; tam da o püriten Amerikalının, "Bu Alman bir şey demek istiyor ama" diye mırıldanıp durduğu çok şey.

Gerçeklik kurulmaz, kurgulanamaz, gerçekliği yakalamaktır mesele, demektedir Stroheim. Filmlerini doğal dekorlar içinde ve mümkün olduğunca "star" oyuncusuz gerçekleştirmeye çalışmıştır. Avrupa'nın, Paris'in gerçek dekorlarında yaptığı film, o günlere göre dudak uçuklatacak bir maliyetin faturasını yapımcı şirketin önüne koyacaktır sonunda. Stroheim, bir kara Avrupa'sı aristokrasisinin temsilcisi havalarındadır. Başlarda oyuncu, daha sonra da yönetmen olarak Amerikan insanının karşısına Avrupa şartlarına ve kafasına uygun patolojik bir "satyricon" (karşılaştırınız: Federico Fellini) çıkarabilmiş, film dehşete kapılmasına ve hayran olmasına yol açmıştır seyircinin. Bu filmi hakkını vererek okuyabilirsek, Viktoryen bastırma ve kaydırmaların Avrupa'sıdır gösterdiği.

Griffith, aşkı bulduğu yerde estetize etmektedir; Stroheim ise, el atmadan edemediği "sadizmi ve mazoşizmi" estetize etmeden anlatamamıştır aşkı sanki. Aşkın içlemleridir bunlar. Ona bakacak olursak Amerikan kadını geri kalmışlığın bir kurbanıdır; çünkü Amerikan dünyasında tensel duyguların egoizmi hâkimdir. Griffith'in, erkeğin kadınlara yönelttiği şiddeti gösterdiği yerde, Stroheim, Amerikan erkeğinin kadınlarını, tenin hazzını, "dilini" inkâr edişinden kurmuştur vahşi melodramlarını. Seeβlen ve Roloff'un deyişiyle, "Avrupalı baştan çıkarıcı –oyuncu ve yönetmen– Stroheim, zaten baştan çıkarmaktan başka bir şey bilmemekte, çevresindeki dünya da baştan çıkarılmayı beklemektedir."

Avrupa, cinsel hazzın belirlediği kült merkezidir onun gözünden. Stroheim'in yönetmen koltuğuna oturduğu ilk filmi *Blind Husbands*'ta

(*Kör Kocalar,* 1919) koca, turistik bir gezide karısını ihmal eder, oturup gazetesini okur, tek başına dolaşır. Kadın, orada Erich von Steuben ile tanışır. Adam, kocasının ilgisini gösterme yönünde hiçbir kaygısı olmayan kadını baştan çıkarmak için elinden geleni ardına koymaz. Koca, bir dağ tırmanışında karısının bu yabancıya mektubunu okur, karsına hesap soracağına, âşığının ipini kesip onu uçuruma yollar. Stroheim, filmde von Steuben'dir; karısıyla yan yana yaşayan Amerikalının karısını baştan çıkaran adam. Yönetmen, ayna karşısında, filmdeki davranış ve hareketlerinin provasını yapar. İlginçtir, karşısında biri varken ya da filmde gördüğümüz gibi öteki, karşı çekimdeyken, nasıl oynaması gerektiğini dener durur. Yürüyüşü, omuzlarını dik tutuşu, sigarasını içişi hep bir antrenman gerektirmiştir.

Stroheim hep aynı oyuncularla oynamayı ısrarla talep etmiştir. Bir tiyatro sahnesinde olduğunun aksine, filmdeki biri, başka birinin (diyelim ki seyircinin) duyacağı bir şeyi duymayabilmektedir. Açık seçik ifade edilmiş şeyleri bir yana bıraktığımızda, gerçekte karşılıklı ilişkiler kopuk, kesik kesiktir. Herkes, bir otistik gibi kendi içinde taşımaktadır dışa yansıtamadığım. İnsan sırf yan yana, birlikte olmakla birbirini tanımış olmayacağına göre Stroheim, bu ayrıklığı algıların ifade edilmesini sağlayacak planlarla göstermeye çalışır. Mesela, plan 1: Biri sağa bakıyor. Plan 2: Orada sola bakan biri durmaktadır; bu sola bakanın bakışları üçüncü biriyle kesişir; ancak bu üçüncü, bakışlarını başka yöne çevirir. Aslında sıradan, basit şeylerin bile; örneğin bir otelde kapı numarasının akılda tutulmasının hiç de olağan olmadığını gösteren karmaşık olaylar anlatısı, hüzün verici bir kabalığın düzeyine taşır anlatıyı. Şu anlamda, diyelim ki entrikalar dönüp durmakta ama siz seyirci olarak otel odalarının numaralarını aklınızda tutmamaktasınız (Görürüz de, aklımızda zaten niye tutalım ki). İşin içine, entrikaya birkaç kapı numarası girince, olup biteni deşifre edecek halimiz yoktur zaten. (Bu adam hangi numaralı odadan çıkmıştı? Kaç numaralı odaya girmişti?) Bu durumda filmin kahramanları sosyal hayatlarını karmakarışık etmek (ya da etmemeye çalışmak) için ne büyük bir enerji harcıyorlardır, diye düşünmez miyiz?

Kadını baştan çıkarmaya çalışan adamın eli, doğru numaralı odanın kapısını tıklar: Kapı aralanır; kapının arkasındaki kadının eli, bu daracık aralıktan dışarıya hafifçe uzanır, baştan çıkarıcı Streuben bu eli öper; elin parmakları tek tek içe bükülür, sonuçta bir avuç biçimi alır; elin işaretparmağı, bu avuç biçiminin içinden "ver, ver" işaretiyle uyarır dışarıdan elini öpeni. Baştan çıkarıcı bu elin içine,

getirdiği armağanını koyar. Hâlâ sadece kapıdaki elden başka bir temsilini görmediğimiz kadının eli armağanıyla birlikte geri çekilir. Kapı ardına kadar açılır. Filmin sonunda koca, karısına daha çok sevgi gösterme öğüdü alır. Kadın kara giysilidir ve başını öne eğer; bakışları şapkasının kenarlarının altında kaybolur.

İletişim dilinden söz ederken "Melodram'ın sorunu algıdır" anlamında bir açıklama yapmıştık. Bu anlamda dil (gösterge) sistemleri birbirine zıt anlamlar taşıyabilir, çelişkili olabilir. Bedenin, paranın, konvansiyonların dili bu engellenmelere bağışık değildir. Dolayısıyla da "göstergeler" A'daki anlamını B'de içeremeyebilir. Öyleyse karşımızda iletişimin karmaşık bir oyunu var demektir. Tehlikeli bir oyundur bu, yanlış anlamalara açıktır. Kapı aralığından uzanan bir el "göstergesi" aracılığıyla, iffetin, kocaya sadakatin, aşkın vb. kaba bir gerçekliğe indirgenmesi, gerçekten de hüzün verici olmalıdır; ama soru, "bu sekansın göstergelerinin algılanış şartlarını, nereye kadar genel geçerli bir kültürün belirlediği" sorusu olmalıdır.

Kör Kocalar'ı, *The Devil's Passkey* ve sonra da *Foolish Wives* (1922) izler. *Foolish Wives*'ta baştan çıkarıcı, ahenk, uyum içinde can sıkıntısı verecek kadar tekdüze bir ailenin içine girecektir. Bu filmde de "Eski Avrupa'nın" barbarca cinselliği, tenselle ilişkisi, Amerikan uygarlığının cepheden karşısında yer alır. "Kont" Sergius Karamzin, Monte Carlo'da, "Amorosa" adlı villada iki (sahte) kuzeniyle birlikte lüks bir hayat sürmekte, villanın casino'sunda kont kimliğine bürünüp kara para aklayarak kuralsız bir hayat yaşamaktadır. Kuzenleri ile ilişkisinin yanı sıra, kendine zaafı olduğunu fark eden hizmetçi kızın bütün birikimini büyülenmiş gibi kendisine vermesini sağlamış, kalpazan Ventucci'nin gerizekâlı kızını da gözüne kestirmiştir. Babasıyla birlikte yaşayan kız, adamın her şeyidir ve kalpazan, dolaylı olarak Kont'u uyarır. Gazetelerden, Amerikalı Elçi'nin genç karısı ile Monte Carlo'ya geleceğini öğrenen Kont, bütün cazibesini ve sahte kimliğinin etkileme imkânlarını Amerikalı kadında devreye sokar. Koca duruma uyanamaz. Kont, Amerikalı kadını etkileyip ileride ondan şantaj yoluyla para sızdırmayı da hesaplamaktadır. Kadınla tanışır tanışmaz onu baştan çıkarmanın yollarını dener. Fırtınalı bir gecede kadını romantik bir gece gezintisine, denizin kıyısına götürür; ancak feci bir fırtına kopar. Sandalla karaya ulaşıp bir rahibin yaşadığı kulübede geceyi Amerikalı kadınla geçirmek fırsatı bulur; ama emeline nail olamaz. Rahibin varlığı planlarını engelleyecektir. Bu sırada kuzenler, Amerikan Elçisi'ne, karısının o gece kendileriyle olduğunu söyleyip Kont'a destek olacaklardır; bu yalanlarına Amerikalı kadı-

nın da katılmasını isterler ondan. Casino'da Kont, Amerikan Elçisi, kuzenler ve kadın bir aradayken, Kont, kadının kocasına bir pusula iletir, bunu daha sonra karısına vermesini ister. Amerikalı diplomatın tepkisi ilginçtir: "Karıma postacılık mı yapacağım?" Dahası, adam okumaz bu pusulayı; oysa sahte Kont, casino'nun kule odalarından birinde, gece buluşmaya çağırmaktadır kadını. Buluşurlar da. Amerikalı diplomat kumarhanede kuzenler tarafından oyalanırken, Kont kulede, para sıkıntısına inandırdığı kadından büyük bir miktar destek alır. (Bu kendi eliyle postacılık yapma olayı, Amerikan burjuvazisinin biçimsel saygısı ile karısına ilgisizliği arasındaki görünürdeki çelişkiye bir yollama mıdır?) Bu sırada kulede bir yangın çıkar ve elçi, karısının başucunda bulunan notu eline geçirdiğinde çılgına dönerek sahte Kont'u yumrukla yere serer. (Kulede yangın çıkaran ise, kıskanç hizmetçi kadındır. Çıldırmışçasına ateşe verir kuleyi ve sonra da intihar eder.) Berikiler canlarını son anda itfaiye sayesinde kurtarırlar. Ödlek Kont Karamzin kuleden ilk atlayandır. Kadına cesaret vermek için böyle davrandığını söyleyecektir olayın ardından resmi yetkililere. Bu arada Karamazin'in kuzenleri, aranan sahtekârlar olarak tutuklanırlar. Karamazin villayı polis gelmeden terk etmiştir. Can havliyle kalpazan adamın gerizekâlı kızının odasına tırmanır; yetmez, ona tecavüz etmeye kalkar. Baba, Karamzin'i öldürüp kanala atacaktır sonunda. Şokun ardından Elçi'nin karısı yatağa uzanmış bir kitap okumaktadır: The Foolish Wives ("Budala Kadınlar"). Yazan: Erich von Stroheim. Filmin başlarında, Karamzin ona ilk kez yaklaşmaya çalıştığında da bu kitabı okuduğunu görürüz kadının.

Stroheim'ın yönetmen olarak bu üçüncü filmi, onun Hoolywood'un "enfant terrible"ı, "korkunç, felaket çocuğu" ilan edilmesine yetmiştir. Bu prodüksiyondan itibaren Stroheim; önü alınmaz, savruk, para saçan bir yönetmen olarak stüdyoların kaydına geçer Hollywood'da. Amerika'nın göbeğinde, ayrıntısına kadar düşünülmüş bir Monte Carlo kurdurmuştur şirkete. Dönem izleyicisi için Monte Carlo ve Casino, özgün yerinde mi filme alınmıştır, set midir, ayırt etmek imkânsızdır. Zenginlik ile sefaletin, rezilliğin, Avrupa ile Amerika'nın, Aristokrasi ile burjuvazinin, sahte, gözalıcı parıltıyla, debdebe ile yozlaşmışlığın, suçun buluştuğu yerdir burası. Baştan çıkarıcı, tecavüzcü Karamzin, bir burjuva dünyasının içine dalmış apokaliptik bir figürdür, kıyametin stilize temsili. Kıyamet elçisinin ortaya çıktığı burjuva dünyası (Amerika), kendine şayan tercih düzeniyle hümanist bir toplum saymaktadır; ama saçmasapan savaşların içinde sürüklenmektedir. Erkekler, kadınları ile iletişim kurmaktan acizdirler;

sanki iki ayrı dünyada yaşamaktadırlar. Öyleyse bir tek bu baştan çıkarıcı anlamaktadır onları. Kadınlar, erdemlerini kaybedince, erkeğin kurbanı olma ritüellerinin nesnesine dönüşürler; çünkü baştan çıkarıcı, bir aşk figürü değil, kinin, nefretin temsilidir; yoğunlaşmış bir baskı'nın şeytana indirgenmiş halidir.

Stroheim tamamen üsluptur, bol keseden bulduğu her şeyi kullanan, sınır tanımak istemeyen monokl'lu küstah. Belirttiğimiz gibi *Budala Kadınlar*, Amerika'da "ilk milyon dolarlık film" olarak tanımlanmış; örneğin Monte Carlo'nun sahil caddesi en ince ayrıntısına kadar set halinde kurulmuştur. Casino'daki, sokaklardaki yüzlerce kişi, giysileriyle, görünüşleriyle orijinal coğrafyalarından geçici bir süreliğine bir şekilde Amerika'ya getirilmişlerdir. Dönemi vurgulamak, tarihsel dilimi öykünün çerçevesi olarak aldığını vurgulamak için, iki kez sokakta savaş gazilerinin sakat arabasıyla geçtikleri gösterilir. Universal, harcamaları filmin en etkileyici reklam öğesine dönüştürmeyi de bilecektir. Reklam panolarında, afişlerde "S"troheim'ın "S"si, dolar işareti ($) olup çıkar.

Amerika ile oynamak kolay değildir. Hele ona ahlakı öğretmeye kalkmak, kadını tanımadığını, aşkı, cinselliği bilmediğini hatırlatmak. Monokl'lu, subay havalı, cüsseli bir adamın, her Amerikalı erkeğin sevgilisini, karısını elinden alabileceğini söylemek! Ülkedeki muhafazakâr kesimin ilk tepkisi –doğal olarak– "Nereden çıktı bu herif?" olur. Horror aksesuarlarının ve make-up'larının copyright'lı malı olduğunu tasdik ettiren Universal, 5 saatlik filmi 3,5 saate indirme emri vermişse, Stroheim'ın, kendi filmini seyrederken, geriye neyin kaldığını gerçek bir hüzünle tespit etmekten başka çaresi yoktur. Çıkan parçalardan ötürü –buna filmin baş erkek oyuncusunun film bitmeden ölmesi üzerine bulunan çözümü (!) de eklersek– araya uzun uzun, anlamayı, devamlılığı sağlayacak yazılı açıklamalar girdikçe, film iyice sıkıcı olmuştur. Beş saatlik orijinal halini aratacak kadar sıkıcı.

1918'de savaş bitmiş, Bismarck Almanya'sı yenilmiştir. Gerçek zaaflarıyla, cinsel ihtiyaçlarıyla, Viktoryen yanılsamaların etkisinden sıyrılmaya başlamış toplum, beyazperdede hakikate yakın sorunları görmek istemektedir. Sözünü doğrudan söyleyen film dilini benimsemişken, muhafazakâr Amerika'dan amansız bir eleştiri gelmekte gecikmez: *Budala Kadınlar* ile Amerika'nın ruhuna dokunmuştur Stroheim. Amerika'nın kurulma aşamasında öncüler anlaşılır bir imtina, çilecilik (takva) ve ahlaki örtme, güzelleme evresini aşma ya da onlarla barışık yaşama durumundayken, bu Alman, Amerikalı-

nın görmek ve işitmek istemediği, mücadele etmesi gereken şeyleri gözüne, kulağına sokup durmaktadır. Photoplay dergisinden Frieda Grafe, filmi Amerikan ideallerine ve kadınlığına yönelik bir aşağılama, hakaret olarak ele alır. Öyle aileyle seyredilecek bir film değildir bu; iğrenç, hasta ruhlu, leş gibi bir öyküdür anlatılan, Avrupa ahlakına ve törelerine, âdetlerine bir göz atmadır. "Hangi sahici Amerikalı bu 'horozun' bu yabancının filmini seyretmek isteyebilir ki?" Aslında bu tepkiyi farklı okumak gerekir. Öyle, bir filmin tabuları hiçe saymasıyla açıklanacak muhafazakâr bir tepkiden öte, mevcut sorunlar topluma hâkimdir gerçekte. Stroheim kadınlarının Griffith'in o masum bakışlı, kırılgan tomurcuklarının Viktoryen idealizminde soyutlanmış kadınları gibi olmaları olanaksızdır; baştan çıkarılmaya direnemeyecek kadınlardır bunlar, nedeni de (filminde göstermeye çalıştığı gibi) ya aile kadını, anne, bakire ya da bakire kalıpları içinde algılanmak istenilen kimseler değillerdir (Amerikalı için daha baştan "bakire" topraklar işgal edilmemiş midir? El değmemiş, ilkel bir doğa, adım adım ırzına geçilen bir "Yeni Dünya!") Şimdi bu Alman, bakire kızı, durduk yerde kışkırtmaktadır. Gerçekte, kadınların, erkek dünyasında algıladıkları o klişelerin, kalıpların dışında "biz buyuz" demelerini istemektedir Stroheim. Sonuçta Freud'un ülkesinden, bir ucunda Antik Yunan/Roma tragedyalarının, annesini ele geçirmek için babasını öldüren Ödipus'un bulunduğu, Shakespeare'in insan ruhunun avına çıktığı bir kültürel coğrafyanın kıtasından gelen temsilcisidir o.

Buraya "Vamp sinemasını" eklemek zor değildir. Sonuçta vamp kadın, onun tek sahibi olduğunu vehmeden erkeğin "yabancı" ile karşı karşıya gelince gözünün açılması değil midir? Yabancı nedir ki, yasaklanmış, bastırılmış olanın rüya, hayal mimarisinden başka? *Budala Kadınlar*'da olduğu gibi, Elçi'nin karşısına o hiç ummadığı yerde, sahte Rus kontu olarak da çıkabilir. Filmin sonunda toplumsal düzenin yerinden oynayan taşları yerine oturur. Kuzeni, iki sahte kontes (çariçe) hapsi boylar. *Merry-Go-Round* (1923) ve *The Wedding March* (1928), finalde güvenin tesisine kadar götürmez sarsıntıyı. *Queen Kelly* (1928) ve *The Honeymoon* (1929), bir döngü oluştururlar; Stroheim bu filmlerde çökmekte olan Avrupa soylu sınıfının portresini sunmaya çalışır. Sosyal eşitsizlik, toplumsal düzlemde değerlerin dengesizliği, aşk ile maddi hayat koşullarının ilişkisi belirleyicidir. Bu cesur yaklaşımı, o günlere kadar ancak Avrupa natüralist dramı göstermeyi göze alabilmiştir. Bu filmlerin hemen hepsinde sosyal konumu üstteki soylu erkeğin "halk" kesiminden kadının üzerindeki iktidarı, aşk araya girince tartışılır hale gelir. Bu hasta sosyal düzen

kadınların boyun eğmesi, erkek iktidarına itirazsız teslim olması modeliyle ayakta durmaktadır. *Queen Kelly*'de, kadın yüzlerce alay eden, gülen askerin önünde pantolonlarını kaybeder; *Merry-Go-Round*'da baştan çıkarıcı emeline ulaşamayınca, kurbanına işkence eden bir sadist olup çıkar. *The Wedding March*'taki ilk karşılaşmalarında Nicki, parlak üniformasıyla bir atın üzerinde oturmaktadır. Kılıcını omzuna doğru uzatmış haldedir; Fay Wray'in canlandırdığı Mitzi, nişanlısının yanında, kalabalığın arasında durmaktadır; kasap nişanlısı, salamı ısırıp yerken, bir yandan da tükürmektedir. Kadın ikisi de hatalı tercihlerin ortasında kalmıştır, bir yanda, soylunun ince, kurnaz baştan çıkarıcı yöntemi, diğer yanda küçük burjuvanın kaba, hödük dünyası onu beklemektedir. Kadın kendine olan saygıyı kaybetmeden bu iki tercihten birini seçemez. Kendine saygıyı feda ederek edinilecek sevgi artık nasıl bir sevgiyse, o olacaktır. Sosyal yapının üstünde soylu, altta sosis fabrikatörü gibi bir temsil beklemektedir; her ikisi de iktidarlarıyla küstah ve çıldırmış gibidirler.

Stroheim ailesinin Yahudi cemaatinden olduğu bilgisi, kayıt sayesinde doğrulanabilir bir hayat öyküsü verisidir, gelgelelim askeri kariyerine dair en ufak bir veri araştırmacıların eline geçmemiştir. Viyana'dan 1909'da, amcalarından birinin verdiği parayla Amerika'ya doğru yola çıkan Stroheim, Griffith'in *The Birth of a Nation* filminde o kalabalık figürlerin içinde, damdan atladığında kaburgalarından birini kırmış, olay Griffith'in ilgisini çekince de Amerikan sineması bir mitoloji figürünü başına sarmak zorunda kalmıştır. Stroheim, Avrupa geçmişinden (gerçekte böyle bir geçmişi vardıysa) askeri hayatına dair ne varsa yok edip orduya ve aristokrasiyle hayran bir "mitolojik figür" olarak kendini Yeni Dünya'da sistematik bir şekilde inşa etmiştir sanki. Hollywood'da kadim bir soylu ailenin mensubu olduğu masalını uydurup en ince ayrıntısına kadar boşluksuz bir mitoloji kurmuş, Kont Erich Oswald Hans Carl Maria Stroheim von Nordenwa adıyla her fırsatta iftihar etmeyi ihmal etmemiştir. Bir Kont'un ve bir Alman Barones'in oğludur o ve bir süvari subayı olarak Avusturya Majestesi'ne hizmet etmiştir. Mitos öyle sağlam kurulmuştur ki, bu hayal üretme sanayinde Stroheim hikâyesi devede kulak bir "yalandır". Resmin bütününe baktığımızda, Stroheim baştan sona bir filmdir; çektikçe kendini kurgulayan bir film, sonu hüzünlü bir melodram. *The Great Gabbo*'da (1929), mit'in klişe kaderi yalnızlığının, seyirciyi eninde sonunda sinemadan kendisiyle barışık eve yollarken, kendi iç sesiyle baş başa kalmanın kendisini de eninde sonunda bekleyen bir kader olduğunu anlatmaya çalışa-

caktır. Ne var ki "ses" daha yeni ıslah edilip kılı kırk yaran teknik olanaklarla filme aktarılabilmektedir. Vantroloğun kuklasıyla (Gabbo) karnından konuşmasına teknolojinin verdiği büyük destek, diyalogu sıradanlaştırmakta, dakikalar süren operetli, burleskli, janJanlı sahneler, gösterinin bahanesine çevirmektedir trajik öyküyü. Bu filme zaten gerek yoktur. Realist Opera, "Palyaço" operasıyla seyirciyi güldürmek zorunda kalmış adamın gözyaşlarına en klişe dramatik biçimi vermiştir. Monaco'yu casino'suyla, sarayıyla Amerika'da set olarak inşa ettiren, "yüzeysel gerçekliğin" kısa ömürlü akımı, Avrupa natüralizminin etkisini sadece insanlar arasındaki ilişkinin açıklanmasında yansıtan "kurmaca soylu" tek bir Alman ekspresyonist filmi seyretmemiş gibidir. Alman ekspresyonistleri, ruhun derinliklerini eşelerken fiziki-coğrafi mekânı bir sete dönüştürmüşlerdir ve bu sette gerçeklik algımıza şöyle kıyısından köşesinden denk gelen tek bir biçim, tek bir nesne yoktur. Avangart resimlerden ödünç alınmış panolar, görüntüler, üçgen mimariler, zikzak zeminler, Bosch'un cehenneminden tasvirler. Ekspresyonist sinema ile Stroheim sineması bir Orta Avrupa kültür kavgası tiyatrosu gibidir.

Stroheim, aynen birebir kurduğu coğrafyalar gibi, insan ruhunun da gözümüzün önünde, bütün çıplaklığıyla durduğunu; sadece onu görmek istemediğimizi ya da görmemizi önleyen sosyal klişelerin, kalıpların içinde sıkıştığımızı mı söylemektedir? Monte Carlo'yu birebir yansıtmak mümkünse, insan ruhunu da yansıtacak yolu bulmak yetmektedir sanki. "Budala kadınlar" Sahte Kont'un düzenbazlığı sırıttığı halde, gerçekliği -sosyal rollerine uygun bir oyun oynamak zorunda olduklarından- görememektedirler. Para, ün, hele cinsel arzu, iktidar: İnsan budur! Ayrıntı gerçekliğinin içinde kaybolmanın, bilincin alt dehlizlerine girmenin hiç gereği yoktur. Üstelik Freud, en temel analizlerini kitaplaştırmıştır 20'li yılların başında, çoktan! Bu nasıl bir Avrupalıdır ki; insanları etkileyen "biçimin", kontluğun, soyluluk, aidiyet belirtilerinin, davranışlarının Amerikan insanının (kadınının) zafiyetini ortaya koymaya yetecek özellikler olduğunu söylemektedir? *Greed*'de (*Hırs*, 1924), hırs, cimrilik, harislik ne dersek diyelim; ilk bakışta maddiyatı insan ilişkilerinin katili gibi değerlendirirken (Frank Norris'in kısa romanındaki yorum bu olmalıdır), Stroheim, gene yüzlerce ayrıntının peşinde bir gerçeklik yaratmaya çalışmasına rağmen, derinde bir ruh dehlizini görmemiş midir?

Sahte diş doktoru, yakın arkadaşının karısını etkileyip onunla evlendikten sonra, kadına o zaman için en büyük piyango olan 5 bin dolar ikramiye çıkar. Kadın birden cimrileşir, altüst olur, o parayı

değerlendirmek yerine, hizmetçi işleri yapar. İlk sevgilisi ile kocası arasındaki gerilim, iki erkeğin sonunda, çölde birbirlerini öldürme kavgasına kadar uzanır. Film, John Huston'un ünlü *The Treasure of the Sierra Madre* filminin (*Altın Hazineleri*, 1948), altınları bulduktan sonra birbirilerine güvenleri kaybolan, aralarından birinin aklını kaçırma noktasına geldiği kara dizi/western'in öncülerinden midir, bilemeyiz; ancak B. Traven'in romanından sinemaya alınan film için Roger Ebert'ın yorumu önemlidir: "(Bu) film, asla altın üzerine değildir; insan ruhu (hırs, açgözlülük) üzerine olmuştur."

Greed, 9 saatlik uzunluktan, tanınmaz, anlaşılmaz hale gelene kadar indirgenmiş, Stroheim ancak ölümünden çok kısa bir süre önce, bu haliyle filmi, bir opera dürbünü aracılığıyla seyredebilmiştir. Bu film ve genel üretimleri bağlamında Stroheim'ın, "yüzeydeki, algılanabilir gerçekliğin ayrıntılarına hâkim olmak bir yaklaşma mıdır yoksa kaçış mı?" sorusunu bir kez daha hatırlattığını söyleyebiliriz. Yönetmenin, 1923'te *Mary-Go-Round* filmini bitirmesine de yapımcı Irving Thalberg tarafından izin verilmemiştir. Bir sessiz film çekimi sırasında kapı zilinin "çalmaması" üzerine sette çıldıran Stroheim, *Atlı Karınca*'da orijinal olmalı diye tutturup askeri üniformaları Viyana'dan getirtmeye kalkmış ve bardağı taşıran son damlayı da yapımcıdan esirgememiştir (Filmde askerleri oynayacak figüranlar zaten haftalardır sette yürüyüş talimi yapmaktadırlar). *Greed* ve Stroheim konulu 1954 tarihli bir söyleşide Louis B. Mayer şöyle demiştir: "O, dünyanın en iyi yönetmenidir. Bu, sinemadan anlayan hiç kimsenin inkâr edemeyeceği bir gerçektir bu. Yüzde on kadar taviz verse ve yüzde on güvenilir olsa onunla film yapardım."

Elbette para yutan projelerinden taviz vermeye yanaşmayan Stroheim, "Şen Dul" uyarlamasıyla, o özünde zararsız komediden hemen hiçbir şey bırakmaz; ama film tam bir başarı olup, *The Merry Widow*, onun sinema kariyerinin parasal doruğunu temsil edecektir. 1926'da Amerikan vatandaşlığına geçer, Paramount ona bu film için kesenin ağzını açar. 1929'da, bu kez Gloria Swanson prodüktördür, *Queen Kelly*'de sırf prolog bölümünde kilometrelerce pelikül harcayan Stroheim'a bir kez daha stüdyonun kapısı gösterilir. Eşi Valerie Germonprez, 1933'te inanılmaz bir kaza geçirir ve berberde yüzü yanar; çocuklarından biri çocuk felcine yakalanır. *Şen Dul*'da ilk kez sinemaya adımını atmış olan Clark Gable, kafasına intiharı takan Stroheim'ı bu kararından vazgeçirenlerin başında gelecektir. Sonraki yıllarda Avrupa'da senaryo çalışmasına katılmış, Fransa'da, Jean Renoir, hayranı olduğu Stroheim'a *La Grande Illusion*'da (1937) küçük

bir rol ayırmış; ancak çekimler sırasında rolünün payını artırdığı gibi çekim çalışmalarına katılmasını da sağlamıştır. 1950'de Billy Wilder, Stroheim'ı Amerika'ya çağırıp *Sunset Boulevard*'da kariyerinin sonuna gelmiş bir sessiz sinema yönetmeni rolünü vermiş, bir zamanlar gözde oyuncusu olan Gloria Swanson'un şoförü ve koruyucusu rolünde En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Oscarını almasına vesile olmuştur.

Egzotik Melodram: Mavi Melek

"İlerlemenin geçmişe değil de geleceğe doğru hareket etmesi ne kadar üzücü." Ulrich Krowsk, *Der Blaue Engel*'in (*Mavi Melek*, 1930) yönetmeni Josef von Sternberg'in, Oscar Wilde'ın bu sözlerini harfiyen uyguladığına işaret eder; ancak Sternberg'in örneği, 30'lu yıllar Amerika'sında bir dizi filmle Viktoryen melodramının sonunu ilan etmeye çalışan Erich von Stroheim'ı hatırlatır. Sternberg filmleri gelecekteki bir geçmiş içinde hareket edip dururlar; melodramatik filmlerdir bunlar; ama sadece eğlenceli değillerdir; filmlerinin kadınlarının çetin cevizliği, gücü her türlü tartışmanın ötesindedir. Erkeğin zaaflarının kurbanı olabilecek tipler değildir onlar (Marlene Dietrich). Her türlü sosyal yapının, ilişkinin üzerinde bir yerde hareket eder bu kadınlar. Evlilik, aile, ev ve kariyer dert değildir onlara; Sternberg filmleri bağlı oldukları bu kurum ve amaçlarla zayıf ve zavallı, çaresiz hale düşebilecek kadınlarla ilgilenmez. O, kadını gündelik hayatın içinde değil de, göklerde izler durur; daha doğrusu göklere çıkarır. Erkeklerin yeri değildir bu gök, bu yüksekler. Sternberg kadınları saldırgan, sert ve de haklıdır böyle olmakla.

Woman's Film'de erkekler zaaflı, zayıf, baştan kolayca çıkarılmaya elverişli, iki yüzlü, hilebazdırlar; sevgiliden, âşıktan çok koca olarak kullanılırlar. Sternberg erkekleri ise tek kelimeyle gülünç, komik, acınılacak haldedirler. Yönetmenin yapıtları erkek karikatürlerinden ibaret bir "garibeler müzesi", panoptikumdur.

Joseph von Sternberg (1894-1969), Stroheim gibi Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nda, Viyana'da doğmuş, 1969'da Los Angeles'ta hayata gözlerini yummuştur. Özellikle Marlene Dietrich ile çektiği 6 filmle tanınan Sternberg, 1925 yılında Charlie Chaplin'in dikkatini çeker. Chaplin ve Mary Pickford aracılığıyla ünlü Alman oyuncu ve *Mavi Melek*'in profesörü Unrat'ı oynayacak Emil Jannings ile tanışır.

Sternberg ilk olarak, Chaplin'in oyuncularından Edna Purviance'ın başrolü üstleneceği *The Women of the Sea*'de düşünülmüştür. Bu seyirciye ulaşmasını bizzat Chaplin'in engellediği film, üzerinde düşünmemizi gerektiren bir gerekçenin kurbanıdır ve yapımı üstlenen

Chaplin filmi şu gerekçeyle imha ettirir: "Film kitlenin zevkine göre fazla entelektüeldir." (Ne yaptığını çok iyi bilen bir Charlie Chaplin ile Kıta Avrupa'sının 20. yüzyılın başında kültür merkezi olan Viyana'nın, örneksiz sanat birikimlerinin bu temsilcilerinin, Yeni Dünya'daki çoraklık ortamında birer kurtarıcı oldukları kesindir.) Popüler sinemanın mitolojisinde, hareketli görüntünün, sermayenin dikkatini yeni çektiği Amerika'da sanatı/zanaatı sermayeye tahvil etmeyi öğrenmelerinin öyküsü de bulunmaktadır.

Sternberg'in hiç de "budala" olmayan kadınlarından Lola Lola'ya, öncesine ve sonrasına biraz daha yakından bakmaya çalıştığımızda, yönetmenin, sözünü ettiğimiz filmin negatifini imha ettirerek vergi giderlerinden kurtulmaya çalışan Chaplin'le ilişkisine rastlarız önce. Filmi izleme imkânı bulmuş birkaç kişi, görsel olarak en güzel filmlerden birinin yok edilmiş olduğunu söyleyeceklerdir. Sternberg, ünlü senarist Ben Hecht'in imzasının bulunduğu *Underworld*'ü (1927) Paramount adına sinemalaştırır. Senaryo, bir gangster ile onun himayesine aldığı emekli bir yargıcın işbirliği üzerinden, organize suç dünyasının kulislerini anlatmaktadır; Sternberg bu senaryodan sarıp sarmalayan bir gangster filmi üretir. Işık ve gölge ilişkisini kurarken, dönemin bir eleştirmeninin yorumuyla, "kamerasını bir ressamın fırçası gibi kullanmaktadır". Ticari başarısı olağanüstü olan filmin ardından, Amerika'da o yıllarda ünü yaygın olan Emil Jannings ile *The Last Command*'ı (*Son Emir*, 1928) çeker. Filmde, Çar'ın generali, Prens Sergius Alexander, devrimci Andreyev'i hapse mahkûm eder ve onun kız arkadaşı Natalie Dabrova'ya âşık olur. Kız onu öldürmek ister; ama onun da bir Rus yurtseveri olduğunu anlayınca bundan vazgeçer. Daha sonra General, Bolşeviklerin eline düşer; kız onu kurtarmaya çalışırken hayatını kaybeder. Prens Alexander büyük bir bunalıma düşer. Yıllar sonra, Hollywood'da dekorcu olarak hayatını kazanmaya çalışan Prens'e, şimdi tanınmış bir yönetmen olan, bir zamanlar hapse attırdığı Andreyev, küçük bir rol verir. Amacı onun onurunu iyice kırmaktır; ancak General, rol icabı askerlerine seslenirken gerçeklik ile bağını koparır, gerçek bir muharebe öncesinde olduğu gibi heyecan dolu bir nutuk çekmeye başlar; askerleri Rusya için savaşmaya çağırırken heyecanlanıp ölür. *Mavi Melek*'in profesörü Emil Jannings'in 1928'de Amerika'da Oscar almasını sağlayan filmdir bu. Bu filmden bir süre sonra Sternberg, Paramount'un payının bulunduğu Alman UFA'nın davetiyle, ilk sesli filmi Emil Jannings ile çekmesi için Almanya'ya davet edilmiştir. Karl Gustav Vollmöller, senaryo yazarı ve teknik konularda danışman olarak Sternberg'in

yanına yerleştirilir. Vollmöller, Heinrich Mann'ın "Professor Unrat" romanının *Der Blaue Engel* adıyla filme alınmasında Mann'ı da ikna edecek, Emil Jannings ise filmde, Lola Lola'nın maskarasına dönen Wilhelm Eğitimi'nin okul diktatörünü canlandıracaktır.

Sternberg erkekleri zaaflı, çaresiz, gülünçtürler; ama hele kadın onları oltasının ucunda çırpınacak hale getirince daha da gülünç hallere düşerler. Wilhelm Almanya'sının öğretmeni, Profesör Unrat, maskara hallere düşecek, kafasında yumurta kırılmasına ses çıkaramayacaktır. Erkeğin iğdişleştirilme korkusuna bir göndermedir bu; "vagina dentata" ("ısıracak dişleri olan vajina") ile tehdit edilmesidir. Kadın, vampirizmin simgesidir burada. Marlene Dietrich'in King Kong'un korku kostümü içinde görünmesi manidardır. "Güve kelebekleri ışığın etrafında döner gibi erkekler etrafımda dönüyor, yanıp ölürlerse suç bende değil" diye şarkı söyler Lola Lola: "O zaman budalalar bunu hak ettiler demektir; daha iyisine layık değillerdir."

Sternberg 30'lu yıllarda sessiz sinemadan sesli sinemaya, Gangster filmlerinden Erotik macera serüvenlerine geçmiştir; anlayacağımız abartılı, büyük duyguların ve pozların dünyasından, gene sesli dönemin aynı dünyasına geçer. Sternberg filmlerinde gerçeklik denen o sıkıcı hakikate yer yoktur; daha çok debdebenin, şatafatın, glaumour'un o harika dünyasında dolaşıp durur onun filmleri; uygarlık, Western'e ne kadar ters düşüyorsa, bu muhteşemliklerin dünyası da melodrama o kadar aykırı düşmektedir; anti-melodram gibi bir şeydirler Sternberg filmleri; kadın karşısında yerle bir olan erkeklerin sirkidir. Sternberg filmleri anti-melodramı temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda türün felsefesi ile tartışmaya da girer filmleri üzerinden. Zaten daha Marlene Dietrich'in melodramatik öykülere hiç de uygun olmayışı nedeniyle bile Sternberg filmleri anti-melodramdır. Karşılaştırmalara girmeden konuyu hatırlatmak yerinde olacaktır: Alman-Amerikan sinema geleneğinin bir filmi olan *Der Blaue Engel*'de yaşlı öğretmen profesör (Un)Rat, öğrencilerin müdavimi oldukları Lola'nın kabaresine, kadına haddini bildirmeye gidecektir. Gelgelelim bu küçük tiran aslında öğrencilerinin baş belası ve düşmanıdır. Öğrenciler dansöz ve şarkıcı Lola'nın kabinesine gizlice saklanıp onu izlemektedirler. Lola ile karşılaştığı anda ahlaki diktatör karakterinin öteki parçası, şehvet düşkünlüğü, aniden etkisini gösterir. Kendine ne olup bittiğini anlayana kadar âşık olduğu Lola ile üstelik ayaküstü evlenir. Bu varyete yıldızı, anlamı apaçık, net şarkılar söylemekte, kendine bulaşanı mahvedeceğini ilan etmekte, bacaklarını yem gibi teşhir etmekte, kalın, buğulu bir sesle şarkı söylemekte, kafasında

silindir bir şapka eksik olmamaktadır. Tıpkı sihirbazlarınki gibi içinden tavşanlar çıkarılacak bir şapka. Gözboyayıcı bir oyunun simgesi. Lola'nın profesöre sadistçe acı çektirmek gibi bir niyeti yoktur; sadece şehvet arzularını zaptırapt altına almaya, onları ifade etmekten kaçınmaya kalkacak biri değildir o; arzularını dışavurmaktan kaçınmaya hiç niyeti olmaması, karşı tarafın, Profesör'ün boyun eğip ona tabi olmasına yol açacaktır. Unrat; varyete kumpanyasıyla birlikte turneye katılacak, hatta palyaço kategorilerinden birini temsilen şaklabanlıklar yapmayı kabul edecek, misafirleri eğlendirmek için horoz gibi ötme taklidi dahi yapacaktır (davetlileri eğlendirmeye yönelik bu "ötüş" artık küçük bir ölüm durumu işareti olup çıkacaktır). Lola onu bir başkasıyla terk eder, kumpanya "Mavi Melek" kabaresine geri döner. Bu küçük liman kentinde, Profesör'ün numaralarıyla ve şaklabanlıklarıyla seyirciyi tekrar kazanmayı umut etmektedir işletmeciler. Profesör horoz gibi ötmeye başlasa da ötüşünü kesmez, sahneyi terk ederken bile hâlâ ötmektedir. Erkek (horoz) dişisini öldürmeye kalkacaktır: Profesör, Lola'yı boğmaya çalışır, engellenir. Okuluna döner. Kürsüsünün başına oturur ve ölür.

Joseph von Sternberg, *Underworld* ve *The Last Command*'la algılanması neredeyse imkânsız duyguları film aracılığıyla görünebilir hale getirebileceğini göstermiştir. *Der Blaue Engel*'de Emil Jannings (Profesör Rath), uzaktaki rıhtımdan gelen gemi düdüklerinin sesi arasında meyhaneye yürür. Okuldan artık tamamen ayrılmış, kürsüsüne yapayalnız çökmüş halde yığılmışken kamera hareketli bir çekimle ona doğru yaklaşır ve aynı çekim bu kez, filmin sonunda, aynı kürsüde yığılmış, ölmek üzere olan profesörü gösterirken tekrarlanır. Profesör'ün öyküsünün iki sonu birbiriyle buluşur. Lola'nın çalıştığı kabaremsi lokalde eşyalar basık, sıkışık, hareketi neredeyse engelleyecek şekilde iç içedir. Günümüz seyir alışkanlığıyla izlediğimizde, sahne dekorasyonundan sorumlu ekibin akıl almaz beceriksizliğine şaşabiliriz. Sanki dekorun parçalarını nereye koyacağını bilmemiş, gereğinden fazla eşya getirip daracık bir alana yığmışlar; yönetmen de çaresiz işine devam etmiştir. Öylesine boğucudur lokal, o günlerin sinemasında düşünülmeyecek bir dengesizlik hali sunar. Lola, ünlü şarkılarını, tıkış tıkış dolu minyatür bir sahnede söyler; o da aksesuarın bir parçası olarak adeta kaybolmuştur aralarında. Profesör gardırobuna yürürken, balıkçı ağlarının kapladığı bir labirentten geçip mini bir balkon gibi yerden tanrıçasını seyreder. Dilsiz, sessiz nesneler ipini koparmış dürtülerin ifadesine ısrarla katılırlar. Bu nesneler, elektrik akımının taşıyıcıları gibi, Lola'dan yayılan cinsel

çekiciliğin akıntılarını adama ulaştırıp dururlar. Filmin uluslararası başarısı, Paris'te hemen "Der Blaue Engel" adlı bir gece kulübünün açılmasına vesile olmuştur. Filmin başarısında Berlin'in bu küçük burjuva fettanının tahrik edici bacakları ve rahat, kayıtsız pozlarıyla yeni bir seks sembolü olup çıkmasının da payı büyüktür. Yaydığı etkilerin sonuçlarını umursamayan, tepkilere yüz vermeyen, parmağında oynayan erkeklere aldırış etmesini engelleyen bencilliğinin esrarıyla sanki erkeklerin salaklığını deşifre eden bir katalizördür. Bencilliğinin bir sırrı olmalıdır; Dietrich'in buğulu, kalın sesi bu sırra işaret edip durur sanki; şarkısı aşktan, duygulardan söz ederken kendiliğinden ses yayan ama bundan etkilenmeyen mekanik bir plak gibidir. Belki de hiçbir sırrı yoktur bu bencilliğin; geçmişe giden bir öyküsü. Bencildir ya da neyse odur; sorun, eli ayağı birbirine dolaşan, her şarkı sözüne, her pozuna takılan erkeklerdedir. Lola'nın temsil ettiği, gizlemediği sadizmi filmin başarısının bir diğer nedeni olabilir mi? Kitleler, erkeklere işkence etmenin, onları aşağılama gösterisinin karşı konmaz çekiciliğine mi kapılmaktadır? Lola'nın sadece Profesör'ü değil bütün çevresini aynı umursamazlıkla dağıtması, bu sadizmi hâkim etmen haline getirmektedir.

Orta katmanın, küçük burjuvanın dürtülerinin insafsızca bastırılmışlığı anlamındaki kaderine isyan edişi, onu hiçbir yere vardırmayıp boşluğun içinde bırakır. Bırakır çünkü dürtülerinin kaderini değiştirmesi, çelişkileri, kadın ile arasındaki uyuşmazlıkları halledebilecek bir aşk gerektirir; sınıf, yaş farkı, entelektüel dengesizlik, kıskançlık hepsi bir aşkın büyüsünde hokus pokus'la ortadan kalkacak, engel olmaktan çıkacaktır. Öte yandan Lola Lola olayların, olup bitenin öznesi değil, küçük burjuva fantezisinin sakat ürünü bir fettandır; Kracauer'in dediği gibi hakikate yakın düştüğü anlarda kendisi alay eder bu fantezi ürünüyle. *Mavi Melek,* Melodram'ın eşiğinde boğulup kalmış bir filmdir de. Lola'nın sahte, yanlış aşkı ve Rath'ın kayıtsız şartsız teslimi, Melodram'ı doğacağı noktada öldürmüş olmalıdır. Melodramlar, taraflardan birinin her şeyden vazgeçmesini, kayıtsız şartsız karşı tarafa teslim olmasını anlatmaz; bastırılmış geçmişe, çocukluk dönemine geri dönüş ya da "regresyonun" çeşitli biçimlerine yenik düşmüş insanlar da onun meselesi değildir. Bu film, Melodram'ın eşiğinde kalmıştır; çünkü bu filmde alışkanlığın insafsızlığına, kişiyi çaresizce sürükleyen hunharca davete karşı hazla karşı koyulması söz konusu değildir; toplumsal uzlaşmalara, öyle Viktoryenist muhafazakârlıkla karşı kişinin kendini dayatma, gerçekleştirme mücadelesi vermesi de taşıyıcı bir eylem motifi değildir.

Burada bir tek şey vardır; insafsızlık, merhametsizlik, hunharlık Lola Lola kimliğinde elle tutulurlaşmıştır; öğretmenin öğrencileri, varyete artistleri, seyirciler, sosyal çevre, bu hunharlıktan ölümcül bir zevk duymaktadırlar. Seçilmiş birinin aşağılanmaları, çektiği işkenceler, düzenin ayakta kalmasına herhangi bir katkıda bulunmadığı gibi, bu düzeni heyecan verici, gerilimli, ürkütücü bir kaosa dönüştürür. Ne var ki bu olup bitenin gerçek faili Lola Lola değildir; ne bir vamptır o, ne de korkunç, merhametsiz bir kadın; Klaus Theweleit'ın ifade ettiği gibi, "tamamlanmadan doğmuştur". Öyleyse, *Mavi Melek* yine de bir melodramdır.

Rüzgâr Gibi Geçti

Mavi Melek, 20'li yılların bitiminde, sesli sinemanın içerdiği büyüleyici çekiciliğin melodramatik olanın karşı kutuplarından birini oluşturmaya başlamasındaki ilk çarpıcı örnektir. Melodramatik tür, I. ve II. Dünya Savaşları arasında değişmez kuralların kayda geçirmiş üretim yasaları enikonu belirlenmiş bir tür olup çıkmıştır. Sesli sinemanın eşiğinde, sözgelimi Josef von Sternberg filmleri yirmili yılların ekstravagant, alışıldıkdışı, abartılı, çizgidışı eğilimlerinin devamı olarak okunabileceği gibi türün içinde "erotik rüyalara" giden yolun açılması girişimleri de sayılabilirler. (Erotik sinemanın mitolojisinde değineceğimizi gibi.)

Bu gelişmelerden yaklaşık bir on yıl sonra, 1939'da Victor Fleming'in yönetmenliğini yaptığı *Gone with the Wind* (*Rüzgâr Gibi Geçti*), sözünü ettiğimiz gelişmelerin yüz seksen derece karşısında konumlanıverecektir. Sonraki bütün Amerikan melodramlarının tarihsel araştırma, inceleme alanını oluşturan bir filmdir. 50'li yılların Douglas Sirk, Vincente Minnelli, Jean Negulesco filmlerindeki kadın kahramanların babaannelerinin hikâyesini bulabilirsiniz orada; filmlerin filmidir *Rüzgâr Gibi Geçti*, herkesin görmesi şarttır; erotik, emosyonel, ağzına kadar duygu yüklü bir ulusal destandır. Yakın zamanlara kadar sinema tarihinin en büyük ticari başarısı unvanını elinde tutmuş filmin bu başarısı elbette gökten zembille inmemiştir. Sıradan bir ev kadını olan Margaret Mitchell'in aynı adlı romanı, 1936'da, bir gecede zaten ünlü yapmaya yetmiştir onu. (Margaret Munnerlyn Mitchell, romanıyla, 1937 yılında National Book Award ve The Pulitzer Prize for Fiction ödüllerini kazanmıştır.) Zengin ve politikada etkin bir Güneyli ailenin kızı olan Mitchell, 1926'da "Gone with the Wind"i yazmaya başlamış, özellikle artrit hastalığı nedeniyle uzun süreler yatağa bağlı kaldığı için eşi kendisine, seyahatlerde kul-

lanabileceği özel bir Remington daktilo almıştır. Mitchell, romanı on yılda bitirir ve kitabın film haklarını, prodüktör David O. Selznick'e 50 bin dolara satar. Yazar, 1940'lardan itibaren kendini sosyal yardım kurumlarına adayacaktır. Atlanta'da, Grandy Hospital'da siyahlar ve beyazlar için acil bölümünü kurar, Afro-Amerikan hareketinde Siyahların hakları ve eğitimi için onlardan yana yer alır ve II. Dünya Savaşı sırasında çeşitli hastanelerde yardım faaliyetlerine katılır. 11 Ağustos 1949'da, 49 yaşındayken, Atlanta'da caddeden karşıya geçerken alkollü bir sürücünün çarpmasının ardından girdiği komadan bir daha çıkamayacaktır.

Margaret Mitchell, kendi deneyimlerinden, evdekilerin anlattıklarından, Georgia, Atlanta'da yaygın efsane, hikâye ve söylentilerden on yıl boyunca bir araya getirdiklerini sırf oyalanmak için yazıp durmuştur; ama sonraki açıklamalarında bu romanı bastırmayı hiç düşünmemiş olduğunu belirtecektir. Tarihsel kaynakları üst üste yığan, her şeyi ayrıntılarıyla not alan Mitchell'in romanının uluslararası etkisi, eserin tarihsel ve toplumsal fonuna gösterilen ilginin biricik kaynağını oluşturmadığını gösterecektir. Kendisi gibi Güney'de yaşayan beyaz bir Amerikalının hayat ile kurduğu ilişkinin duyguları, bağları; geçmişi yüzyılı bulmayan İç Savaş'ın hayatın içine uzanagelmiş etkileri, ölü bir fondan fazlasını içermektedir. Her yerde geçerli evrensel mitlerin yansımaları vardır metindeki kişilerde. 1941'de Nasyonal Sosyalistlerin romanı yasaklamaları bir şaşkınlık oluşturmamıştır elbette. Romanın kadın kahramanı Scarlett O'Hara, sadece oradaki İç Savaş'la sınırlı bir figür değildir: O, direnmenin bir kahramanıdır; bu da Nazilerin en son görmek isteyeceği şeydir.

Seeβlen ve Roloff, "Rüzgâr Gibi Geçti" romanını, "Die Geier-Wally" ("Akbaba Walley") romanı ile dikkatle karşılaştırmayı önerir. (Wilhelmine von Hillern'in [(1838-1916)] romanı, 1921'den 2005'e kadar 7 kez sinemaya aktarılmıştır. Eser, yazarın tanıştığı Anna Stainer Knittel'in bir anekdotundan esinlenmesinin ürünüdür. Knittel, 17 yaşındayken köyünde bir halatla kayaların içine yuva yapmış bir akbaba yuvasını dağıtmıştır. Koyunları korumaya yönelik bu girişimi köyün erkekleri göze alamayınca yapılması gerekeni Knittel gerçekleştirir. Bir tiyatro oyuncusu ve besteci de olan Hillern, bu yaşanmış olaydan yola çıkarak dramatik bir "anayurt" romanı yazar. Walburga adını verdiği kadın başfigür, kadınlığı tanımlayan konvansiyonlara karşı çıkıp vahşi doğanın içine bir tür yabani hayvan gibi salınır.)

Scarlett'in, çiftliğinin ve Georgia Eyaleti'nin kaderini İç Savaş sırasında ve sonrasında anlatmaya çalışan Mitchell, altından kolay

kalkılmayacak bir projeye girdiğini sık sık fark etmiş olmalıdır. Kitap yazmanın, hele böyle bir kitap yazmanın güçlükleri altında zorlanıp durmuştur; başlangıçta, romanın geçtiği zaman dilimini ve sosyal çevre hakkında gereken her şeyi bildiğini düşünmektedir; ama zamanla, iyi bilmediği çok şey olduğunu fark eder. Daha önce gazeteci olarak çalıştığı için, doğruluğu kesin olarak bilinmeyen bir şeyin yazılamayacağını bilecek kadar sorumluluk duygusu taşımaktadır. Tarihsel verileri tek tek doğrulamak için yedi ay uğraşır, ülkenin sayısız üniversitesiyle kapsamlı yazışmalar yapar. Kocası, "keşke yazmasını ona hiç tavsiye etmeseydim" diyecektir. Bir keresinde romanın adının ne olacağını sormuş, 'Gone with the Wind" diye cevap vermiştir Mitchell. Bu adı Ernest Doweson'un "Cynara" şiirinden almıştır. "Rüzgâr Gibi Geçti"; bu bile, Margaret Mitchell'in o Peggy dedikleri küçük kızla artık ortak bir yanı kalmadığını belli etmiştir, anne babasından ve yaşlı akrabalarından epey öteye geçmiştir artık. Mitchell için yetmiş yıl önce yaşanmış olan, Güney'in sakinlerinin çoğu için daha dün kadar yakın değildir. Gerçekten geçip gitmiştir; aynen solmuş yaprak gibi rüzgâr alıp götürmüştür. Roman, Yankee'lere "geçti artık" demektedir; ama Güney'in asilerine de, o kadar büyük bir şeydi ki, tümüyle geçip gitmez, der gibidir.

Amerikan İç Savaşı'nın ve sonuçlarının hemen bütün dünyada en sevilen "eğlence" türü romanı olmasını açıklamaya çalışırsak, herhalde sadece sosyoloji zemininde kalmamız gerekecektir; ancak romanın tutulmasında şunların da etkili olduğunu itiraf etmek gerekir: "Soylu", "asil" Güney'in hüzün verici efsanelerinin, söylencelerinin oluşmasında Mitchell'in katkısı; Güney'in içine düştüğü utandırıcı durum hatırlandığında, romanın öyle sadece serüvenci, romantik bir metin olarak algılanmamasını açıklayabilir. Güney'den bakıldığında bir toplum biçiminin çökmeye evrimi, ayakta kalma mücadeleleri ve de temelden değişmekte olan bir dönemde, hâlâ eski değerleri ayakta tutmanın çaresiz debelenmeleri evrensel kodlardan önde gelenleri olmalıdır. "Gone with the Wind" romanı, geçiş dönemi destanı gibi bir şeydir de; eskinin, yeninin içinde korunup sürgitini sağlama çabasıdır; geçmişe vedayı tatlı bir anı gibi ele alırken, siyah kölelere yönelik baskıyı bir hale içinde sunması, hayatın yerine filmin fantezilerinin geçmesi demektir ve Peter Conrad ile Gertrud Baruch'un değerlendirmeleri ışığında söylersek, "zaten tarihin de yerine geçmiş bir yedektir film".

Romanın patlayan ilgisi film hakları konusunda büyük bir çekişmeye yol açar ve belirttiğimiz gibi eser, sonunda Selznick tarafından

satın alınır. Kamu, Rhett Butler'ı kimin canlandıracağından emindir çoktan: Clark Gable. Ünlü yapımcı, Gable'ı oynatabilmek için filmi tek başına finanse etme planından dahi vazgeçecektir; ama asıl dert Scarlett O'Hara'yı kimin canlandıracağı sorusuyla ortaya çıkacaktır. Çekimlerden çok önce *Rüzgâr Gibi Geçti*, hemen bütün "iyi Amerikalıların" kafasında müthiş bir heyecan yaratmış, bu iyi bilinen romanın oyuncuları neredeyse seyirci tarafından belirlenir hale gelmiştir. Selznick, hakları satın almaya almıştır; ama sözleşmeyle hâlâ Universal'e bağlı olduğu için, MGM'e geçmeden önce sözleşme süresinin dolmasını beklemek zorundadır. O da bu süreyi uygun bir Scarlett de bulmak için değerlendirir. Yapımcıyı bağlayan sözleşmesi bittiğinde Scarlett'de bulunmuştur: Vivien Leigh. Gecikmelerin getirdiği zaman baskısına maddi sorunlar da eklenir. Böyle çığır açıcı eserler para yutmakla kalmamakta, yetenek de istemektedir. Başta karar kılınan yönetmen George Cukor, birkaç çekimin ardından işten el çektirilir, Victor Fleming'de karar kılınır. O hastalanınca filmi Sam Wood tamamlayacaktır. Aralarında ünlü Ben Hecht ve Scott Fitzgerald'ın da bulunduğu ondan fazla yazar senaryoya el atar; ne var ki hepsi de romanı senaryolaştırırken akla karayı seçmişlerdir. Bu katkıların sonucunda yer yer "hakiki sinemadan" çarpıcı bölümler ortaya çıkabilmiştir; ancak bu sürede üç kameramanın ayağı kaydırılmış, toplamda altı yönetmen, kendi ekipleriyle filme dahil olmuştur. Sonuçta "ortalığı toparlayan" Fleming'dir ve filmi 5 ayda nihai biçimine bağlamıştır.

Filmi özetlersek: Birbirine sarmaşmış eylem, İç Savaş'ın başladığı 1861 yılından 1871'de Washington'daki hükümetin politika ilişkilerini yeni bir düzene bağladığı ve Güney'de de bu düzenlemelerin etkisini gösterdiği 10 yıllık araya yayılır. İç Savaş'ın etkileri ve beraberinde getirdiği politik sonuçlar iki Güney devleti ailesinin, bu ailelerin dostlarının ve Siyah kölelerin kaderleri aracılığıyla anlatılır. Olayların merkezinde dikkafalı, kendinde emin, güzel Scarlett O'Hara yer alır. Scarlett iki kez dul kalır; ancak ne savaş, ne de yaşadığı yıkımlar, kadınının hayata bağlılığını etkilemez. İrlanda mirası huy ve davranışları, kendine güveni, sertliği bütün fırtınalara göğüs germesini sağlar onun. Açlıktan sürünecek hale gelmemek ve aile mirası çiftliği elden çıkarmak zorunda kalmamak için, aşkını ve mutluluğunu feda etmeyi göze alabilir. Bu amaçla, karakteri kendisininkiyle örtüşen inatçı Rhett Butler ile evlenir. Butler, yurttaşlarının hayatlarının aldatıcı bir gerçekliğe dayandığını, mücadelelerinin umutsuz olduğunu düşünmekte, bunu dile getirmektedir. Bir bakıma olayların dışında

kendine bir varoluş alanı oluşturan ve kendisinden başka kimseyi düşünmeyen bir kişidir; ama yüzeyde. Bu kaba kabuğun altında altın bir çekirdek gizlidir ve Scarlett onu da kaybedecektir; Rhett'i sevdiğini anladığında artık çok geçtir. Rhett ve Scarlett arasında, bunların karşıtı figür Ashley Wilkes (Leslie Howard) yer alır. Güney Konfederasyonu'nun bir subayıdır ve kadim düzeni savunan bir soylu gibidir. Bu düzenin çökmesiyle birlikte ortaya çıkan sonuçların yanı sıra, yumuşak, sevecen, fedakâr eşi Melanie (Olivia de Havilland) ile ilişkisi de sorunlarına sorun ekler.

Güney Devletleri'nin o ihtişamlı çiftlikleriyle, bembeyaz villalarıyla, pamuk tarlalarıyla ve siyah köle işçileriyle kurduğu dünyanın Kuzey Ordusu'nca çökertilmesinin ardından, sömürücüler, paradan başka bir şey düşünmeyen işadamları mantar gibi bitmeye başlayacaktır.

Film muhteşem görüntülerle, dal budak salmış film eylemini ve kişilerin galerisini sergileyip durur. Oyuncuların harika oyunları filme eşsiz bir hayat kalitesi katmıştır; gelgelelim duygular, tutkular, kin ve nefret, aşk, sadakat, umut, bencillik, fedakârlık, klasik tragedyaların bu büyük, kalıplara sığmayan ruh durumlarının temsili, Amerikan seyircisine bir numara büyük gelmiştir muhakkak. Bugün seyrederken, bu dramatik tablolar, kişiliklerinden taviz vermeyen, sokağın diliyle "Nuh deyip peygamber demeyen" insanlar ile aramıza mesafe koyma, bütüne kapılmama eğilimimiz anlaşılır gibidir; ama o mükemmel oyunculuğun doruğa çıktığı anlar, atmosfer, görüntü ve sahneler hâlâ etkileyicidir. Tarihsel düzlemden bakıldığında *Gone with the Wind*, Franz Ulrich'in de altını çizdiği gibi eski Hollywood sinemasının doruklarından biridir, atlanmaz uğraklarından; rüya üretme fabrikasının bir abidesidir, güçlü profesyonel kusursuzluklarıyla ve zaaflarıyla.

Waterloo Köprüsü

Mervyn LeRoy, ABD II. Dünya Savaşı'na girmeden önce (1940), popüler bir sahne oyunu olan "Waterloo Bridge"in 1931 tarihli - James Whale tarafından yönetilen– sinema versiyonunu yeniden ele alır. Dünya savaşın eşiğindedir; Metro Goldwyn-Mayer, Avrupa, Nazi Almanya'sının açık tehdidiyle karşı karşıyayken, yüzeyde bir savaş dramı olan bu filme, Vivien Leigh'in *Rüzgâr Gibi Geçti*'de doruğa ulaşan popülaritesini değerlendirmek için kırmızı ışık yakmış olabilir. Filmin önceki versiyonu ABD'de sansürün büyük direnciyle karşılaşmıştır. Mae Clarke'ın, sevgilisinin öldüğüne inanmasından sonra hayat kadını olması, filmin 1934'e kadar ABD'de gösterilmesinin

yasaklanmasına yol açar. 1941 yapımında konu İngiltere'ye taşınınca "sorun çözülür" ve gösteriminde engel çıkarılmaz!

Waterloo Köprüsü, savaşın birinci derecede rol oynamadığı, hayatta, başka şartlarda da yaşanabilecek bir yanılsamanın getirebileceği trajik olayların üzerine kuruludur. Roy Cronin (Robert Taylor), I. Dünya Savaşı'nda cepheye gitmeden önce tanıştığı balerin Myra'nın (Vivien Leigh) gösterisini kaçırmasına neden olunca, kız işinden olur. Bundan böyle Londra sokaklarına düşer, Roy'un savaş alanında öldüğü haberini alınca da durumu iyice dibe vurur. Roy ölmemiştir, döndüğünde Myra'yı bulur; ancak onun hayat kadını olarak bir arkadaşıyla çalıştığını öğrenir. Roy'un bu bilgiye ulaşmasına tepki olarak Myra, çaresizlik içinde Londra Köprüsü'nden atar kendini. Yıllar sonra Roy, o köprüde durup hayatının en büyük aşkını kaybettiğini fark edecektir.

Film bir aksilikler, yanlış anlaşılmalar trajedisidir. Tragedyalardan bildiğimiz entrikaların, birkaç dakikalık, saatlik bir aksiliğin her iki tarafın da hayatını mahvettiği bu filmin müziğinin 1949'da Japonya'da ve Çin'de, İngilizce öğrenen öğrenciler arasında gördüğü ilgi, savaş sonrası Uzakdoğu gençliğinin "romantizme" hasret kaldığını mı göstermektedir? Alıntılar ve değinmeler, özellikle batıda Vivien Leigh'in, Scarlett O'Hara'nın tersine, duygusal, kırılgan tiplemesiyle bütün romantik yürekleri "işgal ettiğine" işaret eder.

4
Melodram'ın Yükselişi

Kadın Filmleri

30'lu ve 40'lı yılların "Woman's Film" tanımıyla sinema literatürüne geçen ürünler Western'den, Gangster türünden ve Film Noir'dan farklı olarak aslında hâlâ ilgi ve keşfedilmeyi beklemektedir. Melodram türü başlığı altında Büyük Bunalım yıllarının ardından bu sinemanın Melodram ile ilişkisini konuşmak, oldukça işlevsel olabilir. Kadın hakları mücadelesinin 20'lerdeki hamlesi, araya giren bunalım yılları, İkinci Büyük Savaş ve sonrası; erkeklerin söz sahibi, hâkimi oldukları bir dünya tablosunu pekiştirmiş midir, gevşetmiş mi? Savaş yıllarında, örneğin Amerika'da erkeğin üretimdeki, iş hayatındaki açığını kapatmak için seferber edilen kadın, erkek geri dönünce gene "evine" yollanmamış mıdır? Hatta, savaşın mağduriyetleri ve ruh çarpıtmalarına maruz kalmış "erkek" yuvaya döndüğünde kadını kuşkuyla karşılayıp "şeytan", "fesat", "güvenilmez zayıf" bir yaratık olarak nitelendirmemiş midir?

Woman's Film, kadınların amaçlarını, umutlarını, erkeklerin hâkim olduğu bir dünyada başarı ve mutluluk aramalarını anlatmaya çalışan küçük, iddiasız, ikinci sınıf yönetmenlerce, mini bütçelerle kotarılan filmlerdir. Ne var ki bu öbeğe giren filmlerin bir bölümü de –her türde olabileceği gibi– eli ayağı düzgün örnekler olarak birikim yaratmışlardır. Bugün sinema belleğimizde kendine hâkim bir yer bulamamış gibi görünen Frank Borzage, Dorothy Arzner, Jean Negulesco gibi yönetmenlerin yanı sıra, Joan Crawford, Bette Davis, Irenne Dunne, Loretta Young, Olivia de Havilland, Barbara Stanwyck gibi unutulmaz oyuncular kadın sinemasına da önemli katkılar yapmışlardır.

Woman's Film'in kadınları sorunlarını kendileri çözmek zorundadırlar, çelişkilerini anlamak, anlatmak, onlara düşer; kendiliğinden

yapmaktadırlar bunu, öyle kolay kolay rastlanmayacak bir özgürlüğe, bağımsızlığa sahiptirler. Yanlış ve doğru aşk, başarı ile aşk, aşk ile görev ve anne rolü ile sevgili rolü arasındaki çelişki başlıca temadır.

Kadın filmleri de öteki türler gibi kendi konvansiyonlarına sahiptir: Birbirine benzeyen eylem çatıları, sürekli tekrarlanan karakterler, aynı kadın kahraman tipleri. Ya iyidir ya da kötü bu kadınlar. Kötüyken başkalarına feci, berbat şeyler yapabilmektedirler. Onları kayalardan aşağıya itip yemeklerine zehir koyabilmekte ya da berikinin kafasına bir kurşun sıkabilmektedirler. Ayrıca bu kötü kadın karakteri öteki kadının erkeğini çalmaya hazırdır; öz kız kardeşinin sevgilisiyle kaçmakta hiç tereddüt etmez. Erkeği kendi ustası olarak görmek yerine, onu yönlendirip kullandığı için korkunçtur bu kadın çoğu zaman. Genelde bu tavır ve davranışlar "kötü kadının huyu" tanımına mal edilmektedir. Korkunç kadınlar kötü doğmuşlardır, hepsi bu. İyi kadınsa doğuştan iyidir sanki; ama pek o kadar da iyi sayılmaz Zaten bu belirsizlik, kadın filmlerinin Kara Melodramlara kaydedilmeye de aday olmasının kaynaklarından biri sayılabilir; hatta Thriller içinde de bir şekilde konuşulabilir bu filmler. Şu farkla: Thriller, kişinin davranışlarında fırsat bulabildiğince "psikoloji tanımlarıyla" açıklanabilecek etmenler bulur. Kadın filmleri, şeytan, güvenilmez "insanlar" varsayımıyla başının çaresine bakar gibidir. Femme fatale mitolojilerin mirası gibidir de. O, Birinci Ahit'teki Samson mitolojisinin, erkeğin gücünün sırrını kralın adamlarına ihbar eden Dalila'sıdır; erkekle oyun oynamakta, onun hayatını mahvedebileceğini göstermek istemektedir. Ne var ki işin tadı iyice kaçar, Samson'un gözleri kör edilir.

Jeanine Basinger mealen şöyle ifade eder: "Kadın filmlerinde elbette erkekler de vardır. Onlar bu filmlerde solgun, etkisiz bir oyun sergilerler; zayıf, kabiliyetsiz, güvenilmez, alçak tiplerdir genellikle. Ya kadının oyununa gelmekte ya da alkole teslim olmaktadırlar. Genellikle 'öteki kadınla' kaçarlar; 'kötü kadın' da teşekkür olarak er ya da geç bir fırsatını bulup müteşekkirliğinin ifadesi olarak içkisine, yemeğine gerekli dozajda zehri karıştırıverir! Erkek ne kadar zayıfsa kadın da o kadar güçlü olur bu filmlerde. Kadın filmleri, bıkıp usanmadan, hem onların hem de kendilerinin hayatlarını mahveden zayıf bir insana bağlı kalmaya mecbur olmuş, güçlü bir kadının ikilemi etrafında dönüp durmuştur. Bu filmlerde kadının gerçek bir 'özgürleşme', kurtulma umudundan söz etmek mümkün değildir; daha iyi, güçlü, sağlam, güvenilir, namuslu, baba gibi de olabilen bir erkek bulma umududur söz konusu olan, hepsi bu."

Bu verilerin ışığında, örneğin dönemin Joan Crawford filmlerini ele aldığımızda, onun aynı açmazın içine düştüğüne tanık oluruz: Umut bağladığı adamdan çok daha güçlü olduğu için, kendisinden güçlü erkeğin özlemiyle hareket eder. "Babanın aşılması" şartı (Melodram'ın "metafiziğinin" güçlü olanın –baba'nın– aşılması olduğunu hatırlatalım), kadını sonunda "babamsı" adama geri döndürür. Buna bir örnek, Frank Borzage'ın 1937 yapımı *Mannequin*'i olabilir. Jessie Cassidy (Crawford), bu filmde gecekondu semtlerinden Lower East Side'daki evinden uzaklaşmaya çalışır. Daha iyi bir hayat ve güçlü, kurtarıcı bir erkek özlemiyle hareket eden bir kızdır. Erkek arkadaşı Eddie ile (Alan Curtis) evlenir. Eddie onu etkilemek için daha iyi bir apartmana taşır. Gelgelelim genç adam sadece yakışıklıdır, o kadar. Evi, hayatlarını ayakta tutabilmek için canını dişine takmak zorunda kalan ise Jessie'dir. Düğün akşamı, milyoner John L. Hennessey (Spencer Tracy) ile tanışan Jessie bundan sonra iki erkek arasında kalacaktır. Ne var ki Eddie, Jessie'nin ilişkisini hazmedememekte, şantaj yapmaya çalışmaktadır. Maddi durumu bozulan Hennessey'i sevdiğini sonunda fark eden Jessie, adamın kendisine armağan ettiği mücevherleri satarak beraberliklerini kurtarır. Eleştiri, "modern Cinderella" yorumunu getirmiştir filme. Bu gerçek bir Women's Film'dir ve aileyi kurtaran kadındır. Baba figürü erkek, iktidarını kaybedip kadın tarafından kurtarılır.

İyi ve kötünün yanı sıra, bu kadın filmlerinde birçok yan figür bulunur. Ailenin öteki üyeleri, aşk öyküsünün engelleri ya da katalizörleri olan çocuklar, kayınvalideler. Kadın kahramanın çoğu zaman kendisinden yaşlı ve daha az çekici, kendisine sadık, güvenilir bir kadın arkadaşı vardır; ona yardım eder, gerektiğinde onu beyhude yere uyarır. Kimi zaman da kendiliğinden hareket eden bir erkek vardır; onunla ilgilenir, maddi destek verir, biraz da olsa kadının bağımsız davranabilmesini sağlar. Bu figürü, metafizik öğenin, "melodram baba figürünün" bir tür yarılmış tezahürü ya da maddi zenginliğin de temsilcisi olarak adlandırabiliriz. Kadın, böyle birinin erotik kölesi olmaktan endişe duymadan (kariyerinde de birine köle olmadan) ekonomik özgürlüğüne kavuşabilir, duygularına sahip çıkabilir, dengelenebilir. Olive Higgins Prouty'nin aynı adlı romanından uyarlanan ve döneminin en bilinen kadın filmlerinden olan *Now, Voyager*da (*Aşk Yolcuları*, Yönetmen: Irving Paper, 1942), Claude Rains tarafından canlandırılan Dr. Jacquith, ailesinin orta yaşlı ve çirkin görünüşlü kızı Charlotte Vale'i (Bette Davis) baskıcı annesinin kontrolünden uzaklaştırır, onu kendine güvenen bir insana dönüştürür.

Kadın filmlerinin eylem çatısı özellikle dört motif üzerine kuruludur: Melodram'ın üçgen öyküsü, fedakâr bir anne(lik), kötü kadının öyküsü ve kadın kahramanın büyük kariyeri. Mümkün her üçgen öyküde, erkeğin kısmen de olsa gözden düşmesi, aynı zamanda da iyi kötü bir rehabilitasyonu söz konusudur. Kadın kahraman iki erkek arasında duruyorsa, işe yaramaz erkeğin akla ziyan aşk öyküsü üzerine, az önceki örnekte de söz konusu olduğu gibi, "baba" figürü devreye girer. Kahramanımızın sevdiği erkeği isteyen bir kadın rakibi varsa, erkek karar vermekte aciz biri gibi, genelde yanlış tercihte bulunur. Özellikle Bette Davis, bu üçgende kaybeden kadındır; iyi arkadaşı kalkıp sevgilisini elinden alır. Özellikle evlenmemiş annelerin kaderi, sosyal hor görme eğilimlerinin oluşturduğu gerçek problemleri yansıtmakla kalmaz, bu durumda bekâr annelerin ekonomik zorluklarına da işaret eder. Bu durumda evli olmayan kadının aşk, sevgi arayışlarının, evlilik, aile isteğine doğru saptırılması tehlikesi de vardır. Sevdiğinden emin olmayan kadının evliliğiyle birlikte çifte sorunları başladı demektir. Kaldı ki erotik ile anne-çocuk arasında derinleşebilen ihtilafın sorunlarını da buraya ekleyebiliriz. (Kubrick'in *Lolita*'sı, bekâr annenin erotik arzuları ile kızı arasındaki ihtilafın, apaçık bir mücadeleye ve rekabete tahvil olduğu bir filmdir ilk bakışta.)

Burada hem biraz soluklanmaya, hem de türlerin genel karakteristiklerini, yasalarını, modellerini oluşturmaya, bu yöndeki önerileri sunmaya çalışırken, bir bakıma "tür metafiziği" gibi bir şeyleri tespit etme izleniminden de en başta okurun, sinema izleyicisinin kaçınması gerektiğini hatırlatalım. Burada fazlasıyla öne çıkan, yasa gibi işleyen kurallar, eğlence sanayiinin meta üretme mecburiyetinin de bir zorunluluğudur. Hayatın içindeki kültür tüketim ilişkileri cangılında kaybolmuş bir "üretim metaı" olarak düşünülemez. İyi-kötü olmazsa olmazı belirlenmiş bir filmin senaristinden yönetmenine, oyuncusuna ve bütün kadrosuna da kabaca bir sınıflandırma gelmeden edemez; dolayısıyla seyircisine de. Şu türü daha çok tercih eden seyirci, şu oyuncuyu da şu ve bu türde bekleme eğilimi, üretim pazarının hedefidir. İlginin –oyuncu ve tür düzleminde– yatay ve dikey yaygınlaşması, kaos yaratmadığı sürece bu pazarın dinamiğini, hayatiyetini sağlar. James Dean, *Giant*'ta (*Devlerin Aşkı*, Yönetmen: George Stevens, 1956) mitolojisine bir şey eklemek şöyle dursun, onu neredeyse harcamak üzeredir. Hollywood, filmin gösterime girmesinden bir süre önce, zamansızca aramızdan ayrılan Dean'in ölümünü, popüler mitlerinden birini yaratmak üzere kullanır.

Savaş Yılları

I. Dünya Savaşı'nın ardından o "kükreyen yılları" Büyük Bunalım Dönemi izler; derken hem Kıta Avrupa'sından, hem de Amerikan sinemasının "uygulayıcı danışmanlarının" diyarından faşizmin ayak sesleri duyulmaya başlar. Savaş, ikinci kez gene Avrupa'da başlar; ancak bu kez tüm dünyayı içine alacak boyutlarda, Japonya desteğiyle tarihin en büyük kıyametini temsil eder hale gelir. Amerika savaşa girer; gündelik hayat ayrılıklar, aile parçalanmaları, bunalımlar, yabancılaşmalar, çelişkilerle dolup taşan deneyim ve yaşantılarla çalkanıp duracaktır. Asker, sözcüğün düz anlamında, evdeki eşinden çok daha yakındır düşmana; burun burunadır onunla, karşısındakini tanımasa da "düşman, askerdir" ve bu yeterlidir. Evde bıraktığı, kendisini bekleyecek kadını (sevgiliyi) tam anlamıyla tanıma fırsatı bile bulamamıştır o yaşta. Çatışmanın "istirahat" aralarında, karşısındaki düşmanın keşfedip durur; savaşın son yıllarında düşmanın içindeki kadını keşfetme imkânı bulmuştur belki de; çünkü onu evdeki karısından çok daha iyi tanımaktadır.

Amerika'da (yuvada) askerin dönüşünü bekleyenler, ister istemez bir endişe ve tedirginlik, hatta korku içindedirler. Neresidir orası, Avrupa (hatta Güneydoğu Asya? Oradan da bu kez bir Butterfly'ı unutmadan dönen asker kendi eşi olamaz mıdır?) Evde özlem, korkuyla sarmalanmıştır. Tamam, dönecektir asker; ama kim olarak, giden olarak mı? Kaç ay, kaç yıl imgesini canlı tutabilmiştir ki acaba? Bu görece düşük ihtimalin tedirginlikleri alabildiğine yerindedir. "Coming Home"cular arasındaki sakatlardan biri de eşi mi olacaktır ya da şiddetin ve hunharlığın zihnine işlemiş patojenleştirici etkileriyle eve bir canavar mı dönecektir?

Savaş, ailelerin içinde, duygular arasında sürüp gidecektir ve buna herkesin hazır olması gerekmektedir. Elbette sinemanın da!

"Popüler mitoloji" özellikle de sinema, savaşın deneyimlerine, yaşananlara elbette şu ya da bu şekilde, tepkisiz kalamaz. Aslında aynı bağlamın içine sığdırılmaya, farklı farklı olaylar ile bütünleşmeye yatkın olmayanları da bir şekilde yan yana getirir popüler mitoloji. Savaşın, hayatın zahmetlerine, güçlüklerine, kayıplarına bakışını kendi yasalarına göre fantezileştiren bu sinema, mağdurları, mağduriyetleri ödüllendirmesini iyi bilir; emosyonel çelişkileri yorumlayacak, açıklayacak imkânlar sunar; dışarıdaki, artık uzak kalan o yerden (hatta toplu bir çözüm bahanesiyle binlerce insanın yarınlarını bile cehenneme çeviren nükleer bombanın sorumluğunu savaşı başlatan ve bir türlü bitirmeye yanaşmayan Japonya'ya yük-

leyebilecek olan) ülkeye dönüş, burada iç huzuru ve barışı bulma imkânı sunan kültüre ve sosyale dönüştür bu sinemada. İşin ilginç yanı, "popüler mitolojinin" savaşın korkunçluğunu yok sayma gibi bir lüksünün bulunmayışıdır (Bu sinema, gerçekliği yok saydığı yerde nefes darlığından ölürdü). Savaş korkunçtur; ama başka, iyi yanları da olabilir! Mesela dayanışmanın en acil ve uç örneklerinin tezahür ettiği ortamdır savaş. Kahramanın, hainin, korkağın, ikiyüzlünün ayaküstü tespit edilip kategorize edilebileceği şartların kodeksidir. Kısacası: Popüler kültür (sinema), bu korkunç deneyimden yara almak şöyle dursun, "kârlı çıkmayı" iyi bilir.

Savaş bir maceradır da; "erkek, erkek olup çıkar" der "yurtsever" aksiyon filmleri: "Savaş başladığında artık Siyahmışız, Kızılderiliymişiz, Çinliymişiz, geçerliliğini kaybeder; bir savaş gemisinin, bir bombardıman uçağının, bir tankın içinde sadece erkek ve askerizdir". Öldüren teknoloji hayranlık uyandırıcıdır; seni o engelleyici duyguların esaretinden kurtarıp üzerine yükseltir. Zaten "eğlendirici yanları da yok mudur savaşın" der komedi filmleri. "Büyük adamlar bizleri yönlendirir ve korurlar" demez mi sinemanın biyografik filmleri. Sonuçta popüler mitolojinin bu ayağı, o amansız savaş filmlerinden çıkaracağı sonuçları klişeleştirir. "Ivo Jima cehenneminden döndüğünüzü biliyoruz. Hikâyeniz elimizde. Savaş, sizleri bütün bir insan yaptı. Asker olmayan erkek olabilir mi?" Ancak kadınlar işin içine girince durum epey ciddileşir. "Savaş ile cinsellik" arasındaki bağı anlamamızı sağlayacak popüler mitolojinin araçları bu ilişkinin altında kalmıştırlar. Fonunda savaş olan birçok popüler mitoloji (film), çaresizce, histerik, duygusal ya da naif zeminlerde imkânsızın üstesinden gelmeye çalışır: Savaş ile aşkı bağdaştırmaya.

Casablanca

40'lı yılların başında Anglosakson melodramı, sinemada, zıvanasından çıkmış dünyada, anayurtlarından, yurtlarından uzak yerlerde şu ya da bu biçimde özgürlük için mücadele eden insanları anlatmaktadır. Başlangıçta faşizm ne Almanya'dır, ne de Japonya; Avrupa'da önü alınmaz biçimde yayılan bir hastalıktır ve sadece İspanya'da ona karşı mücadele etmek yeterlidir. 1941'de Pearl Harbour'a Japonya'nın saldırısından epey bir süre sonra bile savaş Amerikalı için ta uzaklarda, Eski Kıta'daki bir macera, ürkütücü bir olaydır. Gene de sıçramalar vardır, etkiler. Bunun ilk örnekleri, daha savaştan önce ve savaşa doğru, dolayısıyla da patlak veren savaşla birlikte Amerika'ya gelen göçmenler, sığınmacılardır. İngiltere'den gelen haberler, hatta

Amerika'ya ulaşan silah siparişleri, uzakta da olsa ciddiye alınabilecek gibi görünmeyen bir savaşın belirtileri olarak anlaşılabilmektedir. Michael Curtiz, o dönemlerde "kara savaş" filmleri çekmiştir. *The Adventures of Robin Hood* (*Vatan Kurtaran Aslan*, 1938) denince aklımıza gelen "asıl" film, Curtiz'in imzasını taşımaktadır. *Captain Blood* (*Kanlı Kaptan*, 1935), *Angels with Dirty Faces* (*Kirli Yüzü Melekler*, 1938) birer Curtiz filmdirler. *Casablanca*'nın ardından kendi şirketini kurup çalışmaya kalkan Curtiz pek başarılı olamaz. Yönetmen, savaşın korkunçluğunu, gündelik olanın karşısındaki yaşantıların çekiciliğini anlatan bir çizgi tutturmaya çalışmıştır. Aslında bu anlayışa dayalı filmlerde hep bir bakıma bir Hemingway ruhu aranabilir. Parçalanmakta olan Avrupa, Amerikalı maceraperest için tecrübeleri acı olabilecek "hudut" İspanya İç Savaşı gibi ("Çanlar Kimin İçin Çalıyor") hedeftir. Faşizme karşı duran ne Amerika'dır, ne de ulus: Mitik, maceraperest Amerikalı, yazar, entelektüel, bireysel, anti otoriter, anti ideolojist, anti nasyonal, eril, bir sürü kişisel yenilgi yaşamış bir dünya kurtarıcısı.

Casablanca'nın kahramanı da bu şemaya iyi kötü uygundur. Rick Blaine (Humphrey Bogart), filme göre, İspanya'da Almanlara karşı savaşmıştır. İşgal altındaki Paris'te, bir kadına olan aşkı onu büyük bir hayal kırıklığına uğratmış; kahramanımız, biraz acımasız, huysuz, alaycı, neyi ciddiye alacağına ancak kendisi karar veren bir tipe dönüşmüştür. İnsanlara olan mesafe ve viski, onu hayatta tutabilen iki şey, olmazsa olmazıdır. Afrika'nın Atlas Okyanusu kıyısında, İspanya'nın, Cebelitarık'ın tam karşısındaki komşusu, Fas'ın Casablanca (Beyaz Ev) kentinde Rick, "Americain Cafe"sini işletmektedir. Cafe, Avrupa'nın politik mültecilerinin buluşma yeridir; öte yandan da Faşist İspanya'nın ve Fransa'nın güney kesiminin Vichy Faşist Hükümeti'nin coğrafi komşusudur. Casablanca'ya ulaşabilenler, Lizbon üzerinden Amerika'ya geçmeyi ummaktadırlar. Casablanca, Fransa'nın faşist hükümeti Vichy rejiminin denetimi altında olduğu için de kaçakların, mültecilerin hiçbirinin geçerli resmi pasaportları, kâğıtları bulunmamaktadır. Bu durumdaki şehir, birçoğu için bir tuzaktan başka bir şey değildir. Casablanca'da Alman subayları yabancı görüntüler değillerdir ve yakalananın kendini toplama kamplarında bulacağı da kesindir. Kaçakların kimilerinin Ugarte (Peter Lorre) gibi kendisi de kaçak olan kimselere güvenmekten başka şansları bulunmamaktadır. Ugarte vize ya da pasaport düzenleme aracısıdır. Rick'e iki pasaport ulaştırdığında, yakayı ele verir ve sonrasında öldürülür. Derken hiç beklenmedik bir anda Rick'in Paris'te kaybettiği sevgilisi

Ilsa Lund (Ingrid Bergman), yanında kaçak, aranan bir direnişçiyle Rick'in işlettiği Cafe'de ortaya çıkar. Beraberinde Macar direnişçi kocası Victor Laszlo (Paul Henreid) ile birlikte Lizbon'a geçmek üzere buraya ulaşmışlardır. Laszlo bir Alman Toplama Kampı'ndan kaçmıştır ve Naziler onun izlerini buraya, Casablanca'ya kadar sürmüşlerdir. Alman Yüzbaşı Strasser (Conrad Veidt), ikilinin Amerika'ya ulaşmasına ne pahasına olursa olsun engel olması için, her durumun adamı, yozlaşmış, güvenilmez Fransa'nın resmi görevlisi Renault'ya (Claude Rains) baskı yapar. Rick'te iki pasaport vardır ve sadece o, Laszlo ve eşinin Amerika'ya kaçabilmelerini sağlayabilir. Pasaportları Ilsa'ya verme eğilimi ile onu yollamama fikri Rick'i altüst eder; sonuçta gene de Laszlo ve Ilsa'nın Casablanca'yı terk etmelerini sağlayacak kâğıtları onlara vermekle kalmaz, bu çıkışı engelleyebilecek Strasser'i de havaalanında öldürür. Olayın tanığı Renault, Rick'i bir süre için Casablanca'yı terk etmesi için uyaracaktır.

Humphrey Bogart, Casablanca'da hiç olmamış olan Cafe'sini görmek için Fas'a gitti mi, bilinmez; ama film tamamen Amerika'da, stüdyoda çekilmiştir. Çekimler yapılırken filmin finali senaryoda henüz belli değildir üstelik. Metnin yazarı Howard Koch, çekim çalışmaları sırasında önündeki sayfalarla boğuşmaktadır. Bu belirsizliğin en önemli sebeplerinden biri oyuncuların 16'sının gerçek mülteci olmasıdır ve bunlar, oyuna kendi kişisel deneyimlerini katmaya çalışmaktadırlar. Özellikle trajik boyutun, mültecilerin durumunun o grotesk yanıyla az çok buluştuğu bölümlerde bu doğal katılım etkilidir. Film adım adım mültecilerin ruhsal durumlarına adapte olmuş, filme alabildiğine sahici bir atmosfer katılmıştır. Dekorların dekor diye bağırması, tam da bu anlamda, sahicilik etkisinin belirleyiciliğine katkıda bulunur. Dekorun ve ruhsal havanın yapaylığı, dahası Cafe kurgusunun dekor olarak bütünüyle yabancılığı, yadırgatıcılığı, gerçek dünyalarının dışına savrulmuş insanların trajedilerinin sahiciliğini yansıtmakta beklenmedik bir imkândır. "Kimse buraya ait değildir" der Rick. Hayatlar dekoratif bir dünyaya tıkıştırılmıştır. (Aslında bütün şiddet ve zor iktidarlarının temsilcilerinin kendilerini dekoratif etmekte aşırı özenlerini unutmazsak, bu açıklamayı da buraya belki ekleyebiliriz: Böyle yapay bir ortamda, korkutucu olması gereken bir Nazi üniforması da sanki dekordan yere düşmüş bir parça gibidir.)

Film, savaşı askeri bir ihtilaf, çatışma olarak verme gibi bir dert taşımaz. Tek tek insanların mutluluğunu, sıradan hayatlarını bile yaşamalarına imkân vermeyen bir "Melodram'dır" savaş; ama her insanda saklı insan olma reflekslerini, iyilikseverliği, fedakârlığı dışavurmak

gibi bir ideal masalı da vardır burada. Umut kadar çaresizliğin, kaçma, kurtulma kadar durumu kabul etmenin, vazgeçmenin getirdiği kazanımların da söz konusu olduğu filmde, Dooley Wilson'un "As Time Goes By" şarkısı, artık hiçbir şeyi ciddiye almaz görünen, ideallerini kaybetmiş bir alaycıyla, hâlâ bir idealist olan ama duyguları bu idealizmi her an tehlikeye atacak bir kadın arasındaki aşk öyküsünü destekler. *Casablanca*, bir savaş filmi olmadığı yerde hayatın anlamı filmi gibi bir şey değil midir? Uğruna yaşayacak bir nedeni olmuş insanlar ile hiçbir nedeni olmayanlar, dünyanın öbür ucunda da olsalar, onlarla kurduğumuz duygu bağı bunu kanıtlamaktadır.

Filmde Rick iki kez kaybeder aşkını: Paris'te yaşanan, onun iradesinden epey bağımsızdır; ikincisi ise kendi seçimi. Sevgiliyi (anlamı) iki kez kaybetmenin hayata imrenilecek geri yansımasından yoksun olmak: Bu trajedidir, felakettir; ama Melodram değil. "Zaman geçerken" Rick'e ne çok şey bırakır. Bu anlamdan biraz olsun pay alma imkânı bulan Fransız resmi memuru Renault şansını iyi kullanır. Üniformalı, dizayn edilmiş görevli, Faşist Fransız Hükümeti'ne milyonlarca olay içinde küçük ama anlam olarak büyük bir tokadın atılışında kaçaklara yardım etmiş, Rick'in aslında imrenilecek hayatının içinde kendine bir yer ayırtmıştır. Kusturica'nın *Crna macka, beli macor (Kara Kedi, Ak Kedi,* 1998) filminde *Casablanca*'nın sonunu gece gündüz izleyen yaşlı Çingene, "işte dostluk budur!" derken belki de hayatının aşkını kendi elleriyle, bir daha görmemek üzere uçağa bindiren Rick olmak istemektedir. Elbette *Play it Again Sam*'in Woody Allen'ı da!

Melodram ve Savaş

Casablanca'nın ardından savaşın "kader" olarak ne anlama geldiğine, kurbanların sonraki hayatlarına bakarak bir cevap vermek mümkün olsa da, Amerikan sinemasının yorumları gerçekçiliğe uygun ya da yakın cevaplar mı aramıştır? *Casablanca*, savaşın aşkları engellediğini söyler; peki ama imkânsızlaşanın yerine ne geçecektir hayat devam edecekse? Melodram'da, tarafların olağan hayatta aşkın hareketine göre kendi dünyalarına çekilmesi bir kural gibidir. Savaş, "dışa açılma" boyutunu ekler ilişkilere. Savaşın acıları duyguları körüklese ve olumsuz etkilese de "dışta" bir dayanışma tarzı Melodram'a eklenir. Toplum ile aşk karşı karşıya geldiğinde, haklı olan hep "aşktır"; Melodram aşktan yana ağırlığını koyup durmuştur. Oysa şimdi toplum öğesinin yerini "kader" kimliğiyle savaş alır. Savaş (kader) ve aşk, Melodram'ın altından kalkabilmek için kimi formüller bulmasını

şart koşan bir ikilem gibidir. Birey ile toplumun uzlaşmaz karşıtlığı sanki ertelenmiştir türde. Savaş, toplum yanını temsil etse de toplum ile özdeş değildir elbette. Farklı olarak savaş, aşikâr acı çekenler (memlekette kalanlar) ile mücadele edenleri birbirinden ayırt eder. Özel, kişisel hayat genelleştirilmiştir şimdi.

Anglosakson kültüründe "flag wawer" denen yurtsever, ideolojik savaş Melodramlarında, duygulara ihanet etmeye karşı çıkan gözden kaçmaz bir protesto buluruz. Aynen toplum gibi, savaş da ulusu erkek ve kadın olarak ayırır. Kadın ile erkek arasında, savaş şartlarında, olağan şartlardaki ilişkilerin tekabüliyeti çıkar karşımıza. Melodram'ın farklı sosyal sınıflar, siyahlar ile beyazlar arasındaki uçurumları şimdi, savaşanlar ile geride kalanlar, bekleyenler arasında kendini gösterir. Açmak gerekirse: Genelde Melodram'ın anlatma tarzı; henüz el atılmamış, tabu sayılan bir soruna, tema'ya ürkek adımlarla da olsa yaklaşmak, ayrıcalıkların alt kategorisinde yer alan sosyal sınıflardan ya da gruplardan yana çıkmak –bunların öyle adını tanımını fazla kurcalamadan– durumu idare etmektir; ama elbette aradaki sorunları "yumuşatabildiği kadar yumuşatıp" toplumsal bağlarının mümkün olduğunca dışına çekmek ve "özel olanın imajiner dünyasına" yerleştirmektir. Melodram, toplum ile birey arasındaki karşıtlığı mutlak ve total, bütüne yaygın saydığı için onun derdi ya da meselesi toplumsal bir çelişkinin çözümüne katkı değildir ve ol(a) mamıştır. Bu bağlamda Melodram'ın çelişkileri, uzlaşmaz toplum-birey çelişkisi, savaşta genel bir çelişkiye tahvil olmuştur denebilir.

Hemingway uyarlaması *For Whom the Bell Tolls*'ta (*Çanlar Kimin İçin Çalıyor*, Yönetmen: Sam Wood, 1943) İspanya İç Savaşı'na kendi tercihiyle katılan Amerikalı, kaderi (toplumu) kendisi seçmiştir. Bu öbeğe giren filmlerde kadın, savaşa anlam ve ideal yükleyen bir yurtsever değil, kararlarını almış erkeği destekleyen, kadere boyun eğen, acı çeken figürdür. Cephede, geride ya da yurtta erkek beklenir; o bir gazidir, idolleştirilmiştir, kahramandır. Ne var ki tabutlar, sakatlanmış ruhlar, psikolojik çöküntüler, savaşı öyle hayranlıkla karşılanabilecek bir olgu olmaktan çıkarır ve dönebilen erkek gurur nesnesi olmaktan öte sorunların ister istemez kaynağına dönüşür.

Sonsuza Kadar Lanetli: İnsanlar Yaşadıkça

Bilgilere göre "From Here to Eternity" Rudyard Kipling'in "Gentlemen Rankers" manzumundan esinlenerek geliştirilmiş bir tanımdır. Bu manzumda, "üst rütbelerin altındaki 'kara koyunlar' sonsuza kadar lanetlidirler; Tanrı bize merhamet etsin" ifadesi dikkat çeker.

Bu durumda, filmin dilimizdeki adının ("İnsanlar Yaşadıkça") epey ortada kaldığını söyleyebiliriz. Özellikle "insan" genellemesiyle dolaylı ilişkili bir tanımdır orijinalindeki ve orada da "orduya" ve "erkek kolektifine, birliklerine" doğrudan indirgenmeyi önleyen bir kısa devre varmış gibi görünür.

Savaş, erkeğin varlığının hasara uğramasına yol açan önemli nedenlerden biridir. Daha baştan belirtmeye çalışabiliriz: Toplumun tahammül (muhafazakârlık) sınırları ile ordunun disiplin ve kuralları, hiyerarşisinin kutsallaştırılmışlığı buluşunca, en alt rütbedeki insan "buradan sonsuza kadar lanetlenmiş" demektir. Fred Zinnemann, 1953 yılında James Jones'un "From Here to Eternity" romanını aynı adla sinemaya aktarırken, (askeri) erkek kolektifinin, hiyerarşinin ve eğitimin "psişik" yapısını tartışmaya açar ve bunu da belli sınırlara kadar götürür ancak.

Er Robert E. Lee Prewitt (Montgomery Clift), 1941 yazının başında Schofield Birliği'nde görev yapmak ister. Yüzbaşı Dana Holmes (Philip Ober), orta sıkletin yenilmez boksörü Prewitt'in sayesinde garnizonun en iyi boksörünün kendinde olduğunu gösterecektir. Ne var ki Prewitt, Pearl Harbour'daki birliğine intikal etmeden önceki son boks maçında rakibinin gözlerini kaybetmesine sebep olduğu için, Holmes'un bütün baskı ve zorlamalarına rağmen birliği adında boks yapmayı kabul etmez. Milton Warden (Burt Lancaster), beceriksiz (iktidarsız) subayının yerine birliğin bütün işlerini tek başına yapmaktadır. Warden da Prewitt'in boks yapmamak için direnmesine bir anlam veremez; ancak davranışına saygılıdır onun. Prewitt'in tek dostu İtalyan Angelo Maggio'dur (Frank Sinatra). Holmes'un karısı Karen (Deborah Kerr), garnizona sık sık uğramasına rağmen kocasıyla seyrek görüşebilir. Warden, onu ağırlamayı da görevleri arasında görüyor gibidir. Warden ile Karen arasında bir duygusal yakınlaşmanın belirtileri de ilk anda kendini ele verir. Prewitt ve Maggio, garnizonun bütün öteki askerleri gibi randevuevinde bir araya gelmektedirler. Bir seferinde Maggio, disiplin çavuşu Judson (Ernest Borgnine) ile dalaşır. Warden eline geçirdiği şişenin ağzını kırarak Judson'a meydan okur ve Maggio'yu korur; ancak Maggio'yu "defterine yazmıştır" inzibat çavuşu.

Prewitt'in randevuevinde çalışan Lorene'e (Donna Reed) ilgi duyduğu günlerde, Warden ile Karen arasındaki duygusal ilişki de yoğunlaşmaktadır. Gizlice buluşur, Pasifik sahilinde yüzerler. Warden ilk çocuğunun ölü doğmasının ardından bir daha çocuk sahibi olamayan Karen'in, o dönemde kocasının kendisiyle ilgileneceğine,

başka bir kadınla beraber olduğunu belirtir. O da boşluğunu çeşitli ilişkilerle doldurmaya çalışmıştır. Kadının hikâyesi Warden'i etkiler. Filmin ünlü sahil sahnesinde Warden, Karen'i öpmeden önce kısa bir süreliğine yüzüne tereddütle, düşünceli biçimde bakar.

Bir gün, zilzurna sarhoş Maggio nöbetten kaçınca, askeri mahkeme onu alt ay hapisle cezalandırır. Fatso, tutuklu kalacağı hapishanenin sorumlusudur. Genç adama hayatı dar edince, Maggio bir akşam kaçar, garnizonuna dönerken yolda Prewitt'in kolları arasında, gördüğü işkencelerden ötürü can verir. Prewitt, garnizonda, Maggio'ya ünlü vedasını çalar ve ardından Fatso'nun yolunu keserek onu öldürür; birliğine dönmek yerine, yaralı halde randevuevindeki Lorene'nin yanına saklanır. Bu öldürme olayının ardından Holmes'un rütbesi indirilir. Warden, Karen ile evlenmeye razıdır; ancak kadın onun rütbesini yükseltip subay olmaya ve bir başka kente yerleşmeye ikna etmeye çalışınca, ona veda edecektir. Finale doğru, 7 Aralık 1941 günü Pearl Harbour saldırıya uğrar. Garnizon ve liman bu saldırıdan fazlasıyla etkilenir. Saldırıyı radyodan duyan Prewitt, yaralı halde birliğine geri dönmeye çalışırken onu sabotajcı zanneden nöbetçi tarafından vurulur.

İnsanlar Yaşadıkça, savaşı duyguların mezarı sayan filmlerden değildir. İnsanlığın duygularının mezarlığını izlemek için Kubrick'in türe damgasını vuran iki filmini ve Robert Aldrich'in üretimlerini izlemek gerekir.

Bu film erkeğe övgü ve aynı zamanda bir ağıttır da. Western ve Gangster filmlerinin çoğu gibi "asker filmleri" de popüler mitolojide birer erkek filmidir. Erkeklerin üstesinden gelmeleri gereken zorluklar, ilkece onların kendi doğal ihtiyaçlarından türemez. Sosyal hayata "kayıt olmamış" Westerner'lar, sivil hayatın üyesi sosyal ilişiklerin parçası insanlara, düzenin resmi görevlilerine yardım ederler. Sığır ağalarının çetelerini, hırsızları kentten kasabadan uzaklaştırır ama sonra çeker giderler. Bir sonraki kasabada benzer bir görev onları bekler; kendi doğal ihtiyaçlarıyla ilişkisiz bir görev. Hayatını kasabada, kentte, yerleşik kurmaya çalışan barışçıl göçmenlere kol kanat germesinin Westerner'in kendi hayat projesinin en azından belki son çeyreğine kadar ahlaki görevi değildir. Westerner'a âşık olan kasabadaki kadın, onun ortalığı derleyip toparladıktan sonra çekip gitmesine engel olmaz, olamaz. Gangster, kendi dünyasında tırmanabildiği kadar tırmanmak zorundadır. Kadın onun deşarj aracıdır; rahatlatıcı, kimi zaman da onu korkutan nesnedir, hepsi bu. Bonnie gibi, Clyde ile birlikte sistemin ödünsüz şiddeti ile kedi-

fare örneğindeki gibi oynayabileceğini sanan kadın, Arthur Penn'in entelektüel kamerasını beklemek zorundadır.

Bu kısa sohbetten sonra lanetlenmişlere dönersek: Asker en üstte politikadan, sistemin temsilcilerinden emir alır, bunu en alta kadar basamak basamak ayrıştırır, yollar. Lanetlenme hangi kademeden başlar, bu ayrı bir konudur. Asker ülkesine hizmet ederken, kadın, onun asker dolabının kapağına yapıştırılmış pin-up'tır. Erkeğe gerçekte ya da hayalinde bir geceliğine saygılı kadınlardır bunlar. Aşk soyutlaşıp adı konmaz, tanımlanamaz bir düşkünlük, karşı konmaz bir eğilim bulanıklığına tahvil olunca, ister kadın-erkek arasında, ister de erkek erkeğe gelişen tutku, artık Melodram'ın alanı dışında kalır. Warden ya da Prewitt, askeri birliğin kapsayıcılığı içinde kişiliğini hiyerarşiye teslim edince Melodram da aşılır. Bu filmde olduğu gibi kişiliğin parçası duygular, üst bir şeye bağlılığa yerlerini bıraktıkları için artık erkek Melodram da imkânsızlaşmıştır. Prewitt, Maggio'yu kolları arasında tutmuş ona veda ederken, film, ima'nın mümkün sınırına dayanıp U dönüşü yapar. Prewitt sevgili(si) arkadaşına birkaç damla gözyaşı ve ağıtımsı müziğiyle veda ettikten sonra gidip Fatso'yu öldürür. Onun için yaşamanın bir anlamı kalmamış gibidir; gider, genelev kadınının yanına sığınır. Ondan umduğu ilginin, sevginin, aşkın sınırları belirsizdir. Maggio'nun ölümünden sonra intihar girişimi gibidir garnizona dönmesi; hayatı anlamsızlaşmıştır.

From Here to Eternity gerçek bir Melodram'ın negatifi gibi bir şey midir? Aşk ile savaş ilişkisinin söz konusu olduğu yerde, popüler mitoloji mırıldanmak zorundadır kısacası. "Savaş ne kadar büyük bir devrilme olursa olsun, sosyal hayatta, savaş her şeyin bitmesi demek değildir" demeye çalışır popüler Melodram; ancak savaş ve özel bir aşk biçimi imayla da olsa bastırıyorsa, burada olduğu gibi, taraflardan birini öteki dünyaya, geri kalanları hiyerarşinin içine geri gönderir ve işi çözer!

Hayatımızın En Güzel Yılları: Geriye Dönenlerin Öyküsü

William Wyler'in *The Best Years of Our Lifes* (*Hayatımızın En Güzel Yılları*, 1946), savaşa bağlanabilen "yabancılaşmayı" temelde toplumsal ilişkilerin eseri olan yabancılaşma ile iç içe geçirir. Film, çok kısa bir süreliğine de olsa Holywood'un, savaş deneyimlerini, yanılsamaların, yanıltmaların sularında boğulmadan anlatan "gerçekçi" çabalardan en önemlisidir.

Filmin daha başında, ürkekçe de olsa toplumsal eleştirinin "savaşa" indirgenip gizlenmesinden yana bir çarpıtmayla karşı karşıya bırakılmayacağımız belli olur. Savaştan dönen, bombardıman uçağında görev almış yüzbaşı Fred Derry (Dana Andrews), havayolu gişesinde, eyaletine olan bütün uçuş biletlerinin tükenmiş olduğu cevabını alır. Tam o sırada imkân ve zenginliği üzerinden akan bir işadamı, kendine ayrılmış bileti aynı gişeden alırken, siyah taşımacı, adamın golf takımlarını uçağa taşımak üzere Fred'in soğuk bakışları altında el arabasına yerleştirmektedir. Gişedeki görevli bayan, Fred'e istediği yöne bir askeri uçağın havaalanının başka bir yerinden kalkacağını söyler. Orduya ait barakada çok sayıda asker, kendi kentine kalkacak uçağı beklemektedir. Fred, her iki elini kaybetmiş deniz eri Homer ile (gerçek bir savaş gazisi olan Harold Russell) bu bekleme barakasında tanışır. Anonsla her ikisinin de aynı yere –fiktif bir yer adı olan Boone City'ye– gittiğini anlarız. Uçakta bir üçüncü askerle, Çavuş Al ile tanışırlar (Fredric March). Uçakta başka yolcu bulunmamaktadır. Aktarmasız uzun bir yolculuğun ardından kente ulaşırlar; taksi ile aynı yönde evlerine dönen askerlerden önce Homer ayrılacaktır; ancak evinin önünde ailesi ve çocukluğundan beri tanıdığı (bitişikteki genç kız) Wilma (Cathy O'Donnell), Homer'ı sakatlığından etkilendiğini gizlemeye çalışarak karşılar. Sonra ailesinin yaşadığı, lüks apartmanın önünde inen Al'ın dönüşünü haber vermediğini anlarız. Al, daha uçakta rahat, lüks bir hayat istediğini söyler, döndüğünde de bankadaki yeri onu hazır beklemektedir. Savaş sonrası hayata "sil baştan" başlamaya zaten hiç niyeti yoktur. Al, oğlu John için bir Samurai kılıcı ve mintanı getirmiştir. Delikanlı babasına, Japonya'da görevliyken, atom bombasının atıldığı kentte olup bitenlerin onu etkileyip etkilemediğini sorar. Al, ona hiç beklemediği bu sorular karşısında şaşkın ve kırılmış bir baba gibi bakar. Karısından, kendinde olmayan açıklamayı bekler gibi yardım ister. John kalkıp babasının armağanlarını almayı unutmuş gibi odadan çıkarken annesi onu uyarır. (Bu uzun sekansın ardından, delikanlı adeta "filmden çıkıp gider". Filmin geri kalan üçte ikilik bölümünde yapımcıların ya da rahatsız olan sorumluların delikanlıyı olayların dışına aldığını düşünebiliriz. Benzer biçimde, Al'ın film boyunca körkütük içmesi, "gençler artık bizi anlamıyor" üzüntüsü de "boşlukta kalmaktadır" kanımızca. Çalıştığı kurumda halktan insanlara riskli de olsa kredi açmanın Amerika'nın asıl görevi olduğunu açıkladığı banka mensupları toplantısındaki körkütük konuşması da, bu karakteri çözmemize yetmez. Savaşla görev bitmemektedir. Savaş

zamansal çerçevesinin önüne ve sonrasına taşar. Savaşı bir Samurai kılıcı hatırasına indirgeyip rahat, güvenceli bir hayat sürmek hayaldir. O kılıç sahiplerinin nükleer bomba ile yok oldukları gerçeğiyle ilgilenmemek ise filmde askeri ilgilendirmeyen bir mesele gibi ortada kalır. Oysa savaş, unutulmazsa savaştır; insanlığın lehine sonuçlar çıkarabildiğin ölçüde savaştır.)

Savaşı istese de unutması imkânsız, savaşın anısını mekanik takma ellerine indirgemiş Homer, filmin en oturmuş figürüdür. (William Wyler, Homer'i canlandıran Russell'a gizlice oyuncu dersi aldıran Samuel Goldwyn'e ateş püskürmüştür. Film, Wyler'in Goldwyn'e yaptığı son film olacaktır! Oyuncu değil, doğal bir sakattır çünkü aradığı.) Homer uçak gemisinin makine dairesinde geçirmiştir savaşı, bir patlamayla kendini okyanusta ve iki elinden yoksun bulmuştur. Savaşın içinde, savaşı görmeden yaşamıştır. Tiyatro hakkında hiçbir fikri olmadan, arkada, kulislerin gerisinde görevini yapan bir işçidir o. Film boyunca o da savaş hakkında hiçbir kanı, görüş, duygu belirtmez; belirtemez. Döndüğü toplum kıymetini bilsin, kanca elli bir genci anlasın, ona acımasın yeter. Wilma, filmin sonuna doğru ona acımadığına, onu sevdiğine inandırır Homer'i. Mekanik elleriyle, bulabildiği işi yaparak direnir genç adam. Sigortacıdan iş arama aşamasında suçlu muamelesi görüp uyarılmasına rağmen, devam edecektir direnmeye.

Fred'in baba evi, kentin kıyısındadır. Karısı Marie (Virginia Mayo), yoksulluktan nefret ettiği için çekip gitmiş, bir gece kulübünde çalışmaktadır. Üç arkadaş, döndükleri günün sonrasında, Homer'ın arkadaşının piyano çaldığı orta sınıf bir meyhanede zil zurna sarhoş olunca, Fred, Al'ın evine getirilir. Orada Al'ın genç kızı Peggy'in ona daha ilk anda âşık olduğunu anlarız. Fred bir parfümeri mağazasında iş bulur; ancak Homer'in yanlış düşman yüzünden sakat kaldığını ima eden faşist bir tipi tek yumrukla yere sererek işinden kovulur.

Wyler, bu üç ana kişinin ve diğerlerinin parçası oldukları hayat mücadelesini karşılaştırmaya imkân veren bir geometrinin içine yerleştirir: Homer'e sakatlara öngörülen işlerden birini önerirken havlar gibi konuşan sigortacı; Fred'e mağazadaki parçaları tanıtırken, dünyanın en önemli açıklamalarını yapıyormuşçasına konuşan tilki suratlı mağaza görevlisi; önemsizlik ile pırıltı arasındaki kontrastı sunan, kristal gibi ışıldayan kozmetik şişelerini tarayıp duran kamera ve ta karşıda gözü mağazadaki müdür. Savaş sanki bir yerde birleri arasında yaşanmış, bir iz bırakamadan geçip gitmiştir bu toplumun önünden.

William Wyler sineması, tek, derin plan üzerinden alabildiğine etkili düzenlemeler yapar. Kamera, figürlerden birinin gözünden bizi derin planın içinde görmemiz gereken kişiye ya da nesneye baktırır. Kızı Peggy'nin Fred'e âşık olduğunu, onun mutsuz evliliğini bozup onunla evleneceğini öğrenen Al (Frederic March), Fred'i suçlar, kızından uzak durmasını ister. Fred hemen o an telefon edip, "seni artık görmeyeceğim, gidiyorum buradan" içerikli bir sahte itiraf yapacaktır. Fred kalkar, barın solundaki telefon kulübesine girer. Önce onu oturduğu yerden izleyen Al'ın sırtından izleriz. Bu sırada Homer, piyanist arkadaşına takılarak öğrendiği parçayı onunla çalmaya başlar. Al, uzaktan Fred'e bakarken oturduğu yerden kalkar, sağındaki piyanonun karşı ucuna gelir, girişin ona göre sağ ucundaki telefon kulübesini izler. Fred konuşmasını bitirip çıkarken, Al'ın baktığı yöne bakan, onu daha önce fark etmemiş Homer, Fred'i uzaktan görür, arkasından seslenir ama beriki çekip gider. Wyler sineması bu derin planların akademisi gibidir.

Kentten ayrılmak zorunda olan Fred, uçak mezarlığına girer. Binlerce emektar uçağın söküldüğü bir mezarlıktır burası. Kendi bombardıman uçağının eşini görür, yandan içine çeker kendini. Ön panjurun içine, idare bölümünün koltuğuna oturur. Yıpranmış, dışarıyı iyi göstermeyen, çatlamış, oluk oluk çizgilerle buzlaşmış gibi görünen ön camın burun çekiminden Fred'in silikleşmiş yüzünü görürüz. Bir zamanlar Avrupa'nın altını üstüne getiren ve artık uçamayan uçak gibi, kaptanı da uçamamakta, binlerce hurda arasında işe yaramaz olduğunu düşünmektedir. Fred ile uçağı baş başa bırakan Wyler, müthiş etkili bir sekans bırakır bize. Kamera tam karşısından, içeriden, net bir bel çekimiyle terler içindeki Fred'i çerçeveler. Onun duygularını yorumlamamızı yönlendirecek hiçbir fazlalık yoktur planda.

Fred uçaktan çıkar. Hurdaları söken firmanın şefi onun hikâyesine kısaca kulak verdikten sonra "bana göre iş var mı?" sorusuna olumlu cevap verir. Happy end'li bir melodram bölümü çıkar karşımıza şimdi. Kahramanımız orada bir iş bulur ve kenti terk etmekten vazgeçer. Hommer'in Wilma ile düğününde şahidi olacak ve orada karşılaştığı Peggy'den hiç ayrılmayacaktır. Wyler, yapımcılardan, sansürden, uyarılardan kaçırabildiğiyle yetinmiş; ama giderayak, böylesi bir finalle seyirciye göz kırpmış gibidir. Buna rağmen, film boyunca ender ayık görebildiğimiz Frederic March ile birlikte filmin iki mutsuzundan biridir olasılıkla!

Melodram'ın Cehennemi

Sosyal çevresindeki erotik obsesyonları harekete geçiren *The Fugitive Kind*'da (Yönetmen: Sidney Lumet, 1959), Val (Marlon Brando), avare bir Blues şarkıcısıdır. Sürekli kodese tıkılmaktan bıkmış, küçük bir kentte yasal bir iş bularak ayağını yere basmayı ummaktadır. Orta yaşlı, kanser hastası bir adamın işyerinde kendini satıcı olarak tanıtır. Adamın genç eşi Torrance (Anna Magnani) şair havasında, sert ve küstah Val'a âşık olur. Kadın, doğup büyüdüğü kentin ahlak kurallarının kurbanıdır. Önceki sevgilisi zengin bir kızın uğruna onu terk edince ve babası restoranında siyah müşterileri kabul ettiği için çıkarılan yangında hayatını kaybedince, Jabe (Victor Jory) ile evlenmiştir; ama kocası ölüme mahkûmdur. Val ile yeni bir hayat kurmayı hayal eden kadın, Val'den hamiledir de. Gelgelelim patriarkal sistem ne aşk ne çocuk ne de ölüme mahkûm eş tanır. Kocası kadını vurur, kentin sakinleri şerifin öncülüğünde Val'ın peşine düşerler. Genç adama âşık olan diğer kız (Joanne Woodward) ikinci kurbandır.

Tennessee Williams oyunlarında "kaderine mahkûm edilmiş" kadınlar (kader burada sosyal-muhafazakâr, patriarkal, püriten vb. aile ya da çevredir) kendilerini alıp götürecek, kurtaracak "kahramanlarını" beklerken, "işte bu o" yanılsamasıyla son bir kez hayal kırıklığına uğrar. Bu model, Orpheus'un Tartarus'taki eşini oradan çıkarma motifiyle netleşir. Filmde karşımıza çıkan taşranın, kasabanın (sahte) kuş yuvası gerici sosyal cemaat, Melodram türünün de cehennemidir. Oyunun başkişisinin felsefesi, toplumun "satıcılardan" ve "satılanlardan" ibaret olduğu şeklindedir. Kendisi gibi özgür olmanın peşinde kaç kuş vardır ki bu toplumda. Yolcudur o, "özgürlük, gidebilmektir" sanki; kurtarmaya yöneldiği kadınlar çoktan satın alınmışlardır ve sahipleri onları ancak ölü olarak geri verebilirler. Oyundaki Orpheus, "içine indiği" bu toplumu anlamaz; zaten toplum da onu anlamamaktadır. Gelgelelim Marlon Brando, felsefi bir yolculuğun modeline fazla uymayan, cinselliğin kurbanı olan maço bir kahramandır. Faşist, paranoid erkekler topluluğunun bizatihi iktidarsızlığının ritüel bir kurbanıdır. Siyahlara lokantasında hizmet veren kişinin hayatıyla ve malıyla ödediği fatura, başka bir Amerikan filminde bu tartışılmaz haliyle çok az çıkar karşımıza.

Tennessee Williams ve bu gerçekçi tiyatro tanımının metropol, modern kent ve taşra-kasaba karşılaştırması, "bizim" son yirmi yılın kasaba merkezli filmleri düşünüldüğünde, birkaç yorumu daha hak etmektedir; ancak bu sosyal coğrafyalar arasındaki ikilem elbette sadece tiyatro etkinlikleriyle sınırlı değildir. Seyahat etmek, gitmek

ya da kaçmak, 60'lı yılların Melodramlarına "bulaşmıştır"; ama örneğin *Breakfast at Tiffany's* komedisinde (Blake Edwards, 1961) Audrey Hepburn, bir küçük kentten, hapishaneden metropole kaçar. Melodram ile dans eden bu yılların komedilerinde, metropollerin eğlenceli, neşeli, hareketli hayatı, kasabaların çorak, baskıcı, "öküzün altında buzağı arayan" tekdüze hayatlarının söz hakkını kaybettiklerini hatırlatıp durur. Çok tanınmış bir sosyoloji modeline göre, "modern kent (metropol), patriarkların öldürücü denizinde, matriarkalik (anaerkil) adalardır." Köleleştirilmiş, oradan oraya kovalanan kadınların sığınabileceği adalar. 60'lı yıllarda kentler komedilere aittir; kanlı, çıkışı olmayan dramlar ise taşraya, kasabaya kayıtlı Melodramların zeminidir; kadim Kuzey ile Güney arasındaki o çelişkinin bir yansıması, devamıdır izlediklerimiz.

Williams'ın imzasının bulunduğu *The Glass Menagerie* (Yönetmen: Irving Rapper, 1950), "çıkmak, gitmek, götürülmek" beklentisini dramatik gerilimin kurucu motifi olarak değerlendirse de; gençlikten, ergenlik evresinden dışarıya adımını atmak, sevgi sayesinde "doğumunu tamamlamak" sorununu merkeze koyan 50'li yılların belirleyici eğilimine *Âsi Gençlik* gibi kaydedilmelidir. *The Glass Menagerie*'de Laura (Jane Wyman), duyarlı, aşırı hassas, sakat bir kızdır. Erkek kardeşi Tom (Arthur Kennedy) ve hayattan umduğu bulamamış, alaycı, tahammülsüz annesi Arınanda ile (Gertrude Lawrence) dökuntü bir evde yaşamaktadır. Gerçekliğin katlanılmaz hakikatleri karşısında hayaller dünyasına kapanan Laura, cam biblolarını çevresine mesaj olarak kullanır. Tom, bir gün becerikli iş arkadaşı Jim O'Connor'ı (Kirk Douglas) yemeğe getirince, anne, evlendireceği damat adayını bulduğunu düşünür. Jim ise Laura'ya özgüven aşılamaya çalışır; ancak ilişkinin Amanda'nın beklediği yolda yürümesi imkânsızdır. Anne, kişilik, özdeşlik derken sadece sosyal statüyü anlamaktadır; oysa Laura gerçek kişiliğini bulmak, doğumunu tamamlamak istemektedir. Hedef önce toplumsal bir varlık, sonra insan olabilmektir. Hâlâ insan olamamış ancak sosyal hayatın içinde hareket edip duran insanlar büyük çoğunluktadırlar.

Western'de baba-oğul arasında ele almaya çalıştığımız kriz, şimdi, 50'lerin hıncını nereye yönelteceğini bilmeyen "âsi gençliğin" aşılmaz sıkıntısında kendini açığa çıkarsa da, ilkece işaret edilip geçilen bir krizdir bu. Bu dönemin gençlik filmlerinin Melodram'a kaydedilebilecek örnekleri, anne babalarına ekonomik anlamda bağımlı, zorba, vaatlerini yerine getirmeye kendilerini mecbur görmeyen, duygusal sömürünün üzerine tiranlıklarını kuran ebeveynler karşısında iki-

lem içindeki gençlerin "yanındadır". *Rebel Without a Cause*'un son sahnesinde (*Âsi Gençlik*, Yönetmen: Nicholas Ray, 1955), baba, asi oğluna sarılıp üzerine kırmızı montu atar. Kırmızı, sadece Horor filmlerinde mi "iktidar" sembolüdür? "Hadi eve gidelim" der babası Jim'e (James Dean).

Douglas Sirk: Tehlikedeki Toplum

Douglas Sirk (1897-1987), 1949'da Amerika'ya döndükten sonra Univesal şirketi adına ilk bakışta önemsiz görünen küçük bütçeli, melodram filmlerinin öncülerine işaret eden filmler yapmıştır. Yönetmen, Amerikan taşrasına ilişkin deneyimlerini filmlerinde değerlendirmeye çalışacaktır. Sonuçta bütün iddiasızlığına rağmen Sirk filmleri iyi seçilmiş, temsili ayrıntılarla Amerikan toplumunun eleştirel bir tablosunu sunabilmiştir.

1951 yapımı *Has Anybody Seen My Gal*, paranın tanrısallaştırılmasına ilişkin bir komedidir. Küçük bir kentte, para, sosyal statüde yükselme ve de gizli, örtülü zevkler insanları kısırdöngünün içine almıştır. Sirk filmlerinde temel bir tespit olarak, insanların duygularını, umutlarını yıkar bu sistem. Yalanlarla ayakta duran, kendini aldatan, abartan insanlardır sonuçta bunlar.

Sirk filmlerinde, özelikle komedi filmi şemasına uymayan sosyal komedilerinde aile hâlâ ebeveynlerinin yolundan giderek otorite kurmaya çalışır. Bu durumda çocuklar bu otoriteyi saçmalaştıran kural bozucular olacaktır. Bu otorite tesisine uyum sağlayan, durumu anlayıp itiraz etmeyen ama bir de anne-babanın ideal figürünü benimsemiş görünüp bu saçmalığın ipliğini pazara çıkaran çocuklar vardır onun filmlerinde; büyüklerinin kendilerine sevmesine direnip duran ve geleneksel otorite anlayışı üzerine kurulmaya çalışan birlikteliklerin trajedisini devam ettiren çocuklar. (Restorasyona her türlü destek vermiş aile reisinin, itiraf etmediği ama başka türlüsüne de bütün muhafazakârlığıyla sadece seyirci kaldığı sayısız filmde, özellikle babanın; otoritenin tamir edilmeye çalışıldığı bu yapıyı delip geçen ve giden çocuğuna olan sevgisi, saygı ve hayranlığı çok sayıda filmin temel modelidir. *East of Eden*da (Cennet Yolu, Yönetmen: Elia Kazan, 1955) asi, özgürlüğüne düşkün, ailenin paramparça halini öğrenmek isteyen Cal Trask (James Dean), muhafazakâr babanın gözbebeği öteki oğlunun hakikatlere çarpınca paramparça olmasını önleyemez. Ailenin otoriter, kadim muhafazakârlığı bütün mutsuzluğuyla sürüp gidecek ya da biri "çıkacaktır" bu cehennemden.)

Douglas Sirk'ün komedi ile destekli kimi filmleri, sıradan arzularını gerçekleştirmek için basit araçlara, yollara başvuran insanları anlatır. Bireyin sosyal taleplere direnmesi ve kendini dayatması henüz "hayaldir". Sevimli, özenilen "outsider" kişi fikri ortalarda yoktur; kaldı ki "Western Mitoloji-Tarih" ilişkisinde sözünü ettiğimiz "özgür" birey, Amerikan mitolojisinin bir yansıması olarak toplumda etkisiz bir özlem olarak yer arıyor olabilir. Ne var ki Sirk'ün kişileri, bırakalım "dışa" çekip giden adımlara yönelmeyi, en basit, sıradan arzularını bile gerekleştirmekte zorlanırlar. "Outsider" olabilme denemesi, özgürlük değil, feci felaketleri beraberinde getirir bu yapının içinde. *All I Desire*'de (1953), Naomi (Barbara Stanwyck), on yıl sonra küçük kentteki ailesinin yanma döner. Gidip artist olma çabaları boşa çıkmıştır. Döndüğünde eşi ve kızı, onu aynen o küçük kentin insanları gibi, bir başka adamla olan ilişkisinden dolayı bağışlamayacaktır. Sadece kendisi de sahneye adımını atmış genç kızından destek bulur. Kadın, imitasyon bir hayattan öteki cendereye geri dönmüştür.

All That Heaven Allows (*Her Şey Senin İçin*, 1955) filminde yönetmen, çalışmalarına anahtar sunar denebilir: Geniş bir bahçe; sonbahar hâkimdir. Cary (Jane Wyman), eşini kaybetmiştir; bir yetişkin erkek ve kız çocuğuyla yaşamaktadır. Ron (Rock Hudson) bahçedeki gereksiz dalları, çiçekleri budamaktadır; ancak geçici çalışmaktadır bu işte. Aslında kendi bitkilerini yetiştirmeyi amaçlamaktadır, bahçelerdeki geçici işi ise baba mesleğinin devamıdır. Cary'nin bahçesinde bir "aşk ağacı" vardır ve ancak iki insan birbirine âşık olunca çiçek açmaktadır. Cary'in çocukları annelerinin canlılığını yastan çıkıp yaşamaya karar vermesi olarak yorumlarlar; ama Ron'a âşık olduğunu ve onunla evlenmeyi düşündüğünü açıklayan annelerine muhalefet ederler.

Sirk, filmde kişilerin iç dünyasını yansıtan renkleri itinayla kullanır. Sarı, mavi, vb. Kızı, sevgilisinin kendisini öpmesine izin vermeden önce libido üzerine bir söylev çeker berikine! Cary, Ron'un dünyasına bir ara girdiğinde, yaşlısıyla genciyle çok canlı bir dünya ile karışılaşacaktır.

Sirk'ün hayranı olan Rainer Werner Fassbinder, Ron'un kadından 15 yaş genç olduğunu, kadının Amerikan küçük kentinin hayat şartları ile tamamen bütünleştiğini belirtir. Ron bir ilkeli temsil eder, kadın ise ölen kocasının mirası olan bir küçük kent sosyetesine ve biçimsel dostluklara sahiptir. Kadının, erkeğin ve sosyal çevrenin bir araya gelmesiyle büyük bir aşkın şartları hazırdır. Fassbinder, bunun görünüşte olduğuna işaret eder. "Kadın annelik duygularını kaybetmiştir; doğru anda sıvılaşabileceğini sanmaktadır. Ron bir ağaç

gövdesi gibi durur onun üzerinde. Kadının içinde olmak istemekte çok haklıdır. Dünya kötüdür."

There's Always Tomorrow (1956), 1934'te gerçekleştirilen filmin bir yeniden yapımıdır. Clifford (Fred MacMurray) bir oyuncak fabrikatörüdür. Evde uyum, dışarıda başarı; öykünülecek bir düzeni vardır; ancak eşi ve çocuklarıyla ilişkisi bir alışkanlık ritüeli dışına çıkmaz. Eşi kaza geçirdiği için tek başına bir tatile çıkan fabrikatör, gençlik arkadaşı Norma (Barbara Stanwyck) ile karşılaşır. Kendini anlayan bir kadın bulduğunu düşünmektedir Clifford. Onunla evlenmek isteyince çocukları aileyi yıkmakla suçlarlar babalarını. Norma bu teklifi reddeder ve adamın eşi ve çocuklarıyla konuşup ona daha fazla sevgi göstermeleri gerektiğini hatırlatır; sonra aradan çıkar. Önceki filmde ailenin tutsağı olan anne ailenin dışına çıkmak isterken burada baba aynı yolu dener.

Sirk filmlerinin tipiklerinde aile, hayatın bir taklididir. *Imitation of Life*'ta (*Zehirli Hayat*, 1959) aile, mülkün ve statünün korunmasını sağlayan bir sosyal birimdir; ama mesela, anneler hâlâ erotik ihtiyaçlarından vazgeçmeye niyetli değillerse, bu sosyal birimi tehlikeye atacaklardır. Entrikaların eksik olmadığı bir aşk üçgenini konu alan *Written on the Wind*'de (*Aşk Rüzgârları*, 1956) zenginlik, yoksulluk gibi dengesiz iniş çıkışlarıyla insanların hayatına kaos getirip durur.

Sirk, öteki filmlerinde de sorunlarıyla başa çıkmaya çalışan insanları anlatmaya çalışır. Alkol, delice araba sürmek, gösteri uçağıyla ölümcül numaralar yapmak vb. Sirk Melodramları'na ayrı bir yer sunar gibidir. Küçük bir Amerikan kentinin çıkışsız hayatı, büyük Amerika sosyal hayatının temsili olabilir mi? Sonuçta bir şekilde önemsenen, ciddiye alınan ama dudak bükülen bir sinema birikimiyle karşı karşıyayızdır.

Yönetmen, aradan geçen uzun yılların sonunda Melodram'ın ustaları arasında kabul edilmiştir. Duyguları epey afişe biçimiyle, yapay ve anti-psikolojik bir biçimde sunup durmuş, bir zanaatkâr olarak bütün becerilerine rağmen "kitsch" kategorisinin içinde tanımlanmaktan kurtulamamıştır. Örneğin Sirk filmlerine Alman sinema eleştirisi mıntıkasında hayranlık duyulmuş ama aynı yerde filmleri alaya da hedef olmuştur. Kaba, kitsch, aptalca bulunmuş; öte yanda hayranlık verici ölçüde teknik yönleriyle ve profesyonel düzeyiyle övülmüştür. Wolf Donner, bunu, "şematik görüntüler, boş laflar, sahte duygular, olağanüstü boyutta figürler, teatral sahneler, gerçeklikten uzak resimler; sinemanın trivial alfabesi" şeklinde açıklamaktadır. Sirk filmleri kitsch sayılmalarına rağmen ya da öyle oldukları için önemsenip

kabul edilmişlerdir; sanki bu tanımla işaret edilen anlam ve ilişkilerin söz konusu olduğu bir zamanda gerçekleşmemiş gibi. Ayrıca kitsch tanımının önemini kaybetmeye başlamasında Sirk filmlerinin payı yokmuş gibi. Bu tespit belki şöyle açılabilir: Sirk filmleri üzerinden gidilerek kitsch kavramının, egemen sınıfların, bir hakikati örtbas etmeye yardımcı olan kültürel savunma önlemlerinden olduğunu rahatlıkla gösterebiliriz.

İnsan duygularını 50'li yıllarda toplumsal bir bağlam içinde yansıtmak, onun kökeni olan Alman tiyatrosunun ve sinemasının ötesinde, Sirk'ün teorik tartışmalara girdiği Rus Formalizmi'nin birikimiyle birlikte değerlendirilmelidir. Sirk filmlerindeki melodramatik yanın, seyirciyi bir oyun yaparak kişiler ile özdeşleştirmesi "numarasının" peşinde olmadığını unutmamak gerekir. Bu sinema, belli başlı şartlar altındaki yaşama imkânlarının gösterilmesi ya da bu imkânlarla yapılan deneyimlerdir ve Sirk'ü, aynı dönemde Hollywood sinemasını belirleyip duran ve Amerikan yaşamını kıyısından kenarından eleştiren Otto Preminger ile Max Ophuls'e bağlayan çok şey vardır.

Atom Savaşı tehlikesinin toplumu paranoyaklaştırıp durduğu, Kore Savaşı'yla birlikte Soğuk Savaş'ın gündelik hayatın ayrılmaz öyküsüne dönüştüğü, Âsi Gençlik'in hıncını yöneltecek kurumları tanımlayamadığı 50'li yılların tam göbeğinde Sirk'ün Amerikan ailesi, bireyleri bütün kötülükleri iyi-kötü arketipine indirgemiş Griffith Melodram öncülerindeki kişilerden elbette farklıdır.

Sonuç Yerine

Kitap boyunca türlerin temel yapı taşlarını, hatta "metafiziğini" (tartışılmaz ön kabullerini) arayıp durduk. Şimdi bölümü kâğıt mendillerin revaçta olmasından çok önce seyirciyi şamar oğlanına çeviren *Love Story*'yle kapatabiliriz.

60'lı yılların ikinci yarısında Melodram, seyircinin hoşgörüsünü iyice kaybetmiştir. Spaghetti Western, türde gömülü imkânları değerlendirmeye çalışırken, bir yandan soap opera'ların sektirmeden her gece seyirciyi koltuklarına çakması, öte yandan kadınların aşkın tarafı olarak acı çeken yanı temsil ettiğini tematikleştirmenin pek de önemli olmayışı, aşağıda değinmeye çalışacağımız etkilerin de sonucunda ortalamada ayda bir, bilemedik iki film seyreden bir meraklı kitlesi kalmıştır.

Soap opera'ların koltuklarına yapıştırdığı kitleyi oradan koparmak sinemanın hayat memat meselesidir ve bu yönde ilk adımı (son adımı?) *Love Story* (*Aşk Hikâyesi*, 1970) atacaktır. Arthur Hiller'in filmi,

Erich Segal'in aslında bir film taslağı olan metnine dayanmaktadır. Bu aşk öyküsünün tarafları, zengin bir babanın oğlu Oliver ile (Ryan O'Neil) ona göre yoksul sayılabilecek Jennifer'dir (Ali McGraw). *Love Story*, çağdaş Romeo-Juliette modelinin tekrarı gibi görünse de, oradaki gibi sınıflar arası bir hareketin imkânsızlığından elbette söz etmez. Sabit, değişmez iki katı durumun, zengin ile yoksulun bir şekilde göz yumulabilecek ilişkisidir buradaki. Zaten gayretle, dürüstlükle etkisizleştirilebilecek bir sınırdır zengin-yoksul ayrımı. Gelgelelim filmin kadın kahramanı, o dönemlerde sadece soap opera'larda rastlanabilecek türden bir hastalığa yakalanacaktır. 20'li yılların sonuna doğru ve 30'ların filmlerinde, öteki tepkilerin yanı sıra bir ahlaki tepki biçimi olan "Melodramatik Tearjerks", aniden gözyaşlarına boğan filmler gibi, *Love Story* de soap opera'ya özgü tek bir öğeyi dışta bırakmamakta, birden fazla erkek ya da kadın partner ile ilişkiye duyulan korkuya karşı da uyarıp durmaktadır. Önceki yılların "Woman's Film" perspektif standartlarının bile gerisine düşen bu filme ilişkin Klaus Eder birkaç tahmin yürütür:

a) Bir filmin başarısı belli sınırlar içinde maniple edilebilir. Makul sınırları aşan başarılar ise reklama kalmıştır. Gerek romanın yayınevi, gerekse yapım şirketi reklama hatırı sayılır yatırımlar yapmışlardır. O dönemlerde sinema için henüz pek gerçekleşmeyen promosyon olayı, yayınevleri düzleminde işlemektedir. Bağımsız filmlere yönelme bakımından yapımların birleşmesine engelleyici etkisi vardır bu durumun.
b) Bol popolu porno filmlerden bıkkınlık gelmiş, seyirci sinema salonlarından neredeyse tamamen uzaklaşmıştır.

Love Story reklamları, seks filmlerini doğrudan taarruz hedefine yerleştirmiştir. (Eder'in, bu filmin sinemaya yeni seyirciler kazandırıp kazandırmadığı sorusuna geri dönüp baktığımızda, ve övgüden çok uzak eleştiriler alan filmin, gişe rekorlarını uzun süre elinde tutmasını, müziğiyle destekli popülerliğini vb. düşünecek olursak Roger Ebert'in şu tespitinin bile filmi daha da sevimli kıldığını düşünmekten başka çare kalmıyordur elimizde: "Ali McGraw, ölüme yaklaştıkça daha da alımlı, güzel oluyor."

Ryan O'Neil, yedi yıl sonra *Love Story*deki popülerliğine güvenen şirketi gişede iki seksen yatıracaktır. Bu filmin bir tür devamı olan öykü, seyirciyi rüyasından uyandırma hatasında bulunmuş gibidir. Böyle trajik âşıkların özneleri ikiyken teke inerler ve ayrılmazlar.

Klaus Eder, "kaba, sıradan edebiyatta milyonlarca kez tekrar edilenden farklı bir aşk öyküsü değildir bu" der. Bir başka ihtimal, başarının kamusal alanın bütün katmanlarına yayılması olabilir. Seyircinin, beyazperdedeki duygular ile kendi duygularını özdeşleştirmiş olması mümkündür; "herkesin duygusu budur" diyebilmenin şartı, filmin akıllıca gerçekleştirdiği bir durum, filme "dışarıdan hiçbir şey" sızdırmamasıdır. Kompakt bir aşk hikâyesi işte. Öykünün zamanı, yeri, bağlamları budanmış, öykü bir vakum içine yerleştirilmiştir. Segal (belki uyarılarla) iki önemli değişiklik yapar senaryoda: Kahramanımızın Vietnam'dan dönmüş bir erkek arkadaşı, orada bir çalılık arkasında bir hareket görüp üzerine ateş ettiğini söyler; "bu bir Vietkong muydu, değil miydi anlayamadım" der. Yazar, filmi belli bir zaman bağlamı içine çeken bu bölümü siler atar. Gene senaryodaki bir bölümde, genç adam babasına, işçilerin sömürülmesinden söz eder. Film, bu sözleri 19. yüzyılın başına yollar. Bir filmi enternasyonalleştirmenin basit bir yolu olmalıdır bu!



Mary Pickford.



Lillian Gish, Griffith'in "Way Down East"te.



Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charlie Chaplin ve D.W. Griffith.



Stroheim, "The Wedding March"ta.



Marlene Dietrich, Sternberg'in ünlü "Der Blaue Engel"inde.



"Gone with the Wind", 1939.



Vivien Leigh, "The Waterloo Bridge"de.



Joan Crawford ve Spencer Tracy, Borzage'ın "Mannequin"inde.



"Now, Voyager", Irving Paper, 1942.



Rains, Henreid, Bogie ve Bergman, "Casablanca"nın ünlü finalinde.



"From Here to Eternity", Fred Zinnemann, 1953.



"The Best Years of Our Lifes", William Wyler, 1946.



Kirk Douglas ve Jane Wyman, Tennesse Williams uyarlaması "The Glass Menagerie"de.



John Gavin ve Lana Turner, "Imitation of Life"da.



"Written on the Wind", Douglas Sirk, 1956.

KORKU



Giriş Yerine

Sinemada, insanın sosyal-kültürel gelişmesi sürecinde adeta ortalığa saçtığı ama hâlâ -iyi ki- aşamadığı resimde, görüntü hazinesini ve mitlerini, büyünün, mistiğin, dinin ve mitolojinin engin kataloğundan besleyen bir başka tür yoktur.

Horror (Korku) sinemasının mitleri -elbette sinemanın dışında da- bize niçin öylesine tanıdık, bildik gelir; sanki onların sebep olduğu dehşet verici durumları nasılsa bir zamanlar biz de yaşamışızdır. Topumuzun kaçtığı çocukluk günlerinin bahçesinde, tek başına yaşayan, uğursuz, lanet, huysuz bir ihtiyar vardır. Gotik bir camın arkasında bizi izleyen kan içiciyle karşılaşmaktan korkmayacak kadar yürekli olan girer hep o bahçeye, topu alıp çıkar; heyecan içinde dışarıda bekleyenlere, "bir görseydiniz..." diye başlar anlatmaya. Yarım bıraktığımız oyundan çok daha heyecan verici bu kurmacaya kulak verirken bir gözümüz bahçeyi çeviren duvarlardadır.

Kabul edelim; sinemada korkulara, endişelere, tedirginliklere kendi ayağımızla seve isteye teslim olmaktayızdır. Horror sinemasının cazibesi, kimileyin avcumuzla gözlerimizi kapayıp iki parmak arasında bıraktığımız aralıktan tuhaf, karşı konmaz bir tedirginlikle -iki ihtimalli bir vakayı- gene de izlemekten kurtulamadığımız bir patojen sınav olmasında mı yatmaktadır?

Horror mitlerini, onların psikolojik, folklorik, tarihsel ve edebiyattaki kurucu öğelerini konuşmaya çalışarak bu türün hiç eskimeyen cazibesi hakkında dişe dokunur bir şeyler ortaya koymaya çalışabiliriz. Kuşkusuz toplumlar arasındaki tarihsel-kültürel, psikolojik, folklorik vb. ortaklıkların derecesi paylaşılabilecek bir zeminde buluştuğumuz izlenimi verebilir. Öyledir de; bu ortak yan, "mitolojik çağlara" kadar geri giden "yapıları" içeriyor olmalıdır. Elbette, diyalektik bir dönüşüme (toplumların tarihi içinden yolculukta) açık öğelerdir mitler. Özellikle 20. yüzyılın ürünü olan sinema, ayrıca konuşulabilecek ortak bir zemin "bulmuş" olmalıdır ki, insan derken, biz derken, korku, endişe derken tereddüt etmeyebiliyoruz. Bütün kültürel coğrafyaların

farklılıklarına –benzerliklerine– aldırış etmeden, kaçınılmaz olarak bir "insan" yapısal temeli üzerinde hareket etmiyor mudur sinema? Öyleyse, mitosun konumuzla ilişkili özelliklerine değinmeden edemeyiz.

Korku türünün vazgeçemediği ana mitoslardan biri ya da en başta geleni insan ile hayvan arasında gel git yapan "varlıktır"; ifrit, iblis, yaratık, hortlak, hayalet; yarı ölü, yarı canlı, yarı insan yarı şeytan, kötü ruh, daimon vb. kataloğunun imkânları içinden, figürün tanımı enikonu yapılmıyorsa, "yaratık" tercihini sık kullanacağız.

Bu "yaratıkları" içeren mitos, oldum olası fantastik bir atmosfer içinde gerçekleşir; bu atmosfer içinde ortaya çıkan fenomenlerin (varlıkların) kim, ne oldukları, nereden geldikleri, niçin tehlikeli, tehdit edici oldukları, anlatının (sinemanın) sorunu değildir! Bu mitik güçlerin açıklanamazlık ve tehdit öğesi olma özelliği, türün sapasağlam temel yapısını oluşturur ve bu özellik, türü bir yandan bilim-kurgu ile farklılaştırırken, öte yandan da "gerilim" türünün (thriller'ın) kimilerince "piskolojik gerilim" olarak tanımlanan yapıtlarından ayırır. Gerçi bilim-kurgu türünde de yaratıklar vardır: Robotlar, alienlar, androitler, yarı insan-yarı makine ya da X-Men gibi tuhaf konstrüksiyonlar, radyasyon kurbanı amorflaşmış, metamorfoza uğramış canlılar vb. Bunlara Matrix'in ve benzeri bilgisayar aygıt kombinasyonlarının yarattığı varlıkları da dahil edebiliriz. Ne var ki, Horror (korku, dehşet) filmlerindekinden farklı olarak bütün bunların ortaya çıkış nedenleri, bilim-kurguda "rasyonel" bir yoldan açıklanır. Bilim-kurgu, öncülleri fantastik bir teknoloji de olsa, bu temelden doğru –pozitif– kendi içinde tutarlı mantık yürütmeyle, rasyonel çıkarsamalarla elde edilen açıklamalara dayalı bir türdür. "Açıklamayı" benimsemediğiniz yerde zaten "Bilim-Kurgu'nun" dışına düşersiniz; içinde kaldığınız sürece de her şeyin bir açıklamasını bulursunuz!

Bilim-kurgunun sorunu "teknolojidir", korku türünün ise "doğa". Bilim-kurgu'da "fantastik olan" bir şekilde rasyonel bir açıklamanın içinde çözülür; ilerideki açıklamalarda ve film örneklerinde de göreceğimiz gibi, gerilim türünde ise birey ile toplum arasında patojenleştirici bir ilişki söz konusudur. Haz ile "endişenin-korkunun" bileşkeninde oluşan gerilim (thrill), gerilim türünün geleneği içinde haz ayağı kopmuş bir endişenin ve tedirginliğin içinde hastalanmış, kimlik bunalımına girmiş ya da hasta olduğunu sanan biri(leri)ni çıkarır karşımıza; ama işte bu da bir "açıklamadır": Toplum ile birey arasındaki ilişkinin zedelenmesiyle ortada kalan hasta insan, toplu-

mun öteki insanları karşısına bir tehdit olarak çıkacaktır. ("Thriller" kendini kişinin "psikolojik" öyküsüne kaptırdığı yerde [*Psycho*], "Horror" ile arasına sınır çekmekte zorlanıyordur.) Gerçi Horror'un vampiri, mitolojinin (ve tarihin) içinden, unutulmuş, lanetlenmiş, sayısız adlarla kültürden kültüre tanımlanmış, her yolculuğunda o kültüre özgü olaylarla, piskolojilerle, ortaya çıkan bir "kaçaktır"; ancak o da bireyin kişisel evriminin saflarını temsil edecektir. Yine de belki en temelde, kendiyle hep aynı kalan bir şey vardır. Tarihin hangi evresinde ortaya çıkmışsa, eline düştüğü kültürel coğrafyada herhalde en temel, belirleyici özelliğini koruma savaşı verip durur. Kan içmeden yaşayamıyorsa, yaşayamayacaktır.

Evet, Vampir'in/Dracula'nın yorumlanışı, sonradan, tarihsel-sosyal ortamın belirleyiciliğine teslimdir. Örneğin 18. yüzyıl Protestanlığı'nın Dracula'sı, sonraki yüzyıllarınkinden çok farklı yorumlanacaktır ("Gothic Novels"da enikonu belirlenecektir bu). "Thriller"ın "M-Bir Kent Katili Arıyor"unda yaratıcı faktör dıştır, toplumdur, sosyal çelişkilerin kurbanıdır "M". Ergenlik krizini atlatamamıştır. Burada sosyal ile psikoloji tam bir dönemsel etki faktörü olarak buluşurlar. Bu açıklama denememizi, aynen *Psyhco*'ya uygulayabiliriz.

Bilim-kurgu ve Thriller (Gerilim) ile yaptığımız bu ayaküstü karşılaştırma, sinema dilimize "korku" olarak girmiş görünen "Horror" türünü nerede, nasıl kıstırıp konuşabileceğimize epey destek bir zemin sunmaktadır. Bu noktada bir hatırlatmaya da ihtiyaç vardır: Komedi türünde izlediğimiz yöntem, bu ve sonraki türler için de korunacaktır. Türün tarihi, özellikle temellerinin atıldığı, kendini tanıdığı ve tanıttığı, toplum ile diyaloğunun içtenliğini ya da imkânlarını test ettiği, eğlence sanayiinin kendine çıkış aradığı dönemlerin, ihtilafların, sosyal sorunların –ve elbette bunlarla iç içe bireysel arayışların– duruma göre yanında olabildiği, genellikle de gerisinde kaldığı bir "kültür tarihi fenomeninin tarihidir". Sinema tarihi içinde belli üst başlıklarla, zaman dilimleri içinde ele alınan filmler, burada sözünü ettiğimiz ilişkilerin yansımaları oldukları kadar; senaryoların, yönetmenlerin, oyuncuların sinema medyasının kültürel-sosyal çevreye etkilerinin parçası olarak değerlendirilmesini de sağlar.

Gelgelelim, genelde bütünüyle dışa, ABD popüler sinemasına bağımlı sinema seyrimiz, bu tarihin sistemli, istikrarlı bir birikiminden alabildiğine yoksundur. Bu tespit, "sinema tarihi" birikimi üzerinde ancak belli ilkeler sınırında durabilmemize imkân tanımıştır. Bizi bu çalışmaya –bu türün tercihinde de– yüreklendiren etmen, tam da bu seyir tarihi bağlamında belirleyici olmuştur. İnternet üzerinden

çeşitli imkânlarla, geriye dönüp hem de sistemli bir sinema tarihi birikimi izlemek –boşluklara rağmen– tarihte hiç olmadığı kadar mümkündür. Bu tarihin iyi kötü bir listesini canlı izlemelerle anılarına kaydetmiş kuşak da, bütünün ne kadar az bir parçasıyla yetindiğini fark etmektedir. Öyleyse bu çalışma, bu süreçlere paralel bir destek olma görevine ortak olacaktır.

Buradan, sinemanın başlangıç dönemlerine ağırlık verirken, "tarihten" önce "mitolojisine" (ideolojik sınırlarına) duyarlı olma kaygımız anlaşılır olmaktadır. Kaldı ki tamamlamayı umduğumuz bu çalışma, görsel medyaya program önerisi gibi de anlaşılabilecektir. Burada, çalışmamızın derlemesinde vazgeçilmez bir omurga olarak kullandığımız Seeβlen-Roloff metninin Horor girişine yaptığı şu açıklamayı mealen ekleyelim: "Türün 'sinema tarihi' düzlemindeki gelişmesini ele alan çok sayıda (Batı merkezli) literatür mevcut olmakla birlikte, bu tarihin ürünlerini salt betimlemelerle ciltlere sığdıran çalışmaların ötesine geçen çalışmalar fazlasıyla eksikliklerini hissetirmektedirler. Horror türünün sınırları içinde kalarak söyleyecek olursak, "mitlerin" etki tarzlarına ışık tutan, sinema seyircisi açısından anlam ve önemini tartışmaya açan ve "bunu yaparken 'Horror filmin' de nihayetinde 'eğlence sanayisinin ürünü' olduğunu unutmaması gereken çözümlemeler Horror'un sınırlarını aşan çağrışımları da mümkün kılacak, türlerin –hele 80'lere doğru– bulamaç haline gelmeye başladığı evreden itibaren, salt 'horror'un imkân ve iddiaları üzerinde düşünme imkânı sunacaktır." Çalışmanın bu türünde yapmaya çalıştığımız bu açıklama, dolaylı olarak zaten hep gündemde olacaktır.

1
Horror'un Vazgeçilmez Mitosu: Yaratıklar

Korku'nun Evrenselliği

Yaratık sözücüğüyle karşıladığımız cinler, daimonyalar, iblisler, cadılar, yamyamlar, vampirler, kurt adamlar (canavar adamlar) heyulalar vb. kültürlerin kendine özgü mitolojileri içinde, farklı tanımlarla karşımıza çıkarlar (Burada Kurt Adam'ın Azerbaycan dilinde yakın kültürel ortamlardan etkilenmiş tanımlarına bakmak yeterli olacaktır).

Genellikle hep geceleri ortalıkta gezinen ama mecbur olmadıkça görünmemeye dikkat ederek av arayan bu yaratıklar nereden gelmektedir? Yarı cin yarı insan, yarı hayvan yarı insan, yarı tanrı yarı insan, bütün o yaratıklar her kültürel cemaat içinde her zaman yer alırlar: Afrikalılar, Avustralyalılar, Eskimolar, Navajo yerlileri... Hiçbiri yadırgamaz bu yaratıkları; uygar dünya insanı, bu mitik yaratıkları onlar kadar ciddiye almayarak kendince bir fark oluşturmaya çalışsa da, bu uygarlaşmış kültürün anlatılarında da, bu tür yaratıkların güçlerine ve özgürlüklerine duyulan bir hayranlık ve özlem, korkuyla karışık kendini hep belli etmiştir.

Çocukluğun belli bir –yapısal– evresi ile insanlık gelişmesinin belli bir evresini örtüştürerek yapabileceğimiz bir açıklama bize bu konuda neler söylemektedir? Korku, endişe insanın gelişmesinin zorunlu bir parçasıdır. Birçok teorisyen korkuyu, onun biyolojik temelinin (tertibinin) önemli bir öğesi olarak kabul etmektedir. Buradan çıkacak bir sonuç, korkuyu/endişeyi ona yol açan etmenlerden hareketle anlamak ya da açıklamak yerine, onu deneyimlerle oluşmuş bir yapı, nispeten hep aynı kalan bir ruhsal ekonomi (aklın desteğiyle denetlenen ruhsal durum) olarak anlamaya çalışır. Korku-endişe tanımayan varsayımsal bir insan, bugünkü insan karşısında, "onun bir hayvandan farklı olduğu kadar farklıdır" denir. İnsan korku ve

endişeyi (ekonomik bir denge içinde) taşır; dolayısıyla birbirinden pek farklı olmayan kültürlerde, aralarında büyük benzerlik bulunmamakla birlikte, aynı, birbirini fazlasıyla andıran yaratık, şeytan, iblis vb. mitlerin mevcudiyeti ancak korku ve endişenin evrenselliği teziyle açıklanabilir.

Anne ile Çocuk

İnsanoğlunun bu çocukluk ve yetişkinlik öncesi evreleri bir yitirme dönemine de karşılık gelir: İnsan annesini ve "doğayı" yitiririr. Bu kayıpları yaşamadan önce ne korku-endişe ne de öfke söz konusudur. Gelgelelim "yitim" (anneyi ve doğayı kaybetme), varoluşumuzla birlikte başlar. Yitirmenin kişiliğin gelişmesine damgasını vurmaya başladığı dönem, annenin tesadüfen her ihtiyacı karşılayamamasıyla örtüşür. Bu imkânsızlık, anne-çocuk birliğinin çözülmeye başlaması demektir. Bir "bilinç" sahibi olana ve iyi kötü bir toplumsal varlık sıfatını kazanana kadar, büyük korku-endişe hayatımızı belirleyip durur. Bu kaybetme süreçleri her yerde (kültürel coğrafyalara bağlı olarak) aynı yaşların aralıklarına sıkışmadığı gibi aynı şiddetle de gerçekleşmek zorunda değildir.

Öfke ile büyük korku duyguları birbirini tamamlar. Sosyal düzlemdeki öğrenme, bu büyük korkunun, büyük endişelerin denetlenmesini öğrenmek de demektir. Öfke, kızgınlık, hınç, ileriye, öne doğru gitmeye çalışmamızı destekler, bu yönde motive eder bizi; yeni talepler ortaya atar, kendimizi inşa etmeye çalışırız. Çocuk, annenin bir parçası, insan da bundan böyle doğanın bir parçası olmadığını öğreniyordur bu süreçlerde. Korku, bir tasarımlar, tahayyüler dünyası kurmamıza yol açar; masalların iyi perisinden Horror sinemasının vampirlerine kadar, iyinin temsilcileri kötünün temsilcileri ile düello yapıp duracaklar, büyük korkunun, öfkeyle az çok denetlenmesinin sonucunda, çocuğun ayrılmak zorunda kaldığı anne, "kötü anne" imgesine tahvil olacaktır. Ayrıca bu imgede "anne" ille de kişi olarak anneye "dönmek" onu temsil etmek zorunda değildir; "annelik" denen şeyin bütünü yansır buraya. Doğa da, ille yıkılmış, bozulmuş haliyle değil de, o sarıp sarmalayan, içine davet eden, insanın, denetlemeye, boyun eğdirmeye yönelmeden önce, bütünlüğünü koruyan bir doğadır. "Kötü anne" imajı ya da imgesi her zaman masallarda olduğu kadar doğrudan çıkmaz karşımıza. Yitirilmiş annenin (doğanın) masallarda yaşadığı dönüşüm, bir başka deyişle kaydırmalar, her zaman kolay ele vermezler kendilerini (Yitirilmiş anne, doğumu lanetleyen üvey anne, cadı, kötü peri vb). Bütünsel bir bakışla, hemen bütün

yaratıkların, tekinsiz, ürpertici varlıkların, bu şemadan türetilebileceğine sağlam kanıtlar sunabiliriz: Lanetlenmiştir hepsi. Ne kadar insafsız, hunhar olurlarsa olsunlar, bütün yapıp ettikleri sevecenliğe, içtenlik arayışına, beraber olma eğilimine yönelik belirtiler sunar. Vampir'in öpücüğü, dev goril King Kong'un sarışın kadına dokunma, onu avucunda, yanında koruma çabaları (gorilin ölümü de zaten bu çabaların, kadına duyduğu eğilimin sonucudur). Frankenstein suyun kenarında küçük kızın kendine uzattığı çiçeği yakınlaşma çağrısının işareti olarak yorumlar; çiçek ile küçük kız arasında ayırım yapamayışı yeterince destekler bizi. Kötü anneler, bastırdıkları duygularıyla, ellerinde olmayan lanetlenmişliğin kurbanları olduklarını gösterir.

Bütün bu yaratıklar, çeşitli konumlarda ya da kılıklarda "kötü annenin" insafsızlığını, esirgediği sevgiyi, sıcaklığı temsil etmekle kalmazlar; dürtüleriyle, arzularıyla "ortada bırakılmış" çocuğun yalnızlığından da bir şeyler vardır onlarda: Yaratık, "kötü çocuktur" da. Buradan, çocuğun niçin yalnız bırakıldığına da mitolojik düzlemde bir açıklama getirmeye çalışılabilir: Mitolojinin ve korku türünün "kötü anneleri" bir yandan da tatminsiz, sevgiden yoksun "kötü çocukturlar". Yaratığın bu çifte işlevi, aynı zamanda "terk edilmiş çocuğu" da temsil etmesi, onlara birbirinden farklı iki kararsız duyguyla yaklaşmamızın nedenini açıklıyor olmalıdır. Onca büyük korkunun içinde gene de "kurtuluşlarını", arınmalarını arzu edişimizi açıklıyordur. (Kendine Eski Ahit'te çok temel bir yer bulan, başka mitolojilerde de karşılaştığımız "nehre bırakılan çocuk [Musa] hikâyesi" Tim Burton'ın *Batman*'inde [1989], çocukluğunda yeraltı suyuna terk edilmiş "Penguen Adam" olarak, sevgisiz, doyumsuz, deforme yarı insan-yarı hayvan yaratık olarak karşımıza çıkar ve bu teze destek verir. Üstelik öteki penguenlerin "kötü anası" olarak da bu örneği kusursuz yansıtır. Bu, elbette popüler sinemanın türleri arasındaki sınırların geçişkenliğine de tipik bir kanıt aynı zamanda! Örneğe, epey yakın tarihli olduğu için, biraz takılıp kalabiliriz: Penguen Adam, acınası, yapayalnız ve dışlanmıştır; ama ona duyduğumuz sempati –arınmasını, kurtuluşunu istememiz ile kızgınlığımız– hoş bir köprü oluşturur; kararsız bir duygu çalkantısıyla bir an kızgınlık, bir an acıma yanma geçip durduğumuz bir köprü. İşte "kötü anne" ile "terk edilmiş kötü çocuk" arasındaki bu sentez, Horror [korku] sinemasının o sinir bozucu yaratıkları karşısındaki duygularımızın karmaşıklığında, anlaşılmazlığında, iki değerin dalgalanmalarında anlaşılmaz bir yan bulunmadığını göstermektedir. Ne kadar korkarsak korkalım, sonunda değirmende yandığını gördüğümüz Frankenstein

canavarının bir şekilde kurtulmasını, hatta kötülüklerden arınmış biri olarak aramıza dönmesini isteriz. O da, ilkinden dört yıl sonra döner sinemaya: *Bride of Frankenstein.*)

Anne ile çocuk (doğa ile ilkel insan) arasındaki başlangıçtaki "cenneti andıran yaşam ortaklığı" bozulup kaybolmuş, yaratıkların, kötü varlıkların şeytansı görünümlerinde ya da yeniden ortaya çıkışlarında, "nevrotik ve ritüelimsi" bir zeminde yeniden kurulmuştur. Kötü yaratığın sahnelediği dehşet ve yıkım, öldürme ve parçalamalar –Hobbes'un sözünü ettiği "Doğal Hak" dönemini hatırlayarak– bir dişe diş, kana kan ilişkisine karşılık gelmekle kalmaz; psikanalizin modelinden söylemek istersek, çocuğun "oral saldırganlığını" da anımsatır. Bu konuda Amerikalı tanınmış psikiyatrist Melanie Klein, çocuğun, fantezilerinde, bu "oral saldırganlık" üzerinden annesinin bedenini delerek içine girmeyi, orada yerleşmiş olduğunu varsaydığı yabancıyı yok etmeye çalıştığını söyler. Çocuğun (insanın) bu türden parçalama, yıkma fantezilerine sarmaşıp tutsak düşmesi, duygular düzleminde filizlenmekte olan "sadizmin" belirtisi ya da nedenlerindendir. "Akıl" düzleminden bakıldığında gerçekliğin çarpıtılmış bir yorumudur bu; fenomenlerin mistikleştirilmesidir; annenin işgal edildiğine, içinde yabancı bir varlık taşıdığına ilişkin mistik düşüncenin kaynağıdır: Asıl saldırganlık anneye yansıtılır, ileride de doğanın ve toplumun fenomenlerine, insanlara, nesnelere vb. Bunun kaçınılmaz sonucu şeytani, tekinsiz, irkiltici görüntülerin ortaya çıkmasıdır; çünkü sevgi ile nefret artık birbirinin içine ayrılmaz bir şekilde geçmiştir. Bir üçüncü düzlemde, mitos düzleminde annenin bedenini parçalamak, yamyamlık, vampirlik gibi ritüel törenlerin ya da davranışların karşılığıdır. Parçalanmış, sakat beden, önemli anlamlar atfedilen mitik figürler olarak da karşımıza çıkar.

Yaratık, anne-çocuk ortak yaşamının dehşet verici bir varyasyonu olduğu kadar insan-doğa ortak yaşamının da bir temsilidir. Bir yanıyla ahlaki normları, kaygıları tanımayan hayvandır bu yaratık, ihtiyaçlarını hemen, o anda ve yerde gidermek ister; ama insani ve tanrısal yanından gelen uyarılar onu engelleyip durur. Doğa-insan arasındaki bu ilişkinin ortaya attığı ahlaki sorunlar, özellikle 19. yüzyıl insanını meşgul edip durmuştur. İki Ruhlu Adam, "Dr. Jekyl ve Mr. Hyde" bu yarı insan yarı doğa mitosunun yorumu olarak kolayca okunabilir.

Korku Yaratıklarının Toplumsal İşlevi

Korkutucu, ürpertici masalların fantezi dünyaları çocukluk döneminin endişe ve korkularının mantıksal sonucu olsa da, bu tür

masalların yetişkinlerce çocukları terbiye ve tehdit etmek için de kullanılıyor olması düşündürücüdür. (Platon, "Devlet"te, annelerin çocuklarına hangi destanları niçin okutmamaları gerektiğini açıklar.) Yaramaz bir çocuğu karanlık bir odaya kilitleyip ya da ona korkutucu masallar anlatıp onu terbiye etmeye çalıştığımız günler pek o kadar geride kalmadı. Herhangi bir ülkede, kültürde bu terbiye yoluna hâlâ başvuran var mı onu da bilmiyoruz; ancak bu yöntemlerin tamamen unutulmuş olduğunu söylemek güçtür. Birçok toplumda, tasarım ve hayal dünyasının söz konusu yitim evresinde oluşan bozulmalarını, anne yitimine bağlı endişe ve korkuları kendi tahakküm ve iktidar sisteminin içine alıp değerlendirdiğini, bu "zaafları" ahlaki baskı'yı, kontrol mekanizmalarının temeline yerleştirdiklerini söylemek bile gereksiz. Efsaneler, destanlar ve masallar hem ödül hem ceza konusunda (çocuğa yönelik) "uyarılardır da" ve çocuğun saldırganlığını ona geri yansıtma gibi bir özelliğe sahiptirler. Bu yansıtmada endişenin-korkunun oluşturduğu boyut, çocuğun tahayyül dünyasında alabildiğine kuvvetli yansıtılır ki, çocuğun kurtuluşu, ödüllendirilmesi de o ölçüde etkili olsun istenir. Gene de çocuktan gerçeklikte duyulan korku ve endişe, insanlığın tarihi içinde çok önemli bir yer tutar. Birçok ilkel toplumda daimonyaların, iblislerin çocuk oldukları düşünülür ve öyle tasavvur edilirler. Kimi kültürlerde sadece çocukları hedef alan yamyamlık ritüelleri bulunmaktadır. Horror türünün kaba, sıradan anlatılarında çocuk iblisler, kötü ruhlar ortaya çıkıp durur. Bu yönden bakıldığında korku-endişenin, sinemadaki Horror türünde karşılaştığımız derme çatma öykülerin gerçek hayattakiler ile karşılaştırıldıklarında pek de inandırıcı olmama özellikleri anlaşılır olmaktadır. Anlatı düzlemine geçmiş Horror, horror olduğunu belli ederek, mitosa içkin gerçek horror'u örter.

Uzaydan gelme bir yaratığın yetiştirdiği çocukların hâkimiyeti ele geçirip karşı çıkanları gözlerinin içine bakarak etkisizleştirdikleri İngiliz filmi *Village of the Damned* (Yönetmen: Wolf Riffa, 1960), bu ilişkiyi açıkça gözler önüne serer. İngiltere'nin Midwich kasabasında, aralarında bakirelerin de bulunduğu 12 kadın, aynı anda hamile kalıp 5 ay sonra aynı günde dünyaya 12 çocuk getirirler. Çocuklar üstün zekâlıdırlar, aralarında telepatiyle anlaşmaktadırlar ve sanki tek bir babanın çocuklarıdırlar. Benzer doğumların dünyanın başka yerlerinde de aynı şekilde gerçekleştiği anlaşılır. Bir kasabada (cemaatte) çocukların denetimdışı davranmaları üzerine yetişkinlerin onlara gösterdiği tepkiler, önyargı ve endişeler yüzünden her iki tarafın da birbirini anlamamasını, modern toplumun temel bir sorununu dile

getirmektedir. Film, Klaus Johann'ın ifadesiyle modern psikolojinin ve sosyolojinin bağlamında bir bilim-kurgu, Horror türü olarak adlandırılmıştır.

Çocuk-iblis anlayışının bir çeşidi de "bebeklere", "kuklalara" kötü ruhlu küçük çocuk işlevinin yüklendiği filmlerdir. Türün olumlu tipleri ya da kötü ruhlara, şeytani güçlere karşı mücadele veren kahramanları, bu türün içinde oldukça tekdüze, sıkıcı birer figür olarak karşımıza çıkarlarken, öteki korkutucu figürleri genellikle "çocuk iblisler"i andırırlar, kötücül çocukların birer versiyonu gibi karşımıza çıkarlar. Sabah olmadan ve gün ışığı üzerine düşmeden tabutuna geri dönmek zorunda olan Dracula gibi anne sembolüne bağlı figürlerdir bunlar. Melanie Klein'ın sözünü ettiği ağız ile saldırma, anneyi parçalayıp içindeki yabancıyı yok etme fantezisinin tipik bir dışavurumu olarak da okunabilir Dracula. Kan emip huzur içinde yeniden karanlık dünyasına döner o. Ayrıca, erotik (boyundan kan emme), annelik ve ölüm arasında kurulan birliğe belirgin bir yollama da bulabiliriz bu figürde. Kan, et yedikten sonra şatolarına dönen ölüsevici cesetler, hortlaklar, sudan gelip genç kadınları kendi karanlık gölüne çeken "Kara Gölün Canavarı" (*Creature from the Black Lagoon*, Yönetmen: Jack Arnold, 1954) hep bu bağlamda da yorumlanabilirler.

"Kötü anne" ile "kötü çocuk" imgelerinin iç içe geçmesi, çelişkili bir sentez oluşturur. Bu figürler kendilerinden ölesiye nefret eder, kendilerini yok etmek için her fırsatı kollarlar çoğunlukla ve ölüm ya da öldürme arzusu "erotik hazla" kaplanmıştır. Vampir mitosunun en eski biçimlerinde vampir kendi etini yer, birçok filmde ya da öyküde vampir kendi ölümünü adeta isteyerek hazırlar; daha çok bir intihardır bu ölüm. Frankenstein Canavarı yaratıcısını ve kendisini öldürmeye çalışır. Bu yaratıkların hepsi dünyadaki varoluşlarını bir lanetlenmişliğin sonucu olarak algılarlar; işledikleri bir suçun bir cezasıdır onların yaşantıları. Çoğu kültürün halk efsanelerinde eşine ihanet edenler, erotik suç işleyenler, ensest yaşayanlar, hayvanlarla cinsel ilişkiye girenler vampirleşirler. Klasik Antik Dönem'in eski mitolojisinde yarı tanrı yarı insan yaratıklar, insanüstü varlıklar ve cinler kendi kabahatleriyle içine düştükleri suçluluk durumunun, günahkârlığın kefaretini ödemektedirler. İnsanlar kendilerini tehdit etmekten geri kalmayan bu varlıklarda bu suçların ya da günahların ifadesini bulur. Onların varlıkları da bir lanetlenmişliğe karşılık gelir dolayısıyla.

Ahlaki bir mitolojidir bu; her zaaf, her suç, günah, tabulara, âdetlere karşı her aykırı davranış bu yaratıkların kimliğinde mad-

dileşir; demek ki suç ya da günah hem işleyeni hedef almaktadır, hem de onun saldırdığı insanları. Lanetlenmişler, kendilerinin ve insanların düşmanıdırlar. Alman İlahiyatçı Rudolf Otto ve din tarihçisi Mircea Eliade, mitolojilerin (efsanelerin) son tahlilde dindışı kategorilere indirgenemeyeceği görüşünü savunmuşlardır. Bunlara göre her mitolojiye (efsaneye) bir "ayin" (ritüel) karşılık gelmektedir; ancak din, ahlaki ilke ve görüşleri benimseyip içselleştirmeyi talep eder. Kaldı ki suçlu ve günahkâr olma duygusunun korku ve endişesi, mitolojide kaynağı dışa konmuş tehdidin (korku figürünün) yerini almıştır. Buradan özellikle Hıristiyan dünyaya yönelik bir sonuç türetmek de mümkündür. Mitolojinin insanüstü ya da yaradılışları çelişkili yaratıklarının temsil ettiği tehdit, tarihsel bir süreç içinde "içselleştirilmiş" cennetten kovulmuşluğun günahıyla daha doğuştan suçlu insanı, bu duygusu ile hesaplaşmaya yöneltmek için dıştaki bir Tanrı'ya bile gerek bırakmamıştır: Günahkârlık duygusuyla hesaplaşmak, Hıristiyan dünyası için bireyin (insanın) karakter oluşumunun önkoşulu olup çıkmıştır. Öyleyse biraz zorlayarak şöyle denebilir: "Horror" bireyin karakterinin oluşması aşamalarına planlı, seçerek bir geri dönüştür. Daha doğrusu, cezayı dıştaki güçlerden, dışındaki aktörlerden bekleyen çocuğun büyüdükçe bu hesaplaşmayı içselleştirmesi söz konusuysa, korkunun, cezanın, endişenin kaynağını tekrar dışa yerleştirir Korku türü. Bu anlamda bir geriye dönüş, karakter oluşumu sürecinde gerideki evrelere inmektir; cezanın dıştan geleceği beklentisinin hâkim olduğu evrelere. (Ceza beklentisi ve bu cezanın verilmemesi üzerine cezayı provoke etme alışkanlığı, çocukların anne-babalarına yönelik saldırganlığının bir biçimi olduğu kadar bir yabancılaşmanın da başlangıcını oluşturur.) Gerek edebiyatta, gerek de sinemadaki canavar, cezanın sembolüdür. Canavarın ortaya çıkıp düzeni altüst etmesinden ve bir kez daha cezalandırılmasından sonra, anne-baba-çocuk imgesi arasındaki yiter gibi olan uyum yeniden kurulur.

Din ile mitoloji gelişmiş ve karmaşık Batı sanayi toplumlarında yan yana, birbirinden nispeten bağımsız ahlaki kurallar sistemi olarak var olmaktadırlar. Hem din hem de mitoloji, çok farklı biçimlerde de olsa, kapitalizmin politik egemenlik sistemi ile bağlantı içindedirler. Dinin resmi ayinleri Kilise'nin yönetimi altındayken, mitoloji, gelişmiş kapitalist sanayi toplumlarının popüler eğlence sanayisinde ve kültüründe vazgeçilmez bir alan olarak kullanılmaktadır. Öyleyse "mitoloji" bu bağlamda, eğlence sanayiinin ürettiği her şeydir ve kullanım değeri üreten sanayinin kendi ürünlerine kattığı şeydir.

Andrew Lang, din ile mitolojiyi birbirinden yüzeyde ayırmaya çalışırken, "bir varlığa nispeten yüksek ahlaki nitelikler atfedildiği yerde din söz konusudur; aynı varlığa, Yunan efsanesindeki Zeus gibi kaba, müstehcen özellikler atfedildiği yerde de mitoloji söz konusudur" demektedir. Mitos bir bütündür, fenomenlerinin hepsini kapsar ve onlara kendi sistemi içinde bir anlam yükler. Din ise, bütün fenomenlerden bağımsız olarak var olabilir ve dini düşünceler (ideler) dünyası, "dünyevi" fenomenlerin karşısında yer alır.

Korku türünün mitolojisi dinin karşısında bir yerdedir; din karşıtıdır. Kilisenin "korku" filmlerindeki "batıl inançlara" yönelttiği ve bu filmleri tamamen karşısına alan eleştiri buna bir kanıttır. Kilise, vampir külliyatından şeytan filmlerine, buralarda kullanılan dinsel sembollerin Tanrı kavrayışına hakaret olduğunu kabul etmektedir. Vampiri geriletmek için kullanılan haç, kutsal vaftiz suları, İncil'in kitap biçimi vb. dinin sembollerine "toteme özgü" nitelikler atfetmek olarak anlaşılmaktadır. Sözgelimi vampiri, iblisi, kurtadamı inanç değil de haçın belli ritüeller içinde kullanılması geriletmekte, tabutuna yollamaktadır. Horror'un popüler eğlence sanayisinde ya da kitle kültürü üretimindeki mitolojisinin, ürüne kapitalist üretim biçiminin inanç sisteminden toparladığı sembollere bu anlamda kendi üzerinden yeni bir eğlendirme/kullanım değeri eklediğini söylemek de mümkündür. Korku sineması bir yandan dinin mitosu alt etmesini gösterir (*The Exorcist/Şeytan*, 1973); ama öte yandan da –atıfta bulunulan filmdeki rahip gibi– dinin temsilcileri, mitosun verilerini benimseyip kabul etmeden dinin mitos üzerindeki hâkimiyetinin mümkün olamayacağını da "söyleyerek" tavizi geri alır (Din adamı, Şeytan'ın küçük kızın içinde bedenleştiğini kabul etmekle, baştan beri bu türün mitolojisi için belirlemeye çalıştığımız "kötü çocuk", "kötü anne", "lanetlenmiş yaratık" vb. figürlerinin gerçekliğini kabul etmiş olmaktadır).

"Korku mitolojisi" doğabilimlerine ve –içerilen öğelerin kişiden kişiye hiç değişmeden hep aynı kaldıklarını kabul eden– psikanalize karşı da kabullenme ve kendini benimsetme gibi bir yol izler. Yaratığı, canavarı, değişime uğramış varlığı yok etmeye ya da eski haline –mümkünse– geri döndürmeye çalışan bilim adamı, tıpkı Horror'un şeytanını, vampirini engellemeye çalışan ilahiyatçısı gibi, türün ayrılmaz bir yapısal öğesidir. Aklın yolunu izlemesi gereken bilim adamı, aynen dinin ilkelerine bağlı kalması gereken ilahiyatçı gibi çelişkili bir tavır izlese, mitosun düşünce ve anlayış yapısını benimsemeden kendi yöntemlerini hayata geçiremez. Bu noktada yine

Horror türünün bilim-kurgu ile ayrılan özelliğine bir vurgu yapabiliriz. Bilim-kurgunun yaratığı, fantastik de olsa bir tür pozitif-deneysel bilim alanı içinde kendi öncüllerini kullanma şartıyla açıklanabilir. Horror filminin yaratığını engellemeye çalışan bilim adamı ise, ilkece kaynağı açıklanamaz bir güç ya da kötü ile karşı karşıyadır. Bu kural üzerinden gidildiğinde, radyasyon sonucu bozuma uğramış *Hulk* (2003) ve benzeri yaratıkların çevresinde dönen filmlerin bir ayaklarıyla bilim-kurgunun içinde yer almalarında anlaşılmayacak bir yan bulunmamaktadır. Sinemanın son onyıllarında popüler türler arasındaki sınır çizgilerinin iyice belirsizleşmesi, türlerin birbirleriyle akrabalaşması, hatta melezlerin ortaya çıkması durumu, popüler türleri sınıflandırma gayretlerinin beyuhdeliğine işaret etmekten çok, popüler sinemayı kavrama yönünde oluşturulacak kategorilerin önemini de göstermektedir. (Ryan ve Kellner, "Politik Kamera"da Western, Müzikal ve Polisiye türlerindeki değişimi, Amerikan kültürel geleneğine karşılık gelen toplumsal ilişkilerdeki değişimle açıklarlar. (Kitap, eğlence sanayisi ile toplumun diyaloğunun sakatlığını anlatır. Elbette bu bir körler-sağırlar diyaloğu olamaz; bir meta üretim alanı olarak bu sanayinin ölümü olurdu bu.)

Horror (korku) türü, dine yönelik bir "protesto" olarak da anlaşılabilir. Daha önce sözünü ettiğimiz oral-agresif saldırganlık evresi, korku türünün (vampir, kan emiciler vb.) en heyecan verici, ürkütücü fantezilerini, daha doğrusu bu fantezilerin ürünü olan görüntüleri sağlıyorsa, dinin bu tür saldırganlıklara cevabı, "büyüklerin, annebabanın sözünü dinle!" olmaktadır. Annenin içindeki kötü yabancıyı oradan çıkarma fantezisi, dini anlayışta "kötü düşünce" olarak "günahlar" hanesine alınmıştır. Zaten bu ve benzeri fantezilerin (düşüncelerin) baskı altına alınması için, dine sıra gelmeden önce toplumların ahlak ve gelenekleri içindeki yasakları tarihsel bir birikim oluşturur. Birey bu yasakları genellikle içselleştirip kendine bir iç sansür mercii kurmuştur. Buradan bakıldığında bu tür "iç sansür" mercii ile bireyin (çocuğun) arzuları ve fantezileri arasındaki çatışmayı, mitoloji, sunduğu çok çeşitli kaçış imkânlarıyla, kaydırmalarıyla dengeler. Şöyle de denebilir belki: Alttan alta işleyen, kamusal düzlemde tartışılmayan mitos, aynı zamanda resmi din inancının tamamlayıcısı, ama aynı zamanda da rakibidir.

2
Mitlerin Tarih ile İlişkileri

Mitolojik Önerme

Horror türünün mitlerini çözümlemeye çalışırken, psikanalizin mitlerine fazla itibar etmemek gerekir. Örneğin, psikanalizin "bastırma" (bilinçdışına itme) kavramı, hiç değişmeyen bir ödipal yapıyı girişe yerleştirdiği için, bununla belirlenmiş "bastırma" tezi ancak sınırlı bir uygulama alanı bulacaktır kendine burada. Horror türünün (genelde) kullandığı malzeme, türün önermeleriyle "özdeş" değildir. İnsanlık kültürünün "ebedi" mitlerinin modernin, aynı şekilde de "rüyanın" çerçevesi içinde sürüp gitmesi de söz konusu değildir. Freud, doğrudan ulaşılamayacak (çok eski) kadim bir insanlık parçasının (rüyada?) sürüp gittiğini söyler. Horror sineması hakkında birkaç kitabı bulunan David Annan da bu türü Freud doğrultusunda kavramayı dener.

Aslında mitos incelemeleri, natüralist, rasyonalist, alegorik, sembolik, realist, eleştirel filoloji başlıklı alanlarda ele alınmaktadır. Bu yaklaşım açıları, buraya kadar yapılan değerlendirmelerde birbirini doğal olarak destekleyip durmuş, Horror sinemasının çeşitli inceleme sonuçlarını dolaylı olarak uygulama imkânı verdiğini göstermiştir. Gene de Horror ve mitoloji ilişkisi üzerine serbest bir "beyin fırtınası" olarak da anlayabiliriz bu açıklamaları. (Sözgelimi, "ödipal kompleks"e dayalı bir yorum, Freud'un bu "tezinin" daha o zaman karşılaştığı "radikal itirazları" göze almak olur. Mitoslar, "tarihsel dönüşümler"e açıksalar, Freud böyle bir kültürel ilişkinin rüyada özgün halinin ele gelmesinin imkânsızlığından söz ediyorsa, bu, Freud'u mitos bağlamında tartışılmaz referans almak anlamına gelmemektedir elbette.)

Mitolojik önermeler, mitolojiye yüklenen ifadeler aynen ilahiyatın ve biliminkiler gibi ilkesel yapının zemininde değişip dururlar. Bu değişmeyi fark etmek zordur çünkü mitosun tabiatı gereği, ebedi

geçerlilik talebini dayatması söz konusudur. Mitos kendisiyle oldum olası aynı kalmış şey gibi gösterir kendini; oysa mitosun gelişmesi de "diyalektik yasalara" uyan bir yol izler. Yeni önerme, önceki önermeleri aşılmış olarak içerir; dolayısıyla "yeni" mitolojik önermenin imgesi, geçmişin mitolojik önermeleriyle benzerlikler gösterecektir, ama aynen tekrarı değildir. Yarı hayvan-yarı tanrı yaratıklar, doğadan duyulan korkunun ifadesine dönüşüp büyük dinlerin çeşitli "yaratılış mitoslarında" önemli roller üstlenmişlerdir. Şeytani, cin türü yaratıklar da tanrıların rakiplerine dönüşüp tenselliğin (cinsel arzuların) baştan çıkarıcı ve tehdit edici imgelerini temsil eder olmuşlardır. Modern burjuva toplumunun tasarımı da mitlerin diyalektik gelişmelerine bir başka örnek sunar; bu yaratıklara kendi aile yapısından kaçınılmaz olarak türeyen sadistçe eğilimlerle birlikte bütün deforme olma endişelerini de yansıtır. Gerçi çağımızda artık Viktoryen ahlakın hâkim olduğu evreler gerilerde kaldığı için, yaratıklar da, bu evrenin mitlerini de içerircesine geriye yansımalar yapan birer optik oyun gibi çıkarlar karşımıza. Önceki gelişmelerin evrelerini birbirine bağlaya bağlaya yol alan mitik yaratıklar, bir önceki evrenin mitik imgelerini –aşılmış olsa da– daha çok "süsleme öğesi" olarak bir sonraki evreye taşırlar. Bu içerme, korku masallarını seyrederken duyduğumuz zevkin de bir parçasını oluşturur belki: Artık süsleşmiş, geride kalmış kimi şeylerden korkmak zorunda olmadığımızı bilmenin zevkinin...

Korku türünün gelişmesi "aydınlanma" ile "okültizm" arasındaki mücadeleyi de yeni yeni biçimler aracılığıyla yansıtır. Edgar Allan Poe öyküleri buna tipik birer örnektirler. Burada Aydınlanma aklına dayalı düşünce sistemleri ile okültizmin birbirlerini karşılıklı olarak etkisizleştirdiği de söylenebilir. Düşünce tarihi açısından korku türünü bir yerlere koymaya kalktığımızda, türün hafifliğinden, sıradanlığından, yüzeyselliğinden söz etmek mümkündür. Düşünce tarihinin içerdiği kimi yanları taşıyor olması, Korku türünü ciddiye alınacak düşünceler sunan bir tür, anlamlı ifadelerin sistemi olarak benimsememize yetmeyebilir; ancak daha önce de belirttiğimiz gibi, 70 sonrası kültür tartışmalarının eğilimlerinin yanı sıra psikanalizin sinema teorisiyle gerçekleştirdiği işbirliği, Korku türünün de yepyeni bir gözle eleştiriye alınmasına yardımcı olmuştur.

Burada Horror mitlerinin tipolojisi üzerinden türe kısa bir göz atarak bu ana giriş denemesini noktalayabiliriz. Bir yandaki okültizm ile, mitolojiyle, batıl inançla ve mistisizm ile karşıdaki Aydınlanma, pozitivizm ve mitolojiden "arındırma" arasındaki görünürdeki çekişmeyi Horror mitosunun 18. yüzyılda yazılı edebiyata, Gothic

Novels'a inşa edici etkisini yorumlamaya çalışırken tartışmış olacağız. Horror eposlarının popüler bilimdeki yandaşları türden duydukları zevki –buna gerek varmış gibi– kültürel düzlemde yüksek değer taşıyan ideler sistemine işaret ederek karşılaştırmalı yoldan açıklamaya çalışmaktadırlar. Burada ide sistemlerine işaret etmekten kastedilen, insanlık kültürü içinde oldum olası etkili mitlerdir.

Yukarıda, mitlerin kültürel evrimdeki diyalektiğine değinildiğini hatırlatalım. Öte yandan sanattaki fantastik, düşsel, çağrışımsal, irrasyonel eğilimlere işaret edilerek de Horror'a –gündelik hayatın içinde– hak ettiği değeri vermeye çağrı çıkarılmış olmaktadır. Klasikten, erken romantik döneme, sürrealizme, dadaizme ve poetik realizme de gönderme yapıp bu türden duyulan hazzı savunmanın gereksizliğine işaret edilebilse de, bu karşılaştırmadan çıkabilecek sonuçlar verimli sayılır. İnsan varlığının karanlık yanlarını Horror üzerinden vermek, buna bağlı ütopik ve değiştirici sonuçları göstermek talebi –fantezinin gündelik hayatın pratiğinde de yapıcı rol üstlenebileceğini kanıtlamış sanat akımları aracılığıyla– Korku'yu bu öbeğe sokmaktadır.

Tematik Malzemeler

Aslında hem Horror türü hem de onun akrabası Bilim-Kurgu, burada sözünü ettiğimiz sanatsal akımlarla olabilirliğin ve mümkün olanın yasalarını tanımama bakımından önemli bir ortak yanı paylaşmaktadır. Kara Edebiyat dediğimiz "Gothic Novels" (gotik roman ve öyküler), hayalet, hortlak öyküleri, fantastik sinema, korku-komedileri, mümkün olanın sınırını ihlal etme hakkına sahip oldukları kabul edildiği için durmadan yeni şeyler bulma, yeni imgeler, görüntüler, yeni insanlar ve dünyalar tasarlama özgürlüğüne, kısacası sınırsız, tükenmeyen bir konu (malzeme) deposuna sahip midirler? Tam tersine: Dönüp baktığımızda bu türün tematik malzemesinin iki elin on parmağından daha az olduğunu görürüz. Durmadan yeni varyasyonlarını izlediğimiz topu topu altı, yedi konu ile idare edegelmiştir tür. Korku edebiyatında aynı öğeler, durmadan mevcudun yeni yeni kombinasyonlarıyla karşımıza çıkarlar. Bu tespit sinemada da geçerlidir.

Bu amaçla bir tipoloji şeması oluşturmaya çalışabiliriz. Bunu yaparken temel ya da ana tema belirtilecek, mümkün varyasyonlarına da işaret edilecektir.

a) Yapay İnsan
Örnekler:
- Çamurdan yaratılmış Golem.
- Yarısı büyü yarısı mekanikten ibaret yaratık: Fritz Lang'ın *Metropolis* (1927) filmindeki robot kız Maria.
- *Villier de l'Isle-Adam*'ın (*Son Şenliklerin Davetlisi*) "Yeni Havva"sı. Mekanik vamp kadın.
- "Modern Prometheus'un" yarattığı Mary Shelley imzalı Frankenstein canavarı.

Yapay insan mitosunda büyüsel ve biyolojik eğilimler iç içe geçmiştir. Yapay yaratıklar konusunda katıksız pozitivist anlayış ise bilim-kurgu anlatılarında yerleşmiştir. Androidlerin, robotların ve Kubrick'in *2001: A Space Odyssey* (1968) filminde "insan gibi davranan" bilgisayarların, henüz bilim bu aşamalara gelmemiş olsa da -korku türünün aksine- "bilimsel" mantık içinde pozitivist açıklamaları bulunmaktadır.

b) Ne Yaşayan Ne de Ölü Yaratıklar
Örnekler:
- Bir lanet, maruz kaldıkları ya da bizzat sebep oldukları bir suç (işledikleri günah) sonucunda bir türlü ölemeyen insanlar (*Uçan Hollandalı* motifi). Hayaletler, iki dünya arasındaki varlıklar.
- İblislerin, kötü ruhların görevlendirmesi üzerine ölüler âleminden çıkagelen, Şeytan'ın yönlendirmesiyle insanları aydınlık, iyi yanlarından uzaklaştırıp kendine yabancılaştıran varlıklar.
- Yaşayanlardan emdiği kanla "hayatım" sürdürebilen vampirler.
- Canlı iskeletler, ata binmiş ya da suda yaşayan cesetler, varlıklarını sürdürebilmek için yamyamlık yapan yaratıklar.
- *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) filmindeki katil uyurgezer Cesare gibi yaratıklar.
- Voodoo mitosunu yansıtan zombiler.
- İnsanın merakı yüzünden piramidinin içinden çıkarılınca yeniden hayata dönen mumyalar.

Canavarların genellikle bir günah işlemiş olma motifini temsil ettiklerini, bastırılmış bir cinsel arzunun görüntüleşmesi olarak da anlaşılmaları gerektiğini söylemiştik. Cezalandırılmış ve cezalandıran günahkâr, bastırılmış erotiği arka kapıdan tekrar hayata sokmaya

çalışan yaratık, kimileyin tarihsel bir deneyimi, daha doğrusu, gelişmeyi de mitleştirir: Politik düzlemde devrini doldurmuş, çoktan köhnemiş olanın bir türlü çekip gitmemesi mitosudur bu.

Burjuva çağında feodalizmin hayaleti gibi dolaşan yaratıklardan örneğin vampirler, hemen istisnasız fedoal, soylu sınıfın baronları, kontlarıdırlar. Gotik romanın ilk örneklerinden başlayan bir gelenek, bu özelliği çok tipik bir şekilde yansıtır. Yıkılmış bir şatoda/kalede ("Otranto Şatosu") geçmeyen ender korku romanı bulabiliriz. Bir zamanlar hayatta söz sahibi olmuş egemenlik yapılarının yıkık kalıntıları içinde adeta unutulmuş varlıklardır bunlar; gelişmeye, diyalektiğe meydan okuyan politik sistemin temsilcileri. Bir zamanlar kaleler, şatolar dıştan gelecek tehlikelere karşı vazgeçilmez birer korugandılar; feodal beyin, hükümdarın itibarı kadar halkın da gurur payını yansıtmaktaydılar. Mitos bu özelliği ters çevirmekte tereddüt etmeyecektir: Korku romanlarının ve sonra da Horror sinemasının tehlikesi, meşum, lanetli yaratık, bu yıkık ya da nasılsa ayakta kalmış mimarinin içinden gelir. (Gotik roman tanımındaki "gotik"in mimari bir tarzdan çok Got kavmiyle ilintili olduğunu Bordo Siyah Yayınları içinde sunduğumuz üç gotik romanın önsözünde genişçe açıklamıştık: *Vathek*, *Otranto Şatosu* ve *Frankenstein* romanları, burada açıklamaya çalıştığımız korku türünün belli başlı özelliklerine, en başta da bu son ilişkiye tipik birer örnektirler.) Sadece Frankenstein canavarı, kendisini bir şatoda hayata getiren doktorun elinden kurtulup ortaya çıkar; şato kendisine ait olmasa bile, yaratıcısının kullandığı bir mekândır.

c) Hayvan-İnsan Karışımı Yaratıklar
Örnekler:
- Dolunayın görünmesiyle birlikte büyüsel bir dönüşüm yaşayan kurt adam.
- Kara gölün canavarı, balık-insan arasındaki yaratık.
- Yılan-insan.
- Sakatlıkları yüzünden hayvanlara benzeyen ve benzedikleri hayvanı taklit etmek isteyen insanlar. (Süper kahraman çizgi romanlarının vazgeçemediği bu yaratıklar, günümüz çizgi film ve romanlarında teknolojinin getirdiği dönüşümlerle birlikte kaçınılmaz yapısal değişimler yaşayarak sıkça karşımıza çıkmaktadırlar.)
- Yarasaya dönüşen vampir.
- Keçi ve benzeri hayvanların biçimlerini alan kötü ruh.
- Sinek insanlar.

Bu simbiyozda hangi yanın ağır bastığı sorusunu soracak olursak, daha çok "insan" görünümünün ve özelliğinin belirleyici olduğunu görüyoruz. İnsanın içinde aşılmış ve korunmuş olan "hayvan"ın payı dışa ve bizzat o insana yönelik tehdidin miktarını da belirler. İnsan, kurt adam örneğinde olduğu gibi bir anlamda tersine evrim yaşamaktadır ve buna direnememektedir. "Cinsellik" insanın içindeki "hayvan" kılığına bürünmüştür ayrıca. Bu da bütün bir düşünce/kültür tarihi boyunca "cinselliği" doğal olanın içinde tanımlayıp doğal olan ile özdeşleştirip "aklı" (iradeyi) bu doğallığı denetlemesi gereken merci olarak anlamak isteyen etik/kültürel anlayışın mitostaki yansımasıdır. Bütün bir felsefe ve dinler tarihinin etik boyutlarından birini bu ikilem ya da ilişki üzerinden de okuyabiliriz. Mitos ve onun miti tarih boyunca, az önce belirttiğimiz gibi, dönüşümlere uğraya uğraya gelişmenin her evresinde içimizdeki "hayvanı" imgeleştirip durmaktan usanmamıştır. Mitosta insan-hayvan sentezi, karakteri belirleyici baskın özellik olarak da ortaya çıkmıştır. *The Cat People* (1942; bir başka versiyon 1982) örneğinde "kedilik" baskın karakter özelliğidir insanların. Kurdun, boynuzlu hayvanların, geyiğin, yarasanın, sıçanın vb. ayrıca büyüsel anlamları da bulunmaktadır. Özellikle Jung psikanalizinde rüya yorumunun arketipik sembolleri olup çıkmıştır bu tür hayvanlar. Bastırılmış, kaydırılmış doğa (cinsellik ya da libido) hayvan olarak geri dönüp insana hâkim olur.

d) İnsani Özellikler Kazanan Hayvanlar

Örnekler:

- İnsana özgü duygularının gelişmesi sonucunda yok olmaktan kurtulamayan dev goril *King Kong*.
- Kendileri saldırgan olmamakla birlikte bir şekilde yolları insanlar arasına düşen ve orada korku saçan hayvanlar (*Godzilla*). Bu anlayış, epey bir deforme olarak, kanalizasyonlara giren dev timsahlar, göllere sızan anakondalar, sahillere yaklaşan Jaws'lar örneğinde olduğu gibi, korku türünü ara popüler türlere çeken örneklere de destek olmuştur.
- Tamamen masum olmakla birlikte insanların kötü niyetlerine ve denemelerine alet olan hayvanlar (*The Hound of Baskervilles*); laboratuvarlardan kaçan deney köpekleri vb.

Burada da insanın doğaya karşı suç işlemesi söz konusu olduğuna göre, sözü edilen hayvanlar bu suçun öcünü almaktadırlar. İlk Horror

anlatılarında iyi niyetli terbiye etme çabalarının sonuçsuz kalmasıyla ortalığa dehşet saçan hayvanlar, sonraki Japon/Hollywood filmlerinde bilimsel deneylerin kurbanı olarak çıkarlar karşımıza. Bu öbeklerde bilim-kurgu ile horror işbirliği belirgindir.)

e) Doppelgänger (Öteki-Ben/İkiz/Yansıma)
Örnekler:
- Kendi içinde yarılmış varlık: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde.*
- Dürtülerin yönlendirdiği işlevlerin bölünmesi, birbirinden kopması. (Kurt adam, vampir motifi vb.)
- Hastalık ile doktoru tek kişide birleştiren *Dr. Caligari* örneği.

İleride göreceğimiz gibi, öteki beni ile –alter ego– birlikte yaşamak zorunda olan varlık "gerilim türü"nde büyük bir önem taşır. Kişinin kendi öteki ben'ine rastlaması her iki türde de büyük bir tehlike anlamına gelir. Çift kimliklilik ya da yarılmış ruh mitosunda birbirinden tamamen farklı iki düzlem yan yana gelir: Bunlardan biri bilinçdışı ve gizli arzular düzlemidir, ötekisi ise en eski halk hikâyelerinde ve masallarda karşımıza çıkan bir anlayışın düzlemidir: Kişinin kendisi ile karşılaşması ölümün yakın olduğunun belirtisidir.

f) Cadılar
Örnekler:
- İblis kadınlar.
–Yunan mitolojisinden gelme penisli kadınlar.

Ancak bu son kategori "Horror" türünün sınırında yer almaktadır; akıldışı ve fantastik olan gerilemiş, bunun yerine sadizm ile kurulan spekülatif bir ilişki geçmiştir. Teknolojik dönüşümlerle harmanlanarak bilim-kurgu'da karşımıza çıkan alien'larda şeytani kadın mitosunu yeniden buluruz.

Bilim-kurgunun tipik örneklerinde libido (haz) teknolojiye yansıtılmış olduğundan, uzayda karşılaşılan "kadınlar" cinsellik objesi olmaktan tamamen uzak tehlike kaynaklarıdır.

Horror türü içinde, mitolojinin (korku) figürlerinin diyalektik dönüşümlerini anlamaya çalışarak yaptığımız bu açıklama, korku filmlerinin doğrudan kültürel kaynaklarını, başka bir deyişle mitolojinin destanlara, dinlere, kültürün değişik alanları üzerinden, nihayet (modern) edebiyata vb. geçerek oluşturduğu öncülerini açıklama anlamına elbette gelmemektedir.

Modern korku türü, gerek edebiyatta gerek de sinemadaki haliyle, konularının hazır biçimlerini ve "süslemelerini" üç kaynağa borçludur:

a) Gothic Novels'ın özgün bir biçimi olan "Korku edebiyatı",
b) Vampir romanı,
c) Hayalet, hortlak hikâyeleri ve bunların tiyatro (drama) tarihindeki öncü biçimleri (*Hamlet*).

Bu üç kaynak, öyle kesin çizgilerle birbirinden ayrılarak taşınmamışlardır popüler filme. Kaldı ki edebiyat tarihi, ciddi yazın ürünleri arasında görmediği bu türü enikonu ele almadığı için, bu ve benzeri alanları birbirinden kesinlikle ayırmak zaten zordur. Horror ve psikolojik horror ilk kez yetmişli yılların başında psikanalizin film teorisine yaptığı etkilerle birlikte ciddiye alınmaya başlayacaktır. 1945'te Japonya'ya atılan iki atom bombası, "korku" filmleri ile felaket filmlerinin gerçeğe yönelik eleştirel boyutlar edinmesine yol açmıştır. Özellikle de 70'li yıllarda, korku filmlerinin, psikolojik korku denen alt türlerin –Romero filmlerinde olduğu gibi– güncel sorunlara ilgisiz kalmadığını görürüz.

3
Kara Edebiyat Köprüsü

Sinema, hareketlendirilen görüntünün fotoğraftan öte bir "davet olduğunu belli ettiği andan itibaren, kendisiyle birlikte teknolojisini de geliştirmeye yöneldiğinde, geçen yüzyılın başına kadar (ve elbette sonra da) "anlatılmış" ne varsa hepsini kendine kalmış bir miras olarak görmüştür. Sanki yazıya dökülebilecek kültür, bir kez daha anlatılmak üzere hareketli görüntüyü, sinemayı beklemektedir.

"Fantastik olanın" sinemadaki tür karşılıklarından biri olan "Horror" kültür tarihinin biriktiregeldiği mitik malzemeye iştahla sarılacaktır. Üstelik bu birikim metinleşmiş, edebiyatın "burnu büyük" ölçüler tahakkümünün altında kendine yer edinmiştir.

Edebiyatta ve sinemada (modern) "Horror" türünün üç kaynağı kabul edilmektedir: Klasik korku anlatısının özgün bir biçimi olan "Gothic Novels" motiflerinin manzum eposlardaki biçimiyle birlikte "Vampir Romanı" ve tiyatrodaki önbiçimleriyle birlikte "Hayalet-Hortlak Hikâyeleri". Elbette bu sınıflandırmayı izleyerek tutarlı, salt biçimler göstermek pek mümkün değildir.

Gothic Novels, İngiltere'de, "Alman Romantizmi'nin" etkisi altında gelişmiştir. Kimi korku romanlarına, "German Horror" bile denmektedir. "Gothic", anlatıdaki yerlerin süslemelerinin "gotik" tarzına işaret etmektedir. Bir yandan mitolojiden arındırıcı, "aydınlanmacı" anlatıda bir süsleme işleviyle değerlendirilen "gotik" tarz (Marry Shelly'nin Frankenstein'ı); halk efsanelerinin mistifikasyonunda, esrarengizin, bilinemezin dünyasına kapatılmasında da görevlidir ("The Monk"). Türün ürünlerinde bu "süsleme" günümüze kadar varlığını korumuştur: Şatolar, saray, kale harabeleri, yeraltı geçitleri; etekleri yerleri süpüren ihtişamlı giysiler, pelerinler, eski silahlar, yabanileşmiş bitkilerle kaplı bahçeler, bataklıklar, işkence mahzenleri, kandiller, mumlar, şamdanlar, kafatasları, doldurulmuş hayvanlar. Tür, bir yandan bütün bu aksesuarı, yakın bir dönemin göstergeleri olarak bir araya getirip araya mesafe koymakta ama şimdi yaşanan

gerçekliğin bir parçası olamayacak kadar da uzak bir zaman içine yerleştirmektedir.

Bu edebiyat biçimi ilerlemeye, kayıtsız şartsız inancını kaybetmeye, hayata şüpheyle bakmaya yönelmeye başlamış küçük burjuvaziye hitap etmektedir asıl. 18. ve 19. yüzyılın başında okumaya duyulan büyük açlık, elbette sosyolojik bir olgudur en başta; ama bir yandan da "aydınlanmacı aklın" sosyal ve ekonomik bunalımlara karşı bağışık olmayışının bir sonucudur.

Gotik romanda lanetlenmiş insanların anlatılması genel tercihtir. Gotik roman, bu merkezde şekillenen düşünceleri götürüp "mitos alanına" yerleştirmiştir. Bu da, bu roman türünün "politik" alanın tamamen dışına çıkması demektir; oysa Alman romantik akımında sorun, burjuva psikoloji biliminin gelişmesini kaçınılmazlaştıracak bir alanda hareket edecektir. Hasta birey, o zamana kadar kimsenin aklının köşesinden geçiremeyeceği düzeyde başlıbaşına bir sorun yumağı olarak ele alınacaktır. Mitosun içindeki ben, bölünüp patojen kişilik tablosunda geri yansıyacaktır burjuva insanına.

Otranto Şatosu'ndan Monk'a

Horatio Walpole'un "The Castle of Otranto"su ("Otranto Şatosu" 1764), korku-dehşet ve romantik tarih romanının öncüsüdür. Ürpertici korku romanının bütün öğeleri daha burada karşımıza çıkar. Yönetime haksızca el koyan Manfred lanetlidir ve bu lanetten kurtulmaya çalıştıkça, Kral Ödipus gibi, kehaneti (laneti) adım adım yaklaştırır. Manfred, soyunu ve iktidarını süreklileştirmek için oğlunun "tuhaf" ölümü tüzerine, ona seçtiği gelin adayı ile kendisi evlenmeye, daha doğrusu ona zorla sahip olmaya kalkacaktır; ancak şatoda, soyun atalarının ruhu, Manfred'in kötü emellerini önleyecek, iktidarın meşru sahibinin eline geçmesini sağlamaya çalışacaktır. Kitabın tanıtımlarında, ilk basımda adını gizleyen Walpole'un Sicilya'da yaşanmış gerçek bir olaydan esinlendiği belirtilmiştir. Sarayda "korku olayları" birbirini izler. Dönemin korku ve dehşet ile kurduğu ilişkiye karşılık gelen bir talep-sunum dengesinden sözedilebilir; Marquis de Sade, insanların reel korkularının körleştiğini, bu bakımdan korkunun dozajının artırılıp durduğunu söylemiştir. Eser, 1977 yılında Jan Svankmajer'in yönettiği bir filme de kaynaklık etmiştir (*Otrantsky Zamek*).

Ann Radcliffe'in "The Mysteries of Udolpho" ve "The Italian or the Confessional of the Black Penitents" (1797) eserlerinde ortaçağı romantik bakışla idealize etme ile esrarengizliğin arkasına saklanma

eğilimini birleştiren bu öbekteki romanlar "trivial" denilen, kaba, sıradan edebiyat mıntıkasındaki Gotik romanın sosyal ve politik ile iyi kötü buluşan bir yanını da temsil ediyordur: Protestan burjuvazinin, soylular ve Katolik ruhbani kast karşısındaki önyargılarını sembolik düzlemde yansıtmaktadır bu anlatılar. 18. yüzyılın "püriten bilinci" ya da dünya görüşü, politik rakiplerini ancak cinselliğe düşkün, merhametsiz olarak ifşa etmenin aracıdırlar da. Cinsel düşkünlük, yozlaşmışlık ile insafsızlığın, hunharlığın birbirini tamamladığı bu gotik romanların, politik bir alt akıntısı vardır.

Matthew Gregory Lewis'in "Ambrosio or the Monk" romanı da (1796) gene böyle bir ipliği pazara çıkarıcı ifşanın romanıdır. Törelere, gelenklere sımsıkı bağlı rahip Ambrosio'yu, Şeytan'ın yolladığı cadı Matilda baştan çıkarır. Cadının yardımıyla rüştünü doldurmamış Antonia'yı hâkimiyeti altına almak isteyen rahip, Şeytan ile yaptığı anlaşma sonucu kızın evine girer; ancak kıza sahip olmak üzereyken odaya kızın annesi Dona Elvira girecektir. Ne yapacağını şaşıran rahip kadını bir yastıkla boğar ve evden kaçar. Daha sonra sihirli bir içki sayesinde Antonia'yı derin bir uykuya daldıran rahip, kızı manastırın altındaki tabutlar bölümüne indirip ona tecavüz eder; ama engizisyon görevlilerinin peşinde olduğunu anlayınca kızı bıçakla öldürür. Engizisyon, cadı Matilda ve rahip Ambrosio'yu yakalasa da, Şeytan her ikisinin de kaçmasını sağlar. Bir dağın tepesinde, rahip, yastıkla boğduğu Elvira'nın kendi annesi olduğunu anlayacaktır. Dolayısıyla tecavüz ettiği genç kız, Antonia da kendi öz kız kardeşidir. Cehennem böyle bir canavarı kabul etmeyeceği için Şeytan onu uçurumdan aşağıya atar.

"Otranto Şatosu"nun yanı sıra Alman ön romantiğinin ve geç romantiğinin etkisi altında gerçekleşen romanda (2011'de Dominic Moll tarafından filme de alınmıştır), spartacı bir sertlik ve insafsızlıkla tanımlanan rahip "psikolojik" basıncın altındadır. Şeytan, iblis ya da daimonya, genç bir kadın görünümüyle ortaya çıkarak insan ruhunun karanlık yanlarını, yok etme, yıkma dürtülerinin açığa çıkmasını ve boşalmasını sağlar. Sonunda Faust gibi ruhunu Şeytan'a satmaktan başka çaresi kalmaz. Erken bir adım olsa da, "bilinç yarılması" denebilecek bir durum da çıkmaktadır burada karşımıza: Ambrosio tensel, cinsel arzunun ve öldürme hazzının sürükleyiciliğinin hâkim olduğu bir dünyanın yeraltı koridorlarının ve geçitlerinin karanlığı içinde dehşet saçarken, gündüzleri iblis ile karşılaşmadan önceki o bildik, iffetli rahiptir.

Mary Shelley'nin Canavarı

İngiltere'de, 1790 ile Mary Shelley'in "Frankenstein"ının yayımladığı 1818 arasına, üç yüzden fazla dehşet/korku romanı sığmıştır. Türün ne kadar sevildiğinin bir kanıtıdır bu sayı muhakkak. Frankenstein, türe yeni bir tema, bilimin yeni kazammlarınının muhtemel imkânlarını soktuğu için değil, İngiliz korku/ürperti romanları arasında –bilerek ya da bilmeyerek– komik olmayan bir örnek olduğu için de belirleyicidir. (19. yüzyılın başında, politik ve tarihsel sorunları korku romanı kalıpları içinde ürpertici öyküler üzerinden ele almak imkânsızdı.)

Frankenstein'ın yaratıcısı, Alman Dr. Baron Victor von Frankenstein'ın canavarı, ne şeytanın oğludur, ne de iktidar hırsı gözünü karartmış gaspçıların; Frankenstein biyolojik-galvanist süreçlerin kombinasyonunda "doğmuştur". Sayı büyüsüyle ya da mekanik yoldan meydana getirilmiş bir yaratık da değildir. ("Golem" bir Yahudi efsanesinin 1913-14 arasında esin kaynağı olduğu "empresyonist bir rüya" tarzında kaleme alınmış fantastik bir romandı. Okurun, söz konusu Yahudi efsanesini bildiği varsayılmakta, "Golem" anlatı boyunca hiç ortaya çıkmamakta; rüyaya kayan ben-anlatıcı Golem'i temsil edip durmaktadır. Golem, Yahudi Edebiyatı'nın ve mistiğinin bir ürünü olup harfler mistiği aracılığıyla kilden oluşturulan, konuşmayan, insan benzeri yaratıktır. Dünyaya gelişi Kabala büyüsünün bir eseridir. E.T.A Hoffmann'ın Olympia'sı ise ("Der Sandmann" 1816) "mekanik yoldan üretilmiştir" ve kendine özgü bir irade geliştirir. "Kum Adam"ın fiktif kişilerinden biri olan Olympia, otomatikleştirilmiş bir tahta bebektir; camdan kanlı gözleri yerde, öykünün kişilerinden Spallanzani'nin kanı içinde yüzmektedir.)

Frankenstein yaratığı, yukarıdaki örneklerden farklı olarak irade oluşturmaya çalışır. İçine bırakıldığı dünyayı anlamaya; şiddetin, nefretin, sevginin öteki insanlar arasındaki belirtilerini, işlevlerini öğrenmeye çalışır. Onlardan biri midir, değilse nedir? Kimdir? Adının kendini "yapan/yaratan" doktorununki ile örtüştüğünün farkında mıdır? Tıpkı Kaspar Hauser ya da "Kurt çocuklar" gibi masum, çaresizdir. Neyse o oluşunun sorumluluğu, kabahati ona ait değildir. (Bu sorular bir yana, "yaratma ediminin sadece tanrıya ait olduğu" biçimindeki dini kabul, tartışmayı "blasphemy" düzleminde öne çıkarıp durur.)

Frankenstein canavarı, toplumun çeşitli karakter masklarıyla karşılaşa karşılaşa kötüleşir, öfkeli, yıkıcı hale gelir. Bu yorumun arkasında apaçık karamsar bir dünya, bir hayat felsefesi bulabiliriz. Gelgelelim

romanı mecburen ve usulen "based on" ile anan filmlerin hiçbirinde bu felsefi yorumu aramak gereksizdir. Erkek olan varlık, başlangıçta iyi ya da kötü sıfatlarıyla tanımlanamaz; daha çok saf, çevreyi algılasa da bu algıları duygusal ya da rasyonel değerlendirmelere taşıyacak önkoşullardan yoksundur. Bir özdeşlik oluşturması için vazgeçilmez deneyimleri edinmesi gerekir; trajedi de burada başlar. Türdeşi olduklarına bilincinde arta kalan "bilgiyle" karar verdiğini varsaysak bile, onların arasına her girme girişimi -hayal kırıklığı bir yana- düşmanca tepkilerle karşılanacaktır. Hayal kırklığı, keder, yalnızlığa mahkûm ediliş ve dışlanma, yaratığın kendine acıması, dışlanışını yorumlayamayışı, giderek dıştan önce, Dr. Viktor Frankenstein'a duyduğu kin ve nefretin kaynağı olacaktır. Varoluşunun en feci sorununun yalnızlık olduğu ve olabileceği bellidir. Dış ile, sosyal çevre ile kurmaya çalıştığı ilişkinin imkânsızlığı bilgisi, onun kendilik bilincinin temel belirleyicisidir bir yerden sonra. Yaratıcısını arayıp bulmak, kendisine bir eş "yapmasını" sağlamak zorundadır. Muhtemelen kendisi gibi itici, tiksinti duyulan, korkutucu bir varlık olacaktır "dişisi de"; ama iki yalnızlığın buluşmasından bir "beraberlik" doğabilecektir. Birbirini anlayan yalnızların beraberliği. Dr. Frankenstein'ın geç kalmış "tereddütleri" yaratığın beklentisini boşa çıkarınca, canavar, yaratıcısını yok etmeye, onu cezalandırmaya karar verecektir. Ceza, onu öldürmek değil, kendisi gibi acı çekmesini sağlamaktır. Son bölümde yaratıcı ile Alpler'de bir araya gelen yaratık, kökenini bilmemenin ve de herkesten farklı oluşunun yol açtığı "kimlik krizinin" aşılmaz engellerini yansıtır. Örneğin bir adı bile yoktur ve doktorunun adıyla tanınmaktadır. İlginç olan Mary Shelley'nin romanında yazar, Viktor Frankenstein'ı "çocuğuna babalık yapmayışıyla ("suçlar": O, kötü bir babadır, nedeni de kendi konstrüksüyonu olan "çocuğunu" çirkin bulmasıdır. Romandaki "canavar") fırsat buldukça insanlara kulak vermiş, dinlemiş ve çok şey öğrenmiştir.

Metnin anlamlı tartışmalara müsait olması, bu tartışmaların bir tarafının "yaratık" olarak seçilmesi, yazarın, olup biteni rasyonelleştirici üst/dış bakıştan uzak durmasını sağlamıştır. Varoluşunun karanlıkları hakkında düşünebilen ve bunu söyleyebilen bir "yaratık". Tam da burada sinema "sınıfta kalacaktır". (1910 yapımı *Frankenstein*'da [Yönetmen: J. Searle Dawley], yaratık, ortaya çıktığı andan itibaren "babasının" koruyuculuğuna sığınmaya çalışan, kendisi hakkında cevap arayan acınacak bir zavallıdır.) 1931'de sinemanın Horror klasiklerinden *Frankenstein* (Yönetmen: James Whale), komedilere kadar uzanan üretimlerinin en klasiğidir; hepsi bu. Yaratığın, ro-

manda olduğu gibi adım adım, Orta Avrupa eğitim birikiminden elinden geldiğince nasibini almaya çalışması, "ben kimim ve nasıl biri olmalıyım?" gibi sorulara cevap araması düşünülemez. Kendi istemeden yol açtığı bir ölümden dolayı masum birinin yanlışlıkla idam edilmesinin bütün vicdan yükünü taşıyan bir "canavar" 30'ların Hollywood'una fazlasıyla yabancıdır. (Burada karşılaştığımız sorunu, öteki türlerle de konuşabilmeyi umuyoruz. Birey-toplum denkleminde sorumluluğun sinemadaki hareketini konuşmak olacaktır bu. Bir köşede *Hannibal* bekliyordur bizi; başka bir öbeğin içinde Hollywood'un seri katilleri vb.)

Vampir Romanı

Ayrı bir yere koyduğumuzda, Gero von Wilpert'in deyişiyle vampir romanı da abartılan bir ilerleme fikrine ve katıksız bir rasyonalizme tepki olarak okunabilir. Denetlenemeyen duyguların suç işleme eylemleriyle bir tutulduğu bir atmosferde, vampir romanına şehvetin, cinsel olanın üzerine çıkmak kalmaktadır. Kurtuluş gibi bir şeydir bu yükselme. "Vampir motifi" mistifikasyonun, esrarengizin, belirsizliğin, açıklanamazın karanlığı içindeki "intikam" duygusunu "erotik semboller" ile birleştirdiği gibi, "sekülerleşme" yönünde yeniçağla birlikte temkinli adımlar atmaya başlayan dönem insanının "ölüm korkusunu" da sanatın kanalına sokup yüceltmektedir.

Laisizm, insanın içinde yaşadığı dünyadan çok öte dünyadaki muhtemel hayatını Tanrı'nın güvencesinde sürdürme imkânı vaat eden dinler karşısında baştan beri zorlanıyordu. Yeniçağ felsefesi, Tanrı'yı incitmeden, dünyayı kendi içinden konuşma cesaretinin mücadelesinin de belgesidir. Böylelikle, bireyin varoluşunun temel sorunlarından biri olan ölümü, daha doğrusu bu temkinli sekülerleşmenin sorunlarından birini, "Aydınlanma'nın" bastıran şartları altında, kaydırması kaçınılmazlaşıyordu. Bu bağlamda, Gotik romanın ürpertici, dehşet verici korku anlatılarının, Avrupa Aydınlanma Hareketi'nin tam göbeğine rastladığı da unutulmamalıdır: Kant, 1784'te, Aydınlanma'nın ne olduğunu açıklayan yazısını yazdığında, "Otranto Şato"sunun hemen hemen eşiğindeyizdir, Frankenstein'ın da otuz yıl kadar öncesinde. Genellikle 1830'lar, Aydınlanma Hareketi'nin sonu kabul edilir.

Kant, bireyi, kayıtsız şartsız aklını kullanmaya, kendine kılavuz yapmaya çağırır. Gelgelelim, enikonu rasyonelleştirilmiş, akılla açıklanan ve yönlendirilecek olan bir dünyaya çağrı anlamındaki Aydınlanma "ideolojisi" buna karşılık gelen "politik bir pratik" içinde gerçekleşemeyecek, Bloch tarafından Yarım Aydınlanma şeklinde

ifade edilecektir. İnsan rasyonel bir dünya tablosuna, bu dünyaya ait olma bilinciyle yaşamaya davet edilmektedir; ama birey, gerek teknolojik gerek de organizasyon düzlemindeki adımların bir yandan da kurbanıdır. Büyük, yepyeni imkânlar vaat eden dünyada insan, mahrumiyetlerinin, değişme çağrılarının faturasını ödemek durumundadır. Rasyonel bir dünya tablosuna yerleştirilmek istenilen hayat, dürtülerin bastırılması talebini ısrarla dayatan yeni Protestan ahlakın, burjuvaziye, öteki deyişle modern toplumun yurttaşına, egemen, hâkim sınıf olarak yerleşmek, bu hedefin şartlarını yaratmak istiyorsa, ödemek zorunda kalacağı faturayı dayatmaktadır. Roloff ve Seeβlen, Protestan ahlakın taleplerine ve baskısına karışlık, "estetik" düzlemde şekillenen itiraza işaret ederken, vampir ve korku romanlarında kadim dönemlere, anti-rasyonele ve değişmemeye yönelik bir nefret sevgisine de dikkat çekerler.

Vampir romanlarının sterotipi öbeğine üç eser girer genel kabulde: "The Vampyre" (Dr. John William Polidori, 1819), bir kısa anlatı olmakla birlikte dünya edebiyatına ilk vampir hikâyesini armağan etmiştir. Kahramanı Lord Ruthven, modern vampir tipinin modeli olarak kalacaktır. Genç İngiliz Aubrey, esrarengiz bir soylu olan Ruthven ile tanışıp yakınlarının uyarısına rağmen onunla Roma'ya gider. Lord'un, kendisinin de tanıdığı bir yakınının kızını baştan çıkarmasını önledikten sonra Yunanistan'a geçip Antik Çağ öğrenimi yapar; orada bir hancının kızı Ianthe ile tanışır; ama genç kız öldürülür. Bu sırada Lord yeniden ortaya çıkar, birlikte yolculuk yapmayı sürdürürlerken bir ormanda haydutların eline düşerler. Ölümcül bir yara alan Lord, Aubrey'e bir yıl ve bir gün süresince kendisi hakkında kimseye bir açıklama yapmamasını, kendisini tandığını da saklamasını tembih eder. Lord'un ölmeden önceki isteği üzerine, cesedini ormanda ay ışığı altına bırakır ve ertesi gün Ruthven'i orada bulamaz. İngiltere'ye döndüğünde, kız kardeşine talip olan Marsden Kontu'nun Lord Luthven olduğunu fark eder. Aubrey, kız kardeşinin evliliğine engel olmaya çalışınca Lord ona, kendisine ölümünden evvel verdiği sözleri hatırlatır. Aubrey sinir kliniğinde yatarken, aradan geçen bir yıl ve bir gün'ün ardından kız kardeşine olup biteni açıklayan bir mektup yazar; ancak mektup doktorunun eline geçer. Aubrey durumu vasi'lerine açıklar ve ölür; ama artık çok geçtir. Kız kardeşi, evlendiği Lord ile onun görevlendirildiği yere doğru hareket etmiştir çoktan. Bir daha da ikisinden de haber alınmayacaktır.

Bu anlatı, Cenevre kentindeki Villa Diodati'de yapılan bir yazar yarışmasının ürünüdür. Bu villa, Mary Shelly'nin Frankenstein'ının

da gerçekleştiği yerdir. Lord Byron, Mary ve Percy Bysshe Shelley'nin tutuştukları iddianın ürünüdür. Percy ve Byron iddiaya cevap vermeye çalışmış ancak Mary gibi "karanlık" birer öykü tasarlasalar da devamını getirememişlerdir. John Polidori'nin daha sonra tamamladığı "The Vampyre" Lord Byron'un bitirmediği öyküsünden esinlenmekle kalmamış, Ruthven, Lord Byron'un karakteristik özellikleriyle kurgulanmıştır. Metin 1819'da bir yanlışlık sonucu "A Tale of Lord Byron" adıyla basılınca, bu hata, romanın büyük bir ilgi görmesine yol açacaktır. Bir kara roman örneği olarak kısa sürede ünlenen anlatı, aslında "vampir" figürünün ortaya çıktığı ilk örnek değildir. Özellikle Alman edebiyatı bölgesinde yaygın örneklerdeki vampir, hayaletimsi, hortlağımsı bir varlıktır. Halk inancının içinde varlığını sürdüren "vampir" yabani bir karakteri temsil etmektedir. Polidori ise ilk kez soylu bir figürü vampir olarak takdim etmekle, miladi bir adım atmış olur.

İrlandalı yazar Joseph Sheridan Le Fanu'nun "Carmilla"sı ise bir başyapıt niteliğindedir. Horror ve hayalet öykülerinin bir koleksiyonunu andıran bu eser, 1872'de "The Dark Blue" dergisinde üç parça halinde yayımlandıktan sonra, "In A Glass Darkly" adıyla tek bir anlatı olarak yazarı tarafından okura sunulacaktır. Eser, 1930'lardan itibaren günümüze kadar çok sayıda film uyarlamasına kaynaklık etmiştir. Bunlardan en tanınmışları; Dreyer'in *Vampyr* (1932), Roger Vadim'in *Et Mourir de Plaisir* (1960), Camillo Mastrocinque'nin yönetip, başrolünde türün ünlü oyuncusu Christopher Lee'nin oynadığı *La Cripta e l'incubo* (1964) ve Roy Ward Baker'in *The Vampire Lovers*'tır (1970).

"Carmilla"da zengin bir İngiliz, kızıyla birlikte Steirmarkt'ta bir villada yaşamaktadır. Kızı Laura'yı henüz 6 yaşındayken dünyalar güzeli bir kadın ısırır; ama ısırıktan bir iz yoktur vücudunda. 12 yıl sonra General Von Spielsdorf, Laura'lara yapacağı bir ziyareti iptal eder; çünkü yeğeni aniden tuhaf bir şekilde ölmüştür. Laura buna çok üzülür. Bir süreliğine de olsa çözebileceği yalnızlık sorunu sürecektir. Derken bir fayton kazası sonucu villaya bir arkadaş gelir: Carmilla. Kızın annesi, onu bir süreliğine burada bırakacaktır; çünkü yola devam etmesi gerekmektedir. Carmilla'nın zihnen normal olduğunu belirtir. Carmilla geçmişi konusunda ketumdur; ancak Laura, onun da, çocukluğunda yatak odasında aynen kendisi gibi –rüyasında– ısırıldığını öğrenir. İkisi arasında yakın bir arkadaşlık başlar; ama Carmilla geçmişine, ailesine ilişkin sorular karşısında hâlâ suskundur; belirgin bir şekilde ruhsal değişimler yaşamakta ve Laura'ya romantik

duygularla bağlandığı belli olmaktadır. Geceleri dolaşan, gün boyu uyuyan Carmilla'nın Hıristiyanlığa duyduğu nefret kendini apaçık belli eder. Bir aile portresinde Laura, Carmilla'nın atalarından Kontes Marcilla'nın yüzündeki ben'e kadar bir kopyası olduğunu fark eder. Carmilla, villada kaldığı sürede, Laura geceleri (rüyasında) üzerine atlayıp göğsünü ısıran bir kedi görmektedir. Bu kâbuslarda kedi, anında bir kadına dönüşüp kapalı pencereden çıkıp gitmektedir. Çağırılan doktor herhangi bir hastalık belirtisi bulamamakla birlikte Laura'yı yalnız bırakmamaları için evdekileri tembih eder.

Babası Laura'yı bu ortamdan uzaklaştırmak için Karnstein köyüne bir gezi yapmaya karar verir. Yolda general Spielsdorf'a rastlarlar. Ondan ürpertici bir hikâye dinlerler. General kostümlü bir baloda Mircalla adlı genç bir kız ve onun esrarengiz annesiyle tanışmış, yeğeni kızdan çok etkilendiği için de general üç aylığına onu evlerine davet etmiştir. Ayrıca Mircalla'nın tuhaf annesi, general ailesinin eski bir tanıdıkları olduğuna generali inandırmıştır. O üç ay içinde yeğeni de aynen Laura'nın başına gelenleri yaşamıştır. Bir gece dolaba kılıçla gizlenen general, kedimsi bir yaratığın sessizce odaya süzülüşüne ve yeğenini ensesinden ısırışına tanık olur. General bu varlığın üzerine hücüm edince, kedi Mircalla görünümüne bürünür ve süzülüp kaçar, yeğeni ise ölür. Laura'nın babası ve general sonunda Kontes Mircalla'nın yer değiştirilmiş mezarını bulup kafasını kesmeden Laura'ya, Carmilla'nın, Mircalla'nın bir "anagramı" olduğunu açıklarlar; ama bunlar asıl vampir Kontes Mircalla'nın ortalıkta dolaşan halidirler. Mezarı açılıp vampir imha edildiğinde Laura büyük bir travma yaşayacaktır.

Romana adını veren Carmilla, kadın, dişi, lezbiyen vampirin prototipidir; ancak Le Fanu, dönemin kısıtlayıcılıklarına uyduğu için cinselliği pek fazla öne çıkarmaz, adını koymaz bu ilişkinin. Bu modern vampir, duvarlardan geçmekte, gün ışığından etkilenmemektedir; yarasaya değil de bir kediye dönüşür. Bu metnin Bram Stoker'ın "Dracula"sına etkisi açıktır. Anlatım perspektifi "birinci tekil kişidir", okuru kendisiyle birlikte olup biteni anlama yolculuğuna çıkarır.

Bir kadını arzu eden vampir Carmilla, horror edebiyatında olduğundan çok daha belirgin bir şekilde "alegorik" bir figürdür. Bu anlatıda karşımıza, kolektifleşmiş bir kâbus figürünün çıktığını söylemek zordur; "Camilla"da, bizzat korkunç deformasyonlara açık hale gelen insanın kendisini buluruz.

Gothic Novels'ın, Aydınlanma yüzyılının son çeyreğinden itibaren sürdürdüğü varoluş hikâyesi –teşbihte hata yapmayı göze alarak–

popüler sinema ile auteur arasındaki birbirine göre tanımlanma hatasını hatırlatıyor, diyebilir miyiz? Neredeyse 20. yüzyılın başında kaleme alınan Stoker'ın "Dracula"sı, bir yandan alabildiğine etkili olan mitoloji modelinin ölmeyenler ve periyodik olarak beslenmek zorunda kalanlar figürüne dayanırken, romanın öbür ayağı tarihi bir figürü, "tepez", "tepeş" (kazıklı) lakabıyla anılan Voyvoda "Vlad"a atfedilen ve tarihi bir gerçeklik olduğu tartışılmaz kişiyi mitolojinin verileriyle kaynaştırır.

Horror'un teorik temeleri bölümünde "Vampir" başlığı altında tekrar ele alacağımız Dracula, Macar literatüründe "Dracole" diye tanımlanır. Bram Stoker ve daha sonraki bütün Vampir/Dracula hikâyelerinin temel yasası, soylu temsilcilerin tiranlığını ve buna karşılık cezalandırılmalarını gerektirir. Stoker romanında "romantik bir motif" türdeki nihai dönüşümlerini yaşar. Bu motif, reel bir hayat ile mitolojik bir öykü arasına –o da şöyle ima düzeyinde, üzerine fazla abanılmadan– yerleştirilmiştir. Yazar, karşımıza sıradan, kaba sayılan bir anlatı koymuştur, bir trivial epos. Erotik mitleri, yüzeysel, basit bir "natüralist" anlayışla yumuşatmıştır. Anlatının anlamı, olup bitenin arkasına gizlenmiştir. Otoriter bir baba figürü olan Dracula karşıtı Van Helsing, olumlu karşıt figür olarak Dracula'yı, doğrudan reel, somut araçlarla etkisizleştirmeye, geriletmeye çalışır. Buradan bakıldığında Stoker'ın, trivial edebiyatın, eğlence endüstrisinin kurallarına apaçık ayak uydurduğu belli olmaktadır: "Sosyo psikolojik", "erotik", "etik" ve "politik" bir ihtilaf doğrudan reel dünyanın sınırları içinde tanımlanabilecek öznelerle bir ilişki olmaktan çıkıp ancak mitolojik temelde açıklanabilecek sembolik, imajiner alana havale edilmiştir. Soyu, ejderha anlamına gelen adla ünlü bir hanedanlığın reel varlığı artık mitolojide dağılıp gider. Figürler bu yoldan sembolleştirilip olaylara "natüralizmin" eylem yasaları yön verir. İhtilaf natüralist ilkeler düzleminde çözülür, kötü, daha güçlü olan tarafından, "reel politikanın yasalarına uygun şekilde" dünyadan defedilir.

Vampir mitolojisi ve dönemlerin gerçekliğiyle kurduğu ilişki, roman türünün ötesinde de sıklıkla karşımıza çıkar. Balad türü edebiyatta, örneğin Goethe'nin "Die Braut von Korinth" ("Korinth Gelini"), Baudelaire'in "Les Metamorphoses du Vampire" ("Vampirin Metamorfozu"), Swinburne'nin "satia Te sanguine"sinde. Turgenyev'in "Hortlaklar"ı, Tolstoy'un "Vampir"i ya da Gogol'ün "Vij"i (daimonyaların, yeryüzü ruhların prensi) romantik vampir figürünün içerdiği ve eğlence sanayiinin türü içinde yok olan melankoliden yoksundurlar. Her yerde, her zaman hayalet, hortlak hikâyeleri karşımıza çıktıkları

gibi, insanın doğaya hâkimiyetinin şüpheyle karşılanmaya başladığı evrelerde ya da hayaletin, hortlağın satirik türün malzemesi olarak kullanıldığı ve gülünçleştirildiği Aydınlanma zamanında "sanat düzlemi yüksekliğine" ulaşır. Lessing, "Hamburg Dramaturjisi" metninde, Shakespeare'in sahici irrasyonel hayaletleri ile Voltaire'in rasyonel kavranan hayaletleri arasında ayrım yapar.

Horror mitolojisinin edebiyat başlığı altında yaşadığı dönüşümlere değinmeden Horror sinemasının, onu da kapsar bir kavram olan "fantastiğin" hakkında konuşmak mümkün değildir. Öyleyse bu bağlantılara önümüzdeki bölümlerde de ihtiyaç duydukça yer vermeden edemeyeceğiz. Elbette, bütün türlerde olduğu gibi burada da amaç, eksiksiz bir sınıflandırmayla "ansiklopedik" bilgi vermek değil; türlerin, sosyal sorunlar karşısında sinemanın kısa tarihinde sergilediği, sergileyemediği ya da sergilemekten kaçındığı "duruşu" değerlendirmektir.

4
Fantastik Olanın Yansımaları

Horror Türünün Önkoşulu Olarak "Fantastik"

Horror türünün mitolojisini, "epik" çerçevenin içinden çıkarıp toplumsal sorunlara ilişkin önermelerle değerlendirmeye kalktığımızda –Gothic Novels ve eklentilerinde gördüğümüz gibi– çok düzlemli analizlere ihtiyaç bulunmaktadır. Buraya kadar olan açıklamalar, ilginçtir, kadim mitik figürlerin edebiyatın araçlarına teslim olurken, dönüşüp duran mitlerin son tahlilde sosyal tarih ile ister istemez bir şekilde ilintilenme mecburiyeti, filogenetik ve ontogenetik düzlemlerde önemli bir birikim oluşturmuştur. Buradan, eğlence sanayiinin çok az türün içini bu kadar boşaltabileceği tespiti yapılabilir. Filmlere sızmış ne varsa –hele belli dönemlerde– artık önlenemez kazalar gibidirler. İşin kısa özü budur; ancak geçen yüzyılın ikinci yarısından başlayarak klişeleştirilen temel figürlerin "adları" Dracula, Frankenstein vb. 40'larda artık, "oğlu", "kızı", "gelini", "nişanlısı", "sevgilisi" derken komedinin eline geçer. Öyle ki Bud Abbott ve Lou Costello çifti'nin bir filminde (*Abbott Costello Meet Frankenstein*, Yönetmen: Charles Barton, 1948) vampir, Frankenstein, kurt adam bir araya getirilirler. Ellilerde bilim-kurgu, nükleer tehlikenin deforme edici etkilerine yönelip "bir tür bilim-kurgu-çevre Horror'unun önünü açtığında, çıldıran doğanın olağanüstüleşen yaratıkları, *The Invisible Man* (*Görünmeyen Adam*, 1933), *Creature from the Black Lagoon* (*Kara Gölün Canavarı*, 1954), *The Incredible Shrinking Man* (*Kendi Kendine Küçülen Adam*, 1957) gibi çizgi roman uyarlamalarında Horror'un mitolojisinin döneme, zamana adaptasyonuna da açıkça işaret etmiş olur.

Bütün bu örnekler bir yana, belki de yolumuz, adını duymadığımız, işletme dışına çıkmış hurda yığınlarına dönen fabrikaların artık üretimden düşmüş emekçilerinin hortlaklaşıp dolaştıkları bir tuhaf

kasabaya çıkmadan "bıraktığımız yere" dönmek gerekir. Ölmeyen aç proletaryanın kan içicilere dönüştürüldüğü bu dizilere, çalışmamızın sonraki aşamalarında, bilim-kurgu'da dönmeyi umuyoruz.

Girişte, insanlığın gelişme tarihi boyunca "yaratıkların", "canavarların", "tekinsiz varlıkların" mitlerini besleyen duyguların neler olabileceğine, bu mitlerin filogenetik süreçte ne gibi sosyo-kültürel (modern kavramla: psikolojik) işlevler taşımış olabileceklerine kısaca yollamalar yapmaya çalışıldı. Şurası genel kural olarak önemlidir: İnsanlık evriminin bu mitleri, epik konteks dışına çıkarılıp "eğlence endüstrisinin" tematik yapısını oluşturmak için görevlendirilecekse, ilk olarak "aydınlanmacı" sınavdan, aklın tartı taşından uzak tutulmalı ve "okültizmin açınazına düşmemelidir".

Aydınlanmacı, akılcı duygu denetimi, dünyanın fenomenlerinin esrarengizliğini, sırlarını çözüp etkisizleştirir. Okültizm ise, tam da tersine, dünyanın fenomenlerinin içine esrarengizliği, sırları, açıklanamaz olanın hâkimiyetini yerleştirir. O ilk yaratıklar, tekinsiz güçlerin mitleri, zamanın akışı içinde, "bilimin ve ilerlemenin" mitlerinin etkisiyle göreceleştirilmiştir; sonuçta, toplamda "rasyonel" bir dünya tablosu içinde, bireysel, psikolojik sorunların yansımaları, ifadeleri haline gelirler. Buradan gerçek okültizme yönelik bir sonuç çıkarmak da mümkündür. Okültizm, "inandığı şeylerin içeriklerinin" rasyonel analizde ayrıştırılıp çözülmesini "hiç istemez", onun önermeleri harfi harfine bağlayıcıdır ve gündelik hayatın içinde de bu halleriyle varlıkları korunmalıdır. Demek, "fantastik" bu hakiki okültizm ile arasına belirgin sınır çekmeden edemez. Fantastik "ürün", tüketicisinin "ironik" bir mesafe kollama alışkanlığına muhtaçtır; tüketicisi, fantastik ürünün, imgelerin, görüntülerin kalkıp da gerçekliğe ilişkin yansımalar, temsiller olduğu algısına teslim olursa, "ironinin" mesafe koyucu işlevini değerlendiremiyorsa, fantezi işlevini yitirir. "Fantezinin ürünü ilkece 'sanat' olarak algılanmalı ve yaşanmalıdır"; yapılmış, yapay bir gerçekliktir fantastik olan. Okültizme tekrar dönecek olursak; orada "sanat" ile "bilim" birleştirilir; tıpkı faşizmin mitosunda, sanat ile politikanın bir araya getirilmesi gibi. Politikanın sanat aracılığıyla estetize edilmesi; bilimin, okültizm ve mistisizmin kimi biçimleri içine alınarak estetize edilmesi demektir.

Bir mitos anlatısı gerçekleştiriyorsak, mitos değil anlatının biçimi ön plana çıkar. Anlatılan şeyin (mitosun kendisi) değil de, "anlatmanın tekniği" öne çıkıp, "anlatılanı" olaylar düzlemine indirgediğinde, "fantastik"ten söz etme hakkımız doğar. Meşum, gizli, örtük olanın gündelik hayatın içinde reel varlığını kabul etmek, okültizm hura-

feleriyle araya rasyonel mesafe koymak ancak anlatının belirleyici olmasıyla, dolayısıyla "fantastiğin" imdada yetişmesiyle mümkündür. Öteki deyişle, denge anlatı lehine bozulmuşsa, "fantastik" olandan söz edebiliriz. Öyleyse: Okült olanın bu tanımlamadaki "fantastik" olan ile alakası yoktur. Horror türü hakkında konuşacaksak, okültün, hurafenin, batıl inancın ürünlerini, gündelik hayatın gerçekliği içine alma zaaflarımızı kendimize deşifre etmek şarttır. Elbette rasyonel bir barikat da bir güvencedir; ama burada işimize pek yaramaz. Daha önce belirtmeye çalıştığımız gibi, "rasyonel düşünme" fanteziyi hırpalar, etkisizleştirir.

Buradan, *Exorcist* örneğini merkeze koyarak, katıksız batıl inanç burgacı ile fantastik (korku) türü arasında kendine kararsız bir izleyici bulmuştur diye tahmin edebiliriz. Elbette çeşitli medya araçlarının sözbirliği etmişcesine sürdürdükleri kampanyanın körükle üzerine gittiği ve kimi yerlerde yol açtığı "histeri" Horror (fantestik) filmin temel görevlerinden birini, batıl inançlara "inanma" yatkınlığını fantezinin araçlarıyla ironikleştirme yükümlülüğünü etkisizleştirmeye örnektir.

Şiir ve Masal ile Fantezi

Poetik şiir dünyayı ışıklandırır, güzeli yaratır, bu dünyayı özlem, hedef, arayış ve umut olarak mevcut gerçekliğin karşısına çıkarır. Edgar Allan Poe, "şiir güzelin ritmik kreasyonudur" der. "Şiir, gündelik hayatın içinde ulaşılmaz, toplumsal zorlamalarla bastırılmış olan imkânı, insanın içinde gizli, örtük var olanı ifade etmeyi ve yaşanan hayatın karşısına bir talep, itiraz olarak çıkarmayı mümkün kılar" diye de tarif ettiğimizde, fantastik olan, fantezi kurgularıyla gerçekçilik arasındaki ihtilaftan türeyen sorunları bir uyulmama işlemine tabi tutmuştur. Horror türü içinde şiir, bir isyan ve âsilik ifadesidir.

İlk bakışta fantastik olan ile masal arasındaki yakınlık, dikkatle bakıldığında aldatıcıdır. Oysa sınırlar çok belirgindir. Masal, gerçek diye tartışmasız kabul ettiğimiz dünyanın sınırları ötesindeki kendi dünyasına çağırır bizi: "Buyurun, gelin ve olup biteni izleyin!" Fantastik olan ise davet etmez; imkânını bulduğu yerde ve anda dalar gerçekliğin içine. İnanılmaz, mucizevi şeylerin baskınına uğrarız. Sözgelimi Gothic Novel'ın ürpertici korku romanları, tehdit edici hale gelmiş fantastiğin tezahürüdürler. Hayaletlerin, hortlakların, ruhların, tekinsizlerin kol gezdiği şatolar, malikâneler, alabildiğine huzursuz edici, tedirginlik vericidirler; ancak gerçeklikten koparılmış öğelerin bir araya getirilmesi sonucu değil de, "endişenin/

korkunun" malzemelerinin kurduğu bu şatolar, sarayımsı yapılar, "imajiner" olanın ürünüdürler, dolayısıyla da gerekçüstü değilse de, akıl-gerçekdışıdırlar. Örneğin gerçek olanın içinde bu anlamda bir tedirginlik yaşamayız; gerçeklik sakinleştirici, tedirginliği önleyicidir. Sonuçta temsil ettiği mıntıkada öyle tekinsizlerin, hayaletlerin falan esamisi bile okunmaz; imajiner olan için de geçerlidir bu tespit. Neticede "imajiner" tamamen tahayyülün kurduğu bir mıntıkayı temsil etmektedir.

Horror türünün fantastiğinde –masal ile karşılaştırdığımızda– mucizevi olan, beklenmez çözüm, oradaki gibi bir arınma getirmez; Horror'da mucizevi, türün problemidir.

Fantastiğin İmgeler Dili

Bir romanı, bir filmi "fantastik" üst başlığının altına kaydetmemiz için ille de mevcudiyetini arayacağımız imgeler olmalıdır; ama "bu film fantastik öbeğe giremez" derken neyin eksik olduğunu da tam bilemez gibiyizdir. Neyin yokluğudur beklentilerimizi boşa çıkaran, bizi tatmin etmeyen etmen? Fantastiğin süslemeleri; resimler, görüntüler, imgeler, tasarımlar, mitolojik yaratıkların "hayatını" tamamlar; mitolojik varlık, süslemesi yoksa, yarım yamalak bir figürdür. Türün süslemeleri, yaratıkların destekleridirler; bunlarsız yaratık, inandırıcılığını ve korkutuculuğunu kaybeder.

a) Doğa ile Sanatın Buluşması

Harabeler, terk edilmiş şatolar, villalar, evler, yaratığın çöküşüne, ölümüne işaret etmekle kalmaz, bir başka düzlemde "doğa" ile "sanatın" lanet bir buluşmasına işaret eder. Yerleşik alışkanlığın aksine mimari, insan denetiminin dışına çekilir; insan ile mimari arasındaki "güç ilişkisi" tepetaklak olur. Mimari, Horror türünde neredeyse kendi başına buyruklaşır; kendi hayatı vardır, insanın hizmetinden çekilmiştir. Bu harabeler, yıkık şatolar, metruk villalar, Louis Wax'ın deyimiyle "tekinsiz varlığın yansımasıdırlar". Ayrıca her mimari aynı zamanda bir tanrının, bir mitosun mabedidir de.

Terk edilmiş "bahçeler" de bu bağlama giren anlamlar taşırlar. Bu bahçelerde doğanın yabani bitkileri, insanların kendilerine dayattıkları yapıları, çok yavaş ve hiçbir zaman tamamen örtecek kadar kaplamazlar. Burada da insan ile doğa arasında çözülmemiş bir çelişki kendini ele vermektedir. Çıldırmış gibi kaotik büyüyen yabani bitki örtüsü, insanın kendine el atmamasını, terk etmiş olmasını, eksikliğini protesto anlamında bir en başa dönüş, bir "regresyon"dur.

b) Geçmişin Gizemi

Şifrelerini çözemediğimiz haberler, mesajlar kafamızı karmakarışık eder. Horror türünde, çözemediğimiz kitabeler, okuyamadığımız tabelalar, adlar çıkar karşımıza. Bunları, görenlerin kaderini belirleyici şifrelerdir hepsi. Horror filminde geçmişte olup bitmiş ne varsa, endişelendirici, şüphe, tedirginlik uyandırıcıdır. Sıra belirsizlikleri artırmaya geldiğinde doğa da elinden geleni ardına koymamıştır. Sarmaşıklar tabelaları, kitabeleri, rölyef yazılarını sarıp örter; fırtınalar, kasırgalar, yıldırımlar üzerlerine düşeni yerine getirip dururlar. Doğa bir şeyleri gizlerken sanki "uzak durun" uyarısı yapmakta, belirtileni çözmenin lanete hedef olmaya yol açacağını bildiği için kendi imkânlarıyla bilinmeyeni örtmeye yönelmektedir. Mektuplar, uzun parşömen yazıları, zamana da yenilmiş olabilmektedirler. Öyleyse geçmiş, saklamalarıyla lanet bir merakı da körükleyecek, geçmişin gizemine aldanan kişi de girdaptan kurtulamayacaktır.

Horror türünde, yontular, rölyefler, büstler, heykeller, resimler salt birer yansıtma, kopya olmanın çok ötesine göndermeler yapmadan kendilerine filmde yer bulamazlar. Resimler, yansıtmalar ölü insanlardır ve Horror türü nihai, her şeyin sonu olan bir ölüm tanımadığı için, insanların âlemine geri döner bu yansıtmalar: Değişerek yaklaşmakta olan felakete karşı uyarırlar. Fantastik anlatı, dünyanın yansıtılabileceğinden, kopya edilebileceğinden emin değildir. Daha doğru bir ifadeyle alabildiğine gerçekçi bir şekilde, kopyanın (yansıtmanın, resmin) bizzat gerçeklik oluşunu gösterir.

c) Soylu Sınıf'ın İntikamı

Yeraltı labirentlerinde, gizli koridorlarda, dehlizlerde psikolojinin açıkladığı sembolleri, anne karnına imajiner geri dönüşü, bilinçaltını bulmak işten bile değildir. Öte yandan bu altlarda gizlenen yapılarda politik anlamlı metaforlar da kendini ele verir. Şatoların, villaların muammalar dolu bodrumların mimarisinde, tanrı ile değil de iblisle ittifak yapmış feodal gücün esrarengiz temellerini bulabiliriz. Soylu sınıfın, aristokrasinin gücünü, tarihin dışına düşmüşlüğüne rağmen koruyan etmen en başta o gizli saklı olandır; büyünün marifetleridir. Bodrumlarda, yeraltı geçitlerinde, dehlizlerde gizlice bekleyen feodal güç, canlıdır, hayattadır, ortaya çıkacak, kendini tarihin mezarlığına kapatmaya çalışan yeni sınıftan hesap soracak fırsatı kollamaktadır. Horror türünde soylu sınıfı iktidarından eden burjuvazinin intikam korkusu belirleyicidir; kaldı ki burjuvazinin de kendinden emin olmama, yerinden ettiği iktidar temsilinden gelecek intikam darbe-

lerini hesaba katma endişesi hâlâ belirtiler taşır; özellikle burjuva hâkimiyetinin içindeki, ön-burjuva döneminin yapıları içine yerleşmiş "biçimler" duyulan güvensizlikte yansır bu durum.

d) Renkler ve Rüyalar

Bu noktada kırmızı renge düşkünlüğün de iki düzlemli bir işlevinden söz edilebilir. Kan mitosunun göstergesidir kırmızı, aynı zamanda sadece egemenlere ayrılmış iktidar rengidir; dokunulmazlığa işaret eder. Siyah ise ölümün rengidir; yasın ve kederin. Kırmızı ve siyah her zaman birlikte çıkarlar ortaya (Dracula'nın pelerini siyah, içi kırmızıdır).

Türler, özellikle de Horror tür, rüya yorumunun popüler temsillerdeki sembollerini apaçık yağmalar. Bu tür, çıkışındaki mitlerden uzaklaşıp kendi sembollerini bilinçli bir müdahaleyle türe soktukça, ister istemez "komediye" kayacaktır. Hele fallus sembolleri olduğu aşikâr, bile bile türe ittirilmiş parçalayıcı vampir, kurt adam dişleri, hançerler, kazıklar, haçlar vb., türün kendi malzemesini anlamakta yaya kalmasının apaçık belirtisidir. Erotik fazlasıyla göze sokulur, latent düzlemden manifest düzleme çıkarılırsa, artık "fantastik olanın" öğelerinden biri olmaktan çıkar –pornografik ilişkinin öncesindeki komedi kırıntılarının ilk görüntülerle birlikte oracıkta unutulup gitmesi gibi– fantastik yanı lüzumsuzlaştırır. Ne var ki, 70'lerden sonra Horror'un erotik boyutu değil politik içlemleri iyice etkisizleştirilmiştir.

5
Ekspresyonist/Fantastik Alman Sineması

Mitosu Keşfetmek

Sinema tarihi sürecinde bir "türün" ortaya çıkmasının ve ayırt edici özelliklerinin oluşmasının ilk tayin edici nedeni, başarı reçetelerinin peşindeki "eğlence endüstrisinin" ekonomik ve teknolojik basınçlarıdır. Her "tür", hedef kitlesinin çözülmemiş bir problemine karşılık gelmeden edemez. Buna karşın türün ortaya çıkışında kendi bireysel önerisinin, dile getirdiği iyi kötü isabetli "düşüncenin" belirleyici rolünü de unutmamak gerekir. Türün yazılı olmayan oyun kurallarına bakacak olursak, "bireysel" önermeleri, başlangıçta ortaya koyduğu düşünce, söyleyebildiği şey, taşı gediğine koyabilmiş, isabetli olmuşsa, giderek onun karakteristiğini, yapılanışını belirleyen "ilkeye" dönüşür. Bu durumda "mitolojik" yapılar yeni bir nitelik kazanırlar. Belli bir yerden sonra bu ilk bireysel ortaya çıkış ile mitos arasındaki ilişkinin dengeleri değişmeye başlayacaktır. Türün bireysel, sadece ona ait önermeleri adım adım kısmen yumuşatılır, tür kendi bireysel önermesini iyice sınırlandırır, temel arketipini ise korur. Bir yandan seyircisinin beklentilerini tematize ede ede, türe yeni anlatım, ifade biçimleri kazandırır. Bir türün içinde kendini ifade etmek, en isabetli, uygun yerde vurguyu yapabilmektir.

Elbette, her türün öncüleri vardır: Yol döşeyicileri. Türün "bireysel" başlangıcını inceleyeceksek, onun bütününde şekillenen kendine özgü kriterlerini değil de başka kriterleri kullanmamız gerekmektedir. Gerçi başlangıç ürünleri ile sonrası arasındaki sınır elbette akışkandır. Bir tür filminin görevi, bir mitosu epik biçimlerle anlatı düzlemine taşımaktır. Yolun en başında türün oluşup ortaya çıkmasını mümkün kılmış "bireysel" anlatma ve temsil etme biçimleri, önce "mitosu keşfetmek", işlemeye uygun olup olmadığına bakmak zorundadır.

Horror türünün bir filmi hakkında yargılar oluşturmak nispeten "basit" sayılır. Maskları, bir an olsun tehlikeye düşmeyen, gülünç ya da inanılmaz etki yapan bir yaratık "oluşturmuşsa" oyuncu rolüne sımsıkı sarılmışsa, üzerinde yeterince yoğunlaşmışsa, "dehşetli korkular" oluşturabiliyorsa, yönetmen ışık ile gölgeyi, renkler ile süslemeyi, yaratığın dünyasını destekleyebilecek şekilde kombine ediyorsa, korkulara, filmin ritüellerine akışı içinde gerektiği şekilde seyirciyi hazırlayabilmişse ve sonuçta ortaya çıkan "korku" bizi tatmin edebiliyorsa mesele yoktur. Türün filmi bizi memnun edecek kriterlere yüzünün akıyla cevap vermiş demektir.

Horror'un tematik yapısının kurulduğu evrelerdeki "bireysel" filmlerde, bu filmlerin yaratıcıları, prodüktör ile tüketici arasındaki uzlaşmaya itibar edecek durumda değildirler. Türün kendi önermelerini oluşturmakta, salt tür filmlerinin yaptığı gibi mitosu anlatma tarzını kurallar sistemine tabi kılarak "evcilleştirmek" yerine temeldeki mitosa çok daha belirgin yer vermektedirler.

20. yüzyılın başında korku/dehşet romanları geleneği Alman kültür coğrafyasında da yaygındır; ancak bunlar, Gothic Novels'tan temel bir noktada ayrılmakta, "fantastik olanı" rasyonelleştirerek çözme yoluna gitmemektedirler. Victoria Çağı'nın Horror edebiyatından farklı bu romanın perspektifi, pozitivist bir dünya tablosu kurmamakta, adım adım "folklorik, halkçı bir mitolojiyle" bir tarih mitolojisi kurgulamaktadır. 1913-1933 yılları arasında Almanya'da ortaya çıkan filmler, tematiklerini bu edebiyata borçludurlar.

Praglı Öğrenci

Fantastiğin bu biçimine giren temaya el atan ilk film, 1913 tarihli *Der Student von Prag*'tır (*Praglı Öğrenci*). Hans Heinz Ewers'in fantastik bir anlatısına dayalı filmde, Danimarkalı yönetmen Stellan Rye, aristokrat bir ailenin kızına âşık olan Balduin adlı öğrencinin aynadaki yansımasını şeytana satmasını anlatır. Parasız öğrencinin evine gelen pazar yerinde tanıştığı yaşlı adam, masasının üzerine bir servet bırakır, Balduin buna karşılık "burada ne varsa seçip alabilirsin" der. Yaşlı adamın beraberinde götürdüğü, öğrencinin aynadaki yansısıdır. Yaşlı adamla (şeytanla?) yansı, çekip giderler. Öğrenci, ilk şaşkınlıktan sonra olup biteni önemsemez. Zengin bir gençtir artık. Kontese çiçek götürür; ama kıza talip olan soylu adam da çiçekleriyle gelir; aralarında daha ilk karşılaşmalarında rekabet başlayacaktır. Balduin, kontesi Yahudi mezarlığında buluşmaya çağırır; taşlar arasında ona sarılır. Tam o sırada "ikinci ben"in

yansısı karşılarına çıkar. Yaşlı adamla gitmiş olan bu yansıma, "kötücüldür"; kontesin öteki talibini öldüren de bu "yansıma" kişiliktir. Kontesi villada şansını son kez denemek için ziyaret eder Balduin. Tam ikna olmuşken, onun aynada görüntüsünün olmadığını fark eden genç kadın paniğe kapılır ve o sırada ikinci kişilik salonda belirir. Çılgın gibi eve dönen öğrenci, el aynasındaki görüntüsüne ateş edince, aslında kendini vurur. Almanca'da "Doppelgänger" kavramıyla yerleşik bu "motif", Alman seyircisi için özel tarihsel bir anlam taşımaktadır.

Pragh Öğrenci'yle birlikte Alman sinemasının bir daha kendini kurtaramayacağı bir tema ilk kez ortaya çıkmaktadır: Ben'in temellerine inmek, korku ve endişe içinde de olsa bu temelleri aramak. Balduin'in aynadaki yansımasından kopması (ya da yansımanın ondan kopması, ayrılması) ve her iki Balduin'nın karşı karşıya gelmesi "kişilik bölünmesinin" (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*'da iyice belirginleşen ve bir ucu psikanalize giden) özel bir tarzını sembolleştirmektedir. Paul Wegener canlandırdığı kahramandaki bu ikiliğin, yarılmanın farkındadır ve panik içinde o karşısına çıkan ve elinden kurtulamadığı "parçanın da" aslında kendisi olduğunu anlar. Burada sisin-pusun arkasına gizlenmiş, kadim bir motif ile karşı karşıyayızdır. Kracauer, filmi yorumlarken "Alman burjuva orta katmanlarının hâkim feodal kastlarla karşılaştıklarında olduğu gibi, gerçek yaşantıların düşsel bir kaydırması söz konusu olamaz mı" demiştir.

Kracauer'e göre –yönetmen Rye'in atmosferi yaratışındaki büyük katkısının da hakkını vererek– projenin asıl sahibi, oyuncu Wegener'dir. (Prag'daki dış çekimler, stüdyoda, Rembrandt tablolarındaki ışığın kullanılışını hatırlatan bölümler vs. Horror kategorisine her yanıyla direnen Rye'in fantastik sineması dekorun, ışığın, atmosferin belirleyiciliğini daha yolun başında bu sinemanın önüne koymuştur.) Dönemin ahlakçı/aydınlanmacı filmlerinin egemenliği, seyirciye doğru hayatın yolunu göstermeye çalışırken, *Pragh Öğrenci*, "sinema önce atmosferdir, etkidir" demektedir.

Bütünü için ileri sürmek mümkün olmasa da, bir avuç ekspresyonist/fantastik film, "sanatın" (estetiğin) alanında kendilerine yer de talep edebilmektedir. Hâkim psikolojici düşünme tarzından, olup biteni ruhsal sakatlıklara bağlama eğiliminden uzak durmakta, burjuva toplumunun dünyaya bakışının "apokaliptik" temellerini reddedip ekpresyonizme yönelmektedir.

Golem

Paul Wegener, Henrik Galeen'le birlikte, 1914 yılında Yahudi mitolojik figürü *Golem*'i de sinemada temsil edecektir. Killerden büyüyle, Rabbi Löw tarafından hayata çağırılan ucubenin kalbinin yerini kabala sayıları almıştır. İşçiler bir kazıda Golem figürüne rastlarlar. Kabala sayı sisteminin anlamını bilen bir antikacı, Golem'i tekrar hayata çağırır. Efsanedeki Rabbi Löw'ün yerini güncelleşen filmde antikacı alır. Başlangıçta efendisine boyun eğen Golem ("şişeden çıkan cin!") gittikçe insani duygular oluşturmaya başlar. Antikacının kızı Jessica'ya âşık olur, bunu fark eden antikacı kızıyla birlikte kaçar. Golem, insan olmasını engelleyen sınırların farkına varacaktır. Artık önüne çıkan her şeyi yıkıp parçalayıp yok eden bir canavardır. Sonunda uçurumdan aşağıya düşer.

Frankenstein romanının etkileri apaçık ortadadır. Golem bir canavar değildir. Yahudi mitolojisinde "ustanın çırağı" durumundadır ve sadece verilen görevleri yerine getirir. Şimdi ise yaratılışının ilkesel sınırlarının ötesine geçer. Kendisi için bir şey ister, bir insanın en çok isteyebileceği şeyi.

Burada filmin nasırlı ayağa bastığı yere dikkat çekmek gerekir. *Golem*, "tarihsel-politik alegori" bağlamı içinden baktığımızda, burjuvazinin (egemen bir sınıfın) iktidara getirdiği, duruma göre diktatörlüğe dönüşmesine izin verdiği güçlerin kontrolden çıkmasına, onu hayata çağıranlara karşı konuma geçme ihtimaline işaret etmektedir. O, ebedi doğal gücün geçerlilik yasasını "übermensch" (üst insan) ya da tersine dibe vurmuş insan, "kul, köle" biçimi tartışmasına -da- tahvil eder. İktidarı eline geçirmiş olan, her iki düzlemde de zaptedilmelidir. Golem'in gücü, burada cinselliğin dünyasına yansır; yaratıcılarının kontrolünden çıkar. Golem'de kişileşen güç, kurban ister; ama kadını, burjuva ona kurban olarak vermez, antikacı kızıyla kaçar. Film 1914'te, kapıyı çalmış savaşa bir habercidir de. Wegener, *Golem*'i sonradan, kimi değişikliklerle yeniden filme alır: *Der Golem und die Tänzerin* (*Golem ve Dansöz Kız*, Yönetmen: Wegener ve Rochus Gliese, 1917) ve savaştan sonra, *Der Golem, wie er in die Welt kam* (*Golemin Dünyaya Gelişi*, Yönetmen: Wegener ve Carl Boese, 1920). Sonuncu Golem'de filmin yarısı, bu mitik android'in efsanesine bağlı kalarak Rabbi Löw ve yardımcısıyla, bir mahzende Kabala kitabı yardımıyla onu killerden oluşturma olayına ayrılmıştır. Yıldızların konumunu gözetleyen Rabbi, Yahudi halkının başına büyük bir lanet geleceği sonucuna varınca Golem'i "yapmaya" karar verir. İmparator da Yahudi halkının sürgün edilmesi için çıkardığı

fermanı bildiren bir mektubu şövalyesiyle Rabbi'ye yolar. Kale-ev arası yapıda yaşayan Rabbi, Golem'e kızını da koruma görevi verir; çünkü kız haberi getiren şövalyeye âşık olacaktır. Golem, efsanenin ona yüklediği misyona bağlı şekilde Yahudi halkının kötü kaderini önler. Daha önce, çökmekte olan sarayda imparatorun ve çevresinin hayatını kurtaran android, böylelikle Yahudi halkının bağışlanmasını sağlar.

Bu filmin ışık efektleri, yakın çekimlerde birer tablo oluşturur. Bütün mimari kaçabildiği her yerde "dikdörtgenlerden" uzak durur. Üstte sivrileşen eşkenar üçgenlerin çerçevesinden bakar dururuz olup bitene. Helezonik kule merdivenleri, istisnasız cumbalı Yahudi evleri, dekoratif kaygıyla fiziğin yasalarına aldırış etmemiş gibidirler. Hanz Poelzig ve Kurt Richter'in ışık ve ekspresyonist yapıları, filmin sık tekrarlanan rutin sekanslarını, huzursuz bir hareketlilik içinde birbirine bağlar. Lotte Eisner, Gotik birer kâbus-dünyası sunan yapılar için mealen şöyle yazmıştır: "Buradaki ekspresyonist izlenimi veren yapılar hiç de öyle soyut dekora dönüşmemişler. Sivri Yahudi kulübeleri, evleri sivri dam uçlarının repliği gibiler. Her şey sivri ucuyla titrer durur, Yahudilerin sivri uçlu sakalları, her fırsatta havaya kaldırılıp Yehova'ya yalvaran alev dilleri gibi titreyen kalabalıkların kolları. I. Dünya Savaşı arkada kalmış, korku süslemeye dönmüştür."

Caligari

Wegener'in filmlerinin yanı sıra birbirinden farklı niyet ve motivasyonların birbirini izlemesine ve karşılıklı göreceleştirmesine rağmen *Das Kabinett des Dr. Caligari* (*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, Yönetmen: Robert Wiene, 1919) sinemadaki ekspresyonizmin kuşkusuz başyapıtlarından biridir. Caligari, yapısı gereği "Fantastik" film ile "Psikolojik Thriller (Gerilim)" arasındaki sınırlı bir yere yerleştirilmekte, önermesi, söylediği şeyler tartışmalı bir yorumlar çekişmesi oluşturmaktadır.

Türün gelişmesi perspektifinden değerlendirildiğinde senaryosunda yapılan değişiklikler başlıbaşına önem taşımaktadır. Hans Janowitz ve Carl Mayer'in orijinal senaryoları, prodüktörlerin "tavsiyesi" ve Wiene'in yönetmenliğiyle önemli değişikliklere uğramıştır.

Film, Hollanda sınırına yakın küçük bir kentin panayırında geçer. Eğlencelerin arasında hortlağımsı biri olan Dr. Caligari'nin medyumluk gösterileri de yer almaktadır. Caligari, gösterisine ilgi çekebilmek için uyurgezer Cesare'nin kehanet yeteneğini açıklar; ancak resmi makamın yetkilisi Dr. Caligari'nin kişisel başvurusunu reddedip

gösteriyi yasaklamakla kalmaz, Dr. Caligari'ye hakaret de eder. Ertesi gün, onun talebini geri çevirip kendisini de aşağılayan memur ölü bulunur. İki öğrenci, Francis ve Alan, bir doktorun kızı olan Jane Olsen'e âşıktırlar. Caligari'nin gösterisini merak edip kabinesinin bulunduğu gösteri yerine giderler. Kabinenin içinden Dr. Caligari'nin çağırmasıyla sahnenin önüne gelen Cesare, öğrenci Alan'ın ne kadar ömrü kaldığını sorması üzerine, "yarın sabah şafak sökene kadar yaşayacaksın" der. Gerçekten de Alan ertesi gün, daha önce Caligari'ye gösteri izni vermeyen bürokrat gibi bıçaklanarak öldürülür. Francis, Dr. Caligari'den şüphelense de, Jane'in babası Dr. Olsen, bu yönde bir inceleme ve soruşturmayı önler. Genç adam ertesi gece Caligari'nin kabinesini oluşturan karavanının içine girip Cesare'i orda bulmayı umar; öyle de olur, Cesare tabutumsu yatağında uyumaktadır. Oysa aynı anda Cesare, Jane'in evine gidip odasına zorla girmiş, onu bıçaklayıp öldürmekle tehdit etmektedir. Sonra beklenmedik bir engel çıkar uyurgezerin karşısına: Kızın güzelliğine hayran olup onu öldürmekten vazgeçer ve kaçırmaya çalışır. Jane'nin babası aniden içeriye dalınca Cesare panik halinde oradan kaçar. Küçük kentin sakinleri uyurgezerin peşine takılınca, Cesare kaçışı sırasında hayatını kaybeder. Francis, Dr. Caligari'nin kabinesindeki kutuda yatanın Cesare değil de ona tıpatıp benzeyen bir kuklası olduğunu anlar. Öğrenci, çılgın gibi kaçan Caligari'yi çevredeki akıl hastanesine kadar izler. Burada olay beklenmedik bir yön değişimi yaşar. Dr. Caligari, bu akıl hastanesinin müdürüdür. Cesare'nin cesedini getirip odasında ona gösterirler; beriki delirir, bağırıp çağırmaya, tepinmeye başlar. Hemşireler ve hastabakıcılar gelip ona deli gömleğini giydiriler.

Senaryonun ilk varyasyonunun sahipleri Mayer ve Janowitz, E.T.A Hoffmann tarzındaki bu dehşet öyküsünü tek kelimeyle devrimci bir konu halinde işlemişlerdir. Janowitz'in sonradan yaptığı açıklamalarda, Meyer ile birlikte yarı bilinçli yarı bilinçsiz, mecburi askeri hizmet yoluyla ve başka devletlere savaş ilan ederek kendilerine tabi olanların (yurttaşların) hayatlarını belirleyip duran bir devlet gücünün sınırsız kudretini hedef aldıklarını belirtir. Senaryo yazarlarının gözünde, I. Dünya Savaşı'nda her şeyi tekeline çekip toplayan Alman rejimi, Kracauer'in, "Caligari'den Hitler'e" adlı eserinde de altını çizdiği gibi devlet otoritesinin en belirgin tipidir. Caligari, kendi iradesiyle hareket eden başına buyruk bir gücü, iktidarı temsil etmektedir; uyurgezer Cesare ise aldığı emirlerle öldüren masum, suçsuz bir askerdir. Filmin prodüktörleri ve yönetmeni, *Caligari*'nin tematik mesajını değiştirme yoluna gitmiş, senaryodaki sona müdahale ederek, akıl hastası birinin

(öğrenci Francis'in) deli saçması düşüncelerini, hayallerini temele yerleştiren bir ara eylemi son bölüme sıkıştırmışlardır. Suçlu ne Dr. Caligari'dir ne de ona köle gibi, buyruk üzerine hizmet eden Cesare. Yaşanan olayları Francis, gerçeklik gibi hasta zihninde kurgulamıştır. Filmin son sekansları bu ekleme ve çok farklı çözüm müdahalesiyle dikkatsiz bir izleyicinin kafasını da epey karıştırabilmekte, akıl hastanesindeki olaylar arap saçma dönmektedir. İlk senaryonun amacına sert bir müdahale olan final bölümündeki olaylar, her otoritenin içerdiği ve her an dışavuracak delilikleri, çılgınlıkları es geçip tersine, deliliği tedavi eden bir otorite anlayışını yamayıvermiştir filme. Otoriteye isyan ise, olsa olsa psikolojik bir vakadır!

Öyle de olsa, film dünyaya "kaçık" Francis'in gözünden bakabilmiştir. Filmin ressamlarının elinden çıkan kulis alanları hummalı bir huzursuzluk duygusu yaratmaktadırlar. Perspektifler tehdit edici bir şekilde değişip birbiri içine geçip durmakta, bu da mimariye ürkütücü bir hayat ortamı etkisi kazandırmaktadır; dik açılarla kurulmuş düzenler (alanlar), düz hatlar kendilerine bu dekarosyonlarda yer bulamazlar. Bu dekorlar, oyuncuların performansını da belirler. Dr. Caligari (Werner Krauss) ve Cesare (Conrad Veidt) figürleri alabildiğine "soyut" ve (temsillerine) konsantre olmuş, indirgenmişlerdir; bu da, dekorla, süslemeyle mitosun örtüşmesini sağlamıştır. Ne var ki öteki oyuncular natüralist, yüzeydeki gerçekliğe bağlı bir oyun vermekten kurtulamamışlardır; bu sonuç onların yeteneksizlikleriyle değil gerçekliği mitos ile bütünleştirmenin imkânsızlığı kuralıyla ilişkili olmalıdır. Çünkü bu filmde, dekor ile oyunculuğun (canlandırmanın) çarpıtılması, gerçekliği alabildiğine zedelemesi, Brecht'in anlamında yadırgatma, yabancılaştırma efekti oluşturmaya yönelik olmayıp bir "iç gerçekliği" göstermeye, temsile yönelikti. Olayların kahramanları, bu iç gerçekliğin farklı ölçülerde, farklı yoğunluklarda eline düşmüş, ona teslim olmuşlardı.

Caligari, her Horror filmi gibi ürkütücü, korkutucu figürlerine altan alta duyulan hayranlıktan da payını almıştır. Film, ayrıca olumsuz değerlendirilemeyecek ekspresyonist bir mitosu da dile getirmektedir: *Caligari*, ahlakın uzlaşımlarını önemsemeyen, dolayısıyla büyük kalabalığın üzerine yükselen bir figürdür.

Nosferatu

Hans Janowitz, Friedrich Wilhelm Murnau'nun *Der Januskopf* (1920) filminin senaryosunu "Dr. Jekyll and Mr Hyde" romanının üzerine kurar. Murnau bu filmde fantastik sinemanın göstergelerini

bir araya getiren bir repetuar oluşturma imkânı verir. *Nosferatu* (1922) ise, vampir konusunu hem Horror türü, hem de ekspresyonist sinema bağlamında yeniden ele alır. Yeniden; çünkü hâlâ iddia edildiği gibi *Nosferatu* sinema tarihinin ilk vampir filmi değildir. Georges Méliès imzalı *Le Manior du Diable* (1896), tiyatro komedisi stilinde gerçekleştirilmiş bir "pantomim" skeç uygulaması olup şeytanla ve hayaletlerle karşılaşma üzerine kuruludur. Her ne kadar film, seyirciyi eğlendirmek amacına yönelik idiyse de, kötünün, tekinsizin, vampirin sinemada ilk gösterilişi sayılmaktadır.

Senarist Henrik Galeen, Bram Stoker'ın "Dracula" romanını serbest bir yorumla ele almıştır. Murnau'nun *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* filminde vampir, kıyameti dünyaya yaymaya gelmiştir. Yollarda onu bir fareler ordusu takip eder, beraberlerinde de vebayı getirirler. Bu filmde vampir, Dr. Van Helsing'in hileleriyle tuzağa düşmez; kaçmak yerine kollarını açarak vampire karşı duran genç bir kadının cesareti ise onu yenilgiye uğratır.

Nosferatu bir tiran, politik diktatörlüğün metafiziki bir sembolüdür. Bu bağlama giren ekspresyonist filmler gibi, politik diktatörlüğün yenilgisini hazırlayan karşı güç "sevgidir". Vampir, filmin erkek kahramanının sevgilisinin kanını emmek üzere Karpatlardan Bremen'e gelip, farelerle kentte büyük salgına yol açtıktan sonra, bir gece genç kadının odasına girer ama transa geçip (uyurgezer halde) sevgilisinin başına gelenleri uzaktan adeta engelleyen genç kadını vampirin öldürmesine bu kez gene kız ile erkek arasındaki büyük sevgi engel olur. Emelini gerçekleştirmeyi bir türlü başaramayan Nosferatu, bastıran gün ışığında yok olup gider.

Öteki Alman filmlerindeki dönemin bütün diktatörleri, canileri, politik manyakları, sevilmedikleri, sıcak duygulardan yoksun bırakıldıkları için sadist, manyak, cani figürler olup çıkmışlardır. Fritz Lang'ın *Der Müde Tod* (*Yorgun Ölüm*, 1921) filmindeki gibi burada da kötü, kendini imha etmeye yönelik kararsız bir eğilimin etkisiyle sürüklenmektedir.

Bu dönemin bütün filmlerin aksine *Nosferatu*, stüdyoda gerçekleştirilmemiştir. Murnau, daha sonra aynı konuyu ele alacak olan Carl Theodor Dreyer'in (*Vampyr*, 1932) bakışının aksine, doğanın kendisine fantastik yanlar atfedecek, zor zaptedilen güçler, mitolojik figürle iç içe girecektir. "Doğa, mitosun dilini konuşmaktadır" Murnau filminde. Nosferatu'yu fareleriyle Bremen'e getiren (doğanın mitik güçlerini uygarlığın içine taşıyan) gemi yanaşırken, sahildeki kuvvetli dalga, gemi rıhtıma girdiği anda, süt liman görüntüleriyle

bu "kültürel coğrafyaya" kıyametin yaklaştığını haber verir. Filmin başlarında Hutter yola çıkmadan önce bir handa, bir çakalın ürküttüğü huzursuz atlar görür. Hayatın sembolleri olarak atlar, sabahın sisi altındaki bir çayırda sağa sola koşuştururlar. Murnau, gerilimi yükseltebilmek için filmde birkaç teknik müdahale yapmıştır; bunlar daha sonra türün değişmez üslup araçları olup çıkacaktır. Örneğin *Caligari*'de kişilerin iç dünyalarının sıkıntı verici, ürkütücü yanları, birbirine sarmaşmış, eğri büğrü, sivri uçlu yollar ile sembolleştirilirken, Murnau filminde vampir doğrudan, tehdit dolu ifadelerle kameranın üzerine gelir; sadece filmin kişilerini değil, bizleri, seyirciyi de "ele geçirmek" istemektedir. Yönetmen, planların iç içe geçip zincirlenmesi sayesinde hareketin zaman ve mekân içinde algılanmasını, yaşanmasını sağlar. Örneğin, kentte bir ev satın almak isteyen Nosferatu'nun talebini Hutter'e aktaran ve onu imza almak üzere Karpatlara yollayan kentteki aracı kişi, aslında Nosferatu'ya hizmet eden bir "delidir" (Doğa'nın mitik güçleri, uygarlığın içinde de kolları olan, önlenmesi zor tehdittirler sanki). Yolda, vampirin şatosuna gitmesi gereken genci Karpatlar'daki şatosuna götüren tekinsiz, ifrit güçlerin denetimine girmişe benzeyen araba, yönetmenin planları, görüntüleri birbirine bağlayışındaki ustalık sayesinde "gerçek olmayan bir hareket" algısı yaratır seyircide. İleride, Nosfertau'yu getiren gemide öldürülmüş bir denizcinin içi boş hamağının sallanan görüntüsü, izleyiciye, başta hayatta olan denizcinin öldüğünü haber verirken, seyircide kente yaklaşan kıyametin tedirginliğini uyandırır. Genci başta henüz şatoya ulaşmadan o tekinsiz arabayla görürüz. İlk fayton, seyircinin gözüyle görmediği bir sınıra gelip dayanmıştır. Daha öteye gidemeyeceğini söyler sürücü. Devam etmekte ısrarlı genci, mitosun arabacısı beklemektedir. Alıp şatonun kapısına bırakır onu. Manzara, orman, ağaçlar, ipini koparmış bir doğa, neler yaşanabileceğine dair uyarır bizi.

Murnau'nun panteist, bütüncü dünya görüşünde sanat ile doğa bütünleşmiştir. Bu kavrayış doğrultusunda mitos, akıntıya kürek çekecek, manzaranın şiirselliği, doğa denince akla düşecek ilk görüntüler, daimonik, tekinsiz güçlerin tehdidi altında karşımıza çıkacaklardır. Doğanın poetik manzarasının tehlikeye düşmesi *Sunrise* (1927) ve *Tabu* (1931) filmlerinde de tekrarlanmıştır.

Murnau filminde ilk karşımıza çıkan, deneyimimize sunulan "mekân"dır. Bu mekân tehdit altındadır. Fareler, yanlardan görüntü çerçevesini kemirerek içine dalıp dururlar sanki. Vampir her ortaya çıkışında genellikle mekânın bütününü doldurur. Daha önce onun

kurbanı olmaktan korkmuş olsak da, asıl şimdi bu vampirin doldurduğu mekânda boğulma korkusu çok daha feci bastırır. Nosferatu, fazlasıyla duyum algılarımıza verili olduğundan, onu hayalet, hortlak düzlemine yerleştirmemiz imkânsızdır. Dreyer'in Vampir'i, esrarengiz yokluğuyla korku yaratırken, Murnau'nun Nosferatu'su fiziki varlığıyla yapar bunu.

Balmumu Heykeller Müzesi

Das Wachsfigurenkabinett (*Balmumu Heykeller Müzesi*, 1924), tiranların mitosunu politik gerçekliğin içine çağırır. Senarist Henrik Galeen ve yönetmen Paul Leni (Leo Birinsky ile birlikte), bir çerçeve anlatının içine yerleştirdikleri olaylarda, tiranlığın, sadece fiziki varlıkları değil ruhları da köleleştiren üç farklı yoz biçimini gösterirler. Birinci epizotun figürü Harun el Reşid'dir. Şark efsanesinin bu despot figürü, muhalefet edenlerin kafalarını vurdurmakta, kadınlar üzerinde baskıyla hâkimiyet kurmakta ve hükümeti tamamen keyfi kararlarla yürütmektedir. Korkunç İvan ise sadist bir hükümdardır; sonunda kurbanlarına layık gördüğü psişik işkencelere maruz kalan İvan, ölüm korkusuyla çıldırır. Üçüncü epizot, çerçeve anlatının kişilerini, balmumu müzesinin sahibinin kızını ve genç şair sevgilisini Karındeşen Jack ile buluşturur. Karındeşen Jack, hayalet bir figür gibi bu iki gencin peşine düşecektir. Kracauer, "Bu ikisinin üzerindeki lanet ve peşlerindeki cani, hayatın, her tiran tahakkümü altında bir korku-endişe rüyasına dönüşmesinin kusursuz atmosferini vermektedir" der. Genç şairin fantezisi (hayal gücü) marifetiyle canlanan balmumu figürlerin işlevi mitos ile alegori arasında temellenmektedir. Şair, tiranların şiddetine maruz kalmaz; çünkü zaten bunlar şairin rüyasının ürünüdür. Bu "tiranlar filminin" kötücül yaratıkları, Almanya'daki büyük ekonomik bunalımın ve I. Dünya Savaşı sonrasının şartları altında kendini alabildiğine güvencesiz hisseden tedirgin burjuvazinin politikayı "teolojikleştirmesinin" sonucuna işaret ettikleri ölçüde "mitosturlar". Sevgi idealinin mecburen kurban verilmesi gereken "politik diktatörlükten" duyulan reel endişe ve korkuya işaret ettikleri ölçüde de birer "alegoridir" bu figürler.

Horror filmlerinde, mitik yaratıkların, tekinsizlerin, ifritlerin asıl rakipleri, panzehiri kadınlardır. Burjuvazinin yabancılaşması öylesine had safhalara ulaşmıştır ki, parasını mı yoksa kadını mı tercih etmesi gerektiği konusunda kararsızdır; ama tercih yapmak da zorundadır. Ekonomik statüsünü elinde tutmak için vazgeçemeyeceği

politik iktidarı, hem onun kültürünü hem de bu kültüre bağlı "eros" biçimlerini tehdit etmektedir.

Alman fantastik (ekspresyonist) sinemasının belirgin, açık seçik beyanlara, tam da şunu diyora indirgenmesi mümkün değilse de, "olumlu kişilerin" ya da kahramanların, burjuvaziye değil de öğrenciler, sanatçılar, şairler gibi burjuva sınıfının periferik sosyal gruplarına ait olmaları yeterince öğretici olabilmektedir.

Fantastik filmin dekoru, bütün süsü, estetiğiyle, zorba, dayatan bir dekordur. Rudolf Kurtz'un *Balmumu Heykeller Müzesi* hakkında söyledikleri korku filmlerinin çoğu için geçerli olmalıdır: "Dekor, hiç dikkate almaksızın doğa biçimlerini terk edip tamamen ekspresyonist bir çizgide düzlemler ile çizgilerin, duvarlar ile cisimlerin birleşik, birbirine bağlanmış ya da bağlarından kurtarılmış büyüklükleriyle sembolleştirmektedir."

Sinemaya dekor ressamı ve köstümcü olarak adım atan ve Hollywood'a geçtikten sonra Horror filmin oradaki kuruluşuna katkılarından sonra başarısızlığa uğrayan yönetmen Paul Leni gibi sonra kendisi de birkaç Horror filmi çeken kameraman Karl Freund, Alman korku sinemasının Hollywood'da akışkan geçişi hakkında bilgilendiricidir. ABD'de Horror, biçimsel düzlemde Alman sinemasının bir devamını temsil eder gibi görünse de içerik düzleminde bu sinemanın tam bir antitezini temsil edecektir. Paul Leni birkaç efektini Horror filme borçludur; örneğin, bir dolaptan düşen ceset gibi (*The Cat and the Canary,* 1927); ancak Amerikan sinema pazarında başarısızlığa uğraması, başlangıçtaki başarısı kadar anlaşılır bir sonuçtur.

6
Horror'un Popüler Sinemayla İmtihanı

1. ABD'DE SESSİZ SİNEMANIN FANTASTİK KORKU FİLMLERİ

İlk Denemeler

Alman filmleri ile karşılaştırıldığında Amerika sessiz filmleri arasında Horror ve Fantastik konuları kenarlarda kalmış, ABD'de hiçbir zaman Alman sinemasına nasip olan sanatsal ve entelektüel kamu ilgisi olmamıştır. Buna rağmen 1910'da, yakın zamana kadar kayıplar listesinde yer alan bir *Frankenstein* çekilmiştir (Yönetmen: S. Searle Dawley). Edison Company dışında tanıtımları bulunmayan filmde, Frankenstein eşiyle misafirlerini yolcu eder, bu ziyaretten iki yıl sonra "Dr. Frankenstein hayatın sırını keşfetti" yazısı araya girer. Frankenstein'ın malikânesinin içinde, bitişik bir yerde izlenimi veren laboratuardaki büyükçe bir kazanın içinde, önce eti kemiği oluşan bir figür yükselmektedir. 1915'te bu konunun bir başka versiyonunu Joseph Smiley, *Life Without Soul* (*Ruhsuz Hayat*) adıyla sahneler. Senaryoya göre canavarın yaratılması ve sonunda imha edilmesi Dr. Frankenstein'ın rüyasında olup biten olaylardır. Temaya bu epey masum ve çekingen el atan filmin temkinliliğini, 1910'daki Edison Kumpanyası yapımının gördüğü tepkiye bağlamak mümkün olabilir; çünkü eldeki tepki belgeleri, eleştirinin o filmi "zevksiz" ve "Tanrı'ya hakaret" diye değerlendirdiğini göstemektedir. Kamunun ve eleştirinin "beğenisini ve beklentisini" zedeleyen temaları rüyaların içine yerleştirmek, sinema otoritelerinin sansürü doğrudan ya da dolaylı atlatma yolu olarak belirmiştir.

D.W. Griffith, Edgar Allan Poe'nun "The Tell-Tale Heart" ("Gammaz Yürek") kısa öyküsünü ve "Annabel Lee" şiirini değerlendirerek 1914'te gerçekleştirdiği uzun filmde (*The Avenging Conscience: or 'Thou Shalt Not Kill'*), aynı yöntemi kullanıp olayı rüya çerçevesi

içine alır. Griffith, öykünün "öldürme edimi ile çelişkiye düşen kişi" temasını, amacasını öldüren yeğen konusunda geliştirir. Poe'nun ben-anlatıcı perspektifinden, adı verilmeyen fail, yaşlı bir adamı niçin öldürdüğünü sorgulama aşamasında ya da akıl hastanesinde açıklamaya çalışırken kendisinin deli olmadığını, yaşlı adamın da parası dahil hiçbir şeyine dokunmadığını anlatır. Onu çılgına çeviren –kendi yorumuyla– öldürmeye çalıştığı yaşlı adamın bir gözünün üzerinde mavimsi bir perde olması ve bir akbabayı andırmasıdır. Ne var ki, bir ucu şizofreniye kadar giden bu kısa öykü, anlatıya "suspense" tekniğini sokan ilk örnek(lerden) sayılmaktadır. Dickens'ın büyük etkisine, E.T.A Hoffmann anlatılarını da eklemektedir edebiyat eleştirisi. "Suspense" daha baştan anlatıcının cinayeti işlediğini bildiğimiz yerde "neden?", "niçin?" diye merak ettirme tekniği, Hitchcock sinemasının alameti farikasıdır da. (Dikkat çekici bir özellik, Ekspresyonist Alman Sineması'nda oyuncuların abartılı, klişe ifade gestuslarının, aynı tarihli bu Griffith filmi aracılığıyla karşılaştırma yapılacak kadar farklı, yakın planların etkili, dengeli kullanımıdır.)

Kişilik Bölünmesi

Sinema, bu dönemde konularını tercihen tiyatrodan almaktadır. Anlaşılacağı gibi, en çok filme alınan temalardan biri, kişilik bölünmesi modelini adeta klişeleştirmiş Viktorya Çağı psişik –ruhsal– romanı "Dr. Jekyll and Mr. Hyde"dır. Romanın ilk film versiyonu hareketsiz, sabit kameralarla görüntülenen tiyatrodur. 1910'da *The Duality of Man*, adı belirtilmemiş bir yönetmen tarafından bir kez daha hareketli görüntüye alınmış (Oyun Yazarı: H.B. Irving), 1912'de Lucius Henderson'ın filmi *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* adını kullanmış; yine bu ad altında 1913'te Herbert Brenon ve Carl Laemmle, araya giren savaş yıllarının ardından 1920'de ise John S. Robertson iki örnek daha sunmuşlardır. Carlos Clarens, ünlü "Illustrated History of the Horror Film" adlı çalışmasında, eser için şu yorumu yapmıştır: "İyi ile kötüyü öyle karmaşıklıktan uzak, açık seçik birbirinden ayırt eden Stevenson, gerçekten de sıradan edebiyat düzeyinde, örnek bir korku, dehşet anlatısını en tereddütlü, ürkek ve temkinli Viktoryenlerin bile sonuçta kabul edebilmeleri için ahlakileştirici teferruatla çerçeveleyip bütün bir okur kuşağını büyülemiştir. Çok geçmeden Freud ile Jung, Stevenson'ın, insan denildiğinde gördüğü o iki parçayı, aynı zamanda birbirleriyle birleşik etki yapan sayısız kola ayıracaklardır."

İnsanın içindeki ucube hayvanın "yarılma motifinin" Horror türünün diğer konularına göre gitgide, artan ölçüde ciddiye alınmasında

şaşılacak bir yan olmasa gerekir. John S. Robertson'ın 1920 tarihli filminin John Barrymore'un oyunculuk yeteneği ve ustalığı sayesinde en ilginç örneği sunmuş olduğuna hiç şüphe yoktur. Barrymore bu filmde yüzünde makyaj kullanmadan yüz ifadeleriyle iki kişilik arasındaki gidip gelmelerini dışavurur. İlk kez bu versiyonda erotik boyut da önplana çıkar. Bu filmde Hyde, vahşi bir hayvandan çok bir böcek imgesidir. Filmin başlarında bir sekansta Dr. Jekyll'in bileğinde bir örümcek yürümektedir; kamera onun yüzüne döndüğünde, iyi yarının temsilcisi Dr. Jekyll gitmiş, yerini kötü yarı, Mr. Hyde almıştır. Sonlara doğru yatakta bitkin yatan Jekyll'ın üzerinden dev bir örümcek önce yere atlar, sonra dönüp onun üzerine uzanır. Özelikle türün bu dönüşüm sahneleri yönetmenlerini ve türün uzmanlarını en çok uğraştıran bölümlerdir. (Türün efsane oyuncularından Bela Lugosi, filmlerinde, John Barrymore'un tercih ettiği gibi kendi yüzünü kullanmaktadır. Tim Burton'ın, *Ed Wood* filminde [1994], burada, Lugosi'nin, Frankenstein figürünün kült oyuncusu Boris Karloff'u oyuncudan saymadığı bölümü hatırlatalım. Yüz mimiklerinden çok az yararlanabilen, maskı bütüne hâkim olan Karloff'tan sonra, yüzyılın ikinci yarısında yapılan Frankenstein filmlerinde ruhu yansıtan insan yüzü doğrudan kullanılmıştır.) Dönüşümler, bütün ya da kısmi değişmeler Horror filmin temel biçimsel yapı öğelerinden başta gelenidir.

Tourneur Etkisi

Amerika'daki fantastik filmlerin atmosfer yaratma ustası Maurice Tourneur'dir (1876-1961). Tourneur, Auguste Rodin'in asistanıdır ve Fransa'dayken fantastik sujeler yapmış, Edgar Allan Poe konularını filmleştirmiştir. Filmlerinin dekoru, sanatı tekrar "hayatın içine alma" parolasıyla klasik sanat akımlarıya bağını kesmeye yönelen, simetrilerin belirleyiciliğinden uzak durmaya çalışan "Art Nouveau" tarzını hatırlatırken, fotoğrafların ışığı ile insan ve nesnenin doğallık anlayışında da, çerçevenin içindeki her parçanın birbirinden bağımsız etkisi yaptığı, hiçbir parçanın gölgenin içinde bırakılmadığı, "Preraffaelistlerin" etkisi altındadır. Fantastik onun filmlerinin çekirdeğini oluşturmamaktadır; malzemenin atmosfer oluşturma bakımından düzenlenişi ise, konunun, nesnenin sıradanlığını aşan bir estetik çekicilik oluşturup türün birçok klasiğini etkileyecektir. George L. du Maurier'in hikâyesinden fime aldığı *Trilby* (1915), dönerek Alman ekskpresyonist filmlerini etkilemiş, hipnotizör Svengali figürü, *Calligari*'de ve Fritz Lang'ın *Dr. Mabuse*'unda (1922) tekrar karşımıza çıkmıştır. Yönetmen, "balmumu müzesini" fantastik olayların sahnesi

olarak değerlendirme fikrini de Leni'den önce keşfetmiş (*While Paris Sleeps*); ancak seyirciyi şoke edebileceği endişesiyle 1920'de gerçekleştirilen filmi ancak 1923'te gösterime sokmuştur.

Operadaki Hayalet

Sessiz sinemada Horror filmlerinin en başarılı oyuncusu, birkaç filmi türün klasikleri arasına giren bir dönüşümler ustası Lon Chaney'dir. Fransız gazeteci ve yazar Gaston Leroux'nun romanı *The Phantom of the Opera* (*Operadaki Hayalet*) filme alınırken Chaney'nin yanı sıra üç ismin daha (Rupert Julian, Ernst Laemmle ve Edward Sedgwick) yönetmen koltuğunu sırayla paylaştığı film (1925), sahnelerinin bütünsellikten yoksunluğuna rağmen mitosun sağlam bir örneğini sunar. Film, Jean Cocteau'nun *La Belle et La Bete* (*Güzel ve Çirkin*, 1946) filmini de etkilemiştir.

Filmler, ortaya çıktıkları günden itibaren -1910 yapımı *Frankenstein*'da olduğu gibi- romana dayandığını beyan etse de, sadece salona gelmesi muhtemel seyirciyi değil, ona zincirleme etkiyen sosyal, politik, kültürel vb. faktörleri, yapımcıların anlayış sınırlarını hesaba katıp durur. Operadaki Hayalet, dikkatle okunduğunda görülecektir ki, yazarı tarafından "ortalıkta bırakılmıştır". Filmde Hayalet, insanın merhamet duyacağı bir canavarın olaylara uygun varyasyonudur. Dr. Jekyll ve Mr Hyde'ın özgün metninde de "iyi-kötü" çatışması merkezde yer almamakta, insanın bir bütün olduğuna, antigonist parçaların insanda bir araya gelmiş olabileceği sanısının tehlikeli olduğuna işaret eden plaka cümleler, filmin içine yayılmaktadır. Jekyll'ın filmde, entelektüel çevresiyle bir yemek sonrası tartışmasında mealen söyledikleri belirleyicidir. Halka, yoksullara muayenehanesinde günün önemli bir kısmını ayıran genç doktora, uyarı gelir: "Bay Jekyll, kendini başkalarına bağımlı kılarak kendi hayatının gelişmesini inkâr etmiş olmuyor musun?" diye sorarlar ona. Doktor, "Başkalarına hizmet etmek, kişinin kendisini de geliştirdiği anlamına gelmez mi?" diye cevap verir. Arkadaşları "hayatını yaşamayı" fazlasıyla düz anlamda alırlar, hayatını yaşaması için onu bir kulüpte güzel bir dansöz ile tanıştırırlar. (Romanın filme de yansıyan bu "anlamlı-anlamsız hayat" karşılaştırması, iyi-kötü problemine yüzeysel bakışta olduğu gibi "sıradandır".) Dr. Jekyll kaçarcasına gider oradan. Hayatın anlamına ilişkin arkadaşlarının yorumunu mu saçma bulmuştur yoksa anlamı daha derinde aradığını belirtmiştir de yemekte, berikiler mi anlamamıştır, belli değildir. Hayatını yaşamaya, "içindeki ötekini" de kabul etmekten, onunla yüzyüze gelmekten kaçmayarak başlayacaktır

Dr. Jekyll. "İnsanın iki eli gibi iki kendiliği vardır" der. "Sağ elimi kullanıyor olmam sol elimi hiçbir zaman kullanmamam anlamına niye gelsin? Bu deneyimden niçin korkayım? İnsan etkilerini inkâr ederek içindeki mücadeleyi imha edemez."

The Phantom of the Opera'nın hayaletinin içine yerleşebileceği ikinci bir "kimliği" yoktur; devasa kemerlerin altında, yapının, kimsenin inmeyi göze alamayacağı dehlizlerinde bir metamorfoz yaşamaktadır. Korodaki kızlardan birine âşıktır, onu destekleyip ünlü yapacaktır. Operanın sahibi ve işletmecilerinin yanında o bir "müzik dahisi"dir; operada da, idarecilere korku ve dehşet salarak "yukarıda", bir bakıma onların arasında, kendine ayırttığı 5 no'lu locaya çıkarak varlığını dayatır. Hamisini aşağıdaki dehlizlere kadar izleyen kız, o kendisine piyanoda bir parça çalarken maskenin arkasında asitle tamamen mahvolmuş bir yüzün gizlendiğini fark edecektir. Phantom, kızı, bu sırrı dışarıda kimseye açınama şartıyla bırakır. Gelgelelim büyük bir maskeli baloda kız, Phantom'un kendilerine kulak misafiri olduğunu fark etmeksizin nişanlısına durumu açıklar. Bundan kısa süre sonra kız ortalıktan kaybolur. Romana belli sınırlar içinde sadık kalan filmde, operanın hayaleti, kendisine "acıdığımız canavarların" bir varyasyonudur. Canavarın kökenini, bireysel öyküsünü, kızı korumaya çalışan pozitif kahraman olma özelliğini ve ölümünü anlatma formülünü, film üç aşamaya ayırır. Filmde kızın bir nişanlısı vardır ve bu figür, hayaletin "erotik" arzularının gerçekleşme tarzına belirgin bir alternatif sunar; esrarengiz bir gizli polis Phantom'un sırrını çözer ve operanın hayaleti histerik bir güruh tarafından öldürülür.

Operadaki Hayalet, "Horror'un mitos ile ilişkisinin dışında" tanımlanmak durumundadır. Bu mistik yaratığın kökeni doğaüstü olanın içinde aranamayacağı gibi, fantastik bir varlık da değildir bu. Dolayısıyla bu örnekte Phantom, aşk üçgeninin taraflarından biri, üçgenin tamamlayıcısıdır ve suçun tezahürü olarak suçu histerik güruha kaydırılır. 30'lu yılların başındaki filmlerde sık rastlanan bir modeldir bu. Genç kadına "âşık olan" King Konggene toplumsal bir histerinin kurbanı olur sonunda. Zaten daha önce "show business"ın eline geçmiştir.

Browning'den Leni'ye

Sessiz sinema döneminin en verimli Horror yönetmeni Tod Browning (1880-1962), sesli sinemanın başlangıç dönemlerinde de film yapmaya devam etmiştir. *London After Midnight* (1927) onun Lon Chaney ile yaptığı en başarılı örneklerden biridir. Burada Dracula'dan

çok kaçık bir palyaçoyu andıran vampir tipiyle karşılaşırız. Sonunda bunun "sahici" bir vampir değil de bir caniyi tuzağa düşürmek için vampiri taklit eden bir müfettiş olduğunu anlarız. Film boyunca karşımıza çıkan, olayın sonda açıklanması ve rasyonel bir zemine çekilmesiyle ifade gücü etkileyici bir gösteri oyunudur. Browning, bu bağlamdaki açıklamasında, "seyirci dehşet verici imkânsız olana değil de dehşet verici mümkün olana inanmalıdır; dolayısıyla da olasılık korkuyu yıkmak yerine artırmıştır" der. Yönetmen, fantastik olana bu anlayışla yaklaştığı, sonda benzer "trickler" yaptığı *The Mark of the Vampire* (1935) ve birkaç filmi arasında "gerçekçi" Horror'un baş eserlerinden biri olan *Freaks* (*Ucubeler/Hilkat Garibeleri*, 1932) ile sinema tarihine geçecektir.

London After Midnight ile aynı yıla raslayan Paul Leni'nin *The Cat and the Canary* (*Kedi ve Kanarya*, 1927), genç bir vâris kadını açgözlü kediler arasında kalmış bir kanarya kuşuna benzetmektedir. Akrabalarının beklentilerinin aksine büyük mirasını uzak bir akrabası olan Annabelle West'e bırakan Cyrus West, kızın deli olduğunun ispat edilmesi durumunda, yirmi yıl sonra işleme konacak ikinci bir vasiyetname bırakmıştır. Sivri uçlu kulelerle çevrili şato-villa arası mekânda yaşayan zengin mülk sahibi Cyrus, kendisini delirterek öldürmeye çalışan kedilerin avı haline dönüşen bir kanaryaya benzetmiş, vasiyetnamesini de bu fobinin etkisiyle kaleme alarak ölmüştür. Film boyunca onun geri dönmüş olduğu endişesini taşıyan ve mirası paylaşmak üzere villaya toplanmış kişilerin amacı Annabelle'i delirtmektir.

1920'lerden itibaren "Broadway Horror-Comedy" oyunlarının adaptasyonlarının bir örneği olan, zamanından önce içeriği öğrenilen bu vasiyetname öyküsünde (Oyun Yazarı: John Willard); evdeki esrarengiz kaybolmalar, duvara gömülü gizli kapılardan uzanan kedi pençeleri, delirtilmeye çalışılan genç kadın, alabildiğine etkili kamera çalışmalarıyla sunulur. *The Cat and the Canary*'de, türün kısmen bu filmde ilk kez denenen yapıları yer yer parodileştirilir. En çarpıcı örneğini *Arsenic and Old Lace*'den (*Ahududu/Arsenik Kurbanları*, Yönetmen: Frank Capra, 1944) hatırladığımız, Horror-gerilim-komedi yapısına pek de uzakta durmamaktadır Leni'nin filmi. Bu türdeki filmlere Mary Roberts Rinehart ve Avery Hopwood'un popüler Broadway oyunundan uyarlanan *The Bat* (Yönetmen: Roland West, 1926) ve Ralph Spence'in yazmış olduğu *The Gorilla* (Yönetmen: Alfred Santell, 1927) da eklenebilir.

Söz Paul Leni'den açılmışken; yönetmenin (1885-1929) Amerikada'ki performansı vesilesiyle bir kez daha ekspresyonizme genel bir yollama

yapabiliriz. Sanat tarihçisi Joan Weinstein'a göre ekspresyonizm, avant-gard sanatın "Die Brücke", "Der Blaue Reiter", "Kübizm", "Fütürizm" ve "Abstraksiyon" tarzlarının epey gevşek tanımlanmış bir bütünüdür. Bu üslupları birleştiren anahtar öğe, iç duyguların doğaya yakınlığı dile getirme iddiasıdır. Bu da ekspresyonizmi bir üsluplar toplamı haline getirir. Sinema tarihçisi Richard Peterson; Alman sinemasının Psikolojik Horror öyküleriyle ve ışıklandırma, set, dekor ve dizaynı, kamera, plan açıları yoluyla yarattığı ifade edilmesi imkânsız duygu ve atmosferlerle ünlü olduğunu belirtir. Leni'nin, İngilizce adı *Waxworks* olan filmi (*Balmumu Heykeller Müzesi*), Universal Pictures'ın Almanya doğumlu başkanı Carl Laemmie'yi etkilemiş, yapımcı, filmin özellikle de grotesk sekanslardaki mizah ve eğlenceli anlatım tarzına hayran olmuştur. *Kedi ve Kanarya*, Universal'in o dönemde çekilen önemli filmlerinden biri sayılmıştır.

Sessiz Horror İçin Bir Toparlama

Amerikan Horror sinemasının sessiz döneminde tiyatroya ve tiyatro efektlerine yakınlığı belirgin bir özelliğe işaret etmektedir. Fantastik türün gösterge repertuarı, sonraki döneme göre henüz enikonu belirlenmiş, yerine oturmuş değildir.

Dönemin Horror filmleri, seyircinin beklentilerini sürekli tekrarlanan birkaç resme indirgemiştir. Horror filmlerin yıldızları da nihayetinde, görüntüleri değil de değişme, dönüşme becerileriyle bizzat birer "mit"tir. Türün tiyatroya, dahası varyeteye yakınlığına bir işaret sayılmalıdır bu özellik de.

Horror türü, Universal için istikbali çok parlak bir pazar ürününe işaret etmektedir. Filmlerde kullanılan trikler, buluş ve numaralar, prodüktörler ve yönetmenler arasında paylaşılmış, ilgili borsalarda hile numaraları gibi muamelelere tabi tutulmuşlardır. Ses, Horror filmlerine yepyeni, etkili bir boyut eklemeden önce, tür sapasağlam yerine oturmuş, sabit seyircisini oluşturmuştur. Horror dışında bir tek "western" ve "tarihi-köstüme" filmler için söylenebilecek bir durumdur bu.

Sesin olmazsa olmaza doğru evrileceği daha baştan anlaşılınca, türün seyircisi bir bakıma bir kararla karşı karşıya kalacaktır: "Fantastik olan böyle devam edip gitsin mi, yoksa senaryodaki bir iki 'müdahaleyle' rasyonelleştirilip çözülsün mü?"

İzleyici ikincisine itibar etmeyecek ve sesli dönemde de Horror, fantastikle iç içe yoluna devam edecektir.

2. 30'LARDA HORROR

Kadına Bakış

Horror türünün birçok klasik örneği Hollywood'da 1931-1933 yılları arasında hayata geçmiştir. Bu dönemde New York borsasının çöküşünün etkileri herkesçe hissedilir, duyulur hale gelmiştir. Dönemler kötüleştikçe, işsizlik arttıkça, politik temsil ve iktidarlarla ilişkiler gerginleştikçe ve ailenin ekonomik temelleriyle paralel olarak psikolojik dayanakları da tehdit altında kalıp sarsıldıkça "Horror filmi" en verimli dönemlerini yaşıyordur sanki.

Böyle dönemlerde kadına yönelik şiddet de artar. Kadınlar, depresyon döneminde yaşanan kişisel (maddi) yenilgilerden paylarını almakta ve erkeğin gururunu tehlikeye atıyor oldukları için şiddete maruz kalmaktadır. Sesli sinemanın hemen başında ilk Horror filmleri kadını "Amerikan" özelliklerini hiç taşımayan bir varlığın kurbanı ve sevgilisi olarak gösterir. "Avrupalı züppe" (*Dracula,* 1931), siyahi/zenci (*King Kong,* 1933), ideolojik rakip olan Rus (*The Most Dangerous Game*, 1932) Yankee'nin sevgilisini elinden alırlar. Burada karmaşık tepkiler birbirine geçecektir. Erkek, elinden alınan kadından hırsını çıkarır, hatta öç alır! Nedeni, kadının ait olması gereken erkekten çalınışına direnişindeki ikilem ve kararsızlıktır. Amerikalı, rakibinin cinselliğini sadistliğin yorumu içine yerleştirse de başlangıç durumuna (pürüzsüz birlikteliğe) dönmek imkânsız gibidir. Gerçi happy end'i sağlayacak iyi bir Amerikalı ortaya çıkıp kadını o yabancıdan kurtaracaktır; ama her defasında, King Kong'un avcuna sığan sarışın güzelin kurtarılmak isteyip istemediği de ikircikli bir duruma işaret edecektir. Belki başka bir Horror film bu duruma net bir cevap verecek, kurtarılan genç kadın kurtarıcısının boynuna atlayacaktır; ama olsun, orada da bir kararsızlık sezeriz. Şüphe hiçbir zaman tamamen ortadan kalkmaz bu filmlerde. Tür, bir "karşı konulmaz istekler" türü özelliğine bürünüp durur; bir tutku türü özelliğine: Kadın, kaçırılmasının hayallerini kurmaktadır. Endişeyle karşık ama karşı koyamadığı bir arzuyla. Herhangi biri, herhangi bir zamanda çıkıp gelecek ve onu alıp götürecektir. Nereye? Önemli değil, buradan uzaklara, bambaşka bir yere. (Kendini şimdinin, değişme/dönüşme potansiyelini geliştirememiş kültürel, soysal coğrafyanın dışına çıkaracak "kişiyi" bekleme motifi, Tenneesse Williams oyunlarında (filmlerinde), içerdiği tedirginlik ve hayallerle elbette Horror'dan görünürde radikal bir türsel kopuşu temsil eder; ancak orada da gelen, dıştandır, yabancıdır, güvenmek zorunda kalınacak olandır.)

30'ların bu döneminde Horror film aslında, 40'lı yıllardaki kadar kadın düşmanı değildir. Daha çok cinsiyetler, ırklar ve sosyal sınıflar arasındaki kadim düzenin dağılıp çöküp gidebileceği endişesi belirleyicidir. Tarihsel gerçeklikten kaçabildiği kadar kaçan ve kişilerini (kahramanlarını), ezeli-ebedi, gerçeklik üstü metafiziki figürler olarak takdim eden Alman Ekspresyonist filmlerinin karşısında Amerikan korku filmleri, ürküntüyü, dehşeti, korkuyu gündelik gerçekliğin tutarlı bir sonucu olarak geliştirir. Alman Ekspresyonistleri için sevgi tiranlığın panzehiridir genelde, Amerikan Horror filmi ise aşkın tiranlığından bir kurtuluş yolu sunar durur.

Bu filmlerde kadın, kanını emecek yabancı erkeklerle düşüp kalkmaması için uyarılırken, erkek de yabancı kadınlara arzu duymaması için uyarılır (*Cat People*, Yönetmen: Jacques Tourneur, 1942). Bu uyarılarda yabancı daha baştan kötü olarak damgalanmaz; hainlik eden Yankee ya da kadın onu provoke edince yabancının hunharlığı kendini göstermeye başlar. Elbette yabancının damgalanması formülü türün uluslararası (ticari) düzlemdeki hareketini engeleyebilecektir; onun evrenselleşmesini sağlayan çözüm ise "Yankee" şifresinin değiştirilebilir özelliğiyle gerçekleştirilir. Kadını yabancıya kaptıran Yankee, birkaç rötuşla "bizimkinin", "yabancı" ile mücadelesine tahvil edilmiştir.

Canavar'a Amerikan Yorumu

Tod Browning'in 1931'de Bela Lugosi'yle çektiği *Dracula* versiyonu, "The Strangest Love Story of All" adıyla lanse edilmiştir. Bu tanımla, vampir mitolojisinin temelindeki unsurun ne olduğu belirgin şekilde dile getirilmiştir. Doğal olmayan aşk hikâyesi, pek de başarılı olmayan filme rağmen Horror'un estetiğini belirleyecek, vampir figürünü türe yerleştirecektir. Göstermekten çok açıklamalarla yol alan film, hantal diyaloglara rağmen ekpresyonist öğeleri sergilemekle hâlâ önemli bir örnek oluşturmaktadır. Bu Dracula, Amerikan Pioneer'in aşmaya çalıştığı Avrupa tipi âşığın sevimsiz, ürkütücü bir karikatürüdür. Bu korku salan baştan çıkarıcı, emek (çalışma) ile eros arasındaki kaygı verici karşıtlığın yansımasıdır. Kont Dracula gibi emeği tanımayan, yüzyıllardır elini sıcak sudan soğuk suya sokmadan sandukasında uzanıp yatan biri, bütün enerjisini "erotik saldırıya" ayıran bir canavara dönüşmesin de ne olsundur? Bela Lugosi'nin Dracula'sı "özgür" eros imajlı Rudolph Valentino'nun ilkece bir devamıdır ve Amerika'nın Valantino'dan sonraki özgür aşk algısının dönüşümüne ilişkin bir belge sayılır.

Aynı yıl Boris Karloff *Frankenstein*'ı (1931) ilk gösterimlerini yapmaya başlar. Yönetmen James Whale ve senarist Robert Florey, Mary Shelley romanında küçük ama önemli bir değişiklik yaparlar: Canavarın kafasına, idam edilmiş bir ağır suçlunun beyni yanlışlıkla "yerleştirilecektir". Yaratık daha baştan yıkıcı ve yok edici etkilerin kaçınılmaz baskısı altındadır (Frankenstein'ın insanlar yüzünden kötüye sürüklendiği, Shelley romanında belli belirsiz ima edilmiştir). Gerçi Karloff, canavara epey trajik boyutlar eklemiştir; ama kötünün daha yolun başında önlenemez varlığı anlayışı, Horror filmlerde sıkça rastlandığı gibi, kötüyü kovalayan ve cezalandıran kolektife hak vermektedir. Makyajcı Jack Pierce, Karloff'un bütün yüzünü maskeyle kaplamamış, müdahaleleri başın şekliyle sınırlı tutmuş, bedene de yeknesak, dikdörtgen bir duruş ve hareket tarzı kazandırmış, oyuncunun yüz ifadelerinden yararlanmasına az çok imkân vermiştir. Frankenstein duygu dalgalanmalarını, hayal kırıklıklarını, umutlarını, sevecen olma çabalarını dışavurabilmektedir ve bunlar özgün metne yabancı özelliklerdir.

"Horror Filmi Bir Oyundur!"

O yıllarda tekeli elinde tutan Universal, neredeyse tamamen Horror türünde istihdam edilmiş uzmanlardan oluşan bir ekiple çalışmaktadır. Lugosi, Karloff, Lon Chaney Sr. gibi Horror yıldızlarının yanı sıra, kaçık bilim insanlarını canlandırmakta uzman Lionel Atwill; yaşlı, esrarengiz çingeneyi canlandıran Maria Ouspenskaya; kadınların kahramanı ve aynı zamanda korkulu rüyası İngiliz George Zucco; kovalanıp duran masumiyet timsali Evelyn Ankers; Bram Stoker'ın Dracula'sı ile Lugosi'den daha fazla özleşmiş John Carradine ve sonradan da Christopher Lee. Bütün bu isimler ve sayamadıklarımız filmlere sadece ve sadece kendileriyle özdeşleşen üsluplar kazandırmışlardır: Bir Bela Lugosi Draculası'dır bu, bir Karloff Frankenstein'ı. Ayrıca çok sayıda B filmi de pazarda kendine yer aramaktadır. Gerek Universal'in gerek de rakip firmaların filmleri, eski tarzı koruyarak "yeni konular", "temalar" bulup dikkati üzerlerinde toplamaya çalışmaktadır. Oyuncunun "tipiyle" tıpatıp örtüşmesi (typecasting), bir yandan Horror ile arasına bir tür "ironik" mesafe yerleştirmesine imkân tanımakta (Karloff gerçek hayatta da canavar olacak değildir ya!), bir yandan da seyirciyi yıldıza bağlamaktadır. Seyircinin Horror tipini belli bir yıldızla özdeşleştirmesi şirketin kovaladığı hedeflerin başında yer almaktadır. Dolayısıyla yeni bir yaratıkla, yeni bir canavar figürüyle birlikte hemen yeni bir yıldızın da özdeşleştirilmesi yoluna

gidilmiştir. Firma, Henry Full'u, "Kurt Adam" diye lanse etmeye çalışmışsa da, bunda başarılı olamaz; neden sonra, Lon Chaney Sr. 1941 tarihli *The Wolf Man*'de bu özdeşleşmeyi mümkün kılacaktır. Bu özellikler bir araya gelince Horror filmin türü bizzat bir mitos olup çıkar. Şöyle demektedir bu mitos: "Horror filmleri bir oyundur." Böylelikle korku, fantezi filmlerinin parodilerine gittikçe daha çok yer verilir ve canavarların, yaratıkların kendileri, mitolojinin figürleri gibi, türün kamusal ilişkileri mecrasında, bildik, "bizden" birileri olup çıkarlar. Sayımakla bitmeyecek B filmlerine az biraz gerilim sokabilmek için, Horror filmlerin yıldızları yem olarak kullanılmaya başlarlar; Bela Lugosi ya da Boris Karloff, gerçek canavarı bir başka oyuncunun canlandırdığı filmlerde "kazayla" ortaya çıkıp dururlar. Böyle olunca da Universal'in yıldızları, oyunları sayesinde temsil ettikleri figüre herhangi modifikasyon ekleme şansını tamamen yitirirler, gitgide filmlerde yan rollere doğru tekerlenmeye başlarlar. Şirket, onlar sayesinde, hiçbir özelliği olmayan bir filme biraz o kadim aura'dan bir şeyler kazandırma derdindedir. Sonuç olarak Horror'un Universal tekelinde oluşturduğu kendine özgü yazılmamış yasalar; Lugosi'nin, Karloff'un, Chaney'nin, Avrupa beğenisi için epey kaba saba olan Abbott ve Costello komedilerinde cılklarını çıkarıp bırakır. (Bu ticari kuralın bir örneği de 1932'de serbest yüzmede dünya rekoru kırıp sinemaya geçen Johnny Weissmuller'in kariyer öyküsüdür. 1932-1948 yılları arasında rol aldığı sayısız Tarzan filminin ardından bu role veda etmiş; ancak şirket onu "Jungle Jim" olarak orman rehberi kimliğiyle lanse edip ayakta zor duran aslanlarla kısaca boğuşturmadan sinemanın dışına yollamamıştır. 60'larda Türkiye'ye gelen Weissmuller, Sarıyer'in ünlü balık lokantasında –rakının da desteğiyle– çevresindekilerce "gaza getirilip" ünlü narasını atar! Maymun Adam'a, Boğaz'dan bir sesleniş işte.)

Yeni Denemeler, Devam Filmleri

Sözü edilen yıllarda birikimin iyice cılkı çıkması, araya birkaç ciddi devam filminin girmesini engellememiştir. 1935'te, James Whale *Bride of Frankenstein*da (*Frankenstein'ın Gelini*) yine Boris Karloff'a görev verir ve canavarın insani yanını öne çıkarmayı dener. Filmde Karloff, kaçarken gözleri görmeyen bir adamın evine girer. Adam onun konuşmamasından endişe duymayıp ona sigara uzatır. Canavar, büyük bir hazla sigarayı içer ve mutlu mutlu, sadistçe bir hazdan uzak güler. Canavarın güldüğü, parodi özellikli olmayan tek filmdir bu. (Boris Karloff'un bizzat bu canavarın insani çizgiye çekilmesine

uyarı tarzında itiraz ettiği bilinmektedir. Muhtemelen, bu anlayışa dayalı yorumların ipin ucunu kaçırmaları durumunda Horror filmin işlevinin yiteceğinden haklı olarak endişe etmiştir. 1939'da *Son of Frankenstein*'da [*Frankenstein'ın İntikamı*, Yönetmen: Rowland V. Lee] türün poetikleştirilmesi, ironize edilmesi eğilimlerinden uzak duran film, canavarı soğukkanlı bir yaratık olarak sunar.)

Frankenstein'ın Gelini –daha doğrusu Dr. Frankenstein'ın canavarı için gelin– canavara nihayet insan olma adımı attırabilecek bir kız anlamına gelmez. Gelin, kim, ne olduğunu, Frankenstein yaratığından daha az anlayabilmektedir. Dr. Frankenstein "oğlunun" talebiyle bir kız yaratmaya yönelmiştir ama kararsızdır. Kızın insanlıktan çok uzak, soğuk, daha çok buz gibi hali, müthiş güzelliğine rağmen ona Mısır prensesi Kraliçe Nefertiti havası verir. Saçları beyaz boyalıdır, atlamalı çizgi film figürü gibi, sıçrayarak, köşeli yürür, cızırtılı sesi, elektrik akımının akışını hatırlatır; kısacası "elektriğin kişiselleşmesidir" kız. Canavara değil de yaratıcısı Dr. Frankenstein'a yönelir. İnsan olmak şöyle dursun tam bir mitik figürdür elektrik kız. Öteki yaratıkla birlikte düşünüldüğünde, bu kadar katıksız, kompakt bir mitos düşünmek zordur.

Mamoulian'ın Jekyll ve Hyde'ı

1931'de Paramount, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*'ın yeni bir versiyonunu filme alır (Yönetmen: Rouben Mamoulian). Bu film –1935 yılında Spencer Tracy'nin, Türkiye'de *İki Ruhlu Adam* adıyla gösterilen Victor Fleming imzalı yeniden çevrimi de dahil olmak– üzere başarı yönünden aşılamamıştır. Aslında bu nitelik katkısında, o türle geçici bir ilişkisinden söz edebileceğimiz oyuncu Fredric March ve yönetmen Mamoulian'ın hanesine kaydedilmelidir. Sembolik resimlerin güçlülüğünün yanı sıra, hem Jekyll'ı hem de Mr. Hyde'ı tanıtan subjektif, öznel çekimleriyle kamera (Jekyll aynaya bakarken Mr. Hyde'a dönüşümünü izler), çok etkili bir fon müzik, bu filmi aşılmaz konuma yerleştirir. Filmin hemen başında Dr. Jekyll üniversiteye ders vermeye giderken bütün çekimler onun gözünden seyirciyi toplantı salonuna kadar götürür. Jekyll'ın (ve tek tük Mr. Hyde'ın) dönüşümlerinde kameranın önünde çeşitli renk filtreleri kullanılmış, o zamana kadar dönüşüm sekanslarında başvurulan örtüşüm tekniği uygulanmamıştır. Bu teknik uygulamanın yolu uzun süre yönetmen Mamoulian'ın sırrı olarak kalacaktır.

Hiç kuşkusuz, sessiz dönemin sesliye yakın tarihli filmleriyle yapılabilecek bir karşılaştırmada, seyirci, –üç-dört senelik bir sü-

rede gelen farklılıklara– şaşırabilir. Özellikle Mamoulian filmi (ve değerleri), ekspresyonist "kaygıların" kamerayı ister istemez "resim çekici", "dekor çekici" gibi epey pasif bir düzleme hapsettiğini de düşündürmektedir. Kamera, (bu örnekte kalarak konuşma hakkı talep edersek) kahramanının mekân içindeki hareketlerinin peşine takıldığında, açıklamaları büyük ölçüde üstlendiğinde, sinemada algıladığımız anlamından çok fiziki coğrafyaya ve mekâna ayağını basıp durur. Belki bir Hitchcook filminde, bildik mekânlar tedirginlik edici işlevler yüklenirler; kiliseler, trenler, konsolosluk binaları, kasabalar her an kötücül bir şeyleri saklayabilirler; ama mekânlar, boyutlarıyla, mimarileriyle, bildik mekânlara benzermektedirler. Mamoulian'ın mekânı ise içinde reel hareket edilen mekândır. Bir önceki sekansın belirleyici etkisi, bir sonraki sekansa geçişte zincirleme bir işlev taşır. Bar şarkıcısının odasından çıkan Dr. Jekyll, dışarıda arkadaşıyla konuşurken kadının, "bana dön" ısrarıyla birlikte bacak görüntüleri bu sekansa biner bir süre. Ruhsal etki, içte, zihinde, ruhta sürüp gitmektedir. Öyleyse sinemanın sekans sekans ayrımı, teknik bir koparma mecburiyetinin sonucudur. Bir katil öldürdüğü kişinin mekânından kaçarken, görüntü bir sonraki sekansa uzanıyor ve hâlâ silinmiyorsa, katilin iç dünyasına göz atmaya çağrıdır bu. Mamoulian, hem önceki Dr. Jekyll filmlerinin, hem de roman metninin epey dışında hareket etmektedir. İyi ile kötü arasındaki din temelli mücadelenin –"kadim Hıristiyan temel temasının"– kendisini ilgilendirmediğini söylemiştir yönetmen. "Buna karşılık beni ilgilendiren, ahlaki yargılardan uzak durarak doğa ile uygarlık arasındaki ilişkiyi göstermekti. Hyde, kesinlikle zararlı bir birey değil, çevresinde ne olup bittiğini anlayamayan bir yabaniydi."

Filmin başında, şiddete uğrayan bir bar kadınını onun evinde muayene eden Jekyll, kadının kendisini arzu ettiğini apaçık belli etmesi karşısında tereddüt geçirecektir. Yataktaki kadına sarılır; ama tam o sırada odaya giren arkadaşı, her ikisinin de "daha ileriye gitmelerine" istemeden engel olur. Dr. Jekyll, ilacı içip dönüşüm yaşadığında gittiği barda bu kadını görür, onu masasına getirtir. Kadın bu maymun ile köpek arası mahluk karşısında paniğe kapılır. Kadın onun, birkaç gün önce kendini tedaviye gelen yakışıklı Dr. Jekyll olabileceğini aklının köşesinden bile geçirmese de, Mr Hyde, onu bir şekilde daha önce tanımış olduğunu ima eder. Bar kadınını onun evine kapatan Hyde, kadını cinsel arzularının tutsağı haline getirir, ona şiddet uygular. Hyde, çevresindeki erotik ilişkilerin inceliklerinden, ritüellerinden tamaman yoksundur; erotiğin davetkâr, cezp edici dilini bilmemekte-

dir. Yüksek burjuvadan (Dr. Jekyll'in) asıl sevgilisinin ise, fikirleriyle, yoksul halka el uzatışıyla bu gençte bir istikbal görmemektedir. Burada, klişe içinde yere sağlam basan sosyal kesim karşısında, hayatın düzenini temelden sarsıcı fikirlerine çevrenin yabancı olmadığı Dr. Jekyll, radikal arayışların fazlasıyla gözüpek öncüsü olarak, bilimden olağanüstü marifetler uman kişiliğiyle filmi ucu açık soruların eşiğinde bırakmaktadır. (Bilim-kurgu, Dr. Jekyll'arı elbette "mad scientist" klişesi içinde toplum karşıtı, uçuk-kaçık, kıyamet davetçisi yapıp işin içinden çıkacaktır genellikle.)

Kurt Adam'lar ve Zombiler

1935'te çekilen *Werewolf of London* (Yönetmen: Stuart Walker, 1935), Jekyll ve Hyde'ın bir varyasyonundan öteye geçememiştir. Bilinmeyen bir hayvan tarafından ısırılan, Yunanca kavramıyla "lycanthrop" kendi karısına saldırır; çünkü içgüdüsel bir kuvvetin etkisi altındadır, sevdiği her şeyi öldürmeden edemez. Kurt adamın alter ego'sunun karşılığı, eşedeğeri yoktur burada. Filmin seyirci tarafından soğuk karşılanması, mitos yaratıklarının sadece şiddet uygulayan tek ruhlu birer saldırgan kalıbına teslim edilmediğini gösterir. Mitosun yaratıkları, acıma ve korkuyla birlikte karşımıza çıkan bir reddetme arasında salınan duygularımızın aracılığıyla bizi etkilemektedirler. 1941'de, "bin yüzlü adam" Lon Chaney'nin oğlu (Lon Chaney Jr.), Universal şirketinin Kurt Adam konusuna bir kez daha el atmasıyla, bir anda türün vazgeçilmez yıldızı olur (*The Wolf Man*, Yönetmen: George Waggner). Böylelikle, bu popüler epos'ların başarısını güvence altına alma bakımından büyük bir önem taşıyan "sağlam, sabit kurallar" rehberi de tespit edilir. Sözgelimi bir "Kurt Adam" ancak gümüş mermilerle ya da gümüş kaplı bir sopayla öldürülebilmelidir. Türün kuralları kılı kırk yaran ayrıntıları kollanmadan edilemeyecektir artık.

1932 tarihli Victor Halperin, *White Zombi* filmiyle Horror'un alt türlerinden birine örnek verir. Madeline ile Neil, arkadaşları Beaumont'un davetiyle Haiti'de evlenmeye karar verirler. Aslında Beamont Madeline'e âşıktır ve Haiti'ye getirterek ona sahip olmayı planlamaktadır. Bir şeker değirmeninin sahibi Legendre, Beamont'un isteğiyle adaya gelen Madeline'i bir zombiye dönüştürür. Legendre, aslında köyde zombileştirdiği insanları, değirmeninde köle gibi çalıştırmaktadır. Damat, bir misyonerle işbirliği yaparak zombileşmiş eşini kurtarmaya çalışır; Legendre ise hizmetindeki zombileri kışkırtarak kadının kocasını öldürtmeye çalışacaktır.

Filmin son bölümünde "split screen" tekniğiyle birden fazla görüntü aynı karede yan yana getirmiş, "ponit of view" ("bakış açısı") anlatımını türe armağan etmiştir. Yıllar sonra türün önemli örnekleri arasına alınan film, birçok yapımda karşılaştığımız gibi "evliliğin yaratığın tehdidi ile karşı karşıya kalmasını" alt metin olarak sunar. Suç, evli çiftin "temziliği" karşısındaki saldırgan yaratığa yüklenir; çünkü evli çiftlerin dışında hareket eden erotik arzu, evli çifte yönelmekle suç kategorisine kayar. Bu bağlamdan bakıldığında, yaratığın yok edilmesi bir bakıma "aileye" (beraberliğe) kabul ritüeli sayılır. Bu filmde evliliğe karşı olan zombilerin yaratıcısı kişi, "kötü baba" imgesi olarak da okunabilir. Zorlama bir yorum sayılmamalıdır bu da; çünkü primitif kültürlerin mitolojisinde ve de halk masallarındaki dönüşmüş biçimleriyle, evliliğe karşı dış engelleme, kötü ruhların bu evlilikleri istemeyen tarafından "görevlendirilmesi" örnekleriyle doludur.

Hilkat Garibeleri

Tod Browning, 1932 yılında *Freaks* (*Ucubeler/Hilkat Garibeleri*) adlı seyri bir bakıma epey zorlayan bir film yapmıştır. Film o yıllardaki tanıtım afişi: "Can a full grown woman truly love a midget?" ("Yetişkin bir kadın, bir cüceye tamamıyla âşık olabilir mi?") sorusunu filmin adının üstüne yerleştirmiştir. Browning, öğrenebildiğimiz kadarıyla, 1931'de *Dracula*'mn büyük başarısının ardından Clarence Aaron 'Tod' Rabins'in "Spurs" adlı öyküsünü şirketin diğer önerilerine tercih ederek sinema kariyerine kendi elleriyle son verecektir. Gerçi yıllar sonra film klasikler arasına alınmıştır; ama bu, Browning'e indirdiği darbeyi ve şirketin büyük zararını unutturamamıştır muhakkak. Bugün izlemekte gerçekten zorlandığımız filmin büyük ölçüde kaybolduğunu, daha doğrusu bazı bölümlerinin çıkarılıp geri kalanın bize ulaştığını okuyoruz. Film, İngiltere'de tam otuz yıl yasaklanmış, 1932'den itibaren film hakkında yazılanlar –özellikle Anglosakson mahreçli eleştiriler– tepkilerini dile getirecek ifadeler bulmakta zorlanmışlardır: "Sinirlerinize, midenize, duygularınıza hâkim olabilecekseniz seyredin!".

Freaks'i, 1969'da ölen dünyaca ünlü yapışık ikizlerin yanı sıra (Daisy ve Violet Hilton: Siyam İkizleri) cücelerin, belden aşağısı olmayan yarım insanların, sakallı kadınların, ayak parmaklarıyla yemek yiyen sakat doğumluların hüzünlü "gösterisini" dönemin koro halindeki eleştirisiyle, rezil "sömürüsünden" seksen yıl kadar sonra incelemek önemli görünmektedir.

Filme dair fazlasıyla sırıtan, basit bir "tema" konusunda görüş birliği belirgindir: "Ucubeler, sakatlar, (sanıldığı gibi) kötü değillerdir, burada sağlıklı görünen irikıyım erkek ve trapezci, güzel kadın kötüdür." Türün oyun kurallarını ters çevirmeye çalışan Browning'in filminin kısaca zaman-mekân içindeki eylem konusu şöyledir: Seyyar bir sirkte bir cüce, aslında büyük bir mirasın sahibidir; ama bunu trapez cambazı, genç ve güzel bir kadın olan Cleopatra'yla birlikte filmin ikinci yarısının içinde öğreniriz. (Kadın ve sevgilisi irikıyım Hercules, bunu baştan öğrenseler, kara dizinin/thriller'ın kapısını çalardı film.) Sirkin ana numaraları, beceriksiz palyaçoların, anormal biçimlerdeki doğa kurbanlarının, sivri kafaların, karnından aşağısı olmayan bir "zencinin" teşhirinden, derme çatma numaralarından ibarettir. Sonrası, Horror filmlerinde -hepsi bir arada olmasa da- rastladığımız ucubelerin atraksiyonudur. Cüce Hans, kendi boyundaki Frieda ile nişanlıdır; ama dizine kadar uzanamayan boyuyla Cleopatra'ya âşık olmuş, onu pahalı içeceklerle, armağanlarla mutlu etmeye çalışmaktadır. (Elimizdeki filmde bu ikisinin yaşı da tahminimize bırakılmıştır ya da zaten biçimleri sömüren ve buradan bir yerlere [(?)] varmak isteyen film, bu doğa kurbanlarının iç dünyasına hiç girmeden filmin sonunda onları kötüye karşı "a priori" bir ittifakın askerlerine dönüştüreceği için, elindeki malzemenin derinine inmemekle Horror'u koruyabileceğini sanmış gibidir.) Browning, Hans ile Cleopatra ilişkisinin "perverse" ("sapkın") düzleme kaymasını önlemek için, Hans'ın sevgi açlığını öne çıkarmaya çalışmış gibidir; ne var ki seyirci bu ilişkide de "bir oldu bitti" haliyle karşı karşıya bırakılmıştır. Cleopatra, Hans ile bir süre insafsız bir oyun oynar, onun armağanlarının kaynağını ise (nedense) sormaz! Oysa bu ahı gitmiş vahı kalmış sirkin "elemanlarının" kazançlarıyla değil en pahalı şampanyayı alabilmeleri, adını bile duymaları imkânsız gibidir. Frieda, Cleopatra'nın arabasına gelip ondan Hans'ı rahat bırakması için anlayış rica ederken ona âşık cüce Hans'ın Almanya'daki büyük mirasını ağzından kaçırır. Film o andan itibaren "kara dizi"ye doğru bir dönüşüm yaşar. Cleopatra, Hans ile nikâh kıyar sirkte; bütün ucube sirk artistlerinin bir arada olduğu yemekte, Hans ile elinde olmadan alay eder, Hans büyük bir yeise kapılır ama bir sonraki sekansta karısından özür diler! Ya hâlâ aymamaktadır ya da bir oyun hazırlamaktadır Cleopatra'ya. Cleopatra, kendi arabasında yatırdığı, düğün gecesi fenalaşan Hans'ı hemen aynı gece zehirlemeye başlar. "Ucubeler" sirkin içinde gerekli yerlere dağılarak Cleopatra ve sevgilisinin planını deşifre ederler, birleşip Hans'ın intikamını almaya

karar verirler. İntikamları acımasız olur; yağmurlu bir gecede sürüne sürüne yaklaşan korkunç kertenkeleler gibi, önce Herkül'ü sirkin kama atma numaracısı ağır yaralar; Cleopatra ise tam bir "amok" yaşar; çılgın gibi kaçarken belinden aşağısını kaybeder. Yönetmen Browning, film boyunca freak'lerin dayanışmasının altını çizip duracaktır: "Birimiz hepimiz, hepmiz birimiz için!"

Tekrarlarsak; güzel, normal, görünüşte, zihnen sağlıklı olan, aslında korkunç olandır (Daha tehlikeli bir genelleme olması herhalde mümkün değildir. Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'da sığ, yazarının boyunu aşan felsefenin burada da karşımıza çıktığını söylemeye seksen yıl sonra hakkımız vardır.) Freaks'in fiziki engellerine rağmen kendilerine yeten, hayatla barışık varoluşlarına dikkati çekmek gibi bir mesajı da kovalamışsa Browning, karar seyircinin olmalıdır.

Freaks arasından birkaçı gerçek sirk oyuncusudurlar. Bunlardan yapışık ikizlerin hayat mücadelesini izlemek sirklerde "palyaçonun gözyaşları" romantizminin çok ötesinde, Browning idealizasyonunun bittiği yerde yaşanan öykülere bir örnektir. 58 yaşında, dolaşım sistemleri tek, iç organları bağımsız ikizler, domuz gribinden üç gün arayla hayata gözlerini yumarlar. Klarnet çalmayı öğrenip dans ederek vodvil gösterilerinde hayatla mücadele eden ikizlerin hamisi, menejeri William Oliver'in eşi, kıskançlık yüzünden yüksek bir tazminat karşılığı eşinden boşanır. Ayrılamayan ikizlerin evlenmeleri 21 eyalette yasaklanmış; ikizler, 1932'den sonra birbirleriyle küskün, gergin yaşamak zorunda kalmışlardır. Sonrası tam bir sömürü, show business istismar öyküsüdür.

Filmin sonunda "hilkat garibeleri" Cleopatra'nın üzerine, hayata (doğaya, Tanrı'ya?) bastırdıkları bütün öfkeyle ve itirazla saldırır gibidirler. "Tam" insan olmadıkları halde insan görünmenin, olma çabalarının sınırı aşılmıştır. Burada izleyicinin kendisine şu acımasız soruyu sorması kaçınılmaz hale gelir: O sahneyi seyrederken, panik içinde kaçan güzel sarışın Cleopatra'dan yana mıyız, "ucubelerden" yana mı?

Freaks, türü olumsuzlayan bir deneme ya da "hatalı doğumdur" diyebiliriz. Bu filmin üzerinde görece uzun durmamızın nedeni, türlerin klasik temsillerinin ne kadar kompakt olduğunu göstermektir.

Mumya

Murders in the Rue Morque (*Morgue Sokağı Cinayeti*, Yönetmen: Robert Florey, 1932) ve *Dracula*'daki kamera çalışmasıyla dikkatleri üzerine çeken Karl Freund, 1932 tarihli *The Mummy*'de (*Mumya*)

kameranın arkasına geçecektir. Klişenin dışına pek de çıkmayan filmde, kadim Mısır Firavunluğu'nun başrahibi Imhotep, sevgili prensesinin ölüsünü tekrar diriltmeye çalışmaktadır. Kazılarda mumyasına ulaşılan rahip, tekrar hayata döner, arkeoloji ekibindeki, uğruna diri diri gömüldüğü prensesin reinkarnasyonu sandığı İngiliz arkeolog Helen'in peşine takılır. Mumya, kendi imajiner vücudunun fiziki bir varlık ile birleşemeyeceğini düşündüğünden, İngiliz kadını öldürmeye çalışacak, Helen ise rahibin bir zamanlar hizmet ettiği Mısır tanrıçasının yardımıyla canını kurtaracaktır.

Bu filmde de fantastik sinemanın birçok figürü birleştirilmiştir: İnsanın canlı canlı mumyalanması (ölü ile yaşayanın bir araya getirilmesi), ruhun döngüsel biçimde tekrar tekrar ortaya çıkması, bir yaratığın bir insana âşık olması, dinin yaratığı imha etmesi, arkeolojinin araştırma, tekinsize ulaşma çalışmasının cezalandırılması, varlığın hipnotize edici güce sahip olması, canavarın varlığında trajik güçlerin birleşmesi vb. Bu filmde de genç kadın, varlık ile karşılaştığında, genç İngiliz ile evlenmeden önce, kadim bir suçun/günahın hesabını yüklenmek zorunda kalır.

Film, fantastik türün motiflerini, yapı öğelerini katalog gibi sunmakla kalmamış, korku, dehşet efektlerini fazla ön plana çıkarmadan, eski ile yeni arasındaki sınır bir bölgede fantastik olanı "mümkün" gibi sunabilmiştir. Karl Freund'un yönetmen olarak kamera arkasına geçtiği son film olan *Mad Love* (1935), Alman yönetmen Robert Wiene'nin *Orlacks Hande*'in (*Orlack'ın Elleri*, 1924) yeniden yapımıdır. Eleştiride başarısız bulunan; ancak dekoratif katkılarıyla *Citizen Kane*'i (*Yurttaş Kane*, 1941) etkilediği belirtilen film, yönetmeni gibi göçmen olan Peter Lorre'un yardımcı oyuncu olarak Hollywood'da tartışılmaz yerinin belirmeye başladığı ilk filmlerdendir.

King Kong

Ernest B. Schoedsack ve Merian C. Cooper'ın RKO adına birlikte yönettikleri *King Kong*, 1933'te seyirciyle buluşur. Cooper, o dönemde RKO'nun prodüktörleri arasında yer almaktadır. Şirketin patronu Selznick ile "King Kong" adı etrafında geliştirilen öneriler kavgasından "galip ayrılınca", sadece sinema tarihinde değil, çizgi romandan oyuncak kültürüne kadar bu mitik goril, popüler kültürdeki değişmez yerini almış olur. Bugün, gorilin uçaklarla taranıp öldürüldüğü Empire State binasının altındaki mağazalarda filmden afişler, fotoğraflar yer almaktadır.

Bilim-Kurgu bölümünde ayrıntılarıyla değineceğimiz gibi, 19. ve 20. yüzyılın burjuva edebiyatında, Avrupa Aydınlanma Hareketi'nin ve kültürünün belirleyiciliği doğrultusunda serüven romanları, hayal gücünün eşliğinde seyahatlere çıkıp olağanüstü olaylar yaşayan "bireyin" dönüşünde, egzotik dünyaların mitik güçlerini uykularından uyandırması, onları zaman ve coğrafya olarak alabildiğine uzak bir uygarlığın eline teslim etme modeli belirleyicidir. Ayrıca, "Amerikalı" nispeten dirençsiz teslim aldığı bu cennet topraklarda "oldum olası bir işgalci" duygusuyla yaşamak durumundadır. Onlar gelmeden de kendi yasa, ilke, gelenek ve kurallarıyla ayakta kalabilmiş halkların topraklarıdır buraları.

Prehistorik dinozorlar çağından kalma, hayvanların hâkimiyeti altındaki bir Pasifik adasında, bir film ekibi, dev bir gorilin varlığına ilişkin belirtiler tespit edince, ada sakinlerinin huzursuzlandığını göre göre, ertesi gün dönmek üzere adayı terk ederler. O gece sarışın kadın Ann Darrow (Fay Wray), ada yerlilerince kaçırılıp King Kong'a kurban edilmek üzere ritüellerin ardından, prehistorik dönem ile şimdiyi ayıran duvarların arkasındaki kurban direğine bağlanır. (Dönemin ünlü sarışını Jane Harlow, *Freaks*'teki Cleopatra rolüne burun kıvırdıktan sonra, *King Kong*'ta oynama teklifine de aynı tepkiyi gösterince, C. Cooper'ın, Fay Wray'e, "Hollywood'un en irikıyım, en esmer, başrol oyuncusuyla oyanayacaksın" dediği söylenir.) King Kong kızı direkten alır ve canavarlarla mücadele ede ede derinlerdeki mağarasına götürür. Kızı King Kong'un elinden kurtaran gemi tayfası ve kızın sevgilisi subay, kendi doğal dünyasının sınırlarını ihlal edip kızın peşinden gelen gorili gaz bombalarıyla bayıltacak ve "uygarlığın merkezlerinden birine" New York'a götürüp gösteri maymununa çevirirecektir! Kadına olan eğilimi King Kong'u çıldırtır; erkek goril, gösteri sırasında kendini sahnede bağlı tutan zincirleri koparıp kızın peşinde kentin altını üstüne getirir. Kızı bulup Empire State binasının kubbesine çıkar, kızı orada damın güvenli balkonuna bırakıp ölümü tam bir âşık gibi karşılar.

Diyalog sahnelerinin müzik ile desteklendiği ilk filmdir de King Kong; ama asıl Willis H. O'Brien'in stop-motion tekniğiyle, tek tek fotoğrafları bindirip en başta gorilin duruma göre değişen ölçekteki maketlerini hareket ettirmesi ve bu tekniği mükemmel düzlemlere taşıması, filmi sinema teknolojisi tarihinde apayrı bir yere koymaktadır. King Kong'un, gaz bombalarının etkisiyle yüzünü sildiği an, üzerine gelen uçaklara eli-koluyla gösterdiği tepki, kızı avcunda tutarken ona bakışındaki ifadeler, setgosaurus'u öldürdükten sonra,

onun çenesini birkaç kez iki eliyle açıp kapatarak öldüğünden emin olduğu bölümler stop-motion'un sinema tarihinde yarattığı ulaşılmaz doruklardandır. (King Kong'un, kızın entarisini yırtarak soyduğu, tayfaları uçurumun dibine, örümceklere attığı bölümler, 1933 ilk gösteriminde aldığı büyük tepkiler üzerine kesilmiş, filme ancak 80'lerde dahil edilebilmiştir.) *The Dinosaur and the Missing Link: A Prehistoric Tragedy* (1915) ve *The Lost World* (Yönetmen: Harry O. Hoyt, 1925) bu denemelerini yaptığı filmlerdir. *Creation* filmi ise hiçbir zaman gerçekleşmemiştir ancak Walt Disney, ünlü *Fantasia*'da (1940) tarzı ve anlatma biçimini bu filmlerden örnek almıştır.

O'Brien'in 1913'lerden itibaren deneyip durduğu stop-motion'un o dönemden en belirgin örneği 6 dakikalık *Missing Link*, evrimci bir anlayışla prehistorik dönemde geçtiği anlaşılan bir komedidir. Mağarada yaşayan baba-kız ve erkeğin günlük hayat kavgasını ve avcılık serüvenlerini konu alan filmde, kızın erkekleri mağaraya davet ederken söylediği şu sözler komediden fazlasını içeriyor olmalıdır: "Kusura bakmayın, henüz çay keşfedilmedi!"

Sanatçının çok sayıda filmi, o günlere göre inanılmaz teknik buluşların denendiği bir alandır; ama aynı zamanda belli bir doğa anlayışını temsil etmektedirler. O'Brien filmlerinde, Amerika'nın ele geçirilmesi sürecinde oluşan Amerikalının vicdan rahatsızlığı da dolaylı yansır. Yabancı (dıştan gelen) bir bakıma cennete zor kullanarak girmiş işgalcidir. Bu ülke (cennet) insafsız, müsamahasız, sert; ama anlaşılır yasalarla kendini yönetegelmiş bir cenettir. Gelenle birlikte insanın oluşumu bir yabancılaşma sürecinin ortaya çıkması olarak da okunabilir.

Missing Link'te değindiğimiz humor, Avrupa seyircisinin aklının alamayacağı bir durumdur; çünkü O'Brien dinin yaratılış mitolojisine "Amerikancı" bir gözle bakmaktadır. Amerikan popüler sinemasının tarihe nasıl yaklaştığı sorusuna, Susan Hayward'ın, "Key Sturcturs"tan bir tespitiyle şu cevabı verebilir miyiz?: "Tarih, bu sinemada bir "durumdur". Evrim de mi?

Buradan King Kong' döndüğümüzde, insanların şiddetine, zorlamalarına maruz kalanın "doğa" olduğunu görürüz. "Doğa"nın tam da bir sinema ekibince şiddete, saldırıya uğraması, duyusal, erotik deneyimi mitos biçimleri içine yollayarak soyutlamayı görev bilen bir endüstrinin bu transferi olağan, doğal işlevi olarak anladığının da bir itirafı sayılabilir. Doğa varlığı King Kong, mitosun alanına yollandığı anda doğallığından olur; canavarlaşır, neticede alaya alınan bir âşık olup çıkar. İhtiyaçlarını dile getirmenin gestuslarından

yoksun, ifade dilini anlamayan ve bilmeyen vahşi hayvan, sonunda tutkusunun kurbanı olmaktan kurtulamayacaktır. Kız (Fay Wray), King Kong'un hem kurbanı hem de onun yok oluşunun nedenidir. Bir çocuktur, miniktir, kırılgandır; hassastır; tahrik edici bir masumiyet havası yayar etrafına. Mitik canavarların ne türden karmaşık psikolojik ilişkilerden türediğine en başta değinmiştik; dolayısıyla sinemadaki seyircinin bilinçaltında etkili olan "çocuk tacizi" edimi –King Kong bir çocuk-kadını taciz etmektedir– Raymond Durgnat'ın bakışıyla "kadın olacak çocuğun yolun başında cezalandırılması" olarak da yorumlanabilir. Kong ile beyaz kadın arasındaki cüsse, boyut farkı, normal bir ilişkinin imkânsızlığını kanıtlamaya yetmektedir; ayrıca gorilin dilden yoksunluğu, ikisi arasındaki iletişimi de imkânsızlaştırmaktadır. Horror filmin inandırıcı olabilmesinin şartı, yaratıklar ile insanların konuşmayacağını inandırıcı bir şekilde göstermesine bağlıdır. King Kong, eline düşmüş kadınla ne yapabileceğini bilmemektedir; dolayısıyla ister istemez ilişkiyi "sadist" tepkilere doğru kaydırmaktan kurtulamaz; sonunun da kendi çöküşünü birlikte getirmesi kaçınılmazlaşır.

Gelgelelim birkaç sayfa önce işaret ettiğimiz dönemin kadın nefretini tatmin etmeye King Kong'un altını üstüne getirdiği çevre yetmez; Amerikalı (erkek) –aynı daralmanın popüler kültürdeki bir karşılığı olarak Frank Capra örnekleri gibi– kendisini çevreleyen, sıkıştıran, hareketlerini sınırlayan çevreye de kin ve nefret duyar. New York, Kong için büyük bir kafestir; yakıp yıkılası, çökertilesi bir hapishane: "Seni çökerten, yıkan ne varsa aynısını ona yap!"

Sınıra Doğru

King Kong'un hemen o yıl ilk "felaket filmleri" dalgasını başlatması öğreticidir: *Deluge* Yönetmen: Felix E. Feist ve *San Fransisco* (Yönetmen: W.S. Van Dyke, 1936) filmlerinin yanı sıra *The Last Days of Pompeii*'de Schoedsack ve C. Cooper yine birlikte çalışmışlardır. 1933 tarihli ve yönetmenlik koltuğunda Ernest B. Schoedsack'ın bu kez tek başına oturduğu *The Son of Kong*'ta ilk filmin erotik yollamalarına hiç itibar edilmeyecektir. *Mighty Joe Young* da (1949) aynı kurala uyar. Filmin yaratıcılarının bu boyutun ne kadar az farkında olduklarını en azından bu iki film bize göstermiştir.

Türün teorik temel taşları bölümünde tekrar değineceğimiz, RKO ile gerçekleştirilen *The Most Dangerous Game*de (Yönetmen: Schoedsack ve Irving Pichel, 1932), izleyiciyi nefessiz bırakan "çevreyi yok etme" temasıyla King Kong ile birlikte anılması gereken önemli bir

Horror örneğidir. Dönemin eleştirmenlerinin "eşi-örneği bulunmaz bir beyazperde sadizminden" söz ettikleri filmde, Rus kökenli Kont Zaroff, Karayiplerdeki bir şatoda yardımcılarıyla birlikte yaşar ve sahile "vuran" canını ancak kurtaran insanları, adadaki ormana salıp onlara belli bir zaman süresi tanıdıktan sonra bir sürek avı başlatır. Doğaya ve tehlikeye direnebilen insanı avlama ve yok etme hazzı, Kont'un iktidarsızığına tartışmasız bir yollamadır. "Önce av, sonra müthiş haz" der Zaroff. Avcı Kont, askerliğinde komandoluk yapmış bir başka usta avcının elinden cezasını bulacaktır.

Film, türün o yıllarda artık gidip gidebileceği sınıra gelip dayandığını göstermektedir. *King Kong*'da "doğa" (maymun) tamamen ruhsuz değildir; ama iletişim imkânsızdır bu yarı doğa varlığıyla. Kont Zaroff'un bastırılmış cinselliği (doğası) de, geriye ürkütücü, amansız bir ruh hastası, sadist bir patoloji temsilcisi bırakır; ancak her iki durumda da elimizden imhadan başka bir şey gelmemektedir.

RKO, bu yıllarda Universal'in piyasa egemenliğini yıkabilecek gelişmelere ulaşamaz. Universal, Horror, fantastik filmlerde kullanılan tekniklerin yanı sıra, "biçimleri" de "copyright" altına alacaktır. Artık birileri bir Frankenstein yapacaksa, "Frankenstein niye böyle de görünüyor olmasın, zaten kurmaca bir monster, biçimi niye tekelleşsin" demek zorundadır. Ünlü İngiliz Hammer, Horror'da attığı her adımını bu elinin kolunun bağlanmasına borçlu olacaktır.

3. AVRUPA'DAKİ HORROR

İngiliz Horror Filmleri

1947'de kurulan ve başlangıçta kendini Bilim-Kurgu filmleriyle tanıtan Hammer Yapımevi; Val Geuest yönetiminde çekilen *The Quatermass Xperiment* (1954) ve *Quatermass II* (1957) filmleriyle birlikte edebiyat Horror eserlerinin renkli çekimlerine yönelir. *The Curse of Frankenstein* (*Frankenstein'ın Laneti*, 1957), *Dracula* (1958), *The Mummy* (1959), *The Curse of the Werewolf* (*Gündüz İnsan Gece Kurt*, 1961) gibi önemli filmlerin yönetmeni Terence Fisher'dir. Freddie Francis ve Roy Ward Baker gibi isimler de etkili olmasalar da bu geleneği sürdürürler.

Horror filmleri için yeni tarzlar bulma mecburiyetinin Universal'in copyright'lı tekelinde olduğunu vurgulamıştık. Bu durumda Phil Leakey, Frankenstein'ın yüzünü katı yağ makyajları ve karbonlaştırılmış, çıbanlı kaslarla yeniden yaratır.

Hammer filmleri başlangıçtan itibaren çiğ bir natüralizm çizgisinde hareket edeceklerdir. Bunda filmlerin renkli olması etkilidir; ışık ve gölge ile rengin sonuçlarını elde etmek mümkün değildir. Hammer filmlerinin üstünlüğü ya da güçleri, en azından başlangıçta, Viktoryen çağ mimarisini andıran mükemmel yapılardan, ayrıntıların etkilerinden kaynaklanır, örneğin *The Curse of Frankenstein* filmindeki Dr. Frankenstein laboratuvarının, British Museum'daki bir bilimsel inceleme laboratuvarından geri kalır yanı yoktur.

Yine de yapımevinin başarılarının merkezinde "Dracula" yer alacaktır. Christopher Lee bu filmle İngiliz Horror filmi sürecine damgasını vuracak gösteriyi yapma fırsatı bulmuştur. Filmle birlikte vampir imajı değişmiş, önceki bütün örneklerin ötesinde, saldırganlığın ve erotiğin fiziki boyutlara geçmesi sağlanmıştır. Dracula, genç ve atletik bir adamdır bu filmde; kana dayanılmaz düşkünlüğü, engellenmiş bir hayat açlığına işaret etmektedir; kan müptelası Dracula'nın arkasında kadim bir günahın belirleyiciliğini aramak anlamsızdır artık. Terence Fisher filmlerinde enikonu planlanmış bir efekt etkisi belirleyicidir. Filmdeki fiziki gerçekliğin belirleyici şekilde öne çıkmasıyla, Dracula ile seyircinin özdeşleşmesine engel olan sorunlar da ortadan kalkacaktır. Bela Lugosi Dracula'sında belki hâlâ iyi-kötü etkili olan, Dracula'nın "tertibiyle" ilişkili iğrençlik havası, Christopher Lee'de tamamen ortadan kalkar. Bu durumda, "gösterilen" karşısında gerekenden daha az korkmamız, tedirgin olmamız, gösterilen olaylara pek o kadar da yabancı olmayışımızdandır. Dracula ile aramızdaki mesafe daralıyorsa bunun muhtemel sonuçlarından biri, az da olsa bir histeri durumudur. Böyle bir pozisyon, henüz genç bir seyircide yasak bir şeye katılıyor olma sevinci de yaratabilmektedir.

Universal gibi Hammer Prodüksiyon da kendi uzmanlarından team'ler oluşturup seyircisine ulaşmayı başaracaktır. Simon Ward, Ingrid Pitt, Linda Hayden ve o yıllarda Oliver Reed, fiziksel özellikleriyle öne çıkan oyun tarzını; Christopher Lee, Peter Cushing ya da Barbara Shelley gibi büyüklere, kasıtlı bir kabalığın jest ve mimikleriyle besleyip aktarmışlardır. Hammer, Amerikan Horror filmlerinden farklı olarak türe kadın yıldızlar da armağan etmiştir. Elsa Lanchester Universal'de bir efsane olarak kalırken Barbara Shelley ve Ursula Andress, bu türle adı anılan yıldızların başında yer alırlar.

Hammer ayrıca, Alan Gibson tarafından yönetilen *Dracula A.D.* (*Can Pazarı*, 1972) ve *The Satanic Rites of Dracula* (1973) gibi filmlerde, olayları 70'li yılların içine alarak pop ve gençlik kültürünün öğeleriyle birleştirmiştir. Hammer'in Horror türünü güncelleştirme

yönünde attığı son adımlardan biri, vampir öyküsünü Çin aksiyon filmleriyle harmanlamak olmuştur. (*The Legend of the Seven Golden Vampires,* Yönetmen: Roy Ward Baker ve Chen Chang, 1974)

Hammer filmlerinde Horror'dan çok sadizm belirleyici rol oynadığı için, Hammer'in kanlı-renkli komedilerine taban tabana zıt birkaç Horror filmi de çekilmiştir; ama klasik horror filmin sonunu da ilanıdır bunlar. Jacques Tourneur'ün *Night of the Demon* (*İblisin Kurbanları,* 1957), kahramanın merakının korkuyu, hayaletleri, tekinsizleri nasıl yavaş yavaş hayata davet ettiğini anlatmaktadır. Tourneur, filmde iblisleri gölge ve yansımalar olarak ima etme yolunu tercih etmiş, enikonu hesaplanmış bir zamanlamayla filmin eyleminin adım adım tırmanmasını sağlamıştır. Gelgelelim filmin prodüktörleri, ısrarla hayaletlerin, iblislerin gölge olmaktan çıktıkları ve fiziken göründükleri birkaç bölümü filme yerleştirme mecburiyeti getirirler. Anlaşılan seyirci Horror dendi mi, "güçlü" sahneler görmeye alışmıştır; alttan alta belli ederek Horror figürünü ima etmek, fiziğiyle, erotik arzularıyla ortaya çıkan yeni Dracula'ların seyirciyle kurduğu ilişkiye olabildiğine ters düşmektedir. Birkaç yıl sonra Sidney Hayers, *Night of the Eagle*'da (1962), atmosferi belirleyici etkiler yapan, taş bir kartalın canlandığı sahnesiyle ünlenen bir film gerçekleştirir.

Jack Clayton (yönetmen), Freddie Francis (kamera) ve Truman Capote (senaryo) gibi birbirine alabildiğine zıt üç yeteneğin bir araya geldiği *The Innocents* de (1961) başarılı bir yapımdır. Tarihi bir İngiliz malikânesinde, geceleri doğaüstü güçlerin eline geçen genç bakıcı kızın öyküsü, Henry James'in "The Turn of the Screw" romanına dayanmakta olup fantastik anlatıların bir tür ansiklopedisini andırmaktadır. Tanıtımlarda "supernatural gothic horror" diye tanıtılan filmin başrolünde ünlü Deborah Kerr vardı. Evin iki çocuğunun bakıcısı kadın, evin tekinsiz olduğunu ve çocukların da "iyi saate olsunlara" karıştığını sanmaktadır. Film konvansiyonel horror film şoklarına değil de, atmosfer, ışık ve müziğe etkileme rolü tanımıştır. Bir kez daha "kötücül, ele avuca gelmez çocuklar" teması, bir İngiliz fantastik filminde daha karşımıza çıkmaktadır. Bu elbette bir rastlantı değildir; ama İngilizlerin militarist, alabildiğine kurumsallaşmış yetiştirme sisteminin sinemadaki sonuçlarını saymak elbette bu sayfaların sınırını aşmaktadır.

Hammer ürünleri dışında üzerinde durmayı fazlasıyla hak eden filmler de yer almıştır. Bunlardan Joseph Losey'in *The Damned*'ı (1963), biçimsel yapısıyla Hammer üretimlerinin üstüne çıkmıştır. Bir ayağı Bilim-Kurguya basan ve H.L. Lawrence'den uyarlanan bu

Horror filminde, bir deniz kıyısı mağarasında tutsaklar gibi tecrit edilmiş bir dizi çocuk yaşamaktadır. Nedeni, vücutlarının radyoaktif bir cevhere bulaşmış olması ve onlara değen herkesin ölmesidir. Kaçık mı, akıllı mı, pek belli olmayan bir bilim insanı, bu çocukları, kaçınılmaz nükleer savaştan sağ çıkacak ve yeni bir insanlığın başlangıcı olacak şekilde "yaratmıştır". Mağaradan kaçma girişimleri başarısız olan çocuklar; militer bir birliğin kontrolü altındadırlar. Bu film, Horror ile Bilim-Kurgu buluşmasına karamsar imgelerle yaklaşmıştır.

Fransız Horror'u

ABD'de yapımcılar, tür ayaklarını sağlam yere basıp uzman kadrolarını yetiştirirken, bir yandan da tür tercihleri olan seyirciler oluşturmaktadır. Aynı dönemde Avrupa'da ise çok az, yer yer büyük usta işi fantezi filmleri yapılır. Carl Theodor Dreyer, 1932'de Fransa'da "Carmilla"yı çeker (*Vampyr*). Yönetmenin kavrayışında fantastik yan, fiziki gerçekliğin değişmesini başlatan etmendir. Filmin çekimleri sırasında bu bağlamda şöyle bir açıklama yapmıştır: "Bildik, olağan bir odada oturduğumuzu tasavvur edelim. Birden, kapının arkasında bir ceset olduğu bildiriliyor bize. Daha o anda oturduğumuz mekân tamamen değişecek, her şey bambaşka görünümlere bürünecektir. Işık, atmosfer, fiziksel şartlar aynı kaldığı halde önceki gibi değillerdir. Bunun nedeni bizim değişmiş olmamızdır; şeyler onları nasıl kavrıyorsak artık öyledirler."

Öteki tür filmleri, fantastik olanı bir şablon gibi sunarlar; endişelerimizi, korkularımızı, beklentilerimizi, arzularımızı bu fantezi şablonu içine yansıtırız. Dreyer'in filmlerinde fantastik olan fiziki gerçeklik ile bir diyalog kurar. Dreyer, mitosu kırılmamış, parçalanmamış haliyle göstermeyi değil, fantastik olan etkisini yaşatmayı istemektedir. Film trikleri kullanmak yerine çizim (resim) repertuarını da doğrudan fiziki gerçekliğin içinden seçer.

Jean Epstein da Edgar Allan Poe'nun "Usher'in Evinin Çöküşü" öyküsünü sinemaya alırken aynı yolu izlemiştir (*La Chute de la Maison Usher*, 1928). Fransız sineması, öyle görülüyor ki fantastik olana "doğal bir işlev" yüklemiştir. Anglosakson filmlerinden bu ilginç farklı fantastik kavrayışı, edebiyatta da söz konusudur; bunun için Poe ile Baudelaire'i karşılaştırmak yeter. Anglosakson mıntıkada Horror, iç gerilimleri, heyecanları dışarıya kaydırma, "günahı" kendinden uzak tutma imkânlarından biri olarak değerlendirilirken, Kıta Avrupası'nda "kötü" mitosu, nefret edilen "burjuvalaşmadan" kurtulabilme umudu olarak belirir.

Fantastiğin doğal varlığını kabul edip fantastik olan ile realiteyi harmanlayınca, görülebilen her şey gösterge olup çıkar. Horror filmi, bu iki düzlemi karıştırmak yerine, mitos ile deneyim, fantezi ile gerçeklik arasında kesin ayrım yaparak, gerçekliğin içine sızan mitosu tekrar geriye yollayarak, rahatlatıcı etki yapagelmiştir. Gerçeklik ile fantezinin birlikte göstergeleştiği yerde, artık her şey imgedir, görüntüdür. Birbirinden ayrı tutulmadığı anda, Horror türünün rahatlatıcı çözümü imkânsızlaşır. Dracula'nın tabutu bir gösterge değil, onu gerçekliğin coğrafyasından dönüşünde kapayan, tutan fiziki nesnedir. (Elbette her nesne, gösterge olarak da görülebilir; ama gerçekliği de bir bakıma transandantal hale getirme anlamında değil.)

Fantastik olan ile reel olan, Orta Avrupalı için, püriten Amerikalıya olduğu kadar birbirinden uzak değildir; bu nedenle olacak II. Dünya Savaşı'ndan önce Kıta'da fantastik film, tür olarak yoktur. 1942'de Marcel Carne, Alman işgali sırasında, *Les Visiteurs du Soir*'i çeker (*Gece Ziyaretçileri*). Konu ortaçağda geçer. 15. yüzyılın sonlarında, nereden geldikleri belli olmayan iki gezgin şair Gilles ve Dominique, Baron Hugues'in şatosuna ulaşırlar. Gilles, adamın kızı Anne'i büyülerle baştan çıkarırken, Dominique de Hugues ve Anne'in nişanlısını etkiler; ancak bir süre sonra iki ziyaretçinin de şeytan tarafından yönlendirildiği ve gerçekte masum oldukları anlaşılacaktır. Heykele dönüşmesine rağmen yüreği çarpan âşık teması, Alman Ekspresyonizmi'nden mirastır ve "Aşkın Gücü" masalı, burada fantastik olanı oyunsu, alegorik bir düzleme taşır. Filmin üzerinde durulması gereken yanı, Alman işgali sırasında bu filmin politik yollamalarının bulunup bulunmadığı sorusudur. Bu filmde "kötü", insanlara acı verip durmaktan bıkmıştır. Fritz Lang'ın *Der Müde Tod* filminin etkisini belki bulmak mümkündür burada. Kadın kahramanın kötüye karşı direnç gösterdiği bir sahnenin yorumu üzerinde, filmde Alman işgaline bir direnme göndermesi bulanlar olmuştur. Bugünden baktığımızda daha çok boyun eğici, hatta ortaçağın mirasını üstlenen "Almanlığa" yönelik örtülü bir hayranlık bile bulmak mümkündür. Şeytan'ın insanlara çektirdiklerinden nedamet duyması gibi bir yollama, Hitler faşizminin kendiliğinden, insanlara neler çektirdiğinden yakınmasına yönelik bir etki yaratmaktan fersah fersah uzak kalmaktadır.

Jean Cocteau, *La Belle et la Bete*'i (*Güzel ve Çirkin*, 1946) "hâlâ çocuksu tazeliğini biraz koruyabilmiş ve gerçek hayat dedikleri şeyden yorgun düşmüş olanlara" ithaf eder. Tarihsel gerçeklikten bakıldığında oldukça acayip, tartışılır bir ithaf olmalıdır bu. Film, bir masalı anlat-

maktadır: Canavara dönüştürülmüş bir prens ancak bir başkasının onu öldürmesi ve canavara dönüşmesiyle kurtulacaktır büyüden. Sonuçta kurtarıcı olan aşktır. Cocteau, romantik aşkın ayakta kalmasını bir Avrupa, dahası Fransız ideali olarak görmektedir. Buradaki yaratık, normal Horror filmlerindeki gibi, şiddet yoluyla geldiği yere geri yollanacak elle tutulur yapıya bürünmüş mitos değildir. Filmde doğal olan yumuşak geçişlerle sanatın içine yönelir; hem korkunç, hem de güzel olan resimler ortaya çıkıp durur. Bunlar neticede gerçek olmayan değil, anti-gerçekçi resimlerdir. Jean Renoir, Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'ı kıta Avrupası'nm tahayyül ve düşünce dünyasına taşımayı amaçlamıştır (*Le Testament du Dr. Cordelier,* 1959). Filmde bilim insanı Cordelier, Monsieur Ophale'ye dönüşür; bütün yaptığı sakatları yere düşürmektir. Jean-Lauis Barraut, disiplinli bir bilim insanının "alter egosunu" yarı canavar yarı palyaço biri olarak sunar.

Buraya kadar kıta Avrupası ile Anglosakson mıntıka arasında yaptığımız karşılaştırmalara bakacak olursak, Seeβlen ve Roloff'a hak vermemek mümkün değildir: "Mr. Hyde'ın burada kötünün ete kemiğe bürünmesi değil de bir anarşist bir 'eylem ozanı' olmasına hiç şaşmamak gerekir."

7
Korku'nun Temel Teorik Taşları ve Sinema

Vampir

Dilimize herhangi bir çeviri imkânı vermeden giren bu tanımlama, Macarca'dan Polonya kültürüne, 18. yüzyılda da uluslararası edebiyata geçmiş kabul edilmektedir. Özellikle bütün Balkan kültürlerinden Ukrayna'ya, Batı Rusya'ya kadar yayılmış bu tanımlama, "diş" ve "kan" bileşimi "upir" haliyle, daha 1047 yılında, Novograd Prensi "Upir Lichy" adı bağlamında geçmektedir. Etnologlar, "vampir inancının" kökeninin Güney Doğu Avrupa'ya kaydedilebileceğini kabul etmektedirler. Karpat'lardan Transilvanya'ya yayılan, bir ucu Yunanistan'a kadar uzanan inanç, burada "Vrykolakas" sözcüğüyle ifade edilmektedir. Ölümden geri dönen, "cadı" sözcüğü, "strix"den gelen "strigol", "strigol morti ve strigol vii" olmak üzere, "hiç ölmeyenler ve öldükten sonra lanetlenip hiç ölmemeye mahkûm olanlar"ı da bu bağlamda hatırlatmak gerekir.

İlginç olan, strigol'un kan içme özelliği, popüler kültürün kitaplar ve filmleri için yaptığı "ekleme" bir özelliktir. Halk kültürünün batıl inancının en renkli yaygın türlerinden biri olan "strigol" geleneğinde, ölüler genellikle yakın akrabalarını yanlarına almak için dönerler. Onların geri dönmelerine engel olmak için özellikle Romanya ve Doğu Avrupa ülkelerinde mezara sabun, ustura, ayna gibi (erkek) ihtiyaçları, dönmelerine gerek bırakmamak için konmuştur.

Modern vampir mitlerinin babası olarak John Polidori ile J. Sheridan le Fanu'nun adları geçer. 20. yüzyılda ise Bram Stoker, popüler kültüre "somut vampir imgesini" armağan edecektir. Bir okülist olan, vampirlerin ve kurt adamların gerçek varlığına hiç tereddütsüz inanan İngiliz Montague Summers, akla gelebilecek her hayalet, hortlak söylentisini "vampir" tezinin doğrulanması yönünde kullanmıştır. Herhangi bir Balkan ülkesinden kaynaklanan söylentide "o iyi saate

olsunlar" kan emiyorduysa, Summers, başka kanıt ve gerçeklik belirtisi aramaya ihtiyaç duymayacaktır.

Romen halk mitolojisinde en bilinen vampir III. Vlad (Kazıklı Voyvoda ya da Vlad Tepeş) Osmanlılara karşı ve genelde hunharca önlemleriyle tam bir korku figürüdür ve 15 ile 16. yüzyılda Alman, İngiliz dünyasında dehşet verici girişimleriyle ünlenmiştir. Stoker'ın da bu mirastan etkilendiği tartışılmazdır. Hükümdarlık soyuna atfen "ejderhanın (draculae) soyu" olarak tanımlanan bu Voyvoda, Rumence "drac" sözcüğünün şeytan anlamına gelmesi nedeniyle, Şeytan Voyvoda olarak da bilinir.

1974'te Neil Jordan, popüler sinemanın çeşitli türlerinde dönüp dolaşan "vampirli" filmlerin ardından *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*'ı gerçekleştirdiğinde (*Vampirle Görüşme*, 1994), bu filmi korku, gerilim, hatta fantastik başlıklarının altına alabilecek tek bir "gözüpek yorumcu" çıkmamıştır. Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula* diye afişleştirdiği 1992 tarihli filmde, Horror ile aşk dramını birleştirmiş, sinemanın tetikte bekleyen kalemleri, yazarının adını vere vere, böyle bir Dracula yorumu yapmanın hesabını sorup durmuştur. Stoker romanında mektuplardan, dolaylı kaynaklardan kurulu bir anlatım söz konusudur. Filmde Dracula ile Mina Harker arasındaki aşk hikâyesinde kadın –Kont'tan nefret etmek bir yana– ona âşıktır. Coppola, Dracula'yı trajik bir figür olarak merkeze çekince, romana görünürdeki sadakatine rağmen, Dracula'yı ölmemeye mahkûm bir insan, bitmez bir işkencenin, sevgilerden yoksun figürü gibi sunarken, aslında belki Stoker romanına da bir mesaj yollamaktadır (Sinema aynı düzeltmeleri Frankenstein Canavarı bağlamında da gerçekleştirmiştir). Bu filmin özellikle başlangıcındaki bazı planlar, Friedrich Wilhelm Murnau'nun *Nosferatu* klasiğini hatırlatır. Mel Brooks 1995'te Coppola'nın filminin bir parodisini yapar (*Dracula: Dead and Loving It*); ayrıca 1931'in "Bela Lugosi Dracula'sı"na da göndermeler yapmayı unutmamıştır.

Teorik temellere geri dönersek; vampir başlangıçta, karanlığın içinden çıkarak aniden şaşırtan, ödümüzü patlatan, kâbuslarımızın içinden fırlayan bir figürdür. 1930'da 47 yaşında ölen Lon Chaney, grotesk, fiziki ya da mental dengesi bozuk kişilikleri canlandırmada vazgeçilmez bir oyuncu, makyajın büyük ustasıdır. *The Hunchback of Notre Dame* (*Notre Dame'ın Kamburu*, Yönetmen: Wallace Worsley, 1923) ve *The Phantom of the Opera* (1925) gibi kompozisyonların unutulmaz ustası Chaney ve *Nosferatu*'daki Kont Orlok rolüyle Max Schreck, sinema ve sahne tarihinde bir kerelik ve tekrarlanmaz oyun-

culardır. Bu öbeğe giren oyuncular, hayaletimsi, hortlağımsı kültür repertuarının mirasıdırlar.

İlk Vampir filmleri, grotesk-trivial, dehşet, korku saçan ama hemen peşinden eğlenceyi, gevşetmeyi de ihmal etmeyen Grand Guignol tiyatrosunda, fiziki insan bedeninin kanlı saldırılar karşısındaki halini çaresiz izleyen seyirciyi hedeflememiştir. Bu filmler, panayırların "korku tünelinde" yolculuk etmeyi göze alan seyirciyle kurar ilişkilerini. Bela Lugosi *Dracula*'sı (1931) seyirciyi korkutmaz, ürkütmez; onu yerinden oynatan, dehşete düşüren Bela Lugosi'nin "varoluşu"dur. Dracula yapayalnızdır hep; bu yalnızlık Boris Karloff'un "Frankenstein" filmlerinde elle tutulur hale gelir. Frankenstein'ın su kenarında küçük kızı öldürmeden önceki kendi endişe ve zavallılığı, küçük kızla trajik bir düet oluşturur. Dracula'nın yalnızlığı, önleyemediği "kan içme" ihtiyacından değil de, "arzularından" insanlıkdışı tutkularından kaynaklanır. Burada düşüncelerimiz şöyle bir açmazla dengelenir: Zaten ölüyse (hangi nedenle olursa olsun ölemiyorsa, lanetliyse, öbür dünyaya kabul edilmediyse) bir yolunu bulup ölmelidir, yaşayan insanlara zarar vermeden. Bu dünyada ne pahasına olursa olsun kalmayı istemek, bunu hak etmeyenin anlaşılabilir talebi olamaz. Hangi yönde akıl yürütürsek yürütelim, 1930'ların vampiri, arzularına yenilen bir varlığın korkutucu ama trajik yalnızlığı ikileminde yürüyordur.

Hayata bu yıl veda eden ünlü İngiliz aktör Christopher Lee, Vampir'i canlandırdığı andan itibaren, seyircinin başına buyruklaşmış -psikanalizin literatürüyle- "partial dürtülerini" sinemaya, dahası Horror (fantezi) türüne aktarmak zorlaşmıştır. İngiliz Hammer filmleri bağlamında Horror figürlerinin yaşadıkları dönüşümlere değinmiştik; ilginçtir, mütevazı bütçesiyle sınırlı Hammer filmleri, yatırımının birkaç katını çıkarırken ilginç bir eleştiri alır: "Korku filmleri renkli olmamalıdır."

Christopher Lee filmi, sadece siyah beyaz "kuralına" ters düşmekle kalmamakta, bastırılmışları harekete geçiren önceki vampir filmlerinin aksine, bütünü bir tür "aksiyon" modeli içine de yerleştirmektedir. İlk ve klasikleşmiş Lee filminde (1958) hakikatte bir "vampir avcısı" olan Harker, kütüphaneci olarak Dracula şatosuna başvurur. Adam, şatoda, Dracula'nın tutsağı olduğunu söyleyen bir genç kadının saldırısına maruz kalır. Harker'den haber alamayınca şatoya gelen Van Helsing, vampir avcısını öldürmek zorunda kalır. Bu arada Dracula, Harker'in intikamını almak için İngiltere'ye, Lucy'yi bulmaya gitmiş, Harker'in nişanlısını da çoktan ısırıp vampire dönüştürmüştür. Kadını ebedi kurtuluşa kavuşturmak için kalbine kazık

çakmak kalır İngiltere'ye dönen Helsing'e; ancak Lucy'nin kardeşinin karısı da vampirleşmiştir. Dracula sarayına kaçar; Helsing de oraya gider ve Dracula ile boğuşurken kalın perdelerin arasından içeriye güneş ışığı süzülür. Haçı çıkaran Dr. Helsing, Dracula'yı, perdelerini açtığı pencereye doğru geriletir. Sonuçta geriye, pelerini, mühürlü yüzüğü ve bir avuç Dracula külü kalacaktır.

Hammer Dracula'sı, belki, "lanetin bulaştırılması ya da bulaşması" diye tanımlanabilecek bir alt metin üzerine "zincirleme olaylar" gerilimi kurmanın nimetlerini toplamıştır. Şöyle de denebilir: Bu film, "vampirlerin" değil, asıl "vampirizmin de" imkânına işaret etmektedir. Bu tanımlamadan itibaren çok düzlemli bir göstergeye dönüşür artık film. Yatırımının birkaç katını geri alan, Christopher Lee'yi ise "Draculalaştıran" Hammer şirketi, (16 yılda, çoğunun adını bile hatırlamak istemediği 7 film!) Dracula'ya giden "korku tünelinin" artık girişi ve çıkışını kapamıştır. Nitekim, Roman Polanski'nin *Dance of the Vampires*'i (*Korkusuz Vampir Avcıları*, 1966) vampirizmin hayatımızın temel hallerinden olduğuna filmin son sekansında işaret eder. Görünürde "vampirliği" aşmış olanlar bizzat vampirleşip kötünün sürecini devam ettireceklerdir.

Tanınmış İtalyan fantastik anlatıları yazarı Elio Vittorini, "Vampir, bir varlığın bir başka varlığın hayatını emip tüketmesidir" der. "Sevmek isteyen insanların aşkı, yaşama iradesinin bir ihtiyacıdır, ölmemek için kendine inatla, farkında olmaksızın acı vermek, kendini ısırmak, doğaya ve ölüme hayır demektir." Aşkın (sevginin) doğallığını yitirmiş biçimi olan "vampirizm" Horror filmin de merkezini oluşturur. Bu türün figürlerinin gerçek hayattakinden aşırı "büyüklükleri" (Christopher Lee bir örnek olarak iki metreye yakındır!) onlara fetiş karakteri özelliği kazandırır; Roger Dadoun, bu fetişlerin, aradaki insanları "emip tükettiği"ni söyler. Fetiş, "yabancılaşmanın" hem enstrümanı, hem de belirtisidir. Vampir ölüdür ama öte yandan da ölü değildir; bir varlıktan çok bir "kurumdur". Dolayısıyla da yabancılaşmış insan değil de yabancılaşmanın ta kendisidir; temsilidir. Bu bağlamdaki düşünceler konudan uzaklaşma sayılmaz, ilişkileri meta-tüketim üzerinden okumaya çalışmak, teorik yapının bu temel taşını da yerli yerine oturtmak anlamına gelebilir

Marx, "Das Kapital"de, "Kapital (sermaye) ancak vampir misali canlı emeği emen ve bu emekten ne kadar emerse o kadar uzun yaşayan, kendini canlandıran ölüp gitmiş emektir (iştir/çalışmadır)" demektedir. Elbette, bu alıntıyı verirken sinemadaki vampirin, "Kapital"in ya da kapitalizmin bir simgesi olduğunu iddia edemeyiz;

ama dikkatimizi yöneltebileceğimiz nokta, eğlence sanayisinde "mitlerin" yaşadıkları alanın, sosyal ilişkilerinin yapısı ile ne kadar çok örtüştüğüdür. Grand Guignol tiyatrosunda elde edilmeye çalışılan, dehşeti ritüelleştirip dramatize ederek gündelik hayatın gerçek ilişkileri içinde yaşanan hunharlığı "alt etme" şeklindeki açık-örtük iddiaya benzer biçimde, sinemanın vampir mitosu da, "yabancılaşmış" sosyal ilişkilerin "üstesinden gelme" misyonu üstlenmiş bir popüler kültür modeli sayılabilir. Eğlence sanayisinde mitos olan şey, üretim-tüketim ilişkisi olarak okunduğunda "metadır". Öyleyse, "popüler sinemanın mitolojisi" bu tercümede, eğlence sanayisinin (sinemanın) metasıdır. Devamla; insanlar arasındaki canlı, sahici, "doğal" ilişkilerin "reddi" ve inkâr edilen bu ilişkilerin yerine hiper boyuta yerleştirilmiş, insanlığı -doğallığı- emip tüketen temsil sistemlerinin geçirilmesi, üretme ve tüketme sistemi diliyle, metayı temsil etmektedir.

Horror film, sansürün gerekliliklerine uyma zorunluluğundan uzak durabildiği ölçüde, filmde "erotiği" yapılandırılmasını, burada enikonu uyarlamaya çalıştığımız "meta ilişkisine" benzer bir ilkeye göre gerçekleştirir. Katıksız "seks filmlerinde" sansürü aşabilen pornografilerde olduğu gibi, insanları sevme, âşık olma sorumluluğundan uzak tutar. İster İskandinav modeli, tıbbi kılıflı pornolarda, ister 70'li yılların Green Door örneklerinde olsun, sevmeye, aşka dair en ufak bir ima, metayı batırır. Vampir, erkek ile kadın arasındaki erotiğin aracısıdır ve bu erotiği bir tahakküm, zorlama ve boyun eğme ilişkisi olarak tanımlar.

Şato-Kale-Malikâne

Her Horror filminin arkitektonik merkezi ya bir şato, saray, malikâne, ahı gitmiş vahı kalmış, içinde hayat belirtisi umulmayacak bir villa ya da herhangi bir gizli, ilk bakışta göze çarpmayacak bir mesken, bir mezarlıktır. Korku türünün mitik yaratıkları, kendi dünyalarına, mekânlarına geri çekilmiş, kapanmış halde yaşarlar. Yerleri yurtları, yuvaları, kendileri gibi, normal boyutların üstündedir. Varoluşunu dıştan yalıtan ve kendi içine çekilen kişi, önce sosyal çerçevenin dışına çıkmıştır. Yalnız bir insan olan sadist, başlangıçta ahlak düzlemindeki bağımsızlığını kıskançlıkla korumak zorundadır; çünkü anlaşılacağı gibi, başta kendini etkileyebilmek için muhtaçtır bu ahlaki bağımsızlığa. Kendini tamamen aşkına verebilmek için bütün sosyal zorlamaları, çerçeveleri yok sayacaktır, bunun için kendisini tamamen yalıtmak zorundadır. Toplum ile arasındaki mekânsal mesafe, mitik yaratık ile temel uzlaşmaz çelişkinin ifadesidir; bu çelişki

Horror filmlerinde çoğunlukla "şato" ile "köy" arasındaki karşıtlıkta ifadesini bulur. Gothic Novel'larda karşımıza çıkan bir metafordur bu. "Köy" aşağıdaki vadide, ovadadır ve "şato" ile köyü hemen hep bir orman ayırır.

Şato (kale), yaratığı bir yandan bir bütün olarak temsil ederken, yukarıda, üst odalarda, kulelerin içinde bu bütünlüklü varlık ayrışır; gerçek zenginlik "aşağıda" gizli odalarda, kuytu köşelerdedir. Şato, bu şeytani varlığı aynı zamanda donanımıyla, eşyasıyla temsil eder. Değindiğimiz, Richard Connell'in kısa öyküsünden 1932'de sinemaya aktarılan "The Hounds of Zaroff"un kaba uyarlaması *The Most Dangerous Game*'de, Zaroff'un şatosunun dış kapısında, at bedenli insan başlı bir Yunan Kentaur figürü, kucağında okla vurulmuş genç bir kadım tutmaktadır. Christopher Lee'nin ilk *Dracula*'sında Kont, şatosunu bir kartalla korumaktadır. *Bride of Frankenstein*'den sonra Boris Karloff'un Frakenstein canavarı rolünde görüldüğü son film olan *Son of Frankenstein*'da Baron, yıllar sonra babasının canavarı yarattığı şatoya geri döner. Doktorun yardımcısı canavarı şatodaki laboratuar mahzeninde saklamaktadır. İkinci kez düşen bir yıldırım canavarı tekrar "diriltir". Wolf von Frankenstein, babasının eseri yamalı bohça insana tekrar müdahale edip onu bu kez bir canavar değil de "iyi biri" olarak diriltmeyi hedefler. Şato, alttaki mahzen laboratuvar, yarı yarıya parçalanmış, kopmuş, çarpık heykelcikler, imgesel figürlerle donanmıştır. Bu "patojen" eksik, yarım yamalak ya da hasara uğramış figürler, yarı insan yarı canavarın, var olma ile olmama arasındaki salınımlarına isabetli bir yollamadır; hayata geri dönemeyen şanssız insanlara ilişkin bir göstergedir bu imgeler. Horror filmlerinde özellikle kapalı mekânlara, şatolara, kalelere, malikânelere "serpiştirilen" envanter (iç donanım) karanlık-aydınlık tercihlerindeki kadar "işlevseldir". Bu türden göstergeler, Gotik katedrallerin yüz freskleri gibi mimariye "aydınlanma" getirirler, korkutucu bir canlılık. Bu noktada "Korku" sinemasının (Renkli Korku-gerilim filmlerindeki testerelerin, kana bulanmış bıçakların, baltaların vb.) bildik, güvenilir, doğal döşenmiş mekânlardaki etki ve işlevini düşünelim. Şunu söylemek mümkündür: Klasik diyebileceğimiz "Horror" sinemasında, "ölüm" değil, mekânların daha baştan tekinsiz, "dıştan gireni" şaşırtan, ürküten uyarıcılığıdır belirleyici olan. Yaratık, asıl bu ortamı tamamlayan, ona anlam veren komplementar parçadır. Yaratığın geriye çekilip dıştan, toplumdan kendini yalıtmasının "bireysel öyküsüne" girildiğinde, artık başka bir türün içindeyizdir; *Psycho* (*Sapık*, Yönetmen: Alfred Hitchcock, 1960) gibi empatisiz içine giremeyeceğimiz bir filmin.

Doğa ile sanat, nesne ile imge(si), hayat ile ölüm arasındaki farklılık Horror filminin asıl örneklerinde ortadan kalkar. İnsan, olup biteni anlama, açıklama imkânına sahip değildir; bu türün dünyasının ve tezahürlerinin yorumlanması, onlara hâkim olma, yön verme imkânı söz konusu değildir. Bu alanda olup biten ne eleştiriye müsaittir ne de sınanmaya.

Açıklamalara dönecek olursak; "şato" 1931 yapımı ilk *Frankenstein*'daki gibi yaratığın "dışın" gözlerinden ve rahatsız etme ihtimalinden uzak hayatın sırları ile baş başa kalabildiği yerdir. Yasaklanmış "bilgi" insan ile canavarlar arasındaki mücadeleyi kaçınılmazlaştırır. Yaratığın uğraştığı şeylerin hepsi ya yasaktır ya da esrarengiz ve gizlilikle yürütülür. Yaratık, yarım insan yarım ucube, 12 yaşındaki bir çocuğun farkına vardığı ama bilmemesi gereken bir şeylerin farkına varmıştır. Bu nedenle yapısı, biçimi bozulup durur her şeyin sanki. Onu keşfeden yaratık karşısında tanınmaz hale gelecektir her şey, o da lanetlenmiş bir yaratık olarak şatosuna, meskenine geri dönecektir. Bu da lanetin devamıdır. Öyleyse şato, kale, malikâne, ada vs. –o istediği kadar kendi ayağıyla oraya kapandığını sansın– lanetlenmişin, tekinsizin sürüldüğü yerdir. ("Fantastik tür" tanımı üzerinden Horror ile buluşan Bilim-Kurgu'larda, laboratuarlar, adalar, hatta başka dünyalar bu geri çekilmenin, toplumun dışında kendini izole etmenin bitmez tükenmez örnekleriyle doludur; ancak Bilim-Kurgu'da, yaratığın "mad-scientist" ile yer değiştirdiği bilinmektedir. "Kaçık âlim" eninde sonunda topluma geri dönecektir; ama onun içinde var olabilmek için değil, "ona dersini verebilmek" hatta sil baştan daha "iyi" bir dünya kurabilmek için. Horror türü içinde "sırrın" ortaya çıkmasının başka türlü önlenemeyeceği yerde yaratık sırrıyla birlikte ölümü de seçebilir. Bilim-Kurgu bu tercihe yabancıdır.)

Korku filmlerinin malikânelerinde bir müze gibi, doldurulmuş av hayvanlarına rastlar dururuz. Sinema seyir eğitimi diye bir şey varsa, şatosunda, malikânesinde, villasında, evinde bu doldurulmuş av hatıralarına rastladığımız "kişi"lere dair sinyaller almaya, altından nasıl bir "çarpık öykü" çıkacağını beklemeye hazırlanırız. Korkunun yaratığı bağlamında bu imge figürleri, onun narsizmine işaret eder. Kendi varoluşlarının ebediliğine âşıktır bu yaratıklar. Christopher Lee'nin 1957 *Dracula*'sında –efsaneye göre görüntüsünün aynada yansıması imkânsız olsa da– yaratık kurbanlarına aynanın önünde sürpriz yapmaya bayılır. Dracula'nın şatosu hayat öyküsünün akışının kesintiye uğradığı yerdir. Narsizm, tarihsizleşme, sona giden sürecin yıkıcı, bozucu etkilerinden kaçma arzusudur da. Dorian Grey kendi-

sinin değil de portresinin yaşlanmasını arzu eder. Kendisi zamanın dışına çıkmış görünse de, içten çökecektir. Hayat ile ölüm arasında bir kararsızlıkta sanki zaman, nasıl işleyeceğini bilemez ve "bekler". Şato, kale, zamanın dışına kaçmaya yardımcı gibidir. Ayrıca şato, hele, fırtınalarda onu çevreleyen ormandan daha koruyucu, daha "romantik" olduğu için, meraklıları cezp eder. İngiliz Gothic Novel'ın başlangıcını Walpole'un "Otranto Şatosu"na bağlayan R. Hurd, mimariden bir yorumla şöyle demektedir: "Bir mimar, gotik bir yapıyı Grek kurallarına göre değerlendirmeye kalkarsa, biçimsizlikten başka bir şey bulamayacaktır. Gelgelelim Gotik mimarinin kendi kuralları vardır ve onu bu kurallara göre incelersek, aynen Yunan mimarisi gibi kendi niteliklerini temsil ettiğini görürüz."

Korku edebiyatı, estetik kavramının kapsamını genişletmekte sinemadan önce önemli adımlar atmıştır. Doğa, sadece huzurun, barışın, Arkadya'msı cennetin temsili değil, insan doğasının derindeki, örtük karanlık ve yıkıcı yanlarının da harekete geçmesine yol açan, karşı konmaz "yücedir".

Duyarlı bir kurban, şato görüntüsünde başına gelecekleri görür sanki; kaderine tutulmuş bir aynadır orası ama kaçamaz da kaderinden ya da "oradan" uzaklaşamaz. Ne var ki şatoyu gördüğü anda artık geri dönemez filmin (öykünün) kişisi; seyirci de artık onun kendi adına kapıyı açmasını, açtırmasını bekleyecektir. (Bu nedenle gerçek sinema tutkunları, öyle "directors cut" gibi kötü şakalardan hiç hoşlanmamaktadır. İyi bir sinema seyircisi, Norman Bates'in müzeye çevrilmiş popüler evinde, bugün bile onun annesini arayacaktır bodrum katında!)

Frankenstein

Horror filminde yasaklanmış bilim alanlarının başında Tanrı yetkisine bırakılmış "yaratma" sırrını araştırma gelir. Blasphemy, Tanrı'ya hakarettir. Mary Shelley, "Frankenstein"ı İtalya'da kaleme aldığında (1818), elektrik akımı "insanın yönlendirebileceği" bir inanılmaz güç olma potansiyelini temsil edeceğini belli etmektedir. Elektrik merkezli bilimsel deneylerin 1600'den 1820'ye kadar olan tarihçesi, bugün bu alanda bildiğimiz bütün bilgilerin iyi kötü temelini atmıştır. Shelley, romanını yazmadan yıllar önce Benjamin Franklin paratönerin ilkesel ve deneysel temelini atacaktır (1752). Shelley'nin canavarı da, doğuşunu fırtınalı bir gecede şatonun paratönerine ulaşan bir yıldırıma borçludur.

Dr. Frankenstein'ın yarattığı ve onun adıyla anılan "monster" vampir filmleri ile karşılaştırıldığında, öyle dişe dokunur, önemli değişiklikler yaşamamıştır. Frankenstein, 1931 tarihli ilk filmde belirgin önermesini enikonu ortaya koyar: Ergenliğin psikolojik ve sosyolojik sorunlarıdır öne çıkan. Bu evredeki endişe ve korkuların bir psikolojik sonucu olan ana rahmine kadar kaçma eğilimlerini zorlayarak yorumlamak istersek; Frankenstein'ın doğumunu sağlayan anne, Dr. Victor Frankenstein'dır. Şatonun dışında hiçbir şeyini anlayamadığı o dünyada sığınacak tek kimse, şatodaki annesidir ve o, ona ihanet etmek, dünyaya getirdiği çocuğunu kabul etmemek durumunda kalmıştır.

Walter Evans, 1931 *Frankenstein*'ı ile ilgili şöyle bir yorum getirmektedir: "Ergenlik bunalımına girebilen çocuk kendini denetleyememektedir ve bu denetim imkânsızlığı, dürtülerin tuhaf, önlenemez zorlamalarıdır; genç çocuk biyolojik özeliklerin basıncı altındadır ama bir yandan da toplumun baskıcı yasaklarının etkisiyle kendini denetim altına almaya çalışan biyolojik dürtüleri; anlaşılmaz, esrarengiz, karanlık, kötü ve tehlikeli olan ile birleştirilir."

Ergenlik modeli açıklamalarını Frankenstein'a uygulamak zorlama gibi görünebilir ama bu konuda Roloff ve Seeβlen'in açıklamalarına kulak vermek anlamlıdır. "Frankenstein'da 'dönüşüm' iki düzlemde gerçekleşir" der ikili. "Biri, canavarınki, başarılmamış ötekisi başarılmış dönüşüm olarak. Canavar bir yandan insan olmaya çabalamaktadır; ancak dürtüleri ve toplumun anlayışsızlığı onu ölüme sürükleyecektir." Başarılamamış bir ergenlik dönemi dönüşümü!

Öte yanda, canavarın annesi diye de yorumlamaya çalıştığımız Dr. Victor Frankenstein yer almaktadır. Seeβlen ve Roloff'a göre "manik depresyonun" eşiğindeki doktor/araştırmacı, denetlenemez takıntılarıyla "annesiz" çocuk yapmayı takmıştır kafasına. Kendi elleriyle dünyaya getirecektir o çocuğu. Dr. Frankenstein bu yorumda bir kocadır, çocuğun doğumu için atlanmaz biyolojik süreci harekete geçirecek erkek; ama bu süreci öyle karanlıkta, safhalarını izlemeden denemeye yanaşmaz. Ergenlik krizinden bakarsak, bu erkek (çocuk) bir dönüşüm yaşamaya çalışır. Biyolojik, cinsel dürtüleri karanlıkta harekete geçirmeden dünyaya kendi eliyle bir çocuk getirme anlamında bir dönüşümdür bu! Dr. Frankenstein sona doğru, "benim korkunç yaratığım imha edilmeden nişanlımla evlenemem" diyecektir. İlginçtir, 1910 tarihli kopyası bütün teknik müdahalelere rağmen ancak izlenebilen Edison Şirketi'nin kısa filminde, Frankenstein kimyasal bir bulamacın ürünü olarak bir kazandan çıkar. Nereye

gideceğini bilmez bir halde Dr. Frankenstein ile nişanlısı arasında dolaşıp durur, çaresiz, kime sığınacağını bilemez bir zavallı çocuk gibidir. Sonunda da salonda, aynanın içinde kaybolur, aradan çıkar. Dr. Frankenstein ergenlik krizini sanki atlatmış, artık evlenmeye hazırdır. Son görüntülerde "buraya kadar" dercesine sevinçle kıza sarılır. Ergenlik krizinin bir olumlu bir olumsuz iki dönüşümü birleşmiştir.

Dracula filmlerinde en azından olumlu kahramanlar sonunda evlenerek "kurtulurlar", ödülendirilirler. Belirleyici soru şu olabilir: "Kişi sonunda anarşist, dürtüleriyle savrulan bir varlık mı olacaktır yoksa uygar topluma ayak uyduran bir erkek, bir 'baba' mı?" Frankenstein canavarı yabancılaşmış bir varoluşun uç bir örneğidir. Aynen Dracula gibi, başkalarını yok ettikçe varlığını ayakta tutabilir o; çünkü yaşama hakkı tanınmış değildir ona hiçbir zaman. Başkalarını yok etmek, istemli, onun iradesiyle yönlendirilebilen bir davranış değildir; ne "Kurt Adam" ne "Dracula" ne aklımıza gelen öteki Horror figürleri, yıkıp yok etme istemi ile hareket ederler.

Ne kadar genelleştirilebileceği, okurun kararına kalmıştır; ama Roloff ve Seeβlen, bu konuda, Avrupa, hatta Alman sosyal sistemlerini kastederek şöyle demektedirler: "Öldürme tehditleri doğrudan, açık seçik ya da dolaylı şekilde 'bizim' eğitim sistemimizin bir parçasıdır. Çocuk eğitimi sisteminin 'katkıları ve yardımları' çocuk cinselliğinin bastırılması yönünde değerlendirildiği için, 'erotik ile şiddetin' bir araya gelişinin özellikle gençler üzerindeki müthiş çekiciliğine pek şaşmamak gerekir. Horror, korku, dehşet filmleri istenmez etkilere yol açan sebep değil sosyal yetiştirme anlayışının sonucudurlar."

Bütün ile Parça

Horror filmlerinde çeşitli metamorfozların sonucunda uzuvlar ait oldukları büyük bütünden kopar, kopartılır, başlarına buyruklaştırılıp hayata tutunmaya çalışırlar. İnsan, parçalarına ayrılan, parsellenen bütündür. Sadece beden-ruh birliği iyice tartışılır hale gelmez böylelikle. Ivan Pavlov, şartlı-şartsız reflekslerin iradeden, düşünceden bağımsız mekanizmasına dair temel yasalar oluşturan, nörolojik sistemin bütünden görece yalıtık bir input/output mekanizması gibi işlediğini, 19. yüzyıl sonlarında göstermiştir. İlk kısmi kalp nakli girişimini gerçekleştiren (1967) ve hastası 19 gün yaşayan Dr. Chris Barnard'dan önce de ancak fantezi olarak varlığını sürdürebilen organ nakli konusu Horror filmin eşi örneği bulunmaz malzemesidir. Tıbbın ve fizyolojinin önermelerini, doğrularını başı üstüne dikmek bu türün büyük marifeti sayılır. Diyelim ki bir böbrek naklinde,

bir başına böbreğin değil de onu taşıyan bütün vücudun yaşamayı sürdürebilmesi amaçken, Horror filminde, bütün, parçası alındıktan sonra "devreden çıkar"; insan ölür, böylece organ başına buyruklaşır. Artık kalp, eller, gözler hayata devam edebileceklerdir. Parça bütüne üstünlük sağlar kısacası. İşin paradoks yanı, parçanın bütünden ne kadar uzak, ayrıysa o kadar "güçlü" bir birime dönüşmesidir. 1986'da aynı adla David Cronenberg tarafından da sinemalaştırılan 1958 tarihli *The Fly*'da (*Sinek/Öldüren Arzu*, Yönetmen: Kurt Neumann) bilim insanı Delambre, deney mekanizmasının içine kazaen giren sineği fark etmeyince, sinek ile kendi DNA'ları birbirine karışır. Sinek büyük bir insan başıyla çeker gider, beriki büyük bir sinek başına ve kollarına sahip olacaktır. Parça ile bütün arasındaki denge tamamen bozulmuştur. Horror filmin bir yasasına işaret edebiliriz burada: Yaratık, yarı insan yarı ucube varlık, ne kadar yalıtılmış bir durumdaysa o kadar güçlüdür.

Klasik horror filmlerde erkek bölünür: Dr. Jekyll ve Mr. Hyde, Baron (Kont) Frankenstein ve erkek canavarı, Dracula'da yaratığın öteki parçası, vampir ile mücadele eden Van Helsing vb. Gelgelelim bu bölünme, ayrışma, zihin (ruh) ile bedenin bölünmesi noktasında kalmaz; fiziki beden de kendi içinde çelişkili işlevlere bölünür. Dracula bir cesettir, bir erkektir ve aynı zamanda bir yarasadır. Kimileyin bir tablo sessizliğine bürünüp etrafı gözler. Klasik Horror'un kadınları ise bütündürler ve bütün halinde imha edilirler. Erkeğin söz konusu olduğu yerde ise, parçanın biri ötekine üstünlük sağlayabilir. Kurt Adam, bölünmesini dışına koyamaz, "insanı" bastırır; ama sevgi nesnesinden bir görünüm, belki kısa süreliğine bir duraksama, tereddüt yaratır. İçindeki ötekine, insana yollama gibi bir şeydir bu. Kadının "bütünselleği" onun günahının kaynağıdır. Universal'in Horror filmlerinde kadının bu bütünlüğünden evlilikle gerçekleşen mutluluk gelebilirken, Hammer yapımlarında "iyi kadına" bile güvenilmez; "cazibesine kapıldığı için" canavarı özgürleştiren, hep kadındır bu yapımlarda. (Terence Fisher filmleri: *Revange of Frankenstein* [1958] *Brides of Dracula* [1960], *Frankenstein Must be Destroyed* (1969))

Masklar ve Aynalar

Horror filmlerinde mitik yaratığın o canavarımsı eşsiz figürü, seyircinin algı dünyasına yerleşmesi, varlığın maskıyla özdeşleşmesinin eseridir. Buradan bakıldığında Horror filmde yönetmen kadar bu masklar (makyaj ve benzer katkılar) da başarının en belirleyici unsurlarıdırlar; çünkü masklar yaratık hakkında söylenecek ne varsa,

biçimde dile getirirler. Bela Lugosi'nin, Boris Karloff'un, Christopher Lee ya da Vincent Price'ın yüzleri zaten maskedir ya da maskeye dönüşür. Varlık ile tezahürü başka hiçbir türde böylesine aynılaşmamıştır. Burada özdeşleştirmenin, maske ile asıl olanın fantastik birleşmesi, özdeşliğin belirlenmesi, kişinin kim, ne olduğunu anlamaya çalışması, ergenlik (puberte) dönemiyle yakından ilgilidir herhalde. Kimlik, hem lanetlenme hem de kaderdir; ne toplumun aracı olduğu, ne de insanın kendi istek ve iradesiyle değiştirebileceği bir şeydir özdeşliği. Kendimizi tanımaya başladığımız anlardan itibaren bize hâkim olan endişe ve korku; "öyle değil de böyle olmamızın", "böyle olma halinin" hapishanesinden duyduğumuz korku olmalıdır; dahası bu "böyle olma halinin" sadece ve sadece "benim halim" olmasının, "kimliğime hapsolmak üzere olduğumun" ya da "zaten hapsedilmekten kurtulamayacağımın" paniğidir: "Kendimi tanıdıkça, fark ettikçe ötekilerden de uzaklaşmaya başlıyorumdur" (Kendi kimliğine geçiş değilse de anneden kopma, ayrı şeyler olduğunun fark edildiği evre, Lacancı yorumda bebekliğin ilk 6 ayında, aynada başlar!) Burada, "Kimliğimin sadece benimle var olabileceğini anlamaya başladığımda, öteki beni anlayabilecek midir?" sorusu da belirleyici düzleme geçecektir. "Kimliği tamamen edinme sürecini tamamladığımda öteki, beni kendi kimliğine rağmen nasıl konumlandıracaktır?"

Horror filmlerine dönerek soruyu şöyle sormayı deneyelim: Kişi yoksa bu filmlerdeki yaratıklar, canavarlar gibi, ihtiyaçlarını giderebilmek için ötekine şiddet ve zor uygulamak zorunda mı kalacaktır? Horror filminde kurt adam ya da Mr. Hyde gibi bir canavara dönüşen kişi –ailenin, çevrenin içindeyken– bir özdeşlik/kimlik dönüşmesi yaşamaktadır. Dr. Frankenstein'ın alter ego'su da, aynen ötekiler gibi, "önceki kimliğe" dönemezler. Yaratıkların adları, sanki dünyada tekmişler; ad ile kendileri arasında sadece onlara ait olma yasası varmış izlenimi verirler. Horror filmde yaratığın maskı, fizyonominin ifadede etkili yanlarını karikatürümsü bir abartıyla belirginleştirir. Bu ilişkiyi psikanalizci bir şablonun içine yerleştirip yorumlamayı deneyecek olursak, "baskıcı cinsel eğitim" ve bundan türeyen endişe ve korkular tablosuna geçebiliriz: Yaratıklarda uzun tazı dişleri olarak görünen "uyarılmış penis" (Vampir); uzun kulaklar (Mr. Spock), uzun tırnaklar (Nosferatu). Ayrıca gene canavarların biçimleri, cinsel ilişkinin ardından bitkin düşmüş insanı anımsatırlar. (Bilim insanlarının mastürbasyonda omurga özünün zayflaması tezleriyle yaratıkların kambur, iki büklüm bedenlerini düşünüp, korkunç cinsel hastalıkları da bu açıklamalara ekleyebiliriz.)

Yaratığın kimliği, özdeşliği, maske içine hapsolmuşluğu ile aynılaşırken, yaratığın dışla kurduğu karşılıklı ilişki Horror'un ritüelini oluşturur. Bir başka deyişle yaratık sadece "ritüellere" tepki gösterir; anlayacağımız, anladığı sadece ritüellerdir, tekrarlanan davranışlar kodeksi. Yaratık, olumlu ya da olumsuz anlamda, "yuvasından" çıkarılmayı bekler. İstediği kadar konvansiyonelleşmiş olsun, onu, kendisi ile kişi arasında bir karşılıklı eylem ilişkisine sokmak imkânsızdır; tıpkı bir insanı ancak sosyal rolü içinde görebileceğimiz gibi.

Kendisinden korktuğumuz bir insanın, sosyal rolünün arkasındaki varlığını unuttuğumuz, onu bu rollün ritüelleri içinde muhatap alabildiğimiz gibi, Horror film de, maskın arkasındaki insanı "inkâr eder." Maske, oynanan rolü meşrulaştırır; giderek rol de, rolün bir projeksiyondur, insanın kendi kafasında oluşturduğu yansımanın, imgenin kendisidir. Tahayyül, imgeleştirme faaliyetlerimizde, tehdit edici, korkutucu her şey soyutlaşır, sürekli, kalıcı bir imaja dönüşür.

Klasik fantastik filmde masklar, dönüşümün kaderini belirginleştirir. ABD'deki Horror filmin klasik evresinde ve sessiz sinema aşamasında biraz daha belirgin biçimde filmin ortaya koyduğu –kimliğin sağlanması– problemi, filmin de bir problemi olarak karşımıza çıkar. Horror filmde maske aşırı stilize edilince, filmdeki yıldızın işlevine yönelik bir tekrar olarak da anlaşılabilir.

Horror filmin "kahramanları"nın karakterleri değişmez, dönüşmez. Yaratığın maskesi, cinsel, politik ya da geleneksel düzlemlerden neleri kendinde bir araya getirdiğini bir yana bırakarak söylersek, tehdit edici, tehlikeli ilişkilerin soyutlanmasını sağlayan içi boş bir formüldür.

Rüya ve Gerçek

Horror filmi gündelik hayattaki kaçma girişimini dengeleyen bir imkân olarak da okunabilir. Soyutlamanın içine kaçmaktır bu. Horror, sadece kendi kişilerinin, temsilcilerinin değil seyircisinin de soyut değil somut olmalarını, en geniş anlamıyla tarihsel düşünmelerini yasaklar.

Sinematografik ifadenin temel bir öğesi bu filmlerde aşılır; aynı zamanda da bu aşamayla birlikte olabilecek en üst düzeydeki mükemmelliğe ve en aşırı tezahürüne ulaşır: Metamorfozdur bu; değişim, dönüşüm dediğimiz şey. Sinemanın henüz başlangıç dönemlerinde metamorfoz, yeniden doğma, ikilenme ve dönüşüm mitleriyle birleşmiştir. Daha 1898 yılında Georges Méliès (*La Caverne Maudite*) ve G. Albert Smith (*Ghost*), "öteki aynısı" çekimlerini yapabilmenin

teknik yollarını denemişlerdir. Zaten sinemanın başlangıç günlerinde sinematografik resmin kendisinin de hayaletimsi bir etki vardır; sonradan Horror filmde dramatik bir etki olarak karşımıza çıkacak bu durum, başlangıcın bu yetersizliğinde film ile seyircisi arasındaki bir meseledir. Çifte aydınlatma ile filmdeki kişinin ikileşmesi, filmi sihirbazlık etkileri yaratan bir mecra olarak tanımlama imkânı vermekle kalmaz; karşımızda aynı zamanda, önce fantastik bir etki yapan triklerin mecrasıyla karşı karşıya olduğumuz anlamına gelir; bu fantezi etkileri, Edgar Morin'in deyişiyle giderek gerçekçi ifadenin teknik araçlarına dönüşecektir.

Fantastik film, realist film için sadece teknolojik imkânlara indirgenmesi mümkün olmayan, canlandırma imkânlarını da geliştiren oldum olası öncü bir işlevi görmektedir. Fantezi filmlerindeki trikler, filmin realist anlatma tarzıyla bütünleştirildikleri ölçüde, film "hortlağımsı, hayaletimsi" yanını kaybeder. Fantastik film ile realist filmin diyalektiği aracılığıyla sinema kendi dilini geliştirmiştir. Horror film bu diyalektik sürecin atık ürünüdür; dolayısıyla da kendi gelişiminin akışı içinde batmaya başlamıştır. Korku, Amerika'da olduğu gibi çocuk sinemasına ya da Avrupa'da olduğu gibi sadece şiddet ve cinsellik alanında avandgart işlevleri olan bir türe evrilmiş ancak sinemanın ulaştığı gelişme düzleminin temsil etme biçimleri karşısında geri düzleme düşmekten kurtulamamıştır. 80'li yıllarda belirginleşen İtalyan ve İspanyol taklitçi, özgün hiçbir katkısı olamayan Horror filmleri, fantastik olan ile realist olanın, gerçekliğin diyalektik sürecinin dışına düşmüş ve bir tür azınlık programına dönüşmüştür.

Realist bir filmden "gerçekliğin bir aynası" olmasını bekliyorsak, fantastik filmden de "rüyalarımızın, hayallerimizin bir aynası" olmasını bekliyoruz demektir. Sinemanın en etkileyici sahneleri, görüntülerin aynada ikilenmesi ve hangisinin filmin resmi hangisinin bu resmin ayna yansıması olduğunu ayırt edemediğimiz sahnelerdir. Bir şeyi aynadan görmek, bir şeyi hayal etmektir; ama aynı zamanda –Jean Cocteau filmlerindeki gibi– ölüm ile bağ kurmaktır. Horror filmin halk mitolojisinin derinlerinde yer alan en ölümcül yaratıkları, aynada görüntüleri olmayanlardır. Rüyasızdırlar, yansımasızdırlar ve ölümsüzdürler. Kendileri bir rüyanın görüntüleridirler, mantıken rüya görmeleri de imkânsızdır. Rüya ile gerçeklik arasındaki bu ilişki, Horror filminde gerçeklik ile rüya arasındaki bağı sağlamlaştırmamızı, aradaki ayrımı dengeli yürütmemizi sağlamakta; rüyayı gerçekliğin, gerçekliği de rüyanın yerine geçirmemizi önlemektedir. Bu durum da bizim, varlıkların rüyalarının görüntüleri olma ya da filmin rüya-

sının figürleri olma ihtimalini ortadan kaldırır. İlk bakışta fazlasıyla spekülatif bir akıl yürütme gibi görünebilir bu; ama sadece Horror türünün mitik-dini bir fonu olmadığını, bizzat film dediğimiz mecranın, ortak toplumsal duygunun, hissetmenin bir ürünü olduğunu hatırlarsak durum değişir. Unutulmamalıdır ki; insanlığın kadim korkusu, Tanrı'nın rüyasından başka bir olmamasıdır. Dolayısıyla sinema, özellikle de fantastik film, bir şeyin rüya/hayal karakterini temsil ettiğini iyice belli etmelidir. O rüyamsı, hayali, fantastik görüntü filmin içinde tutsak kalmalı ve gerçekliğimizin içine yansıtılarak bizi tehlikeye atmamalıdır.

Kan ve Ölümsüzlük

Horror filmlerinde az çok sembolik anlamda emilen, dökülen, dahası "değiştirilen" kan, aslında hayatın doğrudan kendisini temsil etmektedir. Horror filmlerindeki ameliyat sahnelerini düşünelim; çocukluk döneminin "doktorculuk oyunlarına da" bir hatırlatma sayılabilir bu ameliyat sahneleri. Korku sinemasında "ruhun" yeri kandadır. Elle tutulmaz, gözle görülmez bir "merci" olan ruh, Descartes felsefesinin "düalizmine" yol açan bir tür handikaptır. Ruh, orada fiziki olmayan yandır. Beden ile ruhun birlikteliği, işleyişi, (ne birinden ne de ötekinden vazgeçemeyen) Descartes ve bütün kültür ve düşünce tarihi temsilcilerinde varsayımların da kaynağıdır. Sokrates "Phaidon"da, ruhun ölümsüzlüğünü mantıki çıkarsamalarla ispatlamaya çalışırken, Epikuros ya da Lucretius, ruhu atomcu öğreticileri ile çelişmeden açıklamış, atom olma özelliğinden ötürü, ruhun ölümden sonra dağılıp gideceğini söylemişlerdir.

Korku sineması ruhun yerini kanda gördüğünü belli edercesine, kan aktarımında, kan verme operasyonları sonunda kanı alanın kişiliğinin değiştiğini gösterecektir bize. Öyleyse hayatın devamlılığını sağlayan etmen kandır. Kan bağı veya kan akrabalığı da bu anlayışını ifadesidir; aralarında kan bağı bulunanlar bir bakıma özdeştirler. Bir insanın soyu –hele "önemli, anlamlı" bir insanın soyundan olan– kendisinin büyük oranda bir devamıdır. Mumya öyküleri ve bunların sinemadaki örnekleri önemli bir insanın devamı, tekrarı ya da ölümsüzlüğü anlayışı üzerine kuruludur. Remake'i 1999'da yapılan *The Mummy* (Yönetmen: Stephen Sommers), firavunun kızı ile arasındaki aşk ilişkisinin cezası olarak diri diri mumyalanan Imhotep'in üç bin küsur yıl sonra karşılaştığı araştırmacı İngiliz kadını, sevgilisinin reinkarnasyonu yerine koyması konusunu, korku türünden çok "fantastik serüven"e yakın bir tarzla anlatmaktadır.

1932 versiyonunda başrahip, sevgili prensesinin reinkarnasyonu ile buluştuğundan emindir; aynı zamanda baş kadın rahip olan prensesin gerçekten de reinkarnasyonudur İngiliz kadın. Tanrıça Iris'e yalvarır ve onun kendilerine yardım etmesini ister. Demek, yetenekler kan hattı üzerinden aktarılıyordur. Yaratıklar da kan sayesinde hayata döndürülürler.

Freud'un "Rüya Yorumu"nda "sperm" kandır. Kan, mistik bir sürekliliği de temsil ederken, kişiyi, esrarengiz bir şekilde başkaları ya da ölüler ile birleştirir. (Faşist mitoloji, "kan birliği"ne "toprak birliği"ni de ekler. Irkçı bir ideoloji zemininde tanımlanan "halk" toprak ile –yerleşim, yaşam alanı ile– bir bütün oluşturur. Naziler, tarımsal, köye özgü yaşama biçimlerini idealize etmekle kalmaz, kırsalın yaşama biçimlerini kentli hayatın olumlu alternatifi olarak da kabul eder. Burada Germen-Kuzeyli bir ırktır ve Yahudi göçebelerin tam karşısında konumlandırılır.) İlginç ve bu ideoloji gibi faşizan kabullere yatkın "kan birliği" mitosu, Korku türünün her versiyonunda, "lanetin" öteki tezahürüdür. Kaçılmaz bu lanetten.

60'lı yıllardan itibaren kanın hayatın sembolü olma özelliği bu film türünden kaybolmaya başlar, işlevi değişir. Görünürde sadece Andy Warhol prodüktörlüğünde, İtalya'da gerçekleştirilen Paul Morrisey imzalı iki Horror filminde –*Andy Warhol's Flesh for Frankenstein* (1973) ve *Andy Warhol's Flesh for Dracula* (1974)– klasik teorik yapı bambaşka yerlere uzanır. Bu ve benzeri bilgiler, Horror filmlerin 70'lere doğru başlayan "metamorfozunu" ve sonrasında günümüze uzanan "ucube" evlatlarını anlamamız bakımından önemli sayılır. Dracula'nın ödünü patlatan "haç", "şeytanlı" filmlere transfer olduğunda, yağmalanan mirasın sadece tek bir örneğini temsil eder. Warhol'un prodüktörüğüne kayıtlı *Dracula*'da, Kont, kan emecek bakire kız enflasyonunda İtalya'ya yolculuk yapmak zorunda kalır. 70'lerin *Warhol Frankenstein*'ında, "dünyaya annesiz çocuk" armağan eden Baron Frankenstein, şimdi katıksız bir "Sırp soyu yaratıp" ona hâkim olmayı hedeflemektedir. Ceset parçalarından bir erkek ve kadın "yapan" Baron, kadını uyandırabilecektir; ama erkeğe uygun "baş" henüz bulunmamıştır. Dr. Frankenstein'ın nemfoman eşi ise köylü Nicholas'ı müthiş cinsel gücüyle kaçırılmaz bir erkek gibi görmektedir. Baron'un amaçları ile seks motivasyonunun birbirine karıştığı yerde, sadece "Horror" türü değil, popüler sinema bir milat yaşamaktadır. Özetle kaybolan sadece "Horror türünün" kan'ı değildir.

Köprünün bu tarafında, alabildiğine sert, fütursuz, yamyamlı, kan içici ölülerin ortalıkta cirit attığı ABD filmleri kendi kültürü-

nün iyi kötü ölçü koyduğu türlerinin baskısından artık kurtulmuş gibidir. *Cannibal Girls* (Yönetmen: Ivan Reitman, 1973), *The Texas Chainsaw Massacre* (*Teksas Katliamı*, Yönetmen: Tobe Hopper, 1974) vb. filmler, magazin gazetelerinin dilini konuşmaktadır ve bütün bu filmlerin ister istemez söyledikleri bir şey vardır: Şiddet, hunharlık her yere hâkimdir; artık son evresine geçiş yapmış toplumların durumu budur. Bu filmlerin özetle "mitosudur" bu ve kadim sinemanın yaratıklarının deforme, bozulmuş soyu, "mesiyanik" figürlere, "kıyamet" habercisi ve temsilcileri işlevine büründürülmüşlerdir. (Hiç tereddütsüz bu, geçtiğimiz yüzyılda birbirini izleyen iki büyük savaşın ve asıl Japonya'ya atılan atom bombasının, bütün bir yüzyıla karamsarlık ve umutsuzluk havasını yaydığı "postmodern"e yönelik eleştirilerin temel tespitidir. Postmodern, 50'lerden itibaren "kıyamet" tellallığını, doğal çevrenin çöküşü uyarılarıyla birleştirip bir bakıma Yedinci Mühür'ün açıldığını ilan eder. Konu, Bilim-Kurgu, distopya konuşmalarında ayrıntılarıyla ele alınacaktır.)

20. yüzyılın ikinci yarısında yoğunlaşan "Horror artıkları" ellerinde testerelerle dolaşırken, dini yollamalar yapmayı da ihmal etmezler. Ahlaken çökmüş Sodom kentinin halkıdır sanki hedef aldıkları. (Bir caninin beyniyle ortalıkta dolaşan Frankenstein canavarı, burjuvazinin ödünü patlatan "Proletarya" temsilidir de.)

Burada kan banyosuna başka bir yorum da eklenebilir: Akıtılan kan arınma mitosuna mı işaret etmektedir? İlginç olan "mitosun" dinsellik düzlemine düştüğü yerde, alabildiğine "kaba kuvvet" özelliğine bürünmesidir. Kanla temizlenmenin dinselleştiği yerde, artık klasik Horror filmin mitosu geriler. Şiddet, zor deneyimi, algılanabilir düzleme kaydıkça, fantastik yan geriler. Fantastik olan belli etmeden girer hayatımıza, gizlice, alttan alta; duyumlar üzerinden şiddet, kaba güç uygulamaz. Friedkin'in *Şeytan*'ında, "sahte dindarlık" ile –öyle bir şeyden söz edilebilirse– "Hıristiyan okültizminin" birleşmesinden oluşan Horror, filmin taşıyıcısı olur. Örneklerin tamamına birden şöyle bir dönüp bakıldığında, klasik Horror sinemasının ne kadar rahatlatıcı olduğu söylenebilir.

Sonuç Yerine

Peter Bogdanovich'in *Targets* filminde (1968), bir Vietnam gazisi Bobby Thomson, kendi ailesini kurşuna dizip otoyolda işlediği cinayetlerin ardından kaçtığı tiyatroda, korku filmleri oyuncusu Orlok'un (Boris Karloff) veda konuşmasının üstüne gelir. Psikopat genç katil, varoluşunun anlamsızlığı sonucu kafayı yemiştir. Seri katil kâh "dini"

kâh "psikolojik" motiflerin etkisi altındadır ve bu belirleyici motifleriyle modern korku sinemasının asıl "kahramanıdır". Bir başka deyişle Karloff'un vedası, Thomson'un ortaya çıkması ile paraleldir. O güzel Horror filmleri, yavaş yavaş dönüşerek, şimdiki gençliğin tahayyül ve düşüncelerine malzeme sunmaktadır bu yorumda. Tekrarlarsak, 60'lardan sonraki sosyal ilişkilerin yönü ve insan üzerinde yarattığı basınç, kadim Horror filmlerinin yaratıkları mitosun aracılığıyla anlatılma imkânını ortadan kaldırmıştır. Kendimize yabancılaşmamızın karşımıza çıkardığı daimonyalardan, "iyi saate olsunlardan", tekinsizlerden korkmuyoruzdur artık; kıyamatle gelecek sondan, dünyamızın batıp gitmesinden duyulan, motifleri karmakarışık yeni bir korkudur artık söz konusu olan.



Lon Chaney, "Phantom of the Opera"da.



"The Cat and the Canary", Paul Leni, 1927.



"London After Midnight", Tod Browning, 1927.



Boris Karloff, ilk "Frankenstein" filminde.



Bela Lugosi "Dracula" rolünde.



Lon Chaney Jr. "The Wolf Man"de.



Fredric March, Rouben Mamoulian'ın "Jekyll & Hyde" yorumunda.



Olga Baclanova, Browning'in kült filmi "Freaks"te.



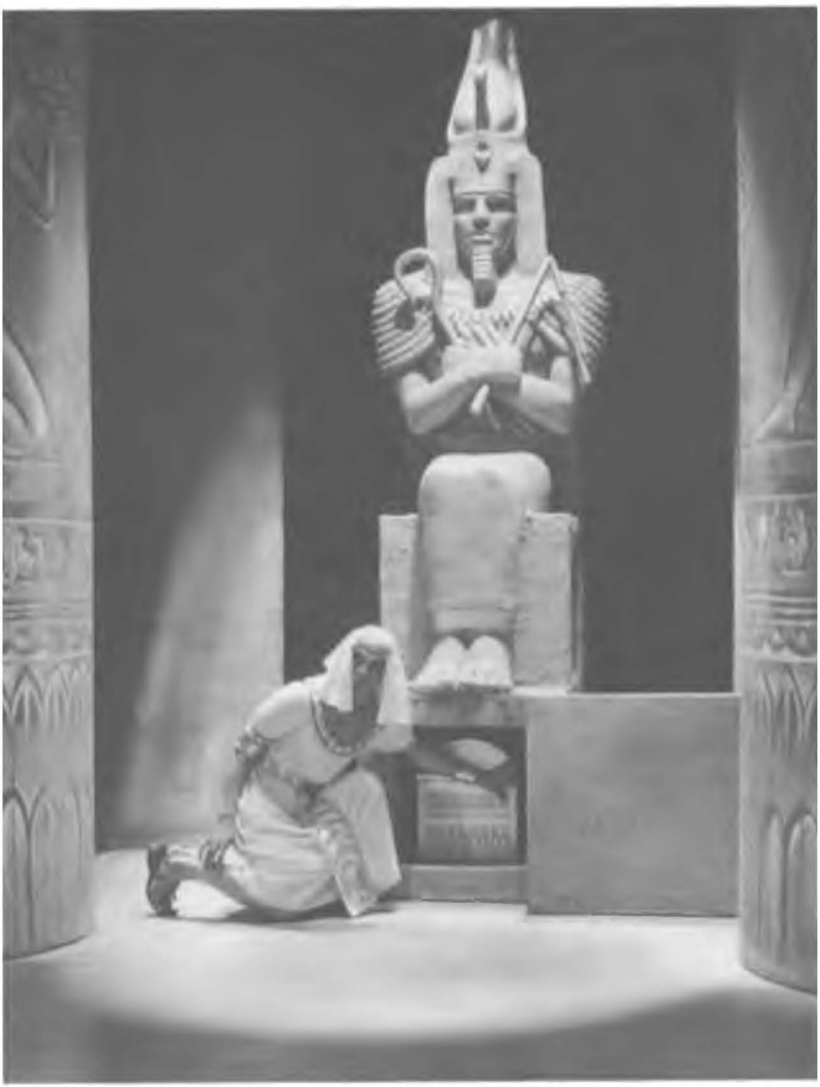
Henry Hull, "Werewolf of London"da.



Ernest B. Schoedsack ve Merian C. Cooper'dan "King Kong".



Christopher Lee, "The Curse of Frankenstein"da.



"The Mummy", Karl Freund, 1932.



Karloff, bu kez "Bride of Frankenstein"da.



Vampire Murnau yorumu: "Nosferatu".



Peter Lorre, Freund imzalı "Mad Love"da.

Kaynakça

KOMEDİ

Abisel, Nilgün: "Sessiz Sinema" Om, 2003
Atayman, Veysel: "Sinemamızın Komediyle İmtihanı" AKSAV, 2011
Bazin, Andre & Rohmer, Eric: "Charlie Chaplin" (Çev. İlkay Kurdak), Afa, 1989
Bunuel, Luis: "Son Nefesim" (Çev. İlkay Kurdak), Afa, 1986
Cavell, Stanley: "Mutluluğun Peşinde" (Çev. Berke Göl), Metis, 2010
Clarke, James: "Sinema Akımları" (Çev. Şahan Yatarkalkmaz), Kalkedon, 2012
Coşkun, Esen E.: "Dünya Sinemasında Akımlar" Phoenix, 2009
Çetinkaya, Tuncer (Editör): "Komedinin Öyküsü" AKSAV, 2012
Dorsay, Attila: 100 Yılın 100 Yönetmeni, Remzi, 1995
Durgant, Raymond: "The Crazy Mirror, Hollywood Comedy and the American Image" New York, 1972
Eisenstein, Sergey M: "Sinema Sanatı" (Çev. Nilgün Şarman), Payel, 1993
Gürmen, Pınar Tınaz (Der.): "Ünlü Yönetmenlerden Sinema Dersleri" İnkılap, 2005
Harcourt, Peter: "Altı Avrupalı Yönetmen" (Çev. Özge Özdüzen, Onur Yusufoğlu), Doruk, 2008
Hayes, Kevin J.: "Charlie Chaplin" Agora, 2009
Hayward, Susan: "Sinemanın Temel Kavramları" Es, 2014
Kapsis, Robert E. & Coblentz, Kathie: "Woody Allen" (Çev. Ebru Kılıç), Agora, 2011
Kellner, Douglas & Ryan, Michael: "Politik Kamera" (Çev. Elif Özsayar), Ayrıntı, 1997
Kracauer, Siegfried: "Kino-Essays, Studien, Glossen zum Film" Frankfurt, 1974
Kracauer, Siegfried: "Theorie des Films" Frankfurt, 1964
Lefebvre, Henri: "Kritik des Alltagslebens" Münih, 1974
Makal, Oğuz: "Güldürü/Komedi Filmleri" Bilgi, 1995
Martin, Marcel: "Şarlo" (Çev. Timuçin Yekta), Bilgi, 1972
Mast, Gerald: "The Comic Mind" New York 1973
McCeffrey, Donald W.: "Four Great Comedians" New York, 1968
Mills, Brian: "Sakıncalı 101 Film" (Çev. Nalan Işık Çeper), Kalkedon, 2011
Okyay, Sevin: "120 Filmde Seyrialem" İyi Şeyler, 1996
Onaran, Alim Şerif: "Sessiz Sinema Tarihi" Kitle, 1994

Özön, Nijat "Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi" Hil, 1985
Scognamillo, Giovanni: "Amerikan Sineması" Ağaç, 1994
Sarriss, Andrew: "The American Cinema-Directors and Directions" New York, 1968
Seeßlen, Georg & Kling, Bernt: "Romantik und Gewalt-Ein Lexikon der
Smith, Geoffrey Nowell: "Dünya Sinema Tarihi" (Çev. Ahmet Fethi), Kabalcı, 2003
Unterhaltungsindustrie", Münih, 1973
Teksoy, Rekin: "Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi" Oğlak, 2009
Truffaut, François: "Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?" Münih, 1973
Wollen, Peter: "Sinemada Göstergeler ve Anlam" (Çev. Zafer Aracagök), Metis, 1989
Vincenti, Giorgio: Sinemanın Yüzyılı" (Çev. Engin Ayça), Evrensel, 2009
Yeres, Artun: "Sakıncalı 100 Film" Es, 2006
Yeres, Artun: "Bir Luis Bunuel Kitabı" Es, 2006
Zupancic, Alenka (Çev. Tuncay Birkan), Metis, 2011

WESTERN

Agel, Henri: "Le Western" Paris 1961
Atayman, Veysel: "Şiddetin Mitolojisi" Don Kişot, 2002
Autry, Gene: "Back in the Saddle" Garden City, 1978
Barbour Alan G.: "The 'B' Western" Kew Gardens, 1966
Baxter, John: "The Cinema of John Ford" Londra, 1971
Beddig, Herman: "Legalität im Western" Hannover, 1966
Bogdanovich, Peter: "John Ford" Londra, 1968
Born, Franz: "Die Eroberung des Wildern Westerns" Münih, 1953
Borrows, Michael: "John Ford and Andrew V. McLaglen" Cornwall, 1970
Brown, Dee: "The Westerners" Londra, 1974
Brunetta, Gian: "Aspetti narrativi del cinema western" Grado, 1971
Calder, Jenni: "There must be a Long Ranger. The Myth and Reality of the American Wild West." Londra, 1974
Campari, Roberto: "Western e mito" Grado, 1971
Carpozi, George: "The Gary Cooper Story" New Rochelle, 1970
Carter, Donald: "The Western" Ottawa, 1966
Cawelti, John G.: "The Six-Gun Mystique" Bowling Green, 1971
Chiattone, Antonio: "Il Film western" Mailand,1949
Cresland, Jessie: "Outlaws in Fact and Fiction" Londra, 1959
DeVoto, Bernard: "Across the Wide Missouri" Boston, 1947
Dickens, Homer: "The Films of Gary Cooper" Secaucus, 1970
Evans, Max: "Sam Peckinpah. Master of Violence. Being an Account of the Making of a Movie and Other Sundry Things" Vermillion, 1972
Everson, William K.: "A Pictorial History of the Western Film" Secaucus, 1969
Eyles, Allen: "John Wayne and the Movies" New York, 1977
Fiedler, Leslie A.: "Liebe, Sexualitaet und Tod." Frankfurt, 1964
Ford, Charles: "Historie du Western" Paris, 1964

French, Philip: "Westerns" Londra, 1973
Geduld, Harry M.: "Focus on D. W. Griffith" Englewood Cliffs, 1971
Hahn, Friedemann: "Der Italio-Western" Berlin, 1973
Haudiquet, Philippe: "John Ford" Paris, 1966
Hembus, Joe: "Western-Lexikon. 1272 Filme von 1894-1978" Münih, 1978
Kakınç, T.: "Western Filmleri" Bilgi, 1995
Kezich, Tullio: "Il western maggiorenme. Saggi e documenti sula film storico americano" Trieste, 1953
Kitses, Jim: "Horizons West. Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah. Studies of Authorship Within in the Western" Londra, 1969
Lahue, Kalton C.: "Riders of the Range. The Sagebrush Heroes of the Sound Screen" New York, 1973
Leutrat, Jean-Louis: "Le Western" Paris, 1973
Manchel, Frank: "Cameras West" Englewood Cliffs, 1971
Maynard, Richard A.: "The American West on Film. Myth and Reality" Rochelle Park, 1974
Miller, Don: "Hollywood Corral" New York, 1976
Mitry, Jean: "John Ford" Paris, 1954
Nachbar, Jack: "Focus on the Western" Englewood Cliffs, 1974
Nielsen, Niels C.: "Vereinigte Staaten von Amerika" Frankfurt, 1960
Niver, Kemp R.: "The Battle at Elderbrush Gulch" Los Angeles, 1972
Parkinson, Michael/Jeavons Clyde: "A Pictorial History of Westerns" Londra, 1972
Patalas, Enno: "Stars-Geschichte der Filmidole" Münih, 1967
Place, J. A.: "The Western Films of John Ford" Secaucus, 1974
Rieupeyrout, Jean-Louis: "La grande aventure du Western. Du far west a Hollywood (1894-1963)" Paris, 1964
Schröder, Peter H.: "Western Retrospektive. Dokumentation zu den XI. Westdeutschen Kurzfilmtagen Oberhausen" Oberhausen, 1965
Seeßlen, Georg: "Die Kunst des Western. Materialien, Bildbeispiele, Dokumentation" Schondorf, 1979
Spears, Jack: "The Civil War on the Screen and Other Essays" New York, 1977
Speed, F. Maurice: "The Western Film and TV Annual" Londra, 1960-1962
Staig, Laurence/Williams Tony: "Italian Western. The Opera of Violence" Londra, 1975
Tuska, Jon: "The Filming of the West" Garden City, 1976
Warshow, Robert: "Movie Chornicle. The Westerner" Garden City, 1972
Wise, Arthur/Ware, Derek: "Stunting in the Cinema" Londra, 1973
Zolotow, Maurice: "John Wayne. Shooting Star" New York, 1974

MELODRAM

Atayman, Veysel: "Cinselliğin Mitolojisi" Es, 2008
Atayman, Veysel: "Duygu/Aşk Filmleri" Bilgi, 1995
Auty, Martin: "Melodrama in the Cinema" Glasgow, 1977
Baird, James Lee: "The Movie in Our Head. An Analysis of three Film Versions of Theodore Dreiser's 'An American Tragedy'. Dissertation" Washington, 1967

Brando, Marlon: "Annemin Öğrettiği Şarkılar" (Çev. Gürol Koca), Remzi, 1995
Belton, John: "The Hollywood Professionals" New York, 1974
Carne, Marcel: "Children of Paradise" New York, 1968
Carroll, David: "The Matinee Idols" New York, 1972
Chierichetti, David: "Hollywood Director. The Career of Mitchell Leisen" New York, 1973
Curtis, Anthony: "The Rise and Fall of the Matinee Idol. Past Deities of Stage and Screen, Their Roles, Their Magic and Their Worshippers" New York, 1974
Davies, Brenda: "John Cromwell" Londra, 1974
Eyquem, Olivier/Henry, Michael: "Le Melodrame Americain, 1930-1960" Creteil, 1973
Fassbinder, Rainer Werner: "Schatten der Engel" Frankfurt, 1976
Halliday, Jon: "Sirk on Sirk. Interviews With John Halliday" Londra, 1971
Haskell, Molly: "From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies" New York, 1974
Jarratt, Vernon: "The Italian Cinema" New York, 1951
Kelley, Kitty: "Onun Yolu" (Çev. Kahraman Türel), Babil, 2005
Knowles, Eleanor: "The Films of Jeanette MacDonald and Nelson Eddy" New York, 1974
Kobal, John: "Romance in the Cinema" New York, 1973
Lahue, Kalton C.: "Ladies in Distress" New York, 1971
Lambert, Gavin: "GWTW. The Making of Gone With the Wind" Boston, 1973
Lee, Raymond: "The Films of Mary Pickford" Cranbury, 1970
Lelouch, Claude: "A Man and a Woman" New York, 1971
Mankiewicz, Joseph L.: "All About Eve" New York, 1951
Manvell, Roger: "Love Goddesses of the Movies" Londra, 1975
Mercer, Jane: "Great Lovers of the Movies" New York, 1975
Meyer, Nicholas: "The Love Story Story" New York, 1971
Parish, James Robert: "Hollywood's Great Love Teams" New Rochelle, 1974
Quirk, Lawrence J.: "The Films of Joan Crawford" New York, 1968
Rotha, Paul: "Movie Parade" Londra, 1936
Saxton, Martha: "Jayne Mansfield and the American Fifties" Boston, 1975
Seeßlen, Georg & Bernhard, Roloff (Çev. Veysel Atayman), Yeni Alan, 2008
Tunalı, Dilek: "Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram" Aşina, 2006
Tyler, Parker: "The Hollywood Hallucination" New York, 1944
Windeler, Robert: "Sweetheart. The Story of Mary Pickford" New York, 1974
Yeres, Artun: "Bir Michelangelo Antonioni Kitabı" Es, 2006

KORKU

Ackerman, Forrest J.: "Monster World" New York, 1964
Ackerman, Forrest J.: "The Best From Famous Monsters of Filmland" New York, 1964
Adler, Alan: "Science-Fiction and Horror Movie Posters in Full Colour" New York, 1977

Adorno, Theodor W.: "Noten zur Literatur III" Frankfurt, 1966
Adrian, Werner: "Freaks. Cinema of the Bizzare" Londra, 1976
Amis, Kingsley: "Whatever Became of Jane Austen?" Londra, 1970
Anderson, Robert G.: "Faces, Forms, Films. The Artisty of Lon Chaney" New York, 1971
Andrevon, Jean Pierre/Schlockoff, Alain: "Cent monsters du cinema fantastique" Grenoble 1978
Annan, David: "Cinefantastic" Londra, 1974
Anobile, Richard J.: "James Whale's "Frankenstein"" New York, 1974
Aylesworth, Thomas G.: "Monsters From the Movie" Philadelphia, 1972
Baier, Eberhard/Heer, Burckhardt: "Der Horrorfilm" Aachen, 1976
Barber, Dulan/Cavendish, Marshall: "The Horrific World of Monsters" Londra, 1974
Barbour, Alan G.: "A Thousand and One Delights" New York, 1971
Barsacq, Leon: "Le decor du film" Paris, 1970
Beck, Calvin Thomas: "Scream Queens. Heroines of the Horrors" Londra, 1975
Benichou, J. B. Pierre: "Horreur et epouvante dans le cinema fantastique. Preface de Terence Fisher" Paris, 1977
Blatty, William Peter: "On the 'Exorcist'. From Novel to Film." New York, 1974
Boullet, Jean: "La belle et la bete" Paris, 1958
Bouyxou, Jean-Pierre: "Frankestein" Lyon, 1969
Brosnan, John: "The Horror People" Londra, 1976
Burke, John: "The Hammer Horror Film Omnibus" Londra, 1966
Butler, Ivan: "Horror in the Cinema" Londra, 1971
Cherry, Brigid: "Korku" (Çev. Mine Zorlukol), Kolektif, 2014
Clarens, Carlos: "An Illustrated History of the Horror-Film" New York, 1968
Copper, Basil: "The Vampire in Legend, Fact and Art" Londra, 1973
Coulteray, George de: "Le sadisme au cinema" 1964
Coulteray, George de: "Sadism in the Movies" New York, 1965
Danacı, Fatih: "Korkunun Canavarları" Kalkedon, 2011
Demirci, Tolga Tan: "Korku Sinemasının Psikanalizi" Es, 2006
Denis, Gifford: "Movie Monsters" New York, 1969
Derry, Charles: "Dark Dreams. A Psychological History of the Modern Horror Film" New York, 1977
Dreikandt, Ulrich K.: "SchwarzeMessen-Dichtungen und Dokumente" Münih, 1970
Dreyer, Carl Theodor: "Four Screenplays" Londra, 1970
Durgant, Raymond: "Sexus Eros Kino" Münih, 1967
Ebeling, Hermann: "Nachtwort zu Mary W. Shelley: Frankestein oder der neue Prometheus" Münih, 1970
Edelson, Edward: "Great Monsters of the Movies" Garden City, 1973
Eisner, Lotte H.: "Dämonische Leinwald-Die Blütezeit des deutschen Films" Wiesbaden, 1955
Eisner, Lotte: "Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt" Londra, 1969

Everson, William K.: "Classics of the Horror Film. From the Days of the Silent Film to The Exorcist" Secaucus, 1974
Eyles, Allen: "Horror Film Album" Londra, 1971
Frank, Alan: "Horror Films" Londra, 1977
Furby, Jacqueline & Hines Claire: "Fantastik" (Çev. Sena Yavuz), Kolektif, 2014
Gerard, Garret: "The Films of Christopher Lee" Londra, 1975
Glut, Donald F.: "Classic Movie Monsters" New York, 1979
Grant, Barry K.: "Film Genre. Theory and Criticism" Metuchen, 1977
Harryhausen, Ray: "Film Fantasy Scrapbook" Cranbury, 1973
Hutchinson, Tom: "Horror and Fantasy in the Cinema" New York, 1974
Kaul, Walter: "Caligari und Caligarismus" Berlin, 1970
Kolodynsky: "Film Grozy" Varşova, 1970
Kracauer, Siegfried: "Von Caligari zu Hitler" Frankfurt, 1979
Kurtz, Rudolf: "Expressionismus und Film" Berlin, 1965
Laclos, Michael: "Le fantastique au cinema" Paris, 1963
Lang, Andrew: "The Making of Religion" Münih, 1975
Lennig, Arthur: "The Horror Film" New York, 1965
London, Rose: "Cinema of Mystery" Londra, 1975
Luis, Gasca: "Los comics en la pantalla" St Sebastian, 1965
Manvell, Roger: "Masterworks of the German Cinema" Londra, 1973
Morin, Edgar: "Der Mensch und das Kino" Stuttgart, 1958
Muensterberger, Werner: "Vorwort zu Geza Roheim: Die Panik der Götter" Münih, 1975
Nealon, Jack: "A Historical and Critical Survey of the American Horror Film Since 1930" Los Angeles, 1953
Pirie, David: "Vampir Filmkult Internationale Geschichte des Vampirfilms vom Stummfilm bis zum modernen Sex-Vampir" Hamburg, 1977
Rovin, Jeff: "The Fabulous Fantasy Films" Londra, 1977
Scheugl, Hans: "Sexualität und Neurose im Film-Die Kinomythen von Griffith bis Warhol" Münih, 1974
Scognamillo, Giovanni: "Canavarlar, Yaratıklar, Manyaklar" + 1, 2006
Seeßlen, Georg/Kling, Bernt: "Romantik und Gewalt-Ein Lexikon der Unterhaltungsindustrie" Münih, 1973
Steiger, Brad: "Master Movie Monsters" Chicago, 1965
Straschek, Günter Peter: "Handbuch wider das Kino" Frankfurt, 1975
Tombs, Pete: "Fantastik Filmler" (Çev. Nilgün Birgül), Kabalcı, 2004
Tyler, Parker: "Sex, Psyche Etc in the Film" New York, 1969
Volta, Ornella: "Le vampire. La mort- le sang-la peur." Milano, 1962
Willies, Donald C.: "Horrors and Science Fictions Film. A Checklist" Metuchen, 1972
Wilpert, Gero von: "Sachwörterbuch der Literatur" Stuttgart, 1969

Dizin

3 Godfathers 178
7 Women 217

A
Abbott and Costello Meet the Killer, Boris Karloff 111
Abbott, Bud 110, 111, 397, 424
Abbott Costello Meet Frankenstein 397
A Dogs Life 54
Adorno-Horkheimer 267
A Foll There Was 93
A Hard Days Night 39
A King in New York 59
Aldrich, Robert 187, 197, 243, 341
All About Heaven Allows 286
Allen, Woody 124, 125, 126, 127, 128, 142, 338, 469, 470, 474
All I Desire 349
All That Heaven Allows 306, 349
Altman, Robert 223
Amendola, Mario 118
America 66, 309
Anderson, Gilbert M. 161, 473
Andress, Ursula 436
Andrews, Dana 173, 343
Andy Warhol's Flesh for Dracula 456
Andy Warhol's Flesh for Frankenstein 456
Angelopoulos, Theo 232
Angels with Dirty Faces 336
Ankers, Evelyn 423
Anna Boleyn 97
Annan, David 378, 473
Annie Hall 125
A Noise from the Deep 64
A Nous la Liberte 90
Antoinė, Andre 298
Antonioni, Michelangelo 257, 472
Apache 178, 180, 197, 198, 243
A Place in the Sun 185
Arbuckle, Roscoe 'Fatty' 44, 50, 53, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 102, 475
Arizona 167, 178
Arnold, Jack 374
Arsenic and Old Lace 103, 419
Artaud, Antonin 91
Arthur, Jane 20, 52, 98, 108, 111, 145, 169, 186, 193, 221, 222, 223, 242, 247, 279, 342, 347, 351, 471, 474
Arzner, Dorothy 330
Ashby, Hal 122
A Space Odyssey 381
A Time For Dying 208
A Time to Love and a Time to Die 293
Atwill, Lionel 423
Aventuras del Oeste 225

Avery, Charles 53, 419
Avildsen, John G. 71
A Woman in Paris 55

B
Bacall, Lauren 182
Bad Company 209
Baker, Roy Ward 393, 435, 437
Balcon, Michael 120
Bancroft, George 165
Bara, Theda 302, 304
Barbier, George 96
Barnes, George 160
Barry Lyndon 105
Barrymore, John 416
Barthes, Roland 58
Barton, Charles 111, 397
Baruch, Gertrud 326
Basinger, Jeanine 331
Batman 371
Bava, Mario 225
Bean, Roy 171, 172
Beaumont, Harry 280, 427
Being There 122
Belle of the Nineties 80
Benayoun, Robert 70
Bend of the River 199
Benton, Robert 209
Berger, Thomas 222
Bergman, Ingrid 12, 337, 359
Berry, John 183
Bertolucci, Bernardo 274
Bessie, Alvah 182
Biberman, Herbert 182
Big Business 83
Billy, Broncho 38, 50, 54, 55, 94, 106, 107, 108, 109, 110, 140, 158, 161, 193, 205, 210, 306, 319
Blasetti, Alessandro 116
Blass, E. 278
Blind Husbands 310
Boeing Boeing 123
Boese, Carl 406
Boetticher, Budd 199, 208, 209, 471
Bogart, Humphrey 125, 127, 182, 336, 337
Bogdanovich, Peter 96, 213, 218, 457, 470
Bond, Ward 178, 215
Bonny and Clyde 193
Borgnine, Ernest 340
Borzage, Frank 330, 332, 358
Boyer, Charles 107
Bram Stoker's Dracula 442
Brando, Marlon 193, 194, 195, 221, 247, 346, 472
Brats 31
Braudy, Leo 96
Breakfast at Tiffany 347
Brecht, Bertolt 1, 29, 42, 183, 221, 409
Brennan, Walter 171, 204
Brenon, Herbert 415
Bride of Frankenstein 372, 424, 446, 467
Brides of Dracula 451
Bridges, Jeff 209
Bring Me the Head of Alfredo Garcia 206
Broadway Bill 102
Broken Arrow 196, 197
Broken Blossoms or the Yellow Man and the Girl 305
Broken Lance 189
Broncho Billy and the Baby 161
Bronson, Charles 202
Brooks, Mel 128, 442
Brooks, Richard 203
Brown, Barry 209
Brown, Clarence 93

Browning, Tod 418, 419, 422, 428, 429, 430, 460, 463
Brynner, Yul 202
Buchholz, Horst 202
Buck Privates 111
Buffalo Bill and the Indian 223
Bunuel, Luis 91, 92, 126, 469, 470
Burns, Walter 94
Burton, Tim 371, 416
Byron, Lord 393

C-Ç
Cacoyannis, Mihalis 75
Cagney, James 77, 187
Cantor, Edie 128
Capote, Truman 437
Capra, Frank 12, 38, 44, 50, 75, 95, 100, 102, 103, 104, 106, 139, 211, 419, 434
Captain Blood 336
Cardinale, Claudia 116, 119, 203
Carey, Harry Jr. 178
Carmen 55
Carne, Marcel 439, 472
Carotenuto, Memmo 119
Carradine, John 165, 423
Carrey, Jim 128
Casablanca 125, 127, 251, 335, 336, 337, 338, 359
Cash, Johnny 145
Cat Ballou 153, 196
Cat People 383, 422
Caught in the Rain 53
Cavell, Stanley 100, 101, 469
Chandler, Jeff 196, 197, 199, 230
Chaney, Lon 417, 418, 423, 424, 427, 442, 459, 462, 473
Chang, Chen 437
Chaplin, Charlie 22, 25, 28, 31, 33, 34, 37, 38, 39, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 81, 82, 88, 90, 97, 105, 106, 110, 123, 132, 133, 164, 181, 183, 319, 320, 355, 469
Chase, Borden 176, 200, 221
Chevalier, Maurice 96, 97, 138
Cheyenne Autumn 180, 218
Churchill, Berton 165
Cinderfella 123
Citizen Kane 104, 107, 431
Clair, Renė 30, 38, 46, 89, 90, 91, 105, 137
Clarens, Carlos 415, 473
Clayton, Jack 437
Cleef, Lee Van 229
Clift, Montgomery 174, 176, 240, 340
Cline, Edward F. 36, 81
Cobb, Irvin S. 182, 212
Cobb, Lee J. 182, 212
Coburn, James 202, 210
Cocteau, Jean 417, 439, 440, 454
Coen, Ethan 12, 120
Coen, Joel 12, 120
Colbert, Claudette 98
Cole, Lester 171, 182
College 67, 163
Connell, Richard 446
Conrad, Joseph 105
Conrad, Peter 326
Convict 13 68
Coogan, Jackie 55
Cook, Alistair 102
Cooper, Gary 98, 102, 107, 162, 167, 171, 182, 184, 185, 187, 200, 220
Cooper, Merian C. 431, 432, 434
Costello, Lou 110, 111, 397, 424
Coward, Noel 105

Crawford, Broderick 187, 191, 230, 330, 332, 358, 472
Crawford, Joan 187, 191, 230, 330, 332, 358, 472
Creation 433
Creature from the Black Lagoon 374, 397
Crichton, Michael 120
Crisp, Donald 48
Crna macka, beli macor 338
Cronenberg, David 451
Crosby, Bing 64, 111
Cruze, James 162, 163
Cukor, George 77, 102, 327
Cumberland 261
Curtis, Alan 332
Curtis, Tony 108, 123
Curtiz, Michael 167, 336
Cushing, Peter 436

D
Dadoun, Roger 444
Daisy ve Violet Hilton 428
Dali, Salvador 91, 126
Dance of the Vampires 444
Daniels, Jeff 126
Das Kabinett des Dr. Caligari 381, 407
Das Wachsfigurenkabinett 412
Daves, Delmer 192, 196
Davis, Bette 77, 330, 332, 333
Davis, Mildred 72
Dawley, J. Searle 390, 414
Dean, James 85, 110, 122, 123, 124, 142, 193, 204, 224, 333, 348
Delmot, Maude 64
Delon, Alain 224, 257
Deluge 434
Der Blaue Engel 319, 321, 322, 323, 356
Der Golem und die Tänzerin 406
Der Golem, wie er in die Welt kam 406
Der Januskopf 409
Der Müde Tod 410, 439
Der Student von Prag 404
Descartes 455
De Sica, Vittorio 116
De Silva, Howard 182
Devereaux, Matt 189
Devil's Doorway 197, 198, 199
Devine, Andy 165
De Wilde, Brandon 186
Dexter, Brad 202
Dickens, Charles 308, 415, 470
Die Puppe 97
Dietrich, Marlene 77, 191, 319, 321, 323, 356
Dirty Harry 228
Disney, Walt 182, 433
Dmytryk, Edward 182, 189, 190
Dodge City 167
Donen, Stanley 77
Donner, Wolf 350
Donovan's Reef 219
Door, Green 445
Double Indemnity 107
Douglas, Kirk 4, 55, 129, 190, 192, 209, 253, 270, 286, 287, 291, 292, 293, 304, 305, 324, 347, 348, 349, 355, 361, 362, 469
Doweson, Ernest 326
Dracula 297, 367, 374, 394, 395, 397, 402, 410, 418, 421, 422, 423, 428, 430, 435, 437, 439, 443, 444, 446, 447, 450, 451, 456, 461
Dracula A.D. 436
Dracula: Dead and Loving It 442
Dr. Caligari 381, 384, 407, 408, 409
Dreiser, Theodore Herman Albert 156, 471

Dreyer, Carl Theodor 393, 410, 412, 438, 473
Dr. Jekyll and Mr. Hyde 384, 405, 415, 425
Dr. John William Polidori 392
Dr. Mabuse 416
Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb 121
Dru, Joanne 174, 240
Drums Along the Mohawk 176
Duel in The Sun 167
Dukenfield, William Claude 80
Dulac, Germaine 91
Dunne, Irenne 330
Durchs wilde Kurdistan 224
Durgnat, Raymond 46, 434
Dyke, W.S. Van 98, 434

E
East of Eden 189, 348
Eastwood, Clint 228, 229, 232, 235
Easy Rider 219
Easy Street 54
Ebert, Roger 318, 352
Eco, Umberto 115, 117
Eder, Klaus 352, 353
Edison, Thomas 72, 414, 449
Edwards, Blake 37, 121, 212, 347
Ed Wood 416
Eisenstein, Sergei 78, 128, 217, 294, 295, 298, 469
Eisner, Lotte 407, 473
Eliade, Mircea 375
Engmann, Hartmut 307
Entr'acte 30, 89, 90
Epikuros 455
Epstein, Jean 438
Et Mourir de Plaisir 393
Evans, Walter 449, 470
Everything You Always Wanted to Know About Sex 125
Ewers, Hans Heinz 404
Ewerson, K. 164
Exorcist 376, 399, 473, 474

F
Fairbanks, Douglas 55, 304, 355
Faller, Greg S. 97
Fanfare d'Amour 108
Fanfere der Liebe 108
Fantasia 433
Fanu, Joseph Sheridan Le 393, 394, 441
Farrow, Mia 125, 126
Fassbinder, Rainer Werner 349, 472
Feist, Felix E. 434
Fellini, Federico 27, 116, 126, 128, 130, 310
Ferguson, Elsie 302
Fernandel 128
Ferrer, Jose 182
Fielding, Henry 38
Fields, W.C. 78, 80, 81, 136
Filer, Tom 221
Finlayson, James 83
Fisher, Terence 435, 436, 451, 473
Fitzgerald, Scott 126, 327
Flamin Star 198
Fleming, Victor 280, 324, 327, 425
Flesh and Devil 93
Florey, Robert 423, 430
Flynn, Errol 145, 169, 238
Fonda, Henry 173, 176, 177, 178, 215, 218, 233
Foolish Wives 312, 313
Ford, Francis 173, 442
Ford, John 12, 36, 102, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 175, 176, 177, 180, 207, 210, 211, 212,

213, 214, 216, 217, 219
Foreman, Carl 185
Fort Apache 178, 180
For Whom the Bell Tolls 339
Francis, Freddie 62, 89, 110, 173, 408, 409, 435, 437, 442
Frankenstein 111, 297, 371, 372, 374, 381, 382, 386, 389, 390, 391, 392, 397, 406, 414, 416, 417, 423, 424, 425, 435, 436, 442, 443, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 456, 457, 461, 465, 467, 473
Frankenstein Must be Destroyed 451
Franklin, Benjamin 157, 448
Fraser, Elizabeth 72
Frawley, James 209
Freaks 419, 428, 430, 432, 463, 473
Freud, Sigmund 1, 96, 99, 100, 267, 285, 315, 317, 378, 415, 456
Freund, Karl 225, 413, 430, 431, 466, 468
Friedkin, William 457
From Here to Eternity 339, 340, 342, 360
Full, Henry 424, 472
Funes, Louis de 37

G
Gable, Clark 318, 327
Galeen, Henrik 406, 410, 412
Garbo, Greta 77, 107
Garko, Gianni 229
Garner, James 104, 105, 208
Gassman, Vittorio 119
Gemma, Guilliano 229
General 60, 67, 68, 134, 168, 169, 222, 320, 393, 394
Germonprez, Valerie 318
Geuest, Val 435
Giant 185, 333
Gibson, Alan 436
Gilbert, John 77, 161, 164
Gish, Lilian 77, 305, 307, 308, 355
Glidden, Joseph F. 192
Gliese, Rochus 406
Godard, Jean-Luc 12, 114
Goddard, Paulette 56, 57
Godzilla 383
Gogol 43, 395
Goldwyn, Samuel 328, 344
Golem 381, 389, 406, 407
Gone With the Wind 280, 472
Gordon, Michael 224
Gottlieb, Franz Jozef 224, 225
Go West 36
Grant, Cary 79, 93, 94, 98, 474
Greed 317, 318
Green, Alfred E. 211, 217, 304, 445, 470
Greene, Graham 215
Grey, Lita 56, 66, 447
Griffith, David Wark 36, 44, 46, 55, 160, 161, 294, 299, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 315, 316, 351, 355, 414, 415, 471, 474
Guardie a Ladri 117
Guinness, Alec 120
Gummo 85

H
Hailey, Arthur 279
Hale, Alan 7, 29, 163
Halperin, Victor 427
Hambus, Joe 170
Hamer, Robert 120
Hannibal 391
Hansen, Juanita 66
Hard, Phil 39, 193
Hardy, Oliver 31, 47, 48, 49, 51, 52, 64, 67, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 102,

106, 110, 111, 122, 123, 136
Harlow, Jane 432
Hartley, Mariette 205
Hart, William S. 161, 162, 236
Has Anybody Seen My Gal 348
Hathaway, Henry 223
Havilland, Olivia de 328, 330
Hawks, Howard 12, 94, 98, 102, 106, 138, 167, 174, 175, 176, 204, 240
Haycox, Ernest 164
Hayden, Linda 436
Hayden, Sterling 182, 191
Hayers, Sidney 437
Hays, William Harrison 65, 66, 79, 93
Hayward, Susan 433, 469
Hazanavicius, Michel 77
Hearst, William Randolph 66, 182
Hecht, Ben 94, 320, 327
Heflin, Van 186, 242
Heidegger 68
Heilman, R.B. 269
Heinrich, Mann 321
Hellman, Lilian 182
Hellman, Monte 220
Hell's Hinges 162
Help! 39
Hembus, Joe 193, 213, 234, 471
Hemingway, Ernest 126, 336, 339
Henderson, Lucius 415
Henreid, Paul 337, 359
Hepburn, Audrey 198, 347
Hepburn, Katharine 77, 98
High Noon 107, 145, 162, 183, 184, 185, 204, 229, 241
Hiller, Arthur 20, 351
Hillern, Wilhelmine von 325
Hill, Terence 120, 190, 208, 229, 247, 287, 292
His Girl Friday 94, 138
Hitchcock, Alfred 94, 96, 415, 446, 470
Hoch, Winton C. 180
Hoffman, Dustin 223
Hoffmann, E.T.A. 389, 408, 415
Holba, Herbert 194
Hold Back The Down 107
Home from the Hill 287, 292
Hook, Line and Sinker 124
Hope, Bob 111, 128
Hopkins, Peggy 55
Hopper, Dennis 209, 219
Hopper, Tobe 457
Hopwood, Avery 419
Hough, Emerson 163
Hour of the Gun 208
Howard, Leslie 12, 94, 98, 102, 105, 106, 138, 167, 172, 174, 182, 204, 328, 337
How Green was My Valley 211, 217
Hoyt, Harry O. 433
Hudson, Rock 349
Hughes, Howard 105, 167, 172
Hulk 377
Hunter, Jeffrey 212
Huston, John 182, 198, 318

I-İ

Il buono, il brutto, il cattivo 229, 245
I Married a Witch 90, 137
Imitation of Life 270, 293, 306, 350, 362
I'm No Angel 79
Im Reiche des Silbernen Löwen 225
Ince, Thomas H. 66
Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles 442

Intolerance 36, 305, 306
Irving, H.B. 280, 318, 332, 347, 359, 415, 434
Isn't Life Wonderful 307, 308
I Soliti Ignoti 119
It Happened One Night 102
It Happened Tomorrow 90
It's a Gift 80, 136
It's Only Money 123
İyi, Kötü ve Çirkin 229, 231, 233

J
James, Henry 31, 49, 72, 77, 83, 98, 103, 124, 158, 162, 163, 167, 168, 169, 187, 193, 196, 199, 202, 207, 208, 209, 210, 220, 246, 328, 333, 340, 348, 390, 423, 424, 437, 469, 471, 472, 473
Jannings, Emil 319, 320, 321, 322
Janowitz, Hans 407, 408, 409
Jefferson, Arthur Stanley 52
Jesse James 158, 167, 169, 208
Johann, Klaus 261, 374
Johnny Guitar 191, 229, 242
Johnson, Hildegard 94
Jones, James 38, 172, 193, 239, 340
Jones, Jennifer 38, 172, 193, 239, 340
Jory, Victor 346
Jour de fete 112
Joyce, James 55
Judge Priest 212
Julian, Rupert 417
Jung, Carl Gustav 383, 415

K
Kane, Joseph 104, 107, 162, 184, 185, 186, 187, 198, 204, 229, 431
Kanton, Erle C. 111
Karloff, Boris 111, 416, 423, 424, 443, 446, 452, 457, 458, 461, 467
Katz, Ephrahim 96
Kaye, Danny 182
Kazan, Elia 182, 189, 348
Keaton, Buster 22, 25, 26, 28, 30, 33, 36, 38, 48, 49, 50, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 72, 75, 77, 117
Keaton, Diana 125
Keaton, Joseph Francis 62
Kellner, Douglas 4, 129, 130, 377, 469
Kelly, Gene 76, 182
Kelly, Grace 184
Kennedy, Arthur 103, 271, 347
Kerr, Deborah 340, 437
Kerr, Walter 70
Kerrigan, James Warren 163
Kerr, Walter 70, 340, 437
Kid Auto Races at Venice 53
Kid Blue 209
Kind Hearts and Coronets 120
King, Henry 59, 167, 168, 172, 183, 192, 239, 321, 371, 383, 418, 421, 431, 432, 433, 434, 435, 465
King Kong 321, 371, 383, 418, 421, 431, 432, 433, 434, 435, 465
Kipling, Rudyard 339
Klein, Melanie 372, 374
Koch, Marianna 228, 337
Kohler, Susan 293
Korda, Alexander 181
Kotulla, Theodor 171
Kracauer, Sigfried 9, 50, 53, 58, 69, 97, 294, 296, 302, 323, 405, 408, 412, 469, 474
Krauss, Werner 409
Kristofersson, Kris 210
Krowsk, Ulrich 319
Kubrick, Stanley 105, 121, 125, 130, 193, 333, 341, 381

Kurosawa, Akira 201, 202, 220, 227, 251
Kurtz, Rudolf 413, 474
Kusturica, Emir 128, 130, 251, 338
Kuzu, Hüseyin 12, 232
Kyne, Peter B. 161

L
La Belle et la Bete 439
Lachman, Harry 31
La Chute de la Maison Usher 438
La Coquille et le Clergyman 91
La Cripta e l'incubo 393
Ladri di Biciclette 116
Lady for a Day 102
Laemmle, Carl 415
Laemmle, Ernst 417
L'Age d'Or 91
La Grande Illusion 318
La Luna 274
Lamour, Dorothy 111
Lancaster, Burt 187, 197, 203, 243, 340
Lanchester, Elsa 436
Lang, Andrew 376
Lang, Fritz 167, 191, 381, 410, 416, 439
Langdon, Harry 19, 38, 44, 75, 77, 102
La Notte 257
Lapp, Richard 208
Lardner, Ring 182
Larifari, Kasperl 298
L'Arroseur Arrose 40
La Souriante Madame Beudet 91
L'Assassinat du Duc de Guise 296
La strada per Forte Alamo 225
Laurel, Stan 31, 48, 49, 51, 52, 64, 67, 81, 82, 83, 84, 88, 102, 106, 110, 111, 122, 123, 136
Lawford, Peter 124
Lawrence, Gertrude 347
Lawrence, H. L. 437
Lawson, John Howard 182
Leakey, Phil 435
Lean, David 108
Le Ballet Mecanique 89
L'eclisse 257
L'Ecole des facteurs 112
Le Dernier Milliardaire 90
Lee, Christopher 73, 74, 182, 202, 203, 207, 219, 229, 340, 393, 414, 423, 425, 436, 443, 444, 446, 447, 452, 465, 471, 472, 474
Left Handed Gun 193, 195, 220
Leger, Fernand 89
Lehrman, Henry 52
Leigh, Vivien 327, 328, 329, 357
Leisen, Mitchell 107, 472
Le Manior du Diable 410
Le Million 90
Lemmon, Jack 38, 108, 109, 140
Leni, Paul 412, 413, 417, 418, 419, 420, 459
Leone, Sergio 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 245
Leroux, Gaston 417
LeRoy, Mervyn 36, 328
Les Aventures de Rabbi Jacob 37
Lester, Richard 39, 182
Les Vacances de Monsier Hulot 112
Les Visiteurs du Soir 439
Le Testament du Dr. Cordelier 440
L'Etoile de Mer 89
Levin, Henry 190
Le Voyage Dans la Lune 41
Lewis, Jerry 22, 28, 30, 32, 85, 110, 122, 123, 124
Lewis, Matthew Gregory 388
Life Without Soul 414

Limelight 28, 50, 59, 75
Limmer, Wolfgang 272, 293
Lindbergh, Charles 107, 164
Linder, Max 42, 43, 44, 132
Little Big Man 145, 169, 222
Little Caesar 36
Little Lord Fauntleroy 304
Lloyd, Harold 34, 44, 48, 67, 70, 72, 73, 74, 105
Lloyd, James Darsie 72
Lollobrigida, Gina 116
London After Midnight 418, 419, 460
Lord, A. Daniel 66, 148, 304, 392, 393
Loren, Sophia 116
Lorre, Peter 336, 431, 468
Losey, Joseph 183, 437
Love Happy 87
Love Story 20, 251, 351, 352, 422, 472
Lubin, Arthur 111
Lubitsch, Ernst 55, 95, 96, 97, 100, 102, 107, 109, 138, 294
Lucretius 455
Lugosi, Bela 416, 422, 423, 424, 436, 442, 443, 452, 461
Lumet, Sidney 346
Lumierè, Auguste & Louis 40, 41, 310
Lynch, David 12

M
Mabel's Strange Predicament 53
MacArthur, Charles 94
Mackendrick, Alexander 119, 120
MacKenzie, Compton 120
MacMurray, Fred 350
Madame Butterfly 304
Madame du Barry 55, 97
Mad Love 431, 468
Mad Wednesday 105
Magnani, Anna 346
Mahler, H.C. 285
Main Street 280
Making a Living 52
Malden, Karl 194
Malle, Louis 224
Maltz, Albert 182
Mamoulian, Rouben 77, 425, 426, 463
Mangano, Silvana 116
Manhattan 125
Mann, Anthony 197, 199, 200, 244, 321, 471
Mannequin 332, 358
Man of the West 200
Man Without a Star 192, 209
Marchent, Joaquin L.R. 225
March, Fredric 315, 316, 343, 345, 356, 425, 463
Marshall, George 124
Marshall, Tully 163
Martin, Dean 85, 110, 122, 123, 124, 142, 204, 212, 220, 224, 469, 471
Maurier, George L. du 416
Marvin, Lee 203, 207, 219
Marx, Groucho 85, 86, 96, 125
Marx, Harpo 78, 87
Marx, Zeppo 85
Mast, Gerald 35, 469
Mastrocinque, Camillo 117, 393
Mastroianni, Marcello 119, 257
Mattheau, Walter 38, 109
Mature, Victor 126, 176, 224, 225
Max et le Quinquina 43
Max Prend und Bain 43
Mayer, Carl 407
Mayer, Louis B. 182, 318

May, Elaine 126
May, Karl 224, 225
Mayo, Virginia 344
McCabe and Mrs. Miller 223
McCambridge, Meredes 191
McCarey, Leo 94
McCarthy, Joseph Raymond 57, 59, 182, 183, 184, 185
McCoy, Tim 163
McCrea, Joel 170, 205
McGraw, Ali 352
McLaglen, Victor 180, 470
McLeod, Norman Z. 80
McQueen, Steve 202
Meade, M. 62
Meet John Doe 103
Méliès, Georges 40, 41, 89, 296, 310, 410, 453
Menjou, Adolphe 182
Merkel, Una 96
Merry-Go-Round 315, 316
Metalius, Grace 280
Metropolis 381
Midnight in Paris 126
Mighty Joe Young 434
Milestone, Lewis 94
Miles, Vera 207
Miller, Arthur 108, 223, 471
Minnelli, Vincente 287, 324
Miracolo a Milano 116
Missing Link 433
Mitchell, Ann 103
Mitchell, Cameron 221
Mitchell, Margaret 280, 324, 325, 326
Mitchell, Thomas 165
Mitry, Jean 166, 188, 471
Modern Times 56, 90, 133
Moll, Dominic 388
Monicelli, Mario 117, 119
Monkey Business 98, 137
Mon Oncle 30, 113
Monroe, Marylin 108
Monsieur Verdoux 28, 37
Montgomery, Robert 174, 182, 240, 340
Moore, Anna 261, 307
Morricone, Ennio 232, 233
Morrisey, Paul 456
Mr. and Mrs. Smith 94
Mr. Deeds Goes to Town 102
Mr. Smith Goes to Washington 103
Mulligan, Richard 222
Murders in the Rue Morque 430
Murnau, Friedrich Wilhelm 409, 410, 411, 412, 442, 467
Murphy, Audie 208
Mussolini, Vittorio 116
My Darling Clementine 176, 179
My Little Chickadee 80

N
Navigator 48, 61, 62, 66, 67, 68
Nazarin 92
Nazimova, Alla 302
Negri, Pola 55, 304
Negulesco, Jean 324, 330
Neider, Charles 193
Neilan, Marshall 304
Nero, Franco 229
Neumann, Kurt 451
Newman, Paul 193, 195, 219
Nichols, Mike 126
Nicholson, Jack 220, 221
Night After Night 79
Night of the Demon 437
Night of the Eagle 437
Ninotchka 107
Normand, Mabel 52, 64, 66

Norris, Frank 317
North West Mounted Police 167
Northwest Passage 167
Norton, D. B. 103
Nosferatu, eine Symphonie des Grauens 410
Now, Voyager 332, 359
Nutz, Walter 274

O-Ö
Oates, Warren 220
Ober, Philip 340
O'Brien, Willis H. 432, 433
O'Donnell, Cathy 343
Olcott, Sidney 304
Old Surehand 224
One-Eyed Jacks 193, 195
O'Neill, Eugene 57
O'Neil, Ryan 352
Ophuls, Max 351
Orlacks Hande 431
Ornitz, Samuel 182
Orwell, George 59
Otrantsky Zamek 387
Otto, Rudolf 156, 191, 351, 375
Our Hospitality 68, 69
Our Relations 31
Oury, Gerard 38
Ouspenskaya, Maria 423

P
Paget, Debra 196
Palance, Jack 186, 190, 203
Paper, Irving 332, 359
Parade 114, 472
Pardon My Sarong 111
Paris Qui Dort 89
Parks, Larry 182
Parrott, James 31, 49
Pasolini, Pier Paolo 118, 141
Patalas, Enzo 113, 119, 126, 471
Pat Garret and Billy the Kid 210
Peck, Gregory 172, 183, 184, 239
Peckinpah, Sam 194, 201, 205, 206, 209, 210, 245, 470, 471
Penn, Arthur 145, 169, 193, 221, 222, 223, 247, 342
Peppard, George 292
Perkins, Anthony 190
Perkins, Millie 220
Per Qualche Dollaro in Piu 229
Per un Pugno di Dollari 227
Peters, Jean 197, 243
Peterson, Richard 420
Picabia, Francis 89
Picasso, Pablo 126
Pichel, Irving 434
Pickford, Jack 304
Pickford, Mary 55, 300, 303, 304, 308, 319
Pierce, Jack 423
Pitt, Ingrid 436
Platinum Blonde 102
Platt, Louise 165
Playhouse 70
Play it Again Sam 125, 338
Playtime 113, 114
Pocketful of Miracles 50
Poe, Edgar Allan 379, 399, 414, 415, 416, 438
Poelzig, Hanz 407
Polanski, Roman 444
Pollack, Sidney 201
Pollard, Harry A. 280
Pollyanna 304
Porter, Edwin S. 160, 161, 299
Powell, Frank 93
Powell, Paul 304
Preminger, Otto 156, 191, 205, 351
Presley, Elvis 198

Price, Vincent 452
Prouty, Olive Higgins 332
Psycho 367, 446
Pudovkin, Vsevolod 78, 128, 295
Purviance, Edna 54, 319

Q
Quatermass II 435
Quattro passi tra le Nuvole 116
Queen Kelly 315, 316, 318
Quinn, Anthony 173

R
Rabins, Clarence Aaron 'Tod' 428
Rach, Rudolf 298
Radcliffe, Ann 387
Raft, George 79
Rains, Claude 332, 337, 359
Rancho Notorius 191
Rapper, Irving 347
Rappe, Virginia 64
Rashomon 220
Ray, Man 89, 126
Ray, Nicholas 89, 126, 187, 191, 230, 242, 348, 474
Reagan, Ronald 182
Rebecca of Sunnybrook Farm 304
Rebell Without A Cause 193
Redford, Robert 220, 221
Red River 174, 175, 176, 240
Reed, Donna 340
Reed, Oliver 436
Reid, Wallace 66
Reitman, Ivan 457
Renoir, Jean 318, 440
Reprisal! 198
Reuben, David 125
Revange of Frankenstein 451
Richardson, Tony 38
Richter, Kurt 407
Ride in the Whirlwind 221
Ride the High Country 201, 205, 207, 208
Riefenstahl 217
Rieupeyrout, Jean-Louis 234, 471
Riffa, Wolf 373
Rinehart, Mary Roberts 419
Rio Bravo 204
Rio Grande 64, 178, 180
Ritt, Martin 220
River of No Return 156, 191
Roach, Hal 47, 72, 73, 84, 102
Robards, Jason 208
Robe, Mike 145
Robertson, John S. 415, 416
Robin, Harold 187, 280, 336
Robinson, Edward G. 36, 77, 182
Rocky 71, 156
Rodin, Auguste 416
Rogers, Ginger 125, 164
Rollins, Jack 126
Roloff, Bernhard 223, 253, 310, 325, 368, 392, 440, 449, 450, 472
Rossellini, Roberto 116
Ross, Katharine 219, 220
Rousseau, J. Jean 218
Rubens, Alma 66
Ruf, Wolfgang 97
Ruggles, Wesley 167
Run For Cover 187
Russell, Jane 172
Russell, Harold 343
Ryan, Robert 4, 129, 130, 203, 208, 352, 377, 469
Rye, Stellan 404, 405

S-Ş
Sade, Marquis de 92, 387
Safety Last 74, 134

Sailors, Beware 84
Salvatori, Renato 119
San Fransisco 64, 434
Santell, Alfred 419
Sarris, Andrew 106
Savelle, Max
149
Schaefer, Jack 185
Schein, Farry 187
Schmidt, Johann N.
261
Schoedsack, Ernest B. 431, 434, 465
Schreck, Max 442
Sciuscia 116
Scott, Adrian 182
Scott, Randolph 168, 205
Sedgwick, Edward 417
Seeßlen, Georg 223, 253, 470, 471, 472, 474
Segal, Erich 352, 353
Seinfeld 111
Sellers, Peter 37, 119, 120, 121, 122, 128, 141
Selznick, David O. 325, 326, 327, 431
Sennett, Richard 284
Sennett, Mack 44, 45, 47, 72, 84, 89, 102
Sergeant Rutledge 180
Shakespeare, William 101, 262, 315, 396
Shalako 224
Shane 145, 157, 183, 185, 186, 187, 213, 214, 228, 235, 242
Shaw, Robert 145
Shearer, Norma 304
She Done Him Wrong 79
Shelley, Barbara 436
Shelley, Mary 381, 389, 390, 423, 448
Shelley, Percy Bysshe 393
Shelly, Marry 386, 392
Sherlock Jr. 30, 66, 67, 68
Sherman, George 198
She Wore a Yellow Ribbon 178, 179, 180
Shichinin no samurai 202
Shklovsky, Viktor 295
Shoulder Arms 55
Siegel, Don 198, 223
Silverstein, Elliot 153
Sinatra, Frank 340
Singin' in the Rain 77
Siodmak, Robert 145
Sirk, Douglas 253, 270, 286, 287, 291, 292, 293, 305, 306, 324, 348, 349, 350, 351, 362, 472
Slapstick 46, 47, 73, 145, 295
Sleeper 125
Smiley, Joseph 414
Smith, Clifford S. 153
Smith, G. Albert 453
Smith, Thorne 90
Sokrates 455
Soleil Rouge 224
Some Like it Hot 108, 140
Sommers, Stephen 455
Son of Frankenstein 425, 446
Son of the Morning Star 145
Spence, Ralph 419
Spinoza 252
Stagecoach 162, 164, 165, 166, 167, 196, 214, 217, 237
Stanwyck, Barbara 103, 330, 349, 350
Starr, Ron 205
Star Wars 129, 164
Steamboat Bill Jr. 60, 68
Sterling, Ford 53, 182, 191
Sternberg, Josef von 319, 320, 321, 322, 324, 356

Stevens, George 157, 185, 186, 242, 333
Stewart, James 98, 103, 196, 199, 207, 220, 246
Stoker, Bram 394, 395, 410, 423, 441, 442
Stow, Harriet Beecher 280
Strictly Deshonorable 104
Strode, Woody 203
Stroheim, Erich von 294, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 356
Struges, John 202, 220
Sturges, Preston 104, 105, 106, 107, 109, 139, 190, 201, 202, 203, 204, 208
Sunrise 411
Sunset Boulevard 50, 107, 109, 319
Susann, Jacqueline 280
Svankmajer, Jan 387
Swain, Mack 44, 53
Swanson, Gloria 55, 109, 318, 319
Swickard, Charles 162

T
Tabu 411
Tarkovski, Andrei 12
Tashlin, Frank 123, 124
Tati, Jacques 30, 38, 111, 112, 113, 114, 115, 125, 128
Taylor, Robert 66, 182, 329
Taylor, William Desmond 66, 182, 329
Tessari, Duccio 224
Texas, Across the River 224
Thackery, William 105
Thalberg, Irving 318
The Adventures of Robin Hood 336
The Apartment 108
The Artist 77
The Avenging Conscience: or 'Thou Shalt Not Kill 414
The Awful Truth 94
The Bank Dick 81
The Bat 419
The Best Years of Our Lifes 342, 360
The Birth of a Nation 160, 303, 316
The Butcher Boy 63
The Cameraman 68
The Cat and the Canary 413, 419, 459
The Cat People 383
The Chase 221
The Country Doctor 303
The Covered Wagon 162
The Curse of Frankenstein 435, 436, 465
The Curse of the Werewolf 435
The Damned 437
The Deadly Companions 206
The Devil's Passkey 312
The Dinosaur and the Missing Link: A Prehistoric Tragedy 433
The Disorderly Orderly 123
The Draw 83
The Duality of Man 415
The Exorcist 376, 474
The Fall of Roman Empire 199
The Far Country 199
The Floorwalker 54
The Fly 451
The Frozen North 69
The Fugitive 215, 346
The Fugitive Kind 346
The Geisha Boy 123
The General 67, 68
The Getaway 206
The Ghost Goes West 90
The Glass Menagerie 347, 361
The Gold Rush 24, 49, 56

The Gorilla 419
The Grapes of Wrath 211, 217
The Great Dictator 56
The Great Gabbo 316
The Great Train Robbery 160, 161, 299
The Gunfighter 183
The Hanging Tree 192
The Honeymoon 315
The Hound of Baskervilles 383
The Hunchback of Notre Dame 442
The Immigrant 54
The Incredible Shrinking Man 397
The Innocents 437
The Invisible Man 397
The Iron Horse 164
The Kid 55
The Ladykillers 120
The Last Command 320, 322
The Last Days of Pompeii 434
The Last Samurai 202
The Last Train From Gun Hill 190
The Lavender Hill Mob 120
The Left Handed Gun 193
The Legend of the Seven Golden Vampires 437
The Little Big Man 169
The Lonely Man 190
The Lost World 433
The Magnificent Seven 201, 202, 220, 244
The Maltese Falcon 107
The Man from Laramie 199
The Man Who Shot Liberty Valance 162, 207, 211
The Mark of the Vampire 419
The Merry Widow 96, 318
The Missouri Breaks 223, 247
The Most Dangerous Game 421, 434, 446
The Mummy 430, 435, 455, 466
The Music Box 49, 82
The Naked Spur 199, 200
The Navigator 61, 62, 66, 67, 68
The Nutty Professor 32, 123
The Outlaw 167, 172, 239
The Outrage 220
The Ox-Bow-Incident 173
The Patsy 30
The Party 37, 121
The Pawnshop 54
The Phantom of the Opera 417, 418, 442
The Pink Panther 121
The Power and the Glory 104
The Professionals 203
The Purple Rose of Cairo 126
The Quatermass Xperiment 435
The Quite Man 211
The Red Man and the Child 160
There's Always Tomorrow 350
The Return of Frank James 168
The Rid Rider 153
The Rink 54
The River of No Return 156
The Roaring Twenties 162, 300, 303
The Satanic Rites of Dracula 436
The Searchers 212, 213, 214, 216, 218
The Shooting 220
The Shootist 223
The Sin of Nora Moran 105
The Smiling Lieutenant 97, 138
The Son of Kong 434
The Spirit of St. Louis 107
The Strong Man 19
The Sullivians Travels 106
The Sun Shines Bright 212
The Texas Chainsaw Massacre 457
The Thin Man 98

The Three Ages 36
The Time of Their Lives 111
The Tin Star 200
The Vampire Lovers 393
The Vanishing American 198
The Wedding March 315, 316, 356
Theweleit, Klaus 324
The Westerner 167, 170, 171, 172, 238, 471
The Whole Town's Talking 36
The Wolf Man 424, 427, 462
The Women of the Sea 319
They Died with Their Boots On 145, 167, 168, 238
Thommaseau, Jean-Marie 262
Three Bad Men 215
Tolstoy, Lev 395
Tom Jones 38
Toto 115, 116, 117, 118, 119, 128, 141
Totò all'inferno 117
Toto di Notte n.1 118
Toto Tarzan 117
Tourneur, Jacques 422, 437
Tourneur, Maurice 416
Tracy, Spencer 332, 358, 425
Trafic 114
Trevor, Claire 165
Trilby 416
True Grit 223
Truffaut, François 97, 470
Trumbo, Dalton 182
Turgenyev 395
Turpin, Ben 44, 47
Tuska, Jon 234, 471
Twain, Mark 218

U-Ü
Uccellacci e Uccellini 118, 141
Ueding, Gert 272
Ulrich, Franz 319, 328, 473
Umberto D. 116
Un Chapeau de Paille d'Italie 90
Un Chien Andalou 91
Uncle Tom's Cabin 280
Underworld 320, 322
Unforgiven 198, 235
Union Pacific 167
Un Mariage a l'Americaine 43

V
Vadim, Roger 211, 393
Valentin, George 77
Valentino, Rudolph 55, 161, 422
Vampyr 393, 410, 438
Vaughn, Robert 202
Veidt, Conrad 337, 409
Vera Cruz 187
Vidor, King 167, 168, 172, 192, 239
Village of the Damned 373
Villier de l'Isle-Adam 381
Viridiana 92
Vitti, Monica 257
Vittorini, Elio 444
Viva Maria! 224
Vohrer, Alfred 225
Vollmöller, Karl Gustav 320, 321
Volonte, Gian Maria 228
Voltaire 396

W
Waggner, George 427
Walker, Stuart 427
Wallace, Irving 66, 280, 442
Wallach, Eli 202, 229, 233
Walpole, Horatio 387, 448
Walsh, Raoul 145, 167, 168, 300
Wambaugh, Joseph 279
Ward, Simon 178, 215, 393, 435, 436, 437
Warhol, Andy 456, 474
Warner, Jack L. 65, 182

Warren, Giles 163, 220, 303
Wax, Louis 400
Waxworks 420
Way Down East 307, 355
Wayne, John 162, 165, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 182, 204, 207, 212, 218, 219, 223, 224, 233, 237, 246, 470, 471
Way out West 84
Wegener, Paul 405, 406, 407
Weil, Claudius 173
Weinstein, Joan 420
Weissmuller, Johnny 424
Welles, Orson 73, 104, 210
Wellman, William A. 167, 170, 173, 240
Werewolf of London 427, 464
Werker, Alfred L.
187
West, Billy 36, 54, 78, 79, 80, 81, 84, 90, 135, 136, 167, 200, 419, 470, 471
Western Union 167, 168
West, Mae 36, 54, 78, 79, 80, 81, 84, 90, 135, 136, 167, 200, 419, 470, 471
West, Roland 36, 54, 78, 79, 80, 81, 84, 90, 135, 136, 167, 200, 419, 470, 471
Whale, James 328, 390, 423, 424, 473
While Paris Sleeps 417
Whiskey Galore! 119
White Zombi 427
Who's Minding the Store 123
Widmark, Richard 220
Wiene, Robert 407, 431
Wild Bunch 206, 209, 245
Wilde, Oscar 186, 319
Wilder, Billy 38, 50, 55, 94, 106, 107, 108, 109, 110, 140, 306, 319
Willard, John 419
Williams, Tennessee 191, 346, 347, 361, 421, 471
Willoughby, Long John 103
Wilpert, Gero von 391, 474
Wilson, Dooley 338
Wilson, Owen 126
Winchester 73 199, 244
Wingate, Molly 163
Winnetou und Sein Freund Old Firehand 225
Wood, Natalie 212
Wood, Sam 327, 339
Woodward, Joanne 346
Wray, Fay 316, 432, 434
Written on the Wind 287, 350, 362
Wyatt, Jane 176, 177, 179, 182, 208, 225
Wyler, William 102, 161, 167, 170, 171, 172, 182, 238, 342, 344, 345, 360
Wyman, Jane 293, 347, 349, 361

Y
Yojimbo 227
Young, Loretta 330
Young, Terence 224
Young Mr. Lincoln 217
Young, Terence 217, 224, 330, 434
Your Girl and Mine: A Woman Suffrage Play 303

Z
Zinnemann, Fred 107, 145, 241, 340, 360
Zorba 75
Zucco, George 423
Zuckmayer, Carl 306
Zukor, Adolph 297
Zwick, Edward 202

Bu kitap, popüler sinemanın dört türünü kapsıyor... Komedi, Western, Melodram ve Korku. Uzun zamana yayılan araştırmanın, düşünmenin, tartışmanın, birikimin bir ürünü *Popüler Sinema'nın Mitolojisi*. Sayısız yazılı kaynak ve film eşlik etti bu sürece. Açık ki imgelerden ve göstergelerden kurulu bir dünyanın, hayatın gerçeklikleriyle ilintilerinin çözümlenmesi ve yeniden okunması entelektüel derinliği, analitik kaygıları gerektiriyor. Çok-düzlemli, çok-disiplinli bir yolculuk olduğu kadar, hep eksik kalan, tarihsel zemini de inşa eden bir çaba bu. İnsanın içine aldığı öykülerin, ağırladığı kahramanların kodlarını açığa çıkaran, bozan, hakkını teslim eden soruları işaret ediyor. Eleştirel pencereler sunuyor. Bu çalışma, Frankfurt Okulu Toplum Teorisinin ve Estetiğinin belirlediği alandan hareketle ortaya çıktı. Postmodernin rüzgârına kapılmadan ilerledi. Sinemanın meta özelliği ve özneyle kurduğu ilişkinin niteliği arasındaki gerilime yönelen soldan bir bakış açısı olarak kendini tamamladı.



AYRINTI • SİNEMA
ISBN: 978-605-314-077-1
9 786053 140771