SİNEMA TOGRAFİK MASAL

Jacques Rancière

KÜRE YAYINLARI

SİNEMATOGRAFİK MASAL

SİNEMATOGRAFİK MASAL

Jacques Rancière

Çeviri
Tacettin Ertuğrul

İKİNCİ ADAM
KÜRE

KÜRE YAYINLARI / 167. Kitap
Hayal Perdesi Kitaplığı 18

Sinematografik Masal

Jacques Rancière

La fable cinematographique
© Seuil (2001)
Türkçe yayım hakları
© Küre Yayınları, 2011

Çeviri
Tacettin Ertuğrul

Yayına Hazırlık **M. Sabri Akgönül**

Birinci Basım Mayıs 2016

ISBN 978-605-9125-35-2

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika No: 15813

Kapak **Zahid Yıldırım**
Tasarım Uygulama **Sibel Yalçın**

Baskı/Cilt Senyıldız Matbaacılık
Sertifika No: 11964
Gümüssuyu Cad. Işık San. Sit.
C Blok No: 19/102
Topkapı/İstanbul
Tel: 0212 483 47 91

KÜRE YAYINLARI
Vefa Cad. No: 48/3
Vefa / İstanbul
Tel 0212 520 66 41-42
Faks 0212 520 74 00
www.kureyayinlari.com
kure@kureyayinlari.com
facebook.com/kureyayinlari
twitter.com/kureyayinlari

Jacques Rancière, (d. 1940) Çağdaş Fransız felsefesinin önemli isimlerinden biridir. *Görüntülerin Yazgısı*, *Tarihin Adları*, *Estetik Bilincdışı*, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, *Siyasalın Kıyısında*, *Demokrasi Nefreti*, *Cahil Hoca*, *Filozof ve Yoksulları* gibi pek çok kitabı Türkçeye çevrilmiştir.

İçindekiler

Prolog: Engellenmiş Bir Masal 7

Birinci Bölüm

Görünürün Masalları: Tiyatro Çağı ve Televizyon Çağı Arasında 27

Eisenstein'ın Çılgınlığı 29

Sessiz Tartuffe 39

Bir İnsan Avından Bir Başkasına: İki Çağ Arasında Fritz Lang 51

Çocuk Yönetmen 69

İkinci Bölüm

Klasik Öykü, Romantik Öykü 79

Yapılması Gereken Bir Kaç Şey: Anthony Mann'ın poetikası 81

Varolmayan Plan: Nicholas Ray'in Poetikası 103

Üçüncü Bölüm

Eğer Sinematografik Bir Modernite Varsa 115

Bir İmgeden Bir Diğerine mi?: Deleuze ve Sinemanın Çağları 117

Bedenlerin Düşüşü: Rossellini'nin Fiziği 135

Çinli Kız'ın Kızılı: Godard'ın Politikası 155

Dördüncü Bölüm

Sinemanın Masalları, Bir Yüzyılın Tarihleri [Hikâyeleri] 167

Belgesel Kurmaca: Marker ve Hatıra Kurmacası 169

Kıssadan Hissesi Olmayan Bir Masal:
Godard, Sinema, Tarihler [Hikâyeler] 183

Kaynakça 201

Dizin 203

Prolog: Engellenmiş Bir Masal

> Genellikle sinema hikâyeye hakkını vermez, kötü davranır. Ve sinemada "dramatik olay" bir hatadır. İşbaşındaki dram zaten yarı yarıya çözülmüştür ve krizin iyileştirici yamacı üzerinde yuvarlanmaktadır. Hakiki trajedi ise askıdadır. Tüm çehreleri tehdit eder. Pencerenin perdesinde ve kapının kilidindedir. Her mürekkep damlası dolmakalemin ucunda trajediye çiçek açtırır. Trajedi su bardağının içinde erir. Tüm oda her evrede drama doyar. Küllüğün boğazında sigara bir tehdit gibi tüter. İhanetin tozu... Halı zehirli arabesk desenler sergiler ve koltuğun kolu sallanır. Simdi ızdırap buz kesmiş haldedir. Bekleyiş. Hâlâ hiçbir şey görmüyoruz, fakat dram bloğunu yaratacak olan trajik kristal bir yerlerde devrilmiştir. Onun dalgası yayılır. Eş merkezli çemberler [oluşur]. Menzil menzil ilerler. Saniyeler [geçer].
>
> Telefon çalar. Her şey yitirilir.
>
> Böylece, sonunda gerçekten de evlenip evlenmedikleri öğrenmek istediğimiz şey midir? Ama kötü biten film YOKTUR ve programda öngörülen vakitte mutluluğa erişilir.
>
> Sinema gerçektir. Hikâye ise bir yalandır.[1]

Jean Epstein'ın bu satırları, tam da sinematografik masal [*fabl*] mefhumuyla ortaya konulan problemi gün yüzüne çıkarır. Yirmi dört yaşında genç bir adam tarafından 1921 yılında yazılmış olan bu yazılar, ona göre, sinemanın taşıdığı sanatsal devrimi ***Bonjour cinéma*** [***Merhaba Sinema***] başlığı ile selamlıyor. Böylece Jean Epstein bu devrimi epey kısa bir şekilde özetliyor; ancak bunu tam da ***Sinematografik Masal*** kitabının öne sürdüğü iddiayı geçersiz kılıyor gibi görünen ifadelerle yapıyor. Epstein'ın iddiasını şöyle ifade edebiliriz: Sinemayı hikâyeler anlatma sanatı [*l'art des histoires*] olarak ele almak yalan ile gerçeğin aynı şey olduğunu söylemek gibi ucuz bir şeydir.

1 Jean Epstein, *Bonjour cinéma,* Paris, Éditions de la Sirène, 1921; *Écrits sur le cinéma,* Paris, Seghers, 1974, s.86.

Sinemanın terk ettiği şey yalnızca hikâyenin sonunun evlilikle ve çok sayıda çocukla bitmesi yönündeki çocuksu beklenti değildir. Buna ek olarak Aristotelesçi anlamıyla "masal"ı da, yani düğümün ve düğümün çözülmesinin düzenli inşası yoluyla kişilerin mutluluktan mutsuzluğa ya da mutsuzluktan mutluluğa geçmesini sağlayan zorunlu veya muhtemel eylemler düzenini de terk eder. Bu düzenlenmiş eylem mantığı, yalnızca trajik şiiri değil bizatihi sanatın ifade özelliğini de belirliyordu. Oysa bu genç adam, bize bu mantığın mantıksız olduğunu söylemektedir. Bu mantık öykündüğünü iddia ettiği yaşamla çelişir. Yaşam hikâyeleri bilmez. Amaçlara doğru yönlendirilmiş eylemleri de bilmez, o yalnızca her istikamete açık durumları bilir. Yaşam dramatik ilerlemeleri bilmez, ama bir küçük-hareketler sonsuzluğundan oluşan, sürekli ve uzun bir hareketi bilir. Yaşamın bu hakikati, işte nihayet kendisini ifade etmeye muktedir bir sanat bulmuştur: talihteki değişmeleri ve arzu çatışmalarını keşfeden aklın, bir başka akla yani makinenin aklına boyun eğdiği bir sanattır bu. Makine hiçbir şey istemez ve hikâyeler de inşa etmez, ama bitimsiz hareketleri kaydeder (o hareketler talihteki her türlü dramatik değişimden yüz kat daha yoğun bir dram oluşturmaktadır). Sinemanın prensibinde, "titiz bir şekilde dürüst" olan bir sanatçı vardır. Kandırmayan, kandıramayan, çünkü yalnızca kaydı gerçekleştiren bir sanatçıdır bu. Ama bu kayıt olayların özdeş yeniden üretimi de değildir artık ki, Baudelaire özdeş yeniden üretimde sanatsal keşfin yadsınışını fark etmişti. Sinematografik otomatizm teknik ve sanat arasındaki ihtilafı bizzat "gerçeğin" statüsünü değişikliğe uğratmak suretiyle çözüme kavuşturur. Sinematografik otomatizm şeyleri kendilerini bakışa sundukları haliyle yeniden üretmez; betimleyici ve anlatıcı özellikleriyle tanımlanabilen nesneler, kişiler ya da olaylar olarak tavsif edilmelerinden önce, şeyleri insan gözünün görmediği halleriyle, yani dalga ve titreşim olarak vücuda geldikleri halleriyle kaydeder.

İşte bu yüzden hareketli görüntülerin sanatı, ***muthos***'a –entrikanın rasyonalitesine– ayrıcalık tanıyan ve ***opsis***'i –gösterinin duyusal etkisini– küçük gören eski Aristotelesçi hiyerarşiyi alt üst edebilir. Hareketli görüntülerin sanatı, basitçe öykünün kapasitesini hareket sayesinde artıracak olan bir görsel sanat [***art du visible***; görünürün sanatı] değildir. Görünür formları taklit eden sanatın yerine geçirilecek bir görünürlük tekniği de değildir. O, duyusalın içsel bir hakikatine açılan bir giriştir. O hakikat sanatlar ve anlamlar arasındaki öncelik kavgalarını sona erdiren bir hakikattir, çünkü her şeyden önce düşünce ve duyusal olan arasındaki büyük kavgayı çözüme kavuşturmaktadır. Şayet sinema eski mimetik düzeni ortadan kaldırıyorsa, bu onun ***mimesis*** meselesini kaynağında çözüme kavuşturmasından ötürüdür.

Bu kaynakta imgelerin Platon tarafından suçlanması, duyusal kopya ve aklî model karşıtlığı yer alır. Epstein bize şunu söyler: mekanik göz ruhunkine eş bir maddeyi, dalgalardan ve parçacıklardan oluşan gayr-ı maddi bir duyusal maddeyi görür ve kopyalar. Mekanik göz aldatıcı görünüşler ve tözsel gerçeklik arasındaki tüm karşıtlığı hükümsüz kılar. Dünyanın görüntüsünü yeniden üretmeye çalışan göz ve el, ruhun gizli kaynaklarını keşfeden dram eski sanata aitlerdir, çünkü eski bilime aitlerdir. Hareketin ışıkla yazılması kurgusal maddeyi duyusal maddeye taşır. İhanetlerin karalığını, suçların zehrini ya da melodramların bunalımını toz zerreciklerinin havada asılı duruşuna, bir sigaranın dumanına ya da bir halının arabesk bezemelerine taşır. Ve bunları gayr-ı maddi bir maddenin en gizli hareketlerine indirger. Sinemayla birlikte sanatçısını bulan yeni dram işte böyledir. Orada düşünce ve olaylar, dışarısı ve içerisi birbirinden ayrılmaz biçimde hem duyusal hem de akli olan aynı kumaşın içinde yer alır. Düşünce cepheye "amper dokunuşları" halinde yazılır ve perdenin aşkı "hiçbir aşkın şimdiye dek içermediği şeyi içerir: uygun ultra viyole payını."[2]

Açıktır ki bu vizyon bizimkinden başka bir zamana aittir. Fakat mesafeyi ölçmenin birçok yolu vardır. Birincisi nostaljik bir yoldur. Nostaljik yol, deneysel sinemanın sarsılmaz kalesini hariç tutarsak, sinema realitesinin uzun zamandır ışıktan oluşan yazı için beslenen o güzel umuda ihanet ettiğini tespit ediyor ki, bu umut olayların içsel mevcudiyetini geçmiş zamandaki masallar ve karakterlerle karşıt biçimde konumlandırıyordu. Genç sinema sanatı eski hikâyeler sanatını yeniden ele almakla kalmamış, onun en sadık bekçisi haline de gelmiştir. Görsel gücünü ve deneysel vasıtalarını sadece eski çıkar çatışması ve aşk macerası hikâyelerini resmetmek üzere kullanmakla kalmamıştır. Onları, edebiyatın, resmin ve tiyatronun mahvettiği her türlü temsili düzenin onarılması amacıyla hizmete de sunmuştur. Tipik entrikaları ve karakterleri, anlatımsal kodları ve eski heyecan kaynaklarını, türler arasında keskin bir ayrıma varıncaya dek yenilemiştir. Nostalji böylece sinemanın gerileyişini kınamaktadır ve bu gerileyişin sebebini iki olguya atfetmektedir: [sesli filmdeki] konuşmanın meydana getirdiği kırılma (ki bu durum görüntü dilinin teşebbüslerini ortadan kaldırmaktadır) ve Hollywood endüstrisi (ki bu da ticari verimlilik amaçlarıyla sinegrafik yaratıcıları, entrikaların standartlaşması ve karakterlerin aynılaşmasına dayanan senaryoların canlandırıcıları rolüne indirgemektedir).

İkinci yol ise mütevazı bir yoldur. Kuşkusuz, bugün bu düşten uzak olduğumuzu söylüyorlar. Ama bu yalnızca onun çürük bir ütopya olmasından

2 *A.g.e.,* s.91.

ötürüdür. Bu yol zamanın büyük ütopyasıyla, yeni bir dünyaya ilişkin estetik, bilimsel ve politik düşle aynı zamana aitti ve orada tüm maddi ve tarihsel ağırlıklar ışıltılı enerjinin hükümranlığı içinde çözülüp dağılmış bulunuyordu. 1890'lı yıllardan 1920'li yıllara dek, enerji halinde çözünmüş maddeye ilişkin bu bilim-dışı ütopya yeni bir dünyanın inşasına yönelik Sovyet girişimini olduğu kadar gayr-ı maddi şiirin sembolist düşçülerini de esinlemişti. Bir sanatın özünü onun teknik tertibatından hareketle belirleme görüntüsü altında, Jean Epstein bize çağının bin bir şekilde şarkısını söylediği ve cisimleştirdiği büyük enerji şiirinin essiz bir versiyonunu vermiştir yalnızca: Canudo'nun sembolist bildirimlerinde ve Marinetti'nin fütürist bildirimlerinde; neonun ve telgrafın şanıyla Apollinaire'in ve Cendrars'ın eşevreci [*simultaneist*] şiirlerinde ya da Khlebnikov'un transmental dildeki şiirlerinde; Severini'deki halk balolarının dinamizminde ve Delaunay'daki kromatik çemberlerin dinamizminde; Vertov'un sine-gözünde, Appia'nın skenografisinde ya da Loïe Fuller'in ışıltılı dansında buluyoruz bu enerjiyi... Epstein amper dokunuşları halinde kazınmış düşüncenin ve uygun ultra viole payıyla donatılmış aşkın bu şiirini bu yeni elektrik dünyası ütopyasının imparatorluğu altında yazmıştır. Artık varolmayan bir sanatı selamlamıştır. Artık yoktur, bunun nedeni basittir, çünkü hiç varolmamıştır. O bizim sanatımız değildir fakat onun sanatı da değildir: ne çağının salonlarının anons ettiği, ne de bizzat kendisinin anons ettiği sanat o sanat değildir ve mutsuz âşıkların hikâyeleri ile geçmiş zamanlardaki diğer yürek parçalanmalarını anlatan sanat da o sanat değildir. O yalnızca zihninde varolmuş bir sanatı, yalnızca zihinlerdeki bir fikirden ibaret olan bir sinemayı selamlamıştır.

Mütevazılığın bizi nostaljiden daha iyi eğittiği hiç de kesin değildir. Mütevazılığın bizi kendisine gönderdiği sinematografik sanatın yalın gerçekliği tam olarak nedir? Görünür imgeler üretmeye yönelik bir teknik aygıt ve bir hikâye anlatma biçimi arasında nasıl bir bağ kurulmaktadır? Hareketli görüntülerin sanatını bu özgün araçlara ait sağlam bir temel üzerine kurmayı arzulamış teorisyenler yok değildir. Fakat dünün analojik makinesinin ve bugünün dijital makinesinin özgün araçları aşk maceralarını ya da soyut formdaki dansları aynı şekilde çekebildiklerini ortaya koyuyorlar. Su ya da bu türden bir masalla teknik bir aygıtın ilişkisi yalnızca bir sanat fikri adına vazedilebilir. ***Resim*** ya da ***edebiyat*** gibi ***sinema*** da basitçe prosedürlerinin ne olduğunu maddesinden ve özgün teknik aygıtından anlayabileceğimiz bir sanatın ismi değildir. Diğerleri gibi sinema da, anlamı sanatın sınırları içinden geçen bir sanatın ismidir. Belki de onu anlamak için ***Bonjour cinéma***'nın o satırlarına ve o satırların içerdiği sanat fikrine yeni bir gözle bakmak gerekir. Epstein "askıdaki trajedi" olan "hakiki trajedi"yi eski "dramatik eylem"in

karşısına koyar. Bu askıdaki trajedi teması şeylerin içsel çehresini film şeridi üzerine kaydeden otomatik makine fikrine indirgenemez. Bu tema mekanik otomatikliğin gücünde tamamen farklı bir şeyi tespit eder: bir trajedi üzerinden bir başka trajedinin kazanıldığı aktif bir diyalektik: beklenti, şiddet ve korkunun geleneksel anlatısal ve ifadesel tarzdaki eklemlenmeleri üzerinde [şekillenen] sigaranın tehdidi, tozdaki ihanet ya da halının zehirli gücü. Epstein'in metni sonuç olarak bir şeklini-bozma [*dé-figuration*] çalışması meydana getirir. Bir filmi bir başka filmin unsurlarıyla birleştirir. Ve bu yüzden de, bize betimlediği şey sinemanın gücünü kanıtlamak amacıyla çabucak gerçekleştirilmiş olan –gerçek ya da muhayyel– deneysel bir film değildir. Gerçekte –sonradan anlarız ki– bu film bir başka filmden, yani dönemin fetiş bir aktörü olan Sessue Hayakawa'nın oynadığı Thomas Harper Ince'ın *The Honour of His House* adlı filminden alınmıştır. Bize sinemanın özgün gücünü anlatan –teorik ve poetik– masal [*fabl*] bir başka masalın gövdesinden alınmıştır ki, Epstein başka bir dramaturji, başka bir beklentiler, eylemler ve durumlar sistemi terkip etmek üzere bu diğer masalın geleneksel anlatısal vechelerini silip çıkarmıştır.

Böylece sinema-birliği çarpıcı biçimde ikileşir. Jean Epstein, temel bir birliğe yaşam ve kurmaca, sanat ve bilim, duyusal ve akli ikiliğini getiren bir sanatı selamlar. Fakat sinemanın bu saf özü ancak ve ancak, filme alınmış bir melodram üzerinden "saf" bir sinema yapıtı çıkararak oluşturulabilir. Öyleyse bir başka masalla birlikte bir masal oluşturma tarzı çağa ait bir fikirden tümüyle başka bir şeydir. Bu fikir deneyim olarak, sanat olarak ve sanat fikri olarak sinemanın kurucu bir verisidir. Fakat o aynı zamanda sinemayı diğer tüm sanat rejimleriyle çelişen bir süreklilik içine kaydeden bir veridir. Bir filmi bir başka filmin gövdesi üzerinde oluşturmak, Jean Epstein'dan günümüze dek, sinemanın vücut verdiği üç karakterin yapmaya son vermedikleri bir şeydir. Bu üç karakter şunlardır: belki üzerlerinde hiçbir payları bile olmayan senaryoları "sahneye koyan" yönetmenler, sinemaları karma hatıralardan oluşan seyirciler, ticari bir kurmacanın gövdesi üzerine saf plastik formlardan kurulu bir yapıt inşa eden eleştirmenler ve sinemaseverler. Sinemanın gücünü özetlemek isteyen iki büyük yapıtın sahibinin yaptığı şey de budur: Deleuze'ün *Sinema* üzerine iki kitabı ve Godard'ın *Histoire(s) du cinéma*'sının [*Sinema Tarihi(leri)/Hikâyesi(leri)*] sekiz epizodu. Bunlar sinematografik sanat *külliyatının* tümü üzerinden yapılan alıntılarla argümante edilmiş bir sinema ontolojisi oluşturmaktadır. Godard bir ikon-görüntü teorisi ileri sürmekte ve Hitchcock kurmacalarının muamma ve tesirlerini taşıyan işlevsel görüntülerden saf plastik planlar çekip çıkarmak suretiyle teorisini argümante etmektedir. Deleuze ise sinema görüntülerinin iki şey birden

oldukları bir ontoloji sunmaktadır: görüntüler bizzat şeylerdir, evrensel oluşumun icsel olaylarıdır ve görüntüler insan beyninin mat ekranının mahrum olduğu gücü dünyanın olaylarına iade eden bir sanatın operasyonlarıdır. Fakat bu ontolojik iade edişin dramaturjisi Epstein'daki ya da Godard'daki köken dramaturjisi gibi kurmacanın verilerinden alınan alıntılarla gerçekleşir. *Rear Window*'da Jeff'in sakatlanan bacağı ya da *Vertigo*'da Scottie'nin baş dönmesi "sensori-motor şemadaki kırılmayı" temsil eder ki, zaman-görüntü hareket-görüntüden bu kırılma yoluyla kopmaktadır. Godard'da olduğu gibi Deleuze'de de Jean Epstein'in analizine damgasını vuran aynı dramaturji iş görür: sinematografik sanatın gerçek özü sonradan, eski hikâye sanatıyla aralarında ortak olan kurgusal verilerden çekip çıkarılır. Ama bu dramaturji sinemanın coşkulu öncüsü, sinemanın düş kırıklığına uğramış tarihcisi, sofistike filozof ve ayrıca amatör teorisyenler arasında da ortak bir dramaturji ise, bunun nedeni düşüncenin konusu olarak ve sanat olarak sinemanın tarihiyle bu dramaturjinin ortak-öze sahip olmalarıdır. Sinema masal sayesinde kendi hakikatini dile getirmekte, bu masal ise sinema perdelerinin anlattığı hikâyelerden çekip alınmaktadır.

Dolayısıyla Jean Epstein'ın analizinin gerçekleştirdiği ikame, bir gençlik yanılsamasından tamamen farklıdır. Bu sinema masalı, sinematografın sanatıyla ortak-öze sahiptir. Fakat bu durum söz konusu masalın sinematografın sanatıyla birlikte doğduğu anlamına gelmez. Eğer Jean Epstein tarafından sinematografik makine üzerine nakledilen dramaturji günümüze kadar geldiyse, bu onun tekil olarak sinemanın olduğu kadar genel olarak da sanatın bir dramaturjisi olması, onun sinemanın teknik araçlarının özgünlüğünden ziyade sinemanın estetik ***moment***'ine ait olması nedeniyledir. Sanat fikri olarak sinema teknik bir araç ve özel bir sanat olarak sinemadan daha önce varolmuştur. "Dramatik eylem"in uzlaşımları ve (şeylerin icsel dokusunu açığa vuran) "askıdaki trajedi" arasındaki karşıtlık, genç sinematografik sanatın modası geçmiş teatral düşüncelerin karşısında yer almasına hizmet etmiştir. Üstelik sinema "askıdaki trajediyi" aslında tiyatrodan almıştır. Söz konusu karşıtlık da her şeyden önce tiyatronun kalbinde vuku bulmuştur, Maeterlinck ve Gordon Craig'in, Appia ve Meyerhold'un çağında. Bunlar dünyaya ickin olan askıda oluşu, Aristoteles'deki baht dönüşünün karşısına koyan dramaturglar ve tiyatro yönetmenleridir. Bu trajediyi eski entrikalar külliyatından çekip almayı öğretenler de onlardır. Jean Epstein'ın "askıya alınmış trajedisi"ni kendisinden otuz yıl önce Maeterlinck'in Shakespear'in aşk ve şiddet hikâyelerinden çekip almak istemiş olduğu "hareketsiz trajedi"den türetmek ilgi çekici olurdu:

> Kral Lear'da, Machbeth'te, Hamlet'te işittiğimiz şeyler, örneğin sonsuzluğun esrarengiz şarkısı, ruhları ve Tanrıları ürküten sessizlik, ufukta uğuldayan sonsuzluk, onu hangi işaretle tanıyabileceğimizi bilmeden içsel olarak sezdiğimiz alın yazısı ya da mukadderat... Bir yandan aktörler uzaklaştırılırken işte tüm bunlar bize tam da rollerin bir şekilde tersyüz edilmesiyle yakınlaştırılamazlar mıydı? [...] Koltuğunda oturan bir ihtiyarı hayal ettiğim olur, lambanın altında beklemektedir yalnızca, evinin etrafında hüküm süren tüm sonsuz yasaları bilmeden dinlemektedir, kapıların ve pencerelerin sessizliğinde ve ışığın zayıf sesinde nelerin varolduğunu anlamadan yorumlamaktadır, ruhunun ve alınyazısının mevcudiyetine boyun eğmektedir, başını biraz eğmektedir, bu dünyanın tüm güçlerinin titiz hizmetkârlar [...] gibi odasına girip orada beklediklerinden kuşku duymamaktadır ve devrilen bir göz kapağının ya da ortaya çıkan bir düşüncenin hareketine karşı kayıtsız kalan ne bir ruh gücünün ne de gökteki bir yıldızın yokluğundan kuşku duymamaktadır. Bu hareketsiz ihtiyarın gerçekte sevgilisini boğan âşıktan, bir zafer kazanan yüzbaşıdan ya da "onuru için intikam alan eş"ten daha derin, daha insani ve daha genel bir hayat yaşadığını düşündüğüm de olur.[3]

Bonjour cinéma tarafından kutlanan kameranın otomatik gözü Maeterlinck'in hayal ettiği "hareketsiz yaşam" şairinden farklı bir şey yapmamaktadır. Ve Gilles Deleuze'ün Jean Epstein'den ödünç aldığı kristal metaforu sembolist dramın teorisyeninde de zaten mevcuttur: "Bir kimyacı içinde sadece temiz bir su varmış gibi görünen bir vazoya gizemli bir kaç damla döker: hemen vazonun ağzına kadar bir kristaller dünyası yükselir ve kusurlu gözlerimizin farkına varmadığı bu vazonun içinde askıda duran şeyi gözlerimizin önüne serer."[4] Maeterlinck askıdaki bu sıvıdan muhteşem kristeller meydana getiren bu yeni şiirin yeni bir yorumcuya ihtiyaç duyduğunu da ekler: artık duyguları ve geçmişteki ifade araçlarıyla eski oyuncuya değil, ama müzelerdeki balmumundan figürlere benzeyen insani olmayan bir varlığa ihtiyaç vardır. Bu android bildiğimiz gibi Tadeusz Kantor'un ölüm tiyatrosundan Edward Gordon Craig'in Ubermarionette'ine [üst-kukla] varıncaya dek tiyatroda talihinin tadını çıkarmıştır. Ama bu olası cisimlenmelerden biri de selüloidin varlığıdır ki, onun "ölü" kimyasal maddiliği aktörün canlı mimiğinin karşısında yer alır. Lambanın altındaki bu hareketsiz kişiye ilişkin hatırlatma bize bir sinema planı betimlemektedir ve anlatıcı ya da derin düşüncelere

3 Maeterlinck, "Le tragique quotidien", in *Le Trésor des humbles* (1896), Bruxelles, Éditions Labor, 1998, s.101-105.

4 *A.g.e.*, s.106-107.

daldıran yönetmenler bize o kişinin çok çeşitli cisimleşmelerini sunmayı başarabileceklerdir.

Ama önemli olan sinematografik masalın sembolist şiire olan eşsiz borcu değildir. Bir masalın bir başka masaldan çekip alınması işi (ki bunu Jean Epstein Maeterlinck'ten sonra ve Deleuze ya da Godard'dan ise önce gerçekleştirmiştir) bir etkilenme meselesi değildir; özel bir söz dağarcıksal ve kavramsal dünyaya aidiyet meselesi de değildir. Orada sanat rejiminin tüm mantığı devreye girer. Bu biçim-bozma çalışması, tam da Rubens'in dini sahnelerinden, Rembrandt'ın burjuva sahnelerinden ya da Chardin'in natür-mortlarından aynı dramaturjiyi çekip aldıklarında, zaten XIX. yüzyılın sanat eleştirmenlerini –Concourt ya da diğerlerini– yönlendiren şey olmuştu. Ki bu aynı dramaturjide resmin jesti ve resim malzemesinin macerası ön sahneye davet edilmiş, tabloların figüratif içeriği ise arka plana gönderilmişti. Onlardan yeni şiirlerin tohumlarını meydana getirmek üzere eski şiirleri bozup dağıtan romantik parçalanma çerçevesinde Schlegel Kardeşler'in *Athenäum* metinlerinin aynı yüzyılın şafağında önerdikleri şey de buydu. Onların çağında ortaya koyulan estetik sanat rejiminin tüm mantığı budur.[5] Bu mantık zincirlenmiş eylemlerin ve öznelere ve durumlara özgülenmiş ifade kodlarının temsili modelinin karşısına sanatın kökensel bir gücünü çıkarır ki, bu güç aslen şu iki uç arasında paylaşılmaktadır: artık ne kuralları ne de modelleri olmayan bir yaratımın saf etkinliği ve her türlü anlamlandırma arzusundan ve yapıttan bağımsız olarak bizzat şeylere kayıtlı olan bir ifade gücünün saf edilginliği. Bu mantık maddeyi işleyen forma ilişkin o eski ilkenin karşısına, idenin saf gücü ve şeylerin sessiz yazısının ve duyusal mevcudiyetinin radikal güçsüzlüğü arasındaki özdeşliği çıkarır. Fakat sanatsal idenin çalışmasını kökensel olanın gücüyle çakıştıran bu karşıtların birliği, aslında ancak uzun bir biçim-bozma çalışması içinde kazanılmaktadır. Öyle ki bu biçim-bozma işi yeni yapıtın içinde öznenin ya da tarihin taşıdığı beklentilere karşı çıkmakta ya da eski yapıtın içinde öğeleri yeniden görmekte, yeniden okumakta ve yeniden düzenlemektedir. Kurgunun ya da temsiliyetçi tablonun gerçekleştirdiği birleştirmeleri işte bu iş bozup dağıtmaktadır.

5 Yukarıda şu yapıtlarıma gönderme yapmaya cüret ediyorum: *Le Partage du sensible* (Paris, La Fabrique, 2000) ve *L'Inconscient esthétique* (Paris, Galilée, 2001). [Rancière'in *Le Partage du sensible* (Duyulurun Paylaşımı) yapıtının çevirisi Türkçede yine Rancière'e ait bir başka yapıt olan *Görüntülerin Yazgısı* (Le destin des images) kitabı içinde yayınlandı: Jacques Rancière, *Görüntülerin Yazgısı,* Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Versus, İstanbul 2008. *L'Inconscient esthétique*'in Türkçe çevirisi: Jacques Rancière, *Estetik Bilinçdışı*, Çev. Kenan Sarıalioğlu, Ara-lık Yayınları, İzmir 2006.]

Resmin jestinin ve maddenin macerasının, biçimlendirme konuları altında ortaya çıkması gerekir. Dramatik ya da romanesk arzu çatışmalarının ardında nedensiz varolmanın saf görkeminin, belirişinin parıldaması gerekir. Bu biçim-bozma çalışması ifadesel bedenlerin jestler bütününün içini oyar ya da jestleri daha da artırır, anlatısal eklemlenmelerin hızını azaltır ya da artırır, anlamlandırmaları askıya alır ya da aşırı yükle doldurur. Estetik çağın sanatı koşulsuz gücünü kendi karşıtıyla tanımlamak isteyebilir: nedensiz olmanın edilginliği, temel parçacıkların tozu, şeylerin kökensel belirişi. Bilindiği gibi Flaubert konusu da mevzusu da olmayan ve yazarın "stili"nden başka hiçbir şeye yaslanmayan bir yapıt düşlüyordu. Fakat bu hükümran stil, sanat arzusunun bu saf ifadesi ancak kendi zıddı içinde gerçekleştirilebilirdi: fırıl fırıl dönen toz zerreciklerinin ayrımsızlığına, iradesiz ve anlamsız şeylerin edilginliğine sahip olan ve yazara ait her türlü müdahale izinden azade bir yapıt. Ve anlamsızlığın bu görkemi yalnızca temsili mantığın bağrında oyulan ufak bir deliğin içinde gerçekleşebilirdi: birbirine kenetlenen ve birbiriyle karşıtlaşan amaçları izleyen bireylerin hikâyeleri, dünyanın en olağan amaçları olarak kalan hedefler: bir kadını baştan çıkarmak, bir toplumsal konum elde etmek, para kazanmak... Stil çalışması sebepsiz şeylere ilişkin boş bakışın edilginliğini bu sıradan olayların sunumuna yöneltmekten ibaretti. Ve o, bu amaca yalnızca kendini edilgin, görünmez hale getirmekle, dünyanın sıradan üslubuyla farkını giderek ortadan kaldırmakla ulaşıyordu.

İşte böyledir estetik çağın sanatı: yazının edilgin-hale gelişi sayesinde birbirine zincirlenmiş eylemlerin mantığına karşı çıkmak suretiyle; ya da eski şiirleri ve tabloları yeniden-biçimlendirmek suretiyle, temsili sanattan sonra gelen ve temsili sanattaki zincirlemeleri çözen bir sanat. Bu çalışma geçmişin tüm sanatlarının bundan böyle emre amade olduklarını, boş vakitte yeniden okunabileceklerini, yeniden görülebileceklerini, yeniden resmedilebileceklerini ya da yeniden yazılabileceklerini varsayar; ama ayrıca dünyadaki her şeye –sıradan bir nesneye, bir duvardaki oyuklara, ticari ya da başka bir ilüstrasyona– çifte kaynağı bakımından sanatın erişebileceğini de varsayar. Bu iki kaynaktan biri bir dünya çağını, bir toplumu, bir tarihi şifreleyen hiyeroglif olmak bakımından bir kaynaktır ve diğeri tam tersine saf mevcudiyet, anlamsızlığın yeni ihtişamıyla süslenmiş çıplak gerçeklik olmak bakımından bir kaynaktır. Jean Epstein'in sinemaya atfettiği özellikler bu sanat rejiminin özellikleridir: etkin ve edilginin özdeşliği, her şeyin sanatın haysiyetine yükseltilmesi, dramatik eylem üzerinden trajik askıyı çekip alan biçim-bozma çalışması. Schelling ve Hegel'in tam da sanatın prensibi haline getirdikleri bilinç ve bilinçaltı arasındaki özdeşlik, yönetme-

nin bilinçli gözünün ve kameranın bilinçsiz gözünün çifte gücünde örneksel olarak vücuda gelir. Bu noktadan hareketle, Epstein ve başkalarıyla birlikte, sinemanın bu rejimin gerçekleşmiş rüyası olduğu sonucuna varmak ilginçtir. Yağmurun çarptığı fasulye değneklerinin seyrine dalmış halde pencere başındaki Emma'yı bize sunarken ya da başka bir pencere başına kurulmuş halde, bir yaz akşamının miskinliği içinde, bakışları kumaş boyacılarının örekelerine ve bir sanayi nehrinin bir kolunun kirli suyuna dalmış gitmiş olan Charles'ı bize sunarken Flaubert'in mikro-anlatılarının çerçeveye aldığı şeyler bir anlamda "sinema planları"dır. Sinema Aristotelesçi *muthos*'un ayrıcalığını altüst eden bu *opsis* yazısını doğal bir biçimde yerine getiriyor. Bununla birlikte aslında bu vargı basit bir nedenden ötürü yanlıştır: doğal olarak sinemayı varolmaya estetik çağın sanatları zorlamışlardır ve sinema onların hareketini tersine çevirir. Flaubert'in kadrajları, öyküleyici beklenti ve ihtimallere tablonun rüyamsı sabitliğiyle karşı çıkan bir yazı çalışmasıdır. Ressam ya da romancı kendi edilgin hale gelişlerinin araçlarını üretiyordu. Makine düzeneği ise bu edilgin-hale gelişin faal çalışmasını ortadan kaldırır. Kamera edilgin hale gelemez. Çünkü zaten her halükarda edilgindir. Kamera zorunlu olarak onu yönlendiren aklın hizmetindedir. Dziga Vertov'un *Kameralı Adam*'ının başında, olguların bilinmeyen yüzünü araştırmakla görevlendirilmiş olan kamera-göz, her şeyden önce Jean Epstein'in öhermelerini temsil ediyor gibidir. Fakat bu kamera üzerine, bir operatör hemen ikinci bir kameranın tripodunu yerleştirmiştir. Bu ikinci kamera, birinci kameranın keşiflerini hemen kullanan ve o keşiflerden herhangi bir kullanıma uygun olan selüloit parçalar oluşturan bir iradenin aracıdır. Makinenin gözü aslında her şeye elverişlidir: modası geçmiş çıkar, aşk ve ölüm hikâyesi canlandırmalarına olduğu kadar askıdaki trajediye ve Sovyet kinokslarındaki çalışmalara da. Her şeyi yapabilen bir şey genel olarak hizmet etmeye adanmış bir şeydir. Makinenin "edilginliği"nin estetik sanat rejiminin programını tamamına erdirdiği varsayılır, ancak bu edilginlik bir resim ve edebiyat yüzyılının devirmeye çalışmış olduğu edilgin maddeye hükmeden etkin formun eski temsili gücünü restore etmeye de elverişlidir. Ve onunla birlikte giderek tüm temsili sanat mantığı da restore edilmiş olur. Fakat ayrıca egemen bir biçimde edilgin makineye hükmeden sanatçı da başka her şeyden çok hükümranlığını hizmetkârlığa dönüştürmeye, sanatını kolektif muhayyilenin yönetimi ve basitleştirilmesi teşebbüslerinin hizmetine vermeye yazgılıdır. Joyce ve Virginia Woolf, Malevitch ya da Schönberg çağında, sinema özellikle sanatın estetik otonomisini sanatın eski temsili tabiiyetinin karşısına çıkararak, sanatsal modernitenin yalın teleolojisine karsı çıkmaya gelmiş gibidir.

Bununla birlikte bu karşıtlık, sanat ilkesi ve –kitlelerin boş zamanlarının ve zevklerinin endüstrileşmesine tabi olan– popüler eğlence ilkesi arasındaki karşıtlığa indirgenmez. Çünkü estetik çağın sanatı sınırları ortadan kaldırır ve her şeyden sanat yapar. Estetik çağın romanı tefrikayla gelişmiştir, şiiri kalabalıkların ritmine uymuştur ve resmi de kır kahvelerine ve müzik salonlarına yerleşmiştir. Jean Epstein'ın zamanında yeni sahneye koyma sanatı cambazın çalımını ve atletin performansını gerektiriyordu. Ve aynı çağda tüketim döküntüleri askılara asılmaya ve şiirleri canlandırmaya başlamıştı. Kuşkusuz endüstriyel zorlama yönetmeni, dayatılmış aktörlerle canlandırılacak bir senaryoya kendi markasını basmaya mecbur bırakılmış bir "zanaatçı" haline getirmişti çok erkenden. Fakat daha sonra gerçekleştiği gibi, sanatını zaten varolan bir sanatın üzerine kurmak, işlemini ortak hikâyelerin ve imgelerin basmakalıbından neredeyse ayırt edilemez hale getirmek, sinema endüstrisinin bir anlamda sadece en radikal formuna kavuşturduğu bir estetik sanat rejimi yasasıdır. Ve çağımız, tamamlanışını reklamcı estetizminde bulan bir "yönetmenler politikası"nın açmazlarına karşı, zanaatkârlar sinemasını rehabilite etmeye oldukça meyillidir. Çağımız böylece Hegel'in teşhisini kendi hesabına yeniden ele alır: istediğini yapan bir sanatçının yapıtı, yalnızca genel olarak sanatçı imgesini gösterir. Çağımız bu teşhise şunu ekler: bu imge nihayetinde metanın marka imajıyla karışır.[6] Sayet sinema sanatı, yapımcıların ve senaristlerin canlandırılmak üzere kendisine verdikleri programın kendi mantığıyla çelişmesi pahasına, yapımcılardan ve senaristlerden geri planda kalmayı kabul etmeye mecbur kaldıysa, bunun tek nedeni piyasanın katı yasaları değildir. Bunun nedeni aynı zamanda sinemanın sanatsal doğasının kalbinde yer alan karar verilemezliktir. Sinema seküler bir sanat fikrinin hem gerçekleştirilmesidir hem de fiilen çürütülmesidir. Sinema arkadan gelen bir sanattır, hikâyelerin romantik bir biçim-bozumundan doğmuştur ve sinema bu biçim-bozumu klasik taklide taşıyan sanattır. Kendisini mümkün kılmış olan estetik devrimle olan sürekliliği zorunlu olarak paradoksaldır. Sinema bu devrimin ilkesini oluşturan etkin ve edilgin özdeşliğini temel teknik ekipmanında buluyor olsa bile, bu devrime yalnızca onun seküler diyalektiğine bir tur daha attırmak suretiyle sadık olabilir. Sinema sanatı, yalnızca sanatını endüstrinin önerdiği hedeflerin karşısına koymaya ampirik olarak mecbur edilmemiştir.

6 Sanat ve ticaretin bu diyalektiğine en keskin biçimini veren kişi Serge Daney'dir. Bilhassa *L'exercice a été profitable, Monsieur* (Paris, POL, 1993) ve *La Maison Cinéma et le Monde* (Paris, POL, 2001) kitaplarına bakınız. Bu konuda bakınız: J. Rancière, "Celui qui vient après. Les antinomies de la pensée critique", *Trafic*, nº 37, printemps 2001.

Bu karşıtlık daha içsel bir başka karşıtlığı gizli olarak dışa vurmaktadır. Köleliğine karşı çıkmak için sinema her şeyden önce kendi efendiliğine karşı çıkmak zorundadır. Sinemanın sanat usulleri onun doğal güçlerine karşı çıkan dramaturjiler inşa etmelidir. Teknik yapısından sanatsal istidadına dek, hat düz değildir. Sinematografik masal engellenmiş bir masaldır.

Öyleyse kuşkusuz görme makinesinin teknik yapısı ve sinematografik sanat formları arasında bir devamlılık olduğu tezini hatırlatmalıyız. Yönetmenler ve teorisyenler sinema sanatının masallarının ve formlarının sinematografik aracın özünü ifade ettiği noktada sinema sanatının mükemmelliğe ulaştığını ileri sürmüşlerdir. Bir kaç örnek figür ve önerme bu özdeşleştirme hikâyesini belirginleştirir: Daha André Bazin'in teorisinin merkezinde değilken ve çağdaş sistematizasyonları[7] henüz esinlemiş değilken Deleuze'ün, Epstein'ın ya da Eisenstein'ın neslini büyülemiş olan –Chaplin'in ya da Keaton'ın– gülünç otomatı; Rossellini'nin kamerasının "manipüle edilmemiş şeylere" bakışı; sinematografik otomatizmi teatral ifadenin yapaylığına karşıt biçimde konumlandıran Bresson'un "model" pratiği. Bununla birlikte bu dramaturjilerin hiçbirinin mahsusen sinemaya ait olmadığı ya da daha ziyade ona ait olsalar bile bunun bir engelleme mantığının gerçekleştirilmesi yoluyla olduğu gösterilebilir. André Bazin parlak bir şekilde, Şarlo'nun jestler bütününün sinematografik varlığın, yani selüloid bant üzerine gümüş tuzlarınca sabitlenmiş formun ete kemiğe bürünmesi olduğunu göstermeye çalışmıştı[8]. Fakat gülünç otomat sinemadan evvel de zaten oluşturulmuş estetik bir figürdü, geleneksel psikolojiye meydan okuyan saf bir gösteri karakteriydi.

Ve gülünç otomatın sinemada teknik otomatın cisimleşmesi olarak iş görmediğini, daha ziyade onun tüm masallar için temel bir düzen bozma aracı olarak iş gördüğünü, onun modern romanesk yazıya özgü edilgen-hale gelişin hareketli imgelerin sanatındaki bir eşdeğeri olarak iş gördüğünü de

7 Bakınız, örneğin Thérèse Giraud'nun burada savunulan teze karşıt bir tez ileri süren yapıtı: *Cinéma et technologie* (Paris, PUF, 2001).

8 "Bir 'karaktere' sahip olmaktan ziyade [...], Şarlo sadece vardır. Şarlo ortokromatiğin gümüş tuzlarının içine basılmış siyah beyaz bir şekildir" (André Bazin, "Le Mythe de M. Verdoux", içinde A. Bazin ve É. Rohmer, *Charlie Chaplin*, Paris, Éditions du Cerf, 1972, s.38). André Bazin'in analizi kuşkusuz Chaplinvarî karakterin sinematografik varlıkla bu onto-teknolojik özdeşleştirilmesiyle sınırlı değildir, fakat bu özdeşleştirmenin damgasını fazlasıyla taşır. *Modern Zamanlar*'ın ya da *Diktatör*'ün Charlie Chaplin'in elini ve düşüncesini fazlasıyla görünür kılmak suretiyle Şarlo'nun "ontolojik" doğasını yıkan "ideolojisi"ne Bazin'in karşı olması da buradan ileri gelmektedir.

eklemeliyiz. Gülünç beden aslında eylemleri ve tepkileri daima aşırı ya da hatalı olan, durmadan aşırı güçsüzlükten aşırı güce geçiş yapan bedendir. Örneğin Keaton'ın kahramanı zaten çoktan mağlup olmuş bir bakış ve hiçbir şeyin durdurmadığı bir hareket arasında daima bölünmüş haldedir. Kendisinden kaçan şeyleri açıkça gören kişidir o. Ve öte yandan o daima, direnç göstermeden hemencecik gidiveren hareket halindeki kişidir de, tıpkı sürücüsü çoktan düşmüş olan bir motosikletin gidonu üzerinde, tek bir hat boyunca tüm engelleri aşarak gittiği şu *Sherlock Junior* epizodunda olduğu gibi. Gülünç beden neden sonuç, eylem tepki zincirlerini bozar, çünkü bizzat hareketli görüntünün unsurlarını çelişki içine sokar. Sinema tarihi boyunca, gülünç bedenin bir masalı bir başka masala dönüştürmeye elverişli bir dramaturjik makine gibi iş görmeye son vermemiş olması işte bu yüzdendir. Gülünç olanın mekaniğinin aksiyon filminin mantığını ters çevirmeye yaradığı Kitano'nun filmleri günümüzde hâlâ buna tanıklık etmektedir. İradelerin şiddetli bir karşılaşması orada, hızlandırma yoluyla, tüm ifade özelliğinden azade olmuş saf bir aksiyonlar ve reaksiyonlar mekaniğine ulaşmıştır. Bu otomatik hareket daha sonra aksiyon ve reaksiyon arasında büyüyen mesafenin, gerilmenin karşıt ilkesinden etkilenir, öyle ki saf temaşa halinde hükümsüz hale geleceği bir noktaya dek ulaşır. *Hana-Bi*'nin sonunda, tümüyle seyirciye dönüşen polisler eski iş arkadaşlarının intiharını seyrederler –tam da kum ve dalgaların kayıtsızlığı içinde titreşen bir ses gibi algılanan bir intihardır bu. Gülünç otomatizm masalın mantığını, Deleuze'ü izleyerek saf optik ve ses durumları adını verebileceğimiz bir noktaya götürür. Fakat bu "saf" durumlar imgenin yeniden bulunan özü değildirler, sinematografik sanat bu saf durumların güçlerinin engellenmesini organize eder ve işte onlar bu operasyonların ürünüdür.

"Saf" durumun daima bir operasyonlar bütününün neticesi olması, belki de André Bazin'in ve Gilles Deleuze'ün okumalarıyla belirli bir mesafede olmak pahasına, Rossellini'nin dramaturjisinin bize açıkladığı şeydir aynı zamanda. Bazin Rossellini'de büyük başıboşluk masalları içinde, varlıkların tinsel gizini sezinlememize imkân tanıyan küçük işaretleri tutkuyla takip etmek üzere otomatik makinenin temel istidadının gerçekleştirilmesini görür. Deleuze için ise, Rossellini kafası karışmış bireylerin artık cevabını bilmedikleri durumlarla karşılaştıkları, harap olmuş savaş sonrası Avrupa'nın gerçekliğini dile getiren, saf optik ve ses durumlarının yönetmenidir tam anlamıyla. Ama Rossellini'nin sahneye koyduğu anlatısal seyreltmeli durumlar "tepki göstermenin imkânsızlığının", hoş görülemez gösterilere katlanmanın ve bakışı ve eylemi düzenleme yeteneksizliğinin durumları değildir. Bunlar daha ziyade yönetmenin anlatısal zincirlemenin normal hareketinin

üzerine bir *çağrı* masalı tarafından kumanda edilen bir başka hareketi yerleştirdiği deneysel durumlardır. *Roma, Acık Şehir*'de Pina ölümcül bir düşüşle tamamlanacak olan gülünç hareket tarzıyla başlayan bir koşuşla, nişanlısını götüren kamyonun arkasına atılmak üzere, normalde onu tutması gereken bir dizi askeri yarıp geçtiği zaman, bu hareket hem anlatısal durumun görünürlüğünün hem de aşkın ifadesinin ötesine geçer. Bu tıpkı *Almanya Sıfır Yılı*'nda Edmund'un amaçsız koşusunu sona erdiren boşluğa düşüş olayının, maddi yıkıntıya ve 1945 Almanyasının ahlâkına karşı tüm reaksiyon(suzluk) aşaması gibidir. Bu hareketler ne kurgusal bir amaca doğru yönlendirilmişlerdir ne de katlanılamaz bir durum tarafından yollarından saptırılmışlardır. Onlar bir başka hareketin zorlamasıyla başka bir yöne çevrilmişlerdir. Yalnızca serbest düşüş halinde düşebilecekleri bir hareketten diğerine ve bir yerçekiminden bir başkasına geçmeyi Rossellini'nin karakterlerine buyuran şey, dinsel plandan sanatsal plana transfer edilmiş olan bir çağrı dramaturjisidir. Bu hareket kurgusal bir dramaturjiyi ve plastik bir dramaturjiyi çakıştırmaktadır. Fakat bu biçim ve içerik birliği olaylara ilişkin "manipüle edilmemiş" bir görüş üreten bir sinematografik araç özü oluşturmaz. Karakterin bir emre mutlak tabiiyetini ve en aşırı özgürlüğünü örtüştüren bir dramaturjinin ürünüdür bu birlik. "Sensori-motor şemanın kırılmasının" mantığı güçsüzlüğün ve gücün aşırılığının bir diyalektiğidir.

Bresson'un "sinematografi"sinde iş başında bulduğumuz şey işte bu diyalektiktir. Bresson onu şu çift içinde özetleyebilirdi: buyrulan jest ve tonlamaları mekanik olarak üreten edilgen "model" ve perdeyi dokunulmamış bir tuval gibi kullanan ve modelin sağladığı "doğa parçalarını" bir araya getiren montajcı-ressam-yönetmen. Fakat sinematografın sanatını, anlattığı hikâyelerden ayırmak için daha karmaşık bir dramaturji gerekir. Bir Bresson filmi aslında daima bir tuzağın ve bir iz sürmenin sahnelenişidir. Kaçak avcı [*Mouchette*], haydut [*Rastgele Balthazar*], terk edilmiş âşık [*Boulogne Ormanı Kadınları*], kıskanç eş [*Yumuşak Bir Kadın*], hırsız ve komiser [*Yankesici*] kurbanın takılması için ağlarını sererler. Sinematografik masal, sanatının özünü iradenin iş başında olduğu bu senaryolara engeller oluşturarak gerçekleştirmek zorundadır. Fakat bu uyuşmazlık yalnızca görsel fragmantasyonun peşin hükümlerinden ve modelin edilginliğinden gelemez. Bunlar aslında avını bekleyen avcının iz sürmesi ve "modelin" hakikatini yakalamak isteyen yönetmenin iz sürmesi arasında bir ayırt edilemezlik çizgisi çizerler. Bir karşıt-mantığın avcıların bu görünür suç ortaklığının karşısında yer alması gerekir. Avı avcıya götüren ve sinematografik masalı canlandırılan hikâyeye götüren şey her şeyden önce bir kaçış –bir boşluğa düşüş– çizgisidir: bir pencerenin açılmasıyla çarpan bir kapı ve bir ipek

eşarbın dalgalanması [*Yumuşak Bir Kadın*], boğulacağı göle varıncaya dek bir sokak çocuğunun attığı taklalar [*Mouchette*] ilk ya da son karşıt-hareketi damgalarlar ki, avlar avcılardan bu karşıt-hareket sayesinde kaçmaktadır. Bu sekansların güzelliği görünürün orada anlatısal anlamlandırmaya kattığı karşıtlıktan ileri gelir: rüzgârda yükselen bir örtü hayatı terk etme kararıyla düşmekte olan bir bedeni gizler, bir yokuşta yuvarlanan çocuğun oyunu bir ergenin intiharını gerçekleştirir ve yadsır. Eklenen bu sekanslar tarafından engellenmiş olan yönetmenler her ne kadar karanlık senaristler değilseler de, Dostoyevski ve Bernanos karşıt-hareketi daha iyi anlamamızı sağlamaktadırlar ki, sinemayı görsel özünün basit bir gerçekleştirilmesinden uzaklaştıran şey bu karşıt-harekettir. Sesin rolünün bu karşıt-etki mantığı içinde düşünülmesi gerekir. Bresson'un filmlerinin "donuk" denilen sesi "model"den sökülen hakikatin yegâne ifadesi olmaktan tümüyle başka bir şeydir. Bu ses daha radikal olarak sinemanın edebiyatın projesini alt üst etmek suretiyle tamamına erdirme yoludur. Bu yol eylem düzenlerine ve arzu çatışmalarına engeller çıkarmak amacıyla görünürün büyük edilgenliğini edebiyata nüfuz ettirir. Görüntünün edebi katkısı bir anlam kesintisidir. Sinema yalnızca oyunu alt üst ederek, tam tersine görünür olanı söz ile oyarak güç elde edebilir. Bresson'da karakterlerin klasik ifadesine karşılık gelen muhtelif tonlamalar şu "düz sesin" içinde erir, işte o düz sesin yaptığı şey de budur. "Saf sinemanın" örnek temsilcisinin sanatını paradoksal olarak belirleyen şey, ressamın kadrajından ve montajcının konstrüksiyonundan çok bu sesli keşiftir. Romanesk anlatıyı kesen görüntüye bu ses karşılık gelir. Bu ses görüntüye hem beden vermekte hem de görüntüden bedeni uzaklaştırmaktadır. O, engellenmiş bir edebi söz gibidir: Bu ses bedenleri mahrum bırakır ve buna karşılık bedenler de onun doğasını bozarlar. Böylece bedenlere verilen şey anlatısal sesin nötralitesidir. İronik biçimde, Bresson'un sinematografik sanatını karakterize eden bu ses, Maeterlinck'e göre Ibsen'in diyaloglarında yaşayan şu –Bilinmeyen, İnsandışı– "üçüncü karakterin" sesi olarak daha önce tiyatroda tasarlanmıştır.

Masalları ve formları kendi özünden doğan saf bir sinemanın büyük figürleri böylece bize yalnızca ikiye bölünmüş ve engellenmiş masalın örnek versiyonlarını sunar: bir sahneye koyuşun sahneye koyulması, eylemlerin ve planların zincirlenişine tesir eden karşı-hareket, görüntüyü hareketten ayıran otomatizm, görünürü oyan ses. Ve araçlarıyla birlikte bu sinema oyunları, edebi masalla, plastik formla ya da teatral sesle ancak bir değiş tokuşlar ve evirtimler oyunu içinde uzlaşırlar. Sinematografik sanatın imkânlar alanını kuşatma iddiasını hiçbir şekilde taşımaksızın, burada bir araya getirilen metinlerin tanıklık etmek istediği şey de işte bu oyunların çokluğudur.

Bazıları sinematografik masalın paradokslarını tüm radikallikleri içinde sunmaktadırlar: Eisenstein'ın bir fikrin –komünizm fikrinin– doğrudan, yeni etkiler taşıyan görüntü-işaretlere çevrilmesi olayını geçmiş zamanlardaki masalların karşısına koyan sinema eğilimi; ya da hatta Molière'in *Tartuffe*'ünün Murnau tarafından sessiz filme dönüştürülmesi. ***Genel Çizgi*** [***The General Line***] birinci programı gerçekleştirmek ve yeni sanatın gösterimini yeni kolhozcu ve mekanize dünya ile eski köylü dünyası arasındaki politik karşıtlıkla özdeşleştirmek ister. Fakat bunu ancak yeni sanatın diyonizyak figürleri ve eski kendinden geçişler ve batıl itikatlar arasındaki en gizli estetik suç ortaklığını iki katına çıkarmak suretiyle başarabilir. Murnau'nun sessiz *Tartuffe*'ü ise "dönüştürme işlemini" söyle gerçekleştirir: Molière'in entrikacısını gölgeye çevirir ve fetih işlemini de Elmire'in, esine musallat olan gölgeyi kovmak için yürüttüğü görünürlük kavgasına çevirir. Fakat böylece sahtekârın anlaşılmazlığı yoluyla uzaklaştırılması gereken şey bizzat sinematografik gölgenin gücüdür. Nicholas Ray'in ***Gece Yaşarlar'ında*** görselleştirdiği metne sinema çok açık biçimde engeller çıkarır. Bu filmde görsel parçalanma, "bilinç akısının" algısal sürekliliğini bozmak için metoniminin poetik güçlerinden yararlanır. Öte yandan 1930'lu yılların romanı ise tam tersine bu "bilinç akısı" yoluyla hareketli görüntünün duyusallığını kendine mal ettiğini düşünmekteydi. Fakat en klasik sinematografik formlar bile, birbirine iyi zincirlenmiş eylemlerin, iyi biçilmiş karakterlerin ve iyi birleştirilmiş görüntülerin temsili geleneğine en sadık sinematografik formlar bile, sinematografik masalın sanatın estetik rejimine aidiyetine işaret eden bir mesafenin tesirini taşır. Anthony Mann'ın westernleri buna tanıklık etmektedir. Onlar sinematografik türlerin en fazla kodlanmış örneklerini temsil ederler ve öyküleyici ve popüler bir sinemanın kurmaca hakkındaki tüm taleplerine boyun eğerler, fakat bununla birlikte özsel bir mesafe yakalarını bırakmaz. Zira tam da algıların ve jestlerin zincirlenişinin kusursuzluğu yoluyla, karakterin eylemleri normal olarak eyleme anlam veren şeyden, yani etik değerlerin sabitliğinden ve onları asan arzu ve düşlerin taşkınlığından uzaklaştırılmaktadır. Böylece arzunun ve yasanın ihtilaflarının öyküsünde sarsıntıya yol açan şey aksiyonun ve reaksiyonun "sensori-motor semasının" mükemmellestirilmesidir ki, bu ise iki algısal uzayın karsılasmasını aksiyon ve reaksiyonun yerine geçirmek suretiyle gerçeklestirilir. Sinemada sahneye koyma adı verilen seyin değişmez ilkesi iste sudur: eylemin yönetiminin ve amaçların rasyonalitesininin yerine iki görünürlüğün ya da görünür ve hareket arasındaki iki ilişkinin ayarsızlığını koymak, onların yerine (hem amaçların takibinde senaryoya uyan hem de onu tahrif eden bir karakterin dayattığı) görsel yeniden-çerçevelemeleri ve anormal hareketleri koymak ve eylemin yönetimini ve amaçların rasyonalitesini engellemek.

Burada bu figürün şu iki klasik cisimlenişiyle karşılaşmak bizi şaşırtmayacaktır: çocuk [*Moonfleet*] ve psikopat [*M – Bir Şehir Katilini Arıyor, Şehir Uyurken*]. Sinemada çocuk iki konum arasında salınır: mutabık kalınmış bir rol yelpazesinde, o ya şiddet dolu bir dünyanın kurbanı ya da ciddiye alınan bir dünyanın muzip gözlemcisidir. *Moonfleet*'deki yönetmen çocuk estetik figürü, dikkat çekici biçimde bu alelade temsili figürlerin karşısında yer alır. Bu çocuk kendi senaryosunu dayatmanın peşindedir ve onu saf kurban konumuna yazgılı kılan hilelerin görsel oyununu ve entrikaların anlatısal oyununu görsel olarak yalanlamanın peşine düşmüştür. Amaçların rasyonel bir biçimde takibinin ötesine geçen inatçılık öyle bir özelliktir ki, onun sayesinde sinemadaki psikopat, suçlunun hem avcı hem av olduğu iz sürme senaryolarının düzenini bozar. İnatçılık sinemayı taşıyan eylem ve tutku eşitliğini sapkınlığıyla iki misline çıkarır. Böylece *M – Bir Şehir Katilini Arıyor*'daki katil kendisini yakalayan ve ele geçirecek olan çifte iz sürme oyunundan -polisler ve haydutlardan- özgün hareketinin otomatizmi yoluyla görsel olarak kaçar. Zira haritalar üzerine daireler çizen ve sokak köşelerine gözlemciler yerleştiren avcılarından farklı olarak, o katil rasyonel bir amacın peşinden gitmez ve ne yapıyorsa onu yapmayı sürdürür: bir başka küçük kızın yanında bir an düşüncelere dalmış mutlu bir kişi görünümü alsa da, bir çocuğun bir vitrinde yansıyan bakışıyla karşılaştığında, anonim bir aylağın kaygısızlığından avcının mekaniğine geçer. Katilin ve vaat kurbanının bir mutluluğu paylaşarak oyuncakçı dükkânının vitrinine baktığı plan *Yumuşak Bir Kadın*'daki süzülen örtüyle ve *Mouchette*'deki kaymalarla, ayrıca *Sherlock Junior*'ın düz koşusuyla, Mann'ın westernlerinde James Stewart'ın mükemmel ve kayıtsız jestleriyle ya da *Genel Çizgi*'deki boğa düğünlerinin mitolojik neşesiyle aynı karşıt-etki mantığına aittir.

Belge ve kurmaca, angaje yapıt ve saf yapıt arasındaki sınırları ortadan kaldıran şey işte bu mantıktır. Böylece Eisenstein'ın komünist filminin plastik çılgınlığı Emma Bovary'nin penceresi başındaki "planındaki" kayıtsızlıkla aynı hülyaya katılır ve bu kayıtsızlık angaje bir belgeselin görüntüleriyle bağlantılı hale gelir. *Listen to Britain*'de Humphrey Jennings dalgaların üzerinde bir gün batımını sakince seyreden iki kişinin arkasına kamerasını güneşe-karşı yerleştirdiğinde durum böyledir. Daha sonra bir kadraj hareketi onların görev ve kimliklerini bize gösterecektir: onlar olası bir düşmanın gelişini gözlemleyen iki sahil güvenlik görevlisidir. Bu film sinematografik masala özgü karşıt-etkinin en aşırı kullanımını sunar. 1941 yılında İngiltere'yi savaşa desteğe çağırmaya yönelik olan bu film aslında bize kuşatma altında olan ve kendini savunmak için askeri olarak seferber olmuş bir ülkenin tam da zıddını gösterir. Askerler yalnızca boş vakitlerinde ortaya çıkar -uzak

diyarlardan bahseden bir şarkı söyledikleri bir tren kompartımanında, bir balo ya da konser salonunda, ya da bir geçit töreni esnasında- ve kamera kaçamak bir görüntüden kaçamak bir görüntüye kayar: akşam vakti, ardındaki adamın birinin bir ışığı tuttuğu ve perdeyi çektiği bir pencere, çocukların çember oluşturup dans ettiği bir okul avlusu ya da batan güneşi seyreden iki kişi. Paradoksal politik tercih –savaşına destek istemek için bir ülkeyi barış halinde göstermek– sinematografik masala özgü paradoksun örnek bir kullanımı yoluyla gerçekleştirilir. Zira filmin birbirine zincirlediği bu barış anları -bir pencerenin arkasında sadece bir an görünen bir yüz ve bir ışık, batan güneşte sohbet eden iki adam, bir trendeki bir şarkı, dansçıların dönüşü- eylemlerin ve olguların inşa edilmiş gerçeğe benzerliğine çıplak gerçekliği, yani yaşamın anlamdan yoksun gerçekliğini katarak, kurmaca filmleri tanımlayan şu askıya alma anlarından başka bir şey değildir. Bu askıya alma anlarını/gerçeklik anlarını, masal normalde eylem sekanslarıyla değiştirir. Onları böylece izole etmek suretiyle bu tuhaf "belgesel", temsili sanata özgü gerçeğe benzeyen eylem ve estetik sanatın amblematiği olan nedensiz yaşam arasındaki bu değiş-tokuş oyununun olağan kararsızlığını ortaya koyar.[9] Olağan biçimde, sinematografik kurmacanın sıfır noktası, ikisinin bütünleyiciliğidir, eylemin mantığının ve gerçeğin etkisinin çifte onaylanmasıdır. Sanatsal masal çalışması ise, aksine onların değerlerini çeşitlendirir, mesafelerini artırır ya da azaltır, rollerini ters çevirir. Belgesel denilen filmin ayrıcalığı gerçeğin ***duygusunu*** üretmeye mecbur olmadan, bu gerçeği problem olarak inceleyebilmesinde ve eylem ve yaşamın, anlamın ve anlamsızın değişken oyunlarını daha özgürce deneyimleyebilmesinde yatar. Bu oyun Jennings'in belgeselinde sıfır noktasında bulunmaktadır, öte yandan Chris Marker post-sovyetik mevcudiyetin imgelerini birçok türden "belge" ile birlikte örmek suretiyle ***Son Boşlevik***'i meydana getirdiğinde bu oyun bambaşka bir karmaşıklık kazanır: 1913'de kendini gösteren imparatorluk ailesinin görüntüleri ve Stalin'in güçlük çeken traktörcülere "yardım eden" benzerinin görüntüleri; Alexandr Medvedkin'in kino-tren'inin rafa kaldırılmış röportaj-filmleri, saklanmış komedileri ve baskı altında Stalinci liselerin görkemli geçit törenlerine adanmış filmleri; Medvedkin'in yaşamının tanıklarıyla röportajlar, ***Potemkin Zırhlısı***'ndaki yaylım ateşi ve Bolşoy sahnesindeki Masumun iniltisi. Filmi Alexandr Medvedkin'e altı "mektup" oluşturmaktadır, bu mektuplarda yönetmen görüntüleri ve işaretleri diyaloğa sokmaktadır ve şunları icat edilmiş hikâyelerin tüm canlandırıcılarından

9 Bu filmin daha ayrıntılı bir analizi için, "L'Inoubliable" başlıklı metnime gönderiyorum, *in* J. L. Comolli ve J. Rancière, *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

daha iyi ortaya koymaktadır: görüntülerin ve işaretlerin çok değerliliğini, geçmiş zamanlardaki hadiseler karşısında estetik çağda kurmacanın yeni formlarını oluşturan ifade değerleri arasındaki –konuşan görüntü ve suskun kalan görüntü arasındaki, görüntü oluşturan söz ve muamma oluşturan söz arasındaki– potansiyel farklılıkları.

Fakat böylece tarihin belgeleriyle birlikte yeni entrikalar keşfeden belgesel kurmaca tarihin ve karakterin, çerçevelemenin ve birbirine zincirlemenin ilişkisi içinde görünürün, sözün ve hareketin güçlerini birleştiren ya da birbirinden ayıran sinematografik masalın çalışmasıyla olan ortaklığını onaylamaktadır. Yenilenmiş ortodoks şatafatın renkli görüntülerinin gölgesinde Odessa'nın merdivenlerindeki yaylım ateşine dair "sahte" görüntülerin ve Stalinci propaganda filmlerinin üstünden geçen Marker'ın çalışması, pop çağında Marksizmin Maocu teatralizasyonunu sahneye koyan ve "postmodern" çağda da sinemanın ve yüzyılın birbirine dolanmış hikâyesinden fragmanları bir araya getiren Godard'ın çalışmasıyla uyum içine girmektedir. Fakat Marker'ın çalışması aynı psikopat katil avı masalanı görünürün iki farklı çağında yeniden sahneye koyan Fritz Lang'ın çalışmasıyla da bir araya gelmektedir. Lang bu masalı ilk olarak *M – Bir Şehir Katilini Arıyor*'da sahneye koyar. Bu filmde haritalar ve büyüteçler, envanterler ve de karelerle küçük bölgeler oluşturmak katili izlemeye ve teatral bir mahkemenin huzuruna getirmeye yarar; ikinci olarak ise [*Şehir Uyurken*'de] sahneye koyar. Burada ise tüm bu önceki aksesuarlar ortadan kaldırılmıştır ve onların yerine tek bir görme makinesi koyulmuştur. Bu görme makinesi hayali bir yakalamayı gerçek bir yakalamanın silahına dönüştürmek amacıyla gazeteci Mobley'in katilin "karşısına" kurduğu televizyondur. Televizyon kutusu, büyük sanatın ölümüne işaret eden bir "kitle tüketim" aracı değildir. Daha derin olarak, daha ironik olarak, mimetik mesafeyi ortadan kaldıran ve doğrudan duyulur mevcudiyetin yeni sanatının panestetik projesini kendi tarzında gerçekleştiren bir görme makinesidir. Bu makine sinemanın gücünü değil "güçsüzlüğünü" ortadan kaldırır. Sinemanın masallarına hayat vermeyi sürdüren engelleme çalışmasını ortadan kaldırır. Ve yönetmenin işi bu oyunu (ki bu oyun sayesinde televizyon sinemayı "tamamlamaktadır") bir kez daha ters çevirmektir. Çağımızda çoktandır devam eden bir sızlanma var. Bu sızlanma bizden, bilgi ve reklam makinesinin içinde görüntülerin programlanmış bir şekilde ölümüne tanık olduğumuzu ifade etmemizi istiyor. Burada ise aksi yönde bir bakış açısı seçilmiştir: görüntülerin sanatı ve düşüncesinin kendilerini engelleyen şeyden beslenmeyi nasıl da bırakmadığını göstermektir söz konusu olan.

1. BÖLÜM

Görünürün Masalları: Tiyatro Çağı ve Televizyon Çağı Arasında

Eisenstein'ın Çılgınlığı	29
Sessiz Tartuffe	39
Bir İnsan Avından Bir Başkasına: İki Çağ Arasında Fritz Lang	51
Çocuk Yönetmen	69

EİSENSTEİN'IN ÇILGINLIĞI

Eisenstein tiyatrodan sinemaya geçişi hakkındaki, tiyatro çağından sinema çağına geçiş hakkındaki her şeyi iki anekdotla söyleyebileceği iddiasındadır. İlk anekdotda bize Proletkült tiyatrosundaki son yönetmenlik deneyimini anlatır. Bu çerçevede, Tretyakov'un *Gaz Maskeleri* oyununun prodüksiyonunu gerçekleştirmiştir. Ve bu piyesi, piyesin seslendiği halka piyeste bahsedilen mekânlarda gösterme fikrini benimsemiştir. Dolayısıyla *Gaz Maskeleri* gerçek bir gaz fabrikasında takılmıştır. Ve Sergey Mikhailoviç'in dediğine göre fabrikanın gerçekliği sahneye koyma projesini istila etmiştir, sahne performanslarının doğrudan jestlere ve çalışmanın teknik operasyonlarına benzetilebilir olduğu bir devrimci tiyatro projesini daha geniş bir biçimde kuşatmıştır. Çünkü yeni fabrika ve çalışma kendilerine uygun, yeni bir sanat talep etmiştir.[1]

Öncelikle olay yalın görünüyor: Sovyetik çalışmanın gerçekliği temsilin eski mucizelerine uymuyor. Bununla birlikte bir başka anekdot (hikâyecik) durumu derhal karmaşıklaştırmaktadır. Yine Proletkült tiyatrosunda, Ostrovski'nin bir piyesinin hazırlanması esnasında, provalarda hazır bulunan bir sokak çocuğunun yüzü yönetmenin dikkatini çekiyor. Bu yüz tıpkı bir ayna gibi sahnede temsil edilen tüm duygu ve eylemleri taklit etmektedir. Buradan tümüyle başka bir proje doğar: çocuğun yüzünde *mimesis*in mutlak egemenliği okunur, ama yeni yaşamın yararına sanatın yanılsamalarını imha ederek bu mutlak egemenliği ortadan kaldırmak söz konusu olmayacaktır. Aksine onun ilkesini yakalamak, mekanizmasını parçalarına ayırmak gerekecektir, hem de mime-

1 S. M. Eisenstein, "Through Theatre to Cinema" (1934), in *Film Form*, trad. Jay Leyda, Cleveland, Meridian Books, 1957, s.8. [Türkçesi: Sergey M. Eisenstein, *Film Biçimi*, Çev. Nijat Özön, Payel Yayınevi, Nisan 1985.]

sisin yanılsatıcı güçlerinin eleştirel bir şekilde gösterilmesi için değil, fakat onu rasyonalize etmek ve kullanımını en iyi hale getirmek için.[2] Çünkü *mimesis* iki şeydir. Mimesis, kendisi vasıtasıyla bir sözün, bir tutumun, bir imgenin kendi benzerini çağırdığı psişik ya da sosyal bir güçtür. Ve mimesis belirli bir sanat rejimidir de, söz konusu gücü türlerin yasaları içinde, hikâyelerin inşası içinde, eylemlerini sürdüren ve duygularını ifade eden karakterlerin temsili içinde çerçeveye sokan rejimdir mimesis. Dolayısıyla yeni yaşamın inşasının gerçekliğini, günümüzün egemen ruhuna göre eski masal ve görüntülerle tümüyle karşıtlaştırmak gerekmiyordu. Bununla birlikte, *mimesis*'in psişik ve sosyal gücünü sanatın mimetik rejiminin çerçevelerinden çekip almak gerekiyordu. Buradaki amaç bu gücü, mimetik sanatın karakterlerle özdeşlemeye ve hikâyelerdeki baht dönüşlerine emanet ettiği etkileri, özel bir duyusallaştırma modu içinde doğrudan üretecek olan düşüncenin gücüne dönüştürmekti. Hikâye ve karakterlerle özdeşleştirmenin bu geleneksel etkilerinin yerine, sanatçı tarafından programlanmış etkilerle doğrudan bir özdeşleşmenin konulması gerekiyordu. Dolayısıyla yalnızca yeni yaşam formlarının inşasını *mimesinin* etkilerinin karşısına koyan kişilerin karşısına Eisenstein üçüncü bir yol çıkarıyordu: *estetik* bir sanat: idenin artık özdeşleşmeyi, korku ya da acımayı uyandıran bir entrikanın inşası içinde değil, fakat doğrudan özgün duyusal bir formun içinde dile geldiği bir sanat.

Sinema bu sanatın örnek formuydu. Fakat terimlerle ilgili olarak asla yanılgıya düşmemek gerekiyor. Sinema adı basitçe bir görüntü üretim usulünü belirtmez. Bir sanat bir maddi mesnedin ve belirli etkileyici araçların canlı kullanımından başka bir şeydir. Bir sanat, bir sanat idesidir. Eisenstein'ın bir denemesi "sinematografisi olmayan bir ülkenin sinema" sından[3] bahsederken bunun altını çizmektedir. Bu ülke onun için Japonya'dır. Sinemanın özünü, Japon sinemasının dışında, Japon sanatında her yerde bulabileceğimizi söyleyecektir. Sinemanın özünü haikuda, resimde ya da kabukide, Japon dilinin ideogrammatik prensibini icra eden tüm sanatlarda buluruz. Sinematografik sanatın prensibi aslında ideogrammatik dilin prensibidir. Fakat bu dilin

2 S. M. Eisenstein, *Mémoires*, trad. Jacques Aumont, Paris, UGE, coll. "10/18", 1978, t. 1, s. 236-239.

3 "Le principe du cinéma et la culture japonaise" (1929), *Le Film, sa forme et son sens*, trad. sous la direction d'A. Panigel, Paris, Christian Bourgois, 1976, s.33-45.

kendisi ikilidir. İdeogram iki görüntünün karşılaşmasıyla meydana gelen bir anlamlandırmadır. Bir araya gelen su ve göz görüntülerinin gözyaşı anlamını oluşturması gibi, bir düzlemdeki görsel iki planın ya da iki unsurun çarpışması da, temsil edilen unsurların mimetik değerine karşı, bir anlam oluşturur; idenin doğrudan görüntülere yerleştirildiği, ancak idenin görüntülere karşıtların birliğinin diyalektik ilkesine göre yerleştirildiği bir söylemin unsurunu oluştur. "İdeogrammatik" kabuki sanatı bedenin davranışlarının parçalanmasını karakterin bütünlüğünün karşısına koyan ve çatışmalı ifadelerin çarpışmasını duyguların mimetik ifadesinin "farkları"nın karşısına koyan montaj ve çatışkı sanatıdır. Ve sinematografik montaj bu dil gücünü miras olarak alır. Fakat ideogram füzyonel bir dilin, substratlar ve duyusal bileşenler arasındaki farkı tanımayan bir dilin unsurudur aynı zamanda. Ve sinema da, kendi görüntüsüyle, füzyonel bir sanattır, görsel ve sesli unsurları aynı "tiyatro-birimine" indirgeyen sanattır. Bu "tiyatro-birim" belirli bir sanatın ya da anlamın unsuru değildir, fakat o "uyaranın insan beyninin hangi kanallarından geçtiği konusu bir yana, insan beyninin bütünsel kışkırtılmasının"[4] bir uyaranıdır [*stimulus*]. Bir başka deyişle, Japon "tiyatrosu" yeni "sinema"ya programını sağlar ki, bu program sanata özgü unsurların "dilini" inşa etme programıdır. Bu dilin etkide bulunacağı beyinler üzerindeki doğrudan etkisi, hem görüntülerin dili içinde fikirlerin kesin iletimi olarak, hem de bir duyumsal uyarıcılar kombinasyonu yoluyla duyusal bir durumun doğrudan değişmesi olarak çifte biçimde hesaplanabilir. Sinematografı olmayan bir ülkenin tiyatrosunun, tiyatro çağından sinematografın çağına geçen bir ülkeye yol gösterişi işte böyledir.

Öyleyse "tiyatrodan sinemaya geçiş" bir sanatın başka bir sanatla nöbet değiştirmesi değil, fakat yeni bir sanat rejiminin bildirimidir. Bu, onun prosedürlerinin kendinde yeni oldukları anlamına gelmez. *Potemkin*'in övülen yönetmeni kendini yazıya vakfetmenin baskısını hissettiğinde (film çevirme araçlarına ulaşma noksanlığı), montaj ilkelerinin aksine nasıl da zaten iş başında olduğunu göstermeyi deneyecektir. Yalnızca haikuda ya da kabukide değil, fakat Greco'nun tablolarında ya da Piranesi'nin çizimlerinde de, Diderot'nun teorik metinlerinde, Puşkin'in şiirlerinde, Dickens ya da Zola'nın romanlarında ve sanatın diğer birçok bildirimi içinde de zaten montaj ilkelerinin iş başında ol-

4 "La quatrième dimension filmique" (1929), *ibid.*, s. 56 (üzerinde değişiklik yapılmış çeviri).

duğunu göstermeyi deneyecektir. Sinema kendisini sanatların sentezi olarak sunar ve Père Castel'in ve Diderot'nun optik klavseni yoluyla, Wagnerci müzikal dram yoluyla, Scriabine'in renkli konçertoları yoluyla ya da Paul Fort'un kokular tiyatrosu yoluyla ütopik olarak peşine düşülen amacı maddi olarak gerçekleştirir. Fakat sanatların sentezi, sözcüklerin, müziğin, görüntülerin, hareketlerin ve kokuların tek ve aynı sahne üzerinde birleştirilmesi demek değildir. O, sanatın muhtelif duyusal formlarının ve heterojen prosedürlerinin bir ortak paydaya, ideal unsurun ve duyumsal unsurun ortak bir ilkesel birliğine indirgenişidir. Montaj sözcüğünün özetlediği şey de işte budur. Sinematografik dilde, makine tarafından yakalanan dünya görüntüsü mimetik fonksiyonundan kurtarılır, idelerin bir birleşiminin biçimbirimi haline gelir. Ancak bu soyut biçimbirim, Artaud'nun ifade ettiği bir dileğe karşılık gelen bir duyusal uyarandır. Bu dilek şöyledir: duyguları ifade eden karakterler yoluyla iletilen bir entrikanın dolayımından geçmeden, sinir sistemine doğrudan ulaşmak. Sinema, Canudo'nun söylediği gibi ışığın dili değildir. Daha açıkçası o, birleşimi bozmayı sağlayan mimetik etkinin unsurlarının mimetik olmayan bir yeniden birleşimini sağlayan sanattır; ve bunu da fikirlerin iletişimini ve duyusal etkilerin esrik bir zincirden boşanmasını ortak bir hesaba taşıyarak yapar.

Görüntülerin söyleme plastik formunu veren Apolloncu dili ve duyguların diyonizyak dili: (özellikle Rusya'da) şiirin ve tiyatronun sembolist teorileştirmelerini desteklemiş olan Nietzscheci trajedi modeli, organik ve patetik "diyalektik" çifti içinde açıkça teşhis edilebilir. Ve devrim sonrası günler bilinçdışının diyonizyak sarhoşluğunu sovyet dünyasının kurucularının ve yeni tiyatronun biyomekanikçi atletlerinin rasyonel hesabıyla bir araya getirmiştir zaten. Eisenstein yeni bir bilinci ayağa kaldırmak üzere, o bilinci "seyircinin psikolojisini bir traktör gibi" işlemesi gereken Pavlocu şartlı refleks hesaplamasıyla, kışkırtma yoluyla özdeşleştirmek suretiyle bu birliği radikalleştirir. "Organik" montajın tüm matematik kesinliğinin "patetiğin" niteliksel sıçramasına yol açtığı ve komünist idenin yayılması ve yeni bir sanat idesinin bildirimi arasındaki kusursuz uygunluğu sağladığı farz edilir.

Bu program örneğin "hikâyesi" olmayan, komünizmin kendisinden başka bir konusu olmayan *Genel Çizgi*'ye [*The General Line*] hükmetmektedir. Eisenstein'ın tüm diğer filmleri montaj araçlarını daha önce oluşturulmuş bir verinin hizmetine sokar. Kuşkusuz *Grev* filmi hiçbir tekil greve karşılık gelmeyen bir grev kavramını sahneye koyar. Tarihsel filmler ise *Potemkin Zırhlısı*'nda

Odessa'nın merdivenlerindeki yaylım ateşiyle başlamak üzere, kendi keşif bölümlerini içerirler ki, söz konusu yaylım ateşi bölümü Eisenstein'a göre maddi olarak bu merdivenlerin sağladığı kaçış duygusundan doğmuştur. Fakat bu filmlerin konusu, *Ekim* filminin konusu gibi, kurulmuş bir entrikayı, teşhis edilmeye sunulmuş sahneleri, paylaşılan etki ve amblemleri kendinde taşır. *Genel Çizgi* için ise durum aynı değildir. Orada, her türlü özdeşleştirici destekten yoksun bir fikrin saf montaj araçları tarafından dokunaklı hale getirilmesi gerekir: kolektif hale getirilen tarımın bireysel tarım üzerindeki üstünlüğü fikrinin. Eskinin (yağmur duası) ve yeninin (sütü mekanik olarak kremaya dönüştüren krema makinesi) yer değiştiren sekanslarının inşası, komünist idenin ve sinematografik sanatın gücünün eş değerliliğini ortaya koymalıdır. Ve krema makinesi sekanslarında, bizi makinenin dönüşünden birbiri ardına şüpheli, neşeli ve gölgeli haldeki yüzlere gönderen planların hızlandırılmış haldeki çoğalışı, sadece kendi başına pek az çekiciliğe sahip olan sütün konsantrasyonu olayını yüceltmeyi sağlamalıdır. Konstrüktif matematik tüm diyonizyak orjilerin yerini almak zorundadır. Fakat matematiğin bunu ancak tek bir koşulla, yani matematiğin de zaten bizzat diyonizyak olması koşuluyla yapabileceğini anlamayan var mıdır? Örnek olarak, krema makinesinin gösterilmesini ve onu metaforize eden fıskiyeleri, çağlayanları, şimşekleri takip eden şey kolhoz üyelerinin çoğalışını –temsil edilen kalabalık gösterilmeden– ekrana kaydeden soyut rakamlardır. Fakat bizzat bu soyut rakamlar ebatları dijital ilerlemeyle birlikte büyüyen ve göz kırpışları şimşeklerle ve su ve süt ışıldamalarıyla ahenkli olan plastik ve anlamlı unsurlardır. Eisenstein bu sekanslarda Malevich'in süprematist resminin bir eşdeğerini görmemizi ister. Fakat soyut bir resimden daha fazla olarak, bu sekansların tecrübemize sundukları şey, aynı zamanda sözcüklerin, ritmlerin, rakamların ve görüntülerin ortak sensoryumu da olan bir ortak dildir. Kabuki hakkındaki yorumların kartezyen düalizmin karşısına koydukları bir "hissediyorum"un ortak dilidir bu. Akli olanın ve duyulur olanın dolaysız birliğinin bu yeni dili mimetik dolayımın eski formlarının karşısında yer alır, tıpkı krema makinesinin, traktörün ve kolektivitenin mekanik mucizelerinin, Tanrı'dan ve onun din adamlarından doğanın rastlantılarına ve mülkiyetin kötülüklerine karşı çareler dileyen eski duaların karşısında yer alması. Fakat belki de karşıtlık göz yanılsamasıdır ve eski hurafelerin düzenlenmiş jestlerine karşıt olan bu tuhaf Pavlovcu Diyonisosçuluk derhal kendini karşıtına dönüşmeye bırakmaktadır. Perde üzerinde dans eden

rakamların ve şimşeklerin "soyut" coşkunluğunun yeni dünyanın matematik Dionysosçuluğunu kabul ettirmesi için, onun "eski" ile aynı sekanslar içinde zaten öncelenmiş olması, onun hurafenin saçmalığıyla daha derin bir ittifak kuruyor olması gerekir.

Aslında [yağmur duası] kafilesi sekanslarında dikkat çeken şey, yönetmen tarafından kolayca ardı ardına sıralanan karşıtlıkların "diyalektik" oyunlarından daha çok, haç ve diz çökme jestlerindeki çılgın pantomimdir. Bu pantomim (hurafenin yerini makinenin gerçek performanslarına karşı ölçülü bir dikkatin almasının gerektiği bir durumda) hurafe karşısındaki eski bir tabiiyeti ifade etmez. Bu pantomim idenin bir bedende cisimleşme gücüdür, sinema bedenin bir başka bedene dönüşümünü sağlamak için bedeni işlemleri içinde yakalamak zorundadır. Dolayısıyla montaj basit bir "çekicilik" hesaplaması yoluyla etkilerin bu dönüşümünü sağlayamaz. Bunu gerçekleştirmek için, bizzat montajın bir bedene sahip oluşu bir ideyle bir araya getirmesi gerekir. Montaj ilkesi, Eisenstein'ın *Hatıralar*'ında ifade edildiği gibi, kedinin yalnızca tüylü bir memeli değil, fakat zamanın fonundan karanlığa ve gölgelere dek, bir araya gelmiş bir hatlar birleşimi olabilmesi için, her şeyi hurafelerin algısı içinde tutmalıdır.[5] Kuşkusuz burada kışkırtmanın payını vermek gerekir Yönetmen yıllarını paradoksları ve karmaşık pistleri artırmaya zorlayan yazıyla geçirmiştir. Bununla birlikte burada bir nükteden daha fazlası vardır. 1935 yılında Eisenstein'ın formalizmini kınayan ve onu hayat dolu insanlığın değerlerini yeniden keşfetmeye davet eden kongre üyelerinin kafasına fırlatılan bu paradoks, basit bir ayak oyunu da değildir: Eisenstein onlara Wundt, Spencer ve Lévy-Bruhl'a dayanarak cevap verir, formalizm zannedilen bu şey aslında kavram-öncesi düşüncenin yeniden keşfedilen dilidir. *Genel Çizgi*'nin ya da *Potemkin Zırhlısı*'nın metaforları ya da sinekdokları Bushman dilinin parataksik yapısını ya da Polinezya doğum ritüelini yöneten dile tabidir. Sinemanın formel operasyonları, duyusal düşüncenin en derin katmanlarını ve ilkel halkların pratiklerini yöneten bilinçdışı mantık ve komünist yapıtın tümüyle bilinçli hesabı arasındaki eşdeğerliliği sağlar.[6]

Fakat sinemanın formel operasyonları bu eşdeğerliği ancak bu hurafenin duyusal etkilerini yeniden düzenleyen montajın bizzat bu hurafenin suç ortağı

5 *Mémoires, op. cit.*, t. 1, s. 59.

6 "Discours au Congrès des travaileurs du cinéma", *Le Film, sa forme et son sens* içinde, *op. cit.*, s. 132-177.

olması sayesinde sağlamaktadırlar. *Genel Çizgi*'deki genç komsomol üyesi, kolhozcular boğanın bedeninden hastalığı kovmak için ölü sığırların kafalarını çitler üzerine yerleştirdikleri zaman kafasını çevirebilir. Yönetmen hurafenin geri dönüşünü bir ara başlıkla vurgulamak suretiyle ona yardım da edebilir. Fakat sahneye koyma, kendi gücünü bu şeytan çıkarmalardan ayrı tutamaz. Bu maskelerden, ölü kafalarından, metaforlardan ve hayvan maskeli balolarından vazgeçemez. Ve kuşkusuz maskelerin ve melezlemelerin tadı Eisenstein'ın çağında ortak bir tattır. Fakat onun olağan kullanımı "eleştirel" bir kullanımdır. Dix'in resimlerinde ve Heartfield'in fotomontajlarında, ya da *You Only Live Once*'da kara kurbağaların gakladığı planda, metafor ya da maske takma insandaki belli bir insanlık dışılığı ele verir. Eisenstein'ın hayvan öyküleri ise tümüyle başka bir şey yapar. Karikatürün ötesinde ve metaforun berisinde, insanın ve insan-olmayanın ilksel birliğinin pozitif bir onaylanışına gönderir ki, orada yeni olanın rasyonel güçleri eskinin esrik güçleriyle yeniden buluşur. Genç komsomol üyesi ve yaşlı iri köylü arasındaki tırpan yarışının delice hızı, tıpkı boğa düğünlerinin sihri gibi, "yeni yaşam"ın tüm betimlemesini aşar. Onlar tam anlamıyla bir mitoloji oluşturmaktadır: belki de "Alman idealizminin en eski programının" XIX. yüzyılın şafağında sanatın hedefini yeni toplumun hedefiyle birleştirmeyi amaçladığı, o duyusal hale gelmiş akıl mitolojisinin son versiyonudur bu.

Problemin esası bu programın bizim için şüpheli hale gelmesi değildir. *Genel Çizgi*'deki süt şelaleleri ya da boğa düğünleri karşısındaki rahatsızlığımız ideolojik değil. Tam anlamıyla estetik. Gördüğümüz şeyle ilgili. Bir propaganda filmini ortaya koyarak, kendimizi ondan kurtarmak istiyoruz. Fakat bu argüman başarısız oluyor. Yalnızca filmdeki planlar Eisenstein'ın meydana getirdiği en güzel, en özgür planlar olduğu için değil. Fakat ayrıca propaganda filmleri böyle iş görmediği için. Bize gördüğümüz şeyi temin etmeleri gerekiyor, bize onu dokunsal gerçeklik olarak veren belgesel ve bize onu arzu edilen bir amaç olarak öneren kurmaca arasında tercih yapmaları gerekiyor, anlatıyı ve sembolleştirmeyi uygun yerlerine koymaları gerekiyor. Ve Eisenstein'ın sistematik biçimde bizden sakladığı şey de zaten tam olarak bu kesinliktir. "Eski"nin yasasına göre iki kardeşin sefil miraslarını paylaştığı sahneyi gözden geçirelim. Çatının samanlarını kaldırır ve izbe kulübenin kalaslarını testereyle keserler. Mülklerin "parçalanması" metaforu harfiyen yorumlanır ve sekansın sonunda sürrealist biçimde ikiye kesilmiş bir izbe kulübe görmeyi bekleriz. Bununla

birlikte gördüğümüz şey farklıdır ve birbiriyle uyumsuz iki dağarcığın üzerine dağılmıştır. Sembolik olarak testere ile kesilen kalaslar hemen tarlaları küçülten yeni çitler haline gelir. Anlatısal olarak ise kardeşin ailesi metaforun zaten bu çitleri kurmak için "kullanmış" olduğu kalasları el arabasının üzerine koyup gidecektir. Yönetmen bir ifadeyi hem lâfzi hem de mecazî anlamında almaktan ibaret olan klasik bir retorik figürü ödünç almaktadır: çift anlamlı kullanım. Çift anlamlı kullanım küçük sahneyi ve onun temsil ettiği dünyayı bir bütün olarak alır. Fakat bunu burada yalnızca unsurları ayrı bırakmak ve gözü de gördüğü şey konusunda kesinliksiz bırakmak pahasına yapar. Ünlü krema makinesi sekansının sonu da aynı karşıt-etkiyi sunar: anlatısal olarak süt krema halinde konsantre olmalıdır. Metaforik olarak ise bu kalın akışkan onunla görsel olarak çelişen bir sembolik eşdeğer tarafından öncelenir: yükselen bir su fıskiyesi, refahın sembolü. Ve Marfa'nın dizleri üzerindeki bedeni de –yağmur duası kafilesine gökyüzünden gelen suya karşıt olarak– fışkıran sıvıyla parıldayan ellerini uzatmak suretiyle ve –eski diz çöküşlerinin ardından ayağa kalkan köylünün alnındaki toprak lekelerine karşıt olarak– yanaklarında kalın krema örtüsünü taşımak suretiyle görsel olarak iki anlam taşıyacaktır. Bunlar bir tek beden için hem çok fazladır hem de çok azdır. Ayrıca filmde bir günümüz seyircisinin katlanılamaz bulacağı her şey Marfa'nın bedeninde özetlenebilir. Kolektivizmi arzulanabilir kılmaktır söz konusu olan. Ve olağan usul, bir fikri arzu edilebilir hale getirmek için onu arzu edilen ve arzu edilebilir olan bedenlere, arzunun işaretlerini değiş tokuş eden bedenlere taşıtmaktır. İdenin yararına baştan çıkarmak üzere, Marfa'nın yalnızca başını örten örtüyü kimi zaman açması değil, krema makinesinden, boğasından ya da traktöründen başka bir şeye karşı bir arzuya da, *insanî* bir arzuya da, ne kadar az olsa da, işaret etmesi gerekir. Yasayı tatlı kılmak için, yasanın ihlalinin, bedenlerde bir zayıflığın olması gerekir. Kolhozcunun güzel gözleri için komünist çalışmayı terk eden *By the Bluest of Seas*'deki (Boris Barnet) neşeli Iuron komünizmi sevimli kılmak bakımından, tamamen kendisini komünizme adamış olan bu kolhozcudan daha fazlasını yapmıştır. Ne kocası ne aşığı olmayan, bir erkeği olmayan, ne ebeveynleri ne çocukları olmayan Marfa yalnızca komünizmi arzulamaktadır. Şayet Marfa saf idenin bir bakiresi olsaydı durum böyle olurdu. Fakat Marfa'nın komünizminde ideal hiçbir şey yoktur. Onu traktörcüyle değil de traktörle bir araya getiren sahte-gerçek aşk sahnesinde, biriken aşk etkilerinin aralıksız hareketliliği vardır. Arızalı traktörün kolanlarını değiştirmek

için kumaş gereklidir ve zaten göğüslüğünü feda etmiş olan traktörcü, Marfa elini tuttuğunda kızıl bayrağı kullanmaya yeltenmektedir. Sessiz bir diyalog doğar. Marfa paltosunu aralar, etekliğini bulur ve traktörcünün ondan bir parça almasına yardım eter. Traktörün altına yerleşmiş olan traktörcü kumaşı parça parça çeker ve eteklikli Marfa kendini sunmaktan ötürü hem gülen hem de ağlayan utangaç bir bakire gibi gülerek eliyle yüzünü gizler. Sahnenin gerilimi tahammül edilemez olduğu kadar mükemmeldir de, tıpkı karların kullanılmasına ilişkin karşılaşma sahnesinde de olduğu gibi ki, o sahnede de aç gözlü köylülerin ortak parayı paylaşmak hususundaki öfkesinde Marfa toplu tecavüzün bir eşdeğerine maruz kalmıştır.

Bizi korkutan şudur: enerjilerin bu muazzam ayartımı, "normal olarak" yalnızca bir insan bedeniyle bir başka insan bedeninin ilişkisinin taşıdığı etkileri komünist traktöre teslim etmektedir. Fakat bir kez daha, ideoloji işin esası değildir. Zira onu bir "propaganda filmi" olmakla suçlayıp, çağdaşlarımızın *Genel Çizgi*'yi fikir aşırılığı –ya da esrimesi– yapmakla suçlamaları, aslında onu "formalist sinema" olmakla suçlayıp "canlı insanın" temsilini onun karşısına çıkararak onu kınamış olan Sovyet propagandacılarının yaptıklarıyla aynı şeydir. Eisenstein sinemasının yalnızca Sovyet rejimiyle özdeşliğinin ızdırabını çektiğine inanmak ve inandırmak isteniyor. Fakat kötülük daha derindir. Komünist angajmanın diğer simge yazarları-yönetmenleri bu işten daha iyi sıyrılmıştır. Böylece Brecht Dadaizm ve yeni nesnellik çağının estetik kanonlarına göre sinik gözlemci figürünü angaje eleştirmen figürüyle ve diyalektik pedagoji derslerini de boks ringi atletik oyunlarıyla ya da kabare alayıyla özdeşleştirmeyi becerebilmiştir. Brecht Marxist dramaturgun pratiğini belli bir sanatsal moderniteyle, sanatın tarihsel ideallerinin ele verilişini sahneye koyan bir sanatın modernitesiyle özdeşleştirmiştir. Bu ironik modernite komünizm siyasal olarak düşerken hayatta kalmıştır. Ayrıca sıradan bir form haline de gelmiştir, bir form ki altında sanatsal yenilik ve baskın hayallerin eleştirisi arasındaki bir ittifak yaşamaktadır. Bu sıradanlaşma Brecht'i hem tehdit etmekte hem de korumaktadır. İşte Eisenstein'da bu "koruma" yoktur. Eisenstein'ın bugün yol açtığı sıkıntı komünizmden ziyade, komünist idenin yayılmasıyla özdeşleştirdiği estetik projeden kaynaklanmaktadır. Brecht'in tersine, Eisenstein görmeyi ve mesafe koymayı öğretmeye, bunun eğitimini yapmaya ilgi duymamıştır hiç. Eisenstein aksine Brecht'in teatral temsili temizleme iddiasında olduğu her şeyi –özdeşleşme, büyüleme, soğurma– yakalamayı ve onların etkilerini

çoğaltmayı istemiştir. Genç sinematografik sanatı komünizmin hizmetine sokmamıştır. Daha ziyade komünizmi sinemayla, sanat fikrinin ve modernitenin deneyimiyle (ki ona göre sinema bu modernitenin cisimleşmesidir), duyumun dili haline gelmiş bir idenin dilinin deneyimiyle sınamıştır. Komünist bir sanat onun için bir bilinçlenmeyi hedefleyen eleştirel bir sanat değildir. Yeni bir duyusallık rejimi oluşturmak üzere fikirlerin bağlantılarını doğrudan imge zincirlerine dönüştüren esritici bir sanattır.

Meselenin esası işte buradadır. Eisenstein'ı paylaşmamızı istediği fikirleri için tercih etmiyoruz. Onu tercih ediyoruz çünkü modernitemiz denilen şeye arkadan saldırıyor. Bize şu sanatsal modernite fikrini hatırlatıyor ki, sinema bir zamanlar tekniğini bu fikirle tanımlayabileceğini sanıyordu: geçmişin hikâyelerinin ve karakterlerinin yerine idelerin/duyumların dilini ve duygulanımların doğrudan iletişimini geçiren anti-temsili sanat. Marfa'nın sevgiyle kopartılan etekliği bizi yalnızca geçip gitmiş bir devrimci yanılsamalar çağına göndermez. Bize şunu da sorar: biz hangi çağda yaşamaktayız ki, bir yanda cebimizde Deleuze varken, birinci sınıftan bir genç kızın üçüncü sınıftan bir erkekle birlikte sulara gömüldüğü bir gemide geçen aşklardan böylesine keyif alabiliyoruz?

SESSİZ TARTUFFE

1925 ve 1926 yılları arasında, Friedrich Murnau bir *Tartuffe* ve bir *Faust* yönetir. Sinematografik sanatın tiyatroyla ilişkisinin, Jean Epstein'dan Robert Bresson'a dek sanatın saflığını savunanların söylediklerinden biraz daha komplike olduğunu tespit etmek bakımından bir vesiledir bu konu. İki "dil"in radikal heterojenliğini savunanlara karşı, en büyük yönetmenler arasından kimileri dramatik sahnenin başyapıtlarını tam da sessiz periyotta sinema perdesine taşımayı denemişlerdir. Öyleyse soru şöyledir: bunu sadece sessiz görüntünün kaynaklarıyla nasıl arzu edebildi ve yapabildiler? Örneğin sinematografik dille şunlar nasıl söylenebilir: "Göğsünüzü örtün, görmeye dayanamıyorum" ya da "Tanrı gerçekten de kimi doyumları yasaklıyor mu?". Bu, bir anlamda, Lessing'in *Laocoon*'daki klasik meselesi, yani sanatların birbirine uygunluğu meselesidir. Bununla birlikte Molière'in piyesinin sinematografik aktarımı, heykeltıraşlığın bir ızdırabı şiirin yaptığı gibi temsil edip etmediğini bilme meselesinden daha zorlu sorunlar doğurur. Zira *Tartuffe*'de ikiyüzlülüğü, yani varlık ve görünüş arasındaki farkı temsil etmek söz konusudur. İkiyüzlülük ise tanımı gereği özel bir ifade etme koduna sahip değildir. Aksi halde kimse ona aldanmazdı. Ayrıca "ikiyüzlü" [*hypocrite*] sözcüğünün oyuncu anlamına gelen, maskenin altında saklı konuşan adam anlamına gelen Yunanca *hupokrites* sözcüğünden geldiğini de biliyoruz. İkiyüzlüye ilişkin komedi mahsusen tiyatroya aittir. İkiyüzlüye ilişkin komedi tiyatronun görünüşlerle oynamayla alakalı özel gücünün gösterilmesidir. Bu komedi bir yalanın, maskesini düşüren bir gerçeklikle karşı karşıya getirilmesinden ibaret değildir. Tiyatro görünüşlerin, bir görünüşü bir başka görünüşe dönüştüren yönetiminden ibarettir. Molière'in komedisinin kaynağı, sofunun maskesinin kaldırılarak sefahat düşkününün ortaya çıkarılmasında yatmaz. Çünkü terbiye etme söylemi baştan

çıkarmaya dönüşmektedir. Böylece sözcüklerin ikircimliği (gökyüzü/göksel/tanrısal, adanmışlık/sunak) Elmire karşısında dinsel adanmışlık söylemini aşksal adanmışlık söylemine çevirir. İkiyüzlüye ilişkin komedi iş görmektedir, çünkü en eski dramatik kaynağı kullanmaktadır: sözcüklerin çifte anlamını. İş görür çünkü Tartuffe (tıpkı Oedipus gibi) söylediği şeyden başka bir şey söyler. Ve söylediği şeyden başka bir şey söyler çünkü genel olarak sözcükler söyledikleri şeyden başka bir şey söylerler. Ayrıca *Bouvard et Pécuchet*'de Madame Bordin'in söylediği gibi "herkes onun Tartuffe olduğunu biliyor" olsa bile, yine de her zaman Tartuffe tarafından tuzağa düşürülebiliriz. Tartuffe'ün ne olduğunu bilmek baştan çıkmayı engellemez. Aksine ona imkân tanır. Bu bize, söyledikleri şeyden başka bir şey söyleyen sözcüklerin baştan çıkarışının tam da kendisini tatma imkânı verir.

İkiyüzlünün sinematografik temsilinin meydana getirdiği problem şöyle ifade edilebilir: bir plan gösterdiği şeyden başka bir şeyi gösterebilir mi? Problem, Carl Mayer'in senaryosunun bu *Tartuffe* için türettiği "tam anlamıyla sinematografik" olan prolog tarafından, şu modern prolog tarafından ortaya koyulur. Bu prolog çağdaş bir ikiyüzlüyü, mirasına konmak için efendisini tavlayan yaşlı bir kâhya kadını sahneye koyar. Filmin başında kâhya kadının homurdanarak yataktan kalktığını ve talihsiz adamın kâhya kadın tarafından koridora bırakılan ayakkabılarını kâhya kadının iteklediğini görürüz, sonra ise adama sahte bir gülücük atacaktır. Dolayısıyla onun bir ikiyüzlü olduğunu hemen görürüz. Yaşlı adamın arkasında dönen ve kendisinin bilmediği aldatmaca bizim önümüzdedir. Seyirci konumumuz zaten yaşlı adamın karakter konumundan ayrıdır. Ve bu fazladan bilgi, bir keyif noksanlığına yol açar: Elmire'i hedefleyen söylemin cazibesine kapılmış olduğumuz halde, bizzat kandırılmış olmamaktan sızlanırız. Görüntü bize iki şeyi aynı anda gösterebilme gücüne sahip değildir, ama şayet görüntü şöyle bir didaktik sembol usulünde ise bunu yapabilir: hizmetçinin dikkatlice deri üzerinde bilediği ve niyetlerine işaret eden bir ustura. Öyleyse, görünüş hususunda, sinemanın hakiki gücü gerçekten de başka bir kişi olduğunu sandığımız bu varlığın kim olduğunu bize göstermesinde değildir. Sinemanın hakiki gücü önceki planda başka bir şey yaptığını gördüğümüz kişinin, gerçekte ne yaptığını bize bir sonraki planda göstermesindedir. Öfke nöbeti içinde usturasını manyakça bileyen şu berber, aslında sadece müşterisinin sakalını ahenkle kesmeye hazırlanmaktadır [*Diktatör*]. Karısının önünde namluyu ağzına sokan şu aldatılmış koca –karısının

duyduğu dehşetle birlikte– aslında sadece çikolatadan bir silahı zevkle yiyecektir [*Adam's Rib*]. İşte bize müteakip planda gösterilen şey budur. Görünüşü engellemek için daima bir plan daha gerekir.

Dolayısıyla sinema ikiyüzlüye ilişkin komedi temsilinin karşısına, iki ilkesel itiraz çıkarıyor gibidir. Birincisi ikiyüzlü-olmama ilkesidir: görüntü asla gösterdiği şeyi göstermez. Görüntü sözün ikiyüzlülüğünü ortadan kaldırma eğilimindedir. Bu *Moonfleet* efekti diyebileceğimiz şeydir: görüntü bizzat kendisi söylenen şeyi yalanlar: *bana inanma, seni kandırıyorum.*[7] İkincisi bir eklentisellik ilkesidir: bir planın söylediği şeyin aksini söylemek için, bu planın başlattığı şeyi tamamlayan ve ters döndüren bir diğer plan. Bu ilkenin kendisi, birbirine eklemlemenin sürekliliğini varsayar. Bir başka planı uzaktan düzeltmek neredeyse imkânsız bir hedeftir. *Kahramanın Sonu*'nda [*The Man Who Shot Liberty Valance*] John Ford'un karşılaştığı problem bu problemdir. Liberty Valance'ın (Lee Marvin) beceriksiz Ransom Stoddard'un (James Stewart) açtığı ateşle mucizevî şekilde yere devrildiğini görüyoruz. Daha sonra eklenen bir sekans ise Liberty Valance'ı gerçekten öldürenin *kim* olduğunu, aslında sokağın diğer tarafında duran Tom Doniphon (John Wayne) olduğunu bize gösteriyor. Fakat bu sekans bize görsel tecrübemizle bağdaşabilir olmayan bir gerçeklik sunuyor. Kameraların kullanımını sonradan değiştirmek, orada olmayan kişiyi alana sokmak, hayduta ulaşan merminin yönünü değiştirmek mümkün değildir. Gerçeklik yalnızca Stoddard/James Stewart'a hakikati açıklayan Doniphon/John Wayne'in *sözcükleri*nde bir tutarlılık taşır. Ve filmi bitiren ünlü "*Efsaneyi yayınla*" sözünün ifade ettiği şey, insanların güzel yalanları çıplak hakikatten daha fazla sevdikleri yönündeki banal fikir değil, fakat –söze karşıt olarak– görüntünün bir başka görüntüyü dönüştürmeye gücü olmadığı yönündeki daha huzur bozucu saptama olabilir.

Bu durumda sinema, ikiyüzlüye ilişkin teatral komediyi alıp neye dönüştürmektedir? Sessiz sinema Tartuffe'dan ne yaratmaktadır? Murnau "rahip giysisi giymekle rahip olunmadığı" fikrini nasıl gösterecektir? Çünkü *Son Adam* filminde, kaynaklarını tam aksini yani giysiyle rahip olunduğunu göstermek üzere kullanmıştır: şeritli kıyafetinden mahrum, kıdemi düşürülmüş din adamı artık bir insan enkazından başka nedir ki? Bu meydan okumaya iki karşılık

7 Fritz Lang'ın *Moonfleet*'indeki bu etkinin analizi için daha ilerideki "Çocuk Yönetmen" bölümüne bakınız.

verilebilir. İlki güçlüğü, alıntıyı, tiyatro içindeki tiyatroyu oynamaktan ibarettir. Carl Mayer'in senaryosunu esinleyen fikir budur. Molière'in *Tartuffe*'ünün filme nakli çağdaş bir ikiyüzlülük hikâyesi içine yerleştirilir. Kâhya kadının malını elinden almaya çalıştığı yaşlı adamın yeğeni, gezici bir yönetmen gibi gizlenmiş olarak, kendi *Tartuffe* tasarımıyla ikiyüzlünün maskesini düşürmeye çalışır. Dolayısıyla entrika Hamletçi yapıya göre iş görür: gösteri içinde gösteri ikiyüzlüyü kendini açığa vurmaya zorlamalıdır. Oysa bu dramatik yapının yetersiz olduğu ortaya çıkar. Çünkü burada dramatik yapı onu etkili kılan iki durumun hiçbirine karşılık gelmez. Gerçekten de iki olasılık vardır. Ya da temsil içinde temsil Minnelli'nin *Korsan Aşkı*'ndaki [*The Pirate*] gibi iş görür: gösteri sahte Macoco'nun (yanlışlıkla korsan sanılan gezici komedyen), saygın bir burjuva görünüşü altında gizlenmiş olan gerçeği ortaya çıkarmasını mümkün kılar. Fakat bu tümüyle eşsiz bir kaynağın devreye sokulmasıyla iş görür, yani iri göbekli bir burjuva haline gelen gerçek korsanın, olduğu gibi görünme, rolünü komedyene kaptırmama arzusunun devreye sokulmasıyla. Teatral gösterişin tadı, karakterin gerçekliğine aykırı olan bir "hakikati" ortaya çıkarır ve sonuçta bir suçlunun kaybından çok, bir komedyenin zaferine yer verir. Aslında bu tat, Bovaryvarî genç evli kadının gözlerinde, romanesk korsan figürü altında izlediği şeyin hakiki cisimleşmesi gibi belirir. Ya da, temsil *Hamlet*'deki gibi ikiyüzlünün maskesini kaldırmak için yetersizdir. Fakat kurgudaki bu başarısızlık yine de kurgunun bir başarısıdır. Karaktere ilişkin kurucu bilginin imkânsızlığı, belki de gizli bir bilmeme arzusu olan bu bilme isteğinin beyhudeliğini ortaya koyar. Ayrıca ne yalan atan ne de gerçeği söyleyen komedyenin hem gerçeği gizleyen yalancı, hem de yalancının maskesini kaldırmaya uğraşan hakikat avcısı üzerindeki üstünlüğünü de ortaya koyar.

Bu *Tartuffe*'ün durumu ise bu kurmaca "başarılarının" hiçbirine karşılık gelmez. Gösteri içinde gösteri hiçbir şeyin ve hiç kimsenin maskesini kaldırmaz. İkiyüzlünün maskesi temsil vasıtasıyla çıkarılmaz. Bunun için "zehir" etiketini taşıyan bir melodram zehri gerekecektir. Mekanizma böyle çalışmaz. Mekanizma daha ziyade, filmin içinde modernitenin (kendiliğinden-belirlenmiş bir mesafelenme etkisini modern aktarımla birleştiren) soyut bir göstereni olarak çalışır. Fakat mesafelendirilmiş bir Tartuffe tam olarak nedir?

Öyleyse sinematografik aktarım gösteri içinde gösteriye ait senaryo mekanizmasından farklı bir şeye dayanmalıdır. Özel bir dönüştürme ilkesi taşımalı, söylemin kaymalarının eşdeğerini bir beden hareketi çeşitlemelerinin içine

yerleştirmelidir. Dramaturg bir söylemi hareket ettirir, yönetmen ise bir silueti hareket ettirmelidir, yani beyaz duvarlarda görünen şu kara silueti. Molière'in Tartuffe'ü çifte biçimde sözcüklerden oluşmuş bir varlıktır: o, kendi söyleminden ve ortaya çıkmadan önce onun hakkında ifade edilen tüm söylemlerden oluşmuştur. Murnau'nun filminde söylemin, sessiz filmin güçlüğünü ve ara başlıkların ekonomisini aşan bir reddedilişi söz konusudur. Orgon'un Elmire'le ilgili talebine Tartuffe'un verdiği tek cevap bir esnemedir ve şunu sembolize eder: "Onu kendi öğretine inandır" ya da Orgon'a Dorine'in tavsiyesi: "Bana bir şey sormayın. Gelin görün." Tartuffe bir sözcükler varlığı değildir. Uzun karanlık bir siluettir, büyük bir paltodur, tepesine beyaz bir top yerleştirilmiş siyah bir sırıktır, daima kitabının ardına saklanmış olan yuvarlak bir kafadır. Başlangıçtaki soru –yani "Göğsünüzü örtün, görmeye katlanamıyorum" ifadesinin sinematografik olarak nasıl dile getirilebileceği sorusu– kökten çözüme kavuşur: Tartuffe ve Dorine'in karşılaşması bir karşılaşma değildir. Kara siluet merdivenden çıkan hizmetçi kızı görmeden merdivenden iner, kitabına dalar. Dolayısıyla sinematografik kurmacanın problemi bu silueti hareket ettirmek olacaktır, hareket ettirmek, onu karşıtına dönüştürmek: yani sonunda Elmire'in yatağına geniş açık ağzıyla, pantolonu ve gömleğiyle uzanmış olan şu şehvet düşkününe dönüştürmek.

Fakat bu dönüşüm nasıl gerçekleştirilecek? Molière'in Tartuffe'ü sözcükler yoluyla kandırılmıştı, yani hem bir rahibin hem de bir çapkının ortak özelliği olan söz ile baştan çıkarmanın tadıyla. Peki, silueti canlandırabilen ve aldatabilen, onu gardını indirmeye yöneltebilen –sinematografik dilsizliğe özgü– eşdeğer güç hangisidir? Şöyle bir cevap verilebilir: başkaları önünde ve kamera önünde Tartuffe'ü aldatabilen şey, bakıştır. Tartuffe figürünün çeşitlemeleri bakışın çeşitlemeleridir. Tartuffe'ün kitabına sabitlenmiş ciddi yüzü gözlerle, daha açık olarak da iki gözden birisiyle harekete geçer. İkiyüzlülük bu gözle görselleştirilir, öyle ki diğer göz dosdoğru sabit kalmaya devam ederken bu göz yandan bir yemeğe, bir yüzüğe ya da bir göğse bakmaya koyulur. Sonuçta Tartuffe şaşılaşmak suretiyle ne olduğunu ortaya koyar. Ancak geriye şaşı olmanın ne demek olduğunu bilmek kalıyor. Emil Jannings/Tartuffe'ün yandan bakışı, Emil Jannings/Haroun El Rachid'in (*Mumyalar Müzesi* filmindeki şehvet düşkünü sultan) bakışından farklı mıdır? Lotte Eisner'e göre: "Karl Freund'un kamerası saklı kusurları, kırmızı izleri ve çürük dişlerle birlikte ortaya koyarak tüm fondötensiz yüzlerin kıvrımlarını ve pürüzlerini, dudaklardaki tüm

kırışıklıkları, yukarı kalkık halleri, göz kırpışları tarar."[8] Fakat kameranın bize gösterdiği şey, bilhassa pusuda bekleyen bir varlıktır, keşfedilmekten korkan bir varlıktır. Ve yandan bir bakış, açıkçası, iki karşıt şeyi ifade edebilir. Siyah siluetin ardında, arzunun varlığını yakalamak isteyen, kışkırtmaya karşı hevesli ve cevapkâr bir göz olabilir bu. Fakat tersi de olabilir: yani kendini ele vermesi için, arzuya karşı kurulmuş tuzakları gözetleyen bir göz. Tartuffe'ün gözü şaşıdır, çünkü kaybetmek zorunda kalacağı dolaylı bir hareketi yeniden yakalamakla meşguldür hep. Onu arzunun nesnesine doğru taşıyan eğilim, onu izleyen ya da izleyebilecek olan bir kişinin gözlemi tarafından durmadan başka yöne çekilir. Gizli Orgon'a Tartuffe'ün hakikatini göstermeye çalışan Elmire'in çevirdiği dolaplar başarısız olur. Çünkü ön planda sunulan göğsü, Tartuffe'ün gözüne Orgon'un çaydanlıktaki yüzünün flu yansımasından daha az görünür haldedir. Fakat Elmire'in güçsüzlüğü aynı zamanda Tartuffe'ün de güçsüzlüğüdür. Baştan çıkarıcı sözcüklerden mahrum olan bu sessiz ikiyüzlünün durumu, sabotajcı oldukları olgusuna ihanet etme riskine girmemek için asla sabotaj yapmayan şu Stalinci "sabotajcılar"ınkiyle karşılaştırılabilir. Tartuffe bilhassa da ikiyüzlü olduğunun ortaya çıkmasına mahal vermemelidir. Elmire'in tek başına yönlendirdiği baştan çıkarma sahneleri de zorlama bir karakter arz eder. Zorlama olan öncelikle Elmire'in mimiğidir, tabi en azından Tartuffe'den başka bir kişiye yöneltilmemişse. Daha sonra ve bilhassa da Tartuffe'ün şaşı gözü ve arzusuna sunulan nesneler arasındaki planların bağlantısı zorlamadır: Elmire'in baldırları ya da titreyen göğsü.

Zorlamadır çünkü bu nesneler Tartuffe'ün arzunun varlığı olarak gördüğü şeyden çok arzusuna yol açması gereken şeylerdir, genel olarak arzu nesneleridir, botun üzerindeki şu küçük deri parça ya da XIX. yüzyıl romanlarında genç erkeklerin başlarını döndüren şu titrek göğüs yükselişleri. Bu arzu nesneleri onları *biz* Tartuffe'ün arzusuna atfedelim diye bize gösterilmektedir. Fakat görünüşe göre, onun aşk arzusuna yol açması gereken şey, onda her şeyden önce, izlenmeyecek olsa bile izlemeye gitme arzusuna yol açar ki, bu arzu çok sıradandır.

Dolayısıyla ilk bakışta, benimsenen kurmaca gerçekleştirilmeyen bir işleme doğru, yani Tartuffe'ün bedeninin bir başka *gestus*'a dönüşmesine doğru, boşu boşuna yönlendirilmiş gibi görünmektedir. Bununla birlikte tüm senaryo dü-

8 Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, Paris, Éric Losfeld, 1965, s.185.

zenlemesi bu bakımdan iki mekân tipiyle birlikte inşa edilmiş gibidir: holle birlikte merdiven ve sahanlık vardır, yani tiyatro kurmacasının şu klasik "geçiş yeri", prensip gereği daima açık olan şu geçiş yeri (*Der Rosenkavalier*'de Mareşal'in odası söz konusu olduğunda bile). Konuşmayacağı fakat sadece kendini göstereceği bu teatral mekân siyah siluetin ayrıcalıklı mekânıdır. Ve sinematografik mahremiyetin kapalı mekânları vardır. Bunlar gizli yerler değildir, fakat aksine bedenlerin kapandığı, kapana kıstırıldığı, anahtar deliğinden geçen bakışlarla tehdit edildiği kapalı alanlardır. Öyleyse onu sinematografik siluetinin kolaylıkla dolaştığı teatral mekândan, bu tuzak odalarına çekmek üzere Tartuff'ün yerini değiştirmek söz konusudur. Dolayısıyla bu kurmaca ve senaryo düzenlemesi, şayet onu ikiyüzlünün maskesini düşürmeye yönelik bir itiraf makinesi olarak değerlendirmezsek, iş görmez. Görünüşlerin idaresinden mahrum bırakılan kişi, şüpheli hayvan rolüne indirgenen kişi, artık kendi performansının oyununa kapılıp gidemez. Onun yerine bir başkası kapılır. Son sahnede, artık pasif ve heykelleşmiş halde bulunan ve –onu daha ziyade bir mumyaya çevirmiş olan şu görkemli ev kılığı içinde– pek az arzu edilebilir halde bulunan Elmire'in önünde, bir başka karakter bir geçiş olmadan kara siluetin yerini almıştır: bir tür sarhoş ve ağzı bozuk serseri. Labiche ya da Offenbach'da kimi karakterler vardır. Bu karakterler bir avanakla alay edilen bir öğle yemeğinde, seçkin davetlileri eğlendirmek için alt tabakadan getirilmiştirler ve talihsizce doğallıklarını sergilemektedirler. İşte bu serseri de bu karakterlere benzer. Görünüşlerin idaresi ikiyüzlüye terk edildiği için, bedenin sinematografik dönüşümü gerçekleşmemiştir. Orgon'un yumruk darbeleriyle kovduğu şey onu kandıran kişiden farklı bir tiyatro karakteridir.

Dolayısıyla eğer *Tartuffe*'ün sinemaya aktarımı, tiyatronun çifte anlamlı sözcüklerinin eşdeğerini oluşturma ihtimamını karakterin bakışına emanet etmekle yetinseydi, etkinin eksik olacağını söyleyebilirdik. Şüphesiz bir başka imkân daha vardır: bu *Tartuffe* filmi bize Molière'inkinden radikal biçimde farklı olan bir hikâye anlatır ve bu defa sinemanın araçları bu hikâyeye uyarlanmıştır. Sinematografik hikâyenin ve teatral hikâyenin bu ayrılığı "modern" prelüd ve epilog tarafından verilmiş değildir. "Bizzat hikâyenin" başında vücut bulmuştur. Molière'de olduğu gibi, Tartuffe namevcuttur. Fakat bu namevcudiyetin statüsü farklıdır. Molière'de ilk iki perde Tartuffe hakkındaki söylemlerden oluşur. Bu iki perde, (sahte) sadığın herkese musallat olan görüntüsünü resmeder. Burada, karakterin içinin sözcüklerle doldurulması ve bir

gölgeyle özdeşleştirilmesi birbirinin karşısında konumlanır. Tartuffe bir aileyi dolandıran sadakati sahte bir kişidir, evet ama o öncelikle Orgon'u Elmire'den ayırmaya gelen gölgedir. Kendisini kucaklamaya hazırlanan Elmire'in kollarını aşağı indirdiğinde, Orgon'un bakışı önünde bu gölge vardır. Az önce çift anlamlı cümleler meselesini hatırlatmıştım. Öyleyse burada Elmire'in aşk beyanına ("Mutluyum"), Orgon "Nasıl mutlu olduğumu bilseydin!" diye cevap verdiği zaman burada en azından bu çift anlamlı cümlelerden biri vardır. Onun bahsettiği kuşkusuz bir başka mutluluktur, Elmire'in saydam hale gelen bedeni vasıtasıyla temaşa ettiği şey bir başka aşk nesnesidir. Elmire kocasının geri dönüşüyle neşelenmekteyken, kocası yolculukta karşılaştığı yeni arkadaşının hayalini görür. Onların arasına giren ve Elmire'in de bir süre sonra yeniden yüzleşeceği şey bu gölgedir, kamera bizi Orgon'un kapısının arkasında bıraktığı zaman, Elmire onu kuşkusuz yeniden elde etmeyi deneyecektir. Ve Elmire'in etkileyici çıkışına yoğunluğunu veren şey gölgeyle bu karşılaşmadır, Elmire'in kabarık etekli elbisesi merdivenden inerken olağanüstü bir ağırlık taşır. Bu kabarık etekli elbise şüphesiz bir anakronizmdir, tıpkı XVIII. yüzyıl dekoru içinde şu pudralı uşakların meydana getirdiği anakronizm gibi. Fakat bu önemsiz bir anakronizm değildir. Elmire'in bedenini sıkıştıran bu Marie-Antionette elbisesi bize gerçekleştirilen dönüşümü bildirir: tarihsel bir zaman farkı değil, fakat kurmacasal bir yer değiştirmece. Kocasının artık onu sevmediğini acı içinde öğrenen Elmire *Figaro'nun Düğünü*'ndeki bir Kontese dönüşür. Orgon'un madalyası üzerine düşen gözyaşları ve merdivenden şu kahredici iniş iki Mozart aryasının eşdeğeridir: *Dove sono* ve *Porgi amor.* Ve yine Tartuffe'ü odasına çekmek için Dorine'le birlikte mektup yazma sahnesi de ünlü Kontes ve Suzanne düosunun transpozisyonudur.

Baştan çıkarma olmadan, bu *Tartuffe* karşısındaki şaşkınlığımızı yaratan her şey bu kurmacasal yer değiştirmeden hareketle mantığını bulur. Yönetmenin bize sunduğu hikâye ikiyüzlünün çevirdiği dolapların hikâyesi değildir. Orgon'un hastalığının ve Elmire'in bu hastalıkla savaşmak için başvurduğu tedavinin hikâyesidir. Her şey Elmire ve Orgon arasında, Elmire ve Orgon'un gölgeye duydukları sevgi arasında gerçekleşir. Bize Tartuffe'ün kahvaltısını heyecanla hazırlayan ya da dinlendiğinde ona sevgiyle göz kulak olan Orgon'u gösteren bu sekansların önemi buradan gelir. Bir anlamda, bu sahneler Molière'de efendisinin deliliğiyle alay eden Dorine'in konuşmalarının görselleştirilmesidir. Sözün filme özgü görüntüye dönüştürülmesinin ilkesi

buradadır. Görüntülerin gösterdiği şey, piyes karakterlerinin söylediği şeyler değildir, fakat piyeste onlar hakkında söylenen şeylerdir. Başlangıçtaki uşakların telaşı Molière'de gelininin ev ahalisini suçlayan Madam Pernelle'in konuşmasını görselleştirir. Ve hamağında yatan Tartuffe'ün istirahatına göz kulak olan çardak önündeki Orgon imgesi de, Dorine'in piyesteki konuşmasını görselleştirir. Aşırı ışıklandırılmış bu dekor içinde gördüğümüz şey Orgon'un rüyasıdır, Elmire'in gözleriyle gördüğümüz sefil gerçekliğin içinden geçen bir rüya: hamağı üzerinde kıvrılmış şu iğrenç ve doymuş koca kedi.

Fakat bu görselleştirme ilkesi teatral bir masalın unsurlarının sinemaya belirli bir nakli değildir yalnızca. Bu ilke genel olarak sinemaya, özel olarak dışa vurumcu sinemaya ve daha özel olarak da Murnau'ya özgü bir seri içinde Tartuffe'ün masalı ve temsilini de içerir: artık itiraf hikâyeleri olmayan bir görünüş hikâyeleri serisi. Görüldüğü gibi, sinema ikiyüzlüleri itirafa götürmez. İmha edilmesi gereken büyüleyici gölgelerin, koyu gölgelerin hikâyelerini anlatır. Bir gölge itirafta bulunmaz, dağılıp gözden kaybolması gerekir. Bir gölgenin kurbanı olan Orgon'un hikâyesi Murnau sinemasının bize anlattığı diğer masalları bir araya getirir. Orgon'un hikâyesi, *Phantom*'da bir belediye çalışanı olan ve beyaz bir görüntünün tam anlamıyla altüst edici gücü tarafından ele geçirilen genç şairin hikâyesine benzer. *Nosferatu*'daki hayaletler ülkesine doğru aceleyle giden genç Hutter'inin hikâyesine benzer. *Sunrise*'daki çiftçinin bir yabancının ortaya çıkışı karşısındaki hikâyesine benzer.

Bu gölgeleri ortadan kaldırmak gerekir. Fakat sinema gölgeleri ortadan kaldırmakta kimi güçlükler çeker. Aksine sinemanın üstünlüğü onlara koyuluk vermekte, onları yalnızca bir mucize ya da ani bir hamleyle sunduğu bir aşk ve büyüleme konusu olarak kurmaktadır. Ve *Tartuffe*'ün konusu budur. Film bize bir yeniden ele geçirmenin hilelerini gösterir. Elmire o asalağı –yani Orgon'un artık kendisini görmemesine yol açan şeyi– Orgon'un kalbinden kovmak için hileyi kullanır. Bir şeytan çıkarma söz konusudur, avlanacak bir hayalet söz konusudur. Karakter eksikliği bu masal değişiminden gelir. Molière'de kendi kayboluşu da dâhil olmak üzere her şeyi yöneten kişi, sürülüp atılması ve sürülüp atılmak için de hataya itilmesi gereken bir asalak haline gelir hemencecik. İnisiyatif ondan geri alınmıştır. Ve Elmire'in iffetine saldırısı son derece muğlâktır. Dekolte göğsün üzerine koyulmuş olan şu dua kitabı kesinlikle kutsal şeylere karşı saygısızcadır, fakat aç gözlü bir şehvetin neticesi de değildir. Sonuçta o kitap var olmayan mendilin yerini tutmaktadır. Ve her halükarda ara

yazılar da zaten onun erotik gücünü kesmektedir. İnisiyatif gölgeyi bertaraf etmek isteyen, maskeyi düşürmek isteyen Elmire'dedir. Daha yukarıda, büyük baştan çıkarma sahnesinin tuhaflığından bahsetmiştim, yani Elmire'in biraz fazlaca mekanik gösterisinden ve Tartuffe'ün gözü ve arzu nesnesi arasındaki problemli bağlantıdan. Bu bağlantıyı bizim kurmamız gerekirdi. Dediğim gibi, en azından Elmire'in gösterisi bir başkasına yönelmiş değilse. Ve bu yüzden de bu gösteri perdenin arkasında gizlenen bir üçüncü kişiye, Elmire'in kendisi için böyle dekolte giyindiği kişiye, yani Orgon'a yönelmektedir. Ve bu ise Madam Pernelle'in sözcüklerini hatırlamak için bir vesiledir:

> Bir kimse yalnızca kocasının hoşuna gitmek istiyorsa şayet,
> Gelinciğim, bunca süse ne hacet.

Şu cevabı vermek gerek: Elmire'in hoşuna gitmek istediği kişi yalnızca kocası değildir, fakat ayrıca Tartuffe'ün âşığıdır da. Fakat göğsünü sunmak suretiyle Elmire'in aynı anda iki şey yaptığını da eklemek gerekir. Orgon'un arzusunun nesnesi olması gereken şeyi Tartuffe'den gelecek olan şiddetli arzuya sunar. Fakat gölgeyi dağıtmak için de kendini sunmaktadır. Kara adama gerdanını sunar, tıpkı Hutter'in nişanlısının Nosferatu'nun dişlerine kendi gerdanını sunması gibi, horozun ötüşüyle Hutter ve tüm diğerleri vampirden kurtulsun diye. Orgon'un tıpkı *Sunrise*'daki ahlaksız köylü gibi yaşayanların dünyasına katılması için, tıpkı *Der brennende Acker*'deki egoist ve ihtiraslı oğul gibi ailesini bulması için gerdanını sunar. Erotik gösteri kurbansal bir ritüeldir. *Nosferatu*'da kurban gölgenin gözden kaybolmasına yol açar. Burada, bir gözden kaybolma değil fakat gölgeyi ortadan kaldıracak olan bir ikame söz konusudur.

İki çözüm arasındaki bu farklılık incelenmeye değer, çünkü bu farklılık sinematografik masal problemini ortaya koyuyor, yani sinemanın kendi görünüşleriyle ilişkisi problemini. Karakterleri tutsak olan bu gölgeler aslında kendilerine özgü olan yanılsama güçlerini yansıtan kişilerdir. Görsel anlatı bu gölgeleri tasfiye etmek zorundadır, yani sinemanın dolaysız güçlerini tasfiye etmek zorundadır. Fakat gölgeleri tasfiye etmenin iki yolu vardır. İlki bu amaçla bizzat fantazmatik gücü kullanır. *Fantazma* üretim makinesi böylelikle yarattığı gölgeleri tuzağa düşürmeyi üstlenir. Böylelikle Nosferatu'nun kara gölgesi makinenin büyüsüyle gözlerimizin önünde yok olur gider. Her şey sonuçta aile içinde olup biter. Sinematografik teknik gölgeleri sinematografik kurmacadan tasfiye eder. İkinci yol tamamen farklıdır. Sinemanın, *kendi* gölgelerini tuzağa

düşürme gücünden soyunmasını, kendinden çıkmasını, figürlerinden vazgeçmesini gerektirir. *Tartuffe*'de olan şey budur. Beyaz bir duvardaki açık gölgelerin zemini üzerinde ayırt edilen siyah gölge sinemanın bir figürüdür. Ha keza Orgon'un krallığı olan bu flu ve aşırı ışıklama evreni de böyledir. Kendi gölgelerini tasfiye etmek için, sinema Elmire'in stratejisini desteklemelidir. Bu strateji şudur: Tartuffe'ü siyah siluet ve Orgon'un flu krallığı arasındaki ilişkinin dışına çekmek, yani sinematografik dolaysızlığın ikametinin dışına çekmek. Elmire'in kurmacasal stratejisi Tartuffe'ü onu koruyan varlık modundan çekip çıkarmayı gerektirir, yani: sinematografik *fantazmaların* varlık modundan. Teatral biçimde itiraf edilemeyen bu gölge sinematografik biçimde de giderilemez. Dolayısıyla onu bir başka sahne üzerine, bir ara sahne üzerine kaydırmak gerekir. Elmire'in her şeyden önce sinematografik silueti kapana kıstırmayı denediği küçük odanın dönemeci sayesinde, sinematografik siluet sonunda türün bir tablosunun çerçevesi içine kapatılmış bulunur. Fragonard'da zarafet odası bir Hollanda iç kısmına dönüşür, bedenlerin yakınlığının ve ışıkların ve gölgelerin dağılımının resimsel bir uzamına dönüşür ki, orada siyah siluet kaybolur gider.

Tartuffe'ün tasfiyesi, bir bedenin bir başka bedenin yerine ikame edilmesidir. Gördüğümüz gibi, Elmire'in odasına yerleşen bir başka bedendir: Van Ostade ya da Adrian Brouwer'in tablolarında bulduğumuz gibi, yaygaracı ve kafayı bulmuş neşeli bir köylünün rustik bedenidir. Kendisinden kaçınılamayan gölge tam tersi bir usulde tasfiye edilir. Kökeninin işaretlerini ve farklılığının apaçıklığını taşıyan bir bedene dönüşür. Elmire'in yatağına uzanan aşağı tabakadan beden, çerçevesinden kayan bir beden olarak, Orgon'un aristokratik konutunda açıkça yabancı bir beden olarak, Elmire'in tapılası bedeninin varlık tarzlarına yabancı bir beden olarak görünür. Onun gerçek yeri, bir birahane sahnesidir. Sınıf farkı aynı zamanda sanatların ve türlerin dağıtımı içindeki bir farktır. Sinematografik gölge, sanatın formlarının temsil edilen öznelere uyarlanması yönündeki genel ilkeyi artık tanımayan bu romantik poetikaya aittir. Elmire'in ve Murnau'nun stratejisi bu ilkeyi bir türün bir özneye karşılık geldiği ve karakterlerin de durumlarına özgü fizyonomi ve dile sahip oldukları klasik bir evren içine yönlendirir. Endişe verici, ele geçmez sinematografik beden, resimsel olarak iyi tanımlanmıştır, artık Elmire ve Orgon'a ait olmayan o kendine ait yere koyulmuştur, Orgon onu fiziksel olarak yakalamadan evvel o onların evreninden görsel olarak kovulmuştur.

Böylelikle, ikiyüzlüye ilişkin teatral kurmacanın sinemaya aktarımı basit bir nakle benzemez. Sinematografik gölgeler ülkesiyle Tartuffe'ün kurmacasını değiş tokuş etmek gerekir. Baştan çıkarıcıyı baştan çıkarmanın teatral araçlarından mahrum bırakmak gerekir ki, böylece baştan çıkarıcıdan, ortadan kaldırılacak olan bu gölge meydana getirilebilsin. Fakat artık teatral sözün çifte oyununa emanet edilemeyen şey, sinematografik büyünün özgün araçlarıyla da sağlanamaz. Gölgenin yeniden bedenlenmesi gerekir, gölgenin bedenlerin ve bedenlerin taşıdığı farklılıkların tanımlanabilir olduğu bir temsiliyet modu içine yerleştirilmesi gerekir. Tartuffe'ün kimliğinin belirlenmesi ve kurmacasal problemin çözümlenişi resim figürü gibidir, bir tür [*janr*] tablosu karakteri gibidir. Fakat kamerayı bir resim karakterinin karşısına yerleştiren bu çözüm, sinemanın resmi taklit etme ve tiyatronun yerini alma noktasındaki özgün tarzından, gölgeleri ortaya çıkarma ve ortadan kaldırma gücünden, sinemanın dolaysız büyüsünden belli bir vazgeçiş anlamı taşır.

Murneau'nun filmi Tartuffe'ü kurmacasal olarak tasfiye eder, ancak onunla birlikte sinematografik dışavurumculuğu da estetik olarak tasfiye etmek pahasına yapar bunu. Bu filme tekdüzelik tonunu veren şey işte budur. Yalnızca ara başlıkların bayağılığı Molière'in sözlerinin yiten büyüsüne duyulan özlemi her an uyandırmakla kalmaz, ayrıca *Tartuffe*'ü kendine mal etmek için sinema kendi büyülerine karşı da çalışmak zorunda kalır. *Tartuffe*, kahramanın tasfiyesiyle birlikte, aynı zamanda belli bir sinematografik tekillik fikrinin yası da olan dışavurumculuğun yasını son noktasına götürür.

BİR İNSAN AVINDAN BİR BAŞKASINA: İKİ ÇAĞ ARASINDA FRİTZ LANG

1955 yılında Fritz Lang tarafından çekilen *Şehir Uyurken* demokrasi konusunda Amerikan halkı sayesinde ve sinematografik sanat konusunda ise Hollywood sayesinde gözü açılmış olan bir yönetmenin radikal kötümserliğinin ifadesi gibidir. Fakat bu kötümserliğin konusu tam olarak nedir ve bu kötümserlik masala nasıl yerleştirilmektedir? Genel olarak düşünüldüğü gibi, entrikanın kalbinde Amos Kyne'a ait basın imparatorluğunun önde gelenlerinin, kendilerini adadıkları o amansız rekabet vardır. Kurucusunun ölümüyle bu imparatorluk şu rezil ve kabiliyetsiz oğluna kalmıştır ve yazı işleri müdürü, telgraf ajansı şefi ve fotoğraf servisi şefi bu imparatorluğun genel müdürlük makamını elde etmek için savaşmaktadırlar. Bu oğul ise bu mevkiyi, o sıralar herkesin işlediği suçlarla meşgul olduğu manyak bir kadın katilini ortaya çıkaran kişiye vermeyi vaat etmiştir. Tüm bir kadınsı entrikalar ağı rakiplerin hizmetindedir. Ve filmin görsel uzamı tümüyle bedenlerin hareketleri ve bakışların oyunlarıyla oluşturuluyor gibidir. Bu bakış oyunları bu entrikacıları hiç bir zaman netleşmeyen bir üstte oluş yahut aşağıda oluş ilişkisi içine sokmaktadır. Bu entrikacılar büyük yeşil evde zamanlarını sofanın diğer tarafında olup bitenleri gözetlemekle, bir gülüşün ya da bir hareketin anlamını yakalamakla ve diğer yandan da yaptıklarını gizlemekle, bir başkasını güç ilişkileri hakkında yanıltmaya yönelik bir maske oluşturmakla geçirmektedirler. Özetle, meselenin merkezi bilginin ışığını halka taşıdığı sanılan büyük makinenin kalbinde sürekli sır ve entrikanın örgütleniyor olması gibi görünmektedir. Lang'ın kötümserliği katilin peşinde olan ve katilden –şayet daha fazla değilse bile– en az onun kadar antipatik olan tüm bu kişileri gözlemlemekten –ve bizim gözlememizi sağlamaktan– ibarettir.

Bununla birlikte entrikacıların balesinin yalnızca yatıştırıcı bir tuzak olması ve entrikanın kara kalbinin ise daha ziyade yalnızca Kyne imparatorluğunun şu namuslu üyelerinin eylemiyle oluşturulması da mümkündür: yani muhabir Mobley'in ve nişanlısı, sekreter Nancy'nin. Mobley gerçekten de bir terfi peşinde değildir ve hiçbir entrikaya dâhil değildir. Yalnızca katilin maskesini düşürmek istemektedir. Ve bunun için bir fikri vardır: onu maskesini düşürmeye onunla konuşmak suretiyle sürüklemek. Tasarı *a priori* çelişiktir. Katille konuşmak için, kim olduğunu bilmek gerekir. Ve kim olduğu biliniyorsa, zaten katilin maskesi düşmüştür. Raskolnikov karşısına çıkmasaydı Makyevelci Porfiri aciz kalırdı. Fakat Mobley yargıç değildir, televizyon gazetecisidir. Her gün sekiz saat boyunca yaptığı şey tanımadığı kişilerle yüz yüze konuşmaktır. Ve o gece de her gün yaptığı gibi televizyon seyircileriyle konuşmaktadır, fakat çok özel bir seyirciyle, yani katille de konuşur. Bir polis arkadaşının ona ilettiği pek zayıf işaretlerle birlikte, onun portresini hazırlar, ona bilindiğini ve sonunun yakın olduğunu söyler. Onu görmeksizin ona bakar ve sesiyle onu bu bakışın karşısına oturmaya çağırır. Ve gerçekten de cümlesinin ortasında, kameranın etkileyici bir hareketi mevkinin karşı-alanı olarak katilin karşısına yerleşmek suretiyle katilin etkisini önceler. Gazeteciyi her eve sokan "yüzyüzeliğin" bu gerçekleştirilmesi aynı zamanda tam da "televizyon" sözcüğünün anlamını alt üst eden bir mecazdır. *Uzaktan görülen* artık aslında televizyonda görülen şey değildir, fakat televizyon tarafından görülen şeydir. Uzaktan-görülen burada katildir, kendisinden bahsedilen ve kendisiyle konuşulan bir kişi gibi kendisini tanıtmaya çağrılmıştır.

Dolayısıyla kamera, Aristoteles'ten beri tanıma adıyla bilinen teatral bir işlemin eşdeğerini sahneye koyar. Tanıma, bilinmeyenden bilinene geçiştir: yalnızca bilinmeyen şeyi öğreten süreç değildir, fakat tanımlanmış bir kişi ve tanımlanmamış bir kişi arasındaki erişimi de gerçekleştiren süreçtir. Bu, örneksel olarak *Kral Oedipus*'ta meydana gelen şeydir. Haberci, hizmetçiye onu göstererek "bahsedilen çocuk, o" dediğinde Oedipus aradığı katilin bizzat kendisi olduğunu öğrenir: Tanıma bu sahnede, hizmetkârın kaçmaya çalıştığı bu iki gösterici sözcüğün bir araya gelişidir. Tüm piyeste de durum aynen böyledir, sırrı bilen ya da sezen kişiler tanıma anını ertelemek için iki kimliğin örtüşmesini engellemeye çalışırlar ve o tanıma anında Oedipus tarafından –yalnızca hiçbir şey bilmeyen ve bilhassa bilmemesi gereken Oedipus tarafından ve aynı

zamanda bilmekten başka bir şey istemeyen Oedipus tarafından– kurulan tuzak yine Oedipus'un üzerine kapanacaktır.

Filmdeki sahnede söz konusu olan işte budur. Fakat filmde her şey açıkça Aristotelesçi tanıma şemasının aksi yönde iş görmektedir. Her şeyden önce filmin ilk planlarında seyirci onu eylem halinde gördüğü için katilin yüzünü uzun zamandan beri bilmektedir. Ve tanıma burada tuzağın kapandığı anda değil, fakat tuzağın düzenlendiği andadır, bilmeyen birinin bilen birisiyle oynadığı ve bilmediği kişiye şunu söylediği andadır: "Orada olduğunu biliyorum." Şüphesiz şüpheliyi ağa düşürmek ve olmayan bilgiyi sağlamak için bilinmediği halde biliniyor numarası yapmak yeni değildir: polisiye sanatın çocukluğudur bu. Fakat burada mesele bu değil. *Aksine* mesele daha önceki bir epizodun gösterdiği şeydir: polisin ideal şüpheli olduğu için yakaladığı ve bilindik sahneye maruz kalan talihsiz bekçinin karakoldaki sorgulanması: projektörler yüzünde, polisler çember halinde etrafını sarmış, sorularla hırpalanıyor, gözü korkutuluyor, vb. Oysa bu, Mobley'in polis arkadaşına söylediği gibi, yalnızca bir kuruntu olduğu ortaya çıkan beyhude bir sahnedir. Mobley'in bilgisini ve bilgisizliğini oluşturma yolu tümüyle başka bir güç taşır. Yüze çevrilmiş projektörler yoktur, sorular, şüpheliyi hırpalayan insanlar da yoktur. Zira mesele eldeki şüphelinin suçun kendisine ait olduğunu itiraf etmesi değil, bilinmeyen suçlunun bilindiğini düşünmesidir. Bu mekanizma başka türden bir yüzyüzelikten geçer, bir kişiyle tüm polislerden daha yakın bir yüzyüzelikten geçer, bu kişi daha yakındır çünkü daha uzaktadır, çünkü o sizi uzaktan görmektedir, burada sizinle doğrudan yakınlık içinde olan ve herkese konuştuğu ölçüde size konuşan ve herkese olduğu gibi size de konuşan kişiyle bir yüzyüzelik söz konusudur.

Dolayısıyla Mobley bu sekansta ne yapmaktadır? Bir defada iki şey birden yapmaktadır. Sözüyle, suçlunun nasıl biri olduğunu ifade eden bir robot-resim sunar. Aynı zamanda, suçluya çevrilen bakışıyla, bu robot-resimde kendisini görmesi gerektiğini ona hatırlatır. Aslında sorun robot-resmin kendi başına güçsüz bir aldatma, iki farklı şeyin bir toplamı olmasıdır: ilk olarak şahsileştirici özellikler (yaş, fiziksel güç ve siyah saçlar) yani onun *kim* olduğunu bilmek bakımından herhangi birini şahsileştirmek noktasında daima yetersiz olan şeyler ve ikinci olarak iyi bilinen ve basitçe onun *hangi* [*türden*] olduğunu, hangi kriminal-patolojik türe ait olduğunu söyleyen standart bir klinik portre. Bu robot-resim polislere hiç yardımcı olmayacaktır. Fakat zaten onlar için de

hazırlanmış değildir. Yalnızca bir kişinin işine yarayabilir: o resimde kendisini görmesi gereken kişinin, karşıda olduğu varsayılan, orada seslenilen ve bu ayırt edici özellikler derlemesinde kendi *kim*liğini tespit etmeye yöneltilen kişinin. Aynı zamanda, olduğu *şeyin* bilinmesinin zevkinin ve olduğu *kişinin* bilinmesinin dehşetinin dolayımından geçerek, yalnızca o kendini keşfedebilir, beklendiği yere gidebilir. Katil Robert Maners'i canlandıran aktör John Barrymore Jr.'ın çifte yüz buruşturuşu görsel olarak bu iki dolayıma karşılık gelir. Aktör aslında televizyonun kurmaca ekranı önünde, kameranın gerçek ekranı önündeki gibi kusursuz stereotip bir çifte ifade dağarcığı kullanır. İlk olarak: doyum duygusu, açık bir ağız, parlayan gözler; ikinci olarak: panik duygusu, burulmuş bir ağız, dönen gözler, hareketlenen eller. Bu sekansta eller sandalyenin çubuklarını, biraz sonra annenin boynunu ve sonunda da Dorothy Kyne'ın boynunu sıkmaktadır. Aktör, kadınların bacaklarının kendisinde mekanik olarak uyandırdığı sarsıntıyı, tasarlanan bir eylemin telaşını, annesi karşısındaki çift değerli hislerini ya da Mobley'in hayali bakışı karşısındaki tutumunu ifade etmelidir ve bu çifte dağarcık ve bilhassa da ağzın burulmasına ilişkin çeşitlemeler bu filmde aktörün oyununun tamamını oluşturur. Ve şüphesiz bu klişe, başka bir zenginlik taşıyan bir performansı hatırlatır, Robert Manners'in kardeşi tarafından, yani manyak bir katil rolündeki kişi tarafından çeyrek yüzyıl önce gerçekleştirilmiş bir performanstır bu. John Barrymore Jr.'ın stereotip yüz buruşturmaları karşısında, perişan kurban ve vahşi hayvan, hayalci yolcu arasındaki geçişleri, tüm ifade değişikliklerini hatırlarız, ki tüm bunlar *M*'i oynayan Peter Lorre'a hayat veriyordu. *M - Bir Şehir Katilini Arıyor* bir insan avı hikâyesiydi, *Şehir Uyurken* ise bir biçimde onun Amerikan *yeniden yapımı*dır [*remake*].

Şüphesiz farklılık aktörlere yüklenebilir ve Lang aktörün yorumuna başvurur. Fakat Lang'ın aktörlerin kişisel hünerlerine bıraktığı inisiyatif genişliğinin oldukça sınırlı olduğunu ve *M - Bir Şehir Katilini Arıyor*'da Peter Lorre katilin ıslığını çalamadığında ıslıktan vazgeçmektense onun yerine kendisinin ıslık çaldığını biliyoruz. John Barrymore Jr., Lang'ın istediği kadar iyi oynamadıysa bile, yine de kendisinden yapması istendiği gibi oynadığını düşünebiliriz. *Stereotip bir biçimde oynamayı* bilemedi, fakat ondan talep edilen tam da buydu. Başka bir deyişle, ifade sadeleştirmesi oyuncunun sınırlarına bağlı değildir. Tam da sahneye koymanın mekanizmasına aittir. *M - Bir Şehir Katilini Arıyor*'a nazaran değişen şey işte bu mekanizmadır. Ve bunun değişmesi Lang'ın icat

etme kabiliyetlerini yitirmesi yüzünden değildir. Sahnelemenin sinematografik mekanizmasının, görünürlüğün politik ve sosyal bir mekanizmasıyla oynamanın, onun üstü kapalı kaynaklarını kullanmanın ve saklı işleyişini açık kılmanın bir yolu olması yüzündendir. Robert Manners'ın basmakalıplaşmış yüz hareketleri *M - Bir Şehir Katilini Arıyor*'un vahşi ve muzafferane ıslığının karşısında yer alır, çünkü *M - Bir Şehir Katilini Arıyor*'un sahneye koyuluşu ve *Şehir Uyurken*'in sahneye koyuluşu farklı görünürlük mekanizmaları üzerinde çalışır.

Öyleyse geri dönmeye ve burada Mobley ve katil arasındaki (şu insan avını başlatan) uzaktan yüzyüzeliğe *M - Bir Şehir Katilini Arıyor*'da karşılık gelen epizod üzerinde durmaya değer. *M - Bir Şehir Katilini Arıyor*'un ortalarına doğru, polis, psikiyatri kurumlarındaki titiz bir soruşturmanın ardından katili tespit eder ve evini bulur. Elinde büyüteciyle bir polis pencere kaidesini incelemektedir, ahşap oluğun içinde parmağını gezdirir ve katilin kışkırtıcı mesajlarını yazdığı kırmızı kalemin izlerine ulaşır. Polis onun evinde olduğu sürece, katil dışarıdadır. Karşılaştığı küçük bir kızla birlikte bir vitrinin önündedir. Görünürde her ikisi de mutludur. Gördükleri şeyden mutludurlar, birbirlerinin yanında olmaktan mutludurlar. Ona düşlerindeki oyuncağı gösteren çocuğun parmağını takip eder. Gezmeyi sevmektedir, vitrinlere bakmayı sevmektedir, küçük kızları sevmektedir, onları sevindirmeyi sevmektedir. Operasyonun hedefini unutmuş görünmektedir: şimdiki zamandan neşe duymaktadır. Kız da mutludur: oyuncakları sevmektedir, küçük kızlara karşı sevecen olan yetişkinleri sevmektedir. Kız omzunda bir leke gördüğünde yalnızca bir şeyi, "zavallıcığın" üstündeki lekeyi temizlemeyi düşünür. Ardından, av başlayacaktır, artık dinlenme söz konusu olmayacaktır. Bu sahne karakter için son bir lütuf anı gibidir. Fakat burada "lütuf" sözcüğü güçlü anlamıyla alınmalıdır. Basitçe son bir dinlenme anı değildir bu, fakat karaktere sunulmuş bir lütuf gibi, karakter olarak ona verilmiş lütuf gibi bir şeydir. Bir süre önce, bilgince bir kompozisyon, onun normal durumundan ava kalkışan acımasız bir gözü dönmüş hayvana geçişini bize göstermiştir. Bir süre sonra ise, insan avı kendisine karşı başlayacaktır. Ve şu anda ise bu lütuf anı söz konusudur, bu an onun bir gösterinin, bir dokunuşun, bir heyecanın tadını çıkarmasına, ondan kayıtsız biçimde estetik olarak tat almasına izin verilen andır. Senaryonun karakteri kurtarmasından, ona bir hayatta kalma şansı bırakmasından önce, sahneye koyma ona insanlık şansını verir. Basitçe korunacak bir hasta olma şansını de-

ğil, fakat kalabalığın içindeki mutlu aylak olma şansını, bir vitrin camındaki sakin bir görüntü olma şansını, –fotojenik sözcüğünü Jean Epstein anlamında işitmek suretiyle– fotojenik olma şansını verir.

Fakat bu, bir öyküdeki basit bir mola meselesi değildir. Bu, poetikanın işidir. Suçluyu yakalanacağı ve maskesinin düşeceği noktaya sürükleyen Aristotelesçi öykü gereksinimlerinin içine bir başka yükümlülük karışmış ve onlarla karşıtlaşmıştır: askıya alma anlarına ilişkin *estetik* gereksinimdir bu; entrikanın tüm ilerleyişini ve gizin tüm açımlanışını kesintiye uğratan bir karşı-mantık gereksinimidir; amacı ise boş zamanın gücünü hissettirmektir. Boş zamanın, yani askıya alınmış amaçların zamanının, küçük Cosette'nin rüyalarındaki oyuncak bebekleri seyrettiği ve seyirdeki "sefiller"in sizden hiçbir şey istemeyen bir dünyayla ve duyulurun açıklanmamış bir niteliğinin paylaşılması dışında bir şeyin istenmediği bir dünyayla yalın bir uzlaşı anını tattıkları zamanın. *Sefiller*'in yazarı haklı olarak "eylemin de kendi düş anları vardır" diyecektir. Bununla, basitçe epizodların ardışıklığı içine molaları da koymak gerektiğini kastetmiyorum. Zaten değişen şey tam da epizodun anlamıdır. Yeni eylem, estetik entrika, zamanı işleyişi itibariyle eski anlatısal entrikaya karşıttır. Öyküye bundan böyle gücünü veren şey boş zamandır, aylakça gezmenin kayıp zamanıdır ya da epifanilerin askıya alınmış zamanıdır, buna karşın tasarıların ve peşinden koşulan ya da ket vurulan amaçların zamanı değildir. Edebiyatın Flaubert ve Virginia Woolf arasındaki kazanımı işte duyulurun bu saf gücüdür. Jean Epstein'ın ve başka kimilerinin tam da görüntülerin dilinin dokusu haline getirmek istedikleri şey de budur. Fritz Lang şüphesiz asla bu dilin yanılsamaları içinde hareket etmedi. Eski *mimesis* sanatlarını bırakıp, sinema düşüncesini yeni *aisthesis* sanatı olarak sahiplenmedi. Sinemanın açıkça iki mantığın bir karışımı olan bir sanat olduğu çok önceden biliniyordu: epizodları yöneten öykünün mantığı ve öyküyü durduran ve yeniden başlatan imgenin mantığı. Fakat sinematografik *mimesis*in bu karma mantığının bizzat *mimesis*in *sosyal* bir mantığına bağlı olduğu, hem ona karşı hem de onun gölgesinde geliştiği de zamanla anlaşıldı.

Mekânların bir değiş tokuş anı olan bu estetik mutluluk anını kavramak üzere geri dönüyoruz. Polis katilin evinde kendi evinde olduğu sürece katil de sokakta polisin evindedir. Kalabalıkların insanı olan M'in bu tamamen anlık huzuru ve polisin yöntemli organizasyonu arasında tuhaf bir tamamlayıcılık vardır. Bu polis yerde pergelle daireler çizer, serserilerin yuvalarına baskınlar

düzenler ve ayrıntıları sessizce içinden geçirir, sonuçta görünür olanın içinde saklı olanı bulmak için işini yapmaktadır. Polisin karakter olarak varolma şansı, onun için ve bizim için, paradoksal olarak tüm bu çemberlerle bütünleşiktir, katil bu çemberlerin içinde yayılır ve bu çemberler onun etrafında yoğunlaşır: polislerin çemberi, haydutların çemberi, kamuoyu çemberi, dört bir yandan anarşik biçimde yayılan (ve ortalarına usulca sokulduğu ve bir biçimde tam da takibin içindeki yolunu çizdiği) tüm bu şüphelerin çemberi. Bu plandaki mutluluk da suçlu avını vurgulayan değişimli montajın içinde kendi yolunu çizer. Kovalamaca senaryosu içinde onun etrafında kenetlenen tüm bu çemberler, birbirini taklit eden tüm bu sosyal çemberler karakter olarak onu koruyan, ona şansını veren şeylerdir aynı zamanda.

Bu şansın prensibini kavrayabilmek için, haydutların mahkemesinin katile karşı açtığı eşsiz davanın özel bir anında durmak gerekir. Orada haydutlar gerçek bir yargılama sürecine ait rolleri aynen oynarlar, elinde ceza kanunuyla katili inatla savunan ve "gerçekte ne düşündüğünü" nasıl anlayabileceğimizi bilmediğimiz avukat rolü de dâhil. Fakat olay bundan ibaret değildir. Daha derin bir biçimde katilin yazgısı iki yasa arasına alınmış gibidir. Kısaca söylersek bir yandan yasa, düzen, dürüst insanların korunması –dürüst olmayanların da korunması– vardır. Ve sonra diğer yandan ikinci bir yasa vardır: toplumsal komedinin *mimesis*'i, toplumsal rollerin taklitle yaşama tarzı, toplumsal rollerin, dağılan, oynanan, altüst olan toplumun bir çeşit teatral varlığından beslenme tarzı. Haydutların şefi ailelerin ve dürüst insanların temsilcisi olur, öldürdüğü küçük kızların fotoğraflarını katilin gözleri önüne serer. Çetenin dolandırıcısı avukatı oynar. Bir fahişe ise annelerin kaygı ve ızdırabını dile getirmek üzere onun sözünü keser. Anne rolünü oynayan kişi gerçekten anne midir, yoksa o rolü bir başkasının avukat rolünü oynaması gibi mi oynamaktadır? Bunun pek önemi yok. Buna karşın önemli olan, onun ses tonundaki kırılmadır. Şiddetli bir sözle başlar, ardından sesinde bir duraklama oluşur ve çok daha yavaş, çok daha yumuşak hale gelir, annelerin ızdırabının tarifsizliğini ifade etmek ister gibi, bu ızdırabı bizzat hissettiğine inandırmak ister gibi, bu sırada bir başka kadın da elini üzerine koyar, annelerin ızdırap içindeki büyük dayanışmasının sessiz ifadesi gibi. Onların "temsilcisi" özet olarak şöyle der: "Bunun ne olduğunu nasıl bilebilirsin ki? Annelere sormak gerekir." Fakat bu başlangıçtaki şiddeti, bu ses yırtılmasını, sızlanan bir tona doğru bu minör geri dönüşü ve bu yalın sözcükleri, bunları az önce zaten işitmiştik. Katilin sahneye dâhil

oluşunu da aynı özellikler karakterize ediyordu. Mutlak bir ızdırap ifadesi olarak, o da bir duraklamaya geçmeden ve aynı minör dağarcık üzerine dönmeden önce bağırmaya başlamıştı, suçlayıcılarına aynı ifadeyle karşılık vermek üzere: "Siz ne biliyorsunuz ki? Yaşadığım şeyi nasıl bilebilirsiniz?" Her iki vakada da, bilinmeyen şeyi hatırlatmak suretiyle sessizlikte yırtınan şey aynı "ızdırabın sesi"dir. Bilinmeyen, yalnızca taklit edilebilecek, seslendirilebilecek, oynanabilecek olan, yalnızca bir eşdeğeriyle hissettirilebilecek olan bir şey vardır.

Katilin şansı, sahnelemenin mutluluğu, bir *mimesis*'in örgüsü içine teskin olmuş bakışı ya da üzüntü çığlığını yerleştirebilmekte yatar ki, bu mimesis aynı zamanda toplumun işleyişinin bir paradigmasıdır. *Mimesis*'in *toplumsal* yasası şu anlama gelir: doğru da yanlış da olsa orada olmayan şeyi, bilinmeyen şeyi taklit etmek, oynamak gerekir. İçtenlik ve iki yüzlülük bu buyruk önünde eşittir. Çıplak düzen, yasanın toplumsal düzeni *mimesis*'in özgürlüğü ya da şansı diyebileceğimiz şeyin içinde, burada ise mimesisin kurmaca annenin ve kurmaca katilin sesine tanıdığı eşit şansın içinde, karşıt-kuvvetini bulur. M karakteri işte bu sığınağın içinde oynar. Ve *Şehir Uyurken*'de kaybolan şey de işte budur.

Kyne basın imparatorluğunun işleri ve psikopat katilin yazgısı arasındaki ilişkide bir paradoks vardır, bu paradoks "dürüst insanlar"ın takip ettikleri suçludan daha rezil görünmeleri değildir. Bu paradoks demokratik basın ve kamuoyu imparatorluğunun tüm kamuoyunu alandan dışarı çıkarması, hatta bunu şaşırtıcı biçimde *Fury*'nin linççileri ile yapmasıdır. *Şehir Uyurken*'de kimse Robert Manners ile ilgilenmez, kimse oradan kimin çıktığını öğrenmek için psikiyatri kliniklerinin etrafında dolanmaz, kimse katilin evini tespit etmeye çalışmaz. Hatta daha tuhafı, gazeteciler ve katil dışında kimse *Sentinel* gazetesini okumaz. Kahramanına hayran olan Nancy ve yine katil dışında kimse görünürde televizyon da izlemez. Şüphelilerin ve yerlerin envanteri yoktur, katilin izinden gitmeye gerek yoktur. Gelmesi gereken noktaya kendiliğinden gelecektir ve her şeyden önce de şu yüzden gelecektir: evine bir görüntü gelmiştir ve bu görüntü katili hayali bir oto-portrede kendisini görmeye mecbur etmektedir, bu görüntü böylece katili kendi karşısına yerleştirmektedir. Gelecek olan, *uzaktan-görülen* katilin kendisidir: orada gururu okşanmış olarak, durumunun özgünlüğü içinde biliniyor olduğunu, rujla yazdığı mesajının başarıya ulaşmasından mutlu bir halde, ahlaksız bir neşe içinde biliniyor olduğunu fark etmek zorundadır; ve aynı zamanda takip edildiğinin, katil olarak

tanındığının farkına varmak zorundadır. Bu çifte yakalamayla karakter tuzağa düşürülmüş, ortaya çıkan tehdit onu meydan okuma ve intikam arzusu sayesinde otomatik dürtüyle yapacağı şeyi gönüllü olarak yapmaya, programlı bir biçimde yapmaya yönlendirilmiştir. Her durumda uygun bir karşılık vermeye yönlendirilmiştir: bir çift kadın bacağının görüntüsüne tahammül etmekteki basit kabiliyetsizlik ve intikamın, nefretin ve meydan okumanın derin dürtüleri arasındaki özdeşlik. Gerçekten de tüm bunlar bir semptom oluşturur ve bu semptom ağızdaki aynı sırıtışı, gözlerdeki aynı sapıncı, jestlerin aynı sekansını uyandırarak ifade edilir.

Dolayısıyla oyunun stereotipi acınacak bir aktör oluşturma meselesi değildir. Bu stereotip karakterin içinde tutulduğu görünürlük tertibatını yansıtır. Onu arayan kişiyle arasında artık sığınak yapısı yoktur ve ona herhangi bir lütufanı bırakılmamıştır, bu yüzden yüze ait bu basit otomatiklikten başka bir şeyi ortaya koyamaz. Sesin adresi ve başkasının bakışının baskısı onu bu hayali alan-karşıalan bölgesi içine kapatmıştır ve oradan kurtuluş yoktur. Bir katil polislerden kaçabilir, halkın içinden bir adam M gibi kalabalığın içine sıvışabilir, fakat sizi hakkınızda bildikleriyle eşleştirmek için, yani sizin hakkınızda ve sizin sayenizde bildiği ve bilmediği şeyleri eşleştirmek için sizi uzaktan ve karşıdan izleyen kişiden kaçmaktan başka bir şeydir bu. Katilin karşısında Mobley klinik tedavi uzmanının sahip olduğu bilgiyi, psikanalistin varsayılan bilgisini, profesöre ait bilgiyi ve başka birçok bilgiyi polisin bilgisiyle birleştirir. Mobley onları temel bir bilginin şemsiyesi altında toplar: öyle olmadığı halde biliyor gibi görünme bilgisinin, yani genel olarak olmadığı şeyi oynama bilgisinin. Bu bilgi aktörün bilgisidir. Ve gazeteci tüm bu rolleri tıpkı bir aktör gibi kendinde toplamaktadır. Bu ise onun *mimesis*'in gücünü ve oyunlarını, bilen kişinin konumuyla özdeşleştirmek üzere ele geçirdiği anlamına gelir. Bu gücü kendi görüntüsünün işgal ettiği yerde, gören ve bilen kişinin yerinde zapt etmiştir.

Bilgi ve *mimesis* arasındaki bu özdeşleşmeyi düşünmek için, problemin klasik verilerine, Platoncu verilerine geri dönmek yerinde olur. Burada Mobley'in ortaya koyduğu yüce bilgi, bildiği şeyi bilmediği şeyle, olan şeyi olmayan şeyle özdeşleştirebilen kişinin gücüdür, kısacası, olmadığı şey olma bilgisidir. Bu Platon'a göre mahsusen taklitçinin bilgisidir: bu bilgi, bilgi gibi görünen ama bilgi-olmayan şeydir. Platon'un bu "bilgiyi" nasıl ele aldığını biliyoruz. *Ion*'da Sokrates bir rapsod olan Ion'un destanlarını şakırken söylediği her şeyi nasıl bilebildiğini, söylediği herşeyi, kendisiyle özdeşleştirdiği her şeyi "yapmayı"

nasıl bildiğini sorar. *Devlet*'de, Platon ironik olarak Homeros'un karakterlerinin anlattığı her şeyi bilip bilmediğini sorar. Bu karakterler devletler yönetmekte, savaşlar, vb. yapmaktadırlar. Homeros bunları yapmayı bilmekte midir? Eğer bilmiyorsa, sadece görünüşlerin toplumsal komedisini besleyecek olan simülakrlar, görünüşler üretmiştir.

Görmüş olduğumuz gibi, haydutları dürüst insanların ızdırabını taklit etmeye mecbur eden ve ayrıca ölüm avının merkezindeki karaktere şans veren şey görünüşlerin bu toplumsal komedisidir. Burada, Edward Mobley'le birlikte, işler değişir: Homeros'un yapamadığını o yapabilir. Yalnızca ikonik performansıyla, o gerçekten de polistir, savcıdır ve yargıçtır, profesördür, doktordur, muhataptır ve manevrayı yöneten şeftir. Ve o bir aktör olarak bunların hepsidir. Bu yüzden de artık polisi ve adaleti taklit etme zorunluluğuyla sınırlanmış değildir. Aktör, bilen kişinin yerine geçmiştir, o tüm bu bilgilerin hayali sentezini gerçekleştirmiştir ve bunu da bu hayali yüzyüzelik içinde yapmıştır. Bu hayali yüzyüzelik, karakteri saklayan tüm toplumsal uzamın yerini alır, karakterin olduğunu bildiğimiz şeyden, bilgimizde olduğu şeyden, yani bir hastadan, kayıtlı bir klinik vakadan, Charcot'daki bir fotoğraf gibi bir şeyden ya da pedagojik bir konferanstaki bir projeksiyondan, bir bilgi kuklasından başka bir şey olabilmesine izin veren tüm toplumsal uzamın yerini alır.

Ed Mobley'in televizyon platosu üzerinde kurduğu tuzak, böylece Lang'ın bir başka filmi olan *Mavi Gardenya*'da, Mobley'in bir meslektaşının, yani muhabir Casey Mayo'nun kullandığı hileden tamamen farklıdır. Casey Mayo etkileyici bir darbe vurmaya çalışarak, aynı şekilde basın yoluyla "bilinmeyen bir katile mektup" göndermek suretiyle kurbanını tuzağa düşürüyordu. Kimliğinin zaten tespit edilmiş olduğuna inandırmak suretiyle, ona yardımını sunuyor ve onu böylece kendini tanıtmaya yöneltiyordu. Fakat Casey Mayo'nun tuzağı klasik baştan çıkarma girişimlerine dayanıyordu. Bir erkekten bir kadına, başarılı bir gazeteciden küçük bir santral memuruna yönelmiş olarak, geleneksel bir cinsiyet ve sınıf bağlılığı üzerine dayanıyordu. *Şehir Uyurken*'de Ed Mobley'in tuzağı ise tümüyle başka türdendir. Onu kendisine getirmek için, zayıf bir kişiye herhangi bir yardım önermez, ancak başka bir anlamdaki yardımını ona dayatır. Ona görüntüsünü, mevcudiyetini, bildiği şey ve bilmediği şeyin, olan şeyin ve olmayan şeyin özdeşliğini dayatır. Bu tuzak uzaktan-görülen kişiye konuşan görüntünün taşıdığı bilginin hayaliliğine bağlılık dışındaki bir bağlılık üzerinde gerçekleşmez ve bu konuşan imge uzaktan-görülen kişiden,

yakalanacağı ana dek kendisi hakkında sahip olunan bilgiye uygun hareket etmesini talep eder. Bu bir baştan çıkartma değildir, bu tam da bir anlamda kurmaca mahkemeninkinden daha radikal bir haklamadır: bilgiye dayalı bir haklamadır, öznenin bilindiği gibi olandan başka türlü varolma kabiliyetinin çekip alınması söz konusudur burada. Burada, gerçek tuzağın kuruluşuyla aynı anda tam da on ikiden vurmak söz konusudur.

Dolayısıyla burada, Casey Mayo'nun *numarası*ndan ve Kyne imparatorluğunun entrikalarından, bilgilerin dışarıya verilmemesinden, kulislerdeki baştan çıkarmalardan ve sadakatsizliklerden başka bir şey vardır. Anlıyoruz ki dürüst Mobley, çıkarını düşünmeyen Mobley onları hor görebilmektedir. Yine Platon'daki gibi: gücü hor görmek için, güçten daha iyi şeyleri bilmek gerekir. Ve belli ki Kyne şirketinin genel müdürü olmaktan daha iyi şeyleri, yani tüm egemenlik ilişkilerini kendinde içeren ve haklama tertibatı olarak sonuca ulaşan bilgi oyununun keyfini bilmektedir. Fakat yüzyüzeliğin anlamını kavramak için, buraya koyduğu imgenin doğasını, gerçekleştirdiği kudretin doğasını, bu yüzyüzeliği dayatmasını mümkün kılan kudretin doğasını anlamak kalıyor geriye. Bunun için ise, bir geri dönüş yapmak ve şehirdeki Mobley'i görmek üzere ekranın kralı Mobley'i terk etmek gerekiyor.

Yukarıdaki meseleyi aydınlatabilmek bakımından eşsiz bir baştan çıkarma sahnesine sahibiz. Cesareti yerine gelsin diye bir kaç viski içen Mobley bu haldeyken Nancy'nin kapısını çalmıştır. Önce geri püskürtülür, güvenlik kilidini sessizce açar, doğal bir biçimde daireye girer ve güzel uzlaşmacı kucaklayışıyla Nancy'i sarar. Bu sahnenin önemi, tümüyle manyak katilin cinayet sahneleri gibi tasarlanmış olmasında yatar. Merdiven boşluğunu, kadın bacaklarının büyüleyiciliğini, aynı biçimde açılan güvenlik kilidi üzerine çaktırmadan göz atışı, daireye izinsiz bir biçimde girişi, bir el oyununu ve de anaç gösterenin ısrarcı tescilini görürüz orada. Aşığının müstehcen sorusuna cevap olarak Nancy "Bunu size anneniz öğretmiş olmalıydı" diyecektir. Fakat bu aynı zamanda manyak katilin kurbanlarının rujuyla duvara yazdığı *Annene sor* [ifadesini] de çağrıştırır. Anlamlı bir biçimde, buradaki sahneye koyma, baştan çıkarma sahnesi ve cinayet sahnesini analojik bir ilişki içine sokar. Öyleyse farkı oluşturanın ne olduğunu sormak gerekir. Görsel bakımdan bu planların akla getirdiği yanıt yalındır: farklılık Mobley'in söz, bakış ve eller arasında uygun bir birbirine eklemlenme, iyi bir hareket ettirici şema bulmasında yatar. Zira ellerin şiddetini kullanmanın, boynu tek bir elle tutmanın ve diğer eli bedeni sarmak

için kullanmanın uygun bir tarzı söz konusudur burada; gözleri fal taşı gibi açmak ya da yuvarlamak yerine kapatmanın bir tarzı söz konusudur; rujla yazılan yazıların dilsizliğinden ziyade alelade dil ve müstehcen şakaların kullanılmasının bir tarzı söz konusudur. Sonuçta Mobley bize kadınlara söylenecek ve onlarla yapılacak şeylerin olduğunu, bunların doğru sırada ve doğru anda yapılması gerektiğini gösterir. Ve bunun için, çok zarif olmaya gerek yoktur. Bir kaç kadeh fazla içmiş bir adamın girişimi ve ses tonlaması bile iş görebilir. Yalnızca harekete geçerken alınması gereken iyi bir dönemeç manevrası vardır: oğulun konumunu babaya terk etmek –Walter Kyne stili– ya da oğulun konumunu anneye terk etmek –Robert Manners stili. Şu lüzumsuz soruyu bir kenara bırakmak gerekir: ailenizin olmanızı istediği kişi misiniz yoksa değil misiniz? Bu bedeli ödeyince, uygun bir şekilde makas değiştirilir, uygun bir hareket ettirici şema koordine edilir, kısaca bir psikanalitik-robot portre olmak yerine uygun bir davranışçı olunur.

Kuşkusuz seyirci kendisini Nancy'nin yerine koyduğunda pek vasat bir biçimde baştan çıkarıldığı düşüncesine kapılır. Fakat bu aslında bir baştan çıkarma sahnesi değildir, hatta buna pedagojik bir sahne bile diyebiliriz. Her şey sanki Mobley Nancy'e aşkını ispat etmekte değilmiş de, aslında cinsel bakımdan hasta birine (çocukluktaki fiksasyon safhasını aşmış ve emmek için güzel nesneler, alkol kadehleri ve sekreterlerin dudaklarını bulmuş birine) normal bir libidonun ne olduğunu uzaktan göstermekteymiş gibi olup bitmektedir. Böylece Mobley'in gücü sorusuna, katilin kaçamayacağı bir kişi imgesiyle, onu bu konuma yerleştiren şeyin ne olduğu sorusuna cevap verebiliriz. Kendisinden kaçılamayan kişi baba değildir. Yasa, düzen, toplum değildir. Bir demokraside, halk egemenliğinde basının görevlerini, halkı onu ilgilendiren her şey hakkında bilgilendirme gerekliliğini vb. kendisine açıklayan Amos Kyne karşısında Mobley'in tutumunu hatırlayalım. O esnada Mobley sırtını dönmüştü, eli kulağında yayınını düşünmekteydi ve sessizliği şunu söyler gibiydi: "Her zamanki dava. Halk, demokrasi, basın özgürlüğü, bilgi, tüm bunlar hava cıva. Havadan olmayan şey, benim yapacağım şeydir, kameranın karşısına yerleşiyorum, insanların evine giriyorum. Halk yok. Televizyon seyircileri var, benim gibi sayısız insan var, baba gibi değil fakat sadece büyük biraderleri gibi muhatapları olduğum insanlar var."

Buradaki büyük birader, *Big Brother*'dan korkunç bir imge değildir. O sadece normal imgeyi, normun imgesini sunabilen kişidir, o çocukluktaki fiksas-

yon safhasını aşmış ve libidosu "olgunlaşmış" bir kişidir. O, katilin karşısında küçük kardeşinin karşısında gibidir, küçük kardeşi ise elle ve zihinsel olarak kendini tatmin aşamasında, anne-baba hikâyeleri aşamasında ve bir erkek ve bir kadının, babasının ve annesinin sevişmek adı verilen şu jestler dizisini onu dünyaya getirmek arzusuyla yapıp yapmadıkları sorusunda takılıp kalmıştır. Kısaca, onun karşısında büyük ağbi gibi, normal imge gibidir. Ve alimane aktörün yerini, özümsenmiş, kendiliğinden yadsınmış *mimesis*'in yerini işgal eden işte bu büyük ağbidir, bu normal imgedir. İşte böylece bu yeni çift *mimesis* ve yasa ikilisinin yerini alır. Aktör âlimin rolünü almıştır, *mimesis*i soğurmuştur, bilen ve sizi gören kişi konumuyla özdeşleşmiştir. Ve Mobley'in televizyon yayınlarıyla birlikte, babanın otoritesini takip eden şey kardeşin otoritesidir. Fakat biliyoruz ki bu ikameyi anlamanın iki yolu vardır. Melville'in *Bartleby* ve *Pierre ya da Belirsizlikler* kitapları hakkındaki sayfalarında Deleuze baba imgesinin konumunun yerinden edilmesi üzerinde temellenen bir erkek kardeşler ve kız kardeşler Amerikasına ilişkin bir teorik masal tertip eder[9]. Fritz Lang'ın masalı bu Amerikan demokratik kardeşliği ütopyasının karşısına şu karşıt-ütopyayı çıkarır: büyük ağbilerin dünyası kurtulmuş öksüzlerin "büyük yolu" değildir. Aksine kaçacak deliğin olmadığı bir dünyadır bu. Kapıları kapatan, baba ya da yasa değil fakat onların olmayışıdır, kapıları kapatan şey toplumsal *mimesisin*, yalnızca bilinen ve görülen görüntüyle bilen ve gören görüntünün ilişkisi içinde yerinden edilmesidir. Kapıları kapatan şey, toplumsal *mimesisin* televizüel görüntü yararına, kendisi normallik olan ve normalliği bilen kişiyi temsil eden görüntü yararına, "cinsel bakımdan olgun" büyük ağbi yararına yerinden edilmesidir.

Dolayısıyla *Şehir Uyurken* bir Alman göçmeninin, Amerikan demokrasisi hakkındaki yanılsamadan uyanışından daha fazlasını ifade der. Bu filmin sahneye koyduğu şey demokrasinin yaşadığı televizüel özdeşleşmedir. Ancak bu özdeşleşme yönetmen için basitçe bir konudan ibaret değildir. Bu özdeşleşme, olduğu haliyle sinemanın yüzleşmesi gereken yeni bir görünürlük tertibatıdır. Bu tertibatın masal üzerindeki ve katilin karakteri üzerindeki etkisini gördük. Fakat aynı stereotip, galibini de, yani televizüel mevcudiyetin her yerde hazır ve nazır tanrısını da hançerlemiştir. Edward Mobley'i şehirde ve âşık rolü için-

9 Gilles Deleuze, "Bartleby ou la formule", in *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, s. 89-114. [Türkçesi: Bartleby ya da Formül, Gilles Deleuze, *Kritik ve Klinik* içinde, Çev. İnci Uysal, Norgunk Yayınları, İstanbul 2007]

de izlemeye devam edelim. Sonuca yaklaşırken, televizyonun [uzaktan-görenin] çağrısına boyun eğen katil kendisine kurulan tuzağa girmişken, Mobley nişanlısı tarafından bir ev sahnesinin mağduru haline getirilir. Nişanlısı onu rakiplerinden birinin hesabına çalışan ve kendisini kışkırtan Mildred'le birlikte kötü bir davranışta bulunmakla suçlar. Aktör-profesör Mobley garip bir biçimde Nancy karşısında konuşmaya yeteneksiz haldedir, güven verici tonunu üstüne almaya kabiliyetsizdir. Ve Nancy'nin kendisini terk etmesi halinde büyük bir üzüntüye gömüleceğini söylediğinde de ona inanmayız. Düşündüğümüz şey samimi olmadığı değildir, ancak her şey sanki Mobley taklit etmeyi, ses tonunu ayarlamayı ve bir duygunun tesiri altındaki bir kişinin imgesini sunmayı bilmiyor gibi olup bitmektedir.

Daha önce, sadakatsiz eş Dorothy Kyne'ın kocasını aldattığını ve tatlı dilli Mildred'in de muhabiri baştan çıkarmak için cambazlığını kullandığı görmüştük. Fakat öyle görünüyor ki Mobley, Nancy'e karşı hissettiği içten duyguları bile oynamayı bilmemekte ya da artık bilmemektedir –çünkü içten bir duygunun da tıpkı sahte bir duygu gibi oynanması gerekir. *M - Bir Şehir Katilini Arıyor*'daki fahişe, annelerin ızdırabını ifade etmeyi ve "kendisi bir anne mi yoksa değil mi?" sorusunu geçersiz hale getirmeyi biliyordu. Mobley ise burada yalnızca iki duyguyu ifade etmeyi bilmektedir: boş bir aptal mutluluk duygusu –cazibeli gülümseme, genişçe açık bir ağız, esinli gözler– ya da gözlerin yukarıya doğru bakıyor olmasıyla ve kararsız el oyunlarıyla ifade edilen çileden çıkma duygusu. Bu eller her şeyden önce şunu söylüyor gibidir: "beni bunlarla bunaltma", ardından da, bir şekilde katili taklit ederek, her halükârda "onu boğardım" düşüncesini işaretlerle anlatarak, gerilmek suretiyle ve nihayetinde normal bir kızgınlık jestine kapılmak suretiyle: masaya vurulan iki yumruk. Sanki Mobley de şimdi çekilmiş bir görüntüymüş gibi, sanki taklitçinin bilen görüntüyle özdeşleşmesi bilen görüntüyü *mimesis*'in toplumsal ve teatral eski oyununa uygunsuz hale getirmiş gibi, onu duygunun oynanmış biçimdeki ifadesine uygunsuz hale getirmiş gibi, iki mimiğin, yani avanak mutluluğun ya da çileden çıkmanın stereotipi katilin ikili ifadesinin stereotipine karşılık gelmiştir. Kendi ayrıcalıklı bilgisinin mahkûmu olan kişi, burada stereotipe indirgenmiştir: bilen kişinin görüntüsü gibi konuşmak, uzaktan, gıyabında konuşmak.

Burada, aktörün oyununu suçlamak katilin durumunda aktörün oyununu suçlamaktan daha zordur. Lang, Dana Andrews'e pek de nazik olmayan bir kaç

cümle lütfedebilmiştir. Fakat kameraları kullanmadan önce, en az iki şeyi bilmesi gerekirdi. Arzunun yanan ateşini canlandırmak asla bu aktörün özelliği değildir. Mesela büyük aşk filmi *Laura*'da, Dana Andrews her şeye karşın oldukça tuhaf bir âşıktır. Bununla birlikte oynamayı çok iyi bildiği bir şey vardır: duygusuzluk. Yine *Laura*'da, Lang alt tabakadan bir polis olan Macpherson'un hükümran kayıtsızlığını radyo yıldızı, sosyetik köşe yazarı Waldo Lydecker'in onu küçük düşürüşleriyle karşıt biçimde konumlandırır. Problem Dana Andrews'in oyunu değildir, problem oynadığı ve bizzat mimetik oyun fikrini sorunsallaştıran tuhaf aktör tipidir. Burada aslında polis gazeteci haline gelir, alt tabakadan adam ise sosyetik köşe yazarının yerini almıştır. Polis yazarın konumunu ele geçirmiş, kendi sesini ve televizüel görüntüsünü Lydecker'in radyofonik sesinin yerine geçirmiştir. Fakat sınıf atlayan bu alt tabakadan adam, bu yere gelirken iki kabiliyetini yitirmiştir: Lydecker'e özgü olan ele geçirilemez sevgiyi oynama ve söyleme yeteneğini ve Macpherson'u karakterize eden sabrı oynama gücünü. O şimdi yeni kimliğinin mahkûmudur, bilen ve size uzaktan konuşan görüntünün mahkûmudur. Bu ilişkinin dışında her şey, sanki oynamak için anlamsızlık ya da yüz hareketleri dışında bir şey kalmamış gibi olup biter. Bilen imge, oynayan karakter olamaz artık. Televizüel imgesi aktörün temsil etmek zorunda olduğu toplumsal oyunla birlikte, bizzat aktörün *gestus*unu sorun haline getirmiştir.

Nancy'nin karşısında Mobley'in mimiğini oluşturan şu yüz hareketlerini, havaya doğru bakan şu gözleri, şu çileden çıkmış el hareketlerini izlerken, Dziga Vertov'un sinemanın destansı çağında yaptığı bir açıklamayı düşünebiliriz: "İnsanların kendilerine egemen olmaktaki kabiliyetsizliği bizi makineler karşısında mahcup ediyor. Fakat elektriğin son derece şaşmaz yolları bizi aktif insanların düzensiz telaşından ve pasif insanların bozguncu atılığından daha fazla etkilesin ister misiniz?"[10] İşte Dana Andrews'in bize burada bu büyük sinematografik ideale bir nanik yapar gibi sunduğu şey, bu gösteridir: aktif insanın düzensizliği, pasif insanın atılığı. Şüphesiz, elektrikli göz tarafından yakalanan şaşmaz mekanik insan ideali, asla Lang'ın ideali olmadı. Lang psikolojiden kurtulmuş şaşmaz makineler ve insanlar topluluğu için, asla Vertov gibi bir coşku duymadı. Lang asla Epstein gibi bir duygunun röntgeninin çekil-

10 Dziga Vertof, *Articles, journaux, projets*, trad. S. Mossé et A. Robel, Paris, UGE, coll. "10/18", 1972, s. 17.

mesini ve düşüncenin amper atışları halinde seyircinin alnına basılmasını düşünmedi. O her zaman bir duygunun oynanmasını, taklit edilmesini düşündü ve -sevmediği bir terim olan- dışavurumculuk sözcüğünün bir anlamı varsa, tam da budur. 1920'li yılların avangartlarının anti-mimetik ütopyasına karşı, Lang açıkça *mimesis*in eleştirel tarzını, *mimesis*in modlarından birini bir diğerine karşı kullanan tarzı kullandı. *M - Bir Şehir Katilini Arıyor* gibi oyunun hâkimi olduğu auteur sineması formlarından, Holywood'da yaptığı ve senaryo gibi aktörlerin de yapımcı tarafından dikte edildiği, endüstri tarafından dayatıldığı ve yönetmenin dahlinin ancak sınırlı olduğu sipariş sinemasına dek bu tercihi üstlenmiştir. Bununla birlikte, kişisel bir mimetik tertibatı korumayı, endüstrinin dayattığı mimesis sanatına karşı kendi *mimesis* sanatını sergilemeyi daima bilmiştir.

Fakat *Şehir Uyurken*'de, Lang endüstrinin finansal zorlamalarından başka bir şeyle karşılaşır. Endüstrinin başka bir figürüyle ya da elektrik ütopyasının bir gerçekliğe sahip olan ve adına televizyon denilen bir başka versiyonuyla karşılaşır. Bu makine bizzat *mimesis*'in anlamını yeniden tanımlamak suretiyle sanat-endüstri ilişkisinde kartları yeniden dağıtır. Bu makine mekanik göz ütopyacıları ve engellenmiş *mimesis*'in sanatçıları arasındaki kavgayı düzenler. Bu makine kitlenin mekanik görüntüsünün statüsünü, kendi kendini ortadan kaldıran *mimesis*'in bu statüsünü belirlediği ölçüde, mekanik göz ütopyacılarını ve engellenmiş mimesisin sanatçılarını birbirinin yerine ikame ettiği ölçüde, bu kavgayı düzenler.

Öyleyse Dana Andrews neyi oynamaktadır? Televizyon insanını oynamaktadır, onun kapasitesi ve kapasitesizliği arasındaki ilişkiyi oynamaktadır. Televizyon insanının tek bir şeyi taklit etme kapasitesini, yani bilen, konuşan ve uzaktan gören ve uzaktan karşısına gelmeye çağıran kişinin konumunu taklit etme kapasitesini oynamaktadır. Bu kapasite şüphesiz genel olarak mimetik sanata ve özel olarak da sinemaya karşı bir meydan okumadır. Dolayısıyla *Şehir Uyurken* televizyon insanının sahneye koyuluşu olarak düşünülebilir. Bu yüzden katil, onu arayan gazeteci ve yardımcısından oluşan üçlü bizi Kyne şirketinin tüm entrikalarına götürür. Bu üçlü aslında televizyon üçlüsüdür, televizyon çifti ve bu çiftin tanığı olan Nancy. Kyne imparatorluğunun bağrında, yani hem halkın bilgi imparatorluğu hem de entrika ve yanılsamaların karşıt-imparatorluğu [olan bu yerin] bağrında, sonuçta -Mobley'in bildiği gibi- tek bir ciddi şey vardır: televizyon platosu. Bu ciddi şey Mobley'i katilin "karşısına" koyan ve

şirkette tek bir kişinin yani Nancy'nin ilgilenmekte olduğu düzenektir. Filme formülünü veren şeyin erkek ve kadın entrikacıların savaş dansı değil de bu üçlü olduğunu söylemiştim. Belki de mesele daha açık biçimde ifade edilmeli. Film aslında bir ayrım eşiği üzerinde döner. Televizyon üçlüsü, entrikalar dünyasından ayrılmış haldedir. Bu üçlü ciddi işlerin döndüğü yeri bilmektedir. Bu üçlünün ayrıcalığı budur. Fakat bu ayrıcalık aynı zamanda, mimetik kapasitenin bir geri çekilişini, aktör olarak normalde yapılması gereken şeyi yapmakta bir geri çekilişi bedel olarak getirir, çünkü onu yaşamda da yaparlar: hissettikleri ya da etmedikleri duyguları taklit etmek.

Evet, katilin avlanışını ya da bu avın etrafını kuşatan entrika oyunlarını bilmek çok ilgi çekicidir, fakat mesele bu değildir. Önemli olan açıkçası eşiktir, televizyon senaryosu ve eski temsil senaryosu arasındaki ilişkidir, çıkarların, arzuların ve hırsların, yanıltmaların, yalanların ve baştan çıkarmaların büyük geçit törenidir. Kyne imparatorluğunda tüm bunlara hizmet eden hırs ve araçlar öylesine iğrençtir ki, bu büyük geçit töreni aynı zamanda görünüşlerin büyük mimetik parıltısıdır. Bilen görüntünün yeni gücü etrafında eski *mimesis*, –Ida Lupino'nun oynadığı Mildred'in baştan çıkarma sahnesindeki gibi en bayatlamış olanları da dâhil– tüm etkilerini ortaya koymaktadır. Lang bu büyük parıltı vasıtasıyla bilen görüntünün kusurunu, yani kendi otoritesine bağlı mimetik baştan çıkarma gücünün kaybını görmemizi sağlar. Kamera önünde olmadığında, uzaktaki bir seyirciyi izlemediğinde, buna karşın bir duyguya yakından odaklanması, bir duyguyu oynaması gerektiğinde televizyon karakteri bu yüz hareketlerine indirgenir. Sahneye koyulan şey şudur: kapasite ve kapasitesizlik arasındaki ilişki, iki taraf da birbirini eleştirmekte ve birbiriyle alay etmektedir. Ve Lang'ın sahneye koyuşu yönetmenin önsezisini ifade ediyor gibi görünmektedir, bu önsezi bu hikâyede olduğu gibi sanatta da, belki de televizyonun kazanacağı ve zayıf görüntünün güçlü görüntüyü alt edeceği önsezisidir. Lang'ı öngörülmemiş küçük bir sekansı senaryoya koymaya yönelten şey belki de böyle bir yazgının sezgisidir, ama aynı zamanda onunla oynama arzusudur, onu görünüşler sanatının içinde yakalama arzusudur da. Ki bu sekans paradoksal olarak prodüktörlerin biraz kaba buldukları için istemedikleri bir sekanstır: şu küçük slayt vizyonözü şakası sekansıdır bu. Tatlı dilli Mildred bir gizem yaratarak Mobley'in arzusunu uyandırır, vizyonözde tüm görünen ise yalnızca emekleyen bir bebektir. Bu ufak görme makinesi, istihzası içinde, tüm bir ilüzyon gücünü barındırır. Kuşkusuz, onu toplayan bar garsonunun

sessiz yorumunu da eklemeliyiz: bir gülümseme, bir kafa sallayışı. Bu gülümsemede, eski ilüzyonlar kutusunun belki vadesinin dolduğunu düşünen fakat bununla birlikte bu kutunun yerini alan şeyle hâlâ oynamak isteyen yönetmenin hem alaycı hem de hatasının farkına varmışçasına gülümsemesini görebiliriz kolaylıkla.

ÇOCUK YÖNETMEN

Çocukluğun yatıştırıcı olduğu bilinmektedir. Çifte bir görünüm altında –merhamet edilesi ya da muzip– küçük hayvan bize bir dünyanın gaddarlığını ya da yalanını gösteren masumiyet kurnazlığıyla fazlasıyla donatılmıştır. Bilhassa *Moonfleet*'in başında, görüntü (sanki küçük hayvanın özünü ortaya koyan) açık bir eşkâl sunduğunda, kendini peşinen mağlup hisseden kişi gardını almış bir halde durur. Yaş: on; gözler: yeşil; saçlar: kızıl; ayırt edici işaret: al lekeler; uyruğu: İngiliz; medeni hali: öksüz; mesleği: baca temizleyicisi; romanesk tip: düşkün aile çocuğu. Küçük öksüzle özdeşleşme olgusu, bir ailesi olmayan kişi karşısındaki olağan şefkatle varlığın en gizli arzusunu, daima ona sahip olma arzusunu; bizzat onun babası olma arzusunu bir araya getirdiğinde, fazlasıyla engellenemez gibi görünmektedir. Yüksek deniz, büyük-yol ve delik ayakkabılar metaforu ortak bir biçimde bu arzunun metaforunu oluşturur. Islık çalan küçük hayvanın parmağını delik ayakkabının tabanına geçirdiğini gördüğünde, günümüzdeki ortaokul öğrencisi -tıpkı Flaubert'in çağındaki öğrencinin *Rolla*'yı yüksek sesle okuyabileceği gibi- *Ma Bohème*'i ezbere okuyabileceği için yücelmiş hissetmeyecek midir kendini? Kimi cennetlik masumiyetlere yönelik tamamen ortak özlemlerimizi oluşturan yeniden kavuşulan çocukluk tasviri sanatın sıfır derecesi değil midir? Sanatın bu sıfır derecesi ahlakın sıfır derecesine (ki her ikisi de köken duygusu içinde yer almaktadır) özdeş değil midir? Yeniden kavuşulan çocukluk tasviri, tüm çocukluk ve saflık hikâyelerinin birbirine denk olduğu ve Aziz Augustinus'a dek geri götürmeden söyleyecek olursak, Kant ve Schiller'in bizi kendisi hakkında uyardıkları yeşil cennet değil midir?

Fakat belki de duygu tembelliğini böyle müdafaa etmek de yalnızca düşünce tembelliğidir. Çünkü sonuçta az çok güzel imgeler içinde yeniden oynanan şey

asla aynı çocukluk masalı değildir. Ortak baştan çıkarma üzerine bir başka gücün şekillenmeleri inşa edilmiştir ki, orada çocukluğun erdemi, görünür olanın bir argümantasyonuyla özdeşleşmektedir. Çocuğun, yetişkin dünyasının görünüşlerine çıplak bakışıyla ilgili olağan masal, orada bir sanatın kendi güçleriyle yüzleşmesine yol açar. Sessiz filmin son zamanlarında Ozu, iki çocuğu sahneye koymuştur. Bu çocuklar, babalarının patronlarının evinde amatör bir filmin gösterildiğini gördükten sonra açlık grevi yaparlar. Söz konusu amatör filmde babaları, işverenlerini eğlendirmek için şaklabanlık yapmaktadır [*I Was Born, But...*]. Bu iki çocuğun mimiği sayesinde sinematografik sanat, kameranın zenginlerin üstünlüklerine ve eğlencelerine hizmet eden bu toplumsal kullanımlarıyla yüzleşiyordu. Filmin orijinal Japonca adı "Yine de biz doğduk" diyordu anlamlı bir biçimde. Sesli sinemada yirmi beş yıl geçtikten sonra, açlık grevi televizyona sahip olmak için müteakip nesilden çocukların yürüttüğü bir söz grevine dönüşür (*Bonjour*). İki küçük isyankâr böylelikle yetişkin uygarlığın sohbet kodlarıyla, çocuk topluluğunun anarşisini –bir diğer konformizmi– görsel olarak yüzleştirmektedir. Fakat ayrıca toplumsal komedi bakımından Chaplin'in ya da Buster Keaton'un sessiz koreografisinin münasebetsizliğini yeniden uyandırmak suretiyle, sinemayı eski güçleriyle de yüzleştirirler. Masal ve biçimlendirme arasındaki ilişkide, tüm bir sinematografik temsil alanı böylece yeniden argümante edilmiş olur.

Küçük John Mohune'in bönlüğü, onun sefahat düşkünü Jeremy Fox'la dost olmasını sağlayan annesinin mektubuna bağlılığı, bir toplumsal kodun ve bir temsili kodun birlikte askıya alınışını belirtebilmektedir. "*Bayım, itiraz ediyorum*": John Mohune'un itiraz ettiği şey yalnızca Lord Ashwood'un sinizmi değildir. Bu küçük bön hayvan, tam da genel olarak sinemaya ve özel olarak da Lang'ın biçimlendirmesine özgü olan hakikat ve yalan oyununun mantığının içinde, görünür ve görünürün arka yüzü arasındaki oyunun mantığının içinde düzensizlik yaratır: safları sevmeyen fakat sanatının örneksel bir kıvrımı için, görünüşlerin oyununu görselleştirme tarzının örneksel bir kıvrımı için şu küçük bön hayvana gereksinim duyan yönetmen için dayanılmazdır bu.

Öyleyse Parmak Çocuğu işbaşında görelim. Bir gürültü şu çocuğu, John Mohune'u kendisine çeker ve o da başını doğrultur. Bakışı mezarlığın üzerinde nöbet bekleyen bronz baş meleğin yıldırım saçan bakışıyla kesişir. Öbür dünyadan gelmiş gibi bir el taşın üzerine yükselir ve ekranın sağını kaplar. Bir çığlık, bir baş dönmesi. Daha sonra bir alt açı, bir kâbus çemberi halinde

çocuğun üzerine eğilmiş olan balmumundan yüzleri gösterir: çocukluk çağında sinemanın öznel görüşü hatırlatmak ve uçurum imgesi ve korku duygusu uyandırmak için kullanmayı sevdiği araçlara alaycı bir anıştırmadır bu. Fakat işte burada çocuk gözlerini açar, dirsekleri üzerinde doğrulur ve görüşünü düzeltir. Bu birkaç plan bize filmin bütün hareketini verir: bacaların içine inmeye alışkın olan ve zamanını ışıltılı toplumun sefil arka yüzünün kendini ziyarete sunduğu şu yeraltına inmekle geçiren bu küçük baca temizleyicisi perspektifi düzeltmeye, yataylaştırmaya son vermeyecektir. O, toplumsal alışkanlığın ve sanatsal ustalığın, parlak yüzey ve karanlık çukur, açık görünüş ve saklı giz arasındaki dikey ilişki içinde resmettiği ve metaforlaştırdığı şeyi, yani görünürün hem toplumsal hem de naratolojik olan belli bir ekonomisini (ki bu ekonomide gizli bilgi kurmacasal kaynağı oluşturur) görmezden gelerek, uzamını yeniden çerçevelendirmeye ve dayatmaya son vermeyecektir. Lang ahlaksızlığın karşısına muzafferane biçimde çıkan masumiyetin *topos*undan, başka bir sonuca sahip bir sinematografik masal çekip çıkarır: görünüşleri düzelten bir sinematografik masaldır bu. Ama katiyen haksızlıkları düzeltici değildir. Haksızlıkları düzeltici olan kişi masalın içinde kalır: yargıç Maskew savaştığı kişilere benzer, katiyen zalimliği ile değil fakat çift anlamlı olmayan bir cümle ifade etmekteki mutlak yeteneksizliğiyle.

John ise çift anlamlı cümleleri işitmez. Görülen şeyin gerçekte olan şeyi gizlediğini ifade eden her cümleye karşı sağırdır. Gizli hakikatin stüdyolarına kendi bakışını yerleştirir, kendi senaryosunun çerçevelerini aralıksız biçimde çizer: onu, kendisiyle arkadaş olmamazlık edemeyecek kişiyi aramaya sevk eden mektubun senaryosunun. Çingene'nin masanın üzerinde dans ettiği ve arzuyla oynadığı harabe yapının camının ardında, şato sahibinin kaçakçıların şefi olarak ortaya çıktığı birahanede ve yeraltında, John takıntılı biçimde arkadaş imgesini yalıtır, yalnızca –önem taşıyan ve elindeki senaryoda nasılsa öyle olması gereken– bu ilişkiyi sahneye koyar. Ve bu iki karakterli senaryonun sahneye koyuluşunun çocuksu bir basitlikte olduğu doğrudur: bu senaryo söylenen şeye inanmamayı buyuran yetişkin senaryosunun mantığını ters çevirmekten ibarettir. "Söz yok, olay yok", diye beyan eder bilenlerin bilgeliği. Böylelikle çocuksu sahneye koyma şunu gerçekleştirir: söyleyen ve söylemeyen jestlerin dingin sağırlığını sözlere inanmamayı söyleyen sözlerin karşısına koyar ki, bu jestler sözcüklerden bir başka hakikati çekip çıkaran jestlerdir. "Seni ne yapayım istersin: kendim gibi bir centilmen mi?" diye sorar centilmen haydut. Ve

bilen haydutlar kahkahayı patlatır. Çocuk ise ne konuşur ne de güler. Bakar, selam verir, tebessüm eder. Bu "gülme" vadini tüm bedeniyle kabul eder, yani aslında gerçek bir vaatte bulunur. Basit duruşu ile "ikinci anlamı" cümleden kaldırır. Cümleyi tüm anlamını tek bir bildirim uzamı içinde gerçekleştirmeye zorlar. Bu saflık stratejisi *Almanya Sıfır Yılı*'ndaki küçük Edmund'un stratejisiyle simetriktir. Tüm dikkatini ve hassasiyetini topluma yararsız ve hasta bir babayı ortadan kaldırmaya vermek suretiyle Edmund öğretmeninin hem yapmasını hem de yapmamasını söylediği şeyi, yani büyük Nazi ordusunun herhangi bir üyesi olarak öğretmeninin yaptığı ve artık itiraf etmediği şeyi yapar: "Siz söylediniz, ben yaptım," diye beyan eder. Küçük John ise Jeremy Fox'a tersini söyleyecektir: "Beni terk edeceğinizi söylediniz. Ama yapmadınız." Fakat şayet Jeremy onu yapmadıysa, bunun nedeni siniğin sözünün etkisini kaybettiği yerde, çocuk yönetmenin gerçekliği bakışı ve jestleriyle sabırla inşa etmiş olmasıdır.

Bu askıya alma stratejisi birahanenin arka salonunda başlar, orada edepsiz olan saf olanı eğitmeye girişecek ve ona kendisinin bulduğunu sandığı arkadaşı olmadığını öğretecektir. Jeremy Fox ona şöyle der: "Bu yanılsamadan vazgeçin", çocuğa sırtı dönük haldedir, ona bakmadığında çocuğun daha bir dikkat kesilmiş olacağını varsaymaktadır. Çünkü bilen kişiler bakma ihtiyacı duymaz ve Jeremy Fox da yöneldiği kişilere sırtını dönmekle bir üstünlük duruşuna geçtiğini bilmektedir, böylece onlarda alçaklık duygusu yaratarak, kendini dinlemeleri bakımından daha fazla merak uyandırmaktadır. Çocuk cevap vermez. İnanmamasını söyleyen cümleye bir başka biçimde itiraz eder: dikkatini askıya alır, uyur. Tıpkı daha sonra plajdaki kulübede uyuyacağı gibi, hani Jeremy ona bir kez daha kendisine güvenmekte hata ettiğini söylediği zaman yaptığı gibi, hani kandırılan dolandırıcı üçlüsü birbirini öldürdüğü zamanki gibi (birbirlerini öldürerek zaferi, yokluğu bile bir eylem olan uyuyan kişiye bırakmışlardı). Sözcüklere inanmamak gerektiğini bildiren sözleri niye dinleyelim ki? Tabi şayet bu sözler sizi kandıran kişiye sizi kandırdığının bilindiğini bildirmenin gerekli olduğu güç oyunları için söylenmişlerse durum başka. Bu topluluk oyunları bir kadının özel odası ya da Ashwoodların yolcu arabası için uygundur. Orada kamera, kucaklanacak bir pekinezin bir sevgili değerinde olduğunu ve elmasın parıltısıyla ayarlanmış olarak, bir sahte aşk sahnesi aldatmacasıyla hakiki bir aldatma sahnesinin gerçekliğinin aynı değerde olduğunu görmemizi sağlar. Pek konuşkan olmayan çocuğa ilişkin sah-

neleme (Küçük Grace ona şöyle der: *"John, pek konuşmuyorsun değil mi?"*) Jeremy Fox'un ve Lady Ashwood'un altın ve aşkın hakikat ve yalan gibi değiş tokuş edildiğini bitimsizce tecrübe ettikleri aynaları kırar. Aslında bu sahneye koyuş dünyanın arzusuna uygun olarak âlimlerin saf kişilere terk etmek zorunda oldukları şu hakikat üzerine kurulur: "Yalan söylüyorum" ifadesinin *aslında* hiçbir anlamı yoktur. John Mohune'ün annesinin mektubu Jeremy Fox'un onun arkadaşı olacağını söylüyordu. Bu mektup her hâlükarda, "kendisine inanılmamasını size söyleyen Jeremy Fox yalancısına inanınız" diyen Jeremy Fox'un ifadesinden daha fazla hakikat içerir. Fakat bu hakikat de aynı şeyin kırılganlığını ve gücünü taşır. Arkadaşı göstermek için, onun biçimini ve hakikat bağlantısının uzamını gösterişin ve yalanın uzamından çekip çıkarmak için, çocuğun bakışı ve jestleri görünürün uzamı içinde düzenleme yapabilmektedir. İşte söz konusu hakikat bu olguda askıya alınmış olmanın kırılganlığını ve gücünü taşımaktadır.

Kurmacasal karakter çalışması ve kameranın eylemi böylelikle tek ve aynı operasyonu tanımlar: bozulacak bir tavır, dağıtılacak bir grup. Bir kişi akşam kıyafetiyle teatral biçimde kaçakçıların inine girer, bir fatihin bakışlarını taşımaktadır ve hor gören bir somurtma içindedir, üstünlüğünü göstermek için sırtını döner ve şu düşük tabakadan kişilere verdiği her bir dövüş sanatı dersinin ardından kıyafetini düzeltir. İşte bu kişinin tavrını bozmak gerekecektir. Ve kıskanç kadının Mohune'ün genç adamın üzerine saldığı köpeklerin ısırıklarının izini göstermek için Jeremy Fox'un sırtını açması kadar büyük bir mesele yoktur. Çocuğun bakışının ve sesinin Jeremy'nin yüzünde bir incinme ifadesi bırakabilmesi için, sahneye koyuşun bu saldırının güçlükle algılanan işaretlerini verebilmesi için, daha incelikli bir oyun gerekirdi : gösteriş şiddetinin geri çekilir gibi göründüğü bir bakış, ifade dağarcığını değiştiren bir dudak buruşturma. Flamenkonun şatafatını ve bıktıran sıradan baştan çıkarma oyunlarını askıya alan küçük şarkısıyla birlikte, görünüşlere itiraz eden kişiyi, görünüşleri düzelten kişiyi şenliğin kalbine sokan o alan ve karşıt-alan dolaşmalarının, yatay ve dikey geniş ve yakın plan dolaşmalarının içinde bu oyunun işleyişini görmek gerekir. Böylelikle sahneye koyuş, topluluk oyununun görünürlüğü üzerinden bir incinmenin görünürlüğünü çekip çıkarır ve çocuk "arkadaşını" kendi alanına çeker: onu bir yakın planın içine çeker, ki bu yakın plan zaten yenilmiş olan kiralık baştan çıkarıcının, ele geçirmeyi ifade etmesi gereken ama artık güçsüzlükten başka bir şey de ifade edemeyen bir jest içinde, elini

ondan kaçmakta olan kişinin omzuna koyduğunu, şarkıcının karşıt-alanında göstermektedir; onu geniş final planının içine çeker, ki bu geniş planda kadınların favorisi olan adam, saf kişinin müdahalesiyle çoktan birbirlerinden ayrılmış olan iki uzamın sınırında, kendisini görmeyen çocuğun çıkışını merdiven boşluğundan izlemektedir. "Onu da ortadan kaldıracak mısınız?" diye sorar ihmal edilmiş kadın arkadaşı. "O beni ortadan kaldırabilir" diye cevap verir Jeremy. Ve gerçekten de, bu gereğinden fazla adımla, yok edicinin yok edilişi başlamıştır. Böylece birahane kapısında başlangıçta öyle büyüklenerek durmuş olan kişinin, ölümcül yarasını saklamak için geri geri giderek, kulübeden son kez çıktığını görürüz.

Film bir yaralanma güzergâhını görünür kılar. Küçük yönetmenin dikkatli bakışı yazlık kulübenin terk edilmiş dekoru içinde bu yaralanma güzergâhının izlerini aramaktadır. Fakat bu izleri daha kesin olarak adamın büzülmüş dudaklarında ortaya çıkarmaktadır. Ancak küçük yönetmen aynı zamanda büyük bir baştan çıkarma hikâyesini de göstermektedir. Yalnızca mektubun senaryosuna ve ona izin veren şeye asılmış halde, saflığın sahnelenişi, paylaşılan bir sevginin ve karşılıklı bir borçluluğun eşsiz sırrı... Bezgin çapkına Paskalcı bir bahsin eşdeğerini sunan şey görünürün başka bir paylaşımıdır: daha üstün bir oyunun tatlılığı, Ashwood ailesinin gizlenmiş/açığa çıkarılmış aldatma oyununu duvarların içine kapatan ve rezil kibar beylerin ve oltaya düşürücü kadınların muzafferane sinizmini saf bir mübalağaya dönüştüren bir ayırt etme prensibi. Ve kuşkusuz masalın bu tersyüz oluşu sahneye koyuşun da bir tersyüz oluşudur. Jeremy Fox'un Basklılara özgü spanyel gözlü çocuk karşısındaki aşırı öfkesi, her şeyden önce Fritz Lang'ın her zaman olduğu gibi yine "yeterince iyi" bulmadığı bu aptal hikâye ve bu çocuk-aktör karşısındaki aşırı öfkesidir. Lang'ın, en iyi politik rejimin kalbinde linç içgüdüsünü ve organize edilmiş yalanı yeniden bulduğu sürgün deneyimi, onun, özsel aldatmacaları içinde görüntülerden yararlanan yönetmenlik sanatı, gülümsemesiyle genel aldatmaca dünyasının silahlarını düşüren şu güvenmeyi bilen çocuğun hikâyesini güzel görüntüler içine yerleştirme zorunluluğu karşısında da aynı şekilde isyan etmez mi? Fakat sahneye koyuşun gücü de bu aynı öfkeden oluşturulmuş olabilir. Çünkü kuşkusuz çocuğun "saf" sahneye koyuşu, duygusal senaryoyu küçümseyen ve çocuğun saflığına katlanamayan yönetmenin alimane sahneye koyuşundan başka bir şey değildir. Çünkü Schiller'den beri duygusallık bir şeydir, "duygusal şiir" başka bir şey. Schiller'e göre naif şiir "duygu yaratmaya"

ihtiyacı olmayan şiirdi, çünkü sunduğu doğaya doğal olarak uygundu. Duygusal olan şiir ise aksine içkinliğin kayıp cennetinden duygusallığın mesafesiyle ayrılmış olan ve dolayısıyla da duygusallığın mesafesi karşısında kendini yeniden kazanması gereken şiirdir. Duygusal yapıt, dolayısıyla da modern yapıt, engellenmiş yapıttır. Yönetmen Lang'ın engellenmiş sahnelemesi romancı Flaubert'in stiliyle aynı gerilime tanıklık eder. Aynı, fakat aksi yönde. Flaubert *Saint Antoine*'ın lirizmini Emma Bovary'nin sefil aşklarının "kuru" konusu için terk etmişti. "Vasat olanı iyi yazmak," işte onun programı ve çektiği işkence böyleydi. Lang'ın yükümlülüğü ise şöyleydi: saflığı iyi biçimde sahneye koymak, yani tam tersine, Flaubert'in tiksindiği bu lirizmi gerçekleştirmek. Flaubert *Salammbô*'yu yazarak öcünü almıştı, Lang ise *Şehir Uyurken*'i çevirerek öcünü alacaktır.

Fakat böylelikle, muzaffer masumiyetin lirik filmi ve muzaffer rezilliğin kara filmi birbirine tutunur, hem birbirleriyle aynı film gibi hem de birbirlerinin tam karşıtı gibi görünürler. Kendisine yalan söylendiği söylendiğinde uyuyan ve her defasında olguların yalan iddiasını yalanladığını görmek isteyerek ağır gözkapaklarını kaldıran çocuğun sahneye koyuluşu söz konusudur burada. Bu sahneye koyuş öncelikle bu halkın uykusunun sahneye koyuluşuna karşılık gelir. Bu halkın uykusunun üzerinde, hem karanlık kaynaklardan gelen suç hem de gecenin içine demokratik bilginin aydınlığını taşıdıklarını iddia eden cam kafes insanlarının yalanı hüküm sürer. Kurbanının duvarlarına *Annene sor* diye yazan takıntılı suçlunun resmi ve annesi kendisine "hiçbir şey öğretmemiş" olan televizyon gazetecisinin resmi, yönetmenin çilli öksüze vermek zorunda kaldığı şeyin intikamını alacaktır yönetmenden. Mildred'in (Ida Lupino) George Sanders'in yararına (ve zararına) gerçekleştirilen fatihane baştan çıkarması ise Lady Ashwood'un etkisiz kırıtmalarını telafi edecektir. Fakat *Moonfleet*'in açıkça duru yüzeyini ve dikkat çekici anlatısal montajını üreten eşsiz gelirimi de bu oluşturmaktadır zaten. Bu gerilim onun sıradan güçlerini ortadan kaldıracak olan bir sahnelemenin gerilimidir. Bu gerilim şöyle bir sahnelemenin gerilimidir: bu silahsız/dokunaklı bakış "arkadaşını", kurbanını aramaktadır ve gündüz ve gecenin, yüksek ve alçağın, görünürün ve görünmeyenin büyük oyunu bu bakışın zorla içeri nüfuz edişine boyun eğer. Talihsiz bir aşka ve gizli bir hazineye ilişkin bir sır paylaşılmaktadır evet, ama John Mohune'un bakışı bunların ötesinde bir şeyi ifade etmektedir: görünürün eşitliğinin esrarsız esrarını. Nihayetinde görünüşler oyununun tüm sergilenişi gücünü bu eşitliğe

borçludur. Görüntünün nihaî gizi, içerdiği şeyden ne fazlasını ne de azını içermemekten –ki bu durum kurnazlar için büyük bir ümitsizliğe yol açar– ibaret değil midir? Masumun zaferi yalnızca sinematografik objektifin inadını yerine getirir. Bu inat, orada yalnızca kendisini bakışa sunan şeyin görülmesi amacıyla, görüntüyü her türlü metafordan yoksun bırakır. Fakat figürasyonun gücü, onun amansız mantığı, bu tek düzlemden yardım almaktan, görünüşün çifte temellerinin büyük mekanizmasını bu tek eşitliğe tabi kılmaktan oluşur.

Bu anlatı mantığı piramit sekansında yoğunlaşır. Bir hakikatin (yüzeydeki yalanın hakikatinin) bilinen bir biçimde ortaya çıktığı yer yerine, yetişkin mekanizmasının ipiyle havada sallanan yorgun gözlü çocuk, bir çocuğun normalde salıncakta harcadığı tüm güçleri kullanır ve elmasa ulaşmak amacıyla elini bakışı hizasında uzatır. Görünüşlerin toparlanışı, yataya dönüşmüş dikeylerin büyük oyunu, topografik bakımdan inanılmaz olduğu ölçüde muhteşem olan bu planda yoğunlaşır. Sahnelemenin bu muhteşem oyununda, yönetmen baştan çıkarır çünkü bizzat kendisi de baştan çıkarılmış, yolundan saptırılmıştır. Belki de yönetmenin isteksizce gerçekleştirilmiş ve buna rağmen sinemaseverlerce beğenilmiş olan bu film karşısındaki öfkesi böyle anlaşılabilir. Yönetmenin, prodüksiyona boyun eğmek üzere "eklenen" son plan karşısındaki meşhur öfkesi belki de eser yaratmak amacıyla, kendisini saf kişinin baştan çıkarmasına boyun eğmiş olan bir kişinin kızgınlığıdır. Şüphesiz çocuğun arkadaşının dönüşünü beklemek için malikânenin parmaklıklı kapısını açtığı şu plan, kayığın arkadaşını, yani Jeremy Fox'u, öldüğünden habersiz olan şu çocuğun bakış alanına sürüklediği o sahne kadar güzel değildir. Fakat yönetmenin pişman olduğu şey daha ziyade bir hokkabazlığın filme imzasını atışıdır. Yönetmen idareyi ele geçiren hokkabazlıktan pişmandır. Bu hokkabazlık çocuğun yalnızca masum bakışlarıyla göremediği şeyi, yani arkadaşının öldüğü gerçeğini, çocuğun bakışının karşısına teleobjektifle yerleştirmekten oluşmaktadır. Filmin sonuna ilişkin "dayatılan" değişiklik anlatının anlamını zerrece değiştirmemektedir. Ancak *Şehir Uyurken* için aynı şeyi söyleyemeyiz. Çünkü orada Walter Kyne'ın işi karısının kabiliyetsiz aşığına verme kararıyla altüst olmuş haldeki Mobley, Kyne'in karar değiştirdiğini balayı tatili esnasında radyodan öğrenir. Böyle bir son, nihai zaferi öykünün hiç hayat vermemiş olduğu bir ahlaka vermekte, böylece de figürasyonun tüm mantığını fiilen tersine çevirmektedir. Bu durumda da normalde Lang'ın kendine kızmak için daha fazla nedeni olur. Ama bunun için kendine kızmıyorsa eğer, bunun nedeni bu al-

tüst oluşun üstadın son çalımına uygun olmasıdır. Bu son çalım ticari *happy and* zorlamasını ve yaratıcının teklifsiz davranışını (ki bu rahatlık yaratımını, o yaratımı çekip çıkardığı yerin hiçliğine taşır) eşdeğer hale getirmektedir. Böylelikle balayındaki gazetecinin, entrikaların döndüğü telefonun üzerine fırlattığı şapka *Madame Bovary*'nin son satırındaki Homais hacının apaçık eşdeğeri haline gelir. *Moonflet*'in "kötü son"u ticaretin yasası nedeniyle sanatçının gerçekleştirdiği bir ihanet anlamına gelmez. Daha ziyade aptalın kurnazın gücünü ortadan kaldırdığı yasanın, kaçınılmaz biçimde aptalca canlandırılmasıdır. Teleobjektifteki imza orada hiçbir işe yaramaz: tıpkı Emma Bovary gibi John Mohune de sanatçının kendisini kurnaz olarak ileri sürmesinden kaçar. Bu idare oyunu, alternatif biçimde kendini ortadan kaldırdığı yerde, yapıtın kendi üzerine "katlanma"sı olgusunda ve kendi kendisini ortadan kaldırdığına işaret ettiği imza efektinde kendini ifade eder. İşte John Mohune bu idare oyunundan kaçar. Başka bir kayboluşu kabul etmek, bu diğer kayboluşu ticaretin banalliğinden ayıran görünmez bir hat çizmek, işte sanatın yüksek gücü budur. Orada çocuk, adamı asla ıskalamaz.

2. BÖLÜM

Klasik Öykü, Romantik Öykü

Klasik Öykü, Romantik Öykü	79
Yapılması Gereken Bir Kaç Şey: Anthony Mann'ın poetikası	81
Varolmayan Plan: Nicholas Ray'in Poetikası	103

YAPILMASI GEREKEN BİR KAÇ ŞEY: ANTHONY MANN'IN POETİKASI

"Bazı şeyleri birisi yapmalı, o yüzden o yapıyor."

Bu ifade bize filmin kıssadan hissesini sunmaktadır ve tıpkı filmin güçlü bir film olması gibi, o da güçlü bir ifadedir. *Winchester 73*'ten bahsediyoruz ki, bu film Anthony Mann'ın westernleri arasında, imgeler gibi ifadelerin de büyük bir titizlikle şekillendirilmiş göründüğü westernidir. Bu filmde kahramanın inatla tek bir şey yaptığını ya da daha doğrusu bir defada iki şey yaptığını biliyoruz: ünlü Winchester'ını çalan adamın, yani babalarını öldüren kötü biraderin peşine düşer. Ve yönetmen de kendi açısından iyi bir western yönetmeninin yapması gereken her şeyi yerine getirmeye hazır görünmektedir: kaynayan küçük bir kasabaya yabancı atlıların gelişi, bir salondaki bir kışkırtma, seçkin nişancıların gösterisi, çölde bir takip, kötü sonlanan bir poker partisi, yerlilere karşı bir kampın savunulması, haydutların siper aldığı bir eve saldırı, bir bankaya saldırı ve kaktüslerle kayalar arasında nihai hesabın görülüşü. Yönetmen örneksel bir masalın örneksel inşası için gereken tüm bu epizodları şununla bütünleştirmiştir: uygun bir Aristoteles mantığı içinde ailenin ve düşmanın kimliğininin ortaya çıktığı ve iyi bir western ahlakı içinde suçlunun adalet sağlayıcının kurşunlarına maruz kaldığı bir kovalamaca hattı. Jenerikteki Winchester, SON sözcüğünün altına son görüntüsü koyuluncaya kadar elden ele ve yakın plandan yakın plana geçer. Ve kadın karakter de –western anlatısının daimi problemi– sonunda aynı sahibe ulaşmak üzere onunla birlikte dolaşır.

Yönetmenin ve karakterinin yaptığı ve yapması gereken şey arasındaki uyum; her semiyoloğu doyurmaya uygun olan bir anlatı mantığı ve bir dizi kanıtın sonundaki muzafferane bir adalet eylemi kıssadan hissesi arasındaki uyum kusursuz görünmektedir. Bununla birlikte bu güzel armoni tam da iki man-

tığı düğümlemesi gereken özdeşleşme noktasında sarsıntıya uğramıştır: tam da karakterin varlık tarzının içinde. Lin Mac Adam [James Stewart] saldırıdan önce herkes gibi korku içinde olan Lola'ya [Shelley Winters] boş yere güven telkin etmektedir, zira tüm tutumu sözlerini yalanlamaktadır. Kendini özlü cümlelerle ifade etmesi boşunadır çünkü bakışı ve teşebbüsüyle adaleti ve intikamı resmetmeye yeteneksiz görünmektedir. Kahramanın yüzünde sürekli olarak beliren düşünceli ifadeler, hedefine yaklaşan ya da uzaklaşan herkes karşısındaki kesintisiz dikkati, sadece bu yeteneksizliği daha iyi ortaya koymaya yarar. Bir babanın intikamını *sanki başka bir şey* yapıyormuş gibi almaktadır. Açıkça yerine getirilen bu adalet, yasal sahibine geri dönen bu tüfek yalnızca daha büyük bir apaçıklıkla bu adaletin belli bir yokluğunu ele verir. Atın göğsünde, dipçiğin üzerinde adı yazılı olan plakasıyla Winchester'ın kendisi bir sergi parçası statüsünde, kendi sahibine yabancı bir halde ifadesizdir. Tıpkı Stesichorus'un, gösterişiyle savaşları ve destanı besleyen ve yalnızca gölgesi Sparta'yı terk etmiş olan Helen'i gibi, tüfek de western müzesindeki müsabaka vitrini yolunu yalnızca düşte kat etmiştir. Sanki diğerleri –yani yalnızca karşıtalandaki bizler için parıldayan bu dipçik ve namlu görüntüsüne dalıp gitmiş olan herkes–, sanki oradaki herkes –tüccar ve yerli, ödlek ve kabadayı– Dodge City'nin emanet yerine bırakılan güzel eski tüfeğin bu gölgeyle değiştirilmesi yüzünden ölmüş gibidir.

Ve tüm hikâye sonuç olarak yalnızca şu çocukların gördüğü bir rüya da olabilir. Çocuklar ilk görüntülerde alınlarını vitrine dayamışlardı ve sessizlikleri karşılığında nesneyi tüm diğerlerinden önce okşama ayrıcalığını elde etmişlerdi. Bu metafilmsel hipotez tutarsız olmazdı. Daha önceki filmi olan *Devils's Doorway*'de çocukluk ve aile rüyasının güçlü mevcudiyetine karşın, *Winchester 73*'le birlikte gerçekten de çocukluk ve aile rüyası uzun zaman sürecek biçimde Mann'ın dünyasından kapı dışarı edilecekti: sanki bunlar, kendi toprakları üzerinde evlerinde olduğuna inanan Kızılderililerle aynı zamanda rafa kaldırılmış gibilerdi ve sanki bu ayrılış bir baba evinde ve bir baba toprağında uyumlu bir biçimde yaşama rüyalarının tümüne kapıyı kapıyormuş gibiydi. Ve westernin "kızılderili dönüm noktası"na işaret eden şey Kızılderililerin de düşünen, seven ve acı çeken insanlar olduğunun keşfedilmesi değildir. Ancak daha ziyade, onların topraklarına el koyulmasının bir ortak yazgı oluşturduğu yönündeki duygudur ve bu el koymanın Amerikan insanını ve erdemlerini "kendi" toprağıyla birlikte doğurabilecek olan romansı engellediği duygusudur. James

Stewart'la çevrilen westernler dizisinde son derece noksan olan çocukluk ve aile rüyası yedi yıl sonra *Teneke Yıldız*'da bir Kızılderili çocukla geri gelir, peki bu yalnızca senaryoda karşımıza çıkan bir tesadüf müdür? Topraklarına el konulan Kızılderili'ye ilişkin kurmaca, baba evinin kapalı kapısına ilişkin kurmacadır. Ve ölçü sahibi adalet sağlayıcının gücü, kuşkusuz her şeyden önce çocuklarının kurtarılamaması karşısında, yalnızca bu topraklara el koymaktan oluşur. *Winchester 73*'de tüm inanılmazlığı içinde katil oğulun mağarasını süsleyen aile fotoğrafında bir Oedipus semptomu okumak zaruri olmayabilir. Fakat bir şey kesindir: o fotoğraf karakter için ve bizim için bir tanıma işareti olsa bile, aile eviyle en ufak bir uyumluluk taşımaz. Hiç kimse aile evinde, görevini yerine getirmenin huzurunu tadan James Stewart'ı, duvarda Winchester asılı halde, önlüklü Shelley Winters'ın ve Stewart'ın mavi gözlerine sahip iki çocuğun arasında hayal etmez. Lin'in can yoldaşı boşu boşuna onu *sonrasını* düşünmeye çağırır. *Sonrası* bu kanun adamının dikkatini çekmeyi, onun hayallerini hâlihazırdaki jestlerine yansıtmayı asla başaramayacaktır.

Ete kemiğe bürünmeyen bu karakterin eşsiz gücü buradadır. James Stewart karaktere titiz bir dikkat yükler, fakat bu dikkat daima daha derindeki bir dikkat dağınıklığının bir bildirimi gibi görünür. Ona hiçbir şey sevimli gelmez, ne babanın ve aile evinin imgesi ne de yasanın ve ahlakın imgesi. Wyatt Earp adlı şu şerifin konuşmasını hiç dinlemiyor gibidir. Bu şerifburada yıldızını pek umursamamaktadır ve sınırları dışında ne olup bittiğine karşı da kayıtsızdır, dikkati kendi havalisinde düzenin korunmasına yöneliktir. Bu, olsa olsa melez bir kanun figürüdür –*Batıdan Gelen Adam*'daki Crosscut şerifininkinden birazcık daha uçarı, *Uzak Ülke*'deki sefahat düşkünü Gannon'un cisimleştirdiği kanundan ise biraz daha ciddi. Hiçbir yasa duygusu, bir ahlaki topluluğa ilişkin hiçbir aidiyet Mann'ın kahramanının burada babasının ya da orada kardeşinin öcünü almakta gösterdiği ihtimamı başka bir yerde sürüsünü ya da tutsağını ölüme götürürken gösterdiği ihtimamdan farklı kılmaz. Her adımındaki ve her silah sıkışındaki rahatlığın kendisini kendi eylemlerinin çocuğu gibi gösterdiği böyle bir adam için nasıl bir baba hayal etmek gerekir? Onda ete kemiğe bürünen şey ne adaletin gücüdür ne de rüyası. Aksine onu koruyan şey onun soyutlanışıdır, cisimleşmeyişidir. Bu, onu sadece büyülenmekten kurtararak korumaktadır. Bu büyülenme tüfeğin parıltısında erişebileceği bir arzu nesnesi gören herkesin kendini kaybettiği noktadır. Senaryonun bize genellikle yaralı olarak gösterdiği ve kameranın da sanki keyifiçin son derece açık biçim-

de seçkin bir nişancının nişan hattına yerleştirdiği bu kahramanın paradoksal yenilmezliğinin sırrını başka bir yerde aramamak gerekir.

Bu yenilmezlik kuşkusuz her şeyden önce yönetmenin seyirciyle sözleşmesine ilişkindir. Ve Anthony Mann bu sözleşmeye çekincesiz biçimde imzasını atar: kahramanın, "bunu yapacağım" diyen adamın zafer kazanması gerekir ve olay umdukları şeyin hiç olmamasına alışkın olan insanlarla dolu bu karanlık salonların dileğine fiilen cevap verir. Sözleşmenin cömertliğini ayrıca masala ve görüntülere de yerleştirmek gerekir. Ancak bunu yerine getirmesi gereken kişi, yani aktör tam olarak söz konusu role uygun bir profile sahip değil. Şöyle diyecektir Mann: James Stewart "iri kıyım bir tip" değil ve "onun tüm dünyaya meydan okumasını sağlamak, ancak birçok tedbir almak suretiyle" mümkün. Fakat bu *tedbirler* sistemi bizzat masalı görüntülere yerleştiren mantıktan başka bir şey değildir. Kayalığın tepesindeki Dutch Henry'e bakalım, kardeşinin sistemli bir biçimde attığı küçük çakıl taşları yüzünden cephanelerini tüketmektedir. Dolayısıyla tam da rüyalarının Winchesteryla ateş etmesi değilse ve bir gölgeye ateş ediyor olması değilse nedir onun elini böylesine etkisiz ve bakışını böylesine bulanık kılan? O gölge, geçici bir obje karşısındaki her türlü büyülenmeden öylesine yoksun, öylesine uzaktır ki bir hayaletin aldatıcı koyuluğunu alır. Şimdi, *İntikam Kanunu*'ndaki [*The Man from Laramie*] yaşlı çiftlik sahibine bakalım, bir ağaca sakince yaslanmış olan düşmanına bir hamlede saldırır ve *tam anlamıyla* dekorun içinde tetiği çeker. Yalın materyalist açıklama –yaşlı çiftlik sahibi görme yeteneğini kaybetmektedir– sahnenin maddi tuhaflığını hesaba katmaz. Bir kır manzarası üzerine sabitlenmiş bir kameranın keşfetmemizi sağladığı şey ise başka bir şeydir: hedef yoktur, çünkü ihtiyarın görüş noktasındaki namevcut-mevcut adam ihtiyarın düşünde gördüğü adamdır.

Nehir Kıvrımı'nda Cole [Arthur Kennedy] ve yol arkadaşlarının yüzlerini karanlığın içinde tarayan yan kamera hareketini izleyelim, bu adamlar silah seslerinin gürültüsünü dinlemektedirler. Kendisine sırtını dönmüş olan bir düşmanı, karşımızda sorguya çektiği zaman Stewart'ın [Mac Lyntock] sanrılı yüzünün meydana getirdiği vaadin görünür/görünmez tamamlanışı da şu ifadeyle gerçekleşir: "Bir akşam, burada olacağım." Karanlıkta tetiği çeken ve öldüren kişi rüyasındaki adamdır. Ama bu durum, *alan dışı* anlamına da gelmez, aksine o adamın yokluğu tüm bakışlarda mevcuttur. Son olarak *Uzak Ülke*'de dışarıdaki karanlığın içinde eğere bağlı küçük çıngırağın atın adımlarıyla birlikte yaklaşmakta olan gürültüsünü dinleyelim bardan. Çıngırağın çıngırtısının deli ettiği

bu B serisi katilin ateş etmemesi mümkün müydü ki? Bildiğimiz gibi eğer üzerindeki bu çıngırak yaşlı düşçü Ben tarafından Utah'ta küçük bir çiftlik için Jeff Webster'a verilmişti ve bu yaşlı çiftçi bir yolculuk kahvesini, hayalini kurduğu ev uğruna feda etmeyi bilemediği için ölmüştü. Kuşkusuz Jeff Webster için Utah'daki çiftlik asla olmayacaktır. Ve *Çıplak Mahmuz*'daki Harry Kemp de bütün yolu onun için kat etmiş olduğu çiftliğe kavuşmaktan Kansas'ta vazgeçecektir. Fakat yitik ocak hakkındaki sözleri dolaştıran kişilerin, onun birisine "ait olduğuna" [*to belong*, akıldan hiç çıkmayan iki hece] inanan ve ona sahip olmak isteyen kişilerin tükenmek bilmeyen silahları karşısında onların gücünü oluşturan şey işte bu el koymadır. Bu kişiler altının uyandırdığı heyecanla yüzleri vahşice aydınlanmış ve belirli bir anda jestleri ağırlaşmış –saf ya da sahtekâr– tüccarlar ve maden arayıcılarıdırlar; onlar son derece büyüleyici ve efsanevi isimleriyle silahlarını patlatarak bankalara merhametsizce saldıran meslekten çetelerdir; onlar terk edilmiş kentin çeteleridir ve onları orada yalnızca ölüm beklemektedir; onlar bir yıldızın kaprisine teslim olmuş serüvencilerdir ya da mülk sahipleridir ki malik olmanın ışıltısı onları ele geçirmiş, ya deli ya da kör etmiştir. Bir zamanlar oyunun efendileri olan bu kişiler olayın sonu yaklaştığı ölçüde ne yasayı, ne toprağı, ne de baba imgesini temsil etmeyen bu adamın önünde eğilmek zorunda kalacaklardır; onun sırrı yalnızca evin kapısının her zaman kapalı olduğunu biliyor olmasındadır ve o el koyulan çıngırağın boğuk çıngırtısıyla onların düşlerini alevlendirip bir yerden gelip bir yere gitmekte, geçip gitmektedir.

Masalın içerdiği kıssadan hissenin anlatının mantığıyla birleştiği esas nokta işte buradadır: herkes birçok defa güçsüzlük içine düşürdükleri, fakat yine de yönetmen ve kahramanın birlikte yapmak zorunda oldukları *bir şeyleri* nihayete erdirebilecek olan o tek kişinin önünde boyun eğer, sona ulaşabilecek olan da seyirciyle ve anlamlandırıcıyla birlikte yalnızca odur. Ve atının üstüne ya da at arabasının içine şu kadını alır, ama bunu bir aile kurmak için yapmamaktadır, tıpkı Euripides'in dört ritüel mısrasındaki gibi sadece beklenenin ve beklenmeyenin rol değiştirdiklerini, sanatçıların sözleşmelerini yerine getirdiğini ve seyircilerin de artık evlerine dönebileceklerini ilan etmektedir.[1] Nihayetin-

1 "Tanrısal şeyler biçimleniyor
Ve Tanrılar olayları olması beklenenin karşıtına sürüklüyor:
Beklenen şey asla gerçekleşmiyor
Ve Tanrı beklenmeyen şey için bir geçit açıyor"

de zaferi kazanan kişi, SON sözcüğünü koyabilen kişidir, –yani Stoacı bilge ya da Aristotelesçi şair gibi– eylemin, trajedinin ve yaşamın yalnızca onlara bir büyüklük ve belirli sayıda kesit veren zaman ölçüsü itibariyle hüküm sürdüklerini bilen kişidir. Diğerleri, ahmaklar, kötü şairler, "kötüler" ve feda edilmiş roldekiler bunu bilmezler. Hikâyeleriyle ve aile romanlarıyla, yasayla ve babayla, altınla ve tüfeklerle ilişkilerini bir gün sona erdirmek için bir nedenleri yoktur. Bilge, onları çılgınlıklarıyla baş başa bırakır ve Mann'ın kahramanı bazen başka yerleri görmeye giderek bilgeler gibi yapabileceğini sanmaktadır. Fakat şair bilgeden daha az hoşgörülüdür. Aristoteles trajedinin bir başlangıcı, bir ortası ve bir sonu olması gerektiğini söyler. Ve birkaç mermi öfkeden çılgına dönmüş birilerinin derisini delmelidir, zira tıpkı trajedi gibi, sonu olmayan bir Western de asla olamaz. Zaten işte bunlar yüzünden Tanrısal lütuf dünya kadar uzun sürebilen televizyonu ve tefrikayı icat etmiştir: orada, yarın da hiçbir şeyin olup bitmeyeceği anonsu dışında hiçbir bir şey olup bitmez. Sinemanın zamanı ise başka bir zamandır. Örneğin *Çıplak Mahmuz*'da bir eşek yüzünü yalamaya geldiğinde güneşte ses çıkarmadan bekleyen yaşlı maden arayıcısının bedenini üzerinde katilin bulunduğu kayadan keşfeden turnanın hareketinin zamanıdır o. Bir anti-Stewart olan Robert Ryan'ın canlandırdığı katil Ben'in bitimsiz laf kalabalığıyla cilalanmış olan, masal ve yapıtın ortak zalimliğinin yumuşak ve pastoral imgesi: "İmkânsızı düşlemeye son verdi." Fakat şaka yapma ve ölünün botlarının içine ateş etme kabiliyetiyle bizi hayrete düşüren kişi de diğer tarafta dengesini yitirmektedir. Olaya hükmettiğini düşündüğü zirveden, talihin silahına, yani çıplak mahmuza kendini sunacak olan odur. Bu mahmuzu James Stewart daha önce şu kayalıklarda bir tuzak oluşturmak için çözmüştü.

Özetle, *yapmak* ve *yapmak zorunda olmak* başta göründüklerinden biraz daha karmaşık eylemlerdir ve *bazı şeylerin* mantığı nedeniyle birbirlerinden ayrıdırlar. Mann'ın kahramanı yerine göre bir adalet sağlayıcı ya da pişmanlık içindeki bir suçlu olabilir. Fakat niteliğini bunlardan almaz. O, hiçbir yere ait değildir. Ne toplumsal göreve ne de tipik Western rolünü taşır: ne şeriftir, ne haydut, ne çiftlik sahibi, ne kovboy, ne memur; ne düzeni savunur ne de düzene saldırır, ne toprağı fetheder ne de savunur. Yalnızca davranır, bir takım şeyler yapar. *Tenek Yıldız* hariç olmak üzere, onun eylemi ne bir topluluğun ödeviyle özdeştir ne de bir topluluğun değerlerinin keşfedildiği bir yolculukla. Aynı ifadeyle –... *zorunda olmak*– karşılaşsak bile, kanun adamı, serüvenci ya da tövbekâr Ste-

wart ve salonundan kaçan Marylin ile birlikte eski mahkûm Mitchum ve oğlunun gittikleri *dönüşü olmayan nehir* [*River of No Return*] arasında hiçbir ortak nokta yoktur: aile üçgeni, oğlanın babasının niye bir adamı sırtından vurmakta haklı olduğunu öğrendiği bir çıraklık romanı; inşa edilecek bir ev için kesilen ağaçlarla başlayan ve *Home* sözcüğüyle tamamlanan bir yuvaya yolculuk. Bu filmde Preminger, Western aile romanını ya da romansını ustalıkla özetler ve stilize eder. Sanatın ve bilincin geçmiş bir momentini yeniden dirilten deha hırsızı Macpherson gibidir o. Mann ise doğuştan yetim westernler yapmaz. Ve kuşkusuz onun westernleri Western'in son zamanına, western imgelerinin ve inançlarının birbirinden ayrıldığı ve yeni oyunlarla ortaya çıktığı momente aittir. O, değerlere geri dönen ve Amerikan *destanının* imkân koşulları ve unsurları üzerine sorgulamalar yapan ahlâkçıların ve arkeologların; duyguların ve ilişkilerin ikircimliğini kınayan, fantezi avına çıkan ve şiddeti çıplak hale getiren psikologların ve sadistlerin; masal ve imgeler sözlüğünden doğadan daha güzel olan imgelerle dolu doğuştan yetim western unsurları çekip çıkaran eser hırsızlarının; görüntülerin şokunu gizem bozmanın büyüleriyle birleştirmek isteyen imalatçıların çağına aittir.

Mann bunların hiçbiri değildir. Şüphesiz Daves'la birlikte Yerlilerin rehabilitasyonunun yolunu açmıştır ve orman adamı Victor Mature'ün neşesini Mavi Ceketlilerin moralini bozmak ve tüm Custer acemilerinin ocağını ve kışlasını yıkmak için kullanır. Şiddet ve zalimlik sahneleri, aşağılama ritüelleri kurmayı da bilir, bunların boyutu *Winchester 73*'de, *Çıplak Mahmuz*'da, *İntikam Kanunu*'nda [*The Man from Laramie*] ya da *Batı'dan Gelen Adam*'da yalın anlatısal yüzleşme mantığının gerektirdiğinden daima daha fazladır. Bir striptiz sahnesi bile ekler, sansüre düşmemesi için bu sahnedeki şiddeti daha da keskinleştirmiştir. *Nehrin Kıvrımı*'nda ya da *Alaska Fatihi*'nde [*The Far Country*] altın arayıcılarının ve öncülerinin yoluna eşlik ederek, kökenlerin romanına hem en pikaresk ya da parodik hem de en lirik imgeleri verir. Çarklı gemiyle birlikte, doğrudan Mark Twain ve Mississippi efsanesinden çıkan yaşlı kaptanının ve siyah yardımcısının muzipliklerinden, Mann yumuşak bir biçimde bu gerçekdışı plana kayar. Bu planda göçmenlerin geminin güvertesinde gün ışığına karşı ve alttan görülmekte olan dansı, iskele üzerinde toplanmış meraklı kalabalığa aynı jestle elveda der ve yeni dünyayı selamlar. Mann Klondyke kolonileri insanlarını örneklemeyi bilir ve katışıksız bir ahlâka sahip olgun yaştaki şu üç kadına ilişkin çiçekli ve ağdalı romansıyla o türe ait sahnelerinin

en çılgınını oluşturabilmektedir –söz konusu sahneyi bir cesedin kabaca atılışı kesecektir. Ya da yargıç Gannon'un şehrindeki kanunun ve kanunsuzluğun eşdeğerini bir kaç görüntüde –bir poker masasında kendiliğinden oluşan bir mahkeme ya da kesintiye uğrayan bir idam görüntüsüyle– yoğunlaştırarak sunabilmektedir. Kökenlerin pitoreskinin aksine son westernlerini karanlık karakterlerle doldurmayı da bilir: kör çiftlik sahibi ve yarı-deli oğlu, intikam hırsıyla sarhoş olmuş albay, soysuzlar çetesinin ortasındaki ihtiyar haydut ki, her biri Batı efsanesinden bir parçayı mezara taşır. Fakat ne mitin kökenlerine dönüş ne de onun terk edilme biçimleri onu kendi başlarına ilgilendirmez; ne psikolojileştirme ne estetikleştirme. Ama bu durumdan, bazen yapıldığı gibi, onun yalnızca bir zanaatçı, hatta fikirleri umursamayan bir taşeron olduğu sonucunu çıkarmıyoruz. Ahlâkçı ya da Zanaatçı olmaktan ziyade, esas olan Mann'ın bir sanatçı oluşudur. Yani her şeyden önce onun, Proust'un ifadesine göre, sunduğu hediyelerin üzerinde fiyat etiketini bırakmayan kibar bir adam oluşudur. Mann efsanelerden ve onların titreşimlerinden daha çok türlerle ve onların potansiyelleriyle ilgilenen klasik bir sanatçıdır. Klasik sanatçı her şeyden önce ne mitle ne de mitten arındırmayla ilgilenir; o çok açık bir işlemle ilgilenir: mitten bir masal, Aristotelesçi anlamda bir *muthos* meydana getiren bir işlemdir bu. Bu işlem hareket eden insanların bir temsilini, olayların bir düzenlenişini meydana getirir. Olayların bu düzenlenişi ise Aristoteles'in dediği gibi belli bir büyüklüğü, özel bir ölçüsü olan, onu zamandan [dünyanın başlangıcı, ortası ve sonu olmaksızın] ayıran bir *tempo*su olan bir düzenleniştir.

Dolayısıyla kimi şeyler özgün bir zamanda düzenlenecektir, yani herhangi bir perde simülakrını bir hikâyenin akışından alındığı varsayılan birkaç epizod üzerine açmayan, herhangi bir kaybedilmiş ya da yeniden bulunmuş zamanla, herhangi bir yitik çocuklukla, herhangi bir değer öğrenimiyle, herhangi bir düş cisimleşmesiyle özdeşleşmeyen, fakat kendi mantığına göre tüm bu mit ve hikâye fragmanlarının ve onların rastlantısal düzenlenişlerinin içinden kendi ritmiyle geçen bu otonom eylemler sistemi içinde. Mann'ın çalıştığı senaristler ne kadar farklı da olsa (ki, genellikle zengin kişilerdir) bu filmlerin aksiyonu birkaç kesin bireyleşme ve inşa kuralına boyun eğer. Birinci kural ana karakterin tekilleştirilmesidir. Başka bir yerden gelen ve yalnızca kendini temsil eden bu varlığın, tüm ilk planlardan itibaren etrafında bundan böyle her şeyin dönecek olduğu eylemin merkezine yerleştirilmemiş olması pek nadirdir. İşlev işareti olmadan, bu işareti dayatan bir cüsseye sahip olmadan, eylemi ve emri

altındaki, yani öncelikle bakışı altındaki karakterlere düzen vermesi için alana girmesi yeterlidir. Bu bakış eylemin örülmesi gerekliliğini işte bu noktada tayin eder. *"Kamp yeri burası,"* diye bildirir *Nehir Kıvrımı*'daki eşlikçi ya da *İntikam Kanunu*'ndaki taşıyıcı. Ve yaşlı maden arayıcısı yalnızca boyun eğebilir: *"Patron sensin."* Bununla birlikte ne biz ne de o *burada* ne olduğunu, kahramanın bu yanmış tahtaların ve tek biçimli kalıntıların üzerine tesadüfen mi yoksa kasten mi eğildiğini bilmeyiz. Zaten elinde tuttuğu bir asker şapkasıyla James Stewart da hâlâ bilmediğimiz bir sonucun sebebini dikkatle inceleyerek taştan duvarın tepesine doğru bakmaktadır. Şimdi şapkasını bırakır ve kamera da mavi bir ceketin uzandığı zemine doğru alçalarak, gerçekten öyle olup olmadığını hâlâ bilmeksizin bir cenaze ritüeli gibi hissettiğimiz şeye eşlik etmektedir sanki. Kahraman eylemini, yerleri ve eylem karakterlerini her şeyden önce bakışıyla düzenler. Kahraman onların yönünü belirler. Bizi oraya ayrıcalıklı seyirciler olarak sokar. Tavrıyla biraz destansı olan kahraman her şeyden önce filmin eyleminden sorumlu olan kişinin sebatına sahiptir. Ve şayet kahraman aşırı bir tutumluluk içinde konuşuyorsa, bunun nedeni tüm bedenini hikâyeye beden veren bir anlatısal sesin eşdeğeri haline getiriyor olmasıdır.

Dolayısıyla kahraman yalnızdır, ilk görüntülerden itibaren mesafelendirilmiştir. Onun diğerleriyle ilişki usulü karşılaşma usulü olacaktır. Ve bu ise ikinci büyük kuraldır. Mann'ın topluluğu yer, aile ya da kurum topluluğu değildir. Temel olarak karşılaşma topluluğudur. Bu topluluğu temellendiren şey, hakkında bir bakışta hüküm vermek gereken bir durumdur, bir anda alınması gereken bir karardır. Stewart/Mac Lyntock kampını kurduktan sonra keşfe çıkar. Bakışı, insanlar tarafından boynuna bir ip bağlanmış olan Kennedy/Cole'e sabitlenir. Bir tüfek atışıyla, bir temas kurulur. Cole kurtarıcısına şöyle diyecektir: "Ben o atı çalmadım. Eğer sizin için bu bir şeyi değiştiriyorsa." Eski haydudun ahlâka yönelmesi beyhudedir, açıkçası bu hiçbir işe yaramaz. Yalnızca durum ve karar anında algılanan farklılıklar hesaba katılmaktadır. Bağlı adam daha sonra *"Tam anlamıyla bir kumar"* diyecektir. Her an topluluğun bu kumardaki iddiası yenilenir. Topluluk birçok defa kazanır. Yargılayan bakışın ve ona karşılık gelen jestin saf mantığı işbaşında oldukça topluluk kazanır: bir yaz gecesinin peri rüyası formunda sessiz bir yerli avı; antolojinin bir parçası haline gelen salondan çıkış; alevler içindeki çadırların ortasında çıldırmış bir süvari alayı; kampın sahte ateşlerinin tuzağına düşürülen takipçilerin üzerine açılan sistemli bir yaylım ateşi. İddia, yalnızca altın ateşinin görme ve

yargılama mekanizmasını bozduğu ve Cole'un gövdesini kabaca döndürerek Mac Lyntock'u döven kişilerin şefi olduğunu bildirdiği nihai anda kaybolur. Masaya sürülen parayı toplamak için bir biçimde durumdan yararlanır, ancak aynı zamanda durumu düşçülüğün içinde alaşağı eder. Kamera şimdi onu tuhaf bir biçimde silahıyla çenesini okşarken çerçeveye alır, ihanet ettiği kişinin bedenine birkaç kurşun göndermek onun için iyi olurdu. Devamında kamera, bir hayalet topluluğun yine bir hayalet tarafından ortadan kaldırılan şefini gösterecektir. Başlangıç kararı ve nihai gasp arasında, filmin zamanı iddianın yenilendiği epizodların; diğer karşılaşmaların –tüccar, oyuncu, yüzbaşı, altın arayıcıları– aynı yönde giden ya da gidiyor gibi görünen kişilerden oluşan karma bir topluluğu genişletip karmaşıklaştırdığı epizodların zamanı olacaktır.

Aynı şekilde, *The Far Country*'de, kahramanın takip edildiği geminin koridorunda bir kadın belirir. Şimdi burada Jeff [James Stewart] Ronda'nın [Ruth Roman] yatağına saklanmıştır: böylece soyunmuş haldeki bir kadının hakarete uğramışlık mimiğinin oluşturduğu perde sayesinde –ki bakmak yasaktır– peşindeki kişiye görünmez hale gelir, Ronda artık bizim için sahte bir erotik vodvil sahnesinin aktörüdür. Bu arada, yasanın (idam cezalarıyla altüst olmuş) sahtekâr temsilcisi ve insan sevgisinin dokunaklı temsilcisi topluluğa katıldıktan sonra, Ronda kendisini salonun idaresine vakfederek gerçekleştirdiği çalışmalar nedeniyle babasını yüzüstü bırakarak gerçek bir aşk fedakârlığında bulunacaktır. Böylelikle eylem –ki üçüncü kural da budur– senaryonun kıssadan hissesi ve karşılaşmanın mantığı arasındaki küçük ve özsel bir uyumsuzluk içinde inşa olacaktır. Böylelikle, *Alaska Fatihi*'nin senaryosu bize egoist bir şüpheciye ilişkin bir kıssadan hisse sunacaktır. Bu egoist şüpheci bir çete tarafından sıkıştırılan onurlu madencilerin gösterisine olduğu gibi insan sevgisine ilişkin vaazlara da kayıtsızdır ve bununla birlikte arkadaşının öcünü almak ve koloniyi musibetten kurtarmak için sonunda silahını eline alacaktır. Fakat her ne kadar Jeff Webster'ın arkasında sıkı saflar halinde toplanan onurlu insanlar ordusu görüntüsü ortaya konulsa ve insan sevgisiyle nihai kucaklaşmaya yönelinmiş olunsa bile, filmin sonu bizi bulunan ya da yeniden bulunan herhangi bir topluluğa götürmez. Ancak mahmuza ya da Winchester'a ilişkin çerçeveye paralel olan, küçük bir çıngırağa ilişkin son çerçeveye götürür: geçişe ilişkin, her seferinde karşılaşılan rastlantıya ilişkin ve rastlantılarla baş etmek için bulunan geçici silaha ilişkin metaforlar; altın tanrısının ve onun neden olduğu arzunun belirsizliğinin deli ettiği kişilerin muzaffer yurtsuzluğunun silahları;

fakat eylem mantığının, bizzat eylemin suç ortaklığı olan tekil bir suç ortaklığının son metonimileri de aynı zamanda. Adalet sağlayıcının gerçek topluluğu ayı etiyle beslenen, süslü melodiler mırıldanan ve tretuvarlarıyla, sokak fenerleriyle ve kilisesiyle şehirlerinin düşünü kuran bu cesur insanlarla birlikte değildir. Bu topluluğun birlikte olduğu kişiler, tesadüfün mantığı kendilerini topluluğun attığı adımlara parça parça bağlamış olan kişilerdir: onlar bir idamdan kaçarken ya da bir başka idamın endişesini duyarken, adalet sağlayıcının karşılaştığı kişilerledir; adalet sağlayıcı kendisiyle yolculuk yapan kişilerle birliktedir ve o kişilerleyken aynı yolculuk gereklilikleri sürekli olarak yalnızca geçici suç ortaklıklarına, güvensizlik konularına ve kimlere güvenileceği meselesine yol açar. Onun birlikte olduğu kişiler, adalet sağlayıcıyı uyanık bir bakışa sahip olmaya zorlamaktadırlar: kurulabilecek bir düğümün işaretlerini (*tam anlamıyla bir kumar*) durmadan gözlemlemesi ve düğümü çözen jesti yönetmesi gerekir. Bu yalnız kişinin –ki ilk görüntüler onu diğerlerinden ayırmaktadır– topluluğu, onun kendileri için kavga verdiği kişilerin oluşturduğu etik topluluk değildir; ancak kendileriyle birlikte iş gördüğü kişilerden oluşan bir karşılaşma topluluğudur. Bu topluluk her bölümde ikircimli işaretlere karşı uyanık olmayı gerektirir, rüyalara olası sapmalar içerdikleri noktalarla birlikte yaklaşmayı, aralıksız izlemeyi ve daima davranmayı, her defasında epizodu kapayan *bir şeyler* yapmayı gerektiren ve eylemi daha uzağa taşıyan bir topluluktur bu. Ve onu etik toplulukla özdeşleşmeye iten masalın kıssadan hissesinin, niye asla *happy end*'e işaret eden ve kendi başlarına sonu da mutluluğu da meydana getirmeyen uzlaşılmış görüntüler içinde gerçekleşemeyeceğini anlarız. Mann'ın kahramanının, öncelikle yapması gereken şeyi toplulukla ya da aşkla ilgili bir coşkunluğa kapılıp unutması yasaktır. Yapması gereken ise şudur: eylemin kendisini yönlendirmek, bakışı ve jesti itibariyle, bizzat eylemin içerdiği riskin saf bedenleşmesi olmak. Bu risk senaryonun ona biçtiği tekil hedefin –adalet ya da çıkar– içerdiği risktir, fakat aynı zamanda filmsel eylemin mantığındaki risktir de. Filmsel eylemin özü ve tehlikesi her bir epizodda gösterilmekten oluşur; tam da mitin ya da çıraklık romanının gölgesinden kurtulduğu anda, her bir anın insafına ya da her bir anın yoğunluk farkının insafına kalmaktan oluşur. Bu ise, tıpkı kahramanın kemere doğru hareket eden bir elin ya da dikkatini dağıtan bir öpücüğün insafına kalışı gibidir.

"Eylem halindeki insanları temsil eden" her sanata özgü olan bu çifte riskin birleşme noktası, hem eski hem de her zaman yeni olan bir problemi tanım-

layan çok eski bir ad taşır. Onun adı özdeşleşmedir. Yalnızca hayaletler olan karakterlerin iğrenç ızdırapları karşısında, soylu bile olsalar, korkuya kapılacak ve gözyaşları dökecek olan seyircilerin duyduğu özel zevki soruşturmak suretiyle problemin özelliklerini Platon ortaya koymuştur. Izdıraptan duyulan zevk, ruhu ele geçiren ve içsel bölünmesini sürdüren baştan çıkarıcı özdeşlik tutkusu. Aristoteles'in Platoncu suçlama karşısındaki nihai cevabı biliniyor. Trajik eylem, karakterlerin özdeşliği davet eden bir resmi değildir. Trajik eylem kendi büyüklüğü yoluyla, kendi zamanının yönlendirmesi yoluyla ve epizodlarının kesimlenişi, özdeşleştirici tutkuların oyunu yoluyla düzenleme yapan bir eylemler manzumesidir. Western'in trajedi olmadığı anlaşılmaktadır. Fakat Westernin sanatı, tıpkı bir şeyler yapan insanları temsil eden tüm sanatlar gibi, estetik duygunun zamanını ve masalın karakterini tehdit eden talihsizlik karşısındaki kaygının zamanını, tam da birleştikleri yerde birbirlerinden ayrı tutabilme kapasitesiyle belirlenir. Ve sinemaya özgü zamanın kesimlenmesi sorunu epizodun inşası üzerinde yoğunlaştırır. Anthony Mann'ın özgün dehası işte bu yapı içinde parıldamaktadır. Fakat bu yapı Mann'da iki form alır, bu formlardan biri onların yoğunluk farkları üzerinde iş görür, diğeri ise eşitlikleri üzerinde, biri sekansların zincirlenişi üzerinde iş görür, diğeri ise onların özgün niteliği üzerinde. Bilhassa *Son Hudut* ve *Teneke Yıldız*'ın iki epizodunun ortaya koyduğu patetik olayın dramatik yapısının formları bu birinci tipe aittir. Birinci filmde yaşlı avcı (tuzak avcısı; kürk tüccarı) Gus'ın acemi Custer tarafından ölüme gönderildiği sahneye yeniden bakalım. Geniş planlar ve yakın planlar birbirini izlerken, atlı ormandaki açık alanda ilerlemektedir ve ağaçların ardında pusuya yatmış onu gözlemekte olan gölgeler burada belirmektedir. Fakat aniden kamera başka bir yere geçer. Kamera, yoldaşı Jed'i görünürde dramın mekânıyla ilişkisi olmayan bir sığınağın içinde çerçeveye alır. Jed bir ağaca tırmanır ve üçüncü planda ağaçlar arasından geçen atlıyı beklemekte olan alana yayılmış büyük birlik, geriden ve bir idil manzarasına dalmış olarak onun bakış açısından keşfedilecektir. Kamera onun bakış açısından, kuş tüyü ile süslenmiş atlılar grubuna ve yayını germekte olan Kızılderili'ye ulaşır. Bu Kızılderili tam da yayını germekteyken Jed'in tüfeğinden çıkan mermi kamerayı izleyerek ona ulaşacaktır. Yaşlı Gus ölecektir. Filmin eyleminin duygusu sessizliğin niteliğini ve uzamların ilişkisini değiştirir, ancak seyirci bu duyguyu ve kurbanla kaygı dolu özdeşleşmeyi (ki bu vaat edilmiştir) birbirine karıştırmaz. Tam da katı yürekliliğin ilerleyişinin merkezinde bir *decrescendo*

oluşturmak suretiyle *pathos*u arındıran bu prosedüre biz, karşıt-askıya alma adını verebiliriz. *Teneke Yıldız*'da da doktorun katiline ilişkin epizodun farklı bir biçimde gerçekleştirdiği şey budur. Onun tekilliğini oluşturan şey sadece eylemin sonunun eksik bırakılması değildir, fakat tüm kaygının bir başlangıç planının şoku tarafından belirlenme biçimidir. Doktor bir doğum yaptırdığı evden ayrılmıştır ve burada ormanın ve gecenin karanlığı içinde bir atlının bot ve mahmuzu görüntünün sağında ışıldamaktadır, öte yanda ise sol zeminde doktorun arabası çukurlu yoldadır. Ölüm doktoru beklemektedir, bunu biliriz; ve bu bilgi haydutun doktordan kibarca yaralı kardeşini tedavi etmesini istediği bir sonraki plana yoğunluğunu verir. Haydut tetiği tutmaktadır, müteakip sekansların düzenlenişine bu saf dramatik ilgiyi verecek olan şey budur. Arabanın bir kutlama yaşayan şehre gelişiyle bu saf dramatik ilgi artacaktır. Yüz ifadelerindeki ani değişim arabanın içindeki kişinin, yani kutlamanın kahramanının öldüğünü bildirir. Şayet biz bu sahneden tat alıyorsak, bunun nedeni Mann'ın bize göstermediği şeyi zaten biliyor oluşumuzdur. Çünkü Mann estetik duyguyu serbest bırakmak için, empatik kaygıyı tek bir planda sabitlemiştir.

Bu sunulanlar ne kadar göz alıcı olursa olsun, Mann'ın en kendine has dehası belki de burada değil fakat ikinci formdadır. Yani epizodların yoğunluk eşitliği üzerinde iş gören formdadır. Bu ikinci formda her şey benzer biçimde bitimsiz olaylarla, jestlerle hem açık hem ikircimli sözlerle dolup taşmış, kendi üzerlerine kapanmış ve parazit zamansallıklarla yüklenmiş gibidir. Yalnızca yapılması gerekeni yapmakta mükemmellik gösterdiği herhangi bir zorunlu sahneden ziyade, Mann'ın gerçek krallığı işte buradadır. Zorunlu olmayan bu dinlenme anlarındadır, şu acayip topluluğun seyahatini çekici hale getiren bu akşam vakitlerindedir. Birinci planda, yarı bize dönük halde, yarı kaypak suç ortaklıkları karşısında profilden çekilen iki karakter, yarın yapılması gereken şeyler ve karanlıktaki gürültülerin şimdiden haber verdiği şeyler hakkında konuşmaktadır. Arkalarındaki bir kamp ateşi, yere uzanmış ve bir şaryo içindeki bedenleri belli belirsiz aydınlatır, kimin uyanık kimin uyumakta olduğunu, kimin işitip kimin işitmediğini bilmeyiz doğrusu; James Stewart'ın eli bir kadının vücuduna uzanmaktadır, kadın hemen yüzünü döner ve artık o kadar yakında olmayan adama gülümser ve belki de bir aşk için titizlenir. Kamera kahve dağıtılışına eşlik ederek yanal biçimde hareket eder, alevin yansımasıyla etrafında bir sohbetin döndüğü dumanı tüten bir metal bardak aydınlanır, yarım bir hikâye anlatılmaktadır, hatıralar ya da hayaller özlemleri sunmaktadır –bazen

de bir bakışı şaşkına çeviren ya da uyumuş numarası yapan bir kişinin yararlanacağı bir öpücük söz konusudur. Gece vakti: bir anlam, bir romans, bir mit sunulur, bunların bakış ve karar anına yayılmış olan zamansallıkları birbirine karışır: bir geçmişin, bir geleceğin ya da bir efsanenin oluşturduğu tuzak; talihli bir topluluk içinde ayrıcalıklı bir ilişkinin oluşturduğu tuzak. Geçmişteki ya da gelecekteki bir dinginliğin yaratacağı baştan çıkarmayla ihanet her an gerçekleşebilir.

Bu tuhaf topluluğun kişileri arasında, *Çıplak Mahmuz* filminin örgüsünü oluşturan bu dinginlikler ve bu akşam vakitleri kuşkusuz örnek niteliğindedir. 5000 dolarlık primi kapmak ve kaybettiği çiftliğine yeniden kavuşmak için Howard Kemp haydut Ben Vandergroat'u yakalamaya girişir. Yolda yaşlı bir maden araştırıcısını, bir asker kaçağını ve kaçağa eşlik eden saçı fazlasıyla iyi kesimli bir vahşiyi ekibine katmak zorunda kalmıştır. Filmin tüm hikâyesi yalnızca bir ekibin bu ortak yolculuğudur. Bu ekip kaçınılmaz olarak güçlükler yaşar ve bağlı olduğu için ellerini kullanamamasından ötürü durmadan onların ellerinden beslenen bu iflah olmaz serserinin ihanet tehdidi altındadır sürekli. Bununla birlikte Ben'in [Robert Ryan] hep çenesi düşük oluşu ve sırıtıyor oluşunun ötesinde, dramı düğümleyen şey, bu sürekli devam eden beden yakınlaşmalarıdır. İnsanların jestleri ve sözleri aynı anda hem suç ortaklığını hem de ihaneti ortaya koymaktadır. Gece vakti nehir kıyısında Lina [Janet Leigh] rüyasında sayıklayan ve kaçan nişanlısıyla konuşan yaralı Kemp'in kan ter içindeki yüzünü siler ve nişanlısının yerine ona cevap verip onu yatıştırır. Sabah olduğunda, Lina resmin solunda oturan Ben'i tıraş eder. Bu esnada onların yanında sağ tarafta uzanmış olan yaşlı maden araştırıcısı Jesse [Millard Mitchell] hayatını hep sonuçsuz kalmış olan arayışlarla geçirmiş olduğunu yüksek sesle sayıklamaktadır. Böylelikle onunla konuşmadan katile suç ortaklığının bittiğini işaret etmektedir. Kemp pansuman edilmesi gereken yarası hakkında endişe duymaktadır, şimdi Lina'ya seslenir diğer yandan: Lina ise "*yapacağım*" diye cevap verir ve James Stewart'ın daimî sorusu şöyledir: "*Niye?*" (Niye bu gece ona özen gösteriliyor? Kimseyle ilgilenmeyen bu adamla niye ilgileniliyor?), Lina *Alaska Fatihi*'nde iki rakip tarafından dile getirilmiş olan, kadınların verebileceği şu iki cevaptan birini verir: Kışkırtıcı Ronda gibi şöyle demez: "*Bir nedeni mi olmalı?*", ama şefkatli Renée gibi şöyle der: "*Birinin yapması gerek.*" Hasta arkadaşı tedavi etmek için birinin kendini feda etmesi gerekir ki, bunu mevcudiyet ve topluluk mantığı zorunlu kılar. Bununla birlik-

te diğer mantık, yani geçmişin ve geleceğin, romansın ve ihanetin mantığı da kendi yolunu izler. Lina –yüzü bize dönük olarak– yanlamasına uzanmış olan yaralıyı tedavi etmek suretiyle, katili, yani "onun" erkeği olmayan fakat onu tesadüfen sahiplenmiş olan ve Kaliforniya çiftliği hayalini besleyen şu adamı müdafaa eder. Yaralı topallayarak kalkarken, Robert Ryan güçlükle fark edilen bir jestle eşeğin eyerinin kolanını çözer. Şimdi bayırdaki bir yoldadırlar ve ortak istikametlerine doğru düzenli bir şekilde yürümektedirler. Soğuktan donmuş olan ve kendisini duymayan Kemp'in yanında Ben aile hikâyesini anlatmaktadır ve bu esnada göz ucuyla eşeğin böğründen kayan kolanı gözlemektedir. İşte şimdi sözcükler birden bire kesilir. Şimdi bu bir sessiz filmdir ve James Stewart'ı çukurun içinde göstermektedir. Herkes seyretmektedir. Ben ve eyere çıkan Kemp'i sadece birbirlerine bakışları karşı karşıya getirir. Şimdi olayın sessizliğini genişletmek ve değiştirmek üzere gece gelmiştir. Ateş Janet Leigh'ın yüzünü aydınlatmaktadır. James Stewart uzanmıştır, kafasını sallayan Robert Ryan karanlıkta yayılmıştır, Millard Mitchell sıçrayarak uyanmakta, etrafına bakmakta, sonra yeniden uykuya dalmaktadır. Kemp bir hayvan sesi işitilince topallayarak ayağa kalkar. Kamera uzanmış olan Lina'yı çerçeveye alır, sonra Kemp'in bakışını, ardından yeniden yakın planda Lina'yı, sonra Kemp'in ona uzanan elini, ardından başını çevirip bakan Lina'nın dalgın yüzünü, son olarak da olanları seyreden Ben'in neşeli yüzünü. Sonuçta bir kaç yer değiştirme, bir kaç beden yakınlaşması dışında hiçbir şey olmamıştır. Bedenlerin yakınlaşması onları daha da suç ortağı haline getirmekte ve ihanete daha yatkın kılmaktadır. Bu ihanet gelecek sahnede dramatize edilecektir: dayanışma içindeki ekibin fırtınadan sakındığı mağaranın içinde, Ben'in bakışı Lina'yı Kemp'e doğru yönlendirir, Kemp mağaranın girişinde, yağmurun çınladığı dışarıdaki karanlığın ve bedenlerin uzandığı içerideki alacakaranlığın sınırında her zamanki gibi nöbet tutmaktadır. Şimdi çömelmiş gece nöbetçisinin önünde diz çökmüş olan Lina onunla yağmurun şarkısı ve Pazar günkü balodaki kemanların müziği hakkında, bu yolculuğun son durağı olan Abilene'de ve hayalinin son durağı olan Kaliforniya'da yapacakları hakkında, kaybedilmiş ve yeniden bulunan ev, çiftlik, ailesi ve komşuları hakkında konuşmaktadır. Romansın sözlerinin kayıtsız müziği alanların, karşıt-alanların hükümran müziğiyle desteklenmektedir. Mann bu hükümran müziği hiçbir zaman aşırıya kaçırmaz fakat tek ritmiyle iki adamı kızgınlığın doruk noktasına taşımak bakımından ya da bir kadın ve bir adamı birbirini öpmekle sona

erecek bir duyguya sürüklemek bakımından bu müziğin gücünü de bilmektedir. Bu zaman boyunca, kuşkusuz Ben bağdan kurtulmuştur, ancak bir taşın çıkardığı ses onu ele verir ve muhafızı elleri çözülmüş halde onu yeniden yakalar. Fakat bu suç ortaklığı sahnesinin yalnızca bir aldatmaca olduğunu kim söyleyebilir? Kemp Lina'ya hitaben alaycı bir tavırla "*böyle olması gerekiyordu*" diye yorumlayacaktır. Fakat bir anlamda ironi de oldukça fazladır. Gerçekten de böylece sinemada bir şeyler "olur": diğer bedenler alandan çıkarken, alanın üzerlerinde daraldığı bedenler yoluyla, bedenleri ve değişimli planları (ki bu planlar rüyaları birbirine geçirirler) yakınlaştıran ortak bir plan yoluyla, sözün ve görüntünün, alanın ve karşıt-alanın gidiş gelişi yoluyla, tek gerçek imgenin ve onu var olmayan bir bütünlüğün tuzağı içine deviren hayallerin gidiş gelişleri yoluyla, henüz alan-dışındaki gürültü onları uyandırmamışken gece nöbetçilerini uykuya sürükleyen bu ritim yoluyla. Baştan çıkarma böyle iş görür ve James Stewart'ın bundan yakınması da doğru olmazdı. Çünkü baştan çıkarmanın tuzaklarına düşenler sonuçta daima kötü niyetli kişilerdir, bir sesin ya da bir görüntünün etkisini kendi sefil hesaplarıyla özdeşleştiren ve sonunda da yanıldıkları ortaya çıkan kişilerdir. Onlar, daima aldatma ve baştan çıkarma hakkındaki her şeyi bildiğini sanan kişilerdir. Fakat asla şimdiki andan ve tutulacak istikametten başka bir şey bilmeyen kişiler değildirler.

Böylelikle kahramanın başarısı filmin başarısından başka bir şey değildir. Yalnızca kahraman eylemin zamanıyla eşzamanlıdır, hem zamanın epizodlarının süreksizliğiyle hem de istikametinin çizgiselliğiyle eşzamanlıdır. Diğerleri ise daima hayallerinin düz çizgisini takip edecek ya da darbeyi vurmak için uygun zamanı bekleyeceklerdir. Başka bir şekilde söyleyelim: onların zayıflığı Western karakterleri olmalarıdır, Western mitolojisinin figürleri, olanaksızın düşçüleri ya da elleri tetikte bekleyen sinirli kimseler olmalarıdır. Fakat Mann'ın kahramanı artık bir Western figürü değildir. Mann'ın kahramanı onların bölgesinin içinden geçen, onların güzergâhları ve rüyalarıyla yolu kesişen bir eylemin temsilcisidir. Onun girişiminin tuhaflığı şuradadır: tam anlamıyla kahraman olarak, o bir yolcunun, jestleri ve kodları bilen bir kişinin mesafesine zaten sahiptir, fakat hayalleri ve tuzakları paylaşamamaktadır. O, sevdiğimiz ve kendisi için kaygı duyduğumuz bir karakter olmaktan ziyade, yönetmenin bakış açısı ve seyircinin bakış açısı arasına gerilmiş düz bir hattır. Ve sonuçta *Son Hudut*'ta Victor Mature'ün tırmanışının metaforize ettiği şey de budur. Fakat ayrıca James Stewart'ın oyununun gerçekleştirdiği ettiği şey de budur. Onun

sağladığı şey bu sabit zaman meşgalesidir. Daima meşgul olan bu el şimdilik bir örtüye uzanmakla yetinmektedir, fakat belli bir anda mahmuzu sökecek ya da küçük çakıllar atacaktır. Bu elin açık işlevi şudur: bu el ölü zamanların cansızlığını reddeden eylem sürekliliğini muhafaza eder (ki bu ölü zamanlar empatiyi kendiliklerinden anlatısallaştırmakta ve kolaylıkla üretmektedirler). Stewart için kaygılanmaya vaktimiz yoktur. Stewart fazlasıyla meşguldür ve bu yüzden bizi de fazlasıyla meşgul eder. Ve bu meşguliyet hali içinde Stewart, Western'de karakterlerin eyleminin temsilcisini (Mann'ın beyan edilmiş modeli olan Ford'un tesirini uzaklaştırarak), ahlâkî bütünleşme ve empatiden ayıran o hafif mesafeyi meydana getirir. Yapıtın kıssadan hissesi böylece onu masalın kıssadan hissesi üzerine taşır; yapmayı, yapmak-zorunda olmanın üzerine taşır. Stewart bu mesafeyi bakışıyla, mimiğiyle ve yersiz olan (komedinin suç ortaklıklarını ve Amerikan idealinin cisimleşmelerini içeren Western'in içinde yersiz olan) bir insana ait jestlerle yaratmaya zaten hazır gibidir. Özellikle üç film buna tanıklık etmektedir: *Nehir Kıvrımı, Çıplak Mahmuz ve Alaska Fatihi*. Bunlar Mann tarzı aksiyonun paradigmatik üçlemesini oluşturur. *İntikam Kanunu* başka bir mantığa tabidir. Kuşkusuz, Stewart o filmde her zamankinden daha fazlasıyla, başka bir yerden gelen bir adamı canlandırmaktadır. Kuşkusuz yaralı ve küçük düşürülmüş bu kahraman sonunda kazanacaktır.

Fakat yabancının yalnızlığı (ki Mann'ın kamerası ve Stewart'ın oyunu bu yalnızlığı ortak yolculuğun suç ortaklığının tam ortasında tutkuyla inşa etmeye alışkındır) burada, bedenlerin ilişkilerini ve aksiyonun mantığını değiştiren senaryoya ait bir başlangıç verisidir. Yolcu bir soruşturmacı haline gelir, soruşturması onu kendisine ait olmayan bir işe, yani bir ailenin dağılışına ve bir dünyanın yıkılışına nüfuz eden bir dikizciye dönüştürür. Western'in sonu gündeme kendisini dayatır ve artık Western tarzı olmayan bir kurmacayı tanımlar: melodramatik-polisiye bir soruşturmacı kurmacasını. Bu soruşturmacının yolu, onu araştırdığı sırdan daha ağır bir sırrın kalbine ulaştıracaktır: bir kabilenin ve bir dünyanın çökmüşlüğünün semptomları, gecenin içinde kaybolan efendinin kâbusları, kafasız mirasçının öfkeli el kol hareketleri, ona mirası vadeden hikâyenin anlamını altüst eden gayri meşru çocuğun gizli entrikaları. Bir öz-yıkım itkisinin yönettiği bu dünyada, Stewart'ın kınlgan yenilmezliği bu dünyaya ait olmayan bir gücün şeklini alır. Tıpkı bir hayalet gibi, kolu sarılı olan bu adam Vic'e [Arthur Kennedy] kendi intiharı demek olan bir davranışta bulunup (rakibini devirmek için kendisine gerekecek güçten on kat daha zor

olan bir iş yapıp) silahları boşluğa devirmesini buyurur. Adalet sağlayıcının zaferi kendisine ait bir eylemi nihayetine erdirir. O, onun diğer tarafa son geçişidir. O artık Western'in bu taşralaşmış dünyasını hayaletsel yazgısına terk etmekten başka yapacak işi olmayan bir hayalettir. James Stewart son görüntünün onu gönderdiği yerden geri gelip oyunlarına katılmayacaktır artık.

Gidişiyle birlikte imkânsız hale gelen şey, eylem formunu ve kahramanın öznelliğini oluşturmanın belli bir biçimidir. Aktörlerin her biri –Victor Mature, Henry Fonda, Gary Cooper– için tekil bir dramaturjinin icat edilmesi gerekir. Bu aktörler kaba bir adam, profesör ya da tasfiye memuru olarak vahşi baskın kurmacalarına ya da Western ülkesine nihai dönüş kurmacalarına can vereceklerdir. Türü mezara sürükleyen uygun bir parodi şekli ve kendi sonunu düzenleyen çelişkili bir yeniden başlangıç şekli arasında, bu kurmacaları takip edecek ya da engelleyecek olan şey özel bir sahnelemedir. Batı'nın artık çalışkan, saygıdeğer ve evlilik hayatına ilişkin bir dünyayı temsil ettiği *Batı'dan Gelen Adam*'da parodi zafer kazanmış görünmektedir. *Çıplak Mahmuz*'daki 5000 dolarlık ödül ve ulaşılacak hayvan çiftliği, burada nitelikli bir öğretmenin Good Hope'un şerefli yurttaşlarının çocuklarıyla ilgilenmesi için ayrılmış 200 dolarlık bir paraya dönüşür. Arthur Kennedy'nin ya da Rock Hudson'ın canlandırdığı şu azimli yardımcıların yerini almak için Gary Cooper yardımcı olarak yalnızca koca göbekli ve melon şapkalı işe yaramaz birini bulmuştur. Çökmüşlük hakkındaki bu öfkeli kurmaca bizi gölgeler krallığına bir ziyarete davet eder. Orada yaşlı katil soysuzlar çetesiyle birlikte, artık varolmayan bir şehrin meşhur altınlarına dair çocuksu bir rüyaya ("*Zengin olmalıyız*") dalmıştır. Kopardıkları yaygara kötü bir tiyatroya ya da kötü bir rüyaya aittir. Ve bu kötü rüyanın hikâyesini oluşturmak için filme yalnızca iki plan eklemek gerekmiştir: birinci plan bize tren sarsıntılarıyla sallanarak uyuklayan Gary Cooper'ı ve yeşil kırların tatlılığını gösterir, ikinci plan ise yine onu irkilerek uyanırken gösterir –"Forth Worth, herkes iniyor." Mann dünyalar arasındaki ilişkiyi bir alandan bir karşıt alana geçiş içinde, başka bir biçimde düzenler. Apaçıktır ki, Gary Cooper'ın arasından baktığı kırık plakalı sessiz ev terk edilmiş bir evdir. Kapının diğer tarafında gecenin içinde tek başına parıldayan revolverin arkasında yalnızca hayaletler olabilir, yani Western'in sağ kalanlar güruhu: yaşlı bir deli ve ikinci roldekiler ki, onlara çok sonra bir rol verilecektir ve bu roller için sese, kafaya ya da inanca ihtiyaçları vardır; eski westernlerin gösterisine kendisini kaptırmak üzere yalnızca ikinci roldekileri bulabilmiş olan yaşlı bir

deli. Bu yaşlı deli, kızgın Coaley'nin soyunması ve yarattığı anlamsız hırgür karşısında ağzı kulaklarına vararak "hayatımda böylesini görmedim" diyecektir. Ve gerçekten de filmde dikkat çeken iki soyunma sahnesi artık her türlü dramatik rasyonaliteden uzaklaşmış jestlerin sanrılı şiddetine sahiptir. Hak edilmiş cezanın yarattığı ahlâkî doyum, bunun karşısında pek küçük bir ağırlık taşır. Gary Cooper'ın yanında at arabasının dizginlerini tutan kuzeninin tuhaf bir şekilde düşüncelere dalışında bir türün unsurları ayrışır, işte sonuçta sinema kendini bu ayrışma hakkındaki yüksek sesli bir sayıklamaya bırakmıştır. Şüphesiz şu yaşlı adam –sahnelemeyle ve prodüksiyonla övünen yaşlı aktör– biraz *kuş beyinlidir*. Fakat kent ahlâkına ve psikanalitik melodrama zamanla kendini uydurmayı beceremeyen Western'deki ikinci rol kişileri için başka bir ikametgâh ve başka bir aile yoktur. Sonuna kadar gitmekten, adaleti hayaletlerin ve ikinci rolden kimselerin sağladığı terk edilmiş kente kadar gitmekten başka bir şey yoktur yapacak. Orada ahlâkın ve gerçeğin temsilcisi, parasını çalmış olan kuzenini soyacak, sonra da cenaze merasimi niyetine kollarını çapraz olarak kapatacaktır. Aksiyonun temsilcisini Western karakterleriyle birleştiren çatışmalı suç ortaklığı mantığı böylelikle alaşağı olur. Suç ortaklığı basit bir hileye, geçmiş dünyayı toprağa gömen bir son ziyarete, ortak seyahate dönüşür.

Fakat belki de aksiyonun Mann tarzı askıya alınışı bu yıkılma kurmacasından ve *Son Hudut*'tan (ki, ilkinde saygısız Victor Mature, Custer efsanesini yıkar, ikincinde ise Gary Cooper Doc Holliday efsanesini yıkar) daha çok *Teneke Yıldız*'da ortaya çıkar ve bu son film Western dünyasının üçüncü büyük karakterine, yani şerife vakfedilmiştir. Bu geri dönüş kurmacası her bakımdan öldürme kurmacalarının karşısında gibidir. *Teneke Yıldız* doğuştan yetim bir Western'in tüm özelliklerine sahiptir. Hiçbir şey kalabalıkların öfkesi ve o hatırı sayılır kişilerin korkaklığı karşısında kanun düzenini uygulamak zorunda olan şu şerifin hikâyesinden daha ibret verici değildir. Durumu psikolojize ve dramatize etmek bakımından, (yıldızın sembolize ettiği sebepleri keşfederek) yanılgısından uyanmış bir kişi rolündeki Henry Fonda'dan daha uygun bir kişilik ve aktör yoktur. James Stewart *The Far Country*'nin bir epizodunun bu etik ve psikolojik aşırılaştırılmasında kuşkusuz oldukça soluk bir figür olurdu. Stewart'ı oyununun karakteristikerini pedagojik *unsurlar* halinde gerçekleştiren Anthony Perkins'e şeriflik mesleğine ilişkin eğitim derslerini verirken hayal etmek zordur. Üstelik geçmişin işaretlerini, şimdinin muammalarını ya da

yeniden bulunan bir geleceğin ateşini, Henry Fonda'ya mahsus hareketlilikle, onun yüzünde göremeyiz. Çünkü acemi şerifin eğitimini, yanılgısından uyanmış kişinin ahlâkî yolculuğunu ve bir iç içe geçmiş aile romanları bütününü bir araya getiren bu çıraklık romanı Mann'ın serüven, karşılaşma ve karar kurallarının zıddı yönde yer alacaktır. Ve her ne kadar Henry Fonda, ateş etmeden önce silah hâkimiyetini sağlamak için gerekli olan yarım saniyelik süreyi öğrencisine öğretiyor olsa da, bizzat kendisi oradaki anne ve çocuğu seyrederek ya da kaybolmuş o anne ve çocuğu hatırlayarak genellikle yarım saniyeden daha uzun süre öylece duruyor gibidir. *Batıdan Gelen Adam*'da sahneleme masalın mantığını kimi zaman takip eder kimi zaman ise aşar. *Batıdan Gelen Adam*'ın tersine, burada senaryo mantığı ve Mann'ın aksiyon mantığı arasındaki gerilim sahnelemeye yeni bir enerji vermiştir. Nişancılık dersinin ve ahlâk dersinin bu örneksel hikâyesinin kalbinden yeni bir sahneleme dersi doğar. Westernin hayaletlerini tasfiye etmek üzere bir ziyaretçi çıkıp gelmez. Sahneleme senaryoyu ikilemeye ve iki westernin yüzleşmesini organize etmeye gelir.

Öyleyse, fanatik Bogard'ın katillerin peşinde sürüklediği şu topluluğun çılgın başıboşluğuna bakalım. Onun komutası altında evin etrafının sarılmasına ve dört yandan ateşe verilmesine bakalım. Kuru ot arabası evin üzerine devrilir, samanlıktan çıkan sürü yangın ve dumanın içinde hezeyan halindeki çetenin atları arasına karışır. Bu muhteşem sahneleme kendi tesirsizliğini görsel olarak ortaya koyar: evet, iki haydut kaybolmuştur. Fakat onun bıraktığı boşlukta şimdi başka bir film başlar: dumanı tüten yıkıntıların önüne atlı bir çocuk gelir, orada bir köpek görür ve kaçan hayvanı çağırmak için ıslık çalar. Bu noktadan itibaren yeni bir sahneleme düzenlenir. Çocuğun gelişi sahnelemeye, hassas kalpleri duygulandırmaya uygun bir çehreden ziyade, aksiyonu yapılandırmaya özgü bir ritim verir. Aksiyonun zamanı gerçekten de tamamen özgün çocuksu bir ritim tarafından yönetilecektir: çocuk şarkılarının iç içe geçen hikâyelerinin ritmi. Aslında, çınlayan ve gümbürdeyen bandoyla bu çocuk şarkısı ritmini elde ederiz: şerif haydutları yakalamaya çalışır; çocuk köpeği yakalamaya çalışır; köpek sahiplerini bulmaya çalışır; Henry Fonda çocuğu yakalamaya çalışır. Böylelikle başka türden, tuhaf bir ortaklık oluşur. Çocuğun kaygı ve özdeşleşmeye yol açması gereken tasasız davranışı, tam tersine eyleme tuhaf bir sükûnet verir. Bu sükûnet Fonda'nın –kötü sahnelemenin büyük alevlerinin aksine– yöntemli bir biçimde küçük çalılık ateşini yakarak ortaya çıkardığı bir sükûnettir. Bu küçük çalılık ateşi haydutları ininden çıkaracaktır. Karakterlerin yazgısı senaryonun

ön-belirlenimi içinde değil, aksiyonun gidişi içinde belirlenir. Bogard'ın perişanlığına ilişkin son epizodun teyit edeceği derstir bu; görünüşe karşın *Batıdan Gelen Adam*'daki kıssadan hisseden belki de daha zarif biçimde, Western karakterinin, kötü aktörün ve kötü yönetmenin başka bir defedilişidir bu, çünkü senaryo ve sahneleme arasındaki gerilimin içinde, yapmak ve yapmak zorunda olmak arasındaki ilişkinin mantığı içinde iş görür.

Belki de galibin yazgısında ve mağlubun yazgısında uyuşmayan iki sonun varolduğunu söylemek daha doğrudur. Zira Anthony Mann kahramanının göğsünde kalaylı yıldızın "yeniden" ışıldadığı bir plandan da kaçınmaz. Ve ilk kez ancak son görüntü bizim kahramanın gerçekten de ülkesine geri döneceğini ve bir aile kuracağını düşünmemize izin verir. Klasik bir sanatçı uzlaşımların gülünçlüğünden bir etki üretmeyi asla düşünmez; bir hikâyenin sonunu, anlatısal bir sözleşmenin yerine getirilişini, bir zamanın, bir mitin ya da bir türün sonunun meta-anlatısal argümanıyla özdeşleştirmeyi de düşünmez. Çökmüşlük çok kolay filozof yapar insanı. Yalnızca aksiyonu kendi sınırları içinde tutan şeyin iyi sonu vardır. Yalnızca devam edebilecek ya da yeniden başlayabilecek olan şeyin iyi sonu vardır. Sanatın riski adını verdiğimiz şey budur. Anthony Mann bu riski daima üstlenmiştir. *Cimarron*'un *yeniden yapım*'ından [*remake*] önce, filmlerinden hiçbirinin etkisini aksiyonun efsaneye taşınılmasına, Western destanının böyle bir yeriyle, anıyla ya da figürüyle özdeşleşmeye bağlamamıştır Mann. Herhangi bir bilindik forma değil de kendi kendilerine yaslanan tekil Westernler inşa etmiştir. "Westernin sonunda" da birçok tekil figür vermiştir: görüntü üzerinde bir mola [*Son Hudut*], bir sürüncemede bırakma [*Teneke Yıldız*], bir cinayet [*Batıdan Gelen Adam*]. Mezarlık naaşları muhafaza eder, define sandığı açık kalır, görüntü yeniden hareketlenebilecek gibidir. Gerçekten de görüntünün yeniden hareketlenip hareketlenmemesi klasik sanatçının güçlerini aşan koşullara bağlıdır. Klasik sanatçı türleri işleyen ve anlatısal sözleşmeler icat eden kişidir. Ondan daima bir şey kaçacaktır: türlere görünürlüklerini veren görme rejimi, meta gücünün halkın bakışıyla iç içe geçtiği algılama sözleşmeleri. Diğer iki kategori burada iş görür: bazen romantik sanatçılar ve genellikle sanatçı olmayanlar. Anthony Mann ise ne biri ne de diğerine aittir. Kuşkusuz bu yüzden filmleri bize böylesine uzak gelmektedir.[2]

2 Artık hiçbir salonda gösterilmedikleri bir dönemde, bu filmleri görme olanağını bana sağlamış olan Jean-Claude Biette, Bernard Eisenschitz, Alain Faure, Dominique Païni, Sylvie Pierre ve Georges Ulmann'a teşekkür ediyorum.

VAROLMAYAN PLAN: NİCHOLAS RAY'İN POETİKASI

Bir plan uzun zaman boyunca peşimden geldi: Nicholas Ray'in *Gece Yaşarlar* filminin başında, bir servis istasyonuna giren kaçak Bowie, önünde sanki daha önce kimsenin görmediği, doğrulmakta olan bir beden görür: bir mekanisyen tulumu giymiş halde, ne yetişkin ne çocuk olan, ne erkek ne kadın olan, yetiştiği mekâna tümüyle uyum sağlamış olan, bu mekânda bulunan kişilere tümüyle yabancı olan, sinematografik istihdamda repertuara girmiş hiçbir güzellik türüne atfetme imkânı bulamadığımız tekil bir güzelliğe sahip bir varlıktır bu. Sanki bir anda, benzerlikten azade bir varlık, dolayısıyla da gerçek bir varlık sinemada varolmaya başlamıştır. Bu durum eşsiz bir aşkın aşikâr nedenidir. Öyleyse Bowie'nin Keechie'ye karşı sarsıcı aşkı kesinlikle bizim sinemanın bir beden icat etme gücü karşısında duyduğumuz sevgiye benzer. Ve Cathy O'Donnell'in aşağıya dönük gözleri ve androjen bedeni, Yeni Dalga'nın ünlendirdiği auteur sinemasının bu karakteristik yabani bağımsızlığını temsil etmeye, *Monika*'daki Harriet Andersson'un kışkırtıcı göğsünden ve bakışından daha uygundur. Dolayısıyla uzun süre bu şimşek gibi çakan plan üzerine yazma hayali kurdum. Edebiyatta Balbec plajında çiçek açmış genç kızların belirişi ne ise özetle sinemada da bu şimşek gibi çakan plan odur: görülmemiş bir bireyleşmenin inşası, arzu objesinin belirlenebilir cinsel özelliklerinden azade olduğu için, yalnızca olduğu gibi olan bir aşk objesinin inşası.

Bununla birlikte gün gelip mantıklı davranmak da gerekti: açıkçası, böyle bir plan mevcut değildir. Aslında Bowie ve seyirci, Keechie'yi garaj sekansından önce tanımıştır. Filmi çok uzun zaman önce görmüş olmam, hafızanın yol açtığı süslemelerden başka bir şeye yol açıyor burada. Ve aynı hatayı başka bir yorumcuda da bulduğumda pek şaşırmadım. Çünkü filmde bulunamayacak olan

bu plan, bu bedenin bıraktığı izlenimi ağırlamak için zorunluydu. Çünkü bu tekil bedenin, bu görülmemiş güzelliğin belirişi sinematografik olarak meydana gelir. Yalnızca bir beliriştir bu, yoksa görüntüye belli bir fenomenolojisi dayatılmış olan şu mucizevî ortaya çıkış değildir. Bir beliriş çok sayıda belirişten ve kayboluştan, eklemeden ve çıkarmadan oluşur. Ve sinema 1960'ların estetlerinin kutladığı şu görsel apaçıklık sanatı değildir. Tıpkı kitaptaki plajdaki pembe yanaklı genç kızın bir metaforlar kumaşından doğması gibi, karşımızda Keechie'nin benzersiz bedenini oluşturmak için de sinematografik bir mecazdan [*trope*] daha fazlası gerekmiştir.

Öyleyse her şeyden önce bir sinekdok söz konusu. Başlangıçta yalnızca bir motor gürültüsü ve gecenin içinde iki far var. Film Edward Anderson'ın romanından uyarlanmış. Bu romanda, Keechie'nin arabası aradığı yaralıyı, yani kendi iç konuşmasında kaybolmuş olan Bowie'yi bulamadan geçer gider. Filmde ise Bowie kendisine gizlenme yeri yaptığı reklam panosunun arkasından yavaşça çıkar. Bilinmeyen bir yerden çıkan bir köpeğin eşliğinde gecenin içinde ışığa doğru yürür. Ön camı ve dikiz aynasını şiddetle aydınlatan ışık, gözlerine kadar bir şapkayla örtülü görünen ve bize yalnızca yarım yamalak aydınlanmış iki yanak sunan bir yüzü gölgede bırakır. Görünürde, bu bedenin belirli noktası direksiyona kapalı biçimde yerleştirilmiş ellerdedir. Perdenin solunda sırtından gördüğümüz genç adam şöyle sorar: "*Bir sıkıntı mı var?*" Düz bir ses "*Olabilir*" diye cevap verir. Çift anlamlı parolaların şifreli ayrımsızlığı başka bir şeyi nüanslamaktadır: hafif bir küstahlık, gizli bir omuz silkme gibi bir şey: "Olabilir, ne farkedeceğine bağlı olarak, bir şeyler olabilir."

Neler "olabilirse" işte onlara ilişkin bilgiler, birkaç alan ve karşıt alanda, karanlığın içinde paylaşılır. Genç adam yolcu kapısından girmek için arabanın diğer tarafına geçer. Genç kızın yüzü aydınlığın içinde yalnızca böylece görünür, ama bizim tarafımızdan, yoksa genç adamın tarafından değil. Yan yana oturan iki bedenin etrafını karanlık sarar yeniden. Araba varacağı yere güçlükle ulaşır. Karanlıkta sırtını gördüğümüz kadın sürücünün yapacak işleri vardır ve genç adamı suç ortaklarını bulacağı barakalara gönderir.

Şimşek gibi güçlü bir belirişin gerçekleşmesi için, paradoksal olarak özelliklerin yalnızca birer birer belirtilmesi, her şeyden önce de bir kedinin gülümsemesi gibi ya da Rodrigue'in otuz yelkenlisi gibi, bir sesin, yanakların, ellerin

karanlığın içinde bir bedene bağlı olmadan dalgalanması gerekir. Sinemanın, mekanik röprodüksiyonun doğal realizmini bozması gerekir. Ve böylece özel bir çıkarma ilişkisi sinemayı aktardığı romana karşıt hale getirir. Roman'da Keechie'nin belirişi, sonunda hedefine ulaşmış olan Bowie'nin gözlerinde şöyledir: "Ambarın saydam taşıt kapısının ardında ayakta dikilen genç kızı gördü. Genç kız esmer ve küçüktü, ufak, dik ve sivri uçlu göğüsleri mavi keten gömleğini geriyordu."[3] Burada söz konusu olan sıradan bir görünümdür, arzu objesinin olası bir görünümüdür. Romancıyı ortak beğenilere sahip olmakla suçlamak değil mesele. Edward Anderson'un kuşkusuz genç ve görgüsüz kaçağın bakışını kendini ortaya koyan bu standart kadın bedeni görüntüsüne sabitlemek için gerekçesi vardır. Nicholas Ray'in büyük olasılıkla romancının Buhran dönemi taşra Amerikasına ait sıradan hayallere ilişkin olarak sunduğu bu imgeye hiçbir itirazı yoktur ki, Ray kendisi de *New Deal*'in tarım politikasına bağlı büyük kültürel girişimler döneminde bu taşra Amerikasının üzerinden geçmiştir. Fakat sinematografik buluş için başka bir arzu bedeni gerekmektedir. Yönetmen birbirinin karşısında duran iki kafayı bize gösterdiği ön jenerik görüntülerinde bunu önceden bildirir: "Bu ikisi hiçbir zaman yaşadığımız dünyaya gerçekten dahil olmamıştır." Bu şu anlama da gelir: onlar –ne bize, ne de birbirlerine– taşra Amerikasının arzu nesneleri olarak takdim edilemezler [*introduced*]. Dolayısıyla ambarın kapısında saydamlık yoktur. Yönetmen görüntüleri derhal birbirinden ayırmıştır. Sıradan arzu nesnesi olan, öne doğru yükselen göğsüyle yandan bir siluet, Bowie'ye sığınak olan reklam levhasının üzerinde, en tepeye asılmış olarak, arkada kalır. Genç adam bilinmeyen bir alanda, artık yalnızca yanaklarının üzerindeki, direksiyondaki ellerinin üzerindeki bir ışık yansımasıyla ve düz bir sesle varolan parçalı bir bedene doğru ilerler.

Böylece iki tür plan arasındaki aralıkta çok önemli şeyler olur, yani üç haydudun kaçışına ilişkin helikopterli geniş planlar ve Bowie ile Keechie arasındaki karşılaşmaya ilişkin yakın planlar arasındaki aralıkta. Bu aralıkta yok olan şey, gerçekçi romanın toplumsal stereotipler ve bireylerin algılama ve duyumsama menüleri arasında inşa ettiği birliktelik formudur. Kaçışın nesnelliği ve ka-

3 Edward Anderson, *Tous des voleurs,* E. de Lesseps, Paris, UGE, coll. "10/18", 1985, s. 30.

ranlıktaki bakışın öznelliği arasında, reklam levhasındaki siluet ve arabadaki yarım görünen çehre arasında, yönetmen edebi formu bozar. Yönetmenin dünyasına Bowie bu formda "girmişti" ve Keechie de sorunsuz bir şekilde kendini o dünyaya bu formda sokabiliyordu. Yönetmenin bozduğu bu form edebi sinematografizm adı verebileceğimiz şeyin formudur. Edward Anderson'un romanı nesnel anlatı ve onun verilerini kendine mal eden iç monolog arasındaki kararsızlık bölgesinde hareket eder: aynı kalınlığın içine hem dünyadaki olayları hem de karakterin algılarını, benin stereotiplerini ve toplumun stereotiplerini alan *bilinç akışı*. İçerisi ve dışarısının, monoloğun ve stereotipin bu birliktelik formu edebiyat için uygundur. Bu form edebiyatın, kendi aracının zayıf duyusal gücünü telafi etme ve icat edilmiş anlatının ifadelerine ortak deneyimin tenini verme yollarının bir parçasıdır. Bu form, mahrem duyguların dili ve kamusal otoyolun ışıklı tabelalarının dili arasında, bireysel yazgıların hikâyesini bir toplumun resminin ortak harcı içinde ele almayı mümkün kılan bu sürekliliği inşa eder. Fakat sinematografik buluş bu edebi sinematografizmin karşısında kendisini inşa etmek zorundadır. Sinema sunduğu bedenlerin içine yabancılığı, birbirine yaklaştırdığı bedenlerin arasına mesafeyi koymalıdır. Gecenin içinde karşılaşılan bedenin Bowie'nin "bilinci"ne tümüyle yabancı olması, Bowie'nin algılarının akışında temsil edilemez olması gerekir. Ve ayrıca onun özdeşleştirme güçlerimizden de kaçırılmış olması gerekir. Saf bir aşk ilişkisinin tanıdıklığı olmadan yakınlığın adım adım kurulması için öncelikle bu ışık yansımalarının ve bu kayıtsız sesin varolması gerekir.

Keechie'nin bedenini Bowie'nin bilincinin akışından, dolayısıyla da sinematografik figürü edebi sinematografizmden ayıran bu ilk soyutlama, ikinci bir çıkarma sürecinin gerçekleşmesi için gereklidir. Bu ikinci çıkarma süreci haydutların ininde, aşk ilişkisinin iki partnerini diğerlerinden yalıtır. Keechie'nin babasının, onlara verdiği hizmetlere ilişkin olarak kaçaklar üçlüsüyle çok yüksek fiyatlar zikrederek görüştüğü barakada, bir kapı açılır. Nihayet baştan ayağa erkek çocuk havasıyla Keechie görünür. Saçları arkaya toplanmış haldedir, dik yakalı üniseks tulum giymektedir ve kollarındaki paketler gömleğinin kumaşını geren dik göğüslerini bastırmaktadır. Ancak Bowie'nin bakışı üzerindeki kaba karşıt-alan iki gencin yakınlığını inşa etmeye yetmezdi. İki kişinin birbirine bakması, doğmakta olan bir aşka işaret etmek bakımından biraz fazlaca kullanılmış bir yoldur. Dolayısıyla Keechie ve Bowie birbirlerine bakmak-

la fazla vakit geçirmezler. Özellikle Keechie'nin yapacak işleri vardır sürekli. Aslında Keechie'nin, babasının ve amcasının dünyasında tümüyle mevcut ve o dünyaya tümüyle yabancı olma yolu budur. Ve onun namevcut mevcudiyeti eylem-imgenin işlevselliği ve duygulanım-imgenin ifade edici gücü arasındaki güzel Deleuzecü karşıtlığı birden bire bulandırır. Duygu yoğunluğu farkları daima küçük eylemlerin hareketi içinde ele alınır –bir sobanın bakımı, bir krikonun çekilmesi, bir tekerin sökülmesi, bir yaralıya yapılan masaj: birlikte yapılan ya da diğeri yaparken izlenen eylemler. Bu eylemlerin özgün jestleri ve zamanları, aşkın ne olduğunu bilmeyen iki varlığın içinde doğmakta olan aşk olayına işaret etmeye, kendinden geçmiş kesişmelerden ya da bedenlerin alışıldık yakınlaşmalarından daha elverişlidir.

Fakat ayrıca dramı oluşturmak için, bu iki genci tam da onların bu yakınlığına izin vermeyen kişilerin ortasında onlardan yalıtmak gerekir. Ve bunun için de yeni bir işlem gerekir. Bu yeni işlem romanın "sinematografik" nesrinin göz önüne serdiği homojen sensoryumun içinde hem üst üste binmiş hem de birbiriyle uyumsuz olan iki uzam oluşturur. Tüm mesele küçük bir eylemin işlenmesi etrafında, tüten bir soba sorununun etrafında döner. Gerçekçi mantığa göre, roman bu epizodu genç adamın duygularının doğal biçimde yönlendirilmiş bir değişimi olarak inşa etmişti: "Kızın, yani Keechie'nin sesi omurgası boyunca Bowie'nin içini gıdıklıyordu. Benzinli sobanın yanında çömelmiş ve eteği kalçası etrafında gerilmiş halde T. Dubb'a fitilin tütmesini nasıl engelleyeceğini gösteriyordu."[4] Duygunun güzergâhı sesin yarattığı iç gıdıklamasından geçerek, bir kez daha parçanın sıcaklığından arzu objesinin olağan şekillenmesine doğru yöneliyordu: bedenin kabartılarıyla gerilmiş bir kumaş. Böylece iki gencin ilişkisi üç kaçağın suç ortaklığıyla aynı duyusal mantığa kaydoluyordu. Ancak, algıların güzergâhını değiştirmek suretiyle yönetmen bu sürekliliği kırar. Şimdi bu güzergâha hükmeden Keechie'dir, yani küçük etkili eylemlerin algılanmasına bırakılan şu bedendir. Amcası Chicamaw'ın şakalarına maruz kaldığı esnada, bakışı olayların düzenindeki hafif bir bozulma tarafından çekilmiştir: bu bakışı takip ederek, Bowie'nin sobanın önünde beyhude bir meşgale içinde olduğunu keşfederiz. Sobayı yakmak, yanakları is içindeki şu otoriter Külkedisinin işidir. Dolayısıyla, takip eden planda üç haydudun ve soldan

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

ona doğru uzanan kameranın bakışı altında, sobanın önünde diz çökmüştür. Fakat Chicamaw'ın şimdi de Bowie'nin beceriksizliklerine yönelmiş şakalarına dikkat verecek zamanımız yoktur. Çünkü bir sonraki planda artık ne Chicamaw ne de T. Dubb vardır. Hatta sanki onlar hiç orada olmamış gibidir, sanki hiç bu alana yerleşmemişler gibidir. Sağa ve zemin seviyesine geçen kameranın karşısında, artık Bowie'den ve Keechie'den başka kimse yoktur. Fakat bunu söylemek bile fazladır, çünkü Bowie'nin yalnızca gövdesinin üstünü, kamera alanının kenarından sırtını ve bir havluya uzanan kolunu görebiliriz. Yalnızca *"burada"* diyecektir. Bakışını görmediğimiz Keechie çömelmiş halde ona yukarıdan bakarak *"teşekkür ederim"* diye cevap verir. Onların yalnızca iki kişi oldukları bu an beş saniye sürmez. Müteakip planda, yeniden uzaklaşmış bir kamera onları bize iki suç ortağı tarafından etrafları çevrilmiş halde gösterir. Kamera daha sonra, serserilerin kibar Bowie'nin "kafası" hakkında yaptıkları kötü şakalara şöyle karşılık veren Keechie'ye yeniden odaklanır: *"Bana göre kafasında hiçbir sorun yok."*

Böylece sahneleme, gerçekçi öykünün anlatısal ve dilbilimsel sürekliliği içinde bir kırılma yaratmıştır. Sahneleme, bu kalabalık odanın uzamı içine uyumsuz iki uzam ve iki ilişki yerleştirmiştir. Ve filmin anlatısal yapısı toplam süresi otuz saniyeyi geçmeyen alt planda, sadık biçimde uyarlanmış kitabın karşıt yönünde oluşturulmuş olan bu uyumsuzlukların birlikte varoluşunun gelişimi olacaktır yalnızca. Aynı küçük eylemler mantığına göre, kaçılacak bir polis devriyesi, ardından da değiştirilecek bir teker, başlangıçtaki ayrılığı giderir, iki gencin yakınlığını inşa eder. Burada yalnızca garaj sahnesindeyiz. İş bitirici bir zincirleme açılma-kararma ile tulum giymiş genç bakire sarhoş babasını yatağa gönderir ve eski mekanisyen çırağı Bowie'nin hünerlerini göstermesi için krikoyu çalıştırır. Arabanın önünde çamurluğa oturmuş halde, hem onarımı hem de buralarda görülmedik bir türden olan bu varlığı gözlemektedir ki, bu varlık tekerleğin vidasını sıkarken ona ailesinin korkunç hikâyesini anlatmaktadır. Ya da Keechie, iki suç ortağının yörüngesinde kalarak eski haline dönebileceğini ve küçük garajını kurabileceğini düşünen, hem yoğun bir yaşam hem de küçük işletmesinin rahatlığını arzulayabileceğini sanan bu genç hayalciyi paylamak için ayağa kalkmakta ve ciddi büyük kız kardeş tonu takınarak direksiyonu kurcalamaktadır. Bilgisiyle yukarıdan hükmetmektedir, ama bu bilgi hem dünyada hiçbir şey görmemiş olan hem de dünya hakkında her şeyi

çözmüş olan bir çocuğun bilgisidir. Tüten sobayla meşgul olup sonra sarhoş babasıyla ilgilenen, mekândaki gündelik işlerin gerektirdiği küçük eylemlerin sadeliğini ve orada gerçekleşen gizli kapaklı işlerin karmaşıklığını bir tutan bir çocuğun bilgisidir. Şu anda, bu bilgi tek başına hüküm sürmektedir. Fakat bu bilgi yalnızca bu ürkek kız çocuğunun emin olduğu şeyler üzerinden hüküm sürmektedir. Bu küçük kız çocuğu dünyayı tanımaktadır ve dünyayı tanımanın bedeli ise dünyadan kaçmaktır, dünyanın mevcudiyetini iyi bir biçimde yerine getirilen küçük eylemler ve düşünülmüş sözler zinciri içinde yadsımaktır. Ve her ne kadar Keechie, Bowie'nin topluma yeniden dâhil olması umudunu paylaşmaya hazır olsa bile, o anda dalgın bedeninin otoritesi içinde cisimleşen bilgi tümüyle başka bir şey düşünmemize yol açar: birbirine sadık iki çocuğun oto tamircisi rolü oynadığı gecenin bu küçük karesinin ötesinde, ulaşılacak hiçbir şey yoktur. Onarım bitmiş ve duygular ilerlemiş haldeyken Keechie, Bowie'nin bir kolundan çektiği şu krikoyu diğer kolundan tutmak üzere garajın zemininden hayal gibi yükselir. İşte bu sonuçlandırıcı plan saf bir ütopya anıdır. Bir kriko etrafındaki bu saf mutluluk anı, o hindistan cevizlerinin gölgesindeki tüm saf aşk sahnelerini aşar. Fakat diğerleri uzamı yeniden işgal etmeden hemen önce, iki gencin elleri tekrar ayrılmak üzere henüz birleşmemişken, Keechie'nin alaycı sesi paylaşılan rüyayı bozan kötülüğü, çocukların suç ortaklığı içindeki mutluluğunu daima daha baştan yıkan görünmez düşmanı haber verir. Çocuklar o çocuksu yetişkin olma arzusunu bilmektedirler: *"Şimdi tam bir erkek olduğunu düşünüyorsun, değil mi?"*

Burada Nicholas Ray'in sahneye koyduğu gizli dram, iki çocuğun acımasız dünya kanunu tarafından kuşatılmasından daha derindir: iki çocuğun çatışması, çocuksu yetişkinliğin, yetişkin çocuksuluk karşısındaki çoktan kaybedilmiş savaşı. Gerçekten bir adam olduğunu düşünen çocuk, yalnızca o, gerçekten bir kadın olduğunu düşünen çocuğun androjen küçük işçi tulumundan ve bilen bir çocuğun bilgeliğinden vazgeçmesini sağlayabilecektir. Keechie'nin yaralı Bowie'ye artık onu terk etmemek üzere yeniden kavuştuğu şu sahnelerin sade ve baş döndürücü güzelliğini yaratan şey bu vazgeçiştir. Yaralının tedavisi için Chicamaw'ın bıraktığı parayı, içmeye giden babasına bir tek söz söylemeden veren Keechie kararını vermiştir. Yüzünü yansıtmayan bir aynanın karşısında, sırtını gördüğümüz Keechie saçlarını çözmüştür ve artık omuzlarına düşmekte olan saçlarını taramaktadır. Yaralının yatağının arkasında, onu yeniden

gördüğümüzde, tamirci üniformasını çıkarmış, bir bluz, bir hırka ve bir genç kız eteği giymiştir. Ve kuşkusuz sürekli olarak utangaç kitabi sözcükler söyleyecektir, Bowie'ye genellikle "kızların" arzuladığı şeyleri bilmediğini söyleyecek ya da sırtını özenle ovarken ona aynı şeyi "bir köpeğe de" yapabilecek olduğunu ifade edecektir. Bu küstahlıklar yalnızca paylaşılan duyguyu değil, fakat ödediği bedeli de dile getiren şu çözülmüş saçların sunduğu tanıklık karşısında güçsüzdür. Aşk, aşka neden olan şey pahasına kazanılır, yani dünyanın çılgınlığını yadsıyan şu iyi yönlendirilmiş küçük eylemlerin efendisi olan bu cinsiyetsiz çocuk bedeninin tarifsiz güzelliğinden ve dingin kesinliğinden vazgeçmek pahasına. Bowie'nin onun koluna taktığı saati kabul etmekle, Keechie Bowie'nin istediği şeyi istemeyi artık kabul etmektedir, istemekten başka bir şey istememektedir. Keechie, isteyen kişilerin yasasını kabul eder. Bu yasa onların meydan okuyacağı dünyanın yasasıdır, fakat şu anda o yasa zaten çoktan oyunu kazanmıştır. Mekânın küçük koruyucu tanrısallığı bundan böyle ana yol üzerine atılacaktır, onun için korunacak bir varlık olan şey, bizim için sıradan bir âşıktır.

Filmi böylesine yürek parçalayıcı yapan da işte budur. Yoksa basitçe iki tatlı aşığın haydut üçlüsünden kaçmak için boş yere gösterdikleri çabanın hikâyesi ve düzenin güçlerinin "Bowie the Kid"i –hayal güçlerinden doğmuş şu çılgın katili– takip etmek konusundaki bu aşırı hırslarının trajik saçmalığı değildir. Çünkü dünyanın kanununa direnebilecek tek kişi [Keechie] güçlerini elinden bıraktığı zaman, bozgun zaten çoktan gerçekleşmiştir. Çünkü Keechie yalnızca bu aşkın diğer adıdır. Zira burada, *You Only Live Once*'daki gibi toplum yasasının adaletsizliklerini ve talihin zalimliklerini suçlamak bile söz konusu değildir. Sevdalı kaçağın kararı kendi başına ölüme yürümekle özdeştir. Lang'ın filminin iki karakteri başka türlü de olabilecek olan koşulların amansız bir zincirlenişinin kurbanıdırlar: evlerinde eski bir mahkûmun kalmasını istemeyen bir işverenin ya da bir ev sahibinin önyargıları, şapkaların değiş tokuş edilmesi, gizlenmiş bir araba, kurtuluş anındaki saçma bir savunma refleksi...

Gece âşıklarının[5] yaşadığı sürgün sosyal yasanın etkilerini talihin etkilerine bağlayan, Fritz Lang'ın zaferini sürdüğü o güzel mantıksal mekanizmaya da-

5 *Gece Yaşarlar [They live by night]* filmi Fransa'da *Les amants de la nuit* (Gece Âşıkları) adıyla gösterilmiştir. (*çev.*)

yanmaz. Çünkü Ray'de ustasının [Lang'ın] zalimliği yoktur. Ustası kamera objektifini ve tüfek nişangâhını eşleştirmekten zevk alır ve bu Ray'de bulunmaz. Ayrıca Lang'ın toplumun cehennemlik insanlarını aşklarıyla bağışlatmaya çalışan şu iyi niyetli genç kadınlara yönelik sert maço hor görüsü de yoktur onda. *You Only Live Once*'ın güzelliği klasik sanat ustalığına dayanır. Bu ustalık kendi mutluluğunu başkasının mutsuzluğundan elde eder, mükemmelliğini yaratıklarının ızdıraplarının düzenlenişiyle elde eder. Ray'in romantik sahnelemesi ise tümüyle farklıdır. Fakat romantizm ile ızdırap çeken kişiler karşısındaki basit bir duygusallık anlaşılmamalıdır. Raymond Nicholas Kienzle, *nam-ı diğer* Nicholas Ray, Keechie'ye tüfeğin nişangâhından bakmaktan zevk alamaz, çünkü kuşkusuz ayyaşın kızı Keechie, Wisconsin barlarında gece vakti sarhoş babasını aramaya çıkan ergene fazlasıyla yakındır, ayrıca New York'daki sefalet ve esrime günlerindeki evli genç kadına da fazlasıyla yakındır. Nicholas Ray için Amerikan rüyasının iç çatlakları 1914 savaşının, Weimer Cumhuriyeti'nin ve sürgünün yerini tutuyordu. O, bu iki kayıp genç karşısında işte böyle hisseden bir kişinin şefkatini taşıyordu. Fakat klasisizme karşı romantizm, soğuk sertlik karşısında bir duygu akışı da değildir. Ancak o, bir güzelliğin karşısında yer alan başka bir güzelliktir: mutluluğu mutsuzluğa ve cehaleti bilgiye dönüştüren Aristotelesçi düzenlemeye karşı, bilmenin söz konusu olmadığı Baudelaireci kayıp, "hiçbir zaman asla bulunmayan şeyin" daha başlangıçtaki kaybı.

Dolayısıyla Ray'i avcıların hesaplarını ve avların hatalarını, güzergâhlarının etaplarını ve ani değişiklikleri, bilgince bir derecelendirmeye göre inşa etmekten alı koyan şey yalnızca onun iyi kalbi ya da kendine özgü kırılganlığı değildir asla. Çünkü kayıp daha başlangıçtadır. Kaçağa ilişkin epizodlar bakımından söz konusu olan bu göreli ilgisizlik işte bu yüzdendir. Yönetmen sansürün geri çevirdiği şu banka soygunlarından fazla güçlük çekmeden vazgeçmiştir. Dayatmayla filmden çıkartılan kısımlar, sonuçta filmin mantığına hizmet etmektedir. Ayrıca takibi ve kaçışı almaşık montajla oluşturmakla vakit kaybetmenin de mantığı yoktur. Yine, daralan tuzağı rafineleştirmenin de mantığı yoktur. Bowie'nin ele geçmesi için, Bowie'yi ele veren Mattie'nin onun bilinen zayıf noktası üzerine oynaması yeter. Zayıf noktası: "kadınların" arzuladıkları şeyi bilmeyişidir. Her şey bir biçimde uzun zaman önce olup bitmiştir: gecenin krallığını terk etmelerinin gerekmiş olduğu andan itibaren, dâhil olmadıkları bu dünyaya kendilerini fırlattıkları andan itibaren. Dolayısıyla toplumsal

düzenin ve kaçakların bu büyük karşılaşmasından ziyade, sahneleme orada kapana kısıldıklarını bilmeyen kişilerin hafif beceriksizliğiyle ilgili olacaktır. Kaçağa ilişkin ilk plan bize Bowie'yi aracın içinde gösterir, uyumayı sürdürmek için fırsatları değerlendirmeyi bilen annesi tarafından yırtınarak ağlamaya terk edilmiş olan bir bebek vardır kucağında. Bir süre sonra, yukarıdan bir plan onları sırtlarından gösterecektir. Sanki çöpçatanın evine ulaşmak için geçilecek yolun genişliği onları daha baştan ezmiş gibidir. Ve tüm güzergâhları boyunca, saf aşklarına ilişkin yumuşaklığa ve onları bekleyen yazgı hakkında paylaştıkları ızdıraba, kişilerin orada, yerlerinde olmayabilecekleri tasası karışır: tıpkı alışkanlıklarını bilmedikleri bir dünyaya Pazar günü kıyafetleriyle çıkan taşralıların uyandırdığı şu sıkıntı duygusu gibi, bir sıkıntı duygusuyla birlikte görüp dururuz lanetli âşıkları. Fakat tam intibak ettikleri anda, mutlu âşık jestleri de ödünç alınmış jestler haline gelir. Permaları ve tayyörüyle Keechie artık tıpkı bir başka genç kadın gibi bir genç kadındır. Ve gizemini yitiren şey tam da duygularıdır. Mutlu kedi mırlamaları ya da kıskanç kadın ayaklanmaları sıradan repertuara aittir. Balayında genç gelin bedeninin içinde Keechie, sanki yeni kıyafetlerinin içindeymiş gibi dalgalanır. Keechie'nin eğretiliği çift düğmeli kostümü içindeki Bowie'nin eğretiliği gibidir. Fakat filmin paradoksal gücünü oluşturan şey tam da bu beceriksizliktir, bu kayıptır. Kaçınılmaz olan şeyin bilgisi, taşralıların beceriksizliğine ve genç evlilerin sersemliğine yas güzelliği vermektedir. Fakat bu güzellik de bir başkasının yasıdır. Ölüme yazgılı bu aşığın kırılgan ve biraz da sakar olan bedenini oluşturmak için, garajın incinmez çocuğu Keechie'yi zaten ortadan kaldırmak gerekmiştir. Ve bu ortadan kaldırılmış ikon, son planda son sözcükleri, yani yerde yatan Bowie'nin mektubunun içten ve her zaman işe yarayan sözcüklerini [*seni seviyorum*] okuyarak bize doğru dönen yüze musallat olur.

İşte böylece bu film bize güzelliğin romantik çifte yasasının örneksel bir cisimlenişini sunar: bir kompozisyon yasası: bir görüntü birçok görüntüden oluşur; ve bir çıkarma yasası: bir görüntü bir başka görüntünün yasından oluşur. *Gece Yaşarlar* filminin bir yeniden yapımı olan *Serseri Âşıklar*'da bunların doğrulanışını buluruz. Jean Seberg'in son bakışının, meşhur "kamera bakışı"nı oraya aktardığını biliyoruz. Bilindiği gibi *Monika* da bu kamera bakışıyla sonlanır. Fakat görüntüye ilave yapan bu kompozisyon, aksi yönde yer alan ve çıkarmanın çalışmasını gerçekleştirmeyen bir başka kompozisyonla katmerlenir.

Keechie'nin acılı yüzü Patricia/Monika'nın birleşik yüzüyle üst üste biner. Bu Keechie burada kendi rolüne ihbarcı Mattie rolünü de eklemiştir, fakat her türlü kurmaca uzlaşımın berisinde, zaten çoktan kaybolmuş olan bir yüzü aradan görünmeye bırakır.

3. BÖLÜM

Eğer Sinematografik Bir Modernite Varsa

Bir İmgeden Bir Diğerine mi?: Deleuze ve Sinemanın Çağları 117
Bedenlerin Düşüşü: Rossellini'nin Fiziği 135
Çinli Kız'ın Kızılı: Godard'ın Politikası 155

BİR İMGEDEN BİR DİĞERİNE Mİ?: DELEUZE VE SİNEMANIN ÇAĞLARI

Diyelim ki sinematografik bir modernite var. Bu durumda, bu modernite görüntüler arasındaki anlatısal ya da anlamlandırıcı bağlantıya ilişkin klasik sinemanın karşısına, görüntünün otonom gücünü yerleştirecektir. Görüntünün otonom gücünü, bir yandan onun otonom zamansallığı ve diğer yandan da onu diğerlerinden ayıran boşluk damgalayacaktır. Ve iki çağ arasındaki bu kopmanın iki örneksel şahidi vardır: Roberto Rossellini –gerçekliğin temel ikircimliğini ve kesintililiğini klasik öykünün karşısına konumlandıran, bir öngörülemezlik sinemasının mucidi– ve Orson Welles –anlatısal montaj geleneğine karşıt olarak alan derinliğinin mucidi. Ayrıca bu kopmanın iki düşünürü vardır: André Bazin –ki fenomenolojiden ödünç alınmış silahlarıyla ve örtülü din düşünceleriyle birlikte 1950'li yıllarda, sinemanın bir özünün sanatsal yükselişinin teorisini yapmış ve sinemanın bu özünü "onların doğal birliğini kırmadan varlıkların ve şeylerin gizli anlamını ortaya koymak"[1] bakımından sinemanın sahip olduğu "realist" kapasiteyle özdeşleştirmiştir; ve Gilles Deleuze, ki 1980'li yıllarda sinematografik imgenin kesin bir ontolojisi üzerinde iki çağ arasındaki kopuşu temellendirmiştir. Meslekten olmayan filozof André Bazin'in teorik kestirimlerine ve doğru sezgilerine, Deleuze sağlam dayanaklarını vermiştir: iki imge tipi arasındaki, hareket-imge ve zaman-imge arasındaki farklılığın teorileştirilmesi. Buna göre, hareket-imge sensori-motor şemanın mantığına göre organize edilen imgedir, bu imge algıların ve eylem-

1 André Bazin, "L'évolution du langage cinématographique", in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, s. 78.

lerin sonlanmış zincirlemesinin mantığıyla benzer bir bütünün mantığı içinde, diğer imgelerle doğal bir zincirlenişin unsuru olarak tasarlanır.

Zaman-imge artık eylemlere dönüşmeyen saf optik ve sesli durumların –örneğin Rossellini'de– ortaya çıkmasıyla, bu mantığın kırılmasıyla karakterize olur. Buradan hareketle –örneğin Welles'de– aktüel imgenin artık bir başka aktüel imgeyle zincirlenmediği, fakat kendi virtüel imgesiyle zincirlendiği kristal-imgenin mantığı oluşur. Böylece her imge kendi sonsuzluğuna açılmak üzere diğerlerinden ayrılır. Ve bundan böyle bağlantıyı sağlayan şey, bağlantının yokluğudur. Sensori-motor zincirlemenin yerine, boşluktan hareketle bir yeniden zincirlemeyi yöneten şey imgeler arasındaki yarıktır. Böylelikle zaman-imge klasik sinemanın kalbinde yer alan hareket-imgeye karşıt olarak modern bir sinemayı temellendirir. Klasik sinema ve modern sinema arasında bir kopma, hareket-imgenin bir krizi ya da "sensori-motor bağ"da bir kopma söz konusudur. Deleuze bu kopmayı, artık hiçbir yeterli cevabı olmayan durumlara yol açmış olan İkinci Dünya Savaşı'nın tarihsel kopuşuna bağlar.

Bölünme, ifade edilişi bakımından açıktır, ancak tam da meydana getirdiği iki sorunun incelemesine girişildiği anda karanlıklaşmaya başlar. Her şeyden önce imgeler sanatındaki bir iç yarılma ve genel tarihe ilişkin olan kopmalar arasındaki ilişkiyi nasıl düşünmek gerekir? Daha sonra bizzat somut yapıtlar içinde, iki imge çağı ve iki imge tipi arasındaki bu kopmayı nasıl tanıyabiliriz? Birinci soru "modernist" düşüncenin temel çift anlamlılığına gönderir. Bu düşünce, en genel şekli içinde, her sanatın kendi özünü bildirmesi noktasında, sanattaki modern devrimleri tespit eder. "Modern"e özgü yenilik böylelikle sanata özgü olanın, sanatın daha önceki bildirimlerinde zaten faal olan özünün, onu kuşatan *mimesis* çerçevelerini kırmak suretiyle otonom şeklini kazanması olgusundan ibarettir. Böylece düşünülen yeni, zaten eski olanın içinde daha önceden şekillenmiş haldedir. Sonuç olarak "kopma" yalnızca kurucu anlatının zorunlu baht dönüşüdür, her bir sanat kendi sanatsallığını bu baht dönüşü yoluyla gösterir ve bunu kendisini sanattaki modernist bir devrimin örnek senaryosuna uygun biçimde ortaya koyarak yapar ki, bu örnek senaryo ise söz konusu sanatın daimi özüne tanıklık etmektedir. Böylelikle Bazin için Welles'in ve Rossellini'nin devrimi sinemanın gerçekçi otonom bir çağrısını tamamlar yalnızca, öyle ki bu çağrı Griffit'in klasisizmi, Eisenstein'ın diyalektiği ya da ekspresyonist spektekülarizm tarafından vücuda getirilen bir sinema montajı

heteronom geleneği karşısında Murnau'da, Flaherty'de ya da Stroheim'da zaten gerçekleştirilmiştir.

Hareket-imge ve zaman-imge arasında Deleuze'ün yaptığı ayrım modernist teorinin bu genel dairesinden dışarı çıkmaz. Fakat imgelerin tasnifi ve kopmanın tarihselliği arasındaki ilişki, Deleuze'de daha karmaşık bir şekil alır ve daha radikal bir problemi ortaya çıkarır. Aslında, Deleuze'de artık basitçe bir sanat tarihini, genel bir tarihle uyumlu kılmak söz konusu değildir. Zira açıkçası Deleuze'de ne sanat tarihi ne de genel tarih vardır. Onun için tüm tarih "doğal tarih"tir. Bir imge tipinden bir diğerine "geçiş", teorik bir epizodda askıya alınmıştır. "Sensori-motor bağın kopması" imgelerin bir doğal tarihinin içinde belirlenmiştir ki bu doğal tarih prensip olarak ontolojik ve kozmolojiktir. Öyleyse bu doğal tarihin mantığı, bir sanatın formlarının gelişimi ve bir savaşın damgaladığı "tarihsel" kopma arasındaki çakışmayı nasıl düşünmek gerekir?

Deleuze bizi bu konuda hemen uyarır: kitabı bize yönetmenlerden ve filmlerden bahsetse de, Griffith, Vertov ve Eisenstein yakasından başlayıp Godard, Straub ya da Syberberg yakasıyla tamamlansa da, bu bir sinema tarihi değildir. Bu, doğal tarih tarzında "işaretlerin tasnifine yönelik bir deneme"dir. Fakat Deleuze için bir işaret nedir? İşareti bize şöyle tanımlar: işaretler "imgeleri oluşturan ve onları yeniden yaratmaya son vermeyen ifade çizgileridir ki, bu ifade çizgileri hareket halindeki madde tarafından götürülür ya da taşınırlar."[2] Dolayısıyla işaretler imgelerin bileşenleridir, onların genetik elemanlarıdır. Öyleyse bir imge nedir? Bir imge, ne gördüğümüz şeydir, ne de şeylerin ruhumuz tarafından oluşturulan bir kopyasıdır. Deleuze düşüncesini, Bergson'un temsil ettiğini düşündüğü felsefi devrimin uzantısı içine kaydeder. Öyleyse, bu devrimin ilkesi nedir? Hareketin fizik dünyası ve imgenin psikolojik dünyası arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmak. Onlar şeylerin kendileridir, "ortaya çıkan şeyin bütünü", yani olan şeyin bütünü. Dolayısıyla Bergson'un ardından Deleuze imgeyi şöyle tanımlayacaktır: "evrenin sonsuz büyüklüğü içinde yayılan değişimlerin dört bir yanda üzerinden geçtiği yol."[3]

Dolayısıyla imgeler tam olarak dünyaya ait şeylerdir. Bundan mantıksal olarak bir sonuç çıkartmak gerekir: sinema bir sanatın adı değildir. Dünyanın adı-

2 *L'Image-temps,* Paris, Éditions de Minuit, 1983, s. 49.

3 *L'Image-mouvement,* Paris, Éditions de Minuit, 1983, s. 86. [Türkçesi: Gilles Deleuze, *Sinema I- Hareket-İmge*, Çev. Soner Özdemir, Norgunk Yayınları, İstanbul 2014.]

dır. "İşaretlerin tasniflenmesi" bir elemanlar teorisidir, varolanların kombinasyonlarının doğal bir tarihidir. Dolayısıyla bu "sinema felsefesi" birden bire paradoksal bir dönemeç alır. Sinema genellikle imgeleri ve görsel imgelerin zincirlenmelerini keşfeden bir sanat olarak değerlendirilir. Öyleyse bu kitap radikal bir tez ileri sürmektedir. İmgeleri kuran şey ne bakış, ne imgelem, ne de sanattır. İmgenin kurulması gerekmez. İmge kendinde mevcuttur. Ruhun bir temsili değildir. Hareket halindeki ışık-maddedir. Bakan yüz ve formları tasarlayan beyin, tam aksine imgelerin her yöndeki hareketini kesintiye uğratan bir kara perdedir. Göz maddedir, ışık imgedir, bilinç ışıktır.

Buradan, Deleuze'ün asla sinematografik sanattan bahsetmediği ve imgeler üzerine iki ciltlik kitabının bir tür doğa felsefesi olduğu sonucuna varılabilirdi. Sinemanın imgeleri söz konusu kitapta ışıklı maddenin olayları ve düzenlenmeleri olarak incelenir. Belli türden bir kadraj, gölgeler ve ışığın oyunu, planların zincirlenişinin bir modu böylelikle çok sayıda eleman metamorfozu ya da Gaston Bachelard anlamında "maddenin rüyaları" olurdu. Fakat durum böyle değildir. Hareket halindeki imgelerin bu doğal tarihi bize yönetmenlere, okullara, çağlara atfedilebilir belli bir sayıdaki operasyonun ve bireyleşmiş kombinasyonun tarihi olarak sunar kendini. Deleuze'ün hareket-imgenin ilk büyük formuna, algı-imgeye hasrettiği başlığı ve bu başlık içinde Dziga Vertov'un sine-göz teorisi hakkında yapılan analizi alalım örneğin. Deleuze bize kendi ifadesiyle şunu söylüyor: "Vertov'a göre montajın yaptığı şey, uzamın herhangi bir noktasının, üzerlerine etkide bulunduğu ya da onun üzerinde etkide bulunan tüm noktaları –bu etkiler ve tepkiler ne kadar uzağa yayılırsa yayılsın– algılayabileceği biçimde, algıyı şeylerin içine taşımaktır, algıyı maddenin içine koymaktır."[4] Bu cümle iki sorunu gündeme getiriyor. Öncelikle Vertov'un yapmak istediği şeyin gerçekten bu olup olmadığını sorabiliriz. Vertov'un kamerasının algıyı şeylerin içine koymaktan sakındığı itirazı yapılabilir kolayca. Aksine Vertov'un kamerası algıyı kendi yararına muhafaza etmekte, uzamın tüm noktalarını kendi inşa ettiği merkeze eklemektedir. Ve *Kameralı Adam*'daki tüm görüntülerin, makine-gözüyle her yerde hazır ve nazır olan kameramanın ve montajcının (ki, yalnızca montajcının operasyonları kendinde durağan olan görüntülere hayat vermektedir) ısrarlı temsiline gönderildiğinin altı çizilebilir. Fakat Deleuze'ün tezini kabul edecek olursak, paradoks daha radikaldir: o

4 *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, s.86.

bize Vertov'un "algıyı şeylerin içine taşıdığını" söyler. Fakat niye algıyı şeylerin içine taşımak gerekir? Deleuze'ün hareket noktası algının şeylerin içinde olduğu, onların algılanan, birbiriyle sonsuzca ilişki içinde olan şeyler olduğu değil miydi? Montajın tanımı böylelikle paradoksal bir biçimde ortaya çıkar: montaj imgelere, ışık-maddenin olaylarına [*événement*], zaten kendilerine ait olan özellikler verir.

Bana bu sorunun ikili bir cevabı var gibi geliyor. Ve bu ikilik Deleuze'ün düşüncesinin daimi bir gerilimine karşılık geliyor. Bir yandan, imgelerin algısal özellikleri yalnızca potansiyalitelerdir. "Şeylerin içinde" virtüalite halinde olan algının onlardan çekip çıkarılması gerekir. Algının şeylerin birbirleriyle ilişkilendiği neden sonuç ilişkilerinden çekip çıkarılması gerekir. Şeylerin ilişkilerini damgalayan etki ve tepki, neden ve sonuç ilişkilerinin ve cismin hallerinin düzeninin ötesinde, sanatçı gayri cismani olan olayların cisimlerden ayrıldığı ve özgün bir uzam üzerinde bileştiği bir içkinlik planı tesis eder. Cisimlerde iş gören nedenlerin kronolojik zamanının ötesinde, sanatçı Deleuze'ün Grekçe *aiôn* adını verdiği bir başka zamanı tesis eder, yani: saf olayların zamanını. Genel olarak sanatın ve özel olarak da sinematografik montajın yaptığı şey, cisimlerin yoğun niteliklerini, olaysal potansiyalitelerini cisimlerin durumlarından çekip çıkarmaktır. "Duygulanım-imge" bölümünde "herhangi uzamlar" teorisinin geliştirdiği şey bilhassa budur. Yönetmen hikâyelerden ve karakterlerden saf olayların, cisimlerin durumlarından ayrılmış saf niteliklerin bir düzenini çekip çıkarır: örneğin Pabst'ta Lulu'nun öldürülüşünde bıçağın üzerinde ışığın parlayışı, bıçağın keskinliği, Jack'in dehşeti, Lulu'nun "yüreğinin sızlayışı." Onları yalıtır ve onlara özel bir uzam kurar, bu özel uzam tarihin yönelimlerinden ve bağlantılarından dışarı çıkarılmıştır, daha genel olarak yönlendirilmiş algılarımızın ve tamamlanmış hareketlerimizin olağan uzamını oluşturma biçimimizden de dışarı çıkarılmıştır.

Burada paradoksun ikinci nedeni ortaya çıkıyor. Bir anlamda, bu yalnızca aynı şeyi söylemenin başka bir yoludur. Fakat bu başka yol tamamen farklı bir mantık ile sonuçlanır. Eğer şeylere zaten önceden "sahip oldukları" alımlayıcı bir güç vermek gerekiyorsa, bunun nedeni onu kaybetmiş olmalarıdır. Ve onu kaybetmiş iseler, bunun nedeni de çok açıktır: çünkü dünya imgelerinin fosfor gibi ışıldaması ve dört bir yöndeki hareketi insan beyni denilen bu donuk imge tarafından kesintiye uğratılmıştır. İnsan beyni kendi yararına etki ve tepki arasındaki aralığa el koymuştur. Bu aralıktan hareketle, dünyanın merkezine

kendisi kurulmuştur. Kendi yararına bir imgeler dünyası oluşturmuştur: tasarrufundaki bir bilgiler dünyasını oluşturmuştur ki, bu bilgilerden hareketle kendi motor şemalarını oluşturur, hareketlerini yönlendirir ve fiziksel dünyadan, amaçları için araçlar meydana getirecek olan engin bir neden sonuç mekanizması meydana getirir. Şayet montaj algıyı şeylerin içine koymalıysa, bunun nedeni bu operasyonun bir eski haline iade operasyonu olmasıdır. Sanatın gönüllü çalışması duyulur maddenin olaylarına, insan beyninin ihtiyaçlarına uygun ve hükümranlığına tabi bir sensori-motor evren oluşturmak amacıyla onlardan aldığı potansiyelleri geri verir. Öyleyse insanın amaçlarının hizmetindeki maddi evrenin tam bir yeniden düzenlenmesine yönelik büyük konstrüktivist ve sovyetik arzunun temsilcisi olan Dziga Vertov'un Deleuze tarafından sembolik olarak karşıt yönde bir görev alanına tasniflenmesinde amblematik bir şeyler vardır. Bu görev şöyledir: algıyı şeylerin içine geri koymak, dünyayı özsel düzensizliğine iade eden sanatın "düzenini" oluşturmak. İşte böylelikle imgelerin doğal tarihi, çalışmasıyla saf potansiyaliteleri duyulur maddeden soyutlayan bir sanat şeklini alabilmektedir. Fakat bu sinematografik sanat tarihi aynı zamanda bir kurtuluşun tarihidir. Genel olarak sanat çalışması insan beyninin, yani kendini imgeler evreninin merkezine yerleştiren bu özel imgenin olağan çalışmasını bozguna uğratır. Sinema imgelerinin iddia edilen "tasnifi", gerçekte dünya-imgelerin yeniden kendilerine iade edilmesinin tarihidir. Bir kurtuluş tarihidir.

Deleuze'de imge mefhumunun ve tek olmayan bu sinema tarihinin karmaşıklığı işte bu yüzdendir. Bu karmaşıklık, tezi ve o tezi resimleyen örnekleri destekleyen analizlere eğildiğimiz andan itibaren ortaya çıkar. Zaman-imge "sensori-motor şema"nın kopmasının ötesinde yer alır. Bununla birlikte onun özellikleri hareket-imgenin teşekkülünde ve bilhassa da cisimlerin durumunun yoğun niteliklerini ayırmak suretiyle saf olayların düzenini oluşturan duygulanım-imgenin çalışması içinde zaten mevcut değil midir? Zaman-imge yüzler ve jestler tarafından taşınan saf potansiyaliteleri ortaya çıkarmak için duygusal ifade ve anlatısal durum arasındaki ilişkinin alışıldık tüm formlarını dışlamak suretiyle geleneksel anlatıyı yıkıma uğratır. Fakat zaman-imgeye özgü olan virtüelin bu gücü, saf nitelikleri ortaya çıkaran ve onları Deleuze'ün "herhangi uzamlar" adını verdiği şeyin içinde, yani iradelerimiz tarafından yönlendirilen uzam karakterlerini kaybetmiş olan uzamların içinde bileştiren duygulanım-imgenin çalışmasında zaten verilidir. Hatta aynı örnekler duygulanım-imgenin

herhangi uzamlarının teşekkülünü ve zaman-uzamın saf optik ve sesli durumlarının teşekkülünü resmetmeye hizmet eder. Sinematografik "modernite"nin örnek bir temsilcisini, aynı zamanda sinematografik sanatın otonomisinin de dikkat çekici bir teorisyeni olan Robert Bresson'u ele alalım. Robert Bresson, Deleuze'ün analizinde iki önemli yerde ortaya çıkıyor. Duygulanım-imge başlığında, onun herhangi uzamları oluşturma tarzı Dreyer'in tarzıyla karşıtlaştırılır. Dreyer'in imgenin yoğun potansiyalitelerini ortaya çıkarmak için Jeanne d'Arc'ın ve yargıçlarının yakın planlarına gereksinim duymuş olmasına karşın, Bresson bu potansiyaliteleri bizzat uzamın içine, uzamı birleştirme tarzlarının içine, optiğin ve dokunsalın ilişkilerini yeniden düzenleme tarzlarının içine yerleştirir. Bresson sinemasının analizi sonuç olarak Vertov hakkında yapılan serimlemeye benzer bir serimlemeyi gerçekleştirir: potansiyalitelerinin imgeye iade edilmesi çalışması, hareket-imgenin tüm bileşenlerinde zaten iş başındadır. Böylelikle *Zaman-İmge*'de "Düşünce ve Sinema" başlığı altında Bresson'a vakfedilen analiz, duygulanım-imge çerçevesinde Bresson'a vakfedilen pasajın önermelerini temel alır. Aynı imgeler I. Kitapta hareket-imgenin bileşenleri olarak ve II. Kitapta zaman-imgenin kurucu ilkeleri olarak analiz edilmiştir. Böylelikle "zaman-imge"nin örnek yönetmeninde, "hareket-imgelerin" özelliklerine karşıt özelliklerle donatılmış "zaman imgeler" gibi bir ayrıma gitmek imkânsız görünmektedir.

Bundan kolaylıkla şu sonuç çıkarılabilir: hareket-imge ve zaman-imge sinemanın iki çağına karşılık gelen iki karşıt imge tipi değildir kesinlikle, fakat imge üzerine iki bakış açısıdır. Her ne kadar orada yönetmenler ve filmler söz konusu olsa bile, *Hareket-İmge* sinematografik sanatın formlarını imge-maddenin olayları olarak analiz eder. Yine *Hareket-İmgenin* analizlerini yeniden ele almak suretiyle *Zaman-İmge* de bu formları imge-düşüncenin formları olarak analiz eder. Bir kitaptan diğerine geçiş sinematografik imgenin bir tipinden ve bir çağından bir başkasına geçişi değil, aynı imgeler üzerine bir başka bakış açısına geçişi tanımlar. Hareket-imgenin bir biçimi olan duygulanım-imge ve zaman-imgenin kökensel bir biçimi olan "optik gösterge" [*opsigne*] arasında bir imgeler ailesinden bir diğerine geçmeyiz, daha ziyade aynı imgelerin bir yakasından öteki yakasına, madde olarak imgeden form olarak imgeye geçeriz. Özetle bir doğa felsefesinin unsurları olarak imgelerden bir zihin felsefesinin unsurları olarak imgelere geçeriz. Doğa felsefesi olarak *Hareket-imge* sinematografik imgelerin özelliği yoluyla bizi ışık-maddenin metamorfozlarının kao-

tik sonsuzluğuna sokar. Zihin felsefesi olarak *Zaman-imge* ise sinematografik sanatın işlemleri aracılığıyla bize düşüncenin bu kaos ölçüsünde özgün bir gücü nasıl açtığını gösterir. Sinemanın –ve düşüncenin– yazgısı aslında belli bir basitleştirici "diyonisosçuluğa" göre ışık-madde-imgelerin sonsuz ifade edicilikler-arasılığında [*entre-expressivité*] kaybolmak değildir. Bu durum örneksel ifadesini "kristal-imge"nin içinde, aktüel imgeyi virtüel imgeyle bağlantılandıran imge-düşüncenin kristali içinde bulur. İmge-düşünce onları bizzat ayırt edilemezliklerinin içinde farklılaştırır ki, bu ayırt edilemezlik gerçeğin ve hayali olanın ayırt edilemezliğidir aynı zamanda. Düşüncenin çalışması bütüne, beyin/ekran tarafından yakalanan aralığın gücünü getirmekte yatar. Ve bütüne aralığı getirmek, bir başka aralık gücünden hareketle bir başka bütün yaratmaktır. Aralık-kristal, imgelerin ifade edicilikler-arasılığı durduran ve onların serbest hareketine kendi yasasını dayatan ekran-aralığın karşısında yer alır. Aralık-kristal "okyanusu eken" tohumdur – daha açık olarak anlıyoruz ki o yeni bir bütün yaratır, aralıklardan oluşan bir bütün, boşluktan doğan ve boşluğa düşen tek başlarına ifade edici kristallerden oluşan bir bütün. Deleuze'e göre imge-zamana özgü kategoriler –yanlış bağlantı, yanlış hareket, akıldışı kopma– böylece iki imge ailesini ayıran tespit edilebilir işlemleri daha az tanımlamaktadır. Bu iki imge ailesi düşüncenin onu uyandıran kaosa eşit olma tarzına işaret etmez. Ve "sensori-motor bağın kopması" (imgelerin doğal tarihinde bulunmayan bu süreç) aslında imge-maddenin sonsuzluğu –kaos– ve imge-düşünceye özgü olan sonsuzluk –kaos– arasındaki bu karşılıklılık ilişkisini ifade eder. İki imgenin ayrımı tam olarak transandantal bir ayrımdır ve imgelerin doğal tarihi içinde ya da insani olayların ve sanatın formlarının tarihinde tespit edilebilecek herhangi bir kopmaya karşılık gelmez. Aynı imgeleri –Dreyer'e ya da Bresson'a, Eisenstein'a ya da Godard'a ait aynı imgeleri– duygulanım-imge ya da optik-gösterge, organik betimleme ve kristalin betimleme bakımından analiz etmek mümkündür.

Bu bakış açısı ziyadesiyle gerekçelendirilebilir bir bakış açısıdır. Bununla birlikte Deleuze bize bunu yasaklıyor. Dediğine göre, hareket-imgenin zaten imgenin açık bir bütününü inşa ettiği doğrudur. Fakat bu bütün, etki ve tepki modeli üzerinde tasarlanmış olan imgeler arasındaki bir çağrışım ve çekim mantığı tarafından yönetilmektedir hâlâ. Buna karşın, zaman imgede ve modern sinemada, her imge fiilen boşluktan çıkar ve boşluğa düşer, her ne kadar artık belirleyici rolü oynayan şey imgeler arasındaki ayrım, yarılma olsa bile.

Yalnızca aynı imgeler üzerine iki bakış açısı yoktur. Sinemanın iki çağına karşılık gelen iki imge mantığı da vardır. İkisi arasında, hareket-imgenin tespit edilebilir bir krizi, sensori-motor bağda bir kopma söz konusudur. Ve bu kriz, İkinci Dünya Savaşı'na ve savaş yıkıntıları ve mağlupların keşmekeşi içinde bağlantısı kopmuş uzamların ve tepki gösteremeyecekleri durumların kurbanı olmuş kişilerin somut olarak ortaya çıkışına bağlıdır.

Beyan edilen bu tarihselleştirme başlangıçtaki paradoksu açıkça yeniden canlandırır: işaret tipleri arasındaki bir sınıflandırma, bir dış tarihsel olay ile nasıl ikiye bölünebilmektedir? *Zaman-İmge*'nin başında başlangıç verisi olarak alınan "tarih", hareket-imgenin bir iç krizini teyit etmekten başka bir şey yapabilir mi? Zamanın sarsıntılarına ve savaşın korkunçluklarına kendinde kayıtsız olan imgelerin hareketindeki bir iç kopmayı teyit etmekten başka bir şey yapabilir mi? Gerçekten de Deleuze *Hareket-İmge*'nin son bölümünde böyle bir krizi sahneye koyar. Bu dramaturjinin güçlü noktası Hitchcock sinemasının analizinde yer alır. Eğer Hitchcock ayrıcalıklı bir örnek sağlıyorsa, bu Hitchcock sinemasının bir şekilde hareket-imgenin tüm oluşumunu özetliyor olmasından ötürüdür. Hitchcock hareket-imgenin tüm bileşenlerini bir araya getirir: Alman ekspresyonizmi tarafından şekillendirilmiş algı-imge okulunda biçimlendirilmiş gölge ve ışık oyunları; saf niteliklerin (örneğin *Şüphe*'de bir bardak sütün ya da *Öldüren Hatıralar*'da [*Spellbound*] karlı bir alanın beyazlığının) bir olaylar düzlemi oluşturduğu birkaç uzamın oluşturulması; bu herhangi uzamların belirli durumların içine dâhil edilmesi; eylem/durum/eylem kıvrımı üzerinde temellenen bir büyük eylem şemasının oluşturulması. Tüm bu unsurların bütünleştirilmesi Deleuze'ün "zihinsel imgeler" adını verdiği şeyi belirler: Hitchcock'un ilişkileri filme çektiğini söyler Deleuze. Onun sinemasının konusu, masum/suçlu ilişkisi ya da cinayetlerin değiş tokuş dramaturjisi gibi kimi paradigmatik ilişkiler etrafında oluşan büyük denge ve dengesizlik oyunlarıdır. Dolayısıyla bu sinema, hareket-imgenin inşasının bir özelliğine işaret eder: tüm unsurlarının bütünleştirilmesi. Fakat sanatın çalışma mantığına göre, bu tamamlama bu tür sinematografik imgelerin her biri aracılığıyla gerçekleşen yoğun potansiyalitelerinin madde-imgeye geri iade edilme hareketi özelliğine de işaret etmelidir. Böylece bu tamamlama bize Deleuze tarafından bir tükenme olarak sunulur. Hareket-imgenin taç giyişi, hareket-imgenin krize girdiği, durum ve tepkiyi bağlayan şemanın kırıldığı andır aynı zamanda ki, bu kırılma bizi saf sesler ve optik duyumların dünyasına geri gönderir.

Fakat bu kırılma nasıl ortaya çıkar? Deleuze'ün analizine göre, bu kırılma sakatlanma, motor engelleme durumları itibariyle gerçekleşir: *Arka Pencere*'de James Stewart'ın canlandırdığı görüntü avcısı Jeff, hareket bakımından engellenmeye uğrar: alçıdaki bacağıyla Jeff artık avlunun diğer tarafında olan bitenin dikizleyicisi olabilir yalnızca. *Vertigo*'da, yine James Stewart'ın canlandırdığı dedektif Scottie baş dönmesi tarafından engellenir, peşinde olduğu haydutu çatıların üzerinde takip edemez ya da intihar süsü verilmiş bir cinayetin işlendiği o kulenin tepesine çıkamaz. *Lekeli Adam*'da [*The Wrong Man*], yanlış olarak suçlu görülen adamın Vera Miles tarafından canlandırılan karısı psikoza girer. Dolayısıyla hareket-imgenin güzel mekaniği bu sensori-motor kopma durumlarıyla sonlanır ki, bu durumlar hareket-imgenin mantığını krize sokmaktadır.[5]

Bu analiz ilk bakışta tuhaftır. Aslında bu karakterlerin uğradığı "engellenme" [*paralysie*] kurmacasal bir veriyi, anlatısal bir durumu tanımlar. Ve onların motor ya da psikomotor sarsıntılarının imgelerin zincirlenmesine ve eylemin ilerlemesine niçin mani olacağını anlayamayız. Scottie'nin başı dönse bile, bu kamera için hiçbir şeyi engellemez, kamera tam tersine baş döndürücü bir uçurumun üzerinde çatı oluğuna asılmış olan James Stewart'ı bize göstermek suretiyle görsel bir hile gerçekleştirmek için bir fırsat bulur bu durumda. Deleuze bize imgenin "motor uzantısını" kaybettiğini söyler. Ancak boşlukta asılı kalan Scottie'nin imgesinin motor uzantısı, çatının üzerine tırmanmak bakımından bir iyileşme gösteren Scottie'nin imgesi değildir. Bu olayı kurmacasal devamına, yani bize Scottie'yi tehlikeden uzaklaşmış halde gösteren müteakip plana bağlayan şey imgedir, ama bilhassa da bu olayı, Scottie'nin ortaya çıkan yetersizliğinin yol açacağı büyük –anlatısal ve görsel– dalavereye bağlayan şey imgedir. Ki bu dalavere şudur: Scottie gerçek bir cinayet olan sahte bir intiharın hazırlanması sürecinde manipüle edilecektir. Scottie'nin baş dönmesi hiçbir şeye mani olmaz, fakat aksine şu sorular etrafında gelişecek olan "sensori-motor" durum ve zihinsel ilişki oyununu artırır: Scottie'nin gözlemekle yükümlü olduğu kadın kimdir? Çan kulesinden düşen kadın hangisidir? Ve oradan nasıl düşmüştür: intihar mı yoksa cinayet midir? Hareket-imgenin mantığı kurmacasal veri tarafından hiç engellenmemektedir. Öyleyse bu engellemenin sembolik olduğu, kurmacasal engelleme durumlarının Deleuze tarafından ha-

5 Cf. *L'Image-mouvement, op. cit.*, s. 270-7.

reket-imgedeki kopmayı ve onun ilkesi olan sensori-motor bağın kopmasını simgelemek için basit alegoriler olarak işlenmiş oldukları değerlendirmesini yapmak gerekecektir. Fakat şayet bu kopmayı kurmacasal amblemler biçiminde alegorize etmek gerekiyorsa, bunun nedeni bu kopmanın imge tipleri arasında fiili ayrım olarak bulunamaz oluşu değil midir? Bunun nedeni sinema teorisyeninin saf biçimde ideal bir kopma için görünür bir cisimleşme bulmaya ihtiyaç duyması değil midir? Hareket-imge "krizde"dir çünkü düşünür onun krizde olmasına ihtiyaç duymaktadır.

Peki, krize neden ihtiyaç var? Çünkü imge-maddenin sonsuzluğundan imge-düşüncenin sonsuzluğuna geçiş de bir kurtuluş hikâyesidir. Ve bu kurtuluş daima engellenmiştir. Yönetmen, imgeleri bedenin hallerinden çekip çıkararak ve imgeleri saf olaylar düzlemine koyarak algıyı imgelere teslim eder. Böylelikle imgelere düşüncede-bir-zincirleniş verir. Fakat bu düşüncede-zincirleniş aynı zamanda daima opak ekranın, diğerlerinin tüm yönlerdeki hareketini durduran ve onları kendinden hareketle yeniden düzene sokan merkezi imgenin mantığının yeniden dayatılmasıdır. Eski haline getirme çalışması daima bir yeniden yakalama hareketidir. Öyleyse Deleuze imgelerin zihinsel zincirlenişinin mantığını "engellemek" ister, bu yüzden de kurmacanın varlıklarının kurmacasal özelliklerine otonom bir varoluş vermekten vazgeçer. Deleuze bu muameleyi bir filmi seyircinin heyecanlarını yönlendirmek –ve yönünü değiştirmek– için düzenlenen sıkı bir imgeler bütünü olarak tasarlayan yaratıcıya, kusursuz manipülatör olan yönetmene de uygular. Deleuze yönetmenin manipüle edici düşüncesinin etkileyici amaçlar peşinde karakterlerine dayattığı kurmacasal engellemeyi Hitchcock'a karşı çevirir. Çevirmek, kavramsal olarak gerçek engellemeye dönüştürmek demektir. Dikkat çekici biçimde, Godard'ın Hitchcock'un imgelerine uyguladığı işlem de aynıdır. Godard, tam da *Histoire(s) du cinéma*'da [*Sinemanın Hikâyesi(leri)/Tarihi(leri)*] yönetmenin işlevsel dramatik zincirlemelerinden obje planlarını çekip çıkardığı zaman bunu yapmaktadır: *Şüphe*'den süt bardağını, *Aşktan da Üstün'den [Notorious]* şarap şişelerini ya da *Trendeki Yabancılar*'dan gözlükleri çekip çıkardığı zaman. Godard bunları natürmortlara, kendi kendine yeterli ikonlara dönüştürecektir. Deleuze ve Godard farklı yollardan aynı hedefe yönelirler: Hitchcock sinemasını paralize etmek, onun imgelerini izole etmek, onun dramatik düzenlemelerini edilginlik safhalarına dönüştürmek. Ve Hitchcock vasıtasıyla, Deleuze'de imge-maddenin kaosuna teslim edilmek üzere ve Godard'da ise Véronique'in

örtüsüne dönüşen bir perde üzerinde olayların izlenimine teslim edilmek üzere, Deleuze ve Godard'ın belli bir biçimde "edilginleştirmeye", yönetmenin despotizminden çekip çıkarmaya çalıştıkları şey, daha genel olarak sinemanın kendisidir.

Burada yalnızca Deleuze'ün sinemayla tekil ilişkisinin tam merkezine dokunmuyoruz, fakat daha derin biçimde sinemanın çok özel yeri nedeniyle düşünceye sunduğu problemin merkezine de dokunuyoruz. Sinemanın işgal ettiği bu çok özel yer, sanatsal modernite adı verilen –ve benim de estetik sanat rejimi adını vermeyi tercih ettiğim– şeyin içindedir. Klasik temsil rejiminde bunun karşısında yer alan şey, gerçekten de sanatta işbaşında olan düşünceye ilişkin farklı bir idedir. Temsil rejiminde sanat çalışması, temsilin amaçlarına tabi kılmak amacıyla durağan maddeye dayatılan aktif form modeli üzerinden düşünülür. Estetik rejimde ise, bir formun bir maddeye iradi olarak dayatılması fikrine meydan okunmaktadır. Bundan böyle yapıtın gücü karşıtların özdeşliğiyle tanımlanır: etkin ve edilginin özdeşliği, düşünce ve düşünce-olmayanın özdeşliği. Daha yukarıda Flaubert'in böyle bir fikri en doğrudan biçimde özetleyen tasarısını hatırlatmıştım. Kendi kendisinden başka hiçbir şeye yaslanmayan, yani sadece yazarın her türlü konudan, her türlü malzemeden azade stiline dayanan, yalnızca yazarın mutlaklaşmış gücünü ortaya koyan bir yapıt oluşturmak istemektedir Romancı. Fakat bu hükümran stilin üretmesi gereken şey nedir? Kayıtsızlık taşıyan, ne irade ne anlamlandırma olmaksızın şeylerin mutlak edilginliğini içeren, yazarın müdahalesine ilişkin tüm izlerden azade bir yapıt. Burada ifade edilen şey basitçe bir sanatçı ideolojisi değildir. Bu, düşünceye ilişkin bir ideyi de dile getiren bir sanat düşüncesi rejimidir. Bu artık iradesini nesnelere geçirme yeteneği değildir. Bu, karşıtıyla uyumlu olma yeteneğidir. Karşıtların eşitliği Hegel çağında idenin Apolloncu gücü idi ki, bu ide tablonun ışığını ya da taş tanrının gülümsemesini oluşturmak üzere kendinden dışarı çıkıyordu. Nietzche'den Deleuze'e bu Apolloncu güç tam tersine Diyonizyak güce dönüşmüştür ki, bu güç sayesinde düşünce iradenin vasıflarından vazgeçer, taşın, rengin ya da dilin içinde kendini kaybeder ve fiili bildirimini şeylerin kaosuna eşit hale getirir.

Sanata ve düşünceye ilişkin bu ide bakımından sinemanın paradoksunu gördük. Sinema maddi tertibatı itibarıyla karşıtların bu birliğinin harfiyen cisimleşmesidir, kameranın edilgin ve otomatik gözünün ve yönetmenin bilinçli gözünün birliğidir. 1920'li yılların teorisyenleri hem doğal hem de inşa edil-

miş olan özgün bir görüntü diline özdeş olan yeni sanatı meydana getirmek için yukarıda belirttiğimiz şeye dayanıyorlardı. Fakat tam da sinematografik edilginliğin otomatikliğinin estetik eşitliği bozduğunu göz ardı ediyorlardı. Romancı ya da ressamın bizzat kendi edilginleşmelerinin faili olmalarına karşın, kamera zaten edilginleşmemezlik edemez. Karşıtların özdeşliği önceden verilidir, dolayısıyla önceden kaybedilmiştir. Mekanik gözü idare eden yönetmenin gözü, zaten kendi "çalışmasını", yalnızca montaj çalışmasının hayat verecek olduğu şu hareketsiz selüloid parçalarının durumuna emanet eder. Aslında Deleuze'ün sensori-motor şema fikri içinde teorize ettiği şey bu çifte egemenliktir: mekanik tertibat sayesinde, etkin ve edilginin özdeşliği hükümran bir gözün ve hükümran bir elin çalışmasını koordine eden bir zihnin mutlak egemenliğine geri döner. Dolayısıyla maddeye şekil veren forma ilişkin eski mantık yeniden kurulur. Sonuçta yönetmenin gözünün kamera objektifinin içinden bakmaya ihtiyacı yoktur. Bu sınıra ulaşan bir yönetmen vardır şüphesiz. Hitchcock asla kameranın içinden bakmamakla övünür. Film "onun kafasının içinde"dir: şeylerin durumlarından çıkan saf duygular hemen seyircinin iç sıkıntısını ya da şaşkınlığını yaratmaya yönelik işlevsel duygular olarak belirlenir. Hitchcock etkin ve edilginin estetik özdeşliğini tamamen ters yüz eden ve bu özdeşlikten merkezî bir beynin hükümranlığını üreten belli bir sinema mantığını cisimleştirir. Bu yüzden Deleuze, *Hareket-İmgenin* sonunda, yarattığı otomata verdiği engellemenin kendisine geri dönüşüyle etkilenmiş olarak, yarattığı otomat tarafından yenilen Demiurgos'un konumu içinde sahneye koyar Hithcock'u.

"Sensori-motor şemanın" kopması bir planın inşası ya da iki planın ilişkisi içinde belirgin karakterler yoluyla tanımlanabilir bir süreç olarak yer almaz. Aslında potansiyaliteleri açığa çıkaran jest daima onları yeniden zincirler. Kopma daima, aynı zamanda bir elden çıkarma ikamesi de olan bir müdahale ikamesi olarak gelecektir. Kristal-imgenin ilk örneklerinden biri bu bakımdan önemlidir. Deleuze onu Tod Browning'in *The Unknown*[6] filminde takip eder. Oysa bu filmin planlarında ya da eklemlerinde sensori-motor zincirlenişin kopuşunu, aralığın sonsuzlaşmasını ve virtüel ve aktüelin kristalleşmesini damgalayan çizgileri belirlemek çok zordur. Deleuze'ün tüm analizi masalın alegorik içeriği üzerine dayanır. Filmin kahramanı aslında bir sirk numarası icra eden kolsuz

6 *L'Image-temps, op. Cit.*, s. 97.

bir adamdır: ayaklarıyla bıçak fırlatmaktadır. Bu eksiklik ona aynı zamanda sirkte, insanların ellerine katlanamayan binici kadınla kurduğu samimiyetin tadını çıkarma imkânı da vermektedir. Çok geçmeden keşfedeceğimiz gibi tek problem eksikliğin numara olmasıdır: kahraman böyle bir kimliği polisten gizlenmek için seçmiştir. Binicinin onu fark etmemesinden ve ona yüz çevirmesinden endişe ederek radikal bir karar alır: kollarını kestirir. Hikâye onun için çok kötü sonlanacaktır, çünkü binici kadının önyargıları sirkteki iriyarı adamın kolları arasında silinir gider. Fakat bizim için önemli olan, kahramanın talihsizliği değildir. Mesele, "sensori-motor bağın kopuşunun" bu radikal formunun meydana getirdiği alegoridedir. Şayet *The Unknown* zaman-imgenin örnek figürü olan kristal-imgeyi sembolize ediyorsa, bunun nedeni bu filmin planlarının ve eklemlerinin özelliği değildir. Bunun nedeni bu filmin bir sanat çalışması idesini, düşünce cerrahlığı gibi alegorize etmesidir: belli bir mantığı (ki bu mantığa göre, yaratıcı düşünce dünyanın imgelerine iade ettiği özgürlüğü onlardan hiç durmadan geri almaktadır) engellemek için, yaratıcı düşünce daima kendi kendini sakatlamaya, kollarından vazgeçmeye mecburdur. Kollarından vazgeçmek şu anlama gelir: görünürü kendi tasarrufunda tutan göz ve merkezileştirici mantığını dayatan bir beynin gücü altında görünürlükleri koordine eden el arasındaki koordinasyonu bozmak. Deleuze eski kör ve felçli masalını alt üst eder: yönetmenin bakışı dokunsal hale gelmelidir, yönetmenin bakışı görünür dünyanın öğelerini el yordamıyla koordine etmeye çalışan bir körün bakışıyla özdeşleşmelidir. Ve buna karşın, koordine eden el bir felçlinin eli olmalıdır. El, şeylere yalnızca uzaktan dokunabilecek, ama onları asla tutamayacak şekilde bir bakış paralizisine yakalanmış olmalıdır.

Öyleyse hareket-imge ve zaman-imge karşıtlığı saymaca bir kopukluktur. Onların ilişkisi daha ziyade sonsuz bir spiraldir. Sanatın etkinliği her zaman edilginliğe dönmek zorundadır, hatta bu edilginlik içinde kendini bulmak zorundadır ve yeniden kendisiyle çelişmek zorundadır. Eğer Bresson hem duygulanım-imgenin analizinde hem de zaman-imgenin kahramanları arasında bulunuyorsa, bunun nedeni Bresson'un sinemasının başka her şeyden çok, Deleuze'ün kitaplarının merkezini oluşturan bu diyalektiği canlandırıyor oluşudur; Bresson'un sinemasının sinematografik paradoksun radikal bir formunu daha derin bir biçimde cisimleştirmesidir. Bresson'un sineması gerçekten de etkin ve edilginin, iradi olanın ve iradi olmayanın çifte bir karşılaşması yoluyla kurulur. Birincisi yönetmenin hükümran iradesini, modeller adını ver-

diği (ki onları aktör geleneğine karşıtlaştırmak için bu adı verir) filme çekilen şu bedenlere bağlar. Model öncelikle yönetmenin iradesine tümüyle tabi bir beden olarak ortaya çıkar. Yönetmen modelden ona belirttiği söz ve jestleri asla oynamadan, geleneksel aktörün yaptığı gibi asla "karakteri" cisimleştirmeden yeniden üretmesini talep eder. Model bir otomat gibi davranmalıdır ve ona öğretilen sözleri tekbiçimli bir tonla yeniden üretmelidir. Fakat öyleyse otomatın mantığı şuna döner: model yönetmen tarafından dikte edilen sözleri ve jestleri bilinçsizce mekanik bir biçimde yeniden üretmek suretiyle onları kendi iç hakikatinde barındıracaktır, kendisinin önemsemediği bir hakikati onlara verecektir. Fakat daha sonra bu hakikati yönetmen hiçe sayacaktır ve böylece modele tiranca dayattığı jest ve sözler yönetmenin öngöremeyeceği, hatta programladığı şeyin tümüyle tersine gidebilecek olan bir filme yol açacaktır. Deleuze, otomatın düşüncedeki düşünülemez olan şeyi ifade ettiğini söyler: genel olarak düşüncedeki, fakat öncelikle de kendi düşüncesindeki ve de bilhassa da yönetmenin düşüncesindeki düşünülemez olan şeyi. İrade ve tesadüfün ilk karşılaşması işte böyledir. Fakat ikincisi de vardır: modelin hem kendisinin hem de yönetmenin haberi olmadan ifade ettiği bu hakikat ondan yeniden kaçacaktır. Bu hakikat yönetmenin kameraya sunduğu imgenin içinde değildir. Bu hakikat imgelerin düzenlenişinin içindedir ki, bunu da montaj gerçekleştirir. Modelin sağladığı şey yalnızca filmin "tözü"dür; bir resim karşısında görünürün seyredilmesine benzeyen bir hammadde: "doğa parçaları" diyecektir buna Bresson. Sanat çalışması, hakikatlerini ifade etmek için, onlara Japon çiçekleri tarzında hayat vermek için bu doğa parçalarını koordine etmek anlamına gelir.[7]

Böylelikle mekanik gözün yakalaması gereken şey ve yakaladığı şey arasındaki aralık önlenmiş bulunmakta ve sanatçının toplaması gereken "doğa parçalarının" kayıtsız eşitliğinin içinde kaybolmuş gibi görünmektedir. Öyleyse bir kez daha burada yönelimsel formun üretilen edilgin madde üzerindeki eski tiranlığı söz konusu değil midir? Deleuze'ün Bresson'a adadığı analizlerin altında bu soru yatar. Deleuze bu analizlerin merkezine montaj çalışmasını, yani sanatçının iradesinin imgelerin otonom hareketiyle ilişkisini sembolize eden "el" sorununu yerleştirir. Deleuze bize Bresson'un "dokunsal" bir uzam kur-

7 Robert, Bresson, *Notes sur le cinématographie,* Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1988.

duğunu, optik emperyalizmden çekip alınmış bir dokunma uzamı kurduğunu, parçaları el yordamıyla "elle" birbiriyle birleştirilen parçalı bir uzam kurduğunu söyler. Montaj eline alan bir elin değil, dokunan bir elin eseridir. Ve Deleuze *Yankesici*'nin bir sahnesinden bahsetmek suretiyle buna yine alegorik olan bir örnek verecektir. Söz konusu sahnede uzam çalınan parayı elden ele geçiren yankesicilerin elleriyle kurulmaktadır. Fakat Deleuze bu ellerin hırsızlık nesnesini ellerine almadıklarını, yalnızca dokunduklarını, hafifçe elledikleri söyler.[8] Yönlendirilmemiş bir uzamı uygunca birleştirmek üzere çaldıkları şeyi ellerine almayan ancak ona dokunmakla yetinen bu yankesiciler, daha sonra gerçek bir engelliye dönüşecek olan şu sahte engellinin akrabalarıdır açıkça. Fakat kuşkusuz bu diyalektiği en iyi resmeden film *Tesadüfen, Balthazar*'dır. Çünkü bu film sadece ellerin uzun bir hikâyesidir. Bu uzun hikâye ilk planda sıpaya dokunan küçük kızın elleriyle başlar ve bu eller iki çocuğun kendilerine oyuncak yapmak istedikleri o sıpayı tutan ve götüren ellere dönüşecektir. Bu hikâye sıpa Balthazar'ı vaftiz eden çocuğun elleriyle, sonra da eşeği yükleyen, onu pataklayan ya da kırbaçlayan ellerle devam eder. Eşek her şeyden önce edilginliğin sembolüdür. Eşek darbeler alan hayvandır. Balthazar'ın yapacağı şey de böyle darbeler almak olacaktır, filmin sonunda sarpa saran bir kaçakçılık işinde bir silah kurşunuyla ölünceye dek. Bu arada, bir başka el oyunu da kendi yerini almış olacaktır: iki çocuğun eşeği istediği şekilde genç Marie'yi isteyen ve avını mükemmel bir göz ve el koordinasyonu içinde yönlendiren haydut Gérard'ın arzusunun oyunu. Gérard'ın eli Marie'nin bahçedeki banktaki elini tutmak için geceden yararlanır. Daha sonra ise tokatlayan bir el, başkaldıran Marie'yi efendisini kabul etmeye mecbur bırakacaktır. Ardından bir fabrikatörün eli Marie'nin elinin üzerine koyulacak ve ona yeniden bağımsızlığını işaret edecektir.

Böylece tüm film, bakışın ve elin koordinasyonu içinde güçlerini ortaya koyan kişilerin merhametine kalmış iki avın, eşeğin ve genç kızın hikâyesidir. Öyleyse burada nasıl Deleuze için bir alegori görmeyelim? Gérard, haydut, sonuç olarak kusursuz bir Hitchcockvari yönetmendir. Hitchcock gibi o da zamanını tuzaklar kurmakla geçirir. Yola yağ dökerek kazalara yol açmak, Balthazar'ı yem olarak kullanarak Marie'nin arabasını durdurmak ya da serseri Arsène'i jandarmanın kendisini yakalamaya geldiğine inandırıp eline bir silah vererek

8 *L'Image-temps, op. cit.*, s. 22.

bir katile dönüştürmek söz konusudur. Gérard, istediği hareketleri üretecek ve yeni yakalama jestlerine imkân sağlayacak belli bir görünürlüğü, elleri ve sözleriyle durmadan kullanır. Böylelikle Gérard "kötü" yönetmenin alegorisidir, yani iradesinin yasasını görünür olana dayatan yönetmenin. Fakat açıkçası paradoks tam da bu kötü yönetmenin tuhaf biçimde iyi yönetmene benzemesidir. Ona Gérard'da ne bulduğunu soran annesine Marie'nin yanıtı şöyledir: "İnsanlar niye sevdiklerini biliyorlar mı? Bana şöyle diyor: *Gel*. Ben geliyorum. *Bunu yap*! Ben yapıyorum." Fakat "model" Anne Wiazemsky'nin bu sözleri söyleyiş tonunun düzlüğü avcı Gérard'ın gücü ve yönetmen Bresson'un gücü arasındaki akrabalığı ortaya koyar. O da modellerine şöyle der: *Bunu söyleyin*, ve onlar da söyler. *Bunu yapın*, ve onlar da yapar. Farklılığın Anne Wiazemsky'nin Bresson'un istediği şeyi yaparken aynı zamanda onun istediğinden başka bir şey de yapmasında yattığı, onun istediği şeyle çelişen beklenmedik bir hakikat de meydana getirmesinde bulunduğu söylenecektir. Ayrıca yönetmen Gérard'ın tuzaklarının Bresson tarafından sahneye koyuluşu da, iki "sahneye koyma" arasındaki farkı oluşturmalıdır. Fakat bu farklılık daima ayırt edilemezliğin sınırında dolanır. Bu ayırt edilemezlik el oyunlarının bir işidir. Deleuze bize Bresson'un ele bağlı "dokunsal" uzamlar oluşturduğunu söyler. Deleuze, Bresson sinemasının karakteristik planlarının bölümlenişini bu şekilde tayin eder. Deleuze orada "sensori-motor" zincirlemelerin gücüne karşı, planları ayıran ve planların arasına boşluğu yerleştiren aralığın gücünü görmek ister. İki karşıt mantık arasındaki bu karşıtlık pratikte neredeyse ayırt edilemezdir. Bresson görsel olarak parçalanmış planlar ve elipsler oluşturan eklemler kullanır. Bize bedenin parçalarını hevesle gösterir: bir sıpanın karnına dokunan eller, vaftiz etme jestini yapan kollar, bir yağ bidonunu döken bir el, ışığın içine koyulmuş bir ele doğru karanlıkta ilerleyen yine aynı el. Fakat bedenlerin ve planların parçalara ayrılması kendi başına ikircimli bir işlemdir. Deleuze orada uzamların yönünü değiştiren ve imgeleri ayıran aralığın sonsuzlaştırılışını görür. Fakat orada bununla birlikte tam tersi de görülebilir. Parçalara ayırma, görsel ve dramatik koordinasyonu yoğunlaştırmanın bir yoludur: dolayısıyla tüm bedeni temsil etme ihtiyacı olmadan ellerle bir şey alınır. Dolayısıyla kafaları temsil etmeye gerek olmadan ayaklarla yürünür. Parçalara ayrılmış plan eylemi özsel olan üzerine, klasik resim teorilerinde hikâyenin yaratıcı anı adı verilen şey üzerine odaklamak bakımından ekonomik bir işlemdir aynı zamanda. Gérard'ın eli yalnızca küçük bir siyah gölgeye indirgenebilir ki,

bu gölge Marie'nin elinin kendisine indirgendiği beyaz forma dokunmaktadır yalnızca. Fakat bu parçalara ayırma, yalnızca avının ve onu sahneye koyan filmin amansız "koordinasyonunu" vurgulamayı sağlar. Böylelikle tüm film iradi avcının sahnelemesi ve gayri-iradi yönetmenin sahnelemesi arasındaki neredeyse ayırt edilemez bir farklılığa göre iş görür. Deleuze'cü bakış açısından, bu bir hareket-imge mantığı ve zaman-imge mantığı arasında; "sensori-motor" şemaya göre uzamları yönlendiren montaj ve bir diğer montaj arasında bir neredeyse-ayırtedilemezlik anlamına gelir. Bu diğer montaj, bilinçli düşüncenin ürününün dünya-imgelerinin potansiyalitelerinin serbestçe açılmasına bilkuvve olarak özdeş hale gelmesi için, dünya imgelerinin yönünü değiştiren montajdır. Bresson'un sinematografisi ve Deleuze'ün teorisi sinemanın kurucu diyalektiğini ortaya koyar. Sinemanın kurucu diyalektiği sanatın ve düşüncenin modern imgesini belirleyen düşüncenin ve düşünce-olmayanın bu ilk özdeşliğini yerine getiren sanattır. Fakat dünyanın merkezini oluşturma ve şeyleri kendi kullanımına sokma iddiası içindeki insan beynini yeniden kurmak için, bu özdeşliğin anlamını alt üst eden sanat da odur. Bu diyalektik ayırt edici özellikleri itibariyle iki tür imgeyi birbirinden ayırma ve böylece klasik bir sinemayı modern bir sinemadan ayıran sınırı belirleme noktasındaki her isteği derhal kırılganlaştırmaktadır.

BEDENLERİN DÜŞÜŞÜ: ROSSELLİNİ'NİN FİZİĞİ

Roma sabahı. Pina. "Başlangıç bütünün yarısıdır," der Aristoteles. Rossellini için bu başlangıç, bütünün bu yarısı, *Roma, Açık Şehir* adını taşır. Elbette Rossellini'nin ilk filmi bu değildir ve kimi eleştirmenler Faşist İtalya'nın savaş gayretine hasredilmiş önceki filmlerini de hatırlatıyorlar. Buna karşın anti-Faşist kavganın temsilinin uygunluğuna dikkat kesilmiş -bilhassa İtalyan olan- Marksist bakış ve büyük politik temaların sıradan bedenlerin içkin hakikatinin inşası içinde kök salışına dikkat kesilmiş olan -bilhassa Fransız olan- fenomenolojik bakış arasında, üzerinde eğreti bir uzlaşının oluştuğu film bu filmdir. *Roma, Açık Şehir* aynı zamanda Direniş üzerine büyük bir filmdir ve neorealizmin bildirimidir, ölenlerin destanıdır. Filmin gerçek halkın gündelik yaşamının, jestlerinin ve tonlamalarının temsili içine demirlemiş olduğu ise açıktır. Böylece bu film, politik bir içeriğin ve sanatsal bir formun, bir halkın tarihsel kavgasının ve halkın gerçek temsili için verilen kavganın mükemmel uyumu bakımından kutlanabilmiştir. Bununla birlikte bu uyumun mükemmelliğini *Stromboli*'nin ya da *İtalya'ya Seyahat*'in işe yaramaz hikâyelerine, tesadüfi eklemlerine ve Katolik vaazlarına karşıt bulan nostaljikler, bu gerçekçi manifestonun ne kadar belirsizlik içerdiğine ve bu örnek direnişçilerin ne kadar düşüncesizlik gösterdiklerine pek dikkat etmemiş görünmektedirler. İşte mesela bir yeraltı şefi, işgalci subayların cömertliğiyle yaşayan şu kabare sanatçılarından biriyle bir ilişki sürdürmektedir. Evi mimlenmiştir, silah arkadaşlarından birinin evinde kendisine bir sığınak aramaktadır. Arkadaşının evinin olduğu binada bir çocuk çetesi patlayıcılar hazırlamakta ve daha sonra kullanmaktadır ve arkadaşı aynı "hattaki" bir başka kadın sanatçıya taşınmasını işaret eder. Bir rahip Wehrmacht'ın bir asker kaçağını korumakta, onun için sahte belgeler hazırlamaktadır. Kimse daha önce böylesine eşsiz bir gölge

orduyu tasvir etmemiştir. Bununla birlikte onları gizli bir yaşam sürmeye öyleyisine uygunsuz kılan şey hiçbir karakter taşkınlığı, hiçbir politik sabırsızlık değildir. Gölge ordunun tasvirine radikal biçimde uygunsuz ya da kayıtsız görünen, daha ziyade yönetmendir. Fakat düşüncelerinde son derece makul ve eylemlerinde ziyadesiyle sağduyulu olan bu karakterlerin kendilerini kurdun ağzına sabırsızlıkla atmaları sadece örneksel politik film imgesiyle çelişmekle kalmaz. Bu sabırsızlık André Bazin tarafından belirlenmiş olan Rossellini sineması imgesine de –varlıkların ve şeylerin gizini yakalamaya kendini veren sabırlı bir soruşturma– Deleuze'ün saf optik ve sessel durumların ve birbirinden kopuk uzamların bir sinemasına ilişkin analizine de karşılık gelmez. Bazin'in fenomenolojik sabırlılığından ya da Deleuze'ün saf duyumsallığından olduğu kadar Marxist politik bilinçten de uzak olarak, karakterlerin kendilerini tuzağın içine atma hevesleri yalnızca yönetmenin onları kendisi için önemli olan şeye doğru en hızlı biçimde sürükleme arzusunu ifade eder: çelişik unsurların karşılaşmasına, uçların tam olarak çarpışmasına doğru.

Bununla birlikte, karşılaşmanın bu saflığı, bir tamamlama olan bu düşüş, komünistin ve rahibin örneksel bir canlandırılışını bulduğumuz bu kahramansı şehitliğinin içinde değildir. Rossellini'nin filmlerini bir sekans, bir plan, bazen bir jest için inşa ettiğini seve seve beyan ettiğini biliyoruz: Berlin sokaklarında Edmund'un başıboşluğu, *Mucize*'nin merdiveninden düşen teneke kutular, *İtalya'ya Yolculuk*'un sonunda kaynaşan Napolili kalabalığının içinde mahsur kalmış iki "büyük tatlısu levreği" anglo-sakson. Açıktır ki, *Roma Açık Şehir* Pina'nın ölüm sekansı için inşa edilmiştir. Fakat bu sekans son derece umulmadıktır aynı zamanda: nişanlısı Francesco'yu götüren kamyonun peşinden delicesine koşan Pina'nın engelleri aşması gerekmiştir, *görünürde* onu yakalaması gereken kişilerin kollarını yarıp geçmesi gerekmiştir. Deleuze'deki o bir durumu karşılamadaki yetersizlik bahsi söz konusu değildir burada. Ancak burada halktan kadınlara atfetmenin adet olduğu o sağlıklı güçlülük ya da umutsuzluk enerjisi de söz konusu değildir. Burada, yaratıcısının onu çağırdığı yere kendini atmak için zincirlerini kıran bir yaratık söz konusudur daha ziyade. Şimdi Alman askerlerinin ve bina sakinlerinin kaynaşan kalabalığından çekip çıkarılmış haldeki Pina tek başına yolun ortasını işgal etmektedir. Bize, kameraya, tüfeklere doğru gerilmiş halde, büyük bir beyaz alanın üzerinde kara bir siluettir. Tıpkı yolcusunu beklemeden yola çıkan bir sürücüye seslenmeye çalışan bir kişi gibi büyük el kol hareketleriyle neredeyse komik bir haldedir. Ve

komedi filmlerinde kiliseye doğru yarı giyinik halde koşturan, düğüne geç kalmış şu evlileri aklımıza getirmektedir. Aslında o sabah Francesco'yla sunakta buluşması gerekiyordu. Görüntünün ve anlamın bu harika askıya alınışını, görüntü üzerindeki bir ağır çekimle ya da görüntü üzerinde durarak tutma –kaybetme- eğilimine pek az yönetmen direnç gösterebilirdi. Fakat Rossellini'nin sanatı bu tip ürkeklikleri tanımaz. Kurşunlar için olduğu gibi kamerası için de artık askıya alınışı tamamlama zamanıdır. Böylece şimdi Pina büyük bir kuş gibi (bir ressamın eliyle kâğıttan kesilen diğer iki kuş gibi) yola devrilir. Ağlayan çocuk ve ızdırabını gidermek isteyen papaz da bu büyük kuşun üzerine kapaklanır. Muhafızlar orada daha fazlasını yapamazlar. Düşen bedenlerin ağırlığı ve inayetin mutlak hafifliği hiçbir zaman bu son derece yumuşak eğridekinden daha iyi bir biçimde bir araya getirilmemiştir. Bu yumuşak eğride tüm ızdırap ve tüm düzensizlik önceden ortadan kaldırılmıştır: yeniden kapanan hat –Jacques Rivette vaktiyle kâğıttan kesilmiş kuşların ressamı Matisse'i hatırlatarak arabeskten bahsediyordu– filmin gerilimlerini ve ilişkilerini (onları sembolize etmeden, onları filmin görüntüsünü belirleyen siyah ve beyaz dışında başka hiçbir şeyle özdeşleştirmeden) yoğunlaştıran görüntüdeki mutluluk. Bunu söylerken, Direniş ressamının yalnızca annenin ve halk kadınının trajik ölümünü zarif arabeske bağlayan güzel bir plan için duyduğu "estetik" zevk için çalıştığını söylemek istemiyoruz. Rossellini için herhangi bir güzel plan yoktur ki, yalnızca en güçlü anlamıyla, terimin Saint Paulcü anlamıyla bir inayet anı olmasın; mutlak rıza yoluyla, aranmayan bir kişi ya da şeyle karşılaşmaya geçmesin. Burada vurgulanmak istenen şey, bir etik beliriş ve estetik güzergâh arasındaki kesin uyumdur. Her türlü politik belirlenimden önce, Katolik rahip ve komünist mühendis konuşmamayı seçerek özgürlüğün saf kökensel atılımı, mutlak karşılıksızlığı ve cömertliği uğruna öleceklerdir. Pina, yani gelecek aydınlık günler hakkındaki söylemle hiç uyuşmayan şu kişi, tüfeklerin önüne, kameranın önüne, işte bu özgürlüğün kusursuz eğrisini çizmek için atacaktır kendisini. Ve ölmüş olan Manfredi'nin başını iki eli arasında tutan Don Pietro'nun, Manfredi'nin cellâtların henüz kapatmadığı göz kapaklarını başparmağıyla kapatışındaki son derece yumuşak jestin içinde ifadesini bulacak olan şey de, onun düşüşünün aksettirdiği yumuşaklık gibidir. Bir başka filmin [*Tann'nın Soytarısı Francesco*] uzun bir sekansında, bu jestin anlamını –farklı bir şekilde– ortaya koymak yine aynı aktöre, Aldo Fabrizi'ye düşecektir. Orada, bu oyuncu yenildiğini itiraf ettirinceye kadar kendisine si-

lahlı adamlar tarafından işkence yapılan Ginepro Biraderin aynı şekilde yaralar içindeki yüzünü elleri arasında tutan tiran Nicolaio'yu canlandırmaktadır. Tiran Nicolaio bu korkusuz yüzün sunduğu mutlak bilmece tarafından, zayıfların gücü denilen bu anlaşılmaz güç tarafından, radikal terk edilmişliğe, mutlak zayıflığa razı olmuş kişilerin yenilmez gücü tarafından alt edilir.

Fakat fazla ileri gitmeyelim: her ne kadar Pina'nın ve Don pietro'nun jestlerine Manfredi'nin uğruna öldüğü davayı temsil etme gücünü vermiş olsa da, *Roma, Açık Şehir*'in yönetmeni Nazi cellâtlarını yenmek için Fransisken yumuşaklığından başka silahların gerekli olduğunu kuşkusuz Manfredi için –ve eleştirmenleri için– kabul ederdi. Bunu zaten biliyordu, buna karşın, kahramanlarını Gestapo merkezine göndermesinin nedeni, özgürlük savaşçıları ve onların cellâtları arasındaki bu karşılaşma yerinin aynı zamanda iki tür sahneye koyma arasındaki çatışma yeri olmasıdır. Gerçekten de iki yönetmen, direnişçilerin büyük çığlıklar attıkları ve yeterince konuşmadıkları bir işkence salonu ve şu aynalı, tablolu, piyanolu salon (Lili Marlene Berlini hakkındaki Hollywood filmi için stüdyo dekoru) arasındaki bu Gestapo bürosunda çalışmaktadır. Gestapo şefi (Bergmann) ve ortağı (Ingrid): taraflar ve rolleri böylece dağıtılmıştır. Bergmann yerlerin haritasını çizer, sekansları düzenler ve ses mühendislerine –açıkçası, işkencecilere– talimatlar verir soldaki odada. Sanatçıların yönetimi ve görüntülerin organizasyonu Ingrid'e emanet edilmiştir, bunların diğer yandan, istenilen itiraf sözcüklerini meydana getirmeleri gerekir. Onun sanatı, sanatlarını giyinme odalarında bulunan aynadaki yansımaları üzerinden makyaj yapma sanatı olarak gören bu "sanatçıları", görüntülerin tuzağıyla, aynanın uyuşturuculuğuyla yakalama sanatıdır. Giyinme odalarındaki aynada, avını temaşa eden Ingrid'in bakışının yansıdığını görürüz, Marina'nın ve Manfredi'nin şaşkınlık fotoğrafını, sahneleme içindeki sabit planı, büyük tuzağın içindeki küçük tuzağı görürüz. Anlıyoruz ki Rossellini ne ele verme eylemine ilişkin olarak ne de Marina'nın gerekçelerine ilişkin olarak, bir rafine hale getirme çabası göstermemektedir.

Aldığı ilaç yalnızca sefil arzusunun, *bilinmeyen* karşısındaki büyük korkusunun bedelidir. Marina, aşığını ihbar etmek için telefonu tuttuğu anda, aptal arkadaşı Lauretta, yarı uykulu bir kavrayıcılık içinde ona şöyle der: "Belki haklılar, belki de biz aptalız." Kötü sinemanın aktrisinin kovduğu şey işte bu "belki de"dir: başka şekilde oynamak zorunda olmanın, giyinme odasını ve aynasını kendini sokağa, boşluğa, özgürlüğe atmak için terk etmek zorunda

olmanın baş dönmesi. Marina'nın ihaneti, onun sahneye koyuşu değiştirmeyi reddedişindedir. Fakat Ingrid'in görüntüsünün sağdaki salonun aynasındaki yansımasıyla inandırmayı başarmasına karşın, sahneye koyma soldaki salonda başarısızdır. Görüntülerin Hollywoodvari bir şekilde çekilmesi, insanları özgürlük hakkında konuşturmak bakımından kifayetsizdir. Ve ölen sevgilisinin önünde Marina ruhsuz bir kütle gibi yere düşecektir, tıpkı Ingrid'in bir sonraki figüranın kullanması için eski giysisini –kürk manto– üzerinden aldığı bir manken gibi.

Don Pietro, kendisine cesarete dair yüzeysel tavsiyeleriyle eşlik eden papaza şöyle der: "İyi ölmek zor değil, zor olan iyi yaşamak." Fazlasıyla çarpıcı olan bu antiteze *Avrupa 51*'in yönetmenine esin verecek olan bir başka Hıristiyan'ın ve bir başka direnişçinin, yani Simone Weil'in sesi karşılık verir: "*Ölüm* insana verilmiş en değerli şeydir. Bu yüzden dine karşı en büyük saygısızlık onu kötüye kullanmaktır. Kötü ölmektir. Kötü öldürmektir."[9] Rossellini'nin sahneye koyuşu ruhsal ve maddi olanın, politik ve sanatsal olanın kesin bir özdeşliğini varsayar. İşte bu özdeşlik içinde, mesele açık biçimde iyi ya da kötü düşmektir. Ve yönetmen ve filozof arasındaki karşılaşma çerçevesine, filozofun sanatın ruhsal fiziği hakkında verdiği tanımı ekleyebiliriz: "Aşağı inen çifte hareket: yerçekiminin yaptığı şeyi yeniden sevgi yoluyla yapmak. Aşağı inen çifte hareket bütün sanatların anahtarı değil midir?"[10] İki düşme biçimi vardır ki, onları neredeyse bir hiç ayırır birbirinden. Bu hiç yalnızca sanatta ruh adını almayı hak eder: temsilin herhangi bir kısmı değil, fakat temsilin etrafını saran ışığın içinde ayrımsanamaz bir farklılık. Tam da özgürlüğün güzergâhının özetlendiği jestin yol boyu, işte Rossellini'nin "realizm"inin kesin ölçüsü böyledir, inançlı kişinin spiritüalizminin ve sanatçının materyalizminin belirlenmiş özdeşliği: uçup gittiği söylenen ruh düşen bedenin eğrisine kaydolmuştur tam olarak. Vaktiyle Rohmer ve Rivette o meşhur sayfalarda şöyle demiştir: "Hıristiyanlığın dehası." Belki de sadece bu dehanın çok erkenden ikiye bölündüğünü hatırlatmak gerekir: İsa'daki ölüm ve ondaki yaşam, onun misalinde tenin çarmıha gerilmesi ve yeniden bedenlenen Sözün aydınlığıyla bedenin şereflenmesi. Bu ikilik, Hıristiyan polemik çağlarında, Çöl Babaları'nın zamanından Reform ve Karşı-Reform çağına dek, iki kutup arasında bölünmüştür: bir yanda, bir en-

9 Simone Weil, *Le Pesanteur et la Grâce*, Paris, 1948, s.100.
10 *A.g.e.*, s.172-3.

karnasyon düşüncesi, Kurtarıcının mevcudiyeti yoluyla biçim değiştirmiş bir bedenler düşüncesi vardır, ki putperestliğin sınırına kadar varır; diğer yanda, bir vazgeçme düşüncesi, horgörülmüş ten ve vazgeçilmiş imaj düşüncesi vardır, ki bir başka paganizmin sınırına dek varır: filozofların paganizmi, düşüşünün ızdırabını çeken ve bedenden ayrılmanın özlemini duyan ruha ilişkin Platonizm. Çilecilik ve putperestlik, işte Rossellini'nin kahramanlarının –bilhassa kadın kahramanlarının– aralarında seyahat ettikleri kutuplar böyledir: bir yanda, aynadaki görüntülerden, ikiyüzlü değerlerden ve kendinde olmanın güvenliğinden vazgeçiş (ki bu durum *Avrupa 51*'de Irene'nin mutlak biçimde yoksunlaşmasıyla sona erecektir); diğer yanda, Katherine'in çoğalan Meryem ana heykelleriyle, ölüler kültüyle, programlanmış mucizelerle ve Napoli Hıristiyanlığının yarı pagan ölçüsüzlüğüyle (*İtalya'ya Seyahat*) temas içinde gerçekleştirdiği "saf çileci imgeler"in eleştirisi. Rossellini'nin filmine malzemesini veren skandal, daima vazgeçiş ve enkarnasyon güzergâhlarının kesişme yerindeki kimi ikircim noktalarında yer alır. Fakat yönetmenin özgün dehası da, güzergâhların bölünüşünü görüntünün uzlaştırıcılığı içinde toplamakta, gayri-bedensel olanın ayırt edilemez mevcudiyetini bedensel olanın içine sabitlemekte yatar: yükselen, inen ya da düşen bir bedenin, sabitlenen, dolaşan ya da başka bir yöne dönen bir bakışın hareketi içinde; bir kafanın başka bir kafaya doğru, bir kolun bir başka kola doğru meylinde ya da düşünceli bir alnı içlerine alan ellerin jestinde; dua ya da küfürden oluşan bir yakarışın mırıltısı içinde.

Berlin Sabahı. Edmund. Pina'nın bedeninin düşüşündeki arabeskten kurmacasal bir örgü oluşturmak için, onu açıp genişletmek için bir başka film gerekecektir: *Almanya Sıfır Yılı*. Bu film, bir çocuğun eğlendiği, dolaştığı ve kendini boşluğa attığı bir yıkıntılar filmidir; babasını öldürmeye gelen Edmund'un şu çok eski oyunları (ki çocuklar bu oyunları oynayarak şehrin tüm sokaklarını kat ederler) oynadığı o final sekansları için yapılmış bir filmdir bu. Bu oyunlar şunlardır: kaldırımın ya da sokak çeşmesinin uç kenarı üzerinde dengede yürümek, şeritten şerite tek ayakla sıçramak, bir topa ya da topa benzer bir şeye geçerken vurmak, [yerden] silaha benzettiği bir şeyi almak, sonra onunla [zemindeki] güneş ışığı karelerine ateş etmek, şantiye malzemelerine yönelik rampalarda kaymak, yürümek, sonra koşmak, asla bilemediğimiz bir şeyi düşünmek üzere durmak ve sonra bilinmeyen bir yöne doğru kararlı bir adımla yeniden hareket etmek... Çocukluğun güzel ya da berbat kaygısızlığı mıdır

bu? Fakat niye bilge çocuk, ailenin desteği Edmund, Pina'nın oğlundan, hani şu patlayıcıların kimyasına ilişkin iki deney arasında tarihsel bloğun zorunluluğunu Don Pietro'ya açıklayan küçük Marcello'dan daha kaygısızdır? Ya da jenerikteki metnin bizi görmeye davet ettiği gibi, orada çocuksu masumiyeti bozan ideolojilerin gücünü görmek, Edmund'un eski Nazi öğretmeninin zayıfların elenmesi gerektiği hakkındaki sözleri yüzünden baba katline yöneldiğini düşünmek yeterli midir? Bununla birlikte filmin bize gösterdiği şey bu nedensellik yasasının, tam olarak reddedilmesidir. Edmund'un davranışını gördüğümüzde hissettiğimiz sarsıntı çağın çalkantısı ve ideolojik beyin yıkamanın ahlâkî etkileri karşısındaki herhangi bir şaşkınlığın ya da ihtiyatın ötesindedir. Ve bunu bilmek için, öğretmenin nutkunu yalnızca alelacele verdiğini, kendi sözlerine karşı arkasında olup bitenlerden –ev sahibi ona, getirdiği genç oğlan hakkında fısıldamaktadır– daha az dikkatli olduğunu saptamak bile gerekmez. Babanın da zaten başkalarının sırtında bir yük olmaktan dolayı üzüldüğünü ve arzu edilebilir tek çıkış karşısında cesaretsizliğinden yakındığını vurgulamaya gerek yok. Baba zayıflığından yakınıyor, bunun karşısında Edmund'un hastanede kapaklı şişeyi alışını görmek yeterli. Babası dünkü korkaklığını hatırlatırken ve abisinin mevcut korkaklığını vurgularken, evde Edmund'un hafifçe kalktığını, abisinin başını öne eğik tuttuğu masanın arkasına korkusuzca geçtiğini ve yan odada *dış* ses konuşmayı sürdürürken ölümcül çayı titremeden hazırladığını görmek gerekir. Babası bardağı almadan evvel ışık çemberinin içinde çay kabarcığının parıldayışını görmek gerekir. Edmund sadece kendisine söylenen şeyi yapan kişi değildir. Onun eyleminin kendisi asla çakışmayan bu seslerin ve bu jestlerin düzensizliğine karşı sessiz bir protestodur. Her şey bize *dış* sesle bu titiz jestin ilişkisi içinde verilmektedir. Edmund diğerleri konuşurken hareket eden, sözcükleri eyleme geçirme fikrinden korkmayan kişidir. Jestinde soğuk acımasızlık en yüce yumuşaklıkla özdeşleşmektedir ve jestinin yol açtığı şey derin bir sarsıntıdır. Edmund baba katlini yerine getirirken, Assisili Francesco'nun yoldaşlarının İncil'in sözünü harfiyen uygulamakta gösterdikleri cesaretle aynı cesareti uygular, "zayıfların elenmesi" denilen göreve, açıkça zayıfların gücü olan bu mütevazı özeni hasreder. Yalnızca onun için hazırlanmış bir içeceği başka birisiyle paylaşmasını engellemek için babasının koluna elini koymasından daha altüst edici bir sevgi jesti yoktur. Karşıtların bu çakışması, sevgi ve ölümün sakin jestinin bu mükemmelliği, işte tüm ideolojiler ya da ideolojinin kötülüklerine işaret eden

tüm açıklamalar bunun önünde silahlarını düşürmek zorunda kalır. Onlar için daima anlaşılamaz kalan şey şudur: Edmund'un sessiz yüzünün gerisinde titiz jestlerinde bulunanlardan daha fazlası yoktur; fakat bu "daha fazla bir şeyin olmaması" (ki cinayet kararına ilişkin kusursuz azimde ve bu kararı gerçekleştirmenin altüst edici yumuşaklığında kendini gösterir), özgürlükten başka bir şey değildir. Edmund'u hareket ettiren şey, başkalarının sözcüklerinin ifade ettiği şeyi yapmanın ya da yapmamanın saf gücünün, eyleminin tek sorumlusu olmanın, dünyaya gelişinin tek icracısı olmanın baş döndürücü keşfidir. Şayet film bizi yalnızca tehlikeli söylemlerden sıvışmaya ve yıkıntı halinde bir dünyanın ağırlığı altındaki bir çocukluğu korumaya davet etseydi, film sonsuzca yatıştırıcı bir film olurdu. Fakat sıfır yılının bu özgürlüğünün ezici ağırlığı dışında hiçbir şeyin ağırlığı yoktur Edmund'un üzerinde. Ve eylemi üretebilecek olan şey de nazi kateşizmi değildir, intihara yol açabilecek olan şey de vicdan azabı değildir. Her iki durumda da bir neden yerine yalnızca baş dönmesi, sınırsız imkânların çekici boşluğu vardır: yıkıntı halindeki binanın ağzı açık penceresi, ışık kaynağı da olan bu pencere, çocuğun elindeki hayali tabancayla üzerlerine ateş ederek eğlendiği şu beyaz güneş ışığı karelerini binanın içinde oluşturan pencere.

Babasını öldürmeyi, bir siyah lekeden diğer siyah lekeye tek ayaküstünde atlar gibi uygulamaya koyan bu çocuk oyununun, bu tutkulu siyah beyaz doğaçlamanın, diğer baş dönmesiyle, beyaz sayfayla ve yapıtın boşluğuna sıçramayla derin akrabalığı nasıl hissedilmez: bu sayfa Pina'nın düşüşüyle dolar, Edmund bu sayfayı kendisini gerçek babasının, yani yaratıcısının önüne fırlatacak noktaya dek dahi bir doğaçlamacı olarak terkip eder. Yaratıcısı şu devrimci yönetmendir ki, önceden hazırlanmış diyalogları ve kesimleri reddetmekte ve aktörlerin kapasitelerine göre, aktörleri her eylemin ve her temsilin kaynağına götürmek bakımından sahip olduğu kendi kapasitesine göre, her gün doğaçlama yapmaktadır. Kameranın Edmund'un oyunlarıyla suç ortaklığını, şu bildiğimiz olgudan da ayrı tutamayız elbette: film bir başka çocuğa, küçük Romano Rossellini'ye adanmıştır, dün oyun oynayan ve artık asla aynı oyunları oynayamayacak olan çocuğa. Edmund'un ağırlıksız düşüşünün dayanılmaz hafifliği ancak biyografi ve kurmacanın katıksız suç ortaklığı sayesinde böyle olabilirdi. Çocuğun doğaçlamalarını sona erdiren bu düşüş, sanatçının çocuğunu ölüme götürmesine –onun ölümünü bir oyun olarak yeniden kurmasına– denk olan bu zalimlik ve yumuşaklık, özgürce verilmiş olan şeyi özgürce geri alan

yaratıcının mutlak şiddeti ya da cömertliğiyle kendi derin akrabalığını kabul etmek zorundadır. Baba katili çocuğun kendini bıraktığı boşluğun çağrısının, Tanrı'nın soytarısı Assisili Francesco'nun, kardeşlerine her birinin vaaz vermeye gideceği yeri öğretmek için sahneye koyduğu şu diğer çağrıyla yakınlığını ortaya koymak gerekir. Assisili Francesco onlara tıpkı çocukların yaptığı gibi kendi etraflarında dönmelerini buyurur ve sonunda baş dönmesi onları yerlere fırlatıp onları çağrılarının istikameti içine yerleştirir.

Muhtemelen yaşlı Claudel bunu hissetmiş olmalı. Claudel, Rossellini'nin bu sahnelemesinin büyüsünden bir *Jeanne d'Arc* çıkartmıştı. *Jeanne d'Arc*'ın yalnızca oratoryo olarak temsil edildiğini görmek istiyordu, çünkü onu yalnızca Jeanne'ın kırılan zincirlerinin gürültüsünden hareketle tasarlamıştı. Anekdot, kendi metninin sonunda "Tanrının daha güçlü olduğunu" ifade etmek istiyor, yaşlı öğretmen ise onaylamak yerine küfredercesine yineliyor: "Daha güçlü olan Ingrid'dir." Bununla sanatçının yeni bir tanrısallığının kutlanışının söz konusu olduğunu ifade etmek istemiyoruz, fakat tanrısal özgürlük ve bu doğaçlamacının gücü arasında daha derin bir ortaklık duygusu olduğunu ifade etmek istiyoruz. Bu doğaçlamacının gücü karakterlerini boşluğa atmak suretiyle onların zincirlerini kırar ve böylece bir hikâyenin canlandırılmasından farklı olan her şeyi sahneleme adı altına yerleştirir: bir düşüşün yol boyunu, yapıtın yaratıcı gürültüsünü başka bir biçimde titreten girişik bir bezemenin yol boyunu.

Kuşkusuz *Mucize* ile doğaçlamacı kendini buna hazırlamıştı ki, *Mucize* bir köyün merdivenlerinde yuvarlanan teneke kutulara ilişkin bir plandan alınan keyif için inşa edilmişti. Fakat en doğaçlama filmi olan *İtalya'ya Seyahat*'i, şu varolmayan gürültü etrafında, yani Homer amcanın güneşli villasının terasında Katherina Joyce'un kocasına bahsettiği şu küçük çakıl taşlarının gürültüsü etrafında inşa etmek suretiyle de kendini buna hazırlamıştı. Bu küçük çakıl taşları, yağmurla kaplanmış penceresine vaktiyle bir genç tarafından fırlatılmışlardı, bu genç neredeyse bir çocuktu, bahçede soğuktan donmuş haldeydi. Adı Charles'dı, göğüs hastalığı vardı ve erkenden göçüp gitmişti, "saf çileci imgelerin" şairiydi o ve Katherina Joyce'a son bir elveda demeye gelmişti. Bu küçük çakıl taşlarını, Ingrid Bergman'ın pencerelerin ardında beklediği Parmak Çocuğun çakıl taşlarını, gürültülerini duyduğunu sanıp basamaklardan inip çıktığı bu çakıl taşlarını duymayız, çünkü zaten ne Katherina Joyce ne de bir başkası hiç duymadı onları. Bu çakıl taşları, boş zamanlarında yağmacı

olan doğaçlamacı Rossellini'nin, Katherine'nin adaşı olan James Joyce'un bir kitabından buraya taşıdığı kâğıttan çakıl taşlarıdır. Rossellini onları imkânsız –gayri maddi– bir aşkın hatıralarından çekip çıkarmıştır. *Ölüler* adlı öyküdeki örnek eş bu imkânsız aşkı kocasına açıklar ki, o esnada Dublin'e tüm gürültüleri örten bir kar yağmaktadır.[11] Yapıtın, girişik bezemelerinin analojisi içinde titrettiği şey işte yokluğun bu çağrısıdır.

İki Yol. Michel ve Irene. Burada, düşen bir başka çocuktan bahsetmek gerekir: *Avrupa 51*'deki, yine boşluğun çağrısına dayanamayan, bilinç sarsıntısı yaşamayan zengin çocuk Michel. Boşluğun çağrısına kapılışının nedeni, basitçe annesinin yalnızca kendisine adamasını istediği zamanını sosyete eğlenceleriyle geçiriyor olması değildir. Sessiz Manfredi'nin mirasçısı çeneze Andrea'nın dediği gibi neden zamanların ve bilinçlerin sarsıntı yaşaması değildir. Bizzat kendisi, dairede canı sıkılan çocuğun somurtkanlığının ve huzursuzca dolaşmasının nedenini soran annesine şöyle demiştir zaten: hiçbir şeyi yok, *hiçbir şeyi*. Kendisini merdiven boşluğuna yoktan yere atmıştır ya da daha ziyade annesi kendisini evin dışına atsın, tek bir araştırmanın doyumu için, ne söylediğini bilmek, eylemini gerekçelendirmek bakımından hastanedeki doktora ve komünist gazeteciye ne söylemiş olabileceğini bilmek için sahip olduğu her şeyden ve tüm değerlendirmelerinden vazgeçsin diye. Araştırma boşunadır elbette: çocuk kendisini yaratıcısının önünde Pina gibi, Edmund gibi, başta gerçek bir neden olmak üzere her türlü nedenin ya da uygun nedenin yok olduğu boşluğun içine atmıştır. Kendisini boşluğa hiç uğruna atmıştır, tabi şayet annesinin aksi yönde yeniden kat etmek zorunda kalacağı yolun sınır taşlarına işaret etmek uğruna değilse. Şayet Michel'in eylemi burada eksik bırakılıyorsa, şayet onun bu burjuva merdiveninin güzel görünümünü sarsan düşüşünü biz görmüyorsak, bunun nedeni olay hattının aksi yöne çekilmesidir. Düşüş artık, Irene'ye eylemin yolunu geriye doğru gitmesini buyuran namevcut sesin içinde verilmiştir yalnızca. Bundan böyle düşüşün güzergâhını geriye doğru açarak bu burjuva yaşamı dekoru içinde uyumsuzluk yaratmak ona düşmektedir. Başka bir yeri görmeye giderek yapacağı şey de budur. Öncelikle şu banliyö bloklarına gidecektir. Orada, utanç verici komünist kuzen Andrea onu görecek ve onu bu beyhude araştırmasından uzaklaştırabileceğini ve meselelerin somut dünyasına sokabileceğini düşünecektir. Irene onunla birlikte halkın

11 Joyce, "Les morts", içinde *Gens de Dublin*, Paris, Flammarion, 1994, s. 264-5.

ülkesine, o derin ızdırapları görmeye gidecektir: yalnızca tedavisi için gerekli para olmadığı için hayatı askıya alınmış olan bir çocuğun ızdırabı, sefil şartları tespit edilebilir nedenlere bağlı olan halkın ızdırabı. Fakat ziyareti esnasında yolundan sapacaktır. Yandan bir bakış adımlarını işçi binalarından, nehre uzanan geniş arazilere ve lümpen proleteryanın barakalarına doğru sürükleyecektir. Yani ızdırapları, nedenleri ve çareleri sınıflandırmaya yarayan tutamak noktalarının kayıp olduğu bir dünyanın içine doğru. "Sensori-motor şemanın" sürekliliğini kıran "optik ve sessel durumlara" ilişkin Deleuzecü evrenin yakalanması denenebilirdi burada. Fakat Irene'nin "yönünün değişmesi" zamanın sarsılmasına bağlı bir reaksiyon olanaksızlığı değildir (ki ayrıca Pina'nın kaçışı da öyle değildir). Burada söz konusu olan şey, tıpkı Pina'nın durumundaki gibi, yönetmenin hükümran sesinin çağırdığı taraftan ayarlanmış bir yer değiştirmedir. Sahneye koyma açık bir biçimde, komünist gazetecinin burada dikte etmeye çalıştığı basit bilinç sarsıntısı ve yıkıntı halindeki dünya senaryosunun fiilen reddi olarak organize olmaktadır. Böylece Irene sürekli daha uzağa, sürekli daha fazla tarafa gidecektir: işitilmemiş çağrılara, varolmayan seslere cevap vermek için göçebe yürüyüşüyle, Passerotto'nun babasız çocuklarıyla birlikte yaşadığı barakalardan, çimento fabrikasına doğru gidecektir ve orada onun yerine geçip bir günlük işçi olacaktır, ardından veremli bir fahişeye doğru gidecek ve onun hemşiresi olacaktır. Edmund gibi ya da Francesco gibi kendisini tesadüfün çağrısına bırakarak, öngörülmeyen bir güzergâha göre gidecektir. Öngörülemeyen bir güzergâha göre, fakat aynı zamanda da kusursuzca kesin bir gelişime göre; iyi davranış kurallarını, ruhların saflığını ve sosyal olaylar bilimini bir arada tutan açıklamalar ve gerekçelendirmeler sistemine her defasında daha yabancı olan bir gelişime göre. Böylece spiralin ucunda, çocuğun düştüğü noktayı, artık nedenlere inanmayan ve hiçbir nedenden yararlanamayan kişinin kapatıldığı parmaklıklı pencerenin arkasında gökyüzüyle birleştirecektir. Burada, filmin tüm yol boyunu, düşüş noktasının onu çağırdığı yere kadar ulaşan tüm bir yolu özetleyen kaçamak bir jest içinde, deli kadın –azize– kendisine son bir elveda demeye gelen kalabalığı kutsayacaktır. Yukarı çıkan yol ve aşağı inen yol bir ve aynıdır[12].

12 Irene'nin bu yolculuğunu *Courts voyages au pays du peuple* kitabımın üçüncü bölümünde ("Un enfant se tue") analiz ettim. *Cours voyages au pays du peuple*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

Dağın Yamacında. Nannina. Yukarının ve aşağının, iki yolun özdeşliği (İtalyanca'nın en kısa şekilde özetlediği gibi *su* et *giù*): işte *Mucize*'nin topografisi tam olarak böyledir. Bu film dağın yamacında dört plan arasında askıda durur: yalnızca aşağıdan algılanan deniz planı, yamaca yerleşmiş köy planı, keçilerin otladığı düzlüğe ilişkin plan ve dağın tepesindeki manastır planı. Bu film ayrıca hakikatin ve sahtekârlığın, mucizenin ve dine karşı saygısızlığın ayırdedilemezliğiyle de askıda durur. Burada ayrıca bize film hakkında anlatılabilecek olan şeyler ve gördüklerimiz arasındaki farka da işaret etmek gerekir. Zavallı bir deli kadın Saint Joseph olduğunu sandığı bir serserinin tecavüzüne uğramıştır ve Kurtarıcıdan hamile kaldığına inanmaktadır... Şayet böyle gördüğümüz gibi olsaydı durum basit olurdu. Fakat perdede, Nannina'nın karşısında sonra da yanında ayakta, sesini daha önce duyduğunu iddia eden bu kadına hiçbir cevap vermeyen şu saf görüntüden başka bir şey yoktur. Nannina'nın yanına, Nannina'nın ona gelmesini söylediği yere (*"La! su!"*) oturmuş, ona içmesi için bir kadeh doldurmuş ve Nannina da keyifli bir uyuşukluğa kapılmıştır. Nannina içine düştüğü uyuşukluktan çıktığında, o görüntü kaybolacaktır ve Nannina'nın yaşadığı kendinden geçişten başka bir şey de vuku bulmayacaktır. Kuşkusuz bu sahneler aralarında ölçülü geçişlerin söz konusu olduğu sahnelerdir: eski romancıların koyduğu üç noktalar, Hollywood şöminelerindeki bir odun ateşinin alevleri. Fakat Rosellini'nin sineması böyle parantezleri tanımaz. Burada basitçe bir utanma meselesi söz konusu değildir. Tek bir bakışın gücünü bilen kişi, bir bedenin bir başka bedene doğru küçücük bir hareketini bir plana yerleştirmeyi bilen kişi telkin etme silahlarını tıpkı teşhir etme silahları gibi hor görebilmektedir. Perdelerimiz üzerinde bıkmadan sunulan bu sarmaş dolaş bedenler asla rahatlık içindeki bir utanmazlığa ulaşmayacaktır ki, Ingrid Bergman'ın yüzünün kışkırtma gücü Stromboli rahibinin yüzüne ona değmeden yaklaşmakta değil midir? Her türlü utanmanın ötesinde, Rossellini'nin kamerası karanlıkta olup biten ya da olup bitmesi gereken şeyin temsili karşısında, yani politik bir komplo, bir cinsel ilişki ya da sadece bir duygunun (bir bakışın kendisini cezbeden ya da sarsan şeyle algılanabilir ilişkisi içinde kendini sunmayan bir duygunun) ifadesi karşısında geri çekilir. Bir Rossellini filmi, hiçbir gizleme izini kabul etmeyen, gizli tutulması gereken hiçbir şeyin mevcudiyetini kabul etmeyen, görünenin arkasındaki hiçbir gizli hakikati, olayların pürüzsüz yüzeyinin arkasında örtülmüş hiçbir skandalı kabul etmeyen bir kayıt yüzeyidir. Burada tümüyle başka bir gücü

olan skandal yalnızca hiçbir şeyin örtülmemesi ya da örtülebilir olmamasında yatar. Yüzleri böyle aşırı derecede dikkatle tanıyor olsa bile Rossellini'nin mikroskobu dikkatli bir bakışın kendi başına algılayamayacak olduğu herhangi bir şeyi ortaya çıkarmayı kendine yasaklar. Rossellini *Korku*'da bir fikri sahneye koymakta güçlük çeker. Bu fikir ahlakçı olarak hakkında söyleyecek hiçbir şeyi olmadığı bir fikirdir: itirafın özgürleştirici değeri. Buna geri döneceğiz. Fakat burada Nannina'nın itiraf edeceği şey ne olabilir peki? Nannina'nın deliliği ya da dine karşı saygısızlığı tek başına yukarı çıkan ve aşağı inen yolun topografisi tarafından yönlendirilen bu uzamla, her defasında bilinmeye değer her şeyi, olaya ait her şeyi söyleyen bu görüntüyle birliktelik içindedir. Bu görüntü şeylerin görünüşü ve gizli nedenleri, sahtekârlık ve hakikat, bir serserinin suçluluğu ve aşkınsal bir gücün müdahalesi arasında ayrım yapmayı sağlayan sağlam yapıları; algılama uzamını ve sosyal ilişkiler uzamını üstün ve altın, önün ve arkanın yüzeylerine göre oluşturan bu yapıları yerle bir eder. Bu yuvarlak göbeğin ve bu kalın kafalı yüzün dayanılmazlığı hiçbir şeyin onların kendilerinde taşıdıkları şeyi ayırt etmeyi sağlamıyor oluşunda yatar. Bulundurdukları sır, sırrın olmayışıdır, normalde sosyal ilişkileri dokuyan görünürlük ve yorumlama kodlarının terkedilişidir. Bilinmeyenle bu karşılaşmanın yarattığı saf kendinden geçiş gerçekliğin içine bu çocuktan başka bir iz bırakmaz ki, hiçbir şey bu çocuğun tanrısal inayetin bir hediyesi mi yoksa kötü bir karşılaşmanın ürünü mü olduğu konusunda karar vermeye imkân tanımaz.

Bununla birlikte yönetmenin, nedenin kayboluşunun görüntüde her şeyi okumaya ve her türlü inanışa itibar etmeye izin vereceği huzurlu bir fideizm içinde o ahmak kadınla işbirliğine gittiğini de sanmıyoruz. Nedenin dini bölge kilisesi etrafına doluşmuş dedikoducuların ve tefsircilerin kasabasının tepesinde yeralan kilise istikametinde yukarıda kaybolmuş olması, hiç de saf bir fideizme yol açmaz. Ancak başka bir fikre yol açar, ki bu fikir doğurtulacak anlamın ya da çocuğun kendisine teslim edildiği kişinin yorumunu, cesaretini daha da fazla talep eden bir fikirdir. Karşılaşmanın anlamı hakkında karar veren, yorumcunun cesareti ve seyircinin dikkatidir. Platon bunu bize zaten söylüyordu: şarkısının yapay bir ürün mü yoksa tanrısal bir armağan mı olduğunu Ion'un bakışından anlayabiliriz. Dolayısıyla Anna Magnani'yi [Nannina] çok dikkatli bir biçimde izlemek gerekir ki, film onun sanatına hasredilmiştir. Babasız çocuğu doğurmak, ona kendi arayışının yüzünü vermek anneye, aktrise düşmektedir. İşte bu yüzden halkın çocuğu yoksul Nannina Kuzey'den gelen

burjuva, saygıdeğer anne Irene'yle aynı şekilde dünyadan vazgeçmek zorunda kalacaktır. Irene oğlunun ona söylediği şeyi araştırmak suretiyle ve toplum hakkında gördüğünden başka bir şeyi kabul etmeme inadı nedeniyle yabancılık statüsünün en ucuna varmıştır. Nannina da "evi"ni terketmek zorunda kalacaktır, yani kasabanın delisinin, kilise önünün grotesk Tanrısı Cosinello'nun ona verilmiş olduğu ve geri aldığı şu geçici mekânı. Nannina gelişmiş gençliğin hakaretlerine maruz kalacak, Kilisenin önünden merdivene fırlatılan beyaz metal kutuların gürültüsünü işitecek, pılıpırtısını toplamak zorunda kalacaktır ve yaşlı kaba sofularla genç kuşkuculardan oluşan karma güruh tarafından kovalanıp yukarıdaki kiliseye giden uzun yolu koşarak tırmanacaktır. Kiliseyi kapalı bulma riskine karşın, kutsallığa karşı saygısızca olacak bu doğum için orada hiçbir yer bulamama riskine karşın oraya gitmek zorundadır. Zekâsı geri kalmış olan bu deli, duvarın içine saplanmış halkalara kolları sanki bir çile haçı üzerine ya da bir olgunluk yatağı üzerine asılmış gibi asılı haldeyken, bir ağrısız doğurma nefes tekniği gibi Tanrının adını zikreder. İnsandan başka bir şey doğurmamasına rağmen, emeğinin, hazırlıksızca gerçekleştirdiği şeyin meyvesinden başka bir şey doğurmamasına rağmen, yalnızca sesini işitebildiğimiz çocuğa "*yaratığım benim*" [*Creatura mia*] diyecektir. İnsanın tanrılar üretmesine ilişkin iki yüz yıllık tartışmanın ve filmin belirsizlik noktası tek bir görüntüde, iki sözcükte özetlenmiştir böylece. Olayların çifte zeminine ilişkin her türlü makul şüphenin aksine, burada karşıtların özdeşliğinin sergilenişi söz konusudur: burada herhangi bir Tanrısal gücün müdahalesini gerektiren hiçbir şeyin olmadığının mütavazi bir itirafı ve yaratmanın mucizevî gücünün sakince onaylanması. Belki de Anna Magnani'nin telaffuz ettiği bu son sözcüklerden, filmi onun sanatına hasreden ilk yazılı sözcüklere dönmek gerekir. Belki de Katolik hiyerarşi, gizemleri ve mucizelerine yönelik kuşkudan daha çok, bu tevazunun dingin mağrurluğuna tepki göstermiştir, yani zayıfların Saint Paulcü gücünü yaratım tekeline zarar vermek üzere dönüştüren bu son altüst edişin aşırılığına.

Balıkçının Evi. Karin. Yukarı ve aşağı, içerisi ve dışarısı, çağrıya boyun eğiş ve aynadan yakalama: bunlar aynı zamanda Rossellini'de Kuzey ve Güney arasındaki büyük çatışmayı düzenleyen kategorilerdir de. Bergman ve Ingrid çiftinin aynalar salonu ve itiraflar salonu arasındaki sahnelemelerini düzenledikleri bu Roma Gestapo bürosundan yeniden başlamak gerek. "Efendiler ırkından" olan subayların bozguna uğratılmasıyla savaşın sona ermemiş olduğunu an-

lamak gerek. Savaş farklı biçimlerde devam etmektedir. Çifte bir savaşın, çifte bir cinayetin başdöndürücü ağırlığını sürdürmek, şeytani yönetmenlerin ad ve soyadlarını biraraya getiren Hollywood'dan gelmiş İsveçli Ingrid Bergman'a düşmüştür. Bu çifte cinayet, bir yanda Kuzeyli efendiler ırkının kibrinin, diğer yanda stüdyoları ve konutlarını bilinmeyenin herhangi bir çağrısından, herhangi bir özgürlük baş dönmesinden korumak için muzaffer Hollywood tarafından inşa edilmiş sahnelemenin –yani yansımalar ve uyuşturucular, çekim senaryoları ve kadrajlar sanatının– birlikte yok edilmesinin gerektiği bir çifte cinayettir. Karin [*Stromboli*], Irene [*Avrupa 51*], Katherine [*İtalya'ya Yolculuk*], işte tüm bu farklı isim ve figürler altında Ingrid Bergman tek bir oyun oynamaktadır: gücün özgürlük ateşi içinde tüketilmesi. Fakat bu tüketme *İtalya'ya Yolculuk*'un aceleci seyircisinin sanabileceği gibi şuna indirgenemez: Napolili figürasyonun ve dekorun pagan-Hıristiyan aşırılığıyla yolundan saptırılmış ve sarmalanmış senaryolarıyla (antik heykellerin edepsiz iriliği ve Meryem Ana sunakları önünde yuvarlak karınların ölçüsüz bolluğu; istiflenmiş kafatası yığınlarına karşı Hristiyanca saygı ve volkan lavı altında ortaya çıkan pagan âşıkların bedenleri; volkan ağızlarındaki duman ve ayin alaylarının hezeyanı, Alex ve Katherine'i daha sonra birbirine geri kavuşturmak üzere girdabın içine sürükleyen şu "doğanın panik anlamı"), Kuzey'den gelen kibirlilerin oluşum romanına. Burada basitçe kibirlilerden zayıflıklarının itirafını almak, onlara uygarlığın barbar kalbini ya da basit biçimlerini tanıtmak değildir söz konusu olan. Söz konusu olan, onlara yalnızca aynanın diğer tarafından kendi evlerinde hissetmeyi öğretmek değildir. Zira başkasının evinde kendi evinde hissetmek de hâlâ eski bir muzaffer kibridir, yönetmenin eski bir numarasıdır. Bu, kara ada Stromboli üzerinde Karin'in gösterdiği eğilimdir. Karin yer değiştirmiş kadındır, Kuzey'in kızıdır, vaktiyle kendini efendiler ırkından bir subaya vermiştir, şimdi ise Güney adalarının romansını ve güneşini müjdeleyen balıkçının peşinden giderek adadan çıkabileceğine inanmaktadır. Papaz, kaçma arzusundan vazgeçirmek için ona aile evini düzenlemesini önerdiğinde, bunu bilgisizliğinden mi yapmaktadır yoksa Karin'e asıl amacını söyletmek için mi? Sahneye koyma çalışması için Karin'e uzun zaman gerekmeyecektir. Brooklyn'den geri dönmüş olan ve kuşkusuz orada *Napoli* ya da *Vesuvio* restorantlarının düzenlemelerini yapmış olan yapı ustalarının yardımıyla, Karin bir yana küçük Meryem Ana heykeli ve aile fotoğrafları koyup, duvara başaklar ve ağlar yerleştirerek, rafların üzerine çanak çömlekler koyarak, evin içine bir

Hint inciri koymalarını sağlayarak ve kireçle ağartılmış duvarların üzerine bir kuzey çiçekleri dekoru boyayarak içerisi ve dışarısı, burası ve orası arasındaki ilişkileri bilinçli olarak bozacaktır.

Böylelikle Karin balıkçı evini, tıpkı Kuzey ülkelerinin Güney ülkelerini keşfe çıkan seçkin hanımefendilerinin bir süre sonra Akdenizdeki boş zamanları için satın alacakları ve düzenleyecekleri şu "balıkçı evleri"nden birine dönüştürerek kendi evini inşa edecektir. Evin gösterişli olması gerekçesiyle, balıkçının ailesinin bu balıkçı evine adım atmayı reddettiğini biliyoruz. Yönetmen ise Ingrid'in bu küçük kız kardeşinin, kaçış arzusunu bu genç kadın yönetmenin dekorunun içine hapsetmesine izin vermeyecektir. Yönetmen Karin'i yeniden dışarı atacaktır, onu tepesinde herhangi bir kilise değil fakat yalnızca ateş soluyan bir kraterin bulunduğu bu yüksek yolda taşıyacağı soruyla ve çocuğuyla birlikte gönderecektir. Şu zavallı yükünden kurtardıktan sonra, onu Tanrısallığın huzuruna yönlendirecektir ki, bu ise kaçış arzusunun ve kendi evine dair yanılsamanın ortak beyhudeliğine işaret eder. Tıpkı burjuva Irene ve saf Nanni gibi, Karin'in volkan-Tanrı ile karşılaşmasından öğrenmesi gereken şey alçak gönüllülüktür. Ancak alçak gönüllülük onun ev görevlerinden vazgeçme gücü değil, ölü çocuğun çağrısına ya da doğacak çocuğun sorusuna cevap vermek için evini tümüyle terketme cesaretidir. Muzafferlerin ülkesinden gelen kişiden, ülkenin gelenek göreneklerine alışması değil, yabancılık durumunun ucuna kadar gitmesi, herkesin durumu olan bu durumun tanıklığını herkes için taşıması istenir.

Fakat kuşkusuz Rossellini tümüyle başka bir sonuca varmak için acele etmektedir: Karin evini lav ve ateş Tanrısıyla karşılaşmak üzere terkedebilir, Ingrid tüm mesleğini, tüm Hollywood starlığı kariyerini bu çilenin alevleri içinde tüketebilir, savaş kaybedilmiştir. İki dünyanın, Rossellini'nin dramaturjisini yapılandıran ilişkisinde üstünlük sonuncu adaya dek Kuzey insanlarının yararınadır, yönetmenler, evlerini dışarıya açan mimarlar oraya dışarıdan ağaçlar yerleştireceklerdir ve uygarlıklarının kireçle beyazlatılmış duvarları arasına pagan-hristiyan barbarlığı yerleştireceklerdir. *İtalya'ya Yolculuk*'taki ya da *Stromboli*'deki son sohbetlerin aksine, Kuzey'in Protestan ateizmi Güney'in Hristiyan paganizmine, güneyin mekân bölümlemelerine, hürmete şayan ve utanç verici şeyler arasında yaptığı taksimlere, ateş tanrısına tabi oluşuna, ölülere ilişkin kültüne ve lavın yeniden örteceği şeyleri aynen yeniden inşa etme ve yetiştirme takıntısına üstün gelir. Hayıflanmamıza neden olan şey kesin-

likle köyün kapalı ahlakı değildir, Stromboli'nin kara kadınlarının şu yabancı kadının eğlencilerine yukarıdan bakışları ya da erkeklerin *comuto*nun [boynuzlanmış kocanın] kulağında çınlattıkları nakaratlar değildir, fakat yalnızca onlardan söküp alınabilecek olan şeydir, tıpkı skandalın şiddeti ve özgürlüğün lütfu gibi. Bir süre sonra iç mimar ve tur operatörü içerisi ve dışarısı, özgürlük ve zorunluluk arasındaki ilişkileri yeniden düzenleyeceklerdir. Güneş sarısı, kireç beyazı ve Akdeniz mavisi renklerle arındırılmış bir özgürlüğün skandalsız atılımlarını ve düz yollarını çizeceklerdir. Bunun sonuçlarına maruz kalacak olan kişiler, herşeyden önce Fransız sinemasında Rossellinivari özgürlüğün havasını solumayı ve Fransız sinemasını Edmund'un adımlarının öngörülemez ritmiyle yürütmeyi isteyecek olan şu coşkulu genç Fransızlardır. Doğaçlamacının oyununa cesaretin gayri maddi ağırlığını veren, skandalın bu ağırlık noktası bundan böyle o genç Fransızların görüntünün üzerinde titreşmesini istedikleri özgürlüğe ihtiyaç duyacaktır. Edmund'un tek ayak üzerinde zıplayışlarının gizli gücü, Karin'in ya da Nanni'nin dağlara tırmanırkenki soluyuşlarında da, Irene'nin ızdıraplı yürüyüşünde de vardır. Skandalın anlamı ve mucizenin anlamı Irene'nin parmaklıklarının arkasına kapanmıştır ve bu kapanışla birlikte Edmund'un hafifliği kaybolmuştur. Karin'in mirasçılarının beyaza boyanmış duvarları, onun girişik bezemelerini silmiştir. Genç Rosselliniciler bunları boş yere diriltmeye çalışmaktadırlar, hem de ne yaparak, karda kayarak, geri geri yürüyüp sürpriz hareketler yaparak, evde bisiklet egzersizleri yaparak, kırlarda ve kumsallarda çılgın koşular yaparak, şaşırtıcı karşılaşmalarla, sahte bağlantılarla ve görüntü ve ses örtüşmezlikleriyle. Düşüşün anlamının bilinmeyenin içine atlayışın ve skandalla karşılaşmanın kaybolduğu yerde, kodların altüst edilmesi hiçbir şey değildir. Ferdinand-Pierrot *Çılgın Pierrot*'nun başında ironik bir biçimde bunu vurgular: Özgürlük ve skandal bundan böyle yalnızca kadın iç çamaşırlarının konforunu ve yalnızca onların görünmezliğini övmek için biraraya gelir. Fakat onun kaçacağı bu özgürlük zaten kendi kaçış yolları üzerinde de vardır. Özgürlük, çalıntı arabaların hızıyla, onunla birlikte Akdeniz kıyılarına doğru iner, hem de ne aşılacak volkan, ne ihlal edilecek ahlak ne de katlanılması gereken köy dedikoduları vardır. Bu yeni özgürlük, skandal ne kadar takıntılı bir biçimde aransa bile, skandalı imkânsız kılmak üzere sürekli olarak kodların altüst edilmesini kullanacaktır. Godard'ın eşsiz büyüklüğü kuşkusuz bu imkânsıza ilişkin bahsi sürdürmek istemesindedir, onları hemen

yeniden yakalayan bu gülünç özgürlük karşısında görüntülerin ve sözcüklerin kaçışını sessizliğin ya da boşluğun kıyısına kadar takip etmesindedir.

Home. Irene II. Kimileri *Korku*'da kötü bir rastlantıyla Rossellini'ye emanet edilmiş bir Hitchcock senaryosunun söz konusu olduğunu düşündüler. Kimileri ise bu itiraf hikâyesinin *Roma, Açık Şehir*'le sürekliliğini vurguladı. Belki de her iki tarafı da hem haklı hem haksız bulmak gerekiyor. *Roma, Açık Şehir*'de itirafın sahneye koyulması başkalarının sahneye koyulmasıdır, kötü film direnişçilerin cesaretiyle ve yönetmenin özgürlüğüyle yenilgiye uğratılmıştır. *Roma, Açık Şehir* film içinde bir filmdi. Dolayısıyla *Korku*'nun senaryosu bu 1920'ler Viyana hikâyesini 1945 sonrası Almanyasının içine taşımak ve bir şantajcı olarak kılık değiştirmiş bir aktris yardımıyla karısına kuzak turan bu kocayı bir deneyci biyoloğa dönüştürmek suretiyle her ne kadar *Roma, Açık Şehir*'in senaryosuna yakınlık gösteriyorsa da, burada itiraf düzenini kuşatan ve yolundan çıkaran sahneye koyma eksiktir. Olsa olsa Irene'nin kendisini sıkıştıran kişiyi köşeye sıkıştırdığı, ona ne olduğunu itiraf ettirdiği, yani bir eski okul yönetmeni tarafından yönlendirilen zavallı bir kabare aktrisi olduğunu itiraf ettirdiği bir iç altüst oluş mümkündür. Fakat itiraf düzeninin bu altüst oluşu da itiraf senaryolarının bir parçasıdır. Bu altüst oluş zorlamayı kırma gücüne sahip değildir; bir kişiye, itiraf etmenin değerli olduğu tek şeyi, yani zayıflığını itiraf ettirmek suretiyle o kişiyi kendi hakikatiyle yüzleştiren şu yan darbeleri vurma gücüne sahip değildir. Gizli bir bilgiyi kendisinde tutan ya da gizli bilginin başkasında tutulduğunu varsayan bu itiraf düzenlerinin hiç biri, başkasının zayıflığını organize eden bu deneyimlerden hiçbiri oraya ulaşamayacaktır. Hiçbir özgürlüğün raslantının tesadüfiliğine teslim edilmediği yerde, bedenlerin keşfedilecek hiçir şeye sahip olmadıkları yerde, hiçbir ruh ortaya çıkmayı bilemez.

Burada yönetmenin yeni bir güçsüzlüğünü mü görmek gerekir? Ya da bir güzergâhın kesin bir biçimde işaretlenmiş sonunu mu? *Korku*, Kuzeyli efendiler tarafından işgal edilen Roma'da başlamış olan ve Gretchen sarışınlar için ve askılı deri şortlular için bu Bavyera dağ evinin içinde tamamlanan bir çemberin son epizodu gibidir. Fatihler eve dönmüştür. Onlar aile işlerini –çocukların yalanları ve eşlerin aldatmaları; kızın cezalandırılması ve annenin iç sıkıntısı, itiraf ve bağışlama– sürgüne gönderilmiş ve dünyanın diğer uçunda intihar etmiş bir Yahudi olan Stefan Zweig'la aynı akıl yürütme üzerinden çözüme kavuştururlar. Savaş sona ermiştir. Birinin ağzından laf alma düzeneği normal

durumuna dönmüştür. İtalyanlar Irene'yi bir operet dağ evine göndermek üzere filmin sonunu ve başlığını değiştirebileceklerdir. Böylece filmin anlamını daha iyi vurgulayacaklardır: eve dönüş. Irene II, Irene I'in terkettiği eve geri döner ve sanki bir çocuk boşluğa düşmemiş, bir anne yitip gitmemiş gibi olur. Rossellini'nin dramaturjisi Avrupa'nın yaralarından yeni bir özgürlük ateşi doğurmak istiyordu. *Korku*'da bu yara kapanır. Yabancının çevrimi tamamlanır, Rossellini'nin Hollywood sinemasına karşı saldırı başlatmış olduğu bu korsanlık girişimi artık Hollywood sinemasının en iyi çocuğudur. Son bir düşüşün gürültüsünü, küçük çakıl taşlarının ayırdedilemeyen gürültüsünün sağır edici yankısı halinde işitelim. Irene kendisini öldürmek amacıyla, kocasının kobaylarına enjekte ettiği sıvıyı almak üzere kocasının laboratuvarına gelmiştir. Laboratuvarda, kırılan bir şişenin gürültüsü (ki, bu gürültü Renzo Rossellini'nin müziğiyle büyütülmektedir) anneyi ve aktrisi gerçekliğe geri getirir. Rossellini burada başkalarının sinemasından aşırdığı şeyi başkalarının sinemasına geri verir. Çılgın tüketim projesi sona erer. Ingrid'i kendi evine, geçmişte kendisine ait olmamış ve gelecekte de kendisine ait olmayacak senaryoların ve dekorların içine yönlendirir yeniden. Ingrid için kurduğu sahnelemeyi Ingrid için yıkar. Bu filmde parıldayan ve son bir kez Ingrid Bergman'ın yüzü üzerinden geçen ışık, bir nihai aşk jestinin bir parıldaması gibi, bu ters dönmüş tüketimin alevi gibi görünür. Biraz daha uzakta, Beyrut'ta, Brünnhilde'nin koru yeniden alevlenir. Bir umudun külleri üzerinde, Tanrılar her zamanki alacakaranlıklarını yeniden başlatırlar.

ÇİNLİ KIZ'IN KIZILI: GODARD'IN POLİTİKASI

Godard'ın *Çinli Kız*'da ortaya koyduğu sinematografik pratiğinin politikasını nasıl anlayabiliriz? Bu konudaki yargılar az çok solculuğun med-cezirleriyle paralel seyretmiştir. Film ilk gösterime girdiğinde, Godard Maocu militanların ciddi bir temsilini değil de bir karikatürünü yapmakla suçlanmıştır. Daha sonra ise, tam tersine, film her şeyden önce 68 Mayıs'ının dâhiyane bir öngörülüşünü sunmakla, ardından da düzene geri dönüşleri ya da terörist akıbetleriyle genç burjuvaların kısa ömürlü Maocu tutkuları üzerine keskin görüşlü bir bakışa sahip olmakla methedilmiştir. Bununla birlikte bu filmin Marksist olup olmadığını ya da karakterlerinin öyle olup olmadığını sormak çok da tuhaf olmaz. Bu tâbiiyet ilişkileri bizi çok uzağa götürmez. Düşünülmeyi hak eden şey daha ziyade koordinasyondur. Godard "Marksistleri" ya da anlamı Marksizm olan şeyleri filme çekmez. Godard Marksizm'le birlikte sinema yapar. "Oluşmakta olan bir film" diyecektir bize. Bu ifadeyi birçok anlamda ele almak gerekir. *Çinli Kız* filmi kendi çekimine eşlik etmemizi sağlar –bize onun çekimine eşlik ettiğimiz hissini verir. Fakat bize Marksizmi de, sahnelenmekte olan, sinemasını oluşturmakta olan belli bir Marksizmi de gösterir. Ve bize bu sinemayı gösterirken, bize sinemada sahnelemenin ne olduğunu gösterir. İşte, biraz yakından bakmamız gereken şey bu birbirine geçiştir.

Daha başta, olaylar şu şekilde takdim edilebilirdi: Godard "sinemayı" iki Marksizm arasına yerleştirir: temsil edilen konu olarak Marksizm ve temsilin ilkesi olarak Marksizm. Temsil edilen Marksizm belli bir Marksizm: çağın Batı tahayyülünde kendini gösterdiği haliyle Çin Maoculuğu, ama aynı zamanda da daha özel bir açıya göre Çin Maoculuğu: yani, retoriğinin ve jestlerinin stereotiplerinin, Godard'ın olaylar dersine ve pratik çalışmalara ilişkin metoduyla suçortaklığına girdiği açıdaki Çin Maoculuğu. Maoculuk, burada bir imgeler katalogudur, bir objeler takımıdır, bir cümleler repertuarıdır, bir eylemler

programıdır: dersler, açıklamalar, sloganlar, jimnastik egzersizleri. Tüm bu unsurların kurgusu bir başka suç ortaklığı oluşturur. "Olay dersi"nin metodu burada temsil prensibi hizmeti gören özel bir Marksizmle, yani Althusserciliklе uzlaşır. 1967 yılında, Althussercilik her şeyden önce Marksizm için özsel olanın, en temel eylemlerin yeniden öğrenilmiş anlamı gibi, hâlâ keşfedilmesi gerektiğini söyleyen bir doktrindir. Godard, Althusserciliği alışılmış biçimiyle ele alır: tercihen önsözlerden ve sonuçlardan alınmış, seçilmiş parçalardan hareketle. Godard bununla, militan Omar'ın söylemini ya da aktör Guillaume'un sıkıcı konuşmasını oluşturur. Fakat şu cümleyi kuşkusuz *Kapital'i Okumak*'ın önsözünde okumuştur ki, aslında söz konusu cümle yönetmenin tüm metodunu özetleyebilir: "İnsanın kültür tarihinde, çağımız en dramatik ve en zahmetli sınamayla damgalanmış bir günün, varoluşun en "basit" jestlerinin –görmek, işitmek, konuşmak, okumak– yani insanları eserleriyle ve yüzlerine fırlatılan eserlerle (dolayısıyla da eserlerinin yokluğuyla) ilişkiye sokan bu jestlerin anlamının keşfedilmesi ve öğretilmesiyle damgalanmış bir günün doğması riskini taşıyor."[13]

"Görmek, işitmek, konuşmak, okumak", bunların ne anlama geldiğini bilmek, işte *Çinli Kız*'da iş başında olan şey bu Althusserci programdır. Filmin merkezinde iki kızıl nesne vardır: *Küçük Kızıl Kitap* ve *Marksist-Leninist Defterler*: aynı renkle birleştirilmiş, iki bütünleşik ve çelişik nesne. *Küçük Kızıl Kitap*, kültürel Devrimin tebliğcilerinin yürekten öğrendikleri ya da basitçe miting sembolü gibi salladıkları ayrı düsturlar risalesidir. *Marksist-Leninist Defterler*, Ecole Normale Supérieure'ün Marksist öğrencilerinin dergisidir, kızıl Muhafızlar'ın öğrendikleri seçme parçalara hem teorik temellerini, hem de pratik kabul edilebilirliklerini veren sofistike militan dergidir. Bu dergi görme, konuşma ve okumaya ilişkin Althusserci yeniden öğrenim programını Maocu retorik ve jestlere dönüştüren dergidir. Öyleyse Godard'ın metodu, Althusserci pedagojiden Maocu retorik ve jestlerin bir sahneleme ilkesini meydana getirmek suretiyle, bu işlemin terimlerini ayırmaktan oluşur, dolayısıyla da bu işlemin apaçıklığını parçalamaktan oluşur. Dolayısıyla Godard'ın filminde bakmayı, işitmeyi, konuşmayı ya da *Küçük Kızıl Kitap*'taki ya da *Pékin Information*'daki şu cümleleri okumayı öğrenmek söz konusu olacaktır. Fakat temel okuma ki-

13 *Lire Le Capital*, Paris, François Maspero, 1967, s.14. [Türkçesi: Louis Althusser, Étienne Balibar, Roger Establet, Pierre Macherey ve Jacques Rancière, *Kapital'i Okumak*, Çev. Işık Ergüden, İthaki Yayınları, İstanbul 2007.]

tapları örneklerine ve tarihlere benzer biçimde, herhangi bir örnek babında, onlarla okumayı onlarla birlikte öğrenmek de söz konusu olacaktır. Dolayısıyla bu film, Marksizm üzerine Marksizm'le birlikte yapılan bir çalışmadır, ama aynı zamanda sinema üzerine bir sinema çalışmasıdır da.

"Flu fikirlerin üzerine açık görüntüler yerleştirmek." Filmin epigrafı gibi olan bu ifadeyi iyi anlamak için, o dönem Çin'de ve batıdaki Maocu tahayyülde, sözcük ve görüntü arasındaki ilişki üzerinde, diyalektiğin iki kavramı arasındaki savaşı yöneten gerilime son derece paralel bir gerilimin hüküm sürdüğünü hissetmek gerekir. Diyalektiğin bu iki kavramı şunlardır: "Revizyonist" olarak damgalanan "İki, birde birleşir" ifadesi ve bunun karşısında Maocu olduğu iddia edilen "Bir, ikiye bölünür" ifadesi. Filmin gücü iki ifadeden genel olarak sanatın ve sonuç olarak da Marksist sinemanın iki kavramını meydana getirmek suretiyle sinema ve Marksizmi birleştirmesindedir.

Aslında "Marksist" bir film, yani sahneye koyduğu kurmacanın anlamı olarak Marksizmi öne süren bir film normalde ne yapar? Mesela *Çinli Kız*'dan birkaç yıl sonra ortaya çıkan şu ilerlemeci kurmacalar ne yapmaktadırlar? Güzel görüntülerin ve ızdırap sözcüklerinin, kurmacasal heyecanların ve gerçekçi referansların bir karışımını ortaya koyuyorlar, bu karışım bir senfoni oluşturuyor ve Marksizm bu karışımda kendisini, orkestral bütünün zorunlu olarak davet ettiği melodi ya da tema olarak dayatıyor. Böylelikle bu ilerlemeci kurmacalar iletişimin yaygın işleyişi içine alınmış halde kalıyorlar. Sözcükler ve görüntülerin karşılıklı gidiş gelişleri halinde, onlar ikiden bir meydana getiriyorlar. Sözcükler görüntü oluşturuyor. Sözcükler gösteriyor. Cümle yarı-görünürü inşa ediyor, ancak bu yarı-görünür asla görüntünün açıklığına gelmiyor. Buna karşın görüntüler de bir söylem oluşturuyor. Görüntüler, söylem inceleme kurallarına tabi olmayan bir yarı-dili işittiriyorlar. Sorun, "gösterdiği" zaman, sözcüğün artık işitmeye bırakmıyor olması. Gerçeklik ilkesini oluşturan "bir haldeki iki"nin diyalektiği işte budur. Bu diyalektik metaforun retorik-poetik ilkesiyle özdeştir. Metafor, soyut bir fikre bir görüntü katmak suretiyle soyut bir fikri somut hale getirme biçimi değildir basitçe. Metafor daha temel olarak, göstermek suretiyle gizlenen sözcüklerin ve işittirmek suretiyle görünmez hale gelen görüntülerin karşılıklı gidiş gelişidir. Bir *hemen hemen* [bir *neredeyse*] bir diğerini sürükler. Her biri diğerine gönderir, her biri yalnızca diğerinin işini yapmak ve kendi kaybolma gücünü diğerinin kaybolma gücü üzerine

bağlamak için gereken zaman boyunca sürer. Bir dünya müziği gibi olan bu melodik çizgi işte bundan ileri gelir.

Bu, filmin epizodlarından birine göre kâse ve ekmek dilimi ilkesi adı verilebilecek olan şeydir. Komünist Partiye geri dönüş nedenlerini anlatırken sütlü kahvesini alan ve su ısıtıcısının önünde ekmek dilimlerine yağ süren Henri'ye bir bakalım. Sözlerinin gerçekliğinin ağırlığının bu aksesuarlara sıkı biçimde bağlı olduğu açıktır. Eski dostların bulunduğu salonda, öğretmen masasının arkasında, sırtı karatahtaya dönük halde ifade edilseydi, aynı söylem inandırıcılık gücünü %80 kaybederdi. Bu gücü ona "halk" mutfağındaki "halk" *gestus*'u vermektedir. Bu mutfakta kasket bile yan anlam değiştirmekte, halkla oynayan öğrencinin kasketi değil de, halk çocuğunun kasketi haline gelmektedir. Hizmetçi Yvonne'un mülakatı da aynı türden bir gösterim gerçekleştirir. Halk kızının taşralı bir çocuğun sertliğini çağrıştıran sözü, derhal görüntüyü meydana getirir. Taşrayı gösterecek bir şey olmaksızın, onun sözleri vasıtasıyla taşrayı görürüz. Böyle durumlarda Godard, onu göstermekte beceriksizdir bile. Ya da bir acayiptir. Godard'ın tuhaflığı burada, söylemin gösterdiği özsel taşranın yerine bir çiftlik duvarı önündeki tavuklardan ve bir elma ağacı bahçesindeki ineklerden oluşan iki görüntüde özetlenmiş saçma bir taşra koymaktan ileri gelir. Sanatın ve politikanın ortak çalışması işte böyledir: gösteren sözcüklerin ve konuşan görüntülerin durmadan birbiri yerine geçişini (ki bu durum dünya müziği olarak inancı dayatmaktadır), akışını kırmak. Temsili magmanın Birini ikiye bölmek gerekir: sözcükleri ve görüntüleri ayırmak, sözcükleri tuhaflıkları içinde işitmek, görüntüleri budalalıkları içinde göstermek gerekir.

Fakat ayrıştırmayı gerçekleştirmenin iki yolu vardır. Öncelikle Jean-Pierre Léaud'un filmde ifade ettiği bir yol vardır. Kör olmak gerekirdi, der. Böylece gerçekten dinlerdik, anlaşırdık. Kökenleri itibariyle ele alınan işitme ve görmenin bu radikal deneyimine ilişkin kurulan düş, bizi XVIII. yüzyılda insanların etkilendikleri deneyimlere gönderiyor. *Körler Hakkında Mektup*'un ya da *Sağır-Dilsizler Hakkında Mektup*'un yazarı olan Diderot Godard'a hiçte çok uzak değildir, yine *Dillerin Kökeni Hakkında Söylev*'in yazarı olan Rousseau da. "Olaylar Dersi"nin metodu büyük tabula rasa ütopyalarının ve Robinson Cruso tarzı kurgusal romanların sınırı olan bir sınıra doğru yönelir daima. Mısır kralı Psamtik'in (insanların kökensel dilini tanımaları için çocukları yalnızlık içinde yetiştiren kral) hikâyesini hatırlatmak suretiyle bu kurgusal deneyimleri alaya alma ihtimamını Godard "revizyonist" Henri'ye bırakır. Bu kral ço-

cukların öğrenebildikleri tek "dil" olan sığınaklarının yakınındaki koyunların dilinde kendilerini ifade ettiklerini işitmiştir. Godard'ın karakterlerini içine yerleştirdiği deneysel durumu o karakterlerin ifade ettikleri tarz Robinson Cruso tarzıdır. Ama sahneleme ilkesi farklıdır. Sözcükleri gerçekten işittirmek için –ve Marksizm de tüm teoriler gibi her şeyden önce bir sözcükler toplamıdır- ve sözcüklerin betimlediği ve yansıttığı gerçekliği gerçekten göstermek için –ve gerçeklik her şeyden önce bir görüntüler toplamıdır– onları ayrı ayrı incelemek söz konusu değildir. Onların bağlarını yeniden düzenlemek gerekir. Marksizm'in sözcüklerini işittirmek için, onları tüm görüntülerden ayırmak söz konusu değildir. Onları gerçekten göstermek, onların karanlık görüntümeydana getirişlerinin yerine söyledikleri şeyin kaba bir görüntüsünü koymak gerekir. Onları, onları temel ifadeler olarak inceleyen, onları farklı biçimlerde söylemeye ve jestlere dönüştürmeye çalışan bedenlerin içine koymak gerekir.

Bunun için, her şeyden önce, içinde bu sözcükleri göstermek suretiyle işittirebileceğimiz bir ayırma tertibatı oluşturmak gerekir. "Burjuva dairelerinde dünyadan yalıtık bir biçimde boş sözler eden, halktan kopuk küçük burjuvalar"a ilişkin bu temsilin, sinematografik anlamını elde ettiği yer işte burasıdır. Ki Godard'ın kendisi de önce öyle olmakla suçlanmış, ancak daha sonra kavrayıcılığı methedilmiştir. Karakterlerini, içinde birkaç büyük söyleme can vermeye talim ettikleri bir dairenin dört beyaz duvarı arasına kapatan metot, Godard'da olağandır. *Çinli Kız*'ın "Althusserciliği" sonuçta Godard'ın Diderotcu pratiğinin gerçekleştirilmesidir. Fakat "politik" yalıtım ilkesi burada, politik bir söylem denilen şeye ilişkin sanatsal bir anlayışın koşulu haline gelir. Sanat çalışması görüntü-anlamın devamlılığını bir dizi fragmana, kart-postala, derse dönüştürmekten, ayırmaktan oluşur. Dolayısıyla burjuva daire, zorunlu ve yeterli unsurların şu soruyu ortaya koymak için içine yerleştirileceği temsil çerçevesi olacaktır: Marksizm, bu Marksizm ne diyor? Marksizm nasıl konuşuyor ve kendini nasıl sahneye koyuyor? Resimsel ve teatral çerçeve, sözcüklerin ve görüntülerin metaforik oyunu bozmak için yeniden düzenlenebileceği yerdir. Bu metaforik oyun, görüntüleri yarı-sözcüklere ve sözcükleri de yarı-görüntülere dönüştürerek, gerçekliğin bir anlamını meydana getirir.

Metaforun karşısında, iki büyük temsil usülü [*procédé*] vardır. Öncelikle metaforu edebileştirmekten ibaret olan sürrealist bir usül vardır. Antikite'den beri mantıkçılar bize "at arabası" sözcüğünü telaffuz ettiğimizde, bu türden herhangi bir aracın dudaklarımızın arasından geçmediğini açıkladılar. Du-

daklarımızdan geçmeyen bu at arabasının dinleyicinin gözleri önünde hayal meyal dans ediyor oluşuna ise genellikle pek az ilgi göstermişlerdir. Hâlbuki sürrealist usül ağızdan geçen el arabasını temsil etmekten ileri gelir. Bilhassa Magritte tarafından canlandırılan resimsel usül ya da Rabelais ya da Sterne gibi birkaç ustaya da hizmet ettikten sonra, Lewis Caroll'daki *saçmalığın* [nonsense] temelinde yatan resimsel usül budur. Godard da nadiren bu usülden yararlanmamazlık eder. Godard bunu açıkça belirtir, tam da Jean-Pierre Léaud, Marxizmin kendisiyle sınıf düşmanının nişan tahtasını hedeflediğimiz ok olduğu fikrini canlandırmak amacıyla, burjuva kültürünün temsilcilerinin resimleri üzerine oklar çizdiği zaman. Juliet Berto kızıl kitaplarla dolu duvarın arkasında belirerek, *Küçük Kızıl Kitap*'ın halkın emperyalizme karşı kalesi olduğu fikrini canlandırdığı zaman ve Pekin-Radyosunun sesiyle Mao'nun düşüncesini yayan radyo istasyonunu hafif makineli bir tüfeğe dönüştürmek suretiyle, Mao'nun düşüncesinin halkın silahı olduğu ilkesini görselleştirdiği zaman, Godard doğrudan bu usülü kullanmaktadır.

Fakat bu sürrealist usül diyalektik denilebilecek usüle bağlıdır. Bu usül, metafor figürünün yerine karşılaştırma figürünü koymaktan ibarettir. Karşılaştırma, metaforun birleştirdiği şeyi ayrıştırır. Çağın sloganları gibi Mao'nun düşüncesinin bizim kızıl güneşimiz olduğunu bize söylemek yerine, bize düşünceyi güneşin yanında gösterir ve işittirir. Karşılaştırma metaforun işleme gücünü kırar. Karşılaştırma, sözcükleri ayrışmaları içinde işittirir ve imgeleri gösterir. Ütopik ayrımları içinde değil, fakat onları tek ve aynı çerçevenin kalbinde, problematik ilişkilerinin içinde birlikte tutarak. Öyleyse şunu göstermek söz konusu olacaktır: devrimci savaş, şöyle şöyle bir görüntüye benzeyebilirdi; "Mao Tsé-taung'un düşüncesiyle silahlanmış" bir grup, bu söylemsel ve jestsel sekansların böyle böyle bir zincirlenişine benzeyebilirdi. Maocu söylemi yorumlamak için –bize ne söylediğini anlamak için– onu bu biçimde yorumlamayı –temsil etmeyi– denemek gerekir. Bu sözcükleri nasıl yorumlayabileceğimizi bilmek için aktörlerin bedenlerinden, bir dekordan ve tüm temsil unsurlarından yararlanmak gerekir, bu sözcükleri görünür hale getirmek suretiyle işittirmek gerekir.

Bu işlem her şeyden önce (burada örneksel olan) bir renk çalışmasından geçer. Tuval ya da perdenin beyaz fonunda üç saf renk her türlü karışımdan azade olarak dağıtılır: kızıl, mavi ve sarı. Bunlar kuşkusuz temsil edilen nesnenin sembolik renkleridir: Maocu düşüncenin ya da bayrağın kızılı; Çinli işçilerin

mavi üniforması; Çin soyunun sarısı. Fakat bu üç sembolik renk aynı zamanda üç temel renktir: Nüans bozulmalarına ve "gerçekliğin", yani metaforun karışıklıklarına karşıt olan üç sade renk. Üç temel renk Deleuze'ün bahsettiği şu Godard'a özgü kategori tabloları olarak iş görür. Yeniden öğrenilmesi gereken "basit şeyler" burada saf renklerin kategorik eleği içinde belirlenmiş ve yansıtılmıştır. Kuşkusuz bu renk kullanımı Godard'da sabittir. Fakat bu renk kullanımı tüm gücünü bir renk işini işlemek söz konusu olduğu zaman alır: tıpkı *Made in USA*'ye ilişkin politik masalı mavi-beyaz-kızılın yapılandırıyor olması gibi. *Çinli Kız* ise bir düşüncenin rengi olarak kızıl renk hakkında bir filmdir. Saf renklerin kullanımı tüm filmi yapılandırır: yalnızca kapalı dairenin beyaz duvarları üzerinde olup biten şeyleri değil, fakat içerisi ve dışarısının ilişkisini de. Dışarısı gerçektir, söylemin göndergesidir: Juliet Berto'nun söylemi içine yerleştirilen yeşil taşradır; geniş banliyö bölgeleridir ve bu alanların ucunda Nanterre üniversitesi karşımıza dikilmektedir ve de bu banliyö bölgeleri Juliet Berto'nun üç eşitsizlik ve işçi-öğrenci bağıntısı hakkındaki söylemini, bir panoramik görüntünün eşdeğerliği yoluyla canlandırır ve onun neye benzediğini bize gösterir. Dışarısı sonuçta taşra manzaralarının ve banliyö evlerinin birbirini izleyen dekorlarıdır, bunlar Anne Wiazemsky'nin Francis Jeanson'la sohbet ettiği trenin camları ardında geçip gitmektedirler ve bunlar acemi teröristin söylemine son derece yabancı olan bu taşralı, çimenlikli banliyöler Fransa'sını gözler önüne sererek Francis Jeanson'ı ihtiyatlı apaçıklıklarıyla güçlendirmektedirler.

Godard, sinirli bir şekilde pencere camının kulpuyla oynayan öğrencinin keskin söylemi karşısında, eskiden Ulusal Kurtuluş Cephesi'ne yardım eden Francis Jeanson'ın "gerçekçi" söylemine avantaj tanımakla suçlanmıştır. Fakat Godard taraf tutmaz. Söylemlerin gerilimini görsel dekorların gerilimi içine yerleştirir. Öğrencisiyle alay eden profesörün *habitus*'unu karikatür derecesine varıncaya dek vurgulayarak, Jeanson'un ağzından konuşup taşra Fransa'sının apaçıklığını düzeltir. Profesör şöyle der: "Eh iyi", "Peki sonra?", "Öyleyse?", "İyi de bundan hangi sonuca varıyorsun?", "Hmm! Tamam", "Peki bunu sen mi yapacaksın?" Fakat kuşkusuz gerçeklik oyununu süzgeçten geçiren, güzel tarafı betimlemeyi engelleyen şey kapalı dairenin renkleri ve saf formlarıdır. Onlar bu gerçekliği onun melez karakterine gönderir: renklerin ve metaforların karışımı. Renkler ve metaforlar camın ardında bu gerçekliği parıldatmak için birbirleri içine gizlenirler. Bu gerçeklik ise –gerçekliğin sonsuz karmaşıklığını

ortaya koyarak– baskın tonlarıyla melezlenmiş tonlarının belirsiz göndermesi içinde kendini gösterir: yeşil, özsel kökenselliği içinde yaşamın rengi, taşranın ve sahiciliğin rengi. Yeşil, kendini ilk renk gibi sunan karışmış renktir. Ve uzlaşıldığı üzere kızılın-karşıtı'dır aynı zamanda: durduran şeyin rengine karşıt olarak geçiren şeyin rengi, komünizmin rengine karşıt olarak piyasanın rengi. Alaşağı edilmiş kızıl kahramanların bizi FNAC fiyatlarından yararlanmaya davet ettiği 90'lı yıllara ait bir reklam bize şöyle diyecektir: "Fiyatlar yeşil, çünkü kızıl vadesini doldurdu". *Çinli Kız* ise şüphesiz kızılın çağının bir filmidir. Kızılın çağı, sade renklerin ve yalın fikirlerin çağıdır. Fakat yalın fikirler basitleştirici fikirler değildir. Yalın fikirlerin neye benzediğini görmeye çalışmak da söz konusudur. Yeşilin çağı, –fikirlere isyan ettiği varsayılan– gerçekliğin melez renklerinin çağıdır, ancak bu renkler nihayetinde yalın olan ve yalınlığı içinde tadına varılması gereken yaşamın yeşil tek renkliliğine geri döner.

Temel renklerle yapılandırılmış çerçeve içinde, yönetmen Maocu metnin kendini ifade edebildiği farklı söylem modlarının bir sahnelemesini gerçekleştirir. Bunlar üç tanedir: mülakat, ders ve tiyatro. Bu üç söylem arasında, yönetmenin işi onlara normal olarak atfedilen gerçeklik ve yanılsama değerlerini işlemekten ve değiştirmek ibarettir. Genel kural olarak, ders gerçeklikten çıkarılmış büyük sözlerin ayrıcalıklı otoritesinin durumunu betimler. Ve masa, kara tahta ve konuşmacı (ki ayaktadır ve yere oturmuş dinleyicilerin sorularını düzeltmektedir) tertibatı, büyük sözlerin sahip olduğu bu otorite imgesini gözler önüne seriyor gibidir. Karşıdan, mülakat genellikle gerçeğin sesi gibidir: herhangi bir kişinin –tercihen bir kadının– onu büyük sözlere güvenmeye götüren yaşanmış tecrübelerini dile getirdiği, bir parça beceriksizce küçük sözlerin sesi. Belki görüntü ek bir sahicilik katmaktadır: Yvonne'un (yani söyleme cesareti gösterdiği şeye şaşırmış gibi görünen halk kızının) kocaman gözleri ve katlanmış dudağı; Henri'nin (yani neyden bahsettiğini bilen gerçekçinin) kâsesi ve ekmek dilimi; Véronique'in söylemini sahicileştiren engin alanlar. Mülakatçının sesi, istenen cevabı şahlanan bir kendiliğindenliğe dönüştürmek için azaldığı ya da yittiği zaman sahicilik keskinleşir. Sahneleme, bu gerçeklik hiyerarşisini mesele haline getirir. Aptal bir planın araya sokulmasıyla, ne söylediğini ayırt edemeden dinlediğimiz mülakatçının sesiyle, saf ya da zeki birinin mimiğiyle, sahneleme bizi "sahici" söz rejiminin (tıpkı ders gibi) bir zaten-söylenmiş olanın rejimi olduğunu, bir ezberden okunan metin rejimi olduğunu görmeye –ve sonuç olarak işitmeye– davet eder. Sahneleme bizi aksine,

sahicilik durumunun kara tahtanın durumu gibi olup olmadığını (kara tahtaya, gördüğümüz ve bize ne söylediklerini araştırmakta olduğumuz cümleleri yazarız), sahicilik durumunun cümleleri ağzından çıkarma ve yankılarını geri alma riskine giren amatör öğretmenin otorite pozisyonunun durumu gibi olup olmadığını sormaya davet eder.

Fakat öğretmenin ve mülakat yapılan kişinin arkasında, onlara iki mimiği taşıyan karakter vardır. Bu iki mimiğin kökenleri ortaktır: aktörün sanatı. Véronique'in, yani öğrencinin, son sözün sahibinin karşısındaki kişi, öğretmen ve politikacı Francis değildir, ancak aktör Guillaume'dur. Guillaume, atası Wilhelm Meister de Goethe'ye hürmeten aktör olarak adlandırılmaktadır. Jean-Pierre Léaud'nun sözleri her ne kadar *Körler Hakkında Mektup*'u hatırlatıyorsa da, en nihayetinde *Komedyen'in Paradoksu*'nun yeni bir versiyonudur. Léaud'nun taklidini yaptığı ünlü gözler önüne serme olayının resmettiği şey *Komedyen'in Paradoksu*'dur. Léaud Çinli öğrencisinin taklidini yapar, ki bu Çinli öğrenci bandajlarla sarılı haldeki yaralarını gösterir, bu yaraları "revizyonist" polisler yapmıştır ve son bandajı kaldırdığında tüm bir yaranın el değmemiş görüntüsünü ortaya koyar. Politik militan aktör gibidir: onun işi görünür korkuları sergilemek değildir, görünmeyen şeyi görünür kılmaktır.

Aktör bir anda ilkokul öğretmenine dönüşür, bilge öğretmen olarak mülakat yapılan kişinin söz ve jestlerini ilk unsurlarına geri götüren kişiye dönüşür. Ona sesini ve bedenini vermek suretiyle bir metnin nasıl anlaşılabileceğini militana komedyen öğretmektedir. Sözcükleri hecelemeyi, fikirleri seslendirmeyi ve görselleştirmeyi öğreten odur. Jean-Pierre Léaud'nun, öğretmenin daima sahte bir biçimde soru formu taşıyan "Niye?" sözcüğünü bir başçavuş gibi haykırırken ya da söylediği şeyin anlamını ton değiştirerek taklit ederken –"İçtenlik... ve ŞİDDET gerekiyor"–, gerçekleştirdiği çalışmanın resmettiği şey işte budur. *Küçük Kızıl Kitap*'ın cümlelerini heceleyerek okumak ya da onları jimnastik hareketleriyle vurgulayarak okumak, stereotipler üzerine stereotiple çalışmaktır. Bu, el arabasını dudakların arasından geçirmek değildir, fakat en azından el arabasının ağırlığını dilin üzerinde hissettirmektir.

Saf taşralı, amatör öğretmene "analiz nedir?" diye sorar. Soruya cevap veren, sözcüğün dar anlamıyla analizin ne olduğunu gösteren, aslında komedyendir. Jest ve görüntülerin kurgularını basit unsurlarına geri götürmek üzere bileşenlerine ayırır. Sanatının evrenselliği bir söylemi ve bir pratiği anlaşılabilir kılan öğeleri ve temel kurguları başka söylemler ve başka pratiklerle karşılaş-

tırılabilir hale getirmek suretiyle kurmaktır: örneğin politik söylemi ve birliği ilanı aşkla ve aşk ilişkisiyle karşılaştırmak suretiyle. Filmin başında, *Masculin féminin*'i oynuyor gibi görünen Jean-Pierre Léaud'nun ve hâlâ *Rastgele Balthazar*'ın yönetmeni Bresson'undan bahseden Anne Wiazemsky'nin birleşen elleri ve parçalı sözlerinin gösterdiği şey işte budur. Anne Wiazemsky'nin, "Beni seviyor musun?", "Ben seni artık sevmiyorum" ifadelerine, politik ifadelerdeki kadar problematik bir karakter vermek suretiyle birinciye öğrettiği şey budur. Fakat onun diyalektik gösterimine görsel göstermeyi tercih edebiliriz. Bu görsel göstermeyi bize görkemli bir plan sunmaktadır: Henri'nin dışarıda bırakılması esnasında, pencere karşısında bir Manet hizmetçisi pozunda yer alan Yvonne sözcükleri heceleyerek "Re-viz-yon-ist" der, ancak görüntü bize bu sözcüğü "Ar-tık-se-ni-sev-mi-yo-rum"un bir eşdeğeri gibi göstermektedir.

Böylelikle, politik jest ve sözcüklerin sevgi ve sevgisizlik tutumları içindeki ifadesi onların neye benzediğini gösterir bize. Bu ifade, bu yalın unsurları, ilanı aşk içinde ama aynı zamanda sokak satıcısının ya da pazar çığırtkanının laf kalabalığı içinde de bulduğumuz politik sözden yalıtır. Son kısımlar, her şeyin değerli olduğu ve küçük kızıl kitaplarını yerleştiren militanın sözünün de salatalarını satan sokak satıcısının sözüne eşit olduğu izafi/rölativist bir ahlâkı resmetmez. Burada daha ziyade, *Kentlerin Vahşi Ormanı*'nda epizodlarını bir boks maçının rauntları gibi tasarlayan Brecht'i hatırlamak gerekir. Film, Brechtçi varyasyonlar halinde aktörün çalışmasının unsurlarını ortaya serer. Filmde bu unsurlar anlamlandıran tüm eylemlerin ve etkileyen tüm sözlerin içinde mevcutturlar. Godard yüzleşmeye son vermediği büyük edebi Alman referanslardan biri olan *Wilhelm Meister*'in mantığını bir şekilde ters yüz eder. Goethe'nin kahramanı teatral tutkuyla işe başlar ve sonunda kolektif bilginin kesinliğini bulur. Godard'ın kahramanı ise aksine teatral sanatın unsurlarına bir kolektif bilgiyi taşır. Çünkü politika temel bir noktada sanata benzer. Politika da, bir dünya düzeninin duyulur apaçıklığını üretmek için, sözcükleri ve görüntüleri durmadan birbiri üzerine kaydıran büyük metaforun içinde dilimler ayırmaktan ibarettir. Politika da, sözcük ve eylemlerin keşfedilmemiş kurgularını oluşturmaktan, söyledikleri şeyi işittirmek için ve görünürün ve söylenilirin başka bir eklemlenişini üretmek için, hareket halindeki bedenlerin taşıdığı sözcükleri görünür kılmaktan ibarettir.

Théâtre année zéro: Guillaume Meister'in teatral maceralarına ilişkin epizod bu adı taşır. Rossellini'nin *Almanya Sıfır Yılı*'na anıştırma yalnızca isimde kalmaz,

aynı zamanda görseldir de. Jean-Pierre Léaud, küçük Edmund'unkilere benzeyen yeraltlarında maceraya atılmak üzere aynı yıkıntılar dekorunun içinden geçer. Fakat bu, orada yıkıntı halindeki bir dünyanın yasasına maruz kalmak için değildir, bu tiyatronun üç darbesinin anlamını orada yeniden öğrenmek içindir. Rossellini'nin başlığı bize yok edilmiş bir dünyadan bahseder ve alt başlığı yıkıcı bir ideolojinin kurbanı olan bir çocuktan bahseder. Godard'ın alt yazısı ise bize Rossellini'nin filminin gösterdiği şeyden bahseder: yıkıntılar dekorunun içinde, seksek oynayan bir çocuk. Nihayetinde filmin kıssadan hissesi, aktör Guillaume'un terörist Véronique'e karşıtlığıdır. Bir sıfır durumu, yıkıntı halindeki dünya ya da yıkılacak dünya yoktur. Her şeyden önce yukarı kaldırılan bir perde vardır ve bir çocuk vardır, çökmüş dünyanın ağırlığını ve doğacak dünyanın ağırlığını üzerinde tartan çocuk karakterini hafifçe oynayan bir çocuk aktör vardır. Aktör çocuğun oyunu ve kurmacanın çocuğunun ölüme koşuşu arasındaki, tiyatro işçilerinin çalışması ve devrim işçilerinin çalışması arasındaki ayrımı düşünmek isteyen kişi, ortaklığı da düşünmelidir. Tiyatro üzerine bir düşünüm olarak gerçekleşen iki Marksizm arasında, bu sinemanın bize gösterdiği şey işte budur.

4. BÖLÜM

Sinemanın Masalları, Bir Yüzyılın Tarihleri [Hikâyeleri]

Belgesel Kurmaca: Marker ve Hatıra Kurmacası 169

Kıssadan Hissesi Olmayan Bir Masal:
Godard, Sinema, Tarihler [Hikâyeler] 183

BELGESEL KURMACA: MARKER VE HATIRA KURMACASI

Chris Marker'ın, 20. yüzyılın başında doğup Perestroyka zamanında ölmüş olan Sovyet yönetmen Aleksandr Medvedkin'in hatırasına adadığı film, *Son Bolşevik*[1] adını taşımaktadır. "Hatıra"dan bahsetmek filmin paradoksunu hemen ortaya koyuyor. Çünkü gerçekten de film yapıtlarını görmediğimiz ve adını bile neredeyse bilmediğimiz bir yönetmenin hatırasını "koruma" amacı taşıyamaz. Üstelik Medvedkin'in ülkesindekiler bile filmlerini görme şansına asla bizden daha fazla sahip olamadılar. Dolayısıyla söz konusu olan bir hatırayı korumak değil fakat yaratmaktır. Başlığın muamması böylece bizi bir sinematografik türün yani "belgesel" denilen türün doğası sorununa götürmektedir. Bu başlık baş döndürücü bir kestirme yoldan iki soruyu birbirine bağlamamızı mümkün kılıyor: Hatıra nedir? Kurmaca türü olarak belgesel nedir?

Kimilerine hâlâ paradoks gibi gelen bir kaç apaçık hususun hareket edelim. Bir hatıra, bir bilincin anılarının toplamı değildir. Çünkü öyle olsaydı, tam da kolektif hatıra [hafıza] fikri anlamdan yoksun olurdu. Bir hatıra, işaretlerin, izlerin, anıtların belli bir bütünüdür, belli bir tertibidir. Kusursuz mezar, Büyük Piramit, Keops'un hatırasını korumaz. O bu hatıranın kendisidir. Kuşkusuz her şeyin iki hatıra rejimine ayrıldığı söylenecektir: bir yanda, geçmişteki bu hükümran güçlerin hatırası (ki, bunların bazıları yalnızca mezarlarının dekoru ya da malzemesi itibariyle bir gerçekliğe sahiptirler); diğer yanda ise aksine en alelade varoluşların ve en sıradan olayların tanıklığını kaydetmeye ara vermeyen çağdaş dünyanın hatırası. Enformasyonun bol olduğu yerde, hatıranın yeterinden fazla olduğu varsayılır. Oysaki günümüz, böyle olmadığını gösteri-

1 Filmin orijinal Fransızca adı: *Le tombeau d'Alexandre* [*Aleksandr'ın Mezarı*]. *(çev.)*

yor. Enformasyon hatıra değildir. Enformasyon hatıra için biriktirmez, yalnızca kendi çıkarı için çalışır. Ve onun çıkarı yalnızca şimdinin soyut hakikati kendini onaylasın diye her şeyin çabucak unutulmasındadır ve gücünü bu hakikate tek yeterli şey olarak sunmaktadır. Olaylar ne kadar çoğalırsa onların birbirine ayrımsız eşitliği hissi de kendini o kadar fazla dayatır. Böylece olayların sonu gelmez yan yana dizilişlerini oluşturma kapasitesi ne kadar artarsa, sonuca varma imkânsızlığı da, yani orada *bir* tarihin [hikâyenin] anlamını okumanın imkânsızlığı da o kadar artar. Olmuş olan şeyi yadsımak için, olumsuzlayıcıların bize pratikte gösterdikleri gibi, çok fazla olguyu yadsımaya gerek yoktur, onlar arasında süre giden ve onlara bir tarihin tutarlılığını veren bağı kaldırmak kâfidir. Enformasyonun şimdisinin saltanatı, onun kendini takdiminin homojen ve ayrımsız sürecinin parçası olmayan her şeyi, gerçekliğin dışına atar. Bu saltanat her şeyi hemen geçmişe atmakla da yetinmez. Bizzat geçmişi bile kuşkulu bir zamana dönüştürür.

Dolayısıyla hatıra enformasyonun yokluğuna karşı olduğu kadar enformasyonun aşırı bolluğuna karşı da oluşmak zorundadır. Hatıra veriler arasındaki, olgulara ilişkin tanıklıklar ve eylem izleri arasındaki bağlantı olarak, Aristoteles'in *Poetika*sında bahsedilen ve Aristotles'in *muthos* adını verdiği *sistema ton pragmaton*, "eylemlerin tertibi" olarak kurulmak zorundadır: herhangi bir kolektif bilinçdışına gönderen "mit" değil, fakat masal ya da kurmaca. Hatıra kurmacanın eseridir. Tarihsel vicdan burada hâlâ paradokstan yakınabilir ve sabırlı hakikat araştırmasını, genellikle güçler ve bilhassa da totaliter güçler uyduran kolektif hatıranın kurmacalarının karşısına çıkarabilir. Fakat genel olarak "kurmaca", gerçeklikle karşıtlaşan ya da gerçekliğin yerine geçirilmek istenen güzel hikâye ya da çirkin yalan değildir. *Fingere* öncelikle, numara yapmak [*feindre*] değil, fakat uydurmaktır. Kurmaca, temsil edilen eylemlerin, bir araya getirilen formların, karşılık gelen işaretlerin bir "sistemi"ni inşa etmek için sanat araçlarının gerçekleştirilmesidir. Bize gündelik gerçeklikten alınan imgeleri göstermesi ya da icat edilen bir hikâyeyi yorumlamak için aktörler kullanmak yerine kanıtlanmış olaylar üzerine arşiv belgeleri göstermesi nedeniyle bir "belgesel" film bir "kurmaca filmin" karşısında yer almaz. Belgesel film gerçeklik önyargısını kurgusal icatla karşıtlaştırmaz. Sadece gerçeklik ona göre, üretilecek bir efekt değildir. Gerçeklik anlamamamız gereken bir veridir. Dolayısıyla belgesel film sanat çalışmasını yaygın kullanımından ayırarak sanat çalışmasını kurmacadan yalıtabilir: gerçeklik efektlerinin ve

gerçeğe benzerliklerin üretimi. Belgesel film onu özüne geri götürebilir: bir hikâyeyi sekanslar halinde kesmenin, planları hikâye halinde kurgulamanın, insan sesleri ve bedenlerini, sesleri ve görüntüleri birleştirmenin ve ayırmanın, zamanları uzatmanın ya da daraltmanın bir biçimine. "Eylem, günümüzde, Chelmno'da başlıyor": Claud Lanzmann, bu kurmaca fikrini iyi özetleyen bu provakatif cümleyle başlatıyor *Shoah*'ı. Hatıra kurmacalarının onaylamak istedikleri unutulmuş olan, yadsınmış olan ya da göz ardı edilmiş olan, "kurmacanın gerçekliği"nin karşıtı değildir. "Kurmacanın gerçekliği", salon seyircileri ve perdenin figürleri arasında, perdenin figürleri ve toplumsal tahayyül arasında, ayna halinde bir tanıma temin eder. Kurmacasal icadın toplumsal tahayyülün stereotiplerine indirgenmesi eğiliminin karşısında, hatıra kurmacası anlamın inşasını, göndergesel gerçekliği ve onun "belgelerinin" heterojenliğini birbirlerinden ayıran mesafenin içine yerleşir. "Belgesel" sinema, hem daha homojen hem de daha karmaşık bir kurmaca modudur. Daha homojen çünkü filmin fikrini tasarlayan kişi onu gerçekleştiren kişidir de. Daha karmaşık çünkü çok sık olarak heterojen görüntü dizilerini birbirine eklemler ya da birbirine geçirir. Böylelikle *Son Bolşevik* bugünün Rusyasında filme çekilen sahneleri, mülakat yapılan kişilerin tanıklıklarını, dünün muhtelif çağlardan, yönetmenlerden ve istikametlerden gelen film fragmanlarını birbirine eklemler. Potemkin Zırhlısı'ndan Stalinci propaganda filmlerine dek, bizzat Medvedkin'in filmlerinden geçerek, tümü bir başka örgünün içine yeniden yerleştirilmiş ve muhtemelen virtüel imgelerle yeniden bağlanmış olarak.

Bir hakikat niyetiyle, özenle işlenmiş hakiki belgeselleriyle Marker, felaket-filmlerinin en seyirlik olanındakilerle karşılaştırılamayacak biçimde yüksek kurgusal ya da poetik içeriğe sahip –her türlü değer yargısının dışında– bir yapıt meydana getirir. "Son Boşlevik" [*Aleksandr'ın Mezarı*], Aleksandr Medvedkin'in bedenini örten mezar taşı değildir. Militan bir yönetmenin yaşamının akıbetine ve onun vasıtasıyla da Sovyet rüyası ve kabusunun akıbetine işaret etmek için basit bir metafor da değildir. Kuşkusuz Aleksandr'ın bu mezarı bize toprağa gömülmüş umudu sembolize eden bir başka mezardan, yani Lenin'in mozelesinden bahsetmek bakımından bir metonimi değeri de taşımaktadır. Fakat "kurmaca" tercihi itibariyle, o burada tasvir edilmemiştir. Buna karşın, 1991 yazının komünist darbesine karşı toplanan militanların etrafında büyük sevinç duydukları ve çocukların üzerinde kaba bir biçimde eğlendikleri bu kesik baş itibariyle o metonomi yoluyla sunulmuştur: söz konu-

su olan şey büyük sorgulayıcı gözleriyle şu firavunvarî devasa heykel başıdır: Félix Djerzinski'nin başı ki, geçenlerde söylendiği gibi, Lenin bu adamı Polonyalı vasfına sahip olması nedeniyle ve Çar polisinin dehşetini teninde fazlasıyla tecrübe ettiği için asla yeniden bu türden bir polis teşkilatı oluşturmayacak bir adam olması nedeniyle siyasi polis şefi yapmıştır.

Bir mezar bir taş değildir. Bir metafor da değildir. Tıpkı Rönesans'ta yazılmış olduğu ve Mallarmé'nin de onun geleneğini yeniden ele aldığı gibi, bir şiirdir. Ya da hatta Couperin yahut Marin Marais zamanında bestelenen ve Ravel'in de onun geleneğini yeniden ele aldığı gibi, bir başka müzisyen onuruna yapılmış bir müzik parçasıdır. *Son Boşlevik* yüzyılımızın Rusyası hakkında bir belgedir, çünkü bu poetik ya da müzikal anlamda bir mezardır, bir sanatçıya sunulan sanatsal bir hürmettir. Fakat özel bir poetikaya karşılık gelen bir şiirdir de. Öyleyse iki büyük poetika vardır ve bunlar kendi içinde bölünmeye ve kenetlenebilmeye elverişlidir. Klasik, Aristotelesçi poetika bir eylem ve temsil poetikasıdır. Şiirin merkezi orada, "bir şey yapan insanların temsili" yoluyla, bir ya da birçok söz aktörünün sahnelenmesiyle inşa olur. Bu aktörler karakterlerin başına gelen eylemlerin zincirlenişini, eylemin gelişimini bu karakterlerin talih ve bilgi değişimiyle çakıştıran bir mantığa göre sergiler ya da taklit ederler. Bu eylem, karakter ve söylem poetikasının karşısına romantik çağ bir işaretler poetikasını koyar: hikâyeyi meydana getiren şey, artık Aristoteles tarafından teorize edilen "zorunluluk ya da olasılığa göre" eylemlerin nedensel zincirlenişi değildir, fakat yapıtın dokusunu oluşturan işaretlerin ve işaret birleşimlerinin değişken anlamlandırma gücüdür. Bu her şeyden önce ifadenin gücüdür ki bu ifade gücü sayesinde tek başına bir cümle, bir görüntü, bir epizod, bir izlenim bir bütünün anlamının –ya da anlamsızlığının– gücünü sunmak üzere kendisini yalıtır. Bu ayrıca birbirine uygunluğun gücüdür ki bu güç sayesinde farklı rejimlerin işaretleri ahenkli bir titreşime ya da bir uyumsuzluk içine girerler. Bu ayrıca metamorfozun da gücüdür ki metamorfozun gücü sayesinde bir işaretler kombinasyonu opak nesne olarak donar ya da canlı anlamlandırıcı form olarak ortaya çıkar. Bu, son olarak düşünümün gücüdür ki bu güç sayesinde kombinasyon bir başkasının yorum gücünü oluşturur ya da aksine başkası tarafından yorumlanmaya bırakır kendini. Bu güçlerin ideal bileşimi, Schlegel'in "şiirin şiirine" ilişkin fikrinde, dilin yaşamında, bir topluluğun tininde, hatta mineral maddenin kıvrım ve çizgilerinde zaten mevcut olan bir şiirselliği yüksek bir güce taşıma iddiası taşıyan şiire ilişkin fikrinde

ifade edilmiştir. Romantik poetika böylece iki kutup arasında yer alır: romantik poetika, her sessiz şeye içkin olan sözün gücünü ve şiirin söz modlarını ve anlam düzeylerini çoğaltmak suretiyle tam da kendini çoğaltmaktaki sonsuz gücünü ortaya koyar.

Ayrıca romantik poetika yapıtın hakikat rejimini de karmaşıklaştırır. Klasik poetika, hakikat değeri bir uyumlar sisteminden geçen bir entrika oluşturur. Bu sistem bizzat kurmacanın özel bir uzay-zamanının nesnelleştirilmesini varsayar. Kusursuz romantik kahraman Don Quichotte'un, Maître Pierre'in kuklalarını parçaladığı zaman kırdığı şey işte kurmacanın bu nesnelliğidir. Kitabın ve dünyanın çakışmasına ilişkin bu ödevi, ciddi faaliyetlerin ve oyunumsu faaliyetlerin paylaşımının karşısına koyar ki, bu ödev bir roman okurunun çılgınlığı olmaktan evvel, Hıristiyan haçının çılgınlığıdır. Romantik poetika, kurmacanın nesnelleştirilmiş uzamının yerine yazının belirsiz uzamını koyar: bir yandan bu bizzat kendileri işaretler olan, kendiliklerinden konuşan "şeyler" ya da izlenimlerden oluşan bir "gerçeklik"ten ayırt edilemez olarak kendini sunar; diğer yandan ise aksine, her zaman sessiz olan bir gerçekliğin eşdeğeri olarak, yapı iskeleleri, labirentleri ya da girinti çıkıntıları yoluyla geliştirilecek sonsuz bir inşa çalışmasının uzamı olarak sunar kendini.

Tam anlamıyla modern bir sanat olan sinema her şeyden çok çatışmayı tecrübe eden ya da iki poetikanın kombinasyonunu gerçekleştirmeyi deneyen sanattır. Karar veren bir sanatçının bakışının ve kaydeden bir mekanik bakışın kombinasyonu, oluşturulan görüntülerin ve maruz kalınan görüntülerin kombinasyonu. Sinema genellikle bu çifte güçten, klasik poetikanın bir ikamesinin hizmetindeki basit bir canlandırma aracını meydana getirir. Fakat tam tersine, sinema konuşan sessiz izlenimin ve anlamlandırma güçlerini ve hakikat değerlerini hesaplayan montajın çifte kaynağını en yüksek gücüne taşıyabilen sanattır da. Ve de tam da uygunluğa ve gerçeğe yakınlığa ilişkin klasik normların "gerçekliğe" yaptığı çağrıdan bağımsızlaşan "belgesel" sinema, değişken yaşa, kaynağa ve anlama sahip görüntü dizileri ve anlatısal sesler arasındaki uyumluluklar ve uyumsuzluklarla –kurmaca denilen sinemadan daha iyi bir biçimde– oynayabilir. Sinema izlenimin gücünü, makinenin dilsizliğiyle şeylerin sessizliğinin karşılaşmasından doğan sözün gücünü, bir hikâye ve bir anlam oluşturan –sözcüğün teknik olmayan geniş anlamıyla– kurgunun gücüyle birleştirebilir. Ve bunu anlamlandırmaları özgürce düzenleme, görüntüleri yeniden-görme, onları başka bir biçimde birbirine bağlama, görüntülerin an-

lam ve ifade kapasitelerini sınırlandırma ya da genişletme noktasında kendine tanıdığı hakla yapar. Hakikat-sinema ve diyalektik sinema, Dziga Vertov'un ray hizasında yere uzanmış kameramanın üzerine doğru hızla gelen treni ve *Potemkin Zırhlısı*'nın Odessa'nın ünlü merdivenlerini bitmeyen bir yavaşlıkla inen çocuk arabası, aynı poetikanın iki yüzüdür. Sinematografik şiirin şairi olan Marker, onları yeniden sahneye koyar. *Potemkin Zırhlısı*'nın planlarını bugün aynı merdivenleri inen yayalara ilişkin planlarla birleştirerek Marker bize Eisenstein'ın normal bir yayanın doksan saniyede indiği bir merdivenden aceleyle inişini yedi dakikada dramatize eden o olağanüstü "ağır çekim" numarasını hissettirir. Fakat tarihteki bir anın altını çizen sanat marifeti ve sunan arızalı bir traktörün motoruna burnunu sokan şu Stalin'e benzeyen iyi çocuğu sunan propaganda marifetleri arasında sonsuz bir mesafe olduğunu da gösterir. Eisenstein'da hareketin ağır çekim hızlandırılması, uzam ve zaman, büyük ve küçük, yüksek ve alçak, ortak ve tekil üzerine bir dizi operasyonun içinde yer alır. Bu hızlandırma, Devrimin bir uzam-zamanını oluşturan figürler sistemi içinde yer alır. Eisenstein'ın kurmacası böylelikle tarih üretici bir kurmacadır. Stalinin benzeri ise yalnızca Stalin'in benzeridir, yani bir güç kurmacasıdır.

Günümüzden görüntüler, Sovyet sanatının kurmacaları ve Stalinci iktidarın kurmacaları arasında, müteveffa Aleksandr Medvedkin'e Chris Marker tarafından burada gönderilen altı "mektup" bir gölgeler diyaloğunu organize eder. Yeri gelir, Devrimin sembolik filminin sembolik sekansının yeniden sahnelenmesinde olduğu gibi, Marker geçmişin görüntülerini günümüzün aleladeliği içine yerleştirir. Yeri gelir tam tersine günümüzde böyle "görünen bir şey"den bir halkın muhayyilesinin tarihine iner. Bir Moskova kilisesinde, kamera "kendi başlarına konuşan" görüntülere sabitlenmiştir: merasimin ve süslemelerin şatafatıyla, buhur dumanları ve ölümsüz matruşkaların sadakatiyle, geçmiştekilerin tamamen benzeri olan bir dini tören. Ancak kamera sıradan bir yaşlı dindar olmayan bir başkasının, bir ihtiyarın yüzü üzerinde de durur: dinleyicilerin arasında, Aleksandr Medvedkin gibi yaşı yüzyılla bir olan ve şüphesiz adı da onunki gibi batılı seyirciye hiçbir şey "söylemeyen" bir adam: tenor Ivan Kozlovski. Böylece, tekrar göremeyeceğimiz bir yüz üzerindeki bu duraklama aynı anda iki şey yapar: komünist geçmişi ve post-komünist şimdiyi daha eski bir tarihin örgüsü içine koyar, ulusal repertuara sahip büyük operaların göz önüne serdiği bir örgünün. Fakat bununla birlikte bu duraklama Medvedkin'in

bir ikizini de oluşturur, bu duraklama "Aleksandr kurmacası"nın inşası içine temel bir iki levhalı resmi [*diptyque*] gizlice çizer.

Gerçekten de her şey bu iki figürün karşısındadır. Medvedkin hayatını, yüzyılını, bu yüzyılı ve Sovyet diyarını Marks'ın sözünün cisimleştiği yer ve zamana dönüştürme çabasıyla geçirdi. Medvedkin hayatını, yüzyılını, rejime ve rejimin şeflerine sadık olan ve bununla birlikte Sovyet halkının görmesine izin verilmemiş komünist filmler yapmakla geçirdi. Kolhozlara ve madenlere gitmek için, işçilerin yaşam koşullarını ve eserlerini ya da temsilcileriyle tartışmalarını filme çekmek ve eserlerini ve eksiklerini doğrudan gözler önüne sermek için sine-treni icat etti. Sine-tren fazlasıyla başarılı oldu: kimsesiz barakalara, ölü ağaçlı avlulara ve kâtip komitelerine ait şu bitimsiz görüntüler, araştırmacıların güçlükle bulabildiği arşivlere gömüldü çabucak. Medvedkin daha sonra *Mutluluk* filminin komik ve sürrealist canlılığını tarımsal kolektivizasyon politikasının hizmetine sunmuştu. Ancak yüksek mevkili kimselerin, papaların ve Rus çiftlik sahiplerinin gülünçleştirilmesi bu filmde, herhangi bir "hattı" görselleştirmek için gerçekleştirilen tüm kullanımların ötesine geçmektedir ve filmin dağıtımı yapılmamıştır. Medvedkin *Yeni Moskova*'da ise resmi şehirciliği övmüştür. Fakat bize yeni binaların yıkılışını ve Kurtarıcı İsa Katedrali'nin yeniden inşasını gösteren bir ters montajla mimarların aleyhine böyle eğlenmeyi hangi fikir aklına getirdi acaba? Sonuçta, film hemen yasaklandı. Böylece kendi filmlerinden vazgeçmesi, başkalarının filmlerini yapması gerekti, zamanın resmi çizgisini canlandırmak için, Stalin'in şanına düzenlenen kortejleri övmek için, Çin komünizmini kınamak ya da Çernobil'den hemen önce Sovyet ekolojisini methetmek için, kimsenin gerçekleştiremeyeceği filmleri yapması gerekti.

Ivan Kozlovzki yaşamını ve yüzyılı başka bir biçimde geçirdi. Çarların yönetimi altında zaten sevilmekte olan ve Stalin'in de avangard komünist müzisyenlere tercih ettiği Çaykovski müziğine şarkılar söyledi. Rimski-Korsakov ve Moussorgski müziğine şarkılar söyledi ve bilhassa da aile adı [*nom de famille*] Puşkin olan diğer Aleksandr'ın, Sovyet rejiminin de çok sevdiği bu şairin, o kusursuz Rus şairinin yapıtından hareketle bestelenen *Boris Godounov*'da şarkı söyledi. Öldürülen Çareviçin ve bizzat kendisi bir düzenbaz tarafından devrilen zalim gaspçının bu sembolik hikâyesinde, Masum rolünde şarkı söyledi ve bu masumun Rus halkını bekleyen zifiri karanlık geceye, ızdıraba ve açlığa ağladığı prophétique final sahnesinde şarkı söyledi. Yaşamını ve yüzyılını

çoktan ihanete uğramış tüm devrimleri bize gösteren ve sonsuza dek boyun eğmeye ve aldatılmaya mahkûm edilmiş bir halkın ızdırabını şakıyan bu XIX. yüzyıl masallarıyla yeniden oynamakla geçirdi. Ve bu hikâyeleri ve müzikleri komünist avangardın yapıtlarına tercih etmekten vazgeçmeyen komünist devlet görevlilerinin huzurunda yaptı bunu. Kameranın onun sessiz yüzü üzerinde durması Sovyet yüzyılında bir başka hayata ilişkin sinsi bir karşıt-imgeyi göz önüne sermekle kalmayacaktır. Bu duraklama iki miras arasındaki bir savaş olan bir hatıra kurmacasının içine kaydolacaktır: bir diğerine karşı bir XIX. yüzyıldan miras alan bir XX. yüzyıl. Fakat kuşkusuz bu iki "yüzyıl" birbirine dolanır ve birbirinin özgün metamorfozlarını, çelişkilerini ve tersyüz oluşlarını ortaya serer. Ve iki şarkıcı imgesi arasına, katedralde dua eden yaşlı adam ve Bolşoy sahnesinde Masumun deplorationu arasına, Marker sadece bir başka papalar hikâyesi yerleştirmekle kalmaz –*Bonheur*'ün güçlü bir biçimde papaz sınıfına karşıt sekansları– fakat yüzyılların, insanların ve "dinlerin" bir başka karşılaşmasını da yerleştirir: bu kızıl süvari sınıfının hatırasını yerleştirir. Bu kızıl süvaride Medvedkin Budyonni kazaklarının safları içinde bir Yahudi olan Isaac Babel'e eşlik etmişti. Isaac Babel sonra kurşuna dizilmiştir.

Bir komünist yönetmenin yaşamı ile komünist yüzyılın ve ülkenin yaşamı arasında bu şekilde kurgulanan özdeşlik çizgisel bir tarihten tümüyle başka bir şeydir, her ne kadar Aleksandr Medvedkin'e "mektuplar" biçimsel olarak kronolojik sırayı izlese de. Birinci mektup bize Çarlık dönemi Rusyasından bahseder, ikincisi Sovyetlerin ilk zamanlarından, üçüncüsü sine-tren efsanesiyle birlikte Medvedkin'in propagandacı faaliyetlerinden, dördüncüsü *The New Moscow* filminin yaşadığı talihsizlikler vasıtasıyla muzaffer Stalinizm döneminden, beşincisi Perestroyka döneminde Medvedkin'in ölümünden ve SSCB'nin sonundan. Fakat birinci mektup aslında tüm dönemleri bir araya getirmek suretiyle kronolojik düzeni daha baştan bozmuştur. Birinci mektup bir başka yaşam ve ölüm hikâyesi hazırlamıştır ki, altıncı mektup 1939 yılında büyük Stalinci şenlikleri *Flourishing Youth* adıyla filme çeken Aleksandr Medvedkin'in gerçek ölüm, hakiki ölüm görüntülerini sunmak suretiyle bu hikâyeyi açık hale getirecektir. Film böylelikle gerçek bir ölüm ve sembolik bir ölüm arasındaki aralık içinde inşa edilir. Ve kendi epizodlarının her birinden özel bir zaman karışımı meydana getirir. Hatıranın ve kurmacanın bu çoğullaştırılmasına zaten başlığın çok anlamlılığı işaret etmektedir. Zira tek bir ad altında en az dört Aleksandr var. Medvedkin'in mezarına yapılan ziyaret bir kalabalığın sunduğu gösteriyle yolundan saptırılır. Bu kalabalık eriyen çamu-

run içinde daha ünlü bir Aleksandr'ın, Çar III. Aleksandr'ın mezarını çiçeklerle örtmek üzere toplaşmaktadır. Fakat bu görüntü, Moskova ya da Kiev dini törenlerindeki gibi, yalnızca Rimbaud şiirindeki "Toplum! Her şey yeniden kuruldu" ifadesinin görsel eşdeğeri değildir. İki mezarın ilişkisi toprağa gömülen umudun ve eski dünyanın intikamının basit bir eş anlamlısı değildir. Bu ilişki baştan itibaren filmin anlatısal yapısını şifreler. Bu ilişki Çarlık Rusyasından devrime ve devrimin bozulmasından geçmiş değerlerin yeniden kurulmasına çizgisel bir geçiş oluşturmaz. Bu ilişki üç Rusyayı bizim şimdiki zamanımız içine birarada yerleştirir: II. Nikolay'ın Rusyası, Sovyetler Rusyası, günümüz Rusyası. Üç Rusya aynı zamanda görüntünün de üç çağına karşılık gelir: küçüklerin önünde büyüklerin ruhsuz geçit töreninin ve fotoğrafın Çarlık Rusyası; görüntüler savaşının ve sinemanın Sovyet Rusyası; video ve televizyonun çağdaş Rusyası.

Filmin ilk görüntülerinden birinin zaten işaret ettiği şey de budur. Söz konusu görüntü bize 1913 Petersbourg'unda halka soylular geçerken şapkalarını çıkarmalarını buyuran bir subayın hükümran jestlerini gösteriyordu. Marker'in "yoksullara zenginleri selamlamalarını buyuran bu kaba adamı" unutmamamızı isterken, bize ne söylediğini iyi anlamak gerekir: burada Sovyet Devrimini dün meşrulaştırmış olan ve bugün ise "mazur gösterebilecek" olan bir baskı imgesini metaforik olarak hatırlatmak değildir söz konusu olan. Söz konusu olan tam olarak şudur: küçüklerin karşısında geçit töreni yapan büyüklerin bu görüntüsünü unutmamak, bu görüntüyü karşıt-görüntüsünün yanına koymak ki, bu karşıt-görüntü büyük oldukları beyan edilen küçüklerin –lise öğrencilerinin, çocukların, kolhozcuların– resmi tribündeki "yoldaşların" önünde yaptıkları büyük sovyetik geçit törenlerinin görüntüsüdür. Marker basitçe kurulu zamansal sistemlerin yani basit kronolojik düzenin ya da klasik flash-back anlatının düzenini bozmakla uğraşmaz. Anlatısal yapı, yüzyılın iki hikâyesinin birbirine sarmalanmış bir ilişkisiden oluşan bir hatırayı şimdinin içinde inşa eder. Masumu öven Ivan Kozlovzki imgesi içinde, üçüncü Aleksandr ile, yani Aleksandr Sergeyeviç Puşkin ile karşılaşmanın açıkça ortaya koyduğu şey budur. Fakat Aleksandr öte yandan ve her şeyden önce eşsiz fatihin, yani antik Yunanistan'a boyun eğdirerek kendi sınırlarını üzerinde insanların yaşadığı toprakların hudutlarına dek genişleten ve tarihsel ölümsüzlüğünü tesis eden şu Makedonyalı prensin de adıdır. Dolayısıyla Aleksandr bin yıllarca mezarı bulunmaya çalışılmış ama bulunamamış olan bu meşhur ölünün de adıdır: bir

"Aleksandr adı" ki, bu âlimane eş adlılar hikâyesine tamamlanamayışını verir ve şiir-mezarı belki de daima alegorisi olduğu bir boş mezara gönderir.

Böylelikle talihin ve talihsizliğin, bilgisizliğin ve bilginin bir insanın yaşamını Sovyet efsanesine ve felaketine bağlayan "klasik" hikâyesi bu anlatının "romantik" formunu alır. Bu anlatı Mandelstam'ın devrimin şafağında yazdığı şiirler gibi "zamanın kara toprağını" ters yüz eder. "Kilden yüzyıl"ımızı geçmiş yüzyılın kötü etkilerinden kurtarmak, ona tarihsel iskeletini vermek, hatırlanacağı gibi Mandelstam'ın büyük meşgalesiydi. Şiirlerinin anlatısal yapısında Sovyet zamanının ve Grek mitolojisinin, Kış Sarayı'nın alınmasının ve Troya'nın alınmasının birbiri içine geçirilişine kılavuzluk eden şey budur.[2] Marker'in "mezarının" yapısı daha karmaşıktır, ancak bunun nedeni sadece sinemanın şiirin araçlarından farklı anlamlandırma araçlarına sahip olması değildir. Bunun nedeni sinemanın özgün tarihselliğinde yatar. Sinema romantik poetika tarafından önceden-biçimlendirilmiş olarak romantik poetikadan doğmuş bir sanattır: bir hatırayı farklılaşmış zamansallıkların ve heterojen görüntü rejimlerinin birbiri içine geçişi olarak inşa etmeyi sağlayan bu anlanlandırma formu metamorfozlarına son derece uygun bir sanattır. Fakat sinema ayrıca sanatsal, teknik ve sosyal doğası bakımından da modern zamanların bilfiil bir metaforudur. Sinema XIX. yüzyılın bir mirasıdır, XIX. yüzyılla XX. yüzyılın bir ilişkisidir, yüzyılla yüzyılın bu iki ilişkisini, bahsettiğim bu iki mirası bir araya getirmeye yöneliktir: Marx'ın yüzyılını Lenin'in yüzyılı içinde; Puşkin'in ve Dostoyevski'nin yüzyılını Stalin'in yüzyılı içinde. Bir yandan sinema, prensibi (bilinçli düşüncenin ve bilinçsiz algının birliği) ilk halka açık projeksiyonlardan yüz yıl önce Schelling'in *Transandantal İdealizm Sistemi*'nin son bölümünde düşünülmüş olan sanattır. Diğer yandan ise bir bilimsel ve teknik araştırma yüzyılının sonucudur ki, bu araştırmalar insan gözünden saklanan hareketlerin ışık yoluyla kaydı sayesinde, eğlendirici bilimin ilüzyonlarının ötesine geçmek arzusundaydılar. Étienne Marey zamanında sinema, bilimsel sosyalizm çağının çağdaşları olan bir bilimsel hakikat araştırmasının ve bir insan biliminin aracıydı. Aleksandr Medvedkin'in doğduğu çağda ise yeni bir popüler eğlence ve ilüzyon endüstrisinin içinde amacını bulmuş gibi görünebilirdi. Fakat insanın çağına eriştiği zaman, bilimin gücü ve görüntünün gücü, bizzat yeni insanın, komünist ve elektrikli insanın gücü olarak yeniden bir araya geldi: komünist çünkü elektrikli; elektrikli çünkü komünist. Işığın

2 Bkz. J. Rancière, "De Wordsworth à Mandelstam: les transports de la liberté", in *La Chair des mots*, Paris, Galilée, 1998.

yazısı aynı zamanda hem pratik araç ve hem de ilüzyonun gücü, bilimin gücü ve halkın gücü arasındaki ideal metafor haline geldi.

Özetle sinema komünist sanattı, o bilim ve ütopya arasındaki özdeşliğin sanatıydı. Ve 1920'li yıllarda yalnızca Vertov'un ve Eisenstein'in, Medvedkin'in ve Dovjenko'nun devrimci Moskovasında değil fakat ışık ve hareket kombinasyonlarının eski insanın düşünce ve tutumlarını defettiği o Canudo'nun, Delluc'ün ya da Epstein'ın estetik düşkünü Paris'indeydi. Sinema, XIX. yüzyılın sonucuydu ve XX. yüzyıldaki kırılmayı o temellendirecekti. Sinema ışığın krallığı haline gelmeye çağrılmış bu gölgeler krallığıydı, demir yolu gibi ve demir yoluyla birlikte bizzat Devrimin hareketiyle özdeşleşecek olan hareketin yazısıydı. Öyleyse *Son Bolşevik* sinemanın sovyetizmle bu çifte ilişkisinin sinematografik tarihidir: yönetmenlerinin yazgısı aracılığıyla, onların yaptıkları filmler aracılığıyla, onların yapmadıkları filmler aracılığıyla, yapmaya mecbur kalmış oldukları filmler aracılığıyla Sovyet yüzyılının tarihini oluşturmak mümkündür, yalnızca yönetmenler ortak yazgıya tanıklık ettikleri için değil, fakat sanat olarak sinema tam da Sovyetizmde politik olarak bedenlenmiş olan bir tarih fikrinin ve bir yüzyıl fikrinin metaforu ya da şifresi olduğu için de. Marker'ın önermesi Godard'ın *Histoire(s) du cinéma*'sının [Sinema Tarihi(leri)/Hikâyesi(leri)] önermesine kendi tarzında karşılık gelir. Bu önermeler bize yüzyılımızın tarihini [hikâyesini] tarih aracılığıyla değil fakat sinemanın *tarihleri* [*hikâyeleri*] ya da *kimi tarihleri* [*hikâyeleri*] aracılığıyla okumayı önermektedir ve sinema yalnızca yüzyılın çağdaşı değil fakat bizzat yüzyılın "fikrinin" parçasıdır. Bu önermeler Sovyetik rüya fabrikası ve Hollywood rüya fabrikası arasındaki akrabalığı aynada okumayı, devlet Marksizminin ve endüstriyel sinemanın içinde yüzyılların iki mirası arasındaki aynı çatışma konusunu düşünmeyi önerir. Ve kuşkusuz yöntemleri farklıdır. Godard kara tahtanın güçlerini ve resimsel kolajın güçlerini perde üzerinde özdeş kılmak için ve "şiirin şiirine" yeni bir form vermek için videografik yazıya özgü kaynakları kullanır. Enformasyona adanmış makineyi çılgına çevirerek görüntünün satürasyonuyla ve görüntüler arasındaki zigzagla iş görür. Aynı "görsel-işitsel" birliğin içinde bir ilk filmin görüntüsünü, bir ikinciden alınan bir diğer görüntüyü, bir üçüncünün müziğini, bir dördüncüden gelen bir sesi, bir beşinciden alınan mektupları üst üste bindirir. Bu sarılımı resimden gelen görüntülerle karmaşıklaştırır ve şimdinin içindeki bir yorumla sivriltir. Her bir görüntüyü ve görüntüler bileşimini çoğul yönlere açılan bir pistler oyunu olarak sunar. Belirsiz titreşimlerin ve bağlantıların virtüel bir uzamını oluşturur.

Marker, diyalektik biçimde iş görür: görüntü dizileri (tanıklıklar, arşiv belgeleri, Sovyet sinemasının klasikleri, propaganda filmleri, opera sahneleri, virtüel görüntüler...) oluşturur ve tam olarak sinematografik montaj ilkelerine göre sinematografik "gölgeler krallığı" ve ütopik "gölgeler krallığı" arasında özel ilişki anları belirlemek üzere onları düzenler. Marker hatıranın kesimlenişini, Godard'ın düz yüzeyinin karşısına çıkarır. Fakat aynı zamanda Godard gibi, ancak aslında ondan daha da fazla, şu göze çarpan paradoksa da boyun eğer: onu "kendiliklerinden konuşan" görüntülerin ve sinemayı üst-dil ve "şiirin şiiri" olarak inşa eden görüntü dizilerinin birbirleri içine geçişlerinin "söyledikleri" şeyi, yorumun sesiyle amirane bir şekilde sivriltmeye mecbur eden bir paradokstur söz konusu olan.

Aslında bu, belgesel kurmacanın ve onun vasıtasıyla da genel olarak sinematografik kurmacanın sorunudur. Sinemanın ilk ütopyası bedenlerin hareketine uymak bakımından sözcüklerin dilinden daha uygun olan bir dile –sentaks, mimari ya da senfoni– dair ütopyaydı. Bu ütopya sesli sinema altında olduğu gibi sessiz sinema altında da bu konuşan kapasitenin sınırlarıyla ve "eski" dilin tüm geri dönüşleriyle yüz yüze gelmeyi sürdürmüştür. Ve "belgesel" sinema daima "sinema-hakikat"in, montajın diyalektik turlarının ve efendinin sesinin emperyalizminin ikircimleri arasında esir alınmıştır. Efendinin sesi genellikle *dış* sestir; heterojen görüntülerin birbirlerine eklemlenişlerini melodik devamlılığıyla katmerler ya da görüntülerin mevcudiyetlerinde veya zarif arabesklerinde okunması gereken anlamı adım adım vurgular. Diyalektikçi pedagog Marker ya hafızamızın unutmaya yöneldiği ya da düşüncemizin kavramsallaştırmaya isyan ettiği bir şeyin "bizzat kendi" görüntüsü tarafından sağlanan apaçıklığını ya da tam tersine kendi başına bırakılmış görüntünün ikircimliğini veya anlamsızlığını ve o görüntünün olası okurlarının ona açıklık kazandırma zorunluluğunu bizim için vurgulamazlık etmez genellikle. *Son Bolşevik* bir hatıra kurmacasıdır; komünizmin ve sinemanın birbirine geçmiş bir hatırası. Fakat sanatın araçlarıyla inşa edilen bu hatıra kurmacası "hatıra üzerine ders"ten, hatıra görevi üzerine bir dersten ayrı tutulamaz. Bu hatıra, bize bu görüntüyü unutmamamız gerektiğini söyleyen, onu bu diğer görüntüyle birlikte yeniden okumamız gerektiğini, ona daha yakından bakmamız gerektiğini, bize okumak için sunduğu şeyi yeniden okumamız gerektiğini söyleyen bu ses tarafından sürekli olarak vurgulanır. Yönetmen bize *Potemkin Zırhlısı*'nın planlarının ve aynı merdivenleri aynı zamanda hem daha yavaşça *hem de* daha hızlıca inen günümüz yayalarına ilişkin planların birbirini izleyen

montajıyla, Eisenstein'ın marifetini görsel olarak göz önüne serer, ancak bundan evvel de zaten bu gözler önüne seriş profesörün açıklamasıyla öncelenmiş, zaten fazlasıyla gerçekleştirilmiştir. Fakat buna karşın, bu yorum olmadan bu göz önüne serişi okumak çok zor olurdu. "Belgesel", anlamı garantilemek suretiyle görüntüyü zayıflatan bir sesin otoritesiyle konuşmak zorunda olan görüntünün ya da bir görüntüler montajının bu göndermesiyle oynamaya son vermez. Kuşkusuz bu gerilim, belgesel tarihsel kurmacanın bizzat kendi tarihinin gücü hakkındaki bir sinema filmiyle özdeşleşmiş olduğu yerde maksimuma ulaşmaktadır. Ve ölüye gönderilen "mektup" kurmacası burada bu eşsiz otoriteyi yorumcunun sesine vermenin aracıdır.

Fakat mesele basitçe pedagoji ve sanat arasındaki zor ilişkiye dair bir mesele değil. Mesele sinemanın ait olduğu bu romantik poetikanın tam da merkeziyle ilgili, sessiz şeylere verilen söz gücünün ve yapıta verilen öz-düşünüm gücünün birleşmesiyle ilgili. *Estetik Dersleri*'nde Hegel'in bu iddiaya radikal bir biçimde nasıl itiraz ettiğini biliyoruz. Onun için formun gücü, yapıta özgü "kendinin-dışındaki-düşünce"nin gücü, kavramsal düşünceye, "kendindeki-düşünce"ye has öz-düşünüm gücüyle çelişik idi. Birini diğeriyle özdeşleştirme arzusu yapıtı yalnızca bir virtüözlüğün, bireysel bir imzanın gösterilmesine götürür ya da form ve anlam arasındaki sonsuz sembolist oyuna gönderir ki, orada biri diğerinin yankısı olmadan asla varolamaz. Sinemanın kendini sinemanın sineması olarak verdiği ve bu sinemanın sinemasını bir yüzyılın okumasıyla özdeşleştirdiği yerde, Godard'ın stiline damgasını vuran sonsuz imgeler ve sesler, formlar ve anlamlar ile Marker'ın tarzını damgalayan yorumlayan sesin gücü arasında kapalı kalma riski söz konusudur. Marker'ın son filmleri açıkça, bu açmazın bilincini ve ondan kaçma arzusunu gösterir. *Level Five* eşsiz bir biçimde buna tanıklık etmektedir. Okinawa savaşı ve şu korkunç kolektif intihar (ki Japon fatihler Okinawa'nın sömürgeleştirilmiş insanlarını intihar yoluyla Japon onurunu taklit etmeye mecbur bırakmışlardır) etrafında bir hatıra kurmacası oluşturmak için Marker, belgesel yapıta özgü dengeyi kasten bozmuştur. Her şeyden önce, montajın diyalektik ilkelerine göre yüz yüze gelinen geçmişe ait görüntüleri, günümüze ait görüntüleri ya da mülakat yapılan kişilerin seslerini bir video oyunu tarzında üretme itinasını bilgisayara emanet etmiştir. Marker, bu bilgisayardan bir kurmaca karakter meydana getirmiştir: hatıra, mezar ve oyun tahtası (ki bu oyun tahtası video oyununun kaynaklarını Japon generallerin stratejisiyle ve Go oyununun stratejisiyle ilişkiye sokmayı sağlamaktadır). Fakat Go oyunu bir filmin, *Geçen sene Marienbad*'da filminin

amblemidir de ve filmin yönetmeni Alain Resnais *Gece ve Sis* "belgesel"inin ve *Hiroşima Sevgilim* "kurmacası"nın yönetmenidir ayrıca. Ve *Level Five* bir biçimde *Hiroşima Sevgilim*'in bilgisayar çağındaki yeniden yapımıdır. İki âşık çiftinin yerini bir tek çift alır: bilgisayarın ve onun aracılığıyla kayıp aşığıyla diyalog kuran kadının oluşturduğu çift. Fakat bu kurmacada âşık tümüyle özel bir statüye sahiptir. Bir yandan o poetik bir işlevin kurmacalaştırılmasından başka bir şey değildir: yorumlayan sesin kurmacalaştırılması. Genellikle eril ve buyurgan olan bu *dış* ses burada temsil edilmiştir, kurmacalaştırılmıştır ve kadınlaştırılmıştır. Fakat çok özel bir usule göre öyledir: "kahraman", Laura, Preminger'in filminin kahramanı olan adaşının canlı bir yaratık haline gelmek üzere tablosundan çıktığı gibi sinematografik kurmacadan çıkar. Ayrıca *Laura*'nın ününün şu ilk cümleye bağlı olduğunu da biliyoruz: "Laura'nın öldüğü öğleden sonrayı asla unutmayacağım", ki bu söz ters çevirme yoluyla bir ölünün yaşayan bir kişi hakkındaki sözü olarak ortaya çıkacaktır.

Böylece hatıra kurmacası kendini sonsuza dek katmerler ve belgesel ise hiç olmadığı kadar çok, "sanatın sonunu"na ilişkin tüm açmazı ortadan kaldıran romantik bir poetikanın yerine getirilmesi olarak ortaya çıkar. Yüzyılın ve tarihin en canavarca suçlarından birinin hatırası *Level Five*'ta kurmacanın kurmacasının bir kurmacasıyla özdeşleşir. Fakat anlamın bu kurmacasal çoğaltımı görüntünün maddi bir yoksullaşmasına karşılık geliyor gibidir. Sentez görüntüsüne özgü aurasız gerçekdışılık, filmin bir araya getirdiği muhtelif kaynağa sahip görüntülere bağlanır. Ve kurmaca ve anlam seviyelerinin çoğaltılması, yerini videografik uzamın yavanlığında bulur. "Konuşan görüntüler" ve onları konuşturan sözcükler arasındaki gerilim, sonuçta görüntünün fikri ve görüntülenen madde arasındaki gerilim olarak ortaya çıkar. Videonun silahlarıyla Godard, Marker'ın tam tersini yapar: sözcüklerin ve görüntülerin şen keşmekeşini ikonun şanına doğru götürür. Yüzyılın kurmacalarının fragmanlarını bir araya getirmek suretiyle, resimsel figürlerin mirasçıları olan sinematografik gölgelerin –ruhsal ve plastik– krallığını sonsuzlaştırır. Enstalasyon sanatına yakın olan Marker'da ise, tam tersine gölgeler krallığının maddi ihtişamının zararına olacak şekilde onaylanan şey birleştirme ve ayrılma işlemi olarak görüntüdür. Böylelikle "şiirin şiiri", bir yüzyılın bilançoları çağında ve görüntülere ilişkin teknik devrimler çağında, birbirine çok yakın ve radikal olarak karşıt iki figür bulur. Bir mezara karşı bir başka mezar; bir şiire karşı bir başka şiir.[3]

3 Centre Georges Pompidou'da bir BPI programlaması çerçevesinde, bu filme ve belgesel kurmacaya karşı bende ilgi uyandırmış olan Sylvie Astric'e teşekkür ederim.

KISSADAN HİSSESİ OLMAYAN BİR MASAL: GODARD, SİNEMA, TARİHLER [HİKÂYELER]

Histoire(s) du cinéma [*Sinema Tarihi(leri)/Hikâyesi(leri)*]: Godard'ın yapıtının çift anlamlı ve değişken uzanımlı başlığı, içinde şu şekilde özetlenebilecek olan bir tezin sunulduğu karmaşık sanatsal düzeneği kesin olarak özetlemektedir: sinemanın tarihi [hikâyesi] sinemanın yüzyılının tarihiyle [hikâyesiyle] gerçekleştirilememiş bir randevunun tarihidir [hikâyesidir]. Eğer bu randevu gerçekleştirilememişse, bunun nedeni sinemanın kendi tarihini [hikâyesini], görüntülerinin virtüaliteye taşıdığı tarihleri [hikâyeleri] ihmal etmiş olmasıdır. Ve eğer sinema onları ihmal ettiyse, bunun nedeni de resimsel gelenekten miras alınan kendi görüntülerinin özgün gücünü ihmal etmiş olması, onları entrika ve karakterlerin edebi geleneğinden miras alınmış olan senaryoların ona önerdikleri "hikâyelere" [tarihlere] tabi kılmış olmasıdır. Bu tez böylelikle iki tür "hikâyeyi" [tarihi] birbirine karşıtlaştırır: gerçek hikâyeler [tarihler] (ki bunlarda endüstri kolektif tahayyülü paraya çevirmek için sinema görüntülerini birbirine eklemlemektedir) ve bu görüntülerin taşıdığı virtüel hikâyeler [tarihler]. Dolayısıyla, *Histoire(s) du cinéma* yüzyıla ait filmlerin taşıdığı bu hikâyeleri [tarihleri] göstermeye yönelir ki, bunlar yönetmenlerin görüntülerin "yaşamını" metne içkin olan "ölüme" tâbi kılmak suretiyle gücünü ellerinden kaçırdıkları hikâyelerdir [tarihlerdir]. Onların yaptıkları filmlerle birlikte Godard onların yapmadıkları filmleri yapar. Bu ise ikili bir çalışmayı gerektirir: bir yandan söz konusu yönetmenlerin hikâyelere tabi kıldıkları görüntüleri anlattıkları hikâyelerden çekip çıkarır, diğer yandan bu görüntüleri başka hikâyelere eklemler. İfade edilişi kolay olan bu proje görüntü ve hikâye [tarih] kavramlarını eşsiz biçimde karmaşıklaştıran kimi operasyonlar gerektirir

ki, orada kendisini ve çağını inceleyen bir sinema tezi nihayetinde hareketli görüntüler sanatının radikal bir masumiyetinin gösterilmesine dönüşür.

Başlangıçla başlayalım. Godard serisinin başlangıcıyla değil, ama Godard'ın girişiminin prensibi ile. *Le Contrôle de l'univers* başlıklı kısımda, Paul Valéry'nin *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*'ye hürmeten "Introduction à la méthode d'Alfred Hitchcock" alt başlığıyla ayrılmış olan epizodu değerlendirelim. Bu epizod Godard'ın temel tezini göstermeye yönelir: görüntülerin entrikalar karşısındaki önceliği. Godard bizi şuna tanıklık etmeye çağırır: "Joan Fontaine'in neden falezin kenarına eğildiğini ve Joel McCrea'nın Hollanda'ya ne yapmaya gittiğini unuttuk. Montgomery Clift'in neden sonsuz bir sessizliğe kapıldığını ve Janet Leigh'ın Bates Motel'de neden durduğunu ve Teresa Wright'ın neden hâlâ Charlie Amca'ya âşık olduğunu unuttuk. Henry Fonda'nın neden tümüyle suçlu olmadığını ve tam olarak neden Amerikan hükümetinin Ingrid Bergman'ı neden davet ettiğini unuttuk. Fakat bir el çantasını hatırlıyoruz. Fakat çöldeki bir otokarı hatırlıyoruz. Bir bardak sütü, bir değirmenin kanatlarını, bir saç fırçasını hatırlıyoruz. Dizilmiş şişeleri, gözlüğü, bir müzik parçasını, bir anahtar demetini hatırlıyoruz, çünkü Alfred Hitchcock onlarla birlikte ve onlar vasıtasıyla, İskender'in, Jül Sezar'ın, Napoléon'un başarısız olduğu yerde, evrenin kontrolünü ele geçirmeyibaşarıyor."[4]

Godard bize Hitchcock sinemasının, gücü içlerine eklemlendikleri hikâyelere [tarihlere] kayıtsız olan görüntülerden oluştuğunu söylüyor. Aklımızda yalnızca şunlar kalıyor: *Soupçons*'da Cary Grant'ın Joan Fontaine'e getirdiği bir bardak süt, fakat karakterin karısının hayat sigortasını elde ederek çözmeyi düşündüğü para problemleri değil; *Le Faux Coupable*'da çıldırmış eşi oynayan Vera Miles'in brandi ettiği fırça, fakat Vera Miles'in kocasının (ki kocasını Henry Fonda oynamaktadır) tutuklanmasına yol açan kafa karışıklığı değil; *Les Enchaînés*'de Pommard şişelerinin yakın plandaki düşüşü ya da *Correspondant 17*'de rüzgâr değirmeninin kanatları, fakat Cary Grant'ın ve Ingmar Bergman'ın ya da Joel McCrea'nın oynadığı karakterlerin dâhil oldukları Alman karşıtı casusluk hikâyeleri değil.[5] Argüman bu şekilde ele alındığında kolayca çürütüle-

4 *Histoire(s) du cinéma*'nın yazılı metnine göre alıntılıyorum, Paris, Gallimard, 1998, t.4, s.78-85.

5 Godard'ın diğer anıştırmaları hakkında hafızaları tazelemek için hatırlatırsak, Montgomery Clift *La Loi du silence*'da bir rahibi oynamaktadır. Bu rahip bir cinayetle suçlanmakta, cinayetin gerçek suçlusunun kim olduğunu bildiği

bilir görünüyor. Çok açık ki, bu argüman birbirinden ayrılamaz olan şeyleri ayırıyor. Eğer *Enchaînés*'lerin Pommard şişelerini hatırlıyorsak, bu onların resimsel özellikleri nedeniyle değildir, her şeyi anlatısal durumda tutan duygusal bir yük nedeniyledir. Eğer yakın plandaki düşüş ve titrek ışık bizi ilgilendiriyorsa, bunun nedeni bu şişelerin Alicia [Ingrid Bergman] ve Devlin'in [Cary Grant] aradığı uranyumu içermesidir ve bunun nedeni onlar mahzeni karıştırdıkları esnada yukarıda resepsiyonda şampanyanın tükeniyor olmasıdır ve az sonra nazilerin ajanı olan Alicia'nın kocası Sebastian'ın [Claude Rains] aşağıya inecek olması, şişelerin düşmesine yol açacak olması ve mahzenin anahtarını karısının ondan aşırdığını farkedecek olmasıdır. Ve anılan görüntülerin her biri için durum aynıdır: nesnelere önemini veren şey anlatısal durumdur. Dolayısıyla argümanı çürütmek kolay görünüyor. Fakat Godard argümanın karşısına argümanla çıkmıyor, görüntüleri görüntülere karşıtlaştırıyor. Dolayısıyla film bu söylemi korumak suretiyle Hitchcock'un görüntüleriyle birlikte oluşturulan başka görüntüleri bize sunuyor: süt bardağı, anahtarlar, gözlükler ya da şarap şişeleri orada karanlıklarla birbirinden ayrılmış olarak ortaya çıkıyor, yorumun geçerken anıştırdığı Cézanne'ın şu elmalarına benzeyen birçok ikon gibi, birçok şeyin sureti gibi: resimsel mevcudiyetin ışığında her şeyin bir (yeniden) doğuşunun birçok tanığı gibi.

Dolayısıyla görüntüleri anlatısal zincirlenmelerinden kolayca ayırmak söz konusu değildir. Onların görüntü yapısını dönüştürmek söz konusudur. Örneğin *Soupçons*'larda süt bardağını görüyoruz. Hitchcock'un filminde o, iki karşıt heyecanın yoğunlaşmasıdır. O, eşinin ölümcül niyetlerini öğrenen Lina'nın [Joan Fontaine] kaygısının nesnesidir. Odasında gördüğümüz genç kadının tutumu, katı ve karanlık bir hol üzerindeki açık bir kapının suç saatini gös-

---

halde itiraf sırrı nedeniyle onu açıklayamamaktadır. *Psycho*'da Marion (Janet Leigh) tarafından çalınan para el çantasının içindedir, Marion talihsizlikle Bates Motel'de mola verir ve orada Norman Bates (Anthony Perkins) tarafından öldürülür. Teresa Wright *L'Ombre d'un doute*'da genç Charlie rolünde oynamaktadır ve aynı adı taşıyan kadın katili amcasına (Joseph Cotten) aşıktır. Çöldeki otokar, *La Mort aux trousses*'da düşmanları tarafından tuzağa çekilen Roger Thornhill'in (Cary Grant) beklediği şeydir. *L'Inconnu du Nord-Express*'de, Bruno (Robert Walker) tarafından Miriam Haines'ın öldürülmesi gözlüklerinde yansır. Son olarak, müzik parçası Albert Hall'deki bir konser esnasında bir diplomatın öldürülmesinin programlandığı *L'Homme qui en savait trop*'daki gerilime aittir.

teren bir saat kadranı üzerine çizdiği beyaz ışığın oku, Lina'nın iç sıkıntısının yoğunluğunu bizimle paylaştırır. Fakat bizim için o aynı zamanda başka bir şeydir de. Aslında kendisini küçük bir görsel bilmece gibi sunar. Orada, Cary Grant'ın ince uzun gövdesi üzerinde parıldayan ve merdivenin yükselişiyle ve alanın daralışıyla yavaşça büyüyen şu ışıklı beyaz noktayı görürüz. Bu küçük beyaz nokta, duvarlardaki ışıklarla ve merdiven rampasının parmaklıklarıyla ayrılmış haldeki beyaz, gri ya da siyah yüzeylerin oyununa kaydolur. Cary Grant her zamanki aldırışsızlığıyla, yavaşlatılmış bir vals ritmiyle merdivenleri çıkar. Tam olarak görüntü adı verilebilecek olan şey, çift etkiye sahip bu tertibattır: bir yandan bize kadın karakterle paylaştırdığı kaygıyı somutlaştırır ve görsel gerilimi kurmacasal gerilimle uyumlu hale getirir. Diğer yandan onları birbirinden ayırır: merdivenden çıkışın sakinliği ve soyut gölge ve ışık oyunları görsel muammayı dönüştürür. Kadın karakterle birlikte bardakta zehir olup olmadığını soran seyirciye, meraklı kaygıyı yatıştıran bir başka soruyla cevap verir: *Zehir olup olmadığını kendinize soruyor musunuz gerçekten? Gerçekten orada zehir olduğunu düşünüyor musunuz?* Böylece seyirciyi kadın karakterin hissinden uzaklaştırmak suretiyle yönetmenin oyunu içine sokar. Bu çifte etkinin genellikle her yöne çekilen ama burada tam da yerinde olan bir adı vardır: Aristoteles'ten beri onun adı tutkulardan arındırma, dramatik tutkudan, korkudan arındırmadır. Bu aynı zamanda özdeşleştirici ve arındırılmış olarak, kaygının içinden geçen ve ondan kurtulan bilme oyunu halinde hafifletilmiş olarak ortaya çıkarılmıştır. Hitchcock'da görüntü Aristotelesçi dramaturjinin unsurudur. Kaygının taşıyıcısıdır ve taşıdığı kaygıdan arındırmanın aracıdır. Hitchcock filmi temsili geleneğe örneksel biçimde tabidir. Hitchcock filmi bir görsel eylemler düzenlemesidir ki, bu düzenleme bilgi ve bilgisizlik ilişkisi vasıtasıyla zevk ve ızdırabın hareketli ilişkisi üzerinde oynamak suretiyle bir duyusallık üzerinde iş gören bir düzenlemedir.

Öyleyse bu filmlerin görüntüleri operasyonlardır, hipotezlerin yönlenişine ve duygulanımların manipülasyonuna katkı sunan birimlerdir. Ayrıca, sesli arka planda, Hitchcock'un sesini duyarız, bu ses seyircinin duygulanımlarının manipülasyonunu akla getirir. Fakat bu ses başka bir ses tarafından kaplanır, bu ses ise onun yerine görüntüleri yerleştiren Godard'ın sesidir. "Méthode d'Alfred Hitchcock" bu görüntüleri tam karşıtlarına dönüştürür: yani görsel birimlere, ki bu birimlerin üzerlerinde şeylerin sureti tıpkı Kurtarıcının Véronique'in örtüsü üzerindeki yüzü gibi basılır. Bu birimler, damgasını ta-

şıdıkları şeylerle ve birlikte özel bir sensoryum, bir ifade edicilikler-arasılık dünyası oluşturdukları tüm diğer görüntülerle, çifte bir ilişki içinde tutulan birimlerdir. Bunun için görüntüleri anlatısal bağlamlarından ayırmak ve onları yeniden birbirlerine bağlamak yeterli değildir. Çünkü biçip-kesme ve kolaj her zaman ters bir etki üretir. Dziga Vertov'tan bu yana onlar, kendilerindeki sinematografik görüntülerin yalnızca onları birbirlerine eklemleyen montaj işlemi yoluyla hayat kazanan atıl selüloid parçalar olduklarını göstermektedirler. Dolayısıyla Hitchcock'un duygulanım-taşıyan imgelerini şeylerin kökensel mevcudiyetinin ikonlarına dönüştüren montaj bir anti-montaj olmalıdır, parçalamanın yapaycı mantığını tersine çeviren birleştirici bir montaj olmalıdır. Bu anti-montaj dört işlemden oluşmaktadır. Her şeyden önce görüntüler siyah görüntüler tarafından birbirlerinden ayrılmışlardır, dolayısıyla birbirlerinden izole edilmişlerdir, fakat özellikle de *kendi* dünyaları içinde hep birlikte izole edilmişlerdir, her biri o dünyaya tanıklık etmek üzere sırası geldiğinde ortaya çıkıyor gibi görünen görüntülerin bir *arka-dünyası* içinde. Daha sonra sözcük ve görüntü arasındaki örtüşmezlik gelir ki, o da sıradan olanın altüst edilmesiyle iş görür. Bize bir filmin görüntüleri gösterilir, ama metin bize bir başka filmden bahseder. Genellikle eleştirel bağsızlaşmanın bir üreticisi olan bu mesafe, burada tam karşıtını meydana getirir: yani onların aynı görüntüler dünyasına bütünsel ortak ait olduklarını ortaya koyar. Ses de kendi bakımından bu dünyaya kendi homojenliğini ve derinliğini verir. Nihayetinde üstüste bindirmeleriyle, ortaya çıkan, göz kırpan, tükenen, birbiri üstüne binen ya da birbirinde temellenen görüntüleriyle video montajı, kökensel bir sensoryumun, bir görüntüler dünyasının temsilini tamamlar. Ki burada söz konusu görüntüler, tıpkı Ulyses'in çağrısıyla Homeros'ta ölülerin Cehennemin ve kanın içinden çıkmaları gibi, yönetmenin çağrısıyla çıkar gelirler. Hitchcock'un, gölgeler diyarından gelen mumyalanmış ikonu, burada göz alıcı bir biçimde "onların" görüntülerinin dünyasını barındırır. Ve *Vertigo*'nun sekoya ormanında, söz konusu ikon Kim Novak'ın karşısında James Stewart'ın yerini alır. İkame ediş, açıkça semboliktir. Filmin çekildiği romanın başlığını –*D'entre les morts*– hatırlatarak, senaryonun manipülasyonunu tersine çevirir. Filmin şeytani senaryosunda ataları tarafından ölüler krallığına çağrılan kadın teması, polis Scottie/James Stewart'ın bir aptal gibi kanmış olduğu suçun manipülasyonu için örtü hizmeti görür. Tam bir karşıt-manipülasyon, karakterleri ve yönetmenlerini fiilen gölgeler diyarından çıkan gölgeler haline dönüştürmek-

tedir. Video görüntüsü böylelikle, sinemayı bu diyarın içine yerleştirmek için, sinemanın kendisini bu diyarın içselliğine dönüştürmek için sinematografik görüntüyü senaryodan çekip çıkarır.

Bir filmin sürekliliğinden görsel fragmanların aşırılması, böylece tam da onun doğasını değiştirmenin bir yoludur, ondan temsilî usül üzerindeki anlatısal/duygusal stratejilere değil fakat kökensel bir sensoryuma ait birimler meydana getirmenin bir yoludur. Bu kökensel sensoryum ise Hitchcock görüntülerinin olay-dünyalarıdır. Bu olay-dünyaları tüm diğer filmlere ait olan, bir yüzyılın tüm diğer canlandırma formlarına ait olan –ve hem kendi aralarında hem de bir yüzyılın tüm olaylarıyla bitimsiz ilişkilere girebilecek olan– diğer bitimsiz olay-dünyalarıyla birlikte varolan olay-dünyalarıdır. Böylece her şey sanki Hitchcock'un görüntülerini kesip-biçen Godard değilmiş gibi olup biter. Her şey, sanki genel bir ifadeler-arası dünyada kendi başlarına zaten yaşamakta olan bu görüntüleri Hitchcock bir araya getirmiş gibi ve sanki Godard onları bir başka biçimde, doğalarına daha sadık bir biçimde bir araya getirmeye çalışmış gibi olup biter.

Fakat bu doğa tam olarak nedir? İşte müteakip kısmın bize göstereceği şey onun ne olduğudur. *Histoire(s) du cinéma*'da Hitchcock epizodunu takip eden kısım doğrudan doğruya sinemaya gösterilen bir hürmettir. Bu kısmın kompozisyonu örneksel olarak Godard'ın metodunu ortaya koymaktadır. Çoğu meşhur birkaç filmin örneğini sunduğu ekspresyonist ve fantastik gelenekten alınmış olan görsel fragmanlar, gözlerimizin önünde bir geçit töreni yapar: *Nosferatu, Operadaki Hayalet, Faust, Metropolis, Frankenstein'ın Oğlu*... Buna karşın onlara eşlik eden sesler bu canavarlık ve dehşet görüntülerini tam karşıtlarına dönüştürür: çocuk-kralı taşıyan Aziz Christophe halinde sunulan bir Frankenstein görüntüsüyle (*Frankenstein'ın Oğlu*) ve Merhametli Meryem Ana'nın giysisini giymiş olarak çocukları koruyan bir Brigitte Helm görüntüsüyle (*Metropolis*), bu filmlerden her biri yaşamın özsel safhalarını ve büyük çağlarını göstererek, insanlığın arketipal pozlarının ve kimi gündelik jestlerinin ortaya koyuluşuyla ifadelerini bulurlar. Ve sinema Alain Cuny'nin sesiyle yorumlandığı haliyle, bu temel jestlerin ansiklopedisi haline gelir: Tasasızlıktan kaygıya, başlangıçtaki sevgi dolu kayıttan sondaki müteredditfakat özsel forma, sinemaya hükmeden şey aynı merkezi güçtür. Bir formdan diğer forma, içeriden bu gücü takip ederiz, etrafı saran, bir şeyi aydınlatan, başka bir şeyi gizleyen, bir omzu, bir yüzü, kaldırılmış bir parmağı, açık bir pencereyi, bir alnı, bir kreşteki

küçük bir çocuğu açığa çıkaran gölgeyle ve ışıkla birlikte. Aydınlığın içinde genişleyen şey gecenin kapladığı şeyin geri çekilişidir. Gecenin kapladığı şey aydınlığın içinde genişleyen şeyi görünmezin içine daldırır. Düşünce, bakış, söz, eylem bu alnı, bu gözü, bu ağzı, bir doğumun, bir can çekişmenin ya da bir ölümün [...] etrafında eğilen kafaların ve bedenlerin gölgesi içinde güçlükle algılanan ebatlardaki bu eli, bir otomobil farını, uyuyan bir yüzü, hareketlenen karanlıkları, bütün ışığın düştüğü bir beşik üzerine eğilen varlıkları, pis bir duvar karşısında kurşuna dizilen bir kişiyi, denize uzanan çamurlu bir yolu, bir sokak köşesini, karanlık bir gökyüzünü, çayır üzerindeki bir güneş ışınını, geçip giden bir bulutun içinde keşfedilen rüzgârın imparatorluğunu birbirine bağlar. Yalnızca sarı bir tuval üzerinde kesişen siyah çizgiler vardır ve uzamın trajedisi ve yaşamın trajedisi ateşlerinin içinde burkar perdeyi [...]. Beşik aydınlandığında o buradadır. Genç kız habersiz gözlerle ve göğüsleri arasında bir inciyle penceresinden eğilmiş olarak bize göründüğünde o buradadır. Onun giysilerini çıkardığımızda, sert gövdesi ateşli kalp atışlarımızla titrediği zaman o buradadır. Yaşlandığı zaman, yüzünde çatlaklar oluştuğu zaman ve kurumuş elleri yaşamında kötülük yapmamış olmayı istediğini söylediği zaman o buradadır [...]"[6]

Böylelikle arketipsel jestlere ilişkin bu görüntüler boyunca akan metin, tek başına sinemanın yapabileceği şeyi, görülecek tek şeyi şeyi belirler. Bununla birlikte Godard'a ait olmayan bu metin bize sinemadan bahsetmemektedir bile. Hemen hemen birkaç değişiklikle, bu metin *Histoire de l'art*[7] kitabında Élie Faure'nin Rembrandt'a ayırdığı sayfalardan alınmıştır. Metinsel kolaj şüphesiz Godard'ın metodunda görsel kolaj kadar temeldir. Fakat burada gerçekleştirilen aşırma çok özel bir anlam kazanmaktadır. Resim geleneğinin mirası üzerinde sinema adına hak talep etmektedir. Rembrandt'ın XIX. yüzyılın başından bu yana canlı örneği olduğu belli bir resim üzerinde hak talep etmektedir. Rembrandt o zamandan beri "yeni" bir resmin retrospektif kahramanıdır: bu resim vülger tür [*genre*] resmiyle büyük tarih resminin karşıtlığının özetlediği türler bölünmesiyle ve konulara ilişkin eski hiyerarşiyle bağını koparan bir resimdir; ışınların ve gölgelerin yarı soyut oyununu, sıradan yaşamın (ki bu sıradan yaşam büyük konulara ve parlak olaylara ilişkin eski şatafatın ardından

6 *Histoire du cinéma, op. cit.*, t.4, s. 99-120.

7 Élie Faure, *Histoire de l'art*, Paris, Hachette, coll. "Le Livre de Poche", 1976, t.4, s. 98-109.

gelir) temel duyguları ve jestlerinin ele alınışına bağlayan bir resimdir. Dolayısıyla Rembrandt eski resme tam anlamıyla karşıt olan yeni bir "tarih resminin" kahramanıdır, "yeni bir tarihin" kahramanıdır: artık prenslerin ve fatihlerin değil, fakat sıradan insan yaşamının zamanlarının, jestlerinin, nesnelerinin ve sembollerinin birbirine geçmiş birçokluğunun, yaşamın çağlarının ve yaşam formlarının aktarımının kahramanıdır. Goncourt'a dek sanat eleştirmenlerinin ve ardından Hegel'e dek filozofların Rembrandt'ın, Rubens'in ya da Chardin'in tuvallerinde okudukları ve Balzac ya da Hugo'nun nesrinin romanesk evrene aktardığı bu yeni tarih, kendi örnek tarihçisini Michelet'de bulmuştur ve arketipal sanat tarihçisini ise Élie Faure'un şahsında bulmuştur. Élie Faure evrensel yaşamın dairesel formları da olan bu sanat "formlarının" teorisyeni/şairidir. Élie Faure'e göre "formların ruhu", onları sağır eden bu "merkezi ateş"dir, kolektif yaşamın hem formları oluşturan hem de bozan bu evrensel enerjisidir. Bu tarihin içinde Rembrandt örneksel olarak, ruhu/ateşi yaşamın temel jestlerinin içinde, kendi kaynağında yakalayacak olan sanatçıyı temsil etmektedir.

Godard'ın Élie Faure'un metnine ilişkin gerçekleştirdiği "aşırmanın" kesin doğasını işte böyle belirleyebiliriz. Élie Faure'un metni Godard'a sinematografik canavar masallarını insan yaşamının büyük saatlerinin altın kitabına dönüştürme imkânı verir. Godard'ın fenomenolojik tarzda kavradığı bu kökensel görüntüler dünyasının hakikati, bu "formların ruhu"dur, ki XIX. yüzyıl bu ruhu sanat yapıtlarının içselliği olarak okumayı, sanat formlarını paylaşılan yaşamın formlarına bağlayan ve tüm bu formların birbirleriyle birleşmesini, sayısız kombinasyon içinde birbirlerini ifade etmesini ve bu kombinasyonlar sayesinde tüm olayları, sıradan nesneleri, temel jestleri, sözleri ve sıradan ya da olağanüstü görüntüleri birbirine bağlayan kolektif yaşamı ifade etmeyi mümkün kılan şey olarak okumayı öğrenmişti. Formların ve tecrübelerin bu ortak-aidiyetinin o zamandan bu yana özel bir adı vardır: onun adı *tarih*tir. Çünkü tarih iki yüzyıldan beri artık geçmişin anlatısı değildir, fakat bir birlikte-varolma modudur, deneyimlerin ortak-aidiyetini ve onlara şekil veren form ve işaretlerin ifade edicilikler-arası oluşunu düşünmenin ve tecrübe etmenin bir tarzıdır. *Tarih* şanlı ya da alelade bireysel deneyimlerin ortak-aidiyetinin adı haline geldiğinden bu yana, tablonun formlarını ve romanın cümlelerini –fakat aynı zamanda grafittileri ve duvar kertenkelelerini de, bir alışkanlığın aşınmasını ya da bir alındaki cüzamı da– ifade edicilikler-arası oluşla ilişki içine sokan şeyin adı haline geldiğinden bu yana, penceredeki genç kız, karanlıktaki far, ça-

murlu yol ya da sokağın köşesi –fakat aynı zamanda değirmenin kanatları, süt bardağı, bir şişenin titreyişi ya da bir çift gözlükte bir suçun yansıması– sanata aittir. Tarih deneyimlerin eşdeğer olduğu ve herhangi bir deneyimin işaretlerinin tüm diğerlerini ifade edebilir olduğu bu ortak deneyim modudur. Tarihin çağı Novalis'in meşhur formülünün özetlediği gibi kendi poetikasına sahiptir: "her şey konuşur." Bununla her duyulur formun az çok karanlık bir işaretler dokuması olduğunu, yani her duyulur formun onu mevcudiyete taşıyan kolektif deneyimin gücüne işaret etmeye yetenekli bir mevcudiyet olduğunu anlıyoruz. Bu anlamlandırıcı formların her birinin yeni anlamlandırıcı düzenlemeler oluşturmak için tüm diğerleriyle ilişkiye girmeye müsait olduğunu da anlıyoruz. Ve işte her şeyin –saf mevcudiyeti içinde ve virtüel bağlantılarının sonsuzluğu içinde- iki defa konuştuğu bu anlam rejimi gereğince, deneyimler iletişim kurmakta ve ortak bir dünya inşa etmektedirler.

Hitchcock'un duygulanım taşıyan görüntülerinin saf mevcudiyetin Godardcı ikonlarına dönüşmesini sağlayan şey ya da Élie Faure'un Rembrandt hakkındaki sözlerinin *Fantomas*'ın ya da *Frankenstein'ın Oğlu*'nun planlarını insan yaşamının temel jestlerinin görüntülerine dönüştürmesini sağlayan şey bu tarih ve bu tarih poetikasıdır. Sinemanın öykücülerinin görüntü-işlemleri varlıkların mevcudiyete gelişinin fenomenolojik ikonlarına dönüşebilir, çünkü tarih çağının "görüntüleri", sanatın estetik rejiminin görüntüleri kendi metamorfik özelliklerini işleme verirler. Çünkü onlar temsili anlatının işlevsel sekansları ve fenomenolojik dininin ikonları arasındaki hesaplanabilirliği sağlayan daha temel bir poetikaya aittirler. Bu poetika, Friedrich Schlegel'in "ilerlemeci evrensel şiir sanatı" fikriyle özetlediği poetikadır: Yani, eski şiirlerin öğelerini yeni şiirler halinde bir araya getirilebilir fragmanlara dönüştüren metamorfozların şiir sanatı, fakat aynı zamanda sanatın sözleri ve görüntüleri ve ortak deneyimin sözleri ve görüntüleri arasındaki dönüştürülebilirliği de temin eden şiir sanatı. Hitchcock'tan ve diğerlerinden ödünç alınan görsel fragmanlar görüntülerin bu estetik rejimine aittir. Görüntülerin bu estetik rejiminde, bu fragmanlar birbirlerine bağlanışlarından daima dışarı çıkarılabilecek olan, formların büyük sürekliliğine ait tüm diğer görüntülerle daima bir araya gelebilecek olan metamorfik öğelerdir. Bu rejimde, her bir öğe hem sonsuza kadar dönüştürülebilir ve kombine edilebilir bir malzeme-görüntüdür, hem de tüm diğerlerini adlandırabilecek ve yorumlayabilecek olan bir işaret-görüntüdür. *Histoire(s) du cinéma*'nın poetikasını taşıyan şey işte bu tarihsellik rezervidir,

tarihin bir yüzyılı ve sinemanın bir yüzyılı hakkında hakikati söylemek için her cümleden ve her görüntüden herhangi bir başkasıyla birleşebilecek olan bir öğe meydana getiren, herhangi bir cümlenin ve görüntünün doğasını ve anlamını dönüşmeye terk eden bu poetikadır. *Histoire(s) du cinéma*'ya özgü entrika bu poetikadan hareketle gelişebilir: hem yüzyılın tanıklığını taşımaya hem de kendi tanıklığını önemsememeye son vermeyen bir sinemanın entrikası olacaktır bu.

Histoire(s) du cinéma, her şey konuşuyor ifadesinin taşıdığı romantik poetikanın en parlak çağdaş ifadesidir, fakat aynı zamanda barındırdığı kökensel gerilimin de. Çünkü onu işitmenin iki temel yolu vardır, şeylere sessizliklerinin dilini konuşturmanın iki büyük yolu vardır. İlki bize onların önünde durmayı, onları entrikaların anlamlarına ve sözcüklere tâbiiyetlerinden kurtarmayı buyurur, bunun amacı onların içteki fısıltılarını işitmek ya da onların bizzat mevcudiyetlerinin damgalarını basmalarına izin vermektir. Bu yol şeylerin orada olduklarını ve onları konuşturmak için onları manipüle etmekten imtina etmek gerektiğini ortaya koyar. İkincisi ise, tam tersine, tüm şeyler ve tüm anlamlandırmalar birbirlerini ifade ettikleri için, onları konuşturmayı ileri sürer, burada söz konusu olan şey onları manipüle etmek, onları onlarda ortak olarak-mevcut olan tüm şeylerle, tüm formlarla, tüm işaretlerle ve gerçekleştirme usulleriyle iletişime sokmaktır ve dolayısıyla, romantik *Witz*'in şimşekleriyle birlikte, ortak deneyimi aydınlatan anlam şimşekleri üreten kısa devreleri çoğaltmak gerekir.

Histoire(s) du cinéma'yı bu kutupluluk oyunu yönetir. Bir yandan onlar topluca ilk usüle değer veren bir söylem tutarlar. Godard bize sinemanın şimdiye ve mevcudiyete adanmış "geleceksiz bir sanat" olduğunu, bir "çocukluk sanatı" olduğunu söyler. Her türlü "kalem-kameraya"ya karşıt olarak, sinema dünyanın içine gerilmiş bir perdedir ki şeyler oraya kaydolsunlar. Fakat bu söylemi sahneye koymak için, bu söylemin talep ettiği şu saf mevcudiyetleri takdim etmek için Godard ikinci yolu kullanmak zorundadır, yani her görüntüyü bir söylemin öğesine dönüştüren yolu ve bu öğe ise bir başka görüntüyü yorumlar ya da onun tarafından yorumlanır. İlk görüntülerden itibaren *The Band Wagon*'da Cyd Charisse'in dansı (ki bu dans sadece kareografik hareketin ve hareketli görüntünün içkinliğini ifade etmez), Murnau'nun *Faust*'unda Mefisto'nun belirişinin sembolize ettiği şeytanla Hollywoodvarî bu anlaşmanın canlandırılması olarak tasarlanır. Bizzat bu sembolleştirme de çiftedir, çünkü Mefisto hem si-

nemanın çocukluk sanatına el koyan Hollywood'u hem de bizzat bu çocukluk sanatını, bizzat kendisinin temsil ettiği anlaşmanın kurbanı olan Murnau'nun sanatını temsil eder. Bu dramaturji bir anlamda *Histoire(s) du cinéma*'nın çifte diyalektiğini (yani onlara entrikasını veren diyalektiği ve onları inşa etmeyi sağlayan diyalektiği) özetler. *Histoire(s) du cinéma,* bir poetikayı –saf mevcudiyet poetikasını– bildirir ve sinemayı o poetikaya ihanet etmiş olmakla suçlar. Bu yüzden *Histoire(s) du cinéma*, bir başka poetikayı –metaforik montaj poetikasını– uygulamak zorundadırlar. Buradan, sinemanın metafor modu üzerinde kendi çağına mevcut olduğu sonucunu çıkarmak kalıyor geriye ki, böylelikle tamda bu mevcudiyete mevcut olmamış olduğuna daha iyi ikna etmek mümkün olacaktır.

Gözler önüne serme, çifte bir başarısızlık etrafında eklemlenir: sinemanın yüzyıl karşısındaki başarısızlığı ki, bu da sinemanın kendi karşısındaki başarısızlığına bağlıdır. İlki sinemanın 1939-1945 felaketindeki yeteneksizliğine ilişkindir ve bilhassa da ölüm kamplarını görmekte ve göstermekteki yeteneksizliğine ilişkindir. İkincisi ise düş endüstrinin ve entrika ticaretinin şeytanıyla yapılan Hollywoodvarî anlaşmaya ilişkindir. *Histoire(s) du cinéma*'nın yapısı Nazizmi ve İkinci Dünya Savaşını sinemanın hakikatinin sınanması haline getiren buyurucu bir teleoloji tarafından belirlenmektedir. Bu teleoloji bizzat entrikanın Avrupa sinemasının yazgısı üzerinde yoğunlaştırılmasını, sinemanın Amerikan endüstrisi ve Nazi dehşeti karşısındaki çifte bozgunu üzerinde yoğunlaştırılmasını içerir. Bu yüzden Japon sineması Godard'ın ansiklopedisindeki büyük noksandır. İkinci Dünya Savaşı Japonya'yla ilgili olmadığı için ve Japon sinemasını damgalamadığı için değil, fakat bu içerimi Godard'ın dramaturjisini yöneten Valéry ve Heidegger esinli "Avrupa kültürünün yazgısı" hakkındaki şemalara entegre etmek mümkün olmadığı için. Gözler önüne sermenin merkezi, açıkça sinemanın ölüm kamplarıyla ilişkisine dairdir. Eğer "sinema ateşi Auschwitz'de söndü" ise, bu Godard'da Adorno'dakinin tersi bir nedenden ötürüdür. Sinema Auschwitz'den sonra hâlâ sanat yapmayı istediği için değil, orada bulunmamış olmaktan, Auschwitz'in görüntülerini görmemiş ve göstermemiş olmaktan ötürü suçludur. Söz konusu argüman, "orada olabilir miydi ve filme çekebilir miydi?" türünden her türlü ampirik değerlendirmeye karşı açıkça kayıtsızdır. Rousseau'daki gibi, olaylar hiçbir şeyi kanıtlamaz. Dolayısıyla sinema kendisini orada olmaya ve bu görüntüleri yakalamaya yeteneksiz kılmak suretiyle bir ihanette bulunmuştur. Fakat sinema ihanet

etmişse eğer, bunun nedeni zaten çoktan ihanet etmiş olmasıdır. Zaten ruhunu şeytana satmış olmasıdır. Sinema, senaryonun mucidi olan şu "küçük mafya muhasebecisi"ne kendisini satmıştı. Sessiz söze ilişkin güçlerini sözcüklerin tiranlığına teslim etmişti, görüntülerinin gücünü bakışımızın yerine yanılsamalı olarak arzularımıza uyarlanmış bir dünyayı koyan büyük kurmaca endüstrisine, seks ve ölüm endüstrisine teslim etmişti. Zaten arzunun iki büyük nesnesini, kadınları ve tüfekleri deveran ettirmek suretiyle dünyanın ve onun konuşan formlarının fısıltılarının sonsuzluğunu bu standartlaştırılmış düş hikâyelerine indirgemeye razı olmuştu, bu hikâyeler karanlık salonlardaki insanların düşleriyle uyuşan hikâyelerdi.

Fakat bunu bize göstermek için Godard'ın bir dizi yer değiştirme ve üst üste bindirme, şekilsizleştirme ve ad-bozma işlemi gerçekleştirmesi gerekir. Örneğin Griffith'in *Kırık Tomurcukları*'nın görüntülerini ya da Renoir'ın *Oyunun Kuralı*'ndaki tavşan avı görüntülerini bize göstermesi gerekmiştir ki, bu görüntüler Hollywood Babylonunun gücüyle yakalanmışlardır, Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'ünün Babylonuyla ya da Fritz Lang'ın *Rancho Notorious*'undaki insan sırtındaki koşuyla resmedilmişlerdir. Bu, aynı öğelerin çifte bir kullanımını içerir. *Hoşgörüsüzlük*'ün Babylon'u Hollywood imparotorluğudur ve bu Babylone Griffith'in bu imparatorluk tarafından öldürülen sinemasıdır. *Oyunun Kuralı*'ndaki tavşan avı, (Leslie Caron'un ve Gene Kelly'nin *Paris'te Bir Amerikalı*'daki dansının metaforize ettiği) Amerikan yardımı yoluyla imha edilecek olan Fransız sinemasını gösterir ve bu tavşan avı bu sinemada varolan önsezinin ifadesidir: kendi ölümünün önsezisi ve aynı zamanda filmin karakterlerinin oynadığı ölüm dansında önceden-tasvir edilmiş olan gelecekteki yokedilişinin önsezisi. *Rancho Notorious* ise göçmen bir Alman yönetmen olan Fritz Lang tarafından göçmen bir Alman oyuncu (Marlène Dietrich) için yapılan Amerikan filmidir. Fritz Lang gerçekliği ele geçiren öldürücü kurmacayı daha önce *Die Nibelungen*'de, *Metropolis*'te ya da *Dr. Mabuse, Kumarbaz*'da sahneye koymuş ve böylelikle o da sinemanın çöküşünü ve Nazi cinayetlerini bildirmişti.

Gözler önüne serme, böylelikle sinemanın "tarihsel" gücünü, sinemanın her görüntüyü bir başka görüntüyle çağrıştırma ve ifadeler-arası ilişki içine koyma gücünü, her görüntüden bir başka şeyin görüntüsünü meydana getirme gücünü ya da bir başka görüntüyü dönüştüren (görüntünün gizli hakikatini ortaya koyan ya da önsezisininin gücünü açığa vuran) yorumu meydana getirme gücünü oyuna sokar. Godard tarafından gerçekleştirilen geriye doğru bakış,

bize "bu çocuk-sanatın" kendini tümüyle bir başka güç saymaya, çağrışımın ve metaforlaştırmanın diyalojik bir gücü saymaya son vermediğini gösterir. Bu aynı zamanda çok erken ölen bu sanatın kendi ölümünü ilan etmeye ve onu öldüren bu kurmaca imparatorluğundan onu bizzat yıkıma yazgılı bir delilik gibi göstermek suretiyle rövanşını almaya son vermediği anlamına da gelir. Godard da böyle yaparak, kendi tarzında sahneye koymuş olduğu o kendini bir şey sanan büyük diktatörlere ilişkin sahnelemeleri ele vermiştir. Murnau'nun ve Karl Freund'un "önceden düzenlemiş" olduğu Nuremberg aydınlatmalarından Chaplin'in *Diktatör*'ünün doruk noktasına kadar, Godard'a göre sinema iktidardaki kurmacanın sayıklamasını ve gerçekliğin kurmaca üzerindeki rövanşını sahneye koymuştur. Fakat bu önceleme bile sinemanın yeni bir suçluluğunu tanımlar: ilan ettiği felaketi tanımayı bilememiştir, tasvirler halinde bahsettiği şeyin ne olduğunu bilememiştir.

Yalnızca kendi meziyetlerine terk edilen argüman pek inandırıcı olmazdı. Herhangi bir kan dökme sahnesinde olduğu gibi *Oyunun Kuralı*'ndaki tavşan avında soykırımın bir önceden-tasvir edilişini görebiliriz. Buna karşın *Diktatör*'de berber ve yardımcısının pek zarara uğramadan firar ettikleri şu pek şenlikli kamp, Nazizmin en keskin eleştirisinin imha kamplarının gerçekliğini öngörmekten çok çok uzak olduğunu gösterir. *Diktatör*'deki sanatsal girişim, Hitler'in jestlerinin parodisini yapar ve onları dâhiyane biçimde tahrif eder, bu girişim Hitlerin jestlerini sinemanın ve politik direnişin ortak hesabına kendine mal eder, fakat ölüm kamplarını hiç de önceden-tasvir etmez. Buna karşın Godard'ın tarihsel geriye doğru bakış girişimi bu görüntülerin –ya da Renoir'ın görüntülerinin– kendileriyle virtüel olarak birlikte olan tüm diğer görüntülerle birlikte, Tarih denilen bu anlam ve deneyim rejiminin bağrında birbirlerine ait olan tüm görüntülerle birlikte sahip oldukları çağrışım gücünü ortaya koyar. Godard'ın kullandığı şey işte bu rezerv halindeki anlamın gücüdür. Godard'ın Renoir'ın ya da Chaplin'in, Griffith'in, Lang'ın ya da Murnau'nun filmlerinde savaşa ve imhaya ilişkin gelecekteki gerçeklikleri ilan eden tasvirleri görmesini sağlayan şey bu güçtür. Öte yandan sinemanın yeteneksizliğini, tanımayı bilemediği bu diyalojik ve kehanetsel gücün başarısızlığını bildirmesini sağlayan da bu güçtür. Ve tümüyle çağrışımların ve metaforlaştırmaların diyalojik poetikası üzerinde temellenen bu bildirim, paradoksal olarak mevcudiyet söylemini onaylamaya ve *Histoire(s)*'ın spiral halindeki düzenlenişine yeni bir sarmal vermeye varır. Godard aslında sinemanın gelecek karşısındaki kehanet-

sel işlevine ihanet etmesinin sebebinin, şimdide mevcut olma işlevine ihanet etmiş olması olduğunu göstermek istemektedir. Bedenlenmiş Sözü yadsımış olan Petrus gibi, sinema da görüntüden oluşan bu bedenlenmiş söz karşısında koruması gereken sadakate ihanet etmiştir. Sinema görüntünün kurtarıcı doğasını tanımayı bilememiştir, sinema perdesinin Goya'nın ya Picasso'nun resmi aracılığıyla, dinsel görüntüyle, Véronique'in örtüsü üzerine basılmış olan Oğul'un doğal imgesiyle paylaştığı doğayı tanımayı bilememiştir.

Godard'ın filmi bu kurtuluş üzerinedir. Şayet sinema horozun üçüncü ötüşünde Petrus gibi suçlu olduğunu kabul edebiliyorsa, bunun nedeni Görüntünün gücünün hâlâ onda konuşuyor olmasıdır, bunun nedeni görüntüde hâlâ her türlü ihanete direnen bir şeyin varolmasıdır. Felaket ve dehşet zamanlarında Godard'a göre görüntünün kurtarıcı erdemini muhafaza etmiş olan şey, "güncel olaylar ve haberler hakkındaki sefil sinema"dır. Kuşkusuz sinema imhayı filme çekmek üzere Nazi kamplarında değildi. Fakat genel olarak "oradaydı". Onlarla birlikte sanat yapma iddiasında olmaksızın onları konuşmaya bırakarak, filme çektiği şeylerin önünde, yıkımın ve ızdırabın önünde duruyordu. Flaherty'nin ya da Jean Epstein'ın belgesel ruhu onda yaşıyordu ve bu, sinemanın özünü kurtarabilmişti; onun dünya çapındaki felaketin küllerinden yeniden doğmasını ve hatalarından temizlenmesini sağlayabilmişti. Sinemanın yeniden doğuşunu iki epizod örneksel olarak doğrulamakta ve böylelikle Godard'ın metodunu açığa çıkarmaktadır. Her şeyden önce *Almanya Sıfır Yılı*'nın son sekanslarının sembolize ettiği ve "Amerikan işgalinden" kaçan bir İtalyan sinemasının doğuşuna, yeniden doğuşun sıfır yılına adanmış epizod söz konusudur ki, Godard'ın bu sahneleri işleyişi Hitchcock'un fragmanlarını işleyişine taban tabana zıttır. Godard Hitchcock'un planlarını anlatısal bağlamlarından çözer ve saf mevcudiyetin tanıklarına dönüştürür. Bunun tam tersine, Edmund'un sessiz başıboşluğuna ve açıklanmamış intiharına ilişkin planların içinde ise, bu güzergâhın sonunu Dirilişin bir ilanına dönüştüren kesin bir bağlantı oluşturur. *Almanya Sıfır Yılı*'nın sonunda, düşüncesini uyguladığını düşündüğü öğretmen tarafından geri püskürtülen Edmund'un tutumu, hiçbir anlama nüfuz etmeye izin vermeyen bir dizi sessiz davranışa varır: yürür, koşar, durur, tek ayağı üzerinde zıplar, bir taşa vurur, bir rampanın üzerinde yuvarlanır, bir metal parçası alır ki bu metal parçası aslında önce kendisine karşı doğrulttuğu fakat sonra karşısındaki boşluğa çevirdiği bir kurmaca tabanca olacaktır. Yıkıntı halindeki binanın içinde, aşağıda hareket

eden dünyadan uzaklaşmıştır: babasının defnedilmesinden, eve giden özgürlüğüne kavuşmuş erkek kardeşinden, aşağıda onu çağıran kız kardeşinden. Bu çağrıya ancak kendisini boşluğa atarak cevap verecektir. Godard bu defa ağır çekimleriyle, hızlandırmalarıyla ve üst üste bindirmeleriyle epizodun mantığını altüst eden kesin bir bağlantıyı bu radikal kopukluğun karşısına çıkarır. Edmund uyanan bir uykucu gibi, yeniden görmeyi öğrenen sinema gibi gözlerini ovuşturur. Böylece bakışı kusursuz naif bakışla karşılaşır, yani yeni-gerçekçi sinemanın bir başka ikonunun, *La Strada*'daki Gelsomina'nın bakışıyla. Bu iki "çocuk bakışı" arasında, sinema *Paris'te Bir Amerikalı*'da dans eden çiftin sembolize ettiği Hollywood Amerika'sından kurtulur ve görme güçleri ve ödevleriyle yeniden doğar. Godard'ın filmin sonuna yerleştirdiği aşırı ağır çekim, ölü erkek kardeşinin üzerine eğilen kız kardeşi bir Diriliş meleğine dönüştürür ki, bu melek her ölümden yeniden dirilen Görüntünün ölümsüz gücünü göstermek için bize doğru yükselir.

Bu dirilişi Godard bize başka bir yerde bizzat günahkârın kurtuluşunu, Babylon/Hollywood fahişesinin kurtuluşunu gösteren tek bir görüntü halinde yoğunlaştırarak gösterir. Godard, *A Place in the Sun*'daki bir epizodu yeniden yazmak suretiyle, Elizabeth Taylor tarafından canlandırılan güzel mirasçının ve Montgomery Clift tarafından canlandırılan genç kariyer düşkününün aşklarını Görüntünün aydınlığı içine koyar ki, bu görüntü Amerikan ordusunun fotoğrafçısı George Stevens'ın 1945 yılında filme çektiği kamplardaki bu ölümden diriltilmiştir: "Eğer George Stevens Auschwitz'de ve Ravensbrück'te renkli on altılık ilk filmi kullanmasaydı, kuşkusuz asla Elizabeth Taylor'ın mutluluğu güneşte bir yer bulamazdı."[8] Burada hâlâ Godard argümanı kendi başına değerlendirmemize izin vermez. Aslında bir plan güneşteki bu yeri edebileştirir. Gölden çıkan genç kadın, açıkça gökyüzünden inen resimsel bir figürün hükümran jestini belirtiyor gibi görünen bir ışık halesi içinde ikonize olmuş, çevrelenmiş olarak görünür bize. Sudan çıkan Elizabeth Taylor böylelikle bizzat ölüler arasından yeniden dirilen sinemayı temsil eder. Sinemayı ve sinemanın kahramanlarını hayata geri getirmek üzere Görüntülerin göğünden aşağı inen şey Dirilişin ve resmin meleğidir. Bununla birlikte bu meleğin tuhaf bir görüntüsü vardır. Gökten inse bile kanatsızdır. Ve havada asılı karakterin halesi, bakışındaki ifade ve altın kenarlı kırmızı bir pelerin açıkça bir azizeye aittir.

8 *Histoires du cinéma, op. cit.*, 1, s.131-2.

Bununla birlikte azizler nadiren gökyüzünden aşağı iner ve bu figürün (ki orada Giotto'nun elini tanırız) maddi ve manevi bedenlerin yerçekimi yasasına neden karşı geldiği pek açık değildir. Gerçekten bu profil göğe yükselme pratiğini uygulamış olduğu bilinen bir azizenin profili değildir. Bu profil basitçe kusursuz günahkar Magdalalı Meryem'in profilidir. Şayet o, kolları toprağa doğru gerilmiş halde havada süzülüyorsa, bunun nedeni Godard'ın onun görüntüsünü 90° çevirmiş olmasıdır. Giotto'nun freski üzerinde Magdalalı Meryem'in ayakları yere basmış haldedir. Kolları boş mezarın yanında, bulmak için geldiği Kurtarıcıya [Hz. İsa'ya] doğru uzanmıştır ve Kurtarıcı onu kendisinden uzaklaştırarak şöyle der: *Noli me tangere*, bana dokunma.

Dolayısıyla sinematografik görüntünün diyalektiğini tamamlayan şey, resmin iyi belirlenmiş bir kullanımıdır. Giotto aslında batı resim geleneği içinde Bizans ikonunun mirasçıları olan kutsal tasvirleri yalnızlıklarından çekip çıkaran ve onları ortak bir uzamı işgal eden aynı dramın karakterleri yapmak üzere bir araya getiren ressamdır. Godard'ın ikonografik tarzdaki üstadı olan Élie Faure da *La Déposition du Christ*'in dramatik ve plastik kompozisyonunu değerlendirmek için, onu bir ameliyattaki bir cerrah grubunun fotoğrafıyla karşılaştırma riskine bile girmişti.

Godard'ın kendini verdiği kesip-biçme ve kolaj tüm anlamlarını karşıtlık yoluyla ondan alır. Marie-Madeleine'in profilini kesip-biçmek suretiyle Godard, yalnızca André Bazin ve diğerlerinin ardından "kökensel günah"a ilişkin resimsel imgeyi perspektiften ve tarihten kurtarmayı istememiştir sadece. Ayrıca Azize figürünü de anlamın tam anlamıyla namevcut olduğu bir plastik dramaturjiden çekip çıkarmıştır, ayrılığın devasızlığını da, Hegel için romantik sanatın kalbi olan ve bu sanatı metafor ve ironi oyunlarına yazgılı kılan bu boş mezarın devasızlığını da. *Noli me tangere*'nin yerine mutlak görüntü, gökyüzünden aşağı inen vaat, mezarı açan zengin mirasçı –ve onunla birlikte sinema– kendini dayatır, tıpkı aydınlanmış Johannes'in sözünün *Ordet*'nin genç annesini yaşama geri döndürdüğü gibi.

Fakat kuşkusuz bu ikonlaştırma ancak karşıtının oyunuyla, yani "şiirin şiirinin" romantik poetikasıyla mümkündür. Bu romantik poetika geleneğin yapıtlarını bozar ve yeniden oluşturur ve görüntülerle görüntülerin arasına, görüntülerle görüntülerin sözcükleri arasına, görüntülerle onların göndergeleri arasına, tüm bağlantılar ve tüm kısa-devreler arasına girer ki, bu kısa-devreler keşfedilmemiş anlam parıltılarını bir çağın tarihi [hikâyesi] üzerine yansıtma-

yı sağlamaktadırlar. Friedrich Schlegel'in poetikasının yalnızca sözcüklerin gücüyle meydana getirmek istediği bu kısa-devreler video kurgusunun olanakları ile sınırsız olarak çoğaltılmış haldedir. *Histoire(s) du cinéma* böylelikle ölümcül perdeyi, gösterinin ve simülakrın saltanatını suçlayan büyük çağdaş *doksa*ya arkadan saldırır. *Histoire(s) du cinéma* video sanatındaki çağdaş gelişmelerin zaten tanıklık ettiği şeyi açığa vurur: tersine yeni bir spiritüalizm, görüntünün ve mevcudiyetin yeni bir kutsallaştırılması tam da görüntülerin bu videografik manipülasyonunun bağrından doğar (orada makine simülasyonlarının ve marifetlerinin saltanatını kolayca görürüz). Burada videografik sanatın büyüleri, kral-gösteriye [*spectacle-roi*] ilişkin melankolik söylemi, et ve kan idollerinin yeni parıltısına dönüştürür. Fakat şüphesiz paradoks ters tarafından okunabilir. Sinema senaryolarını olayların "manipüle edilmemiş" bir mevcudiyetinin saf ikonlarına geri götürmek için, bu ikonları montajın gücüyle yaratmak gerekir. Tüm resim kompozisyonlarını ve tüm filmsel birbirine eklemeleri parçalara ayıran ve istediği gibi yeniden birbirine yapıştıran bu manipülatör jest gereklidir. Saf mevcudiyete değerini vererek tüm görüntüleri çok anlamlı hale getirmek gerekir: bir kadının vücudu üzerinde esen rüzgâr görüntüsünü kökensel "fısıltı"nın metaforu olarak, "Boulogne ormanı kadınlarının en genci"nin ölümle mücadelesini, tehdit edilen sinemanın semptomu olarak ve kesilen tavşanları soykırımın bir önceden-tasviri olarak almak gerekir. Dil ve anlam imparatorluğuna meydan okuyarak görüntü zincirlemelerini, eşadlıların ve sözcük oyunlarının tüm büyülerine tabi kılmak gerekir. Böylece Godard'ın sineması estetik çağın çatışmalı ve dayanışmalı olan iki poetikası ki arasında tükenmez gerilimi tekrarlar: bu sinema formların maddiliği içinde düşüncenin içkin kökenini onaylar ve bizzat konu olarak alınan şiir oyunlarını sonsuza dek iki misline çıkarır.

Ve bu kuşkusuz *Histoire(s) du cinéma*'nın en derin paradoksudur. *Histoire(s) du cinéma* sinemanın mevcudiyete yaptığı çağrıyla birlikte tarihsel amacına ihanet ettiğini göstermek ister. Fakat çağrının ve aldatmanın gösterilmesi tümüyle aksinin doğrulanması için bir fırsattır. Film sinemanın "kaybedilen fırsatlarını" ortaya serer. Fakat bu fırsatlar tümüyle retrospektiftir. Sinemanın ve yüzyılın tarihinin bin çeşit yeni versiyonunu onların kurmacalarından alınmış fragmanlarla birlikte anlatma fırsatının bulunabilmiş olması için, Griffith'in şehit çocukların ızdıraplarını ve Minnelli'nin dansçıların aşklarını anlatmış olması gerekir, Lang ya da Hitchcock'un edepsiz ve hasta hesapçıların manipü-

lasyonlarını sahneye koymuş olması, Stroheim ya da Renoir'ın Aristokrasinin çöküşünü ve Stevens'in yeni bir Rastignac'ın dertlerini anlatmış olması gerekir. Godard Murnau'nun, Lang'ın, Griffith'in, Chaplin'in ya da Renoir'ın filmleriyle kendilerinin yapmadıkları filmleri yapar, fakat onların kendilerinden sonra gelmiş olsalardı da yapabilecek oldukları halde yapamamış olacakları filmleri de yapar. Tarih tam olarak tüm görüntüleri başka görüntülerle ilişkiye sokan, var olmamış olduğumuz yerde var olmayı mümkün kılan, üretilmemiş olan tüm bağlantıları üretmeyi, tüm "tarihleri" başka bir biçimde yeniden oynamayı mümkün kılan bu içkinlik ilişkisidir. Ve bu "suçlamanın" altında işte bu radikal melankoli kaynağı yatmaktadır. Tarih her yerde hali hazır olma ve kadiri mutlak olmanın vaadidir ve kendi performansının mevcudiyetinden başka herhangi bir mevcudiyet üzerinde iş görme gücü yoktur. Bu "güç aşırılığı" kendisini suçlu olarak bildirir ve çıplak görüntünün kurtarılışını öne çıkarır. Fakat bu kurtarılış daha fazla aşırılık pahasınadır, spiralde bir sarmalın daha oluşması pahasınadır. Ve bu ilave, tersine görüntülerin büyük manipülasyonunun radikal zararsızlığını ve sonsuz imkânını ortaya çıkarır. "Yanlış suçlu" figürünün Godard'ın filmine musallat olduğu anlaşılıyor. Hitchcock tarzında bir "yanlış suçlu" haksızca suçlu yerine konulan kişidir. Dostoyevski tarzında ise tümüyle başka bir şeydir: suçlu görünmek için boşuna çaba harcayan kişidir. *Tersine* kutsal görevini kanıtlamak için suçlu olması gereken bu sanatın masumiyetini her yerde göstermek, işte Godard'ın girişiminin en içkin melankolisi belki de budur. Sinemanın kıssadan hissesi, tıpkı masalları gibi engellenmiştir.

KAYNAKÇA

Althusser, Louis, Balibar, Étienne, Establet, Roger, Macherey, Pierre ve Rancière, Jacques, *Lire Le Capital*, Paris, François Maspero, 1967.

Anderson, Edward, *Tous des voleurs*, E. de Lesseps, Paris, UGE, coll. "10/18", 1985.

Bazin, André, "L'évolution du langage cinématographique", içinde *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1997.

"*Le Mythe de M. Verdoux*", in A. Bazin ve É. Rohmer, Charlie Chaplin, Paris, Éditions du Cerf, 1972.

Bourgois, Christian, "Le principe du cinéma et la culture japonaise" (1929), *Le Film, sa forme et son sens*, trad. sous la direction d'A. Panigel, Paris, 1976.

Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographie*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1988.

Daney, Serge, *L'exercice a été profitable*, Monsieur, Paris, POL, 1993.

_____, *La Maison Cinéma et le Monde*, Paris, POL, 2001.

Deleuze, Gilles, "Bartleby ou la formule", içinde *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

_____, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

_____, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

Eisenstein, S. M., "Through Theatre to Cinema" (1934), içinde *Film Form*, çev. Jay Leyda, Cleveland, Meridian Books, 1957.

_____, *Mémoires*, trad. Jacques Aumont, Paris, UGE, coll. "10/18", 1978.

Eisner, Lotte, *L'Écran démoniaque*, Paris, Éric Losfeld, 1965.

Epstein, Jean, *Bonjour cinéma*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921.

_____,Écrits *sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974.

Faure, Élie, *Histoire de l'art*, Paris, Hachette, coll. "Le Livre de Poche", 1976.

Giraud, Thérèse, *Cinéma et technologie*, Paris, PUF, 2001.

Joyce, James, "Les morts", içinde *Gens de Dublin*, Paris, Flammarion, 1994.

Maeterlinck, Maurice, "Le tragique quotidien", içinde *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, 1896.

Rancière, J. "L'Inoubliable", içinde J. L. Comolli ve J. Rancière, *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

_____, "Celui qui vient après. Les antinomies de la pensée critique", *Trafic*, no 37, printemps 2001.

_____, "De Wordsworth à Mandelstam: les transports de la liberté", in *La Chair des mots*, Paris, Galilée, 1998.

_____, *Cours voyages au pays du peuple*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

_____, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.

_____, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

Vertof, Dziga, *Articles, journaux, projets*, çev. S. Mossé ve A. Robel, Paris, UGE, coll. "10/18", 1972.

Weil, Simone, *Le Pesanteur et la Grâce*, Paris, 1948.

DİZİN

A Place in the Sun 197
Adam's Rib 41
Adorno 193
Adrian Brouwer 49
Alaska Fatihi [*The Far Country*] 87, 90, 94, 97
Aldo Fabrizi 137
Alexandr Medvedkin 24
Almanya Sıfır Yılı 20, 72, 140, 164, 196
Althusser 156, 159
Amos Kyne 51, 62
André Bazin 18, 19,117, 136, 198
Anna Magnani 147, 148
Anthony Mann 5, 22, 81, 84, 92, 101
Anthony Perkins 99, 185
Antionette 46
Apollinaire 10
Appia 10, 12
Aristoteles 8, 12, 16, 52, 53, 56, 81, 86, 88, 92, 111, 135, 170, 172, 186
Arka Pencere 126
Artaud 32
Arthur Kennedy 84, 97, 98
Aşktan da Üstün [*Notorious*] 127
Athenäum 14
Avrupa 51 139, 140, 144, 149

Batıdan Gelen Adam 83, 100, 101
Baudelaire 8, 111
Ben Vandergroat 94
Bergmann 138
Bergson 119
Bernanos 21
Bonjour cinéma [*Merhaba Sinema*] 7
Boris Barnet 36
Boulogne Ormanı Kadınları 20, 199
Bouvard et Pécuchet 40
Bowie 103-12
Brecht 37, 164,
Bresson 18, 20, 21, 39, 123, 124, 130-4, 164
Buster Keaton 70
By the Bluest of Seas 36

Canudo 10, 32, 179
Carl Mayer 40, 42

Cary Grant 184-6
Casey Mayo 60, 61
Cathy O'Donnell 103
Cendrars 10
Cézanne 185
Chaplin 18, 70, 195, 200
Chardin 14, 190
Charles 16, 143
Chicamaw 107, 108, 109
Chris Marker 24, 169, 174
Claud Lanzmann 171
Concourt 14
Correspondant 17 184
Cosette 56
Couper 172
Cyd Charisse 192

Çaykovski 175
Çılgın *Pierrot* 151
Çıplak Mahmuz 85-7, 94, 97, 98
Çinli Kız 155-7, 159, 161, 162

Dana Andrews 64-6
Delaunay 10
Deleuze 5, 11-4, 18, 19, 38, 63, 107, 117-19, 120-8, 134, 136, 145, 161
Der brennende Acker 48
Der Rosenkavalier 45
Devils's Doorway 82
Dickens 31
Diderot 31, 32, 158, 159
Die Nibelungen 194
Diktatör 18, 40, 195
Dix 35
Doc Holliday 99
Don Pietro 137-9, 141
Dorine 43, 46, 47
Dostoyevski 21, 178, 200
Dove sono 46
Dr. Mabuse 194
Dreyer 123, 124
Dutch Henry 84

Edmund 20, 72, 136, 140-5, 151, 165, 196, 197
Edward Anderson 104-6
Eisenstein 5, 18, 22, 23, 29, 30-8, 118, 119, 124, 174, 179, 181
Élie Faure 189-91, 198
Elizabeth Taylor 197
Elmire 22, 40, 43-9
Emil Jannings 43
Emma 16, 23, 75, 77
Étienne Marey 178

Faust 39, 188, 192
Félix Djerzinski 172
Flaherty 119, 196
Flaubert 15, 16, 56, 69, 75, 128
Flourishing Youth 176
Fragonard 49
Francesco 136, 137, 141, 143, 145
Francis Jeanson 161
Frankenstein'ın Oğlu 188, 191
Fritz Lang 5, 25, 41, 51, 56, 63, 74, 110, 194
Fury 58

Gaston Bachelard 120
Gaz Maskeleri 29
Gece ve Sis 182
Gece Yaşarlar [They live by night] 110

Geçen Sene Marienbad 181
Genel Çizgi [*The General Line*] 23
George Stevens 197
Ginepro Biraderin 138
Godard 5, 11, 12, 14, 25, 119, 124, 127, 128, 151, 15-65, 179-200
Gordon Craig 12, 13
Goya 196
Greco 31
Griffit 118, 119, 194, 195, 199, 200
Guillaume 156, 163-5

Hana-Bi 19
Haroun El Rachid 43
Harriet Andersson 103
Harry Kemp 85
Heartfield 35
Hegel 15, 17, 128, 181, 190, 198
Henry Fonda 98-100, 184
Hiroşima Sevgilim 182
Histoire(s) du cinéma [*Sinema Tarihi(leri)/ Hikâyesi(leri)*] 183
Hitchcock 11, 125, 127, 129, 132, 152, 184-8, 191, 196, 199, 200
Homeros 60, 187
Hoşgörüsüzlük (Griffith) 194
Howard Kemp 94
Humphrey Jennings 23
Hutter 47, 48

I Was Born, But... 70
Ibsen 21
Ida Lupino 65, 77
Irene 140, 144, 145, 148-53
Ivan Kozlovski 174
İntikam Kanunu [*The Man from Laramie*] 84, 87, 89, 97
İskender 184
İtalya'ya Seyahat 135, 140, 143

Jacques Rivette 137
James Stewart 23, 41, 82-4, 86, 89, 90, 93-9, 126, 187
Janet Leigh 94, 95, 184
Jean Epstein 7, 10-7, 39, 56, 196
Jeanne d'Arc 123, 143
Jean-Pierre Léaud 158, 160, 163-5
Jeff Webster 85, 90
Jeremy Fox 70, 72-4, 76,
Joan Fontaine 184, 185
Joel McCrea 184
John Barrymore Jr. 54
John Ford 41
John Mohune 70, 73, 75, 77
John Wayne 41
James Joyce 16, 144
Juliet Berto 160, 161
Jül Sezar 184

Kahramanın Sonu [*The Man Who Shot Liberty Valance*] 41
Kameralı Adam 16, 120
Karin 148-51
Karl Freund 43, 195
Katherina Joyce 143, 144
Buster Keaton 18, 19, 70
Keechie 103-13
Khlebnikov 10
Kırık Tomurcukları 194
Kitano 19
Korku 147, 152, 153

Korsan Aşkı [*The Pirate*] 42
Kral Lear 13
Kumarbaz 194

L'Homme qui en savait trop 185
L'Inconnu du Nord-Express 185
L'Ombre d'un doute 185
La Déposition du Christ 198
La Mort aux trousses 185
Labiche 45
Lady Ashwood 73, 75
Laura 65, 182
Le Faux Coupable 184
Lee Marvin (Liberty Valance) 41
Lekeli Adam [*The Wrong Man*] 126
Lessing 39
Level Five 181, 182
Lévy-Bruhl 34
Lewis Caroll 160
Lin Mac Adam [James Stewart] 82
Listen to Britain 23
Loïe Fuller 10
Lola [Shelley Winters] 82
Lord Ashwood 70
Lotte Eisner 43, 44

M – Bir Şehir Katilini Arıyor 23, 25, 54, 55, 64, 66
Mac Lyntock 84, 89, 90
Machbeth 13
Macoco 42
Macpherson 65, 87
Madam Pernelle 47, 48
Madame Bordin 40
Maeterlinck 12-4, 21
Malevitch 16
Marcello 141
Marfa 36-8
Marie 46, 132-4, 181
Marin Marais 172
Marinetti 10
Mark Twain 87
Marlène Dietrich 194
Marx'ın yüzyılı 178
Mavi Gardenya 60
Melville 63
Meryem 140, 149, 198
Metropolis 188, 194
Meyerhold 12
Michel 144
Mildred 64, 67, 75
Millard Mitchell 94, 95
Minnelli 42, 199
Mobley 25, 52-5, 59-67, 76
Modern Zamanlar 18
Molière 22, 39, 42, 43, 45-7, 50
Monika 103, 112
Montgomery Clift 184, 197
Moonfleet 23, 41, 69, 75
Mouchette 20, 21, 23
Mozart 46
Mucize 136, 143, 146
Mumyalar Müzesi 43
Friedrich Murnau 22, 39, 41, 43, 47, 49, 119, 192, 195, 200
Mutluluk 175

Nancy 52, 58, 61, 62, 64-6
Nannina 146-8
Nehir Kıvrımı 84, 89, 97
Nehrin Kıvrımı 87
Nicholas Ray 22, 103, 105, 109, 111

Nietzscheci trajedi modeli 32
Nosferatu 47, 48, 188
Novalis 191

Odessa 25, 33, 174
Oedipus 40, 52, 53, 83
Offenbach 45
Ordet 198
Orgon 43-9
Orson Welles 117
Ostrovski 29
Oyunun Kuralı

Öldüren Hatıralar [*Spellbound*] 25

Paris'te Bir Amerikalı 194, 197
Paskalcı bir bahis 74
Passerotto 145
Paul Fort 32
Paul Valéry 184
Pavlocu şartlı refleks hesaplaması 32
Pavlovcu Diyonisosçuluk 33
Père Castel 32
Peter Lorre 54
Petrus 196
Phantom 47
Picasso 196
Pina 20, 135-8, 140-5
Platon 9, 59-61, 92, 147
Porfiri 52
Porgi amor 46
Potemkin Zırhlısı 24, 32, 34, 171, 174, 180
Preminger 87, 182
Proust 88
Psycho 185
Puşkin 31, 175, 177, 178

Rancho Notorious 194
Ransom Stoddard 41
Raskolnikov 52
Rastgele Balthazar 20, 164
Ravel 172
Rear Window 12
Rembrandt 14, 189-91
Renoir 194, 195, 200
River of No Return 87
Robert Maners 54
Robert Ryan 86, 94, 95
Robinson Cruso 158, 159
Roma, Açık Şehir 20, 135, 138, 152
Rossellini 18-20, 117, 118, 135-48, 150-3, 164, 165
Rousseau 158, 193
Rubens 14, 190
Ruth Roman 90

Saint Joseph 146
Schelling 15, 178
Friedrich Schlegel 172, 191, 199
Schlegel Kardeşler 14
Schönberg 16
Scottie 12, 126, 187
Sergey Mikhailoviç 29
Sessue Hayakawa 11
Severini 10
Shakespear 12
Shelley Winters 82, 83
Sherlock Junior 19, 23
Son Adam 41
Son Bolşevik 169, 171, 179, 180
Soupçons 184, 185
Spencer 34
Stalin 24, 25, 44, 171, 174-8

Stefan Zweig 152
Straub 119
Stroheim 119, 200
Stromboli 135, 146, 149, 150
Sunrise 47, 48
Syberberg 119

Şarlo 18
Şehir Uyurken 23, 25, 51, 54, 55, 58, 60, 63, 66, 75, 76
Şüphe 125, 127

T. Dubb 107, 108
Tadeusz Kantor 13
Tann'nm Soytarısı Francesco 137
Tartuffe 22, 39-50, 137
Teneke Yıldız 83, 92, 93, 99, 101
Teresa Wright 184, 185
The Band Wagon 192
The Honour of His House 11
The New Moscow 176
The Unknown 129, 130
Thomas Harper Ince 11
Tiran Nicolaio 138
Tod Browning 129
Tom Doniphon 41
Trendeki Yabancılar 127
Tretyakov 29

Uzak Ülke 83, 84

Van Ostade 49
Vera Miles 126, 184
Véronique 127, 162, 163, 165, 186, 196
Vertigo 12, 126, 187
Dziga Vertov 10, 16, 65, 119-23, 174, 179, 187
Victor Mature 87, 96, 98, 99
Virginia Woolf 16, 56

Waldo Lydecker 65
Wilhelm Meister de Goethe 163
Winchester 73 81-3, 87, 90
Wundt 34
Wyatt Earp 83

Yankesici 20, 132
You Only Live Once 35, 110, 111
Yumuşak Bir Kadın 20, 21, 23

Zola 31

Sinematografik Masal
Jacques Rancière

Sinematografik Masal modern sinema tarihinin izlerini sürüyor. Jacques Ranciere'in kitabı, olağanüstü bir kapsam ve analiz ile sinema aşkını defaten ortaya koyan lirizmle buluşturan nadir çalışmalardan biri. Ranciere, Eisenstein ve Murnau'nun tiyatrodan filme intikalinden ve Frits Lang'ın televizyon ile karşılaşmasına; Bergman sinemasından Mann'in kovboy filmlerindeki klasik şiir tekniğinden Ray'in romantik imgesel şiir tekniğine; Rossellini'nin yeni-gerçekçiliğinden Deleuze'ün sinema felsefesine ve Marker'ın belgesellerine kadar geniş bir alanda ustalıklı değerlendirmelerde bulunur. Sinematografik Masal sinemanın, kendi imgeleri ve kendi hikâyeleri arasından gerçekliği nasıl dile getirdiğini gösterir.



Jacques Ranciere (d. 1940)
Çağdaş Fransız felsefesinin önemli isimlerinden. Görüntülerin Yazgısı, Tarihin Adları, Estetik Bilinçdışı, Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe, Siyasalın Kıyısında, Demokrasi Nefreti, Cahil Hoca, Filozof ve Yoksulları gibi pek çok kitabı Türkçe'ye çevrilmiştir.