Politik Kamera

Michael Ryan&Douglas Kellner

ÇAĞDAŞ HOLLYWOOD SİNEMASININ İDEOLOJİSİ VE POLİTİKASI



İngilizce'den Çeviren: Elif Özsayar

AYRINTI

2. BASIM

MICHAEL RYAN

Temple University'de İletişim profesörüdür. Yayımlanmış onlarca kitabından bazıları şunlardır: *Politics and Culture; Marxism and Deconstruction; Cultural Studies: An Anthology*; Julie Rivkin ile beraber *Literary Theory: an Anthology* ve *Wiley Blackwell Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*.

DOUGLAS KELLNER

Frankfurt Okulu'nun "üçüncü kuşak" teorisyenlerindendir. Kültür ve medya üzerine çok sayıda eseri vardır. Kaliforniya Üniversitesi'nde iletişim, kültür ve felsefe üzerine dersler vermektedir. Başlıca eserleri şunlardır: *Postmodern Theory: Critical Interrogations* (1991) [*Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 1998]; *Critical Theory, Marxism and Culture* (1992); *The Persian Gulf TV War* (1992); *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern* (1995); *The Postmodern Turn* (Steven Best ile birlikte, 1997); *Grand Theft 2000. Media Spectacle and a Stolen Election* (2001); *The Postmodern Adventure: Science, Technology and Cultural Studies at the Third Milennium* (Steven Best ile birlikte, 2001); *Media Spectacle and the Crisis of Democracy: Terrorism, War and Election Battles* (2005) ve *Marcuse's Challenge to Education* (2009).

Ayrıntı: 195
İnceleme Dizisi: 106

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

Kitabın Özgün Adı
Camera Politica
The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film

İngilizce'den Çeviren
Elif Özsayar

Yayıma Hazırlayan
Gülşat Aygen

Düzelti
Ayten Koçal

Indiana University Press/1990
basımından çevrilmiştir.

© 1988 by Micheal Ryan and Douglas Kellner

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak Tasarımı
Arslan Kahraman

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan

Baskı ve Cilt
Mart Matbaacılık Sanatları (0 212) 321 23 00 (Pbx)
Merkez Mah. Burcu Sok. 6/1 Kağıthane-İstanbul

Birinci Basım *1997*
İkinci Basım 2010
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-163-2
Sertifika No.: 16061

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Eminönü - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 - 01 - 05 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Michael Ryan & Douglas Kellner

Politik Kamera

Çağdaş Hollywood Sinemasının
İdeolojisi ve Politikası



İçindekiler

— ÖNSÖZ 13
— GİRİŞ 17

I. KARŞIKÜLTÜRDEN KARŞIDEVRİME, 1967-1971 43
A. Yabancılaşma ve başkaldırı 45
B. Feminizm, siyah radikalizmi ve öğrenci başkaldırısı 58
C. Hollywood karşıdevrimi 72

II. KRİZ FİLMLERİ 88
A. Felaket filmleri 92
B. Korku metaforları 101
C. Francis Coppola ve babaerkillik krizi 112

III. TÜR (JANR) DÖNÜŞÜMLERİ VE LİBERALİZMİN BAŞARISIZLIĞI 127
A. Westernler, polisiye filmler, müzikaller 129
B. Toplumsal sorun filmleri 144
C. Komplo filmleri 156

IV. SINIF, IRK VE YENİ GÜNEY 172
A. Hollywood işçi sınıfı 177
B. Siyahlara ilişkin temsiller 195
C. Yeni Güney 206

V. CİNSELLİĞİN POLİTİKASI 216
A. Kadınların konumu 218
B. Erkek bakış açısıyla:
Erkek filmleri ve romantik aşkın dönüşü 236
C. Aile ve yeni cinsellik 247

VI. KORKU FİLMLERİ 263
A. Gizli güçler 266
B. Canavarlar 279
C. Brian De Palma ve kesip biçme döngüleri 288

VII. VİETNAM VE YENİ MİLİTARİZM 301
A. Vietnam tartışması 305
B. Ordunun canlanışı 319
C. Yeni militarizm 325

VIII. KAHRAMANIN DÖNÜŞÜ:
GİRİŞİMCİ, BABAERKİL, SAVAŞÇI 335
A. Bireyciliğin zaferi: İnsandan süper insana 338
B. George Lucas'ın stratejik savunma inisiyatifleri 351
C. Liderlik ilkesi: Sinema veletlerinden sinema pirlerine 363

IX. FANTASTİK FİLMLER 376
A. Teknofobi 378
B. Distopiler 390
C. Steven Spielberg ile sıcak yuvada 397

X. TEMSİL POLİTİKALARI 407
A. Hollywood'un solunda 410
B. Hollywood kodlarının içinde: Politik filmler 419
C. Hollywood'un ötesinde: Bağımsız sektör 431

— SONUÇ: SİNEMA VE POLİTİKA 439
— SONSÖZ 451
— EK 459
— KAYNAKÇA 470

YAYIMA HAZIRLAYANIN NOTU

Bu kitabın çevrilme sürecinde adı geçen filmlerle ilgili olarak şöyle bir yöntem izlenmiştir: Türkiye'de gösterime girmeyen filmlerin adları orijinal İngilizce adlarıyla bırakılmış, Türkiye'de gösterime girdiği saptananların ise gösterimlerinde kullanılan Türkçe adları da verilmiştir. Ancak filmleri Türkiye'ye getiren birden çok firmanın varlığı ve hangi filmlerin, hangi adla (TV'de ya da video kasetlerle gösterimi söz konusu olduğunda ise hangi adlarla) gösterime girdiğini belirten bir kaynağın bulunmaması nedeniyle, bütün çabamıza karşın Türkçe gösterimindeki adına ulaşamadığımız filmlerin olabileceğini okurlarımızın dikkatine sunarız.

(G.A.)

Anne ve babama.
D. K.

Kış dostlarım,
Jim Fleming ve Julie Rivkin'e.
-M. R.

Drama sanatı için tarihte iz bırakmak, başka hiçbir edebi tür için olmadığı kadar elzemdir.

-WALTER BENJAMIN

Sinema . . . hayaletlerin birbiriyle yarışıdır.

-JACQUES DERRIDA

İçine gömülü olduğumuz varsayımları anlamadıkça kendimizi anlayamayız. . . . Feminist itkiyle hareket eden . . . radikal bir eleştiri, her şeyden önce, nasıl yaşadığımıza, nasıl yaşamış olduğumuza, kendimizi nasıl tahayyül etmeye yöneltildiğimize ilişkin bir ipucu sunmayı amaçlamak zorundadır. . .

-ADRIENNE RICH

Belki de artık, dilin hapishanesini terk edip tarihin kesimevine doğru hareket etmenin zamanıdır.

-CORNEL WEST

Önsöz

Araştırmamız, egemen toplumsal hareketlerde Sol'dan Sağ'a doğru esaslı bir kayma ile nitelenen 1967'den seksenli yılların ortalarına kadar süren bir dönem içinde Hollywood sineması ile Amerikan toplumu arasındaki ilişkiye odaklanıyor. Egemen kültürel temsillerde bu sarsıcı politik dönüşümle birlikte ortaya çıkmış görünen değişikliklerden rahatsızlık duyduğumuz için, 1980'de bu kitabı yazmaya başladık. Özellikle dikkatimizi çeken şey, toplumsal enerjileri harekete geçirmekteki öneminin giderek arttığını düşündüğümüz Hollywood sinemasının, oluşmakta olan muhafazakâr hareketlenmeyi, aileden orduya ve ekonomik politikaya kadar birçok cephede fiilen desteklemekte olduğuydu. İlk tepkimiz bu yüzden olumsuz ve eleştirel oldu; bizi kaygılandıran sağa doğru kayışa

karşı solcu bir tepkiydi bu. Amerikan kültürel platformunu dolduran muhafazakâr, sıklıkla da neo-faşist imge ve ideallere hâlâ büyük ölçüde kaygıyla yaklaşmamıza karşın, film kültürü ile toplum arasındaki ilişkiyi inceledikçe, bu kültürel temsillerin ayakta tutmaya çalıştığı tahakküm ve eşitsizlik sisteminin aslında, kendinden menkul bazı idealleştirme çabalarının işaret ettiği kadar sağlam ve yerli yerinde olmadığını hissettik. Gerçekten de, çalışmamızı sürdürdükçe, muhafazakâr temsillerdeki tırmanışın, yani en başta bizi endişelendiren şeyin ta kendisinin, aslında, bütünüyle ilerici ya da giderek ilerici olma potansiyeli taşıyan başka birtakım güçlere, devinim ve değişmelere işaret ettiğini fark ettik. Muhafazakâr tepkinin, doğası gereği, muhafazakâr değer ve kurumları tehdit eden güçlerin iktidarını ortaya koyduğuna ikna olduk.

Dahası, toplumsal tarihteki güçlerin şekillenme sürecinde, toplumsal hareketlerin, tıpkı seksenlerdeki hegemonik muhafazakârlık gibi, genellikle kendisine tehdit oluşturan başka toplumsal hareketlere birer tepki olarak doğduğunu anladık. Seksenlerin muhafazakârlığını incelerken, muhafazakârların korumayı amaçladığı geleneksel aileye, yurtseverliğe, ekonomiye ve dine ilişkin eski dünya değerlerine karşı muazzam ataklar yapmış olan altmışlı yılların radikal hareketine geri dönme zorunluluğu duyduk. Feminizm, yurttaşlık hakları hareketi, ekonomik demokrasi, cinsel devrim, antimilitarizm ve çevrecilik altmışlı ve yetmişli yıllarda gelişti. Bunlar seksenli yılların Sağ'ından şiddetli muhalefet görmekle beraber, Amerikan toplumsal bilincini geri dönülmez biçimde dönüştürdü; öyle ki, seksenli yılların sonuna doğru muhafazakârlar kendilerini önemli bir açmazla karşı karşıya buldular: Politik iktidara sahip olmalarına karşın, muhafazakâr toplumsal gündemi kurumsallaştırma gücünden yoksunlardı. Amerikalılar Sağ'ın peşine takılıp Orta Amerika'da savaşa gitmeye, yeniden hortlayan kürtaj kalksın çağrılarına kulak asmaya ya da devletin bir sosyal güvenlik aygıtı olarak oynadığı rolün feshedilmesini kabullenmeye gönüllü değillerdi. Altmışlı ve yetmişli yıllarda, Amerikan toplumsal bilinci kayda değer ölçüde özgürlükçü bir kimlik kazandı ve muhafazakârların özgürleşme güçlerine yönelttikleri karşı saldırıların iktidara el koymak ve onu kullanmakta enikonu başarılı olmasına rağmen, öyle sanıyoruz ki, toplumsal bilinçteki bu dönüşüm Amerikan toplumu-

nu kökünden değiştirmekle ilgilenen ilericiler için umut verici bir anlam taşıyor. Bu bakımdan kitabımızın sinema ile olduğu kadar kültürel tarih ve toplumsal değişimle de ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Amerikan politik yaşamının, sonuç olarak onu değiştirmekle ilgilenenlere faydalı olacağını umduğumuz bir çözümlemesini yapmak için sinemadan faydalanmayı amaçladık.

Bu kitabın içeriğine birçok insan katkıda bulundu. Öğrenci ve meslektaşlarımız, yıllar boyunca, her seferinde isim belirtmeyi olanaksız kılacak kadar çok sayıda görüş ve gözlem belirttiler. Aşağıda adı geçen dost ve meslektaşlarımız araştırmaya katkıda bulundular, fikirler ya da değişiklik önerileri sundular ya da metni çeşitli aşamalarda değerlendirdiler: Carolyn Appleton, Peter Biskind, Louis Black, Stephen Bronner, Jackie Byars, Harry Cleaver, Jim Fleming, Gerry Forshey, Bill Gibson, Bob Goldman, Lisa Gornick, Margaret Homans, Fredric Jameson, Lewanne Jones, Chuck Kleinhans, John Lawrence, Flo Leibowitz, Richard Lichtman, Bill Nichols, Elayne Rapping, Tony Safford, Tom Schatz, Kay Sloan, Paul Smith, Clay Steinman ve John Stockwell. Derinlikli, dikkatli ve son derece titiz eleştirel okumaları için Judith Burton ve Julie Rivkin'e ayrıca teşekkür borçluyuz. Pek çok değişiklik ve genişletme onların görüş ve önerileri sonucunda ortaya çıktı.

Ayrıca, artık gösterimde bulunmayan filmlere ulaşmamıza yardımcı olan Emily Seagar'a, Barbara Humphreys'e ve Library of Congress Film Bölümü'nde yardımını gördüğümüz diğer tüm görevlilere teşekkür etmek istiyoruz. Virginia, Northeastern ve (Austin'deki) Texas üniversitelerinin görsel-işitsel olanaklarının da zaman, emek ve donanım açısından çok büyük katkısı oldu. Virginia Üniversitesi İngilizce Bölümü'ne ait film koleksiyonunun yöneticisi Ellen McWhirter gibi, Texas'taki dil laboratuvarında görevli Eric Eubank, Juvenal Mendez, Kevin West ve John Mechaley de yardımlarını esirgemediler. Bu kitabın yazım sürecindeki tüm katkıları için Miami Üniversitesi İngilizce Bölümü'ne, özellikle bölüm sekreteri Susan Deckard'a ve metnin basıma hazırlanmasında verdikleri destek için Northeastern Üniversitesi İngilizce Bölümü'ne, özellikle Eileen Smith'e teşekkür ediyoruz. Northeastern Üniversitesi'nden Jerry Schrader ve Texas Üniversitesi'nden Alicia Montoya'nın görsel malzemeler konusunda çok değerli yardım-

ları oldu. Ayrıca, Michael Ryan'a Yale Üniversitesi'nde konuk öğretim üyeliği olanağı sağlayan ve böylece Sterling Kütüphanesi'ndeki araştırma malzemelerine erişmemize olanak veren Alan Trachtenberg'e ve Douglass Kellner'in bu kitap üzerinde çalışmasını mümkün kılan araştırma ödeneğini sağlayan Texas Üniversitesi Yetisel Araştırmalar Enstitüsü'ne teşekkür borçluyuz.

Hollywood filmlerine yönelik izleyici tepkileri üzerindeki araştırmamız için Northeastern Üniversitesi Sosyoloji Bölümü öğretim üyelerinden Pat Golden'in fikir ve önerilerinden çok yararlandık. Northeastern Üniversitesi Afro-Amerikan Kültürel Araştırmaları Bölümü'nden Tommie Lott'un, Sosyoloji Bölümü'nden Herman Gray'in ve Antropoloji Bölümü'nden Carol Owen'ın da çok değerli katkı ve yardımları oldu. Marisa Belmonte verileri bilgisayara girmemize yardım etti, Wu Yue ise araştırma programı boyunca yardımlarıyla bize destek oldu.

Son olarak, yıllarca bizimle sinema salonlarına taşınarak hayli alışılmadık sinemasal tercihler olarak görünmüş olacak filmlere katlanan tüm arkadaşlarımıza teşekkür ediyoruz.

Bu kitap, fikir alışverişine, taslak metinlere ve karşılıklı eleştiriye dayalı uzun bir süreç içinde oluşturuldu. Başlangıçta bölümleri aramızda paylaştırdık. Douglass Kellner korku, felaket ve komplo filmleriyle ilgili bölümlerin ilk taslaklarını yazdı. Michael Ryan ise savaş, işçi sınıfı ve kadın filmleriyle ilgili bölüm taslaklarını yazdı. Diğer bölümler ikimizin çalışmalarından oluşturuldu. Taslaklar defalarca el değiştirdi, eleştirildi ve yeniden yazıldı. Sık sık telefonlaşarak kitap üzerinde tartıştık, fikirler geliştirdik ve farklılıklar üzerinde çekiştik; ayrıca bu yıllar boyunca konferanslarda ve çalıştığımız kurumlarda bir araya gelerek düzenli olarak birlikte çalışma fırsatımız oldu. Bu biçimde kitabın birkaç farklı taslağı oluştu. Metnin basıma verilen en son uyarlamasını ise Michael Ryan yazdı. Bu kitabın gerçek anlamda işbirliğine dayalı bir proje olduğunu düşünüyoruz. Birimiz ya da diğerimiz kitabı tek başına yazamazdı. Okurları da, görüş ve eleştirilerini bize yazarak bu işbirliği sürecine katılmaya çağırıyoruz.

Giriş

Kimi radikal eleştirmenler, Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılamak yönünde bir işlevi olduğunu savunur. Bu kurum ve değerler arasında (merkezinde kişisel yeterlilik ve hükümete karşı güvensizlik olmak üzere) bireycilik, (rekabet, dikey hareketlilik ve en iyinin ayakta kalması değerleri ile) kapitalizm, (erkeklerin imtiyazlı kılınması ve kadınların ikinci sınıf toplumsal rollerde konumlandırılması ile) babaerkil anlayış, (toplumsal iktidarın eşitsizce pay edilmesi ile) ırkçılık vb. sayılabilir. Temsil görenekleri, ele alınan konu düzeyinde olduğu kadar biçim düzeyinde de işlerliktedir. Biçimsel görenekler -anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz (nonreflexive) kamera işle-

yişi,* karakter özdeşleştirmesi, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılırlık vb.- perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de, nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar. Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel görenekler de, sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek bu konumlamanın içselleştirilmesine katkıda bulunur. Tematik görenekler -eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler vb.- gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar. Bu görenekler seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri gözardı etmeye alıştırır. Savaş ya da suç gibi yapısal toplum sorunlarının kişisel hayat hikâyeleri düzleminde ayrıntılandırılması, yürürlükteki düzenin iyi ve ahlaklı görünmesini sağlar. Kamu düzeninin temsilleriyle kişisel özdeşleşme, sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü katılımı hazırlayan psikolojik eğilimi yaratır.

Hollywood sinemasında olup bitenlerin çoğu, yukarıda özetlediğimiz anlamda gerçekten de ideolojiktir, fakat Hollywood'dan çıkan tüm gerçekçi anlatı ürünlerinin özü itibariyle ideolojik olduğu söylenemez. Sinemasal ideolojinin bu şekilde ele alınması, farklı tarihsel dönemlerde ortaya çıkmış filmler arasındaki kaçınılmaz ayrımların yitip gitmesine ve filmlerin farklı toplumsal koşullarda benimsediği çok sayıda kendine has söylem ve temsil stratejilerinin gözardı edilmesine neden olur. Yapısalcı film teorisinin "özne" gibi statik, biçimsel, soyut kategorilere başvurması, durumsal farklılıkları gözardı etmekle kalmayıp, filmlerin birbirinden apayrı,

* Dönüşsüz (nonreflexive) kamera işleyişi: Filmi çekilen nesnenin görüntüsünü filmde görüneceği şekliyle gösteren ekranın kullanılmadığı kamera işleyişi. (y.h.n.)

çok sayıda etki yaratma olasılığına da fırsat tanımaz. Eğer tarihsel kategoriler, yapısalcı ideoloji teorisinin sorgulamaksızın kabul ettiği, az çok yekpare Hollywood sineması modelini bölümlemeye ve farklılaştırmaya yarıyorsa, bir filmin anlamı ya da ideolojisinin, önceden belirlenmiş ve her durumda aynı şekilde işlediği varsayılan ideolojik kapanım kategorileri çerçevesinde değil, seyirci kitleleri üzerindeki retorik etkileri açısından pragmatik olarak belirlenmesi de film çözümlemesini çoğulcu bir toplumsal ve politik düzleme taşıyacaktır. Filmler, sadece Hollywood ürünü anlatılar oldukları için özleri gereği ideolojik nitelikte görülmeyeceklerdir. Filmlerin politik anlamlarını daha çok içerdikleri tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları muhtemel etkilerde aramak gerekiyor. Bu çalışma için yaptığımız film araştırmasının da doğruladığı gibi (bkz. Ek), filmler farklı bağlamlarda farklı etkiler yaratmaktadır; biz, filmlerin politik anlamlarının belirlenmesinin, kimi yapısalcı film eleştirmenlerinin öngördüğünden daha karmaşık, daha tartışmalı ve daha ayırt edici bir çabaya dayanması gerektiğini düşünüyoruz.

Örneğin, 1967'den sonraki Hollywood sineması bir önceki dönemdekinden çok farklıdır ve bizce 1967'den 1987'ye kadar olan dönemde Amerikan kültürü üzerinde çok çeşitli politik etkileri olmuştur. Bu dönemin popüler filmleri, önemli toplumsal sorunları kestirilebilecek belirli sınırlar içinde gündeme getirir, birçoğu sol-liberal bir noktadan hareket ederek, geleneksel soyutlamacı temsil kalıpları ve görsel eğilimlerini toplumsal anlamda eleştirel amaçlar için kullanmaya yeltenir. Söz konusu sınırlar oldukça katıdır, politik kapsam pek geniş değildir. Yine de, yakın dönem Hollywood sineması gözden geçirildiğinde, Hollywood'un yekpare bir ideolojik yapıya sahip olmadığı görülür. Aldığı biçimler ağırlıklı olarak muhafazakâr amaçlara hizmet etmiş olabilir, fakat günümüz sineması, yeni politik esneklikler eşliğinde bu yaklaşımların yeniden biçimlendirilebileceğini göstermektedir. İdeolojik filmlerin bile, olağanüstü değişimlere tanık olunan bir dönemde Amerikan kültürünün gündelik dokusunu oluşturan ve radikal olasılıkları bağrında taşıyan belirgin kaygı, arzu ve gereksinimleri, genellikle de farkında olmadan resmederek, Amerikan toplumundaki ilerici potansiyele sahip bazı alt akımların bir çözümlemesine izin verdiğini gördük.

İlk soğuk savaş döneminde, 1940'lı yılların sonlarından 1960'lı yıllara kadar, Hollywood sineması *Ben-Hur* ve *Kleopatra* gibi sinemaskop seyirlikler, *Oklahoma* ve *Neşeli Günler (The Sound of Music)* gibi romantik müzikaller, *Piknik* ve *Devlerin Aşkı (Giant)* gibi aile melodramları, *Red Menace* ve *I Was a Communist for the FBI* gibi komünizm karşıtı filmler, *Casuslara Karşı (The Manchurian Candidate)* gibi soğuk savaş ajanlık serüvenleri, *Gidget* gibi tek tip plaj filmleri, Jerry Lewis komedileri, *Yatak Sohbeti (Pillow Talk)* gibi Rock Hudson-Doris Day romantik komedileri, *Them* ve *The Thing* gibi paranoyak canavar filmleri, *Çöl Aslanı (The Searchers)* ve *Kırık Ok (Broken Arrow)* gibi muhafazakâr ya da en iyi halde liberal çoğulcu türde western filmleri, Hitchcock'un *Sapık (Psycho)* ve *Kuşlar*'ı *(The Birds)* gibi kadın cezalandırıcı korku hikâyeleri ve *The Man with the Golden Arm, Asi Gençlik (Rebel without a Cause)* gibi ahlakçı toplumsal sorun filmleri ile kaynıyordu. Dönemin sinemasına hâkim olan ideolojik atmosfer ağırlıklı olarak muhafazakâr ya da en iyi ihtimalle halinden hoşnut olarak tanımlansa da, *Kahraman Şerif (High Noon), Hücum (Attack), Kanlı Hücum (The Wild One), Kader Bağlayınca (The Defiant Ones), Zafer Yolları (Paths of Glory), Uçan Dairenin Esrarı (The Day the Earth Stood Still), The Lawless, Herşey Senin İçin (All That Heaven Allows)* ve *Kumsalda (On the Beach)* gibi eleştirel ya da toplumsal duyarlılık taşıyan bazı filmler de boy gösteriyordu. *Görmek İnanmaktır: Hollywood Filmleri Tasayı Bırakıp Ellileri Sevmeyi Bize Nasıl Öğretti* adlı kitabında Peter Biskind, dönemin birçok filminde, hatta ayan beyan "muhafazakâr" olanlarda bile, başat mit ve değerlerin sorgulandığını gösteriyor.[1] Her şeye rağmen, Hollywood filmlerinin Avrupa ve Üçüncü Dünya sinemasında uzun zamandır etkili olan eleştirel ve deneysel tema ve biçemsel tarzları benimsemeye başlaması altmışların ortalarını buldu. Biskind incelemesini, ellilerde varılmış olan toplumsal fikir birliğinin altmışlı yılların filmlerinde nasıl "çözüldüğünü" betimleyerek noktalıyor.

1. P. Biskind, *Seeing is Believing: How Hollywood Movies Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties* (New York: Pantheon, 1983). Ayrıca bkz. D. M. White ve R. Averson, *The Celluloid Weapon: Social Comment in the American Film* (Boston: Beacon, 1972).

Gerçekten de, altmışların başlarından ortalarına kadar yapılmış belli başlı filmler şöyle bir gözden geçirildiğinde, Biskind'in "solun sessizce yaklaşması" diye nitelediği şeyin belirtilerine rastlanabiliyor: 1960 - *Spartaküs* bir köle ayaklanmasını anlatıyordu, *Garsoniyer (The Apartment)* iş hayatının cinsel ayrımcılığını hicvediyordu, *Rüzgârın Mirası (Inherit the Wind)* köktendinciliğe saldırıyordu; 1961- *Raisin in the Sun, Tek Başına (The Outsider)* ve *Batı Yakasının Hikâyesi (West Side Story)* ırkçı hoşgörüsüzlüğü eleştiriyordu, *Aşk Bahçesi (Splendor in the Grass)* evlilik öncesi cinselliğe yönelik baskıya açıktan açığa kafa tutuyordu, *Nürnberg Duruşması (Judgment at Nuremberg)* hoşgörüsüzlüğe karşı özgürlükçü bir kınama niteliğindeydi; 1962 - *Alkatraz Kuşçusu (The Birdman of Alcatraz)* suçluların ıslahına dair iyicil bir yaklaşım geliştirirken, *Yaralı Kadın (Sweet Bird of Youth)* kilisenin evangelist ikiyüzlülüğünü eleştiriyordu; 1963 - *Vadideki Zambak (Lilies of the Field)* ırksal dayanışmayı resmediyordu, *Uğursuz Kuş (To Kill a Mockingbird)* güneydeki ırklar arası ilişkiyi duyarlı bir bakışla betimliyor ve ırkçılığı kınıyordu, *Şarap ve Gül (Days of Wine and Roses)* alkolizm sorununu açıkyüreklilikle ele alıyordu; 1964 - *Failsafe* nükleer ideolojiyi eleştiriyordu, *Seven Days in May* aşırı Sağ'a liberal bir saldırıda bulunuyordu, *Dr. Strangelove* nükleer savaş çılgınlığını ve sağ kanadın paranoyasını hicvediyordu, *Nothing but a Man* siyahların güneydeki yaşamını siyahların gözüyle resmediyordu; 1965 - *The Bedford Incident* kaza eseri bir nükleer savaş başlamasının ne derece gerçek bir olasılık olduğunu anlatıyordu, *Sevgili Arkadaşım (Patch of Blue)* ırksal hoşgörüsüzlüğü yansıtıyordu, *The Pawnbroker* bağnazlığın sonuçlarını hikâye ediyordu; ve 1966 - *A Man For All Seasons* fikir ayrılığı hakkını savunuyor, *The Russians Are Coming* soğuk savaş mentalitesini alaya alıyor, *Kim Korkar Hain Kurttan? (Who's Afroid of Virginia Woolf?)* varoşlardaki yaşama hüzünlü bir bakış getiriyordu.[2]

2. Bkz. T. Louis ve J. Pigeon, *Le cinema americain d'aujourd'hui* (Paris: Seghers, 1975). Yazarlar, 1967'nin bir "devrim yılı" olduğunu ileri sürer. Bu iddia, asıl dönüm noktasının 1969 olduğunu savunan Callisto Cosulich tarafından reddedilmiştir: *Hollywood Settanta: il nuovo volto del cinema americano* (Florence: Valecchi, 1978). Tarihler ve terminolojiyle ilgili olarak: metinde filmler için verilen tarihler filmin gösterime girdiği yılı belirtir, kaynak kimi zaman filmin kendisi olabildiği gibi, sinema rehberlerinden de yararlandık (Maltin, Halliwell vb.) ve bu rehber-

Sinema tarihçileri 1967'yi, Hollywood sinemasında önemli bir açılımın gerçekleştiği bir "devrim" yılı olarak tanımlarlar: Aynı yıl *Parmaklıklar Arasında (Cool Hand Luke)* otoriter sistemi eleştiriyor, başkaldırıyı ülküleştiriyor ve güneydeki muhafazakârlığı şiddetle kınıyordu; *Beklenmeyen Misafir (Guess Who's Coming to Dinner)* liberal beyazlar arasındaki ırkçılığın inceliklerini su yüzüne çıkarıyor; *Bonnie* ve *Clyde* toplumsal eşkıyalığı romantize ediyor; *Aşk Mevsimi (The Graduate)* yeni yeşeren burjuva karşıtı başkaldırıyı ve dönemin genç neslinin büyük kısmını saran yabancılaşmayı ele alıyor; *Gecenin Sıcağında (In the Heat of the Night)* güneydeki ırkçılığı resmediyor; *Korkunç İtiraf (Hurry Sundown)* güney aristokrasisinin çürümüşlüğünü dile getiriyor; *The Group* Amerikan kültüründe kadınların konumuna dair liberal bir söylem geliştiriyor; *Üçkağıtçı (The Flim-Flam Man)* delişmen bohem hayatını yüceltiyor; *Marat/Sade* Fransız Devrimi'ni ve dolaylı olarak, çağdaş toplumdaki sömürüyü ele alıyor; *In Cold Blood* cinayet ve cezanın psikolojisini gazeteci gözünden aktarıyor; *The Trip* uyuşturucu konusunda beyazperdeye yeni bir özgürlükçü bakış getiriyor, *Dönüşü Olmayan Yol (Point Blank)* iş hayatının değerlerini deneysel bir üslupla eleştiriyor, *Dutchman* Amiri Baraka'nın (Leroi Jones'un) ırkçılıkla ilgili bir tiyatro oyununu perdeye taşıyor, *Parıltılı Gözler (Reflections in a Golden Eye)* askeri kişiliğin marazlarını inceliyor, *Ateş Sahili (Beach Red)* ulusal düşmanlara insanca bakmayı ve pasifizmi savunuyor, *Kolejdeki Günlerim (Up the Down Staircase)* yeni liberalizmin okullardaki etkilerini anlatıyordu. İzleyen yıllarda, *Geceyarısı Kovboyu (Midnight Cowboy), Easy Rider, Çılgın Kadın (The Mad Woman of Chaillot), Medium Cool* ve çok sayıda başka filmle birlikte, toplumsal eleştiri daha da çarpıcı bir düzeye yükselecekti.

lerde birbirini tutmayan tarihlere rastladığımız oldu. Belirtmekte yarar olan bir başka şey de, gişe hasılatı sıralaması için verilen yılın zaman zaman filmin gösterime girdiği yıldan farklı oluşudur, çünkü yıl sonuna doğru gösterime giren filmlerin çoğu bir sonraki yılın listesinde yer alıyor. Gişe hasılatları için *Variety* dergisinden ve *Film Facts* adlı kitaptan yararlandık. Metinde sözü geçen filmler arasında tam anlamıyla geleneksel birer "Hollywood filmi" olmayanlar da var. Bunların kimi ortak yapımlar, kimiyse başka ülkelerde çekilip büyük çaplı gösterime Birleşik Devletler'de girmiş filmler. Hollywood sineması gerçekten de uluslararası hale geldi, sürekli kullandığımız "Hollywood filmi" terimi ise yerelleşmiş bölgesel bir üründen çok özgül bir film prodüksiyonu türünü anlatmayı amaçlıyor.

1967. Hollywood sinemasında bir dönüm noktası. Ekonominin büyüdüğü, hükümetteki liberallerin toplumsal reform arayışı içinde olduğu, siyahların baskıya başkaldırdığı, cinsellikte yeni arayışların ve uyuşturucu kullanımının toplumun geleneksel değerlerini değiştirdiği ve Yeni Sol'un Vietnam Savaşı'na karşı gelişen protesto akımlarıyla ülke çapında görünürlük kazandığı altmışlı yıllar, 1966-68 arasında yeni bir değişim sürecine giriyordu.





1967. Geleceğin işaretleri görünmeye başlamıştı: Askeri yenilgi, ekonomik çöküntü, sağ kanatta yükselen popülist bir lider figürü ve yetmişli yılların sonları ile seksenli yılların başlarında sahne alacak olan Yeni Sağ'ın ilk adımları.

Film endüstrisindeki ekonomik ve kurumsal değişmeler Hollywood'da gerçekleşmekte olan köklü dönüşüme katkıda bulundu. Altmışlı yıllarda, eski stüdyo sisteminden arta kalanlar özel kuruluşlarca satın alındı, bir kısmı da holdinglere dönüştü. Giderek filmler, bağımsız yapımcı ya da ajansların, gerekli yatırımı sağlayan ve dağıtımı üstlenen büyük stüdyolarla 'bağladığı' işler olarak gerçekleştirilmeye başladı. Stüdyo sisteminin çöküşü, film yapımcılarına yapıtları üzerinde önceki döneme göre daha fazla denetim hakkı sağladı ve bu gelişme, toplumsal açıdan daha muhalif, daha yenilikçi filmlerin üretilmesinde etkili oldu. Film Üretim Yasası'nın feshedilmesi ve 1966'da, uygun seyirci kitlesini belirlemeye yönelik yeni bir sınıflandırma sisteminin getirilmesiyle, daha önce yasak kapsamına giren konulara el atılması mümkün oldu. Aynı zamanda, sinema okullarından, sinema tarihi bilgisine sahip ve kişisel filmler yapmakla daha ilgili bir genç yönetmen kuşağı yetişmekteydi. 'Sanat filmi' gösteren artan sayıda sinemanın ithal ettiği Avrupa film akımları Hollywood filmlerinin biçim ve içeriğini etkiliyordu. Sonuç olarak, bu dönemin kimi Hollywood filmleri, toplumsal gerçekçi İngiliz sinemacılarının, Fransız Yeni Dalgacı yönetmenlerin, Fellini ve Bergman gibi önemli sinema adamlarının ürettiği karmaşık sinemasal metinleri andırmaya başladı. Bu değişiklikler, seyirci ve pazarın bu yeni endüstriye bakışındaki değişikliklerle de ilişkiliydi. Patlayan nüfusun içinden yetişen yeni genç kuşak hızla Amerikan kültürünün merkezine yerleşiyordu ve seyirci araştırmaları, genç, daha liberal ve sinema kültürüne sahip bir seyirci kitlesinin, yenilikçi ve toplumsal sorunlara daha duyarlı filmlere ilgi gösterdiğini ortaya koyuyordu.

Altmışlı yılların sonlarında biçimsel yenilikler ve toplumsal bilinç taşıyan filmlerin artmasında en önemli etkeni belki de dönemin özgürlükçü ve radikal toplumsal akımlarında -yurttaşlık hakları, savaş karşıtlığı, tüketimcilik, eşcinsel özgürleşmesi, hippi karşıkültürü- ve seks ve uyuşturuculara ilişkin katı tutumun gevşemesinde aramak gerekir. Soğuk Savaş döneminde esamesi okunmayan radikal toplumsal ve politik sorunlar artık yeniden popüler filmlerin olası konuları arasındaydı.

1967 sonrasından söz açan her tarihçi, Birleşik Devletler'in bu dönemde dünyaya yön veren yegane güç olma niteliğini yitirdiğini

kabul edecektir; Amerikan imparatorluğu birçok cephede sıkıştırılmış, savaş sonrası 'Pax Americana' devri miadını doldurmuştu. Ülke ekonomisi birden fazla önemli kriz atlatmıştı. Devlet yönetimindeki çürümüşlük ve beceriksizlik Nixon'dan Carter'a kadar gözler önüne serilmişti. Ülkeyi onyıllardır bir arada tutan liberal çoğulcu konsensüs, altmışlı ve yetmişli yılların toplumsal hareketleriyle parçalanmıştı. Bu konsensüste açılan gedik yetmişli yıllar boyunca daha da genişledi ve önceki dönemin "aile" gibi sarsılmaz kurumları ile "ulus", "özgürlük" gibi kültürel temsilleri tartışmaya açık hale geldi. Çevre bilinci, tüketici hakları, cinsel politika, kira denetimi, büyük şirketlerin egemenliği ve militarizm gibi konular etrafında taban hareketleri oluşmaya başladı. Bunlar, yetmişli yılların sonlarında ve seksenli yılların başlarında muhafazakârların şiddetli karşı saldırısını esinledi.

Bu çelişki ve değişimler ulusun kendine ilişkin imgesinde ve ulusal ruh hali üzerinde dönemin popüler filmlerine de yansıyan önemli değişiklikler yarattı. Ekonomik istikrarsızlığın psikososyal etkileri, Vietnam Savaşı ve yitirilen ulusal itibar, toplumsal bölünmeler, geleneksel babaerkil aileye ve muhafazakâr cinsel ahlaka yönelen tehditler, devlet ve iş dünyasında su yüzüne çıkan yolsuzluklar, çevresel kirlilik ve nükleer savaş kaygıları dönemin filmlerinde bol bol boy gösterir. Bu dönemin filmlerini çözümlemeye çalışmak, birçok bakımdan, şiddetli ekonomik, politik ve toplumsal krizlerle yüzleşmeye ve Amerika'nın gerek politik gerekse ekonomik iktidarının önemli ölçüde azaldığı bir dünyaya uyum sağlamaya çalışan, düşüşe geçmiş bir kültürü çözümlemek anlamına da geliyor. Filmler, bu dönüşüm sürecinde yaşanan kaygı, gerginlik, umut ve korkuların uç noktalarını resmederler, hem toplumsal değişimde yer alır, hem de bu değişimi körüklerler. "Amerikan Rüyası"ndan kopuşu işleyen *Aşk Mevsimi*'nden (The Graduate, 1967) beyaz orta sınıf erkek fırsatçılığını olumlayan *Risky Business*'e (1983) kayma, bize bu iki film arasındaki dönemde ABD toplumunda bir şeylerin değiştiğini anlatır. Bu yüzden, çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi dönemin toplumsal gelişiminden ayrı düşünülemez.

Bu zaman diliminin önemli bazı değişikliklerini üç ayrı başlıkta tanımlayabileceğimiz bir gelişmeler zinciriyle sınırlayabiliriz: Alt-

mışlı yıllarda olgunlaşıp meyve veren toplumsal hareketler ve bunları izleyen çalkantılar, yetmişli yıllarda liberalizmin başarısızlığı ve muhafazakârlığın seksenli yıllardaki zaferi. Altmışlı yıllar, Amerikan toplumunun belli başlı kesimlerinin radikalleşmesine tanıklık etti. Siyahlar yoksulluğa, ayrımcılığa ve toplumsal haklardan yoksun bırakılmaya başkaldırdılar. Kadınlar üreme hakları ve eşit yurttaşlık hakları çerçevesinde feminist hareketi yeniden ateşlediler. Genç beyaz kuşak Amerikan rüyasının öngördüğü burjuva başarıya sırt çevirdi, alternatif değerlerin sembolü olarak uyuşturucu ve müziğe sarıldı. Amerikan emperyalizminin Güneydoğu Asya'daki maceralarına destek vermeyi reddetti. Kapitalizm Amerikan yaşamının verili olarak kabul gören bir kurumu olmaktan çıktı, özellikle de üniversitelerde radikal bir düşünsel kültür filizlendi. Bunların yanı sıra Güney Amerika ve Meksika kökenliler ile diğer azınlıklar arasında eşit haklar için taban hareketleri oluştuğu gibi, nükleer güce ve çevre zehirlenmesine karşı çıkışı mahmuzlayan güçlü ekolojik ve çevreci akımlar ortaya çıktı. Radikal enerjilerden oluşan bu yeraltı kaynağı, babaerkil aileden başlayıp toplumsal haklara, çevreye ve savaşa ilişkin yasalara kadar birçok kurumsal değişikliği zorlayarak Amerikan toplumunu dönüştürdü.

Yükselen toplu hareketlenme yönetimdeki liberalleri, Amerikan toplumunun yoksullara, siyahlara ve kadınlara yönelik tutumlarına köklü değişiklikler getiren yasalar çıkarmaya zorladı. Liberaller, sosyal güvenlik, sosyal konut, toplu taşımacılık programları ve istihdam sürecinde imtiyazsız kesimlere belli koşullarda öncelik tanımayı teşvik eden düzenlemelerle, toplumdaki yapısal eşitsizliğin yüzeydeki en göze çarpan dışavurumlarını törpülemeye çalıştılar. Federal hükümet ve mahkemeler, ırk ayrımcılığı, çevre kirliliği, suçluların maruz kaldığı kötü muamele, kadınlardan kendi bedenleri ve cinsellikleri üzerinde söz sahibi olma hakkının esirgenmesi vb. sorunlara çözüm getirmek için harekete geçtiler. Liberallerin, federal harcamalar, yasama ve düzenlemeler yoluyla iyi bir toplum yaratmayı düşledikleri bu dönem, liberal bir açıdan bakıldığında, büyük bir reform dönemiydi.

Aynı zamanda altmışlı yıllar, Amerikan halkının iş dünyasının ve hükümetteki temsilcilerinin emperyalist hülyalarına ortaklık etmekten vazgeçtiği bir dönemin başlangıcı olarak da önemlidir. Vi-

etnam Savaşı, iş dünyasının Üçüncü Dünya'da beyaz olmayan halkların (genellikle antikapitalist nitelikteki) özgürlük mücadelelerine karşı verilen savaşı desteklemek için Birleşik Devletler hükümetini ve askeri gücünü kullanmasına karşın, muhalefeti besleyip güçlendiren bir etmen oldu. Genç erkekler savaşmayı reddetti; yetmişli yılların başlarında yetişkin nüfusun büyük çoğunluğu da müdahalenin karşısındaydı. Birleşik Devletler çekilmek zorunda kaldı. Belki daha da önemlisi, bu savaş, sermayenin yönetimdeki temsilcilerinin, iş dünyası ile hükümet dış ülkelere karşı güç kullanmaya karar verdiğinde Amerikan halkının desteğine artık güvenemeyecekleri anlamına geliyordu. Dolayısıyla altmışlı yıllar, sermaye sınıfının denizaşırı kurtuluş hareketlerine fütursuzca ve büyük bir şiddetle müdahale edebildiği uzun bir dönemin sonunu simgeler.

Yine de, altmışları bu şekilde kendi içinde ele almak bazen yanıltıcı olabilir. Aslında bu dönem, ellili yılların ortalarından, McCarthy döneminin noktalandığı, Beat Kuşağı'nın harekete geçtiği, siyahların beyaz baskısına karşı ayağa kalktığı, Herbert Marcuse ve C. Wright Mills gibi radikal düşünürlerin ileride Yeni Sol'u oluşturacak olan sıradışı fikirlerini ortaya attığı günlerden beri süregelen uzun bir dalgalanma sürecinin vardığı en yüksek noktadır. Dahası, altmışlı yılların etkisi yetmişlere de uzanır ve altmış hareketlerinin gölgesi liberal yetmişli yılların ortalarına, en az 1977'ye kadar hissedilir.

Yeni gelişen radikal fikir ve değerlerin yaygınlaşmasında sinema ve televizyonun vazgeçilmez bir rolü vardır. *Aşk Mevsimi, Bonnie ve Clyde, Easy Rider* gibi filmler, geride kalan çağın konformist kurumlarına alternatif olacak ölçütler sunarak ve birer mihenk taşı görevi görerek, toplumun egemen sembollerini birçok genç insanın gözünde yeniden tanımladılar. Özellikle altmışların sonlarında "Yeni Hollywood"daki radikaller her zamankinden daha kolay film yapabildiler. Özellikle siyahlar güçlü politik tezler ileri süren filmler çekiyor, Barbara Loden gibi kadınlar, kadının babaerkil toplumdaki yaşantısını daha önce ele alınmamış boyutlarıyla perdeye taşıma denemeleri yapıyordu. Yeşermekte olan radikal hareketlerin ve karşıkültürün eski dünya düzenine ait değerleri yerle bir eden bozguncu eğilimi filmlerde de kendisini gösteriyordu. Beyaz erkek kahramanın dokunulmazlığı, bireyci kapitalist ikonografi,

ellilerin televizyonunda şiddetle dayatılmış olan muhafazakâr aile ideali, yaygın cinsel baskı ethosu ve benzeri konular beyazperdede sorgulanıyordu. Filmler, yaşamı kadınlar ve erkekler, zenginler ve yoksullar, siyahlar ve beyazlar için ayrı bölümlere ayıran doğrucu geleneğin genelgeçer sınır ve ilkelerini zorluyordu.

Ancak, ırksal temalarla ve özgürlükçü değerlerle uğraşan Yeni Hollywood, bu akımların kendileri kadar sağlam olması gereken bir ekonomik atmosfere bağımlıydı. Ne var ki yetmişli yıllar, enflasyon, işsizlik ve işçi hareketlerine karşı oluşan muhafazakâr geri tepki nedeniyle, birçokları için ağrılı bir ekonomik kriz ve maddi sıkıntı devri olacaktı. Johnson yılları kaynaklı iki eşzamanlı harcamanın, savaş silahlarının ve liberal bal çalma operasyonunun ödeme vadeleri yetmişli yılların başlarında dolmaya başladı ve dönemin ilk ekonomik kriz sürecine girildi (bu süreci yetmişli yılların ortaları ve seksenli yılların başlarında daha da şiddetli krizler izleyecekti). Aynı zamanda, hükümet yönetiminde ve sanayide ortaya çıkarılan yolsuzluklar (Pentagon Belgeleri, Watergate Skandalı, ITT ve Lockhead ifşaatları, güvenlik standartlarına uymayan otomobillerin televizyonda teşhiri vb.) bu döneme damgasını vuran, hükümete ve ekonomik kurumlara güvensizlik buhranını başlatıyordu. Dahası, altmışlı yılların liberalizm ve radikalizminin beklenmedik iki etkisi olmuştu. Radikalizm birçok ılımlı liberali muhafazakâr kampa savurmuş ve liberal hareket, sosyal devletçiliğe, kürtaja, toplu taşımacılığa ve devlet düzenlemelerine şiddetle karşı çıkan, buna karşılık, geleneksel aileyi, yurtseverliği ve köktendinciliği dirençle savunan bir karşı tepki yaratmıştı. Yetmişli yılların başlarında *The Public Interest* gibi yayınlarda kalem sallayan "yeni" muhafazakârlar halihazırda liberalizm ve radikalizmin aktif aleyhtarları durumundaydı. Düşünsel temeli daha zayıf, popülist eğilimi daha güçlü olan bu ikinci tepki hareketi, ta yetmişlerin sonlarında "Yeni Sağ" adı altında ortaya çıkana kadar uzun süre etkili bir toplumsal güç özelliği göstermedi.

Büyük Toplum'un liberal programlarına ve Yeni Sol'un radikal gündemine karşı oluşan muhafazakâr tepki, sinemaya, altmışlı yılların ağırlıklı olarak eleştirel görünümlü çok sayıda filmine meydan okuyan sinemasal temsiller biçiminde yansıdı. Bu filmler, karşıkültürden çok karşıdevrime ait değerleri savunuyordu. Siyahlar

ve yoksullar altmışlı yıllarda seyircide eşduyum yaratan kurbanlarken, yetmişlerin *Kirli Harry* gibi filmlerinde düzen bozucusu rolüne büründüler. Kadın hareketinin bağımsızlık mücadelesi az çok sempati ve ilgi toplamayı başarmışken, bu dönemde *Şeytan (The Exorcist)*[3] benzeri korku filmleri ile kadınlar, amansız ve şiddetli bir eril tepkiyle karşı karşıya kaldılar. Altmışlı yılların filmlerinde adaletsiz ve baskıcı kurumlar olarak resmedilen kanun ve asayiş güçleri ise toplumsal kahramanlar olarak baş tacı edildi. Muhafazakâr tema, tipleme ve üsluplar Hollywood'da yeniden ağır basmaya başladı. *Aşk Hikâyesi (Love Story), Havaalanı (Airport), Baba (The Godfather), Şeytan* ve *Jaws* (1970, 1971, 1972, 1974 ve 1975'te gişe hasılatı sıralamasında birinci ya da ikinci sıraya yerleşen filmler) gibi filmlerin başarısı, Hollywood yapımcılarını daha geleneksel ve bildik türsel formüllerde (*genre*) gişe aramaya itti. Altmışlı yılların filmleri türsel süreksizlikle ve yenilik arayışları ile damgalanmışken, yetmişli yılların başında şeytani korku ve felaket filmleri halinde dönüş yapan film türleri temel bir film formatı oluşturdu. Ayrıca, altmışlı yılların sonlarına ait ironik ve eleştirel tonlu toplumsal gerçekçi üsluplar yetmişli yılların ortalarında yerini tumturaklı, özentili ve abartılı söylemlerin bir karışımına bıraktı. *Geceyarısı Kovboyu*'ndaki eleştirel düşünümselliğin ve erken dönem Altman filmlerindeki (*Cephede Eğlence/M*A*S*H, Brewster McCloud, McCabe and Mrs. Miller*) deneysel üslubun yerini *Baba*'nın çatışmalı muhafazakârlığı ve *Şeytan*'ın kadın düşmanlığıyla bezeli dehşeti aldı. Klasik Hollywood sinemasının çözüm yönelimli öyküleme tarzı tam gaz geri dönerken, altmışlı yılların sonlarındaki bazı radikal filmlerde doruk noktasına ulaşan öyküleme, görüntüye ve tiplemeye ilişkin deneysellik ve düşünümsellik gerilemeye yüz tuttu.

Bütün bunlara rağmen yetmişlerin başlarından ortalarına kadar muhafazakârlık hâlâ savunma cephesindeydi ve bu yıllarda Hollywood sinemasının Amerikan kurum ve değerlerini sorgulayışı sürüyordu. Bu sorgulama komplo filmlerinde, yeni yeni boy gösteren siyah, kadın ve orta sınıf filmlerinde, yeniden canlanan toplumsal sorunlara dönük filmlerde ve western filmi, detektif filmi ve müzi-

3. Bkz. J. Mellen, *Big Bad Wolves: Masculinity in the American Film* (New York: Pantheon, 1977)

kal film gibi türlerin geçirdiği dönüşümde gözlenebilir. Bu filmlerin işaret ettiği gerçek, altmışlardaki radikal toplumsal akımların 1971'den sonra kaybolduğu değil, Amerikan toplumunda dalga dalga yayılan etkiler yarattığı ve bazı güçlü toplumsal ve kültürel kurumlar hakkında sorular oluşturduğudur. Radikal hareketlere tepkisel olarak işaret eden muhafazakâr filmler bile bu hareketlerin etkilerine kanıt oluşturur.

Yetmişlerin ortalarında, altmış hareketlerinin en önemli etkileri çarpıcı bir biçimde gözlenmeye başladı. Vietnam Savaşı Saigon'un kurtulmasıyla 1975'te sona ermişti. Clark yasa değişikliği Angola'nın işgalini men etmişti. Kürtaj yasallaşmıştı, eşit haklara ilişkin yasa değişikliği onaylanmak üzereydi. Yurttaşlık hakları hareketi Meksika kökenlileri ve Kızılderilileri de kapsayacak şekilde genişlemişti. Çevre korumacılığına yönelik kapsamlı yasalar yürürlüğe girmişti. Siyahlar seçim politikasında önemli siyasi kazanımlar elde etmiş, sinemada siyahlara ait kültürel yapımlar tarihinin en yüksek noktasına tırmanmıştı. Kongredeki liberaller yolsuzluk söz konusu olduğunda sadece büyük şirketlerin değil, istihbarat örgütünün de gözünün yaşına bakmıyordu. *Guguk Kuşu (One Flew Over the Cuckoo's Nest)* ve *Başkanın Adamları (All the President's Men)* gibi otorite karşıtı filmlerin (1976'da en yüksek gişe hasılatını elde eden iki film) gördüğü ilgi, iktidarı ellerinde tutanlara karşı güvensizlik ifade eden temsillerin seyircide yankı bulduğu düşüncesini uyandırır. Aynı zamanda, şirketlerdeki ve yönetimdeki seçkinler arasında gelişen komplo hikâyelerini anlatan filmler yaygın ve revaçtaydı - *Şebeke (Network)* ve *Koma*'dan *(Coma) Çin Sendromu*'na *(The China Syndrome)* kadar.

Ne var ki zaferler de karşıt akımlarını yaratarak galibiyetin bedelini öderler ve bir akımın zirveye ulaştığı nokta, ona tepki olarak oluşan bir başka akımın başlangıç noktası olabilir. Yetmişli yılların ortalarında yeni ve çok daha şiddetli bir ekonomik kriz, istihdamda fırsat eşitliğine yönelik düzenlemenin beyaz orta sınıfta kısmen de işsizliğin kuyruk acısıyla öfke yaratmasına yol açtı. SSCB ile barış içinde yaşamayı ve karşılıklı silah azaltımını hedefleyen görüşmelere karşı çıkan muhafazakâr direniş, 1979'da Sovyetler'in Afganistan'ı işgali ile iyice coşarak rayından çıktı. Nükleer silahlarda göreceli eşdeğerliğin karşılıklı kabulü de sağ kanadın "Mevcut

Tehlike"ye ilişkin korkularını kızıştırmaya yaradı. Angola ve Nikaragua'nın bağımsızlık kazanması "komünizmin sinsice yaklaştığı" feryatlarının yükselmesine neden oldu. Muhafazakâr kadın ve erkekler, eşit haklar yasa değişikliğini geri çevirmek için sonuçta başarıya ulaşacak bir kampanya başlattılar. Ekonomik bunalımdan en çok siyahlar zarar gördü ve kriz şiddetlendikçe federal sosyal yardım harcamalarına karşı beyaz muhafazakâr kesimden yükselen itirazlar daha da arttı. Vergi karşıtı bir hareket ülkenin dört bir yanını sardı. Üstelik, güçlenen uluslararası rekabet, sanayinin Amerikan halkının göreceli yüksek gelir ortamını korumakta zorlanmasına yol açtı; sonuç olarak şirketler yatırımlarını geri çekmeye ve sanayiden çekilmeye, daha düşük ücretlerle işçi çalıştırabilecekleri denizaşırı ülkelere taşınmaya başladılar ve sendikalara ya da genel olarak işçi kesimine karşı kampanyaya giriştiler.

1978'de Yeni Sağ hareketi Amerikan kültürü ve politik yaşamında önemli bir güç haline gelmekteydi. "Devlete başkaldırı", yani, kapitalizmin insanlar ve çevre üzerindeki olumsuz etkilerini federal hükümeti kullanarak gidermeyi amaçlayan liberal yaklaşıma ve sosyal güvenlik yardımına ilişkin muhalefet iyiden iyiye rayına oturmuştu. Klasik serbest ekonomi teorisinin ıslah edilmiş bir biçimi ile (Friedman ve Laffer) Ahlakçı Çoğunluğun bağrına bastığı Jerry Falwell ve benzerlerinin yeni köktenci evangelizminin bir karışımı, hareketin birleştirici düşünsel altyapısını hazırladı. Bu gelişmeler, yetmişli yılların sonlarında Sovyet yayılma-cılığına, Vietnam'ın "kaybı" ve İran'daki rehine krizine tepki olarak beliren ve her an parlamaya hazır bekleyen militarist yurtseverlik idealleriyle yakından ilgiliydi. Hareketi bir arada tutan güç bir "geriye dönüş politikası" idi, yani, (serbest ekonomiye iman etmeyi öngören) Yeni Düzen ve Sosyal Devlet Ekonomisi öncesi dönemde, erkek üstünlüğüne dayalı (çocukların disiplin altında yetiştirildiği ve kadınların erkeklere itaat etmek için var olduğu) aile yapısına, (özellikle kürtaj karşıtı "yaşam hakkı" hareketi ve İsa'nın ikinci kez yeryüzüne gelmesini Sovyet Deccal'inin çöküşü ile bağlantılandıran bir Yeniden Doğuş yaklaşımı bağlamında) köktendinci değerlere ve Amerika'nın dünyanın en güçlü ordusuna sahip olduğu günlere geri dönmek için topyekün bir çağrıydı. 1980'e gelindiğinde Yeni Sağ hareket, iki büyük düşmanını, Yeni Düzen'i harekete geçiren

federal hükümeti ve Sovyetler Birliği'ni altederek, serbest ekonomiyi ve bunun gerektirdiği toplumsal disiplini yeniden yürürlüğe koymak üzere atağa kalkmış bir Haçlı seferi için birleşmişti.[4]

Amerikan kültüründe filizlenen yeni muhafazakâr ruh yetmişlerde ve seksenli yılların başlarında birçok popüler filme kaynaklık etmiştir. *Yıldız Savaşları (Star Wars)* serisinde, son derece Sovyet görünüşlü bir imparatorluk "cumhuriyetçi özgürlük" kahramanları tarafından başarıyla ortadan kaldırılır. *Kramer Kramer'e Karşı (Kramer vs. Kramer)* filminde, babaların gerçekten de her şeyin (anneliğin bile) en doğrusunu bildiği gösterilerek feminizme haddi bildirilir. Eğer *Ölüm Emri (Death Wish)* siyahlara beyaz adamdan sakınmaları gerektiğini öğretmediyse, en azından *Trading Places* benzeri filmlerle geri döndükleri çığırtkan serseri rolleri onlara yoksul yerleşim bölgelerine yavaş yavaş akın etmekte olan sömürücüleriyle nasıl geçinebileceklerini öğretmiştir. *Avcı (The Deer Hunter)* ve *Rambo* da dahil olmak üzere savaş yanlısı eksende dolaşan bir dizi Vietnam sonrası film, savaş kartallarının "olanlara" bir kez daha izin vermemeye kararlı olduklarını ortaya koyar. Yetmişli yılların ortasında toplu hayal kırıklığının ve bunun yansıttığı endişelerin felaket ve komplo filmleri ile doruk noktasına çıkmasının ardından, yetmişlerin sonlarındaki Amerikan kültürünün, beklenebileceği üzere, iktidar fantezilerine dalmayı (*Yıldız Savaşları* ve *Süpermen* 1977 ve 1979'un bir numaralı filmleriydi) ve enflasyonla, işsizlikle ve ulusal itibar kaybıyla dolu bir dünyadan romantik, nostaljik ya da dini aşkınlık olanakları sunan fantezilere teslim olmayı yeğlediği görülüyor (*Grease, Üçüncü Cinsten Yakın İlişkiler/ Close Encounters of the Third Kind* ve *Hayvan Evi/Animal House)* 1978'in en çok iş yapan filmleriydi).

Seksenli yılların başlarında, Ronald Reagan'ın liderliği altında yeniden hayat bulan muhafazakâr toplumsal hareketler, geçmiş elli yılın özgürlükçü toplumsal kazanımlarından birçoğunu başladığı yere döndürmeyi başardı. Feminizme (*Sevgi Sözcükleri/Terms of*

4. Bu dönemde ABD kapitalizminin geçirdiği değişim için, bkz. Union for Radical Political Economics, *Capitalism in Crisis*, der. D. Mermelstein (New York: Random House, 1975). Yeni Sağ konusunda, bkz. A. Crawford, *Thunder on the Right: The "New Right" and the Politics of Resentment.* (New York: Pantheon, 1980)

Endearment), savaşa (*Rambo*), ekonomiye (*Risky Business*) ve toplumsal yapıya (*Return of the Jedi*) sağ kanattan bakan filmler bu dönemde yaygınlık kazandı. Seksenli yılların başlarından ortalarına kadar en çok rağbet gören filmler -*Kutsal Hazine Avcıları (Raiders of the Lost Ark), E.T., İmparator (The Empire Strikes Back), Jedi'nin Dönüşü (Return of the Jedi), Sosyete Polisi (Beverly Hills Cop), Rambo*- muhafazakâr değerlerin, kaçış fantezilerinin ve geleneksel toplumsal biçimlere doğru gerileyen sinema ürünlerinin, ekonomik krizden ve izleyen güvensizlikten artık bitkin düşmüş, babaerkil ailenin canlanıp ayağa kalkışını (*Altın Göl/The Golden Pond*), yenilenmiş bir militarizmi (*Yıldız Savaşları* dizisi), erkek merkezli romantik ilişkinin geri dönüşünü (*Subay ve Centilmen/An Officer and a Gentleman*), yepyeni ve daha da güçlü erkek kahramanları (*Indiana Jones*) ve Amerikancılığın zaferini yansıtan görüntülerle (Vietnam'a dönüş filmleri) özdeşleşmeye hazır seyirci kitlesiyle aynı telden çaldığını gösterir.

Yine de, daha önce ileri sürdüğümüz gibi, altmışlı yılların hareketleri yetmiş ve seksenli yıllara kadar uzanmış ve toplumsal adaletsizliğe, nükleer silahlara ve ABD dış politikasına karşı çıkan önemli sinemasal tezlerin yapımı sürmüştür (*War Games, Kayıp/ Missing, Silkwood, Ateş Altında/Under Fire, Salvador*). Bu fenomen, kültürel üretimle politik iktidar arasındaki bir uyuşmazlığa işaret eder. *E.T.* gibi liberal filmlerle *İmparator* benzeri militarist fantezilerin aynı anda yaygın ilgi uyandırabilmesi, hegemonik muhafazakâr iktidar bloku ile çatışma halinde olan kültürel etkilerin varlığını destekler niteliktedir. Şu halde, Yeni Sol döneminin geride kalmasıyla Yeni Sağ'ın yükselişi arasındaki süreçte film ve toplum ilişkisini araştırırken, bu etkileri tanımlamak ve sonuçlarını çözümlemekle ilgileneceğiz.

Biz, film ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi bir söylemsel şifreleme süreci olarak kavrıyoruz. Bu yaklaşımla, sinemada işlerlik gösteren temsillerle toplumsal hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsiller arasındaki bağlantıları vurgulamayı amaçlıyoruz. Toplumsal düzen, günlük hayatın cevherini ve biçimini belirleyen söylemlerden oluşur. Örneğin, gelişmeci ve modernleşmeci ideallerle nitelenen teknokratik kapitalist söylem bazı maddesel çıkarları cisimleştirir, ama toplumsal yaşamı şekillendirip dönüştüren

temsiller de içerir. Gerçekte kapitalist modernleşmenin özünün bu gibi temsillere dayandığı söylenebilir; bu özün onlarsız var olması mümkün değildir. "Gelişme" ideali bir metafordur, bir yandan belirli ekonomik çıkarların sınıfları birbirinden ayıran çizgileri aşarak evrenselleştirilmesine yararken, aynı süreç içinde maddesel yaşamın yeniden biçimlenmesine de imzasını atan bir figürdür. Aynı şey, kapitalist toplumdaki kişilerin toplumsal rolleri ve psikolojik yapıları için de söylenebilir. İşadamları belirli bir temsiller kümesi uyarınca yaşar, ev kadınları ise bir başkasıyla. Bir işadamının yaşantısını belirleyen yaygın kültürel temsiller belli davranış, düşünce ve duyumsama kalıpları öngörür ve işadamının ötesine geçemeyeceği sınırlar oluşturur. Benzer biçimde, ev kadını da bambaşka bir dizi tutum ve alışkanlıklar öngören, düşünce ve davranışa başka türlü sınırlamalar getiren birtakım temsilleri içselleştirir. Bu tür sınır ve kısıtlamaların kabulü, insanın yaşamını, teknokratik kapitalist toplumsal yaşamın bütünlüğü içinde kendisine atfedilen işlevi yerine getirmek uğruna önündeki olasılıkların daraltılmasına, yaşamının bütünün yerini tutan bir parçaya indirgenmesine izin verdiği bir kapsamlama olarak kurar. Bu yolla kişinin varoluşu kendisine ve ait olduğu dünyaya ilişkin temsiller uyarınca biçimlenir ve yaşamı, o kültüre egemen olan temsiller yoluyla toplumsal hayatı kuşatan figür ya da şekiller aracılığıyla tanımlanabilir.

Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar.

Son zamanlarda sesi duyulan "nesne ilişkileri" psikanalitik teorisi, temsilin psikolojik yaşamın yönü ve gelişimini belirlemekteki rolü üzerinde durur. Psikolojik olgunlaşma ve sağlık her şeyden önce zihinsel temsil kapasitesinin gelişmesine bağlıdır. Şizofreni gibi kimi psikolojik bozukluklarda bu tür bir kapasitenin gelişmemiş olmasının kısmen etkili olduğu düşünülmeye başlanmıştır. Temsil önemlidir, çünkü insanın kendisi ile dünya arasındaki ve nesnelerle dünya arasındaki sınırları çizebilmesine yarar. Gelişi-

min en erken dönemlerinde, temsil yeteneği, çocuğun, anne babadan (ya da çocuğun bakımını üstlenen kişilerden) yokluklarında onları imgeleminde tasarlayarak (onları içselleştirerek) ayrı kalmaya katlanabilmesini sağlar; çocuk ayrı kalmanın verdiği kayıp duygusunu kabullenmeyi öğrenebilir. Eğer bu ilk ayrılık zihinsel temsiller sayesinde başarıyla atlatılırsa, çocuğun dış dünyayı da nevrotik olmayan, belirgin, karmaşık yapılı, ifade edilmiş ve ayırt edilmiş bir ilişkiler ağı olarak temsil edecek kapasiteyi geliştirmesi beklenir. Nevrotik temsil ise ya fazla belirgin ya da fazla muğlaktır; nesneler arasına ya da kişiyle dış dünya arasına, kolayca yaralanabilen nevrotik benliği savunmak için tasarlanmış ölçüsüz sınırlar koyar ya da temsili sınırlar oluşturmakta güçlük çeker; sonuç olarak benlik, diğer nesnelerle kaynaşmaya doğru aşırı bir eğilim gösterir.[5] Bu tür "sınır koyma bozuklukları" ya gerçek nesne dün-

5. Kullandığımız psikanalitik model, geleneksel Freudculuk ile daha çağdaş teorilerden olan "nesne ilişkileri teorisi"nin bir karışımıdır. İlkinden çok ikincisinden yararlandık, çünkü bu teori psişenin kültürel, toplumsal ve "üstyapısal" belirleyicileri üzerinde durur ve biz de bu unsurların değişime içgüdülerden daha açık olduğunu düşünüyoruz. Aslında bazı açılardan bu çalışma, bilinçdışının içgüdüsel boyutunun metafizik önceliklendirilmesinin (Freudcu teoride "birincil süreçler") yapıçözümünü yapar. Bkz. P. Noy, "A revision of the psychoanalytic theory of the primary process," *International Journal of Psychoanalysis* (1969), no. 50, s. 155-78. Bu teori, kısmen Freud'un yas süreci üzerindeki çalışmalarından türemiş olan, dışsal nesnelerin zihinsel temsiller biçiminde içselleştirilmesi düşüncesi üzerinde durur. Bkz. K. Abraham, "A Short Study of the Development of the Libido," *Selected Papers* (Londra: Hogarth, 1949). Teoriyi geliştiren büyük ölçüde Klein'dır, ancak Kohut, Kernberg, Winnicott ve diğerlerinin de katkısı olmuştur. Bu yaklaşıma genel bir bakış için bkz. E. Jacobson, *The Self and the Object World* (New York: International University Press, 1964), s. 3-69; J.D. Sutherland, "Object relations and the conceptual model of psychoanalysis," *British Journal of Medical Psychology* (1963), no. 36, s. 109-24 ve "British Object Relations Theorists: Balint, Winnicott, Fairbairn, Guntrip," *Journal of the American Psychoanalytic Association* (1980), no. 34, s. 829-60; ve H. Guntrip, *Personality Structure and Human Interaction-The Developing Synthesis of Psychodynamic Theory* (Londra: Hogarth, 1961). Nesne temsillerinin içselleştirilmesi ve kültürel kodların temsiller üzerindeki etkileri için, bkz. özellikle R. Schafer, *Aspects of Internalization* (New York: International Universities Press, 1968) ve G. Platte ve F. Weinstein, *Psychoanalytic Sociology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972). Zihinsel temsil kavramı ve psikopatolojideki rolü için, bkz. D. Beres ve E. Joseph, "The Concept of Mental Representations in Psychoanalysis," *International Journal of Psychoanalysis* (1970), no. 51, s. 1-9; S. J. Blatt ve S. Shichman, "Two Primary Configurations of Psychopathology," *Psychoanalysis and Contemparary Thought* (1983), C. 6, no. 2, s. 187-254; Blatt, "Levels of

yasına ait temsillerin yerini alan abartılı boyutta gelişkin, belirgin ifade edilmiş, ne var ki gerçeklikle ilişkisi olmayan ya da sanal olanın gerçek olandan ayırt edilememesi veya nesnelerin birbirinden kesin olarak ayırılamamasıyla nitelenen kişiye özel temsiller olarak belirir.

Temsiller, içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle, bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar. Kapitalizmin, güçlünün güçsüzü yuttuğu bir cangıl gibi mi, yoksa özgürlükçü bir ütopya olarak mı kavranacağını (hissedilip yaşanacağını) bu temsiller belirler. Bu yüzden, kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın muhafazası açısından kritik önem taşıdığı gibi, toplumsal dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturur.

Sinema, günümüzde, bu tür politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası oluşturur. Filmler, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl

---

Object Representation in Anaclitic and Introjective Depression," *Psychoanalytic Study of the Child* (1974), no. 29, s. 107-57; Blatt, C. Wild ve B. Ritzler, "Disturbances of object representation in schizophrenia," *Psychoanalysis and Contemporary Science* (1975), no. 4, s. 235-88; S. Fraiberg, "Libidinal Object Constancy and Mental Representation," *Psychoanalysis Study of the Child* (1969), no. 24, s. 9-47; L. Freedman, "The Barren Prospect of a Representational World," *Psychoanalytic Quarterly* (1980), no. 39, s. 215-33; A. Loewald, "On Internalization," *International Journal of Psychoanalysis* (1973), no. 54, s. 9-17; Loewald, "Instinct Theory, Object Relations, and Psychic Structure Formation," *Journal of The American Psychoanalytic Association* (1978), no. 29, s. 39-106; P. Noy, "Symbolism and Mental Representation," *International Review of Psychoanalysis* (1975), no.2, s. 171-87; J. Schimek, "A Critical Reexamination of Freud's Concept of Mental Representation," *International Review of Psychoanalysis* (1975), no. 22, s. 171-87. Nesne ilişkileri teorisini toplumsal ilişkiler teorisine bağlayan daha sosyolojik bir inceleme için, bkz. N. Chodorow, *The Reproduction of Mothering* (Berkeley: University of California Press, 1978).

kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zeminidir. Filmler, feminizm karşıtı eylemler olarak kadınlara atfedilen geleneksel temsilleri destekleyecek şekilde de kullanılmıştır, yaygın kapitalist söylemin ve kapitalist hükümetin sorgulanmasına aracılık da etmiştir. Amerikan toplumunda hükümet ve aile benzeri kurumlara yaklaşımlarda son yirmi yıl içinde önemli değişiklikler meydana gelmiştir ve sinema gibi kültürel temsillerin bu süreçte payı vardır. Ayrıca, bu dönem içinde baş gösteren ekonomik ve politik krizler, aynı zamanda temsil krizleri anlamına da gelen psikolojik krizleri harekete geçirmiştir. Dünyayı temsil etmenin geleneksel yolları iş görmez hale gelmiş, kurumsal güvensizlik had safhaya varmıştır. Liderlere ve kamusal erdeme ilişkin kültürel temsillerde aşınmalar olmuş, psikolojik bütünlükleri bu temsillerin içselleştirilmesine dayanan bireyler, psikologların "nesnel süreklilik kaybı" olarak niteledikleri bir ruh hali içine girmiştir. Yani, kendi kişisel temsilleri artık güvenli bir dünyayı dengede tutamaz olmuş, bu süreklilik kaybı kaygıyı harekete geçirmiştir. Bu koşullarda ya değişimi kabullenen yeni temsiller yavaş yavaş yerleşecek ya da istikrarı geri getirecek eski temsiller yeniden diriltilecektir. Bu dönemin Amerikan sinemasını incelemek, bu ikili sürecin işleyişini gözlemlemek anlamına gelir.

Görüldüğü gibi sinemada yatan politik çıkarlar son derece güçlüdür, çünkü filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğa ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır. Sinemanın böyle kavranması, klasik Marksist teoriye ait ideoloji kavramının genişletilmesini gerektirir; bu kavram, ezilenlerin kendilerini ezen sürece gönüllü katılımını sağlamaya, yani zor kullanmaya gerek bırakmayan tahakküme yönelik bir fikir ve imgeler sistemi olarak tanımlanır. Bizim görüşümüzce ideoloji, toplumsal gerilimleri yatıştırmaya ve toplumsal güçlere, eşitsizliğe dayalı toplumsal düzene tehdit oluşturmalarına meydan vermeyecek şekilde karşılık vermeye yönelik bir çabadır. İdeoloji bu görevi, tıpkı zihinsel temsillerin insan psişesini yönlendirdiği gibi, düşünce ve davranışları düzeni koruyacak şekilde yönlendiren ve uygun hareket şeklini belirleyen kültürel temsiller

aracılığı ile yerine getirir.

İdeolojiyi basit bir tahakküm aracı olarak ele almaktansa, bastırılmamaları halinde sistemi içten parçalayacak, altüst edecek olan güçlere bir tepki olarak kavramayı daha faydalı buluyoruz. Aslında ideolojiye duyulan gereksinimin ta kendisinin toplumda yolunda gitmeyen bir şeylerin varlığına işaret ettiği söylenebilir, çünkü tehdit sezinlemeyen bir toplum ideolojik savunmalara gerek duymayacaktır. İdeoloji, başıboş bırakılmaları halinde eşitsizliğe dayalı düzeni tersyüz edebilecek güçleri yatıştırmaya, yönlendirmeye ve yansızlaştırmaya çalışarak, bu güçlerin kudretine, yani yadsımak istediği şeyin kendisine kanıt oluşturur. Bu nedenle muhafazakâr filmler bile önemli eleştirel içgörüler sunabilirler, çünkü bir tür evrik olumsuzlama ile işaret ettikleri şey, muhafazakâr tepkileri gerekli kılan güçlerin varlığıdır. Film ideolojisi, eşitsiz bir düzeni tehdit eden, bu düzeni aksatma potansiyeli taşıyan yapısal gerilimlere tepki göstererek bir anlamda onları görünmez kılmaya yeltenirken, aynı anda onları sergilemek zorunluluğunu duyar -tıpkı aşırı ölçüde el yıkamaya merak salmanın gizli suçluluk duygularına ya da fazlasıyla artan akyuvarların hastalığa delalet etmesi gibi. Bu yüzden biz ideolojinin kendisine, Amerikan toplumunda ilerici değişime kaynak oluşturma potansiyeli taşıyan güçlerin varlığına işaret eden bir olgu olarak bakıyoruz.

Daha somut olarak, ideolojinin, içselleştirildikleri zaman toplumsal yaşamın egemen kurumsal düzenlemeye uygunluk gösterecek biçimlerde yapılandırılmasına (kavranmasına ve yaşanmasına) zemin hazırlayan belirli retorik ve temsil teknikleri olarak yeniden tanımlanması gerektiğini de ileri sürüyoruz. Araştırmalarımız bize ideolojinin temelde, yaşamı toplumsal gerçekliğin belli bir inşa biçimi ile bağlantılı olarak yansıtan metaforik bir yöntem olduğunu gösterdi. Metaforlar bir imgenin üzerine ideal ya da yüksek bir anlam yüklerler. "Özgürlük" idealinin anlamı, yerine geçen somut bir imge ile (örneğin kartal imgesiyle) karşılanır. Gerçek nesnenin metafor yoluyla daha yüksek bir anlam kazanması süreciyle belirli ideal anlamların ideoloji yoluyla gerçekliğin belirli algılanma biçimlerine karşılık düşürülmesi süreci birbirine koşut hareket eder. "Özgürlük" gibi idealleştirilmiş temsilleri benimseyen kişi, sınıfsal hareketlilik ideali gerçekmiş gibi düşünecek, hissedecek, yaşaya-

cak ve sınıfsal eşitsizliğin yapısal gerçekliğini görmeyecektir. Her şeye rağmen, gerçekliğin tamamen silinip süpürülmesi de mümkün değildir, başka hiçbir neden kalmasa bile, ideolojik metaforlar için gerek duyulan araçlar reel, somut, birebir ve maddesel şeyler olduğu ve bu söylemsel gerçekliğin ötesine geçmek mümkün olmadığı için bu yapılamaz. Metafora dayanan bir söylemin (anlamları fiili gerçekliğin üzerinde değerlerle tanımlayarak) ortaya çıkardığı idealizm ve ideoloji, kendi maddesel gerçekliğinin ağına takılır. Hemen her zaman, metaforun sunduğu ideal anlamla, aşmaya ve şekillendirmeye yeltendiği gerçeklik arasında bir ilişki ya da herhangi bir somut bağlantı görünür hale gelecektir. Bu bağlantılardan söz ederken "metonimi" terimini kullanacağız. Metonimi, birbirine bitişik konumdaki ya da bir bütünle ilişkisi olan ayrı ayrı nesneler arasındaki bağlantının mecazi ifadesidir. Kartal, metonimi uyarınca, "özgürlük" gibi bir idealin işareti değil, daha çok, sözcüğün gerçek anlamıyla ilişkili olduğu elle tutulur gerçekliğin belirli bir parçasına işaret eden bir göstergedir; (somut faaliyetleri özgürlük gibi ideolojik bir idealle olumlanan) avcılar ve müteahhitlerin doğal hayata ve çevreye karşı oluşturdukları tehdit gibi. Metonimik soyutlama yöntemine ayrıcalık tanımayı neden tercih ettiğimizi görüyor olmalısınız. Metonimik temsil tarzı, dünyaya, maddesel bağlantıları gözardı eden idealize edilmiş bir kavrayışla bakmak yerine, gerçek toplumsal sistemin farklı boyutları arasındaki bitişik, maddesel ve bağlamsal bağıntıları ön plana çıkarır; "özgürlük" gibi ideolojik anlamlarda yatan savları kendi maddesel gerçekliğine oturtarak çözümlemesi bakımından, ideoloji karşıtı bir temsil biçimidir.[6]

6. "Metafor" ve "metonimi" terimlerini temsilin iki ana eksenini belirtmek için kullanıyoruz, burada metafor dikey ya da idealize edici eksen, metonimi ise yatay ya da maddeselleştirici eksendir. Bundan metaforun mahkûm edildiği anlaşılmamalıdır. Bazen metafor toplumsal dünyanın temsil edilişine metonimik bir yaklaşımın parçası olabilir. Metonimi de belirli bağlamlarda muhafazakâr bir değişmece yerine geçebilir, Judith Harris'in kanunla ilgili olarak öne sürdüğü gibi (bkz. "Recognizing Legal Tropes: Metonymy as Manipulative Mode," *American University Law Review*, C. 34 (Yaz 1985), s. 1215-29). Bu terimleri genel retoriksel stratejiler olarak kullanıyoruz, özgül değişmeceler olarak değil. Bizim kullanımımız uyarınca, metafor birkaç nedenden ötürü ideolojiyle bağlantılıdır. Metafor ampirik bir imge ile (diyelim, kartal) var olmayan ya da ideal bir anlamdan ("özgürlük") oluşur. Metafor statik ya da uzamsal bir yapıyı ifade eder; gizli ya

İdeolojik metaforların altını oyan metonimik yaklaşımı aynı zamanda, tahakküm toplumunun istikrar ve kimliğini tehdit eden kayda değer güçlerin varlığının habercisi olarak görüyoruz. Eğer metafor ideal anlamların maddesel imgelerin üzerinde, kodların bağlamın üzerinde ve belirlenimin daha geniş bir imlemler düzle-

da dışa vurulmamış anlam kendisini ileten araçla eşzamanlıdır. Gizli anlamların bilinmesini şart koştuğundan ve görünmez oldukları için bunlara inanılması gerektiğinden, metafor, gelenek ve otorite ile ilişkilidir. Ayrıca genel bir retoriksel strateji olarak metafor bir imgenin önemini çıkarsamakta kullanılacak anlam kodlarını ifade eder. Metaforlar kimlikleri farkçı düşünceye yeğleyen benzetimsel düşünme biçimlerini imtiyazlandırır. Yani, imgeler benzetimsel olarak bir anlamla özdeşleştirilir. Metafor bağlam dışı ve evrenselcidir, anlamları maddesel bağların ötesine geçer ve özgül koşullara bağımlılık göstermez. Metafor, anlamın belirleyicisi ve gerçeğin çıkarımcısı olan otonom bir ego ima eder. Metafor paradigmatiktir (düzen belirtir), hipotaktiktir (imgeyi anlamın arkasına itmeyi belirtir) ve ayırıcıdır (ya/ya da önermeleri biçiminde çalışır). Bir metafor, özgür olarak belirlenmiş tek bir şeyi ifade eder. Metafor, ideal anlamları maddesel imgelerin üzerine yerleştirmesi ve ilkini imtiyazlandırması nedeniyle dikey ve hiyerarşiktir.

Diğer taraftan metonimi, düşünceyi yatay ve eşit olarak yönlendirir. Metonimide imge ya da işaret, kendisini bir parça olarak diğer bir parçaya bağlayan ya da parçasını oluşturduğu bir bütünle ilişkisini ifade eden bir şey anlamını taşır. Metonimi uyarınca kartal, özgürlük değil, kuş yuvası, ya da orman, ya da soyu tükenmekte olan türler anlamına gelecektir. Düşünceyi gerçeklikten koparıp "özgürlük" gibi madde ötesi ideallere yönelten metafora karşılık, metoniminin yönelimi gerçekçi, somut ve materyalistir. Maddesel referans ya da bağlantıların akışını kesecek ideal anlamlar barındırmadığı için, anlamın metonimik retoriksel tarzda yanal yayılımı potansiyel olarak sınırsızdır. Metaforun gelenekselci yönelimine karşıt olarak metonimi gelecek yönelimlidir, dinamik ve belirlenimsizdir. Bitişik ilişki ya da bağlantılar çok sayıda ve kestirilemezdir, bir üstünlük kurma (ideal anlamın imgeye üstünlüğü) ya da semantik eşdeğerlik düzeni içinde sınırlanamazlar. Metonimi eşyayı benzetimsel olarak tanımlamaktansa, aralarındaki bağlantılılığı tanıyarak farklılıklarını olumlar. Metonimi evrenselci ya da kimlikçi değil, ampirik, farklılaşmış ve tikeldir; anlamı sabit kalıplar içinde belirleyen semantik eşitleme paradigmalarını yapıçözüme uğratır ve yıkar; bağlamsal ve birleştirici, parataktik (ya da eşgüdümsel) ve bitiştiricidir (conjunctive) (hem/hem de önermeleri biçiminde çalışır). Biz metonimiyi belirlenimsizlik ve karar verilemezlik gibi yapıçözümcü değerlerle ilişkili görüyoruz, metonimi ayrıca, feministler tarafından "kadına özgü" bilişsel bir tarz olarak önerilen alternatifle kesin benzerlikler içerir.

Bununla birlikte metoniminin, metafor-metonimi benzeri basite indirgeyici bölümlemeleri yıkma eylemine verilen ad olduğunun gözden kaçırılmaması gerektiğini vurguluyoruz. Bu karşıtlığı kullanıyorsak, ideolojik bir evrende dünya ideolojik yollarla bölümlenmekten kurtulamadığı içindir. İdeoloji sonrası bir dünyada bu tür bölümlemelerin geçerliliği kalmayacaktır, ancak Hollywood sinemasındaki işleyişinde gözlediğimiz kadarıyla, metaforik tarzın metonimiye üstün kılınması ideolojinin bir özelliğidir.

minin üzerinde yer aldığı bir hiyerarşi öngörerek statükoya dokunulmazlık kazandıran bir ideolojik temsil biçimi ise, metonimi tam tersine, metaforik hiyerarşileri ve dolaylı olarak bunların ayakta tuttuğu toplumsal hiyerarşileri etkisiz hale getiren bir düzleme ve eşitleme tarzıdır. Toplumsal metaforların idealize edici iddialarının temelini aşındıran metonimik bağlantılar, ideolojik metaforların kutsadığı tüm eşitsizlikleri gidermeye, toplumsal sınırları kaldırmaya ve mülkiyet, toplumsal uygunluk ve bireysel özkimlik gibi temelsiz kavramları sarsmaya yönelik gerçek güç ve olasılıkların hareketini çabuklaştırır. İdeoloji, eşitsizlik üzerine kurulu toplumlara özgü gerilimleri etkisiz hale getirirken bu güçlere işaret eder ve bu diğer olasılıkların etkilerini yine kendi temsil tarzı içinde sergilemeden edemez. O halde bu kitapta temel olarak ilgileneceğimiz şey, bu ideolojik stratejilerin tanısal bir eleştirisi dediğimiz, ilk olarak muhafazakâr ve liberal güçlerin kaynaklarını, biçimsel yapısını ve yetersizliklerini irdelemeyi ve ikinci olarak da, ideolojinin görmezden gelmeye çalıştığı, tahakküm toplumunun ötesinde bir yerlere, daha eşitlikçi bir toplumsal yapıya işaret eden etki ve olasılıkları gizlendikleri yerlerden bulup çıkarmayı amaçlayan bir çözümleme yapmak olacaktır. İdeolojinin eleştirisi söz konusu olunca sık sık çizilen tahakküm düzeni tablosunun ötesine geçmek için, yapıçözücü yöntem yardımıyla, filmlerin kendi ideolojik dayanaklarını nasıl çökerttiklerini anlamaya ve ideolojinin, ütopik bir başka dünya özlemiyle değil, dünyanın zaten bize sunduğu olasılıklar çerçevesinde toplumun gelişmeci yeniden yapılanmasına dönük ne gibi işlevleri olduğu sorusuna cevap bulmaya çalışacağız.[7]

7. Bu yöntemsel ve kuramsal konuların kapsamlı bir tartışması için, bkz. M. Ryan, *Politics and Culture* (Londra: MacMillan, 1988). Sözdağarına ilişkin son bir not: Zaman zaman "karar verilemezlik" ve "sanal" gibi teknik terimlere başvuruyoruz. Okurlarımızın yapıçözümü terimine aşina olduğunu varsayıyoruz, ancak "karar verilemezlik" gibi bir terime yabancı olan okurlar Jacques Derrida'nın çalışmalarına ya da Culler, Leitch, Norris, Ryan ya da Spivak tarafından Derrida'nın yaklaşımına giriş niteliğinde hazırlanmış çalışmalara başvurmalıdır. "Sanal" terimi Lacancı psikanalizden türemiştir, ancak biz bu terimi teknik anlamı ile değil, paylaşılan ya da kültürel olarak kurulmuş ideolojik bilinci tanımlamak için kullanıyoruz. Terimin bu genişletilmiş kullanımına ilişkin doyurucu bir açıklama için, bkz. J. Thompson, *Essays on the Theory of Ideology* (Berkeley: University of California Press, 1984). "Homososyal" terimini de eril iktidar için vazgeçilmez olan erkekler arası bağı anlatmak için kullanıyoruz. Homososyallik

I
Karşıkültürden karşıdevrime, 1967-1971



1960'ların son yıllarında birçok Hollywood filmi, yurttaşlık hakları, yoksulluk, feminizm ve millitarizm gibi konular etrafında hareketlenen ve hızla tırmanmakta olan toplumsal akımların etkisinde kalarak, Amerikan kurum ve değerlerine eleştirel yaklaşımlar getirmiştir. Bu filmler, ABD toplumunun başat mit ve ideallerinden giderek yabancılaşmayı şifrelemekteydi. Bu dönemde sinema hem bir toplumsal eleştiri aracı olarak, hem de yeğlenen alternatif değer ve kurumları sunma aracı olarak kullanılmıştır. *Aşk Mevsimi (The Graduate), Bonnie* ve *Clyde, Geceyarısı Kovboyu (Midnight Cow-*

erotik bileşenler içerse de, homososyal terimi homoseksüel anlamına gelmez. Bkz. E. Kosofsky Sedwick, *Between Men* (New York: Columbia University Press, 1985).

boy), Easy Rider gibi "Yeni Hollywood" filmleri yalnızca toplumsal içerikleri açısından önemli değildir. İçlerinden bazıları, Hollywood sinemacılığının geleneksel anlatımını ve sinemasal temsil kodlarını altüst etmiştir. Pek çoğu, 'pasif izleme' sürecini çökerten, sahne geçişlerinde kopukluğa yol açan montaj teknikleri kullanmış (*Aşk Mevsimi, Point Blank*), deneysel kamera tekniklerinden temasal bağlantılar olarak yararlanmış (*Geceyarısı Kovboyu*), komedi ve trajedi gibi türleri iç içe geçirmiş (*Bonnie ve Clyde*), renk unsurunu, anlamları doğrudan ifade etmekten çok, onlara ironik ve eleştirel tonlamalar kazandıran bir bağlantı olarak kullanmış (*Atları da Vururlar/They Shoot Horses, Don't They?*), 1950'lerde ve 60'ların ilk yıllarında egemen olan klasik anlatı kalıplarını yıkmış (*Küçük Dev Adam/Little Big Man*), televizyonda kullanılan kamera ve montaj tekniklerini sinemaya taşıyarak filmlerin tempo ve formatını esaslı biçimde değiştirmiştir (*Cephede Eğlence/M*A*S*H*). Böylelikle, kaygısızca bir kiniklik, halinden hoşnut bir bönlük ve zorlama bir iyimserliğin iç içe geçtiği soğuk savaş dönemi ruhu temelinden sarsılıyordu. Hollywood, bir bakıma, bir "Yenilenme Dönemi" yaşıyordu.

Bu filmler, izleyici kitlelerine, dünyayı kurgulamak için bir dizi yeni temsil, alternatif görüngüsel ve toplumsal gerçeklikler öne sürmek için yeni eylem, düşünce ve duygu figürleri sunuyordu. Ortaya konan bu yeni temsiller kimi zaman egemen toplumsal gerçekliğin tamamen dışında, kimi zaman da çatlakları arasında kalıyordu. Bu alternatif temsiller ve figürler, siyahların, öğrencilerin ve sokaktaki kadınların doğrudan eylemleri ve yasa koyucuların çabalarıyla bu dönemde yürürlüğe konan yeni kurum ve yasalar kadar önemliydi. Toplumsal akımları bastırmak ya da onlara karşı koymak mümkündüyse de, toplumsallığın bu yeni kavranış biçimleri ve bu yeni toplumsal davranış figürleri Amerikan kültürünün daimi bir parçası olarak yer edecekti. Bu temsiller içinde belki de en önemlisi, muhafazakâr otoriteye ve toplumsal konformizme başkaldıran benlik ya da özneydi. Bu figürle birlikte, ellilerin önemli bir ideali, benliğin işlevsellik uğruna reddedilmesi, devrini tamamlamış oluyordu. İlgili diğer temsiller arasında, "kurulu düzen"in miadını doldurmuş bir dizi muhafazakâr değerden ibaret olarak, polisin dosttan çok düşman olarak, babaerkil ailenin kadın-

ları ezmeye yönelik bir kurum olarak, liberal "konsensüs" idealinin beyazların diğer ırklar üzerinde tahakküm kurmasına yarayan bir bahane olarak, hükümetin ekonomik çıkarların, özellikle de savaş endüstrisi çıkarlarının esiri olarak, dış politikanın bir çeşit yeni emperyalizm olarak, Üçüncü Dünya'nın kurtuluş mücadelelerinin yürekli çabalar olarak gösterilmesi; mistisizm ve uyuşturucu kaynaklı öznel yaşantıların değerinin ve doğa korumacılığının öneminin vurgulanması; cinselliğin bastırılması gereken bir canavar değil, zengin olasılıklar içeren bir yaşam alanı olarak ve kapitalizmin bir özgürlükler ülkesi değil, bir köleleştirme biçimi olarak tanımlanması yer alıyordu. Toplumsal gerçekliğin genel kabul gören görüntüsünü inşa etmekte belirleyici olan egemen temsil biçimlerinde ortaya çıkan bu dönüşüm, uzun süreli, hatta kalıcı denebilecek etkiler yaratacaktı. Ellili yıllarda dayatılan disipline sorgusuz sualsiz geri dönebilmek ya da altmış öncesinde egemen olan cinsel ve ahlaksal doğruları yeniden ayağa kaldırabilmek artık mümkün değildi. Varlık kazanan radikal alternatif kültür, yirmili ve otuzlu yılların radikal kültürünü susturmuş olan McCarthy tarzı baskılara karşı dayanıklıydı, çünkü bu yeni radikalizm, hem Birleşik Devletler'i hem de Sovyetler Birliği'ni eleştiriyordu. Bu da, sermaye-hükümet kesiminin, özellikle denizaşırı kararlarla ilgili sergilediği fütursuzca tutuma bundan böyle tepkisiz kalınmayacağı anlamına geliyordu. Direniş artık Amerikan kültürünün bir parçası olmuştu.

A. YABANCILAŞMA VE BAŞKALDIRI

Altmışların en önemli akımları siyahların yurttaşlık hakları kavgası, Vietnam Savaşı'na karşı verilen mücadele, feminizm ve Yeni Solcu öğrenci hareketleriydi. Altmışlar aynı zamanda, beyaz orta sınıf gençliğin, ellili yılların banliyö hayatı, bir şirkette edinilen iş, "uygun" giyim kuşam tarzı, cinselliğin bastırılması ve toplumsal konformizm gibi değer ve ideallerine karşı şiddetle tavır aldığı bir dönem oldu. Başkaldıran bu yabancılaşmış gençlik sokaklara döküldü, okulunu terk etti, komünlere katıldı, saçını uzattı, rock müziği dinledi, uyuşturucu kullandı ve burjuva "Kurulu Düzen"ine al-

ternatif olacak yeni yaşam biçimleri geliştirmeye koyuldu. Altmışlara bakışımıza, "Amerikan Rüyası"na yabancılaşma fenomenini ve bu idealin reddini irdeleyerek başlayacağız.

Söz konusu dönemde büyük bir kitlenin sırt çevirdiği Amerikan ideolojisi, bu kültüre ait birtakım kurumlar üzerine kurulmuş, dünyayı anlamanın ve bu dünya üzerinde yaşamanın esaslarını düzenleyen, aynı zamanda sözü edilen kurumların süreklilik ve geçerliliğini de korumaya yarayan bir dizi koddan oluşuyordu. Bu kodlar, ABD tarihinin ve toplumunun temelde metaforlar üzerine kurulmuş bir uyarlamasını yansıtıyordu. Metafora dayalı temsiller, bir dizi gerçek olayın ya da toplumsal gerçekliğin ayrıntılı dökümü yerine daha yüksek bir idealin geçmesini sağlarlar. Bu yüzden, bu tür ideallere neden yabancılaşıldığını ve bunlara neden başkaldırıldığını anlamaya çalışırken, bu ideolojik yüceltmeleri baltalamakta kullanılmış olan temsil stratejilerini de anlamak zorundayız.

Bunların arasında, bireyci erkek kahraman, haklı Amerikan savaşı, ABD tarihinin dürüst ve haktanır bir görüntüsü ve en ön safta yer alan, başarı ve zenginlik fırsatlarının herkese açık olduğu miti önemli yer tutar. Birçok revizyonist film, geleneksel Amerikalı kahraman mitine, bu ideali o güne kadar Hollywood'da yaygınlık gösteren göreneklerle çatışacak şekilde yeniden inşa eden temsillerle eleştirel bakışlar getirmiştir. Örneğin, 1970'in en popüler filmlerinden biri olan *Küçük Dev Adam*'da, General Custer, başına gelenleri hak eden megaloman bir despot olarak resmedilir. Filmin eleştirel temsil stratejisi, Kızılderili yerlilerin bakışını takınmaktan, dolayısıyla ABD askerlerini dışarıdan gelen düşmanlar olarak göstermekten ibarettir. Vietnam Savaşı'na karşı iç muhalafetin yükselmekte olduğu bir dönemde, *Cephede Eğlence* ve *Johnny Got His Gun* benzeri bir dizi hicivsel ve trajik film, savaşı budalaca ve insanlık dışı bir şey olarak resmetmekle, "haklı Amerikan Savaşı" geleneğinden sapmıştır. Cephenin mitleştirilmiş temsil biçimi, *Mavi Asker (Soldier Blue)* ve *McCabe and Mrs. Miller* gibi savaşın vahşetini ortaya koyan filmlerle zedelenmiştir. Yeteneği olan herkesi bekleyen bireysel başarı merdiveninin geleneksel temsili de *Geceyarısı Kovboyu* ve *-Johnny* gibi kriz döneminde yazılmış bir romanın uyarlaması olan- *Atları da Vururlar* gibi eleştirel filmler-

de revizyona uğramıştır. Otuzlu yılların sol akımının yeniden uyanışının bir başka göstergesi de, toplumsal sorun filmlerinin en parlak döneminden gelen yönetmenlerce yapılmış ve hepsi de kara listeye alınmış üç eleştirel filmdir: Dassin'den *Uptight*, Biberman'dan *Slaves* ve Polonsky'den *Ya Sen, Ya Ben (Tell Them Willie Boy is Here)*.

Bu filmlerin bir kısmında boy gösteren yeni anlatı stratejileri de Amerikan imgeleminin temel prensiplerine yönelttikleri eleştirilerden ayrılamaz. Bireysel başarı teması tıpkı yüce Amerikan yurtseverlik geleneği gibi anlatı üzerine kuruludur. Bu, bir kahraman, olay örgüsü ve bir son içeren bir *öykü*'dür. Benzer biçimde Amerikan tarihi de, mutlu bir açılışla başlayan (Öncü Atalar) ve daha da mutlu bir sona (günümüze, daha olmazsa geleceğe) varan gelişmelerin üzerine yerleştirilmiş iyi ve kötü kahramanların hikâyesidir. Dolayısıyla, bu filmlerde kullanılan süreksiz, düşünümsel ve kesintili anlatı formatları yalnızca hoş birer biçimsel araçtan ibaret değildir; bu anlatı aracı öykülerin (bireysel başarı, Amerikan tarihi vb.) üzerinde yükseldiği ölçüde, Amerikan imgeleminin ruhuna nüfuz eder.

Amerikan imgeleminin kültürel temsillerin ayrılmaz bir parçası olması, ona getirilecek eleştirilerin de biçimsel ve türsel revizyonlardan ayrı olamayacağı anlamına gelir. Bu nedenle, çok zaman bu eleştiri görüntü oluşturma, montaj, türlerin iç içe geçirilmesi vb. düzeyinde yürürlüğe konmuştur. Birçok filmde (*Aşk Mevsimi* gibi), burjuva yaşamının içyüzüne dair bir sezgi uyandırabilmek, o günlerde yaygın olan varoluşçu felsefeye ait "yaşamın gelip geçiciliği" duygusunu aktarabilmek ve varoluşun yeni romantik yorumunu ("anlık yaşamak") sinemasal olarak iletmek için yeni dışavurumcu kamera teknikleri kullanılmıştır. Bu filmler, burjuva anlatılarındaki "iyi hayatlar" çerçevesinde pek adı geçmeyen, bu iyi hayatın nasıl görünmesi, nasıl anlaşılması gerektiğine dair bu filmlerde söylenenlere benzemeyen birtakım hazlar içeren alternatif bir dünya üzerine olumlu bir ışık düşürüyordu. Başka bazı filmlerse, Micheal Harrington'un *The Other America*'sı (1962) öncesinde klasik Amerikan anlatısında sözü geçmeyen yoksulluk ve acı gibi temaları anlatmak için abartılı bir gerçekçilik ve doğalcılığa başvurarak biçimci yelpazenin diğer ucuna gidiyordu. *Geceyarısı Kovbo-*

yu'ndaki ağıl sahneleri, genç anti-kahramanın düşkırıklığının etkileyici aktarımı ile tezat oluşturan, dümdüz bir belgesel üslupla çekilmiştir. Diğer yandan, Amerikan imgelemine ait ilkelerin sorgusuz egemenliği sürecinde ona eşlik eden türsel görenekler de aşındırılmaya başlıyordu. Yabancılaşmış gençlik, emeğin anlam ve değerinden koparılmasına, mutlu ve uyumcul kisvelerin ardında gizlenen acıya başkaldırıyordu. Bu gibi konuların sinemasal ifadesi, geride kalan dönemde dünyayı birbirinden koparılmış alanlara ayırarak dengede tutmakta kullanılan (kadınlar için melodramlar, erkekler için westernler, trajediden bağımsız bir tür olarak komedi vb.) türlerin birbirine karıştırılması ya da yıkılması şeklinde kendini gösteriyordu. Artık türleri birbirinden ayıran duvarlar yıkılıyor, temsil sınırları arasında toplumsal düzenin ilkelerine boyun eğmeksizin gezinebilmek mümkün oluyordu. Bütün bu değişimleri, toplumsal gerçekliğin metafora dayalı inşa biçiminden daha metonimik yönelimli inşa biçimine bir kayma şeklinde özetlemek mümkündür. Bu filmler, temsil etmek ya da anlam kazandırmak durumunda oldukları maddi gerçekliğin üzerinden aşıp giden yüceltilmiş idealler sunmak yerine, söz konusu idealleri aşkınca kisvelerinden çekip çıkarmak ve tarihin karmaşık maddeselliğinin içine oturtmak eğilimindedir.

Yabancılaşma filmlerinin ilklerinden biri olan *Aşk Mevsimi* (*The Graduate*, 1967), ailesinin üst sınıf kariyer çizgisini reddeden, kendisinden yaşlı bir kadınla ilişkiye giren ve sonunda bu kadının kızıyla birlikte kaçıp giden, üniversiteden yeni mezun olmuş bir gencin hikâyesidir. Suya batış sahneleri, burjuva dünyasının o günlerde birçok genç insanın içinden geçmekte olduğu klostrofobik atmosferini, onun yıldırıcı ikiyüzlülüğünü ve boşluğunu ima eder. Ben'e (Dustin Hoffman) sunulan kariyer önerisi ise ("Plastik işi"), dönemin birçok genç insanının anne ve babalarının ellilerdeki dünyası hakkında ve Amerikan Rüyası'nın kariyer buyrukları için ne hissetmekte olduğunu özetler: tümüyle inceliksiz ve yapay olduklarını. Mike Nichols'un yönettiği *Aşk Mevsimi*, o yılların en önemli yabancılaşma filmidir ve aynı zamanda altmış sonlarının en büyük gişe başarısını kazanmıştır. Amerikan maddi başarı idealinden kopuşu yansıtırken, Fransa'dan ithal Yeni Dalga'cı tekniklere

dayalı yenilikçi bir üslup kullanır (ani geçişler (jump cuts),* elde tutulan kamerayla yapılan uzun çekimler, yakın çekimler). Hıristiyanlık imgeleminin ağırlığının hissedilmesine (Ben, sevgilisi Elayne için dövüşürken bir haç kullanır) ve geleneksel romantik bir sonla bağlanmasına rağmen bu film, öncelikle de montaj tekniği ve müziği açısından, Amerikan sinemasının sözlüğünü genişletmiş bir yapıttır. İsimlerin geçtiği son bölümde, bir havaalanında hoparlörden yayılan kaydedilmiş yönergeler eşliğinde, yürüyen bantlarla bir yerden bir yere taşınan Ben'in görüntüsünün yarattığı edilginlik anlamı, Simon ve Garfunkel'ın "The Sounds of Silence" ile güçlendirilir. Müzik ve görüntü, Ben'in, kitlesel konformizm ve toplumsal denetimden oluşan bir dünyada bir hiç olduğunu düşündürür, genç insanların teknolojik ve teknokrat toplumun kendilerini mahkûm ettiğini ileri sürdükleri yabancılaşma duygusu hakkında fikir verir. Eleştirel yaklaşım montaj yoluyla da desteklenir. Gerçekliğe sadık kalmayan geçişler Ben'in bir yerden (anne babasının bahçesindeki havuz) ayrılıp bambaşka bir yerde (gönül ilişkisini sürdürdüğü otel odası) bitivermesine olanak vererek, üst sınıf konforu ile kinik zina ilişkisinin birbirinin yerine geçebilirliğini ima eden bitişik bağlantılar kurar. Burjuva başarısının metaforik yüceltilişine yanıt veren metonimik hesaplaşma, filmin en sonunda, kaçak genç çiftin bir kamu otobüsüne binip, ailelerinin zenginliğini geride bırakarak özgürlüğe doğru yol almalarıyla tümüyle gerçekleştirilmiş olur.

1967'nin bir başka önemli başkaldırı filmi *Bonnie ve Clyde*'da, sonunda polis tarafından öldürülen bunalım dönemi iki kanun kaçağı gencin hikâyesi anlatılır. Hapsedilme ve kapatılma imgeleri (Bonnie'nin ait olduğu işçi sınıfı dünyasında genç kadınların duyduğu engellenmişlik duygusunu temsil eden yatak demirleri), yalın bir "kaçış" yörüngesi çizecek şekilde, geniş kır ve doğa görüntülerine eklemlenir. Görsel doku ve tempodaki zıtlıklar, kaçışı, sıkıştırılmışlık ve parçalanmışlıktan açık alanlara ve sürekliliğe doğru kodlar. Film boyunca, açık arazilerin görüntüleri, tekdüze renk tonları, dış mekânlarda kullanılan geniş kamera açıları ve kaygısız banjo müziği, kasaba planlarında kullanılan kısa mesafeli yakın çe-

* Jump cut: Filmde farklı sahneler arasında bağlantıyı kuracak geçiş edimleri kullanılmaması nedeniyle bir sahneden diğerine ani geçiş. (y.h.n.)

kimlerden (*tight focus shots*) kurtuluşu anıştırır. Genç asiler kahverengi toprakla, mavi gökyüzüyle, hareketliliğin özgürlüğü ve dinamik müzikle bağlantılandırılırken, düzen otoritelerini temsil eden karakterler, çıplak, beyaz badanalı hapishane ortamı ve şehir hayatının hapsedilmişlik imgesiyle olumsuz biçimde yansıtılır. Film bu yolla, altmışların sonlarında yaygınlık gösteren ve düzenin otoritesi karşısına bir eşitlik ve özgürlükler ülkesi olarak doğayı yerleştiren romantizmi canlandırır. Üslup da başlı başına romantiktir. Yakın çekimler etkileyici biçimde kullanılır; doğrusal akışlı klasik anlatı modeli daha bölümlere ayrılmış (epizodik) bir anlatım tarzı geliştirecek şekilde hızlandırılmıştır; renkler sembolik anlamlar taşır, çerçeveler, öykünün baş kişileri ile doğa arasındaki ilişkiyi vurgulayan durağan imgeler (gece boş arazide kaçakların arabası) yaratacak şekilde iş görür. Metaforik temsil yöntemlerinin imgelere anlam yüklemekte kodlardan yararlandığı kabul edilirse, *Bonny ve Clyde*, şifrelenmiş metaforik ideallerin altındaki kitabi ya da maddesel gerçekliği deşmeye ve geleneksel anlam bütünlüklerini yıkmaya dönük bir geri şifreleme sürecini harekete geçirdiği ölçüde metonimiktir. İyi Teksas korucusu ideali, filmdeki karakterin yaralı tutuklulara eziyet eden ve kaçak gençleri soğukkanlılıkla öldüren acımasız ve kinik bir adam olarak canlandırılması ile çökertilir. Dahası, film türünü ve bütünlüğünü koruyan sınırlar da, filmin komediden trajediye varan bir düzlemde yer değiştirmesiyle aşılır. Türe ilişkin kod kadar, idealize edilmiş kahramanları öngören geleneksel kod da yıkılmıştır. Ne Bonnie ne de Clyde toplum üzeri üstün bireyler olarak görünürler; aslında, filmin muhtemelen en metonimik duruşu, ikisi arasındaki kısmen trajik ilişkide yatar. Son derece acımasız bir maddesel gerçekliğin ortak kurbanları olarak, dirsek dirseğe bir bağlantı içinde yer alırlar.

Her şeye rağmen, gerek *Aşk Mevsimi* gerekse *Bonnie ve Clyde*, altmışlı yılların yabancılaşmış beyaz orta sınıf başkaldırısının yetersizliklerini sergiler niteliktedir. Burjuva konformizminin karşısına konan alternatifler sıklıkla daha kişisel, kendini gerçekleştirmeye yönelik yaşantı arayışları şeklinde belirir. Benlik ("kendi işini yapmak") güvenilirliğin bir kriteri haline getirilir; bu temsil biçimi de geleneksel Amerikan bireyciliği ile kusursuzca uyuşur. *Aşk Mevsimi*'nin öznel ve dışavurumcu üslubu [sıkça kullanılan bakış



Bonnie ve Clyde. Kısırılmışlıktan doğanın romantizmine kaçış.

açısı çekimleri, anlam yüklü benzetmeler (anne ve baba = kavanozdaki balıklar)], bu noktada, filmin önerdiği bireyci alternatifle bağlantılanır. Film, o dönemde en azından belli bir kesim için ulaşılabilir olan işin reddine kesin destek vermekle birlikte bir yandan da yetmişli yılların beyaz profesyonel sınıfının sosyal üslubu haline gelecek rahat düşkünlüğünün (kişler, pahalı şaraplar, sıcak banyolar) kehaneti gibidir. *Bonnie ve Clyde*'ın radikal tavrı da benzer yetersizliklerden nasibini alır. Film, pasif kalarak acıya boyun eğmenin alternatifi olarak kökten bir kod yıkıcılığı önerir; ancak, bu tarz kanuna başkaldırı anlatılarının doğasında nasıl hikâyenin asla herhangi bir zaferle bağlanamaması (ve böylece evcil bir dramaya dönüşmesi) varsa, kanun karşıtı kod yıkıcılığın sunduğu toplumsal alternatifin doğasında da yoksul Oklahoma insanına ya da kriz döneminin güçlükler içindeki çiftçisine gelip geçici bir halk kahramanı imgesinden başka bir şey sunamamak vardır (Marx'tan çok Marx kardeşleri andırır biçimde). Bu, varlığını "Yerleşik Düzen"e nanik yapmakla ve yasal işleyişteki kurumsal şiddetten yakınmakla sınırlayan toplumsal görüşün olgunlaşmamışlığına işaret eder. Bazı açılardan bu yetersizlik altmışlı yılların asi ve yabancılaşmış beyaz orta sınıf cephesi için de geçerlidir.

"Amerikan Rüyası"na yabancılaşmanın en çarpıcı görüntüsü hippi karşıkültürü sürecinde gözlenir. Doğaya dönüş, komün benzeri endüstri öncesi toplumsal oluşumların doğrulanması, bireyin kendisini -özellikle cinsellik alanında- "uygun" davranış biçimlerinden azat etmesi gerekliliği, çoklukla uyuşturucu yardımıyla ulaşılan yalın ve otantik yaşantılar ideali gibi değerler üzerine kurulan karşıkültür, bir süre için, burjuva yaşamına gerçek ve kalıcı bir alternatif geliştirmeyi başaracakmış gibi görünmüştür. Ne var ki akımın kendisi de kuvvetli bir kapitalist ekonomiye bağımlıydı, 1970'te parladığı gibi sönmeye yüz tuttu ve toplumun terk edilişi kısa sürede yerini geri dönüşe bıraktı. Birçok eski hippi saç ve sakallarından acilen kurtulup hukuk fakültesinin yolunu tuttu.

Easy Rider'ın (1968) yapımcılığını, Bert Schneider ve Bob Rafelson'un *Five Easy Pieces* (1970) ve *The Last Picture Show* (1971) gibi zamanın başka yabancılaşma klasiklerine de imza atan BBS şirketi üstlenmişti. Uyuşturucu satmak için motosiklet üzerinde Los Angeles'tan New Orleans'a yolculuk eden ve sonunda bağ-

naz yerli halk tarafından öldürülen iki hippinin hikâyesini anlatan film, küçük yapım bütçesini büyük bir kazanca çevirerek "Yeni Hollywood" tarzı, daha "kişisel", daha sanatsal ve bağımsız filmlerin sahneye çıkmasına ön ayak oldu. Altmışlı yılların ikircikli bireyci ideolojisinin en açık gözlendiği film budur. Buradaki bireycilik sıklıkla erkek ve son derece narsistiktir. Dolayısıyla, motorcuların doğaya yolculuğu hem kentsel baskıdan kendini keşfetme özgürlüğüne kaçış anlamında bir metafor, hem de erkek narsisizminin, modern kitlesel yaşamın (öldürülmelerinden az önceki sahnede motorcuları yutacakmış gibi görünen metal yapılarla işaret edilen) kısıtlamalarından uzaklaşıp yatıştırıcı anaç bir ortama gerilemesine ilişkin bir kapsamlamadır. Filmde kadınlar fark edilir biçimde marjinalize edilmiştir; uyumlu cinsel partnerler, fahişeler ya da sadık eşler olarak boy gösterirler. Üstelik, hippi felsefesi her ne kadar güneyin dar kafalı küçük kasaba anlayışının yerilmesine meydan verse de, aynı zamanda, temelinde son derece gelenekçi olan bir özgürlük idealini kovalar. Gerçekte yapılan, Jefferson'un küçük çiftçiler için hayal ettiği küçük taşra kapitalizmi idealine bir çağrıdır. Örneğin filmin bir karesinde, motorcularla atlarını nallayan kovboylar aynı çerçeve içinde gösterilerek aralarında bir benzeşim kurulmak istenir. Bir anlamda, motorcuların yolculuğu ülkenin içlerine olduğu kadar geçmişe de bir yolculuktur.

Altmışlı yılların tipik filmlerinden biri olmasının yanı sıra *Easy Rider*, hippi karşıkültüründeki radikal görünüşlü unsurların pek çoğunun nasıl olup da yetmişlerin kapitalist kültürünün anadamarları içinde kolayca eridiğinin de iyi bir göstergesidir. Bu eğilimin en anlamlı örneğini Ken Kesey'in o günlerde çok satan bir romanından 1976'da sinemaya uyarlanan ve büyük ilgi uyandıran *Guguk Kuşu*'nda *(One Flew Over the Cuckoo's Nest)* buluruz. Erkek bireyciliğine ve başkaldırıya davetin romantik bir yüceltilişi olan bu film, kadınların büyük erkek ülküsünü baltalamaktaki sorumluluğundan yola çıkar ve kadın karşıtı bu iğdiş edilme görüşü karşısında sunulan çözüm, doğaya kaçıştır. Benzer şekilde *Easy Rider*'da da doğa, narsist özdoyuma hizmet eden ütopik bir alan olarak tanımlanır. Bu narsist görüş, erkeğin isteklerinin önünde duran her şeye yönelen bir paranoya ve güvensizlikle baş başa gider. Nitekim motorcular psikolojik bakımdan paranoyak Billy (Dennis Hopper)



Karşıkültür mistisizmde, uyuşturucularda, ekolojik doğalcılıkta, komünlerde ve karmada orta sınıf Amerika'nın alternatifini arıyordu.

ve narsist Wyatt (Peter Fonda) arasında bölünmüşlerdir. Tıpkı *Bonnie ve Clyde*'da olduğu gibi, kısıtlamalarla dolu bir dünyada yaşamak zorunda olup geride bırakılmış anne-çocuk bağının "özgürlüğüne" özlem duymak gibi bir açmazın kaçınılmaz sonucu felaket olacaktır. Doğa metaforik olarak annenin yerine geçebilir (özellikle de rock müziği ile dolup taşıyorsa), ama gerçekte tüm yollar eninde sonunda modern kentlere çıkar ve insanı özgürleştirip kendisi yapan motosiklet de sonunda at değil, modern teknolojinin yarattığı bir araçtır. Bu ısrarcı gerçeklikten kaçılamadığı içindir ki aşkınca ülkü, ölümle ve kendine acıyıp sızlanmakla son bulacaktır. Film politik açıdan da benzer bir açmazdan mustariptir. Bir yandan belirli bir Amerika'yı eleştirmektedir, ama bir başka yorumla, kapitalist Amerika'nın temel prensibini, yani serbest pazarı temsil etmekten öte bir şey yapmadığı da düşünülebilir; kendini yollara vurmanın özgürlüğü, bazı bakımlardan, bu prensip için bir metafor olarak kullanılır. Filmde Amerika'ya yöneltilen başlıca eleştiri, gereği kadar Amerikan olmayışıdır.



Easy Rider. Kahramanın motosikleti ile western kovboyunun atı arasında benzerlik kuruluyor.

Altmış sonlarının *Easy Rider* benzeri "yabancılaşma ve başkaldırı" filmleri, bu gibi dokunaklılık ve sapma mecazları ile örülüdür. Kamera sık sık yakın çekimdedir, eğer yakın çekimde değilse, çerçevedeki yalnız kişi, fazlaca kodlanmış doğal mekân çekimleri tarafından tecrit edilmiş görünür. Anlatısal açıdan kahramanın yaşamı, olağanın keşfi ve yeniden kurulmasına giden bir yol izlemez, olağanın dışında kalan bir yol boyunca gelişir. Asıl karakterlerin önce düzenin içinde konumlanıp giderek düzenden uzaklaşmalarını anlatan bu filmler, bir eksikliğe, normal yaşamın içerdiği yoksulluğa dikkat çekerler. Aynı zamanda söz konusu olağanlığın yapıntısallığını ve temelinde yatan göreneklerin değişkenliğini ima ederler. Belki de varolan sözcük dağarcığının alternatif toplumsal kavrayış biçimleri, alternatif normlar ve toplumsal idealler oluşturmaktaki yetersizliği yüzünden, görenekçilik temasını işleyen filmlerin pek azı alternatif toplumsal yapılar ileri sürer. Bunun yerine çoğu doğaya işaret eder; doğa, sivil toplumun dışında bir yerde

duran "öteki"dir, yeni bir dünyadır. Bu filmler, doğa ve insan davranışı arasında, babaerkillikle, anadamar konformizmiyle ya da yasal normlarla çelişen denklikler kuran metaforlarla yüklüdür.

Doğa metaforları, döneme imzasını atan daha geniş bir romantik retoriğin parçasıdır. Bu romantizm sinemada, durumlardan çok karakterlere karşı eşduyum (empati) uyandırılması, etik yerine acıma uyandıran çıkmazlara dikkat çekilmesi şeklinde ortaya çıkar. Asıl karakterlerin bakış açısının benimsenmesi, izleyiciyi her iki durumda da normal kurumlar yasasının dışına yerleştirir. Ancak bu potansiyel olarak radikal ya da eleştirel tavır belli noktalarda, acıklı ya da duygusal bir öznel odaklanmaya kayarak karakterlerin durumunun bağlamsal olarak kavranmasına engel olur. Doğa, en azından ideolojik olarak tarihsiz olduğu varsayılandır ve özellikle *Easy Rider*'ın mitsel ülküsü kararlı biçimde tarih dışıdır. *Bonnie ve Clyde*, özellikle de yaralı kanun kaçaklarının yoksul Oklahomalılarla karşı karşıya kalmasına benzer sahnelerde etik bakış açısını son derece başarıyla içine alır. Kamera görüntüye yukardan yaklaşır ve Oklahomalıları kareye dahil ederek sahnenin dokunaklı etkisini nötralize eder. Kaçakların çektiği acı örtük olarak başka bir acıyla, yoksul çiftçilerin günlük yaşantısıyla karşılaştırılır. O halde film, bir ölçüde kendi öncülünü, yani kaçakları sivil düzeni ayakta tutanlarla değil de ona başkaldıranlarla alışılmadık bir biçimde özdeşleştirerek resmetme çabasını çelmeler. Film daha geniş bir acı çekme düzlemi önererek, izleyici özdeşleşmesini Bonnie ve Clyde'a yönelten dokunaklı eşduyumu etkisizleştirir.

Meşhur ölüm sahnesinde de benzer bir durum gözlenir; bu sahnede eşduyumsal özdeşleşme (arabalarında bir elmayı paylaşan kaçaklar), bir çalılığın ardında gizlenen kimliksiz kanun adamlarınca gerçekleştirilen öldürme eyleminin mesafelenmiş bir etik değerlendirmesine kayar. Eşduyum ve mesafenin üst üste bindirilmesi (kurşunlarla delik deşik olan bedenlerin ağır çekim görüntüsü) mekanik vahşet hissini körükler. Söz konusu olan duygusal değil etik bir retorik stratejisidir, karakter özdeşleşmesinden ziyade karşıtlıklara, duruma ve bağlama dayanarak anlam üretmeye yönelik bir çabadır. Öte yandan *Easy Rider*'ın ölüm retoriği, kahramanın son karelerdeki anlamlı eksikliği yoluyla filmin asıl karakterleri ile özdeşleşme yaratır. İzleyici yalnızca kahramanın motosikletinin boşlukta

süzülüşünü ve patlayışını görür. Kamera gökyüzüne doğru uzaklaşarak, onun ölüm yoluyla daha yüce, daha mistik ve doğal olana doğru bir dönüşüm geçirdiği anlamını güçlendirir. Asıl karakter ve kamera kelimenin tam anlamıyla aşkınlığa kavuşurken, izleyici de, acı çeken, üzerine varılmış erkeğin böylece yüceltilişine eşduyumsal olarak katılmaya davet edilir. Bu kez etiğin yerini duygulanım yaratma çabası almıştır. Yine de, altmışlı yılların sonlarındaki yabancılaşma filmlerinin iyi örnekleri, etkili bir toplumsal eleştiri çerçevesinde bunların her ikisini bir araya getirmeyi başarır. Örneğin, *Atları da Vururlar* filminde, otuzlu yıllarda bir dans yarışmasını kazanmaya çalışan sömürülmüş bir kadınla özdeşleşme yaratılır. Her şeyini kaybedince, yarışmacıların birinden kendisini vurmasını ister. Burada duygusal özdeşleşme, dans yarışmasıyla alegorize edilen kapitalist rekabet sistemine bağlantılanmaktadır. Benzer şekilde, *Geceyarısı Kovboyu*'nun finalinde zavallı sokak serserisinin Florida'ya giden bir otobüste can vermesiyle oluşan duygusal eşduyumsal çağrı, üst sınıfın çürümüşlüğü ve kırsal baskının eleştirel tasvirlerini içeren daha geniş bir bağlamdan ayrı tutulamaz.

Hippi romantizmi muhafazakâr olabilmekle birlikte, ekolojik hareketin ortaya çıkmasına, çevre korumacı yasaların oluşturulmasına, doğal tarım ve gıdaların keşfine de önayak olmuştur. Karşıkültür, yumuşak tabiatlı ilericilik biçimleri ile doğa üzerine kurulu bir alternatif değerler kültürü halini almış ve bu kültür neticede, yetmişli yılların sonundaki nükleer karşıtı hareketler ve Greenpeace gibi önemli toplumsal akımlara kadar uzanmıştır. "Doğa"nın değeri ışığında, dikkatler muhafazakâr kapitalist yaşamın kimi olumsuz yönlerine -zehirli atıklar, kirlenme vb.- çevrilmiş ve bunlar toplumsal muhalefete konu olmuştur. Şu halde, hippi romantizmi tek anlamlı değildir. *Easy Rider*'daki duruşu her ne kadar bireyci ve narsistik de olsa, bir yanıyla, psikolojik normalliğin yaygın tanımlarını zorlayan, kapitalist bir toplumda yaşamanın psikolojik bedeline dikkat çeken ve zihinsel sağlığa kavuşmanın yolu olarak kişinin kendisini ifade edebilmesine dayalı idealleri savunan bir zihinsel sağlık akımının oluşmasını sağlamıştır. Yetmişli yılların son derece dikkate değer ('narsisizm kültürü' denen) öznel psikoloji akımı, karşıkültürün dışavurumcu vurgusundan türemiştir. Bu akım çoğunlukla beyaz profesyonel kesimle sınırlı kalmış olsa da, her

türlü ilerici toplumsal yeniden yapılanma görüşünün zihinsel sağlık sorunları üzerinde durması gereğine dikkat çekmiştir.

Buraya kadar yabancılaşma ve başkaldırıya ait değerleri yücelten filmler üzerinde durduk, ancak bu dönemde hem karşıkültüre hem de yeni hippi başkaldırısına bir ölçüde eleştirel bakan birçok film de yapılmıştır. Örneğin Richard Lester'ın *Petulia*'sı (1968) ve Paul Mazursky'nin *Bob, Carol, Ted ve Alice*'i (1970) yeni cinsel devrimin alternatif yaşam biçimlerini eleştiriyordu. *Esrar Bitti* (*Panic in Needle Park*, 1971) ve Artur Penn'in *Alice's Restaurant*'ı (1969) gibi filmler de karşıkültürün uyuşturucu kullanımına olumsuz bir bakış getiriyordu. Penn'in filmleri ayrıca komünal yaşantının kırılganlığını da savunuyordu. 1971'e gelindiğinde, Rolling Stones'un şiddet ve ölümle sonuçlanan Altamont konserinin filmi *Gimme Shelter*, birçokları için karşıkültürün karanlık yüzünü ortaya seriyordu. Sinemanın kendisi de karşıkültürün standardizasyonuna katkıda bulunuyordu. Woodstock deneyiminin 1970'te filme alınarak "yakalanması" altmış sonlarının en önemli ticari olaylarından birine dönüşüyor ve olayın sözde kendiliğindenliğini tahrip ediyordu. Filme alınıp ticarileştirilebilecek her şey, karşıkültürün burjuva değerlerini daha doğal ve ticarileşmemiş değerler lehine reddedişine her haliyle ters düşüyordu. Kültür "karşıtı" olmak kendini Amerikan kültürü anadamarının karşısına yerleştirmek demekti ve rock konseri ya da rock filmi gibi son derece ticari biçimlerden faydalanılması bir yanıyla karşıkültür mesajını yaymaya yarasa da, diğer yandan karşıkültürün özünde yatan değerlerle ister istemez çelişiyordu.

B. FEMİNİZM, SİYAH RADİKALİZMİ VE ÖĞRENCİ BAŞKALDIRISI

ABD toplumunda kalıcı bir etki bırakacak olan, karşıkültürden ziyade, feminist, siyah ve öğrenci hareketleri olacaktı. Bilhassa feminist ve siyah hareket, yetmiş ve seksenlerde beyaz erkek muhafazakârların kendi geleneksel imtiyaz ve iktidarlarına yapılan tecavüze karşı saldırıya geçmeleri ile büyük tartışma ve mücadelelere neden olacak başarılar kazanacaktı (örneğin fırsat eşitliğine

yönelik olumlu eylem uygulaması*). Öğrenci hareketi ise protesto, muhalefet ve çekişmeyi modern Amerikan yaşamının bir parçası haline getirecek bir radikal sol kültürün yükselmesine yol açacaktı. Aynı zamanda, gay ve lezbiyen hareketi ile cinsel özgürlükçü hareket cinsel ilişkilerin kabul gören kültürel yapılarını dönüştürecek ve hetereoseksüel babaerkilliğe alternatifler yaratacaktı. Söz konusu muhtelif mücadelelerin içinden gelenlerce çekilmiş bağımsız filmler haricinde bu akımların zamanın Hollywood filmlerinde pek etkileyici bir doğrulukla temsil edildiği söylenemez.

Aksine, feminist hareket Hollywood'da destekten çok muhalefetle karşılanmıştır. *Such Good Friends* (1971), *Saadet Günleri* (*The Happy Ending*, 1969) ve *Buhranlı Yıllar* (*The Rain People*, 1969) gibi filmler bağımsızlığa yeltenen ancak başarısızlığa uğrayan kadın portreleri çizerken, *Up the Sandbox* (1972) feminizme açıktan açığa bir saldırı niteliğindedir. Bu fenomenin muhtemel bir nedeni, erkeklerin (ki film endüstrisi onların egemenliğindeydi) yurttaşlık hakları ya da savaş söz konusu olduğunda liberal davranabilmeleri, ancak kadınları ezdiklerini ilan eden ve cinselliğe ilişkin en yerleşik psikolojik eğilimlerini sorgulayan bir akımı kucaklamakta güçlük çekmeleri olabilir. Hollywood ürünü önemli bir istisna, fırsatçı bir toplumsal tırmanıcı olan hoyrat kocasına başkaldırıp yasak ilişkiye giren bir ev kadınının öyküsünü anlatan *Diary of a Mad Housewife*'tır (1970). Tina (Carrie Snodgrass) kadın güçlülüğünü temsil eden bir karakter olarak çizilmez; kocası da öylesine abartılı ölçüde iticidir ki, Tina'yı evden ayrılmaya iten şey feminist ilkelerden çok düpedüz nefretmiş gibi görünür. Dolayısıyla film, babaerkil tahakkümü birkaç sütü bozuğun marifetiymiş gibi göstermek tehlikesine düşer. Ayrıca, daha sonraki kadın filmlerinde olduğu gibi, babaerkillikten çıkış yolu mutlaka bir yasak ilişkiden geçmek zorundadır; bu da Tina'yı bir kez daha erkeklerin pasif kurbanı olarak konumlamaktan başka işe yaramaz. Özgürleşmenin orgazmın elde edilmesi ile eşitlenmesi sonralarının *Eve Dönüş* (*Coming Home*, 1978) gibi filmlerinde de hükmünü sürdürecektir. Tina'nın açmazı bazı bakımlardan, feminizmin bu dönemde içinde bulunduğu olgunlaşmamışlığın da belirtilerini taşır. Henüz güçlü

* 1965'te yürürlüğe girmiş, kadınların ve azınlık gruplarının eğitim ve istihdam olanaklarını iyileştirmeye yönelik uygulama. (ç.n.)

bir kadın cemaati oluşmamıştır; Tina gibi kadınların acımasız evlilik düzenlerinden kurtulmalarına yardım edecek destek grupları yoktur. Bu filmin bir erkek tarafından (Frank Perry) çekilmiş olması da söz konusu olgunlaşmamışlığın bir başka nedenidir. Sinema üzerine eğitilen kadınların henüz ne sayıları yeterlidir, ne de Hollywood'daki yerleri kadının başat temsil biçimleri üzerinde etkili olmalarına elverecek kadar sağlamdır.

Bununla birlikte, kadınlar bağımsız sektörde varlık göstermekteydi. Barbara Loden'ın *Wanda*'sı, bağımsız sektörün kadınlara ilişkin en önemli eleştirel filmlerinden biridir (1978). Loden, evini terk eden ve bir dikim atölyesinde çalışma başvurusu geri çevrilince bir adi suçluyla ilişki kuran işçi sınıfından bir ev kadınını canlandırır. Bu adam bir soygunda öldürülür. Kadın tek başına kalınca bir adamın cinsel saldırısına uğrar ve bir grup ayyaş sefihin arasına katılır. Film, eğlencenin ortasında acı içinde oturan kadının kederli yüzünü gösteren bir kareyle kasvetli bir sona bağlanır. Bu film Hollywood film üretiminin idealize edici üslubundan radikal bir ayrılışı ifade eder. Kendisini ifade etme yeteneğinden yoksun, sıradan bir alt sınıf kadını üzerinde, hiçbir kahramanlaştırma çabasına sapmadan yoğunlaşır. Üslup, ahkâmcılık ve yanılsama yaratmaktan şaşırtıcı ölçüde uzaktır. Olayları süslemek için çaba harcanmaz, karakterler söz konusu toplumsal sınıftan insanların gerçek hayatta konuşacağı gibi konuşurlar ve metonimik anlatı herhangi bir çözülme noktasına ulaşmadan sona erer, tıpkı asıl karakterin yaşamı gibi amaçsızca uzaklaşıp gider.

Hollywood'un dönemin feminist hareketine kayda değer bir katkıda bulunmadığını söylemek gerçeği azımsamak olur. Hareket belki halen çok yeniydi, slogan ve fikirleri eğitimli kesimlerle sınırlıydı, henüz geniş bir halk kitlesi nezdinde yeterince popüler değildi. İzleyicilerin büyük bölümü kadınların ikincil toplumsal rollerini benimser görünüyordu, buna kafa tutmaya çalışanlar da seslerini duyurabilmek için fazlaca bağırmak zorundaydılar. "Feministler" geleneksel davranış ve giyim kuşama bile isteye itaatsizlik eden, makyaj yapmayı ya da bacaklarındaki tüyleri yok etmeyi reddeden kadınlar olarak kolayca teşhis edilebiliyordu. Feminist düşünceler böylece, erkekler şöyle dursun, geriye kalan kadın nüfusa bile uygulanırlığı olmadığı izlenimini veren bir azınlıkçı eksende



Altmışlı yılların radikal başkaldırıları, feminizm ve siyah güç davasından öğrenci radikalizmi ve Üçüncü Dünya devrimciliğine kadar uzanan geniş bir söylemler alanına yayılmıştı.



Altmışlı yılların ortalarından sonuna kadar olan dönem, kadınlar, işçiler, siyahlar ve öğrenciler arasında önemli toplumsal çalkantılara sahne oluyordu. İşçi hareketi savaş sonrası gücünün doruğuna ulaşıyor, kadın hareketi ise 1966'da kurulan Ulusal Kadın Örgütü'nün (National Organization for Women) desteğiyle ABD toplumu ve kültürünü dönüştüren yeni ve etkili bir güç olarak ortaya çıkıyordu.

konumlanıyordu. Üstelik, varlığını NAACP* gibi geçmişi eskilere dayanan örgütler ya da daha yenilerde ortaya çıkan Şiddet Karşıtı Öğrenci Koordinasyon Komitesi gibi oluşumlar üzerine kurma şansı olan siyah hareketin tersine, feminist hareket küçük grupları yeğliyordu. Feminizmi babaerkil toplumun yalnızca içeriğine değil, örgütlenme biçimlerine de yöneltilmiş bir eleştiri olarak gören birçok feminist için bu tür örgütlenmeler, feminizmin eşitlikçi, demokratik ve katılımcı ideallerine tersti. Dahası, siyah hareket kuzeyli liberallerden ve liderlerinin -bilhassa Martin Luther King gibi kilise üyesi olanların- kamusal hitabet yeteneğinden yararlanırken, feminist hareket evrensel düşmanlıkla örülü bir erkek dünyasında kendi biçimlerini ve gündemini geliştirmek durumundaydı; liderleri de kilise gibi bir teşkilatın siyahlara sağladığı kurumsal eğitim ve destekten yoksundu. Yine de, altmışlı yılların sonlarına

* NAACP: National Association for the Advancement of Colored People/Siyah Toplumun Gelişimi için Ulusal Birlik. (y.h.n.)



Kentli siyahların ayaklanmaları, Siyah Güç hareketinin siyahlara yönelik baskıya ilişkin çözümlemesinin temel kazanmasına katkıda bulunuyordu.

gelindiğinde feminizmin Amerikan kültürel sahnesinin kalıcı ve üstelik son derece devrimci bir parçasına dönüşme yolunda olduğu açıkça görünüyordu. Hollywood'a gelince, bu fikirden hoşlandığı söylenemese de, kararsızlık ve sakınmasızca düşmanlık karışımı bir tepki göstererek en azından hareketin önemini teslim etmiştir.

Altmışlı yılların anadamar siyah hareketi liberal ve reformistti. King gibi liderler şiddet dışı taktikler kullanarak değişimi sistemin içinde arıyordu. Altmış sonlarında, Stokely Carmichael ve Huey Newton gibi liderlerle Siyah Panterler gibi örgütler etrafında toplanan daha genç, daha devrimci bir siyah hareket ortaya çıktı. Bu yeni hareketin kamu gözündeki silahlı devrimci imajı, okullar ve aşevlerinde çocuklar için yürüttükleri kamu hizmetlerinin şiddetle hiç ilgisi olmayan gerçekliği ile tezat oluşturuyordu. Devrimci siyahlar reform için çalışan beyazlarla el ele vermeyi reddettiler; onlara göre siyahlara yönelik baskı, oy verme hakkı ya da sosyal yardım çekleri ile çözülemeyecek kadar derinde yatan bir sorundu. Çoğu bu sorunun kapitalizmden ayrı düşünülemeyeceğini ileri sürerken, "siyah milliyetçiliğini" savunan bir başka kesim de çareyi

siyah Afrika kültürünü canlandırarak alternatif bir siyah ulus yaratmakta arıyordu. Liberallerle radikaller arasındaki farklılıklar, Ford'un *Muhbir*'inin *(The Informer)* yeniden yapımı olan ve siyahların beyazlarla dayanışmaya girip girmemek konusundaki çekişmelerini anlatan *Uptight*'la (1968) perdeye taşınmıştır. Radikal bir siyah bir beyaza şöyle der: "Eğer bize yardım etmek istiyorsanız, bize silah gönderin." Bir başkası, milliyetçi ve ayrılıkçı siyah düşüncenin beyazlara bakışını seslendirir: "Hiçbir halk siyahlardan daha şiddet karşıtı değildir. Şiddetin anası beyaz adamdır." Belki de şaşırtıcı biçimde, zamanın filmlerine sızma yolunu bulan da bu daha radikal tutumdur.

Kırklı yıllardan altmışlara kadar Hollywood, *Pinky*, *Kader Bağlayınca (The Defiant Ones)* ve *Raisin in the Sun* gibi filmlerle siyah özgürleşmesi davasına karşı liberal tutumlar sergilemiştir. Siyah sinemacılar, Ivan Dixon'ın 1962'de çektiği ve siyah yaşamını siyahların bakış açısından inceleyen II. Dünya Savaşı sonrası ilk filmlerden biri olan *Nothing but a Man* örneğinde olduğu gibi, sinemasal üretime katılma fırsatını ara sıra yakalıyordu, ama siyah yaşamına sempatiyle yaklaşanlar çoğunlukla William Wyler (*The Liberation of L.B. Jones*) ve Stanley Kramer (*Beklenmeyen Misafir/Guess Who's Coming to Dinner*) gibi Hollywood liberalleriydi. Altmışlı yılların sonları, *Putney Swope* filmi ile siyah gözünden reklamcılığı mahkûm eden Robert Downey gibi, *The Watermelon Man* filminde bir sabah uyanıp kendisini siyah bulan ve sonunda siyah milliyetçisi olan bir adamın hikâyesini anlatarak beyaz ırkçılığı hicveden Melvin Van Peebles gibi, siyah ve beyaz radikal genç sinemacılardan oluşan bir kuşağın doğuşuna tanık olacaktı. Siyahlar tarafından yapılmış siyah filmleri, sinemasal ve tematik radikalizmleri ile ayırt edilir. Örneğin Peeble'ın "beyaz adamdan artık bıkmış kız ve erkek kardeşlere" ithaf ettiği *Sweet Swetback's Baadasss Song* (1971) o günlerin nabzını yansıtır. Film, siyahların beyaz tahakkümüne artık boyun eğmemesi tezini, beyazların devam ettiği bir kulüpte seks gösterileri yapan siyah erkek striptizci metaforu üzerine kurar. Sweetback kendi halinde bir adam olarak başlar, ancak filmin sonunda devrimcidir. Siyahların ezilmesinde yüklendiği suç ortaklığına, filmin bir noktasında, gösteri sonrasında genç bir siyah radikali döven polise kelepçeyle bağlı ol-

masıyla dikkat çekilir. Sweetback için her şeyin değiştiği an, polise saldırmaya ve radikal göstericiyi korumaya karar verdiği andır. Onu eyleme teşvik eden ironik bir koro işlevini üstlenen şarkılar film boyunca duyulur: "Devrimden söz ediyoruz, Sweetback. Dizlerimin üzerinden kalkmak istiyorum." Film, gelişmekte olan siyah devrimci düşüncenin söyleminden ilham alır ve Sweetback'in siyah pasifizmin muhafazakâr gerçekçiliğinden daha yıkıcı ve devrimci bir tutuma ilerleyişindeki geçişi aktarmak için, süreksiz öykülemeye, görenek dışı montajlama ve kamera açılarına, fazla pozlanmış renklendirme tekniklerine, üst üste bindirilmiş görüntülere ve perde bölümlemesine (*split screens*) başvurarak, bu söylemi kendisi de hayli radikal olan bir sinemasal pratiğe taşır. Temsil edilen gerçeklik karakterle birlikte dönüşüme uğrar.

Dönemin en radikal sinemasal tezlerinden biri, Ivan Dixon'ın filmi *The Spook Who Sat by the Door*'dur (Sam Greenlee'nin romanından uyarlama). Filmin 1973'te gösterime girdiğinde Ulusal Muhafızlar'la silahlı çatışmaya giren genç siyahları resmettiği için geniş çaplı eleştiriler almış olması, politik ortamın zamanla nasıl değiştiğinin bir göstergesidir. Daha sonraki eleştiriler kadınların resmedilişindeki cinsiyetçi tutuma odaklanmıştır. Hikâye, CIA tarafından eğitilen, ancak kendisine verilecek işin karşılama görevlisi olarak "kapıda oturmak" olduğunu öğrenince işi bırakan bir adamla ilgilidir. Şikago'ya dönerek yeni edindiği becerilerini gençlik çetelerinden devrimciler yetiştirmeye yöneltir ve beyazlara karşı bir silahlı mücadele başlatır. *Spook*, ne beyaz ne de liberal siyah seyirciyi memnun edecek türden, öfkeli ve düşündürücü bir filmdir (gelgelelim Siyah Panter gazetesinden de zılgıt yemiştir). Bu film, beyaz liberalizminin henüz açıkça ortaya çıkmamış olan yetersizliğini savunması açısından önem taşır. İstihdamda fırsat eşitliği düzenlemesi göstermelik bir jest olarak yansıtılır. Filmin belki de daha radikal -ve endişe uyandırıcı- retoriksel atağı, siyah davasını Üçüncü Dünya'nın devrimci hareketleri ile eşitlemesi ve düşmana karşı düşmanın silahlarını kullanma gereğini ima etmesidir; şiddete şiddetle karşılık verilecektir. Böyle yaparak *Spook* kendisini liberal yelpazenin çok dışına, çıkarların uyuştuğu bir uzlaşma noktası bularak baskının ortadan kaldırılabilirliği inancının çok uzağına yerleştirir. Film, beyaz baskının zorba doğasını dramatize

ederek (aslında sadece belgeleyerek) çok daha radikal yapısal değişiklikler gerektiğini savunur.

Olay örgüsü özetlenince fazlaca basit görünse de *Spook* aslında zekice bir retoriksel uygulamadır. Politik çözümleme söylemsel olarak ileri sürülmektense dramatik olarak sunulur. Üstelik olay örgüsündeki karmaşıklık, filmin politikasının kesin bir formüle indirgenmesini önler. Kahramanın radikalliği ailesini ve dostlarını kaybetmesine neden olur. Eylem ve idealleri arasında çelişkiler yaratılarak, diğer radikal filmlerde mevcut olmayan gerilimler sağlanır. Filmin tek boyutlu ya da ironi yoksunu olduğu da söylenemez. Siyah gerillalar kısa süre sonra siyah kardeşlerin Ulusal Muhafız birliklerinde görev aldığını öğrenir ve eğer savaş sürecekse, beyazlarla birlikte onlar da öldürülmelidir. Ayaklanmaya basit bir haklılık savaşı olarak algılanması olasılığını bertaraf eden trajik bir boyut katan bu motif, toplumsal ve tarihsel çelişkinin elle tutulur biçimde ifade bulmasını sağlar.

Sweetback ve *Spook*'da sergilenen tutum ve eylemler, Birleşik Devletler'in yönetimdeki beyaz erkeklerini belirli ödünler vermeye zorlamıştır. Bu ödünler çoğunlukla liberal paranın getto topluluklarına akıtılması biçiminde ortaya çıkmış, buysa siyahlar için hem ırksal hem de ekonomik düzeyde sürüp giden eşitsizliğin genel yapısını değiştirmekte pek işe yaramamıştır. Siyahlar yalnızca toplumsal olarak dışlanmakla kalmıyor, genel olarak ekonomik baskı görüyordu. Dahası, beyaz düzenin içine kabul edilen yeni siyah liderler siyah burjuvaziye dahildir ve kapitalizmin temel ilkelerine inanmaktadırlar. Onların düzenin içine girmeleri, bu ayrıcalığa sahip olmayan diğer siyahları varlıklı beyazların ayakları altında tutan sisteme ciddi bir tehdit oluşturmamaktadır. Anadamar siyah hareketinin düzenin içinde eritilmesi, radikal siyahların polis tarafından şiddet yoluyla baskı altında tutulmasına paralel seyreder. Polis, Panterleri aralıksız sıkıştırmakta, zaman zaman liderlerini öldürmektedir (Şikago'da Fred Hampton ve Mark Clark'ın öldürülmesi gibi). Hollywood da bu gelişmelere ayak uydurmaktaydı. *Shaft*'ten *Claudine*'e kadar yetmişli yılların başlarındaki birçok "siyah" filmi siyah radikalizmine karşı çıkacak ve *Sounder* gibi duygusal filmler siyahlara karşı anadamar liberal tutumları imtiyazlandıracaktı. Yine de, bütün bunların basit bir asimilasyon süre-



Medium Cool. Şikago'da polis ayaklanması.

ci olarak yorumlanmaması gerekir. Toplumsal dolaşıma katılma ve uzlaşma süreçleri hareketleri daha yüksek seviyelere taşır. Baskıcı yapılar yerli yerinde dursa da siyahlar, liberallerin deyimiyle, "kazanımlar" elde etmişti. Bunun anlamı, bir sonraki sefere, eşitsiz yapı bir kez daha fazlasıyla göze batar olduğunda ya da katlanılır olmaktan çıktığında, taleplerin ister istemez daha yüksek olacağıdır.

Altmışlı yılların adını kötüye çıkaran en etkili hareket belki de, Vietnam Savaşı'na karşı yürütülen öğrenci hareketi olmuştur. Bu hareket siyah ve feminist hareketlerle birlikte, Amerikan yaşamına ellili yıllardan beri imzasını atmış olan uzlaşmanın parçalanmasına katkıda bulunmuştur. Öğrenciler orduya katılmayı reddetmiş ve devlet otoritesine yönelttikleri muhalefet, üniversite yöneticilerini, polisi ve işadamları gibi başka "Yerleşik Düzen" figürlerini kapsayacak şekilde yayılmıştır. Bu hareketin bir devlet başkanını görevi bırakmaya ve hükümeti savaşı sona erdirmeye mecbur ettiği ileri sürülebilir. Genellikle şiddet dışı taktiklere başvurmuş olan öğrenci



Vietnam'daki savaş, genç erkeklerin askere alınmasına karşı direnişe yol açmıştı.

hareketi, polisin Şikago'daki bir gösteri sırasında kontrolden çıkıp göstericilere saldırmasının ardından, şiddete dayalı doğrudan eylemleri de yöntem kapsamına almıştır. Bu hareket başından beri, özellikle savaştan sorumlu tutulan "askeri sanayi tesisleri"nin eleştirisi bağlamında kuvvetli bir antikapitalist bileşene sahip olmuştur. Şiddete dayalı yöntemlere kayılmasıyla, antikapitalist tavır alışta da Çin'de Mao ve Latin Amerika'da Che Guevara'dan ilham alan daha devrimci bir tavra doğru bir keskinleşme gerçekleşmiştir. "Yeni Sol" yeniden Amerikan kültürüne radikal bir bakış tarzı sunmuş, en azından bir süre için, halkın beşte birinin keyif çatıp huzur içinde yaşamasını sağlamak için geriye kalan beşte dördünü çalıştırıp savaşlara gönderme işini güçleştirmiştir.

Hollywood bu olgudan yararlanmaya çalıştıysa da, pek göz kamaştırıcı sonuçlar elde edememiştir. Hareketin havasını yakalamaya yönelik iki başarısız girişimden ilki, radikalleşen bir öğrencinin hikâyesini anlatan *The Strawberry Statement* (1970), sıkıcı bir lise piyesinden biraz daha hallice bir şey olabilmiştir. Gençlerin yetişkinlere karşı ayaklanmasını hikâye eden *Wild in the Street* (1968) ise gülünç denecek kadar zorlamadır. Hareketin güdüleyici ve ide-



Altmışlı yıllar ilerledikçe öğrenci hareketi radikalleşmiş, direnişten devrim çağrılarına doğru yön değiştirmişti.

allerini gerçeğe uygun olarak yansıtan sinemasal sözlerin söylenebilmesi için onunla doğrudan ilişkili olanların kamera arkasına geçmesi gerekmiştir. Radikal konumun başlıca ifadelerinden biri Haskell Wexler'in *Medium Cool*'udur (1969). Film, apolitik bir haber programı kameramanının politik bilince kavuşma sürecini anlatır. Anlatı içinde kurmacadan belgesele doğru bir geçişle ifade edilen bu yörünge, karakterin bu dönüşüm süreci içinde kurgusal bir evrenden ayrılıp daha gerçek bir dünyaya adım attığı izlenimi uyandırır. Sonuna doğru film neredeyse tümüyle Şikago'daki 1968 Demokratik Kongresi'nde filme alınan belgesel görüntülerden oluşur. Wexler, Fransız sinemacı Jean-Luc Godard ve yeni gerçekçilerin yöntemlerine başvurarak, Hollywood'un dramatik eylem ve karakter göreneklerinin büyüsünü bozmaya yeltenir. Romantik aşk ve macera gibi metaforik anlatı görenekleri susturulur, karakterler, tesadüfen kameranın önünden geçmekte olan sıradan kişilermiş gibi davranırlar. Bu yöntemlerin amacı, izleyiciyi macera ya da kahramanla daha az özdeşleşmeye ve belgelenen olaylar üzerinde daha fazla düşünmeye zorlamaktır. Ne var ki, bu stratejinin bedeli, duy-

gusal renklilik taşımayan bir dramadır. Filmin asıl karakteri kamerasının, bu serinkanlı aktarıcının ardından çıkıp olanlarla daha derinden ilgilense de, hikâyenin serinkanlı düşünsel anlatım tarzı, izleyicinin olup biteni duygusal etkilenmeye kapılmadan izlemesine olanak verir. Her şeye karşın bu film bir dönemin özetidir, çünkü altmışlı yıllar dediğimiz politik aydınlanma sürecini kaydeder. Bunu yaparken de, bu onyıla damgasını vurmuş olan üç temel hareketi -baş karakterin siyah gettosuna yaptığı yolculuğun öyküsüyle siyah radikalizmini, dostluk kurduğu yoksul Apalaşlı kadının öyküsüyle feminizmi ve 1968 protesto gösterilerinin belgesel görüntüleriyle savaş karşıtı öğrenci hareketini- bir araya getirir.

Dönemin beyaz radikal öğrencilerinin gündemindeki belki en ağırlıklı madde devrimdi. Weather yeraltı hareketi bu işe fiili olarak kalkışmış ve söz konusu süreç içinde kendisini yok etmiştir. Devrimi sinemada tutundurma çabaları da bundan çok başarılı olamamıştır. *The Revolutionary* (1970), Leninizmden anarşizme kadar, o günlerde dolaşımda olan her türlü devrimci görüş üzerine iyi bir vaaz olarak izlenebilir. Daha fazla ilgi uyandırmış olan *Billy Jack* (1971) zulmedenlere yöneltilen haklı şiddet için seyirciden yakınlık bulur, ancak filmin dramatik mekân seçimi -küçük taşra kasabası- daha kapsamlı politik sonuçlar çıkarılmasını olanaksız kılar. Michalengelo Antonioni'nin *Zabriskie Point*'u (1970), konuyu altmışlı yılların sonlarının radikal sinema ürünlerinin birçoğunda gözlenen modernist bir üslupla ele alarak, algılama ve temsildeki değişimin yeni politik bilincin ayrılmaz bir parçası olduğunu gösterir. Bir polisi vurmuş olan devrimci gençle zengin işadamının yanında çalışmak üzere yola çıkmış olan hippi kadının karşılaşmalarına dayanan anlatı, fantezileri ve gerçekliği dönüştüren anlatı dışı kesitlerle (çölün ortasında cinsel ilişkide bulunan binlerce hippi) kesintiye uğratılır. Filmin iki kahramanı karşıkültürün pasifizm ilkesi ve politik radikalizm üzerine tartışır ve karşılıklı olarak birbirlerini değiştirirler. Genç adam geri dönüp adalete teslim olmaya karar verir, pasifist görüşü savunmuş olan genç kadınsa, devrimci gencin polis tarafından öldürüldüğü haberini alınca, patronunun evini (ve onunla birlikte Amerikan tüketim kültürünü) yerle bir etme hayalleri kurar.

Spook gibi *Zabriskie Point* da sivil toplumsal barışın sahteliğini ve altında saklı olan kurumsallaşmış şiddeti vurgular. Eşitlikten yana olmayan bir sivil toplum şiddeti suçlu ilan eder ve bu yolla kendi örtük şiddetini meşrulaştırır. Antonioni'nin göstermek istediği, devrimci şiddetin aslında bu şiddetin yöneldiği topluma ayna tutmaktan başka bir şey yapmadığıdır. Bununla birlikte film, Antonioni'nin savunur göründüğü radikal politik tutumun önemli bir eksikliğine de dikkat çeker. Söz konusu dönemde devrimci eyleme kitlesel taban oluşturacak nitelikte bir popüler hareket mevcut değildir. Bunun sonucunda bireysel ya da küçük gruplara dayalı politik eylem fantezileri Yeni Sol'da kabul görmüştür. Şiddet temelli hareketlere kitlesel akımlar oluşturmaktan daha çok itibar eden politik modelin sinemadaki karşılığı, bu filmdeki modernist strateji olarak karşımıza çıkar. Bu strateji, ideolojinin kaynağını oluşturan bilinçdışı süreçlere ulaşmaya çalışmaksızın, yüzeydeki algılamalara değip geçer. Benzer biçimde, harekete geçirdiği politik stratejinin kendisi de (tüketici kültürünün yok edilmesi) kapitalist yaşamın dış yüzeyine -tüketimciliğe- yöneliktir, bu yüzeyin altında bastırılmış bir bilinçdışı gibi yatan üretim ve işyeri sömürüsünün kök sistemine değinmez. Modernizm sinemada olduğu gibi politikada da, gerek psikolojik gerekse toplumsal bağlamda, gözle görülmeyen yapıları es geçip yüzeysel biçimlere fazlaca eğilmenin ve bilinçdışı süreçler pahasına kolayca seçilir örüntülere dikkat harcamanın sıkıntısını çeker.

Bundan çıkarılacak tek bir ders yoktur. Altmışlı yılların politik akımlarının güçsüzlüğü, kamusal örgütlenmeye sahip hareketler olarak 1970 sonrasında hızla ortadan kayboluşları ve radikalizmi geniş bir halk kitlesince benimsenebilecek bir üsluba taşımaktaki başarısızlıkları, içerdiği eksiklikler *Zabriskie*'de açıkça seçilen genç, patlamaya hazır ve ateşli bir toplumsal ün düşmanlığına (*antinomianism*) aşırı ölçüde bağlanmış olmalarına muhtemelen bir şeyler borçludur. Yetmişli yılların başlarında birçok radikal işçilerle ilişki kurmanın yollarını aradıysa da, Yeni Sol genel olarak anadamar Amerika'yı herhangi bir uyuşmanın söz konusu olamayacağı bir öteki olarak görmüştür. Radikaller, halk kitlesi için yeni yaşam tarzları oluşturmaya çalışmak yerine, kapitalist kültürün medya gibi kirlenmiş araçlarına başvurulmadığı sürece gerekçesi-

nin halka açıklanması mümkün olmayan devrimci şiddetle uğraşmak için kendilerini bu dünyadan koparmıştır. Ahlakçı haklılık tavrı, bekleneceği gibi, hareketin aleyhine işlemiştir. Yine de Yeni Sol, uzun süredir bastırılmış bir radikal ruhu ABD kültürüne yeniden tanıtmış, yetmişli ve seksenli yıllar boyunca çevre, çalışma hayatı, nükleer enerji ve savaş gibi konularda değişimi destekleyen çok sayıda taban hareketinin oluşumuna önayak olmuştur. Ayrıca karşıkültür, feminizm ve siyah radikalizmi ile birlikte, yetmişli yılların bir başka önemli olayında da etkili olmuş, yetmişli yılların başlarında ekonomik gerileme yüzünden güvenlik duygusu sarsılan beyaz orta sınıf hırçınlaşmaya ve hoşgörüsüzleşmeye yüz tutmuştur. İşte bu noktada, altmışlı yılların en dikkate değer sonuçlarından biri kendisini göstermeye başlar: Beyaz orta sınıfa karşı tepki.

C. HOLLYWOOD KARŞIDEVRİMİ

Altmışlı yılların mücadele ve hareketleri yetmişlerin başlarında muhafazakâr bir karşı tepki yaratmaya başladı. Bu dönemde yapılan kamuoyu araştırmaları daha fazla "muhafazakârlığa" ve maddi doyumlara karşı daha fazla ilgiye doğru bir değişimi ortaya koyar. 1959'da halkın sadece % 1'i ulusal bütünlüğü en önemli kaygıları arasında sayarken, 1971'de bu rakam % 15'e yükselmişti. Ayrıca, yetişkin insanlar kendilerini toplumsal yapının bir parçası olarak hissetmekte daha fazla güçlük çekiyor, daha fazla kaygı ve daha derinleşmiş bir mahremiyet arayışı sergiliyor, belirsiz bir geleceğe ilişkin endişeleri artıyor ve giderek daha az toplumsal, daha özel ve kişiselleştirilmiş bütünlük ve mutluluk biçimlerine doğru bir kayma gösteriyordu.[1] Yeni muhafazakârlığın ortaya çıkışıyla ilk ciddi ekonomik durgunluğun aynı döneme rastlaması bu ikisi arasında bir bağlantı olduğunu düşündürür. Ancak, altmışların toplumsal çekişmelerinin acısı da bu dönemde çıkıyor, birlik, düzen ve huzur isteyen bir karşı eğilim yükselişe geçiyordu. Gelenekçi

1. Bkz. A.H. Cantril ve C.W. Roll, *Hopes and Fears of the American People* (New York: Universe, 1971). D. Yankelovich, *The New Morality: A Profile of American Youth in the 70s* (New York: McGraw-Hill, 1974). J. Veroffetal., *The Inner American: A Self-Portrait From 1957 to 1976* (New York: Basic Books, 1981).



Sessiz çoğunluğun altmışlı yılların sonları ve yetmişlerin başlarındaki karşı tepkisi. "kanun ve asayiş" taleplerinde somutlaşıyordu.

düzen için hayati önem taşıyan kültürel temsillerin altmışlı yıllarda yerle bir edilişi, güven telkin eden temsillere ve ego bütünlüğüne dönük bir arayışa yol açmış gibiydi. Altmışlı yıllarda geleneksel değerlere yöneltilen saldırı, muhafazakâr ideallerin abartılmış versiyonlarının yeniden ortaya sürülmesinde kışkırtıcı bir etki yapıyordu. Uyuşmazlık ve çelişkiyle dolu kamusal dünyadan bu korkulu kaçışa, güven verici babaerkil temsillerin dirilişi eşlik etmekteydi. Kişiselciliğe dönüşün belirtilerini (1970'in en yüksek hasılatlı filmi) *Aşk Hikayesi*'nin gördüğü büyük ilgide, babaerkil bütünlüğe özlemin işaretlerini ise 1971'de Oskar'ı alan *Kanunun Kuvveti (The French Connection)* ve dönemin en tanınmış filmlerinden biri olan *Kirli Harry* (*Dirty Harry*, 1971) gibi polisiye filmlerin başarısında bulmak mümkündür.

Muhafazakâr filmler altmışlı yılların sonlarında da yapılmıştı. Ancak o günlerde muhafazakârlar çoğunlukla savunmada kalırken, toplumsal mücadele zeminine başkaldırıdaki liberal ve radikal toplumsal güçler yön vermekteydi. 1971 yılında Kent ve Jackson Eya-



Köpekler. Sözde dişil özelliklerden tümüyle arındırılmış salt-erkekçi ütopyanın kapanış sahnesi, kadınsevmezliğin ardındaki homososyal itkiyi sergiler.

let Üniversiteleri'nde radikal öğrencilerin polis ve Ulusal Muhafızlar tarafından öldürülmeleri, toplumsal başkaldırının artık muhafazakâr tahammülün sınırlarını zorlamakta olduğunu gösteren bir dönüm noktası oldu. 1972'ye gelindiğinde karşıdevrim bütün gücüyle harekete geçmişti. 1972 seçimlerinde Nixon yönetimi, liberal demokrat George McGovern'ı kürtajın, uyuşturucunun ve asker kaçaklarına genel affın adayı olarak resmederek muhafazakâr duyguları genç radikallere, azınlıklara ve feministlere karşı başarıyla seferber etti. Daha sert, daha kinik bir söylem tarzı Hollywood'a hâkim olmaya başladı. Sadece 1971'de üç ayrı film, *Kanunun Kuvveti*, *Kirli Harry* ve *Köpekler (Straw Dogs)*, insan yaşamının yırtıcı ve hayvansı, dünyanın diğerkamlığa (*altruism*) yer olmayan bir cangıl olarak resmedildiği antiliberal bir değerler sistemini dile getirir.

Peckinpah'ın *Köpekler*'inde söz konusu edilen, babaerkil ailenin hukukudur. Altmışlı yılların sonlarında kadınlar evdeki erkek

hukukundan kaçarak bağımsızlığa soyunuyor ve her zaman erkek iktidarının sorgusuz nüfuz alanı olmuş cinsellik muğlak bir hal alıyordu. *Köpekler* yetmişli yıllardaki antifeminist karşıdevrimin ruhunu yansıtır. Filmdeki kadın, "sünepe" kocası David'i hainice aldatan, erkekleri baştan çıkaran bir seks düşkünü olarak çizilir; bu erkekler sonunda ona tecavüz edecek ve kadın bundan hoşlanmış görünecektir. Filmin son bölümünde aynı adamlar eve saldıracak, onlarla gitmek isteyen kadın, sonunda bir savaşçıya dönüşerek saldırganları öldürecek olan kocası tarafından engellenecektir. Kocanın gerçek anlamda erkekliğe yükselişi, zorbalık karşısında liberal terbiye ve hukukun yararsız olduğunu ve kadınların, eğer yanlış yola sapmaları istenmiyorsa, disiplin altına alınmaları gereğini öğrenmesiyle başlar. Bir ara saldırganlara seslenerek yaptıkları şeyin kanuna aykırı olduğunu söyleyecek olur, ancak itirazı elbette sonuçsuz kalır. Etkisizliği sakat kolundan da anlaşılan mahalli polis en sonunda "burada kanunu artık ona devrettiğini" söyleyerek idareyi David'e bırakır. Bu kutsama ailevi zemine de yansımış görünür. David derhal karısına dönerek "Sana ne diyorsam onu yap" der ve mutlu mutlu gülümser. Sonunda karısıyla bütün bağlarını koparıp bir başka adamla gecenin içinde uzaklaşıp giderken, kadınsevmezliğin homososyal kökenlerini vurgular.

Peckinpah'ın üslubu, erkeğin şiddet yoluyla kurtuluşu idealini hakkıyla dile getirir. Renk tonları hırs ve içgüdüden ibaret karanlık bir doğayı yansıtır ve süregiden şiddet cinsel ilişkinin bütün taşkınlığını üzerinde taşır; gerçekten de, filmdeki şiddetin izini sürmek için bu anlamlı bir ipucudur. *Köpekler, Vahşi Belde*'nin *(The Wild Bunch)* masumiyetle şiddeti yan yana getiren açılış sahnesini -bir yengece karıncalarla işkence eden ve sonra ateşe veren çocukları hatırlatan bir sahneyle, mezar taşlarının önünde oyun oynayan çocukların görüntüsüyle açılır. Filmin önermesi, masumların bile canavarca arzular ve vahşi içgüdüler taşıdığıdır. *Köpekler* bu yüzden gerilemeyle ilgilidir, toplumsal düzenin bozulması üzerine şiddetin sözde daha yalın, daha doğal gerçekliğine dönüşü anlatır. Ancak, filmin kendi öncüllerini çökerttiği ya da kendi eliyle bu öncüllerin yapısını bozduğu ileri sürülebilir.

David film sürecinde eğitilmiştir. Vahşice davranmayı, uygarlıktan hayvansılığa gerilemeyi ve bir "erkek" olmayı öğrenmiştir.

Film bunu, metaforik bir biçimde temel ilkel gerçekliklerin (ilkel avlanma aletlerine dayalı metaforlar kullanarak) fark edilmesi olarak sunar, fakat gerilemeyi bir toplumsallaşma ya da eğitim süreci olarak tasvir eder, başka bir deyişle, rastlantısal, olumsal ve metonimik bir süreç olarak gösterir. Mahalli polisin kutsama eylemi, David'in öğrenme deneyiminin yapay olarak oluşturulmuş, bir tür kabul töreni niteliğindeki doğasının en anlamlı göstergesidir. Ayrıca David'in karısıyla ilişkisinin bir korku ve bağımlılık karışımıyla belirlenmiş olması, ona yönelttiği saldırgan tahakkümü ve nihayet bir başka adamla gecenin içinde kaybolup gidişini buradaki ilkel eril "doğanın" toplumsal kökenlerine bağlayan bir başka kanıttır. Sondan bir önceki sahnede David, saldırganlardan birine mağlup olmak üzeredir. Diğer adam üstte, kendisi altta, apaçık kadınsı bir pozda sırtüstü yatmaktadır. David pasif ve çaresizdir, karısının ateş ederek onu kurtarması gerekmektedir. Karısı merdivenlerin en üstünde, o ise en alttayken, filmin sembolik olarak ileri sürdüğü her şeyi yadsıyan ilgi çekici bir durum oluşur. Pasif erkeğin kadına yönelttiği hiddet, aslında bağımlılığa ve "altta kalma" olasılığına duyulan, rekabetçi erkek dünyasında diğer erkeklere göre pasif kalma korkusuyla bağlantılı bir öfkedir. Şiddet, hem bu duygulardan kaçmak, hem de kadın gücünü ve potansiyel kadın bağımlılığını alt etmek etmek için bir çıkış yolu oluşturur. Gerçekte gerilemenin erkeği götürdüğü nokta, kadınların asli bakıcılar sıfatıyla erkekler üzerinde güç sahibi oldukları, psişik gelişimin geride kalmış bir aşamasıdır. Erkeğin babaerkilliğin tanımladığı erkek kimliğine kavuşabilmesi için bu güçten kurtulması gerekir. Ancak eril kaygı, bir tür narsistik ve zamandışı eşzamanlılık ya da kaynaşma metaforu olan dişil güç ilişkili geçmiş yaşantılara duyulan tepkinin yenilenmesiyle sınırlı değildir. Bu kaygı aynı zamanda kadın cinselliğiyle de bağıntılıdır. David'in karısı diğer adamlarla birlikte çekip gitmeye yeltendiğinde, kadın cinselliğinin, özünde erkek gücüne minnet duymayan ve eril cinsel kaygıya zemin oluşturan temellerini sergiler ki, kadın cinselliğinin bu yanı da, tıpkı idealize edici metaforlara zarar veren gerçek metonimik ilişkiler gibi, "başına buyruk" kesilebilir. Şiddet, bu yakışıksız tehdidin de hakkından gelir.

Köpekler kadın bağımsızlığı ile erkek bağımlılığı, ahlaki uygunsuzluk ile tahakküm arasındaki bu gerilimleri gündeme getirir

ve hepsini de çözmüş görünür. Ancak, tüm metonimik bağları ve dişil bağlantıları görmezden gelerek saf bir kimlik oluşturan metaforik çözümleme, kendi başarısızlığını ele verir. Bu çözümleme kadının tümden dışarda bırakılmasına dayanır, ancak "kadın" hiçbir şekilde erkek kimliğinden sökülüp atılamaz. Filmin sonunda yeniden tesis edilen aile baştan sona eril niteliklidir. Kadın ortada yoktur, kadınla olan metonimik bağlantının temsil ettiği cinsel ayrılığın, bağımlılık ve cinsel belirsizliğin kesilip atıldığı bu metaforik erkek kimliği ütopyasından ihraç edilmiştir. Yine de bu tek, doğru ve mutlak kimlikli metaforik ideal ile, bu ideal kimliği hâlâ kadının konumuna bağımlı, farkçı, maddeye ve ilişkilere dayalı bir kimlik olarak çizen metonimik gerçeklik arasında bir gerilim ısrarla kendini gösterir. Kadının yerini başka bir adam almıştır, arabada "eşin" yerinde, ön koltukta oturan bu adam, hafiften geri zekâlı olduğu, güçsüz ve "kadınsı" olduğu için (adam uzun saçlıdır) daha ideal, eril kaygıları yatıştırmaya daha uygun bir partnerdir. Bu metaforik yer değiştirme kadını kelimenin tam anlamıyla dışlarken onun biçimsel mevkiini korur. Eril iktidara ait özkimliğin metonimik bir bağlantıya, benlik için bir sınır çizgisi oluşturan bir "öteki"ne bağımlılığını gözleriz. Böyle olmakla film, erkek kimliğinin neden ancak metaforik olarak var olabileceğini, bu kimliğin son derece gerçek ve maddesel bileşenlerinin yok sayılmasına izin veren bir retorik yapının yapay ve olumsal bir ürününden başka bir şey olamayacağını sergiler.

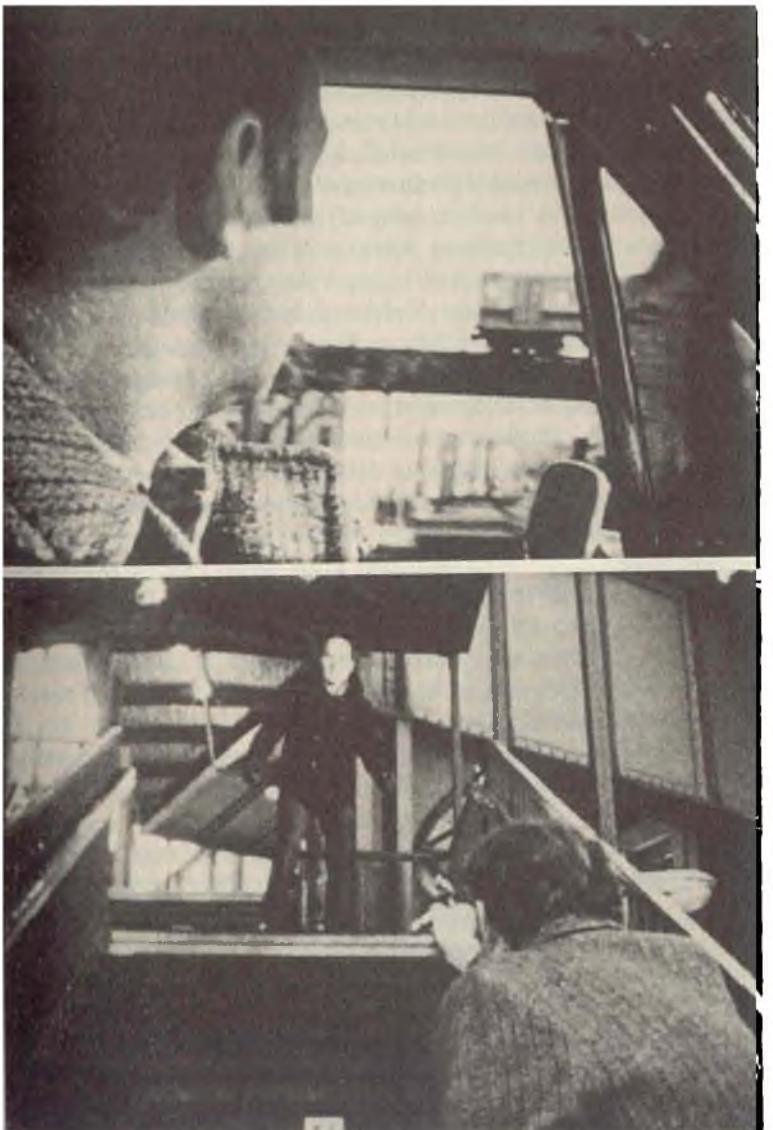
Bu filmlerde gözlenen daha vahşi ve ilkel bir doğaya doğru gerileme süreci, farklı temsil süreçleriyle ilişkilidir. Böyle bir gerileme, uygarlık dünyasının kendi içinde hiçbir anlam taşımayan imleyicilerden ibaret olduğunu ima eder. Bunlar olumsal ve değişkendir, asıl hakikatleri arkalarında saklı duran doğanın bağrında yatar, tıpkı metafordaki anlamın ampirik imleyicinin arkasında yatması gibi (kartal="özgürlük"). Daha sahici bir doğaya doğru gerilemenin imtiyazlandırılması bazı bakımlardan metaforik bir yapı oluşturmak anlamına gelir, hiçbir anlam taşımayan imgelerin arkasındaki hakiki anlamlara doğru bir geri gidişi ifade eder. Liberal ya da radikal bir görüşle bu muhafazakâr görüş arasındaki fark, ilkinin, "doğa" dediğimiz şeyin kendisini de bu görünüşte anlamsız temsil düzeylerinin bir ürünü ya da sonucu olarak görmesidir. Mu-

hafazakârların doğa diye öne sürdüğü şeyse, metaforik bir temsil yapısı ile yaratılan ve tarihsel olumsallığın ardında bir tür saklı anlamın, bir tür gerçek kimliğin ya da temel katmanın yattığı duygusunu uyandıran bir yanılsamadan başka bir şey değildir. Liberal ve radikal tutumlar metonimik olumsallığın hükümranlığını benimserler, mutlak anlamlarla değişmez kimliklerin mevcut ve tek bir gerçekliği oluşturamayacağı olasılığını kabul ederler ve bu yaklaşım uyarınca, bu tür retoriklerle varsayılan toplumsal dünyayı yontulabilir ve belirlenemez görürler.

1971'in diğer önemli muhafazakâr filmleri -*Kirli Harry* ve *Kanunun Kuvveti*- suç dramalarıdır. "Kanun ve asayiş" merkezli bu gerilim serüvenleri, Nixon ve Agnew'un yetmişli yılların başlarında suça ve uyuşturucuya karşı başlattıkları kampanyaya ait söylemin şifreli aktarımını gerçekleştirirler. Aynı zamanda, birçok muhafazakârın iç düzende altmışlı yıllarda ortaya çıkan krizin sorumluluğunu mal ettiği liberalizme karşı harekete geçen muhafazakâr karşı ataklar için de birer araç oluştururlar. Her iki film de zanlılara daha geniş haklar tanıyıp polisin gücünü kısıtlayan ve Miranda kararı* örneğiyle öne çıkan liberal ceza hukuku teorilerine karşı çıkar. Bu görüş uyarınca liberal ceza hukuku adaletsizdir, çünkü iyi polisleri görevlerini yapmaktan alıkoyar ve suçluları yeni suçlar işlemek üzere özgür bırakır. Polisler, masumları ve toplumu korumaktaki gayretkeşlikleri liberallerce haksız yere zorbalık olarak nitelenen kahramanlardır. *Köpekler* ve *Otomatik Portakal (Clockwork Orange)* gibi bu filmler de muhafazakârlığı asli işleyiş tarzlarına doğru, kaba kuvvet ve içgüdünün sivil süreçlere karşı imtiyazlandırılmasına doğru bir gerileme olarak çizerler. Rekabet ve tahakküm gibi yüceltilmemiş dürtüler, müzakere, arabuluculuk ve işbirliği gibi sivil liberal üsluplardan ve giderek, muhafazakâr metaforların tesis ettiği sıkı sıkıya sınırlanmış kimliklere tecavüz eden her türlü ilişkilendirici ya da metonimik müdahale tarzından daha asli nitelikte gösterilir.

Kanunun Kuvveti'nde, Temel Reis lâkaplı cesur polis Doyle (Gene Hackman) bir eroin kaçırma operasyonunu ortaya çıkarmayı başarır, ne var ki filmin sonunda bütün suçlular delil yetersizliğin-

* Tutuklanan bir kişiye, suçluluğunu destekleyebilecek beyanlarda bulunmamasını sağlamak amacıyla tanınan avukat isteme ve sessiz kalma hakkı.



Kanunun Kuvveti. Kovalama sahnesindeki öznel kamera, izleyicinin Reis'le özdeşleşmesini sağlayarak silahsız Fransız tetikçinin öldürülmesine hakhlık kazandırır.

den salıverilirler. İddia edilen, sistemdeki bozukluktan liberallerin sorumlu olduğu ve bireyci polisin daha iyi bir çözüm oluşturduğudur. Film, müzakareye açık olmayan aksiyomlardan yola çıktığı ölçüde metaforiktir; anlatı izleyiciyi filmin öncüllerine hak vermeye zorlar, çünkü düşünceye fırsat verecek uzamlar mevcut değildir. Filmdeki polis, suç "meselesine" içgüdüsel olarak tepki gösterir (bu arada, suçun henüz işlenmemiş olması önemli bir noktadır) ve her şey hızla olup biterken izleyiciye de polisin eylemlerine aynı hızla tepki göstermekten ve dolayısıyla yargısız suç hükmünü benimsemekten başka yapacak birşey kalmaz. Bunu meşhur kovalama sahnesinde gözlemleriz. Reis'in arabasına monte edilmiş öznel kamera, izleyicinin, eylemlerinin neden ve sonuçları üzerinde düşünmesine meydan vermeyecek biçimde onun görüş açısıyla özdeşleşmesini sağlar. İzleyicinin istekleri, düzenin yeniden tesisini - ya da suçlunun yakalanmasını- insan hayatına ya da özgürlüğe verilecek her türlü zarar pahasına destekleyecek şekilde güdümlenir. En sonunda tetikçiyi öldürdüğünde (gereksiz yere öldürdüğünde, çünkü adam silahsızdır) izleyici, ortaya çıkan gerilim boşalmasını arzulamaya çoktan hazırlanmıştır. Polis şiddeti böylece biçemsel yoldan meşrulaştırılmış olur.[2]

Genel olarak altmışlı yıllara ve özel olarak da liberal ceza hukukuna yönelik daha dolaysız, üzerine basa basa ifade edilmiş bir diğer önerme, Don Siegel'in *Kirli Harry*'sidir. Suçla mücadelede liberal yaklaşımlar açıktan açığa kınanır, filmdeki kötü kişi ise barış sembolleriyle, uzun saçla ve karşıkültüre ait diğer öteberiyle ilişkilendirilmiş, Scorpio adlı fanatik ve "efemine" bir katildir. Bu

2. Filmin gerici tematikleri üzerine, bkz. M. Shedlin, "Police Oscar: *The French Connection*," *Film Quarterly* (Yaz, 1972), s. 2-9. G. Epps ve R. Leary'nin *Film Critic*, C. 1, No. 1 (1972), s. 54-72'deki makalelerinde filmin "faşist" olup olmadığına ilişkin bir tartışma bulabilirsiniz. Bu ve buna benzer filmlerin "faşist" olduğuna inanmasak da, gerek suçu ortadan kaldırmanın en güvenilir yolu olarak şiddeti öne sürmeleri gerekse ilkelci, ırkçı ve otoriteci olmaları nedeniyle "faşist mentalite için bir çoğalma zemini" oluşturdukları konusunda Epps'e katılıyoruz.

A.B.D.'de sağcı düşünce son derece güçlü bir popülist eğilim sergiler. Popülizmin radikal biçimler alması da olanaklıdır, ancak ABD kültüründeki popülizm sıradan adamın erdemini yüceltmeye, büyük gayrışahsi kurumlara direnmeye, doğa, kırsallık ve yalınlığı kentsel kozmopolit modernliğe göre imtiyazlandırmaya dayanır. Popülizmin çifte politikası için bkz. K. M. Dolbeare ve P. Dolbeare, *American Ideologies: The Competing Political Beliefs of the 70s* (Chicago: Rand McNally, 1976).

filmin retoriksel işleyiş tarzı, izleyiciyi Scorpio'nun suçluluğunu bilecek şekilde konumlayıp, ardından, Harry onu yakalamak için hayatını tehlikeye atmışken liberallerce nasıl serbest bırakıldığını göstermeye dayalıdır. Scorpio yeniden cinayet işlediğinde, izleyici Harry'nin tek şansının liberal ceza sistemini pas geçip zora başvurmak olduğunu bilir. Filmin üslubu hem nefret hem de idealleştirme (birçok muhafazakâr filmde tekrar tekrar karşımıza çıkan iki bitişik tutum) yaratacak şekilde tasarlanmıştır. Şiddet ve zorbalığın doğalcı temsilleri (tecavüz edildikten sonra bir deliğe atılıp havasızlıktan boğulmaya terk edilen genç kızın delikten çıkarılışı) ile beyaz bireyci erkek gücünün anıtsallaştırmaya varan yüceltilişleri (Harry'nin şehri sarmalayan gökyüzüne karşı Hobbesvari bir hükümdar gibi dikilişi) filmde iç içe geçer. Filmin temsili bileşimi özel önem taşır, çünkü Harry'nin kurtarıcı olarak yüksek anlamını tesis eden ve onu arta kalan kitleden ayıran bu tür metaforik idealleştirme sık sık, tehditkâr ya da nefret edilen bir şeyden kaçınmanın ya da bu şeyi yadsımanın bir yolu olarak belirir. Bu vakada, saldırganlık gibi, sertlik, duygu yoksunluğu ve bireycilik gibi son derece "erkeksi" özelliklerin idealleştirilmesi söz konusudur. Nefret edilen şey "kadınsı" ya da daha kötüsü, belirlenimsiz olandır. Scorpio eşcinsellerle ilişkilendirilir (Harry'nin Scorpio zannettiği eşcinsel, tabancası için "vay, çok da büyükmüş" diye laf atar) ve sızlanıp duran, zayıf ve hiçbir yanıyla "erkeğe" benzemeyen bir karakter olarak çizilir. Bunun ima ettiği şey, muhafazakâr kanun ve asayişin erkek tanımlı ideallerinin, erkek cinsel kimliğini oluşturan temsili dinamiklerle ilişkili olduğudur. Metaforik erkek idealizasyonunun kökenleri, erkeklerin cinsel kimliğin kesinliğine, "erkek" olmaya ve "kadın" sanılmamaya dair güvensizliğine dayanır. Bu güvensizlik, metonimik temsil örüntüleriyle, yani insanlar ya da birbirine sımsıkı kapalı olduğu varsayılan yaşam alanları arasında eşduyumsal bağlantılar kurarak eril sınırları ve eril kimliği bozguna uğratan örüntülerle ilintilidir. Scorpio böyle bir bozulmayı temsil ettiği için yok edilmelidir.

Ancak bu bozulma, Scorpio'nun ortadan kaldırılmasıyla güvence altına alınan kimlikte de işlerlik gösterir ki, filmin yapıçözümcü önemi de burada yatar. Harry ve (Temel) Reis metaforik idealleştirmeler olmakla birlikte, alt orta sınıfa ait özellik ve bağlarla, onları maddesel bir evrenin içine yerleştirerek taşıdıkları ideal anlam

ya da kimliklerin itibarını zedeleyen metonimik bağlantılarla donanmışlardır. Metaforik idealleştirme, Harry'yi ait olduğu çevreden tecrit ederek, özne ve nesne arasında öznenin kimliğine ait dış çizgileri ya da sınırları belirleyen mesafeler yaratarak, metonimik empatik müdahaleyi ve "kadınsılığı" azaltarak ve toplumsal bağların metafor aracılığıyla aşılmasıyla bir tür özgürlük anlamı yaratarak çalışır. Kadınlar ve liberaller özgürlüğü kısıtlayan, doğal itkilerin önünde engel oluşturan dışsal bağlardır ve kahramanın öznel iradesini ihlal ederler. Bu durumda özgürlük ister istemez idealleştirme biçimini alır, kişiye ait hakların narsistik abartısına, kişinin iradesinin başkalarınınkinden üstün kılınmasına ve kişinin toplumsal bağlarından koparılmasına dönüşür. İdealleştirme, toplumsal ilişkilerin ve komünal sorumlulukların metonimik ya da bağlamsal gerçekliğini inkâr etmek zorundadır. Bu ölçüsüz büyütmenin en açık seçik simgesi Harry'nin tabancasıdır: "dünyanın en güçlü tabancası".

Gelgelelim bu tür idealleştirmeler daima yapıçözüme uğrarlar ve burada söz konusu olan alt orta sınıf idealleştirmelerin yapıçözümü özellikle içler acısıdır. Reis, peşinde dolaştığı mafya babasının yediği pahalı yemeklere imrenerek küçük burjuvanın gösterişçi servete karşı öfkesini duyurur. Harry, gittiği doktorun pantolonunu kesmek zorunda kalmasından korkar, çünkü pantolonlar pahalıdır. Filmin maddesel değerlerinin zorunlu olarak ortaya çıktığı anlar bu marjinal anlardır. İdealleştirme bağlamı reddeder, ama bir anlam taşıması için de, üzerine çıkabileceği bir şeye, yıkılmış bir maddesellik bağlamına ihtiyaç duyar. Harry günlük maddesel yaşamın üzerindeymiş gibi görünür ve izleyici için taşıdığı metaforik anlam da özellikle burada, günlük sıkıntıların üstesinden gelebilme yeteneğinde yatar. Ama bir yandan da bu son derece metonimik sıkıntılara yenik düşer. Bu kararsızlık halinin indirgenmesi mümkün değildir ve *Kirli Harry* gibi filmlerin müthiş ideolojik yankılamalar taşıması da bu nedenledir. Bağlamsal ya da metonimik bağlantılar kahraman/detektifin metaforik kişiliğini onu sıradan bir insan, eşitler dizisinin ya da zincirinin içindeki tek bir halka olarak konumlayan toplumsal gerçekliğin içine oturtur. Kahramanın idealize edici yalıtılışı bu metonimik diziselliğin üstesinden gelme çabasıdır. Bu anlamlardan hiçbiri diğeri olmadan var olamaz, ne de filmin anla-

mını biri ya da diğerinden yana oluşturacak kesinleştirilebilir bir karşıtlık halinde ayrıştırılabilirler. Harry izleyicinin gözünde orta sınıf bağlamını aşarak anlam kazanır; ne var ki, bu bağlamın parçası olmak dışında bir anlam taşımaz. Bu sorun, dönemin birçok muhafazakâr filminin sık rastlanan bir açmazıdır. Muhafazakârlığın ideolojik stratejisi, kahramanı toplumsal bağlamından tecrit etmek ve onu idealleştirmektir. Bu, doğanın muhafazakârlar için neden o kadar önemli bir metafor oluşturduğunu açıklar; doğa, liberal sivillikle kısıtlanmamış olan herşeyin simgesidir. (Gerek Harry gerekse Reis kurtarıcı tanrılaşmalarına şehirden uzak bir yerde, bir doğa uyarlaması içinde kavuşurlar.) Ancak muhafazakâr idealleştirme ya da metaforların kabul edilebilir önermeler olabilmesi için, söz edilen gerçekliğin, yani (çare olmak durumunda oldukları) özdeğer üzerindeki ekonomik kısıtlamaların yardıma çağrılması gerekir. İdeoloji her zaman böyle ikili ve kararsızdır. Harry'nin pantolonu da tabancası kadar önemlidir.

Kirli Harry, en azından gişe hasılatı açısından, kayda değer ölçüde ilgi uyandırmış bir film değildir. *Kirli Harry*'nin devamı olarak çekilen filmler çok daha iyi iş yapmıştır. İzleyici anketimiz de, bu filmin izleyicilerin büyük bölümünü kendi görüşü lehine kazanmakta başarısız olduğunu düşündürür: örneklemimizin % 77'si Harry'nin yöntemlerinin suçla başa çıkmak için doğru yöntemler olmadığını düşünmüş, % 73'ü ise bölge başsavcısının gereksiz bürokratik kırtasiyeciliği değil, gerekli anayasal güvenceleri temsil ettiğini söylemiştir. % 40'lık bir kesim Harry'yi Amerikan toplumuna kafa tutan bir asi olarak algılarken, hatırı sayılır bir % 68 onu gerici olarak tanımlamıştır. Örneklemimizin % 30'unun filmi görmemiş olması da -bu yüzdenin bir bölümünün filmin eski bir yapım olmasından kaynaklanması olasılığına rağmen- ilgi çekici olabilir. Anketimiz çok sayıda seyircinin filmin dünya görüşünü reddettiğine işaret ediyorsa da, sözlü görüşmelerimizde filmi sonuna kadar destekleyen birçok insanla karşılaştığımızı, birçok kere de, suça getirdiği çözüme katılmamakla birlikte filmin eylem formatına ve olay örgüsünün dayanaklarına geçici olarak kendilerini kaptırdıklarını itiraf eden kişilere rastladığımızı eklemek gerek. İkircikli bir yargı ile perdedeki seyirliğe iştirak etmek arasında yaşanan bu ego bölünmesi, birçok film için geçerli olan bir izleyici tepkisi modeli oluşturur. Bu model, sağ kanat filmlerin uyandırdığı

ilginin ille de izleyici kitleleri arasında sağ kanat görüşlerin yaygınlığına delil oluşturmadığını düşündürür. Ancak bir yanıyla da yanlış bilince ve bilinçdışı etkilenmelere işaret eder. Örneğin, ankete katılanların % 79'unun aynı zamanda suçlulara daha ağır cezalar verilmesini de destekliyor olması dikkate değer bir bulgudur.

Kanunun Kuvveti ve *Kirli Harry*, gerici filmler olmakla birlikte Amerikan toplumunun eleştirilerini de kendiliğinden içlerinde taşırlar. Ortaya koydukları sağ kanat çözümleri savunabilmek için, istemeseler de, ekonomik, politik ve toplumsal eşitsizlikten ibaret temel sorunlarına gerçek çözümler üretmeyi başaramayan, çözülme sürecindeki bir toplumu tanımlamak zorundadırlar. Bu filmler liberal yaklaşımların kapitalizmin yarattığı suç ve yoksulluk sorunlarını çözmekteki başarısızlığını anlatır, suç gibi görünüşte apolitik sorunların altında yatan fiili zor kullanımını liberal filmlerden daha hassas bir doğrulukla resmederler. Sağ kanat filmler, çeşitli yollarla, ezici bir genellikle azınlıklara yönelen otoriter ve baskıcı polis gücüne yaslanmak zorunda olan bir toplumun haşin gerçeğini sergilerler. Toplumun yapısal dengesizlikleri sonucu çözülüp gitmemek için bunu yapmak zorundadırlar.

Kirli Harry ve *Kanunun Kuvveti*, sağ kanat muhafazakârlığın eşbiçimli ya da geri yansıtmacı özelliğini ortaya koyarlar. Bu dünya görüşü kendi içindeki husumeti dünyaya yansıtır ve dünyaya baktığında kendi yansımasından başka birşey görmez. Scorpio'nun görünüşte haklı bir nedene dayanmayan şiddetine karşı Harry'nin kotardığı da aynı ölçüde dizginlenmemiş ve sorumsuzca bir şiddettir. Filmin ideolojik senaryosu içinde birincisi ikincisine yol açmış gibi gösterilir, ama film, birincinin aslında ikincinin bir yansımasından başka bir şey olmadığını ima eden yoruma da olanak verir. Muhafazakâr şiddetin asli işleyişi tersyüz edilmiş biçimiyle dünyaya yansıtılır ve dışsal bir tehdit olarak algılanır, oysa bu şiddet, sağ kanat muhafazakâr toplumsal prensiplerin kendisinden kaynaklanmaktadır. O halde, her iki filmde de iki adamın birbirlerine karşı kışkırtılıyor olması ve her çiftin birbirinin tersi özellikler taşıması -Reis'in "halk adamı" popülizmine karşı eroin kaçakçısının aristokratik tavırları, Harry'nin sertliğine karşı Scorpio'nun kadınsılığı- şaşırtıcı değildir. Çünkü bu filmler, özünde, aynada kendilerini seyreden sağcılarla ilgilidir. Ayna ancak üzerine yansıtılanı gösterir ve sağ kanat muhafazakârların aynaya yan-

sıttığı şey, kendi toplumsal ideallerinin -zor, şiddet ve hukukun hiçe sayılması- güdüleyici enerjisidir. Harry ve Reis, onları hasımlarının birer ayna imgesi haline getiren bir özelliği paylaşır: Her ikisi de hukuki sınırlamalara öfke duyarlar. Böylece bu dedektifler, dönemin sonraki filmlerinde kendisini gösterecek olan ve rasyonel, liberal, hukuki süreçlere karşı kişileştirilmiş güç kullanımını savunan sağcı komploculuğun gelişini öngörürler.

1971'de Amerikan kültürü hâlâ büyük ölçüde bir çekişme alanıydı. Altmışlı yıllara tepki gösteren filmlerin ortaya çıkışını, Hollywood'un gelişmekte olan muhafazakâr akıma bütünüyle teslim olduğu biçiminde yorumlamak yanlış olur. 1968 yılında *Son Hücum (The Green Berets)* gibi sağ kanat seyirlikler nasıl popüler olmuşsa, 1971'de de radikal filmler varlıklarını kuvvetle duyurmayı sürdürmüştür. Örneğin, dönemin pek az filminin sınıf sorunlarına politik olarak eğilmesine karşın, Stanley Kubrick'in *Otomatik Portakal*'ı *(Clackwork Orange)* bir istisna olarak değerlendirilebilir. Film, devletçe görevlendirilmiş uzmanlar tarafından davranış geliştirme yöntemiyle ıslah edilen, işçi sınıfından, suç eğilimli yeni yetme bir gençle ilgilidir. Ne var ki, kendisini suça yönelten içgüdülerden yoksun kalan Alex, kısa süre içinde eski kurbanları için bir hedefe dönüşecek ve intihara kalkışacaktır. Bu başarısız girişim onun yeni, ıslah edilmiş koşullanmasını yıkacak, Alex yeniden geçmişteki suçla örülü doğasına dönecektir. Film ideolojik açıdan karmaşıktır; işçi sınıfının dikbaşlı, yola gelmez gerçekliğini savunmak adına reformist devletçi çabanın foyasını ortaya çıkarmaya dönük bir girişim olarak yorumlanabileceği gibi, toplumun tüm uygarlık iddialarının arkasında yatan kötücül ve vahşi insan doğasını sergilediği biçiminde de değerlendirilebilecek ironik bir eksen etrafında dolaşır. Alex'in geçmişteki kurbanları ile karşılaşmasının kaçınılmaz görünmesi ya da bu karşılaşmaların mekanik karakteri, ikinci olasılığa -Kubrick'in dönemin sevilen popüler edebiyatı arasında da yer alan *2001: Uzay Macerası*'nda *(2001: A Space Odyssey)* açıkça gözlenen, kötülüğün önüne geçilemezliği ve vahşi insan doğasının ıslah edilemezliği temasına- işaret eder. "Ev" denen yapılarda yaşayan iyi ve "normal" insanlar bile Alex'in "anormal" davranışlarına denk bir şiddete yatkındır. Liberal sivil toplumun ipliğini pazara çıkarmaya yönelik bu şema, hicivsel ve ironik bir üslupla desteklenir. Alex'in canavarlığı taşkın bir toplu

orjinin hızlandırılmış çekimleriyle verilirken, şiddet edimleri onları estetik kılan bir koreografi içinde sunulur. Bir karede kamera klasik müzik eşliğinde şatafatlı bir desen üzerinde oyalanır; sonra harap bir sinema salonuna doğru alçalarak toplu tecavüz halindeki bir çeteyi görüntüye alır. Yüksek kültürle bayağı eğlence tarzının bu ironik yan yanalığı, müzik ve mekânla imlenen burjuva uygarlığı mitini yıkar. Ancak bütün bu unsurlar, filmin, işçi sınıfının servet ve ayrıcalığa duyduğu zaptedilmez öfkeyi resmettiği şeklinde bir başka yoruma da elverişlidir. Filmin sonunda bir devlet reformcusu reklam uğruna kendisini kullanmaya yeltendiğinde Alex'in "ultra-şiddet" hayalleriyle kameraya dikilen bakışları, bu çocuğun "kurtarılmaya" kolay kolay pabuç bırakmayacak bir işçi sınıfı delikanlısı olduğunu anlatır.

Bu iki tematik izlek -kötülüğün mukadder oluşu ile işçi sınıfı öfke ve şiddetinin başedilmezliği- filmin derinlerinde yatan, retoriksel olarak ifade edilebilecek anlamsal (semantik) gerilimin sınırlarını çizer. Şiddetin her durumda var olacağı fikri, tarihin olumsallıkları ötesindeki örtük bir dünya düzeninin hükmünü savunan, ağırlıklı olarak metaforik bir retorik yoluyla aktarılır. Böyle bir düzen zamansal olmaktan çok uzamsaldır; toplumsal ve tarihsel ayrımları, üsttarihsel ya da ideal anlamsal kimlikler tesis etmek uğruna reddeder. Böylelikle Alex'in şiddet yüklü hayalleri tarihsel sınırları delip geçer ve insan doğasına temelden bir vahşilik önermesi yakıştırır. Metafor, temel insan doğası temasının topluma izdüşürülmesini sağlar, çünkü apaçık ortada olan bir araç ya da imge ile gizli bir anlam ya da kavramdan oluşan bu yapı, anlamsız bir görünümün (toplumun) arkasında yatmakta olan gerçeği (doğayı) ima eder. Filmin son derece metaforik yapısı, uygarlığın altında yatan vahşi doğa fikrini kolayca içine almaya elverişlidir. Özellikle dikkat çekici olan, anlatının olayların bir tekrarı şeklinde yapılandırılmış olmasıdır; kamera, eylemleri belirgin biçimde sıraya sokulmuş mekânsal kompozisyonlar içine yerleştirir; zamansal düzenleme de, önceden belirlenmiş sonuçların ağır ağır ortaya çıkışı şeklinde tasarlanmıştır. Yaratılan genel izlenim, değişmez bir doğanın katılığını taşıyan, düzen, düzenlilik ve orantıdan ibaret bir dünyadır. Bu arka plan üzerinde işçi sınıfı gençlerinin şiddet edimleri, içsel bir anlamı kesintiye uğratan bir aylaya bürünür, yersiz çağrışımlar aracılığıyla (Alex'in en sevdiği şarkılar listesinde Beet-

hoven'ın ardından "Singing in the Rain"in gelmesi gibi) rastlantısal metonimik bir yer değiştirmeye yol açar. Bu bağlamda metonimi, daimi ya da doğal varsayılan anlamların yapaylığını, olumsallığını, belirlenemezliğini ve azledilebilirliğini vurgulayan bu temsil biçimi, radikal bir yananlam kazanır. Alex, burjuva mülkiyetinin göstergeleriyle birlikte burjuva adabının göstergelerini de (klasik müzik) çalarak metonimik bir olasılığı temsil eder. Alex'in kültürel bitiştirmeleri ve türleri birbirine katışı, her şeyin yerini ve sınırını bildiği bir kültürel düzenin ihlalini temsil eder. Böyle yaparak burjuva kültürünün asılsızlığını sergiler ki, kültürel hiyerarşilere dayalı bir sistem için bu da en az mülkiyet hırsızlığı kadar önemli bir tehdit unsurudur.

Böylece film, sınıfsal ayrımların ötesine geçen bir vahşi insan doğası temasına ve kültürel sınıf farklılıklarına ilişkin işaretlerin retoriksel olumsallığı temasına doğru iki koldan ilerler. Ancak nihai olarak daha güçlü bir izlenim bırakan bunlardan ikincisidir. Vahşi insan doğası teması, değişmez bir aynılık anlamını yaratan anlatısal bir yineleme ile ayakta tutulur. Ancak bu anlatı da kaçınılmaz olarak zamansaldır ve bu da doğa düşüncesini toplumsal ve tarihsel olumsallığın içine yerleştirir. Filmin ironik finali Alex'i insan doğasının bir metaforuna dönüştürerek iflah olmaz bir şiddetin işareti olarak tesis eder görünse de, onu toplumdaki radikal olumsallığın, toplum tarafından sömürülenlerin gem vurulmaz öfkesinin metonimik bir göstergesi olarak göstermekte de daha aşağı kalmaz.

Otomatik Portakal gibi eleştirel, hatta radikal bir filmin ortaya çıkmasına rağmen, 1971 yine de Hollywood kültüründe yeni bir oluşumun habercisiydi. *Kirli Harry, Kanunun Kuvveti* ve *Köpekler* daha işin başıydı. Aileye, cinselliğe, sendikalara, insan doğasına, suça, savaşa, politikaya ve her şeyiyle topluma muhafazakâr bakış açıları getiren filmler çok yakında Hollywood perdesine doluşacaktı. Aynı zamanda, muhafazakâr güçler mahkemelerde ve kongrede Yeni Düzen liberalizmine ve Yeni Sol radikalizmine karşı on yıl boyunca sürecek ve 1980 seçimlerinde Ronald Reagan'ın başkanlığa seçilmesiyle zirveye ulaşacak bir karşı saldırı başlatıyordu. İzleyen bölümde, büyümekte olan muhafazakâr karşı hareketin değer ve ideallerini ifade eden, yetmişli yılların başlarında yapılmış bazı önemli filmleri inceleyeceğiz.

II
Kriz filmleri

Yetmişli yıllar, Birleşik Devletler'in bir "meşruiyet krizi" geçirdiği dönem olarak anılır. Geçmişte yaygın ve kayda değer eleştirilerden tümüyle muaf tutulmuş olan temel kurumlar artık Amerikan halkının güvenini kaybetmiştir. *The Confidence Gap: Business, Labor, and Government in the Public Mind (Güven Boşluğu: Kamu Düşüncesinde Sermaye, İşgücü ve Hükümet)* adlı kitapta S.M. Lipset ve W. Schneider, hükümete güvensizliğin 1958'deki % 24'ten 1980'de % 73'e fırladığına ve 1967 ile 1971 yılları arasında liderlere duyulan güvenin % 42'den % 28'e düştüğüne dikkat çekerler.[1] Yürütmeye duyulan güven altmışların ortasındaki 39 puanlık orta-

1. Bkz. S. M. Lipset ve W. Schneider, *The Confidence Gap: Business, Labor, and Government in the Public Mind* (New York: Free Press, 1983).

lamadan 1980'de 15 puana düşmüştür. Her türlü kurumsal liderliğe duyulan güven 1966'da % 55 iken 1982'de % 23 dolayındadır. 1965 ile 1975 arasında sermaye karşıtı duygular olağanüstü bir artış göstermiştir. Sermaye kârının toplumsal faydalarına duyulan inançta 1965'teki % 67'den, 1975'te % 41'e doğru bir gerileme olmuştur. Tek tek sanayiler bazında bakıldığında düşüşler daha keskinleşmekte, kimi durumlarda %75'ten % 40'a kadar gerilemeler gözlenmektedir. Halkın ortalama % 65'i iş dünyasına olumsuz gözle bakmaktadır (yazarların deyişiyle, küçük görmektedir). Sermayenin adil olduğu düşüncesi 1968'de % 70'lik bir taraftar grubu toplarken 1981'de halkın yalnızca % 19'u böyle düşünmektedir. Yazarlar, Amerikan toplumunun derinlerinde yatan bu "ciddi ve derin hoşnutsuzluğun", bu "meşruiyet krizinin" nedenlerinin yaşanan olaylarda -politik, ekonomik ve toplumsal krizlerde- aranması gerektiğini öne sürerler. Bunlar arasında iş dünyasının kirli çamaşırlarının ortaya dökülmesi (fiyat ayarlamaları, rüşvetçilik, emniyetsiz ürünlerin piyasaya sürülmesi, kasti çevresel zarar), enflasyonun eşlik ettiği ekonomik gerileme devrelerinin aşırı fiyat artışlarına ve önemli ölçüde işsizliğe yol açmış olması, hükümet yönetiminde, Başkan Lyndon Johnson'un Tonkin Körfezi olayı sırasında söylediği yalanların Pentagon belgeleriyle gün ışığına çıkmasıyla, Cumhuriyetçi Başkan Yardımcısı Spiro Agnew'un düşüşüyle, Nixon'ı başkanlıktan ayrılmaya zorlayan Watergate skandalı sonucunda başkanlık makamının meşruiyetinin çöküşüyle ve ulusal istihbarat örgütlerinin yasadışı uygulamalarının ifşaatı ile dikkat çeken etik dışı pratikler sayılabilir.

Giriş bölümünde de değindiğimiz gibi, böyle bir krizin iki türlü etkisi olabilir. Gerilemeci bir tepkiyi teşvik ederek daha bildik ve güvenli geleneksel toplumsal modellerin yeniden canlanmasını sağlayabilir ya da yeni kültürel temsil kodlarının ve yeni toplumsal tutumların inşasına dönük ilerici bir çabayı harekete geçirebilir. "Kriz filmleri" adını verdiğimiz filmler, bu dönemde Amerikan toplumuna hâkim olan hoşnutsuzluk duygusunu dile getirirken, bir yandan da kurtarıcı liderliğin yeniden tesisi için, bazı bakımlardan seksenli yılların yeni muhafazakâr liderlerinin temsili prototipleri niteliğini taşıyan telafi edici liderlik modelleri sunarlar.

Kriz filmleri (*Jaws, Şeytan, Baba, Havaalanı*) genellikle yük-



Pentagon Belgeleri, Watergate ve şirket yolsuzluklarıyla ilgili ifşaatlar sonucunda, temel kurumlara duyulan toplumsal güvende aşınma baş gösteriyordu.

sek metaforik düzlemlerde hareket ederler. Bu filmlerde kullanılan facia metaforu kaygının gerçek biçimlerinden kaçınmaya olanak verir, ancak nihayet metaforun kendisi de toplumsal ideallere yönelen tehditlere karşı bir tür estetik/psikolojik savunma, sağaltımcı sırt dönüştür. Bu yüzden de, belirtisel olarak ortada görünmeyen bu kaygı kaynakları ancak metaforların görmezden gelmeye çalıştığı şeylerin ne olduğu sorularak şifrelerinin çözülmesiyle çıkarsanabilir. Bunlar genellikle altmışlı yıllardaki hareketlerin neden olduğu değişimlerdir, özellikle de feminizmdir. Aynı zamanda, altmışlı yılların gençliğinin temsil ettiği, toplumsal otoriteye ve eril paternalizme yönelen tehditle ilişkilidirler. Yetmişli yılların başlarındaki filmlerde doğal afetler genellikle, altmışlı yılların sonlarındaki "ahlak yoksunluğu" ve "düzen bozukluğunu" ya da muhafazakârların bu dönemde işbaşında buldukları "demokratik huysuzluğu" temsil eden metaforlar olarak kullanılır. Kriz filmleri bu tür belaların hakkından gelmek için katı bir paternalist* erkek düzenini yeniden dayatırlar. Bu nedenle bu filmlerin birçoğunda rastlanan muhafazakâr metaforların, dönemin toplumsal söylemleri ile olduğu kadar, toplumsal evreni bilinçaltı süreçlerle şekillendiren birtakım temel arzu ve gereksinim akıntılarıyla da fiili metonimik ya da bitişik bağıntılar içerdiği söylenebilir.

Bunun ötesinde, yetmişli yıllar ilerledikçe, kriz filmleri ek bir anlam daha kazanır. Ekonominin düşüşe geçmesi, işsizlik tehlikesinin giderek artması ve enflasyonun gelir seviyesinde azalmaya neden olmasıyla giderek yaygınlaşan bir güvensizlik duygusu başgöstermiştir. Yetmişli yılların başlarındaki kriz filmleri öncelikli olarak altmışlı yılların taşkın hareketliliğine tepki göstermek ve pasifize etmekle meşgul görünüyorsa, yetmişli yılların ortalarına gelindiğinde bu filmlerin başlıca ilgi odağı, ekonomik sorunlarla ve ardı ardına gelen gerileme dönemlerinin olumsuz psikolojik etkileridir. Bu dönem filmlerinde sergilenen ruh halinin daha az iyimserlik taşıdığı açıkça seçilir.

Kriz filmleri aynı zamanda, film endüstrisindeki değişimlerle sinema ideolojisi arasındaki ilişkinin izlerini taşır. Bu filmler yetmişli yılların başlarında ilk büyük gişe başarıları arasına girerek,

* Paternalist: Babaların çocuklarına uyguladığı otoriteye benzer bir sistemle yönetmekten yana olan. (y.h.n.)

büyük gişe hasılatları peşinde koşmayı dönemin en çok rağbet gören piyasa eğilimi haline getirmekte etkili olmuşlardır. *Baba*'nın, *Şeytan*'ın, *(The Exorcist) Jaws*'ın ve daha sonraları *Yıldız Savaşları*'nın olağanüstü başarısı -ki hepsi de birbiri peşi sıra tüm zamanların en iyi iş yapan filmleri arasına girmiştir- Hollywood'u iyi para bırakan film gösterileri üzerinde yoğunlaşmaya yöneltmiştir. Ayrıca 1969 ile 1972 yılları arasında stüdyolar 500 milyon dolar kaybetmiş bulunuyor, Hopper'ın *The Last Movie*'si ve Fonda'nın *The Hired Hand*'i gibi filmlerin başarısızlığı, "Yeni Hollywood" türü denemelerin karanlığa gömülüşünü haber veriyordu. Sonuç olarak stüdyolar, bir yığın film yapmaktansa daha az sayıda, daha kârlı filmler yapmaya yönelmiştir. Büyük gişe hasılatlarını garanti edebilmek için, bizim düşüncemizce, bu filmlerin geniş kitlelerce paylaşılan popüler fantezi ve korkulara el atmaları gerekiyordu. Bu, aile merkezli temaların ve hükümet ve iş dünyasındaki "güven krizini" giderme çabalarının yaygınlığını muhtemelen bir ölçüde açıklar. Endüstri stratejileriyle toplumsal psikolojik değişimlerin ara kesiti, kriz filmlerinin üslubu üzerinde de etkili olmuştur. Biçimsel olarak geniş bir tabana hitap etmesi gereken bu filmler, yüksek dozda fiziksel şok efektleri ve aşırı anlatısal gerilim yardımıyla, dönemin yeniyetme gençlerinin oluşturduğu izleyici kitlesi için cazip hale getirilmiş klasik gerçekçi anlatı ve temsil kodları (romantik aşk, eril kahramanlık, gerilim-çözülme temelli olay örgüleri, basit ve kesin çözümler) üzerine kurulmuştur.

A. FELAKET FİLMLERİ

Felaket filmleri, yetmişlerin başlarından ortalarına kadar olan dönemde en çok tutulan tür döngüleri arasında yer alır.[2] Bu filmler daha geleneksel türsel göreneklere geri dönerek, toplumsal ve kültürel sorunlarını güçlü erkek liderliğinin ritüel yoluyla meşrulaştı-

2. Felaket filmleriyle ilgili olarak, bkz. N. Roddick, "Only the Stars Survive: Disaster Movies in the Seventies," *Performance and Politics in Popular Drama*, der. D. Bradby, L. James ve B. Sharatt (Cambridge: Cambridge University Press, 1980); O. Eyquem, "Sur fond d'apocalypse," *Positif* 179 (Mart 1976), s. 39-45; I. Znepolsky, "Films catastrophiques, spectateurs catastrophes," *Ecran* 50 (Eylül 1976), s. 34-40; ve Telecine 199'daki üç makale (Mayıs 1975), s. 11-14.

rılması, geleneksel manevi değerlerin tazelenmesi ve babaerkil aile benzeri kurumların yeniden canlandırılması yoluyla çözmeye çalışan kriz halindeki bir toplumu tasvir ederler. Ancak muhafazakârlık, felaket filmlerinin taşıdığı tek boyut değildir; bu filmler, dizginlenmemiş korporatif kapitalizmin tehlikelerini haber verir ve kontrolsüzce gelişen kâr arayışının nasıl faciaya yol açtığını gösterirler. Bununla birlikte, iş dünyasındaki aşırılıklara getirilen eleştiriler çoğunlukla ahlakçıdır ve bu filmler, genellikle profesyoneller ve teknokratlardan oluşan bir grup seçkin lider öncülüğündeki insan topluluklarının, koordine edilmiş, hatta itaatkâr eylemlerle ayakta tutulmasına dayalı korporatist çözümler önerirler.

Çağdaş felaket filmleri döngüsü 1970'te başlar. 1976'ya gelindiğinde en yüksek hasılatı getiren ilk yirmi filmin dördü felaket filmleridir -*Havaalanı (Airport), Yangın Kulesi (The Towering Inferno), Poseidon Macerası (Poseidon Adventure) ve Zelzele (Earthquake).*[3] Felaket filmleri, önce istikrardan kargaşaya geçilmesi, ardından bir dizi sınav yoluyla lider/kurtarıcının tayin edilmesi, en sonunda da felaketin üstesinden gelinmesi gibi oldukça basit bir anlatısal yapıya sahiptir. Bu gelişim çizgisi, kişilik ve zaafları bildik klişelere yaslanarak hızlı ve kalın çizgilerle çiziktirilmiş birbirinden farklı bir grup insanı bir araya getirir. Bu grup genellikle Amerikan toplumunun bir mikrokozmosunu temsil eder ve çoğunlukla felaket tehlikesi altındaki bir bina ya da ulaşım aracının içine yerleştirilir. İçinde bulundukları ortamı tanımlayan özellikler genellikle lüks ve modernliktir; gelişmiş teknoloji ve iletişim sistemleri hemen her zaman göz önündedir. Filmler böylece, herkesin önceden saptanmış bir yer ve işleve sahip olduğu, babaerkil, kapitalist, teknolojik bir düzenin oluşturduğu bir felaket öncesi norm tanımlar. Felaket ise, bu düzenin parçalanışına denk düşer.

Bu döngünün ilk filmi olan *Havaalanı* (1970), bomba tehlikesi altındaki bir uçakla ilgilidir. Havaalanı her muhafazakârın korkulu rüyasıdır: Hiçbir şey gereği gibi işlemez, "demokratik huysuzluk" (gürültü seviyelerini protesto eden göstericiler) havaalanının pro-

3. 5 Ocak. 1977 tarihli *Variety* dergisinin "Tüm Zamanların En Çok Kiralanan Video Filmleri" listesinden: 8, *Yangın* (55 milyon dolar); 14, *Havaalanı* (45.3 milyon dolar); 16, *Poseidon Macerası* (42.5 milyon dolar); 20, *Zelzele* (36.1 milyon dolar).

fesyoneller tarafından sorunsuz ve randımanlı bir şekilde çekilip çevrilmesini engeller. Sonunda olan olur: işsiz kaldığı için kinlenmiş bir işçi tarafından yerleştirilen bomba, şikâyetçi bir yolcunun düşüncesizliği yüzünden harekete geçirilir. İşçinin sorunları kendi hatası olarak temsil edilir, kurtarma operasyonu ise hasar görmüş uçağın inmesi için doğuştan gelme bilgi ve kararlılığını kullanarak pisti boşaltan bireyci bir arıza teknisyeni tarafından gerçekleştirilir. Her şey bittiğinde, muzaffer mürettebat içinden bir görevli, hayran hayran uçağa bakarak, şöyle der: "Birisi bana Bay Boing'e bir teşekkür notu göndermeyi hatırlatsın."

Havaalanı hem geleneksel bireyciliği hem de yeni korporatizmi yüceltir. Kişisel olmayanı kişileştirerek eril bireycilik ile korporatif sistemin havaalanı tarafından bir arada temsil edilmesini sağlayan retoriksel "Bay Boing" jesti, bu ikisinin birbirine nasıl kaynaştırıldığını özetler. Bu değinmede amaç, kişiliğin, kişisel olmayan korporatif rollerin altında konumlanmasına taraftar kazanmaktır. Zihinsel sorunları olan işçinin bu tutumu kavrayamadığı anlaşılır. karısının "Hayal kurmayı bırak da işini elinde tutmaya bak" uyarılarına rağmen inatla isyanını sürdürür. Müdahaleci-şikâyetçi yolcu da, hasarlı uçak tam inmek üzereyken neredeyse havaalanının kapanmasına neden olan, benzer bir antikorporatif anomalidir. İzleyici böylece, işlerin korporatif profesyoneller tarafından kusursuzca yürütülüşüne bu tür demokratik-çevreci müdahalelerde bulunulmasını olumsuz değerlendirecek biçimde konumlanır.

Sünepece sızlanmanın ve demokratik müdahalenin alternatifi, krizden çıkış yolunu gösteren erkek otoritesine itaat ve saygıdır. Arıza teknisyeni Petroni, kurtarma operasyonunu idare edebilecek yetkinlikteki tek kişidir ve bu işi, gerek kadınsı uzmanlara gerekse uygun işlemlere meydan okuyarak, otoriter bir tavırla yerine getirir. Filmdeki sınıf ve cinsellik retoriği çarpıcıdır. Havaalanı yöneticisinin handikapı, hayatını yönetmeye kalkan zengin bir eştir. Yöneticinin işbirliğine tartışmasız daha yatkın kadın yardımcısına kıyasla bir anomali olan bu kadın, beklenecceği üzere, filmin sonunda terk edilir. Havaalanının kurtuluşu, yöneticinin bu zengin eşin esaretinden kurtuluşuna ve hosteslerden birinin kürtaj yaptırmama kararına varışına koşut seyreder. Filmde uçak kadar eril cinsel ve toplumsal iktidar da tehdit altındadır ve orta sınıf ailesine ait değer-

ler yeni cinsel özgürleşmeye ve üst sınıf "dekadansına" galip gelir.

Bu düzen görüşünde saklı olan toplumsal yetkecilik (*authoritarianism*) potansiyeli, filmin orta sınıf ethosuna* ilişkin bir göstergedir. Orta sınıf, toplum içinde geleneksel olarak her an en alta düşmek olasılığıyla ilişkili yapısal bir kaygıyla kendisini gösteren, kolayca yaralanmaya son derece yatkın bir konum işgal eder. Her an mevcut olan düşme tehlikesi bu tabakayı maddi mülkiyetlerine sıkı sıkıya sarılmaya iterek, bir sonraki onyılın göstereceği gibi, vergi ve istihdamda fırsat eşitliği karşıtı argümanlardan etkilenmeye elverişli hale getirir. Bu kitle, işçiler üzerinde disiplin uygulayarak ve ekonomik pazarın asayişini sağlayarak kendi güvenliklerini garanti altına alan otoriter politik modellere de açıktır. Bu sınıfın İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki nüfus patlaması döneminde geçirdiği olağanüstü büyüme, yetmişli yıllara gelindiğinde Amerikalıların büyük kısmının yılda 15.000 ila 40.000 dolar gelirli bu gruba dahil olduğu anlamına gelir. Bu olgu, *Havaalanı*'nın retoriğini çözümlemekte yardımcı olabilir. Bu retorik, kötü bar müzikleri, bastırılmış cinsellikler, yaşını başını almış mazbut kadınlar, şömine ateşi, pembe dizi dekoru ve ahlaki çatışmalardan mürekkep bir ev içi dünyası inşa eder; bu dünya, orta sınıf mekânının ışıltılı ve gölgesiz ışıkları ile ellili yılların korku filmi müziklerinin dünyanın ürkütücülüğünü kodladığı işçi sınıfı mekânının yeraltı karanlığı arasındaki benzemezlikte somutlaşır.

Havaalanı tazelenme imgeleriyle kapanır. Ortabatıda güneşli bir gündür ve uçaklar emniyet içinde inip kalkmaktadır. Can sıkıcı göstericiler ve can sıkıcı işçi ortadan kaybolmuştur. Orta Amerika ideolojisi için parlak bir an yaşanmakta, şirketler hâlâ erdemli görünmektedir. Yetmişli yıllara damgasını vuracak olan kuşkuculuk ve güvensizlik için daha zaman vardır. Daha sonralarının hemen hiçbir felaket filmi Amerikan umudunun bu mağrur ifadesine denk bir vizyon sergileyememiştir.

Gelgelelim güvensizlik krizi yetmişli yıllarda kızışmaya yüz tuttuğunda, pistleri boşaltacak sıkı bir arıza teknisyeninden fazlasına ihtiyaç vardı. Enflasyon ve işsizlik nedeniyle içine düştükleri hayal kırıklıklarından, güvensizlik ve sıkıntılarla dolu dünyadan

* Ethos: Bir birey ya da grubun ayırt edici tutum, davranış ve alışkanlıkları. (y.h.n.)

bir kurtuluş çaresi arayan insanlar, muhafazakâr Protestanlığa ve yenilenmiş bir Hıristiyanlık inancına sarılmaya başlamıştı. *Poseidon Macerası* (1972), korporatif sorumsuzluğa ve laik liderliğin başarısızlığına karşı dinsel bir çözüm sunar. Bir gemi, denizaltındaki yer sarsıntısıyla oluşan dev bir dalgayla alabora olur, çünkü şirket sahipleri masraftan kaçmak istemiştir. Cesur bir bireyci olan Rahip Scott (Gene Hackman), geminin suyun üzerinde kalan kısmını bulup selamete ulaşmak için kolları sıvarken küçük bir grubu da peşinden gelmeye ikna eder. Grup birçok sınavdan geçer ve aralarındaki güçsüzler (özellikle iki kadın) yolda ölür. En sonunda Scott, diğerlerini kurtarmak için kendisini feda eder.

Filmdeki felaketin altında yatan yansıtılmış korkular ve gerçek toplumsal tehlikelerin neler olduğunu anlamak için, önerilen çözümü tersyüz etmek gerekir. Anlatının kurtuluşa yönelik olarak gelişerek aileyi, kuşaklar arası uyumu, otoriteye ve inanca saygıyı, geleneksel değerlere geri dönüşü, bireycilik, fedakârlık vesaireyi yüceltmesi, gemiyi deviren dev dalganın aslında bu değer ve kurumlara yönelmiş tehdide ilişkin metafor oluşturduğunu düşündürür. Bu fiili sorun ya da tehditlerden hiçbiri perdede görünmez, ancak bunların yokluğu, güçlü karşı çözümlerin mevcudiyeti nedeniyle daha büyük önem kazanır.

Sunulan en güçlü çareler insanın kendi kişisel kurtuluşuna, kolektif değil de bireysel çabalarla kanıtlanan bir inanç duyması ve güçlü liderlere itaat etmesidir. Grubun atlattığı tehlikelerin tümünde komünal çabadan çok bireyci çaba öne çıkarılır. Sonunda bu kutsal yolculuğu selamete ulaştıran da, durup beklemeyi salık veren tutucu bürokrat değil, bireyci güçlü rahip olur. Film, bireycilik, Protestan inancı ve Amerikan kapitalist kültürünün liderlik prensibi arasındaki ilgi çekici uyumu sergiler. Girişimci kapitalist itici bir tekillik anlayışla ateşlenir ve bu, babaerkil şahsiyetin hoş tutulması gereğini de içeren kişisel kurtuluşa dayalı dinsel yaklaşımla desteklenir. Böylece film, korporatist tutunum (*cohesion*) ile bireycilik arasında bir uzlaşma zemini yaratır. Kişinin kendisine duyduğu inanç, kutsal hiyerarşi içindeki yerine olan inancı anlamını alır. Öznel inançlar, kamusal otoritenin nesnel yapılarına duyulan inançla birleşir. Film bu nedenle bireyciliğin nasıl son derece muhafazakâr, grup sadakatinin başkaldırı ya da sapmadan önce

geldiği, bu yüzden de açıkça bireycilik karşıtı gibi görünen biçimlere bürünebileceğine iyi bir örnektir. *Poseidon*, ait olmayı seçmenin hikmetine ilişkin bir derstir.

Film ayrıca, seçilen anlatısal retorik ve önerdiği popülist kapitalizm eleştirisi açısından da dikkate değerdir. Bu film, genç insanların sıcak bir bakışla olay örgüsüne dahil edildiği ilk felaket filmidir ve hiç kuşkusuz, aile çağrışımı yapmayı amaçlar. Kurtulanların aile yapıları ve sınıfsal arka planları filmin, büyük şirketlerin gücüne kuşkuyla yaklaşmaya ve sağ kanat, dinsel temelli otoriter çözümlerden etkilenmeye yatkın bir kitle olan gelenekçi orta sınıf Amerikan izleyicisine seslendiğini gösterir. Bu izleyici kitlesi basit olay örgüleri üzerine kurulu anlatılardan hoşlanmaya eğilimli olacaktır. Dahası, istikrar-kriz-çözüm yönelimli anlatı, endişe, güvensizlik ve çaresizlik duygularından doğan psikolojinin çarpıcı bir dışsallaştırmasıdır. Bu krize karşı önerilen çözümün emniyet ve özgüven telkin eden güçlü erkek lider olarak belirmesi, filmin gelecekteki politik gerçeklikleri temsil eden fiili psikolojik bileşenleri ne ölçüde içinde gizlediğini gösterir.

Felaket filmi göreneği, 1975'te boy gösteren *Zelzele* ve *Yangın Kulesi* filmleriyle birlikte, bir bakışta ayırt edilebilen ve yoğun tartışmalara konu olmuş bir tür olarak billurlaşmıştır. Her iki film de tüm zamanların en popüler filmleri listesine girmiştir. *Yangın Kulesi*, tıpkı *Havaalanı'79* gibi, ekonominin insanları sıkıntıya sürüklediği ve şirketlerin katı ve özensiz tutumlarının gözler önüne serildiği bir dönemde, korporatif kapitalizmdeki çöküntüyü konu alır. Dünyanın en büyük binasının açılış gecesi için verilen bir partide yangın çıkar. Metaforik düzlemde bu adeta, kapitalizmin temel unsurlarının, kapitalist kibiri, hırs ve lüksü cezalandırışı gibidir. Nitekim yangının sorumlusunun masraflardan kısıntı yapan müteahhit olduğu anlaşılır. *Havaalanı* gibi *Yangın Kulesi*'nin önerdiği çözüm de, alt orta sınıf kahramanla (Steve McQueen'in canlandırdığı itfaiyeci), bu dönemde giderek güçlenmekte olan profesyonel yönetici sınıfın temsilcisi bir mimar (Paul Newman) arasında kurulan bir ittifaktır. Kurtarma çabası boyunca bu ikisi arasındaki bağ anlamlı bakışmalarla tesis edilir. Her şey sona erdikten sonra, birlikte gelecekteki felaketleri önlemenin yollarını tartışmak üzere sözleşirler. Bu yolla film, kahraman erkek otorite figürleri sayesin-

de sistemin en büyük kötülüklerinin bile üstesinden gelinebileceğini ima eder. Ayrıca diğer felaket filmleri gibi burada da, topluma liderlik etmeyi hak edenlerin geleneksel ekonomik seçkinler değil, yeni korporatif yöneticiler sınıfı olduğu anlamı pekiştirilir.

İzleyici anketimizin sonuçları, *Yangın Kulesi*'nin iyi kapitalizmi kötüsünden ayırmakta başarılı olduğunu düşündürür. % 71'lik bir kesim, filmin iş dünyası tarifini gerçekçi bulurken, % 78 filmdeki sahtekâr inşaatçıların büyük şirketlerin genel işleyişinden çok, kusurlu bir kapitalist kesimi temsil ettiğini düşünmüştür. Ancak bu rakamlar kendi içlerinde önemli farklılaşmalar gösterir. Yılda 30.000 doların üzerinde kazananların daha büyük bir yüzdesi filmdeki iş dünyası tanımını gerçekdışı bulmuş, bu tanımın yalnızca belirli bir kusurlu kesime atıfta bulunduğunu düşünmüş ve filmin iş dünyasına olumlu bakışlarını herhangi biçimde zedelemediğini belirtmiştir. İşçi sınıfı arka planlı izleyicilerin % 44'ü filmdeki kötü adamların bütün iş dünyasının işleyiş biçimini temsil ettiğini düşünürken, üst orta sınıf arka planlı izleyicilerin sadece %12'si bu görüşe katılmıştır. Tekil bir kusurlu kesim seçeneğine katılım yüzdeleri tam tersi yönde biçimlenir; işçi sınıfından katılımcıların % 56'lık onayına karşılık üst orta sınıftan katılımcıların % 89'u bu seçeneğe onay vermiştir. Bunun dışında ankete katılanların % 29'u filmin iş dünyasının çıkarlarını insan hayatından üstün tuttuğu düşüncesini doğruladığını söylemiş, % 23'ü ise filmin kafalarında iş dünyasıyla ilgili kuşkular doğmasına neden olduğunu belirtmiştir.

Felaket filmleriyle sunulan umut vizyonu sıkıntılı zamanlara bir tepkidir. Felaket metaforlarının giderek ümitsizleşen niteliği, önerilen muhafazakâr çözümlere duyulan gereksinimin ne derece acil olduğunu gösterir. *Havaalanı* sağlam bir uçakla sona ererken, *Poseidon* ardında ters dönmüş bir gemi ve ölü bir rahip bırakır, *Yangın Kulesi* yanıp yok olmuş bir gökdelenle kapanır, *Zelzele* sona erdiğinde ise taş üstünde taş kalmamıştır. Aşkıncı yeniden doğuş metaforlarının korkutucu ve etkileyici bir maddesel gerçekliği şart koşmasının yanı sıra, bu yönelimin psikolojik bir anlamı da vardır. Yetmişli yılların ekonomik ve politik krizleri derinleştikçe giderek daha fazla bunalan beyaz orta sınıf adeta daha fazla insanın ölümünü istiyor, sınıfsal ve ahlaksal düşmanları yutacak daha korkunç yangınların hayalini kuruyordu. Bu filmlerin finalinde giderek

artan ceset sayısı, belki de metaforlar aracılığıyla dolaşıma sokulan olumsuz dürtülerin gerçek bir göstergesiydi.

1975'e gelindiğinde, *Yangın Kulesi* benzeri çokdeğerlikli felaket filmleri, hem döneme hâkim olan popülist iş dünyası güvensizliğini, hem de bu güvensizliğin kaçınılmaz sonucu olarak muhazakâr bir alternatif çözüme duyulan özlemi dile getirecekti. Liberal ve muhafazakâr düşünce biçimlerinin sinemada birbirine karışması, güven krizinin ve elde açık seçik bir çözüm bulunmayışının başlı başına bir göstergesidir. Bu yüzden felaket metaforu, hem retoriksel hem de tarihsel karar verilemezlik taşır. Retoriksel açıdan, aşkıncı ya da metaforik bir kurtuluş görüşünü boyun eğmez literallikte bir toplumsal yıkım metonimine eklemler; ne biri ne de öbürü diğeri olmadan olumlanamaz. Tarihsel açıdan, hem muhafazakâr kurumlara duyulan popülist güvensizliği, hem de -en azından mevcut toplumsal bağlamda- ancak muhafazakâr çözümlerle dindirilebilecek birtakım özlemleri dile getirir. Anlamdaki bu karar verilemezlik, Amerikan kültürünün son derece gerçek bir sorununa işaret eder. Muhafazakâr ekonomik ve politik yapının içine düştüğü krizler, güvensizliğe ve daha iyi bir topluma yönelik arzulara yol açar. Ne var ki, oluşturulabilecek alternatifler, politik, ekonomik ve toplumsal olasılıklara ilişkin mevcut birikimle sınırlıdır. Listeye girmeyi başaracak olanlar ise en bildik çözümler olacaktır. Metaforik çözümlerin giderek sıradanlığa yaklaşması -rahip, itfaiyeci vb.- yetmişli yılların en önemli krizinin yaşandığı bu günlerde, sıcak bir aşinalığın ve geleneksel orta sınıfa ait temsili ve kurumsal figürlerin ne derece önem kazanmakta olduğunu gösterir. Bu figürlerin içinde en bildik olanı da, tabii ki ailedir.

Felaket filmleri bu yüzden, önce krizler yaratıp ardından bunları yatıştıran sağaltımcı anlatılar sunarlar. Aynı zamanda, Amerikan kültüründe muhafazakâr ve gelenekçi idealler tarafından giderek daha fazla dile getirilecek olan cemaat ve toplumsal ihtimam arzularına işaret ederler. Bu nedenle felaket türü (*genre*) ethosunun belirgin biçimde orta yaş, orta düzey yöneticilik ve orta Amerikalılık damgası taşıması son derece önemlidir. Bu filmler, büyük şirketlerden ve liberal kentsel modernlikten ürküntü duyan ve aile, özyeterlilik, dinsel inanç gibi geleneksel değerlere sarılan bu orta sınıfa yönelmiş görünür. Felaket filmleri, bazı bakımlardan özellikle bu

insanların huzursuz imgelemine karşılık düşer. ileriki günlerde Ronald Reagan'ın, küçük kasaba hayatının geri getirilmesine, dostane beyaz ticaret erbabının hükümetle, kentteki yoksullarla ya da beyaz ırk dışındaki insanlarla uğraşmak zorunda kalmadan karılarıyla birlikte yaşayıp gelişebileceği sıcak ve samimi cemaatlerin yeniden tesisine dayalı bir Amerika vaadiyle cezbedeceği beyaz orta sınıfın, deterjan pazarlamacılarının, Rotaryenlerin, Masonların ve yerel ticaret odalarının dünyasını yakalar. Artık genç olmayan orta sınıf Amerikalıların oluşturduğu bu dünya, felaket filmlerinin metaforlaştırdığı tehlikelere -toplumsal eleştirilere, öfkeli işçilere, geleneksel ahlakı hiçe sayan çöküntü içindeki zenginlere, fırsatçı kapitalistlere, özgürleşmiş cinselliğe ve ekonomik gerilemeye- karşı özellikle duyarlıydı. Felaket filmlerinde altı çizilen aynı korku ve arzular, yaklaşık 1978'den başlayarak, *Üçüncü Cinsten Yakın İlişkiler, Kutsal Hazine Avcıları, Yıldız Savaşları ve Avcı* gibi, felaketten kurtuluş çareleri sunan filmlerle cevaplanacaktı. Yetmişli yılların başlarından ortalarına kadar felaket filmlerinde olumsuz bir yaklaşımla kaygı olarak yansıtılan şeyler, 1978'den itibaren pozitif bir bakışla ele alınacak, Amerikan yaşam biçiminin geleneksel ideallerinin (deterjan pazarlamacısının) olumlanışına dönüşecektir.

Öte yandan felaket filmleri, muhafazakâr ideallerle çözümlenmesi mümkün olmayan bir sorunu da canlandırır. Bu filmler muhafazakâr ekonomik politikaların olumsuz sonuçlarına doğrulukla parmak basarlar ancak, filmlerin dile getirdiği gereksinimlerden etkilenmeye en yatkın görünen kesim, bu politikalardan ayrı düşünülmesi mümkün olmayan gelenekçi toplumsal yapılardır. Bu nedenle felaket filmleri, Amerikan kültüründeki muhafazakâr ideolojinin içerdiği çözümsüz bir ikileme ya da karşıtlığa işaret eder. Muhafazakâr ideoloji toplumsal ihtimam ve cemaat gereksinimine kolayca karşılık verir, çünkü aileyi ve babaerkil otoriteyi yüceltir. Diğer yandan, söz konusu gereksinimleri doğuran sorunları yeniden üreten de bu ideolojidir. Dolayısıyla bu filmler, hem gerici hem de radikaldir. Hem can alıcı birtakım arzuların üzerine set çekerler, hem de bu arzuların kaçınılmaz biçimde yeniden belireceğini haber verirler.

B. KORKU METAFORLARI

Yetmişli yılların başlarının önemli iki "kriz" filmi -*Şeytan* ve *Jaws*- feminizm gibi çağdaş toplumsal hareketlerin ve iş dünyası ile kamusal liderliğe ilişkin güven krizinin yol açtığı kaygıların metaforik temsilleri olarak okunabilir. *Şeytan*'da *(The Exorcist)* kadın bağımsızlığı ve cinselliğiyle ilgili korkular şeytanın benliği ele geçirmesi metaforuyla aktarılır; sunulan çözüm, tehdit altındaki babaerkilliğe, eril paternalizmin itaatsiz altmış sonrası toplumuna disiplin ve otoriteyi geri getireceğine dair teminat verir. *Jaws*, iş dünyasındaki ahlaki bozulma ve geleneksel otorite figürlerinin güçsüzlüğü yüzünden cemaat ve ailenin çözüleceğine ilişkin metaforik endişeleri yansıtır ve tehlikeyi uzaklaştırıp düzeni yeniden tesis eden babaerkil kurtarıcının iktidarına geçişi resmeder.

William Friedkin'in yönettiği *Şeytan* (1973), söz konusu on yılın en çok tartışılan medya olaylarından biri olmuştur.[4] Bu filmin başarısı hasılata dönük mücadeleyi kızıştırmış, şeytani zaptolunma içeren, gizli güçlere dayalı bir korku filmi türü döngüsünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Film, Regan MacNeil adlı genç kızın (Linda Blair) şeytan tarafından ele geçirilmesini ve annesi Chris'in (Ellen Burstyn) onu şeytandan kurtarmak için verdiği uğraşı anlatır. Tıbbi ve psikiyatrik otoritelerden sonuç alamayınca Chris bir rahip çağırır ve bir şeytan çıkarma ayini gerçekleştirilir. Paralel bir olay örgüsü, şeytan çıkarma işlemini gerçekleştiren rahiplerden birine, Damien Karras'a (Jason Miller) odaklanır. Yoksul düşmüş annesinin ölümünden sonra suçluluk ve dinsel kuşkular altında ezilen rahip, kızı kurtarmak için kendisini kurban ederek şeytanın kızın bedeninden çıkmasını sağlar.

Şeytan'da Chris kocası tarafından terk edilmiştir ve babanın yokluğu birkaç sahnede vurgulanır. Şeytanın gelişi, Chris'in yatakta tek başına uzanmış çalışmakta olduğu bir anda gerçekleşir. Zaman geçtikçe bu krizle başa çıkamaz hale gelen Chris, sonunda tükenir. O halde, filmin örtük mesajlarından biri, kadın ve çocukları himaye edip disiplin altına alacak bir babaya duyulan gereksinimdir. Ruth McCormick, filmin cinsiyetçi klişelerini özetleyerek

4. Bkz. *Jump Cut*, no. 1 (Mayıs-Haziran 1974), s. 3-4.

şöyle yazar: "Bütün kadınlar -çift cinsiyetli bir canavara dönüşen sağlıklı, ortalama genç kız, sözde kültürlü, ama özünde kolay incinir ve isterik anne, zararsız, lise öğrencisi görünüşlü sekreter ve Karras'ın zayıf, yarattığı suçlulukla baskı kurmaya çalışan annesi- pasif ve çaresizdir, acımasız bir dünyada erkeğin destek ve kılavuzluğundan yoksun, ne yapacaklarını bilmez haldedirler."[5]

Şeytan, bağımsız kadın cinselliğine yapılmış bir saldırı olarak da değerlendirilebilir. Yazar William Blatty olay örgüsünü on dört yaşındaki bir oğlan çocuğunun hikâyesinden esinlenerek oluşturmuş, ancak romanında asıl karakteri bir genç kıza dönüştürmüştür. Filmin son sahnelerinde kız yatağa bağlıdır; karyola çubukları ve başka nesnelerin fallus çağrışımlı gölgeleriyle çevrelenmiş durumdadır. Birçok feminist bu imgelerin köleleştirme ve tecavüz fantezilerine seslendiğini öne sürmüştür. Regan'ı şeytana esir düşmüş gösteren tüm sahneler kadın cinselliğini aşağılayıcı imgeler içerir. Bu imgelerin bir araya gelişi kadın cinselliğini, fazla aktif cinsellikleri için kadınları cezalandırmayı savunan cadılık ideolojisini hatırlatır biçimde, vahşi, kontrol edilemez ve tehlikeli bir şey olarak temsil eder. Bu tanımlama elbette bir eril yansıtmadır, eril cinsel kaygının bir belirtisidir. Öyleyse şeytani zaptolunmanın şifre çözümünün erkeğe yönelik cinsel saldırganlık olduğu söylenebilir. Şeytan çıkarma ayini ise kadının tehditkâr cinsel gücünü bastırma çabasıdır. Sorun, kelimenin tam anlamıyla, içinde bir erkek taşıyan, erkek gibi davranan bir kadındır. Regan sapkın güçlere işaret eden bir figürse, bir o kadar da cinsel kimlik karmaşasına ilişkin bir figürdür. Cinsel özelliklerin mutlak ayrımına dayalı bir cinsel güç sistemi için bu, ek bir tehdit oluşturur.

Köleleştirme-pedofili imgeleri çaresiz kadın-çocuk merkezli eril cinsel fantezilerden de yararlanır. Regan'ın öfke krizleri, cezalandırılmayı hak eden yaramaz çocuk görüntülerini akla getirir. Film boyunca baş belası bir velet gibi davranan genç kız, şeytan çıkarma ayininin sonunda yatakta ayartıcı bir kadın pozunda oturur ve Karras onu, ağlayıp yalvararak yeniden uslu bir küçük kıza dönüşene kadar döver. Özellikle son sahne bu noktanın altını çizer niteliktedir. Regan yeniden tatlı ve itaatkâr bir kız olmuş, masumiye-

5. R. McCormick, "The Devil Made Me Do It! A Critique of *The Exorcist*," *Cineaste*, C.6, no. 3 (1974), s.21.

tini geri kazanmıştır. Rahiplerden birine gülümser, bakışları rahibin yakalığına kayar, aniden rahibi öper ve kaçarak uzaklaşır. Bütün bunlar, babaerkil otoriteye sadakatle teslim olmanın kusursuz bir örneğidir. Önceleri o kadar bağımsız ve haddini bilmez olan Chris de toparlanmış, yola gelmiştir; artık yeniden şefkatli bir anne olmaya hazırdır. Böylece her ikisi de "normal" rollerine dönmüştür; feminizmin ve bağımsız kadın cinselliğinin ruhu defedilmiştir.

Kamera retoriği ve sahne kompozisyonu filmin babaerkil ve akıldışı ideolojisine destek verir. Başlardaki sahnelerden birinde şeytan çıkarıcı bir şeytan ikonunun karşısına yerleştirilir, bir başka sahnede ise rahibin dev gölgesi şeytanın ele geçirdiği evin üzerine yansıtılarak gücü çağrıştırılır. Öte yandan, annenin eve girdiği sahnede kamera açısı onun üst kattaki şeytana kıyasla ne denli güçsüz olduğunu ima edecek şekilde tepedendir. Daha sonra, yatak odasındaki şeytan-kızın saldırısına uğrayıp yere savrulduğunda, bir koltuk hızla üzerine doğru gelirken, kamera, yine güçsüzlüğünü çağrıştıracak şekilde, olayı onun seviyesinden görüntüler. Karras'ın vaaz vermekte olduğu huzurlu, sofuca ayin ortamına eklemlenen iç bulandırıcı ameliyat görüntüleri, bilimin yetersizliğini vurgular. Bu karşıtlık, "kötülüğün" rasyonel çözümlerle bertaraf edilmesinin imkânsızlığını ima eder.

Şeytan, acının toplumsal kökenlerini mistifize eder. "Kötülüğü" mevcut kurumsal çarelerle üstesinden gelinemeyecek bir şey olarak çizmekle, liberal reformizmin ve rasyonel bilimselliğin üzerine kuşku düşürür. Şeytan, kızın ruhundan kovulmakla birlikte, varlığını sürdürmektedir. Böylece film, kendi muhafazakâr mizacı içinde, "kötülüğün" yok edilemezliğinin altını çizer. Bu ve daha sonraki şeytani komplo filmlerinde kendisini gösteren bu metafizik kötümserlik, o dönemde yavaş yavaş güçlenmeye başlayan evangelist (müjdeci)-köktendinci Hıristiyanlık gibi gerici güçlerin dünya görüşünü yeniden üretir. Bu filmde yapıldığı gibi evangelizmde de şeytan sık sık feministlere, komünistlere, eşcinsellere ve tekeşli çoğalmanın kutsal düzenini tehdit eden her türlü gerçek toplumsal gruba yansıtılır.

Şeytan, babaerkilliğin feminizm ve cinsel özgürleşmeden kaynaklanan tehditlere ne kadar duyarlı olduğunu göstermesi bakımın-

dan da tarihsel olarak ilgi çekicidir. Bu bakış açısından hareketle filmin ideolojisi, tıpkı bir eldiven gibi tersyüz edilebilir. Eldiveni bir arada tutan iç dikişlerin neler olduğu bir kez tanımlanınca, filmin değerler sistemini belirleyen karşıtlıklar (zaptolunma/inanç, isterik kadın/güçlü erkek, bilim/hürmetkârane boyun eğiş vb.) da aynı ölçüde ters çevrilebilir hale gelir. Yetmişli yılların başlarında feminizmin erkek egemenliğine meydan okuması sonucunda ortaya çıkan eril kaygı ve korkuların bir belirtisi olan bu filmin kendisi de bir tür isteri görünümüne bürünür, kadınlara yönelmiş, çığlık çığlığa, hiddet dolu, "zaptolunmuş" erkek temsili şiddetinin bir edimine dönüşür. Tıpkı dışsal düşmana atfedilen özelliklerin aslında paranoyak öznenin kendi içsel psikolojik özelliklerinin yansıtmaları olduğu paranayodaki gibi, filmdeki iki kadın karakterin -şiddetli öfke, çığırından çıkmış cinsel arzular, çaresizlik, zayıflık gibi- olumsuz özellikleri de feminizmle yüzleşen ve ona tepki gösteren erkek psikolojisinin dışsallaştırılmış yansıtmaları olarak kavranabilir. Filmin tanısal bir çözümlemesi, tarihin bu anında kendilerini aynı anda hem öfkeli hem de zayıf hissedenlerin, erkek imtiyazına yönelen feminist saldırı karşısında çaresiz kaldıkları için vahşileşenlerin aslında erkeklerden başkası olmadığını açıkça gösterecektir. Kadınların geleneksel olarak çocuk bakıcıları olarak konumlanmasıyla el ele ilerlemiş olan bu imtiyaz, erkek açısından kadının bakımına yaslanmayı ve belirli bir eril yaralanabilirliği ima eder. Dolayısıyla kadının bu rolü terk etmesi müthiş bir acıya, bir zayıflık duygusuna ve bu cürmün sorumlusuna karşı büyük bir öfkeye yol açacaktır. Bizim düşüncemizce, filmin kadınlara karşı seferber ettiği temsili şiddet büyük olasılıkla bu denklemle ilişkilidir.

Bu nedenle filmin merkezi metaforu, kadınların edilgin toplumsal rollerde konumlanmasına dayalı eril psikolojik bütünlüğe yönelen feminist tehdidi yatıştıran bir temsili dünya inşa eder. Yine de, tüm ideolojik yapıntılar gibi bu film de kullandığı metaforun gerçek temellerini, onun maddesel ve toplumsal sorunlarda yatan kökenlerini dışa vurur. Filmin sonunda kadınlar kelimenin tam anlamıyla edilginleşirler. Bu edilginlik durumu geriye dönük olarak metaforik zaptolunmayı edilginliğin zıddı olarak yeniden kodlar ki, bu da gerçekten kaygı uyandırıcı bir dişil etkinlik fazlasından başka bir şey değildir. Anlatısal çözülüm, anlatısal metaforun gü-

düleyicisini ayırt etmeye yarayacak en önemli ipucunu oluşturur. Dahası, anlatı iki koldan ilerler ve söz konusu iki kol arasındaki ilişkiler bu bakış açısının ışığında berraklaşır. İkinci anlatı, Karras'ın, annesinin ölümüyle ilintili kuşku ve suçluluk duygularına odaklanır. Dolayısıyla, anlatıda genel olarak kadınlara yönelen daha metaforik şiddetin altında, suçluluk duygusuyla işaret edilen, anneye karşı şiddet edimi yatar. Annenin sembolik katli bağımsızlaşmış kadının ikincil konuma itilmesine eşlik eder. Her iki durumda da, erkeğin üzerindeki güç tersine çevrilmiştir.

Şeytan gibi, Steven Spielberg'in yönettiği *Jaws* da (1975) geleneksel kurum ve değerlerdeki gevşeme ve geleneksel otoritelerin başarısızlığı sonucunda içsel olarak zayıflamış bir toplumu resmeder. Toplumu çökerten ve bütünlüğünü tehlikeye atan bu hayati zayıflıklar, tamamen dışardan geliyormuş gibi görünen bir belaya yansıtılır. Felaket filmleri gibi *Jaws* da ekonomik çöküntüyle, geleneksel liderliğin başarısızlığıyla ve tehlikeye düşen cemaat bütünlüğünün nasıl onarılıp yerine konacağıyla uğraşır. Kasaba ahalisinden birkaç kişinin bir köpekbalığına yem olmasından sonra, kasabanın şerifi Brody, bir denizci ve bir bilim adamıyla birlikte köpekbalığının peşine düşer ve neticede hayvanı öldürür.[6] Filmin asıl kötü adamlarının kasabanın paraya güvenlikten fazla önem veren ekonomik seçkinleri olmasına karşın, filmin temasal olarak etrafında dolandığı kriz, cinsellikle, erkeklikle ve liderlikle ilgilidir. Fallus çağrışımlı köpekbalığının (ve filmin bu algıyı besleyecek şekilde tasarlanmış posterinin) cinsel boyutuna eleştirmenlerce parmak basılmıştır. Ancak köpekbalığı, erkek cinselliğinden çok, erkek cinsinin üzerine düşen babaerkil liderlik görevini yerine getirmemesi halinde ne belalarla karşılaşılabileceğinin bir göstergesidir. Bu senaryodaki ana karakter Brody'dir. Başlangıçta beceriksiz, bürokratik ve zayıf görünür. Kasabanın ticari seçkinlerinin önayak olduğu hasıraltı etme operasyonuna teslim olur. Lider olarak zayıflığı, karısı ve kadın cinselliğiyle bağları aracılığıyla pekiştirilir. Fil-

6. Bkz. P. Biskind, "Jaws," *Jump Cut*, no. 9 (Kasım-Aralık 1975), s. 13-14, 26; F. Jameson, "Reification and Utopia in Mass Culture," *Social Text 1* (Kış 1979), s. 130-148. Filmin daha biçimsel bir ideolojik çözümlemesi için bkz. S. Heath, "*Jaws*, Ideology, and Film Theory," *Film Reader 2*, der. P. Erens ve B. Horrigan (Evanston: Northwestern Film Division Publication, 1977), s. 166-68.

min bir noktasında, karısının onun dikkatini dağıtıp görevlerini ihmal etmesine neden olan bir baştan çıkarma çabası, çocuğunun tehlikeye maruz kalmasıyla bağlantılanır. Bir başka sahnede karısının yakınlaşma girişimi, bir çocuğun ölümüyle sonuçlanan köpekbalığı saldırısının hemen öncesinde gerçekleşir. Ekonomik ahlak düşkünlüğünün liderliği çöküntüye uğratması gibi, aşırı bağımsızlaşmış kadın cinselliği de erkeğin kamusal eylem ve sorumluluklarına sekte vurmaktadır. Gerçekten de köpekbalığının ilk kurbanı, birlikte çıplak denize girmek için yanındaki erkeğin aklını çelmiş bir genç kızdır. Kız soyunarak okyanusa doğru koşarken, toplumun kural ve sınırlamalarını anıştıran sınır çitlerini aşıp gider. Bozgunculuk düzeyindeki bu bağımsızlaşmış cinsellik sonuçta layıkınca ödüllendirilir.

Brody'nin ailesi karşımıza ilk kez çıktığında sınır çiti metaforu yinelenir, ama bu kez karısını ve çocuğunu koruyan bir kafes tel olarak belirir. Burada kafes teller eril himayeyi ve aile birimi içinde cinsel kontrolü imler. Bu teller adeta (Brody bir polis olduğuna göre, gerçek anlamda) babanın kanununu, aileyi sınır çitlerinin gerisinde yatan tehlikeden koruyan şeyi çağrıştırır. Bağımsız kadın cinselliği cemaat için bir tehlike yaratır gibi görünmekte, bu tehlike başarısız liderlik yüzünden daha da büyümektedir. Çözüm, erkek liderliğini yerine koymak ve eril toplumsallaşma ve erişkinliğe geçiş törenlerine öncelik vererek kadın cinselliğini reddetmektir. Bu görevi yerine getirebilmek için Brody'nin kendisini karısıyla bağlantılı o usandırıcı mahremiyet ve evcillikten koparması gerekmektedir. Nitekim, bu üç adamın köpekbalığının peşine düşmek üzere hazırlandıkları sahnede, arka planda diğer iki adam gürültülü bir telaş içinde sağa sola seğirtirken Brody ve karısı, mahremiyeti ifade eden ön plan bir yakın çekimle görüntülenir. Avın eril kamusal dünyası ile dişil evcil dünya arasına çekilen sınır açıkça ortadadır. Daha sonra erkekler köpekbalığı yaralarını karşılaştıracak, Brody de pantolonunun içine bakacak, fakat böyle bir yara bulamayacaktır. Eriştirme töreni, Brody'nin bir zayıflık anında karısını aramaya çalıştığı sırada yaşlı denizci Quint'in verici kordonunu, yani Brody'yi dişilliğe bağlayan göbek bağını kesmesiyle tamamlanır. Babaerkil aile reisinin yeniden doğuşu ancak bundan sonra gerçekleşecektir.



Jaws. Kadının baştan çıkarma eylemi babaerkil figürü görevlerinden alıkoyar ve bir çocuk köpekbalığına yem olur.

Bağımsız kadın cinselliğinin tehditkâr dünyasından kurtuluş çaresi salt erkekçi gruplaşmada yatar. Erkekler arası dayanışma, hem biçemsel düzlemde hem de olay akışıyla ve tematik düzenlemeyle yürürlüğe konur. Anlamlı erkeklerden biri tek başına sessizce yürüyüp giderken (Brody öfkeli bir anneden tokat yediğinde, Quint kasaba heyeti toplantısından yenik ayrıldığında) diğer bir önemli erkek uzunca bir süre arkasından bakar. Kameranın bu bakışın konumunu benimsemesiyle, izleyici her seferinde reddedilmiş erkeğe



Jaws. Açılış sahnesi. Genç bir kadın giysilerini çıkararak denize doğru koşarken, babaerkil yasanın çitlerini aşıp geçer.



Jaws. Yaşasın lider. Çitler ait oldukları yere geri dönmüştür. Görüntü odağı, babaerkil figürün arabasının yan tarafındaki "polis" sözcüğüdür.

yakınlık duyup özdeşleşme geliştirecek şekilde konumlanır. Bu yöntem, çekimin görece uzunluğu ve çerçevede ona tahsis edilen merkezi konum sayesinde hem yalnız erkeğin önemini vurgular, hem de bu görüntüye takılıp kalan kameranın işaret ettiği üzere, diğer erkeğin duyduğu hayranlık yoluyla oluşan erkekler arası bağlanmayı ifade eder. Seyircinin, bu üç kahraman erkek arasındaki bağlılık kadar, tek tek her birinin de ne kadar önemli olduğunun ayırdına varması sağlanır.

Sonuç olarak film, bir yandan küçük sermayenin paragöz ilkesizliğine liberal korporatif bir eleştiri getirir ve eski ticaret odası kesimine karşı profesyonel yöneticilerden oluşan bir teknokrat sınıfın çıkarlarını desteklerken, bir yandan da, feminizmin ve bağımsız kadın cinselliğinin geleneksel babaerkil değer ve kurumlar için oluşturduğu tehdide karşılık veren önemli bir tepki olarak tarihsel önem taşır. Film Baba/Liderin iktidarının yeniden onaylanması gereğini anlatır gibidir ve ABD toplumu gerçekten de bu onayı çok geçmeden verecektir.

Film aynı zamanda, toplumun kamusal ve özel kurumlarının benzetimsel karşılaştırmalar kanalıyla birbirlerini karşılıklı olarak nasıl meşrulaştırdıklarını gösterir. Toplulukların erkek liderlerce yönetilmesi gereği toplulukla babaerkil aile arasında koşutluk ku-

rarak meşrulaştırılır, tıpkı babaerkil aile modelinin de kamusal düzenin aristokratik geleneğinden türemiş olması gibi. Köpekbalığı topluluğa ve aileye ikili bir tehdit saldığı için bu iki toplumsal modelin çaprazlanışı *Jaws*'da kendisini özellikle belli eder. Aile ile topluluk arasındaki bu benzetimsel ya da metaforik değiştokuşta yapıçözümcü bir bakış açısıyla dikkati çeken, bu ilişkinin tersine çevrilebilirliğidir. Bir kategorinin başka bir kuruma ilişkin bir metafor olarak kullanılması -ailesel babaerkilliğin cemaat liderliğini imlemesi- bir idealleştirme yaratmak üzere tasarlanmıştır; söz konusu kuruma anlam kazandırmayı, kurumun gerekliliğini ve evrensel önemini teslim etmeyi amaçlar. Ancak bu metafora araç olan şeyin ta kendisi, metaforun destek verdiği idealle çatışan, üstü kapatılamayacak birtakım birebir metonimik bağlantıları ima eder. Anlam her zaman çağrışımlar üzerinde yükselir, terimler arasında ilişkiler yaratarak oluşturulur. Ancak bu aynı zamanda anlamın her zaman değişken olacağını ifade eder, çünkü daha başka çağrışımlar ve yeni anlamlar oluşmaması için hiçbir neden yoktur. Bir terime diğerinin dışlanması yoluyla anlam kazandırılması ya da anlamın terimlerden birini diğerine üstün kılarak yaratılması durumlarında bu özellikle geçerlidir. Örneğin *Jaws*'daki babaerkil iktidar, açıktır ki, ancak kadını dışladığı ya da ikinci plana ittiği ölçüde anlamlıdır. Babaerkilliğin olmaya çalıştığı şey olması için, kadının zorunlu olarak babaerkilliğin dışında kalan bir şeyi ifade etmesi gerekir. Kadını yeniden içine alan birebir metonimik bağlantıların ortaya çıkışıyla, idealize edici babaerkil anlam çözülmeye uğrar. Bu, kadının hâkimiyetindeki aile hayatından bütünüyle kesilip atılmış, sembolik bir erkek ve kamu macerası olan metaforik köpekbalığı macerasında özellikle açıkça görülür. Ne var ki bu macera, cinsel iktidar ve kudretin birtakım gerçek motiflerine yaslanmadan edemez. Brody'nin pantolonunun içinde kayıp fallusu arayan bakışı, bir yanıyla maceranın cinsel metaforunu var ederken bir yanıyla da sakatlayan metonimik bir bağlantı tesis eder; çünkü erkekliğin kadınlarla cinsel ilişki kurabilme yeteneğinin onaylanışı olması dışında macera bir anlam taşımaz. Kadın her zaman oradadır, başka bir deyişle, belki köpekbalığı kadar büyük bir tehdittir. Bire bir çağrışımlar babaerkil metaforun idealize edici iddialarını elinden alır: ama daha önemlisi, bu çağrışımlar gerçek olanla metaforik olanın

yer değiştirebilirliğine işaret eder. Babaerkil kamusal düzene ilişkin metaforik ideal, maddesel çıkarları kültürel idealleştirmelere taşıyan gayrimeşru bir transferden başka bir şey değildir. *Jaws* benzeri yapıntılar yardımıyla temsili ve psikolojik zeminlerde durmaksızın çoğaltılan bu idealleştirmeler, kendinden menkul varsayımlara dönüşürler.

Aynı dönemin felaket filmleri gibi kriz filmleri de, önemli kültürel faaliyet dönemleri arasındaki geçiş halkalarıdır. Bunlar, radikal eleştirinin palazlanmasına izin veren güvenli zeminin ekonomik ve politik gelişmelerle ortadan kalkmasının ardından, altmışlı yılların gücünün tükendiği ve radikal enerjilerin korku dolu tepkilere dönüştüğü bir dönüm noktasını temsil ederler. Bu filmler kurtarıcı şiddete ve kurtarıcı liderliğe dayalı sanal modellere doğru bir geri çağrıyı seslendirseler de, aynı zamanda ileriye, bu modellerin somut biçimlerde ortaya çıkacağı bir sonraki tarihsel döneme işaret ederler. Bu yüzden, önce kriz yaratıp sonra yatıştırmaktan ibaret olan retoriksel stratejileri, izleyiciyi yıkım fantezilerinin tadını çıkarmaya davet etmenin ötesinde bir anlam taşır. Bu strateji aynı zamanda, kültürel temsillerde, yani dünyayı belirli bir biçimde inşa eden, psikolojik güvenlik sağlayan ve kişiyi çevreleyen dünyanın sağlamlığına dair teminat veren figürlerde oluşan fiili değişimin göstergesidir. Bu filmler kesin ve güvenilir bir nesnel sürekliliğin yitirildiğini, toplumun kültür ve kurumlarından devralınan ya da içselleştirilen ve içsel dünyayı düzenlemekte kullanılan zihinsel temsillerin artık eskisi kadar sağlam olmadığını haber verir. Bu nedenle psikolojik bütünlük ile toplumsal kurumların sağlamlığı arasındaki yakın ilişkiye işaret eder ve tersinden bakılırsa, toplumun kurumsal düzenini yeniden tesis etmekle de, kurumsal değişimlerin hazırlanması ve yürürlüğe konmasında kültürel temsillerin ne denli etkili olduğuna delalet ederler. Söz konusu filmler hem düzenin kurtarıcı temsillerinin sanal bir geri dönüşünü resmeder, hem de toplumsal gerçekliğin ortak kabul gören komünal bir inşasını kodlayan bu temsilleri muhafazakâr bir doğrultuda yönlendirir. Elbette bütün bunlar, yetmişli yılların sonlarında yaşanan muhafazakâr zaferlerin kriz filmleri sayesinde gerçekleştiği anlamına gelmez. Bu filmlerin yaptığı şey, olayların bu yönde gelişmesinde kendisi de başlı başına bir faktör olan temsili güvenlikteki çöküşü canlandır-

mak ve temsili kurumsal çözümler inşa etmektir. İzleyici kitleleri kriz temsillerinin popülerleşmesini sağlamıştır, çünkü bağlanılan komünal temsiller düzeyinde gerçekleşen felaketler bu temsillerden türeyen güvenlik duygusunu zedelemiştir. Öte yandan, güven ve emniyet duygularına inen darbeyi kodlayan bu filmler, birkaç yıl içinde sağaltıcı bir toplumsal etki yaratacak olan yeni temsilleri de sağlarlar. Dolayısıyla bu filmlerdeki kriz anlatısı, tarihsel olarak tecelli edecek olanın yürürlüğe konuşudur. Lider, henüz insanların zihinlerinde de olsa, yola çıkmıştır.

Bununla birlikte, gayet başarılı görünen bu ideoloji uygulayımları kendi içlerinde bir bakıma ideoloji karşıtı bir yan taşır. Muhafazakâr kültürel ya da sinemasal metinler şaşmaz biçimde, metnin görünüşte muzaffer ideolojisine gölge düşüren bir çatlak hattı içerir. İdeolojik çözümler hastalığı iyileştirmeye yeltenirken ya da bazı film temsillerinin yaptığı gibi görmezden gelmeye çalışırken bile hastalığa işaret ederler. İdeolojik işleyişin başarısı her zaman aksaklığın varlığına kanıt oluşturur, çünkü sistemde hiçbir sıkıntı olmasaydı, eğer dünyada her şey ideolojinin iddia ettiği gibi yolunda gidiyor olsaydı, ideolojik temsillere hiç gerek kalmazdı. *Jaws* ve diğer kriz filmleri, babaerkilliği savunma durumunda resmettikleri için ilgi çekicidir. Haklılığını savunmak durumunda kalmış bir baba için, her şeyin en doğrusunu bildiğini iddia etmek artık biraz güçtür.

C. FRANCIS COPPOLA VE BABAERKİLLİK KRİZİ

Düzen ve babaerkilliğin içine düştüğü krizden çıkarılacak derslerden biri, babaerkil toplumda politik otorite ile eril cinsel ve toplumsal iktidarın birbiriyle bağlantılı olduğu ve birbirinden güç aldığıdır. Bu nedenle, felaket filmlerinde dile getirilen meşru liderlikteki tökezleme, sık sık aile ve kadın üzerindeki eril iktidarın krize girmesi biçiminde ortaya çıkar. Yakın Amerikan tarihinde bu ikili krizi en keskin duyumsayan kesim, bu dönem içinde ülkeye musallat olan ekonomik gerilemelerden zarar görmeye en açık olan kesimdir: Korporatif sektör karşısında mücadele eden rekabetçi sektör. Bu küçük burjuva sektörünün ideal özimgesi, baba tarafından

yönetilen ve irrasyonel bir kan bağı ilkesi ile acımasızca rasyonel bir piyasa hesaplılığı üzerinde ayakta durmaya çalışan küçük aile işletmesidir.

Küçük sermaye ideolojisinin değer, ideal ve figürleri bu dönemde en çarpıcı biçimde Francis Ford Coppola'nın filmlerinde sergilenir. Coppola, toplumsal krizi başlangıçta dolaysız gerçekçi üsluplarla karşılamış, zaman geçtikçe daha romantik ve dışavurumcu biçimlere dönerek, krizin beraberinde getirdiği, aileye, ekonomiye ve kamusal liderliğe ilişkin kayıp duygusunu giderek daha estetikçi biçimler alan fanteziler ve gerilemeci tür biçimleri ile telafi etmeye yönelmiştir. Coppola'nın filmlerinde krize tepki olarak seferber edilen ideolojinin otoriter, (küçük sermaye tabanlı) küçük burjuva ve yenibabaerkil olduğunu ve bu ideolojinin zaman içinde daha bariz sağcı biçimlere büründüğünü öne süreceğiz.

Artık Büyüdün Oğlum'dan (1967) *Buhranlı Yıllar*'a (1969), *Siyam Balığı*'ndan (1983) *Cotton Club*'a (1984) kadar Coppola filmleri, feminizmin harekete geçirdiği babaerkillik krizi ile bir türlü uzlaşamaz görünür. *Artık Büyüdün Oğlum (You're a Big Boy Now)*, "kötü" kızın karşısına ideal bir kız yerleştirerek kahramanın iyi kızı seçmekle akıllılık edeceğini savunur. Filmin gelenekçi tutumları feminizmle yapılacak bir evliliği pek hayra yormaz. Nitekim Coppola'nın bir sonraki "auteur" filmi *Buhranlı Yıllar (The Rain People)* feminizme üstü örtülü bir saldırı gerçekleştirir. Filmde, hamile bir kadın ansızın evini terk eder, annelik ve aile sorumluluğundan kaçarak kendisini yollara vurur; ayrıca anlaşıldığı kadarıyla, kürtaj yaptırmaya kararlıdır. Kadının "özgürleşmek" ve bir cinsel vamp olmak girişimini izleyen kötü tecrübeler sonunda, Vinnie adında (hoş bir otobiyografik çeşni), dediğim dedik bir İtalyan babaerkil aile reisi olan kocasına dönmesine neden olur. Hezimete uğramış "özgürleşme" teması, filmin üslup ve yapısıyla aktarılır. Anlatı, kaçışın olanaksızlığını telkin eden bir kapanım oluşturur; belli başlı faaliyetlerin geçtiği mekânlar bunaltıcı derecede kapalıdır, imgeler ve öykünün taşıdığı hava, geçmişi sevgiyle hatırlanacak bir rüya, aile hayatını da üzerine titrenmesi gereken bir ideal gibi gösteren hüzünlü ve nostaljik bir duygusallıkla sarılıdır. Başka bir deyişle, filmin sahiplendiği muhafazakâr politikalar üslup ve yapıyla da desteklenir.

Buhranlı Yıllar'ın feminizm karşıtlığı, meşhur *Baba (Godfather)* filmleri ile sürer (gişe hasılatı sıralamasında 1972'nin birinci, 1975'in beşinci sıradaki filmleri). Bu "destan", birinci filmin başında emniyet, uyum ve iktidarla tanımlı bir noktadan harekete geçen ve ikinci filmin sonunda dağılma noktasına varan bir mafya ailesinin tarihini anlatır. İlk film, iktidar hakkını kanlı şiddet eylemleri ile ele geçiren genç bir mafya patronunun, Michael Corleone'nin (Al Pacino) tepeye tırmanışını anlatır. İkinci film, Corleone'nin ailesi ve hükümdarlığının dağılışına ilişkindir. Bu filmler çarpıcı bir çokdeğerlilik sergiler. Yetmişli yılların ortalarında büyük korporatif kurumlara karşı gelişen popülist güvensizliği kodladıkları söylenebilecek olan bu filmler, kapitalizme ve kapitalizmin geleneksel topluluklar ve aile üzerindeki olumsuz etkilerine de bir bakıma son derece eleştirel yaklaşırlar.

Baba filmleri, radikal bir yoruma olanak vermelerinin yanı sıra, kültürel modernleşmeye karşı gelişen muhafazakâr tepkiye ve Amerikan ekonomik yaşamını günden güne etkisi altına alan korporatif tahakküme dair içgörüler de sunar.[7] Ekonomik tema ile antifeminist tema arasında sıkı bir koşutluk vardır. İlk filmdeki ekonomik uyum, kadınların, asli ekonomik vekiller olan erkeklerin bakımını üstlendikleri ikincil konumlara mevzilendirilmeleri ile ayrılmaz biçimde ilişkilidir. Gerçekten de bu iki dünya birbirinden itinayla ayrılmıştır. İşler, kadınların giremediği karanlık iç odalarda halledilir. Bu sahnelerde kamera işleyişi organiktir, birlik ve uyumu telkin eder, ışık genellikle loş ama sıcaktır. Öğrencilerimizden birinin işaret ettiği gibi, bu karanlık odalar ana rahmine benzerler. Şu halde, aile işletmesi *Baba II*'de köklerini terk edip giderek daha gayri şahsi ve şirketleşmiş bir hal alınca -ki bu onu çöküşe götürecektir- kadınların da daha gelenek dışı, anaçlıktan daha uzak özellikler sergilemeleri tesadüf değildir. Erkeğin işi ile kadının evinin birbirinden böyle ayırılması, aslında bu ikisi arasında sıkı bir bağlantıyı öngörür. Filmlerin idealize edilmiş, baba yönetimindeki küçük işletmesi, evde oturmak üzere toplumsallaştırılmış, iş dünyasının hır güründen uzak tutulan bu kadınların eşdu-

7. Bkz. E. Rapping, "The View From Hollywood: The American Family and the American Dream," *Socialist Review*, no. 67 (Ocak-Şubat 1983), s. 71-92; J. Hess, *Jump Cut*, no. 7 (Mayıs-Haziran), s. 4-5.

yum ve ilgisine bağımlıdır. Erkekler için piyasa dünyası, kendilerini -eşduyum gibi- her türlü "kadınsı" özellikten sıyırmak suretiyle ayakta kalmaya toplumsallaştırıldıkları tehlikeli bir arena ise, evin dünyası da onların tek sığınağıdır. Ev içi ya da aileyle kısıtlı kalan eşduyum kolayca iç bayıltıcı ve abartılı bir hal alır, dış dünyadaki eşduyum yokluğunu telafi edici bir kan bağı duygusallığına bürünür. Dolayısıyla, filmlerde ekonomik politika ile cinsel politika sıkı sıkıya iç içe geçmiştir. Küçük işletmecilik dünyasının ardından yakılan muhafazakâr ağıt babaerkil aileye duyulan özlemle iç içedir, çünkü bu dünyanın insafsız, saldırgan ve hesapçı duygusal konfigürasyonları, geleneksel muhafazakâr toplumsallaşma uyarınca kadınların ailede var ettiği telafi edici ihtimam zeminine muhtaçtır.

Baba I, genç bir kadına şiddet uygulanışını göstererek başlar ve bir kadının erkeklere ait imtiyazlı alandan sürülüp atılarak kendisine uygun bir rolde -erkeklere ilgi ve hizmet sunmak- konumlanmasıyla sonlanır. Bu iki uğrak derinden ilişkilidir, çünkü kadınları ev içi dünyasına teslim olmak zorunda bırakan şey, erkek şiddetinin kamusal dünyada oluşturduğu tehdittir. Himaye elde etmenin bedeli ise ikincil konumlara itilmektir. Kadının erkeğe hizmet sunma rolünün kabulü cinsiyet rollerindeki ayrışmayı meşrulaştırarak ve yeniden üretimine katkıda bulunarak, erkeğin, kamusal dünyada hem diğer erkeklere hem de kadınlara karşı şiddet uygulama hakkını verili görmesine neden olur. Filmin başıyla sonunun birbirine bağlanmasıyla bir kültürel yeniden üretim döngüsü oluşur. Ancak bu döngünün tam olarak kapanması pek mümkün değildir. Neden böyle olduğunu anlamak için, filmin temalarının geliştirilmesinde çerçeve ve sahne kompozisyonunun oynadığı önemli rolün üzerinde durmak gerekir.

Sinematografi, görsel doku ve anlatı yapısı filmde tematik işlev görür. Uygarlığın yüzey tabakasının hemen altında vahşet ve hayatta kalma savaşının yattığı, bu yüzden, doğadaki kaosun patlak vermesini önlemek için güçlü liderlere ve sağlam bir düzene gerek olduğu gibi muhafazakâr temaların altını çizmekte çeşitli biçimsel yöntemlerden yararlanılır. Filmin üslubu klasiktir; yani her bir parça toplumsal düzeni çağrıştırır biçimde genel planlar (*establishing shots*) ve sabit geçişlerden (*stable shot transitions*) oluşan bir

bütünlük içinde yapılandırılmıştır. Çerçeve kompozisyonları da görüntüdeki öğeler arasında filmin politik temasını destekleyici düzenlemeler ve yerleşim simetrilerinden büyük ölçüde yararlanır. Örneğin bir kesitte ailenin erkekleri ön planda görünürler: Bir masa etrafında toplanmış, Michael'ın hasımlarını öldürmeyi başarıp başaramadığına ilişkin haberi beklemektedirler. Telefon çalar ve yeni patron Sonny, cevap vermek üzere arka tarafa doğru ilerler. Bu sahnede Sonny karenin odak noktasına yerleştirilmiştir, diğer kişiler onun etrafında simetrik bir düzenleme içinde yer alırlar. Sonny, gerçek anlamda, toplumsal dünyadaki düzenin yeni merkezi olarak konumlanmıştır. Sorun çıkaran bir film yapımcısının yatağına kesik bir at başı bırakılan kesit, benzer şekilde, yapımcının evinin klasik bir genel planıyla başlar. Kamera bu dehşet ve acımasızlık mahalline bir hırsız gibi süzülür. Kesit, evin başlangıçtaki dış planının, yapılan işin gaddarca doğasını destekleyen bir tekrarıyla bağlanır. Düzen şiddeti çerçeveye alarak onu doğanın bir parçası gibi gösterir ve alttan altta, bu dehşet ve acımasızlığın yaşamın kaçınılmaz gidişatının bir parçası olduğunu ima eder.

Buna benzer daha birçok kesit, sağlam bir düzenin şart olduğunu, çünkü dünyanın zalim bir yer olduğunu öne sürer. Bizce, kilise sahnelerinin cinayet görüntüleriyle bölündüğü meşhur final parçasının anlamı da burada yatar. Uygarlık doğanın vahşetini ancak örtüp saklayabilir ve film, izleyicinin şiddete coşkuyla katılmasını ve Michael'ın liderlik dehasına hayranlık duymasını sağlamaya çalışır. Bir sonraki sahnede Michael kardeşine ihanet eden adamın karşısına çıkar ve anlatı akışı adamın suçluluğunu önceden hazırlamadığı için, bu anlatısal sürpriz Michael'a sezgisel bir deha bahşeder; tıpkı, ortada hiçbir ipucu yokken, düşmanlarının Michael'ı ne şekilde öldürmeye kalkışacaklarını sanki bir doğa kanununu tekrarlar gibi tamı tamına tahmin eden Baba'ya bahşedilen deha gibi.

Tematik bağlayıcı olarak kullanılan son unsur renk dokusudur. Film bir iç/dış karşıtlığı (bilhassa aile-dünya karşıtlığı) etrafında yapılandırılmıştır. Bu karşıtlık öncelikle, yakın çekimlerin ve düzenli kamera değişimlerinin hüküm sürdüğü aile odalarının mahrem karanlığıyla orta ve uzun mesafeli çekimlerin baskınlığı yoluyla daha az mahremiyet ve ortam üzerinde daha az kontrol telkin eden dışardaki aydınlık dünya arasındadır. Michael ilkin, aile evi

ile arka bahçedeki düğün eğlencesinin tam sınırında, yarı karanlıkta, yarı aydınlıkta oturur. Neticede karanlığın içine girer ve denetimi eline alır. Kardeşine, bir daha asla toplum içinde ailenin aleyhine konuşmamasını ihtar ettiği Nevada sahnesinde, buyruklarının berraklığı, açıklığı ve "düzenliliği" kromatik olarak kodlanır. Michael'ın üzerinde görüntülendiği mavi halı, sinema perdesini en az sözleri kadar açık seçik bir renkle doldurur.

Filmde hem tematik hem de biçemsel olarak dile gelen bir eril kaygı söz konusudur; bu kaygı, düzensizliğe, karmaşıklığa ve belirsizliğe tahammül edememekten kaynaklanır. Coppola dünyayı öyle bir simge bombardımanına tutar ki (mumlar, tabutu andıran tenteli yataklar vb.) sanki dünyanın anlamsız ya da düzensiz kalıvermesinden korkuyormuş izlenimi uyandırır. Elbette, Büyük Patron ya da Michael gibi bir büyük lidere duyulan özlem de benzer bir kaygının ifadesidir. Buna benzer metaforik anlam şemaları her zaman yapıçözümüne uğrar; çünkü, daha önce ileri sürdüğümüz gibi, bir yandan kaygı kaynağına sırtını dönerken, aynı anda istemeden söz konusu kaynağa işaret etmek bu tür kaygıların doğasında vardır. Örneğin, filmin sonunda Michael'ın karısı Kay, çerçevenin yarısını kaplayan hayli büyük bir figür olarak ön planda görünür. Arka planda, çerçevenin tam ortasında, Michael'ın odasına açılan kapı yer alır; bu odada, adamları tarafından Baba unvanı ile şereflendirilmiş olan Michael'ı görürüz. Michael'ın kapı boşluğu ile çerçevelenen görüntüsü, metaforik bir portre ile idealize edilmiştir. Daha sonra kapı kapanır ve kadın/eş/anne dışarıda bırakılır. Bu ayırma eylemi, filmde hüküm süren karşıtlığı, yani erkeklere ait içerideki dünya ile kadınlara ait dışarıdaki dünya arasındaki ikiliği tesis eder. Ancak, eril üstünlüğün ve eril özkimliğin bir sonucu olarak tasarlanan şey (kadınları dışarıda bırakmak gereği), aslında bunların sonucu değil nedenidir ve filmin sinematografisi bunu istemeden dışarı vurur. Filmde erkeklerin metaforik olarak yüceltilmelerinin gerçek nedeni kadınlara ve kadın yerine konulmaya (pasif, şiddet dışı, bağımlı vb.) duyulan korkudur. Bu korku aynı zamanda, metaforik erkek idealinin, güç sahibi bir kadınla gerçek maddesel bağlantılara ve bağımlılıklara dayanarak kurulduğunu ifşa edebilecek metonimik temsil biçimine duyulan korkuyu da içerir. Filmin final görüntüsü kadının şiddetle ve can havliyle



Baba. Kapının kasnağı, erkeğin, kadını eril alandan saldırganca püskürterek kendi etrafına kurduğu psikolojik sınırı somutlaştırır.

dışlanışını ifa eder, çünkü kadın, her erkeğin ilk özdeşleşmesini yaşadığı ve çocukluk boyunca bağımlı kaldığı kişi -anne- olarak, gerçekte potansiyel bir tehdit ve güç odağı oluşturur. Filmin son görüntüsünde, gerçekte korkunun ürettiği eril patolojinin nedeni (kadının gücünden kaynaklanan korku) bu patolojinin bir sonucu olarak yansıtılır (kadının zayıflıkları yüzünden erkek dünyasının dışına atılması). Kadının dışlanması, eril güçlenme ve bağımsızlığın bir dışavurumu gibi gösterilir.

Yapıçözümcü bakış açısıyla burada ilginç olan şey, kadının çerçevede bunca büyük tutulmasıdır. Bu kare bize filmdeki kaygının gerçek kaynağını, oluşturulan metaforik idealleştirmenin metonimik ya da maddesel temelini gösterir. Kadın/Anne'nin gücü figüratif olarak inkâr edilse de, birebir anlamda sergilenir. Anlamın figüratif ve gerçek boyutları arasındaki bu gerilim, eril cinsel kimliğin özünde yatan bir çıkmaza işaret eder. Bu kimlik kadından bağımsızlaşma üzerine inşa edilmiştir; ne var ki, bu bağımsızlığın güvence altına alınması yine kadınlara bağımlıdır. Son görüntüdeki büyütülmüş kadın, mantık dışı bir uzamsal düzenleme içinde geri plandaki erkeğe bakar. Erkeğin kudret kazanması bu bakışa, gücüne verilen bu onaya bağımlıdır. Kadın erkeğin dünyasından dışlan-

sa bile erkek üzerinde temelde güç sahibidir. Kadının onaylayıcı bakışı olmaksızın, erkeğin, kadını dışlayan ve kadının pohpohlayıcı hayranlığını üzerine çeken bu kimliğe, yani eril kimlik denen şeye kavuşması mümkün olmayacaktır. Ancak kadının bakışı sadece pohpohlayıcı değildir, aynı zamanda anaçtır da. Çünkü metaforik kahramanın çerçeve kompozisyonu içindeki gerçek anlamı, küçük bir çocuk-erkektir. Kadının varlığı gerçek bir kişi olarak reddedildiğinde bile yüceltilmiş ideal anne olarak ona gereksinme duyulur. Bağımsız erkek, bağımlılığını ve ilişkisel bağlılığını ele verir, tıpkı bağımsızlık ve güç idealini ayakta tutan metaforun, aşılması mümkün olmayan bir metonimik birebir anlamda yatan köklerini ele vermesi gibi. Bu, filmin tesis etmeye çalıştığı hiyerarşi ve kutuplaşmayı tersine çevirir. Bunun davet ettiği olasılıklar son derece belirlenimsizdir, çünkü bu derece güçlü bir eril kimlik ve eril bağımsızlık, eğer zayıf ve kadınsı ilan ettiği bu şeye gerçekten bağımlıysa, eğer metaforun ideal anlamını üretmek için, bu kimliğin gerçek anlamını imlemeye yarayan ikincil bir aktarım aygıtından başka bir şey olmayan bir işaret ya da araca (kadının gerçek imgesine) başvurulması gerekiyorsa, o zaman, bir başka şey üzerinden oluşmayan ve benzer şekilde türetilmeyen güvenli bir kimlikten söz etmek mümkün değildir. Bire bir olanla figüratif, metonimik ile metaforik, artık her durumda ikincisine öncelik taşıyan bir hiyerarşi içinde ayrıştırılamaz. Filmin metaforik temsil biçimlerine başvurmasının nedeni de budur, çünkü bütün bu veriler ışığında, bu belirlenimsizlik ve karar verilemezliğin -hiç değilse görünüşte- üstesinden gelmenin tek yolu, anlamsal olarak üstbelirlenmiş temsiller kullanmaktır.

Coppola'nın filmleri değişmece düzeylerinde her zaman bu tür karışıklıklar içerir. Bizim düşüncemiz bunun, son görüntüde tezahür eden şeyle yakından ilişkili bir arzuya işaret ettiğidir: anneden hiç ayrılınmayacak bir kaynaşma durumuna, hiçbir farklılığın, hiçbir zamansallığın, hiçbir belirlenimsizliğin tecavüz edemeyeceği, uzamsal statik uyumun narsistik cennetine geri dönmek arzusu. Böyle bir durumda birebir aktarılanla figüral dünya birbirinden ayırt edilemeyecektir, çünkü nesne dünyasından farklılaşma henüz ortaya çıkmamış, nesneleri yokluklarında temsil etme ihtiyacı henüz belirmemiştir. Son görüntünün bir portreyi andırmasının ar-

dındaki anlam da burada yatar; bu portre benzeri görüntüde kimlik, imge ve anlamın metaforik bir kaynaşımı ile sabitlenir, adeta modernliğin her türlü olumsallığından muafiyet kazanır.

Bu yorum, geldiğimiz noktada *Baba* filmlerinin politik ve ekonomik temalarını, bunların, aile birliğinin ve küçük işletmecilik bütünlüğünün yerli yerinde olduğu, geride kalmış bir altın çağa doğru nasıl aşikâr bir çağrıda bulunduğunu yeniden gözden geçirme fırsatı verir. Bu durumların her ikisi de, filmin örtük otoriter politik değerleri gibi, erkek narsisizminden beslenir. Özel erkek narsisizmi kamusal alanda, her türlü metonimik ahenksizlik, belirlenimsizlik ve eşitliğin yerini hiyerarşik, kodlanmış, belirlenmiş uzamsal bir düzenin alması bakımından metaforik retorik biçimine benzeyen bir politik biçimle, yetkecilikle yürürlüğe konur. Modern kentsel demokrasilere özgü tüm farklılıklar çözünerek iktidar sahibinin iradesine dönüşür. Narsisizmle arzulanan tek parça bütünlük, bu temaların filmlerin her boyutunda bulunabileceği anlamına gelir; modernliğin ve büyük şirketlerin insanlar arasında yarattığı mesafeyi kapatan duygusal kan bağından, yabancılaşma sorununu çözen kaynaşmış aile birliğine, ayrımları muğlaklaştırıp filmdeki görüntülere eski bir fotoğraf havası kazandıran ışık ve gölge oyunlarına kadar. Umulacağı üzere, filmlerin kendisi de kaynaştırılarak televizyon için bir anlatı dizisi haline getirilmiştir. Bu televizyon versiyonu, geri dönüşler aracılığıyla eril liderliğin aşınmasından, aile birliğinin çöküşünden ve -ilk filmi noktalayan- sabitlenmiş anlamın üzerine belirsizliğin gölgesinin düşüşünden önceki bir altın çağı geri getiren nostaljik canlandırmalar olarak yapılandırılmıştır. *Noir (film noir*)* filmlerinin her zaman güçlü kadınların varlığı ile bağlaşımlı olarak beliren geri dönüşleri gibi bu anlatısal yapı da bir tehditten kaçışı imler; tıpkı, filmlerdeki baskın metaforik retoriğin, ortalıkta görülmemesi gereken bir şeye telaşla sırtını dönmekte olması gibi.

Coppola'nın diğer filmleri, özellikle de yetmişli yılların sonları ve seksenli yılların başlarındakiler, korporatif modernlikle çatışma halinde, feminizmden huzursuzluk duyan ve otoriter babaerkil ideallere meyleden psikolojinin yeni kanıtlarını taşır. *The Conversati-*

* Film noir (Fr.): Hissiz ve alaycı karakterlerle kasvetli ve dökünlü mekânları yansıtan suç filmleri. (y.h.n.)

on'da (1974) Harry Caul, mücadele ettiği güçlü büyük şirket karşısında çaresiz görünen küçük bir işadamıdır. Sonunda, şirketin paternal yöneticisinin hilekâr karısı tarafından öldürülüşünde kısmen suçlu duruma düşer. *Kıyamet* (*Apocalypse Now*, 1979), savaşın yitirilmesini yeniden kazanılmış bir eril liderlik miti ile telafi eden bir Vietnam alegorisidir. *One from the Heart* (1982) yeni cinselliği denedikten sonra yeniden sağlam aile yuvasında karar kılan bir küçük burjuva çiftini anlatır. Geleneksel stüdyo müzikalini yeniden canlandırmaya yeltenen bu film, metonimik sataşmalara karşı yalıtılmış metaforik bir araç işlevi gören ve filmi tarihsel gerçeklikten tamamen koparan hayalci bir üslupla çekilmiştir. *The Outsiders* ve *Siyam Balığı*/*Rumble Fish* (ikisi de 1983) güçlü liderlere özlem duyan genç erkekleri anlatır ve her iki filmde de gerçekliği simgeler ve abartılmış temsili yüzeylerle takas eden dışavurumcu teknikler kullanılır. Son olarak *Cotton Club* (1985), genç bir adamın annesi uğruna babasını öldürüşünü hikâye eden ödipal bir fantezidir; potansiyel tehlike arz eden bir dünyadan kaçışı ve özel fantezinin narsistik ve paranoyak alanına sığınmayı ima eden temsili biçimlerle ayırt edilir. Bu, Coppola'nın diğer filmlerinde de olduğu gibi, büyük sermayenin küçük işletmeciliğe taarruzuyla ilişkilidir.

Temsil, politika ve psikoloji, bu filmlerde bir ilişkiler ağı oluşturur. Nesne ilişkileri psikanalitik teorisine göre benliğin özerk ve farklılaşmış bir kendilik olarak inşası, temsil aracılığıyla gerçekleşir. Çocuk nesne dünyasını temsil etmeyi öğrenerek, ondan ayrı olduğu anlamını elde eder. Nesnelerin açık ve farklılaşmış temsilleri onları benlikten ayırır ve benlik ile dünya arasındaki sınırın belirmesine olanak verir. Bu dünya başlangıçta asli bakıcılarla (babaerkil toplumda özellikle annelerle) tanımlıdır ve çocuk, bu bakıcılarla arasındaki farklılaşmamış kaynaşma anlamını geride bırakmayı öğrenmek zorundadır. Çocuk bu kişileri temsil etme yeteneğini geliştirmekle onları nesne olarak konumlar ve onlarla kendi benliği arasında bir sınır tesis eder. Bu zihinsel temsiller aynı zamanda bu kişilerin yokluğu halinde harekete geçirilen ve çocuğun onlardan ayrı kalabilmesini sağlayan bir yedek güvenlik ya da tatmin aracı olarak iş görür.

Bizim Coppola çözümlememiz açısından önemli olan, temsili ayırmanın eril cinsel kimlik için taşıdığı hayati önemdir. Benliğin

çevresine sınırlar ören ve onu nesne dünyasından ayıran zihinsel temsil aynı zamanda erkek çocuk için onu anneden ayrı kılan bir kimlik hazırlar. (*Baba I*'in kapanış görüntüsünde kapının çerçevesi ile çizilen birebir sınırı hatırlayın.) Ancak, eğer erkek çocuk, ayırmayı mümkün kılan ve sınırların belirmesini sağlayan zihinsel temsilleri geliştiremezse, cinsel kimliğini kavrayışı bulanıklaşacaktır. Anneyle (ilk "nesne") arasındaki ihtimam ve eşduyum bağları, çocuğun dışarıya kapalı sınırlarını ve kimliğini tehdit eder hale gelecektir. Bu tökezlemenin en ciddi biçimi, psişik gelişmenin erken dönemlerinde, çocuğun, yokluğunda anneyi temsil etme yeteneğini kazanamaması olarak belirir. Annenin varlığından sağladığı ilgi ve güvenliği zihinsel temsiller yoluyla kendisine sunamayan çocuk, annenin yokluğuyla ve bu yokluğun terk edilme ve kayıp duyguları şeklinde yaşanmasını önleyecek bir mekanizmadan yoksunluğuyla baş başa kalır. Bu durumun yol açtığı narsistik yara güvensizlik duygularına neden olur, çocukta ya anne konumundaki nesne ile kaynaşma, ya da tehditkâr ve istikrarsız olarak algılanan bir nesne dünyasından tümüyle geri çekilme arzularının doğmasına zemin hazırlar. Nesnelerin temsilinden böyle bir geri çekiliş, son derece kesin ve abartılı birtakım telafi edici özel temsiller geliştirilmesine yol açar. Bu abartılı özel temsiller, nesne dünyasının toptan reddedilmesine ve bu yolla, benliğin etrafına onu bu dünyadan ve onunla olan eşduyum bağlarının oluşturduğu tehditten radikal biçimde ayıran aşırı katılıkta sınırlar örülmesine yol açan bir önceki başarısızlığın yarattığı sınır karmaşasının üstesinden gelinmesini sağlar. İhtiyaç duyulan sınırlar ne derece katıysa, geliştirilen zihinsel temsiller de, farklılaşmışlık, belirginlik, zenginlik vb. bakımından o kadar güçlü ve gelişkin olurlar. Bu tür fantezilerin uç biçimini şizofrenide buluruz. Dolayısıyla bu temsiller, metonimik, olumsal ve belirlenimsiz olan kamusal gerçekliği, metaforik, üstbelirlenmiş ve sabit nitelikte özel anlam sistemleriyle takas etmek eğilimindedir. Böylelikle ortaya çıkan sağlam sınırlar belirlenimli bir cinsel kimliğin yeniden tesisine imkân verir, çünkü annenin istikrarsız mevcudiyeti ile çağrışımlı olan nesne dünyası artık saf dışı edilmiştir. Bu psikopatolojiyi tamamlayan son yapıtaşı şiddettir. Aşırı gelişkin temsiller yoluyla abartılı sınırlar tesis etme ihtiyacı saldırganca harekete geçer; bu saldırganlık, yaşanan ilk terk edilişin, nesne sü-

rekliliği kaybının ve zihinsel temsil tökezlemesinin sorumlusu olarak algılanan anneye yönelir. Eğer ihtimam, kimliğin sınırlarını bulandıran metonimik bağlarla ilişkili ise, o halde bunun tersi - aldırmaz bir saldırganlık- eril cinsel kimliğin kurtarıcısı olarak baş tacı edilecektir. Coppola'nın filmlerinde ve babaerkil kültürün genelinde, eril cinsel kimliğin katı sınırlar tesis eden idealize edici metaforlar yoluyla belirlenişi, kadınlara yönelik şiddetle bağlantılı olacaktır.

Baba'nın, *Kıyamet*'in, *The Conversation*'ın ve *Siyam Balığı*'nın hep aynı sonla, güvenilmesi mümkün olmayan ya da tehlikeli olduğu anlaşılmış bir dünyanın dışına çekilmiş yalnız erkek imgeleriyle bitmesi ilgi çekicidir. Bu dört filmin hepsinde de erkekler ya kadınlardan ayrı erkek grupları içinde yaşar ya da kadınları şiddetle reddederler. *Siyam Balığı*'nda değerler sistemine alkış tutulan çetelerin çöküşüne yol açan neden açıkça kadınlardır ve genç erkekler anne tarafından terk edilmiş ailelerde yaşarlar. Bazen nesneler, bazen de özel fantezilerle gerçekçi betimlemeler arasında açıkça seçilebilir temsili sınırların yokluğu bu filmlerin belirleyici özelliğidir. Dayandığımız psikanalitik teoriye göre bu, cinsel kimliğe ilişkin bir kaygıya, estetik ya da temsili olarak tükenmiş benlik sınırlarını tayin eden bir nesne sürekliliği kaybına işaret eder. Nesne sürekliliği kaybının telafisi iki koldan gelişir; birincisi, nesnel belirlenimlilik vaat eden otoriter politik biçimlere dönüşle; ikincisi, imge ve anlamları üstbelirlenmiş simgelerde kaynaştıran aşırı gelişkin temsil biçimlerinin benimsenmesiyle. *Siyam Balığı*'nın "hükümdarı" -graffitinin izleyiciye sürekli hatırlattığı üzere- Motosikletli Çocuk'tur ve çeteler, herkesin "sadık" ve "organize" olduğu, özlemle bakılan bir dönemin alametidir. *Kıyamet*'teki Kurtz otoriter bir liderdir. Her iki film de, dışavurumcu imgelerle, abartılmış gerçekdışı efekt ve simgelerle dolup taşan stilize edilmiş alegorilerdir.

Bu arada her iki filmin kahramanı da bireycidir, çünkü bu filmlerdeki politik modelin ve temsil biçiminin amacı benlik etrafında bir sınır oluşturmak, benlik ile tehditkâr -çünkü istikrarsız- anneye dair nesne dünyası arasında bir temsili ayrım yaratmaktır. Bireyci (*Siyam Balığı*'nın film müziğindeki sözlerin ifade ettiği gibi) "hapsedilmeyi" reddeder ve bu filmlerin hepsinde, kahramanın üzerin-

deki kısıtlamaları temsil eden tüm figürler ya reddedilir ya da alaşağı edilir. Lider, iradesinin zaferi üzerinde etkili olabilecek hiçbir kısıtlamaya tahammülü olmayan birisidir. O, bütün arzuların -özellikle anne tarafından- anında tatmin edildiği narsistik bir döneme gerileme isteğindeki muhafazakâr erkeği temsil eder. Emir ve infazın liderlik ilkesinde kusursuzca kaynaşması, benlik ile dünyanın ve narsistik olarak yaralanmış erkek çocuğun isteyip de elde edemediği, benlikle annenin kusursuz kaynaşımının bir bağlaşığıdır. Dolayısıyla sağcı politik izlekleri güdüleyen şey, annenin, nesne sürekliliğinin kaybı biçiminde yaşanan kaçınılmaz farklılığıdır.

Düzenin onarılması, filmin, işaret ve anlamları zamansal farklılığı yadsıyan sembolik uzamsal birlikler halinde kaynaştıran biçimsel özellikleri yoluyla da gerçekleşir. Yetkecilik, sinemasal ortamı tümüyle kontrol altına almak, onu kişinin özel fantezilerine ve iradesine göre eğip bükmek, tarihsel ya da maddesel nesnelerin tehditkâr görünümlü, belirlenimsiz bir betimlenişi yerine anlamın büyük ölçüde özelleştirilmiş bir versiyonunu koymak, yani metonimiyi metaforun içinde eritmek arzusu olarak ortaya çıkar. İstikrarsız nesneler (özellikle diğer tüm nesne ilişkilerinin temelinde yatan dişil ve anneye dair nesneler) içeren dünyanın ikamesel denetimine olanak veren temsil aracılığıyla bir eril kimlik ve iktidar duygusuna ulaşılır ve kayıp duygusu bertaraf edilir.

Örneğin *Siyam Balığı*'nda, filmin büyük ölçüde metaforik üslubu, erkek narsistin nesne dünyasındaki istikrarsızlığı kapatmaya yarayan zihinsel temsil biçimlerinin bir bağlaşığıdır. Bu üslup hem istikrarsız nesnelerle dolu tehditkâr anneye dair dünyayı uzaklaştırır, hem de onun varlığını ikame bir araçla yeniden canlandırır, çünkü filmin aşırı derecede gelişkin temsili yüzeyleri, bu kayıp nesneyi doğrulukla yansıtan temsillerin göreceği işlevin aynını, onun tehditkâr olumsallığına yenik düşmeksizin yerine getirir. Filmin temsili dinamikleri hasar görmüş bir özkimliğe istikrar kazandırır; bu temsil stratejisi, politik eşdeğerini kahraman-hayranı korporatif çetenin oluşturduğu bir ideal kaynaşma metaforu yaratır. Dünyayla iradenin ve imgeyle anlamın temsili kaynaşması, örneğin, balık sembolünde gerçeklenir -balıklar, tümüyle siyah beyaz olan bu filmdeki tek renkli nesnelerdir. Sadece Motosikletli Çocu-

ğun, filmin yüksek önsezili doğal liderinin görebildiği bu renkli balıklar gibi sıradan eşya da, gerçekdışı kamera açıları, hızlandırılmış film akışı ve fantezi kesitleri gibi, liderlerin uyandırması beklenene koşut saygılı bir tutum yaratmaya, bir tür gizemlilik duygusu, eşyada yatan bir tür aşkıncı kudret ya da anlam imlemeye yönelik stratejiler yoluyla, aşkıncı ve büyük ölçüde metaforik bir anlamla yüklenmiştir. Eğer salt erkekçi grup kadınlara karşı bir savunma ise, filmin temsili biçimi de, *Cotton Club*'ın sonunda gerçeklikle sahne gösterisinin birbirine karışması gibi, farklılığın üstesinden gelen ve belirlenimsiz bir kamusal gerçekliğin yerine, hiçbir farklılığın, hiçbir kaybın, hiçbir muğlaklığın mümkün olmadığı, anlamsal üstkodlama ile oluşturulmuş bir kaynaşmış özel fantezi yerleştiren benzer bir savunmadır.

Coppola'nın sonraki tüm filmleri de aynı nedenle son derece metaforiktir. Bu filmler, Coppola'nın özenle kaçındığı metonimik biçimlerin sonucu olan rastlantısal bağlantılar ve maddesel ilişki ağları aracılığıyla oluşan potansiyel anlam yayılmasının önünü almak ister gibidir. Örneğin, *Cotton Club*'da Harlem sokaklarının yapaylığı gizlenmemiş yapma bir mekânla canlandırılması yine bu nedenledir, çünkü bu tür yapaylık işaretleri, söz konusu dünyanın kişiye tabi olduğunu, Harlem'in tarihsel gerçekliğinin aksine, kişinin denetimi dahilinde olduğunu ima eder. Burada kamusal gerçekliğin yerini özel fantezi almıştır ve maddesel/tarihi dünyanın kişinin buyurgan anlamına kurban edilmesi, bu dünyanın, kişisel kimliğin katı sınırlarını sarsabilecek çoklu belirlenimsiz anlamlarla yüklü, ürkütücü derecede ayrıksı bir nesnellik ya da maddeselliğe sahip olabileceği gibi bir tehlikeyi de ortadan kaldırır. Yetkecilik ile demokrasi arasındaki bu fark, aynı zamanda, muhafazakâr eril cinsel kimlik ile cinsel belirlenimsizliğin zararsızlığını öneren daha liberal ya da daha radikal bir kavram arasındaki ve ayrıca metaforik ve metonimik temsil tarzları arasındaki farktır.

Şu halde Coppola'nın filmlerinde, politik, temsili ve cinsel bileşenlere sahip, kaynaşmayı ve ayrılığı hedefleyen bileşik bir arzu görürüz. Temsili kaynaştırma (imge ve anlamın kaynaştırılması) metaforik biçimin gerçekliğin dizginlerinden kurtulup ayrılmasını sağlarken, faşist örgütlenme biçiminde ya da salt erkekçi çetede gözlenen politik kaynaştırma, yüceltilmiş erkeğin iktidarını dünya-

sal tehditlerden ayırıp muaf kılar. "Erkek" ile "dişi" arasında bir sınır tesis ederek bu ikisini birbirinden ayıran kaynaşmış cinsel kimlik ise, belirlenimsizlik tehditlerine karşı pusuda bekler.

Coppola'nın filmleri, kültürün (yani belirli temsil tarzlarının) yetmişli ve seksenli yıllarda sahne alacak olan muhafazakâr politik ve ekonomik seferberlik açısından ne derece önemli olduğunu gösterir. Bu filmler, yetmişli yıllarda sayısız kırılgan insanın başına geldiği gibi, istikrarlı ve sürekli nesnelerden oluşan bir dünyanın sallantıya düşmesi sonucu ortaya çıkan patolojik temsil biçimlerini sergilerler. Bu tür istikrarsızlık, güvenlik sağlayan bir nesneyle kaynaşma arzusunu ve ürkütücü ölçüde belirsiz bir (ekonomik, politik ve toplumsal) nesne dünyasından uzaklaşma isteğini doğurur. Geleceğe dönük saptamalar Coppola'nın filmlerinin ayrılmaz bir parçasıdır, çünkü bu filmler istikrarlı nesne ilişkilerindeki aksamayı, bu aksama temsilde ortaya çıkan bir başarısızlığın sonucu olduğu ölçüde kaydederler. Bunlar, yitirilmiş istikrarlı ilişkilerin yerine anlamsal kaynaştırma fantezileri koymaya ve telafi edici, üstkodlanmış özel temsillere sığınmaya yönelik çağrılardır. Gerçekten de, insanlar istikrarsız bir toplumsal dünyadan kaçmaya ve kayıp nesnelerle bir tür kaynaşmış birlik anlamı sağlayan, giderek daha abartılı özel kudret fantezilerinin ardına düşmeye başladığında Amerikan kültüründe gerçekleşecek olan bundan başka bir şey değildir. Sinema ve diğer medya (etkisi en doğrudan hissedilen temsil aracı olan politika da dahil olmak üzere), bu psikolojik süreçleri hareket geçirip canlandıracak olan temsilleri tedarik etmekte önemli roller üstlenecektir.

III
Tür (janr) dönüşümleri ve liberalizmin başarısızlığı



Önceki bölümde tanımladığımız "güven krizi" yetmişli yılların filmlerine güçlü liderlere ve sağlam kurumlara yönelik arzuların dile getirilmesi şeklinde yansımıştı; bu arzular, seksenli yıllarda sağ kanattan bir başkanın iktidara gelişiyle gerçekleşecekti. Kültürün politikanın önü sıra seyrettiğinden ve ona yol açtığından söz etmek mümkünse de, bu kez söz konusu olan, politikanın kültürü taklitçi bir şiddetle alabildiğine takip ederek dönemin filmlerinde apaçık görünen psikolojik boşlukları doldurmasıydı. Ancak güven krizi kültürel temsil düzleminde aynı zamanda bir dizi yıkıma ve yeni oluşuma yol açmıştı. Hükümet ve iş dünyası gibi önceden saygınlığı olan kurumlar olumsuz bir ışıkta ele alınır olmuş, güven krizi eleştirideki bir krizi de beraberinde getirmişti. Gerçekten de,

seksenli yıllarda birçoklarını muhafazakârların sunduğu daha olumlu bakış açısına taraf olmaya kışkırtan şey, muhafazakârların ilerde "kendi kendine zulmetme ruhu" olarak tanımlayacakları, Amerikan toplumunun yetmişli yılların ortalarında varlık kazanan liberal ve radikal eleştirisiydi.

Bu bölümde, bu eleştirel ruhun Hollywood'un türsel örüntüleri üzerindeki etkisini tarihsel bir perspektiften inceleyeceğiz. Tür (janr) filmleri, önceki bölümde gördüğümüz gibi, ideolojinin en etkili araçlarından birini oluşturur. Bunlar bir yinelenme ve aşinalık anlamı sunarak bir tür nesnel süreklilik duygusu yaratırlar. Ancak farklı film türleri ile toplumsal ideoloji arasındaki sıkı fıkı ilişki, bu filmlerin, toplumsal değişimden yara almaya en açık, en kırılgan biçimler arasında yer alması anlamına da gelir. Kamusal kurumlara ilişkin bir güven krizi ister istemez, toplumsal dünyayı bu kurumları bir arada tutacak şekilde inşa eden, onlara inandırıcılık ve meşruiyetin sağlamlaştırıcı psikolojik alaşımını bağışlayan kültürel temsil biçimlerinde de bir krizin baş göstermesi anlamına gelecektir. Bu dönemde liderlere karşı gelişen güvensizlik, beklenece ği üzere, sermaye ve hükümet liderliği ideolojisine ilişkin kültürel ikonların topa tutulması sonucunu doğurmuştur. Özkimliğin kamusal otoritenin kültürel temsilleri üzerine oturtulması, kamusal düzeydeki hayal kırıklığının kişisel bir hayal kırıklığı, kişisel bir yaralanma ya da kayıp duygusu olarak yaşanacağını ifade eder. Belki de bu nedenle, çokları tarafından hayli başarısız bir lider olarak algılanan Jimmy Carter, muhafazakârlığın liberal eleştiriye katlanma sınırını zorlayıp bardağı taşıran son damla olmuştur. Carter döneminin ortalarında (1977-1978) Amerikan toplumunda eleştiriden olumlamaya doğru bir dönüş baş göstermiş ve bu dönüş, muhafazakârlığın çağdaş dönemdeki zaferinin başlangıç noktasını oluşturmuştur. Bu nedenle bu dönemdeki tür dönüşümlerinin incelenmesi, aynı zamanda liberalizmin yetmişli yıllardaki başarısızlığını incelemek anlamına gelecektir.

Kamusal kurum ve türsel klişelerin yerilmesi, altmış radikalizminin gösterişçi, ayrıksı biçimsel dışavurumlara dayalı yaklaşımıyla harekete geçmişti. Yetmişli yılların ortalarının daha karanlık, daha karamsar ruh hali sinemada, *noir* türünün taze bir canlılık kazanması ve yeni bir komplo filmleri tür döngüsünün ortaya çıkma-

sıyla kendisini gösterir. Bu filmler, 1977 dolayında gelişen, eleştirellikten karamsarlığa doğru yol alan bir yörüngeye yerleşirler. Bu noktada liberalizm kendisini sorgulamanın doruk noktasındadır, ama bu aynı zamanda, çağdaş dönemde liberalizmin içine düştüğü başarısızlığın en açık seçik gözlendiği andır. Carter başkanlığındaki dönem, Demokratlar'ın, iki büyük durgunluk döneminin ortaya çıkardığı ekonomik krizle artık başa çıkacak güçte olmadığına işaret ediyordu. Carter ülkenin içine düştüğü ekonomik açmazlar için Amerikan halkını manen suçlarken, halk, 1978'de büyük ilgi toplayan bazı filmler aracılığıyla, daha sağlam bir gelecek ve daha olumlayıcı bir politik görüş isteğini dile getiriyordu. Kötümserliğin 1977'de zirveye tırmanışının ardından daha olumlayıcı ve iyimser tür dönüşümleri kendini gösterir: fantezi-macera filmlerinin yeniden keşfi (*Yıldız Savaşları, Kutsal Hazine Avcıları*), sporla ilgili başarı filmleri (*Rocky*), yeni militarist savaş filmleri (*Avcı*), kof müzikaller (*Grease*), kentsel yeni westernler (*Every Which Way but Loose*) ve muhafazakâr aile melodramları (*The Turning Point*). Bu gelişmeler Amerikan politik yaşamında muhafazakârlığın yeniden doğmakta olduğunu haber veriyorsa, yetmişli yılların filmlerine de, liberalizmin başarısızlığını dile getirerek bu yeniden doğuşun yolunu hazırlayan sinemasal oluşumlar gözüyle bakılabilir.

A. WESTERNLER, POLİSİYE FİLMLER, MÜZİKALLER

Türler bir tür doğruluk hissi yaratıp harekete geçirerek, uygun duygu, düşünce ve davranış biçimlerini tayin eden ve ortak bir toplumsal gerçeklik inşa etmekte kullanılan bakış açılarını, kodları ve işaretleri belirleyen doğrucu sınırlar oluşturarak dünyayı yerli yerinde tutarlar. Burada türlerden, toplumsal davranışın özel ve kamusal alanlarını içine alan geniş bir anlamda söz ediyoruz. Bu alanlardan her biri göreneksel olarak belirlenmiş bir davranış biçimleri düzlemine karşılık düşer; biz Amerikan toplumundaki türsel bölümlemenin, abartılı eşduyum ya da duygusallıktaki bir "yuvayı", görenekleri uyarınca ya kanlı bir rekabeti ya da itaati -ayırma ya da kaynaşmayı- şart koşan kapitalist iş dünyasından ayırdığını ileri sürmüştük. Sinemadaki türlerin bu sürece katılımı, top-

lumsal düzenin varlığını sürdürebilmesi için içselleştirilmesi gereken türlü değer ve idealleri seçip ayırmak biçiminde gerçekleşir. Örneğin geleneksel western filmleri, erkeklerin kamusal alana egemen olmalarının uygunluğuna inanılan bir toplumsal gerçekliğin inşasına katkıda bulunmuş, geleneksel melodramlar ise kadınların ev içi dünyasına uygunluğunu destekleyen bir dizi yaygın düstur, tutum ve inanıştan oluşan bir toplumsal gerçeklik inşa etmiştir. Bu toplumsal arenalardaki dönüşümlerin, bunları yerli yerinde tutan kültürel temsiller düzeyinde de değişimlere yol açması kaçınılmazdır. Altmışlı yıllardaki hareketlerin ve yetmişli yıllardaki krizlerin ardından gerçekleşmiş görünen de budur. Yurtseverlik, iyimserlik, hükümet ve iş dünyasına güven, toplumsal güvenlik duygusu ve benzeri temel toplumsal tutumlar ya karşıkültür gibi oluşumlarla kasten alabora edilmiş ya da Watergate gibi olaylarla zedelenmiştir. Bunun sonucunda, uygun kamusal tutum ve davranışa dair düzenlemelerin ya da kamusal ahlak ile ahlaksızlık arasındaki sınırların sürekliliğini sağlayan türsel bölümlemeler bozulmaya uğramıştır. Örneğin, western ve polisiye türlerinde rastladığımız kamusal otoriteyi idealize edici kültürel temsillerin, genç insanların kamusal figürlere küçümsemeyle baktığı ve otoriteyi reddettiği bir toplumda etkili olma olasılığı ortadan kalkmıştır. Benzer biçimde kültürel idealler de, figüratif olarak idealize ettikleri kişilerin (örneğin başkanların) bozuk ahlaklı ve ehliyetsiz olduklarının anlaşılması ölçüsünde daha az itibar görür olmuştur.

Geleneksel tür filmlerinin bu dönemde geçirdiği en kritik değişimler westernler, polisiye filmler ve müzikallerde gerçekleşmiştir. Amerikan kültürel geleneğinde bunların her biri ideolojik değer ve kurumlarla ilişkiliydi: Vahşi Batı'ya giden öncüler miti, bireycilik, başarı merdiveni ve büyülü romantizm. Bu dönemde her üç tür de dönüşüme uğramış ve bu dönüşümlere, türsel temsillerin inşasına yardımcı olduğu değer ve kurumlarda ortaya çıkan değişimler eşlik etmiştir.

Tür filmleri, söz konusu türün göreneklerine, bu görenekler artık görünmez hale geldiğinde bile inanılırlık atfetmeye gönüllü, verileni almaya hazır bir seyirci kitlesine ihtiyaç duyarlar. Bu bir kez elde edildikten sonra, türsel yanılsama gerçeğe yakın bir karaktere bürünebilir; perdedeki gerçeklik artık, kodlanmış formüllerin

manipülasyonu ile inşa edilmiş izlenimi bırakmaz. Bu yüzden, retorik ve geleneğin seyirci tarafından özümsenmesi, ideolojik inançların başarıyla iletilmesi açısından hayati önem taşır. Ancak bunun anlamı, türsel görenekler bir kez göz önüne serildikten sonra, türün artık etkili bir ideolojik aktarma aracı olarak işlemeyeceğidir. Türe ait görenekler istikrarsız ve değişken bir hal alır; tarih mitin alanına giderek artan oranda tecavüz etmeye başlar ve türsel imleyenlerin kendisi de gitgide imlenene dönüşür; sinemasal uygulamanın aktif eyleyenleri konumundan çıkarak filmin bir göndergesi olur, hayati bir biçim sorunundan çok bir içerik sorununa dönerler.

Bu süreci retoriksel olarak tarif etmek de mümkündür. Tür filmleri birer metafordur. Türsel idealleştirme (örneğin western kahramanı), eşitsiz konumlarının sürdürülmesine yönelik maddesel baskıların sonucu olarak, yürürlükteki toplumsal bölümlemeleri reddetmeye yöneltilebilecek kişilerin desteğine yaslanır. Western kahramanı kapitalizme muhalifleri gözünde bile meşruiyet kazandırmıştır, çünkü, bir metafor olarak özgül birtakım somut çıkarları evrenselleştirmiş, bunları soyutlayarak sınıflar arası sınırları aşılabilir hale getirmiştir. Özgül kapitalist sınıfsal dayanaklarından koparılan bu çıkarların bir yerden bir yere taşınması ve farklı sınıfsal gruplarca benimsenmesi artık mümkündür.

Türsel idealleştirmeyi çökerten şey metaforun birebir bileşenlerine indirgenmesidir; artık evrensel görünmeyeceği ve özel bir retoriksel stratejinin bir örneği olarak söz edilebileceği bir çerçeveye alınmasıdır. Bu yolla ideal, tarihsel ve maddesel nitelik kazanır. Bütün bunlar, metonimik retoriksel uygulamalar olarak tanımlanabilir. Bu uygulamaların her biri, türsel ideali, onu özgül toplumsal gerçekliklere bağlayan ve metaforla aşılmaya çalışılan somut bağlantıları sergileyecek şekilde maddeselleştirir.

Bütün türler, atıfta bulunabilecek bir nesne halini alan gelenekler üretir, bir düşünümsellik fırsatı yaratırlar. Western'lerde bu eğilim, western'in geride kalmış özgül bir tarihsel anla bağlantılı olması nedeniyle daha şiddetlidir. Klasik Hollywood western filmi, ekonomik gerçeklikle kültürel ethos arasındaki çelişkileri, Amerikan kapitalizminin değişen biçimlenimlerinin kamu nezdinde meşruiyet kazanmasını sağlayacak şekilde çözmüştür. Western filmi özü itibariyle muhafazakâr bir türdü. Belki sırf bu yüzden, altmışlı

yılların western'in destek verdiği temel değerlerin çoğunu reddeden liberal bir etikle damgalı kültürel devrimlerinden hasarla çıkmıştır. Yetmişli yılların ortalarına gelindiğinde western beyazperdeden hemen hemen silinmiş durumdaydı.

ABD ekonomisinin henüz nispeten pazar yönelimli olduğu bir dönemde, rekabetçi bireyciliğe dayalı değerlerin savunuculuğunu yapmış *Red River* ve *Yaylalar Aslanı (Shane)* gibi klasik western filmlerine karşılık, daha sonralarının *Profesyoneller* ve *Vahşi Belde (The Wild Bunch)* gibi westernleri korporatif kapitalizmin teknokratik-seçkinci ideolojisini meşrulaştırır.[1] ABD kapitalizminin giderek daha korporatist, daha teknokratik ve "endüstri sonrası" bir görünüm kazanması karşısında, western mitlerinin dişe diş bireyci rekabete dayalı, kapitalist pazarın alegorisi niteliğindeki bir dünyayı ön planda resmetmeleri artık ne uygun ne de etkilidir. At sırtındaki korporatif seçkinci miti de tek başına yeterli değildir. Kapitalizmin ayakta kalmak için dolaşıma sokmak zorunda olduğu toplumsal ittifaklar, hükümeti, işgücünü, sermayeyi ve bunun yanı sıra, farklı mesleki ve etnik grupları temsil edecek bir dizi karakter içeren mitlere ihtiyaç duyar. Yeni sınıf ittifaklarının meşru-kılınması için, bu farklı grupların ortak bir harici düşmana karşı birleşmeleri gerekir. Yetmişli yılların ortalarına gelindiğinde westernler artık bu ihtiyaçlara cevap veremez olmuşlardı. Ufka western repertuarının dışında kalan harici bir düşman yerleştirilemiyordu ve western'in, tehlikelerle dolu Vahşi Batı'ya giden öncüler pazarı bağlamında girişimci kapitalizmi kahramanlaştırmak üzere tasarlanmış karakter dizisi giderek (kolayca dizginlenebilecek olan) hükümetten çok Sovyetler Birliği'nden ve artan oranlarla kapitalizme sırt çevirip sosyalizme yönelen ulusal özgürleşme hareketlerinden yansıyan bir tehlikeyi karşılamak durumunda olan uluslaraşırı sermayenin ideolojik gereksinimlerini artık karşılayamıyordu. Bu sorunu, *Yıldız Savaşları (Star Wars)* benzeri yüksek teknolojiye dayalı westernler çözmüş görünür. Bu filmler, gerek duyulan karakter dizisine, sermayenin o günkü düşmanını çeşitli biçimleri ile temsil eden harici düşmanlara, robotize, otomatize ve kompüterize ekonomik sistemin başlı başına bir reklamı olan teknolojik bir orta-

1. Bkz. W. Wright, *Six Guns and Society*.

ma sahiptir. Kriz halindeki kapitalizm, tüm toplumun, seçkin yürütme güçlerine baş eğerek yekpare bir korporatist düzen oluşturacağı üstün girişimci bireyler ideolojisini yaymak için, giderek daha da mitsel, daha da fantastik yollar arayacaktır: Örneğin, Jedi Şövalyeleri.[2]

Yetmişli yılların başlarındaki western filmleri, girişimci bireyciliği ya da korporatif profesyonelliği meşrulaştırmak yerine, ya Batı mitini gizemsizleştirmek ya da Vahşi Batı cephesinin kapanışını ve geleneksel western'in mitsel uzamının sonlanışını resmetmek eğilimindeydi (*Will Penny, Monte Walsh* vb.). Bu dönem içinde western, bu türe özgü görenekleri görünür kılan bir süreçten geçer; gitgide sinemada atıfta bulunulan ve itibarı zedelenen bir gelenek biçimini alır. Bu süreç birkaç farklı biçimde ortaya çıkar: ağıt, tarihsel gerçekçilik, tür yıkıcılığı ve hiciv. Bu dönemin belki en ağıtçı yönetmeni Sam Peckinpah'dır. *Ride the High Country, Vahşi Belde, The Ballad of Cable Hogue* ve *Junior Bonner* gibi filmlerde western göreneklerinin yitmişliğine işaret edilir. Bireysel kahramanlık ve erkekler arası dayanışma gibi mutat türsel motifler, para ve verimlilik sorunlarını Peckinpah'ın Batı ethosunu tanımlayan kan ve arkadaşlık bağlarının önüne koyan korporatif çıkarlar ve kitlesel şehir toplumu tarafından ateşe tutulmuş olarak temsil edilir. Peckinpah'ın "post-westernleri", devrini doldurmuş olan Batı'nın ve modern dünyada hızla gözden düşmekte olan western kahramanının ardından özlemle matem tutarlar. Artık göreneklere, geride kalmış bir dünyanın parçaları olarak atıfta bulunulur.

Peckinpah'ın filmleri ideolojik açıdan özellikle ilgi çekicidir, çünkü "geride kalan Batı" teması daima, şirketleşmiş kapitalizmin yükselişi öncesindeki, kahramanca bir girişimcilik ruhu taşıyan

2. Bkz. W. Wright, "The Empire Bites the Dust," *Social Text* (Sonbahar 1982), s. 120-25. Kapitalizmin, sahte bir kolektif özne olarak hareket ederek meşruiyetini güçlendiren mitler yarattığını ileri sürmüyoruz. Daha ziyade, kapitalizmin merkezinde yer alan değer ve kurumları savunan mitlerin kökeni itibariyle Birleşik Devletler'in kültürel söyleminin parçası olduğunu söylüyoruz. Bkz. A. Trachtenberg, *The Incorporation of America* (New York: Hill and Wang, 1982) ve R. Drinnon, *Facing West: The Metaphyscs of Indian-Hating and Empire Building* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1980). Geçmiş çağlarda farklı biçimlerde ortaya çıkmış olan bu mitsel söylem, yirminci yüzyıl ortasında western filmlerinde yürürlüğe konmaktadır.

küçük işletme dünyasına duyulan bir özleme bağlanır. Örneğin *The Ballad of Cable Hogue*'da (1970) ve *Junior Bonner*'da (1972) başkişiler, modernleşmekte olan ve şirketleşmiş bir dünyada yolunu kaybetmiş yeni zaman kovboyları ya da küçük işadamlarıdır. Her ikisi için de, bireysel cesaretin ispatlanabileceği Batı cephesinin sona erişi, dönen büyük paralarla (işadamları ve bankalar) ve makinelerle ilişkilidir. Cable'ı ezip öldüren modernlik sembolü otomobil ve Genç Bonner'ın babasının evini yıkan buldozer, Batı'nın sonlanışını bildirir. Genç Bonner'ın erkek kardeşi Batı'yı turistik bir ilgi odağına çevirip ticarileştirirken, Bonner kovboyluk değerlerine, bireyciliğe ve gösterişsiz cesaretine sahip çıkar. Öte yandan Cable Hogue, bir yaylı araba şirketine karşı küçük işletmeciliğin değerlerini savunur; Hogue'un vakasında Batı'nın sona erişi teması, küçük işletme ekonomisinin ömrünü doldurusuna ilişkin bir ifadeyle birleştirilir.

Peckinpah'ın filmlerinde idealleştirilmiş Batı miti hâlâ yürürlüktedir, ancak bu kez, mitin kendisi ile imleyenleri arasında belli bir ayrılma söz konusudur. Herhangi bir kayda değer içerik taşımaksızın, imleyenlerin kendisi abartılmış ve ön plana sürülmüştür. *Ride the High Country*'deki ve *Vahşi Belde*'deki ölüm sahnelerinin sinematografisi özbilinç taşıyan bir mitselleştiricilik sergiler; western'in her zamanki gerçeklik efektinden saparak, ölmekte olan adamları yüceltir ve kahramanın görenekselliğinin altını çizer. (Mitin gerçeklikten ayırılmasının daha da bariz bir özbilinçle sergilenişini Siegel'in *The Shootist*'inde (1976) buluruz; John Wayne'in filmde canlandırdığı karaktere olduğu kadar aktör Wayne'e de bir ağıt niteliğindeki bu film, Wayne'in western filmlerinden derlenmiş bir dizi kliple başlar.)

1960'larda başlayan, tarihsel açıdan daha "gerçekçi" bir western filmleri döngüsü, Batı'yı pis, düşmanca ve şiddet dolu bir yer olarak resmetmiştir. Bu temsiller, western kahramanı mitolojisini ve "iyi" kahramanın "kötü" Kızılderililere, Meksikalılara ya da filmin kötü adamlarına yönelttiği şiddeti meşrulaştıran türsel idealizasyonu çökertmiştir. *Baharda Hücum (Cheyenne Autumn), Mavi Asker (Soldier Blue), McCabe and Mrs. Miller, The Great Northfield Minnesota Raid, Hakim Roy Bean (The Life and Times of Judge Roy Bean)* ve *The Missouri Breaks* hem kanun kaçaklarını

hem de yerleşik otoriteleri, aynı ölçüde yıkıcı ve keyfi bir şiddet kullanan kanlı katiller olarak konumlamış; ayrıca sık sık, Kızılderilileri olumlu bir ışık altında sergilemiştir.[3] Bu filmlerde sıklıkla gözlenen bir başka şey, türsel göreneklere hepten boşvererek ya da bunları belirgin biçimde yeniden kodlayarak western filminin görenekselliğini sergilemeleridir. Western kahramanına hiç benzemeyen McCabe insanları sırtından vuran bir randevuevi işletmecisidir; *Missouri Breaks*'te Brando'nun canlandırdığı "kanun koruyucu" kadın kıyafetleri giyen ve insanları tuvalette işlerini görürken vuran profesyonel bir infazcı, merkezi karakter ise yaptığı işi örtbas etmek için lahana yetiştiren bir at hırsızıdır.

Son olarak, Robert Downey'nin *Greasers Palace* (1972) ve Mel Brooks'un *Blazing Saddles*'i (1974) gibi hicivsel filmlerde, görenekler bütünüyle görünür kılınmıştır. Brooks'un filmi kurgusal çerçeveyi tamamen kırarak noktalanır: Aktörler western setinden ayrılır, bir müzikal setinde birileriyle kavgaya tutuşur, sonra da sinemaya gidip kendilerini seyrederler. Robert Altman'ın *Buffalo Bill and the Indians*'ı (1977) da western mit ve ideallerinin gösterişçiliğini özbilinçle açığa vurur.

Dolayısıyla western'in yok oluşunu destekleyen, hem türe ait göreneklerin tahrip edilmesi, hem de bu türün bir ideolojik meşrulaştırma tarzı olarak tükenmesi olmuştur. Bu değişim, liberalizmin, altmışlı yıllardaki kurumsal politikaya damgasını vurmuş olan geleneksel çıkar grupları üzerindeki zaferini doğrular; ayrıca, Amerika Birleşik Devletleri'nin küçük işletmeciliğe dayalı bir ekonomiden tam gelişkin, uluslaraşırı şirketleşmiş bir ekonomiye geçişini imler. Ancak, western'in yerine konacak olumlayıcı alternatiflerin eksikliği ve western ya da muhafazakârlık sonrası bir liberal değer ve idealler kümesinin bulunamayışı, liberalizmin yetmişli yılların sonlarında yaşayacağı tökezleme ve düşüşün ilk sinyallerini vermekteydi. Hollywood liberalleri geleneksel türün muhafazakâr mitlerini topa tutabiliyordu, ancak oluşan boşluğu alternatif bir vizyonla doldurmayarak kendilerini negatif bir güç olarak resmettiler

3. Öte yandan Dan Georgakas, Kızılderililere daha sıcak yaklaşan bu filmlerde bile Yerli Amerika kültürüyle ilgili temel çarpıtmalar ve süregiden olumsuz Hollywood klişeleri bulunduğunu ileri sürer. Bkz. "They Have Not Spoken: American Indians in Film," *Film Quarterly* (İlkbahar 1972), s. 26-32.

ve pozitif bir alternatifin keşfini muhafazakârlara bıraktılar. Burada önemli sorunlardan biri, elbette, liberallerin sunacak böyle bir alternatif görüşü olmayışıydı ve yetmişli yılların ortaları Birleşik Devletler'i son yarım yüzyıldır görmediği kadar derin bir bunalımla baş başa bırakınca (toplumsal huzursuzluk endeksi otuzlardan beri ulaştığı en yüksek noktadaydı) bu eksiklik daha da çarpıcı bir hal aldı. Dolayısıyla, Demokratik Liberaller'in yetmişli yılların ortalarındaki zaferi (Watergate sonrasında hükümetteki yolsuzluğa ve CIA'nın kanunsuzluklarına açılan savaş ve 1976'da görev süresi dolmamış bir Cumhuriyetçi başkanın devrilmesi) ekonomik gerileme ile talihsizce çakışmış ve yetmişli yılların liberalizminin negatif ruhu bu krizin yarattığı psikolojik güvence ihtiyaçlarına cevap verememiştir. Giderek şiddetlenen bir hüsran duygusu, polisiye filmlerin bu dönem içinde geçirdiği dönüşümde özellikle kendisini gösterir.

Yetmişli yılların ortalarının *Serpico* ve *Chinatown* gibi özel dedektif ve polis filmleri, ekonomik ve politik seçkinleri bozulmaya uğramış bir toplum tablosu çizerek bu dönemin liberal ethosunu dile getirir. Robert Towne'nin senaryosunu yazdığı ve Roman Polanski'nin yönettiği *Chinatown* (1974), özel dedektif türüne, Vietnam ve Watergate sonrası dönemde yaygın olan kuşkuculuk ve karamsarlığı sokar. Hikâye, 1930'larda Güney Kaliforniya'daki su ve arazi tekellerinin yol açtığı sonuçları anlatır ve çürümüş bir ekonomik elitin hâkim olduğu bir toplum çizer. Dedektif J.J. Gittes (Jack Nicholson), sular idaresindeki kamusal bir skandalı araştırırken, Noah Cross adlı amansız bir kodamanın (John Huston) suyu özel çıkarları için kullanmakta olduğunu keşfeder. Gittes, Cross'un kızı Evelyn'e (Faye Dunaway) âşık olur. Evelyn Gittes'e yardım etmeyi kabul eder, çünkü kocası, aynı zamanda ensest ürünü gayrimeşru çocuğunun babası olan Cross tarafından öldürülmüştür. Cross vicdansız bir kapitalist babaerkildir ve *Chinatown* (Welles'in *noir* klasiği *Şangaylı Kadın*'a *[A Lady from Shanghai]* türsel bir göndermeyle) insafsız adamların hâkimiyetindeki bir ortama, ahlaklı ve temiz insanların iyi niyetinin masum kişilerin ölümüne yol açmaktan başka işe yaramadığı bir dünyaya ilişkin bir metafordur.

Chinatown, filmin ardındaki altmışlar duyarlığıyla bağdaşan



Chinatown. Noir filminin kalıpsal uzun mesafeli çekimi, karakterleri, tehditkâr ve denetlenemez bir atmosfere yerleştirir.

kahramanlık karşıtı bir tavırla Gittes'i olayların gidişatını denetleyemeyen, kusurlu bir adam olarak resmeder; böyle yaparak, dedektif film kahramanını yeniden tanımlar. Gittes filmin büyük bir bölümünde burnunda, zayıflığını ve incinebilirliğini imleyen bir yara bandı taşır. Buna karşılık Hammet'in, Chandler'in ve diğerlerinin sert dedektif karakteri, yürekli, her durumda bir çare düşünebilen ve genellikle de başarıya ulaşan bir bireycilik numunesidir. Bu kahraman, üzerinde yaşadığı kokuşmuş dünyanın dışında bir yerde durur, kendi onur ve haysiyet kurallarına göre davranır ve kötülükleri ortaya çıkarmayı, kötülüğe galip gelmeyi genellikle başarır. *Chinatown*, bu tiplemenin bir anakronizm olduğunu ima eder. Filmin kötümser finalinde Evelyn polis tarafından öldürülür ve Gittes'in Evelyn'i öldüren polise kelepçelenmesi, onun bu ölümdeki istem dışı suç ortaklığına işaret eder. Gittes gerçekte neler olup bittiğini açıklamaya çalışır, fakat terslenir; sonunda ortaklarından biri ona şöyle der: "Boşuna uğraşma, Jack. Burası Çin Mahallesi". *Film noir* usülü uzun menzilli bir vinç çekimi ile (*crane longshot*)

kamera ağır ağır yükselirken, ekrana yansıyan sokağın görüntüsü içinde (Welles'in bir başka *noir* filmine, *Bitmeyen Balayı*'nın *[Touch of Evil]* açılış sahnesine bir gönderme) hâkim toplumsal güçler karşısında aciz kalan küçük insan figürlerini ezen, üzerlerine kapanan karanlık ortamı görürüz.

Chinatown yetmişli yılların ortalarındaki kültürel kötümserliğin çarpıcı bir ifadesidir ve geleneksel muhafazakâr ekonomik çıkarlar karşısında liberal eleştirinin ne yönde yol almakta olduğunu gösterir. Gerçekten de, yetmişli yılların ortalarında *film noir*'ın yeniden dirilmesinin, politik liberalizmin oluşmakta olan gerçeğini ortaya koyduğu söylenebilir: Liberal eleştiri, ülkenin sağlam ve yerleşik ekonomik iktidar blokları karşısında çaresizdir. Fiyat artışları karşısında, ülkenin petrol şirketleri tarafından soyulması karşısında yapabileceği hiçbir şey yoktur. Doğruyu yapmaya azimli, fakat temel gerçeklikleri değiştirmekten aciz bu trajik *noir* dedektifi tiplemesinde, bütün hak edilmiş zavallılık duygularıyla birlikte, liberal idealin bu dönemdeki en çarpıcı yansımasını buluruz.

Kırklı yılların sonları ve ellilerin başlarındaki *film noir* akımı geleneksel olarak, kimi zaman muğlak görünüşlü birtakım manevi güçlerin birbiriyle çekiştiği, hilenin, sahtekârlığın ve cinayetin sıradan şeyler olduğu karanlık bir dünya çizer. Diyalog sıklıkla serttir; üslup genellikle, gece çekimleri, karanlık gölgeler, keskin ışıklandırma kontrastları, eğik kamera açıları, sembolik ortamlar ve (klasik örneğini *The Big Sleep*'te bulduğumuz) karmaşık anlatılarla biçimlenir. Bu filmler çoğunlukla, kanunun sınırında iş gören, kendi bildiğini okuyan, yalnız yaşayan ve genellikle uğursuzlukların kaynağını oluşturan kadınlarla sınırlı ilişkiler kurabilen dedektif tipleri sergiler. Bunlar genellikle haksız yollardan elde edilmiş servet ve gücün foyasını ortaya çıkarırlar; bu filmlerde suç ve iş dünyası sık sık birbirinin yerine geçebilir unsurlar gibi görünür.

Gerçekten de *noir* dünyasının belirleyici özelliği, sınırlar arasındaki geçişlerdir. *Out of the Past* gibi filmlerde, sınırların ihlali, arkadan ışıklandırılmış, sınırları birbirine birleşen figürlerle ifade edilir. Temsildeki berraklığın bozulmaya uğraması, sık sık, muhafazakâr ahlaki buyruklarda oluşan bir çöküşle ilişkilidir. Çoğunlukla bu tür ihlallerin telafisi sağlanır; *noir* filmlerinin büyük kısmı, geleneksel ahlakı -sıklıkla doğal mekânlarda- olumlayan, ahlakçı

sonlara bağlanır. Ancak, söz konusu temsili bozulmada, uygun toplumsal ayrımları öngören muhafazakâr toplumsal ideal açısından da sakıncalı bir yön vardır. Çünkü -her ne kadar yeniden tesis edilseler de- sınırları aşmanın mümkün olduğu gerçeği, bunların doğal değil, göreneksel olduklarını ima eder. Böylelikle bu filmler, temsil üslupları ile toplumsal düzen kurumları arasındaki bağlantının altını çizerler.

1967'den itibaren *noir* biçimine yeniden varlık kazandırılmasının (*Dönüşü Olmayan Yol ile -They Live by Night*'ın bir tekrarı olarak görülen- *Bonnie ve Clyde*'ın bu akımın öncüleri olduğu öne sürülebilir) muhafazakâr değer ve toplumsal sınırların altmışlı yıllara damgasını vuran çöküşü ile aynı döneme rastladığı söylenebilir. *Noir* filmlerinde olduğu gibi, bu akımın *Night Moves* (1975) gibi çağdaş örneklerinde de iyiyi kötüden ayıran kesin sınırlar bulmak güçtür. Annelik gibi normal kurumlar çöküntü içindedir, aile içi ilişkilere genellikle atfedilen güven terk edilmiştir. Masum sandığımız kişiler ensest ilişkilere girerler, ancak ölümleri hiçbir biçimde ahlaki düşkünlüğün hak edilmiş sonucu olarak olumlanmaz. Ahlaki açmaz genellikle geçmişten gelen hücumlarla, bastırılanın geri dönüşü ile ilintilidir. *Noir* filmlerindeki geriye dönüşler sık sık geçmişin bugünü belirlemekteki gücünün altını çizer; bu tepki yenilemeci biçim, Hollywood'un her şeyin tarihdışı bir uzamda olup bittiği izlenimini uyandıran "ebedi bugününü" baltalar. Bu filmlerdeki anlatısal yönelimler, ahlaki sorumluluğun mantığını tersine çevirerek basit yapılı muhafazakâr ahlaki yargıları bulandıran genel bir ahlaki retoriğe aittir. Bireyler kötüyse, bu genellikle belli bir sınıf yapısının özelliklerini taşıdıkları içindir.

Şu halde çağdaş *noir* filmlerinin, dönemin eleştirel faaliyetini büyük ölçüde harekete geçiren popülist güvensizliğin ya da güven kaybının bir parçası olduğu söylenebilir. Varlıklı ve nüfuz sahibi kişiler genellikle bozuk ahlaklı resmedilirler; bu temsil, söz konusu kişilerin zamanın iletişim araçlarında yer alan gerçek resmedilme biçiminden çok uzak değildir. Ancak bu filmler, liberalizmin bu dönemde geçirdiği dönüşümlere dair bir şeyler de söyler. Kamusal güvenin çöküşü ve kamusal kurumlardaki aşınma, kamu psikolojisinde, liberal nezaket ve özeleştiri ile onarılması mümkün olmayan bir hasar yaratmıştı. 1967'de *Dönüşü Olmayan Yol*'un *(Point Blank)*

noir kahramanı, kendisine ait olanı geri almak için mücadele ettikten sonra servete sırtını dönüp gidebiliyordu. Bu altmışlı yıllara özgü bir tavırdı, kişisel kurtuluşu seçip kokuşmuş bir dünyayı reddetmeye dayalı bir erdem gösterisiydi. 1975'e gelindiğinde, reddedilen dünyanın gerçek kokuşmuşluğunu kanıtlamasının ardından, iktidar yapılarının karşısına bir kişisel erdem alanı yerleştirmek artık mümkün değildi.

Yetmişli yılların ortalarının *noir* filmleri, geleneksel *noir* dedektifinin keyfini sürdüğü bireysel zaferlere bile yer vermeyen bir kötümserlikle seçilirler. *Elveda Güzelim*'in *(Farewell, My Lovely)* yeniden yapımında (1975) Marlowe (Robert Mitchum) "Bu ortaklığa güvenim kalmadı", "Dokunduğum her şey boka dönüyor" diye söylenir. Bu dünyada güvensizlik bilgelik anlamına gelir ve güç sadece parayla ölçülür. Penn'in *Night Moves*'undaki dedektifi daha da acizdir. "Ben hiçbir şeyi çözmedim" der Harry Moseby, "sadece herşeyin ortasına düşüverdim". Moseby faziletli bir adamdır, ancak, *Elveda*'da durumu bir ölçüde kurtaran ahlaki jestler *Night Moves*'da pek işe yaramaz. Herkes birbirine kazık atmakta, herkes para peşinde koşmakta, bu arada masumlar katledilmektedir. Dedektifin içine düştüğü durum, tıpkı Gittes gibi, istemeden kötülüğe ortak olmasıdır. En sonunda onu, durmaksızın daireler çizen bir kayıkta bırakırız.

Dolayısıyla, liberalizmin Amerikan kültüründe zirveye çıktığı yetmişli yılların ortalarında göze çarpan en belirleyici unsur, yapısal (özellikle ekonomik) çöküntüden kaynaklanan bir umutsuzluk duygusudur. Bu onyılın ilerleyen dönemlerinde liberal gündemin yetersizlikleri daha da göze çarpar hale gelmiş, nihayet insanlar etkisiz Demokrattan vazgeçip olumlayıcı Cumhuriyetçiye sığınmıştır. Buna koşut olarak dedektif türünün de hizaya girerek eski biçimine dönmüş olması şaşırtıcı değildir. *İnsafsız*'ında (Sharkey's Machine, 1982) Burt Reynolds'un canlandırdığı insancıl ve başarılı dedektif tiplemesine karşın, seksenli yılların başlarındaki *Sudden Impact* (1983) ve *Tightrope* (1984) filmlerinde Clint Eastwood sert dedektif tiplemesi ile geri dönüyor, hatta Eastwood ve Lawrance Kasdan gibi diğerleri western'i ayağa kaldırma denemeleri bile yapıyordu (*Pale Rider, Silverado*). Ancak çekişme dönemleri arkalarında iz bırakmadan yok olup gitmezler. Eleştiriye hedef olmuş

ideoloji, hiçbir şey olmamış gibi varlığını sürdüremez. Kendisini, hasmının dolaşıma soktuğu kavramlar çerçevesinde yeniden oluşturması gerekir. *Silahın Gücü/Magnum Force* (senaryo yazarları John Milius ve Michael Cimino) gibi yetmişli yılların Kirli Harry filmlerinden birinin, *Kirli Harry*'ye yöneltilen kanundışı düzen koruyuculuğu eleştirileri yüzünden Harry'yi polisin içindeki kanundışılıkla savaşırken göstermek zorunda kalması ya da *Kanun Yolunda*'nın (The Gauntlet, 1978) güçlü bir kadın portresi sunarak cinsiyetçilik suçlamalarına cevap verir görünmesi bu nedenle anlamlıdır. *City Heat*'de polisiye türünün, işi kendisini hicvetmeye kadar vardırdığını görürüz; Reynolds ve Eastwood'un canlandırdığı dedektifler gülünç bir biçimde silahlarının boyunu karşılaştırırlar. Ne var ki, *Sudden Impact* gibi maço dedektif filmlerinin süregiden popülerliği seksenli yılların başlarındaki muhafazakâr temsillerin gücünü ve başarısını onaylar niteliktedir.

Geleneksel olarak ideolojik özellik taşıyan bir başka türün -müzikallerin- geçirdiği dönüşümler de sosyokültürel biçimlenimlerle türe ait temsili biçimler arasındaki sıkı ilişkiye dair savımızı doğrular. Yetmişli yılların başından ortalarına kadar olan müzikallerde kimi western ve polisiye filmlerinde ayırt ettiğimiz eleştirel ruhun işaretlerini gözleriz. Ancak daha sonraki müzikaller, Amerikan kültürünün yetmişli yılların sonlarında daha muhafazakâr görüşlere doğru yönelişinin izlerini taşır.

Barbara Streisand'in şarkıcı Fanny Brice'ı canlandırdığı ve dönemin en popüler müzikalleri arasında yer alan *Komik Kız* (*Funny Girl*, 1968) ve Komik Kadın'da (Funny Lady, 1975) Brice'ın müzik kariyeri içinde sevgi ve mutluluğu bulma çabalarının sonuçsuzluğu anlatılır. Her iki film de daha önceki müzikallere kıyasla çok daha kötümserdir. Bob Fosse'un *Kabare*'si (1972), Hitler'in iktidara tırmanışının arifesindeki Nazi Almanyası'na ilişkin daha bile karanlık bir görüş yansıtır; burjuva değerlerini hicveden şarkılar aracılığıyla toplumsal eleştiriyi müzik formatına taşır. Cinsel özgürlük taraftarı Sally Bowles ile eşcinsel arkadaşının -Christopher Isherwood- Berlin'de geçen hikâyesi, Nazi şiddetini yansıtan sahnelerin kabare gösterilerinden görüntülerle ironik bir şekilde bölündüğü, Brecht'i andırır bir anlatıyla nakledilir. Tarihsel gerçekçi görüntülerle melodramatik altkesitlerin yan yana getirilmesi,

aynı anda hem bir tehdit, hem de neşeli bir cehalet anlamı yaratır. Burada kullanılan retoriksel strateji dürtükleyici ve uyandırıcıdır; deyim yerindeyse, bönlüğe karşı bir uyarıdır. Yine, filmdeki aşk hikâyesi de hüsranla biten bir ilişkiyi anlatır.

Kabare, göreneksel sahne gösterileriyle tarihsel olaylar arasındaki sınırları yıktığı kadar, muhafazakâr zihniyetin yerinde tutulmasını yeğleyeceği cinsel ve ahlaki sınırları da çiğner. Film, dönemin, eşcinsellik ve kadının cinsel özgürlüğü gibi konular etrafındaki toplumsal ilişki ağlarını yeniden oluşturmayı amaçlayan kişisel ya da kültürel radikalizmini yansıtır. Filmin üslubu metaforik değil, metonimik ve yayılmacıdır. Yan yana getirmeye dayalı retoriksel strateji sahne gösterisi ile fiili olaylar arasındaki bitişik ilişkileri imleyerek, genellikle belirli değerleri metaforik mutlaklıklara dönüştürmek gibi bir işlev gören sanatsal aylayı gizemsizleştirir. Bu filmde değerler birbirine bitişiktir, sorunlar karar ve inşaya açıktır; temsil, sanatsal dünyaya olduğu kadar toplumsal dünyaya da aittir. Ancak böyle bir bakış açısı kişiye sorumluluk yükler; film kişilerinin sorumsuz yaşamlarının faşizmin yükselişi ile üst üste bindirilerek anlatılanması, bu kişilerin söz konusu yükseliş karşısındaki bönlüklerine anlamlı bir ithamdır. Ancak film bu konuda ahkâmcı değildir. Filmdeki karakterlerin bu faşizm dışı özgürlüklerini bir taraftan överken, bir taraftan sorgular. Filmin retoriği metonimik olduğu gibi, bir ölçüde de belirsizdir; mutlak ahlaki sınırlar çizmeyi ya da hükümler vermeyi reddeder. Naziler bile oldukları gibi, tatlı şarkılar söyleyen, insan öldürmeye muktedir sarışın adamlar olarak sunulurlar.

Yetmişli yılların ortalarında Amerikan kültürünü saran eleştirel ruhun bir başka anlatımı, Martin Scorsese'nin *New York, New York*'u (1977) da aynı ölçüde kötümserdir. "Gerçekçi" bir müzikal olan film, bir şarkıcıyla bir müzisyen arasındaki başarısız aşk ilişkisinin hikâyesini, büyük müzikaller dönemine oturtarak aktarır. Bu tür eleştirel müzikallerde müziğin hayattan ayırılıp sahneye taşınması, geleneksel müzikallerin günlük hayatı müziksel alt kesitler içinde dönüştüren yapısını modern izleyiciye kabul ettirmenin artık olanaksızlaşmakta olduğunu gösterir ve kendi içinde müzikal görenceklerin yapaylığına dikkat çeker.

New York New York'un 1977'de, yetmişli yılların eleştirel, hi-

civsel ve kötümser görüşünün tepeye tırmandığı bir yılda yapılmış olması anlamlıdır. Bu yıl aynı zamanda *Annie Hall*'un, *Missouri Breaks*'in, *Başkanın Adamları*'nın ve tür karşıtı, eleştirel ya da kötümser başka filmlerin boy göstereceği bir yıldır. Bu yılla birlikte, *noir*'ın eleştirel diriltilişi de son bulur. 1976'nın en büyük gişe başarıları *Guguk Kuşu* ve *Başkanın Adamları* iken, 1977'nin bir numaraları *Yıldız Savaşları* ve *Rocky*'dir. Bu filmler, seksenli yılların içine uzanacak olan olumlayıcı eğilimin başlangıcına işaret eder. Eleştiri, yerini ideolojiye bırakır. Elbette bu yıl bir yandan da "Watergate" sonrası dönemin başıdır, ulusal yenilenme vaadiyle işbaşına gelen (ve bunda başarısız olacak olan) yeni bir başkanın görevdeki ilk yılıdır.

Bu köklü değişimin müzikale yansıması 1978'in en popüler filmi olan *Grease* ile kendisini gösterir. Bu film, göreneksel müzikal formatına dönüş yaptığı gibi, ritüelleştirilmiş romantik aşk örüntülerini, geleneksel cinsiyet modellemelerini ve erkekliğe dair zorlama duruşları da geri getirmiştir. Film aynı zamanda, dönemin gençlik filmlerine damgasını vuran, her şeyin daha anlaşılır olduğu eski günlere özlemle geri dönüş kervanına katılmış, ellili yılların suya sabuna dokunmayan müziğini, şoset çoraplı kadınlarını ve o yılların "ördek kuyruğu" saç kesimini yeniden dolaşıma sokmuştur. *Yıldız Savaşları* ve *Grease* gibi kaçışçı fantezileri bu kadar popüler kılan ve yetmişli yılları onca güvensizliğe boğan tüm toplumsal kriz ve gerginlikler, flört ve buluşma endişelerine karışıp buharlaşır.

Dolayısıyla, bu dönem içindeki önemli türsel dönüşümlerin bir tarihçesi, sosyopolitik değişimler üzerine oturtulabilir. Bu dönüşümler, Amerikan kültürünün liberalizmden muhafazakârlığa doğru geçirdiği metamorfoza ait önemli hareketleri imler. Altmışlı yılların sonlarından yetmişli yılların ortalarına kadar süren dönem içinde western mitinin hicivsel ve eleştirel bir liberal bakışın altında yıkılıp gitmesi, bir ideoloji boşluğunun doğmasına, yani geleneksel kurumları çökertilmiş olan toplumun yatıştırıcı inanç, ideal ve değerlerden mahrum kalmasına neden olmuştu. Bu boşluk, sinemasal karşılığını yetmiş ortalarının iflah olmaz bir toplumsal evren görüşü sunan *noir* filmlerinde bulduğumuz bir kayıp duygusuna, kötümserliğe ve umutsuzluğa yol açmıştı. Ancak, gecenin sona er-

mesiyle birlikte, olumlamalar uç vermeye başladı. Açılan boşluk, yetmişli yılların sonlarında, dönemin bazı müzikallerinde gözlemlediğimiz inanç tazeleyici görüşlerle dolmaya başladı. Tek sorun, bu görüşlerin bazen, kırbaçlarını ara sıra kadınlar ve beyaz olmayanlar üzerinde kullanan eli kırbaçlı adamlar ya da uzayda Sovyet görünüşlü düşmanlara roketler savuran savaşçılar biçiminde ortaya çıkmasıydı. Bu çağın gecesi liberalizmin hezimetine denk gelmiş, doğan günün ilk ışıkları ise muhafazakâr değer ve ideallerin olumlanışına kucak açmıştır.

B. TOPLUMSAL SORUN FİLMLERİ

Toplumsal sorun filmi geleneksel olarak, muhafazakâr ve liberallerin suç, politik çöküntü, uyuşturucular ve gençlik çeteleri gibi toplumsal sorunlar üzerinde çekiştikleri bir savaş alanı olagelmiştir. Bilhassa kırklı yılların sonlarında toplumsal sorun türü, liberal ve solcu bakış açıları ile ayırt edilmekteydi. Muhafazakârlığın tırmanışta olduğu ellili yıllarda bu filmlerin sayısında oluşan önemli düşüş, bu türün politik değişimden etkilenmeye ne kadar açık olduğunu ortaya koymuştur.[4] Altmışlı yıllarda solun yeniden canlanışı, bu türe duyulan ilginin tazelenmesine yol açmıştır. Aslında, toplumsal sorun filminin yetmişli ve seksenli yıllarda yeniden diriltilmesi, dönemin en önemli türsel dönüşümlerinden biridir. Bu filmler, altmışlı yılların toplumsal radikalizmi tarafından dizginlerinden salıverilen muhafazakârlık karşıtı yeni seslerin gücüne işaret eder, bir yanıyla da, liberalizmin, kendisini yetmişli yıllardaki yenilgisine götürecek olan bazı temel yetersizliklerine önemli bir gösterge oluştururlar.

Yetmişli ve seksenli yıllarda toplumsal sorun filminin başlıca ilgi odağını suç ve adalete ilişkin sorunlar oluşturuyordu. Liberaller suçla başa çıkmanın daha insanca yolları lehine çaba harcarken, muhafazakârlar buna daha ağır cezaları savunarak karşılık veriyor-

4. P. Roffman ve J. Purdy, *The Hollywood Social Problem Film* (Bloomington, Indiana University Press, 1981) toplumsal sorunlarla ilgili filmlerin Hollywood'un 1947'deki üretiminin % 28'ini oluşturmasına karşılık, bu filmlerin kara liste döneminde önemli ölçüde azaldığına ve 1954'de üretimin yalnızca % 9'unu oluşturduğuna dikkat çekiyorlar.



Suç, yetmişli yıllardaki muhafazakâr seferberliğin başlıca odak noktalarından biri olmuştur.

du. Sonuçta kazanan onlar olacak ve bu başarının göstergelerinden biri de, ölüm cezasının büyük halk desteğiyle yeniden yürürlüğe konması olacaktı.

Yetmişli yılların başından ortalarına kadar olan dönemin *Serpico* (1973) benzeri liberal toplumsal sorun filmleri adli kurumlardaki bozulma üzerinde yoğunlaşırken, muhafazakâr filmler, suçu şiddet yoluyla çözülmesi gereken bir sorun olarak resmetmek eğilimindeydi. Bu filmlerde suç, toplumsal koşulların değil, insan doğasındaki kötülüğün sonucudur. Büyük ilgi uyandıran "Kirli Harry" filmleri (*Kirli Harry* 1972'nin gişe sıralamasında beşinci, *Müthiş Güç (Magnum Force)* 1974'te ikinci, *Soruşturma (The Enforcer)* 1977'de sekizinciydi) bunların en bilinen örnekleridir. Bu filmlerde Harry, suçlular ve teröristlerle uğraştığı kadar, liberallerin hakkından gelmek için de ter döker.

Bu kadar tiz çıkmayan bir başka liberalizm karşıtı ses de, Paul Schrader ve Martin Scorsese'nin *Taksi Şoförü*'dür *(Taxi Driver, 1976)*. Senaryo yazarı Schrader'in her zamanki beceriksizliğini, Scorsese'nin daha incelikli ve ironik katkısı kısmen kurtarır. Cahil ve tutuk taşralı Travis Bickle (Robert De Niro) kendisi gibilere yer olmayan kozmopolit bir liberal toplumsal dünyayla, uyuşturucu, seks ve gençlik çetelerinin nefret ettiği yeraltı dünyası arasında sıkışmıştır. Travis bir taksi şoförüdür; bu sinemasal hile, onun şehir hayatının pejmürde yüzüne tanık olmasına olanak verir. Liberal bir politikacı için yürütülen kampanyada çalışan bir sarışın tarafından paylandıktan sonra Travis bir fahişeye rastlar, gidip silahlar satın alır ve sonunda dengesini yitirir. Liberal politikacıyı öldürme girişimi başarısız olunca, bu kez pezevengini öldürerek fahişeyi kurtarmaya karar verir. Travis sonunda bir medya kahramanına dönüşecektir. Seçtiği hedefler tamamen tesadüfi değildir, çünkü liberal politikacının yerine hedef aldığı "ahlaki kokuşmuşluğun" sorumluları, muhafazakârlara bakılırsa, liberallerdir. Anlatısal yer değiştirme, suç ve günahkârlığın serpilip gelişmesine izin veren şeyin liberal göz yumuculuk ve ikiyüzlülük olduğunu ima eder.

Film, toplumsal adaletsizliğe yöneltilen ahlaki tepkinin yetersizliklerini sergiler. Ahlaki kategoriler kişisel ve bireycidir. Sistemik "kötülük" kavramının izine rastlanmaz. Böyle olunca, ahlaki programların, sistemde dönüşümler önermektense bireylerin ceza-

landırılmasını talep etmeleri kaçınılmaz olur. Ahlaki bilinç fetişistiktir, çünkü karmaşık etik problemleri ayrık öğelere -bireyler ve bireysel edimlere- indirger ve tekil şiddet edimlerini bireysel kurtuluş araçları olarak imtiyazlandırır.

Travis'in ahlaki paranoyası ile bağdaşan görsel doku, filmin etik fetişizmini destekler. Sürekli yinelenen duman imgeleri, dışavurumcu bir üslupla temsil edilen renkli ışıklar ve kırmızının baskın kullanımı, görsel dilde kenti bir cehennem yeri olarak kodlar. Travis'in ahlakçılığı gibi, filmin üslubu da fetişistiktir. Taksinin sislerin içinden ortaya çıkışını gösteren açılış sahnelerinden, yeniden canlanan ellili yılların Bernard Herrmann müziğine kadar birçok şey, paranoyak fetişizmin iki bileşenini, dehşet ve huşuyu telkin eder. Travis'in taksisi, tıpkı bir fetiş gibi, kendisini çevreleyen dünyanın ötesine geçmiş ve bütün dikkati kendi üzerinde toplamış görünür. Dahası, film boyunca Travis'in kenti yaşayışı, bu yaşantının parçalanmış doğasının altını çizen imgelerle temsil edilir. Travis arabayı kullanırken, taksinin küçük parçalarına ait imgeler -dış aynalar, ön cam, dikiz aynası- onun görüngüsel dünyasının çok parçalı gerçekliğini örerler. Üslup, bütünlerden çok, parçalanmış ve tecrit edilmiş parçalar üzerinde durur; kamera, tıpkı Travis'in kendisi gibi hapsedilmiştir; böylesine sınırlanmış bir bakış açısıyla tehditkâr görünmemesi mümkün olmayan bir dünyayı gözetler. Bu yüzden filmin temsili retoriği, Travis'in ahlaki görüşü kadar parçalanmış ve fetişistiktir. Yüzeylere dokunur, ilk bakışta teşhis edilen, sokak düzeyinde deneyimlere değip geçer, fakat Travis'i iğrendirip edimlerini motive eden şeyleri doğuran sistem içi ilişkilere yer vermez. Daha radikal bir sinemacı, taksi şoförü gibi bir aracı, New York gibi büyük kentlerde sergilenen olağanüstü servet eşitsizliklerini resmetmekte kullanabilirdi. Böyle bir anlatım muhtemelen bütünüyle farklı bir temsil üslubunu gerektirirdi: Daha az fetişistik, toplumsal sistemin farklı parçaları arasındaki metonimik ilişkilerle daha ilgili, bunun sonucu olarak bakış açısındaki farklılıklara daha hoşgörülü, bu yüzden de daha çoklu bir perspektife sahip bir üslup olurdu. Bu yüzden, kaynaştırmayı ya da abartının tecrit edilmiş dünyasına sığınmayı yeğleyen muhafazakâr temsil biçiminin alternatifi genel ampirik anlamı ile "gerçekçilik" değildir; nesne dünyasının, onu bütün iç içe geçmiş bağlantıları içinde sergileyen, kar-



Taksi Şoförü. Fetişist ahlak anlayışı. Taksi şoförü, kentsel çöküntünün içine dalıyor.

maşık, sistemik ve farklılaşmış bir temsilidir. Bu türden bir temsil de toplumsal sisteme yön veren ilkelere ve bu sistemin altında yatan deneysellik dışı kurallara dair kavramsal ve soyut bir kavrayışı gerektirir.

Muhafazakâr tavrın suça yaklaşımının en dolaysız sinemasal ifadesini, bir kanun dışı düzen koruyuculuğu filmi olan *Ölüm Emri*'nde *(Death Wish, 1974)* buluruz. Film, başlangıçta kentsel suça hoşgörüyle bakan, ancak karısı bir hırsızlar çetesi tarafından öldürülünce radikal muhafazakâr konuma çark eden bir liberali anlatır. Filmdeki karakterin geçirdiği dönüşümün vasıtası olarak, seksenli yıllarda ülkenin başat toplumsal politik sesi olma özelliğini gerçekten de liberallerden devralacak olan toplumsal bir tipin, bir Sunbelt* sağcısının seçilmiş olması dikkat çekicidir. Bu karakterin toplumsal görüşleri bir doğa ideolojisiyle -beyazlara özgü bir yer-

* Amerika Birleşik Devletleri'nin güney ve güneybatı bölgeleri. (ç.n.)

leşim bölgesi olarak tasarlanan yeni konut yapılanmalarının, üzerine kuruldukları arazinin şekline uydurulması gerektiğini savunan bir ideolojiyle- desteklenip beslenir. Söz konusu ideoloji ilerleyen yıllarda pazar, aile, babaerkil otorite vb. bir dizi sağ kanat temanın haklılığına temel oluşturacaktır.

Bu filmin, dönemin liberal bir yapımı -Sidney Lumet'nin *Köpeklerin Günü* (*Dog Day Afternoon*, 1975)- ile karşılaştırılması, muhafazakâr ve liberal görüşlerin suça yaklaşımları arasındaki farkı çarpıcı bir biçimde ortaya koyarken, farklı temsil ya da retorik stratejilerinin nasıl apayrı gerçeklikler inşa ettiğini sergiler.

Ölüm Emri'nin retoriksel formatı, ironik kiniklikle romantik duygusallığı birleştirir. Film, yırtıcı muhafazakâr toplumsal ideolojinin altında yatan duygusal temeli ta başından ele verir. Paul Kersey ve karısı doğadadır (beyaz orta sınıf turistlere özgü bir doğada, Hawaii'de), romantik günbatımının tadını çıkarmaktadırlar. Kersey'nin karısı bir fetiş nesnesidir, fotoğraflarla belgelenen bir hazinedir. Film boyunca kadınlar aklık, saflık ve dinle ilişkilendirilirler. Paul'ün muhafazakârlığa geçişine, bu ölü toprağı serpilmiş dişiliğe yönelen bir saldırının neden olması önem taşır. Kişiye özel duygusallıkla kamusal şiddetin oluşturduğu ikili yapının, muhafazakâr toplumsal düşüncenin ayırıcı özelliği olduğunu öne sürmüştük. Eril kamusal şiddetin gerekliliği, dişiye has özel alanın bir eşduyum mahalli olarak abartılı yüceltilişi ile ilişkilidir. Kırılganlığın bir uç biçimi olan bu alanın korunması gerekir. Böyle zorlu bir korumaya uygun düşen tutum, başkalarını alçaltan, onları uzaklaştırılmış nesneler olarak tayin eden bir duruştur, yani ironik kiniklik-tir. Bu küçültücü bir duruştur, başkalarının değerini abartılı ölçüde indirger, onları fiili şiddet için hedef tahtalarına dönüştürür. O halde, filmde, iç bayıltıcı duygusallıktaki sahnelerle (Paul'ün katatonik kızını ziyaret ettiği sahne gibi) aşırı nesnelleştirilmiş sahnelerin (Paul'ün sokak soyguncularını, siyahları ve yoksulları öldürmesi) birbiri peşi sıra gelmesi uygunluk taşır. Esasen tüm anlatıya oldukça tatsız bir ironi hâkimdir. Paul'ün liberalizmi, suçluların ailesine yönelttiği zalimce muamele ile ironize edilir; liberal belediye görevlileri, Paul'ün kahramanlıklarının suç oranını düşürerek onları hikâyeyi hasıraltı etme telaşına sürüklemesi ile ironize edilir. Kinik retorik, filmdeki diyaloğun bir parçasında özellikle belir-

gindir: Muhafazakâr bir kadın, bu kanun dışı cezalandırıcının kurbanlarını hep siyahlar arasından seçmesinden yakınan bir adama, müstehzi bir tavırla, belki de yasal düzenlemeyle beyaz sokak soyguncularının sayısının artırılmasının iyi olacağını, böylece "sokak soyguncuları arasında ırksal eşitliğin sağlanabileceğini" söyler. Kinik ironi, kamera retoriğinden de destek alır. Paul kurbanlarına saldırdığında, kamera nadiren her ikisini aynı karenin içine yerleştirir. Montajın belirginleştirdiği gerçek mesafe başlı başına, muhafazakâr toplumsallığın kamusal retoriği olan küçümseyici tavırla bağlantılı bir unsurdur.

Filmdeki duygusallaştırılmış ev içi alanı, doğayla ya da belirli bir doğa kavramıyla ilişkilendirilir ve bu alan asli olarak Sunbelt ile temsil edilir. Bu da tıpkı özel alan gibi, uygar tavrın ya da kentsel uygarlığın dışında kalan bir mekânı temsil eder; bu mekân, erkek öznenin, mülkiyet ve uygunluk haklarının hamili konumunda olduğu ve bu hakları şiddet yoluyla savunmasına izin verilen özel bir kendilik olarak algılandığı bir mekândır. Muhafazakâr düşüncede erkek bireyin yüceltilişinin her zaman doğayla bağlantılı olması bu yüzdendir. Doğa hiçbir kısıtlamayı kabul etmez. Erkek haklarının doğa üzerinden imtiyazlandırılması, toplumsal sorumluluktan bütünüyle kaçınmayı ima etmesi bakımından açıkça muhafazakâr bir kavramdır. Daha "doğal" olan Sunbelt bu yüzden, muhafazakâr düşüncenin bireysel hakları yüceltmeye ve kolektif sorumluluğun üzerine yerleştirmeye meyilli bireysel özgürlük ideali için uygun bir metafor oluşturur. Burada sakınılmaya çalışılan şey, insanlar arasındaki maddesel sınırsız bağlantılara ilişkin metonimik bir toplumsal retoriktir. Doğa metaforu öznenin bir biçimde ayrı tutulmasına ve özneye ait benliğin bireyselleştirilmesine olanak verir ki bu aynı zamanda, bağlantı ve sorumluluk retoriğinin reddidir. Çünkü, eğer Paul Kersey gerçekten düşünebilseydi, suçu yaratan şeyin yoksulluk olduğunu ve bu yoksulluğun ortaya çıkmasında kendisinin de payı olduğunu görecekti. Ne var ki bu çıkarım yapısal bir düşünce tarzını gerektirir; görüngüsel dünyayı ve toplumsal gerçekliği inşa etmekte, bu muhafazakâr filmin öznemerkezli, kişiselleştirilmiş vizyonuna yabancı olan metonimik bir retoriğe başvurulmasını şart koşar. Bunun yerine Paul, başkalarına şiddet uygulayarak kendisini onlardan ayırır. O halde film, suç so-

rununun ele alınması kadar, eril benliğin etrafına sınırlar örülmesi ve "bireyin" inşa edilmesi problemiyle de ilgilidir. Bu tür inşa, anlamı maddesel vasıtasından radikal biçimde koparark özel düşünceyi idealize eden bir metaforik tarza gereksinim duyar. Metaforun içerdiği özel anlam, benliği, onu çevreleyen maddesel ve gerçek dünyadan ayrık ve özel olarak tanımlayan bir kavramla iç içedir. Burada söz konusu edilen özyüceltme ve ayırma gerçek maddeselliğin reddini de içinde taşır; bu da, Sunbelt gibi, kentsel yoksulluğun maddesel dünyasından koparılmış, beyazlara özgü sığınaklar inşa etmek arzusu gibi bir toplumsal biçime bürünür. Şu halde, daha doğal olanı işaret eden Sunbelt'i, bir değil birkaç anlamda bir metafor olarak düşünebiliriz.

Tüm ideolojik metaforlar gibi, toplumsal temsilin bu retoriği de, onun maddesel temelini sergileyen bir metonimik birebir ilişki tarafından erozyona uğratılır. *Ölüm Emri*'ndeki doğa metaforlarının altında yatan metonimi, anallık (anality) ve tutma (retentiveness) ile ilgilidir. Paul'ün Sunbelt arkadaşı Ames, güneydeki yerleşim bölgelerinde "insanın komşu evlerdeki sifon seslerini bile duyamadığını" özenle kaydeder, ve New York'tan "kenef" diye söz eder. Muhafazakâr özyüceltme, gerçek ya da maddesel bir bağlantıyı içinde barındırır. Bu ideal, tehditkâr, kirli ya da utanç verici olandan kaçmak arzusuyla güdülenir. Bedensel fonksiyonlara korkuyla yaklaşmak, muhafazakâr psikopatolojinin sık rastlanan bir özelliğidir. Bundan öteye, filmde sık sık kendisini gösteren sadizm de çoğunlukla anal saplanmayla ilgilidir. Burada sözü edilen korku ile muhafazakârlığın mülkiyeti sakınma eğilimi ve sınıf düşmanlarına şiddet uygulanmasına destek verişi arasındaki ilişki üzerine en azından fikir yürütmek mümkündür.

Bununla ilgili bir başka önemli nokta da, filmdeki tek sağlam "ilişkinin" erkekler arasında gelişmesidir. Kadınlardan hemen hiç vakit kaybetmeden kurtulunur ve göründüğü kadarıyla kadının fizikselliğinden kaçma arzusu, erkeklerin belirgin anal sadizminde bir etmendir. Muhafazakâr erkeğin kadınsevmezliği elbette güçlü bir erkekler arası ittifakla bütünlenir. Ames'in Paul'a hediye olarak kırmızı kadife bir kutuya konmuş bir silah vermesi yerinde bir seçimdir -eğer erotik bir bağlanmadan söz edilebilirse bu hediye, söz konusu bağlanmanın bir işaretidir. Ne var ki muhafazakâr homoe-

rotizm, muhafazakârlığın bu tür şeylere getirdiği yasaklamalar nedeniyle hiçbir zaman gerçekleşemez. Bunun yerine tam tersine dönüşür, erkeklere karşı saldırgan bir duruş biçimini alır. Bu, eril iktidarın paylaşımına dayalı bir toplumsal yapının bedelidir; bir yandan homoerotik bağlanmaya ihtiyaç duyarken, bir yandan da bunu men eder. Sağlıklı bir biçimde ifade edilemeyen bu homoerotik enerjiler hedeflerinden saparak diğer erkeklere karşı bütünüyle erotizmden yalıtılmış bir duruşa dönüşür. Bu duruş Paul'ün gangsterliğinde gerçekleşir.

Bu tartışmalar bizi filmin ideolojisini ayakta tutan iki temel metaforun yapıçözümüne götürür. Bunlardan ilki tekil erkek öznenin tecriti ve yüceltilişidir, erkeğin, onu geride kalan kitleden daha yukarılara yerleştiren ve liberal hukukun sınırlamalarından azat eden mutlak güçlerle donatılmasıdır. Bu metaforu çevreleyen metonimik bağlantıların ve birebir imlemlerin irdelenmesi ise başka bir yöne, muhafazakâr bireyin, kendisinin de farkında olmadığı bir dizi bastırma ve sınırlamanın kurbanı olduğuna işaret eder. İkinci metafor, doğanın, muhafazakârlığın sınıfsal, ırksal ve cinsel toplumsal iktidarını meşru kılan bir tür uygarlık öncesi değer taşıması temeli üzerinde yükselir. Filmdeki karşıt güçler bu temeli, homoerotizm gibi doğal eğilimleri yolundan saptırarak suçluluktan ve maddeselliğin pisliğinden arındırılmış, salt erkekçi bir iktidar sisteminde kaçınılmaz olarak var olan anal erotizm kaygısını yatıştırmaya yarayan saflık tapınaklarına dönüştürülmesi biçiminde yorumlamaya olanak verir.

Filmler, içerdikleri ideolojinin maddesel temellerini ve altında yatan şiddeti, kimi marjinal görünüşlü sahnelerde, filmin temel argümanına ancak teğet geçen bazı temsil anlarında açığa vururlar. Ancak, eğer ideolojik değerler dünyayı temsil etme stratejileri içeriyorsa (ve aslında bu tür stratejilerin birer sonucuysalar), marjinal temsil anları da, en az daha kavramsal görünen sorunlar kadar hayati ve önemlidir. Bu yüzden Paul Kersey'nin muhafazakârlığına enerji sağlayan anal sadizm, biçimsel düzeyde, görüntü kompozisyonu ve montaj yoluyla onu kurbanlarından ayıran mesafede kendisini gösterir. Sidney Lumet'nin daha liberal filmi *Köpeklerin Günü*'nde kamera, adeta rastlantısal bir tavırla, iki beceriksiz soyguncunun soymaya yeltendiği bir bankaya girer. Birbirlerine yatış-

tırıcı sözler söylemekte olan kadın görevliler, merkezi olay olan soygunun yanında ikincil önemde görünürler. Ancak kadınlardan biri aynı zamanda soygunculardan birinin silahıyla oynamakta, soyguncu da ona silahı nasıl kullanacağını göstermektedir. Bu marjinal anları yakalayan pankromatik çekim (*pan shot*)* filmin liberal değerlerini yansıtır. *Ölüm Emri*'nde Paul Kersey ile kurbanlarını radikal bir karşıtlık içine yerleştiren ve Kersey'i onlardan ayıran montajın aksine, burada tüm kişileri içine alan ve bu yolla onların sıradanlıkları ve ortak açmazlarını vurgulayan bir çekim söz konusudur. Soyguncuların banka memurelerini en az kendileri kadar ezilmiş insanlar olarak gördükleri çoktan anlaşılmıştır. Panoramik çekim, yatay hareket ekseni içinde bu eşitlik anlamını güçlendirir. Kişileri tecrit edip yüceltmez, diğerlerine bağlar. Bunun, metaforik değil metonimik bir kamera üslubu olduğu söylenebilir.

Polis, Sonny (Al Pacino) ve Sal'i (John Cazale) bankada sıkıştırmıştır. Polisle aralarında geçen uzun müzakerelerden sonra bir anlaşmaya varırlar, ancak havaalanında FBI tarafından aldatıldıklarını anlaşılır; Sal öldürülür, Sonny ise yakalanır. Filmin ethosu liberal, demokratik ve eşitlikçidir. Eşcinseller olumlu bir biçimde resmedilir, 1975 yılı için bu oldukça cüretkâr bir jesttir. Sonny'yi banka soymaya yönelten neden, erkek hayat ortağının cinsiyet değiştirme operasyonu için gereken parayı elde edebilmektir. İki sevgilinin birbirleriyle son kez konuştuğu sahne filmin belki en dokunaklı sahnelerinden biridir. İlgi Sonny'nin üzerinde odaklanmıştır, ancak bireylerden hiçbiri kahramanlaştırılmaz; tüm ana karakterler kusurludur. Muhafazakâr bir filmin kahramanlaştırmaya yelteneceği karakterler -polisler- iyi niyetli aptallar, duygusuz teknokratlar ya da öldürme heveslisi katiller olarak gösterilir. "Beni öldürmek için deli oluyor" der Sonny bir tanesi için. Soygunculara tezahürat yapmak için toplanan kalabalık da New York Eyalet Hapishanesi'nde mahkûm ve rehinelerin polis tarafından öldürmesi olayına atfen "Attica" diye bağırmaktadır.

Bu filmde retoriksel yüceltme stratejisinin karşısına konan şey, polisle soyguncular arasında bile bir tür eşduyum ve ortaklık anlamı yaratan bir temsil yöntemidir. Sonny ile rehineleri arasındaki

* Pan Shot (panchromatic shot): Sinema dilinde tayfın bütün ışınımlarına karşı duyarlı olan çekim. (y.h.n.)

ilişkiyi gösteren anlar, filmin eşduyum açısından en yoğun anları arasındadır. Birbirlerine dostane yaklaşır, hatta sıkı fıkı olur, birbirlerinin sorunlarına anlayışla kulak kabartırlar. Bu, iyi ile kötü arasında basit bir karşıtlık oluşmasına izin vermeyen bir retoriksel stratejidir. Olayları özetleyen ve onları kavramsal ya da ideal bir düzene oturtan, metaforik bir ikame niteliğindeki kesin bir ahlaki anlama rastlanmaz. En önemlisi, soyguncular ve rehineler kendi aralarında orta sınıf yaşantısı üzerine söyleşirler, ailelerini geçindirmeye yetmeyen bir para karşılığında çalışmanın güçlüklerinden söz ederler. Böylelikle film suçun toplumsal kökenlerine liberal bir tarzda dikkat çeker. Filmin retoriği suçluları kahramanlık dolu bir erdem numunesinin karşıtları olarak nesnelleştirmez, onları nesnelleştirmeye izin vermeyen bir bağlama yerleştirir. *Ölüm Emri*'nde izleyici soyguncuları dışarıdan izler; sinemasal bakış açısı ölümlerine haklılık kazandırır. Metaforik temsil tarzında erkek öznenin tecrit edilip ayırılması, dünyanın, kayıtsız ve eşduyumsuz bir mesafeden izlenecek bir nesne halinde tutulmasını gerektirir. *Köpeklerin Günü*'nde böyle bir ayırma mümkün değildir; bunun yerine, yatay, maddesel ve metonimik bağlantılardan oluşan karmaşık bir ilişkiler ağı karakterleri birbirine bağlar; onları, ne yüceltilmiş öznelliğe ne de alçaltıcı nesnelliğe olanak bırakacak biçimde kendi gerçeklikleri içine oturtur. İki soyguncuyu sık sık aynı karenin içinde bir arada görürüz. Banka çalışanlarının tuvalete gitme isteklerini bildirmeleri, polisin sandviç yiyerek etrafta dolaşması gibi sahneler, muhafazakârların kaçmaya çalıştığı şeyi, günlük hayatın maddeselliğini resmeder. Aynı kararlı gündelik yaşam duygusu filmin en başında, kameranın New York'ta gezinerek sokaktaki yaşamdan ufak tefek parçalar topladığı açılış jeneriği sırasında da hissedilir. Bundan gerçekçilik olarak söz etmek mümkündür, ancak bu yaklaşımı, dünyaya ilişkin belirli bir anlam kuran, daha eşitlikçi (ya da yatay) ve daha bağlamsal bir görüngüsel gerçeklik inşa eden, özellikle metonimik bir temsil retoriği olarak tanımlamak daha uygun olur.

Ölüm Emri mutlak saflığa dayalı ahlaki ideolojisini temsil düzleminde canlandırır. Anlatı enikonu tekseslidir; sinematografi lekesizdir. Tecrit edilmiş bireyin irade gücü ve onu harekete geçiren nedenlerin saflığı böylece takviye edilir. Biz bu ahlaki saflık anla-

mını anallık korkusuna, yani muhafazakâr erkek kabileciliğine eşlik eden homoerotizme bağlıyoruz. *Köpeklerin Günü*'nde ahlaki yargıya ilişkin belirlenimsizliğe, temsildeki bir kirlilik ve toplumsal kirliliğin kabulüne dayalı bir tematik vurgu eşlik eder; yani toplumsal farklılık ve "sapkınlığın" kabulü altı çizilerek aktarılır. Kameranın günlük yaşamın fiziksel yönlerine gösterdiği ilgi dünyanın maddeselliğine dair daha güçlü bir kabullenişi imler, kişinin iradesini ve ahlaki erdem duygusunu gündelik gerçekliğin üzerinde birşeymiş gibi idealize eden özyüceltici nesnel görüşlere sığınma gereksinimi daha az hissedilir. Kamera retoriği ile ahlaki görüş ayrılmaz biçimde iç içedir.

Bu dönemin birçok liberal toplumsal sorun filmi, özünde iyi insanlar olan bireyleri temelinden kokuşmuş bir toplumla kapıştırır (*Brubaker, Fort Apache, The Bronx, The Verdict*). Bunların bazıları toplumsal kokuşmayı artık değişimin mümkün olamayacağı kadar ezici gösterir, bazıları da iyi bir bireyin bir şeyleri değiştirebileceği yolundaki geleneksel liberal Hollywood kavramını onaylar (*Brubaker*). *Fort Apache, Yanlış Karar (Absence of Malice)* ve *Hüküm (The Verdict)* gibi filmlerde Paul Newman, katlanılmaz boyutlardaki çürümüşlük karşısında kesin eylemlere ve kurtarıcılığa sürüklenen yorgun, kusurlu kahramanları canlandırmıştır. Bu eylemler zaman zaman toplumsal yararlar sağlasa da, asli olarak bireyin ahlaki kurtuluşunu temsil ederler. *Fort Apache* ve *Hüküm* gibi filmlerde evren öylesine bir kokuşmuşluk içindedir ki, gerçek anlamda herhangi bir toplumsal değişim olanaksız görünür. Yapılabilecek tek şey bireylerin dürüstlüklerini korumasıdır. Dolayısıyla bu filmlerde liberal projenin toplumsal reformu, daha bireysel alternatifler lehine terk edilir. Belirtisel olarak bakılırsa bu gelişme, daha kapsamlı bir toplumsal değişime güçlerinin elver-mediğinin liberallerce zımnen kabullenilişi olarak yorumlanabilir. Bu arada, liberallerin altmışlı yıllardaki liberal programların başarılarıyla gururlanmaları da artık mümkün değildi, çünkü Sağ, bu programları ekonomik gerilemenin ve suçun kaynakları olarak göstermekte her gün biraz daha ısrarcı davranmaktaydı. Sağın kamusal politikayı başarıyla tekeline aldığı bir dönemde liberallere kalan belki tek seçenek, reformist umudun daha kişisel modellerine tutunmaktı.

Altmışlı yıllarda liberallerin tarafsızlaştırmayı başardığı büyük bir çoğunluğun ölüm cezasını savunur hale gelmiş olması, muhafazakârlığın suça ilişkin tezinin liberallerinkine galip geldiğinin işaretidir. Kanun dışı düzen koruyuculuğunu açıktan açığa eleştiren tek liberal film -*The Star Chamber* (1983)- başarısız olurken, seksenli yılların başlarındaki *Ölüm Emri II, Yok Edici (The Exterminator) I ve II* ve *Sudden Impact* gibi kanun dışı müdahale filmleri izleyiciden daha olumlu tepkiler almaktaydı. Ancak bu gelişme, liberalizmin topyekûn başarısızlığına büyük ölçüde temel oluşturan daha geniş bir "toplumsal problemle" ilgilidir. Özü itibariyle muhafazakâr olan bir sosyoekonomik sistem, ezilen yoksul insanları suça itecektir, özellikle de yetmişli yılların başları ve ortalarındakine benzer krizlerin ortaya çıktığı dönemlerde. Bu soruna ilişkin liberal çözümlerin başarısızlığa mahkûm oluşu muhafazakâr iktidara ait totolojinin bir parçasıdır, çünkü bu çözümler, insan doğasına ilişkin, özünde amansız rekabete dayalı bir ekonominin gelişip büyümesine izin vermeyeceği özgeci varsayımlara ve suça yol açan temel yapısal eşitsizlikleri gözden kaçıran liberal bireyci bir "haklar" kavramına dayanırlar. Kapitalizmin doğurduğu eşitsiz servet dağılımı sorununun yapısal kaynaklarına işaret edecek toplumcu bir alternatifin yokluğu karşısında, sadece muhafazakâr çözümler politik başarı kazanabilirler. Bunun nedeni, suçu da körükleyen aynı istikrarsız toplumsal ve ekonomik koşullar yüzünden korku, güvensizlik ve öfkeye kapılmış insanlara güç ve hakkaniyet imgeleri sunmalarından başka bir şey değildir.

C. KOMPLO FİLMLERİ

Yetmişli yıllarda ABD toplumunun liberal eleştirilerine zemin oluşturan başlıca araçlardan biri de yeni türeyen "komplo filmleri" türüydü.[5] Bu filmler, daha öncelerinin politik macera filmlerinin

5. Örneğin, bkz. H. Hertzberg ve D. D. K. McClelland, "Paranoia. An idée fixe whose time has come," *Harper's* (Haziran 1974), s. 51-60. *Time* dergisinde (8 Temmuz 1974, s. 16) *Parallax View* ile ilgili bir değerlendirme yapan R. Schickel, yeni bir 'paranoyak gerilim filmi" türünden söz eder, *The New York Times*'da S. Farber (11 Ağustos 1974) ve *The New Yorker*'da P. Kael (5 Ağustos 1974) bu tür filmlerin paranoyak görüşünü tartışır. *The Velvet Light Trap*, no. 13 (1974) s.

Amerikan kurumlarını genellikle olumlayan güç dengelerini, aynı kurumları bütün belaların kaynağı olarak göstererek tersine çevirmeleri nedeniyle ilgi çekicidirler. Aynı zamanda bu filmler, liberalizmi yetmişli yılların sonundaki başarısızlığına götüren temel sorunlardan birine ışık tutarlar. Liberaller çoğunlukla zaman içinde halkın büyük çoğunluğu tarafından benimsenen davalara (kadın hakları, nükleer enerji karşıtlığı vb.) destek vermiş, ancak belli bir noktada, (yetmişli yılların sonlarında büyük çoğunluğun olumsuz bakar olduğu, istihdamda fırsat eşitliği uygulaması, sosyal güvenlik ödemeleri, vergilendirme gibi) can alıcı birtakım toplumsal sorunlara ilişkin kamuoyu desteğini yitirmiştir. Yetmişli yılların ortalarında liberal sinemacılar, özellikle hükümet ve iş dünyasına ilişkin kamuoyu görüşüne çok yakın durmaktaydı ve komplo filmleri türü, Pentagon Belgeleri, Tonkin Körfezi olayı, Watergate, ITT olayları, CIA soruşturmaları vb. skandalların ardından yükselen kamuoyu tepkisini hassasiyetle temsil eder. Ne var ki, bu onyılın içine doğru ilerlendikçe ve ekonomi düşüşünü sürdürdükçe kamusal ihtiyaçlar değişmiş ve eleştirel liberaller, kendilerini daha olumlu bir alternatif için yükselen geniş tabanlı arzuya cevap veremez bulmuşlardır.

Bunun nedeninin kısmen, liberalizmin yetmişli yılların ortalarında yeşermesine katkıda bulunduğu popülist beklentileri karşılamaktaki başarısızlığında aranması gerektiğini savunuyoruz. Liberal komplo filmlerinde CIA gibi büyük kurumlar bozulmuşluk içinde gösterilmekteydi ve (özellikle *Şebeke* benzeri filmlerdeki) bu tür temsiller, büyük kurumlara ve politikacılara duyulan popülist güvensizliği cezbediyordu. Onyıl sonlarında bu güvensizlik daha belirgin bir kızgınlığa dönüştü. Yetmişli yılların sonlarında ekonomik durgunluk ve enflasyonun birleşerek alt ve orta sınıf halkın gelir düzeyini düşürmeye yüz tutması, liberal vergilendirme programlarını açık hedefler haline getirdi. Jimmy Carter gibi popülist De-

2-6, "Toward a Definition of Filmoia" başlıklı makalede G. Weed yeni "paranoyak türün" temel özelliklerini çözümler ve sinema tarihi içinde bağlamsallaştırır. Sinema eleştirmenleri paranoya filmlerine 1970'lerin başat bir eğilimi olarak bakmayı sürdürmüştür. J. Cawelti, örneğin, "Trends in Recent American Genre Fiction"da "Fascination with Conspiracy or Paranoia as Norm (Komplo ya da Paranoyanın Bir Norm Olarak Büyüsü)"nü tartışır, *Kansas Quarterly*, C. 10, no. 4 (Sonbahar 1978), s. 13-15.

mokratlar bile federal bürokrasiye düşman kesildi. Kısacası liberaller, kendi elleriyle seçtikleri toplumsal reform aracının yıkımına yine kendi elleriyle destek verdiler. Liberal sinemacılar kozlarını büyük kurumlara yönelik popülist korkulara oynadılar, ancak yetmişli yılların sonlarına varıldığında muhafazakârlar, aynı korkuları, liberal refah devletini parçalamaya dönük bir programa dönüştürecekti.

Bir bakıma, liberallerin başka türlü davranması mümkün değildi. Amerikan kültürel sözlüğü toplumsal reformu tam anlamıyla bireyci bir çerçevede tanımlar. Liberallerin kurumsal ya da yapısal iyileştirmeler ya da yeniden yapılanmalar yerine bireye inanç bağlamaları, liberal eleştirinin parametrelerini kısıtlamıştır. Bundan da öteye, liberalizm, geniş çaplı popülist endişelerden başarıyla yararlanabilmek için yapısal değişiklik önerilerinden kaçınmak zorundaydı. Büyük kurumlara duyulan popülist güvensizliğin yanı sıra, büyük çaplı kurumsal değişimlere karşı da benzer bir güvensizlik oluşmuştu. Bir güven krizi yaşanmakta olduğunu haber veren kamuoyu yoklamalarının ortaya koyduğu bir başka bulgu, kamusal yöneticilere ve iş dünyasının liderlerine duyulan güvensizliğin hızla artmasına karşın, kurumların kendisine duyulan inancın sürmekte olduğuydu. Sunulan hal çarelerinin tekil çareler olmasının bir nedeni, halkın ortadaki problemleri tekil problemler olarak algılamakta oluşuydu.

Ancak liberaller, reform seçeneklerini kurumsallık dışı çarelere hapsetmekle, ekonomik gerilemenin yapısal nedenlerini görmezden geldiler. Liberal felsefenin en hayati toplumsal kategori olarak bireye odaklanmış olması, devletin tehditkâr ve gayri şahsi gösterilmesine, ona tüm sıkıntıların kaynağı olarak işaret edilmesine izin veriyor, fakat liberalleri ABD ekonomisinin muhafazakâr bireyci yapısına müdahale etmekten alıkoyuyordu. Liberalizmin bir reform aygıtı olarak devlete yönelmekteki ısrarı, onu hem kendi bireyci etiğinin besleyip geliştirdiği devlet karşıtlığına, hem de muhafazakârların liberal devlet karşıtlığına karşı seferber etmeye başladığı bir tür radikal yeni-girişimci bireycilikle ihtilaf halinde bıraktı.

Tüm bu nedenlerle liberalizm, ne yapacağını bilmez haldeydi. Kapitalizm gibi kurumların toplumsal yaralara nasıl yol açtığını gösteren yapısal bir görüşe sahip olmaksızın kurumsal değişim için haklı bir gerekçe sunmak mümkün değildi. Bir sınıf kavramı gün-



Tüketici hareketi ve çevreci hareketler kamuoyunun ilgisini şirketlerin hoyratlık ve pervasızlığına yöneltmiştir. Şirket merkezli komplo filmlerinin birçoğu bu söylemleri içerir.

deme getirilmediği sürece, başıboş bırakıldığında kapitalizmin bireyler için kötü sonuçlar doğurduğunu ve bunun da ancak sistemin yönetimindeki kötü bireyleri değiştirmek yoluyla yine bireylerce düzeltilebileceğini ileri sürmekten başka yapılabilecek bir şey yoktu. Ancak liberalizmin, kapitalizmin olumsuz etkilerine elde mevcut olan tek aygıt -federal hükümet -üzerinden çare bulmaya olan bağlılığı, onu kapitalist kültürün azgın bireyciliği ile çelişki içine sokmuştur. Mallar ve iş bulma olanaklarında yapay bir kıtlığın korunmasının ekonomik sistemin gerek şartlarından birini oluşturduğu bir kültürde ve enflasyon ve işsizliğin yüksek olduğu bir dönemde, federal yasama yoluyla (istihdamda fırsat eşitliği benzeri programlarla) sağlanacak eşitliğin kolayca kabul görmesi pek olası değildi. Nitekim enflasyonun sorumlusu olarak iş dünyası yerine devleti suçlayanların sayısı gün günden artıyordu ve muhafazakârlar bu yaygın algılama biçiminden başarıyla yararlanmasını bilecekti. Böylece liberal politika, muhafazakâr ekonomik gerçekliği tam karşısına alıp, 1980'de gerçekleşecek olan kaçınılmaz çarpışmaya doğru dörtnala koşar duruma düştü.

Dönemin ilk komplo filmlerinden biri olan *Executive Action* (1973), altmış başlarının Demokrat Başkanı John Kennedy'ye yönelik sağ kanat bir suikast planını anlatır. Filmde öne sürülen, Kennedy'nin fazla liberal oluşundan ötürü öldürüldüğüdür. Suikastı düzenleyen muhafazakârlar, Kennedy'nin petrol tüketme istihkaklarını düşüreceğinden, Sovyetler'le barış yapacağından, Vietnam'daki savaşı sona erdireceğinden ve yurttaşlık hakları hareketinin güçlenmesine izin vereceğinden korkmaktadır. Başlangıçta nüfuzlu bir petrolcü komployа katılmayı reddeder, fakat Kennedy'nin liberal görüşler içeren konuşmalarından kesitler izleyince o da ikna olur.

Film, Kennedy suikastı etrafında yetmişli yılların başlarında olgunlaşan popüler söylemi başarıyla aktarmasına karşın, sol-liberal komplo filmleri türünün genelgeçer bir sorununu göz önüne serer. Bir komplo filminin öncülü izleyicide önceden mevcut olan bir onaylamanın varlığına dayanır; buna türsel bir onaylama da denebilir, çünkü izleyicinin western benzeri şablon film türlerine getirmesi beklenen inanma ön eğilimini andırır. Gizli suikast hilesi, Birleşik Devletler'de iktidarın gerçek bir yönünü dramatize etmesi

açısından toplumsal eleştirel özellik taşır. İktidar, kendisini demokratik katılımdan, popülist katılım eşitliği kurallarından ya da dürüstlükten kopuk, bayağı bir güç sahipliği olarak sergilememek zorundadır. Amerikan yaşamının popülist mizacı iktidardakileri sanki iktidarda değilmişler, sanki yalnızca halkı ve onların çıkarlarını temsil ediyorlarmış gibi davranmaya zorlar. Komplo filmi ise, sistemin üzerini örttüğü gerçek iktidar yapılarını kişisel düzleme indirgenmiş bir gizli entrika hikâyesine dönüştürmek durumundadır. Burada söz konusu edilen entrikanın (tıpkı *Executive Action*'da olduğu gibi) belirli bir sınıf ya da iktidarın lehine çalıştığını kanıtlamak mümkünse de, bu stratejinin nihai başarısı popülist imgelemin dünyadaki kötülükleri kişisel boyutta algılayan ve iktidarın sistemik özelliğini kavramaktan aciz paranoyak tarafını yakalamasında yatar.

Executive Action'da şifrelenmiş olan güvensizlik söylemi Alan Pakula'nın Kennedy'ninkine benzer politik suikastları kurgusal olarak ele alan *The Parallax View* (1974) filminde ve en önemli Watergate filmlerinden biri olan *Başkan'ın Adamları*'nda (1976) daha da genişletilir. Bu iki film, *Klute* (1976) ile birlikte, "paranoyak üçleme" olarak anılan bir grup oluştururlar.[6] *The Parallax View*, para karşılığında suikastlar düzenleyen bir suikast bürosuna sızmaya çalışan bir gazeteciyle ilgilidir. Bernstein ve Woodward'ın kitabından uyarlanmış olan *Başkan'ın Adamları (All the President's Men)* ise Watergate olayının ardındaki komplonun ortaya çıkarılışını anlatır.

Parallax, şirketleşmiş güçlerin fütursuzca adam öldürdüğü bir toplum portresi çizer. Joe Frady (Warren Beatty), önceleri kuşkucu görünen, ancak işlenen politik suikastın bir suikast bürosu tarafından düzenlenmiş olduğunu bir meslektaşından öğrendikten sonra kararlılıkla büronun peşine düşen ve sonunda büro tarafından kullanılıp öldürülen bir muhabiri canlandırır. Filmin üslup ve anlatı yapısı izleyicide bir tür huzursuzluk duygusu yaratarak kompo te-

6. Bkz. R. T. Jameson'un "The Pakula Parallax" adlı makalesi, ayrıca aynı sayıda Pakula'yla yapılmış söyleşi, *Film Comment* (Eylül-Ekim 1976), s. 8-19. Pakula şunları söyler: "Bugünlerde durmadan kullanılan paranoya sözcüğüne son derece yanlış anlamlar yüklendiğini düşünüyorum .... Ben bu sözcüğü bilinmeyene, görülmeyene duyulan aşırı korku anlamında kullanıyorum."

masını güçlendirir; izleyici bir komplo hazırlığı olduğunun farkındadır, ancak kimin tarafından yönetildiğini bilmez. Başlangıçta komployu çözmeye çalışan Frady'nin bakış açısına konumlanan izleyici, filmin sonuna gelindiğinde korporasyonun Frady'den haberdar olduğu bilgisine ortak olmuştur ve Frady'yi korporasyonun bakış açısından izleyerek, bir anlamda ona karşı kurulan komployа katılmış olur. Bilgi yokluğu başlangıçta bir senatörün öldürüldüğü sahnede ve daha sonra, Paralaks'ın adamları Frady'yi camdan bir kulübeden gözlerken karşı tarafın iyi seçilemediği pencere camları ile anıştırılır. Filmin adında geçen "görüş" (view) sözcüğü görüyü ya da bakmayı imler; Frady, başlangıçta bir şeyler arayan -bakan- biriyken daha sonraları bakılan ve kontrol edilen biri olur. Görüdeki bu tür yer değiştirmeler olay örgüsünde de ortaya çıkar; ani yer değiştirmeler filmin belirgin bir anlatı ve montaj hilesidir. Bir önceki sahnede canlı olan bir kadın gazeteci onu izleyen sahnede morgda yatar; iyi niyetli bir şerifi bir an Frady'ye bir sandviç fırlatırken, bir sonrakinde ona silah çekerken izleriz. Buna benzer birçok olay başta karanlıkta bırakılır; olup bitenin nedenleri ortada görünmez. Loş ışıklandırma ve ortalanmamış kareler izleyiciye gerçekte olup bitmekte olanı görmesi ya da anlamasına izin verilmediğini açık seçik anlatır. Sonuç bir huzursuzluk duygusudur. Nitekim bilgi filmin sonunda bile teslim edilmez, izleyici bir amaca ulaşmamışlık duygusu içinde bırakılır. Korporasyonun gücü üstesinden gelinmez görünmektedir. İlişiğinde kodlanmış bir kurtuluş beklentisi taşıyan geleneksel "aydınlığa çıkma" göreneği, Frady'nin karartılmış bir toplantı salonundan parlak gün ışığına çıktığı anda bir kurşuna hedef olmasıyla tersine çevrilir.

Executive Action sisteme özgü bozuklukları aşırı derecede kişiselleştirirken, *Parallax*'ın retoriğinin aksi yönde abartıya gittiği söylenebilir. Korporasyon üyeleri anonim işadamları olarak çizilirler, loş ışıklandırma ve finaldeki mahkeme sahnesinin aşırı uzun mesafeli çekimleri soruşturma komisyonunu şirketleşmiş bir toplumun gayri şahsi görevlilerine dönüştürür. Ortada izleyicinin düşman olarak benimseyeceği ya da negatif duygularını üzerine seferber edebileceği tanımlı bir hedef yoktur. Bunun yanı sıra mimari mekân ve sahne yapılandırması, Frady'yi kontrol edemediği gayri

şahsi bir ortamın altında ezilir gösterecek biçimde iş görür. Dolayısıyla film, negatif temsil yoluyla eleştiriye ilişkin örnek bir retoriksel uygulamadır, ancak seyirciyi film kişisi ile duygudaşça bir özdeşleşmeye götürerek politik filmlerin etkili olmasını sağlayan unsurlardan yoksundur. *Parallax* belki "Amerikan kahramanı mitini" yıkar,[7] fakat bunu yaparken, izleyicinin kendi görüşüne itibar etmesine izin vermez. Frady'nin ölümüne acıma duygularıyla yaklaşmak güçtür, çünkü bir film kişisi olarak o da kişisellikten yalıtılmıştır. *Devrimci (The Revolutionary)* benzeri politik alegoriler gibi *Parallax* da seyirciyi düşünmeye yöneltebilir, ama yine seyircinin filme duygularıyla katılmasını feda ederek. Seyircinin eziyet edenlere öfke duyması isteniyorsa, eziyet edilene karşı bir çeşit özdeşleşmeci duygunun oluşması şart gibidir. *Parallax*'ın sonunda kurbanlar yoktur, sadece cesetler vardır. Pakula'nın daha olumlu, yeniden canlandırılmış kahraman filminin *-Başkan'ın Adamları-* daha çok ilgi uyandırmış olması şaşırtıcı değildir. Bu film de politik çöküntünün sistemik özelliğini ifade etmek için mekân ve gölgeden yararlanır, ancak çürümüş muhafazakâr politik sistemin karşısına ışıl ışıl aydınlatılmış ofisleri ve özdeşleşmeci cazibe taşıyan gazetecileri yerleştirir.

1975-76 arasında, Watergate duruşmaları ve ifşaatlarının, Rockefeller Komisyonu'nun, Church ve Pike kongre soruşturmalarının ve CIA yolsuzluklarının popüler kültürel söyleme sızmaya başladığı bir dönemde, Hollywood ilk defa CIA'yı eleştirel düzlemde ele almıştır. *Executive*'de CIA'nın gizli parmağına üstü kapalı bir gönderme yapılırken, *Akbabanın Üç Günü (Three Days of the Condor)* bu olasılığı ayan beyan ortaya koyar. Robert Redford, bir CIA araştırmacısı olan ve CIA içindeki gizli bir hizibin Birleşik Devletler'e petrol akışını korumak için Ortadoğu'yu işgal etme planlarını istemeden keşfettiği için katillerce kovalanan Joe Turner'ı oynar.

7. Bkz. Pakula'nın Film Comment'deki söyleşisi: "Ben sadece bir film (*Parallax View*) yaptım, birileri çıkıp bu filmin Amerikan kahramanı mitini yıktığını söyledi. Bu doğruysa, o zaman *Başkan'ın Adamları* da kahramanı yeniden diriltir. Bu iki filmden biri bireyin yok edileceğini haber verir, bu anlamda Kafkaesktir, Orta Avrupalı'dır . . . Woodward ve Bernstein hikâyesi ise bunun antitezidir. Film öğrencilerinin önce birini sonra diğerini nasıl çekebildiğimi sorduğu oldu, ben de çok basit dedim, *Parallax View* olup bitenlerin bende uyandırdığı korkuyu temsil ediyor, *Başkan'ın Adamları* ise umutlarımı." (s. 16).

Film, yetmişli yılların ortalarına özgü belirsizliğe yapılan bir göndermeyle sona erer. Turner CIA'daki eski patronuna hikâyeyi *New York Times*'a verdiğini söylediğinde, hikâyeyi yayınlayacaklarına inancı olup olmadığı sorusuyla karşılaşır. Turner'ın yüzünde beliren kuşkulu ifadeyle birlikte görüntü donar ve film bu kareyle son bulur.

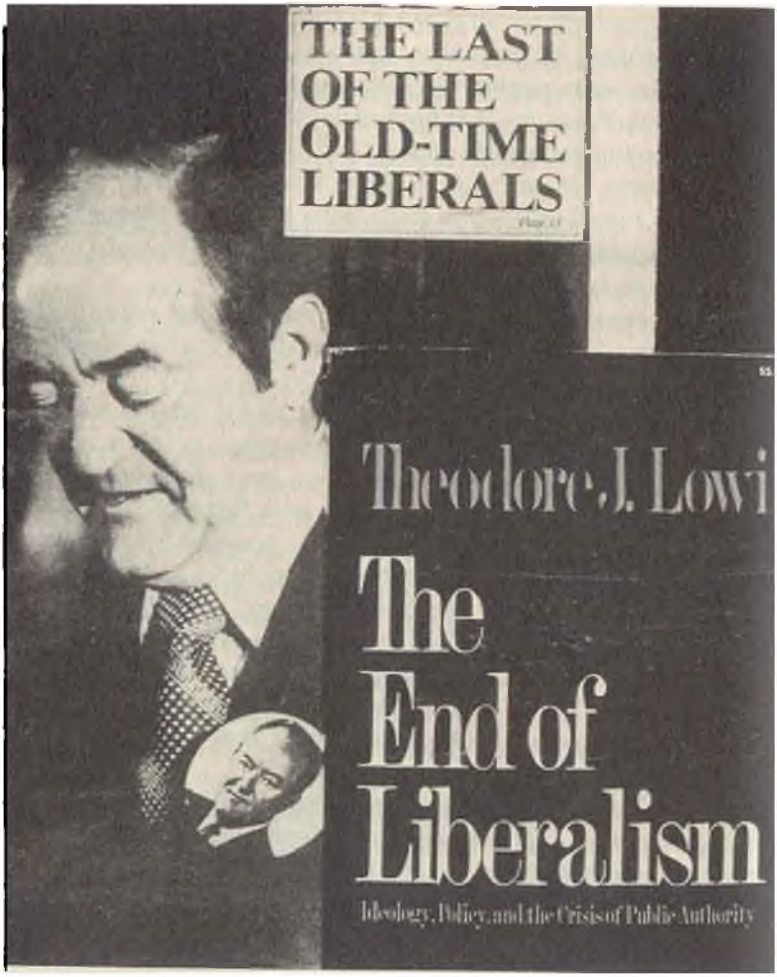
Akbabanın Üç Günü geleneksel Hollywood'un temsil kodları ve formüllerine daha yakın durur ve daha entelektüel bir noktada duran *Parallax*'ın aksine, popülist bir çerçeveye yerleşir. Bu nedenle, taşıdığı amaçlara ulaşmakta daha etkili olduğu söylenebilir; en azından daha fazla ilgi uyandırmayı başarmıştır (*Parallax* 1974'ün gişe hasılatı sıralamasında 71. sıradayken, *Akbaba* 1975'te listeye 17. sıradan girmiştir). *Parallax* gibi *Akbaba* da anlatıyı güdülemek ve biçimlendirmek için belirsizlik ve tersine döndürmeye başvurur. Zamanın popüler tutumu olan güvensizlik, olay örgüsünü yöneten bir unsura dönüştürülür; herkesin birbirine kazık attığı, ihanet dolu bir dünyada kimseye (*New York Times*'a bile) güvenmek mümkün değildir. Her şeyin bir anda tersine dönmesi her zaman olasıdır. Ancak *Akbaba*'da, *Parallax*'tan farklı olarak, belirsizliklerin açığa kavuşturulması ve tersine döndürmeye son verilmesine doğru bir hat üzerinde ilerleyen anlatısal gelişim nispeten daha başarılı bir finale ulaşır. En azından, Turner neler olup bittiğini anlamak fırsatını bulur. Popülist çerçevede genellikle olduğu gibi, *Times* benzeri kurumların gerçeklere ve "Amerikan Tarzı"na gerektiğinde sahip çıkacağına bel bağlanamasa da, Amerikan kahramanı kesin bir sonuca ulaşır. *Akbaba*'yı *Parallax*'tan ayıran bir başka şey de karakter inşasında daha göreneksel bir tutum benimsemesidir. Turner'ın karakterizasyonu sıradanlığı ve aşinalığı imleyen kişilik özellikleriyle (katilin ilk atağında öğle yemeğini yemek üzere dışarı çıkmıştır), geleneksel bir aşk ilişkisiyle ve kendi halinde sıradan adama dair Amerikan idealinin aylasıyla örülmüştür. Sözgelimi bir sahnede, Turner CIA'nın telefon hatlarına sızmaya çalışır. Başlangıçta ne yapacağını bilemese de sonunda telefon sistemini karıştırmayı başarır ve karman çorman olmuş telefon devrelerinin görüntüleri adeta bireyin bürokrasi üzerindeki zaferini ifade eder.

Böylece film, büyük kurumlara yönelik popülist önyargılara seslenmekle birlikte, daha umutlu bir liberal bakış açısıyla hareket

eder ve başvurduğu temsil görenekleri de (karakter, anlatı vb.) bu tematiği yansıtır. Göreneklerin geleneksele yaklaşmasının filmi daha ulaşılır, daha popüler ve belki de daha etkili kılmış olduğu düşünülebilir. Fakat popülerliğin bedeli radikallikteki düşüştür; *Akbaba*'nın politik görüşü (bu görüşe "iyi" bir CIA çalışanına dair sevimlileştirilmiş bir portre de dahildir, kurumun kurtarılabilirliğini ifade eder) *Parallax*'ta ve bu türün daha sonraki filmlerinde mevcut olan, şirketleşmiş politik sisteme yönelik çok daha keskin suçlamaların yakınından bile geçmez.

Bu onyılın ilerleyen dönemlerinde, ABD politik sistemine yönelik kötümserlik ve güvensizlik açıktan açığa kinikliğe dönüşmüştür. Robert Aldrich'in *Twilight's Last Gleaming* (1977) filminde, örneğin, aşağılanmış bir ordu görevlisi gizli bir belgeyi ortaya çıkarmaya yeltenir; belgede, Vietnam'daki savaşın politik açıdan gereksiz ve askeri açıdan kazanılması imkânsız olduğunu bildiren uzman istihbarat raporlarına karşın, Birleşik Devletler'in sırf politik ve askeri kurumların "güvenilirliğini" korumak için bu savaşa girdiği açıklanmaktadır. Başkan bu belgeyi halka açıklamak ister, ancak danışmanları hem onu hem de dönek generali öldürtürler. Bir süre sonra politik komplo filmleri o denli ayırd edilir bir türsellik kazanmıştır ki, yarı parodisel aşırılıkların (*Kış Cinayetleri*/ *Winter Kills*, 1979) ve önceki filmlerde mevcut olan politik eleştiriden yoksun türsel görenek gösterilerinin (*Blow Out*, 1981) ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Politik komplo filmlerine koşut olarak, 1970'li yıllarda, iş dünyasının kurum ve değerlerini eleştirel olarak sorgulayan ve bu kesimin çıkarlarının kamu yararı aleyhine seyrettiğini gösteren bir şirket içi komplo filmleri tür döngüsü ortaya çıkmıştır. Paddy Chafesky'nin senaryosunu yazdığı ve Sidney Lumet'nin yönettiği *Şebeke* (*Network*, 1976) bu türün ilkleri arasındadır ve en fazla ilgi toplamış olanlardan biridir. Film, medyanın Amerikan toplumunda neyin "gerçek" olarak algılanacağını belirlemekteki gücüne ilişkin giderek büyümekte olan akademik ve popüler söylemin sinemasal bir uzantısını oluşturur. Kazan'ın *Face in the Crowd*'ının ardından gelen *Şebeke*, tıpkı önceli gibi, toplumsal gerçekçilik ve absürd hicivcilik karışımı bir üslubu hem medyaya hem de şirketleşmiş kapitalizme bir saldırı düzenlemekte kullanır. Bir haber spikeri son



Yetmişli yılların sonlarına gelindiğinde, Demokratik Parti'nin geleneksel liberalizmi toplumun yapısal sorunlarına çözüm bulmakta yetersiz kalacaktı.

derece popüler bir "televizyon peygamberine" dönüşür, insanları "artık katlanmayacağız" diye bağırmaya ikna eden popülist bir toplumsal muhalif konumuna yerleşir. Bu adam daha sonra şirketleşmiş kapitalist ideolojinin saflarına çekilir, "dünyanın bir işten iba-

ret olduğu ... herkesin ortak bir fayda uğruna çalıştığı, herkesin bir hisseye sahip olduğu, her türlü ihtiyacın giderilip her kaygının yatıştırıldığı ve her sıkıntının dağıtıldığı uçsuz bucaksız ve evrensel bir holding olduğu" inancına döner. Zaman içinde izlenme oranları düşmeye başlar ve adam bir tür sansasyonel gösteri olarak şirketi tarafından yayın sırasında öldürtülür.

Politik komplo filmleri gibi *Şebeke* de sıradan kızgın adamın gayrişahsi büyük korporasyonlar tarafından alt edilişini sergiler ve böylelikle, *Blow Out* gibi filmlerle birlikte, bir yanıyla kötümser, fakat bir yanıyla da bireyi kuruma karşı olumlamaya dönük popülist trajedi tarzına ortak olur. Esasen, olumsuzlama yoluyla olumlamaya dayalı bu temsil stratejisi, filme egemen olan tutumun -popülist öfkenin- biçimsel bir versiyonudur. Bireyin, korporasyona yönelen olumsuz tepki üzerinden saldırgan bir şekilde olumlanmasını sağlayacak biçimde iş görür.

Şebeke'nin uyandırdığı yaygın ilgi, yetmişli yılların ortalarında liberallerin popülist kültürel temaları (kahraman küçük adam, sisteme duyulan öfke, iktidara ve büyük kurumlara dönük güvensizlik gibi) başarıyla gündeme getirdiğini düşündürür, ancak bu temaların özgürlükçü, bireyci, gelenekçi ve otorite karşıtı nitelikleri on yılın ilerleyen dönemi içinde Sağ tarafından (federal hükümete yönelen saldırı biçiminde) büyük başarıyla istismar edilecektir. Micheal Crichton'un *Koma*'sında (Coma, 1978) sözgelimi, sağlık endüstrisi, insanların organlarını çıkarıp satabilmek için onları komaya sokan fesatçı ve açgözlü bir canavar olarak resmedilir. Şirketleşmiş çıkar kavramı, popüler imgelemin, teknolojinin gayri şahsiliği ve bireyin acizliği gibi genel olarak tıpla ilişkili ve geleneksel olarak korku uyandırıcı unsurlarına başarıyla bağlanır. Filmde küçük adamların büyük adamlara nasıl giriştiğini ve onları nasıl yendiğini görürüz.

Ancak bu dönemde liberalizm ilk tökezlemelerini de yaşamaktaydı. Liberaller popülist temalara el atabiliyorlardı, ancak geleneksel Yeni Düzen liberalizminin toplumsal hedefleri (sosyal güvenlik sistemi başta olmak üzere) büyük hükümetin düzenlemelerinden kurtulmaya ilişkin popülist temayla çelişiyordu, çünkü sosyal güvenlik sistemi hükümetin daha fazla vergi toplamasını ve bürokratik denetimi gerektirmekteydi. Yetmişli yılların ortaların-

dan sonlarına kadar olan dönemde, artık iyiden iyiye sallanmaya başlayan ekonomi ile birlikte, liberaller sıkışıp kaldılar. Popülist bakış açısının sınırları (ve aynı zamanda ampirizmi), ekonomik sıkıntılardan iş dünyasının değil, hükümetin sorumlu tutulacağı anlamına geliyordu. İnsanlar, hükümetin vergi adı altında ceplerindeki parayı aldığını görebiliyorlardı (bunu ampirik olarak yaşıyorlardı), ama fiyat artışlarının sorumlularını karşılarında görmeleri mümkün değildi. Ve "büyük hükümet için büyük vergiler" fikriyle en yakından ilişkilendirilenler de liberallerdi. Sonuç olarak Sağ, büyük hükümet vergilendirmelerine yönelik popülist muhalefetten başarıyla yararlanarak bunu liberalleri devirmekte kullandı. Yeni bir hükümete oy vererek kaybedilmiş denetim duygusunu yerine koymak mümkündü, fakat yeni bir ekonomik iktidar bloğuna oy vermek mümkün değildi.

Stanley Kramer'ın yetmişli yıllardaki filmleri liberal açmaza ilişkin birtakım ipuçları taşır. Liberalizmin genel anlamda bir toplumsal program olarak içerdiği bir sorun, Kramer'ın filmlerinde kendisini gösterir. Liberalizm, kendisini yalnızca, bireyin atomize ve kolektif dışı bir toplumsal birim olarak kavrandığı politik temalar üzerine kurar. Birey şirketleşmiş güeün sistemik karakteriyle yüz yüze geldiğinde her zaman yenilgiye uğrayacaktır; sonuç olarak liberaller için safiyane bireyci iyimserliğin tek alternatifi, aynı ölçüde yanılgılı bir kötümserliktir -çünkü liberal karamsarlık, sistemik eşitsizlikleri gidermeye yönelik bireyci çabaların kaçınılmaz yenilgisine dayandırılır, oysa sisteme özgü eşitsizlik ancak bireycilik dışı yapısal değişimle giderilebilecek türdendir.

Daha genel anlamda Kramer'ın komplo filmleri, liberalizmin 1970'lerde her gün biraz daha belirginleşmekte olan yetersizliklerini sergiler. Kramer'ın daha önceleri çektiği *R.P.M.*'de (1970) öğrenci radikalizmiyle karşı karşıya kalan liberal bir profesörün hikâyesi, liberallerin 1960'ların daha radikal hareketlerini anlamaktaki yetersizliklerini gösterir. Bir sonraki filmi *Bless the Beasts and Children* (1971), altmışlı yılların radikalleri yerine ikame edilen çocuklara ilişkin bir fantezidir; çocuklar duygusal bir liberalin hoşnutlukla kabul edeceği değer ve eylemler sergilerler (mesela, nesli tükenmekte olan bufaloları kurtarmak için savaşırlar). Yetmişli yıllar ilerledikçe liberaller, liberal program ve değerlerin po-

litika alanındaki şansına giderek daha büyük bir kötümserlikle yaklaşır olmuştur. Bu yüzdendir ki, Kramer'ın *Kara Altın*'ı (Oklahoma Crude, 1973) küçük adamların büyük korporasyonların hakkından gelişini anlatırken, yine Kramer'ın *Ölüm Kumarı*'nda (The Domino Principle, 1975) büyük korporasyonlar bireyi ezip geçer. Bu filmin finali zamanın liberalizminin içinde bulunduğu sıkıntılı durumu özetler. Filmin kahramanı, uzayıp gidişi ile kendisinin tekliği ve yalnızlığını vurgulayan bir kumsalda yürürken, insanın mücadeleden asla vazgeçmemesine, umudun hiçbir zaman elden bırakılmamasına ilişkin düşünceler içindedir. Kamera geriye doğru çekilerek, kahramana doğrultulmuş bir tüfeği görüntüye alır. Birey olumlanmıştır, ama (şirketler gibi) gayrişahsi modern kurumların gücü de teslim edilmiştir.

Yetmişli yılların sonları ve seksenli yılların başlarında liberalizm, sağın halkı cezbetmekte onu sollayıp geçtiğini fark edince, daha sola kayan filmlerle içine düştüğü çıkmazın ötesine geçmeye çalışmıştır. Örneğin *Çin Sendromu* (*The China Syndrome*, 1979) nükleer enerji endüstrisinin ardındaki korporatif iktidar yapısına odaklanarak, endüstri çıkarlarının nasıl kamunun iyiliğinden üstün tutulduğunu gösterir. Şirket yöneticileri merhametsiz ve vicdansızdır, ancak film, birkaç iyi bireyin bu kötü bireylere karşın yine de bir şeyleri değiştirebileceği umudunu elden bırakmaz.

Hayli ilgi uyandıran *Çin Sendromu*, Oskar'ı kazanmıştır. Film, radikal görüşler ileri sürmekte geleneksel göreneklerden yararlanır. Anlatı saflıktan kavrayışa doğru ilerler ve sıradan insanların ağır ağır korporatif sistemin aydınlanmış muhaliflerine dönüşmeleri, büyük ihtimalle izleyiciye bu kişilerin en başından beri radikal olmalarından daha cazip gelir. Naif karakter modeli, bir nükleer santralda çalışan ve nükleer bir kazanın kıyısından dönmüş olan Jack Goddell'dır (Jack Lemmon). Kendisini bu işi araştırmaya teşvik eden gazetecilerle el ele vererek, şirketin bu konuda kusurlu olduğunu keşfeder. Film, izleyicinin imtiyazlı bilgiyle donatılması ilkesine dayanır. Şirket bu bilginin kamuoyuna ulaşmasını engellemeye kalkıştığında ortaya çıkan gerilim böylece politik bir görüşle bağlantılanır.

Yaptığımız araştırmaya bakılırsa, bu retoriksel strateji işe yaramaktadır: Araştırmaya katılanların % 37'si filmi görmenin nükleer

güce karşı çıkmalarına neden olduğunu belirtmiştir. Ancak bu rakamı değerlendirirken bazı koşulların göz önünde bulundurulması gerekir: Örneklemimizin % 48'i filmi görmemiştir; siyahların beyazlardan daha büyük bir yüzdesi filmi görmemiştir; filmi görmüş olanların % 68'i senede 30.000 doların üzerinde kazanmaktadır. Açıktır ki film beyaz profesyonellere hitap etmiştir. Yine de, filmi gördükten sonra sermaye kesiminin para uğruna insan hayatını tehlikeye atmaktan çekinmeyeceğine ikna olan % 84'lük kesimin %23'ü işçi sınıfı arka planlıdır. Katılımcıların % 72'si filmde ileri sürülen iş dünyasının vicdansızlığı savının gerçeği yansıttığını belirtmiş; orta sınıfa ait izleyicilerin % 63'üne karşılık işçi sınıfı arka planlı izleyicilerin % 93'ü bu seçeneğe katılmıştır. Demek ki film, beyaz profesyonel kesim aylasına rağmen, bir kısım orta sınıf dışı izleyiciyi de yakalamayı başarmıştır.

Bununla birlikte *Çin Sendromu*, geleneksel Hollywood klişelerine fazlaca itibar etmekle suçlanabilir (kötü adamlar siyah elbiselidir). Korporatif sistemin kişiselleştirilmesi, bir dereceye kadar, filme özgü anlatı yapısının dayattığı bir zorunluluktur. Gerçekliği çarpıtarak temsil ettiğinde bile izleyici özdeşleşmesini olumlu yönde etkiler. Bu strateji ile aynı konuya eğilen bir başka filmin, *Silkwood*'un (1983) stratejisi arasındaki karşıtlığa değinmek gerekir. İşçilerin gördüğü kötü muamelenin sonuçlarını şirket yöneticilerini her an işçilerin tepelerinde dikilen siyahlara bürünmüş hain adamlar olarak resmetmeksizin anlatan *Silkwood* bu yolla, şirketleşmiş gücün özkorumacı gayrişahsiliğine ilişkin daha derin bir ürküntü yaratır. Etkileyici bir bireysel mücadele tablosu çizmekle birlikte, kapitalist hayata ilişkin sorunların bu tür çabalarla çözülebileceğini ileri sürmez. Hatta tam tersine, tümüyle bireysel bir inisiyatifin uğradığı ağır yenilgiyi resmeder. Örtük olarak ileri sürülen şey, temel yasaları itibariyle liberal reforma karşı bağışık olan yırtıcı bir sistem karşısında liberal çözümlerin şansı olmadığıdır.

Bu sistemi doğrulukla temsil eden tek bakış açısı da -toplumcu perspektif- *Formül (The Formula)* ve *Şebeke* gibi bir dizi filmde liberal eleştirinin hedef tahtaları arasında yerini alır. Radikal alternatife yönelik bu marjinal görünüşlü karalama çabası, aslında liberalizmin politik açmazına yol açan kültürel süreçlerle yakından ilgilidir. Çünkü liberalizm, kendisinin büyük başarısızlıkla ele aldı-

ğı toplumsal sorunlara çözüm olabilecek tek seçeneğin reddine arka çıkar. Böyle yapmakla liberaller, hem ayakta kalabilmeyi garanti altına alırlar, hem de kendi yenilgilerini. Liberal sinemacıların bireyci değerlerin hüküm sürdüğü Amerikan kültürel bağlamında insanların öznelci görüşlere doğru kültürlenmesine verdiği destek, seçim sandığına, toplumsal sorunlara bireyci çözümler öneren muhafazakârlara verilmiş oylar olarak yansır. Ve nitekim seksenli yıllarda, liberal reformun orman yangınına ıslak bir havlu fırlatmayı andırdığını ortaya koyan güçlü muhafazakâr kapitalist karşı saldırıyla birlikte, gerçekleşecek olan budur.

IV
Sınıf, ırk ve yeni güney



Liberalizmin yetmişli yıllardaki başarısızlığı diye adlandırdığımız şey Demokratik Parti'nin yıpranmasına yol açmış ve seksenli yılların başında karşılaşacağı ezici yenilgilere katkıda bulunmuştur. Geleneksel olarak Demokratlar nüfusun alt gelir sektörünü temsil ederken, Cumhuriyetçilerin genel olarak zenginlerin ve ekonomik güce sahip kesimin partisi olduğu varsayılır. Demokratlar, işçi sınıfı kökenli beyaz erkek seçmenlerinin önemli bir kısmını Cumhuriyetçilere kaptırdıkları için seksenli yıllarda yenilgiye uğramıştır. Yetmişli yıllar boyunca siyahlar, kadınlar, emekçiler ve yoksullardan oluşan Yeni Düzen Demokratik Parti koalisyonunda, asli olarak işçi ve yoksullara ağır bir darbe indiren ekonomik baskılardan kaynaklanan bir dağılma meydana gelmişti. Enflasyon, iş-

sizlik, sanayisizleşme, verimlilik artışındaki ciddi gerileme ve sürekli yükselen net vergi oranları alt ve orta sınıf halkın gelir düzeyini aşağıya çekmiş, Demokrat seçmen tabanlarında -özellikle beyaz ve siyah işçi kesimi arasında- giderek tırmanan gerginlikler yaratmış ve işçi örgütlenmelerinin temelini aşındırmıştı. Her gün daha fazla insan Demokratları sıkıntıların kaynağı olarak görmeye başlamıştı; muhafazakârlar, hükümetin vergi politikalarının gelir seviyesini düşürmekle kalmayıp yatırımları ve iş olanaklarını da daralttığını, bir yandan da iç borçlanmalarla desteklenen gereksiz sosyal programlarla enflasyonun tırmandırıldığını iddia ediyordu. Dahası, Demokratların giderek büyümekte olan ekonomik krizi kontrol altına almakta aciz kaldığı düşünülüyordu. Sol liberal George McGovern'ın 1972'deki adaylığından beri partinin, işçileri, yurttaşlık hakları, çevrecilik ve feminizm yanlısı grupları bir arada tutan nazik dengesi bozulmaya yüz tutmuş, partide bölünmeler baş göstermişti. 1980'de Ted Kennedy görevdeki bir Demokrat başkana karşı adaylığını koyduğunda bölünme eğilimi aşikâr bir hal almıştı. Demokratların kendileri de artık liderlerine güven duymaz görünüyordu. Demokratlar, hiçbiri parti için tek bir düzenleyici gündem oluşturmaya yetecek büyüklük ya da güce sahip olmayan geniş bir koalisyonu temsil ederken, Cumhuriyetçiler tek ve güçlü bir seçmen kitlesine -zenginlere- ait çıkarları temsil ediyordu. Dolayısıyla Cumhuriyetçiler, vergi indirimleri ve sosyal harcamaların kısılması yoluyla gelir seviyesini artırmak gibi tek amaçlı, sağlam bir ekonomik yenilenme programı sunma şansına sahipti. Bu programların yoksullar ve orta sınıfın zararı pahasına yalnızca varlıklı kesimin işine yarayacak olması o anda pek anlam taşımıyordu. 1980'de işçi sınıfından çok sayıda Demokrat Reagan'a oy vererek bu oyuna geldi.

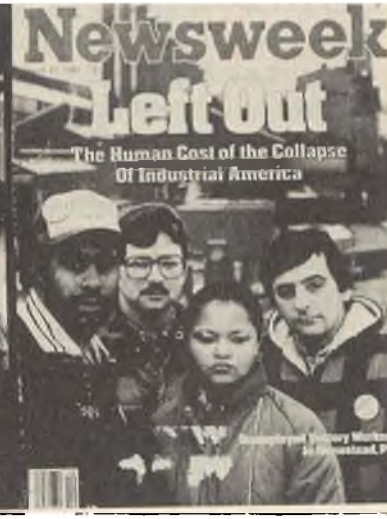
Demokratlara en çok zarar veren şey, bu dönemde içinde bulunulan ekonomik kriz oldu. Geleneksel seçmen kitlelerinin gelir seviyelerini etkileyen bu kriz, Demokratik Parti'nin adalete ve yeniden bölüşüme dayalı geleneksel ekonomik politikalarının işe yaramadığı izlenimini doğurdu. Ekonomik kriz, enflasyon ve işsizlik oranlarında duraksız bir artışla kendisini göstermekteydi. 1961 ile 1965 arasında % 1.34'te seyreden enflasyon yetmişli yılların sonlarında % 9.68'e, 1980'de % 15'e çıkarken, işsizlik oranı 1983'te

% 11'e tırmanmıştı. Öte yandan, aynı zaman dilimi içinde gelir artışı oranı + 1.8'den - 1.4'e gerilemişti. İnsanlar daha az kazanır, daha fazla öder hale gelmişti. Bütün bunların sonucu olarak 1970 ile 1980 yılları arasında temel tüketim maddelerindeki fiyat artışı % 110'u buluyor, 1973 ile 1980 arasında ihtiyari gelirde % 18'lik bir düşüş gerçekleşiyor ve 1968 ile 1981 arası dönemde fabrika işçilerinin reel yaşam standartlarında % 20'lik bir gerileme kaydediliyordu. Dahası, yoksulluk seviyesi yirmi yıldan beri ilk kez % 15'in üzerine çıkıyordu. 1973'te halkın büyük bölümü Birleşik Devletler'de durumun çok da kötü olmadığını düşünürken, 1976'ya varıldığında, yetmişlerin ortasındaki ciddi ekonomik krizi takiben, kamuoyu yoklamaları ekonomik istikrarsızlığa dair korkularda keskin bir çıkış kaydediyor, ülke içi sorunlar birincil kaygı kaynakları olarak uluslararası sorunların yerine yerleşiyordu. 1978'de, Jimmy Carter'ın başkanlık döneminin tam ortasında, her üç kişiden ikisi durumun kötüye gitmekte olduğunu düşünüyordu. Parti için yıpratıcı sonuçlar doğuran bu gelişmeler, partinin vergi ödeyen seçmen kitlesi ile yoksul ya da vergi ödemeyen seçmenleri arasında bir düşmanlık yarattı, "partinin kendisine yönelmesine kesin gözüyle bakılabilecek bir düşmanlık...Ekonomi, Demokratik Parti'nin boğazına geçmiş gittikçe sıkışan bir ilmek gibiydi."[1] Böylece Demokratların "Büyük Hükümeti", Cumhuriyetçi ideologlar için hazır hedef halini aldı.

Cumhuriyetçilerin çözümü, Yeni Düzen federal refah devletinin tasfiyesi ve düzenlenmemiş bir "serbest" pazarın yürürlüğe konmasıydı. Bu dönemde şirketler kendi çözümlerini çoktan uygulamaya koymuştu; sendikalar yok ediliyor, giderleri kısmak ve kâr oranlarını korumak için ücret indirimleri dayatılıyordu. Şirketler pılı pırtıyı toplayıp soluğu denizaşırı ülkelerde ya da sen-

1. T. B. Edsall, *The New Politics of Inequality* (New York: Norton, 1985), s. 213; W. Watts ve L. A. Free, der, *The State of the Nation* (New York: Universe Books, 1975); Watts ve Free, *The State of the Nation III* (Lexington: Lexington Books, 1978), s. 9-14; A. Campbell, *The Sense of Well Being in America: Recent Patterns and Trends* (New York: McGraw Hill, 1981), s. 168-73; J. L. Goodman, Jr., *Public Opinion During the Reagan Administration: National Issues. Private Concern* (Washington, D. C.: The Urban Institute, 1983); P. E. Converse ve d., *American Social Attitudes Data Resourcebook 1947-1978* (Cambridge: Harward University Press, 1980).





Yetmişli yılların ortalarında ABD'de işsizlik, ekonomik buhran dönemi sonrasındaki en yüksek oranlara ulaşmıştı. Aynı zamanda, denizaşırı pazarlarda kâr arayışına çıkmış olan şirketler, Amerika'nın eski endüstriyel tabanını terk ediyordu.

Yetmişli yılların ortalarında yaşanan ekonomik gerileme ile bunun neden olduğu işsizlik ve enflasyonla yakından ilişkili sonuçlardan biri, istihdamda fırsat eşitliği ve azınlıklara yönelik ayrımcı uygulamalar gibi konular ekseninde siyahlara karşı ırkçılığın yeniden canlanması olmuştur.



dikasız Güney'de aldıkça, elde edilen kârlar, endüstriyi ayakta tutmak yerine onu yıkmaya yarıyordu. Yetmişli yılların ortalarıyla sonları arasındaki dönemde ABD ekonomik gücü, OPEC anlaşmalarının ardından petrol fiyatlarında meydana gelen patlama ve kuzey sermayesinin Sunbelt'e kaçışı sonucunda ciddi biçimde Güney'e doğru kayıyordu. Genel olarak sermaye, işçilere yeni kurallar dayatmak, gelir seviyelerini düşürmek, ırksal eşitlik sağlamaya yönelik hükümet düzenlemelerine muhalefet etmek için ekonomik krizi bahane ediyor, ABD ekonomisinin Kuzey ve Ortabatı'daki bacalı endüstriden uzakta, Sunbelt'te ve banliyölerde yerleşecek hizmet teknolojisi yönelimli yeniden yapılanmasının bedelini Amerikan halkından çıkarıyordu. Bu değişiklikler bir yandan servetlerine servet katarak zenginlerin gücünü artırırken (giderek daha fazla insan yoksulluk sınırının altına düşerken, milyonerlerin sayısı önemli ölçüde yükseliyordu), bir yandan da Demokratların Kuzey'de sahip olduğu desteğin sarsılmasına yol açıyordu. O güne kadar Demokratik olan Güney ise Cumhuriyetçileri kucaklıyordu.

Bu bölümde Demokratik Parti'nin iki temel seçmen kitlesi ile -işçiler ve siyahlar- ilgilenen filmleri inceleyecek ve yetmişli yılların sonları ile seksenlerin başlarında "temiz delikanlıyı" anlatan yeni Güney filmlerinin ortaya çıkışını ele alacağız. Bu filmlerin hiçbirinde az önce tanımladığımız ekonomik ve politik değişimler doğrudan ya da açıkça temsil edilmemekle beraber, onlara eşlik eden öfke, korku, umut ve hüsran duyguları pek çoğuna yansımıştır. Bir kısmı da izleyicide seçmen kitlelerini hedefleyerek, politik değerlerle beslenmiş metaforik kaçış temsilleri sunar. *Blue Collar*'daki kötü vergi memuru, *Claudine* gibi siyah yapımı bir filmdeki kötü sosyal yardım görevlileri ve *Smokey and the Bandit*'teki kötü şerifin bir ortak özelliği vardır: Hepsi de Büyük Hükümet'e aittir. Bu filmleri yapan sinemacılar her seferinde bunu amaçlamış olmasa bile, bu temsiller, muhafazakârların hükümet vergilendirmesine, federal sosyal yardıma ve iş dünyasının devlet tarafından düzenlenmesine karşı oluşturdukları yaygın kültürel davanın bir parçası halini almıştır.

A. HOLLYWOOD İŞÇİ SINIFI

İşçi sınıfı filmleri yapı itibariyle çelişki yüklüdür.[2] *Rocky, Saturday Night Fever* ve *Flashdance* gibi pek çoğunda, sınıf sistemini potansiyel olarak tehdit eden, işçi sınıfı yaşamını aşmaya yönelik bir arzuya rastlanır. Ancak, kapitalizmin en alt basamaktakilere bağışladığı kısıtlı yaşam olanaklarının ötesine geçmeye duyulan bu arzu, genellikle, sınıf sisteminin temel değerlerini ve meşrulaştırıcı ideolojisini pekiştirme eğilimindeki bireyci biçimlerle sınırlıdır. Yine de, kişinin kendisine düşen payı daha iyiye götürme arzusu, sınıfsal hareketlilik idealini güçlendiren yollarla da olsa, aynı zamanda daha radikal olasılıklara işaret eder; çünkü işçi sınıfı yaşamından ve kapitalizmin dayattığı sınırlamalardan duyulan hoşnutsuzluğu ifade eden bu arzular, söz konusu sınırlamaların üstesinden gelme ihtiyacının ne denli güçlü olduğunu gösterir. Bu yüzden de birden çok, hatta çelişkili anlamlar taşır. Yapısal eşitsizliğin meşruiyetini pekiştirmekten kaçınamaz, çünkü işçi sınıfının dışına çıkmayı başaranların sınıfdaşlarından daha üstün, birey olarak daha yetenekli kişiler olduğunu ima eder. Öte yandan, yapısal eşitsizliğe dayalı sınıf sisteminin, kapitalist sistemin sürekliliği isteniyorsa şu ya da bu biçimde doyurulması gereken yoğun bir maddesel tatminsizlik yaratmasının kaçınılmazlığını da haber verir.

İşçi sınıfını konu alan muhafazakâr filmler bireysel zaferler resmeder, işçi sınıfı yaşamını kişiyi bir orta sınıf ütopyasına kaçmaya çağıran bir domuz ahırı olarak tanımlar ya da sendikalara karşı tezler geliştirirler. Daha liberal olanları başarı merdiveni mitini sorgular ya da ezilmeye karşı mücadelede bireylerin yerine kadınları ya da işçi gruplarını koyar.

Bu dönem içinde muhafazakârlar, işçi sınıfından pek çok beyazı enflasyonun yol açtığı acıların (şirketlerin fiyatlara yüklenmesi gibi) ve işsizliğin (kapitalizmin doğasında yatan yetersizliklerin işçilere ödetilmesi) vebalinin federal hükümete ait

2. İşçi sınıfı filmleri fenomeninin iyi bir değerlendirmesi için bkz. A. Auster ve L. Quart, "The Working Class Goes to Hollywood: *FIST and Blue Collar*," *Cineaste*, C. IX, no. 1 (1978), s. 4-7; P. Biskind ve B. Ehrenreich, "Machismo and Hollywood's Working Class," *Socialist Review* no. 50-51 (Mart-Haziran 1980), s. 109-31.

olduğuna ikna etmeyi başarmıştı - Paul Schrader'ın *Blue Collar*'ındaki (1978) kötü kahramanlar sendikalar ve hükümetin vergi memurudur. Bu tür temsiller 1980'de işçi sınıfı oylarını Büyük Hükümetçi Demokratlardan uyanış ruhunun temsilcisi Cumhuriyetçilere yöneltmeye yarayacak önyargıları gıdıklamakla beraber, söz konusu film, ırklar arası işbirliğine ve ırksal gerginliklerden işçileri sindirmekte nasıl yararlanıldığına dair çarpıcı imgeler de içerir. Hikâyenin sonunda beyaz bir işçiyi sendikadan ve terfi etmek uğruna sendikaya ihanet eden bir zenciden kurtarmak için FBI devreye girmek zorunda kalmasaydı, politik açıdan daha ilerici bir film ortaya çıkabilirdi. Ancak sosyokültürel bir sistemin istikrarlı olarak yapamayacağı bir şey varsa, o da kendi faal öncüllerini sorgulamaktır. O halde, bu dönem içinde tek bir filmin bile ağırlıklı olarak işçi kesiminin oluşturduğu izleyici kitlelerine, kendisini ayakta tutabilmek ve birilerine çıkar sağlamak için insanları ücretli emeğe mahkûm eden bir sistemde yanlış bir şeyler olabileceğinden söz açmaması şaşırtıcı gelmemelidir. İşçi sınıfının mücadelesine ilişkin diğer muhafazakâr film, *Kamyoncu* (*F.I.S.T.*, 1978), otuzlu yıllardaki büyük çaplı işçi ayaklanmalarını ve bu ayaklanmaların nasıl zorbaca bastırıldığını sergilemekten kaçınmaz. Ne var ki aynı film, örgütlenmiş işgücünün doğası itibariyle çürümüşlük içerdiğini de ileri sürer ve bitiş jeneriğinde, sendikaların ortadan kaldırılmasına yönelik sağ kanat "çalışma hakkı" sloganını gizliden gizliye destekler.

Muhafazakârlar sendikalara muhalefet eder ve onları hizaya sokmayı başarırken (bu dönemde sendika üyesi işgücünün oranı % 26'dan % 16'ya düşmüştü), liberaller ve solcular *Norma Rae* (1979) ve *9'dan 5'e* (1980) gibi filmlerle sendikalaşmayı savunuyordu. *Norma Rae* söz konusu dönemde güneydeki kumaş fabrikalarına karşı yürütülmekte olan sendika mücadelesini anlattığı için önemlidir; bu çekişme, filmin yapımından kısa süre sonra sendikalar lehine çözümlenmiştir. Film aynı zamanda, bir toplumsal melodramda başrolü bir kadın oyuncuya vererek hem feminizmin etkisini, hem de bu dönem içinde kadın işçilerin eylemciliğinde gözlenen artışı yansıtır. Bu bakımdan *9'dan 5'e* daha bile çarpıcıdır, çünkü filmin başkişileri, çalıştıkları işyerinde gerçekleştirmek istedikleri köklü değişiklikler uğruna kurnazlığa baş-

vuran, dolaplar çeviren üç kadındır. Ancak bu anlatısal hilede bir tür politik taviz saklıdır. Kadınların çabaları, eğer filmin sonunda her şeyi yoluna koyan, iyiliksever, babaerkil patronlarının yardımı olmasa boşa çıkacaktır. "Ekibini mutlu edeceksin" diyen patron, kadın çalışanlarının elde ettiği reformlarla kuşkusuz mutlu bir ekip kazanmıştır. Ama aynı reformlar ona daha fazla para kazandıracak ve işçilerin uslu durmasını sağlayacaktır. Bu uzlaşmacı yaklaşıma, ilerici reformun işveren için de faydalı olduğuna (ki muhtemelen öyledir) işaret ederek onu daha hoş gösterme girişimi olarak bakılabilir. Ancak, seksenli yılların başları emek ve sermayeyi karşılıklı ödünler vermeye zorlamışken işçi hareketini tek parça bir süreç olarak ele alan bu tür taktikler, güç yapılarını etkilemez.

Dolayısıyla, liberal işçi sınıfı filmleri bile sınıf sömürüsünü verili kabul ederler. Bu filmler, bir avuç beyaz adamın ülke servetinin muazzam bir kısmını ellerinde bulundurup yönetmesinin ve çoğunluğu kendi çıkarları için çalıştırmasının doğal ve yerinde olduğu varsayımını pekiştirir. Liberallerin kapitalist değerler ve bireyci etiğin egemenliği karşısındaki bu gizli teslimiyeti, Birleşik Devletler'de neden kayda değer bir toplumcu alternatif gelişmediğini anlamamıza yardım eder. Bireyci etik aynı zamanda, sınıf sömürüsünün yarattığı öfkenin, bu sömürünün yapısal nedenlerini gözardı eden bir sınıfsal hareketlilik arzusuna dönüşmesini de açıklar. Sonuç olarak, dönemin muhafazakâr filmlerinde en sık karşımıza çıkan motif, sınıf atlama arzusudur.

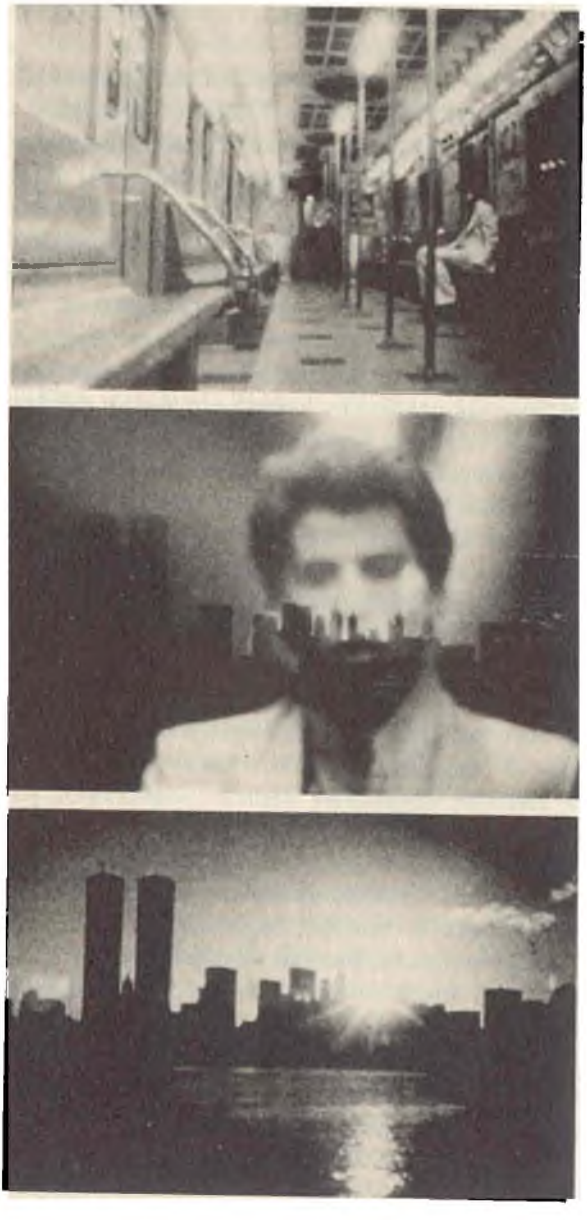
Liberal filmler kişisel gayretle başarıya ulaşma modelini sorgular. Ne var ki bunun karşısına yerleştirdikleri alternatif işçi sınıfı yaşamının romantize edilmesidir, bu yaşamı yapısal olarak ilgası gereken bir durum olarak ele almayı başaramazlar. Senaryosunu Steve Tesich'in yazdığı iki film -*Breaking Away* (1979) ve *Four Friends* (1982)- kişisel başarı modelini hem kullanır, hem de sorgular. *Breaking Away*, lise sonrası beden işçiliği ve anlamsız evlilik çıkmazından yüksek öğretim kanalıyla kozmopolit dünyaya kaçışı açıktan açığa yücelttiği izlenimi bırakır. Ancak filmin sonunda kamera, bu dünyaya "kapağı atacak" kadar şanslı olmayan biri üzerinde bir an için takılıp kalır. *Four Friends* sınıf merdiveninde yukarılara tırmanma çabasının daha açık bir eleştirisidir. Bunu başarabilenler, yukarıda karşılaştıkları şeyden hayal kı-

rıklığına uğrayıp kendi işçi sınıfı dünyalarına ve oradaki gerçek dostlarına geri dönerler. Ancak bu dünya, sınıf baskısına kabullenmeyle boyun eğilmesi gibi muhafazakâr bir biçim alabilen bir tür duygusal aylayla sarılıdır. Bunun en çarpıcı örneğini *The Flamingo Kid*'de görürüz. Filmde genç bir adam özel bir kulüpte kendisine yer edinir, genç ve zengin bir kadının gönlünü çalar ve varlıklı bir adamın himayesini kazanır. İşçi sınıfı kökenini hemen tümüyle reddeden genç adam, en sonunda, üst sınıfın nasıl bir çürümüşlük içinde olduğunu keşfederek yuvaya döner. Ne var ki film, bu haliyle, sınıf sistemine bir suçlama yöneltmeye yetmez. İktidar ağının dışında kalmış ve kolektif olarak örgütlenememiş olanların başvurabileceği araçlardan sadece birini -bireysel hareketlilik mantığının reddini- dramatize eder. İster istemez güdük kalan bu alternatifin yetersizliği, kişiden alıkonanın telafisi için işçi sınıfı aile yaşamını idealize etmeye yönelmesinde yatar. Aile ve cemaatin yüceltilişi güçlü bir çekicilik taşısa da, toplumsal bağlamı içinde bu yüceltme, zincirler üzerine papatya kondurmaya karşılık düşer.

Bireysel hareketliliğe ilişkin muhafazakâr ve popülist filmler bu dönemde her zamankinden çok yaygınlık kazanmıştır. Bu belki de, yetmişli yılların ortalarının giderek daha katlanılmaz hale gelen gerçekliğini aşmaya yönelik güçlü arzuların bir göstergesidir. *Rocky* serisinde, işçi sınıfı yaşamını bireysel inisiyatif yoluyla aşmaya ilişkin bir fantezi sunulur. *Rocky* (1976), siyahi boks şampiyonu ile yaptığı unvan maçında talihi kendisine gülen, yeteneksiz, vasat bir boksörü, Rocky Balboa'yı anlatır. İnanç, gayret ve kız arkadaşının sevgisi sayesinde forma girmeyi başaran Rocky, müthiş güçlüklere karşın zafere ulaşır. Gelgelelim film, hoş bir başarı öyküsünden ibaret değildir. Yetmişli yıllardaki ikinci ciddi kriz sırasında çekilen bu film, beyaz işçi sınıfı erkeğinin korku ve arzularını aktarır ve sıkıntılı bir dönemde bir umut görüşü sunar. Ancak bu başarı meseli, kendisini güdüleyen öfkeli beyaz işçi sınıfı ırkçılığını örtmeyi güçlükle başarır. Rocky'nin ring üstünde siyah güce saldırısı, yetmişli yıllarda beyaz işçi sınıfına hâkim olan öfkeyi metaforik olarak seferber eder. Rocky'nin spor salonundaki dolabını siyah bir boksöre bırakmaya zorlandığı sahnede, bu ırkçılığın gerçek ve metonimik kökeni, en azından yetmişli yıllarda

kendisini gösterdiği biçimiyle -zaten kıt olan iş olanaklarını siyahlara kaptırma korkusu- ortaya çıkar.

Sonraki *Rocky* filmleri değişmekte olan kültürel politik biçimlenimlere işaret eder niteliktedir. *Rocky II* (1979), beyaz işçi sınıfı oylarını 1980'de Cumhuriyetçilere yöneltecek olan baskıların ve artan öfkenin özellikle dikkate değer bir göstergesidir. Bu filmde Rocky'yi işsizlik ve parasal sıkıntılarla bunalmış bir halde, yeniden eski yaşamının içinde buluruz. Rocky, siyah bir antrenörden yaş haddi gereğince ringleri terk etmesi gerektiğini öğrenir (ve elbette bu dönem, muhafazakârların kârını korumaya yönelik tasarruf önlemlerinin beyaz işçileri, yaş haddine rağmen siyahları avantajlı kılan istihdam eşitliği programlarına karşı çıkmaya kışkırttığı dönemdir). Buna rağmen Rocky başarılı olmak için elinden geleni yapar ve nitekim ikinci bir karşılaşmada siyahi şampiyonu yener. Bütün Rocky filmlerinde olduğu gibi Balboa üstesinden gelmek zorunda olduğu kişisel kuşkularla karşı karşıyadır ve aile bağlarından özellikle destek alır. Film, melodramı birçok insan için cazip bir temsil tarzı kılan toplumsal psikolojik biçimlenimleri göz önüne serer. Melodramlarda, büyük engellere karşın özgüçlenim geliştirmek, salt inanç yoluyla kolayca yapılabilecek bir şeymiş gibi gösterilir. Popüler demokrasiyi reddeden ve kamusal tartışmaya erişim hakkı tanımayan bir toplumda, kişiye özel problemler abartılmış boyutlar kazanır. Dolayısıyla Rocky'deki melodramatik boyuta ait duygusal zorlama, Rocky'nin karısının doğum yaparken ölümden dönmesine iliştirilir. Melodram, yaşamın özel alanına bir büyüteç tutar. Benzer bir abartma da dövüş sahnesinde kendisini gösterir; dövüş, her zaman olduğu gibi, mitsel bir gösteri halinde sergilenir. Ancak metonimik bağlar metaforu sahneden kovulan gerçekliğe yeniden bağlar. Karşılaşma için evden ayrılırken, Rocky'nin, sanki her gün yaptığı bir işi yapmaya gidiyormuş gibi karısını öperek vedalaşması, alegorize edilmiş dövüş ile alt sınıfın gündelik dünyası arasındaki maddesel bağlantıya işaret eder. Rocky evden ayrıldıktan sonra da duasını almak için mahallenin rahibine uğrar. Yerel bağlılık, bir yurt ve aşinalık duygusu, filmde doğrulukla kodlanmış olan işçi sınıfı yaşamının belirleyici özelliğidir. Dolayısıyla dövüş de, o günlerde beyazların, ücretleri düşürüp fiyatları yükselten kapitalistler yerine siyahları



Saturday Night Fever. Tony'nin ölümü ve yeniden doğuşu. Doğa imgesinin -gündoğumu- işçi sınıfı delikanlısının görüntüsü üzerine bindirilişi, metaforda işlerlik gösteren idealleştirmeyi sergiler.

sorumlu tuttuğu maddesel tehditlere karşı bir savunma olmak gibi daha metonimik bir anlam kazanır.

Rocky filmlerinin izleyicide uyandırdığı yankı (1977'de gişe sıralamasında ikinci, 1979'da üçüncüydü, ayrıca hepsi de tüm zamanların en iyi iş yapan ilk elli filmi arasındadır), bu filmlerin yaygın sınıf atlama arzularına başarıyla seslendiklerini düşündürür. Ancak bir yandan da bu tür arzuların servet edinme idealine kanalize olma eğilimini gösterir ki, bu eğilim, sınıf sömürüsü sistemini daha da güçlendirmekten öte bir sonuç doğurmaz.

Sınıf atlama arzusu sık sık spor ya da dans gibi fiziksel etkinlikler biçiminde karşımıza çıkar. Amerikan eğitim sistemi genel olarak işçi sınıfı insanını düşünsel güç edinme yollarının dışına atar; sonuç olarak, sınıf sömürüsünün kültürel çemberinden kurtulmanın tek çıkar yolu genellikle spor ya da dans gibi fiziksel etkinliklerdir. Bu sınıf insanının mahkûm edildiği beden işçiliğinin bir versiyonu, haliyle, kültürel kaçışı mümkün kılan tek yolu oluşturur. Fakat bu tür etkinliklerin gerektirdiği disiplin, aynı zamanda, kişinin sınıfsal konumu nedeniyle duyduğu suçluluğu içselleştirmesidir, suçun kendisinde olduğunu, çok çalışıp durumunun üstesinden gelmesi ve başarıya ulaşması gerektiğini kabullenmesinin bir yoludur. Sömürünün sınıfsal karakterini inkâr eden liberal bireyci bir kültürde sınıf suçluluğu böylece içselleştirilmiş olur ve yapısal eşitsizliğin üstesinden gelme çabası kolektif değil, bireysel çerçevede kavranır.

Bu dönemin işçi sınıfıyla ilgili iki belli başlı filmi -*Saturday Night Fever* (1977) ve *Flashdance* (1983)- sınıf atlama hayalinin basamağı olarak dansı kullanır. Müzikal filmlerde dans, geleneksel olarak, günlük rutinin ötesine geçmeyi sağlayan bir metafor olarak işlev görmüştür; gerçekçiliğin, olası edimleri belirli bir davranışsal uygunluk çerçevesi içine hapseden -hem estetik hem de toplumsal- kısıtlamalarını yıkıp geçer, günlük edimlerin anlatısı içine hayali yerleştirir. Günlük yaşamın aksine, göreneksel olmaktan çok dışavurumsaldır. Günlük yaşamı giyim kuşam, çalışma, davranış biçimi vb. gibi toplumsal kodlar halinde düzenleyen kuralların gerekliliğini sorguya çeker. Belki de bu yüzden, danslı müzikaller umut rüyalarını ve sefaletten zenginliğe yükselişi sergilemekte geleneksel olarak başvurulan araçlar olagelmiştir. Dans, bambaşka

bir öteki'nin günlük yaşamın içinden beliriverme olasılığına işaret eder, cılız beklentilerle örülü bir gerçekliğe katlanmak zorunluluğundan kurtuluş imkânı sunar.

John Badham'ın yönettiği *Saturday Night Fever*'da, Tony (John Travolta) dans sayesinde ikame bir mesleki ve kişisel tatmine ulaşır. Tony, Brooklyn'deki disko 2001'in kralıdır. Bir hırdavatçı dükkânında çalışıyor olmaktan şikâyetçi değildir, ailesinin yanında yaşar ve vaktini küçük arkadaş grubuyla birlikte, dans ederek ve kızları kovalayarak geçirir. Sonra Stefanie'ye rastlar, bu kız, onun kadar iyi bir dansçı olmanın yanı sıra sınıf köprüsünü de aşmıştır, Manhattan'da yeni yetenekleri bulup çıkaran bir ajansta çalışmaktadır. Tony'yi, hayatının nasıl bir çıkmaz sokak olduğu konusunda uyarır: "Kaliteli bir havan yok... Hiçbir yere gitmeyen bir noktada takılıp kalmışsın." Tony, bir dans yarışması sonucunda kendisine verilen ama Latin asıllı bir çiftin hak ettiğini düşündüğü ödülü geri çevirerek eski dünyasını sembolik olarak reddeder, sınıfsal hareketlilik vaat eden yeni bir hayata başlamakta Stefanie'nin yardımını istemek üzere karşı tarafa, Manhattan'a taşınır.

Saturday Night Fever, bir Hollywood filmi için olağandışı zenginlikte etnografik detaylar içerir. Kırık dökük, salaş kentsel doku, yüksek açılar ve uzun mesafeli çekimler kent mimarisini olaylarla bütünleştirerek, başka pek az işçi sınıfı filminde rastlanan, belgesele yakın bir gerçeklik duygusu yaratır. Bundan öteye, *Saturday Night Fever*, dans gibi altkültürel işçi sınıfı pratiklerini iki farklı biçimde yorumlayabilmemizi sağlar. Bu pratikler hem işbirlikçiliğe çağıran saptırmalardır -ve bu saptırmalara gereksinim duyulmasına ilk elde neden olan ticari sistemi desteklemekten başka işe yaramazlar- hem de, yaşamın bu ticari sistemin boyunduruğuna sokulmasına karşı ayak direme stratejileridir. Bu filmde dans, kapitalist etiğin işçi sınıfına dayattığı ertelenmiş tatminin geçici bir reddini ve kapitalizmin işçi sınıfı insanından esirgediği özdeğere ulaşmanın bir yolunu oluşturur.

Ancak *Saturday Night Fever*, eleştirel kozmopolitik bir perspektiften bakılırsa, olumsuz bir işçi sınıfı tablosu çizer. İşçi sınıfı dünyasının bayağı cinselliğinde, şiddetinde, sarhoşluğunda, işsizliğinde, niteliksiz işlerinde, aile dalaşlarında, hayal kırıklıkları ve öfkelerinde "bok" sözcüğü yankılanır durur. Film abartılı bir tu-

tumla bu dünyayı adeta dışkısal bir şeymiş, anlamsız bir pislikmiş gibi resmeder. Burası, bireysel gayretle kişiyi nehrin ötesindeki orta sınıf hayatına götürebilecek başarı merdiveninin en alt basamağıdır. Renksel doku ve sinematografi bu tematiği işleyip ayrıntılandırır. Stefanie beyazlar giyer; Tony ile ilk karşılaştıklarında yumuşak bir ışık yüzünü aydınlatır. O, başarmak için işçi sınıfı İngilizce'sini bile düzeltmiş bir idealdir. Buna karşılık Tony, "alt tabaka dünyanın" seks ve şiddet çağrıştıran renklerinde -siyah ve kırmızı- giysiler giyer. Nihayet Stefanie'ye katılıp kendi dünyasını reddettiğinde o da beyazlar kuşanır ve aynı yumuşak ışıkla aydınlanmayı hak eder. Stefanie'nin Tony'yi hiçbir yere gitmeyen bir hayata sahip olmakla suçladığı bölümde, sınıfsal sıçramayı ifade eden sembolik köprü arka planda uzanmaktadır. Daha sonra, Tony'nin zihinsel yeteneklerini, yani dışkının içinden sıyrılıp çıkma potansiyelini ilk kez sergilediği sahnede, bu köprüyü birlikte seyredeceklerdir.

Bu türden bir ideolojik film, alt tabakanın dünyası ile kurtarılmış dünya arasında bir dizi karşıtlık oluşturarak amacına ulaşır. Kahramanın birinci dünyadan ikincisine doğru ilerleyişi anlatının yörüngesini oluşturur. Eğer alt tabakanın dünyasını grup sadakati, bir yere varmayan işler, dışsal bir amaçtan yoksun oyunlar, aile, mahalle, kötü İngilizce, hayvani bir cinsellik ve anlamsızlık belirliyorsa, nehrin ötesindeki kurtarılmış dünyayı oluşturan şeyler, bireycilik, kariyer vaat eden işler, amaca yönelik çalışma, mahalleden kopuş, aile bağları yerine ittifaklar, düzeltilmiş İngilizce, ertelenmiş cinsel tatmin ve anlamdır.

Filmde işçi sınıfı yaşamı kendi içinde bir amaçtır; kendisinin ötesinde ona önem kazandıran hiçbir yere işaret etmez. Bire birliğe ve maddeselliğe bağlı kalan, idealize edilmemiş bir gerçekliktir. Tony'nin sözleri ("Bir gün haça baktığında çarmıha gerilmiş bir adamdan başka bir şey görmezsin") bu yüzden önemlidir, çünkü bu, hem geleneksel işçi sınıfı metaforlarının hem de işçi sınıfının taşıdığı anlamın boşaltılmasını ifade eder; geriye kalan, kendisinin ötesinde bir anlam içermeyen, birebir, maddesel bir şeydir. Anlama ilişkin sorun Tony'nin yaşam sorununa koşut seyreder. Tony kariyer hedeflerine yönelmez; peşinden gittiği ve yaşamına anlam kazandıran idealin ötesinde bir hedefi yoktur. Tony'nin yaşamı bi-

tişik ya da metonimik olarak bağlantılanmış bir epizodlar silsilesidir, bir hedefe ya da yaşamı anlamlı bir gelişim çizgisine oturtan bir ötedekine doğru ilerleyen bir anlatı değildir. Anlatısal olmayan yaşam birebir anlama benzer, ideal ya da metaforik anlamlar içermez.

Öte yandan sınıfsal hareketlilik içeren yaşam, bu delikanlının yaşam oyununun aksine, kendi içinde başlayıp bitmez, bu nedenle de anlamlıdır. Kendi faaliyetinin ötesine, bir amaca doğru yönelir. Dolayısıyla, kariyer edinme kararı metaforla, yani birebirliğin ve maddeselliğin yükseltilerek ikame bir anlama büründürülmesi ve idealliğe doğru çekilmesiyle ilişkilidir. Filmin sonunda Tony'nin Manhattan'a geçişi sinemasal olarak son derece metaforik bir tavırla, bir çarmıha gerilme ve yeniden doğuş alegorisi biçiminde aktarılmıştır. Danslı hayatın Tony'si "ölür", metro cehenneminin derinliklerine iner ve Manhattan, güneşine karşı yeniden doğar. Kariyer hedefleri ile anlam arasında bir özdeşlik kurulmuştur, alt tabakanın birebir, kendisinden başka bir şey olmayan maddeselliği yüceltilmiş, kurgusal bir ikameye dönüştürülmüştür. Tren yolculuğu burada bir tür yeniden doğuştur, üstelik son derece gerçek bir anlamda da böyledir; Tony'nin artık hayatına farklı bakması, bu hayatı, oyunla tüketilen bir çıkmaz sokaktan daha anlamlı bir şey olarak görmesi gerekmektedir. Bu, kendisinden öteye işaret eder, geçmişin birebir değil, maddesel, çıkmaz sokak dünyasını bütünüyle arkada bırakır. Cumartesi Gecesi Ateşi söndürülmeli, yerini Pazar sabahı brunch'larına bırakmalıdır.

Film bize ideolojinin nasıl işlediğine ilişkin bir ders verir. "Özgürlük", "başarı", "kariyer" ve benzeri metaforlarla ilişkili burjuva idealleştirmesi, bu metaforların maddesel temellerini silip ortadan kaldırarak çalışır; söz konusu metaforların rüşvetçilik, açgözlülük, sömürü ve cinayet gibi gerçeklere ilişkin anlamları yok edilir. Tıpkı haçın aynı zamanda Romalıların Yahudi muhaliflere karşı ne kadar zalimce davranmış olduğu gibi birebir anlamlar taşıyamaması gibi, metaforik ikame de mutlak olmak zorundadır. Böylelikle Tony'nin cennete yükselişini, yetmişli yıllarda ekonomi kötüledikçe ve gelecek daha da karanlık görünmeye başladıkça genel bir tutum olarak gençliğe empoze edilen koyu bir maddeci fırsatçılık olarak yorumlamak mümkün olmaz.

Film ideolojik sistemlerin toplumsal iktidar açısından neden temel bir önemi olduğunu da açıklar. Metafor, o olmadan da ayakta tutulabilecek bir iktidar yapısına eklemlenen bir yardımcı unsurdan ibaret değildir. İktidar, metafordan, yani birebir anlamıyla nesnenin yerine ideal bir anlam yerleştiren yaygın kültürel ikameden ayrı olamaz. Açgözlülük ve sömürü metaforik ikame marifetiyle böylece "özgürlük" olarak anılmaya başlar. Tony'nin kariyerizme yükselişi, birebir anlamın metaforik anlama yükseltilişinden ayrı düşünülemez, çünkü sistemin güvenilirliğine teslim olmak aynı zamanda ona inanmayı gerektirir, başat metaforları ve anlamlarını kabullenmeyi, ideolojik temsillerini içselleştirmeyi şart koşar; işçi sınıfı yaşamının dışkısal, üst sınıf yaşamın ise daha yüce, bütünüyle bambaşka bir düzen oluşu gibi. Toplumsal sistemin birebir anlamdaki maddesel gerçekliği yerine, metafor yoluyla, sistemi idealize ettikleri ve sistemin adilliğine inanç duyulmasını sağladıkları için ideolojik nitelik taşıyan anlamlar konması şarttır. Şarttır, çünkü eğer sömürülenler metaforik versiyon yerine birebir olana inanırsa -üst sınıfın daha güzel şeyleri hak eden daha üstün varlıklar değil, serveti tekellerine almış leş yiyiciler olduğu, servetin Tanrı vergisi olmayıp koşullara bağlı olduğu, işçi sınıfının sermayeden çok aşağıda yer alan bir neden ya da zemin değil, sermayenin işleyişinin bir sonucu olduğu, sistemin ideolojik anlamlarının, eşyanın doğasından kaynaklanan yüksek metaforik gerçekler değil, en az içinden kurtulunmasına alkış tuttukları taşralı işçi sınıfı dünyası kadar maddesel ve gerçek kökenli fırsatçı retoriksel manipülasyonlar olduğu- sistem olduğu gibi çökecektir (ya da varlığını idame ettirebilmek için açıktan açığa zora başvurmak zorunda kalacaktır). Yönetenler yönetilenlere, kendilerini bu kadar kolay teslim ettikleri için bir enayiler sürüsü olduklarını söyleyemezler. Ekonomik ve politik sistem, bütünüyle, herkesin her şey olduğundan başka türlüymüş gibi davranmasına dayalıdır.

Saturday Night Fever ilgi çekicidir, çünkü bu ideolojik sistemin hem nasıl çalıştığını, hem de nasıl aksadığını gösterir. Film ideolojik metaforu mutlakmış gibi gösterir, ama aynı zamanda, mutlaklığın görünürde itiraz kabul etmez biçimde ortaya konmasında saklı olan belirlenimsizliği sergiler. Köprü, filmin başat me-

taforudur. Figüratif olarak, işçi sınıfı yaşamının aşılmasını, yukarıdaki hareketlilik dünyasına geçişi temsil eder. Film, izleyicinin köprüyü yalnızca bu anlamda algılamasını ister: Aşağıdan yukarıya, maddesel olandan ideal olana, statikten dinamiğe, birebir aktarımdaki anlamsızlıktan metaforik anlama doğru gidişin vasıtası olarak. Gelgelelim köprü, kendi gerçekliği içinde, bu metaforik ideolojik düşünce ve inanç sistemine ilişkin bir probleme de işaret eder. Çünkü birebir anlamıyla köprü, çalışan insanları bir başka bayağı iş gününe taşımanın vasıtasıdır. Bu birebirliğin hasıraltı edilmesi, dışarıda bırakılması ve yerine idealize edilmiş bir anlamın konması gerekir. İşte anlamdaki bu ikilik, yani köprünün aynı anda her iki anlamı da karar verilemez biçimde üzerinde taşıması, ortadaki sıkıntının, filmin ideal ya da sembolik anlamı imtiyazlandırmak yoluyla üstesinden gelmeye çalıştığı problemin ta kendisidir. Öte yandan, gençlerin köprü üzerinde oyun oynamaları bu problemi şiddetlendirir. Çünkü işin özünde, onlar her iki anlamı da reddederler; onlar için köprü ne çalışma hayatına bağlanan birebir anlamda bir kanal, ne de sınıf hareketliliğine ilişkin bir metafordur. Bir oyun alanı olarak köprü her türlü anlama açıktır; kişinin kendisine değer kazandırmasına yarayan bir potansiyel halini alır, ne çalışma hayatının birebir gerçekliğini ne de figüratif hareketlilik idealini seçmeyi, her ikisini de reddetmeyi temsil eder. Bu yüzden işçi sınıfı "dekadans"ını temsil eden delikanlı, köprüde oyun oynarken ölür. Burada temsil edilen türden oyun, çalışma sistemi ve ona özgü ideoloji açısından en tehlikeli şeydir, mutlaka saf dışı edilmesi gerekir. Çünkü oyun, her türlü anlam sistemini altüst eder, özellikle de, köprüye sınıfsal evrensellik gibi daha yüksek bir anlam yükleyen ideolojik anlam sistemi için tehdit oluşturur. Gençlerin oyunu köprünün belirlenimsiz anlamını ifade eder, onun bir yığın farklı amaçla kullanılabileceğini belirtir. Ne var ki bu, çalışma disiplinini ve ideolojik anlama ilişkin disiplini tehlikeye atar ve bu karar verilemez olasılık, nihayet film başkişisinin "sorumluluğunu" yüklenmesi ve imtiyazlandırılmış metaforik anlamın yerine oturtulmasıyla örtülüp kapatılır. Kahramanın kariyer dünyasını seçişi, köprünün herhangi bir yere değil, yukarıya çıktığına ilişkin ideali ve ideolojik anlamı onaylar.

Ama köprü gerçekten yukarıya çıkmakta mıdır? Bu noktaya

kadar geliştirdiğimiz yapıçözümcü savlar, ideolojik metaforların, ne denli sağlam ya da mutlak görünseler de, temelsizliklerini daima açığa vurduğunu göstermişti. Bu filmde bizim ilgimizi çeken, Tony'nin sınıfsal hareketliliğe doğru sembolik kaçışının birebir anlamdaki maddesel ve metonimik bağlantılarla kuşatılmışlığı, bu kaçışın temsil ettiği ideal anlamın bütünlüğü ve mutlaklığını zedeleyen bağımlılık ve imlemlerle örülü oluşudur. Tony'nin seçimi görünüşte bütünüyle bireysel bir seçimdir, kapitalizmi ayakta tutan, doğal yetenek ve girişimci mücadeleye dayalı bireyci ideolojinin doğrulanışıdır. Ancak bu seçim aslında belirli bir şeyden kaçışı içerir ve tümüyle de kendiliğinden verilmiş bir karar değildir. Filmin bir noktasında, Brooklyn'i terk etmeye karar verişinden az önce, Tony çalıştığı hırdavatçı dükkânında bir an durup etrafına bakınır. Patronu daha az önce ona uzun süre burada çalışabileceğine dair güvence vermiş ve diğer çalışanların kaçar yıldır bu işyerinde olduğunu anlatmıştır. Bu adamların hepsi de orta yaşın sonlarına yaklaşmış kişilerdir; Tony, işçi sınıfı geleceğinin gerçekliğiyle yüz yüze kalmış olmakla, doğal olarak dehşete kapılmış görünür. Manhattan'a doğru çekilişi işte bu anda başlar. Burada çarpıcı olan, Tony'nin Manhattan'a gitme dürtüsünün, sınıfdaşlarının komünal kaderlerinden yola çıkan bir bağlantıyla harekete geçmiş olmasıdır. Bu birebir anlamdaki itki, aslında, filmin imtiyazlandırdığı metaforik hareketlilik anlamından daha önemlidir. Bu itki, söz konusu ideal anlamı, sözde aşıldığı izlenimi bırakan, ama aslında aşılması mümkün olmayan maddesel gerçekliğe bağlayan metonimik bağlantıları ifade eder. Tony'nin kariyerizmi seçişi, güya onun işçi sınıfı yaşamını geçmişe gömer, Tony'yi sıradan insanlar kitlesinin içinden çıkarıp onu özel yeteneklerle ve özel bir anlamla donatır -tıpkı İsa'nın maddi anlamdan ruhani anlama yükselişinin olumsal, birebir tarihsel imlemlerle hiçbir şekilde kirlenmeden gerçekleştiği varsayımı gibi. Fakat Tony tek başına yol alamaz; tüm kaçışçılar gibi, kaçışının hızı, ancak geride bırakılan dünya cinsinden hesaplanabilir. Tony'nin kaçışını kaçış yapan, sınıfdaşlarının kıstırılmışlığından farklılığıdır. Yükselişi, ideal bir anlama doğru figüratif bir yücelme olduğu kadar, sınıf sömürüsünün birebir anlamda belgelenişidir de. Bu ikilik ya da karar verilemezliğin bütünüyle in-

dirgenmesi ya da yok edilmesi mümkün değildir. Bu, bağımsızlık ideolojisinin gizli bağımlılıklardan kurulu oluşunu, ideolojinin, olduğunu iddia ettiği şey olmasına izin vermeyen bağlantılarla maddesel gerçekliğe bağlı oluşunu ifade eder. Bu bağlantılar metonimiktir, çünkü Tony'yi metaforun yaptığı gibi kendi çevresinden tecrit etmez, onu bu çevrenin içine yerleştirir, Tony'ye onun bir parçası olarak bakarlar.

Böylece, yatay ya da bitişik bir metonimik gönderme hareketi, filmin ideolojisinin imtiyazlı kıldığı yüceltici metaforik idealleştirmeye karşı yönde işler. Sınıf farklılığını bireycilik ideolojisi üzerinden yadsıma girişimi, sadece onun süregiden yapısal karakterini doğrulamaya yarar. Eğer bir hapishane yoksa kaçış anlam taşımayacaktır, bu yüzden film, Tony gibilerinin "yükselmesi" için birçoğunun da altlarda kalması gerektiğine işaret etmekten kaçınamaz, çünkü Tony'nin tırmanışını ölçebilmek için böyle bir ölçü çubuğuna gerek vardır.

Film, üst sınıf yaşamına ait ideolojik figürlerin birebir niteliğini sergilemenin yanı sıra, filmin ideolojisinin birebir yansıtılmış ya da çökmüş görünmesini istediği şeyin -işçi sınıfı dünyasının- figüralliğine de işaret eder. Manhattan dünyasını evrensel hakikat metaforları ile (ölüm ve yeniden doğuş, doğa, benliğin gerçeklenmesi) temsil etmekle, aynı zamanda her iki dünyanın kurgulanmışlığını açığa vurur. Bireysel başarı değişmecesinin gerçeğin sergilenişi olmayıp figüral olduğunun sınıfın maddeselliği ve birebir niteliği sayesinde nasıl doğrulandığını görmüştük. Bu ideal sözde sergilediği gerçekliği kendisi varsayar ya da yaratır; temsilden önce var olan bir gerçekliği, sözde ondan türemiş temsillerle şu ya da bu şekilde biçimlendirmeden temsil ettiğini iddia edemez. Eğer üst sınıf dünyası bu yolla figüral olarak inşa ediliyorsa, aynı şey, birebir temsil edildiği varsayılan işçi sınıfı dünyası için de geçerlidir; yani bu dünya, ancak üst sınıfın sözde daha yüksek ideal anlamı ile ilişkisi ölçeğinde birebir gerçekliğin ifadesidir. Eğer bu ideal anlam birebir olana metaforik anlam süsü verilmesinden başka bir şey değilse, kendiliğinden var olan doğal bir gerçeklikten değil, retorikten türemiş bir oluşumsa, o zaman işçi sınıfını bu metaforik merdivenin daha alttaki bir basamağı olarak kavramak artık mümkün olmaz. Aslında, işçi sınıfının alt düzey bir yaşamsal ger-

çeklik olarak temsil edilmesine de, retoriksel bir kurgulama olarak, üst sınıf ideallerinin farklılığını oluşturmakta kullanılan kurgulanmış bir anlam ya da strateji olarak bakmak gerekir.

Sonunda baş başa kaldığımız, karar verilemez biçimde kurgulanmış ve birebir görünen, başat bir ideolojik retorikle biçimlendirilmiş ama aynı zamanda bu retoriğin metaforik ideallerini yalanlayan inatçı yapısal eşitsizliklere gömülü iki maddesel dünyadır. Önemli olan, bu filmdeki işçi sınıfı dünyasının, üst sınıf tarafından kendisini olumlamak için üretilmiş bir kurgulama olduğunu görebilmektir. Ve üst sınıf dünyası da, kendisini metaforik yolla idealleştirme çabalarına karşın, maddesel çıkar ve arzuların birebir anlamına, en az üst sınıf ideolojisine ait retoriksel kurgulamaların bu tür maddeselliklerle bağlantılı oluşunu ileri sürerek alçaltıkları işçi sınıfı dünyası kadar bağlıdır. Dolayısıyla film, ideolojik metaforlardan faydalanmak anlamında son derece başarılı bir uygulama olmakla beraber, bu tür metaforların biçimlendirmeye çalıştıkları metonimik birebirliği aşmalarının imkânsızlığına ilişkin bir derstir de.

Bu elbette, Derrida okumaya ara verip sinemaya koşmuş olan izleyici kitlelerinin filmin hilesini hemen sezecekleri anlamına gelmiyor. İzleyicilerin büyük kısmının filme yaklaşımı, tam da filmin toplumsal gerçekliğe yaklaşımı gibi olmuştur: Kişiselleştirmek. Filmi yorumlama biçimlerine en yakın olan ifadeyi seçmeleri istendiğinde, örneklemimizin çoğunluğu son derece kişisel anlamları seçmiştir. Sözgelimi % 44'ü (en yüksek oran) "hayatta yeni alanlara el atmak ve bir yön duygusuna sahip olmak gerekir" ifadesini seçmiştir. Örneklemimizde ilgi çekici olan, filmin metafor yoluyla kurgulanmış bir kayıtsızlığa boğmaya yeltendiği gerçekliğin burada da doğrulanmasıdır. Örneklemimizin % 65'i filmin işçi sınıfı delikanlısı tiplemesinin gerçekçi olmadığını düşünmüştür; bunun nedeni izleyicinin sınıf profili olabilir. Filmi görenlerin daha büyük bölümü senede 30.000 dolardan az kazanan insanlardan oluşurken, filmi görmeyenlerin çoğu geliri 30.000 doların üzerinde olan kişilerdir. İnsanların sınıfsal arka planı sadece filmi görüp görmeme seçimleri üzerinde etkili olmakla kalmamış, filme tepkileri de bu arka plana bağlı olarak oluşmuştur. Filmin bir işçi sınıfı çocuğu için gerçekçi bir yükselme olasılığını temsil et-

tiğini düşünenlerin çoğu işçi sınıfının dışında kalırken, filmin sınıfsal yükselişe ilişkin sahte bir tablo çizdiğini düşünenlerin yarıya yakınını 30.000 doların altında kazananlar oluşturmuştur. İşçi sınıfı kökenli izleyicilerin dörtte üçü bu görüşe katılmış, oysa üst orta sınıf katılımcıların sadece % 24'ü buna onay vermiştir. Bekleneceği üzere, işçi sınıfından insanların işçi sınıfı yaşamının sınırları hakkında üst orta sınıftan daha sağlam bir sezgisi olduğu anlaşılmaktadır. Sınıf ya da gelir çizgisi üzerinde bu dünyadan uzaklaşıldığı ölçüde, *Saturday Night Fever* benzeri filmlere kişiselleştirilmiş yorumlarla yaklaşılması olasılığı güçlenmektedir. Aynı şey politik tercihler için de söylenebilir; liberal görüşlü katılımcıların % 50'sine karşılık muhafazakâr katılımcıların % 77'si filmin inandırıcı bir yükselme olanağı sergilediğini düşünmüştür.

1980'e gelindiğinde Hollywood, en azından sendika mücadelesini temsil edişi açısından, *Whistle at Eaton Falls* gibi filmlerle, sendikaların işçi düşmanı olarak resmedildiği ve grev kırıcılığına destek verildiği 1953 yılına göre büyük ilerleme kaydetmiştir. Hollywood'un toplumsal eğilimleri takip ettiği doğrudur; yetmişli yılların sonunda, kısmen de dönemin ekonomik krizleri bu tür sorunları günlük ulusal endişeler haline getirdiği için Hollywood, işçi sorunlarına karşı duyarlı bir bakış geliştirmiştir. Ancak benimsenen politik çözümler, ülkenin servet dağılımında bir değişimi desteklemiştir. Ülkedeki yoksul sayısı arttıkça ve ulusal servet yukarılarda toplanmaya yüz tuttukça, Hollywood'un dikkatini işçi sınıfı mücadelesinden üst sınıfa doğru çevirmiş olması *(Arthur, Class, Risky Business, Sefil ve Zengin/Trading Places, The Big Chill)* olağandır. Şehirler giderek siyah yaşam alanları olarak tanımlanmaya başladıkça beyazlar, tahmin edilebileceği gibi daha kibar tüneklere konmaya başlamıştır, hem gerçekte hem de Hollywood sinemasında. Kentsel gerçekçilik yerini kentin dış semtlerine özgü gerçekçilik ötesine bırakmıştır. Zenginlerin kendilerini sunuş biçimleri, işçi sınıfı filmlerinde sınıf atlama arzularının betimlenişi ile doğrudan çakışır, çünkü bunlar, bu tür arzuların amacını resmederler. Orta sınıf ve işçi sınıfının yaşadığı hüsranın nedeninin (servetin yukarıya kayışı) hem bireyci özlemlere dayalı kapitalist sistemin süregiden kabulünü olumlamaya yarayan amacı, hem de başaramamış olmaktan, bir birey olarak ba-

şarısız kalmaktan ötürü suçluluk duyulmasına yol açan normu temsil eder hale gelmesi, kapitalist kültürün tuhaf bir cilvesidir. Dahası, eldeki politik parametreler hareket alanını öyle kısıtlar ki, sistem eşitsiz olduğunu ilan ederek kendisini yeniden üretmeyi başarır. Ancak, eşitsizliğin yapısal ya da sınıf temelli olmadığında, tekil olduğunda ısrar etmek zorundadır. Bu strateji, bireyciliği reddeden, fakat bu reddedişi sınıf hareketi lehine değil, aile lehine gerçekleştiren *The Flamingo Kid* gibi filmlerde fiilen desteklenir. Böylece, işçi sınıfı bağlamında abartılı vurgulanışı ile piyasanın yırtıcılığına karşı savunma oluşturan bir kurumun romantize edilmiş duygusal bir idealizasyonu, sınıf sömürüsünün yapısal karakterine dair algının yerine geçer. Benzer şekilde, işçi sınıfının sıradan bir David'inin bir üst sınıf devinin hakkından gelişini anlatan ve Reagan'ın kayırdığı toplumsal gruba duyulan öfkeden yararlanan popüler *The Karate Kid* filmlerinde, filmin dramatik özünü dayandırdığı yapısal zemin, yumuşak ve son derece liberal kişisel ilişkilerle ve sınıf farklılıklarını gideren hayalci romantik bir yaklaşımla çözümlenir. Yine de, popüler film kültürünün sınıfsal eşitsizliği ele almaktaki hayli yetersiz başat yaklaşımları arasında, alternatif bir söylemin parçalarını bulmak mümkündür. Çünkü sınıf atlama arzusu, bireyci biçimlerde bile olsa, sınıf sisteminden hoşnutsuzluğu ifade eder ve aile içi bağlılığı romantize eden filmler, rekabetçi kapitalizmin toplumsal idealleriyle çarpıcı biçimde çelişen cemaat görüntüleri sunar. Toplumcu bir söylemi başarıya götüren unsurlar bizce, bu iki bileşendir.

Seksenli yıllarda, sınıf hareketliliği idealinin ("yuppie" fenomeni) Reagan hükümetince çok sayıda ve özellikle de genç işçi sınıfı ve alt sınıftan insanı düşük ücretli hizmet sektörüne ve "geçici" istihdama mahkûm eden sistematik hareketsizleştirmeyi örtbas etmekte kullanıldığı bir dönemde, bu türden bir söylemin gizli mevcudiyeti (ve potansiyel popülerliği) bir dizi işçi sınıfı gençlik filminde gözlemlenebilir. Servet dağılımının yukarıya doğru çarpıtılmasının aşikâr adaletsizliği ve alt sınıf genç insanların beklentilerinin aşağılara dönüşü, sınıflar arasındaki ihtilafı açık seçik gündeme getiren filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuş görünür. John Hughes'ın filmleri *(The Breakfast Club, Pretty in Pink, Some Kind of Wonderful)* romantik olay örgülerini sınıf farklılığı te-



Siyah radikal Angela Davis, yetmişli yılların başlarında kamuoyunun ilgisini üzerinden toplamıştır. Ancak kriz dönemi yetmişli yılların ortalarının temel sorunu, ekonomik gerilemenin toplumun diğer kesimlerine göre daha yüksek işsizlik oranlarıyla karşı karşıya kalan siyahlar üzerindeki yıkıcı etkisiydi.

meline oturturlar; bu filmlerin, servet dağılımındaki açıklanamaz farklılıkların yol açtığı ısrarlı popülist öfkeyi seferber ettiği söylenebilir. Yanı sıra, küçük "marjinal" filmler *(Out of the Blue, Over the Edge)* sınıflı toplumun kültürel savunucularının genellikle örtbas etmeye ya da en azından nötrleştirmeye çalıştığı sorun ve tatminsizliklere ilişkin belli içgörüleri canlı tutmanın önemli bir kanalını oluşturmaya devam etmiştir. Bu filmlerin hiçbiri sınıfsal farklılıkların giderilmesini açıktan açığa savunmasa da, özellikle Hughes'ın filmlerindeki romantik aşk metaforu, sınıf farklılığının nihai anlamsızlığını ileri sürmekle *(Pretty in Pink*'de üst sınıf delikanlısıyla alt sınıf kızı bu farklılıkları yenmeyi başarırlar) bu farklılığın yıkılmazlığına destek vermesine rağmen, onu ortadan kaldırma çabasına da işaret etmesi ölçüsünde karar verilemezlik taşır. Sınıf sömürüsünü temsil etmekte kullanılan şemanın (kişisel/duygusal perspektiflerin yapısal/rasyonel olanlara göre abartılması) sınıf ayrımlarını meşrulaştırmakta son derece et-

kili olmasına karşın, işçi sınıfı gençlik filmleri bu dönemde sınıfsal haksızlığın muhafazakârların geçiştirme çabaları ile bütün bütüne unutturulamayacağını göstermiştir. Söz konusu çabalar olsa olsa, bu haksızlığın ısrarlı varlığını daha da açık seçik kılmıştır. Dolayısıyla bu filmler, her ne kadar dönemin Amerikan kültüründe büyük ölçüde muhafazakâr imzalı özlemleri dile getirmişse de, sınıf eşitsizliğinin haksız temellerine ilişkin ciddi saptamalar da yapmıştır.

B. SİYAHLARA İLİŞKİN TEMSİLLER

Bu dönemde siyahların eşitlik mücadelesinde siyah güç retoriğinden ılımlılık retoriğine doğru bir dönüş gözlenir. Yetmişlerin ilk yıllarındaki *Sweetback* ve *Spook* benzeri filmler siyah radikalizminin sesini duyururken, yetmişlerin ortalarından sonlarına kadar olan dönemde siyahlarla ilgili filmlerde giderek daha ılımlı, militanlık dozu daha düşük duruşlar benimsenmiştir.[3] Bunların bir kısmı radikalizme muhalefet eder ve kapitalist mantığın siyahların payına düşeni iyileştirmenin bir yolu olarak kabullenilmesi gereğini savunur. Manning Marable, siyah hareketindeki ılımlılaşmayı yetmişli yıllarda siyah burjuvazinin daha fazla güç kazanmış olmasına bağlar. Profesyonellerin, işadamlarının ve kamu görevlilerinin arasına katılan siyahlar, geçmiş dönemin daha radikal taleplerine sırt çevirmiştir.[4]

Ilımlılıktaki artışa eşlik eden bir başka değişim, istihdam eşitliği benzeri beyaz himayedarlığını reddeden, bunun yerine, siyahları kendilerine yeter duruma getirecek bir itkiyi gerekli gören yeni bir siyah onuru söyleminin gelişmesi olmuştur. Kendi ka-

3. İşçi sınıfı ya da Yeni Güney filmlerinden ziyade siyahlarla ilgili filmler hatırı sayılır miktarda eleştirel ve akademik çalışmaya kaynaklık etmiştir. Çoğu kitap yetmiş başlarının sinema tarihine yoğunlaşır. Bkz. L. Patterson, *Black Film as Genre* (Bloomington: Indiana University Press, 1978); D. J. Leab, *From Sambo to Superspade: The Black Experience in Motion Pictures* (Boston: Houghton, 1975); J. Pines, *Blacks in Films: A Survey of Racial Themes and Images in American Film* (Boston: South End Press, 1982).

4. A. Hacker, *U.S.A Statistical Portrait of the American People* (New York: Pantheon, 1983), s. 123.

derini tayin etme ideali ne kadar takdire değer olsa da ABD toplumunun toplulukçu değer ve kurumlardan yoksun ortamında ve rekabetçi kapitalist bağlamda bu ideal, "girişim" ile ve pastadan pay koparark bireysel ölçekte sıçramalar yapmakla kolayca eş anlam kazanır. Ve beyaz egemen kapitalist sistemde ilerleme ideali, bireysel çözümlere şans tanımayan yapısal eşitsizlik gerçekliğini görmezden gelmek zorundadır. İlerleme ister istemez, yalnızca bir avuç insana nasip olacaktır. Böyle olduğu içindir ki, yetmiş ve seksenlerin siyah filmleri ekmek mücadelesinden sulu mizah gözterilerine, hak ve eşitlik kavgasından, her türlü mücadele retoriğinin silindiği yatıştırıcı komedilere doğru bir yörünge çizerler.

Yurttaşlık hakları hareketi siyahlarla ilgili sorunların Hollywood'da ele alınmasında zorlayıcı rol oynamış ve yeni liberalizm, Ossie Davis ve Gordon Parks gibi siyah yönetmenlerin önüne yeni fırsatlar açmıştır. Dönemin radikal filmlerinin yanı sıra, altmışlı yılların sonları ve yetmişli yılların başlarında, Amerikan siyah yaşamını anlatan filmler ortaya çıkmıştır. Bunların kimisi siyah aile üzerinedir *(The Learning Tree)*, kimisi de boksör Jack Johnson gibi güçlü siyah kişiliklerin yaşamını anlatır *(Zafer Benimdir/The Great White Hope)*. Diğer yandan siyahlar polisiye *(Harlem Kara Tehlike/Cotton Comes to Harlem)* ve western *(Buck and the Preacher)* gibi geleneksel türlere de el atmıştır. Bu filmlerin çoğu, Amerikan toplumundaki sistemik ırkçılığa acı bir alaycılıkla yaklaşır. Kimisi -*Kirli Sokaklar/110th. Street* gibi- *In the Heat of the Night* filminin retoriksel formatını izleyerek, yetkin bir siyahı bağnaz bir beyaz amirle karşı karşıya getirerek ona siyahlara saygı duymayı öğretir. Diğer bazı filmler, siyah getto topluluklarındaki günlük yaşamı olumlu bir bakışla resmederek, Birleşik Devletler'de mahkûm edildikleri sefalete karşın siyahların sürdüğü onurlu yaşamı dile getirmeyi amaçlar *(Gordon's War)*.

Zaman geçtikçe siyah filmlere bir onur arayışı hâkim olmuş ve ırkçılığa yönelik saldırılar ortadan kaybolmuştur. Bu arayış, siyah kültürel tarihinin ortaya konmasından, ayakta kalma mücadelesine ilişkin kentsel toplumsal dramalara ve "siyah sömürüsü" filmlerine kadar birkaç farklı biçimde belirir. Bu filmlerin birçoğunda siyahların içinde bulunduğu koşulların sorumlusu olarak yapısal ırk-

çılığa işaret etmekten vazgeçilmiştir. Hatta kimisi, kabahati siyahların kendisinde bulur. Bunlar genellikle kahramanca çabalara ilişkin masallardır, ancak aralarından bazıları, bir tür içselleştirilmiş suçluluk duygusuna, bireyci bir toplumda "başarısızlık" faturasının ancak bireylere çıkarılabileceği varsayımına işaret eden belirtiler sergiler. Irkçılığın doğurduğu sonuçların - uyuşturucu, fuhuş, kumar vs.- temizlenip ayıklanması, sık sık, ırkçılığın kendisinin de gündemden düşmesi anlamına gelir.

Onur arayışı zaman zaman siyah gücün abartılı temsilleri biçimini almıştır. Bu fenomenin yetmişli yılların başlarındaki belki de en çarpıcı örneği siyah sömürüsü filmleridir. Açık açık siyah izleyiciyi hedefleyen bu filmler, yine açıktır ki, Hollywood yapımcılarının siyah hareketini paraya çevirme çabalarıydı. Her şeye rağmen bunlar -kadın ve erkek- güçlü siyahlara ait olumlu portrelerdir. Örneğin *Belalı Dilber (Coffy)*, *Foxy Brown* ve *Friday Foster*'daki Pam Grier hem güçlü, hem becerikli, hem de işinin ehlidir. Gordon Parks'ın yönettiği *Shaft*'te (1971) ve Gordon Parks Jr.'ın yönettiği *Super Fly*'da (1972) siyahlar ahlak yoksunu beyazların hakkından gelirler. Mamafih bu filmlerin çoğunda zafere ulaşmanın yolu şiddetin aşırı biçimlerinden geçer. Shaft (Richard Roundtree), beyaz polislerin gözünde saygınlığı olan gözüpek bir dedektiftir. Harlem'deki bir şiddet çetesinin başı, New Jersey mafyası tarafından kaçırılan kızını bulması için onu tutar. Shaft, Lumumbas adlı siyah radikal gruptan yardım alarak görevi yerine getirir. Film, siyahlara ilişkin sinemasal söylemin geçirmekte olduğu değişimi anlamamız açısından son derece önemlidir. Küçük işadamı sıfatıyla Shaft, radikallere karşı çıkarak daha ılımlı bir konumu savunur. Böyle yapmakla, beyaz kapitalizmiyle daha fazla elbirliğini savunan yeni siyah burjuvazinin söylemini dile getirdiği söylenebilir. *Shaft* siyah onurunun temeli olarak kapitalizmin öncüllerinin kabullenilmesi gereğini ileri süren asimilasyon yanlısı filmlerin gelişini haber verirken, *Super Fly* da, siyahların kendilerine çeki düzen verişini ve sık sık yoksullukla kol kola giden uyuşturucudan kurtuluşunu gösteren sonraki filmlerin *-Gordon's War*'dan *A Hero Ain't Nothin, but a Sandwich*'e kadar- habercisidir. Ancak gerek bu film, gerekse diğer siyah sömürüsü filmleri siyah cemaatinde tepkiyle karşılanmış ve bu fenomen kısa

sürede silinip gitmiştir.

Yetmişli yılların ortalarında siyah onur arayışı, mitsel siyahlar yerine sıradan siyahların günlük hayat mücadelerini anlatmaya ve siyah kültürel tarihini tanımlamaya yönelik çabalarla belirlenecekti. Bu yönelimlerin her ikisi de ayrı birer siyah kimliği oluşturma arzusuna işaret eder. Bu arzu, içinde bulunulan anı siyah radikal mirasına bağlayan ve siyah kültürel başarıları ilan eden tarihsel anlatıların ortaya çıkması sonucunu doğururken, bir yandan da, federal sosyal yardım sistemi aracılığıyla yürürlüğe konan beyaz liberal himayecilerliğe karşı çıkan ve daha sonraları gelişecek olan beyaz muhafazakâr tavırları andıran görüşlere yol açmıştır. Ancak bu filmler, aynı zamanda, beyazları konu alan filmlere göre daha komünal niteliktedir. Topluca hareket etmek tek başına saldırıya geçmekten önce gelir. Bu filmlere bakarak, siyahların bu dönemde radikal tutumlar benimsemeye neden daha meyilli olduğunu, yetmişli yılların Birleşik Devletler Temsilciler Meclisi'nde muhafazakârlık karşıtı direnişin ve toplumcu ideallerin destekçiliğinin en güçlü kalesini neden siyah parlamenterlerin (The Black Caucus*) oluşturduğunu anlamak mümkündür.

Siyah kültürel tarih filmleri çoğunlukla ünlü siyah sanatçıların yaşamlarını öyküler -*Leadbelly* (1976) ve *Lady Sings the Blues* (1972)- ya da otuzlu yılların siyah beyzbol ligi gibi siyah spor efsanelerini -*The Bingo Long Traveling All-Stars* (1976)- anlatırlar. *Bingo Long*'un siyah beyzbol oyuncularının nasıl ezildiğini anlatmakta kullandığı aleni fakat muzipçe Marksist retoriğe karşın, bu filmlerde W.E.B. DuBois, Marcus Garvey ve Malcolm X gibi geçmişin önemli siyah radikal figürlerine rastlanmaması dikkat çekicidir. İçlerinden biri -*Brothers* (1977)- 1971'de hapishanede gardiyanlar tarafından öldürülen bir siyah radikal düşünürün, George Jackson'ın yaşamını anlatarak bu eğilimin dışına çıkar. Ne var ki bu film de Jackson'ın radikalizmini onu mitsel bir geçmişe yerleştiren bir kültürel tarih formatı içinde asimile eder. Film, umutsuzca bir saptamayı tekrar tekrar dile getirir: "Ne zaman ufukta karizma sahibi bir siyah lider belirse, öldürüleceğinden emin olabilirsiniz."

* The Black Caucus Foundation: ABD'de siyah parlamenterlerin oluşturduğu bir kuruluş. (y.h.n.)

Bu dönemde siyahların günlük yaşamına ilişkin filmler, etnik gurur ve kendi ayakları üzerinde durabilme değerlerini benimser (*Black Girl* gibi). Bu filmlerin bir kısmında kendisini gösteren, kötülenen ya da alaya alınan siyah radikal kişilik motifi, önceki dönemin siyah güç söyleminden kopuşu vurgular. Bunlar siyah sömürüsü filmlerine bol keseden dağıtılan eleştirel ilgiyi çekememişlerse de, siyah televizyon kanalı Black Entertainment Network'da en sık gösterilen, dolayısıyla siyah bilinci etkileme şansı en yüksek olan filmlerdir. *Claudine* (1974) gibi kentsel gerçekçi filmler, düşmanca bir ortam içinde yaşam savaşı veren siyahları anlatır. Claudine (Diahann Carroll), evlere temizliğe giden yalnız ve çocuklu bir kadındır. Bir çöpçüye âşık olur, fakat sosyal yardım yasaları izin vermediği için birlikte yaşayamazlar. Film, sosyal yardım yerine iş talep ederek siyah onurunu savunur. Bu ılımlı tutum Claudine'in oğlu Charles'ın daha radikal duruşu ile karşılaştırılarak, bu duruşun siyahları daha kötüye götürdüğü savunulur. Film, tüm yaraları iyileştiren mutlu bir düğünle, bir siyah cemaati görüntüsüyle sonlanırken, onyılın ilerleyen günlerinde muhafazakâr toplumsal politikaların etkileri ortaya çıktıkça siyahlara ne olacağına dair endişe verici bir soru işareti uyandırır. Çünkü filmin savı, Thomas Sowell gibi gerici siyah ekonomistlerin destek verdiği türdendir: Sosyal yardım siyahlar için kötüdür; ırkçılık ancak siyahların yoksulluğun mahmuzlayıcı etkisini kabullenmeleri ve kapitalizmi kurallarına göre oynamalarıyla son bulacaktır.

Senaryosunu bir beyazın -Joel Schumacher- yazdığı, siyah ve etnik azınlığa ait işçilerin beyaz patronlarla işbirliği içinde hareket etmeleri ve sisteme uyum sağlamaya çalışmaları gerektiği yolunda ılımlı bir sav geliştiren *Car Wash*'ta (1975), siyah güce karşı çıkış daha da önemli bir yer tutar. Hikâye, milliyetçi bir siyah devrimci olan Abdul'un ve çocuklu eski bir mahkûm olan, beyaz patrona fikirler götürerek ilerlemeye çalışan Lonnie'nin çevresinde gelişir. Film Lonnie'nin muhafazakâr yaklaşımını onaylarken Abdul'un seçimini kötüler. Ayrıca bu film, radikal politik öfkenin seyreltilerek ılımlılığa yöneltilmesinde kültürel faaliyetlerin de nasıl etkili olabildiğini gösterir. Karakterlerden biri ("TC") gösterişli giyinmeyi sever ve bir çizgi roman kahramanının kişiliğine bürünür. Bu karakter, baskıcı bağlamda kültürel faaliyetlerin nasıl saplantı



Claudine. Liberal refah devleti bürokrasisine karşı haklı öfke.



Claudine. Siyah radikallere hadleri bildiriliyor.

haline gelebildiğini, kişinin tüm enerjisini nasıl sanal kimliklere ya da anlık tatmin sağlayan hedonistik zevklere odaklayabildiğini gösterir. Ancak TC, siyahların ertelenmiş tatminler yerine anlık zevkler peşinde koştukları için başarısız oldukları yollu muhafazakâr görüşün, belirti ile nedeni birbirine nasıl karıştırdığını da gösterir. TC ezilmeye tepki olarak kültürel tatmin peşine düşer; hedonizm neden değil, bir sonuçtur.

Böylece film, kültürel baskının ikili ve çelişkin özelliğini vurgular. Maddi servetin eksikliğini telafi etmeye yarayan saptırma araçları sadece birer denetleme yöntemi değildir; bunlar, toplumun esirgediği kişisel özdeğere kavuşmak için de kullanılabilir. Fazlasıyla abartılı ve fetişistik oluşları bu faaliyetlerin telafi edici özelliğinin işaretidir. Her şeye karşın bunlar baskıcı koşullara karşı gizli bir başkaldırıyı, kimlik edinme hakkı için diretmeyi imler. TC'nin kendisine seçtiği kişilik aşırı derecede cinsiyetçidir, fakat bu türden eril özbüyütmenin, ezilen erkeğin çelişkili konumunun bir belirtisi olarak yorumlanması gerekir. Toplumun cinsiyetçi geneli başarıyı erkeklikle ilişkilendirirken, siyah erkekten yapısal olarak özellikle esirgenen başarı, özdeğer duygusunu önemli ölçüde zedeleyecektir. Özdeğere kavuşmanın mümkün olduğu tek alan, ya kültür ya da cinselliktir.

Car Wash kitle kültürünün uyuşturucu etkisini gösterirken, bir yanıyla da bu tür uyuşturucuların nasıl katalizör etkisi yapabileceğine, -hem hoşnutsuzluğa karşı bir çare, hem bu hoşnutsuzluğu daha da azdıran bir zehir olarak- aynı anda nasıl birbirine taban tabana zıt iki işlev üstlenebileceğine işaret eder. Bu mekanizma, yapay bir özkimlik ve özgüven bağışlarken bile, bir tür hak arama, bu tür şeylere ilişkin bir hak talep etme anlamı yaratır. Ancak siyah film kültüründe bu talep giderek muhafazakâr biçimler almaktaydı. Benzersiz bir kültürel tarih anlatısıyla desteklenen ve beyaz ırkçılığı itham eden radikal tutumları elinin tersiyle iten özyeterlik ilkelerine dayalı ayrı bir kimlik ilkesi, kapitalizmin kişisel ilerleme ilkesiyle giderek daha sıkı sıkıya kaynaşmaktaydı. Bu gelişmeyi özellikle Sidney Poitier'nin filmlerinde gözleriz.

Poitier'nin kentsel komedilerinde -*Uptown Saturday Night* (1974) ve *Hadi Bir Daha* (*Let's Do It Again*, 1975)- Poitier ve Bill

Cosby, kanunsuzları oyuna getirip para kazanan işçi sınıfından adamları canlandırırlar. *Sevgili Arkadaşım*'da (Piece of the Action, 1977) yola gelmez siyah gençlerden oluşan bir sınıfa ders vermek zorunda bırakılan ve sonunda onlara beyaz kapitalist dünyada başarılı olmanın yolunu öğreten sahtekârları oynarlar. Başlangıçta serkeş ve umursamaz olan gençler, zamanla kibar davranmayı, iyi giyinmeyi öğrenirler ve kendilerine iş bulurlar. Poitier'nin canlandırdığı karakter, çocuklara şöyle seslenir: "İşte başarı budur: payına sahip çıkmak."

Dolayısıyla, Amerikan kültürünün diğer kesimleri için bir dönüm noktası olan 1977 yılına gelindiğinde, sinemada, kapitalizme başkaldıran siyah radikalizmi yerini bütünüyle siyah burjuvazi ilkelerinin benimsenmesine bırakmış görünür. Siyahlar, bireysel inisiyatif mantığını benimseyerek ve kapitalizmin yapısal eşitsizliklerini gözardı ederek sistemin içinde yer alacaktı. Başarısızlığın vebali ancak kişinin kendisinde aranabilirdi. Siyah girişime ilişkin bu daha pozitif ve olumlayıcı bakış açısının, kısmen, bu kriz döneminde siyah gençler arasında kimi zaman % 50'yi aşan işsizlik oranlarından kaynaklanmış olması mümkündür.[5] Ancak bu rakamların inatçı gerçekliği, bireysel inisiyatiften pek etkilenmediklerinin göstergesi olsa gerektir.

Siyah sinema kültüründeki değişimin bir başka göstergesi de Richard Pryor'ın ürünleridir. Pryor'ın yetmişli yılların sonları ve seksenlerin başlarındaki üç konser filmi, baskı altına alınmaları ırkçılığın temel işleyiş ilkeleri arasında yer alan tabusal konulara değinir. Pryor'ın komedisi, toplumsal baskının gerçekliğini örtüp gizlemeye yarayan kibarlık kisvesini delip geçer. Nitekim anketimiz, katılımcıların % 22'sinin Pryor'ın konserlerini komik olmaktan çok tahkir edici bulduklarını göstermiştir; böyle düşünenler beyaz katılımcıların üçte birini oluştururken, filmleri görmüş olan on sekiz siyahtan sadece ikisini içerir. Bu dönemde Pryor siyah kültürel radikalizmin en ileri noktasını temsil eder görünmekteydi. Ancak sonraları çektiği kurgusal filmler -*Beni Deli Etme* (*Stir Crazy*, 1980), *Bustin' Loose* (1981), *The Toy* (1983) ve *Brewster's Millions* (1985)- onu ırksal farklılıkları kişisel düzeyde

5. A. Hacker, *U.S.A Statistical Portrait of the American People* (New York: Pantheon, 1983), s. 123.



Yetmişli yıllarda, radikal siyah idealler güçten düşerken, siyah burjuvazinin güç ve etkisi artmıştır.

çözümlerken gösterir. Bu filmler ırklar arası dayanışmaya ilişkin olumlu temsiller sunmakla birlikte, ekonomik krizin ve muhafazakâr ekonomik kuşatmanın ortasında siyahların sürdüğü yaşamın giderek daha fazla acımasızlaşan gerçekliğini gözardı ederler. Liberalizmin her türlüsü gibi siyah liberalizminin de en önemli yetersizliği, dünyayı yapısal temelde kavrayamamaktan ötürü kişisel ya da bireysel kategorilere sığınmasında yatar; bu tür liberalizm, kişisel bakış açısını yapısal temsillere yeğ tutan Hollywood anlatı biçimi için biçilmiş kaftandır. Pryor'ın sinema aracılığıyla bu denli güç kazanmış olması olumlu bir gelişmedir. Ne var ki, beyaz kültüründe siyahlara düşen tek rolün komedyenlik olması, günümüzde artık kısmen silinmeye yüz tutmuş bir klişe olsa da, talihsiz bir durumdur.

Seksenli yıllarda en fazla para getiren filmler olarak Pryor'ınkilerin yerini Eddie Murphy komedileri almıştır. Murphy'nin yansıttığı homofobik, apolitik, madrabaz kişilik, bu dönemde toplumsal sorunlara ilişkin faal unutma eğilimi açısından son derece uygundur. Bir anlamda sokaklarda, kimsenin perdede görmek istemeyeceği kadar çok acı vardır. Bunun sonucu olarak, Murphy'nin filmleri tümüyle ideolojik değildir. *Sefil ve Zengin (Trading Places,* 1983) siyah yoksulluğu ile beyaz serveti arasında doğal bir ayrım gözetir ve kapitalizmi destekler görünür. Öte yandan, ekonomik güce kavuşan bir siyaha ilişkin mantıksız senaryosuyla hem güçlendirici bir imge yansıtır, hem de siyahların bu güce sahip olamamalarının örtük bir eleştirisini sunar. *48 Saat* (*48 Hours,* 1982), o günlerde artan sayıda siyahın polisin elinde can vermesiyle sonuçlanan polis şiddetinin meşruiyetini verili kabul eder. Ama bir yandan da, bir siyahı beyazlar üzerinde güç sahibi olacak şekilde konumlar. Eğer klasik anlatısal gerçekçilik ezilmenin hüküm sürdüğü yaşam alanlarını doğalmış gibi gösterme riski taşıyorsa, 1984-85 yıllarının en popüler komedi filmlerinden biri olan *Sosyete Polisi (Beverly Hills Cop)* de bunları adeta hoşa gidecek bir şeye dönüştürür. Ancak tüm ideolojik metinler gibi ırksal uyumun idealize edilmiş imgesi de, muhafazakârların siyahları kabullenmeye zorladığından daha iyi bir dünyaya duyulan özlemi dile getirmekle, ideoloji karşıtı bir potansiyel içerir.

Murphy her ne kadar komediyi Dudley Moore gibi beyazların

elinden alıyorduysa da, Hollywood'da siyah yönetmenlerce çekilen siyah filmlerinin sayısı giderek düşmekteydi. Muhafazakârlığın Amerikan kültüründe yeniden başat konuma yerleşmesiyle siyah radikal duruşların perdeden silinmesi arasında en azından bir paralellik gözlemek mümkündür. Aynı dönemde, *Breakin'* (1984) gibi bir dizi breakdans filminde siyah gençler, atalarının çoğunun yaptığı bir şeyi öğrenirler: yaşamlarını kazanmak için beyazlara dans etmeyi. Irk sorunuyla ilgilenen birkaç önemli filmden biri olan *A Soldier's Story* (1984) ağırlıklı olarak siyah bir oyuncu kadrosuna sahip tek film olmakla ayırt edilir, ancak hikâyeyi 1940'lara oturtarak, ırkçılığı, çözümlenme sürecindeki tarihsel bir sorun olarak gösterir. Öte yandan Spielberg'in *Mor Yıllar*'ı (Color Purple), yoksul kırsal siyah yaşamını olumlu bir bakışla çizilmiş bir banliyo yaşamına dönüştürür. Siyahlar ve diğer azınlıkların -Latin Amerika kökenliler ve Uzakdoğulu Amerikalılar gibi- çok az temsil edilmesi ya da hiç temsil edilmemesi, eğlence "serbest pazarının" da, tıpkı istihdam pazarı gibi, iktidar sahibi olanları tercih etme eğiliminde olduğunu gösterir. Toplumsal sistemin yapılandırıcı kuralı "özgürlük" olduğu sürece, "fırsat eşitliği" gerçekliklerin eşitsizliğinden başka bir anlam taşımaz.[6]

Bunların dışında, yüzyıl başında siyah işçilerin Şikago'daki sendikaları örgütlemeye yeltenişini anlatan bir televizyon filmi olan *The Killing Floor* (1984) gibi bir iki istisnadan söz edilebilir. Yapımcılığını Harry Belafonte'nin üstlendiği altkültürel bir hiphop müzikali olan *Beat Street* (1984), müzik ve dans dışında hiçbir gelecek umudu taşımayan bir grup siyah getto gencini anlatır. Bu gençler, büyük sanatsal yeteneğe sahip, ancak koşulların elverişsizliği yüzünden, özellikle de yüksek eğitim görme şansından yoksun oldukları için bu potansiyeli kullanamayan kişilerdir. Film ırklar arası dostlukları resmeder ve farklı sınıflara ait siyahların birbirine destek olmaları gereğini vurgular. Bu film, bir New York gettosunda geçmesi, dolayısıyla, seksenli yılların ortalarında beyaz sinemacı zümre tarafından genellikle gözardı edilen bir kentsel gerçekliğe parmak basması açısından cüretkârdır.

Her ne kadar siyah hareketinin başlangıçtaki radikalizmi Ame-

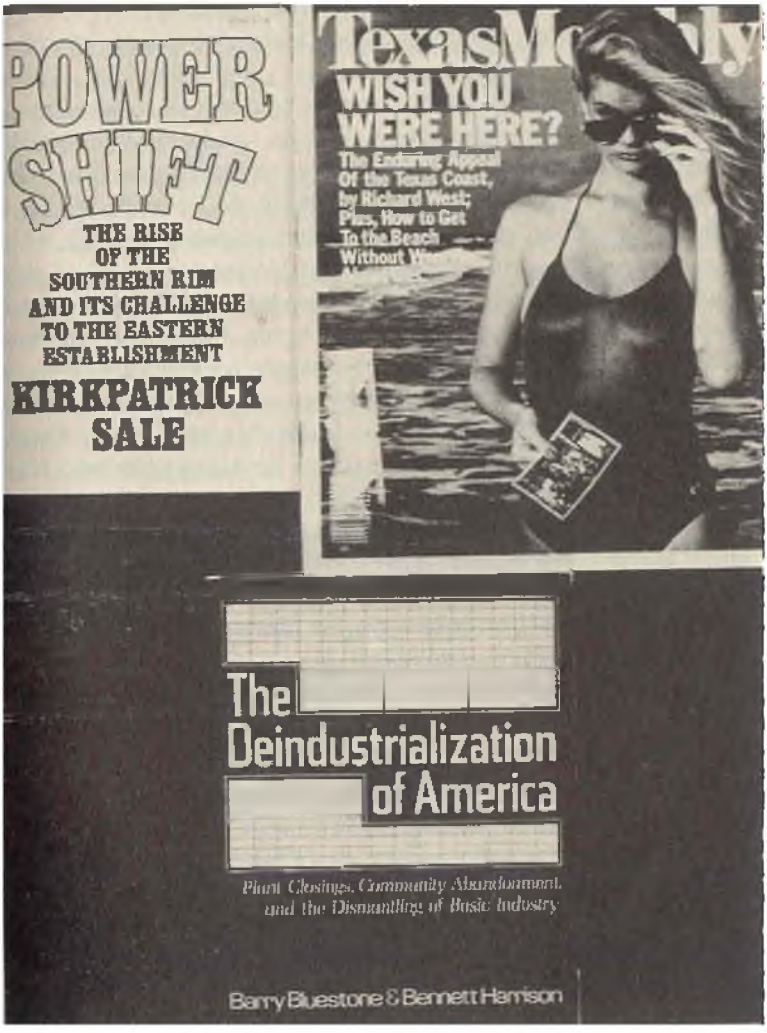
6. Konunun kusursuz bir tarihsel değerlendirmesi için bkz. P. T. Johnson, *The Crisis*. C. 93, no. 1 (1986).

rikan kültürü tarafından örtülüp yok edilmiş görünse de, bir bütün olarak siyah hareketi bu dönemde Birleşik Devletler toplumunda ciddi bir değişime önayak olmuştur. Bu hareket federal ve eyalet hükümetleri üzerinde -beyazlar da dahil- yoksul insanlara sosyal yardım götürmek konusunda baskı oluşturmuştur. Bir yandan da, özellikle Kuzey'deki güçlü sendikalardan gelen düzenli ücret artırımı talepleriyle karşı karşıya kalan sermaye üzerindeki vergi baskısını artırmıştır. Siyah ve işçi hareketleri bir araya gelerek sermayede bir tepki doğurmuş, sermayenin Kuzey'den denizaşırı ülkelere ya da Güney'e kaçmasına neden olmuştur. Dolayısıyla, önceki iki bölümde incelediğimiz işçi sınıfı ve siyah filmleri ile bir sonraki bölümde ele alacağımız Yeni Güney filmleri arasında derin bir yapısal ilişkinin varlığından söz edilebilir.

C. YENİ GÜNEY

Amerika için II. Dünya Savaşı sonrası dönemin en önemli olaylarından biri "Sunbelt"in yükselişi olmuştur.[7] Bu yükseliş, daha sağda yer alan popülist bir yeni Cumhuriyetçi muhafazakârlık akımının seksenlerde politik iktidara taşınmasında büyük ölçüde etken olmuştur. Federal sosyal yardıma, ekonomide Keynezyen müdahaleye ve hükümet düzenlemelerine dayalı Yeni Düzen devrinin kapatılarak Demokratik liberallerin nöbetine 1980 ve 1984'te nokta konması, Güney'den (özellikle Virginia'dan) başlayarak kök salan Yeni Sağ'ın onayıyla, Sunbelt muhafazakârları eliyle gerçekleşmiştir (Güney Kaliforniya'dan Reagan ve Houston'dan Busch). Bu dönem aynı zamanda, Holywood'un Güney'i temsil edişinde ortaya çıkan bir değişime tanık olmuş, *Kurtuluş*'ta (Deliverance, 1972) tepeleri dolduran kötü niyetli Güneyli köylüler yerlerini, Burt Reynolds'ın "Haydut"u gibi gamsız tasasız temiz delikanlılara bırakmıştır. Biz, bu sinemasal ve sosyoekonomik ge-

7. Yeni Güney'in gelişimi konusunda, bkz. A. Watkins ve D. Perry, *The Rise of Sunbelt Cities* (Beverly Hills: Sage, 1977) ve K. Sale, *Power Shift: The Rise of the Southern Rim and Its Challenge to the Eastern Establisment* (New York: Random House, 1975). Eski Güney filmlerinden Yeni Güney filmlerine geçişin iyi bir çözümlemesi için, bkz. E. Campbell, *The Celluloid South: Hollywood and the Southern Myth* (Knoxville: University of Tenessee Press, 1981).



Sunbelt'in yükselişi - seksenli yıllarda gücün kuzey liberalizminden güney ve doğu muhafazakârlığına doğru kaymasında temel bir etken.

lişmelerin birbiriyle ilişkisiz olmadığını savunacağız.

Sunbelt'in Güney Kaliforniya'dan Georgia'ya uzanan yükselişi, sermayenin Kuzey'den kaçıp toplumsal programlar için daha az verginin talep edildiği, sendikaların ve hükümet düzenlemelerinin daha az boy gösterdiği güney iklimine yerleşmesinin bir sonucuydu. Bu değişimin sloganı "özgürlük"tü. İşadamlarının kaçarak özgürlük aradıkları şeyse, özellikle de yetmişli yıllardaki ekonomik gerileme ve uluslararası rekabetin sonucu olarak, ücret ve sosyal yardım gereksinimleriyle kârlılık üzerinde kambur oluşturan Kuzeyli işçiler ve siyahlardı. Genellikle şerif tiplemesi çerçevesinde devletin gücüne direnen beyaz bireyler çizen Yeni Güney filmleri bazı bakımlardan bu bölgenin ideolojisini dile getirir; özellikle de beyaz erkek işadamlarının hareket serbestisini kısıtlayan her türlü devlet otoritesine muhalefeti temsil eder. Ancak, açıktır ki bu filmler bölge dışı nüfusa da cazip gelmiştir. Eastwood'un bağnaz güneyli ve Reynolds'ın *Haydut* filmleri yetmişli yılların en popüler filmleri arasındadır. Bunun olası bir açıklaması şudur: Sunbelt'e kayış diğer bölgelerdeki insanlar üzerinde öyle bir ekonomik baskı oluşturmuştur ki, öfkeli bir saldırganlık ya da sınırsız özgürlük savunuculuğu yapan bu filmler bir tür sağaltıcı etki yaratmaktadır. Yaşanan güçlüklere kaynaklık eden bu bölgenin, bunlardan mustarip olanlar için bir idealleştirme alanı haline gelmiş olması Amerikan film kültürünün paradokslarından biridir.

Burt Reynolds'ın Haydut'u, seksenli yılların ortalarındaki "Gator" filmleriyle önemli bir değişim geçiren *Thunder Road* gibi kaçakçılık filmlerine kadar geri giden uzun bir gelişimin ürünüdür. *White Lightning* (1973) ve *Gator*'da (1976) Eski Güney'in, dönemin ekonomik büyümesine ve nüfusun liberal Kuzey'den Sunbelt'e akmasına eşlik eden kozmopolitanlık ve modernleşme ruhuna karşı koyamayacağı açıkça görünür. Gerçekten bu filmler, Amerikan kültürünün bütününde belirmeye başlamış bir çelişkiye işaret ederler: rekabetçi ilkeler üzerine kurulu bir ekonomik zeminde muhafazakârlığın galip gelmesini sağlayan bireyci özgürlükçü ideolojinin kalıntılarıyla, yeni yeni oluşmakta olan, cinsellik gibi toplumsal sorunlara ilişkin daha liberal bir değerler kümesi arasındaki bir çelişkiye. Bu çelişki, Güney'den gelen kapitalist politikacıların, ekonomiyi kontrol altına almayı başarsalar

da, altmışlı yıllarda harekete geçmiş olan toplumsal liberalleşme sürecini tersine çevirmeyi başaramayacakları anlamına gelecektir. Söz konusu çelişki Gator filmlerinde kendisini göstermeye başlamıştır bile.

White Lightning ve *Gator*'da Burt Reynolds, yaşamını sürdürmek için kaçakçılık yapan, fakat sonunda Eski Güney'in çöküntü içindeki, dar görüşlü temsilcilerine karşı "ilerici" Yeni Güney güçleriyle birleşen Güneyli temiz delikanlı Gator McKluskey'yi canlandırır. *White Lightning*'de Gator, yerel kaçakçılık işine sızarak federal büro görevlilerinin rüşvetçi bölge şerifi hakkında kanıt toplamalarına yardım eder. Filmin öyküsü Eski ve Yeni Güney arasındaki çekişmeyi temsil eder. Şerif muhafazakâr bir gericidir, Gator'ın, savaş karşıtı hareketin liderlerinden biri olan kardeşinin ölümüne neden olmuştur. Şerif suça göz yummakta ve bundan çıkar sağlamaktadır. Dostlarından biri "bunun artık böyle süremeyeceğinde" ısrarlıdır, fakat şerif böyle olmaması için elinden geleni yapar. Gator Eski Güney'in yeniye doğru dönüşümünün bir yönünü temsil eder. Kendisini bölgeci bağlılıklardan kurtararak eyalet haklarına karşı -Güney eyaletlerinin ırkçı politikalarını sürdürmekte dayandıkları ilke- federal hükümetle birlik olur. Gator aynı zamanda siyahların da dostudur ve savaş karşıtı göstericilerle olumlu bir ilişkisi vardır.

Filmin toplumsal liberalizmi, kaçma-kovalamalı serüven formatının eril bireyci ideolojisiyle çelişir. Bu iki unsurun, yani kalıntısal bir ideoloji ile toplumsal sorunlara yeni liberal bakışın aynı filmde bir arada bulunuşu, *White Lightning*'in devamı olarak çekilen ikinci filmde, *Gator*'da da gözlenir. *White Lightning* gibi bu film de Eski Güney'e bir karşı çıkıştır. Bu kez Eski Güney'i temsil eden, siyahları ve genç kızları sömüren bir suç çetesinin tutucu patronudur. Gator yine, bu eski dünyaya girebilen, ama sonunda Kuzeyli liberallerden taraf olan bir geçiş figürüdür. Filmin açılışında ve bitişinde yer alan iki şarkı, eskiden yeniye geçişi işaret eder. Açılıştaki şarkı Gator'ı "bataklığın gördüğü en acımasız adam" olarak taçlandıran bir country ve western ilahisidir; şarkıdaki maço imgelem Reynolds'ın canlandırdığı sevimli, komik karakterle hiç bağdaşmaz. Finaldeki şarkı ise ilk şarkının country havasını taşımayan bir pop ezgisidir ve modern aşk ilişkilerinin gelip ge-

çiciliğinden dem vurur: "Ağlamayacağım, çünkü bir süre için benimdin". Gator'ın kız arkadaşı kariyer edinmek istemektedir, iki sevgili bu yüzden filmin sonunda ayrılırlar.

1980'e gelindiğinde Reynolds, yetmişli yılların ortalarında henüz kişiliğinin bir parçası olan Eski Güney kaçakçılık dünyasının kıskacından sıyrılmış ve hızlı arabalar kullanıp hızlı kadınları kovalayan modern temiz delikanlı Haydut olmuştur. Bu karakter bazı bakımlardan Yeni Güney figürünün prototipik bir yansımasıdır: Bir ölçüde kozmopolitçi de olsa kentsel elitizme karşı kırsalın yanındadır. Aynı zamanda, devlete başkaldırısıyla muhtemelen muhafazakârların beğenisini kazanmış, servet sahiplerini adam yerine koymamasıyla da yeni profesyonel kesimde muhtemelen ilgi uyandırmış popülist bir bireycidir. Olağanüstü popülerliği (hem filmde hem de izleyiciler arasında) sınırsız özgürlüğünden kaynaklanır gibidir. Folklorik kimliği başkalarına yasak olan şeyleri yapabilmesinden oluşur. bunların içinde en belirgini kanuna karşı gelmesi ve kanun adamlarını gülünç duruma düşürmesidir. Yaşamı ekonomik etmenlerden bağımsız görünen bu karakter, cinselliğini bastırma zorunluluğundan ya da ailesel sınırlamalardan muaftır. Haydut, toplumsal göreneği hiçe sayan bir narsisttir. Haydut'u, geçmişteki birçok toplum dışı folk kahramanı gibi, engellenmişlik duygusunu boşaltmaya yarayan bir arzu yansıtması olarak ya da kamusal otoriteye duyulan popüler öfkenin odak noktası olarak yorumlamak mümkündür.

Smokey and the Bandit filmleri (1977 ve 1980), Sunbelt'in yetmişli yılların sonunda bir kültürel metafor olarak taşıdığı önemi yansıtan en dikkate değer filmlerdir. Kuzey'i kırıp geçiren ekonomik krizin sonucu olarak Yeni Güney, işçilerin yetmişli yılların başlarındaki Arap petrol ambargosunun ardından ulusal servet fazlasını (*Şehir Kovboyu*'nda *[Urban Cowboy]*altı çizildiği üzere) büyük ölçüde soğurmuş olan petrol şirketlerinde iş arayabildikleri bir göç yeri halini almıştı. Bu filmlerin mantık ve izan dışı mizahi motifleri de (yüzlerce bira kasasını belli bir sürede bir eyaletten diğerine götürmek üzere bahse tutuşup eyaletler arası araba yarışı yapmak gibi) gereksinimlerin günlük yaşama giderek daha fazla hâkim olan acımasız mantığı ve gerçekliğinden yılmış olan insanlar için ideal bir eğlence tarzı sunuyordu. *Smokey and the Ban-*

dit filmlerine, kapanma tehlikesi altındaki fabrikalarını devralıp işleten Kuzeyli işçileri anlatan *Every Which Way But Loose* (1981) gibi bir filmin ikiz kardeşleri gözüyle bakmak gerekir.

Haydut'un farklı sınıflara ait bir dizi ideolojik motifi birleştiren bir figür olmasına karşılık, *Every Which Way But Loose*'da (1978) Eastwood'un canlandırdığı sempatik güney köylüsü, boş arsalarda kıran kırana boks maçları yaparak hayatını kazanan bir kırsal proleterdir. Buna rağmen o da bireyci bir figürdür ve Reynolds'ın güney filmlerinde bu ideoloji özgürlüğün yüceltilişi biçiminde karakterize edilirken, *Every Which Way But Loose*'da düşmanca ve öfkeli bir ruhla dışavurulur. Philo'nun dünyasında sadakat ve aile, saldırgan ve şiddet dolu bir kamusal alana karşı vazgeçilmez savunmalardır. Philo'nun ailesi ve şempanzesiyle paylaştığı küçük sevgi ve şefkat sığınağı, şiddet ve ihanetle kuşatılmıştır.

Kamusal saldırganlıkla kişiye özel duygusallık arasındaki bu ikilik, ekonomik krizle parçalanmış bir kültüre ait bölünmüş ethosun tipik özelliğidir. Bu nedenle film, tarihsel açıdan belirtiseldir. Abartılı duygusallıktaki melodramatik ve banliyo fantezisi filmlerinin bu dönemde yeniden ortaya çıkışı, oluşmakta olan yeni muhafazakâr ekonomik düzenin acımasız ilkelerine karşı kültürel bir tepkidir. Aile ve romantik aşkın duygusallaştırılmış özel alanı, insanlar arası ilişkilerde tüm duygu ve güven bağlarının kaybolduğu kamusal dünyayı dengelemenin bir vasıtası olarak iş görür. *Every Which Way*'in büyük başarısı (1979'da *Superman*'in hemen ardından 2. sıradadır), hem kıracak bir kafa, hem de kendi yorgun kafalarını yaslayacak bir kucak arayan yılgın işçi sınıfının muhtemelen bu ikili görüşten etkilendiği anlamına gelir. Bu film işçi sınıfından beyaz erkeklerin ihtiyaçlarına hassasiyetle seslenebilmişse, aynı sınıfın 1980'de, hem kıran kırana bir ekonomik yenilenme programı, hem de bu filmin temel direğini oluşturan duygusal özlemlere karşılık verecek bir dizi duygusallaştırılmış ideal (aile, inanç, babaerki) vaat eden Cumhuriyetçi bir adaya oy vermiş olmalarına şaşmamak gerekir.

Buna rağmen, muhafazakâr politikalar içinde doğrudan doğruya yer eden bariz ideolojik yapılarda dahi toplumculuk yanlısı potansiyellere işaret eden göstergeler bulmak mümkündür. Büründükleri biçimler ne denli nevrotik ve çarpık olursa olsun, ce-

maate, güvene ve dayanışmaya duyulan özlemler yine de, piyasanın acımasızlığına karşı önemli denge unsurlarıdır. Sevgi ve saldırganlığın, özel ve kamusal alanların birbirinden ayrılığı, *Every Which Way* gibi bir filmde zayıf, yüzeyde kalan bir ayrılık olarak gösterilir. Philo sevgiden söz ederken, piyasanın metaforlarını kullanır. Piyasanın dünyasına sevgiyi bulmak için girer ve bir tür ikame dost olarak yanında bir şempanze getirir. Şiddetli anonim saldırganlık, mahrem yakınlığın da aynı ölçüde şiddetli oluşuyla dengelenmiş görünür. Philo piyasadaki nihai sınavıyla karşı karşıya kaldığında ise, yaşlanmakta olan rakibine duyduğu saygı ve sadakat nedeniyle bilerek yenilir. Böylece bu iki alan arasındaki (duygu yüklü aile ve saldırgan piyasa) muhafazakâr toplumsal yapının vazgeçilmez koşulu olan kesin sınır giderek, bir gerçeklikten çok, yüzeysel bir yapıntı olarak görünmeye başlar. Bu sınır, muhafazakârlığın acımasız ilkelerinin hüküm sürdüğü kamusal dünyada sıcaklıktan yoksun, kıran kırana bir tavrın zorunluluğuna işaret eder; böyle bir dünyada, cemaate yönelik diğerkamlık kişiyi saldırıya açık bırakacaktır. Dolayısıyla duygusallığın özel alanda yoğunlaşması, kamusal dünyanın muhafazakâr ilkeler uyarınca inşa edilmesinin sonucudur; hem bu dünyaya karşı bir savunma, hem de bu dünyada kolay incinir duruma düşmemek için kamusal dünyadan ihraç edilmesi gereken tüm duyguların depolanabileceği bir yerdir. Ancak film, kamusal dünyaya ait kıran kırana saldırgan tutumun, güven, sadakat ve sevgi gibi özel alana ait değerlerle değişime uğratılabileceğini de savunur. Film, piyasayı yüceltmekten çok, piyasaya ait ilkelerin yansızlaştırılışını betimler. Cemaate duyulan toplumcu arzuların, bütünüyle muhafazakâr görünen toplumsal ve kültürel yapılarda bile, alttan alta, gerçekleştirilememiş bir düzeyde işlediğine işaret eder; popüler sinemanın, toplumsal düzeni ayakta tutan sınırları nasıl yıktığına örnek oluşturur. Bundan da öteye, eğer bu tür sağaltıcı çökertme fantezileri olmasaydı, toplumsal düzenin uzlaşım içinde sürdürülemeyeceğini düşündürür.

Every Which Way Amerikan popülizminin hem gerici hem de ilerici olasılıklara işaret eden çelişkin çifte politikasını dile getirir. Bu politika faşizm üretebilir, ancak bu faşizme, cemaat ve gü-

venliğe duyulan ve toplumcu biçimlere de bürünebilen özlemlerin bir belirtisi olarak bakmak gerekir. Saldırganlığı yücelten bir ekonomik sistemde ekonomik gerilemelerin yarattığı güvensizlik duyguları saldırgan, faşist biçimlerde ortaya çıkacaktır. Faşizmin kapitalizm içinden boy vermesinin bir mantığı vardır, ikincisinin mantık kuralları sonuna kadar zorlandığında ilki ortaya çıkar. Fakat bu, söz konusu toplumsal sistemin erkekleri rekabetçi saldırganlar olarak toplumsallaştırmasıyla da ilgilidir. Philo, diğer erkeklerin tehdidi altında olduğu kadar, ona ihanet eden, onu küçülten bir kadının tehdidiyle de karşı karşıyadır. Ekonomik krizin yarattığı güvensizlik aynı zamanda cinsel güvensizlik anlamına gelir; özellikle, erkeğin cinsel gücü ekonomik başarıyla ölçülen bir toplumsallaşmaya konu olduğu için. Dolayısıyla film, popülist enerjilerin sağcı politikalara kanalize olmasını sağlayan belli başlı psikolojik, ekonomik ve cinsel faktörleri sergiler. Filmin 1978'de, Amerikan kültüründe muhafazakârlık dozu çok daha yüksek temaların baş göstermeye yüz tuttuğu bir tarihte yapılmış olması bu nedenle önemlidir.

Yeni Güney filmlerinin irdelenmesi, seksenli yıllarda Demokratların neden çözüldüğüne ve Cumhuriyetçilerin neden başarıya ulaştığına ilişkin ipuçları verir. İzleyiciyi etkileyen filmlerin kültürel ruh hallerini yansıttığı savında doğruluk payı varsa, Reagan'ın seçim zaferinin (1979) hemen öncesinde, en başarılı ilk üç filmin güçlü beyaz erkeklerle ilgili oluşu dikkate değer bir durumdur (*Superman, Every Which Way, Rocky II*). Her üç film de popülist, kırsalcı beyaz erkek değer ve erdemlerini benimser; ikinci ve üçüncüsü, Reagan'ı zafere taşıyacak olan, geleneksel olarak Demokratik Parti yanlısı işçi sınıfı seçmen kitlesini doğrudan doğruya hedef alan filmlerdir. Bu filmler, politik düzlemde kaçınılmaz olanı ortaya çıkaracak olan kültürel eğilimin birer işaretidir. Beyaz işçi sınıfı erkeklerin bir şeye öfke duyduğunu, kendilerini kısıtlanmış hissettiğini, onlara umut verecek bir şeye, uzanacak bir ele ve kurtarılmaya ihtiyaç duyduğunu anlatırlar. İşte bu kurtarıcı çıkagelmiştir.

Ancak, sağın yükselişinin bedelini işçilerin sırtına yüklemek yanlış bir çıkarım olacaktır. İşçi sınıfı 1980'de Cumhuriyetçilere



Yetmişli yılların ortalarında yaşanan ekonomik gerileme bu onyılın sonlarında öfke, korku ve umutsuzluk yaratarak sağ kanat dirilişin zeminini hazırlamaya başlamıştır.

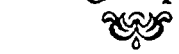
oy verdiyse de bu, büyük ölçüde ekonomik iyileşme uğruna yapılmış bir seçimdi. Cumhuriyetçilerin ele geçirdiği dinamik ekonomik canlanma imajı, Keynezyen ekonominin sermaye lehine uyarlanmasına dayansa da refah ve büyüme vaat ediyordu; Demokrat yönetimin eseri olan ekonomik durgunluktan zarar görmüş kesimin bu vaatten etkilenmesi çok muhtemeldi. Dahası, muhafazakârların kasalarını doldurmasını ve muhafazakâr politik kampanyalara para akıtmasını sağlayan enflasyon, işçi sınıfının elini kolunu bağlıyordu. *Prisoners of the American Dream* adlı kitabında Mike Davis'in ileri sürdüğü gibi, seçmen kitlesinin % 26 gibi bir azınlığı "çoğunluğun daha önceki dışlanması ve örgütsüzlüğü sayesinde" Reagan'a oy verebilmişti, yoksa, "yeni bir ideolojik gündeme" destek verdikleri için değil.[8] 1978'den itibaren kendileri de giderek sağa çark eden, "Yeni Düzen" mirasını kenara itip yeni korporatist düzen çerçevesinde "yeniden sanayileşme"

8. M. Davis, *Prisoners of the American Dream* (New York: Verso, 1986), s. 222.

çağrıları yapan Demokratlar da, politik meydanı Cumhuriyetçilere kendi elleriyle teslim etmişti. Sağın 1980'deki zaferi, gerçekte, beyaz orta sınıfın, kendisini iki taraftan sıkıştıran bir kapanın tepki gösterme şansına sahip olduğu tek tarafına karşı, yani liberal federal hükümete karşı gerçekleştirdiği bir devrimin sonucuydu. Sonuç olarak ortaya çıkan yeni gelir yapısından en fazla zarar görenler işçiler ve siyahlar oldu. Ücretleri kısıldı, toplumsal güçleri yok edildi, yaptıkları işler değersizleştirildi.

Ancak, altının çizilmesi gereken şey, söz konusu orta sınıf devriminde, altmışlı ve yetmişli yıllarda işçi ve siyah hareketlerinin sağladığı kazanımlara duyulan tepkinin de kısmen etkili olduğudur. Kendi güvenliklerini kapitalist sisteme duyulan inanca bağlayan üst sınıf kapitalistlerle beyaz orta sınıf yetmişli yılların sonunda -sosyal yardıma, sendikalara ve ırksal eşitliğe karşı muhafazakâr bir devrim hareketi başlatacak kadar- paniğe kapıldıysa, bu, siyah militanlığın sosyal hizmet vergilerini zorlamasına koşut olarak, işçi militanlığının da ücretleri yukarıya doğru itmesinin sonucuydu. Bu dönemde feminizme karşı gelişen şiddetli karşı tepki için de benzer bir sav ileri sürmek mümkündür.

V
Cinselliğin politikası



Yetmişli ve seksenli yıllarda Amerikan kültürünün çehresini değiştiren en önemli güçlerden biri feminist hareket olmuştur. Başlangıçta erkek tahakkümüne karşı radikal tepkiler ve başkaldırı tavırlarıyla ayırt edilen akım, en saf biçimiyle, her türlü erkek cinselliğini sömürücü olarak tanımlıyor ve alternatif olarak lezbiyenliğe yöneliyordu. Yetmişli yıllar ilerledikçe hareket, ekonomik ve politik iktidara ilişkin sorunların yanı sıra, birçok feministin erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünün temel unsurları olarak gördüğü tecavüz ve pornografi gibi birtakım alt sorunlar üzerinde odaklanmaya başladı. Hareket yetmişli yılların sonları ve seksenli yılların başlarında kendisini, hem entelektüel kesimde, hem de yerel altkültürel platformlarda ağırlığı olan radikal gruplarla (*Ms.*,



Kadın hareketi yetmişli yıllarda, eşitlik yanlısı ve baskı karşıtı daha liberal ya da radikal bir akım ile erkek dünyasıyla bütünleşme yanlısı anadamar bir akım biçiminde ikiye bölünüyordu.

The Woman's Review of Books, Signs ve Feminist Studies gibi yayınlar en önemli göstergeleri arasında sayılabilir) cinsler arası eşitliği profesyonel erkek dünyasına kabul edilmekle eşdeğer sayan bir anadamar feminizmi arasında bölünmüş buldu. Yetmişli yılların sonlarına gelindiğinde "profesyonel kadın" fenomeni, feministlerin başlangıçta popüler olan intikamcı amazon imgesini gölgede bırakmıştı. Hareket, yetmişli yılların başlarında karşılaştığı, kürtaj ve eşit haklar yasa değişikliği üzerinde odaklanan, sıklıkla şiddet içerikli muhafazakâr karşı tepkilerle (kürtaj kliniklerinin bombalanması gibi) biraz sendeledi. Yine de, muhafazakâr karşı tepkiye rağmen feminizmin Amerikan toplumunu dönüştürmekte başarılı olduğu seksenli yılların ortalarında artık açıkça anlaşılıyordu. Yurttaşlık hakları hareketi ve öğrenci hareketi gibi feminizm de kamusal tartışmanın parametrelerini değiştirmiş, muhafazakârları o güne kadar yok sayılan ya da esirgenen bazı hak ve ilkelerin geçerliliğini kabullenmeye zorlamış, Amerikan kamusal ve düşünsel yaşamında ciddiyetle dikkate alınmayı hak eden güçlü bir varlık oluşturmuştu.

Erkek hâkimiyetindeki film endüstrisinin feminizme ilk tepkisi görmezden gelmek ve reddetmek oldu. Babaerkine karşı kalkan bayrak beyazperdeye reel bir olgu olarak yansımıyor, daha çok -kriz filmi metaforlarının temel eksenini oluşturan- bir yoksama biçiminde kendisini gösteriyordu. Ancak, yetmişli yılların başlarında boy gösteren erkek dayanışması filmleri, sutyenleri ateşe veren aykırılar güruhu Hollywood'un ufuk çizgisinin altında kalsa da, erkekleri endişeye kaptıran bir şeylerin varlığına dair bir sezgi uyandırıyordu. Bu güruh büyük olasılıkla öylesine tehdit yüklüydü ki, bakışların üzerine çevrilmesi bile güçtü. Feminizmin ortaya attığı bazı sorunların Hollywood tarafından ele alınması ancak 1977'de "kadın filmleri"nin yeniden canlanışı ile gerçekleşecekti, ne var ki bunların içinde feminist olarak nitelendirilebilecek olanlar sayılıdır. Ve yine, feminist akımı dramatize ederek perdeye taşıyan bir film, bir burjuva versiyonu olan *Rich and Famous*'u saymazsak, bizim bilgimiz dışındadır. Bütün bunlara rağmen feminist akım, kriz filmlerinde rastladığımız gibi, dolaylama yollu tepkilerin nesnesi olmuştur. Yetmişli yılların sonları ve seksenli yılların başlarının birçok yeni romantik filmi ve aile filmleri annelik yapan erkeklere ilişkin olumlu temsiller yansıtırken, yaslanacak güçlü bir erkek koluna muhtaç kadın portreleri çiziyordu. Diğer taraftan bağımsız kadınlar yeni-*noir* tarzı örümcek kadın tiplemelerine büründürülüyor ya da yuva yıkıcılar olarak tanıtılıyordu. Temsildeki bu tür tepkiler, bizce, sağın yetmişli yıllarda feminizme karşı başlattığı çok daha geniş çaplı kültürel karşı tepki çerçevesinde yorumlanmalıdır. Bu karşı tepki geleneksel ailenin muhafazasına, kürtajın kaldırılmasına, eşcinsel haklarına karşı çıkılmasına ve devletin alt gelir düzeyinden genç kadınlara sağladığı doğum kontrolü desteğinin kısılmasına çağrı çıkarıyordu.

A. KADINLARIN KONUMU

Kültürel temsillerde kadınlar bağımlı uyruklar olarak inşa ediliyordu. Yetmişlerde feminist eleştirmenler sinemasal temsillerin kadını

duygusal, eve bağlı ve bağımlı konumlandırdığını dile getiriyordu.[1] Bunun yanı sıra feminist film teorileri sinemanın özü itibariyle dikizci ve gözetlemeci olduğunu ileri sürüyordu; Hollywood geleneği kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlamaktaydı. Erkekler tarafından üretilen klişeler kadını dünyayı rasyonel olarak kavramaktan aciz gösteriyordu; bu, psikolojik olgunlaşmamışlığa işaret eden imgelerle canlandırılan bir eksiklik, nesneleri ayıramamak ya da dış dünyayla nesnel bir bağ kuramamak biçiminde ortaya çıkan bir yeteneksizlikti. Aile içi melodramın bulanık duygusal dünyasının geleneksel olarak kadına ait olması gibi, deli kaçık komedilerin saçma, melez dünyası da, *noir* filmlerinin aşırı derecede farklılaşmamış hayalet dünyası da kadınındır. Kadınlar meşruiyet sınırlarını ihlal eden kural yıkıcılar olarak resmedilirler. Aynı zamanda, erkek arzularının fetişi, erkek iktidarının pasif doğrulayıcıları olarak konumlanırlar. Kimi feminist eleştirmen bu temsil stratejilerinde yapıçözümcü bir potansiyel saptamıştır. Eğer kadınlar sınır ihlalcileri olarak gösteriliyorsa, büyük olasılıkla bu, erkeklerin toplumsal iktidarlarının sağlamlığı için korumak zorunda oldukları meşruiyet ve uygunluk düzenini tehdit ettikleri içindi. Ve eğer kadınların cinsel fetişlere indirgenmesi gereği duyuluyorsa, bunun nedeni belki de, erkeklerin, narsistik psikoseksüel bütünlüklerinin zedelenmemesi için reddetmeye çalıştıkları, kadının farklı cinselliğinden (fallusun yokluğu) yansıyan tehditkâr bir cinsel gücün varlığıydı.

Kadınlar temsil araçlarına erişim şansını ele geçirdiklerinde, kendi yaşamlarını erkeklerce ilan edildiğinden çok farklı biçimlerde temsil etmişlerdir. Bu farklılıklar, senaryosu kısmen bir kadın tarafından yazılmış ünlü bir "kadın filmi"olan *Mildred Pierce*'de (1945) açıkça seçilir. Senaryonun kadın eliyle kaleme alınmış parçasında, kocasını terk eden ve iş yaşamında başarı kazanan bağımsız bir kadın olarak Mildred, son derece gerçekçi, büyük ölçüde farklılaşmış, "olgun" temsillerle perdeye yansır. Ancak filmin final senaryosu bir erkeğe aittir; erkek senaristin filme temel katkısı,

1. Bkz. Sexual Strategems: *The World of Women in Film*, der. P. Erens (New York: Horizon, 1979); E. A. Kaplan, *Women and Film* (New York: Methuen, 1983); A. Kuhn, *Women's Pictures* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1982) ve T. de Lauretis, *Alice Doesn't* (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

Mildred'in bağımsızlığını babaerkine karşı suç işlemekle ilişkilendiren bir *film noir* çerçevesi oluşturmak biçiminde ortaya çıkar. *Noir* üslubu, nesneler arasındaki farklılıkları bulanıklaştırarak değerler sistemine ait sınırların çözülüşünü gösterir, kadınların aşırı ölçüde duygusal, irrasyonel ve değer yoksunu olduğunu ileri sürerek temsil düzleminde olgunlaşmamışlığı çağrıştırır. Dolayısıyla, kadınlar tarafından olumlu bir adım olarak kaydedilen şey, babaerkil sınırların ve özellikle de özel alanla kamusal alanı ayıran sınırın aşılması, erkek bakışıyla olumsuz bir gelişmedir, yasanın ihlalidir.

Bütün bu nedenlerle, kadınların nasıl temsil edildiği ve bu temsili kimin gerçekleştirdiği çok önemli politik sorunlardır. Bu dönem içinde yapılmış, kadınların yaşamlarıyla ilgili bir dizi filmi karşılaştırarak bu soruya yanıt arayacağız. Temel eksenimiz, kadınların temsil edilişinde kadın ve erkek yönetmenler arasındaki farklılıklar olacak. Ayrıca dönemin feminist sinema teorisyenlerinin üzerinde durduğu bazı önemli konulara parmak basacağız: "Babaerkil biçim" diye bir şeyin olup olmadığı, kadınların toplumsallaşma biçimleri gereği erkeklerden temel ölçüde farklılaşan biçimlere başvurup vurmadığı, erkeklerce kullanılan geleneksel Hollywood biçimlerinin kadın yaşamları ve sorunlarına elverişli olup olmadığı ya da kadınların, kendi seslerini iletmek için tümüyle farklı biçimler yaratmaları gerekip gerekmediği gibi.

Yetmişli yıllarda, Martin Scorsese'den (*Alice Artık Burada Oturmuyor*/*Alice Doesn't Live Here Anymore*) Paul Mazursky'ye (*An Unmarried Woman*) kadar çok sayıda erkek yönetmen tarafından kadınların yaşamları üzerine filmler yapılmıştır. Seksenlere gelindiğinde giderek artan sayıda kadın yönetmen, lezbiyen ilişki, aile içi şiddet ve babaerkiden kurtuluşu konu alan filmler çekmeye başlamıştı, Susan Seidelman'dan (*Çaresizim*) Donna Deitch'e kadar (*Desert Loves*). Erkeklerin yaptığı filmler, genel olarak, kadın yaşamlarını mitsel ya da ikili temsil şemalarına oturtmak eğilimindeydi. Eğer erkeklerin toplumsallaşma biçimlerinin onları -duygucu ve bağlamsal karşıtı olarak- rasyonel ve şematik kıldığı doğruysa, bu eğilimin belirtisel bir gerçeklik taşıdığı söylenebilir. Erkek yönetmenlerce kadınlara en sık uygulanan ikili yapı, kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik temalarıdır. Yapılması gereken seçim genellikle ya işle çocuklar arasında ya da zorlu bir kamusal

yaşamla erkek himayesi arasındadır. Bu karşıtlıkların ikisi de büyük toplumsal önem taşır. İlki, çocuk büyütme işinin ve ev içi emeğin babaerkil toplumda kadına tahsis edilmiş olmasına, ikincisi ise, kısmen kamusal rekabet alanının erkeklerin tekelinde olmasından kaynaklanan, kadına yönelik erkek şiddetine dayanır. Hollywood geleneğinde bağımsız kadınlar genellikle evcilleştirilir (*Aşk Yolcuları*, *Now* gibi kırklı yılların filmleri bunun en bilinen örnekleridir) ve kadın için uygun görülen içeriye ait, evsel alanın tematik inşasına, sıklıkla, benzer bir işlev gören belirli biçimsel (çoklukla melodramatik) özellikler eşlik eder. Anlatının sonunda yer alan bir tür kapanım anlamı buradan öteye kadınların ilgilenmesi gereken bir şey bulunmadığını ima eder. Olay örgüsü ve diyaloglar genellikle kamusal değil, kişisel sorunlar etrafında döner; olayların geçtiği mekânlar sıklıkla ailesel sınırları ifade edecek şekilde kapatılmıştır, kamera çerçevelemesi kadınları bağımsız değil, ilişkilere bağlı olarak resmeder; kullanılan güzel oyuncularla sık sık başvurulan yakın çekimler, kadının erkek arzularının nesnesi olduğu anlamını destekler görünür. Bu tarihçe söz konusu dönemde feminist film teorisyenlerini, Hollywood anlatı filmi biçiminin, erkek izleyiciyle izlenen film arasında yarattığı narsistik süreklilik ya da birlik duygusu sayesinde, pasif kadınların erkek iktidarının gerçeklendiği bir zemin haline geldiği kadınsevmez bir toplumsal yapı oluşturduğunu ileri sürmeye itmiştir. Hollywood biçimi, özü itibariyle babaerkildir. Bu yanıyla bir tür görsel şiddet oluşturmasının ötesinde, Joan Mellen gibi film teorisyenleri, özellikle de yetmişli yıllarda feminizme karşı tepkinin yoğunlaştığı dönemde yapılmış olan filmlerde, tecavüz dahil, kadınlara karşı fiili şiddet uygulanan sahnelerin sıklığına dikkat çekmiştir. Bu tazelenmiş şiddette, kadınların evcillikten ve ikinci sınıf konumlarından kaçmalarının erkeklerde doğurduğu tepkinin kısmen etkili olduğunu düşünebiliriz.

Yetmişli yılların başlarında yapılmış birkaç film bu temalara değinerek kadının kamusal dünyada yer alma denemelerini inceler. Çoğu erkekler tarafından yapılmış olan bu filmler genellikle geleneksel aile düzeninin yeniden tesis edilmesiyle son bulur. Yetmişli yılların kadın yaşamına ilişkin problemleri öne çıkaran ilk filmlerinden biri olan *Fahişe* (*Klute*, 1971), filmin adı bir erkek karakterden alınmışken filmin kendisinin esas olarak bir kadınla ilgili ol-

ması bakımından, içinde yer aldığı tarihsel anı yansıtır niteliktedir. Jane Fonda'nın canlandırdığı Bree Daniels, oyuncu ve model olmak için uğraşan, ancak geçimini sağlayabilmek için fahişeliği seçen genç bir kadındır. Pennsylvania'nın bir kasabasından gelen ve Bree'nin kayıplara karışan bir müşterisini arayan dedektif Klute ile (Donald Sutherland) karşılaşana dek erkeklerden bağımsız yaşamıştır. Dedektife yardım eder, cinsel olarak yakınlaşırlar ve sonunda ona âşık olur. Klute'un aradığı adamın katili Cable adında bir işadamıdır. Bu adam Bree'yi öldürmeye çalışır, fakat Klute onu kurtarır. Filmin sonunda, hem Bree'nin bağımsız yaşamının, hem de kamusal bir kadın olarak zayıflığının simgesi haline gelmiş olan apartman katından birlikte çıkarak, muhtemelen bir yuva kurup yerleşmek üzere Pennsylvania'nın yolunu tutarlar.

Geleneksel, hatta feminizm-öncesi finaline rağmen *Fahişe*, mutlu banliyö ailesi klişesini eleştirel bir gözle inceler; çizdiği başına buyruk, cinsel yönden bağımsız kadın portresi az çok olumludur. Filmin başındaki kibar ve temiz aile yemeğinin, kendisinden başarıyla uzakta tuttuğu kentsel karabasandan hiç de farklı olmayan tehlikeli arzular ve suçlar barındırdığını süreç içinde anlarız. Fahişe kimliğinin saptırıcı filtresinden geçerek sunulmuş olsa da, Bree'nin özgür cinselliği modern Hollywood filminde kadının resmedilişi açısından önemli bir ilerlemeye karşılık düşer. Bree'nin cinsel özgürlüğü ve duygusal dürüstlüğü (bu iki unsur Cable'ın tekrar tekrar ve takıntılı bir şekilde Bree'nin ses kaydını dinlemesi ile sözel bir motife dönüştürülmüştür) katil işadamının ölümcül baskısıyla tezat oluşturur.

Ses kaydı motifi kadınların erkekler tarafından toplumsal konumlanışına ilişkin bir karşıtlığa işaret eder. Bree'nin sesi eril cinsel kaygıyı yatıştırır; bir yanıyla gönül çelici, bir yanıyla sakinleştiricidir. Ancak aynı zamanda erkek şiddetini ayağa kaldırır. Bu çifte karakter, kadının toplumsal konumlanışının ikili gerçekliğini yansıtır. Aile içi himayenin parçası olan yatıştırıcı role ait eğitimleri, ev dışı alanda erkek şiddetinden yönelen tehditle gölgelenir. Ses bandındaki yatıştırıcı ses, bu ayrı ama birleşik iki gerçekliği bir araya getirir. Ses bandı kadının himaye edici rolüne ait bir figürdür; ama bir yandan da savunma belirtir, çünkü yatıştırma eylemi, eğer kadın yatıştırmaya ve erkek korkularını sakinleştirmeye

son verirse, kadına karşı şiddete dönüşme tehdidi taşıyan bir kaygıyı sarmalar. Bunun altında yatan anlam, kadına yönelik eril kamusal şiddetin (hem gerçek hem de sembolik biçimleriyle, tecavüzden sinemada temsili küçültülmeye kadar) özel, aile içi alanda gizlendiği ve burada sakinleştirilip yatıştırıldığıdır. Kadının himaye edici rolü bir seçim olmaktan çok bir zorlamanın, kadının sağladığı himayede ve bu himayenin yatıştırdığı kaygıda gömülü olan kalıcı bir şiddet olasılığının sonucudur.

Filmdeki karakterlerin simetrik yapılandırılışları adeta bu noktanın altını çizer. Temel rollerde iki kadın, iki de erkek karakter vardır. Kadınlardan biri kocasını yitirmiş bir eştir; kamusal dünyada yolunu kaybetmiştir. Diğer kadın kamusal dünyada yaşamaktadır, onun da kocası yoktur. Ancak filmin sonunda kamusal dünyadan vazgeçer ve muhtemel bir koca bulur. Başlangıç çerçevesinde ehlileştirilmemiş ve yalıtılmış olarak belirirken, bitiş çerçevesi içinde evcilleştirilmiş ve tabi kılınmış görünür. Kadının değişim yörüngesini filmin iki erkeği çizer. Erkeklerin biri kadına karşı kamusal şiddeti temsil eder. Erkek himayesini temsil eden diğeri ise, özel alandan kamusal alana geçer, kamusal erkek tehdidini ortadan kaldırır ve ev içi dünyaya bir eşle birlikte geri döner. Tıpkı iki kadının da aynı kadın toplumsallaşması cevherinden dökülmüş görünmesi gibi, filmdeki iki erkek de kadınlara ilişkin aynı erkek projesinin iki yüzünü yansıtır gibidir. Biri kamusal bağımsızlığı cezalandırır, diğeri uygun ev içi rolün benimsenişini korumayla ödüllendirir. Aslında, kadını koruyan erkekle koruma sağlanan erkek esas olarak aynı erkektir.

Böylece film, bağımsızlık ve babaerkillik ikilisinin açığa vurulmamış karşıtlığına dayalı bir perspektiften hareket eder ve filmin retoriksel argümanı ikincisinden yana çalışır. Bree'nin yaşadıkları başarısızlıktan çok bir mağduriyet hali olsa da, bağımsızlığını simgeleyen apartman dairesinden ayrıldığı final sahnesinde bir başarısızlık mesajı vardır. Dönemin bir dizi filmi kadınları bağımsızlıklarını kazanmaktan aciz ya da nevrotik ve özyıkımcı kişiliklerde resmetmiştir (*A Safe Place, Play It as It Lays?, Images, A Woman under the Influence*) ve *Fahişe*'ye de bu perspektiften bakmak mümkündür.

Martin Scorsese'nin filmi *Alice Artık Burada Oturmuyor* (1974) hem bağımsızlığını kazanmak için mücadele eden, hem de bu ko-

nuda başka kadınlardan destek gören bir kadını anlatmasıyla daha önce yapılmış kadın filmlerinden ayrılır. Alice (Ellen Burstyn) kocası ölünce tek başına kalmıştır. On yaşındaki oğluyla uzaklara gitmeye ve şarkıcı olma hayalini gerçekleştirmeye karar verir. Film, Alice'in bir erkeğin desteği olmadan yaşama çabasını ayrıntılandırır. Scorsese tarafından yönetilmiş olmasına karşın filme birçok kadın katkıda bulunmuştur ve getirdikleri perspektif sık sık kendisini belli eder. Örneğin olay örgüsünün anadamarlarından biri, başlangıçta birbirini anlamayan, farklı dünyalara ait iki kadın arasında gelişen dostluktur (bu motif sonraları dönemin başarılı bir TV dizisine kaynaklık edecektir).

Ne var ki film, Alice'in yalnız yaşama girişiminin başarısızlıkla sonuçlanışını anlatır. İlk kurduğu gönül ilişkisi, adamın evli olduğunu ve karısına karşı acımasızca şiddet uyguladığını öğrenmesiyle kötü biter. Kendisi de bir saldırıdan zor kurtulur. Sonunda masal dünyasından çıkma gibi görünen bir çiftlik sahibi onu kurtarır ve "fetheder"; bir yandan da oğlunu gereğince terbiye etmeyişinden dolayı onu paylar. Filmin başlangıç sahnesi, Alice'i küçük bir kızken bir kır yolunda şarkı söyleyerek evine doğru yürürken gösteren teatral görüntü, bu finali önceden sezdirir. Görüntü, Alice'in şarkıcı olma hayalini gerçekdışı bir fantezi olarak konumlar. *Alice*'in finalinde anne ve oğulu neon lambaları boyunca "Monterey" yazılı bir tabelaya doğru yürürken görürüz; bu, ekonomik güçlüklerle köşeye sıkışmadan ve gönül ilişkileriyle çaresizliğe saplanmadan önce gitmeye çalıştıkları yerin adıdır. Bu sahne de, açılış görüntüsü gibi, hayallerin yapaylığına ilişkin bir işarettir. Her iki sahne de filmin anlatı sınırları dışında konumlandırılmıştır; bu son derece gerçekçi anlatısal üslup, sıradan bir kadının başarı hayallerine geçit vermez görünen dünyaya karşı amansız bir gerçekçiliği davet eder.

Bu dönemde kariyer-aşk ya da kariyer-evlilik konularının büyük önem taşımasının nedeni, artan sayıda kadının işgücüne katılmakta oluşuydu. Ulusal bir kreş sistemi ya da erkeklerin çocuk bakmasına ilişkin rasyonel bir toplumsal bilinç olmaksızın bu değişim birçok kadın için sorun demekti. Ayrıca iş dünyasına giriş kadınların beklediğinden daha zorlu çıkmıştı. Kadınlar genellikle erkeklerden çok daha düşük ücretlere çalıştırılıyordu, o kadar ki, "69" (erkeklerin kazandığı her dolara karşılık kadınlara düşen 69





Alice Artık Burada Oturmuyor. Açılış görüntüsü, küçük kızın şarkıcı olma düşünü hayali bir mekâna, *Oz Büyücüsü*'ndeki Dorothy'nin sinemasal dünyasına yerleştirir.



Alice. Filmin sonunda aynı düş, bir göstergeye dönüşmüş olarak, yapaylığı vurgulanarak yeniden karşımıza çıkar.

cent) kadın hareketinin çok kullanılan bir rozeti haline gelmiş ve eşit değer (eşit işe eşit ücret) için verilen mücadele yetmişli yılların sonlarının ve seksenli yılların önemli bir tartışma konusu olmuştu. Dahası, şirketleşmiş dünyaya giriş yeni bir fenomenin doğmasına neden olmuştu - erkeklerce tanımlanmış kapitalist sistemi benimseyen işkadınları. "Güçlü" kadın imgeleri artık feminizmle ya da politik doğrulukla kolayca eşitlenemiyordu. Yetmişli yılların sonlarında Jill Clayburgh'ün canlandırdığı güçlü kadınlar, *First Monday in October* filmindeki muhafazakâr Anayasa Mahkemesi yargıcı ve *It's My Turn*'deki başarıya azmetmiş üst orta sınıf profesyonel işkadını gibi, feminizmin bu özel biçimine ait paradigmalardır. Bu fenomen seksenli yılların ortalarında, Elayne Rapping'in saptadığı gibi, güçlü bir kadının başarısının sosyal yardım mekanizmasını "dolandıran" siyah kadınların "başarıyla" ele geçirilmesine dayandırıldığı *Marie* (1985) türü filmlerle iyiden iyiye sorgulanmaya açık hale gelmişti. Bu tür kadınlar güçlerini Betty Friedan ya da Kate Millett'dan çok Reagan'a borçlu görünüyordu.

Yetmişli yıllarda erkeklerin kadınlar üzerine yaptığı filmlerin tümünde de kadınlar aşk ve kariyer arasında seçim yapmaya zorlanmaz. Dönemin güne uyarlanmış melodramlarından biri olan *The Turning Point* (1977), evliliği için işinden vazgeçen bir kadınla kariyeri uğruna evliliğini feda eden diğer bir kadın arasındaki çatışmayı sergileyerek bu konuya doğrudan parmak basar ve sorunu, evliliği imtiyazlandırmaksızın çözümlemeye çalışır. *Julia*'da da (1977) hem evliliği seçen bir kadın, hem de kamusal yaşamı seçen bir diğeri olumlu temsillerle yansıtılır. Ancak bu filmlerin her ikisi de erkek perspektifinin izlerini taşır. *The Turning Point*'te, karakterler erkek olsaydı kolayca dramatik bir kavgaya dönüşebilecek bir sahnede iki kadın acemice bir ağız dalaşına tutuşurlar. *Julia* ise baş döndürücü geri dönüşlerle, puslu tonlarla doludur; filmdeki anlatıcı ses, kadınlara ait başat temsil koduna uygun, nakışlı bir "feminen" duygusallıkla yüklüdür.

Erkeklerin kadınlara ilişkin temsilleri, iyi niyetli olanlar da dahil, kadın yaşamına ister istemez dışarıdan bakar ve çoğunlukla kadın özgürleşmesini geleneksel olarak erkeğe ait olan iş ve kamu yaşamına giriş hakkının kazanımı olarak yorumlar. Yetmişli yılların başlarında erkekler tarafından yapılmış filmlerde kadınların di-

şarıdaki dünyada erkeklerin yol göstericiliği olmadan tutunamayacakları savunulurken, seksenli yılların filmlerinde, her ne kadar bunlar genellikle üst sınıf kadınlar üzerinde yoğunlaşıp, birçok annenin ve özellikle de siyah ve yoksul kadınların karşı karşıya bulunduğu çocuk bakımı desteği, kürtaj ve geçim zorluğu gibi sorunları göz ardı etse de, kadınların bir nebze daha özgürlük ve güç kazanmasına izin verilmeye başlanmıştır. Kadınlar tarafından kaleme alınmış ya da yönetilmiş filmlerde, aile içi şiddet gibi toplumsal sorunlara değinilir. Bu filmlerde kadına bakış daha özneldir, kadınlar, fethedilmeyi bekleyen nesneler olmaktan çok yaşam mücadelesi içinde yer alan bireyler olarak konumlanırlar. Paul Mazursky'nin *An Unmarried Woman*'ı (1978) gibi bir filmi bir kadın yönetmenin filmiyle -Claudia Weill'in *Girlfriends*'i- karşılaştırmak, yine aynı soruyu, erkeklerin toplumsallaşma gereği başvurdukları biçimden farklı ve ayrık bir kadın biçimi olup olmadığı sorusunu gündeme getirir. Kapanım yönelimli ve dikizci bir baba-erkil biçim karşısında, kadınlara has, daha açık uçlu ve gözetlemeci olmayan bir biçim var mıdır?

Mazursky'nin filminde Erica (Jill Clayburgh), mutlu bir evlilik sürdürürken daha genç bir kadın için kocası tarafından terk edilen bir ev kadınıdır. Başlangıçta ne yapacağını şaşırıp bocalamasına karşın kendi başına ayakta kalmayı başarır. Filmin ilk bölümleri Erica'nın tek başına var olma çabasını anlayışlı bir bakışla yansıtsa da, Erica'nın temel sorunları her şeyden çok romantik görünür. Çevresindeki kız arkadaş grubu, cinsel tuzaklarla dolu hain bir dünyaya karşı eşduyumsal bir sığınak olarak resmedilir.

Filmin erkek perspektifinin en belirginleştiği yer, Erica'nın erkeklerle olan ilişkileri üzerindeki ısrarlı yoğunlaşmadır. Erica'nın tüm önemli kararları erkeklerle ilintilidir. Filmin isminin de Erica'yı kendi içinde bir özne olarak değil, evliliğin dışına çıkmış olması üzerinden konumlaması anlamlıdır. Erkek bakış açısıyla, "evli olmama" durumunun ve işe yaramaz erkeklerle çıkmak zorunda kalmanın oluşturduğu "problemin" çözümü, esaslı bir erkeğe rastlamaktır. Filmde bu erkek Alan Bates'in oynadığı ressamdır; bu ressam filmin son çeyreğinde, derin felsefi düşünceleri ve bal damlayan diliyle Erica'yı suspus edip hayranlıktan ağzı açık bırakır. O resim yapıp konuşurken Erica kahvaltı hazırlar. Sonunda

Erica yalnız yaşamaya karar verir, ama burada da ilişkisel olmayan, bağlam dışı bir erkek modeli ağır basar. Bir anlamda, Erica'nın feminizmi belirli erkek tavırlarını benimsemekten geçer. Üst sınıftan olmayan kadınların göğüslemek zorunda kaldığı, çocuk bakımı desteği, çalışma zorunluluğu, eşitsiz muamele gibi günlük problemlerle karşılaştığını görmeyiz, hele eşitlik mücadelesi gibi bir sorunu olmadığı kesindir. Clayburgh'ün evin içinde yarı çıplak gezindiği sahnelerde de dikizci ve nesnelleştirici erkek perspektifi kendisini belli eder.

An Unmarried Woman, feminizmi, içinde barındırdığı radikalizmden başarıyla yalıtır ve babaerkiden özgürleşmeyi kendi saflarına katılmakla eş tutan bir "yeni kadın" ya da "korporatif" feminizm halinde yeniden paketler. Filmin 1978'de gösterime girmiş olması önemlidir, çünkü, daha önce belirtildiği gibi, bu dönemde Amerikan kültürü önemli bir değişim geçirmektedir. Sinema salonları artan oranlarla beyazların yerleştiği banliyölere kayarak arabasız kentsel alt sınıfın ulaşım alanından uzaklaştıkça, gösterilen filmler de banliyö sakinleriyle ya da kent sokaklarından çok yükseklerde yaşayanlarla daha fazla ilgilenir olmuştur. Erica'nın endişe (Angst) versiyonu, evinin terasından dışarı bakıp düşünceli bir edayla beyaz şarap yudumlamaktır.

Claudia Weill'in *Girlfriends*'i, üslup, karakterlerin yapılandırılışı ve tema bakımından bütünüyle farklıdır. Weill'in filmi bağımsız bir yapımdır, Mazursky'nin filmi anadamar Hollywood'un yüksek maliyetli çehresini yansıtırken, Weill'inki düşük bütçeli bir yapımın bütün derme çatmalığını taşır. Bunun sakıncaları olmakla birlikte (çerçeveden çıkan ve kamerayı devirmesine ramak kalan oyuncular gibi) filmin gösterişsizliği ona daha keskin bir yaşanmışlık duygusu katar. İmge yapılandırması çok daha süreksizdir ve anlatı bakımından *An Unmarried Woman*'a oranla daha az drama yönelimlidir. Film, bütün metonimik eklemsizliği ve epizodları katı sınırlarla birbirinden ayırmayışı ile, yaşamın epizodik dokusunu yakalar. Dolayısıyla, erkek sinemacıların sahip olduğu ekonomik güç üslup düzeyinde önemli ölçüde fark yaratsa da, Weill'in bu yetersizliği lehine çevirmeyi başardığı söylenebilir. Filmin bir noktasında bu yaklaşım, dairenin elektriğinin kesilişinin ardından filmin fon müziğinin durmasıyla iyiden iyiye muzipçe bir düşünümsel

motife dönüşür.

Girlfriends, kadın sinemacıların kadın yaşamlarını gerçekten de erkeklerden farklı temsil ettiğini düşündürür. Hikâye iki genç kadın üzerinedir. Bunlardan biri iyi bir fotoğrafçı olmak isteyen Susan, diğeriyse işini kaybetmek pahasına evlenmiş ve çocuk sahibi olmuş bir yazar olan Linda'dır. Sanatçılarla (hepsi de erkek olan sanatçılarla) gezip dolaşan Erica'ya karşıt olarak, Susan'ın kendisi sanatçıdır. Böyle olmakla kadın sinemacı, çizdiği karaktere daha fazla öznellik sağlar. Ayrıca, *An Unmarried Woman*'daki, esas olarak gönül işleri üzerine konuşan kadın grubunun tersine, *Girlfriends*'de kadınlar arası dostluk temel olarak işe ve yaşam savaşına ilişkin sorunlara odaklıdır. Arkadaşlarından biri Susan'a, iş hayatında başarılı olmak için daha saldırgan davranmasını salık verir. Susan'la Linda birbirlerine karşı duygularını tartışırlar, erkeklere değil. Son bir farklılık, Weill'in, Mazursky'nin filmini noktalayan türden temelsiz bir umut ve iyimserliğe (Erica'nın yalnız yaşama kararı) itibar etmeyişidir. Linda'nın kocasının eve dönüşüyle iki "kız arkadaş" arasındaki dostça alışveriş ve uzlaşma süreci kesintiye uğrar. Erkekler, dağılmış hayatların bağlanabileceği kurtarıcı ve güvenli bir limanı değil, dışarıda olan bir şeyi, davetsiz çıkagelen bir ötekini temsil ederler.

Weill'in filmi, senaryosunu Alice Hoffman'ın yazdığı ve aile içi şiddetin hemen hiç temsil edilmemiş bir gerçekliğini inceleyen dikkate değer bir "küçük" filmi, *Kurtuluş Günü*'nü (1982) akla getirir. *Kurtuluş Günü (Independence Day)*, yaşadığı küçük kasabadan ayrılıp kentte bir sanat okuluna gitmeye karar veren bir kadınla ilgilidir. Cinsel olarak bağımsız resmedilen bu kadın bilfiil peşinden koşarak genç bir erkekle ilişkiye girer; sevgilisinin, kocası tarafından fena halde itilip kakılan bir ev kadını olan kız kardeşi ile dostluk kurar. Film genç kadının diğer kişilerle ilişkilerinin altını çizer: Terk etmek istemediği ölüm döşeğindeki annesi, çaresizce sıkıntısını hafifletmeye çalıştığı ev kadını, sevdiği, fakat ona olan duygularının sanatsal hedeflerinin önüne geçmesine izin vermemeye kararlı olduğu erkek arkadaşı. Filmde, genç kadının feminist çağa özgü kariyer edinme tutkusuyla ailesinin yanında kalma isteği arasındaki kısırlılmışlığı dile getirilir. Genç kadının bağımsızlığı ile ev kadınının amansızca bağımlılığı arasında negatif bir paralel-

lik oluşturulur. Film, ev kadınının içinde bulunduğu durumu kısmen kadının kendi korkusuna, kısmen de, kocaları kendilerini yoksulluk sınırından uzak tutan tek şey olduğu için kadınları aile içi tahakkümü kabullenmeye zorlayan toplumsal sisteme bağlar. Filmin sonu paralel kurtuluş eylemleriyle bağlanır: Ev kadını -çektiği eziyetin simgesi olan- bir kibritle kocasını havaya uçururken, genç kadın kaçıp gider ve tek başına yaşayabilecek kadar güçlü olduğunu kanıtlar.

Filmin yaklaşımı açıkça metonimiktir ve *Girlfriends*'le birlikte bu iki film, kadın toplumsallaşmasının, başat babaerkil biçimlerden önemli ölçüde farklılaşan bir temsil biçimi doğurup doğurmadığı sorusunu gündeme getirir. Her ikisinin de, dramatizasyonun ilişkilerin irdelenişine dayalı olması bakımından, kadını kadın toplumsallaşmasına daha yakın temsil ettiği söylenebilir ve her ikisi de geleneksel erkek temsillerini (başına buyrukluk, faaliyet, vb.) kadınlara atfeder görünür. *Kurtuluş Günü* kadınların kadın yaşamlarını farklı kavradığını gösteriyorsa, *Girlfriends* daha da metonimik bir vurguyla, anlamlı çözümler, anlatı kapanımı ve ilişkisellik dışı karakter yapılandırması gibi geleneksel "babaerkil" biçimlere de feminist bükümler kazandırılabileceğini gösterir. Her iki film de bir ölçüde bu ayrımların ötesine geçer. *Girlfriends*'in ve *Kurtuluş Günü*'nün genç kadınları, kültürün kendilerine dayattığından ayrı bir kimliğe sahip çıkabilen, iş ve cinsellik alanlarında erkeklerin talep ettiği hakların aynını talep ederken ilişkilerine verdikleri anlamı da yitirmeyen güçlü bireyler olarak sunulurlar. Anlatı çözülüşü de, *Kurtuluş Günü*'nde sevgilinin pes ederek kente, genç kadının yanına gelmesiyle, *Girlfriends*'de ise iki arkadaşın barışmasıyla bu yaklaşım lehine çalışır: Böylece geleneksel bir temsil biçimi -anlatısal kapanım- bu tür kapanımların genellikle arka çıktığı babaerkil ideolojiye alternatifler -kadının baskınlığı, kadınlar arası dostluk- geliştirecek biçimde yeniden kodlanır.

Öte yandan bu filmler kadınsı toplumsallaşmaya ait örüntüler yansıtan biçimsel özellikler de sergiler. Kültürel olarak kadınlar genellikle alan bağımlısı -yani, bağlamsal, ilişkisel, bağımlı vb.- varsayılır; erkekler ise, otonom ilişkilere daha az bağlı ve daha nesnelleştirici olmaya toplumsallaştırıldıkları için alandan bağımsız kabul edilirler. Bu kutuplaşma her ne kadar ideolojik görünse

de, muhtemelen gerçek toplumsallaşma örüntülerini yansıtır. *Kurtuluş Günü*'ndeki karakter kendisi dışındaki birçok insanla ilişkisi çerçevesinde tanımlanır; kamera (karakteri) nesnelleştirmez, ilişkilendirir. Karakteri harekete geçiren, diğer kadınlarla ilişkisi çerçevesinde geliştirdiği bir destek ve dayanışma ruhudur. *Girlfriends*'de anlatı, filmdeki kısıtlı "hareket"in altına derin bir bağlam inşa eder. Bu temsil tarzlarını, anlatım kapanımı ve hareket gelişimini sağlamak için bağlam ve karakter ilişkilerinin alt sınırda tutulduğu *Kirli Harry* gibi her şeyiyle muhafazakâr bir erkek filmiyle karşılaştırın. Kadın dünyası üzerine kadın yönetmenler tarafından yapılan filmler, kadınları, bitişik olarak bağlantılı bir dizi paralel ilişki içinde göstermek eğilimdedir. Alandan bağımsızlığı daha yüksek olan erkekler ise, kendi toplumsallaşmalarının yansıması olan -daha otonom, bağlamsal ilişkilere bağımlılığı daha az- kadın imgeleri yansıtırlar; bu da doğal olarak, erkeğe has (gözetlemeci) nesnelleştirme eğilimini açıklar, çünkü bağımsızlaşma kişinin kendisini diğerlerinden ayırmasının bir yoludur, öznel bağlanmanın erkeğin kendi varlığı ile kısıtlanması ve erkeklerin kendilerini ayrı nesneler olarak konumlandırmasına yol açar. Kullandığımız retoriksel terminolojiye başvurmak gerekirse, kadınlarca yapılan filmlerin daha metonimik temsil biçimlerinden faydalandığı söylenebilir. Bu filmler, ilişkilerin bağlamsızlaştırılması ve gömülü bırakılması yerine, tekilliği cemaatin ve toplumsal bağlamın içine oturturlar. Nitekim, bir grup insanı anlatan bir kadın yönetmen filmi ile -Joan Micklin Silver'ın *Between the Lines* (1977)- bir erkek yönetmeninki karşılaştırılırsa -Lawrence Kasdan'ın *The Big Chill* (1982)- kadın duyarlığının ilişkileri eşitleyici yönde çalıştığı, erkeklerinkinin ise diğer tüm karakterlerin çevresinde döndüğü üstün bir erkek merkezi oluşturduğu gözlenir.

Ancak, kadına sabit bir kimlik yüklemek erkek ideolojisinin stratejileri arasında yer alsa da, temsile ilişkin biçimlerin biyolojik ya da ontolojik anlamda cinsiyete bağımlı olduğu kolay kolay öne sürülemez. Kadın doğasına ya da kadına özgü diye tanımlanabilecek bir biçimden söz etmek güçtür; kadınların da babaerkil biçimlere başvuruyor olmaları, erkekliğin farazi doğasının da aslında ondan türediğini varsaydığımız biçim ya da temsillerce öne sürülen bir oluşum olduğunu düşündürür. Bu yüzdendir ki farklı temsiller,

kadın ve erkekler için farklı doğalar öne sürer ya da inşa ederler. Her birinin benimsediği temsil tarzının, kültürle donanma sürecinde yaşanan ve belirli temsil biçimlerinin belirli bir cinsiyet grubuna atfedildiği toplumsallaşmadan etkilenmiş olacağı düşünülür. Kadın yönetmenlerce yapılmış kadın filmlerinde erkeklerin kadınlara uygun gördüğü temsil biçimleri ile toplumsallaşmaya dayalı kadınsı biçimlerin bir karışım halinde bir arada bulunmasının ilgi çekici yanı, ne "erkek" ne de "dişi" olan cinsiyet konumlamalarına ilişkin bir olasılığın kapılarını açmasıdır. Filmlerdeki kadınlar bazı bakımlardan "erkek", bazı bakımlardan ise "kadın" davranış biçimleri içinde temsil edilirler. Bu model kadınlar için daha olasıdır, çünkü kadınlar, geleneksel olarak erkek tekelinde bulunan bir dizi temsil ve toplumsallaşma kalıbını devralma süreci içindedir. Erkek toplumsallaşmasının kadınsı özelliklere ilişkin tabusu bunun erkekler için söz konusu olmasını ne kadar güçleştirse de, *Örümcek Kadının Öpücüğü* (*The Kiss of the Spider Woman*, 1985) gibi bir filmde böyle bir yönelimin izlerini sürmek mümkündür. Hatta ve hatta, erkeklerin kadınlar üzerine yaptığı filmlerin de, pek çoğunun ideoloji yüklü olmasına karşın, benzer eşikaltı arzular yansıttığı ileri sürülebilir.

Bütün bunlar, yetmişli yıllarda film endüstrisine adım atan kadınların sayısı arttıkça ve sinemada kadınlar dikizlenme nesneleri olmaktan sıyrılıp daha gerçekçi ilgi odaklarına dönüştükçe, cinsiyet karşıtlıklarının olmadığı, cinse ait özelliklerin tek bir cinsel konuma bağlanmaksızın özgürce dolaşıma sunulduğu bir dünyaya işaret eden, ontolojik çerçeve dışında tanımlanmış *(deontologized)** bir cinsiyet gerçekliğinin ortaya çıkmakta olduğunu düşündürür. Aslında, sağ kanatta feminizme ve seksenlerin yeni cinselliğine karşı oluşan tepkinin bir güdümleyicisinin de bu olasılık olduğu düşünülebilir. Eğer cinsel konumların sınırlarını tayin eden şey temsillerse, bu dönemde kadın ve erkek sinemacıların bu tür konumların belirlenimsizliğinin altını çizen alternatif temsiller geliştirmeye başlamış olmaları dikkate değer bir gelişmedir. Bu bağlamda, kadınlara özgü biçimlerin babaerkinin karşısına yerleştirdiği "öteki" dünyanın, bir başka kadın var oluşuna ya da doğası-

* Deontologize (İng.): Bir eylemi sonuçlarıyla değil de, bağlı olduğu etik kurala uygunluğuyla değerlendirmek (y.h.n.).

na işaret etmesinden ziyade, erkeklere özgü kararlı ve belirlenmiş biçimlerin, cinsel konumların özünde var olan belirlenimsizliğe karşı geliştirilmiş savunmalar olması olasılığı üzerinde durmak gerekir. Kadın sinemacıların babaerkinin alternatifi olarak ortaya koyduğu şeyi kadının farklı doğasının ürünü olarak değil, tüm cinsel doğanın egemen temsillerden üretilmiş bir toplumsal ve kültürel yapıdan başka bir şey olmadığının işareti olarak kavramak belki daha doğru olacaktır. Kadınların başat cinsiyet temsilleri sistemi üzerinde denemeler yapmaya başlamış olması bu nedenle son derece önemlidir. Cinsiyet konumlarının inşasıyla derinden derine ilgili olan bu denemeler, ikincil dereceden, türevsel jestler değildir.

Başat cinsiyet sistemine yönelen tehditlerin en bariz gözlendiği filmler, liberal ve radikal sinemacıların cinsel konumların değişebilirliğine eğilen filmleridir. Robert Altman'ın *Three Women*'ı (1977) ve Susan Seidelman'ın *Çılgın Madonna*'sı (Desperately Seeking Susan, 1984) toplumsallaşmış cinsel konumları değişime uğrayan ya da bu değişimi üstlenen kadınlar üzerinedir. Altman'ın filmi cinsel konumların yapıntısal doğasına ilişkin radikal potansiyel taşıyan içgörüyü ideal bir kadın doğasının varlığını savlayarak temize çıkarmak eğilimi sergilerken, Seidelman'ın filmi egemen cinsel karşıtlıklara bir alternatif geliştirmek yönünde daha fazla yol alır.

Altman'ın yaptığı gibi kadınları mitlerle, mistisizmle, annelikle ve toplumsal rollerin kadının gerçek doğası ile uyuşmazlığıyla ilişkilendirmek yerine Seidelman, kadın psikolojisinin ve "varlığının" dönüştürülebilirliğini, benimsenen farklı temsillerin alabildiğine "doğal" görüneni nasıl dönüştürebildiğini vurgular. Film, farklı temsillerin farklı "doğalar" yarattığı savını, sıradan bir insanı sihirli bir şekilde yeni (ve daha iyi) bir insana dönüştüren geleneksel fantastik aşk komedisi temsil biçimini kullanarak iletir.

Çılgın Madonna'da gazetedeki ilanları okuyan New Jersey'li bir ev kadını, kendisini bu ilanların içinde en büyüleyici bulduğu karakterin, romantik özgür yaşamı kendi sıkıcı banliyö varoluşuna hiç benzemeyen serkeş bir punk kadınının hayatını yaşarken bulur. Başına yediği bir darbeyle hayalindeki yaşama dalar ve filmin sonunda kendisine geldiğinde hayal dünyasının, ardında bıraktığı gerçek dünyadan daha gerçek olduğunu fark eder. Manhattan'da yaşayan genç bir adam için kocasını terketmeye karar verir. Film,

tüm unsurlarıyla bir yeniden doğuş masalıdır: Büyü (tılsımlı bir ceket), kişilik değiştirme (ev kadını/punk kraliçesi, ayrıca ikiye biçme sahnesi), cadılık (siyahlar içinde Madonna), ölüm ve yeniden doğuş imgelemi (yenilen yumrukla havalanarak bir pencereden kadının toplumsal rollerinin dönüşebilirliğini çağrıştıran bir kostüm odasına dalış; bir yığın değişebilir kostüm) vb. Anlatı, toplumsal kısıtlamanın hüküm sürdüğü bir mekândan, bir önceki kimliğin parçalandığı bir karmaşa kesitine, oradan da toplumun yeniden yapılanışı ile (ev kadınının kocasını terk etme kararı) karmaşanın (burada, kimlik karmaşasının) ortadan kalktığı nihai bir kurtuluşa doğru yol alarak göreneksel romantik formatı takip eder. Filmin oyuncu ve yaratıcı üslubu Altman'ın *Three Women*'daki ağır, mitik üslubuna zıttır. Film durağan bir kadın doğası tanımlamaktansa, doğa diye kavradığımız şeylerin (pasiflik, bağımlılık vb.) içselleştirilmiş birer rol ya da temsil olduğunu ve kolayca bir diğeriyle değiştirilebileceğini ileri sürer; tıpkı, filmin kendisinin de romantik serüven gibi geleneksel erkek üslubunun ürünü bir kostüm benimseyip onu kadın bedenine göre yeniden kesip biçmesi gibi.

Seidelman'ın filmi kadın-erkek karşıtlığının ardında yatan, ontolojik temelinden uzaklaştırılmış cinsel konumların belirlenimsizliğine işaret eder. Babaerkinin alternatifinin "kadınsı" olanın abartılarak mistik bir ideal haline getirilmesi değil, erkek iktidarına hizmet etmiş olan temsil alanlarının tersyüz olmasını sağlayacak biçimde uyarlanması olduğunu savunur. Film, babaerkil olduğu varsayılan temsil biçimlerinin yapıçözümcü yeniden kodlama yoluyla feminist temsillere dönüştürülebilme olasılığını haber verir. Gözetleyici olmaktansa, bir dikizleme anını betimler, fakat bu anın gücünü dağıtır: Erkek korku içindedir, kadın ise çekip gitmeye hazırlanmaktadır. Erkek cinsel hazzının nesnesi oluşunun ardından Susan adamın parasını ve mücevherlerini çalar. Burada rastladığımız kadınsı erkekler ve erkeksi kadınlar, dönemin psikologlarının her iki cins için de keşfetmeye başladığı toplumsal cinsiyet olasılıklarının gerçek hareket alanına muhtemelen daha yakın düşerler. Filmin kendisinin de babaerkil biçimleri dönüştürmesi ve değişen cinsel kimlikler resmetmesi, biçim ya da temsilin bu geniş ve farklı olasılıklar tayfını daraltıp basit cinsel konum karşıtlıkları oluşturmaktaki rolünün önemini anlatır. Ödipal arzulara, iğdiş edilme ve reddedilme kaygılarına dayalı psikolojik yapısıyla karşıtlıklar siste-

minde babaerkil biçimin fetişizmini güdümleyen şey cinsel farklılıktır, ancak bizim çözümlememiz, bu korkunun ardında bir başkasının daha yatmakta olduğunu ileri sürer: Cinsel belirlenimsizliğin doğurduğu korku. Sinemanın cinsellik kültüründe kendisini giderek daha görünür kılan da işte bu belirlenimsizliktir.

Tüm babaerkil biçimler kadınlar tarafından kullanılmaya elverişli değildir. Feminizmin alternatif, kirlenmemiş, özel olarak kadına has biçimler arayışını harekete geçiren bir etken de, güç ve şiddet yoluyla radikal bireyleşmeye ilişkin erkek anlatılarının, baskı ve eşitsizliğe dayalı bir sistemde hâkim konumda olmaktan türeyen patolojik bir dünya görüşüyle ilişkili oluşudur. Ancak, cinsel konumların iç içe geçmişliği nedeniyle, feminist alternatiflerin inşa ettiği kesişim alanı erkek temsil kalıplarını kimi zaman ilerici, kimi zaman da gerici doğrultularda dönüştürür. Kadınlar geleneksel erkek dünyasına giderek artan oranlarda girdikçe, gitgide daha fazla erkekler gibi giyinip, onlar gibi davrandıkça, erkek ve kadın arasındaki sınırlar belirsizleşmektedir. Erkekler artık geleneksel anlamda erkek gibi değildir; kadınlar da gelenekle modernliği birbiri içinde erittikçe, giderek ne kadına, ne de erkeğe benzemektedir.

Kadın filmlerinin çoğu orta ya da üst orta sınıftan beyaz kadınlar üzerine eğilir. Beyaz ırk dışındaki kadınlar Hollywood'un genişlemekte olan sınırlarının henüz dışındadır; Alice Walker'ın romanı *Mor Yıllar*'ı *(The Color Purple)* beyaz bir erkeğin (Spielberg) filme çekmiş olması bu açıdan belirtiseldir. Beyaz kadınlar bu noktaya kadar kültürel üreticiler değil, ancak kültürel ürünler olabilmişse, beyaz ırk dışındaki kadınlar perdeye ürün olarak yansıma şansına bile nadiren kavuşmuştur. Bu talihsiz bir durumdur, çünkü dışarıda tutulan bu konum dönemin edebiyatında tüm kadınlar için güçlendirici modeller olabilecek önemli izler bırakmıştır ve beyaz ırk dışındaki kadınların sinemasal girişimlerinin de aynı ölçüde etkili olacağı düşünülür. Weill, Seidelman, May, Silver, Deitch ve Hackerling gibi beyaz kadın sinemacıların bu dönemde önayak olduğu değişimler ve geliştirdikleri alternatif temsiller bu ihtimali güçlendirmektedir. Tüm bu gelişmeler, başat kültürel temsilleri belirleme gücüne sahip olmanın önemini vurgular. Bu, toplumsal ve kültürel olarak kamusal iktidarın dışında tutulmuş olanlar için önemli bir kaygıdır, çünkü bir ölçüde, yaşamlarının özünü tayin edecek olan şey budur.

B. ERKEK BAKIŞ AÇISIYLA: ERKEK FİLMLERİ VE ROMANTİK AŞKIN DÖNÜŞÜ

Hollywood filmlerinin çoğu şu ya da bu anlamda "erkek" filmleridir; babaerkil bir toplumda başka türlüsü düşünülemez. Ancak, tıpkı "ırk" sözcüğünün "beyaz dışı" anlamına geldiği varsayımının beyaz bir öznenin merkezi konumunu imlemesi gibi, geleneksel Hollywood'un "kadın filmleri" kategorisi de sinemasal dünyada merkezi konumu erkeğin işgal ettiği kabulünü beraberinde taşır; erkek filmleri bir tür olarak adlandırılmamıştır, çünkü onlar türsellik dışı normu oluşturur. Ancak, erkeklerin kamusal alandaki baskınlığından dolayı, kamusal sorunlara ilişkin filmlerin birçoğunu dahil etmeksizin erkeklerin sorunlarına eğilen özel bir tür daraltmasına gitmek güçtür. Bununla birlikte, altmışlı yılların sonları ve yetmişlerin başları, iki erkek arasındaki arkadaşlığa odaklanan bir "erkek dostluğu" filmleri dalgasına tanıklık etmiştir. Başka bazı film döngüleri de özel olarak erkeğe ait bir bakış açısının örneklerini oluşturur; yetmişli yılların sonlarında belirmeye başlayan romantik aşk filmleri kadını yeniden erkekler tarafından kovalanan bir nesne olarak konumlar, *film noir*'ı yeniden canlandıran filmler de romantik aşk filmlerinin geri getirmeye çalıştığı normdan sapmalara dikkat çekerek bu sürece katılır.

Feminizm kadınlara erkek normlarını dayatan kültürel temsil sistemini bulandırmış, dolayısıyla, erkeklerin faal eyleyenler olarak idealize edilmiş temsillerine ve kadınların pasif elde edilme nesneleri ve erkek prestijinin sembolleri olarak temsil edilmesine dayalı erkek cinsel kimliğinin de bulanmasına yol açmıştı. Bu nedenle bu dönemin erkek filmleri yüksek düzeylerde özkorumacı bağlanma ve nihai olarak, kadınlara yönelik açık bir öfke ile damgalıdır.

Erkek dostluğu türünü karakterize eden erkekler arası sıkı sıkıya bağlanma motifi (*Easy Rider, Geceyarısı Kovboyu, Butch Cassidy and Sundance Kid, Belalılar/The Sting, Kelebek/Papillon, Thunderbolt and Lightfoot, Scarecrow, Mean Streets*) önceki dönemlerin birçok savaş filminde, birçok müzikalinde, western ve komedi filminde bulunabilir. Erkek dostlar türünü bunların hepsinden ayıran özellik romantik aşkın yokluğudur. Aslına bakılırsa ka-

dınlar kimi zaman hepten kayıptır, var olduklarında da *Butch Cassidy*'de (1969) olduğu gibi ikincil rollerdedirler; asıl aşk erkekler arasındadır. Bu dönem aynı zamanda yalnız ve mağrur erkeğin yeniden dirilişine de denk düştüğü için ("Kirli Harry" akımı), bu gelişmeyi feminizme karşı abartılı bir ilk tepki olarak okumak, erkek temsillerinin, erkek erkeğe dostluğun giderek daha karışık bir hal alan cinsler arası ilişkilerin yerini tutabileceğini ileri süren bir yansıtması olarak yorumlamak mümkündür. Yine *Butch Cassidy*'den örnek vermek gerekirse, filmdeki kadın karakterin bağımsız bir kadın, bir öğretmen oluşu ve sonunda iki dostu kaderlerine terk edişi üzerinde durulması gereken bir noktadır.

Öte yandan bu filmleri, cinsel toplumsallaşma kalıpları yüzünden kadınlar için mübah görülen yakın dostluklara erkekler arasında izin verilmeyen bir dünyada, lekelenme korkusu olmaksızın sahip olunamayan erkek birliğine ilişkin telafi edici fanteziler olarak okumak da mümkündür. Yine de, bildik sınırlamalar bu fantezilerde bile kendisini gösterir. Bu filmlerde erkekler daima onları bekleyen önemli görev ya da hedeflerle karşı karşıyadır. *Girlfriends* gibi filmlerde kadınların yaptığı gibi yüz yüze değil, yan yana dururlar. Sınırlamalar hâlâ yerli yerindedir, çünkü bu filmlerde eşcinsellik korkusu hâlâ aktiftir. Zaman zaman erkeklerden birinin şaka yollu büründüğü "kadınsı" bir rolün ardına gizlenir, *Scarecrow*'daki striptiz sahnesi gibi. Bu korkunun gerçekliği, *Kurtuluş Günü* filminde, güneydeki bir nehre açılan ve bağnaz köylülerin cinsel tacizine uğrayan bir grup erkeğin hikâyesinde metaforize edilir. Bu filmin, karısının yanında uyurken "bastırılanın geri dönüşü" babından bir karabasana yakalanan -nehrin sularından yükselen soğuk ve ıslak bir el- bir erkeğin görüntüsü ile sona ermesi de beklenene uygundur.

Erkek erkeğe dostluk filmlerinde kadınlar her zaman erkekler arasındaki alışverişin göstergeleri olarak belirirler. Kadınlar, eril toplumsal iktidarın temeli olan homofilik* bağlılığı sağlamlaştırma araçlarıdır. Diğer erkeğin aynı kadına duyduğu arzu, kadının iki erkek arasında bağlantısal bir işlev görmesini sağlar. İlk erkek, kendi gücü ve statüsünün doğrulanması için diğer erkeğin arzusunu biraz da arzular. Bu, duyduğu arzunun bir başka erkeğin arzusu

* Homofilik: Kendi cinsini sevmeye dair. (y.h.n.)

üzerinden onaylanması yoluyla erkek kimliğinin pekişmesini sağlar; aracı konumundaki kadının her ikisinin de eril cinsel kimliğini güvenceye alması sayesinde, erkeklerin eşcinsellik korkusu olmadan bağlanmalarına izin verir. Dahası bu yapı, kadın ve erkek ilişkisi içinde her zaman söz konusu olan öznel eşitlik tehdidi, kadının erkeklerin arzularını karşılaştırmalarına ve bağlılık geliştirmelerine izin veren nesnel konumdan kurtulamaması nedeniyle ortadan kalktığı için erkeğin gücünü bir kat daha sağlamlaştırır. Kendisine duyulan arzuyu paylaşması mümkün olmadığına göre, kadın bu birliğin dışında kalmak zorundadır.

Örneğin *Butch Cassidy*'deki kadın karakter Kid'in sevgilisidir, fakat Butch ile de yakındır ve ikisinin arasında gidip gelir. Kadının onları terk edişinin ardından iki erkek birlikte ölüme gitmeyi seçerler; ölüm, hem cinsel kavuşma için geleneksel bir metafordur, hem de karşılıklı fedakârlık yoluyla bağlanmanın birebir yüceltilişidir. Ortak bir dişil nesne etrafında geliştirilen ittifak *Carnal Knowledge*'da (1971) eleştirel olarak ele alınır. İki üniversiteli genç bir kız arkadaşları için rekabete girerler; biri onunla evlenir, ancak sonraları diğerinin de aynı kızla ilişkiye girmiş olduğu anlaşılır. Nihayet ilki evliliğini bitirir ve çok daha genç bir kızla ilişkiye girer, diğeri ise eşitler arası cinsellikten bütünüyle soğur. Filmdeki erkeklerin yaşadığı gerileme, erkek dostluğu filmleri fenomeninde işleyen çok daha temel bir gerileme yasasının uzantısıdır: Başka bir cinsin rahatsız edici farklılığı ile karşılaşılmadan, nesne olarak yaklaşılan şey bir özneye dönüşmeden önceki, karşılıklı onaylamaya dayalı yoldaşlık aşamasının tehditlerden daha uzak dünyasına geri dönme arzusu.

Bütün bunlara karşın, erkek dostluğu fenomenine göreli olarak daha olumlayıcı bir yorum getirmek de mümkündür. Altmışlı ve yetmişli yılların başları o güne kadar birbirine sıkı sıkıya kapalı duran toplumsal zeminler arasındaki sınırları kaldırdığı gibi, cinsellik etrafında daha önce yer alan temsilleri de dolaşımdan çıkarmıştı. Bu dönemde ortaya çıkan en önemli gelişme, modern gay ve lezbiyen hareketinin doğuşu olmuştu. Döneme genel olarak hâkim olan liberal kültürel atmosfer, farklı arzuların ifade edilebilmesine izin veriyordu. Egemen heteroseksüel kültür sisteminin kısmen nötralize oluşu heteroseksüellik dışı dürtülere de yüzeye çıkma fır-

satı sağlamıştı. Bu doğrultuda erkek dostluğu türünü, yaygın heteroseksüel kültürün gelişmesine izin vermediği, ama dönemin liberal ikliminde dile gelme fırsatı bulan doğal bir homoerotizmin dışavurumu olarak okuyabiliriz. Bu ışık altında Redford ve Newman, zamanın en önemli romantik çiftidir.

Bu fenomen nasıl yorumlanırsa yorumlansın, yetmişli yılların başlarından ortalarına kadar uzanan bir diğer önemli gelişmeyle, romantik aşkın düşüşe geçişiyle ilişkilendirilmesi zorunludur. Biz bunu zamanın eleştirel karamsarlığının bir sonucu olarak görüyoruz. Romantik aşk, heteroseksüelliğin oldukça kısıtlı olanaklarını yüceltmeye yarayan geleneksel bir temsil tarzıdır; erkeğin iktidar fantezilerini dile getirmesi ve babaerkil aileyi biricik normatif sosyoseksüel ideal ve kurum olarak konumlaması ölçüsünde muhafazakârdır. Bu nedenle, ideal, sorunsuz, başarılı olması su götürmez bir model olarak romantik aşkın gözden düşmesine, dönem içinde muhafazakâr kurumlara yönelen eleştirilerin bir sonucu olarak bakılabilir.

İlk dört sırayı işgal eden filmlerden üçünün romantik melodramlar olduğu 1971 yılında aşk temasının zirveye vurmasının ardından (*Aşk Hikâyesi/Love Story*, *İrlandalı Kız/Ryan's Daughter*, *Bir Yaz Günlüğü/The Summer of '42*), yetmişli yılların başlarındaki birçok filmde geleneksel romantik aşk modelinin itibar kaybettiği gözlenir. Her şeyden önce, dostluk filmlerinin açıkça gösterdiği gibi, erkeklerin tercihleri erkeklere yönelmiş görünmekteydi. *Butch Cassidy and Sundance Kid*'in homofilik taşkınlığı, 1972 yılının en popüler filmlerinden biri olan *Belalılar*'daki *(The Sting)* pırıltılı, yakıcı bakışmaların yanında sönük kalıyordu. Ayrıca romantik melodramlar *Olduğumuz Gibi* de *(The Way We Were, 1973)* olduğu gibi ayrılıkla sonlanıyordu. Scorsese'nin *Mean Streets*'i gibi (1973) etnik dramalar erkeklerle komşu evdeki kız arasındaki seçimin giderek güçleştiğini haber veriyordu. Yeni bekârlar sahnesindeki erkeklerin çektiği sıkıntılar Allen'ın *Aşk Hakkında Bilmek İstediğiniz Her Şey*'inde *(Everything You Always Wanted to Know about Sex*, 1972) kendisini gösteriyordu. Malick'in *Badlands*'indeki (1973) ironik anlatıcı ifadesiz anlatımıyla yeni romantizmi iyiden iyiye gülünç kılıyordu. Nichols'ın filmi *Carnal Knowledge*, çapkınlığa soyunan, fakat sonunda cinsel ka-

pışma alanının diğer tarafındaki "çetin cevizlerden" nefret eder hale gelen erkekleri anlatıyordu. Romantizmin çöküşünü ve aşkın para için satılmasını anlatan *Şampuan* (*Shampoo*, 1975) erkek kinikliğine sürülen peyi artırıyordu. 1973'e gelindiğinde bu eğilim o denli belirginleşmişti ki, David Denby "sinemada romantik aşkın ölmüş sayılabileceğini" ilan ediyordu.[2]

Görünürde bu düşüş ABD toplumundaki değişimlerin sonucuydu. Boşanmalar giderek artıyor ve evliliği aşkta mutluluğu yakalamanın garantisi olarak görenler hiç olmadığı kadar azalıyordu. Doğum kontrolünün kolaylaşması ve geleneksel baskıların gevşemesi, cinselliği evlilik rutininden ayırıyor, daha fazla deneysellik içeren ve sıklıkla romantik bağlanmalardan uzak bir bekâr yaşamını mümkün kılıyordu. Ayrıca, feminizm giderek daha fazla kadının kendi başlarına yola çıkması ve kendi yaşamlarını kazanması anlamına geliyor, kadınların yaşam koşullarını erkeklere daha az bağımlı kılıyordu. Bütün bunlar gelenceksel romantik aşk modelinin (aktif erkek/pasif kadın) hasar görmesiyle sonuçlanıyordu. Filmlerin ve medyanın öne çıkardığı kişisel romantik saadete ilişkin temsillerle altmışlı yılların sonlarındaki (özellikle *Kim Korkar Hain Kurttan?/Who's Afraid of Virginia Woolf?* gibi filmlerde kendisini gösteren) toplumsal eleştirilerle su yüzüne çıkarılan, başarısız evliliklere, insanlar arası ilişkilerdeki şiddete ve yabancılaşmaya ait gerçeklik arasında belirmeye başlayan benzemezlik bu modelin üzerine kuşku salıyordu. İmge ve gerçeklik arasındaki uyuşmazlık bazı filmlere konu bile oluyordu, Bogart olmaya kalkışan bir adamı anlatan Allen'ın *Play It Again Sam*'i ve bir çiftin bir James Dean fantezisi canlandırdıkları *Badlands* gibi.

Romantik aşkın aşağılara yuvarlanışını güdüleyen liberal eleştirel ruh *Şampuan*'da çarpıcı bir şekilde dile getirilir. Warren Beatty ile Robert Towne'nin senaryosunu yazdığı ve Hal Ashby'nin yönettiği film, bir yandan bütün zengin müşterileriyle yatıp bir yandan da gerçek bir bağlılık duymadığı düzenli ilişkisini yürütmeye çalışan George adında bir berberle (Beatty) ilgilidir. Nixon'ın 1968'deki seçim zaferinin hemen öncesine konumlanan hikâye, aynı zamanda hem Cumhuriyetçilere özgü politik düzeysizliğin bir

2. D. Denby, "*Men Without Women, Women Without Men*," yeniden basımı *Film* 1973-74, der. D. Denby ve J. Cocks (New York: Bobbs-Merril, 1978), s. 168.

hicvi niteliğindedir, hem de Agnew'un fazilet kokan ahkâmcılığına ironik bir bağlam oluşturacak şekilde, sonradan ortaya çıkacak olan Cumhuriyetçi yolsuzlukların gelişini öngören Watergate sonrası bir "ben sana dememiş miydim" mesajıdır. "Müsamahakâr tutumlara" karşı muhafazakâr saldırıları eleştirmesine rağmen, sonuçta filmin kendisi de sınırsız cinsel özgürlüğü doğrulamaz. En azından George, gerçekte istediği kişi olduğunu çok geç anladığı kadın da dahil olmak üzere, her şeyini kaybeder. Kadın, varlıklı bir adamla birlikte çekip gider.

Filmin küçültücü retoriği, siyasi liderlere, işadamlarına ve kutsal aileye saygı duyma ihtiyacında olmayan bir izleyici kitlesinin varsayılmış olduğunu düşündürür. Daha sonraları bu kurumları önemli birer psikolojik bütünlük kaynağı haline getirecek olan şoklar henüz yaşanmamıştır. Sonuç olarak film herhangi bir metaforik idealleştirme sunmaz. Filmin retoriksel tarzı daha çok metonimiktir. Ahlaki bir gerçeği açıklıyormuş gibi yapmaktansa, maddesel ve dünyevi unsurların yan yana konmasıyla (bir yanda Agnew'un ahlaki değerler üzerine yaptığı bir TV konuşması, diğer yanda sevgilisine "silahını" nasıl çektiğinden söz eden coşkulu bir Cumhuriyetçi Parti üyesi ile kadınların bütün erkeklerin onları "götürmeye çalıştığının" farkında olduğunu ileri süren kadın avcısı bir berber arasında süregiden fena halde umutsuz ve ironik bir cinsellik tartışması) ya da aynı olayın aktarımı sürecinde gerçekleştirilen hicivsel yer değiştirmeler yoluyla bağlam çeşitliliğinin olayın anlamını dönüştürmesiyle (örneğin, bir yataktan diğerine tatlı ve uysal bir edayla gezinen George'un çok sayıda farklı yatak performansı) anlam inşa eder. Bu tür foya sergileme stratejileri idealleştirmenin önüne geçer ve kadınların bir erkeği diğerine tercih etmesine neden olan maddesel temellere işaret eder. Öyleyse bu filmde, temiz romantik aşk ideali, hem kadın fırsatçılığını hem de erkek kinikliğini yargılamakta kullanılan dolaylı bir kriterdir. Romantik aşkın başarısızlığı, muhafazakâr kapitalizmin başarısıyla ve parasal ilintinin insan ilişkilerinin temelini zedelemesiyle bağlantılandırılır.

Şampuan'ın sergilediği gibi, romantik aşkın maskesinin düşürülüşü, toplumsal yaşamın maddeselliğine yönelik özyanılsamanın ve "mış gibi yapmak" tutumlarının saf dışı edilmesi yoluyla gerçekleşir. Eğer muhafazakâr yanılsama ve idealleştirme süreçleri

maddeselliğin bastırılması üzerine kuruluysa, bu yanılsamaların liberal ve radikal muhalifleri de, toplumsal ilişkiler, özellikle de toplumsal hayatın romantik aşk gibi son derece kırılgan, yanılsama yüklü boyutları üzerinde maddeselliğin sahip olduğu belirleyici gücü öne çıkaran karşı ideolojik bir bilinci savunurlar. Woody Allen'ın yetmişli yılların ortalarında yaptığı filmler, cinsel arzunun azgınca ahlak tanımazlığını, kural ve adaba boyun eğmeyi reddedişini sergilemeleriyle ünlüdür. Dönemin en önemli eleştirel filmlerinden biri olan *Annie Hall*, 1977'de, geride kalmakta olan liberal ve radikal kültürel yükseliş döneminin en son yılında gösterime girmiştir. Film, bu bakış açısının tipik bir yansımasıdır. Filmde Allen'ın oynadığı karakter, Alvie, nevrotik bir ortabatılı olan Annie Hall ile yaşadığı aşk macerasını anlatır; Alvie ona özgüvenini kazandırmış, onu bağımsızlığa hazırlamış, o ise sonunda kariyerinin peşine takılarak kendisini terk etmiştir. Film, romantik aşkın problemli yanının kısmen de feminizmden kaynaklandığı sinyalini verir. Kadınlar bağımsız bir hayat üzerindeki haklarının daha fazla bilincine vardıkça, bağımlılığı destekleyen toplumsal kurumlar giderek daha kuşkulu yaklaşımlara konu olmaktadır. Romantik aşkın bu listedeki yeri yukarılardadır. Fakat, bu kuruma yöneltilen eleştirinin temsilde gerçekleştirilen bazı revizyonlara nasıl dayandırıldığı ayrıca ilgi çekicidir. Allen'in anlatısı, yaşamın diziselliğini ve olumsallığını ima eden süreksiz yer değiştirmelerden oluşur. Muhafazakâr anlatıları karakterize eden, nihai bir çözüme doğru zorunlu gelişim planı bu filmlerde bulunmaz, bunun sonucunda filmin retoriğince öne sürülen dünya daha açık uçlu, daha tartışılabilir bir nitelik kazanır.

Romantik aşkın içerdiği yanılsamalar, *Manhattan*'ından (1979) *Stardust Memories*'ine (1980), *Zelig*'e (1983), *Kahire'nin Mor Gülü*'ne *(The Purple Rose of Cairo, 1985)* ve *Hannah ve Kız Kardeşleri*'ne *(Hannah and Her Sisters, 1986)* kadar Allen'ın filmlerine konu olmayı sürdürür. Allen'ın bakış açısına göre insanoğlu hata yapmaya meyilli olduğu kadar, hatta daha da fazlasıyla, uyum sağlama ve dönüşme yeteneğine sahiptir. *Manhattan*'daki Isaac aşkta ihanete uğrar, ama uğradığı ihaneti kendisine unutturmayı becerir. Romantik yanılsama *Kahire*'de acı verici bir sona bağlanırken, *Hannah*'da yaşamın süregiden, açık uçlu sürecinin içine

karışıp gider. Bu filmlerdeki toplumsal ve sinemasal retoriği metaforik değil metonimik olarak değerlendiriyorsak, bu, dünyayı tekrar tekrar oluşturulması mümkün olan maddesel bir yapı olarak sunduğu içindir. Temsil edildiği biçimiyle yaşam ne yuva ya da ülke gibi idealist değerlere uzanmaya çalışır, ne de üstü kapalı, anlaşılmaz sonuçlar üretmeye yönelir. Bunun yerine, ereksellik taşımayan bir yer değiştirmeler zinciri içinde gelişir, farklılaşır, yön değiştirir ve yeni anlamlar kazanır. Öte yandan, bunu gerçekçilik kategorisi içinde tanımlamaya kalkışmak, gerçekçiliğin bilme yetisi ile ilgili olmasına karşılık, retoriğin, fenomenal toplumsal dünyayı inşa etmeye yarayan maddesel pratiklerden ibaret olduğu ayrımını atlamak olur. Retorik, seçilmiş bir değerler kümesini ifade eder, daha "gerçek" betimlemeleri değil. O halde Allen'ın "görüşü", değerlerini yerleştirdiği zeminin, doğruluk kaynağı olarak tanımlanan tekil özne değil, insanlar arasında hüküm süren ilişkiler olması nedeniyle, ahlakçı olmaktan çok etikseldir. Bu etiğin bir parçası da toplumsal tavırları biçimlendiren retoriksel kategorileri ve yaşam deneyiminin fenomenal dünyasını biçimlendiren sinemasal retoriği eleştirmektir. Örneğin, *Zelig*'de imgeler üst üste bindirilir, *Annie Hall*'da kurgusal aldatmaca çerçevesi kırılır, *Kahire*'de filmle yaşam arasındaki sınırlar bulanıklaşır. Sinemasal aldatmacanın bu biçimde açığa vurulması, genellikle, toplumsal yaşamı inşa eden sanal mutlak değerlerin de benzer biçimde irdelenmesiyle ilişkilenir: romantik aşk, babaerkil aile vb. Görünen odur ki, metaforik karşıtı metonimik temsil olanaklarıyla oluşturulan duyarlık, hem toplumsal dünyayı hem de onu inşa eden temsilleri maddeci ve yeniden inşacı bir kavrayışla ele almak eğilimindedir.

Altman, Scorsese ve Alan Rudolph'un bu dönem filmlerinde de romantik aşk ya hicvedilir ya da soğukkanlı ironik yaklaşımlarla ele alınır. Altman'ın *Nashville*'i (1975), çeşitli düzeylerde romantik yanılsamaya yakalanmış çok sayıda insanı anlatır (bkz. 10. bölüm). Rudolph'un *Remember My Name*'i (1978), bir kadının kendisine ihanet eden adamdan aldığı romantik intikamın eleştirel hikâyesidir. Kadın, inceden inceye planlayarak adamı baştan çıkarışının ardından, onun kendisini bıraktığının tıpkısı bir konumda bırakarak adamı terk eder. Romantik aşk babaerkil şiddete ait bir alan olarak gerçekçilikle resmedilirken, aynı zamanda, bir intikam

silahına dönüşme süreci içinde sergilenir. Özellikle Altman'ın filmlerinde, uzaklaştırma taktikleriyle izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesinin önüne geçilir.

Benzer bir özdeşleştirme karşıtı yaklaşım Scorsese'nin bu döneme rastlayan filmlerinde de kendisini gösterir. Genel olarak bu filmler romantik aşkı en azından sorunlu bir bölge olarak resmeder ve çoğunlukla da eril psikopatolojinin eleştirel irdelemelerini yaparlar. *Who's That Knocking at My Door?* (1969) ve *Mean Streets* (1973), alt orta sınıf İtalyan erkeklerinin kadın düşmanlığı, erkekler arası bağlanma, horoz dövüşü ve şiddet ritüellerine toplumsallaşma süreçlerini anlatan, erkeklik rüştünü ispat filmleridir. *Azgın Boğa* (*Raging Bull*, 1980), erkek öfkesini daha eleştirel bir gözle irdeler. Hikâye, ring dışında saçtığı şiddetin ailesini parçalanmaya götürdüğü beyaz bir boksör üzerine kuruludur. Siyah-beyaz filmin gösterişsizliği, özdeşleşmeyi güçleştiren ve karaktere tepkiyle bakılmasına neden olan uzaklaştırıcı etkiye katkıda bulunur. Ayrıca, duyguların kızışmasına fırsat vermeyen boks sahneleriyle film geleneksel spor filmleri kodundan da sapar. Yabancılaştırma etkisi, yaşlı ve şişman boksörün soyunma odasındaki ayna önünde bir komedi rutinini tekrarlamaya çalıştığı son sahnesinde özellikle hissedilir. Bu dönem içinde başka hiçbir sinemacı erkek patolojilerinin toplumsal belirleyicilerini keşfetmekte bu noktaya ulaşamamıştır.

Kendisine dönük ironiyi reddetme eğiliminin genel olarak ideolojinin doğasında bulunduğu söylenebilir. Tüm türler içinde en az ironi barındıranı olan romantik aşk türünün, tam da ideolojinin (yurtseverlik, muhafazakâr ekonomik değerler vb.) Amerikan kültüründe yeniden yükselişe geçtiği dönemde canlanmış olması belki bu yüzdendir. Muhafazakârlar ironiyi her zaman şehir devletten ya da "büyük" kültürel gelenekten uzak tutmaya çalışmıştır, çünkü sofuluk, hürmet ve itaat gibi muhafazakâr toplumsal değerler, ironinin barındırdığı türden eleştirel irdelemeye karşı koyamazlar. İkame edici, güvenli hakikat ve güç zeminleri aramak, muhafazakâr babaerkil toplumun ideolojiye teslim olmuş ve dışsal otoritenin iradesini kabullenmekten güçsüzleşmiş benliğinin doğasındadır. Değerlerin göreneksel liğine yönelik düşünceler bu nedenle zor kabul görür. İronik bakışın altında erkeğin kendisini olduğundan büyük göstermesi imkânsız hale gelir. Allen'ın karşı ideolojik

önemi bu minimalist kültürel jestte yatar. Bütün bunlar romantik aşkın eleştirisiyle ilintilidir, çünkü romantik aşk, cinsel güce ilişkin erkek ideallerini en fazla besleyen ve narsisizme yönelik saldırılara tahammülü en az olan türsel koddur. Bunun nedeni, muhafazakâr ve babaerkil himaye altındaki romantik birliğin, esas itibariyle, anneyle ilişkili bir güvenlik zeminine yeniden kavuşmak anlamına gelmesidir. Romantik birlik, merkezinde bir erkek otorite figürünün yer aldığı babaerkil aile yapısının genç erkeğe yüklediği utancı yenmenin en kesin yoludur. Utancın kökleri cinselliğe dayanır ve kadının hayranlığını kazanma fantezileriyle saf dışı edilir. Bunlar, babaerkil ailenin yapısı gereği erkeğe aşıladığı utanç duygusunu tasfiye ederek erkek egosunu sağlamlaştırır; ne var ki bu yolla, kişinin kendisine ya da kendi dünyasını oluşturan temsil göreneklerine eleştirel ya da ironik gözle bakma yeteneği de aynı şekilde tasfiye olur.

Psikolojik istikrar arayışı aynı zamanda temsilde de istikrarı şart koşar, bu yüzdendir ki, 1980'den sonra her şeyin eski düzenine oturmasıyla birlikte romantik aşk filmleri yeniden canlanmaya yüz tutmuştur. Psikolojik istikrar, duru ve açık temsil edebilme, var olmayan şeyin imgesini içselleştirebilme ve böylelikle kayıp duygusunu, güvensizliği ve ayrılığı kaygıya kapılmadan kabul edebilme yeteneğine dayanır. Muhafazakârlığın değişimi ve yeni oluşumları kabullenme yeteneğinden yoksun oluşu, romantik aşkın sağladığı kaynaşma imgelerine ihtiyaç duymayan bir temsil gücünün geliştirilemeyişiyle ilişkilidir. Birincil narsisizmin anneyle yaşanan birliğine dönmeyi özleyen bir psikolojik yönelimin temsil üzerine düşünme yetisinden yoksun olması kaçınılmaz bir zorunluluktur. Bu doğrultuda çağdaş film teorisinin, temsil göreneklerinin irdelenmesi ile babaerkil cinsel yapılardan kaçabilme yetisi arasında kurduğu ilişki yüzde yüz isabetlidir. O halde, yeniden canlanan erkek merkezli romantik aşk ideolojisinin, tanıdık, türsel ve geleneksel temsil biçimleri benimsemesinde şaşılacak bir yan yoktur. Bu temsiller geleceği yeniden kurmaz, geçmişi geri çağırırlar. Böyle olması doğaldır, çünkü romantik aşkın kendisi de zaten bir geri dönüş ifadesidir, güvensizliği bertaraf edip kaybedilmiş olanı -hem dünyada hem de temsil düzeyindeki nesne istikrarı ve sürekliliğini- yerine koyan bir kaynaşmadır.

Bekleneceği üzere, ABD toplumsal yaşamında muhafazakârlığın dirilişi, son derece babaerkil ve narsistik romantik aşk biçimlerinin yeniden canlanmasıyla aynı döneme rastlar. Kadınların ikincil konuma itilmesi eril muhafazakâr toplumsal iktidarın ayrılmaz bir parçasıysa ve varlığını sürdürmekte bundan destek alıyorsa, bu kültürel bileşim, belirli bir içsel gerekliliğin göstergesidir. *Subay ve Centilmen (An Officer and a Gentleman), Grease* ve *Flashdance* gibi neoromans filmleri, kadınları gelenekçi rollerde konumlamak için harcadıkları bilinçli çaba göz önünde bulundurulursa, kısmen de feminizme bir tepki gibi görünürler. Ancak muhafazakârlığın baş etmek zorunda oldukları belki sanıldığından da fazladır; sonuç olarak, yetmişli yılların sonları ve seksenlerin başlarının birçok romantik aşk filmi -*Head Over Heals*'den *Eye of the Needle*'a kadar- yeni ve daha güçlü kadın kahramanlar resmederler. Marsha McCreadie, bu yeni kadınların daha rasyonel, duygularını kontrol etmekte daha başarılı olduğunu, erkek karşılıklarının ise duygusal zayıflığın ağına düştüğünü belirtir; geleneksel cinsel stereotipler yer değiştirmiştir.[3] Ancak, bu yeni ve daha güçlü kadınlar, aynı zamanda erkeklerden uygun karşılıkları alır görünür. Dönemin bir dizi filminde, kadınlar, erkeğin daha da güçlenmesini sağlayan güç kaynakları olarak çizilirler. *Zelig*'de ve *The Man Who Loved Women*'da (1983), örneğin, mütevazı erkekler karşısında alışılmadık ölçüde güçlü konumlar işgal eden kadın psikanalistler erkek hastaları tarafından bozguna uğratılır ve ehlileştirilirler. *The Natural* (1983) gibi neoromans filmlerinde de kadınlar geleneksel cadı-melek klişeleriyle konumlandırılırlar. "Kötü ruhlu" kadın parlak beyzbol oyuncusunu incitir, fakat erkek, kendisini ona adayan kadının sevgisi sayesinde beyzbol sopasıyla yeniden harikalar yaratmayı başarır.

Birçok güçlü kadın portresinin altında yatan tepki yenilemeci eğilim, *noir* filmlerinin dirilişinde kendisini özellikle gösterir. *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar (The Postman Always Rings Twice)* ve *Body Heat*'te (her ikisi de 1981'de) güçlü kadınlar masum erkeklerin yıkım nedeni olurlar. *Body Heat*'te kadın karakter açgözlü ve hilekâr bir baştan çıkarıcıdır. *Out of the Past*'in yeniden yapımı olan *Against All Odds*'da (1984) özgün filmdeki vamp cadı figürü

3. M. McCreadie, "Latter-Day Loreleis: New Screen Heroines," *Cineaste* (1982), C. XII, No. 2, s. 16-18.

değiştirilir, yerini güçsüz kadın alır. Dolayısıyla, neoromans filmlerinin birçoğu güçlü kadın portreleri çizerek feminizme yaranmaya çalışsalar da, bunlar aynı zamanda, kadınlığa ilişkin geleneksel gerici erkek modellerini yeniden harekete geçirerek feminizmin babaerkil iktidar senaryosunu yeniden yorumlayışını çelmelemek için yapılmış doğrudan girişimlerdir.

Erkek merkezli romantik aşk, feminizme, yüksek oranda işsizliğe, daralan iş imkânlarına, siyasi istikrarsızlığa ve muhtemel bir savaşa karşı tepkilerin sürdüğü bir dönemde yeniden gündeme getirilmiştir. Tanısal bir okuma yapmak gerekirse, bu fenomen, belirsizlik ve güvensizliğin hızla yükseldiği bir zamanda rahatlatıcı yapılara duyulan gereksinime işaret eder görünür. 1985'e gelindiğinde, kinik gerçeklik Amerikan kültüründe daha açık seçik ve romantizmden sıyrılmış biçimde ortaya çıkacaktır. Madonna, cepleri şişkin erkekler arayan maddeci kızların şarkısını söyleyecek; araştırmalar, üst kesimden genç "yuppie" kadınların giderek daha büyük kısmının eş seçiminde gelir seviyesini ölçü aldığını ortaya koyacaktır. Yine de, cinsler arası aşk ilişkilerini sinemasal temsiller aracılığıyla yeniden tanımlama çabası tümüyle pasifize edilemeyecek, romantik aşkın eleştirileri Allen ve Rudolph'un filmlerinde ve *St. Elmo's Fire* gibi başka bazı filmlerde kendisini gösterecektir. Bu filmlerde romantik aşk, hayattaki tüm dertlerin çaresi değil, bu dertlere yol açan başlıca nedenlerden biri olarak belirir. Dönemin bazı Robert Altman filmlerinde (*A Wedding, Health*, vb.) romantik aşk sık sık safça aldanışlar olarak betimlenir ve sömürünün, kinik hilekârlıklığın ve kolayca yıkılan hayallerin hüküm sürdüğü bir alan olarak çizilir. Alan Rudolph'un filmi *Choose Me*'nin (1984) son karesinde, az önce evlenmiş bir kadının yüzünde umuttan umutsuzluğa kadar değişen bir dizi ifade sergilenir. Bu kare, romantik aşk eleştirisinin, mesut evlilik hayatının eski ve sağlam senaryosuna taşıdığı belirsizliğin özetidir.

C. AİLE VE YENİ CİNSELLİK

Kadınların erkek toplumsal iktidarından özgürleşme ve eşitlik mücadelesi, erkek iktidarının kadınlarca özellikle duyumsandığı iki

alanı doğrudan doğruya etkilemiştir: Aile ve cinsellik. Ailede kadınlar üzerindeki hâkimiyet, kadın cinselliği üzerinde hâkimiyeti de içermekteydi. Bu yüzden modern dönemde feminizmin ilk aşamaları sık sık cinsel özgürleşme ile ilişkilendirilmiştir (Erica Jong/ "Şen Sürtük" (Happy Hooker) fenomeni). Feminizmle bağlantılı olarak, genç insanların cinselliği etrafındaki sınırlamaların gevşemesine yol açan (*Kurnazlar/Foxes* ve *Ridgemont Lisesinde Hızlı Günler /Fast Times at Ridgemont High* gibi mükemmel gençlik filmlerinde izleri özellikle seçilen) bir hareket gelişmişti. Öte yandan, çeşitli gay ve lezbiyen hareketleri, caiz görülen cinsel davranış sınırlarını yeniden tanımlamaya başlamıştı. Erkek hâkimiyetindeki geleneksel üretken çifte alternatifler getiren bu hareketler aileyi de etkiledi.

Yetmişler ilerledikçe kadınlar sık sık aile yuvasını yıkmakla suçlanır oldular. Bu dönemde yapılmış bir grup filmde kötü ve bencil annelerin karşısına, sevgi dolu, kendilerini çocuklarına adamış erkek imgeleri yerleştirilmiştir. *Kramer Kramer'e Karşı, Şampiyon, Ordinary People, Hide in Plain Sight, Author! Author!, Table for Five, The World According to Garp* ve *Mr. Mom* sevecenlikle çocuk büyüten yeni bir baba imgesi sunar, boşanmanın çocuklar üzerindeki etkisine odaklanır ve baba-çocuk ilişkilerini idealize ederler. *Kramer Kramer*'e *Karşı*'da *(Kramer vs. Kramer, 1979)* Ted (Dustin Hoffman), karısı Joanna (Meryl Streep) tarafından apansız terk edilen bir reklam şirketi yöneticisini canlandırır. Bir yandan çalışırken bir yandan oğlu Billy'ye tek başına bakma sorunuyla başa çıkmak zorundadır. Ted çocuğunu işinden üstün tutar ve işinden olur. Daha sonra Joanna Billy'yi almak talebiyle geri döner ve mahkeme çocuğu ona verir. Buna rağmen sonunda çocuğu almamaya karar verir, çünkü artık "gerçek" ebeveynin Ted olduğunu anlamıştır.

Çok büyük ilgi uyandırmış bir film olan *Kramer*, zekice bir retoriksel uygulamadır. Baba-oğul ilişkisinin sergilendiği sahneler büyülü bir çekicilikle yüklüdür ve aralarındaki ilişkinin anlatısı, giderek artan bir yakınlaşma duygusunun eşlik ettiği bir dizi kriz üzerinde yol alır. Film bir çeşit aşk hikâyesidir ve olağanüstü duygusal çekiciliği, diğer hikâyenin, kaprisli anneye ait olanın, bütünüyle görüş alanından silinmesine kolaylıkla izin verir. Gerçekte,

baba-oğul ilişkisine ait olumlu tablo, anneyi aileye karşı işlediği suç için itham etmenin bir yoludur. Filmin sonunda izleyicilerin büyük kısmı kadının çocuktan vazgeçmesi gerektiğini kabul etmeye tamamen hazırlanmış durumdadır.

Film boyunca, kamera retoriği, imge düzenlemesi ve çerçeveleme, Ted'i daha üstün bir varlık, Joanna'yı ise son tahlilde daha değersiz olduğu ve çocuğu hak etmediği anlaşılan, silik, soğuk ve nevrotik bir kişilik olararak konumlayacak biçimde çalışır. Ted'in haklılığı birkaç kez diyalog yoluyla doğrulanır. Ted'in, kendisini haklı çıkaran, suçlayıcı ifadelerle kadınları susturduğu sahneler birden fazladır. Kadın büyük gerçeği özümserken, kamera uzunca bir süre yüzünde takılı kalır. Daha da fazlası, Rebecca Balin'in dikkat çektiği gibi,[4] erkek genellikle binaların üst katlarına yerleştirilir ve çerçevede aktif, hareketli bir figür olarak belirir. Öte yandan Joanna sık sık binaların en alt katında, pencerelerin ardında saklanırken konumlanır. Varlığı genellikle soğuk ve uzaktır; çerçevede aktif bir unsur olmaktan çok hareketsiz bir gözlemcidir. Ayrıca anlatı da onu suskunlaştırmaya yarayacak şekilde düzenlenmiştir. Filmin başında evden ayrılır; geri döndüğünde babayla oğul arasında öylesine uyumlu bir ilişki kurulmuş, bu ikilinin verdiği mücadeleye öyle çok çaba harcanmıştır ki, yeniden ortaya çıkışı anlatı düzleminde bir tür tecavüz olarak, sıcak ve güzel bir şeye karşı gerçekleştirilmiş korkunç bir edim olarak belirir. Kocasını neden terk ettiğini açıklama fırsatını en sonunda bulduğunda, arzularının haklı temelleri oluşu, Ted'in gerçekten de işe çok fazla, kendisine ise çok az zaman ayırmış olması pek bir şeyi değiştirmez. Ancak haklılığı düzenleyen bu yapı bile, işe biraz daha az zaman ayırıp evdeki küçük eşle daha fazla ilgilenmenin makbul bir ilerleme olduğu varsayımına işaret eder. Filmin ideolojik sonuçlara bağlanmak konusunda bir çaba sergilemeyişi, babaerkil işbölümüne ilişkin son derece temel sorunları aksiyomlara ya da doğrulukları verili olarak kabul gören varsayımlara dönüştürmesindendir. Filmdeki denklemin çözülüşü, bu nedenle, hiçbir zaman sorgulanmamış değerler üzerinden gerçekleşir. Dolayısıyla pozitif çözümleme, bu çözümleme ile güçlendirilen babaerkil çerçeve içinden ortaya çıkar. Bu strateji için kullanılabilecek bir başka terim reformdur. Babaerki bu filmde

4. R. A. Balin'in *Kramer*'deki imgelerin retoriğine ilişkin mükemmel irdelemesi için bkz. *Jump Cut* (Ekim 1980), s. 16-18.



Bu dönemde tek ebeveynli ailelerin sayısının arttığı, erkeklerin çocuk yetiştirmekteki rolünün değişmeye yüz tuttuğu gözlemlenir.

reforma izin verebileceğini söylemektedir, ancak bunu babaerkil toplumsal sistemin yapılandırıcı varsayımlarını yerli yerinde bırakacak biçimde yapar. Babaerki, bir erkeğin hem annelik edip hem de işinde başarılı olabileceğini göstererek, örtük olarak şu soruyu sorar: "Neden kadınlar da aynı şeyi yapamıyor?"

Kadınların sinemada itham edilme yollarını incelerken kamera retoriği özellikle önem kazanır. İlk sahnede Joanna çocuğuna doğru eğildiğinde, pastel tonlar ve ışıklandırma bir Meryem Ana çağrışımı yapar. Bu sahne, Joanna'nın ihlal ettiği normu tesis eder. Bu ideal imgeye karşın. Joanna'nın eylemleri sert ve irrasyonel görünür. Bir neden göstermeksizin, nevrotik olduğunu düşündüren bir tavırla çekip gider. Bu sahnenin, Ted'i işinin başında gösteren görüntülerle kesilmesi ikili bir işlev yüklenir. Bir taraftan Joanna'nın mutsuzluğunun kaynağını belirtirken, diğer taraftan da bir ihanet vakası hazırlar. Ted'in çalışkanlığını görürüz; ne var ki, o dışarıdaki dünyada çabalarken karısı onu terk etmeye hazırlanmaktadır. Ted'in terk edilişle buluşması böylece onu madur taraf olarak belirler ve bu varsayım filmin başından sonuna kadar korunur. Kadının suçlanışı mahkemede gerçek düzleme taşınır. Avukat Joanna'yı sorgularken, kamera ona doğru yaklaşarak, tehditkâr tavrıyla suçluluğunu ima eder.

Anketimiz bu stratejilerin işe yaradığını doğrulamaktadır: Katılanların % 61'i Joanna'nın resmediliş tarzını tarafsız bulmuş, % 44'ü (en büyük yüzde) filmin en önemli anlamının bir babayı çocuk bakıcısı rolünde göstermesinde yattığını düşünmüştür. Ancak, kadınların filme tepkileri başka türlü olmuştur. Filmin kendilerine ifade ettiği en önemli anlam olarak "bir kadının kendisini bulması"nı seçen % 18'in içinde % 74'ü kadınlar oluşturmaktadır; filmin bağımsız kadınlara olumsuz yaklaştığını düşünen % 40'ın içinde % 64'lük bir bölüm yine kadınlardan oluşmaktadır.

Kadınların, babaerkil ailenin yıkımından sorumlu günah keçileri konumuna yerleştirilmesi, bozulan evliliklerin çoğuna kadınların erkekleri terk etmesinin neden olduğu da göz önüne alınırsa, özellikle tahripkârdır.[5] Elbette karılarını ve ailelerini terk eden erkekle-

5. Kadınların suçlanması konusunda, bkz. T. O'Brien, "Love and Death in the American Movie," *Journal of Popular Film and Television* (Yaz 1980), C. IX, no. 2, s. 91-92 ve M. Haskell, "Lights... Camera... Daddy!" *The Nation* (28 Mayıs 1983), s. 43-47.

re ilişkin filmler de yapılmıştır (örneğin, *Shoot the Moon* ya da *The Four Seasons* gibi), ancak bu filmler ya erkeğin çıkmazını anlayışlı bir bakışla sunar ya da ailenin sorunlarını mizahi bir yaklaşımla çözümlerler. *Ordinary People* (1980), ölmüş oğluna yarı ensest biçimli bir bağlılık duyan ve hayatta kalan oğluna ilgi göstermeyen, bunun sonucunda da genç çocuğu ruhsal bunalıma sürükleyen nevrotik bir annenin yer aldığı üst sınıftan bir ailenin hikâyesidir. Sonunda kadın evi terk eder, baba ile oğul ise aralarında yeni bir bağ oluştururlar. Bu tür sinemasal kadınsevmezlik örneklerinin ne derece kötücül olduğunu anlamak için sorulması gereken soru, kızlarından birini ihmal ederken diğerine baştan çıkarıcı biçimde yaklaşan nevrotik bir babayı anlatan ve ana kızın birbirleriyle ilişki kurabilmesi için bu pis herifi evden def etmelerinin gerektiği kaç film yapılmış olduğudur. Kaldı ki, ikili psikoterapi seanslarına devam edebilecek ya da *Shoot the Moon*'da olduğu gibi, kalp kırıklıklarını onarmak için arka bahçeye tenis kortu yaptırabilecek kadar parası olan ailelerin sayısı pek fazla değildir. Aile filmleri kadını günah keçisi yapmakla kalmayıp dönemin pek çok boşanmış ve çalışan kadınının ailelerine tek başlarına bakmaya çalışırken içinden geçtikleri olağanüstü güç koşulları da gözardı etme eğilimi sergilerler.

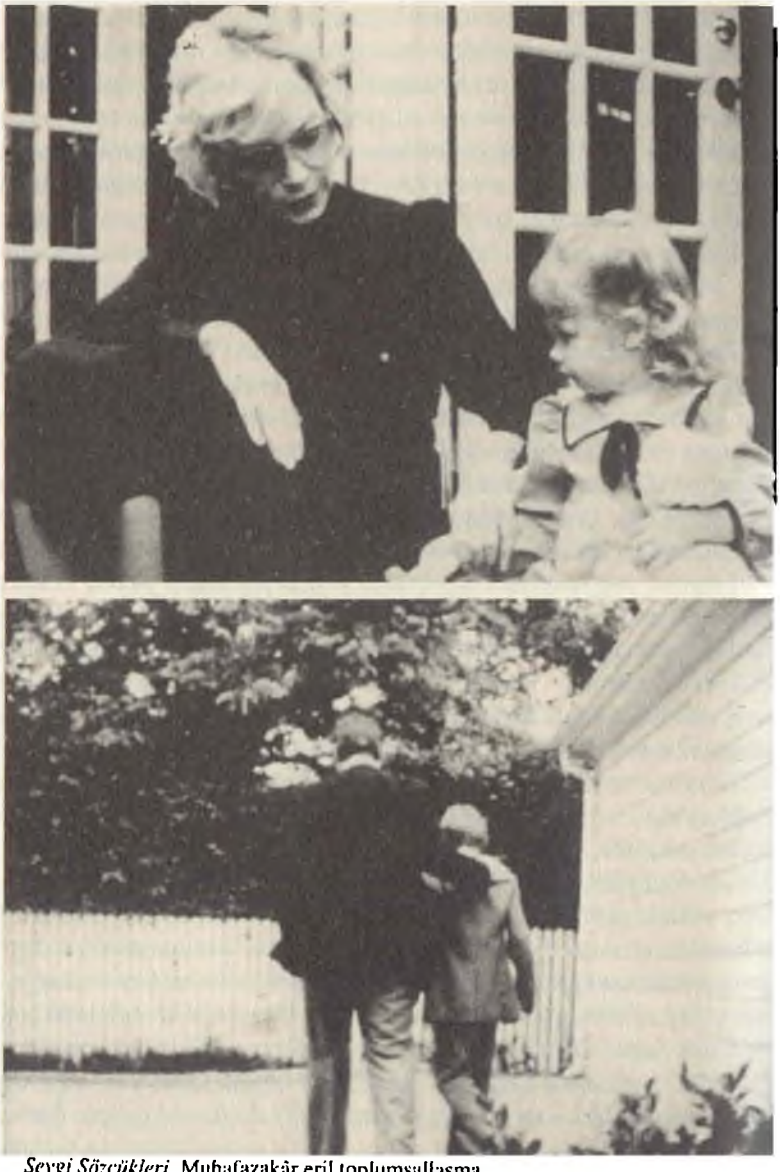
Geleneksel aile modellerini yerine iade etme sürecinin bir parçası olarak, yetmiş sonları ve seksen başları, Hollywood sinemasında "melodramın dönüşü" olarak adlandırılan bir akıma tanıklık etmiştir.[6] Bu akım kapsamına giren filmler, *The Other Side of Midnight* ve *Bobby Deerfield* (her ikisi de 1977), *Slow Dancing in the Big City* (1978), *Ice Castle* ve *Voices* (her ikisi de 1979), *Shoot the Moon* (1982) ve *Rich and Famous* gibi kadın filmleridir. Bu melodramlarda sıklıkla işlenen temalar arasında, servetin sahte mutluluğundan doğan düş kırıklığı; güven, görev duygusu, sadakat ve bağlılık gibi basit ve mütevazı aile değerlerinin güzelliği; duyguların, para ya da kariyer gibi dünyevi ödüller karşısındaki öncelikli yeri; orta sınıf aile değerlerine tecavüzün cezasız kalmaması zorunluluğu; kişinin kendi nasibini kabullenmesi ve ne kadar sınırlı olur-

6. Bkz. O. Eyquem, "Un retour du melodrame," *Positif*, no. 228-30 (Mart, Nisan, Mayıs 1980) ve D. Kehr, "The New Male Melodrama," *American Film* (Nisan 1983), s. 43-47.

sa olsun, elindekilerle yetinmesi gereğini hatırlatan bir unsur olarak hastalık ve ölümün rolü, vb. sayılabilir. Bir bütün olarak yeni melodramatik eğilimi, artık yoksulluk ya da eşitsizlik gibi sorunlarla rahatsız edilmek istemeyen yükselişteki beyaz üst sınıfın artmakta olan bencilliğinin bir belirtisi olarak okumak mümkünse de, tersinden bakılarak, ekonomik ve toplumsal güvensizliğin hüküm sürdüğü bir dönemde, izleyici kitlelerinin sağlam duygusal ve ailevi bağlara ilişkin temsillere duyduğu gereksinimin göstergesi olarak da okunabilir. Gerçek toplumsal güvenliğin olmadığı yerde, duygusal güvenlik aranacaktır.

Dönemin başlıca melodramlarından biri, 1983'ün en popüler filmlerinden biri olan ve geleneksel aileyi yüceltirken, aile bağlarının katlanması güç bir dünyada en kalıcı destek biçimi olduğunu savunan bol Oskar'lı *Sevgi Sözcükleri*'dir *(Terms of Endearment)*. Bir anne (Shirley McLaine) ve kızı (Debra Winger), otuz yıllık bir süre boyunca, Emma kanserden ölene dek birbirlerinden kopmazlar. Emma iyi bir eş ve iyi bir anne olmaya çalışırken kocası gönül maceraları yaşamaktan vazgeçmez, sonunda Emma da bir sevgili edinir. Karı-koca arasındaki çekişmenin çocuklarına zarar vermekte olduğu vurgulanır. Paralel bir olay örgüsünde, anne çapkın ve delişmen komşusu Garret'a (Jack Nicholson) âşık olur. Garret onu terk etmeye çalışır, fakat filmin sonunda, yeniden bir araya gelen ailede ikame baba rolünü üstlenir.

Sevgi Sözcükleri, cinsellik ve aileye ilişkin geleneksel modelin modernleştirilmiş bir versiyonunu savunur. Anlatı süreci içinde serkeş erkekler, potansiyel iyi babalara dönüşürler. Öte yandan bağımsız kadınlar, mantar kapmış canavarlar olarak resmedilir. Ancak, evlilik dışı ilişkilere kadınlar açısından da olumlu yaklaşılır; dünyadan elini eteğini çekmiş yaşlıca bir dul kadın cinsel ve duygusal canlanışı tadar; anaerkil ilişkilere imtiyazlı bir konum bağışlanır. Film, televizyonun temsil kodlarından yararlanır (filmin yönetmeni James Brooks televizyondan Hollywood'a geçmiştir) -karakterler, neredeyse karikatür düzeyinde, ama izlemeyi ve anlamayı kolaylaştıran kalın çizgilerle çizilir, diyaloglar, dönemin kadın talkshow'larına özgü dobraca cinsel üslubu içeren alaycı ve mizahi bir ton taşır; hemen her sahnede kullanılan yoğun parlak ışıklandırma, dış çekimleri bile televizyon setlerine benzetir. Dolayısıyla



Sevgi Sözcükleri. Muhafazakâr eril toplumsallaşma.

filmde, bir tür liberal orta sınıf ışıltısı vardır.

Öte yandan, eleştirel bir tanı koymak gerekirse film, ılımlı muhafazakâr üsluba ait bir dizi ideolojik dayanağı açığa vurur niteliktedir. Bunlardan biri, sevgi dolu anneler olarak kavranan kadınlarla, umursamaz çapkınlar olarak kavranan ve aile hayatına uyum göstermesi için ehlileştirilmesi gereken erkekler arasındaki karşıtlıktır. Bu toplumsallaşma kalıplarını doğallaştırmaktaki amaç, kadınların ev içi emek ve çocuk yetiştirme işlerine atanmış olmasını meşrulaştırmaktır, çünkü bunlar, kadınların "doğal" işlevidir. Ancak filmin finalinde, bu "doğanın" altında yatan toplumsallaşma süreci istemeden sergilenir. Evin bahçesindeki merdivenlerde oturan anne, Emma'nın kızına kendisine sokulmasını söylerken, erkek komşu/ikame baba, erkek çocuğu yanına alarak havuzu göstermeye götürür -erkek çocuk, faal erkek dünyasına, dışarıya doğru yöneltilir. Bunun yanı sıra film, muhafazakâr değerler genel sisteminin, dünyayı, ailecilikle sıkı sıkıya bağlantılı bir içerisi/dışarısı modeliyle tanımlanmış bir ikilik çerçevesinde kavrama eğilimini de sergiler.

Aile bir mahremiyet sığınağıdır, kendi üzerine kapanan bir dünyadır, "dışarıdan" gelecek hiçbir tecavüzü kabul etmeyen bir yüz yüze yakınlık mekânıdır. "Dışarısı", ailevi yakınlığın bozulması olarak tanımlanır ve muhafazakârların toplum için tehlikeli bulduğu bir dizi şeyle bağlantılıdır: Boşanma, tekli yaşam, cinsel hastalıklar, kürtaj, kadınların çalışması vb. Ancak bunların hepsinden daha can alıcı olan aile "sevgisi", sözkonusu dönemde muhafazakârlar eliyle beslenmiş olan sevgisiz piyasa cangılına karşı vazgeçilmez bir kalkandır. Aralarında kesin bir sınır olduğu izlenimi uyandırsalar da, bu ikisi zorunlu olarak birbirlerini gerektirirler. (Bunu daha önce, *Baba*'yı incelerken de belirtmiştik ve *Sevgi Sözcükleri* açıkça, bu filmde sergilenen eril hayatta kalmacılığına dayalı dış dünyanın içsel bir bağlaşığıdır. Bu filme bir bakıma kadın merkezli üçüncü bir *Baba* filmi olarak bakılabilir.) Ancak, muhafazakâr aile ile muhafazakâr piyasa dünyası birbirlerinin yerine geçebilir şeylerdir. Her birinin ayırt edici özellikleri birinden diğerine aktarılırken, piyasa/aile ikiliği çözülerek karar verilemezliğe bürünür. Ailenin dışındaki ve karşısındaki dünya, sözleşme ve paranın yükümlülükler dayatan, mahremlik dışı ilişkileriyle tanımlanır; bunlar, ailenin sözde muaf olduğu türden ilişkilerdir. Emma'nın al-

dıklarını ödemeye yetecek kadar parasının çıkışmadığı süpermarket sahnesinde, aile ile piyasa arasındaki farklılık sergilenir. Emma'nın müstakbel sevgilisi Sam, karşılığında tazmin edici bir bedel talep etmeksizin Emma'yı içinde bulunduğu güç durumdan kurtarır, bir başka deyişle, aile uyumlu bir tavırla hareket ederek soğuk piyasa dünyasını savuşturur (kasadaki kızı New York'lu olmakla suçlayışı, bu karşıtlığı kentsel/kırsal ayrımıyla kodlar). Ancak, sözleşmelerin amacı, piyasa dünyasının aile gibi davranmasını sağlamak, insanların eşit ölçüde vermekle sorumlu olduğu yüz yüze mübadele yükümlülüğünü yaratmaktır. Aile de sözleşmeden muaf değildir. Hatta bazı bakımlardan, sözleşmeli yükümlülüğün modelidir. Filmin adı da bu nedenle çok önemlidir, çünkü "sevgi sözcükleri" aynı zamanda bir sözleşmenin sözcükleridir.

Bu okumayı düşündüren, Garret'ın Aurora ile ilişkisini bitirmeye çalıştığı sahnedir; bu sahnede Garret, bir "yükümlülük" hissetmeye başladığını söyler. Olması gereken de budur, çünkü bütün aile sevgisinin altında, Emma'nın yerine getirmesine rağmen (fazlaca itiraz etmeden yükümlülüğünü sahiplenir ve kocasının yeni işi için onu izler) kocasının getirmediği belli yükümlülük koşulları yer alır ve filmin kocayı böyle acımasızca cezalandırmasının nedeni de budur. İçerisi/dışarısı, kadın/erkek, aile/piyasa karşıtlığından doğan toplumsal cinsiyet sözleşmesi, erkekler onlara baktığı sürece kadınların ev içi emeği üstleneceğini taahhüt eder. *Sevgi Sözcükleri*, büyük ölçüde, kocası sözleşmenin koşullarını yerine getirmeyen bir kadının açmazıyla ilgilidir. Ve filmde kocanın kadınlar eliyle cezalandırılması, bir kesim kadının gerçekte babaerkilliğin faal savunucuları olduğunun belirtisidir; çünkü babaerki, kendi çıkarlarına çalışır.

Dolayısıyla, aile ile dünya arasında kurulan içerisi/dışarısı karşıtlığına dayalı muhafazakâr model, bu ikisi arasında farkçı bir suç ortaklığı yapısı barındırır. Sözleşme piyasa dünyasına kalbin bir benzerini, yükümlülüğü ifa görevini verir, ancak samimiyet yuvası olan ailenin piyasanın kalpsizliği karşısında başarılı bir sığınak olması ancak herkesin zorunlu sevgi alışverişi koşullarına sıkı sıkıya bağlı kalmasıyla mümkündür. Ailenin de kendi sözleşmeleri, kendine özgü inşa ve yaptırım yapıları vardır; aradaki fark, bunların, ideolojik olarak duyguya ait yapılar olma kisvesi altında gizlenme-

sidir. Bu yapıçözümcü analiz biçiminin içerimleri, yorumbilgisel laf kalabalığının ötesine geçerek, muhafazakârlığın neden hem ailenin disipliner modelini (Emma da gerçek bir disiplincidir) hem de kamusal pazar modelini savunması gerektiğini açıklar. Bu ikisi, her birinin diğerinin normunu oluşturması bakımından, birbirlerini gerektirirler. Ancak filmin ideolojisi, bu ikisinin mutlak biçimde birbirlerini dışlar görünmesini talep eder; bu da, ailenin, acımasızlığın kol gezdiği bir dünyada sevginin biricik sığınağı olarak savunulmasına haklılık kazandırır. Filmdeki son derece duygu ağırlıklı aylanın açıklaması burada yatar. Filmin görsel dokusu da bu doğrulama çabasını desteklemenin başlı başına bir yolunu oluşturur, aile sahneleri parlak ışıklar, melankolik müzikler, tatlı bir duygusallık ve hoş bir mizahla bezelidir. Filmin olağanüstü başarısı muhafazakâr gündemi onaylar; ancak bu onay, aileye sığınmanın muhafazakâr piyasa dünyasının sonucu olması ölçüsünde geçerlidir. Diğer bir deyişle, ailenin yegâne ihtimam yeri olarak resmedilmesi, ancak piyasanın kalpsizliği bağlamında anlam kazanır. Duygu yüklü aileyle piyasanın aşırı rasyonel dünyası arasındaki karşıtlığın ortadan kaldırıldığı, böylece, ekonomik sistem de dahil olmak üzere, "sevgi"nin tüm toplumsal sisteme daha farklı dağıldığı başka bir dünyada, bu gibi aşırı duygu yüklü aileci "sevgi" patlamalarına daha az gerek duyulacaktır. Bu başka dünya, içinde yaşadığımız dünyanın bütün bütüne dışında bir şey, bir ütopya değildir. *Sevgi Sözcükleri* gibi bir filme ilham kaynağı olan idcolojinin yapıçözümcü analizi, bu dünyanın, bugün bile, hâkim kavramsal ve kurumsal karşıtlıklar arasında gizlendiğini düşündürür.

Anketimiz, filmin modern orta sınıf ethosunun filmi seyircilere sevdirdiğini göstermektedir. Katılanların % 82'si filmi feminizm karşıtı bulmadığını belirtmiş, % 71'i Emma'nın bir kurban olmadığını, % 85 ise Emma'nın filmin akışı içinde olgunlaşıp geliştiğini düşünmüştür. Filmin izleyici kitlesi açıkça seçilen bir beyaz orta ve üst sınıf ağırlığı taşırken (siyahların daha büyük bir bölümü filmi izlememiştir; filmi izlemeyenlerin daha büyük bir bölümü yılda 30.000 doların altında kazanmaktadır), işçi ve alt orta sınıftan izleyicilerin filme eleştirel yaklaşma eğilimi dikkate değer ölçüde öne çıkmıştır. Örneğin, Emma'nın New York'lu kadın arkadaşlarına ilişkin temsilin bağımsız kadınları hedef aldığını düşünenlerin

bu kesimlerdeki oranı (sırasıyla, % 57 ve % 63), bu görüşe katılan orta ve üst orta sınıf izleyicilere göre daha yüksektir (sırasıyla, % 33 ve % 18). Ayrıca, işçi sınıfından izleyicilerin % 47'si, orta ve üst orta sınıftan izleyicilerin ise yalnızca % 26'sı Emma'yı bir kurban olarak algılamıştır. Son olarak, filmin kendilerini kadınlar için tanımlanmış muhafazakâr roller üzerinde düşünmeye ittiğini söyleyenlerin oranı işçi kesiminde % 67 ve alt orta sınıfta % 88 iken, orta sınıf izleyicilerde % 52 ve üst orta sınıf izleyicilerde % 47'dir. İzleyiciler filmin sınıf terkibine yakınlaştıkça, filmdeki cinsellik politikasına tepki gösterme olasılıkları doğru orantılı olarak düşmüştür. Bu da, üst sınıfın, filmin sunduğu kişiselleştirilmiş, melodramatik görüşü benimsemeye daha meyilli olduğunu gösterir. Yine bu kesim, ait oldukları toplumsal katmanla ilgilenen filmlere açıkça daha hoşgörülü yaklaşmaktadır. Sınıf merdiveninin daha alt basamaklarında yer alanların, belirli konulara karakterlerin toplumsal konumu çerçevesinde bakmaya, haksızlığa uğrayıp uğramadıklarını değerlendirmeye daha yatkın oldukları anlaşılmaktadır.

Aile filmlerinin büyük kısmı üst orta ve üst sınıf ailelerle ilgili olsa da, bu filmler büyük ilgi görmüştür; bu ilgi (*Kramer* 1980'de gişe sıralamasında ikinciydi, *Altın Göl/On Golden Pond* 1982'de üçüncüydü ve *Ordinary People* 1981'de Oskar'ı almıştı), piyasanın olanca amansızlığıyla çöktüğü 1980 sonrası dünyada komünal, destek sağlayıcı düzenlemelere duyulan kuvvetli ihtiyacı gösterir. Seksenli yılların başında olduğu gibi kötücüllüğün sınırlarına dayanmış bir kapitalist kültürde ailenin olası tek destek sistemi oluşu, bu dönemde kurtarıcı yakınlık ve eşduyum imgelerine gösterilen ilginin muhtemel nedenidir. Dolayısıyla aile filmleri, bir yandan Amerikan kültüründe sınıfın kişiselleştirilmesinin farklı konumlardaki insanlar arasındaki yapısal eşitsizlikleri örtbas etmekte nasıl kullanıldığını gösterirken, bir yandan da, kapitalizmin son derece antikomüniter* boyutu kendisini alabildiğine hissettirmeye başladığında cemaat imgelerine duyulan gereksinime işaret ederler. Aile filmlerinin göze çarpar biçimde popülerlik kazanması, fantastik macera ve romantik aşk filmlerinin de tırmanışta olduğu ve Amerikan halkının ekonomiye ve politikaya duyduğu güvensizliğin muhtemelen en üst düzeye çıktığı bir döneme rastlar. Ailenin, toplum-

* Antikomüniter: Cemaat karşıtı (y.h.n.).

sal ilişkilere istikrar kazandırma ve ayakta tutma aracı olarak yüklendiği işlev, örneğin *Places in the Heart* (1984) filminde açıkça gözlenir. Diğer taraftan bu film, sınıfın aile imgeleri üzerinden kişiselleştirilmesine ilişkin ideolojinin ne yönde işlediğini de gösterir. Güçlü çiftçi kadın karakteri ayakta kalmayı başarır, yerel kapitalistin aslında iyi yürekli olduğu anlaşılır; Almendro'nun sinematografisi, bir toplumsal birlik fantezisi ile sonlanan filmi baştan aşağı yumuşak ve yatıştırıcı bir renk olan maviye boyar. Filme bakarak, aynı dönemde iflas yüzünden bunalıma giren çiftçilerin bankerleri öldürmekte ve kendi canlarına kıymakta olduklarını tahmin etmek güçtür. Ne var ki, bu tür gönül okşayıcı mutlu aile imgelerinin rağbette olmasının nedeni de, seksenli yılların gerçekliğinin aslında bundan ibaret oluşundan başka bir şey değildir. Ailenin yüz yüze yakınlığı içinde, piyasada yaşanan sırtından bıçaklanma korkusu anlık olarak bir kenara bırakılabilir.

Geleneksel ailenin hâkimiyetini yeniden tesis etmeye yönelik muhafazakâr girişim kapsamında, dönemin cinsel devrimlerine karşı -kürtaj, eşcinsel hakları, doğum kontrolü- birkaç cephede birden mücadele veriliyordu. Ailenin itibarını iade etmeyi amaçlayan muhafazakâr hamle, bazı bakımlardan, gençliğe cinsel disiplini yeniden dayatmak ve bağımsız kadın cinselliğinin önüne geçmek için kullanılan bir bahaneden başka bir şey değildi. Erkeklerin muhafazakâr eril toplumsallaşma ile -pazarda, orduya ve politikaya ilişkin konularda- saldırganlık ve rekabetçiliğe yöneltilmesi, buna eşlik edecek itaatkâr dişil toplumsallaşma biçimlerini gerekli kılıyordu. Böyle olduğu için kadınların bağımsızlığa doğru ilerleyişi, cinsellikten çok daha derin bir noktaya temas etmişti; başka bir deyişle, feminizm, piyasayı, orduyu ve eril toplumsallaşma kalıplarına bağımlı olan diğer birçok babaerkil kamusal kurumu yöneten ilkelerin temelinde eril muhafazakâr cinsel toplumsallaşmanın yer aldığını ortaya koymuştu. Muhafazakâr kadınların bu hamlenin bayraktarlığını yapması, ahlaki nedenlere olduğu kadar, yeni dişil modellerin, cinsellikle lekelenmemiş erdemli eşler olarak kendilerine biçtikleri idealleştirmeyi zedelemesine dayanıyordu. Bu nedenle, yeni cinselliğe açılan savaş, nüfusun yarısını saldırgan ve baskıcı, diğer yarısını ise pasif ve zayıf olmaya programlayan bir toplumdaki temel güç dinamikleri ile ilintilidir. Cinsellik meselesinde ko-

runmaya çalışılan şey, dünyanın, kamusal ve özel alanlar olarak ikiye bölümlenişidir.

Hollywood konunun her iki tarafına da el atmıştır. Yapılan filmlerin bir bölümü medya fantezilerinde kadınlara yöneltilen eril şiddetin kökenlerini araştırırken (*Lipstick*), kimi de cinsel bağımsızlaşmayı seçen kadınları gaddarca cezalandırmıştır (*Looking for Mr. Goodbar*). Pornografi üzerindeki kısıtlamalar, önce *Deep Throat* gibi filmlerle ve daha sonralarının, *Private Lessons*, *Porky's* ve 1983 yazının en popüler filmlerinden biri olan ve borcunu ödeyebilmek için fahişelerin yardımına başvuran genç bir adamı anlatan *Risky Business* gibi genç eril fantezi filmleri ile kırılmaya başlanmıştır. *Animal House* (1979) gibi yeniyetme erkek cinselliği filmleri, bütünüyle gerilemeci cinsler arası ilişkiler sergiler ve feminizm öncesi tutumların yeniden yerleştirilmesini savunur. Bir yandan genç erkekler cinsel alanda kadınlara karşı daha istismarcı ve daha kinik tutumlar benimsemeye yöneltilirken, yeni liberalizm de genç kadınların cinsel alanda daha etkin ve seçici tutumlar içinde temsil edilmelerine olanak veriyordu. Örneğin *Asi Gençlik*'te *(Rebel Without a Cause)* Natalie Wood'un "vahşi" cinselliği ehlileştirilip ailesel evcilliğe dönüştürülürken, Amy Heckerling'in yönettiği *Ridgemont Lisesi'nde Hızlı Günler*'de lise öğrencileri, kendi cinsellikleri üzerinde belirli ölçüde söz sahibi olan bağımsız özneler olarak resmedilirler. Açılış sahnesinde genç bir kadın, erkeklere kur yapmanın yolları konusunda iki erkek arkadaşından öğütler alır. Jimmy Dean böyle bir göreve asla talip olmazdı.

Bu dönemde bağımsız cinsellik en kötü dayağını, çağdaş Hollywood'un pamuk ninesi Paul Schrader'in filmlerinde yemiştir. *Hardcore*'da (1979) dindar bir Protestan, kaçırılıp porno yıldızı yapılan kızını bulmak için büyük şehre gelir. Kızını arayışı, kentin düşkünlüğü ile gerideki sıcak aile yuvasını iki ayrı kutba yerleştiren ahlakçı bir porno endüstrisi turundan oluşur. Film, kadınların pornografi yoluyla sömürülüşüyle ilgilenmez ve pornografi ile kadına yönelik şiddet arasındaki apaçık bağlantıyı irdelemekten kaçınır. Bunun yerine çocukların cinsel sömürü amacıyla kaçırılmaları sorununu dramatize eder; fakat bunu, ilerici amaçlarla araştırılacak bir toplumsal sorun olarak değil, daha çok bir öyküleme aygıtı ola-

rak kullanır. Film dinsel dünyayı pastoral bir tonda sunmasa da, filmin sonunda genç kızın mutaassıp babasına kavuşması yüceltilir. Schrader için yalnızca iki tür cinsel olasılık vardır: Su katılmamış ahlaksızlık ve sofuca bastırma. *Manken*'de *(American Gigolo, 1980)* cinselliğin temsili, eşcinsellik ve fahişeliğe ilişkin olumsuz imgelerle, bir erkek fahişenin bataktan kurtulmasını sağlayan, romantik aşka ait aşkıncı imgeler arasında gidip gelir. Aile monogamisi, erdemli, dürüst Amerikalıların ak ve temiz dünyasının ahlaki çöküntü, azınlıklar ve servet yüzünden kirletildiğine ilişkin bir kaygıyı dile getirir görünen, ırkçı klişelerle süslü bu filmlerin örtük normu gibidir. Bu düşünce yapısının neden sol kanattan çok sağa hitap ettiğine ilişkin düşüncemizi daha ilerde (VIII-C) açıklayacağız.

Ancak, bütün karşı koymalara rağmen bastırma sonrası cinsellik kalıcı olmaya adaydı ve bu olgunun varlığını en açık hissettirdiği yer, gay ve lezbiyen cinselliğine ait alandı.[7] Holywood, *Windows* ve *Cruising*'in ortaya çıktığı (ve ülke çapında protestolara neden olduğu) 1980 yılına dek gay yaşamıyla ilgili önyargılı filmler yapmayı sürdürmüştür. Daha sonralarının *Making Love, Personal Best* (her ikisi de 1982), *Lianna* (1983), *Örümcek Kadının Öpücüğü* (1985) ve *Desert Hearts* (1986) gibi filmlerinde gay ve lezbiyenler -her ne kadar *Personal Best* benzeri bazılarında gay yaşamı daha "olgun" heteroseksüel aşka giden bir basamak olarak sergilenmeye devam edilse de- olumlu ve sıcak bakışlarla resmedilir. Yeni cinsellik, *Victor Victoria, The Rocky Horror Picture Show* ve *Tootsie* (1982'nin ikinci en popüler filmi) gibi transseksüelliğe eğilen filmlerde de kendisini gösteriyordu. *Tootsie*, anadamar kültürün yeni cinsel sorunlara uyum gösterme sürecinin iyi bir örneğidir. Bir erkek oyuncu, kendisine rol verilmesini sağlamak için kadın kılığına girer ve yeni kadın kişiliği ile ülke çapında ilgi uyandırır. Ayrıca, cinsiyetçiliğe nasıl karşı çıkılacağı konusunda kadınlara iyi bir ders verir. Bu ilgi çekici argüman çerçevesinde erkekler, feministlikte kadınlara taş çıkarır. Bununla birlikte filmde örtük bir arzu gizlidir. Sınıf atlama fantezilerinin çalışma zorunluluğunun olmadığı bir dünyaya özlemi dile getirişi gibi, cinsiyeti

7. Bkz. "Out of the Closet and on to the Screen," *American Film* (Eylül 1982), s. 57-64, 81.

aşma fantezileri de (annelik yapan erkekler, erkek meslekleri edinen kadınlar, değişen cinsiyetler) halihazırda kadın ve erkeklere ikili ve eşitsiz biçimde atanmış olan imtiyaz ve özelliklerin, sabit cinsel konumlara takılı kalmaksızın daha özgürce dolaşabileceği, daha eşitlikçi, cinsiyetlendirilmiş dünyanın ötesindeki bir dünyaya duyulan özlemi ifade ederler. Ve işte bu, ideolojinin -eski düşünce ve davranış biçimlerindeki çatlakların hayali onarımının- içinden, bir anlığına, yeni olanın göz kırpışıdır.

Yeni cinsellik filmlerinin hepsi de aynı ölçüde çekinceli ya da ideolojik değildir. *Örümcek Kadının Öpücüğü*, muhtemelen, Hollywood eğilimlerinden ayrılışın en önemli örneğidir. Bağımsız bir yapım olan film, biri eşcinsel diğeri heteroseksüel bir Marksist olan iki hükümlünün karşılıklı alışverişini ve sonunda sevgili oluşlarını anlatır. İkisi arasındaki sınırlar yok olurken, "gerçek" yaşamlarındaki sınır belirleyicileri ve durmaksızın konuştukları filmler arasındaki sınırlar da ortadan kalkar. Temsilin gücünün sinemada tematik bir sorun olarak bu derinlikte ele alındığı nadirdir. Filmde cinsel bir imlem olarak kullanılan "tam bir erkek" deyimi mecazi bir boyut kazanır ve filmin sonunda, Marksist hükümlünün artık ölmüş olan travesti hücre arkadaşının kendisine miras bıraktığı sinemasal dişiliği içselleştirişiyle cinsel kimliğin temsili yapılandırılışının altını çizer. Film sanki, cinsellik temsilidir, toplumsal, retoriksel ve hatta sinemasal temsil görenekleriyle ilgili bir şeydir, demektedir.

VI
Korku filmleri

Korku filmleri, yetmişli ve seksenli yılların en çok rağbet gören sinema türleri arasındaydı.[1] Göründüğü kadarıyla ürküntü, güvensizlik ve özgüven yokluğundan kaynaklanan yaygın ruh haliyle ilintili bir fenomen olarak, gizli güçlerle, şeytan tarafından teslim alınmayla, kesip biçmeyle, psikozlu katiller, kurt adamlar ve vampir-

1. Bkz. A. Britton, R. Lippe, T. Williams ve R. Wood, *American Nightmare: Essays on the Horror Film* (Toronto: Festivals of Festivals Publication, 1979). *Variety* dergisi korku ve bilimkurgu filmlerinin 1980'de toplam hasılatın üçte birini oluşturacağını ileri sürmüş, 1981'de bu rakamın % 50'ye ulaşacağını öngörmüştür. Bkz. "Horror Sci-Fi Pix Earn % 37 of Rentals-Big Rise During 10-Year Period" (Ocak 1981). *Cinefantastique* son on yıllık dönemi özetlerken tüm zamanların en yüksek hasılat getiren on filmi arasına giren filmlerin yarısını korku ve bilimkurgu filmlerinin oluşturduğunu kaydetmiştir; bkz. 9:3/9:4 (1980), s. 72.

lerle ilgili film döngüleri ortaya çıkmaya başlamıştı. Bu filmler, kültürel kaygının, özellikle de aileye, çocuklara, politik liderliğe ve cinselliğe ilişkin kaygıların artan seviyelerine işaret eder. Çağdaş korku filmlerinde merkezi rol oynayan motiflerden biri, kadına yönelik şiddettir. Biz, bu şiddeti yalnızca kınamakla kalmayıp hem ordunun hem de kapitalist ekonominin belkemiğini oluşturan temsil ve toplumsallaşma biçimlerini içeren yaygın bir kültürel sistem içine oturtulması gerektiğini ileri süreceğiz. Bu türden şiddet, bazı bakımlardan, erkek hâkimiyetindeki kapitalist kültürün "normal" işleyimi içinde kabul edip benimsediği kurumsal şiddetin bir uzantısından ibarettir. Dolayısıyla, korku filmlerindeki kadına yönelik şiddetin analizi, saldırganlık, rekabet, tahakküm ve en iyinin hayatta kalması ilkeleriyle hareket eden bir toplumsal sistemin normal işleyişi içinde, marjinal sanılabilecek bir kültürel fenomenin aslında ne denli hayati bir rol oynadığını gösterir.

Toplumsal kriz dönemlerinde çeşitli türlerden kültürel temsiller ortaya çıkar. Kimi can sıkıcı gerçekliğe karşı birtakım çözüm ya da alternatifler ileri sürüp bunları idealize eder, kimi bu kritik durumun ortaya çıkardığı büyük korku ve kaygıları, çözünmelerine ya da aktarılmalarına olanak veren metaforlara yansıtır, kimi de, hiçbir umuda ya da çözüme yer vermeyen nihilistik bir dünya görüşü oluşturur. *Kirli Harry*'nin idealize edilmiş bir çözüm olması gibi, *Jaws*'daki köpekbalığı da korkunun metaforik yansıtmasıdır, *Chinatown*'ın finali ise kültürel kötümserliğin gerçekleştirilişine örnektir. İdealleştirme ve yansıtma süreci, hasar görmüş ya da yıkılmış toplumsal kodlara ve kültürel temsillere bağımlı psikolojik kimlikleri yeniden inşa etmenin bir yoludur. İdealleştirme, psikolojik kayıp duygusunu hafifletmeyi amaçlayan yeni ve telafi edici modeller sunarken, metaforik yansıtmalar, korkunun bertaraf edilmesini ve bir güvenlik duygusuna ulaşılmasını sağlayarak, hasara uğramış öznelerin ve bunların ayakta tuttuğu toplumsal kodların yeniden oluşturulmasına olanak verir. Örneğin, Romantik Dönem diye anılan ve onsekizinci yüzyıl sonuyla ondokuzuncu yüzyıl başlarına rastlayan dönemde, politik ve endüstriyel devrimler eskiye ait her türlü kültürel düzeni yerle bir etmişti. Yaşanan değişimler tümüyle yeni bir toplumsal dünyayı huzura çıkarma tehdidi yaymakta, bir yandan da, idealleştirme ve korku yansıtmasına dayalı

ikili bir süreci kışkırtmaktaydı. Aydınlanmacı rasyonelliğin, kentsel sanayileşmenin, ticari hesapçılığın, politik modernleşmenin ve bilimin tırmanışıyla ilişkili olarak, doğa ve duygular idealize edilmekteydi. Aynı zamanda politik ve toplumsal yaşamda oluşan ani değişimler (Fransız İhtilali ve Napolyon devrinin aristokrasi karşıtı reformları), gotik ve korku romanı gibi korku yansıtma metaforlarını devreye sokuyordu. Doğa, duyguya ait bir alan olduğu kadar, zaman zaman korkunç biçimlere de bürünebilen bir aşırılıklar zeminiydi. Frankenstein'ın ucubesi bu dönemde yaratıldı; 1920'lerdeki Alman dışavurumculuğu sırasında ortaya çıkan ilk büyük korku filmleri dalgasına kaynaklık edecek olan Avrupalı yazarlar (özellikle Hoffman) bu çağda yetişti. Nihilistik olasılık bu sonraki dönemde özellikle belirginleşir. Korkunun uç sınırında umut artık bütünüyle karanlığa gömülür. Ancak, toplumsal düzenin toptan yıkımına dayalı görüşlere muhafazakâr istikrar ilkelerine karşı çıkmanın bir yolu olarak bakmak da mümkündür. Sağaltıma, özellikle de muhafazakâr sağaltıma karşı koymak, ilerici bir taktik olarak kullanılabilir.

Amerikan toplumunda altmışlı yıllardan yetmişli yılların ortalarına dek yaşanan köktenci değişimler de, bu değişimler yüzünden altüst olan dünyaya ve benliğe ilişkin süreklilik sağlayıcı temsilleri yeniden inşa etmeyi amaçlayan bir kültürel sürecin parçası olduğu düşünülebilecek benzer bir dizi tepkiyi harekete geçirmiştir. Önceki bölümde gördüğümüz gibi romantik aşk ve aile ekseni etrafında, ayrıca erkek kahramana (bkz. VIII. bölüm) ve orduya (bkz. VII. bölüm) ilişkin temsiller düzleminde telafi edici idealleştirmeler ortaya çıkmaya başlamıştı. Bu dönemde, Spielberg'in fantezi filmlerinde olduğu gibi, doğayı ve duyguyu idealize eden bir tür neoromantik canlanma bile gözlenir (bkz. IX-C). Korku filmleri türü, bütün bu değişimlerin, özellikle de feminizmin, ekonomik krizin ve politik liberalizmin neden olduğu birtakım hayati kaygı, gerilim ve korkuların kendilerine çıkış yolu bulduğu yerdir. Çağdaş korku filmi, 1950'li yıllarda yaşanan bir önceki büyük korku filmleri dalgasından farklı olarak, daha yüksek dozda toplumsal endişe ve sık sık, daha yoğun bir kötümserlik, hatta nihilizm içerir. Bu filmlerin hiç değilse bir kısmında konu edinilen eril cinsel korkular, çoğunlukla yer değiştirmiş metaforik temsillere başvurmayı gerekli kılan

türdendir. Böyle bir dolaylamaya gerek duyulması da, bu tür negatif tepkileri doğuran psikolojik eğilime (endişe, güvensizlik, kültürel liberalizme tahammülsüzlük, rahatsız edici konularda kendini doğrudan ifade edememek) özgü bir belirtiden başka bir şey değildir. Bekleneceği üzere bu filmlerin birçoğu, düşük gelirli, düşük eğitimli ve düşünce kıvraklığı daha az gelişkin kentsel alt sınıf ve kırsal alan izleyicilerini hedefliyordu. Nihilistik umutsuzluk görüşü de, radikal versiyonları olmakla birlikte, çoğunlukla, düzenin dağılışı karşısında güç ve otoriteye çağrı çıkarmanın bir başka yoludur. Anlamın hepten yitirilişiyle ancak güçlüler baş edebilirler.

Ancak korku metaforu, kültürün doğrudan yüzleşemediği korkuları ifade etmeye yarayan bir araç oluşturmanın yanı sıra, anadamar Hollywood yapımına sığmak için fazlaca radikal kalan toplumsal muhaliflere de bir ifade düzlemi sunmuştur. Altmışlı yıllardan kalma muhalif enerjilerin daha büyük bir kısmı, bu dönemde yeraltına inecek yerde metafor örtüsü altına girmiştir. Zamanın sinema öğrencileri için, açıkhava sinemalarında dolaşan düşük bütçeli canavar filmlerinde Amerikan toplumsal eleştirisinin bazı en radikal tezlerini bulmak sıradan bir olaydı. Nitekim, bu dönemde Amerikan muhafazakârlığına karşı geliştirilmiş en radikal tezlerden biri, George Romero'nun "Yaşayan Ölüler/Living Dead" üçlemesidir.

A. GİZLİ GÜÇLER

Gizli güç (*occult*) motifleri sergileyen filmler, toplumsal normalliğe ve yürürlükteki kurumsal düzene yönelen tehditleri temsil etmek için sıklıkla şeytani ya da doğaüstü figürlere başvururlar. Bu figürlerin kullanımı, toplumsal iç düzensizlik dönemlerinde ya da dış tehditlerin özellikle korku uyandırdığı zamanlarda yaygınlaşır. Alman Dışavurumculuğunun büyük korku filmleri döngüsü Weimar Cumhuriyeti'nin yaşadığı çok ciddi bir toplumsal kriz döneminde ortaya çıkmış, klasik Hollywood canavarı ilk kez bunalım döneminde yüzünü göstermiştir. Ellilerde korku filmlerinden hem kızıl tehlikeye hem de içsel tehditlere (yeni yetme gençler gibi) ilişkin metaforlar olarak yararlanılmıştır. Seksenli yıllarda ise Bir-

leşik Devletler'in hâkim kurumlar ve ekonomi alanlarında yaşanan birleşik bir meşruiyet krizine yakalandığı bir dönemde, bu filmler yeniden ortaya çıkarlar.

Böyle zamanlarda gizli güçler, kavranamaz görünen fenomenleri açıklamaya yarayan etkili bir ideoloji tarzı olarak kendisini gösterir. Anlaşılmaz görünen şeyin aslında bir anlamı olduğunu söyler. Eşitsiz iş ve ödül dağılımının irrasyonel ilkeleri üzerine kurulu bir toplumun bu tür anlam yapılarına duyduğu gereksinim, sistemin işleyişindeki sakatlıklar arttığı ölçüde büyüyecektir; sözü edilen dönemin bize kanıtladığı gibi bu kaçınılmaz sonuç, piyasa kapitalizminin sürekli yinelenen bir gerçekliğidir. Bu yüzden gizli güçleri bir korku yansıtması olarak okumak gerekir, ama bir yandan da bunlar, kapitalist düzen içindeki "gerçek hayatta" ulaşılması mümkün olmayan bir anlamı yakalama çabalarıdır. Anlam duygusu, ekonominin bozulması gibi görünüşte akıldışı görüngülerin kaynak ve işlevlerini tanımlayarak emniyet telkin eder. Gizli güçler şeması, kötülük öznesine (şeytana) işaret eden bir anlatının yanı sıra, olayları tahmin edilebilir bir akış düzeni içine yerleştiren bir mantık sunar. Dolayısıyla son derece akılcı bir işlevi vardır: Kapitalizmin çarpık işleyişiyle ve gelişimini tamamlamamış bir demokratik bağlam içinde liderlik kurumunda meydana gelen bozulmaların körüklediği politik güven kriziyle zedelenen güvenlik duygusunun yerine konması. Gizli güçler, akıldışı bir fenomen olmanın ötesinde ve üstünde, Amerikan toplumsal sisteminin akıldışılığıyla başa çıkmanın bir yoludur.

Altmışlı yılların romantizmi ve mistisizmi, gizli güçlere karşı, sonu şeytani güçlere kadar gelip dayanan bir ilgi uyandırmıştı. Bu eğilim ilk olarak *Rosemary's Baby* (1968) ile kendisini göstermiş, ancak Amerikan kültüründe baş köşeye kurulması *Şeytan* (1973) ve *Kehanet* (The Omen, 1976) ile gerçekleşmiştir. Gizli güçler akımı, yetmişli yıllarda beliren köktendinci akımlarla iç içe geçmiştir. Bunlardan ilki *Kuşku* (Amityville Horror) üçlemesini (bu üçlemenin ilk filmi 1979'un en popüler filmleri listesinde beşinci sıradadır) üretirken, ikincisi de şeytanın dünyayı ele geçirmesine ilişkin dinsel fantezilere oynayan bir şeytani güçler döngüsüne, *Kehanet* üçlemesine (1976'da üçüncü sırada) yol açmıştır.

Genel olarak dinler için de geçerli olduğu üzere bu filmlerin,



Ülkenin lider ve düşünürlerinin rasyonel çözümler sunamadığı bu dönemde, dünyaya ilişkin irrasyonel yaklaşımlar yükselişe geçmiştir.

toplumsal sistemin o anki biçimiyle başka türlü doyurulması mümkün olmayan duygusal ihtiyaçları karşılayan metaforik temsiller olarak okunması gerekir. Bunlar aynı zamanda dönemin sarsıcı toplumsal değişim ve krizlerine karşı oluşan korku tepkilerini de yansıtırlar. Bu tür dönüşümlerin başlıca olumsuz etkilerinden biri, dünyevi kötülük fantezileri olarak beliren kaygı tepkilerine neden olmalarıdır. Özdeğer duyguları ve psikolojik kimlikleri ulusun ve ülke liderlerinin idealize edilmiş temsillerine ve kişinin babaerkil aile içinde üstlendiği role dayanan kişilerin bu duyguları, savaşın kaybedilmesiyle, şerefine leke sürülmüş bir başkanla ve feminist, cinsel ve gençlik devrimleriyle zarar görmüştü. *Kehanet* üçlemesinin dünyayı ele geçirmek için şirketleşmiş gücü ve orduyu kullanan bir çocuk şeytanı anlatan hikâyesinin, Vietnam'ın "kaybının", CIA gibi ulusal simgelerin kamusal itibarını yitirişinin ve sınırötesi ABD çıkarlarına karşı yürütülen özgürleşme mücadelerinin zafere ulaşmasının bir yıl sonrasında başlaması dikkat çekicidir. Bir yıl önce Nixon koltuğundan indirilmiş, ondan önceki yıl Arap petrol

ambargosu Birleşik Devletler'i dize getirmiştir. Kalıcı görünen ekonomik durgunluğun, denetimden çıkmış enflasyonun ve istikrarlı olarak yükselen işsizliğin hâkim olduğu bu dönemde kimlik bağışlayıcı kültürel temsillerden mahrum bırakılmanın neden olduğu kayıp duygusu, paranoyak yansıtmalara, içselleştirilmeleri geçmişte kişisel kimliği sağlama almış olan kamusal kültürel temsilleri tahtından indiren güçlerin dünyada kol gezdiğine dair gerçek korkulara ve dışardan verilmiş bir ceza inancına aktarılan savunma tepkilerine yol açmıştır.

Toplumsal kriz sonucu oluşan kaymalar, eleştirel algıları güçlendirme yeteneğine de sahiptir ve *Kehanet* üçlemesi, krizin doğurduğu korkulara seslendiği kadar, yetmişli yıllarda orta sınıftan beyazları kırıp geçiren enflasyon ve işsizlikten hiç etkilenmeyen bir kesime, üst sınıfa duyulan öfkeyi de hedef alır. Bu filmlerde, toplumsal görünmeze, ekonomik ve politik iktidarın gizli simsarlarına karşı bir hayranlık duygusu yankılanır. Bu güç sahibi görünmez insanların popüler imgelemde, "kötülüğün" diğer büyük görünmez gücüyle, şeytanla bağdaştırılması şaşırtıcı gelmemelidir. Üstelik, bu dönem içinde ekonomik ve politik iktidardakilerin gizli yolsuzlukları ayyuka çıkmış, kamuoyu, kapalı kapılar ardında saklanan güçlülerin böyle saklanmak için sağlam gerekçeleri olduğu konusunda iyice aydınlatılmıştı. Yönetim kurulu odasında ya da başkanlık binasının Oval Ofis'inde şeytan yoktuysa da kokuşma vardı ve diğer bütün kötü ruhlar kadar görünmezdi. O halde, *Kehanet* üçlemesinin üçüncü filminin (*The Final Conflict*, 1981) geçmiş onyılda yaşanan ekonomik krizle, "mahşer günü" diye anılan ve şeytani güçlerin elinden çıkma izlenimi uyandıran "büyük durgunlukla" ilgili bir görüntüler demetiyle açılması tam da olması gerektiği gibidir. Şeytan, çıkarı uğruna darbeler ve doğal afetler düzenleyen kötü ruhlu bir yönetici ve politik simsardır. İkinci film olan *Damien*'da (1978) şeytan, büyük şirketleşmiş gücün iktidarı kötüye kullanımıyla (böcek zehiri satabilmek için yaratılan yapay kıtlıklar gibi) ve militarizmle ilişkilidir. Yani gizli güçler motifi bazı açılardan, yetmişli yılların ortalarından sonlarına kadar olan dönemde politik iktidar sahiplerine duyulan popüler öfkeyi üzerinde toplayan bir mıknatıstır. Diğer taraftan, popülist imgelemin ulaşabileceği potansiyel muhalefetin en aşırı ucuna, öfkenin, popüler bakış

açısının geleneksel akıldışılığına doğru yönelirken aynı zamanda adaletsiz güç dağılımının doğası hakkında yakıcı içgörüler doğurduğu noktaya bir örnektir.

Gizli güçlere ilişkin filmler kamusal kaygıları şifreleyip aktarır görünse de, bunlar aileyle, cinsel rollerle ve kuşak ilişkileriyle ilgili daha özel konulara el atmaktan da geri kalmazlar. Örneğin *Kuşku*, anne ve babasını öldürmüş bir gençle ilgilidir; evin içinde barınan dehşet, aile yaşamına ilişkin bildik metafordur. Korku yansıtmalarının aile üzerinde toplanması, dönem içinde aile rollerinde meydana gelen muazzam değişimler göz önüne alınırsa, anlaşılabilir bir şeydir. Genç insanları geleneksel ahlak çemberinden azat eden cinsel devrim ve kadınların geleneksel rollerini yeni rollerle değiştokuş etmelerini sağlayan feminist devrim, benliklerinin anlamını başka sabit referans noktalarına dayanarak oluşturan eril kimlikleri de yerinden oynatmıştı. Zamanın gizli güçlerle ilgili filmlerinin birçoğunda çocukların şeytan tarafından teslim alınmış gösterilmesi belki bununla açıklanabilir (*The Children, Patrick, The Godsend* vb.).

Şeytani ya da kötü ruhlu çocuklar döngüsü, çağdaş korku filminin en çarpıcı gelişmelerinden biridir. Hollywood sinemasının çocuklara ilişkin temsilleri, birkaç istisna hariç (*Kötü Tohum/The Bad Seed* gibi) hep olumlu olmuştur; çocuklar masum varlıklar olarak idealize edilmiştir. Çağdaş canavar filmlerinde ise büyüklerden çok çocuklar kötülük yapar; dönemin kamuoyu yoklamaları, bekleneceği üzere, endüstri sonrası kültürün daha fazla boş zaman içeren, bekâr yaşamların giderek yayıldığı ortamında çocuk bakma işinin gitgide gözden düşmekte olduğunu haber verir.[2] Adeta çocuklar da büyüklerin neler düşündüğünü kavramaya başlamış gibidir. Üstelik, altmışlı ve yetmişli yılların başlarındaki asi altkültürlerden beslenen ve anne baba otoritesine kafa tutan çocuklar, daha yaşlı kuşaktan daha muhafazakâr Amerikalılara kusursuz birer ca-

2. Şeytan tarafından ele geçirilen çocuklara ilişkin tür döngüsünün yaygınlaşmaya başladığı günlerde *Esquire* dergisinde (Mart 1974) "Do Americans Suddenly Hate Kids? (Amerikalılar Birden Çocuklardan Nefret Etmeye mi Başladı?)" başlıklı bir makale yayınlanmıştır. *Newsweek*'de yayınlanan "The New Child" başlıklı makalede (4 Mart 1974) "son göstergelerin yetişkinlerin artık çocukları bile sevmediğini düşündürdüğü" belirtilmekte, çocuklara yöneltilen şiddetteki artıştan ve yükselişe geçen çocuk sahibi olmama eğiliminden söz edilmektedir.



Dışsal ekonomik baskıların şiddetlenmesiyle doğru orantılı olarak ailede kadın ve çocuklara yönelen şiddet de artmıştır.

navar gibi görünmüş olsa gerektir.

Kamusal ve özel alana ait gizli güç tematiklerinin birbirinin içine geçmesi, Stanley Kubrick'in bu döneme rastlayan önemli filmlerinden birinde, *Parıltılar*'da (The Shining, 1980) özellikle belirgindir. *Parıltılar*, aile içi şiddete dayalı bir hikâyeyi gizli güçler anlatısı üzerine yerleştiren eleştirel bir korku filmidir. Kubrick gizli güçler hikâyesini, aile benzeri kişiler arası yapıların başarıyı, hazzı ve özdeğerlik duygusunu adaletsizce dağıtan bir ekonomik sistemin yarattığı saldırganlık ve öfke gibi olumsuz duyguları özümsemeye zorlanması durumunda ortaya çıkan yıkımı çözümlemek için bir araç olarak kullanır. Filmde, işsiz bir öğretmen ve bir yazar heveslisi olan Jack Torrance (Jack Nicholson) bir dağ oteline kâhya olarak alınır; kış ilerledikçe, sonunda karısını ve çocuğunu öldürme girişimine varacak psikotik bir ruh haline bürünür, ancak bunu gerçekleştirmeye çalışırken dışarıda kalıp donarak ölür. Küçük erkek çocuk, tekin olmayan bu otelde hâlâ varlığını sürdüren kanlı geçmişi görebilmesini sağlayan ruhsal güçlere sa-

hiptir. Jack gizli güçler dünyasının içine çekilir; Jack'in ailesini öldürmeye kalkışması, kendi ailesini öldürmüş olan otelin daha önceki bakıcısının hayaletinin, bu gizli dünyanın saklı tutulması ve böylece diğer hayaletlerle birlikte "ebediyen" bir arada yaşayabilmeleri için verdiği emrin sonucudur. Gizli güçler motifi, bir grup toplumsal temayı bir araya getirir: Ekonomik başarısızlığın kadına ve çocuğa yönelen eril öfkesi, geçmişteki suçlardan doğan şiddet ve uygarlık kurumlarının insan doğasının kötülüğü karşısındaki acizini öngören muhafazakâr düşünce.

Jack'in deliliği, bir yazar olarak başarısızlığından kaynaklanır görünür; bu, Stephen King'in romanında altı çizilerek aktarılan bir temadır. Nitekim, Jack'in tekrar tekrar yazıp durduğu satır -"Durmadan çalışmak ve hiç oyun oynamamak Jack'i sıkıcı bir çocuk yapıyor"- çalışma etiğiyle acı acı alay eden bir yorumdur. Karısının, Jack'in çocuğuna karşı sergilediği ilk şiddet eylemine ilişkin ifadesi, iş ile aile içi şiddet arasındaki sıkı ilişkiye işaret eder. Jack, çocuk kâğıtlarını karıştırdığı için öfkelenmiştir. Üstelik, otelde karısına ilk saldırışı sırasında Jack, taşıdığı "sorumluluklardan" ve bağlı olduğu "sözleşmeden" söz eder; Jack'e göre bunlar karısının hiç anlamadığı şeylerdir. Bu durumda otel, bir ölçüde, ailenin soğuk ve kasvetli bir ekonomik alan üzerinde tecrit edilişine ilişkin bir metafor olarak yorumlanabilir. Otel, piyasanın yönelttiği çalışma ve sözleşme baskılarının kolayca sızarak şiddet dolu sonuçlara yol açabileceği tedirginlik yüklü bir garnizondur.

Otel aynı zamanda hem bilinçdışı, hem de bastırılanın geri dönerek yaşanan ana musallat oluşu anlamında psişeye ait bir metafordur. Jack'in deliliğin içine batışı, kendi bilinçdışına, suçluluk ve bastırılmış itkilerle dolu bir zemine doğru batışıdır. Önceki kahyanın ailesini katletmiş olması, Jack'in geçmişteki şiddet arzularını yansıtan bir figür olarak yorumlanabilir. Nitekim tarihsel geçmiş, tıpkı kişilerin bugünkü davranışlarının altında kişisel geçmişlerinin yatması gibi, bugünü belirleyen bir tür kader gibi temsil edilir. Bilinçdışı, bastırılmışlıktan, ailevi sorumluluklardan ve dürtülerin engellenmesine yol açan nezaket kalıplarının yarattığı sınırlamalardan kaçmaya dönük ütopik arzular da barındırır. Örneğin, içki içmeme kararı almış olan ve besbelli parasal sorunları olan Jack, hayaletli barda para ödemeden içki içebilmektedir. Bir yanıyla üto-



Parıltılar. Kadın cinselliğinin yarattığı arzu ve tiksinti.

pik arzular, diğer yanıyla korkular barındıran bilinçdışının bu çifte doğası, yeşil banyo odasındaki fantezide kendisini gösterir: Jack'in karşısına çıkan çıplak ve çekici kadın, ona sarıldığı anda, bedeni irinli yaralarla kaplı yaşlı bir acuzeye dönüşür. Bilindışına batış sınırlamalardan özgürleşmeye olanak verir, ama bu batış aynı zamanda, bastırılmış korkuları serbest bırakan ve potansiyel tehlikeler taşıyan bir geçit olarak temsil edilir; bu defa serbest kalan, kadın cinselliğinden duyulan korkudur.

Son olarak, gizli güçler anlatısı, liberal terbiyenin yavan lakırdıdan ibaret süslü örtüsünün altında vahşi ve habis bir insan doğasının gizlenmekte olduğu temasını işler. Bu tema, Kubrick'in dönem içindeki diğer filmlerinde özellikle ortadadır; ilkel yaşam biçimleriyle insanlığın en üstün başarıları arasında pek fark olmadığını ileri süren *2001*, suçlulara yönelik reform çabalarını başarısızlığa mahkûm ilan eden *Otomatik Portakal (A Clockwork Orange)* ve ondokuzuncu yüzyıl hiciv yazarı Thackeray'in, toplumsal yaşamı bir yağma ve fırsatçılık oyunu olarak betimleyen bir romanından uyarlanmış olan *Barry Lindon*'da olduğu gibi. *Parıltılar*, görgülü liberal toplumun bir edeplilik kisvesinden, vahşi ilkel dürtüleri gözlerden saklayan bir tiyatrodan öte bir şey olmadığını ima eden kadercilik teması ve ironik üslubu ile bu filmlere bağlanır. Filmdeki ilkel kader teması Jack'in davranışlarını yönlendiren gizli geçmişte barınır; sunuştaki ironik üslup, bomboş ve ürkütücü olduğu anlaşılan uygar dünyayla ilkel saldırganlığın daha güçlü dünyası arasındaki karşıtlıklardan örülür. Jack elinde baltayla kapıyı parçalarken, uygar aile dünyasının basmakalıp nakaratlarını -"Wendy, ben geldim!"- tekrarlar. Filmin sonunda Jack, homurdanan, yırtıcı bir neandertalik hayvan olarak temsil edilir; muhafazakârlığın insan hayatına bakışını yansıtan bir figüre dönüşmüştür.

Kubrick bu temaları kromatik olarak şifreler; öyle ki, renklerin göstergebilimi saflarından geçerek bükülmeyen sahne yok gibidir. Filmdeki en baskın renk karşıtlığı kırmızı ile mavi arasındadır. Mavi, uygar davranışın, klişelerin ve görgünün rengidir. Bu renk, televizyonun içi boş gevezeliğiyle, edepli aile yaşamıyla, basmakalıp tekrarlarla ("Durmadan çalışmak....") ve Jack'in, askeri okul öğrencilerine benzetilmiş karısı Wendy ile ilişkilendirilir. Kırmızı, asansörlerden fışkıran kandan, Jack'in ailesini öldürme talimatları-



Parıltılar. Kadın ile tuvalet arasındaki koşutluk.

nı aldığı banyonun parlak kırmızı duvarlarına kadar dehşet ve vahşetin rengidir. Kubrick belirli sahnelerde belirli renk tonlarını hâkim kılmak için filtreler kullanır. Bu düzenek karşıt sahnelerde özellikle dikkat çeker, mavi ağırlıklı bir aile/televizyon sahnesinden, Jack'in gizli güçler dünyasına girişini gösteren kırmızı ağırlıklı sahneye geçişte olduğu gibi. Filmin sonunda, Jack baltayla yatak odasının kapısını kırdığında, dışarının mavisi ile içerinin kırmızısı arasında gidip gelinir; adeta, ilkel kana susamışlığın içsel dünyası dışarıdaki uygar dünyanın içinden ayrılıp gözler önüne serilmektedir. Jack iki dünyanın arasındayken, henüz çıldırmamışken ve hâlâ uygarca davranırken hem mavi hem kırmızı renklerde giyinir; oğlu Danny, gizli güçler dünyasına girmeye başladığında kırmızı bir halının üzerinde görüntülenir ve parlak kırmızı bir kazak giymeye başlar; son olarak Wendy de, gizli güçlerin dünyasına geçişiyle birlikte baskın mavilerden baskın kırmızılara kayar. Bunlara ek olarak, hayali barın yoğun bir sarıdan yer yer altın sarısına dönen renkleri, Jack'in gerçek hayatta içine alınmadığı, servet ve aylaklı-

ğa ait dünyayı çağrıştırır. Aynı renk Jack'in işiyle, sınıf merdiveninde yükselme girişimine konu olan araçla da ilişkilendirilir.

Renk şifrelemesi, uygarlığın göz alıcı yüzeyinin altında yatan vahşi insan doğası temasına destek olur. Filmin evin dışında ve "doğada" sona ermesi önemlidir, ancak doğanın evin içinde metaforik olarak belirmesi yinelenen banyo motifi biçiminde ortaya çıkar. Birinde Jack irinli kadınla karşılaşır, bir başkasında eski kahyadan korkunç talimatları alır. Jack saldırıya geçtiğinde Wendy'nin saklandığı yer yine banyodur. Banyo "içerisini" ima eder, Jack'in gömüldüğü bilinçdışına, içine geri çekildiği geçmişe benzetilebilir. Ev bir psişe metaforuysa, banyo, bedensel suçluluğu ve tiksintiyi ifade eden bir alan olarak görüntüye girer. Tiksinti verici maddeselliği (acuze), geçmişin zorlayıcı ve mukadder dehşetini (eski kâhya), nezaket dolu aile yaşamının ardında pusu kurmuş vahşeti (Wendy'nin uğradığı saldırı) ifade eder. Banyonun, kibar uygar terbiyenin altında yatan iğrenç sırrı (dışkıyı) temsil etmekteki önemi, Jack ve Wendy'nin çerçevenin bir tarafına konumlanmış olarak yatakta oturdukları sahnede özellikle göze çarpar. Çerçevenin diğer tarafında yer alan açık banyo kapısından içerideki tuvalet ve tuvaletin üzerine düşmüş yoğun parlak bir ışık görünür. Daha önce uygar davranışla ilişkilendirilmiş olan ışık bu karede tuvaletle karşı karşıya getirilir; tuvalet, hiçbir dolaylamaya gerek bırakmayacak biçimde ışığın altına yerleşmiştir. "Parıldamakla" ilişkili olan Jack ışığa, Wendy ise tuvalete paralel konumdadır. Bedeni irinli kadın da banyoda ortaya çıkmıştır ve dehşet temasına kaynaklık eden şeyin dişil bedensel işlevlere (ve genel olarak maddeselliğin bütününe) duyulan güçlü tepki olduğu sezilir. Bu varsayım, kanın asansör kapılarından dizginsiz bir adet kanaması gibi boşaldığı yinelenen imgeleri de açıklar. Dolayısıyla banyo, kaba saba maddeselliğin uygar terbiyenin tüm yapmacıklığına galebe çaldığı yerdir. Eğer böyleyse, korkunç kadının ortaya çıktığı yer olan banyonun parlak yeşil rengi anlamlıdır; yeşil, geleneksel olarak doğayla ilişkilendirilen renktir.

"Parıltı" (ya da söz öncesi iletişim) motifi, uygar yaşamla doğal yaşam arasındaki karşıtlığı bir başka düzlemde vurgular. Bu motif, temsilin aracılığına gerek duyulmaksızın parlayıp gelen bir gerçeği ima eder. Film, sözsel olmaktan çok görsel bir metindir. Yani, sav-

larını anlamın söylemsel irdelenişiyle değil, asli olarak imgeler ve renk şifrelemesi aracılığıyla iletir. Dil uygarlık demektir ve Jack'in yerleştiği düzeyde dilin artık işlerliği yoktur. "Doğa" dilin ve uygarlığın adeta tümüyle dışında kalmıştır.

Ne var ki renkler de doğal cevherler değil, uygarlık eliyle yaratılmış kurumlardır ve onlar da başlı başına birer metafordur. İlkel arzuların doğası ancak uygarlığın araçları üzerinden sergilenebilir ve ancak ayırt edici bir karşıtlığın sonucu olarak, uygar terbiyeyle yan yana iken anlam kazanır. Filmin başında görüntüsü simetrik olarak göle yansıyan dağ gibi ya da otelin düz ve uygarlaşmış çizgilerine ayna tutan labirent gibi, doğa ancak uygarlığın içinden ve uygarlığın tersi olarak vurgulanabilir: Yavanlıktan cinayete doğru yol alarak. Çünkü "doğa"nın kendisi de muhafazakâr dünya görüşünün doğaya yansıtılmasıdır ve muhafazakâr toplumsallaşmanın ürünüdür; liberal ideallerin evrik biçimi olan muhafazakâr toplumsal kurum ve değerlere ilişkin bir metafordur. Liberallerin akılcı düzenlemelere dair bir olasılık gördüğü yerde muhafazakârlar, sağaltımcı çarelerle kurtarılamayacak akıldışı ve vahşi bir dünya görürler. Ancak muhafazakâr "doğası", bu doğanın kaynağını tikel bir uygar düzenleme içine oturtan temsilin aracılığı olmadan, ne yapsa böyle parıldayıp gelemez.

Dolayısıyla Kubrick'in filmi, sağ kanat disiplincilik ve ilkelciliğin cinsel psikopatolojisini irdeler. Başıboş, düzensiz ve vahşi insan doğasının disiplin altına alınması gereğine ilişkin toplumsal tema, filmin kendisi de son derece denetimli olan üslubunda somutlaşır. Biçim üzerinde bu düzeyde titizlenmeler (davranış ritüelleri, ayrıntılara gösterilen aşırı özen), psikanalitik teoride, denetlenemeyen itkilerle ilgili kaygılara ve ayrılıp gitmekle tehdit eden şeyi denetleme ve alıkoyma arzusuna bağlanır. Bu tür arzular anal saplanmaya işaret eder ve sadizmle bağlantılıdır; Jack'in, hem korkunç bir anneyle hem de disiplinci bir babayla karşılaştığı banyonun önemi de belki buraya bağlanabilir. Anne iğrenme duygusu uyandıran fiziksel süreçlerle ilişkiliyse, baba figürü ya da süperego'nun bu süreçler üzerindeki denetimi, zihnin istemdışı fizikselliğin yerini alışını temsil etmesi uygunluk taşır. Ancak baba (önceki kâhya), aynı zamanda, "küçük erkek çocuk" Jack'i içine çekip yutmakla tehdit eden kadın dehşetinden şiddetle ayrılmaya ilişkin bir

figürdür (Jack'in kadın/anneye duyduğu çekimin tiksintiye dönüştüğü yeşil banyo sahnesinde olduğu gibi). Barmenin Jack'e söylediği söz -"kadınlar; ne onlarla yaşanır ne de onlarsız"- isabetlidir. Bu saptamalar, muhafazakâr toplumsal düşüncenin disiplinci, sadist ve cinsiyetçi yönelimini anlamaya yardımcı olur. Muhafazakâr düşünce, maddeselliğin uyandırdığı dehşetle bu dehşeti denetim altına almaya yönelik bir arzuya ve psişik gelişimin, olgunlaşma öncesi, anal tutucu (*anal retentive*) ve sadistik bir düzeyinde saplanmaya dayalıdır. Aynı saptamalar, muhafazakârlığın geçmiş tutkunluğunu, geçmişe sarılma ve ondan vazgeçmeme eğilimini açıklamaya da yarayabilir. Bu eğilime uygun olarak, Jack'in nihai düşüşü, hem bağırsakları çağrıştıran bir figür (labirent), hem de geçmişin dondurulmuş bir parçası içinde (Jack'i sihirli bir biçimde 1920'lere ait bir mekânda gösteren fotoğraf) gerçekleşir. Burası aynı zamanda baba-kâhyanın tarihsel dünyasıdır ve alıkoymaya, asla bırakmamaya yönelik muhafazakâr arzunun, babayı geri getirmeyi ve babanın (çocuk ve anne üzerindeki) disiplin gücüne el koymayı amaçlayan bir arzuyla ilintili olduğu sezilir. Muhafazakâr "doğa" modelinin kaynağında, biçimlenimi gereği tanımlamakta olduğumuz toplumsallaşmayı harekete geçiren ve asli hedefi bir tür haz kaynağı olan paternal disiplini tesis etmek olan belirli bir otoriter aile biçimi yatar görünmektedir.

Finaldeki resimde Jack, ilk kez mutlu ve özgür görünür. Ailesel sorumluluktan ve suçluluktan kurtulmanın verdiği hazzın görüntüsü, bu hazza ulaşmak için çekilen acı ve güçlüklerle karşıtlık oluşturur. Muhafazakâr psikolojik senaryonun bir noktasında, sadizmle mazoşizm el ele vererek acıyı hazza dönüştürür gibidir. Disiplinci babanın karşıtı, itaat etmeyi acıya karşı durmanın ve cezayı hazza dönüştürmenin bir yolu olarak kullanan itaatkâr oğuldur. Babaerkil disiplinin içselleştirilmiş karşılığı olan özdenetim, boyun eğerek memnun etmeyi ve böylece acıdan uzak durmayı sağlar. Bu da elbette, muhafazakâr psikopatolojiyi ailesel toplumsallaşma yoluyla çoğaltmanın temel aracıdır. Bunun olumsuz tarafı ise, alıkoyma ve denetleme arzusunun toplumsal bir model olarak yeniden üretilmesinde yatar. Bu yollu düşünce biçimi, alıkoymacı açgözlülüğü, ormana ait hayatta kalmacı psikolojiyi ve toplumsal disiplini kolayca meşrulaştırır. Yine de, ilerici bir boyut da içerdiği söylenebilir.

Çünkü muhafazakâr toplumsallaşmanın verdiği acıyı hazza dönüştürme ihtiyacı, bu tür toplumsal biçimlerin (disiplin, itaat, vb.) ancak kendi kendilerini tahrip etme pahasına ayakta kalabildiğini gösterir. Belirtilen muhafazakâr arzu, adeta, sonunda muhafazakârlıktan kaçabilme arzusudur.

B. CANAVARLAR

Canavar figürleri normalliğe yönelmiş tehditlerin püskürtülüşünü temsil ettiklerinden, varolan düzeni onaylamak için kullanılabilirler. Anlatısal gerilim bu gelenekte genellikle muhafazakâr kurumlar yoluyla giderilir. Öte yandan canavarlar, normal toplumsal işleyişin özellikle canavarca taraflarına dikkat çekerek ellili yılların "Yaratık" filmleri gibi eleştirel ve yapıçözümcü yollarla da kullanılabilirler. Bu yüzden, çağdaş dönemde canavar motifinin solcu kullanımı tümüyle yeni değildir. Aslında bütün canavar figürlerinin içkin olarak hâkim toplumsal normlara karşı çıkışı ifade ettiği ileri sürülebilir, çünkü kültürün "normallikle" ilişkili olarak "canavarlık" olarak yansıttığı, sıklıkla uygar yaşamın sürekliliği için dışarıda tutulması gereken şeylere, dizginlenmemiş saldırganlık ve bastırılmamış cinselliğe ait metaforlardır. Bu tür filmleri izleme yaşantısı çoğunlukla, arındırılmış uygar yaşamın tanımı gereği izin veremeyeceği duyguları yüzeye çıkarır. Canavar filmlerinin, burjuva toplumunca cinsellikleri kısıtlanan gençler ve kendi selameti için alt sınıfların dürtülerini mümkün olduğunca denetim altında tutmak zorunda olan bir sınıflı toplumun namlusu altında yaşayan alt sınıf insanlar arasında çok tutulmasının nedeni muhtemelen budur. Eninde sonunda muhafazakâr toplumsal otorite galip gelse de, klasik canavar filmleri bile canavar figürüne karşı sempati uyanmasına sık sık izin vermiştir. *The Bride of Frankenstein*'daki toplum dışına itilmiş güveyin acıklı durumundan etkilenmeye hazır olanlar, bastıracak bir şeyler arayan muhafazakârlardan çok hüzünlü yalnızlar olacaktı.

Klasik canavar filmlerinde toplumsal düzen, muhafazakâr kurum ve otorite figürlerinin başarılı müdahaleleriyle güven tazeleyici biçimde onarılır. Çağdaş canavar filmlerinin büyük kısmı ise

toplumsal düzenin güven tazelenerek yenilenmesine ilişkin olumlayıcı görüşler içermez. Genellikle canavar figürü de, esas olarak "iyi" bir toplumsal düzene yönelmiş dışsal bir tehditten çok, tam da bu düzenin son derece normal yanlarının abartılması üzerine kuruludur. Ellili yıllardaki canavar filmlerinin pek çoğu ekolojik ya da nükleer felaketlere dayalı liberal bakışlı senaryolar denerken, yalnızca birkaçı sorunun kaynağında şirketleşmiş hırsı ve denetimden çıkmış militarizmi aramıştır. Yeni eleştirel canavar filmlerinin ise bu motife başvurması, doğrudan doğruya altmışlı ve yetmişli yıllardaki radikal hareketlerin sonucu olarak görülebilir. Kültür, çevreci ve ekolojik akımların etkisiyle bu tür felaketlerin gerçekten ortaya çıkma olasılığına karşı duyarlılık kazanmıştır. Ayrıca, bu dönemde Amerikan şirketlerinin ve muhafazakâr politik güçlerin daha da kuvvetlenmesi, zehirli atıklar, nükleer enerji ve kimyasal zehirlenmeler gibi sorunlara pervasızca yaklaşımların artmasına neden olmuştu. Bu pervasızlığın, Love Kanalı'ndaki kimyasal zehirlenme ve nükleer endüstrinin Three Mile Adası'nda gösterdiği sorumsuzluğun ortaya çıkmasıyla kamuoyuna ulaşmasının sonuçlarından biri, bu tür kurumların erdemliliğine ilişkin kuşku düzeyinin artması oldu. Dönemin birçok canavar filmi bu kamusal tutumları şifreleyerek konu edinir.

Bu dönemin en önemli toplumsal eleştirel canavar filmleri arasında, George Romero'nun üç "Ölü/Dead" filmi yer alır: *Night of the Living Dead* (1968), *Dawn of the Dead* (1979) ve *Day of the Dead* (1985). Romero, normal insanların canavarlara dönüşmesini betimleyerek, normalliği canavarlıktan ayıran çizgiyi delip geçer ve normal yaşamın parçası kabul edilen birçok şeyin aslında son derece yakışıksız olduğunu ima eder. *Night of the Living Dead* ile Romero, çağdaş canavar filminin sözlüğünü oluşturmuştur. Hollywood'un anadamar akımının dışında bağımsız bir yönetmen olarak çalışan Romero, yürürlükteki Hollywood göreneklerine aykırı dramatik tarz ve temsil stratejileri (yamyamlığın açıkça sergilenmesi) ve temalar (ensest) kullanma olanağına sahipti. *Night of the Living Dead*, zombi benzeri bir uyuşukluk halinde ortalıkta dolaşan ölülerin insanlara saldırıp onları yemesi, kurbanların da "yaşayan ölüler"e dönüşerek başka insanların peşine düşmesi şeması üzerine



Doğanın intikamını temel alan canavar filmlerinin pek çoğu, çevre kirliliği ve radyasyon tehlikesinin yarattığı ve bu dönemde kamuoyu bilincine ve kamusal söyleme nüfuz eden gerçek korkuları sembolik biçimlerde sergiler.

kuruludur. Bir çiftlik evinde saklanan bir grup insan, ölüler tarafından kuşatılır ve onlara yakalanırlar. Bu filmdeki ölüler, ailenin ve babaerkil toplumsal ilişkilerin içerdiği gerilim ve çatışmaların dışsallaştırılması olarak okunabilir. Robin Wood'a göre zombiler, "Bu düzenin yarattığı ve aynı düzene oynak bir temel oluşturan bastırılmış gerilim ve çatışmaları -'ölü' de olsa otomatik olarak sürdüren geçmişten, ilişkilerin babaerkil yapılandırılışından kalma mirası- temsil eder."[3] Çiftlik evindeki grup, zombiler kadar, insanların birbirini kırıp geçirmesinden ve bastırılmış arzu ve şiddetin su yüzüne çıkmasından da zarar görür. Bu yüzden, temiz orta sınıf ailesini mahvetmek üzere ortaya çıkan dehşetin (zombiye dönüşüp annesini öldüren kız) evin bodrumunda belirmesi önemlidir. Ev geleneksel ailenin simgesi olduğundan, evin bodrumu, ailenin bastırılmış arzular ve şiddet yüklü bilinçaltı boyutuna işaret eder.

Film akla başka politik ve toplumsal temalar da getirir. Hayatta

3. Wood, *American Nightmare*, s. 91.

kalmacı kapitalist değerleri temsil eden orta sınıftan bir beyaz neredeyse ölülerden daha korkutucu görünür; evin dışındaki yıkıcı tehlikeyle bu karakterin etik dışı, cemaat karşıtı bencilliği arasında bir denklik öngörüldüğü düşünülebilir. Bu adam merkezi siyah figür Ben tarafından vurulduğunda izleyici buna onay vermeye konumlanmış durumdadır. Günün sineması için bu cüretkâr bir jesttir, çünkü Tommy Lott'un işaret ettiği gibi, o güne kadar Hollywood geleneğinde hiçbir yönetmen, bir siyahın mazur gösterilebilecek nedenlerle bir beyazı öldürmesine izin verme cüretini göstermemiştir. Dahası, filmin sonunda Ben'in ırkçı polis müfrezesinin elinde can vermesi vahşi ve anlamsız bir eylem olarak resmedilir. Bir başka denkliğin de, siyah insan hakları göstericilerine nefes aldırmayan güneyli şeriflerin o günlerdeki televizyon görüntülerini hatırlatan beyaz avcılarla "yaşayan ölüler" arasında kurulduğu düşünülebilir. Hangisinin daha tehlikeli olduğuna karar vermek güçtür (bu nokta, üçlemenin sonraki filmlerinde daha etkili vurgulanır). Filmin sonunda, Ben'in cesedini kasap çengelleriyle bir orman ateşi üzerine asmaya çalışan polis müfrezesini gösteren durağan kareler, akla güneylilerin linç etme partilerini yansıtan gazete fotoğraflarını getirir. Aynı müfreze, Amerikan askerlerinin o günlerde Vietnam'da sürdürdüğü faaliyetleri anımsatan bir yaklaşımla resmedilir (polisler helikopter kullanır ve yaptıkları işten "bul ve yok et" operasyonu diye söz ederler).

Dolayısıyla Romero, polisten babaerkil aileye ve beyaz ırkın üstünlüğüne kadar bir dizi muhafazakâr değer ve kurumu eleştirir. Muhafazakâr düzenin de yaşayan ölüler kadar -ki aslında onlar da radyasyon kurbanları olarak sunulurlar- canavarca olduğunu ileri sürer. Bir sonraki filmi *The Crazies*'de (1973) olduğu gibi, otorite figürleri, toplumsal çıkarlar lehine tavır almaktansa felaketi örtbas etmekle ilgili görünürler.

Üçleme boyunca (ırklar arası, cinsler arası ve aile içi) işbirliği ölülerin akıldışı ve bencilce açgözlülüğüne bir alternatif olarak sunulur. Zombiler filmlerin her birinde tarihsel bağlama göre farklı bir büküm kazanırlar. Nixon döneminde ölüler körü körüne muhafazakâr liderlerin peşine takılan "Sessiz Çoğunluğu" ima eder. *Dawn of the Dead*'de zombiler, programlanmış engellenemez

(*compulsive**) tüketimi temsil eder olmuştur. Bu kez bir alışveriş merkezi maddesel tüketim Amerika'sı için bir metafor işlevi görür. Ölüler, nedenini bilmeksizin, alışveriş merkezine gitmeyi alışkanlık edinirler. Yine gözü kapalı bir vahşet ve bencillik içinde sergilenirler, ama bu kez cinsler arası ve ırklar arası işbirliği birkaç kişinin canını kurtarmasını sağlar. Freudyen gece yerini Marksist şafağa bırakmıştır; finalde olumlu bir kurtuluş imgesi, en azından umut sunulur. Siyah bir polis, beyaz bir kadınla kaçıp kurtulabilmek için tüfeğini ölülere bırakır. Reagan'ın gücünün zirvesinde olduğu dönemde yapılan *Day of the Dead*, militarizme karşı daha sarih bir politik önermedir. Ölüler yaşayanların dünyasını istila etmiştir ve bir avuç bilim adamı onları ehlileştirmenin yollarını aramaktadır. Bilim adamları -*Dawn of the Dead*'de olduğu gibi burada da bilimsel ekipteki ana karakter kadındır- uygar yaşantıyı ve hoşgörüyü temsil ederler, buna karşılık hoşgörüsüz, uygar terbiyeden yoksun ve cinsiyetçi bir grup militarist tarafından korunurlar. Üçlemenin bu son filminde ölüler saldırgandan çok kurban gibi görünmeye başlamış ve şeytanın cezalandırma kuvvetleri olmak gibi bir ek anlam kazanmışlardır. Sonunda bilim adamlarının sağlam değerleri kurtuluşla ödüllendirilirken, militaristler ölülere akşamüzeri kahvaltısı olurlar.

Muhafazakâr ideolojinin idealleştirmelerine temel oluşturan metaforlar, daima, bu idealleştirmelerin yapıçözümüne olanak veren metonimler barındırır. *Ölü* üçlemesi gibi radikal filmlerde de benzer bir süreç işler. Ölüler açıkça metaforiktir, ama idealize edilmemiş toplumsal dünyaya ilişkin birebir, maddesel ve metonimik bağlantılar da içerirler. Kullanılan metaforda ilgi çekici olan, bu gerçeklik ve maddesellikle metaforun arasına bir mesafe yerleştirilmemiş olmasıdır. Hatta, ölüler metaforu neredeyse doğrudan metonimiktir, çünkü ahmakça bir maddeselliğe, tüketimin ruhsuz ve kaba doğasına ilişkin bir figürdür. Bu figür, tüketici kapitalizmi altında insanları yok eden ve başkalarını yok etmeye yönelten gerçek bir açlığa işaret eder. Ancak bu metafor tek anlamlı değildir ve bu bakımdan da ayrıca metonimiktir. Tek bir evrensel anlam varsayımıyla ortaya çıkmaktansa, bağlam ve zamana göre anlam değişti-

* *Compulsive* (İng.): Zorlayıcı, içten gelen, yenilmesi güç bir duygunun etkisiyle yapılan (y.h.n.).

rir. Seksenli yılların başında ifade ettiği şey, altmışların sonunda taşıdığı anlamdan bütünüyle farklıdır. Önce muhafazakâr kültürün ahmaklığını ifade eden bir figürken, muhafazakâr iktidara karşı radikal muhalafeti temsil eden bir figüre dönüşür. Ayrıca, metonimi gibi ölüler figürü de idealize etmez, maddeselleştirir; yani, toplumsal yaşamın tekil bir görüntüsünü yüceltip aşkınca bir ideale taşımaktansa, onun maddesel boyutlarıyla bağlantılar kurar. Figür açık uçlu ve gelecek yönelimlidir. Kurtuluş vaat eden bir anlatı sonlandırması yoktur. Yer değiştirme olasılıkları açık bırakılmıştır, maddesel varoluşun kefaretini hafifletmeye yetişen ideolojik bir paradigma ya da ideal önerme görünmez.

Romero'nun filmi, normal Amerikan yaşamının canavarca taraflarını yansıtan toplumsal eleştirel nitelikte bir canavar filmleri dalgasının doğmasına önayak olmuştur. Bunlar, (heyecanlı cinayetler gibi) haber nitelikli olayları sömürdükleri için, genellikle "sömürü" filmleri olarak anılırlar. Özellikle Wes Craven ve Tobe Hooper'ın ilk dönem filmlerinde Amerikalılar alabildiğine vahşete yatkın canavarlar olarak resmedilir. Hooper'ın kült klasiği *The Teksas Chainsaw Massacre* (1974) bunların içinde muhtemelen en şöhretlisidir. Filmde kaçık bir aile köfte yapımında kullanmak üzere bir grup genci öldürür. Aile üyeleri tümüyle oynatmış olsa da, davranışları "normal" kapitalizmin ve "normal" aile ilişkilerinin gülünç bir parodisidir.

Makineleşmenin çalıştıkları mezbahayı kapanmaya zorlamasıyla işlerinden olan aile üyeleri, hayatta kalma yolu olarak yamyamlığa yönelir ve hayvan eti yerine insan etine dayalı bir et ticaretine girişirler. Dolayısıyla, dehşet verici davranışları, ekonomik sıkıntının ve insan emeğinin yerini alan makineleşmenin ürünüdür; içine düştükleri durum, zoraki işsizliğin yıkıcı psikolojik sonuçlarını alegorize eder. Mary Wacker'ın sözleriyle: "İşsiz aile, gerçek bir Amerikan azimkârlığı göstererek sosyal yardıma başvurmaz. Bunun yerine baba, otoyolun üzerinde küçük bir mangal tezgâhı kurar, iki oğul ve büyükbaba da et bulma işini hallederler. Ancak bu kez et, gelip geçen turistlerdir: Bu ailenin bakış açısıyla, herhangi başka tür bir kesimlik hayvan sürüsünden farkı olmayan bir insan grubu. Bu filmde yoksullar, hayatta kalabilmek için, resmen

zenginleri yerler".[4] Aslında aile, özellikle de baba, kapitalizmin ethosunu içselleştirmiştir; insandan önce kâr, insan yaşamından önce üretim ve başkalarından önce benlik gelir. Örneğin, bir kız çocuğunu kesmek üzere kaçırırken baba şunları mırıldanmaktadır: "Işıkları söndürmeyi unutmamalı. Bu elektrik faturaları insanı iflas ettirir". Dolayısıyla film, kapitalist verimlilikle toplumsal etik arasındaki son derece reel çelişkileri temsil eder.

Romero ve Hooper'ın başını çektiği sömürü filmleri akımı kapitalizmin canavarca doğasını metaforik olarak ortaya koyarken, "mutasyon ürünü canavarlar" ya da "doğanın intikamı" başlığı altında toplayabileceğimiz bir diğer akım, kapitalizm ve bilimin doğa ve insanlar üzerinde zararlı etkileri olabileceğini daha dolaysız bir düzlemde dile getirmiştir. Bu filmlerin çoğu -*Night of the Lepus* (1972), *Dr. Moro'nun Adası* (*The Island of Dr. Moreau*, 1977) ve *Piranha* (1980) gibi- bilimsel ya da askeri deneyler ya da endüstriyel kirlenme sonucu ortaya çıkan canavarlarla ilgilidir. Bunların kimisi, öfke saçan canavarların sorumluları ve doğrudan hedefleri olarak muhafazakâr figürler ve kurumsal uygulamalara işaret eder. Kimisi de (*Nightwing*, *Kehanet*/*Prophecy*, *Wolfen* gibi) Amerikan doğal yaşamının yok edilişinde suçu endüstriyel sorumsuzluk ve modernleşmede bulur.

Bu filmlerin belki en önemlisi (ve popüler izleyici kitlesi tarafından kuşkusuz en fazla tutulanı – 1979'un dört numarası), bir şirkete ait uzay gemisinin canavar saldırısına uğradığı, Ridley Scott'ın *Yaratık (Alien)* adlı filmidir. Uzay gemisindeki dünya, cinsel baskılarla, hiyerarşik toplumsal ilişkilerle, emek sömürüsüyle ve insan yaşamının şirket çıkarı uğruna feda edilmesiyle ayırt edilir. Dışarıdan saldıran canavar, birçok bakımdan, bu dünyanın normal uygulamalarının ürettiği olumsuzluğun yer değiştirmiş ve yansıtılmış türevidir. Yapıçözümcü bakışla film, kapitalist normalliğin canavarca olduğunu bildirmektedir; bu nedenle, canavarın, filmin bir noktasında mürettebattan birinin (gerçekten) içinden çıkması anlamlıdır. Gerçek düşman, gemiyi, uzaydaki tehlikeli varlıkları incelemek ve buluntuların dünyaya geri gelmesi için gerekirse mürettabatı feda etmek üzere programlayan şirkettir. Bu eleştirel

4. M. Mackey, "The Meat Hook Movie, The Nice Girl, and Butch Cassidy in Drag." *Jump Cut*, no. 14 (1977), s. 12.

tema, filmin biçimine de nüfuz eder; beceriksizce diyaloglar, romantik ilişkilerin yokluğu, kahramanlığa paye verilmemesi ve mürettebat arasında gözlenen aleni ayak oyunlarıyla her zamankinden daha maddesel, idealize edilmemiş bir atmosfer yaratmaya çalışılır.

Filmin düzensiz, karmakarışık üslubu ve anarşik toplumunun radikal anlamı, şirketin özleştirmeci verimliliği ve katıksız bencilliğiyle karşı karşıya konunca ortaya çıkar. Gerçekte film, hiyerarşik ve otoriter örgütlenme tarzıyla komünal ve eşitlikçi örgütlenme tarzı arasındaki çatışma üzerine kurulmuştur; bu ayrılık, temsilde de değişik tarzlar benimsenmesi biçiminde kendisini gösterir. Gemideki iki işçi (bunlardan biri siyahtır) ücretlerden yakınarak (şaka yollu) greve gitme tehdidinde bulunurlar. Olumlu resmedilen bu iki işçi dışında, eşduyumsal ilişkiler kurmayı başaran kimse yok gibidir. Komuta zinciri ve işbölümüyle ilgili sorunlar çıkaran bu işçiler aynı zamanda, gemideki ruhsuz profesyonellere göre daha fazla maddesellik, daha mizahi bir hamlık taşırlar. Filmin ilk bölümünün büyük kısmında anlatı işçilerle yöneticiler arasında gidip gelerek önem bakımından bir eşitlik duygusu tesis eder. Kamera retoriği de, muhafazakâr retoriğe özgü bireyci imtiyazlandırmaya fırsat tanımaz, komünalleştirir ve bağlamsallaştırır. Başlangıçta kamera geminin içinde dolaşarak maddesel bağlama, mekâna ve ortama ilişkin algıyı oluşturur; tek bir öznenin yaşantısıyla değil, maddesel ve toplumsal mekânla tanımlanmış bir dünya sergiler. Karakterler (bilim görevlisi vb.) uygun kurumsal rolleriyle tanımlanır. Kamera, dairesel yemekhane masası etrafında, her karakteri eşit ölçüde çerçeveye alarak tam bir tur atar. Daha sonraki çerçevelemelerde üç karakter yakın çekime alınarak aralarındaki bağlar ve gerilimler vurgulanır. Kamera, bu dünyanın toplumsal öznelerden oluşan bir dünya olduğunu bildirir gibidir. Ancak aynı dünya bir yanıyla da maddesel kargaşadan ibarettir; bu özellik, arı, temiz, beyaz ve son derece verimli korporatif otorite kaynağıyla, yani ana bilgisayarla oluşturduğu zıtlık öne çıkarılarak kasten vurgulanır. Bir kez daha karşımıza çıkan, dünyaya ilişkin daha olgunlaşmış bir yaklaşımın, belirlenimsizliği, karar verilemezliği ve karmaşıklığı içine alabilen, ürkek ve suçlu muhafazakâr temsil yapısının gereksindiği kesin sınırları aşma gücüne sahip bir temsil mantığına dayanmasıdır. Ge-

mide korporatif düzeni temsil eden Ash, yaratığın "saflığına" hayranlık duyan bir android görevlidir. Ash'e göre yaratık "vicdan, pişmanlık ya da ahlaki yanılsamalardan muaftır, savaşacak ve her zaman hayatta kalmayı başaracaktır". Bir başka deyişle bu yaratık, çağdaş muhafazakârlığa iyi bir örnektir. Öte yandan, hayatta kalmayı başaran kadın karakter Ripley, duyarlık ve empati gibi liberal değerlerle ilişkilendirilmiştir. "Birbirimize destek olmalıyız" diye uyarır diğerlerini. Hatta işi bir kediyi kurtarma zahmetine girecek kadar ileriye vardırır (ne var ki bu yanı, özellikle de filmdeki küçük bir soyunma sahnesinden destek alan cinsiyetçi klişeleştirme suçlamalarına hedef olmuştur; Scott'ın filmleri, kabul etmek gerekir ki, feminizm konusunda tutarsızlıklar taşır). Böyle olmakla film, şirketleşmiş kapitalizmi yırtıcı ve hayatta kalmacı bir makine olarak betimler, çıkarlar her zaman cemaatten önce gelir. Yaratık kapitalist sistemin ilkelerine ilişkin bir yansıtmadır. Film yaratığın karşısına karşı-ilkesel bir cemaat tanımı koyar ve bunu yaparken en belirgin desteği kamera üslubundan alır. Kamera retoriği yeniden inşacıdır; korporatif dünyanın maddeselliğini ve buna bağlı olarak, doğallık dışı dönüşebilirliğini vurgular. Benzer biçimde, mürettabat görevlileri de yaratığı alt etmek için sürekli yeni makineler icat ederler. Düşmanın silahları yeniden kodlanabilir. Sistem, kendi yıkımına yol açacak şeyi yine kendisi sağlar.

Yaratık, birincil izleyici kitlesi olan alt gelir grubu izleyicilerde eleştirel ve antikapitalist bir izlenim bırakmıştır. Örneklemimizdeki 153 kişinin yalnızca 38'inin filmi görmüş olmasına karşın, bunların % 57'si şirkete yöneltilen eleştirinin yerinde olduğunu düşünmüştür; bunu söyleyenlerin büyük kısmı geliri 30.000 doların altında olanlardır; gelir düzeyi arttıkça bu oran düşmektedir. Ne var ki, kişisel anlamlar yapısal anlamları bir kez daha alt eder; filmin asli anlamının şirketlerin kendi çıkarlarını insan hayatının önüne koyması olduğunu düşünen % 16'lık kesime karşılık % 52 "insanlar en güç durumlarla bile başa çıkabilirler" anlamını seçmiştir.

Yaratık filminin biçimi, Hawks'un ünlü filmi *Uzay Yaratığı (The Thing)* dahil, ellili yılların "keşfedilen yaratık" filmlerinin pek çoğuyla benzeşir. Bekleneceği üzere bu dönemde, *Uzay Yaratığı* ve *Invasion of the Body Snatchers* da dahil, klasik canavar

filmlerinin bir kısmı yeniden filme alınmıştır. *Invasion of the Body Snatchers* (1978) yapımcıların özgün yapımdan çıkardığı kötümser finali diriltirken, *Uzay Yaratığı*'nın yeniden yapımı da (1982) dönemin ruhuna daha uygun, çok daha karanlık ve karamsar bir bitişle sonlanır. Erkekler bir araya gelip gökyüzünü seyredeceklerine birbirlerini seyretmek zorunda kalırlar, çünkü içlerinden herhangi biri o "yaratık" olabilir.

Muhafazakârlar canavar figürünü muhafazakâr psikopatolojinin kıran kırana dünyasında kimselere güvenilemeyeceğini sergilemekte kullanırken, sol liberaller, burjuva normalliğini eleştirmek ve Amerikan yaşamının muhafazakârlarca erdemli ve iyi olduğu iddia edilen canavarca itkiler barındırdığını göstermek için "canavarlaşmış Amerikalı" metaforuna başvururlar. Kurtadam ve vampirler geleneksel olarak normal insanların canavarlara dönüşebilme olasılığını temsil etmiştir; bu dönemde her iki tür birden -sıklıkla toplumsal eleştirel ya da gülünç taklitlere dayalı yollarla- yeniden ortaya sürülür. *Çığlık (The Hawling)* gibi gülünçleştirilmiş kurtadam filmleri, hayvan-insan metaforunun cinsel anlamını ortaya çıkarmıştır. Benzer biçimde, dönemin çok sayıda vampir filminde (sadece 1970-77 yılları arasında iki yüzü aşkın vampir filmi yapılmıştır)[5] cinsellik sık sık açıkça tanınır. Bunların içinde en eleştirel olanlardan biri, Romero'nun *Martin*'i, kadınları uyuşturup tecavüz ettikten sonra kanlarını içen genç bir vampiri anlatır. Tecavüzün bir şiddet eylemi olduğu nadiren bu derece açık seçik ortaya konmuştur. Ne var ki Romero'nun filmi Amerikan kültüründe kurumsallaşmış bir nitelik kazanan kadına yönelik şiddeti eleştirirken, dönemin başka birçok korku filmi bu şiddeti desteklemektedir.

C. BRIAN DE PALMA VE KESİP BİÇME DÖNGÜLERİ

Metaforik temsillerin, anadamar Hollywood sineması tarafından perdeye taşınamayacak aşırılıktaki radikal eleştirilere ve muhafazakâr yansıtmalara bir çıkış yolu sağladığını ileri sürmüştük. Örneğin Paul Schrader'ın *Kedi İnsanlar*'ın *(Cat People)* yeniden yapımı olarak çektiği filmde (1981), bir "kadın hayvan" denetimden çık-

5. M. J. Murphy, *The Celluloid Vampire* (Ann Arbor: Pierian, 1979), s. ix-xi.

maması için iplerle yatağa bağlanır ve izleyici bunun iyiliği için yapıldığını düşünmeye yönlendirilir. Bu görüntü, cinsel ilişki sırasında pantere dönüşüp sevişti̇ği erkeği yiyen bir kadına ilişkin bir fantastik korku anlatısıyla çerçevelenmiş olmasaydı, erkek iktidarının iğrenç bir uygulaması olarak anlaşılır bir muhalefet uyandırabilir, kimi feministlerin ileri sürdüğü gibi, sansürü hak edebilirdi. Gelgelelim, bir korku metaforu olarak da, bu filmin dönemin Amerikan kültüründe kadınların yeni kazanılmış cinsel bağımsızlıklarıyla ilgili olarak neler olup bittiğine dair bize söyleyecekleri vardır. Her şeyden önce filmde kadın cinselliği erkeğe yönelmiş bir tehlike olarak temsil edilir (bir kesitte panter kadın bir erkeğin kolunu (!) koparır). Bu yüzden kadının "hayvansılığı" denetim altına alınmalıdır. Bir önceki bölümde bu tutumun yaratabileceği metaforik vahşet biçimleri üzerinde durmuştuk. *Kedi İnsanlar* ve Brian de Palma'nın filmleri, kadınların neden cezalandırıldığı konusunda bizi biraz daha aydınlatır. Bu ceza metaforik vahşetten ibaret değildir. Sık sık apaçık şiddet biçimleri olarak ortaya çıkar; sık sık da, cezanın aile içi kaynaklarını vurgularcasına, keskin bir bıçakla infaz edilir. Kadınlara dönük bu doğrudan toplumsal şiddetin en kolay yürürlüğe koyulduğu yer, tüm örtük metaforlarıyla korku filmleri türüdür. Bu şiddetin gölgesi daha öncelerinin gerçekçi filmlerinde belirmiştir, *Looking for Mr. Goodbar* (1977) gibi. Öte yandan bu filmin, bağımsız bir cinsel yaşam sürdüren bir kadının biseksüel bir erkek tarafından vahşice öldürüşünü gösteren finali, bu tür şiddetin temsil edilmesi için metaforik bir araca gereksinme duyulduğunu ortaya koyar. Hızla yanıp sönen bir ışık, gerçekçi üslubu gösterişli ve doğalcı hareketsiz imgelerle böler. Sanki muhafazakârlar, gerçekçilik sınırları içinde ancak bu kadarını yapabileceklerini anlamışlardır. Böyle olmasaydı, muhafazakâr temsiller, itaatsizlik, ihanet ve terk edilmeye duyulan eril öfkeyi metaforize etmenin ve bir ceza olasılığını, düzeni yerine oturtmaya yönelik bir tehdidi (boğaza dayanmış bir bıçak ya da gözbebeğine değen bir buz kırıcısı gibi) imlemenin ötesine geçecek, kadınlara gerçekten yapılması gerektiğini düşündükleri şeye işaret ediyormuş gibi görünecektir.

Bu tür şiddetle en fazla ilişkili olan korku filmleri kesip biçme

döngüleri ve kadınları genellikle zekâ yoksunu seksi yaratıklar, kesilip biçilebilir kurbanlar ya da tehlikeli cadılar olarak temsil eden Brian De Palma filmleridir.[6]

De Palma'nın filmleri, gerek üslup gerekse tema açısından, bağımsız kadın cinselliği ve genel olarak kadınlar konusunda yüksek düzeyde bir kaygıyı dışavurur. Bu filmler, daha önce de rastladığımız türden, kadınların ya tehditkâr düşmanlar ya da uysal ve itaatkâr idealler olarak temsil edildiği bir ikili yapı sergiler. Bir nesnenin temsil düzleminde yarılarak ikiye ayrılması o nesneye ilişkin korkuların bir belirtisiyse, De Palma'nın erken dönem filmlerinden biri olan *Sisters* (1973) bunun en iyi örneklerinden biridir. Liberal bir kadın gazeteci, bir "feminizm" figürü, bir cinayete tanık olur; soruşturmaya "burnunu sokar" ve sonuç olarak kendisi de yarı yarıya aklını kaçırır. Sonradan anlaşıldığına göre, doktor siyam ikizi olan kız kardeşleri ayırmış, fakat "kötü" olanı geri dönüp iyi kız kardeşinin hayatına musallat olmuştur. Olmadık zamanlarda ortaya çıkıp cinayetler işleyen kötü kız kardeş sonunda doktoru da iğdiş eder. Kız kardeşlerden biri eril korkuya, diğeriyse sevgi dolu ve itaatkâr kadına duyulan eril arzuya ilişkin figürlerdir.

Anlatıyı güdüleyen bütün bu dehşetin ilgi çekici yanı, aynı zamanda, abartılı ışıklandırma ve montaj efektlerinden, sarsıcı kamera açılarından ve ana anlatıdan bütünüyle farklı bir renk ortamında çekilmiş fantezi kesitlerinden oluşan bir temsil karmaşasına yol açar görünmesidir. Bu hilelerin içinde belki en belirtisel olanı, eril cinsel kimliğe ilişkin kaygıların neden olduğu psikolojik yarılmanın birebir anlamda ifade düzlemine taşınması olarak yorumlayabileceğimiz perde bölümleme tekniğidir. Eril cinsel kaygının, özel olarak birincil bakıcıya -genellikle anneye- yönelen ikili bir tutumdan kaynaklandığı düşünülür. Erkek çocuk, eril cinsel kimliğe erişebilmek için, o güne kadarki yaşamının başat cinsel modelinden, yani güçlü bir "dişiye" olan bağımlı yakınlığından kurtulmak zorundadır. Yeterince başarılı olmazsa, bu süreç, yaşamının ileriki aşamalarında cinsel kimlikle ilgili kaygılara yol açabilir, erkeği bir kez daha bağımlı, edilgen, "iğdiş edilmiş" bir "dişil" konuma sok-

6. Bkz. G. Brown, "Obsession," *American Film* (Aralık 1983), s. 29-34 ve S. Bathrick, "Ragtime: The Horror of Growing Up Female," *Jump Cut*, no. 14 (1977), s. 9-12.

maları nedeniyle tehdit olarak görülen bağımsız ya da güçlü kadınlara karşı şiddet davranışları sergilemesine ve erkeğin kendisini "erkek" hissetmesini sağlayan itaatkâr, zayıf kadınlara özlem duymasına neden olabilir. Anneye karşı benimsenen ilk tutum onun gücünden korku duymaksa, ikincisi de varlığını erkekliğin onaylanması için kullanmaktır. Annenin ilgisini geri çekmesi ya da yokluğu erkek çocuğun zihnini karıştırabilir, annenin ilgisini elinde tutacak güçten yoksun olması kendisini edilgin ve zayıf hissetmesine neden olabilir. Eğer baba bu ilgiyi elde eden kişi olarak algılanırsa, babanın gücüne (fallusa) sahip olma isteği baş gösterecektir. Bu yüzdendir ki, söz konusu ikili tutum, hem ayrılmaya ve farklılığa, hem de kaynaşma ve mevcudiyete dönük çelişkin bir arzudan oluşur.

Annenin mevcudiyeti yerine geçen bir imgenin içselleştirilmesini sağlayan temsillerin geliştirilmesi, ne kaynaşma özlemi ne de kişiyi içine çekip yutmakla tehdit eden insan ilişkilerinden saldırganca sakınma gereği duyarak ayrı bir yaşam sürebilmenin önkoşuludur. Temsile ilişkin yeteneğin geliştirilememesi bu tür özlem ve korkuların doğmasına neden olabilir. Dolayısıyla, De Palma'nın filmlerinde rastlanan temsil karmaşası, daha önceki bir dönemde sağlıklı zihinsel temsiller geliştirmekte ortaya çıkan başarısızlığın ileriki dönem uyarlaması olarak yorumlanabilir. Sonuç, kadını tehlike içermeyen, bağımsız ve kendisine yeterli -erkekten ayrı- bir varlık olarak temsil etme yeteneğinin körelmesidir.

Eril kaygı, eşcinsellikle ilişkili "dişileşme" etrafında da ortaya çıkabilir. Örneğin, De Palma'nın yetmişli yıllarda yaptığı gizli güçlere dayalı korku filmi *Phantom of the Paradise*'da (1974), eşcinsel bir rock yıldızı homofilik mizaha konu edildiği gibi, elektrik şokuyla öldürür. Hikâye, besteleri bir şirket tarafından çalınan bağımsız bir besteciyle ilgilidir; şirketi yöneten iblis ruhlu figür aynı zamanda adamın sevdiği kızı elinden almıştır. Sonunda "hayalet"* şirketi yok eder ama kendisi de ölür. Film, ilerde Palma'nın filmlerinin ayırt edici özelliği olacak -ve *Sisters*'ın açılış kesitinde de kendisini hissettiren- dikizci sahneler içerir. Dikizcilik bir nesnelleştirme biçimidir, gözetlemeci gücün yürürlüğe konmasıdır. Ancak *Phantom*'daki dikizcilik, zayıf erkeğin güçlü olanın (babasının) erkine duyduğu gıptayla ilişkilidir. Kadın üzerinde, erkeğin

* Filmin adına gönderme yapılıyor. (ç.n.)

erkek olma anlamını güçlendirecek biçimde iktidar kurmaya dönük bir çabayı temsil eder. *Phantom* bir yandan da cinsel iktidarla ekonomik iktidar arasında bir bağlantı tesis eder ki, bu tema, patronun sevgilisi üzerinde iktidar kurma eylemiyle patronun ekonomik üstünlük konumunu yitirmesinin birbirine koşut geliştiği *Yaralı Yüz*'de (Scarface, 1983) sonuna kadar kullanılır.

De Palma'nın sonraki iki filminden *Carrie* (1977) gizli güç meselelerini biraz daha genişletirken, *Obsession* (1976), yarılma temasını bir kez daha gündeme getirir. Senaryo yazımına Paul Schrader'ın ortaklık ettiği *Obsession*, ölmüş karısına tıpatıp benzeyen kızına âşık olan bir adamı anlatır. Uzun süre kızın kendi kızı olduğunu bilmez ve gerçeği öğrendiğinde, izleyicinin beklediği gibi kızı öldürecek yerde, ona kucak açar. Sembolik olarak, ölen eş, yerini baba/kocanın denetimine ve saplantılı sevgisine daha uygun bir özne oluşturan kızına bırakmak üzere öldürülmüştür. *Carrie*, "çirkin ördek" genç kızın cinselliği bastırılmış annesini ve kendisini taciz eden insanları telekinetik güçleriyle alt edişini anlatan bir peri masalıdır. Telekinezi ile cinsellik arasındaki bağlantı, Carrie'nin sahip olduğu güçleri keşfetmesinin ilk kez regl oluşuna denk gelmesiyle oluşturulur; sonraki bir sahnede, mezuniyet gecesinde başından aşağı bir kova kan boşaltılarak kendisiyle alay edilmesinin intikamını, spor salonunu yerle bir edip orada bulunan insanların çoğunun ölümüne neden olarak alır. Telekineziyi yeniyetme cinselliğiyle ilişkilendiren bir başka film, *Gizli Kuvvet (The Fury*, 1978), kadınları kötü ruhlu fahişeler ve anaç koruyucular olarak ikiye ayırır.

Aslında De Palma'nın cinselliği tehdit oluşturan kadınlara reva gördüğü cezalandırma düzeni, seksenli yıllarda yaptığı tüm filmlerde *-Dressed to Kill, Blow-Out, Body Double-* saplantılı biçimde tekrarlanır. *Dressed to Kill* (1980), fazlaca bağımsız bir kadın/annenin "gösterip vermemenin" karşılığı olarak doğranıp öldürüldüğü ödipal bir fantezidir. Bu film doğal olarak feminist çevrelerde büyük nefret uyandırmıştır. Bir kadının duşta tecavüze uğradığını hayal etmesiyle başlayan filmde kadın, hayalindeki saldırıya teslim olur. İzleyen sahnelerde kocasına orgazm taklidi yapar ve terapistini baştan çıkarmaya çalışır. Ardından sanat galerisinde rastladığı bir adamı peşine takar, adamın takside kendisine tecavüz etmesine

izin verdikten sonra onun evine gider ve orada adamın cinsel yolla bulaşan bir hastalık taşıdığını keşfeder. Evden ayrılırken asansörde bıçaklanarak öldürülür. Sonunda katilin -aslında transseksüel olan ve cinsel kimliğiyle ilgili sorunlar taşıyan- psikoterapist olduğu anlaşılır. Oğlu bir fahişenin yardımıyla katili bulur ve babası "evden uzakta" olduğu için fahişeyle yatağa girer. Fantezinin yapısı içinde "bağımsız" kadın daha söz dinler cinsten bir benzeriyle değiştokuş edilmiş ve evdeki kadınla ilintili olarak babanın yerini oğul almıştır. Dolayısıyla cinsel kimlik, babanın anneyle ilintili rolüne el koyarak ve terk eden annenin yerine erkeğin kendisini güçlü hissetmesini sağlayan bir başka kadın ikame ederek oluşturulur. Dahası, yoldan çıkmış kadın, eril cinsel belirsizliği simgeleyen -kadın olmak istemeyen- bir figür tarafından cezalandırılmıştır. Filmin sonunda fahişe, düşünde aynı katilin kendi boğazını da kestiğini görür; bu karabasan, kadını boyun eğmeye iten ve olduğu yerde kalmasını sağlayan cezalandırma tehdidine ilişkin bir semboldür.

Dolayısıyla bu film, cinsel öznelerin doğru konumlanışıyla ilgilidir. Cinselliği belirsiz erkekler ve kuraldışı bağımsız kadınlar olumsuz temsil edilirler. Ancak filmin ilgili olduğu bir başka şey de, eril cinsel kaygı ve belirsizliğin bertaraf edilişidir. Sembolik cinsel senaryo uyarınca oğul, anne tarafından belirsizlik duygularına itelenir (karı-kocanın sevişti̇ği bir sahneden, annenin oğlunun masturbasyon eylemine atıfta bulunduğu cinsel çağrışımlı bir ana-oğul sahnesine geçilir). Bundan öteye anne, bir sonraki sahnede terapistine kocasının cinsel becerilerinden yakınarak eril cinsel kimlik üzerine gölge düşürür. Ardından başka bir cinsel partner bulmayı dener -galeride tanıştığı adam- ve eril cinsel kimliğe zarar vermenin cezası hemen yürürlüğe girer. Cinsel sapkınlık figürünü tasfiye etme ve (annenin katilini ortaya çıkararak ve annenin yerine geçecek birini bularak) anneyi kurtarma işini üstlenen kurtarıcı araç olarak oğulun seçilmesi, sembolik senaryonun ödipal özelliğine işaret eder. Bu yüzden, sembolik anlatı tarafından önerilen çözümün, oğulun babanın yerine geçirilmesi ve daha güven verici bir annenin eve iadesinden oluşması önem taşır.

Dikkat çekici bir başka nokta, oğula güç sağlayan aracın, psikiyatristin ofisi dışına yerleştirdiği bir kamera oluşudur; çünkü filmde korunmaya çalışılan şey kısmen de, dünyayı temsil edebilmeyi

sağlayan zihinsel yeti, yani görsel yetidir. Cinsel kimliğe ilişkin güvensizlik, zihinsel temsilde yaşanan bir başarısızlıkla ilişkilidir. Transseksüel psikiyatrist ofisindeki televizyonda cinsiyet değiştirme operasyonu geçirmiş bir adamla yapılan söyleşiyi izlerken, filmdeki görüntü yarılarak ikiye bölünür. Bir tarafta "dişileşmiş" psikiyatrist ve televizyon ekranı, diğer tarafta, elindeki aynaya bakarak makyaj yapan narsistik fahişe görünür. Bu şema, psikiyatristin edilginliği ve yaşadığı cinsel karışıklıkla fahişenin kendi varlığına gömülmüşlüğü arasındaki bir ilişkiye işaret eder (fahişe, erkek çocuğuyla ilgilenmeyerek kendisinin yokluğuna ve erkek çocuğun cinsel kimliğine ilişkin kaygıları körükleyen anneye dair bir figürdür). Bu ve benzeri imgelerle yansıtılan cinsel kimliğe ilişkin kaygılar, bir ölçüde, dünyayı tutarlı, nesnel ve farklılaştırılmış bir fenomenal uzam olarak temsil etme yeteneğinin geliştirilememiş olmasından kaynaklanır. Buradaki kaygı edilginlik ve çaresizlik duygularıyla, "kadın" gibi hissetmekle ilintilidir. Ve bu kaygı, tehditkâr nesne dünyasından bütünüyle koparılarak güven verici fantezi dünyasının narsistik haz yüklü dünyasına çekilmiş aşırı ölçüde abartılı bir kişisel temsil gücünün geliştirilmesiyle alt edilir. "İğdiş edilmeye" dair eril korkunun, "kadın olma" korkusunun, görüşle ve bu görüşün başarısızlığıyla ilişkilendirilmiş olmasının sağlam bir nedeni vardır.

De Palma'nın filmleri bu şemayı yürürlüğe koyar gibidir. Oğul, anne tarafından sembolik olarak terk edilir. İntikam aracı, edilgin ya da "kadınsı" duygularla olduğu kadar temsile ilişkin bir başarısızlıkla, fenomenal öğeleri ayırt etme yeteneğinden yoksunlukla ilişkilendirilmiş biridir. Zihinsel temsil yetisini elde ederek bunların ikisinin de üstesinden gelinmesini sağlayan şey, görsel yetiye ya da temsil yetisine ilişkin bir araç, yani kameradır. Ancak, bu yetiye kavuşulduğunda bile filmi güdüleyen korku kendisini belli etmeyi sürdürür. Katilin ve bir kadın dedektifin maskeli olarak göründüğü bir sahnede ikisinin birbirinden ayırt edilemeyişi anlatıya, *Sapık (Psycho)* benzeri filmlerde gözlenen türden histerik bir boyut katar. Bu karışıklık, oğlanın bir tür görme bozukluğuna uğradığı ana rastlar. Dolayısıyla, kimlik karışıklığına ilişkin bir vaka, cinsel kimliğe ilişkin kaygıyla bağlantılandırılır. Bu kaygı anlatısal karışıklık biçiminde yüzeye çıkar; filmin başında ve sonunda fantezi



Dressed to Kill. Perde bölümlemesi.

kesitlerinin gerçekçi kesitlerden farklılaştırılmaması ile izleyicinin düşlere gerçek olaylarmış gibi tanıklık etmeye konumlanışında ve çarpık temsil yetisinden türeyen görsel temada kendisini gösterir.

De Palma'nın filmleri üslubun eril cinsel kimlik için taşıdığı hayati önemi açıkça ortaya koyar; nitekim bu filmlerin pek çoğunda üslup, barok aşırılıklarla tanımlıdır. Anneyle yaşanan narsistik birliğin bir özelliği, dünyayı anlamlandıran bir duyguyu desteklemesidir; anlamla yüklü dünya güvenlidir, olacaklar önceden kestirilebilir, tehlikesiz ve tanıdıktır. Anlam, gereksinimlerin bildik karşılayıcısı olan öteki'nin (annenin) varlığından elde edilen huzura benzer bir huzur duygusu sağlar. Buna karşılık barok dünyada bir sonraki anda ne olacağı bilinemez; bu dünya kaygı yansıtmalarının, her an her yerden gelebilecek tehlikelerin dünyasıdır, çünkü anlamın güven verici varlığı bu dünyadan uzaklaşmıştır. Sevgi işaretleri annenin güven verici ve bildik mevcudiyetine ulaştırmıyorsa, işaretler bütünüyle güvenilmezdir. İşaretler her anlama gelebileceği gibi, hiçbir anlam da taşımayabilirler. Bu ikinci seçenek aslında kaygının en kötü türüdür, çünkü anlamsızlık durumu, onaylayıcı bir mevcudiyetin, rahatlatıcı bir anlamsal alanın yokluğunu ifade eder. Bizce, De Palma'nın filmlerindeki gizli güçler motifinin açıklaması burada yatar. Bu motif dünyaya gizli bir anlam -başkalarının sahip olamayacağı bir kişisel içgörü, zihinsel temsil

yetisinin bir işareti- aşılayarak onu anlamlı kılma çabasını temsil eder. Telekinezi de kişisel bir zihinsel yeti anlamına geldiğine göre, De Palma'nın filmlerinde yaygın yer tutan telekinezi metaforu gibi, *Dressed to Kill* filmindeki genç adamın katili yakalamak için kendi görsel teknolojisine başvurması da aynı nedene dayandırılabilir.

Kısaca, fantastik ve abartılı barok üslup bu filmlerin cinsiyetçi görüşü için vazgeçilmezdir. Bu üslup, dünya üzerinde güç sahibi olmayı ve onu iradi olarak yönlendirebilmeyi ifade eden bir temsil uygulayımı oluşturur. Çocuk kendi varlığına önem verilmediğini düşünürse, dünyaya önem vermeden büyüyecek, yaşadığı terk edilişten doğan öfkeyi çıkarcı, kinik ve eşduyumsuz bir tavırla bu dünyayı yönlendirme çabasına dönüştürecektir (*Blow-Out*'un final bölümünde, öldürülen sevgilinin çığlığının B sınıfı bir korku filmine monte edilişinde bu özellikle belirgindir). Üstelik, eğer dünyaya güvenilemeyecekse, tek güvenli yer kişinin kendi kendine yarattığı yapay kişisel dünya olabilir. Yaralanmaya açık erkek kendisini tehditkâr dünyaya kapatacak, bölünmüş perdede oluşan kolajların anlamlarını onaylayıcı bir gerçeklik olmaktan zaten uzaklaşmış fantastik olay örgüsü içindeki yapay düzenlenişlerinden aldığı kişisel bir zihinsel temsil dünyasına sığınacaktır. De Palma'nın filmlerinde düş ve hayallere ilişkin kesitlerin gerçekçi kesitlerden ayırt edilememesi, düşle gerçeğin birbirine karışmasının özellikle amaçlanması (*Body Double* tümüyle bu öncüle dayanır) bu nedenle önemlidir; bu karışıklık, benliği öteki'nden, öznel görüyü nesnel gerçeklikten ayırt etme yeteneğinin geliştirilememişliği ve buna bağlı olarak, karmaşık, eklemlenmiş ya da farklılaşmış nesnel temsil yeteneğinden yoksunluğu çağrıştırır. Erkeğin dünyayı dilediği gibi yönlendirme gücü -aslında kadınlara yapmayı arzuladığı şeyancak barok üslubun yapay dünyasında, anlamsız dünyaya ait parçaların yan yana getirilip serbestçe düzenlenebildiği bölünmüş perde imgelerinde gerçeklenebilir. Walter Benjamin'in barok despotu, küçük burjuva aile babasına dönüşmüştür.

Bütün bu nedenlerle, De Palma'nın ahlaki değerler üzerine eleştirel yaklaşımlar sergileyen ilerici bir sinema adamı olduğu görüşüne katılmıyoruz. Filmleri Amerikan toplumunu eleştirse de, bu eleştiriler, büyük kurumlara (*Blow-Out*'ta yönetime, *Phantom*'da

şirketlere) yönelik geleneksel popülist kuşkunun sınırları içinde kalır. De Palma'yla yapılmış söyleşilerde feminizm gerçekliğine ilişkin belirli ölçüde kabullenme bulmak mümkünse de, sesi filmlerinde sözlerinden daha güçlü (ve belki daha bilinçsizce) çıkar ve bu filmler, Amerikan kültürüne normal sayılacak kadar işlemiş olan kadınsevmezliğin belirtisel dışavurumları olarak sivrilirler.[7]

Kadına yönelik şiddete ilişkin belki daha az barok, ama eşit ölçüde saplantılı erkek fantezilerine bir de "kesip biçme" filmlerinde rastlarız. Yetmişli yılların sonları ile seksenli yılların başlarında yaygınlaşan bu filmlerde kadınlar ve yeniyetme gençler, genellikle cinsel bağımsızlıkları yüzünden şiddete maruz kalırlar (döngüler geliştikçe başka anlatısal güdüleyiciler de işin içine karışmıştır). Bu filmler, cinselliğe ilişkin muhafazakâr ahlakçılıkla seçilir ve sık sık gizli güç öğeleri sergiler. Söz konusu döngüler ilk kez 1978'de belirmiştir; bu yıl, siyahlarla, Vietnam Savaşı'yla, eril kahramanlıkla, yeniyetme cinselliğiyle ve bir dizi başka toplumsal konuyla ilgili filmde de muhafazakâr bir dönüşe tanıklık etmiştir.

Döngüler, John Carpenter'ın *Yabancı* (*Halloween*, 1978) filmiyle başlamıştır. 300.000 dolarlık bir bütçeyle yapılan bu film milyonlarca dolar kazanç getirmiş, devam filmleri, yan ürünler ve taklitler hızla ardından gelmiştir. Carpenter'ın filmi bu serinin şablonunu oluşturur: yeniyetme gençler, özellikle genç kızlar, seks ve uyuşturucu gibi ahlak dışı eylemler içinde gösterilir, sonra da öldürülürler.

Kesip biçme filmlerinin üslubu da konuları kadar sömürücüdür. Kullanılan teknikler içinde belki en çarpıcı olanı, yeni sabit kameralar (*steadicam*) yardımıyla katilin bakış açısından çekilen karelerdir. Böylece izleyici, katilin kurbanını takip etmesine katkıda bulunur. Bu yüzden, görsel reklamcılık ve kitlesel pornografi çağının Amerikan kültüründe besleyip geliştirdiği eril gözetlemecilik, bu filmlerde başka hiçbir yerde olmadığı kadar doğrudan hedef alınır ve bu tür gözetlemecilikle nesnelleştirici şiddet arasındaki ilişki açıkça vurgulanır. Ayrıca, özellikle *Yabancı*'da -büyük ölçüde yinelemeye dayanan- müziksel eşlik, olayları kaderselliğ çerçevesine

7. Bkz. Film *Quarterly* (Sonbahar 1981), s. 44ff. ve *Film Comment*'deki De Palma söyleşisi, (Ocak 1983), s. 38. Ayrıca bkz. 'Double Trouble' - an interview with Brian De Palma." *Film Comment* (Eylül-Ekim 1984), s. 13-17.

oturtmaya ve ölümlere doğaüstü bir ceza anlamı yüklemeye yarar. Aynı senaryo birincisinden beşincisine kadar tüm *Friday the 13th* filmlerinde ve *Prom Night*'ta yinelenmiştir. Bir süre sonra bu senaryo öylesine kalıplaşmıştır ki, *Student Bodies*, *The Slumber Party Massacre* ve *Pandemonium* gibi filmlerde kolayca alaya alınır olmuştur (bu filmlerde sık sık, işlenen her cinayetin ardından perdenin köşesinde yanıp sönen bir rakamla ölü sayısı takip edilir).

Kesip biçme filmleri bir yandan yasakçılığa davet çıkarırken, bir yandan da bu filmlerde dile getirilen yasakçı anlayışın tartışmalı karakterini göz önüne serer. Bu anlayış, belki de kendisi bastırma sonucu ortaya çıktığından, bastırma peşindedir. Cinselliği kendi yaşamına katmayı başaramadığı için onu yeryüzünden silmeye kalkışır. Gelgelelim, muhalefet ettiği şeyin kendisinde bir büyülenmeye yol açtığı düşüncesini uyandırmadan edemez. Cinsellik konusunda bu derece katı bir muhafazakâr ahlakçılık taslayan bu filmler için, sergilenen şehvetin dozu şaşırtıcı ölçüde yüksektir. Çekincesiz erotik sahnelerle bu filmlerin pek çoğunda verilen püriten mesajlar birbiriyle çelişir. Belki de bunları, cinselliğe tutkun olmasına rağmen onu suçluluktan ve günahtan ayrı düşünemeyen bir kültürün belirtileri olarak yorumlamak gerekir. Cinsellik günlük yaşama daha sağlıklı biçimlerde katılabilse, sapkın pornografik aşırılıklar ya da bu türden ahlakçı düşmanlıklar büyük olasılıkla böylesine körüklenmeyecektir.

Kesip biçme filmlerinin aynı zamanda, altmışlı yıllar sonrası Amerika'sının yeni cinsellik kültürünün yanında getirdiği sorunlarla ilgili olduğu söylenebilir. Doğum kontrolü, liberalleşen kürtaj yasaları ve cinsellik alanındaki özgürleşme kadın erkek ilişkilerini değiştirmiş, kadına daha fazla güç ve bağımsızlık sağlarken, cinsler arası ilişkinin yönetimini elinde tutan erkek sorumluluğunun eski kurallarını geçersiz kılmıştı. Cüretkâr bir bağımsızlıkla sorumsuzca yırtıcılığın kesiştiği yerde düşmanlığın patlak vermesi kaçınılmaz bir sonuçtu. Artan cinsel faaliyetle birlikte suçluluk ve gerginlik duyguları şiddetlenmiş, dönemin anahtar sözcüklerinden biri olan "bağlılık" sorunuyla ilgili kafa karışıklığı artmıştı. Geleneksel ve yeni ortaya çıkan cinsel hastalıklardaki yaygınlaşmanın saptanması, durumu daha da içinden çıkılmaz kılıyordu.

Bu filmler temel olarak cinsellikle ilgili olsa da, başka toplum-

sal sorunlar üzerinde de etkileri vardır. David Thompson'ın belirttiği gibi, filmlerde portrelenen psikopatik katiller hem "zihinsel özürlülere ve kriminal sapkınlık taşıyanlara" karşı hoşgörüsüz yaklaşımları besler, hem de suça ve yargı aygıtına ilişkin en gerici teorileri destekler.[8] Bunun da ötesinde, George Gerbner ve meslektaşlarınca Amerikan televizyonuna has ayırt edici bir özellik olduğu belirlenen ve aynı araştırmacılar tarafından izleyicide sağ kanat politikacılar tarafından güdümlenebilecek korkulara yol açtığı savunulan "kötücül dünya" sendromunu yansıtırlar.[9] Gerçekten de bu filmlerin muhafazakâr retoriğine özgü strateji, dünyayı her türlü akılcı kurtuluş çabasının ötesinde paranoyakça bir korku cenneti olarak temsil etmektir (kimi korku filmindeki, anlamda ve sağlam liderlik kurumundaki bozulmaya karşı bir çözüm çağrısını ima eden nihilizm yansıtması gibi). Bu dünyanın en önemli özelliği şiddetin nedensiz oluşudur. Şiddetin ne kimliği vardır, ne de akılcı bir nedeni; tıpkı *Yabancı*'daki gibi. Böylece dünya akıldışı bir görünüme bürünür, hiçbir mantık ya da kuralın işlemediği vahşi bir ormanı andırır. Dünyanın ıslah edilemezliğini savunan muhafazakâr görüş ancak böyle bir bağlamda anlamlı olabilir. Akıldışı olan şey akılcı yollarla ele alınamaz; denetlenmesi ya da bastırılması gerekir. Sonuç olarak anlatısal mantıksızlık, son derece muhafazakâr bir mantığın çıkarlarına hizmet eder.

Tüm bu nedenlerle, muhafazakâr kesip biçme filmleri döngüsünün iki ayrı görevi yerine getirdiği söylenebilir. Birincisi, feminizme ve dikbaşlı gençliğe metaforik bir saldırı düzenler ve babaya dayalı iktidara muhtaç bir dünya çizer. Tanısal bir yaklaşımla ele alınırsa, büyük ölçüde metafora dayanan bu filmler aynı zamanda muhafazakârlığın gerçek çabasını göz önüne serer: Bastırılmış saldırganlığın, dünyaya karşı sergilenen yeterince ulvileştirilmemiş saldırganlığı haklı çıkaracak biçimde dünyaya yansıtılması. Bu geniş tanımlamanın filmlerdeki cinsellik temasıyla ilişkisi vardır. Muhafazakâr ethos uyarınca saldırganlığın (örneğin piyasanın) top-

8. Thompson'a göre "psikopatların kolayca yakayı kurtardığı bu filmlerde alttan alta ölüm cezasının savunusu yapılır." Bkz. *Overexposures* (New York: Morrow, 1981), s. 184.

9. G. Gerbner ve L. Gross, "Living with Television: The Violence Profile," *Journal of Communication*, (İlkbahar 1976), s. 172-97.

lumsal bir ilke olarak kutsanması bağımsız kadınlara yöneltilen şiddetle bağlantılıdır, çünkü (muhafazakâr düşüncede erkeğe özgü bir özellik varsayılan) saldırganlığın tamamlayıcı öğesi teslimiyettir. Toplumsal bir ilke olarak saldırganlık bir noktada tahakküme dönüşmelidir, aksi durumda toplumsal sistem kalıcı bir istikrarsızlığa gömülecektir. Muhafazakâr yapı içinde istikrarı güvenceye alan tahakküm ve teslimiyet merkezi ailedir. Bu yüzden, kesip biçme filmlerinin bağımsız kadın cinselliğine ve genel olarak feminizme karşı doğrudan bir tepkiyi dile getirmenin yanı sıra, gençliğe disiplini yeniden dayatmakla ve kadınları saldırgan erkek öznenin itaatkâr öteki olarak eski yerine konumlamakla, babaerkil toplumsal sistemin bütününe yeniden istikrar kazandırma çabasının bir parçası oldukları söylenebilir. Söz konusu filmler bir ölçüde, feminizm ve gençlik cinsel devrimi eliyle geleneksel babaerkine ait imtiyazların tecavüze uğratılması karşısında gösterilen şiddetli tepkiler olarak okunmalıdır. Böyle olmakla bu filmler, şiddetli bir saldırganlıkla sağlanması Amerikan toplumunda olağan kabul edilen işlevsel istikrar ile filmlerde sergilenen olağandışı dehşet arasındaki karşıtlığın yapıçözümüne olanak verir. Filmler, piyasanın rekabetçi, saldırgan ve "altta kalanın canı çıksın"cı ilkeleri üzerine kurulu bir kültürün beslediği tutum ve eğilimleri açığa vuran bir tür belgesel doğruluk taşırlar. Pek çok korku filminde gerçekten de altta kalanın canı çıkar (genellikle kadınların, siyahların ya da hayatta kalmacı toplumun en güçsüzlerinin), ancak bu gizli güçler-maskesi, altında gizlenen muhafazakâr işadamının acımasız yüzünü seçmemize engel olmamalıdır.

VII
Vietnam ve yeni militarizm



Yabancı (Halloween) ve *Dressed To Kill*'in yapıldığı 1978-80 arası dönem aynı zamanda iki önemli muhafazakâr Vietnam filminin (*Avcı/The Deer Hunter* ve *Kıyamet/Apocalypse Now*) ortaya çıktığı döneme karşılık düşer. Bu filmlerin dördü de, eril iktidar ve sağ kanat şiddetin kadınlara ilişkin gerilemeci betimlemeler eşliğinde savlanmasıyla ayırt edilir. Bu ideolojik bağlaşım, bizce, rastlantısal değildir. Söz konusu dönem içinde Amerikan kültürünün girdiği bir dönemeci haber verir ki, bu dönüşün çizdiği yörünge, Reagan'lı seksenlerde Yeni Sağ'ın Amerikan siyasetinde itici bir güç olarak yükselmesi ve militarizmin taze bir güç kazanması ile kesişecektir. Bu bağlaşım, korku türünde feminizme tepki niteliğinde beliren paranoyak yansıtmacı temsillerle ulusal özgüvene yönelik tehditle-

rin neden olduğu militarist canlanma temsilleri arasındaki kaçınılmaz bağlantıya da işaret eder. Her iki durum da benzer psikolojik kaynaklara dayanır ve her ikisi de çözüm olarak aynı temsili şiddeti ortaya sürer.

Amerikan kültüründe militer kahramanlığa ilişkin sinemasal temsillerle ulusal özgüven duygusu iç içe geçmiş gibidir. Özellikle muhafazakâr bakış açısına göre, ulusal azamet, askeri güç kullanımından geçer. Savaş sırasında, ulusal eril itibarı temsil eden askerlerin dayanıklılık ve cesareti sınanır ve kanıtlanır. II. Dünya Savaşı sonrasının bu ritüele ilişkin sinemasal temsillerinde, erkekliğin kanıtlanmasına Amerikan askerini ezilmiş halkların yiğit kurtarıcısı ve özgürlük savunucusu olarak resmeden bir milliyetçi idealizm eşlik etmiştir. Bu ideal efsane, II. Dünya Savaşı sırasında Amerikan birliklerinin sağcı faşist rejimlerin alt edilmesine gerçekten de katkıda bulunmuş olmasıyla destekleniyordu. Ne var ki savaşın sona ermesinin ardından, faşist hareketin sağ kanat korporatizmine karşı politik özgürlüğün savunulması, yerini, hem Sovyet komünizmine, hem de Latin Amerika'dan Güneydoğu Asya'ya kadar dünya üzerindeki bütün ulusal bağımsızlık mücadelelerine karşı özgür girişimci kapitalizmin savunulmasına bırakmıştı. Özgürlük savunucusu Amerikan askeri efsanesine, kapitalizm savunusunun gerektirdiği üzere politik özgürlük ve demokratik hakların sık sık gözardı edilmesiyle kısa zamanda gölge düşmeye başladı. Guatemala ve İran gibi ülkelerde solcu demokratik hükümetlerin alaşağı edilişi ellilerin soğuk savaş ikliminde hoşgörülebilirdi, ancak altmışlarda, daha liberal bir kültürel atmosferden beslenen ve denizaşırı ülkelerde kapitalizmin desteklenmesi uğruna canlarını tehlikeye atmak zorunda kalan yeni bir kuşak, şirketlerce denetlenen bir Amerikan hükümetinin "özgürlük" adı altında dünya yüzündeki demokratik ve sosyalist hareketleri bastırma hakkını sorgulamaya başladı. Antidemokratik askeri diktatörlüklerin Üçüncü Dünya'daki bağımsızlık mücadelelerinin muhafızlığını yapmakta genellikle Birleşik Devletler'in yanında yer almaları, "özgürlük" ve "demokrasi"nin kapitalizme eşitlenmesini giderek daha zorlama kılıyordu. 1960'larda Vietnam Savaşı yaygın halk muhalefetine konu oldu. Amerikan gençliği haksız bir savaşa katılmayı reddetti; 1970'lere gelindiğinde ise, nüfusun büyük çoğunluğu savaşa karşıydı. Bunla-



1978. Amerikan toplumunun muhafazakârlığa doğru çark edişi. kürtaj, eşcinsel hakları, devlet harcamaları, istihdamda fırsat eşitliği uygulaması ve Sovyetler Birliği gibi konular etrafında olgunlaşmaya başlıyordu.

rın yanı sıra ordu da giderek daha beceriksiz, disiplinsiz ve moralsiz bir görünüm kazanmaya başladı. 1975'te Saigon'un bağımsızlığını elde etmesiyle Amerika Birleşik Devletleri tarihinin ilk askeri yenilgisini almış oldu. Bu yenilgi ulusal itibar duygusunda derin bir yara açtı ve Amerikan dış politikası üzerine ateşli bir tartışmanın başlamasına neden oldu.

Biz, yetmişli ve seksenli yıllarda yapılan Hollywood askeri filmlerinin iki ayrı bağlam çerçevesinde okunması gerektiğini ileri süreceğiz: Birincisi, Vietnam üzerindeki ulusal tartışma; ikincisi, Vietnam'daki acı yenilginin doğurduğu "dış müdahalelerden kaçınma" arzusuyla tanımlayabileceğimiz ve Clark yasa değişikliğinin Angola'nın işgalini men edişi ile somutlaşan "Vietnam sonrası sendromu".

Savaşın sona ermesini izleyen on yıl içinde, yetmişli yılların ortalarındaki liberal yükselişin düşüşe geçmesi ve Amerikan politik yaşamının sağcı bir akımın etkisi altına girmesine koşut olarak, Amerika'nın ihtiyatlı askeri duruşunun yerini iddiacı bir özgüven almıştır. Söz konusu dönem içinde yapılan filmler bu değişime önayak olan savları dile getirir ve Amerikan kültürünün fiili olaylar bu değişimi doğrulamadan çok önce savaş konusunda içine girdiği doğrultuyu gösterirler. Vietnam sorunuyla ve genel olarak savaşla ilgili olarak liberalizmin başarısızlığı, dönem içinde yaygınlık kazanan savaş karşıtı duyguların dış politikaya ilişkin kalıcı bir kurumsal değişikliğe dönüştürülememesi biçiminde ortaya çıkmıştır. Ekonomik politikada olduğu gibi bu bakımdan da liberaller tarihsel koşulların kurbanı olmuştur. Carter ve Demokratlar B-1 bombardıman uçakları gibi askeri projeleri savuşturmaya bakarken, 1979 ve 1980 yılları içinde Nikaragua'daki Amerikan destekli diktatörlük Sandinistler tarafından devrildi ve İran'daki devrim Amerikalıların rehin alınmasıyla sonuçlandı. 1945'ten 1970'e kadar saltanat sürmüş olan Amerikan imparatorluğu sallanmaktaydı ve muhafazakârlığın askeri politikalar üzerindeki zaferi, muhafazakârların, gönüllerindeki askeri yapılanmaya taraftar toplamak için bu koşullardan yararlanma şansına sahip olmalarının sonucuydu. Dönemin pek çok filmi muhafazakâr bakış açısını savunur.

Muhafazakâr zaferin temel etkenlerinden biri, Vietnam'daki askeri yenilgiden sonra Amerikan kültüründe önemli bir motif haline

gelen toplumsal utanç psikolojisiydi. Vietnam'da savaşıp ülkeye dönmüş askerlerin çağdaş Hollywood sinemasında bunca önemli bir motif olmasının nedeni budur. Özkimliklerini inşa ederken ulusu askeri bir güç olarak gösteren temsillerin içselleştirilmesinden yararlananlar için bu ulusal yenilgi kuşkusuz özgüven kaybına yol açmıştı. Bu kayıp duygusu hem öfke doğuruyor, hem de söz konusu kaybın onarılmasına yönelik şiddetli bir arzuyu körüklüyordu. Liberal başarısızlığın bir yüzü de, liberallerin, özgüven kaynağı olarak kullanılan militer temsillerin yerine geçecek kurtarıcı ve telafi edici bir görüş sunamamış olmasıdır. Öte yandan muhafazakârlar, askeri canlanmayla benliğin onarılmasını birbirine eşitleme işini başarıyla gerçekleştirmiştir.

A. VİETNAM TARTIŞMASI

Julian Smith'in kitabına verdiği ad, Hollywood'un başlangıçta Vietnam'a karşı takındığı tutumun en iyi özetidir: *Looking Away* (Görmezden Gelmek).[1] Aşırı milliyetçi bir savaş hikâyesi olan *Son Hücum* (*The Green Berets*, 1968) dışında, ta yetmişli yılların sonlarına dek savaşı doğrudan ele alan tek bir kayda değer film yapılmamıştır. Buna rağmen savaş, altmışlı yılların sonları ve yetmişli yılların başlarında yapılmış filmlerin önemli bir tartışma konusu olmuş ve bu filmlerin pek çoğunda Vietnam sorununa üstü örtülü olarak değinilmiştir. Kara listeye alınmış senaryo yazarı Dalton Trumbo'nun otuzlu yıllarda yazdığı *Johnny Got His Gun* adlı savaş karşıtı roman, 1971'de, savaş aleyhtarlığının zirveye tırmandığı ve aynı döneme ait *Cephede Eğlence* ve *Mavi Asker* gibi filmlerin Vietnam militarizmini dolaylı olarak eleştirdiği günlerde filme alınmıştır. Öte yandan, senaryosunu Coppola'nın yazdığı ve Nixon'ın Kamboçya'yı bombalama kararında etkili olduğu rivayet

1. Bkz. G. Adair, *Hollywood and Vietnam: From THE GREEN BERETS to APOCALYPSE NOW* (New York: Proteus, 1981); L. Suid, *Guts Glory: Great American War Movies* (Reading: Addison-Wesley, 1978); J. Smith, *Looking Away: Hollywood and Vietnam* (New York: Scribners, 1975); A. Britton, "Sideshows: Hollywood in Vietnam," Movies 27-28 (1980-81), s. 2-23 ve "Preparer a une troisieme guerre mondiale: les films americains mènent campagne (1970-1980)", *Cinethique* s. 1-36.

edilen militarizm yanlısı *Patton* (1979) ile benzer bir dolaylı mesaj da muhafazakârlardan gelmiştir. Nitekim Patton'un devasa bir Amerikan bayrağının önünde görüntülenen ve Amerikan halkını mücadeleden asla vazgeçmemeye çağıran açılış konuşmasının, pek çok savaş yanlısı için eşikaltı bir konusal çağrışım yapmış olması kuvvetli bir olasılıktır.

1970'lerin savaş konusuna doğrudan eğilen ilk önemli filmi, Peter Davis tarafından yönetilen bağımsız bir belgesel olan *Hearts and Minds*'dır (1975). Patton muhafazakâr militarist patolojinin eril özbüyüklenmecilikle ve otoriter bir toplumsal disiplin modeliyle iç içe geçmişliğine, kişiliğin sevgi ve saldırganlığa ilişkin özelliklerin birleşimi olmaktan çıkarılıp şiddetin azmanlaştırılmasına doğru yöneltilmesine örnekse, *Hearts and Minds*, savaş filmlerinden alınmış kesitleri Amerikan futbolu sahneleriyle birleştirerek, genç erkeklerde saldırganlığı körükleyen ve dünyaya karşı ırkçı yaklaşımları destekleyen bir kültürde militarizmin nasıl kök saldığını gösterir. Film, Birleşik Devletler dış politikasının taraftar ve muhaliflerini birbiri peşi sıra görüntüye getirirken, savaşın yarattığı yıkımı yansıtan belgesel malzeme savaş yanlısı konuşmacıları kibirli ve acımasız bir konuma yerleştirir. Örneğin General Westmoreland'in Uzakdoğu halklarının insan hayatına değer vermediğine ilişkin yorumunu, ölülerinin ardından ağlayan Vietnamlıları gösteren uzun ve yürek burkucu sahneler izler.

Bu film, savaşın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan tarihsel bağlamı ve toplumsal sistemi tanımlaması açısından da önemlidir. Sonraları yapılan kurgusal anlatıya dayalı savaş filmlerinin aksine, *Hearts and Minds*, tek taraflı bir öznel bakıştan kaynaklanan etkiyi ve bu bakışın yarattığı körlüğü bertaraf eden çok yönlü bir perspektif benimser. Başka filmlerde nesne olarak konumlanan şeye (Vietnam halkı) bu filmde belirli ölçüde öznellik kazandırılır: kendi öfke ve acılarının bizzat Vietnamlılar tarafından dile getirilmesi gibi. Bunun ötesinde film, kurtuluşu şiddette gören muhafazakâr yaklaşımı ya da tek tek film kişilerinin (genellikle beyaz ve erkek olanların) akıbetine odaklanan liberal tutumu geçersiz kılan bir tarihsel bağlam içine oturtulur.

Savaşı doğrudan ele alan ya da açıktan açığa eleştiren kurgusal filmler ancak savaşın sona ermesinden sonra ortaya çıkmaya başla-

mıştır. Yapılan ilk filmler, genellikle tehlikeli ölçüde yabancılaşmış ya da saldırgan resmedilen eski Vietnam savaşçılarıyla ilgilidir (*Black Sunday*, *Stone Killer*). Sonraki filmlerde daha anlayışlı bir bakış açısı sergilenir; *Cutter's Way*, *Who'll Stop the Rain?* ve *Some Kind of Hero* gibi filmlerde Vietnam askerleri yolunu kaybetmiş, yaralı kurbanlar olarak çizilir. Yurda dönen Vietnam askerlerine ilişkin bir başka film akımı, savaşı başlatmış olan şiddet yüklü ırkçı eğilimi haklı göstermek için bu motiften bir sıçrama tahtası olarak yararlanır (*Rolling Thunder*, *İlk Kan/First Blood*, *Firefox*). Son olarak seksenlerde, eve dönen Vietnam askeri motifi (*Uncommon Valor*, *Missing in Action*, *Rambo*) yeni döneme özgü militarizmi olumlamanın bir yolu haline dönüşür.[2]

Aynı konuyu ele alan liberal filmler, *Hearts and Minds*'da sergilenen tarihsel ve küresel sistemik kaygıları bir yana bırakmak pahasına, kişisel sorunlar üzerinde odaklanmıştır. Bu filmlerde savaş, iyi yürekli beyaz Amerikan gençlerinin yaşamını altüst ettiği için eleştirilir, masum Vietnamlılara yaşattığı yıkım yüzünden değil. Eski Vietnam askerini konu edinen belli başlı liberal filmlerin ilki -*Eve Dönüş* (*Coming Home*, 1978)- aynı zamanda, savaş konusunu eleştirel bir bakış açısıyla gerçek anlamda irdeleyen ilk önemli Hollywood filmidir. Film, Hollywood'un kişiselci ve duygusallığı körükleyici kodlarını ustaca kullanarak, savaş karşıtı bir Vietnam gazisi için sempati toplamayı ve Vietnam deneyimiyle intiharın eşiğine sürüklenen savaş heveslisi bir askere karşı eşduyumsal olduğu kadar eleştirel bir bakış açısı yaratmayı başarır. Savaş yaralılarıyla dolup taşan askeri hastane görüntüleri sürüp giden bir sessizlik perdesini kaldırmış olmakla birlikte bu film, Hollywood'un savaş sonrası deneyimlere ilişkin geleneksel duygusalcı görüşünü (örneğin, *Hayatımızın En Güzel Yılları/The Best Years of Lives*) yeniden üretmekle kalır.

Who'll Stop the Rain? (1978) ve *Cutter'ın Dünyası* (1981), eve dönen asker motifini toplumsal eleştirel amaçlarla kullanan iki filmdir. *Rain*'de eski bir asker, arkadaşının eskiden ilişkide olduğu

2. Vietnam askerinin yurda dönüş filmleri üzerine, bkz. Adair, *Hollywood and Vietnam*; Smith, *Looking Away* ve A. Auster ve L. Quart, "Man and Superman: Vietnam and the New American Hero," *Social Policy* (Ocak-Şubat 1981), s. 61-64 ve "The Wounded Vet in Political Film," *Social Policy* (Sonbahar 1982), s. 25-31.

uyuşturucu çetesi tarafından taciz edilen karısına yardım etmeye çalışırken öldürülür; askerin ölümü, kurban edildiği duygusu uyandıracak şekilde yansıtılır. Ayrıca, son dövüş sahnesinin bir kargaşa ortamı içinde geçmesi, Vietnam'daki kısır çekişmeyle kurulan eleştirel bir paralelliği akla getirir. Passer'ın yönettiği *Cutter's Way* daha da kasvetlidir. Sakat kalmış küskün bir asker, varlıklı bir kapitalistin genç bir kızı öldürdüğünü dünyaya açıklamayı saplantı haline getirir. Kapitalisti kirli işleri için kendisini Vietnam'a gönderen sınıfla özdeşleştirir. Asker yine öldürülür; bu kez, adaleti yerine getirmek üzere ortasına daldığı bir bahçe partisinde beyaz bir atın sırtındadır. Eski Vietnam askerine ilişkin buna benzer liberal filmler yansıttıkları umutsuz görüşle seçilirler; *Cutter's Way*'de bu görüş, keder ve umutsuzluk duygusu yaratan kasvetli renklerle ve dar mekânlarla desteklenir. Buna rağmen her iki film de askerin öfkesini sıradan işçi sınıfı askerinin kaybı pahasına savaştan açık çıkar sağlamış grup ya da elitlere yöneltir. Vietnam'dan dönen askeri anlatan muhafazakâr filmlerse utancı şiddetli bir olumlamaya dönüştürürler; ancak bunu yapabilmek için, yitirilmiş savaşı kazanma çabası içinde, şiddeti Vietnam halkına doğrulturlar.

Rolling Thunder (1977), eski Vietnam askeri temasının aşırı gerici bir yaklaşımla temsil edilişine örnektir. Savaştan dönen asker karısını bir başkasıyla ilişki içinde bulur (yaralanmış bir askeri aldatan kadınla ilgili popüler şarkı "Ruby"de dile getirildiği üzere bu, zamanın tanıdık bir kültürel motifidir). II. Dünya Savaşı sonrası klasiklerinden *The Blue Dahlia*'nın yeniden yapımı olan bu filmde askerin karısı ve çocuğu vahşice katledilir. Eski Vietnam savaşçısı bir başka askerin yardımıyla suçluları bulur ve öldürür. Erkekler arası bağlanma kadının ihanetiyle açılan yaraları sarar ve şiddet, her zamanki gibi, tüm dertlere deva olur. Kadının öldürülüşüne kocanın intikamının sembolik bir yansıtması olarak bakılabilir (saldırganlar kocanın ellerini ezerler ve bu iki olay birbiriyle ilintili görünür). Arta kalan şiddet ise beyaz olmayanlara doğrultulur. Bu görüşte Vietnam Savaşı arkada bırakılmaz, kefaretini ödetmek üzere kapıya dayanır.

Rolling Thunder, Vietnam Savaşı sonrasında Amerikan halkının yeni militarizme destek vermesini sağlamakta kullanılan psikolojik altyapıyı sergiler. Savaş kahramanı, utanca batırılmış olmanın

(iğdiş edilmenin) öfkesini Amerikalı olmayanlara yönelttiği şiddete yansıtır. Filmde cinsellikle ilişkili utanç, hem askeri yenilgiyle, hem de parasız bırakılmakla bağlantılıdır (aileye yapılan saldırı soygun amaçlıdır). Dolayısıyla, ekonomik anlamda özsaygıdan yoksun bırakılmış olmak, öfkeyi doğuran bir başka neden olarak belirir.

Yurda dönen Vietnam askerini konu alan filmler, *Eve Dönüş*'te ve *Cutter's Way*'de rastlanan eleştirel görüşten, *İlk Kan*, *Firefox* ve *Rambo* benzeri filmlerdeki militer canlandırma vizyonlarına kadar uzanır. Doğrudan savaşı ele alan filmler de aynı ölçüde çeşitlilik gösterir, ancak eve dönen askere ilişkin alttürde olduğu gibi bu filmlerde de açıktan açığa savaş karşıtı bir tutuma rastlanmaz.

Go Tell the Spartans (1978) ve *The Boys in Company C* (1978), Birleşik Devletler'in Vietnam'a müdahalesini eleştirirken orduya, ABD dış politikasına ya da militarizmi besleyen değerlere ilişkin daha radikal eleştirileri ihmal eden iki Vietnam filmidir. Ordunun savaş batağına giderek daha fazla saplandığı başlangıç aşamalarını anlatan *Spartans*, bütünsel anlamıyla savaş eyleminin abesliğini ortaya koyan bir alegori niteliğindedir. Bir taşra karargâhında üslenmiş bir grup Amerikan askeri, daha da ücra bir köşedeki bir başka karargâha geçme emri alırlar. Bu anlamsız eylem sırasında saldırıya uğrarlar ve çoğu ölür. Ancak buradaki savaş eleştirisi "iyi savaş" gibi bir standarta dayanılarak geliştirilir ki bu yaklaşım, belirli bir savaşı eleştirirken genel anlamda askeri değerleri yüceltmekle, Hollywood ürünü eleştirel savaş filmlerinin klasik bir değişmecesini yeniden üretir. Benzer bir sakınca da *The Boys*'da gözlenir. Hikâye, bir denizci müfrezesinin acemi eğitim kampında başlayıp Vietnam'daki sıcak savaşa uzanan deneyimini aktarır. Bu süreç içinde askerler, başlarındaki subayların olabildiğince çok adam öldürmekten başka bir şey düşünmeyen ahlak yoksunu adamlar olduğunu keşfederler. Film Amerika'nın bu savaşa girmiş olmasının anlamsızlığını ve yersizliğini vurgularken, hem ABD destekli Vietnam burjuvazisini hem de Vietnam halkına karşı yürütülen soykırımı bir çeşit sayı oyunu gibi değerlendiren ve gösterişli teknolojik silahlarını kullanmak için bir fırsat bilen ordu üst yönetimini eleştirir. Çocukların sembolize ettiği Vietnam halkıyla birleşen sıradan askerler bu iki grupla kapıştırılır. Sonunda çocuklar da,

askerler de öldürülür. *The Boys*, açıkça savaş karşıtı bir tez ileri süren az sayıda Hollywood yapımından biri olmasına karşın, subaylara karşı "iyi askerlerin" kahramanlaştırılmasına dayalı geleneksel Hollywood göreneğine sığınarak, orduyu eleştirmekten kaçınır.

Vietnam'daki sıcak savaşı anlatan *Spartans* ve *The Boys* gibi filmler, yurda dönen askere ilişkin liberal filmlerle aynı sınırlamaları paylaşırlar. Liberaller savaşın daha geniş içerimlerine değinmekten genellikle kaçınmıştır: Savaşın kökeninde yatan, Üçüncü Dünya'daki işgücüne, pazarlara, hammaddeye ve benzerlerine erişim kazanma ve kapitalizm dışındaki sosyopolitik sistemlerin yükselişini önleme arzusu gibi. Liberalizmin geleneksel olarak bireyler üzerinde odaklanışı, daha kapsamlı jeopolitik sorunların kolayca dışarıda bırakılmasına olanak veren kişiselci bir anlatıma bağlanır. Bu tür bir anlatımın davet ettiği yinelemeci belirlemeler genellikle, soykırımcı ulusal politikalara karşı öfke uyandırmaktansa kişisel acılar karşısında duyulan duygusal tepkiler doğurur. Saptanması gereken nokta, bu tür kişisel mesajların, daha geniş ve sistemik dersler üretme yeteneği olup olmadığıdır.

Bütün bunlara rağmen liberal filmlerde kullanılan retorik, muhafazakâr sinema retoriğine göre bir gelişmenin işaretidir. Yalın tematik anlamda konuşmak gerekirse, liberal filmler otorite figürlerini eleştirirken, *Patton* gibi muhafazakâr filmler metaforik yolla yücelterek idealleştirir. Muhafazakâr savaş filmleri tekil ilgi odakları üzerinde yoğunlaşma eğilimi gösterirken, liberal retorikte buna rastlanmaz. *The Boys* çok sayıda karakterle ilgilidir ve belirli bir bakış açısı öne çıkarılıp imtiyazlandırılmaz. *Patton*'daki "öteki" ise (Patton'ı incelemekle görevlendirilen Alman subayı) yalnızca üstü örtülü narsistik eril (öz)bakışı temsil etmek için oradadır; ampirik biçimiyle bu işlev, Alman'ın büyük Amerikan kahramanını hayranlık dolu övgülere boğmasıyla yerine getirilir. *The Boys* Vietnamlıları anlatının içine katar ve Vietnam halkına Amerikalıların hayranı olarak değil, onların kurbanı oldukları için eşduyum duyulmasını sağlar. Son olarak, boğucu ölçüde metaforik retoriksel stratejilerle yüklü *Patton*'a göre *The Boys* daha metonimik bir yaklaşım benimser. *Patton* ideal saflıkta bir insan doğası kurgular, dahası, eril militer ruhun evrenselliğine ilişkin gülünç denebilecek

bir ima içerir. Yücelime ve üstünlük kurmaya dayalı değişim bu filmdeki otoriter ideolojiyle kolayca uyuşur. Öte yandan *The Boys*'da, terimlerin eşitliğini ve aralarındaki maddesel, bitişik bağlantıları vurgulayan bir temsil stratejisi ağır basar. Örneğin, herkesin hayatını tehlikeye attığı için bir askerin diğerine çıkıştığını görürüz; askerlerin içinde hareket etmeye zorlandıkları maddesel zemine ilişkin metonimik bağlantılar son derece gerçektir.

Yetmişlerin sonlarına ulaşıldığında Vietnam konusu sıcaklığını yitirmişti. Muhafazakârlar Üçüncü Dünya'da gelişen bağımsızlık mücadeleleri karşısında Amerikan uluslararası gücünün ağır ağır aşınmasını kınıyor, yayılmacı niyetler beslediğine inandıkları Sovyetler Birliği'ne tepki olarak "Vietnam sonrası sendromu"na son verme çağrıları yapıyordu. Başlayan, militarizmin diriliş dönemiydi. Zamanın Vietnam filmleri de bu muhafazakâr tepki içinde, zaman zaman tarihi yeniden yazarak, yerlerini alacaktı.

Muhafazakâr politik bakış açısıyla "Vietnam sonrası sendromu" ulusal özgüven kaybı, askeri tökezleme ve denizaşırı müdahalelere güç yettirememek anlamına geliyorduysa, bunun "sendrom sonrası" ulusal canlanma dönemindeki karşıtında, iradenin zaferi, güvensizliğin eylem yoluyla giderilmesi ve Birleşik Devletler'in ilk askeri yenilgisine yol açarak ulusal itibarı lekeleyen, ordunun erkekliğine gölge düşüren sınırlamalara kulak asmayacak müdahaleci bir askeri anlayış yer alır. *Avcı* ve *Kıyamet*, Vietnam yenilgisini öğretici bir deneyim olarak ele almaktansa eril askeri kahramanlığı hikâye etmek için bir sıçrama tahtası yerine kullanarak söz konusu ulusal canlanmaya katkıda bulunmuş filmlerdir.

Michael Cimino'nun yönettiği *Avcı (The Deer Hunter)*, 1978'de Oscar'ı almıştır. Film, savaştan çok, hikâyenin ermiş-savaşçı bireyci kahramanı Michael Vronsky'nin (Robert DeNiro) liderliğe tırmanışıyla ilgildir. Yenilgiye, kayba ve sorumluluğa sırt çevirip eril kudret simgelerine sarılma eğilimi, belki de savaşı başlatan ve uzayıp gitmesine neden olan özbüyüklenme tavrının bu kez de onarıcı bir araç olarak yenilgiyi yadsımakta kullanıldığının belirtisi olarak değerlendirmelidir.[3] Buna karşılık film birden çok politik bileşen içerir: Filmde kendi yaşamlarındaki açmazın bire bir karşılığını

3. F. Liebowitz, "Recycling American Ideology: The Second Coming of Michael Vronsky," *Telos*, no. 47 (İlkbahar 1981), s. 204-208.



Vietnam'daki yeni sömürgeci savaşın bırakılması Amerika'ya ilk askeri yenilgisini kazandırıyor ve sağ kanattan Amerikan gücünün ülke sınırları dışında yeniden tesis edilmesine yönelik çağrıların yükselmesine yol açıyordu.

bulan işçi sınıfını etkilemiş, birtakım eril mitlere yönelik üstü örtülü eleştiriden dolayı radikallerin övgüsünü toplamış ve karamsar, belirsiz finaliyle birçoklarını filmi Vietnam karşıtı bir tez olarak değerlendirmeye itmiştir. Tüm bu düşüncelere saygı duymakla birlikte biz filmi ideolojinin eleştirisi çerçevesinde yorumluyoruz ve bu ışık altında filmin pek de ilerici görünmediğini ileri süreceğiz.[4]

Hikâye, bir sanayi kasabasında yaşayan üç arkadaş üzerinedir. İlk bölümde bu üçünü -Michael, Steve ve Nick- güçlü bir cemaat duygusu uyandıran son derece ritüalize bir düğün sahnesinde bir arada görürüz. Derinliksiz inanca, hiyerarşiye düşünmeden baş eğmeye ve paternal otoriteye ilişkin bir sembol olan kilise çan kulesi, cemaatin üzerinde merkezi bir eksen gibi yükselir. Kamera sık sık çan kulesine geri dönerek kilisenin bir toplumsal otorite mekânı

4. *Avcı*'yı nihilistik trajik bir epik olarak yorumlayan ilgi çekici bir değerlendirme için bkz. F. Burke, "The Deer Hunter and Jaundiced Angel," *Canadian Journal of Political and Social Theory* (Kış 1980), s. 123-31. Ayrıca, bkz. R. Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan* (New York: Columbia University Press, 1986), s. 270ff.

olarak taşıdığı hayati önemi ve cemaati birbirine bağlayıcı işlevini vurgular. Hepsi de savaşa giden gençler Vietkong'a esir düşmüş olarak yeniden bir araya gelir ve Vietkong askerleri tarafından Rus ruleti oynamaya zorlanırlar. Michael, Vietkong askerlerini kandırarak arkadaşlarını kurtarır. Ancak, yaşadığı deneyimden ruhsal dengesi sarsılmış olarak çıkan Nick Vietnam'da kalır ve para karşılığında Rus ruleti oynamayı sürdürür. Sakatlanıp tekerlekli iskemleye mahkûm olan Steve ise kaldığı hastaneden ayrılıp yurda dönmeyi reddeder. Michael geri dönerek Nick'in eski sevgilisi Linda'yla ilişkiye girer. Steve'i utancının üstesinden gelmeye ve "erkekçe" davranıp hastaneden çıkmaya zorlar. Saigon'un düşüşü sırasında Michael yeniden Vietnam'a gider ve Nick'in oynadığı son Rus ruletiyle kendisini öldürüşüne tanık olur. Film, Nick'in cenaze töreninde toplanmış hayatta kalan arkadaşları hep bir ağızdan "Tanrı Amerika'yı Korusun" şarkısını söylerlerken sona erer.

Yetmişlerdeki filmlerin pek çoğu gibi *Avcı* da, karmaşık politik ve toplumsal sorunlara çözüm olarak, güçlü liderliğiyle cemaati kurtarma görevi sırtına yüklenen bireyci bir erkeğin yönetimi ele almasını önerir. Cemaat babaerkildir; kadınlar ya uğrunda dövüşülmek için ya da despot anneler olarak boy gösterirler. Tümüyle sadık olmamalarına ve zayıflıklarına karşın, gerek duyulduğu anda aranan desteği sunan hayat arkadaşları rolündedirler. Savaş cemaatin bütünlüğünü parçalamakla kalmaz, en kötüsü, erkekleri iradesiz sünepelere (Steve) ya da saplantılı bağımlılara (Nick) dönüştürür. Bu durumda doğal liderlik gücünü kullanarak cemaati bir araya getirip düzeni yeniden kurmak Michael'a düşecektir. Bu onarma işi, Michael'ın karşısında zayıflığı temsil eden Nick'in kurban edilmesini gerektirir. Askeri iktidarın Michael'ın kimliğinde yeniden olumlanışı, ülkenin Vietnam konusunda içine düştüğü zayıflığın, tökezlemenin ve saplantılı intiharcı tutumun -Nick'de toplanmış görünen her şeyin- saf dışı edilmesi üzerine kurulur. Nick'in intiharından hemen sonraki sahnede izleyicinin ABD ordusunun Saigon'dan "utanç verici" kaçışını yansıtan belgesel görüntülerle karşı karşıya kalması anlamlıdır. Bu düzenleme, Nick'in zayıflığını ve benliğine yönelik tahripkâr tutumunu 1975'teki yenilgiyle ilişkilendirir. Bütün bunlara dayanarak, filmin iki ayrı doğrultuda ilerlediği söylenebilir. Birincisi, cemaatin güçlü babaerkil liderlik yo-



Ivri. Nick'in intiharı. ABD'nin Vietnam yenilgisiyle ilişkilendirilir.

luyla onarılmasını anlatır. İkincisi, yenilginin kaynağını sembolik olarak saf dışı etmekle taze bir ulusal güçlenme ve babaerkil bağlanma önerisi sunarak Vietnam sorununa alegorik bir çözüm getirir.

Tarihsel bir soruna çözüm olarak güçlü liderlik çağrısında bulunmak, fiili tarihi ahlaki bir alegoriye taşıyan estetik dönüştürmenin politik uyarlamasıdır. Savaşçı-lider-kurtarıcının içine düşülen sarsıntıyı iradenin kahramanca zaferine çevirmesi gibi, filmin romantik ve alegorik biçimi de fiili tarihsel savaşın çelişkilerini, anlamsızlığını ve belirsizliğini, liderin bütünlüğünü biçimsel ya da estetik bir bütünlükle dengeleyen sentetik bir üslupla işlenmiş, anlamlı ve çelişkisiz bir zafer anlatısına dönüştürmeye yeltenir. Üstün birey özneye ilişkin politik ideolojinin romantik ve yarı mistik bir yüceltme estetiğinden ayrı olamaması hiç şaşırtıcı değildir, çünkü ikisi de birer yetkilendirme biçimidir. Romantik estetik tarihe meydan okur, tarihi son derece öznel sanal temsillere hapseder. Tarihi gerçekçilikle betimleme sorunu -ki ulus olarak yenilgiyi ve sorumluluğu kabullenme gibi bir politik problemle bağlantılıdır- tarihsel olanın, olumsal gelişmeleri ahlaki bir kurtuluş alegorisine, sıradan insanı ise seküler kutsallığa yücelten stilize edilmiş ve törensel bir renk, ses ve tema kaynaşımına batırılarak ulvileştirilmesiyle çözülür. Stilize edilmiş alegorik temsillerin en fazla Michael'ı avlanırken gösteren sahnelerde yoğunlaşması önemlidir. Görüntüdeki dağları arkada çınlayan koro sesleriyle mistik bir tapınağa dönüştüren estetik dönüşüm, sürünün sıradan üyesinin kendisi kadar üstün olmayan diğer ölümlüleri yönetmek doğuştan alnına yazılmış güçlü ve mistik lidere yüceltilişine koşutluk eder. Ve elbette bu yüceltme, cinsel kimliğin patolojik biçimleri için vazgeçilmez olduğunu daha önce açıkladığımız ayırma biçimlerine kavuşulmasını da sağlar. Dağ sahnelerinde gözlenen türden yoğunlaşmış zihinsel temsiller, tepkici eril cinsel kimliğin benlik ve dünya arasına çekmek zorunda olduğu sınırları ihlal edebilecek diğerleriyle ve dünyayla olan bağlantıları reddedişine ilişkin başlı başına birer göstergedir. O halde, dağdaki sahnelerde Michael'ın her zamankinden daha yalnız ve diğerlerinden ayırılmış olması, onu diğerlerinin erişiminden koruyan temsili bir sınır yardımıyla adeta benzersiz ve insan ötesi kılınması üzerinde dikkatle durmak gere-

kir. Aynı zamanda bu sahneler, tabii ki en metaforik olanlardır.

Öte yandan aşkınlığın olumlanması, ancak maddesel dünyanın çökmüş olması (anlamsızlık, umutsuzluk ve mutsuzluğa gömülmesi) durumunda gereklidir. "Doğrusuyla yanlışıyla ülkemdir" savunmasına gerek duyulması ya da bu savunmanın anlam taşıması için, söz konusu ülkenin sık sık yanlış yapabilir ya da yapmakta olması gerekir. Yaşamın sıradanlığını ihtişama, heybetli ve anlamlı olana dönüştürmeyi amaçlayan aşkınlık arayışı, maddesel dünyada bu tür ruhani ideallerin ampirik eşdeğerlerinin bulunmadığını önkoşul olarak alır. Bundan da öteye, madde ötesi/aşkınca anlamlar arayışının etkinleşmesi için, maddesel dünyanın, doyum, özdeğer ve anlam gibi şeylerin kesin bir olumsuzlamasını temsil etmesi şarttır. Metaforla, metaforun tepki kaynağı olan metonimik ya da dünyevi sınırlamalar kümesi arasında kaçınılmaz bir gerilim sürüp gider.

Dolayısıyla filmdeki aşkınca anlar, şu iki okumadan birine karşılık düşecektir: Neredeyse cennetin kapılarına dayanan bir tür ruhani idealin gerçekleştirilmesine ilişkin başarılı canlandırmalara, ya da maddesel dünyadaki kısıtlılıklardan kaynaklanan nevrotik belirtilere, özdeğer duygusunu saat beşten dokuza kadar esirgeyen ve metaforik alternatifler olarak (erkeğe özgü içme ve avlanma ritülleri gibi) bir-iki özgür eylem kırıntısından başka bir şeye izin vermeyen bir dünyaya karşı özdeğer kazanma girişimlerine. Filmde bunların her ikisini de buluruz; bizim düşüncemiz, filmin ilerici potansiyelinin bu belirlenimsizliğin bertaraf edilemeyişinde yatmakta olduğudur. Aşkınca anların aşkınlık belirtebilmesi, bozguna uğramış bir günlük yaşamın ayrıntılı betimlemeleriyle karşı karşıya getirilmeleri koşuluyla mümkündür. Filmin, uzayıp giden evlilik törenlerinden endüstriyel çalışma mekânlarına ait görüntülere kadar, günlük yaşama ilişkin olağanüstü yoğunlukta etnografik ayrıntıyla dolup taşmasının nedeni budur.

Filmin fabrikada başlaması da yine bu nedenle önemlidir; bir viyadüğün altından yapılan gece çekimleriyle oluşturulan genel plan, fabrikanın dünyasını boğucu ve bunaltıcı gösterir. Aşkınlığa ait renkli dağ görüntüleri, çalışma mekânının karanlığı ve etnik mahalle hayatının sefaletiyle anlam kazanır. Michael'ın bireyleşmesi ise bir bağlantı kesme eylemi olarak gerçekleşir, onun kadar güçlü olmayan arkadaşlarının temsil ettiği "cılızlaşan" toplumsal

halkaların reddi anlamını taşır.

Böyle olmakla film, Michael'ın ermiş-lider sıfatıyla idealleştirilmesine dayanan öncüllerinin yapıçözümüne fırsat tanır. Michael'ın yücelişine geyik avı metaforu aracılık eder. Bire bir anlamıyla bir boş zaman eylemi olan avlanma bu anlamının üstünde ideal bir anlam kazanırken, Michael da bire bir ve maddesel anlamdaki toplumsal dokunun üzerine çıkıp aşkınlaşır. Michael'ın söz konusu maddeselliğe düzen verebilmesi için bu şarttır; gelgelelim metafor, kendisine aracılık eden bire bir gerçekliğin hepten ötesine geçemez. Metaforda gizlenen bire bir anlamın bir parçası, cehenneme özgü kapalılığı ve karanlığıyla herkesi birbirine benzer kılan başlangıçtaki fabrika sahnesi ile metaforu birbirine bağlayan metonimik ya da bitişik ilişkilerde yatar. Michael'ın, usta bir avcı gibi tek vuruşta geyikleri avlayabilen, tıpkı bir şaman gibi güneşteki lekeleri okuyabilen ya da bir merminin mistik anlamını ("Bu budur") kavramış üstün bir varlık olarak farklılığı, ancak diğer insanlardan ve fabrikanın hepsini mahkûm ettiği aynılıktan ayrılması ölçüsünde anlam taşır. Benzer biçimde, aşkıncı liderlik metaforu da ancak günlük ekmek parası peşinde koşulan sıradan dünyadan farklılığı çerçevesinde anlam kazanır; bu karşıtlık, bu belirleyici fark olmaksızın hiçbir anlam taşımaz. Oysa filmin ideolojisi, bire bir olanın metafor aracılığıyla dünyevi maddeselliğin ve anlamsızlığın (farksızlığın) ötesindeki ideal bir anlama taşındığı varsayımına dayanır.

Dolayısıyla film, ücretli emeğin baskıcı dünyasıyla beyaz işçi sınıfının bu baskıya karşı geliştirdiği telafi yöntemleri arasındaki bağlantıları sergiler. Bu filmde, herkesi kimliksiz ve gayri şahsi işlevlere indirgeyen endüstriyel aygıtın karşısına bireyin mitsel idealleştirilmesi çıkarılır. Günlük yaşamın bozguna uğramış gerçekliğinin yerini idealize edilmiş bir anlam alır. Bu yüzdendir ki, kilisede toplanan kudretli simgesellik, aşırı ritüalize edilmiş düğün, mitleştirilmiş geyik avı ve erkekler arasındaki güçlü bağlar, kapitalizm çukurunun en dibindekilerin yaşamın bayağılığına tepki gösterme yolları olarak okunmalıdır.

Pek çok popülist film gibi bu film de çift değerliklidir. Filmde sağ kanat politik liderliğe atfedilen güven, baskının sınıf bilinci öncesi işçi sınıfında uyandırdığı öfkenin, cemaat içi bağlılık araçlarını güçlü bireysel liderlikle sınırlayan büyük ölçüde bireyci ve ba-

bacrkil bir kültürel bağlamda muhafazakâr, hatta faşist biçimlere nasıl yönelebileceğini gösterir. Ancak bir yandan da, işçi sınıfından insanların indirgendiği (ya da indirgenmekte olduğu, özellikle yetmişli yılların sonunda) acımasız maddesel koşulları aşmaya dönük radikal arzulara işaret eder ki, bu koşulların dünyada var olmaya ilişkin bir anlam ya da değer duygusundan yoksun bıraktığı insanlar, söz konusu eksikliğin abartılı telafi yollarını oluşturan dinsel ya da politik idealleştirmelere sarılacaktır.

Avcı ve Kıyamet (bkz. VIII-C), Vietnam Savaşı'nın gerici bakış açısıyla ele alınmasına birer örnek oldukları kadar, ülkenin kendisine bakışıyla ilgili bir çarpıklığa da işaret ederler. Savaşın tarihselliğini reddederek onu askeri bir erkeklik alegorisine dönüştürme arzusu, kendi içinde, bu filmlerin benimsediği sağaltım biçimleriyle iyileşebilecek gibi görünmeyen bir yaranın, bir utanç duygusunun belirtisidir. Bu filmler ise Amerikan iradesinin dünyadaki mutlaklığını tesis etmeye yönelik bir arzuyu tekrar tekrar üretmekle kalırlar ki bu arzu ne kadar abartılı ve histerik biçimlerde ortaya çıkarsa, Amerika'nın diğer halklarla olan dizisel ve bitişik, bütünleştirilemez bir ilişkiler ağı içinde yatan kendi sorunsalını o ölçüde açığa vurur.

Seksenli yılların ortalarına gelindiğinde Vietnam sorunu en azından kısmen çözülmüş ve muhafazakârlar ABD askeri gücünün denizaşırı kullanımına ilişkin Vietnam öncesi salahiyet duygusuna yeniden kapılmışlardı. Ancak ülke halkı Vietnam deneyiminden çıkardığı derste kararlıydı ve Orta Amerika gibi yerlerde savaşa yol açabilecek büyük çaplı müdahalelere destek vermeyi reddetti. Yaptığımız anket, Amerikan izleyicilerinin *Avcı* gibi muhafazakâr filmleri bile savaş karşıtı tezler olarak yorumlama eğiliminde olduklarını gösteriyor: Katılanların % 69'u filmde savaşın hatalı bir girişim olarak tanımlandığını, % 93'ü ise filmin savaş karşıtı görüşlerini güçlendirdiğini söylemiştir. Filmin finali katılımcıların % 27'sinin yurtseverlik duygularını kabartırken, % 51'ini umutsuzluğa sürüklemiştir. Elde ettiğimiz belki en rahatsız edici bulgu, % 74'ün filmde Vietkong'un temsil ediliş biçimini gerçeğe uygun bulmuş olmasıdır. Anlaşılan odur ki, Amerikalılar dış savaşlar hakkında birkaç şey öğrendiyse bile, diğer halklar hakkında bilgilenmeye hâlâ muhtaçtır. Bu dönem içinde büyük ölçekli dış müdaha-



1980'de Amerika Birleşik Devletleri, dış dünyaya karşı daha saldırgan bir tutum benimsemeye başlıyordu.

lelere muhalefetin sürmesine karşın, Ronald Reagan'ın Granada ve Libya darbelerine topyekûn onay verilmiş olmasının nedeni belki de budur.

B. ORDUNUN CANLANIŞI

Vietnam Savaşı'nın ve bu savaşa adam sağlayan zorunlu askerliğin sonuçlarından biri, ABD ordusunun güçten düşmesi olmuştu. Savaşın sonuna gelindiğinde askerler emirlere uyup savaşacakları yerde kasten üstlerini öldürüyorlardı. Bunun ve zorunlu askerlikten ilham alan yaygın savaş karşıtlığının sonucunda zorunlu askerlik uygulaması kaldırılarak ordu bütünüyle bir gönüllüler ordusuna dönüştürüldü. Beyaz hâkimiyetindeki, ekonomisi sıkışmakta olan kapitalist bir toplumda beyaz ırk dışındaki azınlıkların iş bulma şansı daha az olduğundan, bu yeni ordu ağırlıklı olarak azınlıklardan oluşuyordu. Televizyondaki eğlence programlarında (özellikle spor kanalları ve MTV'de) işçi sınıfı, işsiz ve azınlık kesiminden

izleyicileri etkileyebilecek ordu reklamları belirmeye başladı. Yetmişli yılların sonlarında Sovyetler'in Afganistan'ı işgali ve İran'da Amerikalıların rehin alınması olayı Amerika'nın emperyalist çıkarlarının bundan böyle verili sayılmayacağını ya da dünyada itirazsız kabul görmeyeceğini ortaya koyunca, ordunun toparlanması sorunu aciliyet kazandı. Hollywood da payına düşeni yapmak üzere kolları sıvadı ve seksenli yılların başlarında, orduyu aile melodramına, liberal ideallere ve mizaha ait bir alana dönüştürerek "insancıllaştıran" bir dizi film yapıldı. Bağlantı öylesine apaçık ortadaydı ki, kültürün politik iktidar ve devletle ilişkilerinde en azından göreli olarak özerk olması gereğinin bazı Hollywood yapımcılarının kulağına hiç çalınmamış olduğundan kuşkulanmamak güçtü.[5]

Bu filmlerin tonu genellikle liberaldir; orduyu insancıllaştırma çabaları, ordunun en berbat taraflarını -şiddet, disiplin, hoşgörüsüzlük, erkeklik, vb.- büyüten *Rambo* gibi filmlere kıyasla övgüye değerdir. Ne var ki bu filmler, ülkenin, muhafazakârların yönetiminde, dünya sahnesinde giderek daha militer duruşlar benimsemeye başladığı ve oyuncaklar, dergiler, televizyon programları ve filmler biçiminde kendini gösteren bir "militer kültürün" oluşmaya başladığı dönemde ortaya çıkar. Bu filmlerin amacı her ne idiyse, politik değerlikleri içinde bulundukları tarihsel an ve toplumsal bağlam dolayısıyla muhafazakâr bir büküm kazanmıştır. Kaldı ki liberal görüş, ordu benzeri bir kurumun vazgeçilmezliğini verili kabul eder. Liberallerin göremediği şey, bir kurum olarak orduyu kendiliğinden babaerkil toplumsallaşma kalıplarına bağlayan ve (daha önce ileri sürdüğümüz gibi) savaştan kısmen sorumlu olan derindeki yapısal kökler ve sistemik ilişkilerdir. Liberal konumun, ordunun kendisine ilişkin daha geniş bir radikal eleştiri ışığında değerlendirilmesi gerekir. Böyle bir eleştiri orduyu sınıf savunmasının aracı olarak ve kapitalizme (ya da çalışma yönelimli herhangi bir eşitliksiz sisteme) koşul oluşturan genel bir toplumsal disiplin modeli üretilmesini sağlayan bir aygıt olarak görecektir. Ayrıca bu bakış açısıyla ordu, bir korunma biçiminden çok bir tehlikeye karşılık düşer. Özellikle modern dünyada ordunun varlığı başlı başına bir tehlike oluşturur ve orduyu saldırganlığa karşı bir savunma

5. Askeri yaşamla ilgili filmlerin yeni militarizmle ilişkisi üzerine bir irdeleme için, bkz. *Tabloid*, no. 4 (1981), s. 3-17.

aracı olarak göstermek, modern silahlar göz önüne alınırsa, artık mümkün değildir. Savunma ve toptan imha etme artık birbirinden ayrılabilir kavramlar olmaktan çıkmıştır.

Stripes. Er Benjamin/Private Benjamin ve *Subay ve Centilmen/ An Officer and a Gentleman* gibi insancıllaştırılmış ordu filmlerinin biçimi, başarısız bir insanın son derece başarılı bir insana dönüştürülmesinden ibarettir. Böylece, kurumsal yeniden inşaya dönük bir girişimin üzerine olumlayıcı bir kişisel anlatı örtülür; televizyondaki ordu reklamları gibi ("Sınırlarınızı zorlayın") bu filmler de, kişisel başarıyı ordu yaşamıyla özdeşleştirirler. Filmlerin bu yolla kültürün Vietnam öncesi itibarını orduya iade etme çabasına katkıda bulunduğu ve bazı anlarda, orduyu yitirilmiş bir ABD yurtseverlik görüşüyle yeniden bütünleştirmeye çalıştığı düşünülebilir.

Er Benjamin (1980) bu sürece feminizmi de katar. Film, kocasının düğünlerini izleyen gecede ölmesiyle boşluğa düşen bağımlı ve zayıf bir kadının güçlü ve bağımsız bir figüre dönüşmesini anlatır. Bu değişim, kadının bir tür cariye izlenimi uyandırdığı başlangıçtaki düğün sahnesi ile, filmin en sonundaki, çapkınlık yapan müstakbel kocasının çenesine yumruğu indirdiği sahne arasındaki farklılıkla vurgulanır. Filmin ideolojik boyutu, ordunun kadını güçlendirdiğini ima etmekten oluşur. Dolayısıyla, her bakımdan antifeminist bir kurum, feminizmin destekçisiymiş gibi gösterilir.

Stripes (1981) ve *Subay ve Centilmen* (1982) "işe yaramaz adamların" başarılı birer asker ve "erkek" oluşunu anlatır. Ancak daha önemlisi her ikisi de, burjuva ve otorite karşıtı değerler taşıyan Vietnam kuşağının geçirdiği metamorfoza, seksenli yıllarda bu kuşağın yerini yurtseverliğe, milliyetçiliğe ve militarizme inanan savaş makinelerinin almasına ilişkin alegorilerdir. *Stripes*'ta işsiz güçsüz bir serseri, kız arkadaşının kendisini bırakması üzerine orduya katılarak, bölüğünün lideri olmakla kalmayıp cinsel başarıyı da yakalayan iyi bir askere dönüşür.

İnsancıllaştırılmış ordu filmlerinin en bilineni *Subay ve Centilmen*, 1940'lı yılların bakış ve üslubunu geri getiren bir filmdir. Reklamlarında filme bir geçmiş zaman hikâyesi havası verilmeye çalışılmıştır; ancak, geride kalmış ve çok daha masumca bir eril militer ethosun türsel biçim ve üslubuna geri dönme çabasının,

içinde bulunulan anla bağlantısı apaçıktır. Filmde, sapına kadar "sert erkek", serkeş ve motosikletli Zack'in (Richard Gere) "centilmen bir subaya" dönüşmesi anlatılır. Filmin "zor oyunu bozar" biçiminde özetlenebilecek bakışına göre, dinsizin hakkından imansız gelir. Siyahi çavuş Foley (Lou Gosset), bencilliğini bir kenara bırakıp takım ruhunu benimseyene kadar Zack'e gaddarca eziyet eder. Kadınlara kötü davranmaktan da vazgeçen Zack, filmin sonunda işçi sınıfı kökenli kız arkadaşını (Debra Winger) kucağında taşıyarak asilce bir jest yapar. Dahası, engelli koşuda yeni bir rekor kırmak üzereyken yarışı yarıda bırakarak bir kadın askerin yardımına koşar. Film buna benzer sahneleriyle izleyiciden olumlu tepkiler (hatta alkış) toplar. İnsancıl ve hatta liberal (bütünleşmeci ve sözde feminist) duygular okşanırken, asıl amaç ordu kurumunu güçlendirmektir. Zack'i yola sokup bir "centilmen" yapan şey aldığı askeri eğitimdir. O halde bu filmin, günümüz Amerikan toplumunda sağcı politikalarla desteklenmeye çalışılan dönüşüme ilişkin bir allegori olduğunu ileri sürmek mümkündür. Zack, ordu benzeri geleneksel kurumlardan soğumuş bir genç kuşağı temsil eder. Zack'in kimliğinde, bu kuşağın içine düştüğü yabancılaşmanın üstesinden gelişini, askerlik şerefi ve takım ruhu gibi değerleri kabullenişini izleriz. Bu değişimin bedeli disipline, otoriteye ve gaddarlığa boyun eğmektir, ödülü ise özsaygı ve sevgidir.

Filmdeki aşk hikâyesi gönül çelici ve rahatlatıcıdır; modern çağdan gerilere, bir zamanların Hollywood filmlerindeki "ateşli aşklara" doğru geri çekilerek libidinal enerjiyi orduya yöneltir; filmden anlaşıldığına göre, "kızları" askerler kapmaktadır. Erkeklerin "erkek" olmayı öğrenmeleri gereken bir filmde, kadınların hedefinin de uygun bir erkek tavlamak biçiminde ortaya çıkması olağandır. Aslında filmdeki aşk hikâyesi, kadınların hayatta kalmasını genellikle bir erkeğe bağımlılığa endeksleyen, gerçek insani gereksinimleri karşılamaktan uzak bir toplumdaki pek çok işçi sınıfından kadının gerçek deneyimini resmeder. Filmde söz konusu edilen türden romantik aşkın bir avantajı, bir de sakıncası vardır. Avantajı, filmin erkekçi militer ideolojisini destekleyecek yalıtılmış bir kapanım olanağı sağlamasıdır. Öte yandan romantik aşk, erkek iktidarı ile kadın bağımlılığı arasındaki, ideolojik kapanımlarla yüceltilmesi mümkün olmayan ve bu filmde olduğu gibi ger-

çeklikleri yadsınırken bile göze çarpan yapısal farklılıklara işaret eder. Bu farklılıklar her zaman kapanımın dışında kalırlar, çünkü ideolojiyi gerekli kılan şey bunların ta kendisidir.

Subay ve Centilmen gibi filmler dönemin en başarılı ideolojik anlatıları arasında yer alır. Aynı nedenle bunlar, ideolojinin retoriksel yordamlarını ve militer sistemi anlamak açısından en ilgi çekici olanlardır. Kusursuz ideolojik uygulamalar olmaları bu filmleri yapıçözüme özellikle elverişli kılar. Bu filmlerde, romantik aşka ya da aileye duyulan güçlü kişisel gereksinimler metaforik ya da analojik olarak orduya aktarılır. Yine metaforik ikame yoluyla bu kişisel ihtiyaçların karşılığı orduymuş gibi gösterilir. Ancak metaforik kapanım uygulaması, metaforik olarak birbirine bağlanan alanlar arasındaki gerçek bağlantılara da dikkat çeker. Bu filmlerde erkek egemen aşk ilişkisini ya da babaerkil aileyi orduyla karşılaştırmaktan fazlası yapılır; tüm bu toplumsallaşma alanları arasındaki maddesel ve metonimik ilişkiler istemeden dramatize edilir.

Örneğin, ordu tutkunu eski kafalı bir askerle oğlu arasındaki kuşaklar arası sürtüşmeyi ordunun haklılığı üzerine eşleyen *The Great Santini*'yi (1982) ele alalım. Anlatı, askerin çocuklarının tüm aşırılıklarına karşın babalarının hiç de kötü bir adam olmadığını anladıkları noktaya doğru gelişen bir hareket çizgisi çizer. Baba, kullandığı uçağın kasabanın üzerine düşmemesi için kendisini feda edip ölünce bir sevgi odağı haline gelir. Babanın değerlerine karşı çıktığını bildiğimiz oğlu onun uçuş ceketini giyip direksiyonun başındaki yerini devralır ve onun gibi davranmaya başlar. Bu jest ordunun babaerkil karakterine işaret eder. Militer değerler babadan oğula aktarılırken, kadınlara düşen tek görev çocuk doğurmaktır. Ailenin, orduyu meşrulaştırıcı bir metaforik analoji modeli olmanın ötesinde militer değerlerin gerçek dölyatağı olduğu göz önüne alınırsa, bu iş bölümünün tesadüfi olmadığı anlaşılır. Görünüşte birbirinden ayrı iki alana ait toplumsallaşma kalıpları, değişmez bir süreklilik oluşturacak şekilde birbirine eklemlenir.

Taps (1981) ve *The Lords of Discipline* (1983) gibi liberal filmler, militer taşkınlığı ordunun insancıllaşmasına ilişkin bir söylem çerçevesinden eleştirirler. Militarizmin sağduyuyla ve insan yaşamına saygıyla dengelenmesini öngören bu söylem, *Taps*'te doğrudan tematize edilmiştir. Bir askeri akademideki öğrenciler akade-

minin geleceğini savunmak için silahlı ayaklanma gerçekleştirirler ve aralarından birkaçı ayaklanma sırasında ölür. Askeri şerefin en ateşli havarisi olan yaşlıca bir general de ölenler arasındadır. Böylece, generalin müridi olan ve ayaklanmanın başını çeken genç asker adayı, sağduyunun militarizme yeğlenmesi gerektiğini öğrenmiş olur. Buna karşılık ordunun kendisi olumlanır.

Buna benzer filmler, liberalizmin Amerikan toplumuna ciddi bir dönüşüm programı sunmaktaki başarısızlığının altında yatan temel bileşenleri sergiler. Liberalizm babaerkil önvarsayımların içinden hareket eder ki bunlar, liberallerin inandığı kapitalizm yanlısı benzer önvarsayımlar gibi, içinde dolaşıp durdukları ideolojik hapishaneden ötesini görme yeteneklerini kısıtlar. Bu filmlerde söylenen adeta şudur: Babaerkil militaristler öyle kötü adamlar değildir, ama orduda daha iyilerini görmek yeğlenir. Ne ki, silaha sarılma heveslisi tek bir budalanın herkesi tahtalıköye gönderebileceği bir dünyada "iyi" babaerkil militaristlere bile patolojik gözüyle bakılması zorunludur. Babaerkine ve kapitalizme ilişkin alışılmış varsayımlardan, özellikle de, güçlü ve gürültülü adamların liderlik ve himayesine muhtaç olduğumuz varsayımından sonsuza kadar kurtulmaya dayalı bu tür bir görüş değişikliği ise, liberallerin yetenekleri dışında kalan bir şeydir. Hatta liberalleri, buna benzer yapısal kavramlaştırma yeteneklerinden yoksun insanlar olarak tanımlamakta muhtemelen sakınca yoktur.

Liberallerin orduyu saf dışı edilmesi gereken toplumsal bir problem olarak görmemelerinin bir nedeni, Soğuk Savaş'ın babaerkil mantığını benimseyerek hasımlarla barış içinde yaşamanın tek yolunun saldırganlık ve yok etme tehdidini canlı tutmaktan geçtiğine inanmalarıdır. Oysa bu bakış açısı da, rekabet ve iktidar yönelimli toplumsallaşmanın bir ürünüdür. Başka bir deyişle, dünyaya sürekli güneş gözlüklerinin ardından bakan biri, karanlık bir dünyadan başka bir şey görmeyecektir. Liberallerin orduyu kendi içinde gereksiz ve potansiyel olarak tehlikeli bir kurum olarak algılayabilmeleri için kendi toplumsallaşmalarının dışına çıkmaları, içinde yer aldıkları yapıyı terk etmeleri ve kendiliğinden dudaklarının ucuna gelen sözcükleri sorgulamaları gerekir.

Daha radikal bir yaklaşım, ordu ve silahların ortadan kalkmasının ütopik bir hayal değil, modern dünyanın kurtuluşu için önkoşul

olduğunu savunacaktır. Rekabete, saldırganlığa ve tahakküme dönük babaerkil ve kapitalist toplumsallaşmanın ötesinde, alternatif toplumsallaşma olanakları, dayanışmaya, ordusuzlaşmaya ve barışçıl komünal varoluşa ilişkin alternatif idealler barınır. Ancak bunun için farklı bir dizi yapılandırıcı varsayıma ve farklı bir toplumsal kurumlar kümesine gerek vardır. Ordu, onu metaforik olarak doğrulayan toplumsal kurumlarla iç içe geçmişse, bu kurumlar değişmediği sürece bir sorun olarak kalacaktır. Esasen, kendisini dayatma potansiyeli taşıyan bu gerçekliğin izleri, orduyu insancıllaştırmaya yönelik kimi filmlerin ideolojisinde bile seçilir. Çünkü bu filmler, orduyu aileyle karşılaştırmakla, bu iki dünyayı birbirinden ayıran sınırların yıkılması olasılığına işaret ederler. Aile babaerkil bir biçimdir, dolayısıyla, ordunun meşrulaştırılması amacına başarıyla hizmet eder. Ancak aile bir yandan da komünal bir biçimdir. Orduya bağışladığı "insancıllık" aynı zamanda onu tehlikeye düşürür. Analojinin bedeli, karşılaştırmadır. Aile ve ordu karşılaştırmasında ise ordunun eninde sonunda insanlık dışı görünmekten kurtulması olanaksızdır. Çünkü aile çocuk yetiştirir, ordu ise öldürür. *Taps* ve *The Lords of Discipline* en azından bu kadarını vurgular. Eksik bıraktıkları ise, bu önermeyi mantıksal sonucuna kadar izlemektir. Ancak izleyemezler, çünkü ordunun temelinde yatan ve orduya yönelik her türlü eleştiriye anında gerçekdışı, ütopik yaftasını yapıştıran -daha kötüsü, erkekliğe yakıştırmayan- babaerkil varsayımlar buna izin vermez.

C. YENİ MİLİTARİZM

Liberaller yetmişli yılların ortasından sonlarına kadar olan dönemde ordunun güçlenmesine ket vurmayı başarmıştı, ancak Vietnam yenilgisini Amerikan militarizminde kalıcı bir yapısal reforma dönüştürmeye güçleri yetmiyordu. Bunun bir nedeni, Amerikan imparatorluğu tezine yenilenmiş bir desteği gerekli kılan tarihsel koşullardı. Bu imparatorluk, emperyal ekonomik ve askeri sisteme anlaşmalar ve yatırımlarla bağlı, Filipinler'den İran'a kadar bir grup bağımlı denizaşırı devletten oluşan bir ağı içine alıyordu. Bu devletler, Amerikan şirketlerinin çıkarları açısından önemli gördü-



Seksenli yılların yeni militarizmi, geleneksel emperyalist serüvenciliğin canlanışı. CIA'nın ıslah edilmesi ve Üçüncü Dünya ülkelerine karşı yürütülen gayri meşru savaşlarla kendisini gösteriyordu.

ğü yerlerde solcu ya da antikapitalist yönetimlerin iktidara gelmemesini sağlıyordu. Özgürlük mücadeleleri (Endonezya ve Şili'de olduğu gibi) genellikle zorbalıkla bastırılıyor, hammaddelerin Amerika'ya akışı ve Amerikan şirketleri için ucuz işgücü sağlanması güvenceye alınıyordu. Dolayısıyla Birleşik Devletler'deki militer canlanma imparatorluğa bağımlı devletlerin durumuyla sıkı sıkıya ilişkiliydi ve bunların her ikisi de ekonomik temellere dayanıyordu. Yetmişli yılların sonları ve seksenlerin başlarında bağımlı devletlerden birkaçı özgürlük mücadelelerine yenik düşerken (Nikaragua, İran, Filipinler); bazıları yeni yeni harekete geçen başkaldırı ya da çalkantılara sahne oluyordu (Güney Kore, Güney Afrika, El Salvador). Amerikan destekli diğer askeri rejimler de (Arjantin, Brezilya, Peru, Şili) iç karışıklıkların ya da kapitalizmi savunmak uğruna devlet terörüyle susturulmuş demokratik hareketlerin tehdidi altında bulunuyordu. Aynı dönem içinde, "sağlama alınmış" sömürge devletlerden birkaçında devrim yoluyla sosyalizme geçilmişti (Angola, Etiyopya, Mozambik). İmparatorluk sallanıyor, 1979-80 arasında İran'la yaşanan rehine kriziyle aşırı milliyetçi duyguları yeterince kızışan Amerikan ulusu, yeni muhafazakâr iktidar bloğuna militarist ve antikomünist bir retorikle sunduğu muhteşem askeri canlanmayı yürürlüğe koyması için gerek duyduğu onayı veriyordu.

Ancak halkın militarizme ilişkin duyguları tümüyle homojen değildi. Kamuoyu yoklamaları, yabancı ülkelere müdahalelerin genellikle desteklenmediğini ortaya koyuyordu. Belki de bu nedenle, emperyal çıkarları saldırgan ve savaşçı bir tutumla savunmayı öngören muhafazakâr ideallere taraftar toplamaya yönelik kültürel bir atak harekete geçmişti. Seksenli yılların başları ile ortaları arasında -özellikle sinemada- dayaktan geçilmemesi belki de, kamuoyunun temiz bir dayak istemesiyle ilişkilidir.

Ancak, militer canlanma birdenbire ortaya çıkmamıştır. Committee on the Present Danger (Mevcut Tehlikeyi Önleme Komitesi) gibi muhafazakâr gruplar, "savunma" bütçesinin artırılması ve dış politikada daha sert tutumlar benimsenmesi için yetmişli yıllar süresince mücadele etmiştir. Yeni militarizme Reagan döneminin ürünü olarak bakılmamalıdır; tersine, Jimmy Carter gibi bazı demokratların da yardımıyla yetmişli yıllarda ortaya çıkan militer

kültür, Reagan'ın zaferine katkıda bulunmuştur. *Beklenmeyen Baskın* (*The Final Countdown*, 1979), seksenli yıllarda yaşanacak olan muhafazakâr militer canlanmanın önceden hayal edildiği filmlere bir örnektir. Filmde, zaman boşluğuna düşen bir uçak gemisi çıkarmanın bir gün öncesindeki Pearl Harbor'a döner. Geminin kaptanı, olaylara müdahale ederek tarihin akışını değiştirip değiştirmeyeceğine karar vermek zorundadır. Bu tarihsel yer değiştirmenin amacı, yeni Pearl Harbor'lara meydan vermemek için güçlü bir ABD ordusunun gerekliliğini ima etmektir. Nitekim kimi militarist filmlerde, Vietnamlılar, Ruslar ya da "düşmanlar" Japon ve Alman askerlerinin II. Dünya Savaşı'nda giydiklerine dikkat çekici ölçüde benzeyen üniformalar içinde sunulur. Geçmişe ait "haklı savaş" kavramının çağdaş bağlamda yeniden ortaya sürülmesi, Amerikan sağının, muhafazakâr ve sağcı bir hareket olmanın ötesinde kendisini komünizmi yeryüzünden silmeye adamış Alman Nazizmini ısrarla komünizme eşitlemesini hatırlatır.

Amerika Birleşik Devletleri'nde militarizm komünizmden ayrı düşünülemez. Komünizm karşıtlığı, II. Dünya Savaşı sonrası kültürün temel ürünlerinden biri olmasına karşılık, altmışlı yılların sonlarını izleyen yumuşama döneminde Amerikan bilinci ve sineması üzerindeki etkisini göreli olarak yitirmişti. Yetmişli yılların sonları ve seksenlerin başlarında yeni militarizm bağlaşımı içinde diriltilen bu düşmanlık, *Firefox* gibi militer canlanma alegorilerinden *White Night* gibi dans müzikallerine kadar uzanan geniş bir zeminde destek bulmuştur. Yeni komünizm karşıtlığı, kendi nefretini "düşmana" yansıtarak mevcudiyetini varsayımsal bir kızıl teröre karşı "savunma"ya dayandırma yoluyla ya da ırksal ve toplumsal klişeler aracılığıyla Birleşik Devletler'in ideolojik muhaliflerinin insanlık dışılığını savlayarak, onlara yöneltilen şiddeti mazur gösterecek biçimde çalışır. Örneğin *Megaforce* (1982), askeri donanımın ve elit askeri gücün Pentagon destekli bir reklamıdır. Film, "mega güç" olarak anılan -ve Pentagon'un Hızlı Kuvvet'ini fazlasıyla andıran- bir elit askeri grupla ilgilidir. Mega güç savaşçıları, toplumsal idealler için değil, gözlerini bürümüş para hırsı yüzünden hükümetleri domino taşları gibi deviren güney sınırı ötesindeki Castro kılıklı haydutları ve komünist müttefiklerini altetmek için mevcut en ileri savaş teknolojisinden yararlanırlar. Toplumsal dev-

rimciler filmde satılık caniler olarak resmedilir. Kapitalizm ve feodalizmle savaşan yabancı halkları ortadan kaldırmak üzere tasarlanmış silahlara destek sağlamanın vazgeçilmez yöntemi, bu halkları insanlıktan çıkmış katillere dönüştürmektir.

Dönemin en cüretkâr komünizm karşıtı filmlerinden biri, John Milius'un *Kızıl Şafak*'ıdır (Red Dawn, 1984). Film, Amerika Birleşik Devletleri'nin uğradığı farazi bir Sovyet işgaline ilişkindir. Dağlara kaçıp saklanan bir grup genç, etkili bir gerilla kuvveti oluştururlar. Filmin sonunda hepsi öldürülür. Film, alışılagelmiş sağcı temaların yanı sıra (Sovyet askerlerinin toplama kampı muhafızlarını aratmayan aşağılık yaratıklar, Latin Amerikalı devrimcilerin onların maşası, Birleşik Devletler'in ise özgürlük ve adaletin nihai kalesi olması), yirmili ve otuzlu yılların faşist ve nasyonal sosyalist ideolojilerinden izler taşıyan bazı ideolojik motiflerle ayırt edilir. Filmin bir noktasında, entelektüel bir liberal ile liderlik heveslisi bir muhafazakâr, grup içinde izlenecek yöntem konusunda kavga ederler. Liberal grup üyesinin demokrasi isteği, muhafazakârın diğerlerini yönetme hakkını dayatması karşısında yenik düşer. Otoriter liderlik ilkesi daha güçlü ve kudretli olanın galip gelmesi varsayımına dayanır, en iyi ilkeleri ya da en akılcı önerileri sunana itibar etmez. Burada adı geçen kudretin otorite gücü doğadan alınmadır, Nazilerin "kan ve topraktan gelme" dedikleri kudrettir. Filmde kan motifi erkekliği kanıtlama ritüeli olarak geyik kanı içilmesi biçiminde ortaya çıkar. Nazilerin güçlü hayvanları fetişleştirmesine göndermede bulunan bu ritüel, insan yaşamının ilkelciliğine, uygar toplumdaki hayatta kalma savaşının doğadakinden farklı olmadığına ilişkin muhafazakâr düşünceyi geliştirir. Toprak motifi ise Milius'un kamerası doğanın aktarımına aracılık ederken belirir; yansıtılan doğa huzur dolu, engin ve hareketsiz bir mevcudiyettir. Bireyci savaşçı/liderin varoluşsal yalnızlığı, kudret ve güç fetişleri konumundaki uçsuz bucaksız kırlarla ve yüksek dağlarla ilişkilendirilir.[6]

Böylece film, çağdaş Amerikan sağının ideolojisi ile Nazizm arasındaki yakın ilişkiyi gözler önüne serer. Filmin tezinde yatan ilgi çekici bir boyut, totaliter bir tahakküm modeli olarak betimle-

6. Bkz. G. Mosse, The Crisis of German Ideology: *The Intellectual Origins of the Third Reich* (New York: Grosset & Dunlap, 1964), s. 55, 60, 62, 94, 281.

nen komünizmin karşısına otoriter liderliğe dayalı toplumsal modeli yerleştirmesidir. Dağdaki otoriter kamp şehirdeki totaliter "kamp"tan pek de farklı değildir. Tarihin bu döneminde Jeane Kirkpatrick gibi muhafazakârlar, totalitarizm (komünizm uğruna otoritarizm) ve otoritarizm (kapitalizm uğruna totalitarizm) arasında ayrım yapılması gerektiğini savunmuştur. Böyle bir ayrımın karışıklıkları önlemek açısından nasıl yararlı olabileceğini bu filmde görürüz.

Kızıl Şafak gibi filmler önemli gişe başarıları sağlamamışsa da kablolu televizyon kanallarında aylar boyunca tekrar tekrar gösterilmiştir. Bu fenomen sinema ile televizyon arasındaki sınırların ortadan kalmakta oluşuna işaret ettiği kadar, gişe başarısının filmlerin potansiyel etkilerini saptamakta taşıdığı önemin de azalmaya başladığını gösterir. Hasılat listesine giren filmlerin değerden düşmemeleri için piyasadan çekilmesi gerektiğinden, televizyonda defalarca gösterilen daha önemsiz filmlerin izleyiciyi etkileme yeteneğinin diğerlerine göre arttığı düşünülebilir.

Yetmişli yılların sonları ile seksenli yılların başlarında "komünist komplonun" dünyayı saran tehdidi "terörizm"le (politik amaçlar için devlet dışı şiddet kullanımı) birlikte telaffuz edilmeye başlanmıştır. Claire Sterling gibi muhafazakâr fantezi üreticileri ABD çıkarlarına ters düşen tüm muhalif şiddet hareketlerinin izini sürüp bunları Sovyet merkezli bir "uluslararası terörist ağına" bağlamayı kendilerine görev edinmişlerdir. Stallone'nin *Gece Şahini*'nden (Nighthawks, 1981), barışçı hareketin komünizm güdümlü olduğunu ileri süren *The Final Option*'a (1983) ve Chuck Norris'in Amerika'nın terörist baskınına uğramasını anlatan *Invasion USA*'sına (1985) kadar çok sayıda film bu söylemden yararlanır. Norris ve Stallone'nin yaygınlaşmasına katkıda bulunduğu bir başka fantezi de, Amerikan savaş esirlerini özgürlüklerine kavuşturmak için Vietnam'a dönen eski askerlere ilişkindir (*Missing in Action I* ve *II*. *Rambo*).

Rambo'da (1985) yenilmez bir ölüm makinesi olarak resmedilen eski bir Vietnam askeri savaş esirlerini kurtarmak üzere görevlendirilir. Kahramanca çabalar ve sayısız Rus ve Vietnamlının ölümüne yol açan ilkel şiddet gösterilerinin sonunda görev başarıyla tamamlanır. *Rambo* bir dizi muhafazakâr önyargıya hizmet eder.

Birincisi, Uzakdoğulu komünistler aşağılık varlıklar olarak çizilirler. İkincisi, tarihin yorumlanış biçimi Amerika'nın Vietnamlılara karşı gerçekleştirdiği vahşeti haklı göstermeyi amaçlar. Ve son olarak, özgürlük için savaştığı öne sürülen Amerikalılardır, Vietnamlılar değil. Filmin genel anlamı, yitirilmiş Vietnam Savaşı'nın Nikaragua'da zafere döndürülebileceği güvencesini verme çabasında yatar. Üzerinde durulan, belirli bir olaydan çok belirli bir tavırdır. Muhafazakârların savaşı eleştiren liberallere karşı tutumunu belirleyen başlıca unsur olan -ve I. Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da Nazizmin yükselişine önayak olan tutumları akla getiren- ihanet teması (Reagan'a göre ordu aslında savaşı kaybetmemiş, kazanmaktan alıkonmuştur), Vietnam defterini kapatabilmek için görevin başarısız olmasını isteyen üst düzey bir bürokratın Rambo'yu aldatması biçiminde ortaya çıkar. Ancak bizim düşüncemiz, Rambo gibi bir filmin köşeye sıkıştırılmışlığa ilişkin bir belirti olarak okunması gerektiğidir. Mükemmel bir düzeysizlik ve etkafalılık örneği olan bu filmdeki Rambo figürü, aynı zamanda, Amerikan işçi sınıfı gençlerinin pek çoğu için geçerli olan eğitim yetersizliğiyle ve bu gençlere kendilerini olumlamanın tek yolu olarak ordunun sunuluşuyla ilgili bir göstergedir. Kendi benliğini çoğaltmaya dönük yaratıcı uğraşların sağlayacağı özsaygıdan yoksun bırakılan kişi, militarizm ve milliyetçilik gibi ikame metaforlarla değerlilik duygusunu yerine koymaya çalışacaktır. Rambo'nun nevrotik öfkesi, kendisinden çok, kültürel ve entelektüel sermayeyi eşitsiz dağıtan bir toplumsal sistemi gözetenlerin suçudur.

Yeni militarist feomenin hem babaerkil topluma özgü psikolojik bir problem, hem de tehdit altındaki savunmacı kapitalizmle ilişkili bir sorun olarak okunması gerekir. Reagan'ın savunma harcamaları konusundaki uzlaşmaz tutumu ve dünyaya karşı sert, cezalandırıcı ve hoşgörüsüz tavrını inatla sürdürmesi, babaerkil patolojinin belirtisi olmanın yanı sıra toplumsallaşmayla ve toplumsal örgütlenmeyle ilgili bir sorundur. *Rambo*'nun önemi bu patolojinin kökenlerini sergilemesinde yatar. Erkeğe özgü tekil olma gereksinimi, başlangıçtaki bakıcılara bağımlılığın yok edilmesi isteği, Rambo'nun mitselleştirilmiş tek başınalığı ile metaforlaştırılır. Toplumsal dünya kaçınılmaz bağımlılıklarla örülü olduğu için, buradaki tek başınalık da kaçınılmaz olarak saldırgandır. Saldırganlık

ayırır, oysa sevgi bağlar ve kişiyi bağımlı kılar. Bu nedenle, tek başına olan erkeğin sevgi temelli bağları yoktur. Bu erkeğin kuralı eylem özgürlüğüdür, kendi alanını ya da tekilliğinin verdiği önem duygusunu tehlikeye atacak her şeyi -komünistlerden federal bürokratlara kadar- reddeder. Daha önce de öne sürdüğümüz gibi savaş bir anlamda temsille -bireyin özdeşleştiği ve içselleştirme yoluyla eyleme götüren imgelerle- ilgilidir. Bu nedenle savaşın yenilgiyle sonuçlanması, benlikle iç içe geçmiş içsel temsillerin zarar görmesine yol açarak bireyin kendi benliğinde yaşadığı küçültücü bir etki biçimini alabilir. Yürürlükte olan toplumsallaşma kuralları bağlamında bu türden kayıp duygusu eril bağımlılık ve incinebilirliği ortaya çıkarır, erkeği "dişileşme" sürecine sokar. *Rambo*'da rastlanan çığırından çıkmış şiddet temsillerine kaynaklık eden şey, bu olasılığın ve onunla bağlantılı katlanılmaz utancın reddidir.

Buna karşın sorun, bir çözüm olasılığının ipuçlarını kendi içinde taşır. Erkekliğin onaylanması gereksinimi, ancak ötekiler tarafından sağlanabilecek daha temel bir özdeğer duygusuna duyulan gereksinime işaret eder. Tekilleştirici metaforlar nasıl bağlamsallaştırıcı metonimlere muhtaçsa, söz konusu özdeğer duygusu da ötekilerin sevgisine muhtaçtır. Rambo'nun saldırganlığı bir ölçüde bu gereksinimin ifade edilmesinden ibarettir. Yitirilmiş özsaygının böylesine radikal bir yolla yerine konması, bazı bakımlardan, ötekinin onayını geri istemenin bir ifadesidir. Bu tür gereksinimlere "sosyalist" diyorsak, bunun nedeni sosyalist ideallerin komünal destek, karşılıklı yardımlaşma ve ortak bağımlılıktan oluşmasıdır. Bu türden toplumsal yapılara duyulan gereksinim, militarist erkeğin hazin durumunda bile dile gelir. Bu figür, bağımlılığı utanç verici bulup reddederken bile, özdeğer duygusuna duyulan gereksinim çerçevesinde gerekliliğini onaylar. Bu gibi yadsınmış bağımlılıklar ve gerçekleştirilmemiş arzular ise, babaerkil ve kapitalist toplumsal bağlam içinde ne tanınabilir ne de gerçekleştirilebilir. *Rambo* aslında bu gerçekliğin bir kanıtıdır.

Bu tezden türeyen belli başlı çıkarımlardan biri, militarizmin yalnızca eril cinsiyetlendirme ile ilgili olmadığıdır. Kadınlar da, edilgin ve güçlü erkeklere bağımlı olmak için toplumsallaştırılmaları sayesinde, erkeği savaşa hazırlayan toplumsallaşma sürecine suç ortaklığı ederler. *Rambo*'nun bir gösterimi sırasında bunu özel-

likle açık seçik görme fırsatımız oldu. Sinema salonundaki kadın izleyicilerden gelen kan ve intikam taleplerinin şiddeti, gece vakti sokağa dökülüp tencerelerine vura vura solcu hükümetin düşmesine katkıda bulunan Şilili ev kadınlarını aklımıza getirdi. *Rambo*'da gözlediğimiz eril gösterişçilik, muhafazakâr kadın kimliğinde karşılığını bulan pohpohlayıcı bir ötekinin eril şiddeti onaylayan alkışlarına gereksinim duyar. Dolayısıyla eril psikolojinin yeniden inşası, her iki cinsiyeti üreten babaerkil toplumsallaşma sistemine ilişkin daha genel bir yeniden inşa sürecinden ayrı düşünülemez.

Yeni militarizm tümüyle karşılıksız kalmamıştır. *Savaş Oyunları (War Games), Yanlış Doğrudur (Wrong Is Right), The Dogs of War, Mavi Şimşek, Full Metal Jacket* ve *Müfreze (Platoon)* gibi filmler seksenli yıllarda belirli militer biçimlere karşı tavır almış, aynı döneme ait *Testament* ve *Countdown to Looking Glass* gibi bir grup diğer filmde ise nükleer savaş politikaları eleştirilmiştir. Kamuoyu muhalefetiyle birleşen bu kültürel seferberlik belirli bir etki yaratmış, başkanlık döneminin ilk yıllarında sınırlı nükleer savaşın uygulanabilirliğinden yana demeçler veren Reagan, sonraki yıllarında nükleer savaşın önlenmesine ilişkin savunmacı ve içtenliği su götürür çağrılara çark etmiştir. Süregiden liberal eleştiriye komediler de katkıda bulunmuştur. Silah endüstrisini hicveden *Yüzyılın Davası (Deal of the Century)* ve Reagan'ın "Yıldız Savaşları" programını ("Stratejik Savunma İnisiyatifi") alaya alan *Biz Ajanlar (Spies Like Us)* gibi Chevy Chase komedileri bunların başlıcaları arasındadır. *Biz Ajanlar*'da (Chevy Chase ve Dan Aykroyd'un canlandırdığı) iki düzenbaz, yeni geliştirilmiş uzay savunma sistemini uygulamaya koymak için Sovyetler'i bir nükleer saldırıya itmeyi planlayan ordunun oyununu bozarlar. Sistemin başarısız olmasının ardından karakterlerden biri şöyle der: "Dünyayı yok etmek için hayat çok kısa." Filmin karnivalesk* görüşünden yansıyan askeri otorite figürleri saygı uyandırmaktan uzaktır ve muhafazakâr çözümlerin akıldışılığı altı çizilerek vurgulanır ("Amerikan yaşam biçimini güvenceye almak için bu riski (nükleer yıkım riskini) göze almaya hazırım.") Bu ve benzeri militarizm karşıtı filmlerde gözlenen özellikle dikkate değer bir nokta, baskı-

* Karnivalesk: Saygın, yüce değerlerin, tıpkı şenliklerdeki gibi günlük, sıradan biçimlerle ifade edilme tarzı (y.h.n.).

cılık ve militarizm sonrası toplumsal yapılanmayla yakından ilişkili (örneğin, eşcinselliğe ya da cinselliğe karşı) alternatif toplumsal tavırlar sergileme girişimleridir. Komedilerin ortaya koyduğu şey, ironi ve mizahın böyle bir dönüşüm sürecine sağladığı önemli katkıdır, çünkü kendini ciddiye almanın abartılı düzeyleriyle ayırt edilen militarist filmler, hiyerarşiyi tersine çevirerek eğlenmenin içerdiği belirlenimsizliğe dalabilme yeteneğinden yoksundur.

Bütün bunların gösterdiği, militarizm eğer özel ya da kişisel insan ilişkileri ve tavırlarının kamusal bir yansıtması ise onun yeniden inşasının da dış politikayla sınırlı bir sorun olarak ele alınamayacağıdır. *Savaş Oyunları, 2010, Testament ve Müfreze* gibi militarizm karşıtı liberal filmler genellikle otorite ve sömürü temelli olmayan eşit ilişkilere dair imgeler sergilerler. Muhafazakâr filmlerin büyük bölümünde bunun tam tersine rastlanırken, olumlu ilişkiler de sık sık ağdalı bir duygusallıkla bezelidir; yabancılaşmış bir dokunaklılık biçimine eşlik eden aynı ölçüde yabancılaşmış bir saldırganlık dürtüsü otoriter ve militarist biçimlerde ifade olanağı bulur. Bunun işaret ettiği, militarizmin olmadığı bir dünyaya giden tek yolun militer yaklaşımın altındaki güvensizlik ve düşmanlık duygularını beslemeye yarayan yabancılaşmış ve çarpıtılmış duygusal yapıların yeniden inşasından geçtiğidir. Militarizm yalnızca bir dış politika seçimi değil, kolektif bir nevrozdur. Bu yüzden insani varoluşun kişiler arası mikro boyutu apolitik değildir, ne de politik etkileşimin makro boyutundan tümüyle ayrıdır. Düşmanlık duyguları ve soykırımsal itkilerden arınmış farklı bir kişiler arası ilişki yapısı, öncelikle, kişiler arası sevgi ve saldırganlığa ilişkin farklı bir psikolojiye ve bu ilişkilerin farklı bir toplumsal inşasına dayanacaktır.

VIII
Kahramanın dönüşü: Girişimci, babaerkil, savaşçı



Temsiller, iktidar kurumlarının fiili olarak elde bulundurulması kadar iktidarın parçasıdır. Özneyi idealize eden temsiller (ister birey, ister ulus düzeyinde olsun) toplumu bir arada tutmaya yarar; içselleştirilmeleri düşünce ve davranışı yönlendirir ve yerine başkalarının konmasını frenleyici bir rol oynar. Erkek iktidarını fetişleştiren ve erkek davranışına modellik edecek idealize edilmiş nesneler sunan eril kahramanlık temsilleri, politik, ekonomik ve aile içi alanda erkek tahakkümünü yeniden üretmenin klasik bir yolu olagelmiştir. Yetmişli yılların sonu ile seksenli yılların ortalarında bu strateji, özellikle muhafazakâr bir ideolojik büküm kazanmıştır.

1980'e gelindiğinde muhafazakârlık Amerikan politik yaşamında zaferini ilan etmiş; ERA'nın* bozguna uğratılmasıyla feminizm

* Equal Rights Amendment (Eşit Haklar Yasa Değişikliği)



Muhafazakârların yetmişli yılların sonlarında tepki göstermesine neden olan üç yara: Feminizm, askeri yenilgi ve ekonomik gerileme.

en azından kurumsal düzeyde etkisiz hale getirilmiş; azınlıkların yurttaşlık hakları (Bakke davası örneğinde olduğu gibi) sağın saldırısına uğramış; 1979'da İran'la patlak veren rehine krizi Vietnam öncesine benzer aşırı milliyetçilik duygularını ve militarizmi canlandırmış; Yeni Sağ (köktendincilikle muhafazakâr ekonomik ve askeri düşünce yapısının bir karışımı) muazzam posta kampanyalarıyla güçlü bir toplumsal blok oluşturmuş; parasal destek sıkıntısı çekmeyen muhafazakâr politik eylem komiteleri George McGovern ve Frank Church gibi liberal politikacıları alaşağı etmeyi başarmış; Demokrat bir başkan iç sorunları ve dış krizleri çözmekte yetersizlik göstermiş; ekonomik durgunluğun neden olduğu enflasyon, sosyal hizmetler için ödenen vergilere ve zaten az olan işlerin azınlıklara verilmesine karşı beyaz orta sınıfta tepkiye neden olmuş; Yeni Düzen döneminde sağlanan emek-sermaye barışı sendikalara (Hava Trafiği Denetimcileri gibi) karşı girişilen başarılı bir kapitalist saldırıyla bozulmuş; servet ve ekonomik iktidarın Kuzeydoğu'dan Güney'e kayması liberal endüstriyel sendikaların üye tabanının çökmesine ve (daha ılımlı Carter örneğinin ardından Busch ve Reagan'la açıkça göze batar hale gelen) güneyli muhafazakârlığın güçlenmesine yol açmıştı. Seksenli yılların başında, *Geceyarısı Kovboyu*'nun yenik kahramanı, *Şehir Kovboyu*'nun bira tokuşturan, kadın döven, "Bir işim olduğu için çok mutluyum"cu alığına dönüşecektir. Ülke değişmiştir.

Muhafazakârlığın üzerinde yükseldiği kültürel zemin, yetmişli yılların ortalarından sonlarına kadar olan dönem içinde hazırlanmaya başlanmıştı. Bunlardan biri diğerine yol açmış değildir; her ikisi de aynı genel tarihsel hareketin bir parçasıdır. Bu bölümde, altmışların son yılları ile yetmişli yılların liberal ikliminde üzerine kuşku düşen Hollywood kahramanının bu dönemde yeniden diriltilmiş olmasının söz konusu kültürel seferberlikte önemli rol oynadığını ileri süreceğiz. Güçlü erkek kahraman, zamanın liberallerinin üretmeyi başaramadığı olumlayıcı görüşün muhafazakârlar eliyle yaratılmasına olanak vermiştir. Rekabet halindeki bireylerden oluşan "serbest" bir pazar üzerine kurulu Amerikan ekonomik sistemi, kendi yarattığı sorunlara karşı inandırıcı çözümler olarak yalnızca muhafazakâr ideal ve yöntemlerin ortaya sürülmesine izin verir. Liberaller, enflasyonun, yoğun istihdam daralmalarının ve

dış rekabetin pençesindeki bir topluma devleti, vergiyi, istihdamda fırsat eşitliğini ve cömert sosyal yardım olanaklarını sunmuştur. Liberal program, Amerikan ekonomik "gerçekliğini", yani pazar, kâr ve zarar dengesi, rekabetçi bireycilik gibi muhafazakâr ilkelere dayalı bir ekonominin yarattığı gerçek maddesel sınırlamaları yalanlar gibi ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, yirmili yılların muhafazakâr bireyciliğini devletçilikle onarmayı gerektiren Yeni Düzen oluşumu bu kez tersine dönmüştür: Altmışlı ve yetmişli yılların devletçiliğine seksenlerin muhafazakâr bireyciliği derman olacaktır.

A. BİREYCİLİĞİN ZAFERİ: İNSANDAN SÜPER İNSANA

Yetmişli yılların Amerikan kültüründe beyaz orta sınıfa ait bir kurtarıcı liderlik özleminin kendisini gösterdiğini öne sürmüştük. Yetmişli yılların sonlarında sahneye çıkan güçlü kahraman imgeleri açıkça bu özlemi karşılamaya yöneliktir. Indiana Jones'tan Luke Skywalker'a kadar tüm bu kahramanların özellikle dikkat çekici yanı, söz konusu psikolojik gereksinimin güdüleyici kaynakları olan ekonomik, politik, cinsel ve askeri sorunlara doğrudan karşılık vermeleridir. Temsillerin psişedeki işlevi kişiyi gereksinimleri yatıştırıcı doyumlara yöneltmekse, bu kültürel temsiller de insanları belirli toplumsal politika tercihlerine yönelterek gereksinimlere karşılık verirler. Bunlar sıklıkla muhafazakâr tercihlerdir ve biz, geç yetmişli ve seksenli yılların Hollywood kahramanının bu dönemde yıldızı parlayan muhafazakâr bireyci toplumsal davranış modellerinin zaferine katkıda bulunduğunu ileri süreceğiz. Bireyci yeni kahraman, genellikle, çağdaş muhafazakâr toplumsal gündeme ait üç temel bileşeni bir araya getirir: Savaşçılık, girişimcilik ve babaerkillik.

Gerek kültürel temsil, gerekse toplumsal politikalar düzeyinde bu üç bileşen birbirine kaçınılmaz biçimde bağımlıdır. Yeni kahramanlar çoğunlukla yönetimin gücüne karşı koyan ve devlet zorbalığına direnen girişimcilerdir. Bu şema, Yeni Düzen federal hükümetine karşı "seçme özgürlüğü" sloganıyla gerçekleştirilen başarılı bir muhafazakâr devrime tanıklık etmiş bir tarihsel iklimde gelişti-

rilmemiş olsaydı, yeterince masum görünebilirdi. "Aşırı" devlet düzenlemelerinden ve sermaye vergilendirmesinden yakınan muhafazakârlar, çözüm olarak, yaratacakları servet birikimiyle vergiye kaptırılmış kazancı yerine koyacak kapitalist girişimciler eliyle serbest piyasayı yeniden "serbest bırakmayı" uygun bulmuştur. Devlet düzenlemelerinin büyük ölçüde geri çekilmesi ve vergi indirimleri yatırımları mahmuzlayacak ve Amerika'da yepyeni bir girişimci ruhun doğmasını sağlayacaktı. Bu programın asıl gündemi, daha önce belirttiğimiz gibi, Amerikan işçilerine yeni bir disiplin anlayışı dayatarak ve ücretlerini büyük ölçüde düşürerek, uluslararası rekabetin ve diğer ülkelerdeki düşük ücret avantajının etkisiyle azalmakta olan kârlılığı yerine koymaktı. Bu ise ancak devlet korumacılığının bir kenara bırakılması ve düzenleyici birimlerin sermayeye devredilmesi ile mümkündü ki, Reagan döneminde yapılan da budur.[1]

Detroit'e açılan bu savaş, ister istemez, kapitalizmin El Salvador ve Nikaragua gibi solcu dış muhaliflerine de açılan bir savaş anlamına geliyordu. Muhafazakârlar sosyal yardım gibi toplumsal harcamalara giden (ve işçilerle siyahları "serbest" emek pazarının haşin disiplinine bağışık kılmaktan başka işe yaramayan) paranın askeri harcamalara aktarılmasını savunuyordu. Bu strateji Reagan'ın Güney Kaliforniya'daki savunma endüstrisi taraftarlarından aldığı desteği hatırı sayılır ölçüde güçlendirmiş, aynı zamanda, beyaz ırkın hâkimiyetini sarsmaya yeltenen Üçüncü Dünya'nın beyaz dışı ırklarına karşı aynı kesim tarafından başlatılan hücuma da destek sağlamıştı. Ülke içi sorunlara yaklaşımda kendini gösteren kayıtsızlık ve piyasaya ait hayatta kalmacı zihniyet, dış ilişkilerde acımasızlık ve kıyımla bağlantılıydı. Dolayısıyla (perdede ve perde dışında) yeni muhafazakâr kahraman, girişimci gücü askeri güçle birleştirir; bu kahraman bir savaşçıdır.

Son olarak, yeni kahraman sık sık da babaerkildir, kadınlar üzerinde tahakküm kuran biridir. Muhafazakâr devrim aynı zamanda feminizme yönelik bir karşıdevrimdi; kadınları geleneksel toplumsal rollerine döndürmeyi ve kadın cinselliği üzerindeki eril disiplin ve denetimi yeniden dayatmayı amaçlıyordu. Köylüleri bombala-

1. Bkz. F. F. Piven ve R. Cloward, *The New Class War* (New York: Pantheon, 1981).



Yetmişli yılların sonları ve seksenli yılların başlarındaki sağcı akımların temel hedeflerinden biri, liberal vergi politikaları ve iş dünyasına yaptığı müdahalelerle "özgür girişim" ideallerine aykırı davrandığı düşünülen federal hükümetti.



Aynı onyıl içinde yaşanan üçüncü ekonomik kriz, Demokratların yenilgisini ve sağın 1980'deki zaferini hazırladı.

mak ne kadar gerekliyse, kürtaj kliniklerini bombalamak da o kadar gerekliydi. Öte yandan, feminizm karşıtı dalgaya muhafazakâr ekonomi de katkıda bulunacaktı. Federal sosyal yardım programlarının geri çekilmesi yoksulluk tehlikesiyle karşı karşıya kalan kadınların sayısını artırmış, yoksulluk "dişileşmişti". *Wealth and Poverty (Servet ve Yoksulluk)* adlı kitabı Reagan'ın Beyaz Saray'ında seküler bir İncil gibi kucaklanan (kitap personele dağıtılmaktaydı) muhafazakâr ideolog George Gilder, eril girişimciliğin oluşturduğu ekonomik güç ile kadınların yeniden evcilleştirilmesi arasındaki ilişkileri açıkça ortaya koyar. Gilder'a göre, tüm yaratıcılığıyla girişimci ekonomik enerjinin serbest kalması için eril cinsel iktidarın yerine konması ve ailede erkeğin hâkim olması gerekir. "Erkeğe özgü rekabet itkisi ve hâkim konumda olma gereksinimi, cinsler arasındaki her türlü ilişkiyi etkiler". Kadınlar evde oturmalı ve piyasanın cangılında bütün gün bir savaşçı gibi mücadele etmek zorunda olan yeni girişimcinin bakımını üstlenmelidir. Muhafazakâr erkek kapitaliste özgü bu imge, yeni kahramanın niteliğine ilişkin üç öğeyi en ikna edici biçimde kendisinde birleştirir: Savaşçı, ba-

baerkil, girişimci. Muhafazakâr bireyci toplumsal gündemin bu özel biçiminde barınan otoritarizm ve faşizm eğilimini de yine bu imgede görmek mümkündür. Gilder'a göre "Özgünlük yalnızca bireylere özgüdür... ve maddesel ilerleme kaçınılmaz biçimde seçkincidir." Erkeğin ailede kadın üzerinde kurduğu tahakküm toplumsal ailedeki erkek hâkimiyetinin prototipi, bireyci erkeğe sınırsız hareket alanı tanıyan erkek "özgürlüğü" ise otoriter iradenin topluma dayatılması sürecinin ilk koşuludur.[2]

Bu toplum görüşü açıkça ilkelcidir. Toplumsal yaşamı birincil süreç düşünce biçimine indirgemeye yeltenir, yani rasyonel eylemin doğal içgüdülere göre güçsüzlüğünü savlar. Yeni kahramana ilişkin filmlerin birçoğu doğa ve ilkelcilik metaforlarıyla dolup taşarken, büyük düşman genellikle akılcılık, bilim, zekâ ya da teknolojinin aşırı dozlarıyla yüklenmiş bir imgedir. Kahraman filmlerinin asli metaforu doğadır, çünkü kahramanın savunmaya çalıştığı özgür bireycilik idealinin kendisi de, bireyciliğin, sözgelimi rasyonel devlet planlaması gibi doğaya fazla uzak bir şeyden daha "doğal" olduğu varsayımı üzerine kuruludur. Girişimci birey özgürdür, çünkü dışarıdan gelen akılcı buyrukları değil, "kendi" doğal içgüdülerini izler. Doğa metaforu içselliği ifade eder ki, bireyin "özel" özkimliği kadar piyasanın kendi kendisini düzenleme mekanizması da bu kapsamdadır. Kendi işleyişine bırakılan piyasa, serveti doğal kalıplara göre dağıtarak daha üstün bireylerin daha fazlasını, bunu hak etmeyenlerin ise daha azını aldığı sağlıklı bir ekonomiyi doğal yoldan sağlayacaktır. Benzer biçimde, bu ideoloji uyarınca, modern kentsel yaşamın köksüzlüğünden uzaktaki doğada babaerkil aile bozulmamış biçimini korur. Kadın ve çocuklar babalara itaat eder, ırksal saflık korunur ve yaşam doğanın takdir ettiği ritmi izler. Yeni kahramanın kimliğinde barınan, muhafazakâr toplumsal politikaya ait savaşçı idealinin haklılığını doğa da onaylar. Piyasanın ilkel cangılında doğal üstünlük taşıyanlar kazanır; güvensizlik en sağlam dayanaktır, çünkü rekabetin ucunda bat-

2. G. Gilder, *Wealth and Poverty* (New York: Basic Books, 1981). Gilder akılcılığa yönelik muhafazakâr nefreti ve ilkel inanç ve içgüdü (biyoloji) üzerine kurulu toplumsal hiyerarşiye geri dönme arzusunu ortaya koyar. Toplum, arz ekonomisinin erkek işadamlarından oluşan bir politik seçkinler grubu tarafından yönetilmelidir.

mak da vardır, çıkmak da. "Güven bana" sözünün "velet sinemacıların" (Bkz. VIII-C) filmlerinde durmadan yinelenen bir motif olması boşuna değildir.

Bu toplumsal politika ve toplumsal psikoloji, açıktır ki, sınırlarla ilgilidir; mülkiyeti, aileyi ve bireysel benliği çevreleyen sınırlarla. Bu sınırlar, tıpkı doğa metaforu gibi, kendine özdeş ya da kendine has nitelikte, başka hiçbir şey ya da hiç kimseye ne bağımlı ne de ilişkin olan bir iç alan tayin eder. Bu psikoloji, fark edilir ölçüde patolojik olmasına karşın, son derece güçlüdür. Esas olarak, güce ve denetime duyulan gereksinimden türer. Daha önce üzerinde durduğumuz çeşitli nedenler yüzünden yetmişli yıllarda denetimi uzun süre ellerinden kaçırmış olan beyaz orta sınıftan erkeklerin, 1978'e gelindiğinde, güç tazeleyici imgelerden etkilenmeye özellikle hazır hale geldiğini düşünmek yanlış olmaz. Bu imgelerle sunulan şey ise, tehditkâr bir ortam üzerinde psikolojik denetim elde etme olanağıdır. Yeni kahraman filmlerinde rastlanan yoğun temsil gücü (çoğu, dünyanın doğruluklu ya da metonimik görüntüsüyle büyük ölçüde bağlantısız aşırı dinamik metaforik imgelerle ayırt edilen fantezilerdir), üstesinden gelinmesi güç bir maddesel gerçekliğin alt edilmesini sağlar. Biçimsel çözümlemenin aşırıya vardırılmış düzeyleri yardımıyla benlik ile dünya arasına bir mesafe sokan ve bir tür özel temsil gücü sunarak eril cinsel kimliğin ait olduğu yere çekilmesine olanak veren temsiller kullanmak, tehlikeye düşmüş sınırların yeniden tesisini mümkün kılar. Bu filmlerin yalnızca erkekleri cezbettiği anlamına gelmese de, ağırlıklı olarak sunulan, eril idealleştirmelerdir. Bireysel düzeyde benzer bir işlevi yerine getiren zihinsel temsiller gibi, bu son derece gelişkin kültürel temsiller de kişinin dünyaya karşı taşıdığı duygusal aidiyet anlamını sakatlayan bir sınır inşa eder. Köşeye sıkıştırılmış bir dünyanın tehlike arz etmesi ya da zarar vermesi artık mümkün olmayacaktır. Aslında bu ayırma, dünyayı ve ötekileri tümüyle nesnel, güdümlenmeye uygun bir konuma yerleştirmeye yarar. Metonimik bağlantılardaki bu kopuş ve bu nesnelleştirme, söz konusu dönemi tanımlamak için "kötücüllük manisi" deyimine neden başvurulduğunu açıklayabilir. Bu nedenle, yeni kahraman filmlerini incelerken, hem bu filmlerin toplumsal dayanakları ile, hem de kullandıkları temsil dinamiklerinin seksenli yıllarda ülkede hâkim konu-

ma gelen muhafazakâr beyaz orta sınıf politik bloğuna uygun psikolojik eğilimi yaratma işlevini nasıl yerine getirdiği ile ilgileneceğiz.

Her kültürel olay gibi, uzun sürmüş bir kahraman karşıtı dönemin ardından kahramanın dirilip ayağa kalkmasının da bir tarihi vardır. Yetmişli yılların kriz filmlerinde kahramanı karşılamak için yapılan olumsuz hazırlığı görmüştük. Sam Peckinpah ve John Milius'un filmlerinde ise daha olumlu bir hazırlık zemini oluşturulur.

Peckinpah, geleneksel Amerikan bireyciliğini yetmişli yılların sonlarının yeni ideolojik kahramanlarına bağlayan bir geçiş figürüdür. Popülist yönelimi ağır basan Peckinpah, güçlüklere sessiz bir kabullenişle göğüs geren ya da -sermaye de aralarında olmak üzere- güçlü kurumların otoritesine başkaldıran yalnız adama ilişkin klişe tiplemelere rağbet eder. Buna karşılık filmlerinde, şiddete dayalı biçimlerde ifade bulan gerici bir öfke de sezilir. Peckinpah'ın yetmişli yılların başlarındaki kahramanları, komünizme kafa tutmaktan ya da kentsel alt sınıfı sakinleştirmekten çok geçmişin yok oluşuyla ve değişip modernleşen bir dünyada kendi statülerinin durumuyla ilgilenirler. Ancak Peckinpah'ın bireyciliği elitist bir bireyciliktir ve yukarıda özetlediğimiz cinsel psikolojiye uygun olarak, kahraman bireyin cinsel gücünün üstünlüğü düşüncesinden ilham alır. *Zafer Madalyası*'nda *(Cross of Iron)* örneğin, kahraman elit bir Nazi askeri, düşmanı ise kadınsı ve aristokrat bir subaydır. Film bazı bakımlardan savaşa eleştirel yaklaşmakla birlikte (açılışta Bertolt Brecht'ten bir alıntı yer alır), aynı zamanda elit savaşçıya yapılmış potansiyel olarak faşist bir methiyedir. Sonraki yılların muhafazakâr devriminden türeyecek ideolojik kahramanların en güçlü habercisi niteliğindeki Peckinpah filmi *Konvoy*'dur (Convoy, 1978). Bu filmde Kris Kristofferson, polisin kimliğinde temsil edilen devlet otoritesine başkaldıran ve bir kamyon kafilesinin yönetim politikalarını protesto etmesine önderlik eden bir kamyon sürücüsünü oynar. Filmdeki kamyon sürücüsü, özgürlüğü kısıtlayan büyük kurumlara karşı sesini yükselten popülist bir bireycidir. Popülist ideoloji, her zamanki gibi, iki taraflı işler. Kamyoncuların kafilesi büyük şirketlere ve büyük hükümete duyulan yarı radikal öfkeyi dile getirir, hatta kamyoncular siyah bir meslektaşlarını kurtarmak için birlik içinde hareket ederler; gelge-

lelim aynı kamyoncular, fark edilir sağ kanat özellikler taşıyan bir yapı içinde, tek bir üstün liderin başını çektiği bir grup halinde düzenlenmiştir.

Peckinpah'ın kamyoncuları, altmışlı yılların sonları ve yetmişlerin başlarının kahraman karşıtı döneminin ardından kahramanın yeniden ortaya çıkmasında ekonomik koşulların etkisine işaret eder. Ancak, John Milius'un yetmişli yılların ortalarında ve sonlarında yaptığı filmler yeni kahramanın muhafazakâr özelliğine ilişkin daha açık göstergelerdir. Örneğin, *Dillinger*'da (1973) otoriter gangster kimliğiyle karşımıza çıkan kahraman, Yeni Düzen'e muhalefetin sözcülüğünü yapar ve kadın döver. Bu kahramanın başlıca kaygısı, emrindeki kanundışı güruhun herkesten üstün olduğunun anlaşılmasıdır. Amerikalı bir kadını ve çocuklarını kaçıran Berberi kabile reisinin hikâyesi *Rüzgarın Sesi*'nde (The Wind and the Lion, 1975) Milius, şanlı haydutların ve Teddy Roosevelt gibi çetin liderlerin yitip gitmekte olan saltanatına ağıt yakar. Film ABD emperyalizmini yüceltirken, günün muhafazakâr bir temasını, dış politikanın kaba kuvvete dayandırılması gereğini dile getirir. Bu filmlerin üslubu, doğanın muhteşem kudreti karşısında saygıyla karışık bir korku uyandırma çabası nedeniyle, radikal bireycilik ideolojisine uygunluk taşır. Bu türden korku, üstün liderin başarılı olmak için kitleye telkin etmesi gereken politik tutumun, yani itaat eyleminin bağıntısal karşılığıdır. Bunun da ötesinde üslup, dikkatleri, son derece ayrıştırılmış görünen ve renk tonlarının niteliği açısından nesnel bir gerçekliği kayda geçirmekle kalan bir görüntüye göre çok daha zengin olan temsil düzleminin kendisine çekecek biçimde çalışır. Çocuğun kendisini birincil bakıcılarından ayrı bir varlık olarak oluşturabilme yeteneğinin, bakıcıların yokluğunda bile onlara ilişkin bir imgenin bulundurulmasını sağlayan bir zihinsel temsil kapasitesinin varlığına bağlı olduğunu ileri sürmüştük. Muhafazakâr babaerkil ideolojiye ait cinsiyet toplumsallaştırması sisteminin öngördüğü türden aşırı radikal bir ayırmaya, gerçek dünyayla -ya da, çocuğun babaerkil kimliğini kazanmasına engel olan anneyle- bütün bağlantıları kopmuş abartılı zihinler temsillere yol açacaktır. Üstlendikleri işlev temsil etmekten çok yerine geçmek olan bu temsiller, metaforun daha önce açıkladığımız yapısına da benzetilebilir. *Rüzgarın Sesi*'nin metaforik çizgi

roman imgelemindeki büyütmeci eğilim, erkek çocuğun, babaerkil özdeşleşme nesnesi yerine geçen Berberi reise korku ve hayranlık dolu bakışlar fırlattığı anlarda doruğa çıkar. Reisin kadını ve çocuğu kaçıran cüzamlıları öldürdüğü ya da silahlı Almanlardan at sırtında kaçıp kurtulduğu sahneler, eylemin neredeyse insanüstü niteliğini vurgulayan bir yavaş çekimle çocuğun bakış açısından aktarılır. Film, özdeşleşme sürecini, babanın idealize edilmiş temsillerini içselleştirme yoluyla anneyle olan bağlantıyı kesmeyi sağlayan bir süreç olarak dramatize eder. Temsillerdeki abartı söz konusu bağlantı kesme eyleminin abartılı şiddetine işaret eder ki, bu şiddetin kaynağını, dişi olana bağlanmanın doğurduğu kaygıda aramak gerekir. Erkek sıfatını almak anneyle ilişkili dünyaya ait olan her şeyden arınmak anlamına gelir. Milius'un bireyci kahramanına ait büyütmeci temsiller, bu özdeşleşmeyi sağlamaya yönelik araçlardır.

Yaklaşan muhafazakâr devrime ilişkin ilkelerin sinemada açıkça dile getirildiği ilk filmlerden biri, Milius'un bir sonraki filmi *Big Wednesday*'dir. Vietnam'ın ve altmışlı yıllar öncesinin altın çağında geçen hikâye, erkekliklerini kanıtlamalarını sağlayacak o en görkemli dalgayı bekleyip duran üç sörfçü gençle ilgilidir. Altmışlı yıllar ilerledikçe bu gençlerin modernliğe olumsuz tavır aldığını görürüz. Kentsel ayaklanmalara karşı içlerinden birinin tepkisi, "insanların kendileri için iyi olanı ayırt edemedikleri"dir. (Güçlü liderler? Polis?) Gençler değişim fırtınalarını (elbette güvenilmez kadınların neden olduğu) birkaç sıyrıkla savuşturur; film, grubun seçkin sörfçülük becerisini ve erkekler arası bağlanmanın kutsallığını göklere çıkararak sona erer. Denizin ilkel kudretini vurgulayan şişirilmiş üslubuyla film, temsili düzlemin eril bireyselleşme, kadınların reddi ve bireysel üstünlük temalarıyla bağıntılı olması açısından *Rüzgarın Sesi*'ni andırır. Gürbüz ve sağlıklı delikanlılar kendilerini çevreleyen dünyanın üzerine çıkarılıp halis faşist "şövalyelere" dönüştürülürken yürürlükte olan, büyütmeci imgeleme ait bilişsel bir ayırmadır. Gençlerin bir dostuyla ilgili bir alt öykü, filmin yeni döneme uygun muhafazakâr gündemine işaret eder niteliktedir: Küçük bir işadamı olan bu dost, sıfırdan başladığı sörf tahtası ticaretini başarılı bir şirkete dönüştürmüşken "vergi" yüzünden her şeyini kaybeder. 1978 yılında sağ kanat eril kahramanlığa düzülen bu methiyede kültürel seferberliğin maddesel güdümlenimi apaçık ortadadır.

Aynı ideolojiye *Barbar Conan*'da (Conan the Barbarian, 1982) daha örtük olarak olarak rastlanır, ancak körüklediği değerler fazlasıyla göz önündedir. Muhafazakâr bir fantezi yansıtması olan *Conan*'ın dünyası, kimseye güven duyulamayan, hayatta kalmak için savaşmak gereken bir cangıldır. Diğer insanlar ya erkek bireyin iradesine hizmet eden köle benzeri yandaşlar, ya da bireyin varoluşunu tehdit eden zorba düşmanlardır. Hikâyede, anne ve babası kötü ruhlu bir büyücü tarafından öldürülen ve köle olarak satılan Conan büyüdükten sonra büyücüyü bulur, onu öldürür ve esir aldığı insanları serbest bırakır. Muhafazakâr eril toplumsallaşmada babaya ilişkin temsilleri benimsemeye ve annenin özelliklerinden arınmaya duyulan gereksinim olarak ayırt ettiğimiz şeyi tanımlamanın bir başka yolu, iğdiş edilme kavramına başvurmaktır. Erkek çocuk, iğdiş edilmişlik duygusundan (yani kadın olmaktan) korunmak için erkek iktidarının abartılı, hatta fetişistik temsillerini içselleştirerek önlem almak zorundadır. Conan büyücünün kellesini uçurma işini, babasının yapmış olduğu ve kötü büyücünün annesinin başını kesmek için kullandığı kırık kılıçla gerçekleştirir. Bütün bunların ardında sezinlenen cinsel kaygıyı (iktidarsızlık, kadınsılık ya da iğdiş edilmeye ilişkin korkuyu), bir kurtuluş çaresi olarak maço iktidarın neredeyse histerik biçimde karşıolumlanışı izler. Kaba güce başvuran erkek aslında yarı yetişkin bir erkek bebektir. Ayrıca, hikâyedeki büyücünün başrahibi açıkça eşcinsel, rahibin müritleri ise hippi görünümlü ve kadınsıdır. Kimsenin kimseye ait görünmediği cinsel orjiler gerçekleştirir, kesilmiş eller içeren yamyam yahnileri yerler. Birey olarak "özgür" olmak varken idare altına girmek ya da kolektifin parçası olmak erkekliğin yitirilmesi demek, peştamala sarınmış sağcı bir küçük tüccar olmaksa cinsel iktidar demektir. Milius'un filmleri, muhafazakâr bireyci toplumsal düşüncenin altında yatan cinsel kaygının altını çizmenin yanı sıra, hükümet denetimine duyulan öfkeye ilişkin sık rastlanan temaya da işaret eder. Peştamallı kahraman filmlerindeki zorbalar devletin gücünü temsil eden simgelerdir ve her zaman haksızca baskı kuran figürler olarak temsil edilirler. Gerçekten de, muhafazakâr bakış açısıyla, gemi azıya almış bir federal hükümet modern çağın gerçek başbelasıdır. Buna baskın çıkabilecek bir kötülük kaynağı, olsa olsa Sovyetler Birliği -denetimden çıkmış devlete ilişkin diğer simge- olabilir.

Peckinpah sınıf ya da iktidar elitlerine duyulan popülist öfkeyi dile getirirken, Milius köksüz ve nostaljik küçük burjuva muhafazakârlığını seslendirir. Kalıcı bir sınıfsal ya da ekonomik destekten yoksun olan alt orta sınıfın, ekonomik ve toplumsal güvensizliğin paranoyak yansıtmaları biçiminde ortaya çıkan çok sayıda hayali tehlikeyi savuşturacak istikrarlı bir düzene, eski sorunsuz günlere ve güçlü otoriteye duyduğu şiddetli özlem Milius'un filmlerinde dile gelir. Sağlam bir popülist zemini olmayan bu ideoloji, istikrarsızlığını erkek iktidarının abartılı yansıtmalarına başvurarak ve geçmişini idealize ederek telafi etmeye çalışır. Peckinpah dinamik, başkaldıran ve iktidara öfke duyan bir eril bireycilik savlarken (ve böyle olmakla popülizmin radikal potansiyel taşıyan bazı bileşenlerini sergilerken), Milius muhafazakâr ideolojinin gerilemeci ve edilgen yüzünü gösterir, istikrarlı bir kimlik bahşedecek güçlü erkek temsilleri arzulanırken bile anneyle ilişkili güvenliğe duyulan özlemi ortaya koyar. Sonunda Conan'ın hayatını kurtaran da bir erkek değil, idealize edilmiş bir kadın olur.

Milius'un yetmişli yılların ortalarında çektiği romantik bireyci filmlerle sonraki dönemin daha fantastik filmleri arasında bir süreklilik gözlenir. İster romantizm ister fantezi yoluyla olsun, her ikisi de toplumsal gerçekliğin sınırlamalarını reddeder ki, bu temsil dinamiği bizce bireycilik ideolojisine uygunluk gösterir. Kahraman bireyin yüceltilişi aynı zamanda, öznel gücün, nesnel gerçekliğe ya da toplumun kolektif sınırlamalarına (despot devlete) oranla şişirilmesidir. Bunun sonucu olarak kahraman filmleri, tarihsel geçmişi yadsıyan ya da güncel gerçekliği gözardı eden üsluplar benimseme eğilimi sergiler. Bireyin öznel gücünün şişirilmesi, imgelerin dikkati kendi üzerlerine çekmeleri ve dışsal bir gerçekliğin saydam temsilleri olmamaları anlamında kendisi de antisosyal olarak tanımlanabilecek büyütmeci bir temsil biçimine dayanır. Buradaki imgeler metonimik olmaktan çok metaforiktir, bağlantı kuran değil, ikame eden değişmecelerdir. Toplumsal gerçekçiliği değersizleştirmek, romantik üslubu büyütmek ve kahramanlığa dayalı iktidar fantezilerine dalmak, muhafazakâr bireyciliğe ait toplumsal teorinin estetik ya da temsili bağlaşıklarıdır.

Bu dönemde kimi muhafazakâr film yıldızları (Eastwood, Norris, Stallone) gişe başarılarını endüstride nüfuz edinmeye yatırmış,

bu oyuncuların yazdığı, yapımcılığını üstlendiği ya da yönettiği filmlerde genellikle dönemin yeni sağcı değerleri desteklenmiştir. Bu filmlerin hepsi de söz konusu oyuncuları güçlü kahramanlar olarak resmeder. Bu kahramanlar Amerika'yı işgalden kurtarır, sallantıya düşmüş cemaatlere liderlik eder ya da beyaz orta sınıf yaşamına alt sınıftan yönelen tehditleri bertaraf ederler. Özellikle Norris ve Stallone'nin filmleri yeni muhafazakâr kültürün önemli bütünleyicileridir. Stallone'nin *Rocky IV*'ünde, eskinin işçi sınıfı kahramanı tüketim toplumunun sözcülüğünü üstlenir ve Sovyetler'i temsil eden mekanik adamı yener. Her zamanki doğa metaforları (odun kırma, dağa tırmanma vb.) iyi Amerikalı'nın aşırı teknolojik Rus'tan farklılığını ortaya koyan kanıtları sağlar. (Rus savaşçı da "hep banacılık" inancına geçmeye karar vererek efendilerine isyan edecek, fakat doğal amirinden yediği dayakla yola gelecektir.) Film, orta sınıf mülkiyetçiliği ile benliğin ideolojisi arasındaki güçlü bağlantıyı ifade eder. Malın elde edilmesi kişinin çabasına ve kendine olan inancına bağlı kabul edildiği ölçüde mülkiyet, bireysel benliğin onaylanması anlamını taşır. Ancak bu ideal acımasız bir gerçekliği barındırır: Bireyselleşmiş toplumun kuralları insanları elbirliği etmeye değil, rekabete zorlar. Stallone'nin kahramanlarından birinin dile getirdiği gibi: "Bizler savaşçıyız. Kavga yoksa, biz savaşçılar hiç yaşamasak da olur." Alkışlar, ve perde.

Norris ilk şöhretini Bruce Lee'nin karate filmleri çılgınlığını Amerikan üslubuna uyarlayarak yapmıştır. Ancak Lee'nin *Öfkeli Yumruklar (Fists of Fury)* gibi filmleri, Norris'inkilerde bulunmayan bir sınıfsal boyut içerir; Lee, ailesi kötü bir patron tarafından öldürülen işçi sınıfından bir karakteri canlandırır ve önemli kavga sahneleri işçilerle patronun fedaileri arasında geçer. Buna karşılık Norris, *An Eye for an Eye* (1981) ve *Sessizlik Yemini* (*Code of Silence*, 1985) gibi filmlerde aristokrat uyuşturucu tüccarlarını yakalamak uğruna otoriteyi çiğneyen öfkeli yalnız polisi oynayarak, popülist Amerikan erkeğini karakterize eden, otorite karşıtı bireycilik ve son derece katı muhafazakâr kanun ve düzen ahlakçılığının oluşturduğu tuhaf karışımı sergiler. Norris, Cannon Films'in yaptığı ve seksenli yılların başlarında sağ kanat kahraman filmlerinin seri halinde üretilmesine önayak olan *Invasion*'da da rol almıştır. Bu film, sadistik şiddet üslubu ve neofaşist retoriğiyle ayırt edilir.

Norris filmde timsahlarla güreşen, CIA'dan emekli güneyli bir muhafazakârı canlandırır. Ülkenin Sovyet güdümlü bir terörist istilasına uğraması üzerine, ülkeyi kurtarabilecek tek kişi olarak göreve çağrılır. Anayasal özgürlüklerin Amerika'yı güçsüz kıldığı ima edilir ("onların baş düşmanı yine kendileridir") ve teröristler öyle fesatçı çıkar ki, Amerikalıları birbirlerine karşı, "daha da kötüsü, otoriteye karşı" kışkırtırlar. Liderler gereklidir, çünkü onlar olmazsa topluluklar düzensiz ve disiplinsiz kalacaktır. Söz konusu dönemde buna benzer sağcı düşünce biçimleri solculara işkence ya da kayıplar biçiminde uygulanan devlet terörüyle ilişkilendirilmekteydi; bu film de çeşitli sadistik sahneler içerir. Sadizm, bireysel kimliği oluşturmakta kullanılan uzaklaştırma, ayırma ve nesneleştirme işlemlerinin en aşırı biçimidir. Eşduyum, bağlılık ve bağımlılık gibi kadın toplumsallaşmasına has özelliklerden arınan kahraman (Norris'in kahramanı tabii ki yalnız yaşamaktadır), ölçüsüz bir bağımsızlık, bağsızlık ve eşduyum yoksunluğu kazanır. İşkence, muhafazakâr toplumsallaşmanın mantıksal sonucu, aşırı bireyciliğin gerçek yüzüdür.

Kahramanın yeniden canlandırıldığı filmler, yetmişli yılların sonları ve seksenli yılların başlarında en çok tutulan filmler arasına girmiştir. *Yıldız Savaşları* 1978'de, *İmparator* 1980'de, *Jedi'nin Dönüşü* ise 1983'te birinci sıradaydı. *Rocky II* 1979'un gişe sıralamasında üçüncü, *Rocky III* 1982'de ikinci. *Rocky IV* 1985'te yine üçüncüydü. *Kutsal Hazine Avcıları (Raiders of the Lost Ark)* 1981'de ipi göğüslerken, *Indiana Jones* 1984'te ikinci sıradaydı. Muhafazakâr eğilimli tek *Superman* filmi ise (ikincisi) 1981'in hasılat listesinde ikinciliğe yerleşmişti. Ancak bütün bunlar, bu dönemin bütünüyle muhafazakâr kahramanı canlandıran seyirliklerin egemenliğinde olduğu anlamına gelmiyordu. Liberal filmler de son derece revaçtaydı: *9'dan 5'e* 1981'de dördüncü sıradayken, *Tootsie* 1983'te ikinci sıraya yerleşiyor, aynı yıl *Savaş Oyunları (War Games)* dördüncü sırada, *Superman* 3 beşinci sırada yerini alıyordu. Gelgelelim, muhafazakâr filmlerin liberal olanlardan çok daha yüksek hasılatlar elde ettiği de gözden uzak tutulmamalıdır. Bunun tek istisnası *E.T.*'dir (1982); ancak bu filmin duygusalcı yaklaşımı da, aşağıda ileri süreceğimiz gibi, bazı bakımlardan kahraman filmlerinin ideolojisi ile ilginç bir bağlaşım içindedir.

B. GEORGE LUCAS'IN STRATEJİK SAVUNMA İNİSİYATİFLERİ

George Lucas'ın *Yıldız Savaşları (Star Wars)* serisi Peckinpah'da rastladığımız nostaljik popülizm ile tartışılmaz biçimde ilişkilidir; ancak bunun ötesinde, bireycilik, elit liderlik ve devlet denetiminden özgürleşme gibi seksenli yılların yeni muhafazakârlık ilkeleriyle uyuşan değerler de benimser.

Lucas'ın erken dönem filmlerinde -*THX 1138 (1971)* ve *American Graffiti* (1973)- özgürlükçü ideolojinin içerdiği karma politik olasılıklar açıkça gözlenir. *THX*, hem sağ kanat diktatörlük hem de komünist eşitlikçilikten izler taşıyan gelecekteki bir totaliter toplumda geçer (bkz. IX-A). Daha komüniter bir film olmasına karşın *Graffitti*, üstün kahraman bireyi örtük olarak imtiyazlandırır. Tanrısal bir babaerkil figür -DJ Wolfman Jack- topluluğu bir arada tutar ve tıpkı *Yıldız Savaşları*'ndaki "Güç" gibi, bireyleri sözde daha üstün bir varoluşta birleştirir. Altmışlı yıllar öncesinin Güney Kaliforniya'sında geçen film, dünyanın yıkımın eşiğinde olduğuna ilişkin bir anlamla yüklüdür. Toplumun geride kalmış altın çağına yapılan duygusal çağrıya uygun olarak, genç kahraman ulaşma şansına sahip olmadığı, kendisinden yaşlı bir kadına ilgi duyar. Cinsel olgunlaşmanın kazanılamamasıyla ilgili olan hikâye, yerinde bir bitişle, genç delikanlıların ileriki yaşamlarından kesitlerin nostaljik bir geçidiyle sona erer; burada ima edilen, geride kalmış olan erginlik öncesi dönemin daha güzel olduğudur. Modernliğin oluşturduğu tehdit, burada, geçmişin doyum sağlayıcı ihtimam kaynağıyla (anneyle) yeniden bütünleşmeye dönük bir arzuyu harekete geçirir. Bunun sonucu ise doğal olarak, ayrılma ve kayıp duygusuyla ilişkili bir kaygının ortaya çıkmasıdır. Anneyle birlik yitirilmiştir, şimdi sorun, bu kaybın kabullenilmesini sağlayacak olgunlaşmış zihinsel temsiller geliştirmektir. Filmin gerilemeci kimliği ve son derece doyumcu fantezilerle yüklü olması, bu türden temsillerin Lucas'ın filmlerinde baş köşeyi tutmayacağını anlatır. Bu eksikliğin iki ayrı sonucu olacaktır. Bir yandan nostalji ya da özlem duygusunun artan düzeylerine ve yitirilmiş birliğin sağlamış olduğu kaynaşmış güvenliğe kavuşmaya yönelik giderek daha hayali çabalara yol açacak, bir yandan da, aşırı ölçüde doyumcu si-



Yıldız Savaşları gibi filmler, yetmişlerin sonlarında pek çok orta sınıf Amerikalının özlediği şeyi sunuyordu: Yeni bir umut.

nemasal yaşantıların ortaya çıkmasına neden olacaktır; çünkü buradaki psikolojik telafi sürecinin bir parçası, söz konusu psikolojik gereksinimi kendi içinde karşılayan etkisi artırılmış temsil biçimlerinden oluşacaktır.

Yıldız Savaşları serisini tüm zamanların en popüler film serisi yapan nedenlerden biri büyük olasılıkla tam da budur. Filmdeki temsil dinamikleri, mütevazı bir noktadan harekete geçen bir adamın kendisinin aslında bir şövalye olduğunu keşfetmesini, kudretini ve erkekliğini kanıtlayan maceralara atılmasını anlatan hikâyenin gerektirdiği türdendir. *Yıldız Savaşları* filmlerinde "iyi" asiler, şeytani bir imparator ile "Güç'ün karanlık yüzünün... öfke, korku ve saldırganlığın" ağına düşmüş eski bir Jedi Şövalyesi olan Darth Vader'in yönetimindeki "kötü" imparatorluğa saldırtılır. Serinin 1977'de yapılan birinci filminde Vader, imparatorluğun gezegenleri toptan yok edebilen yeni ölüm gemisi hakkında gizli bilgilere sahip olan Prenses Leia'nın (Carrie Fisher) peşine düşer. Luke (Mark Hamill), kendisini büyüten ailenin imparatorluk ordusu tarafından öldürülmüş olduğunu öğrenince prensesin güçlerine katılır.

Ben Kenobi'den (Alec Guiness) Jedi şövalyeliği eğitimi alan Luke, Han Solo adlı maceracı tüccardan (Harrison Ford) yardım alarak asi güçlerle birlikte prensesin gezegenine geçer. Sonunda bu grup prensesi kurtarır ve imparatorluk Ölüm Yıldızı'nı, tam cumhuriyetçi özgürlük savaşçılarının gezegenini yok etmek üzereyken ortadan kaldırır.

Filmin retoriği, devlete karşı bireyciliği, teknolojiye karşı doğayı, yapıntısallığa karşı otantikliği, bilim ve akılcılığa karşı inanç ve duyguyu, kentsel modernliğe karşı tarımsal değerleri vb. destekler. İmparatorluk, ticaret temelli tarımsal piyasa ekonomisinin çöküşünü ve babaerkil ailenin doğal düzeninin bozuluşunu temsil eder, küçük "cumhuriyetçi" toplulukları birbirine bağlayan yalın inanç düzlemini parçalar. Bunun yanı sıra, teknolojiyle, yapaylıkla, kentsel yaşamla ve kimliksizlikle ilişkilidir. Dolayısıyla film, başat Amerikan muhafazakâr ideolojisinin, ABD kültürünü kentsel temelli, akılcı sosyalist ideallere bunca dirençli kılan bileşenlerini sergiler. Bu ideoloji çerçevesinde bu türden sosyalizm örtük bir tehlike olarak boy gösterir, tarımsal, manevi ve babaerkil değerlerle savunulması gereken, despotça denetime dayalı bir devlet bürokrasisi olarak resmedilir. Bu tehlike ancak, söz konusu ideolojik çelişkide en kritik konumu işgal eden olan idealle, özgürlükle alt edilebilir. Özgürlüğün simgesi ise erkek bireydir. Bu yüzden, Han Solo'nun, devletin polis gemilerini atlatabilen bir küçük kapitalist girişimci olması önemlidir. Daha önemlisi, epik öykünün kahramanı Luke Skywalker, tarımsal değerlerden manevi değerlere kadar, burada çözümlemeye çalıştığımız ideolojiyi alttan destekleyen tüm ideolojik motifleri bir araya toplayan bir bireysel özgürlük figürüdür. Bu muhafazakâr ideolojiye ait devlet ve akılcılık karşıtı bireycilik ile korporatist disiplin, otorite ve elitizme dayalı bir ideolojinin tuhaf ittifakı da yine bu karakterin kimliğinde ortaya çıkar.

Luke Skywalker, doğuştan savaşçı ve lider olduğunu kanıtlamış bir elit Jedi şövalyesinin oğludur. Taşıdığı ad manevi aşkınlığı ima ettiği gibi, western filmlerinin mitsel kahramanlarını da akla getirir. Kahraman aynı zamanda bir tür kozmik ruhani kudretle donatılmıştır ki, bu özellik, elit askeri liderliği doğuştan getirilen ve neredeyse tanrısal iradenin ürünü bir konum gibi göstererek, üstün beyaz erkek bireyin egemenliğini elitist bir kapitalizm görüşü için-

de meşrulaştırır. Seçilmiş doğal liderlik kavramı, sağ kanat düşüncede, bir çeşit korporatist toplumsal örgütlenme biçimine bağlanır. Ancak Luke aynı zamanda, despotluğa karşı azimli bir özgürlük savunucusudur. Böyle olmakla bu figür, geleneksel muhafazakâr (elitist) değerlerle daha yeni muhafazakâr motifleri (özgürlükçü bireyci) bir araya getirir.

İdeolojik motiflerin bir araya getirilmesi, anlatının iki yönde -tarihsel ve doğalcı- gerilemeci yapısında da gözlenir. *Yıldız Savaşları*'ndaki mitler, büyük mücadelenin feodal "zorbalığa" karşı merkantil "özgürlük" kazanmaya yönelik olduğu, kapitalizmin doğuşunu hazırlayan kahramanca döneme ait kodlardan yararlanır. Bu bakımdan, Darth Vader'ın bir "Lord", Luke'un bir "şövalye", düşmanın bir "imparatorluk", asilerin ise "cumhuriyetçiler" olması önemlidir. Erken kapitalist dönemin feodalizmle savaşına ait söylem şifrelenerek, kapitalizmin Nazizm'e karşı haklı mücadelesine ve Sovyet komünizmine açtığı soğuk savaşa ait terminoloji ile birleştirilir. "İmparatorluk Fırtına Süvarileri" adıyla anılan imparatorluk askerleri Alman ve Slav ırklarını andırır, generalleri II. Dünya Savaşı Sovyet üniformaları giyer. Hepsi de beyaz ve aynı ölçülerde olan bu askerler, muhafazakârların korktuğu ve sosyalizme yansıttığı şeyi, kolektifleştirme ve kitleselleştirmeyi temsil eder. Oysa Luke bir bireycidir, dünyaya başkalarından farklı olmak için gelmiş bir kahramandır.

Kapitalizmin tarihsel kökenlerine dönüş, kapitalist ideolojinin karşılığını doğa kavramında bulan ideolojik kökenlerine dönülmesiyle bir arada ilerler. Kırsal aileye ilişkin sahneler yalın bir fazilet aylasıyla süslüyken, kentsel mekân, kumar oynayan, adam öldüren ve caz dinleyen canavarların cirit attığı bir yerdir. Dahası, kişinin selameti, doğal içgüdülere güvenmekten ve mantığın sesine kulak tıkamaktan geçer. Luke'un Ölüm Yıldızı'na saldırdığı en önemli savaş sahnesinde, Luke bilgisayarı kapatır ve hedefi vurmak için içgüdülerinden, kendi gezegeninde edindiği becerilerden yararlanır. Böylece, duygunun romantizmi ve akıldışı "güce" teslim oluş, filmin tarımsal ve doğalcı ideolojisiyle kesişir.

Filmdeki akılcılık karşıtı romantizm, göreve itaat ve otoriteye hürmet gibi değerleri pekiştirme eğiliminin yanı sıra, çağdaş kapitalizmin serbest piyasa öncesi dönemine ait duygularla da ilişkili-

dir. Serbest piyasayı doğal güçler yönlendirir; kentsel liberallerin ve rasyonel sosyalistlerin sorunu, doğayı bilinçli olarak denetleme çabalarında aşırıya kaçmalarıdır. Bu güruhun "imparatorluk" taraftarı planları eşyanın doğal düzenini ("gücü") bozar. Luke gibi davranıp doğa ötesine ve kişinin bilinçli denetim alanı dışındakine güvenmek, doğanın akıldışı gücüne sessiz bir itaat ve görev duygusuyla boyun eğmek daha doğrudur.

Birey-lider de doğal iktidar ve otorite zeminine imtiyazlı erişimi olanlar arasından doğal olarak seçilir; böylece, liderlik için doğmuş olanlar (demokrasiyle uğraşma zahmetine girilmeden) kendiliğinden ortaya çıkarlar. Bu zemine ait otorite, doğanın dile getirilmemiş olduğu düşüncesine bağlanır. Doğa bir temsil değil bir cisimleşimdir, yapay bir figürasyon eylemi değil, kendi kendisini açığa vuran bir hakikattir, düşünceye ait olmaktan çok duyguyla kavranabilecek bir gerçekliktir. Bu "cumhuriyetçi" elitist politik felsefe, elbette, son derece antidemokratiktir. Bu yaklaşım filmde, elit askerlerin altında hizmet görenlerin temsil ediliş biçiminde somutlaşır; bunlar ya robot ya da çoğu konuşma yetisinden aciz, beyinsiz mahluklardır.[3]

Ancak film istemeden kendi temel metaforu üzerine kuşku dü-

3. Filmin iyi bir ideolojik eleştirisi için, bkz. D. Ruby, "*Star Wars*: Not so Far Away," *Jump Cut*, no. 18, s. 9-13. Ruby, asilerin aslında, yirminci yüzyıl Avrupa'sındaki faşist devrimciler gibi, eski bir düzeni geri getirmeyi amaçladığına dikkat çeker. R. Jewett ve J. S. Lawrence'ın "Pop Fascism in Star Wars' - or vision of a better world?" *Des Moines Sunday Register* (27 Kasım 1977) başlıklı yazısında *Yıldız Savaşları*'ndaki faşist unsurlar eleştirilir. Jewett ve Lawrence, yönetmen George Lucas'ın filme dayanarak yazdığı romandan alıntılar yapar ve bunları Avrupalı faşist yazarlar tarafından kaleme alınmış pasajlarla karşılaştırarak inandırıcı bir ideolojik paralel kurarlar. [Lucas'dan alıntı:] "Jedi savaşçıları daima ... galaksinin en kudretli, en saygıdeğer gücü olmuştu ... onlar barış ve adaletin koruyucusuydu,"... [Jewett ve Lawrence sürdürür:] Faşist düşünür Palmieri, böyle savaşçıların yalnız ve yalnız kahramana nasip olan, başka hiç kimseye nasip olmayan en üstün içgüdü sayesinde bir anda çakıveren o 'büyülü anı' yaratma yeteneğine sahip olduğunu yazmıştır. 1930'ların bu Avrupalı kahramanlarının 'Biz kanımızla düşünürüz' dediği gibi, Skywalker'a babasının 'idealist bir mücadeleye' gözünü kırpmadan atılacak, 'içgüdüleriyle' karar veren bir Jedi savaşçısı olduğu anlatılır." Lucas'ın kitaplaştırdığı *Yıldız Savaşları*'nda (New York: Ballantine, 1976), Sovyetler Birliği'ne ve Yeni Düzen refah devletine yönelik suçlamalar yankılanır: "Bu korku dolu güruhlar, insan haklarını duygusuzca çiğneyerek sınırlayıcı yasalar koyarlar. Bu yasalar sık sık, imparatorluk yöneticilerinin ve bürokratların kişisel hırsları için birer araç olarak kullanılır." "İmparator-

şürür. Bireyci elitist sistemin otoritesi, doğa metaforunun gerçek bir dışavurum olarak ele alınmasına dayanır. Doğa, kentsel kültürle ilişkili yapay retoriğin hiçbir biçimde nüfuz edemediği yerdir. Oysa, özellikle serinin sonraki filmlerinde, Jedi şövalyesinin alnına yazılmış olana erişebilmesi için denetim altına alınması gereken şey de doğaldır: Saldırganlık. Kötü adamlar, bir anlamda, doğayı denetim altına almayı öğrenemedikleri için kötüdür. Doğa figürüne yüklenen işlevin böyle yer değiştirmesi (önce iyiliğin, sonra kötülüğün simgesi), bu figürün yapaylığını ve betiselliğini vurgular. Bu figür, tanımlanamaz bir cisimlenim ya da kendinden menkul bir hakikatin dışavurumu değil, yapay benzetime dayalı bir değişmecedir; aslında mevcut olan doğal bir anlamı ifade etmez, farklı anlatısal durumlarda farklı anlamlar üstlenir. Muhafazakârların doğa figürüne başvurmalarının nedeni doğanın asli bir varoluşu ve otoriteyi ima etmesidir. Doğa betilemeden önce var olandır, doğruluğu aşikâr olan, söylem ve müzakerenin her türlüsünün dışında ve öncesinde yer alandır. Ancak doğanın bu filmdeki kendisiyle çelişen kullanımı, buna benzer belirlemelerin her zaman retoriksel figürler olduğunu, söylemin temelinde yatanın asli doğrular değil, söylemin kendi ürünleri olduğunu gösterir. Elit bireyin sivrilişinin ancak kitleyle yapılan farkçı karşılaştırma sonucu mümkün olması ve seçilmişliğini onaylayan doğanın onu doğayı denetleyemeyenlerden ayırmak için anlam değiştirmesi, buradaki ideolojinin temel dayanağının, tam da bu dayanağı oluşturmaya yarayan retoriksel eşitlik yüzünden kuşkulu hale geldiğini gösterir. Açıkça görünen şey ise, bu türden ideolojilerin başarıyla işleyebilmesi için, metafor gibi figüral niteliği göz ardı edilmesi gereken retoriksel değişmecelere gerek olduğudur.

İmparatorluk'ta (The Empire Strikes Back, 1980), bir eriştirme geçiş ayininden geçerek Jedi şövalyeliğine adım atan Luke, Darth

---

luk" teriminin büyük hükümete ve kentsel kozmopolit liberalizme ilişkin bir metafor olarak sağcı literatürdeki kullanımı konusunda fikir edinmek için, bkz. C. N. Wilson, "Citizens or Subjects," der. R. W. Whitaker, *The New Right Papers* (New York: St. Martins, 1982): "[İmparatorluk] uyruklardan, birbirinin yerine geçebilen kişilerden oluşur; özünde hiçbir değer taşımayan bu insanlar, imparatorluk denen soyutlamanın çıkarları doğrultusunda güdümlenmek için vardır." Çok sayıda eleştirmenin fırtına süvarilerinin aynı boy ve yapıda oluşuna, başka bir deyişle, birbirinin yerine geçebilirliğine dikkat çekmiş olması ilgi çekicidir.

Vader'in karşısına çıkar ve aralarındaki kavga sırasında Vader, Luke'un bir elini keser. Luke, cücemsi bir Jedi piri olan Yoda'dan varoluşun gizemlerine ait dersler alır. Bu bölümler filmin romantizm ve akıldışılık taraftarı ideolojik zeminine ışık tutar. Yoda'nın öğrettiği, düşünümsellik öncesi bir inançtır; düşünce ya da entelektüel eylemler -ve bunlarla ilişkili eleştirme eğilimi- romantik duygu ve inançla bağdaşmaz. Yoda görünüm olarak çocuk gibidir, bu haliyle, yetişkin sorumluluğunun karmaşık dünyasından önceki, ödip öncesi ortakyaşarlık dünyasına geri dönmeye yönelik bir arzuyu cisimlendirir. Yoda'nın yaşadığı mağara toplumsal gerçekliğin dışında bir fantezi uzamıdır, eril narsisizmin alabildiğine doyurulabileceği ve tüm arzuların gerçekleştirilebileceği, gerilenmiş çocuk dünyasına ilişkin bir figürdür. Yoda Luke'a nesnel dünyayı düşünce yoluyla denetlemeyi öğretir. Zihinsel süreçlerdeki bu kadiri mutlaklık, bu serideki filmlerin, iğdiş edilme korkusuna (Luke'un kesik eli) ya da daha genel anlamıyla, erkek çocuğun narsisizminin yerini, kayıp duygusunun öfke ya da "iğdiş edilmişlik" anlamı uyandırmadan, güç yitimi hissine yol açmadan karşılanabilmesini sağlayan daha etkileşimli ya da diyalojik bir ruhsal eğilime bırakmasını gerektiren, müzakere, feragat ve ödünlerle dolu denetlenemez yetişkin dünyasına duyulan korkuya karşı kendi içlerinde birer çare olan fantastik temsil dinamikleriyle ilişkilidir.

Jedi'nin Dönüşü'nde (Return of the Jedi, 1983) Luke geçiş ayinini tamamlar, nihayet şövalye unvanıyla eyleme geçerek imparatoru yener. Bununla kalmayarak babası Vader'ı Güç'ün karanlık yüzünden kurtarır. Bu filmde kötülük Jabba the Hut'ın kimliğinde temsil edilen maddesellik ve cinsellikle ilişkilendirilirken iyiliğe, çilecilik, disiplin ve özdenetim gibi ek anlamlar yüklenir. Luke'un Jedilik cübbesinin münzevi keşişlerinkine benzerliği ortadadır; Luke, potansiyel romantik ortağı Leia'nın kendi kız kardeşi olduğunu öğrenmesiyle cinsellikten tümüyle koparılmıştır. Böylece, filmin ruhani ve elitist ideolojisi ile kökenleri kapitalizmin Protestan Hıristiyanlık ahlakında yatan maddesel dünyanın reddine dayalı dünya görüşü arasında bir ilişki belirir. Alanların bu biçimde birbirinden ayrılması, erkek çocukların despot babaya ilişkin figürlere karşı savaşıp durduğu bu dünyada, anneye ve toplumsallaşmaya ilişkin onun temsil ettiği şeylerin hiçbirine (ihtimam, eşduyum,

vb.) yer olmadığının kabulü ile güçlendirilir. Piyasanın kahramanca bireyciliği ve eril militarizm anneye dair dişil alandan arınmayı şart koşar ki, bu alan maddesellik ve cinsellikle olduğu kadar eril şiddetin yumuşatılmasıyla da ilişkilidir. Muhafazakârların kendi dünya görüşlerini haklı göstermek için ruhani ya da idealist ideolojilere bunca sık başvurmaları belki de bu yüzdendir.

Dolayısıyla *Yıldız Savaşları* filmleri, saldırgan eril bireycilik, rekabet ve tahakküm gibi "erkeksi" özniteliklerin piyasada imtiyazlandırılmasına ve erkek toplumsallaşmasının, toplumsal iktidarı erkeğe bağışlayan haklı varsayıma "doğal olarak" ulaşmayı sağlayan babaerkil iktidar veraseti şeması gibi türlü kamusal kurum, politika ve değerlerin ortaya çıkmasına neden olan içsel psikolojik ve kişiler arası döngüleri sergiler. Kahramanın sözde kişisel biyografisi aslında, temel işletim ilkesi olarak eril bireyciliği benimsemiş bir toplumsal sistem çerçevesinde babaerkil kapitalizmi ayakta tutan kurumsallaşmış değerlere ilişkin bir modeldir. Şövalyeliğe ve seçkinliğe geçiş için yapılan hazırlıklarla ilgili anlatı, babaerkinin temel yapılarını zamansallaştırmaya yöneliktir. Bu filmler, kapitalizmin bireycilik ve özgürlük ilkelerinin neden babaerkil aileden ayrı olamayacağını gösterir (burada söz edilen özgürlük, demokrasi ve eşitlikle karıştırılmamalıdır). Bu aile yapısında (filmlerde önce Vader'ın, sonra imparatorun temsil ettiği) babalık otoritesi genç erkek çocuğu başkaldırıya götürür; çünkü, erkeksi bir kimlik oluşturma çabasının Luke'un önce babasının Jedi rolünü benimsemesi, sonra da onun lazer kılıç-fallusunu devralması) baba imgesinin içselleştirilmesi üzerine kurulması, babanın gerçekte sahip olduğu sınırlayıcı güçle çatışma içine girer. Muhafazakârlığın otoritarizm ile başkaldırının tuhaf bir karışımı olması, bir yandan disiplini dayatırken bir yandan da bireysel "özgürlüğü" sınırlayacak komünal bağları reddetmesi bu yüzdendir. Erkek çocuğun başkaldırısı bireyci ve bireyselleştirici biçimler alır; yani, bireyin kendi gücünü ortaya koyması, birincil bakıcıdan (babaerkil ailede, genellikle anneden) ayrılma ve erkeksi bir cinsel kimlik benimseme sürecine destek olur. Bu nedenle söz konusu başkaldırı, kadının babaerkil ailede temsil ediliş biçiminden (edilgin, bağımlı ve itaatkâr) farklılaşmaya yönelik çabalar da içerecektir. Böyle olmakla, erkek çocukların babaya özgü güce ilişkin temsilleri içselleştirmesi

kapitalizmin ve muhafazakâr politik kurumların gereklerine uygun düşecek biçimde sonuçlanır. Bu süreçten türeyen toplumsal felsefe, devletin babaya özgü varlığından ya da komünal ilişki ve sorumluluklara dair metonimik bağlantıların işaret ettiği farklılaşmamış bir kitle içinde boğulup gitme olasılığından yansıyan tehdidi savuşturmaya yönelik değişmez bir eril bireyci sapmadır.

Öte yandan *Yıldız Savaşları* serisi, bu babaerkil yeniden üretim sürecinin nasıl indirgenemez bir kaygı içerdiğini de gösterir. Bu kaygı, kadın cinselliğinden duyulan korkunun ve bu cinselliğin eril cinsel kimlik üzerinde oluşturduğu tehdidin ürünüdür. Filmler, geçmişe kaçmakla kalmayıp, zihinsel güce ilişkin bir fanteziler dünyasına geriler ve elit imtiyazlılık fantezilerine dalarlar. Ancak bu filmlerde kadınlardan da kaçılır ve kadının varlığı o denli eksiktir ki, bu kaygı ancak filmin biçiminden çıkarsanabilir. Erkeğin cinsel kimliği anneyi metaforik bir imge olarak alıkoyan ve aynı zamanda onu birebir anlamda uzaklaştıran zihinsel temsiller inşa etme yeteneğine bağlıysa, bu filmlerde söz konusu yeteneğin aşırı büyütmeci biçimlerine tanıklık etmek mümkündür. Filmlerin zihinsel güç geliştirmekle doğrudan ilgili olması (Luke'un Yoda'dan aldığı eğitim) bir yana, biçimleri de bu gücün yürürlüğe konmasına dayanır. Temsil bireyleşmeye ulaşmanın bir yoluysa, paternal figürlerle yaşanan cinsel güç çekişmeleriyle bu kadar uğraşan bu aşırı bireyci filmlerdeki temsil biçiminin son derece büyütmeci ve idealize edici olmasında şaşılacak bir yan yoktur. Olağan gelişmelere askeri müzik eşliğinde aşkınca bir anlam bahşedilir, dövüş kesitlerinde sıradan insanlar adeta ruhani bir güçten ilham alıyormuş gibi temsil edilir; görüntü çözünümü son derece yüksektir, gerçekdışı ayrıntı ve renklerle süslenmiş imgeler, şiddetli bir ayrı olma duygusu, dünyevi olaylardan koparılmışlık anlamı verecek biçimde kameraya alınmıştır. Erkek bireyin ayırılmış ve imtiyazlandırılmış bir eyleyen olarak idealize edilmesine, annenin anneliğe özgü gücünü yadsımak, kendisini komünal bağlantılardan ayırmak ve babaerkil ailedeki paternal güç cephesine katılmak isteğindeki bir erkeğin gereksindiği türden zihinsel güce işaret eden, görsel özelliklere ilişkin biçimsel bir idealleştirme eşlik eder. Ancak aşırılık sınırına varan bu idealleştirme, cinsel kimlik sorununun çözümünü güçleştiren bir kaygıya işaret eder. Film türleri için söz konusu ol-

duğu gibi, bu serideki filmlerin (kuşkusuz belli ölçüde fırsatçılığa dayanmasına karşın, daha filmlerin başarısından önce planlanmış olan) kendini tekrarlama eğilimi de, bu kaygıyla başa çıkılamadığına delalet eder. Filmlerin ortaya koyduğu şey, bu kaygının hiçbir zaman tümüyle yatıştırılamayacağıdır. Çünkü, eril cinsel kimliği doğal olmayan, hatta maddesel doğanın temel gerçekliğini yadsımak zorunda olan ayrıcalık iddiaları üzerine tesis eden baberkil toplumsallaşma (maternal ve birebir olana sırt çevirerek ve metaforik olarak idealize edilmiş olana uzanma), yapılanışı gereği, bu kimliği daimi bir istikrarsızlığa mahkûm eder.

Gerçekçi kahraman filmleri gibi *Yıldız Savaşları* serisi de, Amerikan kültürünün, bu dönemde liberalizmin uğradığı başarısızlığı ve muhafazakârlığın elde ettiği başarıyı açıklamaya yarayan iki unsuruna işaret eder: Kahramanlığa dayalı eril bireyciliğin, erkeklerin kapitalist toplumdaki toplumsallaşma biçimleri ve birer özne olarak inşa edilmeleri üzerinde derin etkileri olan bir kültürel temsil biçimi olarak taşıdığı güce ve devletin (liberal hükümet ya da sosyalist devlet), bireysel özdenetim ve özgürlük üzerindeki kısıtlamayı temsil etmesi nedeniyle bir kötülük figürüne zahmetsizce dönüştürülebilirliğine. Aslında bu filmlerin ideolojik başarısı tam da bu nedene, sergiledikleri muhafazakârlığın edilgin değil, "devrimci" oluşuna dayanır. Filmlerde sergilenen, iktidar ve tahakküme karşı direnişin ideolojisidir. Bu ideoloji, ileriye, gelecekte yatan dinamik bir duruma işaret eder ki, bu dönem içinde muhafazakârlığın bu denli başarılı olması da aynı nedenledir. Yeni muhafazakârlık, ekonomik durgunluğun edilgin ve ümitsiz kıldığı, denetimleri dışındaki güçler tarafından köşeye sıkıştırılmış insanlara, savaşacakları bir şey (devlet) ve uğrunda savaşılacak bir şey ("özgürlük") vermiştir.

Bu anlamda *Yıldız Savaşları* dönemin paradigmatik muhafazakâr film serisini oluşturur, çünkü bu filmler muhafazakârlığı da devrimci kılmıştır. Geçmişe ait muhafazakârlık (hem zamansal anlamda, önceki, modernlik öncesi bir çağ olarak, hem de ahlaki anlamda, daha yalın ve "doğal" bir değer ve kurumlar kümesi olarak), bugün ve gelecekte uğruna savaşılması gereken şey olarak sunulur. Bu gündem, insanların, yetmişli yılların ortalarındaki ekonomik durgunluğun, askeri yenilginin ve liderlik kurumunda olu-

şan güven krizinin etkilerinden sıyrılması için gereksinim duyduğu dinamik özdayatma tavrıyla ve yalın bir özgüven duygusuyla ilişkilendirilir. Filmler aynı zamanda, her kesimden insanı -kadınlar, siyahlar, küçük işadamları, yönetici-liderler, ordu, hatta "Üçüncü Dünya" insanları (Ewoklar)- altmışlı ve yetmişli yılların başlarının tüm uyumsuzluğunun ardından yenilenmiş bir konsensüs fantezisi içinde bir araya getiren korporatist bir toplumsal yapı öngörür. Yetmişli yılların ortalarının çatışmalarına karşı telafi edici bir tepki olarak beliren bu model, yeni muhafazakârlığın yeniden birleştirici toplumsal söylemini hem ülke içi zeminde hem de bir dış politika gerekliliği olarak gündeme getirir.

Yaptığımız ankette, *Yıldız Savaşları* serisinin birinci filminde kahramanın neyi temsil ettiğini bir dizi seçenek arasından seçmeleri istenen katılımcıların % 57'si "insanın inandığı yolda yürümesini" temsil ettiğini, % 17'si ise bireysel özgürlük ve kapitalizm gibi Amerika'ya özgü değerleri savunduğunu düşünmüştür. Örneklemin % 53'ü filmdeki imparatorluğu "kötülüğün" simgesi olarak algılarken, % 24'ü sağ kanat diktatörleri temsil ettiğini, % 12'si ise komünizmi temsil ettiğini belirtmiştir. Yaptığımız sözlü görüşmelerde en sık karşımıza çıkan tanımlama, kahramanın "büyük kurumlara", "emperyalizme" ya da "diktatörlere" açılmış bir savaşta "mazlum" tarafı temsil ettiği olmuştur. Kimi katılımcılar kahramanı bağımsızlık mücadelesi veren Amerikan devrim kahramanlarına benzetmiş, bu tanımlamaya daha güncel bir yurtseverlik anlamı yükleyen başkaları ise, Amerikan "demokrasisi" ile komünizm arasındaki savaşı temsil ettiğini ya da Amerika'nın "diğer ülkelerin kendisine kabadayılık etmesine" artık izin vermemesi için bir çağrı olduğunu söylemiştir. Bu arada bir bölüm katılımcı da kahramanların düşünce özgürlüğünü ve kendi kaderini tayin hakkını temsil ettiğini düşünmüş, imparatorluk için en sık kullanılan deyim ise "despotizm" olmuştur. Filmin liberal değerleri temsil ettiğini düşünenlerin % 30 ile örneklemdeki en kalabalık grubu oluşturmasına karşın, bu araştırmada sık sık karşılaştığımız üzere, insanların aynı anda birbirinden tümüyle ayrı politik görüşler savunma eğiliminde olduğu da gözlenmiştir. Örneğin, barışın ancak güçlü olmakla korunabileceği düşüncesine dayalı muhafazakâr idealin filmde desteklenip desteklenmediği sorusuna katılımcıların % 54'ü evet

demiş, % 74'ü filmdeki kahramanların solcu devrimcilerden çok muhafazakâr "özgürlük savaşçılarını" andırdığını söylemiş, buna karşılık, % 67'si aynı zamanda politik özbelirlenim hakkını ("hatta, diyelim, Nikaragua'da bile") savunan liberal görüşe destek verildiğini düşünmüştür. Ancak, muhafazakâr katılımcıların liberal olanlara göre çok daha büyük bir bölümü (% 46'ya karşılık % 76) filmin anlamını muhafazakâr ideale bağlarken, liberallerin en büyük bölümü ise (% 43) filmin genel olarak liberal değerleri desteklediği sonucuna varmıştır.

Yıldız Savaşları, belirli bir bakış açısıyla ele alındığında, farklı bir dizi tepki doğurması beklenmeyecek, oldukça tarafsız bir macera öyküsü gibi görünür. Despotizme karşı verilen savaş, bir ölçüde, politik sınırların ötesine geçer. Yine de bizim görüşümüz, yetmişli yılların sonlarının tarihsel bağlamı içinde değerlendirildiğinde, bu filmin öne çıkan anlamının ("insanın inandığı yolda yürümesi") liberal değil, muhafazakâr bir politik ve toplumsal gündemi ateşlemeye yatkın olduğudur. Çünkü bu dönemde, kişinin kendini gerçekleştirme eylemini servet birikimine eşitleyen bireyci bir etik muhafazakârlar tarafından piyasaya sürülmekteydi ve seksenli yıllarda bu gündem ve etiğin ABD toplumunda başarıyla tutundurulmasıyla, "insanın inandığı yolda yürümesi" giderek "tuttuğunu koparmak" ve "postu kurtarmak" anlamına gelmeye başlayacaktı.

Yıldız Savaşları serisini politik açıdan önemli kılan bir neden daha vardır. Bu filmler, kapitalizmin özgürlük ilkesi ile demokrasi arasındaki kan uyuşmazlığını sergiler. Bu ilke, bireyci iradeyi, demokrasilerde önkoşul olan toplumsal dayanışmanın üzerine konumlandırır. Demokrasi bir müzakere zeminidir, diğerlerinin irade ve gereksinimlerini gözetmek uğruna kişisel iradenin kısıtlanmasını öngörür. Özgürlük ise kişinin kendi benliğini dayatmasıdır, bunun diğer insanlar üzerindeki etkileri önemsizdir. Özgürlüğün kapitalist uyarlaması özellikle toplum karşıtıdır, çünkü kapitalistlerin, ne gibi toplumsal sonuçlara yol açarsa açsın, canlarının istediğini yapma hakkına sahip olduğunu varsayar.

Yıldız Savaşları filmleri aynı zamanda, kapitalizmin bireyci özgürlük ilkesinin liderlik ilkesine nasıl dönüştüğünü de gösterir. Tekil bireyin liderliğe uygunluğu, tekil olması, demokratik kitleden ayrı ve dolayısıyla üstün olması üzerinden onaylanır. Babaer-

ki, benliğin ayırılmasına ya da tekilleştirilmesine dayalı bir eril toplumsallaşma modeli öne sürerek, paternal bir politik biçimi kendisine eksen alır. Dolayısıyla, seksenli yıllardaki muhafazakâr tırmanışın ortaya koyduğu gibi, özgürlük ile faşizmin bu dönemde sık sık ittifak içinde bulunması anlaşılabilir bir durumdur. Reagan'ın Birleşik Devletler'e "özgürlüğü" (erkek kapitalistlerin servet ve iktidar sahibi olma hakkını) geri getirmek için açtığı savaş, sık sık, otoriter rejimleri destekleyen bir savaşla omuz omuza ilerlemiştir. Bir sonraki bölümde bu sorunu daha derinden ele alacağız.

C. LİDERLİK İLKESİ: SİNEMA VELETLERİNDEN SİNEMA PİRLERİNE

Coppola, Spielberg, Milius, Schrader, De Palma, Cimino ve Scorsese'yle birlikte Lucas, yetmişli yıllarda "sinema veletleri" diye adlandırılan bir grup genç yönetmen arasında yer alır. Söz konusu dönem içinde bu yönetmenlerden bir bölümü, *Baba, Yıldız Savaşları, Üçüncü Cinsten Yakın İlişkiler* ve *Kutsal Hazine Avcıları* gibi başarılı filmler sayesinde Hollywood'da olağanüstü güç kazanmıştır. Yapıtlarında liberal bir çizgi izleyen Spielberg ve duyarlığı ideolojik olmaktan çok sinemasal ve teknik alanda yoğunlaşan Scorsese hariç, bu yönetmenlerin tümü filmlerinde muhafazakâr düşünceleri arkalamıştır. Milius, daha önce üzerinde durduğumuz gibi açıkça neofaşisttir; Schrader ve De Palma cinselliğe gerici bakışlarıyla ayırt edilir; Cimino ve Coppola, *Avcı* ve (aşağıda ele alacağımız) *Kıyamet* gibi filmlerle beyaz eril liderlik ilkesinin savunucuları olarak öne çıkarlar. Burada ilgi çekici olan, (Milius dışında) bu yönetmenlerin kendilerini politik addetmemesidir. Bu tavırları son derece Amerikanvaridir, çünkü Amerikan kültürünün belirleyici özelliği, içerdiği değerlerin "politik öncesi" olduğuna ilişkin inancıdır. Yapay kentsel politikanın pisliğinden uzak durmaya çalışmak da bu değerler arasındadır. Bu pisliğe bulaşmış olmak, Coppola ve Reagan'ın liberal entelektüelleri tanımlamak için kullandıkları deyimle "çok bilmişlerin" alameti farikasıdır. Bu sinemacıların birçoğunda gözlenen muhafazakârlık bu anlamda "politik

öncesi"dir; açıkça ayırt edilebilir sağcı ya da solcu söylem biçimleri içinde dile getirilmemiştir. Zaman zaman popülizme kaymasının ötesinde, politik değerliği belirsizdir. Potansiyel olarak solcu radikal ya da sağcı radikal olabilecek unsurlar içerir.

Bu ikilik Cimino'nun filmlerinde çarpıcı düzeydedir. United Artists şirketi için unutulmaz bir felaket olmuş *Cennetin Kapısı* (*Heaven's Gate*, 1980), ondokuzuncu yüzyılda hayvan sahibi kalantorlarla mücadele eden göçmen işçileri anlatır. Karakterlere ve tarihsel arka plana ilişkin seçim, izleyen dönemin daha politik değerlikli kentsel endüstriyel sınıf mücadelelerine yüz vermez. Göçmenlik ve tarımsallık motiflerinin bir araya getirilmesi, oldukça muhafazakâr değerler üretme yeteneği taşıyan etnik cemaatlerin kökleşmiş türdeşliğini ima eder. Öte yandan film, hâkim ekonomik elitlere karşı halk kitlelerinin tarafını tutar ve filmin bir aşamasında mücadelenin başını çekmek bir kadına düşer. Dolayısıyla aynı etnik ve popülist ideoloji içinde daha radikal bir olasılık yer alır. (Bu arada, Cimino'nun aynı zamanda *The Year of the Dragon*'ı çekmiş olduğunu, bu filmin, radikallerden hem övgü, hem de ahmakça bir milliyetçilik ve cinsiyetçi şiddeti olumlayan temsilleri ve Uzakdoğu kökenli Amerikalı gangsterleri betimleme tarzı yüzünden yergi almış olduğunu,[4] Cimino'nun ise, Ayn Rand'ın muhafazakâr bireyciliğe gerici güzellemesi niteliğindeki *Yaratılan Dünya*'yı *(The Fountainhead)* yeniden filme almak konusunda niyet belirttiğini eklemekte yarar var).

Bu sinemacıların benimsediği doğruluğu kendinden menkul politik öncesi değerler, ağırlıklı olarak muhafazakârdır. Bunun bir nedeni kamusal sorunlara bireyci çözümler sunmayı seçmeleridir; bu tür çözümler genellikle devletçi ya da sosyalist alternatiflerin aleyhine işler. Hollywood kahramanının canlanışını incelerken, bireyci erkek kahramanın değişmez biçimde kamusal devlet otoritesini temsil eden figürlerin karşısına yerleştirildiğini görmüştük. Kahramanın özgürlüğü kendi efendisi olmaktan ibarettir ve haksız temellere dayanan gayri şahsi devlet otoritesinin alt edilmesi, ancak erkek bireyin sunabileceği, daha hakiki, daha haklı ve otantik bir liderliğe gerek duyulmasına neden olur. Birey bunları sağlayabilir, çünkü liberal bürokratik kurumlar ya yetersizdir ya da yoldan çık-

4. Bkz. R. Wood, "Wood on Cimino," *Cine Action!* no. 6 (Ağustos 1986), s. 57-65.

mıştır. Bu kurumlar, dâhi liderin doğal sezgileri yerine yapay önlemlerle ayakta tutulurlar. Böyle olmakla politik öncesi bireycilik ilkesi, politik liderlik ilkesinin tohumlarını içerir. Çünkü bireycilik, kişisel sezgilerin toplumsal eylem için yeterli olduğu düşüncesi üzerine kuruludur. Bunlar müzakereden, bürokratik yordamlardan ve demokratik süreçlerden önce gelir. En uç biçimiyle benlikçi liderlik, başkalarından gelecek müdahalelere, karar süreçlerinin paylaşılmasına ya da politikaların müzakere edilmesine ilişkin demokratik gereksinime ve kendi iradesinin kısıtlanmasına karşı aşırı ölçüde "diktatörleşerek" otoritarizm biçimini alır, liderliğin dayatılmasına dönüşür. Benlikçi lider genellikle bu gelişmede bir kötülük görmez, çünkü o aynı zamanda bir özseverdir, kendi kararlarının herkes tarafından uygun bulunacağına inanan bir narsisttir. Dahası lider, toplumdaki tüm "bireyler" için bir ayna haline gelir, kitle toplumunun gerçekliğini bireysel seçkinlik fantezisi üzerinden geri yansıtır. Dolayısıyla, liderlik ilkesinin sağcı biçimleri toplumu organik bir bütün olarak gören bir idealle ilişkilidir. Bu korporatif düzende herkes lidere sorgusuz itaat eder, çünkü herkes ona tapar. Lidere tapmalarının nedeni ise, liderin kimliğinde kendi bireyciliklerine tapmalarıdır. Örneğin, Riefenstahl'ın *Triumph of the Will* (*İradenin Zaferi*) adlı kitabının en çarpıcı yanı, Hitler'in soğuk ve gayri şahsi bir despot olarak değil, insanları her türlü yabancılaşmanın bertaraf edildiği bir cemaat içinde bir araya toplayan, sevilen bir birey lider ve baba olarak resmedilmesidir. Modern demokratik kentsel yaşama ait yabancılaşma ve gayri şahsilik yenitarımsal bir cemaat ideali içinde çözünerek, gayri şahsi liberal devlet biçimlerindeki soğuk bürokratik bağların yerini, cemaat içi ve cemaatle lider arasındaki kişisel bağlar alır. Böylece, görünüşte apolitik olan bireycilik ilkesi son derece politik bir toplumsal liderlik yapısı yaratabilir. Çağdaş Amerikan sağının taraf olduğu değerlerden pek çoğunun Nazi ideolojisini böylesine andırması belki de bu yüzdendir. Serbest piyasa ekonomisinin faşist devletçilikle çelişmesine karşın, seksenlerin başlarında Cumhuriyetçi platformdan gelen sesler "Kinder, Küche, Kirche"nin* çevirisine benzemekteydi. Cumhuriyetçilerin gerçekte karşı çıktığı şey liberal devletçilik, yerine koymak istediği ise, devletin otoriter kullanımı yoluyla ye-

* Çocuk, mutfak, kilise (ç.n.).

niden tesis edilecek muhafazakâr düzendi.

Bireycilik ile lider-kahramanın genç sinemacı kuşağın bazı filmlerinde bağlaşım içinde bulunduğuna daha önce değinmiştik; *Baba* ve *Yıldız Savaşları* gibi. Bunun en çarpıcı örneklerinden birini sergileyen Coppola'nın *Kıyamet*'inde *(Apocalypse)*, baş karakterlerden biri, Kurtz, bir toplum kaçkınıdır ve bu davranışının nedenlerinden biri "kendi başına buyruk" olmaktır. Biz, bu tür arzuların, bireyciliği kutsayan ve genellikle otoriter liderliğe dayalı politik modellere doğru sağlam bir yönelim sergileyen küçük işletmecilik ya da küçük burjuva psikolojisiyle ilişkili olduğu görüşünü savunuyoruz. Film, Vietnam Savaşı sırasında Kamboçya'da kendi askeri birliğini oluşturmuş bir subay olan Walter Kurtz'ü (Marlon Brando) öldürmekle görevlendirilen Willard'ın (Martin Sheen) başarıyla sonuçlandırdığı suikast girişimi etrafında gelişir. Willard bir sahil koruma gemisinde ırmağa karşı yolculuk ederken, savaşın çeşitli yönlerini ortaya koyan durumlarla karşılaşır: Vietkong denetimindeki bir köyün hava baskınına uğramasından tavşan kızlarla dolu bir USO* gösterisine, yanlışlıkla öldürülen köylülerden, kuşatılmış ve başsız kalmış bir ABD karargâhına kadar. Sonunda Kurtz'ün, kesik kafalar, asılı duran cesetler ve köleleştirilmiş yerlilerle grotesk bir manzara oluşturan kampına ulaşır. Bu noktada ritüelistik eğilim tırmanışa geçer ve Kurtz, bir eriştirme süreci içinde Willard'ı gizlerine ortak eder. Nihayet Willard, yerlilerin bir boğayı kurban etme ayininin görüntüleri arasında Kurtz'ü öldürür.

Anlatının odak noktası, Willard'ın, Kurtz'ün kudreti ve merhametsizliğiyle aşama aşama özdeşleşmesi ve buna koşut olarak gerçek bir savaşçıya dönüşmesi üzerindedir. Willard'ın lidersiz orduya duyduğu giderek artan öfke ve Kurtz'e beslediği hayranlık aracılığıyla, savaşın düzensizliği üzerinde denetim kurabilecek Kurtz gibi otoriter savaşçı liderlerin gerekliliği vurgulanır. Film, fiili tarihin olanca metonimik olumsallığı ve karmaşıklığını metaforik bir arayış anlatısına taşıyarak, belirsizliğin yerini kesinliğin, kuşkunun yerini otoritenin almasını sağlar. Bu anlatının çözülüm süreci, Willard'ın Kurtz ile bütünleşmesine ve Kurtz'ün yaptığı gibi yerliler üzerinde liderlik taslamasına karşılık düşer. Başlangıç-

* United Service Organizations (Birleşik Hizmet Örgütleri) (ç.n.).

ta Willard'ın kendisi de Amerikan ordusunun Vietnam'daki düzensizliğine ilişkin bir metafordur. Willard içki içer, ağlar ve sakat eliyle sembolik olarak iğdiş edilmişliği akla getirir. Willard'ın görüntünün üzerine bindirilmiş anlatıcı sesi, Vietnamlıların kendisini kat kat aşan sertlik ve dayanıklılığına gıpta eder. Daha sonraları Willard'ın öne eğik başıyla, Buddha'nın, anlamı çarpıtılarak Uzakdoğu ırklarının amansızlığını temsil eden bir metafora dönüştürülmüş yukarı dönük başı arasındaki karşıtlık önem kazanacaktır; Buddha'nın dimdik başı, Willard'ın Kurtz sayesinde edineceği güç ve cesaretin habercisidir. Filmin sonunda, Willard, Kurtz'ün gizlerine vakıf olup kendisine geldikten, savaşta acımasızca öldürmenin neden kaçınılmaz bir gereklilik olduğunu anladıktan sonra bu iki baş -bu sefer her ikisi de dik olarak- bir kez daha yan yana görünür, ardından iki görüntü birleşerek tek bir başa indirgenir. Bu birleşme, Willard'ın da artık Kurtz kadar güçlü olduğu, onunla özdeşleştiği anlamını taşır.

Willard, filmin Vietnamlılara atfettiği gözü kapalı vahşetin gerekliliğini öğrenmiştir. Willard'ın adamlarından birini öldürmeden önce suratına kara çalan Kurtz'e karşılık Willard da bataklığa dalıp siyaha bulanarak Kurtz'ü öldürmeye hazırlanır. Her ikisi de sembolik olarak, filmin başında bir generalin "insanlığın karanlık yüzü" diye söz ettiği şeyin rengine bürünmüştür. Yine, her ikisi de -Kurtz'ün "şu adamlar gibi on bölüğümüz olsaydı savaşı kazanırdık" varsayımı uyarınca- Vietnamlıların taktik (Kurtz'ün vur-kaç yöntemi) ve silahlarını (Willard'ın palası) benimsemiştir. Kurtz'ü öldürmesini izleyen sahnede Willard'ın yüzünün yarısı ışıkta, yarısı karanlıktadır. İnsanlığın filmde tanımlanmakta olan iki yüzünü -aşırı bürokratik, akılcı ve vicdan sahibi Batı ile, sözüm ona amansız, akıldışı ve ilkel Doğu'yu- başarıyla birleştirerek, değme bir savaşçıya dönüşmüştür. O halde, Coppola'nın başlangıçta filmi daha önceki bir sahnede bitirmeyi tasarlamış olması (Willard'ın Kurtz'ü öldürdükten sonra dışarıya çıkıp yerlileri yeni liderleri önünde eğilirken bulduğu an) açıklayıcı önem taşır.

Film bireyciliği yüceltir ve filmdeki bireyci tema, "gerçek" liderlerin var olduğu düşüncesiyle ayrılmaz bir bütün oluşturur. Willard ve Kurtz, kifayetsiz, bürokratik bir "korporasyon" olarak betimlenen generallerle karşılaştırılırlar. Kurtz, korporatif saflara

katılmak yerine "kendi doğrusunu izler" ve lider olur. Hain olduklarından kuşkulanılan askerlerin yargı sürecini atlayarak hemen oracıkta öldürülmesine karar vererek doğal sezgisel dehasını sergiler. Böylece, zararlı bilgi sızmalarıyla bir daha karşılaşılmaz. Willard liberal yordam ve kurumlara da benzer bir kayıtsızlıkla yaklaşır, bir benzin deposunda bürokratik uygulamaları hiçe sayarak kalkıştığı bireyci şiddet gösterisiyle durumu anında kontrol altına alır. Operasyona engel olmaya çalışan yaralı bir köylü kadını öldürdüğünde ise kendisini Kurtz'e çok daha yakın hisseder.

Böylece film, liberalizme, bürokrasiye ve büyük korporatif örgütlere karşı, güçlü bireylerin aynı zamanda doğal birer lider oldukları varsayımıyla desteklenen bireyci bir başkaldırıyı imtiyazlandırır. Özgün senaryoyu Milius'un yazmış olması, filmdeki muhafazakâr ideolojinin yarı faşist bükümünü büyük ölçüde açıklar. Ancak film, bu ideolojinin eril muhafazakârlığın acıklı gerçekliğinde yatan kökenlerini de sergiler. Filmin bir noktasında Kurtz, pilotların uçaklarına küfür sözcükleri yazmalarının bile generaller tarafından yasaklanmasından yakınır. Brando'nun sızıldanan ses tonu bu düşünceyi yansıtmak için uygun bir seçimdir, çünkü erkek çocuğun disiplinci babanın gücüne duyduğu öfkeyi akla getirir. Bundan kaçıp kurtulmanın yolu ise kişinin kendisini aynı güçle donatmasından, babaya ilişkin (aynı zamanda, korporatif ya da liberal bürokratik) sınırlamaları reddetmeye ve kendi başına buyruk kesilmeye dönük bir benlik modeli benimsemesinden geçer. *Kıyamet*'in bu senaryoyu yürürlüğe koyması ilgi çekicidir, çünkü aslında Willard, Kurtz'ün tacını kuşanmak için onu öldüren oğludur.

"Liderlik ilkesi" terimi kulağa ürkütücü gelse de, daha önce açıkladığımız gibi, Amerikan kültürünün dokusuna sinmiş bir özellik olan bireyciliğin doğal ve mantıksal türevinden başka bir şey değildir; eril ihtimam ve aile otoritesini temsil eden paternal ilkeyle bağlantılandırıldığı için de, genellikle son derece zararsız görünen biçimler alır. Lider kahramanla özdeşleşme, babaların yeniden saygıyla anılması, kişinin kendisiyle özdeşleşmesidir. Liderlik ilkesi aracılığıyla narsistik haz, kişinin kendisinde bulduğu haz verici duyguları üzerinde toplayan bir kamusal figüre aktarılır. Faşizm, babaerkil politik biçimler aracılığıyla insanların kendilerini iyi hissetmesini sağlamanın bir yoludur ve tabii ki, sınıf çatışmasını kapi-

talistler ve muhafazakârlar lehine çevirmeye yarar. Ancak, halkın büyük kısmının kitlesel katılımına dayalı bir sistem olarak Şili ve Türkiye gibi ülkelerde yaygın olan sağ-kanat askeri darbecilikle karıştırılmamalıdır. Söylemek istediğimiz, liderlik ilkesinin son derece "hoş" kültürel yapılar içinde yuvalanabileceğidir; hoşluklar liderlik sisteminin bir parçasıdır. Romantize edilmiş babaerkil geçmişin yad edilişi, narsistik bireycilik, otoriter liderliğin ilk belirtileri ve yukarıda söz edilen "hoşluk", Spielberg'in Lucas için yönettiği ve Lucas'ın tüm sorumluluğunu kendisine mal ettiği *Kutsal Hazine Avcıları*'nda (1981) sergilenir.[5] Indiana Jones, Güney Amerika cangıllarında yatan altın için "hasmı" Belocq'la çekişen bir bireycidir. Filmin alegorik olarak öne sürdüğü tez, servetin kaynağında kolektif emek gibi bir bayağılığın değil, girişimci riskin yattığıdır. Nitekim, girişimci bireyin yanında insan gruplarının bönlüğü ortadadır. Bunların tek işlevi liderden emir almak ve kitlesel olarak hareket etmektir.

Bir sahnede Indy'yi, toprağı kazan işçilerin tepesinde sağa sola seğirtirken görürüz. Görüntü günbatımına karşı alınmıştır, işçilerin yalnızca belden yukarısı görünürken Indy'nin tüm bedenini görebiliriz. Burada önem taşıyan, Indiana Jones düşünsel idareyi sağlarken, işçilerin beden güçlerini kullanmalarıdır. Bu sahne adeta, (uzamsal olarak daha aşağıda yer alan ve beyaz olmayan) beden işçileriyle, yukarıda dikilip işlere çeki düzen veren zihinsel yöneticiler arasındaki işbölümüne ilişkin bir metafor oluşturur. Yönetici lider güçlü ve üstün bir bireydir, işçilerse farklılaşmamış bir kitleden ibarettir. Dolayısıyla film, girişimci bireycilik ile elitist korporatist liderlik arasındaki ilişkiye işaret eder.

Birey-liderin üstün kılınması ve açılış sahnesindeki dağ sıraları gibi güç fetişleri ile ilişkilendirilmesi önemlidir. Bu sinemasal dünyada gücün kaynağı birey lider, birey liderin sahip olduğu güç ise onun üstünlüğünün alametidir. Ancak, üstünlük her zaman görelidir. Üstünlüğün inşa edilme ya da varlık kazanma sürecinde gizli olan bir şey, saflığını zedeler. Örneğin Indy'nin üstünlüğü, beyaz olmayan işçilerle, erkek hasmıyla, kadınlarla, filmin sonunda hazi-

5. Bkz. *Film Comment* (Temmuz-Ağustos 1980), s. 49-57. "I'm the Boss" başlıklı yazıda Lucas *Kutsal Hazine Avcıları* fikrinin kendisine ait olduğunu öne sürer ve filmin kavramlaştırma ve montaj aşamalarını kendisinin denetlediğini bildirir.



Kutsal Hazine Avcıları. Indiana Jones işçilerinin tepesinde dolaşıyor.

neyi gayri şahsi devasa bir depoya saklayan bürokratlarla ve nihayet, kendisi ile karşılaştırılarak vurgulanır. Diğerlerine olan üstünlüğünü açıklayan, bu son karşılaştırmadan doğan üstünlüktür. Serüvenci Indy, arkeoloji profesörü Indy'den üstündür. Buradaki rol değişimi Luke Skywalker'ın *Yıldız Savaşları*'nda geçirdiği değişime benzer, çünkü güç kazanma ve yeni bir kamusal kimlik edinmeyle ilintilidir. Değişim, bu tür eril güçlülük filmlerinin pek çoğuna temel oluşturan eril cinsel toplumsallaşmanın doğrudan anlatımıdır. "Kadın" rolüne özgü edilginlik ve zayıflık, "erkeksi" kimliğe ait daha halis ve gizli kalmış bir rolden ayıklanıp atılır. Indy, kişiliğin farklı özelliklere ayrılması ve bunların içinden belirli bir bileşimin baskın çıkmasına ilişkin bir canlandırmadır. Filmin sonunda Indy yine bir profesördür, ama bu kez güçlüdür. Indy'nin değişiminden önce güçlülüğüyle göze çarpan bir kadının, teslimiyet içinde onun koluna yaslandığını görürüz. Bu bağımlılık gösterisi, Indy'nin kimliğinin temel taşı niteliğindeki bir değişimin işaretidir.

Bireyin benzersizlik ve üstünlük anlamı yaratacak biçimde tecrit edilmesinin, erkek egemen kapitalist sistemde kişinin gereksin-

diğinden fazlasına sahip olma arzusunu harekete geçiren eril narsisizmle ilişkili olduğu apaçıktır. Bu türden birikim kişiye, başkalarına yasak olan bir özgürlük kazandırır; gerçekte sömürünün sonucuyken, sonuçla nedenin yer değiştirmesiyle söz konusu birikimi haklı kılmaya yarayan narsistik, mutlak bir güç anlamı doğurur. Ekonomik ve psikolojik boyut iç içe geçirilerek temsil aracılığıyla (kişinin benzersiz bir birey olarak kendisini nitelediğine inandığı temsil ve bireyin kültürel kimliğini bu benzersizlikten ötürü doğal lider olarak belirleyen temsille) bir arada tutulur. Kültürel bir etken olarak temsil, eril liderlik ilkesinin (gerek bir ideoloji olarak, gerekse ilişkili olduğu kurum ve pratikler anlamında) dayandırıldığı politikaları çözümlemek açısından vazgeçilmez önem taşır. Bu ilkenin işlemesi için, erkeklerin kültürde belirli bir biçimde -demokratik kitlenin üzerinde yer alan üstün bireyler olarak- temsil edilmesi gerekir (Kurtz, Michael Vronsky, Indiana Jones ve Luke Skywalker gibi). Daha önce belirttiğimiz gibi, üstün bireyi yüceltme edimi genellikle, kapsamlama (parçanın bütünü temsil etmesi) ile metafor (birebir anlamda ya da sıradan olanın daha ideal, daha anlamlı olana doğru yukarı çekilmesi) karışımı biçemsel bir yüceltme tekniğiyle gerçekleştirilir. *9'dan 5'e, Çin Sendromu (China Syndrome)* ve *The Boys in Company C* gibi liberal filmler tek tek her kişinin anlatıda herhangi bir diğerinin yerini tutabileceği, tümünün doğal lideri olarak öne çıkan kimsenin olmadığı bir eşitlik zinciri tanımlarken, sağcı filmler demokratik eşitlik zincirini kırarak tek bir halkanın (lider kahramanın) metaforik ikame yoluyla kalanların hepsini temsil ettiği dikey bir hiyerarşi oluşturur. Bu politik yapı, meşruiyetini güvence altına alan kültürel temsiller aracılığıyla inşa edilir. Bu temsillerin işleyiş biçimi de aşağı yukarı aynıdır. *Kıyamet* benzeri filmlerin sağ kanat politikaların iç yüzünü anlamaya yarayan temel ipuçları bulundurması bu yüzdendir, çünkü bu politikalar, toplulukların politik arenada çıkarlarını nasıl temsil etmesi gerektiğine ilişkin kavramlar üzerine kuruludur. Bu filmler, söz konusu politikaları tanımlayan taktik ve varsayımları (ayırma, ikame etme, tabi kılma, yüceltme) kullanarak onların reklamını yaparlar.

Daha önce belirttiğimiz gibi, temsil yüzeyinin kendisi için de benzer bir önerme ileri sürülebilir ve bunun en vazgeçilmez olduğu

yer, liderlik filmleriyle ilişkili cinsel gündemdir. *Kıyamet* ve *Avcı*'nın, lider-kahramanın "kadınsı" imgelerle yüklü dünyadan uzaklaşmaya başladığı anlarda son derece metaforik üsluplara sığınmaları tesadüf değildir. Bunun yanı sıra *Kıyamet*, renk, ses ve anlatıyı birbiriyle kaynaştırarak belirgin bir sentetik bütünlüğe (Wagneryen ideal), görünüşte liderin sağladığı birliğe ilişkin politik temanın estetik bir uzantısına dönüştüren alegorik ve romantik bir biçimle diğerlerinden ayrılır. Aşkınlığı ifade etmenin estetik yolu alegori ve metafordur. Bu ikisi aracılığıyla dünyevi nesnenin maddeselliği feshedilir, yerine daha ideal ya da ruhani bir anlam yerleştirilir. Maddesel güçlükleri dil ya da tartışma gibi dünyevi biçimlere tenezzül etmeden, ilahi denebilecek sezgisel bir zihinsel yetenekle alt edebilen güçlü liderler betimleyen aşkıncı politika için bu son derece işe yarar bir biçimdir. Michael Vronsky'nin şamanımsı içgörüsü, Kurtz'ün savaşçı sezgileri ve Luke'un zihinsel gücünde, üstün birey ile -tıpkı anne gibi- bireyi kuşatmak, sınırlarını yıkmak isteyen kitle arasına sınır çeken zihinsel temsil gücünün farklı uyarlamalarını bulmak mümkündür. O halde filmlerin de, bu artırılmış zihinsel gücü taklit eden temsil dinamiklerini barındırıyor olmaları üzerinde durmaya değer bir saptamadır.

Tehdit eden ya da sınırlayan şeye politik ve biçimsel olarak sırt çevirip liderliğe ve zihinsel güce ilişkin aşkınca bir görüşe sığınma ediminin cinsellikle derinden ilişkili olduğunu ileri sürmüştük. *Kıyamet*'in iğdiş edilme imgeleriyle dolup taşması boşuna değildir. Bu yüzden de filmlerde kadının marjinal ölçüde temsil ediliyor olması, bu eksikliği önemsiz kılma çabalarına karşın çok önemlidir. *Kıyamet*'in profesyonel katili Willard, erkeksi, güçlü ve paternal Kurtz'le özdeşleştiği ölçüde "kadınsı" normal ordudan hızla uzaklaşır. Kurtz karısına yazmadığı mektupları oğluna yazar, Willard evliliğini feda edip Vietnam'a dönmeyi kurar. *Avcı*'daki Linda, elde edilmesi ile Michael'ın Nick'e üstünlüğünü kanıtlayan bir göstergedir. Aynı filmde erkekler arası aşk kadın dünyasının ciddi bir alternatifi olarak belirir; Michael'ın çıplak olarak Nick'in yanında yüzükoyun yattığı homoerotik sahnenin ani bir geçişle savaş alanının görüntüsüne bağlanması hiç önemsiz değildir. Her iki filmde de kendisini gösteren estetik ve politik telafi mekanizmalarını (otoritarizm, alegori, narsisizm) gerekli kılan biraz da bu geçi-

şin yarattığı kaygıdır. Kurtz ile Willard ya da Michael ile Nick arasındaki homoerotik bağ ancak yadsınarak sürdürülebilir. Varlığın şiddetle öne sürülmesi erkeği kadından ayırırken, eril kimliğin erkeksilik ideali için en az kadın cinselliği kadar tehlikeli olan başka bir durum yaratır, erkekleri bir arada olmaya zorlar. Salt erkekçi kulüp kaçınılmaz biçimde homoerotiktir, ancak kulüp üyeliğinin ölçütü -erkeksilik- bunun reddedilmesini zorunlu kılar. Zayıf olanın bu filmlerin hepsinde aradan çıkarılması belki de bu yüzdendir. Nick ve Kurtz, daha güçlü olanın hayatta kalması ve heteroseksüel erkekliği olumlaması için verilmiş kurbanlardır.

Ayrı olma arzusu kadın üzerinde tahakküm kurma arzusuyla bağlantılıdır. Ne var ki bu türden aşırı bağımsızlık dayatmaları, var olan bir bağımlılığı ele verir. *Avcı*'da Michael'ın kahramanlığı, filmin sonunda bakışlarıyla ihtişamını teslim eden Linda tarafından doğrulanmak zorundadır. Willard Kurtz'ü öldürürken, Vietnamlı bir kadın sessizce onu seyrederek liderliğe yükselişini doğrular. Buna benzer marjinal anlar erkeğin sahneye koyduğu "başarılardan" fazlasını söyler; çünkü, erkek çocuğun oynamakta olduğunu, yalnızca kadının verebileceği bir şeyin peşinde koştuğunu, olmaya çalıştığı ya da olduğunu hayal ettiği şeyin gerçekten kendisi olduğunu onaylayan o bakışı aradığını bu anlarda sezeriz. Eril benliğin (politik, ekonomik ya da askeri olarak) dayatılması bu bakışa kavuşmanın bir yolu olduğu kadar, erkeğin ona olan bağımlılığını saptırma görevini de üstlenir.

İdeolojisi Milius ve Coppola gibi sağcı sinemacıların filmlerine nüfuz etmiş olan küçük işletme (ya da küçük burjuva) dünyasının otoritarizm eğilimi, sinema endüstrisinin içinde bulunduğu stüdyosonrası "iş bağlamacı" rekabetçi kapitalist yapıdan türemiş görünür. Bu yapının ürettiği psikoloji de kendisine uygundur: "sinema veletlerinin" yaptığı filmler, genellikle, ayakta kalmaya en yakın adayı kendilerinin oluşturduğu sinema endüstrisinin paranoyak, kuşkucu ve saldırgan rekabetçi bakışını çoğaltır. Bu sinemacıların veletlikten "sinema pirliğine" terfi edişi ise, seçkin liderlik ideolojisinin maddesel düzlemde doğrulanışıdır. Herkesten güçlü, başarıya götürecek zekâ kıvraklığı ve iradeye en fazla sahip olanlar, düzenbazlık dolu bu dünyayı yönetmeyi elbette hak edecektir. Taşkın bir bireyciliğin kişiyi iktidara taşıması sistemin gereğidir. Coppo-

la'nın mesleki ilişkilerinde otoriter eğilimler sergilemesi ya da Gance'ın *Napoleon*'u[6] gibi lider-kahraman filmlerine hayranlık belirtmiş olması şaşırtıcı gelmemelidir. Paul Shrader'in yönettiği ve modern Japonya'yı yıkıp Samuray elitlerini yeniden hâkim kılma çabaları başarısız olunca intihar eden sağcı bir Japon yazarı anlatan *Mishima*'nın (1985) yapımcılarının Coppola ve Lucas olması da aynı ölçüde anlamlıdır. Bu film, içerdiği saldırganlığı estetize etmesiyle ve biçimsel etkileri eril muhafazakârlığın baba-lider arayışının kaynağına işaret eden bir titizlenmecilikle şiddetlendirmesiyle ayırt edilir. Bu arayışın kaynağı korkudur, kişinin dünyada olduğu kadar kendi benliğinde de hissettiği bir eksikliğin doğurduğu kaygıdır. Dünyada eksik olan şey cinsel kimliğin bağlanacağı sağlam bir dayanak, benlikte eksik olan ise kişinin babaerkil liderlere gerek duymadan yaşamasını sağlayacak güven verici zihinsel temsillerdir.

Kahraman filmleri, yetmişli yılların sonları ve seksenli yılların başlarında liberalizmin neden tökezlediğini ve muhafazakârlığın neden baş köşeye kurulduğunu anlamamıza yardım ettikleri için tarihsel değer taşırlar. Bu filmler, kapitalist toplumsallaşmanın erkekleri diğerkamlıktan nasibini almamış fırsat düşkünü bireycilere dönüştürmesini sergilerken, sağcı ideolojinin popüler imgelemi neden liberalizmden fazla cezbettiğini ortaya koyar. Ekonomik sıkıntının doğurduğu sefalette suçluluk payı en yüksek olanların aynı

6. Bkz. "Case Histories of Business Management: A memo from Francis Ford Coppola," *Esquire*, C. 88, no. 5 (Kasım 1977), s. 190-96. Coppola prodüksiyon ekibini otoriter bir tavırla yeniden örgütledi: "Bu şirket American Zoetrope olarak anılacak ve . . . burada yapılan her şey benden sorulur. . . Burada tek bir otorite var, o da benim . . . Kendi kendinize akıl yürütmeye kalkışmayın. Tereddüte düşerseniz, ilk direktifime geri dönün." *Kıyamet*'in çekimleri sırasında karısı bile bunu fark etmiştir: "Kurtz ile Francis'in karakterleri gitgide birbirine benziyor." Bkz. "Notes," *New York Times Magazine* (5 Ağustos 1979), s. 39. Milius'un ondan "Bay Area Mussolini (Batı Sahili Mussolini'si)" olarak söz etmesi ve Coppola'nın yaşamını Hitler'inkini örnek alarak oluşturduğuna ilişkin 1967'deki beyanı, onun faşizm hayranlığıyla ilgili başka örnekler arasındadır. Hiç şaşırtıcı olmayarak, 1979'da şirketi *Our Hitler*'i dağıtıyor olacaktır. Bkz. *MacLean's* (27 Ağustos 1979). Muhafazakârlığı göz önüne alınırsa, başlangıçta *Kıyamet*'e Fransa'nın savaştaki yenilgisi için öğrenci ayaklanmalarını suçlayan bir bölüm koymayı düşünmüş olması ilgi çekicidir. Bkz. "Dialog on Film: Martin Sheen," *American Film*, C. 8, no. 3 (Aralık 1982), s. 20-28. Coppola'nın küçük burjuva eğilimleri için, bkz. S. Braudy, "Francis Ford Coppola: Portrait of the Godfather's Film Father," *Atlantic Monthly*, C. 238, no. 2 (Ağustos 1976), s. 67-73.

zamanda bu sefaletin insanlar -ve özellikle erkekler- üzerindeki etkilerinden en çok yararlananlar olması da iktidara özgü bir totolojidir. Ekonomik gerileme, telafi edici özdeğer ve özgüçlenme imgelerine dönük, bireyi kolektifin üzerine çıkaran arzular doğurur, başkalarına aldırış etmemeyi körüklerken benliğin önem kazanmasına yol açar. Bu yönelimden faydalanacak olan da elbette, kolektif idealler üzerine kurulu ideolojiler değil, bireycilik temelli toplumsal felsefe olacaktır. Dolayısıyla, liberalizmin bu dönemde başarısızlığa uğradığı tam anlamıyla doğru değildir; daha çok, kendisini içinden çıkılmaz bir açmazla karşı karşıya bulmuştur. Kapitalizm hayatta kalmayı birincil zorunluluk kıldığı sürece, hayatta kalmacı ideolojinin dal budak salması kaçınılmaz olacaktır.

IX
Fantastik filmler

İçerdiği temsil dinamiklerinin yeni muhafazakârlığın psikolojik ilkelerine özel bir uygunluk taşıması nedeniyle, muhafazakârlığın zaferinin kendisini en derinden duyurduğu alanlardan biri fantastik filmler olmuştur. Öte yandan, fantezi alanına el atanlar sadece muhafazakârlar değildi. Dönemin başlıca fantezi türlerini oluşturan teknofobik ve distopik* filmlerde, bu tarzın sağ ve sol ideolojik kullanımları arasındaki çekişmeyi gözlemek mümkündür. Ayrıca dönemin en önemli fantezisti, filmlerinde tutarlı olarak liberal değerleri savunan Steven Spielberg'dir. Muhafazakârlar teknofobi ve distopiyi kolektifleşme ve modernliğe ilişkin dehşet verici imgeler

* Distopik (dys-utopia): Yaşam koşullarının çok kötü olduğu, varsayımsal ülke ya da toplum (y.h.n.).

yansıtmakta kullanırken, liberaller ve radikaller aynı motifleri muhafazakâr kapitalist ve babaerkil değerlere gizli saldırılar düzenlemek için kullanmıştır. Pek çok fantezi filminde rastlanan geleceğe kaçış teması çoğu zaman geçmişe, daha geleneksel değerlerin hüküm sürdüğü bir dünyaya kaçışı ifade eder. Ancak aynı tema sık sık da, (hem estetik bir ilke hem de bir toplumsal denetim ilkesi olarak) "gerçekçiliğin" sınırlamaları içinde geliştirilebilecek olanlardan çok daha radikal alternatiflere doğru bir yönelime konu olmuştur. Gerçekçiliğin sınırlarından sıyrılmış olması fantezinin metaforik niteliğini güçlendirir, dolayısıyla onu potansiyel olarak daha ideolojik kılar. Fantezi, dünyaya ilişkin doğrulukçu bir yargının yerine özlem duyulan ideallere ve korku uyandıran beklentilere ilişkin imgeler koyarak bu yargıyı ikame etme yoluna gider. Öte yandan gerçekçi referanslardan bu biçimde uzaklaşmak, muhafazakâr gerçekçi buyrukların çıkarcı baskısı altında "ütopik" damgasıyla kolayca ezilip gidebilecek alternatif toplumsal yapıların inşasına olanak verir. Fantezi, metafora açık olduğu kadar, daha metonimik retoriksel biçimlerin yayılmasına da izin veren bir açık alandır. Nitekim, Amerikan toplumuna bu dönemde yöneltilmiş en radikal eleştirilerden bazıları geleceğe gidiş fantezilerinde bulunabilir.

Ayrıca fantezi tarzı, muhafazakârlığın hayatta kalmacı ilkelerinin hâkim olduğu bir kamusal alanda her gün biraz daha ulaşılmaz hale gelen eşduyumsal toplumsal ilişkilerin idealize edilmiş yansıtmaları için de bir zemin oluşturur. Fantezi türü bu açıdan özellikle belirtiseldir, çünkü muhafazakârlığın kamusal alanı ele geçirmesi, toplumun başat kurumlarının insanların idealleştirme gereksinimini karşılamakta ve "iyi" insan oldukları duygusunu desteklemekte giderek yetersiz kalmalarına yol açmıştı. Acımasızlık ve çürümüşlük pek de üzerine titrenecek değerler değildi. Seksenli yıllarda kamusal alanı işgal eden ekonomik gerçekçilik (verimlilik kriterinin refah kriteri üzerindeki zaferi), idealleştirme zemini olarak özel alanın (özellikle de ailenin) önem kazanmasına neden olmuştu. Steven Spielberg'in aile merkezli fantezi filmlerinin söz konusu dönemde kazandığı olağanüstü başarı bu gelişmeyi doğrular. Kamusal alandan uzaklaştırılan eşduyum, hoşgörü ve ihtimam gibi liberal değerler özel alana sığınma eğilimi gösteriyordu.

Bu kayma ilgi çekicidir, çünkü yeni muhafazakârlığın, Ameri-

kan halkının büyük çoğunluğunun inançlarıyla tümüyle örtüşmediğini gösterir. Cumhuriyetçiler, kapitalist yönelimli ekonomik programlarına taraftar toplamak için vergilendirmeye, sosyal yardım harcamalarına ve istihdamda fırsat eşitliği uygulamalarına duyulan öfkeden yararlanmayı başarmış idiyse de, seksenli yılların ortalarına gelindiğinde Amerikalıların çoğu Cumhuriyetçi ekonomik gündeme kuşkuyla baktığını belirtiyordu. Büyük çoğunluk, yerinde bir teşhisle, bu gündemin adaletsizliğini dile getiriyordu. Dahası Cumhuriyetçiler, politik ve ekonomik alanda sahip oldukları hegemonyayı toplumsal alanda üretmeyi başaramıyordu. Dolayısıyla liberalizm gibi muhafazakârlık da kendisini bu dönemde bir açmazın içinde buldu. Muhafazakârlar ekonomik doktrin temelinde politik iktidara el koyabiliyor, ancak Amerikan kültürünü kendi toplumsal idealleri doğrultusunda dönüştüremiyordu. Böylece seksenlerde, Amerikan ikilemi olarak tanımlayabileceğimiz şey ortaya çıkmıştır. Muhafazakârlar, toplumsal liberalizmin güçten düşmüşlüğüne rağmen özel alanda kendi değerlerini kabul ettiremiyor, liberaller de, muhafazakâr iktidarın ekonomik alandaki kuşatılmışlığına rağmen ekonomiyi yenilemeyi ve daha insancıl kılmayı başaramıyordu.

A. TEKNOFOBİ

Makinelere ya da teknolojiye duyulan korkuya ilişkin fantastik filmler, genellikle, özgürlük, bireycilik ve aile gibi toplumsal değerlerin evrik olumlamasını içerir. Yetmişli yıllarda "doğal" toplumsal düzenlemeleri tehdit eden her şey teknoloji metaforuyla temsil edilmiş, bu tehditleri savuşturma çarçeleri olarak da genellikle, önceki bölümde incelediğimiz doğayla bağlantılı muhafazakâr değerler seferber edilmiştir. Öte yandan teknofobik filmler, bu değerlere dayanak olan doğa metaforunun en belirgin yapıçözümünü sergileyen zemindir. Muhafazakâr bakış açısıyla teknoloji, doğaya karşı yapıntısallığı, kendiliğinden olana karşı mekanikliği, serbestiye karşı düzenlenmiş olanı temsil eder; tekil farklılaştırma yerine bireylerin benzerliğini, bireysel üstünlükten türetilmiş hiyerarşiler yerine demokratik eşitlemeyi savunur, eşitlik ilkesinin özgürlük il-

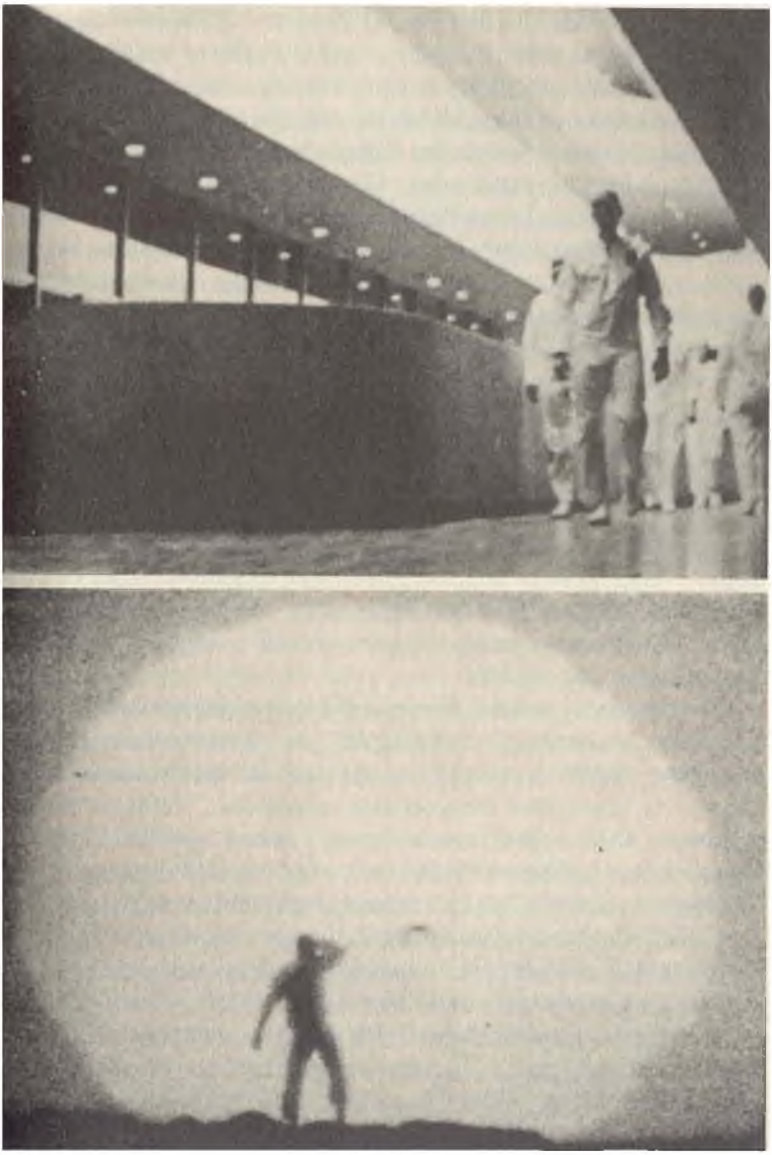


Seksenli yılların başlarında yürürlüğe konan muhafazakâr ekonomik politikalar bir yandan varlıklı beyaz işadamlarından oluşan yeni bir sınıfın doğmasına neden oluyor, bir yandan da yoksul ve evsiz alt sınıfın genişlemesine yol açıyordu.

kesine üstün gelişini simgeler. Ancak muhafazakâr bireyci eleştiri açısından en önemlisi, modernliği, radikal değişimin geleneksel toplumsal kurumları alt edişini temsil etmesidir. Bu kurumlar kendilerine bağışlanmış olan doğa aylasıyla meşruiyet kazanırken, teknoloji, doğanın muhafazakâr söylemin gerektirdiği gibi otoritenin değişmez kaynağı değil, yeniden inşa edilebilir bir kavram olabilirliğini temsil eder. Gerçekten de yapay yapılandırmanın figürü olarak teknoloji, "doğa" gibi söylemsel figürlerin (ve doğa figürünün çağrıştırdığı kısıtlanmamış doğrudanlık anlamının) aslında yapay birer düzenleme, birer yapı, adaletsiz toplumsal kurumları sahte bir otorite zeminine oturtarak eşitsizliği meşrulaştırmak üzere tasarlanmış birer metafor olabileceğine işaret eder.

Dolayısıyla teknoloji basit bir makineleşme sorununun çok ötesinde, son derece önemli bir ideolojik figürdür. Muhafazakârlığın doğanın birer parçası olduklarını ileri sürdüğü kurumların yeniden inşa edilebilirliği olasılığını gündeme getirmekle, muhafazakâr toplumsal otoritenin temelini oluşturan ve ideolojinin yansızlaştırmaya çalıştığı her şeyi tehdit eder. O halde, bu dönemde teknolojiyi olumsuz resmeden genellikle muhafazakâr yönelimli bir dizi filmin ortaya çıkmış olması doğal sayılmalıdır.

Teknofobik temanın yetmişli yılların başlarındaki en belirgin örneği, yaşamın tümüyle devlet tarafından düzenlendiği sibernetik bir topluma ilişkin bir serüven anlatısı olan Lucas'ın *THX 1138*'idir (1970). Bu toplumda bireyler cinsel arzuları düzenleyen haplar almaya zorlanmakta, düşünce ve bireysel eylemler elektronik izleme aygıtlarıyla gözetim altında tutulmaktadır. İnsanların tıraşlı kafaları, isim yerine verilen numaralar ve kuvvetle ışıklandırılmış beyaz ağırlıklı ortamlar bir tür kitlesellik anlamını ve kolektif konformizmi ifade eder. Bireyler arasındaki farksızlık uzamın sınırsızlığıyla dile getirilir; kişisel benlikten şehre kadar her şey sınırsızca yayılır. Filmdeki değerler sisteminin liberter temeli politik olarak iki yönde işler: Kaydedilmiş mesajların McCarthy döneminde muhalif gruplara uygulanan baskıyı anımsatması bakımından liberal, aynı zamanda sosyalizme olumsuz göndermeler içermesi bakımından muhafazakârdır ("Devlete şükürler olsun, kitleye şükürler olsun. Hepimiz kitlenin suretinde, kitle için, kitle tarafından yaratıldık"). Filmde farklılaşmamış totalitarizme karşı yü-



THX 1138. Kitleler ve özgür birey. Sembolik bir kuş süzülmekte.

celtilen şey farklılaşmış bireydir. THX sibernetik toplumdan kaçar, filmin son karesi onun doğaya ve özgürlüğe kavuşmasını gösterir. THX'in kurtuluşu, özgürleşme anında onu göz alıcı biçimde tecrit eden parlak turuncu bir ışıkla ilişkilendirilmiştir. Bu parlak güneş, yapıntısal, kurma bir dünyadan doğaya kaçışı ve bireysel özgürlüğü ifade eden bir metafordur. Güneş, ayırıcı bir sınır sunarak THX'i gerçek anlamda tekilleştirir. O artık, herkesin rahatça bir diğerinin yerini tutabileceği kitlenin parçası değildir. Dahası, bu imgeyle açığa çıkarılan anlam birebir olanı imler, en el değmemiş mevcudiyeti ile doğanın ta kendisini ifade eder. Nitekim doğanın gerçek anlamı da budur; düzenlenmişliğin, yapıntısallığın, teknolojinin ve (birebir olanın taban tabana karşıtı olan) retoriksel figürlerin genellikle yanında taşıdığı ikame etme eğiliminin dışında kalan şeydir. Özgürlük ideolojisini doğa üzerine inşa etmek onu birebir anlam üzerine inşa etmek anlamına gelir, çünkü birebir anlam eşyanın asli varoluşunu ifade eder, eşitlikçi kent ise insanlar arasında yapay bir ikame edilebilirlik tesis ederek bu varoluşun saflığını bozar. Filmde politik tutumlar görsel üslupla şifrelenmiştir ve eşitliğin donuk beyazı ile özgürlüğün sıcak turuncu ışıltısı arasında seçim yapmak durumunda olan izleyicinin hangisini seçeceğini tahmin etmek güç değildir.

Bu nedenle teknofobik filmlerin pek çoğunun retoriksel stratejisi, terimler arasında uzlaşmaya kapalı, güçlü karşıtlıklar tesis etmeye dayanır (özgürlük-eşitlik karşıtlığı gibi). Bir orta zeminin bulunmayışı bu ideolojinin vazgeçilmez unsurudur. Yetmişli yılların ortalarının belli başlı filmlerinden biri olan *Logan'ın Kaçışı* da (Logan's Run, 1976) bu stratejiden yararlanır. Filmde Logan adında bir polis, kentteki totaliter rejimin muhalifleri arasında yer alan genç bir kadın tarafından sibernetik kentten kaçmaya sevk edilir. Kentin temsil ediliş biçimi, muhafazakâr görüşün teknoloji figürüne atfettiği tüm olumsuz özellikleri içinde toplar: Ailenin çökmüşlüğü, cinsel eşlerin değiştirilebilirliği ile duygunun akılcılık tarafından yok edilmiş olması, kolektifi bireysel olanın önüne koyarak bireysel farklılıkları eşitlikçi bir düzleme eylemi içinde eriten zora dayalı kitlesel konformizm, seçme özgürlüğünün yerini devletin denetim gücünün almış olması vb. Kent, insanların bir düğmeye basarak cinsel eş talebinde bulunabildiği ya da canı istedikçe yeni

kimlikler edinebildiği, yetmişli yılların ortasına ait bir liberal haz cennetidir. Kentin nüfusu denetim altında tutulmaktadır ve kimsenin anne babası yoktur. Bu özkimlik eksikliği, hedonizm ve kolektiflik ile ilişkilendirilir. Logan ile kadın asinin bir orjinin ortasına düştüğü sahnede renkler cehennemi çağrıştırır. Birbirlerinden ayrı düştüklerinde (ideolojik motifin altını çizmek gerekirse, boşandıklarında) her ikisi de kaynaşan kalabalığın içinde kimliklerini yitirmiş gibi olurlar. Cinselliğin böylesine başıboş bırakıldığı hedonistik bir dünyada toplumsal hiyerarşiler ve öznel sınırlar ne oluşturulabilir ne de korunabilir. Böylece kolektiflik, özkimliğin kaybıyla ve aile bağlarını koparan bir cinsel disiplin eksikliği ile bağlantılandırılmış olur.

Doğaya adım atmalarının ardından Logan'ın ilk sözlerinden biri "Artık özgürüz" olur. Kolektivizm ve hedonizm kentinin aksine, doğada insan, anne ve babasının kim olduğunu bilir. Dolayısıyla, insanın birey olabilmesi ve benliğini kazanabilmesi ancak, cinselliğin asli olarak haz almaya değil "doğal" işlevi olan üremeye hizmet ettiği bu tekeşli evlilik toplumunda mümkündür. Filmin muhafazakâr ideolojisine göre geleneksel ailenin yerine konması, bireyciliğin korunması ve üreme amaçlı olmayan cinselliğin kısıtlanması birbiriyle bağlantılı koşullardır ve hepsi de teknoloji ile temsil edilen her şeyin -uzlaşma, eşitlik, ikame edilebilirlik vb.- reddedilmesi esasına dayanır. Bu görüşte, yaklaşmakta olan muhafazakâr akımın fiili bileşenlerinin göz kırpmakta olduğu görülebilir.

Asiler teknolojik kentin dışında yalnızca doğayı değil, babaerki ve politik cumhuriyetçilik gibi sözde doğal toplumsal kurumları da keşfederler. Kentte temsil yoluyla üretilen (ağırlıklı olarak, herkesi çerçevede aynı düzleme yerleştirerek eşitliklerini vurgulayan geniş açılı, uzun mesafeli çekimlerle görüntülenmiş insan toplulukları biçimindeki) eşitlikçi yapı burada sona erer ve kadın erkeğin eşiti olmaktan çıkar. Doğada, ilkel bir kamp ateşinin başında otururlarken kadın hem toplumsal olarak hem de çerçeve içindeki konumu itibariyle tabi konuma geçmiştir. Yakın çekimler, "doğallığın" dolaysız kendiliğindenliğini, liberal düzenlemelerle bozulmamış gerçek bir toplumsal yapıyı dile getirir. Karşımızda duran bir kez daha gerçeğin ta kendisidir, ne teknik bir ikame, ne de yapay bir düzenleme-

dir. Bu örnek, ideolojinin neden sık sık ampirizm yolunu tutmayı tercih ettiğini açıklar. Ampirik birebir anlam düzeyinde, teknolojik kentte boy gösteren türden eşitleyici yapılar tesis edilemez, böylece, sonsuz sayıda kopyanın bireysel farklılıkları silip süpürme olasılığı ortadan kalkar. Toplumsal birebir anlam düzeyinde her şey radikal biçimde bireyselleşmiş, benzersizleşmiştir. Bu şemaya uygun olarak Logan, peşlerine düşmüş olan polis arkadaşını öldürür. Bu arkadaş Logan'ın işlevsel eşiti durumundaki bir kopyadır, dolayısıyla ölümü Logan'ı bireyselliğine kavuşturur. Logan sibernetik sistemin bir görevlisi olarak kendisine verilen kimliği reddeder, çünkü bir başkası ile ikame edilebilirliği, aslında böyle bir kimliği olmadığı anlamına gelir. Logan'ın polisi öldürdüğü an, anlatıda asilerin Washington'a ulaşıp Birleşik Devletler'in cumhuriyetçi politik sistemini keşfettikleri bölüme denk düşer. Bu keşifle birlikte asiler, özgürlüğün eşitliğe, bireyin kolektife üstünlüğünü de yeniden keşfetmiş olurlar.

Dolayısıyla özgürlük idealinin tuhaf çelişkisi, toplumsalı (kendiliğin dışındakini, toplumsal ilişki yoluyla üretileni, teknolojik bir robot ya da benliğin bir kopyası olanı) reddeden bir toplumsal kuram oluşunda yatar. Teknolojik kolektivizmin alternatifi olarak doğanın belirlenmesi bu nedenle uygun bir seçimdir, çünkü doğa bütünüyle toplumsallık dışı olandır. Muhafazakârlığın nihai ereği, gerçekte toplumsal olarak inşa edilmiş eşitsizliklerin doğal görünmesini sağlayacak bir otorite zemini tayin etmektir. Başka bir deyişle, bu tür yaratılmış eşitsizlikler doğanın birebir hakikatini oluşturur gibi görünmeli, eşyanın her zaman var olmuş, her zaman da var olacak olağan düzeni olarak kabul edilmelidir. Ontolojik çerçevelendirme stratejisinin muhafazakâr ideolojik çaba açısından vazgeçilmez oluşu bu yüzdendir; çünkü bu strateji, teknoloji ve teknolojik yapıntıların kendi içlerinde bağlam ve kullanımdan bağımsız bir varlık ya da öze sahipmiş gibi görünmesine olanak verir. Teknoloji asli olarak kötü olmalıdır, bunun gerek şartı ise, teknolojik toplumun doğal alternatifinin -aile ve özellikle bireyin- varoluş itibariyle iyi olduğu izlenimi vermesi, ontolojik olarak kendi varlığından destek alması, ikame ya da eşdeğer yerine geçebilecek kendisi dışındaki bir şeyle sembolik benzetim ya da bağlantılandırmalara kapalı olmasıdır. Bire bir olan şeyin, -metaforla yapıldığı

gibi- kendi varoluşundan koparılarak başka bir şeyi temsil etmesi sağlanamaz. Bu yüzden teknoloji yalnızca muhafazakâr çerçevedeki bireysel özgürlük anlamında benlik mevcudiyetine değil, ontolojik zeminin kriteri olarak mevcudiyete, muhafazakâr toplumsal kurumların dayandırıldığı doğaya ve birebir anlama yönelik bir tehdit oluşturur.

Yapıçözümcü çözümleme, bu ideoloji çerçevesinde toplumsal kurumların (ve aynı zamanda, teknolojik benzetim ve sembolik ikame aracılığıyla doğanın özgün anlamından türevsel, ikincil ve yetkisiz sapmaların) belirmesini sağlayan birebir ve ontolojik bir neden olarak öne sürülen şeyin, aslında tam tersine, bu şeylerin bir sonucu olduğunu ortaya koyar. Doğa ideolojisi teknolojinin ürünü, birebirlik anlamı ise retorik aracılığıyla yaratılan bir izlenimdir. *THX* ve *Logan* gibi filmlerin doğayı ve birebir anlamı öne çıkardığı anlarda bunu ayırt etmek mümkündür. Bu filmlerde doğanın anlamı ancak kentsel ideolojinin karşısındaki "öteki" olarak belirebilir. Doğanın dolaysızlığı, tıpkı bireye ister istemez toplumun aracılık etmesi gibi, karşısına yerleştirildiği şey üzerinden yansıtılır. Üstelik, toplumsal kurumları barındıran sözde birebir anlamdaki zemin de, bu kurumlarla doğa arasında kurulan metaforik benzetmenin ürünüdür. Bunlara doğal diyebilmek için, bu yakıştırmanın sözüm ona içermediği metaforik/sembolik karşılaştırmanın ve retoriksel "teknoloji"nin tıpatıp aynısına başvurmak gerekir. Buradaki vaka ilişkilendirmeye dayandırılmış bir aklama vakasıdır ve bu kurumların suçluluğu, olmadıklarını iddia etmeleri gereken şey - retoriksel yapıntılar, teknoloji- olmalarından kaynaklanır. Yapıçözümcü okuma, toplumsal kurumların oluşturulmasında temsilin ne denli yapılandırıcı rol oynadığını gösterir, çünkü bu kurumların ideal imgeleri yerine geçen metafor ve temsiller aynı zamanda toplumsal eylem modelleridir.

Muhafazakâr teknofobi filmlerinin ideolojik karakterini, teknolojiye kendi içinde, doğası gereği ya da ontolojik olarak kötülük atfetmeyip, bağlam ve kullanıma göre anlam değiştirebilirliğini vurgulayan liberal ya da radikal filmlerle karşılaştırmak avuntu vericidir. Örneğin, teknoloji figürüne toplumsal eleştirel bir büküm kazandıran *Silent Running* (1971), doğa ve bireysel özgürlüğün teknolojinin şirketlerce kötüye kullanımına alet edilmesine ekolo-

jik bir vurguyla karşı çıkar ve çıkarlarını çevre korumacılığının üzerinde tutan bir şirket resmeder. *Uzay Yolu*'nda (Star Trek, 1979) bir insanoğlu, uzay araştırması sırasında ortaya çıkan bir astral bedenle çiftleşerek, insanlarla makinelerin muhafazakârların hayal bile edemeyeceği kadar yakın olabileceklerini kanıtlar. Savaş ya da barış amaçlı kullanılabilecek bir teknolojik buluşun öyküsü olan *Brainstorm*'da (1983) ise, parçalanmış bir ailenin bu buluş yardımıyla kendisini onarması anlatılır. Bu anlatısal motif aracılığıyla ailenin yapıntısal bir kurum olma özelliği, bu kurumun kendisinin de verili doğa kurallarından çok müzakereye dayalı bir buluş olduğu vurgulanır.

Muhafazakâr teknofobi filmlerinde seferber edilen ideolojiye kafa tutan alternatif teknoloji temsillerinden söz ederken anılması gereken en önemli film, Riddley Scott'ın yönettiği *Bıçak Sırtı*'dır (Blade Runner, 1982). Philip K. Dick'in romanından uyarlanmış olan film, "üreticileri" Tyrell Corporation'a başkaldıran dört androitle ilgilidir. Deckard adlı bir polis (Harrison Ford) onları "emekliye ayırmakla" görevlendirilir. Deckard, Tyrell şirketinin en gelişmiş modellerinden biri olan Rachel'a (Sean Young) âşık olur. Rachel'ın yardımıyla asilerin üçünü öldürüp dördüncüsü olan Roy'la (Rutger Hauer) teke tek bir kavgaya tutuşur. Ölmek üzereyken Deckard'ı öldürme fırsatını ele geçiren Roy bu fırsatı kullanmaz ve yaşamasına izin verir. Filmin sonunda bir başka polis Deckard ve Rachel'ın kentten doğaya kaçmalarına göz yumar. Film, teknoloji ve insani değerler arasında bir uzlaşma zemini sunar. Deckard'ın sözleriyle, androidler de diğer tüm makinelerden farksızdır; faydalı olabilecekleri gibi tehlikeli de olabilirler. Film, insanla makine arasındaki mutlu evlilikle sonlanır.

Bıçak Sırtı, muhafazakâr teknoloji filmlerinde işlerlik gösteren çeşitli ideolojik karşıtlıkları yapıçözümüne uğratır. İnsan-robot evliliği, doğayı olumsuz teknolojik uygarlığın karşıtı gibi gösterme çabasının altını boşaltır. Film aynı zamanda, muhafazakâr ideolojinin duygu ve akıl arasında kurguladığı romantik karşıtlığı da çökertir. Filmde akıl, insani ve nesnel gerçekliği parçalara ayıran analitik makinelerle temsil edilir. Polis, kaçakları teşhis etmek için gözdeki duygusal tepkileri inceleyen analitik aygıtlardan yararlanır. Deckard, bir odaya ait fotoğrafı analiz ederken, aradığı şeyi ya-

kalayana dek bu gerçekliği daha küçük parçalara ayırır. Dolayısıyla, analitik bakış bir güç aracı olarak temsil edilir. Bu gücün karşısına yerleştirilen şey ise duygudur. Ancak film, akıl ile duygunun birbirlerinin kutupsal karşıtları olmadığını ima eder. Aksine, özellikle robotların sahip olduğu duygu teknolojinin ürünüdür ve bu makine-insanlar, birçok bakımdan, üreticilerinden daha insani çıkarlar. Analitik rasyonellik polis kuvvetiyle denetlenen sömürü toplumlarına araç olması durumunda akıldışı ve insanlık karşıtı bir nitelik kazanır, ancak daha komünal bir etik oluşturmanın aracı olarak da kullanılabilir. Dolayısıyla film, muhafazakâr ideolojinin teknoloji korkusunu belirleyen karşıtlıkların -insan/teknoloji, akıl/duygu, kültür/doğa- yapıçözümünü hazırlarken, bu ikilikleri oluşturan unsurlar arasında bir üstünlük ilişkisi kurmayarak anlamı belirlenimsiz bırakma yolunu seçer.

Bıçak Sırtı'nın bir başka özelliği de, kapitalizmin baskıcı özüne dikkat çekmesi ve sömürüye başkaldırıyı desteklemesidir. Tyrell Corporation daha kolay söz geçirebileceği bir emekçi ordusu yaratmak için androitler geliştirir; film, Lang'ın *Metropolis*'ini andıran bir motifle kapitalizmin insanları makineleştirmesini betimler. Gerçekten de filmde Alman dışavurumculuğuna has özellikler büyük ölçüde göze çarpar. Dev elektrikli tabelalardan yansıyan parlak pembe ve kırmızı ışıkların sokakların karanlık yeraltı dünyasıyla oluşturduğu keskin karşıtlık, varlıklı sınıfın tüketim dünyası ile kapitalizme özgü kentsel yoksulluk ve emekçiliğin karanlık dünyası arasındaki uçuruma dikkat çeker. Ayrıca, şirket binalarının Maya uygarlığının modernize edilmiş bir uyarlamasını andıran mimari üslupları insanlığın kapitalist tanrı için kurban edilişini akla getirir; nitekim Tyrell de bir çeşit tanrısal babaerkil lider olarak temsil edilmiştir.

İçerdiği birkaç cinsiyetçi sahneye karşın (Deckard Rachel'a aşağı yukarı tecavüz eder) filmin, babaerkil sistemde kadın öznelliğinin oluşturulmasını, uysallık ve itaatkârlıkla bağlantılı olduğu kadar tehditkâr ve "iğdiş edici" de olabilen bir süreç olarak tanımladığı söylenebilir (kadın androitler hem katil, hem de cinsellik nesneleridirler). Benzer biçimde, filmin finalinde yer alan doğaya ve aşka kaçış motifine en azından ikili bir okuma yöneltmek mümkündür. Romantik aşk, kapitalist toplumda, kayıtsız bir kamusallık-

la belirlenmiş olan dış dünyadan eşduyumsal bir iç dünyaya kaçışı ifade eder. Kişiselleşme ve atomlaşmayı ima etse de, bu nihai kaçış, kolektif ve eşitlikçi toplumsal düzenlemeler için temel olabilecek nitelikte bir özerklik ve şefkat uzamı yaratır. Film özelciliği imtiyazlandırır görünse de, söz konusu dönemin Amerikan toplumunda insancıl duyguların ancak özel alana yerleştirilebilir olmasının bu yaklaşımda payı olabileceği gözden uzak tutulmamalıdır.

Film, muhafazakâr ideolojinin birey, doğa, aile ve duygu gibi görünüşte temellendirici, ontolojik otoriteyle donatılmış kategorilerinin dahi aslında belirlenimsiz oluşuna işaret eder. Bunların hepsi, anlamlarını bağlam ve kullanımdan türemiş yararcı ölçütlere göre yeniden belirleyen alternatif politik bükümler taşır. Bu nedenle (gerek sinemasal gerek ideolojik anlamda) birebir anlama doğru bir uzanımla sona ererek yapıntısal toplumsal kurumları sözde doğal ve ontolojik bir anlamsal zemine indirgeyen muhafazakâr filmlerin tersine, bu filmin, ikame etme ve eşitlemeye, özellikle de insan yaşamı ile teknolojinin eşitlenmesine (filmin sonunda makine Rachel ile insan Deckard'ın eşit kılınması gibi) dayalı sembolik ya da retoriksel teknikler aracılığıyla birebir anlamın içinden alternatif anlamlar oluşturma çabasını öne çıkarması önemlidir. Sembolik vurgu, anlatının görünürdeki mantığı içinde açıklanamayan düzenlemelerle öne çıkarılır. Örneğin, Roy'un elinde birdenbire beliriveren beyaz güvercin, sevecenlik ve bağışlamanın simgesi olup çıkar. Dahası, başı önüne düşüp öldüğünde, Roy'un kendisi de bir İsa figürüne dönüşür. Serbest bıraktığı güvercin, filmde ilk kez karşımıza çıkan ve nereden geldiği belli olmayan mavi bir göğe karışıp gider. Dolayısıyla bu imgelerin sembolik ya da retoriksel niteliği, anlatısal mantıkla desteklenmeyen biçimlerde belirmeleriyle vurgulanır. Aynı şey, Deckard ve Rachel kentten kaçarken diğer polisin onlara bıraktığı kâğıt bebek için de geçerlidir; polisin kaçmalarına izin verdiğini bildiren bu nesne, bir sevecenlik figürüne dönüşür. Deckard'ın filmin sonunda androit kadınla yeni başlayan ilişkisine yönelik ironik ve sivri mizahı ise, anlama ilişkin figüral bir ikilik ya da muğlaklık yaratır.

Bütün bu figürler, birebir anlamı bir süre için askıya alarak, muhafazakârların doğal ya da birebir anlamla yüklü zeminler yaratmakta kullandığı metaforların umutsuzca sembolik olduğunu



Bıçak Sırtı. Android Roy ve barış güvercini.

vurgular. Gerçekten de, filmin sonunda yer alan yeniden oluşturulmuş aile (insanla makine arasındaki açık uçlu ilişki) o kadar yapıntısal ve sembolik bir düzlemde hareket eder ki, muhafazakâr ya da ideolojik bir filmin doğa içerikli kapanış imgelerinin dile getirdiği türden gerçek bir otoriteyle herhangi bir ilişkisi olması olanaksızdır. Teknoloji gibi retorik de toplumsal kurumlarla kuralsızca oynama fırsatı yaratır, benzetim modelleri kurarak, yerlerine başka şeyler koyarak ve onları yeniden inşa ederek, bu kurumları, otoritesi karşısında hesap vermek zorunda olacakları her türlü birebir anlam zemininden kurtarır. Günümüzün bilimkurgu filmlerinde teknolojinin bu denli önemli bir korku nesnesi olmasının nedeni belki de burada saklıdır. Teknoloji, muhafazakâr toplumsal kurumların sürekliliğini tehlikeye sokabilecek yeniden inşacı bir olasılığı metaforize eder.

Öte yandan, muhafazakâr teknofobik filmlerde birebir anlama ve doğaya duyulan özlem, muhafazakârlığın modern dünyada karşı karşıya kaldığı bir çelişkinin ifadesi de olabilir. Muhafazakâr eko-

nomik değerlerin yükselişe geçmesiyle, giderek teknikleşen verimlilik ölçütleri önem kazanmıştır. Kaldı ki muhafazakâr ekonomik gelişme, pahalı insan emeğinin yerini makinelerin alması üzerinde önemle durur. Ekonomi dünyasında giderek artan teknik gelişmişlik ve endüstriyel üretimden "bilgi çağının" üçüncü sektör üretimine geçilmesi, muhafazakârlığın geleneksel itkisi olan eski biçim ve kurumları koruma arzusuna ters düşen bir hipermodernizasyon yaratmıştır. Oysa bu yeni teknolojiler yeni kurum ve yaşam biçimlerini ve toplumsal dünyanın yeniden inşasını mümkün kılarlar. Muhafazakâr filmlerin daha dolaysız ve doğal bir dünyaya duyulan özlemle ayırt edilmesini belki böyle açıklayabiliriz. Bu arzu, verimli ekonomik gelişme ideali aracılığıyla kendi elleriyle yarattıkları dünyaya muhafazakârların tepkisidir. Muhafazakârlığın mantıksal çatışkılarından biri, benimsediği ekonomik program için teknolojiye gereksinim duyarken, toplumsal ve kültürel düzlemde teknolojik modernlikten korkmasıdır. Bunu, muhafazakârların seksenlerde karşı karşıya olduğu açmazın bir işareti olarak okumak mümkündür. Bu dönemde muhafazakârlık, politik ve ekonomik yaşamın dizginlerini elinde bulundurmasına karşın, genel olarak daha liberal bir düzeyde seyretmeyi sürdüren toplumsal değerlerin özel alanında ağırlığını koyamıyordu.

Seksenlerin ortalarında muhafazakâr teknofobik filmlerin sayısı fark edilir ölçüde azalmışsa da, teknolojiden korkanlar, androitlerin Arnold Schwarzenegger kılığında ortaya çıkmayı sürdürdüğü *Terminator* (1984) gibi bir filmin bize gösterdiği gibi, kolay kolay pes etmeyecektir. Bu film gerçekten de pes etmeye niyeti olmayan bir robot üzerine kuruludur. *Bıçak Sırtı*'nı görmemiş, bağışlama ve unutmayı öğrenmemiş olan bu robot, yılmadan, tekrar tekrar çıkıp gelmeyi sürdürür.

B. DİSTOPİLER

Gelecekle ilgili filmlerin çağdaş toplumsal sorunlara duyarlılığı en düşük film türü olduğu düşünülebilir. Oysa bunlar sık sık, Hollywood gerçekçiliği için fazla radikal sayılacak duruşlarla nitelenirler. Çağdaş dünyanın en uzağında yer aldığı varsayılan bir tür, bazı

bakımlardan, bu dünyanın işleyişini doğrulukla temsil etmek için en elverişli zemini oluşturur. Geleceğe dönük fanteziler, içinde bulunulan anı tırnak içine almanın bir yolu olarak değerlendirilebilir. Bu filmler, zamansal yer değiştirmeye başvurarak, Hollywood'da egemen olan realist anlatı rejiminin gizli yasaklarını delerler.

Gelecekle ilgili sağcı filmler, *Logan'ın Kaçışı* ya da *New York'tan Kaçış (Escape from New York)* gibi filmlerde olduğu gibi, "terörizme", sosyalizme ya da liberalizme dönük çağdaş muhafazakâr korkuları canlandırırlar. Solcu olanlar (*Outland. Bıçak Sırtı*) ise, zamansal yer değiştirmeye dayalı retorik tarzını kapitalizme özgü güncel eşitsizlikleri eleştirmekte kullanırlar. Bu filmler, daha önce Amerikan ikilemi olarak adlandırdığımız şeyi sergiler. Muhafazakâr filmler liberal modernliğe yönelik korkuları ortaya koyarken, solcu filmler, eleştirel çerçeve içinde hareket ederken bile, muhafazakârlığın ekonomik alandaki olağanüstü gücünü teslim ederler. Bu filmlere bakarak, Amerikan toplumunda liberal değerlerin hâkim olduğu ve yarı-demokratik, çoğulcu ilkelerle işleyen sivil alanla, muhafazakârların hâkimiyetindeki, feodal ilkelere dayalı, işçilerin özünde sermayenin köleleri olduğu ekonomik alan arasında boylu boyunca uzanan çatlağı teşhis etmek mümkündür. Böyle olmakla bu filmler, çağdaş kapitalizmin en büyük çelişkilerinden birini açığa çıkarırlar. Onyedinci yüzyıldan ondokuzuncu yüzyıla dek burjuva reformlarına ilham kaynağı olmuş politik özgürlük ve özbelirlenim ilkelerinin ekonomik alana tecavüzünün başarıyla önlenmesi sonucunda bunlar, iki farklı düzlemde işlerliklerini sürdürmüştür. Liberal "özgürlük" ilkesi, rekabetçi piyasa ilkesi biçiminde kapitalistler arasındaki ilişkileri düzenlerken, kapitalistler ile işçiler arasındaki ilişkiler liberal öncesi tahakküm ve sömürü ilkesi uyarınca işler. Liberal çerçevedeki kendi kaderini tayin etme hakkı anlamında özgürlük henüz toplumun bu kesimine ulaşmamıştır ve kapitalist ideolojinin görevlerinden biri bunun böyle kalmasını sağlamaktır. Ancak savunmacı strateji, diğer tüm stratejiler gibi, bunları başarıyla savuştursa da, belirli bir tehlike ve potansiyelin habercisidir. Kapitalist sivil alan kapitalist işleyiş ilkelerine uymak zorundadır, çünkü ekonomi de içinde olmak üzere toplumun bütününün bu ilkeler uyarınca işlediği iddiasına kaynaklık eden demokratik yanılsama bu yolla beslenir. Günümüz kapitalist-

lerinin ulusal müstemlekelerinden "endüstriyel demokrasiler" olarak söz etmeleri tesadüf değildir. Ancak, liberalizme sunulan kapitalist destek her zaman geçicidir. Kapitalistler, politik özgürlüğün ekonomik alana tecavüzünü önlemek için ekonominin yeni feodal ilkelerini sivil toplumun bütününe dayatma ve liberalizmi tümden feshetme hakkını yedeklerinde saklı tutacaktır. Pakistan'dan Türkiye'ye, Güney Kore'den Şili'ye kadar "kapitalist kuşatma" altındaki ülkelerin yaygınlığı kadar, Reagan yıllarında işçi ve yoksullara karşı yürürlüğe konan adı konmamış kuşatma da bu gerçekliğin göstergelerindendir. Ancak bunlar bir yandan da birer tehlike işaretidir. çünkü kuşatma, ancak savaş düzeninde söz konusu olabilir. Sivil toplum ile yeni feodal muhafazakâr ekonomik toplum arasındaki, seksenli yıllarda çarpıcı bir berraklık kazanan çatışkı ve Amerikan ikileminde saklı olan ilerici potansiyel de burada yatar. Söz konusu tehlike, özgürlük ve kendi kaderini tayin etme hakkı ilkelerinin eninde sonunda ekonomik alana sızacak olmasıdır. Bu dönem sinemasında rastlanan büyütmeci kapitalist haklılık tezlerine (kahraman fenomeni) bu tehlikenin göstergeleri olarak bakılabilir.

Tehlike işaretleri, geleceğe ilişkin filmlerin sanal olarak özgürleştirilmiş uzamında bütün berraklığıyla ortaya çıkar. Olumsuz ütopyalar da diyebileceğimiz distopiler, yaşanan güven krizinin de katkısıyla, yetmişli ve seksenli yılların gelecek zaman filmleri kültürünün başat tarzını oluşturur. Distopiler genellikle içinde bulunulan anın korkularını geleceğe yansıtır ve temaları çoğunlukla, krizi niteleyen kaygıları şifreler: Denetimden çıkmış şirketler, güvenilmez liderler, meşruiyet krizi, suç olaylarındaki tırmanış vb. Bu filmler, kapitalist etik ve kurumların popülist ve radikal muhalifleri için bir ifade aracı oluşturur (rekabetçi kapitalizmin vahşi ilkelciliğinin karşısına ekolojik bir liberal umut görüşü çıkaran *Road Warrior* filmleri gibi). Bu nedenle distopi filmlerine, seksenli yıllarda muhafazakâr hegemonyaya karşı muhalefet oluşturmuş olan ve hem birebir hem de sembolik anlamda ileriye, alternatif gelecek biçimlerine işaret eden ilerici güç ve arzuların dolaylı, yer değiştirmiş anlatımları olarak bakılabilir.

Yetmiş ortalarında popülist korkular, *Soylent Green* (1973) ve *Rollerball* (1975) gibi filmlerle büyük şirketlerin gücüne yöneltil-

miştir. Kitleselleştirme, modernleşme ve aile yaşamının çöküşü ile tanımlı devletçi tahakkümün karşısına, doğa, aile, ekoloji ve bireysellik gibi değerler yerleştirilmiştir. Kişisel bağlılıkların merkezi olan ailenin çöküşü, şirketlerin gayri şahsiliğine eşitlenmiştir. *Rollerball*, yaşamı bir kartel tarafından denetlenen ve sonunda ailesini yitiren Jonathan adlı bir spor kahramanının (James Caan) etrafında gelişir. Şirket üst yöneticilerinden biri Jonathan'ın karısını elinden alır. Filmin popülist ethosuna uygun olarak, Jonathan sonunda şirketler zincirine karşı bireyci bir ayaklanma başlatır ve yığınları ardına takarak bir tür devrim gerçekleştirir. Birçok filmde olduğu gibi burada da gerçek hayattan seçilen örnekler metaforik anlam yapılarına uygunluk taşır. Jonathan'ın nihai mücadelesini verdiği ekip Japonlardan oluşur; ve elbette, bu dönemde Japonlar Amerika'nın dünyadaki ekonomik gücünü tehdit etmeye başlamıştır. Filmde kapitalist tahakküme yöneltilen eleştiri, popülizmin radikal yanını sergiler. Ancak, erkek egemen geleneksel ailenin ve liderlik ilkesiyle bir araya getirilmiş bireyciliğin imtiyazlandırılmasından muhafazakâr bir potansiyel yükselir. *Rollerball*'un ideolojik işleyişi, toplumsal alternatifler dünyasını ikiye ayırmaya dayanır: Bir yanda (erkeğin kadın üzerindeki mülkiyet hakkıyla bağlantılı olan) bireysel özgürlük, diğer yanda totaliter tahakküm vardır. Bu eşitlikte orta zeminlere yer yoktur. Katıksız bireysel özgürlük idealinden sapma belirten her şey (şirketler, ama sosyalizm de) doğrudan doğruya tahakküm adı altında sınıflanır. Dolayısıyla izleyicinin sempatisi potansiyel olarak bireyci küçük işletme kapitalizmine doğru yönelir, çünkü bunun dışındaki her şey -sosyalizmden şirketleşmiş liberalizme ve refah devletine kadar- bireyciliğin karşıt kutbuna gömülerek kötülenir. Bu tür temsil stratejilerinin popüler kültürdeki başarısı, Birleşik Devletler'de sosyalist bir alternatifin neden ortaya çıkmadığını anlamaya yardım eder.

Amerikan kültüründe şirketlere yönelik giderek büyüyen öfkeyi dile getiren popüler distopiler yetmişli yılların ortalarında yoğunlaşırken, yetmişli yılların sonları ve seksenli yılların başlarında, kapitalizmin temel inançlarına (emeği sömürme hakkı, rekabet vb.) olumsuz yaklaşan bir dizi solcu liberal ve radikal distopi ortaya çıkmıştır (*Quintet, Bıçak Sırtı, Outland*). Altman'ın *Quintet*'inde (1979) soykırım sonrası yaşam, karmaşık bir ittifak ve aldatma sis-

temi aracılığıyla rakipleri yok etmeyi amaçlayan vahşi bir oyundur. Bu dünya piyasanın dünyasıdır, bu dünyada kimseye güvenilmez; kucaklaşmaları sık sık kesilen boğazlar izler. Bu tedirgin edici kapitalizm alegorisi yetmiş sonlarının romantize edilmiş vizyonlar özlemindeki izleyicisine fazla kasvetli gelmiş ve film yüzüstü kapaklanmıştır.

Peter Hyam'ın *Outland*'i (1981), belki de *Kahraman Şerif*e *(High Noon)* bariz bir nazire olduğu için, daha başarılı olmuştur. Film, kasaba halkı kendisine sırt çevirdiği için kanun bozucularla tek başına savaşmak zorunda kalan bir şerifin hikâyesini anlatır. Ancak bunun ötesinde, emeğin sömürüsü gerçekliğine ilişkin Hollywood'dan çıkmış en başarılı temsillerden biridir. Uzaydaki bir maden ocağında çalışan işçilere verimlerini artırmak amacıyla verilen ilaçlar onları psikotikleştirip intihara sürükler. Verilen ilaç, işin bunaltıcı ve ezici özelliklerini ortadan kaldırmaktadır. Maden ocağı kasabasının şerifi uygulamaya son verilmesini isteyince yöneticinin yanıtı şöyle olur: "İşçiler mutluysa daha çok kazarlar; onlar daha çok kazınca şirket mutlu olur, şirket mutlu olursa ben de mutlu olurum." Sonunda şerif, şirketin ardına taktığı katilleri bir bilim kadınının yardımıyla alt eder.

Seksenli yılların başlarındaki muhafazakâr tırmanış, Hollywood'da hiç olmadığı kadar radikal karşı akımlara yol açmış görünür. *Outland* ve *Bıçak Sırtı* gibi filmlerin çarpıcılığı, geleceğe yerleştirilmiş bir kurgu tarzı içinde Hollywood perdelerinin dışında tutulmuş bir gerçekliği, kapitalist emek sömürüsünün güncel gerçekliğini sergilemelerinden kaynaklanır. Aslında söz konusu dışlamayı yaratan biraz da bu gerçekliğin amansızlığıdır; çünkü bu amansızlık, iş sonrası boş zaman eğlencesinin, ücretli emek sömürüsünün sıkıcılığını, doyum eksikliğini ve acısını hafifletecek şeyler olmasını gerektirir. Çoğu Hollywood filminin *Outland*'deki ilaçlarının gerçek dünyadaki karşılığı olduğu, radikal kültürel eleştiri çerçevesinde sık sık tekrarlanan basmakalıp savlardan biridir. Gözden kaçırılmaması gereken şey ise, bu tür ilaçların aynı zamanda son derece gerçek acılara ve potansiyel olarak tehlikeli hastalıklara işaret ettiğidir.

Geleceğe ilişkin bu radikal filmler ücretli emek sisteminin feodal niteliğini sergiler ve sömürüye karşı önemli silahlar olarak ge-

leneksel temsil biçimlerini (western, sıkı dedektif) ve liberal hümanist idealleri (özgürlük, sevecenlik) seferber etme girişiminde bulunurlar. Geleneksel temsil kodlarından yararlanılması, politik özgürlük idealleri ile ekonominin feodal gerçekliği arasındaki çelişkiyi ortaya koyabilmek açısından özel önem taşır. Çünkü bu kodlar - özellikle dedektif ve western- geleneksel olarak liberal değerlerle ilişkilidir. Bireyci bir yaklaşımla da olsa, özgürlük ve kendi kaderini tayin hakkı gibi değerleri savunur, sık sık da cemaat içi dayanışma ve toplumsal sorumluluktan yana tavır alır. Dedektif türünün servet karşıtı ethosu bu ikincisi ile özellikle ilişkilidir. Ne var ki, Amerikan kültürünün kapitalizm yanlısı başat ideolojik sistemi bu tür ideallerin uygulanabilirliğini kapitalist girişimcilerle sınırlamayı başarmış ve daha önce gördüğümüz gibi, söz konusu ideoloji bu dönem içinde daha da güçlenmiştir.

Western ve dedektif filmi türleri genellikle bu ideolojinin çıkarlarına uygun davrandığı için, kendi kaderini tayin hakkına ilişkin liberal değer yalnızca anlatının biçimsel düzleminde ifade olanağı bulur. Dedektif tek başına hareket eder, kovboy genellikle (*Shane*'deki gibi) cemaati reddederek yollara düşer. O halde, *Outland* ve *Bıçak Sırtı* gibi filmlerde kullanılan eleştirel stratejinin önemli bir parçası, bu biçimleri ekonomik sömürüye uygulamaktır. Bu tür biçimlerin kullanımı, özgürlük ve kendi kaderini tayin hakkı değerleri ile kitlesel sömürünün gerçekliği arasındaki uyuşmazlığın daha çarpıcı biçimlerde ortaya konabilmesini sağlar. Bunlar, haklılığını özgürlük idealine dayandıran kapitalist ideolojik alan ile aynı idealleri yalanlayan kapitalist ekonomik alan arasındaki mantıksal çatışkıyı biçimsel düzlemde sergiler. Dolayısıyla bu filmler, söz konusu iki alan arasına çekilen sınırın, özgürlükçü ideallerin emekçi dünyaya sızmasına izin verilmesi durumunda *Bıçak Sırtı*'nda metaforik olarak canlandırılan devrimin büyük ihtimalle gerçekleşecek olmasından kaynaklandığını ima eder.

Tanımladığımız Amerikan ikilemi bu yüzden sol ideolojiden çok sağ ideoloji için tehlike vaat eder. Çünkü, güç ve fırsatların dağılımına bakarak, sağın daima savunmada kalmak zorunda olduğunu sezmek güç değildir. Geliştirdiğimiz argümanda, sağın ekonomik iktidara tutunumunun sağlam olmadığını belirtmiştik; iktidardaki sağ savunmacıdır ve liberal özbelirlenim ilkelerinin disto-

pik filmlerde hayal edildiği ya da önerildiği gibi ekonomik alana nüfuz ettirilmesine sonsuza kadar karşı koymayı muhtemelen başaramayacaktır. Nitekim liberal ilkelerin sivil alanda giderek ağırlık kazanması, en son eğilimin liberal değerlerin yaygınlaşması ve muhafazakâr olanların geri çekilmesi yönünde geliştiğini düşündürür. Muhafazakâr distopik filmlerde ekonomi dışı konulara yöneltilen öfke ve savunmacı yaklaşım da bu gelişmeyi doğrular görünür. Örneğin John Carpenter'ın *New York'tan Kaçış*'ı (1981), "kentsel kokuşmuşluk" metaforu aracılığıyla, punk altkültürlerden feminizme ve liberal politikalara kadar modern liberal zemini büyük ölçüde elden geçirir. Kent, azınlıklarla ve gemi azıya almış suçlularla kaynayan bir muhafazakâr karabasanıdır. Metafor bir kez daha, muhafazakâr korkuların doğrudan ifadesine aracılık eder. Ilımlılık yanlısı bir başkan, Birleşik Devletler'i Sovyetler'e satmak üzereyken teröristlerce kaçırılır. Duruma el koyabilecek tek kişi, cesur, muhafazakâr, karateci askeri kahraman Snake'dir. En son sahnede Snake soytarı kılıklı başkandan mağrur bir edayla uzaklaşırken basının oluşturduğu dev gölge arkasında bir Amerikan bayrağı gibi dalgalanmaktadır. (Gerçek Führer bir adım öne çıkar mıydı, lütfen?)

Filmin gergin ve öfkeli ruh hali, liberal modernliğin toplumsal ilişkilerde, cinsellikte ve politikada giderek güç kazanması ve muhafazakârların özel alanda önünü alamadığı liberal ilkelerin kamusal ekonomik alana sıçrama tehlikesinin giderek büyümesi karşısında muhafazakârlığın içine düştüğü ruh halini niteler. Bu dönemde özel alana çekilen, duygusal ve iddiasız bir eğilim içine sürüklenen liberal ideallere karşılık muhafazakâr toplumsal ideallerin düşmanca ve öfkeli görünmesi biraz da, bu ideallerle tersine çevrilmesi olanaksız görünen bir modernlik arasındaki şiddetli çatışmadan kaynaklanır. Seksenli yılların başlarından ortalarına kadar olan dönemde liberal distopilerin ya trajik bir eğilim ya da da tuhaf bir metafiziksellik ve ironi sergilemesine karşılık (ki her ikisi de iktidarın uzağında kalmış bir değerler sistemi için uygunluk taşır), muhafazakâr distopiler, modernlik distopisini vahşet ütopyasına çevirmek için can atanların vahşi ve öfke dolu ruh halini yansıtır. Yine de bu durum, ilerici bir potansiyelin habercisi olarak görülebilir. Ne de olsa, Nazi'nin "kültür sözcüğünü her duydu-

ğunda tüfeğine sarıldığını" beyan etmesi, Weimar Berlin Yahudi kültürünün sağa karşı gerçek bir tehdit halini almış olmasındandı. Bu dönemde muhafazakârlar sıkça tüfeklerine sarılır görünüyorduysa, bu büyük olasılıkla benzer bir nedene dayanıyordu.

C. STEVEN SPIELBERG İLE SICAK YUVADA

Tanımladığımız Amerikan ikileminin en dramatik biçimiyle belirdiği yer Steven Spielberg'in filmleridir. Spielberg'in sevimli mahluklar ve iyicil toplumsal ilişkilerden kurulu sıcak aile dünyasında, gerek Amerikan toplumundan gerekse Hollywood sinema kültüründen, vahşi ve yarı faşist bir sinemasal gerçekçilik uğruna kovalanan bir liberal değerler kümesi serpilip gelişme fırsatı bulur. Spielberg'in yetmişli yılların sonları ve seksenli yılların başlarında yaptığı fantastik filmler, -*Üçüncü Cinsten Yakın İlişkiler* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) ve *E.T.* (1982)- tıpkı bu filmlere büyük ölçüde sahne olan beyaz banliyö dünyası gibi, daima bir şeyleri uzakta tutmaya çabalar gibidir. İdeal cemaatler ve manevi aşkınlıkla uğraşan liberal fantezilerden çağdaş muhafazakâr kültüre ilişkin çözümlemeler beklenemeyeceği nispeten kabul edilebilir bir gerçektir. Ne var ki, Auschwitz'de çalınan klasik müzikle aynı müziğin savaş öncesi Viyana'da icra edilmesi farklı anlamlar taşır. Muhafazakâr devrim döneminde orta ve üst orta beyaz sınıfa yönelik olarak ortaya çıkan her türlü olumlama da, beyaz orta sınıf ve politik temsilcilerinin bu dönemde ortaya ne koyabilmiş olduklarıyla ilişkili olarak değerlendirilmelidir. Reagan'ın iç harcamalar bütçesinden yaptığı kesintiler yüzünden tırmanışa geçen bebek ölüm oranları, federal güvenlik standartlarının düşürülmesiyle işçi ölümlerinde meydana gelen artış ya da seksenli yıllarda iktidarı elinde tutan beyaz muhafazakârlığın izlediği dış politikalar sonucunda Güney Amerika'da bombalanarak ve ölüm timleri ile yok edilmiş sayısız insan ölçü alınırsa, liberal beyaz duygusalcılık suçlu görünür. Spielberg'in aile fantezileri, liberal değerlerin kamusal alandan sürülüp atılması ve bunların, hiç değilse aile içi sevecenlik ve ihtimamla örülü özel vizyonlara sığınmasıyla ilişkili belirtiler olarak yorumlanabilir. Diğer yandan Spielberg'in filmleri, bizce,

filmlerde alabildiğine sıcak bir ışıltıyla sarmalanan banliyö mıntıkasının dışından, toplumsal sistemin dört bir yanından yankılanan acıya kulak tıkamaya dönük zorlama çabalar olarak anlaşılmalıdır. Bu filmlerde yapılan, bir bakıma, dışardaki talihsizlerin çığlıklarını duymamak için klasik müziğin son perdeye yükseltilişidir.

Coppola, Lucas ve Milius gibi, muhafazakâr eril toplumsallaşmanın saldırganlık ve şiddet dolu kamusal dünyasını yüceltmekten hoşlanan diğer "velet" sinemacılardan farklı olarak Spielberg, dış güçlerin tehdidi altındaki, yenik düşmüş bir eşduyum ve ihtimam alanı olarak aileyi öne çıkarmasıyla ayırt edilir. Aileyi tehdit eden güçler çoğunlukla devlet, bürokrasi, bilim, akılcılık ve kapitalist açgözlülük gibi şeylerle ilişkilidir. Devlet ve kapitalizm karşıtı motiflerin bir karışımı, çevreci ve manevi değerlerle birleşerek Spielberg'i altmışlı yıllar sonrasında Kaliforniya gibi yerlerde gelişen (ve Jerry Brown'un bir numaralı peygamberi olduğu) "Yeni Çağ" politikasının sınırları içine konumlar. Merkezsizleştirilmiş toplumsal biçimlere ve daha zararsız ekonomik düzenlemelere itibar eden bu çevreci bakış, hem liberal bürokrasiyi hem de muhafazakâr kapitalizmi reddeder. Spielberg'in filmlerinin, özellikle *E.T.*'nin-müthiş başarısı, Amerikan kültüründe başat muhafazakâr değerler sistemiyle uyuşmazlık içinde olan muhalif liberal güçlerin barınmakta olduğunu gösterir.

Erken dönem filmlerinde -*Bela* (*Duel*, 1972) ve *Sugarland Express* (1974)- Spielberg, gayri şahsi tehditkâr güçlerle savaşan işçi sınıfı ve beyaz orta sınıftan insanları anlatır. Özellikle *Express*'te, onu parçalama tehdidi salan devlet güçlerine karşı ailenin savunusu yapılır. Spielberg'in ilk önemli fantastik filmi, yetmişli yılların ortalarının günlük yaşamını belirleyen sıkıntılardan -işsizlik, boşanmalar, kiniklik, güven eksikliği- kaçmaya dönük bir alegori niteliğindeki, olağanüstü başarı kazanmış *Üçüncü Cinsten Yakın İlişkiler*'de aile, merkezi bir konuma oturtulur. Ancak film, ruhani çözüm arayışlarını toplumsal sıkıntıların bir belirtisi olarak tanımlamak yerine, işsizlik ve boşanmaların kaynağı olarak doğaüstünü göstererek, nedensellik zincirini tersine çevirir. Filmde, bir UFO ile karşılaşan Roy Neary (Richard Dreyfuss) onunla yeniden ilişki kurmayı o derece saplantı haline getirir ki, işinden atılır ve ailesi tarafından terk edilir. Değeri bilinmemiş çocuksu bir dâhi olarak

resmedilen Roy, sezgilerini sadakatle izleyerek sonunda uzay gemisini yeniden bulmayı başarır. UFO'nun dünyaya inişini gösteren final sahnesinde Roy, ruhani aşkınlığın apaçık sembolü olan bir dağa tırmanır ve hayırsever, çocuksu görünüşlü uzay yaratıkları onu alıp götürürler.[1] Mistik bir karşılaşma olarak kodlanan bu mutlu son, aynı zamanda ideal ailenin yeniden oluşturulmasıyla da ilgilidir; Neary, olaylar esnasında, kendisi gibi mistik içgörüye sahip genç bir kadın ve oğluyla tanışır. Dolayısıyla film bir yanıyla yetmişli yılların ortalarında ve sonlarında kızışmış olan dinsel canlanmacı akıma su götürmez biçimde göz kırparken, bir yanıyla da, işçi sınıfından insanlar arasında boşanma, intihar ve akıl hastalıklarının arttığı kriz kurbanı yetmişlerde giderek daha bunaltıcı bir hal alan aile yaşamının sıkıntı ve sorumluluklarından kaçmaya dönük bir eril aşkınlık fantezisi sunar.

Film, yukarıda adı geçen toplumsal sorunlardan bazılarına yer verir, ancak bu değinmede amaç, kaçışı haklı gösterecek zemini hazırlamaktır. Kaçış ise, gerçekliğin bazı rahatlatıcı cephelerini idealize etme yönelimlidir. Ağırlıklı olarak özel alana ait olan -din ve aile gibi- bu cepheler duygu ve doğayla bağlantılı iken devlet, bilimle, kuşkuculukla ve akılcılıkla bağlantılıdır. İdealize edilmiş sıradan insanlardan oluşan özel bir ailenin paylaştığı bireysel içgörüyle yüklü özel dünya, filmin açılış sahnesinden anlaşıldığı üzere, sıradan adamın doğal bir içgüdüyle kavradığı mistik bir olay karşısında afallayıp kalan bilim adamlarının teknolojik dünyasıyla güçlü bir karşıtlık oluşturur. Beklenecceği gibi, uzaylılar, seçilmiş insanların beyinlerine yerleştirdikleri nota ve imgeler aracılığıyla iletişim kurmaktadır; sözcüklerle değil, çünkü bu romantik ideoloji için sözcükler fazla yapay ve akılcıdır. Böylece film, sıradan insanlara kendilerini ayrıcalıklı hissetmeleri için bir fırsat sunar; hikâye gerçekte bir seçim hikâyesidir, özel mutluluğa kavuşacak o özel insanın seçilmesini anlatır. Bu insanın sıradanlığı, onu evrensel (ya da en azından, beyaz erkekler ölçüsünde evrensel) özdeşleşmeye açık bir nesne kılar. Filmin bu derece popüler olmasını sağlayan

1. *Rolling Stone*'da yayınlanan bir söyleşisinde (26 Ocak 1978) Spielberg, filmin finalini yarı dinsel bir deneyim halinde sunmayı amaçladığını açıkça belirtir (p.23). Spielberg'deki dinselliğin içeriksizliğine yönelik bir eleştiri için, bkz. A. Gordon, "Close Encounters. The Gospel According to Steven Spielberg," *Literature/Film Quarterly*, C. VIII, no. 3 (1980), s. 156-64.

özdeşleştirmeci yapı, anlatısal düzlemde de yürürlüğe konur. Çünkü buradaki (bir kez daha, dozu artırılmış temsil dinamikleri ile desteklenen) özdeşleşme, kamusal endişelerden katıksız kişisel bir yaşantıya sığınmaya doğrudur ve hikâye de aynı gelişim çizgisi üzerinde ilerler. Bu uyumu kültürün telafi edici işleyişinin bir başka belirtisi olarak yorumlamak mümkünse de, tarihsel olarak anlamlandırılması da gerekir. Yetmişli yılların sonlarında beyaz orta sınıf gerçekten de sorunlu kamusal dünyadan kaçarak özel alana sığınmıştır ve filmden anlaşıldığına göre bu kaçış hayırlı sonuçlar doğurmuştur. Ancak aynı kaçışın postu kurtarmanın bir yolu olarak da okunması gerekir. Roy Neary sağ salim kurtulur: aynı şey, filmi izleyen birkaç yıl boyunca beyaz orta sınıf için de belirli ölçüde geçerli olacaktır. Bu kesim de ekonomik krizlerden kurtuluşu katışıksız bir kişisellikte arayacak, bunun bedelini ise siyahlar, işçiler ve kadınlar ödemek zorunda kalacaktır.

Spielberg'in 1982 yazında gösterime giren *E.T.*'si, kısa süre içinde tüm zamanların en büyük hasılatını yapmış, sinema salonları önünde uzayıp giden kuyruklar filmin olağanüstü cazibesini kanıtlamıştır. Bu cazibe bizce, yoksulları destekleme sistemlerini etkisiz kılan, emekçiliği yoksullaştıran ve piyasanın acımasızlığının toplumun bu haşin mantığa göğüs germe gücünden yoksun kesimini yoksulluğa sürüklemesine izin veren kötücül bir ekonomik Apartheid programının cumhuriyetçi muhafazakârlar eliyle yürürlüğe konduğu kamusal alanın karşısına, uyumlu ve duygusallık yüklü bir özel alan ideolojisi çıkarmış olmasından kaynaklanır. *Üçüncü Cinsten Yakın İlişkiler*'de dünyaya sırtını dönen beyaz orta sınıf, *E.T.*'de bir adım ileri gidip kulaklarını da tıkamaktadır.

Hikâye, babasız bir banliyö ailesinin, evlerinin bahçesinde kaybolmuş dost bir uzay yaratığı bulmasıyla başlar. Aile yaratığa kucak açar, ancak evi istila eden bürokratlar ve bilim adamları sevimli küçük yaratığı az kalsın öldürürler. Mahallenin çocukları yaratığın kaçmasına yardım ederler; bu mutlu son, *Üçüncü Cinsten Yakın İlişkiler*'de olduğu gibi, ailenin yeniden bütünlenişiyle ilişkilendirilir. Duygular ve uzay yaratıkları gibi bilim dışı şeylere de inanan anlayışlı bir bilim adamı, ailenin yeni babası olarak konumlanarak yaratığın yerini doldurur.

Üçüncü Cinsten Yakın İlişkiler gibi *E.T.* de bilimsel akılcılığa

karşı doğa ve duyguyu idealize eder. Ancak, muhafazakâr filmler bu tür romantik motifleri piyasa ve militarizmle bağlantılandırırken, bu liberal filmde aynı motifler hoşgörü, eşduyum ve kabullenme gibi kişiler arası olumlu yaklaşımlarla ilişkilendirilir. Muhafazakâr filmlerin pek çoğunda alkışlanan sert ve rekabetçi yetişkin dünyasına, sık sık kullanılan bakış açısı çekimleriyle çocukların ya da E.T.'nin gözünden bakılarak bu dünyanın tehditkârlığı vurgulanır. Filmdeki gerçek "yaratıkların" hepsi de otuz yaşın üzerinde, hepsi de bir metreden uzundur. Üslup ve başvurulan sinemasal görenekler de romantik ve genel olarak nostaljiktir. Elliot'un bahçede E.T. ile karşılaşması, bu sahneyi Norman Rockwell tablolarını hatırlatan tatlı, tülsü bir kırmızıya boyayan bir filtre yardımıyla çekilmiştir. Ayrıca, Peter Pan'dan Pinokyo'ya kadar Hollywood'un çocuk filmlerinin geleneği filmin başından sonuna kadar etkisini sürdürür. Dolayısıyla, sinemasal olarak toplumsal bütünleşme idealine geri dönüş biçiminde kodlanmış olan filme, yitip gitmiş bir sinemasal gelenekle yeniden bütünleşmeyi ifade eden biçimsel bir motif eklenmiştir. Banliyö yaşamının resmediliş tarzında bu ikili nostaljiyi saptamak mümkündür. Filmdeki banliyö dünyası, geçmiş günlerin Hollywood filmlerinde (*Hardy Boy, Capra*) Orta Amerika kasabalarını temsil etmekte kullanılmış olan sinemasal özelliklerle donatılmıştır.

Bu nostalji, sıkıntılı bir bugünden sorunsuz bir geçmişe kaçma fırsatının izleyiciyi yakalama yeteneğine ilişkin diğer bir gösterge olarak değerlendirilebilir. Yine bir Spielberg yapımı olan *Geleceğe Dönüş*'te (Back to the Future, 1985) zaman içinde geriye doğru yapılan yolculukla geçmişe çekidüzen verilerek beyaz yukarı hareketliliğin gereğince işlemesi sağlanır. Filmde, geçmişe dönen bir genç olaylara müdahale ederek anne ve babasını bir araya getirir ve geleceği değiştirir, öyle ki, geriye döndüğünde ailenin gelir seviyesi birkaç dilim birden yükselmiş olacaktır. Bu filmin belirgin ekonomik teması, geriye dönük olarak *E.T.*'deki temalarla ilişkilidir. Parçalanmış ego (ya da aile) gerileme fantezisi aracılığıyla bütünlenerek dünyaya yeniden karışma gücüne kavuşturulur. Ancak *E.T.*'de bu gerileme, banliyö mıntıkasının hemen yanıbaşında yer alan bir doğa içinde gerçekleştirilir. Bu amaçla tasarlanmış olmasa da, bu yerleştirme bir yanıyla, beyaz banliyönün beyaz orta sınıf

uygarlığının en kıyısında durduğuna, kentsel alt sınıftan mümkün olan en uzak noktada bulunduğuna ilişkin bir gösterge oluşturur. Unutmamak gerekir ki aynı dönem, *Zengin ve Sefil (Trading Places)* ve *48 Saat (48 Hours)* gibi, siyahların beyaz orta sınıfla bütünleşmesine ilişkin komedilerin de parlamakta olduğu dönemdir.

E.T.'deki gerileme fantezisi, başka gerçekliklerin, özellikle de söz konusu dönemin ABD ekonomisinde yürürlüğe konan gerçekliğin tam anlamıyla uzaklaştırılması ile tamamlanır. Nitekim bu gerçekliklerin banliyö dünyasına hücum edişi, yaratığın izini süren devlet güçlerinin el koydukları bir evi yıkıp dökmeleriyle temsil edilir. Filmin korumaya çalıştığı şey, beyaz orta sınıf yuvasının dış dünyanın mantığı tarafından tehdit edilen bütünlüğüdür. Sonunda bu yuvanın bütünüyle özel bir çözüm -duygu- ve her bakımdan aileye ait bir olay -babanın yerine iadesi- sayesinde kurtarılması bu nedenle uygundur. Çünkü film, bu rotayı izleyerek, ekonomik ve politik gerçekliğin acımasız dünyasını uzakta tutmayı başarır. Böyle olmakla da, beyaz orta sınıf dünya görüşünün sımsıkı bütünleşmiş içselliğini, sınırlarla kuşatılmış geçirimsizliğini sergiler. Gerek ailenin gerekse ego bütünlüğünün onarılmasına ilişkin temsiller de aynı örtük kamusal bakışla ilgilidir; bu bakış kamuyu tanımaz, yerinde yalnızca, kovulması, gözden uzaklaştırılması gereken tehditkâr bir öteki görür. Kentsel alt sınıf kamplarından bir taş atımı uzaklıkta durup kişisel kaygılardan ibaret bir yaşam sürmek ancak bu yolla, gelen sesleri duymayacak kadar kendi içinde kaybolmuş olmakla mümkündür.

Spielberg'in dünyası ikiliklerden oluşan bir dünyadır. Aynı karşıtlıklar tekrar tekrar belirir -bilim ve duygu, mantık ve maneviyat, bastırılmış cinsellik canavarı (*Kötü Ruh/Poltergeist*) ve idealize edilmiş aile yaşamı (*Gremlinler/Gremlins*). Bu karşıtlıklar kümesi adeta, tarihin bu noktasında Amerikan kültürünün giderek daha belirleyici bir özelliği halini alan bölünmeyi, muhafazakâr kinikliğin kamusal dünyası ile liberal idealleştirmenin özel dünyası arasında oluşan çatlağı şifreler. Eşduyum, duygu ve cemaate ilişkin özel idealleştirmelerin Spielberg'in popüler imgeleminde bu derece abartılı biçimlere bürünmesi, bu özelliklerin kamusal dünyadan nasıl bir şiddetle sürülmüş olduğu konusunda fikir vericidir. Aslında, *E.T.* gibi bir filmin *Rambo*'nun mantıksal bir bağlaşığı olmak-

tan öteye gitmediğini, aynı psikolojik madalyonun diğer yüzünü sergilediğini söylemek mümkündür. *E.T.*'nin yaptığı, seksenli yılların beyaz erkek kahramanlarından çıkarılıp atılmış olan her şeyi, muhafazakâr devrimin sinemasal uyarlamasını yürürlüğe koymak için dışarıda bırakılması gerekmiş tüm bağ ve bağımlılıkları özel alana doldurmak ve yüceltip azmanlaştırmaktan ibarettir.

Öte yandan Spielberg filmlerinin büyük popülaritesi, kamusal dünyadan karşılanamayan cemaat ve eşduyuma dönük güçlü arzu ve gereksinimlerin belirtisi olarak da okunabilir. Başka bir deyişle, bu filmlerdeki kaçışçılık ve özel alana sığınma eğilimi, özünde Amerikan kültüründeki ilerici güçlerin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Özel alanı duyguya boğmakla kamusal alandan vazgeçişi imledikleri ölçüde, Spielberg'in filmleri, çağdaş muhafazakârlığın kamusal alanı hayatta kalmacı bir cangıla çevirme çabasına hizmet ederler. Ancak bir yandan da, muhafazakârların tüm çabalarına karşın daha iyiye dönük özlemlerin halen canlı olduğuna işaret ederler. Fantezi düzleminde canlandırılan arzularla kamusal gerçeklik arasındaki dengesizliğin bir nedeni de, bizce, kapitalist modernleşmenin ekonomik sisteme eşlik eden ve ona destek olan geleneksel kurumları (özellikle aileyi) ezip geçmiş olmasıdır. *Baba* benzeri filmlerin muhalif söylemi, kapitalist modernleşmenin cemaatleri bir arada tutan kurumları nasıl çökerttiğini gösterdiği anlarda en keskin noktasına ulaşır. *E.T.* gibi filmlerin ilgi çekici tarafı, aileye ilişkin eski biçimlerin yitip gidişini ve boşanma gerçekliğini göz önüne sermeleridir. Değişime karşı liberal yeniden inşacı tutum ile, Coppola'nınki gibi eski biçimlere sarılan ve yenilerinin meydanı doldurmasına öfke duyan muhafazakâr tutum arasındaki fark da buradadır. Ancak *E.T.* aynı zamanda yeni bir istikrar yapısının gerçekleşme olasılığına işaret eder; aileye yeni bir erkek katılır. Aile etrafındaki bu düzen kararsız ve iğretidir, muhafazakâr filmlerin tesis ettiği gibi yerinden oynamaz bir düzen değildir. Gelgelelim, yeniden inşa modelini hâlâ babaerkinin sağlıyor olması, bu yapıcı liberal çabaların bile yetersiz bir düzeyde hareket etmekte olduğunu gösterir. Birkaç onyıl içinde, bizlere "erkeğin" yeniden "aileye" kazandırılması koşuluna dayanmayan yeni cemaat ve toplum içi dayanışma biçimlerini öğretecek dişi (hatta belki çift cinsiyetli) bir uzay yaratığını karşılamaya hazır

olabiliriz. Şansımız yaver giderse, bu sözcüklerin ne anlama geldiğini bile hatırlamayabiliriz.

Seksenli yılların sonlarına doğru, geleneksel muhafazakârlık ile yeni dallanmaları arasındaki sürtüşmenin 1980'de iktidara el koymuş olan muhafazakâr güçlerin aleyhine işlemekte olduğu açığa çıkmaya başlamıştı. 1971 yılı yetmişli yılların sonları ve seksenli yılların başlarına damgasını vuracak olan hırçın sağcı tonun harekete geçtiği tarih idiyse, 1986-87 dönemi muhafazakâr hegemonyanın sona erişini bildiren tarih olmuştur. Ronald Reagan nihayet güç yitirmeye başlamış, Demokratların Kongre'de ağırlık kazanmasıyla daha da zararsızlaşmış, İran'la Amerikalı rehineler karşılığında yapılan silah pazarlığının ve Nikaragua'da kontralara yapılan yardımın su yüzüne çıkması güvenilirliğini ve popülerliğini yıkıp geçmiştir. Kendi safları içinde ise, uzlaşmaz Yeni Sağcılarla geleneksel muhafazakârlar arasındaki bölünmeler iktidar döneminin başından beri süregelmekteydi. Seksenli yılların ortalarına gelindiğinde, sağın birleşik cephesinin daha fazla bir arada kalamayacağı iyiden iyiye anlaşılmıştı. Sağın aleyhine çalışan en önemli faktör ise kapitalizmin kendisiydi. Hareket ilkeleri olarak rekâbetçilik ve kişisel çıkara dayandığından, koordinasyon ve işbirliği bu sistemin psikolojisine yabancıdır. Sağ için metonimik bir görüş nasıl olanaksızsa, unsurlarını dikey bir üstünlük şeması içinde düzenlemektense yatay bir eşgüdüm içinde örgütleyen metonimik eylem de aynı ölçüde olanaksızdır. Hitler'in tüm Alman sermayesi için bir işlevi yerine getirmiş olduğu gibi Reagan da tüm Amerikan sermayesi için bir işlev gerçekleştirmiş, ancak iktidarı devredecek eşit ölçüde evrensel (metafizik de denebilir) çekicilik taşıyan birini bulamamıştır. Reagan eski endüstriyel kapitalist sektörlerin çökertilmesine ve teknolojik savunma yönelimli yeni sermaye biçimlerinin pompalanmasına nezaret etmiştir, gelgelelim, bir sermaye dalının yararına olan şey diğerinin zararınadır. Seksenli yıllarda finans sermayesi gelişirken üretici sermaye zayıflamıştır; New York dev bir Wall Street'e dönüşmüş, buna karşılık üretim okyanusun ötesine kaymıştır. Çokuluslu üretici sermaye Singapur'da kendisini kurtarmış, ancak bu arada Orta Amerika toprağını kasıp kavurmuştur. Sonuç, birlikten çok bölünme olmuştur. İktidara mali sorumluluk vaatleriyle gelen sağcı sermaye ülkeyi, aldıkları yaraların acısını ti-

carcı yasaları ile çıkarmaya başlamış, büyük üretici sektörlere ve Japonya'ya rehin bırakarak ayrılmıştır. Ayrıca, 1980'de Reagan'ı başarıya götüren kamuoyu çekimserliği, bu başarının nasıl bir toplumsal sefalete yol açtığının giderek anlaşılmasıyla muhalefete dönüşmüştür. Cumhuriyetçilerin (medyaya ve posta kampanyalarına büyük paralar akıtarak) büyük güç kazanmasını sağlayan olağanüstü servet birikimi de bu dönemde yavaşlamaya yüz tutmuştur. Bir zamanların muhteşem Teksas'ı petrol fiyatlarının düşmesiyle neredeyse iflasa sürüklenmiş, borsa endeksi, kendisiyle çatışma halindeki bir sistemin derin açmazını çözmeye çalışan spekülasyonun etkisiyle ani yükselme ve düşüşler yapmaya başlamıştır. Aynı sıralarda Wall Street'te patlak veren bilgi sızdırma skandalları. Reagan'ın açgözlülüğe dayalı kamusal felsefesinin altında yatan kanunsuzluk batağını ortaya çıkarmıştır. Dahası, dönemin muhafazakâr dirilişine alkış tutmuş olan dinci evangelist sağ, seks ve yolsuzluk skandallarıyla yerle bir olmuştur.

Bütün bunların ortasında Amerikan halkını etkileyebilecek olan görüş, sermayeye taze kan kazandırma çağrıları 1980'de, ekonomik krizin son demlerinde işe yaramış olan sağcı görüş değildi. Tersine, sağın ülkenin büyük kesimlerini içine sürüklediği sefalet (Spielberg'in filmlerinde kısmen kendini gösteren) komüniter aile temasının güçlenmesine yarayacak gibi görünüyordu. Her toplumsal akım, karşıt akımı içinde yeni düzey bir oluşuma yol açar. Seksenli yıllardaki tepkinin bir ölçüde altmışlı yılların hareketlerinin sonucu olarak ortaya çıkması gibi, liberal bir toplumsal görüşün tutunabileceği zemini hazırlayan da bu tepkinin kendisi olmuştur. Sosyal yardım bütçesinden geçinenler sokaklarda açlıktan ölürken, bu "düzen asalaklarının" ülkeyi soyup soğana çevirdiği iddiasıyla ortaya çıkmak güçtü. Zenginlerin yeterince zenginleştiğini, yeniden muhtaç durumdakilerle ilgilenme zamanının artık geldiğini söylemekse daha kolaydı. Şirketleşmiş sermaye, sosyal yardım kayıtlarını boşaltırken kendi ceplerini doldurmakla, kendisini hedef konuma yerleştirmişti. Kısa dönemde bu fırsattan yararlanabilecek tek aday, duyarlılığı sağa göre belli belirsiz yüksek olduğu için yoksulları sefalet çukurunda fazla derinlere itmemeyi akıl edebilecek olan merkez Demokratlardı.

Sözü bağlarken, bundan başka türlüsünün de ihtimal dahilinde

olduğunu ileri süreceğiz. Parametreleri sınırlı, gücü yok denecek kadar az olsa da, Birleşik Devletler bir sol alternatiften yoksun değildir, (Sol'un) gündemi de bütünüyle gerçekdışı sayılamaz. Eşitliksiz her toplumsal sistemde olacağı gibi, eşitlikçi olasılıklar Amerikan toplumunda da vardır. Örneğin, anketimizde ekonomik sistemin adil olup olmadığını sorduğumuz insanların % 60'ı "hayır" demiştir. Cevaplar, tahmin edileceği gibi, sınıf çizgilerine bağlı kalmıştır: İşçi sınıfından katılımcıların % 72'si, orta sınıftan olanların % 60'ı, üst orta sınıf katılımcıların ise % 49'u olumsuz karşılık vermiştir. Yine, beyaz katılımcıların % 54'üne karşılık siyah katılımcıların % 90'ı hayır demiştir. Katılımcılara ayrıca sorduğumuz, servetin eşit dağıldığı bir toplumu tercih edip etmeyecekleri sorusuna % 50'si olumlu karşılık vermiş, bu oran bir kez daha sınıfsal arka plana göre farklılaşmıştır (işçi sınıfından katılımcıların % 71'i, orta sınıfın % 46'sı ve üst orta sınıfın % 47'si). Yıllık geliri 30.000 doların altında olanların % 65'i, üzerinde olanların ise % 43'ü böyle bir toplumu tercih edeceğini belirtmiş, siyahlar arasında bu oran % 82'ye yükselmiştir. Ayrıca, toplumun adaletsiz olduğunu düşünen kadınların oranı erkeklerinkini aşmış ve muhafazakâr katılımcıların % 42 gibi şaşırtıcı bir yüzdesi eşitlikçi bir toplum arzuladıklarını belirtmiştir. Bu rakamları devrimci olasılıkların göstergesi olarak öne sürmüyoruz. Bunlar, zaten tahmin edilebilecek olanın ifadesidir: Eşitsizlik, özellikle de haksızlığa uğrayan taraftaysanız, eşitlikçi arzular doğurur. Buna karşılık varlıklılar arasında her şeyin olduğu gibi kalmasına yönelik arzular yaratır. Bu, basit ve anlaşılabilir bir farktır. Anket sonuçlarından bizim çıkarımımız ise, ideolojinin bütünüyle başarılı olamadığı kanısıdır. Reel maddi eşitsizlik ve adaletsizlik koşulları altında, olması da mümkün değildir. Bu nedenle, sözümüzü bağlarken, solun, muhafazakâr kültürel iktidar sisteminin görünüşte yekpare yapısı içinde barınan karşı ideolojik itki ve olasılıklara daha fazla eğilmesi gerektiğini ileri sürüyoruz.

X
Temsil politikaları



Militarist, ırkçı, babaerkil ve kapitalist ideolojilerin 1977 sonrası Hollywood sinemasındaki atağı, Birleşik Devletler'in ciddi biçimde sağa kaydığını düşündürür. Oysa tam tersini gösteren kanıtlar vardır. Esasen, çağdaş muhafazakârlığın sergilediği düşmanca tutum, ABD toplumunda son derece muhafazakârlık dışı bazı güçlerin halen etkin olduğunun başlı başına bir kanıtıdır.

Bireyci ideolojinin Amerikan kültüründeki gücünü açıklamıştık. Bu ideolojinin kalıntısal etkileme gücünün sonucu olarak, bu kitap boyunca değindiğimiz politik öncesi popüler arzulara seslenecek bir sosyalist olasılığın kamusal tartışma alanına yaygın erişimi engellenmiş durumdadır. Bu yasak, sosyalizmi devletçiliğe eşitleyen ve büyük hükümetin gayri şahsi gücüne ilişkin popüler

kaygılardan yararlanan, kurnazca üretilmiş, çok eskilere dayanan sosyalizm karşıtı önyargılarla desteklenir. Kapitalist çıkarın kendi antikomünist toplumsal yaşam felsefesini yaygınlaştırmaktaki müthiş becerisi, bütün olarak medya ve tikel olarak sinemanın sosyalizm konusunda sergilediği mutlak denebilecek suskunluğu da açıklar. Ridley Scott gibi İngiliz sinemacılarla Peter Hyams, John Sayles ve Warren Beatty gibi sayılı Amerikalının dışında pek az sinemacı kapitalizmi doğrudan eleştirirken, sosyalist bir alternatifin tercih edilirliğini açıkça savunanına hiç rastlanmaz.

Söz konusu örtük yasak, Hollywood'un başat temsil kodlarından destek alır. Bu kodlar, girişimci kapitalist modelin sorgusuzca kabullenilişini ve sosyalizmin her zaman "totaliter" olmak zorundalığına, bireysel özgürlüğün reddedilişi anlamına geldiğine ilişkin yaygın ve sağlam önyargıyı besleyip geliştiren liberal bireyci kültürün toprağından çıkmadır. İzleyicinin dünyaya ait deneyimini biçimlendiren algısal kodlardan ayrı düşünülmesi mümkün olmayan bu kodları, temsil stratejisi ile izleyici alımlaması arasında bir uyuşmazlığa yol açmaksızın, olumsuz izleyici tepkisini -mesleki tabiriyle fiyaskoyu- göze almadan kapitalizme yönelik daha eleştirel ya da sosyalizme yönelik daha olumlu yaklaşımlar geliştirecek biçimde uyarlamak güçtür.

Bu bölümde, Hollywood'un içinde yer alıp solcu perspektif doğrultusunda hareket etmeye çalışmış bazı sinemacıların yapıtlarını ele alacak ve bunları radikal bağımsız sinemacıların çalışmalarıyla karşılaştıracağız. İlerici sinemacıların, filmin içeriği kadar biçiminin de radikal alternatifler yansıtmasını sağlayacak biçimde başat temsil kodlarını nasıl dönüştürdükleri üzerinde özellikle duracağız. İçerik kadar biçim ya da temsil biçimi de dönüştürülmek zorundadır, çünkü kapitalizmi ve babaerkini ayakta tutan düşünce, algı ve davranış kalıplarını belirleyen, bizce, insanların dünyayı yaşantılamasına aracılık eden başat biçim ve tarzlar, yani temsillerdir. Amerikan tarihini bir kadersellik destanı olarak temsil eden bir kişi ile, birbiriyle yalnızca olumsal olarak ilişkili idealizm ve vahşet bölümlerinin art arda sıralandığı bir dizi olarak temsil eden bir diğerinin dünyada kendilerini yönlendirme biçimleri de farklı olacaktır. Kapitalizmin idame ettirilmesi ortak bir toplumsal gerçeklik inşa eden kültürel temsillerin yaygınlığına bağlıysa, sosyalizmin

geliştirilmesi için de farklı kültürel temsillere, kişinin dünyayı ve dünya üzerindeki yerini anlamlandırmasının farklı yollarına gerek duyulacak demektir. Yürürlükte olan temsiller kadını edilgin bir nesne, siyahları iyi dans eden komik insanlar, yoksul insanları ise beyaz erkek işadamından her nasılsa daha aşağılık varlıklar olarak konumluyorsa, daha eşitlikçi bir toplumsal düzenlemede farklı temsillerin gerekli olacağı ortadadır.

Biçim, toplumsal yaşamın cevherinde yatar. Biçim yalnızca bilme yetisini, dünyanın nasıl yaşantılanacağını değil, toplumsal kurum, pratik ve değerlerin nasıl şekilleneceğini de belirler. Ahlak dediğimiz şey, var olma seçenekleri, eylem tarzları ve davranış biçimleriyle ilgili bir sorundur. Aynı şey politika, ekonomi ya da psikoloji için de söylenebilir. Sağ ile sol arasındaki mücadele, son tahlilde, yaşamın biçimini belirlemeye yönelik bir çekişmedir. Son yıllarda Hollywood sinemasının biçimi, şaşmazlıkla başat babaerkil ve kapitalist yaşama ait kurumları güçlendirme eğiliminden dolayı vazgeçilmez biçimde ideolojik olarak nitelenir olmuştur. Biz, ideolojik işleyişi bilişsel bir sorun olarak görmediğimiz, seyircinin içkin olarak ideolojik bir imgesel özdeşleşme içine çekilen birbirinden farksız, gözleyici özneler olarak konumlanışını doğru bulmadığımız için, bu yaygın tanımlamaya katılmıyoruz. Bizim görüşümüze göre Hollywood biçimlerinin ideolojik olma niteliği, tahakküm toplumunu şekillendiren değer, pratik ve kurumların cevherini oluşturan figür ve anlatıları çoğaltmalarından kaynaklanır.

İzleme eylemi ile oluşan idrak, toplumun temellendirici figürlerini (bireysel başarı anlatısı, özgürlük metaforu, verimliliğin demokrasi üzerindeki kapsamlamacı üstünlüğü, çoğulcu yansızlığa ilişkin litotik* liberal ideal vb.) özgül sinemasal biçimlere dönüştüren (eril arayış anlatısı, bireyleşmiş özdeşleşmeyi sağlayan kamera konumları, aile mizanseni, sahte bir psikolojik güdüleme modeli yaratmaya dönük kamera sürekliliği, karşıtlıkları yan yana getirmeye dayalı montaj aracılığıyla ikili Hıristiyan ahlakının somutlaştırılması gibi) daha genel bir retoriksel çoğaltım sürecinin yalnızca son aşamasıdır. İdeolojiyi bu doğrultuda yeniden kavramsallaştır-

* Litotik: Olumlamanın tersten ifadesi (örneğin, "iyi bir şarkıcı" demek yerine "kötü bir şarkıcı değil" demek gibi.) (ç.n.)

mak biçim sorununu önemsizleştirmez, aksine, yapıcı bir politikanın zorunlu ilgi odağı olarak biçimin taşıdığı önemi daha da hayati kılar. Ancak böylesi bir kavramsallaştırmanın, anlatısal gerçekliğin -en temel sinemasal yanılsamanın- çökertilmesine yapısalcı teori tarafından atanan özgül önemi ortadan kaldırdığı doğrudur. Bu konudaki argümanımız, söz konusu teori altında geliştirilen düşüncelerin, toplumun temellendirici figürlerini yeniden şekillendirmeye dönük daha kapsamlı bir proje bağlamında önem taşımakla birlikte, film izlemenin görüngüsel bilincine yoğunlaşarak hedef şaşırdığıdır. Toplumun cevherini oluşturan başat düşünce, değer ve eylemleri daha etkili biçimde değiştirebilmek için anlatısal gerçekliğin izleme varsayımlarını kabullenmek daha yerinde bir yaklaşım olabilir. Anlatının gerçekçiliğini bozacak farklı kamera açıları, montaj teknikleri ve çerçeveleme düzenleri kadar, gerçekçi anlatı çerçevesi içinde farklı kişilik temsillerine, farklı öyküleme stratejilerine, ahlaki biçimlenim ve değişmece eylemlerine de gerek vardır. Bu sayılanlar da biçimle ilişkilidir ve bir maddesel figür ve pratikler kümesi olarak toplumu oluşturan biçimlerle yakınlıkları, film izlemenin fenomenolojisine ait bilişsel biçimlerden daha sağlamdır. Bu nedenle bu tür modernist biçimsel revizyonların, taşıdıkları vazgeçilmez öneme karşın, geniş izleyici kitlelerine babaerkil kapitalist toplumsal yaşamın başat figür ve anlatılarını yeniden şekillendirmeyi sağlayacak biçimlerde erişmeyi engelledikleri görüşünü savunacağız.

A. HOLLYWOOD'UN SOLUNDA

Avangard radikal sinema, geleneksel Hollywood temsil biçimlerini kullanan sol içerikli filmlerin muhafazakâr olduğu görüşünü savunur. Kimileri bu tezi daha ileri götürerek yalnızca Hollywood dışı modernist filmlerin "ilerici" olduğunu ileri sürer. Bu tezlerin tartışmaya açtığı soru "ilerici metnin" ne anlama geldiğidir.[1] Biçimi modernist, muhafazakâr içerikli bir filme ilerici denebilir mi? Bu yaklaşımın sorunlu tarafı, modernizmin kültürel tarihteki rolünü ihmal

1. Bkz. B. Klinger, "'Cinema/Ideology/Criticism' Revisited: The Progressive Text," *Screen*, C. 25, no. 1 (Ocak-Şubat 1984), s. 30-44.

etmesi, gerici politikalarla sık sık ittifak içinde bulunmuş olmasını (Eliot ve Pound örnekleri gibi) gözden kaçırmasıdır. Tek başına modernist biçim, solcu içerik taşımaksızın, ille de ilericilik ifade etmez. Hatta, Coppola'da gözlediğimiz gibi (*Kıyamet*'te Coppola, ilgi çekici bir seçimle, Brando'ya Eliot'tan bir bölüm okutur) modernist biçimler tümüyle muhafazakâr temalarla kaynaştırılabilir. Sinemada ilerici politikayı bütünüyle biçimsel bir ölçüte dayandırmak, ırk ve cinsiyet gibi son derece önemli konuları da göz ardı eder. Feminist ve beyaz dışı ilerici metinlerin bambaşka bir zorunluluklar kümesi doğrultusunda hareket etmeleri gerekebileceği gözden uzak tutulmamalıdır.

Solcu temalar içerip biçimsel olarak da modernist olan filmlerin ideal çözümü oluşturduğu düşünülebilir. Ancak bu tür değerlendirmelerin pragmatik bir ölçüte dayandırılması gerekir. Başka bir deyişle bu ölçüt, bir metnin ilerici niteliğini, özgül bir bağlamda görevini ne ölçüde yerine getirebildiğine göre ölçebilmelidir. Neyin ilerici sayılacağı zamana ve koşullara göre değişir; kaldı ki, belirli bir dönem ya da bağlamda işe yaramış olan şey bir başkasında etkisiz kalabilir. Üstelik ilericilik kavramı her zaman farkçı ya da bağıntısal olarak saptanır. İlerici olan şey, her zaman bir başka şeye göre tanımlanmak zorundadır. Modernist metinler, ondokuzuncu yüzyıl sonları ve yirminci yüzyıl başlarının aptallaştırıcı ve ideolojik burjuva gerçekçiliğine göre (Bennet, Galsworthy vb.) ilerici sayılmıştır, ancak modernizm de, kendisini toplumsal sorunlardan koparması ve sanat dünyasında pazarlanabilir bir meta halini almasının ardından ilerici olma özelliğini yitirmiştir.

İlerici metin kavramı, değişebilir olmasına karşın, tümüyle belirlenimsiz değildir. Belirli biçimlerin belirli kullanımları ideolojiktir: Doğal hiyerarşiler ima eden kamera teknikleri, toplumsal sorunların çözümü olarak şiddeti idealize eden seyirlikler, başkalarını küçülten dikizci nesnelleştirmeler gibi. Bu bağlamda ideal olanın modernizm ve klasik realizmin en iyi yönlerini birleştiren -dünyaya eleştirel bakışı harekete geçiren, hazzı eşitlikçi ve eşduyumsal toplumsal yordamlarla ilişkilendiren, anlatı çözülümünü militer ve şövenist temalardan arındırılmış adalet ideallerine bağlayan- biçimlerin bir karışımı olacağı ileri sürülebilir.

Robert Altman'ı incelerken göreceğimiz gibi, Hollywood çer-

çevesi içinde böyle bir ideale erişmek kolay değildir. Michael Ritchie gibi pek çok solcu-liberal sinemacı (*Büyük Yarışçı/Downhill Racer, The Candidate, Smile*), enikonu geleneksel formatlar içinde çalışırlar. Tutarlı olarak deneysel çalışan tek sinemacı, John Cassavetes (*Gölgeler/Shadows, Faces, Woman under the Influence*), deneyselliğini *cinema verité** türü buluş ve stratejilerle (profesyonel olmayan oyuncular, doğaçlama, uzayıp giden "gerçek hayat" konuşma kesitleri vb.) sınırlar. Radikal biçimsel deneysellik sergilemeye daha yatkın olanlar, politik ve estetik çıkarları gereği geçmişten ve yürürlükteki temsil göreneklerinden uzaklaşmayı tercih etmiş kişilerdir. Bu sinemacılar genellikle Hollywood'un dışında çalışmak zorundadır. Bunun bir istisnası, Luis Valdez'in kendi yazdığı oyundan uyarlayıp yönettiği, Meksika asıllı üç Amerikalı ile beyaz arkadaşlarının İkinci Dünya Savaşı sırasındaki Sleepy Lagoon cinayetleri davasında yargılanmalarının öyküsünü gerçekçilik ve fantezi karışımı bir tarz ve süreksiz, alışılmadık bir anlatısal biçim kullanarak aktaran *Zoot Suit*'dir (1981). Brecht tarzı bir anlatıcıya (Edward James Olmos) başvurulması ve filmin çerçevesini aşan etkilerin varlığı izleyicinin ilgisini öyküden uzaklaştırarak olup bitenler üzerinde düşünmeye zorlar. Çeşitli ırklardan insanları bir arada gülüp oynarken gösteren ütopik görüntüler içeren hızlı ve canlı müzikli kesitlerle hapishane sahnelerinin ürkütücü gerçekliği arasındaki tezat, Güney Amerika kökenli birçok insanın içinde yaşadığı fantezi ve gerçeklik ayrımını gösterir. Filmin "sonu" ise farklı sonların nasıl farklı ideolojik kapanım ve bakış açıları içerebildiğini gösteren bir dizi olası final sunarak sinemanın uzlaşımsal özelliğine dikkat çeker ve yaşamı sayısız biçimde inşa edilebilecek bir anlatı olarak resmeder.

Arthur Penn, modernist olmasalar da en azından başat göreneklere zaman zaman aykırı düşen biçimlere solcu temalar ekleyerek, egemen Hollywood göreneklerinin kıyılarında gezinmeyi başarmış bir sinemacıdır. 1964'te çektiği *Mickey One*, filmin mantıksal öyküsünün akılcılığını tahrip eden süreksiz anlatılama tekniği ve anlatı dışı kesitler aracılığıyla yabancılaşmayı üslup düzeyinde temsil eder. Caz müziği bu ayırmanın etkisini şiddetlendirir. Ancak izleyici kitlesi için biçimsel olarak fazla radikal olan bu film ilgi uyan-

* Cinema verité (Fr.): Gerçekçi sinema (y.h.n.).

dırmamıştır. Penn, *Bonnie ve Clyde* ile ve 1970'in en popüler filmlerinden biri olan ve pikaresk* bölümlenmiş yapısı sayesinde anlatısal süreksizliğin western mitlerinin eleştirisi yönünde kullanılmasına olanak veren *Küçük Dev Adam*'la *(Little Big Man)* daha başarılı olmuştur. Buna karşılık, *Night Moves, Missouri Breaks* ve *Four Friends* gibi filmlerinde eleştirel tematikler ve türsel göreneklerin (dedektif, western, işçi sınıfı başarı filmleri) sorgulanışı sürmüşse de, Penn'in yetmişlerde çektiği filmler anlatısal format açısından giderek geleneksele yaklaşma yolunu tutmuştur.

Hollywood liberal ve solcularının büyük bölümü Penn'in kaderini kabullenmiş görünür: İmge, anlatı ve karakter anlamında geleneksel temsil formatları içinde çalışıp, türsel ve eylemsel görenekleri eleştirel ya da oyuncu yaklaşımlarla kurcalamak. Jane Fonda'nın filmleri örneğin, anlatı, imge ve karakter oluşturma düzlemlerinde tutarlı birer geleneksel Hollywood gerçekçi filmi olmalarına karşın, türsel ve eylemsel görenekleri genellikle zorlar. Örneğin *Eve Gelen Atlı* (*Comes a Horseman,* 1979) ve *The Electric Horseman* (1980) hem western göreneklerini kullanır, hem bu göreneklerden ayrılır. Birincisinde bir kadının kasabanın nüfuzlu mal sahibini alt etmesi anlatılır (ancak Vienna bile bunu erkeğine yemek pişirmeden yapamaz), ikincisinde ise "western sonrası" görenekler korporatif komplo filmleri türü ile karıştırılarak eleştirel temaya destek olan bir türsel uyumsuzluk yaratılır. İşsiz bir burjuva çiftinin yaşam standartlarını koruyabilmek için banka soymaya kalkıştığı *Fun with Dick and Jane* (1976), orta sınıf melodramını başarı ve ekonomik kurtuluşun uyumsuz bir hicvine dönüştürür.

Kuşkusuz, türsel ve eylemsel göreneklerle oynayarak yapılabilecek olanın ciddi sınırları vardır. Olağan insanlar alışılmadık şeyler yaparken gösterilebilir ve olağan türsel sınırlar aşılabilir, ancak Amerikan temsil biçimlerine uyulması, bir anlamda, bu biçimlerle (Hollywood sisteminin de içinde bulunduğu kültürel temsiller aracılığıyla) bağlantılı olan inanış ve tutumlara teslim olmak anlamına gelir. Bu yüzden, örneğin *Rollover*'ın olay örgüsü, İran'daki rehine krizine rastlayan hoşgörüsüzlük dönemine uygun olarak Arapların, yabancı düşmanı popülist tutuma yaklaşan bir bakışla temsil edil-

* Pikaresk: İspanya'da ortaya çıkan ve serseri tabiatlı bir kahramanın maceralarını bölümler halinde anlatan bir tür kurgunun özelliklerini taşıyan (ç.n.).

mesini gerektirir. Yine de, Fonda'nın filmlerine kılavuzluk eden sol liberal eğilim kadınlara ilişkin temsilleri genellikle bireyin toplumu dönüştürme gücünün iyimser yüceltmelerine doğru çarpıtsa da, bu filmlerde genellikle güçlü kadınlar resmedilir.

Bu dönem sinemacıları içinde toplumsal eleştiriyi farklı temsil stratejilerine bağlamakta en başarılı olanı Robert Altman'dır. Altman'la ilgili sorun, kazandığı başarının, çalışmalarını tamamen Hollywood dışına taşımasına izin vermiş olmasıdır. Dolayısıyla Altman örneği, bir yanıyla Hollywood temsil sistemi içinde radikal ürünler vermenin gayet mümkün olduğunu gösterirken, bir yanıyla da, radikalleşmenin belirli bir aşamasından sonra bu sistem içinde kalmanın olanaksızlığını kanıtlar. Altman filmlerinin ayırt edici özelliği, hem türsel ve eylemsel göreneklerı hem de imge, anlatı ve karakter biçimlendirme düzlemlerinde işlerlik göstermeleridir. Yetmişli yılların başlarında yaptığı filmler (*Cephede Eğlence/M*A*S*H*, 1970, *Brewster McCloud*, 1970, *McCabe and Mrs.Miller*, 1971) geleneksel savaş ve western filmlerinin türsel göreneklerini yıkar ve abartılı eylem planları kullanarak muhafazakâr değerleri hicveder. *Cephede Eğlence* geleneksel savaş formatının içine farsı katarak izleyiciyi militarizm ve otoritarizmin karşısına konumlar. Uyumsuz bir eylem motifi -uçmayı öğrenen bir genç adam- üzerine kurulu olan *Brewster*'ın Hollywood sinemasının yanılsamacı niteliğini vurgulayan kapanış kesitinde, oyuncular soytarıca davranışlar sergileyen palyaçolar olarak belirirler. McCabe ise, geleneksel western göreneklerini baltalamak için tarihsel gerçekçilikten yararlanır. Vahşi Batı acımasız ve dolaysız resmedilirken, western kahramanı için geçerli olan eylem kodları (onur, romantizm vb.) buruşturulup atılır.

Altman, senaryosu Joan Tewkesbury'ye ait olan *Nashville*'de (1975) toplumsal eleştirel yaklaşımını imge, anlatı ve karakter inşası üzerinde yoğunlaştırır. Film, Nashville'de sıradan bir hafta sonu boyunca çok sayıda karakterin -bir BBC spikeri, bir politik kampanya görevlisi, bir folk grubu, bir ev kadını, country şarkıcısı olmak isteyen bir hevesli, başarılı bir country şarkıcısı- yaşamlarını tamamen rastlantısal bir çizgi üzerinde izler. Bu farklı anlatısal kesitler en sonunda ünlü country şarkıcısının katılımıyla göz dolduran bir politik gösteride bir araya gelirken, final kesitinde şarkıcı

nevrotik bir genç adam tarafından vurulur. Bu ve sonraki birkaç filminde Altman, izleyiciyi imtiyazlandırılmış karakterlerle özdeşleşmeye davet ederek, dünyanın sabit düzenine ilişkin anlamlar yaratan anlatılara başvurarak ya da sahte bir dramatik mahremiyet duygusu doğuran kamera stratejileri kullanarak ideolojik bir dünya görüşü oluşturan Hollywood pratiklerinden radikal bir kopuşu sergiler. *Nashville*'de anlatı süreksizdir, çok sayıda karakter vardır (toplam 24 tane) ve imtiyazlandırılmış kahraman konumuna yerleştirilen biri olmadığı gibi, özdeşleşme doğurmaya yatkın bir karakter bile bulunmaz, çünkü hepsi de kusurlu, tamahkâr ya da uyanıktır; imgeler, izleyiciyi alışılagelmiş izleme alışkanlıklarından uzaklaştıracak biçimde inşa edilmiştir. Bütünsel olarak, bakış açılarının çokluğu ve anlatısal süreksizlik izleyiciden Hollywood filminde alışılmış olanın üzerinde dikkat ve düşünce talep eder. Nitekim filmin temalarından biri de Amerikalıların politik ve kültürel endüstri güdümlemesinin edilgin kurbanları oluşudur; o kadar ki, yanıbaşlarında birisi vurulmuşken "You may say that I ain't free, but it don't worry me"* şarkısını söylemekte sakınca görmezler.

Film hem yaygın kültürel düzlemde hem de kişiler arası ilişkilerde imgeyle gerçeklik arasındaki mesafeye yoğunlaşır, bu nedenle, Hollywood yanılsamacılığından ayrılışın düşünümsel işaretlerini taşıyor olması (Örneğin, Elliot Gould ve Julie Christie'nin kendilerini oynamaları) önemlidir. Altman'ın, Hollywood'un hiç göstermediği şeyi göstererek ortaya koymaya çalıştığı, belirli bir materyalizmdir; Amerikan başarı rüyasının kültürel temsil sahnesinde gözlerden saklanan kirli yüzüdür. Bu nedenle olayların büyük kısmının sahne üzerinde ya da dolayında geçmesi önem taşır. Kamusal yaşam kadar özel yaşam da sık sık yanıltıcı olabilen bir gösteridir ve önemli olan içtenlik ya da olduğu gibi görünmek değil, gösteriş ve bayağılıktır. Başkan adayı bile bir kez olsun görünmez, hoparlörden yayılan bir dizi slogan olarak kalır (buna karşılık ilk sloganlarından biri filmin teması açısından belirleyicidir: "Farkında olsak da olmasak da, hepimiz politikayla derinden ilgiliyiz.")

Başından sonuna dek dine, aileye ve politik demokrasiye ait

* Özgür olmadığımı söyleyebilirsin, ama benim umurumda değil. (Bir aşk şarkısı)



Nashville. Yetmişli yılların ortalarının çıkarcı ve rastgele cinselliğinin gayri şahsiliği.

söylemlerin gerçeklikten kopukluğunu sergileyen film boyunca, Altman'ın görüntüleri üst üste bindirmeye dayalı montaj tekniği yanılsamacı ideallerle reel toplumsal pratikler arasındaki çelişkileri su yüzüne çıkarır. Aşk ve aileyle ilgili şarkılar, ilişkilerdeki çiğ hilekârlık ve sömürüyle karşıtlık oluşturacak biçimde konumlanır. Filmin bir sahnesinde, başka bağlamlar içinde ahlaksızca davrandıklarını gördüğümüz karakterleri farklı kiliselerde sofuluk taslarken ve sözde Hıristiyan bir toplumun altında yatan sınıf ve ırk farklılıklarını sergilerken gösteren bir dizi görüntü aracılığıyla dinsel dürüstlük iddiasının ikiyüzlülüğü vurgulanır. *Nashville*'in iki yüzyıllık dünyasında yurtseverlik duyguları hoşgörüsüzlüğü, kamusal ahlakçı duruşlar ahlaksızlığı, romantik aşkın sahte dış görünüşüyse fırsatçı sömürüyü gözlerden saklar. *Nashville*, 1977 yılı merkezinde toplanan daha önce saydığımız filmler ve film akımlarıyla birlikte, yetmiş ortaları kinikliğin sinemasal zirvesidir.

Tekil bakış açılarını imtiyazlandıran ve karakterlerle özdeşleş-

me sağlayan yakın çekimler ve iki taraf arasında gidip gelen çekim tekniği bu filmde yok denecek kadar az kullanılmıştır. Filmin biçemini belirleyen kamera tekniği, genellikle farklı ve daha kişisel bir kamera retoriği gerektiren son derece uzun mahremiyet sahnelerinde bile kullanılan orta ve uzun mesafeli çekimlerdir. Film kişilerinden hiçbiri bir diğeriyle çok yakın görüntülenmediğinden, kameranın çalışma biçimi bir tür yabancılaşma duygusu yaratır. Az önce birlikte olmuş bir çiftin göründüğü bir sahnede bu yabancılaşma özellikle belirgindir. Kadın giyinirken, erkek, yatmak niyetinde olduğu başka bir kadını aramaktadır; erkeğin sırtı kameraya dönüktür, kadının ise yalnızca bacaklarını görürüz. Benzer biçimde anlatısal rastlantısallık da -öykü geçişlerinin belirleyici bir mantığı izlememesi- bu dünyanın başat ethosu olan sadakatsizlikle bağıntılı olarak kullanıldığı izlenimini uyandırır. Film hiçbir öyküye ya da karaktere sadakat göstermez; gerek kamera gerekse anlatı tüm karakterleri aynı serinkanlılıkla, sanki kendileri de bu dünyadan birer kişilikmişçesine uzaktan, kayıtsızca ve hilekârca izler.

Filmin birey temelli Hollywood anlatılarından ayrıldığı yer, karakterleri toplumsal ilişki ve kolektif oluşumların birer parçası olarak resmetmesidir. Bu özellik, çok sayıda farklı anlatısal kesiti film boyunca ve filmin sonunda birbirine bağlayan ara kesittir. Aynı yaklaşım toplumda olup biten şeylerde herkesin suç ortaklığını ima eder. Aslında filmin stratejisi, üstlenilmemiş sorumluluk temasını yüzeye çıkaracak biçimde çalışır. Karmaşık anlatısal yapı toplumsal sorumluluğun nesnel karşılığıdır; insanlar arasındaki metonimik toplumsal ilişkiler ağını ve tekil bireylerin toplum içine gömülü varoluşlarını öne çıkarır.

Nashville, iktidar ve otoriteye ait her türlü keyfiyeti ortadan kaldırma yönelimli, eşitlikçi, hiyerarşi dışı ve uzlaşmacı bir dünya yansıtan metonimik temsil retoriğinin çarpıcı örneklerinden biridir. Film anlamın azledilmesini vurgular, muhafazakâr metaforik toplumsal idealleri mutlak bir dengede tutmaya yönelik çabadan sürekli olarak uzaklaşır. Anlatı, herhangi bir paradigmatik düzene bağlı kalmaksızın, hiçbiri çözümsel bir erekliliğe doğru hareket etmeyen çok sayıda farklı anlatı ya da olaylar zincirinin içinden geçer. Olumsal gelişmeler anlatısal yükselişi kesintiye uğratır ve klasik anlatılarda genellikle kaçınılan bir belirlenimsizlik yaratır.

Karakterlerden hiçbirine toplumsal bağlamın üzerine çıkan bir kahraman sıfatıyla özel metaforik statü bağışlanmaz. Altman'ın dünyasında muhafazakâr anıtlar ve ideolojik mitlere yer yoktur.

Gelgelelim, Fonda'nın zaman zaman popüler önyargılara fazlaca yer vermesine karşılık, Altman'ın kozmopolitizmi de Amerikan popüler kültürüne karşı aşırı alaycı bir tutum benimseyerek filmin sunduğu eleştiriden en fazla yararlanabilecek izleyici kitlesini kaybetme riskini barındırır. Ayrıca Altman'ın sol liberal politik görüşü sınırlı bir görüştür; Amerikan toplumunun temelinde yatan kurumları hedef almaz, bunun yerine, ikiyüzlülük ve bayağılık gibi alt fenomenlere yoğunlaşır. Bu gibi yüzeysel bozuklukların, en temel yasaları fırsatçılık ve düzenciliği savunan bir sistemden yayılmakta olduğunu ihmal eder. Altman'ın vizyonunda bunlar, aslında söz konusu sistem ve yasaların kurbanları olanların suçuymuş gibi görünür. Dolayısıyla filmleri, anadamar kültüre karşı altmışların duyarlılığına atfettiğimiz düşmanca tavrın temel bir sakıncasını ortaya koyar. Altman'ın filmleri bu dönemin olanca sivri dilli kinikliğini, biraz da yetmişli yılların ortasının kinik yaklaşımıyla süslenmiş olarak sergiler. Güvenilmez ve çıkarcı insanlarla dolu bir dünya çizen *Quintet* gibi sonraki dönem filmlerinde ise, altmışlı yıllardaki umudun gölgesi bile sezilmez. Bu filmler solcu liberallerin yetmişli yıllarda kapıldığı umutsuzluğu belgeler, şöhreti, kişisel çıkarı ve popüler kültürün seyirliklerini saplantı haline getirmiş bir kamusal dünyayı değiştirmenin olanaksızlığına ilişkin duyguyu perdeye taşır. Altman'ın sonraki filmlerinde de (*Buffalo Bill, Health, A Wedding*) toplumsal eleştiri aşağı yukarı aynı temsil stratejilerinden yararlanarak gerçekleştirilir. Ancak *Popeye* dışında bunların hepsi de zarar etmiş, sonuç olarak Altman Hollywood'da gözden düşmeyi başarmış ve Hollywood dışı teatral dramaların video prodüksiyonlarıyla ilgilenmeye başlamıştır (*Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Streamers, Secret Honor, Fool in Love*).

Altman örneği, ideolojinin ötesinde yatanın ne geleneksel Marksistlerin savunduğu gibi katıksız bir gerçekçilik, ne de başka radikallerin ileri sürdüğü gibi modernizm olduğunu gösterir. Altman'da eksik olan, üslupta ya da geleneksel görenek ve temsil formlarındaki deneysellik olmadığı gibi, gerçekçilik ya da nesnellik de değildir. Eksik olan şey daha çok, toplumsal sistemin bir sis-

tem olarak neye benzediğini soyut olarak temsil etme ya da kavramsallaştırma yeteneğiyle ve aynı zamanda, sistemin kurbanlarına daha adilce bir eşduyumla yaklaşma ve bu kurbanların gayri şahsiliğinde sistemin kurallarını görebilmeyle ilgilidir. Altman'ın yanılgıları, solcu bir sinema için en uygun ve etkili biçimlerin ne olması gerektiği sorusunu bir kat daha önemli kılar.

B. HOLLYWOOD KODLARININ İÇİNDE: POLİTİK FİLMLER

Anlatısal gerçekçiliğin solcu sinema ürünleri için elverişli bir zemin olarak kabulü, gerçekçiliğin barındırdığı figürasyon sorununu gündeme getirir. Dünyayı temsil ve inşa ederken hangi figürlerin kullanılacağı anlamına gelen retorik sorunu, çözümlemenin merkezine yerleşir. Asli sorun, gerçekçi anlatının ideolojik işleyişinden çok, dünyayı belirli bir biçimde inşa etmekte kullanılacak retoriksel işleyişe dönüşür.

Toplumsal dünyanın temsil edilişi politiktir ve bunun için seçilen temsil tarzları, dünyaya karşı farklı politik duruşları ifade eder. Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatısal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca "gerçekliği" ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur. Filmler fenomenal bir dünya inşa ederek izleyiciyi dünyayı belirli biçimlerde yaşantılayacak biçimde konumlar. Burada, farklı politik çıkarların temsil aracılığıyla dünyayı nasıl farklı biçimlerde inşa ettiğini inceleyeceğiz.

Sağ ile sol, paylaşımdaki bir alan için rekabet eder ve her biri sorunlara farklı bükümler verse de, ikisi de aynı sorunlarla uğraşır. Bu toplumsal alanın üç cephesi, birey, tarih ve toplumdur. Sağ, politik programının merkezine, tecrit edilmiş bir birim olarak tasavvur ettiği bireyi yerleştirir. Bunun nasıl dallandığını Hollywood kahramanını incelerken görmüştük. Solun programı da bireyi hedef alır, ancak onu, piyasanın cangılında başkalarını alt eden hayatta kalmacı yalnız savaşçı olarak değil, ilişkisel bir kendilik ve kolektifin sorumlu bir parçası olarak algılar. Gelgelelim solun devletçi ve zoraki kolektivist önyargıları, solcu teorisyenleri (özellikle Althusser) bir politik kategori olarak bireyi ("özneyi") mahkûm etme-

ye itmiştir. Bu duruş sinema eleştirisine, "imgesel" ego kimliğine ait "ideolojik" anlamı güçlendirmeye yönelik her türlü manevranın mahkûm edilmesi biçiminde yansımıştır. Biz bu görüşü paylaşmıyor ve genel anlamda solun öznelliği asli bir kaygı olarak bir kenara bırakmaması, buna karşılık bireyci ideolojiyi eleştirmesi gerektiğini savunuyoruz. Sinemada bu, bireysel izleme zevki veren, egoyu güçlendirici temsili sürekliliklere bağlı kalan ya da tekil kahramanlar kullanan her filmin mutlaka ideolojik olması gerekmediği anlamına gelir. Nitekim psikolojik araştırmalar, insanların korku, arzu ve hatta en nevrotik fantezilerinin bile ciddiye alınıp kabul gördüğü eşduyumsal bir atmosferde sağaltımcı değişim olasılığının bunların şiddetle reddedilmesine göre daha yüksek olduğunu ortaya koymuştur. Aynı ilke hiç kuşkusuz sinema için de geçerlidir.[2]

Sağ ile sol birey kategorisini -hem politik hem de sinemasal olarak- nasıl farklı temsil ediyor ve kullanıyorsa, tarih ve toplum kavramlarını da farklı tasavvur eder ve farklı kullanırlar. Sağ için tarih gelenektir, doğruluk ve iktidarın otoriter kaynağıdır. Bu kavram genellikle "daha yalın" (daha muhafazakâr) toplumsal değer ve kurumlara ait bir zaman olarak temsil edilir (Indiana Jones filmlerinde ya da *Yıldız Savaşları*'nda olduğu gibi). Sol için tarih, eşitsizliğin varlığını onaylayan otoriter bir gelenek değil, daha ziyade, eşitlik ile eşitsizlik istemleri arasında gelişen sonucu belirsiz bir mücadeledir. Örneğin *Küçük Dev Adam, Buffalo Bill ve Indians* gibi solcu filmler mit ya da gelenek olarak tarihin bir yalandan, temsil gücünün politik bir mücadele içinde yürürlüğe konmasından ibaret olduğunu ortaya koyar.

Benzer biçimde toplum da sağ ile sol tarafından farklı biçimlerde tasavvur ve temsil edilir. Fantezi ve kahraman filmlerinde gördüğümüz gibi, sağ için toplum, bireyciyi mülkiyetini kısıtlamakla, kimliğini kuşatıp yok etmekle ve cinsel gücünü azaltmakla tehdit eden potansiyel olarak totaliter bir güç, kimliksiz ve bireysizleştirilmiş bir kütledir. Sol için toplum, *9'dan 5'e* ve *Bıçak Sırtı* gibi filmlerde olduğu gibi, işbirliği ve karşılıklı yardımlaşma kaynağı-

2. Bkz. S. Blatt, J. Schimek ve B. Brenneis, "The nature of psychotic experience and its implications for the therapeutic process," *Psychotherapy of Schizophrenia*, J. Strauss ve d., der. (New York: Plenum, 1980).

dır. Kendi içinde bağlantılı çok sayıda genişleyen ilişkiden kurulu bir ağdır.

Dolayısıyla tarih ve toplum da, tıpkı birey gibi, sağ ve sol tarafından paylaşılan birer temsil mücadelesi alanıdır. Her birinin perdede nasıl temsil edildiği, dünyada fiilen nasıl *biçimlendirileceklerinin* ya da inşa edileceklerinin belirlenmesine yardımcı olur. Bu bölümde, politik sorunlara eğilen ve birey, tarih ve toplum gibi konuları muhafazakâr ideolojilere yenik düşmeden Hollywood temsil kodları içinde ele alma çabasının doğurduğu ortak sorunları göz önüne seren solcu filmler üzerinde duracağız.

Seksenli yıllarda yapılmış iki film, Warren Beaty'nin *Reds*'i (1981) ve E. L. Doctorow ile Sidney Lumet'nin *Daniel*'i (1983) geleneksel temsil kodlarını sonuna kadar kullanır ve sınırlarını zorlar. *Reds*, zaman zaman kadının pohpohlayıcı bakışını ve insan kitlelerinin onaylayıcı ötekiler olarak boy göstermesini gerektiren enikonu geleneksel bir eril büyüklenmecilikle seçilse de, geleneksel romantik ve bireyci görenekleri ilerici amaçların hizmetine sunarak, Hollywood'un tarihsel temsil formülünü bir ölçüde yeniden yazar. Film, yirminci yüzyıl başlarında Rus ihtilaline tanıklık eden iki radikal gazetecinin, John Reed (Warren Beatty) ve Louise Bryant'ın (Diane Keaton) yaşam öyküsünü anlatır. İkisi arasındaki aşk birincil ilgi odağıdır, ancak film Reed'in Amerika'da bir komünist parti kurma girişimlerini de resmeder.[3]

Reds'in en yenilikçi tarafı, anlatıyı keserek Reed ve Bryant hakkında -lehte ve aleyhte- görüş belirten ve dönemin gelişmelerini anlatan "tanıklara" başvurulmuş olmasıdır. Bu düşünümsel buluş, tarihsel anlatının inanılırlığını güçlendirir ve filme belgesel benzeri bir hava kazandırır. Tanıklar, betimlenen olayların tarihsel gerçekliğini vurgulayarak, deyim yerindeyse, filmi perdenin dışına taşırlar. Bu yolla, izleyicinin kendisini filmden uzaklaştırmaya yönelik geleneksel eğilimi ("alt tarafı bir film") engellenmiş olur.

Bu strateji aynı zamanda tarihin mitselliğini saf dışı eder, karakterlerin sıradan ve gerçek görünmelerini sağlayarak onları izleyiciye yaklaştırır. Tarihsel kişiliklerle ilgili Hollywood anlatıları genellikle bunun tam tersini yapar. Böylece tarihin kendisi de uzak

3. Bkz. "Talkin' Reds," *Socialist Review*, no. 62 (Mart-Nisan 1982), s. 109-24; J. Trinkle, *The Guardian* (23 Aralık 1981), s. 22; ve C.Kleinhans ile J. Hess'in hazırladığı dosya, *Jump Cut*, no. 28 (1983), s. 6-11.

bir gelenek olma özelliğinden kısmen sıyrılır, yeniden inşaya ya da müdahaleye izin vermeyen muhafazakâr ve değişmez bir kaderin kaçınılmaz işleyişi olmaktan uzaklaşır. Daha az mitsel ve daha "gerçek" bir görünüme kavuşturulduğunda, tarih, herhangi birinin elini uzatıp değiştirebileceği bir şey olmaya daha çok yaklaşır. Sonuç olarak filmin temsil stratejileri bireye tarih karşısında doğruluğu tartışılır bir ayrıcalık bağışlar, ama bir yandan da, tarihi bir "büyük adamlar" elitinin mülkiyetine sunan ya da insani müdahalenin ötesindeki yüce bir gelenek olarak resmeden muhafazakâr temsillerin temelini aşındırır. Bu stratejilerle temsil edilen tarih, biçimlendirilebilir bir fenomendir.

Daniel, tarihsel anlatının geleneksel ardışıklığından ayrılmasıyla seçilir; geçmişle bugün arasında gidip gelen ikili yapı anlatıyı tarihselliği içine yerleştirerek otuzlu ve seksenli yılların mücadelelerini birbirine bağlayan sürekliliği vurgular. Süreklilik tesis etme çabası genellikle tarihi bir otorite zemininden güncel toplumsal kurumlara doğru organik bir gelişme olarak temsil etmeyi amaçlayan muhafazakâr anlatılara özgü olsa da, bu film, anlatısal sürekliliklerin, adaletsizliğin anısını canlı tutmakla radikal amaçlara da hizmet edebileceğini gösterir.

Doctorow'un, iki radikal Yahudi'nin sözde vatan hainliği suçundan idama gönderildiği Rosenberg Davası'nı kurgusallaştıran romanından uyarlanmış olan *Daniel*, anne ve baba ile çocuklarının (Timothy Hutton ve Amanda Plummer) öyküsü arasında gidip gelir. Döneme hâkim olan temsil geleneklerini bir Hollywood filmi için mümkün olabildiğince zorlaması, filmin sinema salonlarındaki kısa ömrünü kısmen açıklayabilir (öte yandan hikâyenin kendisi de su götürmez biçimde iç karartıcıdır). Film büyük ölçüde süreksiz bir anlatılama tekniğine dayalıdır, ayrıca, ardışık olmayan montajlama ve Daniel'in doğrudan kameraya konuşarak idam yöntemleri ve bunların birer toplumsal baskı aracı olarak işlevlerinden söz ettiği bölümler, sinemasal yanılsamanın büyüsünü bozar. Film, çocukların çektiği acıya yoğunlaşmakla anne ve babanın davaları için duygusal destek sağlasa da, duygusal yabancılaşmayı -hüküm giymiş anneden uzaklaşan çocuk, duygularını açığa vuramadığı için çocukları çılgınca azarlayan baba- gerçekçilikle temsil etmekten geri kalmaz.

Geçmiş ve güncel mücadeleler arasında süreklilik tesis etmenin solun yararına çalışan bir yanı olsa da, tarihi süreksiz temsil etmenin sağladığı yarar daha büyüktür. Tarihi henüz yazılmamış bir metin olarak yansıtan böyle bir temsil, henüz kazanma sırasını bekleyen taraf olarak solun konumuna uygundur; tıpkı, korumak zorunda olduğu bir iktidara sahip olan sağ için onu kapanmış bir anlatı olarak temsil etmenin daha uygun olduğu gibi.

Sağ ile sol arasındaki birey ve topluma ilişkin temsil mücadelesi altmışlı yıllara ilişkin filmlerde özellikle göze çarpar. John Sayles'in yönettiği *Return of the Secaucus Seven* (1980) süreksiz ve kolektif bir öykülemeye başvurarak, belirli bir dramatik çözülüme yönelik gelişimsel bir eylem çizgisi izleyen Hollywood anlatı kodlarını baltalar. Bir grup eski eylemci arasında geçen hikâyede biraz oyun, biraz konuşma, biraz kavga ve biraz da sevişmeden öte olup biten çok bir şey yoktur. Film, bir tür kolektiflik anlamını sürekli canlı tutarak tekil kahramanlık ideolojisine direnir. Bunun sonucu olarak da, solcularla muhafazakârlar arasındaki farklılıktan kaynaklanan bir politik sorunu gündeme getirir. Anlatısal süreksizlik anlamı öylesine güçlüdür ki, öyküdeki eski eylemcilerin yaşamdan ne bekledikleri, nereden gelip nereye gitmekte oldukları belirsizlikle kuşatılır. Muhafazakârlar ise, sahip olunan iktidarın şiddetle savunulmasına inandıkları ve bu amaçla otorite, disiplin ve saldırganlık ideallerini seferber ettikleri için, genellikle daha sağlam, daha kararlı bir görünüm yansıtırlar. Mülksüzleştirilmiş, güçsüz insanlardan oluşan bir izleyici kitlesine bunlardan hangisinin daha cazip geleceği muhtemelen ortadadır. İktidarın totolojisi olarak tanımladığımız şeyin bir belirtisi de budur.

Altmışlı yılları kırılgan kolektif bağlarla ayakta tutulan kaybolmuş bir altın çağ olarak sunan *Secaucus*'a karşılık, Lawrence Kasdan'ın filmi *The Big Chill* (1983), altmışlı yılların radikalizminin tarihe gömülüşünü ve daha "olgun", kendine dönük, yukarı hareketlilik yönelimli bir yaşam görüşüne terfi edilmesini kutlayan bir yuppie güzellemesidir. Filmde altmış kuşağından bir grup arkadaş, içlerinde altmışlı yılların ruhuna ihanet etmemiş ve o günlerin yaşam biçimini sürdürmeye çalışmış tek kişi olan Alex'in intiharının ardından arkadaşlarının yasını tutmak üzere bir araya gelirler.

Film, *Secaucus*'ta eksik olan bir dinamizm taşır. Muhafazakâr

parası elbette en iyi oyuncu ve editörleri satın alacak güçtedir, ayrıca film, kullandığı etkili temsil stratejileri bakımından da daha başarılıdır. Ölüm haberini duyan kadınlardan biri dönüp kocası ile çocuğuna bakarken fonda "I Heard It through the Grapevine" çalmaktadır. Bu kişisel/duygusal figür izleyiciyi hiç vakit kaybetmeden hızlı bir özdeşleşmenin içine atar. *Secaucus*'taki "grup" ise bunu bir türlü yapamaz; karakterlerin yaşamları anadamar orta sınıf endişelerine fazlasıyla yabancıdır.

The Big Chill'in dinamizmi, grubun hafta sonu toplantısına ev sahipliği yapan ve filmin merkezi karakteri olan Harold'da (Kevin Kline) özellikle belirginleşir. Çıplak bir sonbahar tarlasına bakarken görüntülendiği imtiyazlandırıcı çekimin hemen ardından yanlışlıkla "Christ" (İsa) diye seslenilmiş olan bu karakter, daha sonra adına yaraşır bir performans sergiler: Durgunlaşan grubu neşeli şarkılarla canlandırır, yuppie cennetine koşsunlar diye herkese koşu ayakkabıları dağıtır, Alex'in kullandığı araziyi Nick'e devrederek Alex'i Nick'in suretinde hayata döndürür, bir kadının çocuk sahibi olmasını sağlar ve genel anlamda çıplak tarlanın baharda çiçeklenmesini sağlayacak duygusal ve ekonomik zenginleşme tohumlarını saçarak gezinir. Filmin en muhafazakâr repliklerinin büyük bölümü yine bu karakterin ağzından duyulur. Siyahlardan "bir kısmı pisliktir" diye söz eder, hâlâ gereğinden fazla liberal kalmış arkadaşlarından "bu yufka yüreklilerle ne yapacağım?" diye yakınır. Muhafazakâr ekonomik başarının örnek vakası olan Harold, aynı zamanda grubun başarılı bir aileye sahip tek üyesidir. Dolayısıyla, her ne kadar bir "grup" filmi olsa da, *Chill*, eşikaltı boyutta hayatta kalmacı ve bireycidir. Dinamik koşucu erkeği liderlik ve himayedarlıkla imtiyazlandırır. Kendisini şu ya da bu şekilde gülünç duruma düşürmeyen tek erkek odur ve filmin nihai olarak meşrulaştırdığı da onun kinik dünya görüşüdür.

Yine de film, etkin ideolojinin -bu örnekte, seksenli yılların toplumsal açıdan liberal, ekonomik açıdan muhafazakâr yuppie ideolojisinin- içyüzünü daha yakından kavramak için tanısal olarak çözümlenebilir. Bu dünya görüşü doğrultusunda Harold, hem aile içi sorumluluklar üstlenmek gibi liberal şeyler yaptığı için (çocuğuna banyo yaptırmak, karısının en yakın arkadaşını yine karısının ricası üzerine döllemek gibi), hem de arkadaşlarını kanun dışı, fır-

satçı, kârlı iş anlaşmalarına ikna etmeye çalışmak gibi muhafazakâr sermaye yoğun girişimlerde bulunduğu için imtiyazlandırılır. Bu dünya görüşünün şizofrenik doğası, karakterlerin benimsediği başat tutum ya da duruşta, kiniklikte somutlaşır. Bu duruş, dünyayı yanılsamalardan azat edilmiş gerçek haliyle görüp, buna rağmen, hayatta kalmak için bu dünyanın öncüllerini kabul etmek zorunluluğundan oluşur. Hayatlar tırnak içinde yaşanır ve filmdeki sayısız tırnak içi düsturdan bir tanesi, gerçekten de filme dair tırnak içi bir alıntı olmayı hak eder: "Dostluk yaşamın ekmeği, ama para balıdır." Bu tür düsturlar, dürüstlük sonrasının serinkanlı tarafsızlığıyla telaffuz edilir ve ideolojinin her türlüsünü karalayarak vicdan azabını yatıştırma görevini üstlenir. Bu tavır tarihsel türevsellik taşır ve bütün bir toplumsal grubun ikircikli konumunu niteler. Altmışlı yılların sonları ve yetmişlerin başlarının toplumsal eleştirel içgörülerini, seksenlerin kriz sonrası ekonomik hayatta kalmacılığı ile birleştirir. Servet peşine takılmış genç yuppie'lere toplumsal liberal bir vicdanı koruma fırsatını verirken, aynı zamanda radikalizmi hor görmelerine de olanak sağlar. Bununla birlikte, yetmişli yılların başlarının gerici suç dramaları gibi yuppie filmleri de Amerikan yaşamının gerçekliğine ilişkin bir şey anlatırlar. Servet dağılımını yukarıya doğru kaydıran ve yoksulluğu şiddetlendiren ekonomik gerileme döneminin ardından, kibar mahalle sakinleri eskisinden de zengindir. Ve giderek (bal şöyle dursun) temel yaşamsal gereksinimler bile para olmadan elde edilemez hale gelmektedir. Dolayısıyla, *The Big Chill*'in yuppie'lerini yönlendiren şeyin, korkaklıktan çok gerçekçilik olduğu düşünülebilir.

Retoriksel sözdağarımıza başvurursak, daha metonimik temsil özellikleri sergileyen *Secaucus*'a karşılık *The Big Chill* metaforik bir filmdir. Harold'ı idealize eder, grubun dizisel ilişkilerinin üzerine taşır ve ona özel statü bağışlar. Harold, grubu oluşturan insanların yaşamlarını gereğince anlamamızı sağlayan şifreyi sunar ve bununla bağıntılı olarak, filmin retoriği tarafından inşa edilen toplumsal yapı, işbirliğinden çok üstünlük kurmaya, yan yana değil yukardan aşağı sıralamaya meyillidir. Filmdeki örtük politikalar bireyci ve elitisttir, servetin tekil mülkiyetini onaylar ve bunu sınıf çizgilerine dayalı bir gerekçelendirmeyle savunur; bu düşünce biçimine göre yoksulluk hak edilmiş bir kaderdir, çünkü zenginler de

kendi kaderlerini fazlasıyla hak ederler.

Karşıt olarak *Secaucus*, ait olduğu toplumsal sınıf gibi günlük hayatı iradi bir edimle arkasında bırakan bir bilincin oluşturduğu tekil bir merkez etrafında çözülmez. Kamera ayrı ayrı insanlara birden çok bakış açısıyla yaklaşarak aralarında duygusal ve ampirik bir birleşiklik anlamı yaratır. Bunu yapabilmek için tüm karakterlerin aynı genel toplumsal düzeyde yer alması gerekir ve bu eşitleme, anlam inşa etme düzleminde de kendisini gösterir. Ne bir paradigma önerilir, ne bir tür hakikat kaynağı, ne de çözülmeyi sağlayan bir itici güç. Bunun yerine, sentagmatik* ya da açık uçlu ve ilerici bir tarz ağır basar. Film kişileri karşılıklı etkileşirler, karşılaşmalar içinden geçerler, ancak film sona erdiğinde aralarındaki ilişkiler büyük ölçüde başlangıçtakinin aynıdır. *Chill*'de olduğu gibi grubun bağlayıcı (kapitalist) değerlerini olumlayan bir yeniden doğuş miti sergilenmez, herhangi bir aşkınlaşma gerçekleşmez. Filmin sonunda grup içi ilişkiler çözümlenmiş değildir, daha çok, belirlenimsizdir.

The Big Chill'de işlerlik gösteren beyaz erkek kapitaliste ilişkin idealleştirme, maddeselliğin reddi biçimini de alır. *Secaucus*'ta bedensel işlevlere, üremeyle ilgili günlük sorunlara sık sık atıfta bulunulur. Kimsenin dışkılamadığı ve radikallerin bile Porsche kullandığı *The Big Chill*'in dünyasında bu türden pisliklere yer yoktur. Bu özleşmişlik ve idealleştirme, filmdeki kutsal benliği pekiştirir; bireyciliğin, özel bir üstünlük biçiminde tanımlı olan ve kişinin kendi narsistik çerçevesinin dışına adım atamaması olarak beliren bir başka özelliğini dışa vurur. Öte yandan *Secaucus*, benliğe ve özellikle de altmışlı yıllara dönük güçlü bir ironi duygusuyla kaplıdır. *Chill*'deki yuppie'ler arasında altmışlı yılların devrim ve savaş gibi kilit terimlerinin bile gündeme gelmemesine karşılık, *Secaucus*'un sabık radikalleri söz konusu terimleri, bu terimlerin işaret ettiği davalara karşı maddesel bağlılıklarının halen sürmekte oluşuna karşın bu konuda gösteremedikleri dürüstlüğü özeleştirel biçimde ortaya koyan tartışmalara konu ederler. Ve elbette filmin adı da, Washington'daki savaş karşıtı bir gösteriye yetişmek için yapılmış başarısız girişime ironik bir göndermedir.

* Sentagmatik (İng.): Parça ya da unsurların uyumlu bir bütün oluşturacak biçimde düzenlenmesine ilişkin. (ç.n.).

Chill'in aşırı anlatısal kapanımı, sağ ile solun tarihi temsil ediş biçimleri arasındaki farklılık bakımından açıklayıcıdır. Kasdan gibi bir sağcı için altmışların tarihi kapanmıştır; geçmişle bugün arasında bir süreklilik yoktur. Sayles'in anlatısı ise daha açık uçludur, filmin içinden gelip geçen ve henüz sonlanmamış, süregiden bir tarihsel akışı ifade eder. Demek ki bu örnekte, kapanım ideolojik amaçlar doğrultusunda bir işlevi yerine getirirken, tarihsel süreklilik anlamı bunu başaramamaktadır. *Ateş Altında (Under Fire)* ve *Kayıp (Missing)* gibi başka politik filmler kapanımı radikal amaçlar doğrultusunda kullanmış, bunun yanı sıra tarihsel süreklilik de, iktidarı bir arada tutan ve düzeni değiştirmek için kesintiye uğratılması gereken ideolojik hikayeler bütününü temsil edecek biçimde politik değerlik değiştirmiştir. Bu filmlerdeki temsili gerilim, bireysel anlatılar ile toplumsal akımlar, tarihsel olaylar ve -bireylerin değil- grupların önayak olduğu yapısal değişimlere ilişkin temsiller arasında bir seçim yapma sorunuyla ilişkilidir. Hollywood'un temsil görenekleri ve yürürlükteki anlatı rejimi, tarihsel akımları konu alan filmlerde bile bireysel odaklanmayı dayatır. Bu modelden ayrılmaya yeltenen radikal sinemacılar, uzun süredir tarihi bireysel çerçevede kavramaya alıştırılmış olan izleyici kitlelerini kaybetme riskiyle karşı karşıya kalırlar.

Costa Gavras'ın yönettiği *Kayıp* (1982), Salvador Allende'nin demokratik seçimle iktidara gelmiş sosyalist hükümetine karşı 1973'te gerçekleştirilen Amerikan güdümlü sağcı darbe sonrasında genç bir Amerikalının Şili'de kayboluşunu anlatır. Öykü, babası ve karısının kayıp gencin akıbetini öğrenme çabalarına odaklanır. Anlatısal hareket babanın dönüşümüyle tanımlıdır. Muhafazakâr bir işadamı olan ve gelininin öne sürdüğü, oğlunun ölümünde ve üzerinin örtülmesinde Birleşik Devletler'in parmağı olduğu hikâyesine başlangıçta kuşkuyla yaklaşan baba, faşistlerin zalimliğine tanık olduktan ve ABD'nin de işin içinde olduğunu gösteren kanıtlarla karşılaştıktan sonra, hem darbeye hem de Birleşik Devletler'e muhalif olur.[4]

Kayıp'ın, geleneksel ideolojik temsil kodlarını karşı-ideolojik bir tez ileri sürmek için kullandığı söylenebilir. Ancak film, binler-

4. *Kayıp*'la ilgili olarak, bkz. "The Missing Dossier," *Cineaste*, C. XII, no. 1 (1982), s. 30-38.

ce Güney Amerikalının öldürüldüğü bir durumda Kuzey Amerikalı bir beyazın kişisel trajedisine odaklanmak gibi yerinde bir suçlamayı da hak eder. İlgi merkezinin kişiselliği, tarihsel temsilin genel sorunlarından birini vurgular. Filmdeki olaylar emperyalist güç uygulamalarının bir sonucudur, ancak bu güç sisteminin böylesi bir biyografik anlatı içinde temsil edilmesi mümkün değildir. Esasen, Şili'dekine benzer olaylara ilişkin yapısal ve tarihsel betimlemelerin "propaganda" olarak damgalanmasını sağlayan atmosferi besleyen şey, bu tür kişisel anlatılar ve yaşam ve tarihe bu tür bakışların yaygınlığıdır. Perdedeki şey bireylerle ilgiliyse bir filmdir, sınıflarla ilgiliyse propagandadır. Hollywood anlatıları tarihi bireysel olaylar olarak çerçeveleme eğilimi taşır; bu eğilim, bir yanıyla izlerkitlenin geniş ölçekli sorunlara ilgi duymasını sağlarken, bir yandan da bu ilginin boyutunu etik sorunlardan acıklı konulara indirger.

Bununla birlikte, anketimiz filmin izleyici kitleleri üzerinde (politik anlamda) olağanüstü başarılı olduğunu göstermektedir: Katılımcıların % 27'si filmi izledikten sonra kafalarında Amerikan dış politikasıyla ilgili soru işaretleri oluştuğunu belirtmiştir. Ayrıca % 13'ü gösterilen olaylar karşısında dehşet ve şaşkınlığa düştüğünü, % 23'ü biraz şaşırdığını bildirmiş, % 55'i ise "böyle şeyler yaptığımıza inanmak güç, ama yapıyoruz" demiştir. % 60'ı filmi görmekle Şili'deki olaylar konusunda daha önce bilmediği şeyler öğrendiğini söylemiş, % 70'i ise filmin "Amerikan hükümetinin yabancı ülkelerde kendi çıkarı uğruna yanlış şeyler yaptığına" kendilerini inandırdığını belirtmiştir. Filmin tek bir Amerikalıya eğilmesiyle ilgili soru karşısında, ankete katılanların % 80'i bunun "izleyicinin desteğini kazanmak için iyi bir yol olduğu" düşüncesine katılmıştır. Yine de, bekleneceği gibi, filmin en çok hitap ettiği kesim üst sınıf liberaller olmuştur. Örneklemimizin yalnızca % 40'ı filmi görmüştür ve bu kitlenin % 75'i yıllık geliri 30.000 doların üzerinde olanlardan oluşurken, filmi görmemiş olanların en büyük bölümü yılda 30.000 dolardan az kazanmaktadır. Bunun yanı sıra liberallerin olaylar hakkında muhafazakâr ve ılımlılardan daha bilgili oldukları anlaşılmaktadır; liberallerin % 43'üne karşılık bu ikinci grubun sırasıyla % 71'i ve % 67'si yeni bilgiler edindiklerini belirtmiştir. Her şeye rağmen, çeşitli ırk ve sınıflardan in-

sanlarla yaptığımız yüz yüze görüşmelerde en çok karşılaştığımız sözcükler "üzücü", "ürkütücü", "aydınlatıcı" ve "gerçekçi" olmuştur. Bu insanların bir bölümü filmi gördükten sonra Amerikan dış politikasına karşı eleştirel bir konuma sürüklendiğini belirtmiş, öte yandan bazıları da filmdeki eleştirinin özgül bir grubun hükümeti kendi amaçları doğrultusunda kullanmasına değil, genel olarak "hükümete" yönelik olduğu izlenimini edinmiştir. Her şeyin ötesinde, "gerçekçilik efektinin" karşı-ideolojik bir etki yaptığı gözlenmektedir; perdede gördüklerine inanmadığını belirten pek az insan çıkmıştır. Hatta bir katılımcı, "Amerika'nın bu kadar ileriye gitmeye kalkışacağı ya da gitmiş olabileceğini hiç düşünmediğini" söylemiştir.

Kayıp'la aynı solcu çizgiyi paylaşan Roger Spottiswoode'nin *Ateş Altında*'sı (1983) gibi filmler, göreneksel formüllerin, içerdikleri ideolojik yetersizlikleri bir ölçüde geride bırakacak biçimde yeniden kodlanabilirliğini de kanıtlarlar. *Ateş Altında*, Nikaragua'daki gazetecilerin Somoza diktatörlüğüne karşı Sandinista devriminden yana olma noktasına nasıl geldiklerini anlatır. "Meseleyi çözen" kişinin yine bir beyaz kahraman olmasına ve kitlesel tabanlı devrim hareketinin tekil bir "muhteşem" lidere bağımlıymış gibi sunulmasına karşın, film yine de Hollywood temsil biçimlerini ilerici bir harekete sempati toplamak için kullanır. Filmin bir sahnesinde, izleyicinin sempati duyması istenen bir devrimcinin Amerikan futboluna tutkunluğu öne çıkarılır. Bu hile savaş filmlerinin bildik bir motifidir, ancak bu kez, duygusal bağlanma her zamanki yurtsever figüre değil, Amerikalı asker tarafından acımasızca öldürülen devrimciye yöneltilmektedir.

Haskell Wexler'in *Latino*'su (1985) ile Oliver Stone'un *Salvador*'unun kamusal akıbetleri arasında yapılacak bir karşılaştırma, özdeşleşmenin vazgeçilmez (ve belki de talihsiz) önemini açıkça ortaya koyar. *Latino*, Orta Amerikalılarla savaşmak zorunda kalan Güney Amerika kökenli bir Amerikan askerinin çıkmazını sergiler. *Salvador* ise sağcı baskının en berbat unsurlarını resmeder ve Amerika'nın vahşete ortaklık edişini çekincesizce ortaya koyar. *Salvador*'un göreli başarısına karşılık *Latino*'nun uğradığı gişe felaketi, popüler izleyici kitlelerini etkileyecek formatlar kullanmanın önemine işaret eder. *Salvador* sağı anlatısal bir düşman olarak



Seksenli yıllarda solcu sinemacıların sıklıkla eğildiği bir konu, Orta Amerika'daki devrim savaşlarıydı. Amerika Birleşik Devletleri Nikaragua'daki sosyalistlere karşı gizli bir savaş yürütmüş ve El Salvador'daki devrimci halk hareketine karşı sağı desteklemişti.

konumlayan dinamik ve mizahi bir temsil tarzı kullanır ve şiddet sahnelerinin arasına geleneksel sayılabilecek mizah ya da romantizm sahneleri serpiştirir. *Latino* ise bütününde daha didaktiktir, ödünlere ya da popüler göreneksel temsillere daha az fırsat tanır. Bu film bir yanıyla da solculuğun Hollywood içindeki sınırları üzerine iyi bir derstir. Birçok şirket bu filmi dağıtmayı reddetmiştir.

Söylemeye çalıştığımız şey, kapanım, öznel anlatılama ve kişiselleştirici kamera işleyişi gibi bazı biçimsel tekniklerin gerçekten de ideolojik amaçlar doğrultusunda iş görmesine karşılık, bunların her türlüsünün mutlaka muhafazakârlık anlamına gelmek zorunda olmayışıdır. Sol, bu türden hükümlere kaynaklık eden değerlerini (örneğin solcu düşüncenin yakasını bırakmayan öznellik eleştirisi gibi) yeniden gözden geçirerek işe başlamalıdır. "Kişiselleştirme" ve "öznellik" sınıfsal gerçekliğin yapısal algılanışına köstek olabilir, ama aynı zamanda, araştırmamızın gösterdiği gibi, izleyici kitlesinden sempati toplamaya ve bu algıları geliştirmeye yardımcı olur. Biz, ideolojik olduğu öne sürülen belirli temsil biçimlerinin yeniden kodlanarak karşı-ideolojik amaçlarla kullanılabileceğini savunuyor ve ayrıca, biçimsel politikalara ilişkin sorunun, sinemadaki temsillerin toplumsal dünyayı inşa etmekte kullanılan genel retoriksel yordamlar içinde nasıl bir yer tuttuğuna yoğunlaşarak farklı bir düzleme taşınması gerektiğine inanıyoruz. Retorik, politika sorununu öznellik ya da gerçekçiliği mahkûm etmekle kısıtlanmış alandan uzaklaştırarak, içinde temsilin önemli rol oynadığı, toplumsal dünyanın inşasına ilişkin politik çekişmelerin fiili süreçlerine yaklaştırır. Ayrıca, ilerici metni yalnızca özdeşleştirmeden ya da gerçekçilikten kopuş olarak değil, yeni dünyalar kurgulamanın ve farklı toplumal gerçeklikler inşa etmenin alternatif tarzları olarak gören bir kavramsallaştırmayı olanaklı kılar.

C. HOLLYWOOD'UN ÖTESİNDE: BAĞIMSIZ SEKTÖR

Genel bir bakışla sol, Hollywood'un dışında, içinde olduğundan daha canlıdır. Altmışlı ve yetmişli yılların toplumsal akımları, filmlerin daha ucuza çıkarılabilmesini sağlayan yeni teknolojilerle

(özellikle Super 8 kameralar ve videoyla) bağlaşım içinde, bağımsız radikal film ve videoların hızla gelişen bir akım oluşturmasına yol açmıştır. Bağımsız sinemacıların bu dönem sinemasında bazı dikkate değer izler bırakmış olmasına karşılık -*Harlan County, U.S.A.* gibi belgesellerden *Born in Flames* gibi kurgusal ürünlere kadar- bizce bu filmlerin önemi, kendi perspektiflerini anadamar sinema kültürüne tedricen kabul ettirmeyi başarıp başaramayacakları kadar, temsil olasılıklarına ilişkin alternatif bir kültür düzlemi geliştirme çabalarının sürmesine bağlıdır.

Bağımsızların rüştünü ispat yılları yetmişlere rastlar. Chris Choy gibi yönetmenlerin Attica olayını konu alan *Teach Our Children*'dan (1971) aile içi şiddete eğilen *To Love, Honor and Obey*'e (1981) kadar uzanan gelişim çizgisi incelenirse, müdahaleci doğrudan sinema yaklaşımından farklı (röportajdan belgesele kadar çeşitlenen) temsil stratejilerini bir araya getiren ve toplumsal sorunları derinlikli bağlamları içinde ele alan daha düşünümsel ve karmaşık yapılara doğru çarpıcı bir ilerleme gözlenir. Yetmişli yılların sonları ve seksenlerin başlarında, *Harlan* ve *Atomik Cafe* de aralarında olmak üzere bir bölüm bağımsız film ülke çapında dağıtım fırsatı bulmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası yetişkin nüfus arasına katılan *baby boom* kuşağı, alternatif filmler için bir izlerkitle yaratmıştır. Bu arada bağımsız sinemacılar da zanaatlarında giderek ustalaşmış ve seksenli yılların ortalarında John Sayles (*Brother from Another Planet*), Jim Jarmush (*Cennetten de Garip/ Stranger than Paradise*), Lizzy Borden (*Çalışan Kadın/Working Woman*), Spike Lee (*She's Gotta Have It*) , Victor Nunez (*Flash of Green*), Eagle Pennell (*The Night at the Alamo*) ve Susan Seidelman (*Çılgın Madonna/Desperately Seeking Susan*) gibi bağımsız sinemacıların başını çektiği, belirgin bir yarı-anadamar karşı akım ortaya çıkmıştır.

Bağımsız sinemacıların karşı karşıya olduğu sorun, üstün politik görüşleri, etkili olmalarına yetecek kadar izleyici çekebilecek bir sinemasal pratiğe aktarma sorunudur. Yvonne Rainer ve James Benning gibi avangard sinemacılar tanım gereği bu sorunun dışında kalırlar. Rainer, yetmişli yılların terörizmini incelediği *Journeys From Berlin*'de kamusal ve özel politikalar arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşır. Kullanılan süreksiz montajlama, görüntü yinelemc-

leri, çoklu perspektifler, kopuk dizilimler (*disjunctive juxtapositioning*) ve gerçekdışı anlatılama, anadamar anlatısına eşlik eden çeşitli algısal işlemleri sorgulamaya yöneliktir. Benning'in *Him and Me*'si, endüstrileşme ve kentsel çürüme gibi toplumsal temalara göndermede bulunan bir dizi resimsi imgeden oluşur; filmin üzerine bindirilmiş radyo gürültüleri altmışlı yılların kavgalarını anıştırırken, ironik altyazılar modern kentsel yaşamla Vietnam arasında koşutluklar kurar. Bu ve başka "yapıçözümcü" filmler popüler politikalara baş eğecek gibi görünmezler. Bunlar, radikal entelektüel öncüler için ileri araştırma zeminleridir. Bununla birlikte, alternatif temsil stratejileri ve toplumsal dünyanın alternatif inşa biçimleri için bir sınama düzlemi oldukları pekala düşünülebilir.

Filmlerinin politik etkileriyle en çok ilgilenen bağımsızlar, belgesel film yapımcılarıdır. Dönemin *Hearts and Minds, Harlan County, Union Maids, Rosie the Riveter, The Wobblies, Controlling Interest, On Company Business* ve *Kırmızı Görüş (Seeing Red)* gibi önemli radikal belgesellerinde apayrı bir eleştirel belgesel estetik kendisini göstermiştir. Bu filmlerin çoğunun şiddetle partizan olmasına karşın, bazıları din değiştirme çağrısını imgelerin kendisine bırakan daha "nesnel" bir üslup benimserler. Örneğin, *On Company Business*'de ne öyküleme ne de belirgin bir bakış açısı vardır, ancak ustalıklı karşıtlıklar kuran montajlama tekniği sayesinde film CIA muhaliflerinin savunusunu başarıyla gerçekleştirir. Kongo'da radikal bir liderken CIA destekli gericiler tarafından devrilip öldürülen Patricia Lumumba'nın liderlik günlerine ait belgesel görüntüler, düşüşünden sonra askerler tarafından alaya alınmasını gösteren imgelerin ardına eklenir. Bir başka kesitte, pek tekin görünüşlü olmayan bir CIA görevlisi, cesedi ne yapacağını bilemediği için arabasının bagajında Lumumba'nın cesediyle nasıl günlerce dolaştığını anlatır. Ancak, belgesel sinemacıların izleyiciye inandırıcı yollarla ulaşma konusundaki gayretine karşın, belgesel biçim kendi içinde temel bir sakınca taşır. Çalışan insanlardan oluşan ve sinemaya genellikle eğlenmek için giden izleyici kitleleri, sinemacılar filmin dağıtımını sağlayacak kadar - *The War at Home* ve *Harlan County* gibi sayılı birkaç film dışında pek ender gerçekleşen bir olay- talihli olsalar bile bu filmleri görmekten kaçınabilirler. Anketimize katılanlardan birkaçı bazı filmleri görmek-

ten özellikle kaçındıklarını, çünkü yorucu bir gün ya da haftanın sonunda en son istedikleri şeyin ciddi bir film izlemek olduğunu söylemiştir. Sonuç olarak belgesel filmlerin büyük bölümünün doğaları gereği yalnızca profesyonel sınıftan aydın izleyici kesimine ulaşıyor olması mümkündür. Buna karşılık belgeseller, kurgusal filmlerle gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bazı temsil görevlerini yerine getirebilirler.[5]

Cine Manifest örneği bu bakımdan aydınlatıcıdır. Bu grup 1975 yılında, bankacılık, tahıl ve demiryolu tröstlerine karşı birleşen kuzeybatılı çiftçilerden kurulu bir taban oluşumunu, Non-Partisan League'i* anlatan *Prairie Fire* adlı bir belgesel yapmış, bir süre sonra, aynı konuyu işleyen *Northern Lights* (1979) adlı bir de kurgusal film çekmiştir. *Northern Lights*, bu koalisyona katılıp örgütleyici olarak sorumluluk üstlenen bir çiftçinin radikalleşme sürecine ilişkin anlatı içinde, kişisel ve politik boyutu bir araya getirir. Film hayli başarılı olmuş ve sinemacıların da onunla birlikte dolaşarak filmi izleyicilerle tartışması planı uyarınca ülke çapında dağıtılmıştır. Bununla birlikte *Northern Lights*, kişisel hikâyenin tarihsel anlatıya baskın olmasına izin verdiği gerekçesiyle eleştiriye uğramıştır.[6] Belgeselde ortaya konması daha kolay olan tarihsel bağlam, bu kez dışarıda bırakılmıştır. Öte yandan, filmi izleyicinin gözünde belgeselin soğuk ve gayri şahsi üslubundan daha cazip kılan şeyin tam da bu kişisel odaklanma olduğu ileri söylenebilir.

Kurgusal yapımlara yönelen sinemacıların sayısı giderek artmaktadır ve filmlerin Amerikan sinemasal kültürünü dönüştürmekte kullanılması için en belirgin doğrudan fırsatları bu akım içinde

5. ABD belgeselciliğinin estetik ve politikası üzerine, bkz. B. Nichols, *Ideology and the Image* (Bloomington: Indiana University Press, 1981) ve "The Art and Politics of the Documentary: A Symposium," *Cineaste*, C. XI, no. 3 (1981), s. 12-21. Chuck Kleinhans ve B. Ruby Rich'in bir makalesi bu konudaki tartışmamızda yönlendirici oldu: "The Relations of Avant Garde and Radical Political Cinema in the U.S.," *Cinemaction* (Nisan 1980) (mimeo). Bağımsızlarla ilgili olarak, bkz. *Jump Cut* özel sayısı (no. 28-1983). *Framework* ABD'deki bağımsız sinemacılar akımına üç önemli sayı ayırmıştır (no. 19, 20 ve 21, 1983). Toplumsal sorun filmlerinin tam listesi için, bkz. *Reel Change: A Guide to Social Issue Films*, der. P. Peyton (Film Fund, P. O. Boz 909, San Fransisco, Calif. 94101).

* Non-Partisan League: Partizan Olmayanlar Birliği (y.h.n.).

6. L. Garafola, "Independents at the Crossroads," *Jump Cut*, no. 28 (1983), s. 35-37.

aramak gerekir. Bu film türüne ait dikkate değer ve çizgi dışı filmlerden ikisi, Charles Burnett'in *Killer of Sheep*'i ve Lizzie Borden'in *Born in Flames*'idir. *Killer of Sheep*, siyah bir mezbaha işçisiyle ilgili, büyük övgü toplamış bir filmdir. Siyahların karşı karşıya olduğu baskıcı koşulların işçinin ailesi üzerindeki etkileri yıkıcıdır; işçi iktidarsızlığa yakalanır ve yabancılaşma günlük yaşamının her köşesine sızar. Bununla birlikte film, ironik bir mizah duygusuyla, baskıyı direngen bir mizahla göğüsleyen bir hoşgörüyle örülüdür. Filmin başat metaforu, koyunların boğazlanışı ile Amerika'daki siyahların büyük çoğunluğunun mahkûm edildiği yaşam biçimi arasındaki ilişkidir. Film, Hollywood'un standart geçim yolu olan olağanüstü maceralar yerine günlük olayları imtiyazlandırır. Göründüğü kadarıyla da bu yolla izleyicide, fanteziler üzerine değil, geçmiş yaşantılara ait ortak anılar üzerine kurulu farklı bir kabul ya da özdeşleşme düzeni yaratır.

Born in Flames, cinsel baskının varlığını sürdürdüğü devrim sonrası bir sosyal demokrasi toplumuna ilişkin cüretkâr bir kurgusal yapımdır. Bir grup kadın radikal bu duruma katlanamaz hale gelir ve bir devrim hareketi örgütler. Film kolektif dayanışma ile ilgilidir, tekil bir özdeşleşme odağı içermez. Yine de inandırıcı bir macera örgüsü kurmayı başarır. Biçimsel şemanın bir parçası olarak, hikâyeyi desteklemeye ve yukarıda kurgusal filmlerde temsil edilmesinin güçlüğünden söz ettiğimiz arka plan bilgilerini aktarmaya yarayan radyo duyuruları kullanılır. Cinsel politikaları ekonomik adaletle ilgili sorunlardan daha önemliymiş gibi gösterdiği gerekçesiyle eleştirilmiş olsa da, filmin önemini, sözde daha önemli sorunlar çözülene kadar cinsel politikaları arka plana itmeyi tercih eden solcu eğilime karşı seslendirdiği tezde aramak muhtemelen daha doğrudur.

Anadamar sinemada genel olarak marjinalleştirilen sorunları temsil düzlemine taşımaları açısından çarpıcılık taşısalar da, bu filmlerin ikisi de gerçek bir ticari başarı sağlayamamıştır. Ticari başarının önemli bir ölçüt olduğunu söylemek istemiyoruz. Ancak, politik açıdan etkili olması isteniyorsa, popüler sinemanın hareket alanı içinde yer alabilecek, ayakta kalmaya aday bir sinemasal alternatif geliştirmenin önemi açıkça ortadadır. Bu etki alanının yaratılabilmesi, kullanım ve anlamlarına yeni bükümler kazandırabil-

mek umuduyla Hollywood temsil kodları ile bir ölçüde uzlaşmayı gerektirmektedir. Ayrıca, böyle bir uzlaşmayı giderek daha önemli kılan bir başka neden, özellikle de *Born in Flames* gibi bilimkurgu filmler için maliyeti hızla yükselen Hollywood tarzı efektleri yaratabilecek parasal kaynağa kavuşma zorunluluğudur (buna karşılık, göreli küçük bütçesine karşın son derece nitelikli bir radikal bilimkurgu filmi olan *Androit*'ten söz etmeden geçmemek gerekir).

Yürürlükteki Hollywood temsil kodları çerçevesine daha yakın durmayı deneyen bir grup bağımsız sinemacı içinde en başarılısı hiç kuşkusuz John Sayles'dir. Sayles'in çektiği *Brother from Another Planet* (1985), Amerika'da siyahlara yöneltilen sömürüyü eleştirmek için başka bir gezegenden firar eden siyah köle metaforunu kullanır. Dilsiz olan köle, onu yakalayıp başına konan ödülü almak isteyen iki beyazdan kaçarak Harlem sokaklarında suskunca savrulur. Bu anlatısal teknik, izleyiciyi toplumsal koşulların acımasızlığını naif bir bakış açısından gözlemlemeye zorlar. Ayrıca anlatı, kişiler arasında merkezsizleştirilmiş bir ilişkiler ağı oluşturan bir dizi yer değiştirme içerir. Kölenin özgürlüğüne kavuşturulması ile yürürlüğe konan Hollywood tarzı yüceltme bile, bireysel üstünlüğe değil, kolektif güce dayanır. Ana karakter, dilsiz olması nedeniyle, başkaları üzerindeki etkileri aracılığıyla yaşantılanır. Bu strateji, ana karakterin kişileştirilmesine teker teker katkıda bulunan diğer karakterler arasında bir ilişkiler ağı yaratılmasına olanak verir.

Politik etkinlik sorununa yöneltilecek retoriksel ve yapıçözümcü bir yaklaşım, solun genel olarak üretmekte olduğundan daha dönüşümcü ve çoklu bir stratejiyi şart koşacaktır. Solcu sinemaya ilişkin tartışmalar, son yıllarda, biçimle ilgili bir pürizm ve popüler medyadan sızabilecek kirlenmelere karşı bir mutlakiyetçilikle sakatlanmıştır. Genel olarak daha eğitimli ve kültür düzeyi daha yüksek bir kitle olarak solcu sinema aktivistleri, belgesel gerçekçilik ve avangard modernizm gibi kendi kültürel zevklerine daha uygun biçimleri tercih etme eğilimi sergilerler. Bu ilgi alanları üzerindeki yoğunlaşma, olağanüstü zengin bir sinemasal çeşitlilik üretmiştir. Ancak bu türden yoğunlaşma, anadamar anlatısal sinema zeminine değmeden geçip gider. Solcular anadamar Hollywood'a adım atmayı göze aldıklarında ise, bu genellikle, tarihsel olayların *Kayıp* ya da *Reds* gibi kurgusal uyarlamalarını yapmak içindir. İzleyici

araştırmamızın da gösterdiği gibi, bu tür çalışmalar son derece önemlidir. Ne var ki, fantezi, melodram ve hatta komedi gibi diğer sinemasal alanlarda da etkili ürünler ortaya konması gerekmektedir. İnsanlar ondan hoşlanmadığı sürece sosyalizm etkili olamayacaktır ve sol, zevk almayı yasaklayıp izleyiciyi cezalandıran sinemasal teknikleri imtiyazlandırarak "politik doğrulukçu" sinema konusunda fazlaca haşin davranma eğilimindedir. Ödünsüzlük adına kazanılan, etkili olmak adına yitirilmektedir.

Üstelik, yapısalcı film teorisinde hüküm süren cinsten, zevk alma duygusunu dışarda bırakan ve ideolojiyi özkimlik ya da ego çerçevesinde tanımlayan bir ilerici sinema modelinin ciddi politik sakıncaları vardır. Bu sinemasal yaklaşımın öncüsü olan Louis Althusser'in, kitlelerin iradesinin Parti'nin üzerinde yer alması görüşüne katıldığı unutulmamalıdır. Öte yandan modernist film teorisinin aynı ölçüde bağlı olduğu felsefi program da, benliğe geçerlik tanımayan, dolayısıyla benliği yadsımayı ve benliğin geliştirilmesini marjinalize etmeyi gerektiren bir politik düzenleme öngörür. Bunlardan farklı, başka türlü bir Marksist teori, sosyalizmin temeline Parti'yi değil, kitlelerin öznel potansiyelini, onların "özdeğerliklendirme" gücünü koyacak, ayrıca, ilerici sinemanın anlamını yeniden değerlendirecektir.

Böyle bir sinema, toplumsal gerçekliği inşa eden başat kültürel temsilleri yeniden oluşturmanın yollarını arayacaktır. Hollywood temsil sisteminin doğası gereği ideolojik olduğunu ileri sürmektense, temsillerin ne gibi *sonuçlar* doğurduğu, özgül tarihsel bağlamlarda hangi amaçlarla kullanıldığı ve özgül izleyici kitlelerini nasıl etkilediğine önem verecektir. Etki kavramı psikolojik tepkiyle ya da düşünceyle sınırlı olmayacaktır. Temsillerin, başka dünyalar önererek, algı ve duygunun belirli biçimlerde yönlendirilmesiyle bir toplumsal gerçeklik anlamı inşa ederek, ortak bir psikolojik eğilim kümesini ortak bir fenomenal ve kurumsal dünyaya dönüştürmeleri anlamını da kapsayacaktır. Ve daha önce belirttiğimiz gibi, biz, metoniminin yatay, eşitleyici ve bağlamsallaştırıcı hareketiyle ilişkili temsil retoriğinin, pratik olarak daha sosyalist, eşitlikçi ve kolektif bir dünya kurduğuna inanıyoruz. Ancak böyle bir sinema, ilerici filmi bir dizi biçimsel düzenleme ya da temsil pratiğinden ibaret görmeyecektir. Filmlerin anlam ve etkilerinde tarihsel ve

bağlamsal sınırlamaların, filmin seslendiği izleyici kitlelerinin ve yürürlükteki toplumsal bağlamların her zaman belirleyici olduğunu varsayacaktır. Bu ilerici sinemanın yaklaşımı durumsal ve bağlamsal olacaktır; kullanacağı sinemasal görenekleri, var olan sınırlamaları ve hangi tikel amaç ya da sonuçlara hizmet edeceklerini göz önünde bulundurarak belirleyecektir. Bu sinema, temsil stratejilerinin etkilerini saptamaya yönelik izleyici araştırmaları gibi dış desteklere de yaslanacak, dolayısıyla bir anlamda, sinemasal olmayan bir sinema olacaktır. Açık kanımız, böyle bir sinemanın, anadamar sinema formülasyonu içinde hareket ederek, daha incelmiş bağımsız sinemacılık sektörünün temsil retoriğinde (ve toplumsal yapıcı retorikte) kat ettiği aşamaları bu zemine taşımakla mümkün olacağıdır. Bu sinema, popüler izleyici kitlelerinin arzuları ve algısal kodlarıyla uyum içinde hareket ederek anlamlarını yeniden biçimlendirmeyi, onlara yeni bükümler vermeyi amaçlayacaktır. Modernist teorisyenlerin öne sürdüğü gibi "Anlatıya hayır" demiyoruz, ama daha çok, daha farklı anlatılar, farklı bir dünya öneren ve farklı hayat hikâyeleri yaşamaya izin veren anlatılar diyoruz.

Sonuç: Sinema ve politika

Walter Dean Burnham, *The Current Crisis in American Politics/ Amerikan Politikasının Güncel Krizi* adlı yapıtında Amerikan politik kültüründe hüküm sürmekte olan bireycilik ideolojisinin Birleşik Devletler'de sosyalist bir alternatif geliştirilmesine engel oluşturduğunu öne sürer: "İdeolojik düzlemde, Amerikan politikasında her zaman hâkim konumda olmuş liberal bireyciliğe karşı tutarlı bir sosyalist muhalefete hâlâ yer yoktur. Bu "liberal gelenek" kamu sektörünün başat rolünü yerine getirmesine engeller çıkarmakta, bu rolün meşruiyeti konusunda sektörün büyümesiyle doğru orantılı olarak ciddi sorunlar yaratmaktadır. Buna uygun olarak, kamu sektörünün müdahaleciliği, hele ki hataları, özel sektörün herhangi bir bölümüne göre çok daha büyük hoşgörüsüzlükle



1987'de, muhafazakâr tırmanış dönemi sona eriyordu.

karşılanmaktadır.... Bu yarı kalıcı önyargı, kültürel-ideolojik alandaki hegemonyanın kaçınılmaz bir yan ürünüdür."[1] Sosyalist muhalefetin yokluğunda Amerikan politikası için tek olasılık, Cumhuriyetçi sağın yeni bırakınız yapsınlarcı (*neo-laisse-faire*) ideolojisi ile Demokratik liberallerin refah devleti programları arasında gidip gelmektir.

Bu görüşlerin doğruluğunu dönemin Amerikan sinemasını incelerken belgelemiştik. Ancak belgelediğimiz bir başka şey, muhafazakâr ekonomik politikanın yağmacı değerlerine antipati duyulduğunu düşündüren arzu ve umutlara ilişkin işaretlerdi; bizce, bu arzu ve umutlar, servetin eşit dağılımına, toplumsal güvenliğe ve demokratik yönetime dayalı sosyalist ilkelerin komüniter bir düzenleme içinde bir araya getirilmesine destek verecektir.

1980'li yıllarda yapılan kamuoyu araştırmaları, Amerikalıların, sağcı muhafazakâr bir başkan seçmiş olmalarına rağmen, özellikle de toplumsal ve askeri konularda sağ kanat gündemden hoşnut olmadıklarını ortaya koyuyordu. Hatta, bazı temel muhafazakâr yak-

1. W.D. Burnham, *The Current Crisis of American Politics* (New York: Oxford University Press, 1982), s. 259-60.

laşımlar konusunda nüfusun büyük çoğunluğunun liberal bir tutumdan yana olduğu açıkça görünüyordu. Yetmişli yılların sonunda azınlıklar ve kadınlara istihdam sürecinde ayrıcalık tanıyan olumlu eylem programına muhalefet eden büyük çoğunluğa karşılık, 1986'da nüfusun % 66'sı devletin ayrımcılığa karşı şu ya da bu biçimde önlem almasından taraf oluyordu.[2] Aynı yıl toplu taşımacılığa ve kürtaja destek verenler çoğunluğu oluşturuyor ve halkın büyük bölümü (genel ortalama % 80'e dayanmak üzere) devlet bütçesinden kentlere, sağlığa ve eğitime ayrılan harcamaların azaltılmasını değil, tersine, artmasını istiyordu. Bu çoğunluk muhafazakârların gerçekleştirmeyi umduğu şeyle karşıtlık oluşturuyordu. Benzer bir karşıt yaklaşım içinde, 1986 yılında Amerikalıların çoğunluğu (% 66'sı) savunma harcamalarının kısılmasını destekliyor ve büyük bir bölümü (% 88'i) sosyal yardım ve sağlık hizmetlerinde kısıntıya gidilmesine karşı çıkıyordu. Genel görünüm itibariyle muhafazakârlar, federal hükümetin güvenlik ve refah sağla-yıcısı ve ekonomik yaşamın düzenleyicisi olarak paternalist rolünü terk etmesi gerektiğine Amerikan halkını ikna edememişti. Örneğin, muhafazakâr iktidar döneminin ortalarına rastlayan 1984'te halkın % 74'ü, muhafazakârların o dönemde savunmakta olduklarıyla tamamen çelişen bir kamusal anlayışla, sosyal programlara daha fazla bütçe ayrılmasını istiyordu. Ayrıca seksenli yılların ortalarında geniş çoğunluklar, silah bulundurma denetimini, eşit haklar yasa değişikliğini, nükleer silahlanmanın dondurulmasını ve kamu destekli ulusal bir sağlık programı oluşturulmasını, kısaca, muhafazakârların karşı olduğu her şeyi destekliyordu. Benzer biçimde çevre kirliliği denetimini gevşetmeye, Orta Amerika'ya girmeye ve devlet yardımını kesip yoksullara kendi başlarının çaresine bakmayı öğretmeye yönelik muhafazakâr programlar da çoğunluğun muhalefetiyle karşılaşıyordu.

Kamuoyu ile muhafazakârlar arasındaki en büyük uyuşmazlık muhtemelen bu sonuncusu üzerinde toplanıyordu. Muhafazakâr ideologlar bu dönem içinde liberal toplumsal programlar aleyhinde güçlü argümanlar oluşturmuştu. Muhafazakârlar, yoksullar ve si-

2. İstatistiki bilgiler için *Public Opinion ve The Gallup Survey*'den yararlandık. Öne sürdüğümüz görüşler T. Ferguson ve J. Rogers tarafından doğrulanır: "The Myth of America's Turn to the Right," *Atlantic Monthly* (Mayıs 1986), s. 43-53.

yahların bireysel sorumluluk yüklenme yeteneğini ellerinden alan bu tür programların onlara yarardan çok zarar verdiğini ileri sürüyordu. Bu argümanın esası liberalizmi kapitalist sistemin kötü taraflarıyla başa çıkmaktaki beceriksizliğinden ötürü suçlamaktı; mucizelerini gösterebilmesi için kapitalizmi kendi haline bırakmak gerekiyordu. Bu çıkarımdaki körlük (ya da kiniklik) derecesi ortadaydı. Buna rağmen başardığı bir şey varsa, kapitalist sistemin, liberalizmin en gayretli çabalarıyla bile insancıllaştırılamayacağını ortaya koymuş olmasıdır. Liberalizmin çöküşü eşzamanlı olarak muhafazakârlığı da yaralamıştır, çünkü bu sonuçla bağıntılı olarak, kapitalizmin, küçük ölçekli liberal iyileştirmeci ya da onarıcı cömertlik edimleriyle denetim altına alınamayacak kadar kötücül bir toplumsal sistem olduğu ortaya çıkmıştır. Sistemin kötücüllüğü -1978 sonrası muhafazakâr devrimden çıkan ders- bu tür önlemlerin de kapitalist ekonominin çıkarcılık ve açgözlülüğü yapısal olarak cemaatin üzerinde tutan genel mantığı içinde ezilip gitmesi anlamına geliyordu. Sağ bu deneyimde liberalleri alt etmeyi başarmışsa da, liberalizm ile katışıksız kapitalizmin (tıpkı demokrasi ile kapitalizm gibi) bağdaşmazlığının halkın büyük bölümü tarafından anlaşılmasına neden olarak kendi yenilgisini de hazırlamıştır.

Gerçekten de, muhafazakâr devrim işe yarar hiçbir şey yapmadıysa, en azından kamuoyuna kapitalizmin gerçek doğası konusunda bir ders vermiştir. Amerikalılar seksenli yılların başlarında, muhafazakârların sınıf, ırk ve cinsiyet bağlılıklarını keşfetmekte gecik-memiştir. 1981'de Reagan'ın halkın her kesimine hizmet etmeyi amaçlayıp amaçlamadığı sorusuna evet diyen % 61'e karşılık 1984'te bu oran sadece % 36'dır. Yalnızca zenginlerin çıkarlarıyla ilgilenip ilgilenmediği sorusuna 1981'de halkın % 24'ü evet demiş, bu rakam 1984'te % 54'e yükselmiştir. 1982'de halkın % 62'si Reagan'ın programlarının yoksullara karşı adaletsiz olduğunu düşünürken, aynı şeyin zenginler için geçerli olduğunu düşünenlerin oranı % 3'tür. Siyahlar ve alt gelir seviyesinden insanların Reagan yönetimine karşıtlığı tutarlı olarak yükselmiştir. Ekonomik durgunluk dönemine rastlayan 1982'de Reagan'ın ekonomiyi yönetme biçiminden hoşnut olmayan % 58'lik genel ortalamaya karşılık, siyahlar içinde hoşnutsuzluk belirtenlerin oranı % 87, geliri 15.000 doların altında olanların içinde ise % 64'tür. Yılda 40.000 doların

üzerinde kazananlar arasında bu oran yalnızca % 40'tır. Muhafazakârlar enflasyonu işsizlik ve askeri büyüme ile giderme yoluna gitmiş, buna uygun olarak, seksenli yılların başında insanların kafasındaki en temel kaygı olan enflasyonun yerini, seksenli yılların ortalarında, işsizlik ve uluslararası kargaşa almıştır. Ancak, dönem içinde kamuoyunun savaşa ilişkin muhafazakâr bakış açısına tutarlı olarak karşı durması nedeniyle, bu savaş ekonomisi görüntüsü hiçbir zaman fiili bir gerçekliğe dönüştürülememiştir.

Elli yıllık toplumsal liberalizm Amerikan halkını muhafazakârların Yeni Düzen'i silip atma arzularını hüsrana uğratacak kadar devlet garantili güvenceye nasıl alıştırmışsa, yirmi yıllık savaş karşıtı duygu birikimi de, muhafazakâr liderlerin saldırganca arzularına temkinle yaklaşmaya alıştırmıştır. Amerikalılar genel olarak Ronald Reagan'ın ülkenin savunma kapasitesini geliştirdiğine inanmakla birlikte, 1984 yılında % 68'lik bir kesim aynı zamanda Reagan'ın başkan oluşundan sonra dünya güvenliğinin tehlikeye düştüğüne inanmakta, % 66 ise komünistlerle barış içinde yaşamayı istediklerini belirterek muhafazakâr gündemi can evinden vurmaktadır. Güney Amerika'daki muhafazakâr politikalara karşı olanların oranı dönem boyunca çoğunluğu oluşturmaktadır. 1983'te El Salvador'a yardım gönderilmesine karşı çıkanların oranı % 68, 1985'te Nikaragua'daki karşıdevrimcilere askeri teçhizat gönderilmesinden yana olanların oranı yalnızca % 36'dır.

Muhafazakâr yönetimin savaş gündemine taraftar kazanmak için ileri sürdüğü iddiaların hepten temelsizliğine ve muhafazakâr devrimin sınıfsal niteliğine ilişkin keskin kamusal kavrayışlar halkın güven duygusunu zedelemiş ve kamusal güveni olumsuz yönde etkilemeyi sürdürmüştür. İş dünyasının liderlerine duyulan güven yetmişli yıllardaki % 32'lik ortalamadan 1984'te % 26'ya düşmüş, askeri liderler için aynı oran % 37'den % 30'a gerilemiştir. Hükümetin ülkedeki sorunların asli sorumlusu olduğuna ilişkin kamusal algı 1978'de % 39 iken 1982'de % 48'e yükselmiştir. Muhafazakârların hükümeti kamusal öfkenin hedefi haline getirmeyi başarmış olmasına karşın, öfke duyulan şey giderek hükümetin kendisi olmaktan çıkıp hükümetin muhafazakârca kullanılmasına dönüşmekteydi.

Muhafazakârlar yeni bir "sınıf savaşı" başlatmışlı ve seksenli

yılların ortalarında, muhafazakâr gündemin beyaz, erkek, sermaye yönelimli bükümü günden güne açıklık kazandıkça, sorunlar giderek sınıf, ırk ve cinsiyet çizgileri içinde bölünmeye başlamıştı. Örneğin, 1985'te yapılan bir kamuoyu yoklamasında iç harcamalarda yeniden kesintiye gidilmesine karşı çıkan % 53'ün içinde kadın ve siyahların oranları beyaz erkeklerden fazlaydı. Yıllık kazancı 50.000 doların üzerinde olanların % 57'si kesintiyi desteklerken, kazancı 15.000 dolardan az olanların % 61'i kesintiye karşı çıkıyordu. Ayrıca, 1982 ile 1985 yılları arasında, muhafazakârların devlet harcamalarını kısacağına ve vergileri düşüreceğine inananların oranında % 13'lük bir gerileme gözleniyor ve 1985'te halkın % 77'si şirketlerden daha fazla vergi alınmasını istiyordu. Muhafazakâr devrim insanları ikna etmeyi başaramamıştı ve büyük çoğunluk, kamusal gündemin gerçekte hizmet ettiği çıkarları seçebilir hale gelmişti. 1985'te ülke servetinin eşit dağıldığına inananların oranı yalnızca % 31 iken, halkın % 60'ı daha eşitlikçi bir dağılım gerektiğini düşünüyordu. Üstelik, kişisel olarak onay görme oranının seksenli yılların başlarındaki % 38'den, ilerleyen yıllarında % 63'lük bir orana tırmanmasına rağmen, kamuoyunun Ronald-Reagan'a çeşitli konular temelinde verdiği notlar tutarlı olarak düşük seyrediyordu. 1985'te Reagan'ın işsizlik sorununa yaklaşımını onaylayanların oranı yalnızca % 44, federal bütçeyi kısma girişimlerini onaylayanlar % 37, Güney Amerika konusundaki tutumunu onaylayanlar ise % 33 idi. Reagan'ın, seksenli yılların başlarında Cumhuriyetçi ve Demokrat seçmen kitleleri arasında kurmayı başardığı göreli denklikte ortaya çıkmak üzere olan bozulmayı denetim altına almayı başarmasıyla, 1985'te kendilerini Cumhuriyetçi olarak tanımlayanların oranı % 32, Demokratlarınki ise % 37 oldu.

Sözün kısası, muhafazakâr gündem Amerikan halkının yüreğini ve beynini fethetmeyi başaramamıştı. Hatta, 1986'ya gelindiğinde muhafazakârlar ırk, sınıf ve cinsiyet önyargılarını öyle büyük bir başarıyla ortaya sermişlerdi ki -1978 sonrasının muhteşem başarısı olan- beyaz muhafazakâr varlıklı erkeklerin çıkarlarını evrensel çıkarlarmış gibi temsil etme yeteneğini kaybetmekte oldukları görülüyordu. Kapitalizm yanlısı gündemi savunmaktaki başarıları aleyhlerine dönmüş gibiydi, çünkü bu sistemin işleyiş biçimi (enflasyonun işsizlikle onarılması, sosyal yardım programlarının balta-

lanması, büyük bir evsiz alt sınıf yaratılması, sermayeyi canlandırmak için bir savaş ekonomisi modeli yaratılması) ile ortaya çıkan sonuçlar (yoksulluk, evsizlik ve açlığın artması, savaş tehlikesinin büyümesi, korporatif bavulların insanların yoksullaşması pahasına gizlenemez biçimde dolup taşması) su götürmez biçimde olumsuzdu. Yine de, muhafazakâr devrimin haklı olduğu iki nokta vardı: Kapitalizmin illetlerini çözebilecek tek şeyin muhafazakârlık, yani vahşetin kurumsallaştırılması olduğu ve liberalizmin, işleyiş ilkesi itibariyle kötülüğü meşrulaştıran bir sistemde hiçbir şeyi çözemeyeceği. Muhafazakâr devrimin bir faydası olduysa, tek makul alternatifin sosyalizm -Amerikan halkının büyük çoğunluğunun arzuladığı gibi servetin radikal biçimde eşitlenmesi ve toplumsal güç dağılımının dengelenmesi- olduğunu kanıtlamış olmasıdır.

Birleşik Devletler'de Amerikan ikilemi olarak tanımladığımız açmazdan bir çıkış yolu olarak sosyalist bir alternatif geliştirilecekse, bizim görüşümüze göre, solun, popüler kültüre duyduğu geleneksel güvensizlik ve horgörünün üstesinden gelmesi şarttır. Sol, politika ve ekonomi (seçimler, grevler, parti ve birlikler oluşturma, taban hareketleri, örgütleme vb.) uğruna kültürü bir kenara bırakmak yerine, kültürün sosyalist ideallerin Birleşik Devletler'de politik kabul görmesini sağlayacak olan desteğin filizleneceği döl yatağı olarak vazgeçilmez önemini kavramak zorundadır. Seksenli yıllardaki politikaların yetmişli yılların kültürünü doğrulamaktan öteye gitmediğini, umut ve yenilenme arzularının bunları muhafazakâr bir doğrultuya yönelten argüman, imge ve ideolojilerle karşılandığını göstermiştik. Demokratik yordamı ekonomik bir elitin sultası ile harman eden bir toplumun sonuçlarından biri, politik iktidarın seçmen kitlesi tarafından onaylanması gereğidir. Kültür ise bu kitleye ait psikolojinin biçimlendiği yerdir. Politik kurumlara erişim hakkını, toplumsal politikaları biçimlendirme yeteneğini belirleyen şey ekonomik iktidardır. Ancak, bu iktidarın bir de kültürel tabanı olması gerekir. Yetmişli ve seksenli yıllarda özellikle dikkatimizi çeken şey budur: Sağ, ekonomik iktidarı henüz ele geçirmemişken kültürel idealler geliştirmeyi başarmıştır. Kültür, bir ölçüde, politikanın öncesinde yer alır ve onu belirler. Bunun, muhafazakârlığın politik alanda yükselişini anlamak açısından olduğu kadar, bu güce karşı sosyalist bir alternatif oluşturmak açısından da

göz ardı edilemez içerimleri vardır.

Popüler sinema, ilerici politik doğrultulara yöneltilmesi mümkün olan, politik öncesi korku, arzu ve gereksinmeleri dile getirir. Ayrıca, yinelemeci doğası, abartılı biçimleri ve yer değiştirmeci yordamlarıyla (özdeğere, cemaate, güvenliğe vb. duyulan) bu gereksinmeleri ve arzuları karşılamanın ya da (saldırganlık, tahakküm, güçsüzlük, aşağılanma, toplumsal çözülme vb. kaynaklı) bu korkuları Birleşik Devletler'in güncel kurumsal bağlamı içinde yatıştırmanın olanaksızlığını gösterir. Çünkü popüler sinemada sergilenen gereksinme, arzu ve korkular, bu filmlerde söz konusu gereksinmeleri karşılamanın, arzuları dindirmenin ve korkuları yatıştırmanın tek yolu olarak sunulan sistemin ta kendisinden kaynaklanır. Sonuç olarak bunlar önerilen çözümleri her zaman bastırır; çünkü bu çözüm önerileri, arzu ve korkuyu doğurmuş olan özgün sorunları yeniden üretmekten öteye geçmez. Dolayısıyla ideolojinin derinlerinde yatan bir çatışkı, sunulan totolojik kapanımın aynı zamanda indirgenemez bir açılım oluşuna işaret eder. Amerikan toplumsal sistemi başlangıçta içerdiği dengesizlikleri yinelemeye mahkûmdur ve muhafazakâr bireycilikle liberal refahçılık arasındaki salınım ne bu sorunu çözer, ne de açılımı kapatabilir. Buradaki açılım sol için bir fırsat oluşturur, çünkü çatışkı ve yinelemeden tek çıkış yolunun bütünüyle farklı bir toplumsal model olduğunu bildirir. Solcular Birleşik Devletler'de kalıcı bir sosyalist politika geliştirmeyi umuyorlarsa, bizce, bu açılımdan yararlanmayı bilmelidirler. Ancak bunu yapabilmek için, popüler sinemaya olanca açıklığıyla yansıyan gereksinme, korku ve arzulara nasıl sesleneceklerini öğrenmeleri gerekir.

Kimi gereksinme ve arzular ideolojiktir, tahakküm toplumu tarafından işleyişin bir parçası olarak programlanmışlardır: Muhafazakâr kadınlar arasında babaerkil erkeklere ya da bu erkekler arasında erkekliği şiddet yoluyla kanıtlamaya duyulan gereksinme gibi. Kimisi ise, kapitalizm ya da babaerkiyle birlikte kaybolmayacak özlemleri yansıtır. Örneğin, çok sayıda filmde güçlü bir tema oluşturan eşduyum ve ihtimam özlemi, bugün erkek hâkimiyetindeki bir aile modeline yöneltiliyor olsa da, yapısal ve kalıcı görünür. İlericiler, bu gereksinmeyi yöneltildiği toplumsal modelle eşitleyip her ikisini de mahkûm etmek yerine, babaerkil ailede ihti-

mamın bedeli olarak ortaya çıkan eşitsizliği yeniden üretmeden bu gereksinimleri karşılayabilecek alternatif kurumlar geliştirmenin yollarını aramalıdır.

Popüler sinemada kendisini gösteren bir başka gereksinme de, endişeleri yatıştıracak, güven verici bir toplumsal yapıya dönük gereksinmedir. Çalışmalarımız bize, bu tür yapıların sağlıklı bir ikame yaratılmaksızın çökertilmesi ya da zayıflatılması durumunda, insanların, sık sık faşist biçimlere bürünebilen nevrotik telafi yolları aradığını öğretmiştir. Bu gereksinmelerin taşıdığı güç, sosyalizmin, Birleşik Devletler'de uygulanabilirlik kazanacaksa, bu güven tazeleme olanağını sunması gerektiğine işaret eder. Ve bu da, yalnızca güvenli bir gelir ve tatminkâr iş olanakları değil, psikolojik gereksinmelerin kültürel temsil aracılığıyla karşılanmasını sağlayacak çözümler biçiminde ortaya konmalıdır.

Popüler sinemada gözlenen korkular, çoğunlukla, hayatta kalmanın ve kendini gerçekleştirmenin garanti altına alındığı güvenli bir toplumsal sistemle bertaraf edilmesi mümkün olanlardır. Tanımladığımız diğer korkular ise daha sorunludur; örneğin, korku *filmlerinde olanca açıklığıyla gözlenen, kadına yönelik eril korku.* Eril şiddeti kışkırtan cinsel kaygılar kısmen ekonomik güvensizlikten kaynaklanır ve alternatif bir toplumsal düzenleme içinde yatıştırılabilir. Ancak, başka bazı korkular tamamen babaerkine ve eril toplumsallaşmaya özgüdür. Eril histeri sorunu erkeğe has tavır ve toplumsallaşma süreçlerinin kapsamlı biçimde dönüştürülmesini gerektirir ve bu histerinin, daha önce altını çizdiğimiz, militarizm ve muhafazakârlık gibi kamusal sorunları içinde eritme yeteneği, hiç de marjinal bir konu olmadığını gösterir. Aksine, toplumsal yeniden inşa sürecinde, en az gelir dağılımı kadar merkezi bir yeri hak eder.

Bireyselliği yitirme korkusu Amerikan kültürünün temel bileşenlerinden biridir. Bu korku muhafazakâr önyargılarla yüklüdür ve ortaya koyduğumuz gibi, kısmen de eril toplumsallaşmadan türer. Ancak, bu korkunun büyük ölçekli yaygınlığından solun çıkarması gereken bir ders vardır. Böyle bir korkunun bu ölçüde güçlü olduğu bir kültürel bağlamda, tek başına kolektivizmin ya da devletçiliğin başarılı olması akla yakın bir olasılık değildir. Sol, bu sorundan, teorik ve politik bir ders çıkarmak durumundadır. Bireycilik bir toplumsal politika olarak ideolojik bir kategori olabilir.

ama bireyin kendisi değildir. Çalışmalarımızdan çıkardığımız bir ders, kendisini ortak selamete adamış bir toplumun, içinde yaşayan herkese özerklik ve kendi kaderini tayin edebilme olanağı sağlaması gerektiğidir. Ve bir kez daha bu, yalnızca politik haklarla değil, aynı zamanda psikolojik eğilimler ve kültürel temsillerle ilgili bir sorundur. Toplumsal retoriğin iki zıt kutbu (metafor ve metonimi) üzerine yaptığımız irdeleme toplumsal ilişkilerin belirleyici bağlamı dışında kalan bir özerkliğin olanaksızlığına işaret ediyorsa, bunun tam tersi, bir sosyalizm formülasyonu için aynı ölçüde geçerlilik taşır: Hiçbir zorlama içermeyen kolektiflik, bireysel özerklik demektir. Sol eğer Amerikan bağlamında başarılı olacaksa, özerkliğe ilişkin liberal idealin sökülüp ayrıştırılması gerekir. Yani, bu ideale el atılmalı ve şimdiki haliyle üzerine yüklenmiş olan anlamsal sınırları aşma potansiyelinden yararlanılmalıdır. Sol ancak, toplumun var olan ideolojik yapıları içinde hareket ederek büyük kitlelere ulaşmayı umabilir. Bireyselliğin yitirilmesine ilişkin korkuya el atmakla, sol, bu korkuyu sosyalist kullanımlara doğru yönlendirebilir. Bu işlemin ilk adımı, özgürlüğü kapitalizmle ilişkilendiren yaygın kültürel temsillerin yoluna çıkmaktır; iktidar sahibi bireylerin diğer insanları tahakküm altına alması ve sömürmesine izin veren bir toplumsal sistemin, bu bireylerin iktidarını perçinleyici kültürel temsiller tarafından sömürülen kaygı ve korkuların gerçek sorumlusu olduğunun ortaya konması şarttır. Bireyselliğin tehdit altına girdiği yer, bireyselliği öne çıkarmanın imtiyazlandırıldığı toplumdur. Böyle bir işlem aynı zamanda, devlet gibi kolektif kurumların yeniden kavramsallaştırılmasını, bunların bireysellik üzerindeki kısıtlamalar olarak değil, özerkliği kolaylaştırma araçları olarak algılanmasını sağlayacak biçimde yeniden formüle ve inşa edilmesini gerektirir. Bu strateji, solun kolektifliğe bakışındaki naif biçimcilik açısından olumsuz içerimler taşır; çünkü bu bakış, kolektivizmi maddesel ağlarından soyutlayarak boyun eğmez bir topluma dayatılan bir devlet biçimi olarak algılar. Bizim inancımız, kolektif faydanın ancak bireysel özgeliştirme ile kolektif mutluluğun birbirini desteklemesi ve özgür bırakması durumunda gerçekleşebileceğidir.

Sinemada dile gelen korkuların tümü de burada savunduğumuz politika çerçevesinde kullanıma konabilecek türden değildir. İlericilerin canavar ve felaketleri kendi amaçları doğrultusunda nasıl

kullanacakları konusunda bir şey söylemek güçtür; nihayet devrim, Cadılar Bayramı kutlaması değildir. Bununla birlikte, korku ve felaket filmleri türlerinde yansıtılan ya da metaforize edilen, denetlenemez güçlerin insan hayatını yönlendirmesine ilişkin son derece çarpıcı korkular, en azından, kapitalist toplumsal sistemin hiç sarsıntısız çalışmadığının göstergeleridir. Yaptığımız çözümleme de bunun olanaksızlığına işaret eder, çünkü bu sistem, ("özgürlük" olarak idealize edilen) hayatta kalmaya ilişkin, sistemin geçici yatıştırma mekanizmalarını içinden parçalayan temel niteliğinde kaygılar üzerine kuruludur. Dolayısıyla, bu en az politik görünen korku ve özlemleri bile politik olarak okumak mümkündür, çünkü bunların gösterdiği şey, yürürlükteki tahakküm sistemi içinde karşılanamayan arzuların mevcudiyetidir. Özdeğer ve kişisel başarıya dönük arzular, en ideolojik kültürel biçimlerinde bile, boşa çıkarıldıkları ve metaforik ikamelere taşındıkları her sefer bir suçlamayla kapitalizmin karşısına dikilirler. Ve kapitalizmin toplumsal servet üzerindeki azınlıkçı tekelinin sürmesi, bu arzuların toplum ölçeğinde boşa çıkarılmasını şart koşar. Üstelik, Amerikan sinema kültüründe her zaman var olmuş olan metaforik ikame gereksinimi, bu arzuların saptırılmasının *zorunlu* olduğunu gösterir. Bunların yaygın mevcudiyeti, solun bir vakumda hareket etmediğini, kitlesel bir tabandan yoksun olmadığını ifade eder. Politik bilince ulaşmış bir taban değilse de, hegemonya karşıtı, ilerici değişime kaynaklık edebilecek bir taban orada beklemektedir.

Ancak sol, tanımlamakta olduğumuz olasılıklardan yararlanmayı ciddi biçimde gündeme getirecekse, muhafazakâr kültürel temsillerce doyurulur görünen bu arzu ve gereksinmelerin kendi içlerinde muhafazakâr olmaları gerekmediğini anlamak zorundadır. Gereğinden uzun bir süredir sol, özellikle de kültürel sol, görünürde iyilikleri için çaba harcadığı insanların kültürüne karşı yok sayıcı bir tutumu benimsemiştir. Sol, özü itibariyle belirlenimsiz ve karar verilemez olan, kendilerini biçimlendiren maddesel koşullara (örneğin, ekonomik zenginlik ya da durgunluk) ve kültürde gereksinme ve arzulara kılavuzluk etmek için var olan temsillere göre içerik değiştiren politik öncesi arzu ve gereksinimlere, içsel, bağlam dışı bir anlam atamaktadır. Bu temsiller, psişede zihinsel temsillerin gördüğü işi görürler; toplumsal birimlerin psikolojik eği-

limlerini örgütleyerek ortak bir toplumsal gerçeklik anlamı yaratırlar. Kültürel temsiller ne halihazırda mevcut olan bir toplumsal cevherin üzerine ekleniverir, ne de kendilerinin dışındaki bir duygu ve düşünce kütlesini yansıtırlar. Bu duygu ve düşünceler kütlesi o temsillerden ayrı var olamaz, tıpkı, zihinde duyulan arzunun, onu yönlendiren temsillerden kopuk olarak var olamayacağı gibi. Sonuç olarak kültürün politik anlamı, verili olarak bu kültürdeki temsillerden önce varolan bir şey değildir. Temsillerin kendileri de bu anlamı inşa etmekte rol alırlar. Böyle olduğu için de kültürün politik anlamı, dönüştürülebilir, inşa edilebilir ve belirlenimsizdir. O anda hangi maddesel koşulların ağır bastığına, hangi temsillerin etkili olduğuna göre değişebilir. Solun popüler kültürde mahkûm ettiği arzu ve gereksinmelerin muhafazakâr görünmesinin nedeni muhafazakâr kültürel temsillerce biçimlendirilmiş olmalarından başka bir şey değildir ve Amerikan kamusal alanında muhafazakâr toplumsal inşa retoriğinin karşısına çıkarılacak etkili bir kültürel temsil retoriği sol tarafından geliştirilmedikçe, bu arzular muhafazakâr biçimlere bürünmeyi sürdürecektir. Sosyalizmin Birleşik Devletler'de tümüyle demokratik bir tarzda mümkün olabilmesi için, önce insanların kafasında olabilirlik kazanması gerekmektedir. Sosyalizmin fiili olarak gerçekleştirilebilmesi, bir ölçüde, gerçekleştirilebilir bir şey olarak temsil edilmesine bağlıdır. Bu, ister kişisel isterse politik olsun, arzunun doğasıdır. Bu türden her arzu, fiili nesnesinin onu imleyen temsilde hiçbir zaman bulunmaması açısından, bir ölçüde ütopiktir. Bu nedenle, Ronald Reagan'ın aslında yetmişli yılların ortalarında, henüz kültürel imgelemin onu çağırmaya başladığı ilk günlerde başa getirilmiş olduğu söylenebilir. Aynı şey alternatif bir sosyalist toplum için de geçerli olmalıdır. Ona arzu duyulması için, temsil edilmesi gerekir. Sosyalizm, bir arzu nesnesi olmadığı sürece gerçekleşmeyecektir. O halde, sözümüze son verirken, sosyalizmin sol tarafından popüler arzuları en çok cezbeden zeminlerde olası bir arzu nesnesi olarak inşa edilmesi gerektiğini öne süreceğiz; bu zeminler arasında sinema kadar televizyon ve müzik de vardır. Sol, politik birlikler oluşturmak ve ekonomik programlar hazırlamanın yanı sıra, etkili bir kültürel temsil politikası geliştirmekle de ilgilenmelidir. İkincisi olmadan birincisi dünyayı değiştirmeye yetmeyecektir.

Sonsöz

1986-1987 yılı, Hollywood sineması ve Amerikan kültürü için önemli bir yıl olmuştur. Politik ve toplumsal dalgalanma sola çark etmeye başlamış ve muhafazakârlığın politik bir güç olarak hegemonyası fiilen son bulmuştur. İran'daki rehine ve Nikaragua'daki kontra yardımı skandalları, Cumhuriyetçilerin seksenli yıllardaki başarısının kilit unsuru olan pes perdeden yurtseverlik bezirgânlığının yaldızlı cephesi ardında tehlikeli ölçüde antidemokratik bir çürümüşlüğün yatmakta olduğunu göstermiştir. Muhafazakârlar kendilerini bir kez daha başa çıkılmaz liberal bir yapıyla karşı karşıya bulurken, Reagan yönetimi, daha önceki hiçbir dönemde olmadığı kadar yüksek bir suçluluk oranı yaratmıştır. Bu kötücüllük döneminde sayıları çığ gibi büyüyen evsiz yoksulların apaçık orta-

da olan sefaleti devlete başkaldırının ardında yatan acımasız gündemi göz önüne sermiş ve yönetimin Orta Amerika'da girişti̇ği kanundışı savaşların aşikâr haksızlığı, militarizasyonun sürdürülmesine karşı şiddetli kamusal muhalefet yaratmıştır.

1987'ye gelindiğinde kahramanın dönemi hem sinemasal hem politik olarak sona ermiştir. Babaerkil kahramanın ikiyüzlü bir ödlek, girişimcinin işbirlikçi bir dolandırıcı, savaşçının ise beceriksiz ve yüreksiz bir kabadayı olduğu anlaşılmıştır. Arkasında halk desteği kalmamış savunma borçlanmaları ile devletin iliğini kurutan, ulusal serveti kendi taraflarına çarpıtıp milyarder sayısını ikiye katlarken yoksul ve işsizlerin sayısını üç katına çıkaranlar muhafazakâr kahramanların kendileri olunca, vergiler ve bütçe açıklarının sorumlusu olarak kahramana başkaldırıcılık erdemini bağışlamış olan liberal devleti göstermek artık mümkün değildi. 1987'de, her zamankinden çok insan federal hükümetten yardım umar hale gelmişti ve liberalizm, devletin bu yardımı sağlaması gerektiği inancı, bir kez daha yükselişe geçmiş görünüyordu. Cumhuriyetçiler ulusun manevi güvenini hiç kuşkusuz yitirmişti; Sovyetler Birliği'nin barış ve silahsızlanma çağrıları içeren bir demokratik reform dönemine girmesiyle muhafazakârlar, 1978 sonrası dönemde "komünizme geçit vermemek" düsturu etrafında zafere ulaşmalarını sağlayan itici güçten de yoksun kalıyordu.

Dahası, etek boyları altmışlı yılları anımsatırcasına yerden yükseldikçe, doksanlı yılların da, artık politikaya atılma çağı yaklaşmakta olan savaş sonrası patlayan nüfusun oluşturduğu *baby boom* kuşağının çağı olacağına ve kötü ruhlu seksenli yılların ortaya koyduğundan daha açık, cömert ve adil bir değerler kümesi sunacağına ilişkin beklentiler yükselir görünüyordu. Demokratik parti, ahlaki vicdanını temsil eden bir siyahla ve daha çok kadının liderlik konumlarına yerleşmesiyle, ilerici görünüm açısından puan topluyordu. Zamanın her yolla ilan edilen yeni ruhu, sinemada da kendisine yeterince yer bulmuştur.

1986 yazında en yüksek gişe hasılatını elde eden iki filmden biri *Top Gun*, diğeri ise *Aliens*'tır. Beyni yerine penisiyle düşünen sağcı militarizme bir methiye olan *Top Gun*, narsistik maço pilotun bir hava çarpışmasında komünistleri yenmesini anlatır. *Aliens* ise, güçlü bir kadının canavarlar ve kokuşmuş şirket yöneticileriyle

çarpışıp onları alt ettiği yarı feminist bir korku filmidir. Bu yan yana geliş çarpıcı ve muhtemelen bir o kadar da önemlidir; çünkü, ABD toplumundaki sağcı, militarist ve babaerkil akım son sınırına dayanır -ve gülünç denebilecek aşırılıkta bir yapmacıklık dönemine yuvarlanırken- ilkiyle bir an için kesişen başka bir dönemin başlamakta olduğunu haber verir gibidir – *Aliens*, kinik korporatif yuppie'lere karşı olumsuz tavırlar içermekle birlikte, bir önceki dönemin militarist tuzaklarının bir kısmını muhafaza eder. Daha liberal bir Reagan sonrası dönemin başlama olanağı (ve olasılığı) aynı yıl içinde yapılmış bir dizi başka filmde de kendisini hissettirir. Oliver Stone'un inanılmaz başarı kazanan *Müfreze*'si *(Platoon)*, hâlâ son derece şüpheli bir Amerikancı değerler ve algısal kalıplar çamuruna bulanmış olmasına karşın (Vietnamlılar tehditkar ve kimliksiz birer öteki'dir; "iyi kalpli" bir öncü katil, güneyin taşrasından gelen kötü kalpli bir diğerine üstün kılınır ve dünyadaki sorunların tek çözümü erkekler arası bağlanmaymış gibi görünür), savaşı pis, kirli ve doğruluğu su götürür bir girişim olarak resmeder ki, bu tablo, muhafazakâr dönemin mitselleştirici filmleriyle şaşırtıcı bir uyuşmazlık sergiler. 1986'nın daha önemli sinema olaylarından biri olan David Lynch'in *Mavi Kadife*'si *(Blue Velvet)*, ironik postmodern bir perspektifi Reagan'ın temiz kalpli, faziletli, taşralı Orta Amerika yaşamı idealiyle ilişkilendirmiş ve bu dünyanın, Andy Hardy tarzı övüngen bayağılığın kendisinden uzak tutmaya çalıştığı şiddet ve sapkınlık dolu alt dünyadan çok da farklı olmadığını göstermiştir. Aynı yıl, Avustralya'dan ithal bir film, *Crocodile Dundee* (gişe sıralamasında üçüncü), sert ve kendine yeterli fallokrat kahramana ilişkin standart şişirilmiş ideali muzipçe yeren sevimli bir yarı-kahraman sergiler. *Uzay Yolu (Star Trek)* serisinin dördüncü filmi (gişe sıralamasında dördüncü), muhafazakâr yönetimin çevreye ilişkin gündemine açıktan açığa düşman bir ekolojik perspektifi savunur. *Mor Yıllar/The Color Purple* (gişe hasılatında altıncı sırada), kendisini gösteren yetersizliklerine karşın, (filmin beyaz bir erkek tarafından yapıldığı güçlük çekmeden anlaşılır) Reagan'ın ekonomik ve toplumsal gündemi tarafından en fazla dışlanan kesiminin, siyah kadınların yaşamını sıcak bir bakışla resmeder. Mazursky'nin *Down and Out in Beverly Hills*'i (1986'da on ikinci sırada), Reagan Devrimi'ni beslemiş olan sıfır-

dan servet edinme mitini alaya alır. Aynı sırada, *Mad Max* iş dünyası ve tüketici mentalitesini hicvetmektedir. Ve Brooks'un *Yıldız Savaşları*'nı hicvettiği *Spaceballs*, ülkenin psikolojisinin, kurtarıcı kahramanın alaya alınmasına izin verecek kadar değişmiş olduğunu göstermektedir.

Yine 1987'de, seksenli yılların başlarındaki sağ kanat seyirliklerin başlıca yapımcısı olan Cannon Films para kaybedip kısıntıya giderken, Stallone, sağcı bir *Rambo III* çevirmenin eşiğindeyken bu projeyi ertelemeye karar vermektedir. İşlerin değişmekte olduğu anlaşılmaktadır ve eğer Slyvester değişen zamana göre bir şeyler yapmanın daha iyi olacağını düşündüyse, *Rambo III* yerine eşduyumsal liberalizme yönelik bir methiyede rol alması (*Stand by Me*), lezbiyen aşka anlayışla yaklaşan bir film için kadın kılığına girmesi (*Desert Hearts*), eril cinsel kimliğin eleştirel bir çözümlemesini yapması (*Şeytan Çıkmazı/Angel Heart*), konformist beyaz profesyonelliği taşlayıp, altmışları anımsatan alışılmadık bir kadın ressamı övmesi (*Something Wild*), yuppie dar görüşlülüğünü resmetmesi (*After Hours*), bilimkurgu kahramanlarına tapınmayı zamana uygun, postmodern, ırkçılık karşıtı bir perspektifle hicvetmesi (*Buckaroo Banzai*), küçük işletme dünyasının saldırganlığına karşı eşduyum çağrısında bulunması (*Teneke Adamlar/Tin Men*), servetin parıltısı arkasındaki pisliği teşhis etmesi (*Wall Street*), spor yıldızları ile çocukların bir silahsızlanma ayaklanması başlatmaları fikriyle ortaya çıkması (*Amazing Grace and Chuck*), Amerika'nın Vietnam'a ilişkin ulusal mitleri üzerine ateşle gitmesi (*Full Metal Jacket*), kahraman mitini alaşağı edip solcu devrimcileri savunması (*Isthar*), güçlü kahraman figürünü nükleer enerji politikasını eleştirmek ve barışı savunmak için kullanması (*Süpermen IV*), özürlü insanların hayatlarındaki güçlükleri araştırması (*Başka Tanrının Çocukları/Children of a Lesser God*), güneyli aile yapısında kız kardeşler arasındaki ilişkiyi mizahi bir yaklaşımla irdelemesi (*Crimes of the Heart*), ekonomik iktidara karşı verilen halkçı mücadeleden yana olması (*Milagro Beanfield Savaşı*) ya da sendika mücadelesini duygudaşlıkla resmetmesi (*Matewan*) uygun olabilirdi.

Sosyologlar, doksanlı yıllarda Amerikan politik yaşamında güç sahibi olacak kadar yaşını başını almış olan altmış kuşağından söz etmekteydi. Nüfus patlamasıyla gelen baby boom kuşağı genel ola-

rak daha eğitimli ve anne babalarından daha liberal görüşlüydü ve bu kuşağın olgunlaşmasıyla birlikte, yetmişlerdeki melodramların bayağı dünyasından 1986-87'de çekilen *Benim Afrikam/Out of Africa* ve *Manzaralı Oda/A Room with A View* gibi "ciddi" filmlerin daha edebi dünyasına bir geçiş gerçekleşmişti. Bu filmlerin uyandırdığı ilgi, daha sofistike filmler için bir izlerkitlenin oluşmuş olduğunu gösteriyordu; nitekim, bu eğilim rayına oturur oturmaz, belli başlı oyuncular da (Stallone'yi saymazsak) oynayacak daha ciddi roller aramaya başlayacaktı. Yıllardır genç izleyici kitlelerinin nabzına göre şerbet vermekle uğraşmış olan Hollywood sineması, genç insanların, yaşları ilerlese de sinemaya gitmeyi sürdürdüğünü ilk kez anlamaya başlar gibiydi. Ancak, belki daha önemlisi, daha eğitimli ve bilgili bir izleyici kitlesinin, Ronald Reagan'ın temsil ettiği tumturaklı embesilliği bağrına basma olasılığının da aynı ölçüde düşük olmasıydı. Bu nedenle Hollywood'daki değişimin bir başka anlamı da, taşıdığı temel değerler itibariyle Hollywood biçiminc 1978'den 1986'ya kadar egemen olmuş değer ve ideallere muhalif olacağı anlaşılan yeni bir kuşağın doğuşuna işaret etmesiydi. Büyüyen bu kuşakla birlikte, hükümetin birkaç büyük çıkar grubu tarafından kendi yararları doğrultusunda yönetildiği inancı da büyümüş, 1960'taki % 20'lik oran seksenli yılların başında % 80'e yaklaşmıştı; bu istatistiksel saptamanın önemi ve açıklayıcılığı ortadadır.

Hollywood sinemasal kültürü yön değiştirip sola çark ederken başı çeken, süreç içinde sinemasal yetkinlikleri artmış ve daha karmaşık tematiklere yönelmiş olan altmış kuşağından bağımsız sinemacılardı. Bunların arasında *River's Edge* ve *Mavi Kadife* gibi filmler özellikle öne çıkar, ancak, *İçeridekiler/Down by Law, Working Girls, Bebek Arizona/Raising Arizona, Swimming to Cambodia, She's Gotta Have It, Hollywood Shuffle, Sherman's March, True Stories* ve *Sid and Nancy* gibi filmlerin de bu listeye dahil edilmesi gerekir. *River's Edge*'de, Reagan'ın ekonomik ırk ayrımı sistemi altında intihar oranı yükselişe geçmiş olan, gelecek umudundan yoksun "harcanmış" genç kuşağa duygudaşlıkla bakılır. Filmin üslubu belirgin biçimde Hollywood dışıdır; kasvetli mekânlar ve düşünsel ders verme çabasından uzak diyaloglar, sınırlı olanaklara ait psikolojik alanın sınırlarını, hiçbir şekilde sine-

masal metaforizme yükseltmeksizin çizer. Bakış açısı amansızca materyalisttir ve kamera, yaşamın muhteşem Amerikan başarı merdiveninin en dibindeki yavanlığından gözünü ayırmayı reddeder. *Mavi Kadife*, *noir* motiflerine (hemen tümüyle siyah kompozisyonlar), grotesk imgelere (kopmuş bir kulak), aşırılığa varan kamera işleyişine (yakın çekim karınca görüntüleri), sembolik kesintilemelere (şiddet sahneleri arasına sokulan, rüzgârda dalgalanan parlak mum alevi), delişmence bir renk şifrelemesine (dikkat çekecek biçimde kırmızı, beyaz ve maviden oluşan makyaj) başvuran üslubuyla ve izleyiciyi, ya anlatının naif tarafında ya da çitlerle çevrelenmiş orta sınıf Amerikan saadetini ciddiye alacak kadar saf veya cahil olanları avlamak için bekleyen, kinik, çökertici, kaşarlanmış diğer tarafında konumlayan ifadesiz ironisiyle, daha fazla sinemasal düşünümsellik taşır. Eril cinsel şiddete dayalı iktidar sisteminin derinlemesine bir irdelenişi olan film, Hallmark tebrik kartı romantizmleri, küçük taşra kasabası ideali ve kendi içindeki şiddete karşı körlüğü ile Amerikan orta sınıf değerler sistemine yönelttiği eleştiride tümüyle amansızdır. Öte yandan filmi, geleneksel kadınsevmezliğin aşırı bir örneği olarak ya da işçi sınıfına karşı aşırı ölçüde aşağılayıcı olarak okumak da mümkündür.

Mavi Kadife eleştirel ve postmodern yeni bir sinema akımının, beyaz orta sınıfın bedelini işçilere, siyahlara, kadınlara ve yoksullara ödeterek kendisini kurtarmasına olanak veren orta sınıf Amerikan yanılsamalarını yerle bir eden bir akımın oluşmakta olduğunu gösteriyorsa, *River's Edge* geleceğe işaret ederek bu sınıflar arası savaşın kurbanı olan bir kuşağın yetişkinliğe erişmesini anlatır. Reagan'ın, vergileri artırmaksızın savunma harcamaları için borçlanmaya girerek yoksullar pahasına zenginlerin çıkarlarına hizmet etmekteki başarısı, etkisi özellikle alt sınıftan genç insanların sürmek zorunda kalacağı kısır yaşamlarda kendisini hissettirecek olan olağanüstü bir borç yükü getirdiği gibi, sevimli bir göz kırpışıyla sırtının okşanmasını alçaklık ve açgözlülüğün özrü olarak kabullenmeye muhtemelen yanaşmayacak olan bu genç insanların kimliğinde, üzerlerine yıkılan faturanın bedelini ödetecek bir kitle yaratmıştır. Yetmiş başları ve ortalarının filmlerinde gelecekteki olasılıkların izlerini saptamak nasıl mümkün olmuşsa, seksenli yılların ortalarının sinemasında da alametler sezmek, gerçekleşmeyi bekleyen po-

tansiyellere ait işaretler keşfetmek mümkündür.

Ancak bu nihilizm, içinde sağcı olasılıklar da barındırabilir. Eğitim eksikliğine ve düşük ücretli işlere mahkûm edilmiş olmak, güçlü liderlikten medet ummaya kolayca yöneltilebilecek öfke ve arzular da doğurabilir. Bu nedenle, Amerikan kültürünün içerdiği yadsınamaz sağcı alt akımları görmezden gelmek yanlış olacaktır. Ekonomik sıkıntı dönemlerinde, daha önce gördüğümüz gibi, bu akımlar da şiddetlenmeye yüz tutarlar. Sağ kanat ekonomik politikalara göğüs germenin en kolay yolu, sık sık, sağ kanat politik pratikler benimsemektir. 1987'de muhafazakâr hegemonya devrini doldurmuş görünse de, onu mümkün kılan arzu, gereksinme ve korkular henüz kaybolmamıştı. Kahraman tapınmacılığı Amerikan psişesinde hâlâ güçlü bir faktördü ve buna eşlik eden ego saplantısı, adil olup olmadığına aldırmaksızın, milliyetçi ve militarist çabalara ilişme potansiyelini hâlâ koruyordu. 1987'de ekonominin geçici bir istikrara kavuşmuş olmasına karşın, yetmişli yıllarda ve seksen başlarında rayından çıkmasına neden olmuş olan yapısal dengesizlikler ortadan kalkmadığı gibi, daha da vahim bir hal almıştı. Tarihte sağ kanat komploculuğun ya da sağın iktidara el koymasının habercisi olmuş kesin bir ekonomik çöküş olasılığı daha gerçek bir boyut kazanmıştı. Ve bu türden komploculuk, kenara atılmış düşük eğitimli ve düşük istihdam olanaklarına sahip pek çok insanın, yetmişli yıllardan bu yana azalmış olan ve her geçen gün biraz daha küçük bir beyaz profesyoneller grubu arasında paylaştırılan ekonomik ödüllerden pay almamaları esasına dayalı bir ekonomik sistemden gelmeyeceği kesin olan bir kurtuluşu beklediği kültürel eleme ikliminde, bir kat daha olası görünüyordu.

Dolayısıyla, Amerikan toplumuna içkin olan potansiyelleri Hollywood sineması aracılığıyla değerlendirmeye yönelik her çaba, popülizmin iki farklı kolunu dikkate almak zorundadır: Servet sahipleri ile mücadele eden radikal popülizm ve güçlü tekil liderler aracılığıyla kurtuluş hayalleri kuran faşist popülizm. Bunların her ikisi de Amerikan kültüründe mevcuttur, ve Hollywood her ne kadar, günün politik eğilimlerine uyarak, 1987 sıralarında radikal ve eleştirel boyut taşıyan daha çok sayıda film üretmeye başlamakla sola doğru yönelmiş görünse de, seksen sonlarında aynı Hollywood, kriz döneminde başvurulabilecek güçlü sağ akımların

mevcudiyetini kanıtlamıştı. Şimdilik sol eğilim daha güçlü görünüyordu; sağın lidersiz kalmış olması onu bir akımdan da yoksun bırakmıştı. Muhafazakârlık, kamu sahnesinde retoriksel stoklarını tümüyle tüketerek eleştirel fars için kolay bir hedef halini almıştı. Seksenli yılların filmleri duyarlılıktaki bir yön değişimini haber veriyordu; bu değişim altmışlı yılların geri döndüğü anlamına gelmese de, en azından, altmışlı yılların eleştirel ruhunun tümüyle tarihe gömülmediğini anlatıyordu. Yön işaretleri bir ölçüde her iki tarafı birden gösterse de, Amerikan kültürü kendi içinde hesaplaşarak doksanlı yıllara doğru yol alırken kesin olan bir şey vardı: Bu kitapta izini sürdüğümüz iki anlatı, liberalizmin yenilgisi ve muhafazakârlığın zaferi, yerlerini başlamak üzere olan yeni bir anlatıya bırakarak sona ermişti.

Ek

Anketimiz, 1986 Mayıs'ında, Boston, New York ve Şikago'da gerçekleştirildi. Çeşitli ırk, cinsiyet ve sınıflardan insanlarla yapılmış 22 derinlemesine görüşmeden ve 153 katılımcı tarafından doldurulan bir soru formundan oluşuyordu. Yüz yüze görüşülen katılımcılar, sinema salonlarındaki izleyiciler ile ağırlıklı olarak işçi sınıfı ve orta sınıftan öğrencilerin devam ettiği Boston'daki Northeastern Üniversitesi öğrencilerinin anne ve babaları arasından seçildi. Bu katılımcıların bir bölümü işçi sınıfından siyah kadınlar, yarıya yakını ise çeşitli düzeylerde şirket çalışanları idi. Ayrıca, bir kısım beyaz orta sınıf ev kadınıyla ve Westchester County sakinlerinden birkaç üst sınıf katılımcıyla da görüşüldü. İşçi sınıfı beyaz erkeklerle görüşme ayarlayabilmek güçtü, buna karşılık, ailedeki yetiş-

kinlere iletilmek üzere Northeastern Üniversitesi'ne devam eden siyah ve beyaz öğrencilerin oluşturduğu sınıflara dağıtılan soru formları ile şansımız daha iyi gitti. Ayrıca, kendi öğrencilerimiz arasından on, bir başka meslektaşın öğrencileri arasından da on öğrenci soru formunu doldurdu. Formu ofis çalışanlarına da dağıttık; ayrıca, Boston'da üst sınıfın yerleştiği bölgelerdeki sinema salonlarına dağıttığımız formların elliye yakını tamamlanmış olarak geri döndü. 153 katılımcının % 50.7'si erkek, % 49.3'ü kadındı; % 14'ü siyah, % 82'si beyaz ve % 4'ü Asyalıydı. Katılımcıların politik görüşleri şöyle dağılıyordu: Gerici % 2, Muhafazakâr % 27, Ilımlı % 35, Liberal % 29 ve Radikal % 2. Ailesel arka plan dağılımı ise şöyleydi: İşçi sınıfı ve alt orta sınıf % 26, orta sınıf % 47, üst orta sınıf % 27. Gelir dağılımı şöyle beliriyordu: Yılda 30.000 doların altında kazananlar % 34, yıllık geliri 30.000 ile 40.000 dolar arasında olanlar % 27, 40.000 ile 50.000 dolar arasında olanlar % 9, yılda 50.000 doların üzerinde kazananlar % 31. Örneklemimiz, son zamanlarda yapılmış kamuoyu yoklamalarından çoğu Amerikalının standart görüşleri olduğu bilinen görüşleri yansıtıyordu. Yani, örneklemimizdeki katılımcılar da belirli toplumsal konularda liberalizme, başka bazı konularda ise muhafazakârlığa kayıyordu. Örneğin, katılanların % 79'u suçlulara daha ağır cezalar verilmesini desteklerken, % 67'si sosyal yardım ödentilerinin düşürülmesine karşı çıkıyordu. Benzer biçimde, ERA'yı destekleyen büyük çoğunluğa karşın, % 58'lik bir kesim dış düşmanlara karşı kaba güç kullanılmasından yanaydı. Araştırmamızın amacı çerçevesinde, diğer anketlerde yer almayan iki soru sorduk. Amerikan ekonomik sistemini adil bulup bulmadıkları sorusuna örneklememizin % 60'ı olumsuz karşılık verdi. Servetin eşit dağıtıldığı bir toplumu tercih edip etmeyecekleri sorulduğunda, olumlu karşılık verenlerin oranı % 50'ydi.

Anketin içeriği, Northeastern Üniversitesi'nde verisel araştırmalar konusunda uzmanlaşmış bir sosyolog olan Pat Golden'in yardımıyla oluşturuldu. Elli kişiden oluşan bir örneklemin "anlamlı" sonuçlar üretmek için yeterli olduğu kabul edilse de, anketimize bütün Amerikalılara ilişkin bir önerme olarak değil, yalnızca kısmi bir gösterge olarak bakılabilir. Meşru olarak evrensellik iddiasında bulunacak bir araştırma, örneklemin oluşturulmasında çok daha seçici bir yaklaşımı gerektirirdi. Bizse her bakımdan daha sınırlı

amaçlarla yola çıktık. Bütün istediğimiz, rastlantısal olarak seçilmiş bir grup insanın filmleri zihinlerinde nasıl işlediğini anlamaktı. Yüz yüze görüşmelerde sorduğumuz sorulara aldığımız karşılıkların, kapsam açısından, daha bilimsel olarak saptanmış bir örneklemden elde edilecek kapsama büyük ölçüde yaklaştığını tahmin ediyoruz. Daha büyük ya da daha bilimsel bir örneklem farklı yüzde değerleri doğurabilirdi, ancak bu değerlerin birbirine oranlarının kabaca aynı kalmış olacağını düşünüyoruz. Bununla birlikte Hollywood sineması üzerine bu türden daha fazla araştırma yapılması gerektiği kesindir ve çalışmamızı, bu doğrultuda atılmış bir adım olarak sunuyoruz.

Araştırmayı, bu tür çalışmaların içerdiği tüm tuzakların tümüyle bilincinde olarak gerçekleştirdik. Bu tür araştırmaların, filmlerin izleyici kitleleri üzerindeki etkileri ya da izleyicilerin politik bilinci konusundaki bilgilere dolaysız erişim sağladığını iddia etmiyoruz. Her soru bir ölçüde kendi yanıtını yaratır ve karşınıza aldığınız izlerkitle, belirli bir film için, sorunuza aldığınız karşılığa benzer bir şeyi daha önce hiç aklından geçirmemiş olabilir. Kaldı ki basılı anketler tepkileri ölçmenin ideal yolları sayılamaz ve bilinçdışının rolünü sonuçlara yansıtmak olanaksız gibidir. Sinemasal algı ve politik bilinç büyük ölçüde dolayıma dayalı ve farklılaşmış süreçlerdir; erişilmesi en zor olan bilinçdışı duygu ya da etkiler en önemli rolü oynayabilir. Yüz yüze görüşmelerde serbest çağrışımın belirli malzemelerin ortaya çıkmasını kolaylaştırdığı söylenebilir, öte yandan, insanların yüz yüze görüşmelerde kimi zaman anketlere göre çok ayrı tepkiler verdiğini gözlemledik. Örneğin, yüz yüze görüşmelerde *Kutsal Hazine Avcıları*'nın yabancıları temsil etme biçiminin basmakalıp olduğunu kendiliğinden söyleyen çok az sayıda katılımcıya karşılık, basılı ankette bu seçenekle karşılaşanların % 90'ı bu görüşe katıldığını belirtmiştir. Yüz yüze görüşmelerde kullanılan açık uçlu sorular tepkilerin daha geniş bir alana yayılmasını sağlamakla birlikte, insanların kendiliklerinden düşünmemiş olabilecekleri tepkileri de ister istemez dışarda bırakmaktadır. Doyurucu bir veri çözümleme ve değerlendirme yöntemi geliştirilmemiştir ve özellikle derinlemesine görüşmelere dayalı çalışmalar sürdürülmeye muhtaçtır. Ayrıca, izlerkitle tepkilerini ölçmeye yönelik yeni araştırmaların bizimkinden daha gelişmiş tekniklere dayanması gerekecektir.

Genel olarak, insanların filmlere bir hayli karışık tepkiler verdiğini gözlemledik. Birbirine adamakıllı karşıt politik görüşlerin bir arada bulunabildiğini, izleyicinin aynı film için hem muhafazakâr hem de liberal değerlendirmeler öne sürebildiğini gördük. Bu çalışmadan, pek çok insanın benimsediği değerlerin politik öncesi nitelik taşıdığı inancıyla çıktık; yani bu değerler, muhafazakâr, liberal ya da başka herhangi bir politik çerçevede kavramsallaştırılmış değerler değildi. İnsanların büyük bölümü bu terimlerin ne anlama geldiğinden bile habersizdi. Kimi liberal değerlerin sırf kısıtlama içerdiği için muhafazakâr olarak algılandığına, bireyci ve başkaldırıcı oldukları için de başka şeylerin radikal sırasına sokulduğuna tanık olduk.

Bir başka bulgu da, farklı toplumsal grupların aynı filmleri oldukça farklı bakışlarla değerlendirdiği oldu. Bu ayrımın belki en belirgin olarak ortaya çıktığı yer, beyazların herhangi bir sorun görmediği filmlerin siyahlar tarafından algılanış biçimleriydi. Siyahlarla yaptığımız yüz yüze görüşmelerde, bu izleyicilerin siyah deneyimine ilişkin temsillerin varlığı ya da yokluğunu ayırt etmekte beyazları çok geride bıraktığını gördük. Ve yine, kestirileceği gibi, beyazların gözardı etme eğiliminde olduğu ırksal klişelere ilişkin sorunlar, siyah izleyicilerin gözünden kaçmıyordu. Aynı şey, elbette, kadınların ve işçi sınıfından insanların deneyimleri açısından da geçerliydi. Kadın izleyicilerin kadın sorunlarına ilişkin algıları erkeklerinkinden ayrılıyor ve belirttiğimiz gibi, gelir ve sınıfsal konum en azından belirli tepkiler üzerinde etkili oluyordu. Açıklamaya çalıştığımız şeyin daha somut olarak anlaşılabilmesi için, aşağıda bazı çizelgelere yer verdik.

Çizelgelerdeki her seçeneğin karşısında dikey olarak sıralanmış üç rakam yer almaktadır. En üstteki rakam, bu seçeneğe katılmış olan insanların sayısını gösterir. Bir alttaki rakam, bu sayının, söz konusu seçeneğe katılmış olan toplam insan sayısı içinde oluşturduğu yüzde değeridir. Bu değerin çizelgede yatay olarak, insanların toplam sayısı üzerinden okunması gerekir. En alttaki rakam ise bu seçeneğe katılan insanların, söz konusu dikey kategori toplamı içinde temsil ettiği yüzde değeridir.

Örneğin ilk çizelge, "*Kramer Kramer'e Karşı* sizce bağımsız bir kadına ilişkin negatif bir betimleme midir?" sorusuyla ilgilidir.

"Erkek" sütun başlığının altındaki ilk rakam olan 16, filmin olumsuz bir betimleme sunduğuna katılan 16 erkek olduğunu göstermektedir. Yan taraftaki "kadın" sütununda bu değere karşılık düşen sayı 28'dir. Bir alttaki satırda yer alan ilk rakam, 16 erkeğin, filmin bağımsız kadınları negatif betimlediğini düşünen (kadın ve erkek) katılımcıların % 36'sını oluşturduğunu belirtirken, 28 kadın ise bu seçeneğe katılan (yine kadın ve erkek) katılımcıların toplam sayısının % 63.6'sını oluşturmaktadır. Daha alt satırdaki ilk rakam olan % 30.2, 16 erkeğin, bütün erkek katılımcıların % 30.2'sini temsil ettiği anlamına gelir. Yandaki sütunda bu değere karşılık düşen rakam % 45.2'dir, çünkü kadın katılımcılardan 34'ü (ya da % 54.8'i) filmin negatif bir betimleme sunmadığını düşünmüştür. Dolayısıyla, kadınların daha büyük bir bölümü filmin negatif bir betimleme sunmadığını belirtse de, filmde negatif bir betimleme gören kadınlar yine de erkekleri geride bırakmaktadır (28'e 16 ya da, bu seçeneğe katılanların yaklaşık % 64'ü).

Çizelge 1. Sizce *Kramer Kramer'e Karşı* isimli film bağımsız olmak isteyen kadınlara karşı negatif bir tutum sergiliyor mu?

	Erkek	Kadın	Toplam
Evet	16	28	44
	% 36.4	% 63.6	% 38.3
	% 30.2	% 45.2	
Hayır	37	34	71
	% 52.1	% 47.9	% 61.7
	% 69.8	% 54.8	
Sütun	53	62	115
toplamları	% 46.1	% 53.9	% 100.0

Bir sonraki çizelge, *Saturday Night Fever*'ın sahte bir umut sunduğunu doğrulayan siyah katılımcıların daha büyük bir yüzde oluşturduğunu göstermektedir.

Çizelge 2. Sizce *Saturday Night Fever* adlı film işçi sınıfından insanların hep birlikte başarı merdivenini tırmanabileceği konusunda sahte bir umut mu sergiliyor, yoksa tüm işçi sınıfı insanlarının yükselebileceğine ilişkin gerçek bir olasılığı mı resmediyor?

	Siyah	Beyaz	Asyalı	Diğer	Toplam
Sahte umut	12	28	3		43
	% 27.9	% 65.1	% 7.0		% 41
	% 70.6	% 33.7	% 75.0		
Gerçek olasılık	5	55	1	1	62
	% 8.1	% 88.7	% 1.6	% 1.6	% 59.0
	% 29.4	66.3	% 25.0	% 100.0	
Sütun	17	83	4	1	105
toplamları	% 16.2	% 79.0	% 3.8	% 1.0	% 100.0

Sonraki çizelge, geliri 30.000 doların üzerinde olanlar arasında filmin gerçek bir olasılığı temsil ettiğini düşünenlerin daha fazla olduğunu göstermektedir.

Çizelge 3. Sizce film sahte bir umut mu yoksa gerçek bir olasılık mı sunuyor?

Gelir	30.000 doların altında	30.000 doların üzerinde	Toplam
Sahte umut	18	21	39
	% 46.2	% 53.8	% 40.6
	% 51.4	% 34.4	
Gerçek olasılık	17	40	57
	% 29.8	% 70.2	% 59.4
	% 48.6	% 65.6	
Sütun	35	61	96
toplamları	% 36.5	% 63.5	% 100.0

Sıradaki çizelgede aynı soru sınıf perspektifinden incelenmektedir. Sınıf merdiveninde yükseldikçe "sahte umut" oranlarının azalmakta, "gerçek olasılık" oranlarının ise artmakta oluşuna dikkat edin.

Çizelge 4. Sizce film sahte bir umut mu yoksa gerçek bir olasılık mı sunuyor?

Sınıf	İşçi sınıfı	Alt orta	Orta	Üst orta	Diğer	Toplam
Sahte umut	10	5	19	7		41
	% 24.4	% 12.2	% 46.3	% 17.1		% 40.2
	% 55.6	% 50.0	% 43.2	% 24.1		
Gerçek olasılık	8	5	25	22		1
	61	% 13.1	% 8.2	% 41.0	% 36.1	% 1.6
	% 59.8	% 44.4	% 50.0	% 56.8	% 75.9	% 100.0
Sütun	18	10	44	29	1	102
toplamları	% 17.6	% 9.8	% 43.1	% 28.4	% 1.0	% 100.0

Bu soruyla ilgili son çizelgede, verilen karşılıkların politik tercihlere göre dağılımı görülmektedir.

Çizelge 5. Sizce film sahte bir umut mu yoksa gerçek bir olasılık mı sunuyor?

	Gerici	Muhafazakâr	Ilımlı	Liberal	Radikal	Diğer	Toplam
Sahte umut	1	6	15	17	2		41
	% 2.4	% 14.6	% 36.9	% 41.5	% 4.9		% 39.8
	% 33.3	% 23.1	% 42.9	% 50.0	% 100.0		
Gerçek olasılık	2	20	17	17	0	3	62
	% 3.2	% 32.3	% 32.3	% 27.4		% 4.8	% 60.2
	% 66.7	% 76.9	% 57.1	% 50.0		% 100.0	
Sütun	3	26	35	34	2	3	105
toplamları	% 2.9	% 25.2	% 34.0	% 33.0	% 1.9	% 2.9	% 100.0

Aşağıdaki çizelge, siyah katılımcılar arasında *Saturday Night Fever*'ın işçi sınıfı yaşamını çıkmaz bir sokak olarak resmettiğini düşünme eğiliminin beyazlara göre daha fazla olduğunu ortaya koymaktadır.

Çizelge 6. Filmde işçi sınıfı yaşamını çıkmaz sokak gibi göstermek için özellikle çaba harcandığını düşünüyor musunuz?

	Siyah	Beyaz	Asyalı	Diğer	Toplam
Evet	10	41	1		52
	% 19.2	% 78.8	% 1.9		% 47.7
	% 62.5	% 46.6	% 25.0		
Hayır	6	47	3	1	57
	% 10.5	% 82.5	% 5.3	% 1.8	% 52.3
	% 37.5	% 53.4	% 75.0	% 100.0	
Sütun	16	88	4	1	109
toplamları	% 14.7	% 80.7	% 3.7	% 0.9	% 100.0

Cinsiyet pek çok kez bir faktör oluşturmuştur. Bu çizelge, örneklemimizdeki kadınların *Kirli Harry*'nin yöntemlerine erkeklerden daha fazla karşı çıktığını göstermektedir.

Çizelge 7. *Kirli Harry*'nin suç sorununu çözmenin doğru yolunu temsil ettiğini düşünüyor musunuz?

	Erkek	Kadın	Toplam
Evet	18	6	24
	% 75.0	% 25.0	% 21.4
	% 26.1	% 14.0	
Hayır	51	37	88
	% 58.0	% 42.0	% 78.6
	% 73.9	% 86.0	
Sütun	69	43	112
toplamları	% 61.6	% 38.4	% 100.0

Sıradaki iki çizelge, üst orta sınıf arka planlı insanlarla yıllık geliri 30.000 doların üzerinde olanların *Yangın* benzeri felaket filmlerinin genel olarak iş dünyasıyla değil, iş dünyasının kusurlu bir parçası ile ilgili olduğunu düşünme olasılıklarının daha yüksek olduğunu ortaya koymaktadır.

Çizelge 8. *Yangın*'daki *(Towering Inferno)* bozuk ahlaklı müteahhitler sizce aşağıdakilerden hangisini temsil ediyor: (a) iş dünyasının kusurlu bir parçasını, tüm iş dünyasını değil (b) büyük sermayenin genel işleyiş biçimini

Sınıf	İşçi sınıfı	Alt orta	Orta	Üst orta	Diğer	Toplam
(a)	9	5	39	23	1	77
	% 11.7	% 6.5	% 50.6	% 29.9	% 1.3	% 77.0
	% 56.3	% 71.4	% 78.0	% 88.5	% 100.0	
(b)	7	2	11	3		23
	% 30.4	% 8.7	% 47.8	% 13.0		% 23.0
	% 43.8	% 28.6	% 22.0	% 11.5		
Sütun	16	7	50	26	1	100
toplamları	% 16.0	% 7.0	% 50.0	% 26.0	% 1.0	% 100.0

Gelir	30.000 doların altında	30.000 doların üzerinde	Toplam
(a)	24	49	73
	% 32.9	% 67.1	% 76.8
	% 68.6	% 81.7	
(b)	11	11	22
	% 50.0	% 50.0	% 23.2
	% 31.4	% 18.3	
Sütun	35	60	95
toplamları	% 36.8	% 63.2	% 100.0

Aşağıdaki çizelge, *Yıldız Savaşları/Star Wars* filminin barışın güçlü olmakla sağlanabileceğini savunan muhafazakâr ideali dile getirdiğini düşünmeye liberal ya da ılımlılardan çok muhafazakârların yatkın olduğunu göstermektedir.

Çizelge 9. Sizce film "barışın askeri güçlülükle sağlanacağını" savunan muhafazakâr düşünceyi destekliyor mu?

	Gerici	Muhafazakâr	Ilımlı	Liberal	Radikal	Diğer	Toplam
Evet	1	25	16	16	2	2	62
	% 1.6	% 40.3	% 25.8	% 25.8	% 3.2	% 3.2	% 54.4
	% 50.0	% 75.8	% 44.4	% 45.7	% 66.7	40.0	
Hayır	1	8	20	19	1	3	52
	% 1.9	% 15.4	% 38.5	% 36.5	% 1.9	% 5.8	% 45.6
	% 50.0	% 24.2	% 55.6	% 54.3	% 33.3	% 60.0	
Sütun	2	33	36	35	3	5	114
toplamları	% 1.8	% 28.9	% 31.6	% 30.7	% 2.6	% 4.4	% 100.0

İzleyen çizelgeler toplumsal sorunlarla ilgilidir. Bu iki çizelgeden, siyahların ve geliri 30.000 doların altında olanların eşitlikçi bir toplumu tercih etme eğiliminin daha güçlü olduğu anlaşılmaktadır.

Çizelge 10. Hangisini tercih ederdiniz; servetin, en tepede küçük varlıklı bir grup, altta ise geniş bir orta ya da alt gelir grubu olacak biçimde eşitsiz dağıldığı bir toplumu mu, yoksa herkese eşit olarak dağıldığı bir toplumu mu?

	Birinci seçenek	İkinci seçenek	Satır toplamı
Siyah	3	14	17
	% 17.6	% 82.4	% 14.0
	% 5.1	% 22.6	
Beyaz	52	46	98
	% 53.1	% 46.9	% 81.0
	% 88.1	% 74.2	
Asyalı	4	1	5
	% 80.0	% 20.0	% 4.1
	% 6.8	% 1.6	
Diğer		1	1
		% 100.0	% 0.8
		% 1.6	
Sütun toplamları	59	62	121
	% 48.8	% 51.2	% 100.0

Çizelge 11. Hangisini tercih ederdiniz; servetin, en tepede küçük varlıklı bir grup, altta ise geniş bir orta ya da alt gelir grubu olacak biçimde eşitsiz dağıldığı bir toplumu mu, yoksa herkese eşit olarak dağıldığı bir toplumu mu?

Gelir	Birinci seçenek	İkinci seçenek	Satır toplamı
30.000 doların altında	13	24	37
	% 35.1	% 64.9	% 33.9
	% 24.1	% 43.6	
30.000 doların üstünde	41	31	72
	% 56.9	% 43.1	% 66.1
	% 75.9	% 56.4	
Sütun toplamları	54	55	109
	% 49.5	% 50.5	% 100.0

Son iki tablo, Amerikan ekonomik sisteminin adil olup olmadığı sorusuyla ilişkilidir. İşçi sınıfı ve siyah katılımcıların "hayır" deme sıklığının beyaz ya da üst sınıftan olanlara göre daha yüksek olduğu göze çarpmaktadır.

Çizelge 12. Sizce Amerikan ekonomik sistemi adil mi?

Sınıfsal arka plan	Evet	Hayır	Satır toplamı
İşçi sınıfı	7	18	25
	% 28.0	% 72.0	% 18.2
	% 12.7	% 22.0	
Alt orta	3	8	11
	% 27.3	% 72.7	% 8.0
	% 5.5	% 9.8	
Orta	26	39	65
	% 40.0	60.0	% 47.4
	% 47.3	% 47.6	
Üst Orta	18	17	35
	% 51.4	% 48.6	% 25.5
	% 32.7	% 20.7	
Diğer	1		1
	% 100.0		% 0.7
	% 1.8		
Sütun toplamları	55	82	137
	% 40.1	% 59.9	% 100.0

Çizelge 13. Sizce Amerikan ekonomik sistemi adil mi?

	Siyah	Beyaz	Asyalı	Diğer	Toplam
Evet	2	52			54
	% 3.7	% 96.3			% 38.6
	% 10.0	45.6			
Hayır	18	62	5	1	86
	% 20.9	% 72.1	% 5.8	% 1.2	% 61.4
	% 90.0	% 54.4	% 100.0	% 100.0	
Sütun	20	114	5	1	140
toplamları	% 14.3	% 81.4	% 3.6	% 0.7	% 100.0

Kaynakça

Aşağıdaki kaynakçada, sinema eleştirisi ve toplumsal teori ve tarih konularında başvurduğumuz temel metinler yer almaktadır. Yararlandığımız diğer çalışmalar "Notlar" bölümünde bulunabilir.

T. W. Adorno ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (New York: Seabury, 1972).

Louis Althusser, *Lenin and Philosophy* (Londra: New Left Books, 1971).

Albert Auster ve Leonard Quart, *American Film and Society Since* 1945 (New York: Praeger, 1984).

Walter Benjamin, *Illuminations* (New York: Harcourt, Brace & World, 1968).

Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (Londra: New Left Books, 1977).

Peter Biskind, *Seeing is Believing: How Hollywood Movies Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties* (New York: Pantheon, 1983).

S. J. Blatt, "Levels of Object Representation in Anaclictic and Introjective Depression," *Psychoanalytic Study of the Child* (1974), no. 29, s. 107-157.

S. J. Blatt, C. Wild ve B. Ritzler, "Disturbances of object representation in Schizophrenia," *Psychoanalysis and Contemporary Science* (1975), no. 4, s. 235-288.

Barry Bluestone ve Bennet Harrison, *The Deindustrialization of America* (New York: Basic Books, 1982).

David Bordwell, Janet Staiger ve Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema* (New York: Columbia University Press, 1985).

Pierre Bourdieu, *Distinction* (Cambridge: Harvard University Press, 1985).

Harvey Brenner, *Mental Illness and the Economy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1973).

Andrew Britton, Richard Lippe, Tony Williams ve Robin Wood, *American Nigthmare: Essays on the Horror Film* (Toronto: Festivals of Festivals Publication, 1979).

Walter Dean Burnham, *The Current Crisis of American Politics* (New York: Oxford University Press, 1982).

Angus Campbell, *The Sense of Well Being in America: Recent Patterns and Trends* (New York: McGraw-Hill, 1981).

Albert H. Cantril ve Charles W. Roll, *Hopes and Fears of the American People* (New York: Universe, 1971).

Peter Carroll, *It Seemed Like Nothing Happened* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1982).

Manuel Castells, *The Economic Crisis and American Society* (Princeton: Princeton University Press, 1980).

David Caute, *The Great Fear: The Anti-Communist Purge Under Truman and Eisenho-*

wer (New York: Simon and Schuster, 1978).
Center for Contemporary Cultural Studies, *On Ideology* (Londra: Hutchinson, 1979).
Center for Contemporary Cultural Studies, *Culture, Media, Language* (Londra: Hutchinson, 1980).
Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering* (Berkeley: University of California Press, 1978).
Nancy Chodorow, "Beyond Drive Theory, Object Relations and the Limits of Radical Individualism," *Theory and Society*, Vol. 14 (1985), pp. 271-319.
Harry Cleaver, *Reading Capital Politically* (Austin: University of Texas Press, 1979).
Philip E. Converse ve d., *American Social Attitudes Data Resourcebook 1947-1978* (Cambridge: Harvard University Press, 1980).
Callisto Cosulich, *Hollywood Settanta, il nuovo volto del cinema americano* (Florence: Vallecchi, 1978).
Alan Crawford, *Thunder On the Right* (New York: Pantheon, 1980).
Thomas Cripps, *Black Film as Genre* (Bloomington: Indiana University Press, 1978).
Philip Davis ve Biran Neve, derleyenler, *Cinema, Politics and Society in America* (New York: St. Martin's, 1981).
Mike Davis, *Prisoners of the American Dream* (New York: Verso, 1986).
Terasa De Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984).
Barbara Deming, *Running Away from Myself.* (New York: Grossman, 1969).
Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976).
Kenneth M. Dolbeare ve Patricia Dolbeare, *American Ideologies: The Competing Political Beliefs of the 70s* (Chicago: Markham, 1971).
Thomas B. Edsall, *The New Politics of Inequality* (New York: Norton, 1984).
Barbara Ehrenreich, *The Hearts of Men* (New York: Doubleday, 1983).
Patricia Erens, derleyen, *Sexual Strategems:The World of Women in Films* (New York: Horizon, 1979).
Stuart ve Elizabeth Ewen, *Channels of Desire* (New York: McGraw-Hill, 1982).
Sigmund Freud, *Standard Edition of the Complete Psychological Works* (Londra: Hogarth, 1963).
George Gallup, Jr., derleyen, *The Gallup Poll: Public Opinion* (Wilmington: Scholarly Resources, 1970-85).
George Gilder, *Wealth and Poverty* (New York: Basic, 1981).
Gerald R. Gill, *Meanness Mania* (Washington: Howard University Press, 1980).
John L. Goodman, Jr., *Public Opinion During the Reagan Administration: National Issues, Private Concern* (Washington, D.C.: The Urban Institute, 1983).
Andre Gorz, *Farewell to the Working Class* (Boston: South End Press, 1982).
Andre Gorz, *Paths to Paradise* (Boston: South End Press, 1984).
Bertram Gross, *Friendly Fascism* (Boston: South End Press, 1980).
Michael Harrington, *The Twilight of Capitalism* (New York: Simon and Schuster, 1976).
Molly Haskell, *From Reverence to Rape* (Baltimore: Penguin, 1973).
Stephen Heath, *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981).
Godfrey Hodgson, *America in Our Time* (New York: Random House 1976).
Friedric Jameson, "Reification and Utopia in Mass Culture," *Social Text* 1 (Kış 1979), s. 130-148.
I. C. Jarvie, *Toward a Sociology of the Cinema* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1970).

I. C. Jarvie, *Movies as Social Criticism* (Metuchen: Scarecrow, 1978).
Robert Jewett ve John Lawerence, *The American Monomyth* (New York: Doubleday, 1977).
Martie Jezer, *Life in the Dark Ages. A History of the United States from 1945-1960* (Boston: South End Press, 1982).
Richard Johnson, "What is Cultural Studies Anyway?" (Mimeographed Occasional Paper no. 74, Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham).
Garret Jowett, *Film: The Democratic Art* (New York: William Morrow, 1976).
Stuart Kaminsky, *American Film Genres* (Dayton: Pflaum, 1974).
E. Ann Kaplan, derleyen, *Women in Film Noir* (Londra: British Film Institute, 1978).
E. Ann Kaplan, *Women and Film* (New York: Methuen, 1983).
Russel Kirk, *The Conservative Mind* (Chicago: Gateway, 1978).
Joel Kovel, *The Age of Desire* (New York: Pantheon, 1981).
Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler* (Princeton: Princeton University Press, 1974).
Annette Kuhn, *Women's Pictures*, (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1982).
Ernesto Laclau ve Chantal Mouffee, *Hegemony and Social Strategy* (Londra: New Left Books, 1985).
Seymour M. Lipset ve William Schneider, *The Confidence Gap: Business, Labor, and Government in the Public Mind* (New York: Free Press, 1983).
Theodore Louis ve Jean Pigeon, *Le cinema americain d'aujourd'hui* (Paris: Seghers, 1975).
Theodore L. Lowi, *The End of Liberalism* (New York: Norton 1979; ikinci basım).
Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1978).
Manning Marable, *How Capitalism Underdeveloped Black America* (Boston: South End Press, 1982).
Karl Marx ve Friedrich Engels, *The Marx-Engels Reader, der. Robert C. Tucker* (New York: Norton, 1978; ikinci basım).
Joan Mellen, *Women and Their Sexuality in the New Film* (New York: Dell, 1973).
Joan Mellen, *Big Bad Wolves: Masculinity in the American Film* (New York: Pantheon, 1977).
David Mermelstein, *The Economic Crisis Reader* (New York: Vintage, 1975).
Kate Millet, *Sexual Politics* (New York: Avon, 1971).
Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (New York: Random House, 1975).
James Monaco, *American Film Now* (New York: New American Library, 1979).
Robin Morgan, derleyen, *Sisterhood is Powerful* (New York: Random House, 1970).
George Mosse, *The Crisis of German Ideology: The Intellectual Origins of the Third Reich* (New York: Grosset Dunlap, 1964).
Victor Navasky, *Naming Names* (New York: Viking, 1980).
Bill Nichols, derleyen, *Movies and Methods*, C. I ve II. (Berkeley: University of California Press, 1976 ve 1985).
Bill Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media* (Bloomington: Indiana University Press, 1981).
Michel Pecheux, *Language, Semantics and Ideology* (New York: Saint Martinís, 1982).
David Perry ve Alfred Watkins, *The Rise of the Sunbelt Cities* (Beverly Hills: Sage, 1977).
David Pirie, derleyen, *The Anatomy of the Movies* (New York: MacMillan, 1981).
Francis F. Piven ve Richard Cloward, *The New Class War* (New York: Pantheon,

1981).
Gerald M. Platte ve Fred Weinstein. *Psychoanalytic Sociology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973).
Michael Pye ve Linda Myles, *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979).
Robert Ray, *A Certain Tendency in the Hollywood Cinema, 1930-1980* (Princeton: Princeton University Press, 1985).
Keith Reader, *Cultures in Celluloid* (Londra: Quartet, 1981).
Peter Roffman ve Jim Purdy, *The Hollywood Social Problem Film* (Bloomington: Indiana University Press, 1981).
Majorie Rosen, *Popcorn Venus* (New York: 1973).
Sheila Rowbotham, Lynne Segal ve Hilary Wainwright, *Beyond the Fragments: Feminism and the Making of Socialism* (Londra: Merlin, 1979).
Vito Russo, *The Celluloid Closet* (New York: Harper and Row, 1981).
Kirkpatrick Sale, *Power Shift: The Rise of Southern Rim and Its Challenges to the Eastern Establishment* (New York: Random House, 1975).
Thomas Schatz, *Hollywood Genres* (Philadelphia: Temple University Press, 1975).
Thomas Schatz, *Old Hollywood/New Hollywood* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981).
J. Schimek, "A Critical Reexamination of Freud's Concept of Mental Representation," *International Review of Psychoanalysis* (1975), no. 2, s. 171-187.
Michael Schneider, *Neurosis and Civilization* (New York: Seabury, 1975).
Eva Kosofsky Sedwick, *Between Men: Male Homosexual Desire in British Fiction* (New York: Columbia University Press, 1985).
Robert Sklar, *Movie-Made America: A Social History of American Film* (New York: Random House, 1975).
Julian Smith, *Looking Away: Hollywood and Vietnam* (New York: Scribners, 1975).
Peter Steinfels, *The Neo-Conservatives* (New York: Simon and Schuster, 1979).
David Talbot ve Barbara Zheutlin, *Creative Differences* (Boston: South End Press, 1981).
Richard Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse* (New York ve Ithaca: Cornell University Press, 1985).
Sara Thomas, derleyen, *Film/Culture: Explorations of Cinema in its Social Context* (Metuchen: Scarecrow, 1982).
John Thompson, *Studies in the Theory of Ideology* (Cambridge: Polity Press, 1984).
Alan Trachtenberg, *The Incorporation of America* (New York: Hill and Wang, 1982).
Union for Radical Political Economics, *Radical Perspectives on the Economic Crisis of Monopoly Capitalism* (New York: 1975).
Joseph Veroff ve d., *The Inner American: A Self-Portrait form 1957 to 1976* (New York: Basic Books, 1973).
William Watts ve Lloyd A. Free, derleyenler, *The State of the Nation* (New York: Universe Books, 1973).
William Watts ve Lloyd A. Free, derleyenler, *The State of the Nation III* (Lexington: Lexington Books, 1978).
Cornell West, *Prophecy Deliverance: An Afro-American Revolutionary Christianity* (Philadelphia: Westminister Press, 1982).
Robert W. Whitaker, derleyen, *The New Right Papers* (New York: St. Martins, 1982).
David M. White ve Richard Averson, *The Celluloid Weapon: Social Commitment in the American Film* (Boston: Beacon Press, 1972).

Paul Willis ve Philip Corrigan, "Forms of Experience," *Social Text* (İlkbahar-Yaz 1983), s. 85-103.
Alan Wolfe, *America's Impasse* (Boston: South End Press, 1982).
Martha Wolfenstein ve Nathan Leites, *Movies: A Psychological Study* (Glencoe: The Free Press, 1950).
Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan* (New York: Columbia University Press, 1986).
Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan* (New York: Columbia University Press, 1986).
Will Wright, *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western* (Berkeley: University of California Press, 1977).
Daniel Yankelovich, *The New Morality: A Profile of American Youth in the 70s* (New York: McGraw-Hill, 1974).

Politik Kamera, altmışlı yılların sonlarından seksenlerin ortalarına kadar uzanan ve ABD toplumunda politik ibrenin giderek artan bir hızla sağa yöneldiği bir dönemde Hollywood sinemasının bu yönelime nasıl karşılık verdiğini ele alan, kültür ile politika arasındaki ilişkiye dikkat çeken bir üslupla yazılmış eleştirel bir inceleme. Ryan ve Kellner, altmışların özgürlükçü ve eşitlikçi değerlerle örülü toplumsal atmosferinden Reagan'ın vahşi kapitalizmine giden yolu Hollywood sineması üzerinden katediyor.

Ryan ve Kellner'a göre sinema ideolojik üretim açısından vazgeçilmez bir araç; çünkü her ikisinin de sıkı sıkıya ilgili olduğu bir ortak nokta var: Temsil. Sinema dışarıda "duran" bir şeyi bize "göstermez", onu temsilin süzgecinden geçirerek, şu ya da bu biçimde dönüştürerek, bize bir yapıntı sunar. Sinemada gördüğümüz her şeyin arkasında, temsil biçimine ilişkin bir tercih yatar. İdeoloji de temsiller üzerinde yükselir; toplumsal kurum ve değerlerle, cinsiyet rolleriyle, kişisel var-oluşumuzla ilgili yapıtaşları temsilin vazgeçilmez katkısıyla oluşturulur. Dolayısıyla sinema, ideolojinin idamesine destek veren temsil biçimlerini yeğleyerek hâkim ideolojik gerçekliğin yeniden üretimine katkıda bulunabileceği gibi, alternatif temsiller aracılığıyla onu sarsmayı da amaçlayabilir.

Zararsız görünen pek çok Hollywood "hikâyesinde" kılık değiştirmiş toplumsal arzular, sıradanlıkları metaforik yüceltmeyle örtbas edilmiş korku ve kaygılar boy gösteriyor. Muhafazakâr Hollywood sinemasında bolca rağbet edilen metaforik anlamlandırma biçimi, psikososyal gerilimleri yatıştırmaya yönelik bir boşalım mekanizması oluşturuyor. Böyle olunca, örneğin, Baba'nın erkeklerini bu kadar "erkek" yapanın ne olduğu, Şeytan'daki masum kız çocuğunun neden şeytanlaştığı, Jaws'daki köpekbalığının aslında kime ve neden dehşet saçtığı, Havaalanı ve Yangın Kulesi gibi felaket filmlerinde felaketle birlikte nelerin savuşturulduğu, Kıyamet'te Vietnam'la nasıl hesaplaşıldığı, Rambo'nun neden şiddete doymadığı üzerinde yeniden düşünmek gerekiyor.

Patolojik bir eril cinsel kimlikle, bireyci alternatiflerle, seçkin liderlere bağlanmış umutlarla yüklü, karşılanmamış özlemlerin ve hüsran duygularının saldırgan bir şiddete dönüştüğü babaerkil muhafazakâr toplumda, imdat çağrılarını görmek için muhafazakâr kültürel üretimi geri şifrelemek bile yeterli olabiliyor. Ryan ve Kellner, Hollywood'un ideolojik şifrelerini ustalıklı bir içgörüyle çözerek, Hollywood formüllerinin bize gerçekte ne söylediğini anlatıyor. Muhafazakârlık sözlüğünde "erkek" ve "kadın" olmanın, özgürlüğün, başarının, doğanın, ailenin, teknolojinin vb ne anlama geldiğini merak edenlere ve daha eşitlikçi alternatiflerden umudunu kesmemiş olanlara...

AYRINTI • İNCELEME
ISBN: 978-975-539-163-2