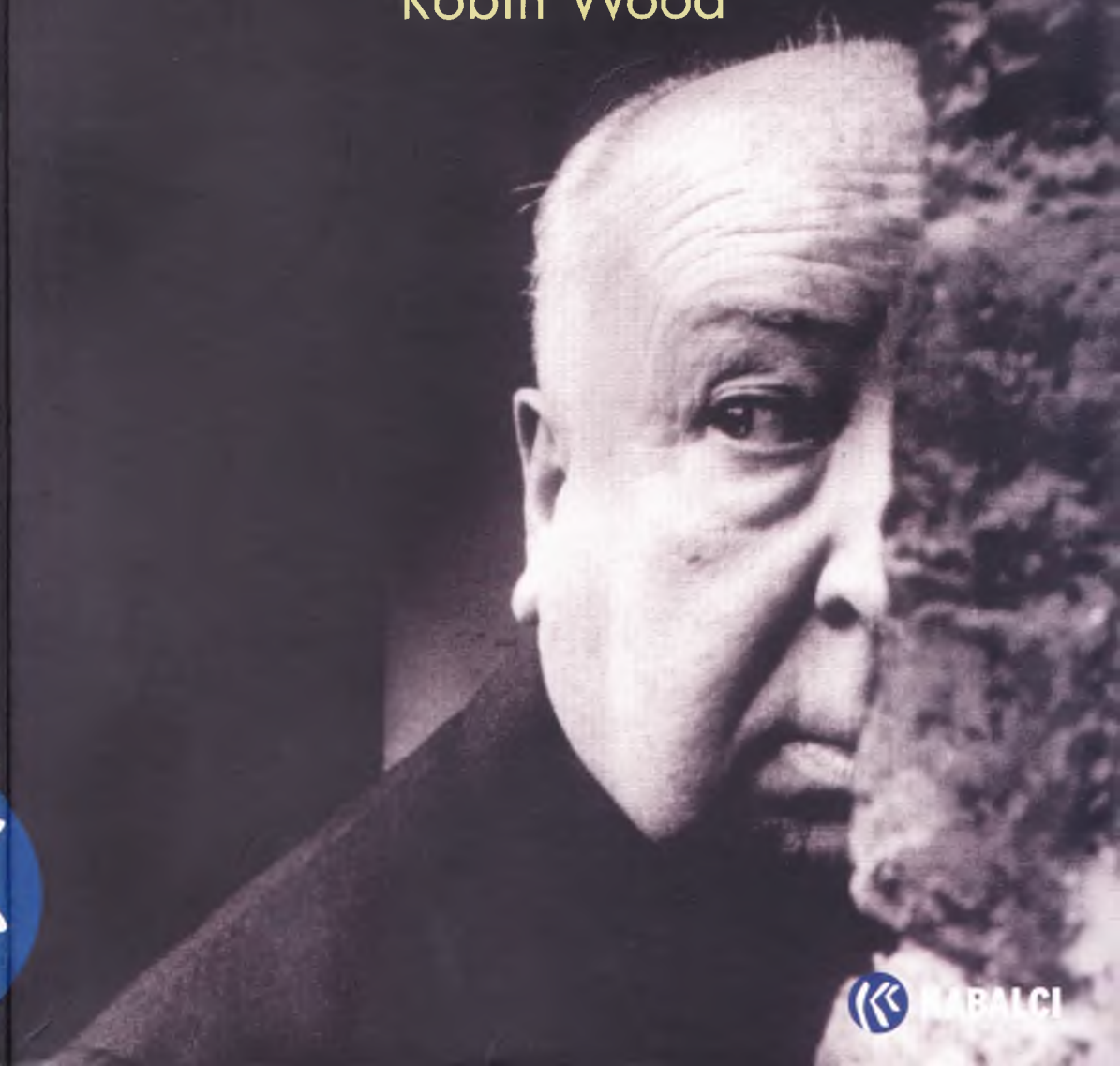
HITCHCOCK SİNEMASI

Robin Wood



KABALCI

HITCHCOCK SİNEMASI Robin Wood

Robin Wood

Hitchcock's Films Revisited
© Columbia University Press 1989, 2002
(Akçalı Ajans aracılığıyla)

Hitchcock Sineması

© Kabalcı Yayınevi, 2003

Birinci Basım: Şubat 2004

Teknik Hazırlık: Zeliha Güler

Kapak Düzeni: Serdar Bal

Yayına Hazırlayan: Seçkin Erdi

KABALCI YAYINEVİ
Himaye-i Etfal Sok. 8-B Cağaloğlu 34110 İSTANBUL
Tel: (0212) 526 85 86 Faks: (0212) 513 63 05
yayinevi@kabalci.com.tr www.kabalci.com.tr

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
Cataloging-in-Publication Data (CIP)
Wood, Robin
Hitchcock Sineması
1. Hitchcock, Alfred (1899-1980) 2. 'Auteur' Kuramı 3. Eleştirel Çözümleme
4. Psikanaliz 5. Sinema ve Toplumsal Cinsiyet Oluşumu

ISBN 975-8240-96-X

Baskı: Yaylacık Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti. (0212) 567 80 03
Litros Yolu Fatih San. Sitesi No: 12/197-203 Topkapı-İSTANBUL

ROBIN WOOD

HITCHCOCK SİNEMASI

Çeviren: Ertan Yılmaz

KABALCI YAYINEVİ

Takeo-san'a sevgiyle

İçindekiler

Gözden Geçirilmiş Baskıya Önsöz:.....7
Teşekkürler (1988).....40
Giriş (1988).....42

Birinci Kitap:
HITCHCOCK'UN FİLMLERİ

1. Giriş (1965).....93
2. Trendeki Yabancı.....124
3. Arka Pencere.....137
4. Ölüm Korkusu.....145
5. Gizli Teşkilat.....167
6. Sapık.....178
7. Kuşlar.....187
8. Hırsız Kız.....207
9. Esrar Perdesi.....231
10. Retrospektif (1977).....239

Önceki Basımlar İçin Notlar.....260

İkinci Kitap:
HITCHCOCK SİNEMASI

11. Olay Örgüsü Modelleri.....271
12. Simetri, Bitiş, Kargaşa: Şantaj'ın Belirsizliği.....281
13. Kurallar ve Çeşitlemeler: 39 Basamak ile Genç ve Masum.....306
14. İdeoloji, Tür, 'Auteur' (1976).....318
15. Yıldız ve 'Auteur': Hitchcock'un Bergman'lı Filmleri.....332
16. Ölüm Saçan 'Gay'ler: Hitchcock'un Homofobisi.....363
17. Çok Şey Bilen Erkekler (ve Daha Çok Şey Bilen Kadınlar).....383
18. Eril Arzu, Eril Kaygı: Hitchcock'un Derdi.....396
19. Sen Freud, Ben de Hitchcock: Hırsız Kız'a Yeniden Bakmak.....412

Kaynakça.....431

Dizin.....435

Gözden Geçirilmiş Baskıya Önsöz: Bir Film Eleştirmeninin Evrimi ya da Kişisel Olan Politiktir

Thom Loree'ye

Editörümden gelen (zaten iki uzun giriş bölümü içeren bir kitaba!) yeni bir önsöz yazma teklifi bana bir süredir aklımda olan bir konuyu geliştirme fırsatı sundu: yazılan eleştirinin *türünü* belirleyen ve temelini oluşturan (tarihsel, kültürel, kişisel) çeşitli etmenlerin incelenmesi (ve ortaya konması). Bu kitap kırk yılı aşan bir sürede yazılmıştır: İsveç'te Göran Persson'la ortak olarak yazılan Ingmar Bergman'ın *Bakire Bahar*'ı [*Jungfrukällan – The Virgin Spring*] üzerine denemeyi bir kenara bırakırsak, 1960'ta kalkıştığım ilk film eleştirisi *Sapık* [*Psycho*] üzerineydi ve bu kitabın da bir bölümünü oluşturan bu yazı, Fransızca'ya çevrilerek ilk kez *Cahiers du Cinéma*'da yayımlanmıştı; elinizdeki kitabın son bölümü olan *Hırsız Kız*'ın [*Marnie*] bir taslağı, 1999 yılında Hitchcock'un yüzüncü doğum yılı nedeniyle hazırlanan *CineAction* 50'de çıktı. Bu kitapta toplanan farklı yazılar aslında yaşamımın dört farklı dönemini içerir: *Hitchcock'un Filmleri*[*] (1965) yayımlanmasından önceki dört yıl boyunca yazıldı; bu kitaba yapılan ekte –belirli bir geçerliliği olduğunu düşündüğüm Hitchcock'un sınırlarına ilişkin duygusunu artık değiştiremeyeceğim ek– ifade edilen biraz sağlıksız ve sert revizyonist görüş yaşamımın en zor ve acılı dönemi olan 1970'lerin başında ortaya çıktı; *Hitchcock Sineması* (1990) içinde yer alan yeni (ve bence büyük ölçüde daha iyi) yazıların köklü bir biçimde farklı yaklaşımı, bu farklılığı değişik bir çevreye (Kanada), farklı bir yaşama ve (uygarlığımızın geleceğine, bugün mümkün görünenden çok daha umutla bakılabildiği 1960-1970'ler radikalizminin ardından) farklı bir kültürel-tarihsel döneme borçludur; bu önsözü iyimserliğin, ne zaman yakalanmaya çalışılsa buharlaşan, neredeyse gündelik, bir meta haline geldiği bir dönemde yazıyorum. Artık yetmişli yaşlarımı sürdüğümü,

---

[*] Bu kitabın 1965 yılında yayımlanan ilk versiyonu. Elinizdeki kitabın "birinci kitap" başlıklı bölümü *Hitchcock'un Filmleri*'nin aynen basımıdır. Bu kitaptan metin içinde "orijinal kitap" olarak söz edilmektedir –yn.

yakın zamanda ölümün eşiğinden döndüğümü ve hastanede bir ay yattığımı eklemeliyim – değerli bir *memento mori* [ölümle yüz yüze gelme]. Yirmi yıl daha yaşayabilirim (acaba başka bir önsöz yazabilir miyim?); diğer yandan kendimi açıklamaya çalışmak ve değerlendirme yapmak için şu an uygun görünüyor.

Nesnel ya da bilimsel eleştirinin mümkün olma olasılığına inanmadığımı yinelemeliyim. Elbette kısmen gizlilik derecelerine tekabül eden dereceler olabilir. Çalışmamın kişisel doğasını asla gizlemeye çalışmadın, hatta (göstergebilim hareketinin zirvede olduğu dönemde) kitaplarımdan birine *Kişisel Görüşler* [*Personal Views*] adını verdim ve bu kitapta Peter Wollen'ın genel olarak çok zekice ve özendirici *Signs and Meaning in the Cinema*'sında [*Sinemada Göstergeler ve Anlam*] Howard Hawks'ı "yapısalcı" okumasının ardındaki hayli kişisel niyeti ortaya koydum (ve buna kesinlikle inanıyorum). En hayran olduğum göstergebilimci olan Stephen Heath'ın çalışmalarında her zaman kişisel bir ses vardır. Göstergebilimin yöntembiliminin kişisel sesin bastırıldığı çok sayıda makalenin yazılmasını ve çözümlemenin yapılmasını mümkün kıldığı doğrudur, ama bunlar tam anlamıyla neredeyse okunamaz ve artık unutulmuş olan "sayılarla resim yapmaya" benzer. Her eleştirmenin (benim burada seçici bir biçimde yaptığım gibi) kendi yaşam öyküsünü anlatmasını beklemiyorum, ancak okuyucuları aydınlatmak için bunun tek dürüstçe yol olduğunu düşünüyorum: "İşte bu benim. Bunu *ben* yazıyorum. Ben de sizin gibi bir insanım. Söylemek zorunda olduklarım ve söyleyiş tarzım kendi geçmişimle, yaşadıklarımla, anlayışımla (ya da anlayışımın olmamasıyla) belirlendi. Mutlak Doğruluk iddiasında değilim."

Hitchcock'un Filmleri (1965): 1960-1969*

Eleştirel: *Hitchcock'un Filmleri* için en azından tuhaf olmanın farklılığı iddiasında bulunabileceğimi sanıyorum. Onun eleştirel arkaplanı gerçekten birbirine hiç uymayan iki güçlü etkiden oluştu: Cambridge'de derslerine katıldığım, uzlaşmazlığı ve bütünlüğüyle mücadele ettiğim ve başarısını yakalayamadığım bir model olan F. R. Leavis'in eleştirisi ve "Nouvelle Vague"nun [yeni dalga] zirvede olduğu dönemde *Cahiers du Cinéma*. Leavis'in etkisi böylesine karşı konulamaz olmasaydı ve kendi sesime daha fazla güvenseydim, film eleştirisi yerine edebi metinler yazabilirdim;

* Kişisel gelişimimin her dönemi (yayım yılını yanında belirttiğim) bir kitapla ve bunu izleyen zaman dilimiyle temsil ediliyor.

bunu yapsaydım, yazdığım edebi metinlerin soluk bir taklitten başka bir şey olmayacağını fazlasıyla biliyordum. Beş yaşında *Silindir Şapka*'yı [*Top Hat*] gördüğüm günden itibaren sinemaya çok bağlanmıştım ve Astaire/Rogers filmleri oldukça rahatsız geçirilmiş bir çocukluk boyunca, son yıllardaki gözde filmlerimden biri olan *Delik*'de [*The Hole*] Grace Chang'ın şarkıları Tsai Ming-Liang için ne anlama geliyorsa, benim için de o anlama geldi: bu filmler yaşama dayanmama yardım ettiler. Cambridge günlerim (1949-1953) oldukça garipti, sabahları Leavis'in dersine katılıyor, daha sonra (korkuyla karışık saygı duyduğum entelektüel arkadaşlarım aramadıklarında) *Kızıl Nehir* [*Red River*], *Başka Dünyadan Gelen Şey* [*The Thing from Another World*], *Maymun Aklı* [*Monkey Business – Tehlikeli Oyun*] ve *Erkekler Sarışınları Sever*'i [*Gentlemen Prefer Blondes*] görmek için sıvışıyordum. (Sinemasal bilinç düzeyim, bu filmleri çok sevmeme karşın, bunların aynı yönetmen –Howard Hawks– tarafından çekildiğini fark etmemem gerçeğinden çıkarılabilir.) Yaklaşık aynı dönemde çoğunlukla Fransız olan (dönemin *'auteur'leri* olan ve bugün büyük ölçüde yeniden değerlendirilmesi gereken Marcel Carné, Marcel Pagnol, René Clair, Julien Duvivier) yabancı "sanat" filmlerini de keşfediyor ve harıl harıl *Sight and Sound* okuyordum. Cambridge'den sonra farklı okullarda öğretmenlik yaptım ve beni *Cahiers* ile tanıştıran, başarılı bir Fransız misafir öğrenci olan Philippe Lefournier'di. Fransızcamın zayıf olması ve çoğu kez anlaşılması güç ve garip makalelerin yayımlanması nedeniyle çok az anladığım için derginin üzerimdeki etkisini açıklamak zor. "Politique des Auteurs"üyle ['auteur' politikası] her zaman gizlice sevdiğim filmleri açıkça sevmeme olanak sağlamasının çok önemli olduğunu düşünüyorum. Bu dergi bende *Sapık* üzerine bir yazı yazmak için ani bir dürtüye yol açtı (bu film beni bir yıldırım gibi çarptı, sinema salonundan çıktığımda çok şaşkındım ve güçlükle konuşabiliyordum). Bu yazı *Sight and Sound* tarafından reddedilince, "hayal kırıklığı içinde," asla kabul edileceğini (hatta okunacağını) düşünmeden *Cahiers*'ye gönderdim. Bizzat Eric Rohmer'den gelen ve altmış frank vaat eden kabul mektubunu, inanmadan önce altı kez okumam gerekmişti. Bu para bana asla ulaşmadı ve bunu yazıp şikâyet etmek için çok ürkektim. Ancak şimdi bir film eleştirmeni olarak kariyerimin o anda başladığını anlıyorum. Erken ve kısa süren olgunluk döneminden çok uzaklaşan *Sight and Sound*'un uzun süredir egemen olduğu Britanya film eleştirisi dünyası yeni gelişiyordu, genç eleştirmenlerin tümü *Cahiers*'nin etkisi altındaydı ve o çok korkutucu dergide yalnızca boy göstermeyen aynı zamanda baş makalenin de sahibi olan biri vardı.

Birçok şey şansa bağlıdır. Eğer Rohmer yazımı kabul etmemiş, eğer yazım red-

dedilmiş olsaydı ya da (beklediğim gibi) görmezden gelinseydi, film eleştirisi yazmaya devam eder miydim bilmiyorum (kendimi kesinlikle bir eleştirmen olarak düşünmedim)? *Oxford Opinion*, daha sonra da bu derginin eleştirmenlerinin kurduğu *Movie* tarafından kabul edilir miydim? Hitchcock üzerine bir kitap yazmam teklif edilir miydi (ben böyle bir şeyi kendime asla öneremezdim)? Bu konuda kuşkuluyum. Büyük olasılıkla şimdi geçmişe çok daha az heyecanla bakan, kafası daha az karışık, iyi ya da kötü sürdürdüğüm yaşamdan daha az geleneksel bir yaşam sürmüş emekli bir İngilizce öğretmeni olurdum.

Politik/Kültürel/Kişisel: Politik olana kısaca değinilebilir: *Hitchcock'un Filmleri*'ni yazdığımda tamamen apolitiktim. Oy verip vermediğimi bile hatırlayamıyorum (eğer verdiysem, bu büyük olasılıkla sözde sosyalist olan İşçi Partisi olurdu ama hiç ikna olmadan ya da ilgi duymadan, yalnızca çok belirsiz ve genelleşmiş anlamda insansal terbiye nedeniyle). Kültürel ve kişisel ayrılmaz bir biçimde beraberdirler.

Politik bir ilgiden ve kültür içindeki konumumun bilincinde olmaktan yoksun olduğum için –çünkü kısaca daha sonra "egemen ideoloji" diyeceğimiz olgunun içinde tamamen kapana kısılmıştım, onu böyle görmüyordum ve onu hiç düşünmeden "doğru" olarak kabul ediyordum– eleştirel düşüncemdeki ana belirleyici etmen kişisel yaşantım ve onun destekleyici psikolojisiydi. *Hitchcock'un Filmleri*'ni yazdığımda, bir karısı, bahçeli bir banliyö evi ve (kitap yayımlandığında) üç çocuğu olan evli bir burjuva aile erkeği olarak mutlu bir biçimde yaşıyordum (şimdi bir parçam buna "maskaralık" demek istiyor, ama o dönemde bir yanım bu maskaralığa tutkulu bir biçimde inanıyordu). Karım dışında, (sanıyorum) dünyadaki hiç kimse benim bir 'gay' olduğumu, görünen mutluluk ve güvenliğin altında Bergman tarzı şeytanlar ile oldukça yaygın bir kederin gizlendiğini bilmedi, hatta tahmin bile etmedi. Eğer birileri bunu tahmin etseydi, bu davranışlarımdan değil, yazılarımdan çıkarılırdı (on yıllık evlilik boyunca sıkı bir tekeşliliği korudum): *Movie*'de yayımlanan *Advise and Consent* [*Tavsiye ve Kabul*] başlıklı bir makalem ve (Peter Harcourt'un bir zamanlar "benim biyografim" olduğunu söylediği – belki de gerçekten böyle olan) Bergman üzerine kitabımdaki bölümler. Oldukça açık bir biçimde 'gay' göndermelerine ya da görünümlerine önem vermeye, 'gay'liği (söylemekten mutluyum ki) her zaman sempatik olarak ele almaya dikkat ettim.

'Gay' özgürlüğünün önemli adımlar attığı günümüzde, tanımladığım durumla bırakın empati yaşamayı, bunu anlamakta bile zorlanan insanlar (özellikle *genç* insanlar) tanıyorum. Onlar 1930'lar ve 1940'larda Britanya'da orta-sınıf içinde büyümediler. Eşcinsel tepkilerimin izlerini altı yaşma kadar sürebiliyorum, ama (bu du-

rumun gizliliğini ve korkutuculuğunu gösterir bir biçimde) *eşcinsel* sözcüğünü on-beş yaş civarında bir Çaykovski yaşamöyküsü okuyana kadar keşfetmemiştim bile. Bu en azından benim gibi insanların olduğunu fark etmemi ve benim yalnızca dehşet verici bir hilkat garibesi olmadığımı anlamamı sağladı. Diğer yandan bu kitap bestecinin utancını ve ıstırabını ve bestecinin intihara kalkışmasını öne çıkardı (ve bu oldukça keyif verdi). Bu, *seks* [cinsiyet] sözcüğünün erkekler ve kadınlar arasında ayrım yapmak (kadınlar için "cinsi latif" denmesi ve benzer ayrımlar) dışında, kibar toplumda asla kullanılmadığı bir dönemdi. *Seks* ("cinsel ilişkiye girmek" anlamında) hâlâ, D. H. Lawrence'in ünlü ifadesiyle, "benim kirli küçük sırrım"dı. 'Gay' olduğumu (en iyi arkadaşıma yazdığım mektupta) ilk itiraf ettiğimde yirmili yaşlarımdaydım ve (yanıtı çok nazikçe olsa da) onunla kendimi bir daha hiç rahat hissetmedim. Elbette 'gay' barları, buluşma yerleri vardı ... ama onları hiç duymadım ve onlara sık sık gitmek beni müthiş dehşete düşürürdü: 'gay'lerin cinsel ilişkisi, kendi evlerinin mahremiyeti içinde her türlü cinsel birleşmeyi gerçekleştirme özgürlüğüne sahip yetişkinler arasında olsa bile on yıla varan hapisle yasal olarak cezalandırılabilirdi. Birçok 'gay'in birazcık uygulamayla heteroseksüel olabileceğini, böylece evlenebileceğini düşünerek kendini aldatması ne kadar şaşırtıcı değil mi? Benim durumumda, benimle evlenmesini istediğim o olağanüstü kadına her şeyi açıkladım ve sonunda yaşamım (en azından geçici olarak) mahvettim. Hatam ondan beni "korumasını" istemek, güzel ve soylu biri olarak yanıt vereceği bir ricada bulunmaktı. 'Gay' olduğunu ta en başından beri bilen bir erkeğin "korunamayacağım" elbette anlamam gerekirdi ve bugün böylesi bir korumayı kesinlikle arzulamam. Başka şeyler gibi, eşcinsellik hakkındaki toplumsal tabu da çok sayıda insanın yaşamına onarılamaz zararlar verdi; Batının büyük kentleri dışında hâlâ vermeye devam ediyor.

Geleneksel ideolojik modele göre birçok yönden ideal bir burjuva ailesiydik: ekmek parasını kazanan erkek ile evin idarecisi ve anne olarak kadın – bu, o günlerde, her ne kadar karım (sanırım adının geçmesini tercih etmez) üniversite mezunu olup yanı sıra bir kariyer yapabilme olanağına sahip olsa da, ikimizin de sorgulamadığı bir modeldi. Bazı arkadaşları tarafından kıskanıldı bile, çünkü ev işlerinde etkin rol aldım, bazen yemek pişirdim, çocuklarımın banyosuna ve diğer işlerinin görülmesine yardım ettim. Çocuklarımın ilk ikisi evde, gözlerimin önümde doğdu ve daha kentli ve "aydınlanmış" bir yere taşındığımız için üçüncüsünde bu muhteşem deneyimden mahrum oldum. Tek sorun cinsel ilişkiydi, yalnızca yapabiliyor ama asla (o dönemde) haz almıyordum. Birleşmedeki cılız ve kısa girişimlerin üç çocuğu ortaya çıkarmasını biraz olağanüstü buluyorum. Karım her zaman tatmin

olmuş göründü ve bu benim hiçbir zaman anlayamadığım ve kendime soramadığım bir şeydi. Kadın özgürlüğünün emekleme aşamasında olduğu o dönemdeki birçok kadın gibi ona da mümkün olduğu kadar tatmin olduğunu zannetmesi öğretildiği için bunun mümkün olduğunu sanıyorum, ama ben tatmin olmuyordum. Yetersizliğim nedeniyle saatlerce acı çekiyor, erkekler hakkında fanteziler kuruyordum ve bu da kendimi daha suçlu hissetmeme neden oluyordu. *Kurdun Saati*'ndeki [*Skammen – Hour of Wolf*] Max von Sydow ya da *Sessizlik*'deki [*Tystnaden – The Silence*] Ingrid Tulin ile tam özdeşleşmeye hazır, mükemmel bir Bergman kurbanıydım: onlar "gerçek" benim, güler yüzlü yüzeyin –bir güvenilirlik derecesi olmasaydı kesinlikle asla koruyamayacağım bir yüzey– altındaki gizli benliğin beyaz perdedeki yansımalarıydı. Zamanımın çoğunda mutlu ve hoşnuttum, okulda İngilizce öğretiyor ve sevdiğim aileme, yuvama dönüyordum.

Evliliğimizin hemen başlarında eşimin 'homofobik'[Φ] olduğunu keşfettim – öyle saldırgan, tutucu bir tarzda değil, o dönemin sıradan önyargılarının etkisindeki gelişigüzel bir tutumla. Hiçbir zaman benim eşcinsel arzularım hakkında konuşmadık: birkaç kez onu kendisine yabancılaştırmaya çalıştım. Şimdi bu konunun bazı düzeylerde onu dehşete düşürdüğünü –onun bu konuyla bilinçli bir biçimde yüzleşebilmesi için gerekenden daha fazlasını *bildiğini*– düşünüyorum. Durumu bilmesi bir farklılık yaratır mıydı? Bu konuda kuşkuluyum. Benim için başa çıkmayı daha da kolaylaştıracağını sanmıyorum. Tahminen her zaman, evliliğim sürerken, bir yandan da "sen sorma, ben de söylemeyeyim" ilkesiyle ara sıra öbür tarafa "sapmama" izin verilmesini istedim (ama böyle bir düşünceyi belirtmeye hiç cesaret etmedim). Ancak eşim böylesi bir düzenlemeyi asla onaylamazdı ve her ne kadar daha sonraki belirli gelişmeler bunun olabilirliğini akla getirse de bunun beni tatmin edip etmeyeceği konusunda kuşkuluyum.

Bütün bunlar *Hitchcock'un Filmleri*'nin arkaplanıdır: o kitabın gerçek temeli, benim asla "normal" olmadığım bilgisiyle ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiş durumda bulunan "normallik" olarak görmem öğretilmiş olana bağlanımdır. O kitapta, şimdi "cinsel politika" dediğimiz olgunun bilincinden tamamen yoksundum (örneğin *Ölüm Korkusu*'nu [*Vertigo*] ele alışım ile bu kitabın sonuna doğru olan çok farklı çözümlemem arasındaki farklılığa bakın). Filmleri "yüzeydeki düzen" ve "altında yatan kaos" açısından inceledim. Bunun onları okumanın geçerli bir yolu olduğunu düşünüyorum ama bu yaklaşım bugün bizim için önem taşıyan bir çok şeyi dışarı-

---

Φ Eşcinsellik ya da eşcinsellerden duyulan usdışı korku –yn.

da bırakır: eğer hepsi orada olsaydı, filmler hâlâ böylesine yanılanılamlar içerir miydi? O kitap aynı zamanda yaşamı değişmeyen ve değiştirilemez bir "insanlık durumu" olarak görmenin –köklü bir değişimin imkansız olduğunu akla getiren ve toplumsal koşulların bilincine varmaya engel olan– çok talihsiz etkisine sahiptir. Bu, elimizdeki çok tehlikeli filmleri "güvenli" hale getirir: rahatsız etme güçleri, insanların kendi toplumlarını dönüştürme kapasitelerini konu dışına iten metafizik bir alan içine kapatılır. Bu nedenle şimdiki bakış açımdan orijinal kitap tehlikeli hale gelir, çünkü öfke ve karşı çıkış yerine bir tür kayıtsız umutsuzluğu cesaretlendirir. Aslında o kitap, birkaç yıl sonraki Bergman üzerine olan kitabımı işaret eder. Bergman üzerine kitabım, kendilerini böyle bir işleyişe bırakmaya Hitchcock'un filmlerinden daha hazır olan (soyut ve çözümlenmemiş "insanlık durumu" ötesinde hiçbir şeye ilgi göstermeyen) Bergman'ın filmleri hakkında aynı düşünceleri, hatta daha fazlasını sunar. İlk kitaplarım arasında, kişisel psikolojimle ilgilenmekten kaçınmayı en iyi şekilde başardığım kitap, Hawks üzerine olandır ve belki de bu nedenle bana, en azından "revizyonist" düşünme ihtiyacı içinde, o kitapların en iyisi olarak görünür. Hawks'ın filmleri her türlü asimilasyon girişimine inatla karşı çıkar; bu filmlerin tamamlayıcı dünyalarından ikisinin ('aksiyon'/serüven, çılgın komedi) benim dünyamla çok fazla ilişkisi olduğunu sanmıyorum. Aslında bu filmler bunun uzlaşmaz bir inkarı üzerine inşa edilir ve bu da şüphesiz benim daha sonra onları yeniden çekici bulmamı ve onlardan bugün de süren bir biçimde haz almamı açıklar. Onlar en sık geri döndüğüm filmlerdir; çok yakın bir zamanda incelediğim *Yalnızca Melekler Kanatlıdır* [*Only Angels Have Wings*] ve *Maymun Aklı*'nın günümüz dünyasına uygunluğuna son derece şaşırdım.

Film eleştirisine yönelmemin, F. R. Leavis'le hiç ilişkisi olmayan başka bir nedeni daha vardı. Çok erken yaşlardan itibaren öyküler yazmıştım; oniki yaşındayken, bir roman olduğuna inandığım (basılsa yirmi sayfa olurdu) metni yazdım. Cambridge yıllarımda bir öğrenci dergisi için öyküler kaleme aldım (bir çocuğun cinsel istismarı üzerine olan bir tanesi çok sarsıcı olarak değerlendirildi ve "f..." sözcüğünü kullandığı için editör tarafından bazı bölümleri çıkarıldı). Evlendiğim dönemde daha uzun metinler, uzun öyküler, kısa romanlar yazmıştım. Evlilik yaşamımın ilk beş yılı boyunca yazmaya devam ettim ve bunları gururla eşime gösterdim. Bu metinler tam bir sessizlikle karşılandı. Eşimin tepkisini öğrenmek için birkaç hafta bekliyor, en sonunda sormak zorunda kalıyordum. Beni teşvik etmiyor, yalnızca "Evet, bayağı iyi" gibi bir şeyler söylüyordu, ama bunu, içinden "Nefret ettim"i eklediği görülen bir tonda yapıyordu. Herhangi bir açık 'gay' içeriği

dahil etmemekte dikkatli olduysam da onun cinsel içerikten rahatsız olduğunu anladım. Film eleştirisi yazmaya başladım; yeniden kurgu yazmaya kalkışmam otuz yıl alacaktı.

Bu on yıllık döneme bakınca beni şaşırtan şey, ne kadar verimli olduğumdu: Godard, Makavejev, Antonioni, Preminger ve diğer Hollywood yönetmenleri üzerine önemli makaleler ve denemelerin yanı sıra Hitchcock, Hawks, Bergman ve Arthur Penn üzerine kitaplar yazmış, Chabrol üzerine (Michael Walker'la birlikte) bir kitaba başlamış ve bu kitabı, izleyen iki yılda Kanada'da tamamlamış tam gün çalışan bir öğretmen. Bütün bunlar için yayımcılarıma teşekkür etmeliyim: *Hitchcock'un Filmleri* için Peter Cowie'ye, *Howard Hawks* için İngiliz Film Enstitüsü'ne [British Film Institute] (ve özellikle Peter Wollen'a) ve geri kalanı için de *Movie*'nin ortak kurucusu ve *Movie Paperback*'in editörü-yayımcısı Ian Cameron. Gelecekteki yaşamım bana daha fazla boş zaman sunsa da, bir daha asla bu kadar kısa sürede bu kadar çok yazmadım.

Kişisel Görüşler (1974): 1969-1977

Kişisel: Geleceği etkileyecek olan bir sabah, eşimin ve benim İngiltere'den tanıdığımız ve Queen's Üniversitesi'nde bir sinema bölümü kurmak için (o günlerde son derece ender karşılaşılan bir girişim, daha muhafazakâr akademisyenlerin şiddetle karşı çıktıkları yeni oluşmuş düşüncelerden biri) memleketi Kanada'ya dönmüş olan Peter Harcourt'dan bir mektup geldi. İki yıldır tek başına sinema öğreten Harcourt ikinci bir başvuru hakkını garantilemişti. İlgilenip ilgilenmeyeceğimi soruyordu.

Güldüm. Bana gülünç bir fikir gibi geldi. İkinci sınıf bir B.A.'dan[*] yüksek bir derecem yoktu ve üniversitede hocalık yapma fikri beni dehşete düşürdü. Ancak karım "Neden olmasın? Bunu yapabilirsin" dedi, böylece Kanada'ya gittik.

Birden yeni bir özgürlüğü hissettiğimi biliyorum. Bunun nedeni Kuzey Amerika'nın daha hoşgörülü atmosferi ya da aşk olaylarıyla, bozulan evlilikleriyle (birine sırdaş olarak derinden dahil olmuştuk), yaygın "Kim kiminle yatıyor?" anlayışıyla üniversite yaşamının farklı ortamı mıydı, yoksa yalnızca lisede İngilizce dersi verdiğim yılların ardından yeni sahip olduğum daha büyük özgürlük duygusu, daha büyük otorite, sorumluluk ve serüven, üniversite öğrencilerine o dönemde tama-

---

[*] *Bacheolor of Arts*; üniversitede kazanılan ilk ünvan, lisans derecesi –yn.

men yeni olan bir disiplini öğretmek miydi bilmiyorum. Ancak artık fantezilerim daha yaşama geçebilir, daha *mümkün* görünmeye başladı. Yaklaşık bir yıl sonra, otuzdokuz yaşımda, on yıl süren katı tekeşliliğin ardından (eşim cinsel ilişkiye girdiğim tek insandı) Toronto'daki evimden uzaktaki bir hafta sonunda büyük olasılıkla benden onbeş yaş ya da daha fazla küçük olan bir erkekle ilk eşcinsel deneyimime gözü kapalı daldım.

Onun hiç hatası yoksa da (deneyimimin tek gecelik olduğunu garanti etmişti), bu korkunç, neredeyse travmatik, fiziksel olarak acı verici, duygusal ve psikolojik olarak yıkıcı bir deneyimdi. O gittikten sonra otel odamda bir saat yatakta uzandım, kanamam vardı ve tepeden tırnağa şiddetli bir biçimde titriyordum. Ertesi sabah uyandığımda, bundan geri dönüş olmadığını o anda anladığımı sanıyorum: bütün yaşamımı olmasını arzulayarak ve olmasından korkarak geçirdiğim bir tabu yıkılmıştı ve birdenbire her şey mümkün hale gelmişti.

Ancak ilk sonuç tamamen öngörülemezdi; şimdi bile anladığımdan emin değilim. Tamamen sersemlemiş bir halde trenle eve döndüm, hiçbir şey hatırlamıyorum. Kiracı olarak oturduğumuz eve girdim ve eşimi mutfakta buldum. Diğerlerinin (çocuklarım ya da ziyarete gelen bir arkadaş mı?) orada olduğunu biliyordum, ama ona koştum, kollarıma aldım ve birden onu daha önce hiç yapmadığım kadar sevdim. Sanki büyüden kurtulmuş gibiydim. Bunu yapmıştım ve *önemi yoktu*; oniki yaşım civarında bir suçluluk saplantısı olan şey yalnızca her gün milyonlarca erkeğin yaptığı bir eylemdi. Bunu olağanüstü bir altı ay, yaşamımda bir kadınla gerçek bir cinsel ilişki kurduğum tek dönem izledi. Eşim de benim kadar şaşkındı ve bu altı ay boyunca gerçekten mutlu olduğumuza inanıyorum. Ancak erkekleri istemeye devam ettim ve bunu gizlice denemeye başladım, bir tür heyecan hissiydi, deneyimlerin hiçbirini –sürdürmeyi istesem de– çok ciddiye almıyordum: bu bana çok hoş bir ilişki biçimi olarak göründü.

Ancak bütün bunlar birden sona erdi. Bir gece yarısı, İngiltere yolculuğumuz sırasında, aşırı mutlu ve güven içinde eşime her şeyi anlattım. Tepkisi doğrudandı ve (geriye bakınca görüyorum ki) evliliğimiz o gece sona erdi. Acı ve nefretle benden uzaklaştı ve kurmayı düşündüğüm ilişki bitti. Bergman tarzı suçluluk ve kendinden nefret dünyasına yeniden daldım. Birkaç ay sonra, izleyen yedi yıl boyunca birlikte yaşayacağım erkeğe aşık oldum.

Söylemesi bile gereksiz, karımı asla suçlamadım. Tüm sorumluluğu üstlendim – hâlâ da üstleniyorum. Onun kendi ahlak anlayışı, kendi tutkusu ve içgüdüsel iğrenme duygusu vardı. Dahası onun arkasında büyük, her şeye kadir, o dönemde ha-

lâ farkında olmadığım "egemen ideolojinin" varlığı vardı.

1971 sonbaharından 1973 yazma kadar geçen iki yıl, yaşamımın en sorunlu dönemiydi; gücü, aklı ve fedakarlıkta bulunmaya hazır oluşu beni hâlâ şaşırtan sevgilim John'un desteği olmasaydı nasıl üstesinden geleceğimi hayal bile edemiyorum. Queen's'deki üç yıllık kontratımın bitmesine bir yıl vardı. Eşim, üç çocuğumla birlikte İngiltere'ye döndü ve bana kesin bir ültimatom bıraktı: ya John ile yaşa ya da erkeklerle gelecekteki bütün ilişkilerinden vazgeç ve evine ailene dön. Benim için tipik olan bir biçimde ikisinden birini seçmek rahatsız ediciydi: tercih yapmam kesinlikle imkansız gibiydi. Eşimle, cinsel bir coşkunluk halinden, bir gecede iktidarsızlık noktasına gelmiştim. Ondan öylesine iğrendiğimi hissettim ki, ona dokunamadım bile. Artık boş olan evimden taşındım, her hafta sonunu John ile geçirdim ve hafta içinde de okuldaki odamda yerde yattım (gelirimin çoğu İngiltere'ye gitti). O Kanada kışında yalnızca bir canlı anıyı hatırlıyorum: karlı bir gecede bir caddenin köşesinde durmuş, kendimi bir arabanın altına atmaya ikna etmeye çalışıyordum. Bir araba yaklaşırken mümkün olduğunca caddenin kenarına yaklaştım ve tam atlamaya hazırlanırken araba kaldırıma yanaştı ve sürücü gideceğim yere götürmeyi teklif etti (sürücü bir aile dostu, bir üniversite hocasıydı). Sonunda eşime eve döneceğimi söyledim (geleneksel Hollywood mutlu sonu değil mi?). John çok sempatikti, bir an bile itiraz etmezdi. Eşim İngiltere'den geldi ve oraya dönmeden önce iki günü New York'da geçirdik. Bir restoranda, öğle yemeğinin ortasında lavaboya gideceğimi belirterek masadan kalktım ve histerik bir biçimde John'a telefon ettim; başaramayacağımı, ama çocuklarımı da terk edemeyeceğimi söyledim. John beni sakinleştirdi ve peşimden İngiltere'ye geleceğini söyledi. En kötüsü, bunu eşime söyleyemememdi. Sanıyorum hâlâ bir uzlaşmaya varabileceğimizi umuyordum, ama bu bilinç düzeyinde düşününce fazlasıyla gerçekçi olmayan bir fikirdi.

Hâlâ yirmili yaşlarını sürdüren ve elli yaşındaki pek çok insanın düşünü gördüğü bir konum olan Universal'in Toronto'daki 16 mm bölümünün tek sorumlusu John böylece işini bıraktı, bütün parasını çekti ve satmadığı eşyalarıyla birlikte bir turist pasaportuyla İngiltere'ye geldi. John'u asla çözemedim ya da ona adil davranamadım: John açık karşıtlıklardan oluşur, çok sessiz, suskun, oldukça zeki ama aynı zamanda olabildiğince beceriksiz, çekingenliğinde "klasik," davranışlarında "romantik," konuşmalarında (görünürde) ussal, ama hareketlerinde acelecidir. O birlikte yaşaması kolay bir insan değildi, bende hiç olmayan irade gücü ve hayli gelişkin (geleneksel olmasa da) kişisel etiğiyle birçok yönden benim karşıtımdı (yoksa tamamlayıcım mı?). Gelmesinden önceki haftalarda Londra'da onun için tek odalı bir

daire kiraladım ve sonraki dokuz ay boyunca burada birlikte yaşadık (en azından birlikte olduk). Ev yeterince ısınmıyordu ve korkunç ev sahibi kadının şikâyetlerimize tepkisi "Çoğu insan evlerine sizin gibi insanların gelmesine izin vermezdi" biçimindeydi. O zaman elbette buna yanıt yoktu. İngiltere'ye dönüşümün tek nedeni olan çocuklarımı haftada bir görmeme izin verildi.

Politik: Yaşamımın bu noktasında eleştirel, politik ve kişisel olan ayrılmaz bir biçimde birleşti, biri diğeri içinde harmanlandı. Ancak daha az açık yollarla da olsa onlar hep vardı: yaşamımın erken dönemlerinde herhangi bir tanımlanabilir politik konuma sahip olmadığım halde, "ideoloji içinde" sorgulamayan bir muhafazakârdım, içselleştirilmiş muhafazakârlığım sürekli olarak sorun çıkarıyor, içsel rahatsızlığımla tehdit ediliyordu ve eleştiri yazılarım da bu düaliteyi yansıtıyordu.

Queen's muhafazakâr bir üniversite olarak düşünülür, bu nedenle 'film incelemeleri' bölümünü içermesi çok şaşırtıcıdır, ama bu büyük ölçüde Peter Harcourt'un girişimleri sayesindedir; görevi sürdürdüğüm süre boyunca hocalar yalnızca Peter ve bendim. Anımsayabildiğim kadarıyla, orada kaldığım üç yıl içinde –Mayıs 1969'da başlayan önemli yıllar– *göstergebilim* sözcüğünü bile duymamıştım.

İngiltere'ye geri döndüğümde, eleştirel iklimin tamamen ve köklü bir biçimde değiştiğini hemen keşfettim. Ayrılmadan önce yaptığım ilk dönem çalışmalarım (Hollywood yönetmenlerine aşırı değer verdiğim için egemen eleştiri tarafından sık eleştirilse de) belirgin bir saygıyla ele alınmıştı; oysa şimdi beni şaşırtacak derecede düşman olarak görülüyordum ve kitaplarım modası geçmiş ve işe yaramaz biçimde muhafazakâr diye görmezden geliniyordu. "Ciddi" eleştiri artık yalnızca göstergebilim anlamına geliyordu ve göstergebilimcilerin yazılarına adlarını bile duymadığım kişiler egemendi: Althusser, Barthes, Lacan (bana Yunanca kadar uzak gelen bütün bir yeni sözdağarından söz etmiyorum bile). Neler olup bittiğini anlamam biraz zaman aldı. Sonuç olarak, Londra'da çalışmayı aşırı zor buldum. Sinema Okulu'nda bir gece sınıfı ve Romantik şairleri öğrettiğim (edebiyata geri dönme fırsatı çok hoşuma gitti) bir gündüz sınıfı, artı birkaç misafir hocalık elde etmeyi başardım. Bunlardan biri özellikle aşağılayıcıydı ve belirgin bir biçimde bu amaç için düzenlendiğine inanıyorum: Slade School of Art'da Mizoguchi'nin *İcra Müfettişi Sanşo*'su [*Sansho Dayu – Sansho the Bailiff*] üzerine bir konferans. Benim için o zaman yeni bir isim olan Nöel Burch, Mizoguchi'nin son yapıtlarının "Hollywood kodları" içinde işlediği ve sonuç olarak tartışmaya değer olmadığı hükmünü verdiği için konferansa dikkatle hazırlanmış öğrencilere yalnızca kaba bir biçimde anlatılmış ve benim geçmişte –ve hâlâ– gözdelerim arasında olan filmler üzerine uzun süren ve

sevdiğim bir konferans verdim (bu daha sonra *Kişisel Görüşler*'deki bir deneme haline geldi). Beni davet eden öğretim üyesi eski bir arkadaş ve meslektaşımdı, önceden (benim gibi) *Movie* ile ilişkisi olmuştu ve şimdi galiba bundan utanıyordu, yakın bir zaman önce dönemde Burch'un katı biçimciliğine dönmüştü. Aynı zamanda eşimin arkadaşıydı ve oldukça sıradan bir güdülenmeden çok evlilik suçum nedeniyle benim için konferansı bir cezalandırma olarak oluşturmasını (saygı duyduğum bir tepki) düşünmekten hoşlanırım. Bunun hoş bir sonucu benim daha sonra Burch'un kitaplarını okumam ve onlardan çok şey öğrenmemdi: bu kitaplar filmlerin benim ihmal ettiğim yönlerini zekice aydınlattılar. Burch ve ben, asla karşılaşmasak da, son dönemde elektronik-posta aracılığıyla yapılan uzun mektuplaşmalardan keyif aldık, bunun ortak ve karşılıklı olarak yararlı bir etkilenme olduğunu kabul ettik. O artık ilk dönemdeki katı biçimciliğini reddetmiştir.

İngiliz göstergebilim hareketinin önde gelenleri asla benimle bağlantı kurmaya çalışmadı ve ben (bırakın karşı çıkmayı) onlara yaklaşmaktan bile çok korkuyordum. Bana ve çalışmalarıma bakışları genellikle ikinci ağızdan bilgiler olarak bana geliyordu ve yanlış olabilirdi: bana (İngiliz göstergebiliminin kalelerinden biri olan *Screen*'in editörlerinden) Ben Brewster'in beni, asla karşı çıkmadığım ve sonradan *Kişisel Görüşler*'deki denemelerden birinin başlığı olarak kullandığım "yeni şartlara uymamış hümanist" ve Sam Rohdie'nin de beni "anti-entelektüel" olarak tanımladığı söylendi. Çok ender ve kısa karşılaşmalarımızdan birinde Stephen Heath'e ikinci tanımlamayı aktardığımda, şaşırdı ve öfkelendi. İnkar edilemeyecek bir zekaya sahip bir eleştirmen ve düşünür olan Heath'den gelen böylesi bir tepkinin o dönemde benim için ne büyük anlam taşıdığını acaba o fark etti mi diye merak ederim.

Ancak onlarla iletişim eksikliğim kesinlikle onların olduğu kadar benim de hatamdı. İçgüdüsel tepkimin çocukluğumun tamamen güçsüzlük ve yetersizlik duygusu içine geri çekilmek olduğunu şimdi anlıyorum: her nasılsa onların haklı olmaları ve benim de hatalı olmam gerektiğini *biliyordum*. Ben yalnızca onların dilini konuşmamakla kalmadım, büyük ölçüde anlaşılmaz olan yazılarının politik temelini de tam olarak kavrayamadım. Onlarla konuşmaktan korktum ve yanlarında gerçekten heyecanlandım. Ancak daha sonra onların kendilerini kuşatma altındaki bir grup olarak gördüklerini fark ettim: "yeni ortaya çıkan"a ilişkin alışılmış muhafazakâr korkuları olan önemli üniversiteler ilke olarak onlara kapalıydı. (Göstergebilimciler, ya İngiliz Film Enstitüsü'yle ya da yıkıcı etkinliğin "ilerici" alanı diye adı kötüye çıkmış yer olarak değerlendirilen Londra Üniversitesi'yle ilişkiliydiler.) (Sonradan Heath'in benim üniversiteme, Cambridge'e başvurduğunu öğrendim ve İsa be-

nim kolejime geleceği için mutluydum, ama bu daha sonra olacaktı.)

Onları öfkelendiren şey benim kurtuluşumdu ve ben bundan gurur duymuyorum: korkunç 1972 yılının ortasında Warwick Üniversitesi, 'film incelemeleri' bölümüne ilk öğretim görevlisi başvurusu ilanını verdiğinde, başvuruda bulundum ve şaşkınlık içinde kabul edildiğimi öğrendim. Rahatlama duygum şimdiden suçlulukla karışmıştı: bu işin bir göstergebilimciye –ya da başka bir adaya– verilmesi gerektiğini düşünmekten başka bir şey yapamadım, çünkü onlar doğru, bense yanlıştım. Görüşmeye girmek için oturup beklerken, genç bir adam diğer köşedeki sandalyeye oturdu. Öğrenci olduğunu sandım ve neden orada olduğunu merak ettim. Onun bu iş için baş rakibim olan Richard Dyer olduğu ortaya çıktı. Sonradan biraz huzursuz bir arkadaşlığımız oldu ve o uzun süre benim sinema üzerine gözde yazarlarım arasında yer aldı. Bu anekdotun mutlu bir sonu vardır: benim ayrılışımdan bu yana Richard, Warwick Üniversitesi'nde, *Movie* günlerinden arkadaşım, meslektaşım ve gözde film eleştirmenlerimden *bir diğeri* olan Victor Perkins'le birlikte hocalık yapıyor.

Warwick'e başvurmam beni kurtardı. Bunun yaşamımı kurtardığını tam olarak söyleyebileceğimi sanmıyorum, ama Londra yıllarım sırasında pek çok kez gözde romanımdan esinlenip Anna Karenina'yı taklit ederek bir metro peronunun kenarında durmuştum. Kendimi atlamaya asla ikna edemezdim. Aslında sık sık intiharı düşünen insanların belki de intihar etme olasılığı en düşük olan kişiler olup olmadığını ve gerçek intiharların umutsuzluğun kendiliğinden eylemleri mi olduğunu çok merak ederim. Yaşamımın farklı dönemlerinde intihar tehditlerinde ve jestlerinde *bulundum* (sanıyorum bunlar yaklaşık on yaşımdayken ve o dönemdeki –uygunsuz zeminlerde– gözde yönetmenimin son filmi *Şüphe*'yi [*Suspicion*] görmeme izin verilmediğinde başladı) ancak insanlar ölmemi arzulamaktan çok her zaman yardım etmeyi istediler. Ölmeyi asla gerçekten istemedim, ama çoğu kez doğmamış olmayı istedim: hiç olmazsa bu çok sayıda iyi insanı acı çekmekten kurtarırdı.

Daha önce "egemen ideolojiyi" gerçekten her şeye gücü yeten-mutlak güç olarak tanımlamıştım ama şimdi –kısmen *Screen* ve özellikle de Roland Barthes'dan anladıklarıma minnet duyarak– birlikte karşı koyabileceğimiz eşsiz silahları geliştirmeye başladım: bilinçli olma ve algısal dikkat. Bundan sonraki yazılarım başarı ve başarısızlığımın derecelerini gösterecek ve bu konudaki yargıyı okuyuculara bırakıyorum. *İdeoloji* terimini her zaman (anlıyorum ki, öğrencilerimin çoğu gibi) yalnızca özel politik ideolojilere göndermede bulunmak için kullanmıştım, ama artık onun her yana yayılmış bir şey olduğunu kavradım. Öyle görünüyor ki, doğuştan soyut

düşünce kapasitesinde olmadığım için (asla felsefe okuyamadım, her zaman söyleneni tam olarak anlamadan önce somut örneklere gereksinim duydum) kendim için bu yeni kavramı, çoğu kez sonradan sınıfta da bunu açıklamada kullandığım, somut bir imge olarak netleştirdim: bir buzdağı. Onun yalnızca sekizde biri yüzeyin üzerindedir (bireyin bilinçli olarak sahip olduğu inançlar, düşünceler ve benzerleri). Geriye kalan sekizde yedisi altta gizlidir: bireyin doğumdan itibaren ("Erkeğe mavi, kıza pembe ...) kültür nedeniyle içselleştirdiği ve asla sorgulamadığı (yaşam, ahlak, ilişkiler ve benzerleri hakkındaki) bütün o varsayımlar. O halde bireyin görevi buzdağının mümkün olduğu kadar büyük bölümünü açığa çıkarmak, bu varsayımları eleştirel incelemeye tabi tutmaktır. Bu büyük olasılıkla çok acı verici ve tehlikeli bir işlemdir: eğer bireyin en önem verdiği anlayışlar –yaşamı boyunca sahip olduğu varsayımlar– birden artık "doğru" olmayıp yalnızca "ideolojik" olduğunda, o birey zincirlerinden kurtulur, ama daha sonra aniden yaşamını mahvolmuş bulabilir. Benim adıma kesinlikle tercih imkanı yoktu: yaşamım, 1971 öncesindeki haliyle zaten bir harabeydi. İdeolojinin bu yeni kavramsallaştırılması beni yalnızca kederden ve bir ölçüde suçluluk duygusundan kurtarmadı: yaşamam gerektiği söylenmiş olan bu sorgulanmamış varsayımları yaşamam benim hatam mıydı?

Elbette bu açıklama aşırı basitleştiricidir: ideolojik bilinç bireyin bütün sorunlarını bir anda çözmez. Birey kültürel belirleyenleri fark ederek bu sürece başlayabilir, neyi kabul edeceğine ve neyi reddedeceğine ya da nelerde düzenleme yapacağına yavaş yavaş ussal olarak karar verebilir; geriye Freudcu bilinçdışının sorunlu karanlık alanları kalır. Çoğu kez faydalı görünen, iyi bir nedeni olan şeyler yaptım, ama yıllar sonra hiç de öyle olmadığını, *gerçek* nedenin tamamen başka ve takdiri hak etmekten oldukça uzak olduğunu keşfettim. En ufak bir kastım olmasa da birçok insanı incittim: özellikle de sevdiklerimi. Bazen bana yaşamım boyunca düşüncesizce hareket etmişim, ardımda bir yığın hasar görmüş yaşam bırakmışım gibi geliyor. Aynı zamanda kendime, bu insanların benim gibi kendi tercihlerini yapmış akıllı insanlar olduklarını, sorumluluğun yalnızca bana ait olmadığını söyledim. Ama kendinize böyle şeyler söylemeniz size her zaman yardım etmez. Yeats'in, insanın durumunu özetleyen unutulmaz ve akıldan çıkmaz ifadesi "Kör bir adamla dövüşen kör bir adam," "ideolojinin" kabuğu soyulduktan sonra "insanın durumu"ndan arta kalanların bir tanımı olarak doğruluğunu sürdürüyor. Ancak kuşkusuz Yeats'in ifadesi de ideolojinin bir parçasıdır ve ben Freudcu bilinçdışının bir şekilde ideolojik belirlemeden ayrı var olduğunu değil, buzdağının ulaşması son derece zor derinliklerini temsil ettiğini öne sürüyorum.

Coventry'ye (Warwick Üniversitesi'ne en yakın kent; ancak çoğu öğretim elemanı daha seçkin olan Leamington Spa'da yaşamayı tercih eder) taşınırken John bütün parasını bir işçi sınıfı semtinde yer alan çıkmaz sokaktaki bir eve peşin olarak ödedi; onun bu ülkede yasal statüsü, bu nedenle de iş bulma umudu yoktu ve ben eşime nafaka ödemeyi sürdürürken (bu dönemde resmi olarak boşandık) elimden geleni yapmayı kabul etmiştim. Yaz aylarımı büyük ölçüde boşalttım ve (yıl boyu mektupla öğretim veren) Britain's Open University'de yaz sınıflarına edebiyat dersleri vererek gelirimi artırdım. *Anna Karenina* zorunlu metinlerden biriydi ve bu romanı öğretmek, yalnızca önemli bir yapıt olduğu için değil, aynı zamanda ideolojinin maskesini çıkarmada deneyim kazandırdığı için büyük bir zevk ve tatmin verdi. Bu deneyim, bu yedi yıllık dönemde yazdığım tek kitap olan *Kişisel Görüşler*'deki belki de en iyi denemenin ortaya çıkmasına yol açtı. Kişisel olarak benim için en fazla anlam taşıyan deneme belki de budur, yazılması yeni eleştirel alanları ortaya çıkardı. Ana hatlarıyla, bu romanı Tolstoy'un (Anna'nın –benim– intiharını talep eden) bilinçli inançları ve Anna'ya tutkulu içgüdüsel bağlanışı (bu kesinlikle romanın gerçekten büyüklüğünün ve belki de birçok insanın kitabın sonunda onun intihar ettiğini bile unutarak kitabı yeniden okumasının kaynağıdır) arasındaki bir mücadele alanı olarak görme noktasına kadar geldim. Kısacası Tolstoy'u yeniden düşünerek kendi yaşantımı yeniden düşündüm ve gelecek önümde açılıverdi.

Bu süreç, bundan sonraki çalışmalarım üzerinde büyük etkisi olan Andrew Britton'ın yaşamıma girişiyle devam etti. Andrew, Warwick Üniversitesi'nin sinema bölümünün ikinci mezun öğrencisi olarak bana geldi; her zaman alçakgönüllü olsa ve (tamamen farkında olmak zorunda olduğum) yetersizliklerimi asla yüzüme vurmasa da, kısa süre sonra rollerimizin tersine döndüğünü fark ettim: ben öğrenciydim, o hoca. (Andrew'inki gibi bir zihne "danışmanlık" yaptığınızı sanmayın.) Andrew yıllar önce AIDS'ten öldü; (ana-akım akademik film eleştirisine şimdiye kadar yapılmış en yıkıcı saldırıları içeren) yayımlanmış yapıtlarının görece küçük hacmine karşın, o benim için İngilizce yazan en iyi film eleştirmenidir. Ölümünden sonra üniversite yayınevlerinin onun toplu yazılarını yayımlamaması, günümüz akademisinden utanç duymamın önemli bir nedenidir. "Film incelemeleri" dediğimiz şey, eğer Andrew bunun içinde bir rol oynamaya davet edilseydi, (tamamen daha iyi bir yönde) nasıl da dönüştürülürdü? Yazı yazarken hâlâ omuzlarımın üzerinden bakıp beni cesaretlendirdiğini, biraz daha ileri ittiğini, her şeyden çok ideolojiyi ve filmlerdeki işleyişini kavrayışımı zenginleştirdiğini hissederim. Ara sıra hâlâ onun "yaşadığını düşlerim."

Kişisel Görüşler (İngiltere dışında hiç basılmadı ve uzun süre önce baskısı tükendi) hâlâ çok sevdiğim önemli bir çalışmadır. Kitabın bir bölümü (göstergebilimcilere karşı konumumu savunduğum denemeler) güncelliğini yitirmiştir ve şimdi büyük olasılıkla tarihsel olarak ilginç olmasının dışında önemi yoktur, ama diğer denemelerin çoğu (kökleri Queen's'deki derslerimde olan Ophuls, Welles, Mizoguchi ve diğerlerinin filmlerinin incelemeleri) bana hâlâ korunmaya değer görünüyor. Sözde filmleri inceleyen bir kitapta bir Rus romanı üzerine uzunca bir bölüm yazmama izin verdiği için İngiliz editörüme minnettarım, tıpkı *Cinsel Politika ve Anlatı Sineması*'nda [*Sexual Politics and Narrative Film*] bir Mozart operası üzerine uzun bir yazı yazmama izin veren şimdiki editörüme minnet duyduğum gibi. Ancak bir düzeyde, Tolstoy denemesiyle birlikte benim için kişisel önemi olan bir diğer deneme de (kitapta olmasa bile) birçok kez yeniden yayımlanan "Responsibilities of a Gay Film Critic"di.[Δ] Bu denemenin kökeni, Londra'daki National Film Theatre'da Richard Dyer tarafından düzenlenen, oldukça tutkulu ve önemli ölçüde yenilikçi 'gay' temalı filmler ve seminerler sezonunda yapılması planlanan (öğrendiğimde çok mutlu olduğum) bir konferanstı: bir şeylerin (katkım marjinal olsa da) *parçası* olduğumu hissetmeye başladım. (Her ne kadar çok belli etmeden *Times Educational Supplement*'da zaten "sırrım açığa çıkarılsa" da – bir diğer ilerici editöre teşekkürler), bu aslında resmi bir "açığa çıkma" anıydı ve ben çocuklarımı düşünerek elimden geldiğince uzun süre bunu geciktirmiştim: özellikle en küçük oğlumun, eğer 'gay' bir babaya sahip olduğu anlaşılırsa, okulda taciz edilmesini istemiyordum. "Açığa çıkma" politikası ideolojinin keşfiyle el ele gitti: saygın bir burjuva aile erkeğinden (o dönemde) genel olarak aşağılanan ve kötülenen bir azınlık grubunun üyesi olmaya yönelmek kaçınılmaz olarak politik olacaktı.

Bu dönemde *Film Comment* için de yazılar yazdım. Bunlar arasında, orijinali çok daha önce yazılsa da, 1977'de yayımlanan baskısında (değiştirilmiş biçimiyle) *Hitchcock'un Filmleri*'ne "Sonsöz" haline gelen yazı da vardı. "Wood'da Kaybolmak" ["Lost in Wood"] başlığıyla yayımlanan ve George Kaplan'a (editörümün ve benim herhangi bir Hitchcockyene tanıdık gelmesini düşündüğümüz bir ad) mal edilen bu yazı ana ve aşırılıklarıma bir saldırı olarak görüldü. Bu şaka yaşadığım en şaşırtıcı anlardan birine neden oldu. Yazının yayımlanmasından kısa bir süre sonra Galler'deki Swansea Üniversitesi'ndeki film topluluğuna Hitchcock üzerine bir konuşma yapmak için davet edildim. Çalışmalarımı takdir eden çok hevesli genç düzenle-

---

[Δ] Bu yazı Türkçe'de de yayımlanmıştır. "Bir Gey Film Eleştirmeninin Sorumlulukları," çev. Ertan Yılmaz, *Sinemasal*, sayı 5, İzmir, 2001 –çn.

yici beni garda karşıladı. Universiteye giderken birden bana döndü ve çok içten ve ciddi bir biçimde "*Film Comment*'deki size yönelik *iğrenç* saldırıdan ne kadar çok *nefret ettiğimi* söylemeliyim" dedi. Çenemi kapalı tutman gerektiğini biliyordum, ama böyle yakalanmaktan korktum, yazının yazarının ben olduğumu itiraf ettim. O gün çok acımasız olduğumu hissediyorum, ama zaten anlardı diye umuyorum.

Bugün "Sonsöz"ün belirli bir geçerliliğinin olduğunu ve belki de "Hitchcock'u neden ciddiye almalıyız" sorusunun hâlâ cevaplanmaya açık olduğu günümüzde, o zaman olduğundan daha önemli olduğunu düşünüyorum. Şimdilerde Hitchcock, eleştiriden muaf olduğu bir konuma çıkarılma tehlikesi içinde görünüyor ve bu, büyük bir sanatçıyı müzede sergilenen bir ürüne dönüştürmenin kesin bir yoludur. Eğer onun filmleri bizim için hâlâ canlıysa, onların mutlaka birbirine zıt eleştirilere konu olması ve sınırlarının sürekli olarak ortaya konması gerekir.

John'la Coventry'deki yaşamından mükemmel anılarım var. Etrafımızda küçük bir arkadaş grubu toplandı: Andrew elbette düzenli bir ziyaretçiydi; ayrıca Amerika'dan gelen, resmi danışmanlığımda olmasa da gözetimim altında Ingmar Bergman'ın renkli filmleri üzerine tez yazan Deborah Thomas ve benimle çalışmak için Avustralya'dan gelen, Andrew'den bir yıl önce 'film incelemeleri'nden mezun olan – ilk mezun– kiracımız Tom Ryan. Deborah, İngiltere'de kaldı, şimdi evli ve çok iyi iki kitaba (*Teaching Hollywood* ve *Beyond Genre*) ek olarak önemli makalelerin yazarı ve üniversitede öğretim üyesi. Tom, Avustralya'ya geri döndü, evlendi ve şimdi (eşiyle birlikte) başarılı bir film eleştirmeni. Bir türlü yola getirilemeyen, sık sık su baskınına uğrayan arka bahçede harika yaz eğlenceleri düzenlediğimizi; aynı zamanda yan eve 'gay' bir çiftin taşınmasından hiç rahatsız olmayan, dünyanın yaşanabilir bir yer olduğunu bize bir kez daha kanıtlayan iyi komşularımızı, bir işçi sınıfı ailesini anımsıyorum; yarı vahşi kedimiz McCabe'i sürekli iyi bakılacağına güvenerek onlara bıraktık. Yine de her şey kaçınılmaz olarak dağıldı.

İki ana neden vardı. Birincisi, John'un tehlikeli yasal konumu ve meşru iş bulma güçlüğüydü (üniversite için bazı film programları yaptı); bu da onun yeni dostlardan huzursuz olmasına ve davetlerde sık sık sorulan "Söyle bakalım, ne yapıyorsun?" sorusu nedeniyle John'un sürekli korku yaşamasına yol açtı. Ama aynı zamanda ilişkimizde kapanması zor yaralar açılmıştı ve bundaki bütün sorumluluk bendeydi. Tamamen kendini tutmakla geçen yirmidokuz yılın ve on yıllık heteroseksüel tekeşliliğin ardından, birdenbire 'gay' yaşamına girişim aşırı, belki de histerik bir tepkiyi tahrik etmişti: tam cinsel özgürlük anlayışı saplantım haline geldi ve bu

anlayış kendisini zorlanımlı hafifmeşreplik, bir tür hezeyan içinde varolan her erkekle cinsel ilişkiye girme biçiminde ifade etti. Bunlar olurken John'a bağlanımım hiç sarsılmadı. Çoğunu ondan gizledim ya da gizlediğimi düşündüm: her nasılsa o hep *biliyordu*. Onun ne kadar altüst olduğundan asla emin değildim, onun sakin dış görünümünden bir şey anlamak çok zordu. Hiçbir zaman yargılayıcı olmadı, ama derinden incindiğini biliyorum. 1977'de ilişkimiz neredeyse dayanılmaz bir gerilim yaşıyordu. Tesadüfen Peter Harcourt bir kez daha yaşantımı değiştirdi. Toronto'dan bir mektup aldım: York Üniversitesi'nde hocalık yapıyordu ve bir boş yer vardı. Başvurmayı isteyip istemeyeceğimi soruyordu.

Arkadaş çevremizin dışında, İngiltere'de kalmak için artık bir neden yoktu. Hâlâ hafta sonları çocuklarımı görüyordum (bazen ben Londra'ya gidiyordum, bazen de onlar Coventry'ye geliyorlardı), ama asla birbirimizi rahatlatamıyorduk, sanırım onların gücenmelerinden çok benim suçum nedeniyle.

John'un Kanada'da ne kadar mutlu olacağını bilerek, taşınmamızın ilişkimizi onaracağını hayal ettim; filmlerde dendiği gibi, "yeniden başlayabilirdik." Toronto'ya uçtum, işi aldım, daha sonra Coventry'deki evi sattık ve tekrar iki yatak odalı bir daire kiraladığım Toronto'ya geldik. Sevgili olarak ilişkimiz yalnızca altı hafta sonra bitti.

Vietnam'dan Reagan'a Hollywood (1986): 1977-1990

Toronto'ya taşındığımız sıradaki tepkilerimi anlatmayı ya da duygularımı tanımlamayı zor buluyorum. Çocuklarımla arama bir okyanus girmişti, daha önce yalnızca bir ziyaretçi olarak tanıdığım bir kentte sürükleniyordum ve yaşamımın merkezinde olduğuna inandığım bir ilişki açıkça bitmişti. Kesinlikle bir kaybetme duygusu yaşadım, ama aynı zamanda da garip bir canlanma hissettim: yaşamımda ilk kez tamamen özgürdüm – York'daki işim dışında sorumluluklarım, bağlanımlarım yoktu. Hafifmeşrepliğe umursamazca devam ettim, ama bu tavrım kısa bir süre sonra tek gecelik ilişkinin keyif verici unutuluşundan farklı bir şeyler içinde gelişmeye başladı. Yalnızca cinsel ilişkiler değil, ama özgür ve açık ilişkiler istemeye başladım. Şaşırtıcı bir biçimde bu işe yarar göründü ve Batıdaki mevcut her ilişki modelinden uzak tamamen yeni bir ilişkiler olasılığı ortaya çıktı. Birkaç ay içinde dört sevgilim oldu. Onlara karşı tamamen içtendim, birbirleriyle tanıştırdım, tercihin söz konusu olmadığını, herkesin kendi kararını vermesi gerektiğini açık hale getirdim (umarım). Hiçbir şey sürekli olmamalıydı; sahiplenme ve daha da önemli-

si kısıtlama yoktu. Bütün bunlar –yoğun kar ve dondurucu soğuğun olduğu kış ortasında– Anita Byrant'ın haçlı seferlerinden birinde Toronto'ya geldiği ve onun vaaz verdiği kilisenin dışında yapılan bir protesto gösterisine beşimizin sanki tek kişiymiş gibi katıldığı bir dayanışma gecesinde bir araya gelmiş gibi gözüktü.

Elbette bu uzun süremezdi. Bu durum beni gerçekten özgürleşmiş bir toplumda hangi ilişkilerin olabileceğine ilişkin, biraz tutarsız olsa da yeni bir modelin arayışıyla baş başa bıraktı – mantıksal sonuç, bunun bizim toplumumuzda imkansız olduğuydu. Bu dört kişiden biri, yıllar önce Wisconsin'de bulunan, Madison'da konferans verirken tanıştığım ve o zamandan beri ilişkimi sürdürdüğüm bir Amerikalı olan Richard Lippe'ydi. Toronto'da yaşamaya başladığımda beni pek çok kez ziyarete geldi, daha sonra da buraya kalıcı olarak yerleşmeye karar verdi. Ona, kendine bir yer bulana kadar benim dairemde kalmasını teklif ettim; diğer üç erkek bunu açıkça kabul ederek zarifçe geri çekildi. Hemen hemen tesadüf eseri olan bu olay yaşantımın en uzun ilişkisinin başlangıcı oldu: Richard ve ben geçen ilkbaharda (2001) yirmialtıncı yıldönümümüzü kutladık.

Coventry'de olduğu gibi bir kez daha çevremizde, kendi yaşamlarını sürdüren, ama gevşek bir dayanışma içinde bir araya gelen insanlardan oluşan özel bir grup toplanmaya başladı. John yavaş yavaş en yakın dostumuz oldu. Andrew Britton, İngiltere'den ziyarete geldi ve daha sonra da buraya göç etti; oğlum Simon benzer bir biçimde misafirim oldu, daha sonra (annesinin onayıyla) sürekli olarak buraya yerleşti, kaliteli giyim işine girdi (sömürmeyen bir kapitalist oldu, elbette böylesi bir açık çelişki mümkünse) ve evlendi.

Bir tür mükemmelliği tanımlıyormuşum gibi görünüyor, ama uygarlığımızda hiçbir şey mükemmel değildir, olamaz da zaten. Geçmişe bakınca, tekeşli olduğumda bile tekeşlilik anlayışını anlamadığımı biliyorum: *neden* sözde bir özgürlük çağında (belki de her çağ kendinin özgür olduğuna inanır) sekse bu kadar önem atfedilir ve böylece bu bir sadakat testi haline gelir? Kendi anlayışım içinde her zaman Richard'a sadık oldum, tıpkı daha önce John'la ilişkimi asla bitirmeyi istememem gibi, hiçbir noktada ilişkimizi koparmayı istemedim. Yine de bazı sorunlar (ne mutlu ki, çözülebilir sorunlar) yaşamama *neden olan* cinsel özgürlük anlayışlarımla denemeler yapmayı istemeye devam ettim.

Yukarıdaki özyaşamöyküsel açıklamaların tümünün dikkatli bir okuyucu tarafından (artık kalıcı ikametgâhım olan) Kanada'ya yerleşmemden bu yana yazdığım yazılarda açıkça ortaya konmamış olsa da dolaylı olarak bulunabileceğini düşünüyorum. Dışsal olayların bu şimdiki özeti yalnızca kendi içerimlerini ortaya koyuyor.

Sınırsız özgürlük koşullarında Columbia Üniversitesi Yayınevi için üç kitap yazdım, editörüm istediğimi yazabilme izni verdi. Onların ardında Richard, John ve Andrew gibi mükemmel insanların desteği vardır, özellikle de Andrew'in etkisi her zaman hissedilir.

Bu dönemde bir de *CineAction* vardı ve yaygın bir yanlış anlamayı düzeltme fırsatını burada kullanmalıyım. Birkaç yerde insanlar *CineAction*'a "benim dergim" olarak göndermede bulundu. O asla benim dergim olmadı ve şimdi de değil. Bu derginin kuruluşu için ilk sürükleyici güç Richard Lippe'den ve eskiden öğrencim, şimdiyse yakın dostum olan Florence Jacobowitz'den geldi; onlar kalıcı bir işbirliği oluşturdular ve üniversite programlarında, makalelerde ve dergi sayılarının editörlüğünde birlikte çalıştılar. Kuruluşunda yedi üyesi olan ve geçen birkaç yıl boyunca üye sayısı beşe inen kolektifin bir üyesinden daha fazlası asla olmadım. Editörlüğü bireysel olarak ya da işbirliği halinde nöbetleşe üstleniyoruz; her editörün kendi sayısı üzerinde tam kontrolü (bu nedenle tam sorumluluğu) var, konumlarımızın ve ilgi alanlarımızın farklılığı derginin farklılığını izah eder. Andrew Britton bir süreliğine kolektifin üyesiydi ve onun makaleleri tarihimizin en yüksek noktalarıdır (en azından benim için). Derginin orijinal altbaşlığı "Radikal eleştiri dergisi"ydi ve sonradan kuram da eklenerek "Radikal eleştiri ve kuram dergisi" oldu. Çoğumuz "radikal" ve "eleştiri" sözcüklerini etkileyici sözcükler olarak gördük: sinema yazılarında (yalnızca görece küçük bir akademik seçkinler grubu için ulaşılabilir olduğu için çoğu kez anlaşılmaz olan) kuramın egemenliğine gönülden bağlıydık. 1985 yılında ilk sayının çıkışından bu yana kültürel/politik tarihimizin hareketi benim için doğruluğunu kabul ettiğim halde karşı çıktığım "radikal" kelimesinin çıkarılmasında özetlenir: 1980'lerde hâlâ 1960 ve 1970'lerin radikalizminin itici gücünden bir şeyleri hissedebiliyorduk, ama bugün hayal kırıklığı yaratan dünyamızda bir sayıyı doldurmak için yeterince "radikal" film eleştirisi nereden bulunur?

Vietnam'dan Reagan'a Hollywood'un [*Hollywood from Vietnam to Reagan*] (*Hitchcock'un Filmleri* dışında çok satan kategorisine en fazla yaklaşan kitabım) ardında, bazen iyimser bir biçimde "ikinci Fransız Devrimi" (1968 baharının sonu ve yazındaki olaylar) olarak göndermede bulunulan olaylardan türeyen farklı radikal hareketlerin (aşırı sol siyaset, radikal feminizm, ırkçılık karşıtlığı, 'gay' hakları) bütün bir sorumluluğu vardı. Kitap, benim ideoloji içindeki serüvenlerimi ve Andrew Britton'un etkisini barındırıyordu. Ancak en çok dikkat topladığı görülen 1970'lerin korku filmleri üzerine olan bölüm, Richard Lippe ve benim, böylesi girişimlerin hâlâ desteklendiği günlerde Toronto Film Festivali için düzenlediğimiz bir dizi se-

minerden ortaya çıktı: otuzdan fazla film gösterimi ve halka açık röportajlar yaptığımız Brian De Palma, George A. Romero, Stephanie Rothman ve Wes Craven gibi yönetmenlerin kişisel katılımı. Bu etkinlikler sırasında, yine o dönemde hâlâ cesur bir jest olarak görülen, bir 'gay' hakları T-shirt'ü giydim (bugün giysem sorun olmazdı). Bu, yaşamlarımızdaki mükemmel, kendimizi aşırı coşkulu hissettiğimiz bir dönemdi ve bu coşkunun bir bölümü, tıpkı Richard ve Andrew'in görünmeyen, fark edilmeyen varlıklarının etkisi gibi o kitaba geçti. Kitaba yayılan politik öfke, kitabın radikal değişim talebi benim artan kişisel mutluluğumla, "Arkadaşlarımdan biraz yardımla," "durumu kurtarmaktan" daha fazlasını yaptığım duygusuyla birlikte gelişti: kendimi bulmuştum.

Hitchcock Sineması (1990)

Sonunda bu kitaba, karton kapaklı olarak (biraz şaşırtıcı bir biçimde) yeniden basılan bu kitaba geldim. Bu aslında önceki bölüme ait bir konu ama haklı olarak biraz yorumu gerektiriyor.

Sinemanın önemli '*auteur*'*lerinden* birinin sinemasına yeniden dönme fikri benden mi, yoksa editörümden mi çıktı, şimdi hatırlayamıyorum; sanıyorum orijinal *Hitchcock'un Filmleri*'ni bu kitabın içinde yeniden basmayı öneren bendim, böylece bu yeni kitap yalnızca "Hitchcock üzerine başka bir kitap" olmayacak, örtük olarak sinemaya, kurama, eleştiriye, yoruma yönelik yaklaşık otuz yıldan uzun bir süre içinde yaşanan değişimler üzerine bir kitap olacaktı. Yayımlanmasından bu yana hem şaşırdım hem de beni bu kitap nedeniyle öven insanlar tarafından moralim bozuldu, çünkü onların övdüklerinin orijinal kitap olduğu ortaya çıktı. Benim düşüncem, Hitchcock üzerine o tür bir eleştirinin modasının geçmiş olduğunu göstermekti. Bana göre, kitabın *yeni* bölümleri orijinal kitaptaki her şeyden büyük ölçüde üstündür. Ama belki de kendimi aldatıyorum. Diğer yandan orijinal kitap "güvenlidir": Hitchcock'un filmlerinin değiştiremeyeceğiniz "insanlık durumu" hakkında olduğunu anlatır. Tıpkı 1990'lar gibi: sağın kendini galip ilan ettiği ve 1960 ve 1970'lerin bütün o budalaca (!)[Δ] radikal anlayışlarının unutulabildiği bir çağda yaşıyoruz (ya da yaşamaya çalışıyoruz). Bu nedenle şimdi sizi uyarmalıyım: eğer okumakta olduğunuz kitabın en iyi bölümlerinin orijinal *Hitchcock'un Filmleri*'nde olan

---

[Δ] Bu ünlem işaretini biz koyduk. Çünkü yazar daha ileride bu dönemdeki itiraz edici, protestocu, karşı çıkıcı özelliklerin korunması ve savunulması gerektiğini söylüyor –çn.

bölümler olduğunuzu düşünüyorsanız, bunu bana söylemeyin, yoksa yine Anna Karenina'yı düşünerek metro peronunun kenarında durmama neden olacaksınız.

Cinsel Politika ve Anlatı Sineması (1998): 1990-2001

Kişisel yaşamım, Richard'la birlikte yaşamaya başladığımdan bu yana, her yakın ilişkide şu ya da bu biçimde ortaya çıkan sorunlar olsa da, tutarlı bir öncül üzerine inşa edilmiştir: Richard'a bağlandım, ama başka, kısa süreli ve daha önemsiz ilişkiler kurma hakkımdan asla vazgeçmedim. Ancak büyük bir gelişmeyi ortaya çıkaran önemli bir yön değişimi oldu.

Tatil yılım olan 1989'da, San Francisco Devlet Üniversitesi'nde ilkbahar yarıyılı için ders verme daveti aldım. Çok önceleri Berkeley'de bir yarıyıl ders vermiş, San Francisco'ya aşık olmuştum, bu nedenle üç ay orada yaşama fırsatının üzerine atladım. Bir filmden (*Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'dan [*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*]) çıkıp otobüsle eve dönerken Asyalı bir gencin sürekli benimle göz teması kurduğunu fark ettim; gencin dostça davranmaya çalıştığını düşünüp gülümseyerek karşılık verdim. Otobüsten indiğimde beni takip etti. Bu, yaşamımın en önemli ilişkilerinden birinin başlangıcıydı. Görünürde rastlantısal iki ya da daha fazla karşılaşmadan sonra, onu ilk kez akşam yemeğine davet ettiğimde, geldiğinde yaptığım ilk şey yaşı nedeniyle onun kimlik kartını görmeyi istemek oldu: yarıyılı cezaevinde geçirmek istemiyordum. Kart onun yaşını otuzbir olarak gösteriyordu ve aramızda neredeyse otuz yıl vardı. Uygunsuz bir çift olduğumuz en başından itibaren açıktı. Farklı dünyalardan geliyorduk ve bu yalnızca coğrafi bir durum değildi, belki de bu her ikimizi de büyüledi (karşılıklı çekimi sağladı). York'daki son yılımı tamamlayarak ellidokuz yaşında istifamı sundum (herkesin finansal zararlar konusundaki uyarılarına karşın erken emekli oldum) ve San Francisco'ya taşındım.

Yuichi beni yeniden gençleştirdi. Onun yaşama arzusu, enerjisi ve gerçekten her kültürel olaya ilgisi beni çok şaşırttı. Bir gece Billy Joel'in konserine (bir an bile yaşamadığım bir şey), diğer gece Murray Perahia piyano resitaline, bir hafta sonra Rolling Stones konserine, hemen ardından San Francisco Senfoni Orkestrası'na (Beethoven'ın 7. Senfonisi: belli ettirmeden Yuichi'ye baktım, kendinden geçmiş olduğunu, yanaklarından göz yaşlarının süzüldüğünü gördüm) gidiyorduk. Heyecanı gerçekten bitmez tükenmez görünüyordu: deneyime bu kadar açık biriyle o güne dek hiç karşılaşmadım.

Kişiliğinin benim üzerimdeki etkisi çok dikkate değerdi ve ben neler olduğunu

hâlâ tam olarak anlamıyorum. Tam gün çalıştığı bir işe karşın, her sabah kalkıp bir sağlık merkezinde spor yapmaya gidiyordu. Yapmayı sevdiğim tek spor yüzmeydi ve bir sabah beni misafir olarak oraya götürdü. Vardığımızda bana, yüzmeden önce farklı cihazlarla bir saat egzersiz yapmam gerektiğini söyledi. Cılız itiraz girişimlerinin ardından, boyun eğdim ve kendimi bundan hoşlanmış buldum. Sonra o işine gitti, ben de evime döndüm. Bir koltuğu oturup şöyle düşündüğümü daha dün gibi hatırlıyorum: "Bir roman yazmak istiyorum. Aklıma gelen ilk şeyi yazacağım ve oradan devam edeceğim." Bunu yaptım ve yaklaşık dokuz ay sonra ben, Richard ve Yuichi'nin önemli roller üstlendiği, ama ana karakterin, dostlarımız arasında yer alan çeşitli güçlü, bağımsız ve dinamik kadınların karışımı bir kadının olduğu (çift satır aralıklı) 500 sayfalık bir heyecan romanını tamamladım.

Dediğim gibi Yuichi beni gençleştirdi: canlılığı ve coşkusuyla beni, bir zamanlar film eleştirisi için koptuğum kurguya, bir yazar olarak yeniden başlamaya yöneltmişti. O ilk romanın (açıklamam böylesi bir olasılığı ima etmeyecekse de) telafi edilebilir olduğunu sanıyorum: bir gün kesinlikle onu gözden geçireceğim. Bununla birlikte, o zamandan beri iki tane daha roman yazdım ve üçüncüsünün de üçte birini tamamladım. Bunlardan biri San Franciscolu bir ajansın dikkatini çekti ve bana bunun bir çok-satan olacağını söyledi ve kitap yayımlandığında numarası rehberde olmayan bir telefon edinmemi tavsiye etti, aksi takdirde köktendinciler ve diğer sağcı gruplar tarafından taciz edileceğimi söyledi, ancak yayımcılardan bir düzine ret yanıtı aldıktan sonra ajans güvenini yitirdi ve benden kitabı, kabul edemeyeceğim bir biçimde, yeniden gözden geçirmemi istedi. Şimdilerde kitabı *kendi* istediğim şekilde yeniden gözden geçiriyorum ve ölmeden önce bir romanımın yayımlanmasını görmeyi umuyorum.

Sözcüğün alışılmış anlamında Richard'dan "ayrılmadım." Sürekli bir ilişkim olduğunu Yuichi'ye zaten söylemiştim; Richard yılbaşını geçirmek için yanımıza geldi, o ve Yuichi hemen arkadaş oldular. Her yıl birbirimizi ziyaret etmeyi sürdürüyoruz. Richard bir Amerikalı yurttaş olarak kaldı ve her zaman (en azından George W. Bush seçilene kadar) kökenlerine yönelik bir arzuyu korudu. Biraz tereddütle kabul ettiği plan, benim Amerika'da yasal konum edinmem, onun San Francisco'ya gelmesi ve üçümüzün tercihen aynı apartmanda, farklı dairelerde "birlikte" yaşamasıydı. Ancak rahatsız edici bir biçimde farkındaydım ki, bu Richard'ın değil, *benim* idealimin gerçekleşmesi olacaktı. Her durumda bu idealin gerçekleşmeyeceği ortaya çıktı: her şeyi denedim ama Amerikan ilişkileri ve çalışma arzusuna sahip olmayan altmış yaşındaki bir emeklinin yasal konum edinebilmesinin yolunu bulamadım.

Cinsel Politika ve Anlatı Sineması'nın çoğu bölümü (bu kitap kanımca en iyi çalışmalarımın çoğunu içerir ve –romanlarım bir yana– sayesinde hatırlanmaktan en çok hoşlanacağım çalışmalar bunlardır) San Francisco'da, Yuichi'ninkine bitişik tek odalı dairemde; geri kalanı ise Toronto'da yazıldı ve denemelerden bazıları ilk olarak *CineAction*'da yayımlandı. Renoir'ın *Oyunun Kuralı*'nı [*La Règle du Jeu – The Rules of the Game*] (ve Mozart'ın *Così fan tutte*'sini) filmin (zayıf bir biçimde "özgürce ilişki kurmak" olarak yorumlanan) "hafifmeşrepliği" savunması ve övmesiyle birlikte yorumlayışım, en açık biçimde benim doğrudan deneyimlerimden ortaya çıkan bölümdür, ama bir bütün olarak kitap bugün olduğum halimle, beni en iyi anlatan, en iyi temsil eden kitaptır. Kitaba, artık film eleştirisi kitabı yazmayacağımı duyurarak başladım, ama bundan, asla niyetim böyle olmadığı halde, sinema üzerine yazmaya tamamen son verdiğim anlamı çıkarıldı. O zamandan bu yana *CineAction*'da düzenli olarak yazdım ve İngiliz Film Enstitüsü için James'in *The Wings of the Dove*'unun film versiyonu üzerine, *onların* kitap ama *benim* "uzun deneme" dediğimiz yazıyı kaleme aldım. Ama bugün ağırlıklı olarak sekiz yaşımdan bu yana yazmak istediğim şeyi yazmak istiyorum: kurgu. Bu arada benim çalışmalarımla ilgili iki doktora tezinin yazılmış olmasına çok şaşırdım (biraz Sally Field gibi hissediyorum: "Beni *seviyorsun*, beni *seviyorsun*") ve şu anda bunları yazarken, çalışmasını bilmediğim (belki de böyle olması daha iyidir) İsveç dilinde bir kitap olarak yayımlanmış olan daha yakın tarihli bir tezin yazarının törenine katılmak için bir tür misafir olarak İsveç'teki Lund'a gitmek üzereyim.

2001 Yılında – ve Ötesi: Tıpkı benim gibi biraz doğruluk derecesiyle anıları yeniden yakalama mücadelesi veren *Akıl Defteri*'nin [*Memento*] taciz edilen kahramanının (?) sürekli kendine sorduğu gibi – öyleyse "şimdi neredesin?"

Konumumdaki köklü değişim, yeniden döndüğüm filmlerin çok farklı ele alınışında en açık biçimde görülebilir: *Kişisel Görüşler*'deki *Meçhul Bir Kadının Mektupları* [*Letter from an Unknown Woman*] üzerine temel olarak bir üslup ve anlam çözümlemesi olan deneme ile aynı film üzerine *Cinsel Politika ve Anlatı Sineması*'ndaki merkezi olarak filmin kadının boyun eğmesi ve bunun her iki toplumsal cinsiyet için felaket getiren sonuçlarının sunumunu incelemekle ilgilenen daha sonraki deneme; *Ölüm Korkusu*'nu çözümlemeye yönelik, her ikisi de bu kitapta bulunan, iki girişim. Bu farklı durumlarda filme, onun asıl anlamına yaklaşımım ideolojik olarak bilinçlenme derecesine uygun olarak değişmiştir. *CineAction* ve İsveç dergisi *Filmhäftet*'de –Jasmin Dizdar'ın *Güzel İnsanlar*'ı [*Beatiful People*], Hou Hsiao Hsien'in

Şangay Çiçekleri [*Flowers of Shanghai*] ve 1990'lardaki Amerikan lise filmleri üzerine yayımlanan en son makalelerimin biçim ve üsluptan büyülenişimin yıllar geçtikçe azalmadığını gösterdiğini sanıyorum; değişen şey biçim ve üslubun kendi içlerinde ve kendileri için varolmadığının, onların her zaman sosyo-politik anlama sahip olduğunun bilincine varmam.

Artık film eleştirisi uygulamasını filmleri açıklamanın bir aracı olarak değil, politik ve toplumsal değişimi desteklemenin –aslında *talep etmenin*– bir aracı olarak görüyorum: günümüzde fiziksel şiddetten arınmış aşırı solcu radikalizmin gerekliliğinde ısrar etmenin bir aracı. Bu amaç doğrultusundaki araç, filmlerin içerdiği radikalizmin açığa çıkarılmasıdır. Benimle çalışmalarım hakkında konuşanların çoğu, yazdıklarımda ifade edilen şeyin bu olduğunun farkındaymış gibi görünmüyor: yorum konularını tartışmayı tercih ediyorlar (örneğin Hitchcock'un gerçekten onu mu, yoksa bunu mu kastettiğini düşünüyorsunuz?). Bazen yeni keşfettiğim politik radikalizmimin uygulamadaki tek işlevinin kendi tatminim olduğunu, bunun ötesinde bir etkisinin olmadığını düşünüyorum. Bunları yazarken Lydia Minatoya'nın mükemmel romanı *The Strangeness of Beauty*'sindeki [*Güzelliğin Garipliği*] bir bölüme rastladım: artık pasifist olan bir Japon savaş kahramanı yaşadıklarını anlatırken, "Sosyal adalete bağlandığımı sandım, ama benim bağlandığım tamamen kendi imgemdi," der. Belki de kendime şunu sormalıyım: "Bütün çalışmalarımın vardığı yer bu mu?"

Ancak bugün nerede olduğumuzu düşünün.

İlk olarak birkaç yıl öncesine, Sovyetler Birliği'nde Komünizmin sonunun ilanına geri dönmeliyiz. Kimse Stalinizmin, onun baskılarının, Hitler ve Nazizmin canavarlığını bile aşan işkencelerinin ve ölüm kamplarının ortadan kalkmasına üzülmez diye düşünüyorum. Ancak Batıda halk uzun süredir tam bir şaşırtma durumu içinde aldatılmıştır: *Stalinizm*, *Komünizm* ve *Sosyalizm* sözcükleri her nasılsa gizemli bir biçimde eşanlamlı hale gelmiştir. Bu, egemen ideolojinin *her türlü* sol düşünce biçimini şeytanlaştırmasının yöntemi olmuştur. İdeal olarak, Sovyet Komünizminin çökmesinin (her ne kadar Komünizmin ortaya attığı sorunlara kolay yanıtlar bulmak için görüşlerine bakılmaması gerekse de, ilk dönem Marksist düşünürlerin en ilericisi olan Troçki'ye özel bir dikkat vererek) Marksist/Sosyalist ilkelerin, gerçek bir demokrasinin mantıksal çiçeklenişi olarak onların yeniden düzenlenişi yönünde bir görüşle birlikte, bunun başka bir totaliter polis-devlet içinde sapkınlaşmasına karşı oluşturulan teminatlarla baştan sona yeniden düşünülmesine yol açması *gerekir*. Böylesi bir girişimin sorunları başa çıkılamaz olabilir (ben tam anlamıyla bir

iyimser değilim): Nikaragua'da Sandinistlerin "özgür" seçimlerle sorunları çözme girişimi birdenbire onların seçim yenilgisiyle sonuçlandı, oy verenler Birleşik Devletler ve onun kontrgerillalarına karşı geldikleri halde sonuçlardan dehşete düştüler. Bu olay küresel olarak kapitalizmin zaferi olarak karşılandı. Bir en kötü durum senaryosunda, gezegenimizin yazgısı o tarihsel ana bağlı olabilir.

(Bu sinema üzerine bir kitap olduğu için konudan kısa bir süre için ayrılacağım: Batıda bugün Rus Devriminin, Rusya'da "ilerici" sanat olasılığına tamamen son verdiğine ilişkin egemen bir mitin var olduğu görünüyor. Tersinin doğru olduğu, herkesin görebileceği şekilde ortadadır ve insan, diğerlerinin inatla bunu görmeyi reddettiğine inanmaya zorlanıyor. Dziga Vertov'un filmleri –günümüzün avangardı bağlamında hâlâ ilerici görünen "modernist" başyapıtlar– devrimci otoritelerin tam onayıyla 1920'lerde yapıldı; bu filmlerin son derece canlı ve enerjik oluşu, köklü bir değişim döneminde tamamen özgürleşmiş sanat üretmenin katıksız heyecanına eklendiğinde bu filmlerin teknik, stilistik ve biçimsel yenilikçiliği gözü olan herkesin görmesi için ortadadır.)

Kapitalizm bugün artık Jimmy Stewart ve *Şahane Hayat*'la [*It's a Wonderful Life*] temsil edilemez; hatta Bay Potter tarafından da yeterince temsil edilemez. Kapitalizm bugün *şirket kapitalizmi*, varoluşumuzun her yanına nüfuz eden dev şirketlerin, holdinglerin ve ortaklıkların küresel egemenliği anlamına geliyor; Serbest Ticaret Anlaşması (eğer yapılırsa) bunu yalnızca güçlendirecektir. Şirket kapitalizminin zaferi aynı zamanda kuşkusuz Birleşik Devletler'in zaferi anlamına geliyor. Reagan'ın ve onun çok çığırtkanlığı yapılan *Yıldız Savaşları* programının günlerinde Rusya "Şeytanın İmparatorluğu"ydu; bugün tamamen nedensiz olmasa da dünyadaki birçok insan Şeytanın İmparatorluğu'nu ABD'nin kendisi olarak görmeye başlıyor. (Aslında bu –dünya kaynaklarının bu ülkeye ayrılan devasa oranını düşününce– hiç de savunulamaz bir konum değildir ve bu, beni dehşete düşüren bir düşünce olan "terörizm" taraftarlığı anlamına gelmez; ister teröristlerce isterse bir Amerikan başkanının emirleriyle olsun masum insanların katledilmesi insansal duyguların, bilincin ya da empatinin birazına sahip olan birinin bu insanlık dışılaşan dünyada bile onaylayabileceği bir şey değildir.)

Endişe içindeki bilim insanları yükselen kirlilik düzeyleri, küresel ısınmanın tehlikeleri, (çoğu gereksiz, bazıları gerçekten tehlikeli olan) "ürünlerin" acımasızca üretiminde "toplumsal ortak iyi" olarak maskelenen, ama aslında yalnızca giderek artan güç ve para saplantısıyla güdülenen şirketlerin aşırı "yatırımları" nedeniyle dünyamızın tahrip edilmesi konusunda bizleri şimdiden uyarıyorlar. Bu şirketler

şimdi birçok yönden kendilerine bağımlı olan çoğu ülke hükümetinin (özellikle sağcı hükümetlerin – bugün Kuzey Amerika'daki hükümetler sağcıdır: resmisi bir tarafa artık gerçekten etkili bir sol muhalefet yoktur) yanı sıra (şimdilerde "en yeni ve bu nedenle en iyi" ürünler, modalar, rock grupları ve benzerleriyle "insanları mutlu tutmaya" adanmış) medyaya da hükmediyorlar.

Şirket kapitalizminin böylesine güçlenmesinin yanı sıra, günümüz dünyasında etkili olan en yıkıcı, geri kalmış ve tehlikeli güçler, yazılı uygarlığın başından bu yana hep varolmuş olan ve ne yazık ki günümüze aşırı uyan din ve yurtseverliktir. Dünyanın en gelişmiş ve etkili dinlerinin üçü (Hıristiyanlık, Yahudilik ve İslam), binlerce yıl önce bizimkinden çok farklı bir kültürel ortamda yazılan abartılı öyküler, mitler ve batıl inanışlar içeren bir yazılar koleksiyonu olan Eski Ahit üzerine inşa edilirler; bugün onların bize uygunluğu olsa olsa en düşük seviyededir. Yüzyıllardır bu inanışlar, insan ırkının kişisel ve ulusal çekişmelerinin yanı sıra zulümler ve (ister aşağılık Emperyalist Hıristiyan Haçlı Seferleri isterse günümüz Taliban canavarlığından çıksın "Kutsal" diye bilinen) savaşlarla sonuçlanan acının ve üzüntünün büyük bir kısmının açık bir biçimde nedeni olmuşlardır. Bu saçmalık hiçbir zaman sona ermeyecek mi? Eğer bir papaz başıma su sıçratmazsa bir tanrının beni ebediyen zindana kapatacağı inancıyla vaftiz edilmekte ısrar ettiğim oniki yaşından itibaren hararetle savunduğum Hıristiyanlığın bütün değerlerinin (İsa'dan birkaç yararlı, hemen hemen Marksist alıntı bir yana) bir anlamsızlık, saçma sapanlık olduğunu (ironik bir biçimde geleneksel olarak din değiştirenlerin korunması olan o vahiy anlarından birinde) birden anladığım onyedi yaşındaki o anın özgürleştirici duygusunu dün gibi anımsıyorum.

Yurtseverliğe (ya da çocukluğumuzda inanmamız öğretilmiş olan "doğru ya da yanlış, benim ülkem" inancına – elbette bugün kimse bunu yüksek sesle söylemeye cesaret edemese de hâlâ sürüp giden o duyguya) gelince: bir milliyete (bir pasaportun formalitelerinin ötesinde) sahip çıkmam gerekirse, kendimi bugün Kanadalı olarak görüyorum: Kanada günümüzdeki gidişata göre nezih bir yer olarak görünüyor ve burada (en azından Toronto'da) çokkültürlülük ideali övülüyor. (Beyaz ve zengin egemenliğinin sürüp gittiğini gösterdiği kadar, ideal ile gerçeklik arasındaki uçurumu da vurgulayan bir anekdot: Richard ve ben bir gün metroda yolculuk yapıyorduk. Çevreme baktım ve fark etmenin keyfiyle, vagonda beyazlardan çok "renkli insanların" olduğunu söyledim. Bu tip algılamalarda çoğu kez benden önde olan Richard, zengin insanların metroyu kullanmadığı yanıtını verdi.) Bununla birlikte Britanya monarşisine sadakat yemini etmenin gerektirdiklerini hâlâ yapmak zorunda

olduğum için bir Kanada vatandaşı olamıyorum. Kesinlikle bu anlamsız bir formalite: şu anda belki de Britanya kraliyet ailesiyle fazla ilişkisi olamayacak binlerce İtalyan, Çinli, İranlı, Pakistanlı, Afrikalı, Batı Hint Adalı, Vietnamlı ve diğerleri sadakat yemini etmiştir. Bu insanlar her yıl bu yararsız ve büyük ölçüde gülünç monarşinin yoksullara, evsizlere, hastanelere, sanata hatta belki de eğer birileri çokkültürlü tarihimizin korunmasının küçük bir harcamaya değer olduğunu düşünse bir yerlerde gerçek bir üniversiteye aktarılabilecek olan ulusal bütçeden milyonlarca dolar tükettiği Britanya'da asla yaşamadılar.

Eğitime (bu kitap bir üniversite yayını olarak yayımlandığı için buraya özellikle uygun olan konuya) gelince: bu terim, 1950'lerin başında Cambridge'de okuduğum dönemden bu yana anlamını değiştirmiştir. O dönemde eğitim (en azından benim için) "kendini kültürel tarihimizle, yaşanan geçmişimizle ve bugünkü dünya ile ilişki içinde tanımlamak; kendini entelektüel, duygusal ve kültürel olarak geliştirmek; tercih yapmayı, ayrıma gitmeyi öğrenmek; kendini keşfetmek, kendini geliştirmek" gibi şeyler anlamına geliyordu. Günümüzde ise (karşılaştığım birçok öğrencinin tepkilerinden yola çıkarak) "Bu bir kariyer için bana yardım edecek mi? Etmeyecekse, en azından iyi bir derece alacak mıyım?" anlamına geliyor. Modern Amerikan üniversitesinin gelişiminde akademik kariyerin makaleler yazmaya bağlandığı ve yapılan konferanslarla dereceler kazanmaya karar verildiği belirleyici –ve felaket getiren– bir an olmuş olmalıdır (bu kirlenme uzun süre önce Britanya'ya yayıldı). Cambridge'de biz bir derse ilgi duyduğumuz için katılırdık ve bunun başka bir nedeni yoktu. Dolayısıyla birkaç hafta sonra belirli hocaların derslerine belki de yarım düzine öğrenci devam ederken, Dr. Leavis'in derslerinde, en büyük konferans salonlarından birinde öğrenciler, bütün koltuklar dolduğunda merdivenlerde otururdu. Günümüzde, daha ilk dersin sonunda "Bir B artı almak için ne yapmalıyım?" diye soran öğrencilerle az karşılaşmadım. (Doğru yanıt, "Kaldınız" olmalıydı – ama kimse buna kalkışmaz. Ben de yapmadım. Çünkü bu, öğrencinin hatası değil.)

Uygarlığımızın şimdiki koşulları nedeniyle kariyer eğitimi veren kolejler düşüncesine karşı olmadığımı belirtmeliyim (insanlar ne de olsa yaşamını kazanmak zorunda ve ben bazen kendimi "para için" makaleler yazmanın utancını yaşarken bulurum.) Hâlâ birkaç *gerçek* üniversitenin ve bu tür kuraldışılıkları destekleyen hükümetlerin olmasını istiyorum. Bildiğim haliyle üniversite artık yok. Cambridge'deki dört yılımı okumayı istediğim kitapları okuyarak, görmeyi istediğim filmleri izleyerek, dinlemeyi istediğim müziği dinleyerek, arkadaşlarımla bitmek tükenmek bilmeyen tartışmalara girerek ve o zamanki düşünüşüm ve hissedişimle verim-

li olduğuna karar verdiğim derslere girerek geçirdim. Bugün, eğer o yaşta olsaydım, büyük olasılıkla ben de ilk dersten sonra profesöre yaklaşır ve "Dersinizde bir B artı almak için ne yapmalıyım?" diye sorardım.

Freud'un en tartışmalı (ve sanıyorum bugün büyük ölçüde unutulan ya da görmezden gelinen) kuramlarından biri, bilinçdışında varolan güçlü evrensel ölüm arzusudur: galiba bir tür evrim hatası olarak görülen, insan ırkının yapısında kendini yok etme arzusu olduğu anlayışı. Freud'un çıkarımlarına uzak olmayan bir geçmişte, Herbert Marcuse ve Norman O. Brown tarafından karşı çıkılmıştır; (post-Freudcular olarak) her ikisi de onun temel teşhisini kabul ettiler, ama ölüm arzusunun zorunlu olarak değiştirilemez olmadığını, Freud'un kuramının buna karşı çıkabilecek ve bunu dönüştürebilecek silahlar içerdiğini öne sürdüler. Her iki yazarın modasının da 1970'lerden bu yana tamamen geçtiği görülüyor. Evrensel ölüm arzusu kuramının bugün kolektif bilinçdışında dolaylı olarak kabul edildiğini bir gösterge olarak almalı mıyız? Her birinin belirtilmesi açısından çok tanıdık olduğumuz son politik olaylar güçlü bir biçimde bunu akla getiriyor.

Bu nedenle bir kez daha soruyorum, "Ben şimdi neredeyim?" Kişisel yaşamımda bundan daha mutlu bir dönemim olmadı ve geriye bakınca çocukluğumdan bu yana yaşamımın önemli evrelerinin her birinde (belirli bölümler dışında) bir öncekinden daha mutlu olduğumu görebiliyorum. Yetmiş yıl yaşamış, bir hastalık ve üç kez ölümden döndüğüm (bana öyle söylendi) bir ameliyat geçirmiş biri olarak, içinde *Rio Bravo*'nun [*Kahramanlar Şehri*] kendisini kesin olarak en gözde filmim olarak kabul ettirdiği garip, tamamen hak edilmemiş bir huzur hissediyorum. (Bazıları buna yaşlılık/bunaklık diyecek). Hawks'ın başyapıtı kahramanın uğruna savaştığı açık, geleneksel nedenleri sistematik olarak reddeder: rahatlık, güvenlik, zafer, prestij, serveti ele geçirmek, uygarlığın geleceği. Her şey nihai insansal öz ile sınırlanır – özsaygının korunması. Karakterler kendi durumlarını kasvetli ve perişan bulmazlar, aksine bu durumu –her şeyden önce dayanışmanın ve birlikteliğin keyfi olan– keyifle benimserler. Elbette onlar Burdettlerin hâlâ yenilgiye uğratılabildiği bir dünyada yaşarlar (yaşadılar); bugün bizler baskıcı muhafazakârlığın güçlerinin zafer kazandığı görünen –bu da içsel barış olanağını sağlamayı iyice zorlaştırıyor– bir dünyayla karşı karşıyayız. Şimdilik başka bir şey, başvuracak başka bir yer yok gibi görünüyor. Diğer yandan özsaygıyı korumak için mücadele etmeye devam etmek bir zorunluluk: zaferi teslim ettiğimiz sürece onu kaybediyoruz. Dünya çapındaki savaş şimdilik kaybedilmiş gibi görünse bile, mücadeleye devam etmek *gerekiyor*. Ancak ondan sonra Hawks'ın filmlerinden *Sahip Olmak ya da Olmamak*'a [*To Have*

and Have Not] geri dönerek, "Bildiğimiz şeyler ne kadar da az" diyebiliriz.

Şimdilerdeki olumlu bir gösterge protestonun artışıdır – ve ben bunu çok etkileyici buluyorum: bugün protestoyu desteklemek ve artırmak bana her sanatçının, her yazarın –aslında her düşünen insanın– görevi gibi görünüyor. Bu belki de dünyamızın feci halde yoksun olduğu örgütlenmeyi sağlanabilir: yeni, örgütlü Solun ortaya çıkışı. Muhalefetin nelerle mücadele etmesi gerektiğini düşünün: çoğu "demokratik olarak" seçilmiş bütün büyük güçleri içine alan ve gülünç bir biçimde "özgür dünya" denen bütün hükümetler; bu hükümetleri destekleyen ve etkili bir biçimde onlara sahip olan (ve de hemen hemen sistematik olarak çevreyi mahveden) büyük bir şirketler ve holdingler ağı; bize neyle ilgilenmemiz, neyi satın almamız, hangi yanda olmamız gerektiğini, haberleri ve haberlerin nasıl aktarılacağını dikte eden ve hiç de rastlantısal olmayan bir biçimde bizi "eğlendiren" ("oyalayan" diye okuyun), *yalnızca bir miktar* muhalefet ve eleştiriye izin veren ve bunu da kendi yönlendiren, böylece sürecin "demokratik" olduğu ve herkesin düşüncesini (gerektiğinde bastırılabildiği sürece) ifade ettiğini düşünmemizi sağlayan (çok etkili, çok güçlü, her yere yayılan) medya, özellikle de reklamlar ve televizyon. Böylesine güçlü ve baskıcı güçlerin karşısında insan protestonun ne kadar başarılı olacağını ya da nereye kadar gidebileceğini merak ediyor. Ancak çıldırdığı kanıtlanabilir olan bir dünyada protesto aklı başında tek tepki haline geliyor.

Bu benim eleştirimin ve bunun kişisel arkaplanının tarihini bugüne getirir; bana önemli görünen birkaç ek kaldı; birincisi açık ve basit bir ifadeyle bunun yalnızca benim geçmişim üzerine (hayli seçici bir biçimde) *benim* aktarımım olduğudur. Bana yakın olmuş ve kısaca bahsetmeye çalıştığım insanlardan pekâlâ tamamen farklı (ve büyük olasılıkla daha az övücü) açıklamalar alabilirsiniz. Dürüst olmak için elimden geleni yaptım ve bu dürüstlük konusunu daha sonra tartışmak istiyorum.

Bazı okuyucuların, yazdıklarımın çoğu kez hayli kişisel doğasına biraz sıkıntıyla tepki vereceklerinin bütünüyle farkındayım: ne de olsa bu bir film eleştirisi çalışmasıdır ve en azından bir nesnellik ve tarafsızlık görünümünü koruması beklenir. "Neden bunları bize anlatmak zorunda?" sorusu olası bir öngörülebilir tepkidir. İlk yanıtım, belki de hepimizin daha çok sıkıntıya girmemiz (ve kendimizi sıkıntıya sokmaktan daha az utanmamız) *gerektiğidir*: bu, sıkıntının ötesindeki daha büyük ferahlamaya giden yolu açabilir. Hepimiz insanız ve insanlar tanım gereği mükemmel değildir ve bence hiçbirimiz varoluş hakkındaki "doğruluğa" ulaşma iddiasında bulunamayız (bazıları ulaşabildiğini *düşünse de*). Eğer kusurlarımızı, çoğu kez kor-

kunç hatalarımızı, diğerlerine yaptığımız acımasızlıkları ve kendi kendimizi aldattığımızı keşfetme yollarını kabul etsek ve tartışsaydık –kısaca kendimize ve birbirimize karşı mümkün olduğunca dürüst olsaydık– hep birlikte daha iyi durumda olmaz mıydık?

Ancak "dürüstlüğü" zor ve yoğun bir biçimde sorunlu bir kavram olarak görürüm. Yukarda dürüst olmak için elimden geleni yaptım derken dikkatliydim; yine de başarılı olduğumdan emin değilim. İnsanın, kendinin bir tür olumlu imgesini koruma arzusu (büyük ölçüde kendi iç gözlemimden) bana gerçekten engellenemez gibi görünüyor ve bunu korumak için başkalarını onaylamamız ya da daha iyi bir ifadeyle başkalarına hayran olmamız gerekiyor. Bunları yazdığım sırada, belki de bu varsayılan "dürüstlüğün," hayran olunma ("Evet, o çok dürüst") isteğinin yalnızca başka bir yolu –benim gibi insanları cezbetmenin başka bir yolu– olduğuna ilişkin rahatsız edici duygudan kaçınmayı başaramadım. Sally Field'ın ünlü –ve sık sık parodisi yapılan– Oscar anına göndermede bulunurken aklımda olan budur: içten olmayı *kastediyorum*, ama bunun altında "benim gibi insanlara sahip olmanın" yaşamım boyunca isteğim bir şey olduğunu biliyorum.

Bu beni kendi "Rosebud"ıma[Δ] –filmlerde (sık sık bir 'geriye-dönüş'le) her şeyin birden açıklandığı an– getirir. Ben doğduğumda annem ve babam kırklı yaşlarındaydılar; zaten dört çocukları bulunuyordu ve benle yaşça en yakın kardeşim arasında oniki yıl vardı. "İstenmeyen kazayı" yorumlamak ustalık gerektirmez ve eminim sorun buydu (Victoria günlerinde yetişmiş annem ve babam doğum kontrolü ve kürtajı, eğer böylesine şok edici şeyleri bilselerdi bile, onaylamazlardı.) Bu nedenle çocukluğum boyunca hem istenmedim hem de aşırı zarar gördüm – annemin büyük olasılıkla sezgi yoluyla istismar ettiğim suçluluk duygusunun ürünü olan bir zarar görme. Genellikle inatçıydım (sonunda *Şüphe*'yi izlememe izin verdiler) ama herkes tarafından sürekli bir bela, bir engel, dikkat çekmek –herkesin, özellikle de benden oniki ve ondört yaş büyük olan iki kardeşimin dikkatini çekmek– için kendimi sürekli bela *haline getirrneme* yol açan bir duygu olarak hissedildiğimi her zaman bildiğimi sanıyorum. Benim sürekli hoşlanılma, dikkat çekme ve gerektiğinde (dikkat çekmenin bir aracı olarak) tahrik etme arzum ile çocukluk deneyimi arasında bağlantı kurmak için yaratıcı bir kavrayış gerekmez. Ancak hepimizin bildiği gibi, "Rosebud" *her şeyi* açıklamaz... ve bağlamlar sonsuz olduğu için, belki de benim

---

[Δ] Orson Welles'in *Yurttaş Kane* [*Citizen Kane*] filmindeki Charles Forster Kane karakterinin çocukluğundaki kızağının adı –çn.

dürüstlüğüm hakkında böylesine dürüst olmamın gerisindeki güdülenme sorununa girmemeliyiz... ("Ah, o kendini çok *sevdirir*!")

Çeşitli kitaplarına (ve onun büyük bir zekilik ve doğrulukla üzerine yazı yazdığı şair ve romancılara) her birkaç yılda bir yenilenmiş bir hayranlık ve büyük bir borçlulukla geri döndüğüm ve çalışmalarıyla ilişkim bugün bana bir ihanet konusu gibi görünen Dr. Leavis'in çalışması ve etkisindeki eleştirel köklerime geri dönerek bitirmek istiyorum. Zeka ve disiplin açısından onunla karşılaştırılabilecek herhangi bir şeye sahip olmadığımın tamamen farkındayım: karşılaştırınca benim çalışmam yalnızca gelişigüzel ve savruk görünür. Aslında benim başlıca yoğunlaşma alanımın onun neredeyse hiç ilgilenmediği bir konu olması ve özellikle de ele almadığı bir dal içinde (modern popüler kültür) yer alması bir şanstır. Acaba Hawks'ın en iyi filmlerinin onun büyük hayranlık beslediği Amerikan edebiyat geleneğinin (Cooper, Twain, Melville...) torunları olduğu iddiasına nasıl tepki verirdi? Acaba benim şimdiki politik duruşumu nasıl karşılardı? Yaşamı boyunca bunu asla kabul etmezdi, ama günümüzde uygarlığımızın bozulması (Leavis'in bildiği ve yaşayan bir kültürün zorunlu merkezi olarak gördüğü haliyle üniversitenin neredeyse yok edilmesiyle birlikte) öyle bir noktaya vardı ki, onun konumunun ne olacağını belirlemek zordur. Ama o "Yaşam bizim de içimizdedir ve bu yaklaşmakta olan gizli felaketi hareketsizce beklememizi imkansızlaştırıyor" diye yazdı. Bu 1974'te ifade edildi ve "felaket" artık "gizli" değil.

O benim için eleştirmenlerin en önemlisidir ve ona hiçbir zaman geri ödenemeyecek bir borcum var. Ve bir ölçüde o hâlâ (her ne kadar onun benim çalışmalarımla ilişkili olmayı istemeyeceğini düşünsem de) bir rol modelidir. Yazı yazmaya başladığımda bana çok sık olarak, insanların bir dehayla karşılaştıklarında (okuyucunun kendime göndermede bulunmadığımı anlayacağına güveniyorum) kullandıkları küçük düşürücü bir terim olarak bir "Leavisite" dendi. Bunun yerine geçmesi ve sorgulamayan öğrenci ile alçakgönüllü yandaş arasındaki ayrımı göstermesi için Leavisyen terimiyle yanıt verdim. Asla (ya da yalnızca kısaca) bir Leavisite değildim; kökenlerimden çok uzaklaşmış olsam da hâlâ bir Leavisyen olduğumu umuyorum.

Belki de Leavis'e benzediğim bir yön, ikimizin de her zaman ve zorunlu olarak dışlanmış olmasıdır. Gruplarla çalışsak bile, bunlar "dışlanmış gruplardı": eğer Leavis'in kitapları, *Scrutiny* dergisi, kendisi ve etkisi Cambridge İngilizce bölümünden çıkan en önemli şeylerse, bunlar egemen üniversite kültürüne karşı oldukları için bu konumu hak ettiler. Leavis'i bir konferans salonunun dışındaki koridorda,

diğer öğretim üyelerince açıkça görmezden gelinir halde yürürken görmek az rastlanır bir durum değildi. Bu "dışlanmışlık" sanıyorum çok önemli bir oranda kendimizi kuramlarla (bunlar ister felsefe kuramları ister edebiyat kuramları isterse sinema kuramları olsun) ilişkilendirmeyi reddetmemiz nedeniyledir. Leavis bir eleştirmendi ve bundan gurur duydu; yaşantımda bir şeyden gurur duyduğum ölçüde, aynısını talep ederim. Her yeni kuram kendine bir hava verir; herkese "İşte doğruluk, bu kuram her şeyi açıklıyor" der. Birçok kuramdan birçok şey öğrendim, ama hiçbirine bağlanmadım. Bir röportajda Jean Renoir'ın söylediği mükemmel bir ifadeyi hatırlıyorum. Herhangi bir kurama inanıp inanmadığı sorulduğunda Renoir yanıt olarak, onların hepsinin uygulamalarına bağlı olarak büyük olasılıkla doğru olduğunu düşündüğünü, ama hiçbirini bir mutlak olarak kabul etmediğini söylemişti. Karşılaştığım (bazıları diğerlerinden daha yararlı olan) her sinema kuramı bana belirli filmler hakkında belirli içgörüler kazandırmıştır. Ancak ben hâlâ Leavis'in edebiyat yapıtları için sorduğu soruları sormak istiyorum: Bu yapıt önemli mi? Bu yapıt tam olarak ne yapıyor? *Ben* ve inandığım şey için ne yapıyor? Bunu tam olarak nasıl başarıyor? Ardında ne tür bir itki var? Benim için zorunlu olan bu tür sorular kuramla uyuşmaz.

Orijinal *Hitchcock'un Filmleri*'ni yazdığımda Dr. Leavis'e, (kendimi en azından biraz bilerek) büyük olasılıkla aynı anda hem kendini küçültmeyi hem de kibirli olmayı başaran mektupla birlikte bir kopyasını postalamıştım. Bir süre sonra onu kişisel olarak tanıyan (ben asla yakından tanımadım) arkadaşlarımdan biri bana, Leavis'in kitaplığında kitabın göze çarpacak bir biçimde durduğunu gördüğünü söyledi. Acaba onu hiç açmış mıydı? Bir yanım açmadığını umuyor.

Yaşamımın (kişisel ve mesleki) devam eden öyküsü içinde, bu bölümün adandığı (ve yazılmasını sağlayan) ve yakın gelecekte bir kitapta işbirliği yapmayı umduğum Thom Loree'nin adını buraya eklemeliyim.

Teşekkürler
(1988)

Kariyerler pek çok durumda kişisel kararlara ve tutkulara değil, az ya da çok şans etmenine bağlıdır. Yayımlanması için teslim ettiğim ilk film eleştirisi *Sapık* üzerine bir makaleydi ve bu makalenin oldukça genişletilmiş hali *Hitchcock'un Filmleri*'ndeki bölümün temelini oluşturdu. O dönemde, İskoçya'daki bir fidanlıkta (keyifsiz olmasa da) oldukça otomatik bir beden etkinliğini gerektiren bir işte çalışıyordum (köknar ağacı fidanlarından zararlı otların temizlenmesi). İşten o kadar sıkılmıştım ki *bir şeyler* üzerine düşünmeliydim ve *Sapık*'ı henüz görmüştüm. Bu film üzerine yazdığım makaleyi *Sight and Sound*'a gönderdim ve yazı Penelope Houston tarafından reddedildi. Houston çok kibar bir mektup yazarak bana filmin bir şaka olmasının amaçlandığını yakalamada başarısız olduğumu bildirdi. Şu anda ona hem nezaketi hem de yazıyı reddetmesi nedeniyle teşekkür ediyorum. Daha sonra yazıyı *Cahiers du Cinéma*'ya gönderdim ve yazının yayımlanmasının, o dönemde derginin editörü olan, Eric Rohmer tarafından kabul edildiğini büyük bir şaşkınlık içinde öğrendim. Bir film eleştirmeni ve sinema hocası olarak kariyerim gerçekten o andan itibaren başladı.

Hitchcock üzerine bir kitap yazmamı ve bunun Tantivy Press tarafından yayımlanmasını bir davet sırasında öneren Peter Cowie'dir. Yarı sarhoş bir insan bu saçma öneriye güler geçer ve onu dikkate almazdı; ben de yarı sarhoştum ve bu öneriyi, bir şakayı anlatır gibi, o dönemki eşim Aline'e anlattım ve o da çok sakin bir biçimde bana kesinlikle bunu yapmam gerektiğini söyledi. Onun çıldırdığını düşündüm, ama beni ikna etmesine izin verdim. Bu nedenle orijinal kitap minnetle ona adanmıştır. O dönemde benim yeteneklerime garip bir biçimde güvenen ve sabır gösteren Peter Cowie'ye de teşekkür etmek istiyorum. 1977'de yazdığım "Retrospektif" John Anderson ile birlikte yaşadığım döneme aittir. John hâlâ sevdiğim ve değer verdiğim bir dostumdur ve yaşamımın en zor döneminde verdiği destek ve gösterdiği dayanıklılık nedeniyle ona teşekkür etmek istiyorum.

Bu kitapta yakın döneme ait yazıların bir bölümü çeşitli dergilerde yayımlandı ve o dergilerin editörlerinin izni alınarak bu kitapta tekrar basıldılar. 14. Bölüm

olan "Ideoloji, Tür, 'Auteur'" *Film Comment*'de, 18. Bölüm olan "Eril Arzu, Eril Kaygı" *American Film*'de yayımlandı; ilk yazıyı biraz gözden geçirdim ve genişlettim, ikinci yazı için ise yeni bir giriş yazdım. *Şantaj [Blackmail]* üzerine olan yazı ile Frank Raymond Leavis üzerine olan yeni giriş bölümü ilk olarak *CineAction!*'da yayımlandı. Fotoğrafların çoğu Ontorio Film Institude'dan sağlandı ve bu konuda yardımcı olduğu için Gerald Pratley'e teşekkür ederim.

Bu kitapta Andrew Britton'un adı sürekli geçmektedir. Andrew hem çok sevdiğim bir arkadaşımdır hem de geçmiş on yıldaki çalışmalarım üzerinde büyük bir etkide bulunmuştur.

Son olarak Richard Lippe'ye teşekkür etmek istiyorum, ama onun hakkında söylenecek o kadar fazla şey var ki, nereden başlayıp nerede bitireceğimi bilemiyorum. Richard ve ben yaklaşık yirmi yıldır birlikte yaşıyoruz. Film eleştirmeni ve sinema hocası olarak çalışmalarımız giderek artan bir işbirliği içinde gerçekleşmiştir. Bunun da ötesinde duygusal desteği, sevgisi ve yoldaşlığı nedeniyle Richard'a çok şey borçluyum.

Giriş
(1988)

'Auteur'lük Sorunu

Bu kitapta girişilen proje, büyük olasılıkla tamamen tatmin edici bir çözümün olmadığı bir sorunu ortaya koymuştur. *Hitchcock'un Filmleri* 1960'ların başında yazıldı: üç baskı yapmış (her birine yeni eklemeler yapılmış) ve birkaç yıl içinde baskısı tükenmiştir. Kitabı yazdığım dönemde film inceleme teknolojisi (tıpkı eleştirel araçlar gibi) hâlâ oldukça ilkel bir aşamadaydı; filmlerin çoğunu belleğimde kaldığı kadarıyla ya da sinema salonunda halka açık gösterimler sırasında tutulmuş notlardan yola çıkarak inceledim: o dönemde elimin altında olan en gelişkin aygıt sıradan bir 16 mm göstericiydi. *Bir Şüphenin Gölgesi* [*Shadow of a Doubt*] ve *Kapri Yıldızı* [*Under Capricorn*] gibi "anahtar" niteliğindeki filmler de dahil Hitchcock'un birçok filmine İngiltere'de ulaşmak mümkün değildi; diğerleri ise yanıltıcı biçimlerde bulunuyordu (*Ölüm Korkusu* üzerine olan bölüm düşük kontrastlı 16 mm siyah-beyaz baskı izlenerek yazıldı).

Ancak teknolojik yetersizliklerden ve filmlere ulaşamamaktan daha da önemli olan şey, kitabın, film kuramı/eleştirisinin belirli bir aşamasına, varsayımları artık büyük ölçüde değiştirilmeksizin kabul edilemez olan Bazin'in ve ilk dönem *Cahiers du Cinéma*'nın geliştirdiği 'auteur' kuramının orijinal, düzeltme yapılmamış biçimiyle zirvede olduğu döneme ait olmasıdır. Bu varsayımlar (geleneksel estetik biçimlerin çoğuna yabancı olmasa da Hollywood filmlerinin eleştirisi için yeni olan bir düzeye kadar) kabaca şöyle belirtilebilir: eleştirmenin görevi büyük yapıtları keşfetmek, sanatçı ile daha az eğitimli, daha az bilgili insanlar arasında aracılık yaparak bu yapıtların önemini açıklamaktır; büyük sanat yapıtları büyük sanatçılar tarafından üretilir; herhangi bir yapıtın yarattığı ilgi –başarı ya da başarısızlık– kesinlikle onu yaratan sanatçıdan kaynaklanır; sanatçı için kişisel olduğu iddia edilemeyen yapıtın özellikleri önemsiz bulunabilir, talihsiz engeller ya da yıpratıcı unsurlar diye göz ardı edilebilir; sanatçının "büyük" yapıtları belirlenmeli, daha küçük yapıtları görece önemsiz sayılıp "büyük" yapıtlarla ilişkilerine göre sınıflandırılmalı ve panteona yerleştirilmelidir. Bu "büyük" yapıtlar insanlık durumu hakkın-

da, "yaşam" hakkında ifadelerdir; bunlar öz-denetimli ve kendi kendilerine yeterlidirler. *Hitchcock'un Filmleri* buna benzer varsayımlar kullanılarak oluşturulmuştur.

Yirmi yıl sonra, Hitchcock hakkında söyleyecek daha fazla şeyim olduğunu keşfederek ve orijinal kitabın ihmal ettiği filmlerin bazılarını tartışmayı (örneğin kitabın, İngiltere dönemi hakkındaki bütünüyle savunulamaz yaklaşımını düzeltmeyi) isteyerek, eski kitap ile yeni kitap arasında ne tür ilişkiler kurmalıydım? İki çözüm hemen kendisini dayattı (ve bu çözümler konuyla ilgilenen editörler ve onların deneyimli okuyucuları tarafından önerildi). Bir: *Hitchcock'un Filmleri*'ni tamamen unutmak ve baştan yeni bir kitap yazmak. İki: şimdiki eleştirel konumumla uyumlu hale gelmesi için filmlerin (orijinal kitapta olduğu gibi) kronolojik bir düzen içinde ele alınabilmesini sağlayacak şekilde yeni malzemeler ekleyerek, orijinal kitabı gözden geçirip düzeltmek. Her iki çözümün de uygulanmasının benim için imkansız olduğu kısa sürede kanıtlandı; aynı zamanda bunların arzulanır olduğunu da sanmıyorum.

Birinci çözüm: *Hitchcock'un Filmleri* hakkındaki şimdiki tutumum ne olursa olsun (ki bu konu hiç de basit değildir), birçok insanın bu çalışmayı önemli görmeyi sürdürdüğü açıktır. Bazıları bana kitabın hâlâ Hitchcock üzerine en iyi çalışma olduğunu söyledi; bana sık sık kitabın neden tükendiği ve bir kopyasının bulunup bulunamayacağı soruldu. Bu görüşlerin ve soruların niteliği, kitabın önemsenmesinin yalnızca tarihsel ilgiden kaynaklanmadığını yeterince açık bir biçimde ortaya koyuyor. Bu kitabı tamamen reddetmeyi istemiş olsam dahi, bu konuda yazan birçok yazar arasında benim önemim nedir? Ama sorun bu kadar basit değil. Eğer temel varsayımlarımın listesi reddedilmeyi gerektirmiyorsa, o varsayımların benim için bugün bile tamamen savunulamaz olmadığını ve öyle kolay kolay küçümsenip bir kenara atılamayacağını söyleyerek (kuşkusuz bunların dikkatle ve baştan sona yeniden formüle edilmeleri gerekir) buna bir temel kazandırmak zorunda kalırdım. Kaldı ki bir kitabın (bir film gibi) kendi temel varsayımlarına indirgenemeyeceği (bunları bilmek çok önemli olsa da) doğrudur. *Hitchcock'un Filmleri*'ndeki çözümlemeler bana genel olarak hâlâ geçerli geliyor (ama bu, o çözümlemelerin "doğru" ya da benzersiz ya da yapılabilecek tek okuma olduğunu iddia etmek değildir); aynı zamanda çözümlemelerin getirdiği değerlendirmelerin tamamen arkasındayım(şimdi hatalı olduğumu anladığım noktalarda kendimle olan uyuşmazlığımı birinci kitabın sonuna eklenen notlarda belirttim). Eleştirel konumdaki bir değişim kökten farklı içgörüler yaratabilir –hatta bunu gerçekten sıklıkla yapar– ama sorun bu değildir. Örneğin Raymond Bellour'un *Sapık* çözümlemesi, her ne kadar kullandığı kuramsal ay-

gıtlar oldukça karmaşık olsa da temelinde, *Hitchcock'un Filmleri*'nde benim önerdiğim görüşlerden farklı görünmüyor (her iki yazıda da çıkarımlar, filmin "normal" ile "anormal," nevroz ile psikoz arasında kurduğu devamlılığa odaklanır); o çözümleme farklı bir ideolojik konumdan ve başka bir dilde yazıldı (yalnızca Fransızca'yı kastetmiyorum). Genellikle orijinal kitapta varolan filmler üzerine yeni yazılar yazma zorunluluğu duymadım. (Yalnızca *Ölüm Korkusu* bölümünde, her ne kadar yeni okuma eski okumadaki görüşlerin çoğunun özeti olsa da bir istisna yapıp farklı bir ideolojik konumdan yazdım.)

İkinci çözümü imkansız kılan bu ideolojik değişimdir: *Hitchcock'un Filmleri*'ni artık "gözden geçirip düzeltemem" Eğer algılamalar ve içgörüler büyük ölçüde benzeseydi bile, bakış açısı ve tutumda meydana gelen değişim nedeniyle bunlar istisnasız tamamen değişik bir biçimde ifade edilirlerdi.

Hitchcock'un Filmleri'nin yazarı herhangi bir ideoloji anlayışından tamamen yoksundu: gerçekten terimin ne anlama geldiğini bile bilmiyordu. Sonuçta bunun vardığı yer, yazarın kesinlikle her şeyi burjuva ideolojisi ve onun "doğruluk," "gerçeklik," "insanlık durumu," "insan doğası" ve "sağduyu" gibi kavramlarla doğallaştırılmış varsayımları tünelinden görmesiydi. Feminizmden de etkilenmemişti: kültürümüz içinde kadınların ve erkeklerin karşılıklı konumlarını doğal ve "verili" olarak, bir yaşam gerçeği biçiminde kabul etmişti ve eğer ona cinsiyet rollerinin kültürel olarak oluşturulduğundan bahsetseydiniz sizi dinlemezdi bile. 1970'li yıllar civarında bir yerlerde, yazar hem kişisel hem de mesleki alanda eş zamanlı bir şiddetli uyanış yaşadı.

Belirli eleştirmenler bu uyanışın sonucunun kısıtlayıcı olduğunu, sinemaya yaklaşımımın ideolojik kaygılarla ve benimsediğim politik konumla sınırlandığını belirttiler. Bu görüşe tamamen karşıyım. Şimdi filmleri o zamankinden daha iyi anladığıma inanıyorum; çünkü kendime hem yazarın hem de yapıtının ait olduğu kültürden yazar sayesinde filme nüfuz eden "'auteur'ist" yüzeyin altında yatan derinlikleri, gerilimleri, çelişkileri anlama olanağı sağladım.

Burada başka bir konu olan dürüstlük meselesi var. W. H. Auden'in, Komünist olduğu dönemden Hıristiyan olduğu döneme geçtiğinde, ilk dönem şiirlerinin bir bölümünü Komünist göndermeleri/izleri silmek amacıyla gözden geçirerek düzelttiği ve son konumuna uyumlu hale getirdiği herkesçe bilinir. Bu onun komünistliğinin yüzeyselliğini kolayca kanıtlamaya yeterdi, ama aynı zamanda bu bana, gerçekte söylediğini söylememiş olmaya varan derin bir samimiyetsizlik olarak görünüyor. O halde eski yapıtımı "değiştirmeyi" (ya da gizlemeyi) reddetmemi gerektiren güç-

lü ahlaksal prensipler mevcuttur. O kitap, az çok kafası karışık ve umutsuzluk verici bir liberal hümanist bakış açısından yazıldı. Modern kapitalizm koşulları arasında böylesi bir konumun yaşanabilir olduğuna (belirli bir mücadele ve çok sayıda baskılanmayla) kendimi hâlâ ikna edebildiğim bir dönemdi bu.

Bu nedenle elinizdeki kitabın yapısı, alışılmışın dışındadır ve bildiğim kadarıyla benzeri yoktur. Kitabın ilk yarısı, 1960'lardan bu yana film eleştirisi/kuramındaki temel gelişmelerin bazıları ve bunlara neden olan sorunlar hakkında açıklamalar yapan bir giriş yazısı, *Hitchcock'un Filmleri*'nin orijinal hali ve o kitapla ilgili katılmadığım noktaları belirten ve bazı hataları düzelten –en sona eklenmiş– notlar bölümünden oluşur. Bence hatalar el altından düzeltilmekten çok, açıkça ortaya konmaya değer: onların varlıklarına dikkat çekmek, sanki bunlar çok kutsal ve yanılmazmış gibi basılı metinden eleştirel olmayan bir biçimde alıntılar yapan sinema öğrencileri arasındaki yaygın yönelime karşı koymaya yardımcı olur. Üçüncü baskı için yazdığım "retrospektif"i de ona uygun olan yere yerleştirdim: her zaman kitabın başına değil de sonuna koymayı istediğim bu bölüm şimdi kitabın ikinci bölümüne geçişi sağlıyor. 14. Bölüm (1976) dışında, ikinci kitaptaki bütün yazılar 1980'den sonra yazıldı. Eğer ilk metni Hitchcock sinemasının çözümlemesi olarak alırsak, elinizdeki bu alışılmamış yapı o (orijinal) kitaba bir alt-metin kazandırır: bu, son otuz yılda gerçekleşen eleştirel perspektifteki (hem kişisel hem de dışsal) değişimlerdir. O halde bu, Hitchcock üzerine olduğu kadar eleştirel uygulama üzerine de yazılmış bir kitap.

Bu kitabın iki bölümü arasındaki önemli bir fark hemen okuyucunun dikkatini çekecektir: orijinal metin tutarlı bir bütün (ya da yanılsamasını) oluşturur, oysa kitabın ikinci bölümündeki makaleler böyle bir bütünlük oluşturmaz. Bunu yeni malzemenin görece *zayıflığı* olarak değil, tam tersi olarak sunuyorum. *Hitchcock'un Filmleri*'nin tutarlılığı kitabın 'auteur' kuramıyla ilişkisinin mantıksal sonucuydu; ardından gelen metinde tutarlılığın olmayışı, bu kuramın en azından orijinal, düzeltilmemiş biçiminin çözülüşünün sonucudur. *Hitchcock'un Filmleri* kendine öncül olarak yalnızca –bu filmler önemli olduğu sürece– Hitchcock'a ait filmleri değil, aynı zamanda her büyük sanatçıya ait yapıtın mantıksal ve ileriye giden bir gelişim takip ettiği olgusunu da aldı. Kitap açıkça, sanatçı olarak Hitchcock'a odaklandı ve onun tematik ilgilerinin gelişimini kronolojik olarak izleyebildi. Buna benzer yapısal bir ilke kitabın ikinci bölümünde yoktur. Hitchcock'un tutarlı bir referans noktası olduğu kesindir (filmleri büyük olasılıkla o olmadan yapılamazdı ve onun varlığı filmlerin en güçlü bağlayıcı noktası olarak kendini gösterir). Ancak filmleri *yalnız-*

ca ona ait değildir: onlar aynı zamanda (İngiliz ya da Amerikan) ticari sinemaya, onun hem var eden hem de yasaklayan geleneklerine ve kısıtlamalarına, farklı sistemlerine (stüdyo, 'yıldız', tür) ve kültüre, kültürün kurumlarına, değerlerine, ideolojisine, içsel zıtlaşmalarına ve çelişkilerine aittir. İkinci kitaptaki makaleler de pek çok bölümde kronolojik olarak düzenlenmiştir, ancak bu zorunluluktan daha çok keyfi bir biçimde, üzerinde anlaşma sağlanmış olana uyma ve elverişlilik göz önüne alınarak yapılmıştır. Onlar tutarlı, adım adım ilerleyen bir çıkarım (bir sanatçının büyüklüğünün dışavurumu) oluşturmaktan çok, verili bir yapıtın üretiminde işleyen belirleyenler ve etkileyenler karmaşasının bilgisine ulaşmak yoluyla, farklı yaklaşımlar açısından tek tek filmleri inceleme arayışındadır. Bütün diğer yaklaşımların içinde toplandığı egemen yaklaşımın 'auteur'ist kaldığını inkâr etmeyi kesinlikle istemem (bu kitap hâlâ *Hitchcock'un* filmleri üzerine bir kitaptır); ama geçen yirmi yılda türsel gelenekler, klasik anlatının ilkeleri, hem baştan sona hem de çekim çekim "klasik Hollywood filmlerinin yapısı," 'yıldız'ların oluşumu ve bunların nasıl anlam yarattıkları, kültürümüzde cinsiyet rollerinin kurulumu ile filmlerin ilişkisi konuları üzerine yoğunlaşan birçok değerli eleştirel gelişmeyi açıklamayı ve kullanmayı istedim. Kuşkusuz "tutarlılığın olmayışı" derken "tutarsızlığı" kastetmiyorum: ikinci kitabı oluşturan makaleler, birbirini izleyen çıkarımlar içindeki adımlar olarak değil, karmaşık ve kapsamlı bir karşılıklı bağımlılıktan uzakta, gevşek bir yapı içinde birbirlerine aittir.

Kitabın iki bölümü arasındaki ilişki üzerine söylenmesi gereken bir şey daha var: eğer şimdi ben (Hank Quinlan'ın "bir tür insan" olduğu durumdaki gibi oldukça belirsiz bir anlamda) "bir tür Marksist"sem, bu konuma temel hümanist varsayımlarımı bırakmaksızın vardım. Gerçekten de hümanizmi yetersiz bulan, onu canlandırmaya ve yeniden düşünmeye yönelik her girişimi reddeden bir Marksizmin kendini geçersizleştirdiğini söyleyebilirim: bireysel insan yeteneklerine, aklına ve duygusuna yer açmayan bir Marksizm düşünülemez. Nihai amaç, bireylerin kendilerini en üst düzeyde geliştirebilecekleri ve doyuma ulaşabilecekleri bir toplum olmalıdır. Buna ulaşma olanağı yalnızca ayrıcalıklı bir sınıf, renk, cinsiyet, cinsel yönelim ve benzerleri için değil, tüm insanlar için eşit derecede var olmalıdır. Kapitalizmin değerlerine, ideolojisinin kaba, incelik ve zarafetten yoksun yönlerine karşı çıkılmalı ve zayıflatılmalıdır: bireysel tatmin anlayışı eğer para, güç, statü, "başarı" anlamında anlaşılırsa sapkın ve komik bir anlayış haline gelir. Tatmin olmanın insanların rekabetiyle değil, yalnızca işbirliğiyle başarılabileceği ve eğer "insan doğasının" nihai, indirgenemez bir bileşeni varsa onun da kesinlikle ilişki kurma, işbir-

ligi yapma yeteneği olduğu kabul edilmelidir. Bunlar bana hümanizmin temel ve yapıcı idealleri olarak görünür ve yalnızca kültürün sosyalist örgütlenmesi yoluyla bu idealler gerçekleşebilir – feminizm ve psikanalitik kuramın açıklamalarından da haberdar bir Marksizm.

Önceki yapıt ile bu yapıt arasındaki açık devamlılıklardan biri kültürümüzün egemen eğilimlerine karşı devamlı olarak eleştirel, saldırgan tavrımdır. Önceki yapıttaki kültür eleştirisi pek çok unsurla, özellikle de temel koşulları evrensel ve değiştirilemez olan "yaşam böyle bir şey" anlayışından beslenen, "insanlık durumu" denen ve sorgulayıcı olmayan bir inanç tarafından zayıflatılmaktadır. Böylesi bir inanç açıkça burjuva entelektüalizminin ayrılmaz parçasıdır: bu anlayış otomatik olarak kültürümüzdeki gerçek yaşam koşullarını ve bu koşulları oluşturan toplumsal güçleri çözümleme gerekliliğini dışlar. İdeolojik engeller bir yana, üstün bir değer olarak burjuva çekirdek aile (ve bunun üzerinde oluşturulan ve onun yeniden ürettiği cinsiyet rolleri) anlayışına kişisel düzeyde karşı çıkmam (hatta karşı çıkma olasılığını hayal etmem bile) benim için olanaksızdı. Kapitalist uygarlığın, ailenin yalnızca dış dünyadan her nasılsa ayrı olarak varolan bir sığınak olarak göründüğü üst düzeyde bir yozlaşma ve çürüme aşamasına vardığının genel olarak farkındaydım;. Görebildiğim tek olumlu değişim umudu eğitimde, özellikle de sanattaki eğitimde yatıyordu: eğer insanlar sanat yapıtlarını (I. A. Richard'ın ünlü ve güzel ifadesiyle "kayıtlı değerlerimizin deposu"nu) sevmeyi öğrenebilirlerse, bireyler olarak dönüşüm geçirebilirlerdi ve bu da kültürümüzün dönüşümüne yol açardı. Bu görüşün beni asla gerçekten ikna ettiğini sanmıyorum: sürekli olarak bir yetersizlik ve umutsuzluk duygusu yaşıyordum (bu dönemde Ingmar Bergman'ın filmlerini çekici bulmam ve bu filmlerle –en azından bunlara ilişkin oluşturduğum imgeyle– yoğun özdeşleşme yaşamam bunun belirtisidir). Şimdiyse böylesi bir görüşün ne kadar saçma olduğu tamamen ortadadır. Geçmişe dönersek, tüketim kapitalizminin insan duyarlığında yarattığı vahşet ve hasarın, geçici onarım çalışmalarıyla düzeltilemeyecek kadar ilerlediğini görme olanağını kendime tanıyamamıştım; altyapı ile üstyapı ve bunlar arasındaki ilişkilere dair bir anlayışa sahip değildim. Aynı zamanda bir üniversite hocası olarak, eğitim sistemimiz içinde mümkün "ilerici" bir çalışmanın ister istemez sınırlı olacağını, çünkü bu sistemin burjuva erkek egemen kapitalizmin ürünü ve aracı olduğunu, bu nedenle ona yönelik ciddi tehditte bulunan her şeye köklü biçimde düşman olduğunu anlayamamıştım.

Birçok insan, konumdaki böylesi bir değişimin mantıksal sonucunun, kültürümüzün, onun içinde yaşayanların ve ürünlerinin varolan en etkili çözümlemesini

sunan Lacancı psikanalitik kuramın da eklendiği yapısalcılık ve göstergebilim okuluna bağlanma olacağını öne sürebilir. Her zaman böylesi bir adıma kendiliğinden direndim ve sonraki gelişmelerin beni haklı çıkardığını düşünüyorum. Direniş kısmen kişisel eksikliğimin, soyut kuramsallaştırma yetersizliğimin ürünüydü; aklım her zaman pratik ve somut olana dayanmıştır ve özümser göründüğüm soyut düşünceler yalnızca doğrudan deneyimle ilişkili olanlardır. Bunu ifade etmenin, kendini daha az incitici bir diğer yolu, göstergebilimci öğretim üyesi meslektaşlarımın (dolaylı olarak, bazen de açıkça) özellikle Fransız geleneği lehine, garip bir biçimde İngiliz geleneğindeki derinlere giden kökleri fazla düşünmeden ve tamamen hor görerek reddetmelerine karşılık, benim fazlasıyla İngiliz olduğumu söylemek olabilirdi. Soyutlanma yanlısı değilim, her türlü politik milliyetçiliğe karşıyım ve diğer kültürlerden gelen etkilere kendimizi açmamız gerektiğine inanıyorum; ama aynı zamanda da kendi kültürel köklerimizden kendimizi bilerek kopardığımızda çok ciddi yara alacağımızı düşünüyorum. Göndermede bulunduğum (hem yaratıcı hem de eleştirel) İngiliz geleneğine William Blake, George Eliot, D. H. Lawrence, F. R. Leavis ve Raymond Williams gibi kişiler örnek gösterilebilir: bu yazarların sayısının fazlalığı ve kısmen birbirlerinden farklı olmaları, içlerinden herhangi birinin (Marx ve Freud'dan da fazla) sorgusuz doğru kabul edilmesi gerektiği gibi bir öneriyi sanıyorum etkin bir biçimde ortadan kaldırır.

Gerçekten de göstergebilimsel yapısalcı geleneğe temelden güvensizliğim kesinlikle bu sorgusuz kabul –"doğruluk"u açığa çıkartmaya yönelik yanılsatıcı ve yanlış yönlendirici bir kahin arayışı– olgusu nedeniyledir: tanrıların geçit töreni –Barthes, Lacan, Foucault, Derrida– sıkıntı verici hale geldi. İlahi Açıklama anlayışı sürekli yinelenen, özellikle çileden çıkarıcı bir özellik olarak ele alınabilir: bize asla "Barthes (ya da bir başkası) *öne sürer* ki..." denmez, her zaman "Barthes *göstermiştir* ki..." denir. Böyle olduğu *gösterilmiş* olanı tartışmamalıyız, *tartışamayız*. Kendi adıma, Fransız geleneğini bir kenara atmam ve özümseyebildiğim bütün üstün yanlarını ve vardığı sonuçları kullanırım; ama yaşanıldığı biçimiyle yaşamla ve pratik olarak varolduğu biçimiyle kültürle ilişkili daha somut, daha doğrudan bir şeylere ihtiyaç duyuyorum; Raymond Williams'ı Barthes'dan daha yararlı bulmaya başladım. Göstergebilimsel hareketin politik hamlesi büyük ölçüde kayboldu: Lacan'ın benimseniş süreç içinde, gerçek toplumsal uygulamalara pratik ve doğrudan herhangi bir katılıma kaçınılmaz olarak uzak duruşu getiren, onun obskürantizm, özcülük ve soyutlamayı harmanladığı kendine özgü bileşimiyle kararlı bir adımdı. Lacan ile birlikte "insanlık durumu" ve onun sabit ve değişmez cinsiyet rolleri bir intikamla

geri döner. Politik bağlanım, giderek kendi içine kapanık hale gelen, ödevlerden sonuçlar çıkararak akademik kariyerleri ilerletmek adına terk edilir.

Yirmibeş yıl sonra Hitchcock'a geri dönmek 'auteur'lük konusunu yeniden açmayı gerektiriyor. Bu arada birçok gelişme oldu. En aşırı yönüyle, kontrol edici ve sorumlu fail (eyleyen) olarak 'auteur' yönetmen tamamen ortadan kalktı: Barthes'ın ünlü "yazar yazmaz, yazılır" formülünün tüm göstergebilimsel/yapısalcı okulda yaygın bir geçerlilik kazandığı görülmektedir. Ayrıca 'auteur' anlayışının yeniden formüle edilmesine yönelik çok sayıda girişim olmuştur: Peter Wollen'ın Hawks (bir kişi) ile "Hawks" (yönetmen olarak imzasını taşıyan sineması) arasında ayrım yapmamız önerisi; *Cahiers du Cinéma*'nın "imza" anlayışı (*Genç Bay Lincoln*'ün [*Young Mr. Lincoln*] ideolojik kavgasının büyük ölçüde sorumluluğunu taşıyan Ford'un imzasıdır); Raymond Bellour'un bunun yerine "dile getirici" terimini geçirmesi. Bütün bunlar bana bir noktaya kadar ilginç, anlamlı, faydalı ama tatmin edici olmaktan uzak – sorunlara dikkat çekme konusunda da yararsız görünüyor.

Başlangıçta kişisel 'auteur'lük anlayışına saldırı, 'auteur' kuramının ilk dönemdeki aşırılıklarına karşı tamamen haklı bir tepkiydi. 'Auteur'izm başka her şey pahasına kişisel imzayı öne çıkardı (bazen yalnızca yönetmenin çalışmasını değerlendirdi, çünkü ortaya konulabilecek tek şey buydu), en kötüsü de yönetmenin metinlerinin niteliği ve anlamından tek başına sorumlu olduğunu iddia ya da en azından ima etti. Karşıtları buna, 'auteur'ün kullandığı aracın (film) dilini ve geleneklerini, yapıtının içinde yer aldığı türü, kültüre içkin olan ve zorunlu olarak bireysel metnin içinde (bütün dışavurum tarzıyla birlikte) yeniden üretilen ideolojik varsayımları icat etmediğini ve 'auteur' yönetmenin üretim koşullarına hakim olmadığını belirterek karşı çıktılar. Ancak 'auteur'ist aşırılığı zamanında dengelemeye yönelik bu gerekli yaklaşım da yeni ve şaşırtıcı bir yorum getirmedi. Shakespeare eleştirisi tarihine tesadüfen bile olsa aşina olan herhangi biri, bütün dönemler boyunca bu eleştirinin genel olarak Shakespeare'i –İngiliz dilini, Elizabeth dönemi dramasının geleneklerini, türlerini, biçimlerini, "iambic pentameter"ı,[Φ] kafiyesiz on heceli nazım şeklini, hatta kendi oyunlarının olay örgüsünü keşfetmesine karşın– övgüye değer bulmadığını göreceklerdir. Bildiğim kadarıyla hiçbir aklı başında insan, bir sanat ya da eğlence yapıtının bir tür kusursuz anlayışla ve bir bakireden doğma biçiminde ya da Zeus'un başından fırlayan Minerva gibi üretilmiş olduğu iddiasında olmamıştır.

[Φ] Birincisi zayıf (veya kısa) ikincisi ise kuvvetli (veya uzun) olan iki vurgulu ölçüyle yazılmış beş vurgulu şiir dizisi –yn.

Kesinlikle en can alıcı nokta ideolojiye ilişkin kavramların eleştirisine girişti. Eğer bir film çok sayıda belirleyenin –yönetmen ('auteur'), diğer katkıda bulunanlar, türsel gelenekler, stüdyo koşulları, süregelen sosyo/politik iklim ve benzerlerinin– ürünü olarak görülürse, bütün bunların daha büyük, her şeyi saran bir şeylerin –kültürün içindeki, bu haftanın en son eğiliminden insan ırkının başlangıcına kadar uzanan, varsayımların, değerlerin, düşüncelerin– içinde yer aldığı hemen fark edilecektir. "Yazar yazmaz, yazılır" ifadesinin altında hepimizin ideolojinin köleleri ya da tutsakları olduğumuz, ne kontrol ne sorumluluk ne de karar verme gücümüzün olduğu, yaptığımız, söylediğimiz ya da yazdığımız her şeyin belirlenmiş olduğu varsayımı yatar: dilin tutsaklarıyız ve dil, maddileşen ideolojidir. Eğer ideoloji ile insanların yaşama karşı (kültür içinde ya da ilişki kurulan diğer kültür içinde zaten varolan öğeler tarafından kaçınılmaz olarak etkilenecek olan – olumlu ya da olumsuz) tutumlarını, yaşam ve ilişkiler üzerine düşüncelerini, tavırlarını ve fikirlerini formüle etmek için duyduğu ihtiyacı kastediyorsak, ideolojinin dışında yaşayamayacağımız doğrudur. Bu anlamda ideoloji, insanları daha aşağı konumdaki hayvanlardan ayırt eden önemli olgulardan biri olarak görünür. Kedimiz Max'in yemek gibi, kucaklanmak gibi belirli temel ihtiyaçları hakkında düşünceleri olsa ve bazen bunları gürültülü bir biçimde ifade etse de, tanımlanmış bir ideolojik konuma sahip olmadığını düşünüyorum. İdeolojinin dışında yaşayamamamız, bana öyle geliyor ki, bizi ideolojinin tutsakları yapmaz. Max'den farklı olarak, kendi ideolojik konumumu seçebilirim. Bir konumumun olması gerektiğini bilmem ile çok sayıda konumun halihazırda mevcut olduğu gerçeğinin birlikteliği, bu seçimi mümkün kılar. Kuşkusuz bu seçim, kısmen, birçok etmen tarafından belirlenir, ama bu etmenlerin ve varolan konumların ne kadar farkında olursam, kendi kararımdan o kadar sorumlu olacağım ortadadır. Bu kitabın iki bölümü arasındaki temel ayrımı oluşturan budur: *Hitchcock'un Filmleri*'nin yazarı, bir ideolojik konumu olduğunu Max'den daha fazla bilmiyordu. Oysa bu kitabın yazarı, bilinçli olarak bu konumu benimsediği için kitabın biçimlenişine katkıda bulunmuş bütün karmaşık güçlerin – kişisel, psikolojik, entelektüel, politik– tüm sorumluluğunu üstlenmektedir.

"Yazar yazmaz, yazılır:" bu ifade, eleştirel kuram/uygulamanın evrimindeki belirli bir aşamada polemik için yararlı olabilirdi ama herhangi birimiz buna ciddi biçimde inanabilir mi? Birinin yapıtı üzerindeki çok sayıda (farkında olamayacağı kadar çok sayıda) etkiyi kabul etmek başka, bütüncül bir determinizmi söylediğinin yerine koyarak kişisel sorumluluğu reddetmek başkadır. Bu öğretiyi savunanların bunu kendilerine uyguladıklarına hiç inanmıyorum. Balzac *Sarrasine*'i yazdığında

yazmadı, yazıldı; o halde galiba Barthes da *S/Z*'de *Sarrasine* okumasını yaptığında yazmadı, "yazıldı." Ya da bu, eleştirel söylem ile yaratıcı söylem arasında yapılmış (tamamen küstah ve haddini bilmez) bir ayrım mı? Stephen Heath *Bitmeyen Balayı* [*Touch of Evil*] üzerine güçlü ve entelektüel olarak çok etkili çalışmasında Welles'i "yazılmış" olarak değerlendirerek açıkça Barthes'ın izinden gider; Heath, filmi okuyuşundaki sorumluluğu aynı ölçüde ret mi ediyor? Heath de mi "yazıldı," eğer böyleyse kim tarafından ya da ne adına? Yazı üzerindeki etkiler kolayca sıralanabilirdi ve Heath de bunların tamamen farkındaydı, ama yazı yine de kişisel olarak benimsenmiş bir bağlanımın ürünüdür (yazıya farklılığını veren özellik de budur).

Barthesçı görüş sonuçta romantizmin aşırılıklarıyla ilişkili olan 'auteur'lük anlayışı üzerine (can sıkıcı ve moral bozucu olsa da) yalnızca bir çeşitlemedir: bu aşırılıklardan biri, "yazara hükmedilir" anlayışıdır. Bu anlayış birçok biçimde varolur: dindar yazar yalnızca İlahi Ses'in bir aracı haline gelir; panteist "yaşam gücü"nün Freudcu bilinçaltı ya da bilinçdışına teslim olur; romancı, karakterleri tarafından "teslim alınır." Bunun ideoloji bize hükmeder anlayışına indirgenmesi yaşamın ruhsal boyutunu inkâr etmenin ve içimizde ideolojiye indirgenemeyecek –daha derin bir düzeyde ideolojik belirlenime karşı çıkabilecek– güçlerin varolma olasılığını reddetmenin bir yoludur. Kişisel olarak, "yazar, yazmaz, yazılır" ifadesine karşı D. H. Lawrence'in "Ben değil, ben değil, içimden geçerek esen rüzgâr" ifadesini tercih ediyorum. Lawrence'in ifadesi kendinden daha büyük güçlere gönüllü teslim oluşu akla getirirken (eğer insan birinin ideolojisini seçebiliyorsa, birinin tanrılarını da seçebilir) Barthes'ın ifadesi yalnızca güçsüzlük ve edilgenliği ima eder; rüzgâr dinamik ve dönüştürücüdür, ideoloji ise yalnızca geçmişten gelen yüktür. Örneğin kültürü dönüştürme dürtüsü ve buna hareket kazandıran protesto bir yerlerden, yalnızca gizemli bir biçimde içselleştirdiğimiz bazı alternatif ideolojilerden gelmelidir (ama nereden?). Kişinin hem içindeki hem de ötesindeki güçlere olan "dinsel" (ortodoks Hıristiyanlığı –ya da ortodoks olan herhangi bir şeyi– kastetmiyorum) inancı, her şeyi kapsayan, yayılmacı ve kendisinden kaçınılamaz "ideolojiye" çaresizce teslim olma duygusundan politik olarak daha yararlı görünüyor. Eğer "yazamıyor," yalnızca "yazılabiliyorsak," eğer hissettiğimiz her türlü kontrol, kendini tanımlama, sorumluluk ve politik bağlanım duygusu bir yanılsama ise o zaman bir şeyler yaparak niye can(ımızı) sıkıyoruz? Uygarlığımızın ve insan ırkının nükleer bir savaşta yok olmaması gerektiğine ilişkin güçlü bir arzuya sahibim. Bu arzu bir ideolojinin (hangi ideolojinin?) ürününe indirgenebilir mi? Aynı biçimde düşmanlık, güvensizlik ve rekabetten çok, sevgi ve işbirliğinin birleştirdiği ve motive ettiği

gerçekten özgürleşmiş bir toplum biçimine ilişkin de güçlü bir arzum var (aslında bu ikisi birbirini tamamlıyor). Bu arzu yalnızca ideolojik midir? Ya da şöyle söylersek, böylesi bir arzu yalnızca benim konumum açısından açıklanabilir mi?

O halde ideolojinin ardındaki alanda yatan nedir? Bu, ayırıcı özelliği tanımlanamaz olduğu için, bulanık ve çapraşık yollar dışında, güçlükle tanımlanabilir. Somutlaşıp bir bedene büründüğü anda, önüne geçilmeksizin, sürekli kültürel olarak özgül olan ideolojik bedene dönüşür. "Dinsel deneyimim" ibaresine istemeyerek başvuruyorum: istemeyerek deyişimin nedeni bundan korkmam değil, kesinlikle bilinçli olarak yanlış anlaşılacağını ve yanlış sunulacağını bilmem. (Şimdiden değerlendirmeleri okuyabiliyorum: "On yıl önce sarsıcı bir biçimde Marksizme dönmesinden sonra, Wood şimdi daha da hızlı bir biçimde Hıristiyanlığa dönmüş bulunuyor...") O halde çok dikkatli adım atmalıyım.

Marksizmin kendisini her türlü ortodoks ya da organize din biçiminden tamamen ayırması kesinlikle mutlak bir tarihsel zorunluluktu. Artık bana öyle geliyor ki, Marksizmin ciddi biçimde karşı çıkılması gereken başlıca yetersizliği dinsel deneyime, yani dinsel itkiye ilgi göstermemesidir: ya da hoşunuza giderse tinsel boyutu reddetmesidir diyelim. Marksizm, çok gerekli ve önemli bir olgu olan ruhsal yeniden doğuşu, dinsel dogmalar nedeniyle, değersiz görür. Terimler bir kez daha tehlike arz etmektedir. Bunun basit bir nedeni var: kültürümüzde cinsellik terimiyle ilk akla gelen şey genital birleşmedir, "dinsel" ya da "tinsel" gibi sözcüklerin de hemen Hıristiyanlığı çağrıştırmasına şaşırmamak gerekmektedir. İdeolojik bedene bürünmüş olan örgütlü dinler, uzlaşmaya ve revizyonizme karşı ideolojik olarak kapalı hale geldikçe kesinlikle her zaman (Marksizmin de kanıtladığı gibi) dogma içinde sertleşen bir gericiliğe maruz kalır (İsa'nın oynadığı Lenin rolüne karşı Aziz Paulus Stalin'i oynadı). Ancak belirtmeliyiz ki, bütün büyük dinler ilk, göreceli olarak saf aşamalarında devrimci olmuşlardır ve böyle oldukları için baskı altına alınmışlardır. Başka bir deyişle, gerçek dinsel itki, özgürleşim yönündeki dürtüler ile her zaman içtenlikle ilişki içinde olmuştur. Bu, içimizdeki sınırlamalara karşı baş kaldıran her şeyin, baskılayana karşı baskılananın, süperegoya karşı libidonun, (Norman O. Brown'dan bir başlığı ödünç alırsak) "Ölüme Karşı Yaşam"ın mücadelesinin dışavurumudur. Temelde her şeyi içerme ya da baskılama arayışında olan ideolojiye karşı içgüdüsel isyandır. Bu nedenle, eğer bunu tinsel olanla ilişkilendirirsek, aynı şekilde cinsel olanla da ilişkilendirmeliyiz (ve ikisinin temel birlikteliğini değerlendirmeyi öğrenmeliyiz). Erotik deneyimin çok yönlü hazlarını orgazma indirgeme dışında, orgazmın fazla önemsenmiş olduğunu sanmıyorum. Cinsel olanın

bütün *biçimleri*, tinsel olanın bütün biçimleri gibi, kaçınılmaz bir biçimde kültürel olarak özgül, bu nedenle ideolojik olmalıdır. Orgazmın önemi bizi, dönüşü olmayan noktaya gitmemiz gibi, tercihin, kontrolün ve ideolojinin ötesine, gerçekten "Alle Menchen werden Bruder"e [bütün insanların kardeş olduğu] yere götürmesidir (insan Schiller'in diline içkin olan cinsiyetçiliğe yalnızca kederlenir). Bu yaygın olarak dinsel deneyim olarak tanımladığımız *tinsel* heyecan –bir an süren aşkınlık– anlarının karşılığı olarak kabul edilmelidir. Kültürümüzün yaygın eğiliminin orgazm dahil her şeyi tüketim nesnelerine dönüştürdüğü kabul edilmelidir. Yine de –Pasolini'nin büyüleyici bir biçimde algıladığı gibi (bu *Teorema*'nın temasıdır)– geç kapitalizmin yozlaşması içinde, yıkımın ve devrimin en kesin yolunu sağlayacak olan cinsel ve tinselin birleşmesidir.

Burada yüzyılımızın farklı dinsel tezahürlerine şöyle bir göz atıldığında, bunların gerçek dinsel itki ile devrimin ilişkisini doğruladığı görülür. Stravinsky'nin, estetik ve duygusal düzeylerde sürekli olarak devrimci, ama belirli metinlerinde ortodoks olan *Bahar Ayini* [Le sacre du printemps] ve Düğünler'den [Les Noces] *Mezmurlar Senfonisi*'ne [La symphonie de psaumes] ve *Threnoslar*'a [Threni] kadar büyük bir yapıtlar zinciri vardır. Ancak yirminci yüzyıl müziğindeki en ikna edici dinsel ifadenin, bütün kariyerini radikalizme ve protestoya adamış bir bestecinin, yetmişli yaşlarında bile hâlâ tutkuyla âşık olabilmiş bir adamın yapıtı olması önemlidir: Janaçek'in dinin ve devrimin, tinsel ile cinsel olanın yaşamın olumlanması ve mücadelenin kutsanması içinde bir araya geldiği *Glagolitik Missa*'sı [*Glagolitic Mass*]. (*Missa*'yı tercih edişimin nedeni, geleneksel anlamda özel bir dinsel metin oluşu ve tartışmalı olsa da bu yapıtın Janaçek'in son dönemdeki birçok başyapıtının en önemlisi olmasıdır. Benim bakış açımdan, *The Diary of One Who Disappeared* da [Kaybolanın Günlüğü] onun kadar dinsel bir yapıttır.)

Glagolitik Missa öncelikle kıyas kabul etmeyecek biçimde Hıristiyan metnini dramatize eder ve onu aşkın hale getirir: his dünyası Hıristiyan olduğu kadar pagandır da, somutlaştırdığı yaratıcı itki köklerini doğaya ve verimliliğe bağlanımında bulur. Tekrarlanan ve birleştirici olan "Veruju" ("İnanıyorum") bir amentüden çok her şeyin ötesinde yaşamın olumlanmasıdır. Kendinden geçmenin bu en yüksek anı, tenor solistin "bir Katolik ve Papa Kilisesi"ne inancını dile getirmesi –20. yüzyıl müziğindeki kesinlikle en yüreklendirici anlardan biri– hem yapıtın (kutsal) Latin metnini reddiyle hem de bu anın müzikal malzemeden çıkarttığı canlılık duygusuyla, mezhepsel bir Hıristiyanlığa herhangi bir gerçek bağlanımdan üstün bir anlam içerir. Yapıtın bütünü, metnin kültürel olarak kutsallaştırılmış yanlarından farklı olu-

şuyla da kendini ayrı tutmaktadır: anlatım biçimi Hıristiyanlığın gerici öğelerine, sonraki mutlak saadetin garantisi olarak *bu* dünyada gizemin kabulüne, teslim olmaya ve kendini kurban etmeye yapılan vurguyu sürekli olarak reddeder. *Missa* çok açık bir şekilde "Dona nobis pacem"den ["Bize barış ver"] yoksundur. Yoksunluğun, metnin Slav versiyonundan mı kaynaklandığı, yoksa dışarıda bırakılmasının Janaçek'in kişisel kararı mı olduğu konusunda bilgim yok. Ne olursa olsun, sorun Janaçek'in bunun yerine ne koyduğudur: yoğun ve çalkantılı bir org solo (ruhban sınıfının çıkışı için ayin), hareketli ve muzafferane orkestral postlûd[Δ] (dinsel örgütten çıkış, bir düzeyde kilisenin karanlığından gün ışığına çıkış için), Giriş ve Kyrie'nin[▽] makamlarını kesinlikle değiştirmektedir. "Bize barış ver"in yerini yapıtın tutkulu karanlık/aydınlık diyalektiğinin gelişimi alır: her şeyden çok enerjinin bir övgüsü olan zaferle sonuçlanan mücadele. Entelektüellerin insan deneyimini tatsız bir gösterenler yığınına indirgeme eğiliminde oldukları bu çağda, bazen Janaçek ile birlikte "Veruju" diye haykırmak gerekiyor.

Tablonun diğer ucunda, 'köktenci' mezheplerin çoğalmasıyla dinsel deneyimin sistematik olarak yozlaştırıldığı ve sapkınlaştırıldığı Hıristiyanlığın nihai çürümüşlüğüyle karşılaşırız: cinsel olarak baskı altına alıcı, tinsel olarak zayıflatıcı, politik olarak gerici. En yoz, sapkın ve olumsuz haliyle bile Rock müzik, dinsel itkiye, köktenci Hıristiyanlıktan daha yakındır.

Nihayetinde dinsel itki, olumlama dürtüsü olarak tanımlanabilir: aklıma Albert Schweitzer'in muhteşem ifadesi "yaşama saygı" geliyor. Hitchcock'un Katolik taraftarları *izin verirlerse*, onun sinemasının en önemli eksik noktasının –o sinemanın kendine özgü gücünün ve farklı oluşunun doğal sonucu olan *belirleyici* sınırlanmışlığının– tanımlamaya çalıştığım dinsel itkinin görece zayıflığı olduğunu öne sürmek isterim. (*Cinnet* [*Frenzy*] gibi bir filmde bile bu neredeyse hiç yoktur.) Yukarda Pasolini'ye bir gönderme yapmıştım: Hitchcock'un başarısı bana olağanüstü görünüyor ama bu sinema, Pasolini'nin sinemasına farklılık kazandıran nitelikten, merak duygusundan kesinlikle yoksundur. 1977 tarihli "Retrospektif"te ortaya koymaya çalıştığım nitelemeleri belirtmenin bir diğer yolu da budur.

Bu bağlamda olumlama ile yakından ilişkili bir diğer anahtar sözcük yaratıcılıktır: yaratıcı itki, yaratma dürtüsü, yaratım hazzı bizim kültürümüzde egemen olan-

---

[Δ] Postlûd; ses ya da çalgı için yazılmış bir müzik parçasında, yapıtın özetlendiği, genel çizgileriyle yorumlandığı sonuç bölümü. *Prelût* (ayine giriş) karşıtı –çn.

[▽] Kyrie; kilise ayini Missa'nın birinci bölümü. Tanrı'nın (*Kyrie eleison*), İsa'nın (*Christe eleison*) ve sonra yine Tanrı'nın bağışlaması isteği, üçer kez yinelenir –çn.

lar gibi en saldırgan ve vahşi toplumsal koşullar içinde bile kendini bir yolunu bulup –gelişmesi engellenmiş bir biçimde de olsa– dışavurarak bütün kültürler ve kültürün bütün düzeyleri için ortak hale gelir. Yaratıcılık hazzının –örneğin şu anda bu paragrafı yazarken deneyimlediğim haz– aldığı biçim her zamanki gibi ideolojik olsa da ideolojiye indirgenemez. (Hazzın hiçbir anlamda herhangi bir "mutlak" değer ölçümüyle doğrudan orantılı olmadığını eklemeliyim; hissedişin hazzı, insanın ne söylemek istiyorsa onu söylemesi, elinden gelenin en iyisini yapmasıdır. Bunun, "çalışma etiği" düzeyinde kişinin görevlerini yerine getirerek hissettiği –kaçınılmaz biçimde sıkıcı ve rahatlatıcı– tatmin duygusuna indirgenebileceğini sanmıyorum.) Cinsellik ya da dinsel deneyim gibi, yaratıcılık da her zaman zorunlu bir biçimde kültürel olarak özgül biçimler alacaktır: Shakespeare'in Mozart'ın operalarını besteleyemeyeceği, Mozart'ın da Shakespeare'in oyunlarını yazamayacağı açıktır. Ancak bu, Mozart ve Shakespeare'in yaratıcılıklarını –bir diğer yasak kelimeye dikkat çekersek, dehalarını– inkâr etmenin acınacak derecede yetersiz gerekçesidir. Ama yaratıcılığın bundan daha geniş bir tanıma ihtiyacı var: yaratıcılık basitçe ruhun çiçek açması olarak tanımlanabilir. Erkek egemen kapitalizmin yoksul ve kirlenmiş toprağında çok az ruh gizilgüçlerini fark edip yaşama geçirerek özgürce çiçek açabilir. Şaşırtıcı olan ve insanın "yaşama olan saygısını" günlük olarak ve büyük oranda destekleyen şey, onun oldukça sınırlanmış ve engellenmiş gelişimine ulaşması dışında hiçbir şeyi ümit etme hakkının olmadığı koşullarda bile bu kadar çok çiçek açmasıdır. Yaratıcı canlılık, dinsel insan ruhu, sonsuz bir şaşkınlık kaynağıdır.

Birinin Marksizme geri dönmesi insanın yaratıcılığıyla ilişkilidir; eğer insan ruhu özgürce çiçek açacaksa, toplumsal ortam değiştirilmelidir ve bu gerekli dönüşüm yolunu –bütün sınırlılıklarına, körlüklerine, baskılamalarına ve kusurlarına karşın– ancak Marksist toplumsal kuram gösterir. Yeniden düşünülmüş bir hümanizm eşliğinde, feminizmle ilişki kurmuş ve tanımladığım biçimiyle dinsel itkiyle canlandırılmış bir Marksizm bize, gerçek yaratıcılığı motive etmenin özlemini çekmiş olan Janaçek'in son dönem müziğinde kurguladığı dönüştürülmüş uygarlığa giden yolu gösterecektir. Bu ölüm korkusunu da ortadan kaldırabilecek ya da en azından azaltabilecektir. Ölüm korkusu, suç-yönelimli dinlerce telkin edilen gereksiz, düşsel dehşetle birlikte, tatminsizlikle –yabancılaşmış emek içinde harcanan enerjiyle, insafsızca boşa harcanan potansiyelle, hayal kırıklığına uğramış yaratıcıkla– derinden ilişkili görünür. Eğer ruh özgürce çiçek açabilseydi, ölümden, muhteşem bir gülün yapraklarının dökülmesinden korktuğu kadar bile korkmazdı.

Yukarda belirtilen "auteur" anlayışının çeşitli yeniden-formülasyonlarının bura-

da kısaca gözden geçirilmesi gerekiyor. Wollen'ın Hawks ile "Hawks" arasında yaptığı ayrım büyük ölçüde şaşırtıcı görünür: ikisi arasındaki böylesi bir yakın ilişkinin varlığı doğrulanmalıdır (Hawks yalnızca yönetmen değildir; o, "Hawks" etiketli bir sinemayı oluşturan filmlerin çoğunu üretmiş, konularını seçmiş, senaryolar üzerinde işbirliğine gitmiş ve oyuncularla doğaçlama çalışmaları yapmış biridir); böylece başladığımız yere geri döneriz. Bellour'un "dile getirici" ifadesi başlangıçta çok çekiciydi. Burada ima edilen, filmin malzemesinin (en geniş, en kapsamlı anlamda konuyu, olay örgüsünü, tematik içeriği ve bunlar aracılığıyla ortaya çıkan bütün ideolojik varsayımlar/gerilimler/karşıtlıklar yığınını içeren "malzeme") kültürden geldiği ve yönetmen tarafından "dile getirildiğidir" – dile getirme süreci mizansen ve kurgunun bütün çeşitlemelerini kapsar. Ama bu ifade üzerine düşünüldüğünde, onun çözdüğünden daha çok sorun yarattığı ortaya çıkmaktadır. Bir yandan "dile getirilenin" (filmin ne dediğinin, ne anlama geldiğinin) herhangi bir açıklaması filmde Hitchcock'un, "dile getirme" içinde olduğu kadar, içerildiğini de hızla netleştirir. Diğer yandan, tam aksine, Hitchcock'un dile getirmesi, (*Hitchcock'un Filmleri*'nin üçüncü baskısına eklenen "Retrospektif"te tartıştığım gibi) Alman dışavurumculuğu ve Sovyet kurgu kuramı da dahil olmak üzere çok sayıda belirleyici etkiyi ortaya koyar: "dile getirme" "dile getirilenden" ne daha fazla ne daha azdır.

Cahiers'nin "imza" anlayışı daha kullanışlıdır. Burada, Hollywood filmlerinin örnek oluşturan okumaları olarak yeni ufuklar açan, iki eleştirel metni kısaca karşılaştırmak yararlı görünüyor. Bunlar *Cahiers*'nin kolektif metni olan *Genç Bay Lincoln* çözümlemesi ve Stephen Heath'in *Bitmeyen Balayı* üzerine çalışmasıdır. İkisi arasında sık sık ilişki kurulur ve bunun geçerli nedenleri vardır: yöntembilimleri aynı kaynaklardan gelir (Althusser, Barthes, Lacan, Metz), ikisi de başlangıçta geleneksel "yorumlardan" önemli ölçüde farklı olduklarında ısrar ederler, her ikisi de örnek oluşturan özgül bir filmin okumasını sunarlar – burada, okumak yalnızca okuyucunun özel bir sanat yapıtını ya da bir ürünü değerlendirme/anlama düzeyini yükseltmekten çok, klasik Hollywood anlatısının işleyişinin genel ilkelerini açığa çıkarmaktır. Gerçekten her iki makale de (bu konuda açıkça taraflı ve sorunlu olan) iki ayrı filmin yorumlarını üretir; bu yazılanların genel ilkeleri açıklama iddialarının haklı çıktığı (ve her iki metne de ilgi ve değer kazandırdığı) kabul edilebilir, ancak yine de bunun eleştiride pek yeni bir şey olmadığı söylenmelidir: E. H. Gombrich gibi zeki ve oldukça "geleneksel" bir estetikçi de genel ilkeleri ortaya koyma olgusuyla bu derecede ilgilenir.

Heath'in makalesi insanın gözünü korkutacak düzeyde etkileyicidir (yazının bö-

lümlerinin içine girilmesinin hâlâ neredeyse imkânsız olduğunu düşünüyorum) ve özellikle de Welles'in filminin "yorumlarına" yönelik tutumu nedeniyle fazlasıyla rahatsız edicidir. Heath, kendini fazlasıyla üstün görmenin bedelini ödemede dikkatlidir ("Burada sorun, *hiçbir anlamda* –italikler benim– filmdeki sistemlerin sorumlu olduğu bu yorumları reddetmek değildir"). Geleneksel yaklaşımlara karşı belirgin bir nefret, Heath'in "auteur" anlayışıyla yüzleştiği aşağıdaki alıntıda olduğu gibi diğer noktalarda devreye girer:

> *Bitmeyen Balayı*'nın "olağanüstü" kaydırmalı çekimli açılışı, "film kültürü"nde önemli bir referans noktası haline gelmiştir ve temsil ettiği "nefes kesen başarı," birçok öğe arasında "Orson Welles" imzasını, 'auteur' üslubu olarak okumayı sistematikleştirilebilen bir unsurdur.

Heath'in tırnak işaretlerinin işlevi (herhangi bir kaynak gösterilmediği için gerçek alıntılar gibi değillerdir) yalnızca alay etmeyi ifade edebilir: *Bitmeyen Balayı*'nın açılış çekimini "olağanüstü" gören bir "film kültürü" açıkça kabul edilemez (neyin "sıradan" olarak görülebileceğinin standartları konusunda kafam karışık, çünkü Hollywood sinemasının bütününde bu çekimle kıyaslanabilecek hiçbir şey düşünemiyorum). "Film kültürü" ifadesiyle hiç mutlu değilim, asla da olmadım ve sicilimin bu konuda temiz olduğuna inanıyorum: öte yandan geleneksel estetiğin ve 'auteur'lük anlayışının kibirli bir tavırla hor görülüp, basitçe bir kenara bırakılabileceğini de düşünmüyorum. Yeri gelmişken, Heath'in makalesinin tamamı kendisini "nefes kesici bir başarı" olarak sunma havasındadır – tıpkı Welles'in filmi gibi, belirli bir düzeyde, her ikisi de virtüözlüklerinin farkındadırlar ve bunda ısrar etmektedirler.

Heath'in 'auteur'lüğe tavrı, yukarıda alıntılananı izleyen bir cümlede kısa ve öz olarak belirginleşir: "Buradaki tek ilgi, yalnızca metnin ürünü olarak 'auteur'edir ve bu ürün filmsel sistemin üretiminde anlamlı olduğu sürece metinsel bir üründür." "Metnin bir ürünü" ile "metinsel bir ürün" arasındaki ayrım konusunda düşüncelerim hiç de net değil: eğer Welles metnin bir ürününün (bitmiş bir ürünün) içindeyse, aynı zamanda bunun *üzerinde* nasıl bir etki üretebilir? (Eğer bir ayrım yoksa son ifadeye gerek yoktur – belki de bu noktada Heath yazmadı, ama yazıldı, yani bir tür tembelce otomatik karalama yaptı.) Aynı zamanda bu ifadelerin her ikisinin de tam olarak ne anlama geldiği konusunda da düşüncelerim net değil. Eğer "metin" terimi "anlatı içeriğine" indirgenirse (kuşkusuz bu yapılamaz), o zaman Welles'in her şeyi saran yaratıcı zenginliği hiçbir biçimde metnin zorunlu ürünü ("etkisi") değildir; filmin başındaki olağanüstü kaydırmalı çekimin anlatı içeriği

(bu çekim Heath'in söylediği gibi "iki buçuk dakika" değil, üç dakikadan biraz fazla sürer –açılış yakın çekiminin bize gösterdiği gibi– bu, bombanın patlamak üzere olması ana vurgu noktası olan zaman dilimidir) kolaylıkla elli ya da daha fazla çekime bölünerek tipik bir Hitchcock kurgusu haline getirilebilirdi. Eğer "metin" hayli özgül olan kendi malzeme bütünlüğü içindeki film anlamına geliyorsa (ki böyle olmalı), kolay tanımlanamaz bir ya da iki bölüm bir yana, Welles'in "imzasının" filmin her yanına, bir filmsel metne dokusunu kazandıran her şeye hakim olduğunu göstermek çok kolaydır: kamera açısı, kamera hareketi, ışık, çekim süresi, hatta açıkça mizansenin ayrılmaz parçası olarak görülen (tamamen Welles'in ellerinden çıktığı söylense de) kurgunun büyük bölümü. (Bu nokta Welles'in kurgu kararlarının ayrıntıda farklı olabileceği olgusuyla karşıtlık oluşturmaz; aynı üslup içinde sınırsız çeşitleme yapmak olasıdır).

Welles'i "metnin bir ürününe" indirgemek, Heath'in *Bitmeyen Balayı*'nı sonuç olarak "klasik Hollywood anlatısına" indirgemesinde gerekli adımdır; projesi, sapkın (yani erkek egemen olmayan) cinselliğin reddedilmesi/baskılanması ve kadın kahramanın (Susan – Janet Leigh) "iyi nesne" olarak oluşturulmasıdır. Sonunda (aşırı-yakın okumanın dikkatlice hazırlanmış yöntemlerini bir kenara bırakan ve sayfalarca kurmacayla tamamlanan) bu indirgemecilik daha önce *Gizli Teşkilat* [*North by Northwest*] ile *Bebek Yetiştirmek*'in [*Bringing Up Baby*] gerçekte aynı film olduğunu belirtmiş olan modern film eleştirisinin bir diğer virtüözü Raymond Bellour'un indirgemeciliğini akla getiriyor: her iki film de Cary Grant'ın bir uçurumun kenarından kadını kolundan yukarı çekmesiyle ve heteroseksüel çiftin yeniden bir araya gelmesiyle biter. İki filmin aslında tamamen karşı kutuplarda olduğu da pekâlâ iddia edilebilir: *Gizli Teşkilat* Grant'ın sorumlu olmayı öğrenmesi, *Bebek Yetiştirmek* ise sorumsuz olmayı öğrenmesi hakkındadır, her ikisinin sonu da çok farklı dramatik ve 'auteur'ist bağlamlar içinde, en pozitif terimlerle sunulur. Eğer iki film arasında bir ilişki varsa, bu ilişki filmlerin, Hitchcock'un şüpheyle karşıladığı, Hawks'ın alay ettiği erkek egemen yapılara saygı göstermeyen tutumlarındadır. *Bitmeyen Balayı*'na gelince, filmin en önemli etkisinin –izleyiciyi, bir varoluş olgusu olarak çürümeyi, Quinlan'ı Vargas üzerinde ayrıcalıklı kılarak, kabul etmeye sinsi ve ayartıcı davetinin– (filmin en baştan savma biçimde ele aldığı) "iyi nesne"nin oluşturulmasıyla hiçbir ilgisi yoktur ve tamamen Welles'in yaratıcılığıyla ilişkilidir. Heath'in "okuması" bunu tamamen gözden kaçırır. Hem Heath hem de Bellour film eleştirisinin sınırlarını genişletmek için çok şey yapmışlardır (bu kitabın bundan sonraki bö-

lümleri birçok yönden onlara minnettardır),* bu nedenle çözümlemelerinin indirgeyici, basit ve sıradan sonuçlara ulaşması daha da üzücü görünür. Bu, tamamen olmasa da neredeyse dağın komik bir fare doğurmasına benzer.

Cahiers'nün *Genç Bay Lincoln* çözümlemesi, her ne kadar yöntembilimsel/ideolojik olarak aynı olan aygıt ve varsayımların bazılarını kullansa da sonuçta tamamen farklıdır. Barthesçı "çoğulculuk" kavramlarına görünürde açık bağlılıklarına karşın, bana öyle geliyor ki, hem Heath hem de Bellour "okudukları" metni tamamen kapatırlar; bunlar tekrar tekrar, aynı eski "klasik anlatı metni" olarak ortaya çıkarlar. *Cahiers*'nün metni ise filmi karşıtlıklar, içsel özellikler ve gerilimler bağlamında sunarak Ford'un filmini büyük ölçüde açar. Burada en önemli nokta 'auteur'lüğe açık bir biçimde farklı yaklaşmasıdır. Yalnızca "metnin bir ürünü" olmaktan tamamen uzak olan Ford'un (etkin) "imzası," karşıtlığın oluşumunda ana etken olarak görülür; tutucu ve sözde zararsız olan ideolojik projenin tüm direnişlerine karşın, onun eylem yönünü değiştiren ve dağıtan bir müdahaledir bu. 'Auteur'lüğün bu versiyonu bana, Heath'in "metinsel ürün"ünden daha savunulur, daha yararlı ve politik olarak çok daha anlamlı gibi görünüyor. Gerçekten de bunu önermek için birçok neden var. Bir yandan bu yaklaşım, 'auteur'lüğü "sanatçının bilinçli niyetleri" ile denk tutmayı reddeder; diğer yandan özel bir 'auteur'ün müdahalesinin, filmi ("metin," birçok öğeden dokunan doku) 'auteur'ün özel mülkiyetine/yaratımına indirgemeden, bir filmin haz verebilmesinin bir (ya da tek?) asal belirleyeni olabileceğini kabul eder. Yine de her sorunun çözümü olarak "imza"nın kabul edilmesinden tamamen hoşnut değilim. Bu sözcüğün (uygulamaya ilişkin, somut anlamda) gerçekten ne ifade ettiği konusunda bir belirsizlik var gibi görünüyor: sözcük kolaylıkla "yönetmenin yönetimi" ya da hatta "görsel üslup" (*Cahiers* yazarları Ford'un "yaratıcılığının aşırılıklarına," örneğin Lincoln'ün yinelenen iğdiş edici bakışına çok önem verirler) ile eşanlamlı olabilir ve bu anlamlar yeterli değildir. Önemli Hollywood yönetmenleri tipik olarak filmlerine her aşamada –konu seçiminde, senaryonun oluşumunda, çekimde, kurguda, hatta (Hitchcock'un durumunda olduğu gibi) tanıtımda– müdahale etmişlerdir. Bundan da, bu imzanın dışında bağımsız bir kimliğe sahip olan eldeki malzemede çatlaklara, gerilimlere yol açan Ford'un "imzası"ndan kolay kolay bahsedilemeyeceği sonucu çıkmaktadır. Gerilimler ve çatlaklar (eğer terim Ford'un projenin gerçekleşme sürecinin başından sonuna kadar yaptığı bütün müdahaleleri kapsayacak biçimde kullanırsa) imzanın ve nihayetinde ideolojinin

---

* Özellikle Bellour'un geliştirdiği analitik araçları yararlı buluyorum. *Şantaj* üzerine olan bölüm bunu kanıtlayacaktır.

kendi içinde zaten var olmalıdır.

Çözüm olarak ben, kendime ait alternatif bir terim önermiyorum. Zaten kullanmakta olduğum bir terimi tercih ediyorum; "müdahale:" çünkü bu terim konu seçiminden kurguya, 'auteur'ün olası etkinliklerinin bütün çeşitlerine göndermede bulunabilir. Ama 'auteur'lüğün bütün sorunları için yeterli bir yanıt olarak yalnızca bunu benimsemeyi ve öne sürmeyi istemezdim. Bunun yerine, Hitchcock'dan filmlerinin "auteur"ü olarak söz edersem –ve ettiğimde– açıklayıcı bir arkaplan olarak hizmet edecek olan, birbirleriyle sıkı bir ilişki içinde olmayan bir dizi öneride bulunuyorum.

1. **'Auteur'ün amaçları:** Uzun kariyeri boyunca filmlerinin oluşum/yaratılma sürecinin her aşamasında kontrolü elinde tutmayı alışılmamış ölçüde başarmış Alfred Hitchcock adlı bir kişi gerçekten de vardı. Onun sınırsız bir seçim özgürlüğüne sahip olduğunu öne sürmüyorum: sınırlamalar, güçlü yapımcıların (örneğin Selznick'in) hissedilir ve belgelenmiş müdahalelerinden, daha az hissedilebilir ama belki de –zarar etme, izleyicisini kaybetme, kendini aşırı yalın olarak ortaya koyma korkusu gibi– çok daha güçlü içsel sınırlamalara kadar birçok biçimde kendini gösterdi. "Amaçlı aldatmayı" (sanatçının ifade edilmiş amaçlarının, kendi yapıtını yorumlamada kesin bir otoriteye sahip olduğu anlayışını ve bunun tamamlayıcısı olarak 'auteur'ün amaçlarının, eleştirmenin yorumlayacağı ve değerlendireceği şeyler olduğu anlayışını) reddetmek, belirli düzeylerde, bir sanat yapıtının ya da yapay bir ürünün yaratımının bilinçli bir eylemi oluşturduğunu reddetmek değildir. Hitchcock genel olarak –tekrar belirtiyorum belirli düzeylerde– kamerayı neden oraya yerleştirmeyi istediğini, neden onun öyle devinmesini istediğini, neden bu şekilde kurgulamayı istediğini, neden oyunculardan belirli yönlere gitmelerini, başlarını belirli anlarda çevirmelerini, diyaloglarını belirli tonlarla söylemelerini istediğini biliyordu. Bu tamamen bilinçli, amaçlı düzey, filmdeki her şeyi, daha da önemlisi anlamın daha derin düzeylerini büyük olasılıkla açıklayamaz; ama bunun konu dışı olduğunu ya da göz önüne almaya değmez olduğunu zannetmiyorum.

2. **'Auteur'ün kişisel psikolojisi:** Her birimiz biricik olsak da hepimiz içinde yaşadığımız kendi kültürümüz tarafından oluşturuluruz. Kültür tarafından zaten oluşturulmuş, filmden sonra da film tarafından oluşturulan izleyici üzerine göstergebilimsel vurgulama bir dereceye kadar yararlı olmuştur, ancak yine de kameranın/perdenin her iki yanını, hem yönetmeni hem izleyiciyi indirgediği için sonuçta indirgemecidir: "klasik Hollywood metni" ve onun edilgen kurbanını bir kez daha yeniden

üretmek adına, hem sanatçının hem de izleyicinin biricikliği göz ardı edilir. Hitchcock'un filmlerinde amaçlandığı açık olan düzeyin –filmsel yetenekler düzeyinin– altında, amaçlanmış ile amaçlanmamışın, bilinçli ile bilinçdışı olanın ayırt edilemez biçimde iç içe geçtiği daha karanlık bir düzey vardır: bu tematik içerik düzeyidir. Hitchcock sineması, bütün düzeylerde (tematik, biçimsel, yöntembilimsel) egemen olma mücadelesi ve iktidarsızlık korkusu üzerine inşa edilmiştir ve filmlerde bu, erkeğin kadına (çoğunlukla gerçekleşmeyen) egemen olma arzusu biçiminde kendini gösterir. Böylesi bir temanın tek bir yönetmene ait olamayacağı kolayca söylenebilir: bu tema zaten "kültürde vardır." Ancak aynı biçimde, Hitchcock'un filmlerinde bu olağanüstü bir yoğunluk ve karmaşıklığa sahip olduğu için, bu kadar etkin olmadığı, örneğin Renoir ya da Hawks'ın yaptığı, filmlerde oynadığından daha önemli bir rol oynadığı öne sürülebilir. Bu, büyük filmlerin hem 'auteur'lerine hem de kültüre ait olduklarını öne sürmenin ne anlama geldiğine bir örnektir.

Tüm bunlar benim film eleştirisiyle hiç ilgisi olmayan yaşamöyküsel ve özyaşamöyküsel malzemeyi ele almayacağım anlamına gelir: Hitchcock'un kişisel anekdotlarında ve özel örnek olarak önem arz ettiği için eleştirel olan Donald Spoto'nun *The Dark Side of Genius:The Life of Alfred Hitchcock* [*Dâhinin Karanlık Yanı: Alfred Hitchcock'un Yaşamı*] adlı kitabının temsil ettiği *türden* çalışmalarda yararlanılacak yanlar vardır. Başlangıçta böylesi kaynakları reddetme arzusu bir hayli baskındır. Yaşamöyküsel bir olgudan yola çıkan ve filmleri tamamen bu noktadan hareketle açıklama (ya da örtbas etme) yolunu seçen yorumlama türüne fazlasıyla alışığız. Böylesi bir bilginin meşru kullanımı tam anlamıyla felakettir: yaşamöyküsel veriler, filmin dikkatli bir çözümlemesinden sonra ulaşılmış bir okumayı doğrulayabilir ya da güçlendirebilir. Bu da bizi, bu tür bir kullanımın fazla önem taşımadığı, rastlantısal olduğu ve asla zorunlu olmadığı, yalnızca doğrulamanın memnuniyetini sağladığı sonucuna götürür. Bu nedenle Hitchcock'un çocukken (onun için açıkça neredeyse travmatik bir anlamın göstergesi ya da bir fantezi olan) polis nezarethanesine atılması hakkındaki ünlü (ve sık sık tekrarlanan) anekdotu, benim *Şantaj*'ı okumamla açıkça ilişkilidir, ama bu ilişki sınırlıdır ve fazla yararlı değildir; bu anekdot bu okumanın ne kaynağı ne de sonucudur. Ya da *Ölüm Korkusu*'nun çekimleri boyunca, Hitchcock'un Kim Novak'ı (anlatı içinde James Stewart'ın ona yaptığı gibi) güçlü bir biçimde direndiği giysiler giymeye zorlamasını ilginç buluyorum. Ancak filmi önem açısından bu tür bir anekdota *indirgemek* yalnızca kültürümüzdeki romantik aşkın kaynaklarının ve düzeneklerinin köklü ve rahatsız edici araştırmasından çıkan sonuçları reddetmenin ya da bunlardan kaçınmanın bir yolu olurdu.

3. **'Auteur' ve ideolojik yapılanma:** "Kişisel psikoloji" kuşkusuz *yalnızca* "kişisel" değildir ve olamaz. Çocuk ideolojinin içine doğar ve ideoloji, örneğin giysiler yoluyla hemen kendini gösterir. Geleneksel "oğlana mavi, kıza pembe" anlayışı, psikanalitik kuramın de korkunç gücünü kanıtladığı bütün bir cinsiyet oluşumu sürecinin yalnızca bir başlangıcı ve en kaba dışavurumudur. İster Freudcu model (oidipal; yörüngesel) isterse Lacancı model (simgesel düzene giriş) kabul edilsin, (büyük ölçüde bilinçdışı olan) amacı bizleri egemen ideolojik kurallar içinde güvenli nesneler olarak oluşturmak olan acımasız bir toplumsallaşma sürecine kaçınılmaz bir biçimde boyun eğdiğimiz açıktır. Aynı zamanda bu toplumsallaşma sürecinin tam olarak işlemediği de açıktır (eğer işleseydi bunun farkına varamazdık, çünkü bütün alternatifler ve bütün direniş olanakları "başarılı biçimde" bastırılırdı). Kültürümüz içindeki insanların çoğu (tamamı olduğu da öne sürülebilir), bu sürece birçok biçimde, farklı düzeylerde ve büyük ölçüde değişen derecelerde içgüdüsel bir direniş gösterir. Asla "yalnızca" ideolojik özneler olmadığımız ya da bu türden anlayışlarla tam olarak açıklanamayacağımız gerçeğini kanıtlayan bir direniştir bu. Toplumsallaşma süreci, doğumla başlayan bu süreci algılama, insanın buna direnişi ve mücadelenin sonuçları yaklaşık iki yüzyıl önce Blake tarafından, her dizesi üzerinde düşünülmesi gereken kısa şiiri, *Çocuk Hüznü*'nde [*Infant Sorrow*] çok zekice ifade edilmişti:

Çocuk Hüznü

Annem inledi, babam ağladı,
Tehlikeli bir dünyaya atladım,
Çaresiz, çıplak, zırlayan,
Bir buluta gizlenmiş şeytan gibi.

Babamın ellerinde çırpınan,
Kundak bezimi çekiştiren,
Bağlanmış ve yorgun, en iyisini düşündüm,
Annemim göğsünde surat asan.

Direnişin, bilinçli (ve sağlıklı) olduğunda radikalizm, bilinçdışı (ve sağlıksız) olduğunda ise nevroz olarak ortaya çıkacağını söylemek kuşkusuz çok basittir: ikisi arasındaki (bilinç/bilinçdışı, sağlıklı/sağlıksız, radikalizm/nevroz arasındaki) ilişki böylesi bir formülasyonun önerdiğinden büyük olasılıkla çok daha karmaşık ve birbirinin içine nüfuz edicidir. Öyleyse tutarsız, formüle edilmemiş radikal protesto-

nun herhangi bir türü olmayan nevroz biçimleri hangileridir? Psikanalitik kuram ile ideoloji anlayışlarının buluşması, kültürümüz içinde yaşayan her insanın ulusal, uluslararası ve cinsel-politik dünyanın dışındaki mikrokozmosta hem bilinçli hem de bilinçdışı düzeylerde –her zaman değişik bir biçimde, her zaman değişik bir sonuca sahip olarak ve sınırsız olmanın çeşitlemeleri içinde– sürmekte olan, bastırma güçleri ile özgürlük itkisi arasındaki savaşın devam ettiği bir mücadele alanı olduğunu gösterir.

Hitchcock'un sinemasının, egemen ideolojik yapıları –özellikle cinsiyet oluşumunu ve cinsiyet rollerini yönetenleri– yinelenerek ortaya koyup, bunlar hakkında şüpheler uyandırma ve aralarındaki uyumu bozma şeklindeki sonuçlarla en uç noktaya değin ve hayli özel ("kişisel") yollardan bu direnişi sergilediği iddia edilebilir. Bundan dolayı filmlerin çoğu kendilerini, çok rahat bir biçimde, radikal metinler olarak sunarlar. Direnişin yalnızca sanatçının farkında olmadığı itkilere, bilinçdışına atfedilmemesi gerektiği de belirtilmelidir: direniş her düzeyde ortaya çıkar ve bastırılmış ruhsal dürtüler kadar, aklın ve kontrolün de bir niteliğidir.

4. **Anlatı modelleri/Türsel gelenekler:** Hitchcock da, Shakespeare gibi, ne kullandığı aracı (film) ne de onun içinde gelişen türleri icat etti (yine Shakespeare gibi, o da önemli ölçüde bu ikisinin potansiyellerini araştırdı ve genişletti). Hiçbir sanatçı sıfırdan başlamaz, mutlak bir yeni başlangıç olamaz, *tabula rasa* yoktur. Saf, mistik olarak telkin edilen "özgünlüğe" yönelik romantik-idealist arzu, kendi ironik tanrısallaştırılışını, nihayetinde tarihsel materyalizm içinde gizlenmiş olarak, Godard'ın tekrarladığı, umutsuz ve anlamsız, "sıfıra dönmek" çağrısında bulmuştur. Bu çağrıya, yaklaşık yarım yüzyıl önce Troçki zaten karşı çıkmıştı:

> ... Proleter entelejensiyasının en yakın gelecekteki görevi, temelinin var olup olmadığına bakmaksızın yeni bir kültürün soyut kuruluşu değil, ama açıkça kültür taşıyıcılığıdır, yani bugün varolan kültürün en önemli özlü öğelerinin sistemli, planlı ve tabii, eleştirel bir biçimde geri kitlelere aktarılmasıdır.[Δ]

İster bireysel düzeyde ister siyasal kolektif (bireylerden oluşan bir kolektif) düzeyinde olsun önemli sanat yapıtları, sanatçının, halihazırdaki varolan biçimleri, yapıları ve gelenekleri kullanması ve dönüştürmesinden çıkar. Sanatçı gibi bu biçimler, yapılar, gelenekler de her ne kadar basit, mutlak ya da özel bir biçimde olmasa da ideolojik olarak belirlenirler: bireyler gibi onlar da direniş, mücadele ve karşıt-

---

[Δ] Troçki, Leon, *Edebiyat ve Devrim*, çev. Hüsen Portakal, Kabalcı Yayınevi, 1989, İstanbul, s. 162 –çn.

lık ilkelerini sergilerler. Kullanma ve dönüştürme süreci –sade, basit bir yeniden üretime karşıt olarak– kesinlikle çok önemlidir: eğer verili bir biçim (örneğin bir Hollywood türü) ideolojik olarak yapılanmışsa, bu, o yapının dönüştürülmesinin de onun ideolojik anlamını etkileyeceği sonucunu doğurur. Kullanma ve dönüştürmenin bilinçli ya da bilinçsiz olması önemli değildir; kısmen niyet düzeyinde işleyen ya da işlemeyen, etkin ve dinamik bir ilgiyi öne sürmenin aracı olarak "müdahale" bir kez daha akla gelir.

Biçimlere, türlere, geleneklere uygulanan ne varsa, bunlar sözde "klasik anlatının" ilkelerine de uygulanır. Aynı zamanda, bir sanatçının müdahalesi anlatının bütün seyri ve finalinin kesin anlamı üzerinde dönüştürücü bir etkiye sahip olabilir. Anlatının temellerinin –öykünün bir girişe, bir gelişmeye, bir de sonuca sahip olması gerektiği ve bunların kabaca düzen/kargaşa/düzenin (bir biçimde) onarımı anlamına geldiği ilkesi– büyük olasılıkla varlığını sürdüreceği ve (tereddütlü ya da belirsiz olsa da) finalin bir biçiminin kendini onaylatacağı doğrudur. Ama bunlar yalnızca "klasik anlatı" ya da "klasik gerçekçi metin" denilen bir şeylerin ilkeleri değil, öykü anlatmanın ilkeleridir. Sonuç bölümünün, örneklerini özellikle 19. yüzyıl romanında ve Hollywood sinemasında gördüğümüz, burjuva arzu gidermesinin bir biçimi olduğuna ilişkin geçici yaygın anlayışa direnmenin zamanıdır. Bitiş ilkesine sahip olmayan tek bir halk öyküsü, efsane ya da mit düşünemiyorum (eğer varsa da çok olağandışı olmalıdır); bu pek çok ilkel anlatının temel özelliğidir. Birinin kaplan kıyafetine büründüğü diğerlerinin ise sezdirmeden ona yaklaştığı kabile av törenleri, kaçınılmaz olarak, sempati büyüsü amacıyla "hayvanın" öldürülmesiyle zirvesine çıkar. Bir anlatının bitişinin okunmasında en önemli olan şey tutum ve tarzdır. Eğer Hollywood sinemasında ayrıcalıklı bitiş biçimi heteroseksüel çiftin garantilenmiş birliği ise, Hitchcock'un Amerika'da yaptığı filmlere gelişigüzel bir bakış bile, onun sinemasında böylesi bir bitişin filmin muzafferane zirvesi, olarak ironi ya da uyumsuzluk olmaksızın, ikna edici şekilde sunulmasının pek sık olmadığını gösterecektir.

5. **Anlamlama/dışavurum:** Hatalı bir karşıtlık olan bir birey olarak 'auteur'/kültürel üretim karşıtlığı mantıksal uzanımını, aynı ölçüde hatalı olan kişisel dışavurum ile anlamlama arasındaki zıtlıkta bulur. Raymond Durgnat'ın *The Strange Case of Alfred Hitchcock*'unun [*Alfred Hitchcock'un Alışılmamış Vakası*] Tom Ryall tarafından yapılan eleştirisindeki (*Screen*, Yaz 1975) bir bölümde, "gelişkin" konum yararlı (sapkınlık ve indirgemeciliğinin kasıtsız olarak ortaya konması anlamında "yararlı") bir biçimde özetlenir (Ryall'in bugün bunun arkasında olduğunu varsaymak için bir nede-

nını yok ve onu kişisel olarak etkilemeye çalışmıyorum):

> Bu terimler (yani "auteurist" eleştirinin terimleri) konusundaki tartışma, sinemada anlamlamanın sorunlarını çözmek üzerine değil, yönetmen/'auteur'ün kendi bilincini yönetmesi üzerinedir. Bunlardan ikincisi, yönetmenin filminin, zaten önem verilebilecek (dikkat çeken) veya yönetmen tarafından ve başka çok sayıda öğe tarafından etkin bir biçimde baskılanabilen çok sayıda anlamla yüklü malzemeyi (görüntüler/sesler) kullandığını kabul etmeye dayanır. Bu nedenle yönetmenler "zekâ," "yetenek" gibi şeylerden çok, sinemadaki anlam ve göstergelere ilişkin bilgilerine bağlı olarak başanlı ya da başarısız olurlar.

Hitchcock görünüşte yalnızca gösterenlerine hakim olan iyi bir öğrenciydi ve bunun (galiba yaşama geçirmekten başka) hiçbir kişisel nitelikle ilgisi yoktu. Eğer Hitchcock'un sanatı yalnızca öğrenmek ve önceden varolan belirli bir dizi göstereni uygulamaktan ibaretse, onun sinemasının neden bu kadar ayırt edilebilir olduğu pekâlâ sorulabilir. Ama aktarılan bölümde yanıt sorunun içindedir: Hitchcock, malzemenin (görüntüler/sesler) zaten yüklü olduğu "çeşitli anlamların" belirli bir miktarını etkin bir biçimde baskılayabilir ya da öne çıkarabilir. Burada kabul edilen, bölümün üzerine kurulu olduğu ya/ya da karşıtlığının anlamsızlığıdır. Ancak bu, Hitchcock'un anlamları etkin bir biçimde baskılama ya da öne çıkarma yeteneğini kabul edip, malzemesinin dışında da bunları etkin bir biçimde oluşturma yeteneğine sahip olduğunu tartışmaktan küçük bir adım kadar uzaktadır. O aynı zamanda, kesinlikle, ticari sinemanın sınırları ve kültürün içinde kendisi için varolan çok sayıda seçenek arasından kendi "malzemesini" oluşturan özel görüntüler ve sesler inşa etti. Anlamların kültürel olarak belirlendiği görüşü ile kişisel sinema anlayışı arasında gerçekçi bir karşıtlık yoktur.

'Auteur'ün ortadan kaldırılması, sanatın ortadan kaldırılması anlamına gelen daha kapsamlı bir işlem için gereklidir ve bu işlemin odak noktasıdır. Çünkü sanatçılar olmadan sanat olmaz – yalnızca yapıçözümü bekleyen farklı biçimlerdeki gösterenlerin çeşitli farklılıkları vardır. Sanata ulaşmak için kullanılan deneyimlerin – akıl, duyarlık, karmaşıklık, değer anlayışı gibi kavramlarla kaçınılmaz biçimde bağları olan deneyimlerin– geçersiz olduğu açıklanmıştır. Bunlar açıkça burjuvazinin özel alanı, burjuva ideolojisinin bir görünümü ve her ne olursa olsun bir yanılsamaydı: eğer sanatçılar yoksa, aklı ve duyarlılığı onlara nasıl atfedebiliriz? Değer kavramı –eleştirinin ana hedefi (geçici) değer yargılarının kurulması olabilir– özellikle rezillik olarak değerlendirilmektedir. Eğer sanat yapıtları olarak adlandırdığımız yapıtlar yalnızca, kültürel olarak belirlenmiş farklı kodlar, sistemler ve göste-

renlerin bileşimleri arasından üretilmiş ideolojik yapılar ise, o zaman bunlar arasında seçim yapmanın anlamı yoktur. Yapmamız gereken tek şey, düzeneklerin nasıl işlediğini anlamak için bunları parçalara ayırmaktır – ya da pek çok kez yapıldığı gibi, düzeneklerin tamamen bizim öngördüğümüz tarzda işlediğini bir kez daha kanıtlamaktır. Üstelik sanat yapıtlarına sürekli bir dikkat gösterip olgun ve sorumlu bir değer anlayışı geliştirmeye çalışmak, açıkça elitizmi ima eden bir girişimdir. Neden böyle olduğunu hiç anlamadım: devamlı çaba ve uzun süreli deneyim gerektiren herhangi bir insanca çalışma elitist midir? Futbolda, fizikte ya da matematikte iyi olmak elitizm midir? O zaman "yapıçözüm"ün ve Lacancı psikanalizin yüksek zirvelerine ulaşma başarısının her nasılsa elitizm olmadığını nasıl açıklarız? Neden sanatla ilgilenen bir Marksist beni haksız çıkartacak bir değer anlayışı geliştirmeye çalışmasın?

Gerçekten hem göstergebilimin hem de yapısalcı hareketin tüm ya/ya da tutumu büyük bir yanlış anlamaya dayanmaktadır. Bu hareketin geçerli başarılarının hiçbiri T. S. Eliot'ın "doğru yargının ortak arayışı" dediği olguyu geçersizleştirmemiştir: doğrusu bu başarıların getirdiği en değerli şey, "ortak arayışın" etkin bir biçimde üstlenilebileceği ölçütü güçlendirmek ve daha net biçimde tanımlamak (ve kısmen yeniden tanımlamak) olmuştur. Eğer güvenilir değer yargıları arıyorsak, klasik anlatının nasıl işlediğine ilişkin bir anlayış geliştirmek, bunun bağlayıcılığının ve sınırlarının ne olduğunu anlamak ve cinslerin farklılaşması sonucu oluşan erkek egemen yapı tarafından bunun (her zaman üstesinden gelinebilir ve uymaktan vazgeçilebilir olan) "kurallarının" hangi oranda belirlendiğini tespit etmek önemlidir. Bir ideoloji ve ideolojik karşıtlık anlayışı geliştirmek, ideolojinin bir bastırma gücü olarak işlev gördüğü yolları ve buna karşı olan mücadeleyi bastırmaya çalışan güçleri ortaya koymak bakımından çok önemlidir. Bu kesinlikle (T. S. Eliot'dan çok farklı olacak olan) değer anlayışımızı kimi yönlerden dönüştürecek, etkileyecektir; ama değerlendirmeye yönelik çözümleme aracılığıyla eleştirel dürtünün itibarını yitirdiğini ya da geçersizleştiğini düşünmek için hiçbir neden yoktur.

"Yapıçözüm" Üzerine Bir Not

New York Times'da, Yale eleştirmenleri hakkında bir yazı vardı. İlerlemekte olan büyük bir hareket var ve ben bunu açıklamaya başlayamam – onlara yapıçözümcüler diyorlar. Şimdilerde dükkân kiralarının aylık 15-20 bin dolar olduğu Columbus Avenue'da, yolun kenarındaki bir havucu alan bir kadın gördüm. Biliyorsunuz bu cadde-

den para akmaktadır ve burada, bir Koreliye ait manavın önündeki su yolundan bir kadın pis bir havuç alıyor. Bu çok garip – toplumu tanımlamak çok zor. (Arthur Penn, *CineAction!*'da yayımlanan röportajından, sayı 5.)

Yanlış olan neydi? Kendisini film araştırmaları alanında çok çarpıcı bir biçimde gösteren, 1960'ların sonu ile 1970'lerin başındaki politik hareket nasıl kayboldu? Sonuçta çağ değişti ve devrim asla gerçekleşmedi: kendisine kulak asmayan bir kültürde, yalnızca hemen hemen gizemli bir akademik söylemin ardına gizlenmiş küçük ve içine kapalı bir seçkin grubunun ilgilendiği radikal bir sesi yaşatmak zordur. Ama daha özgül olunabilir: kültürel değişimin kendisi –protestodan toparlanmaya doğru değişim– belki de sinema kuramının gelişimini belirlemekte belirli tercihlerden sorumluydu: başlıca etkilerin kim ve ne olması gerektiğine ilişkin tercihler. Göstergebilimin/yapısalcılığın büyük politik potansiyeli vardı (belki de hâlâ var – bu olasılık göz önünde tutulmalı). Politik olarak kullanılabilecek, belirli bir noktaya kadar da kullanılan araçlar sağladı. Göstergebilimi/yapısalcılığı bir dizi politik silah olarak kullanmak ile onları her şeyi kuşatan bir sistem olarak görmek arasındaki yaşamsal fark üzerinde ısrarla durulmalıydı. Ne yazık ki büyük ölçüde ikinci seçenek tercih edildi ve bu da sürekli felaket getirdiği görülen daha sonraki tercihlere yol açtı: geç dönem Barthes'ın, Lacan'ın ve "yapıçözümün"ün benimsenmesi.

Barthes'ın ilk dönem yapıtları (*Çağdaş Söylenler* [*Mythologies*], *S/Z*), her ne kadar daha o zamandan tehlike sinyalleri verse de daha sonraki çalışmalarının bütününde kendini kural olarak dayatan yeni bir estetizme olası geri çekilmeye işaret etmesi bakımından politik yararlılığa sahipti ve bu özelliğini yitirmedi. Lacan'ın tehlikeli özcülüğü Tekvin'in* ilk bölümleriyle, kadınların daha değersiz varlıklar olarak değerlendirildiği bölümlerle karşılaştırılabilir: onlar hem erkek egemen simgesel içindeki ikincil konumlarını kabul edebilir hem de psikotik olabilirler. Lacan'ı benimsemeye yönelik sürekli yinelenen feminist girişimler, Yahudilerin Nazi öğretilerini kendilerine mal etmeye çalışmaları ya da günümüzde 'gay'lerin Jerry Falwell'in köktendinciliğini benimsemeye çalışmaları kadar sapkın görünür. Elbette eğer siz Lacan'ın –ya da Hitler'in ya da Falwell'in– "doğruyu" söylediğine inandırılırsanız, başka hiçbir şeyi çok iyi yapamazsınız. Bu olguya bazen "özbastırma" adı verilir.

Göstergebilim bizi Vaat Edilmiş Topraklar'a götürme sözü verdi. Görebildiğim

* Eski Ahit'in ilk kitabı. Yaratılış kitabı –yn.

kadarıyla, toplumsal uygulanabilirlikler anlamında hâlâ çöldeyiz.[*] Bu çöle her birkaç ayda bir yeni bir ad veriliyor. En son duyduğum "yapıçözüm"dü. Göstergebilim gibi yapıçözüm de politik bir araç olarak kullanılabilir ve Derrida'nın niyeti de bu gibi görünüyor. Ama bunu benimsemek, bu nedenle kendi temel öncülüne aykırı davranmaktır; dilin kendisi kaygan ve istikrarsız olduğundan her metne yapıçözüm uygulanabilir: örgünün her parçası bir yerlere saçılmış uçlara sahiptir ve eğer siz doğru ucu bulur ve çekerseniz her şey mahvolacak ve zeminde karmakarışık olmuş büyük bir yün yığınıyla karşılaşacaksınız. Elbette burada politika tamamen kaybolur: eğer her metne yapıçözüm uygulanabilirse, o zaman ister tutucu metinlere (*Kavgam – Mein Kampf*) isterseniz radikal olanlara (*Kapital*) yapıçözüm uygulamayı seçin, gerçek bir ayrım olmayacaktır: tercih yalnızca keyfidir. Hiçbir şey nihayetinde anlam taşımaz ve hiçbir şeyin önemi yoktur. Bu, her ne kadar çıkmaz bir sokak olsa da 1980'ler akademisyenleri için mükemmel bir armağandır. Eğer her metne yapıçözüm uygulanabileceğini gösterirseniz, o zaman yapıçözümü de yapıçözüme uğratabilirsiniz: çağdaş estetiğin iç içe geçen petruşka bebekleri. Vaat Edilmiş Topraklar'ın yerine, Peer Gynt ve soğanıyla baş başa kalırız. Bu arada nükleer güç de kasıtlı ya da kaza sonucu toplu kıyımlara hazırlık için hâlâ üretiliyor ve yaşlı kadınlar da hâlâ dünyanın her yerinde yerlere düşmüş havuçları topluyorlar. Biz akademisyenler elbette çok az şeyi değiştirebiliriz, ama en azından bir sonraki kültürel altüst oluş yaygın bir radikalizm dalgasını ortaya çıkardığında bu duruma hazır olmaya çaba gösterebiliriz.' Öğrenci protestolarının –Reaganizmin türlü alçaklıklarına ve nükleer karşıtı harekete odaklanarak– yeniden kıpırdanmaya başladığına ilişkin yaygın söylentiler var. Eğer bu an gelirse –ki gelecek– umarın bir odada oturup başka birinin metinlerini yapıçözüme uğratmak yerine ön saflarda olacağız.

Leavis, Marksizm ve Film Kültürü

Göstergebilimcilerin Vaat Edilmiş Topraklar'a göçü yapıçözüm çölünde sona erdi ve biz açlıktan ölmeden önce şaşkınlık içinde etrafımıza bakınıyor, gidecek başka bir yer olup olmadığını merak ediyoruz; yolculuğun başında, her şeyden çok "yaşamı" savunan alternatif bir eleştirmen ve düşünür tavrını hızla reddeden bilgeliği sorgulamanın zamanı geldi gibi görünüyor. İlk baskının yayımlanmasından itibaren *Hitchcock'un Filmleri* (lehte ya da aleyhte – ama genellikle ikincisi) F. R. Leavis'in

---

[*] Bu ifade Kitabı Mukaddes'in Çıkış Kitabındaki, İsrailllilerin Mısır'dan çıktıktan sonra Vaat Edilmiş Topraklar'a giderken kırk yıl geçirdikleri çöle göndermе yapmaktadır –yn.

edebiyat eleştirisine çok şey borçlu olan bir çalışma olarak değerlendirildi. Öyleyse, hâlâ 20. yüzyılın büyük kahramanlarından biri olarak saygı duyduğum kişilikle süren –sürekli değişen ve gelişen– ilişkimi yeniden vurgulamanın ve bu borcu kabul etmenin yeri ve zamanıdır.

Leavis'in, eleştirinin tarihinde varolan rolünü ve eleştirinin geleceğinde onun sahip olacağı potansiyel rolü yeniden değerlendirme girişiminde bazı sorunlarla karşılaşıyorum. Kimi okuyucularım için Leavis anılacak bir isim bile değil, diğer birçoğu için ise biraz daha fazlasını ifade ediyor; bazıları ise hâlâ, yirmi yıl önce, kuramsal hegemonya kesin olarak göstergebilime geçtiği zaman onun kesinlikle geçerliliğini yitirdiğini, ölü ve gömülü olduğu tarih tarafından ilan edilen bir bedeni yeniden canlandırmaya çalışmanın fazla önem taşımadığına inanıyor. Ayrıca bir sorun daha var: Leavis sinemayı hiç bilmeyen ve ilgi duymamış bir edebiyat eleştirmenidir ve bütün çağdaş popüler kültürün, kefareti mümkün olmayan bir alçalma olduğunu düşünmektedir: onun, film eleştirisinin bugünü ve geleceğine uygunluğu önemsenmeyebilir; bu girişim onun sözde solcu bir eleştirmenden (Leavis açıkça bir anti-Marksistti) daha da huysuz biri olduğunu ima eder. Bu nedenle Leavis'in savunduğu şeyin ne olduğunu biraz anlatarak işe başlamak gerekiyor. Bu çok gerekli, çünkü solcu İngiliz eleştirisi, kuramını kötülemek için onun konumunu basit bir parodiye indirgemeyi uygun buldu ve bu durum hâlâ sürüyor. Modern eleştiride ara sıra kullanılan "Leavisite" terimini, okuyucuyu bu terimin kaynağını araştırmaya teşvik etmez.

Bu açıklama kaçınılmaz bir biçimde kişisel bir notla renklendirilecektir. Yalnızca *Hitchcock'un Filmleri* değil, bütün ilk dönem çalışmalarım –Hawks, Bergman, Penn, Satyajit Ray ve benzerleri üzerine kitaplar– çoğunlukla "Leavisite" olarak ya da daha olumlu bir biçimde söylersek "Leavisyen" olarak tanımlandı (bu ayrım, körü körüne bağlılık ile bir etkinin kabulü arasındadır). Sonradan yaygın olarak, Leavisyen bakış açısına (diğerlerinin yanı sıra Leavis tarafından da) zıt olarak değerlendirilen Marksist ve feminist ilkelere bağlandığımda Leavis'i terk ettiğime inanıldı (bir süre buna ben de biraz inandım). Şimdi, kabul ettiğimden daha fazla Leavis'e sadık kaldığımı ve –çoğu insanın bir konudan gereksiz sapma olarak değerlendireceği ama benim bu çalışmanın hedefleri ve doğası için merkezi önem taşıdığını düşündüğüm– halihazırdaki bu söylemin ardındaki itici gücün, alttan alta süren ancak radikal ideolojik bir değişimden geçen ve şimdi yeniden yüzeye çıkmasını umduğum bir bağlanımı yeniden onaylama arzusu olduğunu hissediyorum.

Leavis'in sol eleştirel pratiğe olan potansiyel ilgisini hemen akla getiren çok

önemli bir etmen, onun Cambridge'de neredeyse dışlandığı eleştirel ve kültürel yapıya karşı uzlaşmaz düşmanlığıdır. Üniversitede bir lisans öğrencisi olduğum dönemde, meslektaşlarının sanki o orada yokmuş gibi yanından geçip gittiklerini çok gördüm. Akademik terfileri sürekli ertelendi; çalışmaları, kuşkusuz en seçkin üyesi olduğu fakültesinde mümkün olduğunca bir kenara itildi; alışılmadık bir değere ve başarıya sahip bir bilim kadını ve aynı zamanda eleştirmen olan karısı da (Q. D. Leavis) üniversite çevrelerinde asla onay görmedi. Onun suçu, akademik uygulamaların çoğuna ve genelde İngiliz edebiyat kültürüne hiç uymayan bir "ciddiyet" anlayışına sahip olmasıydı. Temel Leavisyen varsayım, sanat konusundaki ciddiyetin yaşam konusundaki ciddiyetten ayrı olmadığıdır. Bu nedenle Leavis'in kuramını biçimlendiren ciddiyet yalnızca birçok akademisyenin kariyerizmine karşıtlık oluşturmaz, aynı zamanda akademik ciddiyet anlayışına, akademik "bilim adamı" anlayışına da rakip konumuna gelir. Leavis'in bilim adamlığı da ürkütücüydü ve sanat düşkünlüğünü küçümsemişti. O, bilginin artışına değil, sanatın, akademinin güvenli sınırlarının dışındaki bir dünyada alınacak kararlar, yapılacak tercihler, yaşam ve değerler gibi kaçınılmaz sorunlarla ilişkili olduğu anlayışını yitiren bildik akademik eğilime karşıydı. Popüler basından en yüksek akademik mevkilere kadar Leavis'e karşı her düzeyde varolan direniş bugün yalnızca bir tehdite karşı savunma ya da bir meydan okumanın korkarak reddi olarak okunabilir.

Leavis'in düşmanlığı hiçbir biçimde akademisyenlere yönelik değildi. Kültürel çözümlemesinin gücü kısmen –soyutlanmış gibi görünen ve böyle olmayı da isteyen– geleneksel akademisyenlerin kaçınılmaz bir biçimde daha geniş bir kültür içindeki daha geniş hareketlerde içerildiği anlayışından ortaya çıkar. Akademisyenler yayım yapar; kitapları edebiyat dergilerinde –*Times Literary* ve *Educational Supplements* gibi haftalık dergilerde– çoğunlukla diğer akademisyenler tarafından değerlendirilir ve bunların British Arts Council [İngiliz Sanatlar Konseyi] gibi örgütler tarafından tanıtımı yapılır. Leavis bütün bunları doğru bir şekilde gördü; bunlar, üyelik için diğer üyelerin sırtını sıvazlamaya hazır olunması gereken ve tekneyi sallamamanın temel koşul olduğu birbirine bağlı bir dernekler ağıydı. Bu baştan sona kariyerizme, karşılıklı yalakalığa, "özel yardımlara" ve liberal bayağılıklara dayalı bir edebiyat kültürü; bu kültür yalnızca belirtisel olmanın ötesinde, Kingsley Amis ya da bir C. P. Snow'a bir önem atfedilebilecek ve "ciddiyetin" yalnızca bir tehdit olarak değerlendirildiği bir kültürdür. Bu kültürün arkasında tüketim kapitalizmi ve "eğlence" vardı (Leavis bunların temelini oluşturan karmaşık yapıyı ve karşıtlıkları gösteremese de bunların dehşet verici yanlarını göstermişti). Burada 1940'ların,

50'lerin ve 60'ların İngiltere'sinden bahsediyoruz, ama bu tanımlama can sıkıcı bir biçimde günümüzde de aynıdır. Gerçekten, "postmodernizm" çağında, bu türden "bilimsellik" ve onun ürettiği kuramsal çalışmalar garip bir biçimde Leavisyen "ciddiyet"e düşmandır; bu "bilimsellik"in destekçileri, eğer onun varlığını basitçe görmezden gelme (bütün *bunların* eninde sonunda *passé* [mazi] olduğu) seçeneğini tercih etmiyorlarsa, Leavisyen meydan okumaya daha büyük bir düşmanlıkla tepki vereceklerdir.

Leavis'in eleştirel konumunu saptamak zordur: bu konum, kuramsal formülasyona indirgenmeye direnişten kaynaklanan karmaşık yapı, esneklik ve ustalık içinde başarıyla oluşan kendi eleştirel pratiğidir. Leavis etkin bir biçimde, eleştirinin "bilimsel" olabileceği anlayışına karşı çıktı (bu da kısmen, göstergebilimcilerin onu reddetmesinin nedenidir). Büyük bir edebiyat yapıtını uygun düzeyde okuma bir duyarlık ve entelektüel alımlama sorunudur; bu nedenle öğretilmekte, araştırılmakta ve eleştirel olarak hakkında yazılmaktadır. Eğitime yapılan vurgu yeterince öngörülür biçimde, elitizm suçlamasını harekete geçirir; ama kişinin, örneğin *Anna Karenina* ya da *Hamlet*'in karmaşık yapısını tam olarak özümseyebilmesi için bu konuda eğitilmiş olması gerektiği anlayışı akla yatkındır. Leavis'in sık sık belirttiği gibi, atletizm alanında kimse eğitim ve disiplin ihtiyacını sorgulamaz ya da olimpiyat takımlarından eğitimsiz ve niteliksiz acemileri çıkarmanın elitizm olduğunu akla getirmez, ama bir üniversitenin İngiliz edebiyatı bölümüne her isteyenin kabul edilmemesi gerektiğini öne sürmek, antidemokratik olarak damgalanma riski taşır. Aynı durum daha da büyük ölçüde, görece zararsız bir düzeyde (öğrenciler ve aralarında bazı sinema profesörlerinin de bulunduğu birçok profesör tarafından) "hafif tercihler" olarak görülen, üniversite film araştırma programları için de geçerlidir.

Leavis'in kuramının odak noktası, değerlendirmenin, eleştirinin nihai hedefi ve amacı olduğu önermesidir ("bilim adamlığı" bu amaca yönelik bir araçtır, yoksa kendi içinde bir amaç değil). Leavis için sanatlardaki değer anlayışı yaşamdaki değer anlayışının bir belirtisidir. Örneğin George Eliot'un Thackeray'den daha büyük bir romancı olduğunu anlamak (anlama eylemi gerçek ve kişisel olmalıdır, kabul edilmiş bir düşünceyi benimseme meselesi olmamalıdır), aynı zamanda çok daha fazla şeyi anlamaktır: gerçek "ciddiyetin," "zekânın," "anlamın" (üç "anahtar" Leavisyen terim) doğasını kavramaktır. Leavis için "zekâ" asla "entelektüellik" (aynı zamanda "zekilik") ile eşanlamlı değildir: "zeki" olmak her şeyden çok (bir diğer anahtar terim olan) "yaşam" konusunda zeki olmaktır. Leavis'in konumunun özü, bu terimlere sabit bir tanımlama verilemeyeceğidir: büyük sanatçılar tarafından

bunların sürekli olarak her çağa göre yeniden tanımlandığı söylenebilir – bunun doğal sonucu, büyük sanatçının, onları (bu terimleri) yeniden tanımlayan kişi olarak tanımlanabilir olmasıdır (Leavis karşıtlarının içinden çıkılması imkânsız bir kısır döngü olarak gördüğü durum).

Göstergebilim çağında, Leavis'in konumunun en büyük zayıflığının, en önemli eleştirel kavramların kesin (ya da "bilimsel") tanımlamaya uygun olmadığını düşünmesi olduğunu öne sürmek moda haline gelmiştir; bana öyle geliyor ki, aksine bu onun en güçlü yanıdır. Leavis bütün geçerli yargıların geçici ve göreceli niteliğini kabul eder: onlar zamana, mekâna ve kültürel eğilime göre (en azından içinde açıklamalarını buldukları kesin biçim içinde) geçerlidirler. "Anlam," "zekâ" ve "ciddiyet" insanın başlıca ihtiyaçlarına yanıt verirler, ama insansal ihtiyaçlar (bir gerçeklik olsa da) asla sabit değildir ve özgül kültürel durum bağlamı hariç kendi kendilerine tanımlanamazdırlar. Shakespeare, Tolstoy ya da George Eliot'un en iyi yapıtlarında somutlaşan değerler, yaşam konusunda "ciddiyetin" ve "zekânın" bir modeli olarak kalıcı bir ilgiye sahiptirler. Ama bizlerin, onların oyunlarını ya da romanlarını, yaşamlarımızı nasıl düzenleyeceğimiz konusunda uygulamaya yönelik ahlak önerileri olarak okumamızı sağlayacak özelliklere sahip değillerdir (Leavis'i hafife alan parodilerin bir bölümü onun konumunu bu türden aptalca anlayışlara indirgeme arayışında olmuştur). Açıkça ortaya koymak gerekirse: Tolstoy "yaşam" ve insansal ihtiyaçlar konusunda ciddi ve zeki olmanın ne anlama geldiği öğrenmek için okunur, kürtaj konusunda hangi tarafı tutmak gerektiği anlatılmaz. Leavis'in iyi bilinen ve daha çok tercih edilen ideal eleştirel mübadele formülasyonu (Bu böyledir, değil mi?/Evet, ama...) değer yargılarının geçici doğaya sahip olduklarını kanıtlar. Onlar sürekli olarak düzenlenmeye ve yenilenmeye maruz kalmaktadırlar.

Leavis'in, çok önemli eleştirel terimlerin "bilimsel olarak" tanımlanamayacağındaki ısrarı çağdaş bilim/ideoloji karşıtlığını tartışmaya açar. Bir yanda bilim (=bilgi), kanıtlanabilir olarak doğru, diğer yanda ideoloji, kanıtlanabilir olarak yanlış vardır. Bu dikotominin yetersizliğini ve insansal terimler içinde bunun zararlı indirgemeciliğini kabul etmemizin zamanıdır. Kültürün içine doğmamız nedeniyle itkilerimiz, dürtülerimiz, ilkel duygularımız kaçınılmaz olarak ideolojik bir biçim alır ama bu onların yalnızca ideolojiye *indirgenebileceği* anlamına gelmez: başka bir deyişle, her ne kadar ebedi ve değişmez değil de sonsuz biçimde çok yönlü olarak görmemiz gerekse de evet "insan doğası" diye bir şey vardır. Örneğin aşk farklı kültürlerde farklı biçimler ve bir kültür içinde çok sayıda biçim alır; bunlar kesin olarak ("bilimsel" olarak) tanımlayabileceğimiz tamamen ideolojik olan biçimler-

dir. Ancak bu bizi aşkın gerçekliğini inkâra götürmez, hatta gerçekliği *kendi biçimlerinden ayıran şeyin ne* olduğunu asla bilemesek de bu böyledir.

Her şeyden önce "insan doğası"nın burjuva ideolojisinin bir ürünü olduğu anlayışını reddetmeliyiz. Elbette burjuva ideolojisi kendisini ve kurumlarını doğallaştıran, onları "gerçek," dolayısıyla değiştirilemez olarak gösteren kendi insan doğası görüşünü mümkün olan tek görüş olarak dayatmaya kalkışmıştır: bu, Marksizmin yeni ufuklar açan büyük ve radikal görüşlerinden biridir. Ama buradan, "bu nedenle" insan doğası diye bir şey yoktur düşüncesine sıçramak çok garip ve tehlikeli bir saçmalıktır. Bu daha çok, bazı çiçekçilerin gerçek olanlarla karıştırılabilecek yapay çiçekler yapmaya çalışmaları nedeniyle gerçek çiçekler diye bir şey yoktur iddiasına benzer. Eğer insan doğası diye bir şey yoksa, o zaman insan topluluğu diye bir şey de olmazdı. Birbirimizle ilişki kurmamızı, işbirliği yapmamızı ve birbirimizi anlama arzusunu mümkün kılan insan doğasıdır; ancak insanlık tarihinin erken aşamalarında karşılıklı ilişkiyi ve işbirliğini sorunlu hale getiren –tamamen maddi koşullara bağlı olan– iki ilke uygulamaya konmuştur: özel mülkiyet ve kadınların ikincil konumu. Eğer insan ırkı devam edecekse insan doğasına –iletişim kurabilme arzusu ve yeteneğine, sevgi ve şefkat görme ve gösterme ihtiyacına, tatmin olma ve özsaygı dürtüsüne– inanmalıyız. Bunları burjuva ideolojisinin özellikleri diye dışlamak çok gülünçtür: gerçekten de aşkı burjuvazi mi icat etmiştir? Öne sürdüğüm insan doğası ve ihtiyaçları açık bir şekilde çok akışkandır: sınırsız sayıda toplumsal biçim ve ideolojik kalıp alabilir. İnsan doğası ve ihtiyaçlarının halen içinde biçimlendikleri –ve en kaba halleriyle, Sovyet Rusya ve ABD'nin birbirine karşıt ama birbirlerini tamamlayan ideolojilerinin temsil ettiği– toplumsal biçimler yalnızca, tatmin ettiklerini iddia ettikleri "insan doğası"nın (tarihi net bir biçimde gözler önüne serilebilecek) dehşete düşürücü çürümüşlüğü ve çarpıklığı olarak görülebilir. Bu yalnızca "insan doğası"nın özgürleştirilebileceğine ilişkin çağdaş hastalığımızın köklerinin (özel mülkiyet, kadının ikincil konumu) yok edilmesine bir geri dönüştür.

Buradan hareketle, göstergebilimci/yapısalcı geleneğin Leavis'i reddetmesinin başka bir nedeninin olduğu açığa çıkacaktır: onun konumu, bir bireysel yaratıcılık anlayışını, yalnızca insana ait bir kaynakla ilişki içinde anlamı olan "zekâ" ve "ciddiyet" gibi kavramların varlığını gerektirir. Aslında göstergebilim okulunun kişisel yaratıcık düşüncesine saldırısı başka bir hatalı karşıtlığa (ve başka bir indirgeyici parodiye) dayanır: sanat yapıtlarının kültürel ürünler olarak yeterince açıklanabileceği anlayışına alternatif olarak, bu yapıtların bir bireyin özel yeteneğinin tamamen serbest esinlenmesinden ortaya çıktığını savunan "romantik" anlayış önerilir. Her

iki alternatif de saçmalıklarıyla ve Leavis'in eleştirel pratiğinin bunlardaki saçmalığı ortaya çıkarması nedeniyle beni çok etkilemektedir. Leavis'e göre, büyük sanat yapıtı öncelikle ve ayrılmaz bir biçimde bir kültürün ve bu kültürün içinde yaşayan, kendisi de onun ürünü ve daha fazlası olan bir bireyin ürünüdür. Hepimizin içinde yaşadığımız kültürün "ürünleri" olduğumuz yeterince açıktır. "Ürün" sözcüğüyle ilgili sorun tümüyle edilgenliği ve çaresizliği akla getirmesidir. Bir fasulye konservesi gibi "ürünler" değiliz; çünkü anlama, eleştirme ve gerektiğinde bizi "üreten" kültürü reddetme kapasitesine sahibiz. Göstergebilimin tuhaf bir biçimde utanmamız gerektiğini öğütlediği bir diğer gerekli Leavisyen terim "yaratıcılık"dır. Göstergebilimin en son "doğruları," her şeyi yapıçözümün yolunu gözleyen göstergeler toplamına indirgediği için bundan böyle insanın yaratıcılığına inanmayacak mıyız? Eğer böyleyse, Bette Midler'in unutulmaz sözleriyle, "Neden canını sıkıyorsun?"

Leavis'in ilgi alanlarının odak noktası üniversite anlayışı ve onun kültürel gelişimdeki rolüdür: bu kitap okuyucu kitlesini büyük ölçüde üniversite hocaları ve öğrencileri arasında bulacağından, bu konuyu burada biraz açmak uygun görünüyor. Bu anlayışın arkaplanında, özel bir üniversite, 1950'lerde Leavis'in derslerine katıldığım üniversite olan Cambridge vardı. Cambridge, Leavis'in düşüncelerini anlamaktan çok uzaktı, ama çağdaş Kuzey Amerika modelinden de çok farklıydı (bu modelin etkilediği modern İngiliz üniversitelerinden bahsetmiyorum), bu nedenle burada biraz açıklanması gerekli olabilir.

"Uygarlığın yaratıcı merkezi" ifadesi Leavis'in ideal üniversite anlayışını özetler. Ancak "insanın değerleri," "insansal ihtiyaçlar" gibi terimleri yorumlayan biri için (ortodoks bir Marksist, bunları bırakın ortodoks bir Katoliği, geleneksel bir hümanisttten de biraz farklı yorumlayacaktır), uygarlığımızın şu anki gidişatı içinde bunların giderek gözden kaçmakta olduğu açıktır: "insansal ihtiyaçlara" ilişkin ciddi bir kavrayışa tüketimcilik, maddi açgözlülük, statü ve "yükselme arayışı" ya da "demokrat" parti politikalarını tanımlayan kinik oportünizmle karşılık verilmez. Bu nedenle Leavis'in "uygarlığın yaratıcı merkezi" ifadesinin aslında bu gidişata temelde şiddetle karşı çıkar gibi hareket ettiği düşünüldü. Tıpkı Leavis gibi, Cambridge'deki İngiliz Edebiyatı bölümü de, kendisini geçersizleştirmekle tehdit eden bir dünyada bir geleneği koruduğunu düşünüyordu; ama genel gelenek anlayışı Leavis'inkinden çok farklıydı. Leavis için korumaya değer herhangi bir gelenek şimdinin eleştirisini somutlaştıran ve olası geleceklere işaret eden, dinamik, sürekli ge-

lişme ve evrim halinde olan bir unsurdu. Meslektaşlarının çoğunun temsil ettiği "geleneğin" gerçekte modası geçmiş durumdaydı; geçmişe dönüktü ve muhalefet etmesi gereken dünyadan kendisini koparmıştı. Leavis'in, edebiyat ve sanatın üniversitenin en önemli merkezi olması gerektiği iddiası herhangi bir üretilebilir gerçeğe –yani kendi çalışmalarına ve eşi Q. D. Leavis ile otuz yıldan fazla süre çıkardığı ve yönettiği *Scrutiny*'de somut olarak yaşama geçirdiği başarılara– göndermede bulunmadan, yalnızca bir ideal anlamında tartışılabilir. (Çoğunlukla Leavis'in öğrencileri olan *Scrutiny*'de yazı yazanların, görev alma ölçütünün, Leavis'in tamamen karşı çıktığı standartlara itaat etmeyi kabul etmek olduğu eski "dernek" ilkesine göre işleyen Cambridge İngiliz Edebiyatı bölümüne kabul edilmelerine pek sık rastlanmadı. Bu açıklama bugün içinde çok tanıdıktır.)

Ancak Cambridge, Leavis'in idealine uygun olmaktan ne kadar uzak olursa olsun, yine de bu ideali gerçekleştirecek potansiyele –çağdaş üniversitelerimizin sahip olmadığı kadar– sahipti. Bu potansiyel için can alıcı olan, çalışma aygıtlarının organizasyonuydu. Cambridge'de her öğrencinin her onbeş günde bir ona bir deneme sunmak zorunda olduğu bir danışmanı vardı: bu deneme başka bir öğrencinin de hazır bulunduğu bir ortamda yüksek sesle okunur ve ayrıntılı olarak tartışılırdı. Konferans dersler seçimlikti –tercihe göre haftada on tane de alınabilir ya da hiç alınmazdı– ve bu öğrenciler ödev yazmaz, sınavlara, testlere ya da "quizz"lere [ara sınav) girmezdi. Öğrenci derece almak için değil, ilgilendiği için bir derse katılırdı. Bu kaçınılmaz olarak birçok konferans salonunun ilk ya da ikinci haftadan sonra neredeyse boş olması anlamına geliyordu (Leavis'in konferansları, öğrencilerin basamaklara oturduğu, yanlarda ve arkalarda ayakta durarak dinlediği kalabalık buluşmalardı). Yoğunlaşma, açık bir biçimde, kısmen çevre, kısmen konferansın düzenlenmesi ve kısmen de maddi gerçeklikler tarafından oluşturulmaktadır. Cambridge, anlamak için araştırma yapmak anlamında öğrenciyi en iyi şekilde isteklendirmekteydi; günümüzdeki üniversiteler ise öğrencileri, varolan kültür içinde gerekli işi bulmalarını sağlayacak gerekli 'kredi'leri almaya zorluyor. (Bu, bütün öğrencilerin edilgen bir biçimde böylesi bir dayatmaya teslim oldukları anlamına gelmez; farklı bilinç düzeylerindeki birçok öğrenci buna direnmektedir. Ancak hocalar ve öğrenciler açısından üniversiteler günümüzde bir üniversiteyle ilişkili herkesin alışkın olduğu kinizmi üretmektedirler.)

Onun Hakkında Bildiğim Birkaç Şey'in [*Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle*] gösterildiği dönemde yaşanan bir olayda Jean-Luc Godard yanında gerçek bir fahişeyle televizyona çıktı. Buna itiraz edenlere yanıtında Godard, fahiseliğin yapmak isteme-

diğiniz bir şeyi para için yapmak olduğunu ve televizyonda çalışan herkesin bir fahişe olduğunu söyledi. Eğer bu tanımlama kabul edilirse, o zaman fahişeliğin kapitalist kültürün temel özelliklerinden biri olduğu açıktır. Bu kesinlikle eğitim sistemimize kadar uzanır; çocuklarımıza ilk yaşlardan itibaren fahişelik öğretilir ve bu eğitim üniversite eğitimi için temel sağlar. Kredi almak için bir derse katılmak da fahişeliktir, akademik unvan almak için bir makale yazmak da. Bir üniversitede eğitim veren herkes her gün bu sistemin pratik sonuçlarıyla karşılaşır: "Bu derste 'B' almak için ne yapmalıyım? – Mezun olmak için 'B' almalıyım." Fahişelik artık genellikle bunun kadar utanmazca değildir. "Uygarlığın yaratıcı merkezi" olarak üniversite mi? – Leavis'in bu meydan okuyucu ifadesi harekete geçirmede yetersiz olabilir, ama hiç olmazsa insanın kaşlarını çatması için yeterli. Bu öğrencilerin hatası değildir. Kişisel düzeyde hocaların hatası da değildir; eğer dürüst olursak, suç ortağı olmayı reddetmenin ne kadar zor olduğunu, eğitim sisteminin doğasında olan bu felakete ne kadar sık olarak yenildiğimizi kabul etmeliyiz. Mümkün olan tek etkili tepki öğrencileri ve hocaları içine alan ve harekete geçiren bir örgütlenme olurdu. Ancak şu anda devrimci bir durumdan çok uzaktayız. Eğitim sistemi, kapitalist tüketim toplumunun gereksinimlerine ve yaşam felsefesine derinden bulaştırılmış durumda; aynı suça (size, "öğrencileri yoğun bir biçimde rekabetçi dünyaya çekmeliyiz," diyen) üniversite yöneticileri de (size, "öğrencileri sınıflarda tutmak için uzlaşmalıyız," diyen) hocalar da ve (size, "kendimizi iş bulmaya hazırlamalı, gerçeklikle yüzleşmeliyiz," diyen, yani bir fahişelik biçiminden diğerine geçen) öğrenciler de derinden ortaktır. Bütün bunlar, genellikle "şeyler konusunda gerçekçi oluş" olarak bilinir. Varolan politik partilerin "uygarlığın yaratıcı merkezini" yeniden oluşturacak bir programa ilgisi mi? Güldürmeyin beni. Böylesi bir girişim, herhangi bir yerleşik partiyi tehdit altında bırakır, ancak bunun yanında ona pek çok oy kazandırır.

Asıl sorun şudur: günümüzde "uygarlığın yaratıcı merkezi" olarak üniversiteye değil de nereye bakacağız? Üniversite bu merkezin son kalesiydi – gerçek olmaktan çok potansiyel olarak. Medya bize sürekli olarak bir polis devletinde değil de "özgür" bir demokraside ve kuşkusuz *olduğumuz* ölçüde yaşadığımız için ne kadar şanslı olduğumuzu söyler. Ancak bu şans –bu özgürlük– nereye kadar uzanır? Kültürümüz içinde, bu kültürün köklü bir eleştirisinin yapılabileceği merkezi, etkili ve ulaşılabilir bir yeri bulmak için nereye bakacağız? Kapitalist medya sürekli artan bir egemenlik konumu kazanıp, her köşeye nüfuz ederken, protesto da buna uygun olarak marjinalleşmekte, daha az zarar verebileceği merkez dışına itilmektedir:

"Marjinal" tiyatro, karşı kültürel (dolayısıyla da finans desteği olmayan ve dağıtılamayan) gazeteler ve dergiler, küçük ve çoğunlukla gizli politik gruplar gibi. Bu arada medya *içinde* Marksizm, Stalinizm ile özdeşleştirilir ve radikalizm neredeyse terörizmden ayrılmaz hale gelir. Üniversite, kuramda, kültürümüzün ve değerlerinin ciddi bir eleştirisinin etkili olabileceği merkezi bir yer olarak düşünülmektedir; ama üniversiteler artık kapitalist tüketim toplumu tarafından ele geçirilmiştir. Üniversiteler, öğrencileri kültürümüzü ve onun içindeki kendi konumlarını incelemeye cesaretlendirecek bir yer olmak yerine, giderek meslek yüksekokulları haline gelmiş, başlıca işlevleri öğrencileri *status quo*'nun [varolan durum] içine yerleştirmek olan kurumlara dönüşmüşlerdir. Hayır, bir polis devletinde yaşamıyoruz (ancak koşullar gerektirdiğinde polis devletinin dayatılabileceğinden ve de dayatılacağından şüphe edemeyiz – düzenek her an hazırdır); ama kapitalizm özgürce konuşmayı ve araştırma yapmayı yasaklamasa da zor kullanmadan gerçekleşiyormuş gibi *görünen* ketlemenin daha etkili yöntemlerine sahiptir. Kapitalist kültür ve kapitalist bir eğitim sistemi içinde var olan "ifade özgürlüğünün" sınırını belirleyen şey bizim her soruyu sorabilmemizdir, elbette önemli olanlar dışında.

Leavis'in üniversite üzerine görüşlerini açıklayan ve onun en iyi yapıtlarından biri olan anahtar kitap, 1967'de verdiği bir dizi konferanstan oluşan *English Literature in Our Time and the University*'dir [*Günümüzde İngiliz Edebiyatı ve Üniversite*]. O dönemde, her ne kadar yalnızca açıkça bir istekten ibaret olsa da (savının yüzeyinin hemen altında hayal kırıklığı ve umutsuzluğun pusuya yattığı, bu unsurların savının dengesini bozduğu, yinelemeyi ve aşırı ısrarı tahrik ettiği hissedilebilir), Leavis'in, kendi idealinin modern kapitalizm koşullarında bir biçimde gerçekleştirilebilir olduğuna inanması olasıydı. Eğer bu inanç sonunda çökseydi, o kesinlikle (dürüstlüğü ve sürekli olarak olumlu kavramları oluşturma ya da onaylama çabası nedeniyle) var olan tek seçenek olarak Marksizme yönelik tutumunu yeniden düşünmesi gerektiğini hissedecekti. Bugün bizler Leavisyen idealin 1967'de bile olanaksız olduğunu yeterince net bir biçimde görebiliyoruz; üniversiteyi kültürel gelişmenin canlı özü olarak (yeniden) kurmak olası olsaydı bile, bunun kapitalist uygarlığın genel gidişatını önemli ölçüde etkilemiş olabileceğine inanmak olanaksızdır. Bu gidişat açıkça tersine döndürülemez niteliktedir. Bugün "yaşam" için tek umut kapitalist ekonominin yıkılışında ve bu yıkıntıdan alternatif sistemlerin doğuşunda yatıyor. Leavis (az ya da çok) Marksizmi Stalinizm ile özdeşleştirme ve "düşmanı," endüstriyi kontrol eden ve onu sömüren kapitalist örgütlenmeden çok endüstrinin kendisi olarak tanımlama hatasına düşmüştür.

Ancak Leavis'in 1960'larda ve 1970'lerde Marksistlerce reddi, Freud'un feministlerce reddine benzemektedir: her iki reddediş de Marksist ve feminist düşüncenin gelişiminin belirli bir evresinde belki de gerekliydi, ancak her ikisi de şimdi uzun vadede yanlış ve zayıflatıcı görünmektedir. Leavis, Freud (ya da bu durumdaki herhangi biri) gibi, döneminin, konumunun, sınıfının ve cinsiyetinin ideolojik biçimlenimleri nedeniyle kısmen sınırlanmıştı, ama (yine Freud gibi) bu biçimlenimleri kırmak için geliştirilebilecek ve kolayca bir kenara atamayacağımız kavramlar üretti. Eşi benzeri olmayan bir "bilimsellik" anlayışı üzerine kurulu olan bir Marksist estetiğin –bizleri hem acımasız hem de sapkın içsel mantığıyla çağdaş "yapıçözümün" çölüne götüren, hümanizm ile bütün bağlarını koparması gerektiğini düşünen bir estetiğin– yoksullaşması ve nihai verimsizliği çoğumuz için açıktır. Hümanizm ve Marksizm, her ikisinin de geçerliliği için, uzlaşmaz muhalifler değil, ayrılmaz bir bütün olmalıdır. Marksist düşüncenin "değerler," "standartlar," "zekâ," "ciddiyet," "yaratıcılık" ve "yaşam" gibi kavramlarla somutlaşan en temel Leavisyen ilgi alanlarıyla canlandırılması yaşamsal önem taşımaktadır. Marksist bir toplumda Leavis'in üniversite anlayışı –ya da bununla fark edilebilir bir benzerlik taşımayan yeterli herhangi bir şey– gerçekleştirilebilir ve kesinlikle bunun kavgasını vermeye değer. İdeal olarak böylesi bir üniversitenin öğrenciler tarafından yönetileceği de eklenmelidir; bu kesinlikle günümüzde önemli bir sorundur, ancak burada kapitalist tüketim toplumunun telkinlerine ve buna hizmet eden eğitim sistemine şu açıdan teşekkür etmek gerekir: üniversite çağına gelen öğrencilerin içinde yetiştirildikleri ideolojik kurallar (fahişeliğin kuralları) onların var olan örüntüleri yinelemekten daha fazlasını, daha esnek standartlarla yapmalarını sağlamıştır.

Leavis'in görüşlerinin canlandırılmasının gerekli olduğunu öne sürmüştüm: devrimci bir Marksist estetiğin gelişiminde onun, sözgelimi Roland Barthes'den daha önemli bir rol oynaması gerektiğini düşünüyorum. Ancak bu, başka bir ya/ya da karşıtlığının olması gerektiğini akla getirmesin. Aslında Leavis'in göstergebilimsel okul tarafından dışlanması kısmen, sağlıklı bir estetik içinde birbirlerini etkilerken, aynı zamanda önemli yönlerden de farklı olan pratikler (ve amaçlar), yani kuramın uygulaması (genel olarak şeylerin genel ilkeler anlamında nasıl işlediği) ile eleştirinin uygulaması (özgül yapıtların yorumlanması ve değerlendirilmesi) arasındaki bir karmaşaya dayanır. Klasik anlatının işlevi üzerine kuramsal araştırmalar (Barthes, Heath, Bellour...) özellikle ölçütlerin yeniden belirlenmesi ve netleştirilmesi süreciyle ilgilenen eleştirmen için son yıllarda büyük önem taşımıştır; bu hiç-

bir biçimde eski eleştirinin işlevini ortadan kaldırmaz. Ne de (analitar sözcüklerle somutlaşan) Leavisyen ilkeler, ideolojiyle kapsamlı bir biçimde ilgilenen Marksist ve feminist kuramdaki büyük gelişmeler nedeniyle geçersizleşir: tıpkı Freud'un (kendisine karşın) yeniden yorumlanması gerektiği gibi bu ilkelerin de yalnızca genişletilmesi ve yeniden yorumlanması gerekir. "Ciddiyet," "zekâ," "yaratıcılık" ya da "yaşam" gibi kavramlara (Leavisyen bağlamın bu sözcüklere yüklediği tüm vurguyla birlikte) yer vermeyen bir Marksizm ve feminizm ciddi ve umutsuz bir biçimde yoksullaşırdı. Leavis'in konumunun sorunlarını ve sınırlarını, benim gördüğüm biçimiyle göz önüne almayı istiyorum.

1. **İngiliz edebiyatı:** İki sözcüğün hem tek bir sözcük olarak hem de bağımsız sözcükler olarak anlaşılması gerekiyor. Leavis, İngiliz uygarlığının baskın yönelimine uzlaşmaz biçimde düşman olsa da sürekli olarak kendisini kökleri İngiliz duyarlılığı ve düşünce geleneği içinde olan bir "İngiliz" olarak gördü. Aynı zamanda edebiyatın –diğer sanatlardan daha çok– kültürel gelişmenin merkezinde olduğunu düşündü, çünkü edebiyat dilin en başarılı somutlaşma aracıdır, en doğrudan ve temel ifade ve iletişim aracımızdır. Leavis'in kuramının –yoğunlaşmış enerjisi ve gücünün– sağlamlığının çoğu şüphesiz bu kökleşmişlik duygusundan gelir, ama (çoğu güçlü kuram gibi) bir sınır oluşturmak gerekebilir. Benim incelememin asla Leavis'in kuramının yetkinliğine ve yoğunluğuna ulaşmaması (kişisel yetersizliğim kadar), konumumdaki değişimlerden de kaynaklanabilir: kendi duyarlılığım benzer bir biçimde, ne arzuladığım ne de reddedebildiğim özgül bir İngiliz geleneği içinde biçimlense de kendimi özgül bir İngiliz kültürünü korumaya ve geliştirmeye adamayı istemiyorum. Benim "ülkem" Marksizm, feminizm ve 'gay' özgürlüğüdür bunlar çağımızın başlıca ilerici hareketleridir ve ister istemez uluslar ve kültürler arasıdırlar (özgül kültürel durumlarda özel düzenlemelere sahip olsalar da). Leavis'in konumunun temel öğeleri diğer sanatlara da uygulanabilir: Shakespeare, Donne, Blake, George Eliot benim için önem taşımıştır ve taşımayı sürdürmektedir, aynı zamanda (örneğin) Bruckner ve Ozu'nun da tinsel, duygusal ve entelektüel yaşamımda önemli roller oynadığını söylemek isterim.

2. **Popüler kültür:** 1960'ların başında Hollywood sineması üzerine yazmaya başladığımda otomatik olarak "saf" Leavis konumuyla bağlarımı kopardım. Leavis'in modern "kitle kültürüne" yönelik tavrı belirgin biçimde bu kültürü dışlayıcıydı: onun için bu kültür yalnızca tehdit edilen "yaşamın" bir diğer yönünü oluşturuyordu. Hollywood sineması gibi bir olguyu incelemeyi asla gerekli görmedi ve ortaya çı-

kardığı sorunlar karmaşasına dikkat edemedi. Kuşkusuz bu onun bir kez daha elitizmle suçlanmasına yol açar: ancak çok sayıda Marksist yaklaşımın da kitle kültürünü benzer bir şekilde dışladığı belirtilmelidir. Adorno ve Horkheimer'ın, her ne kadar Leavis'den farklı olarak kapitalizmi çözümlerken konumları için ayrıntılı ve kısmen makul bir mantık sunsalar da, Hollywood filmlerinin açık ve çok yönlü incelenmesi için araçlar sağlama konusunda Leavis'den daha fazla yardımcı oldukları söylenemez.

3. **Eleştirel hedefler:** Değer biçmenin –insanın yaşamdaki değer anlayışına karşılık düşen sanattaki değer anlayışını– eleştirinin en büyük hedefi olduğu kabul edilebilir. Leavis'de bunu tek amaç haline getirme eğilimi vardır, bu nedenle bir yapıt ya da yazar bir kez yetersiz olarak değerlendirilirse, bu yapıt ve yazar konusunda birçok şey gözden kaçabilir. Leavis'e en yaygın itiraz bu olmuştur ve bunun dikkatle düşünülmesi gerekir. Leavis'in sanat yapıtlarını kültürel bağlamından kopardığı ve onları "büyük edebiyat"ın metaforik müzesinde (ya da mozolesinde) kutsallaştığına ilişkin bir içerim bu itiraz bağlamındadır ve tamamen yanlıştır: hiçbir eleştirmen, sanat ile sanatın içinde üretildiği kültürün karşılıklı bağımlılığına yönelik daha kesin ve üstün bir duyguya sahip değildir. Sanatçıyı soyutlanmış bir tanrı vergisi üstün deha olarak görmekten çok uzak olan Leavis sürekli olarak değişik kültürel durumların değişik sanat türlerini mümkün kıldığını ve bazı kültürel durumların diğerlerine göre sanat için daha tercih edilir olduğunu vurgulamıştır: değerlendirme ilkesi sanatçının ötesine geçip kültüre uzanır. Aynı zamanda büyük yapıtlara yapılan vurgu, kişinin çok daha kötü yapıtlara duyabileceği meşru ilgiyi (bu yapıtların kendilerini üreten kültür hakkında açığa çıkardıklarına duyulan ilgiyi) ezme eğilimi taşır. Leavis'in birkaç yılını, örneğin Amerikan korku filmini incelemeye ayırmış olabileceğini düşünemiyorum. Onun, hem bu türün belirli örnekleri için yüksek değer iddiasında bulunması hem de bu incelemenin tek tek yapıtların değerini hesaba katmaksızın ideolojik yapılarla ilgili önemli düşünceler üretebilmesi mümkün olmazdı. Katharine Hepburn'ün filmlerini de kitap boyutunda incelemezdi, ama Andrew Britton'un mükemmel çalışması çok açık bir biçimde Leavis geleneği içindedir.

4. **"Olumlu" değerler:** Leavis en büyük sanat yapıtlarının olumlu değerler oluşturduğuna inandı. İster trajik isterse karamsar olsun, bu değerler "yaşamı" hissetmeleri ve ona bağlanmaları nedeniyle olumlamaya ulaşan değerlerdi. Tamamen katılıyorum. Yapmayı istediğim nitelendirme Leavis'in kültürel konumu (ya da bunu algıla-

ması) ile benimki arasındaki farklılıktan çıkıyor. Daha önce belirttiğim gibi Leavis azimle, gözü kapalı bir imanın umutsuzluğu gibi görünen bir inançla, uygarlığımızın temel yapılarının değişmeden bir şekilde kurtarılabileceği, bu uygarlığın içindeki "yaşam" mücadelesinin henüz kaybedilmediği düşüncesine tutunur. Bu nedenle, yıkıcı güçlere ya da bunların belirtileri olarak gördüğü şeylere tamamen olumsuz – bir düzeye kadar doğru bir biçimde– tavır alır. İnsan böylesi bir inancı reddedip yerine "yaşama" yönelik yeni bir hareket ortaya çıkmadan önce uygarlığımızın yıkılması gerektiği inancını geçirdiği zaman sorun çok daha karmaşık hale gelir. Leavis'in kültürel durumun zaten umutsuz olduğunu ve zorunlu olarak devrimci bir konuma adım atması gerektiğini kabul edememesi iki yanlış anlayışa neden olur: (a) "yıkıcı güçlerin" (rock'n roll'u, ırksal isyanları ve öğrenci protestosunu birleştirme eğilimindeydi) yalnızca yıkıcı olmadığını, aynı zamanda kendi içlerinde genellikle güçlü olumlu anlamlar taşıyabildiğini görememiştir. Öğrenci protestosu hiç de yalnızca sorumsuz ve nihilist değildi; bazen böyle olmuş olsa bile (*English Literature in Our Time and the University* kitabının kaynağı olan konferanslardan birkaç ay sonra patlak veren) Fransa'daki 68 Mayıs'ı olayları sorumsuzluk ve nihilizmin, Marksist kuramın özümsenmesi sonucu nasıl kolayca başka bir şeye dönüşebileceğini göstermiştir; (b) eğer kapitalist kültürün kurtarılabileceği inancından vazgeçilirse, o zaman yıkılma belirtileri kendi içlerinde ilginç hale gelir – hatta şimdiye kadar okundukları kadarıyla, devrimin olası hale gelip halka mal olduğu kültürel ana da işaret eden olumlu yananlamlar üstlenirler.

5. **Değerlendirme ölçütü:** Yapıtları eleştirme ölçütümüzün Leavis'inkinden bir miktar farklı olması, engelden çok bir olanaktır. Leavis'in, geleneği sürekli geçiş, gelişme ve dönüşme halindeki bir süreç olarak görmesi, değerlendirme ölçütünün hiçbir zaman bir kuşaktan diğerine tamamen aynı olmayacağı anlamına gelir. Ancak daha yakından bakınca, değişmeyen ya da ağır ağır değişen temel ölçütlerin olduğu ortaya çıkar. Kendi deneyimim, ideolojik konumdaki radikal bir değişimin hangi filmleri değerlendireceğim konusunu çok az, neden onları değerlendireceğim konusunu ise oldukça şiddetli bir biçimde etkilediğini göstermiştir. Sonuç, ideolojik farklılığı aşan (sanatçı için) yaratıcılık ve (eleştirmen için) değerlendirme düzeylerinin olduğudur: bunlar kesinlikle Leavisyen ciddiyet, zekâ, karmaşıklık gibi anahtar sözcüklerin belirttiği düzeylerdir. Değişen şey, insanın böylesi niteliklerin varlığına ya da yokluğuna ilişkin bilinci değil, bunların nasıl ifade edildiğine –sanatçının ciddiyetinin ve zekâsının yalnızca "insanın konumu" üzerine ifadeler üretmesine değil, kaçınılmaz biçimde onu kültürün yönelimine ve kültür içindeki mücadelelere nasıl

dahil ettiğine– ilişkin bilincidir. Marksizme ve feminizme bağlanmam, önceden bana çok kapalı gelen *Oyunun Kuralı* [*La Règle du Jeu*], *Sarışın Venüs* [*Blonde Venus*], *Meçhul Bir Kadının Mektupları* [*Letter from an Unknown Woman*], *Tokyo Öyküsü* [*Tokyo Story*] gibi filmlerdeki yeni anlam düzeylerini ve yeni yorumlama olanaklarını ortaya çıkarmıştır.

Leavis'in D. H. Lawrence'den alıntılamayı sevdiği (*Lady Chatterley'in Âşığı*'ndan) bir bölüm vardır: "Aslında yaşamlarımızı belirleyen şey başkalarına duyduğumuz hislerin coşkunca akıp geri döndüğü yoldur. Ustaca yazılmış romanın önemi de burada yatar; bu, duygusal bilinci ölüp giden şeylerden uzaklaştırıp onu yeni alanlara yönlendirebilir." Eleştiri için de aynı biçimde "ustaca yazılma" talebinde bulunulabilir: eleştirinin işlevi de aynı biçimde "duygusal bilinci yeni alanlara yönlendirmek" olmalı ve insanın insana ait ihtiyaçları algılaması değişirken, kendi durumunu değiştirme ve düzenlemeye sürekli hazır oluşunu içermelidir. En son modalara –çoğunlukla "ölüp giden şeylere" yalnızca yeni biçimler sağlayan en son modalar– kapılan ve eleştirme işinin cesetlere yaşıyormuş görünümü veren cenazecinin işine benzediği (gazetelerden akademiye kadar bütün düzeylerde) genel eleştirel uygulamanın yaptığı bu değildir.

Leavisyen ilkeleri, yol açtığı yargı türlerini ortaya koymak amacıyla yakın tarihli bir filme uygulamaya çalışarak bu konuyu sonlandırmak uygun olacaktır. Kısmen inkâr edilemez farklılığı nedeniyle, kısmen Hitchcock'un sinemasıyla doğrudan ilişkili olduğu, kısmen de eleştirel övgü aldığı için David Lynch'in *Mavi Kadife*'sini [*Blue Velvet*] seçtim: kendinden önce yapılan *Silgikafa* [*Eraserhead*] gibi "kült" statüsüne yükselen film önemli film eleştirmenlerinin 1986'da yaptığı "En İyi On Film" listesinin zirvesine çıkmıştır ve aynı yıl 'America's National Society of Film Critics' [Amerika Ulusal Film Eleştirmenleri Derneği] tarafından en iyi film olarak seçilmiştir (filmin "Leavisyen" bir eleştirisinin popüler olması olası değildir). "Farklılık" sözcüğünden, biraz değişik yananlamlara sahip iki sıfat çıkar ve Lynch'in filminin farklılığını iddia ederken aklımda "sivrilmişlik"den çok "ayırt edici"lik var. Bütün Lynch filmleri gibi, "kişisel önermenin" bütün stilistik gösterenlerine sahip olan bu film de oldukça kendine özgüdür (*Silgikafa* düşünüldüğünde, filmin tekinsizliğinin yalnızca oluşturulmuş olmaktan çok gerçek olduğu kabul edilmelidir). *Fil Adam* [*The Elephant Man*] ve *Dune*'dan farklı olarak bu film, en azından yüzeysel düzeyde, malzemesine tamamen hakim olan birinin filmi olarak görünür. Diyalog, oyunculuk, mizansen, dekor, kompozisyon, kurgu ve benzeri öğeler aracılığıyla el-

le edilen efektler izleyiciyi bunların tam da Lynch'in istediği biçimde olduğuna ikna eden bir kesinliktedir. Elbette birçok eleştirmen için filmin kendine özgü kişisel bir bakışı somutlaştırması yeterlidir: yönetmen görmeyi bilen biridir ve daha fazlasını söylemeye gerek yoktur. Ama *Mavi Kadife*'nin "bakışı," gerçekten kişiselken, aynı zamanda fazlasıyla dönemine aittir ve filmin eleştirel başarısı (Richard Lippe'nin "değersiz 'auteur'lük" diye adlandırdığı) basitleştirici terimlerle açıklanamaz. Kişisel bakış, bunun kendisini ifade etme tarzı, bunun alımlanma tarzı ve kötü niyet taşımayan eleştirel övgü, bütün bunlar kültürel gelişmenin özel bir evresiyle ilişki içinde anlaşılmalıdır.

Mavi Kadife'nin Hitchcock'u "aştığı" biçimindeki aşırı övgüyü (Jay Scott, *Globe and Mail*, Toronto) bir ipucu olarak alarak bu filmi kısaca *Bir Şüphenin Gölgesi* ile karşılaştırmak istiyorum. Bu seçim kesinlikle keyfi değildir, çünkü iki filmin de teması ortaktır: Amerikan küçük kasaba yaşamının "masumiyeti;" bu masumiyet ile sapkın, çürümüş ve tehlikeli "yeraltı" dünyasının açık karşıtlığı; bu iki dünyanın birbirleriyle yakından ilişkili ve bağlı olduklarının ortaya çıkışı; "masumiyetin" yaygın olarak benimsendiği gibi olumlu bir değere sahip olup olmadığının sorgulanması. Küçük bir ayrıntı iki film arasındaki büyük ayrımların belirtisidir: hem Hitchcock hem de Lynch kendi küçük kasabalarını yardımsever ve koruyucu erkek egemen kişilerin alt açı çekimleriyle tanıtırlar, ama Hitchcock'un Bank of America'nın dışındaki trafik polisi güçlü ve çarpıcı bir kişiyken, Lynch'in seyir halindeki itfaiye aracından gülümseyen itfaiyecisi yalnızca komik, gülünebilecek bir klişedir ve filmi hemen postmodernizm çağına yerleştirecek parodi/pastiş özelliğine sahiptir. *Bir Şüphenin Gölgesi* her yanın ağırlığının hissedildiği karmaşık bir diyalektik üzerine kurulur; *Mavi Kadife*'de küçük kasaba değerleri –"masumiyet," iyilik– başından itibaren açıkça saçma ve gülünç olarak sunulur, bunların anlamsızlıkları, dramatizasyona yönelik her ihtiyacı engelleyecek şekilde "verilidir"

Hitchcock'un Genç Charlie (Teresa Wright) ile ilişkisi *Bir Şüphenin Gölgesi* için can alıcı önemdedir (Hitchcock aynı zamanda başka bir düzeyde onun katil dayısıyla da ilişkilidir, bu da diyalektiğin işlemesi açısından çok önemlidir). Onun iyiliği ve masumiyeti kesinlikle sınırlı olarak ortaya konur (içinde yaşadığı toplumun ürettiği ve beslediği kötünün bilincinde olmayı öğrenmek zorundadır), ama asla bunları gülünç bulmaya teşvik edilmeyiz. Açıkçası bunlar içten ve olumlu olarak ortaya kondukları için film böylesine rahatsız edicidir. ("İnsanın iyiliği" gibi bir kavramın "ukala" kahkahalara neden olma riski taşıması dünyamızın bir özelliğidir ve *Mavi Kadife*'nin başyapıt olduğunu ilan eden de bu dünyadır.) Lynch'in, "masum" karak-

terlerini (Jeffrey –Kyle MacLachlan– ve Sandy – Laura Dern) işleyişi ise çok farklıdır.

Mavi Kadife'yi değişik kesimlerden gelen geniş bir izleyici grubuyla birlikte izlemek büyüleyicidir: izleyiciler *filme* gülmesi gerektiğine inananlar ile *filmle birlikte* gülmek gerektiğine inananlar şeklinde eşit olarak bölünmüş gibi görünürler (filmin bu iki kategoriye de güldüğünü öne sürmek mümkündür). Aslında Lynch baştan sona bir çifte standart kullanır ve ip üzerinde yürüyen cambaz gibi sergilediği yetenek ve kararlılığa hayran olunmalıdır. "Normalliği" sunuşu ("masum" heteroseksüel çift, küçük kasaba banliyösünde yaşayan ailelerin geçmişleri) izleyiciler arasındaki daha naif olanlar (zavallı saflar) tarafından tamamen "sapkınlık içermeme" olarak, daha deneyimli olanlar (*filme* gülen ve sınırda bir yerlerde olan, absürdlüğü gören ama *Lynch*'in naifliği nedeniyle yanlış anlayanlar) tarafından da zekice ve neşeyle "bilme" olarak değerlendirilebilir. Bu ilk bakışta Douglas Sirk'ün melodramlarının izin verdiği ilişkinin değişik düzeylerine benzer görünür. Bu filmlerde üslup ve tekniğin (düzenleme, renk, camın kullanımı, pencereler, aynalar ve benzerlerinin) gelişkin bir şekilde farkında oluş, filmlerin çağdaş izleyicileri tarafından (film eleştirmenlerini karıştırmayın) algılanmadığı görülen bir Brechtyen yabancılaştırma yaratabilir. Ama Sirk hiçbir zaman karakterlerini ya da izleyicisinin bir kesimini küçümseyerek ele almaz: filmlerinde Brechtyen yabancılaştırma düzeyi asla temalara bağlanımla ya da melodramın bilmeceleriyle uyumsuz değildir. Eğer izleyici *Zehirli Hayat/Sahte Mutluluk*'u [*Imitation of Life*] ya da *Rüzgâra Yazılmış*'ı [*Written on the Wind – Aşk Rüzgârları*] izlerken ağlarsa, Sirk onlara gülmez; o da ağlar. Her ne kadar *Mavi Kadife*'nin çifte standardı sınıfsal çizgiler boyunca işliyor görünmese de bunun ardındaki dürtüyle Lynch'in *Fil Adam*'daki sınıfsalhğı işleyişi arasında ilişki kurulabilir: saf ve duyarlı burjuva karakterler, sefillikleri kentin endüstriyel bölgelerinin genel sefilliğinin görüntülerinin ötesinde açıklamayı ya da çözümlemeyi gerektirmeyen hepsi de grotesk ve vahşi olan proleterlere karşıtlık oluşturur. Bu da onun daha genel bir toplumsal baskı olgusu olmaksızın, kötü muamele görmüş ve dışlanmış bir "hilkat garibesi" ile özdeşleşmesini mümkün hale getiren hümanizminin (çok belirsiz bir anlayışın) bir özelliğidir.

Sandy'nin nar bülbülleri üzerine konuşması ile buna yanıt veren final sekansı bu çifte standardın en belirgin biçimde işlediği iki yerdir. Bir yandan Laura Dern, eğer yalnızca oyunculuğuna dikkat edilirse çok dokunaklı bulunabilecek "içten" bir konuşma yapmaya yönlendirilmiş, diğer yandan bu konuşma masum inancın bir ifadesi olarak değil, gülünç bir indirgeme (nar bülbülleri geri döndüğünde aşk yeni-

ılen doğacak ve dünya dönüşecektir) olarak yazılmıştır. Sonuçta buna uygun olarak arkaplandaki kilisenin renkli camdan pencereleri aydınlatılır. İster toplumsal isterse metafizik görünüm olarak dinin, filmin bütününde bir rolü yoktur: kilise kasıtlı olarak özü olmayan bir gösterendir, imgenin tümünün çağrışımdan yoksun oluşu klişenin öne çıkışını belirtir. Bazıları buna Brechtyen diyebilir, ama bu aslında Brecht'e tamamen yabancı bir kinizmi ifade eder. (Burjuva gazete eleştirmenlerinin bu filmi bu kadar sevmelerinde kaygılanacak bir şey yok: onlar izleyiciye yapılan yaltaklanmayı özetlerler.)

Final sekansı klasik anlatının geleneksel bitişidir, bir kez daha klişe olarak ortaya çıkar. Lynch kesinlikle geleneklerin ve bunların ideolojik öneminin farkındadır. Bize sunulan: (a) iki baba figürüyle erkek egemenliğinin kurulması (Jeffrey artık filmin başındaki darbeden kurtulmuştur), bunlardan biri komşular kadar iyi arkadaşlık eden bir polistir; (b) görünüşte Frank (Dennis Hopper) ile yaşadığı "hastalıklı" sadomazoşizmi tedavi edilen Dorothy'nin anne olarak toplumsal açıdan doğru rolü yönünde ilerlemesi; (c) "normalliğin" devamının garantisi olan, yeni ve sağlıklı heteroseksüel çift olarak Jeffrey ile Sandy'nin bir araya gelmesi. Son olarak önce ağaçta, daha sonra da gagasında böcekle pencerede beliren nar bülbülünü görürüz. Lynch bunun *mekanik* bir bülbül oluşuyla açıkça gurur duyduğunu söylemiştir. Yine birileri Brecht'i ve "temsil" ile "sunum" arasındaki ayrımı akla getirmeyi isteyebilir (birincisi, yani temsil izleyiciyi aslında hayli ideolojik olan bir "gerçekliğin" yanılsamasına kapılmaya davet eder; ikincisi, yani sunum ise bu yanılsamanın gösterenlerini "sunar," onları oluşumlar olarak ortaya koyar). İnsan, oldukça basit bir düzeyde, olan bitenin bu olduğunu kabul edebilir. Açıkça birbiriyle ilişkili bazı sorular sorulduğu zaman etki Brechtyen olmaya bir son verir: Hangi amaçlarla bizden (yeterince deneyimli olanlarımızdan) normalliğin bu geleneksel gösterenlerini yapı-çözüme uğratmamız isteniyor? Onlara karşı nasıl bir tutum almaya teşvik ediliyoruz? Tahayyül etmeye niyetlendiğimiz *seçenekler* nelerdir?

Son soru bana çok önemli görünüyor ve bu soru bizi doğrudan filmin normalliğin "altındakini," bastırılanın –yıkıcı cinselliğin– dünyasını sunuşunu incelemeye yöneltir. Burası açıkça filmin enerjisinin yattığı yerdir; aynı zamanda az çok benzer cümleleri kullanıp, Lynch konusunda önemli olanın onun kendi bilinçdışıyla doğrudan bir iletişim hattına sahip olması olduğunu söyleyen bizi bilgilendirme düşkünü eleştirmenleri özellikle etkileyen ve onların cazip buldukları filmin bu yönüdür. Frank'in olduğu sekansların filmin en etkili parçası olduğuna katılıyorum: bu sekanslar kesinlikle güçlü bir kişisel bağlanıma işaret eden vahşi bir yoğunluğa sa-

hiptir. Eleştirmenlerin dikkat etmediği (ya da aklına getirmediği mi?), filmin cinselliği işleyişinin tamamen ve belirsizliğe yer bırakmadan gerici oluşudur – ve bu konu *Village Voice*'dan J. Hoberman ve David Edelstein gibi sözde radikal yazarların durumunda daha da çarpıcıdır. Jeffrey'nin dolapta gizlenerek Frank'in Dorothy'ye sadistçe cinsel şiddet uygulayışını izlediği yatak odası sahnesi filmdeki en güçlü ve büyüleyici andır; bu sahnenin gücü, sadomazoşistik cinsel davranışı, erkek egemen çekirdek aile yapısına içkin egemenlik-bağımlılık örüntüleriyle ilişkilendirmesinde yatar: Frank, Dorothy'yi kendisine "Efendim" [Sir] ve "Baba" [Daddy] demeye zorlar, kendisi de ona "Anne" [Mommy] diye hitap eder; yalnızca göbek kordonunu (her ikisinin de bir ucunu ağzında tuttuğu mavi kadife kuşağı) keserek orgazma ulaşabilir. Buradaki psikanalitik algılama –dramatik gerçekleşmesinin yoğunluğuyla birlikte– Lynch'in, her ne kadar şimdiki kültürel ortamda mümkün olmasa da bir gün (gazetecilerin şimdiden ve erken biçimde onunla karşılaştırmaya çok düşkün oldukları) Buñuel ve Hitchcock'unkiyle kıyaslanabilecek bir sinema üretebileceğinin yine de imkansız olmadığını akla getirir. "İlk sahnenin"[Φ] yananlamları, kültürümüzün "normal" dediği baba/anne, koca/karı rollerine sadomazoşizmin egemen/bağımlı tutumlarının atfedilmesi ve Jeffrey'nin sonunda bütün bunların büyüsüne kapılması ve kısmen dehşet içinde teslim olmasıdır: oldukça farklı bir bağlam kazandırılmış, gerçekten düşünülmüş, "akıllıca" ve "ciddi" algılamaları geliştirme kapasitesine sahip bir film, bu sekans üzerine yapılmış bu gibi övgülerin hepsini hak eder. Ancak sekans yalıtılmıştır, diğer şeylerle organik ilişkiden yoksun haldedir. Örneğin Jeffrey'nin, oldukça baştan savma ve gülünç bir tarzda sunulan, kendi aile ilişkileriyle bu sekansı ilişkilendirmemiz nasıl beklenir? Frank'in Jeffrey'nin tıpkı kendisi gibi olduğu iddiası açıklanmadan bırakılır.

Daha kötüsü: Frank'in temsil ettiği cinselliğin türü, filmin alay ettiği geleneksel "normalliğe" karşı tek seçenek olarak sunulur. Frank ve çevresi (Dean Stockwell'in oynadığı abartılı, stereotip "ibne" karakteri de dahil) alternatif cinsel uygulamaların tam bir özetini sunar, ancak hepsi kesinlikle dehşet ve tiksinti duygusuyla gösterilirler. (Eğer gazeteciler haklıysa ve bu suçlular diyarı Lynch'in kendi bilinçdışını temsil ediyorsa –tamamen övücü olmayan ve belki de onur kırıcı bir iddia– o zaman bu tiksinti aynı zamanda kendinden nefrettir, ama bu filmi daha ilginç ya da ilerici hale getirmez.) Frank'in dudaklarına ruj sürdüğü ve Jeffrey'i vahşice dövme-

---

[Φ] Çocuğun anne-babası arasındaki cinsel ilişkiyi gerçekte ya da hayali olarak ilk kez gözlemlemesi. Bu gözleme ilişkin çarpıtılmış ya da eksik anımsanan anılar nevrozlarda rol oynayabilir –yn.

den önce bir tür dehşete düşmüş ve dehşete düşürücü tutkuyla onu öptüğü sahnenin 'auteur'ist bir önemi vardır ve *Dune*'un histerik 'homofobi'sini yineler. Buradaki amaç biseksüelliği ve sadomazoşizmi, filmin küçümsediği "normal" cinsel geleneklerin dışındaki seçenekler olarak benzer ve eşit derecede tiksindirici bileşenler olarak bir araya getirmek gibi görünüyor. Bu ikisinin taban tabana zıt olduğu öne sürülebilir – sadomazoşizm tamamen erkek egemen kuralların mantıksal ürünüyken, biseksüellik bu kuralların bastırmaya ve inkâr etmeye çalıştığı bir durumdur. Ne olursa olsun, bu ikisini basit nefret ve ani duygu değişimi terimleriyle sunmak işe yaramaz.

Son olarak bir bütün olarak filmden geriye ne kalır? Alay ettiğini ileri sürdüğü şeylere tekrar bakalım: banliyöye ait burjuva "normallik," eşler ve anneler olarak kadınlar (ve başka bir şey değiller), saf masumiyetin yeniden kurulması amacıyla oluşturulan heteroseksüel çift. Eğer Frank –filmin önerir göründüğü gibi – Jeffrey'nin bastırılmamış halini temsil ediyorsa, o zaman bastırmayı yeniden inşa etmekten başka bir seçenek var mıdır? Film, kesinlikle yalnızca inanmamakla kalmadığı, aynı zamanda parodi ve alayla redde zorlandığı bir yenilenmenin ve dönüşümün imgesi olarak mekanik bir nar bülbülüyle biter. Bu imge filmin temel boşluğunu ve iflasını özetler. "Duygusal bilinci ölüp giden şeylerden uzaklaştırıp onu yeni alanlara yönlendirmek"den çok uzak olan *Mavi Kadife* bir cenazecinin sanatının – gözleri açık, ağzı buruşmuş ve fazlasıyla makyaj yapılmış bir cesedin– mükemmel bir örneğidir. Alaycılığıyla, olumsuzluğuyla, küçümsemesiyle kesinlikle *E.T.* ve *Yıldız Savaşları* üçlemesi kadar 1980'lere aittir (madalyonun diğer yüzüdür). Büyük bir sanatçının reddedip aşmaya çalıştığı kültürümüze ait bütün görünümleri destekler. Film klasik Hollywood anlatısının temel yapılarıyla alay ederken, çaresizce bu yapılar içine hapsolur. "Postmodernist" etiketi yapıştırmak etkili olabilir (birçok eleştirmen için bir yapıta bir etiket yapıştırmak gizemli bir biçimde onu haklılaştırmaktır) ama eğer *Mavi Kadife*'nin postmodernizmi yeterli düzeyde temsil ettiğine inanılıyorsa, o zaman postmodernizmin ve bunu üreten kültürün eleştirisine acilen ihtiyaç vardır.[#] Bir uygarlık genellikle hak ettiği sanatı üretir.

[#] Böylesi bir eleştiri için bkz. Andrew Britton'un yazısı, *CineAction!* 13/14.

Ek: İngiliz Dili Üzerine Bir Not

Eleştirmenin niteliğinin nasıl yazdığından bağımsız olmadığı herkesçe bilinen bir önermedir (bugünlerde bilinmese de). Leavis önemli İngiliz düzyazı üsluplarından birini geliştirdi; ifadeleri öylesine esnek ve kesindir ki, belki de modern eleştiri yazımında karşılaştırılamayacak düzeyde ayrıntı ve karmaşayı ifade etme kapasitesine sahiptir. Ancak günümüzde birçok öğrenci (örneğin lisans eğitiminin son yıllarındakiler) onu gerçekten okunamaz buluyor. Leavis üzerine muhalif olarak düşünmekten çok farklı olan bu gerçek, İngiliz dilinin aşırı aşınma derecesini gösterme olarak alınabilir.

Bunun başlıca suçlusu kesinlikle basındır. Günümüzde öğrencilerin çoğunluğu bir buçuk satırdan uzun cümle yazan herhangi bir yazarla ilgilenmeye isteksiz görünmektedir. Ben editörlerle (hatta "akademisyen" olanlarıyla bile) sinir bozucu mücadeleler içinde oldum. Bunlar iki nokta, noktalı virgül ve parantez işaretlerimi atıp yerine nokta işaretini koymaya çalıştılar ve istikrarsız bir gazetecilik üslubu üreterek beni açıklayıcı sözel ifadelerden ve noktalamanın ortaya çıkardığı görece vurgulama olanaklarından yoksun bıraktılar. Leavis'in üslubu asla konuşma diliyle ve konuşma sesinin gizli hareketiyle ilişkisini yitirmez (kuşkusuz eleştirel yazılarının çoğunun kökeninin verdiği konferanslar olması önemlidir). Uzun, karmaşık cümleler, birçok niteleyici yan cümleyle birlikte yalnızca okunmayı değil, aynı zamanda tamamen konsantre olarak *dinlenmeyi* de talep ederler: Leavis'i duymuyorsanız, okuyamazsınız. Gazetelerin düz, kırpılmış cümleleri nüansın bu tadını, dengeli ve düşünülmüş yargı duygusunu ve göndermede bulunduğu ciddi konuların bilgisini ve karmaşıklığını aktarma kapasitesine kesinlikle sahip değildir. Zaten basın ne zaman bu türden alanlarda bir ilgi ya da istek sergilemiştir ki?

Bana öyle geliyor ki, daha da haince olan, göstergebilim/yapısalcılığın İngiliz eleştirel düz yazısı üzerinde yaptığı yıkım olmuştur. Buradaki temel nokta, eleştirinin "bilimsel" olması gerektiği önerisidir. Eğer eleştirmenin eğitilmiş bir duyarlılığa sahip olması gerektiği anlayışı basın tarafından dolaylı olarak küçümseniyorsa, göstergebilim okulu bu anlayışı açıkça reddetmiş demektir. Bu yalnızca –yeterince kötü olsa da– bir jargonun mirası konusu değildir. Eğer eleştiri bilimselse, o zaman yeterli bir *IQ*'ya (Leavis'in "zekâsından" çok farklı bir şey) sahip herkesin öğrenebileceği sabit kuralları vardır; bunlara hakim olarak eleştiri yazabilirsiniz. Bireysel bir düşünce anlayışı yalnızca uygunsuz olarak nitelendirilmez, aforoz da edilir. Bir deneme yapalım: bir düzine değişik yazarın göstergebilimsel açıklamalarından rastgele bir düzine paragrafı bir araya getirin; daha sonra onları üslup olarak

ayırt edip edemeyeceğinizi görün. (Eğer kendisinden bir şeyler almaya yetecek kadar şanslı olursanız, Stephen Heath'i ayırabileceksiniz.) Leavis'den farklı olarak, göstergebilimciler elitist değildir. Eğer onları yalnızca küçük bir grubun anlayabileceği şeklinde küçük bir sorun varsa, bu diğer herkesin kuralları öğrenme (ya da jargona hakim olma) konusunda aşırı tembel olmaları nedeniyledir. Eğer kuralları öğrenmeyi merak edersek, aynmsız bir biçimde *hepimiz* bu şekilde yazabiliriz. Ne kadar demokratik değil mi?

Bu nedenle eleştirmen arkadaşlarımdan İngiliz dilinin zengin kaynaklarını (bu kaynaklarla birlikte onların seslerini), kesinlik, nüans ve karmaşıklık kapasitesini ve sözlü dil olarak niteliğini yeniden keşfetmelerini isteyerek sözlerimi bitiriyorum. Leavis ile başlamaktan daha iyisini yapamazlardı: örneğin *Revaluation* [—:*Tradition and Development in English Poetry* – *İngiliz Şiirinde Gelenek ve Gelişmenin Yeniden Değerlendirilmesi*], *The Great Tradition* [*Büyük Gelenek*], *The Common Pursuit* [*Ortak Arayış*], *The Living Principle* [*Yaşayan İlke*], *English Literature in Our Time and the University*, *Nor Shall My Sword* ... (hepsi de 'Chatto and Windus' tarafından basıldı). Bazılarına katılmayacakları, bazıları onları çıldırtacak pek çok şey bulacaklar; ama bu yapıtlar geçerliliğini ve eleştirel kuram ile uygulama üzerine olan büyük etkisini sürdürecek, bunu sorgulamaya gerek yok. John Keats'in Latince'ye çevrilen ve bitiremeden bıraktığı Miltoncu *Hyperion*'da da belirttiği gibi, "İngilizce yaşatılmalıdır."

Birinci Kitap

HITCHCOCK'UN FİLMLERİ

1. Giriş
(1965)

Hitchcock'u neden ciddiye almalıyız?

Bu soruyu ortaya atmak zorunda olmak utanç vericidir: eğer sinemayı, roman ya da dramanın yalnızca bir uzantısı değil de özerk bir sanat olarak değerlendiriyorsak, eğer filmleri zihinsel olarak edebiyata indirgemek yerine onları *izleme* kapasitesine sahipsek, bu soru gereksizdir. Ancak durum böyle olmadığı için Hitchcock üzerine bir kitaba bu soruyla yüzleşmeden başlamak olanaksız görünüyor.

Hitchcock birçok kez "saf sinemaya" olan inancını ifade etmiştir; onun filmlerini değerlendirmek için aracın doğasını anlamamız gerekiyor. Burada "teknik" sözcüğünün normal anlamından çok daha fazlasıyla ilgileniyoruz. Bir örnek verelim.

Hırsız Kız'da Mark Rutland (Sean Connery), Strutt'u (Martin Gabel) onu soyan Marnie'ye bir şey yapmaması için "ikna etmeye" çalışır, çünkü para geri gelmiştir. Strutt kendisinden beklenen insaflı tutumun "zarif" olduğunu söyler, ancak "mağdur olana kadar beklemek" düşüncesine itiraz eder. Daha sonra eve giren Marnie'yi görürüz. Korkunç bir kaza geçirmiş, çok sevdiği atını vurmak zorunda kalmıştır ve elinde hâlâ silahını taşımaktadır: şaşkındır ve özgür irade ya da akılcı değerlendirme gücünden tamamen yoksundur. Bu sahneyi görüntülerden (görüntülerin hareketinden ve görüntüden görüntüye hareketten) koparıp edebi "içeriğe" indirgeyin; içinde zor durumdaki bir kadın kahramana sevimsiz şeyler yapan oldukça sevimsiz bir adamın yer aldığı yalın bir dramatik durumdan başka fazla bir şey kalmaz. Dönüp bu öyküyü bir de perdedeki görüntülerin gücüyle karşılaştırın. Strutt'dan Marnie'ye yapılan kesme ilk olarak bize Strutt'un "mağdur olma" sözcüğü üzerine ironik bir yorum verir. Önce kendini beğenmiş, her konuda haklı olduğunu düşünen, katı ve standart bir ahlaka bağlı olduğundan insanca sıcaklık ve cömertlikten yoksun bir insan olan Strutt'u, daha sonra da bitkin, rengi atmış bir yüze sahip, elinde tuttuğunun silah olduğundan bile habersiz, uyurgezer gibi yürüyen, tümüyle karmaşık geçmişi nedeniyle gerçekten "mağdur" durumunda olan Marnie'yi görürüz. Sahne bizim için Strutt'un ahlaksal tavrına karşılık bizim ahlaksal tavrımızı tanımlar ve aynı zamanda Strutt'un kendisi ve temsil ettiği her şey (Strutt filmde birçok

şeyi temsil eder: yaşama karşı bütün bir tutumu, bütün bir toplumsal çevreyi) üzerine bir yorumdur. Burada renk de vardır: Mark kahverengi noktalı yünlü bir takım elbise ile kahverengi bir kravat giyer. Bu renkler Rutlandların ev dekorunun – ağırlıkla kahverengiler ve yeşiller– doğal renkleriyle uyumludur. Strutt'un koyu mavi kravatı, oturduğu kanepenin yeşiline uymaz; bu da onun yaşama karşı tutumunun Rutlandların ortamına uymaması gibi, dekora da uymamasına yol açar. Filmdeki birçok önemli nokta gibi, bu nokta da izleyici tarafından bilinçli olarak anlaşılmaktan çok *hissedilir*.

Bir romancı bize bütün bunların eşitine yakınını verebilir, aynı genel çizgiler boyunca tepki vermemizi sağlayabilir ama bir imge diğerini takip ettiği için bu doğrudan, ivedi yolla tepki vermemizi sağlayamazdı – zaman içinde böylesine kesin olarak tepkilerimizi kontrol edemezdi. Strutt'un oturma tarzını tanımlayabilir, ama bize Strutt'un kesin olarak bu tarzda oturduğunu *gösteremezdi*; bunu hepimiz tamamen farklı biçimlerde hayal ederdik. Gücünün ve absürdlüğünün hemen farkına varabilelim diye, onun beceriksizliğini, jestlerini ve değişen ifadelerini izlememiz için bizi birazcık alt açıdan Strutt'dan belirli bir uzaklığa yerleştiremezdi. Marnie'nin görünümünü tanımlayabilir ve onun ruhsal durumunu içerden tam olarak çözümleyebilirdi (Hitchcock da bunu yapamaz); bizlere yüzünü, yürüme tarzını gösteremezdi; onun hareket ritmini yakalayabilelim, bir an için onun trans-benzeri durumunu paylaşabilelim diye, bizi onun önüne yerleştiremez ve onun hızında devindiremezdi. Bir romancı ancak çözümleyebilir ve açıklayabilir; Hitchcock ise bizim doğrudan deneyimlememizi sağlayabilir.

Açıkça "sinemasal" hiçbir şeyi içermeyen ve (kendi bağlamı içinde) hiç de dikkat çekmeyen bu örneği bilerek seçtim: *Hırsız Kız*'daki neredeyse her sekans ile paralellik kurulabilirdi. Bu bana, son Hitchcock filmlerinde her yerde bulunabilen özel gerçekleştirmelerin yerinde bir örneği olarak görünüyor. Seyircinin belirli bir noktada temanın ortaya çıkışını yalnızca izlemeyip, aynı zamanda (anlaksal çözümlemeden çok) *yaşantıladığı* "saf sinema" anlamında temanın işlenişini kastediyorum.

Ya da *Sapık*'daki Norman Bates'in annesini kilere indirdiği anı düşünün. Edebiyat terimleriyle, burada neredeyse hiçbir şey yoktur; genç adam zayıf bir bedeni odadan çıkarır ve merdivenlerden indirir. Ama filmde karmaşık kamera hareketine sahip üst açıdan çekim, Hitchcock'un konusunun o anda gereksinim duyduğu metafizik baş dönmesi duygusunu, bir belirsizlikler bataklığına ya da dipsiz bir kuyuya düşme duygusunu bize kesin olarak aktarır. Bunu, bizi olayların oluşuyla ilişki içinde belirli bir konuma yerleştirerek ve oyuncuların hareketleriyle ilişki içinde

hareketlerimizi kontrol ederek yapar. Sinemanın kendi yöntemleri ve etkinlik alanı vardır. Diğer sanatları deneyimlememiz sonucu oluşan varsayımları sinemaya uygulayarak bir çekimin ya da sekansın önemini kaçırmamaya dikkat etmeliyiz.

Sinema –özellikle de Hollywood sineması– ticari bir araçtır. Hitchcock'un filmleri (genellikle) popülerdir; gerçekten de en iyi filmlerinden bazıları (*Arka Pencere* [*Rear Window*], *Sapık*) onun *en* popüler filmleri arasındadır. Buradan, bu filmlerin ne kadar "zekice," "teknik olarak mükemmel," "eğlendirici," "büyüleyici" olurlarsa olsunlar örneğin Bergman ya da Antonioni'nin filmlerini ciddiye aldığımız gibi ciddiye alınamayacağına ilişkin yaygın bir varsayım ortaya çıkar. Bunlar, kesin olarak yanlış değillerse de ciddi bir bakış açısından en azından ölümcül derecede kusurlu *olmalı*. Ve bu tutum, her türlü değeri, düşük popüler hazla öldürücü derecede uzlaşma, "gişe gelirine teslim olma" noktasına çekmek için bu çizgiyi izleyenler açısından yeterince kolaydır: Hitchcock kendi malzemesi için sürekli olarak gerilim-heyecana geri döner; genellikle "kişilikleri" önde olan ve oyunculukları ikinci planda kalan tanınmış 'yıldız'lar kullanır; sinemasında güçlü bir mizah öğesi, anlatım biçiminin ciddiyetinin sürdürülmesine ilişkin her türlü iddiayı etkin bir biçimde zayıflatan "gaglar" ve "komik rahatlamalar" vardır. Eğitimi esas olarak edebiyat olan biri için bu itirazlar kesinlikle bildik şeylerdir. Akla hemen "ticari" –ve döneminde entelektüel açıdan değersiz– bir araç olan Elizabeth dönemi draması gelir; açık saçık komedi niteliğinin trajik atmosfere uymaması nedeniyle Porter sahnesini *Macbeth*'den atmayı isteyen editörler, Shakespeare'in "iki anlama gelen sözler" ve garip benzetmelere düşkünlüğünden şikâyetçi olan Dr. Johnson; *Kısasa Kısas* [*Measure for Measure*] gibi oyunlardaki açık saçık sahneleri beğenmeyen Robert Bridges anımsanır. Bütün bu durumlarda sav temel olarak aynıdır: Shakespeare kendisine, "basit zevkleri olan insanları" memnun etmek amacıyla üst düzeydeki ciddiyetten bu üzüntü veren sapmaları yapma izni vermiştir ya da eğer böyle bir düşünceye katlanamıyorsak, bunların belki de metne başkalarınca yapılan eklemeler olduğu düşüncesiyle kendi kendimizi rahatlatabiliriz.

Günümüzde kimse Shakespeare'i kusurları nedeniyle reddetmeyi istemez, Hitchcock'u da öyle; gerçekten Shakespeare üzerine yapılan ve revaçta olan pek çok çağdaş eleştirel yoruma olduğu gibi, Hitchcock üzerine son dönemde özellikle Fransızların yaptığı çok sayıdaki yoruma da bu yazarların, sanatçıların yapıtlarındaki kahramanların hata yapamayacakları varsayımından hareket etme eğiliminde oldukları ve yapıtlar arasında gerekli ayrımları yapamadıkları ya da yapıtlarda ara sıra ortaya çıkan başarısızlıkları kabul etmede yetersiz oldukları yönünde güçlü bir itiraz bu-

lunmaktadır. Böylesi bir yaklaşım, sanatçı ile izleyici arasına aşılması zor engeller koyduğu için oldukça zarar vericidir; eğer eleştirel olmayan bir hürmet ruhuyla yaklaşılırsa, ilk elde bir sanat yapıtına yanıt verilmiş olmaz. Ancak kimse ne Shakespeare ne de Hitchcock'un, eserlerinin geniş bir izleyici topluluğuyla canlı ilişkileri sonucu ortaya çıkan zenginlikten mahrum olmasını istemez. Hitchcock'un filmlerinin Bergman ya da Antonioni'nin filmleri gibi olmasını istemek, (18. yüzyıl eleştirmenlerinin *yaptığı* gibi) Shakespeare'in Corneille gibi olmasını istemeye benzer. Bu bize Shakespeare'in yaşatamadığı deneyimleri sunan Corneille'e de (Bergman ve Antonioni'ye de) saygısızlıktır; aynı zamanda Shakespeare'in bize daha zengin deneyimler sunabileceğini ve eğer Shakespeare ve Hitchcock'daki "popüler" cazibenin bütün izlerini silersek, o zaman Shakespeare ve Hitchcock'u kaybedeceğimizi ima etmek anlamına gelir.

Elbette Hitchcock'un izleyicileri ile Shakespeare'inkiler arasında belirtilmesi gereken önemli ayrımlar bulunduğunu ve iki sanatçının yapıtları arasındaki bu ayrımların önemli sonuçları olduğunu inkâr etmek istemem. Nitekim Hollywood burada tekrar ele alınması gereken fazlasıyla açık birçok nedenden dolayı, seçkin sanat için Elizabeth dönemi Londra'sı kadar destekleyici bir ortam değildir. Ancak bu, iddia edilen uzlaşmalara ve teslimiyetlere doğru bir bakışla yaklaşma sorunudur. Bir zamanlar Howard Hawks'ın *Rio Bravo* filmine büyük hayranlık duyduğumu ifade ettiğimi hatırlıyorum. Bana hemen bunun çok iyi bir film olmadığı, çünkü Hawks'ın bir pop şarkıcısını (Ricky Nelson) kullandığı ve daha sonra da ona şarkı söyleme fırsatı vermek için tamamen keyfi bir şarkı sekansını eklediği söylendi. Şarkı sekansını, filmde kendi bağlamı içindeki değerine göre düşünmek söz konusu kişinin aklına gelmedi (eksiksiz tematik bütünlük anlamında *Kış Masalı*'ndaki [*The Winter's Tale*] Autolycus rolüne göre bunu haklılaştırmak daha kolaydır. Günümüzde kimse istemese de bu durum, "popüler hazza teslim olmanın" Shakespeare'in yüreğini rahatlattığı gibi, *Rio Bravo*'daki şarkı sekansının da Hawks'ın yüreğini rahatlattığını gösterir). Hitchcock ya da Hawks'ın kendi sanatıyla ilişkisinin Bergman ya da Antonioni'ninkinden çok Shakespeare'in kendi sanatıyla ilişkisine benzediği açıkça görülüyor; birçok düzeyde iletişim kurma duygusu, sanatçının günümüzde sanatları kuşatan kendilik bilincine engel olur ve gerçek sanatsal gayri şahsiliği destekler. Hitchcock'un tek istediği insanların onun filmlerine *bakması*, içlerinden geldiği gibi tepki vermek için kendilerine izin vermeleri ve tepkilerini düşünmeleridir; örneğin *Ölüm Korkusu*'nun yalnızca gizemli bir heyecan öyküsü olduğunu varsaymak yerine (bu durumda, çözüm filmin sonunda değil de üçte ikisinde ortaya çıktığı ve filmin

geri kalanı tamamen sıkıcı olduğu için bu son derece beceriksizce yapılmış bir yapıt olurdu) izleyiciler onun sunduğu imgeler dizisine önyargısız baksınlar ve bu imgelere dolaysız tepkilerini düşünsünler. O zaman onlar en güvenilir yoldan çok hızlı bir biçimde filmin derindeki anlamlarına ulaşacaklardır.

Hitchcock'un filmlerine yönelik İngiltere'deki eleştirilerin büyük bölümünü geçersizleştiren şey kesinlikle bakmayı, tepki vermeyi ve düşünmeyi reddedişitir. *Sight and Sound*'un 1963 Sonbahar sayısında çıkan Penelope Houston'ın "The Figure in the Carpet" ["Halıdaki Figür"] adlı makalesi açıkça bu karakteristik "egemen" çizgiyi temsil eder. Bu makale *Kuşlar*'ın [*The Birds*] İngiltere'de gösterime girmesi üzerine yazılır. Makale, hem Hitchcock'a bakışıyla hem de genel olarak *Sight and Sound*'un eleştirel yaklaşımıyla, burada dile getirmeyeceğim bazı ayrıntıları içeren örnek bir belge olarak incelenmeye değecek kadar karakteristiktir. Ancak birkaç yorum ele almaya uygun görünüyor. Makalede en çarpıcı olan şey ise neredeyse tamamen olumsuz yapıda oluşudur. Bayan Houston, Eric Rohmer ile Claude Chabrol'ün Hitchcock üzerine kitabının ve Jean Douchet'in *Cahiers du Cinéma*'da çıkan makalelerinin çok açık ve kolayca çözülebilir aşırılıklarını gelişigüzel bir biçimde inceler; insan birazcık net olumlu bir yön arasa bile hiçbir şey bulamaz. Bayan Houston, "Hitchcock'un bir usta olduğuna ilişkin genel uzlaşmaya" kendini dahil etmiş gibi görünür, ama böylesi bir değerlendirmeyi uzaktan da olsa desteklemek için söyleyecek hiçbir şey bulamaz. Eleştirel sorumluluktan sürekli kaçınma ve bir sorgulama çizgisini sonuna kadar dikkatlice izlemeyi reddetme söz konusudur. Bayan Houston –niçin, ne kadar ve hangi yönden olduğunu keşfetmek olanaksızsa da beğendiği anlaşılan– *Ölüm Korkusu* için şunları yazar: "Film hipnotize ediyor Filmin birinci bölümü ağır, su altı düşü gibi. İkinci bölüm bir kabusun halüsinasyonlu niteliğine sahip. Filmin sonunda izleyicinin James Stewart kadar deli olması gerekir." Hepsi bu. Eğer bu "halüsinasyonlu niteliği" –yöntemini, amacını, (güzel ya da çirkin, kasıtlı ya da kasıtsız açısından) ahlaksal içerimlerini– açıklaması için biraz çaba göstermesini istesek Bayan Houston'dan hiçbir yanıt alamayız. Geriye yalnızca, eğer herhangi bir film "halüsinasyonlu niteliğe" sahipse, belli olmayan bir şekilde onun kabul edilebilir olacağını varsaymak kalır.

Bayan Houston'un makalesinin büyük bölümü, her ikisi de en hafif ifadeyle eleştirel olarak yetersiz olan iki desteğe dayalı görünüyor: birincisi Hitchcock'un ne söylediği ile Houston'un bu ya da o filminde Hitchcock'un niyetlerinin ne olduğuna ilişkin varsayımları; ikincisi değerlendirilebileceği düşünüldüğünde, filmlerin doğrudan ayrıntılı bir araştırmasının asla söz konusu olmadığıdır. Örnek olarak *Kuşlar*

üzerine makalesinin son paragrafı verilebilir: Eğer *Kuşlar*'ın bir kıyamet günü fantezisi olmasına gerçekten niyetlenildiyse, yalnızca bunun acınacak düzeyde yetersiz bir film olduğu söylenebilir. " Eğer filmin Kral Oidipus, Winnie the Pooh ya da bir çift çiroz balığı olmasına "niyetlenilseydi," yine en az şimdiki kadar yetersiz olurdu: ne yazık ki eleştirmeni ilgilendiren (ya da ilgilendirmesi gereken) bir filmde "gerçekten neye niyet edildiği" değil, o filmin gerçekten ne *olduğudur*. Bayan Houston'un sözleri aynı zamanda "kıyamet günü fantezisinin" neye benzemesi gerektiğine ilişkin yerleşik bir düşünceyi yansıtıyor; zaten Houston'un *Kuşlar* gibi karmaşık bir yapıtla başa çıkmadaki yetersizliği, filmi sıkıca paketleme ve dağıtıma hazır etiketi yapıştırma arzusunda yeterince ortaya çıkıyor. "... Kuşlar neden bomba gibi değil ya da bilinçaltından gelen yaratıklar gibi davranmıyor; ya da bir büyücü olarak Tippi Hedren ile birlikte diğer uçtan başlamıyorlar? " Gerçekten neden olmasın? Devam edin Bayan Houston! "... Bu çizgilerden herhangi biri üzerine hoş bir kuram oluşturulabilir. " (Filmi bir dakika düşünmenin bunun mümkün olmadığını yeterince göstermesi dışında.) "... keşke Hitchcock'un niyetinin (burada da niyet!) tamamen daha basit olduğuna ilişkin bir inanç baskılanabilse. Hitchcock *Sapık*'da Bates Motel gibi ıssız görünen bir binada konaklama konusunda bizleri iki kez düşündürecek kadar korkuttu. *Kuşlar*'da da aynı şeyi deniyor ama bizler martılara mutlu bir biçimde ekmek atmayı sürdürüyoruz, çünkü film şüphe barikatlarımızı yıkmaya yetecek zamanı bulamıyor. ..." Bu noktada, *Kuşlar*'ı "bu film beni *Sapık* kadar (ve aynı tarzda) korkuttu mu?" ölçütüyle yargıladığı için Bayan Houston'un bu filmi görmeden önce zaten bir inanca sahip olduğunu düşünmeden edemeyiz. " İlgi alanının öykünün ahlakında değil, bir şeyler yapma tarzında yattığını bize çok sık anlatan bir yönetmen bizleri kendi değerlendirmesine göre değerlendirmeye davet ediyor..." Bekleneceği gibi, her ciddi eleştirmenin reddetmek zorunda olduğu bir davet, çünkü bu kibarca "asla sanatçıya inanmayın – öyküye inanın" mırıltısıdır. Açıkça birkaç acayip davranışın bir yönetmenin usta olarak tanımlanmasını haklılaştırmak için yeterli olduğu, daha derinden incelemeye veya bu ya da şu filmin gerçekte ne *yaptığını* araştırmaya hiç gerek olmadığı varsayımına sahip olan bu makale, İngiliz film eleştirisinin büyük bölümünü lekeleyen bir amatörlük örneğidir. İnsan Hitchcock'un filmlerini ahlaksal açıdan tiksindirici bulanlara –yanlış değerlendirseler de– daha fazla saygı duyar: en azından onların tutumları, bir sanat (ya da eğlence) yapıtının bizi iyi ya da kötü olarak etkileme gücü vardır ve bu yapıta ilişkin bir değerlendirmeyi sunmadan önce (Paddy Whannel'in sözleriyle "üslubun içine yerleştirilmiş değerleri didiklemek") ayrıntılı ve derinlemesine incele-

mek gerekir varsayımına dayalıdır. Ahlaksal ilgiye (sözcüğün anlamının basitleşinemesi için bağlılık da diyebiliriz) yönelik bu kayıtsızlık bir biçimde şaşırtıcı bir değerler karmaşası (ya da yokluğu mu?) ile birleşir ve bu durum *Sight and Sound*'un az sonra anacağımız sayısında ortaya çıkmıştır. Peter John Dyer'ın "Guide to Current Films" ["Güncel Filmler İçin Rehber"] adlı makalesinde *Altın Parmak*'a da [*Goldfinger*] üç yıldız verdiği (bu da ilginç bir örnektir) bu sayı küçümseyici bir *Hırsız Kız* eleştirisi içermiş (yeri gelmişken, *Sight and Sound* okuyucuları için ilgi gösterilmesi gereken filmlere bir, iki, üç ya da dört yıldız verilir. *Sight and Sound* okuyucuları kendi kişiliklerinin böylesine lekelenmesini kabul ediyor mu?) ve Dyer'in, Roger Corman'ın Bergman'dan çaldığı kaba ve gösterişçi *Kızıl Ölümün Maskesi* [*The Masque of the Red Death*] için yazdığı övgü dolu makalenin yayımlanmasını sağlamıştır.

Çoğu insan için Hitchcock'un sinemasını ciddi bir şekilde değerlendirirken önemli bir engelin Hitchcock'un kendi sanatına karşı açık tutumu olduğunu düşünüyorum ve bir süre için bunun temelde konu dışı olduğunda ısrar etmek gerekli görünüyor. Bir sanatçının kendi yapıtı üzerine söylediklerinin, bu yapıt üzerine başka birilerinin söylediklerinden daha önemli olması gerekmez; söylediklerinin değeri yalnızca tamamen eleştiriye ve açıklamaya maruz bırakıldığı bir testle –söylediklerinin o sanatı anlama ve değerlendirmeye ne kadar katkıda bulunduğunu sorarak ve yanıtlayarak söz konusu sanata uygulanan bir test– değerlendirilebilir. Sanatçının kendi ifadeleri, bize onun kişiliği ve bakış açısıyla ilgili birkaç şey daha söylemesi nedeniyle daha çok dolaylı olarak anlamlıdır. Hitchcock'un kendi sinemasını röportajcılarla gerçekten ciddi bir düzeyde tartışmayı reddetmesini can sıkıcı bulurdum, ama bunu takdir etmeye başladım. Bu tutum, yaratıcıları, ürettiği filmlerden çıkan kanıtlar dışında sanatı için herhangi bir iddiada bulunmayan hoş bir alçakgönüllülüğe sahip birisi olması gereken filmlerin niteliğiyle fazlasıyla uyumlu görünüyor. O bunu yorumculara bırakır – bu onların işidir, kendisinin değil. *Movie 6*'da yapılan röportajdaki o muhteşem anla bu tutum anlatılabilir. Hitchcock'dan son filmlerinin tematik olarak "dışa açılması" üzerine bir görüş istenir: "Şey, sanıyorum daha az yüzeysel olmak doğal bir yönelimdir, bu Truffaut'nun düşüncesi – incelediği bütün filmlerden çıkardığı sonuç bu. Ve o Amerika'daki dönemimin İngiltere'dekinden çok daha güçlü olduğunu düşünüyor. " Hitchcock büyük sanatçılar arasında en az özbilince sahip olandır: filmlerin kendilerini zaten yeterince ifade edebilmelerinden gelen yaratımdaki bu haz, hiçbir biçimde sanatsal kendini önemseme ile ilişkili değildir. İnsan olağanüstü başyapıtları yapımcılar ve oyuncuların insafına bırakmak-

tan hoşnut olan, hatta (bildiğimiz kadarıyla) bunlardan bazılarının basılarak korunması gerektiğini bile düşünmeyen Shakespeare'i yeniden anmadan edemez. Yaratımdaki bu haz kendi ödülü ve kendi savunmasıydı.

Ama Hitchcock'a yönelik İngiliz eleştirisinden Fransız eleştirisine döndüğümüzde de daha mutlu olamayız. Eric Rohmer ve Claude Chabrol, öncü çalışmalarından dolayı övgüyü hak eder: Hitchcock üzerine kitapları, filmlerin zihinde yarattığı titreşimleri açıklamaya yönelik ciddi bir girişimdir. Kitaptaki parlak kavrayışlara ve yazarların Hitchcock'un filmlerinin ahlaksal niteliklerine yönelik ilgilerine hayran olunur. Ancak kitap, Hitchcock'un yaptıkları bu kadarsa yazarlar ona fazlasıyla değer vermiş duygusu ve buna karşıt olan "hayır, Hitchcock bundan ibaret değildir" biçimindeki tamamlayıcı düşünceyle okuyucuyu tatmin olmamış bir durumda bırakır. 150 sayfalık bir kitap içinde *Lekeli Adam* [*The Wrong Man*] da dahil Hitchcock'un İngiltere'de ve Amerika'da yaptığı 40'tan fazla filmin tümünü içeren çözümlemeler, bu filmleri kuramsal taslaklara indirgeyerek, insansal doğalarından yoksun bırakma etkisine sahiptir. Bu kitap girişiminin ardında, yazarların Hitchcock'u "saygın" gösterme isteklerinin olduğu açıktır. Ancak gerilim öğesi ve komediyi önemsemeyip, her filmi açık entelektüel önermelerle soyarlar. Kastettiğim şey, Bayan Houston tarafından "Figure in the Carpet"da aktarılan yorumlara benzemektedir – hemen akla gelen yapıt, *Trendeki Yabancı*'dır [*Strangers on a Train*]: "Hitchcock'un sineması, anlaşılması güç bir ressam ya da şairin yapıtlarıyla benzer bir biçimde düşünülmelidir. Eğer sistemin anahtarı her zaman kapının üzerinde değilse ya da kapının kendisi ustalıkla gizlenmişse, içerde hiçbir şeyin olmadığını hayretle ifade etmenin anlamı yoktur." Bu bana çok yanıltıcı görünüyor. Bir Hitchcock filminin anlamı, bir "eğlence" kamuflajı altında ustaca gizlenmiş gizemli, anlaşılması zor bir şey değildir; bu anlam çekimden çekime ilerleyen bir süreç içindeki yöntemin içindedir. Bir Hitchcock filmi, her ayrıntıda bütünün akla geldiği, her ayrıntının bütün ile ilişkili olduğu bir organizmadır: Spenser'ın sözleriyle,

> Ruhun şekillenmesi için beden biçim alır,
> Ve ruh biçimdir, bedeni yaratır.

Eğer bir sanat yapıtının, her uzvu biçimleyen ve ona yaşam veren, kendi bedeninde ifade edilmiş "ruhunu" bulamazsak, o zaman bunu aramaya değmeyeceğine emin olabiliriz.

Rohmer/Chabrol'un kitabı aynı zamanda filmleri ampirik olarak düşünmeyi reddetmenin acısını çeker; yazarlar peşin olarak tezlerine karar vermişler ve filmler de

bu tezlere her nasılsa uymak zorundadır: bunlar Katolik filmlerdir. Bu nedenle *Arka Pencere*'nin anlamını "Hıristiyan öğretisine bir göndermede bulunmaksızın kavramak kesinlikle olanaksızdır." Bu doğru olsaydı, filmin kesinlikle bir başarısızlık sayılması gerekirdi; başarılı bir sanat yapıtı kendi kendine yeterli olmalı, anlamı parçalarının karşılıklı etkileşimiyle ortaya çıkmalıdır (1).* Ama bu iddia kuşkusuz saçmadır ve Chabrol ile Rohmer'i kesinlikle filmi çarpıtmaya yöneltir. Örneğin yazarlara göre filmin son çekimi James Stewart ve Grace Kelly'yi "sanki hiçbir şey olmamış gibi, aynı durumda" gösterir; oysa filmin başında Stewart, Kelly ile ayrılma noktasındayken, filmin sonunda evlenmeye karar verir ve sırtı pencereye dönüktür (2). Yine Rohmer ve Chabrol'e göre *Arka Pencere* bize doğrudan doğruya bir merak suçlamasında bulunur. Garip bir biçimde iki anlama gelebilen suçlama kesin olarak sinemaya gelen insanların büyülenerek başka insanların pencerelerini gözetliyor olmalarıdır. Ama yine de merak korkunç bir katili açığa çıkartır ve bir kadının intihar etmesini önler. Hitchcock'un iyi ve kötünün birbirinden ayrılmazlığına dayalı ahlak anlayışı basit değildir.

Jean Douchet'nin *Cahiers du Cinéma*'da "La Troisième Clef d'Hitchcock" ["Hitchcock'un Üçüncü Anahtarı"] başlığıyla yayımladığı makaleleri, özellikle de son bölümdeki *Arka Pencere* ve *Sapık* üzerine açıklamaları, bütün yorumlayıcı aşırılıklarına ve her şeyi soyutlamalara indirgeme eğilimine karşın, yine de genel olarak bana daha ikna edici görünüyor (*Cahiers du Cinéma*, No.113). Douchet en azından Hitchcock'un popüler olmasından ya da gerilim tekniklerinden huzursuz olmaz; doğrusu bunlar onun çözümlemesinin başlangıç noktası haline gelirler. Ama yine de Douchet'nin bir yaklaşım çizgisi yakalamak amacıyla değişmez bir inatla aşırı basitleştirmeler yaptığını düşünüyorum. *Arka Pencere*'de James Stewart'ın avluya bakan dairelerı tıpkı bir sinema perdesi gibi izleyerek gizli "arzularını gidermesi" olağanüstü açıklayıcıdır; ancak tartışmanın sonunda katilin gerçek bir kadını öldüren, gerçek uzuvları paketleyip emanete bırakan ve gerçek bir kafayı çiçek tarhına gömen gerçek bir insan olduğu gerçeğini unutmuş görünürüz. Douchet'nin, başlangıçta ilginç gelen, kara büyü üzerine ısrarı sonunda Hitchcock'un filmlerinin anlamını ciddi bir biçimde sınırlamış görünür. *Sapık*'ı Hitchcock'un izleyicinin tepkisini kontrol etmesi ve yönlendirmesi açısından incelemesi, ayrıntılarda anlaşamamamıza karşın, bence zekicedir, ama bu inceleme karmaşık bir filmin yalnızca bir yönünü içerir. Bu-

* Parantez içindeki sayılar daha önceki baskılarla ilgili açıklamalardır. Bu açıklamalara, yazarın orijinal kitabın bütünlüğünün bozulmamasına ilişkin isteği doğrultusunda birinci kitabın sonundaki ayrı bir bölümde yer verilmektedir –yn.

nunla birlikte, Douchet'nin yazıları –ve Rohmer/Chabrol'un kitabı– İngiliz "egemen" eleştirisinin akıl ve eleştirel titizlik açısından bize sunduğunun çok ötesindedir ve İngilizlerin her eleştirisinde hemen bir tatsızlık hissedilir. Fransızların ahmaklık anlarında bile İngiliz "egemen" eleştirisinin merhametsiz saçmalığından daha akıllı oldukları görülür. Bir Hitchcock filmini açıklamak için kara büyüye başvurulması ya da Hıristiyan doktrinine kesin göndermede bulunulmasıyla yapılan en büyük kötülük, sonuçta filmlerin bu gibi destekler olmaksızın ayakta kalamayacağı şüphesinin doğmasıdır.

Ancak en başta sorduğum soruya yanıt vermediğim söylenecektir: bir zamanlar var olan bütün hatalı önyargıları ortadan kaldırıp, Hitchcock'un ciddi bir biçimde bir sanatçı olarak düşünülmeye layık olduğuna inanma konusunda bundan şüphe duyanları razı edecek nasıl bir olumlu kanıt gösterilebilir? Bu soruya yanıt vermek için var olan iddiaları geliştirmek ve yalnızca ayrıntılı çözümlemenin haklı çıkartacağı ve izleyen bölümlerde kanıtlamaya çalışacağım yeni iddialarda bulunmak gerekecek. Bu arada izleyen bölümlerde uğraşacağım savunmayla ilgilenmeden önce, bu iddiaları daha fazla düşünmelerini yalnızca şüpheci okuyuculardan isteyebilirim.

O halde ilk olarak Hitchcock sinemasının *birliğine* ve bu birliğin doğasına işaret edilebilir. Elbette malzemesi için sık sık gizem-heyecan öykülerine dönmesi olgusundan daha derin bir şeyleri kastediyorum; aynı zamanda, bunun bir parçası olsa da sürekli ortaya çıkan –ünlü "suçun mübadelesi" gibi– temalardan da daha geniş ve karmaşık bir şeyleri belirtiyorum. Hitchcock'un olgunluk dönemi filmleri yalnızca tema açısından değil, aynı zamanda üslup, yöntem, ahlaksal tavır, yaşamın doğası üzerine varsayımlarda da sürekli bir gelişim, derinleşme ve açıklayıcı olma eğilimi gösterir. Artık tek bir kişi tarafından oluşturulan neredeyse her sanat yapıtı bu tür bir birlik sergileyecektir: yalnızca Ian Fleming'in ürünleri değil, Agatha Christe ve hatta Enid Blyton'ınkiler de. Ama bu sürekli gelişim ve derinleşme, bana büyük bir sanatçının işareti gibi görünüyor – aslında bu da önemliyi önemsizden ayıracaktır. Hitchcock'un kariyeri, günümüze kadar uzanan gelişme süreci boyunca, biraz zaman alması nedeniyle eleştirmenin yakalayamamasının bağışlanabileceği denli göze çarpan bir hızla hareket etmiştir.

Hak ettiği öneme nadiren vurgu yapılan bu birlik ve bu birliğin içinde yer alan Hitchcock'un filmlerinin bir diğer belirtisi, sinemasının hayret verici *çeşitliliğidir*. *Kapri Yıldızı* gibi çok açık biçimde "farklı" olan filmleri belirtmeye gerek yok; yalnızca Hitchcock'un yedi yıllık bir dönem içinde yaptığı son beş filmi *Ölüm Korkusu*,

Gizli Teşkilat, *Sapık*, *Kuşlar* ve *Hırsız Kız*'ı düşünün. Bunların arasında pek çok ortak nokta vardır: *Ölüm Korkusu* ve *Sapık*'da tek bir bilincin deneyimlerini paylaşması amacıyla bir an izleyiciyi kısıtlayan özdeşleşme tekniklerini kullanma; *Sapık* ve *Kuşlar*'daki kuşlar; *Sapık* ve *Hırsız Kız*'daki anne-çocuk ilişkisi teması; Hitchcock'un olgunluk dönemi filmlerinin hepsinde varolan "terapötik" tema. Ama daha da çarpıcı olan şey, her filmin ton, tarz, konu ve yöntem açısından esasen *farklı olan* doğasıdır: bu beş filmin tek bir dehanın ürünü olduğunun sürekli farkında olunsa da bir yineleme söz konusu değildir; her film izleyiciden farklı bir yaklaşım bekler.

Hitchcock filmlerinin tematik malzemesi, yaygın olarak bilindiğinden çok daha zengindir. Filmlerinin olay örgüsünü kendisinin türetmediği, başkalarının yapıtlarından aldığı doğrudur: yine Shakespeare'e başvurmak kaçınılmazdır. Hitchcock'un kaynakları onu, Shakespeare'in kaynaklarının Shakespeare'i sınırladığından daha fazla sınırlamamıştır. Robert Greene'nin romanı *Pandosto*'nun (1588) olağanüstü bir şiirsel dram olan *Kış Masalı*'na [*The Winter's Tale*] (1610-11) dönüştüğü süreç, Boileau ve Narcejac'ın eseri *D'Entre les Morts*'un [*Ölüler Arasında*] *Ölüm Korkusu*'na dönüşmesi sürecinden farklı değildir; aynı türden ilişkiler söz konusudur. Nasıl Shakespeare, Greene'in olay örgüsünde büyük değişiklikler yapmayı gerekli görmemişse, Hitchcock da Boileau ve Narcejac'ın olay örgüsünde büyük değişiklikler yapmayı gerekli bulmamıştır; değişiklik Shakespeare'de şiir, Hitchcock'da ise mizansen kanalıyla olmuştur. Bu değiştirme dekoratif bir anlam taşımamaktadır: Shakespeare'in şiiri Greene'in olay örgüsüne uygun bir *süsleme* değil, olay örgüsünün organik bir dramatik-şiirsel yapıya dönüşmesini sağlayan doğru bir araçtır; aynı durum Hitchcock'un *Ölüm Korkusu*'ndaki mizansenleri için de geçerlidir. Doğal olarak malzemenin bu değişimi, kontrolü zor öğeler bir kenara bırakılmazsa her zaman başarıyla sonuçlanmaz: Shakespeare'in *Cymbeline*'i Hitchcock'un da *Öldüren Hatıralar*'ı [*Spellbound*] vardır. Böylesi durumlarda sanatçı daha sonra malzemenin –kontrolü zor öğelerin içinden ayıklandığı ve birbiriyle yakından ilişkili– daha zengin ve daha organik ele alınışına yeniden dönme eğilimindedir. Bu nedenle Shakespeare *Kış Masalı*'nı yazar, Hitchcock ise (her ne kadar daha önceki filmleriyle ilişkiyi bir derece abartsa da) *Hırsız Kız*'ı çeker.

Aslında gizem-heyecan öğesi asla Hitchcock'un en iyi filmlerinin merkezinde yer almaz, ama bu öğenin önemi de inkâr edilemez. Bunu şu şekilde belirtebiliriz: "gerilim," filmlerin temalarından çok yöntemine aittir (herhangi bir ayrım mümkün olduğu sürece, böylesi ayrımlar, ister istemez yapay olan organik yapılara uygulandı). Hitchcock'un son filmlerinin hemen hepsine dikkatle bakın, filmlerin özünün

ve bu özün etrafında oluşturulan eksenin değişmez biçimde kadın-erkek ilişkisi olduğunu göreceksiniz: bu asla keyfi bir "aşk ilişkisi" değil, ana konunun kendisidir. *Aşktan da Üstün* [*Notorious*], *Ölüm Korkusu* ya da *Hırsız Kız*'da kolayca anlaşılan bu eksen eşit derecede *Gizli Teşkilat*'ın ve *Arka Pencere*'nin de gerçeğidir. En belirgin istisnalardan olan *Sapık*, gücünün büyük bölümünü cinsel içerimlerden ve imalardan –Norman Bates için normal bir cinsel ilişkinin olanaksız oluşundan– alır ve *İp*'in [*Rope*] büyüsünün büyük bir bölümü (bütün olay akışı baskılanmış eşcinsel gerilimin çözülüşü olarak görülebilir) iki katil arasındaki belirsiz ilişkiden gelir. Diğer kısmi istisnalardan olan *Trendeki Yabancı*'da merkezdeki aşk ilişkisi tam olarak yaşansaydı, çok daha tatmin edici olabilirdi ve *İtiraf Ediyorum*'un [*I Confess*] başarısızlığı kahramanın bir rahip olmasına bağlı görünüyor – en ilginç sekanslar rahibin geçmişindeki aşk macerasıyla ilgili olanlardır.

Eğer yeterince gayretli bir şekilde araştırılsa, hemen her şeyin temelini oluşturan ana bir tema bulunabileceği doğrudur; bir sanat yapıtının ayırt edici özelliği, bu temanın bütünü, yani yalnızca "içeriği" değil (eğer tretman dışında bir şey varsa bu da filmin içeriğini oluşturan sesler ve görüntülerdir; filmin üslubunu başka nerede arayabiliriz?), yöntemi de biçimlendirmesidir. *Ölüm Korkusu* ve *Sapık* üzerine ciddi bir biçimde düşünün, temel ve evrensel öneme sahip temaları bulursunuz; tekrar düşünün, bu temaların, özetlenebilir bir "içerik" kadar filmin üslubunda ve biçiminde de ifade edildiğini görürsünüz. Hitchcock'un *Ölüm Korkusu*'nun (Boileau ve Narcejac'ınkinden farklı olan) konusu artık yalnızca bir gizem-heyecan hilesi değildir; bir yandan Mizoguchi'nin *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri* [*Ugetsu Monegatari*] filmiyle, diğer yandan Keats'in *Lamia*'sıyla yakın ilişkisi vardır. Genel olarak saygı gören bu yapıtları örnek göstermek, bunlar aracılığıyla *Ölüm Korkusu*'na saygınlık kazandırmaya çalışmak değildir – "A, B gibidir, bu nedenle A, B kadar iyidir" türünden bir zekice hile söz konusu değildir. *Ölüm Korkusu* böylesi bir düzmece savunmaya ihtiyaç duymaz, her iki yapıtla karşılaştırılmaktan çekinmez (bana öyle geliyor ki, biçimsel mükemmellikteki olgunluk ve anlayış derinliği açısından *Ölüm Korkusu* Mizoguchi'nin filminden değilse de Keats'in şiirinden kesinlikle üstündür). Yalnızca okuyucunun Hitchcock'un filmini düşünmesini –filmin dayandığı olay örgüsünü değil– sağlamak istiyorum. Greene'nin hatası ve başarıları *Kış Masalı* için ne kadar konu dışıysa, Boileau ve Narcejac'ınkiler de *Ölüm Korkusu* için o kadar konu dışıdır.

Uygulamayla ilgili olarak, belki de başlangıçtaki soruma yanıt vermek için Hitchcock'un çoğu filminin rahatsız edici niteliğine işaret edilebilir. Sanatın işlevle-

rinden biri de rahatsız etmektir: içinde bulunduğumuz şartlardan memnun oluşumuza ve yerleşik anlayışlarımıza nüfuz ederek onları zayıflatmak ve ardından yaşama karşı tutumumuzda yeniden bir düzenlemeye neden olmaktır. Birçok insan Hitchcock'daki bu niteliğe göndermede bulunur, ama çok azı bunu açıklamaya çalışır: çok sık olarak da belirli bir film üzerine "çok zekice," ama "ağızda tiksindirici bir tat bırakıyor" biçiminde değerlendirmeler duyulur (*Bir Şüphenin Gölgesi*, *Trendeki Yabancı*, *Arka Pencere* ...). Bu "tiksindirici tat" olgusunun iki temel nedeni olduğuna inanıyorum. Birincisi Hitchcock'un karmaşık ve şaşırtıcı ahlak anlayışıdır; bu anlayışta iyi ve kötü gerçekten ayrılmaz düzeyde birbirine karışmıştır ve şeytansal itkilerin hepimizde varolduğunda ısrar edilir. İkincisi belki de tamamen bilinç düzeyinde olmasa da (bu izleyiciye bağlıdır) arzularımızın kirliliği konusunda onun bizi uyarma yeteneğidir. Elbette bu ikisi genellikle bir arada işler.

Bu rahatsız edici nitelik çoğunlukla Hitchcockyen "gerilimle" ilişkilidir ve bu da tartışacağım bir sonraki konu başlığıdır. Bu hiç de basit bir şey değildir ve çok ender olarak "yalnızca" gerilimdir; çok farklı işlevleri olduğu ve çok farklı biçimler aldığı için bunu tanımlamak kolay değildir. Jean Douchet'nin tanımı –"iki esrarlı gücün, karanlık ve aydınlığın arasında kalan bir ruhun gerilimi"– her ne kadar bu sözcüklerden biri İngilizce'den çok Fransızca'da daha iyi ses verse de fazlasıyla soyut ve fazlasıyla yardıma ihtiyaç duyan bir genelleştirme olarak beni çok etkiler. Somut bir şeylerden başlayarak, "uygulamalı eleştiri" içinde basit ama aydınlatıcı iki deneme yapalım.

İlk olarak *Gizli Teşkilat*'daki ilaçlama uçağıyla yapılan saldırı sekansı ile *Rusya'dan Sevgilerle*'deki [*From Russia With Love*] helikopter saldırısını karşılaştırın. (İki film arasında çok açık bir ilişki vardır.) Nitelik farkı, karşılaştırma yapmaya değmesi açısından, bazı okuyuculara gereğinden çok açık ve gereğinden çok büyük görünecektir; ama bu karşılaştırmanın amacı birine kolayca kötü film etiketi takmak değil, Hitchcock'daki "gerilimin" niteliğini tanımlamamıza yardımcı olmaktır. Ancak *Rusya'dan Sevgilerle*'nin kesinlikle Hitchcock'un yaygın olarak suçlandığı şeyi yaptığı, değersiz popüler hazdan yararlandığı belirtilmelidir; en saldırgan yorumcu bile herhangi bir Hitchcock filmi ile cinsellik ve şiddeti suiistimal eden bu film arasında paralellik bulmakta zorlanırdı. Gerçekte filmin kendisi bizi engelleme ihtiyacı duymaz; helikopter sekansının varolmasının tek nedeninin filme ucuzundan heyecan katmak olduğu konusunda hemfikir olunacaktır. Tamamen teknik bakış açısından (eğer böyle bir şey varsa) Hitchcock'un sekansı tartışma götürmez bir biçimde üstündür: sekans öylesine ustaca hazırlanmış, öylesine dikkatle çekilmiştir ki se-

kansı oluşturmak için her çekim birbiriyle mükemmel bir ilişki içindedir. Duyarlık ve kesinlik başlı başına güçlü, olumlu niteliklerdir. Karşılaştırıldığında, Bond sekansı karmakarışık ve düzensiz, mizansen tamamen oportünisttir. Ama burada bir "gerilim" sekansı oluşturma yeteneğinden daha fazlası söz konusudur: *Gizli Teşkilat*'daki gerilim farklı bir düzene sahiptir. Bond sekansındaki gerilim ise anlamsızdır: saldırı yalnızca saldırıdır, önemli bir gelişim içinde yer almaz, Bond'a olanlar ya da oluş tarzı nedeniyle bu saldırıyı olay örgüsünden ayırmanın mantığı –*tematik* nedeni– yoktur; karakter üzerinde etkide bulunmaz. Gerilim yalnızca sorudan oluşur: Öldürülecek mi, öldürülmeyecek mi? Ve (a) öldürülmeyeceğini bildiğimiz ve (b) öldürülse de kaygılanmak için olası bir neden olmadığı için sekansın yalnızca fiziksel heyecanlanmanın dışında etkisi yoktur. *Gizli Teşkilat*'da ilaçlama uçağıyla yapılan saldırı sekansı ise filmin gelişimi açısından çok önemlidir. Cary Grant'ın canlandırdığı gerilimsiz ve kendinden emin karakter ıssız bir yerde, büro ve barın sahte güvenliğinden uzakta öngörülemez olana ve tehdide maruz kalmış bir halde gösterilmektedir. Daha önce kendisi dışında kimseyi dert etmeyen bir şekilde davranan bu adam, burada korkmuş bir tavşan gibi saklanmaya çalışan, hayatta kalmak için kaçan bir insana indirgenir; ona –ve alışılmış çevresi içinde onu zeki ve çekici bulan bize– kocaman, potansiyel olarak düşman bir evrende kişiliğinin önem taşımadığı hatırlatılır. Sekans, bu karakterin ve ilişkilerinin gelişiminde ve bu kanalla da bütün filmin temasında can alıcı bir aşamaya işaret eder. Eğer karakter çekici olmasaydı, bütün kusurlarına karşın, tepkilerimiz yalnızca sadistçe olur ve tatsız bir adamın kaçışını izlemekten haz alırdık; ama gerilimimiz onun başındaki belaya karşı çelişkili tepkileri arasındaki bir gerilimden doğduğu için onunla özdeşleşiriz.

Ancak *Gizli Teşkilat* gerçekten rahatsız edici ya da karmaşık tepkiler uyandıran Hitchcock filmlerinden biri değildir. Oldukça çarpıcı olan bu örnek, (son dönem filmleri bağlamında) en basit haliyle Hitchcock'un gerilimini gösterir. İkinci bir karşılaştırma bizi bir adım daha ileriye götürecek ve bir kez daha Hitchcock sinemasıyla net bir ilişkisi olan bir filmi seçeceğim: Robert Aldrich'in *Küçük Bebeğe Ne Oldu?* filmi [*Whatever Happened to Baby Jane?*], *Sapık*'ın büyük bir gişe başarısı sağlamasından birkaç yıl sonra yapıldı. Karşılaştırma, Aldrich'in filmini savunanların olması ve Aldrich'in kendisinin bazı entelektüel iddialarda bulunması nedeniyle daha da ilginçtir. Sakat kız kardeş Joan Crawford yardım için alt kattaki telefona ulaşma mücadelesi verirken, ona zarar verecek belki de öldürecek olan Bette Davis'in kasabadan eve döndüğü sekansı hatırlayın. İzleyici bu sahnede ağırlıklı olarak sakat bir kadının basamaklardan inerken yaşadığı acıyı aktarma bağlamında tamamen an-

laşılır olmayan büyük bir çaba duygusunun farkındadır. Gerçekten, eğer filmde neredeyse hiçbir şey işlemiyorsa, bu kesinlikle deneme isteği nedeniyle değildir: her düşüşten etkili olsun diye sonuna kadar yararlanılır; böylece izleyici, Bay Aldrich'in kısır bir öyküyü umutsuzca anlatmaya çalıştığını sık sık sıkıntı verici bir düzeyde fark eder. Ama bu özel gerilim sekansının amacı nedir? Çaresiz bir kadın için acıma duygularımızı harekete geçirmek mi? Ama bunu yapmak için bu anlatım yolunu seçmek tamamen gereksizdir; bu nedenle daha çok bizim onun acısından zevk almamız istenmektedir, bundan şüphe yoktur. Aslında gerilim bana tamamen nedensiz görünüyor. Sekans "kadın başaracak mı?" "başaramayacak mı?"dan öte anlam taşımaz, ne gizli ne ikinci anlam söz konusudur. Kız kardeşler arasındaki almaşık kurgunun çekilen acıyı, verilen mücadeleyi uzatmanın dışında amacı yoktur. Bette Davis ne olup bittiğinden haberdar olmadığından, onun tarafında tamamlayıcı bir mücadele söz konusu değildir ve onun geri dönüş anı tamamen rastlantısaldır. Her durumda filmin hileli sonu, *Les Diaboliques*'de [*Şeytan Ruhlu İnsanlar*] olduğu gibi, daha önce olan biten her şeyi anlamsızlaştırır.

İlk olarak *Trendeki Yabancı*'daki tenis maçı ile katilin suç kanıtı çakmakla yaptığı yolculuk arasındaki almaşık kurguyu karşılaştırın. Burada ortaya çıkan gerilim, her iki adamın yetenek ve dayanıklılığının (maçı kazanma ve çakmağı kanalizasyondan çıkarma) test edilmesi anlamında ortaya çıkar; karanlıkta çabalayan el ile parlak güneş ışığı altında yapılan maçtaki zafer mücadelesi arasındaki almaşık kurgu sayesinde (belki de tamamen formüle edilmiş bir simgeciliğin yalnızca kısa bir süre durmasıyla) zihinde pek çok ikinci anlam ortaya çıkar ve *her iki* adamın çabalarına yanıt vermek zorunda hisseden izleyicide de karmaşık tepkiler uyandırılır. Ya da Aldrich'in sekansıyla *Arka Pencere*'de Grace Kelly'nin katilin odasını araştırırken şaşırdığı sahneyi karşılaştırın. Buradaki gerilimimiz, Kelly'nin tehlikede olmasının sorumlusu olan, ama bu konuda hiçbir şey *yapamayan* James Stewart'ın geriliminden ayrılamaz: sanki Kelly'yi oraya *biz* göndermişiz ve merakımız nedeniyle onun ödeyeceği bedeli izlemek zorundaymışız gibidir. Başka bir ifadeyle, gerilim karakteristik Hitchcockyen ahlaksal niteliğe sahiptir ve gerilimin yaşatılması James Stewart karakterinin gelişiminde çok önemli bir etmen ve bu gelişimin karmaşık anlamının ayrılmaz parçasıdır.

Örnekler çoğaltılabilir: kadın kahramanın zihnindeki acı verici mücadelenin dışa yansımasının gerilimi yarattığı *Çok Şey Bilen Adam*'daki [*The Man Who Knew Too Much*] (1956 versiyonu) ünlü Albert Hall sekansı – Hitchcock'un bu mücadeleyi paylaşmamızı sağlama tarzı; Ingrid Bergman'ın ajanlar çetesinden ve zehirlenerek öldü-

rülmekten kurtarıldığı ve tepkilerimizin Cladue Rains karakterine karşı belirgin bir acımayla daha da karmaşıklaştığı *Aşktan da Üstün*'ün sonundaki merdivenden iniş sahnesi gibi. Belki de Hitchcock'un filmlerindeki bu "gerilim" anlayışının karmaşıklığını göstermek için söylenenler yeterlidir. Daha önce bunun, Hitchcock'un temalarından çok yöntemine ait olduğunu belirtmiştim (ancak ikisi arasında açık bir ayrım yapmak mümkün değildir). Bu bazen Hitchcock'un, izleyicinin karakterlerin deneyimlerini paylaşmasını sağlamak için kullandığı kendine ait bir araçtır; bazen birbirleriyle çatışan tepkiler arasında kalan izleyicideki gerilimden doğar; bazen de hoşa gitmeyen arzu ve duygulara yönelik ilgimizin farkına varmamız sonucunda ortaya çıkan rahatsızlıktan farklı bir şey değildir. Bu, Hitchcock filmlerini yalnızca izlemekten çok bu filmlere *katılmamızın* araçlarından biridir; ama bu bir tanım oluşturmaz, her zaman için paylaştığımız ya da bize iletilen deneyimlerin karmaşık ahlaksal içerimlerini akıldan çıkarmamalıyız.

Gerçekten de izlediğim birçok Hitchcock taklidi arasında (Ricardo Freda'nın *Dr. Hitchcock'un Terörü* filmi [*Terror of Dr. Hitchcock*] tamamen farklı bir kategoride yer alır, bu bir taklitten çok bir saygı filmidir ve kendine ait kişisel bir özelliği vardır) Hitchcockyen gerilimin gerçek niteliğinden bir şeyleri, yalnızca kısa bir süre için de olsa, yakalayabilen film Stanley Donen'in *Öldüren Şüphe/Saklambaç*'ıdır [*Charade*]. Filmin sonuna yakın bir anı, Comédie Française'ın sütunlarının dışındaki sekansı düşünüyorum. Audrey Hepburn iki erkek arasında hemen tercih yapmak zorundadır. İki erkek de onun güvenini kazanmak ister ve gerilim, kadının içindeki içgüdü ve akıl arasındaki mücadelenin yansımasından ortaya çıkmaktadır – kadın sevdiği, ama davranışları aşırı belirsiz olan adama güvenecek midir, yoksa akılcı davranacak ve taşıdığı hazineyi diğer adama mı verecektir? Bu sekans dışında, film yüzeysel bir pastiştir.

Burada belli belirsiz tanımlanan tema –riski ne olursa olsun, her şeyden çok güven gereksinimi– Hitchcock'un ilk Hollywood filmlerinden biri olan ve seyirciyi tamamen tatmin edemeyen *Şüphe*'nin temasıdır. Şimdi bu filme geçmek istiyorum, çünkü film Hitchcock'un sonraki yapıtlarında yer alan iki düşünce tarzını açımlamak için elverişli bir odak noktası sunmakta ve her iki düşünce tarzı kendi içlerinde filmleri *açıklamasalar* da filmlere yaklaşmak için bir araç önermektedirler. Bu filmin oluşum süreci hakkındaki gizemin –Hitchcock son anda filmin sonunu değiştirsin ya da değiştirmesin, eğer değiştirdiyse, bu değiştirme onun arzusuyla yapılsın ya da yapılmasın– konumuzla ilişkili olmadığını söylemekte yarar var: burada yalnızca bitmiş yapıtla ilgileniyoruz. Böylesi bir son dakika kararı, filmin bü-

yük bölümünün bir miktar "olgunlaşmamış"lık niteliği taşımasını açıklamaya yardım edebilir; filmin bütün önemi, sahip olduğumuz biçimiyle, finaline dayandığından, Hitchcock'un bu finale şiddetle karşı çıktığına inanmak zordur.

İlk olarak, bir karakterin bir zayıflığına ya da saplantısına boyun eğip, bu kararının sonuçlarını yaşayarak bu arazlardan kurtulduğu *terapötik* temayı ele alalım. Joan Fontaine, Cary Grant'a âşık olur ve onunla evlenir. Grant'ın yalancı olduğu kısa sürede anlaşılır ve Fontaine onun bir katil olduğundan – sonra da *kendisini* öldürmeye çalışacağından şüphelenmeye başlar. Şüpheler, aralarındaki açık iletişimi olanaksız hale getirerek evliliklerini bozar. Yalnızca her ikisi de en sonunda açık olmak zorunda kaldıklarında yanlış anlama ortaya çıkar ve filmin son çekimi yeni bir başlangıca yol açar. Değerlendirmeyi hak eden iki çekim vardır. Birincisi bize şüphenin belirgin hale gelmesi anını verir. Çift ve Grant'ın en yakın arkadaşı bir sözcük oyunu oynarlar; iki erkek konuşurken, kadının elleri masadaki harflerle oynar, onları düzenler ve birden "murder" [cinayet] sözcüğünü oluşturur (3). Kadın hemen kocasının diğer adamı öldürmeyi planladığını "anlar." Bu bilinçli akla bilinçaltının yol gösterebilme yolunun olağanüstü bir şekilde resmedilmesidir: yani kendi bağlamı içinde, derine yerleşmiş değerlerin bilinçli düşünceyi nasıl yönlendirebildiğinin. Joan Fontaine başlangıçta pejmürde, bastırılmış bir kadındır; dışsal dünyayı tümden önemsemeyen ve saygınlık değerlerinin karakterize ettiği korunaklı bir yaşam sürdüren bir albayın kızıdır. Kadın, sahte bir cazibeye sahip, kaygısız ve dünyayı umursamayan bir maceraperestliği temsil eden bu adama karşı konulamaz bir şekilde bağlanmıştır. Adam aynı zamanda kadının ailesinin geçmişinin ve yetişme koşullarının temsil ettiği her şeyi de tümden reddeder: kadın bilinçaltında adamın bir katil olmasını *ister*.

İkinci çekim daha sonra gerçekleşir. Bu çekim, şüphelerinin doğru olduğundan emin olan Joan Foantaine'i, çerçevesinin gölgesi onu kocaman bir örümcek ağı gibi saran bir pencerenin önünde siyah elbisesiyle dururken gördüğümüz bir genel çekimdir. Kendisini bir kurban, tuzağa düşmüş bir sinek gibi hisseder. Ama imge bize birden gerçeği sunar – gerçekte o, kendi ördüğü ağın merkezinde şüpheleriyle kendini besleyen bir örümcektir ya da o hem örümcek hem de kendi tuzağına yakalanmış kurban sinektir. İmge, *Sapık*'da odasında doldurulmuş yırtıcı kuşların altında oturan Norman Bates'in aynı anda kuş (kuşa benzeyişi) ve kurban (kuşun altındaki duruşu) olduğu çok daha güçlü bir sahneyi önceden haber verir.

İkinci akıl yürütme, izleyicinin özdeşleşme konusunda cesaretlendirilmesi, böylece "terapi"nin ona doğru genişlemesi üzerinedir. Joan Fontaine'nin karakteri-

nin bakış açısı çok tanıdıktır ve kesinlikle albayların kızlarıyla sınırlı değildir. Evliliğinin sürdüğü dönemde tek bir bilinçle sınırlanırız: yalnızca onun bildiğini bilir, gördüğünü görürüz; şüphelerini paylaşır, deneyimlerinden onunla birlikte öğreniriz. Cary Grant'ın karakterini onunla birlikte çekici buluruz: Grant oldukça romantik ve canlı, gündelik kaygı ve sınırlamalardan son derece uzak bir karakterdir. Ancak kadınla birlikte, adamın aşırılıklarından giderek korkmaya başlarız. Diğer insanların parasıyla –ve diğer insanların duygularıyla– macera yaşamak son derece çirkin görünmeye başlar. Böylece onu bu kadar çekici bulduğumuz için utanırız, eğer o tam bir alçak olsaydı, bir yalanın kurbanları olan bizler temize çıkar ve düşüş zamanı geldiğinde ondan intikamımızı alırdık. Joan Fontaine'in parmakları "cinayet" sözcüğünü düzenlerken, kamera bizi onun konumuna yerleştirir: onun parmakları *bizim* parmaklarımızdır. Film adamın yaşama karşı tutumunu kadınınkinden daha uygun bulmaz; eğer kadının çekingen, korunaklı saygınlığının sınırlılıkları cezalandırılıyorsa, bu sınırlılıkların kaçınılmaz tamamlayıcısı olan tümden sorumsuzluğa bağlanım da cezalandırılır. Ve işin içine giren yalnızca karakterlerin içgüdüleri değil, bizim kendi içgüdülerimizdir (4).

Bu giriş bölümünde, ilerde ele alınacak yedi filmin çözümlemesi için kabataslak bir temel sunmaya çalıştım.* Hitchcock'un en son beş filmini ayrıntılı olarak incelemeye karar verdim: birincisi bu beş film bana, hayran olunacak bir başyapıtlar zinciri ve şimdiye kadarki sanatının en yüksek noktası olarak görünüyor; ikincisi oldukça çeşitlilik gösteriyorlar; üçüncüsü bu filmler önümüzdeki yıllarda sık sık yeniden gündeme gelecek, bu da ilgili okuyucuların filmleri yeniden izleyerek çözümlemelerimi test etmelerini olası kılacak; dördüncüsü ve sonuncusu, bu filmler üzerine bu ülkede çok fazla ciddi eleştirel ilgi oluşmamıştır. Bu sonuncu maddenin, seçim konusunda o kadar yardımı olmayabilir; ama burada Hitchcock üzerine *Movie*'nin ilk sayılarında çıkan çalışmalara, özellikle de V. F. Perkins'in *Ip* üzerine makalesine (*Moive 7*) ile Ian Cameron'un 2 bölüm halindeki *Çok Şey Bilen Adam* (*Movie 3* ve *6*) çözümlemesine okuyucunun dikkatini çekmekte yarar var. *Trendeki Yabancı* ve *Arka Pencere* tartışmalarına kısmen bu filmlerin gerçek değeri ve bir bütün olarak Hitchcock sinemasıyla ilişkilerindeki önemleri nedeniyle, kısmen de sık sık gündeme geldikleri ve yaygın olarak bilindikleri için ekleme yapmaya karar verdim. Ama bundan önce birkaç filmine daha kısaca göz gezdireceğim. Tam bir araştırmaya yö-

* *Esrar Perdesi* [*Torn Curtain*] ile ilgili bölüm orijinal kitaba ikinci basımda eklenmiştir.

nelik herhangi bir girişim, örneğin *Bir Şüphenin Gölgesi* ve *Kapri Yıldızı* gibi belirli anahtar filmlerin elimizde olmaması nedeniyle olanaksızlaştı. Kapsamlı bir çalışma imkansız olduğu için okuyucunun ne seçimime ne de herhangi bir filme ayrılan yer miktarına özel önem vermesini istemiyorum – ancak değerlendirmelerim için aynı şeyi söyleyemem.

Belki de bir gün Hitchcock'un İngiltere'de yaptığı filmleri yeniden keşfedecek ve onlara daha adil davranacağız; geçmişe bakıldığında, çıraklık dönemi ürününden biraz daha üstün gibi görünen ve Hitchcock'a ait olduğu için ilginç olan bu filmler (tıpkı *Veronalı İki Centilmen*'in [*Two Gentlemen of Verona*] yalnızca Shakespeare'in ürünü olduğu için ilginç olması gibi), Hitchcock'un son dönem gelişimiyle gölgede kalmıştır. Elbette sonraki filmlerinin temaları ve yöntemlerinin çoğu bu ilk dönem filmlerinde bulunabilir; ama gül açtıktan sonra tomurcuğu kim ister? İngiltere'de yaptığı filmlerin daha sonra Hollywood'da yaptığı filmlerden daha iyi, onlar kadar iyi ya da onlarla karşılaştırılabilir olduğu düşüncelerini tartışmaya değer bulmuyorum. *Bir Kadın Kayboldu* [*The Lady Vanishes*] gibi hoş bir komedi-heyecan anlatısı, gerilim ile hafif mizahı ustaca birleştirmesiyle, bize karakteristik Hitchcock tarzının ilkel bir örneğini vermekte; üslubunun belirsizlikleri, hantallığı ve tamamen deneysel doğasına karşın *Zengin ve Garip* [*Rich and Strage*] bize evlilik birliğine yönelik karakteristik yaklaşımı sunmaktadır. Ralph Thomas'ın *39 Basamak*'ı [39 Steps] utanmazca taklit ettiği, gerilimi beceriksizce işleyen ve ucuz pornografik mizaha sahip filmi Hitchcock'un orijinal yapıtının teknik ustalığını ve ahlaksal saflığını daha da belirginleştirmektedir; diğer yandan çok daha büyük bir tematik birlik sunan *Gizli Teşkilat* kendisine yüzeysel olarak benzeyen *39 Basamak'ın* sınırlamalarını gösterir. Bu ilk dönem filmlerde, çok daha dikkatle düzenlenmiş sonraki filmlerinde olmayan bir tazelik ve kendiliğindenlik vardır; ancak son dönem filmleri –*Yanlışlıklar Komedyası*'nı [*Comedy of Errors*] *Macbeth*'e tercih etmeye benzer biçimde– bunları İngiltere'de yaptığı filmlere tercih ettiren yaratıcı bir yoğunlukla tanımlanırlar (5).

Hollywood dönemindeki filmlerini saymaya hem kronolojik olarak hem de giderek ustalaşması nedeniyle Selznick için yaptığı üç filmden başlanabilir: *Rebecca*, *Öldüren Hatıralar* ve *Celse Açılıyor* [*The Paradine Case*]. *Rebecca* (1940) Hitchcock'un ilk Hollywood filmiydi. Hem pahalı bir yapımdı hem de Hitchcock'un senaryo üzerinde pek fazla söz hakkı olmadığı tahmin ediliyor. Ne olursa olsun film, Daphne du Maurier'in kitabının hazmı güç kısa roman öğelerini ne atmada ne de özümsemede başarılıdır ve üstelik Laurence Olivier'in, bu kadar kaba bir karaktere düşkünlük

gösteren kadın kahramana yönelik sempatimizi sonunda ortadan kaldıran itici oyunculuğu filmi zedeler. Ama filmde güzel sahneler de vardır: balayına çıkıp film izleyen Olivier ve Joan Fontaine'in kavga ettikleri mükemmel sahneyi düşünün. Aynı anda hem geçmişteki mutluluklarını hem de şimdiki mutsuzluklarını, parçalanan bir evlilikten iki sahneyi görürüz (her ne kadar kameraman olmadan sabit bir kameranın nasıl kaydırmalı çekim yaptığını merak ederek biraz şaşırtılsak da) (6); "itiraf" sahnesi *Kapri Yıldızı*'nı önceden haber verir ve filmdeki en iyi sahneler George Sanders'ın etrafında inşa edilen ve aynı anda hem beğenme hem de iğrenmeye dayalı tipik karmaşık Hitchcockyen tepkiyi doğuran sahnelerdir (7).

Eğer *Rebecca*'nın en ilginç yanları *Kapri Yıldızı*'nın taslağını akla getiriyorsa, merkezinde travmatik şokun incelenmesinin yer aldığı *Öldüren Hatıralar* (1945) görünüşte *Hırsız Kız*'ın taslağı olarak bizi etkiler ve *Rebecca*'dan çok daha ilginçtir. Buradaki sorun tematik malzemedeki bölünmedir. Ana gerilim Ingrid Bergman-Gregory Peck ilişkisinin gelişmesi, karşılıklı güvenin artması ve her iki tarafın da engel ve ketlemeleri aşmasıyla ortaya çıkar. Katilin sonunda bulunması rastlantısal ama izleyiciye dönük ateş etme çekimi ve kırmızı parlama nedeniyle (kamera katilin konumundadır, elde tutulan silah kapıya doğru Bergman'ı izler, sonra silah bize doğru döner ve 'Bang'! Hepimiz ölürüz) çok ilginç değildir. Bu örnekten Hitchcock'un özdeşleşme tekniğini *amaçsız* kullandığını düşünebilirim, çünkü hiçbirimiz Bergman'ı vurmayı istemeyiz ve katile hiçbir yakınlık duymayız. Sanki sanatçı yalnızca kendisi için bu teknikle oynuyor gibidir, çünkü bu noktada malzemesiyle fazla ilgilenmez. Salvador Dali'nin düş sekansı da gerçekten bir Hitchcock filmine ait gibi görünmez (8).

Öldüren Hatıralar Hitchcock'un Selznick için yaptığı üç film arasında belki de en ilginç olanıdır; daha az serüven içeren *Celse Açılıyor* (1947) ise daha tatmin edicidir. Bu kez film *Ölüm Korkusu*'nu önceden haber verir: Gregory Peck'in Alida Valli'den büyülenmesi açık bir biçimde James Stewart'ın Kim Novak'dan etkilenmesine benzer; yoldan çıkma aynı türdendir, ama *Celse Açılıyor*'da *Ölüm Korkusu*'nun sahip olduğu olağanüstü evrensel anlamın çok azı vardır ve doğasında çok daha geleneksel bir anlayışa sahiptir. Film, Louis Jourdan'ın –Hitchcock'un arzularının tersine– sergilediği kötü oyunculuktan olumsuz yönde etkilenir. Karar duruşması karmaşık ve gelişkin ahlak anlayışıyla birlikte ustacadır; Valli'ye Peck ile birlikte son bakışımız unutulmaz bir nitelik taşır.

Yaşamak İstiyoruz (1943) [*Lifeboat*] beklediğimden çok daha karmaşık bir yapı sunar; çocukluk anısı, filmi oldukça kaba bir Nazi karşıtı yapı içinde basitleştirir. Bu-

rada cankurtaran sandalına çıkabilenler bir Almanı kurtarırlar ve zaman içinde onun kurtarılamayacak düzeyde günahkâr ve tehlikeli olduğunu keşfedip, döverek öldürürler. Hitchcock ve bütün film onların arkasındadır. Walter Slezak'ın canlandırdığı Nazi hiçbir biçimde tamamen hain değildir; diğer belirli Hitchcock filmlerinin çekici şeytanlarıyla büyük bir benzerlik taşır. Sahip olduğu ayartıcı cazibe, onun eylemlerine yön veren ve derinlemesine içinde yer aldığı öğretiler üzerine nihai kararımızı yumuşatmaz ama onun potansiyel insansal erdemlere sahip farklı bir insan olabileceğine ilişkin bir duyguyu da aklımızda tutmamıza da neden olur. Öte yandan diğer karakterler, hatta iyi ve nazik telsiz operatörü ve hemşire, Alman'a düşman olup onu öldürdüklerinde, örtük kalmış hayvansal duyguları açığa vururlar. Kesinlikle bir provokasyon söz konusudur. Nazi daha önce bir bacağını kestiği denizciyi öldürmüştür: ancak Hitchcock'un sahneyi ele alışı, onun tepkisi ve bizimkisi hakkında şüpheye yer bırakmaz. Öldürme (özellikle) hemşirenin katılımını görerek şok olduğumuz düzensiz, kontrolsüz şiddetle tanımlanır: bu, kendisini güruhun şiddeti ve linç yasasının dışında tutan tek karakterin (siyahın) protestosuyla güçlendirilen bir tepkidir. Sahne aşırı derecede rahatsız edicidir, çünkü kişisel olarak öldürme eylemine katıldığımızı hissederek saldırganların şiddetini paylaşırız ve aynı zamanda bu katılım nedeniyle utanırız. Film, saldırganları harekete geçiren ana dürtünün, kendilerini rezil eden birinden intikam alma olduğu duygusunu aktarır.

Filmde tipik Hitchcockyen iyimserlik ve karamsarlık karşıtlığını buluruz. 1943 yılında yapılmış bir Amerikan filmi için gerçekten hayret verici olan karamsarlık, Nazi'nin durumu kontrol edebilen tek kişi olması ve onun gücünün Nazilerin öğretisinin gücü olmasından doğar – acımasızlık ve insanlıktan çıkma hali bir amaca ulaşmada vicdanı tamamen devre dışı bırakır ve bu iyi amaçlara hizmet edebilecek bir güçtür. Denizci Joe (William Bendix), eğer (sivil yaşamında bir cerrah olan) Nazi onun bacağını kesmese, kangrenli bacağı nedeniyle kesinlikle ölecektir ve onsuz ameliyatı yapacak beceriye ya da irade gücüne sahip başka birinin olmadığı açıktır. İlkel koşullar sonucu ameliyat neredeyse dayanılmaz bir dehşet içinde yapılır; sterilize olması için alev üzerinde tutulan büyük çakının çekimi kanımızı dondurur; Nazi en ufak bir tereddüt göstermeden ameliyatı yapar. Ona hayran olmaktan kendimizi alamayız ve filmin akışı içinde hayranlığımızdan vazgeçmek, yani her ikisi de aynı kaynaktan doğduğu için hayran olunan ile nefret edilen arasına bir çizgi çekmek bizim için çok zorlaşır. Nazi (Nazilerin birçok filmde olmadığı kadar) tehlikelidir, çünkü ona ilişkin söylenecek çok şey vardır. Onun dışındaki, ahlaksal olarak temiz olan karakterler ise güçsüzdür. Ve bir "kahraman" olmaya en yakın karakterin –ge-

minin Marksist ateşçisi (John Hodiak)– görünüşte Nazi'ye en yakın karakter olması (niyet açıkça belirtilir) ve benzer bir acımasız kararlılığa sahip olması önemlidir. Ancak bu acımasız kararlılığın etkisi, sıcak insanca sempatilerden doğduğunun farkında olmamız nedeniyle yumuşatılır. Hitchcock *Yaşamak İstiyoruz* ve *Ip*'te kendisini kararlı bir anti-faşist olarak gösterir, ancak kararlı bir demokrat değildir. Dikkatli bir okuyucu doğrudan *Hırsız Kız*'daki Mark Rutland'ı düşünür; her ne kadar Hitchcock'un, Mark'ın davranışını siyasal terimlere tercüme etmeyi büyük olasılıkla onaylamayacağını ısrarla belirtmek gerekse de bu yalnızca derin bir içgüdüsel-sempatik akışta köklenmesiyle geçerli hale getirilir.

Bu üstü kapalı karamsarlığı destekleyen iyimserlik, deney-terapi teması üzerine bir çeşitlemede açığa çıkar. Tallulah Bankhead karakteri filmin başından sonuna öylesine mükemmel bir biçimde işlenir ki, ona karşı çok kesin ve karmaşık bir tutum hem lehine hem de aleyhine olan noktaları bize açıklar. Film ilerledikçe, içindeki gerçek kadın ortaya çıkana kadar, kendisi ile yaşam arasında oluşturduğu –öncelikle kısmen yapmacık bir tavırda, kısmen gerçek bir gücün dışavurulmasındaki kinik dayanıklılığı içinde görülen– yapay engellerden giderek kurtuluşunu izleriz. Son aşamaya, Bankhead çok övündüğü (hiç çıkarmayacağına yemin ettiği ve bir hatıra, bir kendini sergileme aracı, sahte değerlerin bir temsilcisi olarak simgesel önem kazanan) elmas bileziğini balık yakalama girişiminde kullanılmasının ardından kaybettiğinde varılır. Onun kontrolsüz kahkahasının, bir serbest kalma duygusu olarak histeriyi dışavurmadığını hissederiz: kimliğini oluşturduğu görülen dışsal süs eşyalarını yitirmiş ama yine de hâlâ var olduğunu, bir insan olarak hâlâ *orada* olduğunu anlamıştır. *Yaşamak İstiyoruz* yöntem açısından Hitchcock'un önemli bir filmi olmayabilir –izleyici, olayları nesnel, tarafsız bir bakış açısından görmesi için baştan sona serbest bırakılır ve açıkça merkezde olan bir karakter yoktur– ama film, Hitchcock sinemasının temelini oluşturan temaları ve karmaşık ahlaksal konumuyla yeterince merkezi bir yere sahiptir (9).

Aşktan da Üstün öylesine zengin bir filmdir ki, insan bu filmin önemini birkaç satırda değerlendirmeye kalkışmakta tereddüt ediyor. Grant-Bergman ilişkisinin birbirlerini tahrip etme evresinden geçip birbirlerini iyileştirmeye varan gelişimindeki duyarlılık ve anlayışı, Sebastian (Claude Rains) ile annesi (Bayan Konstantine) arasına ikinci bir sevgi ilişkisinin girmesinden doğan tepkinin karmaşıklığını ve izleyicinin sempatisini ve ilgisini sonradan değiştirip başka bir tarafa yönlendirerek elde edilen ustaca etkileri belirtmekle yetiniyorum. Bu belki de Hitchcock'un o tarihe kadar yaptığı filmlerin en başarılısıydı. İlişkinin gelişimi iki aşk sahnesinde

özetlenir: filmin başında âşıkların balkonda öpüşmesindeki ümitsiz bedensel arzu (ihanet kararsızlığın temelini oluşturur) başlayıp, Grant, Bergman'ı, saplanmasına ahlaksızca neden olduğu, hatta bu konuda cesaretlendirdiği durumdan en sonunda kurtarmaya geldiğinde yaşanan kucaklaşmanın güvenilir, mucizevi, koruyucu şefkatine uzanan bir gelişimdir bu (10).

Burada bir parantez açmak gerekirse, Hitchcock sinemasında öpüşmeler genellikle tüm bir ilişkiyi ve (eğer buradan dışarıya doğru hareket edilirse) bütün bir filmin anlayışını göstermek ya da özetlemek için kullanılır. Verdiğimiz örneğin yanı sıra, *Cinayet Var*'daki [*Dial M for Murder*] öpüşmeden öpüşmeye yapılan kesmeyle ifade edilen kadın ve kocası ile kadın ve âşığı arasındaki karşıtlık gösteren ilişki; *Trendeki Yabancı*'daki Farley Granger ile Ruth Roman arasındaki gerçek bir yakınlıktan yoksun zorlama kucaklaşma; *Arka Pencere*'deki Grace Kelly'nin, saplantısıyla meşgul olan James Stewart'ın tepkisiz yüzünü öpüşünü; *Ölüm Korkusu*'ndaki şüphenin artışını ve yanılsamanın yakındaki zaferini bir seferde aktarmak için 360 derecelik kamera hareketiyle uzatılmış ve ayrıntılandırılmış öpüşme; *Gizli Teşkilat*'da Cary Grant'ın Eva Marie Saint'in kafasını elleriyle sanki ezecekmiş gibi sardığı öpüşme; *Kuşlar*'daki, mutfakta hantalca, tereddütle yapılan kucaklaşma; *Hırsız Kız*'daki aşırı yakın çekimle verilen ve adamın erkeksi ve koruyucu bir şefkatle kadındaki donuk tepkisizliği delmeye çalıştığı dokunaklı öpüşme gözden geçirilebilir.

İp (1948) –ilk çekim hariç– tamamen tek bir apartman dairesinde geçer ve yalnızca zamanı değil, aynı zamanda *bakışı* da sürekli kılmaya çalışan on dakikalık çekimlerle filme alınmıştır. Bazıları bunun yalnızca tiyatroyu filme almak olduğu gibi saçma bir düşünce öne sürdü. Tam tersine onun filmleri arasında bu, en iyi sinemasal anlatıma sahip olanlardan biridir ve aracın tanımlayıcı özelliklerinden birini – bir kamerayı izleyicinin gözü gibi kullanabilmesi, izleyiciyi doğrudan olayların içine sokması ve sanki içindeymiş izlenimi vermesi– en uç noktasına kadar götürür. Sahneye fırlamamıza, oyuncular arasında sinsice dolaşmamıza, yüzlerine yakından bakmamıza, jestlerini, hareketlerini ve tepkilerini incelememize olanak sağlansa bile, bu hâlâ gerçek bir özdeşlik sağlamaz. Çünkü eğer *İp*'te kameranın izleyicinin gözü olduğunu söylersek mutlaka bu gözün, Hitchcock *ne zaman* neyi görmesini istiyorsa yalnızca onu gören bir göz olduğunu eklemeliyiz. Bir hareketi, jesti ya da bakışı sürekli bir devinim içinde bir diğerine bağlamak için kullanılan kamera korkunç bir gerilim yaratır; izleyicinin gözü sürekli olarak önemli bir anda önemli bir ayrıntıya yönelir. On dakikalık çekim, Hitchcock'un gerilim tekniğinin bir dışavurumudur. Bir virtüözlük örneği olarak film zamanlamasıyla, birden çok oyuncunun

yer aldığı karmaşık sahnelemeleriyle ve soluk aldırmayan karmaşık kaydırmalarıyla olağanüstüdür. Ama teknik –geriliminin kendisi– burada, Hitchcock'un bütün filmlerinde gerçekten ilgilendiği şey olduğunu düşündüğümüz, ahlaksal amacın somutlaşmasıdır; ya da eğer "amaç" fazlasıyla tatsız bir şeyleri, "mesajı olan filmi" akla getiriyorsa, o zaman Hitchcock'un karmaşık ahlak anlayışını aktaran bir araçtır diyebiliriz.

Filmin gelişiminin ana hattı, cinayetin aydınlatılmasından çok, James Stewart'ın karakterinin (Rupert) olaya nasıl derinden karıştığının anlaşılmasıdır; aslında iki süreç iç içe geçer ve gerilimin niteliği kısmen gelişimin ikili yapısına bağlıdır. Ama izleyici başından itibaren bu gerilime yakalanır, çünkü affedilmesi mümkün olmayan bu iki katilin paçayı kurtarmalarını –iyi yargılarımıza karşın– isteyerek, kendimizi olaya dahil ederiz ve *Ip*'in gerilimi temel olarak bu durum ile katillerin adalet önüne çıkarılmalarına yönelik aksi yöndeki arzumuz arasındaki gerilimdir. Anti-faşist film (ya da anti herhangi bir şeyin filmini) yapmanın birçok yolu vardır. Bir yanda genel olarak izleyiciyi doğru yanda olmanın rahatlatıcı duygusu ve gönül rahatlığı ile desteklenerek filmden çıkartma etkisine sahip olan doğrudan suçlama yöntemi söz konusudur; diğer yanda da kötü eğilimlerin hepimizde varolduğu, köklerinin potansiyel olarak insanın doğasında bulunduğu ve bu eğilimlerin açığa çıkmasına karşı sürekli uyanık olmak zorunda olduğumuz konusunda bizi ustaca uyaran Hitchcock'un yöntemi vardır. İnanıyorum ki, *Ip* gibi bir film (ya da bu savın faşizmin daha da ötesine genişletilebileceğini netleştirmek için *Yaşamak İstiyoruz* ya da *Arka Pencere*) örneğin Kubrick'in *Zafer Yolları* [*Paths of Glory*] filminden toplumsal olarak daha yararlıdır; çünkü Kubrick'in filmi konusunu ve tutumunu basit siyah ve beyaz karşıtlığı içinde işler ve bize (Kirk Douglas'ın ağzından) kötü insanlardan söz etmenin (idam sekansının bütün rahatsız ediciliğine karşın) ucuz tatminini sunar. Hitchcock (büyük sanatçılar arasında bazı yönlerden en az uzlaşır olanıdır – TV programlarına, fragmanlarına, desteklediği ya da olanak sağladığı reklamlara *bakın*) temel bir sanatsal esas üzerine asla pazarlık yapmaz: filmleri asla açık ifadelerde bulunmaz, onların "anlamı" tamamen somut gerçekleşmeye dayanarak aktarılır, tümüyle dramatize edilirler; dünyadan tamamen habersiz izleyicinin bile *Ip*'ten huzursuzluk ve rahatsızlık duygusuyla çıkması gerekir, çünkü filmin gerilimi –pencere en sonunda açıldığında ve ateş edildiğinde, olay örgüsünün olağanüstü bir biçimde tamamlandığı duygusuna karşın– asla tam olarak çözülmez. Sanat, propagandanın aksine, ister istemez açıklaması zor olan doğası nedeniyle dünyadan tamamen habersiz izleyiciyi (ya da okuyucuyu) doğrudan etkileyemez; ama *Ip* gibi film, böy-

lesi bir izleyiciye alabileceği bir "mesaj" vermese de önce desteklenen ve daha sonra da (doğrudan değil, dramatik olarak) suçlanan bu duyguları bilinç düzeyine çıkarmayı başarabilir. Elbette burada devreye çok temel bir sanatsal ilke girer: uygulama alanını netleştirmek için Jane Austen'ın aynı yöntemi *Emma*'da çok fazla kullandığına dikkat çekilebilir.

Bütün filme yayılan bir yöntem ve ahlaksal yaklaşımın temsilcisi olarak görünen küçücük bir noktayı düşünün. Rupert ile eski öğrencisi Brandon (John Dall) arasında geçen, "üstün insanın" kendisini kabul edilen ahlaksal değerlerin üstüne yerleştirme, hatta öldürme hakkına sahip olduğuna ilişkin zekice konuşmayı dinleriz. Konuşma en azından Rupert için keyiflidir, üslubu rahat ve hoştur; cazibesine ve şakasının pervasızlığına –serbestliği ve sorumsuzluğuna– tepki veririz. Ama bu hoş tepkiye karşın, bir yaşam ilkesi olarak benimsenmiş bu felsefenin neye yol açtığını unutmamıza hiçbir zaman izin verilmez. Kamera, Rupert ile Brandon'dan sağa, giderek artan bir huzursuzluk içinde oturan baba Kentley'e (Cedric Hardwicke) doğru kayar ve tam onu görüntüleyeceği sırada o, pencereden aşağı bakmak için döner. Geç kalan –odanın ortasındaki sandığın içinde ölü olarak bulunan– sevgili oğlunun geldiğini görmek için baktığını biliriz ve yüzlerimizdeki gülümseme donar. Bu etki, yalnızca oyuncunun mükemmel performansıyla değil, aynı zamanda babanın hareketinin diğer adamlarla ilişkisini kuran ve aynı zamanda da bu ilişkiyi genel durumla bütünleştiren kamera hareketiyle elde edilir; babaya kesmeyle geçilseydi, bu nokta fazlasıyla açık hale gelir ve aynı zamanda da bakışın devamlılığını keserek duygusal etkiyi dağıtırdı. Kamera hareketi, çelişkileri bizi onları (bilinç düzeyinde olsun ya da olmasın) değerlendirmeye zorlayan iki karşıt tutuma aynı anda tepki vermemize neden olur.

Ip'in iki zayıflığı vardır. Hitchcock devamlılığı koruma kararını, on dakikalık çekimler arasında oluşacak kaçınılmaz aralığı sağa doğru karanlığa kaydırma yapıp daha sonra karanlıktan açılarak gizlemeyi deneme noktasına vardırır. Rupert'in sandığın kapağını açarak sahneyi kararttığı sıradaki etki, heyecan vericidir; ama sağa yönelip sonra da bir karakterin sırtından açılmanın dramatik amaca yardımcı olmadığı birkaç yer vardır; doğrudan bir kesme daha az rahatsız edici olurdu. İkinci zayıflık ise izleyicinin, Rupert'ın öğretisinin benimsenmesini nasıl önerebildiğini bilmek istemesi ve sanıyorum buna ihtiyaç duymasıdır (11).

Sahne Korkusu'nda (1950) [*Stage Fright*], yaratıcı itkinin daha düşük bir seviyede olduğu hissedilir. Hitchcock önce izleyici üzerindeki kontrolünü yitirir ve izleyicinin, hemen hemen filmin ortasında, ilerde neler olup biteceğini anlama konusuyla

fazla ilgilenmediği ortaya çıkar. Her ne kadar film kendi içinde yeterli bir yapıt olarak tatmin edici olmasa da Hitchcock ile ilgilenen herhangi biri için son derece ilginçtir, çünkü filmde Hitchcock'un gelişimine uygun bol miktarda düşünce vardır. Film, *Aşktan da Üstün*, *Ölüm Korkusu* ve *Gizli Teşkilat* gibi birbirinden farklı filmlerin ortak teması üzerine bir çeşitlemeler dizisidir: görünüş ile gerçeklik arasındaki karşıtlık (jeneriğin ardından bir güvenlik perdesi, bir sahneyi değil, arkaplandaki gerçek Londra'yı göstermek için kalkar) ve onların belirsiz doğası. Film boyunca, her ikisi de oyuncu olan kadınlar arasındaki ayrıntılı bir karşılaştırmayı görürüz: "kötü" kadın 'yıldız' Charlotte (Marlene Dietrich) ile "masum" RADA [Royal Academy of Dramatic Art – Kraliyet Tiyatro Akademisi] öğrencisi Eve (Jane Wyman). Kötü oluşun, masum oluştan daha sempatik görünmesi *tamamen* oyunculuk nedeniyle değildir. *Oyunculuk* rehber bir motiftir; her iki kadın da rollerini sürekli ve alışıldığı gibi oynarlar; öyle ki, her ikisinin de gerçek doğaları hakkında sürekli bir şüphe mevcuttur. Başlangıçtan itibaren Eve'in Jonathan'ı (Richard Todd) fazla sevmediği belirginleşir. Jonathan, filmin başındaki bir 'geriye-dönüş'de işlemediği bir cinayetle yanlış yere suçlandığını gördüğümüz yoksul gençtir. Suçlanır, çünkü Eve cinayeti onun işlediğini sanır. Eve ise romantik kahraman Charlotte gibi yaşamı bir oyuna çevirmesine olanak sağlayan duruma âşıktır. Gerçekte Jonathan'a iftira atan Charlotte'un, bir noktada (acımasız aldırmazlığı ve kinizminden gelen maskesini bir an çıkardığında) duygusal olarak Jonathan'a ilgi duymasa da Jonathan'ın içinde bulunduğu zor duruma karşı Eve'den daha duyarlı olduğu ortaya çıkar (12). Eve, yakışıklı müfettişe (Michael Wilding) gittikçe âşık olduğunu keşfeder ve bir takside geçen (Jane Wyman'ın korkunç abartılı oynadığı), Jonathan'a yardım etmek için bilinçli, hesaplanmış bir baştan çıkarma olarak başlayan ve kimsenin, en azından Eve'in, nerede başlayıp nerede biteceğinden emin olmadığı bu hilenin fark edilmez biçimde gerçeklikle birleştiği ilginç bir sahne vardır. Eve (Charlotte hakkında) konuşur: "Bir kadının aklından neler geçtiğini kim bilir? *Ben* bilmiyorum."

Ancak Jonathan'ın kendisi bir anlamda ana karakter ve potansiyel olarak büyüleyici bir Hitchcockyen deneyimin öznesidir. 'Geriye-dönüş' sekansı (Jonathan, Eve'e Charlotte'un nasıl cinayeti işleyip kendisini suçladığını anlatır) öylesine düzenlenir ki (kısmen öznel kamera tekniği, kısmen de her şeyi anlatıcının bakış açısıyla görmemiz –yalnızca onun bize anlattığı kadarını biliriz– nedeniyle), zor durumda olan Jonathan ile güçlü bir biçimde özdeşleşiriz: Jonathan'ın kaderi bizimki olur. Filmi kesin bir gönül rahatlığıyla izleriz, çünkü bu hoş genç adamın bir biçimde kazanacağını biliriz; ama Jonathan'ın kaderinin bağlı olduğu *her iki* kadının içtenliği

konusunda sürekli şüphe duymamız bizi rahatsız eder. Filmin sonunda ise birden Charlotte'un Jonathan'a iftira atmadığını öğreniriz: o gerçekten de bir katildir; zemin ayaklarımızın altından kayar. 'Geriye-dönüş' planlanarak söylenmiş bir yalandır (ve Rohmer ile Chabrol'ün bütün söyleyebileceği, görüntülerin sözcükler kadar etkili yalan söylediğidir ve bu da tamamen doğrudur). Sonuç olarak Jonathan'ı korumaya çalışan Eve, emniyet perdesiyle dolaylı olarak onun ölümüne neden olduğunda, tepkimiz oldukça karışıktır: bunu bir ihanet olarak görmeye yetecek düzeyde Jonathan'a bağlı olmayı sürdürürüz, hem suç işlemesine hem de ölümüne katılmanın verdiği rahatsız edici duyguyu yaşar ve mümkün olan bütün basit tutumlardan yoksun kalırız.

Ya da *Sahne Korkusu*'nu bir başyapıt olarak varsayıp bizden onu daha derinlemesine incelememiz beklenebilir. Gerçekte filmin ortalarına doğru senaryonun amaçsızlaşması, garip bir biçimde zayıf olan bir mizansenle birleşerek konsantrasyonumuzu bozar. Jonathan o kadar uzun süre ortadan kaybolur ki, özdeşleşme kırılır; senaryo, Eve başka bir erkeğe âşık olurken, Jonathan'ın belki de cinayeti işleyeceğini düşünmemize olanak sağlayacak kadar gelenekseldir. Bu, geçmişteki olayların filmin şimdiki zamanındaki olaylardan daha ilginç olduğu bir filmdir.

Chabrol ve Truffaut bir görüşme (bu görüşme *Ölüm Korkusu*'ndan önce yapıldı) sırasında bütün filmleri arasında *Kapri Yıldızı* ile *İtiraf Ediyorum*'u tercih ettiklerini söylediklerinde Hitchcock'un yanıtı, "Bu filmleri aşırı ciddi buluyorum" olmuştu: bu tipik alçakgönüllü yanıtına, ikinci film bağlamında (filmi çok uzun zaman önce gördüğümden daha önce yorum yapamadım) katılmamak mümkün değildir. *İtiraf Ediyorum* (1952) içten, saygın, çok ilginç, ancak genelde başarısız bir filmdir: Hitchcock'un aşırı bir Katolik taraftarı olduğunu iddia etmek isteyenlere iyi bir yanıt vermek için bu film yeterli olurdu. Eğer bu filme Katolik inancına içten bir tepki olarak bakılırsa, boş yere bakılır. Kilise mimarisinin "etkili" kullanımı rahibin ikilemini etkin olarak ortaya koymak, rahatsızlığı göstermek, dinin ve günah çıkarma yasasının onun için ne anlama geldiği duygusunu aktarmak için dışsal bir ikamedir; mesleği yalnızca bir bilgi öğesidir, daha fazlası değil. Sahnenin önplanında haç taşıyan İsa heykelinin olduğu ve rahibin üst açıdan yapılmış uzun çekimde sokak boyunca yürüdüğü sırada görüldüğü an, Hitchcock'un bütün filmlerinde "gösterişçi" sözcüğünün insanın aklına geldiği ender anlardan biridir. Dramatik yaşamı ortaya çıkarmamış bir anlam, dışarıdan baskı yoluyla filme sokulmuştur.

Film kendisinden hemen önce yapılan *Trendeki Yabancı* ile yakın ilişki içindedir. Ancak bu kez önceki film daha iyidir. *İtiraf Ediyorum*'daki rahip Logan için rahiplik

ne ise *Trendeki Yabancı*'daki Guy Haines için siyasal dünya odur, yani düzensiz bir geçmişten meşru kaçış olanağı sunan bir düzen dünyası. Ama *Trendeki Yabancı*'nın şu avantajları vardır: (a) Olay örgüsü açısından çok önemli olsa da siyaset dünyası olay örgüsünün *merkezinde* değildir. Hitchcock, Guy'ın mesleğini ayrıntılı olarak araştırma ihtiyacı duymaz. Öte yandan *İtiraf Ediyorum*, Katolik kilisesi yasasının bir noktasını merkezine alır; kahramanın inançlarına bağlanması temel öneme sahiptir. (b) *Trendeki Yabancı*'da Hitchcock, Guy'ın mesleğinin aslında şüpheli olduğunu, sığ oportünizm ile bozulmamış olduğunu önermede kendini özgür hisseder. *İtiraf Ediyorum*'da ise Hitchcock, Logan'ın kendini adamışlığına bizi ikna etmede başarısız olsa da bunu eleştirmede ya da dramatik terimlerle onun gerçek tutumunu net bir biçimde ortaya koymada yetersiz ya da isteksiz görünür. (c) Katil Keller'ın anlayışı, yeterince ikna edici olsa da *Trendeki Yabancı*'daki Bruno Anthony'ninkinden çok daha geleneksel, daha az ayrıntılı, telkin edici ve karmaşıktır. (d) Ünlü "suçun mübadelesi" temasından (yani kahramanın olay örgüsünden çok başka düzeylerde katille ilişkili olmasından) *İtiraf Ediyorum*'da daha fazla kaçınılır (aslında hiç olmadığı söylenebilir). (e) *Trendeki Yabancı*'nın dünyasında Hitchcock daha rahat görünür, oysa *İtiraf Ediyorum*'da sürekli bir sınırlama hissedilir; önceki filmleri olağanüstü bir gerilim ve akıcılık birleşimine sahipken, bu filmler, üzerinde çok çalışılmış yapıtlar olarak insanı şaşırtır. Sınırlama net bir biçimde tema ya da hatalı inşa nedeniyle değil, çevre nedeniyledir. Bu belki de yalnızca öyküye alışkın olmamanın değil, Hitchcock'un çocukluğunda aldığı Cizvit terbiyesinin hatalı olarak özümsenmiş etkisi nedeniyle bu terbiyeden kopamamasının sonucudur. Ne olursa olsun bana öyle görünüyor ki, Hitchcock'un *İtiraf Ediyorum* ile ilişkisi Henry James'in *Prenses Casamassima* ile ilişkisine benziyor. Hitchcock'un geçmişe bakarak itiraz ettiği bu biraz sıkıntı veren "ciddiyet," anlatım biçiminin sahip olduğu karakteristik karmaşıklığının büyük bölümünü kurban etmesine mal olmaktadır; buradaki "ciddiyet," büyük ölçüde, ironi ve mizahın birbirini etkilemesine engel oluşturmaktadır. Genel sınırlama üsluptaki bazı önemsiz belirsizliklerle sınırlanabilir, bu da yönetmen adına *bütüne* yanıt vermede bir başarısızlıktır. Katilin karısı öldürken ve Logan'dan bağışlanmasını dilerken, Logan gerçekte kadına aldırmaz görünür; ama onun insanlıktan yoksun oluşuna ilişkin herhangi bir eleştiri yapıldığı hissedilmez ya da Hitchcock gerçekten de sahnenin içerimlerinin farkında değildir. Benzer şekilde, Anne Baxter'ın, sevdiği erkeği son derece tehlikeli bir durumdayken kaygı duymaksızın ve ilgi göstermeksizin terk edip kocasına dönmesi, hedef açısından oldukça kaba ve belirsizdir.

Ancak *Itiraf Ediyorum*'da, hem kendi içinde hem de *Kuşlar*'daki Annie Hayworth'u önceden haber verdiği için en ilginç ve başarılı karakter Anne Baxter'ın oynadığı karakterdir. Baxter'ın Logan'a onu hâlâ sevdiğini söylediği teknedeki sahne, Keller'in olduğu tüm sahnelerdekinden daha fazla gerilim yaratır. Baxter'ın, romantik bir fanteziye bağlanıp bilinçli olarak harcanan bir yaşamı sergilediği bütün sahnelerde bize verilen duygu (burada Annie Hayworth kadar *Ölüm Korkusu* da akla geliyor) güçlü bir ahlaksal suçlama taşır. Özellikle hem onun yaşamını tanımlamak hem de yaşamının niteliği üzerine gerekli ahlaksal yargıyı akla getirmek için (itiraf ettiği sahne sırasında) öznel 'geriye-dönüş'ün zekice kullanıldığı söylenebilir. 'Geriye-dönüş'ler beceriksizce bir romantik üslup içinde aşırı derecede stilize edilir, Logan ile ilişkisindeki her aşama duygusal klişeler olarak görülür. Bu onun geçmişe nasıl baktığını gösterir, bu, gerçekte mümkün olabilecek herhangi bir tatminini sapkın bir biçimde uğruna kurban ettiği düştür; duygusal bir aşk şarkısına eşlik etmek için merdivenlerden, kendisini bekleyen âşığının yanına inen romantik olarak coşkulu genç kız aslında kendisinin aziz haline getirilmiş imgesidir. 'Geriye-dönüş'lere genellikle Hitchcock'un naif biri olduğu varsayımından hareketle, küçümseyerek, bilmişçesine gülünür: o karmaşık olmak için fazla karmaşıktır. Sevgililerin gerçekten zina yaptıkları 'geriye-dönüş'lerin içerdiği görsel önerme, özellikle ustaca bir üslubun ürünüdür: daha sonra Logan'ın içten şahitliğiyle zina yapmadıklarını öğrenir ve bize arzu gidermenin güzel bir tanımlamasının sunulduğunu anlarız. *Sahne Korkusu* aldatıcı bir 'geriye-dönüş' içeren tek Hitchcock filmi değildir.

Açık dinsel içeriğe sahip bir diğer Hitchcock filmi *Lekeli Adam*'dır (1956) ve her ne kadar çok daha başarılı olsa da kısmen *Itiraf Ediyorum*'un verdiği izlenimi güçlendirmiş görünür. Filmin ilk bölümü Hitchcock'un yaptığı herhangi bir şeyle karşılaştırmaya uygun olabilir. Üslup ve konu açısından oldukça farklı bir film olan *Kuşlar* ile kısmen tematik ilişkiler belirtilebilir (gerçekte iki film kimi yönlerden karşıt kutuplarda yer alır: Hitchcock'un son filmleri arasında *Lekeli Adam* –dar anlamda– en gerçekçi, *Kuşlar* ise en fantastik olandır): bu tema yaşamlarımızda oluşturabildiğimiz küçük düzenlerin istikrarsız ve incinebilir oluşudur. Henry Fonda'nın hapsedilmesi, görüntülerin aşırı yoğunluğundan dolayı, yanlış kimlik tespiti vakasından daha fazlası haline gelir: Fonda karakterinin gelişimi, kişisel olarak sahip olduklarını, kimlik araçlarını giderek yitirmesi, başından itibaren edilgen, ılımlı, bir miktar etkisiz, güçlü bir kimlikten yoksun olarak tanımlanan bir adamın –tehdidi altında olduğu– tamamen kimliksizliğe indirgenmesi, suçlular dünyasına – her insanın aynı olduğu, değerlerin olmadığı, bütün özelliklerin birbirine karışıp

aynılaştığı görünen yüzeydeki gerçekliğin temelini oluşturan kaos dünyasına– düşüşe anlam verir. Balestrero için cezaevi bir cehennemin görünümü haline gelir.

Filmin ikinci yarısı bu yoğunluğu korumada başarısızdır. Daha karmaşık bir tepki oluşturmak yerine, ilgi odağının Balestrero'nun karısına (Vera Miles) doğru değiştirilmesi izleyicinin ilgisini dağıtmaya yöneliktir. Başarısızlığın nedeni, temel anlayıştan çok senaryodaki sahne sahne yapılanmada yatıyor gibidir. Balestrero bize, başlangıçtaki cezaevi deneyimlerinin ardından ruhen yıkılış sürecindeyken gösterilir. Ama aslında delirmekte olan karısıdır ve onun delirmesi adamı korur. Başlıca desteğinin yok olmasıyla, aile birimini, çiftin kimlik duygusunun bağlı olduğu korunma amacıyla bir arada tutmanın bütün sorumluluğu erkeğin omuzlarına biner. Balestrero kendi içindeki bilinmeyen güçleri keşfetmeye zorlanır ve film, bu keşif ile dua ederek Tanrıyı keşfetmesi arasında ilişki kurar. Hitchcock filmin ikinci bölümünün kısmen başarısızlığını senaryoyu istediği gibi planlama özgürlüğünü sınırlayan bir öyküden yola çıkarak çalışmasına bağlar. Bir diğer –içsel– neden, filmin finalindeki mucize öğretmesinin yarattığı huzursuzluk gibi görünüyor. Eğer film dinsel bir yapıt olarak değerlendiriliyorsa, annesinin Balestrero'ya yardım için dua etmeyi öğütlediği sahne, yazılışında olduğu kadar çekilişinde de zahmetli ve geleneksel olması açısından filmdeki en can alıcı sahnedir. Burada inanca ilişkin çok hassas bir sorunun işin içine girdiği kabul edilecektir. Diğer belirli Katolik yapıtlarda da, örneğin Hopkins'in "That Nature Is a Heraclitean Fire and of the Comfort of the Resurrection" ["Heraklitoscu Ateş Olan Doğa ve Diriliş Umuduna Dair"] adlı şiirinde de aynı türden yetersizlikler bulduğumu itiraf etmeliyim. Hopkins'in "doğanın şenlik ateşini" işlemesi yaratıcılığının canlılığı açısından olağanüstüdür. Diriliş temasını ele alırken düşsel olan birden bire zayıflar, gerçekleşmemiş, giderek sıkıcı, hatta düşünmeden yazılmış bir şey haline gelir. Benzer biçimde, Hitchcock'un, *Lekeli Adam*'ın ilk yarısındaki istikrarsız düzenin zayıflamasına verdiği tepki, filmin ikinci yarısındaki *dinsel* kurtuluş düşüncesine verdiği tepkiden çok daha güçlü görünür. Belki de her iki yapıttaki kusurun nedeninin bilinemezin ifade edilememesi olduğu öne sürülebilir; bu daha çok gerçek bir inanç yoksunluğu, inancın kendisinden çok inanma arzusu gibi *görünmektedir*.

Final sekanslarında Hitchcock biçimini tekrar yakalar. Fonda'nın yok olma tehlikesinde olan kimliğini korumak, aslında tanımlamak istediği sırada "haklı" ve "haksız" adamların karşı karşıya gelişi ve onun gerçek suçluya dik dik bakışı çok güçlüdür ve akıl hastanesinde yatan karısıyla olan final sahnesi bizi doğrudan *Kuşlar*'ın dünyasına götürür. Hitchcock'un Katolik geçmişinin, filmlerinin temelini

oluşturan evren üzerine varsayımlara uygunluğu vardır, bunu inkâr etmiyorum; ama bu bana dolaylı bir ilişki gibi görünüyor. Sinemasının kararlı bir Katoliklik için araç olduğu düşüncesi, Katolikliği büyük ölçüde yüzeysel olarak onaylar gibi görünen filmin yakından incelenmesiyle çok daha şüpheli hale gelir.

2. Trendeki Yabancı

İlk çekimler bize istasyona gelen iki erkeğin ayaklarını gösterir. İki erkek ayakkabıları aracılığıyla tanımlanır; birininki gösterişli, kaba ve kahverengi-beyaz renkli, diğerininki ise sıradan, sade yürüyüş ayakkabısıdır. Hemen görsel anlamda bir paralellik kurulur ya da daha kesin olarak söylersek, bu kurgunun dayattığı bir paralelliktir, çünkü başka türlü yalnızca karşıtlık olurdu. Birinin ayaklarının çekimi hemen diğerininkinin benzer çekimiyle dengelenir. Trende, aynı masaya doğru giden ayakları yine görürüz. İlk olarak gördüğümüz hep Bruno'nun ayaklarıdır. İstasyona ilk o gelir, masaya ilk o oturur. Masanın altında onunkine yanlışlıkla çarpan ve onların birbirleriyle konuşmasına neden olan ise Guy'ın ayağıdır. Böylece Hitchcock, Guy hakkında her şeyi bilmesine ("bana herhangi bir şey sor, yanıtını vereyim") ve işlenecek cinayetlerin karşılıklı değişimi için bir planı olmasına karşın, bu buluşmayı Bruno'nun ayarlamadığını netleştirir: daha çok sanki bu rastlantısal buluşmanın olacağını bilip bekliyormuş gibidir. Bu durum bize, en başından itibaren, iki adam arasındaki ilişkinin açıklanabilir, çok doğal bir ilişki olmadığı duygusunu verir.

İkisi arasındaki karşıtlık diyaloglarda açıkça ortaya çıkar. Guy siyaset alanında yükselmeyi planlar: Hitchcock'un filmlerinde siyaset, hükümet, demokrasiye ilişkin simgeler (*Sabotör*'de [*Saboteur*] Özgürlük Anıtı, bu filmde Kongre Binası, *Gizli Teşkilat*'da Rushmore Dağı) her zaman potansiyel kaosa karşı kurulmuş düzenli bir yaşam düşüncesiyle ilişkilidir. Öte yandan Bruno içki ve kumar nedeniyle üç kolejden kovulmuş, keyfine düşkün biridir. Guy, bir senatörün kızı olan Ann Morton ile evlenmeyi ister. Bruno ile annesi arasındaki ilişki, annesinden aldığı ve adının yazılı olduğu gösterişli bir kravat iğnesi aracılığıyla kurulur. Bruno bir jet ile uçmasına, gözü kapalı saatte 150 mil hızla araba kullanmasına ve "ölmeden önce her şeyi yapmalısın" kuramına sahip olmasına karşın Guy'ı kıskanır. "Bir şeyler yapan insanlara kesinlikle hayranım" ve "önemli olmak çok heyecan verici olmalı – Ben mi? Hiçbir zaman önemli bir şey yapmadım." Bu yetersizlik duygusunun temelde büyük olasılıkla cinsel olarak iktidarsızlık olduğunu düşünürüz: bu da Bruno'nun, Guy'ın aşk yaşamını röntgenci tarzda gözetlemesiyle bağdaşır.

Ama bu karşıtlığın arkasında, açılış çekimlerinin kurgusuyla oluşturulan para-

lellik netleştirilir. Her iki erkek de Hitchcock'un kahramanlarının çoğu gibi, kimlikleri konusunda güvensiz ve belirsizlik içindedir. Guy tenis ile siyaset, hafif meşrep karısı ile senatörün kızı arasında kalmıştır; Bruno ise umutsuz bir biçimde şiddet, abartılı tavırlar ve göz alıcılıkla (ayakkabılar, kravat ve adı yazılı kravat iğnesi) bir kişilik oluşturma arayışındadır. Guy'a itiraf ettiği hayranlığı, Guy'ın Bruno'ya karşı isteksiz ve kısmen ironik olarak eğlendirici olsa da giderek artan hayranlığıyla dengelenir. Kesin olarak Guy, Bruno'ya tepki verir – bir anda gevşeyen ve gerginleşen yüzünde bunu görürüz. Kendisini siyasette yükselmeye adamış biri olan Guy için Bruno bütün sorumluluklardan baştan çıkarıcı bir kurtuluşu temsil eder. Guy, Bruno'nun Miriam hakkındaki imalı ifadelerini reddedemez. ("Bir ya da iki yaşam nedir ki Guy? Bazı insanların ölmesi daha iyidir.") Bruno Guy'a açıkça "karını öldürmemi ister miydin" dediğinde, Guy yalnızca sırıtır ve "ne ürkütücü bir düşünce" der; ama bunun altında yatan gerilimi hissederiz. Trenden ayrıldığında Bruno'ya gülmeyi sürdürür; ancak çakmağını trende bırakır. Bir yakın çekimle ve diyalogdaki bazı yorumlar nedeniyle zaten dikkatimizi çeken bu çakmak, olay örgüsünde can alıcı öneme sahiptir. Guy'a Ann Morton tarafından verilmiştir ve üzerinde çapraz iki tenis raketiyle "A'dan G'ye" yazısı vardır. Tenis, Guy'ın siyasete girmesine olanak sağlamıştır. Guy'ın bu unutkanlığı, Bruno cinayetlerin mübadelesi konusunu kabul edip etmediğini sorduğu sırada ("Kesinlikle kabul ediyorum – *Bütün* görüşlerine katılıyorum") şakalarla havayı dağıtmasının aksi yönünde bir etki yaratır. Guy, arzuladığı düzenli yaşama geçmesi için tek olasılık olan Ann ile bağlantısını simgeleyen çakmağı Bruno'ya bırakır. Çakmağın kalışı, Hitchcock'un, filmin kaynağı olan Patricia Highsmith'in romanının içsel, psikolojik çözümlemesine uygun olarak bulduğu görsel karşılıklardan biridir.

O halde Guy bir anlamda karısının öldürülmesine suç ortaklığı yapar ve kendisi ile Bruno arasındaki gizemli ilişki netleşir. Bruno müthiş bir dikkatle ayrıntılandırılmış kendi içinde normal bir karakterdir; ama aynı zamanda baskılanmış olsa da herkeste varolan yıkıcı itkileri temsil eder: o, Guy'da zaten varolan arzuların bir uzantısı, bir somutlaşmasıdır. Yüz yüze olan ilk konuşmalarında, ikisi arasındaki almaşık kurgu bize Guy'ın gölgelenmemiş yüzü ile Bruno'nun parmaklık gölgesi gibi çizgi halinde gölgelerle kaplı yüzünü gösterir. Bruno'ya filmin ilk sahnelerinde sürekli gölgeler ve karanlık eşlik eder; filmin gelişimi kısmen, Bruno'nun tanınmak için kendisini aydınlığa itme mücadelesi olarak görülebilir. Guy'ın daha karanlık güdülerini Guy'ın kendisinden daha iyi anlar: "Patronunun kızıyla evlenmek – yükselmenin kısa yolu." Film ilerledikçe hiçbir şey, özellikle de sevgililer arasındaki

gergin ve resmi ilişki, bu değerlendirmeyi geçersiz kılmaz.

Bir sonraki sekans bize Miriam'ı tanıtır ve Guy'm konumunu daha net bir şekilde tanımlar. Acımasız, huysuz, şapşal, rezil ve sınırlı yaşamı içinde acınacak durumdaki Miriam, Hitchcock'un son derece dengeli bir kurguyla birkaç saniyede yarattığı bir karakterdir: el jestleri, sarkık bir ağız, şapşalca dönen bir beden, ileri derecede miyopmuş gibi vurdumduymaz görünen ancak gözlüklerin ardından dikkatle bakan gözler. O bir karakterden daha fazlasıdır. Miriam bize çalıştığı plakçıda, varlığının içinde yer aldığı –Guy'm kurtulmak istediği– kısır döngüyü akla getiren (daha sonra panayır sekansında da ortaya çıkan) dönen nesnelerden oluşan çevresi içinde tanıtılır. Guy'ın Bruno ile yakın bir ilişki kuramadığı ilk sekansta onun başka insanlara yaklaşmakta zorluk çektiğini görmüştük; bu nedenle onun Miriam ile ilişkisinin nedenini onaylamada sorun yaşamayız.

Guy, plakçıda Miriam'ı uyardığı ve sert bir biçimde sarstığı kavgadan sonra Ann'e telefon eder. Ann "sesin çok öfkeli geliyor, Guy" der. O da yaklaşan trenin gürültüsü içinde "onun iğrenç, işe yaramaz küçük burnunu kırmak isterdim. onu boğabilirdim dedim" diye bağırır. Buradan bir kesmeyle Bruno'nun –annesinin daha yeni manikür yaptığı ve kendisinin de hayran olduğu– parmaklarına geçeriz. Bu kesme, sonunda iki erkek arasındaki ilişkiyi sağlamlaştırır ve Bruno'yu Guy'ın arzularının gerçekleşmesi için aracı konumuna getirir.

Panayır alanı ve lunapark Miriam'ın dünyasının simgesel yansımasıdır: bu bir düzensizlik, eğlence ve bir yaşam hedefi olarak ucuz cazibe peşinde koşma dünyası, atlı karınca ve dönmedolabın dairesel hareketinin hemen her çekimde güçlü bir görsel vurguyla temsil ettiği kısır döngüdür. Bütün sekans olağanüstü bir titizlik ve ustalıkla çekilmiştir. Hitchcock, bütün kısıtlayıcılığıyla küçük kasaba yaşamını ve tüm bir toplumsal çevreyi Miriam aracılığıyla gösterir. Sekans, Miriam'ın evinin, onun evden çıkmasını bekleyen Bruno'nun bakış-açısından yapılan uzun çekimiyle başlar: saygın görünüşlü, beyaz ön cepheli ev ve iki erkek arkadaşıyla el ele çocukça kıkırdayarak merdivenlerden aşağıya koşan Miriam'a "geç kalma" diyen verandadaki anne. Plakçıdaki asık yüzlü kızı tekrar düşünürüz. Panayır yerinde delikanlılara dondurma aldırır, aynı zamanda 'hot dog'lardan bahseder ve oğlanlar çok yediği için onu kızdırırlar. Hamile olduğunu hatırlarız. "Aşerdiğinden" bahseder, delikanlılar güler: "Peki ne istiyorsun?" diye sorarlar. Döner, gözlükleriyle panayır alanına dik dik bakar, şımarık bir okul çocuğu gibi dondurmasını yalar, çocuksu ve şehvetli bakışlarla gözlerini, belirli bir uzaklıktan kendisine bakan Bruno'ya diker. Bu yalnızca karakteri dikkatlice sunmak değildir: ona yönelik bir tutum alınır ve bu

tutum duygusallıktan tamamen uzak durmaya dikkat edilerek tanımlanır. Miriam'ın kendi içinde acınacak durumda değildir –başkalarının şefkatine ihtiyaç duyduğunun asla fark etmez– ama onun dar, sınırlanmış görünüme sahip ve farkında olmadığı durumu hem acıklı hem de korkunçtur. Ve tanımlanan dünya nihayetinde Guy'ın kaçmaya çabaladığı dünyadır: bu dünyanın kirlettiği Guy (Ann ile evlenmeyi isteme nedenlerinin Bruno tarafından açığa çıkarılan kirliliğini hatırlayın) bu dünyadan istediği gibi kusursuz bir biçimde kendisini kurtaramaz.

Cinayetle sonuçlanan olaylar dizisi hem Miriam'a hem de Bruno'ya daha fazla ışık tutar: boğma açık bir cinsel anlamla kuşatılır. Bruno'yu ilk fark edişinde Miriam onda, gizemli yanları olmayan iki erkek arkadaşında bulduğundan daha merak uyandırıcı –daha *tehlikeli*– bir şeyler görür. Bruno'nun duyacağı biçimde yüksek sesle aşk tüneline girmeyi isteyerek şüphe götürmez bir biçimde ona davetiye çıkarır. Erkek arkadaşları "gücünüzü sınayın" makinesinde başarısız olunca Miriam, Bruno'ya doğru bakar ve Bruno yanına geldiğinde ona gülümser. Bruno, Miriam'a gücünü gösterir ("Onu kırdı!"), daha önce alt açıdan çekilerek vurgulanan parmaklarını kıtlatır, daha sonra Miriam'a göz kırpar. Daha sonra da atlı karıncaya binerler: dairesel hareket, gürültülü müzik, yükselip alçalan çeşitli renklerde boyanmış atlar, Miriam'ın daha fazla ilgilenmesi. Yine yüksek sesle, sanki herkese ilan edermiş gibi, kayık gezintisi yapmak ister. Kayıklara binerlerken arkaplanda daha fazla dönme hareketi vardır: Bruno'nun arkasında dönmedolap, Miriam'ın ilerisindeki aşk tünelinin yanında büyük su çarkı. Buradan itibaren cinsel simgecilik çarpıcı bir biçimde artar. Kayıklarla bir kemerden geçerler, yukarda "Büyülü Ada" yazısı vardır – Miriam kısa bir süre sonra burada öldürülecektir; kayıklar gölü geçer ve tünele girerler (Bruno'nun gölgesi uğursuzca Miriam'ın gölgesinin üstüne biner) ve tekrar göle çıkarlar. Miriam adada izini kaybettirerek gençleri eker. Daha sonra Miriam'ın yüzünün önünde bir çakmak belirir: "A'dan G'ye." "Adınız Miriam mı?" "Evet, ne olmuş yani?," Miriam baştan çıkarıcı bir biçimde gülümser. Bruno çakmağı bırakır ve onu boğar.

Miriam'ın gözlüğü düşer, camlardan biri kırılır ve katil bize diğer gözlük camından tersten ve biçimi bozulmuş olarak yansıtılır. Cam, gölü ve tüneli hatırlatır, dahası cinsel bir simgedir. Çekim sapkın cinselliğin sinemadaki en güçlü imgelerinden biridir, cinayet hem katil hem kurban açısından cinsel bir zirvedir. Sahne boğduğu vücuttan uzaklaşırken Bruno'nun camdan yansıyan kocaman elleriyle biter. Çimlerin üzerinde çakmağı ve "A'dan G'ye" yazısını görür ve Guy'ın telefondaki sözlerini hatırlarız: "Onu öldürebilirdim." Çakmağı tekrar eline alan Bruno, etrafta

aşıkların bulunduğu kalabalık bir ortamı geçerek kayığına geri döner: sonunda kaos dünyası tanımlanmıştır, "Büyülü Ada" bir kayıp ruhlar adası haline gelir. Cinsel sapıklık ile lanet duygusunun ilişkisi *Sapık*'da yeniden, çok daha güçlü bir biçimde ele alınacaktır. Akıl hastası annesiyle yakın ilişki içinde olan Bruno, Norman Bates'in açık bir habercisidir.

Panayır alanını terk ederken Bruno, kör bir adama yolu geçmesi için yardım eder. O anda bu davranış yalnızca zekice düşünülmüş ironik bir davranış gibi görünür, ama geriye bakıldığında daha derin bir anlam kazanır. Bundan sonra Bruno sık sık, çakmak alevinin yansıdığı gözlüklerinden kendisine bakan Miriam'ın gözlerini hatırlayacaktır; siyah gözlüklü köre yardımı bilinçdışı bir suçun telafisi davranışıdır. Sekans, Bruno'nun saatine bakışıyla biter: kesmeyle, bir trende kendi saatine bakmakta olan Guy'a geçilir. Burada da görsel bağlantı iki erkek arasındaki ilişkiyi güçlendirmek için kullanılır.

Daha sonra Washington'daki dairesine gelen Guy'ı görürüz. Caddenin bir yanında gösterişli, saygın evler bulunur; sahnenin sağında arkaplanda gökdelenler, Guy'ın arzuladığı yaşamın, düzen ve aydınlığın simgesi olan Kongre Binası görünür. Caddenin diğer yanında ise Bruno'nun telefon ettiği yerin ardında koyu gölgeler ve uzun demir parmaklıklı kapılar vardır. Aydınlık-karanlık simgeciliği –Guy binanın aydınlık girişinden, karanlığa yönelir, Kongre Binası'ndan uzaklaşır– basittir, ama acemice ya da saçma değildir, aksine doğal olarak ve göze batmadan verilir. Karanlıkta bir gölge olan Bruno işaret ederek onu çağırır. Onu yine yüzüne yansıyan demir parmaklıklarla görürüz; diyalogun başında Bruno parmaklıkların ardında, Guy ise açıktadır. Guy'a gözlükleri verir ve çakmağı hatırlatır – "Bunun için geri döndüm Guy." Guy dehşet içindedir. Daha sonra, "Ama Guy bunu sen istedin Birlikte planladık Bu işte benim kadar sen de varsın Artık özgür bir insansın." Guy'ın odasındaki telefon çalar, bir polis arabası gelir, dışarıda durur. Guy hemen parmaklıkların ardında gölgedeki Bruno'ya katılır: özgür bir insan. "Bana bir suçluymuşum gibi davrandın" der ve parmaklıkların ardındaki Guy'ın konumundan polisi öznel çekimle görürüz. Sahne Guy'ın Bruno ile ilişkisine ve Guy'ın neyi temsil ettiğine mükemmel bir simgesel anlam kazandırır.

Bir sonraki sekansta daha fazla aydınlık-karanlık simgeciliği vardır. Guy telefona yanıt verir, Ann ona uğrayacağını söyler. Sahnenin sağında büyük bir lamba yanmaktadır, Ann'in sesi, Guy'ın kulağında tuttuğu ahizeden gelir. Sahnenin solu karanlıktır, Guy'ın diğer elindeki Miriam'ın gözlükleri aşağı doğru sarkmaktadır. Eller bize bir teraziyi anımsatır. Daha sonra Guy ile Ann'i ilk kez birlikte görürüz

ve Hitchcock bize onların soğuk, gergin ilişkisini gösterir. Ann daha deneyimli, daha olgun, daha gelişkin ve ilişkide baskın taraf oluşuyla bizi etkiler. Öpüşmelerinde şefkat ya da yakınlık yoktur. Ann onu sevdiğini söyler ve Guy da "Utanmaz kadın, bunu söyleyecek olan benim" diye yanıtlar: tuhaf, rahatsız edici, savunma türünden bir şakadır bu. Ann'in, babasının ve kız kardeşi Barbara'nın Miriam'ın öldürüldüğünü öğrenmesi ve Guy'ın bu beklenmedik durum karşısında zayıf davranmasıyla sevgililerin ilişkisine bakışımız, Ann'in Guy'ın Miriam'ı öldürdüğünden açıkça şüphelenmesiyle desteklenir: Guy'a üstüne basa basa "Miriam boğazlanmış" der ve Guy suç anında orada olmadığını açıklarken, Ann belirgin bir biçimde rahatlar. Eğer Guy'ın kaçmak istediği dünyayı bizim için Miriam temsil ediyorsa, o zaman –Ruth Roman'ın sempatik olmayan oyunculuğuyla canlandırdığı biçimsel, oldukça katı ve soğuk– Ann de Guy'ın arzuladığı yaşamı temsil eder: dayatılmış, biraz yapay bir düzenliliğin olduğu bir dünya. Guy'ın suçuna gelince, Hitchcock, onun tahammül edemediği şeyin bir insanın ölümüne, en azından arzulayarak, dolaylı yoldan katılması düşüncesi değil, bunun anlaşılmasından duyduğu korku olduğunu çok açık bir biçimde gösterir: Bruno ile konuşmasında dışavurduğu tek duygu budur ve bu sahnede Ann ve Guy tamamen bu duyguyu açığa vururlar. Buradaki ahlaksal nokta, Miriam'dan "o hafif meşrep bir kadındı" diye bahseden Barbara'yı babası Senatör Morton "o bir insandı" diyerek azarladığında açık bir biçimde dile getirilir. Azarlama sevgililere olduğu kadar izleyicilere de yöneliktir.

Ancak sevgililerin ilişkisine yönelik eleştirel tavra karşın, Guy için bu ilişkinin taşıdığı önemin farkına varırız. Ann, onun için siyasal kariyere ulaşma yolundan daha fazlasını, Guy'ın girmeyi arzuladığı düzenli dünyaya ait bir şeyleri temsil eder. Bu nedenle, doğrudan kameraya bakan Guy'ın güçlükle geri döndüğü sekansı sonlandıran öpüşme, sekansı başlatan öpüşme ile karşıtlık içindedir: ilişkinin sağlayacağı *olanaklar*, Guy'ın Miriam'ın öldürülmesindeki rolünün gizlenmesiyle tehdit edilir.

Bunu izleyen sekanslarda Bruno, babasını öldürmesi için Guy'a yaptığı baskıyı arttırır. Bu sekanslar sırasıyla şunlardır: Bir, Ann'in evine edilen telefon: Guy telefonu kapatır. İki, Guy ile (onu izlemesi için tutulan dedektif) Hennesy'nin Kongre Binası'nın yanından yürüyerek geçtikleri sahne. Ferah bir dekor, düzenli bir mimarinin önünde Guy "tenis kanalıyla siyasete gireceğim" der ve merdivenlerden bakan ve genel çekim içinde küçücük görünen Bruno'yu görmek için etrafa bakınır. Üç, Bruno'nun Guy'ın kapısının altından attığı mektup. Dört, Ann'in Bruno'yu ilk kez gördüğü sahne. Ann ve Guy Senato binasındadır, Bruno sütunlar arasından Guy'ı

çağırır, Guy "her şeyi mahvediyorsun Beni açığa çıkarıyorsun" der. Beş, Guy'ın Bay Antony'nin evinin planını ve anahtarını alması. Altı, tenis kortunda Guy'ı izleyen Bruno'nun ünlü çekimi, diğer herkes topu izlemektedir, Bruno'nun başı ise hareketsizdir ve gözleri Guy'a sabitlenmiştir: garip ve cesaret kırıcı bir andır bu. Guy tenis oynarken, Bruno artık Ann ile tanışabilecektir.

Bu sahneler gerilim anlamında olağanüstüdür, ama gerekli olan her yerde ve elbette burada da Guy'ın gerilimini tam olarak neyin oluşturduğunu sormak gerekir. Yalnızca cinayeti işlemesi için Guy'a baskı yapılması nedeniyle değil, Guy'ın gizli kalmasını istediği şeyin "açığa çıkması" nedeniyle rahatsızlık duyarız. Şimdiye kadar ihmal ettiğim bir karakter olan Ann'in kız kardeşi Barbara'yı düşünmek için geri dönelim. Senatör Morton'un evindeki ilk sahnede Barbara'nın işlevi, izleyici de dahil herkesin paylaştığı, Miriam'ın ölü oluşunun bütün bakış açılarından gerçekten de yerinde olduğu düşüncesinden utanç duyulması gerektiğini doğrudan ve açık yüreklilikle net bir biçimde ortaya koymaktır. Barbara'nın samimiyeti ve şok edici sözleri Bruno'nun öldürmeyi hakhlaştırmasını –"Bazı insanların ölü olması daha iyi"– hatırlatır ve bu nedenle Bruno ile izleyici arasında ilişki kurar; bu sözler aynı zamanda Senatörün "o bir insandı" diyerek azarlamasını hatırlatır. Başka bir ifadeyle, izleyicide rahatsız edici sonuçları olan, birbiriyle uyuşmayan, birbirini dışlayan tepkiler oluşturur. Barbara'nın açık sözlü dürüstlüğüne güçlü bir tepki gösterir, ama bu tepki nedeniyle utanç duyarız. İzleyicinin içindeki bu mücadele, bundan sonraki gerilimin özünü oluşturur: Guy gibi biz de Miriam'ın öldürülmesine dahil ediliriz. Bruno'nun simgesel gelişimi, onu daha yakınlaştıran ve belirginleştiren her adım –telefon, tam seçilemeyen kişi, gölgeli sütunlar arasında gizlenen daha yakındaki kişi, aydınlık bir yerde oturan kişi, Ann ile konuşan genç, kaos dünyasından düzen dünyasına giren davetsiz misafir– gizlemeyi istediğimiz her şeyin –baskılanmış, kötü arzularımızın– ortaya çıkışını temsil eder.

Bruno'nun davette ortaya çıkışı, düzenli dünyadaki son patlamaya, suçun evrenselliğini, böylesi bir varsayımı reddeden bir dünyanın kabul etmesi gerektiğine işaret eder. Sahnenin –ve kimi yönlerden tüm filmin– en önemli yeri Bruno'nun Bayan Cunningham'ı boğmak üzere olduğu andır. Bu sahne tedirgin edici gücünü, ustaca yaratılan bir zıtlaşmadan, Bruno'nun temsil ettiği sıradan suça ortak olmanın tehlikesinden ve cazibesinden alır. İlk olarak Bruno'nun, kendini beğenmiş küstah bir yargıca "insan birini ölüme mahkûm ettikten sonra nasıl akşam yemeğine oturabilir?" diyerek dikkatsizce ve saygısızca onun gururunu kırması silahlarımızı elimizden alır. Yargıcın bu küstah soruya yanıt verme tarzı, kendi yaşam biçiminin böyle-

si soruların asla sorulmamasına dayalı olduğunu açığa çıkarır. Hafif mizahi davranış bizi, Bruno'ya tepki verirken hissettiğimiz rahatsızlıktan kurtarır ve bir sonraki adımı, yani Bruno'nun Bayan Cunningham ile cinayet hakkında konuşmasını hazırlar.

Burada filmin temelini oluşturan varsayım (hepimizde yıkıcı arzuların olduğu ve boşalım anını bekledikleri) netleştirilir. Bayan Cunningham'ın *herkesin* cinayete ilgi duyacağı düşüncesini reddetmesi, Bruno'nun ona birilerini –belki de *Bay* Cunningham'ı– öldürmeyi istediği anların olup olmadığını sormasıyla birdenbire bölünür. Bunu cinayet yöntemlerinin komik mübadelesi izler ve bu mübadele Bruno'nun –Miriam'ı öldürürken kullandığı yöntem olan– sessizce boğma yöntemini bir kobay gibi Bayan Cunningham üzerinde göstermesinde doruğa ulaşır. Bruno'nun elleri yaşlı kadının boğazını kaplarken, kadının arkasından Barbara görünür. Bruno ikinci kez Barbara nedeniyle Miriam'ı (koyu renk saç, yuvarlak yüz, gözlük) hatırlar. Bruno "bir tür trans hali"ne girer. Bayan Cunningham neredeyse boğulmak üzeredir ve sekans, Bruno'nun gerçekten de *onu* boğduğunu anlayan gözü yaşlı Barbara ile biter. Sahne, Hitchcock'un izleyiciyi tuzağa düşürmesinin mükemmel bir örneğidir. Öncelikle yerleşik düzen inancı yargıcın gururunun kırılmasıyla zayıflatılır; daha sonra Bayan Cunningham ve arkadaşıyla diyalog bize, ciddi olmayan biçimi nedeniyle sıradan suç anlayışını sanki bir şakaymış gibi benimseme, zaten zengin, önemsiz ve aptal bir yaşlı kadın olan Bayan Cunningham'ın öldürülmesi "oyununa" katılmayı kabul ederek buna suç ortaklığı yapma izni verir. Ancak şaka birdenbire üzerimizde kötü bir etki bırakır; neredeyse başka bir cinayete karışmak üzereyizdir. Böylesine rahatsız edici bir etki için nadiren böylesine hızlı bir üslup değişimi kullanılmıştır. Bir an için Bruno ile özdeşleştiğimizi anlar ve dehşete düşeriz (sekansta kendimizi onun yerine koyduğumuz bir dizi öznel çekim vardır). Hatta dikkatsizlik nedeniyle, suç ortaklığı yaparak bu yıkıcı güçleri serbest bıraktığımızı hissederiz. Ama son vurgu Barbara üzerine yapılır; daha önce, Miriam'ın öldürülmesinin daha olumlu olduğuna ilişkin geleneksel olarak baskılanmış duygumuzu açığa çıkarmak için kullanılan kişinin Barbara olduğunu hatırlarız. O daha önce arzunun anarşik güçlerini serbest bırakmaya geçerlilik kazandırmış görünüyordu: şimdiyse serbest kalmasına yardım ettiği o güçler tarafından cezalandırılır, onunla birlikte bizler de cezalandırılırız. Sahne bizi doğrudan Hitchcock'un özüne götürür: bu düzen dünyası, arzunun güçlü bir biçimde baştan çıkarıcı olan yeraltı dünyasının acımasız ve *doğal olmayan* bastırılmasına bağlıdır ve filmdeki düzen dünyasının katı biçimselliğinin mantığını görürüz.

Sahne başka yönlerden de zengindir. Üç yardımcı karakter, yargıç, Bayan Cunningham ve arkadaşı büyük bir kesinlik ve dengeyle anlatılır. Bu anlatım her zamanki gibi karakterlerin nesnel tanımlanışı olduğu kadar, onlara yönelik bir tavrın da netleşmesidir: bu düzen dünyasının temsilcilerinin sunuluşunda mizah hoşgörüyle karşılanmaz. Bu olay, filmdeki simgesel işlevi, aynı zamanda müstakil olarak yaratılmış bir karakter olduğu gerçeğiyle hiçbir biçimde zayıflatılmayan Bruno'yu daha da aydınlatır. Bayan Cunningham, Bruno'nun annesi gibi, zengin, şımarık, aptal ve hoşgörülüdür; Bruno onu ustaca elinde oynatabilir, çünkü annesini idare etmeye, tepkilerini yönlendirmeye alışıktır. Bu Bruno'nun yönetebileceği türden, tamamen iktidara dayalı, kurnazlık ve hilebazlık cazibesinin karışımıyla –kendi hastalığına başkalarını dahil edebilmesiyle– gücü elinde tuttuğu bir ilişkidir. Sonunda sekans bize, yaşamının ve davranışlarının ondan alıp götürdüklerini, Barbara'nın (yani Miriam'ın) gözlüğü ve boynuna olan saplantısıyla yalanlanan eksiksiz kinizmini ve hiçbir biçimde vicdan azabı duymamasını ve Bayan Cunningham'ı boğmaya çalışırkenki acılı yüzünün çekimiyle anlatılan diğer ilişkinin unutulmaz anısını gösterir. Ellerini kadının boğazından çekerken baygınlık geçirir.

Bayan Cunningham'ın boğulmak üzere olması, izleyiciyi Bruno'nun yıkıcı arzuya yönelik tutumuyla uzlaşmaya ve Guy'ı da Ann'in baskısı sonucu gerçeği söylemeye zorlar: ama hiç farkında olmadan ve herhangi bir kişisel suçu kabul etmeksizin Ann'e şöyle söyler: "onun cinayetini ben, benimkini de o işleyecekti;" Ann, imalı bir biçimde yanıtlar, "*cinayetim* demekle ne demek istiyorsun, Guy?" Ann'in ilk tepkisi "onu nasıl ikna ettin?" biçimindedir. Sevgililer arasında şüphelerin ortadan kalkması, olayların gelişiminde zorunlu bir aşamaya işaret eder. İlişkileri artık daha da sağlamlaşmıştır ve kendini kurtarabilecek adımlar atması için Guy'a güç verir. Guy'ın Bay Anthony'nin evini ziyaret ettiği bir sonraki sekans en kritik an, bir dönüm noktasıdır.

Burada da gerilim öne çıkar: birbirini izleyen çekimlerde Guy'ın Bruno'nun gönderdiği silahı alışını, yangın merdivenini kullanarak iz bırakmayışını ve uzun bir çekimde ay ışığında, tıpkı bir gölge gibi, Bay Anthony'nin çim bahçesini geçişini görürüz. Ne yapmak istediğini ya da ona ne olacağını hiç bilmeyiz. Gerilim, Guy'ın (Bruno'nun yolladığı anahtarı kullanarak) eve girmesi, babanın odasını bulmak için Bruno'nun çizdiği krokiye bakması, merdivenlerde kendisine hırlayan bir köpekle karşılaşıp onu sakinleştirmesi, odayı bulması, bir an için tereddüt edip göğsündeki silahı ceketinin yan cebine koyması ve yavaşça yatak odasına girip, yatağa yaklaşarak fısıltıyla "Bay Anthony sizinle oğlunuz Bruno hakkında konuşmak istiyo-

rum." demesiyle oluşturulur. Daha sonra yataktaki görünmeyen figür lambayı yakar ve yatakta yatanın Bruno olduğu anlaşılır.

İlk bakışta bu "yalın" gerilim, gerçekten de bütün Hitchcock karşıtlarının onun filmlerinde olduğunu söylediği zorlama, fazlasıyla ucuz bir gerilim olarak görülür. Ve eğer Guy'ın, Bay Anthony'nin evinde ne yapacağını kesin olarak bildiğini varsayarsak, bu eleştiri karşı çıkılamaz olur. Hitchcock, gerilimi kasten izleyiciyi yanıltma üzerine inşa ederek hile yapar. Ancak bunun fazlasıyla yüzeysel bir okuma olduğunu akla getiren birçok nokta vardır: Guy gerçekten de Bay Anthony'yi yalnızca ziyaret etmeyi kafasına koymuştur, ama düşüncesini değiştirip, yatak odasının kapısının dışında bir an için tereddüte düşerek onu vurmaya karar verme olasılığı vardır. Ve bu düşünce değişimiyle sekans tamamen farklı bir görünüm kazanır.

İlk ipucu aslında birkaç sahne önce, davet öncesinde Guy'ın, kaldığı odada onunla Hennesy'le yaptığı konuşma sırasında ortaya çıkar. Kamera, Guy'ın Bruno'nun silahının bulunduğu çekmeceyi açışını üst açıdan gösterir ve iki adamı, sahnenin önplanında güçlü bir biçimde vurgulanan silahla birlikte görürüz. Hennesy'ye o gece erken yatacağını söylemiştir: gerçekte Bay Anthony'nin evine gitmeyi planlar. Ama o anda Hennesy'nin şüpheli meslektaşı Hammond hakkında konuşurlar ve çekmecedeki silahı gördüğümüzde, Hennesy "O kimseye güvenmez ... Kendine bile" der. Bütün çekim bu tartışmaya özel bir anlam kazandıracak ve silahı bununla ilişkilendirecek biçimde kurulmuş ve yönetilmiştir. Daha sonra evde bir tereddüt anı yaşarız. Bu ya sahnenin dönüm noktasıdır ya da gerçekten çok ucuz bir hiledir: ucuzdur, çünkü bir ürperme yaratmak için yanlış bir karakter davranışı üretir – eğer bu jest, silahla ne yapılacağı konusunda bir tereddütü ima etmiyorsa, o zaman hiçbir anlamı yoktur. Son olarak yataktakinin Bruno olduğunu anladıktan kısa bir süre sonra Guy ona "sen hastasın" der ve ekler: "Bu konularda fazla bilgim yok. Filmde başka yerlerde de bol miktarda kullanılan özbilinç eksikliği teması en açık ifadesini bu cümleyle bulmaktadır. O zaman sekansın "geriliminin" bir amacı vardır: izleyicinin Guy'ın ne yaptığı konusundaki tereddütü karakterin içsel tereddütüne tekabül eder. Ve son karar anı filmin dönüm noktasıdır. Bundan sonra Bruno açıkça Guy'a *karşıdır* ve artık intikamdan başka bir şey istemez. Mücadele konumları değiştirmiştir ve kendini koruma mücadelesi, cinayete karıştığı için Guy'ın ödemek zorunda olduğu bedeldir; cinayete karışma, Bay Anthony'nin yatak odasımn dışında alınan kararla kısmen cezalandırılır.

Ama daha önce, böylesi şüpheleri uyandırmanın sekansla ilgili bir tatminsizliği onaylamak olduğunun kabul edilmesi gerektiği söylenmişti. Guy'ın tereddütü yete-

rince ortaya çıkmaz ve bu belki de Farley Granger'in bir oyuncu olarak sınırlarının olması nedeniyle ortaya çıkmış bir hatadır; bu da Hitchcock'un silaha yapılan bu jeste normalden daha fazla ağırlık vermesine yol açmıştır. Ama sorunun sanatsal bütünlükteki büyük bir kusurdan değil de, oyunculuktaki yerel bir başarısızlıktan kaynaklandığı eleştirisinde hatalı bir yargı vardır. [Artık emin değilim. *Esrar Perdesi*'ne önemli ölçüde zarar veren kahraman figürü üzerindeki uzlaşma ile bunun arasında bir paralellik kurulabilir ve kaçınılmaz olarak Hitchcock'un Guy'ın Bruno'nun evini ziyareti sahnesini çekme tarzındaki kararsızlığının köklerinin, ahlaksal açıdan böylesine belirsiz bir kahramanın gişe geliri üzerinde yapacağı olumsuz etkiden duyduğu korkuda yattığı düşünülebilir. "Sanatsal bütünlükteki büyük kusur" belki de çok güçlü bir tanımlama değildir – Robin Wood'un 1968 tarihli notu.]

Ann'in Bruno'nun annesiyle görüşmesi, filmin yeni düzeyindeki durumdan çıkan bir sonraki adımdır; kahramanlar açık bir biçimde birbirlerine karşı konumdadırlar. Bayan Anthony'nin deliliğinde (daha sonra *Sapık*'ın finalinde Norman Bates ile annesinin birbirine karışmasında daha aşırısını göreceğimiz gibi) kaos dünyasının en uç noktasını görürüz. Kadının gerçek varlığı, tüm değer yargılarını tamamen reddetmeye ve sorumluluğun kesin inkârına dayanır. Gerçekte "sorumsuzluk" Bayan Anthony'nin Bruno'yu affetmek için kullandığı sözcüktür: anneilk hoşgörüsüyle gülümseyip, başını bilmişçesine sallayarak "Bruno bazen korkunç sorumsuzdur" der. Ann bunun ardından "o bir kadının ölümünden *sorumlu*" der.

Tenis maçı ile Bruno'nun çakmakla yolculuğu arasındaki ünlü almaşık kurgu bize daha basit, öncekinden daha az rahatsız edici, eylemin bu safhasına uygun ve tamamen değişik türden bir gerilim sunar. Hissettiğimiz gerilim şimdi (Bruno'nun çakmağa ulaşmasını *istemeyen*) birbirine zıt tepkiler tarafından karmaşıklaştırılır, ama mücadele basit ve açık hale gelmiştir, iyi ve kötü güçler artık ayrıdır ve net bir biçimde sıralanırlar. Buna karşın bazı ilginç noktalar ortaya çıkar.

Bu noktaların birincisi basit ama temel aydınlık-karanlık simgeciliğinin gelişimidir: Bruno kanalizasyon çukuruna düşmüş çakmağa ulaşmaya çalışırken, Guy güneşli bir günde tenis kortunda maçı kazanmaya çalışır. İnsan filmi basit, basmakalıp alegoriye indirgemek istemez (Hitchcock kararlı bir biçimde herhangi bir sahneyi böyle işlemeyi reddeder), ama aydınlık kort ile karanlık kanalizasyon çukuru arasındaki kurgu çok güçlü imalara sahiptir: filmin bütün olay akışının temeli olarak *süperego* ile *id* arasındaki egemenlik mücadelesini görebiliriz. İkincisi başından itibaren tenisin Guy'ın düzen dünyasına ulaşmasının bir aracı, Miriam'lı önceki ya-

şamından planladığı siyasal kariyere uzanan bir merdiven olduğunu hatırlarız: bu nedenle kaderinin tenisteki yeteneğine bağlı olması yerindedir. Üstelik bu test, karakterin gelişiminin önemli bir anında yapılır. Maçı zamanında bitirme konusunda umutsuz olan Guy (yorumcunun belirttiği gibi) oyun stilini tamamen değiştirmek zorundadır – alışılmış, tedbirli, uzun-erimli stratejisini "kararlı ve acımasız" açık mücadele stili lehine terk eder. Bütün kariyeri –hatta Ann ile evlenme arzusu bile– dikkatli bir strateji uygulaması meselesi haline gelmiştir: artık istediği şey için açıkça mücadele etmeye zorlanır. Üçüncüsü, filmin sonunun çakmağın ele geçirilmesine bağlı kılınması çok önemlidir, çünkü çakmak Guy'ın Bruno'yla ilişkisinin, kendini Bruno'nun ellerine teslim etmesinin simgesidir. Çakmağa –ve üzerindeki "A'dan G'ye" yazısına– göründüğü her anda büyük önem verilir. Guy'ın düzen dünyasıyla en güçlü *somut* ilişkisi bu çakmaktır; şimdi çakmağı ele geçirmek için kaos dünyasına yeniden girmek, son kez risk almak zorundadır.

Panayır alanındaki zirve bize, kontrolden çıkan atlıkarıncanın büyülü simgesiyle bu kaos dünyasının nihai gelişimini sunar. Guy kontrolden çıkmış atlıkarıncadaki dişleri korkunç görünen ve yükselip alçalan cansız atların metal nallarının altında yaşamı için –yaşamından daha fazlası için– mücadele eder. Bunlar Bruno'nun, Guy'ın örtük onayını (çakmak) alarak, üzerinde Miriam'ı baştan çıkardığı atlardır. Guy açık zaferin tatmininden mahrum edilir – biz de rahatlamaktan. Atlı karınca korkunç bir biçimde parçalanır, Guy atlı karıncadan fırlayıp düşer, Bruno enkazın altında ezilir. Pişman olmayı ısrarla reddederek ölür ve Guy sonsuza kadar bu karmaşayla yaşayacakmış gibi görünür. Daha sonra Bruno ölürken eli açılır; çakmak avucundadır.

Guy ve Ann'in trendeki dost canlısı bir rahipten anlamlı bir biçimde uzaklaştıkları filmin son sahnesi, biraz mizahla karışık olarak bize, senatörün kızıyla bir araya gelmiş, kararlı –hatta biraz aşırı ve katı!– bir biçimde bir daha yanlış yola girme olasılığına karşı direnen Guy'ı gösterir. Çiftin davranışının tuhaflığı mükemmel bir biçimde mantıklıdır: Guy'ın Bruno ile ilişkisi olayların akışı içinde sonuçlanmıştır – bunun içerimleriyle hiç yüz yüze gelmemiştir, kişiliği finale kadar bütünleşmemiş kalır, kimliği hâlâ potansiyel olarak kararsızdır ve düzensizlik tehdidine yalnızca sıkı kontrol engel olabilir.

Trendeki Yabancı daha önceki filmlerde ele alınmış ve daha sonrakilerde işlenecek birçok temayı bir araya getirir: Conrad'ın (özellikle *Sapık*'da geliştirilen) "tiksindirici sıradan suç anlayışı" dediği tema; kimlik arayışı teması (*Ölüm Korkusu*); kaos ve düzen arasında bölünen bir kişiliğin mücadelesi teması (belki de en değiş-

mez Hitchcock teması) ve bununla yakın ilişkili olan, kahramanın zayıflıklarının üzerine giderek ve bunun sonuçlarına katlanmak zorunda kalarak aklandığı terapi kavramı (*Arka Pencere*). Bu filmde de karakteristik Hitchcockyen ahlaksal gerilimle karşılaşırız: düzensizliğe yol açan güçlerin tamamen acımasızca ve duygusuzca kınanması, tehlikeli bir biçimde ayartıcı cazibenin tamamen farkında olunmasıyla birleşir: güdülerin kirliliği duygusu. Guy, Ann'i seviyor mu ya da Ann yalnızca başarıya ulaşmanın yolu mu? Kesinlikle her ikisi de: iyi ve kötü ayrılmaz bir biçimde bir aradadır. Ve filmin başından sonuna, ahlaksal bir konumu temsil eden Hitchcockyen mizah vardır: bu, açıkça saplantılı olduğu temalara karşı aldığı ayrıksı ve kişisel olmayan tutumdan çıkan sanatsal tavrının dışavurumudur. Ancak film izleyiciyi (yalnızca rahatsız etmek bir yana) tatmin olmamış bir durumda bırakır. Hata kısmen oyuncular nedeniyledir. *Ip*'teki John Dall'ın bu filmdeki tam karşılığı olan Farley Granger (Guy) fazla ahlaksal ağırlık taşımayacak kadar zayıf bir kişiliktir, böylece Guy'ın iyinin de kötünün de önemsiz olduğu yönündeki eğilimini hissederiz. Ann (Ruth Roman) soğuk, davranışlara ve dış görünüşe önem veren bir kadındır, bu nedenle filmin sonunda Guy'ın siyasal kariyer yapmak için önemli bir ilişkiye girerek zafer kazandığını fazlaca hissetmeyiz. Tehlikede olan bir şey yoktur. Kendi içindeki kötüye karşı zaferi ona iyi üzerinde de zafer kazandırır. Sonuç olarak etki zaman zaman iki boyutludur ya da bir insanın dramından çok bir teoremin sonuçlanışını izlemeye benzer ve film kesinlikle bir başarısızlık değil, başyapıta yakın sayılabilecek önemli bir çalışmadır.

Robert Walker'ın canlandırdığı Bruno karakteri ve onun etrafında kurulan sahnelerin herhangi biri için söylenecek bir şey yoktur. Panayır sekansı ile Morton'un daveti sekansı bence birinci sınıf birer çalışmadır. Bu iki sekansta da tipik Hitchcockyen ahlaksal vurgu bütün rahatsız edici karmaşıklığıyla hissedilir (13).

3. Arka Pencere

Arka Pencere Hitchcock'un, başyapıt nitelemesini hak eden belki de ilk filmidir; ve bu yazının yazıldığı dönemde filmin sinemada gösterilen ya da kişisel olarak seyretmeyi mümkün kılacak bir kopyası İngiltere'de yoktu. Bu tatsız durumu hem protesto ettiğimi hem de bu nedenle özür dilediğimi belirtmeliyim. Özür diliyorum, çünkü bu bölüm, zorunlu olarak, üç yıl önce izlenmiş bir filmden belleğimde kalanlara ve sinema salonunda alınmış birkaç nota dayalıdır; hatalar olursa ve buradaki çözümlemem ayrıntılardan yoksun kalırsa, okuyucu bu nedenlerle beni bağışlasın.

Arka Pencere'yi düşünmenin genelde iki yolu var gibi görünüyor: a) film merak, gözetleme, röntgenleme, *libido sciendi* [libidonun inişi çıkışı] ve *delectatio morosa*'nın [geciken haz] içtenlikle kınanmasını sürdürür; b) kötü, tatsız bir film olarak utanmadan merak, gözetleme ve benzeri eğilimleri cesaretlendirir ve istismar eder. Bu aşırı uçların hiçbiri filmin ve onun izleyicide uyandırdığı tepkilerin doğru bir çözümlemesini sağlamaz; savunması daha kolay olan ikinci görüşü desteklemenin, filmin hayranlarının çoğunu hatalı olan birinci görüşü savunma konumuna girmeye zorladığına kuşku yoktur. Gerçekte ise filmin ahlak anlayışı, her iki görüşün de öne sürdüğünden daha karmaşık ve ayrıntılıdır.

İkinci görüşe başlıca itiraz, film ilerledikçe, röntgenciliği haz verici bulmaktan aşırı rahatsız oluşumuzdur; gözetleme ahlakı üzerine duyulan bu rahatsızlık, yapılan açık tartışma (Jefferies ve Lisa ve dolayısıyla izleyici, "bir adamın karısını *öldürmediğini* anladığımız için umutsuzluğa saplanmış korkutucu cadılar(dır)ız"); Lisa'nın büyük bir tehlikeye girmesi ve katilin hem bir canavar hem de acınacak biri olduğunu keşfetmemizle ortaya çıkar. Birinci görüşe başlıca itiraz ise Jefferies'nin röntgenciliğinin nihai sonuçlarının neredeyse tamamen hayranlık uyandırıcı oluşudur. Eğer o komşularına yönelik casusluk yapmasa, bir katil serbest kalabilir (delirmiş olsa da çaresiz bir kadını öldürüp, onu parçalara ayırıp sonra da ülkenin çeşitli yerlerine postalayabilen bir adamın özgür kalabilmesinin arzulanmaz bir durum olduğu konusunda çoğumuz hemfikirizdir), bir kadın intihar edebilir (14) ve kahraman filmin başında girdiği ruhsal bunalımdan çıkamayabilirdi. Dolayısıyla *Arka Pencere*'yi, Hitchcock'daki terapötik temanın en açık sunumu olarak değerlen-

dirdiğimi söylersem, bu son noktaya büyük önem verdiğim tahmin edilecektir.

Ancak ilk olarak filmin başka bir yönünü incelemek istiyorum; bu film, Paul Mayersberg tarafından *Movie* 3'te Hitchcock'un 'vasiyeti' olarak tanımlandı ve *Cahiers du Cinéma*'da (113. sayı) Jean Douchet tarafından yazılan "La Troisième Clef d'Hitchcock" adlı makale dizisinin son bölümünde açıklanandan biraz daha değişik bir şekilde açıklandı. Douchet'nin filmi yorumlaması kabaca Jefferies (James Stewart) ile sinemadaki izleyiciyi, perde ile avluya bakan daireleri özdeşleştirir: Jefferies'nin gördükleri kendi arzularının bir yansımasıdır. Paralellik bir noktaya kadar çok hoştur. Jefferies, kendisiyle asla uzlaşamamış bir kişi olarak sunulur; kendisini tanımayışı ve buna bağlı olarak zorlanımlı* davranışa kayma eğilimi, onu arketip Hitchcock kahramanı haline getirir. Basın fotoğrafçısı Jefferies sık sık ölümle yüz yüze gelmiştir; tehlike ve heyecan peşinde umursamazca koşarak sorumluluklarından kaçar, bütün kişisel ilişkileri ve bağlanımları reddeder. Lisa'nın dediği gibi, o "hiç bitmeyecek bir tatile çıkmış bir turist"dir. Film başlamadan önce ayağı kırılmış ve dairesinde bir tekerlekli sandalyeye bağımlı hale gelmiştir; başka bir deyişle o kendiyle baş başa bırakılmış, alışılmış kaçış turları sona ermiştir. Onunla evlenmek isteyen Lisa çok baskıcı olmaya başlar. Bu nedenle Jefferies ondan ayrılmaya çalışır: ne zaman evlilik konusundan bahsedilse alçıdaki ayağı kaşınır, kontrol edilemez bir kaşınma duygusu yaşar. Kontrole gelen hemşire (Thelma Ritter) onun içinde bulunduğu durumun tehlikelerini ve kendini tanıma ihtiyacını görmesine çalışır: "Röntgenciler* ırkı haline geldik. İnsanlar dışarı çıkmalı ve kendilerine bakmalı" der. Jefferies'nin kendi konumunu sorgulamaktan kaçmak için kullanabileceği tek araç diğer insanları, avluya bakan dairelerde yaşayan insanları gözetlemektir. Stella (hemşire) ona, "bu dairede bela kokusu alabiliyorum. Pencereden dışarı bakıp görmemen gereken şeyleri görüyorsun" der. Jefferies "bir baba gibidir:" aslında çevreyi gözetlemesinin ona diğer insanlar üzerinde –ama hiçbir sorumluluk taşımaksızın– bir iktidar kurduğu duygusu verdiğini anlarız. Stella'ya şöyle yanıt verir: "Bela olan biri varsa, o da Lisa Freemont'dır:" daha en başından Lisa ile gözle-

---

* *Kompülsif*; kişinin bilinç düzeyinde aksi yönde iradesine karşın belli bir şekilde davranmaya zorlanmasıyla ayırt edilebilen davranış biçimi. Bastırılanın geri dönüşünün dışavurumu ya da belli yasak düşüncelerin bilinçdışında tutulması sonucu oluşan nevrozların tipik belirtisidir –yn.

* Buradaki orijinal kelime 'Peeping Tom'dur. İngilizce'de röntgenciliği anlatan kalıplaşmış bir ifadedir. Ancak bu ifadeyle Michael Powell'ın yönettiği 1960 yapımı, ölüm anında kurbanlarının fotoğraflarını çeken psikopat katille ilgili aynı adlı filme bir gönderme yapılmamaktadır, zaten *Arka Pencere*'nin yapım yılı 1954'tür –yn.

diği komşular arasında açık bir ilişki kurulur. Jefferies kendi sorunlarından kaçmanın bir yolu olarak avluya bakan dairelerde yaşayan insanları gözetler, tıpkı ortalama sinema izleyicisinin kendi sorunlarından kaçmak için sinemaya gitmesi gibi. Gözlemeyi seçtiği (seçme öğesi netleştirilir: Hitchcock bize Jefferies'nin hiç ilgi göstermediği görünürde mutlu, bir arada olan bir aile gösterir. Stella ona "vitrin seyredici" der) insanlar kimi yönlerden onun sorunlarını yansıtır; böylece sorunları, onun giderek diğer insanlarla ilgilenmesi aracılığıyla çözülür. Film, bir Hitchcock filminin en düşük düzeyde işleyişinin çok yerinde bir örneğidir – düzeyden kasıt, düzeyi düşük seyircidir. Jefferies, Lisa'yı bir engel, ilişkilerini ise özgürlüğü ve sorumsuzluğu için bir tehdit olarak değerlendirir; avlunun öbür tarafında oturan ve dırdır eden hasta karısıyla başı belada olan adamı izler. Lisa'dan kurtulmak ister; bu adamın karısını öldürdüğü ve vücudunu parçalara ayırdığı sonucuna varır (gerçekten de haklı çıkacağı gibi çok sayıda tahmin arasından çıkan bir sonuçtur bu).

Jefferies (*Trendeki Yabancı*'nın kahramanına benzediği giderek netleşecektir) gördükleri ile kişisel yaşamı arasındaki ilişkilerin asla bilincine varmaz, ancak katil onun evine girip onu bu konuda zorlayınca bu bilincin yerine geçen ikame durum, oluşur. Diğer sakinlerle ilişkiler daha az açıktır ama yine de görülür niteliktedir. Her daire kadın-erkek ilişkisi üzerine bir çeşitlemeyi ya da bu ilişkinin olmayışından kaynaklanan dayanılmaz yalnızlığı sunar ve yalnızca kavgalı bir çift atlanır ve unutulur. Başlıca sevgi nesneleri bir köpek olan çocuksuz bir aile; kapalı panjurların ardında (metaforik olarak) boğulan yeni evlenmiş bir çift; sürekli olarak romantik anları canlandıran "Bayan Yalnız Kalp:" Bütün bunlar Jefferies ile Lisa'nın önündeki olasılıkları temsil eden öğeler olarak değerlendirilebilir. İnsan ilişkilerinin güçlükleri, evliliğin dönüşebileceği dehşet ve benzer biçimde hayal kırıklığına yol açan yalnızlığın dehşeti çok fazla vurgulanır; Jefferies'nin hastalıklı bir biçimde, kendi yaşamındaki kaygısızlığıyla bir arada düşünülebilecek başarısız yaşamlar ve başarısız ilişkiler üzerine yoğunlaşması –açık bir ironik tarafsızlığı önlerken– bize ruhsal durumunun temel özelliklerini gösterir.

Bütün bunlar, perdeyi izleyen seyirci ile açık paralellikler sunar. Bir filmden, tamamen bilinçdışı olarak, bize, sorunlarımıza ve yaşama karşı tutumumuza en uygun olan yanları seçmek ve bunların üzerinde önemle durmak, geri kalanını ise önemsememek ya da görmezden gelmek eğilimi taşırız ve böylesi bir özdeşleşmeyi –yine genellikle bilinçdışı olarak– sorunlarımızı düşsel bir biçim içinde çözmenin aracı olarak kullanmaya yöneliriz; çoğunlukla bu, Jefferies ile olduğu gibi, tehlikeli ama bazen de yine Jefferies'nin durumunda olduğu gibi, yararlı bir yönelimdir. Pa-

ralelliğin kırıldığı açık bir nokta vardır: Jefferies, belirli sınırlar içinde, görmeyi seçtiği şeyleri görür; izleyici ise Hitchcock'un göstermeyi seçtiği şeyleri görür. Bunun bir *Hitchcock* filminin gerçeği olduğu özellikle vurgulanmalıdır. Bir Otto Preminger filmini –*Exodus* ya da *The Cardinal*– izlerken olaylar üzerine düşünmek, seçim yapmak ve kendi kararlarımızı vermek konusunda alışılmamış düzeyde özgür bırakılırız; ama Hitchcock son dönemlerinde tepkilerimizi dikkatle düzenler ve kontrol eder. Ancak bu itiraza karşın, paralellik büyük ölçüde işler, çünkü başından itibaren kendimizi Jefferies ile özdeşleştirmeye sevk ederiz ve bunu öyle bir ölçüde yaparız ki, *onun* gördüğü ile *bizim* gördüğümüz arasındaki fark önemli ölçüde kapanır; eğer bütün film onun bir terapötik deneyimi kabul etmesiyse, film genişleyerek izleyici için de terapötik bir deneyim haline gelir.

Arka Pencere, Hitchcock'un bizi yalnızca sınırlı bir uzamın değil, aynı zamanda tek bir bilincin içine hapsetme yönündeki en uzlaşmaz girişimidir. Filmin başından sonuna kahramanın dairesinde kapalı kalırız, daireden yalnızca o ayrıldığında (balkondan düştüğü sırada) ayrılırız. Kısacık bir istisna dışında (Jefferies uyurken, katil Thorvald'ın bir kadınla birlikte evden ayrılışını görürüz) yalnızca Jefferies'nin gördüğünü görmemize, bildiğini bilmemize izin verilir. Bu istisna gerçekten de çok önemlidir: kadın Bayan Thorvald *olabilirdi* ve bu da bizi Jefferies'nin yanılmış *olabileceğine* ikna ederdi. İzleyiciyi Jefferies'nin bilinciyle *tamamen* özdeşleştirmeyerek Hitchcock, Jefferies'nin ahlakını –onunla birlikte casusluk yaptığımız ve büyülenmiş, zorlanımlı "röntgenciliğini"[Φ] paylaştığımız için kendi ahlakımızı da– sorgulamak için gerekli olan bir miktar huzursuzluğu hissetmemizi sağlayabilir. Özdeşleşme konusundaki diğer sınırlamayı daha önce ima etmiştim: film ilerledikçe Jefferies'nin kendisinden çok, gözlediği şeyle olan ilişkisinin doğasını daha bilinçli olarak fark etmeye başlarız. Ama bu noktalar bir yana, benzeri görülmemiş ölçüde özdeşleşmeye zorlanırız ve bu özdeşleşme filmin başından sonuna sürdürülür, örneğin *Ölüm Korkusu* ve *Sapık*'da bu söz konusu değildir.

Lisa-Jefferies ilişkisindeki sıkıntı her ikisinin de uzlaşmayı reddetmesinde yatar. Bir işbirliğinin olmaması ilişkiyi esasen yapay, verimsiz ve gelişimsiz hale getirir. İlişkinin özü ve Jefferies'in casusluğuyla bağlantısı, karakteristik dengeyle birlikte, bize Lisa'nın daireye ilk girişinde verilir. Uyumakta olan Jefferies'yi görürüz; daha sonra yüzünü bir gölge kaplar: gelen Lisa'dır. Üzerine eğilir, şefkatle öper ve onu uyandırır. İlişkileri hemen bir oyuna dönüşür ve Lisa rolünü oynamaya zorlanır;

[Φ] "Peeping Tom"-ism –yn.

Lisa yalnızca Jefferies uyurken doğal olabilir. Jefferies "Kim o?" diye sorar ve Lisa hemen onun arkasına geçer, daha sonra da lambaları açarak odada dolaşır: "Yukardan aşağıya oku: Lisa" –birinci lamba– "Carol" –ikinci lamba– "Freemont" – üçüncü lamba. Manken, hatta dergi fotoğrafı haline gelen bir kadını izleriz; Jefferies bütün bunları kabul edebilir. Lisa ışıkların diğer yanından izlenebilecek açık bir oyunculuğa geçer. Bu sahne, müthiş bir baskı altında çalışırken tek bir görüntü içinde tüm bir durumu ya da ilişkiyi ya da düşünceyi belirginleştirmeyi sağlayan aracı bulan Hitchcock'un yeteneğinin veya yönetmen ile senarist işbirliğinin mükemmel bir örneğidir: bu film ile *Lekeli Adam*'ın ikinci bölümü ya da *Sahne Korkusu*'nun büyük bir bölümü arasındaki fark budur. Çok geçmeden Lisa, şarap içtikten sonra Jefferies'ye kararlı bir biçimde reddedeceği yeni bir kimlik ("koyu mavi takım elbise içinde seni çok başarılı ve yakışıklı biri olarak görebiliyorum") "satmaya" çalışır. Hitchcock'un konularının kesinlikle nadiren basit olduğu doğrudur. Lisa akşam yemeğinde yemek için bir şeyler almak için dışarı çıkar ve Jefferies hemen komşularını gözetleme işine döner. İlk olarak dırdırcı hasta eş Bayan Thorvald'ı, daha sonra da hayali bir misafiri karşılayan ve kadehlere şarap koyan acınacak haldeki Bayan Yalnız Kalp'i görür. Açık bir biçimde Jefferies'nin gördüğü, Lisa'nın grotesk bir biçimde çarpıtılmış iki imgesi, iki olası Lisa kimliğidir.

Thorvald'ın dairesinde olanlar, aşırı ve iğrenç bir biçimde Jefferies'nin Lisa'dan kurtulma arzusunun gerçekleşmesini temsil eder. Olanların aşırılığı nedeniyle Jefferies bunu dehşetle karşılar; Thorvald'ın hakkından gelmesi (zafer şüphelidir) bu arzunun kovulmasının (bu nedenle de şüpheli olmasının) karşılığıdır. Zirve niteliğindeki iki sahne özel önem taşır. Birincisi Lisa'nın Thorvald'ın dairesine girerek araştırma yapması ve onun tuzağına düşmesidir: sahneyi Jefferies ile birlikte izler, onun acı çekişini ve iktidarsız kalışını paylaşırız. Bu, ilişkilerindeki dönüm noktasıdır. Jefferies, Lisa'nın cesareti ve girişkenliği (değerini bilebileceği erdemler) nedeniyle (Lisa bunu soyut bir "adalet yerini bulsun" arzusuyla değil, açık bir biçimde o *görsün* diye, ona göstermek için yapar) ona saygı duymaya başlar – onun bu özelliklere sahip olduğunu bilmemektedir. Ama bu duyguyla aynı anda hissedilmekle birlikte ondan daha fazla etkili olan Lisa'dan kurtulma arzusuna, bunu kabul edilemez duruma getirecek beklenmedik bir biçim verilir: düş kabusa dönüşür. Onun irkilmesini sağlayan ve sürekli bir ilişkiye yönelik daha derindeki ama baskılanmış ihtiyacın yüzeye çıkmasına olanak sağlayan şey Lisa'nın cesaretine duyduğu yeni saygı kadar, bu kabustur.

İkinci zirve, Thorvald'ın, Jefferies'nin dairesine girdiği sahnedir. Jefferies ile

gördükleri arasında kurulan ilişki nedeniyle sahne, bir *doppelganger* [bir insanın ikizi] ile karşı karşıya gelmenin ya da bilinçaltı dünyasından gelen ve tanınmayı isteyen bir canavarın ortaya çıkışının imalarını taşır. Sahnenin etkisi Thorvald'ın bir canavar değil de yarı korkunç, yarı şaşkın ve acınacak haldeki bir insan olarak sunulmasıyla daha da korkunçlaşır. Eğer Thorvald yalnızca bir canavar olsaydı, onu rahatça reddedebilirdik; ona yönelik tepkilerimiz karışık olduğu için onu, Jefferies'deki ve daha geniş ölçekte bizlerdeki gizilgüçlerin temsilcisi olarak kabul etmemiz gerekir. Thorvald *Sapık*'ın ana temalarından birini, Hitchcock'un önceki filmlerinden çok daha açık bir biçimde haber verir. Onu daha önce Jefferies'nin teleobjektifinden, baltasını yıkarken, testere ve et kesme bıçağını paketlerken, daha sonra da uyumak için uzanırken izleriz: hepimizin sıradan insanlar olmamız bizi onun eylemleriyle ilişkilendirir, o *yalnızca* acımasız bir katil değil, aynı zamanda uyumak zorunda da olan bir insandır. Daha sonra *Sapık*'da Norman Bates'in zihinsel durumu konusunda yaptığımız gibi, Thorvald'ın da zihinsel durumunu *hisseder*, bu konuda spekülasyon yaparız. Olduğundan daha büyük, tehdit edici bir gölge olarak Thorvald, Jefferies'yi sıkıştırırken, Jefferies onu, tek savunma silahı olan fotoğraf makinesinin göz kamaştıran flaşını arka arkaya patlatarak durdurmaya çalışır ve sırasıyla öznel olarak Jefferies ile katilin yerine yerleştiririz, bu da Thorvald'ın anlamını bir tür alter-ego olarak öne çıkarır. Flaş ampulleri simgesel hale gelir: Jefferies'nin fotoğraf makinesi yaşamını sürdürmesinin (kendini tanımayı da içerir), izleyiciyi belirli bir uzaklıkta tutmanın ve tarafsızlığını korumanın aracıdır. Sahne, Lisa ile lambalar imgesini anımsatır. Ama sonuçta onu kurtaramaz: flaşın neden olduğu göz kamaştırma yetersizdir. Thorvald onu pencereye doğru sürükler ve balkondan aşağı iter. Jefferies'nin zaferi, daha önce belirttiğim gibi, şüphelidir; daha çok bir bozguna benzer ve onunla birlikte bizler de yere doğru düşer, korkunç bir çaresizlik içinde karanlığa dalarız.

Ama karşılaşma kendi içinde bir tür zaferdir: bu bir düzeyde katilin açığa çıktığı ve yakalandığının, başka bir düzeyde ise Jefferies'nin evlenmeyi kabul etmeye hazır olduğunun netleşmesidir. Jefferies, Hitchcock'un insanın bütün varlığının temelini oluşturduğunu ya da onu kuşattığını düşündüğü, karanlıkla karşı karşıya gelir: bilinmeyen, tanınmayan "bastırılmış-doğanın" (A. P. Rossiter'ın Shakespeare'in *Angel with Horns* adlı trajedisini tartışırken kullandığı terim) kaosu, aynı zamanda evrenin bilinmezliğidir. Görünüşte bir hafif komedi-gerilim olan film üzerine yapılan absürd biçimde gösterişli ve şişirilmiş konuşma izleyiciyi etkileyebilir, ama filmin tedirgin edici gizli yönlerine kendini bırakmayı isteyen herkesin bu değerlendirme-

yi haklı bulacağını düşünüyorum (bir "hafif komedi-gerilim" olarak film genellikle "bıraktığı berbat tat" nedeniyle belli belirsiz bir şekilde tatmin edici olmaktan uzak bulunur). Kendimizi yalnızca "komedi-gerilim" düzeyinde bir tepkiden kurtardığımızda, imgeler –katilin gölge biçimindeki gövdesine karşı patlayan flaşlar– büyük bir güce sahip olur; dahası bu sahneyi Tippi Hedren'in, *Kuşlar*'ın sonunda tavan arasında saldıran kuşları elindeki el feneriyle savuşturma mücadelesiyle ilişkilendirmemek imkânsızdır – insan bu filmi sevsin ya da sevmesin en azından metafizik anlama yönelik jest bu değerlendirmeyi mümkün kılar. Patlayan flaş (ya da el feneri) bizim için "bastırılmış-doğa" karşısında insanın bilgisinin yetersizliğini özetler. Hitchcock'un kahramanı tipik olarak bir sığınak ve cezaevi olan, yüzleşilmesi gereken "gerçek" kaosun ortaya çıktığı küçük, kapalı, yalan, yapay ve gerçekdışı dünyada yaşar: Henry Fonda'nın *Lekeli Adam*'da cehenneme düşüşünü ya da Cary Grant'ın *Gizli Teşkilat*'da büro ve barın güvenliğinden mahrum kalışını düşünün.

Arka Pencere'nin sonu bize huzursuz bir dengenin kuruluşunu gösterir. Jefferies'nin gelişimi –kendi içinde hastalığının bir dışavurumu olan– bir sürece, hastalıklı bir meraka düşkünlüğe ve bu düşkünlüğün sonuçlarına kendisini teslim edişiyle mümkün olmuştur. Onun için gelişim yalnızca bu süreci izlemesi sonucu olanaklıdır. Final sahnesinde Lisa çaktırmadan *Harper's Bazaar* adlı dergiyi okur gibi görünürken, her iki bacağı da alçıya alınmış Jefferies pencereye arkasını vererek tekerlekli sandalyeye bağlanmış durumdadır. Aralarındaki sorunların hiçbiri çözülmemiştir, ama nişanlanmaları ve Jefferies'nin pencereye karşı simgesel konumu, bize bir anlamda onların anlaştıklarını anlatır. Buna paralel ve bir düzeyde bunu açıklayan da karşı dairelerde oturanların sorunlarını çözmesidir: Bayan Torso'nun gerçek aşkının eve gelişini, Bayan Yalnız Kalp'in hoş bir genci misafir ettiğini görürüz (15). Bütün bunları bestecinin, çok tatlı bir esinlenme olan, "Lisa" adlı yeni parçası tamamlar. Tüm bu rahatlatıcı finallerin pürüzsüzlüğü, filmin yüzeyselliğini öne çıkarır ve bütün bunların asılsız olduğu duygusuna kapılırız. Filmin sonu bizim için hiçbir biçimde, kadın köpeğini zehirlenmiş bulduğunda yaptığı gibi, dairelerin temsil ettiği "toplumun" suçlanmasının ortadan kalkmasına izin vermez. "Sizi *sevdiği* için mi oldu bu?" diye sorar. Bu mutlu son, daireleri ve içinde yaşayanları stilize bir biçimde sunan filmin bu insanları küçük kutular içine hapsolmuş yarı-canlı kuklalar olarak saptadığı düşüncesini de gizlemez; ancak bunlar, hayal kırıklıkları ve çaresizlikleri onları cinayete ya da intihara sürükleyebilen kuklalardır. Düzen, Jefferies'nin kişiliğinin içinde ve dışında, Jefferies'nin mikrokozmosunda ve bu mikrokozmozun bir düzeyde bir uzantısı ya da yansıması olan dış dünyada yeniden

kurulmuştur, ama "tatlı ve hafif" olanın yalnızca yüzeydeki düzenin altındaki kaos dünyasını örttüğü duygusuyla baş başa kalırız.

4. Ölüm Korkusu

Ölüm Korkusu bence Hitchcock'un o güne kadarki filmleri arasında bir başyapıt ve sinemanın bize verdiği en büyük ve güzel dört ya da beş filmden biridir. Bu, okuyucularımın çoğunluğu için şaşırtıcı, hatta eğlendirici olabilecek bir iddiadır; ama filmin, insana ilişkin önem taşıyan en temel temaları tamamen tatmin edici bir biçimde işlediğini ortaya koyan bir çözümleme bu görüşü haklılaştırabilir.

Film, *Les Diaboliques*'in de yazarları olan Boileau ve Narcejac'ın *D'Entre les Morts* adlı gizemli romanından uyarlanmıştır. Bu iki kitap aynı formülü paylaşır ve olmuş bitmiş her şeyin anlamını tersine çeviren (böyle yaparak da önemsizleştiren) finaldeki *göz alıcı* sürpriz dönüşümle birlikte hemen hemen Graham Greene tarzındaki bir uygulamaya dayalıdır. Her iki kitap da insan yaşamı ve insan ilişkilerindeki değerli tüm potansiyelleri görmeyi bilinçli olarak reddetmeyle tanımlanan, karşıtı çok duygusal bir kendine düşkünlük olan açık karamsarlıkla doludur; karakterler ya en başından itibaren ümitsiz, yaşam özelliklerini yitirmiş, kolayca aldatılabilen lanetlenmişlerdir ya da bunları ustaca tuzağa düşüren uğursuz entrikacılardır. *Şeytan Ruhlu Insanlar*'ın Clouzot versiyonu (kurban ve suçlunun cinsiyetlerini değiştirmesine karşın) kitaba bağlı kalır, yönetmenin yazarlarla karakter ve ahlak yönünden yakınlığı sürekli olarak ortaya çıkar.

Hitchcock *D'Entre les Morts*'dan temel olay örgüsü hariç çok az şey almış, aldıklarını da mümkün olduğunca önemsizleştirerek işlemiştir. Boileau ve Narcejac'ın çok önem verdikleri –kitabın *raison d'être*'i [varlık nedeni] olan– sürpriz son bize filmin finalinde değil, yaklaşık üçte ikisinin sonunda sunulur ve sinemanın en cesur "yabancılaştırma efektlerinden" biridir. Ayrıca değer taşımayan öğelere önem vermeyen Hitchcock, katilin yakalanıp yakalanmadığını bize anlatarak canımızı sıkmaz. Sık sık olay örgüsünün inandırıcı olmadığı itirazı yapılmıştır: sevdiği kadının yüksekten düşüşünü gören bir adamın, kadının öldüğünden emin olmak için beklememesi gerektiği, katilin de kahramanın böylesi bir tepki vereceğini göz önünde tutması gerektiği gibi. Ama eğer filme bu açıdan yaklaşılırsa, kısa bir düşünme olay örgüsünün tamamen fantastik olduğunu, kimsenin karısını *bu* yolla öldürmeye kalkışmayacağını açıklığa kavuşturacaktır. Shakespeare'in oyunlarının çoğu bu yolla ve çok geçerli nedenlerle tahrip edilebilir. Gerçekten de *Ölüm Korkusu*'nun düzeni, Sha-

kespeare'in oyunlarında olduğu gibi tematiktir; olay örgüsü, karakterleştirme, psikoloji hepsi de tamamen tematik gelişime bağımlıdır.

Üzerinde düşünmek için kitaptan filme geçen hangi yönü seçersek seçelim tam bir dönüşüm görürüz. Örneğin mekânlara verilen önemdeki farklılık, yalnızca mekânların Fransa'dan Amerika'ya aktarılması sorunu değildir; romanda sekoya ağaçları ve bunlarla birlikte ortaya çıkan karmaşık tematik ve duygusal derinliğin karşılığı yoktur. Karakterler tamamen değiştirilmiş ve filme önemli bir yeni karakter (Midge) dahil edilmiştir. Daha önemli sonuçlardan biri de karakterlere yönelik tutumdaki değişimdir; Boileau/Narcejac'da onlar aşağılık kişiler olarak küçümsenir, onlara yukardan bakmaya, yaşamlarını da rezil ve bayağı olarak değerlendirmeye davet ediliriz. Hitchcock'da ise karakterler –bütün zayıflıklarına ve sınırlarına karşın– insan durumunun tamamen kabul edilebilir temsilcileri haline gelirler ve onları saygı ve sempatiyle değerlendirmemize izin verilir: burada kahramanların da hatalı ve kusurlu olabileceği, insanın gizilgücünün bilincinde olunması gerektiği konusunda herhangi bir başarısızlık söz konusu değildir. *D'Entre les Morts*'un kasvetli karamsarlığı, *Ölüm Korkusu*'nun yoğun hareket duygusunun yarattığından farklı bir dünyadır. *Ölüm Korkusu*'nun dünyası insan ilişkilerinin sınırsız değerinin ve bu ilişkilerin mükemmel bir biçimde kurulmasının içsel olanaksızlığının aynı anda farkında olunmasıyla elde edilir.

Ama *Ölüm Korkusu*'nun zayıf bir kitaptan üstün oluşu, film için büyük iddialarda bulunmamı kesinlikle haklı çıkarmaz ve şimdi filmin kendisine dönmek zorundayım. Sürekli bir gelişim sunan film, kısa bir giriş ve üç temel eylem ya da *bölüme* (sonuncusunu tercih ederim) ayrılmış olarak görülebilir. Giriş bize Scottie'nin baş dönmesinin ortaya çıktığı kazayı gösterir. Birinci bölüm onun Madeleine'i izlemeyi kabul etmesi ve onu takip etmesi, ona ilgisinin giderek derinleşmesidir. İkinci bölüm bizi Madeleine'nin intihara kalkışmasından ve tanışmalarından alır, ilişkilerinin Madeleine'nin ölümüne Scottie'nin de ruhen yıkılışına varan gelişimine götürür. Üçüncü bölüm Scottie'nin Judy ile karşılaşmasıyla başlar ve Madeleine'i yeniden yaratmaya çalıştığı ilişkilerinin gelişiminden geçerek Judy'nin ölümüne ve Scottie'nin baş dönmesinin tedavisine varır.

Saul Bass'ın jenerik tasarımları bize *Ölüm Korkusu*'nun temasının bir yönünü verir. Bir kadının yüzünü görürüz; kamera ilk olarak dudaklara, sonra da gözlere yönelir. Yüz, insanın gizemini sunan maske gibidir: maskenin ardında neyin olup bittiğini bilmek imkânsızdır. Ama gözler sinirli bir biçimde bir o yana bir bu yana hareket eder; maskenin altına bilinmeyen duygular, korkular, ümitsizlikten gelen

akıl dengesizliği hapsedilir. Daha sonra gözün derinliklerinde sanki izleyiciyi içine sokarcasına dışa doğru yönelen baş döndürücü bir spiral hareketi başlar. Film daha tam başlamadan filmin adı olan baş dönmesinin yalnızca yükseklik korkusundan ibaret olmadığının farkına varırız. Bu jenerik sekansı, Judy'nin güzellik salonunda Madeleine'e dönüştüğü sahneye eşlik eden müzikle bağlantılıdır: bir maskeye dönüşürken kadının yüzüne yapılan yakın çekime de jenerik sekansının müziği eşlik eder ve aynı müziğin tekrarlandığı tek sahne budur.

İlk görüntü bulanık bir arkaplanın önündeki çatıya çıkan merdiven demirlerinin görüntüsüdür: belirsiz bir yığına karşı tek bir nesne. Görüntü bir an sürer, daha sonra iki el demirleri tutar, kamera geri çekilir, karanlıkta uzanan kenti göstermek için odak derinleşir: büyük bir çatılar çölünün varlığına karşın tutunma ve düşmenin iması. Bunu Scottie'nin (James Stewart) çökmekte olan bir saçağa tutuğundu, bir polisin onu kurtarmaya çalışırken yüzlerce metre yukardan aşağıya düştüğü kaza izler. Baş dönmesi duygusu izleyiciye en doğrudan araçlarla, baktığımız büyük bir teleskopun gözümüzden giderek uzaklaşması etkisi yaratan, eş zamanlı ileri 'zoom' [objektifin daralarak ileriye hareket etmesi] ile geriye kaydırmanın kullanıldığı öznel çekimlerle aktarılır. Scottie'nin bakış-açısından polisin yere düşüşünü izleriz. Psikologların bu duygunun düşme arzusu ile düşme korkusu arasındaki gerilimden doğduğunu açıkladıklarına inanıyorum – bu düşünceyi bütün filmle ilişkili olarak akılda tutmak yararlı olur. Her halükârda Scottie ile birlikte ölüme bu kadar yakın olmanın, acı ve çabalama olmadan bir kurtuluşun, ölümün bu kadar çekici bir biçimde kolay, ama yine de böylesine korkutucu olmasının nasıl hissedildiğini ve neye benzediğini anlarız: Scottie yaşamak için acı çekercesine gerilmiş vücudu ve kollarıyla, zorlanan parmaklarıyla, dayanılmaz bir gerilim içindeki aklıyla saçağa çaresizce tutunmak zorundadır; ölmesi yalnızca parmaklarını gevşetmesine bağlıdır. Hemen ardından Scottie'yi Midge'in (Barbara Bel Geddes) dairesinde otururken görürüz. Onun nasıl kurtulduğunu görmeyiz ve bu bize hiç anlatılmaz: oradan *kurtulabilmesi* mümkün görünmemektedir. Etki, filmin başından sonuna onun metaforik olarak büyük bir uçurumun kenarında asılı kalmasıdır.

Midge ve dairesi (ilerde göreceğimiz gibi büyük ölçüde modası geçmiş eşyalarla döşenmiş Scottie'nin dairesiyle önemli ölçüde karşıtlık oluşturur) Scottie'nin önündeki olasılıklardan birini temsil eder. Midge'in tanıtılması, Hitchcock'da her zaman rastlanan bir denge ve karmaşıklık içinde yapılır (her ne kadar bu yalnızca Madeleine'nin sunduğu karşıtlıkla tamamlansa da); bu yalnızca bir karakterin açıkça tanımlanması değil, aynı zamanda bütün çevrenin, hatta modern kültürün değerlendiril-

mesidir. Çok sempatik bir portredir bu: Midge zeki, gerçekçi, özgürlüğüne düşkün, oldukça aklı başında, olumlu ve dış görünüm açısından sağlıklıdır, ama en baştan itibaren, sonradan açığa çıkacak olan yetersizlikleri ima edilir. Eğitim görmüş bir sanatçı olan Midge, enerjisini sutyen için reklam tasarımları çizmeye harcar. Stüdyo olarak da kullandığı dağınık oturma odasında, duvardaki Miro reprodüksiyonları ayrım yapılmaksızın moda tasarımlarıyla yan yana konmuştur. Korseler ve sutyen üzerine cinsellik yüklü zekice konuşması ("bu şeyleri bilirsin, artık büyük bir çocuksun"), Midge'in sunduğu cinsellik türünün gizemli ya da kapalı olmadığını akla getirir, her şeyi aynı gerçekçi düzeye indirger. Yine de onun ne olduğu ile ne olabileceği arasında bir karşıtlık olduğu hissedilir: dairesinin akla getirdiği kültürel çevrenin yüzeyselliğiyle uyuşmayan, sözelden çok görsel olarak ima edilen bir duygu derinliği vardır. Scottie üç hafta süren ilişkilerini bozanın Midge olduğunu söylediğinde Midge'nin Scottie'ye bakışı, sinemanın temel gücünü gösteren anlardan biridir, çünkü gerçekten sözcüklerle formüle edilemeyen şeyleri akla getirir: filmin geri kalanının Midge'in neden ilişkiyi bozduğunu açıkladığı söylenebilir. Eğer Midge'de çocuksu bir şeyler varsa, aynı zamanda "anneye özgü" –Scottie gerçekten bu sözcüğü kullanır– bir şeyler de vardır. Midge, başka bir sempatik genç anne karakteri olan, *Çok Şey Bilen Adam*'daki Doris Day'i biraz da olsa anımsatır: Scottie'nin polis teşkilatından ayrılmasını onaylamaz ve bisiklet sürmeyi öğrenmesi için çocuğuna önce zorlayarak yardımcı olan, sonra da ona bisiklete binmeyi yasaklayan bir anne gibi Scottie'nin baş dönmesini (portatif bir merdivene tırmanarak) "yenme" girişimini denetler.

Scottie, her zamanki nötr üslubuyla Midge'e *hazır* olduğunu söyler – "Evet işte hazırım;" bu ifade, onun "hazır oluşunun" tam kapsamını vermek için "hiçbir şey yapmama" kararını hatırlatır ve "metaforik asılı kalışın" bir yönünü akla getirir: o hem işinde hem de kişisel ilişkilerinde asılı durumdadır. Düzenlemedeki karakteristik Hitchcockyen denge ve doğrudanlık hemen bu "hazır oluşu," Scottie'nin bir sonraki sekansta konuşacağı Elster ile birleştirir. Sahne, Midge'in portatif merdivenine çıkan Scottie'nin aşağıya baktığı an, çatıda asılı kaldığında düşmek üzere olduğu sokağı korkutucu öznel çekimde görmesiyle zirveye çıkan baş dönmesini yenme girişimiyle biter (16). Çekimin önplanında Midge'in odasının gerçekliğini sunan bir çiçek vazosu ve süs eşyalarını görürüz; ama bu gerçeklik –Midge'in çekici, sade, güvenli ve yüzeysel dünyası– az önce aktardığımız görüntüyle parçalanır. Scottie ölümü görmüş ve bu deneyim onun Midge'i ve temsil ettiği yeterince tatmin edici yaşamı kabullenme olasılığını tamamen zayıflatmıştır. Gerçekdışı hale gelen şey

Midge'in odası ve "gerçek" olan da gördüğüdür (odanın ortasındaki büyük uçurum). Hitchcock, Midge'in korkmuş durumdaki Scottie'yi "anneye özgü" rahatlatışından Elster'in bürosunun bulunduğu sokağa kesme yapar.

Filmin *tematik* düzeni dediğim olgu, Midge'in dairesinin gösterişli modernliğinden Elster'in bürosundaki geçmiş hakkındaki konuşmaya geçişte görülebilir. Elster'in arkasında inşa sürecinde olan bir gemiyi görürüz, büronun içinde ise kaçış iması taşıyan bir model gemi vardır. Duvarlar, San Francisco'nun "eski günlerini" gösteren tablolarla doludur: Scottie ve Elster konuşurlarken tablolardan birini incelerler. Elster, Scottie ile açık bir tematik ilişki taşır. Gemi yapımı –modern gelişim– Elster'i sıkar; o, insanın "özgür" ve "güçlü" olduğu geçmişe özlem duyar: sözcükler filmde daha sonra iki kez tekrarlanır: Elster'in, Carlotta Valdes'in ölümüne neden olan adamla ilişkilendirildiği kitapçıda ve filmin sonunda. Elster'in, Scottie'nin psikolojik özelliklerini (gerçek olduğu kadar metaforik de olan baş dönmesi) sezgisel olarak anlamasında, bunların üzerinde durmasında ve bunları *kullanmasında* açıklanamaz –şeytanca– bir yön vardır; filmin sonunda Scottie'nin ısrarla "Neden beni seçtin? Neden *ben*?" sorusuna asla açık bir yanıt verilmez. Elster, Hitchcock'un diğer kötü karakterleri (örneğin Bruno Anthony) gibi, açık bir biçimde tanımlanan bir karakter olmanın ötesinde, kahramanın bir zayıflığıyla ilişkilidir. Geçmişe yönelik özlem ile "özgürlük" ve "güç" arzusunun Scottie için ne kadar önemli olduğunu göreceğiz.

İki eski arkadaş arasındaki uzun ve açıklayıcı diyaloga Elster'in, Scottie'nin tepkilerini kontrol edişinin aktarılması ve bu kontrolün vurgulanması için kurgunun ve kamera hareketlerinin kullanımındaki kusursuzlukla gerilim kazandırılır. Yakın çekime yapılan bir kesmede, Elster'in aniden ve soğukkanlı bir biçimde (Scottie'nin, karısına kimin zarar verebileceğine ilişkin sorusunu yanıtlarken) "ölmüş biri" demesinin Scottie üzerindeki etkisini görürüz; daha sonra kamera, öyküsünü Scottie'ye *dayatan*, hemen arkasında durarak onun üzerinde egemenlik kuran Elster'i görüntüye sokmak için hemen geriye doğru açılır. Scottie bunu reddeder: o "yüreği pek bir İskoçtur:" ancak bu reddediş sırasında, fazlasıyla empatik bir biçimde, Elster'in karısının ihtiyaç duyduğu tek şeyin bir psikolog olduğu konusunda ısrar eder. Scottie'nin doğal şüphecilik ile fantastik öykünün cazibesi arasında yaşadığı gerilimin ve bu gerilimin, Elster'in karısının geçmişle ve ölümle olan ilişkisiyle bağlarının olduğunun fazlasıyla farkındayızdır. Elster ona, Madeleine'nin bir gölün kıyısında, su kenarındaki "geçmişin kapıları" dediği sütunlara bakarak oturduğunu söyler. Filmde daha sonra hem görsel hem de işitsel olarak birçok kez kar-

şılaşılacak olan "göçebelik teması" –yaşamda kaybolup gitme, belirli bir amacı olmama– burada Elster tarafından ifade edilir, ("Madeleine gezinir – ama nereye gittiğini yalnızca Tanrı bilir.") Bu temayı, Scottie'nin ifade ettiği amaçsız olma ("hiçbir şey yapmaması") ve buradan da "baş dönmesi" düşüncesiyle ilişkilendirmek doğaldır. Scottie davayı reddetmeden önce en azından Madeleine'i görmeyi kabul edecek kadar meraklanmıştır.

Bu sekansı, Scottie'nin Madeleine'e yönelik artan tutkusunu gösteren yaklaşık onbeş dakikalık diyalogsuz bölüm izler. Madeleine, öncekilerden farklı, yeni bir ruh durumu oluşturan bir kamera hareketiyle gösterilir ve bu kamera hareketi Scottie'nin daha sonra Midge ile buluştuğu sekansa kadar sürdürülür. Şimdi Scottie'nin Madeleine'i görmek için gittiği "Ernie's" adlı restorandayız. Barda oturan ve etrafa bakan Scottie'nin yakın çekimi. Kamera, restoranın, geçmişin şirin yaşamını akla getiren dekorunu göstererek ağır ağır hareket eder, daha sonra da yavaşça bir masaya doğru kayarak dikkatlerimizi zarif, gece elbisesi içinde neredeyse bir heykel gibi görünen bir kadının hafif yana yatmış çıplak sırtına odaklar. Daha sonra Scottie'nin bakış-açısından bir öznel çekimde onun rahat, süzülürcesine restoranda yürüyüşünü ve güzel, yumuşak, tarifi mümkün olmayan yüzü açıkça görülsün diye Scottie'nin yanında duruşunu izleriz.

Madeleine'nin, Scottie'nin –ve bizim– üzerinde yarattığı büyü karmaşıktır. O ve Midge arasındaki karşıtlık hemen fark edilir. Midge tamamen dışsal özellikleriyle bilinirken, Madeleine bir gizem atmosferiyle çevrelenmiştir. Madeleine, Scottie'den ve bizlerden her zaman uzaktır; onu yalnızca Scottie'nin gördüğü kadar görürüz. Bir çiçekçiye gittiğinde kirli, izbe depoları geçerek yan sokağa bakan arka kapıdan dükkâna girer; daha sonra bir evde güya ortadan kaybolur: belki de bir hayalettir. Midge'inkinden tamamen farklı bir cinselliği temsil eder: yalnızca Midge'in "dirsek-köprü ilkesine dayanan" son sutyen tasarımını gösterişiyle, Madeleine'nin Scottie'nin oturma odasının kapısında onun sabahlığını giyerek durması ve daha sonraki hareketi ve tutumunun tereddütlü zarafetinin karşılaştırılması yeterlidir: zarafet, gizem ve incinebilirliği bir araya getirdiği için Madeleine çok daha erotiktir. Başından itibaren başka bir dünyanın, Midge'in ortada olan gerçekliği yakalamasının ötesindeki bir deneyimin temsilcisidir. Daha yüce bir gerçeklik mi yoksa bir yanılsama mı? Ya da Keats'e uygun bir terminolojiyle ifade edersek "düş" mü yoksa "düşten uyanma" mı? Bu ilişki içinde *Ölüm Korkusu*'nu "gizem-gerilim" olarak geleneksel sınıflama içine sokmaktansa *Lamia* ya da *Nightingale Ode*'u hatırlamak bana daha uygun görünüyor (17); Hitchcock'da gerçek dünya ile düşsel dünya arasındaki ilgi

ve sempatinin daha güvenli ve olgun dengesini bulduğumuzu ve onun karmaşık konularda Keats'den hiç de az olmayan bir farkındalığa sahip olduğunu belirtmek gerek. Eğer Madeleine'nin gerçekte mükemmel yanılsama olarak ortaya çıktığı şeklinde bir itiraz gelirse, konunun bu kadar basit olmadığı yanıtını veririm.

Madeleine bir anlamda kesinlikle bir düş olarak sunulur ve Scottie'nin olduğu kadar bizim de düşümüz haline gelir. Eğer zarafet içindeki hareketleri ve mesafeli oluşu bir düş gibiyse, bu düş etkisi Hitchcock'un kamerayı kullanımıyla yoğunlaştırılır. Öznel açıdan yapılan kaydırmalı çekimler Scottie'nin Madeleine'i izlediği sekansı tanımlar. Scottie, San Francisco caddelerinde onu izleyip modern dış gerçekliğin içinde bir düşün peşine düşerken, bizler de arabasının ön camının ardına, şoför koltuğuna yerleştiriliriz; bir mezarlıkta onun adımlarıyla dolaşırız; Scottie'nin gözlerinden sürekli olarak Madeleine'i izleriz, uzaklığı, sessizliği, Scottie'nin ve bizim onu anlayamamamız, koruyamamamız ve ona yardım edememeniz, hepsi de bu büyülenmenin bir parçasıdır. Romantik düş etkisi, özellikle kilise mezarlığı sekansında, her yere puslu güneş ışıklarının vurduğu sırada bir mezarın başında heykel gibi duran Madelanie'in uzun çekiminde çok güçlüdür.

Madelenie'nin San Francisco içinde ve civarında Scottie'yi sürüklediği yerler (İspanyol Kilisesi, mezarlık, sanat galerisi, eski ev) yine de kente ait gibi görünmez; bunlar sessizlik ve tek başınalığın, başka bir dünyanın küçük kovuklarıdır. Madeleine onu sürekli geçmişe götürür: mezar, portre, uzun süre önce ölmüş kadının evi. Sonuncusu belki de bütün bunların en önemlisidir, ona sürekli ölüm eşlik eder ve sahip olduğu büyü ölümün büyüsüdür, unutuluş ve nihai kurtuluşa çekiliştir; düş arzusu, ideal arzusu, sonsuzluk arzusu mantıksal olarak ölüm arzusuna dönüşür: Scottie'nin baş dönmesi – bizim baş dönmemiz.

Bu ölüm arzusu –ya da "baş dönmesi" anlamında daha doğrusu, aynı anda ölüm özlemi ve korkusu– sekoya ağaçları arasındaki sahnede zirveye ulaşır: "en yaşlı canlılar." Diyalog bu korkuyu öne çıkarır:

SCOTTIE: Bunlar hakkında ne düşünüyorsun?
MADELEINE: Bu ağaçlar yaşamaya devam ederken kim bilir kaç insan doğmuş ve ölmüştür.
SCOTTIE: Bunun gerçek adı Sequoia Semperviva (18).
MADELEINE: Onu sevmedim İnsana ömrünün kısalığını hatırlatıyor.

Bir ağacın kesitini incelerler. Kamera kesitin merkezinden dışarı doğru kayar, saniyeler içinde yüzyılları geçeriz. Madeleine parmaklarını dairenin çevresine koyar ve

mırıldanır: "Buralarda bir yerde doğdum ve burada öldüm. Senin için yalnızca bir andı, dikkat bile etmedin." Uzaklaşır ve ağaçların arasında –daha önce Carlotta Valdes'in evinde kaybolduğu gibi– gözden kaybolur: Scottie onu izler, ama bulamaz ve son derece güzel ve rahatsız edici bir biçimde aktarılan bireysel yaşamın acıklı kısalığı ve geçiciliğine ilişkin diyalogun önemini ortaya çıkaran gün ışığında ve "sonsuza kadar yaşayan" ağaç gövdelerinin arasında yavaş ve dolambaçlı bir kaydırmalı-çekim yapılır. Tüm sekans, huzur ve unutulma arzusuna sahip diyalogda ifade edilen ölüm korkusuyla karşıtlık oluşturan romantik bir düş atmosferiyle çevrilidir; sekansın görsel güzelliği bütünün bağlamıyla ve duygusal imalarla yoğunlaştırılır.

Sekans, aşka karşılıklı teslim olma anlamına gelen deniz kıyısındaki öpüşme ile zirvesine ulaşır. Scottie'nin bakış açısından zirve *olarak* bunun anlamı açıktır – Madeleine'e olan aşkı ölüm arzusuyla birleşir. Daha önce, arabasında Carlotta Valdes portresinin reprodüksiyonuna bakarken Scottie, ölü kadın ile Madeleine'i birbirinin yerine geçebilir olarak görmüştü (filmsel araçlarla konuşursak portreden Madeleine ve sırtına zincirleme geçiş yapılmıştı). Bir düzeyde, arkaplandaki büyük dalgaların önünde birbirine sarılan sevgililer görüntüsünde güçlü bir romantik klişe öğesi vardır ve bu bizim için filmin başka bir yönünü belirginleştiren bir etkidir: birçok izleyici için sinema, gerçekliğin devre dışı bırakılabildiği ya da unutulabildiği bir kaçış dünyası, bir tür düştür. Bir yönüyle Hitchcock, *Ölüm Korkusu*'nun ilk yarısı boyunca, romantik arzu gidermelerine katılabilecekleri, özdeşleşebilecekleri bir "kahramanı" görmek için sinemaya gelen izleyicilerin kaçışçı beklentilerini kullanır: bu nedenle, zirveye ulaşan bu anda düş ve romantik klişe birbiriyle birleşir. Ancak daha derin bir düzeyde, filmin bu bölümünün zirvesi olarak deniz başka bir anlama sahiptir: eğer sekoya ağaçları "en yaşlı canlılar" ise deniz daha da yaşlıdır, kayaları sonsuz olarak döver, yıpratır, aşındırır ve sonsuzluğa karşı kısacık, tehlikeli bir ana yerleştirilen deniz kıyısındaki kayalıklar üzerinde kucaklaşan iki sevgili denizin daha yaşlı oluşuna aykırıdır. Ama bu belki de yalnızca klişenin hâlâ duygusal geçerliliğe sahip olduğunu akla getirmek içindir.

Bu sekanstan önce Midge ile Madeleine'nin neredeyse karşılaşacakları bir sahne izlemiştik; arabasıyla Scottie'nin evine gelmekte olan Midge, Madeleine'nin arabasıyla oradan ayrıldığını görür. İki kadının aynı sahne içinde bunun dışında asla bir arada görünmeyişi, temsil ettikleri dünyaların uyuşmazlığına bizi ikna eder. Scottie ile Madeleine arasındaki bir ilişkiye doğru, duyarlı bir yönelimin yaşanmasının hemen ardından Midge'in yeniden ortaya çıkması, Madeleine ile rekabet gücü olmadığının ve belirli deneyim düzeylerinden dışlandığının farkına varmamızı sağlar; ama

onun aynı zamanda Scottie'nin Madeleine'den etkilenmesindeki nevrotik hastalık öğesine karşı sağlıklı bir normalliğin temsilcisi olduğu konusunda bizi bilgilendirir. Sekoya ağaçları sekansından sonra, şimdi Midge'in kendisini Carlotta olarak taklit ettiği komik tabloyu Scottie'ye gösterdiği sahneye geçebiliriz. Scottie için bir saplantı haline gelen bir kadının yerine kendisini koyarak ve aynı zamanda bu saplantıyı hicvedip gülünçleştirerek ve hem antiromantik gerçekçi normalliği hem de kendi yetersizliğini açığa vuran bir tavır sergileyip *kendini* ona göstermeye çalışır. Sonuçta bu, Scottie'nin onunla olan ilişkisine hasar verir: bu düşü parçalamaya çalıştığı için Scottie ona gücenir. Acıma ve mizah arasında muhteşem bir dengenin kurulduğu güzel bir sahne vardır. Bu sahnede Midge, kendi portresinin yanında oturur, aynı poza sahip iki görüntü, Carlotta'nın portresi ile Midge'in çekici olmayan, gözlüklü yüzü yan yanadır; ama portredeki kadın, Madeleine'nin mezarlık ve sanat galerisinde yanında taşıdığı çiçek demetini tutar ve Midge'in elleri boştur. Portre, Midge'in bir "yabancılaştırma efekti" girişimidir, amacı bir ilişkiyi bozmaktır; ama etkisi, Scottie'nin *ona* yabancılaşmasıdır. Scottie'nin arabasındaki Madeleine'nin görüntüsünün üzerine portrenin reprodüksiyonunun bindirildiği anı hatırlarız. Gerçeklik parçalanır, düş aşırı güçlüdür ve Midge göz yaşları içinde kendi yetersizliğiyle baş başa kalır.

Bunu San Juan Baptista Manastırı'nda, Madeleine'nin intiharıyla zirvesine çıkan sekans izler. Burada, at ahırında, geçmişe ait dekorun ortasında Scottie düşü açıklamak ve onu gerçeğe çevirmek için son çabasını gösterir. İntiharın izleyici üzerinde denge bozucu bir etkisi vardır ve bu yalnızca görsel güçle açıklanamaz – çan kulesinin merdiven boşluğunda Scottie'nin cesaretini kıran "baş dönmesi" çekimi yapılır ve kulenin penceresinden, çatıdan aşağıya düşen cansız bir gövde görülür. Hitchcock'un, yine bir düzeyde, aniden onları düş kırıklığına uğratarak bir kez daha izleyicinin beklentilerine yatırım yaptığını hissederiz: sanıyorum *Ölüm Korkusu*'nu hazırlıksız olarak, ilk kez izleyenler içinde hiç kimse Madeleine'nin filmin ortasında öleceğini düşünmez. O, aşk öyküsünün kadın kahramanı, kaçış arzularının giderilme aracıdır: yolun yarısındaki bu vahşice kopmaya değil, mutlu bir sona veya son büyük trajediye hazırlanırız. Ama Madeleine, daha önce belirttiğim gibi, normalde Hollywood filminin sunduğundan daha derin ve daha geçerli düzeyde bir arzu gidermeyi temsil eder: bu noktadan itibaren filmde o, insan doğası için çok temel olan ve günlük gerçekliğin ötesinde bir şeylerin özlemini bizde uyandırır. Aslında bu andan itibaren, tıpkı onun çaresizlik hatta sorumluluk duygusunu paylaşmamız gibi, çok doğrudan bir yolla onun yaşadığı şoku ve ortaya çıkan sersemletici bir

yalnızlık duygusunu paylaştığımız Scottie ile tamamen özdeşleşiriz. Afallamış ve altımızdan zemin kaymış durumda, filmin nereye gideceğini, bu olayın olası sonunun ne olabileceğini bilemez hale geliriz; her şey kaos durumundadır. Bu, Hitchcock'un iki film sonra *Sapık*'daki duş cinayetiyle de yakaladığı bir etkidir.

Scottie'nin yıkılışını anlayışla kavrayacağımız bir konuma şimdiden yerleştiririz. Ölüm soruşturmasında acımasız bir yargıç Madeleine'nin ölümünün sorumluluğunu ona yükler ve soruşturma sahnesi, Scottie'nin, kocaman bir tavanın küçücük figürler üzerinde baskı yapıyormuş gibi göründüğü genel çekim içinde mahkeme salonundan ayrılışıyla biter

Yıkılış Scottie'nin kabusuyla hızlandırılır. Bu, filmde daha önce izlediğimiz, çiçek demetinin dağılması görüntüsüyle başlar – ilk intihar girişiminden hemen önce Madeleine elindeki çiçek demetini parçalara ayırır, suya atar ve suda yüzüp uzaklaşmalarını izler. Çiçek demeti (sıkı, doğal olmayan düzenin hatırlatıcısı) bir kez daha parçalara ayrılır, ama Hitchcock bunu düş içinde göstermek için –çok kaba– bir animasyon kullanır: gerçek çiçeklerin görüntüsü, Scottie'nin bilinçaltında tüm Madeleine düşüncesinin zaten kabus biçiminde varolan bir aldatmaca olduğu olasılığını akla getiren kâğıt çiçeklere dönüşür. Bir sonraki düş görüntüsü soruşturma salonunda geçer. Scottie ile Gavin Elster pencerenin yanında durur, ama bu kez aralarında portrede resmedilen Carlotta Valdes vardır. Carlotta artık, *Sapık*'ın sonunda Bayan Bates'in Norman'a "sahip olması" gibi, Madeleine'e tamamen "sahiptir:" öldüğünde ona sahip olur. Madeleine'nin portre ile özdeşleştirilmesi (büyülenişinin kaynaklarından biri) artık tamamlanmış ve Scottie'nin arzularının asıl paradoksu belirginleşmiştir: o, gerçeklik ile düşün, yaşam ile ölümün özdeşliğini aramıştır ve şimdi geriye yalnızca ona alayla bakan portredeki yüz kalmıştır. Uyuşmazlığı nedeniyle görüntü aldatmaca olasılığı duygusunu da yoğunlaştırır: Gavin Elster ile doğaüstü basitçe aynı dünyaya (ya da aynı çekime) ait değillerdir ve görüntü bize –en azından geriye baktığımızda– onun öyküsüne asla inanmamamız gerektiğini anlatır. Düşün eliptik mantığı içinde hemen Scottie'nin amaçlı, ama bir boşluk içinde, görünüşte nereye gittiğinin farkında olmadığı ve durduramadığı yürüyüşüne geçeriz; mezarlığın içinde, Carlotta'nın şimdi açık olan mezarına doğru yürür. Kameranın sağladığı özdeşleşme ile Scottie oluruz ve mezarın içine, karanlığa, dipsiz bir çukura düşeriz. Bunu izleyen görüntüler düşme duygusunu, Madeleine'nin düştüğü çatıdan bir *erkek* bedeninin düşüşünü görmemize kadar sürdürür; ancak çatı yok olur ve o hızla sonsuz uzama, kör edici beyazlığa savrulur. Scottie çığlık atarak uyanır. Filmin merkezindeki bu an "baş dönmesi"nin doğası hakkındaki en net ifadedir.

Düşünde, Madeleine ile özdeşleşmeyi başarır; önce Madeleine'nin mezarına (daha önce deniz kıyısında onun tanımladığı gibi) dalarak, sonra da çatıdan düşerek Scottie onun yerine ölmeyi ya da ölüm anında ona katılmayı ister; ama geriye baktığımızda onun Madeleine'e yönelik tüm hayranlığının bir özdeşleşme sorunu –yok etme arzusu– olduğunu görürüz. Kabus boyunca sürekli öznel kamera tekniğinin kullanımı hem Scottie'nin duygularını (ve yıkılışını) doğrudan anlaşılır kılmaya hem de onun temel yönlendirici itkisiyle özdeşleşmemizin mantıksal sonucunu yaşamamıza hizmet eder. Midge'in odasındaki tedavi girişimi sırasında Scottie'nin (ve bizim) sokağı görüşünü yeniden düşünebiliriz: film, güvenlikten yoksun bir durumdayken deldiğimiz bir tür kırılgan kabuk olarak dışsal gerçekliğin korkutucu izlenimini aktarır: bunun da ötesinde kaos içinde kontrolsüzce döneriz. Yeniden jenerik tasarımlarını düşünebiliriz: 'İnsanın' maske benzeri yüzü, baş döndürücü spiral hareket bizi gözün ardındaki derinliklere çeker.

Midge'in, tamamen içine çekildiği melankoliden Scottie'yi çıkarmaya çabaladığı akıl hastanesindeki sahne Scottie'yi nesnel olarak görmemizi, gerçekliğe yabancılaşmasının onu getirdiği durumu algılamamızı sağlar. Müzik severler bu sahnede Mozart'ın kullanılmasından ürkeceklerdir, Mozart'ın müziği açık bir biçimde Midge'in dünyasının yüzeysel dış görünümüyle özdeştir, ama müzik zemininde yapılacak itirazlar yersizdir. Bu müziğin amacı, içine düştüğü uçurumda kaybolmuş durumda olan Scottie'ye ulaşmanın tümden olanaksızlığı, kendi bağlamı içinde tanımlanır ve Midge'in ona çaldığı (gülünecek kadar canlı bir tempoyla icra edilen) *andante* [orta hızlı] 34. Senfoni'nin üstünkörü yorumu, işlevini çok iyi yerine getirir. Çalındığı biçimiyle bu müzik hem bir dengeyi hem de bizim için kırılgan kabuğu çok güzel özetleyen bir yüzeyselliği akla getirir.

Sahne, Midge'in yenilgiyi kabul etmesiyle biter. Tamamen pasif ve hareketsiz durumdaki Scottie'nin çevresinde dolanıp, onu boşu boşuna okşadıktan sonra ("Sen kaybolmadın – Bak annen burada") pikabı kapatır ve doktora "Mozart'ın ona yardım edeceğini hiç sanmıyorum." der: yalnız Mozart'ın değil, aynı zamanda kendisinin de yetersizliğini aktaran kadın oyuncunun teslim oluşuyla büyük bir acının ortaya çıktığı andır bu. Onu hastane koridorunda yürürken görürüz – bu filmdeki son görünüşüdür ve koridorun sonuna gelirken etrafı kararır, bu nedenle karanlık onu yutuyor gibi görünür. Bu, büyük öneme sahip birleştirici bir görüntüdür. Madeleine'nin ölümünün ardından çan kulesinden inen Scottie'nin çekimini hatırlatır. Doğrudan merdiven boşluğunu gösteren kamera, burasının kameradan uzaklaşan Scottie'nin içinde gözden kaybolduğu bir tünel gibi görünmesini sağlar. İki anı görsel olarak

ilişkilendiren Hitchcock temalarını evrenselleştirmenin bir aracı olarak görselin ötesindeki bir benzerliğe dikkatimizi çeker. Söz konusu her iki sahnede de gözden kaybolan kişi (Scottie ve Midge) sevdiği insanı koruma ya da ona yardım etmede başarısızlığa uğramıştır: iki sahnede de en derin konularda bir insanın başka bir insanı anlamasının ve ona ulaşmasının nihai olanaksızlığını ortaya çıkarmıştır. Ve her iki durumda da gelecekteki mutluluk ve doyumun tamamen bağımlı olduğu görünen bir ilişkinin devamlılık ve gelişimi onarılmaz biçimde bozulmuştur. Ama başka, belki de daha açık bir bağlantı vardır: Madeleine'nin deniz kıyısında Scottie'ye anlattığı düş: "... Uzun bir koridorda yürüyorum Sonuna geldiğimde karanlıktan başka bir şey yok." Bir de mezar vardır –"açık bir mezar, benim mezarım"– gördüğü kabusta Scottie'yi karanlığın içine doğru yutan mezar. İki görsel bağlantıyla birlikte koridor imgesi, üç ana karakteri birbirine bağlayan, her insanın diğerlerinin yardımından uzakta, aslında tek başına olduğunu gösteren evrensel bir simge haline gelir. Eğer "baş dönmesi" temasıyla olan açık bir bağlantıyı (çan kulesi ve kabustan geçerek) gösterirsem, *Ölüm Korkusu*'nu tanımlarken kullandığım "organik" sözcüğünün tüm gücü belki hissedilecektir. Tahmin edileceği gibi bu, Madeleine'nin bu türden bir duygusal yoğunlukla yeniden yaratılması (Judy'nin saçının ve yüzünün değiştiği güzellik salonundan dönüşü) sahnesini veren koridor görüntüsüyle ortaya çıkan anlamdır: Madeleine/Judy aydınlık otel koridorunun diğer ucunda görünür, Scottie'ye (bize) doğru yürüyüşü kesin olarak önceki koridor görüntülerini tersine çevirir ve normal duyularla bunun yanılsama olması gerektiğini bildiğimizden (Scottie bunu bilmemektedir) çok daha güçlü olan bu yeniden yaşama dönmenin etkisi yoğunlaşır.

Bu "normal duyularla" ifadesi ya kasıtlı olarak gizemli ya da yalnızca belirsiz olarak görünecektir; ama ima ettiği nitelik hemen netleşecektir. Artık filmin üçüncü bölümünü anlatabilir ve daha önce olanların çoğunu değiştiren –ilk bakışta basitleştirip, daha sonra büyük ölçüde karmaşıklaştıran– unsurları açıklamaya başlayabiliriz. Kısmen iyileşmiş, ama hâlâ Madeleine takıntısı olan Scottie onun sık sık gittiği yerlerin etrafında dolaşır, diğer kadınlarda onu görür – düşü gerçekliğin üzerine yükler. Daha sonra caddede Madeleine'le (diğer kadınlardan farklı olarak) biraz yüzeysel benzerlik taşıyan –gerçekten yüzeyde böyle olan, ama giysileri, makyajı, tarzı, jestleri, hareket tarzıyla ona hiç benzemeyen– bununla birlikte yüzü, Scottie'nin onu otel odasına kadar takip etmesine yetecek kadar Madeleine'e benzeyen bir kız görür. Kızın ilk görünüşü, çiçek demetlerinin bulunduğu bir çiçekçinin vitrininden yapılan çekimle gösterilir. Demetlerden biri göze çarpar ve bu Madeleine'nin taşıdı-

gı ve Scottie'nin kabusunda parçalara ayrılan kâğıt çiçeklere dönüşen demetin aynısıdır. Beş dakika sonra kızın –Judy'nin– yaşadıklarını gösteren bir 'geriye-dönüş'de gerçekten ne olduğunu anlarız: kız Madeleine'dir, Madeleine bir sahtekardır, kuleden düşen kadın Scottie'nin hiç tanımadığı bir kadındır. Burada iki önemli soru ortaya çıkar: niçin Hitchcock gizem-gerilimin ilk kuralını bozmayı ve filmin daha üçte ikisinde "sürpriz" sonu göstermeyi seçti? Ve geriye bakıldığında, önceden olan olayların önemi açısından, gerçeği şimdi açıklama ne gibi farklar yaratır? Filmin son üçte birini etkileyen ilk soruyu bir an için bir kenara bırakıp, ikinci soruya yanıt vermeye çalışacağım.

Açıklamaya ilk tepkimiz, sanıyorum aşırı hayal kırıklığıdır. Bu yalnızca yüzeysel bir düzeyde olabilir: gizemli bir öykü izlemeye geldik ve şimdi her şeyi biliyoruz, o halde filmin devamının yararı nedir? Zaten bildiğimiz şeyleri keşfetmeye çalışan bir dedektifi neden izleyelim? Filmle ilgili çok yaygın bir hoşnutsuzluk, sonucun erken ortaya çıkışına yöneliktir ve izleyicinin buna tepkisi anlamında bu Hitchcock adına kesinlikle cesur bir harekettir. Yine de aldatıldığımıza ilişkin duygularımız, eğer bunları çözümlersek, daha derin bir nedeni açığa çıkarır. Erken finale kadar çok büyük ölçüde Scottie ile özdeşleşmiş, onun zayıflığına ve arzularına, günlük gerçekliğin üstüne çıkma ya da ondan kaçma aracı olarak bir düşü yaşama isteğine kendimizi fazlasıyla kaptırmıştık. Madeleine'nin ölümünün yarattığı şoku doğrudan yaşadık: şimdi yeni ve daha berbat bir şok yaşıyoruz: Madeleine yalnızca ölü değildir, aynı zamanda hiç yaşamamıştır. Sonuç ustaca planlanmış bir cinayet entrikası tarafından aldatıldığımızı keşfetmekten daha etkileyicidir: en incinebilir ahlaksal yönlerimizden birine, gerçeklikten hoşnut olmayışımıza nüfuz edilmiştir, gardiyanımız tarafından yakalanırız. Hollywood'dan çıkan en iyi filmlerin bazıları, anlatım biçimi ve açık konusu bakımından farklı olan Howard Hawks'ın *Maymun Aklı* ve Nicholas Ray'in *Yaşamdan Daha Önemli*'si [*Bigger Than Life – Tehlikeli Arzular*] gibi filmler, gerçek dünyadan duyulan bu hoşnutsuzluk temasını işlerler, ama hiçbiri bu temayı *Ölüm Korkusu* kadar derinden araştırmamış ve izleyiciyi böylesine doğrudan, kaçışı olanaksız araçlarla ikna etmemiştir. Gerçeğin açığa çıkması ayaklarımızın altındaki zemini kaydırır ve artık ucuz bir şaka olduğu ortaya çıkan önceki bağlanışımızın düzeyini acı verici bir biçimde farkına varmamızı sağlar.

Ancak filmin bu noktada kesin olarak kışkırttığı bu tepkinin, düşünce düzeyinde düzenlenmesi gereklidir. Eğer filmi yeniden izler ya da ilk üçte ikisini dikkatle yeniden oluşturursak, Hitchcock'un anlayışının karmaşıklığını ve ustalığını henüz tam olarak anlamadığımızı görürüz. Böylesi bir yeniden izleme ya da yeniden oluşturma

bize yanılsamanın *yalnızca* bir yanılsama olmadığını gösterecektir: Judy, Madeleine *haline geldiği* noktaya kadar *yalnızca* Madeleine'i oynamaz. Burada izlediğimiz Judy'nin Madeleine rolünü oynamak için eğitildiği anlamında Hitchcock'a yönelik yoğun bir şüphe geliştiririz. Judy –ilk ortaya çıkışında ve Scottie kendisini otele kadar izlediğinde ona davranış tarzında– sert ve kaba, aşırı yapay, küstah ve adice kışkırtıcı görünür; Scottie'yi aldatmak için sokak kadını rolü oynar, temeldeki incinebilirliği giderek açığa çıkarılır, ama asla akıllı bir kadın olarak tanımlanmaz. Ancak filmin sonunda Scottie'nin ona söylediği gibi "çok çabuk kavrayan bir öğrencidir." Eğer Judy'nin otel odasının kapısındaki hali ve tavrı –vücudunu kullanış tarzı, ifadesi, tonlaması, kısmen onların aşk hikâyelerinin kabalaştırılmış hali oluşu– ile Madeleine'nin Scottie'nin yatak odasının kapısındaki duruşunu, hali ve tavrını, tereddütlü sözcüklerini, suskunluğunu ve *pudeur*'ünü [utanma] zihnimizde yan yana getirirsek, Madeleine'nin yalnızca oynanmış bir rol değil, başka bir kişilik olduğunu görürüz.

Aldatmacanın kısmen gerçeklik haline geldiğini görmek zor değildir. En açık biçimiyle, Judy ona âşık olmuş gibi yaparak onu kendine âşık etmeye çalışır ve ardından kendisi gerçekten âşık *olur*. İntihar öncesindeki tavrı açık belirsizliklerle doludur. ("Böyle olacağını tahmin etmiyordum Eğer beni seviyorsan, seni sevdiğimi ve sevmeye devam edeceğimi bilmelisin." – sözcükler, Madeleine'nin mi yoksa Judy'nin mi konuştuğunu düşünmemize bağlı olarak tamamen farklı bir şeyleri ifade eder.) Daha da yakından bakarsak, aslında ilişkinin her anının belirsiz ve aldatmacayı gerçeklikten ayırmanın imkânsız olduğunu görürüz. San Juan Baptista'ya arabayla gittikleri sırada kadının tedirginliği gerçek mi yoksa sahte mi – Madeleine olmayı taklit eden Judy dengesiz mi, yoksa yapmayı kabul ettiği şeye yaklaştığı için mi Judy dengesizleşiyor? Bayan Elster çan kulesinden düşerken Judy'nin attığı – Scottie'nin filmin sonuna doğru ona ısrarla sorduğu– çığlık: düşmeye eşlik etmesi için (tahminen) planlanmış bir çığlık mı, yoksa suç ortaklığı yaptığı bir canavarlığı önlemeye çalışan, ama çok geç kalmış bir kadının çığlığı mı?

Madeleine, Scottie'ye şöyle der, "İnsan tek başına yaşamamalı bu yanlış:" Judy tek başına yaşar. Daha sonra deniz kıyısında Scottie'ye belleğinden parçalar anlatır: Bir oda. Odada tek başıma oturuyorum – hep tek başına." Elbette McKittrick otelindeki oda. Yoksa Judy'nin otel odası mı? Sekoya ağaçlarının olduğu bölgeye gitmelerinden önce Madeleine'nin, arabasıyla Scottie'nin evinin kapısına geldiği ve onu izlediği sırada –Scottie'nin henüz fark edemediği anda– Madeleine'i görürüz: kadın onu şefkatle, üzgün, sanki ondan büyülenmiş gibi izler – kadın hâlâ

rol mü yapıyor? Ağaçların altında Scottie ona niçin körfeze atladığını anlattırmaya çalışırken, kadın paniklemiş görünerek, "lütfen bana soru sorma, lütfen bana soru sorma" diye tekrarlar: Judy bir kez daha ruhen yıkılışın eşiğindeki bir kadını mı taklit etmeye çalışıyor, yoksa âşık ve içinde bulunduğu durumdan korkmuş mu? Ve ölüm korkuları: Madeleine "ölmek istemiyorum – içimde ölmem gerektiğini söyleyen biri var" dediğinde Judy adına ya da hepimiz adına konuşuyor olabilir; o yalnızca Carlotta tarafından sahip olunmuş Madeleine'i taklit eden Judy değildir. Yine de Judy'nin (filmin son üçte birinin Judy'sinin) kendisine böylesi korkular hakkında açık olma, hatta belki de bu korkuların bilincinde olma izni vermiş bir kız olmadığını hissederiz: akıllı, kendinin farkında ya da (acı çekmeye yönelik açıkça görünen kapasitesine karşın) derinliği olan birisi değildir. Bu korkular onda yalnızca Madeleine olmasıyla serbest kalabilir: bir anlamda, Judy'de tamamen gizlenmiş durumda olan her türden gizilgüç Madeleine'de ifadesini bulduğu için iki kadın arasından daha "gerçek" olanı Madeleine'dir. Aldatmaca, Carlotta'nın Madeleine'e sahip olmasıdır; gerçekte Madeleine, Judy'ye sahip olmuştur. Scottie ile Madeleine, her ikisinin de "amaçsızca dolaşan kişiler" olmaları (ifadenin bütün imaları filmin akışı içinde ortaya çıkar) nedeniyle –birçok yerde– sözel olarak birbiriyle ilişkilidirler. Gerçekte Madeleine'nin kimliğine bürünüşüyle Judy'nin de bir düşün doyurulması için kendi kimliğini terk ettiği netleşir. Gerçek açığa çıkana kadar Judy/Madeleine'nin bakış-açısından yalnızca tek bir öznel çekim yapılmıştır ve bu, Scottie ile onun tematik bağlantısını sağlamlaştırır: çekim, suya atlamadan önce denizin kıyısında durduğu sırada kadının öznelinden suyun üzerinde yüzen çiçekleri gösterir – Scottie'nin düşündeki parçalanan çiçeklerin simgesi. Çekim aynı zamanda Scottie'nin bakış-açısından düşsel öznel çekim olarak da değerlendirilebilir: Scottie bulunduğu yerden suda yüzen çiçekleri *göremez*, ama onun çiçekleri kopardığını ve suya attığını görebilir. Böylece çekim iki bilinç arasında ilişki kurar ve görüntünün her ikisi için de aynı anlama sahip olduğunu hissetmemiz sağlanır. Judy'nin zihinsel olarak Madeleine tarafından yutulmasıyla birlikte bu, Judy'nin sözde yapay tavrındaki gerçekliğin bir *öğesini* görmeyi kolaylaştıran bir adımdır. Madeleine'nin intihar girişiminin, delilik korkularının Judy'yle ilgili hiçbir şey ifade etmediğini söyleyemeyiz. Acılı bir biçimde sınırlı, kuşatılmış Judy, aslında Madeleine kişiliğinde –ki onun *potansiyel* gerçekliği, bir dereceye kadar, temsil ettiği düşü geçerlileştirir– duygularını rahatça ifade eden bir kişi haline gelir. İstikrarsız kimlik teması "amaçsızca dolaşan" Scottie'de yansır: o, Midge için "Johnny" ya da "Johnny-O," Madeleine için "John," Judy için "Scottie"dir; kimlik kısmen kurulan ilişkiyle yaratılır.

O halde filmin adı olan "*vertigo*"nun [baş dönmesi] anlamı bir insanın yükseklikten korkmasından metafizik bir ilkeye doğru genişler ve filmin metafiziği "alışılmamış düzeyde korkutucudur." T. S. Eliot'un, Blake üzerine söylediklerini düşünüyorum. Eliot, Blake'in "alışılmamışlığından" bahsederken "bütün büyük şiirlerin alışılmamışlığı Bu yalnızca, dürüst olmaktan aşırı korkulan bir dünyada alışılmamış düzeyde korkutucu olan alışılmamış bir dürüstlüktür" der. (Eliot aynı zamanda bu dürüstlüğün "büyük teknik başarı olmaksızın asla sunulamayacağını" belirtir.) Dünya –insan yaşamı, ilişkiler, bireysel kimlik– yanılsama ve gerçekliğin sürekli olarak belirsiz olduğu ve birbirinin yerine geçebildiği, sabit olmayan, sürekli değişen, herhangi bir yöne atılan her adımda daha da battığımız bir bataklık haline gelir. Yaşama böylesi bir tepki ile Hitchcock'un otoriter film yapım tutumu, çekim başlamadan önce her filmi en küçük ayrıntısına kadar hesaplaması, kamera hareketi ve kamera açısını dikkatle düşünmesi, oyuncuları sıkı kontrolü, hiçbir şeyi şansa bırakmaması tamamen birbirleriyle ilişkilidir.

Neden Hitchcock çözümü bu kadar erken göstermiştir? Açık bir biçimde bu karar fedakarlık gerektirmiştir ve yalnızca "popüler heyecan" düzeyinde değildir: eğer izleyicinin, Scottie'nin Judy'den yeniden Madeleine yaratma girişimiyle de özdeşleşelim diye filmin sonuna kadar Scottie'yle özdeşleşmesi korunsaydı, o zaman "düşün" büyüsü de korunurdu ve filmin sonunda "gerçeklik" karşısında zor duruma düşer, kafa karışıklığı içinde sinemadan ayrılırdık. "Gerçeğin açığa çıkması" sahnesinin kesip çıkarıldığı haliyle filmin son üçte birini düşünün: Scottie'nin Judy'ye karşı duygularını tam anlamıyla paylaştığımız bir konumda olurduk ve Judy'ye yönelik ilgimiz Madeleine'nin oralarda gizli gizli dolaştığını düşünmemizle sınırlanırdı. Judy dönüşüm geçirirken, Scottie'nin onun Madeleine'e benzeyişi karşısındaki şaşkınlığını paylaşır ve Scottie gibi yeniden yaratılan düşe teslim olma ile acımasız bir sahtekarlık olasılığından şüphe etme arasında oldukça hırpalanırdık. Kısacası, Hitchcockyen "gerilim" ahlaksal bölünmenin gizli akışıyla birlikte bizi sonuna kadar etkisinde tutardı. Gerçeğin açığa çıkmadığı haliyle filmi düşünmek, izleyiciyi Hitchcock'un kararının doğruluğu konusunda ikna edecektir.

Öncelikle gerçeğin açığa çıkması açıkça bizi Scottie'nin bilincinden koparma etkisine sahiptir: aniden ve filmde ilk kez Madeleine hakkında onun bilmediği bir şeylerin farkına varırız. Bu andan itibaren onunla *birlikte* izlediğimiz kadar onu da izlemek zorundayızdır. Ama onunla ilişkimiz aslında kendimizi izlemeye benzer ve filmin sonundaki netleşmeye kadar gördüğümüz şey yine tamamen belirsizdir: aynı anda hasta ve sağlıklı oluş yönünde dürtüler söz konusudur. Madeleine'i yeniden

yaratırken Scottie'yi teşvik eden şey, içinde kendisini kaybedebileceği bir düşü yeniden oluşturma arzusu mu, yoksa doğruya ulaşma kararı mıdır? Eğer birinci önerme daha açıksa, ikinci önerme, göreceğimiz gibi, tartışmasız olarak filmde anlatılır ve Hitchcock'un insan yaşamındaki iyi ve kötünün birbirinden ayrılmazlığı anlayışının özellikle güzel bir örneğini sunulur. *Arka Pencere*'deki Jefferies gibi, Scottie de kökeni ruhsal olan bir hastalıktan kaynaklanan bir saplantıyı sonuna kadar izleyerek sağlığına kavuşabilir (ya da gerçeğe ulaşabilir). *Arka Pencere*'de olduğu gibi bu sürece dahil edilebilirdik; ancak Hitchcock bu filmde bizim araştırmamızı seçmiştir.

Bu da bu durumda gerçeğin açığa çıkmasının sağladığı ikinci farklılıktan neden daha iyi bir seçenek çıktığını açıklar. Gerçek açığa çıkmasaydı, Judy ister istemez Madeleine kadar gizemli kalırdı; gerçeğin açığa çıkmasıyla, Scottie'nin olduğu kadar onun duygularının da sürekli olarak farkına varırız. Zenginlik ve karmaşıklıktaki kazanımlar önemlidir; "gerilimden" yapılan fedakarlık, filmin bu son bölümünü izlemeyi tedirgin edici hale getiren acıdaki artışla ve birbirine zıt tepkiler arasında kalan izleyicinin zihninde oluşturulan kaygıyla dengelenir. Filmin bu son bölümü boyunca gerçeği bildiğimiz için izlediğimizin içerimlerini düşünmek için daha fazla fırsatımız vardır.

Kopma ürkütücü bir sertlikle elde edilir: bazıları 'geriye-dönüş'ün devreye girişini oldukça yersiz bulur, ama bana öyle geliyor ki, aniden ortaya çıkan vahşilik etki için esastır. Filmin orta bölümünün başından sonuna –Madeleine'nin "ölümü"nden itibaren– giderek artan ölçüde şaşkına döneriz. Filmin nereye gittiğini –Scottie'nin nereye gittiğini– göremeyiz. Sağlam bir zemin, bir yön duygusu yok gibidir: aslında Scottie'nin ruh durumunu bir kez daha paylaşırız. Daha sonra birden odada Judy ile baş başa kalırız: sahneden Scottie'nin çekilmesi, sahneden bilincimizin çekilmesi gibidir, tutunacağımız hiçbir şey yoktur. Daha sonra sahne Judy'nin etrafında kararır ve 'geriye-dönüş' başlar. Sinemada çok az an böylesi büyük bir *ürperti* yaratır: oldukça bayağı, yüzeysel görünen bu kız, birden kilise kulesinin içinde yukarı doğru koşan Madeleine ile ilişkilendirilir. Bütün gerçeklik duygusunun korkutucu bir biçimde tamamen dağılıyormuş gibi göründüğü tam bir sersemleme anı yaşarız: daha sonra birden, filmin sunduğu gerçeklik ve yanılsama bataklığı üzerinde düşünmeye başlayana kadar, bizim için baş dönmesi biter.

Judy'yi Scottie'ye mektup yazarken izleriz ve durumunun dayanılmazlığı bizi derinden etkiler. Scottie'ye âşıktır, oysa Scottie hâlâ Madeleine'e âşıktır, ama o Madeleine'dir – ya da Madeleine potansiyel olarak onun içindedir. Judy mektubunu ya-

zarken kamera etrafında yarım daire çizer ve masa lambası üzerindeki gölge sahnenin büyük bir bölümünü doldurur, bir noktada onu örter. Görüntü, Madeleine'nin düşünü anlatmak için şafak vakti Scottie'ye geldiği sahneyi hatırlatır. Scottie'nin çalışma masasına oturur, "karanlığının" dehşetini tanımlarken masa lambasından gelen ışığa doğru eğilir. Etki, kuşatıcı metafizik karanlıkla mücadele etmede insanın ışık kaynağının acı verici yetersizliğinden çıkar (*Arka Pencere*'deki flaş patlamaları ve *Kuşlar*'daki el feneriyle karşılaştırın). Hitchcock, bu görüntü sayesinde iki sahneyi ilişkilendirerek (lamba ve gölge her ikisinde de büyük görsel etki yaratır), Judy'nin şimdiki durumu ile onun Madeleine'nin "karanlığıyla" başa çıkamaması arasında ilişki kurar. Daha sonra (artık Madeleine gibi giyinen, ama hâlâ esmer olan) Judy, Scottie'nin salonunda, daha önce Madeleine'nin oturduğu yerde oturur, tıpkı Madeleine'e olduğu gibi üzerine ışık düşer. İki sahne aynı zamanda her ikisinde de Scottie'nin hükmedici bir tavır içinde kadının üzerinde durmasıyla birbirine benzer: ilk sekansta Scottie düşün gerçek, ikincisinde ise gerçekliğin düş olması için çabalar.

Judy, mektubu yırtıp attıktan sonra, Madeleine'nin gri takım elbisesini dolabın arkasına saklar ve olabildiğince farklı bir elbise seçer: Judy, Scottie'nin elbiseyi görmesinden mi korkar? Yoksa şiddetle Madeleine kimliğini mi reddeder ? Daha sonra giyim mağazasında Scottie, onun Madeleine olarak giyeceği giysileri satın alırken Judy'nin tutumu yaşadığı paniği gösterir ("Hayır, bunu *yapmayacağım* bundan *hoşlanmıyorum*"): Judy, eğer Madeleine gibi giyinirse, Scottie'nin gerçeği öğreneceğinden mi korkuyor? Yoksa tekrar Madeleine olmaya kayış düşüncesi, kimliğin dağılması duygusu mu onu korkutuyor?

Bu sahnelerin başından sonuna, bilincimiz iki karakter arasında bölünür. Bu bölünme aracılığıyla Hitchcock ilişkinin acı doluluğunu, bütün insan ilişkilerindeki gerilimlerden damıtılmış bir gerilimin farkına varmamızı sağlar. Scottie, Judy'yi ne kabul edebilir ne de gerçekten Judy'yi *görebilir*: Scottie'yi Judy'ye bağlayan şey Judy'nin içinde gizlenen Madeleine'nin hayaletidir. Judy'yi, Madeleine'i ilk kez gördüğü Ernie's'e götürür. Scottie restoranda masalarına doğru yaklaşan ve hareketleri, görünüşü ve giysileri Madeleine'e benzeyen bir kadına büyülenmiş gibi bakarken, gerçek Madeleine'nin (hâlâ o mu?) masada çaresizce oturduğunu görmezden gelir – Midge'in akıl hastanesinde ona söylediği gibi, Scottie "onun orada olduğunun farkında bile değildir." Judy, gerçekte, bazı yönlerden Midge'in yerini almıştır. Judy de onu "gerçek" dünyada tutma mücadelesinde Midge kadar başarısızdır. Judy'nin Scottie'ye, Madeleine'i gördüğünde aslında *onu* gördüğü, *onu* sevdiği yönündeki ıs-

rarı bize, Midge'in, düşü yok etmek için, portreyle yaptığı beceriksiz girişimini hatırlatır. Ernie's'deki sahnenin ironisi, Scottie'nin bir kadına değil –neredeyse Platoncu anlamda– bir 'idea'ya âşık olduğuna bizi ikna eder. Daha sonra Scottie, Judy'yi göl kıyısında yürüyüşe götürür: burası Madeleine'le ilişkili ilk yer, Gavin Elster'in tanımladığı biçimiyle onun burada saatlerce oturup o anda gördüğümüz sütunlara –bunlara "geçmişin kapıları" denir– saatlerce baktığı göldür. Judy özlemle çimlerin üzerinde öpüşen çifti izler: Scottie onun elini bile tutmaz. Daha sonra Scottie'nin evinde ona "bana dokunmak bile istemiyorsun" der. Bu anda film, Scottie nişanlarının bozulmasına yol açanın o (Midge) olduğunu hatırlattığında, Midge'in bakışının ardındaki her şeyi tamamen tanımlamıştır. Eğer Scottie uç bir vakayı temsil ediyorsa (artık onu kesinlikle hasta bir adam olarak düşünürüz), ulaşılmaz bir 'idea' için yaşamı reddetme, insanın doğasında temel olan bir şeydir, onun hastalığı hâlâ potansiyel olarak bizim hastalığımızdır: İlişkilerde diğer insanın idealleştirilmiş imgesini oluşturma ve bunu gerçekliğin yerine geçirme eğilimi buraya uygundur.

Ama Scottie'nin Judy'yi Madeleine'e dönüştürme girişimini gösteren sekans boyunca onların her ikisine yönelik duygularımız en üst boyuta ulaşır. Daha önce belirttiğim itki düalitesinin Scottie'de açığa çıkışını görürüz. Judy ona "ne işe yarayacak bunlar?" diye sorduğunda Scottie'nin "bilmiyorum" yanıtı açıkça içtendir: o *yalnızca* bir düşü yeniden yaratmaya yönelmez. Judy'nin, onun Madeleine kişiliği yeniden yaratılırken kendi kimliğinin giderek yok oluşunu izleriz. Judy'nin, Scottie'nin onun için şöminenin önüne koyduğu minderlere –daha önce Madeleine için koyduğu minderlere– otururken, kontrol edemeyeceği bir şeylerin içine çaresizce kaydığını fark ettiğini hissederiz. Scottie onun –yeniden yaratımdaki son aşama olan– saçını düzeltip yatak odasından çıkmasını beklerken, yüzünde özlemle karışık bir korkuyu, rahatsız edici bir şüpheyi ve huzursuzluğu görürüz. Yatak odası kapısı açılır ve kamera Scottie'nin yüzünde kalır. Arkası dönük olan Scottie o anda onu görmek için dönemez: eğer gördüğü Madeleine ise, o zaman Madeleine bir şakaydı. Odaya girdiği onu Scottie'nin gözlerinden görürüz, göz kamaştırıcı ama bulanık, gerçekleşmiş bir düştür. Şimdi yeniden Madeleine olan Judy ona doğru ilerlerken ve yüzü erotik bir arzuyu dışavururken, değişenin yalnızca giysiler ve saç stili olmadığını görürüz: hareket edişi farklıdır ve ifadesi yine Madeleine'nin duyarlılığına sahiptir. Bunu, kamera etraflarında 360 derecelik bir kaydırma yaparken gerçekleştirdikleri öpüşme izler. Öpüşmenin ortasında Hitchcock, San Juan Baptista'daki ahırda bulunan binek arabasını arkadan-yansıtır. Geçmiş ve şimdi, yanılsama ve gerçeklik bir-

birine karışır. Bu, yanılsamanın zaferi, düşün mükemmel yeniden yaratımı ve bunun gerçekten Madeleine olduğu duygusuna zorunlu olarak eşlik eden acı verici şüphenin dışavurumudur. Öpüşme sırasında Scottie'nin, kendini verme ile şüphe duyma arasında kalmış, şaşkın ve tedirgin yüzünü görürüz. Madeleine, deniz kıyısında öpüştükleri sırada sarıldığı gibi Scottie'ye sarılırken, sanki boğuluyormuşçasına, yardım, korunma ve güvenlik için ona sarılıyormuş gibi görünür.

Judy/Madeleine akşam yemeği için yeniden salona girdiğinde, hareket edişini gördüğümüz, konuşmasını duyduğumuz Madeleine'dir. Judy tamamen kaybolmuştur. Ernie's'e gitmek ister ("Eee, ne de olsa orası bizim yerimiz sayılır."). Madeleine'nin dünyasına yeniden girmiştir. Her şeyi yok edici, görünüşte çok aptalca ve açık hatasını yapıp Carlotta Valdes'in kolyesini boynuna takmasını Scottie'den istediğinde bu Judy olarak kimliğinin son teslim oluşudur: o artık Madeleine'dir. Scottie'nin fark edişi bize öznel açıdan gösterilir: Judy'nin boynundaki kolye aynada Carlotta'nın portresindeki aynı kolye ile yan yana gösterilir. Uzun süredir gerçeği bildiğimiz için özdeşleşme tekniğinin kullanımı bize durumu anlamada yardım etse de Scottie'nin algılama şokunu paylaşmayız.

Ama bu güzel an için bundan daha fazlası söz konusudur. Carlotta'nın boynundaki kolyenin yakın çekiminden kamera geriye kayarak sanat galerisinde oturup tabloyu seyreden Madeleine ve yanındaki çiçek demetine geçer: çekim, dokunaklı bir etki ile duygusal tepkinin farklı uçlarını bir araya getirir: bizim (ve Scottie'nin) düşe yönelik önceki duygumuz, Judy'ye (ve Judy'ye karşı Scottie'nin acılı tepkisine) yönelik duygumuzla birleşir. Aynı zamanda geriye doğru kaydırma, filmin daha önceki bölümünde sık sık kullanılan ve bu bölümü tanımlayan ileri kaydırma ile karşıtlık oluşturur ve Scottie'nin yanılsama bataklığından kendisini kurtarmasını akla getirir. Sanat galerisindeki daha önceki çekimlerde çiçek demetine ve tamamen baş dönmesi teması ile jenerik yazıları modelini akla getiren bir spiral biçiminde düzenlenmiş Carlotta ve Madeleine'nin benzer saç stillerine doğru yakınlaşan kaydırmalar yapılmıştı ve Scottie ile birlikte biz de bir düşün içine çekilmiştik. Şimdi kamera geriye kayar, açılır: etki kimi yönlerden *Sapık*'ın sonunda arabanın bataklıktan yeniden çıkarılmasının yarattığı etkiye benzer.

Filmin sonu mükemmel biçimde her şeyi düğüm haline getirir. Scottie'nin baş dönmesi yalnızca kendisini daha yükseğe çıkmaya zorlamasıyla ya da Midge'in dile getirdiği gibi yaşayacağı (ilk kez Madeleine'nin ölümünde yaşadığı) duygusal bir şokla değil, sonunda bütün gerçeği öğrenmesiyle tedavi olur. Judy'yi itirafa zorladıktan sonra başı dönmeden kulenin merdiven boşluğundan aşağıya bakabilir. Böy-

lece baş dönmesinin simgesel doğası sonunda öne çıkar. Görünüşte bir kaza olan Judy'nin ölümü hem cinayet hem de intihar öğeleri içerir. Scottie'nin, onu kuleye çıkarırken, onu öldürmeyi istediği açıktır – Judy'nin boğazından tutar ve şiddetle sarsar. Madeleine olmadığı için –onun düşe kaçma olanağını yok ettiği için– Judy'den nefret eder. Tüm gerçeği öğrendikten sonra bile, kullandığı ismin farkında olmadan hâlâ "seni çok sevmiştim, Madeleine" diye bağırabilir. Judy'ye gelince, çılgınca karşı çıkar ama yine de kendisinin merdivenlerden yukarı sürüklenmesine izin verir. Judy'nin itirafı sırasında ve sonrasında, gözlerimizin önünde bir kişiliğin dağılışını izlemenin korkunç duygusunu yaşarız: bazen Madeleine olarak bazen de Judy olarak konuşur. Madeleine'nin sekoya ağaçları sekansından sonra Scottie'ye bağırışını hatırlarız: "Eğer ben deli olsaydım, her şey açıklanabilirdi." Kuleden düşmeden önce kişiliği zaten dağılmıştır. Rahibeye gelince, onda herhangi bir Katolik anlam okumaya gerçekten gerek yoktur. Judy'nin gözünden Rahibenin aniden bir hayalet gibi ortaya çıkışını görürüz ve Judy düşer, Madeleine'nin Carlotta tarafından yok edildiğinin sanılması gibi Judy de Madeleine'nin ölümden geri dönüşüyle yok edilir. Gölgenin bir rahibe olarak cisimleşmesi, Scottie'nin aydınlanmasının simgesi olarak görülebilir: Mizoguchi'nin *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri*'ndeki çömlekçi Genjuro'yu kendi düş dünyasından Budist keşişin kurtarmasından daha tatmin edici bir simgedir bu, çünkü rahibenin varlığı Scottie'nin bilincindeki bir gelişime tekabül eder.

Film, Scottie'nin, Judy'nin düştüğü yükseklikten aşağıya bakışını gösteren mükemmel bir görüntüyle biter: mükemmeldir, çünkü görüntü bizim tepki karmaşamızı belirginleştirir. Scottie sağlığına kavuşur; ama tedavisi, Judy/Madeleine'e ilişkin yanılsama ve gerçekliği tek darbede imha etmiş, Madeleine'nin ölümü *yanılsamasını* gerçeğe çevirmiştir. Tedavi olmuştur, ama değersiz ve kimsesizdir. Zafer ve trajedi ayrılmaz bir biçimde birbirine karışmıştır.

Ölüm Korkusu bana Hitchcock'un bütün filmleri arasında mükemmele en yakın film olarak görünüyor. Gerçekten de filmin derinliği, biçimin mükemmelliğinden ayrılamaz: film mükemmel bir organizmadır, her karakter, her sekans, her imge bir diğerini aydınlatır. Biçim ve teknik bu filmde hem derin hem de evrensel kaygıların mükemmel dışavurumu haline gelir. Hitchcock, izleyicinin filme dahil edilmesini filmin anlamının esas yönlerinden biri olarak kullanır. Yaşama karşı derin bir tedirgin edici tavır, insan ilişkilerinin değerine yönelik güçlü bir duygu ile beraber gider. Karakterlerin güdülerinin birey psikolojisi terimleriyle açıklanmadığı

biçimindeki itiraz, Macbeth'deki kötülüğün kaynaklarının psikolojik açıklamasını talep etmeye benzer: Hitchcock birey psikolojisinden daha derinlerde yatan, insanlık durumuna içkin olan itkilerle ilgilenir. Filmin tek kusuru Kim Novak'ın Judy'yi canlandırırken ara sıra yaşadığı yetersizliktir (19). Novak'ın, Hitchcock'un sevgiyle biçimlendirdiği Madeleine olarak performansı kusursuzdur ama insanın Judy'den daha fazla içtenlik istediği anlar vardır. Judy'nin mektubu yazdığı yorucu uzun çekim bahsettiğim bu bir miktar yetersizliği açığa vurur: oyuncu kameranın arkasındaki yönetmenin kendisine "şimdi bunu yapıyorsun... Şimdi şunu yapıyorsun" demesinden rahatsız olur. Ama bu zayıflık, filmin son sekanslarının etkisini zayıflatacak kadar ciddi değildir. Karmaşıklığı ve ustalığıyla, duygusal derinliğiyle, tedirgin etme gücüyle, kaygı alanlarının merkezi öneme sahip oluşuyla *Ölüm Korkusu*, uzun süredir yerleşik olan sanat biçimlerine göre saygıyla değerlendirilmesi gereken sinemanın iddialarını temsil eden bir film olarak da düşünülebilir.

5. Gizli Teşkilat

Gizli Teşkilat'da simgeler yoktur. Ah, evet. Bir tane. Son çekim. Grant ile Eva-Marie Saint arasındaki aşk sahnesinden sonra tünele giren tren. Bu bir fallik simgedir. Ama kimseye bir şey anlatmaz.

(Alfred Hitchcock, *Cahiers du Cinéma*, sayı: 102)

Hitchcock'un son altı filmi arasında *Gizli Teşkilat*, onun hafif filmler yapan müthiş bir eğlendirici olduğunu öne süren geleneksel düşünceye en fazla uyan filmdir. Benzer filmlere oranla bu filmin hafif bir yapıt, Hitchcock'un, yoğun baskıdan uzak olarak üzerinde çalıştığını gördüğümüz bir rahatlama olduğunu inkâr etmiyorum. Anlamsız ve saçma olduğunu, ciddiye almaya değmediğini ise tamamen reddediyorum. *Ölüm Korkusu*'ndan *Hırsız Kız*'a doğru ilerleyen bir başyapıtlar dizisinden söz ederken *Gizli Teşkilat*'ı unutamazdım.

Hafif bir eğlence ürünü de derinliğe ve ustaca bir inceliğe sahip olabilir, olgun ahlaksal değerleri somutlaştırabilir; doğrusu bence böyle olması *gerekiyor*. Eğer *Altın Parmak* beni eğlendirmediyse, filmde dikkatimi çekecek, unutamayacağım hiçbir şeyin olmaması nedeniyledir; sonuç bir önemsizlik, dolayısıyla da can sıkıcılıktır. James Bond filmlerinin asıl anlamsızlığı, aslında Hitchcock sinemasının, bunların aksine, mükemmel bir biçimde derin, çekici ve bütünlüklü oluşunu gösterir.

Bir film, hafif eğlence olsun veya olmasın, ya bir sanat yapıtıdır ya da hiçbir şeydir. Ve bir sanat yapıtının en temel özelliği onun tematik olarak canlı olmasıdır. *Altın Parmak*, gözlerin gişe hasılatında olduğu, dikkatle hesaplanmış, yalnızca olay örgüsünün önemli olduğu, bir sonraki sahnede ne olacağının önem taşımadığı uç uca eklenmiş parçalar bütünüdür; filmin akışı içinde olay örgüsünün gelişiminden başka hiçbir şey yoktur ve canlı bir oluşumun özü açık bir biçimde gelişimdir. Ama *Altın Parmak*'ın kendini ciddiye almadığı hatırlatılmalıdır: bundan daha kötü ne olabilir? Eğer bir film kendini ciddiye almıyorsa neden başkası onu ciddiye alsın? Yetişkin birinin, bir anlamda, ciddiye alınamayacak bir şeyle nasıl meşgul olabildiğini anlamanın güç olduğunu düşünüyorum. *Gizli Teşkilat* da olay örgüsü düzeyinde (olay örgüsünün, ilk bakışta göründüğünden çok zor olan, filmin konusundan ayrıldığı düşünülebilirse) kendini ciddiye almaz; başka bir deyişle, bizden gerçek-

ten *bu olabilirdi*'ye inanmamız beklenmez. Ama bu, filmde olay örgüsünden başka bir şey görmeyen oldukça yüzeysel bir bakıştır. Olay örgüsü düzeyinde alaycı ifade öğesinin dikkatimizi başka düzeylere yöneltme işlevi vardır. Diğer yandan James Bond filmlerinin kendiyle alay etme özelliği yalnızca, izleyicinin, beraberinde herhangi bir rahatsızlık olmadığı sürece yaşayabileceği cinsel "zevkler" ve sadizme yönelik bir eğilime kendini vermesine olanak sağlayan çok zekice bir araçtır.

Toplumbilimci ve eleştirmenin kesinlikle ortak bir ilgi alanı vardır, ama *Altın Parmak* ve elde ettiği başarı, (gençlere yönelik bir mizah dergisinden daha fazlasını sunmayan bir filmin popüler ve önemli başarısı) bana tam anlamıyla toplumbilimciye ait bir alan olarak görünüyor. Bu filmi *Gizli Teşkilat* ile karşılaştırmak bile Hitchcock hayranlarına saçma görünecektir, ama bir anlık düşünme, bu iki film arasındaki açık ayrımın her yerde yapılmadığını onlara hatırlatmak için yeterli olacaktır.

Gizli Teşkilat'ın görece bir rahatlama filmi, bir eğlence olduğunu kabul etmiştim; yani bu filmden *Ölüm Korkusu* ve *Sapık*'ın olağanüstü sıkı-örülü düzenleri, yoğunlaştırılmış anlamları talep edilmemelidir. Bununla birlikte film tutarlı ve tatmin edici bir gelişime ve ara sıra hoş ama konu dışı küçük *jeux d'esprit*'yi [şakalar] (Cary Grant'ın, CIA şefinin onu hapsettiği otelden gece kaçarken odasına girdiği yabancı bayanın tepkisi gibi) içinde barındırmaya yetecek kadar güçlü ve açık bir yapıya sahiptir. Bu filmin belirsizliklerle yüklü kadın kahramanı aracılığıyla ilişki kurulabilecek *Ölüm Korkusu* gibi, *Gizli Teşkilat* da kahramanın tavrının gelişimindeki ana aşamalara uyan üç bölüme ayrılarak değerlendirilebilir. Birincisi kahramanın genel durumu ve görünüşüyle (filmin amaçları açısından) ilişkili ve onu yanlışlıkla George Kaplan sandıkları ve hem ajanlar hem de polis tarafından arandığı hafif skeçler bütünüdür; bu bölüm George Kaplan diye birinin olmadığının açığa çıkmasıyla biter. İkinci bölümde onu Eve Kendall ile ilişki içinde görürüz ve kahramanın (ve izleyicinin) kadının konumu ve davranışının belirsizliğiyle giderek şaşkınlaşıp hayal kırıklığına uğradığı sırada kadınla ilişkisindeki ani değişimlerin izini süreriz. Son bölüm, kahraman kadın hakkındaki gerçeği öğrendiğinde ve –filmin gerçek dönüm noktası olan– Kaplan olarak kendi rolünü gönüllü olarak kabul ettiğinde başlar ve ilişkileri sağlamlaştığında zirvesine çıkar.

Gizli Teşkilat hem *39 Basamak* hem de *Sabotör* ile açık benzerlikler taşır; her iki filmden de açık farkla üstün olduğunu tartışmak gerekmez, ancak *Sabotör*'ü neden ikinci kez yaptığı sorulduğunda, Hitchcock'un ilk filmindeki karakterlerin ilginç olmadığı ve Özgürlük Anıtı'nın tepesinden kahramanı değil de kötü adamı sarkıtmak-

la önemli bir hata yaptığı yanıtını verdiğini belirtmek önemlidir. İkinci nokta da asla önemsiz değildir ve birincisiyle bağlantılıdır. *Gizli Teşkilat*'ı daha önemli kılan şey, karakterlerin daha karmaşık oluşu değil, karakterlerin olay akışıyla ilişkileridir. Hem *39 Basamak* hem de *Sabotör*, önceden tahmin edilmez bir biçimde ve aniden korkunç serüvenlere dalan kahramanlara sahiptir, ama serüvenlerin kahramanlarla gerçekten organik bir ilişkisi yoktur. Richard Hannay'in (*39 Basamak*'ın kahramanı) ve *Sabotör*'ün kahramanının başına gelenlerle, Roger Thornhill'in başına gelenlerde aynı amaç güdülmez. Benzer biçimde Fry'ı (sabotör) ceketinin kolundan asılmış biçimde Özgürlük Anıtı'ndan sallandırmanın, kendi içinde bir amaç olarak basit bir gerilimi uzatmanın ötesinde anlamı yoktur; önceden sorumsuz ve yalnız yaşayan bir reklamcı olan Roger Thornhill'in bir eliyle uçuruma düşecek olan sevdiği kadını tutup diğer eliyle, filmin verimsiz ve yıkıcı temsilcisi eşcinsel ajan Leonard ayağıyla onun elini ezerken, Rushmore Dağı'nın bir çıkıntısına tutunmaya çalışmasında her türlü anlam vardır (20). Ayrım (önceki filmlerine yönelik basitleştirmede biraz haksızlık yaparak) *Gizli Teşkilat*'ın bir olay örgüsünün yanı sıra bir özneye de sahip olduğu söylenerek özetlenebilir.

Aslında filmin, *Sabotör* ve *39 Basamak*'dan çok *Arka Pencere* ile ortak noktaları vardır. Film, New York trafiği ve kalabalıkların çekimiyle başlar: görünürde amaçsız ve kaotik telaş ve hareket duygusu. Buradan, asansörden inerek evine gitmek için kalabalığın içinden geçip taksiye yönelen ve sekreterine talimatlar vermekte olan Roger Thornhill'in çekimine geçeriz. Bu çekimde toplumun tipik temsilcisi ve ürünü ortaya çıkar. Ustaca sıkıştırılmış bir anlatımla, Thornhill hakkındaki temel şeylerin tümünü öğreniriz: acelecidir, hızlı konuşur, kendine fazla güvenir, tamamen sorumsuzdur, başkalarını düşünmez (taksiye binmekte olan iki kişiyi sekreterinin hasta olduğu bahanesiyle aldatarak taksiye el koyar ve daha sonra da sekreterine, diğer adamın kendisini "iyi bir Samiriyeli"[Φ] gibi hissetmesini sağladığını söyleyerek bu davranışını haklılaştırır), çok içki içer, (iki kez boşanmış) bir duldur ve içip içmediğini anlamak için hâlâ nefesini kokladığı için bir tazıya benzediğini söylediği annesinin şaşırtıcı bir biçimde etkisi altındadır. Gerçekten o tamamen yüzeyde yaşayan, sorumluluk ve bağlanımı tamamen reddeden (reklam işinde olması buna uygundur), bütün kendinden eminliğine karşın olgunlaşmamış, bunu kabul etmediği için yaşamı daha beter bir kaos halini almış; korunmak için, her şeyden ötesi, yönelim ya da amaç duygusunun yerini hız ve telaşın aldığı modern uygarlığın

---

[Φ] Hazreti İsa'nın anlattığı bir öyküde (Luka 10:29-37) ölçülü ve karşılık beklemeden yapılan iyiliğin örneği olarak gösterdiği kişi –yn.

dışsal tuzaklarına –bürolar, barlar, makineler– güvenen bir kişidir; başta onun bir insan olarak sınırlarının fazla farkında olmayalım diye, modern kentin sıradan insanıdır; çekiciliği, kendine güveni ve şıklığı izleyicinin onunla özdeşleşmesini özellikle kolaylaştırır. Çevresini denetlemesinde varolan kendini beğenmiş güvenine mutlu bir biçimde ve düşünmeden teslim oluruz.

Ve filmin başlamasından yaklaşık on dakika sonra, zemin onun ve bizim ayaklarımızın altından kayar. Hitchcock'un tüm insansal düzenin istikrarsızlığına ilişkin duygusu (başka yerlerde –örneğin *Lekeli Adam* ve *Kuşlar*'da– büyük bir yoğunluk ve aşırı ciddiyetle aktarılsa da), Thornhill'in tamamen şansa bağlı olarak, annesine telgraf çekmeye gidip kendisini yanlışlıkla silahlı adamlar tarafından yakalanmış bulmasından daha güzel olarak asla anlatılmamıştır. Kalabalık bir otelin, arkadaşlarıyla buluşup vakit geçirdiği barında kaos birden bire egemen hale gelir.

Filmin birinci bölümü, Thornhill'in, kendi güvenliğinin bağlı olduğu modern kent insanının koruyucu zırhından çıkışına ayrılmıştır. Kalabalıkların ortasında o tamamen soyutlanmış durumdadır. Fırsatçı şans eseri yakalanmıştır. Başkalarını taksiden mahrum eden adam, dışarı çıkamadığı, hatta kaçırıldığını diğer insanlara fark ettiremediği bir arabaya hapsedilir. Thornhill, kimliğinin bütün kanıtlarının küçümsenerek reddedildiği Bay Townsend'in evine götürülür. Çok içki içen kişi, "alkollü araba kullanırken" kaza yapmasına hazırlık olarak bol miktarda Bourbon içmeye zorlanır. Onun sıkı bir içkici olması, kaza yapması için bırakıldığı yerden kaçarak potansiyel katillerini hayal kırıklığına uğratması gerektiğini kuşkusuz mümkün kılar, ama biz de böylesi bir ölümün yerinde olup olmadığını düşünürüz: bu kesinlikle, Thornhill'in sonunda ölebileceği yoldur. Neredeyse kontrolü dışında olan bir arabayı tüyler ürpertici bir biçimde kullanışı, onun temel durumunun mantıksal uzantısıdır. Ve Hitchcock ajanlarıyla ajan olarak o kadar az ilgilenmiş, izleyici de ajanların yaptıklarının kesin doğasını araştırmak konusunda o kadar az cesaretlendirmiştir ki, onları altüst oluş ve düzensizliğin nedenleri olarak kabul etmek çok kolay hale gelir; onların akılcı güdülenmeleriyle, iki film sonraki kuşların güdülenmelerinden daha fazla ilgilenmeyiz. Tıpkı kuşlar gibi onlar da düzenin imha edilmesinin aracıları olarak modern düzenin altında bulunan kaosun (karakterlerin bilincine çıkmaya zorlanan kaosun) büyük bir yansıması değildir.

Thornhill'in kişisel kimlik duygusu açıkça zayıftır ve bu duygu, ajanların onun George Kaplan olduğuna ilişkin sarsılmaz inançlarıyla zayıflatılır ve gerçekten de bütün bir insan olarak o neredeyse gerçek bir varlığa sahiptir. Karakoldayken, sanki şüphe etme noktasına gelmiş gibi, telefonda annesine üzerine basa basa "Ben se-

nin oğlun, Roger Thornhill'im" der. Annesiyle görünüşte güçlü tek ilişkisi, yararsız olmaktan daha da kötüsünü ortaya çıkarır, annenin şüpheciliği onu her adımda zayıflatır; bu durum, Thornhill'in polisle birlikte Townsendların malikanesine gidişi, sahte Bayan Townsend'in ona heyecanlı, anaç ama eşit derecede olumsuz davranmasıyla komik hale getirilir. Paralellik Hitchcock'un (birbirine çok benzeyen) iki kadını diğerlerinin önünde ellerini birbirine kavuşturmuş olarak benzer bir vaziyette poz verdirmesiyle vurgulanır. Filmin en komik ve en rahatsız edici anlarından biri, anne ile oğlun, Kaplan'ın odasında araştırma yaptıktan sonra, otelin asansörüne bindikleri sırada yaşanır. Thornhill'in annesi, bir önceki gece oğlunu neredeyse uçuruma yuvarlayacak olan iki adama dönerek neşeyle "Beyler siz *gerçekten* oğlumu öldürmeye mi çalışıyorsunuz?" der ve Thornhill ortada umutsuzca dikilirken asansördeki diğerleri –anne, katiller ve diğer yolcular– şakaya kahkahalarla gülerler.

Karakteristik Hitchcockyen rezaletle birlikte Thornhill'in kaosa son dalışı, potansiyel dünya düzeninin en mükemmel simgesi olan Birleşmiş Milletler binasında olur. Gerçek Townsend'ın bıçakla öldürülmesinden sonra Thornhill'i, binanın tepesinden doğrudan ona yönelmiş bir çekim içinde mikroskobik bir figür olarak çılgınca kaçarken görürüz; kişiliğinin etkililiğinden oldukça emin, kendini beğenmiş reklamcı, neredeyse gözle seçilemez, tamamen soyutlanmış küçücük bir noktaya indirgenmiştir, çünkü artık (Thornhill olarak) düzendışı güçler (Kaplan) kadar düzenin güçlerince de kovalanan biridir. Gerçeği öğrenmek için ondan bir an ayrıldığımız yer burasıdır: Gizli Servis Bürosu'ndaki toplantı, (her neredeyse, Thornhill'in kaderinin bağlı olduğu) Kaplan'ın aslında varolmadığını, ajanların dikkatini *gerçek* ajandan başka bir yere çevirmek için tasarlanmış "varolmayan yem" olduğunu açığa çıkarır. Thornhill'i korumak için ne yapmalıdır? Hiçbir şey. Kendi başının çaresine bakmalı, kendi bulacağı çarelere yönlendirilmeli, bütün uygar koruma yöntemleri kaldırılmalıdır. Filmin ilk bölümü, gizli servis çalışanının bilinmeyen bir hiçlik üzerine konuşmasıyla biter: "Güle güle, Bay Thornhill, her kimsen!"

İkinci bölüm, istasyonda bir kez daha kalabalığın arasında olan ve genel çekim içinde ortadan kaybolduğunu gördüğümüz Thornhill ile başlar. Bunu izleyen sekans bize tren yolculuğunu, Thornhill'in Eve Kendall ile tanışmasını ve ilişkilerinin ilk aşamasını sunar. Zaman zaman hepimizin gördüğü türden bir insan olan Eve, Thornhill'in mükemmel karşılığı olduğunu akla getirir: maddeci, ahlaka aldırmayan, bir şeyden ya da birilerinden tamamen bağımsız, cinselliği bir kokteyl ısmarlama gibi gören bir kadın (Thornhill'e şöyle der, "Uzun bir gece olacak ve özellikle de başladığım kitabı sevmedim ne demek istediğimi anlıyor musun?"). Burada

biraz nemfomani[Δ] iması vardır. Eve, tamamen onun istediği türden bir ilişki teklif etmiş gibidir: bağlanmadan sevişme, sorumluluğun olmadığı cinsellik. Ama onun polis aramasından kurtulması için Thornhill'i kompartımanın kapanan yatağına gizlemesinden sonra sevişmeye başladıklarında, zaten alttan alta başka şeylerin olduğunun farkına varılmaya başlanır. Thornhill, Eve'in kendisinden, varsayılan bir katilden, neden korkmadığını merak eder; Eve ona kendisini öldürmeyi planlayıp planlamadığını sorar. Thornhill sorar "Öldüreyim mi?" Eve mırıldanır "Lütfen öldür" ve öpüşürler. Yüzeyde her şey eğlendiricidir, ama öpüşürlerken sanki Thornhill'in elleri kadının başını ya boğacak ya da ezecekmiş gibi sarar ve kadının elleri de teslim olmuşçasına onun vücudundan aşağı kayar. Adamın aniden bağlanmanın tehlikesine ilişkin duygusunu ve aynı zamanda kadının güçlükle gizlediği zayıflığı ve teslimiyeti algılarız. Bütün bunlar, her ne kadar bu özellik genellikle takdir edilmese de gerçekte köklü bir biçimde Hitchcock'un temel özelliği olan olağanüstü bir zarafetle yapılır. Sahne, kadının yoğun bir biçimde tedirgin gözlerle adamın omzunun üstünden bakışıyla biter; daha sonra Vandamm'a mesaj gönderir: "Sabah onunla ne yapacağım?"

Yapması gereken, Thornhill için uçaktan makineli tüfek saldırısını ayarlamaktır. Ayrılışları, onun yaşamına kastedileceğini önceden haber verir. Ayrılış sahnesi, kadının, Thornhill'in tutmak istediği elini geri çekişini gösteren güzel çekimle biter: birbirlerine bağlanmaları çok dengeli olarak sunulur. Burada gördüğümüz, (Eve'i hâlâ onun gerçeği büyük ölçüde yansıtmayan bakışından değerlendiririz) iradesine karşın gerçek aşkın içine çekilen şeytansı kadına ilişkin eski klişedir. Guy Hamilton'ın Pussy Galore/James Bond ilişkisinden çıkardığı gelişigüzel bir karşılaştırma, bir "hafif eğlence"nin eğer Hitchcock tarafından yönetilirse sahip olabileceği zarafet, duyarlılık ve ahlaksal derinliğin kapsamını açığa çıkaracaktır.

İlaçlama uçağı ile yapılan saldırı sekansı haklı olarak ünlüdür ve Hitchcock'un en çarpıcı sekanslarından biri olarak kabul edilmiştir. Ancak çoğunlukla dikkat edilmeyen şey, sekansın etkisinin büyük bölümünün kendi bağlamıyla ilişkili oluşudur. Kesinlikle kendi içinde göz alıcı olan, izleyicinin beklentileriyle sürekli oynayarak gerilimi oluşturmada örnek temsil eden, ürperme yaratarak biten ("uçak ürünleri ilaçlıyor, ama ortada ürün yok") ve sonuçta müthiş bir patlamayla sona eren bir sekanstır bu. Ama sekans, büyüsünü, insanın filmi defalarca izlemesinden ve filmi çekim çekim izleyip bir çekimin ardından hangisinin geleceğini bilmesin-

---

[Δ] Kadınlarda hastalık derecesinde cinsel ilişki arzusu –çn.

den sonra bile niçin bu çekimin yerinin burası olduğunu sormasından alır. Sekans neredeyse filmin tam ortasında yer alır. Bunun hemen ardından Eve Kendall'ın ihaneti olduğunu (Thornhill'in saldırıya uğrayacağını, *o* bilmese de *biz* biliriz) ve bütün duygusal gerilimi onların ilişkilerinin yarattığını biliriz. Ama bunun ardında çok daha fazlası vardır. Filmde o ana kadar Thornhill hep *içerde* olmuştur: şehirlerin, binaların, araçların (araba, tren) içinde ve onu büro ve barın cesaretlendirici güvenli ortamında gönül rahatlığı içinde olan bir ev adamı olarak tanırız. Şimdi ise aniden açık bir arazidedir. Ve bu yalnızca açık bir arazi değildir: düz, ağaçsız, evsiz, korunaksız, sıcaktan kavrulmuş, görünüşte her yandan sınırsızlığa uzanan bir yerdedir. Bütün dünyanın kendisine karşı olduğu soyutlanmış bir nokta olarak durduğu yerde tamamen her şeye maruz ve incinebilir durumdadır: o, yaşamın hoş ve konforlu yönleri ile yapay kaynaklarından yoksun olan modern insandır. Diğer insanlarla, uygarlıkla, son bağlantısı olan otobüs uzaklaşır, ilaçlama uçağı dönüş yapar ve ona doğru inişe geçer. Bu, yalnızca filmin orta noktasında olması nedeniyle değil, çok daha başka yollardan filmin merkezinde yer alan olağanüstü bir sekanstır.

Thornhill'in Eve'e ilişkin ilk imgesi artık parçalanmıştır; ikincisi eşit derecede yanıltıcıdır – yine de her iki imge de gerçek Eve ile bir ilişkiye dayanır. Otelde tekrar karşılaştıklarında Eve ona doğru koşar ve rahatladığını görürüz: rahatlaması yalnızca Thornhill'in ölmemesi nedeniyle değil, aynı zamanda onun ölümünden sorumlu olmaması nedeniyledir. Thornhill'in elleri, tıpkı trendeki gibi, yine onun başını sarar; ancak bu kez elleri tamamen temas etmez. Thornhill tereddüt eder, uzaklaşır, *birliktelik* üzerine alaycı bir işaret yapar. Bir diğer bilinen Hitchcock teması ortaya çıkar: tamamen mantıksız olsa bile, içgüdüye dayalı bir güvenin gerekliliği. Ayrılmaları, durmak bilmeyen almaşık kurguyla, (adam açısından açıkça düşünceli ve şüpheli) geçici bir araya gelişleri ise Eve ona yönelirken onları tek bir görüntü içinde birleştiren güzel bir kamera hareketiyle gösterilir. Eve, onun temizlenmesi için ceketini çıkarmasına yardım eder ve Thornhill "küçük bir çocukken annemin bile beni soymasına izin vermezdim" der; Eve de ona, artık büyük bir çocuk olduğunu söyler. Bu güçlü bir ilgiyi açığa çıkaran, rahatsız edici olmayan, neredeyse kendiliğinden yapılan bir karşılıklı konuşmadır. Eve ayrılmadan önce Thornhill "Hiç adam öldürdün mü?" diye sorar. Eve'in gerçekte onun yaşamına kastedilmesine göz yumduğu (güdüsü ne olursa olsun) bize hatırlatılır.

Filmin bu orta bölümü müzayede sahnesiyle biter. Bu sahne bize, derinden hayal kırıklığına uğramış Thornhill'in Eve'e bakışını verir. Vandamm, Eve'in arkasında

durur, eli hem bir sevgi hem de bir tehdit işareti olarak Eve'in boynundadır. Bir yakın çekim bunu vurgular ve Thornhill'in kucaklayışıyla ilişkilendirmemizi sağlar, ama bu çok daha tehlikelidir ve Eve'in (onun hakkında gerçeği öğrenmemizden önce) içinde bulunduğu konumun tehlikesini ifade eder. Thornhill, Eve'in bir "heykel" olduğunu söyler ve "Kimsin sen çocuk? Sende hiç acı duygusu *yok*." der. Eve'in ağladığını görürüz, ama Thornhill bunu görmez: sekans *Aşktan da Üstün*'ün yoğunlaştırılmış özetidir. Göründüğü kadar kaba değildir. Bu kez her iki tarafta da (hâlâ Eve'in ihtiyacının gerçek doğasını bilmesek de) ilişkinin potansiyel olarak kendini bulan gücünün farkına varırız; ama ilişki –Thornhill polise minnet duyarak müzayededen kurtulurken– çaresiz bir biçimde bozulur.

Son bölüm bu durumun tersine dönmesiyle başlar. Havaalanında CIA'in şefi Thornhill'e Eve hakkındaki gerçeği anlatır ve Thornhill, Eve'in hatırına Kaplan olarak rolünü kabul eder. Bundan hemen önce Thornhill ona ilişkin iki imgesini birleştiren bir deyim kullanır: "Yalancı küçük fahişe." Birden Eve'in yaşamının kendisine bağlı olduğunu öğrenir ve Kaplan olmaya razı olup derin bir ilişkiye girmeyi ve bu ilişkideki sorumluluğunu kabul eder. Daha önce sorumluluk ve bağlanmayı reddetmesinin cinsel temeli açıktır: görünüşte onu hiç etkilememiş iki evlilik yaşamıştır. Rolünü kabul ederken yüzü birden uçağın ışığıyla aydınlanır ve kesmeyle Rushmore Dağı'nın ilk çekimine geçeriz. Kesme büyük bir duygusal etkiye sahiptir, çünkü birden büyük bir dengeyle bizim için kahramanın gelişimini tanımlar. Rushmore Dağı'nın anlamı simgeselden çok dramatiktir, çünkü "simgesel" fazlasıyla kesin ve fazlasıyla basit bir şeyleri akla getirir. Dağ, tehlikeli ajanların karşısına dikilmiş bir demokrasi simgesi değildir; ama kesinlikle, duygusal etkisi içinde, Thornhill'in giderek yöneldiği, güçlü bir ilişkiyi ve beraberinde getirdiği sorumlulukları kabul etmesinin esas adım olduğu, istikrarı ve düzeni akla getirir (21).

Eve ile (kurusıkı mermiyle ateş etmesinden sonra) Thornhill'in yeniden bir araya gelişleri belki de filmdeki en güzel sahnedir. Öncelikle mekân: filmde ilk kez güneş ışığının ve gölgelerin sakin ortamında, ağaçların arasındayızdır – etki, büyük ölçüde bağlamdan çok manzaranın güzelliğinden ve (bu filmde ve aslında tüm Hitchcock filmlerinde alışıldığı gibi) aşırı ve belirgin simgecilikten çok ima ve ilişkilerden kaynaklanır. Burası yeni bir yaşamın başlangıcı için uygun bir dekordur. Daha sonra mizansen: "ölü" rolü yapan Thornhill bagaj kapısından dışarı çıkarken, kendi arabasının yanında duran Eve'i göstermek için kamera sağa doğru kayar. Onları uzun bir çekim içinde görürüz, çerçevenin iki uç noktasından birbirlerine bakarlar, aralarında ağaçlar ve süzülen gün ışığı vardır, her şey sakindir ve onlar san-

ki birbirlerinden ürküyorlarmışcasına tereddüt içersindedirler. Daha sonra, yürümeye başladığı anda, Thornhill'in çekimi: kamera onunla birlikte soldan sağa doğru kayar. İlerlemeye başladığı anda Eve'in çekimine kesme: kamera onunla birlikte sağdan sola doğru kayar. Ve böylece birleşirler. Hitchcock izleyiciyi çok güzel bir biçimde onların birbirlerine doğru yönelmelerine, Thornhill'in daha önce küçümseyerek hor gördüğü "birliktelik" yönündeki hareketlerine dahil eder.

Biz ve Thornhill, sonunda gerçek Eve'i görürüz; ya da gerçek Eve'in şimdi *ortaya çıktığını* söylemek belki de daha doğrudur: gerçek kimliği, ilişki sayesinde ortaya çıkar –ya da en azından belirginleşir– ve daha önceki iki 'persona'nın yerine geçer (ya da belki de bunları asimile eder). Ama bu kimlik, daha önceki –kısmen yapay olan– Eve kişiliklerinin nasıl böyle olabildiğini netleştirir: tıpkı gerçek Judy Barton'ın benimsenmiş iki ayrı "kişiliğin" öğelerini içermesi gibi (*Ölüm Korkusu*'nda iki kişilik arasındaki ayrım kesinlikle çok daha büyüktür). Şefkatli bir üslupla Thornhill'e, sözlerinin kendisini ne kadar incittiğini söyleyen gerçek Eve'dir, ama tren yolculuğunda, Vandamm'la ilişkisini tanımlayan ilk Eve neredeyse hemen gözümüzün önüne gelir: "O aralar yapacak pek işim de yoktu, bu nedenle âşık olmaya karar verdim." Daha sonra –yüce bir amaç için– Gizli Servis'e yardım etme kararı üzerine yorumu ("Belki de biri benden ilk kez harcadığım çabaya değer bir iş yapmamı istedi.") bize, Thornhill'i (vicdan azabı çekerek) ölüme yollayabilen ve amaç için hâlâ ilişkilerini feda etmeye hazır potansiyel olarak acımasız Eve'i gösterir. Bunu izleyen diyalogda, sınırlar çizilir: "Yaşamın böyle miydi?" diye sorar Thornhill ve Eve de bunu onaylar. "Nasıl oldu?" –"Senin gibi adamlar yüzünden!"– "Ne olmuş benim gibi adamlara?" – "Evliliğe inanmıyorlar." Thornhill ona iki kez evlendiğini söyler: Eve'in yorumu, "Ne dediğimi anladın mı?" Şartlar onu önceki Eve kişiliklerinden biri ya da diğeri olmaya yöneltmiştir; artık Thornhill'le ilişkisinde gerçek benliği ortaya çıkabilir.

Eve bu evliliğin en azından Thornhill'in kolayca kaçamayacağı bir evlilik olacağını netleştirir. Thornhill'in tepkisi şakacı ve alaycıdır: "Senden yine nefret etsem iyi olur: bu daha eğlenceliydi." İfadesi ve tonu bu sözcükleri yalanlar, ama Thornhill'in önceki bağlanma ve sorumluluk korkusunu önümüze getirmeye yarar. Hitchcock –burada ve *Arka Pencere*'de– bize basit bir, "aşk sayesinde kurtulma" ya da ani bir dönüşüm sunmaz; yalnızca dengeli, sürekli bir ilişkinin potansiyel güçlenişini ima eder. Eve ona "o zaman gerçekten ciddi bir biçimde yaralanır ya da ölürsün" diye hatırlatır, o ise "kendimi hiç bu kadar canlı hissetmemiştim" diye yanıtlar.

Jean Douchet'nin, bir tür İlahi Yardımcı olduğunu öne sürdüğü cana yakın bir

baba figürü olan CIA'in şefi, bana oldukça berbat şeylerin sonucu gibi görünüyor. Film kesin olarak "Vandamm gibilerini halletmek" için bir kadının kullanılmasına karşı çıkan Thornhill'in arkasındadır, onu destekler: hayran olunacak bir amaç için de olsa fahişelik, fahişeliktir. *Hırsız Kız*'da Mark Rutland'ın geleneksel olarak ahlak dışı araçlarla yüce, iyi bir amaç peşinde koşması gibi, melez ahlak Hitchcock tarafından duygusuz hesapların değil, güçlü içgüdüsel dürtülerin, temel olarak haklı hislerin ürünü olduğunda haklılaştırılır; bu nedenle politik düzeyde değil yalnızca kişisel düzeyde haklılaştırma söz konusudur. Dolayısıyla, kişisel sorumluluğu kabulünün sonucu belirgin bir olumlu eylem içinde olan Thornhill'in Eve'i kurtarma girişiminin tamamen arkasındayızdır.

Rushmore Dağı'nda yaşanan zirveden önce, Thornhill'in, Vandamm'ın evinden Eve'i kurtarma girişimini izleriz. Vandamm, Eve'in sırrını öğrenmiş, denizin üzerinde onu uçaktan atmayı planlamıştır. Leonard burada olumsuzluğun ve yok etmenin canlı bir örneği olarak ortaya çıkar. Temel güdüsü cinsel kıskançlıktır – Eve'i kıskanma nedeni ise Vandamm için Eve'in rakibi olmasıdır. Leonard, Eve hakkındaki gerçeği, Eve'in kurusıkı mermilerle dolu silahıyla Vandamm'ı "vurarak" melodramatik, intikam alıcı bir tarz içinde anlatır.

Filmin zirvesi, ABD başkanlarının dağa oyulmuş yüzleri üzerinde ve bunların çevresinde geçer. Başkanların yüzleri, Thornhill'in kendisini ve Eve'in yaşamını kurtarmaya yönelik korkunç mücadelesi için bir arkaplan oluşturup düzen ve istikrarı akla getirir. Uçuruma yuvarlanmamak için elleriyle kayalara tutunmuşken –doğal olarak tamamen saçma bir biçimde– Thornhill'in önceki iki evliliğini tartışırlar: "Eşlerim benden boşandı ... Sanıyorum fazlasıyla sıkıcı bir yaşama neden olduğumu düşünüyorlardı." Yok edici güçlere (ajanlar) karşı yaşam mücadelesi, böylece bir ilişkinin sağlamlaşması ve geçmişin izlerinin silinmesiyle birleşir. Sevgililerin ellerinin birleşmesi, duygusal ve ahlaksal gücünün bir bölümünü bizim bu sahneye, daha önceki (ilişkideki aşamalara işaret etmesi için düzenlenmiş) el temaslarının çekimlerinden oluşan sekansın zirvesi olarak bakmamızdan alır: Eve'in trende kibritin üzerindeki "R.O.T." [Roger O. Thornhill] yazısına bakarken Thornhill'in yemek masasının üzerindeki elini okşaması; Eve'in Kaplan'la "buluşmayı" ayarlamasından sonra Chicago tren istasyonunda ayrılırken Thornhill'in onun elini sıkması. En sonunda da büyük bir uçurumun kenarında Thornhill bir eliyle boşlukta asılı Eve'i tutarken diğer eliyle kayaya tutunur: her şeyin onun dayanıklılık ve kararlılık gücüne bağlı olduğu son güç testidir bu. Leonard onların tepesinde dikilir; Thornhill'in "Yardım et! Bana yardım et!" çığlığı büyük bir etki kazanır. Daha sonra Leonard,

Thornhill'in eline basar. Thornhill yeterince uzun süre bu işkenceye dayanınıştır: Leonard vurulur. Thornhill'in, Eve'i güvenli bir yere çektiğini görürüz. Üst üste binen diyalogla birlikte yapılan ani bir kesme Thornhill'in Eve'i "Bayan Thornhill" diyerek yataklı vagonun üst yatağına çekmesiyle olay akışını zirvesine çıkarır – onun dayanıklılık testi ile ilişkileri arasındaki bağlantıyı göstermenin güzel bir yoludur bu. Son çekim, trenin bir tünele girişidir: filmin bütününün yöneldiği "fallik simge."

Gizli Teşkilat'ı fazlasıyla ciddi kılan bu çözümlemeye itiraz edilecektir. Ama filmin çekiciliği, becerikliliği, sürekli akan yenilikleri, mizahı ve canlılığı bizim onları görmemizi bekler. Bütün yapmaya çalıştığım dengeyi sağlamaktı: hafif bir komediyi somurtkan bir ahlak oyununa çevirmeyi amaçlamadım, ama *Gizli Teşkilat*'ın nasıl böyle çok ama çok iyi bir hafif komedi olduğunu açıklamak istedim.

6. Sapık

"Olmayan bir şey olandan çok sarsıyor beni. Bir tek o kalıyor ortada, o olmayan şey."

(*Macbeth*)

Ama eğer soruna kuramsal açıdan bakar ve dereceler sorununu görmezden gelirseniz, belirti oluşumu için gerekli koşullar normal insanlarda da görülebildiği için pekâlâ herkesin hasta, yani nevrotik olduğunu söyleyebilirsiniz.

(Freud, *Psikanalize Giriş Konferansları*)

Sapık'ın kendi adıma tamamen bir eğlence duygusuyla yapılmış bir film olduğunu unutmamalısınız. Bana göre bu bir eğlence filmidir. Gördüğünüz gibi izleyiciyi etkileme yöntemlerimiz, daha çok onları panayır yerindeki büyülü eve çekmeye benziyor.

(Hitchcock, *Movie* 6'daki görüşme)

Sapık bir şehrin görünümüyle başlar. Kamera apartman blokları ve çatıların üzerinde yavaşça ilerlerken kentin adı görünür, bunu kesin tarih ve kesin zaman izler. Kamera bir bloğa doğru kayarken seçimde karasızdır, bütün pencerelerin önünde yine hangisini seçeceğinde tereddüt eder ve daha sonra da bizi karanlık bir odanın yarı açık penceresinden içeri sokar (22). Keyfi mekân, zaman ve tarih ve şimdi de aslında keyfi bir pencere. Yaratılan etki rastgele seçmekten kaynaklanır: bu herhangi bir mekân, zaman, tarih ve oda olabilirdi: bu, *biz* olabilirdik. Karanlığa doğru bir ileri kaydırma belki de şimdiye kadar yapılmış en korkunç filmin ilerleyişini başlatır: kendimizin karanlıkları içinde ileriye ve aşağıya doğru çekilmiş olmalıyız. *Sapık* normal olanla başlar ve giderek bizi normal olmayanın derinliklerine çeker; film bize zamanı göstererek açılır ve zamanın (yani gelişimin) durduğu bir durumla (açıklamanın yapıldığı final görüntüsü hariç) kapanır.

Karakter ve durum anlamında dikkatli ve ikna edici bir biçimde tanımlanan Marion Crane (Janet Leigh) ile Sam Loomis (John Gavin) arasında geçen sahne, "normal" insan davranışını sunması açısından kabul edebileceğimiz yeterli sıradanlıkta-

dır. Bütün sahneye gizlice nüfuz etse de hem kendi içinde hem de sunuluş tarzında kusursuz olan bir ana tema ortaya çıkar: geçmişin bugün üzerindeki egemenliği. Sam, ölmüş babasının borçlarını ve boşandığı karısının nafakasını ödemek zorunda olduğu için sevgililer evlenemezler; Marion'un evindeki "saygın" buluşmaları onun (tahminen) ölü annesinin portresinin gözetiminde gerçekleşecektir. Geçmişin bugün üzerindeki bu "normal" egemenliğinden, bu durumun yaşam üzerindeki sınırlayıcı, sıkıntı verici etkisi (gelişme yaşamın özüdür) ile birlikte, giderek bugünün geçmiş tarafından tamamen yüzeyselleştirildiği ve yaşamın sonunda felç olduğu bir duruma götürülürüz. Sevgililerin gizlice buluşmaları ve dış dünyadan gizlenmesi gereken şeyleri yapmaları, Norman Bates ile (hâlâ normallik sınırları içinde) ek bir ilişki sağlar. Ve her iki durumda da normal ve normal olmayan "sırlar," cinsel doğadadır.

Her şey izleyicinin Marion ile özdeşleşmesini desteklemek için yapılır. Sevgililer arasındaki tartışmada doğal olarak Marion'u tutarız. Sam'in, kendisi mali güvence sağlayıncaya kadar onun beklemesi konusundaki ısrarı bizi kızdırır; çünkü bu, filmin romantik kahramanının bir tarafa atmasını beklediğimiz sıkıcı bir günlük kaygıdır ve Marion'un ilişkinin iyiliği için olduğu sürece her şeyi kabul etmeye hazır olduğu noktaya çekiliriz. Aslında 40 bin doların çalınmasındaki suç ortaklığımızın ilk adımı budur. Marion'un, kendisi için önem taşımayan parayı çalması Sam'in hatasıdır. Para çalma yalnızca amaç için bir araçtır: bütün kötülüklerin temelinde para değil, seks vardır. Gerçekten de filmin ilk sahnelerinde önemi çok abartılan izleyicinin paraya düşkünlüğü, yalnızca süratle ve kesin olarak "tanımlanmak" üzere tahrik edilir: duş cinayetinin ardından paranın kaderi tamamen önemsiz bir konu haline gelir ve Hitchcock'un bu durumu korumadaki ısrarı bizde güçlü bir duygu değişimi yaratır.

Ahlaksal direnişimiz büro sahnesi sırasında ustaca kırılır. Para sahibi adam – Cassidy– kaba biridir ve sarhoş durumdadır; verdiğinden çok daha fazla paraya sahiptir. "Mutluluğu parayla satın almasıyla" övünmesi, evlendirmek üzere olduğu "bebeğinin" tek bir mutsuz gününün olmamasıyla böbürlenmesi, övünmenin büyük olasılıkla ne kadar asılsız olduğunu anlasak bile bize bir haksızlık duygusu verir: ne olursa olsun Cassidy, mutlu bir adam olarak bizi etkilemez.

Filmin bütün dokusu bu anne-baba-çocuk göndermeleriyle örülür: Marion'un büroda çalışan kız arkadaşının bile meraklı bir annesi vardır ve Marion'un odası, eşyalarını toplarken ona yukardan bakan aile fotoğraflarıyla süslenmiştir. Cassidy'nin "bebeği" ile ilişkisi, normal olmayana doğru bir adım atmamızı sağlar,

çünkü bu oldukça şüphelidir: büyük olasılıkla 40 bin dolarlık bir ev almasa kız daha mutlu olacaktır, çünkü bu ev babanın onun üzerindeki gücünün açık bir simgesidir. Marion'un da bu para olmadan daha mutlu olacağım ondan daha fazla düşünmeyiz. Hitchcock, 40 bin doların çalınması düşüncesine ahlaksal muhalefetimizi en aza indirerek, Marion'ın kolayca ve düşünmeden işlediği suça onun kadar bizim de katılmamızı sağlar ve onunla özdeşleşmemizin sürmesini mümkün hale getirir. Net bir karar anı yoktur: Marion parayı eve götürür, elbiselerini değiştirir, valizini toplar ama para yatağın üzerinde durur ve kız sürekli tereddüt içindedir; davranışları bize suçu işlediğini söyler, ancak o bilinçli olarak bu suçu kabul etmez. Ahlak dışı olduğunu bildiğimiz davranışları yalnızca bilinç sürecine engel olarak gerçekleştirebiliriz: Macbeth neden "korkunç hayali saçlarını diken diken eden öneriye *teslim olduğunu*..." asla bilmez, ama teslim olmanın kendisi, bilinçli ahlaksal yeteneklerinin felç olması anlamına gelir. Marion da aynı durumdadır; karar (verilmekten çok) ona hakim olmuştur, bilinçli istencinin güçlerini kaybetmesi bir ceza olarak zorunludur. Çaresizce sürüklenir, onunla birlikte biz de sürükleniriz.

Davranışlarını ussal olarak kontrol edememesi birçok olayla gösterilir. Araba sürerken, sesleri, konuşmaları hayal eder: Sam, patronu, Cassidy. Sam'in dehşete düşeceğini, parayı reddedeceğini bilir (onunla yaptığı hayali konuşmayı tamamlayamaz); araba sürmeye devam eder. Trafik ışıklarında durduğunda, yaya geçidinden geçmekte olan patronu onu fark eder ve o da patronunun kendisini fark ettiğini görür; ama yine de yola devam eder. Hayalini kurduğu her şey, kimseye fark ettirmeden parayla kaçmanın mümkün olmadığını ve zaten bunun yararsız olduğunu vurgular; yine de arabayı kullanmayı sürdürür. Şüphelenen bir polis, onun arabasını değiştirdiğini görür ve Marion *polisin*, yeni arabasının neye benzediğini, plakasının ne olduğunu ve 700 doları anlamsız bir biçimde sokağa attığını bildiğinin farkındadır. Yolculuk boyunca Hitchcock, izleyicinin özdeşleşmesini güçlendirecek her aracı kullanır – her sahnenin çekilişi, her yardımcı oyuncunun bize Marion'un gözünden gösterildiği öznel tekniğin uygulanması, Bernard Herrmann'ın müziği ve Hitchcock'un bunu kullanımı Marion'un içinde bulunduğu duruma yakınlaşmamıza hizmet eder. Onunla birlikte biz de ussal kontrolün bütün gücünü kaybederiz ve genellikle nevrozla ilişkili bir duruma "normal" bir insanın nasıl kolayca girebildiğini keşfederiz. Onun gibi biz de, onun saplantılı kaçışına müdahale eden ya da engelleyen her şeye, her ne kadar yalnızca müdahalenin ona yardım edebileceği gerçeğini bilsek de sabırsızlık ve korkuyla kızarız; aynı durumu iki film sonra *Hırsız Kız*'da, arzularına tamamen karşıt olan olayların Marnie'ye yardımcı olmasında da yaşarız,

istediği her şey onun için zararlıdır. Marion araba sürerken (arabasını değiştirdikten sonra) onun çaresizliğini ve zayıflığını paylaşırız; film sonsuz yolculuğun hiçbir yere gitmediği ya da karanlığa gittiği duygusunu aktarır: hayal ettiği sesler tehdit edici hale gelirken, karanlık basar. Karanlıkta araba kullanırken Cassidy'nin paranın çalınmasını öğrenişini hayal eder: "Paranın yerine onun yumuşak etini koyacağım:" Marion'un kendisi üzerine, işlediği suça hiç de uymayan, hükmü korkunç karşılığını bulacaktır. Marion'un –ve bizim– önümüzdeki cama yağmur yağmaya başlar. Önündeki karanlığın içinde aniden beliren Bates Motel'de durur. Yaptıklarıyla düzenin kabuğunu delip geçmiş ve Bates Motel'de en korkunç tanımlamasını bulacak olan kaos dünyasına Macbeth gibi kendisini sokmuştur.

Marion ile Norman Bates'in (Anthony Perkins) karşılaşması bazı yönlerden filmin özüdür: aralarında kurulacak paralellik, Marion'un acımasızca bıçaklanarak öldürülmesinin temelini oluşturan devamlılığı sağlar. Bu, normal ile normal olmayan –Marion'un zorlanımlı davranışı ile Norman Bates'in psikotik davranışı– arasındaki devamlılığı hissetmemizi sağlayan filmin temelinin bir parçasıdır. Bates'in bürosunun arka tarafındaki, içleri doldurulmuş kuşlar ve tecavüzü konu alan klasik resimlerle dolu olan odada "tuzaklar" hakkında konuşurlar. Marion, içinde bulunduğu durumun mantıksal uzantısıyla yüz yüze getirilir. Norman ona, "hepimiz özel tuzaklarımızda yakalanmış durumdayız. Pençe atar, tırmalarız ama yalnızca havayı, yalnızca birbirimizi ve bu nedenle asla bir adım bile kımıldayamayız" der; psikotik durumu, gelişmenin olanaksız olduğu sürekli endişe halini, psikolojik bir cehennemi tanımlar. İkisi arasındaki paralellik, Norman ona "Hepimiz bazen biraz deliriz. Size de olmadı mı?" dediğinde, sağlamlaştırılır.

Marion'un, Norman'ın durumunu kavraması, ona kurtuluş şansı sunar. Norman'a yanıt verirken, "bazen bir kez delirmek yeterli olabilir, teşekkürler" der. Ertesi sabah parayı geri götürmeye karar verir. Bu kez karar net bir biçimde verilir: İstenç özgürlüğünü, ussallık gücünü yeniden kazanmıştır. Sahne bizi, ilgimizi Marion'dan Norman'a aktarmaya hazırlar. Duş alan Marion'u görürüz ve hareketleri neredeyse bir ritüel niteliğine sahiptir; yüzü, yıkanarak suçundan arınmayı ifade eder.

Bu duş cinayetini sinemadaki belki de en korkutucu olay haline getiren yalnızca sekansın eşsiz fiziksel etkisi değildir. (Marion'un bakış açısından) cinayetin *anlamsızlığı*, daha yeni inşa edilmiş güvenlik duygumuzu tamamen zayıflatır. Cinayet, paranın çalınması kadar usdışı ve yararsızdır. Bu cinayet aynı zamanda (ilk izleyişte) filmden çıkartabildiğimiz çok az şeyi paramparça eden bir yabancılaştırma efektidir. Hiçbir zaman –*Ölüm Korkusu*'nda bile– özdeşleşme böylesine vahşice kırılma-

mıştır. Onun potansiyel kurtuluşu içinde kendimizi güvenlikte hissettiğimiz anda saldırının olduğuna inanmakta güçlük çekeriz; saldırı bittiğinde ve Marion öldüğünde, bizim için sarılacak hiçbir şeyin olmadığı duygusuyla şok oluruz, filmin görünen merkezi tamamen yok olmuştur.

Yeni bir merkeze ihtiyaç duyarak kendimizi, o anda var olan tek diğer karaktere, yani Norman Bates'e veririz. Sempatilerdeki bu kaymaya dikkatle hazırlanmıştık. Bir şey nedeniyle, Norman yoğun biçimde sempatik, duyarlı, incinebilir, annesine bağlılığın tuzağına düşmüş birisidir – bağlılık, kendini feda etme, toplumumuzun oldukça saygın bulmaya eğilimli olduğu davranışlardır. Oldukça dengesiz oluşu yalnızca koruyucu içgüdümüzü harekete geçirir: aynı zamanda çok çaresizdir. Bunun ötesinde, bütün film o ana kadar bizi, onunkine birçok yönden benzeyen bir durumla özdeşleşmeye yöneltmiştir: geçiş kolaydır. Cinayetten sonra Hitchcock bizi Norman "haline getirmek" için tüm özdeşleştirme kaynaklarını kullanır. Norman tahammül edilmez bir durumda olan, umutsuzca korunma ve yardıma ihtiyaç duyan, ama vakanın gerçek doğası nedeniyle bunu elde edemeyen cana yakın bir insandır. Annesinin iğrenç cinayetinden sonra temizlik yaparken, kamera öznel hale gelir; kanı bezle silen eller bizim ellerimizdir. Aynı zamanda Marion'u da unutamayız. İzleyicide ortaya çıkan yoğun iç sıkıntısı, alışıldığı gibi, tepkilerin zıtlığından kaynaklanır. Dikkatimiz tekrar tekrar Marion'dan kalan, Norman'ın önem vermediği, son ize yöneltilir; artık yalnızca gazeteden bir rulo haline gelen para, onun yaşamının, arzularının, Sam ile ilişkisinin ironik bir hatırlatıcısıdır.

Sapık, izleyiciyi filme katma tekniğinde Hitchcock'un o zamana kadarki en büyük başarısıdır. Bir anlamda izleyici, kendisini tamamen karakterlerle birleştirerek baş kahraman haline gelir. Filmin geri kalanı, Norman Bates'in temsil ettiği psikolojik cehennem durumunun –kaos dünyasına inişin– kaynaklarının araştırılmasıdır. Formalite gereği tasarlanmış diğer karakterler (Sam, Lila, Arbogast), filmde yalnızca izleyicinin yansımaları ve araştırma için kullandığımız araçlardır, ayrıntılandırılmamış kişisel varlıkları özdeşleşmeyi kolaylaştırır. Kaos dünyasına inişteki her aşama içimizdeki gerilime katkıda bulunur: bilmeyi isteriz ve bilmekten korkarız, araştırmacıların gerçeği bulmasını ve dehşet anlarına son vermesini isteriz, ama Norman ile özdeşleştiğimiz için bu dehşet anlarına kendimizi dahil etmişizdir. Belirli karakterler arasındaki yakın fiziksel benzerlikler (Hitchcock'un her zaman oyuncuları seçerken çok dikkatli olduğunu akıldan çıkarmadan) çarpıcıdır. Vera Miles ile Janet Leigh arasındaki benzerlik kolayca açıklanabilir: onlar kız kardeştir. Ama Anthony Perkins ile John Gavin (Sam) arasındaki daha da çarpıcı olan benzerli-

ge ne demeli? Norman'ın bürosunda yüz yüze geldiklerinde, sanki aynı madeni paranın iki yüzüne bakıyormuşuz gibi tekinsiz bir duyguya kapılırız. İlk bakışta şüpheli ve yalnızca olay örgüsü bağlamında yararlı görünen bu sahne, filmin en etkili sahnelerinden biri haline gelir. İki adam birbirlerine bakar, biz de onlara bakarız ve birden onların birbirlerinin yerini alabilir olduğunu anlarız: her biri (biçim bozucu bir aynadaki bir yansıma olsa da) diğerinin yansımasıdır, biri sağlıklı ve dengelidir, diğeri ise sağlıksız bir cinselliğe saplanmış, sıkıntı çeken biridir. Benzer biçimde Vera Miles, Janet Leigh'in uzantısıdır ve onun gördüğü potansiyel olarak kendisidir. *Sapık*'ın karakterleri *tek* karakterdir ve bu karakter bizizdir, filmin yarattığı bu özdeşleşmeye teşekkürler.

Lila'nın evi araştırması, Norman'ın psikotik kişiliğini araştırmasıdır. Yatak odası, tavan arası ve bodrum katında keşfettikleriyle bütün sekans açık Freudcu imalara sahiptir. Yoğun Viktoryen dekor, cinsel bastırma atmosferini artırır. Koridordaki siyah yay ve okların durumu, merdivenlerin başında oyalandığı idealleştirilmiş genç kız tablosu, yatak odasındaki çıplak tanrıça heykelin görüntüleriyle, Bayan Bates'in vücudunun iz yaptığı (daha sonra Norman'ın üzerinde annesini ve sevgilisini öldürdüğünü öğrendiğimiz) yatağın, tuvalet masasının üzerindeki ölümü hatırlatan çapraz ellerin ve durgunluğun boğucu atmosferinin görüntüleri art arda verilir: bunlar neredeyse *koklanabilir*. Norman'ın yatak odası olan tavan arası, hasta bir insanın bilincinin zihinsel gelişimini temsil eder: çocukluğu ve yetişkinliğinde sarılarak uyuduğu oyuncaklar, dağınık yatak ve *Kahramanlık Senfonisi* [*Sinfonia Eroica*] plağından oluşan tuhaf karışım; bütün bunların açıklanmamış doğası, gördüklerimizin, temeldeki gizlerin yüzeysel imaları olduğunu akla getirir ve Lila'nın hiç açmadığı başlıksız bir kitap da (Bateslerin aile albümü?) bunu destekler (23). Sonuç olarak Norman'ın, insanın bütün karmaşık potansiyellerine sahip olan bir insandan daha fazlasını ifade ettiğini kabul ederiz. Bodrum katı bize, davranışının gizli, cinsel kaynaklarını sunar: Lila orada Bayan Bates'i bulur. Bu bir *meyve* kileridir – annenin "meyve-gibi taze olmak" üzerine uğursuz şakasında da meyve vurgulanır: verimliliğin ve doğurganlığın kaynağı çürür.

Doğruluğu keşfetmemiz, daha önce olanlara yönelik tutumumuzu kuşkusuz değiştirir. Örneğin duş cinayetini yorumlayışımıza birçok karmaşık yön ekler: cinayeti artık öncelikle Norman'ın yapmaya cesaret edemediği tecavüzün yerine geçen bir cinsel şiddet eylemi; ikinci olarak da Norman'ın asla ulaşamadığı bir özgürlüğü elde etmiş bir kadını, tuzağa düşmüş birinin (Norman'ın) yok etme arzusu olarak değerlendiririz. Bu nokta, Marion'a bu özgürlüğü Norman'ın verdiğinin (Marion'un)

farkında olmasına ayrıca bir ironi kazandırır. Ama suç ortaklığı duygusundan kurtulamayız. Çünkü Norman Bates'i kendimizin potansiyel uzantısı olarak kabul etmeye yönlendirilmiştik. Hepimizin içimizde bir yerlerde iyi ya da kötü adına her türlü insanca potansiyeli taşıdığımız, bu nedenle hepimizin bir suça katılabileceğimiz herkesin bildiği bir gerçektir. *Sapık*'ın büyüklüğü bu olguyu yalnızca bize *anlatabilmesinde* değil, bize yaşatabilmesinde yatar. Bir Hitchcock filminin kâğıt üzerinde tatmin edici bir çözümlemesinin yapılmasını güçleştiren de budur; bu aynı zamanda ne kadar ayrıntılı olursa olsun hiçbir çözümlemenin filmin yerini tutamayacağını kesinleştirir, çünkü doğrudan duygusal deneyim herhangi bir açıklayıcı gerekçelendirmeden daha canlıdır.

Filmdeki (ilk çekimlerden, Lila'nın evi araştırmasına kadar) ileriye kaydırmalı çekimlerin etkisi bizi her zaman daha derine ya da karanlığın içine çekmesidir. Görmemizin sağlandığı her an daha fazlasını, daha derinini, çoğunlukla da görmekten korktuğumuz şeyleri görürüz. Bu nedenle, kameranın gözlerimizin yerini alarak bakmamızı sağladığı gözler üzerindeki bu vurgu, insan ruhunun ötesindeki karanlık yerleri görmemizi sağlar. Ve polisin kara gözlükleri bu açıdan önemlidir: Marion'a ve dolayısıyla bizlere bakan gözlerini görmediğimiz tek karakter odur. Filmin sonunda Hitchcock bizi polisin konumuna yerleştirir. Norman Bates'e, polisin Marion'a baktığı gibi bakarız ve Norman, Marion'un polisin bakışının bilincinde olduğu kadar, bizim bakışımızın bilincindedir. Sinema perdesinin diğer yanında bizler, kara gözlüklerinin ardındaki polis kadar esrarlı, dolayısıyla acımasızızdır. Norman'ın Marion ile diyalogda "kurumlar" üzerine söylediğini hatırlarız: " acımasız gözler sizi inceliyor." Sonunda Norman yardım edemeyeceğimiz noktadadır. Filmin anlamının büyük bölümü, filmin odak noktasında gerçekleşen (Marion'un öldürülmesi) ve yine gözleri kullanan tek bir görsel metafor içinde özetlenir: küvet deliğine dönerek akan su ve kanın yakın çekiminden, dışa doğru dönerek açılan kamera hareketiyle, ölü kızın gözlerine yapılan kesme. Sanki gözün *ardındaki* derinliklerde ortaya çıkmışız ya da küvetin yuvarlak boşaltma deliği, görünüşte dipsiz bir karanlığa, hepimizin içinde yatan, kökenleri cinsellikte olan ve filmin derinlemesine araştırdığı, dehşet olasılıklarına doğru yöneliyor gibidir. Bu kesmenin ve dönme hareketinin yarattığı baş dönmesi, daha sonra üst açıdan Norman'ın annesini meyve mahzenine taşımasını izlediğimiz sırada tekrarlanır.

Bodrum katı bir diğer açık cinsel simgedir. Ve Vera Miles'ın araştırmanın sonunda bulduğu yine gözlerdir: uzun zamandır ölü olan ve yüzünün önünde bir lamba sallanan bir insan cesedinin alay eden gözleri: yaşayan ölünün gözleri, görmeden

hareket eden gözler, Norman'ın gerçek gözleri.

Psikiyatristin "açıklaması" çok eleştirilmiştir, ama bir işlevi vardır. Bu açıklama, bizim için Norman'ı "önemsiz" bir vakaya ve kendimizi kolayca uzak tutabileceğimiz bir duruma çevirerek filmin içerimlerinden kaçma eğilimimizi belirginleştirir. Sürekli rahat ve kendinden emin konuşan psikiyatrist güvenimizi tazeler. Ama Hitchcock bunu yalnızca bizi reddetmeye zorlamak için vurgular. Açıklamanın, açıkladığı kadar görmezden geldiği düşünceyi de görmek zorundayız (örneğin simgesel tecavüz olarak cinayet). Ama düşünmek için bize bir şans verilmez: Norman ile son karşılaşmamız hemen bilincimizde belirsiz bir hoşnutsuzluk duygusu yaratır ve bunu önceleyen aşırı şiddetin ardından durağan olan hücredeki bu sahne, filmdeki en tahammül edilemez dehşet sahnesidir. Gördüğümüz, sonunda kimliği annesinin hayali kimliği içinde eriyen, kişiliğinin bütün olumlu yanlarını gösteren Norman'dır. "Anne" masumdur; Norman'ın elinde dolaşan sineği kurtaran "anne"dir: vahşi bir kasap olan ise Norman'dır. Böylece bir insanın telafisi mümkün olmayan yok oluşuna tanık oluruz. Sinek bize, kurtulamamış Marion'u hatırlatır: eylem, zalim ve anlayışsız bir toplumun acımasız gözleri önünde ceza çekme yönünde acıklı bir girişimi yaratır. Bir an için, neredeyse bilinçaltı düzeyinde, annenin on yıllık ölü yüzünün özellikleri, Norman'ınkiler üzerine bindirilir. Bitiş sahnesi dayanılmazdır, ama kurtuluşumuzu sağlar: bizi dünyadaki en kötü şeyle yüzleştirerek hepimizin içindeki karanlık olasılıkları gösterir: ebedi lanet. Artık serbest kalabilir, yaşamımızı sürdürebiliriz. Arabanın bataklığın karanlık derinliklerinden *çekip çıkarıldığı* son görüntü bizi yeniden Marion'a, kendimize ve psikolojik özgürlük düşüncesine götürür.

Sapık, çağımızın en önemli yapıtlarından biridir. Temaları kuşkusuz yeni değildir –*Macbeth* ve Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* de [*Heart of Darkness*] dahil açık habercileri vardır– ama bu temaların yoğunluğu ve dehşeti ile bunların, bir yandan Freudcu psikolojinin bulgularına, diğer yandan Nazi toplama kamplarına tanıklık etmiş bu çağa ait cinsellik zeminine yerleştirilmesi yenidir. Toplama kamplarını popüler bir eğlence yapıtıyla ilişkilendirmenin duygusuzca olduğunu sanmıyorum. Gerçekte Hitchcock, kamplar üzerine ele geçirilmiş Nazi malzemesinden derleme bir film yapma işini kabul etmişti. Proje taslak aşamasına geldi ve henüz öğrenemediğim nedenlerle ertelendi; taslak şu anda Imperial War Museum'un mahzeninde benzer ham malzeme yığını içinde yatıyor. Ama toplama kampları, bu dehşetin iki yönüyle karşı karşıya gelmeksizin düşünülemez: kurbanların tamamen masum olu-

şu ve çaresizliği ile potansiyellerini bir ölçüye kadar paylaştığımız insanların onların işkencecileri ve kasapları olması. Artık insan doğası üzerine ve çevremizdeki ve içimizdeki cehennem üzerine en ufak bir yanılsamaya tahammül edemeyiz; ve *Sapık* kesinlikle bu ikiz dehşet üzerine kuruludur. Hitchcock için bu bir "eğlence" filmidir ve filmin başından sonuna uğursuz bir mizah vardır. O halde film canavarca bir sapıklık değil midir? Birçok insan filmi böyle algıladı ve tepkileri bana, filmde yalnızca eğlenenlerinkinden (Hitchcock'un kendisini de bu gruba eklemeli miyiz?) daha savunulabilir görünüyor (" film bizi uzaktan Bates Motel gibi görünen herhangi bir binada konaklama konusunda iki kez düşündürür..."). Örneğin David Holbrook (kitabı 1962'de yayımlandığından galiba *Sapık* ile ilgili olarak) "Elbette, eğer dedektif öyküleri ve Hitchcock'un filmlerinin dünyasında yaşıyorsak, kaygısız bir ruhla bütün bu pislikleri enfiye benzeri bir uyarıcı madde olarak görebiliriz. Ama eğer şiir ya da dramaya tepki veriyorsak, duygularımız keskinleşmelidir. " (*Llareggub Revisited*) demişti. Ama bu bana uzağı göremeyen ve duygusuz bir karar olarak görünüyor. Eğer biri *Sapık*'a tepki veriyorsa, onun duyguları da keskinleşmelidir. Hiçbir film –kendilerini tamamen bunun etkisine açmaya korkmayanlar için– daha büyük bir yalnızlık duygusu aktarmaz, ama bu film olağanüstü bir biçimde olgun ve güvenli bir duygusal bakış açısından bunu yapar. Ve bu bakış açısının asıl parçası, tarafsız acı mizahıdır. Bu da filmin histerisiz, dengeli, neredeyse berrak bir tarafsızlıkla dehşeti ele almasına olanak sağlar. Bu büyük olasılıkla mizah duygusu olmaksızın *Sapık* değerlendirilemez derken Hitchcock'un kastettiği şey değildir, ama bunu kastetmesi *gerekirdi*. Eğer röportajlara inanmak gerekirse filmi yaparken Hitchcock ne yaptığının gerçekten farkında olmamış. Söylemesi bile gereksiz ancak bu durumun filmin değerlendirilmesini etkilememesi gerekir. Hitchcock'un, *Sapık*'ı bir "eğlence" filmi olarak görmesi, kendi akıl sağlığını koruma yolu olarak değerlendirilebilir; eleştirmenin böyle yapması –ve filme bu zeminlerde onay vermesi– tamamen bağışlanamaz bir tutumdur. Hitchcock (yine röportajlarına inanmak gerekirse) kendisinin bildiğinden çok daha büyük bir sanatçıdır.

7. KUŞLAR

Kuşlar ile deneyimim farklı ve şaşırtıcı olmuştur. İlk izleyişimde film bana büyük bir hayal kırıklığı gibi geldi; ama defalarca izledikten sonra, filmi artık Hitchcock'un en büyük başarılarından biri olarak görüyorum. Kişinin sahip olmayı arzuladığı bakış açısı hakkında kendi kendisiyle konuşması yaygın olmayan bir durum değildir ve bu nedenle filme yönelik tepkime bir süre güvenemedim. Ancak *Kuşlar*'la böylesi bir deneyimim olduğunu sanmıyorum: bu daha çok bir dizi yanıltıcı önyargının bir kenara atılması sorunuydu, dolayısıyla beş ya da altıncı izleyişin ardından filmi gerçekten anladığımı hissettim; Hayal kırıklığı yaşadım, çünkü film, olduğunu ve olması gerektiğini düşündüğüm tarzda değildi, ancak daha sonra, parçalı ve kesintili bir anlam yerine, bütünlüklü bir anlam oluşmaya başladı.

Akıllarında Hitchcock'un önceki filmlerini –özellikle *Sapık*'ın– hâlâ canlı olarak koruyanlar için *Kuşlar* özellikle dikkati başka yöne çeviren iki büyük konu sunar: 1) Hitchcock'un Lydia karakterinin "kıskanç, sahiplenici anne" olmadığına (Lydia'nın filmdeki sonraki gelişiminde fazlasıyla onaylanan bir saptama) ilişkin (Annie Haywort aracılığıyla yapılan) açık uyarısına karşın, sahiplenici-ensest ilişki hakkında spekülasyona yönelten anne-oğul ilişkisi. 2) Filmin belirli bölümlerinde Melanie Daniels ile ilişki kurmamız için *Sapık* ve *Ölüm Korkusu*'ndan bildiğimiz izleyici-özdeşleşmesi tekniğinin oldukça belirsiz kullanımı. Bu, *Sapık*'ın ilk yarısında Marion Crane olmamız istendiği gibi, bu filmde de Melanie *olmamızın* istendiğini hissetmemize yol açabilir ve eğer filme bu önyargıyla yaklaşırsak, bu girişim feci bir başarısızlıkla sonuçlanabilir. Aslında Hitchcock'un *Kuşlar*'da teşvik ettiği özdeşleşme çok daha hassas ve kesintili bir doğadadır: filmin yöntemi, hem mizansen hem de senaryonun inşası anlamında *Sapık*'ın yönteminden tamamen farklıdır. Bu yaklaşım hataları, bir sanatçının nadiren filmden filme tema ve tekniği böylesine açıkça genişletme biçimi alan gelişim çizgisine ilişkin fazlasıyla basit bir düşünceden doğar.

Sapık'dan yapılacak belirli görsel hatırlatmalar da yanıltıcı olabilir, hem de bunlar çok çarpıcı değildir. Melanie'nin merdivenleri çıkıp, üst kattaki odada ölümün eşiğine gelmesi, Lila Crane'in Bates'in evinde inceleme yapmasını anımsatan bir tarz içinde işlenir; kuşların Melanie'ye saldırısı, duş cinayetini anımsatan güçlü öğeler taşır. Bu benzerliklerin ikisi de filmin özüne ulaşma konusunda *doğrudan*

yardımcı değildir. Melanie, *à la Lila* [Lila'ya göre] izleyici yansımasından daha fazlasıdır ve "yukarıda ne olduğunu" zaten tahmin ettiğimiz için "keşfetme" aracımız olarak kullanılmaz ve Melanie'nin can çekişmesinin, Marion'unkinden tamamen farklı bir anlamı vardır. Ancak *Sapık*'da, *Kuşlar* için bir ipucu *varsa* eğer, bu kesinlikle duş cinayetidir ve Norman Bates'in annesini taşırken, yırtıcı bir kuş haline geldiğini hatırlamak yerinde olur.

Bir de kuşların kendileri vardır: ne anlama gelirler? Herkes bunu bilmek ister; ya da neden saldırırlar? 1) *Kuşlar, insanların kendilerine yaptıkları eziyetin intikamını alıyor.* Hitchcock hatalı bir tanıtım filmi yaparak bu görüşü cesaretlendirme hatasına düşer. Aslında insan bunu ne kabul eder ne de reddeder; yalnızca ilişkisiz göründüğü için filmi açıklamaya çok az katkıda bulunur. 2) *Kuşlar, günahkâr insanlığı cezalandırmak için Tanrı tarafından gönderiliyor.* Canavarca ve duygusuz davranan alışılmamış bir Tanrıyı –Hıristiyanlığın değil, Eski Ahitin Tanrısını– varsaymazsak bu görüşe güçlükle hak verilebilir; saldırıların rastgeleliği, filmin niteliğine ve yapısına tamamen yabancı olduğu için insanın hemen reddedeceği bu kurama engel oluşturur. 3) *Kuşlar karakterler arasındaki gerilimi ifade eder.* Bu varsayım Melanie'ye ilk martı saldırısı düşünüldüğünde daha ilginç ve tutarlı görünüyor. Ama hemen itiraz noktaları ortaya çıkar: kuşlar olası gerilimlerine ilişkin hiçbir şey bilmediğimiz masum okul çocuklarına saldırır ve Dan Fawcett'i öldürür.

Filmin kendisi, kuşların ya açıklanamaz ya da bir açıklama varsa da bunun bilinmez olduğunda ısrarlıdır ve bu noktadan başlamak uygun görünüyor. *Sapık*'daki Marion'un bakış açısından duş cinayetinin tamamen nedensiz ve amaçsız doğası ile Marion'un bu noktadaki gelişimini göz önüne getirin. Marion'un bakış açısından – sonuçta bizim filmi izlediğimiz bakış-açısı– cinayetin dramatik, simgesel ya da tematik açıdan haklılığı yoktur. Eğer Marion hâlâ zorlanımlı durumu içinde bulunsa, bu durumdan henüz kurtulamamış ve parayı geri götürme konusunda rahatça karar verememiş olsaydı, cinayet (fazlasıyla aşırı olsa da) bir cezalandırma olarak ya da onun kaos dünyasına girişinin kaçınılmazlığının simgesel bir temsili olarak geçerlilik kazanabilirdi. Ama Marion bundan korunur. Kısmen cinayetin –yine onun bakış açısından– önceden bilinemezliği ve tamamen nedensiz olduğu için etkisi böylesine tahrip edicidir. Bize bu anda yaşamın güvenilmezliği, tamamen akıl dışılığı hissettirilir.

Bu rahatsız edici önceden bilinemezlik ve güvenilmezlik duygusu, normal, gündelik ortamı tehlike işareti veren bir olayla bozmayı seven Hitchcock'un filmlerinde kuşkusuz çok yaygındır. Ancak genel olarak, olayın şimdiye kadar bir mazereti ol-

muştur. Eğer Guy Haines, Bruno Anthony ile buluştuysa, bu Bruno'dan bir şeylerin zaten kendisinde olması nedeniyledir. Eğer Ben ve Jo (*Çok Şey Bilen Adam*) ajanlarla ilişki kurduysa, bu evliliklerinin tıkanma noktasında dışardan bir heyecan aramaları nedeniyledir; eğer Roger Thornhill, yanlışlıkla Kaplan'a benzetildiyse, yaşamının düzensizliği hatayı olası kılmıştır. Ama Marion Crane'in öldürülmesi hiçbir yönden ve hiçbir ölçüde tahrik etmenin ya da hak etmenin sonucu değildir.

Ve bu da bana kuşların işlevi gibi görünüyor: kuşlar, yaşamın nedensizliği ve önceden bilinemezliğinin, insan yaşamı ve ilişkilerinin güvenilmezliğinin somut belirtisi; görmezden gelinemeyecek ya da kaçınılamayacak incinebilirlik ve istikrarsızlık ile bunun da ötesinde yaşamın anlamsız ve absürd olma olasılığının bir hatırlatıcısıdır. Hitchcock, filminin "kendini beğenmişlik" üzerine olduğunu söylemişti.

Filmin başlangıç çekimleri, Hitchcock sinemasında çok sık rastlandığı gibi, temayı neredeyse bir grafik basitliğinde ortaya koyar. Melanie Daniels (Tippi Hedren) San Francisco'da bir caddeyi karşıdan karşıya geçer; başının üzerinde uğursuz kara bulutlar halindeki kuş sürüsü vardır; lüks bir evcil hayvan mağazasına girer; etrafı süslü kafesler içindeki kuşlarla çevrilidir. Dışarıda sürekli bir istikrarsızlık tehdidiyle gerçeklik; içerde ise kibar insanların oluşturdukları ve gerçeklik dedikleri "güvenli" yapay dünya vardır. Açılış sekansındaki hafif komedinin amacı yalnızca izleyiciyi gelmekte olan tehlikeler için bir hazırlıksızlık durumu içinde tutmak değildir. Amaç anlamsızlığı vurgulamaktır: sürekli, hatta alışılmış samimiyetsizliğin anlamsızlığı. Gerçekte Melanie'yle ilgili asıl nokta daha mağazaya girmeden önce (karakteristik sakinlik ile) gösterilir; yürüyüşündeki kararlı incelik, beceriksizliğe çok yakındır ve bize, kibarlığı temelde yatan güvensizliği gizleyen bir kızı sunar; bir çocuk Melanie'ye ıslık çalar ve Melanie hemen utangaç ve çocuksu bir gülümsemeyle döner –bu, egosuna yardımcı ama değersiz olan her şeyi hoş karşılama tavrıdır– daha sonra hemen gökyüzünde toplanan kuşlara tedirgin bir biçimde bakar. Bu nokta, kanaryayı tekrar kafese koyduğu sıradaki Mitch Brenner'in "paralelliği" ile açıklık kazanır. Melanie, yaldızlı bir anlamsızlık kafesine, aslında yaşama beceriksizliği anlamına gelen, içtenlikten aciz olma konumuna hapsedilmiştir. Melanie'nin Brenner (Rod Taylor) tarafından hem sinirlendirildiğini hem de cezbedildiğini görürüz: Melanie'nin eşek şakasına, birbirine aykırı itkiler –hem Brenner'i enayi yerine koymak hem de onun egemenliği altına girmek– neden olur.

"Paralellik" bundan sonraki sekansta geliştirilir. Melanie, Brenner'in dairesine muhabbet kuşlarını götürmek için asansördeyken, kamera (asansördeki adamın dik-

katli bakışının ardından) Melanie'nin bacaklarından ve elinde tuttuğu kuş kafesinden yüzüne doğru yükselir, narin ve etkileyici görünümü içinde başını bir yöne doğru hafifçe dikleştirerek garip bir biçimde kuş gibi görünür. Tutumu ve davranışı, tıpkı duruşu gibi doğal ve insanca değildir – yaşam yapaylığın yaldızlı kafesi içinde anlamsızlaştırılır.

Ancak filmin bu aşamasında tarz hafif komedidir, dolayısıyla böylesi düşüncelere nadiren sahip oluruz. Melanie'nin davranışı, kızın kendisi gibi, sevimli ve zekicidir, buna hoşgörülü bir gülümsemeyle tepki veririz; hafif komedi, ilişkilerin gerçekten önemsiz ve bir tür oyun olduğu varsayımına dayandığı için sıkılıncaya kadar oynarız. O halde geriye bakıldığında bu açılış sekansları ciddi imalar içerir ve sevimli görünmesine karşın Melanie aslında acınacak haldedir.

Melanie'nin Bodega Körfezi'ne arabayla gidişinin *Sapık*'da Marion'un araba kullanmasıyla yüzeysel benzerlikleri vardır: her iki kadın da kendilerini kurtaramadıkları, nesnel olarak göremedikleri ve attıkları her adımın onları daha derine götürdüğü bir davranış örüntüsünün tuzağına düşmüş görünürler. Ama izleyicinin olay akışıyla ilişkisini tanımlayan işleyiş tamamen farklıdır. Marion araba kullanırken neredeyse yalnızca onun görüşüyle ve duygularıyla sınırlanmıştık; *Kuşlar*'da Melanie'nin (çirkin bir arkadan-yansıtma ile) yakın çekiminden, oldukça yukarıdan çekilmiş geniş bir kır manzarasının durağan çekimine kesme yapılır. Başka bir deyişle özdeşleşmede ısrar edilmez. *Kuşlar*, *Sapık*'dan çok daha "açıktır:" bize farklı tarzlarda tepki verme serbestliği verir. Filmin hafif tarzı bizi hoşgörüye davet eder, eğer arzularsak Melanie'yi eleştirebiliriz. Aynı zamanda Marion'un davranışlarını değerlendirmede özgür değilken, Melanie'nin davranışını değerlendirmede özgürüzdür. Ve kendimizi aşırı bir belirsizlik durumu içinde buluruz. Tamamen aptalca ve amaçsız bir oyunu mu izliyoruz? Muhabbet kuşlarının teslim edilmesi neyin başarılması anlamına gelir? Bilinç düzeyinde, tatmin edici bir yanıt yoktur: bir hizmeti yerine getirmek için sonu gelmez bir belaya yönelmek, bir hakaretin intikamını almanın garip bir yolu olarak görünür. Bize de, Melanie'nin, neden bunu yaptığını bizden daha az bildiği sonucunu çıkarmak kalır. Açıkça Mitch Brenner'ı tek başına bırakamaz: Brenner, henüz dile getiremediğimiz türden de olsa bir meydan okumada bulunur. Melanie'nin ona bir şey verdiği ve bunun Brenner'ın onunla ilişki kurmasının aracısı, hatta Melanie'nin bir simgesi olduğuna ilişkin her şey çok açıktır. O zaman, varsayılan nedenler ile gerçek nedenler arasında bir ayrılık olduğu sonucuna varırız. Bilinç düzeyinde, Melanie ahmakça, saçma bir oyun oynar (kuşların, onların Brenner'ın kişiliğine "katkısı olacağı" umudunu içeren "kurnazca" bir notla

birlikte verileceğini sonradan öğreniriz); bilinçaltı düzeyinde, ilişkiyi sürdürmeye ve ilerde olacak gelişmeleri tahrik etmeye, belki de ne kadar hoş bir kız olduğunu ona göstermeye, hatta simgesel olarak kendini ona (onun erkeksi korumasına mı?) sunmaya çalışır. Bile bile yapılan zarif bir yüzeyselliğin altında derin ihtiyaçların gizlenmesi –ya da bunların bilinç düzeyinde reddi– bu açılış sekanslarının ana temasıdır.

Her ne kadar yine *Sapık*'dakinden çok daha az da olsa da kasıtlı kullanılan özdeşleşme teknikleri, Melanie'nin muhabbet kuşlarını sandalla götürdüğü sekansta en açık biçimiyle karşımızdadır. Bu sekanstan önce Melanie'ye olan sempatimiz dikkatli bir biçimde arttırılmıştır. Kibar, yaşlı dükkân sahibini etkileyişini izleriz. Dükkân sahibinin sıcaklığı ve doğallığı, kuş mağazasının bayan yöneticisinin çıldırtıcı titizliği ve samimiyetsizliği ile güçlü bir karşıtlık oluşturur. Hitchcock'un filmlerinde her zaman yolculuklar, bir karakteri bir yerden başka bir yere götürme yönteminden daha fazlasını temsil eder: Melanie, San Francisco'da gördüğümüzden bu yana davranış açısından gelişim göstermiştir ve arkaplanın değişimi bir ölçüde bu gelişimi yansıtır; artık daha az gergindir, gizli ilgisi yüzeye daha yakınlaşır. Yaşlı adam gibi biz de onun kararlılığını ve gücünü takdir ederiz. Yaşlı adamın Brenner Ailesi'nden bahsettiği sırada onun kaygısını ve sonrasında, Bayan Brenner'ın Mitch'in karısı değil, annesi olduğunu öğrendiğinde yaşadığı rahatlamayı önemseriz. Güdülerini daha fazla anlamak için kendine izin vermiş gibidir. Kuşları bırakıp geri dönerken, geçici olarak o olmamız yönündeki –artık bilinen öznel çekimler ve kamera hareketleri araçlarıyla yapılan– davete isyan etmemiz için yeterince yumuşatılmışızdır.

Ancak burada bile özdeşleşme eğilimi belirli yabancılaştırma ve uzaklaştırma efektleriyle dengelenir. Brennerların iskelesine doğru yolculuğu boyunca Melanie'yle (yani onun öznelinden) değil, *Melanie'ye* bakarız. Araba kullanırken olduğu gibi, yakın ve orta-plan çekimlerde arkadan-yansıtma kullanılır. Bu konu üzerine yapılan iddialar güvenilmezdir, ama *Kuşlar*'da arkadan-yansıtma yönteminin kullanımında gerekliliklerden çok bilinçli bir tercihin söz konusu olduğuna ilişkin bazı kanıtlar vardır: sekansların ortasında dış mekânda yapılmış ve arkadan-yansıtmanın kullanıldığı yerlere uyan mükemmel çekimler vardır ve bunlar hep Melanie'nin çekimleridir. İsteyerek yapılsın ya da yapılmasın, bu tekniğin kesinlikle onun durumunun gerçek-dışılığını verme, onu arkaplanlardan soyutlama ve arkaplanı göze batacak kadar doğal sahneden öne çıkararak onun yapaylığını vurgulama etkisi vardır. Bu yakın çekimler, Melanie'yi bize çok geniş bir uzam içinde yalıtılmış, minik ve

savunmasız bir figür olarak sunan genel çekimlerin arasına yerleştirilir. Arkasında su üzerine konmuş martıları görürüz. Filmin tanıtım filmi bir yana, filmin adı, jeneriğin sinir bozucu gürültüsü, San Francisco üzerinde sürü halinde uçan kuşlar, hepsi kuşların sorun yaratacağı konusunda bizi uyarır ve herhangi bir anda Melanie'nin saldırıya uğramasını bekleriz: kuşlar onu özellikle incinebilir olduğu bir durumda yakalarlar. Bu gerçek, hediyesini verirken onunla tam olarak özdeşleşmemizi olanaksızlaştırır: *biz* kuşların saldırısını bekleriz, o beklemez. Giderek olumlu bir yöne giden (Mitch'e yazdığı mektubu yırtıp, yerine Cathy'ye yazdığını koyar) bir şakadan aldığı hazzı ve bir şeylerin yanlış gittiği bir durumda onun gerilimini paylaşmamıza karşın, Melanie bu zararsız anların ardından gelecek ve bu anları farklı, rahatsız edici bir perspektif içine yerleştiren korkunç ve uğursuz bir şeylere yakalanır ve aptallaşır; biz bu sırada, onun hissetmediği daha derin bir gerilimi hissederiz).

Melanie, Mitch'in muhabbet kuşlarını bulmasını bekler ve biz de onunla birlikte bu durumu izleriz. Mitch'in dışarı çıktığını, çevreye bakıp onu fark ettiğini ve dürbünü aldığını görürüz. Melanie gülümser ve hızla kayığın içinde gizlenir; Mitch de gülümser: Melanie onun dikkatini çekmiştir, o da buna yanıt vermektedir. Mitch'in arabasına koştuğunu görürüz. Ama burada da Hitchcock keyfimizi bozar ve sahneye dahil olmamıza kasıtlı bir biçimde müdahale eder: Mitch'in yanıtını görmeden hemen önce sahnenin sükuneti, görüntünün önplanında martıların acı acı bağırıp kanat çırparak uçuşmalarıyla bozulur. Bir kez daha saldırının başladığını düşünürüz. Bunu Bodega Körfezi boyunca yapılan geri dönüş yarışı izler –Melanie kayıkta, Mitch arabasında– ve yine herhangi bir rahatlama duygusu, karakterlerin paylaşmadığı bir kaygıyla gölgelenir. Melanie açık alanda, yardımdan yoksun, her türlü tehdide açık bir durumdadır. Ama karşı kıyıya ulaşır, motoru susturur, iskeleye doğru sürüklenir, Mitch'le aynı anda iskelede olur. İkisi de memnun –aslında sevinçlidirler– ve Melanie artık güvende görünürken, tekrar bir araya gelmelerinin hazzıyla rahatlarız. Ama Melanie (sinirlendirmek için mi?, eğlenmek için mi?) onunla oynamaya devam etmek zorundadır: poz verircesine cilveli bir tavır takınır, başını yine bir kuş gibi yana yatırır – tepesinde dolaşan bir martı aniden ona saldırır, başını gagalar ve kanatır.

Hitchcock bu sekansı iki şekilde çekebilirdi: Melanie tam anlamıyla daha sempatik hale getirilebilir, onun korunmasız tecridi ve potansiyel olarak tehdit altında oluşunun hatırlatıcıları yok edilebilir, onunla ve onun davranışıyla tam olarak özdeşleşmemiz sağlanabilirdi; bu durumda martının saldırısı doğrudan bize yönelir-

di. Ya da onun sinirlendirici hali ve yapmacıklığı önplana çıkarılabilir, olası tehlike işaretleri güçlendirilebilirdi ve teknik araçlar kullanılarak sağlanan özdeşleşme engellenebilirdi; o zaman saldırı *bizim* ona kızgınlığımızı ifade ederdi. Bu sekansta Hitchcock her iki yöntemi de reddeder; ya da isterseniz şöyle diyelim, bunları birleştirir: sonuçta bu aynı şey demektir. İzleyicide, birbirine tamamen aykırı dürtüler oluşturulur. Bu filmde Hitchcock, *Sapık*'da istenilen doğrudan özdeşleşmeden daha hassas ve zor bir özdeşleşmeyi gerçekleştirmeye çalışır: bu, Melanie'nin tavırlarına yönelik, bunların yetersizliğine ilişkin bir duyguyla dengelenmiş, kısmi ve kesintili tepkinin kesin kontrolüdür. Onu anlamaya ve ilişkilerde önemli etkisi olmasa da temsil ettiği kurnaz "zekiliği" takdir etme eğilimimizin farkına varmaya yetecek kadar Melanie ile özdeşleşiriz. İzleyicinin ancak sonradan yargılayabileceği daha derinden bir bağlanımı (özdeşleşmeyi) teşvik etmek yerine Hitchcock, gerçekten hem bağlanmayı hem de yargılamayı burada aynı anda gerçekleştirir.

Öne sürdüğüm mümkün olan iki ele alış tarzı, aynı zamanda martı saldırısına fazlasıyla basit bir anlam verebilirdi. Her ne kadar saldırı o anda (Melanie'nin tavrından dolayı) oldukça yerindeyse de, tamamen yerinde olabileceği birçok an daha önce de olmuştur. Kuşlar, kendini beğenmişliğe yönelik açık bir *cezalandırma* değildir; onlar, ilişkiler kurabilsinler diye karakterlerin tutumlarını yıkıma uğratmak için de *gönderilmezler* – hiçbir şey o kadar şematik ve açıklanabilir değildir. Doğrusu, Melanie'nin yapay uzaklığına karşın, ikisinin de uygun bir ilişki için tedbirli davrandıklarına inandırılırız. Melanie ne hayran olunacak ne de alçak biridir: hiç bir davranışı "kötü" olarak nitelendirilemez. Ve eğer Hitchcock tamamen bir kadının kendini beğenmişliğini yıkmanın peşinde olsaydı, bu tür davranışları, açıkça tehlikeli bir biçimde dengeli ve incinebilir olan Melanie Daniels'den çok daha fazla sergileyen karakterler bulurdu. Eğer film yalnızca Melanie'nin kuşlar tarafından yok edilmesini anlatsaydı, affedilemez düzeyde sadist, bir çocuğa yapılan sistematik bir işkence gibi ve bağışlanması olası bir suça hiç uymayan canavarca bir cezalandırma olurdu. Ama bu uygunsuzluk, en azından amacın bir parçasıdır: Melanie'nin başına gelenler ne suçlunun cezalandırılması ne de bir masumun şehit olmasıdır, çünkü Melanie o kadar dikkatle tanımlanmıştır ki, ikisine de uymaz. Baş başa kaldığımız, "sence martı neden saldırdı?" sorusunun bir yanıtı yoktur.

Kafede geçen sahne, Bayan Brenner'ı ile kadınlar arasındaki, filmin anlaşılmasının ipuçlarını ortaya çıkaran, belirli paralellikleri sunar. Sözel paralellikler –ve dışavurdukları ortak tutumlar– Bayan Brenner ile Annie Hayworth arasında ilişki kurar. Daha önce izlediğimiz, Melanie'nin, Cathy Brenner'ın adını öğrenmek için An-

nie'yi ziyaret ettiği sahne, Annie'nin, arabanın içindeki kuşları sorup, onların muhabbet kuşları olduğunu öğrendiğinde anlamlı bir biçimde "Ah anlıyorum" diyerek şaşırmasıyla sona ermişti. Kafe sahnesi de neredeyse özdeş bir biçimde biter, ancak bu kez soru ve "Ah anlıyorum" diyerek şaşırma sırası Lydia'dadır (Jessica Tandy). Bağlantı o anda bize yalnızca her iki kadının da Melanie'nin Mitch ile ilişkisini kaygıyla, belki de kıskanarak değerlendirdiğini anlatır. Bu sahnede önemli olan, iki kadını aklımızda ilişkilendirmemiz, böylece ikisi arasındaki *tematik* bağlantıyı unutmamızdır. Diğer yandan görsel bir paralellik, Lydia ile Melanie arasında bir ilişki kurar: en azından yüzleri ve saç stilleri önemli ölçüde birbirine benzer; neredeyse Melanie'nin otuz yıl sonraki halini izlediğimizi hissederiz. Hitchcock aynı zamanda Melanie ile Annie arasında, her iki kadını da benzer bir tonlamayla konuşturarak, neredeyse bilinçaltı bir ilişkiyi destekler. Bu bağlantılar, üç kadının da güçlü bir karşıtlık oluşturduğu *kişilik* açısından çok önemlidir. Hitchcock kişilik düzeyinden daha derinde yatan bağlantıları, üç kadını insanlık durumu anlamında birleştiren bağlantıları gösterir.

Melanie'nin akşam yemeği için Brennerlara gittiği sırada Cathy'nin tanıtılışı, ilişkiler örüntüsünü biraz daha yeni bir perspektif içine yerleştirir. Cathy, Melanie'nin kim olduğunu anlar anlamaz, muhabbet kuşları için teşekkür etmek üzere hızla koşar ve ona sarılır. Cathy, Mitch'in, San Francisco'da (bir avukat olarak) tanıdığı kişilere "serseriler" deyince annesi tarafından azarlanır, ama yine de onların ne olduğu ve herkesin bunu bildiği konusunda ısrar etmeyi sürdürür; Melanie onun yaş günü partisi için kalamayacağını söylediğinde Cathy, "yoksa bizden hoşlanmadınız mı?" diye sorar. Yetişkinlerin kaçamak ve dolaylı konuştuğu yerde, çocuk doğrudan konuşur. Çocuk, Melanie'yi hiçbir soru sormadan, olduğu gibi hemen kabul eder. Lydia ve Mitch –farklı derecelerde ve farklı bakış açılarından– onun geçmişini ona karşı kullanırlar. Çocuk için ilişki kurmak kolaydır, çünkü onların sezgisel hoşlanma ya da hoşlanmamadan başka değerlendirmesi yoktur; yetişkinlerin ilişkileri sürekli olarak alışılmış tutumlarla engellenir ya da tehdit edilir. Melanie ayrılırken Mitch onu tekrar görmek istediğini söylediğinde, hemen benzer alışılmış tavırlar içine girerler, Melanie zarif saldırı-savunma tutumunu benimser, Mitch tanık kürsüsüne yaslanır gibi arabanın kapısına yaslanır ve onu sorguya çeker.

Kalacağı yere dönen Melanie'nin Annie ile konuşması, yeni ortaya çıkan örüntüyü netleştirir. Annie (bizim ve Melanie'nin tahmin ettiği gibi) geçmişte olduğu gibi bugün de Mitch'e âşıktır; ilişkileri, kocası henüz ölen Lydia tarafından bozulmuştur. Annie sayesinde Hitchcock, bir Oidipus karmaşası analizinin peşinde olmadığı-

mı netleştirir: Annie, Melanie'ye "Lydia, Mitch'i kaybetmekten değil, terk edilmekten korkuyor" der. Bodega Körfezi'ne, ilişki bittikten sonra, Mitch'in yakınında olmak için geldiğini söyleyerek devam eder. Kültürel düzeyi yüksek bir kadın olan (bunu Braque'nin reprodüksiyonları, Wagner'in plaklarından anlayabiliriz) Annie'nin oturma odasını ve Bodega Körfezi'nden bir şeyleri görürüz: yaşamının nasıl da soyutlandığını izler ve onu filmde ilk gördüğümüz ve "zorlanımlı" olarak "toprağını işlediği"ni belirttiği bahçesinden çıkış anını hatırlarız. Annie ile Lydia arasında bir bağlantının daha önce önerildiği nokta açıklığa kavuşur: Annie de "terk edilmekten korkar." Mitch'i uzun süre önce kaybettiği gerçeğiyle yüzleşemez – Melanie'ye yönelik tavrı, *Itiraf Ediyorum*'un kadın kahramanını bize güçlü bir biçimde anımsatan, tamamen fantezi olan bir gerçekleşmiş aşk dünyasını akla getirir; dekora göze çarpacak bir biçimde yerleştirilmiş *Tristan und Isolde* plaklarının yoğun bir biçimde etkilediği bir hatırlatma. Her ne kadar Annie kesinlikle "Mitch'i kaybetmekten" ya da kaybettiğini kabul etmekten korkuyorsa da üzerinde ısrarla durulan onun soyutlanmış yaşamıdır. Konumunun umutsuzluğu kısacık bir anla aktarılır – Melanie telefonda Mitch'le konuşup Cathy'nin yaş günü partisi için kalmayı kabul ettiği sırada Annie gözlerini bir an için kapatır. Soyutlanmışlığın böylesine öne çıkan bir tema haline gelmesiyle, diğer soyutlanma imgelerini yeniden düşünürüz: Melanie'nin arkasında suya konmuş kuşlarla körfezde tek başına oluşu ve onun Mitch ile ilişkisinin kırılmaya oldukça uygun doğası. Telefon konuşması bittiğinde Annie'ye, "aslında ne kadar anlamsız" der. Ve "ne dersin sence gitmeli miyim?" diye sorar. Annie ona, Mitch ile ilişkisini geliştirme iznini verir. Bir kuş ön kapıya çarparak gürültüyle yere düşer.

Bir önceki sekansa yeniden bakarsak Annie ile Lydia arasındaki bağlantının daha da güçlendirildiğini ve kuşların anlamının (*açıklamasının* değil) netleştirildiğini görürüz. Annie'nin kapısına saldıran kuş, onun tecrit olmuşluğuyla ilişkilidir. Daha önce Lydia telefonda tavuklarının yem yememesi hakkında konuşurken arkaplanda da Mitch ile Melanie konuşmuş, ama konuşmalarının net bir biçimde duyulabilen tek bölümü Melanie'nin (duvardaki bir resmi işaret ederek) "Bu baban mı?" sorusu olmuştu. Ve Melanie, Mitch'le, tatmin edici olmayan ve görünüşte son konuşmasını yapıp arabayla uzaklaşırken Mitch elektrik tellerinde toplanmış kuşları görmüştü. Buradaki içerim, kuşların ilişkileri bozulan insanlara saldıracağı değildir. Şematikleştirmiş hiçbir şey yoktur. Bu çizgiler boyunca filmi yorumlamaya yönelik herhangi bir yanılgı, filmin orta bölümünün çoğunu oluşturan (okul çocuklarına ve kasaba halkına yönelik) çok daha genel saldırılarla ortadan kaldırılır. Ama tecrit olma

ile kuşların oluşturduğu tehdit arasındaki böylesi bir bağlantı net bir biçimde kurulur.

Bir sonraki sekans bize Mitch ile Melanie arasındaki önemli diyalogu ve kuşların ilk toplu saldırısını gösterir. Diyalog için seçilen mekân –denize yakın kum tepeleri– ve burada geçen olaylar –parti giysileri içinde kum tepelerine tırmanan Melanie ile elinde bardaklar ve şişe taşıyan Mitch– ilişkinin ve karakterlerin yaşamının tam temelinde yer alan tehlike duygusunu vurgulamaya hizmet eder: çılgın yaşamı ve skandal dolu geçmişiyle Melanie ile tatmin edici olmaktan uzak ev ortamıyla Mitch. Kuş saldırıları tehdidi konusundaki sürekli endişemizle yoğunlaştırılan mekân ve tehlike dolu bir durumda (karakterler yine açık havada ve korunmasızdır) Melanie gururla işinden söz eder: Berkeley Üniversitesi'nde anlambilim okuyor ve "küçük bir Koreli çocuğa okulda yardım ediyor"dur. Roma'dan bahsederken "orada kaybolmak çok kolaydı" der ve ekler "kendimi böyle meşgul ediyorum." Burada en çok hissedilen şey, onun yaşamının sıkıcı oluşu ve acınacak bir kendini beğenmişlik içinde bahsettiği "işlerin," amaç ve tatmin olmaya ilişkin gerçek bir duygunun yerine geçen işler olduğu duygusudur: Roma'da havuza atılmaktan daha olumlu, ama bir şey ifade etmeyen ilgi alanlarıdır bunlar. Daha sonra Hitchcock'un son derece usta olduğu hızlı geçişlerden biriyle, Melanie'nin teyzesinin sığırcık kuşundan, kendisinin annesiyle olan ilişkisine (ya da ilişkinin olmayışına) geçeriz – böylece konuşmanın baştaki anlamsızlığı birden rahatlamaya, denetlenmesi zor ve sıkıcı bir duygu yoğunluğuna dönüşür. Jest, duruş, tonlama, deniz ve kum tepeleri dekoru ve karakterlerin fiziksel konumlarının uyumsuzluğu olağanüstü bir kesinlikle kullanılır. Melanie'nin açıklamalarının etkisi, neden kendisinin böyle olduğunu ve sonuçta kendini beğenmişliğinin ne kadar yüzeysel ve kendine güveninin ne kadar kolay kırılabilir olduğunu –anlamsızlığın açıkçası çok 'az denetleyebildiği nevrotik bir belirtiye çevirip– bize göstererek anlamsızlığı nedeniyle hissettiğimiz, kolayca engellenemeyecek bir küçümsemenin önüne geçmektir.

Çocukların partisine dönüşleri, benzer kaygılı ifadeler içindeki Lydia ve Annie tarafından izlenir ve Mitch ile Melanie arasında gelişen ilişki her iki kadında da yalnızlık ve terkedilmişlik duygusu yaratır. Ve hemen kuş saldırısı başlar.

Çocukların partisine kuşların saldırması bize, tüm filmin temeli olan, güvende olmama ve kırılganlığı ifade eden bir dizi olağanüstü imgeyi sunar – kek ve meyve suyu bardaklarının devrilmesi ve özellikle de balonların patlaması. Sahne, gökyüzüne kaygıyla bakan, gözleri yaşlı iki çocukla biter. Çocukların, bu sekansın ortasında kuş saldırısının kurbanları olması, Hitchcock için, heyecan yaratma yöntemine baş-

vurma değildir. Çocuklar tamamen masumdur –kuşların onlara saldırması için herhangi bir "neden" yoktur– ve yetişkinlerden daha da savunmasızdırlar. Film tedirgin edici gücünü, saldırıların tamamen anlamsız ve önceden bilinemez olmasından alır ve kendi temelini oluşturan dehşet ve umutsuzluk duygularını yalnızca kurban olarak çocukları seçerek aktarabilir. Saldırılarda bir tutarlılık ve tanrısal ya da şiirsel adaletin herhangi bir biçimini aramak, meseleyi bütünüyle kavrayamamaktır.

Bacadan aşağı küçük kuşların saldırısını aktaran sekans –kaçınılmaz bir biçimde hissedileceği gibi– filmin temel anlayışını göstermede başarısız olan tek sekanstır. Burada bindirmeler çok açıktır ve "saldırı" asla bir saldırı gibi görünmez, yalnızca bir çok korkmuş kuş salonda kanat çırpmaktadır. Karakterlerin hiçbiri önemli bir yara almaz (bu çok şaşırtıcı değildir, çünkü kuşların çoğu açık bir biçimde ayrı film kuşaklarında yer alır). Ancak Hitchcock'un bu sahneye neden gerek duyduğu görülür. Lydia'nın evinin zorlama ve kusursuz temizliği ve düzenine olan alışıklığımız artmıştır. Yoğun erkeksi dekor bize Lydia'nın geçmişe ve ölmüş kocasının 'idea'sına nasıl sıkıca yapıştığını gösterir ve zorlama düzen, evin ve eşyaların onun için taşıdığı önemi akla getirir. Kuşlar bu dekorun içine zorla girerler: arkasına sığınılacak ve insanın kendini güvende hissedeceği korunaklı bir yer yoktur. Saldırı bittiğinde, etkisiz bir polis karakterlere sorular sorar. Yasanın temsilcileri Hitchcock'un sinemasında her zaman etkisizdir: yüzeysel, doğal olmayan bir biçimde zorlama olan düzenin temsilcileri olarak onlar, cehennemi [normal dışı durumu] göremez ya da görmeyi reddederler; *Sapık*'da şerif Al Chumbers'ın Bates'in motelindeki gizeme ilişkin her ipucunu gözden kaçırması ile bu filmdeki polisin saldırıyı aptalca reddedişini karşılaştırın. Polis, Mitch ile konuşurken Lydia, Mitch şömineyi kapatmak için masayı devirdiğinde kırılan parçalanmış porselenler üzerine eğilir ve yüzünde sersemlemiş ve perişan bir ifadeyle, insanları unutarak "eşyalar" hakkında derin derin düşünür. Melanie'nin yaşlı kadını izlediğini görürüz ve bir kez daha iki kadın arasındaki benzerliği hatırlarız. Melanie sanki hayrete düşmüş gibi ona uzun uzun bakar. Sahne, dile gelmeyen soruların mümkün olan en net görsel aktarımıdır: "Yaşamın bir amacı var mı? Bu kadının yaşamının bir amacı var mı?" "Yaşamımın bir anlamı var mı?" Lydia ölmüş kocasının portresini dikkatle düzeltirken Melanie onu izler.

Kuşlar kadar organik bir sanat yapıtında, anlama ulaşmamızı sağlayacak bir "anahtar" olarak hemen hemen her şeyi seçmek mümkündür, ama belki de Lydia'nın Dan Fawcett'in çiftliğine gittiği sekansa ve orada gördüklerinin onun üzerinde bıraktığı etkiye özel bir önem verilebilir. İlk olarak şaşırtıcı bir biçimde davetkar ve

aynı zamanda da tedirgin edici kır manzarasında ilerleyen kamyoneti görürüz: manzara sakin, ama sakinliği içinde uğursuz bir görünüme sahiptir; kasvetli gökyüzü güzel ama can sıkıcıdır; çiftlik, çok geniş bir arazinin ortasında gökyüzüne açılır ve kamyonet genel çekimde tozlu bir yol boyunca çiftliğe doğru ilerler. Daha sonra Lydia'nın eve girişini ve evi araştırmasını ("Dan, evde misin?"), mutfak dolabındaki askılarda kırılmış fincan saplarını keşfedişini izleriz. Çekimi yeniden çerçeveleyerek fincan saplarını vurgulayan, hızlı bir öne kaydırmayla güçlü bir etki yaratan ve Lydia'nın algı şokunu bize doğrudan aktaran imge, kırılmış çay fincanlarının üzerine eğildiği önceki sahneyle ve buradan hareketle Lydia ile Fawcett arasında bir bağlantı kurar. Her şeyin uğursuzcasına sessiz olduğu koridoru, daha dağınık ve düzensiz olan yatak odasını, kırılmış camda asılı kalmış ölü martının güzel-korkunç imgesini, çift kişilik boş yatağı ve nihayet gözleri oyulmuş bir vücuda acımasızca yakınlaşan bir dizi çekimi izleriz: Lydia'nın yaşadıkları bize doğrudan verilir ve bu olayın onun üzerindeki etkisini değerlendirmek için ona ilişkin yeterli bilgimiz vardır. Eski, değerli mobilyaların ve ufak tefek süs eşyalarının ortasındaki yatağın kenarında tecrit olmuş bir adam: Lydia'nın zaten güvensiz olarak sürdürdüğü yaşam acımasızca zayıflatılır. Sendelediğini, öğürdüğünü ve dilinin tutulduğunu, koridordan geri koşup, şaşırmış durumdaki çiftçinin yanından geçişini izleriz. Kamyonet hızla aynı durağan, uğursuz ve güzel kırlık araziden geçer. Kamyonet tozu dumana katarak ilerlerken, Brennerların evinin hemen yanında, sürücünün oturma pozisyonundan Mitch ve Melanie'yi görürüz. Aklı başından gitmiş olan Lydia'ya arabadan zorlukla çıkarken yardım etmeye gelirler; kadın onlara bakar, umutsuzca bir çığlık atar ve onları şiddetle kenara iterek eve koşar.

Bu deneyimin Lydia üzerindeki etkisi, E. M. Forster'ın *Hindistan'a Bir Geçit*'indeki [*Passage to India*] Bayan Moore'un Marabar Mağarası'nda yaşadıklarından etkilenmesini akla getirir. Hitchcock'un imgesi Forster'ınkinden daha güçlü ve korkunçtur, imge kendi bağlamı içinden çok doğal bir biçimde çıkar ve daha az "denenmiş" gibi görünür. Bir tekrarlamanın bu kadar çok anlam ifade edeceğine kimse asla inanmaz. Ve film –Hitchcock'un kullandığı biçimle– Forster'ın okuyucusu için yapabildiğinden daha doğrudan bir biçimde bu deneyimi izleyicisine aktarabilir. Eğer *Kuşlar*'da kesin olarak Forster'ın romanının kişileştirmesinin yoğunluğunun ve karmaşıklığının olmadığını söylüyorsak bence bu karşılaştırma tamamen Hitchcock'un aleyhine değildir, çünkü son yılların Hitchcock'u, Dr. Leavis'in Forster'ın romanında çözümlediği bu üslup belirsizliklerinden tamamen kurtulmuş, çok daha dikkatli bir sanatçıdır. Hitchcock'un filmlerinde ilk bakışta görünen görece zayıflığın, üze-

ninde biraz daha düşününce, daha çok bir dayanıklılık ve özdenetim, sunuma aşırı bir güç ve netlik vermek için malzemeyi temel olanlara indirgeme olduğu görülür. Gerçekten de bir Hitchcock filmi bir romandan çok bir şiire benzer – ve özellikle *Kuşlar* bunun iyi bir örneğidir. Hitchcock izleyicinin dikkatine ve algısına odaklanır, kamera hareketi ve kurgunun ritmiyle onun tepkilerini kontrol eder: tıpkı bir şairin, dizelerin ritmiyle okuyucunun tepkilerini kontrol etmesi gibi. Ve onun filmleri değerini, karmaşık karakterlerinin yaratılmasından çok, imgelerinin yoğunluğundan alır – büyük ölçüde filmin bağlamıyla, filmin baştan sona örgütlenmesiyle yaratılan ve denetlenen bir yoğunluktur bu.

Lydia'nın durumu, yatakta doğrularak oturup çay içerken Melanie'yle diyalogu sırasında açık bir biçimde bize anlatılır: yalnızca diyalogla değil, jest, ifade ve tonlamayla da tanımlanır. Ama daha önce Mitch ile Melanie arasındaki ilişkide yeni bir gelişmeye –Mitch, Fawcett'in çiftliğine gitmeden önce mutfaktaki öpüşme sırasında dokunaklı bir biçimde aktarılan bir gelişme– tanık olmuştuk. Erkek kahramanın kadın kahramanı öpüşü yalnızca bıktığımız bir Hollywood klişesi midir? Tekrar bakalım: Hitchcock tarafından yönetildiği biçimiyle bu an, karakterlerdeki içtenliğin başlangıcını, karşılıklı sevgi ve şefkate dayalı bir ilişkiye yönelik insansal ihtiyacı kabul etmelerini mükemmel bir biçimde aktarır. Sahne, altüst edici ve acımasız bir filmin aslında olumlu eğilimini gösterir. Lydia'nın yıkılışına karşılık, verimli bir ilişki ortaya çıkar.

Bir de Lydia'yı kesinlikle dehşete düşüren tek başına kalma korkusu vardır. O yalnızca biraz önce yaşadıkları ("Dan'ın yüzünü hâlâ görüyorum") nedeniyle değil, aynı zamanda yaşadıklarının aniden yoğunlaştırdığı kocasının kaybının verdiği acı nedeniyle işkence çeker: "Keşke daha güçlü bir insan olsaydım Kocamı dört yıl önce kaybettim Güçlü olmak için birine ihtiyaç duymanız korkunç bir şey." Vurgu, derinlikli ilişkilerin olmadığı bir yaşamı sürdürmekten doğan değersizlik duygusu üzerinedir. Elinde bir çay fincanı vardır ve fincan, neredeyse bir ana tema gibi, kırılganlığın ve kocasının ölümünden bu yana "eşyalara" bağımlılığının hatırlatıcısıdır. Melanie'ye kocasına kahvaltı hazırlamak için sabahları hâlâ nasıl kalktığını anlatır: "Yataktan kalkmak için iyi bir nedenim var. Ve sonra birden bire anımsıyorum ki " Sürekli bir gerilim durumu içinde yaşar ("Keşke rahatlayabilsem – keşke uyuyabilsem"). Çocuklarının yuvadan kopacaklarını anladığını hisseder ve bunun sorumlusu yine babanın yitirilişidir: "Frank çocukları anlardı, onların parçası olmayı başarırdı. Keşke onun gibi olabilseydim." Sonra birden şöyle der: "Onu özlüyorum." Hitchcock'un burada sunduğu çok temel bir gerçektir. Lydia'yı nevro-

tik bir kadın olarak görmeyiz: ya da eğer nevrotikse temel insansal ihtiyaçlar konusunda yakın zamanlarda bir hayal kırıklığı yaşamıştır. Melanie'ye ilişkin korkusu, onun oğluyla sağlıksız bir ilişkiye girmesi değil, yalnızlığa ve değersiz oluşa dayalı bir yaşam korkusudur. Sahne onun ağlamasıyla zirveye çıkar, "Ama görüyorsun – yalnız kalmak istemiyorum– yalnız kalmaya dayanabileceğimi sanmıyorum." Bu ifadeler insan ilişkilerinin –evlilik, aile birliği– değerini aktarır ve aynı zamanda bunların kırılganlığını vurgular: kuşlar, karakterlerin ve bizim bu kırılganlık konusunda ikna olmamızı sağlar. Buradaki imalardan, baba sağ iken aile fertlerinin karşılıklı yakın ilişkisini ve sonuç olarak ailenin güçlü olduğunu öğrenir, Mitch'in bireysel gücünü anlarız. Ancak filmin ustalığı, onu hissederken aldığımız haz, her bir noktanın başka biri tarafından nitelenmesi, her harekete, her duruma –çok basit görünse de– bir belirsizlik hissi verilmesinde yatar. Mitch'in, kum tepecikleri üzerinde Melanie'yle anneleri hakkındaki konuşmasını hatırlarız. Melanie şöyle sormuştu, "Bir annenin sevgisi nedir bilir misin?" ve Mitch yanıtlamıştı, "Evet, sanırım biliyorum." Ses tonu oldukça belirsizdi, bu nedenle Melanie şunu sormuştu, "Yani bunun kötü bir şey mi olduğunu düşünüyorsun?" ve onun bunu reddedişi tereddütlü, sanki bu olasılığı düşünmüşçesine gergindi. İlişkilerin değerli olduğuna ilişkin duygumuz, yol açtıkları sorunlar ve karmaşaların –ilişkilerin herkesi tatmin edecek biçimde kurulmasını olanaksızlaştıran birbirine zıt sorumlulukların– vurgulanmasıyla sınırlanır.

Lydia'nın yatak odasındaki sahnenin sonunda, Melanie, Cathy'i getirmek için okula gitmeyi kabul ettiğinde, burada yine bizlere, Lydia'nın, çay için teşekkür edip ona ilk adıyla –ilk kez– hitap ettiği sıradaki şefkatli yaklaşımında, tutarlı ilişkilerin kurulması yönünde olumlu bir yönelim sunulur: güvenin başlangıcının çok basit, ama dikkat çekmeyen doğallığı içinde mükemmel bir tanımlamasıdır bu. *Hırsız Kız*'da da Marnie'nin, Martin Rutland'ın ilk adını –ilk kez– kullandığı, daha belirsiz ama aynı güzellikte bir örnek vardır.

Kaçışan okul çocuklarına ve kasaba halkına yapılan sonraki iki saldırı fazla bir açıklama gerektirmez, ama bu saldırılar, Hitchcock'un en göz alıcı ve tedirgin edici imgelerinden bazılarını verir. Bir yanda düzenin ve dinginliğin dünyası: eğitimle, büyüyen ve gelişen gençlerle, gelenek ve kültürün aktarılmasıyla ve dolayısıyla insanlığın umutlarıyla ilişkili okul; bize daha önce topluluk yaşamı, dostane ilişkiler, aşinalık ve güvenlikle ilişkili olan ve her şeyin satıldığı mağaza aracılığıyla gösterilen küçük sakin kasaba. Ve diğer yanda da kuşlar ve nedensiz saldırıları. Olduğundan daha büyük ve gökyüzünü karartmış gibi görünen büyük bir karga sürüsü oku-

lun arkasında toplanmışken, tepeden aşağı koşan dehşet içindeki çocukların görüntüsü; daha sonra kasabadaki kargaşa görüntüleri –dizginlerinden boşanıp arabayı deviren atlar, kontrolsüzce dönüp duran ve su fışkırtan yangın hortumu– önceden düzenli ve anlamlı olan varoluş tarzının tehlikeleri ve zaafları konusunda bizi çok genel anlamda ikna eder. Özellikle de kasabanın alevler içindeki merkezinin havadan genel çekimi ve kuşların, kameranın arkasından gelip görüntüye girerek aşağıya doğru süzülüşleri dikkat çekicidir: *bizler* birden bire yukarıdan savunmasız insanlara bakan kuşlar haline geliriz; ama aynı zamanda insanızdır ve imge bize incinebilirliğimize ilişkin sersemletici bir duygu verir.

İki saldırı arasında kafede bir tartışma yaşanır. Kuşlara yönelik iki aşırı uç ortaya çıkar. Ornitolog [kuşbilimci] Bayan Bundy kuşların saldırısına inanmayı reddeder. Kasabanın sarhoşu ise, haz ve tatmin duygusuyla, "dünyanın sonunun geldiğini" ilan eder. Her iki tutum da aşırı basitleştirilmiş ve eşit düzeyde kendini beğenmişçedir; ama "dünyanın sonu geldi" ya da "bu imkânsız" yaklaşımları, filmi daha az anlayan izleyiciler arasında yaygın olması olası olan yaklaşımlardır ve filmlerini hazırlarken Hitchcock'un izleyiciyi nasıl dikkatli bir biçimde aklında tuttuğunu biliriz. Bu aşırı yaklaşımları açık ve saçma hale getirerek Hitchcock, filmin sonuç gerilimleri sırasında bizim bu tutumları sürdürmemize engel olur. "Dünyanın sonu" görüşü mantıken kabul edilebilir olmasına karşın, bu Hitchcock'un amaçları için önemlidir: yine de karşımızda, ornitolojik bir film olan *Sahilde*'de [*On the Beach*] sunulan belirsizliklerin karmaşık örüntüsünün bir basitleştirilmesi yoktur. Kuşlara yönelik basit yaklaşımları bize reddettiren Hitchcock, karakterlerin, durumun ve ilişkilerin gelişimine, kuşların kendilerinden çok kuşların *etkisine* ve basit etkilerden çok karmaşık etkilere dikkatimizi çeker.

İkinci saldırıdan sonra, yeniden kafeye döner ve (kameranın ustaca kullanımıyla) Melanie'nin konumuna yerleştiririz, böylece kuşların saldırısına bizim yol açtığımız ve günahkâr olduğumuz söylenir. Suçlama, histerik anne tarafından yapılır ve (Melanie aracılığıyla) yüzüne bir tokat atarak ona yanıt veririz. Olay önemlidir ve ilk bakışta görüldüğü kadar basit değildir. Bu kesinlikle izleyiciye doğrudan bir saldırıdır ve böylesine gergin bir ifadeyle bizi dikkatle izleyen kadının yüzüne bakmakta zorlanırız. Eğer Melanie suçluysa, o bizden daha fazla "günahkâr" ve daha kendini beğenmiş olmadığı için hepimiz suçluyuzdur; filmde, suçlamanın, hiç de kendini beğenmiş olmayan bir karakterden gelmesinin alışılmamış bir yerindeliği vardır – endişeli bir biçimde, kuşları korkunç bir olgu olarak kabul eder. Ancak yine de suçlama tamamen usdışıdır ve suçlamayı reddetmekte biz tıpkı Melanie gibi

haklıyızdır. Hitchcock, bir diğer aşırı basitleştirilmiş tutumu benimsemeyi reddetmemizi sağlar: kuşlar günah nedeniyle bir cezalandırma olarak gönderilmemişlerdir – onlar yalnızca *oradadırlar*.

Ama saldırıları tahrik ettiğimiz bir başka yol vardır – bir sinema izleyicisi olarak heyecanlandırılmayı, belki de sarsılmayı, kan dökülmesini ve dehşeti talep ederiz. *Trendeki Yabancı*'da panayır görevlisi, cinayet mahallini görmek için insanların oraya üşüştüğünü söylediğinde Bruno Anthony'nin yalın bir hoşnutsuzlukla "bunun çok iyi olduğunu sanmıyorum" dediğini hatırlayabiliriz. Suçlamadan kısa bir süre önce, kuşların bakış-açısından bakıp kasabanın üzerinde onların konumuna yerleştirildiğimizde, eğer kuşlar hiç bir şey yapmadan uçup gitselerdi, insanların çaresizliğinden tüylerimiz ürperirken bile hayal kırıklığına uğrardık. Bu Hitchcock'un, duygularımızın kötü olduğunu bize fark ettirmesinin ilk örneği değildir: duygularımızı cezalandırmak için onları açığa vurma konusunda da bu ilk teşvik edilmemiz değildir.

Filmin orta bölümündeki bütün saldırılar ve tartışma, filmi daha da açar: kuşlar herkes için oradadır, onlar hepimiz için vardır. Ama Annie Hayworth'un ölü bedeninin bulunması, bize kuşların yalnız yaşayanlar için özel bir anlam taşıdığını hatırlatır. Aynı zamanda sekans, Mitch'in elinde taşla gözü dönmüş ama aciz jestiyle, bir kez daha kuşlara karşı çaresizliğimizi gösterir. Bu anın gücü, Mitch'in filmin "kahramanı" oluşundan ve (*Hırsız Kız* öncesi Hitchcock'un kahramanlarının değişmez özelliği olan) durumun kontrolünde genellikle alışılmamış bir kapasite ve istikrar göstermesinden gelir. Kuşlar "kahraman" kavramını geçersiz kılar.

Bunu evin tahtalarla kapatılması izler. Temel ilgi alanlarının ve duyguların en yoğun biçimde anlatıldığı filmin final bölümüne geliriz. Ev, daha önce araba ve telefon kulübesinin kafese dönüşmesi gibi, bir kafes haline gelir: hatta kafesten daha da kötüsüne, mahkûmların ya kendi kendileriyle ya da birbirleriyle uzlaşmak veya sonunda kuşlara yenilmek ya da belki de ölmek zorunda oldukları güneş almayan bir kutuya dönüşür.

Eğer *Kuşlar* Kıyamet Günü üzerineyse (Hitchcock'un tanımlamalarından bir diğeri), o zaman yargılanan şey yaşamın değerinin kendisidir. Bu bağlamda, ne kadar önemsiz olursa olsun her jest ve her hareket, yakından incelemek için bir nesne haline gelir. Cathy'nin soruları ("Neden kuşlar insanları öldürmeye çalışıyor?") ve Mitch'in bunları yanıtlamadaki yetersizliğini kabul etmesinden ("Keşke söyleyebilseydim") hemen sonra, Lydia sıkıştığı köşeden aniden çıkar. Onun hareketini görüntünün önplanında izleriz, fincanları ve tabakları toplar, onları odanın dışına çı-

karır, tekrar odaya, sandalyesine sıkıntılı ve çaresiz tutuma geri döner. Hitchcock bunu "önemli" hiçbir şeyin olmadığı tek bir çekim içinde, kasten ve vurgulayarak (vurgu doğal olarak elde edilmişse de) gereksiz bir gösterişin tamamen dışında gösterir; bu sahne yalnızca, biz bir sonraki saldırıyı beklerken boşluğu dolduran "sorunun bir parçası" olarak algılanamaz. Elbette Lydia'yı kırılganlık duygusu nedeniyle çanak çömlekle ilişkilendirir, ama daha da fazlası, bizler için gün be gün varoluşumuzu oluşturan bütün bu küçük rutinlerin simgesi haline gelir; bunları kuşların saldırısı bağlamına yerleştirerek ve karakterler ile izleyicilerin paylaştığı gerilime karşı konumlandırarak bizlerde temel soruları uyandırır: yaşamın bir amacı, bir anlamı var mı? Herhangi birimizin, herhangi bir anda ölebileceğini ve ölümün bir gün mutlaka hepimizin sonunu getireceğini bilerek gündelik rutini sürdürmenin bir anlamı var mı? Herhangi bir şey, bu devamlılığı haklılaştıran bir değere sahip mi? Bunlar filmin kolay ve rahatlatıcı yanıtlar verdiği sorular değildir. Lydia'nın davranışının anlamı belirsiz bırakılır: Lydia yararsız olduğu duygusundan bir an için sıyrılıp –önemsiz olsa da– olumlu bir eylemde bulunma yönünde kendini harekete mi geçiriyor? Ya da Lydia yalnızca mekanik bir biçimde anlamsız ve amaçsız bir rutini mi tekrarlıyor? Hitchcock sahneye bir reji müdahalesinde bulunup açıklama yapmayı reddettiği için belirsizlik sürer – hareket etmeyen kamera yalnızca sahneyi objektif olarak kaydeder; bu, filmin son sahnelerindeki bir dizi benzer çözülmemiş belirsizliğe öncülük eder.

Eve saldırı öncesindeki anlarda Lydia, ümitsiz bir biçimde, yararsız olduğu duygusuna kapılır. Hasta olan Cathy'ye yardım eden Melanie'dir ve Lydia bu duruma ya dikkat etmez ya da aldırmaz görünür. Daha sonra saldırı başlar; bunu, duvarlara, kanepeye sığınan, abajuru deviren, sanki dayanılmaz bir soruşturmadan kendini gizlemek isteyen Melanie'nin olağanüstü çekimleri izler. Ama kızın hareketleri kendi içinde belirsizdir: dayanılmaz bir acıyı açığa vururlar, ama boyun eğmesinde cinsel bir şeyler, sanki şehvetli bir teslimiyet hissedilir. Melanie bundan ancak Mitch'in gagalanmış ve kanayan elini sarma gerekliliğini fark ederek kurtulur.

Saldırı tam da barikatların kuşları engellemede işe yaramadığının görüldüğü anda gizemli ve nedensiz olarak biter. Tavanın birbirini izleyen üç çekiminde de, aniden bastıran sessizliğin içinde sesleri yakalamaya çalışan, korkulu ve tereddütlü karakterlerin başları –sırasıyla Mitch, Melanie, Lydia– yavaşça aşağıdan yukarıya doğru görüntüyü doldurur. Çekimler öylesine açılandırılmış ve çerçevelenmiştir ki, tavan karakterleri baskılıyormuş gibi görünür; dolayısıyla tam rahatlama anı, bir kıyamet duygusuyla yüklü görünür. Bunu, Melanie'nin evin bir yerlerinde kanat çır-

pan kuşların sesiyle uyanmasına kadar, yorgunluktan kendinden geçme izler.

Neden Melanie üst kata tek başına çıkar? Bu soru bana, Hitchcock karşıtlarından biri tarafından soruldu: beklenen yanıt, bunun bir nedeninin *olmadığı*, ucuz sansasyonel heyecan yaratmak için bir bahane olduğuydu. Önce soruyu kendi düzeyinde yanıtlayalım: Melanie yukarı gitmesi için Mitch'i uyandırmayı dener ama Mitch derin bir uykudadır, eli yaralı ve bandajla sarılıdır, bu nedenle onu uyandırmayarak kendisi gitmeye karar verir. Bir oda dolusu kuşun tuzağına düşeceğini bilmez – sesler duyar ve bir ya da iki kuşun bir yerlere girmiş olabileceğini düşünerek kontrol etmeye gider: eğer tehlikeli bir durum varsa geri dönecek ve Mitch'e haber verecektir. Bu, sahnede gördüklerimizle oldukça net bir biçimde desteklenen mükemmel ve mantıklı bir açıklamadır; Melanie'nin bilinçli davranışı açısından yeterlidir ve yukarı çıkışı, gerçekten de saldırı sırasında çaresizliğinin aksine Cathy'le işten anlayan biri gibi ilgilenmesi (ki bu, yaşadıklarının, geçici de olsa, karakterinde açığa çıkardığı gücü akla getirir) ile birleşir.

Ancak bir bütün olarak filmin bizi çok daha ciddi düzeylerde soru sormaya davet ettiğinde ısrarlıyım ve şunları öne sürüyorum: bilincin hemen altındaki bir düzeyde Melanie, başından geçen her şeye karşın, *kendisine* çok korkunç bir şey olmayacağı duygusuna sahiptir; yani henüz ona darbe vurmayan kendini beğenmişliğin tortusuna sahiptir. Bu, sekansın bir yönünü, yani Melanie merdivenden çıkarken izleyicinin onunla özdeşleşmesini güçlendirmek için Hitchcock'un kullandığı öznel kamera tekniğini açıklar. Bu Lila'nın Bateslerin evindeki araştırmasına (*Sapık*) üslup açısından benzer – ancak etki açısından farklıdır: Lila'nın eve girişi bizi çok korkutmuştu, ama içeri girmesini ve merakımızı gidermesini istemiştik – yine de Lila'nın ne bulacağından emin değildik. *Kuşlar*'da Melanie'nin bulacağı şeyi biliriz (kuşları bulacaktır), karşı çıkarız ancak merdivenlere sürükleniriz: zaten fazlasıyla kan görmüşüzdür. Ama onun arta kalan kendinden emin olma duygusunu bir ölçüye kadar paylaşırız: o kadın kahramandır, güzel bir genç kızdır ve ona çok korkunç bir şeyler olmadan önce kurtarılacaktır; bu nedenle onun hayal kırıklığını, kuşlarla kişisel deneyimini mutlaka paylaşmalıyız.

Ama saldırının işlenişi daha derin düzeyde bir bilinçaltı arzuyu açığa vurur. Melanie'nin kuşların önündeki jestlerinin bazıları yine şehvetli bir teslimiyet ve bitkinlik jestleridir. Yüzeysel inceliği ve kırılgan zekiliği kaybolur ve altlarındaki boşluk ortaya çıkar; artık o kendisini korkunç bir tatmin türü olarak kuşlara verir – tıpkı D. H. Lawrence'nin "ata binip uzaklaşan kadın"ının kendini kurban edeceği bıçağı kabul etmesi gibi. Ve el feneriyle kuşlara kendinden geçmişçesine ama garip

bir biçimde isteksiz ve etkisizce vuruşu, onların sunduğu her şeye karşı savunmamızın yetersizliğine bizi bir kez daha ikna eder: el feneri, Melanie'nin çılgıncasına çaldığı (ama bitmeye yakın olan saldırıda kuşları açıkça korkutmayan) klaksonla, tuzağa düştüğü, yetersiz koruma olanakları bir yana iletişim kurmaya da yaramayan telefon kulübesiyle ve kuşların gagalayarak kolayca deldiği Mitch'in güçlü tahta barikatlarıyla ilişkilidir. (İmkânsız mı? Gerçekten de öyle; bu da filmin yalnızca kuşlar üzerine olmadığını kanıtlar.) Melanie'de ortaya çıkan olumlu nitelikler ile ümitsizce yok olma arzusu arasındaki içsel çatışma kuşlara karşı mücadelesinin temelini oluşturur.

Ve Hitchcock bilinçli olarak tasarlasın ya da tasarlamasın bu yorumların tamamen önemsiz olduğunda ısrar etmeliyim: tartışmaya değer tek soru onların yetersiz düzeyde de olsa *orada*, filmde olup olmadıklarıdır ve sanıyorum oradalar. Bu noktada keyfi hiçbir şey yoktur: bana öyle geliyor ki, eğer *Kuşlar* Hitchcock'un sanatı bağlamında izlenirse, öne sürdüğüm yorumlar kaçınılmazlaşır ve bunların bilinçli düzenlendiklerini düşünmek gerekmez. Bizzat Hitchcock'un kendisi yarın bana bütün sekansın tamamen izleyicinin hoşuna gidecek biçimde çekildiğini, Melanie'nin kaçmamasının tek nedeninin izleyicinin eğlencesini engellememek olduğunu söyleseydi, ona yalnızca D. H. Lawrence'ın şu çok sevdiğim cümlesini söylerdim: "Sanatçıya asla güvenme – öyküye güven." Hitchcock'un üzerinde çok fazla zaman harcadığı ve sayısız sorun yaşadığı bu sekans en korkunç ve güzel imgelerin bazılarını içerir, kuşlar saldırır ve kız yere düşerken, yakın çekimde ellerin, yüzün, jestlerin ve ifadelerin ayrıntılarını gösterir, bize en keder verici anları verir ve insanın çektiği aşırı ıstırabı aktarır. Sahnenin cazibesi, sadistçe değildir: çok güçlü bir katılım duygusu vardır; bunun *bizim* ıstırabımız olduğunu, tanıklık ettiğimizin *bizim* kederimiz olduğunu biliriz, çünkü kuşlar hepimizi beklemektedir.

Ama en güzel ve etkili an, Melanie'nin alt katta yeniden kendine gelmesidir. Mitch bilinçsiz haldeki Melanie'yi merdivenlerden indirir, Lydia da yardım etmeye çalışır. Kızın acı çekişi Lydia'da acıma duygusuyla birlikte bir an için ilk olumlu tepkiyi uyandırır. Mitch, Melanie'ye konyak verir. Melanie nerede olduğunu bilmeden kendine gelir, hayali kuşları kovmak için elleri havayı döver. Mitch onun ellerini tutar, sakinleştirir, gözleri buluşur ve birbirlerine uzun uzun bakarlar; Melanie giderek rahatlar ve sakinleşir, gözleri Mitch'e sabitlenmiştir, yüzü derin bir güven taşır. Bence filmin asıl anlamı bu andadır: yaşam kuşlardan kurtulma anlamına gelir ve güvenlik (kısmen) yalnızca derin ilişkilerin kurulmasındadır.

Bu yeterince açık bir mesajdır ve filmin son sekansında –toplanmış bekleyen

kuşların arasından ayrılış– bu açıklık etkisi, belirsizliklerle yoğunlaştırılır. Belirsizlik filmin temel düşüncesi olduğu için Hitchcock kendisinin ve bizim rahatlamamıza izin vermez. Bu yargılama –yoğun inceleme– duygusu altında her hareket belirsiz hale gelir. Muhabbet kuşlarının evin önündeki arabaya taşınması, her şeye karşın (çocuk aracılığıyla) doğanın iyiliğine ve düzenin mümkün oluşuna devam eden güvenin dokunaklı bir ifadesi midir, yoksa duygusal bir bakış açısına saçma bir bağlılık, gerçeklikle yüz yüze gelmeyi hâlâ bir reddediş midir? Annenin Melanie'yi kollarından sıkı sıkı tutması ve onların kenetlenmiş ellerinin çekimi, (yaratıcı ve verimli) anaç sahiplenmenin kabulünün ifadesi ya da bu sahiplenmenin yeni bir dışavurumu mudur? Melanie'nin çökmüş hali, gerçek kadınlığa doğru gelişim olasılığını mı, çocuksu bağımlılığa son gerilemeyi mi temsil eder? Bu sorular yanıtsız kalır: eğer bunlara bir yanıt ararsak filmin tüm tarzını ve doğasını görmezden geliriz. Söyleyebileceğimiz en iyi şey, burada ilişkilerde yeni bir derinlik, yeni bir verimlilik iması olduğudur. Lydia, Melanie'nin asla sahip olmadığı annesi olmuştur. Son üzerine söylenebilecek şey, içerdiği hissedilen iyimserlik ya da kötümserliğin bizlere bağlı olduğudur: Hitchcock'un bize verdiği şey sorulardır.

Hitchcock'un son beş filmi arasında bu çekim, bütün olay akışının, bütün tematik gelişimin zirvesi olarak büyük öneme sahiptir. *Kuşlar*'ın son çekiminin belirsizliği, önceki belirsizliklerle dayatılır: kuşlar onların geçip gitmesine izin verir; bir sonraki saldırı için toplanmaktadırlar. Bu son çekim, Hitchcock'un sanatındaki gerilim duygusu ile bunun benzer biçimde sürekli özelliği olan olumlu, terapötik yöneliminin mükemmel bir dengesini sunar.

8. Hırsız Kız

İngiltere'de *Hırsız Kız* konusunda genel olarak paylaşılan eleştirel düşünce, eğer bunun çok sayıda benzeriyle daha önce karşılaşılmamış ve iyi hazırlanılmamışsa, şaşırtıcı düzeyde acımasız görünürdü. Bununla birlikte, madem Hitchcock'un en zengin, en başarılı ve olgunluk dönemi başyapıtlarından biri olan bu filmin bir düşüş, bunama belirtisi ya da daha kötü bir şey (artık daha fazla taciz etmediği "izleyicinin kolay aldanırlığı" konusunda giderek daha alaycı olmuştur) olduğu düşünülüyor, o halde başlıca saldırı noktalarıyla ilgilenmeye ve *Hırsız Kız*'ın gerçekte ne olduğunu saptamaya başlamak için belirli yanlış önyargıları ortadan kaldırmak yararlı görünüyor.

Başlıca itirazlar önem sırasına göre şöyledir:

1. Film, gerçekçiliğe açık bir saygısızlıkla kullanılmış, saçmalık düzeyinde işe yaramaz, hantal ve kaba aygıtlarla doludur: Bayan Edgar'ın sokağı için iğrenç bir biçimde boyanmış arkaplan; Marnie'nin (ve av sırasında Lil Mannering'in) at gezintisi sırasında çirkin ve bariz arkadan gösterim; finaldeki hırsızlık girişimi için kullanılan 'zoom' objektifler; Marnie'nin bir dönüşüm yaşadığı her an sahneyi kaplayan kırmızı flaşlar; zirve anlarına denk gelen fırtınalar.
2. Bu teknik başarısızlıkla ilişkili bir de psikolojik başarısızlık vardır: Marnie'nin durumu ciddiye alınsın diye fazlasıyla basitleştirilmiş ve şematikleştirilmiştir. 'Geriye-dönüş'de gösterilen tek bir travmatik deneyim onu böylesine etkileyemezdi. Ayrıca açıkça dikkatsizlik sonucu oluşan belirli tutarsızlıklar vardır: Marnie, Rutlandların bürosunu soyarken kırmızı bir koltuğun yanından geçer ve tepki vermez; Mark'ın anahtarını alırken üzerinde tabanca bulunan kırmızı bir dergiye neredeyse dokunur ve yine tepkisizdir.
3. (Çoğu insan bu sonuca ulaşmak için filmi yeterince ciddiye almasa da). Marnie'nin "vaka"sı, bir filmin evrensel bir geçerliliğe sahip olması açısından fazlasıyla aşırıdır

İlk itiraz, genel olarak ifade edildiği gibi, sanatçının özgürlüğünü kısıtlaması nedeniyle bence sanat için her zaman zararlı olan geleneksel kural koyuculuğa daya-

lı görünüyor. Sanatçının, amaçlarına uygun herhangi bir yöntemi ya da aygıtı kullanmasını yasaklamanın hiçbir geçerli nedeni yoktur; eğer bağlam bu durumu haklılaştırıyorsa neden bir film ille de gerçekçi olsun ya da bir yönetmen açık bir biçimde boyanmış dekorları, arkadan gösterimleri, 'zoom' objektifleri ve benzerlerini kullanmasın. O zaman soru "ciddi bir yönetmen bunlara tenezzül etmeli mi?" değil, "Bunlar işe yarıyor mu?" olacaktır. Burada açıkça tartışmalı bir zeminde bulunuyoruz; yalnızca bunların işe yaradığına inandığımı ifade edebilirim. Bunlar olmasaydı film zayıflardı. Bunların belirli etkiler elde etmek için *bilinçli olarak düşünülüp düşünülmediklerini* tartışmayı –her zamanki gibi– reddederim; her ne kadar bu aygıtların bol miktarda olması ve öne çıkması filmin olağanüstü görünmesine yol açsa da Hitchcock'un yalnızca "belli etmeden aldatmayı düşünmesi" mümkün değildir.

Arkaplandaki geminin, hakimiyeti altına aldığı dekorun (Bayan Edgar'ın yaşadığı sokak) bir parçası olarak değerlendirilmesi gerekir. Bize bir hapsedilmişlik, klostrofobi [kapalı alan fobisi] duygusu veren yüksek tuğla evler dizisi bütün özgürlük ve açıklık olanağını ortadan kaldırır; sonunda gemi, sanki bütün çıkışları kapatırcasına, uğursuz bir şekilde büyür ve dekora hakim olur. Görüntü ilk görüşümüzde kesinlikle açıklanabilir değildir, ama eğer tepkilerimiz "gerçekçilik" hakkındaki önyargılardan bağımsız ve açıksa görüntü bize Marnie'nin yaşamının dayanılmaz boğuculuğunu hayran olunacak bir biçimde aktarır. Yalnızca sonunda, Marnie'nin gelişimini anlamak açısından bir denizcinin çok önemli bir rol oynadığı netleştiğinde büyük, kısıtlayıcı gemi çok daha kesin bir simgesel anlam üstlenir. Belki de gerçek bir gemi ve gerçek bir sokakla da aynı etki –her ne kadar bu gerçek sokak ve gemi bu kadar uğursuz görünmese de– elde edilebilirdi; ancak bu en önemli anlamı feda etmek anlamına gelirdi: Marnie'nin yaşamının boğuculuğu aslında gerçek-dışının dünyasına aittir, yakalandığı tuzak usdışıdır ve hücresi ancak doğru anıyı hatırlamasıyla yıkılacaktır: sonunda fırtına diner, geminin ardındaki gökyüzü daha önce asla olmadığı kadar açık mavi hale gelir, o ve Mark arabayla geminin yanından geçer, önceden varlığının hiç farkında olmadığımız bir yola saparlar. (Yeri gelmişken, onlar görünüşe göre akşam karanlığında eve ulaşırlar; on dakika sonra ayrıldıklarında ise dışarıda parlak gün ışığı vardır: her şeyi harfi harfine açıklamaya meraklı eleştirmen arkadaşlarımızın hiçbirinin, ben bunu yanlışlıkla atlamadıkça, bu konu üzerine yorum yapmamaları şaşırtıcıdır.) Boyanmış set bir hata olmaktan çok, olağanüstü bir esin kaynağıdır. Bunun ve benzer "yapay" aygıtların "çirkin" olduğu düşüncesini de eşit derecede reddediyorum. Bir filmdeki çirkinlik ya da güzellik bir bağlam sorunudur. Bir çekime, doğasındaki estetik güzelliği yar-

gılanmak için bir resimmiş gibi bakamayız. Bağlamı içinde görüldüğü ve anlaşıldığında sokak seti çok güzeldir.

İtiraz nedeni olan arkadan gösterimin ilk örneği, bir başka itiraz konusu olan gemiyi ilk kez görmemizden az önce ortaya çıkar. Marnie'nin sahte kişiliğinden (hırsızlık yapan esmer kadın) atla gezinti yapmanın özgürlüğü içinde kurtuluşunu izleriz. Ama arkadan gösterim nedeniyle, yüzü bize kurtulduğunu *düşündüğünü* anlatsa da hiç de kurtulmuş gibi görünmez. Ve kesinlikle amaç da budur. Arkadan gösterim, at gezintisine düş-benzeri bir nitelik verir, ama gerçek bir kurtuluş duygusu yaratmaz. Etki kurgu ile sağlamlaştırılır: at gezintisinden kesmeyle hemen annesinin gemiye doğru uzanan sokağına taksiyle gidişine geçeriz; "araç" değişimi tek bir hareketin, tek bir durumun parçası olarak gösterilir.

'Zoom' objektifler ve sahneyi kaplayan kırmızı rengin kullanımı, bizi Hitchcock'un sanatındaki daha temel bir noktaya ulaştırır. Bunların, Tippi Hedren'in oyunculuğundaki yetersizlikleri gizlemeye yönelik umutsuz girişimler olmadığında ısrar ediyorum: bunların çok açık bir biçimde, Hitchcock'un gelişimindeki, izleyicinin tamamen özdeşleşmesi eğilimine fazlasıyla uygun olduğu belirtilerek bu nokta açıklanabilir. *Hırsız Kız*'daki oyunculuk kusursuzdur: bir oyuncunun belirli bir anda Hitchcock'un kesin olarak ihtiyaç duyduğu şeyi vermede başarısız olduğunun hissedildiği bir yer yoktur. Kusur –eğer bir kusur varsa– övülmesi gereken Hedren'e değil, Hitchcock'a aittir. Kırmızı renk yalnızca kanı simgelemenin –açıkça– ötesine geçer. Yaşadığı travmatik deneyim nedeniyle, ya yüksek gerilim koşullarında görülen ya da doğrudan deneyimin kendisini akla getiren (gömlek üzerine *yayılan* kırmızı mürekkep, jokeyin gömleğindeki kırmızı lekeler) bir tarzda gösterilen kırmızı renk, Marnie'nin baskılanmış gerilimlerinin –bir ölçüye kadar sürekli olarak onunla birlikte olan gerilimlerin– serbest kalma düzeneği olarak işlev görür. Bunun o andaki etkisi, bir tür histerik bayılmayı, panik reaksiyonunu harekete geçirmektir, çünkü korkutucu, unutulmuş hatıralar tehlikeli bir biçimde bilincin yüzeyine çıkmaya çalışırlar ve bu da bir gerçek-dışılık duygusu üretir. Bu noktada Hitchcock, bir Otto Preminger değildir: o yalnızca bize bu durumun etkisindeki bir kadını *göstermeyi* değil, bu durumun duygusunu aktarmayı ister ve bizden de bu durumu mümkün olduğunca Marnie'nin yaşadığı kadar yaşamamızı talep eder. Aniden, nedensiz olarak gerçek-dışına dalma duygusunu aktarmanın, tüm sahneyi kaplayan ve bizi de bir panik duygusuyla dolduran (ne anlama geldiklerini Marnie'den daha fazla bilmediğimiz) kırmızı flaşları kullanmaktan daha iyi, daha basit, daha güzel, daha dengeli ve daha doğrudan yolu nedir? Benzer bir durum paranın 'zoom' çekimleri

için de geçerlidir. Marnie'yi çalma zorlanımının kırıldığı anda bize *göstermeyi* isteyen bir yönetmen karmaşık bir oyunculuk kullanırdı; Hitchcock bizden onun kontrolsüz duygusal durumunu *hissetmemizi* ister ve 'zoom' çekimler –isterseniz kaba ve basit diyebilirsiniz– bu aynı anda gerçekleşen çekicilik-iticilik durumunu aktarmanın en doğrudan yolunu sunar.

'Geriye-dönüş'lere eşlik eden ve bunlarla harmanlanan fırtına konusuna gelince, bunu tesadüf olarak değerlendirmek saçmadır, çünkü film bu düşüncelerin uygun düşeceği doğalcı bir üslup içinde işlemez. 'Geriye-dönüş'leri noktalaması ve Marnie'nin şoklarından bazılarını yoğunlaştırması için gök gürlemelerinin eşit derecede stilize kullanımı gibi fırtınanın stilize edilmiş işlenişi de böylesi bir yaklaşımı geçersiz kılar: örneğin çocuğu annesinden ayıran denizcinin kapıyı çarpması, 'geriye-dönüş'deki ve göründüğü kadarıyla filmin şimdiki zamanındaki bir gök gürültüsüyle aynı anda gerçekleşir; gök gürültüleri çocuk için geçmişte neyin en önemli olduğunu ve bellekteki en önemli şeyin ne olduğunu vurgular. Ani ruhsal stresi simgelemek için fırtına o kadar uzun süreden beri (ve o kadar saygın kişiler tarafından) kullanılmıştır ki, bu kullanım bir klişeden çok bir gelenek haline gelmiştir.

Ama bu aygıtların sonuçta haklılaştırılması, tek tek bireysel iddialar içinde değil, bunların kendi bağlamları içine ve giderek tüm filmin bağlamı içine çekilmesi tarzındadır. En son yapıtında Hitchcock, kullandığı araç konusunda öylesine ustalığa ulaşmıştır ki, artık o her şeyi kullanabilecek, her şeye *cesaret edebilecek* kadar kendini özgür hissedebilir. Filmin başındaki, sarı çantaya doğru kaydırmalı çekimden finaldeki, geminin yanından geçip sokağa dönen arabanın genel çekimine kadar, aygıtların normalde insana ürkütücü gelen cesaretle ve doğrudan kullanımı, her düşüncenin tam hedefine ulaşarak en etkili, dengeli ve doğrudan ifadesini bulduğu bu filme mükemmel bir biçimde uyar.

Bir film psikolojik açıdan zayıf olmakla suçlandığında verilmesi mümkün olan iki yanıt vardır: "Hayır öyle değil" ve "öyle olsa bile bir önemi yok." *Hırsız Kız* özelinde gerçek bu ikisinin bileşiminde yatar. Hitchcock'un burada analizini sunduğu klinik vaka *Sapık*'dakinden daha ayrıntılı değildir; Marnie'nin ruhsal bozukluğunun temelleri ve tedavisinin başlangıcının esasları bize büyük bir açıklık ve güçle sunulur, ama davranışının, belirtilerinin ya da nevrozunun ikinci dereceden bileşenlerinin *ayrıntılı* analizi verilmez. Bunu istemek tamamen farklı bir filmi istemektir: Hitchcock, her zamanki gibi yalnızca ihtiyaç duyduklarını kullanır, daha fazlasını değil ve film eğer Marnie vakasını daha ayrıntılı inceleseydi, hiçbir biçimde daha iyi olmazdı. Diğer yandan psikoloji, basitleştirilse de hiçbir biçimde filmin değeri-

ni düşürücü farklı açıklamalar okunarak sonuçlar çıkarılacak kadar basit bir konu değildir. Bu bana, çocukluğundaki bir olayın Marnie'nin vakasına yol açtığı ve bu kazayı hatırlamanın otomatik olarak onu tedavi edeceğine ilişkin yaygın kanı gibi geliyor. Bir an düşünürseniz, hatırlamanın tedavide bir aşamadan başka bir şey olmadığını netleşecektir. Filmin başından sonuna tedavi süreci içinde balayı ve intihar girişimi, serbest çağrışım oyunundan sonraki çökme, Forio adlı atın vurulması gibi çok açık olan ve birbirini takip eden aşamaları izleriz ama Marnie'nin Mark ile ilişkisinin tüm gelişimi tedaviye yöneliktir. Ancak bize filmin sonunda Marnie'nin "iyileştiğine" inanacağımız zeminler sunulmaz; bir başlangıç yapılmıştır ama son çekimin umut doluluğu, anne nedeniyle alışılmış davranışları değiştirmenin zorluğunun anımsatılmasıyla dengelenir.

Ama Marnie'nin sorunları, tamamen tek bir travmatik deneyimden kaynaklanmaz. 'Geriye-dönüş'de gördüğümüz çocuk, bir erkeğin kendisine dokunmasına tahammül edemeyen zaten rahatsız bir çocuktur; anne histerik, nevrotik ve küçük kızına yardım etmeye, onu rahatlatmaya çalışan denizciye elleriyle çıldırmışçasına vuran ve işinden nefret eden bir fahişedir. O yaşında Marnie'nin cinsel ilişkiye gerçekten tanık olup olmadığını sormaya gerek duymayız; Marnie, annesi ne zaman kapatsa o kapının ardında korkunç ve tiksindirici bir şeyler olduğunu bilir; kendisine dokunan –kibar ve yumuşak– denizciden çok korkar. Sanıyorum, bir yerde bacaklarını büktüğü ve annesinin acı içinde bağırdığı görüntü, bilinçdışı olarak kızın daha sonraki yaşamında cinsel ilişki anlayışının yerine geçecektir. Daha da ötesi denizcinin annesiyle olan ilişkisi nedeniyle, denizciyi öldürerek simgesel olarak babasını öldürür (tıpkı annenin Marnie'ye dokunduğu için adama vurmasında olduğu gibi; anne hamile kaldığında kendisini terk eden erkeğe defalarca vurur, çocuk üzerinde babanın hak iddiasını reddeder). O halde Marnie'nin ima edilen bütün büyüme koşullarının, Marnie'ye seksin çirkin bir şey ve erkeklerin kötü olduğunu inancını (sanki gerekliymiş gibi) aşılayan ve aynı zamanda ondan sevgiyi esirgeyen bir annenin ellerinde olduğu düşünülmelidir. Annesi, tıpkı Norman Bates'in *Sapık*'da annesi tarafından yutulması gibi, Marnie'yi hakimiyeti altına alır. Onun bütün yaşamı bir tür simgesel fahişeliktir; zengin erkekler için çalışır, cazibesini kullanarak, alçakgönüllülüğü ve sır saklayışıyla onların güvenini kazanır ve ilgilerini çeker (Strutt'un ona ilişkin "sanki bir ulusal hazineymiş gibi, eteğiyle dizlerini örtüyor" tanımlamasını hatırlarız; daha sonra Ruthland'a da yapacağı bir davranıştır bu), daha sonra da paralarını alır ve ortadan kaybolur. Annesiyle ilişkisi belki de çocukluk deneyimini ısrarla yanlış hatırlamasında özetlenir: "Ona vurdum – ona bir *bastonla* vurdum."

Oysa denizciyi demir bir çubukla öldürüşünü henüz görmüştük: geçirdiği "kaza" nedeniyle sürekli baston taşıyan annedir. Annenin denizciye yaptığı gibi Mark Rutland'a saldırıp ona elleriyle vurmasında daha fazla ima vardır: annenin davranışı ile Marnie'ninki, annenin suçu ile Marnie'ninki birbirinin yerini alabilir niteliktedir.

Elbette paranın ayrıca bir anlamı vardır. Marnie'nin sevgiyi hem satın almaya çalışmasının hem de elde etmesinin yolu budur. Sevgiyi bulamayan çocuk hırsızlık yapar ve Marnie, annesinin sevgisini satın almak için çaldıklarını kullanır. Annesi de vermesinin doğal olduğu yerde ona sevgisini veremez: annenin kadınsal itkileri içgüdüsel olarak baskılanır ve bu itkiler işlediği suçun (yalnızca fahişelik değil – bu suçun birçok sonucu vardır) sürekli hatırlatıcısı olan kızından esirgenir. Sevgisini başka bir çocuğa fazlasıyla sunar. Ve Marnie'nin bastırılmış cinsel itkilerinin ikame nesnesi Forio isimli attır: "Ah, Forio birini ısırmak istiyorsan, beni ısır!" Hitchcock'un bize sunduğu bir vaka öyküsünün taslağı psikolojik olarak mükemmel düzeyde tatmin edicidir: içerimleri, izledikçe daha da tatmin edici olur.

Hitchcock Marnie'nin belirtilerini aktarmak için elbette daha da kesin basitleştirmeler kullanır. Eğer bize klinik bir araştırma sunsaydı, bu bağışlanamazdı. Ama Hitchcock –makul tepki veren herhangi birisine– bundan daha fazlasını sunar ve bu basitleştirmeler (yine sahneyi kaplayan kırmızı renk: Marnie'nin kırmızıya, fırtınalara, musluk sızıntısına ve yinelenen kabuslara tepkileri) sanatsal olarak geçerli bir simge oluşturur. Birçok insana yanlış görünen şeyler, doğru düşünülürse, bir kez daha filmi zenginleştiren öğelerdir. Hitchcock büyük bir cesaret göstererek ayrıntılı psikolojik çözümlemenin tüm rahatsız edici yönlerini, dikkati filmin gerçek temasından uzaklaştırıcı bütün öğeleri bir tarafa atar. Bu yöndeki stilizasyonuyla Hitchcock, filmin anlamının Marnie vakasıyla sınırlı kalmasını önler.

Tutarsızlıklara, yani Marnie'nin kırmızıya tepki *vermediği* anlara gelince iki örnek özeldir ve ayrı olarak değerlendirilmesi gerekir. Kasayı soyarken Marnie'nin iki kez yanından önem vermeden geçtiğini gördüğümüz kırmızı koltuk örneği, büyük bir sanatçının temel bir sorunu nasıl ortaya koyup işlediğine ilişkin ilginç bir örnek değildir – itiraz yalnızca doğalcı ukalalıktır. Bir sanat yapıtına, herhangi bir anda gösterdiğine duyarsız kalarak yaklaşmamalıyız – bunun yerine yapıta, ona *karşı* işlemesi için bilinçli olarak kendi kendimize oluşturduğumuz açık, duyarlı ve esnek bir tepki vermeliyiz. *Hırsız Kız*'da bu durum, "kırmızı" simgeye içkindir ve kırmızı, film izleyicide gerekli tepkileri oluşturduğu sürece ve kesinlikle doğalcı bir aygıt olmadığı için tamamen nedensiz olarak Hitchcock'un hoşlandığı biçimde kullanılabilir; kırmızı koltuğun görsel olarak asla Marnie ile ilişkisi olmadığı için,

eğer film *ile* ilgileniyorsak, buna jokeyin ceketine ya da kır çiçeğine verdiğimiz gibi tepki vermeyiz. Bu, "Lady Macbeth'in kaç tane çocuğu vardı?" biçimindeki ünlü soruya benzer. Bir noktada o "emziren," diğerinde "çocuğu olmayan" bir kadındır. Şimdi eğer bunları dikkatle düşünürsek her türden olası açıklamanın olduğunu görürüz: Lady Macbeth'in çocuğu ölmüştü, Macbeth onun ikinci kocasıydı, eskiden bir sütanneydi ve benzerleri. Kadın kahramanın tahrik edici kırmızı sandalyeye tepki vermemesi nedeniyle *Hırsız Kız*'da da benzer açıklamalar bulunabilir (bunların en inandırıcılıktan uzak olanı, kadının sözde bazı haftalar her gün gördüğü ve alışmak için bol miktarda fırsatı olduğuna ilişkin açıklamadır). Ama böylesi açıklamalar yersizdir: ne oyun ne de film bu yönde işler ve eğer böylesi sorular sorarsak, izlediklerimize tepki vermede başarısız oluruz. Hem Macbeth'in çocuksuzluğunun hem de karısının emzirmesinin kendi bağlamları içinde açık dramatik anlamı vardır; benzer biçimde, etkili kullanım o sandalyeye anlam verir, ama başka yerlerdeki diğer kırmızı nesnelerin kullanımından farklıdır. Bu ilişki içinde, *Gizli Teşkilat*'da James Mason'ın sözde karısının, kocasından, varlıkları görülmeyen misafirleri ağırlamasını neden istediği sorulduğunda Hitchcock'un güzel yanıtı aktarılabilir: "Bu konuda bir şey bilmiyorum. Sorduğunuz kadını tanımıyorum. Onunla hiç karşılaşmadım. O anda neden içeri girdiğini, neden bunu söylediğini bilmiyorum."

Hitchcock hırsızlık sekansını, doğrudan deneyimin artık bildiğimiz araçlarıyla bize Marnie'nin yaşadığı sürekli gerilimi, varoluşunun bütün istikrarsızlığını aktarmak için kullanır. Onu kasayı soymaya hazırlanırken görürüz, büro kapısını açık bırakır, şifreyi çözer. Daha sonra bunu, sahnenin merkezinde soygunu başaran Marnie'yi gördüğümüz uzun bir genel çekim izler. Sahnenin sağında kırmızı sandalye, solunda ise boş koridor vardır. Daha sonra koridorun sonundaki köşeden bir temizlikçi belirir, yerleri silmeye başlar, Marnie onun varlığından habersiz kasayı boşaltmaya devam ederken yavaş yavaş Marnie'ye yaklaşır. Gerilim birkaç etmene bağlıdır. Marnie'nin kendi gerilimini paylaşırız – tüm yaşamı olan istikrarsızlığı biliriz. Ama bizim gerilimimiz onunkinden fazladır: temizlikçi kadının orada olduğunu biz biliriz, ama o bilmez. Dahası, sessizce oradan uzaklaşmasını isteriz ve bunu istediğimiz için de biraz utanırız: hırsızlık yapmak yanlıştır; dahası hırsızlık, açıkça psikolojik yardıma ihtiyaç duyan Marnie'ye yardım etmeyecektir – bu parayla ortadan kaybolması onu iyileştirmeyecektir. Marnie'nin, giderilmesi ona zarardan başka bir şey getirmeyecek olan arzularıyla olan duygusal ilişkimiz ile ussallığımız arasındaki gerilimin, filmin temel gerilim ilkesi olduğunu söylemek bile gereksizdir. Gerilime, sesin (ya da sesin yokluğunun) karakteristik olarak cesurca

kullanımı yardımcı olur. Ses kuşağı iki kat fazla öznеldir: temizlikçi kadının çıkardığı sesleri, iç kısımdaki büroda olan Marnie duyamadığı için biz de duymayız; yalnızca ağır kasa kapısının kapanışının güçlükle duyulabilen sesini duyarız; temizlikçi kadının duyabileceği tek ses budur, ama duymaz, çünkü daha sonra öğreneceğimiz gibi kadın sağırdır. Bütün bunları dengeleyen ve yoğunlaştıran şey renk gerilimidir. Solda, uzakta olan temizlikçi kadın kiraz kırmızısı bir önlük giymiştir; kırmızı sandalye sahnenin sağında neredeyse tam olarak simetrik konumdadır; akıl ve kulaklarda başka gerilimler üretmesi gibi, gözlerde de sinir bozucu bir karşıtlık oluşturur.

Ya kırmızı dergi? Bu tamamen farklı bir konudur. Marnie doğruca ona bakar, üzerinde bir silah vardır ve amaç kesin olarak *hareketin o anında* ona tepki vermemesidir. Kazadan hemen sonra atı Forio'yu vurmuştur: bu, çok karmaşık bir anlama sahip bir harekettir. Öncelikle tam bir fiziksel şok deneyimi söz konusudur, Hitchcock kazanın oluşunun önemini vurgular: fiziksel heyecanlanma bir filmde böylesine yoğun olarak kesinlikle nadiren aktarılmıştır. Öznel zaman kullanılır: bize acımasızca uzatılmış bir zamanı veren ve duvara doğru birbirini takip eden izler, aşırı dehşet sırasında yaşadığımız sonu gelmeyen bir anın acı verici kabus duygusunu aktarır; ayrıca kameranın konumları ve kurgunun ritmi en büyük fiziksel etkiyi sağlamak için tasarlanmıştır. Özellikle serbest çağrışım oyununda ortaya çıkan Marnie'nin ölüm korkusunu –hemen ölüm düşüncesiyle kendisi arasında ilişki kurmasını– hatırlarız; burada o ve izleyici alışılmamış derecede şiddetli ve özellikle Marnie için uygun bir biçim içinde, ölüm olasılığıyla yüz yüze getirilir: bu, çaresizce ve kontrolsüz bir hızla yok olmaya yöneliştir. Ama ölen Forio, onu kendisinin öldürmesinde ısrar eden ise Marnie'dir (ussal bir bakış açısından bakmak gerekmez). Atı vurma (o anda biz bilmesek de) açık bir biçimde travmatik deneyimi hatırlamaksızın denizcinin öldürülmesinin yeniden canlandırılmasıdır. Atın ölümü, Marnie'nin daha sonra "Orada – işte orada" şeklinde dile getirdiği anımsamasının sonuyla ilişkilidir. Ve başka bir nokta daha vardır: Marnie'nin Forio'ya gösterdiği sevgi, cinsel doyumun yerine geçmiştir; atın vurulması, onun bir erkekle makul bir ilişki kurabileceğinin açıkça umut dolu ilk işaretlerini vermesinden hemen sonra olmuştur. Atını vurduktan sonra trans-benzeri bir duruma giren Marnie, artık kırmızıya tepki vermez. Gerilimleri kısmen çözülmüştür; gerilimlerinin panik tepkileri halinde serbest kalması için basit bir uyaranın yeterli olduğu aşamanın ötesine geçmiştir. Bunun hemen ardından Marnie'nin kendisini hırsızlık yapamaz durumda bulduğu hatırlanacaktır: saplantılı-zorlamalı davranış yıkılmıştır, çünkü

bunu gerektiren gerilimler parçalanıp dağılmıştır. Bellek aracılığıyla geçmişin egemenliğinin tedavisine başlangıç için hazır hale gelmiştir.

Sahneyi kaplayan kırmızı renkleri bir kenara bırakmadan önce bunlar hakkında belirtilmesi gereken bir nokta daha var. Bunlar yalnızca uygun bir simge olarak değil, yapısal olarak da kullanılır. Rastgele ortaya çıkmazlar, aksine açık bir ilerlemeyi biçimlerler. Her biri, bizi travmatik deneyimin gerçekliğine, Marnie'yi ise belleğine inişte daha derine bir adım daha yaklaştırır. Kırmızı rengin sahneyi ilk kaplaması, kırmızı kır çiçeğine tepkisi, annesiyle ilgili gerilimleriyle – sonuç olarak da zorlanımlı davranışıyla– ve de annesinin Jessie adlı çocukla olan ilişkisiyle bağlantılıdır. İkinci kırmızı renk, annenin evinde geçen birinci düş sırasında sahneyi kaplar ve bir dizi diğer ilişkiyi bir araya getirir: (annenin bastonunun yer aldığı sahnenin sonuyla ve "kazayla" ilişkili) musluk sesi, üşüme duygusu ve benzerleri. Dördüncü kırmızı renk Marnie'nin gerilimleri ile (Mark'ın bürosunda olduğu sıradaki) fırtınalar arasında ilişki kurar, belleğinde mevcut olan bir öğedir bu. En açık ilerleme sahnenin üçüncü, beşinci ve altıncı kez kırmızı renkle kaplanmasında ortaya çıkar: beyaz gömleğe yayılan kırmızı mürekkep, jokeyin ceketindeki kırmızı lekeler, denizcinin kan lekesi olan ceketinin hem stilize edilmiş hem de öznel olarak doğal bir biçimde anımsanmasını sağlayan (ışıkla rahatsız edici bir parlaklık kazandırılan) kırmızı av ceketi.

Marnie vakasının evrensel değere sahip olma açısından fazlasıyla aşırı olduğuna ilişkin üçüncü itiraza gelince, bunu kendi kendime uydurmuşum gibi geliyor, çünkü bununla herhangi bir yerde karşılaştığımı hatırlayamıyorum, ama yine de yanıtlamaya değer. Zaten kısmen bir yanıt önermiştim: Marnie'nin durumuyla yalnızca bir vaka olarak ilgilenmiyoruz. Gerçekte burada Hitchcock bize klinik bir vaka öyküsünden çok nevrozun bir tür özünü verir ve eğer Marnie aşırı bir durumsa, bize uyan bir aşırılığı, geçmişin bugün üzerindeki egemenliğini temsil eder. Çok azımız Marnie gibiyse de çoğumuzda Marnie'den bir şeyler vardır. Hepimiz bir ölçüye kadar geçmişin egemenliği altındayız, bugünkü psikolojik özgürlüğümüz, hatırlanmayan ve düzensiz geçmiş deneyimlerimiz tarafından sınırlanır ve onların etkisi altındadır. Filmde yaratıldığı biçimiyle Marnie ne kadar özel bir biçimde geçmişin etkisi altındaysa, yine özel bir biçimde geçmişinden bir o kadar bağımsız olan Mark Rutland bile davranışlarının ardındaki hiç farkında olmadığı güdülenmeyi kabul etme noktasına gelir. Bununla birlikte bir aşırılığın başka bir aşırılıkla dengelenmesi, içinde Hitchcock'un temasını evrenselleştirdiği bir yoldur ve filmin, dikkati Mark karakterinden ve temsil ettiği olumlu değerlerden uzaklaştırıp kasten ve açıkça Mar-

nie üzerinde yoğunlaştırması gerçeğiyle, izleyici kendisinin engellenmesine izin vermemelidir. Gerçekten de Rutland, Hitchcock'un kahramanlarının gelişiminde yeni bir aşamayı temsil eder: o yalnızca içsel zorlamalarından ve geçmiş yaşamından alışılmamış düzeyde bağımsız bir karakter değil, aynı zamanda Hitchcock'un ahlak anlayışının esas öğelerinden biri olarak gördüğümüz –her ahlaksal eylem kendi içinde garip bir biçimde ahlak dışının tehdidini taşır– iyi ve kötünün birbirinden ayrılmazlığını açıkça gören ve kabul eden bir karakterdir.

Hırsız Kız'ın evrensel önem kazandığı bir diğer yol belirli durumlarda herkesin Marnie olabileceğinin hatırlatılmasıdır – Hitchcock'un önceki yapıtlarını biliyorsak bu hatırlatma pek gerekli değildir, ama eğer yalnızca bu film özelinde bakarsak filmin bütünlüğü için gereklidir. Finali düşünün: travmatik deneyimi hatırlayan Marnie annesinin evinden Mark ile birlikte çıkar. Fırtına dinmiş, hava açılmıştır. Bir grup çocuk merdivenlerin yanında oynar. Binici kıyafetli bitkin görünüşlü kadına bakmak için oyuna ara verirler: çocukların dikkatle Marnie'ye bakışının ve Marnie'nin onlara aynı şekilde karşılık vermesinin çekimi. 'Geriye-dönüş'deki Marnie'yi hatırlarız; yaklaşık bu yaşlarda bir çocuk olan Marnie, hiçbir sorumluluğunun olmadığı (öldürmeye yol açan paniğinden o sorumlu tutulamaz) ve üzerinde kontrol sağlayamadığı bir olayın içindedir. Marnie ve Mark arabayla uzaklaşırken, çocuklar oyunlarına yeniden başlar; Marnie'nin eve ilk gelişini gördüğümüz anda duyduğumuz şarkılı bir oyundur bu: "Anne, anne hastayım ben/Söyle doktor gelsin hemen..."

Bu noktadan geriye baktığımızda, Bayan Edgar'ın büyüttüğü ve kendi kızına göstermediği bir sevgiyle yaklaştığı Jessie aracılığıyla da konuyu anlayabiliriz. Jessie'nin kullanımı çok karmaşıktır. Jessie ilk bakışta yalnızca Marnie'nin kıskançlığını tahrik etmek için oradaymış gibi görünür: kıskançlıkla dolu, ama aşırı dokunaklı hale getirilmiş bir çocukluk. Filmin asıl eksenini oluşturmak için kullanılmış birleştirici bağlantılardan biri olduğu için kendi içinde etkili, ama bütün filmin bağlamı içinde daha da belirleyici olan bir örnek verelim: Marnie annesine kürk atkı vermiş, şefkatle bunu boynunun çevresine sarmıştır. Bayan Edgar, saçlarını taramak için Jessie'yi çağırır, kürkü bir kenara bırakır. Marnie annesinin yanına diz çöker, başını saçının taranması için gerekli pozisyona getirir. Bayan Edgar "Marnie, ayağıma dikkat et" diyerek onu uzaklaştırır. Zafer kazanmış bir edayla Marnie'ye bakan Jessie koltuğun kenarına oturur, ağrıyan bacağa sıkıca bastırır ve yaklaşık olarak Marnie'nin saçıyla aynı renkte ve uzunlukta olan saçını taramaya başlayan Bayan Edgar'a döner. Üzgün gözlerle bakan Marnie'nin yakın çekimi, daha sonra da

onun bakış-açısından öznel çekimi. Kamera, saç ve şefkatle saçı tarayan fırça üzerinde kaydırma yapar. Bu sahne, Hitchcock'un, izleyicinin bir karakterin duygularını anlaması ve paylaşmasını sağlama yeteneğinin güzel bir örneğidir. Filmin sonunda geçmişi hatırladıktan sonra Marnie, annesinin koltuğunun yanında yine aynı pozisyonda diz çöker. Bayan Edgar'ın, kızının saçma dokunmak için uzanan elinin yakın çekimi. Annenin eli saçları okşamak yerine rahatsızca hareket eder: "Marnie, ayağımı acıtıyorsun." Marnie uysal bir biçimde kalkar. Mark Rutland onu tutar, elleriyle saçını toplar, düzeltir ve okşar, "İşte, bu daha iyi" der ve Marnie onun hareketini onaylar. Rahatsız edici ve zorlama olmayan bu an, filmin zirvesi olması açısından 'geriye-dönüş'den belki de çok daha önemlidir ve yeteneğinin zirvesinde olan bir dehanın ayrıcalığı olan bu basitleştirmeyle birlikte tüm filmin yöneldiği duygu aktarımını ifade eder.

Ancak Jessie aynı zamanda Marnie ile paralellik kurmak için de kullanılır. Onu ilk olarak Marnie'nin gözlerinden görürüz ve bu nedenle Marnie'nin ona yönelik tepkisini paylaşırız. Ama Marnie'nin ona davranışı fazlasıyla sert ve nevrotiktir. Hemen kendimizi bu tavırdan ayırır, çocuğu annesi tarafından gün boyu yalnız bırakılan, babasız, acınacak durumda ve incinebilir bir insan olarak görürüz. Onu aşırı düzeyde şımartan ve (kuşkusuz) kafasını erkekler hakkındaki saçmalıklarla dolduran nevrotik bir ihtiyar kadın ile ona anlamsız bir şekilde hayvan gibi davranan genç bir nevrotik kadının (Marnie) insafına kalmıştır. Çocuğun hem konum hem de görünüm açısından Marnie'ye benzerliği (Bayan Edgar'a, Marnie'nin küçük bir olduğu sıradaki saçlarını hatırlanır) öne çıkarılır ve incinebilir çocuk ile asla büyüyememiş bir kadını birbirinin yerine geçebilir olarak görürüz: Jessie, Marnie olabilirdi, hepimiz Marnie olabilirdik.

Hırsız Kız'ın teması kısmen Mark'ın baldızı Lil ile evrenselleşir. Lil her konuda, görünüm açısından olduğu kadar kişilik ve konum açısından da Marnie'ye zıt olarak sunulur. Hitchcock, Lil aracılığıyla bize, Marnie'nin cinsel soğukluğuyla karşılaştırma yapmak için olağanüstü etkili bir kadın cinselliği verir. Lil, Mark'la olan bütün sahnelerinde bunu *dışavurur*. Ama davranışı bazı yönlerden garip bir biçimde Marnie'nin davranışına benzer: bileği hakkında yalan söylemesi, konuşulanları gizlice dinlemesi, başkalarının özel kâğıtlarına gizlice bakması, alçakça yıkıcılığı (Strutt'u partiye davet etmesi), Marnie'nin işlediği suçlarla paraleldir. *Sapık*'da bir psikotiğin zorlanımlı davranışının, "normal" insanın zorlanımlı davranışına benzerliği nedeniyle nasıl bizimle ilişkili kılındığını görmüştük; benzer biçimde *Hırsız Kız*'da da "normal" Lil de zorlanımlı davranışın sınırlarında dolanır ve Marnie'nin nevrozu-

nun normal oluşunun bir uzantısıdır.

Hitchcock, *Hırsız Kız*'ın önemini son bir araçla daha da evrenselleştirir. Filmin neredeyse tam ortasında, balayı gezisi sırasında Mark, Marnie'ye güzel bir tropikal çiçekten söz eder. Çiçeğe yaklaştığınızda sahip olduğu tuhaf biçimin binlerce küçük böcek tarafından oluşturulduğunu anlarsınız; bu kamuflaj biçimi, böceklerin kendilerini kuşlara karşı korumalarının bir yoludur. Bunu hemen Marnie'ye uygularsak, sonuç açıktır: o yalnızca dikkatle oluşturulmuş yapay dış kişiliğin korumasıyla yaşayabilir; eğer bu yıkılırsa, parçalara ayrılma ve "kuşlara" yem olma tehlikesi vardır. Ancak Mark'ın zorladığı bir ilişkiyle Marnie'nin "yapay" kişiliğinin tehlikeye girdiği filmin orta bölümünde yaptığı bu benzetme aracılığıyla sorunu ifade ederek Hitchcock, bu düşünceye daha geniş bir kapsam kazandırır: *Ölüm Korkusu* ve *Sapık*'ın görünüş ile gerçeklik arasındaki ilişkiye dayalı tüm temaları, birden tek bir imge içinde –temel Hitchcockyen varsayım olan düzenin istikrarsızlığını (*Kuşlar*'ın ana teması), düzen bozulduğunda alttaki kaosun ortaya çıkışını özetleyen bir imge– belirginleştirir.

Aslında *Hırsız Kız*'da, Hitchcock'un son filmlerindeki ilgi alanlarının çoğu birbiriyle birleşir. *Sapık* ile ilişkiler en açık olanlarıdır. Bir kişiliğin diğeri içinde yutulduğu temasını ortaya çıkaran anne/çocuk ilişkisi işlenir. En temel düzeylerde Norman'ın Bayan Bates olması gibi, Marnie de annesi olma tehlikesi içindedir. Her iki vakada da bu ilişki ortak suçtan doğar, ama *Hırsız Kız*'da işlenen bu ortak suç daha karmaşık bir yapıya sahiptir, hem anne hem de çocuk cinayeti paylaşır, her biri diğerinin tepkilerini kışkırtır. Marnie tedavi edilebilir bir Norman Bates'dir; ya da Norman ile Marion Crane'in bir bileşimidir. Böylece aldatıcı görünüş ile varoluş, kamusal maske ile özel doğruluk, görünüş ile gerçeklik arasındaki karşıtlıklara yönelik karakteristik Hitchcockyen ilgi ortaya çıkar. Film (bilerek yapılsın ya da yapılmasın) *Sapık*'ı hatırlatan çok sayıda öğe içerir: Marnie'nin annesinin elinde bastonuyla merdivenlerden aşağıya doğru sendeleyerek inmesi –duruş, tavır ve hareketin sertliği açısından– Bayan Bates'i akla getirir; Bayan Edgar'ın erkeklere karşı tavrı, Bayan Bates'in kızlara karşı tavrıyla aynıdır; Mark'a saldırması, onu yumruklaması, Bayan Bates'in bıçaklı saldırısını hatırlatır; filmin sonunda, Marnie ve Mark ayrılırken, ışık ve makyaj bize Bayan Edgar'ın yüzünün ceset-benzeri görünümünü verir – sanki mumyalanmış bir beden, yaşayan bir ölü gibidir.

Ama *Hırsız Kız*'ın daha önceki bir filmle de (*Ölüm Korkusu*) fazla göze çarpmayan ilişkileri vardır ve bunlar şöyle ifade edilebilir: Hitchcock, *Hırsız Kız*'ı Mark Rutland'ın bakış-açısından anlatmayı seçseydi, çarpıcı bir biçimde (önemli ölçüde farklı

olsa da) *Ölüm Korkusu*'ndan bir şeyleri anımsardık. Filme bu açıdan bakıldığında, Mark-Marnie-Lil üçlüsünün aslında Scottie-Madeleine-Midge üçlüsünü hatırlattığı görülür. Marnie anlaşılmazlığı, gizemliliği ve farklılığıyla Mark'ın önce ilgisini çeker, sonra da onu büyüler. Madeleine uzak, bir düş gibi ve ulaşılmaz olduğu için Scottie ona âşık olur. *Hırsız Kız*'ın en önemli sekanslarından birinde Marnie, Mark'a "Hayal alemindesin! Yalnızca suçlu olmayan, aynı zamanda yanına yaklaştığında çığlık atan bir kadına karşı patolojik bir takıntı yaşıyorsun." der. Scottie gibi Mark da bu "hayal alemi" için bilinen bir gerçekliği reddeder. Lil'in onu yeniden kazanmak için verdiği etkisiz mücadele, Midge'in yaptığı gülünç portreyi hatırlatır. *Ölüm Korkusu*'nda olduğu gibi reddedilen kadına sempati duymamızla tepkilerimiz karmaşıklaştırılır. Lil, Midge'den daha acımasız ve daha az olgundur, ama Lil'in, nikâh töreninden sonra Mark ve Marnie'nin arabayla gidişlerini izlediği an, Midge'in koridorun sonundaki son görünüşü kadar güçlü bir etkiye sahiptir: öznel bir çekim bizi bir an için Lil'in konumuna koyar, gözden kaybolan arabayı izleriz. Daha sonra Bob Amca, Mark'ın parayla ilgili pervasızlığı hakkında söylenmeyi sürdürürken, kamera kesintisiz olarak Lil'in yüzünde kalır ve arabanın beraberinde onun yaşamını da götürdüğünü görürüz.

Ancak bu paralellikler fazla uzağa götürülemez: aslında önemli olan benzerliklerin arasındaki farklılıklardır. Eğer Mark, Scottie'yse, baş dönmesi olmayan, olgunlaşmış, sorumluluk duygusu kazanmış ve uyanıklaşmış bir Scottie'dir. *Hırsız Kız* hakkındaki belki de en çarpıcı şey, Hitchcock'un bütün erkek kahramanları arasında Mark'ın sunduğu yeni gelişim aşamasıdır. Mark durumlara en iyi şekilde hakim olan, kendisini ve çevresini kontrol eden, en kararlı, etkin ve inisiyatif sahibi karakterdir. Bir anlamda o, Scottie'nin ters çevrilmiş halidir. Scottie, Madeleine düşünü –yanılsatıcı 'idea'yı– yeniden yaratma mücadelesi vermişti, ancak Mark, Marnie'nin gerçek dışı kabuğunu –koruyucu dış görünüşü– bunun içine hapsedilmiş gerçek kadını kurtarmak için parçalama mücadelesi verir.

Mark geçmişinden, özellikle de ölmüş karısı Stella'ya karşı tutumunda somutlaşan engellerden kurtulma konusunda kararlıdır. Bürosundaki dolabın camları kırıldığında ve Marnie merakla Stella'nın erken-Kolombiya dönemine ait koleksiyonundan hasar gören bir vazoyu incelerken, Mark vazoyu ondan alır, dikkatsizlik sonucu onu kırar ve "Evet, hepimiz bazen bir yerlere gittik" der. Antik vazoya karşı bu tutumuyla Mark, ölmüş eşinin anısının egemenliğinden daha fazlasını reddeder; reddettiği şey, simgesel olarak geçmişin bugün üzerindeki bütün egemenliğidir. Ve daha sonra partide insanların ilk evliliğinden birkaç yıl öncesinden beri –şüphe uyan-

dırıcı bir biçimde– Marnie'yi tanıdığını öğrenmelerinden çekinmez. Lil irkilerek "Stella'dan önce mi ?" der ve Mark hemen yanıtlar; "Evet, bilmiyor muydun?" Lil'in şüphesi Marnie'yi endişelendirir: "Lil sandı ki Ancak Mark yalnızca "Ben kimseyi Lil'in sandığı ya da düşündüğü gibi şüphede bırakmam" der. Mark'ın Marnie'ye alışılmışın dışında bir biçimde yardım edebilmesini sağlayan şey ("insanlar ne düşünür"le sınırlandırılmayı reddetmeyle birleşen) geçmişten kurtuluştur. Bu karakter filmin ve bütün olarak Hitchcock'un sanatı bağlamında büyük bir ahlaksal güç taşır. Mark, Marnie'nin çaresizce geçmişin kendini yutmasına hazır oluşuna karşı bir seçenek olarak güçlü ve olgun bir yaşam tarzını somutlaştırır: annenin cesede benzeyen yüzü, Marnie'nin kurtarıldığı ruhsal ölümü temsil eder.

Bu canlılık, aynı zamanda Mark'ın böylesine karmaşık bir dünyada iyi ile kötünün ayrılmazlığını zekice kabulünü ortaya koyuşuna uygundur. Marnie'nin "Hayal alemindesin " sözünü yanıtlarken Mark sakince gülümseyerek "mükemmel olmadığımı söylemiştim" diyebilir. Onu olgun yapan şey kısmen, ahlaksal açıdan mükemmel olmayışını kabul etmesidir ve bu tavır, sorumlulukları gönüllü olarak kabul etme ve bu sorumluluklar neyi gerektirirse onu yerine getirme olarak görünür. Filmin ahlak anlayışı, hiç de rahatsız edici olmayan oldukça gelenek dışı ve altüst edici bir tarz içinde, "saf" ahlakın yetersiz ve yararsız olduğu, tek gerçek ahlaksal anlayışın *genel kabullere göre* ahlaksızlık sayıldığı varsayımından ortaya çıkar. Buradan hareketle Mark, haksız ve acımasız araçlar kullanarak Marnie'yi evliliğe *zorlar*. Mark'ın ona yardım edebileceği tek yol budur. Yalnızca Marnie'nin iyiliği için fedakarca davranmaz: gemide kendini "cinsel şantajcı" olarken tanımlarken çok nettir – "*başka bir* cinsel şantajcı ellerini üstünüze koyabilirdi." Ancak eşit derecede net olan bir şey de kendisi ile diğer potansiyel "şantajcılar" arasında bir ayrım yapmasıdır: tanımlaması, zampara ama geleneksel ahlak anlayışına sahip –gerçekten kendini üstün gören– Strutt'u düşündürür ve asıl ayrım, Mark'ın güdülenmesinin *kirli* oluşunun farkında olması ve bunu kabul etmesidir.

Mark'da somutlaşan değerlerin –ona yönelik tutumumuzun– karmaşıklığına pek dikkat edilmemiştir, ama bunun gerçekliği belki de karakterlerin uyandırdığı doğrudan birbiriyle çelişen tepkilerle onaylanır. Farklı insanların bana söylediğine göre Mark, (a) aziz olduğu için inanılmayan ve (b) ahlaksal açıdan kirli olduğu için kabul edilmeyen biridir. Son dönem Hitchcock'un temel ahlaksal varsayımlarını – aktif ve enerjik bir biçimde– somutlaştırdığı için Mark'ın konumunun biraz daha ayrıntılı incelenmesi gerekir.

Marnie'yi evliliğe zorlarken Mark ne yalnızca onun için ne de yalnızca kendisi

için hareket eder. Eğer Marnie'nin gitmesine izin verseydi, (kafede ona söylediği gibi) onun eylemlerinden ve onun gireceği durumdan "suça ortaklık bakımından ve ahlaksal açıdan sorumlu" olurdu. Eğer Marnie yakalansaydı cezaevine giderdi: Mark'ın henüz onun psikolojik rahatsızlığının derinliğini tam olarak anlamadığını hatırlamak zorundayız: eğer Marnie onun öpücüklerine tam olarak yanıt vermediyse, kendisini bunlardan geri çekememesi nedeniyledir. Ama Mark'ın onu sevdiği ve istediği için evliliğe zorladığı da eşit derecede açıktır. Başka bir deyişle Mark ona yardım edilmesi gerektiği düşüncesinden çok, *kendisinin* ona yardım etmesi gerektiği düşüncesiyle güdülenir: Marnie ile ilişkisinin gelişmesi için onun tedavi olmasını ister. Ve açıktır ki ona yönelik arzusu kısmen onun gerçekten yardıma ihtiyaç duymasıyla canlanır: ona olan sevgisi sahip olma, denetleme, hatta –Pygmalion[Δ] ya da Scottie gibi– yaratma arzusundan tümüyle ayrı değildir. Marnie'yi başta çekici bulmasının nedeni zoolojiye, psikolojiye ve içgüdüsel davranışa yönelik entelektüel ilgisidir: Marnie hem ilginç bir "vaka" hem de tehlikeli bir hayvandır. Sonuncu benzetme görsel olduğu kadar diyalogla da geliştirilir (örneğin arabada Mark onu sevdiğini söylerken Marnie şöyle söyler: "Benim tuzağına düşürdüğün bir hayvan olduğumu düşünüyorsun." Mark da "doğru, böyle düşünüyorum" diye yanıt verir). Yol kenarındaki bir kafeden ayrılmak üzereyken Mark ona bir hayvana bakıyormuş gibi bakar. Marnie gemide ondan korunmak için çömelir ve bize, karşı konulmaz bir biçimde, terbiyecisinden korunmak için kendisini geri çeken tehlikeli ama korkmuş bir hayvan hatırlatılır. Daha sonra "hırsızlık yapmak için hazırlandığı" sırada, kamera onun huzursuz bir biçimde, kafesteki bir hayvan gibi yatak odasında yürüyüşünü izler ve onun kapatılmışlık duygusunu ve sinirli tedirginliğini izleyiciye aktarır. Bütün bastırmalarına karşın Marnie, Rutlandların ortamından daha hareketli, potansiyel olarak daha canlı bir şeyleri temsil eder.

Arabada evlenme teklifi aldığı sırada Marnie, kendisinin Mark'a çekici gelmesinin doğasını onun anlamasını sağlar. "Kabul edilebilir" ahlak anlayışının prensiplerine boyun eğmesi, Mark'ı ona yardım edemez hale getirirdi. Yalnızca Mark'ın temel içgüdüsel dürtülerinin peşinden gidilerek bir şeyler başarılabilir ve kendi içlerinde zorunlu olarak kirli olan bu dürtüler ahlaksal açıdan kirli giderilme yöntemlerini talep eder. İma edilen "öğreti" (eğer böyle adlandırılabilirse) kesinlikle çok tehlikelidir ve film tehlikeleri azaltmaz. İntihar girişimi ve Mark'ın panik içinde gemiyi aramasına verilen önem en açık örnektir.

[Δ] Pygmalion: Efsanevi Kıbrıs kralı; Pygmalion fildişinden yaptığı bir genç kız heykeline aşık olmuş. Aphrodite, kralın yalvarışlarını kabul ederek heykele can verdi –çn.

İntihar girişimine, Marnie'nin cinsellik korkusuyla yüz yüze gelen Mark'ın onunla sevişmeyeceğine söz verip birkaç gece sonra da sözünü unutması neden olur. Hitchcock'un sinemasında bundan daha dokunaklı bir sahne yoktur ve güzellik yalnızca anlatımın akıcılığından değil, aynı zamanda bunun altında yatan karmaşık ahlak anlayışından gelir. Aşırı sarhoş olan (süperegosunun egemenliğini zayıflatmak için mi?) ve hayal kırıklığına uğramış arzusu –hem Marnie'ye *yönelik* arzusu hem de Marnie'ye yardım etme arzusu– nedeniyle umutsuz durumdaki Mark onu yatak odasına kadar izler. Marnie ondan, eğer yatmak istemiyorsa gitmesini ister. Mark "yatmayı çok istediğini" söyler. Marnie onun ne demek istediğini anlar, panik içinde "Hayır" diye bağırır ve Mark onun geceliğini yırtar. Çekimler aşağıdaki gibidir: 1) Marnie'nin çıplak ayakları. 2) Başı ve çıplak omuzları. Mark "üzgünüm Marnie." der. 3) İkisi birlikte. Mark sabahlığını çıkarır ve ona giydirir. Marnie dimdik, gergin bir halde durur. Mark onu öper. 4) Öpüşün üst açıdan çekimi. Mark'ın elleri onu şefkatle okşar. 5) Alt açıdan çekim. Mark'ın dudaklarının onun kıpırtısız ve ifadesiz yüzü üzerinde gezindiğini ve Marnie'nin öpüşlere yanıt vermediğini görürüz. Bir heykel gibidir. Mark'ın koruyucu jestleri –sabahlığı vermesi, okşayan elleri ve cinsel tutkudan ayrı düşünülemeyecek şefkati– Marnie'nin umutsuzluğuyla birleşir ve tepkisizliği bize, *Ölüm Korkusu*'nun temeli olan ulaşılamaz olana yönelik bir özlem duygusunu verir. Çekim açıları –koruyuculuğu ve arzuyu akla getiren üst açıdan çekim ve erkeğin dokunuşunun şefkatini ayrıntılı olarak gösteren alt açıdan çekim– Mark'ın ona ulaşamamasına, keder verici çaresizlik duygusuna katkıda bulunur. 6) Marnie'nin yüzünün yakın çekimi. Marnie yere yığılır, kamera onu izler, korkunç, anlaşılmaz bir boşluk içindeki gözlerini gösterir. Gözler, *Ölüm Korkusu*'nun başındaki gözlere benzer. 7) Yakın çekim, Mark'ın kocaman, uğursuz yüzü. Gözleri onu deler gibi görünür. Mark'ın acıma duygusu ve arzusu ile Marnie'nin dehşet içindeki halini aynı anda paylaşırız ve Mark'ın ona yönelik arzusu ile onun *üzerinde* iktidar kurma arzusunun nasıl birbirinden ayrılmaz olduğunu görürüz. 8) Yakın çekim, yine Marnie. Daha sonra kamera yatak odasında pan yapar ve bir lombarın üzerinde durur. Lombar kesinlikle cinsel ilişkiyi akla getiren cinsel bir simgedir, ama bundan daha fazlasını ifade eder: lombardan görülen deniz boş, tenha ve gridir ve çekim sahnenin tümüne olan tepkimizi tamamlar. Buradaki karmaşık yapı hem ahlaksal hem de duygusaldır ve izleyiciye insan ilişkilerinin güzel ve trajik yanlarını aktarır. Bu sahne bize sinemada cinsel ilişkinin en saf –cinsel şefkat duygusu anlamında saf– haliyle işlenmiş örneklerinden birini sunar. Oysa gördüğümüz gerçekten bir tecavüzdür. Erkek için bu şefkat, arzu ve sorumluluğun ifa-

desidir; kadın için ise öylesine yıkıcı bir deneyimdir ki, bunun ardından intihara kalkışır. Tepkimiz, hemen o anda her iki karakterin tepkilerini paylaşmamıza bağlıdır.

Mark'ın Strutt'a davranışı Hitchcock'daki en açık ahlaksal ifadelerden birini sunar. Kirli bir dünyada geleneksel olarak temiz Strutt'u devre dışı bırakmak için en çirkin araca –şantaj– başvurmaktan çekinmez. Mark bu konuda çok nettir – ve Hitchcock, Mark ile Strutt arasında ahlaksal üstünlüğün yattığı yeri net bir biçimde koyar. Mark'a bu hakkı veren nedir? Mark geleneksel ahlakın, kendini üstün görmeye ilişkin boğucu anlayışına karşı, yaşamı savunur. Onun haklılığı, temel olarak cinsel olan içgüdüsünün haklılığından ileri gelir. Eğer *Sapık*'daki kötülük aslında sapkın cinsellikten geliyorsa, iyiliğin kökenleri de doğru cinsellikte ve bundan çıkan sempatinin doğru akışındadır. Mark'ın Marnie'ye yönelik –iktidar itkisinden ayrı düşünülemeyen ve kökü kendi cinselliğinde olduğu için saf ve fedakarca olmayan– duygularının gerçekten sağlam oluşu onun davranışlarını haklılaştırır. Eğer *Sapık* temel olarak olumsuz bir önermeyse, filmin büyüleyici korkusuzluğu ve iktidarı temelde güçlü bir olumluluğu ima etmişti ve bu olumluluk tartışılmaz bir biçimde *Hırsız Kız*'da da kendi ifadesini bulur. Bayan Edgar, Mark'a saldırırken, bize bıçakla saldıran Bayan Bates'i hatırlatır, ama Bayan Bates durdurulamazdı, oysa Bayan Edgar, *Sapık*'da karşılığı olmayan nitelikleri somutlaştıran bir adam tarafından kolayca zararsız hale getirilir.

Mark'ın kendini tanıması ve kaçınılmaz ahlaksal kirliliği kabul etmesi onun iş dünyasıyla başarılı ilişkiler kurabilmesini sağlar (Rutland şirketini eski gücüne kavuşturmuştur). Bu iş dünyası, filmdeki birbirinden çok farklı dört karakterle, mükemmel bir biçimde anlatılır: Bay Strutt, Bay Ward, yarış pistinde Marnie'nin yanına gelen adam ve Bob Amca. Ward'ın akılsızlığı, olay örgüsünde bir manevra gerekliliğinden ve *Hırsız Kız*'ın bir bütün olarak niteliğine katkıda bulunan dengeli Hitchcockyen mizahın dışavurumundan biraz daha fazlasını ifade eder; bu akılsızlık insan yaşamının cansız doğasını, "iş dünyasının," makinelerce kuşatılmış insanı kavramadaki başarısızlığını akla getirir. Sinsi bir ahlaksızlık havasına sahip olan ve Mark ile göz göze gelemeyen yarış pistindeki adam ise aşağılık mali ve cinsel entrikaların döndüğü bütün bir kirlenmiş dünyayı akla getirir. Eğer iş dünyası –kendisi de bir Rutland olan ve Rutlandların temsil ettiği daha insancıl kültürden bir şeyler taşıyan– Bob Amca'nın kişiliğinde daha sempatik olarak sunuluyorsa, onun mesafeliliğinde ve ağız sıkılığında dışavurulan finansal kaygıları, ahlaksal olarak, Lil'in Mark ve Marnie arabayla uzaklaşırken yaşadığı kaybetme duygusuna dayalı duygusal durumuyla yan yana konularak verilir.

Ama Rutlandların kültürünün kendisi hiçbir biçimde filmde onaylanmaz. Mark'ın babası ve onu içinde gördüğümüz çevre –malikanesi, mobilyaları, ahırı– Struttların dünyasının ne kadar kaba, insanlık dışı olduğunu gösteren gerçek bir asalet ve olgunluğu temsil eder; ama Hitchcock bu dünyanın sımsıkı kapalı yanını, durgun havasını ve nihayetinde tilki avında bu dünyaya eşlik eden acımasız vahşeti öne çıkarır (avcılar, uzun bir çekimde, birden Lil'in at sırtında halinden memnun ileri geri sıçradığı arkadan gösterime kesmeyle önemsiz ve aptalca görünürler). Avcıların tilkinin parçalanışını seyrederken duygusuzca gülmelerini gören ve duyan Marnie'nin aniden hissettiği yabancılaşma duygusu izleyiciye olağanüstü güzellikte ve bu filmde alışıldığı gibi dengeli bir biçimde ve doğrudan aktarılır: bu yalnızca tilki avı karşıtı propaganda değil, o ana kadar genel olarak çekici görünen bir dünyanın sınırlarının –durgunluk duygusuyla bir arada bulunan duyarlılığın sınırlarının– aniden ortaya çıkışıdır. Farklı tepkilerimizi zorunlu olarak birleştiren bu konu Marnie'nin kaza sonrasında Lil'i uyarmasıyla ortaya konur: "Hâlâ öldürme eğiliminde misin?" Gönderme açıkça, tilkinin ölümünden daha fazlasına yapılır; akla hemen Lil'in Strutt'u partiye davet edişindeki zorlanımlı yıkıcılık gelir. Yine filmde birkaç yerde, Marnie'nin vahşi bir hayvana benzetilmesi ile tilki arasında hemen ilişki kurarız ve avcıların aldırmazlığıyla Strutt'un kendini üstün gören kinciliğini birbiriyle ilintilendiririz: onun "soyulma" ifadesi bir dizi duygusal bağlantıyı bir araya getirir. Rutlandların dünyası gerçekten canlılığın ya da esnekliğin olmadığı bir dünyadır, babanın tepkileri kesin ve açıktır. Mark ve Marnie balayından döndüğünde babanın seyahat üzerine söyledikleri varlığının hapsedilmişliğini özetler. Rutlandların evinin sunduğu yaşam tarzının yerini Mark'ın kendisi, tepkisinin esnekliği, açıkgözlülüğü, kararlılığı, canlılığı ve ilgi alanları alır.

Ama Mark hem bu filmle hem de Hitchcock'un bütün gelişimiyle ilişkisinde can alıcı öneme sahip olsa da *Hırsız Kız*, Marnie'nin filmidir ve Marnie karakteriyle Hitchcock bize, bütün sanatına sindiğini gördüğümüz bu "terapi" teması üzerine şimdiye kadarki en kesin tanımlamasını verir. *Hırsız Kız*'ın her sekansı, Marnie'nin savunma bariyerlerinin, normal bir insan olmasını engelleyen her şeyin yıkılması için gerekli bir aşama olarak oluşturulur. Hitchcock; Marnie'nin köksüzlüğünü öne çıkarır. Filmin açılış sekansını düşünün: kameranın kaydırmalı çekimle izlediği sarı bir çanta görürüz. Kamera yavaşlar, çantaya bir bağlam kazandırılır. Yüksek topuklu, gri takım elbiseli, saçı uzun, siyaha boyanmış bir kadın dimdik ve düz bir hat üzerinde yürür. Daha sonra kamera tamamen durur ve bu kez de kadına bir bağlam kazandırılır: ıssız bir istasyon peronu, boş trenler, sessizlik ve hiçbir yerde ya-

şam belirtisinin olmayışı. Marnie'yi ilk kez bu tarzda görürüz ve görüntü hemen rahatsız edici çağrışımlar yapar. Renk, bu etkiye güçlü bir biçimde yardımcı olur; sarı çantanın aykırılığı çarpıcıdır ve güvensizlik duygumuzu arttırır; bunun dışında her şey –peron, trenler, istasyonun çatısı, gazölçer– gri ya da gri-mavi, sert ve soğuktur. Marnie filmin başından sonuna kadar sürekli olarak bu renklere karşıt ya da onlarla ilişkili olarak gösterilir: bunlar, bütün odaları gri ya da gri-mavi duvar kâğıtlarıyla kaplı olan annesinin evinin; annesinin sokağının sonundaki geminin; iş dünyasını temsil eden büronun içinin; soygundan önce beklediği hücre benzeri tuvalet ve lavabonun; diğer istasyonların; Mark ve Marnie'nin balayını geçirdiği geminin dış mekânlarının; fırtınalı gökyüzünün ve denizin kendisinin renkleridir. Denizin ıssızlığı kamaranın kapalı, çiçek dolu lüksüyle dokunaklı bir biçimde karşıtlık oluşturur ve bu karşıtlık Marnie'nin yaşamının gerçekliği ile görünüşüne karşılık gelir. Aykırılık gösteren sarı renk filmde daha sonra yine önem kazanır ve Rutlandların evinde sık sık karşımıza çıkar: Mark'ın babasının sarı yeleği, sarı keki (saçma, aptalca bir örnek mi? Kompozisyon içinde elde ettiği görsel öneme bakın), koridordaki sarı kasımpatıları, Marnie'nin odasındaki sarı güller, altın sarısı abajurlar ve benzerleri. Marnie ile seviştiği (yoksa tecavüz ettiği mi?) can alıcı sahnede Mark sarı pijama ve sarı bir sabahlık giyer – bu, Marnie'ye sarılıp onu yatağa doğru eğdiği sırada giydiği sabahlıktır. Kamaranın dekoru sarı ve grimsidir. Mark'ın ona Forio'yu getirdiği ve Marnie'nin yalnızca minnet duyarak da olsa (karşılıklı bakışmalarına dikkat edin) ilk kez ona yaklaştığı sahnede Marnie sarı (ama soluk sarı) bir kıyafet giyer. Rutlandların evinde sarı hep kompozisyonun odak noktasıdır. Renklerin dağılımı sonbaharı ima eden doğal çevreyi akla getirir: kahverengiler, koyu yeşiller, ara sıra da mat kırmızılar.

Marnie sürekli olarak arabayla, trenle, taksiyle, gemiyle, at sırtında seyahat eder, bir yerden diğerine gider ama bir yere ulaşamaz – atla gezinti sekansına arkadan gösterim ile verilen düş-benzeri niteliği özetleyen bir noktadır bu. Diğer yandan Rutlandların dünyası durağan, hatta hareketsizdir. Yaşlı Bay Rutland asla seyahat etmez, bu "iğrenç bir iştir." İki uç nokta Mark'ın hareketlerine yardım eder, her birinin bir amacı vardır ve yeni bir gelişimi haber verir; oysa Marnie'nin yaşadığı süreç, onun bir yerden diğerine gidişiyle yalnızca rastlantısal olarak ilişkilidir.

Her ne kadar *Hırsız Kız*'daki özdeşleşme örüntüleri *Sapık*'dakinden ya da *Ölüm Korkusu*'nun ilk yarısındakinden daha karmaşık olsa da filmin başından sonuna Marnie'nin gerilimlerini paylaştığımız da bir gerçektir. Gerilim her zaman, Marnie'nin yaşadığı zorlanmayı aktarmak için kullanılır, böylece gerginliğinin aşırı noktaları

bizim gerilimimizin aşırı noktaları haline gelir. Ayrıca Mark'ın Forio'yu getirdiği sıradaki onun ilk gerçek rahatlama anını da paylaşırız; her şeyden önemlisi, tüm sahneyi kaplayan kanlı ceket görüntüsünde, kırmızı rengin yol açtığı bilinmeyen dehşet imalarından kurtulup rahatlama duygusunu paylaşırız. Ama bizim gerilimimiz ilk bakışta göründüğü kadar basit değildir: içimizdeki çözülmemiş bir karşıtlıktan çıkar: onun, hem yakalanmamasını hem de tedavi olmasını isteriz; kırmızı flaşların ne anlama geldiğini –merakla– bilmek ister, ama anlamaktan da korkarız; gerçeği öğrenmeyi, ama bunu bastırmayı isteriz. Bütün bunlar Marnie'nin kendisindeki gerilimlere tekabül eder. Tedaviye yönelik itki başından itibaren vardır. Bunu bize Marnie'nin yüzünü ilk kez gösteren görüntüde algılarız; saçlarını, üstlendiği kişilikten (tamamen) kurtulmak için yıkar. Rahatlama kısmen ve anlıktır, ama kesinlikle tatmin edicidir: Marnie'nin kendini anlama ihtiyacını özetler.

Marnie'nin yaşadığı sürekli ve genel gerilim –bir insanın, mutlu ve huzurlu olma olanağından, gergin bir istikrarsızlık ortamına sürülmesi– birkaç önemli anda belirginleşir. Yarış pistinde Marnie ile Mark arasında inanç üzerine bir diyalog geçer: diyalog rastgele ve ilgisizdir, daha sonra beklenmedik çağrışımlar taşıyan bir sözcükle birden yoğunluk kazanarak ani duygusal basınçlar oluşturur: tıpkı *Kuşlar*'daki, kum tepeleri üzerindeki diyalog gibi. Marnie şansa inanmadığını söyler ("Peggy Nicholson" kimliğiyle tanınması ve jokeyin kırmızı lekeli ceketine şokla tepki vermesinden hemen sonradır bu). Mark ona neye inandığını sorar. Marnie ani bir yoğunluk ve açıklıkla "hiçbir şeye" der ve bizi, olduğu biçimiyle yaşamının anlamsızlığı konusunda ikna eder. Belki de izleyen sözcüklerin, Marnie'nin Tanrı'ya değil ilişkilere inanması gerektiğini akla getirmesi, Hitchcock'un sözde Katolik görüşü içinde önemlidir.

Bunu, Marnie'nin geriliminin benzer bir açıklamasının ortaya çıktığı başka bir an ile ilişkilendirmek normal görünüyor: serbest çağrışım oyunu. Bu sahne, Hitchcock'un kavrayış kesinliğinin mükemmel bir örneğidir. Her nokta, tutumun karmaşıklığına hiçbir biçimde engel olmayan, tam bir kesinlikle gösterilir. Mark'dan büyük bir psikiyatrist olmasını bekleyemeyiz; ama o aptal da değildir. Karısının durumunu tam olarak keşfetmek için psikoloji kitapları okumasında aslında gülünç hiçbir şey yoktur. *Sexual Aberrations of Criminal Female* [*Suçlu Kadının Cinsel Sapıklıkları*] kitabının ona yanıtların hepsini –ya da birini– verdiğine inanmamız da istenmez. Serbest çağrışım oyununun bütün amacı, bunun ilk planda Marnie'nin düşüncesi olduğu, bunu başlatanın yalnızca o olmadığı, ama oyunun uzaması için ısrar edenin de Marnie olduğudur. Mark'ın bütün yaptığı, ona bazı kitapları okumasını

önermek ve tekrar ortaya çıkan düşleri hakkında soru sormaktır. Mark kesinlikle ona yardım etmek –amatör psikologu oynamak– ister, ama yardım görme konusunda ısrar eden Marnie'dir. Bunda ters ya da şaşırtıcı bir şey yoktur. Filmde, Marnie'nin tedavi olma olasılığını sık sık görmüştük. O, Mark'ın kollarında tamamen pasif durumdadır, ama en azından kendini onun kollarına bırakır. Marnie'nin Rutlandların evine ilk gelişini sonlandıran üç çekimlik güzel sekansta – genel çekimdeki yürüyüş; genel çekimde ahırlar arasındaki çift; yakın çekimde öpüşme – Marnie'nin dengeli, sakin bir insan olma olasılığını hissederiz. Mark'dan ayrıldığı sıradaki tedirgin bakışından doğrudan soygun sahnesine yapılan kesme, işlenen suçun Mark'dan bir kaçış girişimi olduğunu anlatır – Marnie, nevrotik durumunun Mark tarafından tehdit edildiğini hisseder. Arabadaki "evlenme teklifinden" önce hem Mark hem de biz, Marnie'nin sözlerinden, ondan "hoşlanmasının," belki de kendisinin farkında olduğundan daha gerçek olduğunu fark ederiz. Denizde değil, geminin yüzme havuzunda intihara kalkışır; girişim yeterince gerçekse de kurtarılma *olasılığını* saklı tutmaya dikkat eder. Yardım görme arzusuna ilişkin bu yananlamlar "serbest çağrışım" sekansında belirginleşir.

Sekans, Marnie'nin düşüyle başlar ve onun belleğini şimdiye kadar sunduğundan daha içten ve sadakatle sunar. Marnie'yi, daha önce görmediğimiz kabaca döşenmiş bir odada yatakta yatarken görürüz. Yatak sıradandır ve üzerinde de "Aloha" [merhaba; 'aşk' anlamına da gelir] yazılı mavi bir yastık vardır. Görüntü, açıklanamazlığı nedeniyle hemen bizi rahatsız eder: izlediğimizin bir düş ve bunun da Marnie'nin çocukken yattığı yatak olduğunu bilmeyiz. Gördüğümüz yetişkin bir kadındır: bu, geçmişin bugün üzerindeki etkisinin basit, güzel ve doğrudan bir tanımlanışıdır. Bir el, yatağın baş kısmının ardındaki pencereyi tıklatır. Marnie inler ve sarsılır; kamera sağa pan yapar ve çocukluk dekorundan, Marnie'nin Rutlandların evinde yattığı odanın dekoruna geçeriz (kadınsı dekorun ve boş vitrinli dolapların daha önceden bize gösterdiği gibi, bu oda bir zamanlar Stella'ya aittir). Mark o anda kapıyı çalar ve içeri girer, dehşet içindeki Marnie yarı uyanıktır: Mark'ın yüzünün bir öznel çekimini görürüz, uğursuzca hakimiyet kurar ve bu çekim balayı sekansında Marnie'ye dik dik bakıp onu etkisi altına almasının yakın çekimine çok benzer. Daha sonra Lil içeri girer ve Marnie'yi uyandırmayı ve sakinleştirmeyi başarır. Lil gittikten sonra, uyku haplarıyla ilişkili olarak intihar düşüncesinden konuşurlar ("Dünya seçeneklerle dolu"), daha sonra Mark düş hakkında sorular sormaya başlar. Neredeyse nöbetçisi tarafından yakalanan Marnie kendine hakim olur, ona bakar ve "Sen Freud, ben de Jane miyim?" der. Koltuktaki Mark'ı görürüz; alt açı çekimi onu

güçlü ve potansiyel olarak egemen durumda gösterir, ama tavrı ve ifadesi belirsizliği akla getirir. Marnie'den, kendi kitaplarından bazılarını okumasını ister. Marnie ise ona, erkeklerin ne kadar iğrenç olduklarını öğrenmeye ihtiyacı olmadığını söyler ve ekler, "Eğer anlamadıysan söyleyeyim, bu hayır anlamına gelir." Ama durumun bu olmadığını, özellikle Mark'a şüpheli bakışı ve aynı zamanda kasten kışkırtıcı olan konuşmasının aşırı vurgulu oluşu nedeniyle biliriz. "Kasten:" ama burada, "kasten"i yalnızca bir sözcük olmaktan çıkartan bilinç ile bilinçaltı niyet arasındaki sınırın mükemmel bir örneğine sahibiz. Aynı satirik ses tonunu kullanarak serbest çağrışımı önerir ve ısrar eder: "Ah doktor, bahse girerim, serbest çağrışım için deli oluyorsunuz." Meydan okuma olarak bu ifade psikoloji alanında oynamanın ötesine geçen bir davet haline gelir. Mark beceriksizce başlar, Marnie onu zorlar ("Gördün mü? Kendimi tutamıyorum, yoksa tutuyor muyum, doktor?") "Seks" sözcüğü, her ne kadar Marnie hâlâ savunmacı-satirik tarzını koruyorsa da ("Jack ve Jill – kirli ellerini benden uzak tut Jack"), Marnie'nin savunma mekanizmalarını parçalamaya başlar. Ölüm yalnızca "ben" çağrışımına ve oyunu bitirmeye yönelik güçsüz bir girişime neden olur: onun "hiçbir şeye" inanmadığına ilişkin açıklamasını düşünür ve havuzda yüzen vücudunu hatırlarız. Cesareti yerine gelen Mark renklerle saldırır: "Siyah" – "Beyaz." Birden parmağıyla işaret ederek suçlayan ve uğursuz görünen Mark'ın alt açıdan çekimi: "Kırmızı" – ve Marnie çöker. Çöküş dikkatle ve kısmen kendisi tarafından hazırlanmıştır. "Beyaz – beyaz" diye yineler; hemen kendi suçunu reddeder ve denizcinin gömleğinin kırmızılığında değil beyazlığında ısrar eder: daha sonra "Ah bana yardım et. Ah Tanrım, biri bana yardım etsin" diyerek Mark'ın kollarına yığılır. Filmin, en baştaki ıssız perondaki gergin yürüyüşten itibaren yöneldiği an budur.

Filmin anlamının ve duygusal etkisinin büyük bölümü 'geriye-dönüş' sekansındaki, geçmişteki çocuğun çığlığından bugünkü Marnie'nin çığlığına, kesmenin içine yerleştirilir. Çocuk ve kadın yıllar sonra yüz yüze gelirler, yaşamışlığın ve belleğin gücünün, yaşamın istikrarsızlığının ve kırılganlığının, mahvolmuş insanın acılarının, geçmişin bugün üzerindeki tiranlığının farkına varışımız çok güçlü ve dokunaklı bir biçimde harekete geçirilir. Ve bundan sonra Marnie'nin, Forio'yu vururken "İşte – işte şimdi" biçimindeki sözleri, ifadeyi ve tonlamayı tekrar etmesi açık bir biçimde ölü denizcinin ötesinde bir şeyi işaret eder: bu bir çocuk ve kadın olarak kendine söylenir; bu, ruhların bir şarkısıdır.

Hırsız Kız, Ölüm Korkusu'nun biçimsel mükemmelliğine ulaşmaz. Filmin anlatımı

her ne kadar Marnie'nin tedavisi için gereken aşamaları izlemede yeterince mantıklı olsa da göreceli olarak dağınık ve bölümler halindedir. *Ölüm Korkusu*'nda olduğu gibi her şey doğal olarak tek bir durumdan çıkmaz. Örneğin Marnie av sırasında ata biner, tilkinin öldürülüşünü görür, intihar edecekmişçesine atını koşturur ve Forio duvarı aşmada başarısız olur; bu akış tamamen mümkündür –hatta tahmin edilebilir– ama olaylar dizisinde kaçınılmazlık eksiktir, çünkü yavaş bir zincirleme geçişle verilen bütün devamlılık duygusu hâlâ önceki ("hırsızlık yapmak için hazırlandığı") sahnede kalan Marnie'nin yüzünü gösterir ve av bölümü içindeki ruh durumunun devam ettiğini düşündürerek bizi onun tepkilerine hazırlar. Bütün bunlar nedeniyle *Ölüm Korkusu*'nun yoğun mükemmelliğini, Hitchcock'daki "yeni" bir özgürlüğün yansıması olarak görülebilecek *Hırsız Kız*'ın görece gevşek yapısına tercih edeceğimden çok emin değilim. Bütün filmleri arasında *Hırsız Kız*, kendi ahlaksal konumunu en net biçimde formüle eden, cinsel ilişkilerle ilgili düşüncelerini en kesin ve olumlu biçimde somutlaştıran filmdir. Bu bölümün bütün iddiasını ortaya çıkaran bu özgürlük, izleyici tarafından sorumsuzluk olarak mahkûm edilmeye ve hor görülmeye kadar varır, ama bu özgürlük gerçekte yalnızca kurallara karşı muhteşem bir itaatsizliktir. Teknik ve biçimsel özgürlük –her düşünceyi en doğrudan, en güçlü ve en dengeli ifadeyle vermek için, geleneksel olarak şüpheli olsa da her aygıtı kullanma isteği– her zaman daha özgür bir yaratıcı akışın dışavurumundan başka bir şey değildir ve *Hırsız Kız* birçok yönden, *Ölüm Korkusu*'nun başlattığı dizinin tatmin edici zirvesidir (elbette yaratıldığı dönem için: yoksa bunun ötesine geçme olasılığını reddetmek istemem).

1963 yılında üç yönetmen tamamen kendi farklı tarzları içinde olmalarına karşın ilginç paralellikler sunan üç film yaptı: Fellini'nin *8 ½*'u, Bergman'ın *Kış Işığı* [*Winter Light*] ve *Kuşlar*. Hepsi de ana karakterlerini sınırlayıcı, engelleyici deneyimsizliklerini bırakıp, tamamen sorumlu, olgun bir yaşama başladıkları bir gelişim noktasına getirdiler. Bu, söz konusu yönetmenlerin, özellikle de Fellini ve Bergman'ın (onların filmleri, yönetmenin kahramanla, Hitchcock'un kurduğundan, daha yakın ilişkisini önerirdi), kendi kendilerine meydan okuduklarını –sanatsal olduğu kadar insana da ait olan bir sorunu gündeme getirdiklerini– gösterdi. Fellini'nin yeni filmiyle ilgili olarak, özgün bir fantezinin ve Giulietta Masina'ya geri dönüşün ille de bir kaçış ya da kaçınmayı akla getirdiğini düşünmemeliyiz. *Sessizlik* kesin olarak ileri bir adımdır, ama bu yetersiz bir ilerlemedir, (yeni bir yaşam yönündeki bütün deneme benzeri jestleri çocukta somutlaştırdığı için) hümanist ve dinsel varsayımların acımasız bir imhasıdır ve verimli yapıta yapacak çok iş bırakır. Ama *Hırsız*

Kız'la Hitchcock, karmaşık, beklenilmedik bir tarzda da olsa, kendi meydan okumasına muhteşem bir biçimde yanıt vermiştir. Belki de *Ölüm Korkusu*, *Sapık* ve *Kuşlar*'ın yarattığı etkideki en rahatsız edici ve en güçlü öğe, istikrarsız durumdaki düzenin, altta yatan kaostan yükselen korkunç yıkıcı dalgalarla sürekli ve her an tehlike yaratacak biçimde oyulduğu duygusunu aktarmasıdır. Bunu, benzer bir istikrarsız düzenin altüst oluşuyla, Shakespeare'in olgunluk dönemi trajedilerindeki denetlenemez, yıkıcı "bastırılmış-doğa"dan çıkan boşalımla karşılaştırmak absürd değildir. *Hırsız Kız* yine bu varsayımı ortaya atar. Filmde, düzenin üç çeşitlemesi sunulur: Marnie'nin sımsıkı yerinde duran, karşı konulmaz bir biçimde sürekli çöküşe mahkum kendi nevrotik düzeni; bütün insansal değerlerin tahrip edildiği, verimsiz ve maddi iş dünyasının düzeni; Baba Rutland'ın ve onun evinin hareketsiz, aşırı durgun düzeni – bir durgunluğun sakinliği. Bu üç düzenin de yanlış olduğu gösterilir, çünkü üçü de insanın karmaşık yapısının, insansal ihtiyaçların ve kimlik erozyonunun temelinde bulunan cehennemin farkında olmayı reddetmeye dayalıdır. Ama *Hırsız Kız*'da, alttaki kaos, filmin Mark Rutland'ın bakış açısını ve davranışını onaylamasında kendine mantıklı bir yanıt bulur. Onun aracılığıyla doğru bir düzen tanımlanır ve bu düzene ulaşmak çok zor ve tehlikelidir, ama bu, Hitchcock'un evrenindeki tek uygun düzendir: bu düzene ampirizm, esneklik, kaynağı temel bir uyumlu akıştan alan duyarlılığa güven, bütün yerleşik kuralların reddi ve kusurlu ve serseme çevirici bir dünyada bütün olumlu davranışlardaki zorunlu ahlaksal belirsizliğinin kabulüyle ulaşılır. Mark, istikrarsızlık ve kırılganlık duygusunu yok edebilecek olumlu bir gücü somutlaştırmaz – bunu kimse yapamaz ve film bizi incinmesi mümkün çocuklarla, potansiyel Marnie'lerle ve onların simgesel sokak oyunlarıyla baş başa bırakır. Ama Mark olumlu güç olma yönünde bir tavrı *somutlaştırır*. *Hırsız Kız*, bir ölçüde, diğer Hitchcock filmlerinin biçimsel mükemmelliğinden yoksundur, ama Hitchcock'un gelişiminde kesinlikle geri bir adım da değildir (24).

9. Esrar Perdesi

Esrar Perdesi'nin Hitchcock'un ellinci filmi olması üzücü bir durumdur; herkes önemli bir başyapıt, bir zirve bekliyordu. Zayıflıklarına karşın *Kuşlar* bir zirveydi, *Hırsız Kız* bunun da ötesine geçen başka bir zirveydi. Ama *Esrar Perdesi* bir zirve değildir; aksine, elimizdeki gerçekten güçlü bir merkezden yoksun, dağınık, tatmin edici olmayan bir filmdir. Ancak her ne kadar Hitchcock'un son dönem filmlerinin hepsinden daha gevşek bir yapıya sahipse de *Esrar Perdesi*, ilk bakışta görüldüğünden çok daha tutarlıdır. *Hırsız Kız*'daki zayıflıkları fark edenlerin bu filmde daha fazlasını bulacaklarına kuşku yok, ama yanlış bir karar vermeden önce üç nokta onları düşündürecektir: 1) *Esrar Perdesi*, nitelik ve yoğunluk açısından düzensiz olsa da Hitchcock'un diğer filmlerindeki kadar iyi sekanslar içerir; 2) Daha sonra araştıracağım belirli yönlerden film, Hitchcock'un son yarım düzine filmde izine rastlanabilecek dikkate değer hızı ve tutarlı gelişimi devam ettirir; 3) Hitchcock'u karalayanların, geçmişe bakınca, *Hırsız Kız* konusunda nasıl yanıldıklarını anlamaları için artık yeterli zamanları vardır.

Esrar Perdesi'nin olay akışı arketip Hitchcock örüntüsünü izler: öncelikle yüzeysel düzenin sürdüğü bir dünya vardır (uluslararası bilimsel bir konferans), kahramanlar (ve izleyici) buradan bir kaos dünyasına girer ve bu dünyada yeni bir denge için mücadele etmek zorundadırlar. Ama *Hırsız Kız*'dan sonra gözde türlerinden birine geri dönmeye karar veren Hitchcock, daha önceki serüven filmlerindeki benzerlerinden tamamen farklı, tercihinden dolayı tehlikelere dalan etkin ve dinamik bir kahramana ihtiyaç duydu (ve bunu canlandıracak yeni oyuncu Grant ya da Stewart değil, çok daha saldırgan ve kendini zorla kabul ettiren bir özelliğe sahip Paul Newman'dı).

Popüler kurmacanın basitleştirmeleri, abartma ve yoğunlaştırma süreci sayesinde, farkına varılmadan mit içinde kaybolabilir. Mitolojinin birçok kahramanı gibi Paul Newman da yaşamsal öneme sahip bir şeyler adına bir serüvene dalar; bunu elde etmek ve geri getirmek için o çeşitli sınamalardan geçmeli ve dayanıklılığını kanıtlamalıdır. Yine çeşitli mitoloji kahramanlarında gördüğümüz gibi serüven, serüvenin nesnesine ulaşılacak yer olan yeraltı dünyasına inmeyi içerir. Burada, tutarlı bir plan içinde işleyen bir alegoriyle değil, ima edilen düşüncelerle önemi sık sık

artırılan bir dramla ilgilenmek zorunda olduğumuzu en başından belirtmek yararlı olur. Tanıtım yazıları sekansı bize cehennem imgeleri sunar: perdenin solunda alev; sağında, içinde kaygılı, şaşkın ve eziyet çeken yüzlerin (bu yüzleri daha sonra filmde görürüz) belirip kaybolduğu yoğun duman vardır. Yalnızca sevgililerin yüzleri sakin ve mutludur ve bir arada göründükleri tek andır. Filmin sondan bir önceki sekansında, *Francesca da Rimini*'nin sahnelenmesi sırasında, Michael'ın "Yangın!" diye bağırması izleyicilerde paniğe yol açtığında (küçük çaplı kaos dünyası), cehennem 'idea'sı yinelenir. Salondaki hareket sahnedeki olaya paraleldir. Guido cehennemde Paola ve Francesca'yı tehdit eder. Michael ve Sarah, histeri halinde kaynayan kalabalığın içinde Gerhard tarafından tehdit edilir. Filmde, bunu bir serüvene dalma miti olarak görmeyi destekleyen başka imalar da vardır. Kahraman serüvenine dalmak için ayrılırken bize (kitap satıcısının din kitapları bölümünün durumu hakkında kaygılanmasıyla birlikte) "onun için dua etmemiz" söylenir; Sarah koruyucu melek olarak ona eşlik eder. ("tek bildiğim, içgüdüsel olarak ya da seni korumak için seni izlemem gerektiğiydi...") Pi örgütü üyeleri ("biz politik bir örgüt değiliz") yeraltı dünyasında onun rehberleridir. Doğu Almanya'ya cehennem diyemeyiz (yoksa Prof. Lindt gibi tatlı bir insanın orada ne işi var?), ama bu ülke kesinlikle Gromek ya da Kontes Luchinska gibi kayıp ruhların ülkesidir.

Serüvenin nesnesi nedir, kahramanın içine girdiği yeraltı dünyası hangi doğadadır, karşı karşıya kaldığı tehlikeler (kesin olarak) nelerdir? *Ölüm Korkusu*'nun olağanüstü biçimde adım adım işleyen mantığından yoksun bir filmde, her noktasında geçerli olan bir simgesel ya da alegorik anlamın olduğunu öne sürmekten kaçınmalıyız. Ancak bu öyküde açıkça basit bir heyecanlı öyküden daha fazlasıyla ilgilendiğimizi gösteren imalar vardır. Sorularımın yanıtlarına, ilgili başka bir soruyla yaklaşılabilir: Gromek ve Kontes hangi anlamda kayıp ruhlardır? – Kontes tamamen acınacak haldedir, Gromek'i ise uğursuz biri olarak değil, acınacak haldeki bir karakter olarak tanımlamak daha doğrudur. Onlar kayıptır, çünkü hiçbir yere ait değildirler; çünkü kimlikleri yoktur: her ikisi de yurtsuz kişilerdir; Gromek sürekli Amerika'nın, Kontes ise Polonya'nın ve kendi toplumsal sınıfının nostaljisiyle yaşar. Bu kesinlikle, Michael'ın, filmin ilk yarım saati boyunca içine giriyor *göründüğü* ve Sarah'ın ona katılma noktasında tereddüt ettiği konumdur. Michael'ın yalnızca rol yaptığı ve Sarah'ın uçurumun kenarından tam zamanında kurtulduğu doğrudur; ama bu hile onların ilişkisini tehlikeye atar ve Sarah'ı, Michael'ın yanında kalmak için dürüstlüğünü feda etmek gibi yanlış bir konuma sürükler. Hile aynı zamanda, filmdeki gerilim sekanslarının büyük bölümüne alışılmamış niteliğini veren ahlak-

sal kirlilik içindeki Michael'ı ve izleyiciyi de içerir – "gerilim" burada da, Hitchcock'un filmlerinde her zaman görüldüğü şekliyle, yani bir ahlaksal gerilimler sorunu olarak yer alır. Bu konuya daha sonra tekrar döneceğim.

Serüvenin nesnesi nedir? Görünürde bir profesörün kafasındaki bir formül, Michael'ın iddia ettiğine göre, nükleer savaşın gerçekleşmesini olanaksız kılacak füze durdurucu füzeyi tamamlamasını sağlayacak bir sır. Ancak yapılan vurgu, bu formülün siyasal değil *kişisel* önemi üzerinedir. Michael'ın füzeyi tamamlayamaması, kendisini mükemmelleştireceğini düşündüğü Washington'daki konumunu kaybetmesine yol açmıştır: bundan yoksun olan Michael rahatsız olduğu ve içerlediği bir konuma (yaratmak yerine öğretmek konumuna) girer. Formül için girilen serüven neredeyse bir şema kadar düzgün bir biçimde, Michael'ın kendi kimlik duygusunu bütünlemek için girdiği serüveni ifade eder ve o, formülü elde etmek için hem kendisinin hem de nişanlısının, fiziksel olduğu kadar ahlaksal da olan aşırı derecede tehlikeli durumlarla karşı karşıya kalacağı bir dünyaya girmek zorundadır.

O zaman Hitchcock'un bu konuyla yakından ilişkili ve sürekli kullandığı bir diğer temasının en açık ifadelerinden birini buluruz: erkeğin, kendisini bir kadınla ilişkiye tamamen verme ve bu ilişkiyi şüphe, sır ve gizliliklerin bozmasına izin vermeme ihtiyacı. Filmin başlangıcında kahramanın bu iki temel ihtiyacı doğrudan mücadele içindedir; filmin ilk yarısı aslında bunların uzlaştırılmasıyla ilgilidir. Michael, ne yaptığı konusunda Sarah'a karşı dürüst olmayı reddederek onunla ilişkisini tehlikeye sokar; ilişkiyi koruyan yalnızca Sarah'ın sadakatinin gücüdür. İlişkilerindeki can alıcı gelişme –Michael'ın ona doğruyu söyleme kararı– belki de filmdeki ahlaksal olarak temiz tek jestle, yani ön sorgulama sırasında kadının, Michael'ın iyiliği için, füze hakkında bildiklerini söylemeyi reddetmesiyle hızlandırılır. Karakterlerin çok fazla psikolojik ayrıntıyla sunulmaması bir zayıflık değildir: Hitchcock bize temel insansal ihtiyaçların bir tanımlamasını verir. Bunu da temel öğeleri en net biçimde vermek için bütün ayrıntıların açıklığa kavuşturulduğu saf ve basitleştirilmiş bir biçim içinde yapar. Her ikisi için de ilişki çok önemlidir, ama ilişkiyi aşan bir şeylere boyun eğmeleri gerekmektedir: erkeğin, yaptığı iş vasıtasıyla kendi kimliğini bütünleme ihtiyacı ve kadının kendi kişisel bütünlüğünü koruma ihtiyacı. Ama ilk bakışta daha önemli ihtiyaçları tehdit ediyor görünen bu ilişki aslında onlar için gerçekten önemlidir. İlişki hile ve rol yapmanın ortadan kalkmasıyla sağlamlaştığında, Sarah "koruma" işlevinden daha fazlasını ifade eder: Michael'ı, tam da her şey kaybedilmek üzereyken kurtarır ve Michael'ın serüveninin başarıyla sonuçlanması için kendisinin vazgeçilmez olduğunu, örneğin Lindt'le ko-

nuşmayı kabul ederek, Michael özel bir görüşme yapmak için Lindt'ı yönlendirdiği sırada Karl'la dans edip onu oyalayarak, Kontes Luchinska'ya yardım etmesi için Michael'ı ikna ederek, tiyatroda Michael'ı çıkış için doğru kapıya tam zamanında çekerek kanıtlar. Diğer yandan izleyiciye, ön sorgulama sırasında Sarah'a dayanma gücü veren şeyin, kısmen onun Michael'a ilişkin düşüncesi (Michael'ın ihanet ettiğini düşünür, ama o anda Michael onun kurguladığından daha fazlasına tekabül eder) olduğu hissettirilir. Sarah'ın önce tereddüt edip daha sonra direnmesini sağlayan şey aşktır.

Ayrıca film, mitin temel basitliğinden bir şeylere sahip güçlü temeller üzerine inşa edilir. Ama filme o özel keskin tadını veren –neredeyse her bölümde görünüp düzenlemenin asıl ilkesi olarak işleyen– Hitchcock'un, yozlaşmış bir dünyada davranışın zorunlu olarak ahlaksal kirliliğine ilişkin duygusudur. Özel ilişki bir ölçüde bu kirlilikten korunabilir: filmin başında sevgililer battaniyelerin altında kendilerini dış dünyadan gizlerler, filmin sonunda bir foto muhabirinin fotoğraf çekmemesi için başlarının üzerine bir battaniye örterler ve filmin dönüm noktasındaki, Michael'ın Sarah'a gerçeği söylediği anda, öpüşmeleri çalıların ardında olur. Ama ne zaman dış dünya ile ilişkiye geçilse, kirlilik söz konusu olur. Ön sorgulamada Sarah'ın, Michael'ı ona doğruyu açıklamaya zorlayan ahlaksal dürüstlüğü, ikisini de hemen Michael'ın girişiminin belirsiz ahlakı içine sokar: Sarah yalan söylemeye, aldatmaya ve rol yapmaya başlamak zorundadır ve Michael'ı, Kontes Luchinska'nın şantajını kabul etmeye ikna eden de odur.

Kimi yönlerden *Esrar Perdesi* bizi siyasal gereklilik adına kadın kahramanlardan korkunç şeylerin talep edildiği *Aşktan da Üstün* ve *Gizli Teşkilat* filmlerine götürür. *Esrar Perdesi*'nde Michael'ın politik düzeyde eylemlerinin ahlaklı olup olmadığı üzerine, kurnazca ve karmaşık bir biçimde de olsa bir şüphe yaratılır. İlk basın konferansında, nükleer savaşın gerçekleşmesini olanaksız kılacak füze durdurucu füze üzerine çalışmalarını sürdürmek için iltica ettiğini söyler. Hemen, aslında bu keşfin, misilleme korkusu olmaksızın Doğu'nun Batı'yı bombalamasını tamamen mümkün kılacağını düşünürüz – ve Batı'dan gelen düşman gazetecilerin varlığı bu düşünceyi destekler. Doğruyu öğrendiğimizde ise bu düşünce izleyicinin zihninde, belki bilinç düzeyinde değil ama bilinç yüzeyinin hemen altında, rahatsızlık vererek varlığını sürdürür; yalnızca tarafları tersine çevirmek zorundayız.

Filmin ilk yarısı boyunca kahramanın eylemleri onu bir dizi belirsiz konuma sokar: basın konferansında gazetecilerin soruları üzerine ve özellikle Sarah'ın güvenmez ve suçlayıcı bakışı karşısındaki tedirginliğini izleriz. Gromek'in öldürüldü-

gü sekans filmin tadını daha da keskinleştirir. Hitchcock'un bu sekansta Michael'ın sırrını açıklayarak bize yol göstermesi çok önemlidir. Filmin ilk yarısını birbiriyle bağıntısız parçalar halinde izler, Paul Newman'ın kimliği hakkında çok az şey öğreniriz, ama Julie Andrews ile fazlasıyla özdeşleşiriz. Doğruyu öğrendiğimiz anda filmle kurduğumuz bütün ilişki değişir. Michael'ı kahraman olarak değerlendiririz; o artık tamamen özdeşleşebileceğimiz biridir. Bir karaktere ve böylece bir eylemin ilerleyişine bu türden bir bu bağlanım, Gromek'in öldürülmesini Hitchcock'un bütün filmleri içinde en rahatsız edici cinayet haline getirir. Marion Crane'in öldürülmesi (*Sapık*) bizi kesinlikle sarsmıştı, ama en azından sürprizle karşılaşmış ve öldürülmesini asla *istememiştik*. Ama bu filmde Gromek çiftliğe gelir gelmez "Onu öldürmesi gerekecek" deriz ve dakikalar geçip hiçbir şey olmadığında bu düşünce, "Haydi artık – öldür onu" düşüncesiyle birleşir. Gromek'in öldürülmesi işine bulaştırılırız –Gromek'i *biz* öldürürüz– ve Hitchcock bizi suç ortaklığımızdan duyduğumuz rahatsızlıktan kurtarmaz. Bu zengin ve önemli sekansın etkisine birçok etmen katkıda bulunur. Tarifi olanaksız bir dehşet olan yapılanlara zorunlu katılımın yarattığı baştan sona tiksindirici bir duygu söz konusudur – çiftçinin karısının varlığı bu açıdan özellikle önemlidir ve bu sahnenin zirvesi, kanı temizlemeye çalışırken, kanın Michael'ın elinden kadının ellerine simgesel geçişidir. Dehşet, Gromek'in, onları kendisini öldürmeye zorlamasıyla yoğunlaştırılır – Gromek ölmeyi *ister*, kendini onların güç alanına bırakır ve onları ısrarla tahrik eder. Hitchcock ve oyuncusu (küçük roller yaratmada özellikle zengin olan bir filmde belki de en iyi performansı sergileyen Wolfgang Kieling) bir insanın özünü, bu vakada bizzat kendi yozlaşmasıyla iyice tiksindirici olan bir insan duygusunu, Hitchcock filmlerinin karakteristik dengeli anlatımı içinde aktarırlar. Hitchcock'un Gromek (ve sonradan Kontes Luchinska) ile uyguladığı yöntem, izleyicide (her iki durumda da Newman'ın tepkisiyle sahnede ifade edilen) basit bir hoşlanmama tepkisi yaratarak başlamak ve daha sonra da oyuncunun aslında insansal yönünü bize hissettirerek, baştaki tepkimiz nedeniyle utanmamızı sağlamaktır. Son olarak bu sekansın yoğunluğuna katkıda bulunan bir diğer öğeyi belirtelim: sekansın başından sonuna kadar taksi şoförünün orada olması, gündelik yaşam bağlamına yerleştirildiğinde olan bitenin dehşetini arttırır. Sekansın rahatsız edici etkisi, Newman'ın, bir kabus dünyası haline gelen çiftliğin mutfağından, görünüşte sade ve kendinden emin bir biçimde yürüyerek çıkıp, masum ve her şeyden habersiz durumdaki taksi şoförünü kendisini bekler durumda bulduğunda iyice artar.

Sonraki epizodların önem açısından yoğun olmadığı doğrudur: *Esrar Perdesi*'nin

bir dereceye kadar tatmin edici olmaması kuşkusuz filmin ilk üçte birinde en yoğun noktasına varmasına ve bunu bir daha asla yakalayamamasına bağlıdır. Yine de sonraki sekanslarda çok sayıda ilginç nokta vardır. Örneğin bu epizodlar ile daha önceki filmlerindeki bunlarla karşılaştırılabilir epizodlar arasında anlatım açısından belirli farklar olduğu belirtilebilir. Hitchcock'un filmleri sayısız küçük rolü canlı bir şekilde yaratır, ama bu filmde yardımcı oyuncuların her biri ahlaksal karmaşıklık – ahlaksal *rahatsızlık*– duygumuzu şu ya da bu biçimde artırmayı özellikle amaçlamış gibi görünürler. Örneğin Michael'ın Profesör Lindt ile formülleri kullanarak yaptığı düelloyu gözünüzün önüne getirin. Kahramanın yeraltı dünyasına girerek peşine düştüğü formül, şeytandan, hatta kayıp bir ruh olan Gromek'den değil, müşfik, iyi kalpli ve şirin yaşlı bir centilmenden zorla alınmak zorundadır. Bu nedenle Profesör'ün hiddetle "bana hiçbir şey söylemediniz" dediği Michael'ın zafer anında, filmin kahramanı kadar Profesör'e de sempati duyarız. Ya da özellikle diğer bir zengin sekans olan otobüs yolculuğunu düşünün (filmin başka herhangi bir yerinde kaba ve çirkin olabilecek arkadan gösterim burada önemli bir etki sağlar ve izleyicinin küçük, kapalı bir dünya olarak otobüs duygusunu güçlendirir). Burada Bayan Mann'ın varlığı Hitchcockyen gerilimin özü olan ahlaksal gerilimi tahrik eder. Yüzeysel gerilim düzeyinde kadının Michael ve Sarah'a yardım etmeye karşı çıkması onların kaçışını tehlikeye sokar; daha derin bir düzeyde, bütün yapılanların ahlaklı oluşu üzerine şüphelerimizi yüzeye çıkarır. Bayan Mann'ın itirazı, Doğu Almanların bu kez kendi yurttaşlarına değil, iki yabancıya, Amerikalılara yardım ediyor oluşudur ve bu karşı çıkışın kısmen doğru olması, bu Amerikalıların ne *ile* kaçtıklarını bize hatırlatır. Otobüs "yolcularının" –ve yolculuğun sonunda aralarına aldıkları tamamen masum yaşlı kadının– yaşamı, Michael'ın, onları yok edecek bir formülü Amerika'ya götürebilmesiyle tehlikeye girecektir. Aynı zamanda Michael'ın serüveninin tamamen kişisel olduğunu çok iyi biliriz: sonuçta bu yolcuların yaşamı bir insanın bencil hırsları için tehlikeye atılır. Otobüsten inerken Bayan Mann onların tutuklanmalarını umut ettiğini söylediğinde ona düşmanlık beslemeyiz.

Kontes Luchinska ile karşılaşma, ahlaksal içerimler anlamında filmin en karmaşık sekanslarından biridir. Caddede Michael'ı adıyla çağırması açıkça üstü örtülü bir tehdit oluşturur: eğer onun teklifini reddederlerse Kontes'in onları ihbar etmeyeceği asla kesin değildir. İlk tepkimiz Michael'ın hoşnutsuzluğunu paylaşmaktır; ama onun acıma ve sempati uyandıran konumu açığa çıktıkça yavaş yavaş kendimizi bu tepkiden uzaklaştırırız. Michael, Kontes'in teklifini kabul *etmeli midir*? Kontes, ne Amerika için değer taşıyan ne de (onun için bir düş dünyası olan) Amerika'nın *ona*

yarar sağlayacağı sersem ve işe yaramaz yaşlı bir kadındır: nerede olursa olsun hep ülkesinden uzakta yaşayacak sefil ve yitik biridir. Ama sahne ilerledikçe, Michael'ın kabul etmesini beklediğimiz ve tereddüt etmesini ukalaca gördüğümüz bir acıma duygusuna sahip oluruz. Sonunda Michael kadının teklifini yanlış bir nedenle, umutsuz ve perişan yaşlı bir kadına acıyarak değil, kadının onları ihbar etme olasılığını ortadan kaldırmak için kabul eder. Lila Kedrova yüz ifadesine, mimik ve şivesine olağanüstü hakim olduğu için büyüleyicidir. Ama Hitchcock ondan yeterli olandan daha fazlasını ister: burada fazlasıyla, "kendi rolünü oynamasına" ve son sözlerinde olduğu gibi, ara sıra da aşırıya kaçmasına izin verildiğini hissederiz.

Salonda geçen epizod bütün filmin neredeyse bir şema sadeliğinde işleyen özetidir: Michael "Yangın" diye bağırarak insanların kendilerini kurtarmak zorunda olduğu bir kaosa yol açar; perde yırtılır, karınca gibi kaynaşan bir kalabalığın içinde neredeyse kaybolurlar; sonunda birbirlerinin nerede olduğunu görerek ve Sarah'ın çıkışa ulaşıp Michael'ı kendine çekmesi sonucu kaçarak yeniden bir araya gelirler. Final göreceli olarak önemsiz, zekice yapılan bir Hitchcockyen gerilim-şaka karışımıdır, ama yine de hayal kırıklığını gidermez. Ancak burada bile kahramanların kaçışının cesurca ya da özveriye dayalı olarak değil, sahne görevlisinin paraya düşkünlüğü sayesinde olduğu belirtilmelidir – bu motif, balerinin onları ihbar etmesine yol açan sıradan kendini beğenmişlikten daha fazla övgüyü hak etmez. Sahne görevlisini son olarak bir kenara çekilmiş, açgözlülükle tek başına parasını sayarken görürüz.

Esrar Perdesi dikkate değer ölçüde zengin bir filmdir, ama sonunda belirli bir boşluk duygusundan kaçılamaz. Bu kısmen diğer yönlerden neyin övgüye değer olduğuna bağlıdır – Michael'ın politik düzeyde yaptıklarının ahlakının zayıf olması: bütün bunların ne adına olduğunu merak eder ve yanıt konusunda fazla bir şey bulamama endişesiyle baş başa kalırız. Daha da kötüsü, Hitchcock bu kez baş rol oyuncularından –özellikle de yeterli olmaktan daha fazlasını asla sunmayan Julie Andrews'den– yardım almamış gibi görünür. Aslında filmin zenginliği, yardımcı karakterlerin karmaşıklığı ve canlılığındaki bir miktar orantısızlık ve Hitchcock'un onları kullanımında yatar: bu özellikle filmin ikinci yarısı için geçerlidir. Bu bölümde sevgililer izleyicinin ilgisini çok az çekerler, karmaşıklık ve ilgi açısından dengesiz olan farklı epizodlar için bahane olmaktan biraz daha fazlasını ifade ederler. Bu ise filmi güçlü bir merkezden yoksun bırakır. *Esrar Perdesi* İsveç'te gösterildiği sırada yayımlanan bir röportaj, ticari baskıların, Hitchcock'un filme ilişkin orijinal düşüncesini değiştirerek, Newman karakterini son dakikada geleneksel bir

kahramana dönüştürmeye zorladığını ortaya çıkardı. Filmin tatmin edici olmamasının ana kaynağı, sanıyorum karakterin gerçekte olduğu kadar iğrenç olması konusunda (başarısız bir biçimde) hayal kırıklığına uğradığımız duygusudur. Her ne kadar film değerli bulunacak birçok şey içerirse de bir bütün olarak *Esrar Perdesi*, Hitchcock'un son dönem filmlerinden dikkate değer ölçüde daha az başarılı bir filmdir.

10. Retrospektif
(1977)

Hitchcock'un Filmleri'ni on yıldan biraz daha fazla bir süre önce yazdım. Kuşkusuz Hitchcock'un yapıtlarına hayranlığım azalmadı ve o dönemde yazdıklarımın arkasında duruyorum, ancak çeşitli aşırılıkları, dengesizlikleri ve çarpıklıkları nedeniyle o kitap bana bugün artık zayıflamış görünüyor. Ayrıca eleştirel konumum –radikal bir değişim olduğunu düşünmüyor olsam da– biraz değişim geçirmiştir. Bu kitabın ardındaki itici güç "şiddetle bir araya getirilmiş" iki farklı kaynaktan ortaya çıktı: Dr. Leavis ve *Cahiers du Cinéma*; bunun özgünlüğü belki de en iyi bu açık zıtlıkların birleşmesi içinde açıklanabilir. On yıl sonra kendimi her iki kaynaktan da daha fazla uzaklaşmış hissediyorum (ancak bunların reddi söz konusu değil, her ikisinin de özellikle de Leavis'in etkisi hâlâ sürüyor). İnsanın daha önce yazdığı bir kitabı –en azından kitapla arasındaki yarık belirli bir ölçünün ötesine geçmediyse– gözden geçirip düzeltebileceğine inanmıyorum. Bir kitap zorunlu olarak kişinin gelişimindeki belirli bir evreye, içinde yazıldığı geleneğin gelişiminin belirli bir evresine aittir. Bu kitabı bugün yazsaydım, o dönem yazdıklarımı tamamen reddettiğim ya da vazgeçtiğim için değil, çok farklı kişisel koşullarda ve film eleştirisinin çok farklı bir evresinde yazacağım için hiçbir şey aynı olmazdı. Yazdıklarımı değiştirmektense, Hitchcock konusundaki konumuma ilişkin yeni bir metin sunmayı tercih ediyorum. (Daha önce bunu formüle etme girişimi *Film Comment*'in 1972 yılı Kasım/Aralık sayısında "Wood'da Kaybolmak" başlığıyla ve "George Kaplan" takma adıyla yayımlandı.)

Hitchcock'un sineması üzerindeki iki önemli estetik etkiyi inceleyerek başlamak yararlı olabilir. Yaratıcı kişiliğinin biçimlenme sürecinde olduğu kariyerinin ilk yıllarında Alman stüdyolarında iki film yaptı (*Zevk Bahçesi* [*The Pleasure Garden*] ve *Dağ Kartalı* [*The Mountain Eagle*]; aslında bunlar onun yönetmen olarak tamamladığı ilk iki filmdi); bu bağlantı, dışavurumculuğun zaten var olan potansiyellerine yönelik bir ilgiyi onaylıyor görünür (Truffaut'nun röportaj kitabında Hitchcock ilk sinemasal deneyimlerinden biri olarak Lang'ın *Yorgun Ölüm*'ünden [*Der mude Tod*] bah-

seder. Kısa bir süre sonra Hitchcock, yapmak istediği şeyin merkezini oluşturan kurgunun can alıcı önemi konusunda onu ikna eden Sovyet sinemasını keşfetti. Dışavurumcu etki *Kiracı*'da [*The Lodger*] (1926) zaten çok açıktır; Hitchcock için kurgunun önemi de kesinlikle bu filmde hissedilir ve geliştirilmeyi bekler. Bu film aynı zamanda Hitchcock'un ilk gerilim-heyecan filmi ve ilk büyük ticari başarısıdır; bütün bu öğelerin bir araya gelmesi onun kariyerinin belirlenmesinde çok önemliydi.

"Dışavurumculuk" basit tanımlamadan kaçınır, ana itki açıkça nesnel gerçekliği çarpıtarak ya da biçimini bozarak duygusal ifadeleri "dışavurma" girişimiydi ve "dışavurum" temsilden önce geliyordu. Böylesi bir estetik hedefin Hitchcock'daki süregelen baskınlığı filmlerinin herhangi birinden, değişik ustalık dereceleriyle ve sayısız örnekle gösterilebilirdi; burada en kolay anlaşılabilecek olanlardan birini, *Hırsız Kız*'daki, "gerçekliği" temsil etmekle hiçbir ilişkisi bulunmayan ve bütünüyle kadın kahramanın öznel deneyimleri aktarmakla ilgili olan kırmızı rengin yayılmalarını anmak yeterlidir.

Hitchcock için Sovyet kurgu kuramının önemi daha da açıktır. Eğer *Potemkin*'deki Odessa merdivenlerindeki katliam sanki Hitchcockyen bir gerilim sekansıymış gibi çözümlenmeye başlanırsa, yakınlıklar daha da belirginleşir. Bu sekansta neredeyse her şey etkin bir biçimde bu yönde işler (ve bu da kuşkusuz sekansın olağanüstü duygusal gücünü kısmen açıklar): belki de en çarpıcı örnek Eisenstein'ın parçalı kurguyu "olacak mı, olmayacak mı?" temelinde bir gerilimi gerçekleştirmek ve geliştirmek için kullandığı bebek arabasını içeren olaydır. Odessa sekansında kullanılan bütün teknikler, Hitchcock'un teknikleriyle paraleldir, hatta onun izleyiciyi "gerçekçi" bir düzeyde, bindirme kurgusuyla sahneye dahil edişi potansiyel olarak daha da rahatsız edicidir: *Hırsız Kız*'daki, ata biniş sırasında gerçekleşen kaza sekansında kamera (farklı teknik araçlarla – hem kayarak hem de 'zoom' yaparak), müthiş bir korku ve endişe anında, zamanı acı verecek düzeyde uzatma etkisi elde etmek için tekrar tekrar zemini görüntüler.

Sinemasal bir hareket olarak dışavurumculuğun önemli bir özelliği kameranın kaydettiği "gerçekliğin" bozulmasını sağlamak ya da görüngüsel olarak duyularımızla farkına vardığımız gerçeklikten uzak olan bir dünya yaratmaktır; kurgu kuramının önemli bir özelliği ise kameranın önünde gerçekten varolanlar içinde zorunlu görüngüsel karşılıkları olmayan kavramların yaratılmasıdır. Bu iki hareket, kendi farklı tarzları içinde, doğasında "gerçekçi" bir araç olarak film anlayışına karşıtlığın iki ana hattını temsil ederler; onların vurgusu temsil edilenden çok yapay olan

üzerinedir. Hitchcock'un sinemasında onların "yapaylığı" her iki tekniğin de kendi orijinal amaçlarından koparılmasıyla yoğunlaştırılır. Dışavurumculuk, kökü özel bir zaman ve mekâna, özel bir "*angst*"a [kaygı] dayanan "yüksek bir sanattı;" Sovyet kurgu sineması devrim ve propaganda ile ilişkiliydi, devrimin temel ilkelerini anlaşılır, ikna edici ve somut bir hale getirme görevini üstlenmişti. Hitchcock bir anlamda onların tekniklerini (ya da onlardan yola çıkarak kendi düzenlemelerini) popüler burjuva eğlencesi oluşturmada kullanarak her ikisini de saptırdı. Açık bir biçimde her yenilik ve bunun etkili olanakları kendine yer edinir, kamuya mal olur, kültürel geleneğin karmaşık aygıtlarının bir parçası haline gelir ve kendi evrimini harekete geçiren önceki bileşenlerin de ötesinde kullanım kapasitesine sahiptir. Ancak ben, Hitchcock'un sinemasının bütününü akılda tutarak, kendi kültüründen çok başkalarının kültüründen ödünç aldığı ve onlara orijinal olarak anlamını veren koşullardan kopuk olan doğuştan "yapay" öğelerden üslubunun temellerini oluşturmasını önemli buluyorum.

Kuşkusuz Hitchcock'un İngiltere dönemine benden daha hakim olan araştırmacılar, onun bu önemli hareketlerin yöntemlerini kendi üslubuna içselleştirme sürecinin izlerini süreceklerdir. Benim amaçlarım açısından, onun üslubu içinde bunların karışımını ve Hitchcock'un onlara yüklediği anlamları göstermek için onun ilk sesli filmi olan *Şantaj* (1930) önemli ve çarpıcı bir örnektir. Sözde tecavüzcüyü bıçakla öldüren kadın kahramanın cinayet hakkında boşboğazca konuşan dedikoducu bir kadını dinlemek zorunda kaldığı –sinema tarihi üzerine ders kitaplarında sesin gelişimine göndermede bulunurken sık sık örnek olarak verilen– o ünlü sahneyi düşünün. Bu sahne Hitchcock'un sinemasının merkezinde yer alan bir dizi tematik ve stilistik öğeyi bir araya getirir: gündelik işlerini (bu filmde kahvaltı) yapan burjuva ailesinin olağandışı ve rahatsız edici olan, yine de aralarına giren ve onlardan birinin sorumlu olduğu bir olayla karşıtlık oluşturması; akışın, olayın şaşkınlığını üzerinden atamayan (*Bir Şüphenin Gölgesi*'nden *Sapık*'a kadarki kendi ardılları gibi, burjuva "normalliğini" romantik/dramatik bir durumla birleştiren, bu nedenle ideal bir özdeşleşme figürü olan) kadın kahramanın bilincinden (bir ölçüye kadar da gözlerinden) sunulması; kameranın (yani kadın kahramanın bilincinin) saplantılı bir biçimde yeniden yöneldiği kahvaltı masasının üzerindeki bıçak; gevezelik ettiği sırada kadının hareket eden dudaklarının yakın çekimleri; kadının sesinin, tırmalayıcı bir ses kuşağında yalnızca "bıçak" sözcüğünün net biçimde duyulduğu, anlaşılmaz sesler düzeyinde bozulumu (25). Burada kurgu, bir karakterin öznel deneyimini izleyiciye doğrudan aktarmak, bizi bu deneyime dahil etmek ve senaryonun yapısıyla za-

ten cesaretlendirilen izleyicinin karakterle empatik özdeşleşme yaşamasını garantiye almak için fiziksel gerçekliğin dışavurumcu bozulumuyla birleşir.

Değerlendirici olarak değil de tanımlayıcı olması amacıyla "yapay" terimini kullanmam (bununla birlikte Hitchcock'un sinemasının bu özel yapaylığının belirgin zayıflıklar ve sınırlılıklar taşıdığını tartışacağım) çağdaş film eleştirisinde çok sık karşımıza çıkan "gerçekçilik" hakkındaki o sorunların birçoğunu kaçınılmaz olarak ortaya çıkarır; burada önemli sorunları çözümsüz bıraktığımın farkında olarak bunlara yalnızca temas edebilirim. Ancak yeri gelmişken, gerçekçilik tartışmasının, içinde sinemadan "gerçekçi" sanat biçimi olarak söz edilebildiği –ne birbirine zıt ne de zorunlu olarak belirli bir ilkel noktanın ötesinde birbirlerine bağlı– iki temel yolun yeterli düzeyde ayırt edilmesindeki başarısızlıkla gölgelendiğini belirteceğim. Sinema iki temel kaynaktan çıkar: fotoğrafın icadı ve 19. yüzyıl romanı. Basit, temel "gerçekçilik" anlayışı birincisinden yani fotoğraftan gelir: kamera, önündeki gerçekliği kaydeder. İzleyicinin bir anlatının akışına dahil olması, "gerçek yaşamı" deneyimlediği yanılsaması gibi tam bir görsel temsille çok ilişkili olmayan, çok daha gelişkin ve karmaşık "gerçekçilik" anlayışı ise ikincisinden yani romandan gelir. Odessa merdivenlerindeki katliamın ya da *Hırsız Kız*'daki at kazasının birincisi anlamında pek "gerçekçi" olmadığı, ancak ikincisi anlamında yoğun olarak "gerçekçi" olduğu belirtilerek belirsizlik olasılığı akla getirilebilir; kameranın kaydettiği gerçekliğin izleyicinin yaşadığı yanılsamayla çok az ilişkisi vardır. Hitchcock'un sineması ya en az ya da en çok "gerçekçi" sinemadır, bu kullandığımız tanımlamaya göre değişir.

Sinemasının yapaylığını daha kesin olarak tanımlamak için Hitchcock'un röportajlarında neredeyse saplantılı bir biçimde tekrar tekrar ortaya çıkan bazı anahtar düşünceler ve motifler üzerinde durmak istiyorum. Kendi sineması üzerine onun kendi ifadeleri –eğer bağlantılar kurulur ve satır araları okunursa– onlara etki kazandırmak için benim kullandıklarımdan daha aydınlatıcıdır: anlamlı bir biçimde birbiriyle ilişkili iki yönü hem açığa çıkardıkları hem de gizledikleri için.

Öncelikle Hitchcock'un Sovyet sinemasına borcu sorunu, ünlü Kuleshov deneyine (kendi bakış açısından tamamen haklı olarak) verdiği önem göz önüne alınmaksızın, bir kenara bırakılamaz. Oyuncu Mosjoukin'in yakın çekim görüntüsünün arasına farklı nesnelerin görüntüleri yerleştirildi; kurgu onun bir bebeğe, bir cesede ve bir çorba kasesine baktığını düşündürdü. İzleyicinin onun etkili oyunculuğuna hayran olması beklenir, oysa aslında hep aynı yakın çekim kullanılmıştı ve oyuncu çe-

kim yapılırken bakışının ne anlama geldiğini bilmiyordu. Deneyin hem iddia edilen sonuçları hem de kuramsal geçerliliği üzerine şüpheler doğmuştur (özellikle V. F. Perkins tarafından *Film as Film*'de); bizi burada ilgilendiren şey deneyin gerçekten kanıtlanışı değil, Hitchcock'un bundan hangi dersleri çıkardığıdır. Hitchcock bundan sanatının gelişiminin merkezinde yer alan iki ders çıkarmıştır: birincisi Kuleshov deneyi, kurgunun izleyiciyi aldatma, zaman ve uzamla hile yapma olanaklarını gösterir. Bu onun aynı zamanda Eisenstein'dan da öğrendiği bir derstir: farklı karakterlerin uzamsal ilişkilerinin asla net olmadığı (aslında yapılmış hareket anlamında asla varolmayan), izleyicinin merdivenlerin uzunluğuna ve askerlerin ilerleyişine ilişkin duygusunun sürekli olarak yavaş yavaş zayıflatıldığı, askerlerden kaçarken, çocuğu *arkada* kalan kadının daha sonra çocuğunun cesedini yerden almak için merdivenlerden *aşağı* inerken gösterildiği Odessa merdivenleri sekansı buna tanıktır. Kurgu aracılığıyla uzamsal aldatma Hitchcock'da da yaygın olarak kullanılır. Bunu göstermek için pek çok ünlü örnekten birini vermeye gerek yoktur. *Aşktan da Üstün*'de Claude Rains'in anahtarlığından bir anahtar çalan Ingrid Bergman'ın, anahtarı ellerinden birinde (hangisinde olduğunu bilmemize izin verilmez) gizlediği sırada, Rains'in aniden karşısına çıkışıyla şaşırdığı, görünürde basit hareketi düşünün. Rains sevgiyle ama kibarca onun parmaklarını öpmek ister. Bir elini açar ve öptükten sonra diğerini öpmek ister. Bergman kollarını onun boynuna dolar, anahtarı onun arkasına düşürür ve ayağıyla koltuğun altına iter. Bu sahne örneğin Otto Preminger tarafından oda içinde tek bir uzun çekim halinde çekilseydi, bu basit hareket hiç de inandırıcı olmazdı: Bergman'ın öncelikle anahtarın nereye düştüğünü görmek için boynunu Rains'in omzunun üzerinden uzatması (ve bu da oyuncu kısa olduğu sürece bir vinç hareketi gerektirirdi), daha sonra da ayağını kullanmak için kıvırması, en sonunda da anahtarı gizlemek için ayağını biraz uzatması (bu da etkili bir gizleme olmazdı) ve bütün bunları Rains'in dikkatini çekmeden yapması gerekirdi. Hitchcock, her iki vücudun da çerçevenin dışında olduğu ve anahtarı iten ayağın yakın çekiminde çıkan bu hareketi karakteristik olarak ayrıntılı bir kurgu içinde parçalara ayırır; şüphesiz böylesi bir gerilim ve izleyicinin olaya dahil edilişi, zaman zaman izleyici olayın inandırıcılığını sorgulasa da hayranlık uyandıran bu sahneyle yaratılır.

Diğer ders daha da önemlidir. Mosjoukin'in hissedip dışavurduğu duygular (şefkat, keder, açlık ya da benzerleri) izleyicide bebeklere, cesetlere ve çorba kaselerine yönelik zaten varolan tepkilerle açıkça desteklenmiş olmalıdır; izleyicinin özdeşleşmesi ilkesi zaten Kuleshov deneyine içkindir. Bu ilke Eisenstein'a ve bu iki "ders"

arasındaki ilişkiyi gösteren (çok dikkatle seçilmiş özdeşleşme figürleriyle izleyiciye destek olan) Odessa merdivenleri gibi bir sekansa da içkindir: izleyicinin aldatmayı ve yapay olanı benimsemesini sağlayan, onu zamansal ve uzamsal devamlılık içinde sınırlı bir oyunculuk duygusu içinde bile açıkça varolmayan bir hareketi "gerçek" olarak kabul etmeye hazırlayan izleyicinin duygusal bağlanımıdır. Bu ilişki aslında daha da yakındır: Eisenstein'ın sekansı parçalara ayırması ve (Hitchcock'un *tours de force*'u [ustalık gösterisi] olan darbelerin asla bağlantılı olarak görülmediği *Sapık*'daki duş sahnesi ve *Hırsız Kız*'daki ata biniş sırasındaki kazada olduğu gibi) uzamsal-zamansal şaşırtmacalar aslında izleyicinin karmaşa ve panik duygusunu *artırır*.

Özdeşleşme ile zekice yapılmış hileyi kabule hazır oluş arasındaki ilişki, Hitchcock'un sinemasından sayısız örnekle incelenebilir. Genel bir nokta açık bir biçimde ortaya çıkar: Hitchcock özdeşleşme ilkesinin bu sade/basit yönde, yalnızca çok basit ve temel duygular –genellikle kökleri doğrudan fiziksel duyumsamada olan ilkel duygular (özellikle dehşet duygusu)– işin içine girdiğinde geçerlilik kazanabileceğini kavramıştır. Yoksa, özdeşleşme (örneğin bir Renoir filmindeki karakterlere duyabileceğimiz sempatiye karşıt olarak empati) çok ustaca oluşturulması gereken karmaşık ve sonu şüpheli bir olgudur. Çok sayıda insanın *Hırsız Kız*'ın yapay aygıtları nedeniyle yabancılaşmasının, yalnızca tekniğinin çok açık olması dışında bir nedeni olabilir: ana karakterin gerçek doğası ve sorunlu hali içinde tam özdeşleşme olanaksızdır. Senaryonun oluşumundaki her stilistik kararın ve her adımın bir sürecin parçası olarak görülebileceği, böylece Hitchcock'un bütün filmin etkisinin ve asıl anlamının (işleyişi sırasında hissettiğimiz ciddiyetin düzeyine) dayandığı Marion Crane ile özdeşleşme için hazırlık yaptığı *Sapık*'ın ilk sahnesinde, "ilkel" duygulara güvenemediğinde Hitchcock'un özdeşleşmeyi oluşturmadaki çabası incelenebilir. Açılış çekimi tek bir çekim değil (benim bu sahneyi ele alışım da bunu ima eder gibi görünür – Raymond Durgnat'ın yakınlarda çıkan ilginç kitabı *The Strange Case of Alfred Hitchcock*'da bu hata sürdürülmektedir), kamera açık pencereden içeri girmeden hemen önce neredeyse algılanamaz zincirlemeler ve (galiba dış mekândan stüdyodaki sete) gereksiz bir kesme ile birbirine bağlanan bir çekimler dizisidir. Yeri, tarihi (yılı değil) ve günün saatini belirten yazılar dış mekân çalışmasının kazandırdığı "belgesel" gerçekçilik izlenimini güçlendirir; zincirleme geçişler bilinçaltı düzeyinde birçok mekânı gözetleme duygusunu aktarır, pencereye doğru ilerleme belirsiz bir biçimde nedensiz ve kararlı görünür. İzleyici (filmin tanıtım kampanyasından haberdar olmasa da) filmin adı ve Bernard Herrmann'ın açılış müziğiy-

le bir korku filmini bekleme konusunda uyarılmıştır, ama Hitchcock'un sıradan ve "gerçek" olan üzerindeki ısrarı izleyiciyi geçici olarak rahatlatır. Böylece Hitchcock hemen izleyicinin röntgenci eğilimleriyle oynamaya başlayabilir. Kamera bizi açık pencereden karanlık otel odasına sokarken ışık ustaca düzenlenir: efekt gözlerimizin dışarıdaki gün ışığından içerdeki karanlığa ayarlanmasıdır. Sam "öğle yemeğini hiç yemedin" dediği sırada Hitchcock yatağın kenarındaki masanın üzerindeki sandviçin yakın çekimine kesme yapar; çekim, bilgi aktarma anlamında açıkça gereksizdir, ama bilincimizin hareketine uygundur. Eğer odanın içinde olsaydık ve Sam'in bu cümlesini duysaydık, içgüdüsel olarak sandviçe bakardık. Sevgililer yeniden yatağa uzandıklarında, kamera sanki onlarla uzanıyormuş gibi hareket eder: izleyicileri oda içinde gerçekten görünmez olmaktan çıkararak katılımcı haline getirir. Daha sonra Marion birden geri çekildiğinde kamera da birden geri çekilerek onun hareketini yansıtır: katılımımız, sahnenin geri kalanında artacak olan, açık bir taraf tutma kazanır. Tam olarak öznel bir çekim yoktur ama kamera sürekli olarak Marion'u ve onun bakış-açısını tercih eder. Yakın çekimlerde (özellikle de müziğin onun konumuna ve tavrına yönelik romantik sempatilerimize destek olduğu "bütün öğleden sonra bir sürü pul yalayacağım" dediği sırada) ayrıcalıklı kılınır ya da profilden gösterilir. Diğer yandan Sam'i orta planda ve *neredeyse* Marion'un gözlerinden (özellikle de Marion'un "saygınlık" talebine itaatkâr bir el hareketiyle teslim olduğu sırada "Tamam öyle olsun" derken) görürüz. Aslında filmdeki ilk açık öznel çekim, Marion'un arabasıyla trafik ışıklarında durup, önünden geçmekte olan patronunu gördüğü ana kadar yapılmaz. Bu ana kadar senaryonun gelişimi, kurgu, kameranın konumu ve müzik bizim onunla ve olay akışıyla ilişkimizi baştan sona, ama açıkça görülmeyen bir biçimde belirlemiştir.

Hitchcock'un oyunculara karşı tavrı –nadiren çok açık olsa da röportajlarında sık sık ortaya çıkan bir diğer tema– Kuleshov deneyinin, sanatı için merkezi öneminin mantıksal bir sonucudur. Oyuncularla işbirliği içinde çalışan yönetmenler ile önceden düşünülmüş bir plan ya da düşünceyi yaşama geçirmek için oyuncuları kullanan yönetmenler arasında genel bir ayrım yapılabilir (nihayetinde bu "gerçekçilik" tartışmasının belirli yanlarıyla ilişkilidir): Renoir, Hawks, McCarey'e karşı von Sternberg, Antonioni, Hitchcock. Von Sternberg için oyuncular "kukla"lardı; filmlerinde Dietrich'in oyunculuğunun her ayrıntısının, en küçük jeste ya da anlık duyguya kadar kendisi tarafından oluşturulmasını istedi. Arthur Penn haklı olarak Antonioni'nin filmlerindeki oyuncuları "güzel heykeller" olarak tanımladı. Hitchcock "oyuncular sığırdır" demeyi reddetmiştir: söylemek istediği, oyunculara sığır-

mış gibi *davranılması* gerektiğiydi. İlk üç yönetmen görece gevşek bir anlayışın sınırları içinde bir oyuncunun ne verebileceğini öğrenme ve daha sonra da bunu vermesi konusunda onu cesaretlendirme arayışındadır. Örneğin McCarey'in en iyi sahnelerinden bazılarının sette doğaçlamayla çekildiği, Renoir'ın *Oyunun Kuralı*'nın [*La Règle du jeu*] çekimler sırasında değiştiği, Hawks'ın ve oyuncularının *Hatari!* 'yi av mevsimi boyunca çektikleri bilinen birer gerçektir. İzleyici bir Hitchcock filminde *Oyunun Kuralı*'nı, *Rio Bravo*'yu, *Bir Zamanlar Balayında*'yı [*Once Upon a Honeymoon*] böylesine canlı hale getiren sürekli ayrıntı keşfini, kendiliğinden oluşan küçük jestleri bulamayacaktır (ya da yalnızca çok ender olarak bulacaktır); Hitchcock'un filmleri bu anlamda benim içinde oldukça "cansız"dır. Oyuncu-merkezli sinema ile imge-merkezli sinema arasında genel bir ayrım vardır. Birincisi "hümanist" felsefeyi ve belirli bir "gerçekçilik" biçimini ifade eder. Bu aynı zamanda mantıksal bir tematik uzantı da taşır: Hawks, Renoir ve McCarey'in karakterleri en azından (çerçeve içindeki hareketlerde; tinsel olarak ahlaksal tercihte) görece özgürlük yaşar ve bunu ifade ederler; bu yönetmenlerin filmleri insanlar arasındaki sevgi ve cömertlik ile karşılıklı ilişki ve bağlantı olanakları üzerine odaklanırlar. Aksine von Sternberg, Antonioni ve Hitchcock'un karakterleri ise tipik olarak tuzağa düşmüş, soyutlanmış ve iletişim kuramaz durumdadırlar; iktidarsızlık (bu sözcük, her ne kadar uygunsuz cinsel imalar taşısa da genel anlamda düşünülmelidir) üzerine güçlü bir vurgu vardır.

Hitchcock'un imge-merkezli sinema anlayışını tanımlamak ve örneklemek için "Kuleshovcu" kurgu örneklerini vermeye gerek yoktur: *Hırsız Kız*'ın ilk çekimine bakmak bu konuda yeterlidir. Bu çekimin başlıca işlevi, her ne kadar belirli önemli tematik motifleri de devreye soksa da izleyicinin merakını/röntgenciliğini harekete geçirmektir; çekimin yöntemi oyuncu ya da oyunculuğun neredeyse devre dışı bırakılmasını içerir. Hareketlerdeki kesin olarak hesaplanmış her ayrıntı, dekor ve kamera hareketi kesin bir düşünceyi aktarır ya da (filmin bu aşamasında rahatsız etme biçimini alan) izleyiciyi yönlendirmeye ilişkin Hitchcockyen oyun içindeki bir stratejiyi gösterir. Sarı çantanın yakın çekimi bize neden olduğu konusunda hiçbir ipucu sunmaksızın çantanın önemli olduğunu anlatır; kamera yavaşlar ve karakter yürürken başlıca arzumuz onun yüzünü görmektir – tıpkı *Jandarmalar*'daki [*Les Carabiniers*] Michelangelo karakterinin sinema salonundaki perdeye tırmanıp küvetin içindeki çıplak kadını görmek istemesi gibi biz de onu görmek isteriz ve bu, Hitchcock'un sistematik olarak engel olduğu bir arzudur. Kadın siyah saçlıdır, öyleyse Tippi Hedren olamaz; saçları çok koyu ve göz alıcıdır, dolayısıyla boyanmış

olabilir, belki de her şeye karşın bu Tippi Hedren'dir. Onu daha iyi görebilmek için kameranın bir kez daha onu göstermesini isteriz: belki duracak ve dönecektir. Hitchcock bu nedenle kamerayı daha da yavaşlatır, sonunda tamamen durdurur; o sırada kadın tam dönerken ve (uzaktan da olsa) profilden onun yüzünü görebilecekken Hitchcock kesme yapar. Kadın kameradan uzaklaşırken sahne içinde ortaya çıkan diğer öğeler tarafından merakımız daha da artırılır: zamanı gösteren saat (görünüşte sabahın çok erken bir saati), istasyonun peronu (tamamen ıssızdır, görünürde bir taşıyıcı bile yoktur, bu nedenle tren için uzun bir süre beklemesi gerekecektir), gergin bir ip üzerinde denge sağlamaya çalışan bir kız gibi, kadının sarı bir çizgi boyunca çok düz ve istikrarsız yürüyüş tarzı. *Ölüm Korkusu*'ndan alışkın olduğumuz ve filmde sonradan yeniden ortaya çıkan (otel koridoru, balayı gemisi, Bayan Edgar'ın sokağı) birbirine yaklaşarak uzaklaşan çizgilerin (raylar, boş trenler, peronun kenarları) "koridor" örüntüsünün, filmin üzerine inşa edildiği "yolculuk" motifini devreye sokan ve bir yörüngeyi akla getiren doğrudan bir etkisi vardır. Hitchcock'un bu çekiminden daha saf bir örnek yoktur: bu, izleyici tepkisinin çok önemli ve belirleyici bir kaygı olduğu bir düşünceler bütününün yaşama geçirilmesidir.

Şimdiye kadar tanımlanan Hitchcock sinemasının tipik özellikleri onun röportajlarının bir diğer tekrarlanan temasını mantıklı hale getirir: senaryonun çekiminin tamamlanmasıyla, filmin çekim çekim neye benzeyeceğini bildiği bu nedenle gerçek çekimle gerçekten çok ilgilenmediği iddiaları – film çekme yalnızca belirli bir projenin mekanik uygulamasıdır. İnsan bunu en azından biraz şüpheyle karşılar. Bu bir yandan pek çok Hitchcock filminin eşit düzeyde başarılı olmamasını ve çekim sürecinin, planlama aşamasına gereken ilgiyi göstermemeyi telafi etmediğini açıklamaya yardım eder. *Topaz*'daki –sanki yönetmenin yokluğunda bir televizyon ekibi tarafından çekilmiş ve kurgulanmış gibi görünen– bütün o dikkatsiz sekanslar gerçekten çekim çekim planlanmış mıydı? Belki de öyledir; dikkatsizlik, Hitchcock'un planlama aşamasında bunlarla ilgilenmediği ve o bir McCarey olmadığı için çekim sırasında bunlara hayat veremediği varsayılarak açıklanabilirdi. Diğer yandan, oyunculuğun herhangi bir Kuleshovcu hileye üstün geldiği belirli filmlerdeki çok sayıda başarılı performansı gözden kaçırmamak gerekir. Kuşkusuz Hitchcock önceden sahip olduğu bilgilerle *Gizli Teşkilat*'da Grant'ın, *Aştan da Üstün*'de de Bergman'ın oynamasını istemiştir. Ama ya *Bir Şüphenin Gölgesi*'deki Joseph Cotten'a, *Trendeki Yabancı*'daki Robert Walker'a ya da *Sapık*'daki Anthony Perkins'a ne demeli? Bu oyuncuların durumu Hitchcock'un oyunculuğa ilgi göstermediği için kendi hallerine bıraktığı belirli oyuncuların önlerindeki fırsatları değerlendirebilecek ve

kendi oyunlarını bağımsız olarak yaratabilecek nitelikte oyuncular olduğu varsayımıyla açıklanabilir; Hitchcock'da özel bir yaratıcı ilgi uyandıran belirli oyunculukların –daha doğrusu *rollerin*– olduğu sonucuna varmanın daha başka nedenleri de vardır.

Ancak küçük istisnalar bir yana, bu filmler kesinlikle ayrıntılı bir önplanlama anlayışını, özellikle de Hitchcock'un "saf sinema" (kaçınılmaz olarak kurgunun olanaklarına dayanarak ortaya çıkan bir kavram) dediği örnekleri destekler. Bu, Bazin'in, Hitchcock'un *Kelepçeli Âşık [To Catch a Thief]* filminin dış mekân setine gidip *metteur-en-scène*'nin [yönetmenin] o andaki çekimlere çok az ilgi gösterdiğini görerek yaşadığı ünlü hayal kırıklığını açıklar. Bu da bizim Hitchcock'un yapay bir ürün olarak –belki de en yapay biçimi animasyon olan (çarpıcı bir biçimde *Hırsız Kız*'daki atla yaşanan kazaya benzeyen bir şey)– sinema anlayışına ilişkin düşüncemizi güçlendirir. Tek amaç olarak izleyiciyi tamamen duygusal bir deneyimin içine kapatmaya adanmış Hitchcock'un sinemasının aynı zamanda zihinsel olarak yapıçözüme uğratılması en kolay sinema olduğu paradoksunu açıklamaya giden yolu açan şey budur. Sanat yapıtlarının farklı düzeylerde haz verebildiği herkesçe bilinen bir gerçektir ve bu durum yapıta, yapıtın arkaplanına, bağlamına ve geleneklerine aşina olma, kişisel özellikler, entelektüel farkındalık düzeyi ve o anki ruh durumu gibi farklı etkenlere bağlıdır. Hitchcock'un filmlerinin verdiği haz türleri, alışılmamış bir biçimde birbirinden farklıdır, hatta birbiriyle çelişir: bunların karşılıklı olarak birbirini dışladığı öne sürülebilir. Bu filmleri senaryoda adım adım, kurguda çekim çekim başarılan, yoğun bir duygusal katılım içinde tam bir boyun eğme durumuyla izlemekten alman bir haz vardır; her şeyin nasıl olduğunu bilmekten gelen haz da söz konusudur ve Hitchcock'un teknik ustalığından (işe yaradığında) hoşlamlmasından gelen bu hazza genellikle "estetik" denir. Neyse ki insan organizması ve tepkileri oldukça karmaşıktır ve görünürde birbirine aykırı deneyimler (her biri diğerini biçimlendirecekse de) aynı anda yaşanabilir. Bu da aslında Hitchcock'un ustalığı üzerine yukarıdaki parantezimin anlamında ("işe yaradığında") örtük olarak içerilir: burada imlenen şey (görünürde saf "estetik" hazzın dayalı olduğu) "işe yarayan" bir şeylerin kaçınılmaz olarak, "işe yarama" kavramının (en azından bir Hitchcock filminde) geçerli hale gelebileceği tek düzey olan duygusal bir tepki düzeyine göndermede bulunduğunun anlaksal olarak farkında olmaktır.

Hitchcock'un sanatının doğasını, ilk kitabımın sunduğundan daha kesin ve daha somut bir biçimde tanımlamaya yönelik bu girişim şimdiye kadar mantıksal ola-

rak, ya bunun yetenekli bir teknisyenin, bir yönlendiricinin sanatı olarak geleneksel reddini veya kötülenmesine ya da filmleri "toplumsal bir sürecin" ürünleri olarak gören, bireysel yaratıcılık ve kişisel tepki konularını göz ardı eden "materyalist" eleştirmenlerin göstergebilimsel okulunun gözdesi olan çözümleme türünü etkileyecek gibi görünebilir. İkinci yaklaşım kesinlikle kendi açıklamalarını üretirdi: insan, Stephen Heath'ın *Screen*'in 1975 ilkbahar sayısında çıkan *Bitmeyen Balayı* üzerine önemli okumasının satırları boyunca ilerleyerek, örneğin *Ölüm Korkusu* ve *Sapık*'ın açıklamasını (ürpererek) bekler. Ancak benim tartıştığım şey, tamamen "kodlanmış" olsa da bir sanat yapıtının, özünde (eğer canlıysa) bir bireysel yaratıcılık ürünü olarak gösterilebileceğidir ve burada ilgilenmemiz gereken, sanat yapıtında somutlaşan yaratıcı itkilerin doğasıdır. Bu, naif bir biçimde "deha"dan, sanat yapıtlarının kusursuz bir anlayış sürecinden geçerek kendiliğinden sanatçının kafasından çıktığını akla getiren bir yoldan bahsetmek değildir. Hitchcock'un Amerika döneminin genelde İngiltere döneminden daha zengin oluşu (geri almak ya da düzeltmek için bir neden görmediğim bir iddia) kuşkusuz kişisel gelişim kadar birbirini etkileyen çok sayıdaki belirleyenler karmaşasına da pekâlâ bağlanabilir; benzer biçimde, Hitchcock önemli filmlerinden birinin tam bir açıklaması filmi, karmaşık bir etkiler ağının, üretim koşullarının, yapılan işbirliklerinin, uygun kesişmelerin ürünü olarak görmek zorunda olurdu. Ancak bu ağın merkezinde özel bir yaratıcı kişilik vardır – olmalıdır. Filmler arasındaki ve aynı filmin değişik yönleri (üslup, yapı, tema) arasındaki ilişkilerin izlerini sürmekle ilgilenen 'auteur' kuramı bireysel belirleyenin derecesini, bunu tanımlamayı olanaklı kılan süreç içinde abartmıştır; eleştirel sarkacın şimdiki salınımı bireyi tamamen inkâr ederek bunu telafi ediyor.

Hitchcock'un sineması tematik olarak düşünülmeye başlanır başlanmaz, bu sinemanın teknik başarılarının, açıkça izleyiciyi kontrol etme arzusunun tematik bir uzantısı olduğu açık hale gelir: başka bir deyişle bunlar yalnızca bilinçli ticari stratejiyle değil, aynı zamanda asla yalnızca bilinç düzeyinde işlemeyen türden güçlü içsel dürtüler ve baskılarla belirlenirler. Kontrol etme arzusu, kontrolü yitirmenin dehşeti: bu ifadeler yalnızca Hitchcock'un teknikle ve izleyicisiyle bilinçli ilişkisini değil, aynı zamanda filmlerinin tematik merkezini de tanımlar. Hitchcock'u büyüleyen kişisel ilişkiler, değişmez biçimde iktidarın kullanımını ya da bunun tersi olarak iktidarsızlığı içerir; birçok durumda bu, korkutucu bir iktidarsızlığı gizleyen, inkâr eden ya da dengeleyen bir iktidar dürtüsüdür ve *Sapık*'ın "iki kişilikli" Norman Bates'ini ortaya çıkaran mükemmel bir metafordur: kadınlardan korkan genç adam ve fallik bir bıçak kullanan abartılı biçimde "güçlü" canavar. Olası değişimle-

ri ve çeşitlemeleriyle bu ilişki modeli *Aşktan da Üstün*, *İp*, *Arka Pencere*, *Ölüm Korkusu*, *Sapık* ve *Hırsız Kız* gibi görünürde farklı filmler arasında ilişki kurar: genellikle olay örgüsü yapısının hükmetmeye daha fazla olanak sağladığı film, daha zengin, daha güçlü ve daha eksiksizdir. Hitchcock'un en iyi filmlerinden biri olan ve hâlâ üzerinde yetkin bir eleştirel çözümleme yapılmamış olan *Aşktan da Üstün*'ün çekicliği, dört ana karakterin dahil olduğu iktidar/iktidarsızlık ilişkilerinin karmaşık değişiminden ve kesinlikle bununla ilgili Freudcu imalardan çıkar: Ingrid Bergman'ın Cary Grant'a vermek üzere Claude Rains'den çaldığı anahtar; Grant'ın mahzende bulduğu ve Rains'in (uranyum cevheri biçiminde) gizli "gücü"nü içeren şişe.

Rains'in evindeki parti sahnesi, sinemasına özel olarak uyguladığı bir motif olan "bakış"ın ve bunun iktidar/iktidarsızlık saplantısıyla ilişkisinin Hitchcock için taşıdığı büyük önemi akla getirir. Aynı zamanda öznel kameranın, izleyici özdeşleşmesi ile yaygın basitleştirici ilişkisinin de dikkatle değerlendirilmesi gerekir (bu kitabın bölümleri bunu teşvik edecek bir şeyler yapabilmiştir). Sahnenin ilk bölümünde, bir sürü misafir arasında, her biri kendilerine özgü nedenlerle endişeli olarak salonda birbirlerine baktıkları sırada, sırasıyla Bergman'ın, Grant'ın ve Rains'in konumuna yerleştiririz; izleyici, özel bir karakterle özdeşleşmekten çok, birbirinin yerini alan bakışlar örüntüsüyle ifade edilen gerilimlere katılmaya yönlendirilir. Bakış hem egemenliği (bakmanın iktidarını) hem de çaresizliği (ayrı oluşun iktidarsızlığını) ifade eder; öznel çekimler kullanarak Hitchcock hemen gerilimi kendine özel hale getirir (yönetmenin gözü olarak kamera) ve bunu izleyiciye aktarır (izleyicinin gözü olarak kamera).

Hitchcock'un sinemasında çok sık vurgulanan röntgenci eğilimler ile bunun arasında yakın ilişki olduğu açıktır. Belki de en canlı örnek bir kez daha (bütün filmleri arasında en yoğun biçimde kişisel ve tek amaç olarak izleyiciyi yönlendirmeye adanmış film olan) *Sapık*'da bulunabilir: gözetleme deliğinden baktığı sırada Norman'ın gözlerinin yakın çekimi ve giysilerini çıkarmış Marion'un öznel çekimine kesme; böylece göz, hem bizim hem de Hitchcock'un gözü haline gelir. *Arka Pencere*'nin tamamı bu ilkenin geliştirilmesi olarak görülebilir, James Stewart izleyicinin ve *metteur-en-scène*'nin [yönetmenin] rollerinin belirli yanlarını birleştirir. İktidarsızlık açık bir biçimde kırık ayakta somutlaşır; Stewart'ın bilinci izlediği insanlara hemen imgesel olarak egemen olur (tıpkı Marion gibi, onlar da izlendiklerini bilmezler) ve hep onun kontrolünün dışındadırlar.

Hitchcock'un filmlerinin ardındaki yaratıcı dürtülerin (*her* sanatçıda bir düzeye kadar olası olan) psikopatolojideki kaynaklarının izini sürmek, onların terapötik it-

kileri üzerine ilk kitabımda yaptığım vurguyu mutlaka geçersizleştirmez: gerçekten de terapötik etkilere özel bir odak ya da motivasyon kazandırılarak bu vurgunun güçlendirildiği mantıksal olarak düşünülebilirdi. En beğendiğim Hitchcock filmlerinin terapi ve katharsis (arınma) aracılığıyla iyileşme yönünde bir ilerlemeye odaklandığını hâlâ düşünüyorum. Bununla birlikte keskin ayrımlar yapmak konusunda ısrar etmek gerektiğini –Hitchcock'un sinemasının sınırlamalarını vurgulama ve bu sınırları aşmada başarılı olan filmleri (tüm bir sinemanın küçük bir bölümünü) ayırt etmenin gerektiğinin– çok daha şiddetli bir biçimde fark ettim.

Bu sınırlamalar, büyük olasılıkla tamamen ilişkisiz değilse de iki türlüdür. Birincisi sanatçı Hitchcock ile 'şovmen'-eğlendirici Hitchcock arasında az çok belirsiz bir ilişki vardır. Açıkçası, bu iki yön asla net bir biçimde birbirinden ayrılamaz ve zaten böyle olması arzu edilmez, çünkü bunların karşılıklı ilişkisi Hitchcock'un sinemasının canlılığı için birçok yönden çok önemlidir. Yine de oldukça açık kutuplar oluşturulabilir: örneğin yoğun bir biçimde kişisel sanat yeteneği sergileyen *Ölüm Korkusu*'nun yönetmeninin karşısında, büyük ölçüde saçma sapan korku öykületi seçkilerine adını veren bir iş adamı ya da televizyonda yarım saatlik programlar sunan komik şişman adam vardır. Ancak bu iki karakter arasında ilişkinin sorunlu hale geldiği alanlar bulunur. Burada beni ilgilendiren, Hitchcock'un en iyi filmlerinden bazılarının uzlaşmalar sonucu zayıflamasıdır ve bir sanatçının "ticari" sınırlamalardan kurtuluşu anlamında bu nevrotik bir durumdur, dolayısıyla belli rahatsız edici içerimleri tam olarak araştırmaya olanak sağlama konusunda bir gönülsüzlük ortaya çıkar, ancak Hitchcock (bazen röportajlarda açıkça) bunu dışsal baskıların ve izleyiciyi kaçırma korkularının ürünü olarak görmemiz konusunda bizi teşvik eder (elbette bu iki güdülenme birbirine zıt değildir). Hitchcock'un bütün filmleri olağanüstü bir biçimde karmaşık ve rahatsız edici duygular oluşturma noktasına varır, zengin –ve çok sık olarak altüst edici– imalar yaratır ve daha sonra da ani bir basitleştirmeye başvurarak kendi içerimlerini görmezden gelir. Çok çarpıcı iki örnek olan *Trendeki Yabancı*'ya ve *Esrar Perdesi*'ne bu kitapta zaten değinmiştim. Birinci film sunulabilecek en derli toplu örnektir, çünkü filmde bir şeylerin ters gitmeye başladığı an (bu aynı zamanda filmin, kaynağı olan Patricia Highsmith'in romanından gözle görülür bir biçimde uzaklaştığı andır) kesin olarak belirlenebilir – Guy'ın Bruno'nun babasını *öldürmediği* sahne. Bu filmde ve *Esrar Perdesi*'nde Hitchcock'un, kahramanının davranışının rahatsız edici içerimlerini inceleme ya da kabul etmedeki isteksizliği, filmin merkezinde önemli bir felce yol açar: ne onu ne de bunu, kahraman hiçbir şeyi bitirmez ve ilgi (*Trendeki Yabancı*'da) Bruno'ya ve

(*Esrar Perdesi*'nde) yan karakterlere kayar. Eğer *Trendeki Yabancı*'da basitleştirme Guy'ı geleneksel bir kahraman olarak sunma biçimini alıyorsa, *Bir Şüphenin Gölgesi*'nde basitleştirme tam tersini, yani filmin en karmaşık ve ikircikli karakterini (Charlie Dayı'yı) filmin son üçte birinde yalnızca bir canavara çevirme biçimini alır. *Sapık* bir başyapıt olmaya çok daha yakındır (filmin ilk yarısı, yani Marion'un aracının bataklığa gömüldüğü ana kadar olan bölüm, kesinlikle Amerikan sinemasının en olağanüstü başarılarından biridir). Ama bu filmde bile izleyici ilginçliğin giderek azaldığını hissetmeden edemez. Artık söz konusu olan, geleneksel dedektif öyküsü soruşturması, "sıradan" karakterler (Sam ve Lila) ve Hitchcock'un oldukça bildik TV şovlarından kolayca çıkabilecek sahnelerdir (özellikle de Şerif Chambers'ın olduğu sahneler). (Lila'nın Norman'ın evinde araştırma yapmasıyla film muhteşem bir biçimde kendisini yeniden toparlar.)

İkinci sınırlama daha zarar vericidir: ben bunu Hitchcock'un sanatındaki normal itkiye ilişkin görece zayıflık olarak tanımlayacağım. Büyük sanat yapıtlarının kurallar oluşturma yönünde –ama dolaylı olarak– çabalaması, her ne kadar ifade ettiğim bu ilke sık sık yanlış anlaşılsa ya da yanlış aktarılsa da bana bir ilksav olarak görünüyor. Bu, bir yapıtın "iyimser mi?" "kötümser mi?" olduğu sorunu ya da yaşamın trajik görünümünün geçerliliğinin inkârı değildir. Bu yaratıcı itkinin doğası sorunudur ve bu doğa, gelişmesi için en azından çabalanması gereken *potansiyel* bir normallik duygusu ve yaşama dönük değerler içine yerleştirilmelidir. Buradaki "normallik" yerleşik değerlerin, özellikle de burjuva toplumun bütün kurallarının yeniden onaylanması anlamında algılanmamalıdır: örneğin Godard'ın *Her Şey Yolunda*'sı [*Tout va Bien*] iyimser olmasa ve ortaya attığı sorunlara net bir biçimde tanımlanabilir çözümler sunmasa da benim "normatif" sanat anlayışıma mükemmel yanıtlar verir; eğer bunun yanına bir diğer filmi, özünde "normatif" bir yapıt olan Bergman'ın *Sessizlik*'ini koyarsam belki de basitleştirme ve parodiye karşı kendimi yeterince korumuş olurum.

Malzemesinin, normal olmayanla en bütünlüklü ilişkiyi cesaretlendirdiği ya da buna olanak sağladığı anda Hitchcock'un sanatının en yaratıcı düzeyine ulaşması gerçekten paradoksal değildir. Eğer yaratıcılık kurallar oluşturma yönünde bir çabaysa, bu bir süreci, bir *hareketi* ima eder. Hitchcock ile ilgili sorun, bu hareketin neredeyse her zaman engellenmiş gibi görünmesidir. Onun sineması tipik olarak "normalliği" burjuva yaşamıyla eşitler – yaratıcı yanı bu yaşam içindeki değerlere hiç inanmaz, ama başka bir seçenek de yaratamaz. *Zengin ve Garip*'deki çift filmin sonunda, başlangıçtaki kısır ortama dönmek için bir dizi rahatsız edici deneyim ya-

şar: bütün öğrendikleri, bilinmeyenden korkmaktır. Burada kurulan örüntü, Hitchcock'un sineması için temeldir: burjuva "normalliği" anlamsızdır ve tatmin edici olmaktan uzaktır, bunun ötesindeki (daha da önemlisi bunun *içindeki*; yüzeyin altında gizlenmiş) her şey korkutucudur. Bu da Hitchcock'un en tatmin edici finallerinin neden sınırlanmış bir "normalliği" yeniden dayatmaksızın katharsisi ortaya koyan finaller olduğunu açıklar – aynı zamanda bunlar zorunlu olarak en kasvetli ve en "açık" finallerdir: *Ip*'in sonunda pencerenin açılması ve silahın ateşlenmesi, *Sapık*'ın sonunda bataklıktan arabanın çıkarılması ve hepsinden önemlisi *Ölüm Korkusu*'nun sonu. Ve eğer bu son film değişmez bir biçimde Hitchcock'un başyapıtıysa, bu kesinlikle oradaki bilinmeyen ve gizemli olana yönelik tutumun yalnızca bir dehşetin ürünü olması nedeniyle değil, ima düzeyinde köklü ve rahatsız edici bir belirsizliği koruması nedeniyledir.

Hitchcock'un Cizvit eğitiminin en açık mirasının, genellikle filmlerin ayrıntılarında somutlaşan cehennem ile lanet arasındaki devam eden büyülenme olması belirtiseldir. Charlie Dayı (*Bir Şüphenin Gölgesi*) Santa Rosa'ya geldiğinde görüntü trenin siyah dumanıyla tamamen kararır ve karakter bu andan itibaren sigarasından çıkan ve onu saran dumanla gösterilir; Bruno'nun (*Trendeki Yabancı*) aşk tünelinde Miriam'ı takip ederken bindiği kayığın adı Pluton'dur;[Φ] Marion Crane, Norman Bates'e "sanıyorum doğru yolu kaybetmiş olmalıyım" dediğinde, Bates ona "kimse yolunu kaybetmeksizin buraya gelmez" yanıtını verir. Hitchcock'un en çok ilgisini çeken bu "lanetli" karakterlerdir (belirsiz bir biçimde yitik ruhlar ya da şeytanlar) ve bunlar bize onun filmlerindeki en canlı oyunculuk örneklerini verirler; dengeleyici bir cennet iması boşuna aranır. Hitchcock filmlerinde sunduğu "normallik"le, *Trendeki Yabancı*'daki "sosyete" partisinde olduğu gibi, yalnızca bunu hicivle işleyecekse ilgilenir gibidir. *Bir Şüphenin Gölgesi*, Hitchcock'un küçük kasaba yaşamını sevgiyle oluşturduğu düşünülen tek film olduğu için özellikle ilginçtir. Aslında filmin anlattığı aile, her biri özel, ayrı bir düş dünyasında yaşayan hemen hemen karikatürleştirilmiş bireyler toplamından oluşur: anne gençliğini ve aşırı sevdiği erkek kardeşini özler, baba dedektif öykülerinin fantezi dünyası ile gerçek yaşamdaki suç dünyası arasında yaşar, küçük kız kardeş ise sürekli olarak kitapların dünyasına dalar. Bu film eğlendirici ayrıntılar açısından zengindir ve Charlie Dayı'nın küçük kasabanın yaşamına girdiği ilk sahneler gerçekten rahatsızlık verici ve altüst edicidir; ancak gösterilen aile yaşamının fazlasıyla onaylandığını ya da filmin yozlaşmış ya da "gü-

---

[Φ] Yunan ve Roma mitolojisinde, yeraltındaki ölüler ülkesinin tanrısı Hades'in adlarından biri – yn.

nahkâr" olmayan gerçekleşmesi mümkün bir seçenek sunduğunu öne sürmek zor olurdu. Charlie Dayı, durgun yaşama niteliksel olarak hareket ve canlılık getirir, ancak yok edilmesi gereken bir şeytan olduğu ortaya çıkar: filmin sonunda insanın hissettiği boşluk duygusu, filmin yozlaşma ile heyecanlanma arasında kurduğu bağlantıyla, Hitchcock'un 'id'in güçlerine alışılmış güvensizliğiyle ilişkilidir.

Eğer bu kitabın gözden geçirilip düzeltilmesi işine girişseydim, en çok düzenleme yapılması gereken bölüm, düşüncelerimin hâlâ hem karışık hem de değişken olduğu bir film olan *Kuşlar*'la ilgili bölüm olurdu. Bu film kimi yönlerden Hitchcock'un en önemli, en "ciddi" filmi olarak görünüyor: bu, evrenin bir görünümünü yaratma kaygısını en açık biçimde taşıdığı filmdir. Bu filmle ilgili nihayetinde yanlış olan şey, teknik hilelerin kolayca görülmesi değil, anlayışının tamamen cüretkâr olmasına ve bunu yaşama geçirmeye yönelik sürekli ilgisine karşın, karakterlerin ve ilişkilerinin onlara yüklenen önemin ağırlığını taşımak açısından aşırı zayıf oluşları, insanlığı ve insanın gizilgücünü temsil etmek için fazlasıyla yetersiz oluşlarıdır; Hitchcock'un insanın gizilgücünü daha yeterli anlamda olumlu olarak kavrayabildiğine ilişkin bir işaret yoktur. Filmin sunduğu iddia edilen gelişme –kendini beğenmiş yüzeyselliğin gösterişinden sıyrılış– asla gerçekleşmez: en azından bu gelişme çok etkili değildir. Filmin muazzam önermesi –uygarlığın ve belki de insanlığın sonu tehdidi– ile yaratılmış gerçek uygarlık ve bunun içindeki insanlık arasındaki çelişki duygusuyla baş başa kalınır. Bu zayıflık özellikle çocukların dikkatsizce işlenişi, Hitchcock'un onların ve okulun temsil ettiği yenilenmiş gizilgüç anlayışına önemli ölçüde yanıt veremeyişi, onun eğitim ve çocukluğu –insanlığın geleceğini– anlamsız bir şarkının otomatik yinelenmesine indirgemesinde açıktır. Bu durum filmin, korkulacak derecede sadist olmanın (nihayetinde belki de izleyiciye yönelen bir sadizmdir bu) sınırında görünen trajedinin boyutlarını (ki bu da yapıcı değer kavramlarına dayanır) yakalamada başarısız olmasıyla açıklanabilir. Film, Hitchcock sinemasının, stilistik olarak tanımlamaya çalıştığım yapaylığının, filmlerin "doğal olmayan" yüzeyinin ötesinde sonuçlara sahip olduğunu güçlü bir biçimde akla getirir: Hitchcock, "normal" kavramı ister geleneksel, burjuvaziye ait anlamıyla isterse benim "yeni kurallara yönelme" dediğim anlamıyla anlaşılsın zengin ya da yoğun bir "normal" yaşamı gerçekte ya da potansiyel olarak yaratma konusunda başarısız olmuştur.

Bu kitabın 1968 baskısından bu yana Hitchcock'un yaptığı üç film –*Topaz*, *Cinnet* ve *Aile Oyunu* [*Family Plot*]– (Bay Durgnat'ın başlığını ödünç alırsak) "garip bir

Alfred Hitchcock vakasını" bir kez daha sergiler ve daha da belirginleştirir. *Topaz* kesinlikle Hitchcock'un en iyi yanlarıyla en kötü yanlarının buluştuğu, sinema tarihindeki en dengesiz filmlerden biri olmalıdır: filmdeki iyinin kötüyle ilişkisi çok açıklayıcıdır. Kuşkusuz bu dengesizlik *Topaz*'ın, Hitchcock'un yirmi yıldan bu yana çektiği filmlerin büyük çoğunluğuna göre daha az kişisel bir film olması gerçeğiyle kısmen açıklanabilir: Universal ona projeyi sunmadan önce kitabın haklarını satın aldı ve ortaya çıkan sonuç, onun kitabın sunduğu malzemeyle yalnızca ara sıra ilgilendiğini akla getiriyor. Bu nedenle film, Hitchcock'un neye yanıt verdiğini ve neye vermediğini incelemek için mükemmel bir fırsat sunar. Filmde üç mükemmel sekans vardır. Kopenhag'da geçen açılış sekansı ve Teresa Oteli sekansı tamamen karakteristiktir –"gerilimi" çok dikkatli bir biçimde aktarır– ve her iki sekans da bakış ilkesine göre oluşturulur – bakanlar ve bakılanlar iktidar mücadelesi verirken karşılıklı bakışlar, fark edilmeyen bakışlar ve engellenen bakışlar vardır. Teresa Oteli sekansı (ve bu sekanstaki iktidar=kırmızı kutuda kilitli gizli bilgiye sahip olma) Hitchcock'un bakış-açısı çekimini kullanmasının ve izleyiciyi sahneye dahil etmesinin karmaşık ve olumlu bir örneğidir. Bu sekans bir teleobjektiften yarı öznel plan biçiminde gösterilir: André Devereaux'la birlikte cadde boyunca, Juribe'nin ayartılmayı önce reddedişini, daha sonra da buna boyun eğişini gösteren pandomimini izleriz. Bu sekansta, Devereaux izleyici/*metteur-en-scène* [yönetmen] olarak egemen ama iktidarsız olduğu için *Arka Pencere*'nin büyüsü ve gerilimine benzer bir şeyler vardır. Otelin içinde geçen sekansın büyük bölümünde ajan Dubois'in bakış-açısından Juribe'nin bakış-açısına, daha sonra da Kübalı lider Rico Parra'nın bakış-açışına geçeriz, böylece *Aşktan da Üstün*'deki parti sahnelerine benzer biçimde, tek bir karakterle özdeşleşmek yerine bir gerilimler karmaşasına dahil ediliriz. Gerçekten ara sıra Hitchcock sempatik ilgimizin doğal çekiciliğine *karşı* özdeşleşme teknikleriyle oynayarak gerilimi arttırır; bu nedenle (örneğin) kutuyu çalıp başka bir odada içindekilerin fotoğrafını çeken adamların güvenliği için korku duyduğumuz sırada, Rico Parra'nın kutunun kaybolduğunu öğrendiği süreci paylaşırız.

Üçüncü güzel sekans Juanita'nın (Karin Dor) ölümüyle zirveye çıkan sekanstır. Küba'da geçen sekanslar genel olarak –Frederick Stafford'un tamamen sıradan oyunculuğuna karşın– filmin oldukça sıkıcı akışı içinde daha ilgi çekici bölümleri oluştururlar. Geleneksel Hollywood romantizmini tamamen aşmayan bu sekanslar, Karin Dor'un varlığı ve güzelliği, sanat yönetimi ve Hitchcock'un aşk ve casusluğun karşılıklı etkileşimine karakteristik bakışı (*Aşktan da Üstün* ve *Gizli Teşkilat* ile karşılaştırın) nedeniyle biraz daha yoğunluk kazanır: aklıma hemen André'nin "hediyele-

ri"ni açtığı, soğuk ve siyah metal nesnelerin dekorun yumuşak beyazına ve Juanita'nın uzun sabahlığına karşıtlık oluşturduğu sahne geliyor.

Rico'nun, Juanita'nın karşı-devrimci casusluk faaliyetlerinde bulunduğunu öğrendiği andan –yoğunluğu, Rico'nun tam ayağa kalkarken şok olarak ellerini dizlerinin üzerine koymasına ani bir kesme yapılarak ifade edilen an– itibaren, sanki Hitchcock birden malzemesiyle tamamen ilgilenmeye başlamış gibi, filmin düzeyi yükselir. Ortaya çıkan sonuç kurgu, kamera hareketi ve açının yoğun, karmaşık bir retoriğiyle tanımlanan "saf sinemanın" dikkate değer bir örneğidir. Juanita merdivenlerden aşağı Rico'ya doğru indiği sırada, özel anlar için Hitchcock'un gözde aygıtı olan öne öznel kaydırma hareketiyle ayrıcalıklı kılınır – bütün filmde bu çekim yalnızca bir kez yapılır. Rico onu tutarken, onların gergin kollarının alt açıdan bir yakın çekimine kesme yapılır. Bu fiziksel temas anı nedeniyle durumun erotik potansiyelleri canlı bir biçimde öne çıkar: Rico onu (çektiği ıstıraptan kurtarmak için) öldürmeye karar verdiği sırada kamera yakın planda daire çizer, bedenleri kenetlenmiş gibi görünür; kurşunun saplanmasıyla kadının vücudu orgazm olmuş gibi sarsılır; adamın "gevşemekte olan" elindeki silahın yakın çekimini görürüz. Juanita'nın bedeninin yere yığıldığı ve mor elbisesinin bir çiçeğin yaprakları gibi açıldığı sırada yapılan muhteşem bir üst açı çekimiyle zirvesine çıkan sahnenin yoğunluğu büyük ölçüde taşıdığı cinsel imalardan, Rico'nun yalnızca nesnesini öldürerek gidebileceği hayal kırıklığına uğramış arzusunu hissetmemizden çıkar: bu sahne bütün Hitchcock sinemasındaki iktidar/iktidarsızlık sendromunun olağanüstü ifadelerinden biridir ve onun çok sevdiği bir Oscar Wilde cümlesinin –"ama her erkek sevdiği nesneyi öldürür..."– mükemmel bir sinemasal karşılığıdır.

Topaz'ın diğer bölümlerinin berbatlığı –kötü yazılması, kötü oynanması ve modası geçmiş bir tarzda çekilmesi– şüphesiz malzemenin kendisini kolayca "saf sinemaya" vermemesine ve yalnızca "konuşan insanların görüntülenmesine" bağlanabilir. Ancak bu bizi ünlü Hitchcockyen karşıtlığın temelini sorgulamaya yöneltmelidir. "Saf sinema," eğer bu terimin kabul gören bir geçerliliği varsa, bizi sinemasallık ya da değişik türden malzemenin kullanımı hakkında yararsız sorular sormaya değil, yönetmenin tepkisinin canlılığını ya da diğer yönlerini sorgulamaya yöneltmelidir. *Topaz*'ın kötü bölümlerini, diğer filmlerden, insanların bir masanın çevresinde otururak ya da ayakta durarak konuşmasından başka bir şeyin "gerçekleşmediği" olağanüstü iki sahne ile karşılaştırarak bu nokta inandırıcı bir biçimde desteklenebilir: Welles'in *Şahane Ambersonlar*'ından [*The Magnificent Ambersons*] büyük ölçüde tek bir durağan çekimle çekilmiş mutfak sahnesi ve Nicholas Ray'in *Acı Zafer*'i-

nin [*The Bitter Victory*] başlarında erkek, karısı ve eski âşığı arasındaki, restoranda gerçekleşen (bastırılmış duygusal yoğunluğun parçalara ayrılmış kurgu sayesinde büyük ölçüde dile getirildiği) yüzleşme.

Topaz'da aklıma Frederick Stafford, Dany Robin, Claude Jade ve Michel Subor'un bulunduğu sahneler geliyor; bu sahnelerin sıradanlığının Hitchcock'un Fransız oyuncular konusundaki olası acemiliğiyle mazur gösterilebileceğinden kuşkuluyum. Bunlar malzemenin –evlilik ya da aile içi ilişkilerde– normal bir "varoluşun" olanaklarına ilişkin yapıcı bir ilgi talep ettiği filmdeki yegane sahnelerdir. Yaşlı kuşağın mutsuz, gençlerin ise (sözde) mutlu oldukları evlilik ilişkileri de herhangi bir içgörüyle ve yoğun olarak oluşturulmaz; bu sahnelerin anlamsızlığını etkili bulmak yalnızca uygulamanın sıradanlığı ile *ortaya konan* verimsizliği birbirine karıştırmaktır. Sonuç olarak, birleştirici teması (sözcüğün en geniş anlamında) politika nedeniyle yozlaşan kişisel ilişkiler olan bir filmin yapısal anlamda merkezi zar zor ortaya çıkar. *Esrar Perdesi*'nde olduğu gibi, izleyici tek tek sekansların zenginliğini izlerken, filmin bütününün rahatsız edici bir biçimde boş olduğunu keşfeder.

Billie Whitelaw'ın sahnelerinin feda edilebilirliğine ve ileriki aşamalarda ilginin zayıflamasına karşın, *Cinnet*, Hitchcock'un *Hırsız Kız* ile *Aile Oyunu* arasında yaptığı üç film arasında bir bütün olarak en tatmin edici filmdir – belki de bu, filmin açıkça bunların arasındaki en kinik film olması nedeniyledir. İnsan filmi, seçeneklerin önerilmesine yönelik yerinde bir eğilim eşlik etseydi bile, "normallik"le hiçbir biçimde uyuşmayacak olan evlilik kurumuna ("heyecana" dayalı olay örgüsü kılıfı altında) sinsice bir saldırı olarak görmeye ayartılabilir. Aslında filmin insan ilişkilerine ve insanın gizilgüçlerine bakışı sevimsiz değilse de neredeyse hep aynı tarzda tatsızdır. Örneğin John Finch/Barbara Leigh-Hunt ilişkisindeki gerilimler, *Topaz*'daki Stafford-Robin ilişkisinde olmayan bir denge, kesinlik ve canlılıkla anlatılır.

Filmin can alıcı tematik karşıtlığı, filmin sonuna kadar bir araya gelmeyen karakterler arasındadır: Müfettiş Oxford (Alec McCowen) ve Bob Rusk (Barry Foster) arasındaki karşıtlık, Hitchcock'un yaşama bakışının kısmen paradigması, kısmen parodisi olarak görülebilir. McCowen ve Vivien Merchant'ın başarılı bir oyunculuk çıkardıkları Oxfordların ev içi yaşamlarını anlatan keyifli sahneler, 'başarılı' bir evlilik kendine hakim olma ve sabır gibi olumsuz ve baskılayıcı erdemlere dayalıdır, anlayışı üzerine inşa edilir: bu Finch/Leigh-Hunt sahnelerinin desteklediği bir düşüncedir. Bu "normallik" anlayışının karşısına karakteristik olarak cinsel bir psikopatın kontrol edilemez dürtüsü konur. Oxford ve Rusk arketip olarak Hitchcock madalyonunun filmin zirvesinde karşı karşıya gelen iki yüzüdür – Rusk'un kravat tak-

madığını (kravat en son kurbanın boynundadır) belirten gözlem Oxford'dan, film boyunca asla kravatsız görünmeyen adamdan gelir. Filmin aşırı İngiliz olduğu çok söylenmiştir: film, insanın gizilgüçlerine sınırlı bakışıyla (ama güçlü mizahının zarafetini korumasıyla da) Hitchcock'un güçlü İngiliz orta-sınıf köklerinin önemli bir anımsatıcısıdır. *Zengin ve Garip*'deki tavır aslında hiç terk edilmemiştir.

Aile Oyunu da –oyuncuları ve dekoruna karşın– İngiltere dönemindeki Hitchcock'dan alışkın olduğumuz zenginliklerin (titiz hüner ve tasarım, uygulamanın pürüzsüzlüğü ve dengesi, mizah) hâlâ varlığını koruduğunu kanıtlar. Film çok ilgi çekmiştir ve her ne kadar Hitchcock'un son filmleri arasında en az kusurlu film olduğu görüşüne karşı çıkmasam da başarısıyla orantısız övgüler almıştır (acaba duygusal nedenlerle mi?). Nitekim haklı olarak filmin final anlarında Karen Black karakterinin duygusuzca işlenişine itiraz edilebilir. Kendi potansiyeli içinde (kısmen Ernest Lehman'ın senaryosu, kısmen de zengin oyuncu kadrosu nedeniyle) film Hitchcock'a ilişkin benim burada sunduğum görüşe karşı çıkıyormuş gibi görünebilir; gerçekten de Roger Greenspun (bana karşı) şu şaşırtıcı yargıda bulunmuştur (*Film Comment*'in 1976 yılı Mayıs-Haziran sayısında): "Hitchcock dünya sinema tarihindeki en büyük kural koyucu beyinlerden biridir. Şaşırtıcı bir düzeyde kadınların ve erkeklerin Hitchcock'un koruması altında hâlâ birbirlerini sevme, duyarlı ve mutlu olarak bir arada yaşama olanakları var." Greenspun'un (sevgi değilse de) duyarlılık ve mutluluk anlayışı benimkinden köklü bir biçimde farklı görünüyor; böylesi bir kişisel farklılığı kabul etsem bile, bu düşünceyi desteklemek için onun *Aile Oyunu*'ndan başka hangi filmi örnek göstereceğini tahmin etmekte zorlanıyorum. *Aile Oyunu*'nda birbirlerinin (cinsel) birlikteliklerinden hoşlanan iki çift vardır; ancak buna karşın her iki çiftin de ilişkileri bir dereceye kadar işlendiği halde iktidara dayalıdır – William Devane, Karen Black'e hükmeder, Barbara Harris, Bruce Dern'i yönlendirir. Bu filmin, *Esrar Perdesi*, *Topaz* ve *Cinnet*'den sonra şaşırtıcı bir biçimde haz verici olsa da Hitchcock'un büyük çaplı bir yeniden değerlendirilmesini gerçekleştirmeye zorlama açısından tamamen önemsiz olduğunu düşünüyorum: onun bu filmdeki ilgisi ağırlıklı olarak biçimsel modellerle oynama düzeyindedir ve filmin verdiği hazlar büyük ölçüde zekice dengeler ve simetrilerden doğmaktadır. Gerçekten de insan, Hitchcock'un kasıtlı olarak, orijinal malzemenin (Victor Canning'in heyecanlı romanı *The Rainbird Pattern*) kendi yaratıcı kişiliğinin daha derin düzeyleriyle bağlantılı olabilecek yönlerinden kaçındığını düşünülür. Örneğin Barbara Harris'in oynadığı karakter kitapta birdenbire ve vahşice diğer çift tarafından öldürülür: daha tipik, daha yoğun ve daha rahatsız edici bir Hitchcock-

yen filmin bu olayı bir esin kaynağı olarak alacağı düşünülebilir. *Aile Oyunu*'nun hoşluğu, Hitchcock tematiğindeki etkili ve yıkıcı olan her şeyin baskılanması (ya da dikkatli bir biçimde devre dışı bırakılması) pahasına yaşanır; filmi önemsiz bir nottan daha fazlası olarak göremiyorum.

'Auteur' eleştirisi kişisel imzayı övmeye ve onun tekrar tekrar ortaya çıkan özelliklerini teşhis etmeye son vermeye kolayca razı olmuştur. Her önemli sanat yapıtının merkezinde bireysel bir yaratıcı yeteneğin olduğu doğruysa da belirli bir yapıtın başarısı ya da başarısızlığı ne yalnızca o yeteneğe atfedilebilir ne de bir sanatçının en önemli yapıtının nitelikleri özel bir kendini ifade etme özgürlüğünden kaynaklanır. Hitchcock'un filmleri fazlasıyla Hitchcock'undur –bu filmler onsuz düşünülemezdi– ama bunlar *Cinnet*'den (ve diğerlerinden) *daha* kişisel değildir. Bu filmlerin önemli oluşları, malzemenin bireysel yeteneğe verdiği özel yönelime ve bazen de malzemenin belirli kişisel eğilimlere dayattığı sınırlamalara bağlıdır. Zaman geçtikçe büyük sanatçılar hakkında daha az, büyük yapıtlar hakkında daha çok konuşma eğilimi taşıyorum. Bunlar arasında Hitchcock'un sineması, bu sinemanın bütünü tüm üretkenliğin yalnızca küçük bir bölümünü temsil etse de etkileyici bir listeden gurur duyabilir. Kariyerinin başından itibaren ilgi çekmeyen bir Hitchcock filmi yoktur; *Aşktan da Üstün*, *İp*, *Arka Pencere*, *Ölüm Korkusu*, *Gizli Teşkilat*, *Sapık*'ın ilk yarısı ve *Hırsız Kız* büyük başarılar olarak karşımızda duruyorlar.

Önceki Basımlar İçin Notlar

1. Chabrol/Rohmer formülasyonuna itiraz sürse de (Amerikan Yeni Eleştirisi'ne Leavis'den daha çok şey borçlu olan) bu iddia artık çok dikkatli bir değerlendirme gerektiriyor. Bir sanat (ya da eğlence) yapıtının önemi kendi kültürel/ideolojik arkaplanıyla ayrılmaz bir biçimde ilişkilidir; aynı zamanda birçok yapıtı (Hitchcock'un birçok filmi de dahil) psikanalitik bir okumayla değerlendirmek gerekir. Benim buradaki iddiam, tehlikeli bir biçimde, bir yapıtın tek bir "doğru" okumayla açıklanabileceğini, yapıtın ve okumanın, kendi tarihsel yeri ve zamanından etkilenmeyeceğini ima ediyor.

2. Bu da filmin başındaydı.

3. Bu tam olarak doğru değil. Kadının oluşturduğu sözcük "mudder"dır; Beaky (Nigel Bruce) böyle bir sözcüğün olmadığını belirtir ve bir "r" eklemesini önerir ("murder" [cinayet]). Daha sonra adam "er" eklemek istediğini söyler ve Fontaine hemen Grant'a bakar; bu bakış "murderer" [katil] sözcüğünü onunla ilişkilendirir.

4. "Elimizdeki haliyle" *Şüphe*'nin çözümlemesi (açıkça çok eksik olsa da) hâlâ oldukça yeterli görünüyor, ancak bu çözümleme filmin ortaya attığı (hem kuramsal hem de uygulamaya yönelik) sorulara doğru yaklaşmaktan uzaktır. Filmin finalindeki can sıkıcı sorun, yalnızca bir stüdyonun sanatçının isteğine aykırı bir sonu dayatmasının çok ötesindedir ve şaşırtıcı biçimde karmaşık ve belirsiz görünür. Hitchcock her zaman orijinal romanın finaline (en azından taslak olarak) bağlı kalmak istediğini söylemiştir: Grant, Fontaine'e zehirli sütü verecek, kadın öleceğini bilerek sütü içecek (artık yaşamayı istemez), bu sırada da içinde bütün gerçeklerin yazılı olduğu bir mektubu postalaması için adama verecek ve film, mektubu posta kutusuna atan Grant'ın ıslık çalarak yürümesiyle bitecekti. Ancak Donald Spoto (*The Dark Side of Genius*, s. 253-257'de) Hitchcock'un, başından itibaren, "kocanın yaptıklarını nevrotik bir biçimde şüpheci bir kadının zihnindeki hayal ürünlerine çevirerek öyküyü dönüştürdüğünü söylediğinin" belgelerle kanıtlanabilir olduğunu iddia ediyor: orijinali metne sadık kalma düşüncesi "RKO'ya* teslim edilen ilk tret-

* Tam adı "RKO Radio Pictures Inc." olan Amerikan yapım şirketi. Beş büyük yapım şirketinden biriydi ve kadrosunda Cary Grant, Katharine Hepburn, Fred Astaire, Ginger Rogers gibi ünlü oyuncular vardı. *King Kong*, *Apaçi Kalesi* [*Fort Apache – Kan Kalesi*], *Yurttaş*

manda bulunmaz ve bu da kesin biçimde bir kadının fantezi dünyası hakkında bir film yapmak istediğini söylediği anılarla karşıtlık oluşturur." Ancak Fontaine'e göre (*Interview* dergisi, Şubat 1987) Grant çekimler boyunca kadını öldürmesine izin vereceklerine, finalin kadının intiharı çevresinde oluşturulacağına inandı ve ilk gösterimi aşırı derecede öfkeyle karşıladı. Spoto, bütün filmin kimse sonunu bilmeksizin çekildiğini iddia eder; bildiğimiz (tahminen Fontaine'in, sütü içmediğini açıklamasıyla başlayan) final, (ayrıntıda değilse de ruh olarak) Hitchcock'un ilk tretmandaki orijinal isteğine uygun görünse de bir son dakika çözümüydü.

Bütün bunlar filmin Fontaine'yle özdeşleşme konusundaki ısrarının sanatsal strateji olduğu kadar uygulamadaki bir gereklilik sorunu olduğunu da akla getiriyor. Eğer Grant'ın suçlu mu, suçsuz mu olduğundan kimsenin emin olmadığı doğruysa, filmin çekilebilmesi için mümkün olan tek yol, Grant'ın bilincine ulaşmayı tamamen reddetmek, onu yalnızca Fontaine'in gözünden/bilincinden göstermek ve final hakkında bir karara varıncaya kadar, onun belirsizliğini korumaktı. Yapımına ilişkin bu bilgi eşliğinde filmi izlemek alışılmamış bir deneyim olabilir ve klasik anlatının işleyişleri konusunda son dönem yapısalcı/göstergebilimsel incelemelerin (Barthes ve yandaşları) açtığı perspektiften gelen kuramsal ilgi açısından zengin olabilir. Zihinsel olarak sondan sona gezinilir, her sahnenin anlamı değişir, anlatının açık gücü ortadan kalkar, kurmacanın "gerçekliği"nin yanılsaması parçalara ayrılır ve film, anlatı sürecinin önplana çıktığı "modernist" bir metin haline gelir.

5. Hitchcock'un kariyerinin ilk dönemini sıkıntı verici düzeyde bilgisizce ve kibirle ihmal eden bu bölüm, eleştirel bir bakış açısından, belki de kitaptaki en açık biçimde kabul edilemez olan bölümdür. Bu tamamen karşılaştırmalı bir değerlendirmeye kayış anlamına gelmez; hâlâ yarım düzineden fazla Amerika dönemi filminin içerimleri açısından İngiltere'de yaptıklarından önemli ölçüde daha zengin, daha derin, çok daha rahatsız edici ve radikal olduğunu düşünüyorum. Eğer Hitchcock *Jamaika Oteli*'nden [*Jamaica Inn*] sonra hiçbir şey yapmasaydı, bugün bize genel olarak tutucu, serüvenden uzak, yaratıcılık açısından yoksul bir ulusal sinema içinde büyüleyici düzeyde olağandışı yenilikler üretmiş çok ilginç ve ayrıksı bir karakterden daha fazlası olarak görüneceğini sanmıyorum. Ancak yine de bu, hayran olunacak ve çok önemli sayısız film içeren, o dönemde ortaya çıkan sinemanın tematik ve yapısal temellerini oluşturmuş ve takip edilmemiş diğer yolları öneren bir çalışmanın genel olarak reddini haklı çıkarmaz. Aynı zamanda bir çalışmanın sanatsal

---

Kane ve benzeri pek çok önemli filmin çekilmesini sağladı –yn.

değerine ilişkin hissedilenlerden tamamen ayrı olarak (bir yönetmenden, bir türden, bir dönemden, bir ulusal sinemadan) gelen belirli bir çalışmayı incelemenin geçerli nedenlerinin olduğunun burada söylenmesi gerekiyor – bu, *Hitchcock'un Filmleri*'nin yazarının aklına gelmeyen bir düşüncedir.

Artık İngiltere dönemi filmlerine dikkatle bakmadaki isteksizliğimin ardında kişisel bir nedenin yattığını düşünüyorum: bu filmlerin içinde geçtiği İngiliz orta-sınıf çevresi, benim de içinde yetiştiğim çevreye çok benziyordu ve ahlaksal, duygusal, entelektüel, psikolojik, yani her açıdan sınırlayıcı ve engelleyici olan bu dönemin havasına ve yaşam felsefesinin etkisine yeniden girmeye çekindim. Bu filmler, her ne kadar kariyerinin hiçbir aşamasında Hitchcock asla rahat bir konformist olmadıysa da anlattıkları çevreye ait oldukları ölçüde zarar görürler.

6. Bu itiraz düzeltilseydi bile önem taşımazdı; aslında hareket eden Hitchcock'un kamerasıydı, Maxim de Winter değil.

7. Çok zengin ve zor bir filmin tecrübesiz ve beceriksiz bir biçimde açıklanması. Bu, naif altın çağında auterizmin sınırlarını çok çarpıcı bir biçimde kanıtlar: bir film, birçok olası öğe arasında yönetmenin varlığının belirleyici bir öğe olduğu karmaşık bir metin olarak değil de yönetmenin fark edilebilir varlığının katı ve her şeyi dışlayıcı ilişkisi içinde değerlendirilir. *Rebecca*'nın, Hitchcock'a ait olduğu kadar Selznick'e de ait olan bir film olduğu kesinlikle öne sürülebilir; böyle olması filmin ilginçliğini hiçbir biçimde azaltmaz. Hepsi de Selznick'in kendi projeleri olan ve farklı derecelerde hakim olduğu *Rüzgâr Gibi Geçti* [*Gone With the Wind*], *Güneşte Düello* [*Duel in the Sun – Kanlı Aşk*] ve *Celse Açılıyor* gibi filmler günahkâr kadın cinselliğine yönelik ortak bir ilgiyi paylaşırlar. Bu aynı zamanda Hitchcock'un birçok filminin ve birçok Hollywood melodramının ortak temasıdır ve nihayetinde çeşitli sanatçıların kendilerine özgü yollarla yansıttığı, kültürümüzün bir endişesi – kaygısı– olarak görülmelidir.

Her ne kadar İngiltere döneminde de örnekleri varsa da bu film kesinlikle onun sonraki sinemasının önemli temellerinden ikisini kuran ilk Hollywood filmidir: kadının konumuyla özdeşleşme ve gerçekten ya da potansiyel olarak özerk olan kadın cinselliği karşısında erkeğin cinsel kaygısıyla meşgul olma; bu onun en önemli filmlerinin çoğunun merkezindeki yapıcı gerilimdir. Rebecca'yı öldüren Maxim de Winter (sansürü atlatmak için dayatılan bir kazanın "kanıtına" karşı anlatının mantığını kabul etmemiz gerektiğini düşünüyorum) yalnızca kendisini aşırı ve sorgusuz sualsiz seven ve üzerinde tam kontrol kurabileceği bir çocuk-eş ile ilişki kurabilir. Film (türsel olarak güvence altına alınmış ve genel olarak kabul gören "mutlu

son"la doğrudan karşıtlık içinde) kadın masumiyetini yitirip büyüdüğünde, adamın onu artık sevmediğini ima eder. Kadın kahramanın filmin başındaki ve sonundaki dış-ses anlatısı hiçbir yerde mutluluğun varlığını akla getirmez (Manderley yansa da Bayan Danvers ölse de ve Rebecca'nın ruhu resmi olarak gömülse de); aslında film çiftin hâlâ birlikte olduğunu gösterme konusunda bile başarısızdır.

Rebecca'nın suçu neydi? Zararsız bir deliye yapılan önemsiz zihinsel işkencelere ek olarak, kadın yalnızca kendini ve (en azından Bayan Danvers'la örtük lezbiyen yakınlaşması da dahil) kendi cinsel arzularını tanımlamaya hakkı olduğunu iddia ederek erkek tahakkümüne direndi. Filmin mantığı Rebecca'yı filmin kadın kahramanı yapabilirdi. Selznick'in –iyice belgelendiği gibi– du Maurier'in romanına sadık kalması bunu olanaksızlaştırdı, ancak bu proje birkaç yıl sonra Selznick ve Hitchcock tarafından *Celse Açılıyor*'da mükemmel bir biçimde gerçekleştirildi.

(Bu nottaki bilgiler için Kanada'da, York Üniversitesi'nde 1984 yılında bir konferans veren Andrew Britton'a çok şey borçluyum.)

8. *Öldüren Hatıralar*'ın sorunları bu çözümlemenin önerdiğinden çok daha derin, daha karmaşık ve Hitchcock'un tematiği için çok daha merkezidir. Andrew Britton *CineAction* 3/4'te bunların tamamını başarılı bir biçimde ele almıştır.

9. *Yaşamak Istiyoruz*'un bu açıklaması not olarak belki de yalnızca B+'yı hak eder: bana, bu eksik ve dengesiz girişin güçlü bölümlerinden biri olarak görünüyordu. Şu anda ise daha politik bir okuma yapmayı, filmin kapitalist değerleri yıkıcı eleştirisini incelemeyi arzulardım: Nazi kaptan ile Amerikalı milyoner arasında paralellik kurarak film, faşizmin, kapitalist demokrasinin karşıtı olmaktan çok uzantısı olduğunu öne sürer. Ancak bu da aşırı derecede karmaşık olan film için yine çok basit bir formüldür; temel ilkelerden biri, bir kez yerleşen bir konumun başka yerlerde sınırlanması ya da ona karşı çıkılması olarak görünüyor. Nazi ile Komünist ateşçi arasında çok daha açık bir biçimde paralellik kurulur. Andrew Britton'un (*Cary Grant: Comedy and Male Desire* [—: *Komedi ve Erkeğin Arzusu*], *CineAction* 7) film üzerine önemli bir savı daha vardır: "*Aşktan da Üstün*'den üç yıl önce *Yaşamak Istiyoruz*'da Hitchcock faşizmin burjuva demokrasisiyle suç ortaklığı yaparak ve çıkmaza girmiş sınıf karşıtlığı temelinde iktidara geldiğini öne sürmüştür. " Daha da fazlası yapılmış ve bütün bir film çok sınırlı bir alanda çekilerek film çekmenin teknik *tour de force*'u [ustalık gösterisi] sergilenmiştir, ama asıl *tour de force*, Hitchcock'un sinemasına özgü olan özdeşleşme konumlarının genellikle tek bir çekim içinde sürekli değişmesinde yatmaktadır.

Hitchcock'un önemli filmleri arasında kesinlikle yer almayan ama onun demok-

rasi/faşizm karşıtlığına yönelik tutumuyla ilişkisi olarak çok ilginç bir örnek olan *Sabotör* üzerine burada bir not eklenebilir. Bu filmde bütün sempatik yan karakterler (genellikle kahramanın masumluğuna "sezgisel" bir kavrayışla inanırlar) ya işçi sınıfından kişiler (kahramanı kamyonuna alan kamyon şoförü), marjinaller (sirkteki 'hilkat garibeleri') ya da toplum dışına itilenlerdir (kör müzisyen). Sonuç olarak Amerikalı zengin ve/veya güçlü kişiler –büyük çiftlik sahibi Tobin ve yardım derneklerinde çalışan Bayan Sutton'dan yasal otoritelerin üyelerine kadar– sistematik olarak faşizmle suç ortaklığı içinde olarak gösterilirler. Hiçbir "yerleşik" Amerikan otoritesi açıkça korunmaz.

10. Böylesine birbirine zıt okumalara olanak sağlayan ve Hitchcock'un en büyük başarılarından biri olan bu olağanüstü filmin daha yetkin bir çözümlemesini 15. Bölüm'de yapmaya çalıştım.

11. Bu yazılmadan önce *Movie* 7'de V. F. Perkins'in benim çok dikkatimi çeken mükemmel bir makalesi yayımlandı. Sanki sezinlemiş gibi bu iki "zayıflık"ın ikincisiyle daha ayrıntılı olarak ilgileniyordu. Hem Perkins hem de ben filmi okuyuşlarımızda, şimdi artık filmin etkileyiciliğinin ana kaynağı olarak görülen ve 1960'ların başındaki İngiltere'de gerçekten "konuşulamaz" bir konu olan eşcinsel alt-metni ısrarla görmezden geliyoruz. Bu kitabın 16. Bölüm'üne bakın.

12. Bu "ortaya çıkma" tamamen benim imgelemimde gerçekleşmiş gibi görünüyor.

13. Kitabın ilk ayrıntılı çözümlemesinin sonunda burası, filme 25 yıl önceki yaklaşımım ile bugünkü yaklaşımım arasındaki farkı açıklamak için uygun bir nokta olarak görünüyor. Genel olarak *Trendeki Yabancı* üzerine düşüncelerim hâlâ aynı ve bu nedenle bu benim filmi son değerlendirişim. Değişen şey düşünceler değil, bunların yerleştirildiği kullanımlar, hizmet ettikleri kültürel/ideolojik konumdur. Çok fazla tarafsız, "nesnel," eleştirel yorum anlayışı var: ve aslında böyle bir şey yok. 1965'te yaptığım okumadaki her parça bugün yaptığım okumadaki kadar ideolojik ağırlıklıdır; yalnızca ben o zaman bunların farkında değildim.

Trendeki Yabancı'nın okunmasıyla ilgili yaşadığım sorun, onun her şeyi temellendirme tarzıdır (bu, *Hitchcock'un Filmleri*'ndeki diğer okumalar için de eşit derecede geçerlidir). Bu filmin baskın karşıtlıkları (aydınlık/karanlık, iyi/kötü, düzen/düzensizlik, yüzeydeki dünya/yeraltı dünyası), sanki bunlar ebedi ya da evrensel birer kuralı temsil ediyorlarmış, (filmin tanımladığı ya da filmin içinde üretildiği) özgül bir kültürel durumla ilişkisizlermiş gibi ele alınıyorlar. Eğer bu çözümleme Freudcu kuramı akla getiriyorsa (süperego/id göndermesi) bu yalnızca temellendirme st-

ratejisi içinde onları kullanmak içindir. Aslında bu film Freudcu bastırma görüşüne mükemmel bir biçimde yanıt verir, çünkü bunlar bizim bir hayli özgül, artık-baskıcı [gereğinden fazla bastırma uygulayan] kültürümüz içinde harekete geçerler, bastırdığı her şeyin geri dönmesi tehdidi altındaki erkek egemen yasa düzeni (Hitchcock'un, benim burada biraz tutuk ve belirsiz olarak önerdiğim olumlu değerleri asla somutlaştırmadığı politika dünyası) bu bastırmanın bir sonucu olarak sapkınlaşır ve canavarlaşır.

Filmin kısmi başarısızlığı, "sanat" filmi yapma (daha iyi bir ifade olmalı, ancak okuyucularım bunu değerlendirme amacıyla kullanmadığımı anımsama gereği bile duymayacaklardır) yönündeki itki ile popüler sinemanın gerektirdikleri arasındaki mücadeleyle biraz açıklanabilir. "Sanat" filminin ve "eğlence" filminin kendi kuralları, uygulamaları ve gelenekleri vardır. Başyapıtlar ile değersiz ahmaklıklar benzer bir şekilde her iki biçim içinde de üretilebilir, ama kaçınılmaz olarak arada kalan örnekler, bu iki biçimin kurallarının birbirleriyle mücadeleye girdiği, bu üst üste binmenin denetimi zorlaştırdığı alanlardır. Senaryonun oluşumu sırasında can alıcı kararın –Patricia Highsmith'in romanının, Guy'ın Bruno'nun babasını öldürdüğü, anlatı çizgisinden net bir biçimde ayrılma kararı– kesin olarak hangi aşamada alındığını öğrenmek ilginç olurdu (bu konuda hiç bir belge bulamadım). Bu bana anlatı mantığı ve karakterleştirme tarafından kesinlikle talep edilmiş gibi görünüyor, ama kahramanın olmaması, heteroseksüel çiftin oluşturulmaması ve mutlu sonun yaşanmamasıyla klasik Hollywood filminin başlıca şartıyla açık bir biçimde çelişiyor.

14. Aslında "Bayan Yalnız Kalp"in intihar etmesini önleyen Jefferies değildir: hastalıklı bir biçimde Thorwald ile meşgul olduğu için kadını tamamen unutur. Kadın, besteci olan komşusunun yeni bestesini piyanoda çalışını duyduğunda kurtulur.

15. Buradaki bir bellek hatası: filmin sonunda "Bayan Yalnız Kalp," hayatını kurtaran bestecinin dairesindedir.

16. Birçok kişi, Scottie'nin yalnızca Midge'in penceresinden görülen manzarayı gördüğünü iddia etmeyi sürdürüyor; birçok kez yeniden izledikten sonra burada verilen açıklamanın doğru olduğuna ikna oldum.

17. Bu sözde zorlanmış ve abartılı edebiyat karşılaştırmasının, kitap ilk yayımlandığında büyük bir eğlenceye neden olması nedeniyle, *Ölüm Korkusu*'nun Maxwell Anderson tarafından yazılan senaryosunun ilk taslağının "Darkling I Listen" ["Dinlediğim Karanlık"] adını taşıdığını (Donald Spoto'nun genel olarak yararlı yapıtı *The Dark Side of Genius*'dan) öğrenmek ilgimi çekmişti.

18. Aslında "*sempervirens*," her zaman yeşil demek: bu sözcük filmin başından sonuna Madeleine'le (ve Judy'le) ilişkilendirilen renk ile "her zaman canlı" düşüncesini birleştirir.

19. Bugün bunu kitabın başlıca eleştirel gaflarından biri olarak görüyorum. Hitchcock'un orijinal oyuncu tercihleri (bu rol için Vera Miles'ı istedi) ne olursa olsun, bildiğimiz biçimiyle *Ölüm Korkusu* Kim Novak'sız düşünülemez. Hatta öyküsel olmayan bir düzeyde, filmin onun *hakkında* olduğu bile iddia edilebilir: Judy Barton'ın Kansas'daki Salina'dan üç yıl önce ayrılması, *Piknik*'in [*Picnic*] finaline yeterli bir göndermedir. *Hitchcock'un Filmleri* yazılırken, 'yıldız'lar ve filmsel metinlerde nasıl işlev gördükleri konusunda araştırmalara ulaşmak gerçekten zordu. *Ölüm Korkusu*'ndaki işlevinin çözümlemesi de dahil olmak üzere, bir 'yıldız' olarak Novak'ın ayrıntılı bir çözümlemesi için Richard Lippe'nin *CineAction!* 7'deki, tavsiye edilmeyi hak eden makalesine bakın. Bu makalesinde Lippe feminist bir bakış açısından Novak'ın 'yıldız' 'persona'sının, onun kimliği konusundaki bir belirsizliğe, mevcut Hollywood kadın sterotiplerinden herhangi biriyle sınırlanmaya direnişe dayandığını öne sürer.

20. Bu cümle o dönemde kendi eşcinselliğini ümitsizce reddedip, sahiplenmemeye çalışan 'gay' bir erkek tarafından yazıldı. Sanıyorum bu ifade bu noktada filmin etkisinin yanlış bir tanımlaması değildir, ama tonu ve örtük tutumu nedeniyle derinden utanç duyuyorum.

21. Bu etki artık bana daha belirsiz ve çelişkili görünüyor. Rushmore Dağı (Andrew Britton'ın, daha önce alıntılanan, *CineAction!* 7'deki Cary Grant üzerine yazısında belirttiği gibi) Thornhill'in Eve'i kurtarmasının önündeki son engel haline gelir ve birbirine zıt otorite figürleri olsalar da filmin iki canavarı olan Vandamm ve profesör ile ilişkilidir.

22. Bkz. "Retrospektif" (1977) s. 244-245.

23. Lila aslında onu açar. Bazıları onun şok olmuş olarak göründüğünü ve albümün "açık bir biçimde" pornografik resimler içerdiğini öne sürüyor. Onun yüzündeki ifadeyi okunamaz buluyorum ve artık o anı "Kuleshov deneyi" üzerine çok bilinen bir Hitchcockyen çeşitleme olarak görüyorum.

24. *Hırsız Kız* artık –feminizmin sonraki gelişimi sayesinde ortaya çıkan konumlardan geçmişe bakan– bana bu çözümlemenin öne sürdüklerinden çok daha sorunlu bir film olarak görünüyor: artık Mark'ı belirgin bir biçimde "olumlu kahraman" olarak görmek o kadar kolay değildir ve benim bu amaçla harcadığım çaba, karakterin muazzam erkek haddini bilmezliğine ve filmin onun hakkındaki açık huzur-

suzluğuna (tamamen ihmal etmesem de) önem vermememe yol açtı. Mark, Marnie'yi (bir nevrotiği) tedavi etmek mi, yoksa onu (bir vahşi kediyi) evcilleştirmek mi istiyor? Bu filmi hâlâ Hitchcock'un en zengin filmleri arasında gördüğüm halde, şimdi bu filmi başarılmış bir tutarlılık anlamında değil de, daha çok içsel gerilim, karşıtlık ve belirsizlik anlamında tartışmak isterim.

25. Tahminen belleğe dayanarak yazılan bu tanımlama kendi hatalar yığını içinde, Raymond Durgnat'ın, coşkuyla yazdığı, en tahammül edilemez yazılarını bile geride bırakır. Eylemin hiçbir bölümü kadın kahramanın gözlerinden sunulmaz; kamera yalnızca kadın ekmeği dilimlemek için bıçağı eline aldığında, kesme yapmaksızın, kadının yüzünün yakın çekiminden masanın üzerindeki bıçağa yönelir; kadının dudaklarının tek bir yakın çekimi yoktur. Bu, Hitchcock'un üslubunun gelişimi üzerine yaptığım genel değerlendirmeyi geçersizleştirmez. Bu filmde dışavurumculuk ile Sovyet kurgusunun etkilerinin iç içe geçmesine ilişkin çok daha ikna edici bir örnek, Crewe'i öldürdükten sonra kadın kahramanın Londra caddelerinde yürüyüşü olurdu.

İkinci Kitap

HITCHCOCK SİNEMASI

11. Olay Örgüsü Modelleri

'Auteur' kuramının geçerliliğini ve buna ilişkin gerekli nitelemeleri aynı anda göstermenin en net yollarından biri, Hitchcock'un İngiltere ve Amerika dönemi filmleri arasındaki, hem kopma hem de devamlılık özelliğine sahip ilişkileri incelemektir. İngiltere filmlerinden *Rebecca*'ya geçerken –belirli düzeylerde– hemen farklı bir sinemasal dünya hissedilir: bu film, oldukça basit bir biçimde söylersek, farklı *görünür*. Bunun nedenleri yeterince açıktır: daha büyük bir bütçenin varlığı; Selznick'in (rakip bir 'auteur'ün) egemen varlığı ve onun itibara, pahalılığa, "son rötuşları" yapmaya düşkün olması, aynı zamanda da onun yaratıcı eğilimleri ve saplantıları; hem üst düzeyde gelişmiş bir profesyonelliğe sahip hem de "her şeyi Hollywood tarzında yapma düşüncesi"nde olan Hollywood teknisyenlerinin varlığı. Bu açık ayrıma ilişkin kavrayışım izlenimcidir: belirgin bir şüpheyle yaklaşarak çekim sayıları, çekim süreleri, kamera hareketlerinin süre ve sayısı, kamera hareketlerinin tipleri, yakın çekimlerin genel çekimlere oranı gibi yorucu istatistik çalışmasına girmedim. İzlenimlerim daha çok (bir değerlendirme ölçütü olarak alınması gerekmeyen) teknik akıcılık ya da akışkanlık ve daha da önemlisi (ya da daha da yaygın olarak hissedileni) imgelere yönelik derinlikle ilgilidir. İngiltere dönemi filmlerinin zayıf dengesi ve çarpık mizahı gitmiş ve bunun yerini Hollywood'un lüksü ve Selznick'in melodramatik romantizmi almıştır. Hemen bir uyarı gerekiyor: ciddi bir tanımlama yapmaksızın bu düz bir İngiltere/Hollywood karşıtlığı olarak alınamaz. Selznick'in varlığı gerçekten çok önemlidir: Hitchcock'un daha sonraki başyapıtlarının çoğunun çekim/kurgu uygulamaları aslında *Rebecca*'nın sahip olduğu lüksten çok İngiltere filmlerinin mütevazılığına yakındır (yine Selznick'in yaratıcılık iddiasında bulunabileceği *Celse Açılıyor* da onaylayıcı bir kanıt olarak değerlendirilebilir). Hitchcock, *Rebecca*'dan sonra, yalnızca dekor açısından değil, "görünüş" açısından da "İngiliz" olan filmleri Hollywood'da yapabildi (*Şüphe*). Ve *Rebecca*'nın bir düzeydeki stilistik devamsızlığına filmin başka bir düzeyde stilistik devamlılığıyla karşılık verilir: Hitchcock bakış-açısı çekimleri kurgusuna ve izleyicinin özdeşleşmesi tekniklerine yönelik ilgisini geliştirebildi. En çarpıcı olan şey, Hitchcock'un sonraki filmlerinden çok iyi bilinen "imzasının" –bakış-açısından ileri doğru kaydırmalı çekimin– sanıyorum ilk kez bu filmde kullanılmasıdır (ilk

olarak Michael Walker'ın ortaya attığı bu görüşü çürütecek bir kanıt bulamadım). Bunun Hitchcock'un Amerika'ya gitmesine bağlı bir olgu olarak değil de daha önceki tekniklerinin geliştirilmesine ve bunların mantıksal devamına dayanan bir olgu olarak görülmesi gerektiğini düşünüyorum. *Arka Pencere*, *Ölüm Korkusu*, *Sapık* gibi filmlerde ustalık ve en üst düzeyine varan bakış-açısı kurgu teknikleri, İngiltere döneminde de zaten hayli gelişkindir.

Hitchcock'un Amerikan kültürünün içine tedbirli bir biçimde girdiği açıktır. İlk "Amerika" filmleri ya İngiltere'de geçer (*Rebecca*, *Şüphe*) ya da başroldeki oyuncuların Amerikalı oluşunun daha çok rastlantısal olduğu pikaresk serüven filmleridir (*Yabancı Muhabir* [*Foreign Correspondent*], *Sabotör*): *Sabotör*'ün bire bir olmasa da *39 Basamak*'ın bir yeniden yapımı olarak görülebilmesi bunu doğrular. (Burada Amerika dönemi filmlerinin yedi'den fazlasının –tamamen ya da kısmen– İngiltere'de geçtiği, ayrıca birinin İngiltere'de çekildiği ve konunun Avustralya'da geçtiği de belirtilebilir.) İlk beş Hollywood filminin ortasında *Bay ve Bayan Smith* [*Mr. and Mrs. Smith*] yer alır: bu filmin Amerikan kültürüyle doğrudan ilişki kurmasına, zaten oldukça gelişmiş ve gelenekleri net bir biçimde tanımlanmış bir türün (çılgın komedi) varlığı aracılık eder. Yalnızca *Bir Şüphenin Gölgesi* ve *Yaşamak İstiyoruz* (altıncı ve yedinci Hollywood filmleri) ile Hitchcock, "Amerika"nın gerçeklerini ve (maddi, kültürel, tinsel, ideolojik) mitolojilerini yakalamaya başlar. Bu filmlerin türsel uzlaşmadan yoksun olduğunu, bu nedenle Amerikan yaşamı ve değerlerinin bu filmlerde kesin "gerçeklik" olarak sunulduğunu öneren biri olarak değerlendirilmeyeceğimi umarım; ama burada Hitchcock açıkça Amerikan kapitalizmiyle öyle bir yüzleşir ki, çılgın güldürünün yalıtılmış stilizasyonu onun bundan kaçınmasına olanak sağlar.

Yine, bir düzeydeki devamsızlığa başka bir düzeyde devamlılıkla karşılık verilir. Eğer Hitchcock'un olgun üslubunun bütün önemli öğeleri İngiltere dönemi sinemasında zaten mevcutsa, aynı durum filmlerinin temel olay örgüleri için de geçerlidir. Bu sinemanın temel birliğinin en açık olduğu yer burasıdır – bir dizi basit embriyon halindeki yapı, ayrı ayrı ya da bir arada, çeşitlenir ve sürekli yeniden ortaya çıkar. Bana temel modeller olarak görünen bir liste sunuyorum (bu listenin ayrıntılı olduğunu ya da tüm filmleri kapsadığını iddia etmiyorum). Listedeki ilk filmler modellerin ilk kullanıldıkları filmlerdir (her durumda İngiltere dönemi filmleri). Bu filmleri, İngiltere ve Amerika döneminden, önemli ardıllarının listesi izler.

1. YANLIŞLIKLA SUÇLANAN ERKEK HAKKINDAKİ ÖYKÜ: *Kiracı*, *39 Basamak*,

Genç ve Masum [*Young and Innocent*], *Şüphe*, *Sabotör*, *Oldüren Hatıralar*, *Trendeki Yabancı*, *Kelepçeli Âşık*, *Lekeli Adam*, *Gizli Teşkilat*, *Cinnet*.

2. SUÇLU KADIN HAKKINDAKİ ÖYKÜ: *Şantaj*, *Sabotaj* [*Sabotage*], *Rebecca*, *Aşktan da Üstün*, *Celse Açılıyor*, *Kapri Yıldızı*, *Sahne Korkusu*, *Ölüm Korkusu*, *Sapık*, *Kuşlar* (tartışılır), *Hırsız Kız*.
3. BİR PSİKOPAT HAKKINDAKİ ÖYKÜ: *Kiracı*, *Cinayet!* [*Murder!*], *Bir Şüphenin Gölgesi*, *İp*, *Trendeki Yabancı*, *Sapık*, *Cinnet*.
4. CASUSLUK/POLİTİK ENTRİKA HAKKINDAKİ ÖYKÜ: *Çok Şey Bilen Adam* (1934), *39 Basamak*, *Gizli Ajan*, *Sabotaj*, *Bir Kadın Kayboldu*, *Yabancı Muhabir*, *Aşktan da Üstün*, *Çok Şey Bilen Adam* (1956), *Gizli Teşkilat*, *Esrar Perdesi*, *Topaz*; ayrıca *Uzun Gece* [*The Long Night*] (Hitchcock'un öldüğü sırada üzerinde çalıştığı ve taslak senaryosunun yayımlandığı film).
5. BİR EVLİLİK HAKKINDAKİ ÖYKÜ: *Zengin ve Garip*, *Sabotaj*, *Rebecca*, *Bay ve Bayan Smith*, *Şüphe*, *Kapri Yıldızı*, *Çok Şey Bilen Adam* (1956 – bu filmi, İngiltere versiyonunda olmadığı anlamda, evlilik *hakkında* bir film olarak görüyorum), *Hırsız Kız*; bunlara *Arka Pencere* ve *Cinnet*'i de ekliyorum. İki film de tam olarak bir evliliğe odaklanmaz, ancak her ikisinde de "evlilik" büyük bir önem taşır. *Aile Oyunu* da bu kategoriye uyar.

"Yanlışlıkla suçlanan erkek" filmleri tipik olarak Andrew Britton'ın "çifte takip" adını verdiği olay örgüsü biçimini alır: erkek kahraman polis tarafından kovalanırken, gerçek kötü adam(lar)ın peşine düşer. suçlandığı şeyden dolayı her zaman masum, ancak (belki de belirsiz bir biçimde) başka bir şey, en azından bencillik ve sorumsuzluk (*Gizli Teşkilat*) ve çoğunlukla da suç işleme *arzusu* (*Trendeki Yabancı*) nedeniyle suçludur. Arada bir yerlerde bu *cinsel* suça bağlanır. Cinsel suç anlayışı yüzyılımız boyunca değişim geçirdiği için (en azından) ilk dönem filmlerini doğru anlamak sorunlu hale gelir: günümüzün izleyicileri, diyelim Richard Hannay'ın (*39 Basamak*'da) başka bir nedenle değil de (her şeye karşın) *onu* seçen bir kadınla "yasadışı" bir gece geçirmeyi umduğu için "suçlu" görülmesi gerektiği düşüncesini anlamakta güçlük çekebilirler, ancak filmin anlatı gelişiminin okunması için bu düşünce çok önemlidir.

Yanlışlıkla suçlanan erkek filmleri değişmez bir biçimde kahramanın toplum için rehabilitasyonu/yeniden normalleştirilmesi yönünde ilerler (çoğunlukla, *Trendeki Yabancı*'da olduğu gibi, gerçekten ıslah edilmemiş olarak kalır). İngiltere ve Amerika dönemi filmleri arasında (kesin değilse de) genel bir ayrım yapılabilir: Amerika dönemi filmleri erkek kahramanın dolaylı eleştirisini daha ileri götürme

eğilimindedir ve kahramanın kurtulması (bunu yapması *gerektiğini* hissettiğinde) buna uygun olarak daha köklü bir dönüşümü gerektirir. *Gizli Teşkilat*'daki Thornhill'den farklı olarak, *39 Basamak* ve *Genç ve Masum*'daki erkek kahramanlar önemli bir gelişme göstermek (örneğin bir kadına bağlanıp onunla özdeşleşmesini ifade etmek için erkek egemen otoriteye karşı gelmeyi öğrenmek) zorunda değillerdir. Bütün olarak İngiltere filmleri, daha az sınırlama ve uyumsuzluk duygusuyla (bu, böylesi niteliklerin olmadığını söylemek değildir) erkek egemen düzene daha rahat bir biçimde uyarlar. *Çok Şey Bilen Adam*'ın iki versiyonunun karşılaştırılması bunu onaylar.

"Suçlu kadın" ise tam tersine *her zaman* suçludur: ister bunu en başından itibaren bilelim (*Şantaj*, *Hırsız Kız*) ister sonradan öğrenelim (*Celse Açılıyor*, *Ölüm Korkusu*), o (başlangıçta ya da sonradan) itham edildiği suçu *işlemiştir*.[1] Özelde Hitchcock çok genelde ise kültürümüz hakkında bize bir şeyler anlatan bu cinsiyetçi dengesizlik, filmlerin sempatiyi suçlu kadınlara yöneltmesiyle kısmen düzeltilir: eğer Rebecca'nın, ismini taşıyan filmin kadın kahramanı olması *gerekirse*, Bayan Paradine de kesinlikle *Celse Açılıyor*'un kadın kahramanıdır ve *Ölüm Korkusu*'nun finalindeki etki erkek bencilliğinin, haddini bilmezliğinin ve uzlaşmazlığının ortaya çıkışının etkisidir. Suçlu kadın filmleri, yanlışlıkla suçlanan erkek filmlerinden çok daha fazladır ve çoğunlukla Amerika dönemine aittir. Bayan Verloc (*Sabotaj*) kesinlikle tamamen tipik bir örnek değildir, onun suç işleyip işlemediği şüphelidir, onunki suç işlemekten çok bir niyetlenme konusudur, en geleneksel açıdan bile ahlaksal olarak haklı olmasına neden olan şey duygulardır. Bu durum, olağanüstü bir film olan *Şantaj*'ı bütün İngiltere dönemi filmleri arasında birçok yönden en çarpıcı biçimde geleceği haber veren film haline getirir. *Şantaj*'ın, Hitchcock'un *Posta Arabası* [*Stagecoach*] olduğu söylenebilir: *Şantaj* daha sonraki filmleri oluşturan bütün gerilimlerin ve karşıtlıkların açıkça ifade edildiği ve bunların kendilerini tutarlı bir geleneksel değerler sistemi ya da "tatmin edici" bir çözüm içine yerleştirilemez olarak sunduğu önemli bir (göreceli) ilk dönem filmidir. Film adlarının listesine bir bakış, suçlu kadınlar kategorisinin Hitchcock madenindeki en zengin damarı, en sorunlu ve altüst edici filmler bu kategoride olduğu için de en rahatsız edici ve gerilim yaratıcı alanı temsil ettiğini –sanıyorum haklı olarak– akla getirecektir.

---

[1] Suçlu kadın karakteri –çok ilginç olmasa da– daha erken dönemde, *Kolay Meziyet*'de [*Easy Virtue*] ortaya çıkar, ancak filmin olay örgüsü modeli daha sonraki suçlu kadın filmlerinin olay örgüsü modellerini pek önceden haber vermez. Bu nedenle *Şantaj*'ın bu modeli yerleştiren ilk film olduğunu söylemek mantıklı görünüyor.

Eğer yanlışlıkla suçlanan erkeğin kaderi (belki biraz gelişmeyle) toplumsal düzene yeniden katılımsa, suçlu kadının durumu daha sorunludur, çözümü suçunun derecesine bağlıdır ve belki de Hitchcock'un ya da izleyicinin sempatisinden veya ahlaksal yargısından çok 'Sinema Yasası'nın [Motion Picture Code] sınırlarıyla ilişkilidir. Cinayet işleyenler ya da suç ortaklığı yapanlar (Bayan Paradine, *Ölüm Korkusu*'ndaki Judy Barton) ölmelidirler; diğerleri yalnızca hemen hemen şiddetli bir ceza ve acı çekişten sonra "normallik" (Hitchcock'un sinemasının genelde inanmadığı bir normallik) yönünde eski hallerine döndürülebilirler ve bazıları da hâlâ kaderlerinin, geleneksel anlamda en dürüst ve sağduyulu izleyicinin bile aşırı bulmak zorunda olduğu, ıstırabını çekerler (*Sapık*'daki Marion Crane, *Kuşlar*'daki Melanie Daniels). Onun filmlerinin hiçbir durumda bizi, cezalandırmayı gönül rahatlığıyla ya da tatmin olarak izlemeye davet ettiğini düşünmüyorum: tipik olarak, aslında kültürümüzün cinselliği ve toplumsal cinsiyeti örgütlemesinin ürünü olan temel sınırlamalarla ilişkili çözülmemiş bir uyumsuzluk duygusuyla baş başa kalırız.

Açık bir biçimde, yanlışlıkla suçlanan erkek filmleri ile suçlu kadın filmleri, Hitchcock'un bütün sinemasının kesinlikle ekseni olan anlaşılması güç bir diyalektik tamamlayıcılık/karşıtlık ilişkisi içinde varolurlar. Yanlışlıkla suçlanan erkek filmlerindeki kadınların rolü ile suçlu kadın filmlerindeki erkeklerin rolü düşünülerek inceleme daha da ilerletilebilir. İlk kategoride kadın karakteristik olarak bağımlı konumdadır; kadın başlangıçta (otomatik olarak kendi suçunun toplumsal sorumluluğunu kabul eden) erkek kahramanın karşıtıdır, daha sonra (genellikle sezgi yoluyla) erkeğin kesinlikle suçsuz olduğunu öğrenir, ona güvenir ve destek olur. *39 Basamak*, *Genç ve Masum* ve *Sabotör* bu örüntünün en net örnekleridir, ancak diğer birçok film de bunun üzerine çeşitlemeler sunar. *Öldüren Hatıralar*, Dr. Peterson'ın (Bergman), Ballantyn'a (Peck) âşık olması ve Ingrid Bergman'ın Gregory Peck'e göre 'yıldız' olarak ağır basması şeklinde daha belirleyici bir olgu nedeniyle ilk bakışta karmaşıktır; *Trendeki Yabancı* Anne Morton'un (Ruth Roman), karısını öldürdüğünden şüphelenmeden önce Guy Haines (Farley Granger) ile zaten (resmi bir biçimde olmasa da) nişanlı oluşu nedeniyle karmaşıktır; *Gizli Teşkilat*, Eva Marie Saint'in daha tanışmadan Cary Grant'ın suçsuz olduğunu bilmesi, ayrıca kendisinin de "suçlu kadın" olması olgusu nedeniyle karmaşıktır; *Lekeli Adam* ise, erkek kahramanın karısının destekleyici olmak bir yana, baskı altında deliliğin eşiğine gelmesi olgusu nedeniyle karmaşıktır.

Suçlu kadın filmlerinde erkeğin rolü daha da fazla çeşitlendirilebilir. Sürekli ortaya çıkan tek durum erkeğin asla açıkça aklanmaması ve onaylanmamasıdır. Kadı-

nın "kurtarılabilme" sorununa bağlı bir yarılma, iki önemli işleyiş vardır (kurtulma kavramı biraz sorunludur, çünkü bu da kadın kahramanın, filmlerin genelde zayıflatma ya da inanmama eğilimi taşıdığı erkek egemen sistemle ilişkisine bağlıdır):

a) Eğer suçunun derecesi nedeniyle kadının ölmesi gerekiyorsa, erkek onun ölümünden büyük ölçüde sorumludur. Hiçbir Hitchcock filminde erkek, kadını kendisi öldürmez (*Topaz*'da Juanita'nın ölümü bir istisna olarak düşünülebilir), her ne kadar *Rebecca*'nın mantığında erkek *öldürse* de, romandan yapılan değişimin kimsenin gerçek arzusu değil, 'Sinema Yasası'nın dayatması olduğunu biliyoruz. *Celse Açılıyor*'da Bayan Paradine'in son çare olarak başvurduğu can alıcı itiraf, onun suçsuz olduğunda ısrar eden avukatının uzlaşmazlığıyla kışkırtılır (çünkü avukat ona delice âşıktır); *Ölüm Korkusu*'nda Scottie'nin, eğer gerçekten Madeleine değilse (ya da ona dönüştürülemezse) canlı bir Judy'den çok ölü bir Judy'yi tercih edeceği konusunda çok az kuşkumuz vardır.

b) Eğer kadının suçu onu yasal düzenin dışına çıkarmıyorsa, erkeğin işlevi, erkek egemen "normalliğin" sınırları içinde ona yol göstermek ve ihlalleri nedeniyle onu uygun bir biçimde cezalandırmaktır. Bu kesinlikle herkesin bildiği, ancak tipik olarak Hitchcock'un filmlerinde rahatsızlık veren ve uyumsuz alt-anlamlara sahip olan bir "mutlu son" yorumudur. Erkek kahramanın kadına olan "sevgisi," onu koruma arzusu, her şeyin ötesinde kadın üzerinde bir iktidar arzusu olarak tanımlanır ve erkeğin kadını koruması bir başka kapana kıstırma biçiminin yananlamlarını geliştirir: Marnie'nin "cezaevine girmek istemiyorum Mark, seninle kalmak istiyorum" ifadesi, kesinlikle yalnızca *Hırsız Kız*'ın değil, aynı zamanda *Şantaj*'ın da sonunda ortaya çıkan etkiyi aktarır. *Kapri Yıldızı* bu konuda büyüleyici bir çeşitleme sunar ve kısmen istisnadır: bu filmin, Hitchcock'un filmleri arasındaki en belirsiz sonlardan biri olan finalinde mutlu sona ulaşılır, çünkü "koruyucusu," kadını *kaybeder*.

Geriye bu iki genel kategorinin kurallarının birkaç istisnası olduğu belirtmek kalıyor. *Bir Şüphenin Gölgesi*'ndeki Charlie Dayı *gerçekten* suçlu erkektir ve aynı durum *Sahne Korkusu*'ndaki (suçlu olduğu ortaya çıkan) Jonathan için de geçerlidir; *Kiracı*'daki Ivor Novello ve *Şüphe*'deki Cary Grant da eğer Hitchcock'un istediği finalleri çekmesine izin verilseydi, aynı durumda olurlardı. Öte yandan *Cinayet Var*'daki Grace Kelly ise tıpkı yanlışlıkla suçlanan erkekler gibi, cinayet konusunda masumdur, ama cinsel bir "suç," yani zina nedeniyle suçludur. *Sahne Korkusu*'daki Marlene Dietrich kocasının ölümü konusunda doğrudan suçlu değildir, ama Jonathan'ı ken-

disi için bu suçu işlemeye razı etmekten suçludur.

Bazen "psikopat öyküsü," yanlışlıkla suçlanan erkek öyküsüyle birleşir: *Kiracı*, *Trendeki Yabancı*, *Cinnet*. Karakterin psikopat doğasının açığa çıktığı ve (eğer sık sık filmin enerjisi bir mıknatıs gibi bu karaktere çekiliyorsa) onun "kötü adam" olduğu bu filmleri burada tamamen yüzeysel anlamda ele aldığım yeterince açık olmalıdır;[1] Hitchcock'un görünüşteki kahramanlarının (*Rebecca*, *Aşktan da Üstün*, *Ölüm Korkusu*) çoğunun açık psikopatolojisini düşünmüyorum. Tıpkı suçlu kadın filmlerindeki kadının durumu gibi, psikopat da –her ne kadar bazı suçlu kadınlar gibi asla ana özdeşleşme figürü olmasa da– erkek kahramanın aleyhine çok sık olarak çekim merkezidir. Aynı zamanda bazen, Rohmer ve Chabrol'un Hitchcock'un bütün filmlerinde izini sürdükleri ünlü "suçun mübadelesi"nde kahramanın "ikizi" işlevini görür: *Trendeki Yabancı* ve *Cinnet* iki gelişkin örnektir.

"Casusluk öyküsü," oldukça sık olarak karşımıza çıksa da Hitchcock'un sinemasındaki bütün anlam yapısı açısından en az önemli olandır ve bir olay örgüsü modelinden çok bir McGuffin'e[Δ] yakındır. Ancak bu kategoride listeye alınan filmlerden casusluk/politik entrikanın temel ilgi alanı olduğu tutarlı bir grup çıkarılabilir ve özel bir tematik zenginlik geliştirebilir: *Gizli Ajan*, *Aşktan da Üstün*, *Gizli Teşkilat*, *Esrar Perdesi*, *Topaz*. Tek tek ya da birlikte ortaya çıkan iki öğe bu grubu kendi içinde ayrıştırmaya yarar: özellikle insan ilişkilerinin bozuluşu ya da tatsızlaşmasında ifade edilen kaçınılmaz yozlaşma ve politik entrikanın pisliği duygusu (görünürde dağınık olan *Topaz*'ın birleştirici, genel teması); erkeksi politikaların alanında kadının kurban haline gelişi. *Aşktan da Üstün*, *Gizli Teşkilat* ve *Topaz*'da, iki karşıt otorite yapısı (filmin her ikisine de güvenmediği sözde 'iyi polis' ve 'kötü polis') arasındaki mücadele kendisini bir kadına sahip olma, onu kendi amacına uygun olarak etkileme ve ona hükmetme mücadelesi olarak belli eder. Bunun nihai, simgesel ifadesi *Topaz*'da Juanita'nın, Fransız âşığı tarafından kışkırtılan ve Kübalı sevgilisi tarafından gerçekleştirilen ölümüdür.

"Bir evlilik hakkındaki öyküler" görece azsa da içerimleri çok daha kapsamlıdır.

---

[1] Listeme dahil ettiğim *Cinayeti*'deki Handel Fane için "psikopat" sözcüğünün uygun olup olmadığını pekâlâ sorulabilir; Fane ile ilgili nokta onun toplumsal/cinsel kurallardan kopmuş ve *işlevi* anlamında psikopatlarla ilişkili olmasıdır.

[Δ] "Casusluk ya da gerilim filmlerinde kurmaca bir amaç oluşturan askeri ya da siyasal nitelikle gizli bir belgedir. ... Örneğin *39 Basamak*'ın "gizli belgesi" bir uçak modelinin yapımında kullanılan bir matematik formülüdür. ... *Gizli Teşkilat*'da "hükümet sırlarını" gizleyen bir mikrofilmdir." (Michel Chion, *Bir Senaryo Yazmak*, çev. Nedret Tanyolaç, Afa Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1992, s.167) –çn.

Zengin ve Garip'den *Cinnet*'e kadar evliliğe yönelik tutum (genelde erkek egemen ideoloji içinde, özelde de 'Sinema Yasası'nda buna büyük önem verilmesi göz önüne alınırsa) belirgin biçimde soğuk ve şüphecidir. Bu, Hitchcock'un birçok mutlu sonunun üstünkörü, tam anlamıyla "geleneksel" doğasını açıklayabilir: heteroseksüel çiftin beklenen oluşumu ya da bir araya gelişi açıklıktan ya da inandırıcılıktan uzak bir biçimde (örneğin *Bir Şüphenin Gölgesi*, *Sahne Korkusu*, *Celse Açılıyor*, *Trendeki Yabancı*) ya da aşırı şüphecilikle (*Arka Pencere*) sunulur. Evliliğe odaklanan bu filmler nadiren çok cesaret vericidir. Çözümsüz bir biçimde sorunlu olan *Şüphe* bir kenara bırakılarak, aşağıdaki liste yapılabilir:

Zengin ve Garip: Evliliklerinin tekdüzeliğinden ve sıkıcılığından serüven arayarak ve beklediklerinden daha da kötü olan bu serüveni bularak kaçmaya çalışan çift, iç rahatlığıyla tekdüzelik ve sıkıcılık içine saplanırlar.

Sabotaj: Bayan Verloc, kendinden küçük erkek kardeşinin güvenliği için itici ve bencil bir erkekle evlenir; kardeşinin ölümünden kocasının sorumlu olduğunu öğrenen kadın "kazara" onu öldürür.

Rebecca: Maxim de Winter (isimsiz) kadın kahramanla evlenir, çünkü onu biçimlendirebileceği ve egemen olacağı çaresiz bir çocuk, kendisinin "küçük kızı" olarak görür; film ilerledikçe kız büyür ve aşk birden buharlaşır.

Arka Pencere: Thorwaldların –kocanın karısını öldürüp parçalara ayırdığı– evliliği sürekli olarak Jefferies ile Lisa arasındaki tasarlanan evliliğin merkeziyle ilişki içinde sunulur ve bu evlilik, ilişkilerindeki gerginliği zirvesine çıkarır.

Hırsız Kız: Mark, Marnie'yi görünürde "başka bir cinsel şantajcının" hakimiyetinden kurtarmak için, gerçekte ise nevrozunu tedavi ederek ona egemen olmak için evliliğe zorlar. Film, Marnie tedavi olduktan sonra ne olacağını göstermez (*Rebecca* ile karşılaştırın).

Cinnet: Filmin temel yapısal karşıtlığı Blaneylerin evliliği ile Oxfordların evliliği arasındadır. Blaneylerin evliliği düzensizdir, şiddet içerir ve bozulmuştur. Oxfordların evliliği ise düzenli ve süreklidir, gönüllü bir karşılıklı sabır üzerine kurulmuştur ve bu da, ironik bir biçimde, eşlerin bilinçdışı olarak birbirlerinden nefret etmelerinin çok sayıda göstergesiyle zıtlık oluşturur. *Cinnet*'de evlilik yalnızca toplumsal bir kurum olarak ele alınır, duygusal onaydan kaçınılır; filmin sonu, yeni bir heteroseksüel çift oluşturma girişimi olmaması nedeniyle çarpıcıdır.

Çiftin birlikteliğinin biraz daha olumlu yananlamlar taşıdığı iki film vardır. An-

cak *Çok Şey Bilen Adam* (1956) aslında çiftin dayanışmasından çok aralarındaki gerilimi güçlü ve ikna edici bir biçimde öne çıkarır ve son, bu gerilimlerin sonsuza kadar çözüldüğüne ilişkin bir garanti sunmaz. *Kapri Yıldızı* başka bir sorundur: mizansenin tüm otoritesine karşın film, Hitchcock'a ait olduğu kadar kadın-merkezli melodrama (ve Ingrid Bergman'a) da aittir. Ancak burada bile çözümü biraz bozan bir anormallik vardır. Anlatı mantığı evliliğin onarılmasını ve övgüsünü talep eder, ancak Hitchcock, filmin mantıksal sonucundan ve ikna edici bir barışma sahnesinden bizi mahrum eder.

Bay ve Bayan Smith burada ayrılır. En kararlı 'auteur'istin bile bu filmi Hitchcock'un başarılı, tam olarak amacına ulaşmış yapıtları arasında sayması olası değildir, ancak şu anki bağlamımız içinde bu film başarısıyla orantısız bir ilgiyi hak eder. Neredeyse acı veren ve komik olmayan bir çılgın komedi olan bu filmin alışılmamış niteliği –zayıf ve belirsiz farklılığı– 'auteur' ile tür arasındaki doğrudan mücadelenin sonucu olarak ortaya çıkar. McCarey'in, onun üstün yeteneğinin ürünü olan ve Hitchcock'un yabancı olduğu bu türe uyum gösteren, *Korkunç Gerçek*'i [*The Awful Truth*] ile açık ve çok etkili bir karşılaştırma yapılabilir. Bu iki filmin birkaç ortak yapısal özelliği ve doğrudan bağlantıyı akla getirmeye yetecek kadar yakın paralellikleri vardır: her iki film de bir evliliğin bozulmasıyla başlar ve yeniden kurulmasıyla biter; anlatı akışına müdahalenin büyük bölümü, çiftin farklı kişilerle yaşadığı deneyimlerle oluşturulur. Her iki filmde de gece kulübünde geçen bir sahne vardır ve bu sahnelerde koca, karısı tarafından bir başka, "uygunsuz," kadınla birlikte görüldüğünde rezil olmuşluk duygusu yaşar; her iki film de kentten, yeniden birleşmenin önündeki engellerin kalktığı bir kır evine taşınılmasıyla zirvesine ulaşır. *Korkunç Gerçek*'de yalnızca türsel gelenekler bunu gerektirdiği için değil, aynı zamanda McCarey'in yönetmenliği altında Cary Grant ve Irene Dunne birbirlerinden sürekli ve hiç azalmayan bir biçimde etkilenip bunu dile getirdikleri için çiftin uzlaşacağından, uzlaşması gerektiğinden bir an bile kuşku duymayız. Grant'ın son rezil oluş sahnesi bile –onun hayali, zapt olunamaz düzeyde kaba kız kardeşi rolünü oynayan Dunne'ın, Grant'ın yeni, kendini beğenmiş nişanlısının evinde toplanan misafirlere saldırdığı sahne– Grant'ın kendisine engel olamayarak Dunne'a yönelttiği hayranlık dolu bakışlarıyla renklenir. Bu filmin içsel hareketi –bu türün diğer bütün iyi örneklerininki gibi– sınırlı da olsa özgürlük, özellikle de kısıtlayıcı sosyal roller ve toplumsal cinsiyet kalıpları ve kurallarından kurtulma yönünde ilerlemedir.

Bay ve Bayan Smith'de böyle bir şey yoktur. Finaldeki uzlaşma tamamen türün

gereklilikleri tarafından güdülenmiş gibi görünür. Robert Montgomery, Carol Lombard'ı yalnızca, kadının kendisini terk etmesinin onun erkek egosunu zedelemesi nedeniyle yeniden ister gibidir. Filmin sonunda evliliğin kökten değiştiğine ya da "erkek küstahlığının" yeni ya da olumlu bir yönde (Andrew Britton'un *Korkunç Gerçek* için doğru çözümüyle) "cezalandırılmış" olduğuna ilişkin bir duygu yoktur. *Zengin ve Garip*'de olduğu gibi, sevgisiz tartışmalar ve yapay uzlaşmaların karakterize ettiği bir evliliğe yeniden başlamalıyızdır.

Hitchcock'un filmleri, kültürümüzün bildiği biçimiyle evliliğe kesinlikle bir alternatif sunmaz. Bu filmlerin *yaptığı* şey, erkek egemen kapitalizmin toplumsal yapılarının ve cinsel örgütlenmesinin başarılı heteroseksüel birlikteliğe yüklediği sorunların tam ve köklü bir çözümlemesidir. Bunu izleyen incelemelerdeki –olay örgüsü modelleri için yaptığımız bu incelemenin bir temel oluşturacağı incelemelerdeki– düşünce tarzı, bu filmlerin cinsel politikalara ilişkin karmaşık anlatımlarının çözümlemesi olacaktır.

12. Simetri, Bitiş, Kargaşa:

Şantaj'ın Belirsizliği

Geçen yirmi yılda klasik gerçekçi anlatının işleyişleri ve işlevi üzerine yapılan yaygın ve yoğun araştırmalar iki temel önermeyi önplana çıkarmıştır:

1. Klasik anlatının işlevi, baştan sona, erkek egemen düzeni ve onun kadını bağımlı kılmasını geçerlileştirmek ve güçlendirmek olmuştur.
2. Klasik anlatının yapısına egemen olan temel ilkeler simetriyi (özellikle başlangıç ve sonun simetrisini – "son, başlangıca yanıt verir") ve bitişi (anlatıda işlenen olayların ve ahlaksal konuların çözüme kavuşması, düzenin yeniden kurulumu, sırasıyla evlilik ve ölümün ayrıcalıklı örnekler olduğu bir ödüller ve cezalar sistemi içinde somutlaşan bir dizi değerin yeniden onaylanmasını) içerir.

Bu önermelerin özel yapıtların eleştirel incelemesi için yararlı bir başlangıç noktası sunabilecek bir tür kaba genelleştirme olarak anlaşılması gerektiğini ve bu araştırmanın bunları kanıtlamak kadar, kurallara istisna olanları da bulmak için yapıldığını söylemeye gerek bile yoktur. Çıkarımın çizgisinin fazlasıyla kuşkulu hale geldiği yer, simetri ve bitişin ayrılmaz bir biçimde erkek egemenliğinin yeniden onaylanması yönünde birbirine bağlı olarak görülmesi için bu iki önermeyi tamamen birbirinden ayırma eğilimidir. Bu durumun (*status quo*'yu [varolan durum] koruyuş özelliğiyle kendisi de bir erkek egemen kapitalist kurum olan) klasik sinemamızda beklenebilir olması için güçlü nedenler vardır, ancak yalnızca bunların uygulanması gerektiğine ilişkin ikna edici nedenler bulunmamaktadır. Basit bir hayali senaryo düşünün: filmin başında evin hanımı günlük alışverişten eve döner; filmin geri kalan doksan dakikası boyunca kendi ev içi rolünde kapana kısıldığını, bağımlı kılındığını ve baskı altında olduğunu öğrenir; filmin sonunda kadın bavullarını toplar ve evi terk eder. Burada çok kesin bir simetri örneği (eve geliş/evden ayrılış, kapıyı açma/kapıyı kapama, alışveriş paketlerini taşıma/bavullarını taşıma) ve izin verilebilir türden bir bitiş (bir evliliğin sonlanması aynı zamanda "yeni bir başlangıca" işaret eder) söz konusudur. Böylesi bir senaryonun birçok önemli Hollywood

filminin temelini oluşturmamasının kimseyi şaşırtmaması gerekir (Ibsen'in *Bir Bebek Evi*'nin [*A Doll's House*] iki versiyonu da egemen sinemanın dışında yapıldı), ancak simetri/bitiş ile erkek egemenliğinin yeniden kurulumu arasındaki zorunlu ve sabit ilişkiye karşı çıkma olasılığının olduğu da kesindir. Ya da az önce bahsettiğimiz senaryonun devamı olabilecek daha aşırı bir örneği düşünün. Film orijinal senaryonun sonundan, kadının bavullarıyla evden ayrılmasıyla başlar. Olay akışı ilerledikçe kadın diğer kadınlarla dayanışma içine girer, devrimci bir Marksist/feminist örgüte katılır, yeni bir başlangıç yapmak için geçmişine ait her şeyi elinden çıkarır. Film kadının bir lezbiyen komününe katılmasıyla biter. Burada klasik Hollywood anlamında düşünülemeyecek, oysa klasik anlatı kurallarına mükemmel bir biçimde uyan bir senaryoya sahibiz. Mulvey/Wollen'ın (benim senaryomla da benzerlikler taşıyan) *Riddles of the Sphinx*, "Louise's Story Told in Thirteen Shots"ının [*Sfenks'in Muammaları*, "Louise'in Onüç Çekimde Anlatılan Öyküsü"] orta bölümünün (ve ana gövdesinin), olayları "gerçekçi" olasılığın sınırları içinde geçen, avangard tarzda çekilmiş klasik bir anlatı olduğunu ekleyebilirim.

Simetri ve bitişin işlevi aslında tamamen farklı olarak kuramsallaştırılabilir. "Bitiş"in yanıltıcı bir terim olup olmadığı bile sorulabilir: iki hayali örneğimdeki bitiş anlayışı tamamen "klasik" simetriye bağlıdır ("son, başlangıca yanıt verir"). Bu kadın karakter için son, her iki durumda da yalnızca aldığı önemli bir kararı gösterir ve bu karar ilerde yaşanacak yeni sorunlara, yeni gelişmelere, yeni mücadelelere işaret eder. Eğer simetrinin işlevi "sona erdirmek" ise, bu işlev tamamen biçimsel düzeyde işler ve diğer düzeylerde çelişir. Bu simetrinin açık ve güçlü bir biçimde gösterdiği şey, daha önceki düzenin sona ermesi ya da yeniden kurulumu değil, *değişimdir*. İzleyici için bu, anlatıyı sona erdirmekten çok açar, bizi yeniden kadının ne kadar mesafe kat ettiğini ve ilerde kendisini nelerin beklediğini düşünmeye davet eder. Birçok güncel klasik anlatının bu tarzda işlediği öne sürülebilir. Bitişin (kapanış daha iyi bir sözcük olabilir) eksiksiz olarak göründüğü pek çok film, izleyici için bir eleştirel mesafeyi mümkün kılan bir karşıtlık ya da uyumsuzlukla tanımlanırlar: eğer karakter kesin olarak tuzağa düşmüş gibi görünüyorsa, izleyici bu tuzağın ve bunu üreten toplumsal koşulların farkına varma konusunda özgür bırakılır: *Sarışın Venüs* ve *Cüretkar An* [*The Reckless Moment – Fedakar Ana*] bu konuda olağanüstü iyi örneklerdir.

Şantaj bu konuları incelemek için çok iyi bir fırsat sunar. Şimdiye kadar yapılmış en tutkulu simetrik klasik anlatı filmlerden biri olan bu film aynı zamanda bütün anlam yapısı içinde köklü bir biçimde belirsizdir ve belirsizlik –taban tabana

zıt okuma olasılığı sunma– Hitchcock'un İngiltere ya da Amerika'da çektiği tüm filmler için merkezi öneme sahiptir. Elbette film Hitchcock'un ilk sesli filmi olarak tarih kitaplarında övülür (ve bu ilk İngiliz sesli filmidir): Hitchcock'un bu yeni araç (sinema) konusundaki yenilikçiliğine yönelik (tamamen hak ettiği) övgüleri bir kez daha özetlemek gerekmez. (Bu arada iki versiyonun –sessiz ve sesli versiyonların– bir karşılaştırmasını yapamıyorum, çünkü sessiz versiyon ulaşılamaz durumda. Ancak okuyucu, Charles Barr'ın, *Sight and Sound*'da çıkan ve Hitchcock'un bakış-açısı çekimi/kurgusu üslubunu sessiz versiyonda tam olarak geliştirdiğini ve bunun sesli filmin ortaya çıkışıyla ertelendiğini öne sürdüğü etkileyici makalesine bakabilirler.) Burada benim ilgilendiren, suçlu kadın filmlerinin ilki olarak *Şantaj*'ın ayrıcalıklı konumudur, bu onun sineması için merkezi bir önem taşıyan ve Hollywood'a gidene kadar işlemediği bir anlatı örüntüsüdür. Bu örüntü ve onun karakteristik belirsizlikleri olağanüstü bir mükemmellikle *Şantaj*'da oluşturulur; Annie Ondra'nın o dönemdeki oyunculuğu, çarpıcı bir biçimde, çok daha sonraki oyunculukları, Grace Kelly ve Tippi Hedren'in oyunculuklarını haber verir.

Genellikle (ama yanlışlıkla) "cinayet" sekansı olarak anılan olgu (kültürümüzün cinsiyetçiliğini açığa vuran bir hata) üzerinde yoğunlaşacağım, ancak ilk olarak bu konuyu filmin daha geniş ve her şeyi kuşatan simetrisi içine yerleştirmek istiyorum. Simetrinin kullanımı bütün düzeylerde çözümlenebilir (ve bu genel olarak klasik sinemaya uygulanabilir, *Şantaj* yalnızca uç bir örnektir): bütün yapının simetrisi, daha büyük bir parça içindeki simetri (olayların devamlılığıyla birbirine bağlanan sekanslar *dizisini* kastediyorum), tek bir sekans içindeki simetri, tek bir çekimin oluşturuluşunun içindeki simetri, tek bir çerçevenin kompozisyonunun simetrisi. Benim ilgi alanım anlatı yapısı olduğu için sonuncu simetri beni büyük ölçüde ilgilendirmeyecek: tek bir çerçevenin kompozisyonunun simetrisini temel olarak (klasik sinemada sürekli kullanılan) merkeze yerleştirme ilkesi belirler; bu uygulamada, dikkatimizin yöneldiği karakter(ler) ya da nesne(ler) kabaca her iki yanda da eşit alan bırakacak şekilde görüntünün ortasına yerleştirilir. Elbette bu (vurgulanarak ya da ihmal edilerek) dramatik olarak kullanılabilen bir ilkedir ve *Şantaj* bu konuda, iki tanesini burada belirteceğim, çok sayıda örnek sunar: 1) Crewe'in evindeki cinayet sırasında, Crewe ile (giysilerini değiştirmekte olan) Alice'i birbirinden ayıran ve aynı zamanda Crewe'in aşmaya çalışacağı bariyeri simgeleyen perdenin kullanımı; 2) Whiteların dükkânının arka odasında Alice, Frank ve şantajcı arasındaki sahne boyunca çok güçlü simetrik üçlü kompozisyonlarda (oturmuş ve sevgilisi tarafından susmaya zorlanmış) Alice, iki adam kanepenin ardında (Alice'e ve bir-

birlerine) hükmetme mücadelesi verirken görüntünün önplanına ve merkeze yerleştirilir.

Filmin en küçük birimi olan çerçeveye egemen olan bu kompozisyon ilkesi, aynı zamanda en büyük birime, yani filmin bütününe de egemen olur. *Şantaj*'ın kuşatıcı simetrisi güçlü bir biçimde özellikle hızla giden polis aracının dönen tekerinin yakın çekimiyle gösterilir ve bu da bir dizi yinelemeyi devreye sokar: bir polis takibini gösteren yarı belgesel çekimlerdir bunlar. Hitchcock'un, planladığı orijinal son üzerine söyledikleri bu simetrinin çok daha şiddetli olduğunu gösterir:

> Takipten ve şantajcının ölümünden sonra kız tutuklanacak ve genç adam başlangıçta gördüklerimizi kıza aynen yapacaktı; kelepçeleme, karakola götürüp sabıka dosyasına kaydetme ve benzerleri. Daha sonra erkekler tuvaletinde eski ortağıyla karşılaşacak ve olan bitenden habersiz olan diğer adam "Kız arkadaşınla bu akşam çıkacak mısın?" diye soracak ve genç adam da "Hayır, doğruca eve gidiyorum" diyecekti. (Truffaut, s. 63-4)

Mevcut haliyle bile başlangıç ile son arasındaki paralellik hâlâ güçlüdür: (a) bir erkek suçlunun takip edilmesi ve tutuklanması (gerçekten tutuklanması ya da tutuklama girişimi); (b) Alice'in ziyaretini içeren ve Alice, Frank ve görevli polis arasında geçen üçlü konuşma ve kahkahalarla zirveye çıkan polis karakolundaki bir sahne. Bu karmaşık simetriyle ortaya çıkan etkileri –aynılık ve farklılık oyunundan doğan anlamı– daha ayrıntılı inceleyeceğim.

Takipler

Hitchcock'un polisi belirsiz olarak sunmasının açıklanabileceğini düşünüyorum. Polislerin peşinde oldukları suçlular olumlu olarak sunulmazlar ve Frank klasik anlatının gelenekleri (yani Hitchcock'un bunu anlatma tarzından ayrı olarak öykü) anlamında eninde sonunda filmin kahramanıdır. Bu belki de Frank'i filmin en itici karakteri haline getiren daha güçlü bir kullanım, gelenekler ya da Hitchcock'un bunları kullanma sorunudur. Anlatı geleneklerinin (aslında baskın toplumsal kurallara dayanarak "iyi" ve "kötü"nün ayrıntılı olarak planlanmasının) polisin onaylanmasını ve saygınlığını koruyacak kadar güçlü olduğu varsayılmalı ve bunlar filmin en yüzeysel gösterenlerince (yakışıklı dedektif, çirkin suçlu) desteklenmelidir. Önemli olan –yalnızca onlar için olmasa da– ağırlıklı olarak burjuva izleyiciler için yapılan bir filmde, onların ve çok güçlü sınıfsal eğilimlerinin aynı anda zayıflatılmasıdır. Frank kişilik kazanmış bir karakter olarak oluşturulmadan önce polisin doğası ve

etkinlikleri, bütün açılış sekansının görünüşte belgesel nesnelliğini daha baştan zıyıflatan sert bir düşmanlıkla tanımlanmıştır. Polisler başından itibaren saldırganlık, hükmetme, zorla içeri girme, nüfuz etme anlamında tanımlanırlar: polis aracının içinden dışarı doğru yönelen bakış-açısı çekimleri, işçi sınıfının özel yaşamının sınırlarını gösteren avluyu ihlal etme, evin ön kapısını zorlama ve yatak odasına girme. Bu özel yaşam, bizim için olumlu yananlamlar taşıyan bir gösterenler kümesiyle renklendirilir: elim sende oynayan çocuklar (bu oyun biraz şiddetlidir, ancak onların kendiliğinden şiddeti, polisin bilerek ve acımasızca uyguladığı şiddetten farklıdır); iplere asılı çamaşırlar, (işçi sınıfının pisliğine ilişkin burjuva mitlerine karşılık) temizlenen bir pencere; saflık ve soyluluğun arketip simgesi beyaz bir at.

Suçlunun yatak odasında geçen sekans, onun polis dedektiflerinin zorla içeri girişini ilk fark edişiyle çok güçlü bir biçimde vurgulanır (aynı zamanda bizim onların yüzünü ilk kez net olarak görmemize izin verilir, böylece onları *tanırız* – biri de Frank'dir): onların bir aynada yansıyan yüzlerinin çekimi, suçlunun bakış açısı, hareketsiz, soğuk ve ifadesiz yüzler, en kişiliksiz ve acımasız haliyle "polis," bunun cam yüzey üzerindeki bir görüntü olması gerçeğiyle altı çizilen insanlık dışılık. Bunun, yaklaşık kırk yıl sonraki, *Topaz*'ın açılış sekansındaki Sovyet büyükelçiliğinin girişindeki aynada (yine karmaşık bir kamera hareketiyle) yansıyan nöbetçi subayın soğuk ve ifadesiz yüzünü haber vermesi çarpıcıdır. Saldırıdan doğan rahatsızlıktan, doğrudan uyarmaya uzanan bu iki çekim, Hitchcock'un sinemasındaki (ideolojik yönü ne olursa olsun) kurumsallaşmış otoriteye yönelik olumsuz tutumu özetler. Önceden oluşturulan ikircikiik (soğuk ve kişiliksiz otorite, güvenilmez suçlu) adanın yatağının kenarındaki silah için verilen mücadelenin sonundaki kazada netleşir: bu da Hitchcock'un özdeşleşme uygulamasının temel ilkelerinden birini harekete geçirir (sık sık ahlaksal kuralları hesaba katmadan tehdit edilenle özdeşleşmemizi ister), ama burada kimin, vurulabilecek olan polisin mi, yoksa tutuklanacak olan suçlunun mu tehdit edildiğini söylemek zordur. Embriyon halindeki bakış-açısı çekimi tekniği *her iki* tarafı da dramatize etmek için kullanılır: hem polisin hem de suçlunun silaha yönelik bakışları. Kurgu aslında dedektiflerin silahı gördüklerini ve başta ona yönelmeyip, suçlunun, kendisini suçlu durumuna düşürsün diye onu kapmasını beklediklerini (belki de istediklerini) akla getirir: tehdit duygumuz, eğer varsa, suçlu lehine artırılır. Yatak odası sekansı pencere camının kırılmasıyla doruğa çıkar: dışardan olayı izleyenlerden biri protesto etmek için ve işçi sınıfı dayanışmasının bir dışavurumu olarak pencereye taş atar. Burada dedektiflerin işinin bozulmasıyla mı, yoksa suçlunun alaycı gülümsemesiyle mi özdeşleşiriz?

Filmin tamamı yalnızca ses için yeniden çekilmedi. Filmin bu bütün giriş kısını boyunca diyalog kuşağının olmayışı (karakterlerin dudak hareketlerini görürüz, ama ne dediklerini yalnızca tahmin ederiz) büyük olasılıkla izleyiciyi, filmin vaat ettiği diyalogun duyulması "mucizesinden" yoksun bırakarak kızdırmak arzusuyla yapılmış bir hamledir. Bu strateji, giderek artan hayal kırıklığının ("Ben bunu *sesli* film sanmıştım") tam da izleyici parasını geri istemeye karar verdiği an giderilmesini gerektirir. Ancak bu kararın ilginç bir yan etkisi vardır: bu yan etki adamın suçunun kesinlik derecesi, nedeni ve doğası konusunda alabileceğimiz mümkün olan herhangi bir bilgiyi almamızı önler. Diyalog duyulmaz, adamın hapsedildiği ana kadar belirsizlik sürdürülür: yalnızca hücrenin kapıları kapandıktan sonra, göreve gittikleri sırada dedektiflerin seslerini duymamıza izin verilir. Suçlunun sorgu sonucu bitkin duruma gelişini (sorgunun süresi, başta boş olan kül tablasının sonunda sigara izmaritleriyle dolduğunu gösteren eliptik bir zincirlemeyle gösterilir), üç otorite figürünün (ikisi suçlunun yanında ayakta durur) onu sözde bir itirafa zorlamasını izleriz, ama itiraf ettiği kesin değildir (itiraf etse, ardından gelen özdeşleşme[1] gereksiz olurdu). Suçlu olduğuna ilişkin bize sunulan tek kanıt (a) bir silahının olması ve (b) teşhis sırasında bir kadının onu tanımasıdır.[2] Burada çarpıcı olan şey, bütün sekansın, neredeyse noktası noktasına *Lekeli Adam*'ın ilk sekansını haber vermesidir ve bu bağlantı (suçlunun suçunu türsel bir "veri" olarak almadıkça) bize, yanlışlıkla suçlanan Henry Fonda'ya karşı ikinci dereceden delillerin kıyaslanamaz biçimde daha güçlü, daha ayrıntılı ve daha ikna edici olduğunu düşündürür. (Her iki sekans da kesinlikle, Hitchcock'un bir çocukluk cezalandırması olarak anlattığı – ister gerçek ister fantezi olsun– o bildik göz altına alınma öyküsündeki kişisel hapsedilme korkusunun somutlaşmasıdır, ancak sekansların anlamı buna indirgenemez.)

Adamın hangi suçu işlediği bilgisi verilmediği ve suçlu olduğuna ilişkin çok küçük bir kanıt (silah) olduğu için onun *gerçek* suçunun –filmin sunduğu net kanıta göre– işçi sınıfından ve belki de sosyalist olmak olduğunu düşünmekte özgürüzdür (İngiliz İşçi Partisi'ne yakın bir gazete olan *Daily Herald* okurken gösterilir). Polis başından itibaren özellikle burjuva düzenin savunucusu ve koruyucusu olarak sunu-

---

[1] Bu kısa sahne filmin bazı kopyalarında yok, ancak kolayca ulaşılabilecek ticari video kasetlerde vardır.

[2] Filmin sessiz versiyonunda suçlu için tutulan tutanağın bir çekimi vardır. Tutanakta suç, "zorla içeri girme" olarak tanımlanır. Bu çekimin sesli versiyondan neden çıkarıldığını – özellikle de bunun yeniden çekilen çekimlerden biri olmaması nedeniyle – bilmek isterdim.

lur. Bu düzen, kendi temsilcileri olarak Frank'i, Crewe'i, şantajcı Tracy'i, Alice White'ı ve bu dördünün (ahlaksal, yasal, ideolojik) konumlarını uzlaştıran çirkin karşıtlıkları üretir. Filmin bu noktasında (hapsedilme anı, filmde konuşmaların başladığı an) sınıf sorunu bir kenara bırakılır ve bunun yerine hemen cinsellik ve toplumsal cinsiyet konuları geçirilir. Ancak *Şantaj*'ın başı, sonraki gelişmelerle ilgisiz diye bir kenara bırakılmamalıdır (ilgisi simetriyle garantilenir). Bu açılış sahneleri polisleri baskıcı (erkek) burjuva düzenin temsilcileri, denetim ajanları olarak tanıtır ve onların burada denetim alıp içeri tıktıkları ilk şey (dikkat çekici bir biçimde) bütün filmi döndüren bir zincirdeki ilk halkadan başka bir şey değildir: işçi sınıfı – suç – cinsellik – sanat – kadınlar.

İki takibin simetrisinin işlevi iki yönlüdür: birincisi baştaki suçlu ile şantajcı arasındaki paralelliği (polisin desteklediği ve güçlendirdiği sistemin kurbanları olarak ortak konumlarıyla birlikte) belirtmek ve ikincisi mekânlar arasındaki karşıtlığı göstermek (işçi sınıfından insanların yaşadığı avlu ve oda ile British Museum). Şantajcı, bir düzeyde, suçlunun anlatı içinde "dirilişi" olarak ortaya çıkar: bir sabıkası vardır. Konuşma aksam ve tarzı, sınıfsal düzeyde, proleter bir geçmişten çok eski konumunu yitirmiş orta-sınıf kibarlığını akla getirir. Başta gizemli, uğursuz ve tehdit edici olarak sunulan bu karakter hızla gizemini yitirir, acımasız ve kötü niyetli bir suçludan çok acıma hisleri uyandıran başarısız bir kişi ve kurban olarak gösterilir. Whiteların dükkânının arka tarafındaki oturma odasında suskun bir biçimde oturan Alice üzerine Frank ile Tracy'nin yüzleştiği uzun sahne filmin temasını ortaya koyar, buradaki bu çok önemli Hitchcockyen ilgi, o güne kadarki sinemasındaki (ve Hollywood öncesi dönemindeki bütün yapıtlarındaki) en mükemmel ve karmaşık ifadesini alır: erkek egemen kapitalist toplumda sürekli egemenlik mücadelesi olarak yaşam. Frank ile Tracy arasındaki, güç dengelerini değiştiren, irade savaşının tümü, ilk sekanstaki silah için verilen mücadelenin geliştirilmiş bir uzantısı olarak görülebilir. Burada da film izleyicide benzer bir belirsizliği, bölünmüş ya da belirsiz bir özdeşleşmeyi harekete geçirir. Filmin adı olan "şantaj"ın Tracy kadar Frank tarafından da yapılması, sözcüğü tehlikeli bir sıradanlık kazandırmıştır. Sanıyorum, Frank, Tracy'ye belli belirsiz şantaj yapar demek yanlıştır. Frank'in davranışının hem yasal hem de ahlaksal olarak şantajcının yaptığından çok daha kınanabilir bir davranış olduğunu iddia etmek daha doğru olabilir ve bu da filmin otoriteyi sunuşunun merkezinde yer alır. Frank (Alice'e ait) eldiveni elinde tutar ve bir adamı, işlemediğini bildiği bir "cinayet"i kabul etmeye zorlar. Eğer Frank kelimenin tam anlamıyla ona şantaj yapıyorsa, bu onu kaçmaya zorlaması anlamına ge-

lir. Buradaki kurgu, dedektiflerin suçlunun silahı kapmasını *istedikleri* anı anımsatır: Frank'in ilgilendiği şey, Tracy'nin kaçarak kendini suçlu durumuna düşürmesidir (belki de kaçmaya çalışması sonucu öldürülebileceği umudunun eşlik ettiği bir arzu). Frank dükkâna açılan kapının önünde durur, polislerin geliş seslerini duyarız. Önce Tracy'ye, daha sonra da anlamlı bir biçimde kendi sağına (perdenin soluna), pencereye doğru bakar. Polis, ardındaki kapıya gelene kadar Frank, Tracy'yi durdurmak için hiçbir şey yapmaz; Tracy'nin ardından pencereye hamle yaptığında, ilk olarak başka bir polis geçsin diye acemice geri çekilir. Alice ile Tracy arasında bölünen izleyicinin sempatisi (Frank bunun ötesinde yer alan tek karakterdir) bu kez büyük ölçüde –zayıflığı, incinebilirliği ve kurban oluşu nedeniyle– Tracy'ye yönelmiştir. Gerçekte *Şantaj*'daki üçlü karakter yapısı *Aşktan da Üstün*'ün üç karakterini haber verir (Frank/Alice/Tracy, Devlin/Alicia/Sebastian ile paraleldir). *Aşktan da Üstün*'de kötü adam erkek ve kadın kahramanın ortak hareketiyle (Alice ise hareketsiz kalır) yok edilir, kötü adama yönelmiş sempati, "mutlu sona" tepkimizi renklendirir. Aralarındaki en önemli fark Frank'in, Devlin'den farklı olarak, hiç değişmeden kalmasıdır: Devlin, kendisini özdeşleştirdiği Alicia'yı kurtarmak için otoriteye karşı çıkarken, Frank, onun bir temsilcisi olarak kalmayı sürdürdüğü sırada polis otoritesini yanıltır. Frank'in güdüsünü, Alice'i kurtarma arzusundan çok onun üzerindeki kişisel otoritesini sürdürme ve güçlendirme olarak okumak olanaklıdır. Filmin son üçte birinde yeniden ortaya çıkan –aslında yayılan– bir motif, onun, Alice'in etkin olmasına, dolayısıyla özerk kişiliğine olanak sağlamayı reddetmesidir. Bu bakış açısından, Hitchcock'un orijinal olarak planladığı final –Alice'in yakalanması– ironik bir biçimde, "mutlu sona," izlediğimiz finalden daha yakındır: Alice, Frank'in baskıcı egemenliğinden kurtarılabilir, cezaevine konabilir ve sonunda kendi adına konuşma özgürlüğüne sahip olabilirdi.

Filmin açılışında Whiteların oturma odasında geçen sekans, Tracy'nin ölümüyle zirvesine çıkan takibi başlatan yineleme çekimlerini (dönen teker, polisin prosedürünün "belgesel" ayrıntıları) haber verir. Başlangıçtaki belirsizlik (kiminle, polisle mi, suçluyla mı özdeşleşeceğiz?) burada daha fazla geliştirilir ve daha kapsamlı olarak dramatize edilir. Tracy'nin kaçmasını mı istiyoruz, yoksa (tıpkı Frank gibi) onun ölmesini mi arzuluyoruz? İlişkilerinin geleceğinde yaşanacağı anlaşılan kişisel dehşeti bilerek, Frank'in Alice'i "korumasını" mı istiyoruz? Sonuncu soruya (geçen yirmi yılın feminist görüşlerinden geçmişe bakınca) "hayır, istemiyoruz" diye olumsuz yanıt vermek, 1930 yılına göre büyük olasılıkla daha kolaydır, ama filmin büyük bölümünde Alice'in izleyicinin öncelikli özdeşleşme figürü olması nedeniyle,

rahatsızlık ve tedirginlik duymadan böylesi bir yanıt vermek pek de olası görünmüyor. Bu ikirciklik, Alice ile takip arasındaki almaşık kurguda anlaşılır bir biçim alır. Bu kurgu, birçok paralel kurgu örneğinin eğilim duyduğu belirsizliği ve iki durum arasındaki kesin ilişkiyi aktarır (belki de bunun etkin bir biçimde baskılanmasında başarısızdır). Egemen okuma, Alice'in suç işleyip, sonunda yazdığı mektupta itiraf etme kararını belirterek pişmanlık yaşamasıdır. Ancak almaşık kurgu – Alice'in yakın çekimleri, British Museum'daki takip çekimleri– iki olay arasındaki daha yakın bir ilişkiyi, bir neden sonuç ilişkisini akla getirir biçiminde de okunabilir: Alice bir düzeyde, kendi ikileminin çözümü olarak Tracy'nin ölümünü *arzular* (mektubu ancak Tracy düştükten *sonra* yazar). Bu olası, ama hiçbir biçimde zorunlu olmayan ikinci okuma Alice'in burada çok net bir biçimde filmin vicdanını – Frank'de hiç olmayan vicdanını– temsil ettiği düşüncesinin değerini azaltmaz.

British Mueum'daki zirve –Hitchcock'un ulusal bir anıtın içinde ya da onun üzerinde geçireceği üç zirvenin ilki– anlamının bir bölümünü filmin başındaki işçi sınıfından insanların yaşadığı avluyla simetrik ilişkisinden (burada bir karşıtlar ilişkisi) elde eder. *Sabotör*'deki Özgürlük Heykeli ve *Gizli Teşkilat*'daki Rushmore Dağı gibi aşırı politik göndermeler yoktur, ancak simetri/karşıtlığın bu zirveye politik yananlamlar kazandırdığı öne sürülebilir: filmin başındaki baskılanmış ve düşman haline gelmiş proletaryaya filmin sonunda güçlü emperyalist imalara sahip (British Museum'da dünyanın her yerinden toplanmış hazineler vardır) ulusal bir kurumun azametiyle yanıt verilir. Bu anıtlar, Hitchcock'un Atlantik'in her iki yanındaki kariyerinde sürekli olarak yer alırlar ve onun genelde otoriteye yönelik tutumuna tekabül ederler. Tıpkı anlatı gelenekleri ile Hitchcock'un tarzı arasında sık sık bir mücadelenin olması gibi, burada da kültürel kod ile yaratıcı kod çarpışır ve metinde daha büyük bir belirsizlik ya da uyumsuzluk oluşturur. Anıtların heybeti her durumda taş yüreklilik, kalpsizlik, acımasızlık özellikleriyle nitelenir ve dramatik durumlardan ve mizansenden çıkar. Bu uyumsuzluk *Sabotör*'de en uç noktasındadır: filmin savaş dönemi yurtsever retoriği, Özgürlük Heykeli'ni simgesel cezalandırmanın ideal imgesi olarak sunar, ancak kimse Fry'ın buradan düşmesini istemez ve ona yönelik üzüntümüz, demokrasinin faşizme karşı zafer kazanmasından duyduğumuz tatmine ağır basar – filmde daha önceden herkesin güven duygusunun etkili bir biçimde zayıflatıldığı bir demokrasidir bu. *Hitchcock'un Filmleri*'nde yaptığım *Gizli Teşkilat* çözümlemesinde Rushmore Dağı'ndaki başkanların kafalarını "düzenin gardiyanları" olarak tanımlarken çok haklıydım; ancak eksik olan şey, bu düzenin, filmin anlatı bağlamının hiç güvenmediği bir düzen olduğunu eklemememdi (o dö-

nemde kültürel kodun, yaratıcı kod üzerinde ayrıcalıklı olduğunu kavrayamamıştım). Andrew Britton'un öne sürdüğü gibi, taştan kafalar (kurgu içinde duygusuz, vicdansız ve oportünist profesörle temsil edilen erkek egemen sistemin gardiyanları) Thornhill ve Eve'in kaçışına "engel" olurlar: onlar kahramanın sorunlarının çözümü değil, onun aşmak zorunda olduğu son engellerdir.

British Museum sekansının anılmayı hak eden imgesi de bir heykeldir: "Bakışı güneş kadar ifadesiz ve acımasız olan" bir Mısır tanrısının muazzam başı, polisten umutsuzca kaçarken heykelin ardındaki ipten aşağıya kaydığı sırada Tracy'nin görünümünü cüceleştirir. Heykelin uzaktan soğuk ve duygusuz görünümü, filmin başındaki polis dedektiflerinin aynada yansıyan görüntülerini anımsatır: filmin imgeler sistemi içinde bu görüntü aynı zamanda, Crewe'in gülen soytarı resminin tam karşıtıdır. Heykel acımasız otoritenin simgesidir, oysa soytarı *bütün* otoritelerle alay eden bir figürdür. Heykel ne kadar taş gibi ifadesizse, soytarı da filmdeki en canlı "karakterdir." Heykelin insanın acısına ve dehşetine karşı acımasız kayıtsızlığı, Tracy'nin önde Frank ve diğer polislerce British Museum'un çatısında sıkıştırılması ve cam kubbeden aşağıya düşerek ölümünün bir tür başlangıcını gösterir. Frank burada *Sabotör*'deki (etkin olarak Fry'ı korumaya çalışan) kahraman ile *Gizli Teşkilat*'daki (etkin olarak Eve ve Thornhill'i, adamın eline basıp onları düşürerek öldürmeye çalışan) kötü adam Leonard arasında bir konumdadır: Frank ne Tracy'nin düşüşünü kasten hızlandırır ne de düşmesini önlemek için bir şey yapar.

Filmin kapsamlı simetrisinin diğer öğesinin –Alice'in Scotland Yard'a iki ayrı gidişi– incelenmesinin, filmin orta bölümünün çözümlenişine kadar ertelenmesi gerek, o nedenle şimdi geçiyorum.

Genellikle bu bölümdeki (yaklaşık filmin üçte birisi geride kalmıştır) "cinayet" sekansına, kültürümüzün yaygın cinsiyetçiliğini ortaya koyduğu biçiminde göndermede bulunulduğunu daha önce belirtmiştim. Alice, Crewe'i öldürmez. Crewe ona tecavüz etmeye çalışır ve o da ele geçirdiği bir silahla kendisini savunur. Alice'in cinayeti abarttığı öne sürülebilir (perdenin arkasında yapılan mücadele sırasında Alice ona bıçağı defalarca saplar), ama kadın korkunun etkisindedir ve panik yaşar; büyük olasılıkla kasıtsız adam öldürmeyle suçlanabilir. "Cinayet sekansı" tanımlamasının altında, kadınların tecavüzü *istedikleri* biçimindeki yaygın erkek egemen mit yatar. Eğer Alice'in davranışının Crewe'in saldırısını kışkırttığı doğruysa, bu saldırıdan hoşlanmak bir yana Alice'in bundan dehşete düştüğü de eşit derecede nettir. Bilinç düzeyinde kadının istediği, eğlenmek, bir flörtün heyecanını "cesurca," kork-

madan, tehlikeden uzak bir biçimde yaşamaktır. Bilinçdışı düzeyde ise kadının (tecavüzü *değil*) cinsel bir deneyimi istediğini, aynı zamanda da bundan korktuğunu öne sürmek mantıklı olabilir. Film o dönemin orta-sınıf İngiliz kültürüne derinden gömülür ve modern izleyici ("modern" Peter Ustinov'un *Zevk*'in [*Le Plaisir – The Pleasure*] Amerikan versiyonunda söylediği gibi, yaşadığımız sürece kendimizi adlandırdığımız sözcüktür) açılan bu uçurumu geçmek için hayalgücünü biraz kullanma ihtiyacı duyabilir (ancak burada kendi dünyamızın net bir biçimde ayrı olduğu öne sürülmüyor).

Şantaj ben doğmadan bir yıl önce yapıldı ve benim can sıkıcı bir biçimde çok iyi bildiğim bir çevrede geçer. Annem ve babam antika alım satım işindeydiler ve toplumsal konum olarak kendilerinden aşağı gördükleri, ama cinsel alışkanlıklar anlamında farklarının çok az olduğu, örneğin tütün satıcılarından birkaç basamak daha yukarıdaydılar. Yetiştiğim çevrede bütün bedensel işlevler utanç verici olarak görülürdü. Bu da işemek ve sıçmaktan büyük utanç duymama yol açmıştı ve bu basit doğal işlevlerden (hiç değilse, doğrudan gerekli olduğu durumlarda) fısıltıyla bahsetmek, bunların yerine geçen daha hafif sözcükler kullanmak gerekliydi ("işemek" ve "sıçmak" sözcüklerini ilk kez onlu yaşlarımda duydum). Aile içinde annemin, babamın ya da benden büyük kız ve erkek kardeşlerimin "seks" sözcüğünü söylediklerini duymadım: cinselliğin ağza alınmaması gereken müstehcen, "kirli bir dünya" olduğu ve belki de daha kirli bir şeylere göndermede bulunduğuna ilişkin belirsiz bir düşünce geliştirdim. Ben yaklaşık onbir yaşındayken ablamın bir arkadaşının gayri meşru bir çocuğu olmuştu. Bunu nasıl karşıladığımdan şu anda emin değilim, sanki bu konudan ben dinlemeyeyim diye kısık sesle ve hatta imalı olarak bahsediliyordu. Kesinlikle bu konuyu bilmediğim sanılıyor ve istemeyerek de olsa bu konuyu aileme açarak onları şok edip öfkelenmelerine neden olmamdan korkuluyordu. (Geriye bakınca, bu bana tipik İngiliz orta-sınıf terbiyesinin hem ailede hem de okulda, çocuğun doğal öğrenme arzusunun bastırılması görevine adanması gibi geliyor. Günümüzde "eğitim" olarak adlandırdığımız sürecin büyük bölümü, artık cinselden çok politik olan tabular aracılığıyla, aynı hırsa sahip görünüyor.) Otuzlu yaşlarının başında bir kadın olan kardeşim, bilebildiğim kadarıyla o "arkadaşıyla" bir daha asla karşılaşıp konuşmadı. Bana gelince, o dönemde bana hiç söylenmemesine karşın bebeklerin bir şekilde kadınların vücutlarında büyüdüğünü biliyordum; oraya nasıl girdiklerine ilişkin kesinlikle bir fikrim yoktu, bu nedenle ablamın arkadaşının kötü kaderinin neden dile getirilemediğine ilişkin düşüncem çok belirsizdi.

Benim durumum aşırı olabilir (tersine inanmam için her türlü nedene sahip olsam da). Ancak tanımladığım (ve "modern" insanlara bugün ayrıntıları yabancı gelebilecek, ancak temel ilkelerini rahatsız edici bir biçimde bildikleri) kültürel/cinsel durumun esaslarının, *Şantaj*'ın hitap ettiği izleyiciler ve filmi yapanlar için de geçerli olduğu kesinlikle öne sürülebilir. (Donald Spoto'nun *The Dark Side of Genius*'da Hitchcock'un çocukluğu üzerine açıklamaları burada yararlıdır.) Alice kesinlikle bir bakiredir: Frank evlilik öncesi ilişki önerisinin düşünü bile göremezdi, eğer teklifte bulunsa Alice bunu dehşet içinde reddederdi. Kasıtsız cinayet sekansının bütünü yalnızca aklımızda, en azmdan doğum kontrolünü (elbette böyle bir şeyi duymuşlarsa) ağza alınamaz bir iğrençlik ve kürtaj yaptırmayı da düşünülemez olarak gören, Whitelar gibi bir aile olursa anlaşılabilir. Alice özel bir kültürel dönemde yaşar: popüler modada her şeyin keyfiliği, "münasebetsizliği," (Crewe'in onun için piyanoyla çaldığı ve söylediği şarkıda özetlenen) isyanı cesaretlendirdiği, ama evde ve eğitim kurumlarındaki her şeyin böylesi bir izni reddettiği bir dönem. Aynı zamanda iki ayrı karakterden daha fazlasını temsil eden iki erkek arasında kalmıştır. Onlar kadınlara ve cinselliğe yönelik birbirinden farklı, zıt, ancak garip bir biçimde birbirlerini tamamlayan erkeksi tutumlar sergilerler ve film onların her ikisini de uzlaşmaz bir sertlikle işler: Alice'i burjuva saygınlığın dehşeti içinde sınırlamak, onu oraya kapatmak ve ona egemen olmak isteyen Frank; bir anlık haz için onu kullanmak isteyen Crewe. Her ikisi de gerek seks gerekse erkek egosunun tatmini için olsun, gerçekten onu kullanmak *ister*; sonuçta bunlar, bir erkek kültürü içinde (resmi ya da resmi olmasa da) toplumsal olarak onaylanan amaçlardır. Alice'in sürekli olarak dışavurduğu cinselliğine kimse uygun bir yanıt vermez: Frank bu cinselliği kontrol etmek ve sınırlamak, Crewe ise sömürmek ister. Hitchcock'un birçok filmi gibi bu filminde de ortaya koyduğu, bunun şu ya da bu bireyin kişisel yanlışı olmadığı, daha çok bütün toplumsal/cinsel/ideolojik sistemin yanlışlığı olduğudur.

Bütün bunları akılda tutarsak, Alice'in kasıtsız cinayet sahnesindeki (ayrıca bütün film boyunca) davranışının, Hitchcock'un erkek egemen sistemin yarattığı çirkin durumların tuzağına düşmüş kadınların duygularına ve tepkilerine karakteristik empatisiyle birlikte, çok dikkatli tanımlandığı netleşir. Alice'in "cinayet" sonrası amaçsız gezinmeleri sırasında gördüğü neon 'cin' reklamının ("White Purity" [beyaz saflık]) sunduğu ironi oldukça karmaşıktır. Bir düzeyde o "saflığını" korumak için öldürmüştür; başka bir düzeyde bu saflık hemen hemen yalnızca bir ayrıntı ve zorlayıcı bir itibar öğesidir. O, Frank'in erkek egemenliğine ve sorgusuz sualsiz haklı

olduğunu düşünmesine karşı bir başkaldırı eylemi olarak Crewe'in evine gider. Crewe'in dairesindeki davranışları sürekli olarak bir erotik haz arzusunu akla getirir ("saflık" bir yanılsama, haksız bir istektir), ama bilerek ve isteyerek giderebileceğini *düşünemeyeceği* bir arzudur: o anda bir doğum kontrol aracının olmaması, gebe kalma korkusu, gayri meşru çocuk lekesi kültürün yavaş yavaş öğrettiği ve özellikle de kadınlarla ilişkilerde vurgulanan daha büyük bir cinsellik dehşetinin ("saflık" ne pahasına olursa olsun tekeşli evlilik için korunmalıdır) yüzeysel görünümlerinden başka bir şey değildir. Kesinlikle bir anlık hazzın ("sersemleştirici bir anın küçük kazancı") peşinde olan Crewe buna ya vazgeçerek ya da tecavüz ederek yanıt verebilir. Olanların sorumlusu ne o ne de Alice'dir, daha çok sistemin kendisidir: film Crewe'in "aşağılık" niyetlerinin aslında Frank'in "saygın" niyetlerinden daha baskıcı olmadığını netleştirir.

Böyle bir arkaplan oluşturduktan sonra kasıtsız cinayet sekansını, özellikle de simetrisini daha ayrıntılı olarak incelemek istiyorum. Bunu yapmak için tam bir çekim listesiyle başlamak gerekiyor. Olay akışında devamlılık olsa da bu bölüm mekâna göre beş sahneye bölünür.

Şantaj: Kasıtsız cinayet sekansı: çekim listesi

A. Dış

1. Genel çekim, durağan. Diyalog yok. Şantajcı, daha sonra da Crewe ve Alice.
2. Orta plan ikili çekim, Crewe ve Alice.
3. Ara görüntü: Bay White'ın dükkânı.
4. 2. çekim gibi.
5. Ara görüntü: şantajcı. Yakın çekim.
6. 2. ve 4. çekim gibi: araba kornası.
7. 5. çekim gibi.
8. 2, 4 ve 6. çekimler gibi.
9. Merdivenlerden kapıya. Sessizlik. Araba kornası. Crewe çerçeveden çıkar ve daha sonra yeniden girer.

B. İç – Apartman

1. Koridor. Crewe ve Alice. Sola pan.

2. Alt açı. Bakış-açısı çekimi. Merdivenler.
3. 1. çekim gibi. Not.
4. Bölünmüş ekran efekti: Alice sağa, merdivenlere yönelir, Crewe sola, koridorda ilerler.
5. Crewe ve ev sahibesi. İkili çekim.
6. Crewe merdivenlere yönelir.
7. Merdivenden yukarı vinç çekimi. Genel çekimde Crewe ve Alice.
8. Kamera Crewe'in kapısına yönelir.

C. İç – Crewe'in dairesi

1. Kapıdan içeri. Crewe ve Alice (orta plan, ikili çekim). Işık yanar. Maske.
2. Oda. Bakış-açısı çekimi.
3. 1. çekim gibi. Crewe ateşi yakar.
4. Crewe perdeyi çeker.
5. Genel çekim. Odada dolaşırlar.
6. Orta plan. Alice. Sola bakar.
7. Genel çekim. Üst açı. Bakış-açısı çekimi. Bir polis sokakta sağdan sola gider.
8. 6. çekim gibi. Alice ileri bakar.
9. Tablodaki soytarı. Alt açı. Hızlı geriye kaydırma. Bakış-açısı çekimi.
10. 6 ve 8. çekimlerdeki gibi ama daha genel çekim. Alice bir şeye işaret eder ve güler. Onunla birlikte sağa pan. Islık çalmaya başlar.
11. Orta plan. Alice. Solda piyano, arkaplanda giysi, solda boş tuval. Alice şövaleyi kaldırır.
12. Genel çekim. Crewe irkilir, mendille ellerini siler.
13. Alice çizim yapar. Uzun çekim (2 dakika 22 saniye).
14. Alice ve giysi. Daha yakından orta plan.
15. 12. çekimin tekrarı. Crewe içki içer.
16. Alice, Crewe, giysi. Crewe piyanoya giderken sola pan. Bölünmüş ekran efekti: sahne perdeyle bölünür.
17. Crewe pencerenin yanında. 6, 8 ve 10. çekimlerdeki Alice'in duruşu tekrarlanır. Alice'in sağa doğru hareketi.
18. Bölünmüş ekran efekti. Alice giysi değiştirir. Şarkı. Uzun çekim (2 dakika 22 saniye).

19. Giysileri toplar.
20. Baştan çıkarma girişimi.
21. Yakın çekim: öpüşme.
22. 20. çekim gibi. Crewe reddedilir.
23. Alice perdenin arkasına geçer.
24. Orta plan. Crewe. Yüzündeki gölgeler. Alice'in giysisini çaktırmadan alır.
25. Bölünmüş ekran efekti. Piyano. Giysi sola doğru çerçevenin dışına fırlatılır. Alice bileklerinden çekilir.
26. Polis. 7. çekimdeki gibi, ama bu kez soldan sağa gider. Alice çığlık atar.
27. Yatak (perde). Alice'in eli. Bıçağa yönelir.
28. Örtü. Mücadele. Crewe'in eli. Daha sonra Alice bıçakla. Kameraya bakar. Düzenleme 17. çekimi anımsatır, perde çerçeveyi böler.
29. Daha yakın orta plan. Alice titrer. Onunla birlikte soldaki pencereye pan. Daha sonra Alice yukarı ve sağa bakar.
30. Tablonun üzerindeki siyah giysi.
31. Alice tabloya yönelir.
32. Yakın çekim resim. Üzerindeki elbise alınır. Soytarı.
33. Yakın çekim Alice. Tabloya vurur.
34. Yırtılmış tablo. Alice döner ve kameraya yürür. Zincirleme geçiş
35. Genel çekim. Alice odada. 2. çekimdeki gibi ama daha kısa bir bakış-açısı çekimi. Durağan genel çekim: mantoyu giyer; kapıya yönelir, ışığı kapatır, çantası için geri döner, sola bakar.
36. Eskizin üzerindeki isim silinir.
37. 35. çekimdeki gibi. İkinci ışık söner. Boş oda.

D. İç – Apartman

1. Alice, Crewe'in dairesinin kapısının dışında.
2. Baş üstü genel çekim. Alice merdivenlerden iner. Zincirleme geçiş.
3. Yakın çekim: Alice'in ayakları. Kamera genel çekimde koridor boyunca geri kayar.
4. Daha yakın çekim. Alice kapının yanında. Zincirleme geçiş.

E. Dış

1. Alice kapının dışında.
2. Genel çekim. Alice sağa, çerçevenin dışına doğru yürür, çerçeveye şantajcının gölgesi girer.

Bütün sekansın simetrik olarak oluşturulduğu hemen görülecektir. Bu beş sahne bir ABCBA modeli oluştururlar. A'lar evin dışı, B'ler içi (koridor, merdivenler), C ise Crewe'in dairesinin içidir. Bu simetrinin önemli yanı, Metz'in kategorilerine göre, yukarıda A, B ve E olarak verilenlerin (zamansal devamlılığın bozulmadığı) "sahne," oysa B ve D'nin (zaman atlamalarını içeren) "sıradan sekans" olmalardır. Ancak Metz'in ayrımı uygulama açısından yalnızca akademiktir. Klasik sinemanın alışılmış uygulamasına göre simetri asla mükemmel değildir ve burada buna yaygın yoğunlaştırma ilkesiyle karşı çıkılır: ilk iç mekân sahnesi (B) sekiz çekimden, dengeleme sahnesi (D) ise dört çekimden oluşur; dokuz çekimden oluşan (A) sahnesi (evin dışı) yalnızca iki çekimin olduğu (E) sahnesine yanıt verir. Ayrımın önemini tanımlayarak başladığım simetrinin öncelikli işlevi mükemmel bir netlikle burada oluşturulur. İki "yanıt" çekimini düşünün: 1) Sekansın ilk (A_1) ve son (E_2) çekimleri. Kamera konumları özdeştir, her ikisi de apartmanın önündeki durağan genel çekimlerdir; her ikisi de şantajcının varlığını gösterir. A_1'de o, şüphe çekici bir biçimde sinsi davranışları olmasa oradan geçen biri sanılacak sıradan, özelliksiz ve önemsiz biridir; E_2'de Alice aceleyle çerçeveden çıkıp karanlığa dalarken apartman kapısının önüne doğru uzanan büyük ve uğursuz bir gölge olarak görülür. 2) Bütün sekansta sıkıntı verici bir biçimde çerçeveye girişin olduğu yalnızca iki çok "çarpıcı" çekim dikkati kendisine yönelten sinemasal ustalık anlamında bir çarpıcılıktır bu. Stüdyoda bir duvarın olmamasını açığa vuruşuyla da göze çarpan Crewe ile Alice'in merdivenlerden çıkışına eşlik eden mükemmel vinç çekimine (B_7), edilgen ve uzaktan Alice'in tek başına merdivenlerden inişini kaydeden baş üstünden merdiven boşluğunun çekimiyle (D_2) yanıt verilir. Simetrinin gösterdiği ayrımlar her iki durumda da araya giren olaylarla belirlenir.

Burada bir parantez açarak bütün bölümdeki simetriyi parçalayan önemli bir örnek verebiliriz: B sahnesindeki ev sahibesinin varlığının D sahnesinde karşılığı yoktur. Ancak bu, simetrinin ilkelerinin bir diğerinin (yani klasik bir filmdeki simetri modellerinin sürekli üst üste binerek karmaşık bir ağ oluşturmasının) gösterdiği gibi, kural bozan önemli bir istisna değildir. Burada ev sahibesinin ortaya çıkışı, neredeyse mükemmel bir simetri örneği olan yapının bütünü içindeki başka bir biçimlenmenin bileşenidir. Kadın üç kez görünür. İkinci görünüşü gerçekçi olma-

yan sinemasal aygıtların kullanımıyla tanımlanır: Alice'in sokakta kollarını açmış bir serseriyi gördüğü sırada attığı çığlık, ev sahibesinin Crewe'in cesedini bulduğu sırada attığı çığlıkla birleşir (Hitchcock'un ders kitaplarına da geçen yaratıcı ses kullanımının bir örneğidir); bunu, onun polisi aramasını göstermek için bölünmüş ekran tekniğinin kullanımı izler. Filmin neredeyse tam ortasındadır ve ev sahibesinin olduğu diğer iki sahne de neredeyse merkeze eşit uzaklıktadır: Crewe ile yaptığı konuşma (yaklaşık olarak filmin 20. dakikası), karakolda ifade vermesi (yaklaşık olarak bitime 20 dakika kala).

C sahnesini ayrıntılı incelemeye bir başlangıç olarak klasik simetrinin bir diğer yönünü, bir sekansın simetrik inşasını göstermek istiyorum. A sahnesi görece basitliği ve açıklığıyla buna uygun bir örnek sağlar. Bu sahneden önce ve sonra sırasıyla çiftin sahneye girişini ve çıkışını gösteren ve onları A_1'de etrafta dolaşan biri olarak, A_9'da ise bir dış ses olarak şantajcıyla ilişkilendiren iki çekim vardır. Bu iki çekim arasında basit bir art arda dönüp gelen dizimsel bağıntı örüntüsü vardır; temel öğe –sekansın dayanak noktası– A_2'de oluşturulur (Crewe ve Alice'in ikili çekimi) ve bu 4, 6 ve 8. çekimlerde yinelenir. Tek bir çekim olabilecekken araya giren ve sahnenin art arda dönüp gelen dizimsel bağıntı simetrisini oluşturan üç çekim de çiftle uzamsal olarak ilişkisizdir: Bay White'ın dükkânı "köşeyi dönüncedir," bu nedenle araya sokulan bu görüntü bakış-açısı çekimi olamaz ve "köşenin" ne kadar uzaklıkta olduğunu bilmeyiz; Tracy yakın çekimde (A_5 ve 7) çiftin konuşmasını dinlerken gösterilir, ama (konuşmanın geçtiği yerin dışında bir yerlerde olması gerçeğinin ötesinde) tam olarak nerede durduğu net değildir. Araya giren bu görüntüler –tam da Alice ve Crewe'in, Alice'in adamın dairesinde ne kadar kalacağını konuştukları ve kadının-da iki dünya, iki farklı değer arasında tereddüt ettiği anda– iki karşıt potansiyel tehdidi özetler: bir yabancının (ve faydalanılacak bir sanatçının) evine girerek karşı çıkmak üzere olduğu anne-baba otoritesi (dikkat çekici bir biçimde babasının adını taşıyan dükkân); kadının çekici bulduğu belirsiz ahlak anlayışlarının yine belirsiz dünyasının uğursuz potansiyelleri. Araya giren bu görüntüler aslında önceki sekansın son çekiminden başlayan ve zincirlemeyle geçilen bu sekansa uzanan bir zinciri tamamlarlar: Bu, Frank'in karanlık bir arkaplanın önünde durarak kendisini terk edilmiş bulduğu ve Tracy'nin araya giren iki yakın çekimine çok benzeyen bir yakın çekimidir. (Belirli bir sekansın simetrisi nadiren kapalı ya da mükemmeldir. Bu sekansın sonu başka bir örnek sağlar: D_3, merdivenlerden inişini tamamladığı sırada Alice'in ayaklarının yakın çekimi, *bir sonraki* bölümde, Alice'in gece sokakta yürüdüğü "epizodik bir sekansta" geliştirilecek olan yeni bir dizi-

yi devreye sokar.) Frank, baba, şantajcı: bunlar Alice'i baskılayan erkek-merkezli ahlaksal düzenin farklı yüzleridir ve şantajcı kesinlikle Frank'in desteklediği ve somutlaştırdığı erkek egemen ahlak anlayışına bağlıdır.

Kasıtsız Cinayet Sahnesi

Olay akışının süresi ve karmaşıklığı düşünülürse kaçınılmaz olarak bu sahnenin (C) simetrisi A sahnesinden daha az kesin ve şematiktir; sahnenin örüntüsü daha çok sahnenin karışıklığına denk düşer. Ancak bu karışıklık –aslında görüntüleri bölme oyunu, bindirmeleri bölmek, böylece tek bir motifin birden fazla parçayla daha etkin işlemesini sağlamak– daha büyük bir birim olan bütün filmde ve bu sekansın sahneleri içinde işlevini gördüğümüz gibi net bir biçimde belirlenen başlangıç ve bitişin simetrisi içinde sınırlanır. Ve yine bu simetri farklılığı gösterir: burada söz konusu olan sahnenin dramatize ettiği olaylar nedeniyle Alice'in yaşamındaki değişimdir ve bu değişim masumiyetin yitirilmesi olarak ya da daha doğru ifade edersek, onun masumiyete olan *inancını* yitirmesi olarak tanımlanabilir. Bu sahne Alice'in Crewe ile birlikte adamın dairesine girişiyle başlar ve tek başına ayrılışıyla biter. C2 çekimine C35 ve 37 çekimleriyle yanıt verilir. Kameranın konumları benzerdir, ama C2 Alice'in bakış-açısından (öznelinden) verilir ve izleyici bunu paylaşır, oysa C35 bize Alice'i genel çekimde oda içinde gösterir, o bakmaz ona bakılır. C37 ise Crewe'in cesedinin dışında, artık boş olan karanlık odayı gösterir. (Burada kesin çözümleme yapmak, Hitchcock sahne boyunca uzamsal ilişkileri yerle bir ettiği için sorunlu hale gelir. Crewe'in dairesinin planını çıkarmak tamamen olanaksızdır – örneğin diğer eşyalarla ilişkili olması gereken yatak neredeydi? Sahnenin başında Alice'in daireye girişi sırasında bakış-açısı olarak kabul edilen çekimin, her ne kadar aynı merdivenlerde görülse de sahnenin sonunda ayrılırken yürüdüğü koridordan çekilmesi mümkün değildir.) Dahası sahnenin ilk ve son çekimleri sırasıyla ışığın açılmasını ve kapatılmasını gösterir. C4'e (Crewe perdeyi çekerek yatağın varlığını akla getirir ve en azından kısmen bilinçli olan aşağılık niyetlerini açığa vurur) sahnenin dramatik zirvesi olan (C27, 28) aynı perdenin ardındaki mücadele ve bıçaklama ile yanıt verilir.

Sahnenin parçalar örüntüsü bu simetrik çerçeve içinde ve dönüm noktası olan, neredeyse sahnenin merkezinde yer alan, Alice'in her şeyin "aşırıya kaçtığını" düşündüğü ve davranışları ile hareketlerinin değişmeye başladığı an olan yakın çekim öpüşme (C21) çevresinde düzenlenir. (Sahnenin müziği dizisel bir müzik parçası ka-

dar anlaşılması güç bir bestedir ve Berg'in *Lulu*'sunun merkezinde yer alan ve orta kısmına geldiğinde *tam anlamıyla* tersine dönen orkestral bölümü hatırlıyorum.) Birbirine denk düşen üç ayrı çifti inceleyerek başlıyorum: polis/soytarı, soytarı/çıplak, iki giysi.

Polis/Soytarı

Filmin otorite/yıkım sisteminin karşıt kutuplarını oluşturan iki erkek figür Alice'in bakış-açısından birbirine çok yakın iki çekim içinde sunulur (C7, C9) ve yukardan polise bakmasına resimdeki soytarının alt açıdan çekimiyle yanıt verilir. Bu örüntü, süresi daha uzun olmasa da (polisin ters yöne yürüdüğü) C26 ve C32'de (aynı açılardan) tekrarlanır. Ancak C26'da polisin daha önce görünürde sunduğu güvenlik (Alice C7'de güvenle bakar) artık yoktur; çekim artık bakış-açısı çekimi değildir ve polis onun çığlığını duymaz. Ve C32'de Alice soytarıya artık gülmez, hatta tereddüt eder, buna karşılık kendini ahlaken bırakmışlığına eşlik eden ve şimdi içinde bulunduğu korkunç duruma gülen bu soytarının resmini imha etmeye çalışarak parmaklarıyla tuvali yırtar.

Başlangıçta Alice polisin varlığı nedeniyle kendini rahat hisseder ve soytarıdan korkar. Polis, Frank'i ve erkek egemen sistemin çaresiz kadınlara sunduğu güvenliği temsil eder. Soytarı, onu resmeden de dahil filmdeki bütün karakterlerin üzerine çıkar: kahkahasının özel bir nesnesi yoktur, anlamı Crewe'in toplumsal tutumunun bir yansımasına indirgenemez (bu tutum her ne kadar görünürde konformist olmasa da açıkça erkek egemen ideoloji içindedir). Soytarının, diğer şeylerin yanı sıra, o haliyle sanat yapıtının (Hitchcock'un kendi yapıtları da dahil) sahip olduğu fevkaladeliğe değil, kendi yaratıcısının özel yaşamına güldüğü öne sürülebilir. Geleneksel saray soytarısının otoriteyle alay etme izni vardı; Alice burada karşı çıkmaya ayartıldığı iyice sınırlanmış ahlaka güldüğü için onu sinirli bir biçimde yanlış yorumlar. Bu nedenle onunla özdeşleşmesi çekincelidir: parmağıyla işaret eder, onun hareketini taklit eder, bir an kendisini onun ayna imgesi olarak oluşturur (C10); tam bu noktada dış ses olarak Crewe'in ıslık çalmaya başlaması, onun Alice'i baştan çıkaracağına ilişkin güveninin arttığını gösterir. Ancak tıpkı daha sonraki polis soruşturması sahnesinde Frank'e gülmesi gibi, burada da soytarı *Alice'le* birlikte değil, *Alice'e* güler. Nihayet onun sessiz gülüşü, Alice'in gülüşü sona ererken ve "düzenin yeniden inşası" tam bir uyumsuzluklar karmaşasıyla tamamlanırken filmin finaline egemen olur. Ayrıca onun (yinelenen bakış-açısı çekimleriyle) karakterler kadar,

ideolojik karşıtlıklar ağına fazlasıyla yakalanmış izleyiciye de güldüğü düşünülebilir.

İki Resim

Crewe'in soytarının resmini yapması ile Alice'in yaptığı çıplak kadın eskizi sahnenin "dizisel" simetri, karşıtlık, yineleme, tersine dönme örüntüsü içinde benzer bir biçimde bütünleşir. Bu vakadaki biçimsel paralellik çok kesindir: soytarının bakış-açısıyla görüldüğü ilk çekimden (C_9) dört çekim sonra, Alice'in çizim yaptığı çekim (Crewe onun elini yönlendirir) gelir (C_{13}); ikinci bakış-açısı çekimiyle soytarının görüldüğü çekimden (C_{32}) dört çekim sonra ise Alice'in eskizin altındaki ismini silişi gelir (C_{36}). Çizimin Alice'den çok Crewe'e ait olduğu öne sürülebilir; Alice'in (çizdiği bir yüz taslağında görülebileceği gibi) sanatsal yeteneği yoktur, Crewe ustalıkla Alice'in asla cesaret edemeyeceği çıplak kadın çiziminde onun elini yönlendirerek "başyapıtını" tamamlar (Alice'in o anda şaşkınlık ve suç ortaklığı içinde tepkisi "ahh, müthişsin" biçimindedir). Ancak Alice hemen altına imza atarak eskizi benimsediğini ifade eder. Dahası "imza" oldukça belirsizdir: ismini büyük harflerle yazar, öyle ki, sanatçının imzasından çok resmin adı gibi görünür. Bu olayı bilinçdışı bir arzunun ifadesi olarak okumak kolaydır: Alice, Crewe'in dairesinde çıplak olmayı isterdi.

Giysiler

Öpüşmenin etrafında örgütlenen sahnenin merkezinde giysilerle karmaşık bir oyun vardır: Alice'in başlangıçta (onu Scotland Yard üzerine bir filme götürmek isteyen) Frank ile saygın bir gece geçirmek için giydiği elbise ve Crewe'in portresini yapmayı teklif ederek onu giymeye ikna ettiği elbise. İkinci elbisenin yananlamları genellikle yanlış yorumlanmıştır: bunun ille de klasik bale elbisesi olması gerekmez, bu aynı zamanda geleneksel İngilizlerin çılgın deniz kıyısı gösterilerinde kadınların giydiği elbisedir, bu nedenle açık saçık şarkıları ve anekdotları, gevşeyen ahlak anlayışlarını ve hafifmeşrepliği akla getirir. Crewe'in şarkısı "modern" (yani rahat, özgür) genç kadın övgüsünün mükemmel bir tamamlayıcısıdır. Alice'in, Crewe'in ikna ettiği giysiyi giyme konusundaki istekliliği, çıplak kadın taslağının altındaki isminin akla getirdiklerini onaylar; bu aynı zamanda Alice'i soytarı ile ilişkilendirir, çünkü soytarının kostümü de düzene (biraz farklı bir düzen olsa da)

itaatsizliğin göstergesidir. Elbise değiştirmeler öpüşme çevresinde düzenlenir: Alice giysiyi C18'de giyer; daha sonra C21'de öpüşürler; Alice C23-24'te giysi değiştirmeye kalkışır (Crewe onun giysilerini çalar). Crewe, Alice'in saygın siyah elbisesini bir tarafa fırlattığında, giysi tablonun üzerine düşer; Alice sonunda giysiyi geri aldığında (C32) artık soytarının alay edişiyle özdeşleşemez, çünkü o artık alay edilenin değişmez biçimde bir parçası olmuştur. Bu an, sahnenin iki önemli motifini öne çıkarır: Alice'in imha etmeye çalıştığı ve yırttığı soytarı ve, sahnenin etkili bir biçimde zayıflattığı gerçekliği, bir kişiliği, toplumsal bir rolü yeniden güçlendirmeye çalışmak için yeniden giydiği siyah elbise.

Bu sahnedeki motiflerin örüntüsü (her ne kadar etkinin karmaşıklığını tamamen aktaramasa da) bir çizelge halinde özetlenebilir:

GİRİŞ	C1
perde	C4
polis	C7
soytarı	C9
eskiz	C13
giysiler	C18
ÖPÜŞME	C21
giysiler	C23-24
polis	C26
perde	C28
soytarı/giysi	C32
eskiz	C36
ÇIKIŞ	C37

Simetrinin oluşumunun çözümlenmesi bizi sonunda özdeşleşme sorununa getirir. Öyle görünüyor ki, *Şantaj*'ın sessiz versiyonunun kurgusu birçok açıdan daha fazla parçaya ayrılmıştı ve Hitchcock'un olgunluk döneminde geliştirdiği kurgu üslubuna, karakteristik bakış-açısı çekimleri kullanımına çok daha benziyordu; özellikle uzun çekimler (örneğin C13, C18) ilk başlarda diyalogu doğrudan kaydetmekten doğan teknik sorunlar nedeniyle Hitchcock'u zorlamıştı. Bakış-açısı kurgulama

tekniğinin, her ne kadar özdeşleşmeyi güçlendirmek için kullanılsa da özdeşleşmenin oluşumu için temel olmaması bunu kanıtlar. Sahnenin başından sonuna bizim başlıca özdeşleşme figürümüz Alice'dir. Filmin yöneldiği izleyici, Crewe gibilerinden çok Alice ve Frank gibi insanlardı: Crewe, (Alice ve izleyici tarafından) hakkında düşünülmesi gereken yabancı bir karakterdir. Ve sonunda Crewe'i öldürse de baştan sona tehdit altında görülen Alice'dir. Bu da bize, farkında olmadığı şeyler gösterildiğinde bile Alice'in özdeşleşme figürü olarak kalması gerçeğini açıklar: Crewe gizlice perdeyi çeker (C_4), saldırıdan hemen önce Crewe birden melodramın geleneksel bıyıklı kötü karakterlerinin gölgeleri tarafından desteklenir (C_{24}). Her iki örnekte de hakkında endişe duyduğumuz kişi Alice'dir ve kısa anlar bir yana, her yerde Alice'in deneyimini paylaşırız. Kurgunun küçük, alışılmamış bir ayrıntısı buna örnektir: C_{34} ile C_{35}'i birbirine bağlayan zincirleme. Zincirlemenin "ders kitaplarındaki" en bilinen kullanımı bir zaman atlamasını (ve çok sık olarak da bir mekân değişimini) belirtmektir, ancak burada hiçbiri yoktur: 35. çekim kesinlikle Alice'in önceki çekimdeki hareketini sürdürür ve bu uzatılmış sahneyi tam Metzci anlamda bir "sahne" haline getiren zamansal devamlılıkta kopma yoktur. Bir zaman atlamasını elde etmenin hatalı belirtisi, bize Alice'in zamanın düş-benzeri uzaması anındaki duygusunu aktarmaktır. Paradoksal olabilir, ama Crewe'in öldürülmesinden itibaren Hitchcock'un, kameraya doğrudan bakış (C_{28}), kameraya doğru yürüyüş (C_{34}) ve bir sonraki sekansta baş üstünden merdiven boşluğu çekimi (D_2) gibi bizi ondan uzaklaştıran bir dizi teknik aygıt kullanması Alice ile bu özdeşleşmeyi ciddi bir biçimde zayıflatmaz. Sinemada özdeşleşme sorunu (*Hitchcock'un Filmleri*'nin yazarının o dönemde anladığından) çok daha karmaşıktır ve bu konuyu bir sonraki bölümde inceleyeceğim. Şu anki amaçlar açısından, insan algılamasının ve sempatisinin karmaşık yanlarının ışığında, bir karakterle aynı anda hem özdeşleşip hem de ondan kopmanın imkânsız olmadığını söylemek yeterlidir.

Bütün bunların dışında, Alice ile özdeşleşmemiz simetrinin biçimlenişi ve farklılığın dikkat çekmesiyle oluşturulur. Öpüşmeden –hareketin ve bazı motiflerin ilerisi için saklandığı andan– itibaren önemli motifler (polis, soytarı, eskiz, giysiler) dönüşür, yeni anlamlar kazanırlar ve bu dönüşümün merkezi şüphesiz Alice'in bilincidir; mantıksal olarak onun bilincinin ötesinde olması gerekenin (C_{26}'da sokakta sağa doğru yürüyen polisin) önemi yalnızca bu bilinçle ilişkili olarak anlaşılabilir. Karakterle özdeşleşme/ondan kopma: Alice'in bilincini paylaşırız, ancak asla bu bilinçle sınırlanmayız. Bu bilinçle sınırlı olmayışımız, eğer film izleyiciye başka bir özdeşleşme figürü sunuyorsa, özdeşleştiğimizin Alice'in bildiğinden daha fazla-

sını bilen soytarı olduğunu iddia etmemizi mümkün hale getirir.

Şantaj'ın olası bir okuması bu filmi yoğun bir biçimde cinsiyetçi ve kadın düşmanı olarak görebilirdi (elbette bu Hitchcock'un birçok filmine yöneltilen bir saldırıdır: daha farklı ve zekice örnekler arasında 15. Bölüm'de tartışacağım Michael Renov'un *Aşktan da Üstün* incelemesine bakınız). Bu okumaya göre, filmin başlangıcı "erkeğin dünyasını," "suç ve yasa dünyasını" ciddi ve önemli bir dünya olarak tanıtır. Bu, kadının uçarılığıyla, bencilliğiyle ve önem vermeyişiyle bozduğu bir dünyadır: Alice'in Frank onu beklettiği için canı sıkılır, daha sonra sorumsuzca Crewe lehine ondan vazgeçer. Onun daha sonraki davranışı iki adamın ölümüne neden olur, Crewe (tamamen suçsuz değilse de Alice'in flört edişiyle cinsel olarak uyarılmıştır) ve Alice'in işlediği cinayet nedeniyle ölen Tracy. Aynı zamanda o ana kadar haklı ve kusursuz olan polis dedektifi Frank'in dürüstlüğünü tehlikeye atmaktan da sorumludur (belki de bu onun en büyük suçudur); Frank'i kendi ahlak ilkelerine ve Alice'i koruyarak yurttaşlık görevine ihanet etmeye zorlandığını hissettiği bir konuma sokar. Alice hak ettiği acıyı çeker ve filmin (her ne kadar Alice'in cezalandırılmasından kadınlar da mazoşistik haz alabilirlerse de her zaman erkek olan) izleyiciye sunduğu tatmin sersem, sorumsuz genç bir kadının cezalandırılmasını ve sonunda, Frank'in eşi olarak onun otoritesine bağımlı olduğu "doğru" konumunu kabul etmeye hazır oluşunu izlemenin tatminidir.

Şantaj'ı böyle okumaya engel olan nedir? Hiçbir şey: filmi böyle okumak olasıdır. Yani filmi anlatı yapısına indirgediğimiz sürece hiçbir engel yoktur. Tamamen tutarlı bütün okumalar gibi (burada karmaşıklığın ve karşıtlığın farkına varmaya direnen okumaları kastediyorum) bu tutarlı okumanın geliştirdikleri de çok yönlü baskılamalara ve sakınmalara dayalı olurdu. Daha da tutarlı olma olasılığı vardır; bu tutarlılık, filme yönelik alternatif okumaların sağladığı gerilimi ve dengeyi zapt etmeye çalışır. Buraya kadar yaptığım çözümlemenin, daha önce taslağını çıkardığım türden bir okumanın yetersizliğini ve yüzeyselliğini ortaya koyduğunu alçakgönüllü olarak iddia edebileceğimi umuyorum. Buna filmden ulaşılabilir, çünkü filmin tutumları filmi üreten kültüre içkin, hatta bu kültürde egemendir; bu tür okumanın tutarlılığı filmin ayrıntısıyla ve geliştirdiği yapıların doğrusal anlatının ötesine geçmesi nedeniyle parçalanır.

Geriye filmin sonunu incelemek kalıyor – bitişin kesin doğası. Öncelikle Hitchcock'un filmdeki kişisel görünümüne kısa bir bakış atmak aydınlatıcıdır. Bu görünüş otoriteye ve filmin içinde sakladığı isyana yönelik tutumu nedeniyle bütün

filmleri içinde onun en incelikle işlenmiş "çarpıcı" görünüşüdür. Hitchcock, Alice ve Frank'in buluşmak için bindikleri trende bir yolcu olarak görünür; ardındaki koltuktan küçük bir çocuk uzanır ve kendini önemli sanan şişman bir adamın şapkasını sürekli olarak iter; Hitchcock ona aciz bir öfkeyle tepki verir. Bu kısa süren, sınırlı örnekte bile özdeşleşme sorununu ortaya atabiliriz: burada da biz kimle özdeşleşiriz, Hitchcock kimle özdeşleşir? Net bir biçimde her iki karakterle de. Yaşamımızın bir noktasında hepimizin haylaz çocuklar nedeniyle canı sıkılmıştır ve hepimiz itibarımıza meydan okunmasının ne kadar sinir bozucu olabileceğini biliriz; aynı zamanda, hem her gün evi ile işi arasında gidip gelen ve kendini önemli biri sanan bir karakteri olarak hem de daha güçlü ve yıldırıcı 'büyük sinema yönetmeni' olarak Hitchcock'un gülünç duruma düşmesi bir bölümümüzün hoşuna gider. Ve Hitchcock da kendisini gülünç duruma düşürmekten hoşlanır: bütün amaç ve şakanın özü budur ve bu da şakayı oldukça sevimli hale getirir. Aslında "Hitchcock"un yalnızca her gün evi ile işi arasında gidip gelen şişman birisi değil, aynı zamanda ruhen küçük kalmış, isyankâr bir çocuk olduğunu güvenilir bir biçimde iddia edebiliriz. Bu kısa çekimin biraz sonra gösterilecek olan (filmin otoriteyi somutlaştıran figürü) Frank'in restoranda çok genç garsonun otoritesine karşı çıktığı (tam tersi) sahneyi haber verdiğini de belirtmeliyiz: otorite figürleri bile otoritelerinin bağlı olduğu sisteme direnirler.

Alice'in –biri filmin başında Frank ile buluşmak, diğeri ise filmin sonunda Crewe'i öldürdüğünü itiraf etmek için geldiği– Scotland Yard'ı iki ziyaretinin simetrisinin başlıca işlevi açıkça onun cezalandırılmasını dramatize etmektir. Sorun oluşturan şey, anlatının çözüme kavuşması değil, hem o andaki dramatik oluşumun hem de bir bütün olarak filmin daha geniş bağlamının tanımladığı bu çözüme yönelik tutumdur. Bu noktadan itibaren filmin vicdanı olan –erkek otorite figürlerinin, onu ciddiye almayacak olan polisin, onu dinlemek istemeyen komiserin, onun sessiz kalmasını isteyen Frank'in reddettiği vicdan– Alice ile sürmekte olan özdeşleşmemiz burada kesindir: filmin egemen erkek karakterlerini baskıcı ve felç edici olarak görmemizi sağlayan bu özdeşleşmedir. Simetrinin en kesin noktası yinelenen şaka motifidir: polis komiserinin Alice'in kulağına fısıldadığı ve onu güldürdüğü (ve bizim duymadığımız) şaka ve aynı polis komiserinin yaptığı ve Alice'in bu kez gülmeye *çalıştığı* son şaka ("Onlara bunu kimin yaptığını söylediniz mi?"). Bu simetri, her iki sahnede de geçen anlarda Alice'in, Whiteların oturma odasında Frank/Alice/Tracy üçlüsünün simetrik çerçevelenişinde belirttiğimiz kompozisyon aygıtıyla iki erkeğin arasında çerçevelenmesiyle tamamlanır: ona sahip olan iki erkek arasın-

da söz hakkı verilmeyen kadın. Filmin başındaki şaka galiba tamamen önemsizdir; sonundaki şaka ise kadınlar için bir tür sevimli, bilinçdışı küçümsemeyi ifade eder (Alice bir cinayet gibi ciddi bir konuyu nasıl bilebilirdi?) Alice'in gülmeye çalışması, filmin gerçekten gülen tek 'kişi'siyle –soytarıyla– bir kez daha karşılaşmasıyla yarım kalır. Crewe'in resminin yeri değişmiştir, artık Alice'in eskiziyle sırt sırtadır. Soytarı kime güler ve filmin sonunda Alice'in bu gülüşe artık yanıt verememesi ne anlama gelir? Yine farklı okumalar olasıdır. ıslah olmuş (aslında edilmiş) Alice geleneksel ahlakla alay olarak yorumladığı ve "masumiyetini" kaybetmesi konusunda kendisinin baştan çıkmasına yardım eden bu gülüşle yüzleşemez. Bir diğer seçenek, Alice'in sonunda erkek egemen düzenin tuzağına düşüp Frank'in yozlaşmışlığı içinde oynadığı kendi rolü nedeniyle ona bağımlı hale geldiği için soytarının kendisine güldüğünü düşünmesidir. Bir kez daha, birinci okumanın klasik anlatı geleneklerinin, ikincinin ise Hitchcock'un müdahalesinin, onun "anlatımının" tuhaflıklarının ve özelliklerinin akla getirdiği okuma olduğu söylenebilir. Hitchcockyen bir bakış açısından bakıldığında soytarı (filmin final imgesi) toplumsal cinsiyet ve cinselliği acımasızca bastıran örgütlülüğüyle (aslında örgütsüzlüğüyle) bütün toplumsal sisteme ve bu sistemin çelişkilerinin tuzağına düşen bütün insanlara (filmin bütün karakterlerine) güler.

13. Kurallar ve Çeşitlemeler:

39 Basamak ile Genç ve Masum

39 Basamak kesinlikle "çifte takibin" hem yapısını hem de temasını yerleştirmiştir. Birbiriyle yakından ilişkili, iki yüzeysel özellik aldatıcıdır. Birinci özellik türdür. Bu film "pikaresk" türüne aittir: görünüşte mantıksız bir biçimde bir araya getirilmiş epizodlar (tren, çiftçinin evi, profesörün malikânesi, politik toplantı ve benzerleri) içerir ve bu epizodların ortak yanı kahraman için ilave bir "serüven" oluşturmasıdır. Aslında filmin yapısı ne tamamen dağınık ne de yalnızca doğrusaldır: her epizod yakından bakılınca tutarlı bir şemanın bileşeni olduğunu kanıtlar, birbirleriyle ilişki içinde görüldüğünde daha da derinlik kazanır.

İkinci özellik, filmin toplumsal cinsiyet ilişkilerine ve cinselliğe yönelik temel ilgisi için Hitchcock'da tipik olarak gördüğümüz bir kılıf olan casusluk öyküsüdür. Bunu ortaya koymanın bir yolu, Annabella Smith'in –Lucie Mannheim– öldürülmesiyle birlikte filmin başında ortaya çıkan cinsel temanın casusluk öyküsüne dönüştüğünü ya da bu öykü içinde gizlendiğini söylemek olurdu. Ancak cinsel ilişkilere ve düzenlemelere yönelik ilgi filmin yüzeyinden asla kaybolmaz: gezgin satıcı, çiftlik kiracısı ve karısı, profesör ve ailesi, Hannay –Robert Donat– ile Pamela –Madeleine Carroll– arasında gelişen ilişki ve bu ilişkinin erkek egemen sistem içinde heteroseksüel ilişkilerin olanaklarına (buna bu ilişkileri aşmanın da dahil olduğu iddia edilebilir) ilişkin önemli ölçüde kapsamlı bir bakış sunması. Bütün bunların üzerinde, kaderin parmağı gibi, filmin ayrıcalıklı göstereni vardır: (gerçekten ya da bir tehdit olarak) iğdiş edilme işareti olan, üst boğumu kesik serçe parmak. Eğer filmi, bu filmin görünürde biraz daha zayıf bir yeniden yapımı olan *Sabotör* ile karşılaştırırsak bunun uygunluğu ve gücü daha da netleşecektir: savaş döneminde yapıldığı için ikinci film anti-faşist casusluk temasını, *39 Basamak*'da ya da *Gizli Teşkilat*'da olduğu gibi McGuffin yönünde zayıflayan bir üstünlüğü işler. *Sabotör*'deki cinsel ilgi gelip geçicidir; bu filmden önce ve sonra yapılmış daha iyi ve daha ilginç filmlerde bu ilgi bütün yapıyı ortaya çıkarır.

Yine güçlü bir biçimde simetrik olan bu yapı, yalnızca tematik şemayla değil, aynı zamanda buna uygun ve destekleyici bir biçimsel şemayla bir araya getirilen

pikaresk epizodlardır. Eğer başlangıçtan ve sondan içeri, merkeze doğru gidilirse şunlar bulunur:

1. Film "son, başlangıca yanıt verir" ilkesinin özellikle net, klasik bir örneğidir: film (isimsiz) bir '*music hall*'de başlar ve Londra'daki Palladium'da biter; her iki sekansın da merkezinde izleyicilerin Bay Bellek'e sorular sorması vardır ve her ikisi de bir silahın ateşlenmesiyle zirveye çıkar.

2. İkinci bölüm –Hannay'ın kiracı olarak kaldığı dairede Hannay ile Annabella arasındaki ilişkinin gelişimi– İskoçya'daki bir otelde geçen uzun bir sekansta Hannay ile Pamela arasındaki ilişkinin gelişimiyle dengelenir. Hannay'ın Annabella'ya yardım etme kararına, Pamela'nın Hannay'a yardım etme kararıyla yanıt verilir.

3. Trende geçen komik epizoda (gezgin satıcı, meraklı rahip) daha gevşek bir biçimde komik (ama birden ciddileşen) politik toplantı epizoduyla yanıt verilir: her ikisi de Hannay'ın (birincisinde polis tarafından, ikincisinde ise kendisine polis süsü veren ajanlar tarafından) aranışını içerir; her ikisi de Pamela'nın devreye girişi/yeniden devreye girişi ve onun Hannay'ı otoritelere ihbar edişiyle örselenir; her ikisi de Hannay'ın kaçışıyla zirveye çıkar (her kaçış onun girişken, hemen çare bulan ve cesur biri olduğunu vurgular).

4. Hem konumu hem de tematik anlamıyla filmin ortasındaki sekans olan Hannay ile Profesör Jordan'nın –Godfrey Tearle– karşılaşmasından önceki ve sonraki sekanslarda çiftçi (James Laurie) ve karısı (Peggy Ashcroft) vardır: Hannay'ın onların evinde kaldığı gece ve çiftçinin paltosunu Hannay'a verdiği için kadının cezalandırılması.

En önemlisi filmin (özel bir aygıtın kullanılmasıyla –bir yakın çekim ekleyerek– vurgulanan) simetrisi, kesik serçe parmağı "ayrıcalıklı gösteren" olarak tanımlamamı onaylar. Bu motif üç kez ortaya çıkar. İster basit bir "'aksiyon' gerilim" olarak ister Leavis'in yerinde ifadesiyle cinsel oluşumlar teması üzerine "dramatik bir şiir" olarak okunsun, bütün filmin açık bir biçimde etrafında döndüğü ve Hannay düşman örgütünün başının serçe parmağının üst boğumunun kesik olduğunu söylediğinde profesörün görüntünün önplanına sağ elini çıkararak gerçek kimliğini açığa vurduğu merkezi bir an vardır. Bundan önce ve sonra araya iki yakın çekim sokulur: Annabella (filmin başlangıcından kısa bir süre sonra) söylediklerinin önemini belirtmek ve göstermek için Hannay'ın küçük parmağını tutar; Hannay (finalden biraz önce) Palladium'un locasındaki net görülemeyen birine daha yakından bakmak için bir opera dürbününü ödünç alır ve kesik parmaklı eli görür.

Hitchcock'un tam anlamıyla ulusal ve artık gerçekten eskimiş bir kurum olan

İngiliz '*music hall*'ünü ayrıntılı ve karmaşık sunumu, filmin başlangıç noktasını ve simgesel yapısının esas bileşenini veren toplumsal/ahlaksal ortamın bir dizi özelliğini öne çıkarır. '*Music hall*' aslında bir işçi sınıfı kurumudur ve kent proletaryasının eğlendiği yerdir – bu toplumsal grup yalnızca bu mekânda görünür. Finaldeki zirvede görülen Palladium ile ortak yanları vardır: her iki yerde de sahnelenen eğlence bir dizi ilişkisiz varyete gösterilerinden oluşur (komik oyunlar, şarkılar, Bay Bellek'inki gibi uzman gösteriler – Bay Bellek'in bir konumdan diğerine geçişi inanılmaz değildir). Ancak Palladium bütünüyle daha göz alıcı ve daha saygındır; '*music hall*'ün orta-sınıf versiyonu sayılır. Sorularla Bay Bellek'i sınama çağrısına karşın izleyicinin gösteriden ayrılması çok daha yerindedir; '*music hall*'ün tipik özelliği olan izleyici ile icracılar arasındaki karşılıklı etkileşim burada minimum düzeydedir. '*Music hall*'de eğlence yalnızca sahne gösterisi değildir: Hitchcock bize salonun bir yanında bulunan, izleyicilerin gösteriyi izlerken bira içebildikleri ve dışardan gösteriye katılabildikleri bir barı gösterir. Bay Bellek'e yöneltilen sorular, kapitalizmin işçilere boş zamanlarını doldurmaları için benimsettiği oldukça geniş ilgi alanlarını sunar: spor dalları, kumar, cinayet ("Crippen ne zaman asıldı?"), toplumsal cinsiyet ve mizahi olarak ifade edilen evlilik içi anlaşmazlıklar ("Dünyanın son İngiliz ağırsiklet şampiyonu kimdi?"/"Benim yaşlı karım"). Hitchcock bütün bunları oldukça hoş ve müthiş bir mizah duygusuyla, ama aynı zamanda bir tür potansiyel gerilimle sunar: her şeyin şiddet ve kargaşaya doğru gittiği duygusu vardır (nitekim öyle olur); buradaki kaos dünyasının kesin sınıfsal yananlamları vardır. '*Music hall*'deki kargaşanın izleyiciler arasında kendiliğinden çıktığını, oysa Palladium'un daha saygın dünyasındaki kargaşaya Profesör Jordan'ın Bay Bellek'i vurmasının neden olduğunu da belirtelim.

Bu dünyanın içinde Hannay iki kat yabancıdır: bu yabancılık yalnızca Kanadalı olmasından değil, (Bay Bellek'in hemen anladığı gibi) bir "centilmen" olmasından kaynaklanır. '*Music hall*'ün bu yabancıya sınıfsal ve ırksal olarak "her şeyin mubah olduğunu" hissettiği bir atmosfer sağlar, bu nedenle kaosun ortasında bir kadın yanına gelip "sizinle eve gelebilir miyim?" diye sorduğunda şaşırmaz ve onun teklifini çekinmeden kabul eder.

Film, Hannay'ın, ("Olur mu?" diye imalı bir soru sorarak) adının "Smith" olduğunu söyleyen kadınla zina yapmayı, "tek gecelik ilişki"yi beklediğini (çağdaş "nezaket" sınırları içinde) fazlasıyla netleştirir. Başta kadının bir oyuncu olduğunu (kadın "anladığın anlamda değil" der), daha sonra da "koro ekibinde" olduğunu düşünür. Kadın, '*music hall*'de ateş edenin *kendisi* olduğunu söylediğinde ve "orada beni

öldürmek isteyen iki adam vardı" dediğinde Hannay'ın yanıtı kısa ve özdür: "Erkek arkadaşlarınızı seçerken daha dikkatli olmalısınız." Gerçekten de Annabella bir tür fahişedir ve onun "fahişeliğinin" gerçek doğası filmin cinsel günahın yerine casusluğu geçirmesine işaret eder: o, "karşılığını veren her ülke" için bir ajandır. Ayrıca bu epizodun ikili bir işlevi vardır: casusluk öyküsünü başlatır ve filmin cinsel/toplumsal cinsiyetsel düzenleme modellerinin ilkini yaratır.

Rastlantısal ve karşısındakini tanımadan geçirilen bir gecenin karşı kutbunu, çiftçi ile karısı arasındaki ilişki temsil eder – bu ilişkinin yer aldığı epizodlar Hitchcock'un İngiltere döneminin en etkili ve güzel bir biçimde yaratılmış epizodları arasındadır. İki epizod bir ayrıntıyla ilişkilendirilir ve karşıt oluşları vurgulanır: Hannay, Annabella'ya mezgit, çiftçinin karısı ise Hannay'a ringa balığı ikram eder. ahlaksal rahatlığın karşısına aşırı püriten bastırma konur; herhangi bir bağ olmadan alınan karşılıklı hazzın karşısına ise geleneksel evliliğin en kötü yönleri, kocası tarafından sahip olunmuş, hükmedilen, acımasızca davranılan ve sonunda dayak yiyen bir kadın yerleştirilir. Eğer Hannay'ın bir kadının kendisini (görünürde) cinsel olarak sunmasından yararlanmaya hazır oluşuna yönelik Hitchcock'un tutumu yarı eleştirel, yarı hoşgörülüyse, bunun karşı kutbuna yönelik tutumunu da uzlaşmaz bir sertlikle tanımladığına kuşku yoktur. Burada çok akıllı ve her şeyden önemlisi cömertlik özelliğine sahip baskı altındaki kadınla, onun dayanılmaz bir durumdan kaçmaya ilişkin imkânsız düşüyle özdeşleşiriz. Margaret kendiliğinden ve karşılıksız cömertliği –Hannay'a (cezalandırılacağını bilmesine karşın içgüdüsel bir sempatiyle hareket ederek) yardım etmesi, ona cebinde bir ilahiler kitabı olan kocasının paltosunu vermesi– nedeniyle cezalandırılır. Kocası ceketinin kaybolduğunu öğrendiği zaman "bu davranışım nedeniyle beni kutlayacak, hepsi bu" diyerek Hannay'ın güvenini tazelediğinde açıkça yalan söyler: kendisini neyin beklediğini bilir.

Profesör Jordan'dan başlayan toplumsal skalanın öteki ucunda bulunan çiftçi John, filmin ilk canavar baba figürü olarak ortaya çıkar: Margaret'i ilk gördüğünde Hannay onun John'un kızı olduğunu düşünür. Hitchcock'un anneleri ele alışından daha fazlası söz konusudur; aslında Hitchcock'un babalara (ya da daha genel olarak baba figürlerine) yönelik tutumu yalnızca düşmanca ve daha tutarlıdır, "canavar anne" ise Amerika dönemine kadar ortaya çıkmaz. Bu kuşkusuz Hitchcock'un kariyeri boyunca otoriteye karşı aldığı tutuma uygun, aslında bu tutumunun mantıksal uzantısı olan bir olgudur. Genelde onun filmlerindeki babalar ve baba figürleri iki ana tip olarak ayrılabilir: ya etkisiz, (simgesel olarak) iğdiş edilmiş ve genellikle komik (*Şantaj*'daki Alice'in babası, *Genç ve Masum*'daki Basil Radford, *Şüphe*'deki Ni-

gel Bruce, *Bir Şüphenin Gölgesi*'ndeki Henry Travers, *Kapri Yıldızı*'ndaki Cecil Parker) ya da farklı biçimlerde –ister "iyi polisi" ister "kötü polisi," ister yasallığı ister suçluluğu, ister demokrasiyi ister faşizmi somutlaştırsınlar– baskıcı, kötü ve hükmedicidirler. Buradaki çeşitlilik daha da fazladır: yalnızca *39 Basamak*'ın ve *Sabotör*'ün kötü adamlarını değil (bu filmlerdeki karakterler görünüşte hemen hemen birbirlerine benzerler, iyi kalpli, zengin "aile erkekleri" aynı zamanda faşist casus çetelerinin başlarındırlar), aynı zamanda hem *Jamaika Oteli*'ndeki hem de *Celse Açılıyor*'daki Charles Laughton'ı, *Öldüren Hatıralar* ve *Gizli Teşkilat*'daki Leo G. Carroll'ı, onun *Aşktan da Üstün*'deki karşılığı olan Louis Calhern'ü, *Şüphe*'deki (özellikle bir portreye indirgenmiş) General McLaidlaw'u, *Ölüm Korkusu*'ndaki sorgu hakimini ve yaşları ya da unvanları kendilerine baba figürü statüsü kazandıran belirli kocaları da (*39 Basamak*'daki John'u, *Celse Açılıyor*'daki Albay Paradine'i, *Aşktan da Üstün*'deki Claude Rains'i) içerir. Bu dikotominin açık ve kesin bir biçimde Hitchcock'un polisleri sunuşuna da uyduğu belirtilebilir: polisler ya soğuk bir biçimde kişiliksiz ya baskıcı (*Şantaj*, *Lekeli Adam*) ya da etkisiz/komik ve tahminlerinde yanılan kişilerdir (bu durum Hitchcock'un kariyerinde çok yaygındır – *Kuşlar*'daki *reductio ad absurdum* [absürde indirgeme]). İlginçtir ki, hem *39 Basamak*'da Godfrey Tearle'nin canlandırdığı karaktere hem de *Gizli Teşkilat*'da Leo G. Carroll'un canlandırdığı karaktere "Profesör" diye hitap edilir (bunlar görünürde ahlak yelpazesinin iki ucunda yer alır ve sırasıyla "kötü" ve "iyi"yi temsil ederler). Bu rastlantı aklımızda kalsın, çünkü Hitchcock için "iyi polis" de "kötü polis" de hâlâ "Polis"dir.

Hem John hem de profesör –biri ilkel, biri fazlasıyla uygar ve aşırı hoş tavırlı– baskıcı erkek egemen figürler olarak sunulurlar. Profesörün rolü katı üst-sınıf saygınlığını (o, "bu topluluğu ayakta tutan kişidir") ve "aile değerlerini" somutlaştırmaktır: bu, filmin bir dış görünüş, bir maske olarak ortaya koyduğu bir roldür. Ancak aynı zamanda *yalnızca* bir maske de değildir; profesörün bir eşi ve bir kızı vardır, birbirlerine bağlı bir aile birimi oluşturmuş gibi görünürler, (en azından) karısı onun faaliyetlerini bilir. Hitchcock profesörü faşist bir casus olarak tanımlayarak burjuva çekirdek aile idealinin nasıl göründüğüne ilişkin anlayışımızı renklendirir. Ve bu "ideal" toplumsal/ailesel düzenlemeye eklemlenmenin, bu saygınlığı elde etmenin, bu konumun ve bu gücün bedeli nedir? Açıkça bu bedel, erkek egemen sisteme eklemlenmenin, tam anlamıyla "baba" olmanın son araçları olan oidipal aşamaları tamamlamak, simgesel iğdiş edilmeyi kabul etmektir. Ve profesörün sağ elinin kesilmiş serçe parmağının aynadaki yansıması olarak *sol* elinin küçük parmağını kaldırıp gösteren Hannay tam anlamıyla nerede bundan ayrılır?

Filmin akışı boyunca Hannay Britanya'yı Londra'dan İskoçya'nın kuzeyine kadar, bir baştan bir başa kateder; daha da önemlisi Britanya'nın bütün sınıfları ve toplumsal cinsiyetleri arasında gezinir. Bu yolculuğu sırasında filmin en büyüleyici ve en sorunlu yönü olan Pamela ile ilişkisi gelişir. Açıkçası bu ilişkiyi filmdeki diğer "çiftlerin" – Hannay/Annabella, John/Margaret, profesör ve karısı– ilişkilerinden, yani filmin farklı biçimlerde ama sistematik olarak kötülediği yerleşik kurallardan farklı buluruz. Sorun Hitchcock'un (kariyerinin bu aşamasında) tam ve ikna edici olarak bu farkın doğasını tanımlayamamasından kaynaklanır; son kertede sorun, boşlukta kalan Hannay'ı (her ne kadar bu boşluk Robert Donat'ın cazibesi ve zarafetiyle doldurulsa da) tanımlamadaki başarısızlıkta yatmaktadır. Bu durum kesinlikle Hannah'ın neden İngiliz ya da Amerikalı değil de Kanadalı olması gerektiğini açıklar, Kanadalı kimliği genellikle olumsuz anlamda (*ne* İngiliz *ne de* Amerikalı) düşünülür. Kanada kültürünün kendisinde bile çok sık rastlanan bir kendini tanımlama güçlüğüdür bu. Tanımlamanın en baştan itibaren dikkatle yapıldığı *Gizli Teşkilat*'daki Cary Grant ile açık bir karşılaştırma yapılabilir: Roger Thornhill kesinlikle dönüşüm geçirebilir, çünkü orada dönüşecek bir karakter vardır. Hannay dönüşüm geçirmeye ihtiyaç duymaz gibi görünür: insan kendisini tarihsel olarak 1930'lar orta-sınıf İngiltere'sinin ahlak kodları içinde düşünse bile, onun Annabella Smith'e davranışını asgari düzeyde kınamaktan çok daha fazlasını bulmak zordur. Margaret'in acı çekişinden, kasıtlı olmasa da o sorumludur –onun bilinçli olarak Margaret'i sömürdüğünü düşünmeyiz– ve onun Pamela'ya tavrı zaman zaman kaba olsa da bu sürekli o anın talepleri nedeniyledir. Hannay/Pamela ilişkisinin diğerlerinden farklı olduğunu *kısmen* tanımlayan, hem bağlanım hem de (biraz şüpheli) eşitlik yönündeki belirsiz ilerlemedir, ancak tanımlama aslında olumsuzdur: bu ilişki *ne* tek gecelik bir ilişki *ne* kadın üzerinde acımasız bir egemenlik *ne de* geleneksel evlilik/aile biçimini alır. Belki de filmin bize bu ilişkinin diğerlerinden ne kadar farklı olacağı konusunu daha fazla anlatmasını istemek mantıksızdır. 1930'lar İngiliz sinemasının (ve bu sinemayı üreten ve bu sinema sayesinde yeniden üretilen kültürün) sınırları, bu ilişki içinde terbiye ve karşılıklı saygıya ilişkin belirli bir burjuva idealinden daha fazlasını görmemize olanak sağlamaz (daha önce, Atlantik'in her iki yanında da yönettiği, "yanlışlıkla suçlanan erkek" filmlerinin asla "suçlu kadın filmlerinin" tamamen yıkıcı saldırısını gerçekleştirmediğini öne sürmüştüm). Bununla birlikte filmin psikanalitik olarak ulaşılabilir alt-metni bize Hannay'ın özel erillik durumu hakkında umutlu ve olumlu bir şeyler anlatır: o bir yandan iğdiş edilmekten ve "baba" ile özdeşleşmekten (yani erkek egemen düzene kesin eklemlenmeden)

kaçar ve profesörün mermisinden (Margaret'in verdiği ilahiler kitabı sayesinde) kurtulur; diğer yandan Pamela'yı tehdit için kullandığı "silah" aslında yalnızca bir pipodur. Freud'un ünlü "bazen bir puro yalnızca bir purodur" sözü benimsenirse (ve uyarlanırsa), insan bunu, bazen "fallus" yalnızca bir penis olabilir biçiminde düşünebilir. Konu ile doğrudan ilgili bir diğer motif, kendilerine polis süsü veren profesörün adamlarının Hannay ile Pamela'yı bir arada tutmak için kullandığı, daha sonra da Hannay'ın Pamela'nın bağımsız hareket etmesini önlemek için kullandığı kelepçedir. Hannay uyurken Pamela'nın kelepçeden kurtulmasını sağlayan şey kendi girişimidir, bu kurtuluşun ardından, a) Pamela onun masum olduğunu kabul eder ve b) Hannay da onun özgürlüğünü kabul eder.

Eğer bu filmin –hem anlatı yüzeyi hem de cinsel alt-metin için can alıcı olan– "en önemli" anı profesörün kesik parmağını kaldırmasıysa, bu anın bir de rakibi vardır: sinemasal retoriğin (empatik kurgu, yakın çekimler, alt açı çekimler) güçlü bir biçimde ayrıcalıklı kıldığı ve gösterdiği bir andır bu – görünüşte anlatı gelişimine uymadığı için sinemasal temelini daha aykırı hale getiren bir kaza olan bu an, Hannay'ın politik toplantıda konuşma yapmasıdır. "Aylak zengin" hakkındaki bir soruyla harekete geçen Hannay burada aslında ideal uluslararası sosyalist toplumun tanımlaması yapar: " bir ülkenin başka bir ülkeye, bir komşunun diğer komşuya karşı entrika kurmadığı, herkesin dürüstçe çalışarak kazandığı bir dünya. Şüphenin, acımasızlığın ve korkunun sonsuza kadar yasaklandığı bir dünya. (Sonunda, "İstediğiniz dünya bu değil mi?" demesi üzerine insanlar onu kendilerinden geçercesine alkışlarlar.)

Bu konuşma garip, neredeyse aykırıdır ve bu konuşmayı pek bir karakter özelliği olmayan ve asla söylediklerine güvenilirlik kazandıracak özellikler geliştirmeyen Hannay yapar. Belki de filmin kendisi de konuşmadan rahatsızdır ve onun gücünü – neredeyse abartılmış "içtenliği"ni– bu konuşmayı Hannay'a yaptırarak kısmen zayıflatır. Bu belirsizlik ya da çekince filmin Hannay/Pamela ilişkisinin nereye varacağı konusundaki belirsizliğiyle bağlantılı olabilir: bu iki örnek, uluslararası politikalara (konuşma) ve toplumsal cinsiyete (ilişki) dayalı olası bir insan eşitliği kavramıyla birbirine bağlanır. Filmin iki örnek arasında tereddütlü ve dolaylı bir biçimde ilişki kurabilmesi çok olağanüstü görünür (açıkçası bunu bilinçli olarak değil, her ikisini de içinde her şeyin her şeye yanıt verdiği aynı klasik metne yerleştirerek yapar). Aslında *neredeyse* kesin bir bağlantı vardır: Hannay'ın "şüphenin, acımasızlığın ve korkunun sonsuza kadar yasaklandığı bir dünya" arzusu filmin bağlamı içinde bize John ve Margaret'i düşündürebilir.

Bütün film (oluşturulan simetriyle önem kazanan ve hâlâ belirsizlikleri olan) final çekimine yönelir: profesörün ateş etmesiyle ölümcül bir yara alan Bay Bellek profesörün ezberlettiği gizli formülü Hannay'a söyler ve sonunda eteğindeki taşları döktüğü için rahatlayarak ölür; görüntünün önplanında solda Hannay, sağda Pamela vardır; arkaplanda, yumuşak odakta, sahnede çizgi halinde bacaklarını yukarı kaldıran kabare kızları vardır. Daha sonra kamera aşağıya iner ve yakın çekimde Hannay ile Pamela'nın birbirini sıkıca tutan ellerini gösterir. "Son." Bu görüntü *'music hall*'ün dünyasının (koronun hattının) artık (hâlâ varolsa da) belleğin arkasına itildiği düşüncesini görselleştirir ve örnek bir zekâ ve dikkatle klasik sinemanın gözde zirvesini, heteroseksüel çiftin bir araya gelişini dramatize eder. Ancak onlar bir kez daha aynı eski çift mi, yoksa erkek egemenliğinin baskıcı sınırlarından biraz da olsa uzaklaşmış yeni bir ilişki midir? Bir anlamda Bay Bellek profesörün gücünü (gizli formüle sahip olmasını) Hannay'a aktarır; ancak Hannay'a aktarılan formül (Bay Bellek'in casusluk faaliyetini açıklamasını destekleyerek sonunda kendisinin masum olduğunu ortaya çıkarmaya ilişkin basit bir olay örgüsel gerekliliğin ötesinde) anlamsız ve anlaşılmaz laflardır. Bu son bana çözülmez biçimde belirsiz görünüyor (bu belirsizlik *Gizli Teşkilat*'da da çözülmeyecektir; erkek kahraman ile yeni "Bayan Roger Thornhill" arasındaki ilişki tam olarak ne olacaktır?). Belki de bu sorun, yeni olasılıkları aklımıza getirebilecek, ama bu olasılıkların ne olduğunu birkaç belirsiz ima dışında söyleyemeyecek olan klasik sinemanın terimleriyle çözülemez. Hannay ile Pamela'nın elleri birleşirken bize, her ne kadar onları birbirine bağlamasa da kelepçelerin hâlâ Hannay'ın bileğinde olduğu hatırlatılır.

Genç ve Masum –iki yıl ve üç film sonra– yalnızca *39 Basamak*'ın anlatı yapısı (romantik aşk öyküsüyle birleşmiş "çifte takip") üzerine değil, aynı zamanda iç içe geçen sınıf ve cinsellik temaları üzerine de bir dizi çekici ve hoş çeşitleme sunar. Bu filmde de erkek kahramanın yolculuğu, en yukarıdaki burjuvaziden (Margaret yenge, Basil amca ve kızlarının yaş günü partisi) işçilere, serserilere ve ayaktakımına kadar İngiltere'nin bütün sınıfsal yapısını baştan sona kat etmesinden oluşur. Burada da merkezdeki ilişkinin değeri diğer çiftle ya da aileyle, farklı birlikteliklerle karşılaştırılarak tanımlanır: filmin başındaki, birbiriyle kavga eden yarı deli Margaret ve Basil çifti ile kadın kahraman Erica'nın –Nova Pilbeam– annelik rolü üstlendiği, kendinden küçük beş erkek kardeşine baktığı ve annenin yerine masanın başına, babanın tam karşısına oturduğu annesiz ailesi. Önemli bir ayrım, bu filmde öykünün erkeğin bakış açısından olduğu kadar, kadının bakış açısından da anlatılmasıdır: Hitchcock anlatının ağırlığıyla bağlantılı olarak dikkatle ilişkiyi eşit hale

getirir, Robert'in –Derrick de Marney– belirleyici odak olduğu ("yoksulların kaldığı otel") epizoda, Erica'nın etkin olduğu ("Tom's Hat" kamyon şoförlerinin kafe sekansı) epizodla "yanıt" vererek denge kurar.

Aynı zamanda tıpkı *39 Basamak*'da olduğu gibi, anlatının görünürde epizodik, pikaresk yapısı çok güçlü bir biçimsel simetriyle sınırlandırılır. Bu simetride eksen, büyük ölçüde (Hitchcock'a göre) çok ilişkisiz diye görülüp orijinal Amerika kopyalarından çıkarılan yaş günü epizodudur. Bunun yapısal merkeziliği diğer önemli epizodlarla ilişki içinde kolayca saptanabilir. Bu epizoddan önce ve sonra işçi sınıfı arasında ya da sınıf-altı çevreler içinde araştırma yapma (genç çiftin kayıp yağmurluğun izini bulma çabaları) sekansları vardır: bundan önce "Tom's Hat"de geçen epizod, bundan sonra ise yoksulların kaldığı otelde geçen epizod vardır. Her iki yönde dışa doğru yönelerek bu epizodların önünde ve arkasında çiftin metruk yerlerde saklandığı epizodlar (eski değirmen, artık kullanılmayan maden) olduğu görülür. Bunların simetrik ilişkisinin önemi, her iki epizodun da Erica'nın köpeğinden ayrılmayı reddetmesi sonucu çiftin kaçışının tehlikeye düştüğü (nitekim bir sonraki epizodda Erica yakalanır) bir polis takibi sonucu zirveye çıkmasıyla vurgulanır. Yine bu epizodların önünde ve arkasında filmin anlatı temelinin oluşturulması (cinayet, Robert'in yakalanışı) ve çözüm (gerçek katilin ortaya çıkarılması, Robert'in serbest kalışı) epizodları vardır. Doğru, eğer yaş günü partisi sekansı gerçekten yalnızca bir "epizod," bir araya girme, Hitchcockyen bir *jeu d'esprit* [zihnin oynadığı oyun] olarak görülürse, bunun olay örgüsünün gelişimine hiçbir katkısı yoktur. Ancak filmin biçimsel organizasyonu içindeki konumu nedeniyle vurgunun buraya yapılması sonucu *tematik* yapı içindeki önemi konusunda uyarılırız.

Bu yalnızca filmin birbirine karşıt ev içi düzenlemelerini tanımlama zincirindeki bir halka değildir, aynı zamanda bütün istikrarı ve zenginliğiyle üst-sınıf çekirdek aile içinde anne-babanın idare ettiği yaş günü kutlamasıyla burjuva toplumsal kurallarının tanımını sunmaya en yakın sekansı oluşturur. Bu sekansın işlevi (işbölümüne dayalı) "normalliğin" bu versiyonunu mantıksal sonucuna ulaştırmaktır: evinin dışında herhangi bir güçten ya da otoriteden yoksun olan anne karakteri, bu kurum içindeki canavar anne rolüyle dengelenir (bu anne bir Bayan Bates ya da Bayan Arıthony olmasa bile, İngiltere filmleri içinde, Amerika döneminin canavar annelerine en yakın olan karakterdir); ev içi alanda önemli bir işlevi olmayan baba fazlalığa ve etkisizliğe indirgenir (partideki şapkası Hollandalı köylü kızların giydiği şapkaya benzer). Margaret yenge –Mary Clare– aslında en uç, aşırı baskıcı ahlakı temsil

eder: "Babanın yasasını" ve burjuva saygınlığının "yapmayacaksın" ilkesini tamamen içselleştirmiştir. Robert ve Erica'nın gayri meşru bir ilişki yaşadıklarını hemen fark edip onları sorguya çeker, hareketlerini gözler ve sonunda Erica'nın babasına telefon ederek onlara müdahale eder. Erica'nın ailesi içindeki düzenlemenin de onu benzer bir kader yaşama tehlikesi içine soktuğunu belirtebiliriz: bölgenin polis şefi olan babası Albay Burgoyne –Percy Marmont– oğullarının yetişmesinde herhangi bir rol oynamamış gibi görünür, bu görev, vekil anne ve "patron" olarak Erica'nın özel sorumluluğu haline gelir ve bu nedenle onun sezgisel duygusallığının, neşesinin ve yaratıcılığının baskılanması zorunludur.

Filmin en önemli sekansı –erkek egemen bir annenin yönettiği anormal derecede normal üst-burjuva evi– işçi sınıfının içine ya da sınıf-altı çevrelere, yani sürekli olarak yaklaşmakta olan şiddetle tanımlanan ve her ikisini de erkeklerin yönettiği "Tom's Hat"e ve yoksulların kaldığı otele yapılan iki ziyaretin arasına yerleştirilir. Hitchcock'un (üst ve alt) burjuvaziyi sunuşu kariyerinin başından sonuna kadar sürekli olarak sert bir biçimde eleştirel olmuş, ancak işçi sınıfını da hiçbir zaman aşırı duygusal bir biçimde ele almamıştır: eğer onun filmlerinden sınıfsal yapılara ilişkin genel bir ifade çıkarılabilirse bu, onların varlığının bütün toplumsal düzeyleri kirlettiğidir. Bu durum *Genç ve Masum*'da da böyledir, filmdeki en destekleyici ve yararlı karakter işçi sınıfından biri değil, serseri ve aylak bir gezgindir.

Filmde dört tane baba figürü vardır. Bunlardan yardımcı ve destekçi olan ikisi ister aile içinde (Basil amca – Basil Radford) ister toplumsal düzen içinde (serseri ve seramik onarıcısı ihtiyar Will – Edward Rigby) en baskıcı olanlardır. Diğer ikisi ise iyi niyetli, ama erkek egemen otorite konumu ve yasaya karşı sorumlu olması nedeniyle yargılarında sürekli hata yapan, sezgisel algılamadan yoksun olan ve soyut ilkelere ve kurallara bağlılığı sonucu sezgileri ketlenen Erica'nın babası ile katil Clay'dir. Burgoyne ve Clay filmdeki erkek egemenliğinin karşıt ama birbirini tamamlayan kutuplarını temsil eder, birincisi tamamen kontrol altında, ikincisi ise tamamen kontrol dışıdır, ancak her ikisi de ister "adalet" aracılığıyla isterse cinayet yoluyla olsun sapkınlığın cezalandırılması konusunda aynı ahlak yasasını uygularlar.

Çifte takip filmlerinin değişmeyen bir ilkesi, kahramana yardım edenlerin ya toplumsal olarak baskılanmış gruplara ait kişiler (kadınlar, işçiler) ya bazı nedenlerle (kişisel sorunlar, toplumsal konum) toplumdan dışlanmış insanlar ya da serseriler olmasıdır. Birinci kategoride, bu filmdeki otelcinin karısı, *39 Basamak*'daki çiftçinin karısı, *Sabotör*'deki kamyon şoförü ve bu iki film ile *Genç ve Masum*'un ka-

dın kahramanları (başlangıçtaki tereddütten sonra) sayılabilir; ikinci kategoriye ise bu filmdeki yaşlı Will ve *Sabotör*'deki sirkteki 'hilkat garibeleri' (ya da onların çoğu) ile kör müzisyen örnek olarak verilebilir. Bu filmler belki de bağımlı ya da baskılanmış konumlarının ya da dışlanmalarının/izleyici konumuna zorlanmalarının bir yan ürünü olarak onları ciddiye alır. Onlar otorite sahiplerinde baskılanan ya da körelen sezgisel bir bilgi ve duygusallığa sahiptirler, oysa otorite sahipleri ya belirgin bir biçimde kötü niyetlidir ("kötü adam") ya da duygusuz engelleyicilerdir (polis ve genelde yasal otoriteler).

Dört baba figüründen üçü, filmin sonunda birbirlerine yaklaşır. Yaşlı Will'in bir seramik onarıcısı olması çok anlamlıdır: sonunda "parçaları bir araya getiren" odur, bütün toplumsal statülerden yoksun olduğundan, anlatı için düzeni yeniden kuracak konumda olan tek karakterdir. Resmi soruşturmacı Burgoyne arkaplana itilir. Sekansın ilgi çekici yanı Hitchcock'un en ünlü *tour de force*'larından [ustalık gösterisi] biri olmasıdır: uzun bir vinç çekimi Grand Hotel'in restoran/balo salonunun genel görünümünden başlayarak katilin onu ele veren seğiren gözünü gösteren büyük bir yakın çekimine kadar girer. Bu çekim hiçbir karakterin fiziksel ya da zihinsel bakış-açısından değildir: bu sahnede açığa vurulan şey yalnızca Erica ve yaşlı Will'in bize nasıl ve ne zaman yetişeceği sorusu üzerine inşa edilen gerilimi yaşayan izleyici içindir. Clay'in ortaya koyduğu acımasızlıktır. Zaten küçük düşmüş bir durumda olan (orkestra "beyaz" bir şefin yönetimindeki yüzleri siyaha boyanmış beyazlardan oluşur) Clay'e müzik parçasıyla dikkat çekilir ("Kimse bir davulcu gibi çalamaz"). Kameranın acımasız ve kararlı ilerleyişi onun sinirini bozma ve ruhen yıkma konusunda aktif rol üstlenmiş gibidir ve kameranın bakışına doğrudan tepki verir, birden gözü seğirmeye başlar. Clay'in açığı çıkmayı *istediği* belirgin hale gelir: ritmi bozuk bir biçimde çılgınca davul çalışı yalnızca nevrozun dışavurumunun ötesine geçer, saplantılı bir biçimde nevrozun kendisine dikkat çeker ve neredeyse genel bir itiraf haline gelir. Clay'in karakteri baştan sona –ama özellikle burada– erkek egemenliğe ve bu egemenliğin cinsel düzenlemeyi üstlenme hakkına içkin olan gerilimi ve çirkin zorlamayı ortaya koyar.

39 Basamak'da olduğu gibi, filmin merkezdeki ilişkisinin değeri bu ilişkiye karşı oluşturulan farklı ilişkilerle karşılaştırılarak değerlendirilmelidir ve bu da kaçınılmaz olarak aynı sorunu ortaya çıkarır: tam olarak Erica/Robert ilişkisini buna karşıt olan ilişkilerden farklı olarak nasıl göreceğimiz sorunu. Bu ilişkinin (Claylerin evliliğinin ve Basil/Margaret evliliğinin dengesizliklerine karşıt olarak) görece eşitliği, daha önce öne sürdüğüm gibi, anlatı yapısıyla inandırıcılık kazanır ve olay-

ların akışı içinde bir ölçüye kadar iki karakterin büyüleyici saflığı aracılığıyla dramatik olarak gerçekleştirilir. Ancak film bunu gerçek toplumsal yapılarla ilişki içinde sınayamaz: var olan toplumsal yapılar içinde gerçekleştirilmesi başanılamayacak bir vaatle bir kez daha baş başa kalırız. Aslında filmin son cümlesinin ("Bay Tisdale'i akşam yemeğine davet etmemiz gerektiğini düşünmüyor musun?) ve son çekimin kesin yönlendirmesiyle ortada bırakılırız: Erica'nın, bakışını babasından Robert'e çevirdiği sıradaki yakın çekimi. Ev içi/ailesel düzenlemelerinin önceden olduğu gibi hoş bir biçimde süreceğine inanmamız sağlanır.

14. İdeoloji, Tür, 'Auteur'
(1976)

Gerçek bir değil birçok düşte yatar – Pasolini, *Binbir Gece Masalları* [*Arabian Nights*]

Şimdiye kadarki her sinema kuramı kendisinin köklü bir biçimde farklı olduğunda ısrar etmiştir. Kurgu kuramı, filmin diğer yönlerini bir yana bırakıp, asıl yaratıcı edim olarak kurguyu en yukarı yerleştirir; Bazin'in gerçekçi kuramı, denge sağlama arayışıyla, kurgunun ve yapay olanın değerini olduğundan daha düşük gösterir; göstergebilim kuramı, sözde "açık metin" lehine gerçekçi sanatı reddeder – ya da ne pahasına olursa olsun yapıta "yapıçözüm" uygulamak ister. 'Auteur' kuramı, zirvede olduğu dönemde, dikkatini yalnızca bir sanatçının, tematik ya da stilistik damgasına yoğunlaştırır; "filmsel metni" bütünüyle tartışan son girişimler kişisel 'auteur'lük düşüncelerini tamamen dışlamaya yönelmiştir. Temel konumu göz önüne alınırsa her kuramın özel bir geçerliliği vardır – geçerlilik bu konuma bağlı ve bununla sınırlıdır. Sinemanın değişik alanları ve tek bir filmin değişik yönleri üzerine her biri görüşler sunabilir.

Burada, her zaman yapıtı mümkün olduğunca bir bütün olarak görmek isteyen eleştirmenin, kendisini bu kuramlardan yalnızca birine bağlamaksızın, bütün kuramların ve bütün konumların keşiflerinden ve özel düşüncelerinden yararlanabilmesinin çekiciliğini vurgulamak istiyorum. İdeale ulaşmak kolay olmayacaktır ve buna yönelik bir girişim bile pek çok soruna neden olacaktır. Bu sorunların en önemlisi, özel bir sistemin desteklemediği değerlendirme ölçütlerinin geçerliliğidir. Açıkçası, eleştirmen ne değerler sisteminden bağımsızdır ne de bir "estetik" düşüncenin konumu için yaşamdaki mücadelelerden ve gerilimlerden uzak durabilir. Aksine okunmayı hak eden her eleştirmen saf estetik değerlerin (böyle bir şey varsa) ötesindeki değerleri tanımlama çabası içinde olmuştur. "Tarihsel olarak yaşamak" bir sisteme ya da bir davaya bağlanmayı gerektirmez; daha çok insanın dünyasının gerilimlerinin ya da zıt kutuplarının farkında olmayı gerektirir.

Geçen 30 yılda, özellikle Hollywood düşünüldüğünde, eleştirel olanakların ve

uygulama alanlarının genişlemesi anlamında bir dizi gelişme olmuştur: farklı dışavurumlarıyla 'auteur' kuramının gelişimi; türe yönelik ilgi; ideolojiye yönelik ilgi. Hollywood filmlerine bu farklı yaklaşımların, artık uygulanabilir olduğunu öne sürdüğüm sentetik bir eleştiri türü meydana getirecek biçimde içi içe geçebileceği yollardan bazılarını incelemek istiyorum.

Burada yapmak istediğim, ideolojinin, türün ve Hollywood başyapıtlarının zenginliğini ve anlamlarının yoğunluğunu belirleyen kişisel 'auteur'lüğün karmaşık etkileşimine ilişkin bir şeyler öne sürmektir; bu nedenle bu tartışmayı Hitchcock ile sınırlayamam. Bu kitabın giriş bölümünde, değerlendirmeye ilişkin belirli sorunları ortaya atmak için *Bir Şüphenin Gölgesi* ile *Mavi Kadife*'yi karşılaştırdım. *Bir Şüphenin Gölgesi*'ni, benzer bir konumda olan ama tamamen farklı bir yaratıcıdan ve türden gelen bir filmle, Frank Capra'nın *Şahane Hayat*'ı ile karşılaştırmak başka ve daha geniş sorunları ortaya koymak anlamına gelir. İçinde iki filmin tartışılacağı bir bağlam yaratmak için Amerikan kapitalist ideolojisiyle ya da daha özgül olarak klasik Hollywood sinemasının ısrarla somutlaştırdığı ve güçlendirdiği değerler ve varsayımlarla neyi kastettiğimizi (aşırı basitleştirme riskini göze alarak) biraz tanımlamaya çalışmak istiyorum. Aşağıdaki bileşenler listesinin etraflı ya da derin olması değil, filmlerin tartışmasına bir giriş sağlaması ve hepimizin tamamen aşina olduğu kavramları bilince çıkarması amaçlandı.

1. Kapitalizm: Mülkiyet hakkı, özel teşebbüs, bireysel inisiyatif, yerleşiklik.

2. Çalışma etiği: "Dürüst çalışmanın" kendi içinde ve kendisi nedeniyle ahlaken takdir edilir olduğu anlayışı, bu ve birinci madde birbirlerini hem geçerlileştirir hem de destekler. Çalışmanın ahlaksal erdemi aynı zamanda libidonun gerektiğinde yüceltilmesiyle ya da gerektiğinde ona boyun eğdirilmesiyle sınırlandırılır: "Şeytan işsizlere iş bulur." Bu ilişki Tourneur'un *Kedi İnsanlar* [*Cat People*] adlı filmindeki, hayvanat bahçesinde çalışan temizlikçinin söylediği şarkıda güzel bir biçimde özetlenir:

> Yapacak başka bir şey yok,
> Yapacak başka bir şey yok,
> Yoldan çıktım, gönül eğlendirmeye başladım,
> Çünkü yapacak başka bir şey yok.

3. Evlilik (yasal heteroseksüel tekeşlilik) ve aile: Bunun işlevi bir ve ikinci maddenin daha da geçerli hale getirilmesi –ev kadın için kurulur, kadının işlevi uygarlık değerlerini oluşturmak ve çocukları aracılığıyla bunların devamını sağlamaktır–

ve erkek egemen bir toplumda mülkiyet ilkesinin kişisel ilişkilere doğru genişlemesidir ("evim, karım, çocuklarım").

4. (a) Tarımsal kullanım anlamında doğa; Cennet Bahçesi olarak bakir toprak: 'western' filmlerinde bu üç maddenin önemli ölçüde bağdaşma eğilimi taşıdığı bir kavram (ideolojinin işlevi kültürel varsayımları "doğallaştırmaktır"): örneğin *Mohawk Kıyısında Davullar*'daki [*Drums Along the Mohawk – Vahşi Koşu*] ailenin işlenişi.

4. (b) Çöl (yabanlık) anlamında doğa, boyun eğmeleri uygarlığın inşası anlamına gelen Kızılderililer: birçok 'western' filminde Kızılderililer libidonun somutlaşması ya da uzantısı olarak görülürler (*Arayıcılar* [*The Searchers – Çöl Aslanı*]).

5. İlerleme, teknoloji, kent ("New York, New York, muhteşem bir kent," ve benzerleri gibi).

6. Başarı/servet: Hollywood ideolojisinin aynı zamanda derinden utanç yaşadığı bir değer, dolayısıyla yüzlerce film bunun büyüsünden yararlanırken, çok az film açıkça bunu över. Böylece bu kavramların ideolojik "gölgesi" oluşturulur.

7. Rosebud sendromu: Para her şey değildir; para yozlaştırır; yoksul daha mutludur. Kapitalist ideoloji için çok uygun bir durum: ne kadar baskılanırsanız o kadar mutlu olursunuz (örneğin *Yarışlarda Bir Gün*'deki [*A Day at the Races*] şarkı söyleyen "siyahlar" gibi).

8. Herkesin gerçekten mutlu olduğu/olabildiği, bu nedenle de bütün sorunların varolan sistem içinde çözülebildiği (biraz reformun yeterli olduğu, köklü değişime gerek olmayan) yer olarak Amerika. Yıkıcı sistemler, egemen ideolojiye hizmet etmesi mümkün olduğu ölçüde asimile edilir. Andrew Britton *Öldüren Hatıralar* üzerine çok önemli yazısında Freudcu psikanalizin bile ideolojik bir baskı aracı haline geldiğini öne sürer. Her şeyden önemlisi, bu düşünce bize bütün klasik Hollywood görüngülerinin en ısrarlı ve çarpıcı olanını, mutlu sonu verir: izleyici için çoğu kez (Sirk'ün ifadesiyle) bir "acil çıkış kapısı," filmin ortaya attığı sorunların artık çözüldüğü biçiminde pek inandırıcı olmayan bahane. (*Hilda Crane* yüzlerce olası örnek arasında uygun ve açık bir örnektir.)

Bu liste bize mantıksal olarak iki ideal karakter verir:

9. İdeal Erkek: Güçlü serüvenci, etkin, engel olunamaz macera adamı.

10. İdeal Kadın: Eş ve anne, mükemmel arkadaş, tamamen güvenilir biri, ailenin ve yuvanın dayanağı.

Bunlar tamamen şaşırtıcı bir uyumsuzluğun ideal çifti içinde bir araya geldikleri için her birinin bir gölgesi vardır:

11. Değişmez bir düzen sahibi koca/baba, güvenilir ama anlayışsız.

12. Erotik kadın (serüvenci, kumarbaz, bar kadını), büyüleyici ama tehlikeli; erkek kahramana ihanet etmesi ya da bir kara pantere dönüşmesi olası.

Bu listeye ilişkin en çarpıcı olgu, tek parça olmaktan çok, umutsuz karşıtlıklar ve çözülemez gerilimlerle yapısal olarak bir bilmece haline gelen bir ideolojiyi sunmasıdır. Tür üzerine şimdiye kadar yapılan çalışmalar çeşitli türleri verili ve farklı olarak kabul etmiş ve motiflere dayanarak bunları açıklamaya ve tanımlamaya yönelmiştir; eğer tür kuramı hep üretken olacaksa, sormamız gereken soru "ne?" değil "neden?"dir. Türlere o kadar alıştık ki, bu olgunun garipliğine çok az dikkat ediliyor. İleri sürmek istediğim düşünce, türlerin gelişiminin köklerinin, sunduğum kısa listenin öne sürdüğü ideolojik karşıtlıklarda olduğudur. Burada yaşanacak itki bu tür karşıtlıkları, çatışan unsurlardan birinin göz ardı edilmesiyle, en azından bir basitleştirme süreciyle inkâr etme girişimi olabilir.

Robert Warshaw'ın, gangster kahramanı ile 'western' kahramanı arasındaki ilişki üzerine yeni ufuklar açan (konu hakkında yeterince düşünmediğine açıkça itiraz edilebilirse de yine de oldukça yararlı olan) denemelerinden burada söz edilebilir. Gangster ile 'western' filminin karşıtlığı birçok olasılıktan yalnızca biridir. Bütün türler, iç içe geçen karmaşık bir örüntü oluşturan ideolojik karşıtlıklar anlamında yararlı bir biçimde incelenebilir: küçük kasaba komedisi/sofistike kent komedisi, kent komedisi/kara film; kara film/küçük kasaba komedisi ve benzerleri. Bir türün ideolojik olarak "saf" (yani güvenli) olması yalnızca en basit, en arketip, estetik olarak en yoksun ve entelektüel olarak en rezil biçimi içinde olasıdır: Hopalong Cassidy, Andy Hardy komedileri gibi.

Örneğin (dramatik anlamda olduğu kadar ideolojik anlamda da her zaman potansiyel olarak en rahatsız edici güç olan Kızılderililerin dikkat çekici bir biçimde içinde yer almadığı) Hopalong Cassidy filmlerinin, kendi mükemmel ideolojik güvenlikleri için iki stratejiye dayandıkları görülür: (a) karakterlerin kesin bir biçimde "iyi" ve "kötü" olarak ayrılması, ara tonların olmaması; (b) Hoppy'nin cinsellikten uzak oluşu (duygusal olarak asla başı belaya girmez); böylece 'western'lerin genel olarak üzerine inşa edildikleri ilgi alanı olan göçebelik/yerleşiklik gerilimlerinin tümünden kurtulma olasılığı. (İlginç bir seçenek: Roy Rogers/Dale Evans/Trigger'dan oluşan İdeal Amerikan Ailesi). *Vadiler Aslanı* [*Shane*] bu bağlamda özellikle ilginçtir. Kasıtlı bir "arketip" 'western' yaratma girişimi olan bu film, aynı zamanda önemli ideolojik gerilimleri uyumlu bir biçimde çözme çabalarını gösterir.

Verimli bir tür kuramı için en büyük engellerden biri, türleri ayrı ayrı ele alma eğilimidir. İdeolojik bir yaklaşım, neden görünmeye çalıştıkları kadar karmaşık

olamadıklarını ortaya koyabilir: bunlar olsa olsa aynı ideolojik gerilimlerle ilgilenmek için farklı stratejiler sunarlar. Örneğin günümüzde geçen bir küçük kasaba filmi hiçbir zaman kendi tarihsel karşılığı olan 'western'den ayrılmamalıdır. Klasik Hollywood sinemasında motifler, birkaç örnekle kanıtlanabileceği gibi, sürekli olarak türden türe geçiş yaparlar. Peter Wollen'ın, haklı olarak, Ford'un sinemasının merkezini oluşturduğunu söylediği ev/göçebelik karşıtlığı yalnız Ford sinemasının hatta 'western'in merkezinde değildir; bu motif *Maziden Gelen*'den [*Out of the Past*] *Gösteri İşi Gibi Bir İş Yoktur*'a [*There's No Business Like Show Business – Sahne Âşıkları/Müzik Dünyası*] kadar birçok türü içeren pek çok Amerikan filminin yapısında vardır. Kadınların açıkça kedilerle karşılaştırılması motifi çılgın komedi (*Bebek Yetiştirmek*), korku filmi (*Kedi İnsanlar*), melodram (*Öfkelenme* [*Rampage*]) ve psikolojik gerilim (*Hırsız Kız*) arasında ilişki kurar. Son bir örnek bizi benim şimdi ilgilendiğim konuya taşır: güçlü erkek serüvencinin hem *Arayıcılar*'da hem de *Bir Şüphenin Gölgesi*'nde, aile ortamına girdiği zaman hemen kendi "gölgesi" olan yerleşik kocanın/babanın yerini aldığına ve her iki filmde de babanın koltuğuna oturduğuna dikkat edin.

Bu düşünceleri belli filmlere uygulamaya çalışmadan önce bir noktanın daha özellikle vurgulanması gerekiyor: bir filmdeki ideolojik gerilimlerin varlığı, buna Hopalong Cassidy'nin ötesinde bir ilgi gösterilse bile, kendi içinde güvenilir bir değerlendirme ölçütü değildir. Sanatsal değer, kim olduğu bilinmese bile (Chartres katedralinde olduğu gibi) –bir yerde, bir aşamada– bir sanatçının varlığına, sanatın o toplumdaki işlevine bağlıdır. İdeolojik gerilimler yalnızca birey aracılığıyla özel bir odak ve böylece sosyolojik olduğu kadar estetik bir ilgi alanı haline gelir. Belki de yapıtların (a) bir 'auteur'ün belirli özellikleri özgül ideolojik gerilimler ile karşılıklı ilişki içinde olduğunda ve (b) film birden fazla türsel kaynaktan beslendiğinde özel ilgi alanı oldukları öne sürülebilir.

Hem *Şahane Hayat*'da hem de *Bir Şüphenin Gölgesi*'nde aynı temel ideolojik gerilimler vardır: bu filmler ev/göçebelik karşıtlığının hiçbir biçimde 'western'in özel alanı olmadığını hatırlatırlar. Bedford Falls ve Santa Rosa yaklaşık 70 yıldır öncülerin kasabası olarak görülebilir; bunlar, kuruluşları yaklaşık aynı dönemde Ford tarafından *Sevgilim Clementine*'de [*My Darling Clementine – Kanun Harici*] ilan edilen uygarlığın gelişimini somutlaştırırlar. Arkaplanda (ama Capra'nın filminde kısa ve öz bir biçimde açıkça) 'western'lerle olan bu ilişkiyle birlikte, her iki filmdeki ana gerilim tür anlamında tanımlanabilir: kara filmin küçük kasaba aile komedisi içine rahatsız edici akışı. (Bu, *Sevgilim Clementine*'de de açık bir biçimde varolan gerilim-

dir: Tombstonelar'ın gece ve gündüz sergiledikleri durumlar arasındaki karşıtlık.)

Bu iki filmin sunduğu güçlü karşıtlık, net olarak tanımlanmış sanatsal kişiliğin, ideolojik bir türsel yapıya müdahalesinin kesin etkilerini kanıtlar. Her iki filmde de temel ideolojik proje olarak, gelişen olayların üzerine gölge düşürdüğü küçük kasaba değerlerinin ve ailenin yeniden onaylanması vardır. Capra'nın filminde bu yeniden onaylama büyüleyici bir biçimde ikna edicidir (ama dayandığı baskılanmaların ve sonuçta bunun tehlikelerinin tam olarak farkındadır); Hitchcock'un filminde ise bu tamamen aldatıcıdır. Bu filmlerin çok farklı duygusal etkilerinin kökleri – Capra'nın duygusal doygunluğu ve tatmin edici katharsisi; Hitchcock'un (birçok insanın üzerine yorum yaptığı) "acı tadı"– yalnızca bu iki karşıt yönetmen kişiliğine duygusal tepkimizde değil, aynı zamanda kendi ideolojik yapımızdadır.

Şahane Hayat'ın başlıca ideolojik ve tematik gerilimlerinden biri, George Bailey (James Stewart) ile Mary'nin (Donna Reed), arzularını gerçekleştirmeye bir başlangıç olarak terk edilmiş bir evin camlarını kırdıkları sahnede çok güzel bir biçimde özetlenir. George'un arzusu tekdüze ve kısıtlayıcı olarak gördüğü Bedford Falls'dan ayrılmak için para bulmak ve dünyayı dolaşmaktır; Mary'ninki ise (sözcüklerle ifade edilmese bile sonunda gerçekleşmesiyle ifade edilir – bu da Mary'nin "arzular eğer sözcüklere dökülürse gerçekleşmez" inancını onaylar) George'la evlenmek, yerleşik bir yaşam seçmek ve evliliğin/ailenin yaşama döndürebileceği harap olmuş bir kabuğun içine, yani bu terk edilmiş eve yerleşip, burada bir aile kurmaktır.

Bu gerilim George'un Mary ile evlenmeye yönlendirildiği uzun bir sekans boyunca geliştirilir. George'un erkek kardeşi eşiyle birlikte kasabaya döner ve yeni bir iş onu aile şirketinin başına geçerek Bedford Falls'da kalma tuzağına düşürür. Arkaplandaki evin içinde süren geri dönüş kutlamaları sırasında George kederli bir biçimde ön verandada oturur: görüntünün dışından gelen ve onun tepki verdiği bir tren düdüğü duyarız. Annesi (vazgeçilmez Beulah Bondi) dışarı çıkar ve Mary'i ziyaret etmesi "önerisinde" bulunur; fiziksel olarak sahnenin sağına, annesinin işaret ettiği yöne doğru aceleyle gider gibidir, daha sonra yeniden ortaya çıkar ve annesinin yanından geçerek tam tersi yöne doğru gittiği görülür.

Bu onu mükemmel ideolojik/türsel mantıkla Violet'e (Gloria Grahame) götürür. Violet/Mary karşıtlığı arketip olarak klasik Hollywood'un bütün türsel sınırlarını aşan kadın çekişmesi motifinin açık bir temsilidir – *Bebek Yetiştirmek*'deki Susan (Katharine Hepburn) ile Alice (Virginia Walker), *Kedi İnsanlar*'daki Irena (Simone Simon) ile Alice (Jane Randolph), *Sevgilim Clementine*'deki Chihuahua (Linda Darnell) ile Clementine (Cathy Downs) ve *Büyük Kıskaç*'daki [*The Big Heat – Ölüm Korkusu/Ye-*

raltı Dünyası] Debby (Gloria Grahame) ile Katie (Jocelyn Brando) örneklerinde olduğu gibi. Ancak Violet (eğlenen izleyicinin önünde) onun tepelerde ay ışığında yalın ayak gezinme biçimindeki şiirsel teklifini reddeder; hoş vakit geçirdiği kız artık erkek kahramanın yolculuk arzusuna eş-anne figüründen daha fazla çözüm getiremez.

Böylece yeniden Mary'ye döner, temiz ve düzgün ön bahçenin parmaklıklarına sinirli bir biçimde sopayla vurarak pencereye gelir – bu onun zihninin ikircikli durumunun kesin ve güzel bir ifadesidir, Mary'nin dikkatini çekme arzusuyla, giderek evcimenliğin tuzağına düşmesine kızma duygusu birbirleriyle savaşır. Mary onu beklemektedir; George'un annesi Mary'ye telefon etmiş ve sonunda onun evine geleceğini bildiğini söylemiştir. Burada iki ideolojik önerme birleşir: İyi anne her zaman büyük bir kesinlikle oğlunun zihninin işleyişini bilir anlayışı ve uygarlığın devamı için, daha "zayıf cinsiyetin" kutsal bir doğrulukla dengelenmesine ilişkin, kadınlık ilkesinin esas olduğu anlayışı.

Evin içinde Mary ona yaptığı bir karikatürü gösterir: kovboy 'blucin'i giymiş George kementle gökteki ayı yakalamaya çalışır. Bu an birbirine karşıt yananlamlar açısından zengindir. Açıkça 'western'i ve George'un olmayı arzuladığı serüvenci kahramanı akla getirir. Daha önce George, Mary için "ayı kementle yakalamayı" istemiştir, serüvencinin kahramanlığı, sonunda kahramanı evcimenlik tuzağına düşürecek bir kadını mutlu etmek arzusuyla güdülenir. Mary'nin bakış açısından resim sevimlidir (kahramanın arzularını kabul eder), alaycıdır (onu karikatüre indirger) ve sahiplenicidir (George'u kendisinin yaptığı bir imgeye indirger, onu ellerinde tutar).

Filmin yapısal çekişmeleri içinde en açık olarak sunulanı, kapitalizmin iki yüzü, yani iyi ve kötü arasında olanıdır: bir yanda Baileyler (baba ve oğul) ve onların inşaat ve kredi şirketi, insanların ihtiyaçlarına ve iyiliklerine dayalı ticari girişimleri vardır; diğer yanda ise açıkça bir örümcek olarak tanımlanan, hırslı, bencil, cimri davranan ve insan doğasına inanmayan Potter (Lionel Barrymore). Potter köklü bir geleneğe aittir. O açıkça Dickens'ın Scrooge'undan türer (film Noelde geçer) –rahatsız edici biçimde pişmanlık duymayan ve ıslah olmayan bir Scrooge– ama onun daha uzak ataları peri masallarındaki ogrelerdir.

Bu karşıtlık bize yalnızca para ve mülkiyete yönelik iki tutumu değil, aynı zamanda iki baba figürünü de verir (Bailey ve Potter). İki baba da bölgeye kendi adını verir (küçük kasaba Bedford Falls içindeki Bailey Park ve bu kasabanın karanlık seçeneği Potterville). En ilginci, bu iki babanın güçlü ideolojik uzantılarını (Amerikan tercihlerini, Amerikan eğilimlerini) Hollywood türlerinde bulmalarıdır: küçük

kasaba komedisinin mutlu, neşeli dünyası (Bedford Falls çoğunlukla gündüz görülür), kara filmin dünyası, Hollywood ideolojisinin karanlık yüzü.

Potterville –kasaba, sanki George hiç orada yaşamamış gibi, ona koruyucu meleği (Henry Travers) tarafından gösterilir– Bedford Falls kadar gerçektir (ya da daha fazla stilize değildir). Küçük kasaba komedisinin ikonografisinin yerini, açık bir biçimde, polis sirenlerinin duyulduğu, sokaklarda ateş edilen, karanlık, berbat batakhanelerin olduğu, alkolizmin kol gezdiği, burlesk gösterilerin, striptiz kulüplerinin ve *karamsar* aydınlatmanın ışık ve gölgelerinin olduğu kara film dünyasının ikonografisi alır. George'un yaşama küsmüş ve kötü niyetli annesi kötü bir pansiyon işletir; kara film terimlerine tercüme edilen hoş vakit geçirilen kız/eş anne karşıtlığı, fahişe ile evde kalmış kütüphaneci kız karşıtlığı haline gelir. Her iki kasaba Amerika'nın eşit derecede geçerli –türsel tanınmışlıklarıyla geçerlileşmiş– imgeleri olarak ortaya çıkarlar.

Bir Şüphenin Gölgesi'yle karşılaştırıldığında *Şahane Hayat*, burjuva aile yaşamının değerlerinin (ve öneminin) daha ikna edici ve etkili bir biçimde onaylanışını sunar. Ancak felaket, George baskıladığı gerilimlerini serbest bıraktığında ortaya çıkan şey, aileye yönelik yoğun öfke ve onu yok etme arzusudur. Ayrıca ailesiyle önemli bir ilişki içinde olan işini de yok etmek ister (daha fazla küçük kasaba evi inşa etmek için yaptığı çizimlerin olduğu tahtayı sonunda yere fırlatır). Film açık bir biçimde her Bedford Falls'ın ardında bir Potterville'in, dolaylı olarak da her George Bailey'in ardında *Arayıcılar*'ın Ethan Edwards'ın gizlendiğini kabul eder. George'u ayartan Potter, onun baskılanmış arzularının içine şeytanın içgörülerini yerleştirir. Potter'ın, "bana bir zamanlar yoldan çıkmış, düş kırıklığına uğramış yaşlı adam demiştin, şimdiyse sen yoldan çıkmış, düş kırıklığına uğramış genç bir adamsın" demesi, filmin sağladığı kanıtla fazlasıyla desteklenir. Filmin onayı hakkındaki son çarpıcı şey, temelinin aşırı istikrarsızlığı ve bunun ifadesi için gerekli olan histeridir. Potter vicdan azabı çekmeden yaşar, suçu açığa çıkmaz ve cezalandırılmaz. Bu film için Capra'nın başyapıtı denebilir, ama bundan daha fazlasını ifade eder. Karmaşık bir türsel gelenekle ve bundan da öte bütün bir kültürün korkuları ve özlemleriyle beslenmiş bütün önemli Amerikan filmleri gibi, bu film de hemen yönetmeninin ötesine geçer ve o olmaksızın düşünülemez.

Bir Şüphenin Gölgesi hem eleştirmenler hem de izleyiciler için her zaman Hitchcock'un orta döneminin en popüler filmleri arasında olmuş, ancak çok farklı, neredeyse taban tabana zıt yönlerden anlaşılmıştır. Gösterime girdiğinde film İngiliz

eleştirmenler tarafından Hitchcock'un Amerika'yla uzlaşmasının işareti olarak karşılandı; onun İngiltere filmleri gerilimi için olduğu kadar mizahi yanları ve "toplumsal eleştirileri" nedeniyle de beğenilmişti ve Amerika'da çektiği ilk filmler (özellikle *Rebecca* ve *Şüphe*) Hollywood'da İngiltere'yi yapay olarak yeniden inşa etme girişimleri olarak görüldü. *Bir Şüphenin Gölgesi*'nde Hitchcock (Thornton Wilder ve Sally Benson'ın yardımıyla), en azından Amerikan orta-sınıfına, daha önce İngiliz orta-sınıfına yaptığı gibi zekice, eleştirel ve etkili bir bakış getirdi. Daha sonraki Fransız eleştirmenler kuşağı (özellikle Hitchcock üzerine olan kitaplarında Rohmer ve Chabrol) çok farklı nedenlerle filmi övdüler, filmin katı biçimciliğini saptadılar (Truffaut " *un film fondé sur le chiffe 2* ..." [2 rakamı üzerine kurulmuş bir film] der) ve bunu, Hitchcock'un değişmeyen Katolik yorumu için ilk günah, masumiyetin yitirilişi, yozlaşmış dünya ve suçun mübadelesi (ya da birbirinin yerine konabilirliği) temalarını özenle işleyen anahtar filmlerden biri olarak gördüler. Fransızlar, İngiliz eleştirmenlerin gözdesi olan aile komedisinin, tamamen değilse de biraz can sıkıcı bir eğlence olduğunu belirttiler.

Her iki görüş de filmdeki önemli öğelere uyar ve filmin belirli yönlerini açıkladıklarına kuşku yoktur; ancak şimdi her iki görüşün de yanlış olduğu ve kısmen parçaların bütünden soyutlanarak düşünülmesine dayandıkları görülüyor. Bir bakıma, eğer Hitchcock filme tamamen hakimse (filmde onun sanatsal kişiliğinin damgasını taşımayan hiçbir şey yoktur), bütünlüklü bir okumanın, küçük kasaba ailesi öğelerini ve Katolik öğeleri, ideolojik ve türsel belirleyenlerin bir kez daha çok önemli olduğu karmaşık bir dokumayı oluşturan iplikler olarak görmesi gerekirdi.

Daha önce öne sürdüğüm (tek bir 'auteur' ile ilgilenmenin ötesine geçen) "sentetik" çözümleme türü, *Şahane Hayat*'ın, genel olarak kabul edildiğinden çok daha yıkıcı bir film olduğunu, ama filmin sonunda yıkıcı öğelerin başarılı bir biçimde kontrol altına alındığını açığa çıkarır. *Bir Şüphenin Gölgesi*'nde, taslağını çıkardığım Hollywood ideolojisi onaylanmak bir yana paramparça edilir. Bununla birlikte, filmin içinde kendini dayatma ve şeyleri "güvenli" hale getirme girişimlerinin izi sürülebilir. Tehlikede olan her şeyden önce ailedir – ancak ailenin merkezi ideolojik önemi nedeniyle tehlikede olan aslında her şeydir. Kökleri hâlâ tarımsal düşte, masumiyetin bahçesi olarak bakir toprak ideallerinde olan küçük kasaba ve bir aradaki mutlu aile, Amerikan uygarlığının sağlam kalbi olarak görülür; ideolojik proje hastalıklı olanın ve kötünün varlığını kabul etmek, ancak aileyi bu pisliklerden korumaktır.

Burada birkaç strateji gözlemlenebilir: Charlie Dayı'nın Santa Rosa'dan ayrılma-

sında ısrar etme girişimi; kötünün kesinlikle yok edilmesi anlamında filmin sonunda olarak onun ölümü; genç Charlie'nin evleneceği, böylece ailenin devamını sağlayacak kişi olan genç dedektifin (sağlıklı, yakışıklı, küçük kasaba erkeği) ortaya çıkışı ve hepsinden önemlisi, Charlie Dayı'nın cinsel patolojisinin, aileyi bir canavar yaratma suçlamasından kurtarmanın bir aracı olarak, çocukluğunda geçirdiği bir kazaya bağlanması (ailenin bir canavar yaratması geleneksel değerlerin günümüzde altüst oluşuyla birlikte Amerikan popüler sinemasının 1970'lerin korku filmlerinde açıkça dramatize edebildiği bir olasılıktır. Örneğin *Yaşıyor* [*It's Alive*].

Charlie Dayı ile genç Charlie'nin paralel bir biçimde tanıtıldığı filmin ünlü başlangıcı, kent ve küçük kasaba karşıtlığında, kentin hastalıklı ve kötü oluşunda ısrar eder. Bedford Falls/Potterville'de olduğu gibi bu film de genellikle farklı türlerin ikonografilerini fazlasıyla kullanır. Charlie Dayı'nın odasının içine girişe götüren altı çekim (bütün hareketler ve yönetim –köprüler, panlar, kurgu– sürekli olarak sağa doğrudur) bize kent teknolojisini, hem insansal (kaybedenler) hem de maddi ("Boşaltım Yasaktır" levhasının yanındaki damperli araçlar) enkazı, sokakta oynayan çocukları ve pansiyon olarak kullanılan evin kapısındaki 13 sayısını gösterir. Genç Charlie'nin odasının içine girişe götüren altı çekim ise (hareket ve yönetim sürekli olarak sola doğrudur) bize çocukların oynamadığı güneşli sokakları (Santa Rosa'da parklar vardır) ve gülümseyen, babacan bir polisin araçları ve yayaları yönlendirdiği düzenli bir kasabayı gösterir.

Katolik terimlerle söylersek bu, yozlaşmış dünyaya karşı açıkça ilk günah öncesi masumiyet dünyasıdır; ancak bu görüntüleri *Şahane Hayat*'da olduğu gibi Amerikan kapitalizminin iki yüzü olarak yorumlamak daha geçerli görünüyor. Charlie Dayı'nın (suçlarının ve cinsel sapkınlığının meyvesi olan) parası düzensiz bir biçimde masanın üzerinde ve yere yayılmış haldedir; Santa Rosa'daki polisin ardında *Bank of America* vardır. Dayı ile yeğen arasındaki ayrıntılı paralellik bir karşılaştırma olarak okunabileceği gibi madalyonun iki yüzü biçimindeki bir karşıtlık bir zıtlık şeklinde de okunabilir. Amaç, Santa Rosa'da bir anda ortaya çıkan çok önemli ve rahatsız edici kara film sahnelerinde en net biçimde sergilenir: bu sahnede genç Charlie "Til Two" adlı bara gider ve alter-egosuyla, eski sınıf arkadaşı Louise ile karşılaşır. Bu sahne Katolik ve Marksist yorumları eşit derecede davet eder; sahnenin gücü, bu küçük Amerikan kasabasının merkezinde bu yozlaşmış dünyanın/kapitalist çürüme ve yoksunluğun bulunmasında yatar. Türlerin bir araya gelmesi klasik Hollywood sinemasının bütün türsel yapısına yayılan yananlamlara sahiptir.

Filmin içinde ideolojinin altüst edilmesinin izleri Hitchcock'un varlığından,

onun kamusal imgesinin şakacı görünümünün hemen ardında gizlenen nihilizm ve şüpheciliğe kadar her yerde görülebilir. Onun Katolikliği gerçekte Katolik mitolojisinin daha karanlık yönleriyle ilgilenmesinden ayrı tutulamaz: cennetsiz cehennem. Bu izler yeterince nettir. Genç Charlie bir "mucize" ister; dayısını "bizleri kurtarabilecek insan" olarak düşünür (annesi hemen "bizi *kurtarmakla* neyi kastediyorsun?" diye sorar); dayısına telgraf çekmeye gittiğinde dayısının ona yolladığı telgrafı alır ve o andaki tepkisi, kendinden geçercesine, "Beni duydu! Beni duydu!" biçimindedir. Hitchcock hemen Santa Rosa'ya doğru hızla giden ve içinde Charlie Dayı'nın bulunduğu trenin alt açıdan çekimine kesme yapar ve ses kuşağındaki gürültülü bir müzik kötülüğü haber vererek etkiyi artırır.

Charlie Dayı çok önemli bir Hitchcock figürünün mükemmel cisimleşmelerinden biridir: gizli bir şeytan ve yitik ruh. Bindiği tren Santa Rosa'ya vardığında görüntü dumanla kararır. Filmdeki ilk görünüşünden itibaren sürekli olarak sigarayla ilişkilendirilir (ev sahibi kadınla olan sahneden, yani filmin en başından beri bunun fallik yananlamları açıktır) ve sürekli olarak başının çevresinde bir duman bulutuyla gösterilir (filmde Joe hariç kimse sigara içmez, yerdeğiştirmiş babanın, genellikle sönük olan paternal bir piposu vardır). Birkaç olay (filmin başında polisten kaçış, garaj kapısının uzaktan kontrol ediliyormuş gibi kapanması) onu yarı-doğaüstü bir güçle kuşatır. Filmi Katolik bir okumayla sınırlamaktan çok bu belirtileri diğerleriyle ilişkilendirmek daha mantıklı görünüyor: film boyunca karşımıza çıkan bir dizi batıl inanç (13 numaranın ve yatağın üzerine şapka koymanın uğursuzluğu, "sofra başında şarkı söylersen deli bir kocayla evlenirsin," yasak ama masum "Şen Dul" sözcüklerini söylemekten duyulan usdışı korku) ve telepati motifi (telgraf – "beyinden beyine geçiyor"– şarkısı) – bütün bunlar engellenmesi gereken korkunç, öngörülemez güçlerin insafına kalmış Hitchcockyen yaşam anlayışıyla ilişkilidir.

Bu kitabın girişinde Hitchcock'un hem genç Charlie hem de onun dayısıyla değişik düzeylerde ve değişik biçimlerde özdeşleştiğini öne sürdüm ve bunu izleyen bölümde de filmlerdeki (özellikle Hitchcock'un filmlerindeki) özdeşleşme yapılarının karmaşıklıklarını, özdeşleşmeyi bölme olanaklarını tartışacağım. Burada ise Hitchcock'un "kötü kahraman"ıyla (kısmi ve çok karmaşık) özdeşleşmesini, filmlerinde vazgeçilmez olarak "kendini göstermesiyle" oluşturduğunu belirtmek istiyorum. Trende gizlilik nedeniyle Charlie Dayı hasta numarası yapar, ranzasından yardımla kalkmak zorundadır. Hitchcock'un kameraya arkası dönük oturup briç oynadığı masanın yanından geçer. Oyuncularından biri "çok hasta görünüyorsunuz" der ve kesmeyle Hitchcock'un elindeki, tamamen maçalardan oluşan kâğıtlara geçeriz. Charlie

Dayı'nın filmin büyük bölümünde yaptığı gibi, Hitchcock "bütün kartları elinde tutar;" ancak bunlar ölümü simgeleyen kartlardır. Charlie'nin "hastalığı," bir numara olsa da psikopatolojik olarak kesinlikle gerçektir ve Hitchcock'un 'auteur'ist ilgileri ve yöntembilimi için merkezi önem taşıyan iktidar/iktidarsızlık takıntısında kendini gösterir.

Hitchcockyen bastırılmış güçler korkusuna, karakteristik olarak, bunları bastıran dünyanın yüzeyinin boşluğu duygusu eşlik eder ve bu, *Bir Şüphenin Gölgesi*'nde küçük kasaba ailesinin sunumunu çok önemli bir biçimde etkiler. Capra'nın *Şahane Hayat*'da Bailey ailesi üyeleri arasında çok güzel bir biçimde yarattığı sıcaklık ve bir aradalık, karşılıklı sevgi ve sorumluluk bu filmde neredeyse hiç yoktur, ancak bu duruma karşın kendi içinde buna büyük ideolojik önem verilerek, *Bir Şüphenin Gölgesi*'ndeki ailenin işlenişi genel olarak (hatta Hitchcock tarafından da) sevgi yüklü olarak değerlendirilmiştir.

Spencerların en çarpıcı özelliği ailenin her üyesinin ayrı oluşudur; diyaloglar üst üste binişiyle ünlüdür ve bu sık sık tekrarlanır, kimse karşısındakinin ne dediğini dinlemez. Her biri ayrı bir fantezi dünyasına gömülmüştür: Emmy geçmişe, Joe suça, Anne kitap okumaya dalmıştır ve açıkçası bundan haz almaktan çok bunu bir birikim aracı olarak görür, okuduğu her şeyin "doğru" olduğuna inansa da okuduklarıyla duygusal ilişkisi çok azdır. Anne-baba önemsiz bir maddeciliğin tuzağında düşmüşlerdir (genç Charlie'nin hoşnutsuzluğuna her ikisi de para hakkında konuştuğunu sanarak tepki verirler) ve enerjilerini kullanmanın aracı olarak "dürüst çalışmaya" inanırlar. *Bir Şüphenin Gölgesi*'nde küçük kasabanın mutlu ailesinin ideolojik imgesi en zayıf cephe haline gelir. Yine de birçok insanın bu konuda yanılması, işlevlerinden biri radikal seçeneklerin düşünülmesini engellemek olan ideolojinin gücünü kanıtlar.

Daha önce Hitchcock'un filmleri için anahtar öğenin gerilimden çok cinsellik olduğunu (ya da onun "gerilim" yönteminin kimi yönlerden bazen açık bazen de gizli olarak her zaman cinsel bir saldırı taşıdığını) ve onun sinemasında bu cinsel ilişkilerin kaçınılmaz olarak güç/iktidar temeline dayandığını, iktidar takıntısı/iktidarsızlık korkusunun, onun temaları kadar yöntemi için de merkezi önem taşıdığını öne sürmüştüm. *Bir Şüphenin Gölgesi*'nde aileyi parçalayan unsur her şeyden çok cinselliktir. Hays Yasası'nın[Δ] izin verdiği ölçüde filmde çifte ensest teması vardır: Charlie

---

[Δ] 1922-45 arasında Amerikan Sinema Yapımcıları ve Dağıtımcıları'nın (MPPDA; daha sonra Amerikan Sinema Birliği) başkanlığını yaptığı için Will H. Hays'den adını alan Amerikan sansür yasası –çn.

Dayı ile Emmy ve Charlie Dayı ile yeğeni Charlie. Bu zorunlu olarak imgeler ve motiflerle gösterilir, asla sözel olarak ifade edilmez; imgelerin bir bölümü anlamları nedeniyle baskılanmış bir sözlü oyuna dayanırlar.

Erkek ve kız kardeşin yeniden bir araya gelmesi için Hitchcock bize öyle bir görüntü sunar ki (Emmy sahnenin solunda ve hareketinin ortasındadır, Charlie ise sağda ağaçların altında ve gün ışığındadır), bu ikonografi âşıkların yeniden buluşmasını akla getirir (Charlie, Emmy'yi, "bölgenin en hoş kızı" olduğu dönemdeki haliyle görmek ister). Charlie'nin yakında ayrılacağı haberi üzerine, sıkıntı verici arkadaşları ve komşularının önünde Emmy'nin ruhen yıkılışı çok dokunaklıdır. Dayı ve yeğene gelince, onlar ilk başta simetrik olarak yatakta yatarken gösterilirler, Charlie Dayı fallik sigarasını okşar, genç Charlie elleri başının arkasında yüzükoyun yatar. Charlie Dayı trenden indiğinde, hasta numarası yaptığı için bastona dayanır; genç Charlie'yi görür görmez, bastonu sallayarak "ereksiyon" olur. Kızın odasına yerleştiğinde yaptığı ilk hareket, ceketinin düğme iliğine yerleştirmek üzere bir gülü koparmaktır ("kızlığını bozmak"). Daha da kolayca görülebileceği gibi nişanlanmanın simgesi olarak amcasının yüzüğüyle ilgilenmesi onu yalnızca cinsel olarak dayısıyla değil, aynı zamanda yüzüğün önceki sahibi aracılığıyla dayısının şen dullarla olan başarılarıyla da ilişkilendirir. Bu film Amerikan ailesinin içindeki, bu yapının bastırmalarının ve yüceltmelerinin zorunlu sonucu olan cinsel patolojiyi gösterir.

Filmin akışı içinde genç Charlie'ye tam olarak ne olur? Yüzeysel ideolojik proje "küçük kasaba" değerlerinin yeniden inşasıyla birlikte onun masumiyetinin korunmasında diretmeye çalışır: örneğin finalde kilisenin dışında Charlie'nin, dedektif sevgilisine, dayısı gibi insanları üreten, "bazen biraz çıldırma noktasına gelen" ve "tetikte olunması" gereken bir dünyanın nasıl açıklanacağını sorarak güven tazelediği sırada yaptığı gibi. Ancak film Charlie Dayı'nın "hastalığının" kapitalist ideolojinin değerleri ve varsayımlarından ayrılamayacağını ve aslında bunların nihai ürünü olduğunu netleştirir: ideoloji, zıtlıklarının (kent/küçük kasaba, kara film/aile komedisi), onların farklı olduklarını iddia etmeye çalışırken bile, birbirlerini tamamladıklarını üstü kapalı olarak kabul eder. Bu filmdeki genç Charlie'nin deneyimi (onu olgunlaştırıp, bilgeleştirirken) aslında "masumiyetini" asla yeniden kazanamayacağı bir ruhsal tecavüz biçimi olarak görülmelidir. Charlie Dayı hareket halindeki trenden düştüğünde, onun ölümü belirsiz bir biçimde kaza ve "meşru müdafaa içinde ölüme sebebiyet verme"dir: bu olay genç Charlie'yi her türlü ahlaksal sorumluluktan muaf tutacak şekilde anlatılır ve çekilir. Ancak film, yananlamları

gerçekten bilinçaltına seslenen tek bir imge içinde zaten genç Charlie'nin bunu arzuladığını göstermiştir. Daha önce dayısına, eğer annesine bir daha dokunursa onu öldüreceğini söylemiştir (bu ifadenin aşırılığı "çifte ensest" temasıyla ilişki içinde çok anlamlıdır). Tren istasyonunda Charlie Dayı Emmy'nin ellerini tutar. Hitchcock öfkeyle ona bakan genç Charlie'ye kesme yapar; görüntünün arkaplanında (ifadeyi netleştirirsek "onun zihninin gerisinde") bir tren çerçeveye girer.

"Kazaya" –şu eski kritik engele– gelince, eğer insan filmlerin psikanalitik okunmasının geçerliliğini kabul etmeye hazırsa, kaza hiç bir sorun yaratmaz. Aslında kendini dayatma arayışındaki ideolojinin yalnızca kendini yıkmayı başardığı güzel bir örnek sağlar. "Kaza" (Charlie ilk kez "bisiklete biner" ve bir "çarpışma" olur) erken cinsel uyanış travmasına uygun (Charlie "bir daha asla aynı olmaz") temel Freudcu metafor olarak okunabilir. Aşırı sevgi gösteren büyük kız kardeşin boğucu cinsel/sahiplenici düşkünlüğünün belki de şen dul cinayetlerinin ardındaki cinsel güdülenme için bir ipucu sağladığı düşünülebilir: Charlie parayla ilgilenmez. Aslında, Emmy şen dullara çağrışımsal bir zincirle bağlıdır ve bu zincirin önemli halkaları onun hemen hemen dul oluşu (etkisiz kocası büyük ölçüde görmezden gelinir), kadınlar kulübü ve Charlie Dayı'nın bir sonraki potansiyel hedefi olan akıl hocası Bayan Potter'dır.

Daha bütünlüklü bir çözümlemenin, Hitchcock'un trajikten çok nihilistiğe yakın olan bakışının sınırları üzerinde durması ve onun şeytani olan dışındaki bastırılmış enerjileri anlayamamasını, bunları sığ ve yetersiz görerek öteki olarak bastıran yüzeydeki dünyayı kavrayamamasını göz önüne alması gerekirdi. Bu da Hitchcock'un cehennemine uygun bir cennetin neden varolamadığını açıklar, çünkü yalnızca olumsuz olmayan bir cennete ilişkin her görüşün kökeni, Hitchcock'un her zaman reddettiği içgüdülerin özgürleşmesi, bedenin yeniden dirilişi anlayışındadır. Ancak son vurgum, özel bir filmin ya da yönetmenin değerlendirilmesinden çok, uyguladığım karşılıklı etkileşim ve çok yönlü belirleme görüşünün Hollywood sinemasının eleştirisi açısından taşıdığı sonuçlar üzerinedir. Hollywood türleri içindeki kökleşmişliği ve ideolojik yapısı içinde böylesine rahatsız edici altüst ediciliği nedeniyle, *Bir Şüphenin Gölgesi*, genellikle burjuvaları eğlendiren Hitchcock'un tahmin edebileceğinden çok daha kışkırtıcı ve önemli bir filmdir.

(*Bir Şüphenin Gölgesi* için geliştirdiğim düşünceler için Deborah Thomas'a çok şey borçluyum.)

15. Yıldız ve 'Auteur':

Hitchcock'un Bergman'lı Filmleri

Film kuramı/eleştirisindeki son dönemindeki en önemli gelişme 'yıldız' kavramının tartışmaya açılmasıdır: 'yıldız' imgesi/'persona'sının inşası, oyunculuk/varlık/imgenin anlaşılması zor karşılıklı ilişkileri, 'yıldız'ın işlevi, belirli bir filmsel metin içinde (kadın ya da erkek) 'yıldız'ın ortaya çıkardığı anlamlar karmaşası. Hitchcock tematiği ile birlikte yaptıkları filmlerdeki (özellikle de hem Hitchcock'un hem de Bergman'ın en büyük başarıları olan *Aşktan da Üstün* ve *Kapri Yıldızı*'ndaki) Ingrid Bergman tematiği arasındaki karşılıklı etkileşimi incelemek için burada Richard Dyer'in öncü çalışmasını (*Stars ve Heavenly Bodies* [*Yıldız'lar – Göksel Varlıklar*]) ve özellikle de Andrew Britton'un (bence Hollywood sineması üzerine şimdiye kadar yapılmış en iyi çalışma olan) *Katharine Hepburn: The Thirties and After* [—: *Otuzlar ve Sonrası*] adlı çalışmalarını kaynak olarak kullanıyorum.

Bu bölümün ikinci bir amacı daha vardır (ve bunlar birbirleriyle ilişki içinde olacaklardır): Hitchcock'a yönelik psikanalitik yaklaşımın sürmekte olan hegemonyasına karşı çıkmak. Bu yaklaşım Lacan'ın kuramından yola çıkar ve Laura Mulvey ve Raymond Bellour'un çalışmaları bu yaklaşımın en etkili örnekleri olarak gösterilebilir. Elbette bu, *ilke olarak*, filmleri çözümlemek için psikanalitik yaklaşımı kullanmaya yönelik bir saldırı olmayacak; daha çok, diğer yaklaşımları dışlama eğiliminde olan, kesin ve kapsamlı olma iddiasındaki bu özel yaklaşımın bir filmin anlamını belirlemede çok önemli olan düşünceleri yok ettiğini ya da bir kenara ittiğini, sınırlayıcı ve indirgeyici olduğunu gösterecektir. Kendisini açıkça bu gelenek içine yerleştiren Michael Renov'un zekice ve farklı (çok daha fazla insanın okuması gereken ve antolojilere alınmayı hak eden), ancak nihayetinde yetersiz olan *Aşktan da Üstün* üzerine makalesini özetleyerek başlayacağım; daha sonra bir Hollywood 'yıldız'ı olarak Ingrid Bergman'ı anlatacağım ve son olarak da bu iki farklı yaklaşımın birbirine yaklaşacağı bir çözümleme içinde onun filmlerini inceleyeceğim.

Renov'un makalesinin (*Wide Angle*, cilt 4, sayı 1) tam adı her şeyi anlatır: "From Identification to Ideology: The Male System of *Notorious* ["Özdeşleşmeden İdeoloji-

ye: *Aşktan da Üstün*'ün Erkek Sistemi"]. Renov başlangıç noktası olarak Bellour'u gösterse de Laura Mulvey'in, egemen sinemanın izleyiciyi erkek olarak oluşturduğu ve filmde erkeğin bakan, kadının ise bakılan olduğu tezini öne sürdüğü, yeni ufuklar açan feminist/psikanalitik makalesi "Visual Pleasure and Narrative Cinema"nın ["Görsel Haz ve Anlatı Sineması"] (*Screen*, sonbahar, 1975) arkaplanda sinsice dolaştığı açıktır: *Aşktan da Üstün* bizi erkek bakışıyla "özdeşleşmekten" alarak kadınları erkek egemen mitler ve toplumsal cinsiyet rollerini oluşturup güçlendirerek bağımlı hale getiren "ideolojiye" götürür. Renov'a göre "adı kötüye çıkmış" [*notorious*] kadına (adının kötüye çıkması nedeniyle filmin amacı kadını cezalandırma ve yola getirme olacaktır) erkek bakışı daha en başında muhabirlerin patlayan flaşlarıyla oluşturulur; onlarla birlikte bizler de geniş kenarlı bir şapka nedeniyle yüzünün yarısı görülmeyen Alicia Huberman adlı kadını incelemeye başlarız. İkinci sekans (Miami'de bir bungalovdaki davet) artık *bizim* olan bu bakışı sessiz ve sakin duran Devlin'in/Cary Grant'ın bakışıyla birleştirir. Devlin, kendisinin dikkatini çekmeye çalışan Alicia'ya bakmaktadır. Başlangıçta yalnızca Devlin'in başının arkasını görürüz: görüntünün önplanında gölgemsi, hemen tanınmayan Devlin sanki bir sinema salonunda birkaç sıra önümüzde oturan başka bir erkek izleyici gibidir. Onun/bizim önümüzde bulunan Alicia kendisini seyredilecek, çakırkeyif, alaycı, hafifmeşrep ve tam bir "rahat" kadın imgesi olarak sergiler.

Sonuç olarak Renov, özdeşleşmenin Devlin ile Alex Sebastian/Claude Rains arasında bölündüğünü öne sürer; anıldıkları sıra ile bu insanlar "iyi polis" ile "kötü polis"i somutlaştırırlar, ancak erkek egemenliğinin polisi her zaman polistir ve Alex, konumunun tehlikeli oluşu ve baştan sona potansiyel kurban olarak (diğerlerinin yanı sıra otoriter annesi tarafından kurban haline getirilir) sunulması nedeniyle sempatimizi kazanır. Bu bölünmüş özdeşleşme filmin karmaşık, anlaşılması güç ve sinsi bir ideolojik işleyiş sergilemesini sağlar: kadına ilişkin, görünürde birbirine aykırı ve uzlaştırılamaz iki erkek egemen mitinin düzenlenmesi ve bunların (filmin sonunda, bir anda) tek bir karakter içinde erimesi: "iyi nesne" olarak kadın (yumuşatılmış, evcilleştirilmiş, bağımlı kılınmış, itaatkar, müstakbel eş) ve aldatan/ihanet eden olarak kadın. Anlatının akışı içinde Alicia aynı anda hem Devlin'in iyi nesnesi hem de Sebastian'a ihanet eden kadın haline gelir, bütün film, güvenliği ve Sebastian'ın ona ulaşmasını engellemek için Devlin'in onu arabanın içine yerleştirip, kapıyı kilitlediği sırada onun gülümsediği ana yönelir; bu gülümseme hemen onun Devlin'e boyun eğmesini ve (ölümü için evine dönecek olan) Sebastian'a son ihanetini ifade eder.

Renov'un çıkarımı mantıklı ve bir noktaya kadar ikna edicidir ve ardında müthiş bir entelektüel geleneğin ağırlığı vardır. Evet, *Aşktan da Üstün*'de işleyen bir "erkek sistemi" *olduğunu* kabul edebiliriz ve sorun genel olarak bunun nasıl işlev gördüğüdür. Ancak ben Renov'un okumasını, yeterliliğini sorgulayarak delillerle çürütmeyi arzulamıyorum. Yazıldığı dönem açısından, onun kullandığı özdeşleşme modelinin aşırı basit olduğunu; okumasının yetersizliğine, göstergebilimsel geleneğin tüm öncüllerine içkin olan ve bir metin içindeki anlamın karmaşık öğelerini "bilimsel olarak" kanıtlanabilir özelliklere (ama bunların ille de filmin anlamının ve etkisinin en önemli belirleyenleri olması gerekmez) indirgeme stratejisinin neden olduğunu öne sürüyorum.

Bir filmde özdeşleşmenin oluşturulması, hiçbir zaman yalnızca "bakışın" (karakterlerin, izleyicinin ve kameranın bakışı) düzeneklerine indirgenemeyecek hassas ve karmaşık bir konudur. En başından beri "özdeşleşme" sözcüğünün –Renov ve diğerlerinin kabul etmeyi uygun bulduklarından– çok daha sorunlu olduğu söylenmelidir. Ben burada sözcüğü empatiden geçerek sempati duygularından tümden bağlanıma kadar izleyici tepkisinin bütün çeşitliliğini içermesi için en geniş anlamında kullanıyorum, çünkü bu deneyimlerin bir devamlılık içinde yaşandığına ve bunların birbirlerinden net bir biçimde ayrılamayacaklarına inanıyorum. Özdeşleşmenin oluşturulmasında (yine net bir biçimde birbirinden ayrılamayacak) en az altı öğe sıralanabilir:

1. **Erkek Bakışıyla Özdeşleşme:** Evet, egemen sinema genel olarak cinsiyetçi ve erkek egemendir: Mulvey'in tezini reddetmek istemiyorum, çünkü filmsel metinlerin incelenmesi açısından ve o incelemenin amacı özgül yapıtların yerleşik kurallardan nasıl ayrıldıklarını görmek olduğu için yararlı bir başlangıç noktasıdır. Sorun, bu tezin olduğundan daha büyük bir şeymiş gibi değerlendirilmesidir (ve açıkça böyle sunuldu): ana-akım sinemasal uygulamaya kapsamlı bir bakış. Kibarca söylersek, Mulvey'in, tezinin doğruluğunun bir kanıtı olarak ileri sürdüğü Hawks'ın, Sternberg'in ve Hitchcock'un filmlerine ilişkin yetersiz açıklamaları, tam ters açıdan ele alınabilir: tezin bütününü safça kabul etmeye karşı anlamlı bir uyarı. Bu uyarı çok önemsenmemiştir ve öğrenciler hâlâ çok sık olarak, örneğin Sternberg/Dietrich filmlerinin karmaşık ve köklü bir biçimde yıkıcı içerimlerini incelemenin sıkıcılığından kurtulmak için, Mulvey'den alıntı yapmayı yeterli buluyorlar. Bununla birlikte, özdeşleşmenin bu düzeyinin var olduğunu ve *Aşktan da Üstün*'de, Renov'un öne sürdüğü gibi, bunun Grant ve Rains'in bakışlarıyla özdeşleşmeyi oluşturduğunu kabul edebiliriz. Gerçekten de filmin ortaya çıkardığı gerilimin büyük bölümü

bu özdeşleşme düzeyinin varlığına bağlıdır.

2. **Tehdit Edilenle ya da Kurban Haline Getirilenle Özdeşleşme:** Bu, Hitchcock'la yapılan röportajlarda sık sık ortaya çıkan bir motiftir: tehdit altındaki karakterle özdeşleşmeye yönelik "doğal" (siz bunu "kültürümüze özgü" olarak okuyun) bir eğilim vardır. *Aşktan da Üstün*'de bu kişi ilk olarak Alicia, ikinci olarak Sebastian'dır ve (filmin final sekansına kadar) asla Devlin olmaz. İlk sahnedeki erkek bakışıyla özdeşleşmemize (flaşlarıyla gazeteciler), saldırının nesnesi olan Alicia ile çok daha güçlü bir özdeşleşmeyle karşılık verilir. Gerçekten de Hitchcock'un karakteristik doğrudanlığı ve dengesi sonucu, filmin baskın inşa ilkesi (Hitchcock'un daha önceki ve sonraki filmlerinin de temel ilkesi – *Şantaj*'ı ve *Ölüm Korkusu*'nun son üçte birini düşünün) hemen kabul ettirilir: değişik özdeşleşme düzeyleri ya da tarzları arasında bir mücadele oluşturarak gerilim yaratma.

3. **Sempati Dereceleri:** Bakış-açısı düzeneklerini hesaba katmadan, karakterlerle onlara sempati duyma ya da daha iyi bir ifadeyle onların duygularını anlayabilme (ki bu konuda cesaretlendiririliriz) derecesinde özdeşleşiriz. Elbette bu "bilim-dışıdır" ve bu nedenle göstergebilimin sınırlı kavrayışının ötesindedir, ancak her kurmaca anlatıyı deneyimlememiz için bu çok önemlidir. Belirli bir dereceye kadar bu kişisel ve özneldir (yönetmen böylesi bir özdeşleşmeyi önlemeye çalışsa bile izleyiciler arasındaki bir sadist perdedeki bir sadistle büyük olasılıkla özdeşleşir). Ancak bu, "bilimsel" ispatın tamamen ötesinde olsa bile, akılcı tartışma ve çözümlemenin ötesinde değildir: "ipuçları" olarak senaryonun inşasının, diyalogların ve (hem görsel hem de işitsel) sinemasal aygıtlarının kullanımının incelenmesi, bir filmin farklı karakterler için hissetmemizi *arzuladığı* sempati derecelerini anlama yönünde bizi uzun bir yola sokar. *Aşktan da Üstün*'de bu bir kez daha çok açıktır, Alicia daha en başından itibaren (ilk görülüşünden itibaren olduğu söylenebilir) filmin duygusal merkezi, sempatimizi en güçlü biçimde çeken bir mıknatıstır. Yine Sebastian, *yalnızca* bir kurban olduğu için, ikincil düzeyde potansiyel özdeşleşme figürüdür: Alicia'ya *olumlu olarak* ve bizim için asla bir acıma nesnesi olmaktan başka bir şey olamayan Sebastian'a ise negatif olarak bağlanırız (onun bir canavar olduğunu unutmamıza asla izin verilmez). Kurbanlar olarak o ve Alicia açık bir biçimde birbirlerine paraleldirler: Sebastian'ın malikanesinin satranç tahtasına benzeyen salonuna yukarıdan bakılan (aşırı üst açıdan) iki çekimi düşünüyorum. Birincisinde, ihanete uğradığını anlamasının ardından Sebastian merdivenlerden iner. İkincisinde ise Alicia zehirlendiğini anladıktan sonra merdivenlere (ve telefona) ulaşamayıp yere yığılır.

Ancak her zaman olduğu gibi burada da simetri benzerlik kadar farklılığa da işaret etmek için vardır. Devlin'e gelince, sempati düzeylerinde onunla sınırlı ve kısmi özdeşleşmeye, özellikle de Alicia'nın olmadığı sahnelerde, tamamen engel olunmaz (daha sonra, Andrew Britton'un, Cary Grant üzerine *CineAction!*'ın 7. sayısında çıkan monografisinde Devlin'i tamamen sempatinin dışında görürken yanıldığını tartışacağım). Bir yandan böylesi bir özdeşleşme oyunculuk nedeniyle açıkça kolaylaştırılır; diğer yandan ise bu karakterin Alicia'ya acımasız ve tatsız davranışı nedeniyle, bu davranışa neden olan acı ve incinebilirliği ara sıra görmemize izin verilse bile, bu özdeşleşmeye sürekli olarak engel olunur.

4. **Bir Bilincin Paylaşılması:** Yukarda tanımlanan duygusal özdeşleşme biçimlerinden ayırmak için buna "anlaksal özdeşleşme" diyebiliriz. Burada aklıma, bakış-açısı tekniklerini kullanmaktan çok (elbette bunlar bu özdeşleşme biçimiyle yakın ilişkili olabilir ve Hitchcock bunu genellikle yapar) bilgimizi karakterin bildiğiyle sınırlayan senaryo yapısı geliyor: Hawks bunu *Büyük Uyku*'da [*The Big Sleep*] bakış-açısı çekimlerine/kurgusuna başvurmaksızın başarır. Bu şimdiye kadar tartışılanlardan çok farklı bir özdeşleşme biçimini ortaya çıkarır: kuramsal olarak, en azından kendimizi ne acıyıp kaygı duyduğumuz ne de sempati duyduğumuz tamamen sevimsiz bir karakterin bilinciyle sınırlamamız mümkün olur. Hitchcock bu olasılık üzerine bir çeşitlemeyi benimser: ani dengesizlik etkisi oluşturmak ve bilincin paylaşılması kırıldığında yeniden düşünmemizi sağlamak için bizi, dürtüleri nevrotik ve potansiyel olarak yıkıcı olan, ama kültürümüzde çok yaygın oldukları ve "normal" koşullanmamızın merkezinde yer aldıkları için bunların kolayca anlaşılmadığı bir karakterle yakın ilişki içine sokar (*Ölüm Korkusu* kesinlikle mükemmel bir örnektir: bu filmde Scottie'nin saplantılı romantik aşkıyla özdeşleşmemizin doğasını sorgulamaya zorlanırız). *Aşktan da Üstün*'de bu özdeşleşme biçimi yeniden karşımıza çıkar, bizi Alicia'yla ilişkilendirir ve hem Devlin hem de Sebastian filmin can alıcı gerilimleri açısından Alicia'nın sahip olduğu bilgiden habersizdirler. Örneğin Sebastian'ın evindeki ilk akşam yemeği daveti sekansı, Alicia'nın eve girişinden şarap şişesinden şüphelenmesine kadar tamamen onun algılamalarını paylaşmamız ilkesine göre oluşturulur.

5. **Sinemasal Aygıtların Kullanımı:** Elbette insanın aklına hemen bakış-açısı çekim teknikleri ve kurgusu gelir. Hitchcock özellikle bunlarla ilişkilidir, ancak karaktere tepki vermemizi sağlayacak birçok başka yol vardır: orta ya da genel çekime karşı yakın çekimin, rahatsız edici müziğe karşı lirik müziğin, üst açıya karşı alt açının

kullanımı gibi. Özdeşleşmeyi oluşturmada bakış-açısı çekiminin gücü genellikle (başkaları kadar benim tarafımdan da) abartılmıştır: fiziksel bir durumla açıkça zorlanan özdeşleşme (karakterin gördüğünü görürüz) bir yana, karakterin bakış-açısından verilen bir çekimin otomatik olarak izleyicinin karakterle özdeşleşmesini sağlayacağı doğru değildir. Genel olarak Hitchcock, bakış-açısı çekim kurgusunu, zaten sağlam bir biçimde oluşturulan bir özdeşleşmeyi perçinlemek için kullanır. 10. Bölüm'de göstermeye çalıştığım gibi, *Sapık*'ın başlangıcı buna örnektir: Marion'un ilk bakış-açısı çekimi filmin yaklaşık onuncu dakikasına kadar verilmez. "Bilimsel" çözümleme bir yana, özdeşleşmeyi oluşturmak için bakış-açısı çekiminin yararı yalnızca diğer öğelerle ilişki içinde geçerli olarak öne sürülebilir. Bununla birlikte, *Aşktan da Üstün*'deki bakış-açısı çekimlerinin büyük çoğunluğunun erkeklere değil, Alicia'ya ait olduğunu belirtmek gerekir: görkemli davet sahnesinde bakış-açıları karmaşık bir düzenlemeyle üç karakter arasında bölünür, Alicia'nın bakış-açısından yapılan çekimlerin sayısı Devlin ve Sebastian'ın bakış-açısından yapılan çekimlerin iki katıdır.

Hitchcock'un özdeşleşmeyi perçinlemek için bakış-açısı tekniklerini kullanışındaki ustalık ve kesinlik ile bunların özdeşleşmeye davet edildiğimiz bilincin sunumuyla ilişkisine örnek olarak, Alicia'nın sistematik bir biçimde Sebastian ve annesi tarafından zehirlendiğini anlamaya başladığı sekansın çözümlenmesi verilebilir. Sekansın başında Alicia'nın henüz sahip olmadığı bilgiye sahibizdir (Sebastian'ın onun Amerikalılar için çalıştığını anladığını, anne ve oğlun onu zehirlediklerini biliriz). "Nesnel olarak" çekilen sekansın ilk bölümü, Alicia'nın bilgi açısından bize yetişmesi aracılığıyla bu süreci anlatır; ikinci bölümü ise bizi onun yaşadıklarına daha yakından dahil eder. Dört aşama vardır ve her biri özel bir sinemasal tarz ya da aygıt kullanımıyla tanımlanır:

1. "Nesnel" (ama tam olarak tarafsız olmayan) kamera. Sekans Hitchcock'un ustaca yaptığı uzun çekimlerden biriyle başlar. Çekim, odanın ve içinde bulunanların (Alicia ve Sebastian ile "masum" Dr. Anderson) genel görünümüyle başlar ve kamera, kaydırma hareketiyle, Bayan Sebastian'ın Alicia'ya getirdiği zehirli kahve fincanının yakın çekimine gelir. Daha sonra ise bakış-açısından yapılmayan bir dizi çekim vardır. Bu çekimler bize Alicia'nın Dr. Anderson'un nereye gideceğini (yani uranyum cevherinin yerini) öğrenme çabalarını ve Sebastian'ın doktorun sırları Alicia'ya vermesini önleme konusundaki artan endişesini –sonunda Alicia'nın şüphelenmesine yol açan bir endişe– gösterir. Alicia'nın anlamaya başladığı an ikinci aşamayı hazırlar.

2. Sekansın ilk bakış-açısı çekimi. Dr. Anderson'un yanlışlıkla zehirli kahve fincanını aldığında Sebastian'ın onu uyarmak için bağırması, Alicia'nın fincana bakmasına neden olur; bu bakış-açısı çekimi onun neler olduğunu anladığını gösterir. Bu da üçüncü aşamanın yolunu açar.

3. Alicia'nın bakış-açısından iki "öznel" bakış-açısı çekimi. Kamera, Bayan Sebastian ve oğlunun endişe taşımayan yüzüne doğru hızla kayar. Farkına varmasının zihinsel şokunu vermek için bu, tam fiziksel bakış-açısından ayrılan bir kamera hareketidir (Alicia açıkça oda boyunca onlara doğru ilerlemez) onun bakış-açısını paylaştığımız için bilincini de paylaşırız. Bu da bizi dördüncü aşamaya götürür.

4. Görsel bozulmayı içeren tam olarak öznel, "dışavurumcu" kamera kullanımı: Alicia'nın bakış-açısından Sebastianların korkutucu görüntüleri, Alicia kapıya ulaşmaya çalışırken onların birbirlerine karışan gölgeleri. Filmin bu anında Alicia ile onun baskıyı, istismar edilişi ve kurban haline getirilişi yaşamasıyla özdeşleşmemiz mükemmel hale gelir.

6. **'Yıldız' ile Özdeşleşme:** 'Yıldız' oyuncuların izleyici için fantezi özdeşleşme figürü işlevi görmeleri Hollywood üzerine kuramların her zaman bir klişesi olmuştur (bunun geçerliliğinin geçiciliğini saptamak için tutarlı ideal bene ilişkin yanlış kabulün söz konusu olduğu Lacancı ayna evresini tekrar hatırlatmaya gerek yoktur). *Aşktan da Üstün* söz konusu olduğu sürece burada iddia edilmesi gereken şey aslında bunun bir Bergman filmi olduğudur: filmin en dramatik, yoğun ve etkili sahneleri hem sempatiyi çeken hem de egemen bilinci temsil eden Bergman üzerine odaklandığı için Grant ikinci rolden daha fazlasıysa da baş rolde değildir. Birlikte oynadıkları sahnelerde, Bergman'ın bakış-açısını paylaştığımız ve Grant'ın ona davranışının canavarca olduğunu kısmen fark ettiğimiz için ayrıcalıklı olan her zaman Bergman'dır. (Bunun sonucu, yalnızca Bergman'ın olmadığı sahnelerde, Grant'ın başlıca özdeşleşme figürü olarak işlev görmeye yetecek kadar sempatik olmasıdır.)

Bütün bunlardan iki sonuç çıkarıyorum: (a) Sinemadaki özdeşleşme, "erkek bakışı" ya da bakış-açısı çekimleri gibi basit bir formüle indirgemeye kesinlikle olanak vermeyen aşırı derecede karmaşık, çok yönlü ve anlaşılması güç bir olgudur. Özdeşleşme tam ya da aktarılamaz olmayabilir; ara sıra ve kısmen sempatiler oyununda yönlendirici olabilir, karakterden karaktere değişebilir, aynı anda iki farklı (ve belki de zıt) karakterle ilişkili olarak işleyebilir, cesaretlendirilebilir, sınırlanabilir ya da tamamen reddedilebilir. En önemlisi, aynı anda farklı düzeylerde işlev görebilir, karmaşık bir diyalektik içinde gerilimleri ve karşıtlıkları geliştirebilir.

(b) *Aşktan da Üstün*'de biraz yapay bir biçimde ayırt ettiğim altı (üst üste binen,

birbirini etkileyen) biçimden yalnızca birincisi öncelikli özdeşleşme figürü olarak ei kek karakterlere ayrıcalık tanır; diğer beşi tamamen Alicia'yı –Bergman'ı– ayrıcalıklı yapar.

'Yıldız' Olarak Bergman

Bergman'ın sinemasal kariyeri net bir biçimde dört döneme ayrılabilir: İsveç dönemi (1934-40); *Intermezzo*'dan *Kapri Yıldızı*'na kadar ilk Hollywood dönemi (1939-49 – *Intermezzo*'dan sonra bir film daha yapmak için İsveç'e döndüğü için tarihlerde küçük bir üst üste binme vardır); Rossellini dönemi (1950-55); Amerika'daki saygınlığını yeniden kazanmasının (*Anastasia* ve bir Oscar) damga vurduğu ve gerek rolleri gerekse ülkeler açısından, Avrupa'da Renoir'ın ve Ingmar Bergman'ın filmlerinde ve televizyon yapımlarında oynamasıyla, önceki dönemlerinden çok daha heterojen olan son dönem (1956'dan 1982'deki ölümüne kadar). Ben burada Hitchcock ile yaptığı bütün filmlerin yer aldığı ikinci dönemle ilgilenecek ve gerekli oldukça diğer dönemlere göndermede bulunacağım.

Bergman'ın Hollywood'a geldiği yıl olan 1939, kendinden önce Hollywood'a gelmiş iki Avrupalı kadın göçmen olan ve son zamanlarda "gişe zehiri" olarak adlandırılan, Garbo ve Dietrich'in dibe vurduğunu gösterdi. (Aynı zamanda da bu yıl, onların ilk kez komedi filmlerinde –*Gülmeyen Kadın* [*Ninotchka*] ve *Destry İş Başında* [*Destry Rides Again*]– oynamaları sonucu kariyerlerini güçlü bir biçimde canlandırarak gişe gelirlerini yeniden artırdıkları yıldı.) Bergman onların yerini alan oyuncu olarak tanıtıldı: aynı anda "yeni Garbo" ve "anti-Garbo." Kişiliklerinin gerçekten karmaşık yönlerine karşın Garbo ve Dietrich yaygın olarak "göz kamaştırıcı" deyimiyle tanımlandılar ve "sinemanın tanrıçası" kavramının farklı modellerini temsil ettiler: Garbo mitolojisi onun uzaklığını ("yalnız olmak istiyorum"), Dietrich mitolojisi ise onun egzotizmini öne çıkardı. Her iki mitoloji de kadınsı bir gizemi, karşı konulamaz bir biçimde arzulanır olduğu halde ulaşılamaz, gizemli, değiştirilemez biçimde "öteki" olan kadın tipini geliştirdi: gizem, kültürümüzün romantik aşka ilişkin özel modeli için esastır ve *Ölüm Korkusu* bunun mükemmel bir eleştirisidir. Bu mitoloji, Garbo ve Dietrich'in gerçek rolleri ile oyunculukları arasında yeterince açık olarak ilişki kurarken, onların yıkıcı içerimlerinin gücünü azaltır: aslında bugünden geriye bakınca bu mitolojinin işlevinin gizemlileştirme ve güç kazandırma olduğu görülüyor. Bu gizemlileştirmeye karşın, popülerliği yitirmenin iki 'yıldız'ın egemen erkek cinselliğine ve bunun erkek egemen kurallarına bir teh-

didi temsil etmeleri duygusuna bağlı olduğunu zannedilebilir. Bu özellikle Dietrich için geçerlidir; Dietrich, gişede büyük başarısızlığa uğradığı *Kızıl İmparatoriçe* [*The Scarlet Empress*] ve *Şeytan Bir Kadındır*'da [*The Devil Is a Woman*] en açık biçimde tehdit oluşturur. Hem Garbo hem de Dietrich, özellikle hassas bir biçimde, bütün baskılama girişimlerine karşın Bergman ile yeniden yüzeye çıkacak olan Hollywood 'yıldız' sisteminin sürekli yaşanan sorununu ortaya çıkardılar: içinde yer aldığı filmlere egemen olmaya yetecek güç ve karizmaya sahip bir kadın 'yıldız' nasıl erkek egemen kültürün yapıları içinde şu ya da bu biçimde tehdit edici olamaz?

Bergman'ın ilk Hollywood döneminde geliştirdiği (ya da Hollywood'un onun etrafında oluşturduğu) kişiliğin dört ana bileşeni vardır: doğa ve sağlık; hoşluk; hanımefendi; kadın oyuncu. Bunları sırasıyla tartışacağım.

Hem fiziksel hem de ruhsal olarak "doğal" ve "sağlıklı" oluşun yananlamları, Bergman'ın yeni Hollywood 'yıldız'ı olarak tanınmasının merkezinde yer aldı ve Dietrich imgesinin yarattığı yapaylık ve yozlaşmışlık ile Garbo'ya eşlik eden duygululuk ve dinginlik yananlamlarının tersiydi. İlginç bir biçimde, imge oluşturma açısından, İsveç döneminde bunun olmadığı, en azından bu kadar baskın olmadığı görülüyor: John Kobal'ın tanıtım fotoğrafları koleksiyonu İsveç döneminde zarafetin öne çıktığını, yeniden bastığı fotoğrafların Bergman'ın Amerika'da tanınması için kullanılanlardan çok, tipik Hollywood 'yıldız'ı fotoğrafları gibi olduğunu akla getiriyor. İlk dönem Hollywood tanıtım fotoğraflarından ikisi Selznick'in Bergman imgesi anlayışını özetler. Bir tanesi onu yavru ördeklerle birlikte gösterir; diğeri ise onu bir mısır demetiyle gösterir, başlığı bizi onun makyaj malzemeleriyle ve göz kamaştırıcı saç biçimiyle "süslenmemiş" olduğu konusunda uyarır (fotoğrafların yapaylığı kuşkusuz çok açıktır – Brian De Palma'nın *Blow Out*'unda Nancy Allen'ın göndermede bulunduğu "makyajsız görünme," yapılması en zor olan şeydir). Selznick'in onun özelliklerini yeniden biçimlendirme ya da onu zarifleştirme kararlarına (ve onun bu sürece direnişine) ilişkin basında çıkan yazılarda daha fazlası vardı ve başka bir yazı onun nasıl mükemmel bir "doğal" görünüme sahip olduğunun sırrını açıkladı – yağmurda yürüyüş yaparak.

Açıkça "doğal" olma, "zarif" olma gibi inşa edilmiş bir şeydir; aralarındaki fark, "zariflik" inşa etme fikrini öne çıkarırken, "doğal"lığın bunu baskılamasıdır. "Doğal" ve "sağlıklı" olmanın kendi içinde inşa edilmiş bir şey olmamasının en açık kanıtı (birçok şey bu gülüşün üzerinde ve bütün filmler bunun çevresinde oluşturulsa da) ünlü Bergman gülüşüydü. Diğer şeylerin yanı sıra, Bergman'ı "anti-Garbo" olarak oluşturan (en azından dolaylı olarak) bu gülüştü: Garbo'nun aşka ilişkin

mutsuzluğu miti öylesine yaygındı ki, *Gülmeyen Kadın* için yapılan bütün reklam kampanyası "Garbo gülüyor" sloganı çevresinde kurulabildi. Eğer Garbo uzaksa, Bergman ulaşılabilirdi: bu gülüşün parlaklığı, herhangi bir aşırı "kadınsı gizem" duygusunu gideren bir açıklığın ve cömertliğin belirtisi oldu. Yüzeysel olarak, ondan gizem havasını uzaklaştırarak bu gülüş, aynı zamanda onu tehdit edici olmaktan çıkardı. Ancak parlaklık, doğallık ve sağlık beraberinde sorunlu bir sonucu getirir. Kültürümüz alışıldığı gibi "doğal" ve "normal" sözcüklerini, bunları "sağlık" sözcüğüyle birleştirerek (gizemlileştirmek için) karıştırır ("Tanrım lütfen beni normal, sağlıklı bir kız yap"): "normal" kadın (erkek egemen toplumun kurallarına ve baskılayıcı taleplerine uyum gösteren kadın) hiçbir biçimde "doğal" değildir ve üstün erkek egemene edilmesi gereken dua mantıksal olarak "Tanrım lütfen beni normal, sağlıksız bir kız yap" olmalıdır. Doğallık sıfatının bastırmayı istediği tehdit, bastırmanın yerine geçenle geri döner: doğallık kaçınılmaz olarak cinselliği –bir kadın için, onun düzenlenmesi ve boyun eğdirilmesiyle erkek egemenliğinin oluşturulmadığı engellenmemiş kadın cinselliğini– gerektirir. Dahası, eğer Freud'un doğuştan biseksüellik "keşfini" kabul edersek (artık nasıl etmeyiz?) o zaman doğallık, erkek egemen kültürün uzun süredir kesin olarak inkâr etmeye çalıştığı (ama başarısız olduğu) kadının "erkekliğini," onun etkin, iddialı, enerjik yanını kabul etmeyi gerektirir. Etkinlik, iddialılık ve enerjik olma: Bergman'ın gülüşü ve buna eşlik eden bütün özellikler (görünüm, duruş, vücut dili, konuşma) kesinlikle bu niteliklerin göstergeleridir. Doğal kadın, erkek egemen yapı ve bu yapının erkeklerden talepleri sonucu ortaya çıkan erkek kaygıları içinde, "zarif olmaktan" çok güçlü bir biçimde (daha az açık olsa da) tehdit edici olabilir. (Benzer bir biçimde "cinsel", seksi olandan daha tehdit edicidir. Örneğin Lana Turner'da somutlaşan seksilik bir düzeyde oluşturulmuş gösterenler dizisi olarak anlaşılır ve güven içinde beğenilebilir; "cinsel" ise gerçek bir şeydir.)

"Hoş" olma ve "hanımefendilik" Bergman'ın enerjisini ve etkinliğini içermenin araçlarını sağladı. Bunlar aynı zamanda hemen onun kişiliğine gerilim ve karşıtlığı getirdi: Bergman potansiyel bir toplum konsomatrisi olarak da işlev görebilen "doğal" kadın haline gelir. Geleneksel Hollywood terimleriyle "hoş" kadın (çiftlik sahibinin kızı ya da 'western'lerdeki sıkı disiplin uygulayan öğretmen, bütün türlerdeki gerçek ya da potansiyel eş/anne) alışıldığı gibi "cinsel" kadına (bar kadını, *femme fatale*) karşıttır. Bergman'da biz, istenilen hale konulamaz bir biçimde ve açıkça "cinsel" olan "hoş" kadını, bir şekilde "hanımefendi" olan "doğal" kadını buluruz. Hoşluk, tıpkı doğallık gibi, Hollywood döneminde fazlasıyla öne çıkarılan ve geliş-

tirilen bir bileşendir: o hiçbir zaman "kötü" kadını oynamadı ve Hollywood'daki Bergman'ın *Bir Kadının Yüzü*'ndeki [*A Woman's Face*] Joan Crawford'un rolünü oynamasını, daha önce bu filmin Gustav Molander'in yönettiği İsveç versiyonunda oynaması gerçeğine karşın, düşünmek gerçekten olanaksızdır. (İsveç döneminden hiçbir filmi göremedim, ancak olay örgüsü sinopsisleri onun rollerinin önemli ölçüde Amerika'daki durumdan genel olarak farklı olduğunu düşündürmektedir.) "Hoş," "iyi" kadın olarak Bergman üzerine bu vurgu, Rossellini ile ilişkisi üzerine ona karşı yönden olağanüstü yoğun kötü niyeti kesinlikle açıklar: aynı dönemde yaşanan (melezleşmeyi içerdiği için mantıken çok daha büyük bir skandal olarak anlaşılması beklenebilecek olan) Rita Hayworth ile Ali Khan ilişkisi Hayworth'un bir kaşını kaldırmasının ötesinde fazla kışkırtıcı olmadı (Gilda'dan başka ne beklerdiniz?)

İmgenin görünürde birbirine zıt bu bileşenleri, ideolojik açıklamanın ötesinde değildir: bir *hanımefendinin* yapabileceği *en hoş* şey, rol yapmaksızın ya da alçakgönüllülük sergilemeden, *doğal olarak* davranmaktır, bu bağlam içinde doğallık, hanımefendiliğin en olgun yeteneği olur. Ama gerilim ve kopma potansiyeli her zaman oradadır, bunun kaynağı her zaman, özellikle de bir film 'yıldız'ı söz konusu olduğunda, bileşenlerin rolden role farklı biçimler alacağı, öne çıkacağı ve gelişeceği etkin bir kadın cinselliği tehdidindedir. Aslında tipik ilk dönem Hollywood rolleri, Bergman'ın ahlaksal olarak belirsiz bir durumdaki aslında hoş olan bir kadını oynayarak, karşıtlıkları uzlaştırma girişimleri olarak görülebilir. *Intermezzo*'da Bergman, kesinlikle karşı konulamaz hoşluğu nedeniyle Leslie Howard'ın evliliğini ve ailesini tehdit eden "öteki kadındır;" *Cennette Öfke*'de [*Rage in Heaven*] paranoya düzeyinde kıskanç olan koca (Robert Montgomery) karısının kendisine sadık olmadığına inanır, kıskançlığı sonunda Bergman'ı başka bir erkeğin kollarına iter; *Casablanca*'da bağlılığa karşı romantik aşk çelişkisi yaşar; bu üç film de (farklı düzeylerde) enerjilerini onun cinselliğinden alır, ancak sonunda (*Cennette Öfke*'de George Sanders ile) burjuva evliliği ya da terk etme tehdidiyle bu cinsellik kontrol altına alınır. Hollywood bu cinsellikle başa çıkmanın daha şiddetli başka bir yolunu bulma konusunda hiç gecikmedi ve ben aşağıda bunu inceleyeceğim.

"Kadın oyuncu" anlayışı Bergman imgesinin, yalnızca oyunculuğunda değil, aynı zamanda onun kamuya mal oluşunda ve yinelenen arzularında dışavurulan başka bir önemli bileşendir. Burada söz konusu olan geleneksel 'yıldız'/oyuncu karşıtlığıdır: oyuncu sıkı çalışır, kendini işine adar, olağanüstü yetenekler sergiler, derinliği ve bağlanımı ifade eder; 'yıldız' ise keyfi bir "keşif" ile ortaya çıkan talihli bir tür parazittir, kişilik ve karizması üzerinden tembelce geçinir: Wayne ve Grant 'yıldız',

Lawrence Olivier ile De Niro ise oyuncudur. Bireysel olarak Bergman bir 'yıldız' olmaktan asla tatmin olmadı: bir oyuncu olmayı da istedi. Bu anlamda "oynamak" (ya da "oyunculuk") açıkça ideolojik bir kategoridir (tıpkı doğallık, hoşluk, hanımefendilik gibi). Hepsinde de Bergman'a uyan üç olası oluşum var gibi görünmektedir.

1. "Büyük rol": Bergman her zaman Jeanne d'Arc'ı oynamak istedi ve bunu biri Victor Fleming'in ve diğeri de Rossellini'nin filminde olmak üzere iki kez yaptı; onun Hollywood'da saygınlığını yeniden kazanması, yeterince uygun bir biçimde, *Anastasia*'daki baş rolüyle onaylandı.

2. Çok yönlülük: "Yıldız" her zaman aynıdır, oyuncu ise, kadın ya da erkek olsun, yeteneği gerçekten tanınamaz düzeyde değişen rolleri oynayabilmesiyle ölçülen bir tür sahne bukalemunudur. Bergman (akıllıca) hiçbir zaman bu ilkeyi çok öteye taşımadı; bu kendisini ağırlıklı olarak tektip oyunculuğa anlaşılır isyanı içinde dışavurdu. *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'daki olağanüstü oyunculuğu nedeniyle ona teşekkür etmeliyiz: başlangıçta Hyde'ın Londralı barmeyd metresini Lana Turner, Jekyll'ın sosyeteden nişanlısını da Bergman oynayacaktı ve Turner'ı rollerin değişmesi gerektiğine ikna eden Bergman oldu. Bu Bergman'a büyük bir farkla daha derin bir rol ve duyarlılığını sınırsız bir biçimde sergileme şansı verdi: canlandırdığı Ivy karakteri, aksanının garipliğine karşın, etkinliği, "cinsel"liği, incinebilirliği ve dokunaklılığıyla olağanüstü bir yaratımdır (eleştirmenlerin tam uyum halinde onun yanlış rolü oynamasını protesto etmeleri rastlantı değildir).

3. Duygusal güvenilirlik: Burada bir gerçeklikten çok bir oluşturmadan bahsedildiğinin bir kez daha vurgulanması gerekiyor – *oynanmış*, ama "yalnızca" oyunculuğun ötesine geçtiği izlenimini veren bir durum. Bu konudaki bir model, karakterin içine girmeyi, o karakter "olmayı" öne çıkaran "Metot" okuludur. Daha genel olarak bu, duygusal aşırılıkların olduğu oyunculukta görülür (bir tutkuyu sonuna kadar yaşamak). Akla hemen Anna Magnani gelir ve Bergman'ın Rossellini'yle (mesleki) ilişki kurma arayışına esin kaynağı olan Magnani'nin *Roma Açık Şehir*'deki [*Rome Open City*] oyunculuğunu anımsanır. Magnani, Rossellini için Cocteau'nun yazdığı *İnsan Sesi*'nde [*La Voix Humaine*] oynadı; Bergman hemen bunu kaydetti. Kuşkusuz Bergman, Rossellini'ye Magnanivari bir oyunculuk vermeyi umdu ve bunun tam karşıtını istediğini anladığında yaşadığı hayal kırıklığı anlaşılabilir bir durumdur. Eğer Selznick için Bergman "anti-Garbo" ise, Rossellini için de "anti-Magnani"dir. Magnani canlandırdığı karakterin yaşadığı her duyguyu dışavururken, Rossellini filmlerindeki Bergman (ara sıra olan patlamalar bir yana) sürekli olarak

duygularına hakim görünür. Paradoksal olarak, oynanmışın ya da anlamı yüklenmişin ötesinde, *hakiki* duygusal güvenilirlik gibi bir şey filme alınmış oyunculukta mümkünse, bunun Rossellini için onun rollerinin bir karakteristiği olduğunu iddia edilebilir; ancak Bergman için filmler ondan bir kadın oyuncu olarak herhangi bir talepte bulunmadı – o yalnızca bu filmlerin "içinden geçip gitti."

1940'ların ortalarında Hollywood, Bergman'ın sağlığı, doğallığı, enerjisi ve cinselliğiyle ortaya koyduğu tehditle başa çıkmanın mantıklı bir yolunu bulmuştu: ona (zihinsel ya da fiziksel) bir hastalık yüklemek. Bu stratejinin önemi –bunun etkili potansiyeli, bu kişiliğin ideolojik karşıtlıklarını baskılamaktan çok önplana çıkarma ve yoğunlaştırma eğilimi– onun en iyi Hollywood filmlerinin dördünde bu stratejinin kullanılmasından anlaşılabilir (bunlar zaten hem en iyi filmlerdir hem de bu filmlerin Hollywood-dönemi-Bergman kişiliğini en mükemmel biçimde sunduğu düşünülür, onun *anlamını* en güzel biçimde kullanan ve gösteren bu filmlerdir): *St. Mary'nin Çanları*'nda [*The Bells of St. Mary*] tüberkülozdur; *Işıklar Sönerken*'de [*Gaslight*] kocası onu çıldırtmaya çalışır (neredeyse başarır); *Aşktan da Üstün*'ün birinci yarısında alkolizmin eşiğindedir, ikinci yarısında ise sistematik olarak zehirlenir; *Kapri Yıldızı*'nda hem alkoliktir hem de delirmenin eşiğine itilir. Temel ama özel metinlerde gerçekleştirilmesi karmaşık olan Bergman tematiği basit bir formül içinde özetlenebilir: Ingrid Bergman'ın gülüşünü (genellikle erkekler tarafından) yok etme girişimleri ve gülmesinin sonunda yeniden sağlanışı. Hitchcock filmlerini incelemeden önce kısaca *St. Mary'nin Çanları*'n da ve *Işıklar Sönerken*'de Bergman'ın nasıl işlev gördüğünü, varlığının bu filmlerin anlamına nasıl katkıda bulunduğunu tartışmak istiyorum.

Oyuncularının özel niteliklerine duyarlılığıyla bilinen McCarey'in *St. Mary'nin Çanları*'nın başından sonuna düzenlediği kesinlikle Bergman'ın bastırılmamış "erkekliğidir:" Minnesota'da geçen çocukluğu sırasında kayak yapışını anımsayan Bergman'ın vücudu irade dışı olarak kayma hareketini taklit eder; boks dersi; beysbol oyunu. Her bir örnekte, rahibenin alışkanlıklarının sınırlanması (ve rahibenin terbiyesi) aslında onun hareketlerinin sınırlanması ya da yasaklanması sonucu bizim Bergman'ın doğal enerjisine ve atletikliğine yönelik duygumuzu artırır. Toplumsal cinsiyetin belirsizliği onun kadın unvan ile erkek ismini birleştirmesinde özetlenir: Rahibe Benedict. Bunun dışında, McCarey toplumsal cinsiyet rolleri ve bu rollerin değişmezliğini yıkma olanakları üzerine Hollywood sinemasının en güzel ve karmaşık araştırmalarından birini geliştirir. Peder O'Malley –Bing Crosby–otorite konu-

munu sonuna kadar korur ve bunu Rahibe Benedict'e (onun iyiliği için ama onun iradesine karşın) aktarmak için kullanır. Ancak kişisel düzeyde bu iki karakter toplumsal cinsiyet özelliklerinin mübadelesine temelli bir eşitlik ilişkisine yönelirler: Rahibe Benedict bir oğlana boks yapmayı öğretir; O'Mallley bir kıza İngilizce bir makale yazması için yardım eder. Bu durum McCarey'in, Laurel ve Hardy'nin 1920'lerdeki kısa filmlerinden *Make Way for Tomorrow* ve *Rally 'Round the Flag, Boys*'a kadar süre gelen tutkusuna tam uyar: ev içi yaşamın ve burjuva evlilik/aile/yuva yapılarının eleştirisidir bu. Kesinlikle onlar bir rahip ve rahibe oldukları için zorunlu olarak şimdiki kültürümüzün biyolojik ailesinin boğucu sınırlamalarının dışındadırlar. O'Malley ve Benedict erkek egemen toplumsal cinsiyet konumlarının ve aile içi rollerin taleplerinden özgür, değişebilen, alternatif bir aile biçimi oluşturabilirler: bunu O'Malley'in otoritesini zayıflatan ve çocukları içten geldiği gibi davranma konusunda özgürleştiren (anne ve babaların uygun bulduğu ve kabul ettiği bir özgürlük) Noel partisi oyunu için yapılan olağanüstü prova sahnesi kanıtlar. Filmin sonu belki de Bergman'ın kariyerinde gülüşünün yeniden sağlanmasının en güzel örneğini sunar: O'Malley'in onun tüberküloz olduğunu açıklamasına tepkisi, aynı zamanda O'Malley'in kendisini sevdiğini anladığını gösterir.

Işıklar Sönerken Bergman kişiliğinin potansiyellerinin tamamen farklı gelişimini gösterir. Doğal "erkeksi" enerjisi ve gücü onu filmin İngiliz versiyonundaki zayıf ve "kadınsı" Diana Wynyard'ın durumundan çok daha dayanılmaz bir biçimde kurban haline getirir. Cukor'un filmi ve Bergman'ın oyunculuğu sürekli olarak Paula'nın –gerçek doğasına karşın– bir deli olduğuna inanmaya hazır olduğunu, çünkü bu karşı konulamaz alternatifi reddetmekten, yani kocası Gregory'nin –Charles Boyer– onu delirtmeye *çalıştığının* kabul etmekten başka bir yolu olmadığını akla getirir. Bu bakış açısından film romantik aşkın, toplumun kadınlara kendilerini erkeklere sorgusuz ve tereddütsüz teslim etmeleri için uyguladığı baskıların bir eleştirisi haline gelir. Bu toplum kadınların doğal akıllarını, romantik aşkla çelişkiye düştüğünde baskılamayı gerekli görür. Kocasının sistematik olarak Paula'nın kendi algılamalarına güvenini kaybettirmesine kısmen suç ortaklığı yapması, kendi (söylenmiş, dayatılmış) deliliğini kocasına karşı bir silah olarak kullandığı ve Bergman'ın gücü ve enerjisine tam olarak yeniden kavuştuğu filmin finaline ek güç verir.

Filmin ortalarındaki bir sekans, Cukor'un mizanseni Bergman kişiliğinin farklı yönlerini harekete geçiren bir zekiliğe sahip olduğu için ayrıntılı olarak incelenmeye değerdir. Bu sekans erkeğin Bergman'ın gülüşünü ve sonunda bütün varlığını imha edişi etrafında oluşturulur. Bu sekansta Gregory karısının mutluluk umutları-

nı (kocasının onayını alma yeteneğine dayalı bir mutluluktur bu) önce artırıp sonra da yok ederek onu mahvetme peşindedir. Karısı için bir sürpriz olarak birlikte tiyatroya gideceklerini söyler. Bergman gülüşü bütün parlaklığıyla ortaya çıkar ve kaygı içinde uzun süredir dışavurulmayan enerji "Tales from the Vienna Woods"u mırıldanarak oda içinde yaptığı dansta serbest kalır. Daha sonra adam kozunu oynar: duvardan küçük bir resim kaybolur. Kahya kadını ve hizmetçi kızı karısının önünde resmi çalmadıklarına ilişkin kutsal kitap üzerine yemin ettirip sorguya çekerek karısını aşağılar. Daha sonra Paula içtenlikle aynı yemini kendisi için eder, bunun üzerine kocası onun bu konudaki kesinliğine saldırarak karısını suç ortağı olmaya zorlar: Paula resmin nereye saklandığını "bildiğini" kanıtlar (resim daha önce kaybolduğu aynı yerde bulunur). Sekans bir dizi çekimle biter: Gregory karısını merdivenlerden çıkarır, tiyatroya gidiş iptal edilir, Paula'nın imhası dramatize edilir: (a) Bergman'ın zaten gülmeyen yüzünde bir üst basamaktan ona hükmeden kocasının başının gölgesi vardır; (b) odasına itilen Bergman açık kapı üzerindeki bir gölgeye indirgenir; (c) Gregory kapıyı onun üzerine kapatır, gölge kaybolur.

Ancak kadın romantik aşkının eleştirisinden daha da ilginç olanı, filmin bunun mantıksal sonucu olarak geliştirdiği, erkeğin kadına eziyet etmesinin kaynağı olarak erkeğin cinsel kaygısının eleştirisidir. Gregory'nin film boyunca tek motivasyonu öldürdüğü kadının (Paula'nın teyzesi) mücevherlerini aramaktır. Mücevherleri kullanmasının ya da paraya çevirmesinin olası olmadığını öğreniriz (bunlar öylesine ünlüdürler ki, satışı olası değildir) ve filmin sonunda neden yalnızca onlara sahip olma saplantısı olduğunu bilmediğini kabul eder. Paula'nın teyzesi olan Alice Almquist güçlü bir kadın, önemli bir opera sanatçısıdır; Gregory yalnızca o şarkı söylerken çalgıyla eşlik etmiştir. O halde "mücevherlere" (sözcüğün konuşma diline ait ve psikanalitik yananlamlarından kaçınılamaz) sahip olan Alice'dir; hatta (oldukça uygun bir biçimde) İmparatoriçe Theodora rolü için bunları elbisesine diktirerek yüzsüzlükle bunları insanlara gösterir. Paula teyzesine öylesine benzer ki, yanlışlıkla onun hayaletiyle karıştırılabilir. Cukor'un filminin tamamen merkezinde yer alan cinsel alt-metin (yokluğu adamı aşağılayan ve ona acı veren "mücevherlerin" sahibi olarak kadını gördüğü için adam kadına zulmeder) filmin İngiliz versiyonunda (Patrick Hamilton'un orijinal oyununda) hiç yoktur. Bu can alıcı olay örgüsü değişimi Paula'nın Alice'in yeğeni yapılmasından ve Alice'in imgesini yeniden canlandırmasından geliyordu (İngiliz versiyonunda bu iki karakter arasında ilişki yoktur ve fiziksel benzerlik taşımazlar; çok daha az ilginç olan koca mücevherlerin saklandığı evi satın almak için karısının parasının peşindedir). Ama daha da etkili olan Berg-

man'ın Paula olarak varlığıdır: hiçbir film onun kadın enerjisi ve gücünün "mücevherlerine" sahip oluşunu daha güçlü bir biçimde kullanmadı. İşte Hitchcock'un birlikte yaptıkları üç filmde işlediği ve geliştirdiği budur ve bunun erkek cinsel kaygısındaki mantıksal sonucudur.

Hitchcock'un Bergman kişiliğinin potansiyellerini ve karmaşık yönlerini diğer yönetmenlerden daha fazla anladığını öne sürmek istiyorum. (Rossellini'nin araştırmasının bir kişilikten çok, onun duygusal gelişiminin belirli bir aşamasındaki kişi-olarak-Bergman'a yöneldiği görünür, birlikte yaptıkları filmler Bergman imgesinin öğelerine yeterince açık biçimde yaklaşmış görünse de bize "kişi" ile "persona"nın sinema kuramının yararlı bulduğu kadar net olarak ayrılamadığım anımsatırlar.) *Aşktan da Üstün* üzerine yoğunlaşacaksam da *Kapri Yıldızı*'ndaki itiraf sahnesi ideal bir başlangıç noktası sağlıyor.

Henrietta'nın erkek kardeşi Dermot'u kocasının değil kendisinin vurduğunu Charles Adare'a –Michael Wilding– itiraf ettiği sahne sekiz dakikadan fazla süren tek bir çekim içinde yapılır ve filmdeki en uzun çekimdir. Bu kesintisiz plan-sekansta Hitchcock yukarıda taslağı çıkarılan Bergman kişiliğinin bütün bileşenleriyle oynar ve bunları farklı bir biçimde bir araya getirir. İlk ve baskın olarak önümüzde "kadın oyuncu" vardır: Hitchcock'un bütün filmleri içinde kesinlikle en stilize sekans olan bu sekans, özellikle de performans düzeyinde sürekli olarak Bergman'ın oyunculuğunu önplana çıkarır. Biz buna böyle olduğu için gözden kaçırmamamızı sağlayan "teatrallik" diyebiliriz: bu yalnızca "filme alman tiyatro" değildir. Sürekli yeniden çerçevelemeler, izleyici ile hareket arasında tiyatro sahnesinde olası her şeyden tamamen farklı bir ilişki yaratır. Örneğin bu sekans Adare'nin çekim boyunca aktif bir biçimde soru soran kişiden Henrietta'nın geçmişini yeniden oluşturmasına (Henrietta, Sam'in nasıl beş adım geriden atla geldiğini anlatırken Adare istemeden de olsa Sam'in konumuna yerleştirilir) katılan suskun tanığa ve yok oluşa (Henrietta, Adare'nin varlığını unuttuğunda monologu itiraftan çok kendini arındırma haline gelir, Adare çerçeveden tamamen yok olur) kadar sürekli değişen konumu (her zaman bağımlı olsa da) olarak görülebilir. Film Bergman'ın ve Margaret Leighton'un oyunculuklarıyla kökleri 19. yüzyılda olan özel bir teatrallik geleneğini, melodramı kullanır.

Ayrıca "hanımefendi" söz konusudur: Vali'nin balosu için giydiği elbisesiyle *Bayan* Henrietta. Bugünün "hanımefendisi" uzak geçmişten hatırlanan "doğallığı" akla getirir ve yeniden canlandırır: İrlanda'nın kırsal kesimi, Galway Körfezi, özgürce

hareket alanı. Bu hemen "sağlık" ve enerjiyle ilişkilendirilir (seyis Sam atla gider) ve açıkça yakın geçmişe (Avustralya'daki ilk yıllarında konumunun bozulmasına) ve dolaylı olarak da onun şimdiki gerçekliklerine (hastalık, alkolizm, potansiyel deliliğine) karşıtlık oluşturur. Bu aynı zamanda, özelliklerin en doğalı aracılığıyla erotizme varır: karşılıklı aşk ilanı, Gretna Green'e doğru karanlıkta atla gidiş. Konumun bozuluşunun belirtileri sağlık ve cinsellik arasındaki ilişkiyi, bunlarla sapkınlıklarını yan yana getirerek güçlendirmeye hizmet eder: Bergman'ın kariyerinde duyarlılığının, Sydney'in bir kenar mahallesinde (zorunlu olarak fahişeliğe yönelme imalarıyla) serseriler arasındaki yaşamını anımsayarak, eliyle çıplak boğazına dokunduğu ve olası kefaretin ötesinde sefalete batana kadar yolunu şaşırmaktan bahsettiği sahnedeki kadar etkili bir biçimde ifade edildiği an yoktur.

Bu bölümün sonunda *Kapri Yıldızı*'na döneceğim. *Aşktan da Üstün*'e geçmeden önce, *Öldüren Hatıralar*'a kısaca bakmak gerekiyor. Yüzeysel olarak Bergman'ın rolü etkin ve güçlü kadınla başa çıkma açısından en kaba Hollywood formülüne tekabül eder: filmin başında Dr. Constance Petersen erkeksileşmiş ve cinselliğinden uzaklaştırılmış biri, "kadından" çok bir buzdağı olarak sunulur; Ballantine'nın –Gregory Peck– cazibesine kapılarak ona âşık olur ve kadınlığı mucizevi biçimde yeniden yüzeye çıkar. Bu Bergman kişiliğinden açık bir biçimde çıkarılabilecek bir kullanımı akla getirir: filmin ilk bölümü onun "erkeksiliği" (bir kadın için "doğal" olmak "kadınsı" olmaktır) zararına "doğallığının" (kırda yürüyüş, saçlarını dağıtan rüzgâr) yeniden kuruluşunu gösterir. Ancak bu hiç de Hitchcock'un Bergman'ı kullanma tarzı değildir. *Öldüren Hatıralar*'da onun "erkeksiliği" (güç, etkinlik, enerji) asla kurban edilmez, Constance baştan sona anlatıyı ilerleten kahraman olarak kalır, Ballantine ise hep çaresiz ve edilgindir, hatta Constance'ın katille tek başına karşılaştığı ve cinayeti ortaya çıkardığı finalde bile ortada yoktur. Ortada öyle çok fazla, doğallığın cinsellik ve erkek için ortaya koyduğu tehdit olarak yeniden sağlanmasıyla serbest kalan bir kadınsılık yoktur. Andrew Britton'ın *CineAction!* 3/4'teki ("*Spellbound*: Text and Subtext – *Öldüren Hatıralar*: Metin ve Alt-metin") filmi ayrıntılı okuması benim için kesin doğrudur. O, Ballantine'ın nevrotik patlama ve yıkılışlarını filmin açık "Freudcu" açıklaması (çocukluk travmasının baskılanmış anılarının yeniden canlanması) için yeterli görürken, filmin neredeyse eşit derecede tutarlı alt-metninin alternatif bir çözümlemeyi akla getirdiğini öne sürer: etkin bir kadın cinselliği tehdidinin harekete geçirdiği kaygı. Eğer (yalnızca Britton'ın çok titiz okumasıyla değil, aynı zamanda Hitchcock tematiği için merkezi oluşuyla da onaylanmış görünen) bu okuma kabul edilirse, o zaman Bergman'ın oyunculuğu özellikle uygundur.

Özdeşleşmeden İdeolojiye: *Aşktan da Üstün*'ün Kadın Sistemi

Aşktan da Üstün'ün başlangıç bölümü *Öldüren Hatıralar*'ınkine oldukça paraleldir: buz gibi ve "erkeksileşmiş" Bergman'dan çok farklı olsa da "doğal olmayan" bir Bergman ile karşılaşırız ve film daha sonra onun çabucak âşık olacağı bir erkekle ilişki kurması yoluyla onun "doğallığını" yeniden oluşturmaya girişir. Daha önce tehdit altında olduğu ve o Ingrid Bergman olduğu için ilk ortaya çıkışından itibaren Alicia ile özdeşleştiğimizi öne sürmüştüm. Bu özdeşleşme açık engellere karşın Miami'de geçen sekansın ardından da sürer: bu alaycı, hafifmeşrep ve çok içen kadın beklediğimiz Bergman değildir, ancak –yalnızca o değiştirilemez biçimde Bergman olduğu için– ona inanırız. Bizim için onun davranışının gerçek değil, ondan istenmiş bir davranış olduğu, o anki anlatının gerektirdiği bir tepki olduğu çok açıktır ve bu karakterin son halinin böyle olmayacağından eminizdir. Dahası onun davranışı, her ne kadar Bergman'ın duygusal derinliğini ve ("hoşluğunun" özü olan) içtenliğinin ihlalini gösterse de bazı yönlerden çok çekicidir: bu davranış onun kişiliğinin kimi yönlerini reddediyorsa da diğer yönlerini –enerjiyi, etkinliği, isyankârlığı, erkek kontrolüne ve otoritesine (özellikle de bir Hitchcock filminde özel derinlik taşıyan *polis* otoritesine) meydan okumayı– öne çıkarır. Tersine Devlin ile yaşayacağımız özdeşleşme olsa olsa sıkıcı olmalı ve yalnızca Cary Grant tarafından oynandığı zeminlerde oluşmalıdır: soğuk, bilmecemsi, kapalı ve yargılayıcı olan Devlin kendisine karşı bütün darbeleri Alicia'yı çenesine bir yumruk atıp yere sererek savuşturur.

"Doğal" Bergman'ı yeniden oluşturma süreci, filmin önemli bir stratejisi olan nesnelerin anlatıyı ilerletmek için kullanılmasını başlatır. Buradaki en açık örnek ve film boyunca akan bir zincirin başlangıcı, Alicia'nın partisindeki içkiden, Devlin'in ertesi sabah onun yatağına getirdiği portakal suyuna geçiştir (mizahi biçimde Alice'in yataktaki konumundan yukarı doğru Devlin'i gören öznel kamera *Alicia* ile özdeşleşmemizi ve *Devlin*'in nesnelleşmesini garantiler). Daha ustaca bir süreç Alicia'nın saçını içerir. Bu süreç dört aşamaya bölünebilir: (a) Partideki (zarif, şık) saç stili onun "rahat kadın" kişiliğinin (Bergman'ın Alicia rolünü oynadığı kadar Alicia'nın da rol yaptığını kesinlikle bildiğimiz bir kişilik) aksesuarlarıyla uyumludur: çıplak bel, vücudu saran süveter ve benzerleri. (b) Hızlı araba kullanma sırasında saçları rüzgâr nedeniyle dağılır ve (başka bir bakış-açısı çekimiyle önemi belirtilen) yüzünün çevresine savrulur (Alicia bunun bir sis olduğunu düşünür). (c) Alicia ertesi sabah uyandığında yaptığı ilk iş gece boyunca dağılan saçlarını düzeltmektir. (d) Devlin onun babasının Naziliğine karşı oluşunu kanıtlayan plağı çalarken Alicia ya-

tak odasından çıkar, saçlarını tarar ve sonunda "doğal" görünümüne kavuşur. Sekans Devlin'in ayrılırken onun çıplak beline "sıcak tutması" için sardığı seyrek dokunmuş eşarba karşı elinde tuttuğu tarakla biter. (Eşarp konusuna daha sonra döneceğim.)

Öldüren Hatıralar'da olduğu gibi, Bergman'ın doğallığının yeniden sağlanması cinselliğinin serbest kalışına rastlar. Bu ilk bakışta tersinden yapılan bir okuma olarak görünebilir ve tüm Miami sekansını Alicia'nın "rahat kadın" kişiliği üzerine yerleştirir. Daha önce yaptığım "seksi" ile "cinsel" ayrımını hatırlatmak istiyorum: Miami'deki Alicia seksiyi oynar, Rio'da ise "cinsel" olur. Bütün kişilikler kuşkusuz birer oluşturmadır, ancak Miami'deki sahnelerde Alicia'nın kişiliğini böyle *algılarız* ve güven içinde "gerçek" Bergman'ın ortaya çıkmasını bekleriz. Fark, Alicia'nın "bütünüyle nahoş" partisindeki flört ediciliği, "rahat" davranışı ile Rio'daki balkonunda ünlü öpüşme sahnesinin hakiki duyarlılığı arasındadır. Bergman kişiliğinin sahici cinsellik üzerine inşa edildiğini iddia etmek bana bir çelişki, hatta bir paradoks olarak görünmüyor. Foucault'dan bu yana biliyorum ki, bizden cinselliğin her zaman oluşturulduğunu kabul etmemiz bekleniyor, ancak bu yalnızca özel bir anlamda doğrudur ve başka bir anlamda da anlamsızdır. Cinselliğin *olmadığı* bir kültürü düşünmek olanaksızdır. O halde oluşturulan, cinselliğin kendisi değil ama özel kültürlerde ve tarihsel dönemlerde aldığı *biçimdir*. Kendi başına cinselliğin ne olduğunu tam olarak tanımlamak olanaksız olabilir, çünkü asla kendi başına değildir; yalnızca onun kültürel/tarihsel olarak özgül biçimlerini araştırabiliriz. Bu, cinselliğin varlığını inkâr etmek için hiçbir zemin sunmaz. Alicia'nın (Bergman'ın) cinselliğinin ebediyen değiştirilemez bir özün ifadesi olduğunu öne sürmüyorum (bu, bir Hollywood filminde tekeşli heteroseksüel cazibe olarak Cary Grant'ın akla getirmesine yetecek kadar kültürel olarak özgüldür). Fark, Alicia'nın üstlendiği seksilik (çünkü alçalmışlığı hissetmek *ister*) ile *onun için* gerçek olan, onun canlı arzusunu ifade eden cinsellik arasındadır.

Erkek egemenliği içinde "cinsel"den çok seksiyle başa çıkmak daha kolaydır: seksi adlandırabilir, bir yere yerleştirilebilir ve aynı anda sömürülebilir ve hor görülebilir. *Öldüren Hatıralar*'da olduğu gibi, aktif kadın cinselliğinin serbest kalışını erkek bir tehdit olarak yaşar. Neden Devlin, Alicia'ya bu kadar acımasızca davranır? Yanıt kolay değildir. Bir başlangıç olarak, Hitchcock, Sebastian'ın Alicia'yı gerçekten seven tek kişi olduğu için (bu, Devlin'in sevmediğini ima eder) onun erkek karakterler arasında daha sempatik olduğunu öne sürerken açıkça yanılır (belki de kendi kişisel ve özel özdeşleşme modeli nedeniyle yanılmıştır). "Aşkın" köklü bir

biçimde zor bir kavram olduğunu göz önüne alınırsa (cinsellik gibi onun biçimleri de her zaman kültürel olarak oluşturulur), Devlin'in Alicia'yı kendi tarzında sevdiğinden asla kuşkulanmayız. Eğer bu tarz sorunluysa o zaman Sebastian'ın tarzı için ne diyeceğiz? Devlin, Alicia'yı yalnızca duygusal ve ahlaksal olarak mahvetmeye, Sebastian ise onu gerçekten öldürmeye çalışır. *Aşktan da Üstün* Hitchcock'un diğer birçok filmi gibi, erkek egemen yapı içinde bir erkeğin bir kadına "aşkının" kadına sahip olma ve onun kontrol etme arzusundan (bunu yapamadığını anlarsa onu imha eder) açık bir biçimde ayrılamayacağı anlayışına sahiptir. Ama bu film iki erkek karakter arasında yeterince net bir ayrım yapar ve bu da yine nesneler aracılığıyla dramatize edilir. Devlin'in Miami'de Alicia'nın çıplak beline sardığı ve burada erkeğin sahiplenmesini gösteren eşarp, film boyunca akacak başka bir nesneler zincirini başlatır. Eşarbın yerini ilk olarak Sebastian ile ilk buluşmasına gitmeden önce, Prescott'un –Louis Calhern– Alicia'nın boynuna taktığı kolye alır. Prescott, Devlin'in amiridir ve filmdeki erkek egemen otoritenin en mükemmel cisimlenişidir. Kolye "geçici" olarak (Alicia'nın kendisi gibi) kiralanır. Eğer Devlin'in eşarbı erkek sahiplenmesini simgeliyorsa, bu en azından şaka, mizah ve sevgi ile ilişkilidir: bu yumuşak bir dokuma parçası, onu sıcak bile tutmayacak seyrek dokunmuş yalnızca büyük bir kumaş parçasıdır. Kolye ise tam tersine sömürü ve fahişelik yananlamlarını taşır.

Burada kurulan bu geçiş filmin sonuna doğru daha etkili bir biçimde yinelenir. Alicia, son kez olduğuna inandığı için Devlin ile buluşur (Devlin'in kendi isteği üzerine İspanya'ya gönderileceğini öğrenmiştir) ve eşarbı geri verir. Bunu hemen Alicia'nın zehirleniyor olduğunu anladığı sahne izler. Alicia çok sıkı bir gerdanlık takar. Görüntü yönetmeni Ted Tetzlaff gerdanlığın varlığına dikkat çeker. Kamera gerdanlığın taşlarından birinin ani parıltısını yakalar. Bunun Sebastian'ın "aşk" hediyelerinden biri olduğunu düşünürüz (daha önceki geçici olarak kiralanması gerekli olmuş kolye gibi). Eğer Devlin'in ona sahip olma dürtüsü kendisini şaka içinde ifade ediyorsa, Sebastian'ınki boğucu hakimiyettir.

Erkek egemen kültürlerde kadının iffetinin korunması gerekliliğine yapılan vurgu genel ve yeterince mantıklı olarak erkek egemen soyun devamı ve korunması gerekliliğiyle açıklanmıştır. Cinsel özgürleşim anlayışlarının (üzerinde nasıl uzlaşılmışsa uzlaşılsın) olduğu "gelişmiş" kapitalist kültürlerde, bununla ilişkili ama daha derin, daha inatla süren bir neden olabilir: "Gerçek erkeğin" kanıtı olarak (en kaba ve çirkin anlamda horozluk ölçüsünde) iktidar ve cinsel cesarete verilen büyük önem, aslında rekabet korkusu, kadının başka bir erkeği "daha iyi" bulma korkusu-

dur. Bu kesinlikle kültürümüzdeki erkeğin sahiplenmeciliğinin kökenidir; bu da Alicia'nın cinsel partnerleri olarak Devlin ve Sebastian'ın birbirlerinden karşılıklı korkmalarını açıklar (Hitchcock'un Rains'in boyunun kısalığıyla sürekli oynaması, Sebastian vakasına ek bir boyut katar). Sebastian'ın durumunda bu dürtü (sahip olma) görece açık bir biçim, Alicia'ya tek başına sahip olma takıntısı halini alır. Devlin'in durumunda ise tepki daha sapkın ve hilelidir – paradoksal ve nihayetinde kendini bozguna uğratıcıdır. Alicia'nın uyanan cinselliğinin tehdit ettiği Devlin onu reddetmesinde ahlaksal olarak haklı olduğunu hissedebilsin diye, Alicia'yı kendisinin kesinlikle tahammül edemeyeceği duruma –başkalarıyla yatma, fahişelik– yeniden girmeye zorlar.

Devlin ile Sebastian arasındaki paralelliğin önemi, içinde her ikisinin de işlev gördüğü ve tuzağına düştüğü erkeksi politik örgütlenmeler arasındaki daha büyük bir paralellikle belirtilir. *Aşktan da Üstün* Hitchcock'un diğer casusluk filmlerinde olduğu gibi, yurtseverliğe ve "demokratik" davaya sahte bağlılık göstermeye zorlanır. Ancak Amerikan otoritesi ile Nazi otoritesi arasında sistematik olarak kurulan paralellik basitleştirici iyi polis/kötü polis karşıtlığını zayıflatmada çok daha öteye gider. Birbirine paralel masa başı tartışmalarının olduğu sahneler özellikle çarpıcıdır: Emil Hrupka'nın ölümüyle sonuçlanan Nazilerin akşam yemeği sonrası toplantısı; Alicia'nın ahlaksızca istismar edilmesiyle (ve sonunda ölümün eşiğine gelmesiyle) sonuçlanan Amerikalıların toplantısı. Her ikisinde de kadınlar hiç yoktur: tamamen saldırgan ve acımasız bir erkeksilikten beslenen Bayan Sebastian bile erkeklerin tartışma ve karar alma süreçlerinden dışlanır. Hitchcock'un sinemasında alışıldığı gibi, her iki organizasyonun da itibarı zedelenir ve bir bakış açısından buna "feminist" tavır denirse saçmalanmaz: savaş, emperyalizm, silahlanma yarışı, bütün bunlar saldırganlık, egemenlik ve rekabet anlamında kültürümüzün ürettiği "erkeksiliğin" mantıksal uzantılarıdır. *Aşktan da Üstün*'ün politik teması sökülemez biçimde cinsel temayla ilişkilendirilir – aslında bunun bir uzantısı olarak işlev görür: Alicia'yı kontrol etme dürtüsü ile uranyum cevherini kontrol etme dürtüsü aynı fiziksel kaynağa sahiptir.

Bu noktada Andrew Britton'ın *CineAction!* 7'de yayımlanan Cary Grant üzerine monografisinde Devlin için söylediklerinin aksini söylemek zorundayım. Britton, Devlin'i tamamen "alaycı duygusal uzaklık ve istismarcılık anlamında görür" ("popüler Amerikan sinemasındaki en iğrenç başrol oyuncusu"); o, "kadın kahramanı yalnızca tamamen fiziksel ve ruhsal tükenmişlik durumuna indirgendiğinde kabul edebilir." Ardından filmin sonunun "soğuk, beklenmedik bir uyumsuzlukla" nite-

lenmiş olarak görülmesi gerekir diye devam eder. Gerçekten filmi izlerken finali böyle görmek ve Devlin'i herhangi bir yerden duygusal olarak *kopuk* olarak görmek bana olanaksız görünüyor. Kesinlikle final tipik olarak uyumsuzdur, ancak bu uyumsuzluk yalnızca Sebastian için hissetmeyi sürdürdüğümüz acımadan çıkar (abartılabilecek bir acımadır bu: Ingrid Bergman'ı neredeyse öldürecek ve gülüşünü –Devlin tarafından yeniden sağlanana kadar– yok edebilecek birine yalnızca acınabilir). Britton'ın yanlış okuması belirli sahneleri ihmal etmesine nedeniyledir – bu sahnelerde Alicia yoktur ve Devlin'in tutkuyla Alicia'yı savunması ve sözlü olarak amirlerine saldırmasıyla kendi konumunu tehlikeye atması, izleyici için onun nevrotik bir biçimde Alicia'nın huzurunda ifade edemediği aşkını netleştirir. Bu yanlış okuma aynı zamanda en azından "Alicia'nın Amerikalılar için çalıştığını anlayan Sebastian'ın görmesi için Devlin'in kadını kucaklama sahnesine" göndermede bulunması önemli ve kötü bir çarpıtmayı içerir: Sebastian onları henüz şarap mahzeninin dışında görmüştür ve kucaklaşmanın açık amacı Sebastian'ı şaşırtarak Alicia hakkındaki gerçeği öğrenmesini önlemektir ve gizli buluşmaları için alternatif bir neden sunar. Aynı zamanda bu sarılma dönüşerek gerçek bir sarılma biçimini alır ve Devlin'in irade dışı olarak Alicia'ya süren aşkını ifade eder.

Sebastian üyesi olduğu erkeksi örgütlenmeye karşı isyan edemez; Devlin ise edebilir ve eder. Onun Sebastian'ı kurtarmayı reddetmesinin, kendinden önceki Emil gibi arkadaşı olan Nazilerin eline düşüp ölmesi için evine göndermesinin bu nedenle yerinde bir şiirsel haklılığı vardır. Devlin, Alicia'yı kurtardığında, ona Sebastian'ın evine giderse Amerikalıların Nazilerin etkinliklerini bildiklerini gereğinden önce açığa çıkaracak ve bütün ajanları birbirine bağlayan planı tehlikeye atacak hiçbir şey yapmaması gerektiğini söyleyen amiri Prescott'un açık emirlerine bilerek karşı çıkmış olur. Final tamamen on yıl sonraki *Gizli Teşkilat*'ı haber verir: erkek kahraman kendisini, "yurtseverlik" aldanımı içinde olsa bile, erkek egemen otoriteye bağlanımı reddederek ve kadın kahramanı da kadının durumuyla duygusal bir özdeşleşme yaşayarak kurtarır. Yatak odası sahnesi açık bir biçimde balkondaki ünlü öpüşme sahnesini tekrarlar ama buradaki fark bu sahnenin Bergman'ın tutku dolu duyarlı şefkatine belirsiz bir biçimde karşılık verilmesidir. Rohmer ve Chabrol *Aşktan da Üstün*'ü "aşkın sayesinde kurtulan bir kadının olağanüstü öyküsü" olarak tanımladılar: bu filmi aşkın sayesinde kurtulan bir adamın öyküsü olarak da tanımlamak eşit derecede (belki de daha fazla) uygun olurdu. Devlin, Alicia'yı yalnızca "tamamen duygusal ve fiziksel tükenmişlik durumuna indirgendiğinde kabul edebilir" saptaması doğru değildir. Gerçekten gördüğümüz ise Alicia'ya –Bergman'a–

sağlığını, enerjisini ve cinselliğini yeniden kazandıran dersini almış ve pişman olmuş Devlin'dir ve bütün bunlar Bergman'ın gülüşüyle ima edilir. Bu sahnenin bütün anlamı yine Bergman kişiliğine, bu kişiliğin taşıdığı yananlamlara ve gizilgüce bağlıdır.

Aşktan da Üstün'ün "erkek sistemine" karşı, başında erkek sistemine dönen ve bu sistemi sınırlayıcı eleştiriye tabi tutan 'yıldız' olarak Bergman üzerine inşa edilen "kadın sistemi" kurulmalıdır. Erkek saldırganlığı modellerini güçlendiren değil, bizi ve sonunda Devlin'i, bir kadının bu saldırganlığı, bu düzenekleri ve uzlaşmaz biçimde açığa çıkarılan nedenleri yaşayışıyla özdeşleştiren bir filmdir bu.

Kapri Yıldızı: Bergman, Toplumsal Cinsiyet ve Sınıf

Kapri Yıldızı'nın özel zenginliği kısmen etkilerinin, belirleyenlerinin ve öngörülerinin çoğulluğundan gelir. Birincisi bu filmin Hitchcock'un önceki ve sonraki filmleriyle metinler-arası ilişkisi vardır (açık yüzeysel farklara –dönem filmi, kadın melodramı, genel çekim tekniği– karşın). Truffaut'un bir imasını kullanarak bu filmin ilginç bir biçimde Hitchcock'un yirmi yıl önce yaptığı son sessiz filmi *Manxli Adam* [*The Manxman*] ile ilişkili olduğunu öne süreceğim. *Manxli Adam*'ın yanı sıra *Rebecca*, *Celse Açılıyor*, *İtiraf Ediyorum* ve *Ölüm Korkusu* gibi bu film de Hitchcock'un itirafa dayalı filmlerinden biridir (*Ölüm Korkusu*'ndaki *baskılanmış* bir itiraf olsa da). Bu filmin *Rebecca* ile yalnızca itiraf sahnesinin merkezi öneme sahip olması ve zulmedilen kadın teması nedeniyle değil, aynı zamanda uğursuz kahya kadının iki çok farklı çeşitlemesi olan Milly'nin –Margaret Leighton– Bayan Danvers –Judith Anderson– ile ilişkisi nedeniyle de özel bir bağlantısı vardır. İki filmdeki Gotik melodram geleneğinden gelen mekânlar olan Manderley ve Minyago Ugilla, içinde kadın kahramanın ıstırap çektiği ve suç sırlarının gizlendiği bir ceza evi, Korkunç Ev işlevi görürler. Daha sonra tartışacağım gibi, bir yönden bu film aynı zamanda çarpıcı bir biçimde hem tema hem de yapısal strateji açısından *Ölüm Korkusu*'nu haber verir.

İkincisi diğer Bergman filmleriyle eşit derecede önemli metinler-arası ilişki vardır. İtiraf sahnesinin bütün karmaşıklığı içinde Bergman kişiliğinin en önemli dışavurumlarından biri olduğunu daha önce söylemiştim. *Kapri Yıldızı*'nın arkaplanında doğrudan doğruya *Işıklar Sönerken* ve *Aşktan da Üstün* vardır: birinci filmde Bergman bilinçli olarak deliliğe yöneltilir, ikincisinde ise önce alkolizme itilir, daha sonra da sistematik olarak zehirlenir. *Kapri Yıldızı* onun enerjisi ve gülüşüyle ilgi-

lenmek için bu stratejileri birleştirir. Bu filmin Bergman'ın (yakılarak öldürülmenin dışında) günah nedeniyle cezalandırılmasının en aşırıya vardığı film olması, belki de onun "erkeksiliği" benimsemesi konusunda en açık film olması gerçeğiyle de açıklanabilir: silahı kaparak erkek kardeşini vurup öldüren Sam değil, odur.

Ancak *Kapri Yıldızı*'nın metinsel zenginliğine en fazla katkıda bulunan şey kesinlikle çoğu insanın filmden başka tarafa yönelmiş görünmeleridir: kadın-merkezli melodramın uzun geleneğiyle karmaşık ilişkisi. Film, Hitchcock'un sinemasındaki tek kadın melodramı olmaktan çok uzaktır (filmin Gotik öğeleri ve geçtiği dönem bu yanlış anlamayı cesaretlendirir): *Şantaj*, *Rebecca*, *Şüphe*, *Aşktan da Üstün* ve *Hırsız Kız* ya bu türe ait filmlerdir ya da bu türle yakından ilişkilidir ve *Celse Açılıyor* ile *Ölüm Korkusu* erkek bakış açısından anlatılan kadın melodramları olarak okunabilirler. *Kapri Yıldızı* konusunda farklı olan, bu filmin kadın melodramının gerçekten her biçimiyle ilişkili olmasıdır. İstisna ise "anne sevgisi" değişkenidir ve bunun bile Fluskylerin evliliğinin (bu evliliğin mevcut verimsizliğine, engellenmişliğine ve zarar görmesine ilişkin duygumuz için can alıcı olan ve itiraf sahnesinde açıkça öne çıkan) çocuksuz, bu anlamda bir eksik oluşuyla sunulduğu öne sürülebilir. Yoksa, bütün alt kategoriler sunulur: ev içi melodramı (bir evlilik, yuva ve kadının tuzağa yakalanmasının öyküsü), üçlü aşk melodramı (gerçek ya da potansiyel zina öyküsü, evliliğe karşı romantik aşk öyküsü), Gotik melodram (zulmedilen kadın öyküsü).

Kapri Yıldızı özdeşleşme sorunuyla ilişkili olarak özellikle ilginçtir, çünkü filmi ağırlıklı olarak karmaşık ve incelikle işlenmiş genel çekimler üzerine oluşturmaya yönelik stilistik karar tam bakış-açısı çekimlerine gerçekten izin vermez. İlk özdeşleştiğimiz karakter açıkça Charles Adare'dir. O, bizim gibi, tanımadığı bir kültürü anlamaya çalışan bir yabancıdır; Avustralya toplumunu ve alışkanlıklarını onunla birlikte öğreniriz. Onunla birlikte Sam Flusky –Joseph Cotten– ile tanışırız. Flusky hemen gizemle ilişkilendirilir: onun adı hem Adare'ye hem de kuzeni yeni Vali'ye (Cecil Parker) tanıdık gelir ama ikisi de bunu bir türlü çıkaramazlar; Flusky bir kölelik karşıtıdır ve bu ağza alınamayacak bir suçtur – belki de kalabalık arasından ona "katil" diyen ama öfkesini yalnızca böyle dışavurabilen kızgın satıcı hariç. O halde, Flusky'nin evine daveti hemen kabul eden (tavsiye ve emirlere karşı olan) Adare filmin bilmecelerinin çözümüne giriş yolumuzdur. Onun Minyago Ugilla'ya (evin adı, şoförün verdiği bilgiye göre, "Neden ağlıyorsun?" anlamına gelir ve bu da filmin başat bulmacasını içerir) ilk ziyareti, Hitchcock'un tipik bakış-açışı özdeşleşme teknikleri kullanmasına çok uyan filmdeki tek sahnedir: filmin en çarpıcı iki bakış-açısı çekimi (çarpıcıdır, çünkü ileri kaydırmayla yapılır ve zaten bilinen bir

Hitchcock imzasıdır) Adare eve yaklaşırken yapılır ve arkası kameraya dönük olarak pencereden pencereye yürürken ona eşlik eden ve tam bir bakış-açısı çekimi olmayan uzun çekim, onun öğrendiklerini (Milly'yi, onun "efendisine" yakınlığını, diğer hizmetçilere davranışını, ev halkı üzerindeki gücünü) paylaşmamıza olanak sağlar. Adare ile özdeşleşme, Bayan Henrietta ortaya çıkmadan önce, onun açıkça filmdeki en çekici kişi olması (yalnızca başkasının olmaması nedeniyle olsa da) gerçeğiyle daha da güçlendirilir. Onunla birlikte tanıdığımız topluluğun, hepsi de değişik biçimde sevimsiz olan üç ana bileşeni vardır: İngiliz yönetiminin ("kurallara" ve "emirlere" sıkı bir biçimde bağlılığıyla ağırlıklı olarak Vali'nin kendisinde somutlaşan) kibirli ve azametli dünyası; kaba, kendini beğenmiş ve terbiyesiz yeni zenginleşmiş burjuvazi; vahşi alt-sınıf düzeni – iyi hallerini korudukları sürece hizmetçi olarak çalıştırılabilecek mahkûmlar. Adare'nin çekiciliği kısmen kendisini bu üç ortamın dışında tutmasından ve kuzenini motive eden ve engelleyen düzenlemeleri ve görgü kurallarını sağlıklı bir biçimde kınamasından (ancak biz bu kınamanın sınıfsal bir ayrıcalık olduğunu biliriz) gelir.

Bu özdeşleşme Bayan Henrietta'nın –Bergman'ın– ortaya çıkışından hemen önce, filmi yaşantılamamız için can alıcı önemde olan özdeşleşme aktarımına hazırlık içinde ustaca zayıflatılır: Flusky'nin erkek konukları arasındaki konuşmaları gösteren çekimin arkaplanındaki Adare'nin, Flusky ile Milly arasındaki Henrietta hakkındaki diyaloglarını ("onun içeri girmesine izin verme") duyması olanaksızdır ve bu onun bilincinin dışında olan ilk olaydır. Bu nedenle filmin bilmecelerinin çözümüne tek ulaşma yöntemimizi ortadan kaldırır. Henrietta'nın girişi uzunca süredir beklenen (yaklaşık yirmi dakika bekleriz) bir "yıldız"ın ortaya çıkışının klasik bir örneğidir. Öncesinde Flusky, karısı ve onların toplumsal konumları hakkındaki bilmeceleri (neden bu adamların eşleri akşam yemeği için gelmediler?) içeren uzun bir geliştirme ve karmaşık bir açıklamanın yapıldığı bu çekim aynı zamanda filmin en uzun ve karmaşık çekimlerinden birinin sonunda ortaya çıkar (gerçekten olduğundan daha uzun görünür, çünkü bu çekimden hemen önceki kesme –Adare'nin eve girişi– kapının kapatılışıyla ustaca gizlenir): çok uzun süre yapılmayan kesmenin kendisi bu anın ayrıcalıklı konumuna katkıda bulunur. Erkeklerin başları teker teker yemek odasının girişi olduğunu bildiğimiz sola doğru döner: konuşmalar önce duraksar, sonra tamamen kesilir. Kayan kamera sonunda kendisi de kapıya dönmüş endişeli Flusky'yi çerçeveler. Bir kadının uygunsuz biçimde çıplak ayağının yakın çekimine kesme yapılır. Kamera yukarı doğru çıkarken kadının üstünde yapay çiçeklerin olduğu süslü ama solgun renkli elbisesini ve en sonunda da bir 'yıldız'ın

yüzünü gösterir. İlk başta gördüğümüz (*Öldüren Hatıralar* ve *Aşktan da Üstün*'de olduğu gibi) Bergman kişiliğinin aksi/inkârıdır, güçlü olması gerektiği yerde zayıf, tanınan bu kişiliğin beninin takatsiz kalmış hayaletinin gülüşü, açıkça sarhoş bir "hanımefendi," acınası, sözde bir zararsız "kadınsılık" iddiası altında tükenmiş enerjidir. Ama o yine de Bergman'dır ve bundan önceki iki filmdekinden tartışılmaz biçimde daha fazla "yıldız"dır, ne Joseph Cotten'ın ne de Michael Wilding, Gregory Peck ve Cary Grant'ın statüsü, prestiji ya da karizmasına sahiptir: *Kapri Yıldızı* kesinlikle sinema salonuna girmeden önce bildiğimiz bir Bergman filmidir.

Açık bir biçimde özdeşleşmenin (Adare'den Bergman'a) aktarılması hâlâ tamamlanamaz: Henrietta kendini kuşatan bilmeceler nedeniyle bizden uzaktır, Bergman henüz Bergman değildir ve Adare bilmeceleri çözme ve gerekli dönüşümü etkileme kapasitesine en fazla sahip karakter olarak görünür. Aslında filmin bu aşamasında, hem Bergman ve hem de melodram gelenekleri bilgimize dayanarak olası bir senaryo yazabiliriz ve hemen bunu izleyen sahneler bu olasılığı onaylayacaktır: Adare kendisine âşık olacak olan Henrietta'yı kurtaracak, uygunsuz koca Flusky uygun bir biçimde öldürülecektir (kaza sonucu mu? bir kavgada mı? kendini savunan Adare tarafından mı?) ve Adare ile Henrietta gemiye binerek kadının "doğru" toplumsal konumunun yeniden oluşturulacağı ve evliliğin getireceği mutluluk vaadiyle İrlanda'ya gideceklerdir. ('Yıldız' sistemi hiçbir şekilde bazı beklentilere engel olmaz: 1949 yılında Joseph Cotten'ın Michael Wilding'den önce geleceğini varsaymak için bir neden yoktur.) *Kapri Yıldızı*'nın orta bölümü (itiraf sahnesine kadar) bu nedenle bölünmüş özdeşleşme üzerine kuruludur: film onun "hakkında" olduğu için Henrietta ile (çünkü Bergman bir 'yıldız'dır); Henrietta'nın kurtarıcısı olduğu ve Bergman kişiliği ile Bergman gülüşünü yeniden sağladığı için Adare ile.

Ancak bu hâlâ filmin özdeşleşmeyle oynamasının çok basit bir açıklamasıdır. Başlıca stilistik aygıt olarak genel çekimin benimsenmesi, içinde ilgilerimizin ve sempatilerimizin an be an karakterden karaktere değişebildiği, gerçek "özdeşleşme" nosyonunun sorun haline geldiği sürekli bir perspektif değişimini olanaklı hale getirir. Başlangıçtaki Adare ile tekli özdeşleşmemizin Bergman'ın ortaya çıkışıyla kesintiye uğramasından itibaren, filmin Adare'nin temsil ettiği erkek konumunu açık onayının aynı zamanda bunun bir eleştirisine dönüşebilmesi olasılığı ortaya çıkar. İlgi ve sempatiler oyununa kısmen teknik etmenler rehberlik eder: belirli bir anda çerçevedeki kimdir ya da kim değildir? Kompozisyon içinde merkezde kim vardır, kim yakın plandadır ve kim orta ya da genel çekimdedir? Gözleyen ya da dinleyen kimdir? Yalnızca izleyici olarak bizim eriştiğimiz gözleyenin/dinleyenin bilincinin

dışında neler olmaktadır? Akşam yemeği partisinin hemen ardından gelen sekansı, diğer misafirlerin gitmesinin ardından Adare ile Flusky arasındaki konuşmayı göz önüne getirin. Filmin bütün yapısı içinde bu sekans, Flusky'nin itirafı ve karısının itirafının doğrulayacağı ve tamamlayacağı geçmiş olayları kısmi açıklaması haline gelerek Henrietta'nın itiraf sahnesini dengeler. Aynı zamanda kendi içinde güçlü bir biçimde simetriktir, kabaca eşit uzunlukta iki uzun çekimden oluşur ve her ikisi de kameranın vinçle Henrietta'nın yatak odası penceresine yönelmesiyle biter. Birinci çekimde kamera kaydırmayla evin dışındaki karanlıkta soldan sağa doğru yürüyen iki adamı izler; ikincisinde oyuncuların ve kameranın hareketi ters yöndedir. Adare baştan sona dinleyen/soru sorandır, bu nedenle de bilmecelerin çözümüne ulaşma aracımızdır (ama burada kusurludur, çünkü asıl gerçek Henrietta'nın daha sonraki "yanıt" niteliği taşıyan itirafı için saklanır). Ancak duygusal düzeyde onunla basit bir özdeşleşme iki öğe nedeniyle bozulur: Flusky o ana kadar olduğundan çok daha sempatik bir karakter olarak gösterilir (büyük olasılıkla filmin bu noktasında onu "Sam" olarak düşünmeye başlarız) ve sahne sürdüğü sürece kamera giderek önceliği ona verir, Adare ise en önemli anlarda (Henrietta'nın itiraf sahnesinde de olacağı gibi) çerçeveden tamamen çıkar. Sam'in Henrietta'nın kendisini sevdiğinden söz ettiğinde Adare'nin yüzündeki nefret ifadesini bile çok sevimsiz bulabiliriz. Özdeşleşme, çekimlerin sonundaki "iki" vinç hareketinin her iki erkeğin de bilincinin ötesindeki olayları ve bilgileri gösterme işlevi görmesi nedeniyle daha da karmaşık hale gelir. İlk vinç hareketi bize balkonundaki kederli (çünkü geçmişin anılarının canlandıran bu konuşmayı duyabileceği bir yüksekliktedir) ama bildiğimiz ("gerçek") Bergman kişiliğine o ana kadar gördüğümüzden daha yakın olan Henrietta'yı gösterir: görece sade beyaz bir gecelik giymiştir ve saçları rüzgârda savrulur. İkinci vinçle yükselme hareketi bize ona içki servisi yapan Milly'yi gösterir – filmin bu ilk içten anında Henrietta'nın durumuna neden olanın kendisi dışında olabileceği, başkalarının çevirdiği dolapların kurbanı olduğu ortaya çıkar. O halde her iki vinç hareketi de artık daha tanınabilir "Bergman"ı ama bu kez bir kez daha tehdit altındaki ve kurban haline getirilen bir Bergman olan Henrietta ile özdeşleşmemizi güçlendirmek için yapılır.

Ancak genellikle Hitchcock, özetini verdiğim senaryonun inandırıcılığı üzerinde, sonunda itiraf sahnesinde (yani Hollywood sinemasının en mükemmel "Bergman" ifadesi olduğu kadar filmin yapısal ekseni de olan özdeşleşme aktarımının tamamlandığı kesin noktada) bu inandırıcılığı yok etmek için oynar (ama çok şeytanca). Hitchcock'un mizanseni Adare'yi tamamen kenara iter, onu destekten biraz daha

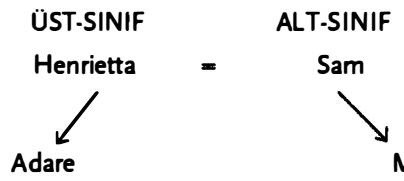
fazlasına indirger; Henrietta'nın Sam'e duyduğu önlenemez ve hâlâ süren sevgisini tutkuyla ifade etmesi hemen Adare'yi (bizim ve kendisinin yüklediği) "romantik kahraman" statüsünden yoksun bırakır. Ona kalan yalnızca soylu geri çekilme jestidir. Bundan dolayı yeterince içten olduğu halde, bu gerçek nedeniyle otoritesi biraz baltalanan bir soyluluktur bu. Onu asla kazanamayacağını anlar, kurban edeceği bir şeyi gerçekten yoktur.

Tanımladığım bu süreç –erkek kahramanla özdeşleşmenin oluşturulması ve bir kadının itirafı sahnesinde bu özdeşleşmenin kırılması– bunun açıkça filmin merkezi oluşturucu ilkesi olduğu *Ölüm Korkusu*'nda çok daha şiddetli bir biçimde yeniden ortaya çıkar. Bu biçimsel yöntem öngörüsüne, Adare/Henrietta ilişkisinde *Ölüm Korkusu*'nun ana temasının öngörüsü eşlik eder: erkeğin kadına, kendisinin arzuladığı imge içinde kadını (yeniden) oluşturma dürtüsü içinde ifade ettiği aşkı. Adare için Henrietta yeniden "Bayan Hattie" olmalıdır ve Hitchcock kesinlikle Adare'nin bir imgenin oluşturulması olarak bu projeyi gerçekleştirme çabalarını, Henrietta'yı aynada kendisine bakmaya ikna ettiğinde pencere camının ardında kendi paltosunu tutarak cama ayna işlevi verdiği o ünlü anla dramatize eder. Bunu hemen onun Henrietta'ya gerçek bir ayna hediye etmesi izler, ona aynada kimi gördüğünü sorar ve kadının yerine "Bayan Henrietta Considine" yanıtını vermesi bu nedenle Flusky'yi ve evliliğini ortadan kaldırır. İmge "şimdiye kadar yaptığım ilk sanat yapıtı"dır. Burada özellikle ilginç olan, Adare ve Flusky'nin Henrietta ile ilişkisinin Bergman kişiliğinin farklı ve çelişkili yönleriyle ilişkili olarak tanımlandığı çok farklı yollardır. Adare için o yalnızca "hanımefendi" olmalıdır. Onun Henrietta'yı anlamada başarısız olduğu söylenebilir; aynı şekilde, daha önce öne sürdüğüm gibi, Hollywood'un Bergman'ın enerjisinin, cinselliğinin ve "erkeksiliğinin" oluşturduğu tehdidi önleme ve kontrol altına alma stratejilerinden birini gösteren "hanımefendiyi" anlamada da başarısız olduğu söylenebilir. Sam'in ona ilişkin imgesi tamamen farklıdır ve "hanımefendinin" nötralize ettiği her şeyin bir övgüsü olmaya varır; Henrietta'nın geçmişini hatırlayan Sam, Adare'ye "çitlere, sanki öteki tarafta Tanrının ülkesi varmış gibi atılırdı" der. Bu karşılaştırma hoş bir biçimde ata binme ile haz arasında ilişki kurar. Film için bu o kadar önemlidir ki, Adare ata binemez ve ata binme denemeleri (geçmişte ve filmde) felaketle, bir atın *sakatlanmasıyla* sonuçlanır.

Kapri Yıldızı, Hitchcock'un Hollywood dönemi boyunca *Cinnet*'den önce sınıf sorununun merkezi bir konu haline geldiği tek filmidir. Bu konu bizi başka bir önemli ve genel olarak ihmal edilen *Manxli Adam* ile kısa bir karşılaştırmaya davet eder.

Aradaki ilişki karmaşıktır, hem paralel hem de ters yönlüdür. Her iki film de üst-sınıftan bir adamın daha aşağı toplumsal tabakadan bir adamla evli kadına âşık olduğu üçlü aşk melodramıdır. İki film de senaryonun nasıl gelişeceği ve çözümün nasıl olacağı konusunda beklentiler oluştururlar ama bu beklentiler birbirine tamamen karşıttır: *Kapri Yıldızı*'nda Henrietta'nın sonunda Adare ile olması, *Manxli Adam*'daki evliliğin yeniden onaylanacak olması kadar kesindir. Her iki filmde de beklentiler boşa çıkarılır. Bu strateji türsel geleneklerin gerilimine direnmeyi öğrendiğimiz anda anlatının mantığının karşı konulamaz hale geldiği *Kapri Yıldızı*'nda tatmin edici bir biçimde işler: evlilik yeniden onaylanmalıdır. İki filmde de ilişkilerdeki gerilimlerin kaynağı sınıfsaldır ve toplumsal statülerdedir. *Manxli Adam*'da geleceğin yargıcı sevdiği kızla evlenmemesi için teyzesi tarafından uyarılır, çünkü kız bir meyhanecinin kızıdır, bu nedenle adamın saygınlığını ve kariyerini tehlikeye sokacaktır; meyhaneci, kendi adına kızının diğer âşığını potansiyel damadı olarak kabul etmeyi reddeder, çünkü adam balıkçıdır ve meteliksizdir. İki anlatının da doğrudan ters yönlerde sonuçlanmasına karşın, sınıf konusuna yönelik tutum açık ve tutarlıdır. İki film de zirve oluşturan itiraf sahnelerine yönelirler. *Manxli Adam*'daki itiraf sahnesi *Kızıl Damga*'ya [*The Scarlet Letter*] (Sjöström'ün Lilian Gish ile yaptığı versiyonu hâlâ akıllardadır) açıkça çok şey borçludur; yargıcın Manx unvanı ("Deemster") olması bile ustaca Dimmesdale adını akla getirir. Buradaki amaç, üst-sınıftan biri ve erkek egemen otorite figürü olarak erkeğin, kadın kahramanın aşkını değerli bulduğu için, kamusal konumunu ve itibarını yitirmesinin gerekli bir önkoşul olmasıdır. *Kapri Yıldızı*'ndaki itiraf daha da ileri gider: çiftin toplumsal cinsiyet ve sınıfa ilişkin toplumsal gelenekleri ihlal etmesinin (erkek egemen düzenin verdiği acılara karşın) bir övgüsü haline gelir. Bergman'ın "erkeksi" aktifliği kendisini, babasının seyisine olan aşkını ilan edişinde, çiftin atla evden kaçışlarında, Sam'in hayatını kurtarmak için kendi erkek kardeşini öldürmesinde dışavurur. Bu tutumun acımasızlığı, filmin türsel beklentilere aykırı olan gerekli içsel mantığına ilişkin duygumuzu açıklar: eğer Henrietta ve Sam'in birlikte olmaları gerekiyorsa, bu kesinlikle onların birbirlerini sevmesinin toplumsal cinsiyet ve sınıflara ilişkin toplumun oluşturduğu yapay sınırları ihlal etmesi nedeniyledir.

Aslında filmin romantik kahramanı olmaktan çok uzaklaşan Adare (çekiciliği ve cömertliği, kimi konularda Henrietta'ya yardım edip filmde Bergman'ın ilk kendiliğinden gülüşünü sağlamasına karşın) karakter ilişkilerinin yapısı içinde Milly'ye çok benzer. Bunu basit bir grafikle görebiliriz:



Sam ile Henrietta'nın birlikteliğinin mantığını ve otantikliğini bir kez anladığımızda, (başlıca karakterler arasındaki sınıf ve toplumsal cinsiyet konumlarının aşırı uçlarını temsil eden) Adare ve Milly'nin de sınıflarının önyargıları üzerinden giderek çifti ayırma işlevi gördüklerini de anlarız. Niyetler sorunu bir yana, Adare'nin "Bayan Henrietta Considine"i yeniden oluşturması, Milly'nin Sam'in toplumsal olarak aşağıda oluşu duygusuyla oynamaya, onun üst-sınıfa kızgınlığını ve üst-sınıfın dünyası ile kurallarını asla paylaşamayacağını ya da bunlardan mahrum olduğu duygusunu beslemeye yönelik kasıtlı girişimleriyle yakından ilişkilidir. ("Onlar soylu, görüyorsun. Onların kuralları bizimkiyle aynı değil.") Milly'nin (şeytanlık ve ilk günah üzerine yaltaklanmasından çok) yabancılaşmışlığım büyük ölçüde açıklayan, toplumsal cinsiyet ve sınıf baskılarının kesişme noktasıdır: yabancılaşmıştır, çünkü kadın ve işçi sınıfından biri olarak iki kez kurbandır. Tersine olarak Adare'nin (belirsiz bir biçimden bir erdemden uzak olan) gücü kendi sınıfı ve toplumsal cinsiyet ayrıcalıklarının desteklediği güvenden (siz kibir diye okuyun) gelir. İkisi arasında Sam ve Henrietta vardır, biri seyis olduğu için, diğeri ise kadın olduğu için baskılanır.

Kapri Yıldızı'nın yaygın olarak hakkının yenmesinin sürmesi olasıdır; bu durum düzelmeyebilir. Filmin özel stilizasyon –teatral, melodramatik– tarzı, tamamen yanılsatıcı bir "gelişkinlikle" övünen modern izleyici tipi için gözden düşmüştür ve film "Hitchcock tarzından" beklenen mizah ve gerilimin hazlarını vermez. Hitchcock sinemasındaki az rastlanır ciddi oyunculuk hatalarından birinin filmi zayıflattığı kabul edilmelidir. Joseph Cotten'ın *Bir Şüphenin Gölgesi*'ndeki unutulmaz biçimde etkili olan aksanlı oyunculuğu, aristokratik terbiye ve iktidarsızlığa dayalı sahne kişiliği dikkat çekici biçimde bu filmdeki rolüne uymaz. Sınıf tanımlamasının aksan aracılığıyla yapılmasının böylesine önem taşıdığı bir filmde onun aksanını kendi içinde aşılmaz bir engel olarak görüyorum. (Bergman ise tersine bu açıdan gerçek bir sorun oluşturmaz; ilk görünüşü sırasında inandırıcı bir İrlanda aksanıyla konuşan Bergman'a, rolünün aşırı talepleri göz önüne alınırsa, filmin geri kalanında bu konuda sıkıntı yaşamasına zekice izin verilmez ve onun İsveç aksanı asla ciddi

bir biçimde karakterin sınıfsal konumuyla uyuşmaz.) Hitchcock'un kendisinin Burt Lancaster'ın Cotten'ın rolü için ideal olacağını söylemesi çok yerindedir; kişisel olarak ben aynı yıl *Cüretkar An*'da alt-sınıftan suçlu bir İrlandalıyı oynayan James Mason'ın daha uygun olurdu diye düşünüyorum.

Ancak "ağır-film," "melodramatik," "mizahtan yoksun" gibi terimlerin değerlendirici değil, tanımlayıcı olduğunu kabul etmeyi isteyen herkes, hem Hitchcock'un hem de Bergman'ın standartları açısından *Kapri Yıldızı*'nın önemini kabul etme kapasitesinde olmalıdır.

16. Ölüm Saçan 'Gay'ler:

Hitchcock'un Homofobisi

Hitchcock'un sinemasında sürekli ortaya çıkan psikopat tipinin bazen (az ya da çok açık olarak) bir 'gay' (ya da bir filmde lezbiyen) olarak kodlandığı çok sık belirtilmiştir. Örneğin *Cinayet!*'teki "melez" travesti; *İp*'teki iki genç katil; *Rebecca*'daki (olasılıkla eski) kocası hakkında hiçbir şey öğrenemediğimiz Bayan Danvers; *Trendeki Yabancı*'daki Bruno Anthony. Bazıları oldukça belirsiz kanıtlarla bu listeye *Bir Şüphenin Gölgesi*'ndeki Charlie Dayı'yı ve *Sapık*'daki Norman Bates'i dahil etmeye çalışmıştır; bu durumda biz de *Cinnet*'deki Bob Rusk'ı ekleyebiliriz. Bu son örnekler, birkaçı dışında, yaygın (ve genellikle güven vermeyen) heteroseksist mitolojiye dayalı görünür: eğer kadınsılık belirtileri gösteriyorsa ve annesiyle yakın bir ilişkisi varsa o kişi büyük olasılıkla 'gay'dir; ya kadınlardan nefret eder ya da onları öldürür. Ancak bütün bu karakterlere 'gay' denip denemeyeceğini sorgularken, onların birbirleriyle çok yakından ilişkili olmadıklarını ya da onların hem bastırılmış eşcinselliğin hem de bunun kaçınılmaz sonucu olan 'homofobi'nin önemli bir parçasını oluşturduğu (filmlerde somutlaştığı biçimiyle) Hitchcock'un ruhunun sürekli bir bileşeniyle ilişkilerinin olmadığını öne sürmek istemiyorum.

Bu noktada, yapmak istediğim çıkarımın temelini biçimlendirecek olan (Freudcu psikanaliz geleneğinden gelen, kişisel olarak ikna edici bulsam da tartışmasız ya da evrensel olmayan) belirli varsayımları netleştirmek gerekiyor. Okuyucularım bu varsayımlara zaten (özellikle *Vietnam'dan Reagan'a Hollywood*'daki, *Öfkeli Boğa* [*Raging Bull*] üzerine yazıdan) aşinadır; yineleme nedeniyle özür dilerim, ama herkesin bunları bildiğinden emin olamayız. Burada söz konusu olan yalnızca Hitchcock'un 'homofobi'sinin anlamı ve doğası değil, filmlerinde heteroseksüel ilişkileri ele alışı ile bunun ilişkisidir. O halde bunlar, aşağıdaki kurguların üzerinde temellendiği ilkelerdir:

1. **Yapısal Biseksüellik:** Freud'a göre çocuk zaten cinsel bir varlıktır, ama bu aşamada cinsellik hem araçları (çeşitli erojen bölgeler) hem de amaçları (nesne seçimi) açısından belirsizdir. Freud (çoğumuz için) hayli arzulanır ve haset edilir olan bu

varoluş durumunu tanımlamak için "çokbiçimli sapma" terimini kullandı. Bu yerinde bir terim seçimi değildir: eğer çocuğun "çokbiçimli" erotizmi doğal ve doğuştansa, "normal" (yani toplumsallaşmış) yetişkin kesinlikle "sapkın"dır (gerçekten "sapmıştır"). Evrimin şimdiki aşamasında kültürümüzle ilişkili uygulamadaki, sosyal/politik amaçlar açısından bu kabulün, hepimizin doğuştan, en azından potansiyel olarak biseksüel olduğu şeklinde can alıcı bir içerimi vardır. Elbette bu potansiyel, büyük ölçüde ruhsal yoksunlaşma yaşadığımız için ve cinsler arası ilişkiler zararına olacağı için yetişkinlikte çok nadiren yaşama geçer.

2. **Erkeklik/Dişilik:** Doğuştan biseksüellikle özdeş değilse de buna paralel ve yakın ilişkili olan bir diğer Freud keşfi de onun, çocukta kültürümüzün "erkek" ve "dişi" şeklinde sınıflandırdığı özelliklerin hiçbir biçimde erkeğin ve kadının tek özelliği olmadığının farkına varmasıdır; küçük kızlar genellikle küçük oğlanlar gibi "erkeklik" (etkililik, iktidar, iddialılık, saldırganlık, egemenlik ve benzerlerini) talep ederler, buna karşılık küçük oğlanlar da kendi doğal insansal miraslarının bir parçası olarak "dişilik" (edilgenlik, nezaket, boyun eğme, duyarlık, duygusallık ve benzerlerini) sergilerler. Bu, görünürde –kültürel olarak– zıt, özelliklerin anatomik farklılık gerçekleriyle ve organik olarak bundan doğan gerçeklerle doğal olarak ilişkili olduğunu düşünmek için hiçbir neden yoktur. Bunun biseksüellik ile ilişkisi tamamen açık değildir (ancak *bir* ilişki olduğu konusunda çok az kuşku olabilir): heteroseksüel erkeklerin önemli ölçüde "kadınsı" özellikler sergileyebilmeleri ve 'gay' erkeklerin saldırgan bir biçimde "erkeksi" olabilmeleri kültürümüzün rahatlıkla gözlemlenebilen gerçekleridir. Bununla birlikte şunu iddia edebiliriz ki, eksiksiz bir insan hem cinsötesi hem de biseksüel eğilimleri dışavurma yeteneğine sahiptir: bu durum hepimiz için geçerli olsa toplumumuz sınırsız çeşitlemenin, sınırsız tercihin mümkün olduğu bir toplum olurdu.

3. **Bastırma:** Eğer doğadan değilse, kültürden gelir: insanların yalnızca heteroseksüel/eşcinsel, erkek/kadın kategorilerine ayrılmasını değil, aynı zamanda çoğu insanın bilinçli yaşamından, onların toplumsal oluşumları için uygunsuz görülen izlerin bile silinmesini açıklamanın *bir* yolu olmalıdır. Erkek egemenliği belirsizliğe (ya da sınırsız çeşitlilik olasılığına) tahammül edemez: iktidarının ve bu iktidarın aktarılıp sürdürüldüğü ana toplumsal birim olan ailenin devamı için "gerçek erkeklere" ve "gerçek kadınlara" gereksinim duyar. Bu belirsizlik düşmanlığı, aynı biçimde gelişimin (ya da daha kesin olarak *durdurulmuş* gelişimin) iki akımını birleştiren cinsellik ve toplumsal cinsiyete uygulanır. Ama çocuğa "sakın biseksüel olma" ya da

"sakın erkek (ya da kadın) olma" demek kesinlikle yeterli değildir: çocuk denileni yapsa bile bilinçli arzu ve bilinçli tercih tehdidi sürer. Bu nedenle erkek egemen kültürler Freud'un oldukça zekice tanımladığı (her zaman doğru olmaması ve kültürel olarak özgül olanı evrenselleştirmesinin yarattığı hayal kırıklığıyla birlikte) şu toplumsal ve ruhsal süreçleri (insanbilimcilerin alanı olan sayısız yerel çeşitlemeyle birlikte) geliştirmiştir: Oidipus ve iğdiş edilme karmaşaları ile bunların çözümlenişi ve erkek çocuğun babayla (gerçek ya da simgesel), kız çocuğun ise anneyle özdeşleştiği oidipal yolun izlenmesi. Eğer bu "başarılıysa" (bu bağlamda acı verici bir biçimde ironik bir sözcük), yörüngenin tamamlanışı, *sözcüğün tam anlamıyla* düşünülemez olan eşcinsel eğilimlerin bastırılmasını içerir. Erkekler için bu süreç aynı zamanda, "daha zayıf" cinsin, daha aşağı ve "erkekçe olmayanın" ilişkili olduğu (çoğunlukla ahlaken takdir edilebilir) insansal niteliklerin toplamı olan "kadınlığın" baskılanmasını içerir. Gelişimi doğal, kaçınılmaz, değiştirilemez ve tersine çevrilemez olarak değerlendirmek çok tehlikelidir. Doğru, bu, insansal ihtiyaçlara bir yanıt oluşturur ama bu ihtiyaçlar her zaman kültürel ve tarihsel olarak özgüldür, yani değişmez birer "yaşam gerçeği" değildir. İhtiyaçlar çok sık olarak değişir ya da tamamen ortadan kalkar ve biz bu ihtiyaçlara ilişkin arkaik, kültürel olarak yararsız ya da kendi gerilemesi içinde etkin bir biçimde zararlı olan gelişkin bir yanıtla baş başa kalırız. Günümüzde sorunun baskının, izlenen oidipal yolun, iğdiş edilme karmaşasının, geleneksel aile yapılarının, toplumsal cinsiyet oluşumunun ve 'homofobi'nin tamamıyla ilgili olduğu öne sürülebilir. Uygarlığın sosyal/ruhsal yapılanma sürecinin tamamına açıkça ve bilinçli olarak karşı çıkmanın böylesine uzun zaman alması şaşırtıcıdır ve en sonunda (kadınlar, 'gay'ler ve giderek heteroseksüel erkekler tarafından) karşı çıkışın gerçekleştirildiği bir çağda yaşamak çok heyecan vericidir.

4. **'Homofobi'**: Bastırılan hiçbir zaman yok olmaz: değişen koşullara ya da özel bir uyarana yanıt olarak yeniden yüzeye çıkma olasılığına sahip potansiyel bir tehdit olarak sürekli bilinçdışında yaşar. Bu nedenle, bu başka türlü açıklanamaz olan sorunun açıklaması 'homofobi'dir. Her 'homofobik'de bastırılmış eşcinsel eğilimler tehlikeli bir biçimde bilinçdışının yüzeyine yakındır ama onların varlığı asla kabul edilmemelidir. 'Homofobik'in eşcinsellere karşı duyduğu korku ve nefret, aslında kendi içinde varolan ve farkında olmak konusunda kendisine izin vermeye cesaret edemediği eğilimlere yönelik korku ve nefretin dışa yansımasıdır. Dolayısıyla 'homofobi'nin her ifadesi açığa çıkar: eşcinselliğin izleri mahrem beklentilerde aranabilir.

5. **Erkeklerin Kadınlardan Nefreti**: Yine bir paralellik vardır. Heteroseksüel erkeğin 'gay'lere yönelik tutumu ile kadınlara yönelik tutumu arasında her zaman yakın bir ilişki vardır: basitçe söylersek, bir 'homofobik'den kadınlara çok kötü davranması beklenecektir. Biseksüellik konusunda yaşanan, erkeğin kadınlığı konusunda da yaşanır: bastırılan yok olmaz, ama sürekli geri dönme tehdidinde bulunur ve reddedilip inkâr edilmelidir. "Aşk" sözcüğü her zaman sorunludur, çünkü (değişik kültürlerde ya da aynı kültür içindeki farklı bireyler için) çok farklı anlamlara gelir. Bununla birlikte gerçek aşkın, temel bir bileşen olarak, her zaman özdeşleşme yeteneğine sahip olması gerektiği öne sürülebilir. Yalnızca kendi kadınsılığını özgürce kabul eden ve ifade eden bir erkek bir kadını gerçekten sevebilir: aksi takdirde "aşk," egemen olma, sahip olma ve gerekirse yok etme dürtüsü içinde yoldan çıkar. Bazı uç durumlarda kültürümüz içindeki erkeklerin toplumsallaşma ve "normallik" adına kendilerine uygulamaya koşullandıkları ruhsal şiddet –oidipal yolu izlemenin gerektirdiği bastırmalar– dışa yönelik ifadesini kadınlara karşı fiziksel şiddet eylemlerinde bulacaktır.

Yukarda yazılanlar Hitchcock'un filmlerinin ve bu filmler aracılığıyla, gelişiminin bu aşamasında kültürümüzün incelenmesi için (geçici) bir taslak olarak sunulmaktadır. Filmlerin tamamen *açıklanması* amaçlanmamıştır: eğer böyle olsaydı, bu filmler (her kültürel ürüne zorunlu olarak içkin olan anlamın ötesinde) büyük ya da özellikle önemli yapıtlar olarak değerlendirilemezlerdi. Filmler –ve bu filmlerin insan olarak Alfred Hitchcock ile özdeş olmasa da onunla ilişkili olarak somutlaştırdığı "Hitchcock"– bu taslakla yakından ilişkilidir, ama buna tam olarak da uymazlar: onlarda kesinlikle büyüklük ve büyüleme vardır. Bu filmlerin önemi, kendi psikanalitik taslağıma içkin olan akla hayale gelmez olayları, gerilimleri ve mücadeleleri dramatize edişlerindeki yoğunluk ve karmaşada yatar. Onlara kültürel önemlerini kazandıran da budur.

Freud, incelediği her vaka öyküsünde, analizinin bir düzeyinde, bastırılmış eşcinselliğin –kötü– izlerini buldu ve bastırmanın (eşcinselliğin kendisinin değil) hastalığın kaynağıyla yakından ilişkili olduğu –birçok vakada kaynağı *olduğu*– bugün bizim için, Freud için olduğundan daha nettir. Hitchcock'un filmlerini incelemek uygarlığımızın geleceği için çok önemli olan ve giderek daha acil hale gelen konuları incelemektir; bu filmler, çözümlenmemiş gerilimler biçiminde bizde o ünlü "acı ve pis bir tat"ı bırakarak, kendilerinin asla ulaşamayacağı çözümü *talep ediyor*.

Toplumsal Cinsiyet Oluşumunun Karanlık Yanı

Donald Spoto'nun *The Dark Side of the Genius: The Life of Alfred Hitchcock* adlı incelemesi aşırı itici ama oldukça yararlı, hatta bence yazarın önceki kitabı *The Art of Alfred Hitchcock*'dan [*Alfred Hitchcock'un Sanatı*] daha yararlı bir kitaptır. Birlikte düşünülürse, iki kitapta da somutlaşan proje (kültürümüzün dilinde yalnızca "normal" olarak böyle olsa da) biraz sapkın görünür: Hitchcock'un sanatının idolleştirilmesini bu sanatı yaratan insanın baştan sona lekelenmesi izler. Molly Haskell'in kullandığı bir başlığı ödünç alırsak, Spoto birden bire "saygıdan tecavüze" yönelerek görünürde birbirine karşıt olan bu iki insan davranışının çok sıkı ruhsal yakınlığını bir kez daha gösterir. Kuşkusuz Spoto'nun kitabı bağışlanmaz derecede cimridir: Spoto konusuna kesinlikle "insanların yaptığı kötülük ölümlerinden sonra da yaşar/iyilik ise çoğunlukla insanla birlikte gömülür" anlayışıyla bakar. Hitchcock'un yaptığı güzel şeyleri kabul eder, ama bunları yarım yamalak bir ya da iki cümleyle geçiştirir; berbat şeylerden ise uzun uzadıya bahseder, bunları ayrıntılı ve meraklı bir biçimde tanımlar. Eğer bunun yarattığı yabancılaşma reddedilir (ve bilinçli bir kararlılık ve direniş gösterilirse) o zaman Spoto'nun sunduğu yaşamöyküsel malzeme kendi zenginliği (filmlerle, kültürle ve ikisi arasındaki ilişki) içinde tamamen büyüleyici hale gelir.[#] Kitabın başlıca sorunu, Spoto'nun, elindeki malzemeyi *açıklamaya* yetecek kuramsal ve psikanalitik çerçeve oluşturmadaki başarısızlığıdır: neredeyse hep kişisel düzeyde kalan bol miktarda 'pop' psikolojik açıklama vardır, ama Hitchcock'un hem yaşamını hem de filmlerini kapsayan bir psikanalitik kültür kuramına yönelik girişim yoktur.

Spoto'nun sunduğu malzemenin kimi yönlerini yeniden okumadan önce, yukarda ortaya konan, genele uysa da daha çok Hitchcock'un "vakasına" uyan taslağa biraz daha psikanalitik gözlem ekleme ihtiyacı duyuyorum. *Hitchcock'un Filmleri*'ni yazdığımda, görünürde en normal, en güvenli çevre ve ortamlarda, korkunç, kontrol edilemeyen ve açıklanamaz bir şeylerin herhangi bir anda patlak verebileceğine ilişkin güvenilmezlik ve öngörülemezlik duygusunun –en açık gerçekleşmesi *Kuşlar* filminde olan olgu– Hitchcockyen dünya görüşü için merkezi öneme sahip olduğunu öne sürmüştüm. O dönemde tanımladığım durumun (belki de yaşamımın –anladığım biçimiyle– Hitchcock'un dünya görüşüyle özdeşleşmemin en yoğun olduğu o

---

[#] Kuşkusuz bütün yaşamöyküsel veriler gibi Spoto'nun "gerçek"lerine ve onun bu "gerçek"leri yorumlayışına karşı çıkılabilir ve çıkılacaktır. Onları burada işleyen bir varsayım olarak kabul ediyorum.

döneminde bana ait olan) paranoid zihin durumu olduğunu bilmiyordum. Yukarda bahsettiğim *Öfkeli Boğa* üzerine yazımda Freud'un Schreber vakasıyla ilgili aktarımlarını kullanarak paranoyanın içerimlerini uzun uzadıya anlatmıştım ve burada bu konuyu ayrıntılı olarak yinelemeyi arzulamıyorum. Yinelenmesi gereken, Freud'un bulgusu olan (ve Jung ile Ferenczi'nin de onayladığı) *bütün vakalarda* "eşcinsel bir arzuya karşı bir savunmanın, hastalığın temelini oluşturan mücadelenin tam merkezinde net bir biçimde ayırt edilebilir olduğu ve bunun da içlerinde yaşadıkları eşcinselliğin bilinçdışı olarak güçlendirilmiş halini yenmeye yönelik bir girişim olduğu"dur. Erkek paranoyasını aslında *iki yönlü* bir sorun anlamında yorumlamak, kaynağının yalnızca eşcinselliğin bastırılmasında değil, aynı zamanda kadınlığın da bastırılmasında olduğunu, bu bastırmanın sonucunun yalnızca (potansiyel, dolayısıyla tehdit edici aşk nesneleri olarak) diğer erkeklerden değil, aynı zamanda kadınlardan da nefret, korku ve güvensizlik olduğunu ve bu sonucun sonucunun her iki cinse karşı da olası şiddet patlaması olduğunu söylemek mantıklı görünüyor. *Öfkeli Boğa* belki de bu durumun sinemadaki en radikal ve kapsamlı incelenişidir, ama bir bütün olarak Hitchcock'un sineması (ve sinemaya uyduğu kadarıyla yaşamı) bu düşüncelerle ilişki açısından hayli anlamlı görünmektedir.

Spoto'nun sunduğu ve içinde Hitchcock'un eşcinselliğe ve eşcinsellere karşı tutumuna yaptığı göndermelerin olduğu yaşamöyküsel bilgiler ve kanıtlar tipik olarak karmaşık ve çelişkili bir açıklamayla sonuçlanır: bu tutum kesinlikle basit değildir, varolan (ve itiraf edildiği gibi oldukça yetersiz olan) açıklama tam anlamıyla eşcinselliğin bastırılmasının kadınlığın da bastırılmasına paralel olması gibi, kadınlara yönelik ikircikliklе paralel ve yakından ilişkili olan bir ikircikliği akla getirir. Bir yandan bize Hitchcock'un 'gay'lerle rahat olduğu söylenir: Spoto tarafından kimliği yalnızca "Hitchcock'u çok yakından tanıyan bir kadın oyuncu" olarak açıklanan bir kişiden, "Bazıları buna şaşırabilir ama Hitchcock eşcinsellerle ve biseksüellerle her zaman çok rahattı. Hitchcock her zaman oyuncularına, herhangi bir karakteri canlandırmak için gerçekten kısmen erkek kısmen de kadın olmaları gerektiğini söyledi. Hissetmiş ve hissediyor olduğu öznellik toplumsal cinsiyetin ötesine geçti," sözleri aktarılır. Bu sözlere, yalnızca filmlerin kendileriyle ilişkili olarak değil, aynı zamanda Laura Mulvey'in 1975'te yayımlanan "Visual Pleasure and Narrative Cinema" adlı makalesinden bu yana sinema kuramlarında ortaya çıkan izleyicinin özdeşleşmesi konusundaki çok karmaşık tartışmayla ilişkili olarak da özel bir anlam yüklenir. Yeterince uygun nedenlerle Spoto, geçmişinde cinsel olarak bastırmacı bir çocukluk yaşayan Hitchcock'un her türlü sapıklığa ilgi duyduğunu düşünür.

Aynı zamanda Spoto, "kadınların varlığından bile rahatsız olan, eşcinsel erkekleri kendi haline bırakan" Hitchcock ile birlikte Murnau'yla buluşmalarını anlatır: rahat olmak ile ilgi duymak eşanlamlı değildir ve rahatsız olmak ikisine de uymaz; birbirine zıt ama mutlaka yanlış olması gerekmeyen tanımlamalar içinde, özdeşleşme ile uzaklaşma arasındaki karakteristik gerilimin farkına varılabilir. İkircikliktir, Spoto'nun, Hitchcock'un kaçınılmaz olarak uzun süren bir yakınlaşma yaşadığı 'gay' erkeklerle ('gay' oyuncularla) ilgilenme yöntemlerine ve onlara yönelik tavırlarına ilişkin açıklamalarıyla onaylanır.

1925-27 yılları arasında Hitchcock, başrolünü Ivor Novello'nun oynadığı iki film yönetti, *Kiracı* ve *Aşağı Düşüş* [*Downhill*]. Novello aşırı, biraz kadınsı güzel görünümüyle ve özel olarak da etkin bir 'gay' olma konusundaki görece açık tercihiyle tanınırdı. Aynı dönemde Hitchcock'un hem kişisel hem de mesleki yaşamında çok anlamlı (özel bir yaşam tarzından olduğu kadar kamusal bir imgenin oluşması ve istismar edilmesinden de çıkan anlam) olduğu kanıtlanmış iki gelişme oldu: (a) çok şişmanladı; (b) Alma Reville ile evlendi. İnsan bu türden karmaşık olayları tek bir güdülenmenin sonuçlarına indirgemeyi arzulamaz; açıkçası insanın evlenmek için belki de birbiriyle çelişen (bilinçli ya da bilinçdışı) on farklı güdüsü olabilir. Ama katkı sağlayıcı bir psikanalitik açıklama (yalnızca tahmini olsa da) teşvik edici ve inandırıcıdır: bir düzeyde bunlar, Novello'nun uyandırdığı duygulara karşı savunmalar olarak yorumlanabilirler. Gerçekten Hitchcock neden bu kadar şişmanladı? Bildiğim kadarıyla bu konuda net bir tıbbi açıklama yapılmamıştır. Hitchcock'un yaşamı boyunca kadınlar tarafından çekici bulunmayı arzuladığına ve şişmanlığı nedeniyle hayal kırıklığının acılarını yaşadığına ilişkin bol miktarda kanıt var gibi görünüyor. Psikanalitik açıklama karşıt yöne, yani *herhangi birine* fiziksel olarak çekici gelmeye yönelik histerik bir direnişe işaret eder gibidir.

1952'de Hitchcock, başrolünü Montgomery Clift'in oynadığı *İtiraf Ediyorum*'u yönetti. Hitchcock'un sürekli olarak Clift'e düşmanca davranmasını açıklamanın mükemmel biçimde inandırıcı nedenleri vardır: "Metot" oyunculuğu, nevrotik karakteri, aşırı içki içmesi. İnandırıcı olmasının da ötesinde bunlar, eğer daha fazlası merak edilmezse, *yeterlidir*. Ama daha fazlası merak edilir. Novello ve Clift kesinlikle yalnızca Hitchcock'un birlikte çalıştığı yegane eşcinsel erkekler değillerdi, aynı zamanda onlar kesinlikle fiziksel olarak da en çekici olanlarıydı.

Bu noktada, daha sonraki konulara yayılacak olan şimdiki temama –Hitchcock'un 'gay' oyunculara yönelik tepkilerine– geliyorum: Hitchcock'un kötü şöhretli 'ağır' şakaları. Bunların tümü, net bir biçimde saldırganlık eylemleridir; her ne ka-

dar en çirkin iki tanesinin kurbanının erkek olduğu görülse de bu şakalar erkekler ve (kendi kızı da dahil) kadınlar arasında kaba bir biçimde eşit dağıtılmıştır. Bu konuda Michael Kaufmann'ın *Beyond Patriarchy*'deki [*Erkek Egemenliğinin Ötesi*], kişinin kadınlara karşı, diğer erkeklere karşı ve kendisine karşı şiddeti üzerine olan "The Triad of Male Violence" ["Üçlü Erkek Şiddeti"] adlı makalesine bakılabilir. Bu makale benim henüz taslak halinde olan tezim için büyük bir öneme sahiptir. Kaufmann'ın teması, kesinlikle bu üçlü şiddetin kültürümüzde erkeklik dediğimiz olguyu *tanımlamasıdır*: bu, fiziksel düzeyde olmasa bile ruhsal düzeyde istisna değil, kuraldır.

Hem Novello hem de Clift, Hitchcock'un "şakalarının" nesnesiydiler – bu durumun özel bir ciddiliği olduğunu anlamak için Freud'a ihtiyaç bile duyulmaz: Novello oldukça yumuşak, Clift ise çok sert bir biçimde Hitchcock'da "mizah duygusu" yaratıyordu. Novello'ya yaptığı şaka (*Kiracı*'da) onu gülünç göstermek için, saksı kafasının üzerinde görünsün diye, ardında duran saksıyla birlikte görüntülemesi biçimindeydi: bunu Novello'nun güzelliğine karşı bir savunma olarak okumak kolaydır. Clift'e yaptığı "şaka" ise zaten sarhoş olan oyuncuya büyük bir brendi bardağını bir dikişte içirerek ona meydan okuma biçimindeydi. Spoto bize oyuncunun "tehlikeli bir alkolik sersemlik içinde yüzükoyun yere düştüğünü anlatır. Bu, "Metot" oyunculuğu suçu nedeniyle alınmış biraz aşırı bir intikamdır.

Hitchcock'un bütün 'ağır' şakaları arasında en acımasızı bir aksesuarcıya yapılanıydı. Spoto bu konuyu hayal kırıklığı yaratacak kadar belirsiz anlatır – galiba çok kesin bir bilgi mevcut değil. Adamın adı verilmez ve yapılan şakayı uzaktan da olsa haklılaştıracak bir suçu yoktur; 1920'lerin sonunda bir yerlerde olsa da ne zaman yapıldığı net değildir. Hitchcock aksesuarcıyla "ıssız ve karanlık bir stüdyoda kameraya zincirlenmiş olarak bütün geceyi geçirse çok korkacağı konusunda bir haftalık ücretine bahse girer. Ayrılmadan önce Hitchcock adama büyük bir bardak brendi teklif eder, adam da istekle kabul eder (yaklaşık olarak yirmibeş yıl sonra Clift'e yaptığı şakayla bağlantı açıktır). İçkiye "varolan en güçlü müshil ilacı" koyulur. Elbette en çok bilmek istediğimiz şey, talihsiz kurbanın 'gay' mi, cinsel olarak çekici mi, yoksa her ikisi birden mi olduğudur.

Yine de 'gay' erkeklere yönelik tüm bu saldırganlık gösterileri onlarla özdeşleşmeye yönelik bir eğilime varır. Filmlerdeki belirli karakterleri tartışırken bu konuya yeniden döneceğim, ama belirli oyunculuk tercihleri de ilgi çekicidir. Hitchcock'un, kötü kurbanlarıyla mazoşistçe özdeşleştiğine ilişkin yaygın bir inanç vardır ve bu konuda iki örnek özel imalarla desteklenir. Birincisi *İtiraf Ediyorum*'daki

kilise görevlisi olan katildir (O. E. Hasse). Hitchcock son dakikada bu karakterin karısına [kendi karısının adı olan] Alma adını verir ve şaşırtıcı düzeyde kişisel imalarla diyaloga şunları ekler: "Alma'm nerede?" –onu henüz öldürmüştür!– "Onu sevmiştim. Onu böylesine çok çalışırken görmek beni çıldırtıyordu." Diğeri ise *Aşktan da Üstün*'de, Hitchcock'un dediğine göre Ingrid Bergman'a gerçekten âşık olan, Alexander Sebastian vakasıdır (Spoto'ya göre Hitchcock ona âşık oldu). Spoto, O. E. Hasse'nin 'gay' olduğunu öne sürer; Spoto aynı zamanda Hitchcock'un Sebastian'ın rolü için istediği oyuncunun aslında Clifton Webb olduğunun açıklar.

'Ağır' şakalarının kurbanlarının birçoğu kadındı ve bu (çoğunlukla utanç verici ve kötü niyetli olsa da) görece zararsız saldırganlık gösterileri, filmlerde oynayan kadınlara uygulanan (fiziksel ve ruhsal) şiddetle ve *Kuşlar*'ın çekimi sırasında Tippi Hedren üzerine uygulanan *gerçek* dayanıklılık testiyle (Spoto'nun tanımladığı gibi, Hitchcock'daki güçlü bir saplantılı dürtüyü gösteren bir dayanıklılık testi) ilişkilendirilmelidir. Bu gerilimin, kültürümüzün egemen tanımlayıcı özelliğinin yalnızca uç noktasına taşıdığı, bir ikircikliğin başka bir yanı olduğunu, *Şantaj* ve *Aşktan da Üstün*'ü incelerken zaten öne sürdüğümü umuyorum: en azından bu filmlerde Hitchcock –ilgimizi çekmesi gereken özel yaşam değil filmlerdir– en sadist erkek izleyici dışında, maruz kaldıkları şiddet eylemlerinde basit hazzı reddetmek zorunda olan kadın karakterlerle özdeşleşme oluşturmayı çoğunlukla başarır. Erkeğin kadınsılığının bastırılması, eşcinselliğinin bastırılmasından daha az hasar verici değildir (ve bu ikisi arasında tamamen açık değilse de güçlü bir ilişki olduğunu öne sürmüştüm). Hitchcock'un bir sanatçı olarak büyüklüğünün nihayetinde bu iki paralel baskının onun durumunda –"normalliğin" ve "toplumsallaşmanın" bakış açısından– yalnızca kısmen "başarılı" olduğu gerçeğinde yattığı görülebilir.

Sapık'ın duş cinayeti sekansında Hitchcock –ve sinemanın aktarımsal süreçleri içinde itaatkâr izleyici– kesen, saplanan, fallik bıçakla mı yoksa dehşete düşen kadınla mı, neyle/kimle özdeşleşir? Sanıyorum yanıt "her ikisiyle de" olmalıdır – filmin kurduğu ilişkiler nedeniyle, kadınla özdeşleşmenin, sadistik hazdan çok dehşeti, büyük farkla, daha güçlü ve baskın izlenim haline getirdiği de eklenmelidir. (Bu konu en etkileyici ve rahatsız edici sınırlara, *Cinnet*'deki Brenda Blaney'in –Barbara Leigh-Hunt– tecavüze uğrayıp öldürülmesi sahnesine genişletilebilirdi.) Hitchcock'un sinemasında yeniden üretildiği biçimiyle "üçlü erkek şiddeti" asla basit değildir, bu nedenle büyüleyici ve farklıdır. Kadınlara karşı şiddet ve 'homofobi' bir dehşet ve paniğin ürünleri olarak görülmelidir. Bu dehşet ve panik, kültürümüzün terimleri içinde, kültürün "başarısız" düzenlemelerinden birine, kültürün toplumsal

cinsiyeti oluşturmasına karşı mantıksal tepkilerdir. Bu olguların karşısına Hitchcock'un sık sık kadın karakterleri ile tutkulu özdeşleşmesi ve 'gay' karakterleri ile daha sorunlu ve ikircikli olan kısmi özdeşleşmesi koyulmalıdır.

Ancak gerçekte Hitchcock'un 'gay' karakterleri kimlerdir? Bu bana, yapılacak belirlemenin çoğunlukla aceleyle iddia edildiğinden çok daha zor olduğu bir konu gibi geliyor. Daha önce bu iddiaların büyük ölçüde eşcinsellerle ilgili (kesinlikle Hitchcock'un da paylaştığı) heteroseksist mitlere dayandığını öne sürmüştüm. Sorunu daha da karmaşık hale getiren, 1960 öncesinde bir Hollywood filminde eşcinselliğin varlığını dahi açıkça kabul etmenin imkansız oluşuydu; sonuç olarak eşcinsellik, kodlanmak ve dikkatli bir biçimde sunulmak zorundaydı ve kodlama dikkatsiz bir biçimde yapıldığında da büyük olasılıkla belirsizlikler ve şüpheler ortaya çıkacaktır.

Celse Açılıyor'daki Louis Jourdan'ın 'gay' olduğu düşünülebilir mi? Onda "'gay'liğin" ikonografisine ilişkin hiçbir şey yoktur, ama 'gay'lik her zaman şu ya da bu biçimde heteroseksüel bir yapı olmuştur. Alida Valli'yle tutkulu erotik bağlılığına karşın, "efendisi" Albay Paradine'e de tamamen bağlı kalmıştır, efendisine bağlılığı Valli'ye bağlılığı kadar tutkulu görünür ve amirini öldürmekle suçlandığında intihar etmesine yol açar. 'Gay' bir erkek olarak, bu açıklama üzerine, onu 'gay' ya da biseksüel olarak kabul etmeyi, örneğin *Bir Şüphenin Gölgesi*'ndeki Joseph Cotten (Charlie Dayı) ya da *Sapık*'daki Anthony Perkins'in böyle olduğunu kabul etmekten (Norman Bates) daha kolay buluyorum. Ama bu okuma doğruysa (ya da en azından uygunsa), Hitchcock sinemasındaki kesinlikle nevrotik ve kötü olmayan tek karakterdir. O karakterin 'gay' olabileceğinin Hitchcock'un aklına gelmediği varsayımından hareketle onun 'gay' olduğunu inkâr etmek çok adil değildir. Böylesi bir okuma, Hitchcock'un bu filme ilişkin anlayışının açıkça dışında görünür: o bu rol için Robert Newton'ı istedi ve olay örgüsünü, Bayan Paradine'ı kendini alçaltan bir "nemfoman" olarak görerek, kendi filmini anladığı kadar az anladığı görülen *Lady Chatterley'in Âşığı* ile karşılaştırdı. Ancak burada kendi orijinal kavrayışından biraz saplantılı bir biçimde bahseder. Bu kavrayış Hitchcock ve Selznick'in yaptığı filme tamamen zıttır ve daha az ilginçtir. 'Gay'lik yorumu filmin ana trajik ironisini ciddi biçimde değiştirmez –güçlü ve tutkulu bir kadın, buna karşılık vermesi mümkün olmayan bir adamı sevdiği için erkek egemen boyun eğdirmeye kocasını öldürmeye varacak kadar isyan etmiştir– ama kesinlikle yoğunlaştırırdı. Kuşkusuz Valli ve ('gay' ya da değil) Jourdan, filmin (çaresiz bir biçimde bölünmüş) ahlaksal merkezi-

ni oluşturur ve Gregory Peck ve Ann Todd'un temsil ettiği ve canavar erkek egemen Charles Laughton'un denetlediği "normalliğin" anlamsızlığına dikkat çeker.

Bayan Danvers, Hitchcock modelinde tek lezbiyen figür olarak görünür. Hitchcock'un ölmeden önce üzerinde çalıştığı proje olan *Uzun Gece*'de lezbiyen bir çift vardır ve senaryo yazarı David Freeman, bu çifti kötü karakterler haline getirdiği için Hitchcock'un vicdan azabı çektiğini söyler. Ancak bu vicdan azabı, günümüzde "kendi adını söylemeye cesaret edemeyen aşk, susmayacak aşk haline gelmiştir"[Δ] diyen Bay Freeman tarafından paylaşılmaz. Bu ikiyüz yıldır süren heteroseksüel iktidar hiyerarşisinin 'gay'lere yaptığı sistematik baskı, zulüm ve bazı dönemlerde kitlesel katliama (en azından baskı hâlâ sürüyor) Hitchcock'un gelişmiş ve duyarlı tepkisi ya da yalnızca 'homofobi'nin rahatsız bir biçimde dışavurumu olarak değerlendirilmelidir. Ne olursa olsun, Hitchcock'un tutumunun, yalnızca senaristin ifadesine sahip olsak da senaristinkinden daha duyarlı olduğu görülmektedir.

"Danny"ye (Bayan Danvers) gelince, o kesinlikle hem nevrotik hem de kötüdür: onun Joan Fontaine'i intihara sürüklemeye çalıştığı inkâr edilemez. Ancak onu nasıl okuduğumuz bir düzeye kadar bütün olarak filmi nasıl okuduğumuza bağlıdır. Film "iyi eşin" ve ideolojik olarak doğru heteroseksüel çiftin oluşturulması hakkında mıdır? Ya da erkeğin, onun "küçük kızı" olarak tanımlanmaya direnen herhangi bir kadınla ilişki kurmasını olanaksızlaştıran yetişkin ve özerk kadın cinselliğinden korkusu üzerine midir? Eğer ikincisi doğruysa, o zaman Rebecca –örtük olarak– filmin gerçek kahramanı (ve kurbanı) haline gelir ve Bayan Danvers'in ona düşkünlüğü daha karmaşık yananlamlar üstlenir. Filmin sonunda türsel gelenekler ve onların uzun bir gelenek boyunca birikmiş kalıtsal anlamları gerçekte kişisel 'auteur'lük (Hitchcock, Selznick) sorunlarının yerini alacak kadar güçlü hale gelir. Melodram edebiyatının ve sinemasının başından sonuna kadının, erkek egemenliği içinde kurban haline getirilmesinin yinelenen iki yolu vardır: edilgenlik: erkek egemen ussallıktan deliliğin içine çekilme ve etkinlik: isyanın en mükemmel simgesi olarak ateş (Brunnhilde, Valhalla'yı yakar). *Rebecca*'nın sonunda (*Jane Eyre*'in sonunda olduğu gibi) bu iki yol büyüleyici bir biçimde birleşir: Bayan Danvers delirir ve Manderley'i yakar. Manderley, içinde Maxim de Winter'ın birinci Bayan de Winter'ı kontrol altına almaya çalıştığı, artık ikinci ve uygun bir biçimde boyun eğdirilmiş Bayan de Winter ile birlikte yaşamayı umduğu erkek egemen düzenin simgesidir.

Trendeki Yabancı'daki Bruno Anthony'nin 'gay' olduğunun düşünülmesi genel

---

[Δ] Oscar Wilde –çn.

olarak kabul edilmiş gibi görünür. "Olduğunun düşünülmesi" beni konuyu ortaya atmanın uygun bir yolu olarak etkiler, çünkü bu yorum bir kez daha (sansürün sınırlamaları nedeniyle) filmin sağlayabileceği gerçek bir kanıttan çok 'gay' erkek konusundaki popüler heteroseksüel mitlere dayalı görünüyor: babasından nefret eder, aptal annesine aşırı düşkündür, daha çok kadınları öldürmekten hoşlanır gibidir ve aşırı süslü giysiler giyer. Hitchcock'un onun 'gay' olduğunu düşünmesi olasıdır. Bruno'nun, Hitchcock'un büyüleyici, sinsice çekici kötü karakterler zincirindeki bir halkayı oluşturduğu mutlaka belirtilmelidir. Bu karakterler filmleri sürekli olarak, yalnızca ilgi merkezi olmalarıyla değil, aynı zamanda canavarca eylemleri nedeniyle sempati merkezi olmakla da tehdit eder: *Bir Şüphenin Gölgesi*'ndeki Charlie Dayı, *Yaşamak İstiyoruz*'daki *Alman* denizaltısı komutanı Willy, *İp*'teki Brandon, *Sapık*'daki Norman Bates, *Cinnet*'deki Bob Rusk gibi. Bu karakterlerden yalnızca biri (Brandon), sansürün izin verdiği ölçüde, belirgin bir biçimde 'gay' olarak tanımlanır ve bildiğim kadarıyla hiç kimse Willy'e eşcinsellik atfetmemiştir. 'Gay'lik hiçbir zaman Hitchcock'un kötü karakterlerinin *temel* niteliği değildir. Zincirin farklı halkalarını birbirine bağlayan ya faşizmin (politik ya da kişisel) ya psikopatolojinin ya da her ikisinin birden bir biçimidir. Willy bir Nazi'dir, Charlie Dayı ve Brandon pop-Nietzschecilik denebilecek bir anlayışa sahiptirler. Willy dışındakiler psikolojik olarak farklı derecelerde rahatsız olarak sunulurlar. Bütün bu karakterler Hitchcock için çok kişisel olduğu kadar, reddedilmesi de gereken kısmi özdeşleşme figürleri olarak beni çok etkiler. Bu karakterler, tematikten yöntembilimsele kadar her düzeyde onun sinemasına yayılan iktidar/egemenlik/kontrol saplantısını ve bunu yitirme (iktidarsızlık) korkusunu temsil ederler; bunlar aynı zamanda karakterin bu sendromdan duyduğu dehşet duygusunu, bunun hem kendisine hem de başkalarına zararının bilincinde oluşunu dramatize ederler. Oynadıkları filmlerin dengesini bozan bu karakterlerin tehdidine etkili ve ikna edici bir biçimde karşı konulur: Hitchcock'un olgunluk döneminin (en "parlak" filmlerinden biri de olsa) en az tatmin edici filmi olan *Trendeki Yabancı* (ve belki de *Cinnet*) dışında. Hitchcock, Farley Granger ve Ruth Roman tarafından oynanan karakterlere ilgi göstermez ve bu eksiklik kaçınılmaz olarak izleyiciye yansır; ilişkilerinin duygusal önemi, arzularının ahlaksal değeri yoktur. Her şey filmin manyetik çekim merkezi olarak Bruno'ya yönelir: o yalnızca en karmaşık ve ayrıntılandırılmış karakter değil, aynı zamanda kontrol mücadelesinde ve bunu sürdürürken artan başarısızlığı içinde en incinebilir karakterdir. Bunun Hitchcock'un cinsel/toplumsal cinsiyet belirsizliğinden büyülenmesi ve senaryonun başarısızlığı nedeniyle etkili bir karşı ağırlık noktasına kayma-

sı ya da kahramanın dışında bir karakterle (*Bir Şüphenin Gölgesi*ndeki genç Charlie'yle, *Yaşamak İstiyoruz*'daki ikinci rollerdeki karakterler ve alternatif ideolojik konumlarla, *İp*'teki James Stewart'ın korkusu ve kendinden ürkmesinin gücüyle) özdeşleşmeyi geliştirme fırsatı sunmasıyla ne kadar ilişkili olduğuna karar vermekte zorlanıyorum.

David Kentley'i Kim Öldürdü?

İp bana hem genel olarak gereken ilgiyi görmemiş hem de bazı önemli açılardan yaygın olarak yanlış anlaşılmış bir film olarak görünür. Her ne kadar filmdeki iki katilin 'gay' olarak tanımlandığı artık genel olarak kabul edilse de çok az çalışma bunun içerimleri üzerinde durmuştur: bu konu sanki bir rastlantıymış gibi ele alınır. Bu ihmalin arkasında 'gay' eleştirmenler açısından açık bir düşmanlığın ve heteroseksüel eleştirmenler açısından ise "liberal" mide bulantısının yattığından şüpheleniyorum: kimsenin filmi 'gay'liğin "olumlu" imgelerini oluşturduğu için övmesi olası değildir ve belirli açık düzeylerde bu durum, eşcinselliğe ilişkin zararlı, küçük düşürücü mitleri (eşcinselliği bir yandan nevroz ile diğer yandan faşizm ile ilişkilendirme eğilimini) güçlendirme olarak okunabilir. Bununla birlikte bir filmin (varsayılan) doğrudan toplumsal etkisi (yani filmden kırk yıl sonra, filmin kötü tanımlanmış ve aslında tanımlanamaz bir genel izleyici topluluğu tarafından alımlanışını nasıl anladığımız) ile eğer bugün dikkatle bakarsak filmden ne öğrenebileceğimiz konusu arasında özenli ayrımlar yapmak bana önemli görünüyor. Her ne kadar bu karşıtlığın tehlikesinin farkında olmamız gerekse de birinci bakış açısından filmi beğenmemek, ikinci bakış açısından ise filmi çok değerli bulmak mümkündür: bu, genel izleyicinin ve onların tepkilerinin doğası hakkındaki iğrenç burjuva-entelektüel züppeliğe dayanabilir.

Filmin ünlü tekniği konusunda bir noktayı belirterek başlamak istiyorum. İlk olarak yaygın bir varsayımı düzeltmeliyim. (İlk düzelten ben değilim, ama bu hatada ısrar edildiği sürece yeniden düzeltme yapmak gerekiyor.) Sürekli olarak *İp*'in tamamen on dakikalık çekimlerle çekildiği söylenir.[1] Film yaklaşık 80 dakika uzunluğunda olduğu için filmin sekiz çekimden oluşması gerekir. Yaklaşık üç dakika süren jenerik çekimi de dahil olmak üzere (açık bir biçimde "filmsel öykü sürecinin içinde" yer aldığı, ortamı tanıttığı ve kameranın sola pan yapıp, ardında David Kentley'in ölüm çığlığının duyulduğu kapalı perdeleri göstermesiyle zirveye çıktığı

[1] Bkz. örneğin bu kitabın 115. sayfası.

için bu sürece dahil edilmesi gerekir) onbir çekim vardır. Bunlardan üçü (2, 6 ve 9. çekimler) dokuz dakikadan uzundur; biri (Rupert Cadell'ın –James Stewart– sandığın kapağını açma girişimiyle zirvesine çıkan 10. çekim) beş dakikadan kısadır; sonuncusu altı dakikadan kısadır. Geri kalanlar yedi ile sekiz dakika arasındadır.

Elbette bu saptama filmin teknik *tour de force*'unu [ustalık gösterisi] zerre kadar azaltmaz; incelemek istediğim şey bunun doğasıdır. Bu doğa, *Ip*'in, uzun çekimin en seçkin temsilcisi ve kuramcısı André Bazin'in yazılarında da açık olan Hitchcock'un sinemasına yönelik antipatiyi en çarpıcı biçimde haklılaştıran film olduğu söylenerek tanımlanabilir. Çünkü *Ip*, Bazin'in, Welles ve Wyler sinemalarında övdüğü uzun çekim/kamera hareketi üslubunun bütün potansiyellerinin tamamen reddini temsil eder. Bazin'e göre uzun çekim, kurgunun olmayışı ve alan derinliğinin kullanılışı, sinemanın gerçekliği nesnel olarak "gösterme" ("The Evolution of Film Language" ["Sinema Dilinin Evrimi"] adlı makalesinde Flaherty ve Stroheim üzerine söylediklerine bakın) ve kendisini ideal "demokratik sanat" olarak gerçekleştirme potansiyelinde anahtar rol oynadı: izleyici imgenin hangi yönüne yoğunlaşacağı konusunda özgür kalır ve tepkisi artık Eisensteinci (ya da Hitchcockyen) kurguyla yönlendirilmez. *Ip* ile yaşadığı deney Hitchcock için asla zaten gelişkin olan kendi kurgu tekniğine *karşıtlık* olarak değil, bu kurguya olası bir seçenek yaratma ve benzer bir biçimde, izleyicinin bakışı ve duygusal tepkisi üzerinde tam kontrol uygulamanın bir diğer aracı olarak anlaşılır. *Ip*'in izleyicisinin *Sapık*'ın izleyicisinden daha fazla seçme özgürlüğü yoktur (her durumda izleyici bu bir dereceye kadar basitleştirici karşıtlığın izin verdiğinden daha fazla özgürlüğe sahiptir: Hitchcock izleyicisini beyinsiz zombilere indirgemez). Hitchcock'un Brandon –John Dall– ile ilişkisini tartışırken bu konuya yeniden döneceğim.

Ip, eşcinselliği doğal olmayanla, hastalıkla, sapkınlıkla –"kötü" ve faşizmle– ilişkilendiren bir film olarak okunabilir. Böylesi bir okumayı engelleyen hiçbir şey yoktur; Hitchcock ve/veya onun yazarları filmin tam da bunu söylediğini düşünmüş olabilirler. Ancak Hitchcock'un filmin söylediğini düşündüğü şey pek uygun değildir: *Ip* toplumsal varlık olarak eşcinsellerin, onlara yönelik toplumsal tutumların, eşcinsel varlığın maddi ve toplumsal gerçekliklerinin evrimindeki belirli bir noktaya aittir ve film artık karmaşık bir kültürel/tarihsel bağlam içinde okunmalıdır.

Başlangıç noktası olarak Renoir'a atfedilen, Hitchcock'un iki eşcinsel üzerine film yaptığı ve asla onları öpüşürken göstermediği biçimindeki ünlü alaycı sözleri alabiliriz. Bu sözler şaşırtıcıdır: o dönemde Hollywood sinemasında çalışan Renoir, sansürün sınırlamalarından habersiz olamazdı. Ama bunun da ötesinde bu görüş bir

noktayı gözden kaçırır: Brandon ve Philip (çerçeve dışında) öpüşür *mü*? Öpüşebilirler *miydi*? Onlar 'gay'dir ve birlikte yaşarlar, ama onlar teknik olarak sevgili midirler? Günümüzde herkes bu sorulara olumlu yanıt vermeye ve 1948'de onları bunu "yapmayan" çok tecrübesiz insanlar olarak görmeye hazır görünür. Olumlu yanıtın doğru olması çok mümkündür; bunun yanlış olduğunu değil, yalnızca böylesine emin olamayacağımızı ve tarihsel olarak düşünmediğimizi söylüyorum.

Kuşkusuz sorun 1940'ların sonunda yapılmış bir Hollywood filminin, ortaya dahi atamayacağı bir soruya büyük olasılıkla yanıt veremeyeceği gerçeğinden çıkıyor. Dairenin yatak odası düzeni konusu bile dikkatle belirsiz bırakılır: filmin bir yerinde bize telefonun, yalnızca bir tane olduğu ima edilen "yatak odasında" bulunduğu söylenir (ve Janet'ın –Joan Chandler– tepkisinin "Ne hoş" şeklinde olması kesinlikle filmin bu konudaki en etkili yorumu olarak değerlendirilebilir); ancak daha sonra *ikinci* bir yatak odasının olduğunu duyarız (ikisi de hiç gösterilmez). Bu yalnızca *Ip*'in bize bu iki erkeğin birlikte yattıklarını söyleyememesi değildir; aynı zamanda bize net bir biçimde *yatmadıklarını* da söyleyemez, çünkü bu yatabileceklerini akla getirir. Paralel bir örnek: *Ip*'ten beş yıl sonra Preminger *Ay Mavidir*'i [*The Moon is Blue*] yaptı ve filmin "bakire" sözcüğünü kullanmasına odaklı büyük sansür sorunları yaşadı. Kesinlikle bu sözcük her zaman müstehcen olarak değerlendirilmedi (elbette Catholic Legion of Decency [Katolik Terbiye Lejyonu] tarafından değil!); bu sansür daha çok evlenmemiş genç kadının bakire olduğunu iddia etmenin hemen bakire olmayabileceği olasılığını akla getirmesi nedeniyledir.

Burada *Ip*'in modern izleyicisi için filmin yapıldığı ve izlendiği toplumsal bağlamdan bir şeyler oluşturmanın (umarım) daha canlı bir yolu olarak kişisel tarihimde başka bir kısa yolculuk sunuyorum. *Ip* 1948'de İngiltere'de gösterildiğinde 17 yaşımdaydım. En azından yedi yıldan beri erkekler hakkında ayrıntılı erotik fantezilerim vardı ve 15 yaşındayken "eşcinsel" sözcüğünü (Çaykovski üzerine bir kitapta) keşfettim ve birden şaşkınlıkla dünyada benim gibi insanlar olması gerektiğini anladım. Bunu anlaksal olarak anladım; bu tür insanlarla karşılaşabileceğim (ya da belki de zaten tanıdığım) aklıma gelmedi. O zaman eşcinsellik yalnızca "kendi adını söylemeye cesaret edemeyen aşk" değil, adı bile söylenemeyen aşktı, çünkü bunu dile getirmek varlığını kabul etmek olurdu. *Ip* beni büyüledi, hatta tutkunu oldum: en az üç kez filmi izlemeye gittim ve bu benim için o günlerde alışılmış bir şey değildi. Her ne kadar uzun çekimlerin belirsiz bir biçimde bilincinde olsam da (bunların tanıtımı çok yapılmıştı), beni büyüleyenin yalnızca filmin tekniği olduğunu sanmıyorum. Neredeyse tutkulu bir biçimde ve biraz hastalıklı olarak Brandon ile

özdeşleştim. Burada "özdeşleşme" sözcüğünü kullanırken dikkatli olsam daha iyi olacak: asla kimseyi boğmayı istemedim (en azından güçlü bir güdü olmaksızın). Özdeşleşme yüzeysel olarak kuşkusuz o dönemde berbat bir biçimde kekelemem gerçeğiyle harekete geçti (ve daha önce hiç görmediğim John Dall'ın performansını öylesine inandırıcı buldum ki, filmde Rupert'in Brandon "heyecanlandığında hep kekeler" dediği yere kadar, onun bir karakter değil, konuşma kusuru olan ve bir film 'yıldız'ı olmaya yetecek kadar kahramanca bu kusurunu kontrol eden bir *erkek oyuncu* olduğuna inandığımı hatırlıyorum). Ama bundan daha derin olanı, özdeşleşmenin kaynağının Brandon'ın yüzeydeki özgüveni ile benim, onun aşırı kırılgan olduğunu farkında oluşumun bir birleşimi olmasıydı – kontrol ve iktidara ilişkin kibirli bir varsayımın, bunu gerçekleştirmenin imkansızlığıyla sürekli olarak zayıflaması (kekeleme kesinlikle ele veren bir belirti olabilir). En basit düzeyde, bir Hollywood filminde hiçbir katilin kaçamayacağının, bu nedenle Brandon'ın suçunun kaçınılmaz bir biçimde açığa çıkacağının, onun yakalanacağının ve cezalandırılacağının pekâlâ farkındaydım: böylesi bir bağlam içinde onun kibri ve özgüveni yabancılaştırıcı olmaktan çıkar ve sapkın bir biçimde dokunaklı hale gelir, çünkü bunların temellerinin aldatıcı olduğu kabul edilmiştir. Ancak bu kırılganlık da Brandon'ın kendisinin sürekli geriliminde ve daha önemlisi Philip ile ilişkisi içinde tamamen dramatize edilir.

Kendimin bir 'gay' olduğunu bilmeme karşın, bir an için filmdeki karakterlerin 'gay' olabileceğinin asla aklıma gelmemesinin önemli olduğunu düşünüyorum: o dönemde bu, kesinlikle *düşünülemezdi*. Eğer gerçek yaşamda başka eşcinsellerin varlığına duygusal olarak inanamadıysam, bir Hollywood filmi içinde varolduklarına nasıl inanabilirdim? Ancak şimdi, Brandon'ın 'gay'liğini *bilinçdışı* bir biçimde kavramamın onunla özdeşleşmemin temelini oluşturduğundan ve bunun da filmin beni büyüleme nedenini açıkladığından tamamen eminim. Bu özdeşleşmenin büyük ölçüde mazoşistçe olduğu ve kendime yönelik olumsuz tutumlarımı tamamen güçlendirme eğilimi taşıdığı büyük olasılıkla doğrudur. Ancak başka herhangi bir film bana tam da bu tarzda özdeşleşebileceğim bir karakter sunmadı, kesinlikle bir *başrol* karakterinden söz etmiyorum. Peki, daha da derin bir biçimde, bilinçdışı düzeyinde Hitchcock'un kısmen Brandon ile özdeşleştiğinin farkında mıydım? O dönemde bunu asla böyle formüle edemezdim, ama bunun böyle olduğunu nasıl *göremedim* anlamıyorum: bütün film bunun üzerine inşa edilmiştir.

Ip eşcinsellik konusuyla büyük olasılıkla "ilgilenemezdi," ama film bana eşcinselliğin konumunun ve tarihimizin o aşamasında ona mantıksal olarak eşlik eden zi-

hinsel "durumun" çok kesin bir açıklamasını sunuyor gibi görünür. Elbette Brandon ve Philip'in çevresi benimkine göre çok daha gelişmiştir. Ancak hoş görse bile kendi içinde eşcinselliğin, bırakın benimsenmesini, kesinlikle kabul edilmeyeceği bir çevredir. Brandon ve Philip (çerçeve dışında) eşcinsel olduklarını kabul ederler mi? Film bir kez daha bize bunu söyleyemez. Nihayetinde belki de sorun bu değildir. Brandon ve Philip teknik anlamda "birbirlerine âşık" olabilir ya da olmayabilir. Filmin böylesine etkili ve doğru bir biçimde aktardığı şey, birbirlerinden nefret edişlerindeki yoğunluktur. Kuşkusuz birbirine âşık olabilmiş eşcinseller 1948'de de vardı: toplumsal koşullar göz önüne alınırsa, bu neredeyse başa çıkılamaz ideolojik eşitsizlik karşısında insan ruhunun bir zaferi, kahramanca bir başarı olarak görülebilir. Kendimizden iğrenmeye alıştırıldığımız ve koşullandığımız için – her birimiz diğerinde kendi hastalığımızın ve kötülüğümüzün sürekli bir anımsatıcısını ve yansımasını görürken– birbirimizi nasıl sevebilirdik?

Bu nedenle faşizm, bu nedenle cinayet. Brandon kendisini üstün bir varlık olarak görmek zorundadır, akıllı biridir, ama eşcinsel olarak ortaya çıksa adi biri olarak tanımlanacağını bilir. Bu film bir sapkınlık olarak eşcinsellik üzerine mi, yoksa toplumun eşcinselliğe ilişkin sapkınlığı üzerine midir? Brandon ve Philip birbirlerini sevemedikleri, birlikte yaptıkları cinsel etkinliklerden yoğun utanç duydukları ve onları samimi bir biçimde bir araya getiren deneyimler nedeniyle birbirlerinden nefret etmeleri gerektiği için toplumun, yasaklasa ve cezalandırsa da en azından geniş bir izleyici topluluğunun önünde bir sinema perdesinde gösterilebilmesi sınırına kadar göz yumduğu cinsel bir eylemde bulunurlar: David Kentley'i öldürürler. 1948 yılında Brandon ile Philip'i öpüşürken göremezdik, hatta bize bunu yaptıkları bile söylenemezdi, ama başka bir genç adamı birlikte boğma deneyimini yakından paylaştıklarını görebilirdik. Cinsel bir eylem olarak cinayetin doğası (ister paylaştıkları haz nedeniyle nefretlerinin yansıması olsun, isterse cesaret edemedikleri hazzın yerini tutsun) başından itibaren net değilse de daha sonra aynı çekim içinde Brandon şampanya şişesini açmaya çalışırken bu eylemin hatırlatıcısı olarak netleşir. Philip ona kendini nasıl hissettiğini sorar; Brandon elleriyle boğmayı, mastürbasyonu ve iktidarsızlığı akla getiren bir tarzda şişenin tıpasıyla uğraşırken (sonunda Philip şişeyi onun yerine açmak zorunda kalır) David'in gövdesinin ölüm anında "gevşemesiyle" (yani "açıkça" orgazm olduğunda) çok heyecanlandığı yanıtını verir. Şampanya şişesinin görüntüsü Brandon ve Philip'in gerçekten "yaptıkları" (cinsel ilişkiden çok mastürbasyon) konusunda –aşırı kodlansa da– en net bilgi olarak okunabilir: cinsel ilişki yerine kendi kendine mastürbasyon. Bu eylem, ilişkilerini ta-

nımlayan derin utancı ve hayal kırıklığını –bir tür toplumsal olarak dayatılmış iktidarsızlığı– güçlü bir biçimde akla getirir. Nihayetinde, David Kentley'in öldürülmesinden sorumlu olan toplumdu ve eğer film bunu söylemiyor ve söyleyemiyorsa farkında olmadan *bizim* bunu söylememizi sağlayacak kanıtı sunar.

Metteurs en Scène

İp, Hitchcock'un daha sonra yaptığı birkaç filmle (örneğin *Kapri Yıldızı* ve *Ölüm Korkusu*), olayların akışı sırasında zayıflatılacak, eleştiriye tabi tutulacak ve değişik düzeylerde kınanacak bir konumla özdeşleşmemizin sağlanması yoluyla, özdeşleşmenin aktarılmasına dayalı yapısal stratejiyi paylaşır; buradaki fark, Brandon'ın bir katil olduğunu bildiğimiz için özdeşleşmenin sorunlu hale gelmesi ve başından itibaren kısmen duygulardaki ani değişimle nitelenmesidir. Her filmde ilk özdeşleşme, diğerleri üzerinde iktidar ve egemenlik kurma arayışında olan bir karakterledir (bu filmleri, değişik amaçlarla benzer stratejiyi kullanan *Sapık*'dan ayıran şey, ilk özdeşleşme figürünün erkek ya da kadın olmasıdır). Brandon ile kendi özdeşleşmemin yalnızca kişisel olmadığını açıklamaya çalışmıştım: onunla özdeşleştim, çünkü Hitchcock da özdeşleşmişti, çünkü bütün filmi onun etrafında oluşturmuştu. Brandon, aşırı olsa da, "tipik" bir Hitchcock özdeşleşme figürüdür, çünkü sözde "kahraman" (*Celse Açılıyor*'daki Peck, *Kapri Yıldızı*'ndaki Wilding, *Ölüm Korkusu*'ndaki Stewart) ya da "kötü adam" (*Bir Şüphenin Gölgesi*'ndeki Charlie Dayı, *Trendeki Yabancı*'daki Bruno Anthony) olan diğer birçok özdeşleşme figürünü tanımlayan iktidar-arzusu/iktidarsızlık korkusu sendromunu gösterir. Ancak Brandon'ın durumunda, yukarda sayılanlarla ortak olmayan eşsiz bir öğe vardır: tıpkı Hitchcock'da olduğu gibi egemenlik dürtüsünün kendisini dışavurmasının özel biçimi mizansendir.

Brandon sürekli olarak cinayeti ve devam eden partiyi bir "sanat yapıtı" olarak görür; film –ve Hitchcock– için onun başından itibaren sınırlarının ve kusurlarının farkında olması çok önemlidir. Neredeyse ilk sözleri, perdeleri çekmek zorunda kalmalarının ne kadar üzücü olduğu üzerinedir: cinayet gün ışığında işlenmelidir. Eğer Brandon doğaçlama yapmaya (ani bir esinle David'in cesedinin olduğu sandığı yemek masası haline getirmesi ve üzerine iki şamdan koyarak da bunu bir sunağa çevirmesi) Hitchcock'dan daha hazırsa, böylesi bir cürete yönelik Hitchcockyen şüphe hemen Philip'in tepkisinde dramatize edilir. Cinayet aynı zamanda sanat yapıtına (ve çok özel bir tarzda Hitchcock'un filmlerine) anlamını veren asıl bileşeninden, yani izleyiciden zorunlu olarak yoksundur. Partiye gelen misafirler ikili bir işlev

görürler: onlar hem yönlendirilmesi gereken oyunculardır hem de Brandon'ın arzuladığı izleyicilerdir – ne yazık ki, sorunu anlamayan ve dolayısıyla bu sanatı, hayal kırıklığı yaratacak düzeyde, değerlendiremeyen izleyiciler. Brandon baştan sona, William Rothman'ın Hitchcock'un sinemasının merkezi diye öne sürdüğü (bkz. *The Murderous Gaze* [*Ölümcül Bakış*]), bu kabul arzusuyla güdülenmiştir (ve onun yıkılışının nedeninin bu olması önemlidir). Kendi tarzı içinde *İp*, *Arka Pencere* kadar bir "vasiyet" filmidir. Brandon için olduğu kadar Hitchcock için de kabul etmek kaçınılmaz olarak açık olmayı gerektirir: izleyici Hitchcock'un sanatını yalnızca, ister kurguyla isterse *İp*'in plan-sekans çekim yöntemiyle olsun, yönlendirildikleri sınıra kadar ve kesinlikle bilinçdışı kaldığını sandıkları bu şeylerin farkında olarak kabul edebilirler.

Hitchcock'un Brandon ile 'gay' olduğu için özdeşleştiğini iddia etmek istemiyorum – yine de bunun, bu karakterin psikolojisi için çok önemli olduğunu ve Hitchcockyen egemenlik saplantısının kaynağı olduğunu öne sürdüm. Konu daha çok 'gay'liğin bir engel olmadığıdır: Hitchcock açık bir rahatlıkla, tıpkı kadın karakterle özdeşleşebilmesi gibi, 'gay' karakterlerle de özdeşleşebildi; onun "başarısız" toplumsallaşması, izlenmesi gereken oidipal yolu "başarıyla" tamamlayan erkekler için kapalı kalması gereken sınırlara karşı çıkmasını mümkün kıldı. Bunu söylemenin başka bir yolu, Hitchcock'un sinemasını tanımlayan *–sürükleyen–* (aynı zamanda onun sınırlarını tanımlayan) şeyin açık nevrotikliğin olumlu doğası olduğunu öne sürmektir. Nevroz, tanıma göre, ruha zarar verir, onun özgür gelişimini, özgürce çiçek açmasını engeller; ancak bu aynı zamanda kültürümüzün cinselliği ve toplumsal cinsiyeti düzenleyişine içgüdüsel bir isyan olarak da okunmalıdır. Nevrotik olmamanın (yani oidipal aşamaları sorunsuz tamamlamanın) daha az hasarlı olmak olup olmadığı sorusu kesinlikle sorulabilir: bu durumda ilgi çekici ya da farklı bir sanat üretmek mümkün olmazdı.

Yukarda da söylediğim gibi, Brandon ile özdeşleşme (Hitchcock ve bizim için) en başından itibaren yoğun bir biçimde sınırlanmıştır: o bir katil, bir faşisttir ve onun felsefesinin korkunç toplumsal sonuçlarının tam olarak ortaya çıkmasından birkaç yıl sonrası olan 1948 yılındayızdır. Başka bir deyişle, bu özdeşleşme beraberinde otomatik olarak direniş ve rahatsızlık, utanç ve suçluluk duygularını getirir. Film birkaç yönden ve açık bir biçimde, aralarında en önemlisinin (yaş ve yapı olarak Hitchcock'dan farksız olan) Bay Kentley olduğu birkaç yan karakter aracılığıyla, potansiyel olarak hastalıklı konulara aşırı düşkünlüğe ve mazoşizme karşı çıkar ve gerekli tedaviyi sağlar. Bu süreç için can alıcı olan şey, filmin sistematik olarak öz-

deşleşmeyi Brandon'dan Rupert Cadell'a aktarmasıdır. 'Yıldız' sisteminin devreye girmesiyle (James Stewart hemen John Dall'a üstünlük sağlamalıdır) başlayan bu süreç bence kesinlikle Rupert'in (Hitchcock'un kamerasının suç ortaklığıyla) *metteur en scène* [yönetmen] rolünü üstlendiği anda tamamlanır: Rupert (9. çekimde) David'in nasıl öldürüldüğünü yeniden canlandırır, bu sırada kamera etkin bir biçimde onun kontrolü altına girer ve kamera hareketleri onun anlatımı sırasında her adımı görselleştirir.

Rupert'in öğrencileri hakkında olduğu kadar kendisi hakkında da öğrenme ihtiyacı duyan kusurlu bir karakter olması önemlidir. Birçok bilgili akademisyende olduğu gibi, Rupert'in ne öğrettiğiyle nasıl yaşadığı arasında belirgin bir zıtlık vardır; şimdi ise Brandon, Rupert'in öğrettiklerini yaşamıştır ve Profesör Cadell sandıktaki David Kentley'in cesedi anlamında bunun sonuçlarıyla yüzleşmek zorundadır. Rupert'in suç ortaklığının anlaşılması zordur ve karmaşıktır: Rupert, asla uygulamaya geçirme kapasitesinde olmadığı kuramları benimsemiş ve öğretmiştir (ve biz bu konuda ona inanırız). Bu, Brandon ile Philip'in 'gay' olması, onun ise olmaması nedeniyle midir? Heyecanlı açıklamasında Rupert onlara sevmekten aciz olduklarını söyler ve bu kesinlikle doğrudur. Filmin çözülemez, hatta tartışılamaz belirsizliği bir kez daha ortaya çıkar: eşcinseller 'gerçekten' böyle midir yoksa bunun sorumlusu toplum mudur?. Ancak film, Rupert'in kendi cinselliği konusunda aslında oldukça suskundur (o bir bekardır). Eğer film Brandon ile Philip'in eşcinsel olduğunu açıkça söyleyemiyorsa, (bu rolü kesinlikle bir ağırlık sahibi olan James Stewart'ın oynaması olgusundan ayrı olarak – Hitchcock aslında bu rolü Cary Grant'ın oynamasını istedi) Rupert'in eşcinsel olmadığını söylemekten de açık bir biçimde kaçınır.

Suçun açığa çıkarılmasını ve açıklanmasını böylesine güçlü hale getiren ve filmin ahlaksal otoritesini onaylayan şey, Rupert'in suç ortaklığıdır – dehşet içinde irkilmesi aynı zamanda *kendinden* irkilme de olmalıdır. Bu da bizim (ve Hitchcock'un) büyülenmiş, dehşete düşmüş bir biçimde Brandon'a yönelik ilgimiz ile bu ilgi ve bağlılığı reddetme zorunluluğuna karşılık düşer. Film Rupert'e ve bizlere asla rahatlama izni vermez: Victor Perkins'in (*The Movie Reader*'da) açıkladığı gibi film, Rupert'in sonunda uygun bir biçimde zirvesinde yer aldığı üçgenin tamamlanması yönünde ilerler. Yine de pencereyi açtığı ve silahı ateşlediği an, Hitchcock'un sinemasındaki en özgürleştirici anlardan biridir: anlatı boyunca yaşanan ahlaksal, ruhsal ve fiziksel klostrofobinin ardından temiz hava neredeyse hissedilir.

17. Çok Şey Bilen Erkekler

(ve Daha Çok Şey Bilen Kadınlar)

Andrew Sarris, Hitchcock üzerine son kitabımı ihtiyatlı bir hoşnutsuzlukla "revizyonist" olarak tanımlamıştır; artık bu filmlere, *Hitchcock'un Filmleri*'nin ilk baskısını yönlendiren tecrübesizce ve çoğunlukla eleştirel olmayan istekle bakmadığım doğrudur. Ancak Hitchcock'un önemine ilişkin düşüncem son birkaç yıldır daha da zenginleşmiştir, çünkü sonunda onun sinemasını (sanıyorum) anlamaya başladım. İnsan çok özgün bir düşünür olmadığı sürece, çalışması da kaçınılmaz olarak içinde yer aldığı kuramsal ve ideolojik bağlamla sınırlanır ve *Hitchcock'un Filmleri*'nin yapısını belirleyen bağlam da ciddi bir biçimde sınırlanmıştı. *Screen* dergisinin editörlerinden birinin beni, "düşüncelerini yeni şartlara uyduramamış hümanist" olarak tanımlaması büyük ölçüde doğruydu (şimdi düşüncelerini yeni şartlara uyduran bir hümanist olmayı umuyorum): sorunlu olsa da iyi bir burjuva olarak alışkanlık gereği ideoloji ile doğruluğu yanlışlıkla birbirine karıştırdım ve kültürümüzün gerçek sorunlarını, yaratıcıları bilincinde olsun ya da olmasın, filmlerin kaçınılmaz biçimde ve çok farklı yollarla dramatize ettiği çatışmaları anlayamadım. Bu nedenle kitabın ilk baskısındaki vurgu karşıtlıktan çok tutarlılık üzerineydi ve Hitchcock'un sinemasını ideolojik bir mücadele zemini olarak anlamada başarısız oldum.

Hitchcock'un Filmleri'nde, *Çok Şey Bilen Adam*'ın her iki versiyonu hakkında da, yeri geldiğinde şöyle bir değinmeden daha fazlası yoktur, bu nedenle değerlendirme sorusuyla başlıyorum: bu iki film Hitchcock sinemasında nerede dururlar? İngiltere döneminin tamamının orijinal kitapta komik bir biçimde dışlanması nedeniyle burada çok fazla düzeltme yapamam: 1934 versiyonu bana çok az eğlendirici, Hitchcock'un ilk (İngiltere) olgunluk dönemi filmlerinin en az ilginç olanlarından biri olarak görünüyor. Bu filmin Amerika versiyonundan üstün olduğuna ilişkin bir türlü yok olmayan inanç, en iğrenç erkek şovenizminin dışında anlaşılmazdır. Ancak ben de 1956 versiyonunu Hitchcock'un filmleri arasında ön sıralara yerleştiremiyorum: filmdeki malzeme Hitchcock'un örneğin *Aşktan da Üstün*, *Arka Pencere* ve *Ölüm Korkusu*'nda (bilerek ya da bilmeyerek) giriştiği erkek egemen yapıların radikal eleştirisine izin vermez. Yukarda adı geçen üç filmdeki malzeme ise bu filmlere

derinliklerini, aynı anda hem rahatsız olma hem de rahatsız etme duygusunu verir. Bu filmler, ideolojik *status quo* [varolan durum] içinde kontrol altına alınmaya yönelik her girişime direnirler; *Çok Şey Bilen Adam* ise direnmez. Filmin projesi, ilk ve son bölümlerin karşıtlığı içinde özetlenir: başlangıç çekimi, çift (James Stewart, Doris Day) çocuklarından ayrılır; son çekim, çift çocuklarına kavuşur. Arada Bayan Drayton'un (ikiyüzlü bir biçimde söylediği, "ama Tanrı şeytanın ağzına doğruluğu yerleştirir") öğüdü, sıkıntılı durumların bizleri daha iyi insanlar yapacağını vurgular. Ancak filmin, kendisini sürekli tehdit eden gerilimlerle bizi körleştirmeye yönelik bütün projesini kabullenmeye izin vermemeliyiz.

Çoğu günümüzün eleştirel/kuramsal düşüncelerini yansıtan birkaç kanaldan geçerek filme dolaylı olarak yaklaşmak istiyorum: Hitchcock ve politika; Hitchcock ve anneler; filmlerindeki, özellikle de izleyicinin filmlerin içindeki erkek/kadın ilişkileriyle ilişkisini etkilediği biçimiyle, karmaşık özdeşleşme sorunu; tür sorunu; Hitchcock'un (Amerika döneminde) ünlü 'yıldız'ları ve 'yıldız' imgelerini kullanımı. Bunlar bu filmin orijinal İngiltere versiyonuyla kısa bir karşılaştırmaya götürecektir. Değişik açılardan bu farklı saldırıların, filmin başarısının doğasını yavaş yavaş tanımlayacağını ve sert bir değerlendirmeyi haklılaştıracağım umuyorum: genelde film ciddi bir biçimde yetersiz değerlendirilmiştir.

Hitchcock ve Politika

Uluslararası politikanın uygulamadaki gerçeklikleri hakkında yardımcı ya da aydınlatıcı ifadeler için Hitchcock'a (ya da genelde Hollywood sinemasına) başvurmayız: F. R. Leavis'in daha önce belirttiği gibi, kime oy vereceğimizi öğrenmek için D. H. Lawrence okumayız. Hitchcock sinemasının yüzeyinde kaçınılmaz olarak baştan savmacı, sıradan ya da her ikisini de içeren klasik Hollywood (popüler Amerikan diye okuyun) tutumları egemendir: kötü Naziler, iyi Amerikalılar, ikiyüzlü ve işkenceci Komünistlere karşı özgür dünya ve benzerleri. Hitchcock bunları sınırlamak için aralıklarla ortaya çıkan stratejiler geliştirdi (*Topaz*'da bütün enerji Kübalılara verilir), ama bu özellikleri (bunu istediği düşünülse bile) etkili bir biçimde zayıflatamadı. *Çok Şey Bilen Adam*'ın İngiliz versiyonunda, açıkça Saraybosna'da yapılana benzeyen bir suikastın dünya savaşını başlatabileceğini öğreniriz; Amerika versiyonunda ise bu basit politik önerme bile bastırılır ve suikast bir iç politika ve kişisel hırs konusu haline gelir.

Ancak politikanın işlenişi, bu yüzeyin altında gerçekten ilginç (ve hakikaten

Hitchcockyen) hale gelir – bu alanda politika ve cinsel politika birbirine yaklaşır ve birbirlerini etkilerler. Hitchcock için politika erkeğin hükmettiği –gerçekte yalnızca erkek– bir dünyadır. Eğer içine girmelerine izin verilerse bu dünyada kadınlar, yönlendirilmesi, kullanılması, sömürülmesi ve sık sık imha edilmesi gereken rehinelerdir. Kötü Naziler/iyi Amerikalılar (ve benzeri) dikotomiler bu düzeyde tamamen yıkılır: Hollywood'un talep ettiği Amerika'ya, demokrasiye, özgür dünyaya sözde bağlılık, genelde erkeksi politikaların çok daha genel açıklaması için yalnızca bir dış yüz olarak ortaya konur. İki örnek yeterli olacaktır: (a) *Aşktan da Üstün*: tümü de erkek olan Amerikalı yetkililerin, Alicia'nın –Ingrid Bergman– ahlak dışı istismarı ve sonunda ölümün eşiğine gelmesiyle sonuçlanan sürekli tekrarlanan 'yuvarlak-masa' tartışmaları kesinlikle Emil Hrupka'nın ölümüyle sonuçlanan (yine hepsi erkek olan ve sadık Nazi Bayan Sebastian'ın bile dışlandığı) Nazilerin yemek sonrası 'yuvarlak-masa' tartışmalarına benzer. Cary Grant ve Claude Rains'in hem Ingrid Bergman'a hem de atom bombasının yapılacağı malzemeye sahip olmak için rekabet etmeleri rastlantı değildir. (b) *Topaz*: Juanita –Karin Dor– (filmin duygusal olarak en acı verici sahnesinde) Kübalı sevgilisi tarafından öldürülür, ama cinayet (Amerikalılar için çalışan) Fransız sevgilisi tarafından, onun kadını kullanması sonucu, doğrudan hızlandırılır. Aynı zamanda kadınların erkeklerce sömürülmesine ilişkin bu motifin sonucunu da belirtmeliyiz: Cary Grant'lı iki casusluk filminde (*Aşktan da Üstün* ve *Gizli Teşkilat*) erkek kahraman yalnızca Amerikalı yetkililerin emirlerine uymayarak, böylece kadınla özdeşleşerek ve onu kurban olmaktan ve ölümden kurtarma lehine erkeksi politikaları tamamen reddettiğini ifade ederek kendisini tamamen kurtarabilir.

Egemenlik –madalyonun iki yüzü olarak iktidar/iktidarsızlık– yöntembilimsel, stilistik, tematik bütün düzeylerde, açık bir biçimde, Hitchcock sinemasının ana ilgi alanıdır (bunun başlıca saplantı olduğu söylenebilir); bu sinemanın farklı yanı –günümüzde bizim için önemi– bu saplantının düzeneklerinin, güdülenmelerinin, canavarlığının tamamen ortaya konduğu noktaya kadar peşinden koşulmasıdır. Filmlerin –yüzeysel olarak basmakalıp ve ilgi çekici olmayan– politik düzeyi aslında bu filmlerin saplantılı cinsel ilgi alanlarının, erkeklerin oluşturduğu iktidar politikaları içindeki (erkeklerin kadınlara hükmetme dürtüsünün) mantıksal bir uzantısını sunar. *Çok Şey Bilen Adam*'ın iki kurtarıcı çığlığı (Doris Day'in Albert Hall'deki çığlığı ile Brenda de Banzie'nin elçilikteki buna "yanıt" biçimindeki çığlığı) bir düzeyde, kadınların erkeksi politikalar ve bundan doğan vahşet ve şiddete karşı protestoları olarak okunmalıdır. Popüler eğlence ile "ciddi" sanat yapıtları arasındaki ayrımları –

onların açıkça söyleyebildikleri şeyler arasındaki ayrımlar– kabul ederek, bu çığlıkları *Persona*'da Liv Ullman'ın, televizyonda yayınlanan Vietnam konusundaki haber filmini ve Varşova'daki getto fotoğraflarını görerek yere çöküşüyle karşılaştırabiliriz. Bunlar aynı zamanda annelerin çığlıklarıdır: gerçek annelerin, vekil annelerin.

Hitchcock ve Anneler

Hitchcock'un Amerika dönemi filmlerinde annelerin genellikle olumlu bir anlamda sunulmadığını söylemek eksik bir ifade olur. Psikopat katillere annelik yapan üç kadın vardır (Bayan Anthony, Bayan Bates, Bayan Rusk); bunun yanı sıra *Kuşlar*'daki anne, oğluna nevrotik bir biçimde bağlıdır; *Hırsız Kız*'daki anne sevgisini gösteremediği için suçludur. Diğer anneler biraz daha sempatik olarak sunulurlar: *Bir Şüphenin Gölgesi*'ndeki nevrotik, dokunaklı, iyi niyetli Emmy; *Gizli Teşkilat*'daki, Cary Grant'ın iğneleyici ve şüpheci annesi; ama birinci anne, kendinden küçük erkek kardeşinin psikopat durumundan, küçükken ona aşırı "annelik" yaptığı için kısmen sorumlu olabilir ve ikinci anne, oğlunun öldürülmeme çabalarına yardımcı olmaktan çok ona engel olur. Anneliğin karanlık yanına bu yoğunlaşma Hitchcock'un kişisel psikolojisinden çok Amerika deneyiminin bir sonucu olabilir (şaşırtıcı bir biçimde İngiliz filmlerinde çok az anne vardır ve hiçbiri canavar değildir). Hitchcock'un Amerika dönemi filmlerinde belirgin ve etkin tek olumlu anne açıkça Jo McKenna'dır – ya da daha tercih edilebilir ve önemli olan adıyla Jo Conway. Onun sahne adını (evlenmeden önceki adı?) değiştirmesinin Jo ile Hitchcock'un diğer anneleri arasındaki esas ayrımın işareti olduğunu söylüyorum: diğerleri, annenin sorumluluğunun yalnızca çocukları yetiştirmek olduğu bir işbölümünü (yıkıcı bir biçimde) yaratan bir kültürde *yalnızca* annedirler: yaşamlarının bütün anlamı çocuklarıyla sınırlanmıştır ve bu filmler, özel bir uğraş haline geldiğinde anneliğin tatsızlaşıp bozulabileceği önermesine sahiptir. Jo, bir erkek adına sahip olmasının yanı sıra (filmde altı çizilen bir nokta – Loüis Bernard başta Jo'yu oğlunun adı sanmıştır), kültürümüzün genel olarak "erkeksi" olarak tanımladığı özelliklere de sahiptir: iddialı, etkin ve hareketlidir, bağımsız kararlar alır ve bağımsız hareket eder. Aynı zamanda bir kariyeri vardır –bunun sürmesini arzular– ve kişisel bir özerklik düzeyine sahiptir: iyi bir annedir, çünkü en azından duygusal olarak *yalnızca* bir anne değildir. Bu noktada Jo, Hitchcock'un diğer filmlerindeki anneleri tanımlamasına zıtlık oluşturmaktan çok bunu tamamlar: o eğer kurala bir istisna oluşturuyorsa, aynı zamanda kuralın kanıtıdır da.

Özdeşleşme ve Toplumsal Cinsiyet

İzleyicilik, özdeşleşme ve toplumsal cinsiyet ayrımı sorunları, sinema üzerine çağdaş kuramsal yazıların çoğunun başlıca ilgi alanı olmuştur ve Hitchcock bunun için sık sık merkezi bir odak olarak kullanılmıştır. Hitchcock'un filmlerinin erkek bir izleyici kitlesini önemsediği ve kadınlara sunduğu tek konumun, kadının arzusunun erkeğin arzusuna bağımlı kılınmasını ("iyi nesnenin" oluşturulması) kabul etme ya da suç ve cezalandırmada daha açık bir biçimde mazoşistik suç ortaklığı olduğu öne sürülebilir (çünkü *böyle* olmuştur). Raymond Bellour, anlatı hareketini ve teknik bakış-açısı aygıtını ele aldığı olağanüstü ayrıntılı ve özenli çözümlemesinde, bu iddiayı çok etkili bir biçimde yarı-bilimsel olarak göstermeye çalışmıştır. Kişisel olarak ben olsa olsa yarı ikna olmuş durumdayım – böylesi çözümlemelerin çok daha karmaşık bir öykünün yalnızca bir yanını açığı çıkardığını düşünüyorum. Burada iki sorun var gibi görünüyor: birincisi bu tür yaklaşımların biseksüelliğin doğuştan (ama bastırılmış) varlığını, dolayısıyla cinsler arası özdeşleşme olasılıklarını görmezden gelme eğilimi taşımalarıdır; ikincisi ise, sanata "bilimsel olarak" yaklaşma denemelerinin çoğu gibi bunların da, bilimsel kanıtlama açısından daha etkisiz ve daha az uygun, ama yine de açıkça orada olan ('yıldız'ların filmlerdeki işlevleri ya da anlatı içindeki bir karakterin konumuna yönelik sempatimizin, etkileyici gerilimler ve heyecanlar üretmek için bakış-açısı çekimi gibi teknik özdeşleşme aygıtları kullanımına karşıtlık oluşturabilmesi gibi) etmenlerin hangisinin kanıtlanabileceği, hangisinin görmezden gelinebileceği ya da en azından hangisine önem verilmeyebileceğine karar veren konumda olmalarıdır.

Filmlerin –Hitchcock'un sık sık yaptığı gibi– teknik olarak oluşturulmuş özdeşleşme ile duygusal özdeşleşme arasındaki bir gerilimle yorumlanabileceğini öne sürüyor ve iki örnek veriyorum:

1. *Ölüm Korkusu* büyük olasılıkla bu stratejinin klasik örneğidir. Birinci bölümün başından sonuna Hitchcock, erkeğin bakış açısıyla özdeşleşmeyi güçlendirmek için sistematik olarak teknik bakış-açısı çekimi/kurgusu aygıtını devreye sokar. Jenerikten sonraki ilk sahne, Hitchcock'un diğer açılış çekimlerinden daha kesin olarak bu aygıtı kullanır; artık Scottie'nin gözünden görürüz ve onun bilincinin dışında olan her şeyi görmemiz neredeyse engellenir. Hitchcock'un, Judy'nin 'geriye-dönüş'ü ve onun mektubu aracılığıyla gerçeği açıklayışı (Scottie bunların ikisine de ulaşamamıştır), onarılması mümkün olmayan bir biçimde bu özdeşleşmeyi parçalar – Scottie'nin bilmediği çok önemli şeyleri biliriz ve olay örgüsü tamamen değişir, artık bu onunla paylaştığımız romantik bir dram değildir. Ancak Hitchcock, her ne

kadar duygusal özdeşleşmemizin artık Judy'yle olması gerektiğinin tamamen farkında olsa da, filmi esas olarak Scottie'nin bakış-açısından çekmeye devam eder. Sonuç erkek egemenliğinin bütün aygıtlarını ve bunu güdüleyen kaygıyı acımasızca teşhir etmektir.

2. *Aşktan da Üstün*'ün tamamı diğer bir destekleyici örnektir. Filmin "dişi sistemiyle" özdeşleşmemiz filmin başındaki erkek sistemine döner: film, Alicia'nın bakire olmadığını bilen iki erkeğin tamamen rekabet için (adeta) istenilen nitelikte olduklarını kanıtlayamamanın dehşetini yaşadıkları ve bu nedenle de böylesine korkunç güvensizlik duygularını yaratan bu kadını cezalandırma, ona eziyet etme ve onu yok etmeye itildiklerini hissettikleri erkek kaygısı üzerine tipik bir Hitchcockyen araştırma haline gelir. Hitchcock'un sinemasının merkezinde (özellikle Amerika dönemi filmlerinde ve tam anlamıyla *Şantaj*'da), kültürün erkeksiliğe, iktidara, penise ve gerçek erkeklerin, erkek ideolojisinin onları mecbur ettiği talepleri yerine getirememe korkusuna yaptığı yatırım vardır. Bunun sonucu da merkezi öneme sahiptir: bu kaygının heteroseksüel cinsel ilişkiler üzerindeki etkisi, erkeğin bu korkuları ortaya çıkardığı için kadından intikam alması ve bu intikamın canavarca usdışılığı. Yöntembilimsel strateji –bir düzeyde desteklenen özdeşleşmeye başka bir düzeyde karşı çıkılması– Hitchcock'un en iyi filmlerinin çoğunun etkisi açısından bana çok önemli görünüyor: bu da büyülenme ile rahatsızlığın, bunun sonucu olan gerilim ve acıyla olağanüstü birleşimini, izleyicilerin büyük bölümünün bu filmlerden beklentilerinde baskın öğe olan "gerilim"in nihai dışavurumunu açıklar.

Çok Şey Bilen Adam (1956) başlangıçta bize eşit durumda olan iki özdeşleşme figürünü, evli bir çifti sunar gibi görünür, daha sonra bu insanlar arasında gelişen gerilimler nedeniyle özdeşleşme hızla sorunlu hale getirilir. Kadının başlıca özdeşleşme figürü haline gelmesiyle bu gerilim çözülür, daha sonra da diğer bir kadın, Bayan Drayton özdeşleşmeye katılır: her iki kadının da kendilerine egemen olmaya çalışan kocaları vardır ve kadın konumuyla özdeşleşmemiz egemenlik itkisinin gerçek düzeneklerini teşhir eder.

Tür

Daha önce Hollywood türlerinin temel olarak benzer ideolojik gerilimleri/karşıtlıkları çözmenin farklı yollarını sunduğunu ve türlerin iç içe geçtiği ya da türsel olarak saf olmayan filmlerin karşıtlıkları önplana çıkarma tarzlarıyla genellikle özel bir ilgiyi hak ettiklerini öne sürmüştüm. *Çok Şey Bilen Adam*'ın İngiltere versiyonu

türsel olarak tamamen sorunsuzdur. Tür sorununu ortaya atmak, Amerika versiyonunun böylesine güçlü hale getirildiği yollardan birini öne sürmektir: basit 'aksiyon' heyecan, 1950'lerde önem ve etkisinin zirvesine çıkan aile melodramının devreye girmesiyle karmaşıklaşır. *Çok Şey Bilen Adam* (yalnızca kronolojik açıdan değil), *Cüretkar An*'ın, *Madame Bovary*'nin, *Tepedeki Ev*'in [*Home From the Hill*], *Her Zaman Yarın Vardır*'ın [*There's Always Tomorrow*], *Rüzgâra Yazılmış*'ın, *Zehirli Hayat/Sahte Mutluluk*'un, *Nedensiz Asi*'nin [*Rebel Without a Cause – Asi Gençlik*] ve *Yaşamdan Daha Önemli*'nin yapıldığı on yıla (1950'lere) aittir. Film, aile melodramının tipik özelliklerinin bir bölümünü –kadının aile içinde baskı görmesini, kariyer/evlilik karşıtlığını, anneliği– ele alır ve bunlar sayesinde toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal konumlar konusundaki rahatsızlığını ifade eder. İngiltere versiyonunda bu tür bir rahatsızlık yoktur.

'Yıldız'lar

Her biri Hitchcock'un dört filminde oynayan Cary Grant ve James Stewart'ın tamamen farklı bir biçimde kullanıldığını düşündüğüm için onların filmlerde nasıl işlev gördüklerini kısaca yorumlamak istiyorum. Hitchcock için Stewart, filmlerinin çoğunu hem oluşturan hem de bunların düzenini bozan erkeksi iktidar/iktidarsızlık sendromunun simgesi haline geldi. Herhangi birinden Hitchcock'un bir filminde Stewart'ı hayal etmesi istense, kafasında (*Arka Pencere* dışında) Stewart'ı, bir alt açı çekiminde, birilerinden (genellikle bir kadından) daha yüksekte, hemen egemenlik kurmaya çalışır bir halde, çaresiz, kontrolünü yitirmiş ve histerinin kıyısında olarak canlandırmaz mı? *Ölüm Korkusu* bu konuda kesinlikle mükemmel örnekler sunar: Kim Novak'ın oturduğu ve Stewart'ın onun yanında ayakta durduğu sahnede Stewart, Judy'yi Madeleine tarzında giyinmeye zorlar. Ama *Çok Şey Bilen Adam*'daki Stewart, kendinden geçmiş ve sayıklayan Doris Day'i sakinleştirdiği (neler olup bittiğini anladığında kadın bu davranışı şiddetle reddeder) çok uzun sekansta kendi tarzı içinde eşit derecede çarpıcıdır. Cary Grant, Hitchcock tarafından bu şekilde asla kullanılmaz: kadınlara yalan söyleyebilir ve onları yönlendirebilir (*Şüphe*), ama onlara doğrudan hükmetmeye çalışmaz. Ona Stewart'ın egemenlik imgesi gibi bir şeyler verildiğinde Hitchcock, *Aşktan da Üstün*'ün başlarında Ingrid Bergman'ın yatakta yatarken Grant'ı gördüğü sıradaki ünlü ters gösterme çekiminde olduğu gibi, komedi amacıyla bu etkiyle oynar. Andrew Britton'ın, Grant üzerine olan olağanüstü monografisinde öne sürdüğü gibi, bu görüntü tipik olarak toplum-

sal cinsiyet rolü belirsizliği yananlamlarını taşır (bu nedenle Grant, başka şeylerin yanı sıra, Hawks'ın cinsel rollerin tersine dönüşüyle oynaması için mükemmel bir araç haline gelir). Hitchcock'un Grant'la olan filmleri erkek/kadın ilişkisinin eşit olmasına yönelir ('yıldız' kişiliğini yönetmenin önüne geçiren bir okuma da *Şüphe*'nin "mutlu sonunu" haklılaştırmaya yönelir). Diğer yandan Stewart, Hitchcock'un hükmetme –Stewart kişiliği üzerinde hep eğreti duran ve *Ölüm Korkusu*'nda filmdeki yıkımı tahrik eden ideolojik olarak oluşturulmuş "erkekliği" iddia etme– yönündeki vahim ve çaresiz dürtüsünü somutlaştırır. *Arka Pencere* kesinlikle hükmetme konumunu üstlenme açısından Stewart'ın fiziksel yetersizliği ve bunu "bakışın" gücüyle gidermek yönündeki çaresiz dürtüsü üzerine inşa edilir.

İki Versiyon

İngiltere ve Amerika versiyonları arasındaki en açık fark bunların süreleridir. Amerikadaki yeniden yapım orijinalinin yarısı kadar daha uzundur. Bu, yönetmenlerin önceki filmlerini daha sonra yeniden çekmelerine ilişkin genel örüntüyle ilişkilidir: Ozu (*Yüzen Otların Öyküsü* [*Story of Floating Weeds*]/*Yüzen Otlar* [*Floating Weeds*]) ve McCarey (*Aşk Olayı* [*Love Affair*]/*Hatırlanacak Bir Olay* [*An Affair to Remember*]) çarpıcı paralellikler gösterirler. Her ne kadar daha serbest bir üslup benimsese de yönetmenin yaşı ile filmi daha incelikle işleme arzusu arasında kuşkusuz bir bağıntı vardır. Bu iki versiyonun temel anlatı yapısı çok benzerdir. Bu yapının temel özellikleri:

a. Aile yurt dışında (İsviçre, Fas): sergileme.
b. Polis soruşturması.
c. Baba araştırma yapmaya gider (diş hekimi, hayvan postu doldurucusu)
d. Küçük kilise sekansı (doğrudan yeniden yapıma en yakın olan bölüm – ilk versiyonun diyalogunun bir bölümü yinelenir).
e. Albert Hall sekansı.
f. Finaldeki zirve ve çözüm (Sydney Caddesi'nin, büyükelçiliğin kuşatılması).

Ancak bu yapı iki filmde çok farklı olarak gerçekleştirilir, farklılıklar, Alfred Hitchcock adlı bireysel bir sanatçının geliştirdiği, derinleştirdiği ve olgunlaştırdığı 'auteur'ist anlayıştan (bir etmen olarak buna önem vermemeyi istemesem de) daha fazlasıyla ilişkilidir. Kültürel farklılık, dönemdeki farklılık, daha büyük bir türsel karmaşa, Hollywood 'yıldız' sistemi, bütün bunlar kendi katkılarını yapmışlardır.

Sanıyorum en önemli ayrım 1934'teki İngiltere ile 1956'daki Amerika versiyonunun cinsel ideolojisinin görece istikrarıdır. Bugünkü bakış açımızdan, erkek egemen çekirdek aile yapısının ve güya bunu garantileyen tekeşli evliliğin (aslında kadın için tekeşliliğin) her zaman kadınların (ve diğer her şeyin) bağımlı hale getirilmesine yönelik bir kurum olduğunu görebiliriz. Bununla birlikte, bu kurumu destekleyen hegemonya farklı zamanlardaki ve farklı yerlerdeki bir dizi değişimden ve meydan okumadan etkilenmiştir. Uluslararası ünü olmayan Hitchcock'un yönettiği ilk filmin yöneldiği izleyiciyi temsil eden 1934'teki İngiltere orta-sınıfında hegemonya çok güçlüydü (biliyorum – o dönemde ve o sınıfsal ortamda büyüdüm ve film gösterime girdiğinde üç yaşındaydım). Kuşkusuz bu, 1930'lardaki İngiliz orta-sınıf ailelerinin 1950'lerdeki Amerikalı orta-sınıf ailelerden daha mutlu oldukları anlamına gelmez – yalnızca mutlu olup olmadıklarını sorgulamaya daha az teşvik edilmişlerdi; ailenin bütün üyeleri değişik nedenlerle mutsuzdu, ama ideal mutlu aile olduğumuzdan hiçbirimiz açıkça şüphe etmedik. 1934 versiyonu ve yeniden yapım arasında iki değişiklik vardır: zaman ve mekân değişimi. "Meslek sahibi kadın" anlayışı güçlü bir biçimde Amerika'ya ait görünür; II. Dünya Savaşı öncesinde bu zaten Amerikan sinemasında İngiliz sinemasına göre çok daha yerleşik bir temaydı ve İngiltere'de *Sahne Kapısı* [*Stage Door*], *Christopher Strong* ve *Mucize Kadın*'ın [*The Miracle Woman*] dengi bir film yoktu. II. Dünya Savaşı kadınların evden kurtuluşuna ve daha sonra da onların yeniden evin içine tıkılışına neden oldu. Bu öğeler, iki versiyon arasındaki farklardan anlam çıkarmaya başladığımız bir bağlam sağlarlar.

1. İsviçre/Marakeş. İngiltere versiyonu bize geleneksel bir tatil yeri sunar, burada aile rahattır, ne dışsal baskılarla ne de içsel gerilimlerle sorun yaşarlar, yabancılaşma duygusu yoktur. Amerika versiyonu bize yabancılaşmanın her noktada öne çıktığı bir aile sunar (örneğin restoran sahnesinin mükemmel komik ayrıntılarına bakın). Bu dünyanın bir özelliği, tüm olay akışı için başlangıç noktası sağlayan özel vurgu taşır: Hank'in kaza eseri yırttığı ve böylece Louis Bernard'a McKennaları sorgulama ihtiyacı için bahane sağladığı peçeyi zorunlu olarak takmalarıyla simgelenen Müslüman kadınların konumu. Takılan peçe net bir biçimde kocanın karısına tamamen sahip olmasının göstergesidir: diğer erkekler onun yüzünün görmemeli, bakarak ona "sahip" olmamalıdır. Jo'nun başarılı bir sahne kariyeri olduğunu, binlerce kişinin ona baktığını hatırlarız; o artık (kocasının etkisiyle şekillenen) koşullar sonucu bu mesleği bırakmaya ve yalnızca Ben'in bakışına zorlanmıştır. Filmin zirvesi, Ben'in en azından geçici olarak Jo'yu tek başına sahiplenmeyi bırakmasıyla, onun

herkesin bakışına geri dönmesine izin vermesiyle gerçekleşir. (Elbette filmin bitişinden sonra neler olacağını bilemeyiz, ama evlilik içi gerilimlerin, giderilmek bir yana, Jo'nun evliliğin sınırlarının dışında özerk bir kişi olarak yeniden tanınmışlığı yaşaması nedeniyle daha da şiddetleneceğini düşünmekte özgürüzdür.) Bir dipnot olarak, Müslüman kadınlar ve bakış konusundaki bir noktanın, pazar yerinde peçesinin üzerinde gözlük takan bir kadını gösteren küçük bir görsel şakayı araya sokarak, Hitchcock tarafından altının çizildiği eklenebilir.

2. Sergileme. Amerika versiyonunun orijinalinden uzun olması aşırı derecede ustaca bir sergilemenin etkisi olarak açıklanır. İngiltere versiyonunda İsviçre'de geçen ve İngiltere'ye dönüşe kadar olan bölüm, hesapladığıma göre, 6 sekans, 119 çekimden oluşur ve yaklaşık 15 dakika sürer; Amerika versiyonunda ise Fas'ta geçen bölüm 11 sekans, 351 çekimden oluşur ve 46 dakika sürer. Casusluğa dayalı bir olay örgüsünde daha karmaşık bir yapıya ihtiyaç duyulmaz; eleştirel kaygılar nedeniyle neredeyse yalnızca evlilik, aile ve kadınların konumu (bu İngiltere versiyonunda yoktur) gerekli görülmüştür. Elbette Draytonların, McKennaların bir tür çocuksuz aynası olması da bununla ilişkilidir (İngiltere versiyonundaki buna karşılık gelen çift önemli bir paralellik sunmaz).

3. İngiltere versiyonundaki evliliğin istikrarı ile Amerika versiyonundaki evliliğin istikrarsızlığı bir ayrıntıyla belirtilebilir: Bayan Lawrence'in şakayla karışık Louis Bernard'la flört ederek kocasına takılması. Bu, Lawrencelerin evliliğinin tamamen sağlam temeller üzerinde olduğunu kanıtlar; oysa Jo Conway'in belki de paradoksal olarak Conwaylerin evlilik ilişkilerinin ne kadar sallantıda olduğunu kanıtlayacak olan bu tür bir davranışta bulunacağını hayal bile edemeyiz: bu evlilik açıkça böylesi bir flörtü kaldıramazdı ve bu keyifli olmazdı. Benzer bir biçimde, Jill çocuk istememe konusunda şaka yapabilir ve kızı Betty'ye "bu" diye hitap edebilir – aile ideolojisinin gücü daha dokunaklı bir biçimde onaylanamazdı. İngiltere versiyonunun zayıflığı aslında McGuffin'ın ötesinde çok fazla bir şey içermemesidir.

4. Yüzeysel olarak, "erkeksi" etkinlik olarak görüldüğü için, kadının yerinde ve beklenmedik saldırısı, "Che sera, sera" ["ne akşam, ne akşam"] şarkısını söylemesinden daha "olumlu" –yani dinamik, saldırgan, "fallusa sahip"– olarak değerlendirilebilir. Ama burada çok daha kesin olan şey, bir hobi ile bir kariyer arasındaki ayrımdır: Jill'in bir hobisi vardır ve evliliği kolayca bu hobiyle uzlaşabilir. Jo'nun geçmişte yaptığı bir kariyeri vardır ve evliliği bundan vazgeçmesi üzerine kuruludur.

5. İki versiyon arasındaki en açık değişimin net bir biçimde burada olduğu dü-

şünülebilir: neden cinsiyet değiştirilerek Betty'nin yerini Hank alır? Kuramsal olarak, Freud'a başvuruyor ve fallustan mahrum olan kadının çocuğunu fallusun ikamesi/dengeleyici bir unsur olarak gördüğünü ve bu durumun özellikle çocuk erkek olduğunda ortaya çıktığını düşünüyorum. Jo'nun kariyerini, özekliğini ve evinin dışındaki gücünü bırakmasının dengelemesi olarak anlatının bir erkek çocuğu gerektirdiği öne sürülebilir; konumundan tamamen hoşnut olan Jill görünüşte hiçbir şeyden vazgeçmemiştir. Ayrıca kariyerini bırakmasından bu yana Jo'nun çok sayıda hap aldığını, sinirli bir insan haline geldiğini ve bir çocuk daha istediğini belirtmeliyiz; dengeleme çok başarılı olmamıştır.

6. Amerika versiyonunun Jo'yu Ben'e göre ayrıcalıklı hale getirmesinin, (c) maddesinde belirttiğim (ki maddede Jo yoktur) temel yapıdaki bir adımla altı çizilir: Bob'un dişçiyi ziyaretinin yerini Ben'in hayvan postu doldurucusunu ziyareti alır. Ben'in, Ambrose Chappell'i iş yerine kadar takip etmesi, kocanın tek başına yaptığı girişimi gösterir. İngiltere versiyonundaki diş hekimi Barbor'u ziyaret, açıklama zincirinde zorunlu bir halkadır; bu aynı zamanda Bob'un soğukkanlılığının, gerçek İngiliz kahramanlığının temelini oluşturur. Önemli gerçekleri keşfeder, tehlikeye girer ve bunların üstesinden gelir. Ben'in Ambrose Chapel yerine Ambrose Chappell'e gidişi tam bir fiyaskodur: (yanlış anladığı dışında) hiçbir şey öğrenmez, durumun kontrolünü yitirir ve rezil olmuş bir maskaraya indirgenir.

7. Aslında, ünlü Albert Hall çığlığı ve tam zamanında davranma hünerine karşın, Jill'in İngiltere versiyonundaki işlevi, Amerika versiyonundaki Jo'nun işlevinden çok daha sınırlıdır. (İngiltere versiyonunda çarpıcı olan, kiliseye giderken Bob'a karısının değil, bir erkek arkadaşının eşlik etmesidir.) Amerikalı bir erkek olarak Ben'in açık bir biçimde daha etkin rol oynadığı doğrudur (karısının edilgen olmasını tercih etmesi yatıştırma sahnesinin amacıdır); dövüşür, çanları çalar, suikastta öne atılır ve sonunda Hank'i kurtarır. Ancak filmin sürekli ortaya çıkan motifi Jo'nun içgüdülerinin ve algılamalarının doğru olması ve onun doğru kararlar almasıdır. Louis Bernard'ın sorularından kuşkulanan Jo, Ambrose Chapel'in bir kişi değil, bir kilise olduğunu anlar; attığı çığlık başbakanı, söylediği şarkı Hank'i (ve Bayan Drayton'u) kurtarır.

Bu film kültürümüzdeki cinsiyet ayrımının temel özelliklerinden birini, erkeklerin ussal, kadınların ise duygusal/sezgisel olduğu anlayışını çok çarpıcı bir biçimde ortaya koyar. Erkekler kendi iktidarlarının haklılaştırmak için ussallığa sahip çıkmışlar, bunu dengeleme amacıyla koruyucu bir biçimde "kadın sezgisini" kabul etmişlerdir. Film bu ayrımın erkekleri daha fazla mağdur ettiğini öne sürer. Neler

olduğunu anlatmadan önce Jo'yu sakinleştiren ve oğlunun kaçırılmasına yönelik duygusal tepkisine egemen olan şey Ben'in ussallığıdır; bunun canavarca olduğu konusunda filmin net olduğunu düşünüyorum ve bu da bu karakteri okuyuşumuzu renklendirir. "Ussallığın," bilinçli aklın yardım almaksızın kendi başına çalışması olduğu, oysa "sezgiselin," bilinçli akıl bilinçdışı ile yakın ilişkiye girdiğinde ortaya çıktığı öne sürülebilir. Bu, filmin temel motiflerinden biridir ve filmin başlarında Jo'nun Ben'den daha çok şey bildiği gösterilir. Onun düşünceleri ve kararları –Louis Bernard'dan şüphelenmesi, olayın polise anlatılması gerektiğini hissetmesi, Ambrose Chapel'in bir yer olduğunu anlaması, Albert Hall'deki çığlığı– ussallık açısından doğrulanabilir, ama bunlara "sezgisel" olarak ulaşılır. Yalnızca akılla sınırlı olan Ben, çanları çalıp gerektiğinde açık kapılardan fırlayabilirse de çok az şeyi anlar.

Çoğu insan İngiltere versiyonunun sonunun, Albert Hall sekansından sonra, bir anti-zirve olduğu konusunda hemfikir görünüyor, bu nedenle ben Amerika versiyonun gerçek zirvesinin Jo'nun büyükelçilikte şarkı söyleyişi olduğunu belirterek bitirmek istiyorum. Orta yaşlı akademisyenlerden, Doris Day ne zaman "Che sera, sera"yı söylese göz yaşlarına boğulduklarını kabul etmeleri beklenemez, ama benim durumumda bu bir gerçektir. O anı bu kadar dokunaklı yapan şey, açık karşıtlıkların büyülü çözümüdür. Eric Rohmer ve Claude Chabrol (Hitchcock üzerine yazdıkları kitapta), muhteşem bir biçimde, kadere karşı özgür irade biçimindeki ebedi teolojik ikilemi o anın çözdüğünü belirtirler: "Che sera, sera" ama "Tanrı kendilerine yardım edenlere yardım eder." Daha az metafiziksel olarak ben bunun uygulamaya yönelik bir şeyin, "anneliğe karşı kariyer" karşıtlığının çözülüşü olarak görüyorum: bu Jo'nun aynı anda hem anne hem de şarkıcı olarak zaferini gösterir (ve büyükelçilikteki dinleyiciler biraz şaşırsa da onun sesinin gücüne hayran olabiliriz). Doris Day'in (adeta) merdivenlerden yukarı doğru yönelen sesinin çekimleri, Hitchcock sinemasının bütünü içinde en etkili çekimler arasında yer alır. Bu çekimleri, Hank'in ıslık çalması ve daha önce öne sürdüğüm gibi, Jo'nun Albert Hall'deki çığlığına yanıt olan Bayan Drayton'un çığlığı izler: bunlar daha çok şey bilen kadınların çığlıklarıdır. Karanlık gölgesi olarak Ben'in ussallığını yansıtan Bay Drayton'un ussallığı Hank'in öldürülmesi gerektiğini söyler; karısının duygusal/sezgisel anlayışı ise Hank'in kurtarılması gerektiği yönündedir. Bayan Drayton, doğrudan kocasına ait olduğuna inandığı, ama aslında Ben'e ait olan yaklaşan ayak sesleri üzerine çığlık atar; filmin gelişimi içinde gösterilen bu iki çift arasındaki paralellikler filmin sonuna kadar desteklenir.

Bir Amerikan ailesinin yeniden inşasının güvenli çerçevesi içinde, *Çok Şey Bilen*

Adam, kültürümüz ve ailenin sallantılı istikrarının dayandığı baskılanmanın neden olduğu sınırlamalar ve gerilimler hakkında bize çok önemli şeyler söyler.#

Bu bölümün yazılmasından sonra, *CineAction*'nın 13/14. sayılarında Deborah Thomas'ın çok ilginç bir makalesi yayımlandı ("Film Noir: How Hollywood Deals with the Deviant Male" ["Kara Film: Hollywood Sapkın Erkeklerle Nasıl İlgilenir"]). Thomas bu makalesinde *Çok Şey Bilen Adam* ile 1940'ların ve 1950'lerin kara film örnekleri arasında ilişki kurar.

18. Eril Arzu, Eril Kaygı:

Hitchcock'un Derdi

Kişisel Olan Politiktir

Hitchcock'un Filmleri "Hitchcock'u neden ciddiye almalıyız?" sorusuyla başlıyordu. Film eleştirisinin gelişiminin o aşamasında eğer "Hitchcock'u ciddiye almalı mıyız?" diye sorsaydım anlam çok farklı olmazdı. 25 yıl sonra ikinci sorunun artık tartışma konusu olmadığı konusunda tereddütsüz bir mutabakata varılabilir. İlk soruya birbirine zıt pek çok yanıt üretilmiştir (örneğin Raymond Bellour'unki William Rothman'ınkinden çok farklıdır) ve hâlâ olumsuz ve düşmanca yanıtlar verilmesi mümkündür (örneğin Hitchcock'u ciddiye almalıyız, çünkü onun filmleri genellikle çok şiddetli biçimlerde kadın düşmanlığını anlatır ve cesaretlendirir).

Bu kitaba da bir soruyla başlamaya karar vermiştim, bu soru "feminizm adına Hitchcock savunulabilir mi?" olabilirdi – bu, çağdaş Hitchcock eleştirisinde sık sık sorulan, özellikle de "Bellour Okulu" denebilecek çevreye ait pek çok makalede açıkça ya da örtük olarak kendini gösteren bir sorudur. Bu aynı zamanda şimdilerde yeniden döndüğüm Tania Modleski'nin *The Women Who Knew Too Much* [*Çok Şey Bilen Kadınlar*] adlı mükemmel kitabının ana ilgi alanını özetler (elbette bu benim kendi yargımdır – yazar buna tamamen katılmıyor). Benim bu soruya yanıtım, umuyorum, tamamen bu noktadan tanımlanmıştır. Şimdi soruyla ilgili konulardan bazılarını burada açıklamak istiyorum.

Birincisi, bunu kendi kendine iddia eden bir feminist olarak konumumla ilgili konudur, yani başlıkla ilgili yorum yapma hakkım sorunu. Birçok kez bana genellikle sınıfımdaki kadınlar tarafından, erkeklerin ('gay' erkek olsalar bile) kendilerine feminist diyemeyecekleri, çünkü onların erkek egemen kültürde bir kadın olmanın neye benzediğini anlamalarının mümkün olmadığı ve onların kendileri için –dayak ve tecavüzden tutun da gündelik rastgele baskının en ince ayrıntılarına kadar– türlü korkular yaşamadıkları söylendi. Eğer bu iddia kabul edilirse, örneğin bir Amerikalı siyahın da kendini meşru bir biçimde anti-apartheid [Güney Afrika'daki ırk ayrımcılığı karşıtı] olarak ilan edemeyeceğinde ısrar edilebilir; o baskıyı ve bir-

çok biçimde ayrımcılığı yaşayacak, ama Güney Afrika'da uygulanan özel, aşırı, kurumlaşmış ve yasal olarak onaylanmış baskı biçimlerinin etkilerini asla hissedemeyecektir. Hayır, tecavüze uğramadım (en azından sözcüğün doğrudan akla getirdiği anlamda – buna karşılık günümüzde dava konusu olabilecek deneyimler yaşadım), ancak gerekli imgesel kavrayış kapasitesine sahip olduğumu düşünüyorum. Çocukken sürekli olarak hem benden daha büyük ve daha güçlü çocuklar tarafından ayrı ayrı hem de çete üyeleri tarafından topluca mağdur edildim. Yaşamımın uzun bir dönemi boyunca sistematik gündelik baskıya ve fiziksel ve psikolojik olarak eziyete maruz kaldım. Bundaki amaç beni, gözlerimi kapatıp mümkün olduğunca güçlü bir çığlık atmanın yapabileceğim tek şey olduğu berbat bir histeri durumuna sokmaktı; bu amaca daima ulaşıldı ve bana eziyet edenler (yaklaşık altı kişiydiler ve neredeyse elli yıl geçmesine karşın yüzlerini hâlâ daha dün gibi hatırlıyorum) teşhir edilmemden büyük haz alıyorlardı. Bu bir tecavüz değildi, ama bunu kesinlikle bir şiddet biçimi olarak yaşadım: bütün onurumu ve özsaygımı yitirdim ve mümkün olan bütün insansal duyguların en son ve en az arzulanır olanını, kesin çaresizlik duygusunu yaşadım. (Tabii ki bana yapılanları öğretmenlerime söyleyemedim: "açığa vurulmamalıydı," bu özel bir İngiliz erkek okulunun yaşam felsefesi içinde işleyebileceğiniz en korkunç suçtu. On yaşındaydım ve şikâyet etmedim, çünkü yasaya karşı gelmiş ve bu yasayı ihlal etmiş olurdum.) Feminist oluşumun kökenlerinden birinin bu deneyim olduğunu artık görüyorum.

İkincisi yıllar sonra –1977'de– İngiltere'den Kanada'ya gitmeden hemen önce annemle son görüşmemdi. Artık 90 yaşındaydı ve bir bakım evinde yaşaması gerekiyordu. Büyük bir olasılıkla onu son kez göreceğimi bilerek onu orada ziyaret ettim. Yalnızca beş çocuğun en küçüğü olmadığımı, aynı zamanda en büyük kardeşim ile aramda yirmi yaş olduğunu belirtmeliyim; annem ve babam ben doğduğumda orta yaşlı insanlardı ve açıkçası ben bir "kaza" sonucu doğmuştum. Bu son görüşme boyunca annem beni hiç hatırlamadı, ancak diğer dört kardeşimi hatırladı: benim doğumum gerçeğini tam anlamıyla bastırmıştı. Birkaç dakika sonra bu durumu kabul ettim ve kibar bir yabancı tarafından ziyaret edildiğini düşündüğü için memnun oldum. Bir süre sonra bu bastırmanın nedeni ortaya çıktı. Yatağının altında duran, daha önce hiç görmediğim ve içinde ben doğmadan bir yıl önce Chicago'da düzenlediği bir antika eserler sergisini değerlendiren yazıların, solmuş gazete kupürlerinin olduğu yıpranmış bir dosyayı tekrar tekrar çıkardı. Onunla geçirdiğim bir saat boyunca en az üç kez bu koleksiyonu incelemiş olmalıyız. Bu sergiyle yaşamında ilk kez kendisinin olan bir projeyi yaşama geçirmesine izin verilmişti. Çocukları artık

başkalarının bakımına gerek kalmayacak kadar büyümüştü ve o, bir sefer de olsa, kocasının egemenlik alanının dışında bir şeyler yapmakta ısrar etmişti. Bu böylesi son deneyimiydi: doğarak ben bütün bunlara bir son verdim. Bütün bunların içerimlerini çok etkileyici ve aydınlatıcı buldum: bu yaşlı, yarı bunamış kadının ölüme doğru giderken sıkıca tutunduğu ve yaşamının onunla biraz anlam kazandığını hissettiği bu anısı, özerk olarak bir şeyleri başardığı, her insanın yaşamaya hakkı olan özsaygı duygusunu yaşadığı tek andı. Kendime feminist dememin nedenlerinden biri de budur: bu onun ölümünden sonra aramızda kurulan bir tür ilişkidir ve benim ona saygımı sunma biçimimdir. Bu aynı zamanda benim kürtajı savunma nedenlerimden biridir.

Çoğu kadının erkeklerin yapamayacağına inandığı "imgesel kavrayış" kapasitesine sahip olduğumu iddia etmemi düşünmeme katkıda bulunan diğer deneyimleri de anlatabilirdim. Bu hiç de benim feminizmim mükemmeldir demek anlamına gelmez: kuramsal boşluklar ve bazı korkutucu kişisel kusurlar nedeniyle suçluyum. Ancak şunu gördüm ki, kendilerine feminist diyen bütün kadınlar her zaman hatasız değildir.

Ortaya bazı önemli sorunlar çıkıyor. Feminizm hangi ilgi –ve sonuçta söylem– türlerini içerir? Erkekler feminist söylemlere hangi özel ilgi ve içgörüleri kazandırabilir? 'Gay' bir erkeğin kuşkusuz burada özel avantajları vardır: o, en azından kısmen, kültürümüzün erkeklere uyguladığı kadınlara egemen olma, boyun eğdirme ve sahip olma yönündeki baskılardan özgürdür ve kadınların yaşadıkları baskıyla özdeş olmasa da paralel olan baskı biçimlerini yaşayacaktır. Ancak kültürel gelişimin bu aşamasında giderek daha çok sayıda erkeğin kendisini feminist olarak tanımlamaya ve kendi baskı deneyimlerini (çünkü "normallik" dediğimiz olgu farklı derecelerde ve farklı yollarla hepimizi baskılar) böylesi bir bağlanıma aktarmaya başlaması yaşamsal öneme sahip görünüyor. Gerçekten de feminizmin geleneksel ilgileri –kadınların baskılanmasına karşı çıkma ve bunu çözümleme, erkeğin ve erkek fantezisinin belirlediği sınırların dışında olumlu kadın imgeleri oluşturma çabası– son yıllarda, toplumsal bir oluşum olarak "erkeklik," onun temelleri, özellikleri ve sonuçları üzerine yapılan (birçok durumda erkeklerce, doğru bir biçimde, yapılmış) feminist araştırmalarla tamamlanmaya başlamıştır.

Bu kitabı okuyan herkesin (eğer henüz yapmadıysa) Tania Modleski'nin kitabını da okuyacağını umuyorum: konumlarda ve vurgulamalarda önemli ayrımlar olmasına karşın, iki kitap bana birbirine karşıt olmaktan çok tamamlayıcı olarak görünüyor. Modleski, benim ihmal ettiğim belirli filmleri çok etkileyici bir biçimde in-

celiyor (özellikle *Cinayet!* üzerine bölüm, Hitchcock'un cinselliği işleyişi üzerine benim yapmaya çalıştığım inceleme ile ilginç bir biçimde ilişkilidir) ve belki de kitabın en güçlü iki bölümü benim *Arka Pencere* ve *Ölüm Korkusu* filmlerini okuyuşum için yararlı düzeltmeler sağlıyor. İnsan eleştirel çalışmalar arasında çok ender karşılaşılan Modleski'nin kitabının daha kapsamlı olmasını arzular: özellikle de alt başlığı *Hitchcock and Feminist Theory* [*Hitchcock ve Feminist Kuram*] ise kitapta *Bir Şüphenin Gölgesi*, *Kapri Yıldızı* ve *Hırsız Kız* üzerine bölümler olmamasına üzülür.

Modleski'nin Hitchcock üzerine çalışmasıyla ilk olarak Boston'daki akademik bir konferansta karşılaştım. Kitabına daha sonradan dahil ettiği *Cinnet* üzerine bir bildiri sunuyordu. Konferanstan önce bana, kitabımda bu film üzerine bir bölüm yazıp yazmayacağımı sordu. Emin olmadığımı söyledim. Konferanstan sonra yanına yaklaşarak "artık eminim" dedim: *Cinnet*'i savunmak için söylemek istediğim her şey artık söylenmişti, hem de çok güzel bir biçimde. Modleski'nin kitabı, bu kitabın son bölümünü (yani o ana kadar yazılmış kitabın 16. Bölüm'ünü) tamamladığım sırada yayımlandı. Kendi kitabımı bitirinceye kadar, onun kitabını okuma konusunda bilerek ve isteyerek kendimi engelledim (ve bu kitaba yanıt olarak bir şeyler yazmaktan kaçındım, bu bölüm hariç): biliyorum bu "doğru" bilimsel tutum değil, ancak ben zaten hiçbir zaman "doğru" bir bilim insanı olmadım. Modleski'nin gücü ve etkisiyle birlikte benzerliklerin ve farklılıkların girift ağı kafamı karıştırabilir, beni ketleyebilir ve belki de kendi "düşünceme" güvenimi zayıflatabilirdi. Bu kitap en iyi biçimiyle sürekli bir işbirliği özelliğine sahip "Bu böyledir, değil mi?/Evet, ama..." biçiminde bir tür tesadüfi diyalog olarak tanımlanabilir. (İlginçtir, Modleski gerçekten kitabında –girişin üçüncü sayfasında– açıkça Leavisyen bir göndermede bulunmasa da tırnak içindeki ikinci ifadeyi kullanır.)

Aynı sayfada Modleski, bu bölümün büyük bölümünü oluşturan *Ölüm Korkusu* üzerine makalesinde (ilk olarak *American Film*'in 1982 Kasım sayısında yayımlandı) "feminizm adına Hitchcock savunulabilir mi?" sorusunu kullanma görevini bana yükler. Biraz uzun da olsa alıntılamak zorundayım:

> ... onun gözde bir 'auteur'ü feminist iftiradan kurtarma gerekliliğini ima eden dili, temel olarak retorik olan bir soruyu akla getirir...
>
> Feminizmle ilgilenen bir erkek eleştirmenin saptadığı hedef, daha önce andığım feminist eleştirmenlerle karşıtlık içinde, sanatçının otoritesini yeniden oluşturmak – Hitchcock'u "savunmaktır". Wood için politik "ilericilik," Hitchcock'un sanatını eleştirmenin kriteri olarak, ahlaksal karmaşanın yerini alır, ancak amaç aynıdır – film izleyicileri için 'auteur'ün tarzını haklılaştırmak. Daha önce andığım feminist eleştirmenler ise

tersine Hitchcock'un yapıtlarını erkek egemen sistem içinde kadınlarla ilgili konuları ve sorunları açıklamanın bir aracı olarak kullanırlar. Böyle yaparak bu eleştirmenler örtük olarak, bir ölçüye kadar sanatçının kontrolünün dışında varolan kültürel tutumların ve uygulamanın ifadesi olarak Hitchcock'un sinemasını değerlendirerek yönetmenin otoritesine karşı çıkar ve onu merkez dışına iterler.

Benim yanıtım biraz daha karmaşıktır. Bir yandan kendimi kişisel 'auteur'lük anlayışından tamamen koparmayı kesinlikle istemiyorum. Soruyu formüle ederken tek bir bireyden çok yapıtı belirtmek için Hitchcock'un adını tırnak işaretleri içine alma biçimindeki (anlam değişmezdi) Wollenci ayrımı kullandım; ancak bu kitabın girişinde, böylesi bir ayrımın ne tatmin edici ne de yardımcı olduğunu öne sürmüştüm. Benim sorum kişiye değil filmlere göndermede bulunuyordu. Daha sonra da bunu (hem burada hem de orijinal olarak *American Film*'de yayımlanan yazıda) belirttim ve soruyu yalnız benim ortaya attığım bir soru olarak değil, (artık Modleski'nin kitabını da dahil ettiğim) "çağdaş Hitchcock eleştirisinin sürekli gündeminde olan ana soru" olarak sordum; bu soruyu "temelde retorik" olarak görmüyorum, çünkü buna çok sayıda yanıt verilmiştir.

Modleski'nin kişisel 'auteur'lüğe karşı tutumu bana tamamen samimiyetsiz görünüyor, ancak bu hiçbir biçimde kendine özgü değil, tüm göstergebilimci/yapısalcı okula ait bir özellik: eğer insan yapıtın (kültürün bir ürünü olarak yapıtın temsil ediciliğine yönelik ilgiyi hiç de dışarıda bırakmayan) kişisel doğasıyla –bu sinemayı diğer Hollywood filmlerinden ayıran kişisel imzayla– ilgilenmiyorsa, neden *Hitchcock'un* filmleri üzerine bir kitap yazar? Neden diğer gruplamalar (aynı dönemde yapılmış filmler, aynı türde yapılmış filmler, aynı konuda yapılmış filmler ve benzerleri) değil de bu gruplama? Ve aslında Modleski, Hitchcock'un adını kesinlikle benim yaptığım gibi kullanır: benim onun adını kullanımımla, onun aynı sayfada daha ilerdeki bir cümle de kullanışı arasında epistemolojik bir fark görmüyorum: "Benim tartışmak istediğim ne Hitchcock'un tamamen kadın düşmanı oluşu ne de onun büyük ölçüde kadınlara ve onların erkek egemen sistemdeki kötü durumlarına sempatik yaklaştığıdır. Ben onun sinemasının kadınlık konusunda baştan sona ikircikliklе tanımlandığını tartışmak istiyorum." (Kesinlikle ben de bunu tartışmak istiyorum.) Bunun doğal sonucu olarak onun kadar ben de "Hitchcock'un sinemasını bir ölçüye kadar sanatçının kontrolünün dışında varolan kültürel tutumların ve uygulamaların ifadesi olarak değerlendirmek" ve "Hitchcock'un yapıtlarını erkek egemen sistem içinde kadınlarla ilgili konuları ve sorunları açıklamanın bir aracı olarak kullanmak" ile ilgileniyorum. Ben açıkça *Ölüm Korkusu*'nu "arzunun doğasıyla

ve bunun erkek egemen sistem içinde nasıl oluşturulduğuyla" ilişkilendiriyorum. Gerçekte Modleski'nin burada, giriş bölümünde belirttiğim "hatalı karşıtlıkların" ('auteur'/kültürel üretim, kişisel ifade/anlamlama) ve bunlardan kaçınılmaz olarak doğan karışıklıkların bir kurbanı olduğunu düşünüyorum.

Modleski bize bir dipnotta (s. 134) kendi görüşüne göre bu girişin ardından yapılan *Ölüm Korkusu* tartışmasının "... sonuçta feminizm için kitabımda bu filmi daha önce tartıştığım zamanki kadar yararlı olmadığını" anlatır. Bu ifadede kafamı karıştırıyor ve o da bu konuyu ayrıntılandırmıyor. Bu filmin iki okumasının aynı kitap içinde yer almasıyla okuyucular kendi düşüncelerini oluşturmak için iyi bir fırsata sahip olacaklardır. Bundan sonra yapacağım *Ölüm Korkusu* okumasının, filmi kadınların olumlu imgelerini sunan bir film olarak gördüğü için değil, kültürümüz içinde oluşturulduğu biçimiyle erkek egosunun zorlanımlı dürtülerini ortaya koyduğu ve eleştiriye tabi tuttuğu için feminist bir okuma olduğunu iddia ediyorum. Bana öyle geliyor ki, bu geçerli ve gerekli bir feminist ilgidir: eğer özgürlük ve eşitlikle nitelenen bir kültüre ulaşacaksak, erkeklerin eğitimine (büyük olasılıkla bu çok uzun sürecek ve acılı olacak, hem bilinç hem de bilinçdışı düzeyinde yoğun direnişe neden olacaktır) büyük öncelik verilmelidir. Bu bir girişimdir ve Hitchcock'un filmleri bunun içinde çok önemli bir rol oynayabilir.

Arka Pencere Üzerine Bir Not

Buradaki başlıca kaygım *Ölüm Korkusu* üzerine yeniden düşünmektir. Kitabımda bu filmi yorumlama girişimimi yeniden okurken düşüncelerimin çoğunun hâlâ geçerli olduğunu keşfettim, ama bunların formüle edilmeleri beni tatmin etmedi. Özellikle bu bölüm gizli ve sinsi bir cinsiyetçilikle yüklüydü (o dönemde kültürümüzde kadınların baskı gördüğünü fark etmemiştim) ve (bununla ilişkili olarak) "romantik aşk"ın herhangi bir psikanalitik açıklamasından çarpıcı bir biçimde yoksundu ve bunu insanlık durumunun ebedi ve değişmez "verisi" olarak kabul ediyordu. Ancak konuya *Arka Pencere* üzerine birkaç taslak değerlendirme ile girmek istiyorum. Filme ait (birbiriyle ilişkili) iki can alıcı temayı ele alacağım.

1. **İğdiş Edilme:** *Arka Pencere*'nin birçok eleştirel değerlendirmesi, "sanatsal vasiyet" olarak filmin statüsüne odaklanmıştır: bu, film izleme deneyimi üzerine bir filmdir; Jefferies (James Stewart) avluya bakan daireleri izlerken, izleyici de bu daireleri perdede onunla birlikte izler. Bu okuma kesinlikle filmin ayrıntılarının çoğu ve da-

ha genel olarak filmin ana gerilimi tarafından desteklenir: evlerde geçen olaylar izleyicinin fantezilerini yansıtır, ancak izleyicinin bunlar üzerinde kontrolü yoktur, bu nedenle düş bir anda kabusa dönüşebilir. Bununla birlikte bu açıklama dikkatli bir tanımlamayı gerektirir. Birincisi bu, filmi "sinemanın" bir alegorisi olarak görme gibi tamamen yanlış bir yöne yönelmiştir: aslında bu, o *Hitchcock'un* döneme kadarki sinemasının bir alegorisidir ve hayli özeldir. İkincisi filmdeki izleyicilik hiçbir biçimde tarafsız değildir: kesinlikle bir erkek bakışıdır. Filmin "sanatsal vasiyet" boyutundan daha da önemlisi (bana öyle geliyor ki) filmin erkeğin temel cinsel kaygılarını dramatize edişidir. Açık bir biçimde bu kaygıların kökleri iğdiş edilme korkusundadır ve (psikanalitik bakış açısından) "iğdiş edilme" Jefferies'in kırık ayağıyla temsil edilir.

"İğdiş edilme" terimi belirli sorunlara ve karmaşalara yol açar: gerçek olarak mı, simgesel olarak mı ifade edilir? Eğer her ikisi birden kabul edilirse karmaşalar giderilir. Erkek egemen kültür içinde fallus üstün güç simgesidir; ya da güç, "fallik"dir. Bu nedenle herhangi bir düzeyde gücün (paranın, prestijin, toplumsal statünün, kadınlar üzerindeki otoritenin, çocuklar üzerinde hakimiyetin ve benzerlerinin) kaybedilmesi simgesel iğdiş edilmedir. Aynı zamanda bu, çocukluktaki *gerçek* iğdiş edilme korkularını yeniden harekete geçirir. Dil bu bağlantıyı çok açık bir biçimde kabul eder: "iktidarsızlık" sözcüğü (genellikle "güçsüzlük" anlamında kullanılır) kaçınılmaz bir biçimde cinsel imalar taşır.

O halde *Arka Pencere*'nin başındaki "iğdiş edilme" yalnızca kırılmış ayakla değil, aynı zamanda kırılan kamerayla da gösterilir – Jeffreies'nin erkek olarak gücü, haber fotoğrafçısı rolünde olduğu kadar doğrudan cinsel olan her şeyde "erekliğin" garantisi olarak üstlendiği inisiyatif ve cüretkârlığında da kendini gösterir. Bu iğdiş edilme korkusu ve erkek izleyicinin özdeşleşmeye davet edildiği "iktidarı" yeniden ele geçirme dürtüsüdür. Film ilerledikçe Jefferies hem kırılmış kameranın hem de kırılmış bacağın (kırılmış bacak açıkça cinsel etkinlikte bulunamamakla ilişkilidir) yerine geçen bakışın gücü aracılığıyla "fallusa" sahip olma iddiasında bulunmaya çalışır. Bu nedenle film ilerledikçe "bakışın" *gelişiminin* önemi (ve komedisi) ortaya çıkar: ilk olarak gözler, daha sonra dürbün ve son olarak da eve *dikilmiş*[*] büyük bir teleskop. Ancak Jefferies'nin bakış aracılığıyla güç peşinde olması sürekli olarak yalnızca onun iktidarsızlığını destekler; bu nokta çok önemli iki sahnede onun (ve bizim) için iyice aydınlanır: Lisa'nın Thorwald'ın evine girerek araş-

---

[*] Buradaki *gelişim* [growth] ve *dikilmiş* [erect] sözcükleri bilinçli seçilmiştir. Fallik bir imgenin oluşum süreci, somut anlamda penisin fiziksel durumuyla tarif edilmiştir –yn.

tırına yapması ve patlayan flaşlarının "gücünün" [iktidarının] onu korumaya yetmediği Jefferies /Thorwald karşılaşması.

2. Evlilik: *Arka Pencere* önemli ölçüde evlilik üzerinedir ve filmin radikalliği evlilik ile iğdiş edilme teması arasında ilişki kurmasında yatar. Erkeğin iğdiş edilmesi olarak evlilik: böyle ifade edilince film yüzsüzce kadın düşmanı olarak görülür ve birçok yönden bu okuma desteklenebilir. Ancak bu da diğer öğeleri görmemek anlamına gelir. Film aslında erkekleri ve kadınları birbirine zıt roller içinde oluşturan ideolojik bir sistem içinde başarılı insan ilişkileri kurmanın olanaksızlığı üzerinedir. Film büyüleyici bir biçimde, Wollen'ın Ford ve 'western'ler için ana motif olarak gördüğü göçebelik ile yerleşiklik arasında ilişki kurar. Filmin merkezinde ideal Amerikan erkeği Jefferies ("göçebe/serüvenci"; ikinci el olsa bile başkalarının serüvenlerini fotoğraflar) ve ideal Amerikan kadını Lisa (yerleşik, fazlasıyla uygar, sürekli Jefferies'ye kendisiyle birlikte yerleşik yaşama geçmesi için baskı uygulayan, mükemmel "bakış" nesnesi) yer alır. Onlar öldürücü bir biçimde Thorwaldlarda yansıtılırlar (göçebe/serüvenci yolculuklara çıkan satış elemanına, "yerleşik" karısı da yatalak kadına indirgenir). Apartmanların diğer sakinleri (müthiş bir dikkat ve dengeyle – ne bir fazlalık ne de uygunsuzluk vardır) bu temayla ilişkilidir: bu insanlar evlilik ve tek başınalığın ikili cehennemini somutlaştırırlar (uygarlığımız, başarısını olanaksızlaştırdığı halde, ilkini talep eder). İğdiş edilme ve sonunda ulaşılan iktidarsızlık üzerine vurgu kültürümüzün erkeklerden ve benzer biçimde kadınlardan desteklenemeyecek tarzda talep ettiği "iktidar" (erkeklik) anlayışını sorgular.

Ölüm Korkusu'na Yeniden Bakmak

Sonradan geliştireceğim psikanalitik (ve politik) okumaya temel olsun diye, *Ölüm Korkusu*'nun (Madeleine'nin tanıtılmasıyla zirvesine çıkan) ilk dört sekansını daha ayrıntılı incelemek istiyorum.

Birinci sekans (takip, düşüş) Hitchcock'un bize filmlerinde sunduğu en kısa ve öz sekanslardan biridir. Soyutluk ilk görüntüde oluşturulur: flu bir arkaplanın önünde birden bir elin sıkıca tuttuğu demir merdiven. Daha sonra kamera geri çekilir, arkaplan San Francisco'nun genel görünümü haline gelir ve üç adam merdivenleri tırmanır. Bize anlatıya ilişkin yalnızca çok sınırlı bilgi verilir: ikinci adam bir polistir, bu nedenle ilk adamın suçlu olması gerekir; sonuncu ise James

Stewart'tır, tabii ki erkek kahraman. Takipçi olarak polisle ilişkilidir, ama sivil giysileri nedeniyle suçluyla da ilişkilidir (bu noktada hiçbir şey bize onun polis olduğunu anlatmaz: o bir muhabir ya da yalnızca dürüst bir yurttaş olabilir). İlk üç çekim güçlü bir biçimde üç karakterli yapıyı öne çıkarır: (1) Sırayla her biri merdiveni tırmanır. (2) Aşırı uzun bir çekim üçünü de aynı anda çerçeve içinde verir. (3) Sırayla her biri diğer çatıya atlar (Hitchcock, Stewart düşüp çatının saçağına tutunmadan önce kesme yapar, hareket bize 4 ve 5. çekimlerde verilir).

Bu noktada –olgun Hitchcock'un gözde yapısal yöntemlerinden biri olan ve bu filmde ilk kez kullanılan– bu sekansın sonuna kadar neredeyse kesintisiz süren art arda dönüp gelen dizimsel bağıntı örüntüsü başlar: tümü de yakın çekim olan ve özdeş kamera konumundan çekilen Stewart'ın asılı kalışının dokuz çekimlik dizisi (6, 8, 10, 12, 14, 16. çekimler ve daha sonra da 21, 23 ve 25. çekimler); Stewart'ın bakışından biraz daha az tutarlı altı çekimlik art arda dönüp gelen dizimsel bağıntı çekimleri dizisi (9, 13, 15, 17, daha sonra da 22 ve 24. çekimler; ancak 15. çekim olan polisin elini aşağıya uzatışı belirsizdir ve kameranın konumu hatalıdır). Bu ikinci dizi kesinlikle, daha sonra filmin ortasında ve sonundaki iki "kule" sekansında tekrarlanacak olan geriye kaydırma/ileri 'zoom'un aynı anda kullanıldığı ünlü "*vertigo*" çekimini içerir (9. çekim). Araya giren çekimler bize polisin (sekansın tek diyaloguyla – "Bana elini ver!") Stewart'ı kurtarma girişimlerini ve düşmeye başlamasını gösterir (18, 19 ve 20. çekimler), geçici olarak ritmin gerisine düşen art arda dönüp gelen dizimsel bağıntı bu noktada tekrar eski halini alır.

Bu sekans Hitchcock'un izleyiciyi özdeşleşmeye zorlamasının bütün filmlerindeki belki de en ani ve aşırı örneğini sunar. Tamamen teknik araçların (bakış-açısı, art arda dönüp gelen dizimsel bağıntı, "*vertigo*" çekimi, hatta polisin düşüşündeki sinir bozucu ritmik sarsılma) katkıda bulunduğu bir efekttir bu. Ancak Hitchcock çok daha dikkatlidir ve özdeşleşmeyi, izleyiciyi karmaşık bir merak, sempati ve duygusal bağlanım sürecinden geçirerek yavaş yavaş oluşturur (örneğin *Sapık*'ın başlangıcına bakın; burada ışıkta durmuş Marion'un arabasının ön camından caddeye doğru olan ilk belirgin bakış-açısı çekimi filmin başlangıcından itibaren neredeyse 15. dakika sonra yapılır). Bunu bu kadar şiddetli ve vahşi bir saldırı yapan şey nedir? En açık biçimiyle aşırı fiziksel tehlikedir (bu, izleyicinin özdeşleşmesini cesaretlendiren koşulların en basiti ve en temel olanıdır).

Bu en açık etken olmasına karşın, belki de en önemlisi değildir. Sekans yükseklik korkusu kadar "evrensel olduğu" iddia edilebilecek çok güçlü ve etkili psikanalitik yananlamlar taşır. Bir yananlam "düşüşün" kendisinden çıkar: düşmeye ilişkin

düşlerin (ve sekansın soyutlaması sekansı düş-benzeri hale getirir) ortak açıklaması, bunların doğum travmasını yeniden ürettiği ya da en azından buna *göndermede* bulunduğudur. Metnin öne çıkardığı bir diğer ve daha önemli yananlam üç karakter ve bunların karşılıklı ilişkilerindeki ısrardan çıkar: bunların temel Freudcu üçlüyü id/ego/süperegoyu temsil ettiği söylenebilir. İd, sınırlanmamış libidoyla, haz peşinde koşmakla ve bu nedenle de (bizim artık-baskıcı kültürümüzde) genellikle suç işlemekle ilişkilidir. Süperego vicdan, yasa, içselleştirilmiş baba otoritesidir – aslında bizim ruhsal polis memurumuzdur. Demek ki *Ölüm Korkusu*'nun başında simgesel baba öldürülür (ve "oğul" onun ölümünü kendi elleriyle gerçekleştirmese de bu ölümden sorumludur) ve id karanlıkta özgürce gezinmek için kaçar (bu, filmin sonunda, Gavin Elster'in asla yakalanmamasında yansıtılır). Stewart asılı kalır (oradan nasıl indiğini asla görmeyiz ya da bu bize söylenmez): metaforik olarak o, filmin geri kalanında asılı bırakılır.

İkinci sekans (Midge'nin dairesi) Hitchcockyen parçalara ayırma ve art arda dönüp gelen dizimsel bağıntı örüntüsünün daha da uç bir örneğini sunar: daha uç, çünkü "hareket" (ağırlıklı olarak uzun bir konuşma), (araya sokulan tek bir öznel çekim dışında) kolayca tek bir çekim içinde filme alınabilirdi. Hitchcock, sekansı 62 çekime böler, yalnızca beş çekimde iki karakter birlikte görünür. Bütün sekans yalnızca belirli özel anlarda kesilen art arda dönüp gelen dizimsel bağıntı çekimleriyle oluşturulur: Midge/Scottie, kadın uzamı/erkek uzamı, her uzam çerçevelemeyle ve dizilerin başından sonuna kadar öne çıkan kendi özel nesnesiyle (model sutyen, Scottie'nin bastonu) tanımlanır.

Filmin başındaki çekimden ayrı olarak (bu sekansın işlevi, her iki karakter çerçevede olsalar da onları ayıran mesafeyi vurgulamaktır) Midge ve Scottie hareket içinde üç noktada birlikte görünürler:

a. Sekansın tam ortasında olan ve onun en önemli çekimi gibi görünen 31. çekim, tek uzun çekim oluşuyla da ayrıcalıklıdır. Bu çekim, "o güne kadar görülmemiş bir dikliğe sahip" yeni sutyen hakkındaki konuşmayı içerir: Midge, Scottie'ye "bu şeyleri bilirsin, artık büyük bir çocuksun" der ve böylece onu büyümenin sırlarının içine sokar.
b. 47 ve 48. çekimler: Scottie kendi yükseklik korkusunu yenmek için bir yöntem önerir. Midge hemen düzenleyici rolünü üstlenir ve merdiveni getirir. Art arda dönüp gelen dizimsel bağıntının yeniden başladığı bu çekimler sürerken kadın Scottie'yi, ani baş dönmesiyle düştüğü noktaya kadar (sözlü olarak) sürükler.

c. 62. çekim (sekansın son çekimi): Midge üzgün durumdaki Scottie'yi kollarında rahatlatır, başını göğsüne yaslar.

Bu anların tümümün ortak bir teması vardır: diyaloglarla da açık bir biçimde görüldüğü gibi bir anne figürü olarak Midge'in sunumu ("bu kadar annelik yapma;" daha sonra huzurevindeki sahnede Midge "annen burada" diyecektir). Onlar yalnızca anne-çocuk ilişkisi içinde bir araya gelirler; bunun dışında birbirlerinden ayrıdırlar (kısa nişanlılık dönemini ve bunun yeniden olabilme olasılığını tartışmaları çok önemlidir).

Yalnızca iki çekimde (36 ve 38. çekimler) Midge'in yakın çekimine izin verilir ve bunlar Scottie üzerine yorum yapmak, onu yalanlamak için kullanılırlar. Bu çekimleri, "tam üç hafta" süren ve ("biliyorsun benim için dünyadaki tek erkek sensin, Johnny-O" demesine karşın) Midge tarafından bozulan nişanlılık ("eski güzel kolej günleri" – Midge) tartışması sırasında görürüz. Bu yakın çekimler onun Scottie'ye bakışının sorunlu ve esrarengiz doğasını öne çıkarırlar: Scottie'deki yetersizliği ve doğası tanımlanmamış olgun bir ilişkinin olanaksızlığını akla getirirler.

Filmin temasının diğer bileşenleri sekans boyunca ortaya çıkar ve sekans belirli anahtar sözcükler ya da kavramlar üzerine yoğunlaşır: "özgür," "hazır olma," "amaçsız gezinme." (a) Scottie düşüşünden bu yana taktığı korseyi çıkartıp "özgür" olmak üzeredir (eğer düşüşü doğum travmasıyla ilişkilendirmek doğruysa, korse mantıklı olarak kundak bezi haline gelir). "Özgürlük" sözcüğü filmin her yerinde ortaya çıkar, "güç" sözcüğüyle bağlantılıdır ve sürekli olarak erkeğin ayrıcalığıyla, egemen olmanın gücü ve özgürlüğüyle ilişkilendirilir. Bir sonraki sekansta Gavin Elster nostaljik bir biçimde eski San Francisco'nun "özgürlük" ve "gücüne" göndermede bulunur. Carlotta Valdes'in kabarelerde şarkı söylediğini anlatan kitapçı, "erkekler o dönemde böyle davranabilirlerdi – güçlü ve özgürlerdi" der. Ve filmin sonunda Judy/Madeleine'nin maskesini düşüren Scottie kadını küçümseyerek ona, "bütün özgürlüğüne ve gücüne karşın" Elster'in neden onu "başından attığını" sorar. Demek ki "özgürlük," sorun yarattıklarında kadınlara egemen olma ya da onları terk etme (hatta öldürme) özgürlüğüdür. Bu, "erkeklerin böyle davranabildiği" ve kesinlikle Midge'in değil Madeleine'nin ait olduğu geçmişle ilişkilidir. (b) Scottie hâlâ evlilik için "hazırdır" ("Bu benim – Hazır Ferguson"); ama film mükemmel bir tutumlu anlatım içinde hemen bu cinsel "hazır oluşu" Gavin Elster'le bağlantılandırır (eski bir atasözünün belirttiği gibi, "şeytan işsizlere iş bulur"). (c) Scottie'nin durumuna içkin olan şey "amaçsız gezinmedir" (ancak bu sözcük bir sonraki sekansa kadar ortaya çıkmaz). "Babanın" ölümü ve "id"in büyük ölçüde serbest kalmasıy-

la Scottie'nin attığı ilk adım polis teşkilatından ("yasa") ayrılmak olmuştur; Midge ona ne yapmak istediğini sorar. "Bir süre için hiçbir şey yapmayacağını" söyler: arzusu onu nereye götürürse peşinden gitmekte, göç etmekte özgürdür. Ancak "özgürlük," "hazır oluş" ve "amaçsız gezinme" mantıksal olarak metaforik askıda kalışla ilişkilidir: aynı zamanda sekansın tek bakış-açısı çekimi olan, Scottie'nin merdivenin tepesinden aşağıya halüsinasyonlu bakışıyla canlı bir biçimde akla gelen onun içine düştüğü cehennemle de ilişkisi vardır. Yine burada, filmin akışı boyunca kullandığı değişik adlar nedeniyle akla gelen, Scottie'nin akışkanlığı, tanımlanma eksikliği ve kimlik sorunu ima edilir. Madeleine'e "tanıdıklarım bana Scottie, dostlarım ise John der" diyecektir; Scottie kendisini "Hazır Ferguson" olarak takdim eder; Elster ona "Scottie" der; Midge çocuksu bir adı, "Johnny-O"yu (bir yerde de John-O'yu) kullanır; Madeleine "ben John'u tercih ederim" der, ama Judy ona "Scottie" diye hitap eder.

Üçüncü sekans da (belirgin bir yeni başlangıca işaret ediyormuş gibi Hitchcock'un görünmesiyle ve iki zincirlemeyle ikinci sekanstan ayrılır) art arda dönüp gelen dizimsel bağıntı örüntüleri üzerine inşa edilir, ama bu çekimlerin arasına çok sık olarak ikili çekim sokulur. Bu çekimlerin ana amacı (alt açıdan ilave vurguyla) Elster'in, Scottie'ye öyküsünü dayatırken, Scottie üzerindeki artan egemenliğinin önemini belirtmektir. Scottie oturur, Elster ise ayaktadır; Scottie ayağa kalktığında, Elster iki düzeyli odanın üst düzeyine geçer, uzun çekim sırasında da egemenlik kurar. Scottie'nin okul arkadaşı olsa da Elster'in ondan yaşça önemli ölçüde büyük olduğunu anlarız (bu etki kısmen genç, hatta orta yaşlarında olsa bile James Stewart'ı onun 'yıldız' 'persona'sının temel bileşenlerinden biri olan "oğlanvari" haliyle düşünmeye alışık olmamız sayesinde gerçekleşir). O aslında "yasanın dışında olan" yeni bir baba figürü haline gelir (aralarındaki diyalog Scottie'nin polis teşkilatından ayrılışını öne çıkarır): Hitchcock'un sinemasında hep varolan Katolik mitolojisine uygun olarak o şeytandır, işlevi de temelde yoldan çıkarmadır. O, Scottie'nin zayıflığını bilir ve sonuçta karısı Madeleine'i ona sunar (film bizi asla onun *gerçek* karısını öldürmesi planına ilgi duymaya davet etmez). Scottie için Madeleine'nin büyüleyiciliği daha ortaya çıkmadan oluşturulur: Elster onu bir kadınsı ayna imgesi olarak sunar. Madeleine "amaçsızca gezinir" (bu noktadan itibaren sözcük film boyunca işlenecek ve sürekli olarak Scottie ile Madeleine arasında ilişki kuracaktır); aynı zamanda *onun* da kimlik sorunu vardır (her ne kadar daha sonrasına kadar adının tamamı bize belirtilmese de Madeleine Elster mi, Charlotta Valdes mi?). Bütün bunların dışında, Elster, diyalog sırasındaki çarpıcı bir kesmenin de vurguladığı "güç"

ve "özgürlük" kavramlarıyla Scottie'yi ayartır: 1) Arkadaki görüntüde Scottie eski San Francisco'nun resmine bakar; Elster renk, heyecan, güç"ten söz eder. 2) Elster'in orta plan çekimine kesme yapılır, Elster pencerenin önündedir ve biz onun tersanesinin vinçlerini görebiliriz; cümleyi "... özgürlük" ile tamamlar. Görüntü, bu sözcük ile servet, sanayi ve (yurt dışına ya da geçmişe) kaçma olasılığı arasında ilişki kurar, daha sonra aralarındaki konuşma Scottie'nin görevine kayar: Madeleine'nin izlenip gözlenmesi görevi.

Dördüncü sekans (Ernie's adlı restoran) bize (ve Scottie'ye) Madeleine'i tanıtır: gerçekten Madeleine'nin, en azından bakışa, *kendisini sunması* önemlidir. Büyülenme sekansın ilk çekiminde aktarılır: bardaki Scottie'den başlayan ve sanki gücünü bakışından alan kamera restoranda geriye doğru çekilir, döner, yükselir, daha sonra da Madeleine'nin sırtına doğru yukarıdan yaklaşarak onun giydiği zümrüt yeşili elbiseyle omuzlarını gösterir (hem Madeleine hem de Judy olarak o sürekli yeşil ile ilişkilendirilir ve ironik bir biçimde bu kadın ile "hep yeşil, hep canlı" sekoya ağaçları arasında bağlantı kurulur). Bu bir bakış-açısı çekimi değildir (olması mümkün değildir), ancak kamera hareketi ile Scottie'nin bilincinin hareketi arasında hemen bağlantı kurmamızı sağlar. Bu kamera hareketi, filmde o ana kadar gerçekleşmiş her şeyden farklıdır ve filme, Bernard Herrmann'ın müziğiyle güçlendirilen, tamamen yeni bir ton, zarafet ve yumuşaklık kazandırır. Madeleine "bir sanat yapıtı" gibi sunulur (kesinlikle öyledir de): kapıdan girişi, canlanan bir portreyi ya da bir heykeli akla getirir; durup başını yana doğru çevirdiğinde gösterilen şey, filmin başından sonuna yeniden ortaya çıkacak bir imge olarak bir siluet ya da "çarpıcı görünüş"tür. Bir "sanat yapıtı" olarak Madeleine o anda tamamen ulaşılabilir (bir resim tümüyle edilgindir ve kendisini bakışa sunar) ve tamamen *ulaşılamaz* (bir resimle sevişemezsiniz) konumdadır.

Bu noktada bütün düşünce tarzlarını bir araya getirmek mümkündür; ancak bunu yapmak için kısaca yeniden psikanalitik kurama girmek ve arzunun doğası ile bunun erkek egemen kültür içinde nasıl oluştuğu üzerine düşünmek gerekiyor. İlk sevgi nesnesi, sonraki bütün sevgi nesnelerinin prototipi olan, annenin memesidir, çünkü geleneksel olarak çocuğun doğumdan sonra önüne ilk konan şey budur. Çocuk tamamen (Freud'un id ile ilişkilendirdiği) haz ilkesinin etkisi altında doğar: çocuğun ötekilik duygusu, özerk bir kişi olarak anne duygusu yoktur; çocuğun beklentisi, anında gelen, tam ve her zaman hazır olan hazdır. Doğuştan gelen bu "ilk arzu" (bu terimi ilk günahla ilişkili olan Hitchcock'un bildik Katolik yorumunu akla getirmek ve buna karşı çıkmak için kullanıyorum) hemen gerçeklik ilkesiyle ça-

tışmaya girer ve varoluşun gerçekleriyle uzlaşmak üzere kendisini düzenlemeyi öğrenmek zorundadır, ama üzerinde yetişkin arzusunun oluştuğu temeli kurar. Sonunda enerjisi nedeniyle hâlâ buna bağımlı olacaksa da, ilişkide bir eşitlik sağlanması için yetişkin arzusunun kesinlikle bu arzuyu *aşması* gerekir. Bu, "ilk arzuyu" kadında bastırıp (aksi takdirde, Freud'un kadının "erkekliği" dediği biseksüelliği ve cinsel 'etkinlik'i desteklerdi) erkekte cesaretlendiren erkek egemen mantığın özüdür. Heteroseksüel erkeğe –evrenimizin ideolojik efendisi– çocukluktan itibaren üstün olduğu, doğasından gelen hakları olduğu öğretilir: bu aslında güç ve özgürlük hakkıdır. Çocukluk durumuna gerileme olasılığı ve "yitik memeye" yönelik kayıtsız şartsız talep bu nedenle kadınlardan çok erkeklerde güçlüdür. Bu gerilemenin en açık görünümü, mükemmel birlik talebinde bulunan ve sevilen insanı idealleştirilmiş bir fantezi figürü olarak oluşturma eğiliminde olan "romantik aşk" denilen olgudur: "mükemmel birliğin" zorunlu koşulu ötekiliğin ve özerkliğin inkâr edilmesidir. *Ölüm Korkusu* bu gerilemeyi mükemmel bir biçimde dramatize eder. Erkeğin arzusunun temelini böylesine acımasızca çözümleyen ve düzeneklerini ortaya koyan başka bir film bilmiyorum.

Her şey bunun etrafında döner: babanın ölümünün eşlik ettiği doğum travmasının yeniden harekete geçmesi; özgürlük ve "amaçsız gezinme" itkisi; Midge'nin reddedilmesi; Gavin Elster'in ayartıcı olarak ortaya çıkışı; Madeleine'i hediye etmesi. Kendisini çok açık biçimde anne olarak sunan Midge'nin Scottie için neden olanaksız olduğu sorulabilir; verilecek sayısız yanıt vardır. Öncelikle o çok *açıkça* annedir; bu nedenle Midge, Scottie için bağımlı oluşun hatırlatıcısıdır. Daha da önemlisi, "yitik meme" gerçek bir anne ile özdeşleştirilmez: tam tersine ilk arzunun nesnesinin can alıcı özelliği, tamamen hükmedilebilir olması ve özerk varlığının ya da kendine ait arzusunun olmamasıdır. "Anne" olarak Midge hükmedici ve etkendir, belirgin bir egoya sahiptir, kendine ait dürtüleri ve talepleri vardır ve Scottie'nin büyümesi için öğrenmesi gerektiğine karar veren kişidir: istediği şey bir eşitler ilişkisidir. Dahası, cinselliği (özellikle de sutyenin niteliklerini anlatarak, göğüsle ilişkisinde) gizeminden çıkarır ve romantik âşık için cinsellik her zaman gizemli kalmalıdır. Midge ulaşılabilir olduğu için sonunda devre dışı bırakılır.

"İlk arzunun" asla giderilemeyeceği açıktır: "yitik meme" yeniden bulunamaz, çünkü asla varolmamıştır. Arzu giderme fantezisi paradoksal olarak nesnenin ulaşılamaz oluşuna bağlıdır. "Madeleine" gerçek bir kişi olma tehdidinde bulunduğu anlarda (her zaman) ölür. Bir oluşum, bir "sanat yapıtı" olarak onun mükemmel bir

biçimde âşığın fantezisini her durumda tatmin edeceği açıktır. Oldüğünde, yeniden yaratılmalıdır; Judy olduğunda, Scottie ona dokunamaz. Sinemanın en sapkın –filme alınması mümkün olmayacak derecede sapkın– (ve en "romantik") aşk sahnelerinden biri Scottie'nin, San Francisco Körfezi'ne atlamasından sonra Madeleine'i eve getirdiğinde ima edilen sahnedir: Scottie, bilinçsiz olduğuna inanmak istediği kadını soyar, oysa gerçekte kadın bilinçsizmiş gibi *davranır*. Romantik âşığın, kendi fantezisinden bir şeyleri feda etmeden, fiziksel birlikteliğe en yaklaştığı andır bu. Judy'nin bağışlanamaz suçu bir cinayete yardımcı olması, hatta bir düzenbaz olması bile değildir: suçu "gerçekten" Madeleine olmamasıdır.

Madeleine'nin nihai büyüsü ölümle ilişkisinde yatar (Charlotta gibi, o zaten ölmüştür). "İlk arzu" yaşamda asla tatmin edilemezken, buna teslim olmak, kendini ölüm dürtüsüne teslim etmektir: bu, batı kültüründe en üstün ifadesini Wagner'in *Tristan und Isolde*'sinde bulan "romantik" saplantının ölümle birliğidir (Herrmann'ın bestesinde, aynen aktarılmasa da, *Liebestod*'un sürekli olarak akla gelmesi rastlantı olamaz).

Bilinçli güdülenme ne olursa olsun Hitchcock'un, filmin daha üçte ikisinin sonunda gizemi çözme kararının önemi atlanamaz. Bu noktaya kadar izleyici neredeyse yalnızca Scottie'nin bilinci içine kilitlenir (tek istisna Midge ile olan üç kısa andır, bunlar eleştirel mesafe olasılığını ima eder, ama baskın özdeşleşme örüntüsünü dengelemeye yetecek kadar güçlü değildirler): Scottie'nin Madeleine için hissettiği büyülenme aynı zamanda erkeğin büyülenmesidir. (Bilerek erkeği kullanıyorum – filmin oluşturduğu izleyici açıkça erkektir.) Gizemin açığa çıkışında yaşadığımız şok yalnızca açıklamanın erken gelmesinin ötesine geçer, filmin dramatize ettiği arzu dürtüsünün (kültürümüz içindeki) "evrenselliğini" ve gücünü sınar: aynı zamanda önceleri Judy'yi, gerçekliği içine böylesine kapatılmaya ayartıldığımız Madeleine olmadığı için bağışlayamayız.

Gizemin çözülmesi, filmin ilk üçte ikisindeki "romantik aşk" projesini bir fantezi ve sahtekarlık olarak ortaya koyar; böylece film çok acımasızca Scottie ve bize saldırmaya yönelir. Aynı zamanda bize, bir "sanat yapıtı" değil yalnızca bir insan olan Judy'ye ulaşma olanağı sunar, böylece gerilemiş erkek egosunun "çocukça" talepleri ve kadının insansal gerçekliğinin inkârı üzerine kurulmuş bir projenin korkunçluğunu ortaya koyar. Judy hiçbir zaman filmin merkezi bilinci olmaz. Film boyunca ona ait yalnızca altı tane bakış-açısı çekimi vardır. Bunlardan dördü (ikisi kesinlikle simetriktir) yalnızca San Juan Baptista Manastırı'na arabayla giderken arabanın camından görülen ağaçların çekimleridir. Beşincisi belirsizdir: Judy/Madeleine

sahte intihar girişiminden hemen önce suyun üzerindeki dökülmüş yaprakları görür. Scottie'nin bakış açısının özenle oluşturulmuş yapısı içine öylesine kapatılmıştır ki, Madeleine'nin gördüğüyle onun gördüğü aynıdır biçiminde okunabilecek bir çekimdir bu. Judy'nin bakış-açısından yalnızca bir çekim Scottie'yi dışlar ve onun üzerine yorum yapar: gölün kıyısında ve "geçmişin kapıları" boyunca yürüdükleri sırada çimenlere uzanmış sevgililerin çekimi (bu çekim kameranın öznelden ileri kaydığı ayrıcalıklı bir Hitchcock çekimi olduğu için göze çarpar).

Scottie filmin merkezi bilinci olarak kalır; değişen, bizim onunla olan ilişkimizdir. Özdeşleşme, düzeni bozulsa ve sorunlu hale gelse de çok fazla değişmez. Artık ondan çok daha fazlasını biliriz ve bildiklerimiz önemli ölçüde onun üzerine, onunla olan özdeşleşmemiz üzerine ve kültürümüzün oldukça fazla ideolojik değer yüklediği bütün bir romantik aşk anlayışının üzerine yansır. Judy'nin Judy olarak yer aldığı sahnelerin başından sonuna, filmin baskın sistemi olan Scottie'nin bakış-açısına dayalı art arda dönüp gelen dizimsel bağıntı örüntüsü parçalanır: bakış-açısı çekimleri ortadan kalkmaz (Judy, "Madeleine" olarak McKittrick Oteli'nde göründüğü gibi, Empire Otel'inin üst kattaki camlarından birinde görünür; daha önemlisi ilk buluşmalarından sonra Scottie onu Elster'in evinden kendi evine getirdiğinde Judy'nin siluet halinde profilden "çarpıcı görünüş" çekimidir), ama sayıları büyük ölçüde azalır, bunlar Scottie, Judy'yi yeniden Madeleine haline getirirken yine çok güçlü bir biçimde oluşturulurlar. Filmin bizi yeniden Scottie'nin bilincine dahil etme çabaları ve bir fantezi olduğunu bildiğimizi yeniden oluşturma projesinin *kısmen* başarılı oluşu, "ilk arzu" ve kültürümüz içinde onun türevi olan romantik aşkın muazzam gücünü bir kez daha kanıtlar. (Film gibi ben de izleyicinin erkek olduğunu varsayıyorum; *Ölüm Korkusu* artık bir kez daha ulaşılabilir konumdadır ve insan kadınların bu film üzerine makalelerini arzuyla bekler.) Finalde Madeleine'nin ikinci kez ölümü çok acı verici sahnelerle sunulur; filmin ilk bölümünün davet ettiği kesinlikle tam ve sorgusuz özdeşleşme artık olası değildir; artık fantezinin fantezi olduğunu fazlasıyla biliriz ve değerlendirmemiz bunun kadına dayatıldığı şeklindedir. *Ölüm Korkusu*'nun son üçte biri, sinemadaki en rahatsız edici ve acı verici deneyimler arasındadır.

19. Sen Freud, Ben de Hitchcock

Hırsız Kız'a Yeniden Bakmak

Mark, Marnie'yi İyileştirir mi?

Diğer birçok şey gibi yukardaki başlık için de V. F. Perkins'e minnettarım.[1] 'Film incelemeleri' öğrettiği bir İngiliz üniversitesinde bunu bir sınav sorusu haline getirdiğinden haberdarım ve bu soru kısa ve öz olması nedeniyle film hakkında düşünmek için bir uyaran olarak çok önemli ve anlamlıdır. Günümüzde büyük bir olasılıkla hiç kimse açık bir "Evet" ile yanıt vermeyi istemeyecektir: yaklaşık kırk yıldır *Hırsız Kız*'la birlikte yaşıyoruz; film karmaşık ve kafa karıştırıcı yönlerini ("Orada. İşte orada"), bilmeceleri ve karşıtlıklarını –kısaca zenginliğini– yavaş yavaş açığa vurdu, kolay yanıtları imkansız hale getirdi. Her büyük sanat yapıtı için geçerli olduğu gibi, herkesin kendi *Hırsız Kız*'ı olacaktır. Elbette bol miktarda ortak zemin olacak (yoksa tartışma imkansız olurdu), ama birçok vurgu farklılığı da görülecektir. Az sonra okuyacaklarınız bugün itibariyle *benim Hırsız Kız*'ım olacaktır; bugünden itibaren gelecek on yılda, düzeltilmiş ve yeniden değerlendirilmiş bir yorum sunmayacağım sözünü veremem. Bu yeni çözümlemem eskisini etkili bir biçimde geçersiz kılıyor, ama her ikisinin de aynı kitap içinde yer almasından memnunum: bunlar bu filmin hâlâ eksik olan kavranışı yönündeki adımları temsil ediyorlar. *Ölüm Korkusu* ile *Hırsız Kız* (tehlikeli bir biçimde "popüler eğlence" alanında kaldıkları halde) Hitchcock'un sanat filmine en yakın filmlerdir, artık Hitchcock'un yaygın olarak bir "modernist" olarak görülmesini ve birçok yönden diğer "ticari" Hollywood yönetmenlerinin olduğu kadar Antonioni ve Bergman'ın da yanına konmasını sağlarlar. Kesinlikle bu onun en zor filmidir ve izleyiciden talebi onu izledikçe daha açık hale gelir.

Bugün yazdığım ile orijinal *Hitchcock'un Filmleri*'nde (filmin gösterime girmesinden hemen sonra) yazdığım yazı arasındaki önemli bir ayrım hemen açığa çıkacak-

---

[1] Bu bölümün aceleyle yazılmış (ve daha kısa) bir versiyonu *CineAction* 50 (1999): s. 80-85, Hitchcock/Cukor yüzüncü yıl sayısında yayımlandı. Çıkarımının inandırıcı olması için daha bütünlüklü ve analitik olması gerektiğine beni ikna eden kişi Victor Perkins'ti.

tır: o dönemde bu filmi savunmak zorunluydu, çünkü gazetelerde yazan eleştirmenlerden çoğu tarafından bu film kendinden önceki *Ölüm Korkusu* gibi Hitchcock'un (belirli muhafazakârlar için o Hollywood için İngiltere'den ayrıldığında başlamış olan) gerilemesinin başka bir kanıtı olarak değerlendirilmişti. Günümüzde Hitchcock'a üst düzeyde değer verenlerimizin, onun sinemasını değerlendirirken bu filmi *Ölüm Korkusu*'nun yalnızca biraz altına, diyelim *Arka Pencere*, *Aşktan da Üstün* ve *Sapık*'ın ilk yarısı düzeyine yerleştirmesi olasıdır. Ancak eğer filmin, tümü de gizlenme arayışından çok kendilerini açıkça ön plana çıkaran anti-gerçekçi aygıtlarını (kırmızı renk yayılmaları, devingen örtü, kötü boyanmış arkaplan, gök gürlemesi ve şimşeklerden oluşan fırtına) artık savunmak gerekmiyorsa da sanırım bunlar bir tanımlamaya, bir temele gereksinim duyuyorlar ve bu nedenle Hitchcock'un kendi sanatını sık sık "saf sinemanın" başarısı (*Ölüm Korkusu* ve *Hırsız Kız* bunun en olağanüstü örnekleridir) olarak tanımlamasına geri dönmek gerekiyor.

Hitchcock için "saf sinema," etki yaratmak için filmin parçalarını bir araya getirme sanatıdır. Bu tanımlama (Hitchcock'un karakteristik genel alçakgönüllüğünün, kendisi için teknik/estetik olanın ötesinde bir iddiada bulunmayı reddetmesinin ve bu filmlerin nihai güdüleyici gücü olan acı verici kişisel saplantılar içinde araştırma yapmaya yönelik herhangi bir zorunluluktan kendini dikkatli bir biçimde korumasının bir örneği) onun gerçekten başardığı şeyi anlatmak için aşırı basittir: bu ifadeyi önemli bir sanatçıya ait bir şeyi değil de, bir sinema okulu öğrencisine uygun bir temel kurgu uygulamasını anlatır gibi kullanır. Burada söz konusu olan kurgudan çok elde edilen etkilerin *türü* ve *niteliği*, onların doğası, karmaşıklıkları ve yoğunluklarıdır. Çalışmanın büyük bölümünün çekimlerden önce yapıldığını biliyoruz: yazarlarla işbirliği, tamamlanan senaryo üzerinde denetleme, oyuncuların seçimi ve onun, ilk "Motor!" komutu verilmeden önce her çekimin tam olarak nasıl olacağını bildiğini iddia etmesini sağlayacak kadar titiz bir biçimde yapılmış resimli taslak çalışması. *Hırsız Kız* bu özel sinema anlayışının en iyi örneği olarak görülebilir: çekimden çekime, jestten jeste, diyalogdan diyaloga, ifadeden ifadeye, tepkiden tepkiye, çerçeveden çerçeveye, kompozisyondan kompozisyona kadar bu film Hitchcock'un ustalığının örneğidir. Önemli bölümlerin her biri bunu gösterecektir: on dakikalık ilk çekim, Ruthlandlardaki ilk soygun, balayı, av ve bunun dönüm noktasında Forio adlı atın vurulması ve anıların hatırlandığı zirve sahnesi. Ancak uzun ve görünürde durağan diyalog sahneleri için de aynı durum geçerlidir – örneğin filmin ortasındaki Mark/Marnie diyalogu (araba/Howard Johnson'un Yeri/araba): evet, bu yalnızca iki insanın konuşmasıdır, ama her mübadeleye vurgu ve tempo

açısından mükemmel bir biçimde hakim olunur ve gerilimin oluşturulması bu nedenle oyunculuk kadar kurgunun da meselesidir. Bu tür mükemmellik yalnızca sürekli yaratıcı-duygusal bağlanımının en yüksek noktasında çalışan bir sanatçıdan gelebilir ve *Hırsız Kız* kesinlikle Hitchcock'un, kişisel yoğunluğu en fazla olan filmleri arasındadır.

Açık bir biçimde bu "saf sinema" biçimi tamamen yapay bir ürün olarak film kavramını temsil eder; daha deneyimsiz ellerde bu, sanatçının tam bağlanımı olmaksızın, entelektüel bir girişim ya da yalnızca "zekilik" olarak yozlaşabilir (bu nedenle Hitchcock başarılı bir biçimde taklit edilemez). "Yapaylıktan" söz etmek hiçbir biçimde oyuncuları küçümsemek değildir: bu filmdeki herkes, Tippi Hedren ve Sean Connery'den daha alt rollerdeki kuzen Bob ve Bruce Dern'in canlandırdığı denizciye ya da Marnie'ye kur yapmaya çalışan acemi genç büro yardımcısına ve hatta kavga eden bir çifte, gerilimden, baskılanmış öfkenin gizli akıntılarından, paniğin olası patlamasından tamamen habersiz olarak, "emin olun, şimdi düzelir" diyen Howard Johnson'ın hizmetçisine kadar kusursuzdur. Sonuçta her şey (genellikle) kısa çekimlerin çok titiz birleştirilmesine dayanır: Renoir ya da McCarey'in oyuncu merkezli sinemasından, hepimizin "gerçekçi" sinema dediğimiz sinemadan çok uzağızdır. Yapay olan o kadar belirgindir ki, uzun süredir alışkanlık haline gelmiş olan "gerçekçi" olana bağlılığımızın üstesinden gelmek çok zordur; en önemlisi, farkında olduğumuz halde saf ustalık nedeniyle hayrete düşmemiz, duygusal bağlanımımızı asla kaybetmememizdir (defalarca izledikten sonra bile iki zirve noktasında beni hıçkırıklara boğan neredeyse tek Hitchcock filmi budur). Yaratıcı yoğunluk asla tek başına bir yetenek sorunu değildir.

Bu sinema anlayışı (kökleri uzak geçmişte, Hitchcock'un daha ilk dönemde 1920'ler Alman dışavurumcu sinemasından etkilenmesindedir) bu sinemanın etkileri gerçekliği temsil ederek değil, kolayca en açık yapaylığa olanak sağlayan küçük selüloit parçalarını bir araya getirerek elde edilir: arkaplanlar, Marnie'nin ata binişi sırasındaki devingen örtü, onun travmatik tehdit altında olduğu anlarda kırmızı rengin yayılması, önemli duygusal anlarda gök gürlemeleriyle birlikte çakan şimşekler. Bu ilke bir kez kabul edildi mi, artık hiçbir şey yasak değildir. Ancak yapay olan bunun ötesinde bir işlev görür. *Rebecca*'nın başında ikinci Bayan De Winter (Joan Fontaine) "rüyamda yeniden Manderley'e gittiğimi gördüm" der ve *Öldüren Hatıralar*'da (çok açık bir biçimde yüzeysel olarak *Hırsız Kız*'la ilişkilidir) John Ballantine (Gregory Peck), Constance'a (Ingrid Bergman) düşünü anlatır. Ancak yalnızca *Ölüm Korkusu* ve *Hırsız Kız* filmlerinde gerçekten kahramanın düşünü izlediğimizi

(gerçekten de hem Jimmy Stewart'ın canlandırdığı Scottie hem de Tippi Hedren'in canlandırdığı Marnie kabuslardan çığlık atarak uyanırlar) söylerken haklı olduğuna inanıyorum ve bunlar kesinlikle Hitchcock'un en düş-benzeri filmleridir; bunların "saf sinemanın" yapaylığının en fazla öne çıktığı iki film olması rastlantı değildir. Her iki filmde de (özdeşleşmeye davet edildiğimiz) kahraman büyük ölçüde çaresizdir (Scottie kendi saplantılarının, "amaçsız gezinmelerinin," Marnie kendi nevrotik zorlanımlarının tuzağına düşer) ve bu çaresizliğin düşte olma durumuyla belirgin ilişkileri vardır. İzleyici için düşsel etki öncelikle "saf sinemanın" yüzeydeki gerçek dışılığıyla yaratılır ve biz düşlerin daha derin "gerçekliğine" ulaşırız. Bu (daha eksiksiz ve tutarlı bir biçimde gerçekleştirildiği) *Ölüm Korkusu*'nda öylesine yaygındır ki, anlatının müthiş mantığı bir başarıyı olanaklı hale getirir, şiddetli bir biçimde uyandıran Judy'nin (Kim Novak) itirafına kadar her adım, düş-benzeri kaçınılmazlığı olan bir sonraki adımı gerekli kılar. *Hırsız Kız*'ın anlatısı daha rahatsız edicidir, karmaşık olay örgüsü konu dışına çıkmaları, boşlukları gerektirir, (filmin bizi aniden Marnie'den Mark'a yönelten ilk iki sahnesinde görüldüğü gibi) özdeşleşme daha az talep edilir. Bununla birlikte ata binme sekanslarında (kaçma ve üstün gelme düşleri), gök gürlemesi ve şimşek epizodlarında, Marnie'nin gerçekten "kırmızıyı gördüğünde" yinelenen travma anlarında, Bernice'in evinin olduğu sokağın sonundaki her türlü çıkış olanağını önler gibi görünen boyanmış büyük gemi dekorunda ve geçmişi hatırlamanın kabusvari dehşetlerinde zirveye çıkan (kaza ve Forio'nun vurulmasıyla düşün kabusa dönüştüğü) av sekansında aralıklarla olsa da çok güçlü bir düşsel nitelik vardır. Bernice'in evinin dışında oynayan ve devamlı "Anne, anne, hastayım ben şarkısını söyleyen çocuklar bile sürekli görülen düşteki figürler gibi görünürler ve Marnie'ye kendi çocukluğunu hatırlatırlar.

Bu düş niteliğinin yerindeliği filmin finaliyle netleştirilmelidir. Travmadan sonra (öncesini ve sonrasını –Bernice ile geçen çocukluğunu– anlamaya yöneltilmemizle beraber) Marnie dışsal gerçeklikle bağını yitirmiştir: onun "gerçekliği" neredeyse tamamen özneldir. Bu nedenle onun bütün yaşamı bazen kabusa dönen bir tür düştür. Bu, Marnie'nin evrensel anlama sahip olmak için çok aşırı bir vaka olduğu biçimindeki filme yönelik olası bir itiraza kısmen yanıt verir: Marnie hepimizin bir abartılışı olarak okunabilir. Kim gerçekliğe tam nesnellikle baktığını iddia edebilir? "Özneler" olarak doğarız ve öznelliğimizin gelişimi, Freud'un "ilk beş yıl" dediği çocukluk ortamımız tarafından belirlenir.

Günümüzde birçok insan için *Hırsız Kız* ile ilgili sorun –ve karşı çıkış– farklı

derecelerde rahatsızlığın nedeni belirgin yapaylık değil, Mark Ruthland (Sean Connery) ve Hitchcock'un (hiçbir biçimde eleştirel olmayan bir yaklaşımla olmasa da) onu büyük ölçüde sempatik bir biçimde sunmasıdır. Victor Perkins'in Mark, Marnie'yi iyileştirir mi (ve Marnie gerçekten iyileşir mi, tam olarak ne kadar ve Mark da iyileşir mi?) sorusuyla ilgilenmeden önce, günümüzde başka bir soruyu ortaya koymak gerekli görünüyor. Hitchcock bu filmi tam da kadın hareketinin bir sonraki on yılda (1970'lerde) öne çıkan cinsellik ve toplumsal cinsiyete ilişkin ("cinsel politika" terimini hiç duymadan önce yazdığım ilk çözümlememde dikkat etmediğim) önemli sorunlara –bu sorunlar tartışmanın merkezine Marnie'den çok Mark'ı yerleştirmeye önem vermiştir– bizi duyarlılaştırmaya başladığı bir dönemde yaptı. Çok önemli, adı kötüye çıkmış bir sekans bu soruna odaklanır ve ikinci bir soruyu gerektirir: Mark, Marnie'ye *tecavüz eder* mi? Hitchcock film için her zamanki mizahi tanıtımında Mark'la ilgili belirgin bir rahatsızlığı ve belirsizliği ifade etmişti (Mark şefkatli ve ilgili, ama aynı zamanda da karanlık ve tehdit edici, hem kahraman hem de kötü adamın özelliklerinin birleştiren bir karakterdir) ve filmin kendisinden çıkarılabilir tutum önemli ölçüde ikirciklidir. (Victor Perkins bir keresinde bana bunun Marnie hakkında önemli, Mark hakkında tatmin edici olmaktan uzak bir film olduğunu söylemişti; Hitchcock'un Mark'ı sunuşunun aslında çok tatmin edici olduğunu, ikircikliğin ikili yönünün çok kesin bir biçimde gerçekleştirildiğini daha sonra tartışacağım.) Sorun, Mark'ın politik doğruluk içinde koruduğumuz en değerli inançlarımızı taciz etmesi, buna karşın filmin kahramanı olarak ortaya çıkmasıdır. Bu nedenle son yıllarda dikkat ettiğim bir eğilim Mark'ın sunuluşunun eleştirel ya da sempatik olarak görülüp görülmediğine uygun olarak Hitchcock yanlısı ve karşıtı değişkenlerle beraber onu şeytanlaştırmaya önem verdi, onu erkek şovenizminin bir canavarı olarak ele aldı. Bunu baştan çıkarıcı (sunulan alan içinde amaç her ne olursa olsun aydınlatıcı) bulabiliriz, ama bu özellikle final sekanslarına doğru filmin büyük şiddetini ortaya çıkarır: bu, finali belirsiz ya da çekinceli değil de daha kötü bir şeymiş gibi görmemizi, Marnie'yi yalnızca bu cezaevini değil de öbür cezaevini tercih ediyor ve belki de yanlış tercih yapıyor diye okumamızı talep eder. Mark'ın sunuluşunu *hem* eleştirel *hem de* sempatik bularak doğru bir saptama yapmayı, ('yeryüzünün efendisi' olarak da bilinen 'büyük beyaz heteroseksüel erkek' türüne güvenmememe karşın) Mark'ı (kısmen) savunmamı temellendirmeyi umuyorum, böylece bu, filmin ayrıntıları içinde inkâr edilemez olduğunu kanıtlayacaktır. Mark'ı hiçbir biçimde kabul edemeyenler korkarım cinsel politikası nedeniyle filmi terk etmek zorundalar.

"Tecavüz" (yalnızca bir iddia) sahnesi sorunu filmin gösterime girmesiyle başlamadı: bunun nedeni Hitchcock'un senaryo yazarı olarak Evan Hunter'ın işine son vermesi ve yerine Jay Presson Allen'ı getirmesiydi. Hunter *Kuşlar*'ın senaryosunu yazmıştı ve filmin ara sıra ortaya çıkan zayıflığı doğrudan zaman zaman anlamsızlaşan diyaloglara (Melanie ile Annie arasında geçen Mitch hakkındaki uzun konuşma) ve şemalaştırmaya (Tides Restaurant'daki tartışma) bağlanır. *Hırsız Kız*'ın senaryosunu yazarken Hunter, Hitchcock'u, "tecavüzün" izleyiciyi telafi edilemeyecek şekilde Mark'dan uzaklaştıracağına ve sonuçta filmin başarısız olacağına ikna etmeye çalıştı. Hitchcock orijinal taleplerinde ısrar ettiğinde, Hunter ona bu sekansın açıkça kabul edilemez olan bir aşırılık içinde yazılmış (Marnie'nin "yüzündeki mücadele ifadesi, tırmalayan elleri, çevirdiği başı, dehşet içindeki gözleri...") bir versiyonunu ve bir de Mark'ın Marnie'nin yaşadığı dehşeti görerek pes edip cinsel ilişkiden tamamen vazgeçtiği bir versiyonunu gönderdi. Açık bir biçimde Hitchcock'un hatasını görmesi ve ikinci versiyonu kabul etmesi amaçlandı.[1] Hitchcock kabul etmedi ve Hunter filmden ayrıldı.

Sorunu çözmek Jay Presson Allen'a kaldı ve o zarif bir orta yol bulmayı başardı. Bu sahne öylesine zengindir ki, filmdeki birçok sahne gibi ayrıntılı incelemeyi özendirir. Bu sahneden önce, gemideki akşam yemeğinde, Mark'ın Marnie'ye, kuşlara karşı kendilerini savunan binlerce küçük böcekten oluşan güzel bir tropikal çiçeği anlattığı kısa bir sahne vardır. Marnie en yapay haliyledir, saçlarını hiç yakışmayan sözde aristokratik tarzda toplamıştır ve yüzünde buz gibi bir ifade vardır. Mark'ın öyküsü bizi Hitchcock'un önceki filmine ve Tippi Hedren'in bu filmdeki rolüne götürür; iki karakter arasındaki benzerliklere, onların korunmak için kullandıkları ortak *façade*'a [dış görünüm] dikkat etmemizi sağlar. Ardından gelen sahne Marnie'nin kötüleşmesindeki ilk kesin adımı gösterir. Mark deniz yaşamı üzerine bir kitap okur, yanında hâla üçte ikisi dolu bir bardak viski vardır. Marnie yatak odasının kapısında görünür: "Sence mahzuru yoksa kapıyı kapatacağım. Işık beni

---

[1] En azından, Dan Aulier'in vazgeçilmez, ama çıldırtıcasına kafa karıştırıcı *Hitchcock's Notebooks*'unda [*Hitchcock'un Not Defterleri*] *Hırsız Kız*'ın senaryosuna ayrılan bölümden benim çıkardığım bu. Bu bölüm anlaşılmazdır. Bölüm (s. 244) "Hunter'ın hangi sahneyi tercih ettiğini" göstermekle başlar, ama bize açıkça Presson Allen'ın son versiyonu verilir; bölüm filmde hiç görünmeyen iki karakterle ("Christopher" ve "Terry") başlar "bitmiş senaryonun nasıl okunduğuyla" devam eder (s. 259) ve daha sonra da güçbela anlaşılan diyaloglara yönelir. Neyse ki, bu hataları içeren bütün basımlar uzun süre önce geri çekildi ve yerini düzeltilmiş basımlar aldı, ama okuyucuların kitabı satın aldıklarında dikkatli olmaları konusunda uyarılmaları gerekli.

rahatsız ediyor." Marnie bunları kibarca söyler ve rica yeterince doğaldır, ama biz belki de onun, Mark'ın okumasını bölmek ve ona (ele geçirdiği) konuşmaya başlama fırsatını vermek yerine neden sessizce kapıyı kapatamadığını sorabiliriz. Mark ona, ironiyle yüklü olarak, hakkında konuşabilecekleri bir konu bulma endişesi yaşadığını söyler. Bunun üzerine Marnie *kendi* tahrik etme fırsatını ele geçirir ("Ne kadar sürecek? Daha ne kadar bu yolculuğu sürdürmek, bu gemide kalmak zorundayız?") ve bu alaycılık daha da serbest kaldığında ve Mark "Bu huzur dolu ve bereketli günlerimizin ve gecelerimizin bitmesi gerektiğini mi ima ediyorsun?" dediğinde, Marnie tahminen onun sözlerinin cinsel yananlamlarından rahatsız olarak kapıyı çarpar. Ancak kapının çarpılması elbette Mark'ı daha da tahrik eder ve yerinden fırlar.

Yatak odası: Marnie geceliğiyledir, Mark onun karşısına çıkar. Marnie ona "Eğer yatmak istemiyorsan, lütfen dışarı çık," der. Yine bu cümlenin yüzeysel uygunluğu vardır, "yatmaya" gönderme yapmak kendi cinsel yananlamlarına sahiptir, öyle ki Mark hemen araya girer ("Ama ben yatmayı *istiyorum*, Marnie. Yatmayı çok istiyorum"). Marnie'nin birden çılgınca "Hayır!" demesine Mark'ın tepkisi onun geceliğini çıkarmaktır ve bu noktada Marnie'nin tepkileri en azından şaşırtıcı görünür ve artık herhangi bir mantık taşımaz. Marnie tamamen hareketsiz ve çıplaktır, uzaklaşma ya da giyinme girişiminde bulunmaz.

Mark hemen pişman olur ve utanır ("Üzgünüm, Marnie"). Kendi sabahlığını çıkarır ve kibarca ona giydirir, onun çıplaklığını örter. Ama Marnie hâlâ hareketsizdir ve bu açıkça Mark'ın onun başını ellerinin arasına alması, onu büyük bir şefkatle öpmesi (Hitchcock bunu vurgulamak için aşırı bir yakın çekime kesme yapar) ve hiç güç kullanmaması nedeniyledir. Eğer istersek Marnie'nin hareketsizliğini travma açısından okuyabiliriz: Mark bunu açıkça razı olmak olarak okur ve sahneleme ya da oyunculuktaki herhangi bir şeyin onun zorunlu olarak yanlışlığını kanıtlayacağını sanmıyorum. Marnie (Mark'ın kendi vahşice jesti ve onun çıplaklığı karşısındaki utanmış tavrından) bu karşı karşıya gelişi sonlandırmak için yalnızca "Hayır" demesi ya da yalnızca dönüp uzaklaşması gerektiğini anlamak zorundadır. Marnie yeniden yatağa uzanır, hâlâ hareketsiz durumdadır; onun bakış-açısından yakın çekimde onun üzerine eğilen, gözleri Marnie'nin gözlerine bakan, yüzü karanlık ve korkutucu olan Mark'ı görürüz.

Mark, Marnie'ye tecavüz eder mi? Benim yanıtım, Marnie'nin bunu tecavüz olarak yaşayabileceği, ama Mark'ın ona tecavüz ettiğini bilmediği – bilemeyeceğidir.

Marnie'nin davranışının belirsizliği hemen ardından gelen çekimde netleştirilir.

Kamera Marnie'nin yüzünden lombara, ötesindeki karanlık denize pan yapar. Siyaha kararma, aynı sahneye açılma. Artık sabahın ilk ışıkları vardır. Kamera tekrar, bu kez hareketinin tam tersi yönde, Marnie'nin artık boş olan odasından Mark'a doğru pan yapar. Neredeyse aynı saniye içinde bir kapının kapanış sesini duyar ve telaş içindeki Mark'ı görürüz. Bunun ardından, Mark'ın intihar girişimini keşfetmesi gelir: Marnie havuzda yüzükoyun yatar, kolları yana açılmıştır. Bunun hayli şüpheli bir intihar girişimi olduğu duygusunu canlı tutmak için Marnie'nin neden denize atlamadığı sorusuna ihtiyaç duymayız: Marnie şafağa kadar (yaşadıklarından sonra uyuduğunu düşünemeyiz) –belki de Mark'ın uyanmak üzere oluşunun ilk işaretleri için– beklemiştir. Marnie'nin havuzdaki pozisyonu metinlerarası göndermenin başka bir örneğini gösterir: *Ölüm Korkusu*'ndaki Judy/Madeleine'nin San Francisco Körfezi'ndeki, sahte olduğunu bildiğimiz, "intihar girişimi" sırasındaki pozisyonu. Marnie'nin Mark'ın sorusuna kurnazca ve zekice yanıtı ("Amacım kendimi öldürmekti, yoksa lanet olası balıkları beslemek değil") onun bunu önceden hazırlamış olduğunu akla getirir.

Ancak ben burada hiçbir biçimde Marnie'nin yalnızca uydurduğunu ileri sürmüyorum: yaşadığı cinsel dehşet açıkça gerçektir, intihar girişimi bir düzeyde ölmeyi *istediğini* akla getirmeyi başarmaya yeterince yakındır. Beni buradan ilgilendiren şey kesinlikle, aynı anda işleyen bu farklı düzeylerin önermeleridir, ancak Freud'un önemli ölçüde cüretkar bir yeniden ele alınışı onun öğretisinin tersine çevrilmesini gerektirir. Freud'a göre, tipik analiz sırasında hasta, bilinçdışı bir direnişin sürekliği engellediği bilinçli bir iyileşme arzusuna sahiptir. Hitchcock, *Hırsız Kız*'da, *bilinçdışı* bir arzunun sürekli karşı çıkmasına karşın iyileşmeye yönelik çok güçlü bir bilinçli direnişin olabileceğini (Marnie'nin durumunda bu çok açıktır) varsayıyor gibi görünür. Sözde tecavüz sekansı ve sonrasındaki her adımda Marnie'nin bilinçdışı olarak Mark'ı tahrik ettiği görülebilir, ama bilinç/bilinçdışı düalitesi (Marnie kadar Hitchcock tarafından da) çok titiz bir biçimde planlanmış intihar girişiminde en net biçimde okunabilir. Tam bilinç düzeyinde Marnie, artık yasal kocası (ve şantajcısı) olduğu için hiçbir şekilde kaçamadığı Mark'ın kişiliğinde sürekli bir tehdit olarak somutlaşan erkek cinselliğinin "dehşeti" tahammül edilemez olduğu için kendini öldürmeye çalıştığına inanır. Ancak bu düzeyin hemen altında bu girişim (diğer girişimlerin çoğu gibi) bir yardım çığlığıdır: Marnie gündoğumunu, kapıyı duyulabilir bir şekilde kapatarak, hatta Mark'ın onu "kurtarması durumunda" vereceği çok zekice" bir yanıt hazırlayarak Mark'ın uykusundan uyandığını görmeyi beklemiştir. Bu okumanın doğruluğuna ilişkin kanıtları daha sonraki sekanslarda da buluyorum.

"Sen Freud, Ben de Jane miyim?"

Taklit psikanaliz sekansı filmin (ve Hitchcock'un) karşıtları için belirgin bir kaba dil kullanma fırsatı yaratmıştır: yönetmenin Mark'ın birkaç kitap okuyarak Marnie'yi iyileştirebileceğine inanmasını ciddiye alması ne kadar aptalca (diyorlar). Yönetmen tabii ki ciddiye almıyor ve onun gülüşü, buna gülenlere (ya da Mark'a). Aslında bütün sekansın (karmaşık, anlaşılmaz bir biçimde ironi, komedi ve yoğun dramı birleştiren) tonu mükemmel bir biçimde kararlaştırılmıştır. Kesinlikle bizden Mark'ı aptal bulmamız beklenmez: her şeyden önce cinsel ve duygusal hayal kırıklığıyla tanımlanan aşırı derecede acılı bir aile içi durumda, elinden gelen hiçbir şey iyi olmasa da, Mark elinden geleni yapar,. Marnie'yle evlenen Mark neden psikanaliz ve suç üzerine kitapları ya da (dikkate değer *Sexual Aberrations of the Criminal Female* ile birlikte bize sunulan kitap adlarından biri olan) *Frigidity in Women*'ı [*Kadınlarda Cinsel Soğukluk*] okumasın? Bu sekansın hiçbir yerinde Mark'ın bu kitaplardan özellikle yararlı görüşler edindiğinin ya da bu kitapların, Mark'a kitapların öğretilerini uygulayarak Marnie'ye gerçekten yardım edebileceğine inanma hakkı verdiğinin önerilmediğini söylüyorum. Mark akıllı olmayan biri değildir; onun zayıflığı, aptallığı değil, erkek küstahlığıdır. Marnie bu küstahlığı ironik bir şekilde ele alır ve her ne kadar çok kolay bir özdeşleşme figürü değilse de onun buradaki konumunu Hitchcock'un yaptığı gibi paylaşmamız gerekir. (Açıkça aşırı derecede ayrıntılı ve kesin bir vaka öyküsüne sahip "özel bir vaka" olan Marnie'nin başardığı ölçüde özdeşleşmemizin merkezi olabilmesi daha sonra döneceğim bir konudur. Şu an için Freud'la birlikte nevrozun temellerinin sözde "normal" yaşamda olduğunu söylemek yeterlidir: "Hepimiz hastayız.")

Bu sekans Marnie'nin kabusuyla başlar; daha önce Baltimore'da Bernice'in evindeki yatak odasında bir kabusa tanık olmuştuk. O sekansta bizim yalnızca yatakta sarsılan Marnie'yi görmemize izin verilmişti; bu kâbus daha ayrıntılıdır, sanki belleğin tehdidi daha güçlü, daha yakın oluyormuş gibi bize daha fazla ipucu sunulur (pencereyi tıklatan beyaz gömlekli el; Marnie'nin yataktan çıkma konusundaki isteksizliği). Hitchcock bu sahneyi öylesine çeker ki, Scottie ve yeniden oluşturduğu Madeleine'nin kucaklaştığı ve arkaplanın (Judy'nin evinin) kesme olmaksızın Katolik misyonunun ahırına dönüştüğü *Ölüm Korkusu*'ndaki olağanüstü anı hatırlatır. Coşkunluk anının bozulduğu bu sahnede, sanki onun Madeleine'i yeniden oluşturması fazla mükemmel olmuş gibi Scottie'nin yüzündeki ifadenin hayret, şüphe ve korku yönünde değiştiğini görürüz. Marnie'nin kabuslarıyla birlikte, onu üzerinde "Aloha" yazılı bir minderin bulunduğu ucuz bir kanepede (açıklanamaz şekilde) yatarken

görürüz (filmin geri kalanında yine karşımıza çıkacak olan bu yastığın Bernice'in denizci müşterilerinden birinden bir hediye olduğunu düşünürüz). Gerçeklik düzeyini okumak zordur: eğer Marnie bunu düşünde görüyorsa, kendisini çocuk olarak görmek zorundadır, ama bizim gördüğümüz yetişkin Marnie'dir; kanepe (geçmişi hatırlamada gördüğümüz kanepeden farklı olarak) bir duvarın önündedir; travma sahnesinin bu aşamasında çocuk Marnie hâlâ yatakta olmalıdır. Bu tür karmaşıklıklar (ya da karşıtlıklar) filmin olgunluğunun temelini oluşturur: bir düşün geçmişi açıklamak için kullanıldığı pek çok filmde düş fazlasıyla gerçek olmuştur. Düşlerimizde geçmişi olduğu haliyle *asla* yeniden elde edemeyiz, her zaman rahatsız edici bir tür karmaşa vardır. Kamera kanepede sarsılan ve inleyen Marnie'den ilk olarak pencereyi tıklayan eli ve daha sonra da (*Ölüm Korkusu*'nda olduğu gibi, fark edilir bir kesme olmaksızın) dört direkli yatakta sarsılan ve inleyen Marnie'nin olduğu Ruthlandların yatak odasını göstermek için pan yapar. Durumu sunumda çok farklı olan bu iki sahne temel çekincelerinde ortaktırlar: bilmekten korkmaya karşı oluşturulan bilme arzusu. Her iki filmde de kahraman tam bilgiye ulaşır, ama neredeyse tamamen ters sonuçlara varır: *Ölüm Korkusu* gece, karanlık ve yeri doldurulamaz bir kayıpla, *Hırsız Kız* ise sabahın aydınlığı ve kesin olmayan bir onayla biter. Marnie'nin ilk kabusu Bernice'le kesilmişti (ya da Bayan Bates: filmin zirvesinin bir dönüm noktası olacak olan bastonla birlikte merdivenlerdeki çekiminin imaları kendi Hitchcock'unu bilen kimseyi etkilemeyecektir); daha sonraki kabusun arasına ise Mark girer. Karşıtlık keskindir: her şeyden çok Marnie'nin geçmişini *gizlemek* isteyen kadına karşı, her şeyden çok bu geçmişi ona açmayı isteyen erkek. Giderek daha açık olarak tekrar ortaya çıkan kabus, Marnie'nin süren psikanaliz sekansının denetimini ele geçirme ve kendisini ruhsal çöküntü noktasına kadar zorlamaya ilişkin (bilinçdışı) kararının arkasındaki itici güç olarak okunabilir.

Standart psikanalitik işleyişi, ilk olarak "doğru" dekoru oluşturarak (koltukta oturan doktor, divanda –bu durumda dört direkli yatak– yatan hasta), daha sonra da gözde klişeyi (tam olarak "bana düşlerini anlat" değil, "O düşü anlat. Daha önce de gördüğün ... Annen hakkında olanı. Seni yataktan kaldırmak istiyor" diyerek) devreye sokarak başlatan Mark'dır. Ama Marnie hemen katkıda bulunarak bilincinin sahip olduğu ipuçlarını sunar (çok önemli bir biçimde Mark'a "geçmişi hatırlama" sekansında ihtiyaç duyduğu bilgiyi sağlayacak olan "üç tıklama" ve aynı zamanda "Eğer kalkarsam, üşüyeceğim ve beni incitecekler Üşüyeceğim ve o sesleri duyacağım" –tahminen cinsel ilişki seslerini– ifadeleri). Marnie'nin neler olup bittiğinin tam olarak farkına varmasını ("Sen Freud, ben de Jane miyim?") sağlayan Mark'ın

'doktor'ların yaptıklarına benzer kışkırtmaları ("Hangi sesler? Onları kim çıkarıyor?") ve bu andan itibaren Mark'dan çok Marnie seansın kontrolünü hemen hemen ele geçirir, kızdırır, alay eder, "doğru" konumları gösterir, öyle ki bir an *Marnie* analist haline gelir ("Hayal alemindesin! Yalnızca suçlu olmayan, aynı zamanda yanına yaklaştığında çığlık atan bir kadına karşı patolojik bir takıntı yaşıyorsun. Ya *senin* düşlerin, sevgili Baba?")

Marnie, Mark'ın egemenlik konumunu tamamen zayıflatarak çelişkili bir biçimde bu egemenliği onarır; Marnie artık kontrol altında olduğunu bilir, ama yine de kendi bilinçdışının bildiğinin zorunlu adıma onu itmesi için Mark'a ihtiyaç duyar ("Doktoru oynamaya gerçekten ölesiye can atıyorsun, değil mi?"): Marnie "serbest çağrışım" tekniğini devreye sokar ("Hazır mısın?"). Mark sessizce oturur, yenilmiş halde bakar, sanki kalkıp gitmeye "hazırdır." Bu nedenle Marnie, Mark'ı cesaretlendirir: "Haydi *başlayalım*. Senin doktoru oynamayı istediğini sandım, haydi oyna" – bu bir emir haline gelir. Serbest çağrışım kaçınılmaz olarak onu (Marnie'nin bir şekilde olması gerektiğini bildiği gibi) kırmızı renge ve ruhsal çöküntüye götürür ("Ah bana yardım et. Ah Tanrım, biri bana yardım etsin?" – birinci cümle Mark'dan bir ricadır, ama ikinci cümle daha genelleşmiştir, herhangi "biri"ne yöneltilir). Bir sonraki çekimin (*Aşktan da Üstün*'ün üslubuna benzeyen genelden ayrıntıya giren vinç çekiminin olduğu davet) sonunda, sanki bir arkadaş için yalvaran Marnie yanlışlıkla en kötü düşmanını davet etmiş gibi, Bay Strutt (Martin Gabel) gelir. Ancak Strutt çözülme süreci için gereklidir ve Marnie'nin oluşturulmuş *façade*'ı parçalanmadan önce yeni bir başlangıç olamaz; tırtıl kozasından çıkamaz.

"Mark, Marnie'yi iyileştirir mi?" Hayır, aslında Marnie kendi kendisini tedavi eder. Ancak Mark gereklidir: Marnie onu kendi başlıca aracı olarak kullanır.

"Daha Önce Karşılaşmadığımza Eminim"

İntihar girişiminin örtük, bilinçdışı yardım çığlığı analiz sahnesinde tamamen açık ve bilinçli hale gelmiştir; Marnie'nin artık böyle devam etmesini isteriz. Strutt'un aniden ortaya çıkışı bir tıkanma, arzumuzun engellenmesi ya da en azından ertelenmesidir: Marnie'nin cezaevine girip girmeyeceğiyle yalnızca rastlantısal olarak ilgileniriz, artık gerçeğin ne olduğuyla ilgili başlıca ilgimiz çocukluk travmasına yöneliktir. Hitchcock'un duygusal bağlanımının en güçlü olduğu en iyi filmlerinde bütün kötülüğün kökeni (potansiyel kurtuluş yönündeki rota gibi) para değil cinselliktir (örneğin *Sapık*'da ilginin çalınan 40 bin dolardan "Bayan Bates"e aktarıl-

ması). Marnie'nin geçmişine yolculuğundaki bir sonraki önemli adım, Strutt'un doğrudan bağlantısının olmadığı av ve sonrası olacaktır.

Ancak Strutt'un filmdeki bu önemli anda yeniden ortaya çıkışının, ironik etkisine ek olarak –Marnie'nin umutsuz yardım çağrısına, kendisine en fazla zarar verebilecek insanın evine zorla girmesiyle "yanıt verilir"– doğrudan anlamı vardır. Davette Marnie ve onun kocasıyla ilişki kurma tarzı (yalnızca onun ruhsal çöküntüsünün bir sonucu olduğunu düşündüğümüz – bir sonraki sahnede görebildiğimiz) bir dönüşüm geçirmiştir. Topluluğa ev sahipliği rolünü oynayan (saçları topludur, balayındaki "yapay" tarza geri dönülmüştür) Marnie rahatlamış görünür, rolünden emindir, yüzeysel olarak mutludur ve Mark'a bir arkadaş gibi davranır. Tedavinin verdiği acı olmaksızın işe yarar bir *modus vivendi*'ye [geçici anlaşma] varma olasılığını ima eder: çiftin duygusal derinliği feda edip rahata kavuştuğu (büyük olasılıkla cinselliğin dışlandığı) bir yaşam. Strutt'un yeniden ortaya çıkışı bu olasılığı ortadan kaldırır ve yeni bir krize neden olur.

"Hâlâ Öldürme Eğiliminde misin?"

Avın başından itibaren anlatıda hiç boşluk yoktur; anlatı karşı konulmaz bir biçimde zirvesine ve final çekiminin ötesindeki anlama yönelir, her olay mantıksal adımlar içinde bir diğerine yol açar.

Belki de Marnie'nin av sırasındaki ruhsal çöküntüsünü hazırlamak için onun görünüşte "topluluğun ev sahibi" *façade*'ını Strutt'un yıkması gereklidir – kırmızı av ceketiyle birleşen "öldürmenin dehşeti" o kadar fazladır ki, neredeyse gereksizdir. Oscar Wilde'ın olağanüstü ifadesi ("Yenmez olanın peşindeki kötü") bile, gülüşlerinin Marnie'yi her yana yayılan vahşilikten daha da fazla altüst ettiği görülen, av katılımcılarının birbirlerini kutlamalarının iğrençliğini aktaramaz. Bütün masumiyetiyle tilkinin ölümü geçmişi daha yakına getirir, travmatik deneyime bir bileşen daha ekler: Bernice'in denizcisi gibi tilki de yalnızca doğal ihtiyaçlarının peşinden gider ve eğer her ikisi de tam anlamıyla (ister tavukların isterse fahişelerin peşindeki) yırtıcılar olsalardı, ikisi de bu şekilde düşünülmezdi.

Cüretkar bir biçimde gerçekçi olmayan "efektlerin" abartıldığı (panik ve dehşet duygusunun acı verici bir biçimde uzatılmasıyla birleşen devingen örtü ve yoğun bir biçimde stilize edilmiş yakın çekimlerin kurgusu) Marnie'nin kaçışı filmin düşsel niteliğinin zirvesi, izleyicinin paylaştığı bir kabustur. Bu yalnızca avdan değil, üstü kapatılmış bir bellekten de bir kaçıştır, yine de bunun hemen ardından bellek

yeniden harekete geçer ve her zaman olduğundan daha da yakına gelir. Sanıyorum burada Marnie'nin bilinçdışı olarak kazayı istediğini söyleyemeyiz. Yine de Marnie (tuğla bir duvarı görmesi üzerine) gerçek bir tehlike olduğunu, dizginleri çekip durmak için çok geç kaldığını fark etmeden önce, (Mark'ın eski baldızı Lil'in [Diana Baker] arkasında olduğunu bilmeden) tarlalar boyunca uzun süre ata biner, çitlerin üzerinden atlar. Burada en önemli olan şey, onun, Forio'yu öldürecek olan kişinin *kendisi* olmasındaki ısrarıdır. Film onun başka seçenekleri olduğunu göstermek için yolundan sapar. Lil'in onun adına atı öldürme teklifine Marnie'nin "Hâlâ öldürme eğiliminde misin?" diyerek karşılık vermesi doğrudan Lil'in ava katılmasına, ama bunun da ötesinde Strutt'a davetiye gönderenin Lil olduğu gerçeğine göndermede bulunulmasına neden olur ve Lil'in daha sonra yaptığı "adamlardan birini getirme" teklifi kabul edilmez, Marnie sanki trans halindeymiş gibi Forio'nun başında dikilir ve silahını doğrultur. Marnie'nin sorusu aslında ironik bir biçimde kendisine gönderme olarak okunabilir: "hâlâ" (yani travmatik olaydan bu yana) öldürme eğiliminde olan Marnie'dir, bilinçdışı, geçmişi onarmak –en azından bilinç için ulaşılabilir hale getirmek– için onu yeniden canlandırmak kendisini zorlar,.

Ancak onun ilk tepkisi kasadan para çalmak için Ruthlandların ofisine giderek ve böylece kendi oluşturulmuş 'persona'sında ısrar ederek bunu reddetmektir. *Ölüm Korkusu*'sundan ödünç alınan ve Hitchcock'un bütün aygıtları arasında, ilk elden şiddeti içinde, en yabancılaştırıcı aygıt olan ileri 'zoom'/geriye kaydırma aslında Marnie'nin içsel mücadelesinin mükemmel bir görselleştirilmesidir: parayı alma arzusu (ileri 'zoom'), tedaviye bilinçli direnişi, iyileşme yönde çabalayan bilinçdışıyla (geriye kaydırma) artık doğrudan ve sinir bozucu bir mücadele içindedir.

"Orada. İşte Orada"

Düşleri ve simgesel yeniden canlandırmaları aracılığıyla Marnie artık travmatik deneyimin önemli bileşenlerinin çoğunu yeniden bir araya getirmiştir. Mark'a ise inisiyatifi ele almak, onu gerçek olayla yüzleşmeye zorlamak, bunun ardındaki gerçekleri keşfetmek ve yalnızca ne olduğuyla değil, aynı zamanda Marnie'nin bundaki etkin katılımıyla karşı karşıya gelmek kalır. Ancak ondan sonra Marnie, Forio'yu öldürdüğü sırada söylediği "huzur içinde yatmak"la ilgili sözleri (öldürülen denizciye olduğu kadar kendisine de) söyleyebilecektir. Ancak Hitchcock bu önemli filmde hiçbir şeyin basit olmaması gerektiği konusunda sonuna kadar kararlıdır. "Geçmişi hatırlama" sekansı, eğer çok dikkatli bir biçimde okursak, Marnie'nin her şeyi

doğru hatırlayıp hatırlamadığı konusunda bazı kuşkular uyandırır. Eğer hatırlamıyorsa, o zaman tedavi tamamlanabilir mi?

Bunun dönüm noktası metin ile görüntü arasındaki çelişkilerde yatar. En açık örnek, Marnie'nin denizciye büyük bir maşa, bir ocak demiriyle vurduğunu gördüğümüz sırada "Ona vurdum. Ona bir *bastonla* vurdum" (vurgu bana değil Marnie'ye ya da Hitchcock'a aittir) demesidir. Ancak aynı zamanda bize annesinin *denizciye* vurmasının gösterildiği sırada Marnie'nin (yine çocuk sesiyle) denizcinin annesine vurduğu iddiası vardır. Kesinlikle sözel yoruma değil, görüntülere inanırız: başka bir deyişle Marnie'nin olayı açıklaması çarpıtmalara ve yanlışlara maruz kaldığı halde, yalnızca izleyici tüm doğruluğa ulaşabilir. Ancak eğer durum buysa, o açıklamaya ne kadar güvenebiliriz? Bu çelişkiler bizi görüntülerin ayrıntılarına bakmaya ve Marnie'nin bunlarla ilişkili sözlerini yeniden yorumlamaya zorlar.

"Ona bir *bastonla* vurdum": filmin başından sonuna (sakat bacağı nedeniyle) tahtadan bir baston taşıyan Bernice'dir. Marnie'nin sözleri onun Bernice ile özdeşleştiğini, Bernice'in yapmak istediğini onun yaptığını ima eder. Benzer bir biçimde eller de önemlidir: Marnie'ye göre Bernice denizciye vuramaz, bu başka bir yolla olmalıdır; Bernice'in yalnızca kurban olması gerekir. Sanıyorum bunun bizi denizcinin sahne boyunca davranışlarını ve güdülenmelerini Marnie'nin yanlış okuduğunu görmeye götürmesi gerekir.

"Geldi. O *bana* doğru geldi." Marnie ne zaman yatağından alınıp oturma odasındaki kanepeye atılsa yatak odasında korkunç ve iğrenç şeyler olduğunu (annesi aracılığıyla) bilir; bunlar yalnızca "olanlar" değil, erkeklerin Bernice'e yaptıklarıdır. Marnie bunların ne olduğunu tam olarak bilmez ("sesler" duyar), ancak o artık bunların *kendisine* yapılacağına inanır. Belki de bu filmin en korkunç çelişkisi, denizcinin filmdeki en masum erkek, (en azından Marnie söz konusu olduğu sürece) hiçbir şekilde bir yırtıcı olmayan tek kişi olmasıdır. Denizcinin ağlayan, korkmuş çocuk için kaygılandığını, onu yatıştırmaya ve rahatlatmaya çalıştığını görürüz; denizcinin kıza cinsel ilgi duyduğu ima söz konusu değildir. Denizciye ellerini kızın üzerinden çekmesini söyleyerek açık bir biçimde bu düşünceyi Marnie'nin kafasına sokan Bernice'dir (bir insanı yumuşatmak için yapılan tipik bir hareket olarak, denizci Marnie'nin saçını okşar); denizcinin öfkeli yanıtı ("Ellerimle ilgili hiçbir sorun yok") tamamen uygundur. Ortaya çıkan mücadeleye (eğer bazılarına göründüğü gibi, denizcinin Marnie'ye tecavüz edeceğine inanırsak özdeşleştiğimiz) Bernice neden olur; bu mücadele Bernice'in bacağının kırılması (Bernice'in "sesler"iyle birlikte, bükülmüş, birbirine dolanmış bacaklar Marnie'nin yetişkin cinsel ilişki imgesidir)

ve denizcinin ölümüyle sonuçlanır.

Görüntü/metin çelişkisi çözümlenebilir; nitekim Marnie'nin ölü Forio'ya söylediği ve artık kendi anılarına ve kendisine yönelttiği "Orada. İşte orada" sözleriyle tartışılabilir bir biçimde çözülür. Görüntüler (*Ölüm Korkusu*'nda yapılana benzer bir diğer ileri 'zoom'/geriye kaydırmayla) başladığında bize, tıpkı bizim gibi Marnie'nin de o görüntüleri izlediği izlenimi verilir. Marnie gerçekten neler olduğunu ve en azından kendi durumunun gerçek nedenini bu görüntüler sayesinde mi anlar? Onun (çocuk değil, yetişkin Marnie'ye ait olan – belleğin anne ve çocuğun çılgınca çığlıklarında zirveye çıktığı geçmişte bunu söylemezdi) kutsaması bunun en azından bir olasılık olduğunu akla getirir.

"Asla Mükemmel Olduğumu Söylemedim"

Filmin final sahnesine geçmeden önce, filmin erkek kahramanına dürüst ve adil davranmak gerekiyor. Marnie'nin sorunu bütün bir filmi aydınlatmayı gerektirir; Mark'ın rahatsızlığı onu ilk gördüğümüz andan ve Marnie'ye ilişkin ilk ifadesinden ("ayaklı bir esmer") itibaren ortadadır: özellikle de servetle desteklendiğinde, 'büyük beyaz erkeğin' cinsiyetçi küstahlığı. Marnie hem onun kendine güveninden yararlanır hem de bunu giderek zayıflatır, her ne kadar son bombayı patlatmak Bernice'e kalsa da (Mark tam da denizcinin yaptığına ikna olduğu anda "Her şeyi bilmiyorsunuz, bayım" der). Mark'ı daha önce onun "araç"ı olarak tanımlamıştım, ama o açık bir biçimde bundan daha fazlasıdır, onun girişimi Marnie'nin iyileşmesi yönündeki adımların çoğu için gereklidir.

Onun Marnie'ye karşı tavrı film ilerledikçe baştan sona bir dönüşüm geçirir; bu başlangıçta, her mücadeleyi kazanabileceğine inanan bir adama karşı yeni bir meydan okumanın büyüleyiciliğidir: Marnie, Mark'ın evcilleştirmek ve boyun eğdirmek zorunda olduğu bir vahşi hayvanla, kendisine "güvenmeyi öğrettiği" Sophie adlı jaguarundiyle[Δ] ilişkilidir. Tekrar tekrar ortaya çıkan benzetmeler bunun temelini oluşturur: balayı boyunca Marnie kanepede çömelir, Mark'ın bir aslan terbiyecisi gibi üzerine eğildiği, kafese kapatılmış, ama tehlikeli bir vahşi hayvandır; Strutt'un yeniden ortaya çıkmasından sonra Marnie "hırsızlık yapmak için" giyinir, odanın içinde öfke, panik ve hayal kırıklığı içinde dolanır; yatağın direkleri, kamera onunla birlikte kayarken kafesinin demirleri gibi görünür. Ancak Marnie onun her şeyi

---

[Δ] Orta ve Güney Amerika'da yaşayan ince, uzun kuyruklu, kısa bacaklı vahşi kedi –çn.

bilme duygusunu zayıflatır, psikanaliz seansını onun aleyhine döndürür, ilk kez onu kendi ruhsal çöküntüsü için kullanır ve acısının derinliği ile durumunun aşırılığını giderek ona açarken, Mark'ın ona yönelik tutumu değişir, gerçekten ilgi gösteren bir insan olması yönünde derinleşir. Mark "saf" bir aziz değildir, "ilgi gösterme" asla arzudan bağımsız değildir, ama denetleme saplantısı filmin sonunda büyük ölçüde düzeltilmiştir ve eğer Marnie ve Mark'ın ortak bir gelecekleri varsa, bunun çok güçlü iki insanın birlikteliği biçiminde olacağı duygusuna sahip oluruz.

"Bir Çocuk Vardı, Billy ..."

Filmdeki tek bir karakter açıkça *iyileştirilemez*: Bernice. O her ne kadar bir seri katil yetiştirmemişse de (Charlie Dayı'yı, Norman Bates'i, Bob Rusk'ı, bildiğimiz kadarıyla yalnızca tek bir kadını öldüren, ama bundan zevk alan Bruno Anthony'yi ve karısı kahvesini içerken bakıp kendi kahvesine doğru gülümseyen Alex Sebastian'ı düşünün), Hitchcock'un suçlu annelerinin dikkat çekici galerisine aittir. Sanıyorum bu, Hitchcock'a psikanaliz uygulamayı denemeye yetecek kadar kibirli herkes için bir başlangıç noktası olmalıdır. Bernice en azından yalnızca çirkin bir insandan çok belirgin bir acımayla, aslında Marnie'den daha fazla yardıma ihtiyaç duyan, ama asla bunu istemeyi düşünmeyen, dini katılık görünümünün altındaki hastalığını kabul etme kapasitesinden yoksun biri olarak sunulur. Film, Marnie'nin sorunlarının tüm sorumluluğunu Bernice'in omuzlarına yükler.

Denizcinin simgesel olarak yerini aldığı Marnie'nin babası Billy hakkında fazla bir şey öğrenmeyiz. Bernice bütün duygusallığı Billy ve onun süveterine aktarır, sanki hem ona ilk cinsel deneyimini yaşatan hem de fahişelik yapmasına neden olan bu gence karşı biraz şefkat besliyormuş gibidir. Bu şefkat (tamamen kendini aldatma değilse de) yitirilen masumiyet için bir özlem gibi görünür; Bernice (tamamen etkisiz bir biçimde) Marnie'nin masumiyetini korumaya, onu "yaşam gerçeklerinden" uzak tutmaya çalışırken, onun kulaklarını çocuğun alınıp oturma odasına götürüldüğü yatak odasındaki "seslere" açmıştır. Yaşama yönelik eğitim tarzıyla Bernice, Marnie'ye, cinselliğin iğrenç ve korkutucu, ama gizemli kalan nedenlerle kendisinin yapmaya zorlandığı bir şey olduğu duygusunu aktarmayı başarmıştır. 'Geriye-dönüş'de gördüğümüz çocuk zaten hastadır ve hastalığını kendi içine hapsetmek için yalnızca öldürme travmasına ihtiyaç duyar.

"Anne, Anne Hastayım Ben

Filmin zirvesinin/katharsisinin karşı konulmaz etkisinin ardından, izleyiciyi geleneksel, kolay "mutlu son"la kandırmak Hitchcock için çok ucuz olurdu: değişmez bir biçimde erkeğin kadına söylediği Hollywood'un gözde son diyalogu "Seni şimdi eve götüreceğim" ya da bunun farklı bir dile getirilişi olan "Şimdi eve gidebiliriz"le bitirmek. Bunun yerine bize potansiyellerin mükemmel bir değerlendirmesi verilir. Marnie kendi travmasıyla yüzleşmiş ve bir ölçüde onu aşmıştır, ama "iyileşir mi?"

Yoğun bir biçimde rahatsızdır, çok hasar görmüştür, "tedavi olmak" belirli bir noktanın ötesine geçmektir: belki de bunu huzursuz bir denge olarak görür. Cinsel ilişkinin dehşeti bir 'geriye-dönüş'de aktarılmaz. Ve Mark kendi adına erkeğin ayrıcalıklı olduğu duygusundan, kendi toplumsal cinsiyeti kadar sınıfsal aidiyetinden de gelen hakim olma hakkı iddiasından tamamen vazgeçmemiştir. Bu nedenle Marnie'nin açıkça iddialı, ama tamamen ironik olmayan son diyalogu şöyledir: "Ah, Mark cezaevine girmek istemiyorum. Keşke seninle eve gelseydim." Aynı zamanda her zaman Bernice'in evinin kapısının önünde oynadıkları görünen (denizciyi öldürdüğü sıradaki Marnie'nin yaşında olan) küçük kızların söylediği şarkı da dikkat çekicidir. Ve toplumsal cinsiyet uçurumu hâlâ vardır: kızlar şarkı söylerken, erkekler onlara sırtlarını döner.

Diğer yandan Marnie (yeniden evde) Mark'ın saçlarını okşamasına izin verir; bu Bernice'in asla yapamadığı ve bunu yapmaya çalışan denizciye ellerini çocuğun üzerinden çekmesi için bağırmasına neden olan harekettir. Sanıyorum bu bütün filmin yöneldiği ve Marnie'nin Bernice'i daha önceki ziyaretiyle hazırlanmış olan andır; bu Mark ve Marnie'nin gerçekten ortak bir geleceklerinin (ya da başarılı erkek/kadın ilişkilerinin uygarlığımızda gerçekten mümkün) olduğunu akla getiren andır. Kesinlikle bu nedenle filmin son sahnesinde, yolun sonundaki büyük, engelleyici gemi ortadan kaybolur ve Mark ile Marnie varlığını bilmediğimiz bir yan yola sapabilirler. Bunun herhangi bir Hitchcock filminde inandırıcı ve *hak edilmiş* mutlu sona en yakın sahne olduğu iddia edilebilir.

Marnie ile Özdeşleşebilir miyiz?

Freud (bence doğru olarak) bütün temel karakterimizin yaşamımızın ilk beş yılında, bellek aracılığıyla en az ulaşabildiğimiz dönemde biçimlendiğini öne sürdü.

Belki de *Hırsız Kız*'ın Hitchcock'un en yoğun biçimde rahatsız edici filmi olması gerçekten korkutucu bir düşüncedir. Çocuk Marnie elbette beş yaşından biraz daha büyüktür, ama travma (unutuluşuyla) onu çoğumuzla aynı duruma yerleştirir; yetişkin Marnie net ya da tutarlı bir belleksel kayda sahip olmayan olaylarla biçimlenir. Marnie bir düzeyde "özel bir vakadır" (hiçbirimiz ocak demirleriyle denizcilerin başına vurmadık), ancak Marnie, davranışlarımızın nihayetinde (her ne kadar tam bilinçlilikte ısrar etsek de) erken dönem anılarımızın karmaşasından asla sökülüp atılamayacak olan olaylar, ilişkiler ve ortamlar tarafından belirlendiğinden müphem bir şekilde haberdar olarak biçimlendiğimize ilişkin belli belirsiz bir kavrayışla yaşamını ("Kör bir adamla dövüşen kör bir adam.") sürdüren bizlerin aşırı bir vakası olarak okunabilir. Biz "iyileşir miyiz"?

Kişisel olarak, Marnie ile özdeşleşmekte asla en ufak bir zorluk yaşamadım; bu filmi ilk gördüğüm zamandan beri Marnie olduğumu biliyordum. Ve bu kitabın sonu, bütün iyi klasik anlatılarda olduğu gibi, başlangıca yanıt verir

KAYNAKÇA

Barr, Charles, "*Blackmail*: Silent and Sound," *Sight and Sound*, İlkbahar 1983.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Jonathan Cape, 1972, Londra (*Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yayınları, Haziran 1990, İstanbul, Birinci Basım).

— *S/Z: An Essay*, Hill and Wang, 1974, New York (*S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, 1996, İstanbul).

Bellour, Raymond, "Hitchcock the Enunciator," *Camera Obscura*, Sonbahar 1977, S. 2.

— "Psychosis, Neurosis, Perversion," *Camera Obscura*, 1978, sayı 3/4.

Britton, Andrew, "Cary Grant: The Comedy of Male Desire," *CineAction!*, 1987, S. 7.

— *Katharine Hepburn: The Thirties and After*, Tyneside Cinema, 1984.

— "*Spellbound*: Text and Subtext," *CineAction!*, 1984, S. 3/4

Brown, Norman O, *Life Against Death*, Wesleyan University Press, 1959, Middletown.

Cahiers du Cinéma (editörlerin ortak metni), "*Young Mr. Lincoln*" *Movies and Methods* içinde, der. Bill Nichols, University of California Press, 1976, Berkeley.

Cameron, Ian, "*The Man Who Knew Too Much*," *Movie*, S. 3 ve 6, *The Movie Reader*'da yeniden yayımlandı, 1972.

Douchet, Jean, "La Troisième Clef d'Hitchcock," *Cahiers du Cinéma*, sayı 113.

Dyer, Richard, *Heavenly Bodies*, St. Martin's Press, 1986, New York.

— *Stars*, British Film Institute, 1979, Londra.

Eliot, T. S., "William Blake," *Selected Essays* içinde, Faber and Faber, 1932, Londra.

Freud, Sigmund, *Case Histories II*, Pelican Freud Library, 1979.

Greenspun, Roger, "On *Family Plot*," *Film Comment*, Mayıs/Haziran 1976.

Heath, Stephen. "TOUCH OF EVIL." *Screen* (1975), vol. 16, sayı 1.

Houston, Penelope, "The Figure in the Carpet," *Sight and Sound*, Sonbahar 1963.

Lawrence, D. H., "Song of a Man Who Has Come Through," *Collected Poems*, Penguin, 1977, Harmondsworth.

Leavis, F. R., *Englihs Literature in Our Time and the University*, Chatto and Windus, 1969, Londra.

Lippe, Richard, "Kim Novak: A Resistance to Definition," *CineAction!*, 1987, S. 7.

Metz, Christian, *Film Language*, Oxford University Press, 1974, New York.

Modleski, Tania, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, Methuen, 1988, New York.

Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen*, Sonbahar 1975 ("Görsel Haz ve Anlatı Sineması," çev. Nilgün Abisel, *25. Kare*, Ocak/Şubat 1993, Ankara, S. 3.

Perkins, V. F., "*ROPE*," *Movie*, S. 7, *The Movie Reader*'da yeniden yayımlandı. 1972.

Renov, Michael, "From Identification to Ideology: The Male System of *Notorious*," *Wide Angle*,1980, c. 4, S. 1.

Rohmer, Eric ve Claude Chabrol, *Hitchcock*, Frederick Ungar, 1979, New York.

Rossiter, A. P., *Angels with Horns*, der. Graham Storey, Longmans, 1961, Londra.

Rothman, William, *The Murderous Gaze*, Harvard University Press, 1982, Cambridge.

Spoto, Donald, *The Art of Alfred Hitchcock*, Dolphin Books, Doubleday, 1979, New York.

— *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. New York: Ballantine, 1983.

Troçki, Leon, *Literature and Revolution*, University of Michigan Press, 1960, Ann Arbor (*Edebiyat ve Devrim*, çev. Hüsen Portakal, Kabalcı Yayınevi, 1989, İstanbul).

Truffaut, François, *Hitchcock*, Simon and Schuster, 1984, New York (çev. İlyas Hızlı, Afa Yayınları, 1987, İstanbul).

Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, Secker and Warburg, 1969, Londra (*Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Aracakök, Metis Yayınları, Şubat 1988, İstanbul, Birinci Basım).

Wood, Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, 1985, New York.

Okuyucuya Not:

Okuduğunuz kitap yaşamöyküsü ya da filmografi değil, 'film incelemeleri' kitabı olduğu için Hitchcock'un bütün filmleri eserde yer almamıştır. Kitapta ele alınan filmler için Türkçe kaynaklarda birden fazla ad kullanılması nedeniyle bir takım karışıklar doğabileceğini düşünerek orijinal adlarını, dizinde yer aldıkları biçimiyle Türkçe karşılıklarını ve yapım yıllarını aşağıda veriyoruz.

39 Steps, The [*39 Basamak*, 1935]
Birds, The [*Kuşlar*, 1963]
Blackmail [*Şantaj*, 1929]
Dial M for Murder [*Cinayet Var*, 1954]
Downhill [*Aşağı Düşüş*, 1927]
Easy Virtue [*Kolay Meziyet*, 1927]
Family Plot [*Aile Oyunu*, 1976]
Foreign Correspondent [*Yabancı Muhabir*, 1940]
Frenzy [*Cinnet*, 1972]
I Confess [*İtiraf Ediyorum*, 1953]
Jamaica Inn [*Jamaika Oteli*, 1939]
Lady Vanishes, The [*Bir Kadın Kayboldu*, 1938]
Lifeboat [*Yaşamak İstiyoruz*, 1944]
Lodger, The [*Kiracı*, 1926]
Long Night, The [*Uzun Gece*, Ölmeden önce üzerinde çalıştığı yarım kalan proje]
Man Who Knew Too Much, The [*Çok Şey Bilen Adam*, 1934-1956]
Manxman, The [*Manxli Adam*, 1928]
Marnie [*Hırsız Kız*, 1964]
Mountain Eagle, The [*Dağ Kartalı*, 1926]
Mr. And Mrs. Smith [*Bay ve Bayan Smith*, 1941]
Murder! [*Cinayet!*, 1930]
North by Northwest [*Gizli Teşkilat*, 1959]
Notorious [*Aşktan da Üstün*, 1946]
Paradine Case, The [*Celse Açılıyor*, 1947]
Pleasure Garden, The [*Zevk Bahçesi*, 1925]
Psycho [*Sapık*, 1960]
Rear Window [*Arka Pencere*, 1954]
Rebacca [—, 1940]
Rich and Strange [*Zengin ve Garip*, 1932]
Rope [*İp*, 1948]
Saboteur [*Sabotör*, 1942]
Shadow of a Doubt [*Bir Şüphenin Gölgesi*, 1943]
Spellbound [*Öldüren Hatıralar*, 1945]
Stage Fright [*Sahne Korkusu*, 1950]
Strangers on a Train [*Trendeki Yabancı*, 1951]
Suspicion [*Şüphe*, 1941]
To Catch a Thief [*Kelepçeli Âşık*, 1955]
Torn Curtain [*Esrar Perdesi*, 1966]
Under Capricorn [*Kapri Yıldızı*, 1949]
Vertigo [*Ölüm Korkusu*, 1958]
Wrong Man, The [*Lekeli Adam*, 1956]
Young and Innocent [*Genç ve Masum*, 1937]

Dizin

Acı Zafer, 256
Aile Oyunu, 254, 257-9
Aldrich, Robert, 106, 107
Althusser, Louis, 17, 56
Altın Parmak, 99, 167, 168
Amis, Kingsley, 70
Anastasia, 339, 343
Andy Hardy komedileri, 321
Arayıcılar, 320, 322, 325
Arka Pencere, 95, 101, 104, 105, 107, 110, 115, 116, 136, 137, 140, 143, 161, 162, 169, 175, 250, 255, 259, 272, 273, 278, 381, 383, 389, 390, 399, 401-3, 413
Art of Alfred Hitchcock, The, 367
Aşağı Düşüş, 369
Aşktan da Üstün, 104, 108, 114, 118, 174, 234, 243, 250, 255, 259, 263, 273, 277, 288, 303, 310, 332-8, 344, 347-9, 351, 352-7, 371, 383, 385, 388, 389, 413, 422
Auden, W. H., 44
Austen, Jane, 117
Ay Mavidir, 377

Balzac, 50
Barr, Charles, 283
Barthes, Roland, 17, 19, 48, 49, 51, 56, 67, 78, 261
Bass, Saul, 146
Bay ve Bayan Smith, 272, 273, 279
Bazin, André, 42, 248, 318, 376
Bebek Yetiştirmek, 58, 322, 323
Bellour, Raymond, 43, 49, 56-9, 78, 332, 333, 387, 396
Bergman, Ingmar, 7, 23, 47, 339
Bergman, Ingrid, 107, 112, 243, 250, 275, 279, 332, 344, 349, 353, 371, 385, 389, 414
Beyond Patriarchy, 370
Binbir Gece Masalları, 318
Bir Bebek Evi, 282
Bir Şüphenin Gölgesi, 42, 83, 105, 111, 241, 247, 252, 253, 272, 273, 276, 278, 310, 319, 322, 325, 326, 329, 331, 361, 363, 372-5, 380, 386, 399
Bir Kadın Kayboldu, 111, 273
Bir Kadının Yüzü, 342
Bir Zamanlar Balayında, 246
Bitmeyen Balayı, 51, 56-8, 249
Blake, Robert, 48
Blow Out, 340
Brecht, Bertolt, 85
Bridges, Robert, 95
Britton, Andrew, 21, 25, 26, 41, 80, 263, 266, 273, 280, 290, 320, 332, 336, 348, 352, 353, 389
Brown, Norman O., 35, 52
Bruckner, Anton, 79
Büyük Kıskaç, 323
Büyük Uyku, 336

Cahiers du Cinéma, 7, 8, 40, 42, 49, 97, 138, 167, 239
Cameron, Ian, 110
Cardinal, The, 140
Casablanca, 342
Celse Açılıyor, 111, 112, 262, 263, 271-8, 310, 354, 355, 372, 380
Cennette Öfke, 342
Chabrol, Claude, 14, 97, 100, 101, 102, 119, 260, 277, 326, 353, 394
Christopher Strong, 391
Cinayet Var, 115, 276
Cinayet!, 273, 277, 363, 399
Cinnet, 54, 254, 257-9, 273, 277, 278, 359, 363,

371, 374, 399
Clift, Montgomery, 369, 370

Çocuk Hüznü, 62
Çok Şey Bilen Adam (1934), 273, 274, 383, 384, 388
Çok Şey Bilen Adam (1956), 107, 148, 189, 273, 274, 279, 383-5, 388, 389, 395

Corneille, Henri, 96
Cotten, Joseph, 247, 355, 357, 361, 372
Cukor, George, 345, 346
Cymbeline, 103

Dali, Salvador, 112
Dağ Kartalı, 239
Dark Side of Genius, The, 61, 260, 265, 292, 367
D'Entre les Morts, 103, 145, 146
Derrida, Jacques, 48, 68
Destry İş Başında, 339
Diaboliques, Les, 107, 145
Dietrich, Marlene, 118, 245, 276, 339, 340
Donne, John, 79
Douchet, Jean, 97, 101, 102, 105, 138, 175
Dr. Hitchcock'un Terörü, 108
Dr. Jekyll ve Mr. Hyde, 343
du Maurier, Daphne, 111, 263
Dune, 82, 87
Durgnat, Raymond, 64, 244, 254, 267
Dyer, Peter John, 99
Dyer, Richard, 19, 22, 332

Edebiyat ve Devrim, 63
Edelstein, David, 86
Eisenstein, Sergei, 240, 243, 244
Eliot, George, 48, 71, 72, 79
Eliot, T. S., 66, 160
Emma, 117
English Literature in Our Time and the University, 77, 81, 89
Esrar Perdesi, 110, 134, 231, 234-8, 251, 252, 257, 258, 273, 277
E.T., 87
Exodus, 140

Fellini, Federico, 229
Fil Adam, 82, 84
Film as Film, 243
Ford, John, 49, 59, 322, 403
Forster, E. M., 198
Foucault, Michel, 48, 350
Freeman, David, 373
Freud, Sigmund, 35, 48, 78, 79, 178, 227, 312, 341, 363-6, 368, 370, 393, 408, 409, 415, 419, 420, 421, 428

Garbo, Greta, 339, 340
Genç Bay Lincoln, 49, 56, 59
Genç ve Masum, 273-5, 309, 313, 315
Gizli Teşkilat, 58, 103, 104, 105, 106, 111, 115, 118, 124, 143, 167-9, 177, 213, 234, 247, 255, 259, 273-5, 277, 289, 290, 306, 310-3, 353, 385, 386
Glagolitik Missa, 53
Godard, Jean-Luc, 14, 63, 75, 252
Gombrich, E. H., 56
Gösteri İşi Gibi Bir İş Yoktur, 322
Grant, Cary, 58, 106, 109, 110, 114, 115, 143, 168, 231, 247, 250, 260, 261, 266, 275, 276, 279, 311, 333, 334, 336, 338, 342, 349, 350, 352, 357, 382, 385, 386, 389, 390
Greenspun, Roger, 258
Gülmeyen Kadın, 339
Güneşte Düello, 262

Haskell, Molly, 367
Hasse, O. E., 371
Hatari!, 246
Hawks, Howard, 8, 13, 14, 35, 38, 49, 56, 58, 61, 69, 96, 157, 245, 246, 334, 336, 390
Hayworth, Rita, 342
Heath, Stephen, 8, 18, 51, 56, 57, 58, 59, 78, 89, 249

Hedren, Tippi, 98, 143, 189, 209, 246, 247, 283, 371, 414, 415, 417
Hepburn, Katharine, 80, 323
Her Şey Yolunda, 252
Her Zaman Yarın Vardır, 389
Herrmann, Bernard, 180, 244, 408, 410
Hırsız Kız, 7, 93, 94, 99, 103, 104, 112, 114, 115, 167, 176, 180, 200, 202, 207, 209, 210, 212, 213, 216-9, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 231, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 257, 259, 266, 273, 274, 276, 278, 322, 355, 386, 399, 412-9, 421, 429
Hilda Crane, 320
Hindistan'a Bir Geçit, 198
Hitchcock'un Filmleri, 7, 8, 10, 12, 14, 22, 26, 27, 39, 40-5, 50, 56, 68, 69, 239, 262, 264, 266, 289, 302, 367, 383, 396, 412
Hoberman, J., 86
Holbrook, David, 186
Hopalong Cassidy serileri, 321, 322
Hopkins, Gerard Manley, 122
Houston, Penelope, 40, 97, 98, 100

Işıklar Sönerken, 344, 345, 354
Intermezzo, 339, 342

Ip, 104, 110, 114-6, 136, 250, 253, 259, 273, 363, 374-7, 381
İtiraf Ediyorum, 104, 119, 120, 121, 195, 354, 369, 370

Jamaika Oteli, 261, 310
Janaçek, 53, 54, 55
Jandarmalar, 246
Johnson, Dr. Samuel, 95

Kaplan, George, 22, 239, 499
Kapri Yıldızı, 42, 102, 111, 112, 119, 273, 276, 279, 310, 332, 339, 344, 347, 348, 354, 355, 357, 359, 360-2, 380, 399
Kaufmann, Michael, 370
Keats, John, 89, 104, 150, 151
Kedi İnsanlar, 319, 322, 323
Kelepçeli Âşık, 248, 273
Kısasa Kısas, 95
Kış Işığı, 229
Kış Masalı, 96
Kızıl Damga, 360
Kızıl Ölümün Maskesi, 99
Kızıl İmparatoriçe, 340
Kiracı, 240, 272, 273, 276, 277, 369, 370
Kobal, John, 340
Kolay Meziyet, 274
Korkunç Gerçek, 279, 280
Kubrick, Stanley, 116
Kuşlar, 97, 98, 103, 115, 121, 122, 143, 162, 170, 187, 188, 190, 191, 197-9, 204-6, 218, 226, 229, 230, 231, 254, 273, 275, 310, 367, 371, 386, 417
Küçük Bebeğe Ne Oldu?, 106

Lacan, Jacques, 17, 48, 56, 67, 332
Lady Chatterley'in Âşığı, 82, 372
Lamia, 104, 150
Lancaster, Burt, 362
Lang, Fritz, 239, 277
Lawrence, D. H., 11, 48, 51, 82, 204, 205, 384
Leavis, F. R., 8, 9, 13, 34, 38, 39, 41, 48, 68, 69, 70-9, 80-2, 88, 89, 198, 239, 260, 307, 384
Leavis, Q. D., 70, 75
Lekeli Adam, 100, 121, 122, 141, 143, 170, 273, 275, 286, 310
Lippe, Richard, 25, 26, 41, 83, 266
Llareggub Revisited, 186
Lynch, David, 82, 83, 84, 85, 86

Macbeth, 95, 111, 178, 185
Madame Bovary, 389
Magnani, Anna, 343
Manxlı Adam, 354, 359, 360
Marx, Karl, 48
Mason, James, 213, 362
Mavi Kadife, 82, 83, 84, 87, 319
Mayersberg, Paul, 138
Maymun Aklı, 9, 13, 157

Maziden Gelen, 322
McCarey, Leo, 245-9, 344-5, 390, 414
Meçhul Bir Kadının Mektupları, 30
Midler, Bette, 74
Mizoguchi, Kenji, 17, 22, 104, 165
Modleski, Tania, 396, 398, 399, 400, 401
Mohawk Kıyısında Davullar, 320
Mozart, Wolfgang Amadeus, 22, 30, 55, 155
Mucize Kadın, 391
Mulvey, Laura, 282, 332, 333, 334, 368
Murderous Gaze, The, 381
Murnau, F. W., 369

Nedensiz Asi, 389
Nightingale Ode, 150
Novak, Kim, 61, 112, 166, 266, 389, 415
Novello, Ivor, 276, 369, 370

Onun Hakkında Bildiğim Birkaç Şey, 75
39 Basamak, 111, 168, 169, 272-7, 306, 310, 313-6
Ozu, Yasujiro, 79, 390

Öfkelenme, 322
Öfkeli Boğa, 363, 368
Öldüren Şüphe/Saklambaç, 108
Öldüren Hatıralar, 103, 111, 112, 263, 273, 275, 310, 320, 348, 349, 350, 357, 414
Ölüm Korkusu, 12, 30, 42, 44, 61, 96, 97, 102-4, 112, 115, 118, 119, 121, 135, 140, 145, 146, 150, 152, 153, 156, 157, 165-8, 175, 181, 187, 218, 219, 222, 225, 228, 229, 230, 232, 247, 249, 250-3, 259, 265, 266, 272-7, 310, 323, 335, 336, 339, 354, 355, 359, 380, 383, 387, 389, 390, 399, 400-5, 409, 411-5, 419, 420, 421, 424, 426

Pandosto, 103
Pasolini, Pier Paolo, 53, 54, 318
Penn, Arthur, 14, 245
Perkins, Anthony, 181, 182, 247, 372
Perkins, V. F., 19, 110, 243, 264, 382, 412, 416
Persona, 386
Posta Arabası, 274
Preminger, Otto, 14, 140, 209, 243, 377
Prenses Casamassima, 120

Rainbird Pattern, The, 258
Rebecca, 111, 112, 262, 271-8, 326, 354, 355, 363, 373, 414
Renoir, Jean, 30, 39, 61, 244, 245, 246, 339, 376, 414
Renov, Michael, 303, 332, 333, 334
Reville, Alma, 369
Riddles of The Sphinx, 282
Rio Bravo, 35, 96, 246
Rogers, Roy, 321
Rohmer, Eric, 9, 40, 97, 100, 101, 102, 119, 260, 277, 326, 353, 394
Roma Açık Şehir, 343
Rossellini, Roberto, 339, 342, 343, 347
Rothman, William, 381, 396
Rusya'dan Sevgilerle, 105
Rüzgâr Gibi Geçti, 262
Rüzgâra Yazılmış, 84, 389
Ryall, Tom, 64

S/Z, 51, 67
Sabotaj, 273, 274, 278
Sabotör, 124, 168, 169, 264, 272, 273, 275, 289, 290, 306, 310, 315
Sahne Korkusu, 117, 119, 121, 141, 273, 276, 278
Sapık, 7, 9, 40, 43, 94, 95, 98, 101-4, 106, 109, 128, 134, 135, 140, 142, 154, 164, 168, 178, 182-8, 190, 191, 193, 197, 204, 210, 211, 217, 218, 223, 225, 230, 235, 241, 244, 247, 249, 250, 253, 259, 272-5, 337, 363, 371-4, 376, 380, 404, 413, 422
Sarrasine, 50
Sarris, Andrew, 383
Sarışın Venüs, 82, 282
Schiller, Heinrich, 53
Scott, Jay, 83
Scrutiny, 38, 75

8 ½, 229
Selznick, David O., 60, 111, 112, 262, 263, 271, 340, 343, 372, 373
Sessizlik, 12, 229, 252
Sevgilim Clementine, 322, 323
Shakespeare, William, 49, 55, 63, 72, 79, 95, 96, 100, 103, 111, 142, 145, 146, 230
Silgikafa, 82
Sirk, Douglas, 84, 320
Snow, C. P., 70
Spoto, Donald, 61, 260, 261, 265, 292, 367, 368, 369, 370, 371, 432
St. Mary'nin Çanları, 344
Sternberg, Josef von, 245, 246, 334
Stewart, James, 32, 61, 97, 101, 107, 112, 115, 116, 138, 147, 231, 250, 323, 375, 376, 380, 382, 384, 389, 390, 401, 404, 405, 407, 415
Strange Case of Alfred Hitchcock, The, 64, 244
Stravinsky, Igor, 53

Şahane Ambersonlar, 256
Şahane Hayat, 32, 319, 322, 323, 325, 326, 327, 329
Şantaj, 41, 61, 241, 273, 274, 276, 282-4, 287, 288, 291, 292, 301, 303, 309, 310, 335, 355, 388
Şeytan Bir Kadındır, 340
Şüphe, 19, 37, 108, 260, 271-3, 276, 278, 309, 310, 326, 355, 389, 390

Tepedeki Ev, 389
Thackeray, William Makepeace, 71
Thomas, Deborah, 23, 331
Tokyo Öykūsū, 82
Tolstoy, Leo, 21, 22, 72
Topaz, 247, 254-8, 273, 276, 277, 285, 384, 385
Trendeki Yabancı, 100, 104-7, 110, 115, 119, 120, 135, 139, 202, 247, 251, 252, 253, 264, 273, 275, 277, 278, 363, 373, 374, 380
Tristan und Isolde, 195, 410
Troçki, Leon, 31, 63, 432
Truffaut, François, 99, 119, 239, 284, 326, 354, 432
Turner, Lana, 341, 343

Uzun Gece, 273, 373

Veronalı İki Centilmen, 111
Vietnam'dan Reagan'a Hollywood, 26, 363

Walker, Michael, 14
Walker, Robert, 136, 247
Webb, Clifton, 371
Welles, Orson, 22, 37, 51, 57, 58, 256, 376
Whannel, Paddy, 98
Wilde, Oscar, 256, 326, 373, 423
Williams, Raymond, 48
Wollen, Peter, 8, 14, 49, 56, 282, 322, 403
Women Who Knew Too Much, The, 396, 432

Yabancı Muhabir, 272, 273
Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri, 104, 165
Yanlışlıklar Komedyası, 111
Yarışlarda Bir Gün, 320
Yaşamak İstiyoruz, 112, 114, 116, 263, 272, 374, 375
Yaşamdan Daha Önemli, 157, 389
Yaşıyor, 327
Yıldız Savaşları, 87
Yorgun Ölüm, 239

Zafer Yolları, 116
Zehirli Hayat/Sahte Mutluluk, 84, 389
Zengin ve Garip, 111, 252, 258, 273, 278, 280
Zevk, 291
Zevk Bahçesi, 239



Kasıtsız cinayeti izleyen sabah. Alice anne-babasıyla kahvaltıda; arkaplanda "cinayet" hakkında bitmek bilmeyen bir konuşma yapan geveze komşuları; önplanda ekmek bıçağıyla Alice'in babası.



Şantaj. Hitchcock'un "suçlu kadınları"nın ilki olan Alice White (Anny Ondra), Crewe'in ölümünden sonra "saygın" elbisesini giymek üzereyken soytarı onunla alay eder.



Üçlü: Egemen olma mücadelesi veren Frank (John Longden) ve Tracy'nin (Donald Calthrop) arasındaki sessiz Alice.



Kapri Yıldızı. Charles Adare (Michael Wilding) tarafından konumu, imgesi ve "Bayan Henrietta Considine" olarak kızlık soyadı iade edilen Bayan Flusky, Adare'nin onu benimsemesine karşı duygusal direniş göstermeye devam eder.



Otuz Dokuz Basamak. Filmin en önemli anı. Profesör Jordan (Godfrey Tearle), Hannay'a (Robert Donat) kesik parmağını gösterir.



Bay Bellek'in (Wylie Watson) ölümü. Bileğinde hâlâ kelepçe olan Hannay ve Pamela (Madeleine Carroll) ellerini birleştirmek üzereler. Arkaplanda belli belirsiz görünen koro bölmesi.



Genç ve Masum. Doğum günü daveti. Merak uyandırıcı bakışlar örüntüsüyle önemli olan bu görüntü geleceğin çifti (Derrick de Marney, Nova Pilbeam) ile yaşlı çifti (Basil Radford, Mary Clare) dengeler.



Bir Şüphenin Gölgesi. Sigarasıyla Charlie Dayı (Joseph Cotten) ve kendisine tapan (anne mi, sevgili mi?) kız kardeşi (Patricia Collinge).



Charlie Dayı ve genç Charlie (Teresa Wright) kesilmiş gazete konusunda karşı karşıya gelirler.



Genç Charlie çok sevdiği ve idealleştirdiği dayısı/sevgilisinin aslında "Şen Dul" katili olduğunu anlamıştır.





Ingrid Bergman. Bir yıldız oyuncu imgesinin karmaşık yönleri (bkz. 15. Bölüm). a) Doğal kadın (*Çanlar Kimin İçin Çalıyor* [*For Whom the Bell Tolls*]); b) muhteşem hanımefendi (*Ziyaret* [*The Visit*]).



Bergman: "hoşluk" (*Adam Had Four Sons*).



Ahlaksal olarak belirsiz bir durumdaki "iyi" kadın (*Cennette Öfke* [*Rage in Heaven*]).



Begman: kutsallık (*Altıncı Mutluluk Hanı* [*Inn of the Sixth Happiness*]).



Bergman: hastalık (*St. Mary'nin Çanları* [*The Bells of St. Mary's*]).



Bergman: Gülümseme (*Elena ve Erkekler* [*Elena et les Hommes*]). Bu filmi neden yaptığı sorulduğunda Renoir, yalnızca "Bergman gülüşünü görmek istedim" yanıtını verdi.



İlahe olarak Bergman: *Öldüren Hatıralar*'da Salvador Dali'nin tasarladığı düş sekansından bir görünüm.



Aşktan da Üstün. Partinin sonu: Alicia ve içki.



Aşktan da Üstün. Alicia ve zehir.



Aşktan da Üstün. Pişman Devlin, Alicia'yı ölümden kurtarır.



Sahne Korkusu. Marlene Dietrich.



Trendeki Yabancı. Guy (Farley Granger), Bruno (Robert Walker) ve suç kanıtı olan çakmak.



Miriam'ın (Laura Elliot) öldürülmesi.



Arka Pencere. Lisa (Grace Kelly) gizlice Thorwald'ın evine giriyor.

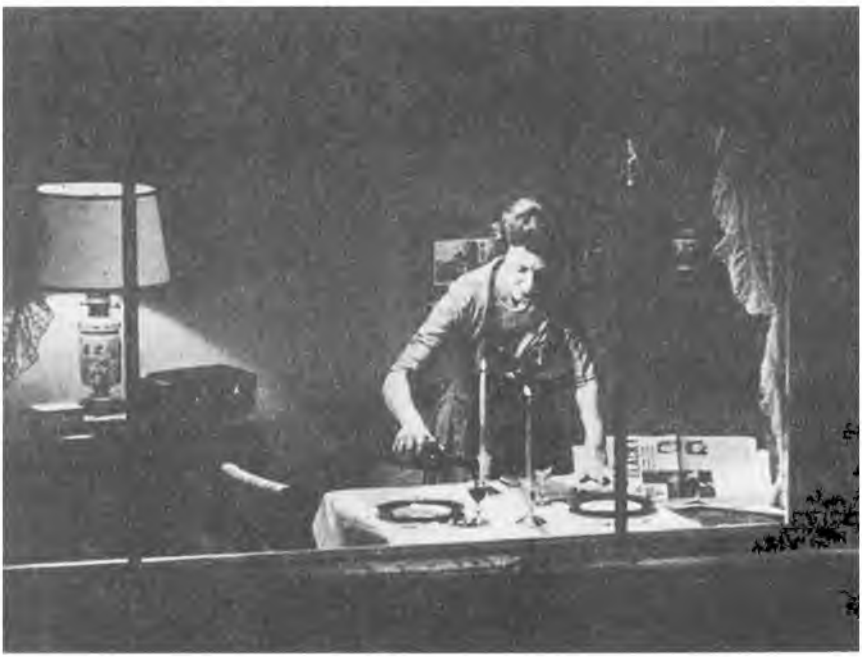


Ağır başlılığın zirvesindeki Lisa, ironinin zirvesindeki Jefferies.



Jefferies, Stella (Thelma Ritter) ve Lisa'yı kendi kuramlarına dahil eder.





Gizli Yaşamlar: Thorwald (Raymond Burr) ve Bayan Yalnız Kalp (Judith Evelyn).



Çok Şey Bilen Adam. Hitchcock'un en olumlu ve övücü anne/çocuk ilişkisi (Doris Day ile Christopher Olsen.



Mckenna'lar Fas'taki bir restoranda kendi alter-egolarıyla tanışırlar (Doris Day ve James Stewart; Bernard Miles ve Brenda de Banzie).



Sakinleştirme sahnesi.



Çok şey biymeyen adam yanlış "Ambrose Chap(p)e(l)l"i ziyaret eder.



Hank, babası ve onun "gölgesinin" arasında.



"Che sera, sera": Annelik ile gösteri işinin zafer getiren uzlaşması.



Ölüm Korkusu. Hitchcock'un "gerilimi" en gerçek canlandırışı.



Midge (Barbara Bel Geddes) Scottie'nin baş dönmesinin üstesinden gelmeye yönelik başarısız girişimine eşlik ediyor.





Madeleine (Kim Novak) Scottie'nin evinde.



Scottie ve Madeleine birlikte "amaçsızca gezinmek" üzereler.



Scottie akıl hastanesinde; Midge'in yenilgisi.



Hükmetme ve direniş: Hitchcock ve Kim Novak *Ölüm Korkusu*'nun çekimi sırasında.



Marion baştan çıkar (Janet Leigh, Frank Albertson).



Norman Bates rolündeki Anthony Perkins.





Norman ile konuşmalar (Arbogast rolündeki Martin Balsam).



Kuşlar. Cathy'nin doğum günü sırasındaki saldırı.



Melanie (Tippi Hedren) Dan Fawcett'e travmatik ziyaretinin ardında Lydia'ya (Jessica Tandy) çay getirir.



Sığınak olarak ev, kafes olarak ev haline gelir.



Kaosun patlak vermesiyle "kahraman" kavramı yetersiz hale gelir (Rod Taylor).



Hırsız Kız. Balayı (Sean Connery, Tippi Hedren).



Forio'nun hediye edilişi.



Rutland'ların kasasını soyma: Marnie ve sağır temizlikçi kadın.



Terbiyecisinin kızgın gözlerinin önünde "kedi" kafesinde dolanır.



İp. Filmdeki insanşal nezaketin temsilcisi Bay Kentley (Sir Cedric Hardwicke) oğlunun boğulmasında kullanılan iple bağlanmış kitapları tutuyor; Philip'in rahatsızlığı Rupert'i şüphelendiriyor.



Sahne Korkusu. Sybil Thorndyke ile Richard Todd; Jane Wyman ile Alistair Sim.



Esrar Perdesi. Gromek'in öldürülmesi ve sonrası (Paul Newman, Wolfgang Kieling ve Carolyn Conwell).



Michael Armstrong ile Profesör Lindt (Ludwig Donath).



"Yangın!"



Topaz. Philippe Dubois (Roscoe Lee Browne) Hotel Teresa'dan kaçıyor.



Şüphelerin artışı (John Vernon ve Karin Dor).





Juanita'nın Fransız sevgilisiyle (Frederick Stafford, solda) ilişkisi ölümünü hızlandırır ve Kübalı sevgilisi tarafından öldürülür.



Sapık. Tehdit edilen kişiyle özdeşleşme (set fotoğrafı).



Cinnet. "İkizin" görüntüleri (Richard Blaney rolündeki Jon Finch).



Brenda Blaney'e tecavüz edilmesi ve öldürülmesi (Barry Foster, Barbara Leigh-Hunt).



Hitchcock, Barbara Harris'i yönetiyor.



Hitchcock'un son kişisel görünüşü.



Aile Oyunu. Karen Black.

HITCHCOCK SİNEMASI

Robin Wood



Robin Wood'un ilk kitabı olan **Hitchcock'un Filmleri** şu soruyla başlar: Hitchcock'u neden ciddiye almalıyız? O yalnızca heyecan-gerilim filmleri çeken ve bunlarda her zaman boy gösteren şişman, sevimli bir yaşlı adam ya da televizyonda kısa korku öyküleri sunan bir burjuva eğlendiricisi değildir. Söz konusu figür İngiltere'deki ilk filmlerinden Hollywood için çektiği başyapıtlara uzanan ve elliden fazla filmle süslenen sanat yaşamında dünya sinemasında sürekli yeniliklere imza atmış bir 'auteur'dür. Sessiz sinemadan sesli sinemaya, siyah-beyaz filmden renkli filme geçişin tüm aşamalarında belirleyici ve çığır açıcı bir uygulayıcı olmuş, Alman dışavurumculuğundan edindiği bakış açısını, Sovyet sinemasından öğrendiği teknikleri ve kuşkusuz bireysel yaratıcılığını kullanarak kendi kurgu tekniklerini ve sinemasal aygıtlarını geliştirmiştir. Filmleri basit polisiye ve gerilim öyküleri olmanın ötesinde, insanın durumuna, onun yaşamdaki konumuna ve varolan sistemin örüntülerine üstü kapalı, ancak bütünlüklü bir bakış sunar. Wood, işte tam bu noktada Hitchcock'la ilgilenmeye başlar.

Hitchcock'un Filmleri'nde başyapıtlarının derli toplu bir çözümlemesini yapar, bunların temelinde yaşamın ve toplumsal ilişkilerin değişmezliği ilksavı vardır ve F. R. Leavis'in eleştirel yöntemi ve 'auteur' kuramından hareket eder. Ancak yazar 1988'de kitabı tekrar ele aldı ve eleştirel bütünleyecisi olarak **Hitchcock Sineması**'nı yazdı. Wood'un şimdi daha da olgunlaşan eleştirisi, Leavis'in görüşlerinin, göstergebilimin, psikanalizin, yapıçözümün, Marksist estetiğin ve nihayetinde feminizmin içinden geçip geliyor; bunların bazı yaklaşımlarını benimsiyor, bazılarını acımasızca eleştiriyor ve egemen ideoloji, kapitalizmin yansımaları, burjuva ahlakı, erkek egemen toplum ve 'gay'lerin konumu gibi unsurları da göz önüne alıp Hitchcock'un filmlerini çözümlemeyi sürdürüyor.

ISBN 975-8240-96-X
9 789758 240968