# HITCHCOCK



Slavoj Žižek

ENCORE

# HITCHCOCK

# HITCHCOCK

Bir Filmi Yeniden Çekmenin Özel Bir Yolu Var mı?

SLAVOJ ŽIŽEK

Çeviren: Sabri Gürses

ENCORE

İngilizce Orijinali
*Hitchcock, or is There a Proper Way to Remake a Film* © Slavoj Žižek

Türkçe Çeviri © Encore 2009
İkinci Baskı Şubat 2014
Bu çevirinin yayın hakları Encore Yayınları'na aittir.

Encore Yayınları
Tekrar Yayıncılık Bilişim ve Tic. Ltd. Şti.
Sertifika No: 29423
Zambak Sokak, No:13/3 34435 Beyoğlu İstanbul
iletişim@encorekitap.com

ISBN 978-605-85414-3-6

Kapak Tasarımı: Ahmet Sevgi
Kapak Resmi: *Pervert Guide to Cinema* (Slavoj Zizek, 2007)
Baskı: Sena Ofset Ltd. Şti Sertifika No:12064
Litros Yolu 2. Mat. Sit. 4NB7-9-11 Topkapı - İstanbul

## İçindekiler


| | |
|---|---|
| Önsöz | vii |
| Giriş | 11 |
| Hitchcockçu *Sinthom* | 19 |
| Kayıp Bakış | 39 |
| Çoklu Sonlar | 53 |
| İdeal Yeniden Yapım | 65 |
| Notlar | 90 |
| Filmografi | 94 |

## Önsöz

Žižek'in felsefe, politika, film ve diğer popüler sanat üzerine ayrıntılı Lacancı analizleri ilk kitabı *İdeolojinin Yüce Nesnesi*'nde başlayarak tüm kitaplarına yayılır. Judith Butler "Slavoj için Lacan ve Hegel tartışmak adeta nefes almaktır" der. Özgün bir araç olarak gördüğü Lacancı psikanalizi kullanarak farklı alanlara müdahaleleri söylenenleri tekrar etmekten ya da eleştirmekten, hatta yeni bir şeyler bile söylemekten öte farklı bir boyutla ilişkilenir ve bu da bizi zaman zaman rahatsız eder. Zaman zaman ise söylediklerinin tam da kendi düşüncelerimiz olduğunu düşünür ve doğrudan birer Žižekçi olur çıkarız. İşte bu "tuzak" dünyada Žižek takipçilerinin sayısını durmaksızın artırsa da *Žižek!* adlı filmde kendisi "en büyük endişem önemsiz biri olmak değil kabul görmektir" der.

Žižek'in Encore için seçtiği felsefi/politik metinlerden oluşan "Tin Kemiktir" ve popüler kültür metinlerini içeren "Bilinmeyen Bilinenler" serisi işte bu farklı boyuta, kabul görmemiş inançlarımızın hatta toplumsal değerlerimizin temelini oluşturan

ama yine de görmezlikten geldiğimiz, farkında olmadığımız alanlara odaklanıyor. Hegel'in "Tin Kemiktir" formülündeki kafatası kemiği Žižek'e göre öznedeki temsillenemez bir imkânsızlığı, bir boşluğu işaret eder. Onun Donald Rumsfeld analizinde ileri sürdüğü bildiğimizi bilmediklerimiz ek önermesi Rumsfeld'in Irak'ta yapılan işkenceleri bildiğini bilmemesine, yani Lacan'ın söylediği "kendini bilmeyen bilgi"ye ilişkindir:

> 2003'te Rumsfeld biraz amatörce, bilinen ve bilinmeyen arasındaki ilişki hakkında felsefe yapmaya girişti: "Bilinen bilinenler vardır. Bunlar bildiğimizi bildiğimiz şeylerdir. Bilinen bilinmeyenler vardır. Yani, bazı şeyler vardır ki bilmediğimizi biliriz. Fakat bilinmeyen bilinmeyenler de vardır. Bunlar bazı şeyler ki bilmediğimizi bilmeyiz." Onun eklemeyi unuttuğu önemli bir dördüncü tanım var: 'bilinmeyen bilinenler', bildiğimizi bilmediğimiz şeyler ki bu tam anlamıyla Freudcu bilinçdışıdır...

Yazarın Encore'a yolladığı bu metnin daha farklı İngilizce orijinali www.lacan.com'da yayımlanmıştır. (www.lacan.com/hitch.html)

ENCORE YAYINLARI



# HITCHCOCK

Editörlüğünü John Durband'ın yaptığı Barron's Yayınevi'nden çıkan *Kolay Shakespeare* dizisinin kitaplarını Amerika'da büyükçe olan herhangi bir kitapçıda bulmak mümkün: Bu kitaplar Shakespeare'in oyunlarının "ikidilli" edisyonunu içeriyor, özgün arkaik İngilizce metin sol sayfada, gündelik çağdaş İngilizce çevirisiyse sağ sayfada yer alıyor. Bu kitapları okurken duyulan acayip tatmin, kitaplarda sıradan bir günümüz İngilizcesine çeviri gibi görünenden daha fazla bir şey olduğunun anlaşılmasında yatıyor: Kural olarak Durband, Shakespeare'in mecazi deyimiyle dile getirilen (Durband'ın getiril - diğine inandığı) düşünceyi doğrudan, gündelik deyişle formülleştirmeye çalışıyor – örneğin, "Olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu" sözü şöyle bir hal alıyor: "şimdi aklıma takılan şey şu: Kendimi öldürecek miyim, öldürmeyecek miyim?" Ve benim

aklıma gelen şey de, kuşkusuz, Hitchcock'un filmlerinin standart yeniden çekimlerinin tam da Kolay Hitchcock gibi bir şey olduğu: Anlatı aynı olsa bile, "öz", Hitchcock'un eşsizliğini sağlayan o ustalık havaya karışıyor. Fakat burada, Hitchcock'un eşsiz dokunuşu falan gibi şeyler üzerine yapılacak jargon yüklü bir konuşmadan kaçınıp Hitchcock'un filmlerine o eşsiz ustalıklarını veren şeyi belirlemek gibi zor bir işe girişmek gerekir.

Ya da – ya eğer bu eşsizlik bir mitse, bizim (izleyicilerin) aktarımımızın Hitchcock'u, şu Bilmesi Gereken Özne konumuna yükseltmemizin bir sonucuysa? Burada düşündüğüm şey aşırı yorum tavrı: Bir Hitchcock filmindeki her şeyin bir anlamı olması gerekir, olumsallıklar yoktur, bu yüzden bir şey yerine uymadığı zaman, bu onun değil bizim hatamızdır – biz yakalayamamışızdır. *Sapık*'ı 20'inci kez seyrederken, psikiyatrın son açıklaması sırasında tuhaf bir ayrıntı fark ettim: Kızkardeşinin anlamsız ölümünün bu kesin onaylanması karşısında sarsılmak yerine Lilah (Vera Miles) onu derin bir keyifle dinler ve iki

kez başıyla evetler – bu saf bir olumsallık mı, yoksa Hitchcock bize iki kız kardeş arasındaki tuhaf bir libidinal belirsizliği ve çekişmeyi mi düşündürmek istedi? Ya da Marion'un Phoenix'ten kaçarken gece vakti araba kullandığı sahne: Bates moteline varmadan biraz önce, patronunun ve evi satın alan milyonerin hayali seslerini, aldatıldığı için öfkeli bir halde dinlerken, yüz ifadesi artık kederli değildir – gördüğümüz şey derin bir sapkın tatmine ait tuhaf manyakça bir gülümseme, kafatasına ve ardından da bataklıktan çıkan araba karesine geçmeden hemen



Marion (*Sapık*)

önceki anne-Norman'ın o son çekimine esrarengiz bir şekilde benzeyen bir ifadedir. Böylece bir bakıma, onunla bizzat tanışmasından bile önce, Marion çoktan Norman olmuştur: Bu noktayı doğrulayan bir şey daha *kafasındaki sesleri dinlerken yüz ifadesinin ortaya çıkmasıdır*, tıpkı Norman'ın son karesinde olduğu gibi... Ya da –daha iyi bir örnek– Marion'un Bates moteline kayıt yaptırdığı sahne: Norman ona sırtını döndüğü, oda anahtarlarını gözden geçirdiği sırada, Marion ikamet yeri olarak belirtecek bir şehir bulmak için telaşla çevresine bakınır, bir gazetenin manşetinde "Los Angeles" sözcüklerini görür ve onları yazar. Burada iki kararsızlığın örtüştüğünü görürüz: Marion hangi kenti yazacağı (hangi yalanı söyleyeceği) konusunda kararsızken, Norman da kadını hangi odaya koyacağı konusunda kararsızdır (eğer 1 nolu odaya koyarsa, kadını gözetleme deliğinden gizlice gözleyebilecektir). Kadın bir süre kararsızlığın ardından "Los Angeles" deyince, Norman 1 nolu odanın anahtarını alıp ona verir. Onun kararsızlığı kadının cinsel cazibesini ölçüp biçtiğinin

ve sonunda onun peşinden gitmeye karar verdiğinin bir göstergesi midir, yoksa daha incelikli bir düzeyde başka bir şey, yani kadının kararsızlığından ona yalan söylemek üzere olduğunu sezmiş ve böylece onun yalanına kendi yasadışı eylemiyle karşılık vermiş, kadının küçük suçunda kendini haklı çıkarmak için bir şey bulmuş olması mı sözkonusudur? (Yoksa kadının Los Angeles'tan olduğunu duyunca, böyle yoz bir kentten gelen birinin kolay av olacağını mı düşünmüştür?) Her ne kadar senaryoyu yazan Joseph Stefano, filmi yapanların aklından geçen tek şeyin, Norman'ın Marion'a duyduğu cinsel çekim olduğu-



Marion ve Norman (*Sapık*)

nu öne sürse de,[1] iki kararsızlığın örtüşmesinin tümüyle olumsal olamayacağı yolunda bir kuşku gölgesi kaybolmaz... Kuram buna gerçek aşk der. Öyleyse, bu gerçek aşk yüzünden, eşsiz bir Hitchcock boyutu diye bir şeyin *var olduğunu* öne sürüyorum.

Hitchcockçu Sinthom

İlk tezim bu eşsiz boyutun öncelikle anlatısal içerik düzeyinde aranmaması gerektiğidir –onun özgün yeri başka taraftadır– nerede? Hitchcockçu olmayan iki filmden iki sahneyi karşılaştırarak başlayayım. Robert Redford'un geri kalan kısmı sıkıcı ve yapmacık olan *Bizi Ayıran Nehir* [*A River Runs Through It*] adlı filminde unutulmaz bir sahne var. Vaizin iki oğlundan genç olanın (Brad Pitt) özyıkıma giden yolda olduğunun, felakete doğru ilerlediğinin hep farkındayızdır, çünkü takıntılı bir şekilde kumar oynamakta, içmekte ve kadınlarla düşüp kalkmaktadır. İki oğlu babalarıyla bir arada tutan şey vahşi Montana nehirlerinde balık avlamaktır – Pazar günü yapılan bu balık seferleri bir tür kutsal aile ritüeli, ailenin dışındaki yaşama ait tehditlerin geçici olarak askıya alındığı bir zamandır. Balığa son kez gittiklerinde, Pitt kusursuzluğa erişir: Tam bir eliçabuklukla tüm zamanların en büyük balığını yakalar;



*Bizi Ayıran Nehir*

fakat, buna erişinceye dek geçtiği yol sürekli bir tehdit gölgesiyle sunulur (büyük alabalığı gördüğü o karanlık nehir kıvrımı onu yutacak mıdır? Hızla akan sulara daldıktan sonra geri gelebilecek midir?) – yine, sanki bu gizil tehdit kısa bir süre sonra meydana gelecek o son trajediyi duyurur (Pitt, kumar borçları yüzünden parmakları kırılmış bir halde, ölü bulunur).

*Bizi Ayıran Nehir*'in bu sahnesini bir parça sıradan kılan şey, altta yatan tehdit edici boyutun ana anlatı çizgisine doğrudan, son felaketi gösteren bir işaret parmağı olarak yeniden kaydedilmiş olmasıdır. Buna karşın, Peter Yates'in dikkat çekici *Kaçış* [*Breaking Away*] adlı filmi Bloomington, Indiana'daki dört liselinin, o insafsız iş, üniversite ya da ordu seçimiyle karşı karşıya gelmeden önceki son yazlarında yaşadıkları o ergenlikten çıkışla ilgili hafif bir komedi/dram olan filmi, bu hevese karşı koymuştur. Küçük unutulmaz sekanslardan birinde, çocuklardan biri, Dave, otoyolda bindiği yarış bisikletiyle bir



*Kaçış*

kamyonla yarışmaya kalkışır. Buradaki huzursuz edici etki, ıssız bir taşocağındaki yüzme sahnesinin, çocukların yüzeyin altında keskin taş parçalarının saklı olduğu derin karanlık bir suya atladığı bir sahnenin de aralarında olduğu bir dizi sahneyle aynıdır: Yates sürekli ani bir felaket olasılığını öne çıkarır. Korkunç bir kazanın olmasını bekleriz (kamyonun Dave'e çarpıp ezmesini; çocuklardan birinin karanlık sularda boğulmasını ya da suyun içine atlarken keskin bir taşa çarpmasını) – hiçbiri olmaz, ama birinin iması (kazanın tehdit edici gölgesi herhangi bir doğrudan psikolojik göndermeyle, örneğin çocukların hissettiği huzursuzlukla değil sadece sahnenin çekim tarzının genel atmosferiyle uyandırılır) karakterleri tuhaf bir şekilde yaralanabilir gösterir. Sanki bu imalar filmin sonu için zemin hazırlar – filmin sonunda, ekrandaki yazılardan, çocuklardan birinin Vietnam'da öldüğünü, bir başkasının da farklı bir kaza geçirdiğini öğreniriz... Üzerinde durmak istediğim şey iki düzey arasındaki bu gerilim: Açık seçik anlatı çizgisini bu anlatının çizgileri arasına saçılmış olan

o dağınık tehdit edici mesajdan ayıran yarık.

Burada Richard Wagner'la bir koşutluğu devreye sokmama izin verin (Wagner'in *Nibelungen*'indeki yüzük tüm zamanların en büyük MacGuffin'i değil mi?) Son iki operasında aynı jest sergilenir: *Goetterdaemmerung*'un sonuna doğru, ölü Siegfried, Hagen yüzüğü elinden kapmak için ona yaklaştığı sırada, tehdit edici bir tavırla elini havaya kaldırır; *Parsifal*'in sonuna doğru, Amfortas'ın ağıtının ve Grail'in ritüele uygun olarak örtüsünün açılmasını sergilemeyi reddetmesinin ortasında, ölü babası Titurel de mucizevi bir şekilde elini havaya kaldırır. Bu tür özellikler Wagner'in daha bu terim icat edilmeden önce bir Hitchcockçu olduğu gerçeğini gösterir: Hitchcock'un filmlerinde de, ısrar eden, kendisini esrarengiz bir zorlama aracılığıyla dayatan ve bir filmden diğerine, tümüyle farklı anlatısal bağlamlarda tekrarlayan o aynı görsel ve başka motifleri buluruz. Bunların en iyi bilineni Freud'un *Niederkommenlassen* dediği motiftir, melankolik intihar düşüşünün bütün alt tonlarına sahip olan "kendi-

ni/düşmeye/bırakmak"[2] – bir insan, eliyle umutsuzca bir başkasının eline tutunur: *Sabotör*'de [*Saboteur*], Özgürlük Heykeli'nin meşalesinde iyi Amerikalı kahramanın eline tutunan Nazi sabotör; *Arka Pencere*'deki [*The Rear Window*] son yüzleşmede, engelli James Stewart pencereden sarkmıştır, ona yardım etmek yerine düşürmeye çalışan katilinin elini tutmaya çalışır; *Tehlikeli Adam*'da [*The Man Who Knew Too Much*] (yeniden yapımı 1955), güneşli Kasablanka pazarında, Arap gibi giyinmiş, ölmek üzere



*Sabotör*

olan Batılı ajan elini masum Amerikalı turiste (James Stewart) uzatır ve onu kendisine çeker; *Kelepçeli Aşık*'ta [*To Catch a Thief*] sonunda maskesi düşmüş hırsız Cary Grant'in eline tutunur; *Yükseklik Korkusu*'nun [*Vertigo*] başında, James Stewart çatı oluğuna tutunmuş umutsuzca polisin ona uzattığı eli tutmaya çabalamaktadır; Eva Marie-Saint uçurumun kıyısında Cary Grant'ın eline tutunur (hemen ardından *Gizli Teşkilat*'ın [*North by Northwest*] sonunda, yataklı vagonun ranzasında onun



*Yükseklik Korkusu*

eline tutunmasına geçeriz). Yakından bakınca, Hitchcock'un filmlerinin bu tür motiflerle dolu olduğunu fark ederiz. *Kuşku*'da [*Suspicion*] ve *Gizli Teşkilat*'ta uçurumun kıyısındaki bir araba motifi vardır – iki filmde de, aynı aktörle (Cary Grant) çekilmiş bir araba kullanma ve bir uçuruma tehlikeli bir şekilde yaklaşma sahnesi vardır; iki film arasında 20 yıl olmasına rağmen, sahne aynı şekilde, aktörün uçuruma bir bakış atmasını gösteren öznel bir çekimdir. (Hitchcock'un son filmi, *Aile Oyunu*'nda [*The Family Plot*], bu motif, frenleri kötü adamlar tarafından bozulduğu için hızla tepeden aşağı inen arabanın uzun bir sekansı haline gelir.) Zeki ve anlayışlı, ama cinsel açıdan çekici olmayan, gözlüklü ve –önemli ölçüde– Hitchcock'un kendi kızı Patricia'yı andıran ya da doğrudan onun oynadığı şu "çok şey bilen kadın" motifi vardır: *Trendeki Yabancı*'daki [*Strangers On a Train*] Ruth Roman'ın kızkardeşi, *Yükseklik Korkusu*'ndaki Barbara del Geddes, *Sapık*'taki [*Psycho*] Patricia Hitchcock ve hatta *Öldüren Hatıralar*'da [*Spellbound*] cinsel uyanışından

önceki Ingrid Bergman. Önce *Kapri Yıldızı*'nda [*Under Capricorn*] ve son olarak *Sapık*'ta görünen mumyalaşmış kafatası motifi vardır – her ikisinde de, son yüzleşmede genç kadını (Ingrid Bergman, Vera Miles) korkutur. Büyük merdivenleri olan, kahramanın merdivenlerden, içinde hiçbir şeyin olmadığı, oysa daha önce birinci kat penceresinde bir kadın silüeti görmüş olduğu bir Gotik ev motifi var: *Yükseklik Korkusu*'nda, bu motif, Scottie'nin penceredeki bir karaltı olarak gördüğü ve sonra açıklanamaz bir şe -



*Sapık*

kilde evden kaybolan Madeleine'le ilgili o bilmecemsi bölüm olur; *Sapık*'ta ise pencerede annenin gölgesinin görünmesidir – yine, boşluktan çıkıp gelen ve tekrar boşlukta kaybolan bedenler. Dahası, *Yükseklik Korkusu*'nda bu bölümün açıklanmamış kalması onu bir tür *futur anterieur* [gelecekte geçmiş zaman] olarak, daha şimdiden *Sapık*'ı işaret ediyor olarak okuma hevesini açar: Otel katibi olan yaşlı kadın Norman Bates ve annesinin tuhaf bir yoğunlaşması, yani aynı zamanda hem hanımefendi (an-



*Sapık*



*Yükseklik Korkusu*

ne) olan katip (Norman) değil midir, böylece bize daha en baştan, *Sapık*'ın büyük esrarı olan kimlikleriyle ilgili o ipucunu sunmaz mı? *Yükseklik Korkusu*'nun da özel bir yanı vardır, çünkü onda, bizi uçurumsu derinliğine çeken o aynı spiral sinthom kendini tekrar eder ve bir sürü düzeyde yankılanır: Önce jenerik sekansındaki gözün yakın çekiminden çıkıp gelen soyut biçimin tümüyle biçimsel bir motifi olarak; Carlotta Valdes'in portresinde, onun saçlarının, Madeleine'nin saç kesiminde yinelenen



*Yükseklik Korkusu*

buklesi olarak; sonra kilise kulesinin uçurumsu çemberi olarak; ve son olarak, eski püskü otel odasında



*Yükseklik Korkusu*

tutkuyla kucaklaşmış olan Scottie ve Judy-Madeleine'in çevresindeki o ünlü 360 derecelik çekimde, ve bu çekim sırasında arka plan bir an için Juan Batista Misyonu'nda sabitlenir ve sonra yine otel odası olur. Belki de, bu son çekim "yükseklik korkusu"nun zamansal boyutunun anahtarını sunmaktadır – yani, içinde geçmiş ve şimdinin o aynı sonsuzca tekrarlanan dairesel hareketin iki yönüne sıkışmış olduğu o kendi kendine kapanan zamansal döngünün. Filmin dokusunun özgül yoğunluğunu, "derinliğini" yaratan şey yüzeylerin bu çoklu yankısıdır.

Burada farklı anlam bağlamları boyunca "aynı kalan" bir (görsel, biçimsel, maddi) motifler kümesine sahibiz. Bu tür ısrarlı jest ya da motifleri nasıl okumamız gerekiyor? İnsanın onları derin bir anlamı olan Jungcu arketipler olarak görme hevesine karşı koyması gerekiyor – Wagner'deki havaya kalkan el ölü insanın yaşayanlara yönelik tehdidini dile getirir; ya da bir başkasının eline tutunan insan ruhsal düşüşle kurtuluş arasındaki gerilimi dile getirir... Burada anlama karşı koyan ve anlatısal simgesel yapı -

lara dayanmayan bağlantılar kuran maddi gösterge - ler düzeyiyle karşı karşıyayız: Birbirleriyle sadece bir tür simgesel öncesi çapraz-yankıyla ilintileniyorlar. Gösterenler değil onlar, ünlü Hitchcockçu lekeler de değil, sadece on ya da yirmi yıl önce, insanın si - nematik yazım, *ecriture* diyebileceği bir şeyin öğele- ri. Öğretisinin son yıllarında, Jacques Lacan *semptom* ile *sinthom* arasındaki farkı ortaya koydu: bastırılmış bir anlamın şifresi olan semptomun tersine, sinthom belirli bir anlama sahip değildir –tekrar eden örün - tüsü içinde, *fazla keyfin*, *jouissance*'ın temel matrisi - ni cisimlendirir– sinthomların anlamı olmasa da, *jouis-sense*/keyif-anlam saçarlar.[3]

Stalin'in kızı Svetlana'ya göre, ölmek üzere olan Stalin'in son, o kötü bakıştan önce gelen jesti, Wag - ner'in son operalarındaki jestle, havaya kalkan teh- dit edici sol el jestiyle aynıydı:

> En son an gibi görünen bir anda Stalin ansı - zın gözlerini açtı ve odadaki herkese bir ba- kış fırlattı. Korkunç bir bakıştı bu, delice ya

da belki de öfkeli ve ölüm korkusuyla dolu, üzerine eğilmiş olan doktorları tanımayan bir bakıştı. Bir saniye içinde o bakış herkesi taradı. Sonra anlaşılmaz ve korkunç bir şey, bugüne dek unutamadığım bir şey oldu. Ansızın sol elini, sanki yukarıdaki bir şeyi gösteriyormuş ve hepimizi lanetliyormuş gibi kaldırdı. Bu jest anlaşılmaz ve tehdit yüklü bir jestti, kimse bunun kime ya da neye yönelik olduğunu anlayamadı. Bir an sonra, son bir çaba daha gösterdikten sonra, ruh kendini etten ayırdı.[4]

Peki, bu jestin anlamı neydi? Hitchcockçu yanıt şudur: Bir hiç – yine de bu hiç boş bir hiç değildi, libidinal yatırımın tamlığıydı, bir keyif şifresini cisimlendiren bir tikti. Belki de, bunların resim alanındaki en yakın eşdeğerleri, o genişletilmiş lekeler "olan" geç dönem van Gogh'daki sarı gökyüzü ya da Munch'daki su ya da çimendir: Bu esrarengiz "ağırlık" ne renk lekelerinin doğrudan maddiliğine ne de tasvir edilen nesnelerin maddiliğine aittir – o

Schelling'in *geistige Koeperlichkeit*, tinsel maddesellik dediği şeyin bir tür hayaletimsi ara bölgesinde barınır. Lacancı perspektiften, bu "tinsel maddeselliği" maddeleşmiş *jouissance*, "ete bürünmüş *jouissance*" olarak tanımlamak kolaydır. Hitchcock'un sinthomları bu yüzden sadece biçimsel örüntüler değildir: Zaten belli bir libidinal yatırımı özetlerler. Bu doğası içinde bu *sinthomlar* onun yaratıcı sürecini belirlediler: Hitchcock hikaye konusundan bu hikayenin sinematik sessel-görsel terimlere çevirisine geçmezdi. O daha çok imgelemini esir eden, kendilerini onun *sinthomları* olarak dayatan (genellikle görsel) motifler kümesiyle başlardı; sonra, onların kullanımları için bahane rolü görecek bir anlatı kurardı... Bu *sinthomlar* Hitchcock'un filmlerinin sinematik dokusunun kendine özgü tadını, tözsel yoğunluğunu sağlar: Onlar olmaksızın, cansız biçimsel bir anlatıya sahip olurduk. Bu yüzden Hitchcock'u "gerilim ustası" olarak anan, onun eşsiz büklümlü olay örgülerinden bahseden konuşmalar, asıl boyutu gözden kaçırır. Fredric Jameson, He-

mingway için onun anlatılarını belli bir tür (gergin, eril) cümleler yazabilmek üzere seçtiğini söylemişti. Aynı şey Hitchcock için de geçerlidir: Belli tür sahneler çekebilmek için öykü icat ederdi. Ve, filmlerinin anlatıları zamanımızın gülünç ve genellikle zekice bir yorumunu sunsa da, Hitchcock asıl olarak *sinthomlarında* sonsuza dek yaşayacak. Onun filmlerinin arzumuzun nesneleri olarak işlev görmeye devam etmesinin asıl nedeni onlardır.

# Kayıp Bakış

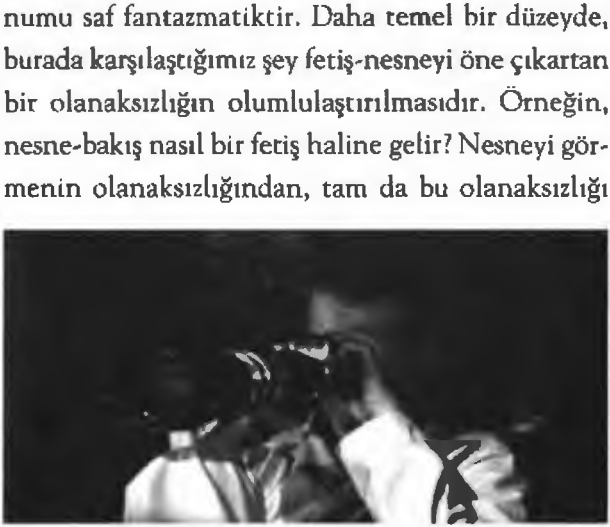
Bir diğer özellik bakışın konumuyla ilgilidir. Post-Kuramcılar denen kişiler (psikanalitik sinema kuramının bilişselci eleştirmenleri) "Kuram" yazarlarının (büyük harfle yazılan) Bakış gibi mitsel şeylere, herhangi bir ampirik, gözlenebilir olgunun karşılık gelmediği (gerçek sinema izleyicileri ve onların davranışları gibi) şeylere gönderme yaptığı motifi üzerinde çeşitleme yapmaya bayılır – *Post-Theory* derlemesindeki yazılardan birinin başlığı "Kayıp Seyirci Vakası"ydı.[5] *Post-Theory* burada sıradan bir seyirci (ekrandaki sinematik gerçekliği algılayan, kendi duygusal ve bilişsel yatkınlıklarıyla vb. donanmış olan özne) fikrine bel bağlar – ve sinematik algının öznesiyle nesnesi arasındaki bu basit karşıtlık içinde, kuşkusuz, bakılan nesnenin kendisinin "bakışa karşılık verdiği" ve bize, seyircilere baktığı nokta olarak bakışa yer yoktur. Yani, Lacancı bakış fikri için can alıcı önemde olan şey onun özneyle nesne ara-

sındaki ilişkinin tersine çevrilmesini içermesidir: Lacan'ın *XI. Seminer*'de belirttiği gibi, gözle bakış arasında bir çatışkı vardır, örneğin bakış nesnenin tarafındadır, resmin kendisinin seyircinin fotoğrafını çektiği yer olan görünenin alanındaki kör noktaya karşılık gelir – ya da, Lacan'ın *I. Seminer*'de, *Arka Pencere*'deki merkez sahneyi esrarengiz bir şekilde anması seminerin Hitchcock'un filminin çekildiği yıl (1954) yapılmış olması gibi bir olgudan destek almıştır. Seminerde belirttiği gibi:

> Kendimi gözlerini görmediğim, hatta ayırt edemediğim birinin bakışı altında hissedebiliyorum. Bir şeyin beni göstermesi için tek gereken orada başkalarının da olması. Bu pencere, eğer biraz kararırsa, ve arkasında birinin olduğunu düşünmek için yeterli nedenim varsa, dosdoğru bir bakıştır.[6]

Bu bakış fikri öznenin esrarengiz tehdit edici bir nesneye, genellikle bir eve yaklaştığı o örnek Hitchcock sahnesi tarafından kusursuzca aktarılmıyor mu? Ora-

da gözle bakış arasındaki çatışkıyı en saf haliyle görürüz: Öznenin gözü evi görür, ama ev –nesne– bir şekilde bakışa karşılık verir gibidir... Öyleyse, post-kuramcıların "kayıp bakıştan" bahsetmelerine, Freudcu-Lacancı Bakışın seyircinin deneyiminin edimselliğinin hiçbir yerinde bulunmayan mitsel bir mevcudiyet olduğundan yakınmalarına şaşmamak gerek: Bu bakış etkin bir şekilde kayıptır, onun konumu saf fantazmatiktir. Daha temel bir düzeyde, burada karşılaştığımız şey fetiş-nesneyi öne çıkartan bir olanaksızlığın olumlulaştırılmasıdır. Örneğin, nesne-bakış nasıl bir fetiş haline gelir? Nesneyi görmenin olanaksızlığından, tam da bu olanaksızlığı



*Arka Pencere*

cisimlendiren bir nesneye yönelik tersine çevrilme aracılığıyla: Özne onu, büyülenmenin asıl nesnesini doğrudan *göremediğinden*, onu büyüleyen nesnenin *bakışın kendisi* olmasını sağlayan bir tür benliğe-yönelik-yansıma gerçekleştirir. Bu anlamda (tümüyle simetrik bir şekilde olmasa da), bakış ve ses "düşünümsel" nesnelerdir, yani bir olanaksızlığı cisimlendiren nesneler (Lacan diliyle "mathem"ler: eksi küçük phi [–ø] altında *a*).

Bu hassas anlamıyla, tam olarak fantazi bizim merakımızı çeken sahnenin kendisi değildir, onu gözleyen hayali/varolmayan bakıştır, tıpkı eski Azteklerin yere devasa kuş ve hayvan şekilleri çizdiği o yukarıdan olanaksız bakış ya da Roma'ya giden eski su kemerindeki heykellerin üzerinde bulunan, ama yer seviyesinden görülmeyen o ayrıntıların biçimlendirilmesine neden olan olanaksız bakış gibi. Kısacası, en temel fantazmatik sahne bakılacak merak uyandırıcı bir sahne değil, "orada bize bakan biri var" fikridir; bir düş değil "biz bir başkasının düşündeki nesneleriz" fikridir... Milan Kundera, *La*

*lenteur*'da günümüzün sahte aseptik sözde-şehvetli seksinin başlıca göstergesi olarak, bir otel havuzunun yakınında, yukarıdaki odalardaki konukların görüşüne açık bir halde, haz dolu çığlıklar atar gibi yaparak ama birleşmeyi bile doğru dürüst yapamadan anal seks yapmaya kalkışan bir çifti sunar – ve bunun karşısına 18. yüzyıl Fransa'sının yavaş, gösterişli ve samimi erotik oyunlarını koyar... *La lenteur*'daki sahneye benzer bir şey Kızıl Khmer Kamboçya'sında etkili bir şekilde olmamış mıydı, orada kıyım ve açlıktan bir sürü insan öldükten sonra, nüfusu çoğaltmaya hevesli olan rejim, her ayın 1, 10 ve 20'nci günlerinde çiftleşilmesini emretmişti: geceleri (başka zamanlarda ayrı kulübelerde yatması gereken) evli çiftler birlikte yatırılıyor ve sevişmeye zorlanıyordu. Onların özel alanı sazdan yarı saydam bir perdeyle yalıtılmış küçük bir kabindi; sıra sıra dizilmiş bu kabinlerin önünde, Kızıl Khmer muhafızları gezinir, çiftlerin etkin bir şekilde çiftleşip çiftleşmediğini denetlerdi. Çiftler de sevişmemenin ağır cezalar getiren bir sabotaj eylemi sayıldığını

bildikleri ve diğer yandan, 14 saatlik bir işgününün ardından, etkin bir seks yapamayacak kadar yorgun oldukları için, muhafızın dikkatini çekmek üzere sevişirmiş gibi yaparlardı: sahte hareketler yapıp sahte sesler çıkarırlardı... Bu içimizden bazılarının zamanımızın serbest bırakmacı döneminden önce yaşanmış gençliğindeki deneyimin tam tersi değil mi? O dönemde insanın eşiyle yatak odasına gizlice süzülmesi ve yapacağı şeyi olabildiğince sessiz yapması, böylece, eğer hâlâ uyanıklarsa, ebeveynlerin bir seks yapıldığından kuşkulanmamalarını sağlaması gerekirdi. Peki, ya Öteki'nin bakışı için bu tür bir gösteri cinsel eylemin bir parçasıysa – ya eğer, cinsel ilişki olmadığından, o sadece Öteki'nin bakışı için sahnelenebiliyorsa?

Son dönemde "Truman şovu" mantığını gerçekleştiren "web-cam" internet sitelerinin yaygınlaşması da (bu sitelerde bir olay ya da yeri sürekli olarak izleyebiliyoruz: bir kişinin ev hayatını, bir sokak manzarasını vb.) öznenin varlığının güvencesi olarak hizmet eden fantazmatik Öteki'nin bakışına olan

bu aynı acil ihtiyacı sergilemiyor mu? "Ben ancak bana sürekli bakılırsa var olurum..." (Claude Lefort'un dikkat çektiği bir fenomen, kimse etkin bir şekilde izlemiyor bile olsa sürekli açık duran televizyon fenomeni de buna benzer – bu televizyon toplumsal bağlantının varlığının minimum güvencesi olarak hizmet eder.) Buradaki durum bu yüzden Bentham ve Orwell'e ait panoptikon toplum fikrinin, yani içinde (gizil olarak) "sürekli gözlendiğimiz" ve İktidarın her yerde nazır bakışından saklanacak bir yer bulamadığımız o toplum fikrinin trajikomik bir tersine çevrilmesidir: Burada, kaygı ötekinin bakışına sürekli maruz *kalmamak* olasılığından kaynaklanır, bu yüzden özne varlığının bir tür ontolojik güvencesi olarak kameranın bakışına ihtiyaç duyar...

Bu her yerde nazır bakış paradoksu demişken, bir süre önce Slovenya'daki bir arkadaşımın başına matrak bir şey gelmiş: Gecenin geç bir vakti bir işi tamamlamak üzere işe gitmiş; tam ışıkları açacağı sırada, avlunun karşısındaki işyerinde üst düzey

(evli) bir müdürün sekreteriyle masasının üzerinde seviştiğini görmüş – tutkuya kapıldıklarından, avlu - nun karşısında, işyerleri parıl parıl aydınlatıldığı ve pencerelerde de perde olmadığı için onları rahatça görebilecek bir başka bina olduğunu unutmuşlar... Arkadaşım da hemen telefona sarılıp o işyerini aramış ve kısa bir görüşme için cinsel etkinliğini bölüp telefonu açan müdüre, uğursuz bir sesle fısıldamış: "Tanrı sizi görüyor!" Zavallı müdür perişan olmuş, neredeyse kalp krizi geçiriyormuş... Gerçeklikte ye - ri doğrudan saptanamayan bu tür travmatik bir se - sin müdahalesi, belki de Yüce deneyiminde yaklaşabileceğimiz en son nokta.

Ve Hitchcock da bizi bu dışsal fantazmatik bakışın görüş-açısıyla doğrudan karşılaştırdığı zaman en esrarengiz ve rahatsız edici halini alır. Standart bir korku filmi yordamı, nesnel çekimin öznel çekimle "yeniden anlamlandırılmasıdır" (seyircinin önce nesnel bir çekim olarak algıladığı şeyin –örneğin, bir evde akşam yemeğinde olan bir aile– birdenbire, kameranın hafifçe titremesi gibi kodlanmış işaretler,

"öznelleştirilmiş" müzik vb. sayesinde, gizil kurban - larına doğru yaklaşan bir katilin öznel çekimi olduğu ortaya çıkar). Fakat, bu yordamın karşıtıyla, öznel çekimin beklenmedik bir şekilde nesnel çekime tersinmesiyle desteklenmesi gerekir: İkirciksiz bir şekilde öznel olarak belirlenen uzun bir çekim ortasında, seyirci birdenbire bu çekimin görüş-açısını işgal edebilecek diejetik gerçeklik uzamı içinde olası herhangi bir özne olmadığını kabul etmek zorunda kalır. Yani burada nesnel çekimin öznel çekime basit bir tersinmesiyle karşı karşıya değiliz, olanaksız bir öznellik, nesnelliğin kendisini hakkında konuşulama - yan, canavarca kötülük çeşnisiyle lekeleyen bir öznellik kurmakla karşı karşıyayız. Burada kendisini gizlice şeytan olan Yaratıcının Kendisi olarak tanımlayan bütün bir heretik teoloji görülebilir (12. yüzyıl başlarındaki Kathar heretizminin tezi de buydu zaten). Bu olanaksız öznelliğin örnek vakaları *Sapık*'ta ölen dedektif Argobast'ın donup kalmış yüzünün üzerindeki katil şey'in durduğu noktadan yapılan "öznel" çekim, ya da *Kuşlar*'da, alevler ara -

sındaki Bodega Körfezi'nin o ünlü Tanrı'nın görüşünden yapılmış çekimi, ki bu çekim de, çerçeveye kuşların girişiyle birlikte, kötü saldırganların bakış-açılarıyla yeniden anlamlanır, öznelleştirilir.



*Kuşlar*, Bodega Körfezi yangın sahnesi

# Çoklu Sonlar

Hitchcock'un filmlerine özgül bir yoğunluk katan bir başka, üçüncü özellik daha var: Çoklu sonların örtük yankısı. Bunun en belirgin ve iyi belgelenmiş örneği, kuşkusuz, *Topaz*: Bildiğimiz gibi, *Topaz*'ın nasıl sonlanacağına karar vermeden önce, Hitchcock iki alternatif son çekti ve kanımca onun sadece en



Hitchcock *Topaz* setinde

uygun sonu seçmiş olduğunu söylemek yeterli değil – şu anda elimizde olan son, bir bakıma diğer ikisini önceden varsayıyor, üç son bir tür tasımlama oluşturuyor; yani Rus casusu Granville (Michel Piccoli) kendi kendine şöyle diyor: "Bana karşı bir kanıt getiremezler, rahatça Rusya'ya gidebilirim" (vazgeçilmiş ilk son); "Ama artık Ruslar da peşimde, onlar için bile tehlikeliyim, o yüzden herhalde beni öldürecekler" (vazgeçilmiş ikinci son); "Oyleyse Rus casusu olma görevimden atıldıysam ve Rusya artık beni istemiyorsa, Fransa'da ne yapabilirim? Tek yapabileceğim şey kendimi öldürmek..." - bu son etkili bir şekilde benimsendi. Fakat, alternatif sonların bu örtük konumlarının varlığına ilişkin daha incelikli versiyonlar da var. Bence, *Aşktan da Üstün* [*Notorious*], o güçlü etkisinin en azından bir kısmını, kendi akıbetinin, onun içinde bir tür alternatif tarih gibi yankılanan en az iki başka olası sonuç zemininde algılanması gerektiği olgusuna borçlu.[7] Öykünün ilk taslağında, Alicia filmin sonunda kurtulur, ama onu Nazilerden kurtarırken ölen Devlin'i kaybeder.

Buradaki düşünce bu fedakarlık eyleminin, Alicia'ya onu sevdiğini söyleyemeyen Devlin'le kendisini sevgiye layık olarak göremeyen Alicia arasındaki gerilimi çözecek olmasıdır: Devlin kızın ona karşı sevgisini hiçbir söz söylemeden, onun hayatını kurtarmak için ölerek söyler. Son sahnede, Alicia'yı tekrar Miami'de içki arkadaşlarıyla birlikte görürüz: Her zamankinden daha da "rezil" olsa bile kalbinde, onu sevip onun için ölmüş olan bir erkeğin anısı vardır ve Hitchcock'un Selznick'e yazdığı bir notta belirttiği gibi, "onun için bu, evlenip mutluluk dolu bir hayata sahip olmasıyla aynı şeydir." Öteki versiyon -



*Aşkın da Üstün*

da, sonuç tam tersidir; burada, Alicia'nın Sebastian ve annesi tarafından ağır ağır zehirlendiğini zaten biliriz. Devlin Nazilerle mücadele eder ve Alicia'yla birlikte kaçar, ama Alicia süreç içinde ölür. Son kısımda Devlin, daha önce Alicia'yla buluştukları bir Rio kafeteryasında oturmuş, birilerinin Sebastian'ın ahlaksız ve onu aldatmış olan karısının ölümünden bahsettiğine kulak misafiri olur. Fakat, elindeki mektup Başkan Truman'dan gelmiş, Alicia'nın cesaretini öven bir anma mektubudur. Devlin mektubu cebine koyar ve içkisini bitirir... Son olarak, son karar verilen versiyonun sonunda Devlin'le Alicia'nın evlenmiş olduğu ima edilir. Hitchcock daha sonra bu finalden vazgeçti, Alicia'yı gerçekten seven Sebastian'ı Nazilerin ölümcül gazabıyla yüzleşmeye bıraktı. Burada iki alternatif sonun birden (Devlin'in ve Alicia'nın ölümlerinin) filme, ekranda gördüğümüz eylemin bir tür fantazmatik arkaplanı olarak katıldığı görülür: Eğer bir çift oluşturacaklarsa, hem Devlin hem de Alicia'nın "simgesel ölümden" geçmesi gerekir, böylece mutlu

son iki mutsuz sonun bileşiminden çıkar, yani bu iki alternatif fantazmatik senaryo asıl gördüğümüz film sonunu destekler.

Bu özellik Hitchcock'u, çalışması günümüzün dijital evrenini önceden haber veren sanatçılar dizisine sokmamızı sağlar. Öyle ki, sanat tarihçileri, eski sanatsal biçimlerin kendi sınırlarını zorlamasından ve en azından bizim geriye dönük görüşümüze göre, yeni bir teknolojiyi işaret eder gibi görünen yordamlar kullanmasından sıkça bahsetmektedir. Eski biçimlerin "aşırı" deneyleri sayesinde ortaya koydukları çaba, yaşam deneyimine daha "doğal" ve uygun "nesnel karşılık" olarak hizmet edebilecektir. 19. yüzyıl romanlarındaki bir dizi anlatı yordamları sadece standart anlatısal sinemayı çağrıştırmakla kalmaz (*Emiliy Bronte*'de "flashback"lerin çapraşık kullanımı ya da Dickens'taki "paralel editleme" ve "yakın-çekim" kullanımları), bazen modernist sinemayı bile haber verir (*Madam Bovary*'de "off-space" [sinemadaki iki imge arasındaki alan] kullanımı) – adeta yeni bir yaşam algısı orada zaten vardır, ama

hâlâ dile getirilmesinin tam araçlarını bulmaya çabalamaktadır, sonunda da bunu sinemada bulur. Burada karşımıza çıkan şey bu yüzden bir tür *gelecekte geçmiş zaman* tarihselliğidir: Biz Dickens'ın büyük romanlarının ya da *Madam Bovary*'nin anlatısal mantığını, ancak sinema ortaya çıktığı ve standart yordamlarını geliştirdiği zaman gerçekten yakalayabildik.

Ve günümüzde de, benzer bir eşiğe yaklaşıyoruz: Yeni bir "yaşam deneyiminin" kokusu geliyor, çizgisel merkezli anlatı biçimini parçalayan ve yaşamı çokbiçimli bir akış olarak aktaran bir yaşam algısı –hatta "katı" bilimler alanında bile (kuantum fiziği ve onun Çoklu Gerçeklik yorumu, ya da Dünya üzerindeki edimsel evrime ivme kazandıran o kesin olumsallık– Stephen Jay Gould'un *Muhteşem Yaşam*'da[8] ispatladığı gibi, Burgess yapraktaşı fosilleri evrimin nasıl bütünüyle farklı bir yöne sapabileceğini gösteriyor) yaşamın tesadüfiliği ve gerçekliğin başka versiyonları çıkıyor karşımıza. Ya yaşam etkileşen ve anlamsız olumsal buluşmalarla önemli öl-

çüde etkilenen bir çoklu koşut kaderler dizisi, bir dizinin bir başkasıyla kesiştiği ve ona müdahale ettiği noktalar olarak deneyimleniyor (Altman'ın *Shortcuts*'ını hatırlayın), ya da aynı olay örgüsünün farklı versiyon/sonuçları tekrar tekrar canlanıyor ("koşut evrenler" ya da "alternatif olası dünyalar" senaryoları – Kieslowski'nin *Kör Talih, Veronique'nin İkili Yaşamı* ve *Kırmızı*'sını [*Blind Chance, The Double Life of Veronique, Red*] hatırlayın; "ciddi" tarihçiler bile son zamanlarda bir Sanal Tarih cildi yayınladılar, bura - da Modern Çağın önemli olaylarını, Cromwell'in Stuartları yenmesi ve Amerikan bağımsızlık savaşın-



*Shortcuts*

dan Komünizmin çözülmesine dek uzanan olayları öngörülemez ve bazen olasılığı bile olmayan tesadüflere bağlı olarak yorumluyorlar[9]). Gerçekliğimizin bu şekilde "açık" bir durumun olası –genellikle en olası bile olmayan– sonuçlarından biri olarak algılanması, başka olası sonuçların basitçe iptal edilmiş olduğu, ama olmuş olabilecek olanın bir hayaleti olarak "gerçek" gerçekliğimizi esir etmeyi sürdürdüğü, gerçekliğimize aşırı kırılganlık ve olumsallık konumunu verdiği fikri, örtük bir şekilde edebiyat ve sinemamızın hakim "çizgisel" anlatı biçimleriyle çarpışıyor – bir bakıma, içinde eksantrik bir fazlalık de -



*Veronique'nin İkili Yaşamı*

ğil, onun işleyişinin "doğru" bir tarzı olacak yeni bir sanatsal aracı çağırıyorlar. Yaratma fikri de dünyanın bu yeni deneyimiyle değişiyor: Artık yeni bir düzen dayatmanın olumlu eylemini belirtmiyor, daha çok olumsuz seçme, olasılıkları sınırlama, bir seçeneği diğerlerini geride bırakarak öne çıkarma jestini belirtiyor. Sibermekan hipermetninin, içinde bu yaşam deneyiminin kendi "doğal," daha uygun nesnel karşılığını bulacağı bu yeni araç olduğu öne sürülebilir, yani yine ancak sibermekan hipermetninin icat edilmesiyle biz Altman ve Kieslowski'nin –ve örtük bir şekilde Hitchcock'un da– etkin bir şekilde işaret ettikleri şeyi etkin bir şekilde kavrayabiliyoruz.

# İdeal Yeniden Yapım

Bu, aynı zamanda bir Hitchcock filminin özel bir yeniden yapımının ne olacağını gösterebiliyor. Hitchcockçu sinthomları deneyip taklit etmek daha en baştan başarısızlığa mahkum bir çaba; aynı anlatıyı yeniden yapmak bir Kolay Shakespeare ortaya çıkarır. Dolayısıyla geriye sadece iki yol kalır. Birini Gus van Sant'ın *Sapık*'ı paradoksal bir şekilde, basit bir başarısızlık değil de başarısız bir başyapıt saymak istediğim film gösteriyor. Birebir, kare kare yeniden yapma düşüncesi dahice bir düşünce ve bana göre, aslında sorun filmin bu yönde yeterince yol almamış olmasıydı. İdealde, filmin çaba harcayacağı şey esrarengiz bir ikiz etkisi sağlamak olmalıydı: Biçimsel olarak aynı filmi çekerken, fark daha da elle tutulur olacaktı – her şey aynı olacaktı, aynı çekimler, açılar, diyalog ve yine de, tam da bu aynılık yüzünden, tümüyle farklı bir filmle karşı karşıya olduğumuzu

çok daha güçlü bir şekilde hissedecektik. Bu ayrım, oyunculuk tarzındaki, oyuncuların seçimindeki, renk kullanımındaki vb. güçlükle algılanan farklılıklarla belli olmalıydı. Van Sant'ın filminin bazı öğeleri zaten bu yönü gösteriyor: Norman, (lezbiyen olarak gösterilmiş) Lilah ve Marion (anacıl olmayan, içe kapanık, iri göğüslü anacıl Janet Leigh'in tersine soğuk bir sürtük) rolleri, hatta Arbagast ve Sam rolleri, 1950 sonlarından günümüzün evrenine kaymayı hoş bir şekilde gösteriyor. Eklenen bazı çekimler (iki cinayet sırasında bulutlu göğün bilmecemsi öznel çekimleri gibi çekimler) kabul edilebilir olsa da, daha kaba değişikliklerle sorunlar su yüzüne çıkmış du-



*Sapık* (Gus van Sant)

rumda (Norman'ın öldürmeden önce Marion'u delikten gözetleyerek mastürbasyon yapmasında olduğu gibi – insanın aklına bu örnekte şu gibi çıkarımlar geliyor, yani eğer bu tür bir cinsel tatmine ulaşabilseydi, o şiddetli *passage a l'acte* ve Marion'u öldürmek gereksiz olacaktı!); daha da önemlisi, bazı sahneler tümüyle mahvolmuş durumda, Hitchcock'un hassas kadrajının değiştirilmesi sonucunda etkileri kaybolup gitmiş (örneğin, parayla birlikte işyerinden çıkan Marion'u evde kaçmaya hazırlanırken gösteren o önemli sahne). Hitchcock'un kendi yeniden yapımları da (*Tehlikeli Adam*'ın iki versiyonu, ayrıca *Sabotör* ve *Gizli Teşkilat*) bu yönü gösteriyor: Anlatı çok benzer olsa bile, altta yatan libidinal ekonomi daha sonraki yeniden yapımların her birinde, sanki aynılık Farkı belirleme amacına hizmet ediyormuş gibi bütünüyle farklı.[10]

İkinci bir yol, iyi hesaplanmış stratejik bir hamleyle, Hitchcock'un edimselleştirdiği senaryonun altında yatan alternatif senaryolardan birini, örneğin *Notorious*'un sadece Ingrid Bergman'ın hayatta kal-

dığı bir yeniden yapımını sahnelemek olabilirdi. Bu da Hitchcock'u dönemimize ait bir sanatçı olarak onurlandırmanın tam bir yolu olurdu. Belki, de Palma'nın ve başkalarının yaptığı o Hitchcock'a doğrudan "bağlılıklardan" daha çok, bu tür bir yeniden yapımı haber veren sahneler umulmadık yerlerde vardır; kesinlikle Hitchcockçu olmayan Francis Ford Coppola'nın *Conversation*'ındaki [*Konuşma*] otel odası, cinayet mekanı gibi yerlerde. Müfettiş odayı Hitchcockçu bir bakışla, tıpkı Marion'un motel odasındaki Lila ve Sam gibi inceler, yatak odasından banyoya geçer, orada tuvalete, ardından duşa odaklanır. Duştan (orada herhangi bir suç izi yoktur, her şey temizdir), bakışımızı cezbeden, konuşulamaz korkunç şeyleri sezdirerek bizi büyüleyen bir Hitchcockçu nesneye yükseltilen tuvalet klozetine bu geçiş can alıcı öneme sahiptir (Marion'un, harcadığı paraların miktarını yazdığı, kendisinin orada bulunduğunun bir kanıtı olan yırtık bir kağıt parçasını Sam'in aldığı tuvaletin içini gösterebilmek için Hitchcock'un sansürle nasıl mücadele ettiğini hatır-

layın.) Duşun çevresinde *Sapık*'a bir dizi apaçık gönderme yaptıktan sonra (duş perdesini hızla çekip açtıktan, yerdeki deliği inceledikten sonra), müfettiş (sözde temizlenmiş olan) klozete odaklanır, sifonu çeker ve leke sanki hiçlikten çıkmış gibi gelir, kan ve başka suç izleri klozetin kıyısından taşar. *Marnie* aracılığıyla (ekranı karartan kırmızı lekesiyle) *Sapık*'ın bir tür yeniden okuması olan bu sahne Hitchcock evrenininin şu temel öğelerini içerir: Belirtilmemiş birtakım tehditleri somutlaştıran, bir başka uçurum boyutuna açılan delik işlevini gören




Hitchcockçu nesneye sahiptir (bu sahnede tuvaletin taşması bilimkurgu romanlarındaki o bütün evreni yok eden yanlış düğmeye basma gibi değil mi?); özneyi eşzamanlı olarak çeken ve iten bu nesnenin incelenen

film setinin bakışa karşılık verdiği nokta olduğu söylenebilir (kahramana bir bakıma klozet tarafından bakılmıyor mu?); ve son olarak, Coppola tuvaletin kendisinin alternatif senaryosunu bu muammanın başlıca yörüngesi olarak alır. Bir sahnenin bu küçücük yeniden yapımını bu kadar etkili kılan şey, Coppola'nın *Sapık*'ta işleyen yasaklamayı askıya almasıdır: Tehdit *patlar*, kamera *Sapık*'ta havaya asılı duran tehlikeyi *gösterir*, kaotik kanlı kargaşa tuvaletten dışarı boşanır. (Ve evin arkasındaki, Norman'ın arabalarıyla birlikte kurbanların cesetlerini içine doldurduğu o bataklık da bir tür devasa atıksal çamur



*Konuşma*

havuzu değil mi, yani bir bakıma onun arabaların üzerine sifonu çektiğini söyleyebiliriz – o ünlü an, Marion'un arabası bataklığa gömülmeyip durduğu zaman Norman'ın yüzünde beliren kaygılı bir ifadenin belirdiği o an, etkileyici bir şekilde tuvaletin bizim suçumuzun izlerini yutmadığı kaygısını yansıtmıyor mu? *Sapık*'ın en son karesi, Marion'un arabasının bataklıktan çıkarılırken gördüğümüz o kare, bu yüzden klozetten kanın geri çıkmasının bir tür Hitchcockçu eşdeğeridir – kısacası bu bataklık, ontoloji öncesinin Ölüler dünyasına açılan giriş noktaları dizisinden bir tanesidir.)



Bataklıktaki Marion'un arabası (*Sapık*)

Ve ontoloji öncesi Yeraltı dünyasına yönelik aynı gönderme *Yükseklik Korkusu*'nun son sahnesin - de de geçerli değil mi? Dijital öncesi dönemlerde, ergenlik çağımda *Yükseklik Korkusu*'nun kötü bir kopyasını gördüğümü hatırlıyorum – son saniyeleri eksikti, o yüzden film mutlu sona eriyor gibiydi, Scottie Judy'yle yeniden anlaştı, onu bağışladı ve onu eşi olarak kabul etti, ikisi tutkuyla kucaklaştı... Demek istediğim şey, bu tür bir sonun göründüğü kadar yapay olmadığı: Asıl sonda, merdivenlerde Baş Rahibenin aniden görünmesi, bir tür olumsuz *deus ex machina*, anlatı mantığında tam bir yeri olmayan, mutlu sonu engelleyen ani bir müdahale işlevi görür.[11] Rahibe nereden çıkıp gelir? Scottie'nin kendisinin de çiçekçide Madeleine'yi gizlice gözlediği o aynı ontolojik öncesinin gölgeler dünyasından.[12] Bizim o hiç çekilmemiş olan o mükemmel Hitchcockçu sahneye yaklaşmamızı sağlayan şey ontoloji öncesi bu dünyaya yapılan göndermedir – çünkü o tam da Hitchcock'un çalışmasının temel matrisini doğrudan ortaya koyar, onun gerçekten filme çekil-

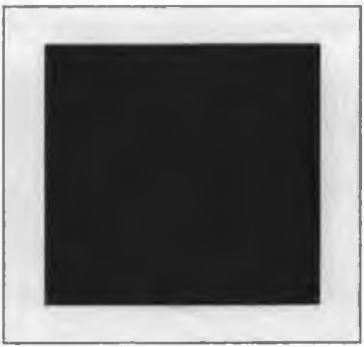
mesi kuşkusuz kaba, zevksiz bir etki yaratabilirdi. Truffaut'nun Usta'yla yaptığı sohbetlere göre, Hitchcock'un *Gizli Teşkilat*'a koymak istediği sahne şuydu:

> Cary Grant ve (Ford'un otomobil fabrikalarından birinde çalışan) bir fabrika işçisiyle, montaj hattı boyunca yürürken yaptığı uzun bir diyaloğu koymak istedim. Arkalarında da bir araba parça parça bir araya getirilecekti. Sonunda, civata ve somun aşamasından başlayarak bir araya getirilmesini gördükleri araba, hattın sonunda, deposu da benzinle doldurulmuş bir halde, sürülmeye hazır olacaktı. İki adam birbirlerine bakıp, "Muhteşem bir şey değil mi!" diyecekti. Sonra arabanın kapısını açacaklardı ve arabanın içinden bir ceset yuvarlanacaktı.[13]

Bu ceset nereden ortaya çıktı, düştü? Yine, Scottie'nin çiçekçideyken Madeleine'i gözlediği o boşluktan – ya da *Conversation*'da kanın çıktığı o boşluktan. (Bu

uzun çekimde görecek olduğumuz şeyin de üretim sürecinin temel birimi olduğunu unutmayalım – öyleyse gizemli bir şekilde hiçlikten ortaya çıkan bu ceset, üretim süreci boyunca "hiçlikten" yaratılan o artı-değerin kusursuz vekili değil midir?) Gülünç bir şekilde en düşük olanın (bokun, içinde kaybolduğu Ötenin) sarsıcı bir şekilde metafizik Yüce durumuna yükseltilmesi belki de Hitchcock'un sanatının gizemlerinden biridir. Yüce bazen bizim en sıradan günlük deneyimimizin bir parçası olmuyor mu? Basit bir iş yaparken (sözgelimi, uzun bir merdivenden yukarı çıkarken) beklenmedik bir yorgunluk çöker üzerimize, erişmek istediğimiz o basit hedef (merdivenlerin tepesi) birdenbire bizden erişilmez bir engelle ayrılır ve sonsuza dek erişemeyeceğimiz metafizik bir Nesneye dönüşür, sanki bu işi tamamlamamızı sonsuza dek engelleyen bir şey var gibidir... Ve biz tuvalette sifonu çektikten sonra atıkların kaybolduğu yer, şeylerin içine girip kaybolduğu ezeli, ontolojik öncesi Kaosun korkutucu-yüce Ötesinin etkili metaforlarından biridir. Rasyonel olarak atık -

ların başına geleni bilsek de, hayali gizem yine de sürer – bok bizim günlük gerçekliğimize uymayan bir fazlalık olarak kalır ve Lacan, bir hayvan atıklarıyla ne yapacağını bilemediği anda, bu atıklar onu rahatsız eden bir fazlalığa dönüştüğü anda hayvandan insana geçtiğimizi öne sürmekte haklıdır.[14] Bu yüzden *Conversation*'daki sahnede Gerçek, öncelikle klozetten geri çıkan korkutucu-tiksindirici madde değil, deliğin kendisi, farklı bir ontolojik düzene geçiş olarak hizmet eden yarıktır. İçinden cinayetin kalıntıları geri çıkmadan önceki boş klozetle Maleviç'in "Beyaz Yüzey Üzerinde Siyah Kare"si arasındaki ben-



*Beyaz Yüzey Üzerinde Siyah Kare*

zerlik burada önemli: Yukarıdan klozete bakmak aynı "minimalist" görsel şemayı, klozetin kendisinin beyaz yüzeyinin çevrelediği bir kara (ya da en azından daha koyu) su karesini yeniden üretmiyor mu? Yine, biz elbette, gözden kaybolan atıkların lağım şebekesinin bir yerinde olduğunu biliriz – burada "gerçek" olan şey bizim gerçeklik uzamımızı, atıkları, bizim gündelik gerçekliğimizin bir parçası olmayan bir alternatif boyutun içinde gözden kaybolmuş olarak algılayacağımız/hayal edeceğimiz şekilde "büken" topolojik delik ya da torsiyondur.

Hitchcock'un kullanılan banyo ya da tuvaletin temizlenmesi takıntısı ünlüdür[15] ve Marion cinayetinden sonra, onun bizim özdeşleşme noktamızı



*Sapık*

Norman'a kaydırmak istemesi de önemlidir. Bunu banyonun özenle temizlenme sürecinin uzun bir aktarımıyla yapar – bu belki de filmin anahtar sahnesidir, tam olarak yapılan işten, olayların normale dönmesinden, durumun yeniden denetime alınmasından, korkutucu ölüler dünyasının izlerinin silinmesinden alınan esrarengiz derin bir tatmini getiren bir sahnedir. İnsan bu sahneyi Acquinaslı Aziz Thomas'ın ünlü önermesini, yani (bir eylemi yapmanın tam yolu olarak tanımlanan) bir erdem kötü amaçlara da hizmet edebilir şeklindeki önermeyi düşünerek okumaya heves duyuyor: İnsan kusursuz bir hırsız, katil, soyguncu da olabilir, yani kötü bir eylemi "erdemli" bir şekilde yapabilir. *Sapık*'taki bu banyo temizleme sahnesinin ispatladığı şey "düşük" kusursuzluğun nasıl belirsiz bir şekilde "yüksek" hedefi etkileyebileceğidir: Norman'ın banyoyu temizlemekte gösterdiği erdemli kusursuzluk, kuşkusuz, suçun izlerini silmek gibi kötü bir amaca hizmet eder; fakat tam da bu kusursuzluk, eylemine adanmışlık ve titizlik, bizi, seyircileri, eğer birisi böyle

"kusursuz" bir şekilde davranıyorsa, toplamda iyi ve sevimli bir kişi olmalı diye düşünmeye kışkırtır. Kısacası, banyoyu Norman gibi baştan sona temizleyen biri aslında kötü olamaz, hem de diğer küçük tuhaflıklarına rağmen... (ya da, bunu daha keskin bir şekilde söylersek, Norman'ın yönettiği bir ülkede, trenler kesinlikle vaktinde kalkar!) Bir süre önce, bu sahneyi seyrederken, kendimi sinirli bir şekilde banyonun tam olarak temizlenmediğini fark ederken yakaladım – duş teknesinin kıyısındaki iki küçük leke yerinde duruyordu! İçimden bağırmak geldi: Hey, daha bitmemiş, şu işi tam olarak bitirsene! *Sapık* burada günümüzün ideolojik algısını, kamunun gözünden gizlenmesi gereken müstehcen ahlaksızlık sahasını seks değil çalışma ("simgesel" etkinlik yerine el emeği) olarak gören o ideolojik algıyı işaret etmiyor mu? Bu gelenek Wagner'in *Rheingold* ve Lang'in *Metropolis*'ine dek uzanıyor, ve çalışma sürecinin yeraltında, karanlık mağaralarda gerçekleştiği bu gelenek, günümüzde, Çin gulaglarından Endonezya ya da Brezilya montaj hatlarına dek uza-

nan Üçüncü Dünya fabrikalarında ter döken milyonlarca anonim işçiyle doruk noktasına ulaşıyor – onların görünmezliği sayesinde, Batı rahat rahat "gözden kaybolan işçi sınıfı" geyikleri yapabiliyor. Ama bu gelenekte can alıcı önemde olan şey emeğin suçla eşitlenmesi, emeğin, kol çalışmasının, aslında kamu gözünden gizlenmesi gereken ahlaksız bir suç etkinliği olduğu düşüncesi. Hollywood filmlerinde üretim sürecini bütün yoğunluğuyla gördüğümüz tek yer, aksiyon kahramanının suç ustasının gizli alanına sızdığı ve yoğun emek sahasını (uyuşturucuların damıtılıp paketlendiği, New York'u yok edecek bir roketin yapıldığı... sahayı) saptadığı yerdir. James Bond filmlerinde, suç ustası, Bond'u ele geçirdikten sonra, yasadışı fabrikasında bir gezintiye çıkardığı zaman, Hollywood'un bir fabrikadaki üretimin o toplumcu-gerçekçi gururlu sunumuna yaklaştığı en yakın noktayı görmez miyiz?[16] Ve Bond'un müdahalesinin işlevi de, kuşkusuz, bu üretim sahasını havaya uçurmak, bizim "işçi sınıfının kaybolduğu" dünyadaki varlığımızın gündelik görünüşüne dönmemizi

sağlamaktır. ...

Bu arada, benzer bir şekilde Hitchcock'u sevmeye, libidinal olarak onunla özdeşleşmeye mecbur kalan, ama Siyaseten Doğruculuk ölçütleriyle bakıldığında, onun yapıtının bir günahlar kataloğu (temizlik ve kontrol takıntılı erkek imgesiyle yaratılmış kadınlar ...) olduğunun da farkında olan o Solcu sinema kuramcılarında da o aynı insanın isteği dışında zorunlu özdeşleşme tavrı açıkça görülmüyor mu? Hitchcock'u ister istemez seven Solcu kuramcıların standart açıklamasını hiçbir zaman ikna edici bulamadım: Evet, onun evreni eril şovenist, ama aynı zamanda onun çatlaklarını görünür kılıyor ve bir bakıma onu içeriden çökertiyor. Bence Hitchcock'un filmlerinin sosyal-politik boyutu başka bir yerde aranmalı. *Sapık*'ın sonundaki iki yakın çekimi ele alalım – önce psikiyatr öyküyü toparlar, sonra anne-Norman'ın kendisi o son "Bir sineği bile incitemezdim!" monoloğunu yapar. Bu iki yakın çekim arasındaki yarılma, çağdaş öznelliğin çıkmazını bize kültürel eleştiri alanındaki bir düzine makaleden çok

daha iyi anlatıyor. Yani, uzman bilgiyle özel tekbenci evrenlerimiz arasındaki o ünlü yarılmayla karşı karşıya olduğumuz görünebilir: Sağduyu, etik olarak bağlanılmış ortak bir önvarsayımlar kümesi, ağır ağır çözülüyor ve elimizde kalan, bir yanda herkesin anlayacağı sıradan dile çevrilmesi artık mümkün olmayan, ama içinde artık kimsenin gerçekten anlamadığı fetişleşmiş formüller kipinde o dile giren, sanatsal ve popüler imgelemimizi şekillendiren (karadelik, Big Bang, süper sicimler, kuantum salınımı...) o nesnelleşmiş uzman ve bilimci dili; ve diğer yanda da, kimsenin birbirine çeviremediği o yaşam tarzı çokluları: Tek yapabileceğimiz onların çokkültürlü bir toplum içindeki hoşgörülü bir arada yaşamasının koşullarını güvenceye almaktır. Günümüzün öznesinin ikonu belki de o destansı Hintli bilgisayar programcısıdır, yani gündüz uzmanlığını sergileyen, akşamsa, eve döndükten sonra, yerel Hindu tanrısına mum yakıp ineğin kutsallığına saygı gösteren kişi.

Fakat, daha yakından bakarsak, çok geçmeden bu karşıtlığın *Sapık*'ın sonunda nasıl yer değiştirdiği

görünür olur: Neredeyse insani, katılımcı, sıcak bir tavırla konuşan kişi soğuk nesnel bilginin temsilcisi olan psikiyatrdır –açıklaması kişisel tikler, sevimli jestlerle doludur–, buna karşın, özel dünyasına çekilmiş olan Norman kesinlikle kendinde değildir, bir başka psişik mevcudiyet, annesinin hayaleti tarafından ele geçirilmiştir. Bu son Norman imgesi bana Meksika'da pembe dizileri nasıl çektiklerini hatırlattı: Aşırı yoğun takvim yüzünden (stüdyonun her gün dizinin yarım saatlik bir bölümünü üretmesi gerekir), aktörlerin repliklerini önceden öğrenmek gibi bir şansı olmaz, o yüzden kulaklarına küçük bir ses alıcı gizlerler, setin arkasındaki bir kabinde bulunan bir adam da onlara yapmaları gereken şeyleri okur (ne söyleyeceklerini, ne yapmaları gerektiğini) – aktörlere hemen, hiç geciktirmeden bu emirlere uymaları gerektiği öğretilir... *Sapık*'ın sonundaki Norman budur ve bu aynı zamanda, bize toplumsal maskelerimizi çıkarıp içteki gerçek benliklerimizi serbest bırakmamız gerektiğini söyleyen o New Age taraftarları için iyi bir derstir – yani, bunun vardığı yeri

Norman'da görüyoruz, *Sapık*'ın sonunda o gerçek benliğini etkin bir şekilde gerçekleştiriyor ve Rimbaud'nun Demeny'ye yazdığı mektupta yer alan o düsturu takip ediyor ("*Car je est un autre. Si le cuivre s'eveille clairon, il n'y a rien de sa faute*" ["Çünkü ben bir başkasıdır. Eğer pirinç boru olarak uyanıyorsa, bu onun hatası değil."]): Norman'ın annesinin tuhaf sesiyle konuş*maya başla*ması kendi suçu değildir. "Gerçekten kendim," bölünmemiş özne olmak için ödemem gereken bedel bütünsel yabancılaşmadır, kendime göre bir Öteki olmamdır: Kendimle tam özdeşleşmemin engeli tam da benim Benliğimin



Norman (*Sapık*)

koşuludur.

Bu aynı antagonizmanın bir başka yönü mimariyle ilgilidir: Norman'ı iki ev arasında, modern yatay motel ve dikey Gotik anne evi arasında yarılmış özne olarak da görebiliriz, sonsuza dek ikisi arasında koşmakta, hiçbir zaman kendine ait tam yeri bulamamaktadır. Bu anlamda, filmin sonunun *unheimlich* karakterinin anlamı, onun anneyle tam özdeşleşmesi sayesinde sonunda *heim*'ını, evini bulmuş olmasıdır. *Sapık* gibi modernist eserlerde, bu yarılma hâlâ görünürdür, buna karşın günümüzün postmodern mimarisinin temel hedefi bunu gözden




*Sapık*

gizlemektir. Küçük kasabalardaki küçük aile evlerine, onların ön verandalarına dönen, yerel topluluğun samimi atmosferini yeniden yaratan "Yeni şehirciliği" hatırlamak yeter – açıkça, bu mimarinin saf ideoloji olması, mimariyle hiçbir ilişkisi olmayan, tümüyle bütün o geç dönem kapitalist dinamiklerle ilişkili olan gerçek bir toplumsal çıkmaza ("gerçek" olsa, evlerin edimsel yerleşiminde maddeleşmiş olsa bile) hayali bir çözüm sağlaması durumudur. Bu aynı antagonizmanın daha ikircikli bir örneği Frank Gehry'nin yapıtıdır – neden o bu kadar popüler



*Sapık*

olmuş, gerçek bir kült figür olmuştur? Antagonizmanın iki kutbundan birini temel olarak alır, ya eski moda bir aile evini ya da modernist beton ve cam binayı, sonra da onu bir tür kübist anamorfik çarpıtmaya sokar (eğimli açıya sahip duvar ve pencereler vb.) ya da eski aile evini modernist bir ekle birleştirir, ve bu durumda da, Fredric Jameson'ın belirtmiş olduğu gibi, odak noktası iki uzamın kesişimindeki yerdir (oda). Kısacası, Gehry'nin mimaride yaptığı şey, (Levi-Strauss'un *Hüzünlü Dönenceler*'deki enfes anlatımıyla) Caduveo Kızılderililerinin dövmeli yüzleriyle elde etmeye çalıştıkları şey değil mi: Toplumsal bir antagonizmanın gerçeğini simgesel bir eylem aracılığıyla, karşıtlar arasında bir dolayımlamayla, bir ütopyacı çözüm kurarak çözmek? Bu yüzden benim son varsayımım şu: Eğer Bates Motel Gehry tarafından inşa edilmiş, eski anne eviyle düz modern motelin doğrudan melez bir yeni mevcudiyet halinde birleştirilmesiyle inşa edilmiş olsaydı, Norman'ın kurbanlarını öldürmesine gerek kalmayacaktı, çünkü onu iki yer arasında koşturmaya zorlayan

o katlanılmaz gerilimden kurtulmuş olacaktı – iki aşırı arasında üçüncü bir dolayımlama yerine sahip olacaktı.

## Notlar

[1] New York Üniversitesi'nin 12-17 Ekim 1999 tarihlerinde düzenlediği Hitchcock Anma Konferansı'nın tartışma kısmında.

[2] Bkz. Sigmund Freud, "The Psychogenesis of a Case of Homosexuality In a Woman," The Pelican Freud Library, Cilt 9: Vaka Tarihçeleri II, Harmondsworth: Penguin Books 1979, p. 389.

[3] Bu Hitchcockçu sinthom'un daha ayrıntılı bir değerlendirmesi için bkz. Slavoj Zizek, ed., *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Londra: Verso Books 1993.

[4] Svetlana Alliluyeva, *Twenty Letters To a Friend*, New York: Simon and Schuster 1967, p. 183.

[5] *Post-Theory*, editörler: David Bordwell ve Noel Carroll, Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

[6] Jacques Lacan, The Seminar, Book I: Freud's Papers o Technique, New York: Norton 1988, s. 215. Burada şu yazıyı kaynak olarak kullanıyorum: Miran Bozovic, "The

Man Behind His Own Retina," Slavoj Zizek, ed., Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock).

[7] Şu etkileyici değerlendirmeye bkz. Thomas Schatz, The Genius of the System, New York: Hold and Co. 1996, s. 393-403.

[8] Bkz. Stephen Jay Gould, Wonderful Life, New York: Norton 1989.

[9] Bkz. Virtual History, editor: Niall Ferguson, Londra: MacMillan 1997.

[10] Van Sant'ın yeniden yapımının belki de en büyük başarısı sondaki, Hitchcock'un filmini sona erdiren çekimi izleyen ve dakikalarca süren jenerik sahnesi; arabanın bataklıktan çıkarılmasından sonra olup bitenleri, çekicinin çevresindeki canı sıkkın polisleri gösteren uzun bir vinç çekimidir bu; buna başından sonuna dek doğaçlama yaparak Herrman'ın partisyonunun ana motifini tekrar eden hafif bir gitar eşlik eder ve bu özellik filme 90'ların eşsiz havasını katar. Özgün *Sapık*'tan bu uzaklaşma postmodernizmin çok iyi bir örneği olur.

[11] Bu ani görünme Wagner'in Tristan'ına benzemiyor mu? Operanın sonlarına doğru, Tristan'ın ölümünden, Isol-

de'nin gelip ölüm transına dalmasından sonra, bir başka, ikinci geminin gelmesiyle, ağır ilerleme birdenbire neredeyse komik bir şekilde hızlandığı zaman bir kırılma yaşanır –5 dakika içinde daha önce olup bitmiş her şeyden daha çok şey olur (kavga, Melot ve Kurnewal ölür...)–, tıpkı Verdi'nin Il Trovatore'sinde olduğu gibi, orada da son iki dakikada bir sürü şey olmaktadır. Hemen sondan önce gerçekleşen bu tür beklenmedik gelişler bir anlatının altında yatan gerilimleri okumak için can alıcı önemdedir.

[12] Lesley Brill Under Capricorn'da onun Ingrid Bergman'ı cehenneme götürmek isteyen bir tür yeraltı yaratığı olduğunu öne sürdüğü zaman, insan Vertigo'nun tam sonunda görünen rahibenin aynı kötü ölüler dünyasına ait olduğunu söylemeye hevesleniyor – buradaki paradoks, kuşkusuz, onun, özneyi aşağı çekip onun kurtuluşunu engelleyen Kötülük kuvvetini cisimlendiren bir Tanrı kadını, bir *rahibe* olmasıdır.

[13] Francois Truffaut, Hitchcock, New York: Simon and Schuster 1985, s. 257.

[14] Salgı için de aynı şey sözkonusu: bildiğimiz üzere, hiç sorun çekmeden salgımızı yutuyor olsak bile, bedenden dışarı tükürülmüş bir salgıyı yeniden yutmayı aşırı itici

buluruz – bu da yine İç/Dış sınırını ihlal etmenin bir örneğidir.

[15] Tuvalete ondan sonra giren kimsenin, ne kadar incelerse incelesin, orayı birinin kullanmış olduğunu saptayamayacağını söyleyerek övünmeyi severdi. Bu saplantı aynı zamanda Hitchcock'un Topaz'da Harlem'deki Küba misyonunu niteleyen, resmi diplomatik belgenin bir sandviçin yağıyla lekelenmiş olması gibi küçük pis ayrıntılardan aldığı o apaçık tiksintideki-haz için de geçerlidir.

[16] Bu gözlemi Köln'den Boris Groys'a borçluyum.

**Alfred Hitchcock Filmografi**

1922 Number 13
1925 The Pleasure Garden
1926 The Mountain Eagle
1926 The Lodger/The Case of Jonathan Drew
1927 Downhill
1927 Easy Virtue
1927 The Ring
1928 The Farmer's Wife
1928 Champagne
1929 The Manxman
1929 Blackmail (Şantaj)
1930 Elstree Calling
1930 Juno and the Paycock
1930 Murder! (Cinayet)
1931 The Skin Game
1932 Rich and Strange/East of Shanghai
1932 Number Seventeen (17 Numara)
1932 Lord Camber's Ladies
1934 Waltzes From Vienna (Viyana'dan Valsler)
1934 The Man Who Knew Too Much (Çok Bilen Adam)
1935 The 39 Steps (39 Basamak)
The Fourth Bridge
1936 Secret Agent (Gizli Ajan)
1936 Sabotage/A Woman Alone (Sabotaj)
1937 Young and Innocent (Genç ve Masum)
1938 The Lady Vanishes (Kaybolan Kadın)
1939 Jamaica Inn(Kanlı Meyhane)

1940 Rebecca (Rebecca)
1940 Foreign Correspondent (Yabancı Muhabir)
1941 Mr. and Mrs. Smith (Bay ve Bayan Smith)
1941 Suspicion (Şüphe)
1942 Saboteur (Sabatör)
1943 Shadow of a Doubt (Şüphenin Gölgesi)
1944 Lifeboat (Yaşamak İstiyoruz)
1945 Spellbound (Öldüren Hatıralar)
1946 Notorious (Aşktan da Üstün)
1948 The Paradine Case (Celse Açılıyor)
1948 Rope (Ölüm Kararı/İp)
1949 Under Capricorn (Kapri Yıldızı)
1950 Stage Fright (Sahne Korkusu)
1951 Strangers on a Train (Trendeki Yabancı)
1953 I Confess (İtiraf Ediyorum/ İtiraf)
1954 Dial M for Murder (Cinayet Var)
1954 Rear Window (Arka Pencere)
1955 To Catch a Thief (Kelepçeli Aşık)
1955 The Trouble With Harry (Harry İle Derdimiz)
1956 The Man Who Knew Too Much (Çok Bilen Adam)
1956 The Wrong Man (Lekeli Adam)
1958 Vertigo (Ölüm Korkusu)
1959 North by Northwest(Gizli Teşkilat)
1960 Psycho (Sapık)
1963 The Birds (Kuşlar)
1964 Marnie (Hırsız Kız)
1966 Torn Curtain (Yırtık Perde)
1969 Topaz
1972 Frenzy (Cinnet)
1976 Family Plot (Aile Oyunu)

BİLİNMEYEN BİLİNENLER

3

*Žižek'e* göre Hitchcock'ta eşsiz bir boyut vardır ve bu boyutu belirleyen şey Lacancı sinthomlardır. "Bu sinthomlar Hitchcock'un filmlerinin sinematik dokusunun kendine özgü tadını, tözsel yoğunluğunu sağlar: Onlar olmaksızın, cansız biçimsel bir anlatıya sahip olurduk." İşte bu sebepten Hitchcock filmleri bir şekilde arzuladığımız nesneler olurlar. Bu sinthomların yanı sıra Žižek Hitchcock'un eserlerinin Lacan'ın bakış kuramını kusursuzca aktardığını ileri sürer. Žižek'e göre bakışın bu özgün anlarında seyirci bir nesneye bakmaz, resmin kendisi seyircinin fotoğrafını çeker. Hitchcock'un nesneleri adeta bakışa karşılık verir, bize bakar gibidir.



Slavoj Žizek doğmuştur, kitaplar yazıyor ve ölecektir.

ISBN 978-605-85414-0-5




ENCORE