

SLAVOJ ZIZEK

LACAN HAKKINDA BİLMEYİ HEP İSTEDİĞİNİZ AMA HITCHCOCK'A SORMAYA KORKTUĞUNUZ HER ŞEY

Türkçesi: Burcu Erdoğan



agorakitaplığı

agorakitaplığı
376

SLAVOJ ZİZEK

1949, Slovenya doğumlu. Ljubljana Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde araştırmacı, Ljubljana Teorik Psikanaliz Topluluğu'nun başkanı ve Londra Üniversitesi Birkbeck Beşeri Bilimler Enstitüsü'nde uluslararası yöneticidir. *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (Metis, 2002), *Kırılgan Mutlak* (Epos, 2003), *Yamuk Bakmak* (Metis, 2004), *Gıdıklanan Özne* (Epos, 2005) ve *Ahir Zamanlarda Yaşarken* (Metis, 2011) gibi belli başlı kitapları Türkçe'de yayınlanmıştır.

BURCU ERDOĞAN

1979, İstanbul doğumlu. Marmara Üniversitesi Almanca İşletme Bölümü'nden mezun olduktan sonra İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Bilim, Teknoloji ve Toplum programı kapsamında yüksek lisansını tamamladı. Çevirdiği kitaplardan bazıları şunlardır: *Bernardo Bertolucci* (d. S. Gerard-J. Kline-B. Sklarew, Agora Kitaplığı, 2009), *Darbeciler Okulu* (Lesley Gill, Sosyal İnsan, 2009), *Modern Devlet* (Christopher Pierson, Chiviyazıları, 2011; Neşet Kutluğ'la birlikte).

Slavoj Zizek

LACAN HAKKINDA BİLMEYİ HEP İSTEDİĞİNİZ AMA HITCHCOCK'A SORMAYA KORKTUĞUNUZ HER ŞEY

Türkçesi: Burcu Erdoğan

a
agorakitaplığı

Sinema 63

Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstediğiniz
Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey
Slavoj Zizek

Kitabın özgün adı:
Everything You Always Wanted to Know about Lacan...
But were Afraid to Ask Hitchcock
Verso, 2000, Londra

İngilizce'den çeviren: Burcu Erdoğan
Kapak tasarım - mizanpaj: Sibel Yurt

© 1992; Verso
© 2007; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Eylül 2012

ISBN: 978-605-103-175-0

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

Dağıtım: Punto Kitap, Tel: (0 212) 496 10 50

İÇİNDEKİLER

Kaynaklar vii

Giriş: Alfred Hicthcock, ya da Form ve
Formun Tarihsel Dolayımı *(Slavoj Zizek)* ix

1. BÖLÜM
EVRENSEL OLAN: TEMALAR

1) Hitchcockçu Gerilim *(Pascal Bonitzer)* 3

2) Hitchcock'un Nesneleri *(Mladen Dolar)* 20

3) *Gizli Teşkilat*'ta Uzamsal Sistemler *(Fredric Jameson)* 37

4) Tam Ölünecek Yer: Hitchcock Filmlerinde
Tiyatro *(Alenka Zupancic)* 66

5) *Functum Caecum* (Kör Nokta), ya da İçgörü ve
Körlüğe Dair *(Stojan Pelko)* 101

2. BÖLÜM
BENZERSİZ OLAN: FİLMLER

1) Hitchcockçu *Sinthom*'lar *(Slavoj Zizek)* 121

2) Çok Şey Bilen Seyirci *(Mladen Dolar)* 125

3) Kaderin Şifresi *(Michel Chion)* 134

4) Pek de Ölü Olmayan Bir Baba *(Mladen Dolar)* 140

5) *Aşktan da Üstün (Pascal Bonitzer)* 149

6) Dördüncü Taraf *(Michel Chion)* 153

7) Retinasının Ardındaki Adam *(Miran Bozovic)* 159

8) Deri ve Saman *(Pascal Bonitzer)* 178

9) Doğru Adam ve Lekeli Kadın *(Renata Salecl)* 186

10) Cisimleştirmenin İmkânsızlığı *(Michel Chion)* 197

3. BÖLÜM
BİREYSEL OLAN: HITCHCOCK'UN EVRENİ

"Onun Cüretkâr Bakışında Yatar Benim Çöküşüm" *(Slavoj Zizek)* 213

KAYNAKLAR

Pascal Bonitzer'in yazdığı "Hitchcockcu Gerilim" ilk olarak *Cahiers du cinéma*'nın 8. sayısında *hors série* olarak yayınlandı; Michel Chion'un yazdığı "Kaderin Şifresi" ilk olarak 1984 yılının Nisan ayında *Cahiers du cinéma*'nın 358. sayısında yayınlandı; Pascal Bonitzer'in "Aşktan da Üstün"ü ilk olarak 1980'de *Cahiers du cinéma*'nın 309. sayısında yayınlandı; Michel Chion'un "Dördüncü Taraf"ı ilk olarak 1984 yılının Şubat ayında *Cahiers du cinéma*'nın 356. sayısında yayınlandı; Pascal Bonitzer'in "Deri ve Saman"ı ilk olarak 1984 yılında Temmuz-Ağustos'ta *L'Ane*'ın 17. sayısında yayınlandı; Michel Chion'un "Cisimleştirmenin İmkânsızlığı" ilk olarak *La Voix au cinéma*'sında (Cahiers du cinéma/ Etoile, 1982) yayınlandı. Bu makalelerin burada yeniden yayınlanmasına izin verdikleri için hak sahiplerine teşekkür ederiz. Bu yazıların hepsi İngilizce olarak ilk defa yayınlanmaktadır; çeviriler Martin Thom tarafından yapılmıştır.



GİRİŞ:
ALFRED HICTHCOCK, YA DA FORM VE FORMUN TARİHSEL DOLAYIMI

Slavoj Zizek

Modernizm ile postmodernizm arasındaki kırılmayı yorumlamak amacıyla çıkılan sayısız yolda çoğunlukla fark edilmeyen şey, bu kırılmanın *tam da yorumun statüsünü* etkileyiş biçimidir. Hem modernizm hem de postmodernizme göre yorum, nesnesine içkindir ve o olmadan sanat eserine erişilmez – yorumlama ustalığındaki çokyönlülüğünden bağımsız olarak, herkesin sanat eserinden keyif alabildiği geleneksel cennet, artık ulaşılamaz bir şekilde kayıplara karışmıştır. Dolayısıyla, modernizm ile postmodernizm arasındaki kırılma, metin ve metnin açıklaması arasındaki bu içkin ilişkide yatmaktadır. Modernist bir sanat eseri, tanımı gereği, 'anlaşılmaz'dır; bir şok, gündelik hayatımızın güvenlik ve huzurunu tehdit eden bir travmanın ani saldırısı olarak işlev gö-

rür ve egemen ideolojinin simgesel evrenine karışmaya direnç gösterir; bunun üzerine bu ilk karşılaşmanın ardından yorum sahneye çıkar ve bizim bu şoka dahil olmamızı sağlar – bize, diyelim ki, bu travmanın kayıt altına alındığı bilgisini verir ve çok 'normal' gündelik hayatlarımızdaki sarsıcı ahlâk bozukluğuna işaret eder... Bu anlamda yorum, tam da alımlama ediminin kesin sonucudur: T.S. Eliot, *Waste Land* (Çorak Ülke) şiirine akademik bir yorumcudan beklenecek edebi referanslar ekleyerek oldukça kurnaz davranmıştır.

Ancak postmodernizm bunun tam tersini yapar: Onun *par excellence* (mükemmel) nesneleri, belirgin bir kitlesel çekiciliği olan ürünlerdir (*Blade Runner*, *Terminator* ya da *Blue Velvet* gibi filmler). Bu filmlerde Lacan, Derrida ya da Foucault'nun en ezoterik teorik inceliklerinden bir örneklemeyi tespit etmek, yorumcunun işidir. Şu halde eğer modernist yorumun zevki, temel olarak nesnesinin tekinsiz esrarengizliğini 'seçkinleştiren' farkındalık etkisine bağlıysa (işte bu bariz dağınıklığın ne demek istediğini şimdi anlıyorum!), postmodernist işleyişin amacı ilk baştaki basitliğini yabancılaştırmaktır: "Gördüğün şeyin bunak büyükannenin bile zorlanmadan takip edebileceği basit bir melodram olduğunu mu sanıyorsun? ... /semptom ile *sinthom* arasındaki farkı; Borrom düğümünün yapısını; Kadın'ın Babanın Adlarından biri olduğu gerçeğini vs./ dikkate almadığın takdirde her şeyi kaçırmışsın demektir!"

Eğer yeryüzünde ismi, en banal içeriğin 'yabancılaştırılması'nda yatan bu yorumsal zevki betimleyen bir yazar varsa, o da Alfred Hitchcock'tur. Son onyıllarda tanıklık ettiğimiz teorik fenomen olarak Hitchcock (durmaksızın basılan kitaplar, makaleler, üniversite dersleri, konferanslar, vb.) *par excellence* bir 'postmodern' fenomendir. Söz konusu fenomen, eserlerinin harekete geçirdiği olağanüstü aktarıma *(transference)* dayanır: Gerçek Hitchcock fanatikleri için filmlerinde görünen her şeyin bir anlamı vardır; görünürde en basit bir olay örgüsü, beklenmedik felsefi tatlar barındırır ve – reddetmenin alemi yok – bu kitap böyle bir çılgınlığa sınır tanımaz bir şekilde iştirak etmektedir. Peki ama, Hitc-

hcock her şeye rağmen *avant la lettre** 'postmodernist' miydi? Fredric Jameson tarafından sinema tarihine özel bir bakış açısıyla dikkatle işlenen realizm-modernizm-postmodernizm üçlüsünün neresine yerleştirmek gerekir Hitchcock'u? – Burada realizm, 1930'lu ve 1940'lı yıllarda oluşturulan anlatı kodu, başka bir deyişle klasik Hollywood; modernizm, 1950'li ve 1960'lı yılların büyük *auteur*'leri; 'postmodernizm' ise bugün içinde bulunduğumuz keşmekeş için (başka bir deyişle, her anlatı örgüsünü Şey'i 'seçkinleştirme'ye yönelik belirli bir başarısız girişime indirgeyen travmatik Şey etrafındaki saplantı için) kullanılmaktadır.[1]

Diyalektik bir yaklaşım için, Hitchcock, bu sınıflandırılmış üçlünün sınırları üzerinde durduğu ölçüde özel bir ilgiyi hak etmektedir[2] – herhangi bir sınıflandırma girişimi, bizi er ya da geç çelişkili bir sonuca çıkarır ve bu çelişkili sonuca göre Hitchcock *"üçünün de birarada"* olduğu bir tarzdadır: 'realist' (Hitchcock isminin Hollywood'un ideolojik anlatı tarzını simgelediği düşüncesindeki eski Solcu eleştirmen ve tarihçilerden, Hitchcock filmle-

---

*) Terimin ortaya çıkmasından önce. (ç.n.)

1) Bkz. Fredric Jameson, "The Existence of Italy", *Signatures of the Visible*, New York: Routledge, 1990. Jameson'ın realizm-modernizm-postmodernizm üçlüsünün uygulanabilirliği, bir dizi çağdaş filme *ordre raisonné* getirmemize imkân sağlamasıyla bir kez daha kanıtlanmıştır. Dolayısıyla, üç *Baba* filminden oluşan dizide ilkinin 'realist' (Hollywood realizmi anlamında: anlatı çerçevesi, vs.) ikincisinin 'modernist' (özgün bir anlatı çizgisinin katlanarak artması: film, baştan sona *Baba I*'in bir tür ikizidir, zaten anlatılmış olan bir hikâyenin girişi ve sonucudur) ve üçüncüsünün 'postmodernist' (artık organik bir bağ ya da biçimsel bir mitolojik çerçeveyle birarada tutulmayan anlatı kesitlerinden oluşan bir *bricolage*) olduğunu algılamak çok zor değildir. Birbirini takip eden her birimin giderek eksilen niteliği, bütün üçlemenin büyük bir bölümünün 'gerçekçi' olduğunu doğrular, ancak aynı şey yine bir tür üçleme oluşturan, 1980'li yılların ortalarında yapılan şu diğer üç film için söylenemez: *Fatal Attraction, Something Wild, Blue Velvet*. Realizm-Modernizm-Postmodernizm üçlüsü, burada 'ölümcül cazibe' olarak Öteki Kadın'a karşı üç farklı yaklaşımla temsil edilir ve bu 'ölümcül cazibe' aracılığıyla Gerçek, gündelik gerçekliği işgal eder ve döngüsünün ritmini bozar. *Fatal Attraction*, Öteki Kadın'ın (Glenn Close) reddedilmesi ya da karşı konması gereken Şeytan'ı kişileştirdiği standart aile ideolojisinin sınırları içindedir; aksine, *Something Wild*'da Melanie Griffith, Jeff Daniels'i sahte yuppie dünyasından ayıran ve onu gerçek hayata uyum sağlamaya zorlayan biri olarak temsil edilir; *Blue Velvet*'taysa Isabella Rossellini bu basit muhalefeti atlatır ve kahramanı kendiliğinden çeken ve geri iten, bütün anlaşılmazlığı içindeki Şey olarak karşımıza çıkar... Yükselen nitelik, burada 'postmodernizm'in nasıl hakim olduğunu kanıtlıyor.

2) Hitchcock'u tam da '*image-mouvement*' sınırına yerleştiren Deleuze olmuştur ve yerleştirdiği noktada '*image-mouvement*', '*image-temps*'e dönüşmüştür: "le dernier des classiques, ou le premier des modernes" (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris: Editions de Minuit 1990, s. 79).

rinin Ödipal yörüngeyi çeşitlendirdiği ve bu yüzden klasik Hollywood anlatısının[3] "hem eksantrik hem de örnek niteliğinde bir versiyonu" olduğuna inanan Raymond Bellour'a kadar), 'modernist' (başka bir ifadeyle öncüdür ve aynı zamanda Hollywood sınırları içinde ya da dışında anlatı kodlarını yıkan büyük *auteur*'lerin çizgisinde durur –Welles, Renoir, Bergman...), 'postmodernist' (en azından filmlerinin yorumcular arasında harekete geçirdiği, yukarıda belirtilen aktarım dolayısıyla).

O halde, Hitchcock 'aslında' nedir? Başka bir deyişle, onun Hollywood mekanizmasına sıkı sıkıya bağlı 'gerçek bir realist' olduğunu ve ancak sonradan modernistler tarafından, daha da sonradan postmodernistler tarafından *Cahiers du cinéma* çevresinde kabul gördüğünü onaylayarak kolay yoldan sonuca ulaşmak işten bile değildir – ancak böyle bir çözüm, 'Kendinde şey' ve bunun ikincil yorumları arasındaki farka dayanır ve bu fark, bir yorumun hiçbir zaman basitçe nesnesinin 'dışında' olmadığı göz önüne alındığında epistemolojik bakımdan koyu bir şekilde şüphelidir. Dolayısıyla, *bu ikilemi Hitchcock opus'unun* (yapıtının) *kendisine aktarmak* ve realizm-modernizm-postmodernizm üçlüsünü beş döneme ayırarak bir düzen getirmemizi

---

3) Raymond Bellour, "Psychosis, Neurosis, Perversion", ed. Marshall Deutelbaum ve Leland Poague, *A Hitchcock Reader*, Ames: Iowa State University Press, 1986, s. 312. Dahası, Bellour'un temel Hollywood matrisi 'çift üretimi için makine' olarak kabul edilirse, bu makinenin daimi işlevinin Hitchcock'ta değil, görünürde klasik Hollywood'la ortak hiçbir şeyi bulunmayan çok sayıdaki son dönem filmlerinde aranması gerekir.

Ortak hiçbir noktası yokmuş gibi görünen iki filmi burada belirtelim: *Awakenings* (Uyanışlar) ve *Dances with Wolves* (Kurtlarla Dans) – aslında onları birleştiren önemli bir özellik vardır. 'Resmi' içeriği açısından *Uyanışlar*, yeni kimyasal ilaçlar kullanarak hastalarını onyıllarca süren komadan uyandıran ve kısaca normal hayatlarına geri dönmelerini sağlayan bir doktorun (Robin Williams) hikâyesidir; Ancak filmin anahtarı, bizzat doktorun içine kapanık, çekingen ve cinsel anlamda 'uyanmamış' olduğu gerçeğidir – film *onun* uyanışıyla, başka bir deyişle, yardımsever hemşiresine çıkma teklif ettiğinde sona erer. Sonunda hastalar sadece doktora kendisini ilgilendiren mesajı iletmek için uyanır: Filmin dönüm noktası, uyanan hastalardan biri olan Robert de Niro'nun yeniden komaya girmeden hemen önce doktorun yüzüne asıl 'uyanmayan'ın kendisi olduğunu ve hayatlarımıza anlam veren küçük şeyleri takdir etmekte aciz olduğunu söylediğinde ortaya çıkar... Böylelikle filmin sonucu konuşulmayan bir tür simgesel değiştokuşa dayanır: Doktorun uyanabilmesi -kısacası, bir çiftin yaratılması için- ve cinsel bir eş bulması için sanki hastalar kurban edilmektedir (sanki yeniden komaya girmelerine izin verilir). *Kurtlarla Dans*'ta, Kevin Costner ve çocukluğundan beri Kızılderililerle yaşamış olan beyaz kadın çiftinin üretilmesi için, yukarıda sözü edilen hasta grubunun yerinde bu kez üstü örtülü simgesel bir değiştokuşta yok olmasına izin verilen Sioux kabilesi vardır.

sağlayan sınıflayıcı bir prensip olarak algılamak çok daha verimli olacaktır:

- *The Thirty-Nine Steps*'ten (39 Basamak) önceki filmler: 'Epistemolojik kopuş'tan önceki, Elizabeth Weis'ın yerinde bir şekilde "[Hitchcock'un] klasik biçiminin pekiştirilmesi"[4] adını verdiği şeyden önceki ya da -Hegelci dilde belirtmek gerekirse- kendi kavramı haline dönüşmeden önceki Hitchcock. Elbette bu noktada, kopuştan önceki filmlerinden itibaren 'Hitchcock zaten başından beri oradaydı' oyunu oynanabilir (örneğin Rothman, sadece *The Lodger* filminde Hitchcock'un *Psycho*'ya -Sapık- kadar bütün filmlerinin malzemelerini bulup çıkarmıştır)[5] – ancak bu oyunu oynarken böyle bir ilkenin geçmişe dönük doğası gözden kaçırılmamalıdır: Söz konusu ilkenin ortaya atıldığı yer, çoktan gerçekleştirilmiş olan 'Hitchcock evreni' kavramıdır.
- 1930'lu yılların ikinci yarısındaki İngiliz filmleri – *Otuz Dokuz Basamak*'tan *The Lady Vanishes*'e (Kaybolan Kadın) kadar olan filmler: 'Realizm' (genelde Hitchcock'a karşı son derece eleştirel olan Georges Sadoul gibi sert bir Marksistin bile onları sempatik bulmasının sebebi). Biçimsel olarak klasik anlatının sınırları içerisindedir, tematik olarak *çiftin tetikleyici yolculuğunun Ödipal hikâyesini* merkez alır. Başka bir deyişle, bu filmlerde canlandırılan aksiyon bizi bir an için yanıltmamalıdır –onun işlevi, eninde sonunda sadece âşık çifti denemek ve böylelikle yeniden birleşmelerini mümkün kılmaktır. Hepsi de kazayla birbirine bağlanmış (bağlanma kimi zaman gerçekten 'bağlanma' şeklinde de olabiliyor: *Otuz Dokuz Basamak*'taki kelepçelerin rolünü hatırlayın) ve bir dizi sıkıntıdan geçerek olgunlaşan bir çiftin hikâyesidir – ilk ve belki de en muhteşem ifadesini Mo-

4) Elizabeth Weis, *The Silent Scream*, Londra: Associated University Presses, 1982, s. 77.
5) Bkz. William Rothman, *The Murderous Gaze*, 1. Bölüm, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

zart'ın *Sihirli Flüt*'ünde bulan burjuva evlilik ideolojisinin temel motifinin çeşitlemesidir.[6] *Otuz Dokuz Basamak*'ta Hannay ve Pamela, *The Secret Agent*'ta (Gizli Ajan) Ashenden ve Elsa, *Young and Innocent*'ta (Genç ve Masum) Robert ve Erica, *Kaybolan Kadın*'da Gilbert ve Iris, tesadüfen bağlanan ve güçlüklerin sonunda yeniden biraraya gelen çiftlerdir – *Sabotaj* filmi bariz bir şekilde ayrı bir yerde durur; burada Sylvia, suçlu kocası Verloc ve dedektif Ted'den oluşan üçlü Hitchcock'un bir sonraki evresinin konjonktür karakteristiğinin habercisidir.

- 'Selznick Dönemi' – *Rebecca*'dan *Under Capricorn*'a (Kapri Yıldızı) kadar olan filmler: 'modernizm'. Biçimsel anlamda uzun, anamorfik olarak çarpıtılmış kaydırmalı çekimlerin egemenliğiyle betimlenir, tematik olarak *belirsiz (kötü, aciz, yakışıksız, kırılmış ...) paternal bir figür tarafından travmaya sürüklenen dişi kahramanın* perspektifini merkez alır. Başka bir deyişle hikâye, kural olarak, iki erkek arasında bölünen bir kadının bakış açısından anlatılır: Yaşlı, kötü bir adam (içindeki kötülüğün bilincinde olan ve kendi kendini yok etmeye çalışan, Hitchcock'un tipik kötü adam figürlerini temsil eden, kadının babası ya da yaşlı kocası) ve kadının sonunda tercih ettiği daha genç ve bir şekilde yavan 'iyi adam'. *Sabotaj*'da Sylvia, Verloc ve Ted'in yanı sıra, *Foreign Correspondent*'ta (Yabancı Muhabir) Nazi yanlısı babasına duyduğu bağlılık ve genç Amerikalı gazeteciye duyduğu aşkın arasında bölünen Carol Fisher; *Shadow of a Doubt*'ta (Şüphenin Gölgesi) kendisiyle aynı ismi taşıyan katil amcası ve dedektif Jack arasında kalan Charlie ve elbette *Notorius*'da (Aşktan da Üstün) yaşlı kocası Sebastian'la Devlin arasında kalan Alicia, bu tür üçgenin başlıca örnek-

---

6) Paralellik detaylandırılarak genişletilebilir: Kahramanı görevlendiren gizemli kadın (*Otuz Dokuz Basamak*'ta Hannay'in dairesinde öldürülen yabancı; aynı isimli filmde ortadan kaybolan sevimli yaşlı kadın) 'Queen of the Night'ın bir tür reenkarnasyonu gibi değil midir? *Genç ve Masum*'da karartılmış yüzüyle katil davulcu siyah Monostatos'un reenkarnasyonu değil midir? *Kaybolan Kadın*'da kahraman gelecekteki aşkının dikkatini çekmek için ne çalıyor: elbette flüt!

leridir.[7] Bu dönemin muğlak doruk noktasıysa elbette *Rope*'tur (İp): Kadın kahraman yerine burada eşcinsel çiftin 'pasif' üyesini buluruz; Farley Granger, çekici bir şekilde kötü yoldaşı ve işledikleri suçta kendi öğretisinin parmağı olduğunu anlamaya hazır olmayan Profesör (James Stewart) arasında kalmıştır.

- 1950'lerdeki ve 1960'lı yılların başlarındaki büyük filmler – *Strangers On A Train*'den (Trendeki Yabancılar) *Birds*'e (Kuşlar) kadar: 'postmodernizm'. Biçimsel olarak, vurgulanan alegorik boyutla betimlenir (filmin diyejetik içeriğinde kendi sözceleme ve tüketim sürecinin dizinlenmesi: *Rear Window*'dan -Arka Pencere- *Sapık*'a v.s. 'röntgenciliğe' referanslar), tematik olarak *'normal' cinsel ilişkiye girmesi maternal süperegosu tarafından engellenen erkek kahraman* (*Trendeki Yabancılar*'daki Bruno, *Arka Pencere*'deki Jeff, *North by Northwest*'deki -Gizli Teşkilat- Roger Thornhill, *Sapık*'taki Norman, *Kuşlar*'daki Mitch ve *Frenzy*'deki 'kravatlı katil'e kadar) perspektifini merkez alır.
- *Marnie*'den (Hırsız Kız) sonraki filmler: münferit zekâ dokunuşlarına rağmen (*Hırsız Kız*'da sokağın sonundaki gemi enkazı, *Torn Curtain*'da -Yırtık Perde- Gromek'in cinayeti, *Frenzy*'deki -Cinnet- geriye doğru kaydırmalı çekim, *Family Plot*'ta -Aile Komplosu- paralel anlatı tekniğinin kullanımı, vs.), bunlar 'post'filmlerdir, parçalanma filmleridir; bu filmlerdeki başlıca teorik ilgi -tam da bu parçalanma sebebiyle; Hitchcock evreninin belirli malzemelerine ayrışması sebebiyle- bize bu malzemeleri ayırma ve onları net olarak kavrama imkânı tanıdıkları gerçeğinde yatar.

Burada, Hitchcock filmlerindeki 'toplumsal dolayımlama'nın incelenmesinde hayati öneme sahip özellik, üç merkezi dönemden her birinde var olan hakim öznellik türüyle kapitalizmin üç

7) Burada göze batan istisna, *Kapri Yıldızı* filmidir; bu filmde kadın kahraman genç bir çapkının yüzeysel çekiciliğine karşı direnir ve yaşlı kocasına atfedilen cinayeti kendisinin işlediğini itiraf ettikten sonra kocasına geri döner –kısaca, bu istisna için ihtimal koşulu, bir sonraki döneme işaret eden *suç aktarımı*'dır.

evresine (liberal kapitalizm; emperyalist devlet-kapitalizmi; endüstri sonrası kapitalizm) ait olan öznellik biçiminin örtüşmesidir: Çiftin tetikleyici nitelikteki yolculukları, yeniden birleşmek için duyulan arzuyu harekete geçiren engellerle birlikte, sıkıntılardan geçerek güçlenen 'özerk' özne şeklindeki klasik ideolojiye sıkı sıkıya bağlıdır; ikinci evrenin boyun eğen paternal figürü, bu 'özerk' öznenin çöküşünü çağrıştırır, özerk öznenin tam aksine burada karşımıza muzaffer, yavan 'özerk olmayan' *(heteronom)* kahraman çıkar; son olarak 1950'li yıllardaki ve 1960'lı yılların başlarındaki tipik Hitchcock kahramanında 'patolojik narsisist' özellikleri, 'tüketim toplumu' adı verilen kavramı niteleyen öznellik biçimini fark etmemek güçtür.[8] Bu, kendi içinde, Hitchcock evreninin 'toplumsal dolayımlama' sorusuna yeterli bir cevaptır: Gelişiminin doğasındaki mantık, doğrudan doğruya toplumsaldır. Hitchcock filmleri, bu üç tür öznelliği net bir biçimde -damıtılmış da denebilir- ifade etmektedir: arzunun üç belirgin kipi olarak. Bu kipler, her üç dönemdeki öznenin zıt kutbunun hakim biçimine, *nesneye* başvurularak nitelendirilebilir. 'Hitchcockçu nesne' dediğimizde ilk veya otomatik çağrışım kuşkusuz, McGuffin'dir – ancak McGuffin, Hitchcock filmlerindeki üç nesne türünden sadece bir tanesidir:

- İlki, tek rolü hikâyeyi harekete geçirmek olan boş bir yer, katışıksız bir bahane, 'hiçbir şey', yani McGuffin'in ta kendisidir: *Otuz Dokuz Basamak*'taki savaş uçağı motorlarının formülü, *Yabancı Muhabir*'deki deniz kuvvetleri anlaşmasının gizli şartı, *Kaybolan Kadın*'daki şifreli melodi, *Aşktan da Üstün*'deki uranyum şişeleri ve bunun gibi. McGuffin, salt bir dış görünüştür: Kendi içinde tamamen kayıtsızdır ve yapısal gereklilik olarak da namevcuttur; anlamı tamamen kendinden yansımalıdır; başkaları için, hikâyedeki ana karakterler için bir anlamı olduğu, onlar için hayati öneme sahip olduğu gerçeğine dayanır.

8) Hitchcock filmlerinin bu dönemselleştirilmesiyle ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Slavoj Zizek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, 5. Bövlüm, Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

- Ancak bir dizi Hitchcock filminde kararlı bir şekilde kayıtsız *olmayan*, tamamıyla namevcut *olmayan* başka bir tür nesne daha buluruz: Burada önemli olan tam da bu nesnenin varlığıdır, gerçeklik parçasının maddesel varlığıdır – simgesel yapıya uygun olan resmi ilişkiler ağına indirgenemeyen bir artıktır, kalıntıdır. Bu nesneyi, özneler arasında dolaşan, simgesel ilişkilerinde bir tür teminat ya da rehin görevi gören bir değiştokuş aracı olarak tanımlayabiliriz. Söz konusu nesne, *Aşktan da Üstün*'de ve *Dial M For Murder*'da -Cinayet Var- anahtarın, *Şüphenin Gölgesi* ve *Arka Pencere*'de evlilik yüzüğünün, *Trendeki Yabancılar*'da çakmağın ve hatta *The Man Who Knew Too Much*'ta (Çok Şey Bilen Adam) iki çift arasında dolaşan çocuğun rolüdür. Benzersizdir, yansıtıcı değildir – başka bir deyişle, başka bir eşi yoktur, ikili ayna ilişkisinden kaçar, bu yüzden ikili ilişkiler serisi üzerine kurulan, her öğenin ayna karşıtının olduğu o filmlerde (*Trendeki Yabancılar,* ana karakterin ismi iki kere tekrarlandığı – Charlie Amca, yeğen Charlie – *Şüphenin Gölgesi*) hayati bir rol oynamasının sebebi budur: *Karşıtı olmayan* nesnedir ve karşıt öğeler arasında dolaşmak zorunda olmasının sebebi budur, en başından beri kayıp olan, gerçek yerini arıyormuş gibidir.

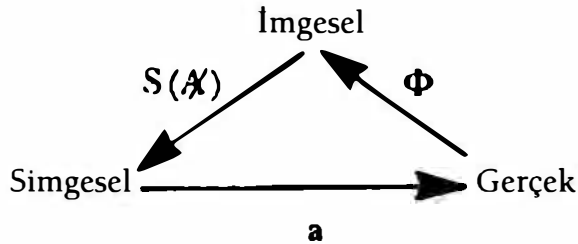
Bu nesnenin oynadığı rolün çelişkisi, Gerçeğin bir kalıntısı, (psikanalizin 'anal nesne' adını vereceği) 'dışkı'sı olmasına rağmen, simgesel bir yapı restorasyonunun pozitif bir koşulu olarak işlev görmesidir: Özneler arasındaki simgesel değiştokuşlardan oluşan yapı, ancak [yapının] garantisi olarak davranan salt maddesel öğenin içinde somutlaştığı sürece var olabilir – örneğin, *Trendeki Yabancılar*'da Bruno ve Guy arasındaki ölümcül anlaşma, nesne (çakmak) aralarında dolaştığı sürece devam eder.

Bu, bütün Hitchcock filmlerinde temel bir durumdur: Başlangıçta elimizde şeylerin yapılandırılmamış, simgesel öncesi, düşsel homeostatik durumu, özneler arasındaki ilişkilerin henüz katı bir anlamda -başka bir deyişle, aralarında dönen bir şeyin eksikliği aracılığıyla- yapılandırılmadığı sıradan bir denge vardır. Çelişki;

bu simgesel anlaşmanın, bu yapısal ilişkiler ağının kendisini ancak tamamıyla olumsal maddesel bir öğenin, ani baskınıyla özneler arasındaki ilişkilerin homeostatik sıradanlığını bozan küçük bir Gerçek parçasının içinde cisimleştiği sürece kurabilmesinde yatar. Başka bir ifadeyle, düşsel denge Gerçeğin şoku aracılığıyla simgesel olarak yapılandırılmış bir ağa dönüşür.[9]

- Son olarak üçüncü tür nesneye gelelim: Örneğin, *Kuşlar*'da kuşlar (*Hırsız Kız*'da Marnie'nin annesinin yaşadığı sokağın sonundaki dev gemi enkazını da buraya ekleyebiliriz; *Blackmail*'deki -Şantaj- Mısır heykelinde, *Saboteur*'de -Sabotajcı- Özgürlük Anıtı'na ve *Gizli Teşkilat*'daki Rushmore Dağı'na kadar, bir dizi Hitchcock filmindeki dev yapılardan söz etmeye bile gerek yok). Bu nesnenin kocaman, baskıcı bir maddesel varlığı söz konusudur; McGuffin gibi sıradan bir boşluk olmamasına rağmen özneler arasında dolaşıma da girmez, değiştokuş nesnesi değildir, sadece imkânsız bir *jouissance*'ın dilsiz cisimleşmesidir.

Bu üç nesnenin mantığını, tutarlılığını -yani, yapısal bağlılıklarını- nasıl açıklayabiliriz? Lacan, *Encore* seminerinde bunun bir şemasını sunar:[10]



a

9) Nesnenin bu ikinci türü için Mladen Dolar'ın "Hitchcock'un Nesneleri" bölümüne bakın, s. 20-36. Bu nesnenin başka bir yönü de, bir anlatı alanından diğerine olan dönüşümde olduğu gibi kalmasıdır. Örneğin, *Ölüm Korkusu*'ndaki kolye, genel kızıl saçlı Judy'i yüce Madeleine'a bağlayan tek ayrıntıdır (ve Scottie'nin, kimliklerinin farkına varmasını sağlar.) S'nin (Ⱥ) burada bir tür 'değişmez gösterge' olarak ortaya çıktığı söylenebilir (*Naming and Necessity* adlı kitabında Saul Kripke'nin terimini ödünç alabiliriz, Oxford: Blackwell, 1980): muhtemel bütün (anlatı) evrenlerinde aynı kalan öz.
10) Bkz. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX: Encore*, Paris: Editions du Seuil, 1975, s. 83.

Burada vektörü, sadece bir belirtme ilişkisini gösteren ağ olarak değil (İmgesel olan Simgesel olanı belirler, vb.), daha çok 'İmgesel olanın simgeselleştirilmesi' şeklinde yorumlamamız gerekir. Dolayısıyla:

- McGuffin açıkça bir *objet petit a*, simgesel düzenin ortasındaki bir boşluktur – yorumun simgesel devinimini hareketa geçiren Gerçeğin eksikliği, boşluğudur; açıklanacak, yorumlanacak Gizemin katıksız bir suretidir;
- dolaşım halindeki değiştokuş nesnesi S'dır ($\not A$), imgesel ayna-oyununa indirgenemediğinden dolayı, etrafında simgesel düzenin yapılandığı imkânsızlığı belirten simgesel nesnedir – simgesel yapının kristalleşmesini harekete geçiren küçücük öğedir;
- ve son olarak kuşlar, Phi'dir; gerçeğin kayıtsız, imgesel nesnelleşmesi – imkânsız *jouissance*'ye vücut kazandıran bir imge.[11]

Sözü edilen üç tür nesnenin, Hitchcock eserlerinin üç merkezi dönemiyle nasıl uyum içinde sergilendiğini anlamak güç değildir:

- ilk dönem açıkça *a* işareti, başka bir deyişle McGuffin altında durur: Kahramanı Ödipal yolculuğa çağıran saf bir suret (bu dönemde *Otuz Dokuz Basamak*'ta savaş uçağı motorlarının tasarımından *Kaybolan Kadın*'daki şifreli melodiye kadar McGuffin rolünün bol miktarda sergilenmesi tesadüfi değildir);
- ikinci dönem S($\not A$) hakimiyeti altındadır – rütbe işaretleri, babanın iktidarsızlığının dizini: 'Büyük Öteki'nin yasaklanmış olduğu, yakışıksız bir hazza kapıldığından ötürü babanın, Adına uygun şekilde davranmaya yetkin olmadığı gerçeğinin göstergesi işlevi gören bir gerçeklik parçası (*Şüphenin Gölgesi*'ndeki yüzük, *Aşktan da Üstün*'deki anahtar, vs.);

11) Bu Lacancı şemanın teorik bağlamının ayrıntıları ve diğer sonuçları için bkz. Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, 5. Bölüm, Londra: Verso, 1989; Patricia Highsmith hikâyeleriyle ilgili başka bir okuma için bkz. Slavoj Zizek, *Looking Awry*, 7. Bölüm.

- üçüncü dönemde büyük Phi'nin farklı biçimleri baskın bir hal alır: devasa yapılar, kuşlar ve maternal süperegonun hazzını somutlaştıran ve böylelikle resmi flulaştıran, onun şeffaflığını yok eden diğer 'lekeler'.

Böylelikle belirli bir türdeki nesnenin hakimiyeti, arzu kipini -ele avuca sığmaz bir çağrının sorunsuz kovalamacasından Şey'deki belirsiz cazibeye doğru dönüşümü- belirler. Bu üç dönemin kademe kademe cinsel ilişkinin imkânsızlığını görünür kıldığını söylemek işten bile değildir: Bu imkânsızlık, kadın-erkek ilişkisinin iki düzeyi arasında büyüyen uyumsuzluk aracılığıyla Hitchcock evreninde var olur: Bu düzeylerden biri aşk ilişkisi, diğeri ortaklık ilişkisidir:[12]

1930'lu yıllardaki filmler bu iki düzey arasında önceden kurulmuş bir tür uyuma dayanır: Erkek ve kadın kahramanın dışsal bir ihtiyaçla içine fırlatıldığı araştırmacı ortaklığın kendisi, 'iç' bağlantıyı, aşkı doğurur (*Otuz Dokuz Basamak, Gizli Ajan, Genç ve Masum, Kaybolan Kadın*). Böylelikle çift burada üretilmiş bile olsa, bu üretimin standart ideolojik çerçevesi çökertilir: Çiftin, 'dışarıdan' üretildiği söylenebilir; aşk derin hisler meselesi değil; dışsal, olumsal karşılaşmaların bir sonucudur – çift ilk önce beraber fırlatılır, hatta kimi zaman (*Otuz Dokuz Basamak*'ta olduğu gibi) gerçek anlamda birbirlerine kelepçelenir. Bu, Hitchcock'un Pascalcı tarafı olarak adlandırılabilir: Sanki âşık olmuşsunuz gibi davranın, aşk kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

- İkinci (Selznick) döneminin filmleri sadeleştirilemez bir uyumsuzluk ve vazgeçiş barındırır: Sonunda ortaklık ağır basar, çift mutlu bir şekilde yeniden birleşir; ancak bunun için ödenecek bedel, gerçek anlamda çekici, üçüncü bir insanın kurban edilmesidir. Bu kurban, mutlu sona gizli bir acı tat verir: En azından mutlu son, üstü kapalı olarak burjuva gündelik hayatının uysal bir kabullenişi olarak algılanır (kural olarak bu üçüncü kişi belirsiz bir paternal figür

12) Hitchcock'un filmlerindeki aşk ilişkisi ve ortaklık arasındaki bu diyalektik gerilimle ilgili bkz. Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, New York: Routledge, 1990, s. 215-216.

olsa da -*Yabancı Muhabir*'de Herbert Marshall, *Şüphenin Gölgesi*'nde Joseph Cotten, *Aşktan da Üstün*'de Claude Rains- kimi zaman karşımıza tehlikeli bir Öteki Kadın -*Rebecca*- ya da kahramanın kendisinin hayali bir öldürücü karşıtı olarak da çıkabilir – *Suspicion*'da (Şüphe) Cary Grant'in oldukça çocuksu sıradan bir sahtekâr olduğu anlaşılır.

- Üçüncü dönem filmlerinde, her ortaklık ilişkisi ya bozulmaya mahkûmdur ya da libidinal içerikten tamamen yoksundur – ortaklık ve aşk ilişkileri karşılıklı olarak dışlayıcıdır (*Stage Fright*'ta -Sahne Korkusu- Jane Wyman ve Richard Todd'dan *Vertigo*'da -Ölüm Korkusu- James Stewart ve Marbara del Geddes'e, *Sapık*'taki Sam ve Lila'ya kadar). Bu gelişimin genel mantığı, dışarıdan içeriye doğru ne kadar ilerlersek, başka bir ifadeyle, bir aşk ilişkisinin dışsal simgesel dokudaki desteğini ne kadar kaybederse, başarısız olmaya o kadar mahkûm olduğu ve hatta öldürücü bir boyut bile kazandığıdır.

İlerleyen sayfalarda zaman zaman Holmes dilinde 'Yüksek Eleştiri' olarak adlandırılan bir Hitchcock versiyonu ortaya çıkabilir: Temel kuralı Hitchcok'un 'ciddi bir sanatçı' olarak kabul edilmesi olan oyun ciddi bir şekilde oynanır (birçok kişinin Sherlock Holmes'un gerçekten var olduğunu kabul etmesinden daha az şaşırtıcı olmayan bir kuraldır bu). Ancak buraya kadar anlattıklarımızdan yola çıkarak, yorumlayıcı nesnelerini 'tanrısallaştırdıkları' – Hitchcock'u, eserinin en küçük ayrıntılarını bile denetim altında tutan Tanrıvari bir yaratıcı olarak yücelttikleri için Hitchcockçu *aficionadoları* [fanatiklere –ç.n.] azarlayanlara nasıl cevap verilmesi gerektiği açıkça anlaşılmış olmalıdır: Böyle bir yaklaşım, basitçe Hitchcock'un 'bildiği varsayılan özne' *(sujet supposé savoir)* olarak işlev gördüğü aktarımsal ilişkinin bir işaretinden başka bir şey değildir. Ayrıca bu yaklaşımın Hitchcock'un yanılma payı, tutarsızlıkları, vs. üzerinde duranların yaklaşımından teorik olarak çok daha üretici olduğunu, daha fazla doğruluk payına sahip olduğunu eklemeye gerek var mıdır? Kısaca burada Lacancı düstur, *les non-dupes errent*, her zamankinden daha etkindir: Teorik gerçek bir şey üretmenin tek yolu, aktarımsal kurmacayı sonuna kadar takip etmektir.

LACAN HAKKINDA BİLMEYİ HEP İSTEDİĞİNİZ AMA HITCHCOCK'A SORMAYA KORKTUĞUNUZ HER ŞEY

1. BÖLÜM

EVRENSEL OLAN: TEMALAR



1
HİTCHCOCKÇU GERİLİM

Pascal Bonitzer



Sinemada gerilimin kâşifi kimdir diye sorulduğunda, birçokları D.W. Griffith diyecektir. Gerilim, aslında montajla üretilir, ancak büyük ihtimalle onun doğrudan sebeplerinden biridir de. Örneğin, kovalamaca sahnelerinin montajını ele alalım; bu, geniş ölçekli, hırslı freskoların olduğu kadar (*Hoşgörüsüzlük* ya da *Bir Ulusun Doğuşu* gibi) komedi ve melodramların da (örneğin *Sally of the Sawdust*) bir özelliğidir. Kovalamaca montajı, -ya duygusal etkiyi arttıracak şekilde değişen çekim ölçeğiyle ya da *Hoşgörüsüzlük*'te olduğu gibi birbirlerine paralel olarak verilen ve böylelikle karşıt olarak vurgulayan eylemlerle- kovalayanın ve kaçanın görüntülerinin yer değiştirdiği paralel bir montajlamadır. Dolayısıyla, Grifftith, Mack Sennett'ın ilk dönem kısa filmlerindeki ilkel ya-

rış ve kovalamacaları parçalamış ve yerine duygusal bir kayıtla birlikte basitçe mekanik bir gag diyeti koymuş, kahramanların yüzlerinin yakın çekimlerini karşılıklı oynatarak geliştirmiştir.

Çıplak bir boğaza doğru yaklaşan bıçak görüntüsünün karşısında, yolda tozu toprağa katarak hızla giden bir araba görüntüsü verildiğinde, izleyici bu arabanın cinayeti önlemek için zamanında orada olup olmayacağını merak edebilir. Ancak ister mantığa uygun olsun ister sadece drama etiği tarafından dikte edilsin, bu merak, genellikle paralel eylemlerin montajlanmasıyla gerçekleştirilir. Dehşet ya da endişe sineması, çok büyük ölçüde montaj ilkesine dayanır.

Hitchcockçu gerilim, ya da 'Hitchcock dokunuşu', yukarıda değinilen mekanik gerilimden nasıl ayırt edilecektir? İkisinin karakteristik özellikleri nelerdir?

Sinemada Hitchcock eserlerinin büyük bir bölümü aslında kovalamacaların montajı açısından özetlenebilir; buradaki şart, bilindiği üzere Hitchcock'un kendisinin de McGuffin olarak adlandırdığı simgesel bir nesne tarafından hızlandırılan kovalamacanın, sonunda filmle bir bütün olarak karıştırılacak şekilde hadiselerle, dönüşlerle, olaylarla, ayrıntılarla ve insanlarla yüklenmesi gerektiğidir. Hitchcock, Griffith'ten miras aldığı sinemasal kovalamacayı 'deşmiş' gibi görünmektedir, tıpkı Mallarmé'nin Baudelaire'nin şiirini 'deştiği'nin iddia edildiği gibi. Bu endişenin ya da gerilimin serbest bıraktığı, canlandığı ve sürüklediği nesne nedir o halde? Yakın çekimin keşfedilmesiyle aynı anda ortaya çıkan bu nesnenin karakteristik kötülüğünden, 'bakış'tan *(gaze)* doğduğu cevabını vererek risk alıyorum.

Bu noktada kaynağa, yani Griffith'in filmlerine dönmemiz gerekir, çünkü bakış, onun filmlerinin bir özelliğidir. Griffith'te işlev gördüğü haliyle bakış, şüphesiz sinemadan doğan sinematografiden çıkmıştır, ancak orijinal olarak sinematografide yer almaz. İlk on beş-yirmi yıl boyunca sinematograflar şeylere, harekete ve hayata, dünyanın canlandırılmış görüntüsüne kapılıp gitmeye razı olmuşlardır. Gerek Lumière kardeşler, Méliès, Zecca ve diğerleri,

gerekse Mack Sennett, Charlie Chaplin ve Fatty Arbuckle tarafından yapılan ilk filmler, endişenin ve bakış montajının henüz bilinmediği sinematografik bir cennetin meyveleri gibi görünür bugün bize. Bu tür eserlerin tazeliği ve masumiyetinden söz etmemizin sebebi budur. Çekilecek şey neyse, kamera onun önünde basitçe tripoda yerleştirilir ve hikâye komik dönüşler ve abartılı el kol hareketleriyle devam eder. İlk sinema oyunculuğu, kasıtlı ya da kasıtsız, karakter açısından alaycıdır; çırpınan bacaklar, abartılı el kol hareketleri ve yuvalarında oynayıp duran gözlerle hareketlerin kesintisiz akışına dayanan bir sinemadır.

Edgar Morin'e (*Les Stars*) göre, oyuncuların abartılı bir şekilde rol yapmak yerine biraz daha sakin davranmaya başlaması, 1915-1920 civarında olmuştur. Dönüm noktası, filmleri yakın çekim ve montaj çağına giden yolu açan Griffith'le birlikte gerçekleşir. Japon eleştirmen Tadao Sato, bu tersine dönüşün büyük ölçüde Cecil B. DeMille'in *The Cheat*[1] filminde rol alan Sessue Hayakawa'nın çarpıcı başarısına atfedildiğini öne sürer. Japon oyuncu Hayakawa o kadar sakin ve kayıtsızdı ki, karakterinin beylik, ırkçı doğasına rağmen (Sarı ırkın rahatsız edici 'anlaşılmazlığı') izleyicilerin son derece etkileyici bulduğu bir ifade yoğunluğu yakalamıştı. Sato, Hayakawa'nın yaklaşımının bakışa dayandığını, ancak motomot çevrildiğinde 'mide sanatı' anlamına gelen, *haragei* tekniğiyle daha etkili bir hale geldiğini belirtir. Japon oyuncunun tekniği, o dönemde hüküm süren Batı oyunculuğunun teatral ifadeciliğinin ve o sıralarda revaçta olan abartılı hareketlerin aksine bir tür geri çekilmekti.

Kuleşov'un en ünlü deneylerinden olan ve genelde 'Kuleşov etkisi' denen kavramla karıştırılan 'Mosjukin deneyi'nin, aşağı yukarı aynı döneme rastladığı söylenebilir (1918-1919). Bu deneyin etkisi, oyuncunun yüzünün hareketsizliğine, yakın plandan görüldüğü andaki 'ifadesel nötrlüğü'ne dayanıyordu. Burada söz konusu olan, bir anlamda üçüncü bir sahne, oyunculuğun sıfır dereceye indirgenmesiydi ki bu şekilde güçler sadece montajlamaya, *auteur*'e aktarılmış oluyordu. Dolayısıyla jest, konsantrasyon (*ha-*

1) Tadao Sato, "Le point de regard", *Cahiers du cinéma*, 310.

ragei) ve nötrlük, oyuncunun bedenindeki gelişimsel ehlileşmenin üç evresini temsil edecekti; 'yukarıdan' çekimler, 'yakın plan yüz' çekimleri sahnelemeye ve montaja faydalı oluyor ve gerilim yasalarını oluşturmada vazgeçilmez bir rol oynuyordu. Hitchcock, yüzü nötr durumda tuttuğunu sık sık hatırlıyordu.[2]

Aslında sinemada bir devrim oluyordu. Montaj, yakın çekim, hareketsizlik, bakış ve hareketin uygun şekilde bastırılmasının zaferi, geniş bir yelpazeye yayılan sinemasal öğelerin bir daha asla eskisi gibi bol miktarda kullanılmamak üzere yok olmasına yol açtı. Taşlamanın dışkısal karnaveskliğini hatırlıyorum. Masum, eğlenceli ve müstehcen olan sinema, takıntılı, fetişist ve donuk bir hale gelmek üzereydi. Müstehcenlik yok olmadı, ancak içselleştirildi ve ahlâki bir düzeye oturtuldu ve bakışa, başka bir deyişle, arzunun siciline aktarıldı. Karakterlere artık kremalı çörekler fırlatılmıyor, intikam almak isteyenler artık düşmanlarını çamurla sıvamıyor, bir şeyi ya da her şeyi yakıp yıkmıyorlardı. Bedenin hareketsizleşmesiyle ve dikkatlerin yüze ya da bakışa odaklanmasıyla birlikte yasa, arzu ve sapkınlık sinemadaki yerini aldı. Sesue Hayakawa, 'kötü adam' prototipidir. Hitchcock her zaman, "Kötü adam ne kadar başarılı olursa film de o kadar iyi olur," derdi. Unutulmamalıdır ki Mosjukin'in deneyi arzuların yorumlanmasına dayanır.

Hitchcock, şüphesiz bu belirleyici devrimden en mantıklı sonuçları çıkarmış bir sinemacıdır (bu belirleyici devrimin yanında, sesli filmlerin icadı nispeten önemsiz bir mesele olarak algılanabilir, zira bu icat zaten mevcut bir programın basit bir devamını simgeliyordu). Gerçek bir devrimdi ve bütün devrimler gibi ölüm ve ölümün sahnelenişine dayanıyordu (sembolü her zamanki gibi 'kesik bir baş', başka bir deyişle 'yakın çekim' olan bir devrim). Herkesin saldırılara en iyi biçimlerde karşılık verdiği, toplu kah-

---

2) François Regnault, "Système formel d'Hitchcock (fascicule de résultats)", *Cahiers du cinéma*, Alfred Hitchcock üzerine özel sayı, 1980. Bu yüzden Hitchcock, *Yırtık Perde*'de Paul Newman'ı "sadece nötr bakışlar atmaktan nasıl tatmin olacağını" bilmediği için, "bir sahneyi montajlamasına imkan vermediği" için azarlar (François Truffaut, *Hitchcock*, Londra: Panther, 1969, s. 390). Hitchcock, *Arka Pencere*'de James Stewart'ın bakışlarını montajlamayla ilgili olarak Kuleşov ve Mosjukin'in deneyine doğrudan gönderme yapar (Truffaut, s. 265).

kaha patlamaları eşliğinde kremalı çöreklerin havalarda uçuştuğu ve binaların yerle bir olduğu polimorfoz taşlamalar diyarında ne ölüm ne de cinayet yer alıyordu. Animasyon çizgi filmler gibi (bizzat güldürünün yerine geçer) saf hareket dünyasında kahramanlar -Tex Avery gibi nadir ve provokatif figürler dışında- prensip olarak ölümsüzdür ve yok edilmeleri mümkün değildir; şiddet evrensel ve önemsizdir, suç kavramı yoktur. Ölümün, cinayet ve suçun ağırlığı, sadece bir bakışın yakınlığı üzerinden anlam kazanır. Hitchcock'un filmlerinde yaptığı tek şey, sahneleme açısından, suçun açığa çıkardığı bakışın işlevinden en iyi şekilde yararlanmaktı. "Sadece bakışın olduğu yerde suç vardır" düsturu, aynı zamanda suç varsayımının bakışın oldukça çıplak bir şekilde işlev görmesine sebep olduğu anlamına gelir ve *Arka Pencere*'de olduğu gibi esas müstehcenliğini ortaya koyar.

Hitchcockçu gerilimin doğması için çok az şeye ihtiyaç vardır; bu, en azından anlatı için geçerlidir. Hileli bir oyun ya da başka bir şey aracılığıyla filmdeki karakterlerin hayatını etkileyen yıkıcı bir olayın ortaya çıkması yeterlidir ve kahramanların bu olayı sorgulamadığı varsayılır. (Bu, Bachelard'ın terimiyle 'Cassandra kompleksi' olarak tanımlanabilir.) Buna göre, bir Lumière kardeşler filmi bile 'Hitchcockvarileşmiş' olabilir.[3]

Biraz daha ileriye gidip şu iddiada da bulunuyorum: Hitchcockçu gerilimin mümkün olmasının sebebi, *a priori* her filmin Lumière kardeşlere ait bir film gibi işlevi görmesidir ve Hitchcockçu sahneleme onların türündeki sinemaya provokatif şekilde tepki göstererek iş görür. Açıklayayım.

Yukarıda, ilk yıllara, ilk el kol hareketlerine ve ilk oyunlara özgü bir tür sinematografik Cennet'ten söz ettim. Lumière kardeşlerin ilk filmlerinden bazılarında bir asker, parkta çocuk arabasını iten yaşlı bir kadına yardım eder. Bu, bir skeç olarak çok da kurmaca sayılmaz. Bu düzeyde, sinema hayatla ilişkilidir – ya da

3) İlk gerilim efekti, hiç kuşkusuz *The sprinkler sprinkled* olabilir. Bu durum Hitchcock'ta genelde 'avlanan avcı' ya da daha da radikal bir şekilde, Raymond Bellour'un *Kuşlar*'la ilişkili olarak gösterdiği gibi 'gözlenen gözlemci' biçiminde sık sık ortaya çıkar. *Arka Pencere* bu tür bir tersine çevrilişe iyi bir örnektir.

aslında bu tür bir sinema *hayat*'tır. Lumière kardeşlerin sineması aslında ölümü görmez.

Bu noktada, belki bu sahnenin parkta kaydedilmesinin masum olduğu, tıpkı kahramanlar gibi bu manzaranın da masum olduğu söylenebilir. Sonuçta, izleyicinin de bu masumiyette payı vardır. Ancak her ne kadar sinema bütün masumiyeti içinde hayatın kendisini kaydediyor olsa da bu basit kaydetme aracılığıyla (hayata) bir şeyler eklediği için suçlu bulunabilir. Neden asker ve yaşlı kadın filme alınıyor, neden özellikle bu sahne seçiliyor, neden bu kesit, bu kadraj ya da bu bakış tercih ediliyor? Bu sorular ortaya çıktığı anda her şey değişir, ilk baştaki masumiyet gerilime dönüşür ve ortadan kaybolur. Asker ve yaşlı kadın, çoktan müphem ve suçlu bir oyundaki yerlerini almışlardır ve izleyicinin ilgisi çoktan anlam değişikliğine uğramıştır. Kara leke artık çok uzaklarda değildir ve bu leke hâlâ dürüst ve masum olsa da ufacık bir hareket onu kirletmeye yeterlidir. Kurmaca, bu şekilde ortaya çıkar; Godard'ın -aslında Hitchcock'a gönderme yaparak- gözlemlediği gibi, kurmacayı yaratan, bakıştır.[4]

Bir Lumière kardeşler skecini Hitchcockvari bir kurmacaya dönüştürmek için ne gerekiyordu? Basit olarak araya bir suçun yerleştirilmesi gerekiyordu, örneğin yaşlı kadının bebeği boğmaya karar verdiği bir *a priori* belirlemek gerekiyordu. Her şey önceden olduğu gibi filme alınsa bile sekansın anlamı alt üst olmuştur. Arabasında kendi kendine anlamsız bir şeyler mırıldanan bebek, yaşlı kadını baştan çıkarmak için türlü soytarılıklar yapan asker ve aptal aptal sırıtarak, poposunu bir o yana bir bu yana sallayarak ağır ağır yürüyen yaşlı kadın görüldüğünde bir korku hissi, sahnenin görünen anlamını -göstergebilimciler buna 'gösterilmeyen' anlam adını verirler- yıkmak üzere alttan alta işlev görür ve sahnenin bütün işaretlerini çarpıtır. Dolayısıyla, artık görüntünün bariz gerçekliğine safça tutunamayan izleyici, masumiyetini yitirmiştir. Askeri eğlendirirken izlediğimiz bebek, ölüm tehlikesiyle karşı karşıyadır ve izleyici bu askerin aptallığıyla, "tehlikedeki bir insana yardım edemeyişi"yle sarsılır.

---

4) Jean Luc Godard, *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma.*

'Gerçeklik izlenimi' ikincil bir düzeye, çağrışımsal bir düzeye kayar. Zira bu noktada kamera bize, 'Şu bebeğe bak, ne tatlı' demek yerine, 'Bebeğe bak, ne tatlı, asker olan bitenin farkına varmazsa sadece birkaç dakikalık ömrü kaldı' demektedir. Yine de kamera, bunları tam da aynı görüntülerle söyleme yeteneğine sahiptir. 'Masum' anlam tamamen yok olmamıştır, zira bebek hâlâ tatlı, asker zayıf, yaşlı kadınsa sırnâşıktır, ancak söz konusu masumiyet ikinci bir anlam tarafından sorunlu, iki yönlü, çarpıtılmış bir hale getirilmiştir. Bu ikinci anlam acımasızdır; her hareketi alayın, komik ve ölümcül olanın ruhunun okunduğu bir yüze bağlar; basit el kol hareketlerinin saklı yüzünü, hiçliğin yüzünü ortaya çıkarır. Gerilim, sinematografik zamanda öyle bir anamorfozdur ki izleyiciyi, uzunlamasına biçimi içinde karakterlerin bilinçsiz olduğu resimde kurukafanın fark edileceği noktaya doğru kaydırır.

Hitchcock'un filmlerinde suçun işlevi bu şekildedir. Çünkü suç, bakışı yoğunlaştıran bir *leke*'yi ortaya çıkararak hem şeylerin doğal düzenini hem de sinemanın doğal düzenini harekete geçirir ve böylece kurmaca yaratılır. Kötülüğün kendisi bir lekedir.[5]

Dolayısıyla, Hitchcock filmleri ancak doğal bir düzen varsayıldığında iş görür. Birileri bütünün içindeki bir öğenin, açıklanamaz davranışından dolayı bir leke olduğunu fark edene kadar her şey sıradan, hatta tekdüze ve düşünülmeyen rutinlere uygun bir şekilde doğal akışı içindedir. Olaylar sekansı baştan sona bu noktadan gözler önüne serilir.

En tipik Hitchcockçu sahne efektleri, her zaman bu türden bir leke etrafında düzenlenir. Ancak herhangi bir şey, bakışa ulaşan leke işlevini görebilir –*Sahne Korkusu*'nda elbisenin üzerindeki kan; *Şüphe*'de içine küçük bir ampul yerleştirilerek 'yoğunlaştırılan' süt bardağı; *Arka Pencere*'de pencerenin siyah dikdörtgeni ve bu siyah dikdörtgen içerisinde katilin sigarasının yanan ucu; hatta *Gizli Teşkilat*'ta ilk başta gökyüzünde belirsiz bir noktadan başka bir şey olmayan uçak.

---

5) Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris: Minuit, 1981, s. 24. Almanca'dan gelen *Mal* kökü, Latince'deki leke anlamına gelen *macula*'dan türemiştir; Almanca'da *malen* resim yapmak, *Maler* ise ressam anlamına gelir.

Kurmacanın nasıl iş gördüğünü açıklayayım. Bir adam düşünün –örneğin, kırsalda bir otobüs durağında tanımadığı bir adamla ('Kaplan') buluşmaya giden Cary Grant. Ortalıkta hiç kimse ve hiçbir şey yoktur. Birkaç dakika sonra bir araç bir adamı aynı otobüs durağında indirir. Bu kişinin Kaplan olmadığı anlaşılır, *çünkü*, diye cevap verir adam, Cary Grant'in sorusu üzerine, *benim adım bu değil*. Otobüs gelir. Tam binerken isimsiz adam ufka doğru bir bakış fırlatır ve şu gözlemde bulunur: "İşe bak! Ekinleri ilaçlayan bir uçak geziniyor ama tarlada ekin yok." Otobüs, isimsiz adamın binmesinin ardından hareket eder, Cary Grant uzaktaki bu küçük, neredeyse algılanamaz anomaliyle -var olmayan ekinleri ilaçlayan bir uçakla- orada kalır. Biz, bu anomalinin yakınlaşacağını, büyüyeceğini ve sonunda bütün kadrajı dolduracağını çoktan biliriz.

Bu meşhur sahne, anomalinin ya da Hitchcock sinemasındaki lekenin işlevini gösteriyor, çünkü çorak bozkır aracılığıyla soyutlamaya yaklaşır. Cary Grant birini aramaktadır, en küçük bir tanıma belirtisinin arayışı içindedir, ancak şeyleri doğru yerlerine yerleştirecek olan bu tanışma gerçekleşmez. Her şey sallantıda kalır ve sonunda anlarız ki, resimdeki leke, diğerlerinin 'yok' etmeye çalıştığı kişi, Cary Grant'in ta kendisidir.[6]

Arka Pencere'de James Stewart, karşı pencerelerden birinde tuhaf bir şeyler döndüğünü keşfeder, ta ki birbirini takip eden küçük anomaliler bir cinayetin yapılanışına hükmettirene kadar ve sırası geldiğinde katil gözetleyeni fark eder.

Yabancı Muhabir'in kurmacasının baştan sona, kanatları rüzgâr yönünün tersine dönen bir değirmen fikrine dayandığını da biliyoruz.[7] Dolayısıyla, leke-bırakan-nesne, harfi harfine söylemek gerekirse, doğanın aksine hareket eden bir nesnedir. Söz konusu

---

6) Truffaut, s. 151 (McGuffin'in hiçliği), s. 280-287, filme baştan sona nüfuz eden 'hiç' saplantısı, hiç çekilmemiş bir sahnenin gelişimi (montajlanmış bir sekansta nereden düştüğü belli olmayan bir cesedin olduğu sahne, vs.), sembolü Kaplan ismi olan 'hiçlik'. Film boyunca Eva-Marie Saint, Roger O. Thornhill'e (Cary Grant) isminin ortasındaki 'O'nun ne anlama geldiğini sorar. Adam 'Sıfır' cevabını verir. (Başka bir yerde Hitchcock insanlığı ikiye böler: 1 olan insanlar ve 0 olan insanlar ve kendisinin kesinlikle ikinci kategoriye ait olduğunu söyler.)

7) Truffaut, s. 151.

nesneyi, sürekli olarak doğal bir doğanın bulunduğu -her zaman olduğu gibi, aşırı doğal bir doğanın bulunduğu- bir arka planda görürüz. Hitchcock filmlerinin çatısı ve kuruluşu, bilindiği üzere, çoğu zaman geleneksel, resimli kartpostal şeklindeki bir doğadan oluşur, öyle ki olay İsviçre'de geçiyorsa dağlar ve çikolata olmalıdır; Hollanda'da geçiyorsa şemsiyeler, değirmenler ve lale bahçelerine ihtiyaç vardır. *Yabancı Muhabir*'in renkli çekilmiş halini düşündüğünde Hitchcock şunları diyordu:

> Uzun zamandır hayalini kurduğum bir fikri kullanırdım: bir lale bahçesinde sahnelenen cinayet... Kamera laleye yaklaşır, lalenin içine girer. Bir arbedenin sesi hâlâ duyulmaktadır. Bütün ekranı kaplayan bir taç yaprağının içindeyizdir ve bomm... yaprağa bir kan damlası düşer.[8]

Aynı fikir *The Trouble with Harry*'de (Harry'yle Derdimiz) kullanılır: "Sanki şırıldayan bir derenin kenarında bir cinayeti gösteriyorum. Derenin berrak sularına bir kan damlası sıçratırdım."[9]

Aynı kalkış noktası -başka bir deyişle, doğa, parodik ve aptal bir turistik seyahat biçimindeki Lumière yaklaşımı, sonra "elbette bütün sistemi yerinden oynatan" bir leke, gerçeklik anlayışımızı alt üst etme görevini gören sapkın ya da tersine çevrilmiş bir öğe (rüzgâr yönünün aksine dönen değirmen pervaneleri)- değişmez bir biçimde varlığını korur. Dolayısıyla bu öğe ya da leke, çoğu zaman, gayet mantıklı bir şekilde bir kan lekesidir –örneğin, Marnie'nin aklından çıkmayan, halüsinasyonlarını gördüğü kırmızı leke; ancak kan yine de aşırı 'doğal' olabilir ve bizzatihi çarpıtılması gerekir. Bu nedenle, *Çok Şey Bilen Adam*'dan söz ederken Hitchcock tamamlamayı asla başaramadığı bir sahneyi tarif eder; Daniel Gelin'in ölmeden önce mavi bir boya içinde yürümüş olması gereken sahnedir bu: "Kan izinin takip edilmesi şeklindeki bildik fikrin bir değişkeniydi sadece, bu kez kırmızı yerine mavi takip ediliyordu."[10] (O halde bu mavi, tamamlayıcı bir renk olarak, kurbanın yüzü James Stewart'ın ellerinden kayıp gittiğinde

8) *A.g.y.*, s. 152.
9) *A.g.y.*, s. 255.
10) *A.g.y.*, s. 259.

elin üzerinde kalan ceviz lekesine denk düşecekti: Burada da 'doğal' bir sahtecilik, 'yerli' kahverengi, bir leke tarafından çarpıtılır.)

Gelenek sorunu, sahte bir doğa sorunu -ya da dilerseniz buna dış görünüş diyebiliriz- doğrudan doğruya, Hitchcock filmlerinde genellikle yanlış anlaşılan ya da küçümsenen bir özelliğe, başka bir deyişle siyasete dokunmaktadır. Hitchcock müthiş bir politik sinemacıdır. Filmlerinin bir bölümü bariz bir şekilde politiktir: Örneğin, 1940'lı yıllardaki Nazi karşıtı filmleri (*Kaybolan Kadın*'dan *Aşktan da Üstün*'e kadar) ve 1960'lı yılların antikomünist filmleri. Bu yalnızca türün gelenekleri gereği gizli ajanların siyasal ve ulusal kimliklerinin olması gerektiği gerçeğiyle açıklanamaz. Yeni diktatörlüklerin baskısıyla karşı karşıya kalan Avrupa demokrasilerinin yüzünü bu şekilde açıkça ortaya seren başka bir dönem filmine rastlanmadığını kabul etmek için *Kaybolan Kadın* gibi bir polisiye komedinin izlenmesi yeterlidir. Burada önemli olan, yüzeydeki iyi huylu görünümlerinin altında yolunda gitmeyen şeylerle bu derecede ilgilenen bir sinemacının, burjuva dünyasının yanıltıcı bir şekilde güven verici maskesinin altında -tıpkı diktatörlüklerin taktığı daha keskin maskelerin altında olduğu gibi- kaynamakta olan şeyleri karşısına almadan edemediğidir. "Şırıldayan dereye damlayan kan" motifini ciddi bir şekilde ele almamız gerekir. Bir şairin dediği gibi, "Hiçbir kuş, sorular ormanında ötecek kadar cesur değildir". Ancak bir kuş ormanı şarkı söyleyen çocukların ortasında ayaklanacak olsaydı bazı sorular sorulur ve sesler yükselirdi. *Arka Pencere*'de küçük köpeğini boğulmuş bir halde bulan yaşlı kadının o unutulmaz ağlayışını düşünün: "Herkes yalan söylüyor! Neden birbirimizi sevemiyoruz?" Hitchcock'un basitçe formalist bir sinemacı olduğu, sadece teknik ve hilecilikle ilgilendiği suçlaması doğru değildir.

Hitchcock filmleri iyi eğitim görmüş, sıradan küçük burjuva insanlarıyla doludur. Bunlar maskelerdir. *Kaybolan Kadın*'da çayıyla ve anlamsız gevezelikleriyle sıradan görünümlü iyi kalpli Bayan Froy aslında bir ajandır. Diğer bütün karakterlerin de saklayacak bir şeyleri, dışlanma sebebi olabileceğinden saklı tuttukları

bir yönleri vardır ve bunu açığa çıkaracak olan, sapkın öğe ya da görünen ama algılanması kolay olmayan bir suç lekesidir.

Hitchcockçu anlatı şu yasaya itaat eder: Bir durum bir şekilde ne kadar *a priori*, tanıdık ya da sıradan olursa, yapısal öğelerinden biri 'rüzgâr yönünün tersine dönmeye' başladığı an rahatsız edici ya da esrarengiz bir hale dönüşmeye o kadar mecburdur. Senaryo ve sahneleme, basitçe doğal bir manzara ile [manzaranın] sapkın öğesini yapılandırmadan ve sonra da sonuca işaret etmekten oluşur. Gerilim, hızlandırılmış koşuşturma ve kovalamaca montajının aksine sahnelemenin gitgide artan bulaşıcılığı, ilk baştaki manzaranın aşamalı olarak ya da aniden yön değiştirmesi üzerindeki vurgusuna dayanır. Gerilimin sahnelenişi ve montajı, izleyicinin dikkatini sapkın öğeye odaklama görevini görür. Filmin hareketi, her zaman manzaradan lekeye, genel çekimden yakın çekime doğru yönelir ve bu hareket, daima izleyiciyi olaya hazırlar. Hitchcock, sistemli bir şekilde gerilimle şaşırtmayı karşı karşıya getirir. Oyuncuları değil, izleyiciyi yönetmekle daha fazla ilgilenmesiyle övünür –zira oyuncularından yalnızca 'nötr' durmalarını ister, ki bir sahneyi, akrobatik olmasa da genellikle zor olan bazı pozları kullanarak denemeler yapmaktan keyif aldığı bir nötrlüğü montajlayabilsin.[11]

Bu ilginin, genel kabul görmüş sahneleme kurallarıyla ters düştüğünü belirtmekte fayda görüyorum. Kimilerine, örneğin Jean Mitry'e göre, aslında izleyicinin dikkatini sürekli olarak ayakta tutan, şaşırtmadır, şöyle ki:

> bir çekim... hiçbir zaman bir olayı 'hazırlamamalıdır'. Örneğin kadrajda, ilk çekimde bir masa ve iki boş sandalye olan bir kafenin içi gösteriliyorsa ve az sonra (beklenen) bir çift kadraja giriyor ve bu noktaya oturuyorsa yönetmen bariz bir hata yapmaktadır. Öyle ki burada sanki biri izleyiciye 'izle bak, gelip oturacakları yer işte burası' demektedir. İzleyicinin bu şekilde tahminde bulunmasına izin vermekle, yönetmenin de aynı şekilde olayların kontrolünde olduğunun bilinmesine izin verilmektedir.[12]

---

11) *A.g.y.*, s. 303.
12) Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris: Editions universitaires, 1965, s. 399.

Ancak bu, tam da Hitchcock'un iddia ettiği şeydir ve gerilim tam da bu tür bir uyarıdan oluşmaktadır. Örneğin, *Sabotaj*'da bir çocuğun elinde bir paketle otobüse bindiği bir sahne vardır ve paketin içinde bomba olduğundan asla şüphelenmemektedir. Hitchcock şöyle açıklar:

> Eğer aynı açıdan sürekli olarak bombayı göstermiş olsaydım izleyici pakete alışmış olacaktı ve 'İyi, ne de olsa sadece bir paket' diye düşünecekti ama ben şunu söylemek istedim: "Hayır, hayır, asıl nokta bu işte! Dikkat et! Gafil avlanıyorsun!"[13]

Mitry'nin sanki yukarıda alıntılanan yargıyı düzeltmek istercesine *Şüphenin Gölgesi*'nden bir sahneyi anlatmaya koyulması önemlidir.

Sahneleme mucizelerini aniden gözler önüne seren ve meşrulaştıran sapkın öğe, anomali ve leke, sadece suç ve siyaset alanında değil, erotizm alanında da işlev görür. Hitchcockçu gerilimin esası, erotizmdir ve Hitchcockçu montaj, erotik bir montajdır. Gayet iyi bilindiği üzere, Hitchcok, çiftlerle ilgili filmler yapar ve çiftlerde onu ilgilendiren nokta, daha kesin olarak belirtmek gerekirse, çiftleşme ya da onun sözleriyle 'iş başında' aşktır. 'İş başında' aşk nasıl gösterilir? Çiftleşme nasıl gösterilebilir? Eleştirmenler, Hitchcock'un sansüre rağmen metafor (*Gizli Teşkilat*'ın sonundaki meşhur sahne), tersine çevirme (*Ölüm Korkusu*'nda James Stewart'ın Kim Novak'ı 'giydirişi') ya da parçalama (*Sapık*'taki duş cinayeti) ve bunun gibi ilkeleri kullanarak cinselliği sık sık perdeye yansıtışını vurgularlar.[14] Ancak çiftleşmeyi temsil etmekle cinsellik temsil edilmez. Cinsellik, elbette bir gerilim nesnesidir (Hitchcock'un en iyi filmlerinde daima erkek ve kadın kahramanın ne zaman, tam olarak hangi anda -tabii ki en sonunda, 'mutlu son' denen şey de budur ya- nihayet 'yeniden biraraya gelebileceği'ni bilmek isteriz), ancak çiftleşme gerilimin başlıca kiplerinden biridir.

Bir Hitchcock filmindeki erkek ve kadın kahraman biraraya geldiğinde, onlarla ilgili her zaman temelde rahatsız edici bir

13) Truffaut, s. 297-298.

14) Jean Narboni, "Visages d'Hitchcock", *Cahiers du cinéma*, hors-série 8: *Alfred Hitchcock*, Paris, 1980.

durum söz konusudur ve mutlaka dışarıdan bir nesne, sapkın öğe aracılığıyla bir şekilde bu durumun içine çekilmişlerdir. Hemen akla gelen örnek, *Otuz Dokuz Basamak*'ta erkek ve kadın kahramanı birbirine bağlayan kelepçelerdir, ancak aynı yapı Hitchcock'un filmlerinin büyük bölümünde tekrarlanır. François Regnault'nun gözlemlediği üzere 'iki erkek arasında (*Trendeki Yabancılar*, belki *The Wrong Man* -Lekeli Adam-, *Frenzy* -Cinnet) veya bir kadın ve bir erkek arasında bir tür ölümcül hafifmeşreplik vardır ve söz konusu hafifmeşreplik bağlamında kahramanlar kimi zaman kelepçelerle (*Otuz Dokuz Basamak*), kimi zaman dedektifin göreviyle ve bir öpücükle (*Aşktan da Üstün*), evlilikle (*Şüphe, Hırsız Kız*), bir karşılaşmayla (*Genç ve Masum*, *Sabotajcı*, vb.) birbirlerine zincirlenirler.

Bir çift, ancak ortada çift olma halini bölecek ya da hataya sürükleyecek bir şey olduğu zaman, bu derece birbirine bağlanır. Bu, *Aşktan da Üstün*'de beceriksizliğin tamamen karakterlerden oyunculara kaydığı öpüşme sahnesinde böyledir[15] ve âşıkların biraraya gelmesini sağlayan, telefon olmuştur. James Stewart'ın fotoğraf makinesinin biri gazeteci, diğeri manken olan çifti hem birleştirme hem de ayırma işlevi gören, ancak karşı dairedeki cinayet aracılığıyla aşkı 'devreye sokan', 'yürümesi'ni sağlayan nesne olarak görüldüğü *Arka Pencere*'de de böyledir. Aynı şekilde *Şantaj*'da bir adam tütüncüye girer ve bir puro ister. İki âşık, masum kadın katil ve suç ortağı olan polis de dükkândadır ve tıpkı izleyici gibi bu çift de neler olup bittiğini bildiği için korkudan taş kesilmiştir. Yine de onların bütün korkularına rağmen birbirlerine daha da sıkı bir şekilde sarıldıklarını görürüz ve bu o kadar ihtimal dışı görünmektedir ki etkisi aslında bir anlamda komikleşir.

Burada doğal olanın, suçun ve sapkın nesnenin işlevini ortaya koyan, Hitchcock sisteminin mükemmel bir şemasıyla karşı karşıyayız. Tütün dükkânından puro almaktan daha doğal -aslında daha normal- ne olabilir ki? Gerilim burada, bu anda -hem izleyicinin hem de çiftin bildiği üzere genç kadının onurunu kurtar-

15) Truffaut, s. 292: "Oyuncular bunu yapmaktan kesinlikle nefret ettiler. Korkunç derecede rahatsız edici buldular ve birbirlerine yapışıp kalmaktan hiç hoşlanmadılar." Bu kesinlikle Hitchcock'a özgü bir durumdur; anlamını aşağıda ayrıntılandırmaya çalışacağım.

mak için işlediği cinayete tanık olan- erkeğin sakin sakin purosunun tadını çıkaracağı gerçeğinden doğuyor. Eğer purosunun tadını çıkarıyorsa, bunun sebebi bir insanın purosunu içerken onun tadını çıkarmasının doğallığıdır; dolayısıyla, adam halkayı çıkarır, puroyu parmaklarının arasında yuvarlar, rahatına düşkün birinin tavırlarıyla ağzına götürür ve nihayet tezgâhtaki pipodan yakarken, polis ve nişanlısı yekvücut oluncaya kadar erimek istercesine birbirine yapışmışlardır. Sonra tahmin ediliği üzere, purosunu tüttüren adam üzerinde para olmadığını fark eder ve keyifli bir şekilde polisten para vermesini ister, polis doğal olarak sonunda razı olur. Şantaj ve şantaj kurmacası da böylece başlar. Böylelikle bütün sahne, dehşet nesnesi haline dönüşen, sapkın, neredeyse müstehcen bir nesne haline gelen puro etrafında gelişir. Puro burada bakışın odaklandığı noktayı, *fascinum*'u temsil eder ve şantajcı, tıpkı Hitchcock ve oyunları gibi, izleyiciyi yönetir. Aynı zamanda çifti huzursuzluk içinde, kararsızlık ve endişe hissiyle birbirine yapıştırır. Bu amirane etki, tamamen biçimlendirilmiş bir formda *Arka Pencere*'de tekerrür eder. James Stewart ve Grace Kelly'yi hayretler içinde bırakarak pencerenin siyah çerçevesinden görülen, katile ait kırmızı sigara ucu -geceleyin yolda belirli aralıklarla yanıp sönen, yol çalışması olduğunu belirten bir sinyal gibi- cinayet işlendiği gerçeğine o anda ihanet eder, tıpkı Proust'un anlatıcısının gözünde Charlus'ın eşcinselliğine ihanet eden 'çileğin' reddedilemezliği gibi.

Dolayısıyla, bir çiftin içinde her zaman üçüncü bir taraf, çifti birbirine lehimleyen bir bakış vadır. Çift bir üçüncü taraf gerektirir ve Hitchcock'un *Aşktan da Üstün*'de öpüşmeye dikkat çektiği üzere, üçüncünün ilk başta o sekansta yer almıyormuş gibi göründüğü gerçeğine rağmen, sadece bir tür geçici *ménage à trois* (aşk üçgeni) içinde işlev görür. Ancak *Aşktan da Üstün*'de aynı işlev, önce kamera, ardından da izleyici tarafından yerine getirilmektedir:

> Onları ayırmamak, kucaklaşmalarını bölmemek gerektiğini hissettim; ayrıca izleyiciyi temsil ederken kameranın bu uzayan kucaklaşmaya katılan üçüncü bir kişiymişçesine devreye sokulması gerektiğini de düşündüm. İzleyiciye, hem Cary Grant'e hem de Ingrid

> Bergman'a sarılmak gibi harika bir ayrıcalık tanıdım. Geçici bir tür *ménage à trois* idi.[16]

Hitchcock, aşkı ifade etmek için neden çifti gerçekten de birbirlerine bağlanmış olarak, oyuncuların dengelerini yitirme tehlikesine rağmen fiziksel olarak birbirlerine lehimlenmiş gibi göstermek gerektiğini 'düşündüğü'nü açıklamak amacıyla ilginç bir hatırasını anlatır:

> Boulogno-Paris trenindeydim ve istasyonlar arasında oldukça yavaş bir şekilde gidiyorduk... Dışarıyı seyrederken kırmızı tuğladan yapılmış büyük bir fabrika gördüm, fabrika duvarına dayanmış genç bir çift vardı; kızla delikanlı kol kolaydı ve delikanlı duvara işiyordu; kız bir delikanlıya bir trene bakıyordu. Bunun gerçekten de 'yaşanmakta olan' aşk, 'işleyen' gerçek bir aşk olduğunu düşündüm.[17]

Hitchcock erotizminin bütün öğelerinden oluşan bir kombinasyonu burada bulmak mümkündür –manzaranın sıradanlığı, 'dış görünüş', doğal haldeki çift, duvara doğru fışkırtılan üre biçimindeki leke, çifti bir '*ménage à trois*' içine lehimleyen bakış; son olarak tam anlamıyla gerilimin özü; hareket ve hareketsizliğin mahrem bir karışımı, Hitchcock montajına özgü bir akışkanlık ve yavaş çekim. *Gizli Teşkilat*'ta Hitchcock'un *Aşktan da Üstün*'deki meşhur öpüşmenin bir tekrarını, sekansa bu kez treni ekleyerek (Eva-Marie Saint'in kompartmanındaki öpüşme sahnesi) çektiğini biliyoruz.

Birbirine tutunan, tehlikelere açık ve bir bakışla lehimlenmiş bir çifti gösteren bu yinelenen erotik motifin biyografik bir yorumunu yapmak durumunda olsaydım, Hitchcock'un Truffaut'ya aktardığı hatırasının bir 'sahne-hafızası'nın bütün özelliklerini içerdiğini ve bu motifin ardında Hitchcock'un hayatında oldukça derinlere inen bazı durumların yattığını söylerdim. Hitchcock'un yakın bir arkadaşı Odette Ferry sayesinde, bu çok önemli durumun ne olduğunu artık biliyoruz. Hitchcock'un vazgeçilmez kadın kahramanı Alma Reville'e evlenme teklif etmesiyle ilgili olarak Odette Ferry biraz ilginç bir şekilde şunları gözlemliyor:

---

16) Truffaut, s. 293.
17) *Aynı yerde*, s. 293-294.

> Odasının kapısını çalıp ona evlenme teklif etme cesaretini bulmadan önce ikisinin fırtınalı havada bir teknede olmaları gerekti... "Rüzgâr çok şiddetliydi," diye anlattı bana... "tekne o kadar şiddetle sallanıyordu ki dengemi kaybetmemek için kapıya dayanmak zorunda kaldım, kapının menteşeleri gıcırdıyordu (tıpkı meslektaşlarımdan bazılarının yaptığı o korku filmlerindeki gibi). Tam bunun kötüye alamet olduğunu düşünüp geri dönüyordum ki Alma bana gülümsedi. O anda teklifimi kabul ettiğini anladım."[18]

Rahatsızlık, kararsızlık, hareketsiz bir hareket olarak adlandırılabilecek bir durumda tehlikelere rağmen birbirine tutunan çift, bir uçurumun kenarında asılı kalmışçasına âşıkların birbirine uzanan elleri (*Genç ve Masum*'da terk edilmiş maden, *Gizli Teşkilat*'ta Rushmore Dağı ve kuşet ya da -üzücü, erkeksi bir versiyonunda- *Sabotajcı*'daki Özgürlük Heykeli), artık son bir gayretle birbirine uzanan ve sımsıkı kavranan eller şeklinde *extremis* olarak verilen mutlu son ve son olarak uzatılan süre, ağır çekim... Neredeyse bunların tümü bu 'evlilik teklifi' kesitinde yer alır.

Hitchcock'un *Şantaj*'daki puro sahnesinde olduğu gibi (davranış sapkınlıktan ziyade doğal olarak verilmiş olsaydı aşırı derecede bezdirici ve sıkıcı görünecekti), gerilim ânını yavaşlatarak zamanı çelişkili bir biçimde kullanmakta neden bu kadar ısrar ettiğini artık daha iyi anlayacak durumdayız. Bu öznel genleşme, zamanın bu kıvamlılığı erotizmle ilgilidir ve bir olayın uzatılmış, kesinlikle rahatsız edici kararsızlığı içinde erotize edilmiş zamanla

---

18) Odette Ferry, "Hitchcock mon ami", *Cahiers du cinéma*, Alfred Hitchcock'la ilgili özel sayı. Burada tarif edilen durumun -bundan kastettiğim "açık denizde bir teknede, rahatsız bir durumda, mükafatlandırılan aşktır", tipik İngiliz -aslında Anglo-Katolik- bir durum olmayabileceğini düşünmek işten değildir. Bu konu Joseph Conrad'ın en İngiliz olarak nitelendirilebilecek romanı, (cinsel gerilim de dahil olmak üzere) Hitchcock karakterleri ve durumlarıyla dolu *Fortune*'da ya da Evelyn Vaugh'un (karakterlerin fırtına yüzünden teknenin armasına tutunmak zorunda kaldığı), tam da Anglo-Katoliklik hakkındaki *Brideshead Revisited*'ta da geçer. Dolayısıyla denizde evlilik, Viktorya dönemi Britanya'sının (eylemlerin gerçekleştirilmesini zorlaştıran ancak aynı rahatsızlık nedeniyle onları özgürleştiren bir birleştirme ya da yalpalama) ve akla Bâkire Meryem'i getiren deniz göz önüne alındığında Meryem Ana arzusunun bir tür kasılması (metaforu ya da kaynaşması) olabilir. Alma'nın ismi, burada bizzat önem taşıyor olabilir.

Odette Ferry'nin anlattığı bu kesitte üçüncü taraf, teknenin yalpalaması ve daha derin bir düzeyde yalpalatan tanrıdır –Hitchcock'a göre, belgesellerin, yegâne yazarı olan Tanrı'dır, aynı şekilde kurmaca filmlerde de Tanrı'ya dönüşmesi gereken, yönetmendir (Truffaut, s. 111).

ilgilidir. Gerilim, yazı-tura oyununda (tura: evet, yazı: hayır) havaya atılan bir paranın, bir tarafı üzerine yere düşmeden önce, yörüngesinin erotik biçimde uzatılışıdır. Bir olay gerçek zamanda aşırı derecede kısa olabilir, *Sapık* filminde Janet Leigh'nin duşta öldürülmesi gibi; ancak daha sonra mümkün olduğunca çok parçaya bölünecektir (büyük bölümü yavaş çekimle kaydedilen, film zamanıyla tam 45 saniye süren yetmiş sahne).

Böylelikle gerilime gerçekten de montaj sayesinde ulaşılır, ancak paralel eylemlerin Griffithçi ivmesinin aksine Hitchcock, yakınsak eylemleri homojen bir alanda montajlar. Bu, yavaş çekim gerektirir ve üçüncü bir öğe, sapkın bir nesne ya da leke tarafından harekete geçirilen bir bakışla desteklenir. Bu yapının yoğunlaştırdığı ve kutuplaştırdığı çarpıcı biçimsel icat, Hitchcock filmlerinde herhangi bir gerçek duygusal derinliğin kabul gören namevcutluğuyla birlikte (çoğu zaman eleştirilmesine sebep olmuş bir eksiklik), Hitchcock'a özgü sahnelemeye paha biçilmez bir önem kazandırır.

Şimdi, gerilim yasalarının -usta tarafından son derece sakin bir şekilde ortaya konan ve mekanik, davranışsal ve Pavlovcu bir tarzda açıklanan- diğer sinemacılarca uygulandığında neden her zaman başarısız olduğunu ve neden onun hâlâ tekeli (kendi sözleriyle) elinde bulundurduğunu anlayacak durumdayız. 'Hitchcock dokunuşu' en iyi ihtimalle sadece parodiye dönüştürülebilir ya da (Brian de Palma durumunda olduğu gibi, kimi zaman zekice) öykünülebilir ve kesinlikle taklit edilemezdir, zira bu iş, Hitchcockçu kurmacaya özgü biçim, öz ve içerik -başka bir deyişle, [Hitchcock kurmacasının] sahici biricikliğini -gerektirmektedir.

2
HITCHCOCK'UN NESNELERİ

Mladen Dolar



Hitchcock, en sevdiği filmin *Şüphenin Gölgesi* olduğunu sık sık belirtmiştir – ıssız bir adaya giderken yanına tek bir film alma hakkı olsaydı bu filmi alırdı. Belki de onu ciddiye almalı ve bu filmde temel Hitchcock fantezisinin ipucunu (ya da ipuçlarından birini) aramalıyız.

Filmin, hakkında biteviye yorum yapılan klasik biçimsel incelemesi, *Cahiers du cinéma*'nın[1] Hitchcock eserlerinden oluşan, üretken tarihe çığır açıcı nitelikte bir ilk adım olarak damgasını vuran meşhur sayısında François Truffaut tarafından yapıldı. Bu incelemeye göre, *Şüphenin Gölgesi* ikili ilişkiye dayanan bir filmdir. İkililik, filmin biçimsel yapısının temel ilkesi gibi görünür.

1) *Cahiers du cinéma* 39, Ekim 1954, s. 48-49.

İkilik ekseni, Charlie Dayı ve dayısının ismi verilen yeğen Charlie arasındaki ikili ilişkidir. Aralarındaki bağlantı, şüphesiz Hitchcock başyapıtları arasında yer alan açılış sekanslarındaki ayna-sunumu üzerinden gösterilir:

- Charlie Dayı Philadelphia'nın kenar mahallelerinden birinde tamamen giyinik olarak ve başı sağa dönük olduğu halde yatakta uzanmaktadır; arkada, sağ kolda kapı görünmektedir;
- California Santa Rosa'da yeğen Charlie yatağında giyinik olarak, başı sola dönük olduğu halde uzanmaktadır; bir ayna yansımasında olduğu gibi arkada, sol kolda kapı görünmektedir;
- Charlie Dayı yeğenine Santa Rosa'ya geleceğeni bildirdiği bir telgraf göndermek üzere postaneye gider;
- Yeğeni, dayısını Santa Rosa'ya davet edeceği bir telgraf göndermek üzere postaneye gider, ancak orada dayısından gelen telgrafı alır;
- Charlie Dayı'nın mırıldandığı melodi, telepatik olarak yeğenine de bulaşır (bu, Merry Widow valsidir – aynı müziği filmin başında, arka planda dans eden çiftlerin gösterildiği film jeneriğinde duyduğumuz gerçeğini şimdilik bir kenara bırakalım).

Yeğen Charlie, aralarındaki bu karşılıklı bağı daha sonra şu sözlerle yansıtacaktır: "İkiz gibiyiz; ikimiz de aynıyız."

Bu Charlie-Charlie merkezi eksen etrafında diğer katılımcılar arasında da bir ikizleşme görülür:

- Charlie Dayı Philadelphia'da iki dedektif tarafından takip edilmektedir;
- Charlie Dayı'yı soruşturmak üzere gazeteci kılığına girerek Santa Rosa'daki eve gelen iki dedektif vardır;
- Doğu sahilinde başka iki dedektifin peşinde olduğu bir şüpheli daha olduğunu öğreniriz;
- Aynı cinayet yerlerinde bulunan diğer şüpheli sonunda yakalanır ve kaçmaya çalışırken pervaneli bir uçağın altında kalır;

- Charlie Dayı sonunda bir tür ayna-benzerliğiyle trenin altında kalır;
- İki küçük çocuk, iki doktor, cinayetle ilgili iki konuşmaya dahil olan iki amatör dedektifi (baba ve komşu Herbie) görürüz;
- Sahnelerde de ikileme söz konusudur: tren istasyonunda iki sahne, garajda iki sahne, Charlie'ye karşı girişilen iki cinayet teşebbüsü, iki aile yemeği, iki kilise sahnesi, dedektiflerin yaptığı iki ziyaret; ve bu evrensel ikilemeyle ilgili ironik bir tür yorum olarak ana sahne "Till Two" (İkiye Kadar) isimli bir barda geçer (dışarıda ikiye iki kalayı gösteren saatin olduğu bir tabela vardır); barda Charlie Dayı iki duble brendi ister.

Bu ikilemeler (özellikle de ilk sahnedekiler), ilk önce Truffaut tarafından dile getirilmiş, liste daha sonra Donald Spoto tarafından tamamlanmıştır. [2]

Şu halde filmdeki bütün öğeler, ikiye ayrılıyormuş gibi görünüyor; ikizleri ya da ayna-görüntüleri, başka bir deyişle filmde görmediğimiz öğeler için (namevcut nesne) bile geçerli olmak zorunda olan yapısal bir gereklilik bulunuyor.

Bütün ikiliklerin, dayı ve yeğen arasındaki merkezi ikiliğe ve karşılıklı ilişkilerinin doğasını vurguladığı açıktır. Bazı yorumcular (örneğin, Gavin Millar)[3] ikililiğin iyi ve kötünün dikotomisinden, 'iyi' taraf ve 'kötü' tarafın dikotomisinden başka bir şey olmadığını, bu sayede kötü tarafın yok edilmesiyle Hollywoodvari bir mutlu sona ulaşıldığını ileri sürmüştür. Kötülük, bir tür 'doğal felaket' olarak küçük kasabaya gelen, kasabaya ait bir şey değil de yabancı bir beden olan Charlie Dayı'yla kişileştirilmiştir. İyi ve kötü arasındaki bağlantı, dışsal bir bağlantı olmayı sürdürür, pastoral küçük kasabanın [söz konusu bağlantının] 'karanlık tarafı'yla içsel hiçbir bağı yoktur; kâbus başka bir yerden (belki de büyük şehirlerden?) gelir.[4]

---

2) Donald Spoto, *The Dark Side of Genius*, Boston, MA: Little Brown, 1983, s. 263.
3) Bkz. Raymond Durgnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, Londra: Faber and Faber, 1974, s. 33-34.
4) Durgnat (aynı yerde, s. 187-188) bu eksiklikleri gidermek amacıyla senaryoda yapılabilecek bazı muhtemel iyileştirmelerden bile söz eder.

Ancak Hitchcock'un sergilediği yapı, bu yüzeysel aktarımdan çok daha karmaşıktır. Yapısal düzeyde vurgulanmak istenen -sadece basit bir ikileme takıntısı değil, hatta bunun tam tersi yönünde- bir tez vardır: *Her ikilik, bir üçüncüye dayanır*. Üçüncü öğe, bu ayna-ilişkisinde bir leke olarak, ayna ilişkisinin yörüngesini oluşturan ve dışarıda bırakılanın yerini dolduran, namevcutluğu mevcut kılan nesne olarak hem dışlanır hem de dahil edilir.

Öncelikle ayna-görüntüsünde ikilenmeyen ve ikilemenin dayanak noktasını sunan öğeye odaklanmamız gerekir. Daha ilk sahnelerde tekrarlanmayan öğenin, *para* olduğu görülür. Charlie Dayı, büyük miktarda para etrafa saçılmış olduğu halde, ilgisiz bir şekilde yatağında uzanır. Paralar onun ilgisini çekiyormuş gibi görünmez, onları saymaya ya da saklamaya çalışmaz; paralar, ne yapacağını bilmediği bir fazlalık gibidir. Bunların kurbanlarından sağladığı paralar olduğu anlaşıldığında onları aslında para için öldürmediği de açıklığa kavuşur. İlerleyen dakikalarda cinayetlerini meşrulaştırırken dünyayı bu pislikten (ölen kocalarının servetinin tadını çıkaran dullardan) temizlemek istediğini söyler –yaptığını, vurgunculuk olarak değil, ahlâki bir görev olarak görür. Dünyayı güzelleştirmek için cinayet işlemektedir; kendisini belli ilkelerin uygulayıcısı olarak görmekte ve bu yüzden parayla ne yapacağını bilmemektedir. Ona göre, öldürülen dullar, def edilmesi gereken çöplerden başka bir şey değillerdir; bu yüzden para, Santa Rosa'daki bankada elden çıkarabileceği bir fazlalık olur yalnızca. Buna karşılık gelen çekimde yeğeni Charlie yatağında uzanırken kurduğu düşlerden, paranın eksikliğiyle ilgili bir konuşmayla uyanır. Dolayısıyla, burada ikisini birbirine bağlayan, yansıtıcı olmayan varlık, paradır.

Kahramanlar arasında dönen ikinci öğe, *melodi*, yani *Merry Widow* valsidir. Bu melodiyi ilk olarak filmin başlangıç jeneriğinde, biraz demode kostümler içinde dans eden çiftlerin görüntüsü eşliğinde duyarız; bunun yüzyılın ortasında Amerika'da geçen bir cinayet hikâyesiyle ne ilgisi olduğunu anlamak bir hayli güçtür. Bu bulmacanın çözümü, çiftleri resimli bir bulmacadaki görüntüler olarak düşünmektir: Görüntülere, şatafatlı görsel su-

numa odaklanmamız halinde sadece sözcüklerde -burada cevap, valsin alındığı operetin ismindedir- yatan cevabı asla bulamayız. Bu melodi, çifti birbirine bağlayan bir girişin melodisinden başka bir şey değilmiş gibi görünür (bu aygıt önemsiz bir hal almıştır; örneklere The *Magic Flute*'tan -Sihirli Flüt- *Kaybolan Kadın*'a kadar geniş bir yelpazede rastlanabilir).[5] Ancak *Kaybolan Kadın*'da olduğu gibi melodide, üstelik kimsenin bulamayacağı bir yerinde ölümcül bir mesaj saklıdır, hem de kimsenin bakmayı akıl edemeyeceği bir yerde: isminde. Akşam yemeğinde herkes bu melodiyi mırıldanmaya başlar – bütün ailenin bağını temsil ederek bulaşıcı bir hal almıştır – ancak toplu bir tür amneziye uğramış gibi, kimse melodinin ismini hatırlayamaz; tam birisi hatırlayıp ilk sözcüğünü ("Merry...") söyleyecekken Charlie Dayı devamının gelmesine engel olmak için bardağını devirir. Çiftin ve ailenin arasındaki bağ gibi görünen şey, bir lekeye *(blot)*, bir yarılma aracısına dönüşür.

Ancak filmin aslında en önemli ve temel noktası *yüzük*'tür. *Şüphenin Gölgesi*, şematik olarak ayrıcalıklı bir nesnenin yolculuğu, yüzüğün dolaşımı olarak özetlenebilir. İki yansıtıcı kahraman arasında birinden diğerine gidip gelir ve onların ikili ilişkileri, son tahlilde nesnenin dolaşımı için bir arka plan olarak görülebilir. Yolculuk, dört safhada özetlenebilir:

1) Dayının yeğenine verdiği yüzük, onları bir çift, bir vaat olarak birleştiren hediyedir –ancak üzerinde yanlış baş harfler yazılmış olduğundan zehirli bir hediyedir. Yeğenin ilk şüpheleri burada uyanır; ilişkinin üzerine şüphenin ilk gölgesi düşmüş olur.

2) Yüzüğün alt tarafına işlenmiş baş harfler aracılığıyla yeğen Charlie, dayısının suçuyla ilgili ilk kanıtı elde eder. Charlie bunu kütüphanede, dayısının kendisinden saklamaya çalıştığı gazete haberini araştırırken öğrenir. Yüzük, burada farkına varma ânını simgeler ve bu ân, geriye doğru hareket eden güzel bir kaydırmalı çekimle vurgulanır; kamera tavana doğru, yüzük artık görünmez oluncaya kadar yavaş yavaş gerilerken Charlie'yi karanlık kütüphanede küçülmüş bir halde ve yalnız görürüz.

---

5) Bu kitapta Michel Chion'un *Kaybolan Kadın*'la ilgili bölümüne bakınız: s. 134-139.

3) Üçüncü ân, Charlie'nin barda yüzüğü dayısına geri verdiği ândır. Konuşmalarında bu noktaya kadar Charlie Dayı kendince yalanlar atmaktadır, ancak genç kadın sessizce yüzüğü masaya koyup ona iade ettiğinde, dayı yeğeninin bildiğini anlar. Yalanlarına son verir, ikili ilişki kopar; ikisi arasındaki bağı oluşturan aynı nesne bu kez bağı koparmaktadır; hayal çatırdamaya başlar ("Dünyanın leş gibi bir domuz ahırı olduğunu biliyor musun? Evlerin perdelerini kaldırdığında domuz bulacağını biliyor musun? Bu dünya cehennemin ta kendisi!")

4) Cinayetlerden sorumlu olabilecek başka bir şüpheli daha olduğu anlaşıldığında Charlie Dayı artık güvendedir; suçlu olduğunu bilen ve onu tehdit eden tek kişi, yeğenidir. Küçük Charlie herkesin partiye gittiği bir anda yüzüğü dayısından çalar ve böylelikle dayısının suçlu olduğunu ortaya çıkaracak tek kanıt parçasını geri almış, sonuna kadar gitme cesaretini göstermiş olur. Yüzüğü ele geçirişi, yine bir kaydırmalı çekimle gösterilir: Teresa Wright, trabzanları tutarak yavaş yavaş merdivenlerden iner; kamera bu kez parmağındaki yüzüğe odaklanarak yavaşça yaklaşır –bunun anlamını kavrayan yalnızca dayıdır. Yüzük burada da bir vaat olmayı sürdürse de durum bu kez farklıdır: Dayının uzaklara gitmesi halinde yeğeni (annesinden ötürü) ona ihanet etmeyecektir; gitmemesi halindeyse yüzüğü kullanacaktır.

Bu sürecin her aşamasında yüzük daha da büyüleyici bir hal alır –aynanın her iki tarafı arasındaki değiştokuşun ölümcül nesnesi, hem ikili ilişkinin bağı hem de onun yıkımı görevini gören örtük ve esrarengiz nesnedir.

Şüphenin Gölgesi'nde bütün cinayetler film başlamadan önce gerçekleşmiştir (sadece oldukça kibar ve havalı Joseph Cotten'ı görürüz) ve cinayetlerin tek temsilcisi kahramanlar arasında dolaşan ölümcül nesne, namevcut cinayetlerin vekilidir. Ayna ilişkisi, ayna bağlantısı olmayan lekeye dayanır. Ancak bu, söz konusu mekanizmanın sadece bir parçasıdır.

Yeğen Charlie, kahramanı ve ailenin taptığı sevgili dayısına telgraf göndermek -ve gelip kendisini sıradan ve sıkıcı küçük kasaba hayatından kurtarmasını söylemek- üzere postaneye gider. Mu-

cize gerçekleşir ve dayısının gelişini haber veren telgrafı bulur postanede. Bu, gerçekten de başarılı bir iletişim halidir: Gönderici, Lacancı iletişim formülüne uygun olarak, kendi mesajını harfi harfine alıcıdan alır, ancak tersine çevrilmiş olarak değil, tam da aynı biçimde alır. Ancak psikanalizin bize öğrettiği gibi başarılı karşılaşma, başarısız olandan çok daha ölümcüldür. Yeğen Charlie bu mutlu birleşimi şu şekilde açıklar:

> [Annem] iyi ki bana senin ismini koymuş, bizim birbirimize benzediğimizi düşünüyor. Bence de öyle. Bunu *biliyorum*... Biz sadece dayı-yeğen değiliz. Başka bir şey var. Seni tanıyorum. İnsanlara pek bir şey anlatmadığını biliyorum. Ben de anlatmam. İçinde bir yerlerde kimselerin bilmediği bir şeyler olduğunu hissediyorum... gizli ve muhteşem bir şey. Onu bulacağım... Biz ikiz gibiyiz, anlamıyor musun?'

Bu metin, ikili ilişkilerin şartlarına, ikiliği üstün ve mümkün kılan şeye çarpıcı bir kesinlikle işaret ediyor:

1) Charlie Dayı'nın içinde, derinlerde bir yerde saklı duran nesne, kendisinden daha büyük olan şey, hazine gibi gizli ve muhteşem bir şey, *agalma*, onun en değerli parçası.[6] Ancak *agalma*, yeğeni ona dokunur dokunmaz ölümcül bir hale gelir.

2) Gizli nesne *Anne'nin arzusu* üzerinden dolayımlanır, [gizli nesne] Öteki'nin arzu nesnesidir. Anne, ad koymanın aracısı olarak karşımıza çıkar. İsimleri koyan annedir. Kızına, kader tarafından işaretlenmiş (çocukluğunda bir kazadan mucizevi bir şekilde kurtulan) sevgili kardeşinin ismini vermiştir. Annenin arzusu bu şekilde, kardeşinin ismiyle işaretlenmiş kızına aktarılmıştır. Eğer Charlie Dayı, ona [yeğene] göre içinde gizli nesneyi taşıyorsa, bu sadece annesine göre de taşımış olduğundandır; kendi arzusu ancak annesinin arzusu aracılığıyla yapılandırılabilir. Dolayısıyla anne, Charlie-Charlie ilişkisindeki üçüncü taraftır.

Anneyi, babanın olması gereken yerde bulmamız biraz şaşırtıcı olabilir, ancak Hitchcock'un evreni maternal bir evrendir. Annenin arzuları, yasadır – Baba, beceriksiz olarak gösterilir: Araba

---

6) Bkz. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin, 1979, s. 263; ayrıca Jacques Lacan, *Le Séminiare, livre VIII: Le transfert*, Paris: Editions du Seuil, 1991, s. 163-213.

kullanamaz, kendisinden bile daha beceriksiz olan komşusu Herbie'yle cinayet üzerine oldukça komik sohbetler eder; ikisi de kendilerinden daha büyük olan kadın figürlerine bağlı olan iyi niyetli salaklar gibi görünürler. Spoto, *Şüphenin Gölgesi*'nde Hitchcock filmlerinde yaklaşmakta olan felaketlerin haberciliğini üstlenmemiş (*Aşktan da Üstün, Sapık, Kuşlar, Hırsız Kız*, vb. filmlerdeki anne figürleriyle karşılaştırıldığında) son 'iyi anne'yi bulduğumuza dikkat çeker. Ancak bu 'iyi anne'nin bile bir karşıtı vardır: Herbie'nin hasta ve paylaşmayı sevmeyen, *Sapık*'taki 'akusmatik' annenin ilk taslağı gibi, hiç görmediğimiz annesidir bu karşıt figür. Böylece daha yakından incelendiğinde bu küçük kasabanın ve 'sıradan iyi insanlar'ın hiç de *pastoral* bir tarafı yoktur.

O halde ikili ilişkiyi eşzamanlı olarak birarada tutan ve çarpıtan şey, Öteki'nin arzusuyla, ikiliğin aracısı konumundaki anne figürüyle olan bağ ve diğer taraftan da ölümcül olduğu anlaşılan büyüleyici çelişkili nesnedir. Özne, nihayet kendi mesajını alır:

> Biz eski arkadaşız. Arkadaştan daha öteyiz. İkiz gibiyiz. Bunu kendin söyledin... Her sabah gözlerini açıyorsun ve dünyada seni ilgilendirecek hiçbir şey olmadığını sen de pekâlâ biliyorsun. Küçük sıradan gününü geçiriyorsun ve geceleyin, huzurlu, aptal rüyalarla dolu dertsiz tasasız, küçük, sıradan uykuna dalıyorsun. Ve bir gün ben sana kâbuslar getiriyorum. Ya da gerçekten öyle mi acaba? Yoksa yaşadığın sadece aptal, beceriksiz bir yalan mıydı? Rüyada yaşıyorsun, uyurgezersin, körsün! Dünyanın neye benzediğini sen nereden bileceksin ki? Dünyanın leş gibi bir domuz ahırı olduğunu biliyor musun? Evlerin perdelerini indirdiğinde domuzlardan başka bir şey bulamayacağını biliyor musun? Dünya cehennemin ta kendisi!

İtiraf sahnesi barda, yoğun sigara dumanı ve çirkin atmosferiyle cehennem gibi bir yerde geçer. Yeğen, dayısına ihanet edemez, annesi elini kolunu bağlamaktadır; bu, onun sonu olur. Nesneye muhteşem sırrıyla beraber doğuştan sahip olan anne, artık o nesnenin ifşasını engelleyen figürdür. Çelişkili bir konumdadır: Bir yandan ev ve aileyle ilgilenir, (yetersiz babanın aksine) evin koruyucusudur; diğer yandan yabancı birinin istilası olarak, evin güvenli ortamının bozulması ve yok edilmesi olarak ortaya çıkan şey,

tam da aynı annenin arzu nesnesini oluşturmaktadır. Charlie, sıkıcı aile hayatından kurtarılmak istediğinde, dayı yalnızca Anne'nin tapınç nesnesi, (Freud'un diyeceği gibi) aile romansının kahramanı olarak kaldığı ölçüde kurtarıcı olarak belirir.

Charlie 'gizli ve muhteşem' nesneyi keşfettiğinde ikilik kaybolur, hayali evren paramparça olur, evlerin maskeleri düşer. Kendisini en mahrem şekilde fark ettiği noktada tekinsizliği bulur. Dışarıdan gelen bir felaket değildir bu; felaket, özneye en yakın olan noktada, kendi mesajı biçiminde, kendi narsisistik imgesinin cevabı olarak ortaya çıkmıştır. Arzu, nesnesinin ölümcül olduğunu dolaysız bir şekilde öğrenmiştir.

Bardaki itiraf sahnesinin, olay örgüsünün yapısal özünün ikizi yoktur –genç Charlie daha önce oraya adımını bile atmamıştır ve bundan sonra da atmayacaktır. İkileme durumunun, bir üçüncünün dahil edilmesi/hariç tutulması koşuluna dayandığını görmüştük; bu aynı zamanda sahnelerin ikilemesi için de geçerlidir: İkili sahneler, kabaca ikizi olmayan ve [ikizi olan sahnelerin] dayanak noktası işlevini gören bu merkezi sahne etrafında toplanmıştır.

Charlie'nin dayısının dünyasına bulaştığı gerçeğini fark etmesi, saflığını korumasına ya da bir aşkın konuma engel olur. Büyüleyici nesne, Charlie'nin kaderidir: "Dayısının içinde, kendisinden de büyük olan" şeyi sevmiştir ve bu, dayısının ölümüyle silinecek kadar basit değildir. Hitchcock bunun için şu yorumu yapmıştır: "Hayatının sonuna kadar Charlie dayısını sevmeye mahkûmdur" – bu son, Hollywood'un standart mutlu sonlarının çok uzağındadır.

Böylece ikiliğin içindeki üçüncünün konumunda, hem büyüleyici ve ölümcül nesne (aynı zamanda değiştokuş ve dolaşım nesnesi) hem de yasanın kaynağı olan Anne'nin arzusu yer almaktadır. Temel Hitchcock fantezisi için belki de en iyi ipucunu sağlayan şey, bu ikisinin birleşmesi ve örtüşmesidir ve *Şüphenin Gölgesi* bunun belki de en çarpıcı örneğidir.

Daha küçük bir ölçekte olmasına ve biçimsel olarak *Şüphenin Gölgesi*'ndeki kadar saf olmamasına rağmen *Trendeki Yabancılar*'da da benzer bir ikileme durumu vardır. İlk sahnelerde taksi-

den tren vagonuna kadar izlediğimiz iki çift ayakkabının simetrik bir sunumuyla karşılaşırız; bu sunuma uzaklarda kaçınılmaz olarak birleşen -tıpkı ayakkabıların kaçınılmaz olarak birbirine rastlaması ve böylece başka bir çifti, yani Bruno ve Guy'ı ölümcül bir şekilde birbirine bağlaması gibi- paralel rayların görüntüsü de eşlik eder. Çift, burada da ikileme ekseni olarak işlev görür: Trenle, başka bir deyişle değiştokuş ve rastlama mekânı ile birleştirilen iki şehir (Washington ve Metcalf); Guy'ın hayatındaki, biri bayalığı, diğeriyse göz kamaştırıcı bir çekiciliği simgeyen birbirine zıt iki kadın (Metcalf'teki eski eşi Miriam ve Washington'da yaşayan senatörün kızı Anna); Miriam'a eşlik eden iki genç adam; Guy'ın peşindeki iki dedektif; iki bekçi ve iki çocuğun olduğu iki lunapark sahnesi vardır; ayrıca filmin gerisinde de iki Patricia H. bulunmaktadır –Hitchcock'un kızı ve *Sahne Korkusu* ve *Sapık*'ta 'cameo rollerde' görülen Patricia Hitchcock'un en büyük rolü bu filmdeydi ve Patricia Higsmith (film, kendisine birdenbire -ve tamamen haklı olarak- ün kazandıran romanından uyarlandı). Ve son olarak, filmin önemli bir anında cameo rolü olan Hitchcock'un kendisi, ileride 'yanlış adam' Manny Balestrero tarafından çalınacak olan çift bas aracılığıyla ikilenmiştir.

Burada da bu ikilik, bu biçimsel simetri aracı, bir nesnenin dolaşımı için sadece arkaplan sağlar. *Trendeki Yabancılar*'da ayrıcalıklı nesne, bir kez daha bütün gerilimi özetleyen, vaat işlevi gören, çifti birarada tutan ve aynı zamanda birbirinden koparan çakmaktır. Eğer *Trendeki Yabancılar*, Decameron'dan bir hikâye olsaydı, ismi "Çakmağını kaybeden ve uzun ve nahoş komplikasyonların ardından onu 'geri' alan Washington'lu Guy'ın hikâyesi" olabilirdi.

İlk sahneler, iki simetrik ortağı inşa eder ve olay örgüsü ikisi arasında dolaşan bir nesne etrafında döner. Bu durum, çarpıcı bir şekilde tenis maçını andırır ve Guy hakikaten profesyonel bir tenisçidir – kitaptaysa mimardır (kitapta trende unutulan nesne Platon'un *Diyaloglar*'ının ta kendisidir; ancak kitap, yapısı ve içerimleri bakımından tamamen farklıdır). Değişiklik, belki tamamen tesadüfi değildir; bir zorunluluğa işaret eder.



Akla Antonioni'nin *Blow-up*'ındaki (Cinayeti Gördüm) meşhur tenis maçı gelebilir. Topsuz tenis oynayan bir grup insan vardır; sonunda David Hemmings namevcut topu getirerek oyunlarına girer. Nesnenin yerinin boş olduğu oyunu kabul eder, tıpkı sosyal oyunun bedensiz sürebilmesi gibi. Nesnenin bir patlamayla bulunabileceği, patlamanın onu yakalayabileceği ya da kavrayabileceği yanılsaması vardır, ancak görülebilen tek şey, ertesi sabah orada olmayacak, bir türlü yakalanamayan nesnenin yitip giden hatlarıydı.

Nesnenin yerinin boş olduğu, sosyal olduğu kadar estetik oyunun merkezi bir boşluk etrafında kurulduğu varsayımı, modernizmin temel varsayımlarından biriydi. Modernizmde Godot hiçbir zaman gelmez ve hem *Cinayeti Gördüm* hem de Godot, Slavoj Zizek tarafından modernizmin paradigmatik durumları olarak ele alınır.[7] Ancak Hitchcock'ta nesnenin varlığı esastır – bakışı hapseden nesne, öznelerarası ilişkilerin merkezinde özel bir yere yerleştirilir: Söz konusu nesne, bu ilişkileri kışkırtır ve başlatır, onlara gerekli deste-

7) Slavoj Zizek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA: MIT Press, 1991, s. 163-213.

ği sağladığı gibi önlerini de tıkar, içsel imkânsızlıklarını cisimleştirir, yansıtıcı olmalarını engeller ve yıkımlarını teşvik eder.

Guy, Bruno'yla nasıl biraraya gelir? Bu soru, temel Hitchcock problemlerinden birinin örneğidir: Tesadüfi bir karşılaşma nasıl ölümcül sonuçlar doğurur? Bu da Hitchcock evrenine açılan başka bir kapıdır: Sıradan hayatın görünürdeki düzeni, tesadüfi bir karşılaşma tarafından felakete sürüklenir.

Filmin senaristi Raymond Chandler'ın dürüst ve yasalara saygılı bir vatandaşı cinayete bulaştırmak için sadece on dakikası vardı. İmkânsız bir iş gibi görünüyordu ancak sonuç gayet ikna ediciydi. Bu başlangıcın dayandığı iki ân vardır: İlki, öznenin toplum kuralları şeklindeki Öteki'yle (son tahlilde gösteren olarak Öteki'yle) ilişki biçimiyle ilgilidir; ikincisi de nesneyle olan ilişkiyi içerir.

Yukarıda belirtilen birinci âna, dolambaçlı bir yoldan yaklaşabiliriz. Filmin başında Bruno'yu üzerinde isminin yazılı olduğu kravatıyla gördüğümüz eğlenceli bir sahne vardır. Kendisini kravatının üzerindeki ismi göstererek tanıtır –kravat, annesinin hediyesidir ve sadece anneyi memnun etmek için bu kravatı takar. Burada Anne'nin isim koyan kişi olarak karşımıza çıktığı *Şüphenin Gölgesi*'yle bir bağlantı kurmak mümkündür – Bruno'nun annesi tam olarak Bayan Newton'la (Charlie'nin annesi) Bayan Bates arasında bir yerdedir. (Sert bir psikanaliz girişiminde bulunmamız istenirse aynı kravatın üzerinde bir ıstakoz resmi olduğu gerçeğine dikkat çekilebilir – ıstakoz kastrasyon hayvanı değil miydi? Her durumda insanın annesi tarafından verilen bir kravatın üstünde yer alması iyi bir alamet değildir.) Bruno'nun, ismini gerçekten de üzerinde taşımasında komik bir taraf vardır – isim, imgenin içinde etiket gibidir. Bruno'nun kullandığı dilde, konuşmasındaki konumunda, kelimelere şeylerin etiketleri olarak yaklaşmasında da aynı eğilim vardır – ki bu da esasen dilin psikotik kullanımıdır. Bunu iki diyalogda görebiliriz:

Bruno: Kesinlikle aynı dili konuşuyoruz, öyle değil mi?
Guy: Konuşuyoruz...

Bruno: Sence teorilerim iyi mi?
Guy: Bence bütün teorilerin iyi.

Guy, sorulara bir kibarlık, terbiye ve zarafetle cevap verir – bu da 'hayır' anlamına gelen bir 'evet'le cevap verdiği anlamına gelir. Tam da bu kibarlık biçimi, alegorileri anlama, satır aralarını okuma, kelimeleri dış görünüşlerine göre, şeylerin etiketleriymişçesine algılamama kapasitesini vurgular. Kibarlık biçimi, bir özneleşme *(subjectivation)* biçimi gerektirir – başka bir deyişle, minimal biçiminde bir karmâşıklık, bir referans dolayımlamasıdır *(mediation of reference)*. Özneleşme yeri, referansta bir döngüsellik gerektirir; satır aralarında akar; bir gösterene sabitlenemez. Ancak Bruno, satır aralarını okumak konusunda psikotik olarak beceriksizdir; kelimeleri, doğrudan doğruya kastettikleri nesne ya da şeyler olarak algılar. Bruno ve Guy şunu söyler: "Biz aynı dili konuşuyoruz" ve "senin teorilerin iyi". Hatta daha da minimal düzeyinde kibarlık, bir karşılıklılığa, karşılıklı cevaplara, tam bir işbirliği biçimine işaret eder. Tam da Guy'ın sohbetin biçimini sürdürdüğü, kibarca cevap verdiği gerçeği, Bruno için, cinayetlerin değiştokuşuyla aynı düzeyde bir tür değiştokuş garantisi olarak kabul edilir. Guy, "Hayır," der, ancak bu cevap diyalogsal karşılıklılığı sürdürmeye dayalı kibarlıkla beraber gelir ve işbirliği biçiminin kendisi bir taahhüt olarak anlaşılır: birebir tercüme gibi bir cinayete karşılık, bir cinayet.

Bu sahnenin karşıtını daha sonra, Guy cinayet sırasında trene bindiğinde izleriz. Yine trende tesadüfi bir karşılaşma olur ve Guy bu kez henüz tamamlanmamış birtakım teoriler ve anlaşılmaz mırıldanmalarla kendisine sataşan sarhoş bir matematik profesörüyle konuşur. Guy kendisine, "Anlıyor musun?" diye sorulduğunda, yine, "Evet kesinlikle," şeklinde cevap verir. Yaklaşımı birebir aynıdır – kibarlık ve karşılıklılık biçimini elden bırakmaz, ancak bu kez profesör sarhoş olsa da 'evet'i 'hayır' olarak anlama kapasitesine sahiptir. Guy'ın gelişigüzel iç dökmelerini anlamış olamayacağından kuşkulanır ve derhal konuşmaya son verir, mesajı alır. İki karşılaşma arasında bir bağlantı vardır; Guy'ın tıpatıp aynı yaklaşımı, iki zıt tepki üretir. İlk seferinde kibarlık biçimi, olduğu gibi algılanır ve kesinlikle bu şekilde hatırlanacaktır; ikinci seferdeyse mesaj anlaşılır ancak tamamen unutulacaktır. Profesör ko-

nuşmayı hatırlayamadığından Guy suçun işlendiği sırada başka bir yerde olduğunu kanıtlayamaz. Her iki durumda da sonuçlar ölümcül olacaktır.

Daha sonra trende iki tesadüfi karşılaşma daha olacaktır. Guy film boyunca dört kez trene biner ve her seferinde tesadüfi bir karşılaşma gerçekleşir, tren beklenmedik olayların ve değiş tokuşun mekânı haline gelir. Üçüncü olayda Guy iki yabancının bacaklarının yanlışlıkla birbirine çarpmasına şahit olur, ancak sonrasında hiçbir şey olmaz – sadece kibar bir "Affedersiniz", "üzgünüm". O evrende tesadüfler sadece başkalarının hayatında gerçekleştikleri sürece önemli sonuçlar doğurmaz.

Dördüncüsü, son sahnede gerçekleşir; bir yabancı Guy'a yaklaşır ve "Affedersiniz, siz Guy Haines misiniz?" der – tıpkı Bruno gibi. Ancak Guy bu sefer çok kaba bir şekilde arkasını dönerek kompartımandan çıkar; kibarlık ve karşılıklılık biçiminden vazgeçmiştir; artık bu biçimin yanıltıcı tuzaklar içerdiğini öğrenmiştir. Böylelikle ilk tesadüfi karşılaşmanın filmde üç tane yankısı olur, tıpkı aynı konunun üç varyasyonu, yansıması, gelişimi gibi. Bütünün dizilimi, tesadüfi karşılaşmalar fenomenolojisidir.

Guy'ın Bruno'yla ilişki kurmasını gerektiren ikinci ân, nesne üzerinde odaklanır.

Yukarıda belirtildiği üzere, tesadüfi karşılaşmalar Hitchcock evreni için esastır. Bu evren, normal bir vatandaşı tesadüfi bir olayla bir kâbusun içine çeken 'kötücül ruh' tarafından yönetilir ve tesadüfi karşılaşma, öznenin dahil edildiği yapıyı gözler önüne serer. Tesadüfi karşılaşma, temelde bir öğe ve boş bir yer arasındaki eklem biçimini, tıpkı bir tuzak gibi özneyi bekleyen boşluk biçimini alır. *Gizli Teşkilat* bunun en bariz örneğidir: Var olmayan ajan, boş bir gösteren olan George Kaplan ismi, Roger O. Thornhill'in tosladığı tuzaktır; boş alanı doldurur. *Trendeki Yabancılar*'da boş alan, Guy'ın ortak olarak içine çekildiği sözleşmedeki alandır. Sözleşmenin kendisi, yeterince sıradan görünür: Senin için yapacağım şeyi sen de benim için yap: çapraz kesişim, sosyal hayatın temelindeki karşılıklılık. Nesne, burada oyuna girer: Boş alan, bir nesne tarafından, bu örnekte çakmak tarafından doldurulur.

Guy, Bruno'nun sigarasını yakmak için cebinden çakmağını çıkarır. Nişanlısının hediyesi olan çakmağın üzerinde 'A'dan G'ye' (Ann'den Guy'a) harfleri yer almaktadır ve bu bağlılık, Guy'ın evlilikle ilgili yaşadığı sorunlar hakkındaki konuşmayı başlatarak Bruno'nun ölümcül teklifine varan yolu açar. Konuşmanın sonunda Guy trenden inerken çakmağını unutur ve çakmak böylelikle Bruno'da kalır – bir vaat, rehin, ilk taksit, sözleşmedeki imza olarak. Bu, ikinci andır: Bir küçük maddesellik parçası, 'küçük gerçeklik parçası' biçimindeki nesne olmadan sözleşme olmayacaktır. Daha sonra Guy masumiyetini ne kadar kanıtlamaya çalışırsa çalışsın, Bruno'yu ne kadar aklından çıkarmaya çalışırsa çalışsın ve onunla bir ilişkisi olmadığında ne kadar ısrar ederse etsin, çakmak onun nesne karşılığı olarak, *tenant lieu*'su, malzemecisi, dublörü olarak oradadır, rızası olmasa da onun yerine orada durmaktadır. Bu nedenle, Guy anlaşmada kendi üzerine düşen kısmı yerine getirmediğinde Bruno onu delil olarak suç mahaline yerleştirebilir ve Guy'ı olaya dahil edebilir. Bruno bütün bu zaman boyunca ona tutunur, üzerine titrer, sigarayı bu çakmakla yakmaz, kazayla elinden kayıp mazgala düşmesi dışında asla yanından ayırmaz.

Bir hatanın -masada kazayla unutulması- nesnesi olarak nesne başka bir hatayı getirir: Bruno da bilinçsiz bir sözleşmenin içindedir: cinayete karşılık cinayet, hataya karşılık hata. Bruno da nesneye bağlıdır: Eyleminin altındaki sebep, bu nesnedir; eyleminin güvenliğini, amacının anlamını sağlar. Tıpkı hayatı gibi sonuna kadar tutunduğu şeydir ve ölürken çakmağı avcunun içinde sıkıca bastırır. Ancak Guy çakmağını ölü Bruno'nun elinden geri aldığında -ancak bu anda- sözleşme bozulmuş olur.

Bu noktada bazı genel sonuçlar çıkarabiliriz. Elbette Hitchcock bizzat nesne sorununun gayet bilincindeydi. Truffaut'yla yaptığı konuşmalardaki meşhur ifadelerinde, filmlerinde belirli tür bir nesnenin merkezi işlevi üzerinde durmuş, adına McGuffin demiştir –'konu dışı' nesne, eylemin çevresinde vuku bulduğu 'hemen hemen hiçbir şey'. Hitchcock nesneye bu ismi veren şakayı anlatır, bu aslında bir 'trendeki-yabancılar' şakasıdır. Bunun bir de Yugoslav versiyonu, alternatif bir sonu vardır:

"Rafta duran paket ne?"
"Bir McGuffin."
"O ne işe yarar?"
"İskoçya'daki aslanları öldürmeye."
"Ama İskoçya'da aslan yok ki."
Vurucu cümle A: "O da McGuffin değil zaten."
Vurucu cümle B: "Gördün mü, işe yarıyor."

İki versiyonu birlikte okumak gerekir: Nesne hiçbir şeydir, aslında bir McGuffin değildir, ancak işe yarar.

McGuffin'in içeriğini hemen hemen hiçbir zaman bilmeyiz – *Gizli Teşkilat'ta* mikrofilmler, *Otuz Dokuz Basamak*'ta uçak motorlarının planları (hiç görmediğimiz planlar), *Kaybolan Kadın*'da şifreli melodi (sese ve belleğe havale edilmek zorunda olan maddesel olmayan nesne); benim en sevdiğim örnekse *Yabancı Muhabir*'de yer alır – savunma anlaşmasındaki gizli bir madde, o kadar gizlidir ki orada hazır bulunanlar tarafından ezberlenmesi gerekir; kâğıda bile geçirilemez; yazmanın ötesine geçen yüce bir ideal gösterendir (elbette maddenin ne olduğu asla öğrenilmez) ve örnekler çoğaltılabilir.

McGuffinler, yalnızca gösterdiklerini gösterirler, göstermeyi olduğu gibi gösterirler; gerçek içerik tamamen önemsizdir. Hem eylemin çekirdeğidirler hem de tamamen alakasızdırlar; herkesin peşinde olduğu en yüksek anlam derecesi, anlamın yokluğuna varır. Nesnenin kendisi, kaybolan noktadır, boş bir alandır; gösterilmesi ya da var olması bile gerekmez (*Cinayeti Gördüm*'de olduğu gibi) ve sözcüklerin çağrışımı yeterlidir. Esas olan maddeselliği değildir; sadece varlığından söz edilmesi bizim için kâfidir.

Ancak farklı bir mantıktan yola çıkan ikinci tür nesne daha vardır. Kesinlikle bir tür maddesellik ve belirli bir öldürücü nitelik barındırması gereken hipnotik, büyüleyici, çekici, bağlayıcı bir nesnedir. Biraz ayrıntılandırmaya çalıştığım iki örnek, *Şüphenin Gölgesi*'ndeki yüzük ve *Trendeki Yabancılar*'daki çakmaktır. Benzerleri, birçok Hitchcock filminde bulunabilir.

Aşktan da Üstün'de anahtar vardır – Ingrid Bergman'ın sevgilisine vermek üzere kocasından çaldığı ve geri verdiğinde de ken-

disini ajan olarak deşifre eden anahtar; resepsiyondaki güzel bir kaydırmalı çekimle kamera, karmaşık bir hareketten sonra Bergman'ın elindeki anahtarı arar; resepsiyonun bütün büyüsü yavaş yavaş silinir ve tek bir çekim içerisinde nesnenin arkaplanı haline gelir. *Cinayet Var*'da anahtar vardır – koca tarafından karısının katiline verilen anahtar; bu anahtar aracılığıyla 'çok şey bilen adam' fazla bilgisi tarafından açığa çıkarılır (film başından sonuna kadar oldukça Hitchcock-dışı bir film olsa da bu deşifre hali, Hitchcockçu bir biçimde sömürülmeden kalır). *Ölüm Korkusu*'nda kolye vardır – sahte Madeleine'in taktığı ve ikinci yarıda Judy Barton'un, o tamamen farklı ancak aynı kadının taktığı yegâne nesne olmaya devam eden kolye; nesne; [kadının] kimliğinin özü, 'maddesel dengi', 'küçük bir gerçeklik parçası'dır. Başka çeşitler de mevcuttur: *Çok Şey Bilen Adam*'da çocuk -aynanın bir tarafından diğer tarafına geçerek- iki çift arasındaki değiştokuş nesnesi haline gelir.[8] *Gizli Teşkilat*'ta boş alan (George Kaplan adı) kazayla Cary Grant tarafından doldurulur: Grant bizzat çakmağın rolünü üstlenir ve iki Gizli Servis arasındaki değiş tokuş nesnesi haline gelir.

Böylece iki Hitchcock nesnesi arasındaki ayrıma ulaşabiliriz: Biri, kaybolma noktasıdır, kendi içinde sonucu etkilemez, sonsuz metonomiyi (düzdeğişmece) harekete geçirir; diğeri somut, şeffaf olmayan bir varlığa sahiptir; ulvi ve ölümcül bir maddesellikle donanmıştır; Lacan'ın (Freud ve Heidegger'in ardından adlandırdığı üzere) *das Ding*'inin çağrışımıdır. Şu Lacancı ayrım da burada belirtilebilir: İlki, arzu nesnesidir, sonsuz bir metonomide arzuyu dürten, kaybolan görünümdür; ikincisi dürtü nesnesidir, bütün ilişkilerin etrafında döndüğü bir kuşatmayı cisimlendiren varlıktır. İkinci nesnenin mantığı, birincisinin mantığının 'üstyapısı'dır, Lacan'ın ünlü 'arzu şeması'ndaki gibi onun tamamlayıcısı ve karşıtıdır.[9]

---

8) Bkz. bu kitapta Pascal Bonitzer'in bölümü, *The Man Who Knew Too Much*, s. 178-185.
9) Bkz. Jacques Lacan, "The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious", *Ecrits: A Selection*, Londra: Tavistock, 1977, s. 303-324.

3
GİZLİ TEŞKİLAT'TA UZAMSAL SİSTEMLER

Fredric Jameson

Gizli Teşkilat'ta temalar ve anlamlar tespit edilebilir: Kimileri forma içkin *(form-intrinsic)*, kimileri form dışı *(form-extrinsic)* olsa da tümü esas itibarıyla önemsizdir, zira filmsel olanla ilgili başka kod ve dillerin yerini almışlardır ve aynı zamanda meşum bir anlam yoluyla heyecan, saptırma, macera türü olarak belirtilen bir deneyimi meşrulaştırmak ve rasyonelleştirmek peşindedirler. Form dışı: Bu yönetmenin *oeuvre*'sinin (eserlerinin) metnin dışında kalan diğer parçalarına bakarsınız ve sinoptik bir tutkunun dürtüsüyle buradaki müzayede sekansını basmakalıp bir şekilde, kahramanın, tıpkı bir çıplaklık ya da sınav kâbusunda olduğu gibi, oynamak zorunda olduğu diğer kamusal ve törensel durumlarla birleştirirsiniz (burada insanların arasında oturan ve müzayede-

ciyi sorularıyla sıkıştıran Cary Grant, *Otuz Dokuz Basamak*'ta kürsüde ayakta duran ve cevap veremeyeceği sorular karşısında doğaçlama bir şeyler gevelemeye çalışan Robert Donat'ın tersidir).

Bu tür bir müdahale, yinelenen formülsel gülmeceleri, boşluk doldurmak için kullanılan kısa yazılar olarak değil, daha derin semptom ve yineleme olarak ele alma kararına bağlıdır: Bu, oldukça eski bir edebi üslûp eleştirisinin ya da görüntü frekansından yola çıkan eleştirinin bir parçasıdır ve aynı şekilde *auteur* hipotezine dayanır – *başka bir deyişle*, merkezi bir öznenin ya da kendisini ayrıksı bir 'dünya' ve 'üslûp' içinde somutlaştıran bir bilincin fenomenolojik varsayımına dayanır. Tahmin edileceği üzere, bu tür (yeni bir metinlerarası nesne inşa eden) bir yeniden yazma, kendi ihtimal koşullarıyla ilgili (tarihi) soruyu gündeme getirmediği sürece yanlış bir öznellik sorununa varır: Mevcut bağlamda, ilk başta müzayede sekansı gibi bir şeyi seçip çıkarmamıza ve aynı şekilde yarı-özerk olan diğer epizodlarla yan yana koymamıza imkân veren, epizodların yarı-özerkliği gerçeği. Ancak bu inceleme çizgisi, bizi Hitchcock'un dehasına ya da libidosuna değil, daha çok form tarihinin kendisine çıkarmaktadır.

Diğer yandan, forma içkin anlamları, eserdeki iki durum arasında, çoğunlukla da başı ve sonu arasında bir ilişki varsaymak ya da inşa etmek yoluyla çıkarma eğilimi vardır: Dolayısıyla film, bir biçimde, iki kez boşanmış, annesi hayatta olan reklam müdürü Cary Grant'in evlilikte 'doyurucu bir ilişki' ihtimaline nasıl vardığı 'hakkındadır'. Şu halde filmin ana gövdesi, bir macera ya da sınav, ateşle sınanmak, düşmanla mücadele, ihanet deneyimi, görüntülerle değil görüntüler içinde aksiyon vs. olarak anlaşılabilir. Bu, saldıran güçlerin başlangıçtan itibaren (evcil hayvan dükkânında) libidinalleştirildiği ve öyle ya da böyle her zaman Tippi Hedren'in psişesinin dışavurumu olarak okunabilecek *Kuşlar*'da daha iyi işler. Ancak orada mesaj açık olduğu kadar (kır faresinin evcilleştirilmesi) meşumdur da. Oysa burada mesaj basitçe popüler-psikolojiktir ('olgunluk').

Bu iki baştan çıkarıcı unsur -üslûpsal ve yapısal unsur- aslında modernist form ikileminin iki kutbunun diyalektik olarak iliş-

kili yansımasıdır: epizodların içeriği ve formel bütünlüklerinin düzenleyici aygıtı ya da genel zemini – bir kez daha fantezi karşısında hayal gücü veya moleküler karşısında kütlesel. Modernist çalışma, bu gerilimi korumak ve onun içerisinde yaşamak, ondan beslenmek, en bariz çözümlerin getirdiği yoksullaşmaya karşı koymak peşindedir: Ya eseri yerel, rastgele parçalarından oluşan kümesiyle birlikte, metnin mutlak heterojenliği içine rahatça yerleştirmek ya da çalışmayı kendi 'fikrine' dönüştürmek ve kişinin ruh haline ve ilgilerine bağlı olarak sonucun ya 'saf' ya da 'boş' olacağı şekilde sert bir tonla 'konsepti'ni doğrulamak. Fakat analist bu gerilime saygı göstermek konusunda *auteur*'den daha fazla zorlanır, zira epizodlara ayırma mantığının ve bütünlük 'konsepti'nin (bu bölümler arasındaki genel hareket) eşzamanlı olarak önemini belirtmek niyetindeki her türlü yorumlama, kendisine rağmen, totalizasyona doğru kayar ve bizim filmle ilgili esas deneyimimizde çok daha zayıf bir şekilde işleyen birtakım nihai biçimsel birliği -başka bir deyişle, filmin somut epizodlarını- gereksiz yere vurgular.

Bu iki seviye arasında bir dolayımlamaya *(mediation)* ulaşmak, sadece bariz bir şekilde kavramsal işleyişin çok eski bir parçasına başvurmaktır; aslında, bu bir değişikliği ve burada soyut metodolojik bir biçimde daha fazla incelenemeyecek olan, tam da dolayımlama kavramının zenginleştirilmesini içerir. Uzamın kendisinin bu tür bir dolayımlama sağladığı görüşü, ilk bakışta görünebileceği gibi boş ve genel bir varsayım olmaktan uzaktır. Bütün filmler, şüphesiz uzamda gerçekleşir ve söz konusu uzamı gösterir; ancak biz, görsel olanın özgünlüğünü devreye sokmak, uzamı, *görülen* yer olarak yeniden yazmak, üst kategoriyi belli belirsiz bir şekilde imgenin şu veya bu nosyonuna yeniden oturtmak suretiyle söz konusu sıradanlığı büyük ölçüde yeniden yürürlüğe sokmaya ve kontrol altına almaya giriştik.

Çağdaş imge *(image)* kültüründe bu cazibenin neden bu denli güçlü olması gerektiği konusunda açıkça iyi ve nesnel sebepler bulunur: Filmlerindeki (*Gizli Teşkilat* dahil olarak) şu veya bu önemli ânı tasvir etmek -ya da en azından belleğe yardımcı ol-

mak için mimlemek- üzere Hitchcock'un tanıtım afişlerine göz atan biri, biraz da faydalı bir şaşkınlıkla, Hitchcock'ta tek başına ele alınan bir kadrajın bizim ilk anda çabucak esas mesele olarak belirleyecek olduğumuz şeyle, başka bir deyişle hareketin kendisiyle çok az ilgisi olduğunu fark eder. Hitchcock filmlerinde görülenin ve röntgencinin fetiş haline getirilmesine rağmen (veya belki de bu sebeple) bu filmler söz konusu modernist imgenin üretimine; görüş ânının, bahanesi haline gelen anlatıdan ayrışmasına (*Yedinci Mühür*'deki Ölüm Dansı'nda olduğu gibi ya da *Viridiana*'daki beklenmedik Son Akşam Yemeği'nde bütün bir imge üretimi sürecini kapsayan dramatik karikatürdeki gibi) pek seyrek olarak çabalar.

Ancak bu teorik çelişkiyle çok daha pratik amaçlar için karşı karşıya olan *Gizli Teşkilat* filminin tanıtım afişleri, Cary Grant'ın hareket halinde görüldüğü resimle, en bilinen şekliyle de komik bir biçimde kendisini öldürmeye çalışan uçaktan kurtulmak için belirli bir tarzda veya hafif eğilerek düşmek üzere olduğunu gösteren resimle bu durumu 'çözer'. Fakat bu görüntü ihtimali, büyük ihtimalle Hitchcock'un estetiğinden ziyade Grant'ın oyunculuk tarzıyla ilişkilidir: Grant'ın oyunculuğunu gerçek anlamda Brechtçi olarak tanımlamakta tereddüt edilebilir, ancak o, vücudunu, hareketleri kısaca tarif etmek için simgesel bir şekilde kullanır ve hareketler hiçbir zaman tam olarak hissedilen 'ifadesel' şeyler değildir, sadece bunlara işaret ederler – örneğin, tarla sekansında yaklaşan aracın, beklediği araç olduğu hissini uyandırmak için ellerini cebinden hafifçe çıkarmasında olduğu gibi. Burada ne yüz ne de beden sabırsız bir şekilde beklemek (diken üstünde olmak) biçimindeki açık deneyimi yansıtır; bu deneyime yalnızca kesin bir gönderme yapar ve fikir uyandırır. Ancak böylesine soyut, pekala Eisensteinvari denebilecek kavramlar -birbiri ardınca sıralandıklarında 'Roger Thornhill' adı verilen ya da Cary Grant tarafından 'canlandırılan' somut karakteri oluştururlar- esasında, kontrolleri altında olmayan bir duruma karşı gösterdikleri sonsuz *tepkiler* akımıdır ki bu tepkiler yeri geldiğinde mekânda çeşitli hareketler olarak adlandırılabilir.

Buraya diyalektik ve tarihsel bir kavram olarak aktarılacak 'uzam'ı tanımlamak yararlı olabilir. Öncelikle burada kullanılacak 'uzam' kavramının, Kant'ın soyut ve sabit kategorisinden ziyade Henri Lefebvre'in uzam ve uzamsallaştırma felsefesine daha yakın olduğunu belirtmek gerekir. *Gizli Teşkilat*'ta ilk fırsatta basit yerler olarak indirgenemeyecek, somut bir uzamlar sekansıyla ya da bütünsel bir uzam dizisiyle karşılaşırız. Elbette bu yerlerin isimleri vardır (Hitchcock'ta sık sık rastladığımız Phoenix, Arizona ya da Quebec City; pek çok kez karşımıza çıkan San Francisco gibi); ancak yer de yer adı da sadece başlangıç noktalarıdır, içinden oldukça farklı bir somut yer gerçekliğinin çıktığı bir hammaddedir ve bu farklı gerçeklik bir kez ortaya çıktığında artık eylem ya da oyuncular için bir manzara ya da arkaplan değil, bütün bunları yeni, niteliksel bir biçimde içeren bir varlıktır. Bu yeni uzam işaretlerinin bahsi, ayrı ayrı epizodlara hükmedecek ve her birini niteliksel olarak bağımsız birer üretime dönüştürecek kadar buyurgandır: Gerçekten de tıpkı *Otuz Dokuz Basamak* gibi, *Gizli Teşkilat*'ın bu anlamda özellikle ilginç olan yönü, diğer bütün Hitchcock filmlerinden çok daha fazla bu doğrultuda gelişmesidir; yeni epizodik birimlerden her biri, radikal biçimde uzamın farklı bir somut gelişimiyle birlikte tanımlanır ve bu şekilde bir fotoğraf albümünde yan yana dizilen ayrık uzam kurulumlardan oluşan bir yelpazenin sanal antolojisine bakıyormuşuz gibi bir his doğurabilir.

Ancak bu yeni skenotoplar birbirleriyle kaçınılmaz olarak karşılaştırmalı ve diyalektik ilişkilere girmeye başlar, zira bir tür 'görüntünün bilinçsiz ısrarı' daha öncekilerde olmayan yeni uzamsal koordinat ve nitelikler içerir. Değişmez bir alt katman karşısındaki değişken özellikler meselesi de değildir bu: Bilinçsiz ve ayrışık uzamsal deneyim süreci, tam da her uzam 'türü'nün kendi iç mantığını ve yasalarını taşıyış ve 'kendi konseptini üretiş' biçimiyle diyalektiktir. Ancak her bir uzamın diğerlerine *karşı* mantığını ve anlamını, dünyalığını öğrendiğimiz bu heterojen uzamlar dizisinde, bu uzamların yeri geldiğinde kabaca ve soyut bir şekilde vurgulanabildiği daha derin bir 'sistem'in

söz konusu olduğunu görüyoruz. Fakat uzamın değişik türlerinin dillerinden oluşan bu senkronik sistem, epizodlardaki anlatı mantığı ve hareketinin zamanda da denetlenmesinin grafik olarak temsilinin sadece bir yoludur.

Buradan yola çıkarak *Gizli Teşkilat* filminin genel biçimsel ve anlatısal hareketini şu şekilde (yukarıda ifade edilen bütün çekincelerle birlikte) okumayı amaçlıyoruz: bir uzam türünün, aracı kombinasyon ve katalitik müdahaleler üzerinden başka bir türe dönüşümü. Bu hikâye -dilerseniz, mekân maceraları olarak adlandıralım- halihazırda çizilen ve Grant figürünün aşka ve evliliğe doğru evrilişini anlatan psikolojik veya karakter geliştirici hikâyeden biçim olarak çok farklı olmayacak. Ancak bu hikâyeyi daha iyi ve öznel olmayan bir şekilde (bilinçle, 'karakter'le, antropomorfik açıyla ilişkiyi keserek) anlatmanın bir yolunu önereceği için önemli anlamlar bakımından 'aynısı' da olmayacaktır.

Kimi uzamların belirginleştirilebileceği usul açısından, müzayede sahnesi birtakım ölçülü ihlallerle (Grant'ın kuralsız fiyat arttırma teşebbüsleri) sistematik olarak test edip yokladığı kamusal resmiyetin çarpıcı inşasını araştırmak için ilk ipucunu sağlar. Düşmanların bu kamusal skandal sahnesinden geri çekilmesine, zaten sarhoş araba kullanma sahnesinde daha soyut bir uzamsal ifade atfedilmişti: Grant'ın arabası en sonunda polis kontrolünün olduğu bir noktaya gelince, oldukça ihtiyatlı bir mesafeden takip eden, katillere ait araç, yavaş ve anlamlı bir U dönüşü yapar: Vazgeçiş, son verme, geri çekilme – cansız bir nesnenin sinemasallaştırılan bu yörüngesi, çoğu insan mimiğinden çok daha ifadeseldir; aslında bu da abartılmış ancak yapılandırılmış türde bir mimiktir. Ardından müzayededeki geri çekilme (Leonard ve Valerian'ın keyfi kaçmış bir şekilde seyretmesi, Mason'un Eva-Saint Marie'yi dışarı çıkarması) geçmişe dönük olarak daha önceki 'gösteren'le birleşir; ancak daha ileride yeri geldiğinde kullanılacak ve dönüşecektir – en çarpıcı olarak, son geri çekilmede, uyumlu bir şekilde kesintilerle uçağa yürüme sahnesinde kullanılır, grubun üyelerinden her biri farklı bir yöne bakmaktadır (tereddüt, ihtiyat, aciliyet) ve rüzgâr saçlarını dağıtmaktadır (bu ayrıntıya daha sonra yeniden de-

ğineceğim). Ancak burada müzayede salonundan ihtiyatlı ve fark edilmeyen çıkışın aksine, geri çekilme ilk ve son kez doğrudandır, kameranın *içine* ve bize doğrudur.

Diğer yandan, bunların en ilginç efektler olduğu söylenemez: Toplumsal görgü kurallarının veya toplumsal düzenin bir değil, iki karşıtı olduğu (veya anti-sosyalin iki farklı ve ilişkisiz biçimde olabileceği) şeklindeki mantıksal ihtimal üzerine oynarlar en fazla: anti-sosyal birey ve suç örgütü; paradigmatik olarak Fritz Lang'ın *M* filminde çalışılan bir derstir, ancak yalnızca, toplum düşmanı karakterlerinin de daima günahkâr ve özel suçlular olduğu (*Otuz Dokuz Basamak*'taki Profesör) Hitchcock'ta ihtiyatlı bir şekilde konuyla alakalıdır.

Bana göre, müzayede sahnesinin temel özelliği, Grant gibi birisinin anti-sosyal davranışlarıyla ve provokasyonuyla başa çıkmayı kesinlikle beceremeyen müzayedecinin psikolojik dağılmasında yatar: Tıpkı *Ölüm Korkusu*'ndaki nefret dolu sorgu hakimi gibi, bu güzel ve komik ayrıntı da Hitchcock'un diğer (ikincil) halk tipleri antolojisine eklenecek türdendir; ve polis merkezlerinden (peki, bu tam anlamıyla *kamusal* alan mıdır?) tren istasyonlarından, büyük otellerin lobilerinden ve bu müzayede salonundan geçerek Seagram Binası'ndan Rushmore Dağı'na kadar bu filmde göze çarpan kamusal alanların çok yoğun hakimiyetini vurgular. Son epizodda gözlerden uzak, ıssız bir yerde bulunan özel ev de dahil olmak üzere, insanların 'özel olarak' yaşadığı yerler burada her zaman sorunludur: Belki de aslında katı bir şekilde özel olan, Pullman'ın çöken üst ranzası kadar sınırlı ve fanidir ve her an katlanıp kaldırılarak sırra kadem basabilir. Ancak ranza, bir ifade veya simge ya da önermeden ziyade bir sorundur.

Özel ile kamusal arasındaki karşıtlık, her şeyden önce -buna benzer bütün ikili karşıtlıklarda olduğu gibi- ideolojiktir, ancak işlevinin hariciliği (ne kamusal ne özel olan veya başka bir durumda her ikisi birden olabilen işlev), burjuva veya temsili siyasal sistemlerle olan yakınlığını ve cinsiyeti pek bariz bir şekilde seferber edişini tekrarlayacak olursak, bu ideolojik durumda özgün bir toplumsal ve tarihsel içerik vardır. Böyle bir ideoloji içerisinde il-

ginç ve dramatik tersine çevirmeler (en ünlüsü, Hannah Arendt'in bugün "'kamusal' hayatın aslında 'özel' olduğu" yönündeki ifadesidir) elde edilebilse de, düşünce geliştirilemez ve ürettiği sahte sorular (örneğin, mevcut bağlamda, kamusal bir toplumda 'özel'in gerçek veya asıl doğası) kesinlikle 'çözülemez'. Hitchcock'un filminin bu ideolojik karşıtlığı altüst ettiğini veya 'yabancılaştırdığı'nı söylemek çok da mümkün değildir, zira bu, ideoloji içinde işler ve etkilerini buradan devşirir; film – ideal evlilik – filmin içeriminin ötesinde ve bu nedenle temsilin ötesinde yattığı için, asla test edilmeye ihtiyacı olmayan bir özellik (gizlilik) konseptini 'üretme'ye veya 'yapılandırma'ya çalıştığı söylenebilir.

Dolayısıyla, *Gizli Teşkilat*'taki çeşitli mekânlarda, kamusal ve özel olan öyle bir şekilde katıştırılmıştır ki, kamusal boyut hakimdir ve özel olan hiçbir zaman bağımsız bir özne olarak ayrıştırılamaz veya çıplak gözle seçilemez. Bu aynı zamanda, salt kamusal alanların olmadığı anlamına da gelir – istisnasız bütün alanlar bu filmde ayrıksı bir kişisel dramın sahneleri olduğu için hiçbiri tam olarak anonim veya gayri-şahsi değildir: Asansörler ya da banyolar dahi istisna oluşturmaz. Yine de her bir kutba ait salt biçimlerin mantıksal ihtimali sanki *pour mémoire* olarak bu filmde ve aynı anda olay örgüsü ve [olay örgüsünün] dibe vurduğu en utanç verici noktası (Valéry'nin dediği gibi, sanatta *gerekli* olan, daima daha kötü veya kötü olmaktır) için zorunlu açıklama yerine geçen eşzamanlı bir dolgu parçasında kesinlikle mevcuttur.

Burada iki belirgin sorunla yüzleşmek gerekir ve soruların ikisi de entrikanın devamıyla kesinlikle alakalıdır: 1) 'Cary Grant' gerçekten de kanun kaçağı olmadığını ve polisin aslında kendisinin peşinde olmadığını bildiğine göre bütün bunların neden devam etmesi gerekiyor? Neden herkes tası tarağı bırakıp evine gitmiyor? 2) 'James Mason'la daha önce yaşadığı aşk ilişkisinin ışığında, Eve-Marie Saint'in 'Cary Grant'a olan aşkının 'samimiyeti'ne nasıl güvenebiliriz? Kadın, ikinci aşkın fiilen birinci âşığın idaresi altında taklit edildiği *Aşktan da Üstün* filminde (burada zaman sekansı tersine çevrilir) Ingrid Bergman'ın gerekçesine sahip değildir; bu arada James Mason'la olan ilişkisi 'samimiyetsiz' idiyse, o halde tam

(bu filmin dilini ve ideolojik dönem kategorisini kullanmak amacıyla) bir 'sürtük'tür. Görünürdeki bu hafifmeşreplik kadının ideal aşk imgesi şeklindeki işleviyle nasıl uzlaştırılabilir?

Bu soruların ikisi de filmin en harikulade yerlerinden birisi olan bu aynı sahnede (bu sahneye daha sonra geri döneceğiz) -güçlü bir şekilde estetik fazlası ve ödülü, sorgulanabilir yapısal gerekçelerin yetersizliği için belki de bir kamuflaj, telafi ve avuntu işlevi gören çam ormanında- kısa ve kati bir şekilde def edilir. Birinci sorunun 'Profesör' tarafından verilen cevabı basittir: "Savaş, Soğuk da olsa cehennemdir, Bay Thornhill." *A priori* olarak mücadeleye değer ve devam etmelidir (heykeldeki mikrofilmlerle birlikte – "devlet sırları deyip geçelim": Bilindiği üzere bu, Hitchcock'un McGuffin olarak adlandırdığı sorgulanmayan mazerettir.)

Leo G. Carroll, utancı aşağıdaki cevapları vermeye mecbur olduğunda daha âşikar ve anlaşılır bir hal alan Eve-Marie Saint'ten daha soğukkanlı bir şekilde bunun üstesinden gelir:

> *Thornhill:* Hayat böyle miydi?... Nasıl olur?
> *Eve:* Senin gibi adamlar yüzünden.
> *Thornhill:* Nesi varmış benim gibi adamların?
> *Eve:* Evliliğe inanmazlar.
> *Thornhill:* İki kere evlendim ben.
> *Eve:* Demek istediğimi anladın mı şimdi?

Her iki zorunlu 'açıklama'nın ilginç tarafı, banal ideolojik içeriklerinden ziyade (Soğuk Savaş liberalizmi, bir kadın için en yüksek zanaat olarak ortaya çıkan evlilik), hakkında neredeyse mutlak ve etik karşıtı ifadeler sundukları, özel ve kamusal arasındaki zıtlıkla olan ilişkileridir. Profesörün konumu, kamusal olanın üstünlüğünü yansıtır ve bu üstünlük karşısında hiçbir özel iddia (mesela, aşk) göz önüne alınamaz. Diğer yandan, Eve'in ideal evliliği onaylayışı, geleneksel anlamda öncelikli ve benzersiz alan ve mutlak değer olarak özel alanın mevcudiyetinin onaylanmasıdır. Ancak bu 'alan' temsil edilemez; inanç olarak, sahne dışında bir yerlerde (ve filmin sonunun ötesinde) mevcut olarak düşünülmelidir. Profesörün kamusal alanı da burada mevcut değildir (kinik

– ancak 'kahramanca' – *Realpolitik*'i -Gerçekçi Politika- karşısında insani ve müşfik itirazların dile getirildiği FBI bürosundaki toplantıda bile mevcut değildir: Böyle bir alanın temsili elbette düşünülebilir, ancak bu türde veya özel olarak bu filmde, hatta böyle bir temsili alanın barındırabileceği siyasal dinamiklere kesinlikle ilgi duymayan Hitchcock filmlerinin genelinde değil).

Bu şekilde, söz konusu iki soyut kavramsal olumlamanın kamusal ile özel arasındaki ideolojik karşıtlığa işaret ettiği sonucuna ulaşırız ve bu sonuç, filmin gerçek epizodlarındaki karma uzamlar ışığında somut olarak incelenecektir. Göstergebilimsel dikdörtgen, çeşitli mantıksal kombinasyonları diyalektik olarak konumlandırmakla kalmaz (karmaşık terim somut bir deneyimdir; yanal ihtimaller soyut ideolojilerdir), aynı zamanda iki olumsuz terimin sentezi veya kombinasyonunu temsil edecek ve ne özel ne de kamusal olan (aynı zamanda ne 'özel olmayan' ne de 'kamusal olmayan') bir şeyi tanımlayacak olan, görünürde kaçınılmaz ancak eksik bir terim sorusunu gündeme getirme becerisini de gösterir. Bu terim her ne ise, ayrıca ondan diğer ikisinin özelliklerini birleştirmesini de -başka bir deyişle, aynı zamanda (ideolojilerde olduğu gibi) bir namevcutluğu ve mekân dışılığı da simgeleyen (veya başka herhangi bir yerdeki ya da gerçekten – sadece ekranda değil – mevcut olan bir mekânın basit olumlanmasını simgeleyen) somut bir temsil gibi bir şey sunmasını- bekleyebiliriz.



"Belirleme, olumsuzlamadır," diye doğrular Hegel, bilindiği üzere; ve bu yüzden, var olmamanın o belirli biçiminin, görsel deneyimin, bu filmdeki epizod uzamlarının kendi bütünlükleri ve özgünlükleri içinde var olmalarını sağlayan o kesin sınır çizgisinin veya tanımın izini sürmek işten bile değildir. İmgelerin asıl Öteki'si ve bunlardaki zevk, 'sadece' sinemanın dışındaki gerçek dünya olmaktan uzak olduğu kadar, belirli bir dördüncü kategori biçimindeki konumu, kamusal hayatın ve özel hayatın sahtekâr mutlak kategorilerinden (sinemasal terimlerle, mutlak hareket ve mutlak durağanlık) göreceli olarak ayrı durduğunu açıkça ortaya koyar. Bunun yanında, bu tür bir Öteki alan, bu film içerisinde, kapalılığın geleneksel fikirlerinin pek de hakkını veremeyeceği ölçüde benzersiz ve sıradışı bir tarzda kesinlikle mevcuttur.

Finalde, heykeldeki kovalamaca, şüphesiz basitçe değişken bir dizide yer alan başka bir mekân türü olmak yerine inceleme ve açıklama gerektiren bir çeşniyle başlı başına diziyi sonuçlandırır. Gerçekten de filmin uzamsal sekans sisteminin tamamı (Mies'in yeni diktiği Seagram Binası'ndan başlayarak, Long Island eklemesiyle birlikte Birleşmiş Milletler Binası'na geri dönerek Chicago'ya hareket eder -Urbana-Champaign kuzeyinde bir yerdeki açık alan eklemesiyle birlikte- ve ardından North Dakota'ya geçer ve bitiş), bu mekânlar sekansı, yalnızca içeriği tarafından açıklanması çok da mümkün olmayan bir eksiksizlik anlayışı (veya 'bütünlük etkisi') üretir. Karşılaştırmalı biçimsel sorunlar (ve 'çözümler') Raymond Chandler'ın aynı ölçüde epizodik (ve uzamsal) polisiye öykülerinde de bulunabilir; söz konusu öykülerde Los Angeles bölgesinin başarılı haritalandırılması (başka bir ifadeyle, gerekli seçiciliğe rağmen, 'bütünlüğe' erişildiği yönündeki anlayışımız) yapısal olarak birtakım nihai sınırların veya Varlığın kendi kenarlarının dahil edilmesine bağlıdır (*Farewell, My Lovely* romanındaki deniz).[1] Hitchcock sinemasında, sıradan veya imgesel kadraj açıkça bir tür fantastik Amerika Birleşmiş Devletleri'dir ve bununla ilgili olarak açık alan sekansının Midwest'i yerine yerleştirirken

1) Hazırlanmakta olan Mike Davis ve Joan Copjec çalışmasında yer alan "Synoptic Chandler" makalesine bakınız. *A Noir Reader*, Verso: Londra, 1993.

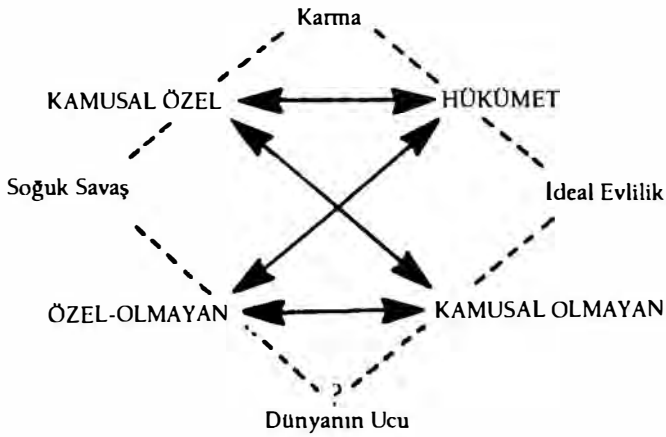
North Dakota'nın dağlık coğrafyasının Rocky Dağları için çifte görev gördüğü iddia edilebilir (ve ikincil karakterlerin belirgin olmayan vurgusu Güney için de bir yer açabilir). Ancak Chandler'da olduğu gibi burada da sayısız öğenin (böylesi bir harita fantezisinin) bütünselliği yeterli değildir: Bu bütünlüğün, tatmin edici ölçüde ayrıntılı bir yolculuk biçiminde geçmişe dönük olarak yeniden örtüşmesi için nihai ucuna da varmamız gerekir.

Final sekansı dünyanın sonunda bir başlama noktasının uzamsal imgesini sunması dolayısıyla tam da bunu sağlar. *Sabotajcı* filminin sonuyla olan bariz yapısal analojiler -Özgürlük Anıtı'nın meşalesinde sallanan ve aşağı düşen kötü adam- Los Angeles'tan New York'a ve milletin giriş kapısına doğru karşı alan hareketinde açıkça yerleştirilmiştir; ancak Mount Rushmore ve Kanada sınırı tam olarak böyle değildir, hatta bu bölge Sovyetler Birliği'ne en açık veya rahat çıkış noktası da değildir. Ancak burada hiç kimse Sovyetler Birliği'ne gitmez; tıpkı Ortaçağ'da seyyahların haritanın ucuna seyahat etmeleri gibi, onlar dünyanın kendisinden ayrılıyorlardır. İniş ışıklarının yanıp sönen çizgileri dikkatimizi boşluğa çeker; bu arada bu uzamsal yapı evin boşluğa doğru uzanan tuhaf çıkmasıyla görkemli bir şekilde güçlenir (ve bizzat sahnelerin çeşitli uzamsal düzenlemeleri -örneğin, Cary Grant'ın alt kattaki geniş merkezi salona bakması- kenarla ve boşlukla olan bu fantezisel ilişkiyi aksettirir ve taklit eder).

Şu halde, İmgesel düzeyinde buraya yerleştirilen, sonraki ve final sekansında kinestetik olarak beden düzeyinin kendisinde maddesel bir *analogon* olarak tekrar canlandırılır:[2] heykellerin düpedüz duvar ve apansız son biçiminde yükselen yüzleri ve yüzlerin alt tarafında uzanan farklı bir ağaçlık coğrafya: Bunlar yalnızca salt kapalılığın biçimsel meselesi üzerine değil (son, bütünlük, vs.), aynı zamanda 'uç' kavramı -bir şeylerin mutlak sona vardığı, ötesinde bilinmeyenin veya sistem içerisinde hesaplanmayanın yattığı dramatik yer- üzerine de çok sayıda maddesel manifesto ve çeşitlemedir. Öyleyse, 'dünyanın ucu' şeklindeki karmaşık ve ben-

2) Ancak Raymond Bellour'un "Le Blocage symbolique" makalesinde bu filmde 'atalar'la ilgili ilginç tartışmasına bakınız, *Communications* 23 (1975), s. 235-350.

zersiz mekânı, kombinasyon şemamızın boş olan dördüncü yuvasına, mutlak mekân dışılığın imkânsız temsili olarak, kendisini anlamlı bir dil biçiminde yapılandırmak amacıyla bizzat 'mekân' için gerekli olan mekânın Öteki'si olarak yerleştirmenin uygun göründüğü bir anlayışa ulaşırız.



Bunlar, belirli uzamsal epizodlar meselesine veya ima ettikleri, gerektirdikleri, güçlendirdikleri ve programladıkları okuma ya da algılama türüne bir giriş bile sunmazlar. Başka bir deyişle, buradaki tartışma, bu filmdeki uzamsal deneyimin benzersiz bir şekilde bir dil olarak (biraz daha genel estetik ve felsefi açıdan filmin kendisinin özü açısından örnek niteliğinde olabilen ancak genel anlamda tek tek filmler için ve hatta Hitchcock'un diğer filmleri için geçerli olması gerekmeyen bir şey olarak) kurulduğunu varsayar. Dolayısıyla, bizi bu dilde eğitmek için bir şeyler yapılmalıdır; söz konusu dilin kullanımını diğer örneklerde ve diğer film türlerinde geliştirmiş olduğumuz 'görme' alışkanlıklarını unutma sürecinde hızla programlanmamız gerekir.

İstenmeyen görme alışkanlıklarını unutma süreci, belki gerçek anlamda birazdan anlatılacakların özgünlüğünün ayırdına varmanın en rahat yoludur. Farz edilebilir ki burada kaçınılması gereken, bir yandan Bazinci estetik, diğer yandan da parlak görüntü estetiğidir – ayrı ayrı sinemasal realizm ve sinemasal postmoder-

nizm; bu ikisinin karşılıklı dışlanması, genel bağlamımız açısından 'Hitchcock'un imza attığı ve tek karakteristik tasavvur olarak yerleştirildiği doğru sinemalaştırılan modernizme yer açar. Hitchcock'ta hileli çekimleri veya numaraları hatırlatan her şey, birtakım 'anlamlı' yollarla ön plan detayını ve arka plan aksiyonunu yan yana getirmek için tam da derin odak becerilerinden yararlanıyormuş gibi göründüğü zamanlarda dahi, aslında Bazinci 'derin' çekimi veya derin alanı dışarıda bırakmak üzere daha derin bir işlevle birlikte doğar.

Ancak derin çekim, durağanlığa ve derin düşüncelere dalmaya bir davetiyedir: nesnelerin üzerinde takılarak yavaş yavaş tefekküre dalabileceğiniz, tıka basa doldurulmuş ve geleneksel bir oda şeklinde doğa: tek çekimin geçiciliği, anlatı kamerasının durmaksızın ileri hareketi, sadece zamanın yitmesi ve yakıcılığı biçiminde derin düşünceyi arzulamayı kızıştırır. Bu arzulamanın, gerekli ve yapıcı bir tamamlanmayışla birlikte Bazinci realizme veya derin çekime işaret etmesi; görüntü yapay olarak durdurulduğunda ve fotoğraf gibi dondurulduğunda böylesi çerçevelenmiş alana maruz kalarak derhal beliren yoksullaşmadan, varlığın buhar olup uçmasından açıkça anlaşılır.

Bu estetik ve siyah-beyaz film arşivi arasındaki temel ilişkiyi, bir tür kolaycılıkla renge göre ayırt ederek tartışmak daha güçtür (rengin bu görsel bütünlük için tam dengi artık realizm değil, nostalji imgesidir). O halde *Gizli Teşkilat* bu özel anlamda, rengi sayesinde *a priori* olarak, ancak daha temelinde gözün dikkatini sistemli bir şekilde ontolojik araştırmadan başka taraflara dağıtan özgün anlatılaştırmasıyla bariz bir şekilde 'realizmi' engeller. (Dolayısıyla, benim buradaki tartışmam, bu tarz bir anlatılaştırmayla ayrı ayrı siyah-beyaz film veya gerçekçi temsil arasında daha derin bir ilişki ve uyum olduğunu düşünen Cavell ve Heath'in görüşlerinden farklıdır.)[3]

Renkli de olsa Hitchcock mekânının, postmodern imgenin veya nostalji imgesinin kendine özgü libidinal yatırımlarını yine de

3) Stanley Cavell, *A World Viewed*, New York: Viking, 1971; Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1981.

dışarıda bırakması, yukarıda 'deneysel olarak' tartışılmıştır. Buradaki belirli bir anlatılaştırma türü, ancak en yavan ve sıradan biçimde dikkat çeken olay örgüsüne tahammül edebilen bir türün (dolayısıyla, çoğu nostaljik film anlatısının baştan savma doğasının) aşırı duyusal yükünü teşvik eden imgenin estetiğinden kati çizgilerle ayrılır. Bunun yanında, başka bir yapısal farklılık türü, iki estetiğin içerikle ve özellikle de söz konusu içeriğin tarihsel işaretleriyle olan ilişkisinde tespit edilebilir. Nostaljik filmin, gerçek tarihsel 1920'lere değilse de en azından o dönemin stereotiplerine zorunlu olarak (temel) bir gönderme yaptığını başka bir yerde tartışacağım; aynı şekilde tartışılabilecek olan başka bir nokta, bu anlamda Hitchcock imgelerinin hiçbir zaman tarihsel olmadığıdır (kostüm-dram biçimlerinin gelenekselliğiyle tarihselliğin namevcudiyetini kanıtlayan apaçık tarihsel filmler). Tarihsellik -söz konusu yılın, tarihin, onyılın anlayışı, saç kesimleri veya giysiler, araba modelleri, belirli bir yerdeki zamanın ideolojik meşgaleleri ve o dönemdeki güncel olayların odağı- Hitchcock'ta, hatta 'Balkan' veya 'Nazi' filmlerinin mazeretlerinde veya çelimsiz Soğuk Savaş çalışmalarında bile, kesinlikle etkin değildir. *Ölüm Korkusu*'ndaki halüsinasyonlara açık San Francisco tarihsizdir, zamanın dışındadır; bir anlamda imge tarafından hipnotize edişi ve röntgenciliği ön plana çıkarması, nostaljik film ve imge kültürü *uygulamalarını* altüst eder ve imkânsız kılar.

Bununla beraber, Hitchcock'un uzamsal programını daha olumlu bir biçimde formülleştirmeye çalıştığımızda, anlatılaştırma kavramı yanlış anlamalara götürür ve belirginlik ister: Genel anlamda anlatılaştırma yerine, artık Hitchcock'un anlatılaştırmasından, hatta Hitchcock'un bu filmdeki anlatılaştırmasından söz etmek gerekir! Diğer yandan, her durumda anlatı birliklerinin İdea diyarından veya kendilerinin yarattığı kavramdan kovulduğu modernist *epizod* tabelası ve rejimi altında, anlatı mantığının -daha eski bir anlatı düşüncesi içerisinde- 'anlatısal olmayan' özellikler olarak görünen bir şeye dönüşmelerinin beklenebileceği açıkça anlaşılmış olmalıdır. Bu arada, epizodik yarı özerkliği doğru bir eğilimi kapsayan genel kavram tüm modernizmler için geçerliyse,

bu, Hitchcock filmlerinin yarı özerkliğini koruduğu anlatı mantığının, bu aşamada, bırakın diğer sanatlara, modernist sinemanın diğer biçimlerine bile genellenmesi beklenemez.

Bütün bu açılardan, *Gizli Teşkilat*'taki ilk sarhoş araba kullanma sekansı, mutlaka geleneksel bir Hitchcock 'skoru' şeklindeki durumundan -başka çeşitleri *Aşktan da Üstün*'de ve *To Catch a Thief*'te (Kelepçeli Âşık) ve *Aile Komplosu*'nda kullanılır- veya optik bir güldürmece veya hile durumundan çıkarılması gerekmeyen bir anlama bürünür. Bellour'un, BM'den kaçış sırasındaki benzeşimli 'vertigo' türü perspektiflerle çekilen sahnede ve en sonunda zirve niteliğindeki Mount Rushmore sekansında[4] derin uçurumdan aşağıya doğru bakışı tespit edişi, aksi halde biçimsel olarak geleneksel kaçan bu görsel *tour de force*'un belirli tematik içeriğini zaten saklı tutar; söz konusu *tour de force*'ta ekranın kendisi bütün sinemayı kontrolden çıkararak sersemlemiş bir halde boşluğa dönerken, izleyici yalpalayarak ilerleyen limuzinin direksiyonunun başına geçer. Bu salt teknik veya 'efekt' olarak ele alınırsa, mantıksal karşıtı veya yapısal antitezinin, bunun tam tersi olması beklenebilirdi – perdenin hırsla izleyiciye doğru dönüşü ve sinemanın perdenin uzamına 'kör kör' dalması yerine, uzamın veya uzamsal özelliklerin perdeden sinemaya geçmesi.

Bu tür efekte, 1950'lerin başında 3-D alanındaki çeşitli deneylerde açıkça rastlanır – Hitchcock, *Cinayet Var* (1954) filminin gösterime girmeyen stereoskobik versiyonunda bunu bizzat denemişti. Ancak o sinemasal oyunun uzamsal dengelenişinde (tek bir iç mekâna bağlı), perdenin izleyiciye doğru kasılan hareketiyle ilişkili belirli bir biçimsel mantık vardı (ölümcül makas, tekniğin en dramatik uygulanışını yansıtırdı şüphesiz). Ayrıca birazdan göreceğimiz gibi bu dersler Hitchcock'ta kaybolmuş değildi, ancak uzamsal çeşitlilik *Gizli Teşkilat*'ta daha inceliklidir ve hatta bu filmin yapısal sistemindeki fiili sınırın sadece sahneden dışarı doğru olan bu hileli hareketler üzerindeki tabu olarak belirlenebileceği bile ileri sürülebilir. Fakat bu tabu, birazdan göreceğimiz üzere, 3-D teknolojisiyle bağlantılı uzamsal sistemin bütünüyle yok

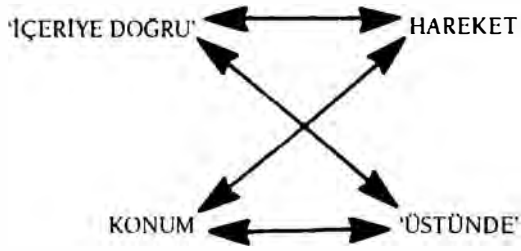
4) Aşağı doğru çekimler için Bellour'a bakınız.

edilmesine değil, daha ziyade bu sistemin yeni bir biçimde yeniden düzenlenişine işaret eder.

Bu şartlar altında, sarhoş araba kullanma sekansının 'yapısal karşıtı' daha makul şekilde başka bir yerde tespit edilebilir; araba sekansının mantığı, kamera tarafından sahne içerisinde kalan alana gerçekleştirilen bir saldırı veya ihlal şeklinde formülleştirilirse, o zaman bu formülün tersine çevrilişi, şu veya bu biçimde, sahne içerisindeki uzamın kendisi tarafından kamerayı hedef alan bir taarruz sunar. Boş tarla sekansını ve ekin ilaçlama uçağının saldırısını açıklamanın bir yolu şüphesiz budur. Bu sahnenin diğer önemli özellikleri birazdan ele alınacaktır: Burada bizim için önemli olan, tarlanın boşluğunun oluşturduğu uzamın kendisi için sahici bir hipostaz inşa etmesidir – bu bir anlamda mekânın boş ketagorisini düşünme ve temsil etme girişimidir. Başka bir ifadeyle, her şey kaldırılmış olsaydı, mekân neye benzerdi? Buradaki 'her şey' hâlâ kentseldir; aynı zamanda bu noktada üretilecek temsil, henüz sorunun daha uygun diyalektik cevabı değildir – başka bir deyişle, (son sekansın ustalıkla 'dünyanın ucu' ve Varlığın nihai sınırı olarak sahnelediği) Hiçliğin kendisi.

Sonuç hâlâ kendisine rağmen içerikte saklıdır – kendisini bu şekilde bilmek veya tanımlamak istemeyen ve bu yüzden doğanın yozlaşmış bir ideolojisi biçimine bürünen bir içerik: Böylece boş alan, aynı zamanda bu sahnede yer alan her şey 'doğallığı'nı zayıflattığı ve doğanın karşıtı olarak, 'medeniyet' ve endüstri olarak, insan pratiği olarak bu sözde 'doğa'nın maskesini düşürdüğü için, boş bir tarla olarak algılanır. Bu nedenle, gerçekte gördüğümüz, doğa değil, endüstriyel tarımdır: Bu, filmin somut üretime gönderme yapılan tek ânıdır; saldırının kendisi, tarımsal sürecin endüstrileşmesinde merkezi araçtır ve toksik kirlilikle nefessiz kalma deneyimi sahnenin tepe noktasını oluştururken (siyasal öğeler yok edildiğinden, izleyinin sahneyi pek de bu şekilde okumadığı gerçeğini burada göz ardı edelim) en sonunda yakıt kamyonuyla çarpışmanın, endüstri ve tarım arasındaki çatışmayı niteleyen bir alegori olarak -yorumcunun herhangi bir sebeple bu yönde bir eğilimi olması halinde- okunması pekâlâ mümkündür.

Ancak görünürde *doğal* olan mekânın bu şekilde 'yapıçözümü'nün bizi nereye götüreceğini anlamadan önce, bu kinetik hareket ile daha önce sözü edilen araba sekansı arasındaki ilişkiyi vurgulamak amacıyla hareket meselesine geri dönmemiz gerekir: Uçak 'Grant' figürünü yukarıdan makineli tüfekle tarar ancak kameraya girmez (tıpkı *Spellbound* filminin -renkli- sonundaki revolverle intihar sekansında olduğu gibi). Dolayısıyla, en iyisi bu iki tür hareketi sözel olarak, araç içine yerleştirilen kameranın sahnenin *içine* hareketine mantıksal 3-D karşıtlığıyla değil, daha ziyade Grant figürünün ilişkilendirildiği mekânın büyük tuvalinin *üzerine* ve sonra uzağına doğru bir hareketle karşı çıkarak koordine edilir. O halde doğrultu ve hareket şeklindeki (ikinci terimin olumsuzlanması, gayet mantıksal bir şekilde, bir tür *konuma* denk düşebilir) iki değişken set arasında ilişki kurmayı denersek, şuna benzer bir şema taslağı elde ederiz:



Geriye, bu özelliklerde yatan kombinasyonların *Gizli Teşkilat*'taki kinestetik 'sistem'in yeterince ayrıntılı ve eklemli çizimini sağlayıp sağlamadığını görmek kalıyor.

Boş tarla sekansının diğer iki özelliği, henüz incelenmemiş doğrultuları ortaya atar. İlki, 'Grant'ın beklenen araçla ilişkisi, ilk önce bizzat geniş çerçevenin sömürülmesiyle cisimleşir veya belirir: Bekleyen kişi, çok garip ve özel bir tür izleyicilik karikatürü içinde bir uçta çerçeve alanını araştırır ve sonra gelip geçen arabaların veya kamyonların hareketini diğer uca kadar izlemek zorunda kalır. Bu tür röntgenciliğin cezalandırılmasını (ve bu sahnenin temel makine bileşeni biçimindeki 'doğru' aracın daha sonra ka-



meranın kendisinin amansız bir temsili dengi olarak işlev görme biçimini: görmeyen ancak sonunda görülen) şimdilik bir kenara bırakırsak, filmin başka herhangi bir sahnesi, bize bunun bir tür kafiyesi veya tersine çevrilişini temsil ediyor gibi görünebilir – 'Grant'a karşı girişilen sahte suikastın ardından çam ormanında âşıkların yeniden birleştikleri mükemmel sahne. İkisi sahnenin birer tarafında, çam ormanında, uzamın bütün genişliğince ayrılmış olarak görünür; ardından yavaş yavaş birbirlerine doğru yaklaştıkça aralarındaki mesafe de giderek azalırken, izleyiciler konuşan karakteri gözlemek için başlarını bir sağa bir sola çevirmek durumunda kalırlar. Bu şekilde tozlu yolda sahnenin bir tarafından diğerine, gelip geçen araba ve kamyonları takip eden 'Cary Grant'ın konumuna biz yerleştirilmiş oluruz.

Bu noktada benzer Hitchcock hileleri gelir akla – *Trendeki Yabancılar*'da, tribündeki taraftarların bir o yana bir bu yana dönen kafalarının arasında hareket etmeyen tek kişi olarak, bize (ve hedefine) saldıracakmış gibi görünen manyağın yüzü; hatta *Kuşlar*'da, Bodega Bay'e giden yolda, arabanın aldığı virajlar ve dönüşler arasında ısrarla bir sayaç gibi sarsıntıları kaydediyormuş gibi

görünen muhabbet kuşları. Ancak bu filmde hile izleyiciye yansıtılır ve bizim tamamlamamız istenir: Ekranda, karşılıklı hizalanmış ağaç kütüklerinin yer aldığı derin odaklı çekimdeki üç boyutlu alan haricinde, hiçbir şey görülmez – salt 'görüntü'nün ötesinde mekânsal boyutun elle tutulamaz 'takviye'sini veya fazlalığını uyandırmaktan ileri gelen bir etkileyicilikle Bazinci derinliği bozan bir şekilde iç alanı açmayı adet edinmiş olan Hitchcock'un 3-D deneylerinden bir kalıntı. Sözü edilen fazlalığın yanı sıra ağaç kütüklerinin kendileri de bu tür bir 'doğa'nın Sanat'la özdeşleştirilmesini kesinleştirmek adına belirgin bir Cézanne manzarası tarzını hatırlatarak bu sahneyi aynı 'estetik' anlayışıyla yoğunlaştırır.

O halde söz konusu sahne, yapısal bir suç ortaklığı içinde, boş tarla ideolojisini diyalektik bir karşıtıyla tamamlar: Doğanın tarım biçiminde, boş mısır tarlası biçiminde (aslında endüstriyel bir şantiyedir) kavranışı, bu durumda, doğanın manzara şeklinde ve resim veya 'güzel sanat' şeklinde algılandığı eşit ölçüde geleneksel ve basmakalıp doğa anlayışı tarafından iki misli vurgulanır. Ayrıca bu sahnenin kinestetik yapısı aynı zamanda mekân yüzeyinin üzerine ve ondan uzağa doğru hareketler içeren uçak sekansının tuhaflıklarını da tersine çevirir: Burada bize anlatısal hareket yerine sanki sabit ve 'estetik', lirik bir türün düşündürücü konumlandırışıyla ve aynı zamanda iki âşığın kadraja ve ormanın üç boyutlu uzamına yakınsak hareketiyle karşı karşıya kalırız. (Bu arada, Hitchcock'un diyaloğu daha önce gördüğümüz üzere, en inceliksiz ideolojik gerekçesini söz konusu lirik durağanlık içerisine yerleştirir ve anlatısal varsayımlarını mümkün olduğunca rahat şekilde kenara çeker.)

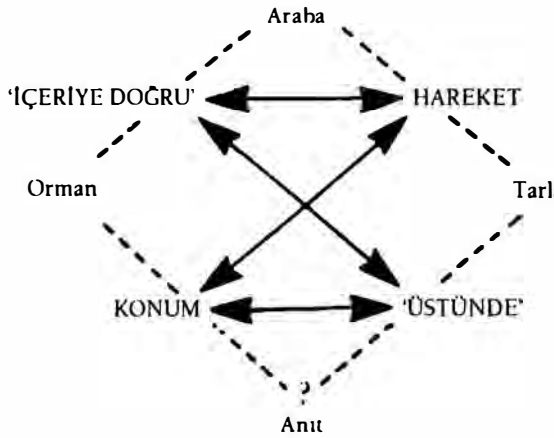
Ancak boş tarla sekansının diğer sahnelerle ve mekânlarla 'kafiye' oluşturan tek özelliği bu değildir. Aynı zamanda mekânın boş yüzeyinin her iki çeşidine de hızla değip geçen tuhaf ibarelere de dikkat etmemiz gerekir – aşağıdaki boş tarlanın genişlediği ölçüde yukarıda genişleyen gökyüzü gibi. İkisi de *Spellbound*'daki 'travma'yla bir tür uzak bağlantıyı andırmadan edemeyen bir dizi paralel çizgiyle yol yol görünür: Gregory Peck'in yemek masasının beyaz örtüsünün üstünde duran çatalı üzerinden yeniden üreti-

len, ölümcül kayağın kardaki izleri. Nasıl ki boş tarlalar traktör ve sabanın yol yol görünen izlerini barındırıyorsa aynı ölçüde uçak da gökyüzünde geçici izlerini bırakır.

Ancak bunlar -aksi halde zorunlu, sanatsal bir çerçevede ele alınırsa, bir tür salt gerçekçilik- yalnızca filmin final sahnesinde aynı izleğin geri dönüşü tarafından, geçmişe yönelik olarak tuhaf ve saplantılı -ve aksi halde kavranamaz- yüksek bir anlam bahşedilmiş ayrıntılardır. Heykelle ilgili en çarpıcı olan nokta, sadece çok tanıdık olmaktan öteye gitmeyen heykeltıraşlığında değil, alışılmışın dışında bize sunulan perspektif yakınlığı tarafından ifşa edilen yüzey dokusu ve özellikle temsili kafaların yerleştirilmiş olduğu kayalığın ince çizgileridir. Çok daha soyut bir şekilde burada garip bir Maya deseni gibi kayaya sistemli bir şekilde oyulmuş aynı paralel çizgilerin ağıyla karşı karşıya kalırız. Yine, bu desenin doğruladığı ve sahnenin uzamına kaydettiği şey, yüzeyin kendisinin önceliğidir: karıncamsı karakterlerin üzerinde hareket ettiği ve sallandığı bir yüzey olarak dünya, hareketli ve ölümcül teknolojik mekanizmanın sürekli olarak dalıp çıktığı bir yüzey olarak gökyüzü; ve en sonunda dikey heykelin, içi olmayan ve içine girilemeyen devasa *yarım kabartma* içine dikey olarak yerleştirilen yüzey; öyle ki en kırılgan haliyle insan bedeninin, bir tür nihai ay manzarasındaymışçasına -ne ülke ne de şehir- oyulan kabartmanın gizli veya potansiyel hacmine bürünerek kendisini üzerine kazıması gerekir.

Resimsel yüzeyin modernizm tarafından yeniden ele geçirilişindeki gibi, alanın son avatarı kadrajla meyilli bir şekilde örtüşerek belirli bir nihai bağlam çözünmesi içinde yalnızca oyuncuların ve karakterlerin kalmasına neden olur. Buradan fiziksel detayın yeni ve abartılmış bir özerkliği doğar: özellikle uçağa yaklaşırken figürlerin rüyadaymışçasına havada yüzmeleri (daha önce belirtilen bir sahne) ve dağın tepesinde, neredeyse anlaşılmaz bir şekilde saçlarında oynayan yumuşak meltem: Bu, uzaktan uzağa barok ve Tintoretto'nun kalabalık yüksekliklerini hatırlatan başka bir halüsinatif alanda âşıkların tepesinde duran Leonard'ın nihai görünüşünde son olarak berraklaşır. Sanki

'Leonard'ın bedeni çoktan parçalanmıştır; onunla ilgili ağır şekilde mekanik olan her şey (tuhaf yürüyüşü ve ayakkabıları), insan bedeninin bir an için maddesel parçaların etkisiz bir koleksiyonu gibi göründüğü, kuklanın dağılışını andıran hantal düşüşünde yoğunlaşır. Ancak yükseklerde rüzgâr [Leonard'ın] saçında son bir kez daha oynar, sanki garip yeni bir soyut mekânın bu nihai üretimi, şimdiye kadar anlatının 'realizmi'nin içerdiği heterojen görsel tepkilerden oluşan bir yelpazeyi serbest bırakmıştır.[5] Daha evvelki kinestetik anların alana düşmesi, bu nihai alan biçiminin geçmişe dönük olarak üretilmesinden ileri gelir ve şimdi sistemli bir şekilde okunabilir:



Dolayısıyla, izleyicinin film tarafından uzamsal ve kinestetik programlanması, heykelin her şeye rağmen film içerisinde final epizodu veya final kombinasyonu olarak güvence altına alınan o nihai 'uzamsızlığın' *(non-space)* üretimine doğru, hareketin (ve anlatının) iptaline doğru hareket eder: Bu nedenle, söz konusu final episodu filmin çeşitli segmentlerini birleştirir, ancak bunu bir tür genel içkin anlam modasını izleyerek yapmaz.

5) Esrarengiz filmlerde rüzgâr genellikle başka bir mekânın gösterenidir: *Videodrome*'un doruk noktasında James Woods'un saçına olanlara bakınız. Bu da Benjamin'in en sevdiği görüntülerden biridir ve bunun sebebi yalnızca 'cennetten kopup gelen fırtına'nın ünlü *Angelus Novus* çağrışımı değildir.

Diğer yandan önceki incelemeler, mantığını veya muhtemel anlamını vurgulamaksızın, bu tür bir uzamsal üretimin içeriğine ve özellikle de biçimsel açıklamaya göre somut epizodlar içerisinde işlediği görülen kamusal ve özel diyalektiğine dikkat çekmedikleri için salt biçimsel kalırlar. Bunu yapmak demek, (ilk çizimimizde olduğu gibi) epizodların ilk etapta genel ihtimal koşullarından ziyade, kamusal ve özelin ilişkisini her bir epizod içerisinde belirlemek amacıyla, bu ideolojik ve kavramsal karşıtlığın bir sorun -bir antinomi, çatışma, sisteme ait bir boşluk, öyle ki çeşitli mantıksal kombinasyonlar ve bunlarla birlikte niteliksel belirgin alan türleri de ürtetilebilsin- haline gelmesi için somut epizodlara geri dönmek demektir.

Bence bu tür bir boşluk, bir stereotipik karşıtlığı yakın görünen ancak hiçbir noktada örtüşmeyen başka bir karşıtlıkla koordine etme şeklindeki bilinçsiz girişimde tanımlanabilir veya formülleştirilebilir: Bu türden ilk karşıtlık açıkça ve burada çeşitli yerlerde başvurduğumuz üzere özel ve kamusaldır. İkinci, ilgili fakat rekabet halindeki karşıtlığı 'açıklık' ve 'kapalılık' biçimindeki, çoğu zaman ayrı ayrı kamusal veya özel alanın nitelikleriyle hemhudut olarak düşünülen ancak bu filmde somut bir şekilde sorunsallaştırılmış olan bir özellikler dizisi açısından formülleştirmek verimli olacaktır.

Bu filmde, söz konusu iki karşıtlık veya sistem arasında -özel ve kapalı olan bir alan ve kamusal ve açık olan bir alan- daha saf örtüşme biçimleri mevcuttur; ancak tam da onların varlığı, daha aykırı başka kombinasyonların mantıksal ihtimalini gündeme getirir. Long Island'daki harika mülk açıkça özel ve kapalıdır: Diğer taraftan gerçek sahibinin Birleşmiş Milletler'le olan ilişkisi, akıllarda genel olarak diplomat konutlarıyla, Long Island'da büyük güçlü konsolosluklarla alakası olan büyük mülklerle, dış ülkelerde siyasal dokunulmazlık meselesiyle, vs. olan bariz ilişkiyi uyandırır. Bu ilişki aynı zamanda Hitchcock'un kendi *oeuvre*'si (eserleri) ve başka filmlerindeki birçok durum üzerinden de tartışılabilir – belki bunların en önemlisi, *Çok Şey Bilen Adam*'ın ikinci versiyonunun son sekansıdır. Orada, burada olduğu gibi, kategorisel

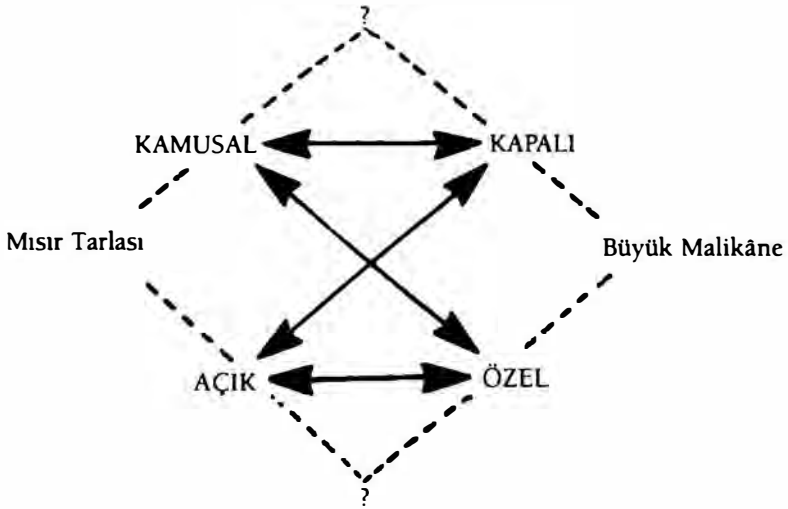
malaise, kavramsal yetmezlik, yabancı bir devletin diplomatik temsilindeki gibi kurumsal olanın, her ne kadar kapalı (ve ayrıca burada olduğu gibi, özel konuta benzetilmiş: ancak bizzat çok zenginlere ait bu tür malikâneler hâlâ tam olarak *özel* konutlar mıdır?..) olsa da artık hiçbir şekilde gerçek anlamda özel olduğunun düşünülemeyeceği şeklinde aklımızda dönüp duran düşüncemizde kendisine ihanet eder.

Bu kombinasyonun veya 'saf' terimin sabit olmayan -bir dizi başka muhtemel (daha 'karışık') kombinasyonlara ayrılmakla tehdit eden- doğası da mantıksal tersine çevrilmesi olan şu terimde (veya mekan türünde) gözlemlenebilir: aynı anda hem kamusal hem de özel olan bir teşekkül. Karşıt sayısı gibi bu kombinasyon, hiçbir şekilde ilk göründüğü kadar açık veya kendinden menkul değildir: Örneğin, Seagram Binası gerçekten açık mıdır? (Biraz daha ileri gidilirse, FBI kamusal bir kurumdur, ancak bilinen anlamda açık olduğunu söylemek pek de mümkün değildir.) O halde bu ikinci 'saf' mekân türünü olabildiğince belirsiz bir şekilde sahnelemek nasıl mümkün olabilir? Burada her anlamda 'açık' olan şey, kesinlikle önceki tartışmamızda çarpıcı bir şekilde vurgulanan boş mısır tarlasıdır; ayrıca çeşitli anlamlarda 'kamusal' oluşu da makul görünür – sözgelimi, içine bakabilirsiniz; çit falan yoktur; otobanın kendisi geleneksel olarak *par excellence* kamusal alandır. Ancak örneğin Capitol Binası'nın tasarımlandığı anlamda kamusal değildir ve tam da bu noktada bu 'güçlü biçim' kendisini zayıflatmaya ve büyük mülkte olduğu gibi sıkıntılı bir şekilde çürümeye başlar. Çiftlik arazisi ve özellikle de tarım işi kesinlikle kamusal değil, özel mülktür: boş tarla görünümü veya mekânı kendi maskesinden hemen sıyrılır – aynı anda hem açık hem de kamusal olan bir alanı göstermekten ziyade gerçekte tahayyül edilmesi mümkün olmayabilecek böyle bir mekânı görüntülemek adına üstlenilen bulanık girişimi göstermek için.

Sorun; kamusal ile özel karşıtlığının kendisiyle ilgili altta yatan göstergebilimsel ve ideolojik güçlüklerden birinin, fiilen evrenselleştirilmiş bir sahnede kamusal bir mekân veya kamu alanı kavramıyla özel mülk rejimi, özellikle de toprağın metalaştı-

rılması arasındaki tutarsızlıkta yattığını öne sürer: Dolayısıyla, mısır tarlasını açık olarak düşünebilirsiniz pekâlâ, ancak onun varsayılan 'kamusal' niteliği üzerine düşünmeye başladığınızda, bu nitelendirme yalnızca sorulara açık görünmekle kalmaz, aynı zamanda *herhangi bir* Kuzey Amerika mekânının kesin olarak bu şekilde tanımlanıp tanımlanamayacağı konusu sorunlu da görünmeye başlar.

Her halükarda bu kombinasyonlar artık aşağıdaki şekilde geliştirilir:



Bu şema parçalanmanın veya kavramsal, anlamsal birleşmenin çizgi ve doğrultularını açması ve normalde araştırmayı aklımızdan geçirmeyeceğimiz spekülatif kategorileri ileri sürmesi bakımından diğerlerinden farklı türde bir işleve sahiptir – örneğin, buradaki sözde 'nötr' terimde olduğu gibi, temel karşıtlığın negatiflerinin kombinasyonu: ne 'kapalı' ne de 'kamusal' olan ve bu yüzden hem 'açık' hem de 'özel' olması *mümkün* bir terim. Dolayısıyla, bu boş yuva veya basitçe mantıksal ihtimal, önceki tartışmadan türeyen ideolojik ikilemi, spekülatif endişeyi formülleştirir: Aynı anda açık ve özel olan bir alan nasıl kavranabilir (ve 'görselleştirilir' – başka bir deyişle, somut ve sinemasal bir şekilde deneyimlenir)?

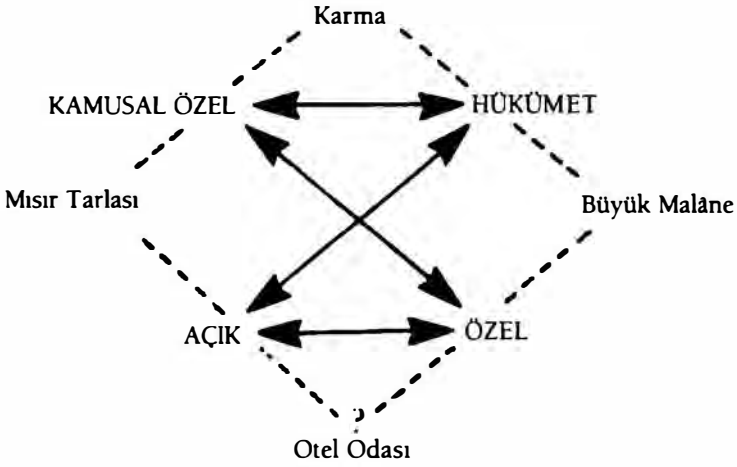
Elbette böyle bir alan *Gizli Teşkilat*'ta mevcuttur, hatta filmin bir *mise-en-scène* için ortaya attığı temsili ikilemlere rağmen kimi açılardan burada 'merkezi' bir konumdadır. Ne de olsa 'özel', inatla mesken ve 'evcil' olanla ilişkilendirilir – başka bir deyişle, 'aile' ile kapalı yatak odaları ve banyolarla ilişkili daha fiziksel gizlilik kavramlarının görüntüleri arasında içsel bir gerilim veya salınım içerir. Tamamen özel olanın (ideolojik) kavramını üretmenin ideal evlilik hayalini çağrıştırması zaten gösterilir, ancak bu tür bir alan film *içerisinde* veya dünyasında mevcut değildir. Bu yüzden, içinde 'güçlü' ve 'olumlu' gizlilik biçimi için daha kolay bir temsili alanın -yatak odaları ve banyoların olduğu bir alan- ikame edileceği göstergebilimsel bir cinas ortaya çıkar. Yani, karşı karşıya olduğumuz sorun -üretilmesi gereken somut terim veya 'alan'- bu tür bir gizliliğin hayal edilebileceği bir üslûpta yatar, *kamusal* olarak değil (büyük diplomatik mülklerle ilgili bilinçsiz spekülasyonumuzun gidişatı buydu), daha çok *açık* olarak – başka bir deyişle, herhangi birinin istediği gibi dolaşabileceği bir alan olarak.

'Seyyar şölen', 'ortadan kaybolan oyuncak dükkânı': Yeterince açık bir şekilde, hiçbir deneysel fiziki gerçeklikle kesinlikle örtüşmeyen, sınırsız, görünmez, yorulmak bilmez bir şekilde bir yerden diğerine temel 'ruhsal' gerçekliğini değiştirmeksizin hareket eden 'ideal biçim', ancak 'Mr Kaplan'ın otel odası olabilir, zira Atlanta'dan Manhattan'a, oradan Chicago'ya ve son olarak Cedar Rapids'e acımasız ve diyalektik bir şekilde ışınlanır.

Sözde nötr terimin (*ne* kamusal *ne de* kapalı) çelişkilerini barındırmaya daha uygun bir 'temsil' için, deneysel olarak gözlenebilir olmasa da (çeşitli fiziki otel odaları – bunlardan yalnızca birini görürüz – kişiliksizleştirilmiş ve anonimdirler) algıları düzenleyen ve deneysel olarak görülenin verilerini çevreleyen bu fani ancak yine de 'nesnel olarak gerçek' varlıktan iyisini tasavvur etmek güçtür. Bu nedenle, Kaplan'ın hareketli odası kelimenin en sert anlamında bir 'biçim'dir ve Hitchcock'un hüneri bir şekilde,

tanımı gereği, bunun ötesinde olana temsil hakkı vermesinde yatar. Bu anlatı durumunun alabildiğine açık durduğu çeşitli psikolojik veya psikanalitik yorumlar – örneğin, çiftler: 'Mr Thornhill'in bürünmesi gereken var olmayan Öteki' – 'gösteren fazlası' türünden bir şeyi, içinde özsel bir şekilde (veya içeriğinde) esas teşkil etmeksizin modernist ürünün 'derinliği'ni belgeleyen, yorumsal fazlalık ve oyun alanını oluşturur: Esas olan, bu tür yorumsal çeşitliliği mümkün kılan formel yapısıdır ve formel önkoşulu boş otel odasıdır.

Peki, bu terimin yapısal tersine çevrilişi -başka bir ifadeyle, pozitif zıtlığın iki kutbunun karmaşık terimi veya 'Ütopik' sentezi, aynı anda *hem* kamusal *hem de* kapalı olan bir tür mekânne şekilde tasavvur edilmelidir? Önceki incelememizde her şey, bu tuhaf son kombinasyonun gerçekleşmesi veya manifestosu olarak anıtın kendisini ortaya atmaya niyetlenir: katıksız temsil (ve uzaktan bakıldığında en iyi şekilde görülen temsil) olarak heykelsi mevcudiyeti sayesinde benzersiz bir şekilde kapalı olan *par excellence* kamusal bir alan. Filmdeki önceki kamusal heykellerin -Seagram Building, Birleşmiş Milletler, hatta FBI bürosundan görünen Capitol'ün kubbesi- aksine bunun içine girilemez ve araştırılamaz: Gerçekten de *Sabotajcı*'daki 'uyak' -'anıtsallığı' yükseklik ve düşüş kabusuyla da birleştirir- bu filmdeki yapısal çekimin özgünlüğünü vurgular, zira daha önceki gerilim, Özgürlük Anıtı *içerisinde* özenli bir sekans sahneler. Ancak, gördüğümüz üzere *Gizli Teşkilat* anıtın bu mekânsal özelliğini barındırmakla kalmaz, olay örgüsünün sahnelenişini ve son kovalama sekansının ustalıklı bir şekilde işlenişini büyük ölçüde aşan yollarla onu sömürür. Heykel bu sekansın vesilesi olmaktan öteye gitmiyorsa, bu durumda kovalamacanın kendisi, oyuncuların/karakterlerin bedenlerinin üzerinde süründüğü, onların anıtsal kafalarının kendilerinin hacmine ve heykelsi kabartmalarına bürünmelerine imkân veren bu doğal olmayan dışsallığın tuhaf yeni uzamının üretimi için 'basit bir vesile' olarak görülebilir.



Şemamızın yukarıdaki son permütasyonuyla, heykel epizodu olumlu bir konuma kararlı bir şekilde yerleştirilmiş olur. Bundan önceki iki şemada, bu sekansı temelde olumlu veya olumsuz bir şekilde, dünyanın kendisine sınır veya bir son koyan şey -veya biraz farklı bir şekilde, filmin hareket sisteminin sıfır derecesi türünden bir şey oluşturan- olarak okuruz. Ancak mevcut eklemleme hesaba katıldığında, bu görünürde olumsuz veya nötr işlevler, filmin hareket ettiği yön, sonuç olarak 'üretme'ye koyulduğu şey, nihai anlam ve vurgulanan ancak koşullu olarak kombinasyonal ihtimaller dizisinin bütününe bir 'çözüm' olarak algılanabilir.

Diğer yandan, heykel sekansı ve uzamının, filmi bilgilendiren (ve kamusal ve özel arasındaki ideolojik karşıtlık ve eşit şekilde stereotipik açık ve kapalı terimleri arasındaki kavramsal uyumsuzluk veya tutarsızlık olarak formüle ettiğimiz) çelişkiye 'çözüm' getirdiği söylenemez: En genel anlamıyla ideolojiden ve yanlış bilinçten türeyen bu çelişkinin 'çözüldüğü' söylenemez, yalnızca bir kenara bırakılır ve toplumsal alanın daha uygun bir haritalandırılmasına geçilir. Ancak temsil, kavramsal kararlılığın koruma becerisinin olmadığı boş alanda ortaya çıkar: 'Bir çözüm görmek' bu şekilde çözümü düşünmenin yerini alır ve sonuncusunun gereksiz ve yersiz olduğunu ileri sürer. Bununla birlikte, aynı zamanda

elde edilen başarılı temsil -ideolojik düzeye ulaşmaması bakımından- kendi hatasını yansıtma ve kendi temsili iddialarını zayıflatma kapasitesine sahiptir: Gerçekliği oyan final sekansının düşsel doğasında içkin olan bir şey, Sartre'ın bir zamanlar *gerçekdışılaşma* olarak tarif ettiği gibi, bir tür 'varlığın iç kanaması' türünden görüntüyü içeriden yakalar.

4
TAM ÖLÜNECEK YER: HITCHCOCK FİLMLERİNDE TİYATRO

Alenka Zupancic



Hitchcock filmlerinde gördüğümüz en sık ve en ilginç referanslardan biri tiyatrodur. Sinema ile tiyatro arasındaki ilişki temelinde inşa edilen iki film vardır: *Cinayet!* (1930) ve *Sahne Korkusu* (1950). Bunun yanında sahne oyunlarından uyarlanan bir dizi film saymak da mümkündür: *Gizli Ajan, İp, İtiraf Ediyorum, Cinayet Var*, yalnızca en tanınmış filmlerden birkaçıdır. Bazı filmlerde de ana sekans (genellikle sonuç), sözcüğün genel anlamında *sahnede* geçer: *Cinayet!* ve *Sahne Korkusu*'nun yanı sıra *Otuz Dokuz Basamak* (izleyicilerin bütün sorularına, hatta başkahramanın hayatına mal olan "39 Basamak Nedir?" sorusuna da sahneden cevap veren Mr. Memory), *İtiraf Ediyorum* (katil Keller mahkeme salonundan Hotel Château Frontenac'a koşar ve ağır

yaralı haldeyken son kez Peder Logan'a 'itirafta' bulunduğu konser salonunun sahnesinde hayata veda eder), *Çok Şey Bilen Adam* (konser salonunda simballerin vuruşunu katile işaret eder – beklediğimiz o unutulmaz sahne), *Genç ve Masum* (katil olan davulcunun seğiren gözleriyle yine sahnede son bulan daha da meşhur bir kaydırmalı çekim) ve -son olarak ancak bununla sınırlı olmamak üzere- *Gizli Teşkilat* filminin ismi Shakespeare'in *Hamlet*'inden alınmıştır.

TİYATRO İLE SİNEMA ARASINDAKİ PERDE

Tiyatro ve sinema arasındaki temel ilişkinin bir tür tanımı olarak görülebilecek *Cinayet!*[1] filminin son sahnesinden başlayabiliriz. Kamera yavaşça geriye doğru kayar ve aniden bir sahne kad-

1) Film, kadın oyuncu Edna Duce'un cesedinin bulunmasıyla başlar. Bütün etkenler, aynı dans grubundan başka bir kadın oyuncu Diana Baring'e işaret etmektedir: Cinayet Diana'nın dairesinde işlenmiştir – iki oyuncunun da birbirinden nefret ettiği ve rekabet halinde olduğu bilinmektedir. Diana, cinayet mahalinde bir tür trans halinde bulunur. Mahkeme başlar; Diana'nın tek savunması hiçbir şey hatırlamadığı yönündedir, bu yüzden ölüm cezasına çarptırılır. Jüri üyeleri arasında yer alan ünlü oyun yazarı Sir John, Diana'nın suçsuz olduğuna inanmaktadır ve gerçek cinayeti tek başına araştırmaya karar verir. Bunun için sanatını kullanmaya niyetlenir – kendi sözleriyle: "Hayat güzel ve talihsiz bir kızın idam sehpasına gönderilmesine göz yumuyor. Sanat, bir kez olsun, tekniklerini tatbik etmezse." Sir John "Baring Davasının İç Yüzü" isimli bir dram yazar (bunu ancak filmin sonlarına doğru öğreniriz) – bir cinayet davasının asıl hikâyesi. Niyetinin ya da hatta fantezisinin, tam da bu oyunu sahnede oynarken Diana Baring'le beraber gözükmek olduğu ortaya çıkar.

Birtakım dedektiflik işlerinin ardından (Diana'nın fark ettiği bir sigara tablası bulunur), katilin Handell Fane olduğu anlaşılır; oldukça talihsiz bir karakter olan bu erkek oyuncu genelde sirk ve eğlence rollerine (bir hayli transvestizm de vardır bu rollerde) 'mahkûm' edilmiştir. Mutsuz bir şekilde Diana'ya âşıktır – çok hararetli bir anda Edna, Diana'ya kendisiyle ilgili uygunsuz bir gerçeği açıklayacaktı. Sir John, Fane'i *par excellence* teatral bir tuzakta, bir fare kapanında -oyun içinde oyunda- yakalamaya karar verir. Seçmeler olduğu bahanesiyle Fane'in (tanıklar önünde) yazmakta olduğu oyunun bitmemiş sahnesini oynamasını sağlar; Fane'in 'boşlukları dolduracağı'nı veya bir şekilde kendisine ihanet edeceğini hesaplamaktadır. Ancak heyecanına rağmen, Fane oyunu başarıyla bitirir ve hiçbir ölümcül hata yapmaz.

Bunun ardından Fane'in bir sirkte trapezde büyüleyici bir şekilde oynadığı sahne gelir. Sir John ve detektiflik işlerinde ona yardım eden tiyatro müdürü Merkham da izleyiciler arasındadır. Fane performansını bitirdiğinde (hâlâ sahnenin tepesindedir) ipe bir ilmik geçirir ve intihar eder. Ayrıca, bir mektup bırakmıştır ve mektupta Sir John'a her şeye rağmen ('boşlukları' doldurmak için) oyununda yer almak istediğini söyler ve dramatik sahne yönetimi tarzında devam eder: "Her iki kadın da ayaktadır ve ölümcül bir sessizlik içinde birbirlerine bakarlar. İkisi de ânın gerilimine kendilerini o kadar kaptırmışlardır ki kapıdan sürünerek içeri giren katili duymazlar... Eve yürür, kendisi hakkında bir sırrı bilen ve âşık olma cüretini gösterdiği kadına bu sırrı açıklamak üzere olan kadını

rajına açılır, ardından perde kapanır ve film biter. Bu bitişin olay örgüsünü anlamamız üzerindeki sonuçlarını bir ânlığına kenara bırakır ve kendimizi yalnızca 'biçimsel' düzeyle sınırlandırırsak, bunun yalnızca filmin değil, kavram olarak da sinemanın sonu olduğunu söylememiz mümkün olabilir. Sözcüğün bugünkü anlamında sinema, belirli bir eşiğe -sahne eşiğine veya sahnenin çevresine- adım olarak doğmuş veya oluşturulmuştur. Kamera, halihazırda mevcut bir kurmacanın dokusuna geçiş yapar bir anlamda – bu yakın planı, sinemasal süreyi, paralel montajı ve diğerlerini mümkün kılan ve üreten temel harekettir – kısacası, parçalı çekimlerin/görüntülerin heterojen çeşitliliğinden türeyen; diyejetik içeriğin, anlatı çizgisinin toplamıdır.

Hitchcock için 'saf film', Griffith'in kamerasının sahne bariyerini aştığı ve bu şekilde bakışın yeni bir öznesini -film öznesini- keşfettiği andır: "Bunların [film için uygun tekniklerin] en anlamlısı, bilirsiniz, D.W. Griffith'in, öncellerinin kameralarını her zaman yerleştirdiği perde önündeki kemerden kamerasını çekip uzaklaştırmasıyla ve oyuncularının mümkün olduğunca yakınına yerleştirmesiyle ortaya çıkmıştır."[2] Bu bağlamda önemli nokta şudur: Kamera kendisini eylemin teatral perspektifi alanı olarak perde kemerinden ayırdığında, *filmin kendisinin içinde,* sahne perspektifinin (ilk başta sinemasal perspektif üzerinde hakimiyet kurmuş olan sahne perspektifinin) sinemasal perspektife dönüştüğü andan söz etmemiz mümkün olur. Belirli sinemasal görüntünün ortaya çıkışı, basitçe sinemanın icadı demek değildir. Sinema ve tiyatro arasındaki belirleyici kırılma, sinemacılar tiyatro açısından düşünmeyi bir tarafa bırakıp 'paradigmayı değiştirdiğinde' filmin içinde gerçekleşir; daha kesin ifadelerle, kamera salt aracı, belirli bir tiyatro sahnesinin kayıt cihazı olmayı bırakıp sinemacının dü-

---

susturan bir katil. İşte size melodram, Sir John." (Fane'in ölümünü daha da melodramatik hale getiren, Diana'nın 'sırrı' baştan beri biliyor oluşudur).

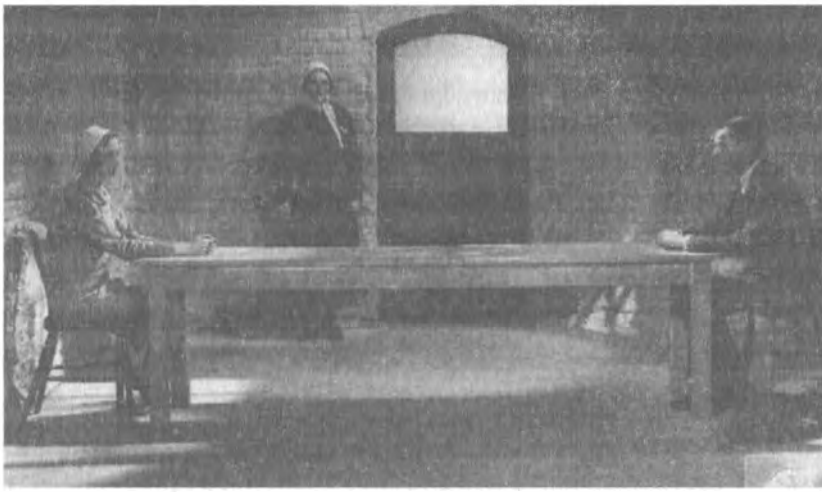
Mektup Diana'yı temize çıkarmaya yeter. Filmin bitiş sahnesi başta empatik bir 'mutlu son' gibi görünür. Sir John ve Diana daireye girerler ve adam kadını öper. Kamera, çerçeve -sahnenin çerçevesi- görünene kadar yavaşça geriye doğru kayar. Sonra perde iner ve film biter. Diana ve Sir John ilişkisinde neler olduğunu asla öğrenmeyiz. Yalnızca Sir John'un 'fantezisi'ni sahnelemeyi başardığını biliriz – zira "Baring Davası'nın İç Yüzü"nün son sahnesini açıkça görmüşüzdür.

2) François Truffaut, *Hitchcock*, Londra: Panther, 1969, s. 65.

şüncelerinde kullandığı bir 'organ' -kendi görüş alanının yaratıcısı- haline geldiğinde gerçekleşir. *Cinayet!* filminin son sahnesi bize bunu en açık şekilde hatırlatır. Ancak bu hatırlatma, filmdeki bu sahnenin rolünü bütünüyle irdelemekten uzaktır.

Klasik tiyatroda, perde ('tiyatronun göstereni' olduğu yönündeki bariz gerçeğin yanı sıra) tiyatro zamanı işlevinin taşıyıcısı ve tiyatro zamanının belirgin özelliğinin yaratıcısıdır. İki sahne arasında perde kapandığında, bunun ikili bir işlevi vardır. Bir yandan, antraktta salondan ayrıldığımızda hiçbir şey kaçırmayacağımıza söz verir. Bu, tiyatro zamanının gerçek zamanla -'bizim zamanımızla'- örtüşmediğinin işaretidir. Alçalan perde hikâyenin figürlerini 'dondurur' ve 'taşa çevirir' ve zamanlarını durdurur. Görüntülere hayat veren bakışın yegâne varlığıdır ve sanki bu görüntüler, perdenin görüş alanını kesmesiyle oldukları yerde kalakalırlar. Ancak bu örtü tiyatro zamanının sadece duraklatılması değil, aynı zamanda *yoğunlaşmasıdır*. Dramalar genellikle iki perde arasındaki kesintinin belirli bir zaman dilimine işaret etmesi için yapılandırılır. Bir sonraki perde, hikâyenin zamanıyla ölçüldüğünde, genellikle bir gün, bir ay veya bir yıl... *sonrasını* başlatır. Klasik tiyatroda perde, bir anlamda, kurmacanın 'aşkın koşulu'dur.

Bir film sahnesinde, perdenin farklı bir işlevi vardır. Hitchcock'un kamerası filmin sonunda perdenin üzerinde durduğunda ve *Son* yazısı belirdiğinde, bu filmin sahne hikâyesinin sonuyla bittiği ve her iki gerçekliğin veya kurmacanın örtüştüğü anlamına kesinlikle gelmez. Böyle bir yorum perdenin sahne hikâyesinin parçası olmamasına rağmen (daha çok 'aşkın koşulu'dur), filmin düpedüz parçası olduğu gerçeğini göz ardı edecektir. Film hikâyesinin sonu esasında bu düşen perdedir – Diana ve Sir John arasındaki ilişki sorusuna filmin cevap verdiği sahnedir. *Onların ilişkisini kelimenin tam anlamıyla dengeleyen veya 'düzenleyen' perdenin ta kendisidir*: Sir John, Diana'yla ancak oyun aracılığıyla yüzleşebilir ve ilişkileri ancak 'perde açıldığında' 'ilerleme kaydeder'. Sir John, Diana'ya ancak kadının hikâyesini bir oyuna, "The Inner History of the Baring Case"e aktararak yaklaşabilir. Bakışın aracılık etmediği bir yakınlık, adam için katlanılmazdır. Diana ile Sir John ara-



sındaki ilişkide yatan bu çelişki, Sir John'un hapishanede Diana'yı ziyaret ettiği sahnede mükemmel bir şekilde temsil edilir. Ön planda geniş, heybetli ahşap bir masa durur – bir sahnenin gerçek görüntüsü. Diana ve Sir John masanın birer ucunda otururlarken sanki birbirlerini duymak için bağırmaları gerektiği hissi uyanır. Ayrıca gardiyan kılığında 'izleyici' de mevcuttur – bu şekilde, her türlü yakınlığı engelleyen ve ilişkiyi yalnızca uzak mesafeden mümkün kılan bir düzenleme söz konusudur. Diğer yandan, bu set tam da Sir John'un Diana'yla yüzleşmesine imkân verir. Yakınlığa köstek olmakla kalmaz, aynı zamanda bir tür 'iletişim' kurmasını, ilişki ve diyalog geliştirmek üzere her iki karakter için temel koşul da sağlar. Filmin sonuna doğru Sir John suçtan aklanan Diana'yı almak üzere hapishaneye geldiğinde, kadın arabada adamın omzunda ağlar; adamsa ona kendisine duyduğu aşktan söz etmek yerine -bu ândan daha mükemmeli bulunamazdı- şunları söyler: "Sevgilim o gözyaşlarını şimdilik saklaman gerekir. Yeni oyunumda çok ama çok işe yarayacaklar." Sir John ve Diana'nın (aşk) hikâyesinde hiçbir şeyi kaçırmayız – perde inene kadar. Bence *Cinayet!*'daki son sahnenin, düşen perdeden başka bir şey görmediğimiz bu son sahnenin mesajı ve işlevi budur.

Hitchcock, Diana ve Sir John arasındaki ilişkinin yorumlanması için başka bir paradigma daha sunmuştur: Sir John'un hemen

mahkemenin ardından banyosunda geçen iç monolog sahnesinde. Bu sahnede, Sir John düşüncelere boğulmuş bir halde aynanın önünde durur; Diana'yla ve yargılanışıyla ilgili, dalıp gittiği düşünceleri dış ses olarak duyarız. Tristan ve Isolde'nin giriş müziğini dinlemektedir.[3] Tristan ve Isolde efsanesinde, Diana ve Sir John arasındaki ilişkiyi anlamamızda bize yardımcı olabilecek en az üç yer vardır:

1) 'Mekanik olarak üretilen aşk' – Tristan ve Isolde farkında olmadan aşk iksirinden içerler ve âşık olurlar.
2) Tristan'ın bakış açısından Isolde elbette 'erişilemez bir kadın', 'başka dünya'dan gelen bir kadındır (Kral Mark'la nişanlıdır).
3) [Tristan] onunla yalnızca '*semblante*'ı veya 'ikizi' aracılığıyla -aşktan kurtulmak için evlendiği öteki Isolde, Beyaz Elli Isolde aracılığıyla- birleşebilir.

Aynı paradigma Diana ve Sir John arasındaki ilşkiyi de düzenler. Onların aşkı belirli bir sahne tasarımının sonucudur: Sir John'un Diana'nın hikâyesini bir oyuna 'aktarmaya' başladığı anda kadına âşık olduğunu belirtmiştik – bundan önce onun farkında bile değildi, kadında ilgisini çeken hiçbir şey yoktu ve hatta iş aramak için kendisine geldiğinde onu kovmuştu. Yıldız oluncaya kadar onu fark etmediğini söylemek doğru olur. Sir John'un sekreteri Bennett'in dediği gibi: "Tanıyor olmalısınız, kadınla daha önce tanıştınız. Bir yıl önceydi. Yıldız olmak istiyordu. Sanırım öyle ya da böyle bunu başardığını söyleyebiliriz. Sonuçta Baring cinayet davasının yıldızı oldu..." Ayrıca Diana 'erişilemez' durumdadır, bu dünyaya kapalıdır ve ölüme mahkûm edilmiştir. Üçüncü olarak, Sir John Diana'yla yalnızca *semblante*'ı veya ikizi ("The Inner History of the Baring Case"in Diana'sı) aracılığıyla yüzleşir ve birleşir.

Burada sinema ile tiyatro arasındaki ilişkiye kendi usulünce sınır çeken perdeye geri dönelim. Daha önce de ifade edildiği gibi, perde (veya yerine geçtiği kararma) hikâyenin teatral 'inşası' için

3) Radyoda konuşan kişi bize duymak üzere olduğumuz şeyi söylediğinden, Hitchcock bunu vurgular.

temel bir araçtır ve teatral anlatıya temel çerçevesini kazandırır. Diğer yandan, filme temel çerçevesini kazandıran düzenlemedir. Bu noktada iki kurmaca arasında hatırı sayılır farklar vardır. Ancak Hitchcock, filmlerinden birinde yalnızca bu âna odaklanmış ve tiyatroyla sinema arasındaki farkı azaltarak onu tam da filminin adında belirttiği şekilde, incecik cılız bir çizgi haline getirmeyi başarmıştır: *Rope* (İp).

İp, bir tiyatro oyununa dayanır ve bilindiği gibi anlatısal ve teknik açılardan benzersizdir.[4] Hitchcock neden bütün filmi pratikte tek bir sahnede çekmeye karar verdiğini şöyle anlatır:

> Oyun, hikâyenin gerçek zamanında sahnelenmişti; eylem, perdenin açıldığı ândan kapandığı âna kadar devam eder. Kendime teknik olarak bunu aynı biçimde film yapmak mümkün mü, diye sordum. Bunu yapabilmenin tek yolu, yedi otuzda başlayan ve dokuz on beşte biten hikâyenin anlatımına hiç ara vermeden aynı süregen eylemi çekmek olacaktı. Ve böylece süreğen tek bir eylemi çekmek gibi delice bir fikirle yola çıktım.[5]

Ve Hitchcock bunu başardı (üstelik yalnızca temel dramatik düzeni filmde korumakla kalmadı, aynı zamanda filmi film olarak da korudu) ve çok iyi bir sonuç elde etti. Gerçekte de dengeyi, iki kurmaca dünyasını ayıran ince bir ipte tutmayı başardı. Elbette sorunsuz değildi:

> Süreğen eylemi hiçbir çözülme ve hızlandırılmış çekim olmadan korumak için üstesinden gelinmesi gereken başka teknik engeller vardı ve bunlardan biri de sahneyi kesmeden kameranın her bir film makarasının sonunda nasıl yeniden yükleneceği sorunuydu. Bunu birisinin kameranın önüne geçerek çok kısa bir süreliğine eylemi karartmasıyla aştık. Bu sayede bir kameradan diğerine geçmek mümkün olabiliyordu. Böylece birisinin ceketine yakın planla kapatıyor ve bir sonraki makaranın başında aynı karakterin aynı yakın plan çekimiyle giriyorduk.[6]

---

4) "*İp* filminde her sahne on dakikaya kadar ulaşır, başka bir deyişle kameradaki bütün film makarası kadardır ve on dakikalık çekim olarak adlandırılır. Sinema tarihinde uzun metrajlı bir filmin farklı kamera ayarlamaları için kesintisiz olarak çekildiği tek örnektir" (Truffaut, s. 259).

5) *A.g.y.*

6) *A.g.y.*, s. 261.

Görüş alanımızı kaplayan çelişkili kumaş parçasının, 'birisinin ceketinin yakın planı'nın klasik montajda eksik olan perde işlevinin ibaresi dışında nasıl bir anlamı vardır? Ve daha iç çemberde yeniden tiyatro etkisi yaratmak için gücünün sonuna kadar kullanılan ve sınırlarına ulaşılan film aracının kapasitesi -kameranın yalnızca sahnenin ötesine geçmek ve oyunculara yaklaşmak değil, daha da fazlasını elde etme kapasitesi- dışında bu *par excellence* sahne göstereni ibaresi nedir?

TİYATRO SAHNESİ

Hitchcock filmlerinin bir kısmında başlıca film sahnesi, tiyatro sahnesinde geçer. 'Başlıca film sahnesi'ni açıklamak gerekirse – tiyatro sahnesi, gerçeğin ve ölümün yeridir. *Cinayet!, Otuz Dokuz Basamak, Sahne Korkusu* ve *İtiraf Ediyorum*, tiyatro sahnesinin bu özelliklerinin en çarpıcı olduğu dört örnektir.

Cinayet! filminin son sahnesindeki (tiyatro sahnesi) kurmacada Gerçeğin 'zalim' müdahalesine tanık oluruz. Fane bir trapezde görünür ve performansının sonunda *kendi ölümünü sahneler*. Trapezdeki son oyunu için intiharı, gerçek intiharı seçer ve Sir John'un tiyatro oyunu "The Inner History of Baring Case"in son bölümünü 'kanlar içinde' sahneye aktarır – bu şekilde tiyatro gerçekliğini film gerçekliğiyle örtüştürür.

Otuz Dokuz Basamak'ta tiyatro sahnesinin temel işlevi eğlencedir. Mr. Memory (Bay Hafıza) 'bilmesi beklenen özne' bilgisinde bir açık yakalamaya çalışan izleyicinin bütün sorularına cevap verir. Ancak 'gerçek', esas becerilerinden, hakikaten 'fotografik hafızası' olduğu gerçeğinden bağımsız olarak Bay Hafıza, tiyatro sahnesindeyken *rol yapar*; *sujet supposé savoir* rolü oynar. Ve bir anlamda bilgiyi gerçeğe dönüştüren ve onun hayatına mal olan tam da bu profesyonel *milieu*'dur. Sokakta birisi ona "Otuz dokuz basamak nedir?" diye sorsaydı, basitçe bilmediğini söyleyebilirdi. Ancak bu soru sahne dışı kişiliği yerine *sahnedeki görünümüne, sahnedeki rolüne* sorulduğundan bunu yapamaz. Filmin kahramanı Hannay işte bu yarılma – Bay Hafıza'nın sahne rolünü ve sah-

ne dışı işlevini başka bir gerçeklikte 'kötüye kullandığı' veya tekrarladığı gerçeği üzerine oynar. Bu, 'fare kapanı'nın, oyun içinde oyun tuzağının temel mekanizmasıdır. Suçlu (veya bu durumda yardımcısı) rolü oynamaya zorlanır ve onun suçlu olduğunu gösteren sözleri, bir yineleme ve gizlenmiş veya bastırılmış bir şeyin 'cisimleşmesi' olan sözleri sarf etmeye zorlanır. Ölümünün bir 'yabancı gerçekliğin' müdahalesinin sonucu olduğu söylenebilir. Bu nedenle, 'oyunun kuralları'nı bozmanın sahne tarafından ödetilen bedelidir bu.

Bu ân, gerçeğin kurmaca üzerine benzer bir müdahalesinin, bir anlamda 'sahnenin mahkûm edişi'ne yol açtığı *Sahne Korkusu* filminde daha da güçlü bir şekilde vurgulanır: Sahne 'infazcı' haline gelir.

Jonathan (sona doğru öğrendiğimiz üzere gerçek katil) kendisine âşık olan Charlotte'a komplo kurmaya niyetlenir. Charlotte'un suçlu olduğuna inandırdığı kız arkadaşı Eve'le beraber, Charlotte'un tiyatrodaki gardrobuyla sahneyi bağlayarak tuzağına düşürmeye çalışır (ve aslında başarılı da olur çünkü Charlotte adamı korur). Hoparlör düzeninden Jonathan'ın ve polis görevlisinin duyduğu konuşmaları sahnede yankılanır. (Bu, işlevi komplo kurmak olan 'sahte' bir fare kapanı durumudur.) Jonathan daha sonra Eve'e cinayeti itiraf ettiğinde ve kadını boğmaya çalıştığında, polis yetişir. Demir sahne perdesi Jonathan'ın üzerine düşerek onu öldürür – sanki sahne, olan biteni 'biliyordur'; hatta sadece 'bilmekle' kalmaz, cezasını da verebilir.

Bu örneklerin tümünde, belirli bir kurmaca düzende bir tür 'yabancı gerçekliğin' müdahalesiyle karşılaşırız. Bu müdahale doğrudan *ölümle* bağlantılıdır. Elbette sahnede müdahale eden bu 'yabancı gerçeklik', içinde bu tiyatro sahnesi çerçevesinin belirdiği filmin ta kendisinin gerçekliğidir. Bundan dolayı filmle tiyatro arasındaki ilişki aşağıdaki terimlerle tanımlanabilir: *Ne zaman sinemasal gerçeklikle tiyatro gerçekliği birbiriyle örtüşse*, ne zaman sinema ve tiyatro anlatıları çakışsa *bir ceset vardır*. (Fane, filmindeki ölüm için tiyatroyu seçtiğinde, Bay Hafıza film rolünü tiyatro sahnesinde gerçekleştirdiğinde, Jonathan sinemasal kurtuluşu

için tiyatro sahnesini kötüye kullandığında.) Ancak bu ceset, bu ölüm, aynı zamanda her iki 'kurmaca' arasındaki bir tür temel farklılığı silmek için bir cezalandırma olduğu kadar farklılığın bedelidir de. Yalnızca ceset bizi tiyatro sahnesi kurmacasının bittiğine (oyuncunun bir sonraki gösteride görünmeyeceğine) ve yalnızca 'sinemasal kurmaca'nın hâlâ devam ettiğine ikna eder. Sahne veya tiyatro cesedi ancak bir sonraki *filmde* dirilebilir.

Şimdi *İtiraf Ediyorum* filmini ele alalım. Bu filmi özellikle ilginç kılan, filmdeki tiyatro sahnesinin görünüşünün bir şekilde şaşırtıcı olmasıdır, çünkü hiçbir şekilde olay örgüsüyle bağlantılı değildir. Yukarıda sözü edilen filmlerin hepsinde, tiyatro sahnesi öyle veya böyle hikâye akışıyla ilişkiliydi. Ancak burada, en azından ilk bakışta, hikâyede tiyatroya veya tiyatro sahnesine giden hiçbir şey yoktur. Son sahnede katil Keller basitçe (sanki tesadüfen) Otel'in konser salonunun sahnesine doğru koşar – görünüşe göre başka herhangi bir yere de koşabilirdi. Diğer yandan göstermeye çalışacağımız üzere, bu 'sahne sürprizi' 'mantıksal bir gereklilik' olmasa da iyi bir şekilde temellendirilir.

Öncelikle Hitchcock böyle bir tiyatro sahnesi akıbetiyle dramatik etkinin doruğuna ulaşır. Bunun sebebi, tanımı gereği sahnenin drama bağlamını çağrıştırması değildir. Sebep, burada açıkça filmin mantığına bağlıdır ve izleyicinin film boyunca katlanmak zorunda bırakıldığı mutlak karşıtlık aygıtı olarak tüketilir ve bu yük, izleyicinin üzerinden ancak filmin sonunda, bu tiyatro sahnesinde kaldırılır. Söz konusu karşıtlık, hiçbir zaman açıklanmayacak olan ve açıklanmaması gereken aşırı, radikal mahremiyet ve gizlilik yeri olarak *günah çıkarma odası* ile, söylenen her şeyin izleyiciyi hedef aldığı *par excellence* kamusal düzen olarak *sahne* arasındadır.[7] Film boyunca, sahnesiz bir halk, sahnede nelerin gerçekleşmesi ve nelerin gün ışığına çıkması gerektiğini bilen ve bu performansı bekleyen ancak elde edemeyen bir halk biçimindeki çelişkili konuma itiliriz. İtildiğimiz konum -ilginç bir şekilde baş karakterin durumuyla tıpatıp aynıdır- birtakım bilgilerin bize

7) Hitchcock filmlerinde 'özel' ve 'kamusal' mekânın karşıtlığı hakkında bkz. Jameson'ın bu kitapta mekânlarla ilgili makalesi (s. 37-65).

verildiği bir noktadadır, ancak bu bilgiyi koyacak yerden yoksunuzdur ve onu simgesel olana yerleştiremeyiz – kelimenin tam anlamıyla bir sahne ve sahne akıbeti edindiğimiz son ana kadar. Tiyatro sahnesinin bu işlevi, bir tür imkânsız bilginin kurulumu olarak bütün film boyunca arkaplanda mevcuttur ve radikal karşıtı aracılığıyla çağrıştırılır: günah çıkarma odası.

Yukarıdaki filmlerin tümünde tiyatro sahnesi aynı zamanda 'gerçeğin' sinemasal gerçekliğe aktarıldığı bir settir. Bu, gerçeği tiyatro sahnesinde öğrenmemizden kaynaklanmaz; söz konusu tiyatro sahnelerinde geçen olaylardan önce de biz bunu biliriz. Önemli nokta, tiyatro sahnesinde, gerçeğin *filmin simgesel evrenine aktarılmasında yatar.* Tiyatro sahnesinin bu rolü aynı zamanda ölüm anıyla da bağlantılıdır. Bu örneklerin hiçbirinde Hitchcock filmin sonunda katilin tutuklanmasından tatmin olmaz. Dört örnekte de suçlunun ölmesi, hatta kelimenin tam anlamıyla 'teatral' bir şekilde ölmesi gerekir. Bunun sebebini, üç dramatik olayın bir sahnede sıkıştırılmasında bulmak mümkün olabilir:

1) daima izleyicilerin arasında olan 'kanun adamları'yla (tutuklama analojisi) şüphelinin karşısına çıkmak;
2) *mahkeme* – suçun ispatı (suçlu kendisini sanki 'jürinin' önündeymişçesine izleyicilerin önünde ele verir) ve karar;
3) *cezanın infazı.*

Bu sıkıştırma nedeniyle, bütün bu filmlerdeki tiyatro sahnesi 'Öteki Sahne' -Öteki'nin yeri- olarak belirir. Öznel gerçeğin ortaya çıktığı sessiz yer, öznel suça tanıklık eden yerdir ve tam da 'dilsizliği'yle ceza talep eder.

OYUN İÇİNDE OYUN

Oyun içinde oyun olduğundan *Hamlet*'e birçok gönderme de vardı. Katil olduğu düşünülen kişiden bir tiyatro oyununun taslağını okuması istenmişti ve taslak öldürme hikâyesini anlattığı için bu onu tuzağa düşürmenin bir yoluydu. Adam taslağı yüksek sesle okurken tıpkı *Hamlet*'teki kral gibi herhangi bir suçluluk belirtisi gösterip

göstermediğini görmek üzere onu izliyorlardı. Bütün film tiyatroyla ilgiliydi. *(Hitchcock'un* Cinayet! *üzerine yorumu)*[8]

Tiyatro oyunu sahnesi, oyun içinde oyun, şüphesiz anlatının ürettiği en ilginç anlardan biridir – yalnızca 'pratikte' değil, aynı zamanda 'teorik' olarak da. *Hamlet*'teki tiyatro sahnesini yorumlayan Jacques Lacan, gerçeğin kurmaca yapısında olduğu savını ileri sürmüştür. Gilles Deleuze kristal imge kavramını ortaya koyarak bu sava başvurmuştur; söz konusu kavramı tam da Hitchcock'un *Cinayet!* filmine uygulamıştır. O halde oyun içinde oyun yapısında bu kadar ilginç ve büyüleyici olan nedir?

Öncelikle, bir hikâye çerçevesinde, gerçekliğin ve kurmacanın doğası hakkında bize pek çok şey anlatır. 'Oyun içinde oyun' aygıtı, genel biçimde, basitçe 'kurmaca içinde kurmaca' olarak anlaşılabilir. Bu açıdan bakıldığında, *kurmaca içinde kurmacanın, kurmacanın kendi dışsallığı ile kendi içinde karşılaştığı ân* olduğu ileri sürülebilir. Kurmacanın klasik anlamda yapılandırılması için (ne de olsa iki klasikten söz ediyoruz: Shakespeare ve Hitchcock), bir şeyin onun dışında bırakılması esastır. Bu, kural olarak, dışarıda bırakılmasıyla (filmde onu değil, yalnızca izlerini görürüz) 'ilk suç' konumuna, Lacan'ın paradigması açısından Gerçeğe ait olan *par excellence* suç konumunu elde eden bir suçtur. Bu durumda kurmaca, Gerçekle ilgili bir ayrıklık üzerinden düzenlenir ve kendisini *göstermesi mümkün olmayan* bir şey üzerine sürdürür – temel bir eklemeyle: Hitchcock'un belirttiği üzere, yalnızca 'birtakım suç belirtileri'nin yakalandığı bir *fare kapanı* biçiminde *kendisini tekrarlayarak gösterebilir*. 'Kurmaca içinde kurmaca'nın temel mekanizması budur.

Yeri gelmişken, bu tür kurmaca ile *polisiye* türü arasındaki ayrımın altını çizmek gerekir. Hitchcock'un, kendi sözleriyle, soğuk ve duygusuz bir şekilde cinayeti kimin işlediğini öğrenmek için sonunu beklediğimiz polisiyeleri sevmediği bilinmektedir. Bütün ilgi sondadır. Ancak kendisi polisiye türüne ait senaryolar temelinde iki film yapmıştır – *Cinayet!* ve *Sahne Korkusu*'ndan başkası

8) Truffaut, s. 83.

değildir bu filmler. Truffaut'nun, bu türe karşı hoşnutsuzluğuna rağmen neden bu iki filmi yapmaya karar verdiği sorusu üzerine Hitchcock, her ikisi için de mutlak bir şekilde şu cevabı verir: "Benim ilgimi çeken, tiyatroyla ilgili bir hikâye oluşuydu." *Cinayet!* filmini düşünürsek, tam da bu teatral yönün -ve daha kesin olarak, filmin dönüm noktası niteliğindeki tiyatro oyunu sahnesinin- Hitchcock'un polisiyeden tamamen farklı bir şey kurmasına imkân sağladığını söylemek mümkündür.

İlk bakışta, polisiyelerde de suçu görmeyişimiz ve görmememiz gerektiği esastır. Daha yakından bakıldığındaysa bu tam anlamıyla doğru değildir. Gizli kalması gereken yalnızca suçlunun kendisidir (diyelim ki maskeli bir katil tarafından işlenen cinayet sahnesi izleriz). Ancak biz cesetle başlayan ve cinayetin kendisini göstermeyen polisiyelerle devam edelim: Dedektifin görevi bu şekilde ipucu, bilgi ve kanıt toplamak üzere gerçeği azaltmak ve bunları cinayeti yeniden kurarak katilin kimliğini oluşturmak amacıyla kullanmaktır. Katil, kanıtların ağırlığı altına gömülmüştür. Bu, filmin basitçe önceden saf dışı bırakılanları gösterdiği ândır: cinayetin kesin ve 'gerçekçi' tarifi (genellikle dedektifin yorumlayışı da eklenir). Burada, 'kurmacanın tekrarlanması' yoktur, yalnızca basit bir yer değiştirme ve zaman kayması söz konusudur. Yapısal olarak, bütün şüphe ilk sahnenin 'kesildiği' ve filmin sonuna 'eklendiği' gerçeğine dayanır.

Polisiye türünü, '*oyun sahnesi*' olarak tanımlanabilecek türe ait olan *Cinayet!* türünden ayıran şey budur. Polisiyenin doruk noktası katilin kimliğinin ortaya çıktığı, Adın açıklandığı ânsa, 'oyun sahnesi türü'ndeki kurulum oldukça farklıdır. Katilin kimliğiyle ilgili bilgi oyun sahnesinden önce gelir ve bu bilginin dramatik niteliği söz konusu sahne için esas değildir – ancak yine de sahne, olayların tepe veya doruk noktasını temsil eder. Çarpıcı nokta, katilin kimliğinin açığa çıkması, cinayetin yeniden yapılandırılması ve gerçeğin azaltılması değil, gerçeğin gösterilme biçimidir – veya başka bir açıdan bakarsak, gerçeğin katilin gözündeki kıvılcımdan bize bakma tarzıdır. Gerçeğin yalnızca onu en başından beri bilen tek kişiyi -katili- şaşırttığı duruma tanıklık ederiz.

Bir yandan, söz konusu olan gerçeği 'kazıp çıkarmak' ile, onun kendi kendisini yüzeye çıkarmasını sağlamak arasındaki ayrımdır. Diğer yandan, olayların gerçeği ve 'öznel gerçek', 'arzu ve suç' gerçeği arasındaki farkla karşı karşıya kalırız. Başka bir ifadeyle, bizim veya oyun sahnesini izleyen izleyicilerin aldığı cevap, "X adlı kişiyi sen mi öldürdün?" sorusunun cevabı değil, bununla doğrudan ilişkisi olmayan çok daha temel bir sorunun cevabıdır: "Suçlu musun?" (Ne *Hamlet*'te ne de *Cinayet!* filminde katilin ortaya çıkıp 'Evet, katil benim' dediğini görürüz. Gördüğümüz tek şey 'suça dair bazı işaretler'dir.) Zihin egzersizlerinin, 'küçük gri hücreler'in etrafında dönmeyen ve bizim belki de filmin sonundan daha önce gerekli azaltmayı yaptığımız narsisist tatminle hiçbir ilgisi olmayan bir boyutla ilgilidir. 'Arzu ve suç' evreninde ilerleriz. Fare kapanı sadece katilin suçunu değil, aynı zamanda bizim arzumuzu da yakalar – ve onu fazlasıyla büyüleyici kılan da budur.

Esas sorumuz hâlâ duruyor. Kurmaca içinde kurmacanın daha geniş çerçevesinden 'oyun içinde oyun' aygıtına doğru ilerlersek, şu sorun ortaya çıkar: Gerçekten de karşımızda 'oyun içinde oyun' olduğunda, Hitchcock'un, "Elimizde oyun içinde oyun var," sözlerinin gerekçesi nedir? 'Oyun içinde oyun'u ayıran, aynı zamanda onun biçimsel tarafıdır – başka bir deyişle, anlatı biçiminin kendisini kopyalaması, tam da biçim düzeyinde imgenin 'kristalleşmesi'ni temsil etmesidir. *Cinayet!*'teki 'oyun içinde oyun' olarak tarif edilebilecek oyun sahnesi, filmdeki diğer tiyatroyla ilgili sahnelerden nasıl ayrılır?

Bir seçim yapma bahanesiyle, Sir John, Fane'den tanıkların önünde cinayet sahnesini oynamasını ister. Fane'in oynamak zorunda olduğu sahne, kızlardan birinin şu repliği üzerine katilin içeri girmesiyle başlar: "Arkadaşlar? Arkadaşlarınız hakkında bilmediğiniz şeyler söyleyebilirim size"; aynı kızın bir başka kıza, "Seni aptal! Bilmiyor musun onun me..." dediğini duyan katilin silahını kıza doğrultmasıyla soṇa erer.[9] Fane başlamadan önce ka-

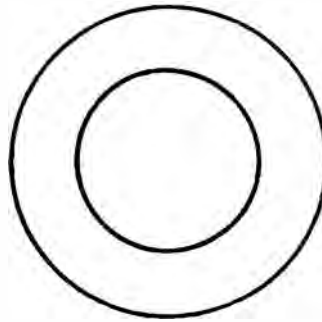
9) 'Melez' *(half-caste)* tam da Fane için geçerli olan bir tabirdir. Filmin ikinci bölümünde Sir John, Diana'yı hapishanede ziyaret eder ve âşık oldu diye katili korumasından ötürü kadına sitem eder. Kadınsa karşılık olarak bunun imkânsız olduğunu söyler. Sir John onu daha fazla 'rahatsız ederek', "Bana hiç de imkânsız gibi gelmiyor," dediğinde, Diana dayanamaz ve "Adam melez!" der.



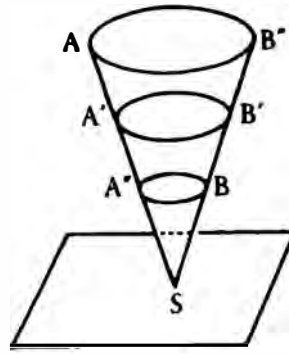
mera, sahnenin geçeceği odada bir tür 'tiyatro sahnesi'ni kadrajlar. Fane'e temel talimatlar verdikten sonra Sir John izleyiciye doğru ilerler ve Fane'i orada yönetir. Bu süre boyunca kamera birçok farklı hareketlerde bulunur ve seti, durumu ve koşulları 'içeriden' belirler. Tepe noktasına varıldığında, Fane'in cinayet silahını kaldırıp senaryoda eksik olanı tamamlaması gerektiğinde durur; bir sonraki sahnede sessiz bir çığlıkla ağzını açtığını görürüz. Bu noktada Hitchcock'un yönetmenliğinin ana noktası belirir: Bizi 'dışarı' iten kararmanın amacı, bize yukarıdan, 'tavandan' sahneye bir görüş kazandırmaktır.

Bu film sahnesi siyah ve beyaz alanlara bölünmüştür. Fane ve Sir John ellerinde senaryolar olduğu halde hareketsiz bir şekilde karşı karşıya dururlar; biri aydınlıkta, diğeri karanlıktadır. Ardından bir kararma olur ve senaryoya yakın plandan açılırız – bir el sayfayı çevirir ve boş bir sayfa görünür. Yerimizin olayların dışına çıkarıldığı, kuşbakışı noktasına konduğumuz ve yeniden geri fır-

latıldığımız tam da bu kamera hareketi son derece önemlidir. Bu yöntemle, iki alan etkisi, birinin diğerinin içinde olduğu, 'film içinde film', 'oyun içinde oyun' yaratılır. Hitchcock'un fare kapanının yapısı şu şekilde gösterilebilir:



Deleuze'ün[10] kristal imge fenomenini çizmesine yardımcı olan, yukarıdan görülen Bergson'un planından başka bir şey değildir:



Söz konusu kristal, kendisine ait geçmişle örtüşen şimdiki zaman şeklinde, Deleuze'ün tanımladığı zaman kristalidir – tam da fare kapanının temel yapısal momentidir. Elimizde belirli bir zaman, olaylardan ve sinemasal gerçeklikten çıkarılmış, ancak yine de bir tür tehdit olarak arkaplanda salınıp duran suç zamanı mev-

10) Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Londra: The Athlone Press, 1989, s. 294.

cuttur. Elimizde bir de oyun sahnesinin şimdiki, gerçek zamanı vardır; bu zamanın kristalinde, dışlanmış zaman -başka bir deyişle, Deleuze'ün 'sanal' zamanı- nihayet bu gerçeklikte yerini bulur. Hitchcock iki farklı zaman kaydının bu örtüşmesini daha doğrudan vurgulayamazdı; biz gerçekte cinayetin 1.30'da olduğunu biliriz. Oyun sahnesi başladığında bize birinin kol saatinde saatin kaç olduğu gösterilir: Tam 1.30'dur. Bu şekilde sanal ve gerçek zaman döngüsü kapanır. Burada Hamlet'in ünlü sözlerinin yankısını bulmak mümkündür:

> *Zaman allak bullak olmuş; - ah lanetli keder,*
> *Onu doğrultmak bana mı düşer!*

Fare kapanının işlevi, bu raydan çıkan zamanı yakalamak ve onun için sinemasal gerçeklikte (veya drama gerçekliğinde) bir yer atamaktır – *uygun şimdiyi* geleceği olmayan ve cinayet anında 'donakalmış' olan zamana atamaktır.

Bunu başka şekilde açıklamak da mümkündür: 'Oyun sahnesi türünde' cinayetin yeniden yapılandırılmasıyla değil, cinayetin *Vorstellungs-Repräsentanz*'ıyla karşı karşıyayızdır. Oyun sahnesinin yapısı, tam da psikanalizin *Vorstellungs-Repräsentanz* olarak adlandırdığı kavramın yapısıdır: ilk baştan beri (ve yapısal olarak) eksik olan bir şeyin temsiliyle; ancak *yinelendiği* kadarıyla görülen ve zaten ilk kez kendi *yinelenmesi* olarak görülen bir şeyle karşı karşıya kalırız: *Yegâne orijinali tam da bu yinelenmedir*.[11] Baştan sona *Cinayet!* filmini harekete geçiren orijinal cinayet, yalnızca *Vorstellungs-Repräsentanz* biçiminde cisimleşir ve sunulur; yapısal olarak başka bir şekilde erişilmesi mümkün değildir. Orijinal sunumun kendisinin eksikliğinin veya bir gösteren tarafından uygun şekilde temsilinin imkânsızlığının gerçeğe aktarılması, ancak bu yolla mümkündür.

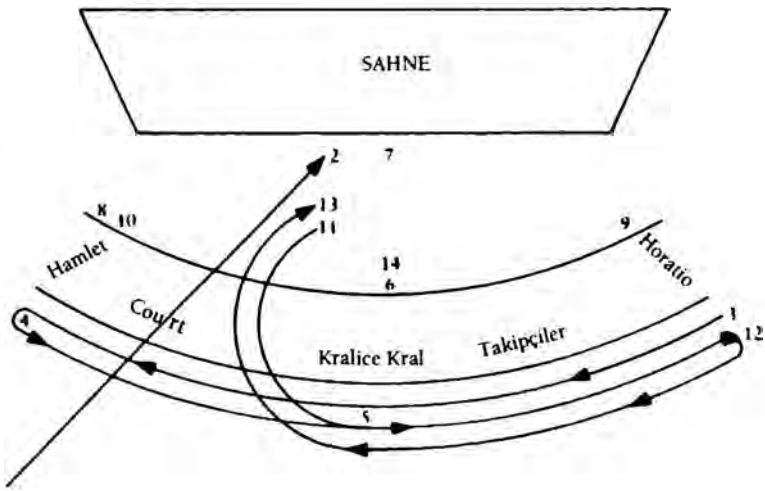
On yedi yıl sonra Laurence Olivier *Hamlet* filminin prodüksiyonuna soyunduğunda, oyun sahnesinin çekiminde aynı yapısal yineleme sorunuyla -'film içinde oyundan' nasıl bir 'oyun içinde

11) Bkz. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Harmondsworth: Penguin, 1979, 17. Bölüm.

oyun' yapılacağı sorunu- karşılaştı. Olivier de başarılı oldu ve birçok açıdan Hitchcock'un çözümünü hatırlattığı için Olivier'in çözümü burada daha detaylı olarak ele alınmaya değerdir.

Onun filminde fare kapanı çekimi nasıldı? Temel kurulumda, oyuncular oyunu oynarlar; kral, kraliçe ve bir grup saray mensubu bu oyunun izleyicileridir. Hamlet ve Horatio (Hamlet daha önce Horatio'ya şüphesinden ve Hayalet'in sözlerinden bahsetmişti) kralı izler. Bir anlamda iki sahne veya iki olay merkezi vardır – ikisinin kesişen noktası elbette asıl katil olan kraldır.

Olivier fare kapanını öyle çeker ki, kral fare kapanının daha ilk döngüsünde kontrolünü kaybeder (fare kapanı oyununun ilk olarak bir pandomim olarak oynandığını ve daha sonra metinle tekrar edildiğini biliyoruz). Kral için sahnenin *sessizce* canlandırıldığını görmek yeterliydi. Oyun sahnesi boyunca kamera hareketi aşağıdaki şemada gösterilmektedir.



Kamera sanki bir sarkaca bağlanmışçasına hareket eder – orta bölüm (6-10) hariç; burada altı geçişlik bir seriyle bir çapraz inşa eder ve bakışların 'vektörleri'ni tanımlar (kral sahneye bakar, Hamlet ve Horatio dönüşümlü olarak kralı izlerler). Bu hareketle kamera, eylemin odağını veya 'ağırlık merkezi'ni belirler ve ta-

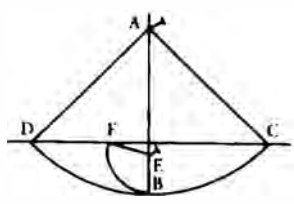
nımlar. Birinci bölümde, zehirleme sahnesine kadar (5), bu merkez tiyatro sahnesindedir ve kamera bütün izleyenlerin sırtlarının arkasından salınarak gezinir (3-5). Daha sonra, karşılıklı bakışmaların ardından (6-10), odak izleyicilerin arasındaki krala (zehirleyen kişiye) kayar ve kral kameranın son iki salınımının merkezi haline gelir (11-13).[12] Yerleşim düzeni yavaş yavaş tersine çevrilir: altı geçişlik dönüş noktasından itibaren izleyicilerin dikkati Hamlet ve Horatio'nun ısrarcı bakışlarını takip etmeye başlar ve nihayet herkes krala bakar hale gelir. Şaşırmış, korkmuş ve meraklanmış bakışlardan oluşan daire kral etrafında kapanır ve kralın genel bir panik ve karmaşaya sebep olan ünlü "Bana biraz ışık verin!" sözleriyle cevap vermesine yol açar.

Bir oyun tiyatro sahnesinde canlandırılırken -kralın bakışını yakalamak için kurulan 'fare kapanı'- başka bir kapan sahnenin önüne yerleştirilir, en az diğeri kadar 'uydurma' ve bir o kadar da etkili bir tuzaktır bu. Kral, bakışlardan oluşan ağa, 'örümcek ağı'na kulaklarına kadar dolanmıştır. Olivier'in fare kapanı yorumunda, korkuya kapılan kralın istediği ışık etki alanı düzeyinde içine çekildiği açmazın kesinlikle 'farkında' olduğunu gösterir.

O halde Olivier 'yapısal yineleme' açısından ne yapar? Öncelikle, krala kurulan tuzağın, dramada olduğu gibi, etki alanı içerisinde düzenlendiğini ve sözel boyutta olmadığını unutmamak gerekir. Bu nokta, filmdeki fare kapanının 'yapısal yinelenmesi'

---

12) Aşağıdaki şemada görüleceği üzere, kameranın bu tür hareketi tam olarak Galileo fiziğinin ilkelerine uyar:



A noktasında sarkacın asılı durduğu bir çivi vardır. Sarkaç C noktasından sallanmaya başladığında B noktasına doğru gider ve diğer taraftaki başlangıç noktası olan D noktasına geri döner. E noktasına bir çivi yerleştirerek başka bir ağırlık noktası eklediğimizde, sarkaç normal olarak B noktasına doğru salınır, ancak F noktasına doğru dönüş yapar. Bkz. Galileo Galilei, *Two New Sciences*, çev. S. Drake, Madison: University of Wisconsin Press, 1974, s. 162-164.

sorusuna halihazırda kısmen cevap verir. Bir adım öteye gidersek, sinemasal gerçeklik olarak başka halde gördüğümüz dramatik etkinin altı geçişlik/bakışlık bir dizide doruğa ulaştığını söyleyebiliriz. Geçiş *(cut)* ya da kurgu *(editing)*, kameranın varlığının en az farkında olduğumuz durumdur. Aynı zamanda bu dramatik, açıkça sinemasal sekans, kameranın kahramanların arkasında neredeyse fazlasıyla bariz gezinmeleri ve salınımlarıyla yapılandırılır. (Bakışımızın aracısı olarak kameranın varlığının aniden farkına vardığımız bu ân, Hitchcock'un kameranın kuşbakışı noktasına çıktığı, ardından tekrar geriye döndüğü sarsıntılı hareketiyle elde ettiği etkiye eşdeğerdir.) Kamera önce görüş alanını (3-5) çember içine alır ve belirlerken, bu alan içerisinde kameranın yaptığı çapraz (6-11) yasak bölgeye doğru gerçek bir ihlali temsil eder: kendi görüş alanına. Bu şekilde, Olivier film içinde film yapısına olabildiğince yakınlaşmıştır; 'ilk' film salınan kameranın perspektifinden izlediğimiz filmdir. Bu çember tanımlandığında, geçişlerden oluşan seri gerçekleşir ve bakış dramasını örer – başka bir deyişle, daha önce belirtilen bu fare kapanı sahnesi içerisindeki öteki 'fare kapanı'. Kameranın yeniden 'sanki hiçbir şey olmamış gibi' izleyicilerin arkasında salınma yörüngesine (11-13) fırlatıldığı bir sonraki ânda, sanki şunu ima eder: Daha önce gördüğünüzü, size belki de göstermemişimdir.

Olivier'in yöntemi bir tersine çevirme olarak görülebilir, ancak Hitchcock ilkesinin temel paradigmasını korur. Her iki durumda da bir koni yapısı vardır. Hitchcock örneğinde yatay olarak yerleştirilirken, Olivier'inkinde dikeydir. Ayrıca her ikisinde de 'iç' ve 'dış' görünüşün değiştokuşuyla karşılaşırız: *Cinayet!*'de sekans iç-dış-iç şeklindeyken *Hamlet*'te dış-iç-dış biçimindedir. Bu tersine çevirme, *Cinayet!*'de tiyatro oyununda katilin *içeride* durduğu, *Hamlet*'teyse *dışarıda*, izleyicilerin arasında bulunduğu gerçeğinden kaynaklanıyor olabilir.

Buradan nasıl bir sonuca varılır? Olivier'in Hitchcock'un çömezi olduğunu mu söylemeye çalışıyoruz? Veya her ikisinin de sinema ile tiyatro arasındaki ilişki paradigmasına belirli bir içgörüyle yaklaştığı savına varmamız daha mı yerinde olur?

EYLEMİN YAPISI OLARAK İNTİHAR

Önceki bölümde yorumlayışımızı Hitchcock'un *Cinayet!* filmindeki tiyatro oyunu sahnesini çekme biçimine dayandırıyorduk. Kameranın birdenbire 'kuşbakışı' görünüşüne 'sıçradığı' anı özellikle vurguladık. Bir sonraki sahnede bu baş döndürücü yüksekliğe yeni bir geçmişe dönük anlam verilecektir: Katilin ölümünün gerçek noktası olarak belirecektir. Burası, Fane'in intihar etmek için özellikle seçeceği yüksekliktir.

Fane'in intiharı, *Cinayet!*'de daha ziyade Sir John'un nihai zaferini gölgeleyen ve etkisini zayıflatan ândır. Kelimenin gerçek anlamıyla, filmin yüce ânı, bütün diğer imgelerle karşılaştırıldığında onları silikleştiren imgedir. Dahası, Fane'in Sir John'a karşı kazandığı 'ahlâki zafer' ânıdır. Burada, Kant tarafından geliştirilen ve Lacancı psikanalizin kimi kavramlarıyla ilişkilendirilebilecek (etik) eylem teorisine değinerek bir ekleme yapılabilir.

Kant'ın saf etik eylem teorisinin ilk temel noktası, yalnızca görev *gereği* yapılan eylem ile *görevden* ayrı olarak yapılan eylem arasındaki ayrımda yatar. Yalnızca sonuncusu kesin anlamda etiktir. Görev *gereği* çeşitli kişisel çıkarlardan ötürü eylemde bulunulabilir: Kişi rahatsızlığı engellemek isteyebilir, başkalarının kendisi hakkında iyi düşünmesini isteyebilir, bir fayda bekleyebilir, vs. Kant için, bu türden eylemlerin tümü patolojiktir ve görev *gereği* yapılsa bile, asla etik bir eylem değildir. Etik eylem yalnıca *görevden* ayrı olarak yapılandır.

Öncelikle bunun anlamı, katı anlamda eylemin hiçbir dışsallığının olmadığıdır: Temeli her zaman -kendiliğinden- öz-temel olmalıdır. Bir eylem, kendisinin dışında sebepler temelinde meydana gelemez (bizim 'iç' dürtülerimiz ve güdülerimiz de bu sebepler arasındadır). Ahlâk yasasıyla özdel olarak yalnızca kendisinden doğabilir, aksi halde 'saf değildir', 'patolojiktir' ve kelimenin tam anlamıyla bir eylem değildir. Diğer yandan, bir eylemin; bütün etkilerinin, sonuçlarının -kendisinden *sonra* gelen her şeyin- soyutlanması ve parantez içine alınması gerektiği anlamda hiçbir dışsallığı yoktur. Bir eylemde sonra yoktur. Kant bıkmadan usanmadan bunu yineler: Bir eylem bütün yararlılık, verimlilik ve benzeri kıs-

taslarin ötesindedir; Kant'ın kendi metaforunu kullanmak gerekirse eylem, kendiliğinden parlayan ve değerini kendi içinde taşıyan bir mücevherdir. Önemli olan, yalnızca kendisi dışında bir amacı olmayan eylemdir, amacı kendisine hapseder ve bu amaç kendi gerçekleşmesinden başka bir şey değildir – başka bir deyişle, 'amaçsız bir eylemdir'. Şunu veya bunu elde etmek için davranırsak, bu bir eylem değildir.[13] Son olarak eylem, *esasında kendiliğinden bir yan üründür*. Mutlak şekilde katı, ancak temelsiz bir şeyi temsil eder. Mutlak katılık noktası ve boşlukta yüzen bir kesinliktir: o 'kendisindedir'.

Eylemin başka bir esası, açıkça 'haz ilkesinin ötesinde', öznenin refahına [Wohl] verdiği önemin ötesinde oluşudur. Eylemin yapısında, hiçbir haz veya tatmin duygusuna yer yoktur. Lacan'ın *The Ethic of Psychoanalysis* seminerinde belirttiği gibi, Kant ahlâk yasasına yalnızca tek bir bağıntıya izin verecek denli ileri gider: acı.[14]

Bundan başka, eylem her türlü dengelemenin ötesindedir (ben başka bir yerde bir şey kazanmak için burada bir şeyden feragat ediyorum); her türlü karşılıklılığın, hesaplamanın, her türlü eşdeğerlik modeli veya mantığının ötesindedir. Eylem bir feragatse, ancak 'saf' bir feragat olabilir; ona eşdeğer olan, onu dengeleyecek olan hiçbir şey yoktur.

Ancak ahlâki eylem kıstasını bu şekilde formüle etmeye çalıştığımızda, söz konusu kıstasların gerçekten tatmin edilip edilmediğini hiçbir zaman kesin şekilde bilememek gibi bir sorunla karşı karşıya kalırız. Her 'patolojik nesne'nin eylemimizden çıkarılmış olduğunu asla kesin olarak iddia edemeyiz. Kant bu sorunu, dil düzeyine yönlendirerek eylemin kendisinin yapısıyla ilgili sorun olarak yorumlar. Burada aklımıza *Metaphysical Foundations*

---

13) "Görevden kaynaklanan eylem ahlâki değerini söz konusu eylemle elde edilecek *amaçtan değil*, söz konusu eylemi belirleyen maksimden türetir. Bu yüzden eylem, hedefinin gerçekleştirilmesine değil, sadece hiçbir arzu nesnesine bağlı olmaksızın, sayesinde eylemin gerçekleştiği irade *ilkesine* dayanır. Eylemlerimiz için göz önüne aldığımız amaçların veya eylemlerin isteğin sonuçları ve dürtüleri olarak görülen etkilerinin eylemlere hiçbir koşulsuz veya ahlâki değer katmadığı, üstün gelen şeyden açıkça anlaşılır" ("Metaphysical Foundations of Morals", *Immanuel Kant's Moral and Political Writings* içinde, ed. Carl J. Friedrich, New York: Random House, 1949, s. 147).

14) Bkz. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII; L'éthique de la psychanalyse*, Paris: Editions du Seuil, 1986, 4. Bölüm.

of Morals'daki (Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi) bölüm gelir; Kant burada buyrukların çeşitli türlerini tartışır. Buradaki en önemli ayrımlardan biri, varsayımsal ve kategorik buyruk arasındaki farktır. Varsayımsal buyruk biçimi şu şekildedir: "X'i elde etmek istiyorsan, Y'yi yapmalısın." Burada eylem, belirli bir hedefe ulaşmanın yegâne aracıdır. Bunun tersine, kategorik buyruk, eylemin gerekliliğini, her türlü hedefin dışında, katı bir şekilde eylemin kendisine bağlı olan gerekliliği şart koşar. "Verdiğin sözleri tutmak zorundasın!" emrini ele alalım; sorunlu karakteri ve belirsizliği (ayrıca bizim bunun gereğince harekete geçmemizdeki belirsizlik), bir eklentinin burada gizlenebileceği veya ima edilebileceği gerçeğine dayanır: "... aksi halde itibarını zedelersin". Bu eklentiyle, kategorik buyruk hemen varsayımsal buyruğa dönüşür veya daha doğrusu, kılık değiştirmiş bir varsayımsal buyruk olduğu anlaşılır. Kategorik buyruk gibi görünen bütün buyruklar, yalnızca kılık değiştirmiş varsayımsal buyruklar olabilirler. Veya Kant'ın belirttiği gibi, "Daha çok şundan korkulmalıdır ki bütün o görünürdeki kategorik buyruklar aslında varsayımsal buyruklar olabilir".[15]

Kısaca belirtmek gerekirse: (Ahlâki) eylemlerle ilgili sorun, simgesel ağda kayıtlı olup, dille kuşatılmış oldukları gerçeğidir – veya Kant'ın terimleriyle, 'kendilerinden' kaynaklanmadığı [*an sich*] gerçeğidir. Sözcüklerle, gösterenlerle paylaştıkları belirsizliklerinin sebebi tam da budur. Burada sözü edilen belirsizlik, insanın basitçe 'kurtulabileceği' bir şey değildir; bir öznenin konuşmasının daima Öteki'nin (az ya da çok maskelenmiş) söylemi olduğu ve öznenin -gayet iyi bilinen bir formülü yeniden yazmak gerekirse- eylemde bulunmadığı, 'eylemde bulundurulduğu' gerçeğinden kaynaklanır. Başka bir deyişle, sorun, eylemde bulunan öznenin bilinçdışının öznesi olmasıdır ki eylemin uygun şekilde yerine getirilen eylemden ziyade hatalı, başarısız bir eylem olmasının sebebi budur. Bu açıdan bakıldığında, başarılı bir eylem, simgeselin eşiğini geçecek ve bu şekilde öznenin kendisini sözcüklerin belirsizliğinden ayırmasına imkân sağlayacak bir şey ol-

15) *A.g.y.*, s. 168.

malıdır. Bu, kelimenin tam anlamıyla bir 'sınırda' varlık olarak mümkün olabilir.

Kant, sınırsız 'arındırma' sürecinde, eylemin bu sınırına sınırsız yaklaşma sürecinde ısrar eder (ve hatta onu 'desteklemek' için ruhun ölümsüzlüğü koyutunu dile getirir). Ancak, Kant'ın istediği eylem yapısına tam anlamıyla uyan bir eylem vardır: intihar (Jacques-Alain Miller'ın "Jacques Lacan: Notes to His Concept of *passage à l'acte*"de açıkladığı ve belirtildiği şekliyle intihar eylemi).[16] Miller, Lacan'ın intihar eyleminden bir eylem modeli oluşturduğunu iddia eder; her gerçek eylem, 'öznenin intiharı'dır. Özne, bu eylemde yeniden doğabilir, ancak yalnızca yeni bir özne olarak. Eylem; özne, eylem sonrasında artık eskisiyle aynı değilse bir eylemdir. Daima simgesel bir intihar olarak yapılandırılır; simgesel bağların koparılıp atılmasına imkân tanıyan bir jesttir. Eylem modeli olarak intiharın başlıca, belirgin özellikleri nedir? Bu *par excellence* eylemin karakteristikleri nedir?

İntihar daima *kendiliğindendir*. Temeli düzeyinde, öz-yetkilendirme eylemidir. Radikal olarak haz ilkesinin ötesindedir ve Freud'un 'ölüm dürtüsü' olarak tasarladığı, Lacan'ın daha sonra *jouissance* olarak kavramsallaştırdığı şeye dayanır. Bu eylem içerisinde özne, sözcüklerin belirsizliğinin paçayı kurtarıcı, simgeselin eşiğinden geçer. Sınır çizgisi *(borderline)* eylemdir. (Miller, Rubicon'u geçen Sezar örneğini verir.) Tek başarılı eylem budur ve 'yapmak'tan veya 'hareket'ten tamamen farklı bir şeydir. Kendisini çevreleyen evrene karşı bir tür radikal hayır! demeyi gerektirir ve indirgenemez bir risk anı içerir. Dışarısına ve geleceğine karşı kayıtsızdır ve bu şekilde anlayışın, anlamın da dışındadır. Eylem, özünde hiçbir *sonrası* olmayandır (daha önce belirtildiği gibi, eylemden sonra özne eskisiyle aynı değildir) ve Miller'ın dediği gibi *kendisindedir*.

Kant'ın istediği eylem yapısı gerçek anlamda intiharın yapısıyla eşleşir – tek bir yön haricinde: İntihar, evrensellik ölçütünü taşıyormuş gibi görünmez, evrensel bir yasa halini alamaz (katego-

16) Jacques-Alain Miller, "Jacques Lacan: Bemerkungen über sein Konzept des *passage à l'acte*", *Wo es war VII-VIII*, Viyana: Hora Verlag, 1990.

rik buyruk gerekliliğine göre: Aynı zamanda evrensel yasa haline gelmesini isteyebileceği belirtilen o maksime dayalı eylem). Bu imkânsızlığın aşikar olduğu doğrudur, ancak Kant'ın teorisinin güzelliği, bunu yine de yapabileceğimizi kanıtlamanın her şeye rağmen mümkün olduğu gerçeğinde yatar. Kant'ın, saf, radikal kötülük kavramını inceleyişi, açıkça yasa yerine özel bir şey koyduğumuz ve bu özelliğin kendisinin üstün yasa biçiminde davrandığı tam da böyle bir jestten doğar. Bu kötülüğün, zayıflıkla, eksiklikle, ihlalle veya geçici 'patolojik' dürtülerle ilgisi yoktur; burada sözü edilen, 'etik yaklaşım' olarak Kötülük'tür. Bunun en incelikli örneği, Kant'ın bir hükümdarın öldürülmesiyle onun resmi olarak infaz edilmesi arasındaki farkı incelediği ve sonuncusunu "devlet tarafından gerçekleştirilen intihar eylemi" olarak tanımladığı *Ahlâkın Metafiziği*'nde bulunabilir.[17] Cinayet elbette suçtur ve suçun yasa tarafından cezalandırılması gerekir. Bir hükümdarın -üstün yasa koyucu- öldürülmesi de suçtur: 'üstün', 'sınır çizgisi' suç olsa da yine de suçtur. Büyük ihtimalle cezalandırılmayacağı anlamında sınır çizgisi cinayettir, çünkü tam da bunu cezalandırabilecek olan kişiye karşı yapılmıştır. Ve tam da şu niyetle gerçekleştirilmiştir: sonrasında cezalandırılacak olma korkusundan. Yeni hükümdarın yetkisi, yeni, 'devrimci' bir yasayı getirerek radikal bir değişiklik yapması da söz konusu olabilir, ancak yeni otoritelerin öldürmeyi bu şekilde meşrulaştırması pek de ihtimal dahilinde değildir. Bir hükümdarın katili bu sebeple sorunsuz bir şekilde, suç kategorisi açısından düşünülebilir.

Ancak hükümdarın resmi olarak infaz edilmesi, oldukça farklı bir meseledir. Bunun tahammül edilemez oluşu, düpedüz skandal niteliği taşıdığı ve yine de kelimenin tam anlamıyla bir suç olmadığı gerçeğine dayanır – yasa adına ve yasa biçiminde gerçekleştirilir. Dolayısıyla, bir kralın resmi olarak infazı, Sade'çı radikal suç fikrinin bir anlamda gerçekleştirilmesidir. Hayat döngüsünün, çözülmeyi ve yeniden doğumu kapsayan kalıcı dönüşümün içsel bir noktası olarak gördüğü ölümün aksine Sade, hayat döngüsünü ve

17) *Kant's Political Writings*, ed. Hans Reiss, Cambridge: Cambridge University Press, 1970, s. 146.

dönüşüm sürecinin kendisini yıkıp durduracak olan radikal bir suç fikri geliştirir.[18] Kant'ın radikal bir suç, bütün suçların ötesindeki suç olarak bir kralın infaz edilmesini yorumlayışında tıpatıp aynı mantık yer alır: Kural koyucuları ve sistemlerin değiştirmenin diğer biçimleri hep 'normal' toplum döngüsünün parçasıyken, kralın (resmen) infazı, toplumu zincirlerinden koparır; onu geri dönüşü olmayan noktaya fırlatır. Bu eylemde Kant için bu kadar dayanılmaz olan nedir?

Yukarıda belirtildiği gibi, Kant bu eylemi devletin intiharı olarak tanımlar ve intiharın saf, radikal kötülükle saf ahlâki eylemin çelişkili bir biçimde örtüştüğü Kant felsefesi alanında, benzersiz nokta olduğu anlaşılır. Bir eylemin ahlâki sayılması için yerine getirmesi gereken Kantçı koşulların tümü tek bir temel düzene çıkar: saf, kusursuz ahlâki eylem, *Gerçeğin* (Lacancı anlamda) kaydında ortaya çıkmayı ve orada kalmayı başaran eylemdir. Bir eylem, ancak onu açıklamak veya simgelemek yönündeki bütün çabalarımız başarısız olursa – başka bir ifadeyle, onun için hiçbir sebep, güdü veya öznenin söz konusu eylemle elde etmek istediği hiçbir amaç veya özneyi onu yapmaya iten herhangi bir çıkar bulamadığımızda ahlâki olur. Kısaca belirtmek gerekirse: Özne eylemin kendisi dışında başka herhangi bir şeyle harekete geçmişse (dolayısıyla 'amaçsız', 'işlevsel olmayan bir şekilde' hareket etmemişse), ahlâki değil, sıradan bir eylemde bulunmuş demektir.

Radikal, 'uzlaşmasız' kötülük eyleminin, 'etik yaklaşım' olarak kötülüğün (zayıflıktan veya geçici patolojik dürtülerden kaynaklanmayan kötülüğün) saf ahlâki eylemle örtüşmesi, tam da Gerçeğin bu boyutunda gerçekleşir, çünkü burada etik kesin olarak iyi ve kötünün ötesindedir. Kant'ın kralın resmi olarak infaz edilmesi karşısında bu kadar dehşete düşmesinin sebebi, birinin "bu türden resmi ve tamamen beyhude bir melanet suçunu" işleyebilecek olması ihtimalinde yatar[19] – bir kralın resmi infazının 'nihai kötülüğü temsil eden saf bir fikir' olması bu özel-

18) 'Sade'cı proje' ve Lacan'ın 'iki ölüm arasında' kavramıyla olan ilişkisi hakkında daha ayrıntılı bir araştırma için bkz. Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, Londra: Verso, 1989, s. 134 ff.
19) *Kant's Political Writings*, s. 146.

likten ileri gelir.[20] Başka bir deyişle, insanlar bir öfke ve kendi gelecek varoluşlarından kaynaklanan bir patlamayla krallarından kurtulmak isterlerse, neden onu öldürmesinler? – bu bir suçtur ve bu haliyle açıklanabilir ve anlaşılabilir. Fakat neden -Kant'ı rahatsız eden soru budur- neden saf melanetten, faydasız bir 'atık'tan başka bir şey olmayann resmi infaz yoluna gidilmekle uğraşılır ki? Yalnızca biçim yararına biçime uyar – *ki saf ahlâki eylemin tanımı tam olarak budur.*

Kant'ın bu türden bir suça karşı duyduğu korku ve büyülenmenin kaynağı, ne zaman bununla karşılaşsa (hiç de ender rastlanacak türden değildir) onu saf ahlâki eylemle aynı sözlerle açıklamaya giriştiği gerçeğinde aranabilir – bu açıklamaya ekleyebileceği tek şey, söz konusu eylemin 'sapkınlığı'dır. Kant, İyi idealini yalnızca saf ahlâki, etik eylem ihtimalini bir kenara bırakma pahasına korumayı başarmıştır: Bu eylem için bulabildiği yegâne açık örnekler, "bu türden suçun varlığının bekçileri" -Lacan tarafından Antigone'nin konumu ve eylemini göstermek üzere kullanılan sözler- rolündeki aracılarıyla birlikte radikal kötülük örnekleridir. Bu açıdan bakıldığında, intihar her ne kadar radikal kötülük eylemi olarak belirse de *par excellence* eylemin itibarını ve yapısını korur, çünkü bu yapının özü -Miller'ın sözleriyle- tam olarak bir *cürümdür.*

EYLEM İLE 'HİSTERİK TİYATRO' ARASINDA

Yukarıda ele alınan tartışma açısından bakıldığında, *Cinayet!*'in akıbeti hakkında neler söyleyebiliriz? Sir John ve Fane'in konumlarının sonuçları nelerdir?

Sir John, 'gerçek bir erkek'tir; 'erilliğin manifestosu' olarak düşünülen bütün belirleyici özelliklerin toplamını kendisinde cisimleştirir: güçlü, başarılı, yakışıklı, bükülmez...Fane ise tam tersidir: mutsuz bir şekilde âşık, başarısız, 'saf olmayan' ırktan ve belirsiz cinsiyetten. Yalnızca melez olmakla kalmaz, aynı zamanda yarıcinsiyetlidir; bütün görünüşünden cinsel muğlaklık ve transves-

20) *A.g.y.*

tizm okunur (sahnede genellikle kadın kıyafetleri giyerek oynar). Filmin başında biri onu 'yüzde yüz eril-kadın' şeklinde tanımlar. Cinsel kimliğine gelince, dişi tarafa daha yakındır. Sir John ve Fane bu yüzden birbirinin tam zıddıdır; daha kesin olarak, her biri diğerinin olmadığı her şeyi temsil eder. Bu tamamlayıcı zıtlığın temel düzeni, burada söz konusu olan başka bir eğilimi hatırlatmaya yeterli olacaktır: *ikizin eğilimi* ve buna bağlı olan antagonizm. *Cinayet!* filminde bu boyut pek çok düzeyde fark edilebilir.

Öncelikle mahkeme sahnesinin ardından gelen sahnede. Sir John banyosunda, düşüncelere dalmış bir haldedir ve şarabını yudumlar; bardağını yere bırakır ve aynada kendisine bakar. Onun sessiz ayna görüntüsünü ve önündeki bardağı gördüğümüz bu çekime bir dış sesin sorusu eşlik eder: "Brendiyi kim içti?" (Suç mahalinde boş bir brendi kadehi bulunduğu için bu sahnede Sir John'un bardağı doğrudan katili çağrıştırır.) Burada ayna görüntüsünün işleviyle, Sir John'un ikizi olarak katille karşı karşıya kalırız. Aynısı, yukarıda tartışılan fare kapanı sahnesi için de söylenebilir; Fane ve Sir John ellerinde senaryo olduğu halde karşılıklı ayakta dururlar, tıpkı beden ve gölge gibi biri aydınlıkta öteki karanlıktadır. Ayrıca onları ikiz kılan, Diana'yla ilgili rekabetleridir. Yine önemli bir ayrıntı olarak, ikiz boyutu Sir John'un Fane'e olan *nefretini* açıklamanın tek yoludur. Yalnızca katili bulmaya çalışmakla kalmaz, ondan nefret ediyor gibi görünür (özellikle de filmin sonuna doğru). Belden aşağı vurur -Fane'in oynaması gereken sahnede Fane'in melez oluşuna gönderme yapması- ve Fane'in ölümüne tepkisi kesinlikle buz gibidir. Fane'den nefret eder, çünkü bir şekilde ona fazlasıyla yakındır. Fane ona kendi arzusunun tekinsiz boyutunu, arzusunun etrafında döndüğü Şey'in ölümlü tarafını hatırlatır.

Bu arzuya gelince, Sir John'un konumu oldukça çelişkilidir ve William Rothman bu durumu kusursuz bir şekilde açıklar: "Şarabı yudumlarken, belki de kendisini arzusunun nesnesini elde ederken hayal eder. Diğer yandan, bir aynanın önünde yaptığı hareket, öyle teatral görünür ki arzusu tarafından değil de arzu tarafından ele geçirilmiş bir adam *rolü* tarafından emildiğini dü-

şünebiliriz."[21] Üstelik arzusunun bu yönünün ortaya çıktığı yegâne örnek bu değildir. Sir John'un, Diana'yla daha önce tanıştığının anlaşıldığı Bennett'le olan konuşmasının ardından gelen monoloğu da bu açıdan çok daha fazla çarpıcıdır. Bennett gittikten sonra, Sir John kusursuz bir 'Hamlet' pozu takınır; duvara yaslanmış bir halde, gözleri tavana dikili, Diana ve ilişkileri hakkında yüksek sesle düşünmeye başlar. Yerleşim planı o kadar teatraldir ki komedinin sınırlarına dayanır.

Bir de cinayeti çözmekle ilgili bütün hikâyeyi, Diana'yla olan ilişkisini canlandırabileceği, arzusunu canlandırabileceği bir tiyatro oyununa aktardığı gerçeğini de unutmamak gerekir. Sir John'un 'arzu tarafından ele geçirilmiş bir adam rolü'nü *hiç kesintisiz* oynadığı söylenebilir. Bu noktada iki yorum çizgisi izlemek mümkündür. Sir John'un canlandırdığı arzu, radikal bir imkânsızlığı, arzulama yetersizliğini gizlemesinin yolu olarak anlaşılabilir – bu 'iktidarsızlık'tan utanç duyduğu için 'arzu tarafından ele geçirilmiş' gibi yapar. Ancak diğer taraftan şunu yorumlamak daha makul olmaz mı: Sir John'un utandığı iktidarsızlık, *arzunun kendisinin varlığına bağlı iktidarsızlık* olabilir mi? *Arzusunu canlandırarak*, arzunun eksikliğini değil de onun bıktırıcı varlığını gizler; arzusunun kendisini gizler. Arzunun canlandırılması; adamın bu arzuyu belirli bir mesafede tutmak, onu uygun şekilde 'düzenlemek' için izlediği stratejidir. Bu stratejiyi kullanarak arzuyu kontrol etmeye ve onun öznesi olmak yerine *efendisi* olmaya çalışır. Endişesi ve arzusundan duyduğu korku, arzusunun gerçeğinden ve Diana'nın aslında mahkeme esnasında onu ele geçirdiği gerçeğinden duyduğu korku arzunun canlandırılmasının itici gücü haline gelir. Olayları kontrol altında tutmasını sağlamasına ve onların avuçlarından kayıp gitmesini engellemesine yardımcı olan tekniktir bu. Kısaca, *arzunun canlandırılması kusursuz bir şekilde arzudan kaçışa eşittir.* Arzu gerçeğiyle, Şey'le, *das Ding*'le yüzleşmeden kaçınmak için bir manevradır.

---

21) William Rothman, *The Murderous Gaze*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982, s. 62.

Sir John, efendi rolünü (bütün ipleri elinde tutan ve oyuna hakim olan bir adam rolünü) oynayabildiği bir tür 'histerik tiyatro'yu hiç durmadan canlandırır ve bu rolde arzusuyla uzlaşır. Bu anlamda, Fane arzusuyla uzlaşmasını gerekçelendirecek ideal figür gibi görünür ona: Fane, Sir John'un arzusunu kontrol etmemesi halinde neler olacağını gösteren bir tehdidin cisimleşmiş halidir. Sir John'un kendi arzusunun istenmeyen, rahatsız edici gölgesini, Sir John'un kaçmaya ve sahne arkasında bırakmaya çalıştığı gölgesinin, başka bir ifadeyle arzusunun ölümcül, fani boyutunun, ete kemiğe bürünmüş halidir. Ancak sorun, bu gölgenin kendisini 'özgür bırakması' ve onun önünde belirmesidir – saf arzusunun, ölüm arzusunun zaferi intihar kılığında sahneden başka nerede vücut bulabilir ki? Bütün film boyunca, Fane Sir John'un basit bir gölgesinden başka bir şey değilse, sonunda bu durumu 'saf özerklik' eylemiyle radikal bir şekilde yıkacaktır: Artık Sir John, Fane'in sadece silik gölgesi olarak ortaya çıkar.

Fane'in eylemi tam olarak neyi gösterir, Fane bununla neyi başarır? Mutlak *ısrar* -en azından gerçeklik ilkesi açısından- yakıcı bir şekilde duygusuz olan bir ısrar yolunu seçer. Ancak tam da duygusuz olduğu gerçeği, eylemine etik boyut bahşeder. Fane, arzunun tereddüt ettiği yerde bile, arzuyu odağından ayıran o nihai sınırın kenarında bile Fane ısrarcıdır ve bu yüzden bu noktadan itibaren sadece 'saf arzu'dan, bu haliyle ölüm arzusundan söz edilebilir. Israrının karşılığında bekleyebileceği hiçbir şey yokken, *bu arzunun artık hiçbir dayanağı kalmamışken dahi arzusunda ısrar eder*; eylemi etik kılan da budur. Bu yüzden, 'arada kalmış' biçimindeki çelişkili konumu, simgesel 'kararsızlık' konumunu ve sonunda *stricto sensu* (dar anlamıyla) eylemi başarabilen belirsizlik konumunu benimseyen Sir John'un aksine, daima Fane olmuştur.

Bütün ahlâki eylemlerin, önceki simgesel kodu 'yeniden düzenlediği', içinde olduğu simgesel evrenin kendisini yeniden yapılandırdığı bir kırılma noktası içermesi esastır. Eylemin bu özelliğini örneklendirmek için, intiharın hayati bir rol oynadığı başka bir filmi ele alalım: Peter Weir'ın *Dead Poets' Society* (Ölü Ozanlar Derneği). Olay, klasik bir Viktorya dönemi okulunda geçer; oku-

lun sıradan hayatı, yeni edebiyat öğretmeni Keating'in gelişiyle bozulur. Daha ilk dersinde Keating "*Carpe diem!*, Günün tadını çıkar!" buyruğuyla öğrencileri şaşırtır.

Keating alışılmadık pedagojik yaklaşımlara başvurur ve bunları 'pozitif bilim'e değil, şiir öğrettiği gerekçesine dayandırır. Onun varlığı, öğrenciler arasında dört farklı tepkiye sebep olur. Kimileri önceki gibi yaşamaya devam eder ve yeni öğretmenlerinin 'kaprisleri'ni tatmin edecek kadar iyi donanımlıdırlar (gerektiğinde masaya çıkar, şiir yazar veya arka bahçede yürürler). Kimileri yeni otoritenin derhal eskisinin yerini almasını isterler: Keating'in hoşuna gideceğini düşündükleri her şeyi yapmak için can atmaktadırlar; bu tutumun baş kahramanları Dalton ve Neil'dır. Neil, aynı okulda okumuş olan Keating'in 'Ölü Ozanlar Derneği'nin bir üyesi olduğunu öğrenir ve kendi 'Ölü Ozanlar Derneği'ni kurmaya karar verirler; geceleri okulun yakınındaki mağarada buluşup şiir okurlar. Keating'in kurallarına gösterilen üçüncü tür tepki Todd Anderson tarafından temsil edilir: Keating'e karşı temkinlidir, değişmek, 'kendisini açmak' istemiyordur ve ev ödevi olarak şiir yazmayı reddeden tek kişi (büyük ihtimalle şair olma şansına sahip tek kişi) odur; onun tutumu ancak filmin ikinci bölümünde değişir. Dördüncü tür tepki, baş karakter Neil'ın tepkisidir. Neil'ın hevesliler grubuna ait olduğu doğrudur; ancak paternal Yasa yerine yenisini koymaya o kadar da istekli değildir – ve işler burada karışmaya başlar.

Neil'ın oyuncu olmaktan başka bir hayali yoktur, ancak babası buna şiddetle karşı çıkar. Neil da *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın oynanacağı okul tiyatrosunda rol almak için babasının imzasını taklit ederek izin aldığı yalanını uydurur. Babası gerçeği öğrenir ve açılış gecesinden önceki gün, oğlunun oyunculuk yapmasını yeniden yasaklar. Neil çaresizlik içinde Keating'e gider ve öğretmeni ona söylediklerini babasına söylemesini tavsiye eder: Oyunculuk, hayatta yapmak istediği tek şeydir. Neil babasıyla yaptığı görüşmeden çıkıp gelir ve bu yemini duyması üzerine babasının açılış gecesinde oynamasına izin verdiğini iddia eder. Neil çok iyi bir performans sergiler, ancak başarısının tadını çıkarmaya fırsat kal-

madan babası onu arabaya bindirip eve götürür. Son derece garip bir aile tartışmasının sonucunda, ailesi onu 'desteklediği' sürece oyunculuk yapması yasaklanır: Harvard'a gitmeli ve on yıl boyunca tıp eğitimi almalıdır.

Bu tartışmanın olduğu günün gecesinde Neil intihar eder. Skandalı önlemek için, okul yetkilileri çocuğun ölümü için suçlayacak birini arama derdine düşerler ve Keating suçlanır. 'Ölü Ozanlar Derneği'nin üyelerine, adamın onları ayarttığını belirten bir ifade imzalatılır. Film, Keating'in sınıftan ayrıldığı sahneyle biter; okul müdürü (baş 'şeytan çıkaran') onun yerine derse girmiştir. Todd Anderson, Keating'e seslenerek ifadeyi zorla imzaladıklarını söyler ve müdürün tehditlerine rağmen masaya çıkarak, "Kaptan, kaptanım!" diye bağırır. Bunun ardından herkes birbiri ardınca masaya çıkmaya başlar – okul müdürü çaresizce haykırmaktadır. Keating teşekkür eder ve çıkar.

Burada Keating'in gelişinin sonuçlarını öznelerarası düzeyde ele alalım. Birçok sahnede gösterildiği gibi, bu okulda öğrencilerle öğretmenler arasındaki ilişki temelde korku ve disipline dayalıysa, Keating öğrencilerde farklı türde bir 'aktarma', başka bir deyişle sevgiyi uyandırmakla bu ilişkiyi ciddi şekilde 'karmaşıklaştırır'. Bu iletişim, en açık şekilde Dalton-Keating ilşkisinde görülebilir; bu anlamda iki sahne hayati önem taşır. İlki, Keating'in öğrencilerine yürümelerini ve 'kendi yürüyüşlerini bulmaları'nı emrettiği bahçe sahnesidir; Dalton bunu yapmayı reddeder. Burada, sevginin en temel biçimlerinden biri olan karşı koymaya tanık oluruz. Mesaj açıktır – bir bakış ve ilgi isteği, Keating'e yaklaşma: 'Bana bak, ne yaptığıma bak!' Elbette Keating mesajı alır. İkinci sahne, okul toplantısında Dalton'un sebep olduğu skandaldır; Dalton burada bir telefon konuşması canlandırır ve okul müdürüne telefonda Tanrı'nın onunla konuşmak istediğini haykırır – müdürün otoritesini sorgulayan ve onun komik görünmesine sebep olan, 'Sana yetkili kılan nedir?', 'Ne tür bir üstün bilgiye sahipsin?' sorusunu soran bir harekettir bu. Bu provokasyonun asıl amacı, kısa bir süre sonra Dalton (cezalandırıldıktan sonra) arkadaşlarıyla sohbet ettiğinde ortaya çıkar; o akşamın şüphesiz tek yıldızıdır;

Keating içeri girer ve ona çok aptalca bir şey yaptığını söyler, ancak Dalton ona büyük bir şaşkınlıkla bakar ve "*Senin* hoşuna gideceğini düşündüm!" der. Kısacası, bu eylemin Keating'in görmesi için yapıldığı anlaşılır – yine bir bakış talebidir. Bu sahnede gözler önüne serilen başka bir özellik de Dalton'un bir otoriteyi ancak başka bir otoriteden, Keating'den güç alarak yıkabildiği gerçeğidir. Bu yüzden, Keating'in "Kendi kafanızla düşünün!" isteği başarısızlığa uğrar: Bunu ciddiye alan herkes *Keating'in kafasıyla düşünmeye veya onun bakışı için eylemde bulunmaya başlar* – Keating'e bedeli ağır olan bir ders olur. Hangi pedagojik fikir ve yaklaşımlar benimsenirse benimsensin, temel *öğrenci (özne)-öğretmen (bildiği varsayılan özne)* kurulumu indirgenemezdir.

Aktarım gerçekleştiğinde, *Carpe diem!* de masumiyetini yitirir. Nasihat biçimini kaybeder ve bir buyruk olarak -daha kesin olarak belirtmek gerekirse- ilettiği şey sonuçta *jouissance*'a çıkan bir emir olduğu için süper-egonun buyruğu olarak işlemeye başlar. *'Carpo'* fiilinin meyve yemekten 'gençliğinizin zevkine varın' ifadelerine kadar, kelimenin geniş anlamında 'zevk'i gösterdiği doğrudur, ancak süper-egonun buyruğu durumuna geçtiği ân, bu emir masumiyetini kaybeder. Zevk al! – bu emrin oğlanların karşı karşıya bıraktığı imkânsızlığı, bizi bir çıkmaza ittiği gerçeğinden kaynaklanır. Yeterince eğlendiğimizden, bize sunulan imkânlardan sonuna kadar yararlandığımızdan, gerçekten 'günün tadını çıkardığımız'dan asla tam anlamıyla emin olamayız. Sürekli olarak bir şeylerin eksik olup olmadığı endişesini taşırız – kısacası buradaki durum, bütün patolojik dürtüleri sahiden yok edip edemediğinden asla emin olamadığı için gerçek anlamda bir ahlâki eylem gerçekleştirip gerçekleştirmediğini mütemadiyen düşünüp duran Kantçı öznenin açmazıyla tıpatıp örtüşür. Ahlâki eylemin gerçekleşmesini bu kadar güçleştirenin *jouissance*'ın bu boyutunun ta kendisi olduğu gerçeğine tanıklık eder: Keating, öğrencilerine "Görevinizi yapın!", "Şeyinizi gerçekleştirin!" derken bir Kantçıdır – okulun değil, ebeveynlerinizin veya bir başkasının değil, sahiden *sizin* olan Şeyi yapın. Eylemi yapın, çünkü hayatınızı yaşamaya değer kılacak tek şey odur. Çoğu öğrenci bunda başarısız olur; Neil olmaz.

Neil'ın durumu şu şekilde açıklanabilir: Şeyi vardır – oynamak – ancak babası bunu yasaklar. Burada iki alternatif mümkündür; bunlardan biri, bu şekilde belirtmek gerekirse, kötüdür. Babaya ait Yasa'nın kazanması, Neil'ın ailesinin isteğine uyum sağlaması durumunda, ilki gerçekleşir. Bu ömür boyu düşmanlık yoludur: Öteki (Baba) Neil tarafından kendisini, Şeyini, tam anlamıyla gerçekleştirmekten alıkoyan kişi olarak düşünülür. İkinci ihtimalle birlikte -oynamayı seçip ailesinin isteğine boyun eğmeyi reddetmesi halinde- Şeyin kendisini kaybeder. Neden? Temel 'arzu diyalektiği'ne göre, bir şeyi Şey kılan babaya ait Yasa'dır – başka bir deyişle, yasağın kendisidir. Bu yüzden, Neil oyuncu olsaydı, er ya da geç *bunun O olmadığını* fark edecekti. Neil bu alternatifte seçim yapmamaya karar verir ve intihar eder: *Şeyini* ancak hayatı pahasına gerçekleştirebileceğini fark eder.

Bu intihar eylemi, [Neil'ı] çevreleyen simgesel evrenin baskısına verilen kesin ve net bir cevaptır: *Gerçeğin cevabıdır*. Okul aygıtı derhal kendisini etkinleştirir ve bu eylemi *simgeleştirmeye* çalışır; bu intihardan eylemin onurunu söküp almaya, bunu sıradan bir eyleme dönüştürmeye çalışarak çaresizce 'dış etkenler'in peşine düşer: Neil baştan çıkarılmıştır ve yukarıda belirtildiği üzere günah keçisi rolüne Keating seçilir. Bu sahte günah keçiliğinin sahteliğini fark eden ilk kişi, oyunculuğun Neil'ın Şeyi olduğunu ve Keating'in bununla hiçbir ilgisinin olmadığını ısrarla tekrarlayan, Neil'ın oda arkadaşı Todd olur – 'Ölü Ozanlar Derneği'ne en son katılan çocuk, Keating'in okuldan ayrıldığı son sahnede masanın üstüne çıkan ilk kişidir. Bu açıdan bakıldığında, son sahne (öğrencilerin masalara çıkıp "Kaptan, kaptanım!" diye bağırdığı sahne), eylemin onurunu, simgeselleştirilemez durumunu Neil'ın intiharına geri kazandıran hareket olarak okunabilir.

Bu hareket kendi içinde 'teatraldir'; yalnız gerçekleştirilen bir eylem olan Neil'ın intiharının aksine, bakış talep eden, toplu bir karşı koyma eylemidir. Ancak *Cinayet!*'de Fane'in intiharının farklılığı bir tiyatroda, geniş bir kitlenin karşısında gerçekleştirilmiş olmasında yatar – bu durum eylemi daha az 'saf' kılar mı? Tam aksine! Hitchcock intihar sahnesini standart bir şekilde çekebilirdi;

sözgelimi Fane gösterisini bitirdikten sonra odasına gider ve kendini asardı. Fakat intiharı tiyatro sahnesine yerleştirerek, *eylemin bakışla olan başarısız karşılaşmasını* kusursuz bir şekilde sahnelemeyi başarır. Başka bir deyişle, Fane trapezdeki gösterisini bitirdiğinde, bakışı kör bir adamın bakışına dönüşür: Önüne bakıp hiçbir şey görmeden, ipe ulaşmaya çalışır ve bir iki kez kaçırır; nihayet ipi yakaladığında, bütün düzen tekrarlanır. Fane ellerinin arasındaki ipi yavaşça bıraktığında, izleyicilerin orada olduğunu fark ettiğine dair hiçbir belirtide bulunmaz ve izleyiciyle ilgilendiği kesinlikle söylenemez – intihar yalnızken gerçekleşseydi bu etki elbette dikkatimizden kaçardı. Sadece *kitle önünde gerçekleştiğinde kitleyi hedef almadığını, kitlenin bakışı için tasarlanmadığını tam anlamıyla kavrayabiliriz.* Geniş kitleye rağmen, Fane bu anda yalnızdır: Bu mutlak tecrit bize eyleminin gerçek boyutunu hatırlatır.

5
PUNCTUM CAECUM (KÖR NOKTA), YA DA İÇGÖRÜ VE KÖRLÜĞE DAİR

Stojan Pelko

Out of sight, out of mind.
(Gözden uzak, akıldan uzak.)
(Moshcino gözlüklerinin reklam sloganı)

Out of sight, not out of mind.
(Gözden uzak, akıldan değil)
(Beyrut'ta kaçırılan bir gazeteciye destek veren TV klibi sloganı)

I.

Birçok filozofça yaklaşım, göz ve akıl kesişimi üzerine kafa yorar ve sinema alanında kimi kafalar da bu uğurda yorulmuş olmalıdır.



En ünlü kafataslarından biri de kesinlikle *Şüphenin Gölgesi* filmindeki "46, Burnham Street" başlıklı fotoğrafta yer alır. Fotoğraf, buzda kayıp bisikletinden düşen ve tramvayın tekerlekleri altında kalan küçük Charlie'ye aittir. Kız kardeşi Emma olayı şöyle özetler: "Kafatası çatladı ve o kadar uzun süre yatağa mahkûm oldu ki... Doğrusu, olaydan sonra pek fazla okumadı. Bu fotoğraf tam da kazanın olduğu gün çekilmişti. Birkaç gün sonra resim eve getirildiğinde annem nasıl da ağlamıştı! Bir daha eskisi gibi görünüp görünmeyeceğini, eskisi gibi olup olmayacağını merak ediyordu." Charlie Dayı'nın bu fotoğrafla ilgili bir şey bildiği yoktu: Gözden uzak olduğu kadar (ölümcül) aklından da uzaktı. Ancak travmatik güne ait o cansız kanıtla karşılaştıktan sonra bütün bedeni cansızlaştı ve görüşünün yerini faltaşı gibi bir körlük aldı. *Gözden uzakta, ancak akıldan değil!*

Raymond Bellour bu olaydan, sabit bir fotografik görüntünün, sinemasal hareketli resimlerin dinamik akışındaki rolüyle ilgili geniş kapsamlı bazı sonuçlar çıkardı:

> Fotoğraf; mesafe ve başka bir zaman yaratarak sinema içinde düşünmemi sağlar. Filmin yanı sıra tam da sinema içinde olma gerçeğini düşünmemi sağlar. Kısacası, fotoğrafın varlığı gördüklerime BÜTÜN enerjimle, daha özgürce yoğunlaşmamı sağlar. (Biraz olsun) gözlerimi kapatmama yardımcı olur, gözlerim hâlâ açık olsa bile...[1]

1) Raymond Bellour, "La Spectateur pensil", *L'Entre-Images*, Paris: La Différence, 1990, s. 77.

Bellour'un yazısına "La Spectateur pensil" (Düşünen Seyirci) başlığını koyması tesadüf değildir. Ne de olsa, Alfred Hitchcock'un sinemasal evrenini inşa ettiği yer, düşünüp taşınan gözlerle karanlık aklın tam da bu ele avuca sığmaz kesişimidir. Bu yüzden, gereklilikten ötürü, kendisi de benzer bir ele avuca sığmaz kesişimde görünür: klasik ve modern sinemanın kesişme noktası. Gilles Deleuze en kısa Hitchcock tanımını şu şekilde vermektedir:

> O belki de iki sinemanın kesiştiği noktadadır; mükemmelleştirdiği klasik sinemayla hazırladığı modern sinemanın kesiştiği yerde.[2]

Hitchcock tam da "zihinsel görüntüyü sinemayla tanıştırdığı" içindir ki, modern sinema ile klasik sinema arasındaki saf ilişki rolünü, hem kilometre taşı hem de bağlantı şeklindeki değeri bilinmemiş rolü kazanır. "Öyle ki, ilişkinin kendisini yalnızca algı, aksiyon ve yakınlık görüntülerine eklenmekle kalmayıp, aynı zamanda bunları çerçeveleyip dönüştüren bir görüntünün nesnesi yapar."[3] Deleuze'ün empati kurarak, Hitchcock'la sinema tarihinde yeni bir 'figürler' türünün, düşüncelerin figürlerinin ortaya çıktığını ve bu figürlerin kendi 'mucitleri'ni İngiliz felsefesiyle yan yana koyduğunu öne sürmesinin sebebi budur: "Hitchcock bir ilişki sineması üretir, tıpkı İngiliz felsefesinin ilişki felsefesi ürettiği gibi."[4]

Peki, o zaman başladığımız noktaya, göz ile akıl arasındaki bağlantıya ne oldu? Gözlerimiz kapandığında, ancak yine de açık kalmaya devam ettiğinde ne olur?

II.

Hitchcock'un, en iyi fikirleri geceleri ortaya çıkan ancak sabah hiçbir şey hatırlayamayan senaristle ilgili hikâyesini bilirsiniz. Senarist, başucundaki komodine kâğıt kalem koyar ve son derece

2) Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image* kitabının İngilizce versiyonuna Önsöz, Londra: The Athlone Press, 1986, s. x.
3) *A.g.y.*, s. 203.
4) *A.g.y.*, s. x.

çalkantılı geçen gecelerden birinin ardından şöyle bir not bulur: *Delikanlı kızla buluşur.*

Bu hikâyeyi burada hatırlatmamın sebebi, Hitchcock görüntülerini incelememiz sırasında bir tür efsane işlevi görecek olan metnin (Jacques Derrida'nın *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autre ruines*) ortaya çıkışındaki durumun tam da böyle olmasıdır. Bir efsanedir, çünkü metin görüntüleri (Louvre arşivlerinde körlük konusuyla ilgili resimlerden oluşan yazar seçkisi) açıklar ve aynı zamanda Batı uygarlığının -Homeros'tan Borges'e kadar- (kör) görüntülerini temel alan o efsanelere kadar uzanır.

Her şey, huzursuz bir gecede (6 Temmuz 1989) yatağın başındaki kalem ve defterle başladı. Yazar, sabahleyin yarım kalan bir rüyadan kalma şu izleri okumayı başardı:

> *...duel de ces aveugles prises l'un avec l'autre, l'un des veillards se détournant pour s'en prendre à moi, pour prendre à parte ele pauvre passant que je suis, il me harcèle, me fait chanter, puis je tombe avec lui par tere, il me ressaisit avec une telle agilité que je finis par soupçonner de voir au moins d'un œil entrouvert et fixe, comme un cyclope (un être borgne ou louche, je ne sais plus), il me retient toujours en jouant d'une prise après l'autre et finit par user l'arme devant laquelle je suis sans défense, une menace contre mes fils...*[5]

Yazar her ne kadar bunun kendi rüyası olduğunu ve başka kimseyi ilgilendirmediğini özellikle eklese de *("il ne regarde personne")* biz yine de rüyasından kalma bu izleri takip etme cesaretini gösteririz, çünkü şaşırtıcı deredece benzer çıkış noktasının yanı sıra Hitchcock'la ilgili tartışılabilecek ne varsa tümünün yer aldığı harfi harfine bir yoğunlaşma içermesidir: gerçek ve sahte kör, sinir bozucu ve umarsız, tek gözlü ve şaşı, babalar ve oğullar...

---

5) Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autre ruines*, Paris: Editions de la Réunion des musees nationaux, 1990. [...iki kör adam çifti; bir tanesi, oradan geçen bir zavallı olan bana saldırmak için dönüyor, beni kıskıvrak yakalıyor, şarkı söylemem için zorluyor, sonra onunla beraber yere yuvarlanıyorum, beni öyle hızla yakalıyor ki tek gözünün yarı açık olup olmadığından veya Cyclops'un gözü gibi sabitlenip sabitlenmediğinden şüpheleniyorum (tek gözlü mü yoksa çapraz gözlü mü olup olmadığını anlayamıyorum), beni tutmaya ve oradan oraya savurmaya devam ediyor; nihayet elimi ayağımı bağlayan o silahı kullanıyor: oğullarımın tehlikede olduğunu söylüyor ...]

III.

Rüyayla başlarız ("Dün gece rüyamda tekrar Manderley'e gittim" – *Rebecca*); ışık ve ışıklardan ("Amerika, ışıklarını açık tut!" – *Yabancı Muhabir*) miyopluğa (*Şüphe*), körlüğe ulaşırız (*Sabotajcı*) ve sonunda yeni bir kâbusvari rüyaya yakalanırız ("Ve sana kâbuslar getirdim... Sen rüyada yaşıyorsun, uyurgezersin, körsün!" – *Şüphenin Gölgesi*).

Dolayısıyla, Hitchcock filmlerinin, konularına göre yapılan sıradan sınıflandırmanın aksine, İkinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa'dan Amerika'ya geçişini kabaca gösteren beş ardışık filmle daha çok ilgileniyoruz. Burada da Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge arasındaki 'kırılması'na yakın bir şekilde, iki dönem arasında belirsiz bir kırılma vardır. Deleuze'ün kırılma için kanıt toplama açısından, sinemasal görüntüler sınıflandırmasının en sonunda tamamen dışsal, tarihi bir argümana, başka bir deyişle İkinci Dünya Savaşı'nın 'eski' ve 'yeni' arasındaki en radikal kırılma olduğu argümanına ulaşması elbette tesadüf değildir.

Zaman-görüntünün başlıca yeniliğinin görmenin sineması (*un cinéma de voyant*) haline gelişi olduğunu söyler Deleuze. Hitchcock her ne kadar eski hareket-imgenin kıyısında yerleşmiş olsa da, bu esas niteliğindeki zaman-imge yeniliğini tam olarak sahnelemeyi başarır. Genel ifadelerin aksine, *seyirciyi ekrandaki karakterlere dahil etmesiyle* değil, esas olarak *karakterin kendisini seyirci haline getirmesiyle* devrimci özellik taşır![6] Karakterin temel eylemi izlemeye indirgendiğinden, böylelikle kelimenin tam anlamıyla benzersiz bir nesneye (bakışa) yerleştirildiğinden, geniş bir fırsatlar yelpazesi bu temel yaklaşımı yıkar: Karakter çok fazla veya çok az görebilir, miyop veya şaşı olabilir, kördür veya hipnotize olmuştur ve sonunda körlük tam anlamıyla sahnelenebilir: Gözün oyulmasıyla! Belki de nesnenin radikal namevcutluğu aracılığıyla, *düşünce figürlerine* doğrudan dokunan görüş temasının ço-

6) Bkz. Deleuze, *The Movement-Image*, s. 205: "Hitchcock'un yeniliklerinden biri seyirciyi sinemaya dahil etmekse, karakterler de kendilerinin -az ya da çok bariz bir şekilde- seyircilerce özümsenebilmelerini sağlamak zorunda olmazlar mı?"

ğunu açığa çıkardıklarından ötürü, okumakta olduğunuz metinde bu *körlük figürleriyle* ilgileneceğiz.

IV.

Rebecca filmindeki İncil alıntısının çıkış noktası körlük olduğu için bu filmle başlayabiliriz. Elbette birinci çocuk Esau ile ikinci çocuk Jacob arasındaki seçimi izlediğimiz paradigmatik sahneyi mümkün kılan, Rebekah'nın kör kocası Isaac'ti. Buradaki malum gerçek, bütün sahnenin asıl 'yönetmeni'nin Rebekah olduğudur; daha kesin olarak vurgulamak gerekirse, rol dağıtımını ve kostümleri sağlayan Rebekah'dır ("ilk oğlu Esau'nun evdeki en güzel kıyafetini alıp küçük oğlu Jacob'a giydiren, keçi oğlaklarının derilerini Jacob'un ellerine ve boynunun pürüzsüz yerine giydiren" odur.)[7] Ancak Rebekah'nın eylemini basit bir aldatmaya indirgeyen klasik yorum, fazlasıyla yetersiz kalır. Rebekah'nın aslında sadece Tanrı'nın "büyük küçüğe hizmet edecektir" öğüdünü izlediği gerçeğini göz ardı etmekle kalmaz,[8] kör adamın seçiminin yer aldığı paradigmatik sahnenin ikinci nesil torunlar arasında yinelendiğini (Jacob önce doğan Manasseh'i değil, ikinci doğan Ephraim'i kutsar) dikkate almaz.

Daha sezgili olan bu yorumdan çıkarılabilecek en az iki sonuç vardır: Bir yandan *aldatmanın, kadere ulaşmak için gerekli araç* olduğunu gösterir (Hitchcock'un Rebecca'sı, zaten kaçınılmaz sonuna doğru ilerlerken, bir aldatmaca kurmaktan, başka bir deyişle kendi ölümüne sahne hazırlamaktan başka ne yapabilirdi ki?); öte yandan, bütün oyunun ana boyutu tam da *yineleme* aracılığıyla çizilir (Hitchcock'ta, bunun 'temsilcisi' elbette Mrs. Danvers'tır; Rebekah'nın Kutsal Kitap'taki yerini alarak rolleri dağıtır ve kostümleri sağlar!).

Bize göre, içerikteki bu ikiliğin kati biçimsel benzeşiği gerçekten de çekimin belirgin temel ikiliğinde bulunabilir. Deleuze, Hitchcock'taki en güzel çizimin ne olabileceğini ortaya koyar: Her

---

7) Genesis 27: 15-16.

8) Genesis 25: 23. Daha yakın bir inceleme için bkz. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, s. 100.

çekimde hareketin iki tarafı izlenebilir; çokluğun farklı parçalarının karşılıklı konumlarını değiştiren hareketi ve bütünle kesişerek onun değişimini betimleyen hareket. Kahramanların karşılıklı konumlarını zayıflatan öznelerarası ilişki tam da *gereken aldatmacaysa,* bu durumda yineleme bütünün kendisinin durumunu, süreç boyunca kaçınılmazlığını vurgulamak suretiyle değiştirir.[9] İkisi de Deleuze'ün doktora tezi başlığı olarak kullandığı şu kavramsal ikilide en iyi şekilde özetlenmektedir: *Différence et répétition* (farklılık ve yineleme).

Ayrıca, bu çifte gereklilik (*önceden* düzenlenmiş ve *geçmişe dönük* olarak onaylanmış gereklilik) tam da seçim öznesinin durumuyla ilgili bir soru getirir akla: Ya (yanlış) bir karar körlüğün *sonucu* değil de, körlük (doğru) bir kararın *koşuluysa*? Veya Derrida'nın küçük bir farkla ileri sürdüğü şekilde söylemek gerekirse, ya kör eden, seçim (ve kaçınılmaz olarak bunu izleyen fedakârlık) değil de seçimin ve fedakârlığın koşulu olan körlüğün (aslında "fazlasıyla ileriyi, fazlasıyla iyi bir şekilde" gördüğü için öznenin içindeyken artık görmez olduğu körlüğün) ta kendisiyse?[10] Dolayısıyla kör adam, daha ilk güçlükte, gördüğünü anladığımız, en başından modern sinemanın karanlıklarına doğru beraberce yola çıktığımız *kâhin* oluverir. Evet, hâlâ *Arka Pencere*'deki röntgenciden oldukça uzaktayız, ancak ikisi arasındaki bağlantı kesinlikle göz ardı edilemez. İkisi de daha az görerek daha fazla görürler! *Gözden uzakta, akıldan değil!*

V.

Kutsal Kitap'taki olayda karşılaşılan aynı yapı (görev yerine getirilecekse aldatma gereklidir), *Sabotajcı* filminde bu dönemin bu kez gerçekten kör olan tek Hitchcock karakteri Philip Martin'in durumunda tekrar karşımıza çıkabilir. Hatta burada İncil'den çok da uzakta olmadığımızı söyleyerek küçük bir espri bile yapabiliriz (daha kesin bir ifadeyle, Eski Ahit'ten: Kain yerine hem Ken hem

9) Bkz. Deleuze, *The Movement-Image*, s. 22.
10) Derrida, *Mémoires d'aveugle*, s. 100.

de Kane vardır; günahsız olan ilki, planlanan bir yangında ölürken, aynı şekilde günahsız olan diğeri yangın çıkarmakla suçlanır. O halde yine *fedakârlık* ve *seçim* ile karşı karşıyayız) ve Sodom yerine Soda City'e götürülüyoruz! Ne de olsa, en başta körlük ve gözden kaçırma, Barry Kane'i suçun izlerini takip etmeye yönelten zarfın üzerindeki isimle gösterilir: Charles *Tobin*! Kutsal Kitap'ta Baba Tobit'in görme yetisini yeniden kazandıran oğul Tobias değil miydi?[11] Bu nedenle, Philip Martin, Tobit'in isminde öngörülür – öngörü, Derrida'nın belirttiği gibi, öncelikle *ellerle* ilgilidir. İvedilik veya aceleciliğin aksine, öngörü esas olarak dokunma, kavramayla ilgilidir (*capere*, tutmak; *ante*, önceden.)[12] Yaşlı kör adam gerçekte -Isaac gibi- ellerin söylediği ile sesin söylediği arasında bir seçim yapmak durumundadır. Isaac'ın çıplak olmayan eller tarafından yanıltıldığını ve bu yüzden sesi dikkate almadığını biliyoruz ("Ses Jacob'un sesiydi ama eller Esau'nun elleriydi"). Doğal olarak, Philip Martin bu hatayı tekrarlamaz: Barry Kane'in ellerindeki kelepçeler suçunu ortaya koyuyor olsa da sesini dinler ve buradaki masumiyetin farkına varır.

(Kane'in) aldatması, görevin (bir sabotaj şebekesini ortaya çıkarmak) yerine getirilmesinin tek yolu olduğunu ve kör adamın en keskin göz olduğunu bir kez daha kanıtlar. Peki, ya yineleme? Bu soruya cevap vereceksek, oyuna üçüncü bakış olan Martin'in yeğeni Patricia'yı da dahil etmemiz gerekir.[13] Patricia aklıyla düşünür ve o telaş içinde Kane'i suçlu görür. İşte tam da bu yüzden diğer yapısal sonuç var olmalıdır: *yineleme*! Sirk karavanındaki sah-

---

11) Görme yetisini kaybeden Tobit hikâyesi aslında *Antigone* ile Hitchcock'un *Kuşlar* filminin bir birleşimi olarak yorumlanabilir. Tobit, yasak olmasına rağmen ölüyü gömer. Bir gece, bir duvarın dibinde gözleri açık uyuyakaldığında, serçeler üzerine dışkılayarak gözlerinde lökomaya (beyaz lekeler) sebep olur. Doktorlar hiçbir çare bulamazlar; ancak Tobias balık safrasıyla ona görme yetisini sekiz yıl sonra yeniden kazandırır. Tanrısal ve insani yasalar, anal kuşlar ve oyulmuş gözler...

12) Derrida, *Mémoires d'aveugle*, s. 12.

13) Patricia aynı zamanda Hitchcock'un kızının da adıdır. Sinema dışı ayrıntılar hakkında da spekülasyonda bulunmamız gerekseydi, kör baba-gören kişi üzerinden, Hitchcock'un *kameo* rolleriyle ilgili bir anlayışa ulaşabilirdik belki. Bir yönetmenin -yeri tanım gereği daima kamera arkasında olan yönetmenin- her *kameo* görünüşü bariyerin diğer tarafında, başka bir deyişle, kameranın önünde, aynı zamanda körlük noktasında, başlığımızın *punctum caecum*'unda değil midir? Röntgenci röntgenlenen haline, öz-portre de körleşmenin en uç noktası haline gelir...

neye kadar -suç ve masumiyet arasındaki ilk seçimle ilgili olağanüstü bir yineleme örneği- Patricia kesin olarak ikna olmuş değildir. Onun bu kararının bir kez daha körlüğün sonucu olduğunu ifade etmek neredeyse lüzumsuzdur – karakterler arasında ortak yollarında ortaya çıkan, aktarım adı verilen kör aşktır.

İlişkiler yönetmeni olarak Hitchcock elbette şunu çok iyi biliyordu: Bir çift asla aşk adına yola koyulmaz; aşkı doğuran sadece yolun kendisidir. Mr. ve Mrs. Smith'in payına düşen de buydu. Deleuze'ün Hitchcock yorumunda ortaya koyduğu anahtar terimin -üçüncülük *(la tierceité)*- temeli bu film olmuştur.

VI.

Şu halde, çekimin ikili hareketi (çokluğa ait bölümlerin karşılıklı konumlarının değişimi – bütünün durumundaki değişiklik) bir aksiyonun iki tarafı arasında sürdürülen bir etkileşim olduğu sürece, başka bir deyişle, aralarında bir *ilişki* örüldüğü sürece gerçek anlamda ilgi çekicidir. Elbette bu 'üçüncülük' farklı biçimlerde ifade edilebilir. Sinemasal düzeyde 'esas' olan artık ne karakter (bu durumda elimizde Hitchcock tarafından aşağılanan bir 'polisiye' olurdu) ne de aksiyondur. Sinemasal düzeyde 'esas' olan, hem aksiyonu hem de karakteri temsil eden ilişkiler çokluğunun kendisidir. Ancak meta-sinemasal düzeyde yönetmen ve film arasındaki iki kutuplu ilişki, üçüncü tarafla, seyirciyle zenginleşir. Daha önce yorumcuların, Hitchcock'un *seyirciyi* dahil etmek şeklindeki ilk harika buluşunu nasıl fark ettiğini belirtmiştik; dolayısıyla [yorumcular] on sekizinci yüzyılın ortasında seyircinin soğurulması sürecinde 'büyük bir değişim'i sezen Michael Fried tarafından sanat tarihi için gerçekleştirilen hareketi, sinema tarihi için tekrarlamaktan başka bir şey yapmış olmadılar. Bu devrimin, konuları tam da körlükle sıkı sıkıya ilişkili olan resimlerle (Greuze'ün The *Deceived Blind Man,* Fragonard'ın *Blind Mice*) alakalı bir şekilde gerçekleşmiş olması tesadüf değildir. Derrida'nın sanat tarihinde bu devrimi yeniden özetlemesi, Truffaut ve Douchet'in ardından Deleuze tarafından özetlenen Hitchcock tanımlamasının tıpatıp aynısıdır:

[Derrida:] *The Deceived Blind Man* seyirciyi büyüler ve gösterir. Seyirci dramatik anlatı açısından vazgeçilmez hale gelir. Seyircinin görülebilen tanık olarak yeri, tam da temsilin doğasında belirtilir. Temsile üçüncünün dahil edildiğini söyleyebiliriz.[14]

[Deleuze:] Hitchcock, sinema tarihinde sinema yapısını iki terimin -yönetmen ve yapılacak film- değil, üç terimin -yönetmen, film ve sinemaya gelmesi gereken veya tepkileri filmin tümleşik bir parçasını oluşturan insanlar- işlevi olarak algılayan kişidir (seyirci ilişkileri 'bilen' ilk taraf olduğu için bu, açık bir erteleme anlayışıdır.)[15]

Şimdi *Sabotajcı* filmindeki Patricia'yı tanıtırken neden 'üçüncü bakış' terimini kullandığımız açıklığa kavuşmuş olmalıdır. Gören kör Martin ile yönetmenin kendisi arasındaki muhtemel paralellikle ilgili spekülasyonu sürdürürsek ve filmin hareket noktasını başkarakteri Barry Kane'e indirgersek, yönetmen-film-seyirci üçlüsünde kalan, Patricia'dan başka hiç kimsenin doldurmadığı üçüncü tarafın yeridir! Ancak önemli bir zenginleşme söz konusudur: İzleyici karakterlerden biri haline gelir – daha kesin olarak söylemek gerekirse, *karakter, seyirci haline gelir!* Bu şekilde, ikinci ve ilk başta belirttiğimiz çok daha yenilikçi Hitchcock hamlesine varırız: *Karakter, bir bakışa indirgenir*; karakter kelimenin tam anlamıyla bakışta vücut bulur. Her şeye gücü yeten gözetim ile aciz ceza arasındaki ayrılık, [karakterin] bakışın diyalektiğinin tuzaklarına kaçınılmaz olarak düşmesinden kaynaklanır. Gerçekten de Patricia, Kane'in bileklerindeki kelepçeleri *görür* – ancak bu tam da onların gerçeğini *gözden kaçırmasının* ve Kane'in suçlu olduğu yanılgısına düşmesinin sebebidir.

Sabotajcı filmi bağlamında, Slavoj Zizek Hitchcock'taki görme sorunlarıyla Poe'nun "The Purloined Letter"da geliştirdiği haliyle bakışın aynı anda sınırsız gücü ve radikal iktidarsızlığı şeklindeki

14) Derrida, *Mémoires d'aveugle*, s. 97, n. 73. Daha ayrıntılı bir inceleme için bkz. Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Los Angeles, Londra, 1980. Buradaki amacımıza uygun olarak, Fransızca çevirinin başlığı çok anlamlıdır: *La Place du spectateur: théorie et origines de la peinture moderne*.
15) Deleuze, *The Movement-Image*, s. 202. Truffaut ve Douchet'te 'üçüncülük' hakkındaki referanslar için, ayrıca aynı sayfadaki 7. dipnota bakınız.

belirgin diyalektik arasındaki benzerliğe işaret eder.[16] Her iki durumda da üç taraf vardır: *ajan, düşman* ve *masum üçüncü taraf*. Elbette Mrs. Van Sutton'un sarayındaki hayır balosu sahnesi bu anlamda paradigmatiktir, ancak üç kahramanımızın toplantısının yorumlanmasında da rahatlıkla uygulanabilir gibi görünür: Kane, yaşlı kör adam ve Patricia. Şu ana değin ortaya koymaya çalıştığımız bütün parçaları, bu sahnenin giriftliğinde uygulanmış halde bulabiliriz. Bunları, Patricia'yı yalnızca ilişkiyi cisimlendiren değil, aynı zamanda kelimenin tam anlamıyla ilişki tarafından gerçekleştirilen 'üçüncülüğün' temsilcisi olarak görerek çözebiliriz.

Ancak bu cisimlendirme biçimini çok belirgin bir anlayış içinde ele almalıyız. Bunu açıklamak için, Tobias'ın kör babasına görme yetisini yeniden kazandırdığı sahneye bir kez daha geri dönmeliyiz. Sanat tarihi bu sahnenin canlandırılışını kabaca ikiye ayırır: Melek Raphael'in varlığı veya yokluğu belirleyici özelliktir. Tobias'ın *elini yöneterek* aslında görme yetisini kazandıran Raphael'dir. Ancak görme yetisini kazanışın gerçek anlamını sorduğumuz ânda, işler beklenmedik bir şekilde karmaşıklaşır. İyileştirilen gözlere sunulan ilk 'nesne' nedir? Görme yetisini kazandıran oğul mudur yoksa bunu mümkün kılan melek midir? Görme yetisini verenin Raphael olduğu doğrudur, ancak Raphael'in kendisi zaten saf bir *görüntü*'dür! Ne de olsa, sadece kendisi tarafından üretilmiş olanla -görmeyle- doğrulanan saf simulakrumun bu doğası kendi sözlerinde açıkça belirir:

> Şimdi ve sonsuza dek Tanrı'ya şükürler olsun. Bana gelince, sana varmamın kendi adıma herhangi bir iyilikle ilgisi yoktu, Tanrı'nın isteğiydi... Beni yemek yerken, içerken izlemiş olsan da gerçekte bunları yapmadım; yani gördüklerin birer hayaldi.[17]

Et ve vücutlardan oluşan bu dünyadan ayrılmadan önce, Raphael, "size olan bütün her şeyi dikkatlice yazın," diyerek şaşkınlık içindeki görgü tanıklarını görevlendirir. Bu şekilde, hayallerin ar-

---

16) Bkz. Slavoj Zizek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA: MIT Press, 1991, s. 71-73.
17) *The Book of Tobit*, 12: 17-19. Akt. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, s. 35. Bu kitabın tarihiyle bağlantılı olarak ayrıca bkz. s. 33, 24. dipnot.

dından mutlaka hayalin kendisini geçmişe dönük olarak doğrulayan yazma eylemi, *graphein*, gelir.

Meleklerin cinsiyetini merak etmek yerine, daha çok kendisini her zaman tam olarak tanımlanmış bir alıcıya sunan ve bir yazıt talep eden bu tür bir *hayal* ile Patricia'yla ilişkilendirdiğimiz *cisimleşme* arasındaki eşitliği gerekçelendirmeye çalışalım. Patricia, varlıkla yokluk arasında sürekli olarak bocalayan, elbette *Kaybolan Kadın*'ın eponim kadın kahramanının yolunda ilerleyen Hitchcock kahramanlarının oluşturduğu uzun bir zincire dahil edilmiştir. Bunların tümü ve her biri simulakrum durumunu varlığı tek bir vuruşla yoklukla doldurabilme ve bu şekilde kutsal kitaptaki sıradan görüntüleri icra edebilme becerisine sahip sinematografik eğilime borçludur. Bu eğilimin 'üçüncülüğün' egemen rolüyle ilişkilendirilmesi buradan kaynaklanır. Deleuze, öncelikle bir filmdeki insanların oynayabileceğini, hissedebileceğini ve deneyimleyebileceğini, ancak hiçbir zaman onları belirleyen ilişkilere tanıklık edemeyeceklerini ifade eder. Bu temel rol, her zaman *kameranın hareketi* ve *insanların ona doğru hareketi* için ayrılmıştır. Başka bir makineye *devredilebilir* (elbette kameranın Hitchcockçu analog, *par excellence*, trendir); kelimenin tam anlamıyla *sahnelenebilir* (*Sabotajcı*'da bir geminin açılışında sahte film habercileri perdedeki -daha kesin olarak belirtmek gerekirse, bir sinema perdesinin önündeki- insanların gerçek hareketinin yalnızca diğer tarafıdır) ve son tahlilde bütünüyle kurgunun yerini bile alabilir (*İp*'te kanıtlandığı gibi). Ancak önemli olan, içeriğin daima kamera hareketi gibi tamamen biçimsel bir aracı tarafından kelimenin tam anlamıyla *hikâye edilmesidir*.

VII.

Anlatı biçimi açısından bakıldığında, Patricia karakteri daha da ilginçleşir. Geleneksel sinemasal özdeşleşme teorisi açısından sorunludur, çünkü bu geleneksel teori, birincil özdeşleşme (düzenle özdeşleşme) ile ikincil özdeşleşme (karakterle özdeşleşme) arasında bir ayrım gözetir: Biz biraz evvel Patricia'nın sinematografik

düzeni ve kendisini *eş ve aynı zamanda* cisimlendirdiğini kanıtlamaya çalıştık. Nesnenin özneyle olan bu örtüşmesini gerçekte ne kadar anlayabiliriz?

Aynı soru, Deleuze'ün sinema çalışması *The Time-Image*'ın (Zaman-İmge) ikinci bölümünde yer alan anlatı kipleri incelemesinin sonunda ortaya çıkar.[18] Deleuze, *açıklamayı* sorgulayarak gerçek ve hayal çelişkisini, anlatıyı sorgulayarak doğru ve yanlış çiftini uyandırdıktan sonra *masalla (le récit)* karşı karşıya kaldı. İşte [Deleuze'ün] felsefenin temel çifti olan özne ile nesneyi -ikisini de sinemasal düzen çerçevesinden çıkarmaksızın- oyuna soktuğu ân budur. Bu sebeptendir ki önce alışıldık ayrımı açıklar (bir kamera tarafından görüldüğü şekliyle 'nesnel'; filmde bir kişi tarafından görüldüğü şekliyle 'öznel'), ancak tam da bir sonraki hamlesinde bunu karmaşıklaştırır: Kamera gören kişiyi de görüyor olmalıdır! Bu şekilde aynı anda hem gören hem de görülen kişiye büyük bir hızla ulaşmış oluruz. Kişinin diğer tarafı, görüş alanına hem görülen kişiyi hem de kişinin ne gördüğünü sunan kameradır. İlk baştaki ikilik, bu şekilde her iki öğe içerisinde çoğalır; ancak bu çoğalmanın seyrinde bölünmenin kendisi bağımsızlık ve özerklik kazanmıştır. Böylece film anlatısının dayanağı, 'öznel' ve 'nesnel' imgeler arasındaki bu ilk yarılmanın birleştirilmesindeki daimi çaba olarak algılanabilir ve bu çaba, taraflardan birinin kaybolması veya son tahlilde tarafların rollerinin tersine çevrilmesi (öznel kamera; kişi-nesne) halinde çok daha zorlu bir hal alır.

İşte bu yüzden, birincil ve ikincil özdeşleşme arasındaki geleneksel ayrımın aksine, Deleuze'ün tam da iki özdeşleşmenin kimliğiyle ilgilendiğini söyleme cesaretini buluyor ve *Sabotajcı*'daki Patricia karakterinde bu kimliğin bir avuç başarılı kazanımlarından birinin farkına varma cüretini gösteriyoruz. Patricia yukarıda belirtilen 'üçüncü görüş'ün taşıyıcısı olmanın yanı sıra, onun içinde cisimleştiği ve eşzamanlı olarak hem özne hem de nesne olduğu ölçüde, bir anlamda eşzamanlı olarak hem izleyen hem de aracıdır. O halde, film seyircisinin doğru ve yanlış işaretler arasında-

18) Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Londra: The Athlone Press, 1989. Esas olarak bkz. 6. Bölüm, "The Powers of the False".

ki, eller ve sesler arasındaki cefası üzerine onda (Patricia'da) başlıca özdeşleşme desteğini bulması gerçekten tesadüfi midir?

Buna benzer başka bir kadın karakter -*Şüphe*'deki miyop Lina Mackinlaw- nezdinde bir hükme varacak olsaydık, o zaman seyircinin sonunda gerçeği görmesi için kadın kahraman tarafından yanlış yola sevk edilmesi gerektiğini söyleyebilirdik. Üstelik, böyle bir izlekte gerçeğin kendisinin basit bir şansa bağlı olarak tamamen gelişigüzel olduğu ortaya çıkardı, ki bu ne de olsa Hitchcock'un *'purloined letter'* (çalıntı mektup) episodunda yeterince esprili bir şekilde ortaya konmaktadır.[19] Radikal bir şekilde farklı sondan, filmde sadece ustanın *kameo*'su kalır: Usta banliyödeki mektup kutusuna bir mektup fırlatır. Bu şekilde, *punctum caecum*, 'kör nokta' terimi başka bir anlam daha kazanır, zira bu kez kamera önünde olan bitenlere karşı yönetmenin yapısal körlüğünün yalnızca kendi tasarrufunda olan bazı artı-bilgilerle kelimenin tam anlamıyla örtüşmesi olarak çıkar karşımıza.[20]

Seçimin sonucu olarak körlük, gerçeğe ulaşmanın tek yolu olarak hata – bunlar basitçe, Nietzschevari *zarın atılması*'nda son derece az ve öz olarak yer alan şans ve gereklilik arasındaki temel ilişkinin ikili yapısıyla doğrulanmasının farklı biçimleri değil midir?

> Atıldıktan sonra, zarlar şansın teyit edilişidir; ancak düştüklerinde oluşturdukları kombinasyon, gerekliliğin teyit edilişidir. Gereklilik şans tarafından doğrulanır, tıpkı var olmanın oluşum tarafından doğrulandığı gibi, tıpkı birin çokluk tarafından doğrulanması gibi.[21]

O halde zar atma, üzerinde gelen sayıdır. Peki, örneğin – *Şüphenin Gölgesi*'nde zar atmanın bedene uyarlanmış hali nedir? Bedenin düşüşü de, *la chute du corps*, tekrarlanır: İlk önce küçük

---

19) Hitchcock'un çok farklı bir son canlandırdığı bilinmektedir: Lina, ölmeden önce annesine bir mektup yazarak insanları tehlikeli Johnnie'ye karşı uyarır; son sahnede [Johnnie] mektubu posta kutusuna atar ve neşeli bir şekilde ıslık tutturarak kaderini mühürler. François Truffaut, *Hitchcock*, Londra: Panther, 1969, s. 164.

20) Aynı terim, kör nokta, Stephen Heath tarafından da kullanılır; Heath başka bir 'anlaşılamaz' sahne olan, fırtınada Lina ve Johnnie arasındaki kavga sahnesini ele alırken bu terime başvurur. "Bu plan nereden görülüyor? Hangi bakışla bizi yakalıyor?" diye sorar Heath ve gerçeklik alanını, onda namevcut olduğu ölçüde çerçeveleyen *a* nesnesi adı verilen Lacancı kavramla cevaplar. Bkz. Stephen Heath, "Droit de regard", ed. Reymond Bellour, *Le Cinéma américain II*, Paris: Flammarion, 1980, s. 87-93.

21) Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris: PUF, 1962, s. 29.

Charlie bir tramvayın altına düşer ve sonunda yetişkin Charlie bir trenin altına düşer. Şans mı gereklilik mi? Yeğen Charlie karakteri, özdeşleşmenin yansıtılamaz kimliği gibi görünen şeyden çıkmamızda bize yardımcı oluyor. Çünkü Deleuze öznel ve nesnel görüntüler arasındaki çelişkiyi bir hareket, bir *oluşum* olarak keskinleştiriyor:

> Sinemanın yakalaması gereken, nesnel ve öznel yönleri aracılığıyla, ister gerçek ister kurmaca olsun, karakterin kimliği değildir. Gerçek karakter bizzat 'kurmacalar yapma'ya başladığında, 'efsaneler uydurmak şeklindeki rezil suçu' işlediği zamanki oluşumudur.[22]

Bu *flagrant délit de légender* şu ana kadar andığımız Hitchcock'un bütün kadın karakterlerinin eylemleri için en uygun etiket değil midir? *Sabotajcı*'da Patricia Martin, *Şüphe*'de Lina MacLaidlaw ve *Şüphenin Gölgesi*'nde Charlie Newton suç ve masumiyet, aşk ve nefret, hayat ve ölüm... hakkında 'kurmacalar yaratmak'tan başka ne yapıyorlar? Onlarla olan ilişkimizdeki kendi tutumumuz elbette yeterince zordur, çünkü onlar bize filmin hikâyesi boyunca kılavuzluk ederler (görüşümüzün kadın kahramanın miyopluğuyla kontrol edildiği *Şüphe*'deki bu durum, en bariz şekilde ortaya çıkar); bununla birlikte, onları 'efsaneleştirme' davranışı içinde yakalamanın rahatsızlığından hiçbir zaman kurtulamıyoruz. Ancak bugün 'efsane' terimi genel olarak *bir görüntünün metinsel eki* (örneğin, bir fotoğrafın altındaki efsane) anlamına geliyorsa, bu durumda onların 'efsaneleştirme' eylemi tam da bunun tersine işaret eder; başka bir deyişle, *bir metnin görsel eki* ya da daha kesin bir ifadeyle halihazırda var olan bir metnin resimlendirilmesi olarak karşımıza çıkar. En son anılan kadın karakter olan yeğen Charlie'de, karanlık şüphe görüntüleri üreten bu *metin* kümesi düpedüz ortadadır: telgraf, telsiz konuşması, yüzükteki baş harfler, gazete haberi ve bunlarla aynı derecede önem taşıyan, resmedildiğinde filmin ilk harfleri arasında (başka bir deyişle jenerik sırasında) göze çarpan melodinin adı – *Merry Widow!* Charlie Dayı kendisini bu tür bir 'efsaneleştirme' stratejisinden birbirini izle-

22) Deleuze, *The Time-Image*, s. 150.

yen bir grup savunma mekanizmasıyla korumaya çalışır: *fotoğraf çekmeyi yasaklamak*'tan (fotoğraflarının çekilmesine izin vermez) *metnin kirletilmesi ve yok edilmesine* (melodinin adı söylenirken kırılan bardak, saklanan gazete haberi), *efsaneleştirme öznesinin kendisinin yok edilmesi* girişimine kadar uzanan savunma girişimleri... Sonuncusu söz konusu olduğunda fiziksel cinayet girişimlerinin kendisiyle çok fazla ilgilenmiyoruz (ne de olsa bunların hepsi başarısızlığa uğrar), tıpkı dayının yeğeninin temel tutumunu sarsmaya çalışmak için kullandığı şu sözlerdeki gibi:

> Sen sıradan küçük gününü yaşar, geceleri de dertsiz tasasız, huzurlu aptal rüyalarla dolu sıradan küçük uykuna dalarsın. Oysa ben sana kâbuslar getirdim. Getirdim mi gerçekten? Yoksa sadece basit, beceriksizce söylenmiş bir yalan mıydı? Sen rüyada yaşıyorsun, uyurgezersin, körsün! Dünyanın nasıl bir şey olduğunu nereden bileceksin?'

Kadın kahraman, tam da 'kör' olduğu için, doğru kararı verebilmektedir – ve tıpkı *Sabotajcı*'da olduğu gibi katilin bedeni *düşer!* İlk günah, başlangıçta Söz'dü, bedenin düşüşü cinsiyetleri birleştirmenin sonucuydu... Bütün bunlar Hitchcock'un sinematografik çalışmalarının köşe taşlarıdır ve içlerinde Katolik geleneğe rastlamak mümkünse de, yalnızca varlığın ve yokluğun, söz ve görüntünün, yazma ve görmenin daimi değiş tokuşunu içeren sinemasal aygıt tarafından desteklenen ilişkiler açısından ele alındığı sürece gerçekten kavranabilir.

Sonuç olarak: Şu ana değin sözü edilen bütün birleşimleri kişileştiren belirli bir körlük figürüyle yüzleşmek zorundayız: eller ve kafa arasında, gözlerle ruh ve sözle görme arasında. Bu elbette *hipnoz*'dur. Şüphesiz sinematografik aygıt ve hipnotik arasındaki paralellik üzerine çalışmalar yapan çağdaş sinema teorisyenleri içinde en etkilisi olan Raymond Bellour, seyircinin sinemadaki tam durumunu hipnozun iki aşamasını kapsayan doğaçlama üstdüşüm *(superposition)* olarak yerleştirir: özneyi uyutan (ve kabaca Freud'un 'geriye gitmek' *[regression]* kavramına denk düşen) *tümevarım (indüksiyon) süreci* ve hipnozcu aracılığıyla

hipnoza giren kişinin dış dünya ile bağlantıyı oluşturduğu (Freud'un 'ülküleştirmek' *[idealization]* kavramı) ***hipnotik durumun kendisi***. Kısaca, sinema seyircisi ülküleştirme biçiminde geriye gitmeyi deneyimler.[23]

Sinematografik aygıt tarafından temelleri içinde kapsanan hipnotik durum, bu durumda, körlüğün ve artı değerin, gözün ve ruhun tam da bu birleşim noktasıdır, ki bu bölüm boyunca araştırdığımız da budur; benzersiz *blanc sur blanc*'tır (*Çok Şey Bilen Adam*'ın ilk versiyonunda hipnozcu, kurbanına, "Zihnin boş," der); görüşün sonucu, o *punctum caecum* (kör nokta) olur. Bu bölümümüzde esas olarak kadın karakterlerle ilgilendiysek, bu Bellour'un belirttiği hipnoz ile cinsel farklılık arasındaki yakın bağlantıdan kesinlikle bağımsız değildir:

> Önemli bir rüyanın seçilmiş özneleri çoğunlukla kadınlardır: Hipnozcu en iyi şekilde onlar aracılığıyla görebilir. Mesmer, "Précis pour servir à l'histoire du magnétisme animal" başlıklı metninin uzun bir dipnotunda, bir kadının bedeni ile gözleri aracılığıyla fotografik ve sinematografik aygıtın öngörüsünün tam anlamıyla başarılı bir örneği olan Marie-Thérèse Paradis örneğini anlatır.[24]

Böylece sonuçta, meleklere, daha kesin bir ifadeyle, hayallere ve Cennet'e geri dönmüş olduk! Hitchcock'un kamerayla bütün flörtleşmelerinin ortak bir paydası varsa, bu, hipnotik sinematografik aygıtın kadın olmasının ve bütün aracılarının kadınlar olmasının fark edilmesinde aranmalıdır – *Çok fazla şey bilen kadınlar!*

---

23) Raymond Bellour (sohbet), "La machine & hypnose", *CinemAction* 47, 1988, s. 69.
24) *A.g.y.*

2. BÖLÜM

BENZERSİZ OLAN: FİLMLER



1
HİTCHCOCKÇU *SINTHOM*'LAR

Slavoj Zizek



Hitchcock'un *auteur* teorisi, değişen hikâye bağlamından bağımsız olarak bir filmden diğerine devam eden motiflerin, görüntülerin ve diğerlerinin süreğenliğine dikkat etmemiz gerektiğini öğretmiştir bize; 'çok fazla bilen kadın', 'başka birinin elinde asılı kalan kişi', 'beyaz içkiyle dolu bardak', vs. İlk motif -başkaları için gizli kalan şeyler hakkında içgörü sahibi, entelektüel anlamda üstün, ancak cinsel açıdan çekici olmayan gözlüklü bir kadına ait ilk motif- *Spellbound*'dan (Öldüren Hatıralar) *Sapık*'a kadar bir dizi Hitchcock filminde yer alır. *Öldüren Hatıralar*'da çekici olmayan 'çok fazla şey bilen kadın', Gregory Peck'le ilişkisinde duygusal boşalma yaşamadan önceki Ingrid Bergman'dır; *Şüphenin Gölgesi*'nde yeğen Charlie karakterindeki kendini beğenmiş genç kız

kardeştir; *Trendeki Yabancılar*'da Bruno'nun katil olduğunu hemen tahmin eden Ruth Roman'ın kız kardeşidir (burada önemli nokta, bu rolü Hitchcock'un kızı Patricia'nın canlandırmasıdır; Patricia ayrıca *Sapık*'ta benzer bir karakteri de canlandırmıştı); *Ölüm Korkusu*'nda Scottie'nin tatmin olmamış eski nişanlısı Midge'dir (Barbara Bel Geddes); *Lekeli Adam*'da Henry Fonda'yı yanlışlıkla soyguncu olarak teşhis eden banka memurudur, vs.

'Başka birinin elinde asılı kalan kişi' motifine gelince, bununla ilk olarak *Sabotajcı*'da Özgürlük Anıtı'nın meşalesindeki son karşılaşmada ve 1950 sonlarındaki üç filmde karşılaşırız: *Hırsızlar Kralı*'nda esas soyguncu, çatının kenarında Cary Grant'in elinde asılı kaldığında suçunu itiraf etmek zorunda kalır; *Ölüm Korkusu*'nun en başında, asılı kalan Scottie'ye elini uzatan polisin kendisi boşluğa düşer; *Gizli Teşkilat*'ta Eve-Marie Saint Cary Grant'in elinde asılı kalır ve ellerinin çaresizce birbirine kenetlenmesi, doğrudan Cary Grant'in kadını ranzanın üst katına çıkardığı yataklı vagonda geçen son sahneye bağlanır. *Şüphe*'de Cary Grant'in Joan Fontaine'e getirdiği doğal olmayan bir şekilde beyaz sütle dolu ünlü bardak, üç yıl sonra *Öldüren Hatıralar*'da (psikanalist Dr. Brulow onu uyuması için John Ballantine'a -Gregory Peck- verir) ve bunun ardından bir yıl sonra da *Aşktan da Üstün*'de (Cary Grant, sarhoş olduğu gecenin ardından sabah ayılması için Ingrid Bergman'a verir) yeniden ortaya çıkar.

O halde, bu şekilde yayılan motifleri nasıl yorumlamak gerekir? Aralarında ortak bir anlam çekirdeği ararsak (örneğin, özneyi yukarı doğru çeken eli bir kurtuluş, ruhsal özgürleşme simgesi olarak okumak) *çok fazla şey söylemiş* oluruz: Hatta, Hitchcock evreniyle kesinlikle bağdaşmayan Jungcu arketipler diyarına geçeriz; diğer yandan, filmlerin her birinde belirli bir içerikle doldurulmuş boş bir gösteren iskeletine indirgersek, *yeterince söylememiş* oluruz: Onları bir filmden diğerine kalıcı kılan gücü gözden kaçırmış oluruz. Ancak onları Lacancı anlayışın *sinthom*'ları olarak düşündüğümüzde doğru dengeyi buluruz: Resimdeki üslûp bağlılıkları gibi, bir gösterenin belirli bir haz çekirdeği oluşturan takımyıldızı (formülü) olarak – ortak bir anlam ifade etmeksizin

süregiden ve kendilerini tekrarlayan karakteristik ayrıntılar (bu süregenlik belki de Freud'un 'tekrarlama zorlanımı'ndan kastettiği şeye bir ipucu sağlar).[1]

Böylece, çelişkili bir şekilde, Hitchcockçu yorumsal sayıklamalara destek görevi gören bu tekrarlanan motifler *yorumlamanın sınırını* tayin eder: Bu motifler, yorumlamaya, belirli bir görsel hazzın dokusuna dahil edilmeye karşı direnirler.[2] *Sinthom*'lara dikkat edişimizdeki ilginçlik, 'resmi' içerikleri düzeyinde, ortak hiçbir noktası yokmuş gibi görünen Hitchcock filmlerini bağlayan bağlantıları kurmamıza imkân tanır – burada *Harry'nin Derdi* ve *Ölüm Korkusu*'ndan söz edebiliriz: Birbirinden bu kadar farklı başka iki film var mıdır? Ancak yine de hikâye, her iki durumda da, *iki ölüm arasındaki, simgesel ve gerçek arasındaki farka* dayanmıyor mu? Harry, Judy-Madeleine gibi *iki kez ölmüyor mu*?[3]

Çalışma bütünlüğünün 'resmi' içeriği ile detaylarında ortaya çıkan fazla arasındaki bu gerilim, ani bir 'sıçrayış'ta, 'resmi' içerikten ayrılmasında yatan tipik Hitchcockçu yorumsal ilkeyi belirler ("bariz bir şekilde dedektif hikâyesi olsa da, film aslında ... ile ilgilidir"). Hitchcock'u yorumlamadaki postmodernist haz, tam da bu tür kendi kendini empoze eden denemelerle elde edilir: Filmin 'resmi' içeriğinden (*Trendeki Yabancılar*'ın asıl merkezi, bir çakmağın dolaşımıdır[4] vs.), mümkün olan 'en delice' kayma keşfedilir ve bunun üzerinden onun [kayma] adına akıllıca argümanlar sunarak teste tabi tutulması beklenir.

Çok Şey Bilen Adam (1934) filminin ilk versiyonu, belki de bu şekilde okumaya en fazla imkân sağlayan filmdir: Yakın bir bakış, 'resmi' casusluk örgüsünün ardında aileyle ilgili, çekici bir yabancının (Louis Bernard) aile içi sakinliği nasıl tehdit ettiğiyle, bu çekiciliğe karşı koyamayan -sadece şaka yoluyla olsa da- Annenin

1) *Sinthom* kavramı için bkz. Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, Londra: Verso, 1989'da 2. Bölüm.

2) Bunun başka bir örneği, *Ölüm Korkusu* filminde, Madeleine'nin bir oda tuttuğu gizemli eski villadır: *Sapık*'taki annenin evinin habercisi gibi görünmesine rağmen, bu alanda ortak bir anlam aramak tamamen yanlış olacaktır – bunun bir 'Hitchcockçu leke' olarak kavranması yeterlidir.

3) Bkz. Slavoj Zizek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA: MIT Press, 1991, s. 26-27 ve 83-87.

4) Bkz. bu kitapta Mladen Dolar'ın Hitchcock nesneleriyle ilgili bölümü, s. 20-36.

ödediği bedelle ilgili bir hikâye olduğu ortaya çıkar. Saint Moritz Oteli'ndeki bir partide anne baştan çıkarıcı yabancıyla dans ederken, ailenin geri kalanı (baba ve kız) yabancının frağının arkasına masanın üzerinde duran yün kazaktan bir iplik çıkarıp iliştirir, böylelikle dans eden çift kazağı, aile bağının sembolünü yavaş yavaş söker – dans esnasında yabancıyı öldüren bu sahne, kapalı aile halkasına yaptığı müdahaleden ötürü açıkça bir cezadır. (Bu sahnenin genellikle çizgi filmlerde karşılaşılan geciktirilmiş harekete benzer bir hareket kullanması son derece dikkate değerdir: Louis Bernard, ilk önce göğsüne şaşkınlıkla bakar – başka bir deyişle, sanki vurulmanın etki etmesi için bilinçte biraz yol alması gerekiyormuş gibi, göğsündeki kurşunun farkına vardıktan sonra yere düşer...) Bir önceki sahnede, anne kilden yapılmış güvercini ıskalar ve bu vuruş, annenin baştan çıkarıcı yabancının etkisinden kaynaklanan tahriği ortaya koyar; filmin en sonundaysa kızını tehdit eden katili çatıdan başarılı bir şekilde vurarak bir önceki hatasını telafi eder – vuruş bu kez başarılı olmuştur. Bu yüzden, filmin 'aslında' iki vuruşun hikâyesi olduğu söylenebilir: ikinci defasında, hatasını düzelten ve düzgün ateş etme becerisini geri kazanan annenin vuruşu. (Filmin tamamının ritmi, ateş edişlerin başarısıyla düzenlenir: en baştaki vuruş isabeti; Louis Bernard'ı otelin penceresinden öldüren vuruş; Albert Salonu'nda yabancı politikacıya yapılan başarısız girişim; kıza yönelen tehdidi ortadan kaldıran son vuruş.)

2
ÇOK ŞEY BİLEN SEYİRCİ

Mladen Dolar



Sabotaj, 1936 yılında ilk gösterildiği zaman büyük bir skandala yol açtı ve öyle bir öfke yarattı ki aynı tarihte VIII. Edward'ın tahttan çekilmesi bile bir şekilde gölgede kaldı. Görünüşe göre skandal bugün bile tamamen durulmuş değil. Bu film, hâlâ birbiriyle çelişen ve taban tabana zıt yargıların odağındadır; söz konusu yargılar, Hitchcock'un en iyi filmi ve kariyerindeki en radikal filmlerden biri olduğu yönündeki övgülerden, incelikten uzak ve tatsız, 'akademik, soğuk ve yapmacık' olduğunu belirten hoşnutsuz hükümlere kadar uzanır;[1] "acımasızlığı açısından filmin benzersizliği *Sapık*'a kadar, hatta belki *Sapık*'a rağmen yerini korur".[2]

1) Eric Rohmer ve Claude Chabrol, *Hitchcock*, Paris: Editions d'aujourd'hui, 1976, s. 53.
2) Raymond Durgnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, Londra: Faber and Faber, 1974, s. 137-138.

İkinci yargı, Hitchcock'un filmin ardından dile getirdiği görüşlerinde de destek bulur.

Öfkenin ilk sebebi, filmin temelini oluşturan, Joseph Conrad'a ait edebiyat klasiği *Secret Agent*'ın (Gizli Ajan) umarsızca ele alınmasıdır (Hitchcock'un aynı yıl çektiği ve Somerset Maugham'ın iki 'Ashenden' hikâyesine dayanan bir önceki filmi *Secret Agent*'la -Gizli Ajan- karıştırılmaması için başlık *Sabotaj* olarak değiştirilmiştir). Bu, Hitchcock'un tarihinde 'yüksek' edebiyata en yakın olduğu filmdir (kariyerinin ilerideki dönemlerinde Henry James'in *The Turn of the Screw* -Yürek Burgusu- hikâyesini ve hatta yeni bir Hamlet uyarlamasını da düşünmüş ancak hayata geçirmemiştir). Genel düşünce Borges'in şu sözlerinde dile getirilir:

> Conrad, bir çocuğun ölümüne sebep olan adamı anlamamızı her açıdan imkânsız kılar; oysa Hitchcock, yeteneğiyle (ve Sylvia Sydney'in taraflı gözleriyle) bizi duygusal bir konumda bırakıyor. Conrad'ın çabası entelektüel iken, Hitchcock'unki en iyi ihtimalle hisli olabilir. Hepsi bu kadar da değil: Filmi şu tatsız korku filmlerinden biri haline dönüştüren bir aşk ilişkisine de yer veriliyor; eşit ölçüde erdemli ve tutkulu olan kahramanlar, bu kez bir çeşit kurban olan Bayan Verloc ile manav haliyle aşağılanan yakışıklı dedektif olarak karşımıza çıkıyorlar.[3]

Ancak skandalın başlıca sebebi, çelişkili bir şekilde, Hitchcock'un Conrad'ı yakından izlediği bir sahnedir: bütün filmin inşa edildiği, masum bir çocuğun ölümüyle sonuçlanan patlama sahnesi. Hitchcock ileride bu sahneden pişmanlık duymuştur; ancak, Truffaut ve Bogdanovich'le yaptığı söyleşilerde filmin uyandırdığı öfke ve hiddet için çok farklı iki sebep ileri sürer:

> Bombayı küçük çocuğa taşıtmakla büyük hata ettim. Bilmeden, sanki sıradan bir paketmişçesine bomba taşıyan bir karakter seyirciyi kaçınılmaz olarak müthiş gerilimli bir şüphe uyandırır. Çocuk, seyirciden o kadar fazla sempati topladı ki bomba patladığında ve çocuk öldüğünde insanlar gücendi.[4]

---

3) Jorge Luis Borges, *Sur le cinéma*, Paris: Edgardo Cozarinsky, 1979, s. 87.
4) François Truffaut, *Hitchcock*, Londra: Panther, 1969, s. 118.

Çocuğun ölümü, kimin hangi koşullar altında kurban haline gelebileceği konusundaki yerleşik bütün kuralları yıkmıştı. Kahramanlar, gelişigüzel bir şekilde ölmez; kurbanların ya bir şekilde hata yapmış olmaları, günah işlemeleri ya da seyircinin onlarla tam olarak özdeşleşmelerine engel olacak bir işaret taşımaları veya öyle aman aman sempati duyulamayacak olmaları ya da onları mutlu sondan alıkoymaya yeterli marjinallikte olmaları (olumsuz karakterlerden söz etmek bile yersizdir), vs. gerekir. *Sapık*'ta Janet Leigh'in öldürülmesi (bu, pratik anlamda bir yıldızın öldürüldüğü yegâne Hitchcock filmidir), yukarıdaki kurallara dolambaçlı bir şekilde uyar, öyle ki kadın suç işlemiştir: Her ne kadar son derece oransız kaçsa da o parayı çalmıştır. Olumlu bir kahraman, ölümü ancak bir 'fikrin' zaferi yolundaki fedakârlık olarak sunulursa, ölebilir: Ölümü daima 'ekonomik şekilde kullanılabilir'; örneğin söz konusu ölüm, 'daha yüksek' bir düzeyde ödül kazandırır, boşuna değildir. Faydalı etkisinden başka, bu ölüm bir tür uyarı şeklinde önceden hazırlanmak zorundadır.

Sabotaj filminde çocuğun ölümünde bu özelliklerin hiçbiri yoktur. Çocuk, herhangi bir yan etki olmaksızın, herkesin sempatisini kazanmıştır; ölümü hazırlıksız gelir ve tamamen mantıksızcadır, hiçbir tesellisi yoktur. Bir otobüs dolusu masum insanın ölümü de çocuğunkine eşlik eder. Telafisi olmayan bir kayıp, intikam hissiyle bile yamanamaz bir çatlak gibidir.

İkinci sebep paradoksal görünmektedir:

> İşte o büyük bir hataydı. Bomba kesinlikle infilak etmemeliydi. Seyirciyi o noktaya getiriyorsanız, patlama tuhaf bir şekilde hayal kırıklığına yol açar. Seyirciyi öyle bir dereceye yükseltiyorsunuz ki rahatlaması gerekir.[5]

Tamamen beklenti dahilinde olan ve şüphenin tam da temeli olarak işlev gören bir olay neden hayal kırıklığı yaratır? Beklenti, tam da beklenen gerçekleştiği için yarı yolda kalır ve seyirci tam da istediğini aldığı için kendisini aldatılmış hisseder. Hatta bu, ek bir Hitchcock hilesi nedeniyle daha da sert bir şekilde gerçekleşir:

---

5) Akt. Durgnat, s.138.

felaket öncesindeki gecikme. Bombanın 13.45'te patlaması gerekiyordu; o an geçti ve o kısa aralıkta seyirci mantıklı bir açıklama beklentisine girerek rahatladı ("Zaten patlamayacağını biliyorduk"). Seyircideki arzunun nabzını daha da arttıran o kısa aralığın ardından, bomba iki kat kuvvetle infilak eder; beklentilere iki kez karşı çıkılır. Fazlasıyla geciken patlama, yine de fazlasıyla erken gerçekleşir; hazırlıksız seyircinin üzerinde patlar.

Buradaki gecikme, başka iki ünlü gecikmeyle eşleştirilebilir: *Cinayet Var*'da telefon çok geç gelir ve katil çoktan gitmeye hazırlanıyordur (bu şekilde seyirci özdeşleşmesinin yer değiştirmesi sağlanır ve birdenbire katilin kalması istenir); diğeri de *Sapık* filmindendir, Marion'un da içinde olduğu araba bataklığa gömülürken, bir an için öylece kalır (yine seyircinin arzusu yer değiştirir ve arabanın batması umuduyla Norman'ın tarafına geçer). Bu iki gecikme, gerilim ekonomisinde etkilidir (gerilim sonuçta ekonomi yapma biçiminden başka bir şey değildir), ancak *Sabotaj*'da ekonomi çöker: Gecikme, sadece öfke ve rahatsızlık uyandırır, ekonomik şekilde kullanılamaz veya tazmin edilemez.

Hitchcock'un ilerideki pişmanlığını desteklemek üzere gösterdiği iki sebep, sonuçta ekonominin kurallarını yıkmak olarak özetlenebilir: İlki, her kurban tazmin edilmelidir, kuralını yıkar (*Sabotaj*'daki tazmin edilmez); ikincisi, gerilimin de tazmin edilmesi gerekir, kuralını yıkar. Her gerilim, tesellisi olan bir gerilim olmalıdır, ancak *Sabotaj*'da seyirci kendini aldatılmış hisseder, çünkü istediği şeyi, teselli olmaksızın elde eder. Film kurmacasının ve iç ekonomisinin sorunu, özellikle incelikten yoksun ve radikal bir biçimde ortaya konur: Seyirci, inanışının karşısında tazmin edileceği varsayımına göre davranır. Gerilimi kuran bu önvarsayım gerçekleştiğinde, *menetekel** etkisi uyandırır; tamamen kendi arzusuyla, titizlikle dahil edildiği manasız bir yıkımla özneye meydan okur. Tuzağa düşürülmüş gibi, bu felakete yakalanmıştır ve gerilim geçmişe dönük olarak kaygıya dönüşür. Film

*) Eski Ahit, Daniel Kitabı, 5'te yer alır: "MENE; Allah senin krallığını saydı ve onu sona erdirdi. TEKEL; terazide tartıldın ve eksik bulundun. FERES; ülken bölündü, ve Medlere ve Perslere verildi." (ç.n.)

kurmacası, gerçeklik üretmez olur, tökezler ve kurmaca evrenin dengesini ayrı ayrı parçalayan bir travma üretir.

Bütün Hitchcock filmleri, özne ve öznenin arzusu arasındaki çatışmayı (*Arka Pencere* filminin sonundaki "Ne istiyorsun?" sorusunda en saf şekilde) içeren travmatik bir olay etrafında gelişse de *Sabotaj* belki de travmatik yaranın iyileşmediği, kurmaca kalıbına geri yerleştirilemediği tek filmdir. İkinci cinayet yalnızca devam ettirir, Mrs. Verloc için bir teselli olmaz. Bu çözülmemişlik, Hitchcock'ta olduğu gibi bizde de rahatsızlık uyandırır.

Rohmer ve Chabrol, *Sabotaj*'ı Hitchcockçu olmayan bir film şeklinde değerlendirirler; incelikten yoksun gerilim mekanizmasının, Hitchcock'un en iyi olduğu zamanlardakinden çok uzak olduğunu ve filmin en çok Hitchcock sevmeyenler tarafından beğenildiğini öne sürerler.[6] Bu yargı ilginç bir soruyu ve yerinde bir sorunu da beraberinde getirir: Bilmeden elinde bomba taşıyan kahraman, Hitchcockçu gerilime örnek olarak gösterilebilir mi? Daha genel anlamda, özel olarak Hitchcockçu gerilim biçimi açısından, seyircinin kahramandan daha çok şey bilmesi yeterli midir? Bu, edebiyatta fazlasıyla kullanılan gerilim üretmenin en geleneksel biçimi olarak ortaya çıkar.

Pascal Bonitzer'in[7] bugün klasikler arasında yer alan makalesi, özellikle Hitchcockçu gerilim hakkında en kısa ve öz argümanı içerir. Ona göre, Griffith'in kurguyu *(montage)* takdim edişiyle sinema ilk masumiyetini kaybetmiştir. O ana kadar, [sinema] nesne ve olayların az ya da çok 'tarafsız' sunulması olarak, kendisini bakış olarak düşünmeyen bir bakış olarak kabul edilebilirdi. Hitchcock bu ilk devrimi öyle radikalleştirmiştir ki bakışın kendisi dayanak noktası ve gerilimin asıl nesnesi haline gelmiştir. Bonitzer, bakışın işlevinin bu şekilde ikiye katlandığını gösterir; bir *leke* olarak, etki alanında bir *fascinum** sunulması gerekiyordu. Leke gündelik, huzurlu hayatı, geleneksel düzeni gölgeler. Doğal bir yapı içerisinde yabancı bir kütle, karşı-doğal bir öğe olarak ortaya

6) Eric Rohmer ve Claude Chabrol, s. 52-55.

7) Bkz. Pascal Bonitzer'in bu kitapta yer alan, gerilim hakkındaki makalesi, s. 3-19.

*) Antik Roma dini ve büyülerinde, *fascinus* veya *fascinum* ilahi fallus'un cisimleşmiş halidir. (ç.n.)

çıkar. Bu hayatın düzenli arkaplanını yabancılaştırıp bozarak söz konusu düzeni ansızın tekinsiz ihtimallerle dolu hale getirir. Dolayısıyla, bu Hitchcockçu etkiyi elde etmek için, paralel kurgu yeterli değildir (bıçak vücuda doğru ilerler, ardından hızla giden bir araba görürüz; acaba yetişebilecek mi?). İki (veya daha fazla) olayın (biri içeride, diğeri dışarıda) ayrı tutulmuş ve bu yüzden paralel sunumu ve bunların birlikteliğinden doğan gerilimin sonuçları. Bu mekanizma, dış tehdit içeriye çekildiğinde, leke bütüne bulaştığında Hitchcockçu bir mekanizma haline gelir. Jean Narboni'nin ileri sürdüğü gibi,[8] Hitchcock'ta görüş alanının dışı, içiyle heterojendir (kameranın homojen ve sürekliliği olan bir alanda serbestçe hareket edebildiği Renoir ve diğerlerinde bunun tam aksi geçerlidir), ancak heterojen olan dışarısı, içeride belirtilmek zorundadır ve bu iç gerilimi oluşturur.

Teorik olarak, iki kesin olaydan söz edilebilir: paralel kurgu ve Hitchcockçu leke işlevi (Narboni bunu "herhangi bir şeyin işareti olmayan işaret" olarak adlandırırken,[9] Deleuze[10] *démarque* -işaretsiz- vs. olarak ifade eder). O halde, basit ve oldukça sık karşılaşılan bir durum olarak, kahramandan daha çok şey bilen seyirci nereye yerleştirilmelidir? Bonitzer, 'Hitchcockçu' gerilimin 'naif' bir *à la* Lumière çekimle nasıl elde edileceği hakkında temel bir örnek verir. Diyelim ki elimizde bir askerin bebek arabasında bebeği olan bir kızı baştan çıkarmaya çalıştığı bir sahne var; Bonitzer'e göre burada yapılması gereken tek şey ek bir bilgi vermektir (mesela, asker katildir veya kız bebekten kurtulmak istemektedir). Aynı basit çekim, çok farklı bir değer taşır; karanlık ihtimaller ve kaygılar tarafından kuşatılmış olur.

Ancak bu temel olay, Hitchcock'tan alınan diğer örneklerle aynı düzeyde değildir [*Yabancı Muhabir*'deki ünlü değirmen, *Arka Pencere*'deki katilin purosu, vs.], çünkü görüş alanının kendisinde ek bilgimizin karşılığı yoktur, bakışın lekede hiçbir kar-

8) Jean Narboni, "Visages d'Hitchcock", *Cahiers du cinéma, hors-série 8: Alfred Hitchcock*, Paris, 1980, s. 38.
9) *A.g.y.*, s. 33.
10) Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Movement-Image*, Londra: The Athlone Press, 1986, s. 203.

şılığı yoktur. Hiçbir sinemasal mekanizmaya gerek görülmemiştir; çekim olduğu gibi kalmıştır (ek bilgiyi basitçe başka bir çekimde alırız). Yine de olay paralel kurguya indirgenemez: İki çekim birbirinden çok uzak düşmüş olabilir, gerilim üretecek bir sıralı takibe ihtiyaç duymaz (paralel kurgu bütün gücünü sıralı takipten alır). Artı-bilginin kendisi gerilimi uzun süre korumaya yetmez. Görüş alanında leke yoksa, leke olduğu gibi artı-bilgidir; gündelik huzuru bozmaya ve görüşümüzü içeriden yakalamaya, bakışı yapılandırmaya yeterlidir. Leke, bakıştadır, görünür olanda değil.

Dolayısıyla, seyircinin artı-bilgisi paralel kurguyla, alanın içsel gerilimi olarak leke işlevi arasındaki kesişim noktasıdır. Teknik olarak, ilkinin hiçbir şekilde ikincide temsil edilmediği (ek bilginin bütünü işgal ettiği, bakışı ele geçirdiği ve her ayrıntıyı renklendirdiği durumlar haricinde) iki ayrı çekimin sonucudur. Buna gerilimin sıfır noktası denebilir: Tarafsız bakış şeffaflığını kaybeder; bakış olarak, dolayısıyla da aynı görüntüdeki görünmez leke şeklinde yansıtılır hale gelir.

Artı-bilgi, sinemasal imgenin birimi olarak bakış hakkındaki ilk ve en önemli bilgidir. Ancak bu artı-bilgi aynı zamanda bilgi eksikliğini de getirir, seyirciye kendi cahilliğiyle meydan okur: Önceki sahne ünlü ve önceden tahmin edilebilir bir sahne olmuşsa, o zaman artı-bilgi onu mat ve belirsiz hale getirir; sonuç, bilginin alanı dışında, tamamen öngörülemez bir hal alır ve öznenin artı bilgisiyle bilgi eksikliği arasında parçalandığı bir yere dönüşür. Artı bilgi, bilgi eksikliğine dönüşür. Nesneler işlevselliğini yitirir, (bilindik) anlamlarını kaybetmiş gizli işaretler haline gelir ve bu yüzden anlam çeşitliliğine maruz kalır. Dolayısıyla, lekenin işlevi sonuçta, artı bilgi ve bilgi eksikliği arasındaki dalgalanma tarafından yapılandırılan, bakışın geliştirilmiş biçimi ve yansıtılan ifadesidir. Leke, bu bakışın tek noktada yoğunlaşmış karşılığıdır. Bunun içinde, sıfır derecesi olumlu ifadesini kazanır.

Sabotaj'daki gerilim, hâlâ daha tam gelişememiş ve üstünkörü bir şekilde elde edilmiştir. Hitchcock, hâlâ kendi mekanizmaları-

nın ustası değildir ve oynamaya çalıştığı araçlar kontrolden çıkar. Bütün Hitchcock filmleri, travmatik bir olayla, cinayetle sarsılan denge etrafında kurulur ve sonunda denge yeniden sağlanır. Her ne kadar travma genellikle 'normal' başlangıç ve 'normal' son üzerinde uzun gölgeler bıraksa da standart Hollywood formülü, hiç değilse yüzeysel olarak daima tatmin edilir. Görünüşe göre *Sabotaj*'da bu formül bozulur; son travmayı (diğer birçok filmde olduğu gibi çelişkili duygulanmalar pahasına da olsa) gideremez. Hitchcock, belirli bir sınır noktasını aşar, bilmeden elinde bomba taşıyan çocuk kendisidir sanki. Bu yüzden, Durgnat belki de *Sabotaj*'ın devamının, yine sınır noktasına ulaşan bir film olan, ancak bu kez ustanın gücünün doruklarında, Hitchcock'un da sinema tarihinin de dahil olamayacağı bir travma üreten *Sapık*'ta aranması gerektiğini öne sürmekte haklıdır.

Verloc'un ünlü 'cinayet' sahnesine eklenmesi gereken başka bazı yorumlar da vardır. Verloc, seyircinin tam olarak özdeşleşemeyeceği (Hitchcock'un mutlu sonlarından bazılarını oldukça müphem kılan da budur) olumsuz Hitchcock karakterlerinden biridir. Akşam yemeği sırasında masada duran bıçak; önce seyirci için (bu filmdeki üçüncü yemektir ve dürtü, yerinde bir şekilde çoktan hazırlanmıştır), sonra Sylvia ve son olarak da Sylvia'nın bakışını takip eden ve içindeki imaları kademe kademe sezen Verloc'un kendisi için çekici bir nesne haline gelir. Ancak Verloc kendisini savunmaya kalkışmaz, kaderini kabul eder ve böylece cinayet isteksiz bir intihar gibi görünür. Daha kesin olarak belirtmek gerekirse, Verloc'un ölümü iki jestin, ortada geciktirilmiş iki hareketin sonucudur; 'yakalanmak için yapılan ve geciktirilen bir şey' biçimindeki hareket.[11] Sylvia'nın bıçağın üzerine atılması ihtiyatlıdır, sonuna kadar ittiği söylenemez, yalnızca bir hareket üretebilir, ancak öteki kısım Verloc tarafından, kendini cezalandırma, geciktirilmiş bir intihar hareketiyle tamamlanır. Böylece cinayet aslında başarısız iki hareketin rastlaşmasının başarılı bir sonucudur; ne

11) Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin, 1979, s. 116.

biri ne de diğeri tek başına bunu başarabilir. Bu, Sylvia'nın suçtan muaf olmasına yetmez ve filmin sonu, ahlâki dengenin tam olarak sağlanamadığı yönünde rahatsız bir his bırakır. Sylvia'nın suçunu örtbas etmeye hazır olan dedektif, kendi payına düşen suçu kabul eder [*Şantaj*'ın sonucuna ve polis kahramanların kanuna uygun olarak izlemesi gereken yoldan bir ölçüde saparak diğer tarafa geçtiği *Şüphenin Gölgesi*'ne benzer]. Hitchcock için, polis değerli bir ilgi nesnesiyse, en azından suçları örtbas edebilir.

3
KADERİN ŞİFRESİ
Michel Chion



Bir anlatıda, özellikle de sinemada, karakterin kaderiyle müzik arasında bir bağlantı kurmaktan daha yaygın bir eğilim daha yoktur.

Casablanca'daki âşıklar Rick ve Ilsa'nın şarkısı "As Time Goes By"dır. Hatırlanacak olursa, şarkı önce Rick'in yerinde yasaklanmıştı ve kadın baştan çıkarıcı, buyurgan tavırlarıyla yumuşak başlı siyahi Sam'e şarkıyı çalması ve şarkının bütün büyüleyiciliğini uyandırması için baskı yapmıştı: "Benim için çal, Sam." Bunun üzerine Rick, çaresizce Sam'e şunu söylüyordu: "Yeniden çal."

Aynı şekilde, Genina'nın *Prix de beauté* filminde kadın kahraman Lucienne'in hayatının aşkına duyduğu sadakati açıklamak için kullandığı bir aşk şarkısı vardır; adam dinlemeyi reddediyor-

du, çünkü [Lucienne] film yıldızı olmayı başardıktan sonra kendisini ekranda tıpkı *The Castle of the Carpathians*'taki (Karpatlar Şatosu) şarkıcı gibi bir stüdyo kaydında şarkı söylerken izlediği esnada kadını öldüreceği aynı müziğin sesi ve aynı şarkıydı.

Bir melodinin yalnızca ölümcül bir öğe değil, ayrıca ölümü getiren şifreli bir mesaj olduğu fikri, 1930'lu yılların iki ünlü casus filmi, *Dishonored* (Ajan X27; von Sternberg) ve *Kaybolan Kadın*'da (Hitchcock) 'McGuffin' görevi görmektedir.

Von Sternberg'in filminde Marlene Dietrich tarafından canlandırılan casus, gizli bir mesaj içeren şifreli bir melodinin not edilişine şaşırır. Victor McLaglen tarafından canlandırılan düşmanı, kadına tuhaf bir şekilde kromatik ve 'modern' tarzdaki parçayı çalar ve ardından şu gözlemde bulunur: "Bu notalardan her biri milyonlarca insanın ölümünü temsil ediyor." Hitchcock'un filmi, dayanak ve gösteren olarak bir müzik parçasını seçen gerçek bir başlangıç anlatısıdır ki söz konusu müziğin gelişigüzel doğası, müziği yaratan kişi tarafından vurgulanır: "Karşı casuslar neden acaba bildiğimiz posta güverciniyle mesajlaşmaz, merak ediyorum."

Kabul edilmelidir ki *Kaybolan Kadın* aynı zamanda, 1930'lu yılların yükselen totalitarizmine korkakça karşılık veren demokrasilere serzeniş olarak tasarlanmış, bir anlamda etik ve siyasal bir filmdir. Ancak daha ziyade, ilk başta oldukça bencil ve sorumsuz olarak ortaya çıkan, birbirleriyle tanıştıktan sonra çeşitli olaylara karışan ve bu şekilde olgunluğa eren Gilbert ve Iris adlı iki genç insanın başından geçen bir başlangıç macerasıdır.

Diğer başlangıç hikâyeleri gibi (örneğin *Sihirli Flüt*) *Kaybolan Kadın* da, bir dizi kayboluş ve yok oluşlarla şekillenir. Hikâyenin büyük bölümü trende geçer ve kayıplar, mecazi düzeyde, bütün başlangıç maceralarında karşılaştığımız gibi ikinci doğuma erişimi sağlayan 'kararmalar'la veya 'tüneller'le karşılaştırılabilir.

Sekans, bilindiği üzere, yaşlı bir kadın olan Miss Froy'un trenden yok olmasıyla başlar. Üstelik kadın tam karşısında oturan Iris'in uyuklaması esnasında ortadan yok olur. İkinci 'tünel', Miss Froy'un kendisi tarafından tren camlarından birine, buhar üzerine yazmış olduğu adı etrafında dönen tereddütle ilgilidir ve Iris

onu aramaya başladığında kimse kadını hatırladığını kabul etmezken var olduğunun tek kanıtı bu yazı olur. Trenin tünele girmesiyle sesini duyuramayan yaşlı kadının yazdığı bu isim, daha sonra Miss Froy'un gerçekten var olduğunu kanıtlamaktan umudunu kesen genç kadın tarafından tekrar bulunacaktır. Ancak trenin başka bir tünele girmesiyle çıkan basınçlı havayla, Iris'in başından geçenlerin yegâne kanıtı olan, buhar üzerine yazılı harfler silinir. Bir yanıp bir kaybolan, elbette doğal bir destek olarak, sinematografik ekranlardan birini hatırlatan bir ekran üzerinde ortaya çıktığı anda kaybolan gerçeklik infilakı, yüce bir fikirdir ve birçok açıdan Truffaut'nun *Under Capricorn*'dan (Kapri Yıldızı) alıntılamayı sevdiği örneğe yakındır (Ingrid Bergman pencereden kendisine bakar ve ona âşık olan adam Bergman'ı kendisine bakarken izler) ve sinemanın özüne dokunan başka bir örnektir.

Kayıp isim kısacık bir an için Iris'in gözlerinin önünde yeniden belirdiğinde Gilbert genç kızla beraber yemek vagonundadır, ancak kızla fazlasıyla meşgul olduğundan bu belirişi kendisi göremez. O da bir pencerenin ardında ani bir rüzgârın yardımıyla beliren bir ismi [sonsuza kadar yok olmadan önce mucizevi bir şekilde gözlerinin önünde beliriveren bir çay markası (Harriman)] yeniden bulmak zorunda kalacaktır. Söz konusu isim, Gilbert'ın o ana kadar var olduğunu kabul etmekte gönülsüz davrandığı yaşlı kadının en sevdiği çay markasıdır.

Çeşitli isimlerin etrafında dönen tereddütlerin, Miss Froy'un yok oluşunun ve Iris'in uykuya dalışının ardından son tereddüt de şifreli melodiyle ilgilidir; öyle ki İngiliz ajanı Miss Froy, özellikle bu melodiyi bulmak ve Gizli Servis'e bildirmek üzere Tyrol'ün o bölgesine gelmiştir.

Hitchcock'un, parçanın etkisini güçlendirmek adına film boyunca müzik kullanmaktan kaçındığını belirtmekte fayda vardır. Müzik, çok genel bir şekilde, yalnızca filmin başında kahramanların hikâyeye girdiği ıssız, karlı dağları gösteren açılış görüntüleri için kullanılır. Diğer yandan, birçok notasyon ve *gag*'larla filmde müziğin çalınacağı bölüme işaret eder. Bu şekilde, dağdaki otelin ilk iç çekimlerinden birinde mekanik bir saat görürüz; içinden

guguk kuşu yerine, bitmek tükenmek bilmez, Liliputvari bir patırtı koparan trompetçi çıkar; daha sonra iki İngiliz kriketçi, sohbetleri esnasında ülkelerinin milli marşının aşırı uzun oluşundan söz ederler.

Biraz sonra, Miss Froy içeri girer ve iki İngiliz'e kendisini mürebbiye ve seyahat eden bir müzik öğretmeni olarak tanıtır. İki adamla kibar bir şekilde havadan sudan sohbet ederken çerçeve dışından, bir tenorun söylediği hüzünlü bir halk şarkısı duyarız. Müzik aşkını bahane eden Miss Froy ayağa kalkar ve sesi daha iyi duyabilmek için odasındaki pencereye gider.

Miss Froy'un bütün detaylarıyla öğrenmeye çalıştığı bu melodi, daha sonra başka müzikler tarafından bastırılır ve anlaşılmaz hale gelir; üst kattan üflemeli bir çalgı sesiyle coşkuyla dans edenlerin ayak sesleri gelmektedir. Bu, filmin genç yıldızı Gilbert'in giriş yapmasına imkân tanıyan işarettir. Onun müzikoloji okuduğunu ve yerel halk müziğinden örnekler toplamak için Tyrol'a geldiğini öğreniriz. Otel görevlisi, alt katta kalan Iris'in daha az gürültü yapmalarını istemesi üzerine genç adamın odasına gidip ona dil dökerken, Gilbert'ın bir tür yöresel klarnetle tiz bir ezgi çaldığını ve odasına davet etmiş olduğu köylülerden müziğe danslarıyla eşlik etmelerini isteyip adımlarını not ettiğini görürüz.

Genç müzikologla sahte bir müzik öğretmeninin tanışması hoş bir beklentidir, ancak Gilbert'la Miss Froy'un gerçek anlamda karşılaşması biraz daha geç olacaktır. Yaşlı kadının önce kaçırılması ve 'yok edilmesi', daha sonra Iris ve Gilbert tarafından tekrar bulunması gerekecektir. O an için, Gilbert'ın filmin merkezinde yatan müzikal mesajla hiçbir ilgisi yoktur, ancak daha sert, yerinden edilmiş başka bir müzikle ilgilenmektedir. Gilbert'la Iris arasındaki ilk fırtınalı karşılaşmaya vesile olan bu müzik, bize çoktan nihai bağlılıklarını anlatan evlilik müziği olmasıyla kendine özgü tarzıyla bir tür şifreli mesajdır.

Daha sonra, sessizlik yeniden sağlandığında ve seyyah müzik adamı-casus hüzünlü ve güzel şarkısına devam ettiğinde, Miss Froy melodiyi yeniden dinleyebilir ve tamamını aklına kazımayı başarır. Ancak duyamadığı tek şey, son notanın hemen ardından

karanlıktan bir el çıkıp şarkıcıyı öldürdüğünde adamın boğazından çıkan hafif ve boğuk sestir. Yaşlı kadın odasına geri dönmeden önce melodiyi kendi kendine sessizce tekrarlar.

Miss Froy'u balkondan ayrılırken gösterdikten sonra, Hitchcock'un aniden karanlık bir arka plana geçiş yaptığına ve müziğin yok olduğu izlenimini bir sonraki sahnenin (ertesi gün istasyonda, trenin kalkışı) hemen başında *başka bir müziğe*, akordiyonda çalınan sıradan bir ezgiye geçerek çabucak savdığına dikkat etmeliyiz. Önceki bölümde Gilbert'ın odasından gelen şamataya benzer şekilde, burada da akordeon, dikkatimizi bizim henüz dramanın yüreği ve dayanak noktası olarak görmemiz beklenmeyen şeyden başka tarafa çekme işlevini görür. Aynı zamanda *müziği durdurmak* gibi hassas bir sorun da gündeme getirilir.

Ancak Miss Froy, Iris'in de bulunduğu bir kompartmana güvenli bir şekilde yerleştirildikten sonra, mesaj olarak müzik yeniden ortaya çıkar. Miss Froy, Iris çalışırken söz konusu melodiyi mırıldanır. Gerçekten de bu parça, uyumak üzere olan Iris için uykuya dalmasını sağlayan bir ninni görevi görür. Üstelik Miss Froy tam da bu ezginin sesiyle gerçek anlamda buharlaşacak ve müzik notalarında eriyecektir.

Miss Froy elbette önceki gece melodiyi bir kâğıt parçasına not etmiştir ve bu şekilde sonsuza kadar kendi kendine tekrar etme zahmetinden veya *unutma riskinden* kurtulmuştur. Bu riskin önemli bir gerilim öğesini beraberinde getirdiği gerçeğinden başka, müziğin kati olarak sözlü varlığının oyunun simgesel kurallarından olduğunu ileri sürebilirim. Bunun tam aksine, Gilbert'ın müzikle olan ilişkisi başından beri yazılıdır ve akademik tarzdadır. Onu ilk gördüğümüzde, dans adımlarını not edebilmesi için bir yazı masası vardır. Ayrıca, trende Iris'e folk müziği hakkında hazırlamakta olduğu 'çok uzun kitabı'ndan söz eder ve müziğe olan yaklaşımı derin duygusal ilgiden çok, babasından kendisine geçmiş olması muhtemel bir derleme merakından kaynaklanıyor gibi görünür.

Ancak, filmin sonuna doğru, trende kıstırılan kahramanlarla treni kuşatmak üzere olan faşistler arasındaki çatışma şiddetlendi-

ğinde, Miss Froy'un kaçma girişiminden önce mesajı emanet ettiği kişi Gilbert olur.[1] Burada da kadın notaları vermez, sadece yaylım ateşinin tam ortasında ezgiyi birkaç kez mırıldanır. Popüler müzik toplayıcısı olarak eğitim almış olmasına rağmen, Gilbert da aynı şekilde notaları kâğıda not etmekten kaçınır ve bu yüzden, eve dönüş yolculuğu boyunca takıntılı bir şekilde şarkıyı söylemek zorunda kalır.

Gilbert Londra'da mesajı iletmek için Dışişleri Bakanlığı'nın bekleme salonunda beklerken geçici bir hafıza kaybı yaşar ve şöyle bağırır: "Gitti!" Bu aynı zamanda Iris'in pencerede fark ettiği Miss Froy ismi silindiğinde söylediği sözdür. Ezgiyi hatırlamaya çalıştığı ancak başarısız olduğu bir girişiminde, Mendelssohn'un *Düğün Marşı*'nı (gayet öngörülebilir bir şekilde) söyler. Iris ve Gilbert, yan odadaki bir piyanodan unutulan parçanın ciddi ve görkemli bir şekilde çalınışını duyunca afallarlar. İki genç daha sonra odaya alınır ve (kollarını ikisine doğru uzatan ve tek bir hareketle onları birleştiren) Miss Froy'la beraber, kayıp, şifreli parçayı da hatırlarlar. Bu onların asıl Düğün Marşı'dır.

Bu şekilde ancak son bir boşluğun, son bir tünelin ardından, Miss Froy'un gerçek anlamda aktarım parçası olan melodisi bütün armonik görkemiyle yeniden duyulabilir. Gilbert, Iris'i kazanmak için sadece yeni bir isim (Harriman çayı) getirmekle kalmaz; ayrıca yazılı, pasif iletişime ait olmayıp sözlü, yaşayan bir şeyle ilişkiyi kabul ederek müziği unutma (ve görevi yerine getirememe) riskini de almak zorunda kalmıştır. Bir adamın mesajı iletirken hayatını kaybettiğini hatırlamak önemlidir.

Son olarak, McGuffin'in basitçe bir hiç olduğu önsezisini bu anlamda tutarlı bir şekilde taşıyan Hitchcock'un *müzikal mesajın çevirisini*, aslında kaderin şifresi olan bu çeviriyi, bize vermemekteki özenini göz ardı etmememiz gerekir.

---

1) "Mesaj mı? Bir ezgi. Elbette içinde bir şifre var. Onu ezberlemeni istiyorum."

4
PEK DE ÖLÜ OLMAYAN BİR BABA

Mladen Dolar



Kocasını seyreden bir kadını seyrediyoruz: Adam katil mi? Temel yapı aşırı ölçüde yalındır, ancak yine de bakışın dramasındaki bütün karmaşıklığı içerebilir.

Öncelikle, film boyunca bakışımıza başka bir bakış aracılık eder: Biz, seyreden birini seyrederiz, yalnızca Lina'nın gözlerinden görürüz ve onun çevreni dışında hiçbir şey görmeyiz. Elimizde onun 'nesnelliği'ni yargılamamızı sağlayacak farklı bilgiler yoktur. Ancak hikâyenin daima merkezinde bulunan bu bakışın sahibi, kadın kahramana yaraşır şekilde davranmaz (en azından babasının isteğine karşı çıkarak yaptığı evlilikten sonra, filmin üçte ikisi boyunca). Seyretmek, onun temel etkinliğidir: Oradadır, etkisiz ve pasiftir; bakışıyla her sahneyi endişelerle, şüphelerle ve

korkularla doldurur. Seyreder, ama görmez.[1] "Gözleri var, ama görmüyorlar" – İncil'den bu alıntı hemen hemen her Hitchcock filminin üzerinde sallanır; ancak görmemek, bakışın *mise-en-scène* koşuludur.

Hitchcock'un bakış saplantısı, filmlerinde her zaman mevcutsa da *Şüphe*'de en keskin haliyle sunulur. Aynı yapı, daha sonra Jefferies'in (James Stewart) tıpkı Lina gibi, kırık bacağı nedeniyle tam anlamıyla hareketsizliğe mahkûm olmasıyla varlığının bakış haline indirgendiği ve bu şekilde, arka penceresinden görülen karşı binadaki esrarengiz işaretlerle karşı karşıya kaldığı *Arka Pencere*'de devam eder ve radikalleştirilir. O da seyreder, ama görmez: Cinayet midir yoksa yalnızca bir dizi tesadüf mü? Aynı temel durumun iki farklı sonucu vardır: *Arka Pencere*'de cinayetin gerçek olduğu ortaya çıkar; *Şüphe*'de ölümü çağrıştıran işaretlerin aldatıcı olduğu anlaşılır ve geçmişe dönük olarak bir dizi tesadüfe dönüşür. Bakışı destekleyen şüphe (veya şüpheyi destekleyen bakış) birinde meşrulaşırken diğerinde gayri meşru kılınır.

Arka Pencere, Panoptikon'un* Hitchcockçu sunumudur; başka bir deyişle, Bentham ve Foucault'nun Hitchcock tarafından tasvirsel uygulamasıdır. Tekerlekli sandalyesinde oturan Stewart, yerleştiği merkezi gözetleme kulesinde diğer taraftaki daireleri gözetleyebilmektedir; daireler, Panoptikon'daki hücreler gibi yerleştirilmiştir ve nezaret eden bakışa her zaman açık durumdadır. Ancak Hitchcock'u Bentham'dan ayıran, düzenin tersine işlediği gerçeğidir: Panoptikon'da mahkûmlar görmeseler de varlığını her an her yerde koruyan ve hiçbir şeyi kaçırmayan bir bakıştan sürekli

---

1) Etkinliğin belirli bir körlük içerdiği ve pasifliğin net bir şekilde görmeyi sağladığı geleneksel bir yapı vardır. Jane Austen'in *Mansfield Park* romanındaki ünlü pasif kahraman ahlâki karmaşanın içinde hareketsizliği pahasına net bir şekilde gören tek kişidir. Burada pasifliğin bir faydası yoktur.

*) Panopticon, 18. yüzyıl sonunda İngiliz filozof ve toplum teorisyeni Jeremy Bentham tarafından tasarlanan bir tür yapıdır. Tasarımda, gözetleyenin bir kurumun bütün sakinlerini rahatça izlemesi, bu esnada sakinlerin de izlendiklerinin farkında olmadan gündelik hayatlarına devam etmeleri amaçlanmıştır. Bentham her ne kadar tasarımının hastane, akıl hastanesi, düşkünler evi, okul gibi kurumlara eşit şekilde uygulanabileceğini düşünmüş olsa da çalışmalarının çok büyük bir bölümü *Panopticon* olarak anılan hapishane üzerinedir. Ancak Bentham'ın tasarladığı şekilde bir Panoptikon hapishane hiçbir zaman hayata geçmemiştir. (ç.n.)

olarak korkar (ve düzen, kulede hiç kimse yoksa eşit bir şekilde işler); buradaysa sakinler kendi gündelik hayatlarını sürdürürlerken (yemeklerini yer, uyur, dans eder, parti verir, sevişir ve birbirlerini öldürürler) Stewart gözetleme kulesinde sürekli korku içinde, bir şeyler kaçıracağı korkusu içinde yaşar. Sorunu, bakışını nasıl her şeye hakim kılacağıdır (ve beklediği şeyi, kati şekilde kaçırır: cinayet esnasında uyumaktadır). Dolayısıyla sakinler, Öteki'nin bakışının mahkûmları değillerdir, aksine mahkûm olan, kendi bakışının (görmeyen bakışın) mahkûmu olan Nezaretçi'dir.

Lina da sürekli olarak anlaşılmaz ve belirsiz işaretlerle karşı karşıyadır. Sürekli hareket halinde ve yeni fikir ve projeler üretip duran kocasının tam aksine o sessizce en kötüsünü beklemektedir. Bakışın Hitchcockçu takdimi "bakışın iyi ölçütü yoktur" aksiyomuna dayanır: Kişi ya çok fazla görür ya da yetersiz görür. Daha doğrusu, kişi aynı anda çok fazla şey görür ve yeterince göremez. Bakış tesadüfen bir şeyi çok fazla yakaladığında, 'normal' görüş alanının ötesinde bir şeyi yakaladığında, bakışın draması tetiklenir; ancak bu görüş kabiliyetinin güvenilmez fazlası, bütün görüşü şeffaf olmayan, anlaşılmaz ve tehditkâr bir hale dönüştürür. Çok fazla görmek körlüğe, görüşte bulanıklığa sebep olur.

Belirtiler şüpheyi doğurur ve esrar perdesinin ardında kalmaya devam eder; başka bir deyişle, belirtileri aydınlığa kavuşturacak yeni belirtilere ihtiyaç duyar. Şüpheler artar ve azalır ve biz kesin bir belirti, bu kayganlığa son verecek ve anlayışı belirleyecek bir gösteren bulmayı umut ederiz. Ancak şüpheyi koruyan ve besleyen bu ötelenen hareket, son sahneye kadar durmaz. Belirsizlik ve anlayıştaki kararsızlık bütün filmin özüdür. Ancak seyirci olarak bizler, en başından beri belirsizliğin çözülmesi gerektiğini ve sonunda dolaysız bir anlayışın ortaya çıkacağını biliriz. Cary Grant ya katildir ya da yalnızca önemsiz bir sahtekârdır; burada üçüncü yol yoktur ve gerilim, bir şekilde ulaşılacak çözüm için öngörülen bir kesinliktir.

Filmin sonundaki çözümün, Francis Iles'in *Before the Fact* adlı kitabındakinin tam tersi olduğu gayet iyi bilinir. Kitapta, 'gerçeğin önündeki aksesuar', Johnnie'ye olan aşkından ötürü, kendi

'özgür iradesi'yle zehirli sütü içen ve bu şekilde bilinçli olarak kurban kaderini kabul eden Lina'dır. Hitchcock Truffaut'ya sadece başka bir düğüm daha ekleyerek orijinal sonu korumak istediğini söylemiştir; buna göre, Lina sütü içmeden önce annesine bir mektup yazarak Johnnie'nin suçunu söyler ve [Johnnie'den] bu mektubu postalamasını ister. Böyle bir son, büyük ihtimalle Cary Grant'in katil olmasına göz yumamayacak olan Hollywood geleneklerince (Hitchcock'a göre) engellenir.[2] Filmde kalan tek belirti, Hitchcock'un *cameo* görünümüdür: Onu posta kutusuna mektup atarken, dolayısıyla kendisine ölümcül mesajı taşıma rolünü biçerken görürüz.

Yorumcular, çok daha radikal bir son yerine mutlu son klişesini yineleyen bu uzlaşmadan hayıflanmışlar ya da farklı bir son hakkında spekülasyon yapmanın Hitchcock'un tanıdık *gag*'larından biri olduğunu ve elde edilen sonucun geri kalanıyla tutarlı olduğunu varsaymışlardır (bu sonuncusuna, Truffaut da[3] Donald Spoto da[4] katılır). Kişinin ille de bir taraftan yana olması gerekir mi? Hangi son daha uygundur? Üçüncü bir yol da vardır: Bazı yorumcular bir taraftan yana karar vermenin aslında filmin özü açısından çok çok da önemli olmadığını fark etmişlerdir (Raymond Durgnat: "Öyle ya da böyle olması sanatsal derinlik açısından fark yaratmıyor"[5]). Bu görüşü kabul edersek, şu çelişkiyle yüzleşmemiz gerekir: Bütün filmin anlamıyla ilgili verilen karar sonuçta önemsizdir. Şüphenin dayanağının olup olmaması aslında çok da değişmez ve filmin özü için önemli sonuçlar doğurmaz. Temel yöneliminden yola çıkıldığında, Cary Grant'in katil mi yoksa basit bir sahtekâr mı olduğu son tahlilde pek bir fark yaratmaz. Hitchcock olay örgüsündeki *enjeu*'nun boş bir noktadan, kendi içinde anlamsız olan bir McGuffin'den başka bir şey olmadığını çok iyi biliyordu; bu yüzden sondaki detay, her ne kadar anlam ifade etse de, filmin etkisi açısından önemsiz olabilir. Yine de bir McGuffin boş veya tama-

2) François Truffaut, *Hitchcock*, Londra: Panther, 1969, s. 164.
3) Bkz. François Truffaut, "Un trousseau de fausses clés", *Cahiers du cinéma* 39, 1954.
4) Bkz. Donald Spoto, *The Art of Alfred Hitchcock*, New York: Doubleday, 1976, s. 116.
5) Raymond Durgnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, Londra: Faber and Faber, 1974, s. 178. Ayrıca bkz. Stephen Heath, "Droit de réponse", ed. Raymond Bellour, *Le Cinéma américain* II, Paris: Flammarion, 1980, s. 87-93.

men totolojik olarak kalabilirken sonun doldurulması gerekir; nasıl olacağı fark etmese de meseleyi iki ihtimalden birini kullanarak çözmesi gerekir. Çözüm ne olursa olsun, tam da bu sonun kaçınılmaz ve yegâne mantıklı sonuç olduğu yanılsamasını daima geçmişe dönük olarak yaratır.

Son, bir McGuffin gibi boş kalamayacağı için, aynı zamanda belirli bir hayal kırıklığı da yaratır. Gerilim doğrulanarak veya reddedilerek kesinliğe dönüşür. Hayal kırıklığı yapısaldır: Bütün filmin taşıyıcısı olan *bakışla, eşleşen nihai bir gösterenin olmadığı* gerçeğinden türer; anlaşılmaz belirtilerle karşı karşıya kalan ve bakışa indirgenen öznenin içinde bulunduğu, askıda kalmış ve gerilimli durumunu hiçbir gösteren çözemez. Nihai gösteren, beklentileri mutlak şekilde bozar. Anlamı onarmak, bulanık belirtilerin ortasında kalakalmış olan öznenin bu çıkmazını çözer. Kesin, pozitif ve değiştirilemez haldeki anlam, aradaki, elle tutulamayan ve hiçbir zaman tam olarak var olmayan öğeleri yok eder: şüphe, bakış, gerilim. Sondaki sorun şu ki, iki çözüm arasındaki alternatif eksiksiz görünse de ikisi arasındaki hileli salınımı barındırmaz; her iki şekilde de filmin özü olan şüpheye ihanet edilir. Oysa özne bu şüpheye dayanıyordu: Lina; *anlam* ortaya çıkmadığı sürece, başka bir deyişle, belirtiler muğlaklığını koruduğu sürece mevcuttu, *varlık*'tı. O halde, sonunda bu öznenin başarılı bir temsili yoksa hayal kırıklığı kaçınılmaz mıdır? Film tam anlamıyla nasıl sonuçlandırılabilirdi? Her son yetersiz midir?

Bu sorunu başka bir açıdan, ünlü bir edebiyat örneğinden yola çıkarak ele alalım. Henry James'in hikâyesi *Turn of the Screw*'la (Yürek Burgusu) karşılaştırma fikri Donald Spoto'ya[6] aittir ve biçimsel paralellik düpedüz ortada gibi görünür: Şüphenin öznesi olan ve hikâyesini birinci ağızdan anlatan (James'in karmaşık anlatı manevralarını bir tarafa bırakalım) genç mürebbiye, sürekli olarak anlaşılmaz belirtilerle karşı karşıyadır, ancak biz hiçbir zaman emin olmayız, hiçbir zaman haklı ya da haksız olduğunu öğrenmemiz beklenmez: Hayaletler görüyor ve iki çocuğu kendi deliliğinin içine mi çekmeye çalışıyor, yoksa korkunç gerçeği gören

6) Spoto, s. 119.

tek kişi o mu? Şeytan kadının içinde mi yoksa çocuklarla onların suç ortakları Peter Quint ve Miss Jessel'ın içinde mi? Muğlaklık sonuna kadar varlığını korur ve hiçbir zaman gerçekte neler olup bittiğinden emin olamayız. Yalnızca mürebbiyenin gözlerinden görürüz ve kesinliği olan başka bilgileri asla edinemeyiz. Hikâyenin sarsılmaz çekiciliği, James'in bize yorumlayabileceğimiz hiçbir ipucu vermeyişinde yatar; James gizemi çözmez. Her iki çıkarım da mümkündür ve James, hiçbir destek sağlamaksızın bizi kendi sallantılı özne konumumuza geri göndermekten başka bir şey yapmaz. Ya çocuk masumiyetiyle derin bir kötülük arasındaki bağlantıyla ilgili bir hayalet hikâyesidir ya da bariz bir şekilde 'cinsel anlamda düş kırıklığına uğramış' (patronuyla olan gizemli ilişkisini, vs. hatırlayın) genç bir kadının sanrılarıyla ilgili bir psikolojik gerilimdir. Bunlardan birine karar vermek, aslolanı kaçırmak demektir: Anlamı belirlemek yerine James çelişkiyi okuyucuya kaydırır. Bu yüzden bu kısa hikâye, bitmez tükenmez bir büyüleme kaynağı olan 'yorumsal hezeyan' uyaranı konumunu sürdürür.[7] Hitchcock'un kariyerinin belirli bir noktasında *Yürek Burgusu*'nu temel alan bir film yapmayı düşünmesi belki de tesadüf değildir (yapmamasına üzülmeli mi sevinmeli mi, emin değilim).

Şüphe'deki sonla ilgili olarak Hitchcock'un çözümü, karşılaştırıldığında, inceliksiz ve inandırıcılıktan uzak görünür, sanki filmin son dakikasında öylece tutturulmuş gibidir. Öyle olduğu halde, daha basit ve göründüğünden daha muğlaktır. Anlamı açıkça kurmasına ve şüpheyi dağıtmasına rağmen, nesnenin durumu açısından başka bir muğlaklık türü yaratır. Şüphenin temelsiz olduğu ortaya çıktığından, ilk başta bu şüpheyi besleyenin ne olduğu sorusu gündeme gelir. Gerçeklerden yola çıkıldığında temelsiz olduğuna göre, temeli başka bir şeyde yatıyor olmalıdır.

Burada en başa dönerek kendimize şüphenin ilk andan itibaren Ödipal bir durum içine yerleştirildiğini hatırlatmamız gerekir. Lina, babası General MacLaidlaw'un ölümünün ardından, kendisini

7) Burada eleştirilerle ilgili genel fikir edinebileceğiniz iki harika kaynağı hatırlatmama izin verin: O. Mannoni, "Le tour de vis", *Clefs pour l'Imaginaire*, Paris: Editions du Seuil, 1969; ve Shoshana Felman, "Henry James: folie et interprétation", *Folie et la chose littéraire*, Paris: Editions du Seuil, 1978.

âdeta bir şüphe denizinde bulur. Babasının isteğine karşı gelerek evlenmiştir ve ondan kendisine kalan tek şey, ölümünden sonra da adamın somut varlığını sürdüren portresidir. Üstelik Johnnie onu gösterdiğinde gerçekten de hareket eden bir portredir bu; pek de ölü olmayan bir baba... Lina şüphelerinin ortasında kaldığında, bir açıdan sanki babasal varlıkla olduğu yerde mıhlanır; kadının salınımı, donup kalmasıyla koşullandırılır. Borde ve Chaumeton[8] hiç tereddüt etmeden *Şüphe*'yi 'suç filmi' olarak, görünürde teknik olarak hiçbir cinayet olmasa da cinayet merkezli bir film olarak sınıflandırmışlardır. Sınıflandırma gayet yerindedir: Söz konusu cinayet şüphesiz babanın öldürülmesidir. Hayattayken onunla çatışmak (General filmin başında şu yargıya varır: "Lina asla evlenmez, öyle bir kız değil") ve onun yargısını yanlışlamak kolaydır, ancak varlığının ağırlığıyla, sessizliğiyle, bir yargının yokluğuyla yüzleşmek çok daha zordur ve bu ağırlık, şüphenin temelidir.

Lina'nın pasifliği semptomatiktir. Birilerini ikna etmeye falan çalışmaz (*Yürek Burgusu*'nda toplumun mikrokozmozu olan Mrs. Grose'u sürekli olarak ikna etmeye çalışan ve fikir alan mürebbiyenin aksine). Lina'nın şüpheleri sessiz ve özel olup kendi yalnızlığıyla sınırlıdır. Ancak belki de en çok, şüphelerinin asılsız çıkacağından, başkalarının onları yok edeceğinden (arkadaşı Isobel gibi: "Çok saçma, Johnnie karıncayı bile incitmez") korkar. Böylelikle son, geçmişe dönük olarak başka bir şüphe yorumuna daha imkân verir: Lina'nın en çok korktuğu şey Johnnie'nin masumiyetidir; temel korkusu, korkacak bir şey olmamasıdır. Endişesi, Johnnie'yi hafifletici şüphe olmadan, şüphenin gölgesinden sağlanan fayda olmadan kabul etmek zorunda kalacağıdır. Korkunç bir belirsizlikten değil, belirsizliğin kaybolması tehdidinden kaynaklanır. En çok bundan korkar ve korkusu gerçek olur.

Bütün film, bir cümlenin ancak İngilizce değil, Fransızca'da anlamını bulan bir cümlenin inatçı muğlaklığıyla özetlenebilir: "*Elle craint que Johnnie ne soit un assassin.*" Muğlaklık, şu kelimede yatar: *ne*. Bunun İngilizce'deki karşılığı iki türlü olabilir: "*She*

8) Raymonde Borde ve Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, Paris: Editions de Minuit, 1955, s. 38.

fears that Johnnie is a murderer" (Johnnie'nin katil olmasından endişe ediyor) veya *"She fears that Johnnie is not a murderer"* (Johnnie'nin katil olmamasından endişe ediyor). Lacan, korku fiilleriyle birlikte görülen ve gerçekte bir işlevi olmayan arzu öznesinin tuhaf bir şekilde belirsizliği içerisinde kalması dışında: Gerçekten endişe ettiği nedir?[9] Fransız merakı *'ne explétif'* veya olumsuz hece ilgeci *(expletive negative particle)* üzerinde sık sık kafa yormuştur. Bu tam da "bilinçdışına uygun çiftanlamlılığı oluşturan arzunun,[10] sözceleme öznesinin varlığının ortaya çıktığı" yerdir.

Seyirci ve Lina bu şekilde, ters bir simetri içine yerleştirilir: Seyirci, durumun iki muhtemel şekilden birine göre çözüleceğini bilse de nasıl olacağını bilmez ve sonuna kadar beklemek zorundadır; Lina ise çözümü bilerek ancak açıklama ânını elinden geldiğince erteleyerek şüpheye saplanır. Bir bardak sütün olduğu sahnedeki (Hitchcock'un antolojik çekimlerinden biridir) çelişki; Lina'nın şüpheleri söküp atabilecek olmasıydı: Johnnie gerçekten katilse, kadın bunu yalnızca kendi ölümüyle kanıtlayabilirdi. Yapacağı herhangi bir hareket özenli dengesini bozacağı için kaygılı bir bakış halinde kalmaya devam eder ve sütü içmez, çünkü hayatta kalacağından emindir ve bu durumda hiçbir kaçış yolu kalmaz. Sonunda annesinin evine gidişi de başarısız olur: Johnnie yolda kendisiyle ilgili açıklamada bulunur ve mutlu gelecek kaçınılmazdır. Başka bir deyişle, son, hayal kırıklığı gibi görünüyorsa söz konusu hayal kırıklığı kadın kahraman için çok daha vahimdir.

Şüphe, bu şekilde iki farklı öznellik mantığı geliştirir. İlkinde, sürekli bir arada kalmışlıkla (şüphe öznesi, belirsizlik ve ertelemenin bakıştaki mevcudiyetiyle) hiçbir genel yoruma indirgenemeyecek dalgalanan, kayan, yerleştirilemez bir özneyle karşı karşıya geliriz. İkincisinde, kesinlik öznesi, donakalmış bir özne söz konusudur: Burada şüphe, o kesinlikten kaçmanın veya kesinliği ertelemenin, sabitliği reddetmenin bir yoludur. Dalgalanma sür-

9) Bkz. Jacques Lacan, *The Four Fundemental Concepts of Psycho-Analysis*, Hermondsworth: Penguin, 1979, s. 56-57; ayrıca bkz. Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, Londra: Tavistock, 1977, s. 298.

10) Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris: Editions du Seuil, 1966, s. 664.

dükçe öznellik korunabilir, ancak ilk durumda kadını şüpheden kurtaracak olan kesinliğin izi sürülürken ikinci durumda arada kalmışlığın sonu olacak kesinlikten kaçılır. Bir yandan kesinlik öznenin açmazlarının çaresi olarak ortaya çıkar; diğer yandan tam bir felaket olarak belirir ve en iyi çare öznenin açmazlarıdır. İkinci öznellik birincisine eklemlenmiştir ve bu şekilde bütüne şüpheli bir ışık verir. Yalnızca olayların belirsizliği değil, şüphenin kendisi, şüpheli hale gelir ve bu çiftanlamlılık seyirciye aktarılır.

5
AŞKTAN DA ÜSTÜN
Pascal Bonitzer



Aşktan da Üstün filminde aslolan, kumla ('maden cevheri') doldurulmuş birkaç şarap şişesi değil, şarabın mahzende olmasıdır; mahzen kapısının kilitli olmasıdır; anahtarın kocanın denetiminde olmasıdır; kocanın karısına âşık olması, kadının da kocasına âşık olmasıdır ve üçüncü tarafın mahzende ne olduğunu bilmek istemesidir.

Hitchcock'a göre, McGuffin'in kendisinin (bu örnekte uranyum şişeleri) hiçbir önemi yoktur; McGuffin koca bir hiçtir. O zamanlar birisi böyle bir aygıtın ne iş gördüğünü soracak olsaydı, hikâyeyi ilerletmeye veya daha kesin şekilde söylemek gerekirse, arzuyu oyuna dahil etmeye ve dolaşıma sunmaya hizmet ettiği cevabı verilebilirdi. Bir McGuffin, arzu nesnesi olarak tarif edilebilir

(gerçekten de tipik bir arzu nesnesidir, üstelik doğası mimari olan veya başka bir deyişle dramatize edilen bir alanı boydan boya tepmesiyle bu tanımı daha da çok karşılar).

Mahzene inmeyi göze alan kişi en vahim riski devreye sokar. Bu *Aşktan da Üstün*'de ve benzer şekilde *Sapık*'ta da (hatta bu filmde belki daha da güçlü şekilde) geçerlidir; Hitchcock'un bu iki filminde en korkuncunun annenin yüzü olduğunu belirtmeden geçmeyelim.

Bugün yapılan filmlerin çoğu mimariyi atlar. Senaryolar yazılırken yalnızca oyunculara göre olduğu düşünülür ve mimari etkenler çok nadiren göz önüne alınır. Ancak Hitchcock, filmlerindeki aksiyonun gerçekleşeceği setlerin çeşitli fotoğraflarını isterdi. O, stüdyoda her şeyi en ince ayrıntısına kadar yeniden inşa eden bir hiper-gerçekçiydi. Hitchcock'un önem verdiği şey, çalışmalarında derin, karmaşık ve rahatsız edici olan öğe; tam da tiyatroda derinliği sınırlayan setti.

Hitchcock'ta set, basit bir setten ziyade, herkesin -karakterlerin, yönetmenin ve seyircinin- duygularının yoğunluğunda kendilerini kaybedip bulduğu bir labirentti.

Karakterlerin kendi kendilerine üretilmiş, geleneksel ve çoğu zaman yapay bir niteliğe sahip olmasının sebebi budur. Bence, Hitchcock filmlerinin ilk gösterildiklerinde böylesine zayıf bir eleştirel karşılık bulmasının sebebi de budur. 1948 yılında Eric Rohmer -aslında Hitchcock *ouvre*'sine en çok hayranlık duyan yorumculardan biridir- tarafından dile getirilen fikir, son derece uygunsuz olmasıyla büyük ihtimalle bugünün okuyucularını sarsacaktır:

> Son tahlilde tretmanın kasıtlı yavanlığı, pekâlâ *Aşktan da Üstün*'e asıl özgünlüğünü sağlıyor olabilir... ancak genel olarak eleştirmenler için neden bu kadar derin bir hayal kırıklığına dönüşmüş olması gerektiği de anlaşılabilir; bu öyle bir ifadedir ki filmin içeriğiyle ilişkili olarak, böylesi bir tüketim Ben Hecht'in senaryosunun zayıflığına ihanet etmeye engel olamaz.[1]

Aksine bugün senaryonun gücünden ve tesirinden olduğu kadar, sahneleme sayesinde kurulan, tırmanan yoğunluktan etkileni-

1) Eric Rohmer, *La Revue du cinéma*, 1948.

riz. Ancak 1948 yılında eleştirmenler bir yana, Avrupa halkının (başka bakımlardan bugünküne göre şüphesiz daha seçici olan Avrupa halkının) Nazizm'i Hitchcock'tan daha fazla ciddiye almakla kalmadığını, aynı zamanda tam o sıralarda İtalyan yeni gerçekçiliğini keşfetmekte olduğunu ve kendini varoluşçuluğa kaptırdığını akıldan çıkarmamak gerekir. Hitchcock filmleri gerçekten de 'yavanlık'la tanımlanacaksa, bu onun eserlerinin yapılardan oluşan bir sanat olmasıdır ve böyle bir sanat, 'sinema'nın diğer her şeyden, her türlü gerçekçilik söyleminden ve kesinlikle kahramanları adına her türlü varoluşçu sızıntıdan üstün olmasını gerektirir. Gerçekten de Bergman, Hitchcock'tan en fazla çıkarılmış olan sinemacıdır.

Hitchcock filmlerinde karakterler nerede âşık olur, nerede acı çeker veya ölürse, bunları belirli bir alanın doldurulması vasıtasıyla yapar. Bu açıdan sinema, karakterlerin yörüngelerini yineleyen ve oyunun içindeki duygular açısından set alanını yeniden düzenleyen (ya da isterseniz 'allayıp pullayan' diyebilirsiniz) tamamlayıcı, hareketli bir mimari oluşturur. Yukarıda alıntılanan eleştiride Rohmer, *Aşktan da Üstün*'ün özgünlüğünün hareketli yakın planın keşfinde yattığını gözlemler. Filmin karakteristik 'etkisi' benzer bir şekilde, klostrofobidir ve aslında Alicia'nın yavaş yavaş zehirlenmesi bu koşulu canlandırır. Hareket, değişmez biçimde aynı yönde gelişir: resepsiyon sekansında Alicia'nın mahzen anahtarını gizlediği ünlü kaydırmalı çekimde olduğu gibi uzaktan yakına doğru.

Uzaktan yakına doğru hareket, belki de Hitchcock'un karakteristik hilesidir ve erotik yan anlamları âşikardır. Casuslukla ilgisini bir kenara bırakırsanız *Aşktan da Üstün*, görünürde bir aşk hikâyesidir. Sebastian Alicia'ya, Alicia Devlin'e âşıktır. Yine de 'aşk' açıkça filmin 'konusu' değil, daha çok iki kez sadist bir şekilde muamele gören Alicia'nın ölümle burun buruna geldiği ve acıya sebep olan şeye (düpedüz gerçek anlamıyla) hiçbir zaman son vermediği sapkın, erotik bir durumun bahanesidir: Film boyunca, ilk önce temsil edilene (arzu veya kaygı temsiliyle) ve ardından gerçek olana hiçbir zaman son vermez. Kadın erotik bir şekilde, sinema *için* acı çeker.

Gerilim, bu sebeple bir tür sapkınlıktır; yalnızca sinematografik süreyi (sıkıştırma ve genleştirme yoluyla) değil, aynı zamanda davranış hedeflerini ve biçimlerini de etkileyen bir tür hastalıktır. Bu şekilde *Aşktan da Üstün*, Amerikan sinemasının diğer ucunda Nicholas Ray'in *Larger Than Life* filminde nihai sonucuna taşıyacağı bir yasanın uygulamasını oluşturur. Bir nesne veya edim ne kadar tanıdık veya sıradan olursa, dehşet uyandırma kapasitesi o kadar büyük olur. Burada *heimlich* (tekin) ve *unheimlich* (tekinsiz) arasındaki belirsizlikle ilgileniriz. Dolayısıyla, *Aşktan da Üstün*'deki eylem, tamamen 'mahzene şarap aramaya gitmek' edimi tarafından oluşturulan girdap etrafında döner. Mahzene şarap aramaya gitmek (düşünülebilecek oldukça masum bir eylem), ne pahasına olursa olsun Sebastian'ın gerçekleştirmesine engel olunması gereken tek şeydir. Şarap bariz bir şekilde sahtedir ve göstermeliktir. Ajan olarak Sebastian, Alicia ve Devlin de göstermeliktir. *Aşktan da Üstün*'de ilginç olan, bu şekilde bir casusluk (başta Hitchcock olmak üzere herkesin dalga geçtiği bir konu) değil, casusluğun altında yatan ikiyüzlülük, oyun, yarılma ve sapkınlıktır.

Unheimlich, yani tekinsiz olan, bilinen bir nesne aniden tanımadık bir yön sergilediğinde ortaya çıkar. Aynı şeydir, ama ötekidir. Bu yüzden Alicia, Sebastian için ifade ettiğinden şeyden başka biri olarak kendini ifşa eder, tıpkı şarap şişesinin Alicia, Devlin ve seyirci için başka bir şey haline gelmesi gibi. Aynı şekilde, Alicia zehirlenmekte olduğunu anladığında Sebastian da kendisini başka biri olarak (âşık koca değil, soğukkanlı bir katil olarak) ifşa eder.

Unheimlich, yani rahatsız edici yakınlığın bu niteliği (söz konusu etkiyi somut ifadelerle açıklamak gerekseydi, *uzaklaştıran bir yakınlık* olarak tarif edilebilirdi; burada anne figürü için çıkarımlar kolaylıkla fark edilebilir), gerçek anlamda Hitchcock'un hedefidir ve şüphesiz ailenin -esasında burjuva ailesinin- onu ilgilendiren yegâne toplumsal makine oluşunun sebebi de budur. Tanıdık nesne (aile nesnesi) değişmez bir şekilde ölüm saçan anne figürünü içerir; entrikalı ve yüzeysel bir melodram olmasına rağmen, *Aşktan da Üstün*'ün her şeyden önce *Sapık*'ı hatırlatmasının sebebi tam da budur.

6
DÖRDÜNCÜ TARAF
Michel Chion



I.

Arka Pencere'nin senaryosundaki en büyük güçlüklerden biri, tahminimce, film boyunca kahramanların kapıldığı düpedüz röntgencilik faaliyetine seyircinin de katılmasını sağlamaktı. Öyle ki seyirciler, son ana kadar, davranışlarını izledikleri şüpheli katil tarafından tehdit edilmiyorlardı ve adama ilgi duymaya başladıklarında cinayet çoktan işlenmiş olduğundan herhangi birinin savunmasına bile dahil olamıyorlardı.

Ancak Jeff (James Stewart) ile masözü ve hemşiresi Stella (Thelma Ritter) arasındaki açılış sahnesinde, seyircinin durduğu zemini sarsmak üzere devreye sokulan apaçık bir röntgencilik

suçlamasıyla birlikte bu güçlüğün üstesinden hemen gelinir. "Dikizci nesli olup çıktık," biçimindeki suçlama, esasında bir tür yetkilendirme işlevi görür ve zamanı geldiğinde Stella içlerinde oyuna girmeye en hevesli, karşı dairede işlenen cinayete dair en ölümcül tasavvurların üretiminde en başarılı kişi haline gelir.

Yine de film boyunca vurgulanmayan ve temsil edilmeyen bir şey vardır; hikâyenin bütün işlevi bu şeyle ilgili sükuta dayandığı için belirtilmesi sahiden de mümkün değildir. Burada söz ettiğim, avlunun James Stewart'ın stüdyo dairesinin yer aldığı dördüncü tarafıdır, öyle ki bu dördüncü tarafın da elbette çeşitli ek dairelerden oluşması gerekir ve elbette bu dairelerde yaşayanlar da aynı şekilde katil Thorwald'un edimlerini, *pencere açık olduğunda* zaman zaman gözler önüne serilen dramatik olayları -örneğin Thorwald'un dairesine sızan Lisa'yı (Grace Kelly) yakaladığı ve ona saldırmak üzere olduğu ân- fark etmiş olmalıdır. Bu sahnenin kendisi öyle çekilmiştir ki sanki genel ve ayrıntılı bir şekilde sürekli olarak gördüğümüz avlunun üç duvarının karşısında tek bir pencere, tek bir daire vardır; o da James Stewart'ın dairesidir.

Ayrıca, dairede bizim asla girmediğimiz ve Grace Kelly'nin girdiğini görsek de peşinden gidemediğimiz iki yer vardır: kapıları salona açılan yatak odası ve mutfak.

Bu sınırlar, dünyayı her zaman James Stewart'ın bakış açısından görmek şeklinde benimsenmiş olan anlaşmayla daha işin başında kabul edilir. Stewart, bacağı alçıda olduğu için yürüyemez ve salondan ayrılamaz. Onun bizzat gördüğünden fazlasını görmememiz gerekir; bu kuraldan farklı olarak bir tek kendisini görürüz ki bu sinemada özdeşlemeyi yönetme kuralının gereğidir. Bakışının özgürce dolaştığı alana, başka bir deyişle, salonuna bağlı James Stewart'ı görmemizin sebebi budur.

Burada bakış açısını yöneten anlaşmanın uygulanması, bütün seyirciyi kahramanın küçük dairesini paylaşmaya davet etmesinin yanı sıra seyirciye avlunun aynı tarafında Thorwald'un dairesinde olan bitenleri aynı şekilde -hatta belki de daha iyi bir şekilde- gözetlemeye imkân veren başka dairelerin de olabileceğini unutturma işlevi görür (filmdeki karakterler de bunu aynı şekilde unutur).

Söz konusu anlaşma, film boyunca en az dört noktada kesintiye uğrar; bunlardan biri tamamıyla açık ve aynı şekilde ön plandayken, diğerleri daha örtüktür. Genelde fark edilmeyen bu örtük noktalardan başlayalım. İlki en başta, James Stewart, alnı terden sırılsıklam olmuş, başı pencere eşiğine dayalı halde tekerlekli sandalyesinde uyurken görülür; *sırtı avluya dönüktür*. Avlu, tipik bir New York gününe başlamaktadır ve biz bakışımızla baştan başa avluyu tararken James Stewart da uykusunda, radyoda yükselen sesin yankılanan gürültüsüyle birlikte çocuk çığlıklarını, araba kornalarını ve vapur düdüklerini duyar ancak henüz görememektedir. Ayrıca avlu bu haliyle, [Stewart'ın] rüyayla karışık kafasının bir tür uzantısı gibi de görünür.

Filmde kısa bir süre sonra, hemen hemen bir öncekiyle aynı pozisyonda yine uyuyakaldığı bir an James Stewart'ın bakış açısından ikinci kez kurtuluruz. Bu kez penceresinden, Thorwald'un gecenin bir yarısında, siyahlara bürünmüş gizemli bir kadınla birlikte dışarı çıktığını görürüz.

Uyanan ve sonra bakış açısını belirleyen birisiyle başlayan filmlerin belirli bir çekiciliği vardır. Burada hemen aklıma Orson Welles'in *The Trial*'ı, *City of Women* ve *The Aviator's Wife*'ın ana bölümü geliyor; bunların tümü gerçek dünyanın düşsel göründüğü filmlerdir. Esas olarak, karakter uyuduğunda ve hareket onsuz başladığında ve devam ettiğinde bakış açısında gerçek bir kayma olmadığını söylemekte sakınca yoktur.

Arka Pencere'de mekân aslında bütünüyle hayali bir koni, başka bir deyişle, tepesi James Stewart'ın salonundan oluşan (veya sırtı pencereye dönük olarak yattığı için kafasından da diyebiliriz) ve buradan avlusuna, avlunun ötesindeki dünyaya açılan bir koni şeklinde düşünülür. Seyirci her zaman James Stewart'ın küçük dairesinin koskoca avluya bakan tek yer olamayacağını unutmak durumundadır.

Diğer yandan, filmde odadan ayrıldığımız ve bu sayede gözümüzün 'unutulan' dördüncü tarafa ilişebildiği iki ân vardır. Gerçekten de filmin en sonunda, Stewart pencereden aşağı atılıp avluya düştüğünde bu dördüncü tarafı görürüz, fakat kurgu o kadar

parçalı ve durum o kadar yoğundur ki bu keşfin ne anlama geldiğini kavrayamayız (ve hafızam beni yanıltmıyorsa, dördüncü tarafta hiçbir ışık veya yaşayan sakinlere dair hiçbir iz yoktur).

Diğer 'çıkış' (Hitchcock gerçekten de buna niyetlendiği için sık sık dikkat çekilen 'çıkış'), küçük köpeğin ölüm sahnesidir. Bir gece, üst katlardan birinde yaşayan çocuksuz ve emekli karı-koca, 'çok sevdikleri çocukları'nın aşağıda, yerde boylu boyunca uzanan cesedini görür. Çığlık atan, ağlayan ve lanet eden ("Birbirimizi neden sevemiyoruz ki?") yaşlı kadın, mesut yataklarından feragat eden yeni evli çiftten giriş katında yaşayan Bayan Yalnız Kalpler'e, genç bestecinin verdiği 'partideki' bütün misafirlere ve diğerlerine kadar (açıkçası sadece bir kişi dışında herkes oradadır; eksik olansa çok bariz bir şekilde Thorwald'dur) avlunun bütün mikrokozmosunu kendi penceresine ve balkonuna çeker.

Truffaut şu gözlemde bulunur ve Hitchcock da buna katılır: "Bu, filmde sahnelemenin bakış açısını değiştirdiği tek ândır; Stewart'ın dairesinden çıkarız, kamera farklı farklı açılardan görülen avluya yerleştirilmiştir ve sahne kesin bir şekilde nesnelleşir." Aslında bu sahne, karşı dairelerde yaşayanların belirli bir mesafeden, telefoto lensle 'büyütülmüş' ve düzleştirilmiş olarak değil, 'normal' bir perspektiften ve yükseklik açısından ele alındığında, James Stewart'ın penceresine uygun olmayan açılardan görüldüğü ilk andır. Ayrıca bize *bütün avluyu* gösteren sıradışı ve aşırı kısa bir çekim vardır. Aslında avlunun sadece Stewart'ın pencerelerine bakan o bölümünü görürüz, ancak tümünü gördüğümüze inandırılırız ve her ne kadar nesnel de olsa dördüncü tarafı unutmuş olan söz konusu bakış açısının benimsenmesindeki amaç da budur. Çok büyük ihtimalle, bu sekanstaki karmakarışık fikir birliği hissi -ayrıca bu his çok da etkilidir- bizi avlunun biraraya toplandığına ve tamamını gördüğümüze ikna etmenin yanı sıra bize dördüncü tarafla ilgili bilincimizi kuramayacak ve temellendiremeyecek kadar az bir zaman tanımak üzere tasarlanmıştır.

Filmin işleyişi açısından çok radikal ve acımasız olan bir dışlanma, Jean-Pierre Oudart'ın 'Suture'daki[1] makalelerinde yer ver-

1) *Cahiers du cinéma*, 211, 212

diği gözlemleriyle ilgili olabilir. Oudart söz konusu makalelerde 'öznel' olarak nitelendirdiği sinema biçimini kurmaya hizmet eden dördüncü bir tarafın kaşla göz arasında ortadan kaldırıldığından söz eder.

II.

Üzerine çok şey söyleyebileceğimiz ses kullanımı, açıkça dikkatimizi avluya çekme işlevini görür. Radyodan duyduğumuz sesler, belirsiz konuşmalardan, çocukların oyunlarından, piyanodan, sokaktan ve şehirden duyulan seslerin tümü, karşımızda gördüklerimizle ilişkilendirilmek üzere tasarlanmıştır. Ancak en az bir ses vardır ki, karşı dairede oturanların hiçbiriyle bağlantısı olmamasıyla çok daha gizli ve önemli, ayrıca bu nedenle diğerleriyle ilişkili olarak mekân dışında bir rol oynar: görünmeyen bir şarkıcı tarafından söylenen gamlar. Bu kadın sesinin, avludan yayılan, gündelik, yerel müzikli ve uğultulu bu dokuya sanki seslerden oluşan koca bir oluk veya hiçbir yere yerleştirilemez bağımsız bir öğeymiş gibi katkıda bulunduğunu düşünmek hoşuma gidiyor.

Esasında, ilk akşam Grace Kelly'nin sessizce ve beklenmedik bir şekilde gelişinin ve tam olarak iki sevgilinin öpüşmesi üzerine *kapanan* olağanüstü, rahatsız edici sessizliğin hemen öncesinde sesini duyduğumuz görünmez şarkıcının yer aldığı bu sekans, filmin başından beri James Stewart'ın penceresinin altında aralıksız devam eden iri dalgaların bu şaşırtıcı ve son derece iyi hazırlanmış geri çekilişindeki en monoton sekanslardan biridir.

Tıpkı Godard'ın *Carmen*'de istediği an denizin sesini 'açtığı' ve 'kapadığı' gibi, Hitchcock da ister James Stewart'ın (ve seyircinin) dikkatini dışarıya yönlendirmek için olsun ister sahneyi küçük bir tiyatro şeklindeki salona ve Lisa ile Jeff'in başbaşa olduğu eve geçmek üzere 'sonlandırmak' için olsun avlunun sesini serbestçe açıp kapatır.

Tiyatro referansı hiçbir şekilde gereksiz değildir, çünkü Grace Kelly, James Stewart'ın 'oyunu'nu bozmasını dengelemek üzere kendisini bir kadın olarak veya 'yaklaşan çekicilik' olarak sunar.

Çelişkiyi mazur görürseniz, Jeff'in dairesi açıkça dört taraflı sahne olarak kurulmuş ve çekilmiştir. Bu izlenim, oda alanının yapısı tarafından güçlendirilir çünkü oda çoğu zaman enine gösterilir; 'avlu tarafına bakan' (aynı avlu değil) ve bahçe tarafına bakan' iki kapı; giremediğimiz odalara açılan iki kapı vardır. Burada James Stewart'ın güçlendirilmiş hareketsizliği başka bir dramatik engel daha ekler. Ayrıca *Arka Pencere*'nin yine Grace Kelly'nin yer aldığı *Cinayet Var*'dan hemen sonra ve *İp*'ten birkaç yıl sonra çekildiğini, her iki filmin de sinemasallaştırılmış tiyatro alanındaki çalışmalar olduğunu hatırlamakta fayda var.

Argümanın sağlamlığı adına, *Arka Pencere*'nin tiyatro hali hayal edildiğinde, karakterlerin yüzü bize dönük olurdu; bizim göremediğimiz avlunun varlığı yalnızca ses efektleriyle, dairedeki karakterlerin gözlemleriyle ve tepkileriyle sağlanırdı. Bu, şüphesiz biraz zorlama görünürdü ancak kimi zaman sahnedeki oyuncuların boş bir alana, seyirciye bakarak gördükleri ve bu şekilde sahnede başlayan ve sonsuzluğa doğru uzayan bir tür hayali koni yaratarak boş bir alanla ilgili gözlemde bulundukları ve yorum yaptıkları görülmüştür.

Arka Pencere'de James Stewart'ın dairesi *etrafındaki* dördüncü taraf hilesinin, bir tiyatro dairesinin garip ve büyülü bir şekilde sinema avlusu halinde sunulduğu bir anlayış vardır.

7
RETİNASININ ARDINDAKİ ADAM

Miran Bozovic



"Seni görmek, seni sevmektir."
(Bing Crosby)

"Amare tuum est videre tuum."
(Cusa'lı Nicholas)

Arka Pencere, gözün arzusuyla, Lacan'ın *Seminer XI*'inde[1] belirttiği üzere, 'gözün açlığı'yla ve bakışla, açlığın nesnesi olarak işlev gören görüş alanı içerisinde nesne *a -petit a-* nesnesinin görünüş biçimiyle ilgilidir.

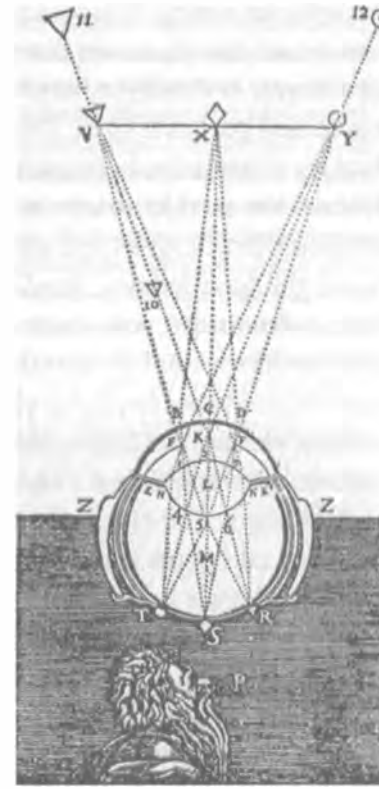
1) Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin, 1986, s. 115.

Film, doğrudan pencereye yaklaşan kamerayla başlar ve pencerenin orta çerçevesi ekranı kapladığı anda, kamera pencere pervazının tam üzerinde durur. Bu, odadan görünen manzarayla seyircinin gördüğü manzaranın tam tamına özdeşleştiği andır: Odadan görülebilen her şeyi görebiliriz; odada kim varsa sanki o anda seyircidedir ve biz sanki adamın odasına girmişizdir. Odanın manzarasıyla bizim manzaramız birleştiğinde, kamera avluyu yavaşça sağdan sola tarar; bu sahnenin, açılan ve etrafına bakınan dev bir göz şeklindeki ilk göz hareketimizle eşleştiği söylenebilir.

Dev bir göz olarak pencerenin kameranın 'gözü'yle veya bizim kendi gözümüzle örtüşmesiyle sonuçlanan, kameranın doğrudan pencereye yönelme hareketi arkadan, bizimki ve Jeff'inki olmak üzere iki bakışın füzyonunu betimler. Bu *Lekeli Adam*'da, gerçek suçlunun, başka bir deyişle *doğru adamın*, Henry Fonda'nın, başka bir deyişle *lekeli adamın* yüzüyle birleştiğinde; *Sapık*'ta Norman ölümcül gülümsemesiyle sıkılmış dişlerini ortaya çıkardığında, başka bir ifadeyle ölmüş annesinin oğlunun gözlerinden bakmak üzere belirdiği anda görülebilen bir füzyondur; füzyon bu son örneklerde önden yaşanır.

Gerisinden baktığımız pencerenin gerçekte göz olarak işlev görmesi, odanın kendisinin *camera obscura* işlevi görmesinden açıkça anlaşılmaktadır; pencerenin bu tarafındaki odada ortaya çıkan şey tam olarak avlunun karşı tarafındaki dairenin, yani Thorwald'un dairesinin penceresinin ötesinde ortaya çıkan şeyin tam da tersine çevrilmiş görüntüsüdür. Hitchcock'un Truffaut'ya söylediği gibi: "Avlunun bir yanında Stewart-Kelly çiftini görürüz; Stewart bacağı alçıda olduğu için kıpırdayamazken kadın serbestçe hareket edebilir. Diğer taraftaysa yataktan çıkamayan hasta bir kadın vardır, oysa kocası dilediği gibi dolaşır."[2] Hareketten yoksun iki kişi de hareketli eşlerinin kurbanıdır: Nasıl ki Lars karısının kaderini belirliyorsa, Lisa da Jeff'i kendi planlarına dahil eder. Ayrıca avluyu geçerek Thorwald'un dairesine giren Lisa'dır ve aynı şekilde karşı taraftan gelip Jeff'in dairesine giren Thorwald'dur.

2) François Truffaut, *Hitchcock*, Londra: Panther, 1969, s. 267.



Seyirci olarak, üzerine düşen tersine çevrilmiş görüntüleri gören dev gözün gerisine yerleştirilmişizdir, başka bir deyişle, Jeff'le birlikte tıpkı Descartes'ın *Optics* metnindeki gravürde, tamamen karanlık bir odaya yerleştirilmiş sakallı adamınkiyle aynı yerde bulunuruz. "Yeni ölmüş birinin gözü" ön duvardaki çukura yerleştirilmiştir ve organları henüz çıkarılmış bir insan vücudu veya en azından kafası bulunamıyorsa "öküzün veya başka bir büyük hayvanın gözü"[3] yeterli olacaktır. Ölü göz, güneşle aydınlatılan çeşitli nesnelere dikkatle bakar. Işık, odaya yalnızca bu gözden girer. "Gözün arkasına bakarsanız," der Descartes, "orada, belki de meraksız ve hoşnutsuz bir şekilde değil, doğal perspektiften dışarıdaki -başka bir deyişle, dış dünyadaki- bütün nesneleri temsil eden bir resim görürsünüz."[4]

Descartes, bu deneyin "baktığımız nesnelerin, gözlerimizin arkasında kendilerinin gayet mükemmel görüntülerini bastıkları"nı[5] doğruladığını belirtir; o retinal görüntüler dış dünyadaki nesneleri layığıyla temsil eder. Descartes'ın kesin inanışına göre, bunun doğruluğuna kendimizi kendi gözlerimizle temin edebiliriz. Nasıl mı? Bunun için karartılmış odadan çıkmamız ve dış dünyadaki nesneleri ölü gözün gerisinden gördüğümüz retinal görüntülerle karşılaştırmamız yeterlidir.

---

3) *The Philosophical Writings of Descartes*, Cilt: 1, çev. J. Cottingham, R. Stoothoff ve D. Murdoch, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, s. 166.
4) *A.g.y.*
5) *A.g.y.*

Şüphesiz deney başarısızdır, çünkü retinal görüntü hiçbir zaman nesneyle, şeyin kendisiyle karşılaştırılamaz; kısacası, taklit veya kopya orijinaliyle karşılaştırılamaz. Yalnızca nesneye ait *bizim* retinal görüntümüzü, ölü gözün retinasından nesne görüntüsüne ait *bizim* retinal görüntümüzle karşılaştırabiliriz. Bu yüzden, Descartes'ın merakı anlamsız, sevinci tamamen temelsizdir: Kesin olarak söylemek gerekirse, sürekli olarak Descartes'ın sakallı adamınki gibi bir odadayız; kendi gözümüz bu şekilde karartılmış bir odanın *kendisidir*. Asla dışarı çıkamayız ve şeylerin kendileriyle değil, sadece retinal görüntülerimizle uğraştığımız bir odada sonsuza kadar kapatılmış haldeyiz. Bu durumda, retinal görüntülerimizin şeylerin kendisiyle, nesnelerle; taklitlerin, kopyaların orijinallerle karşılaştırılması yanılsamadır.

Arka Pencere'de tam da bu taklitler, kopyalar ve simülakrlar diyarından çıkmanın imkânsızlığı harekete geçirilir. Fotoğraflarla, başka bir deyişle taklitlerle, kopyalarla, simülakrlarla dolu duvarlarıyla Jeff'in salonu, terk edemediği ve hapsolduğu bu oda, Descartes'ın odasına, karartılmış oda olarak göze tekabül eder.

Bu simülakrlar diyarında sıkışmış olan Jeff, kendi retinasının ardında yaşayan adamdır. Dış dünya onun gözlerinde seyirlik hale gelmiştir. Jeff'in penceresinin ötesinde ortaya çıkan her şeyin seyirlik olduğu gerçeği, filmin başında, üç bambu gölgeliğin, tiyatro salonunda açılan perde gibi, teker teker yavaşça açılarak sahneyi gözler önüne sermesinde yatmaktadır. Jeff'in penceresinin ötesindeki sahneyi seyirlik olarak anlayışımız, Lisa'nın gölgelikleri kapatırken söylediği sözlerle güçlendirilir: "Bu gecelik bu kadar gösteri yeter." Bu sözler bizi sahnedeki aksiyondan koparır. Bu tiyatro metaforunun anlamı nedir? Bizler, yani seyirciler için, perde açılmış, seyirlik başlamıştır: Bizim gözlerimizde seyirlik, pencerenin hem bu tarafında hem de diğer tarafında ortaya çıkanlardır. Dolayısıyla bu, pencerenin ötesinde ortaya çıkan her şeyin *aynı zamanda pencerenin bu tarafındaki odada bulunan kişinin gözlerindeki seyirlik olduğu* anlamına gelir.

Stella'nın, "Dikizci nesli olup çıktık," şeklindeki ifadesinin hemen ardından getirdiği, "İnsanlar, değişiklik olsun diye evlerin-

den dışarı çıkıp içeriye bakmalı," önerisi, Jeff tarafından basit olarak kendisini görüntülenen nesne içerisinde, başka bir deyişle, penceresinden gözetlediği *tableau vivant* içerisinde yer alırken görme isteği olarak anlaşılabilir.

Jeff karanlık odasında sıkışıp kaldığından, kesin olarak söylemek gerekirse, kendi gözünde mutlak görüş açısını, yerine başka bir açı veya dış görüş açısı koyamayacağı bir görüş açısını kaplamaktadır: Oradan başka bir yere gidilemez; biraz geri gidip az önce bakmakta olduğumuz görüş açısını gözetlememiz mümkün değildir. Mutlak görüş açısı, asla dışsallaştırılamayan bir iç noktadır; daima içeriden dışarıya baktığımız, terk edilmesi mümkün olmayan, kendimizi göremediğimiz, ancak sadece ötekileri gözetleyebildiğimiz, kısaca röntgenci dışında hiçbir şey olamadığımız noktadır.

Kendi bedenimizde, kendi gözümüzde sıkışıp kalmak biçimindeki bu dayanılmaz durumu, kötü şöhretli başka bir röntgenci olan Norman Bates şöyle ifade eder:

> Bence hepimiz kendi tuzaklarımızda sıkışıp kalmışız. Ve hiçbirimiz dışarı çıkamıyoruz. Boşuna tırmalar dururuz, sadece boşluğa, sadece birbirimize pençe atabiliriz. Üstelik bütün bu çırpınışlardan bir an olsun vazgeçmeyiz.

Yani, dayanılmaz mutlak bakış açısı deneyimi, bacağı alçılı Jeff'in tekerlekli sandalyesine mahkûm oluşuyla güçlendirilir. Alçısından, kurtulmak istediği 'sıvalı koza' olarak bahsederken, kendisini ipekten kabuğuna hapsolmuş bir tırtıl biçiminde algılar. Böcek karşılaştırması kesinlikle tesadüfi değildir, çünkü sonuçta mutlak görüş açısı böcekler tarafından şekillenir. Böcekler yalnızca kendilerini, kendi bedenlerini görememekle kalmaz,[6] kimileri düz bir şekilde önlerine bakamaz bile; petekgöz yapıları nedeniyle bir nesneyi, örneğin mumu, yalnızca belirli bir açıdan görebilirler. Amaçsız gibi görünen uçuşlarının sebebi budur: Işık kaynağına ulaşmak için yollarını bu sabit açıya göre ayarlamaları gerekir ve bu ancak kendilerini varış noktalarına çıkaracak spiral yol ara-

6) Bkz. Jean Paul Sartre, *Being and Nothingness*, çev. H.E. Barnes, Londra: Methuen, 1966, s. 358.



cılığıyla mümkün olabilir.[7] Bu böceklerin, spiral yolu ışık kaynağına giden 'düz', 'doğrusal', 'en kısa' yol olarak algıladıkları açıktır ve düz bir şekilde uçtuklarında başlarının dönüp dönmeyecekleri merak konusudur. Lacan'ın, mutlak görüş açısının katlanılmaz deneyimiyle ilgili farklı bir açımlaması olan şu sözlerinin doğruluğunu en acı şekilde deneyimleyenler hiç kuşkusuz böceklerdir: "Ben sadece tek noktadan görüyorum, ancak varoluşumda bütün taraflardan görülüyorum."[8]

Aslında Stella'nın önerisi, Delphi kehanetinin "Kendini bil" biçimindeki Platoncu açıklamasından başka bir şey değildir. Diye-

7) Bkz. D'Arcy W. Thompson, *On Growth and Form*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984, s. 178.
8) Lacan, *The Four Fundamental*, s. 72.

lim ki Platon, "Adamla konuşmak yerine, [Delphi kitabesi] içimizden birinin gözüne bir nasihatte bulunarak, 'Kendini gör,'" dedi.[9] Göz kendini göremeyeceğine göre bu nasıl mümkün olabilir?[10] Plato şöyle der: "Göz, bir nesneye bakmalıdır ve bu nesneye bakarak hem nesneyi hem de kendini görür." Söz konusu nesne tam da başka birinin gözüdür, farklı bir deyişle, üçüncü gözdür; göz nesneye baktığında, kendini 'görürken görür'. Göz kendini ancak üçüncü gözün gözbebeğinde görebilir ('aracılığından faydalanarak *gördüğü* şey'). Platon'un sözleriyle:

> Eğer bir göz kendini görecekse, bir göze ve o gözün [başka bir deyişle, görmenin] tam da erdeminin ortaya çıktığı bölgesine bakmalıdır.[11]

Görünüşe göre, Jeff Stella'nın önerisini harfi harfine, Delphi kehanetinin Platoncu açıklaması şeklinde kabul eder: O andan itibaren o belirli nesneyi, üçüncü gözü aramaya başlar. Bu üçüncü gözde, nesnenin kendisinin, yani gözün ona baktığı noktada 'kendisini görürken görebilecektir'.

Thorwald'un oturma odasındaki göz işlevi gören pencere, avlunun karşı tarafındaki bu belirli nesne olarak ortaya çıkar. Bir pencere nasıl göz işlevi görür? Pencere bize nasıl bakabilir?

Burada Jean Paul Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik* adlı eserinde 'göz ve bakış arasındaki yarılma' üzerine incelemesini hatırlayalım. Sartre, "Bir bakışı *en sık* açığa çıkaran şey, bana doğrultulan iki göz küresinin yakınsaklığıdır," der ve şöyle devam eder:

> Ancak bakış kimi zaman, dalların hışırtısında veya bir ayak sesinin ardından gelen sessizlikte, ya da bir objektifin belli belirsiz açılmasında veya perdenin hafifçe kımıldamasında belirir. Bir saldırı esnasında çalıların arasında sürünen erkekler ***kaçınılması gereken bir bakış olarak***, iki göz yerine, küçük bir tepenin üzerinde gökyüzüne doğru uzanan bir çiftlik evi olarak kavrarlar... Çalılıklar, çiftlik evi ar-

9) Plato, *Alcibiades I*, 132 d (çev. W.R.M. Lamb, The Loeb Classical Library, Londra: William Heinemann, 1964, s. 209).
10) Bkz. Auguste Comte: *"The eye cannot see itself"* (Göz kendini göremez); akt. Sartre, s. 316.
11) Plato, *Alcibiades I*, 133 b (çev. Lamb, s. 211).

tık bakış değildir; onlar yalnızca *gözü* temsil ederler, çünkü göz ilk önce görme organı olarak değil, bakışa destek olarak algılanır. Bu nedenle, çiftlik evinde perdenin, pencerenin ardındaki seyredenin gerçek gözüyle kesinlikle ilişki kurmazlar. *Onlar oldukları halde zaten gözdür.* Diğer yandan, ne bakış, göz olarak işlev gören nesnenin niteliklerinden biridir ne söz konusu nesnenin toplam biçimidir ne de o nesne ve benim aramda kurulmuş 'dünyevi' ilişkidir. Tam aksine, bakışı onu ortaya koyan nesneler üzerinde algılamaktan ziyade, benim üzerime dikilmiş bakışı kavrayışım, 'bana bakan' gözlerin yok edilmesi temelinde ortaya çıkar. Bakışı kavrıyorsam, gözleri algılamayı keserim ...[12]

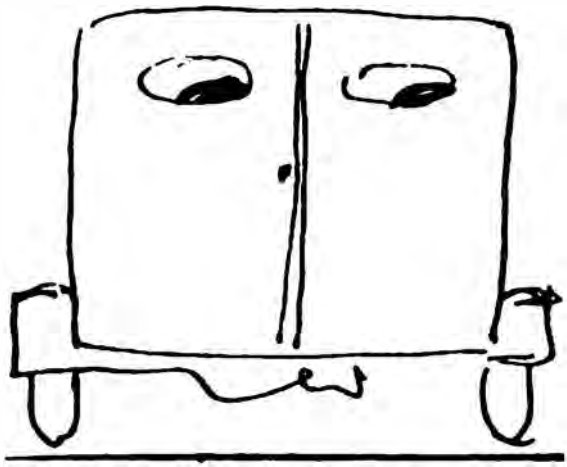
Veya Lacan'ın *Seminer I*'de Sartre'ı özetlediği gibi:

> Kendimi, gözlerini görmediğim, hatta gözlerinin farkına bile varmadığım birisinin bakışı altında hissedebilirim. Bunun için orada başkalarının olabileceğini işaret eden bir şeyler olması benim için yeterlidir. Örneğin bu pencereyi ele alalım; hava biraz kararırsa ve gerisinde birisinin durduğunu düşünmek için sebeplerim varsa, bu pencere doğrudan bir bakıştır.[13]

Sartre ve Lacan'ın uyandırdığı sahne (ancak ikisi arasında hayati bir ayrım vardır: Sartre için bakışın değil, gözün yerine geçen pencere, Lacan'da bakıştır) tamı tamına Jeff'in gözünü Thorwald'un penceresinin karanlığına diktiği sahneye tekabül eder.

Hitchcock, göz veya bakış işlevi gören pencere fikrinden haberdar değildi – bunu 1920'lerde *The Lodger: A Story of the London Fog*'da geliştirmişti. Haber aracının uzaklaştığı sahnede arabanın arkasındaki oval pencerelerden -başka bir deyişle, *arka pencerelerden*- şoförün ve arkadaşının kafasını görürüz. İki kafa veya iki koyu leke, aydınlatılmış oval pencerelerin ardında siluet şeklinde görülür ve bu halleriyle gözlere benzetilir. Hareket halindeki araç yana eğildiğinde oval pencerelerdeki kafalar da aynı şekilde yana eğilir – ve aşağı yukarı eşzamanlı olarak eğildiklerinden, yuvala-

12) Sartre, s. 257-258. *'Gaze/gazing', 'look/looking'* sözcüklerinin yerine kullanılmış (Fransızca orijinal metinde: *regard/regarder*).
13) Jacques Lacan, *The Seminar, Book I: Freud's Papers on Technique*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, s. 215.



rında hareket eden göz gibi görünürler. Bu şekilde, aracın arkası olduğu gibi bir yüzü çağrıştırır.[14]

O halde, Thorwald'un penceresinin derinliğinde yanan sigara sahnesinde ötekinin bakışı Lacan'a göre neredeydi, Sartre'a göre neredeydi?

Sartre'a göre bu bakış, kendisini açığa çıkaran nesnede, bize bakan pencerede değildir, hatta nesnenin ötesinde, yani pencerenin derinliğinde hiç değildir; aksine *pencerenin önündedir*. Sartre şöyle der: "Ötekinin bakışı gözlerinin kimliğini gizler; *onların önüne* geçer gibi görünür."[15] Kısacası, pencerenin bakışa cevap verdiği anda bakışın öznesi konumundan, başka bir deyişle röntgenci konumundan ötekinin bakışının nesnesi, başka bir deyişle görülen röntgenci konumuna geçmiş olan bizim üzerimizdedir. Sartre'a göre, üzerimizde sabitlenen bakışı göremeyiz; sadece onun üzerimizde olduğunu kavrayabiliriz ve onu, bakışı açığa çıkaran nesneye karşı, bize bakan pencereye/göze karşı körleşme pahasına kavrarız. Burada temel bir akıl yürütme şu gerçeğe dayanır: Üzerimizde sabitlenen bakışın kavranması için, bakışı açığa çıkaran nesneye, başka bir deyişle bize bakan pencereye/göze karşı körleşme gerekir: Sartre'a göre, dünyayı algılarken aynı anda

14) Truffaut, s. 50-51.
15) Sartre, s. 258.

üzerimizde sabitlenen bakışı kavrayamayız. Ya birini ya da ötekini yapabiliriz. Çünkü, der Sartre, dünyayı algılamak ona *bakmaktır*; ve üzerimizde sabitlenen bakışı kavramak, nesne olarak bakışı kavramak değil, *bakılmakta olduğumuzun* bilincinde olmaktır.[16] Bakışın öznesi olarak, aynı zamanda ötekinin bakışını da görebilirim; ötekinin bakışı aynı zamanda nesne de olabilir, ancak bu, ötekinin bakışı bana doğrultulmadığı sürece mümkündür. Bu gerçekleştiğinde, nesne artık ötekinin bakışı değil, benimdir; ötekinin bakışının nesnesi haline gelen ben. Eğer bakışı kavradığımda bana bakan gözü görmez olduğum doğruysa -tam tersi de olabilir: gözü gördüğümde bakışın yok olduğu doğruysa- o zaman gözlerim ötekinin bana baktığını göremeyebileyim diye vardır.

Böylece Sartre'a göre, Jeff'in iki alternatiften birisini seçmesi gerekiyordu: Ya pencereyi görecekti çünkü pencere bakışına cevap vermiyordu, ya da pencere ona bakacaktı ve Jeff pencerenin baktığını göremeyecekti. Lacan içinse Jeff hem pencereyi hem de pencerenin kendisine baktığını görebilir: Pencere kendisi ve *ötesindeki*, *gerisindeki* bakış olarak, pencere *içindeki* leke olarak parçalanmıştır. Platoncu mükemmel özyansıtma yerine veya Jeff'in "kendisini pencerede, bu üçüncü gözde kendini görürken görmesi" yerine -ötekinin bakışı noktasında, başka bir deyişle pencerenin de kendisine baktığı noktada- lekeyi görür; burada leke, pencerede yanan sigaradır.

Jeff pencereyi görür, ancak pencere zaten ona bakmaktadır; pencere Jeff'in göremediği noktadan, benimsediği bakış açısı nedeniyle kör kaldığı noktadan Jeff'e bakmaktadır: "Ötekinin bakışıma cevap verdiği noktayı hiçbir zaman doğru dürüst göremem, hiçbir zaman görüş alanımın bütünlüğü içine dahil edemem."*[17]

Thorwald'un penceresi Jeff'in bakışına cevap verir, Jeff'i [*le regarde*] avludaki diğer bütün pencerelerden farklı bir şekilde ilgilendirir. Diğer pencerelerden herhangi biri bakışına cevap verecek

16) *A.g.y.*

*) Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak*, Tuncay Birkan çevirisi, Metis Yayınları, İstanbul, Nisan 2008. (ç.n.)

17) Slavoj Zizek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA: MIT Press, 1991, s. 114.

olsaydı, büyük ihtimalle bakışı kavradığı anda nesne haline gelecekti; Sartre terminolojisinde Thorwald'unki hariç, diğer bütün pencerelere karşı tutumu 'hiçleştiren özne'nin tutumu olacaktı. Thorwald'un penceresi, diğerlerinden farklı bir şekilde bakışına cevap verir, çünkü Jeff onu farklı bir şekilde görmektedir: O pencerede onun merakını uyandıran, diğer pencerelerin hiçbirinde olmayan, "pencerenin kendisinden ziyade pencerenin içinde olan" ve her zaman ona biraz endişe veren bir şey, özetle arzusunun nesne sebebi vardır. Pencereyle yüz yüze gelen Jeff, *kendisini yalnızca arzu öznesi olarak görebilir*.

Jeff daha önce, Dedektif Doyle'un Thorwald'un temiz olduğu yönünde kendisini ikna etmesinin ardından ümitsizliğe kapıldığı anda arzusuyla pekâlâ yüzleşebilirdi. O anda, ümitsizliğin daima bir arzuyu yansıttığı önermesini içeren temel Descartesçi 'tutku mekaniği'ni ve Lacan'ın "insanın arzusu Öteki'ne duyulan arzudur" şeklindeki formülünü kullanarak arzusunu kabul edebilirdi.[18] Descartes'a göre, ümitsizlik "arzu ettiğimizi elde etmeye dair küçük bir beklenti ... olduğunu fark ettiğimizde yaşadığımız aşırı hevesten başka bir değildir".[19] Jeff arzusunu avcunun içine nasıl almıştı? Lisa'nın sözlerine göre, "adamın karısını öldürmediği" ortaya çıktığı anda "umutsuzluğa saplandı": İnsanın arzusu Öteki'ne duyulan arzu olduğundan, *Thorwald'un [Jeff'in] arzuladığı şeyi yapmasına* -başka bir deyişle, Thorwald'un [Jeff'in] arzusunu gerçekleştirerek karısını öldürmesine- *dair pek az bir ihtimal kaldığında* Jeff'in kapıldığı umutsuzluk *bizzat Jeff'in* Lisa'dan bir şekilde kurtulma arzusunu yansıtmaktadır.

Ancak Jeff arzusunu kabul etmek yerine hiçleştiren özne olmakta ısrar eder. Arzusuna karşı kör olmanın yanı sıra tıpkı Sartre'ın anahtar deliğinden dikizlerken ötekinin bakışını fark etmesi üzerine şaşkınlığa uğrayan röntgencisinin yaptığı gibi, röntgenciliğin ahlâki açıdan değerlendirmesini yapar: Stella'nın Jeff'in uzun odaklı objektifinden 'taşınabilir anahtar deliği' olarak söz etmesi muhtemelen tesadüf değildir. Peki, Sartre'ın *voyeur vu*'su

18) Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, s. 115.
19) René Descartes, *The Passions of the Soul*, Philosophical Writings, s. 351.

(görülen röntgencisi) ahlâki açıdan tam olarak nasıl bir değerlendirmede bulunur? Başka insanlara yaptığım şeyi onlar da bana yapabilir; bir röntgenci olarak bizzat ben de görülebilirim. Başka bir özneye bakarak, onu nesne olarak belirlemeye çabalarım; ancak söz konusu özne de bunun karşılığında benim özne halimi reddedebilir ve beni nesne olarak belirleyebilir. Bu durumda ötekinin baktığı ve yargıladığı nesne ben olurum; ötekinin gözlerinde bir nesne olarak belirmek beni utandırır. Kısacası, "öteki tarafından görülmek, ötekini görme gerçeğidir,"[20] der Sartre.

Peki ya Jeff? "Acaba bir adamı dürbünle ve uzun odaklı objektifle izlemek etik bir davranış mıdır?..." "Elbette, isterlerse onlar da beni merceğin altındaki bir böceği izler gibi izleyebilirler." Jeff komşularını büyütecin altında böcekleri inceleyen bir böcekbilimci edasıyla izlerken, şimdi de aynısının kendisine de yapabileceği gerçeğinin farkındadır. Dolayısıyla Sartre'cı perspektiften bakıldığında, Jeff, avının avcıya, kendisinin de ava dönüşebileceğinin bilincinde olan bir avcıdır.

Ancak avcı Jeff, leke pencereden kendisine baktığı anda, *kendi* avına dönüşür: Kendi bakışının avı haline gelir, tıpkı numunelerinden bir tanesi basit gözüyle bakışına cevap verdiği anda kendi bakışının avı haline gelen böcekbilimci gibi. Lacan'a göre, bulundukları ortamı taklit etme, sadece ötekinin bakışı için sahneye konan bir gösteri değildir: Böcekler kanatlarındaki basit gözler sayesinde *ötekinin bakışını, olduğu gibi, yeniden üretebilirler.*

Dolayısıyla, her ne kadar Jeff arzusunu avcunun içine almış olsa da onu kabul etmiyordu. Gördüğümüz gibi, umutsuzluğunu ters tarafa doğru çalıştırarak arzusunu kolaylıkla elde edebilirdi. Yani, pencere bakışına cevap verdiğinde onunla tam anlamıyla yüzleşmelidir. Bu leke, pencerenin bakışına cevap verdiği bu nokta, karanlıkta yanan sigaradır.

Filmin en başında bize gösterilen araba yarışı fotoğrafı, en saf haliyle Hitchcockçu bir lekedir. Bu fotoğraf, âdeta Holbein'ın *Elçiler* tablosunun mükemmel bir özeti gibidir. Fotoğrafta, tıpkı Holbein'ın resminde olduğu gibi, kelimenin tam anlamıyla asılı

20) Sartre, s. 228, 257, 261.



kalmış olağandışı bir nesne, 'oturmayan', 'taşan' bir nesne görürüz. Holbein'ın kafatası gibi, bu nesne de yatık, uzatılmış ve belli belirsiz bir şekilde bulanıklaştırılmıştır; yine de Holbein'ın anamorfik kafatası kesinlikle dosdoğru bakıldığında değil, sadece belirli bir açıdan görülebilir. Bu özelliğiyle kafatası halihazırda bir böceğin görüş noktasını gerektirir. *Arka Pencere*'deki fotoğraftaysa yatık, çarpıtılmış nesne bizzat Jeff'i böceğe dönüştürür. Başka bir deyişle, Holbein tablosundaki leke, belirli bir açıdan, bir ölünün kafası olarak yakalanabilirken, Jeff fotoğrafta gördüğümüz lekeyi süzerken, düpedüz ölümün kendisiyle göz göze gelmiştir: Bu leke, pekâlâ Jeff'in görüp göreceği son şey de olabilirdi. Lekeyle -elbette doğrudan kameraya, fotoğrafçıya doğru uçan dönen tekerlekle- karşı karşıya kalan Jeff, büyük ihtimalle güve avını yiyip bitirmekte olan bir fareyi andıracaktı: Av olan güve, kanatlarını açarak bir baykuşun bakışına cevap verecek, başka bir deyişle farenin görüp göreceği son manzarayı yeniden üretecekti.

Tıpkı dönen tekerleğin güvenli bir mesafeden gözlenememesi gibi, tıpkı fotoğrafçının 'tarafsız', 'nesnel' gözlemci konumunu zayıflatması gibi, tıpkı tekerleğin Jeff'in halihazırda fotoğrafta yaka-

landığı, fotoğrafçı olarak kendisinin 'fotoğraflandığı' nokta olması gibi (Lacan'a göre, dışarıda olan, görüntülenen nesnenin tarafında olan bakış benim "*ışıkla çizildiğim*'... alettir"[21]) yanan sigara da Jeff'in röntgenci olarak halihazırda görüntülenen nesneye, pencereye dahil edildiği noktadır. Tıpkı farenin halihazırda güvenin basit gözlerine dahil edilmesi gibi (güve avlamayan avcıların gözlerinde, bu basit gözler elbette 'kördür') Jeff de halihazırda Thorwald'un penceresinin bakışına dahil edilir: Hiç de ilginç olmayan yaşlı adamı avlamak yerine, genç ve çekici Miss Torso'yu avlayan o röntgencilerin, başka bir deyişle 'unutulan' dördüncü taraftaki[22] dairelerde yaşayanların gözünde, Thorwald'un penceresi elbette ki 'kördür'. Güvenin basit gözleri, bu yüzden, yalnızca kendisini yiyip bitirmekte olan farenin gözlerinde 'görmek' üzere yapılmıştır; Thorwald'un penceresi yalnızca Jeff'in ilgili gözlerinde 'görmek' üzere yapılmıştır. Kısacası, *leke yalnızca arzu öznesinin bakışına cevap verebilir*. Lekenin bakışına cevap verdiğini görebilecek olan tek kişi, arzu öznesi, yani arzulayan öznedir, Çünkü leke tam da onun arzusunun nesne-sebebini, başka bir deyişle, arzusunu canlandıran, özneyi 'ilgilendiren *[regarde]* akıl sır erdirilemez X'i somutlaştırır. Lekenin Sartre'cı 'hiçleştiren özne'nin gözlerinde 'görmesi' mümkün değildir; burada gören özneyle, pencerenin bakışı arasında karşı karşıya kalma, göz göze gelme imkânsızdır: Özne pencereyi görürse, pencere (*tam da öznenin onu görmesinden ötürü*) onun bakışına cevap veremez ve bunun tersi de geçerlidir.

Alçısından kurtulacağı günü sabırsızlıkla bekleyen Jeff'in, kendini kozasında sıkışıp kalmış bir tırtıla benzettiğini daha önce belirtmiştik. Daha net bir şekilde belirtmek gerekirse, Jeff kozasından güve veya kelebek olarak çıkacak tam gelişmiş bir böcek haline gelmek üzere dönüşüm, metamorfoz süreci geçiren bir böcek olarak görür kendisini. Bu entomolojik metafor, kesinlikle tesadüfi değildir. Antik Yunan'dan günümüze kadar, böceklerin geçirdiği dönüşüm hakkında (özellikle de kozanın kelebeğe dönüşümü hakkında) büyüleyici, ancak yine de tekinsiz ve esrarengiz bir

21) Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, s. 106.
22) Bkz. bu kitapta Michel Cihon'un *Arka Pencere*'yle ilgili bölümü, s. 153-158.

şeyler vardır. Yunan şiirinde, D'Arcy W. Thompson'un dediği gibi, "kelebeğe atıflar yetersiz ve enderdir".[23] Pierre Louis[24] gibi böcekbilimciler, ilk böcekbilimci Aristoteles'in çoğu tür için sistemli bir şekilde eksiksiz ve ayrıntılı açıklamalar verdiği *Zoological Researches* eserinde kozanın kelebeğe dönüşümü üzerine söyleyecek söz bulamayışı karşısında bugün bile hayrete düşerler.

Peki, bu konunun neresi bu kadar büyüleyici ve bir o kadar da tekinsiz ve esrarengizdir? Burada Aristoteles'in kozanın kelebeklere evrilmesi süreciyle ilgili tanımına, D'Arcy W. Thompson'ın yorumuyla bakmakta fayda var. Yemeyen ve kıpırdamaksızın öylece yatan koza sanki ölüdür; kısacası koza bir cesettir ki bu Yunanca adından da (küçük bir ceset anlamına gelen *nekydallos*) açıkça anlaşılır. Diğer yandan belirli bir sürenin sonunda ortaya çıkan kelebeğe *psyche*, ruh adı verilir.[25] Aristoteles'in nefesini kesen şey, kozanın kelebeğe dönüşümünü izlediği sırada ruhun tamı tamına ölü bedenden ayrılışına tanıklık etmekti.

Kozanın kelebeğe dönüşümüyle ilgili benzer bir büyüleniş örneğine, Thomas Harris'in Aristoteles'e atıfta bulunmadan tam olarak kavranması mümkün olmayan *Kuzuların Sessizliği* adlı eserinde rastlanır. Romanda, sabıkalı geçmişinden dolayı transseksüel operasyon geçirmesi yasaklanan bir transseksüel, kadınları öldüren bir seri katile dönüşür. Neden? Transseksüel operasyon geçirmesi yasaklanarak, aslında her zaman tek ve aynı ruh tarafından canlandırılacak olan beden dönüşümü (*transformation*) de yasaklanmış olur; bu yüzden, gayet anlaşılır bir şekide geriye kalan tek alternatifi seçer: ruhun bir bedenden diğerine *göçü* (*transmigrasyonu*). Bedenlerine yerleşme niyetiyle kadınları öldürür. Derilerini yüzdüğü kurbanlarının ağzına bir böceğin kozasını (kuru kafa kelebeği) yerleştirir. Onun gözlerinde, kurban şimdi yalnızca görünürde ölü bir kozadır ve belirli bir sürenin sonunda kelebek olarak yeniden canlanacaktır; bu arada kendisi de kadının derisine bürünmüş olarak -kelebek kurbanın ağzından uçup gittiği an-

23) D'Arcy W. Thompson, "Aristotle the Naturalist", *Science and the Classics*, Oxford: Oxford University Press, 1940, s. 62-63.
24) Pierre Louis, *Aristotle: La découverte de la vie*, Paris: Hermann, 1975, s. 117.
25) Thompson, "Aristotle The Naturalist".

da: ruh bedeni terk ettiği anda- kadının bedenine yerleşmeye gelecektir: Kendisini kadına dönüştürecektir. Dahası, dönüşüm döngüsüne müdahalede bulunan katil, 'kusursuz cinayet'i işlemiştir: Kadının ruhu olarak kurban, sırtında bir kurukafayla kelebek olarak yaşamaya devam edecek, adam da kendi bedeninden feragat etmiş olarak bundan sonra kadının bedenini canlandıracaktır.

Böceklerin bu dönüşümü, metamorfozu *Arka Pencere* bağlamında nasıl anlaşılmalıdır? Bunun için birbiriyle bağlantılı en az üç yol vardır.

Birincisi: Diriliş alegorisi olarak anlaşılabilir. Aslında en sık olarak bu şekilde anlaşılmıştır. Örneğin, Malebranche'de: Nasıl ki bir tırtıl mezarında kendini sarar ve görünürde ölür ve belirli bir süre sonra bedeni parçalanmaksızın canlanırsa, İsa da ölmüş ve bedeni çürümeksizin dirilmiştir; nasıl ki tırtıl artık yerde sürünmez ve kelebek olarak uçarsa (Malebranche'ye göre, tırtıl "tamamen ruhani bir bedende", kendi içinde ruh olan bir bedende canlanır: kelebek, *ruh* olarak), İsa da artık Judaea etrafında sürünmez ve cennete yükselir,[26] vs.

Doğrudan kameranın üzerine doğru uçan ve tam bu esnada çekilen fotoğraftan yola çıkıldığında, Jeff kelimenin tam anlamıyla ölüme bakıyordu (başka bir deyişle, zaten ölmüştü), ancak mucizevi bir şekilde hayatta kaldı. Jeff'in gözlerinde bile, alçısından kurtulduğunda ölümden çıkmış olacaktır, çünkü koza Malebranche için neyse alçı da Jeff için odur: *mezarlık* (bir an alçı üzerindeki şu 'kitabe'yi okuruz: "L.B. Jefferis'in kırık kemikleri burada yatıyor").

İkincisi: Alçısından (kozasından) ötürü tekerlekli sandalyeye bağlı olan, salonunda sıkışıp kalan, fantezi dünyasına mahkûm olan Jeff'in kendi bedenine, kendi gözüne hapsolmuş bir adam metaforunu simgelediği zaten söylenmişti. Bu metafora göre, dış dünyadaki nesneler, kendi hallerinde kesinlikle hemen ilk anda değil, daima retinal görüntüler aracılığıyla görülürler. Belirli bir felsefi gelenek içinde, dış dünyadaki nesnelerin erişilmezliği, aynı satırlarda anlaşılabilir; burada Malebranche'nin sözlerini yeniden

26) Malebranche, *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion*, ed. A. Robinet, *Ouvres complètes*, XII-XIII, Paris: Vrin, 1984, s. 274.

hatırlayalım: ruhumuzun "[nesneleri] oldukları gibi görmeyişi"nin sebebi, "ruhun bütün bu nesneleri dikkatle incelemek amacıyla ... bedeni terk edip ortalarda serbestçe dolaşmasının mümkün olmadığı" gerçeğine dayanır.[27] Nasıl ki Malebranche'ın fantezisinde, vücutta sıkışıp kalmamış ve bu şekilde ortalarda serbestçe dolanan ruh, dış dünyada başka bir şekilde erişilmesi mümkün olmayan nesneleri, kendi hallerinde, dikkatle inceleyecekse, Jeff de alçısından kurtulur kurtulmaz (kozasından çıkan kelebek veya bedeninden çıkan ruh gibi) mühürlü fantezi dünyasından, odasından ibaret taklitler, kopyalar, simülakrlar dünyasından çıkıp önceden erişilemez olan gerçek dünyaya, insanlar arasına, vs. geri dönecektir.

Üçüncüsü: Tam da böceklerin dönüşümü konusu, Hitchcockçu röntgencilik eleştirisine uzanan ipucunu açığa çıkarır.

Bir kez daha yinelemek gerekirse, Jeff kozadır ve "kozanın önemi (*Kuzuların Sessizliği*'ndeki psikiyatrist Dr. Hannibal Lecter tarafından vurgulandığı üzere) değişim"dir.[28] Bu yüzden, belirli bir değişim Jeff'i beklemektedir – şimdilik yatmaya giden ve kendisini tatsız, hesaplanmamış bir değişimin beklediği Gregor Samsa'dır. Ne tür bir değişim? Yetişkin, cinsel olarak olgunlaşmış, kanatlı bir böceğe, tek kelimeyle, bir *imago*'ya dönüştürecek değişim.

Gregor Samsa da Jeff de *imago* olarak uyanacaklardır. Gregor Samsa dev bir böcek olarak uyanırken, Jeff bir görüntü, bir resim olarak 'uyanır', ki bu tam da Latince bir sözcük olan *imago*'nun orijinal anlamıdır. Daha kesin olarak belirtmek gerekirse, Jeff kendisini resmin *içinde*, görmekte olduğu *tableau vivant*'ın bir parçası halinde bulacaktır; seyirci olarak kendisini oyuncular arasında tespit edecek, önceden takip etmekte olduğu seyirliğin parçasına dönüşecektir.

Röntgencinin resme, seyircinin seyirliğe bu dönüşümü kendisi henüz resmin, seyirliğin dışına çıkmış olan birisinin yardımıyla gerçekleştirilecektir: *Jeff*'i pencereden aşağı atan Thorwald. Hatta

---

27) Malebranche, *The Search after Truth*, Book III, Kısım 2, Bölüm 1, çev. T.M. Lennon ve P.J. Olscamp, akt. Berkeley, Milton Keynes: Open University Press 1986, s. 79.
28) Thomas Harris, *The Silence of the Lambs*, Londra: Mandarin, 1991, s. 157.

bizzat Jeff de pencereden aşağı düşmenin aslında resme, seyirliğe düşmek anlamına geldiğinin farkındadır. Bu durum, görünüşte mantıksız savunmasından anlaşılmaktadır. Kendisini saldırganın gözlerine flaş patlatarak ve adamı geçici olarak körleştirerek savunur; bu şekilde *görülmek istemez*, resmin, seyirliğin parçası olmak istemez ve seyirci konumunu çaresizce muhafaza etmeye çalışır. Aynı anda eliyle gözlerini kapatır, böylelikle görmez; neyi görmez? Tam da Thorwald'un her şeye rağmen kendisine baktığını, *görüldüğünü*, kısacası çoktan resmin bir parçası haline geldiğini.

Bu şekilde Thorwald, zaten gerçek olan ancak Jeff'in farkında olmadığı bir şeyi canlandırır: Resmin Jeff'in gözünde olduğu doğruysa, kendisinin resmin içinde olduğu da doğrudur.[29]

Arka Pencere'de gösterildiği biçimde, röntgenciliğin Hitchcockçu eleştirisi şurada yatar: *Röntgencinin kendisi zaten resmin içindedir*, resmin içinde kendisini, kendi bakışını aramaktadır; resmin içindeki kendi varlığından, kendi bakışından büyülenir. Resimde dikkatini çeken şey, resmin tutarlılığını bozan lekedir ve röntgenci resmin içinde tam da leke olarak mevcuttur: "Ben eğer resmin içindeki bir şey isem, bu benim önceden leke, nokta olarak adlandırdığım perde biçimindedir daima," der Lacan.[30] Resim tutarlı olsaydı, leke içermeseydi, büyük ihtimalle önemsemeyecekti. Röntgenci resmin kendisinden ziyade, içeriğinde yer alan kendi varlığından, kendi bakışından büyülenir.

Röntgencinin var olması için, resimde bir leke olması gerekir; leke silinseydi, öznenin kendisi yok olurdu. Sartrecı 'hiçleştiren özne' pencere kendisine *bakmadığı* sürece var olur -ötekinin bakışı onu nesnelleştirir, kendinde olanın *(of the in-itself)* hareketsiz kütlesine geri fırlatır-, oysa arzu öznesi, leke kendisine *baktığı* sürece var olur. Lekeyle yüzleşen arzu öznesinin bu durumu, Tanrı ikonunun önüne geçtiğinde (ikon öyle usta bir şekilde boyanmış-

29) Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, s. 96: "Hiç şüphesiz, gözlerimin derinlerinde bir yerlerde, resim yapılmıştır. Resim, kesinlikle, benim gözümdedir." Sonraki cümle, "*Mais moi, je sui dans le tableau*", Alan Sheridan tarafından yanlış bir şekilde yorumlanarak, "Ama ben resimde değilim," şeklini almıştır, oysa doğrusu, "Ama ben, ben resmin içindeyim," olmalıdır.
30) Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, s. 97.

tır ki ne tarafına geçerse geçsin daima bakışına cevap vermektedir) şunları söyleyen Cusa'lı Nicholas tarafından mükemmel bir şekilde ifade edilir: "Ben varım çünkü sen bana bakıyorsun ve eğer Sen Bakışını benden başka yana çevirecek olursan Ben olmam."[31]

Hitchcock'un Jeff için ve biz seyirciler için hazırladığı tuzak, röntgenciliğin Lacancı formülünde şu şekilde özetlenebilir: *Görmek mi istiyorsun? Pekâlâ, bak öyleyse; kendi bakışına bir bak!*

31) Nicholas of Cusa, *The Vision of God*, çev. E. Gurney-Salter, *The Portable Medieval Reader*, ed. J.B. Ross ve M.M. McLaughlin, Harmondsworth: Penguin, 1978, s. 686.

8
DERİ VE SAMAN
Pascal Bonitzer



Bugünlerde filmlerin giderek daha da kısalan sürelerde iş yaptığını, profesyonel olarak sinemayla ilgilenenler gayet iyi bilirler. Bu satırlar yayınlandığında acaba reklam panolarında hangi isim boy gösterecek? Bu, makalemi yazarken karşılaştığım değişmez sorun olsa da kuralı bozan değerli birkaç istisna olduğu da yadsınamaz. Cannes Festivali'ne bağlı kalmaksızın, son birkaç aydır listelerde olan Hitchcock, pıtrak gibi çoğalan yeniden gösterimler ve yeni basımlar sayesinde birkaç ay içinde yeniden önümüze gelecektir. Görünüşe göre Hitchcock her zaman bizimle olacak.

Çoğu zaman zayıf bir çalışma olarak değerlendirilen *Çok Şey Bilen Adam*'ı ele alalım. Film gerçekten de zayıf olabilir, ancak gayet

açık bir şekilde şunu belirtmeme izin verin: Hitchcock filmlerinin tamamı zayıftır ve biz tam da bunun için ona minnettar olmalıyız.

KORUYUCU YÜZEY

Oldukça planlı bir şekilde, belirli bir türün, yani gerilim türünün sınırları içerisine yerleştirildiği ve eğlendirmek dışında başka bir şey yapmaya çalışmadığı gerçeğinden bakıldığında Hitchcock'un eserleri zayıftır. Son yirmi yılda, Truffaut'nun sinemanın gerçek bir *Ars poetica*'sı sayılan Hitchcock hakkındaki klasik çalışmasının yayınlanmasından bu yana, Hitchcock filmlerinin uzun süredir reddedilen evrenselliği nihayet iade edilmişse, bunun sebebi, seyircinin bu filmlerin zayıflığının özgün bir metafiziğin koruyucu yüzeyi olarak işlev gördüğünün bilincinde olmasıdır. Bu tıpkı, resimdeki *trompe l'oeil** tarzının belirli eserlerde temsili bir 'fikre' dönüştüren ve batıl inanç olarak seyirciyi kavranamaz ve ürkütücü bir gerçekliğin önüne yerleştiren gizli bir bölmeye sahip bir sistem oluşturabilmesine benzer. Gayet iyi bilindiği üzere, anamorfik *memento mori* (ölümü çağrıştıran) kafatası Hitchcock'un zaten büyüleyici bir şekilde plastik olan bütün eserlerinde (*oeuvre*) hissedilmektedir.

Çok Şey Bilen Adam, James Stewart ve Doris Day'in yer aldığı ikinci versiyonunda, birleşme noktaları bir şekilde fazlasıyla bariz ve inceliksiz bir öykü; Hitchcock'a özgü, benzersiz tarzda yönetilen teknik bir meydan okuma sekansıyla çeşnilendirilmiş hafif zorlama bir acemilik dönemi gerilimi olarak çıkar karşımıza. Söz konusu sekans, Albert Hall'de Bernard Herrman tarafından yönetilen absürd "Storm Cloud Cantata"daki zillerin meşhur çarpışmasıyla hafızalarda kalan konserdir. Bu film şüphesiz, Hitchcock'un filmleri arasında ne en kusursuz ne de en iyi yapılandırılmış olanıdır. Hayvan doldurulan yere yapılan ve dikkati başka yöne çekmek için gereksiz bir şekilde fazlasıyla vurgulanan ziyaretin yanı sıra Albert Hall'deki, her açıdan tepe noktası olması beklenen başarısız suikast girişimi-

*) Resim sanatında nesneleri fotografik anlamda gerçekçi detaylarla betimleyen bir tarz. (ç.n.)

nin ardından hikâyenin güç bela toparlanmaya çalışılması gibi örnekler de bu iddiayı doğrular niteliktedir.

Ancak Hitchcock'un *oeuvre*'ü eksik yönlerinde bile emsaldir, çünkü bu filmler *Cahiers du cinéma* tarafından açıkça Hitchcock'u onurlandırmak üzere icat edilen *auteur* kavramının gerçekte ne anlama geldiğini görmemizi sağlar. Bu kavram, ancak *oeuvre*'ün sürekliliği yönünde bir iddiayla; bir filmden diğerine gizli gizli işlenen bir motifin yinelenmesinde, 'halıdaki görüntüde' belirlenebilen bir süreklilik iddiasıyla korunabilir. Dolayısıyla, *Çok Şey Bilen Adam*, sözünü ettiğimiz motifsel anlamda *Sapık* filmiyle bağlantılıdır. *Sapık* filmi, geçmişe dönük olarak, hayvan doldurucusunun yer aldığı bürlesk sahneden ve hepsinden önemlisi, alakasız "*Que sera, sera*" şarkısıyla bir mesafeden oğluna hükmeden anne sesi motifinden türer gibi görünmektedir.

Çok Şey Bilen Adam'da anne ile oğul arasındaki sessel bağ normal bir anne-çocuk sevgisinin masum ifadesi ve aynı zamanda hayatı tehlikede olan kaçırılmış bir çocuğun yegâne güvenlik şeridi-dir. Annenin sesinin oğula geçtiği, onu paramparça ettiği ve tehlikeli bir şekilde ele geçirdiği *Sapık* açısından bakıldığında, son derece normal sıradan, tipik bir Amerikan ailesinin hafifçe huzurunun kaçmaya başladığını görmeden edemeyiz.

Bu huzursuzluk, filmde maske ve ayna oyunu aracılığıyla yansıtılır; sıradan insanlar diğer sıradan insanlara rahatsız edici gelmeye başlar veya tam tersine, rahatsız eden insanlar son derece sıradan insanlardır. Deuxiéme Bürosu ajanı Louis Bernard'la (Daniel Gelin) karşılaşmayı izlediğimiz ilk sekanstan, çocuğun kaçırıldığı ana kadar bütün açılış sekansı bu tarzda işlenir. İki Amerikalı çift, turistler ve ajanlar, bariz bir şekilde çiftler halindedir. Bir çiftten diğerine geçişinde, çocuk sanki aynanın öteki tarafından geçiyor gibidir.

AYNA OYUNU

Filmin yapısı tamamen aynasaldır. İster ara sahnede ister katışıksız bir aksiyon sahnesinde olalım, sanki karakterlerin her biri farkına varılamayan, tekinsiz ve korkunç bir görünmez yü-

zeyin öte tarafından bir an için kendi yansımasını görür gibi olur. Bu kuralı bozan tek şey çocuktur, çünkü çocuk dramada tehdit altında olandır ve bu yüzden aynasallaştırılamaz. Örneğin, ikinci sahnede Louis Bernard, ebeveyn yatak odasının ötesinden, odaya yanlışlıkla girdiği sanılan ve sonunda Albert Hall'deki katil olduğu anlaşılan tuhaf yüzlü adamda ölümcül yansımasını görür.

Louis Bernard'ın öldürülüş sekansı, kâbus şeklinde yapılandırılır; bir adam kendi yansımasını sırtından bıçaklamak üzere kovalıyor gibi görünmektedir. Gerçekten de uzun entarileri içinde her ikisi de tıptatıp aynı siluet gibi göründüğünden kovalananla kovalayanı birbirinden ayırmak mümkün değildir, ancak Hitchcock söz konusu iki adamı hemen ilk anda gözler önüne sermemeye özen göstererek bu ikili etkiyi bilerek vurgular. Öncelikle, polisler tarafından kovalanan tek bir entarili adam görünür; entarilinin polislerden kaçmadığı, ikinci bir entariliyi kovaladığı ancak daha sonra fark edilir (belirsizlik çözülemediğinden karar vermek zordur; polislerden değil de aslında bizim daha önce görmediğimiz diğer entariliden kaçıyor da olabilir).

YANLIŞLIKLAR KOMEDİSİ

Bu yapı, katışıksız bir abartma gibi görünen iki sekansta daha da belirginleşir: Fas restoranında çekilen, James Stewart ve Doris Day'in çiftleriyle, başka bir deyişle ajan çiftle sohbet etmeye başladığı sahneyle, hayvan doldurucusu Ambrose Chappell'in olduğu sahne.

Bu sekansların ilki, hepsinden daha dikkate değerdir, çünkü Louis Bernard'ın genç bir kadınla (ki bu bir üçüncü çift, bir üçüncü yansıma eder) içeri girmesi dışında olan biten her şey aşırı derecede sıradandır. Her şey, kahramanların birbirlerinin gerçek birer yansıması olacak şekilde ayarlandığı bir düzene bağlıdır. James Stewart yanlış yere oturmakla işe başlar; bu haliyle diğer çiftteki *kadın* ile sırt sırta oturmaktadır, ancak kanapenin abartılı bir şekilde or-



yantal yumuşaklığı[1] nedeniyle Doris Day'le yer değiştirmek zorunda kalır ve bu şekilde *adamla* sırt sırta gelmiş olur. Bu andan itibaren bir diyalog başlayabilir ve ilk başta sırta sırta oturmakta olan iki çift kısa zaman içinde kendilerini yüz yüze otururken bulurlar. Sekans bize çok az bilgi verir ve yalnızca yer değiştirmeleri, hatalar komedisini, yüzlerin filmde son derece takıntılı bir şekilde ayarlandığı rahatsız edici ikilemeleri anlamlı kılma işlevini görür.

Hayvan doldurucunun dükkânındaki sahne, yanlış iz veya 'hileli yönlendirme' açıkça, filmdeki rollerin fiilen tersine çevrilebilirliğini gösterme amacını taşır. James Stewart'ın hatası (Bay Chappell'i bir şapel olarak düşünmesi ve bu karışıklığın tesadüfen telefon rehberi tarafından da güçlendirilmesi) burada dikkate değerdir; görünüşe göre bu hata, bir yer adını özel ada ve bir binayı bir insana dönüştüren hayali bir harf ikilemesine dayanır.

---

1) Bu abartmalı, insanı içine çeken yumuşaklık sahne boyunca o kadar çok vurgulanır ki (örneğin, James Stewart'ın bölmekte fena halde zorlandığı ekmekte veya çatal, bıçak ya da sol eli kullanmadan, sadece sağ elle yenmesi gereken *tajine*'de) insan Salvador Dali'nin yumuşak saatlerini ve yenebilir yapılarını düşünmeden edemez.

HİLELİ YÖNLENDİRME

Buradan yola çıkarak, Bay Chappell'in tehlikeli bir ajan olduğu, 'kamuflaj' olarak da hayvan doldurulan bir dükkânı kullandığı düşündürülür. Gerçekten de şüpheli davranışları olan tuhaf bir adam, aradığını düşündüğü adamın adresini bulmaya çalıştığı sırada ürkütücü şekilde ıssız bir yerde James Stewart'ı takip ediyor gibi görünür. Burada Hitchcock'un Louis Bernard'ın öldürülme sahnesine atıfta bulunmak için, Londra çölüyle Fas'taki pazaryerinin kalabalıklığı arasındaki rüyaya veya kâbusa benzer zıtlığı kullandığına dikkat etmemiz gerekir. Adam nihayet James Stewart'ı geride bırakır ve Ambrose Chappell adlı atölyeye girerek takip edenin kesinlikle takip edilen olduğunu gösterir. James Stewart atölyeye bizzat girdiğinde, tuhaf adamla Ambrose Chappell'in aynı kişi olduğundan şüphelenmez (tıpkı seyirciler gibi).

Bu bir hatadır, çünkü film değişmez şekilde iki sayısına geri döner. Dolayısıyla, James Stewart baba-oğul iki Ambrose Chappell'le yüz yüze bulur kendisini. Bundan sonra hayvan doldurucunun o şüpheli davranışının sebebini anlarız; asıl o James Stewart'ın tavırlarını garip bulmuştur; aslında zararsız bir zanaatkârdır. Başka bir deyişle, James Stewart'ın ve seyircinin adamda gördüğü şeyi, *adam* James Stewart'ta görmüştür: gizemli ve korkunç bir olay örgüsüne bulaşmış tekinsiz bir varlık.

Benzer şekilde, Hitchcock'un sahneyi marangozhanede değil de hayvan doldurucuda çekmesi ve doldurulan bütün hayvanların, henüz kuşlar olmasa da, tümünün vahşi olması tesadüfi değildir. Hitchcock'un amacı, ilk etapta burleske doğru giden gariplik ve gizli bir zalimlik etkisi yaratmaktı. Ancak diğer yandan aynı anda vahşi ve zararsız olan bu doldurulmuş hayvanlar, bütün sahnenin ikili anlamını da temsil ediyordu.

ELDİVENİN PARMAKLARI

Yine de anlam fazlasıyla tersine çevrilebilir, tıpkı hobisi hayvan doldurmak olan ve anlaşıldığı kadarıyla görülmez olduğu kadar kötücül etkileri de bulunan bir anne tarafından tahrik edilen, mo-



teldeki dürüst delikanlının aslında annesinin cesedini dolduran ve kendisi yalnızca boş bir kılıfmışçasına annenin kişiliğine bürünerek onun etkisi altında cinayet işleyen bir deli olduğu *Sapık* filmindeki gibi.

İçleri boş adamlarız
İçleri doldurulmuş adamlarız
Birbirimize yaslanırız
Samanla doldurulmuş kafa parçalarımız.
*Heyhat!**

Hitchcock'un erkeklere bakışı bu şekildedir. Gerçekten de onun filmleri bir eldivenin parmakları gibi yapılandırılır ve tersine çevrildiklerinde sırasıyla deri ve samanı simgeler. Ancak bu yapıyı ele geçiren, bir gagadan çıkan yırtıcı ıslıktır; onu öngörmemiz şüpheyi yaratır. Bu kasvetli imge, bizim kendi imgemizdir. Sanki bir aracı tarafından, ayna-ekranda aldatıcı veya kötücül

*) İsmail Aksoy'un çevirisi.

yüzler ormanında rastgele hareket eden ikili tarafından (Albert Hall'deki şarkıcıların sıralanışı bu ikilemeyi mükemmel bir biçimde betimler) yönlendiriliriz, sanki o ikiliyle birlikte bir görüntüler diyarından geçiyormuşuz ve bizi oluşturan boşluğa doğru başımız dönüp düşecekmişiz gibi gelir. Bunun sebebi, Hitchcock filmlerinin bu yapıyı benimsemesidir, sahnenin bizzat kendi yapısındandır, o kadar yakın bir şekilde yapılandırılmışlardır ki çoğu zaman sinemayı özetliyor gibi görünürler, tıpkı Holbein'ın "Elçiler"iyle Velázquez'in *Las Meninas* (Nedimeler) tablosunun resmi özetler görünmesi gibi.

9
DOĞRU ADAM VE LEKELİ KADIN

Renata Salecl



Yorumcular, *Lekeli Adam*'ın başarısızlığını açıklarken, Hitchcock'un bu filmde 'bilindik Hitchcock' olmadığını, hikâyeyi dilediğince evirip çevirmekten korkmayan o eğlenceli, alaycı anlatıcı yerine, yücegönüllü, hassas ve şefkatli gözlemci olduğunu ileri sürerler. Yanlışlıkla soygunculukla suçlanan 'sıradan bir adam' olan müzisyen Manny Balestrero'nun macera dolu gerçek hayatı, hiç şüphesiz Hitchcock'u derinden etkiler. Bu yanlış yaftalama, devlet bürokrasisiyle kâbus dolu bir savaşın içine sürükler adamı; sonunda gerçek soyguncu yakalansa bile, Manny'nin aile hayatı alt üst olmuştur ve karısı psikotik kriz nedeniyle hastaneye yatırılmıştır. 'Bu gerçek kesiti' vurgulamak isteyen Hitchcock, filmi psödo-belgesel bir üslûpta yönetmiştir: Siyah beyaz, *mise-en-scène*'in gerçekçiliği,

sürekli tekrarlanan alt geçit gürültüsü, uzak görüntüler, karanlığın görüntüleri, vs. Filmin başındaki *kameo* rolünde Hitchcock'un duyurduğu gibi, "hikâye karanlıktır, 'gerçekliği'yle ve kasvetiyle ürkütücüdür". İşte tam da bu (nesnel) *gerçeklikle* (öznel) *kasvet* arasındaki ilişki nedeniyle yorumsal sorunlar ortaya çıkar.

Hitchcock, kasvetli bir atmosfer elde etmek için, dayanak noktasını masum Manny'nin hikâyeyi anlattığı noktaya yerleştirir. Bu şekilde, filmin belgesel karakteri Manny'nin içine düştüğü korkunç koşullara öznel bakışıyla birleştirilir. Hitchcock'un kamerası filmin ilk yarısında bürokratik mekanizmanın karşısında öznenin çaresizliği izlenimini yaratır. Manny'nin karakola götürüldüğü sahneleri hatırlayın: Kamera ilk önce bize Manny'nin arabadan inişini gösterir, ardından aşırı dar açılı bir kadrajda görüş açısı çekimiyle devam ederek Manny'nin bakışını tehditkâr karakol binasına doğru çevirir ve bu şekilde seyirciler, az sonra adamın üzerine yıkılacak gibi duran kurumun ağırlığını canlı bir şekilde tecrübe etmeye zorlanırlar. Hapishane sahnelerinde de aynı etki söz konusudur: Kamera ilk önce Manny'nin çaresiz yüzünü bize gösterir, ardından meraklı bakışını daracık hücreye çevirdiği görüş açısı çekimine geçilir. Ancak burada, filmin ilk gizemiyle karşı karşıya kalırız: Tehditkâr müzikle, kelepçe sesleriyle, açılıp kapanan hapishane kapılarının gürültüsüyle, vs. güçlendirilen bu öznel kamera kullanımına rağmen, *hikâye bizi kayıtsız bırakır*. Manny'nin masumiyetinin bilincindeyizdir ve bu yüzden kendimizi onun bakış açısıyla özdeşleştiririz, ancak *özdeşleştirme başarısız olur*. Başka bir deyişle, *Lekeli Adam*'da Hitchcock, öznel bakış açısından çekilen filmlerindeki sahnelerde son derece geleneksel olan şu duyguyu uyandırmakta başarısız olur:

> Kişinin bakışı şeyleri ortaya çıkarmaz, adımı onu şeylere doğru yöneltmez; aksine şeylerin kendisi ona bakar, onu tehlikeli bir şekilde çeker, yakalar ve onu yutma noktasına gelirler, tıpkı *Sapık*'ta dedektif Arbogast merdivenlerden çıkışını gösteren emsal sahnede olduğu gibi... İrade hiçbir zaman özgür değildir, öznellik her zaman sınırlar içerisindedir ve yakalanır.[1]

1) Jean Narboni, "Visages d'Hitchcock", *Cahiers du cinéma, hors-série 8*: Alfred Hitchcock, Paris, 1980, s. 33.

Oysa *Lekeli Adam*'da, korkunç şartlara rağmen sanki Manny isteğinden bir an bile vazgeçmez, öyle ki bütün o bahtsızlıktan biraz olsun etkilenmediği gayet açıktır; dolayısıyla öznel bakış 'kendi bakışı' *olamaz*. İşte bu filmin ortaya çıkardığı uyumsuzluk da buradan gelir: Her ne kadar Hitchcock, seyircilerin kurbanla özdeşleşmesini sağlamayı amaçlayan tekniği kullansa da kurbanın tepkilerine bakıldığında betimlenen korkuların hiçbiri kendisini ilgilendirmiyormuş gibi görünür; kurban âdeta bu korkuların kayıtsız gözlemcisidir. Özne (Manny) bu film biçiminin önerdiği öznelleştirme usulüne uymaz.

'Suçun aktarımı'na odaklanan Hitchcock filmlerinde yanlışlıkla suçlanan başkarakter, hiçbir zaman doğrudan masum değildir. Kendisine yanlışlıkla atfedilen edimlerden dolayı suçlu olmasa da hatalı bir şekilde suçlanması başka bir suçla ilgili soruyu gündeme getirir: *Gerçekler* bakımından masum olsa da *arzusu* bakımından suçludur. Örneğin, *İtiraf Ediyorum* filminde Peder Logan cinayetin suçlusu değildir; ancak gerçek suçlu, Ruth'u geçmişte Logan'la olan ilişkisinden ötürü tehdit eden kişiyi öldürdüğü için Logan'ın arzusunun farkındadır. Aynı durum *Trendeki Yabancılar* filminde de söz konusudur: Karısının öldürülmesi olayında Guy'ın hukuki anlamda yer almadığı çok açıktır, ancak karısının Guy'a yarattığı sorunlar açısından bakıldığında, öznel olarak suçlanmaması da mümkün değildir, zira karısının Bruno tarafından öldürülmesini en azından hoş karşılamıştır. Bu örneklerin aksine, *Lekeli Adam*'da yanlış suçlama en ufak bir suçluluk belirtisi uyandırmaz (Manny masum olduğu gerçeğini net bir şekilde hissettirir ve ne devam eden olaylar ne de karısının çıldırması onun bu duruşunu sarsar veya kendisini suçlu hissetmesine sebep olur).

Kısacası Manny, kimi bürokratik mekanizma tarafından edimsel olarak kabahatli duruma düşürülen Kafkaesk kahraman örneğinin olabildiğince uzağındadır: Manny hikâyenin sonuna kadar, varlığının merkezini etkilemeyen, dışsal bir suçlamaya maruz kalır. Burada karakoldaki sahneyi hatırlamakta fayda var: Manny'nin ellerini ve ayaklarını gördüğümüz tekrarlanan öznel çekimler, mahcubiyetini ve utanç duygusunu yansıtır gibi görünmektedir;

derken, parmakizi alındıktan sonra ellerinde kalan mürekkep lekelerini görürüz ve bu lekeler elbette bize kanı çağrıştırır: "Suçluluk izi üzerindedir, ancak bu zorlama bir izdir ve Manny bunu hak etmez, tıpkı onu lekeleyen soygun suçlamasını da hak etmediği gibi..."[2] Bu sahnenin tuhaf etkisi, bir kere daha Manny'nin suçluluk ve utanç duyan kişi olmadığı gerçeğidir. O halde kim olabilir? Cevap, filmin devamındadır: İsteyerek kendisini suçlayan ve sonuçta akıl hastalığına yakalanan özne, Manny'nin karısı Rose'dur. Şu halde, ne tür bir mekanizma böyle bir aşamaya ulaştırır? Oldukça ikna edici bir cevap tam da Rose'dan gelir:

> ...başına gelenler hep benim yüzümden, yirmi yaş dişim yüzünden. Benim için para istemeye o Sigorta Şirketi'ne gitmene izin vermemeliydim; bunun acısını şimdi sen çekiyorsun. Daha önce de borç içinde kalmıştık, çünkü ben işleri nasıl çekip çevireceğimi hiç bilemedim... Eli sıkı biri olmayı hiç bilemedim. İşin aslı, seni hayal kırıklığına uğrattım, Manny. İyi bir eş olamadım.

Bu açıklamaya inanacak mıyız? Lacancı psikanalizin en temel derslerinden birine göre, öznenin suçluluk duygusunu kabullenişi, daima Öteki'ni ayartmak üzere bir taktik olarak işlev görür: Özne, çok daha radikal, başka bir suçluluğu örtmek amacıyla işlediği edimler için 'suçluluk duyar'. Bu durumda, 'suçu kabul etmek' son tahlilde Öteki'ni tuzağa düşürmeyi amaçlayan bir hiledir:

> ...özne tarafından ileri sürülen hatayı tasdik ederek Öteki, öznenin gerçek suçuyla ilgili hiçbir şey söylemez... Özne, suçunun gerçekliğini görmezlikten gelmeye devam edebilmek için Öteki'ye kendisinin sorumlu tutulamayacağı bir suçu önerir.[3]

Rose'un suçu üstlenme isteğinde, başka bir deyişle Manny'nin başına gelen her şeyi kendisinin kötü bir eş olmasına ve daha kesin bir biçimde ağrıyan dişlerine ivedilikle bağlayışında, bu türden bir hile kolaylıkla anlaşılabilir; ne de olsa diş ağrısını dindirecek bir ilaç bulması için Manny'yi gönderdiğinde adam soyguncu ol-

---

2) Lesley Brill, *The Hitchcock Romance*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988, s. 115.
3) Michel Silvestre, *Demain la psychanalyse*, Paris: Navarin Editeur, 1988, s. 24.

makla suçlanmıştır. Kadının suçuyla ilgili gerçeklik başka bir yerde aranmalıdır: *Manny'nin mükemmelliğinin ardında yatması muhtemel şeye dair içgörüsünde.*

Manny ideal bir koca olarak betimlenir: ailesini geçindirmek için çok çalışan, çocuklarının taptığı sevgi dolu bir baba; annesine derinden bağlı bir oğul (annesi ne zaman çağırsa yardımına gider); evine her gün aynı saatte gelen, karısını seven ve ona elinden gelen en iyi şekilde yardımcı olan (bulaşıkları yıkadığını ve çocuklarla ilgilendiğini görürüz) çok güvenilir bir adam. Bu pastoral resim, çocukların didişme sahnesiyle güçlendirilir: Küçük kardeşin akordiyonu piyano çalmak isteyen ağabeyi rahatsız eder, ancak Manny'nin gelmesiyle mesele çözülür (ikisiyle de ayrı ayrı çalışacağına söz vererek oğullarını sakinleştirir). Uzlaşma sağlandıktan sonra, Manny oğullarına başarıya giden yolun özgüvenden geçtiğini söyleyerek bir anlamda *inancını* ilan eder; bu ve Manny'nin İsa resminin önünde dua ettiği sahne, ardından Manny'nin yüzünün üzerine gerçek soyguncunun yüzünün yavaş yavaş bindirildiği sahne, genellikle Manny'nin kendine ve Tanrı'ya olan güçlü inancının göstergeleri olarak düşünülür. Yıkılıp aklını kaçırmıyorsa, onu kurtaran bu inançtır.[4]

Ancak filmin en başında Manny, hayatları hakkında yorum yaparken ve dişçiye gidecek paraları olmamasına rağmen karısına, "sevgilim, oldukça şanslı insanlarız," derken, Rose şu sözlerle pastoral aile hayatlarıyla ilgili şüphelerini dile getirir: "Öyle miyiz?" İçten içe yanan bu şüphe olmasaydı, Rose'un psikiyatrik rahatsızlığı patlak vermeyecekti: Eğer yanlışlıkla suçlanmanın böylesi yıkıcı sonuçları olabiliyorsa, bunun sebebi Manny'nin ailesinde yüzeysel mutluluğun içerisinde zaten bir travmanın, *var olmasa* bile, *süregelmesiydi.* Lacan'ın da ileri sürdüğü gibi, bir travma Gerçeği kendisini '*gerçeklik aracılığıyla*' yineler:[5] Bir

4) Tam da bu nokta hakkında Hitchcock, *Life* dergisinde yayınlanan gerçek hikâyeyi önemli ölçüde değiştirmiştir: Filmde Manny gerçekle yüzleşecek kadar cesur bir adam iken, gerçek Manny o kadar ürkek birisiydi ki, avukatı adamın da tıpkı karısı gibi duruşma esnasında sinir krizi geçirmesinden endişe ediyordu.

5) Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin, 1986, s. 58.

travmanın patlak vermesi için, dışsal gerçeklikten *Lekeli Adam*'daki yanlış suçlama türünden bir itki, travmayı tetikleyen bir kaza olması gerekir. Filmdeki ironi, 'belgesel tadındaki', 'gerçekçi' yönü son tahlilde bir tuzak olduğu gerçeğinde yatar: Hikâyenin *gerçekliği,* baskı altına alınmış bir kurmacada yapılandırılan Gerçeğin travmatik çekirdeğini ateşleyen bir katalizör işlevi görür. Bu kurmaca neyle ilgilidir?

Bu sorunun bir cevabına, Rose'un tepkisini saplantılı nevrotiğin tipik davranışlarıyla karşılaştırarak ulaşılabilir: Rose suçu kendisine yükler, çünkü *mükemmel Manny görünümünü kurtarmasının tek yolu budur.* Yalnızca sarpa saran işlerin tümü için kendisini suçlayarak, Manny'nin yanlışlıkla suçlanması etrafında dönen bütün meseleyle birlikte katlanılmaz bir şekilde ayyuka çıkan gerçekten kendisini kurtarabilir: Manny'nin mükemmelliğinin, çalışkanlığının, adanmışlığının... iktidarsızlığını ve pasifliğini örten maskeden başka bir şey olmadığı gerçeğidir bu:

> Kadının hastaneye kaldırıldığı türden strese bağlı sinir hali fikrinin aile içi gerilimin bir seyreltisi olup olmadığı ve kocası ediminden ziyade kişiliğinin bir yerindeki pasifliğin kısmen kadının sinir krizine sebep olduğunun ve sadece kendisi için ettiği dualarla sinir krizinin tamamlandığının farkına varmış olsaydı bunun daha da ileri gidip gitmeyeceği merak konusudur.[6]

Ancak Manny'nin pasifliğinin çok daha radikal olduğu anlaşılır: Psikotik tavrının işareti olarak görülmelidir. Mükemmel resminin ardındaki gerçek, basit bir zayıflık değil, suçluluğun tamamen namevcutluğunda ortaya konan psikotik kayıtsızlıktır; 'iç rahatlığı'nın kaygı verici ve tekinsiz doğası, Manny'nin Rose'un delilik patlamalarını kendi bahtsızlığına karşı gösterdiği gibi bir kayıtsızlıkla, tepkisiz gözlerle izlediği sahnelerde gözler önüne serilir.[7] Bu anlamda, çoğu zaman Manny'nin kendi yıkı-

6) Raymond Durgnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, Londra: Faber and Faber, 1974, s. 277.

7) Psikozun tam da özne ile özneleştirme arasındaki uyuşmazlık tarafından tanımlandığını unutmamak gerekir: Bunun içinde, özne kendi özneleştirme biçimini, simgesel kimliğini yapılandıran simgesel ağa dahil edilmez ve daha önce görmüş olduğumuz gibi, aynı uyuşmazlık filmi karşılayışımızda da iş başındadır.

mına karşı kalkanı şeklinde yorumlanan kendine ve Tanrı'ya olan inancı sonunda tam da adamın deliliğinin ifadesi haline gelir: Onun çıkış noktası insan varoluşunun [*parlétre* (dilsel varlık) olarak insan varlığının] esası olan temel, 'ontolojik' suç değildir. Bu suçun Freudyen adı elbette *parricide*'dir (yakın akrabaları öldürme): Lacan'ın Freud'u yeniden yorumladığı üzere, dile getirdiğimiz basit gerçeğin altında babayı öldürmemiz yatar; Baba ancak ölü olduğu sürece, sözde Namıyla saltanatını sürdürür. Manny'nin sıradan bir kurban olduğu şeklinde Kafkaesk kâbus sonunda adamda suçluluk hissini uyandırmıyorsa, başka bir deyişle, asıl suçun yerine başka bir şey önererek Öteki'ni aldatmaya çalışmıyorsa, bunun sebebi Manny'nin suç boyutuna hiçbir zaman geçmemesidir: Simgesel borç ilişkisine girmez. Başka bir ifadeyle, suçluluk duygusu yalnızca bastırılmakla kalmaz, aynı zamanda *engellenmiştir*. Bu, mükemmel baba olan, pastoral aile resminin odak noktası olan Manny'nin durumunu açıklar.[8] Tam da bu haliyle Manny psikoza mahkûmdur. Yani bir babanın 'normal' işleyişi; aile üyelerinin gerçek babanın kusurlarını bütünüyle aldıklarına, Baba Namı'nın boş, simgesel işlevini empirik, koşullu malikinden ayıran boşluğu fark ettiklerine işaret eder. Bu boşluğu dikkate almayan ve sonuçta "gerçekten bir baba olduğunu düşünen" bir baba gibi davranan baba ancak bir psikotik olabilir.[9]

O halde Manny'nin psikotik kayıtsızlığı nasıl oluyor da Rose'un kendi kendini suçlayarak delirmesini pekiştiriyor? Burada, bu durumun Manny'ye karşı öfke patlaması yaşamasına bir tepki biçiminde ortaya çıktığını hatırlamak gerekir: "Sen de mükemmel değilsin. Nereden bileyim suçlu olmadığını? Yaptığın her şeyi bana anlatmazsın ki!" Bu sahnede, Rose karanlık bir odada, masa lambasının yakınında oturur; lambanın ışığı yüzüne vurur ve oda-

8) Başkan Schreber'in (anıları Freud tarafından incelenen meşhur psikotik) babasının da bir tür mükemmel baba olduğunu unutmayın: Çocuklar için fiziksel egzersiz ve doğru bedensel disiplin hakkında çok satan kitapların yazarı olan baba bütün Almanya'da tanınıyordu.

9) Lacan'ın belirttiği üzere, yalnızca kral olduğunu sanan bir dilenci deli değildir; kral olduğunu düşünen (çekinmeden kendisini simgesel kral yetkisi olarak tanımlayan) kral da delidir.



nın her yerinde ürkütücü gölgeler oluşturur. Ayağa kalkıp Manny'ye doğru yaklaşırken iri gölgelerinin canavarımsı figürlere dönüştüğünü izleriz. Rose aynanın önünde durur, tel fırçayı yakaladığı gibi Manny'ye fırlatır; fırça Manny'den seker ve aynaya isabet eder. Bu noktada, kamera önce yaralanan Manny'yi gösterir ve ardından kırık aynaya geçer. Burada Manny'nin tekinsiz bir şekilde bozulmuş bu haliyle Kübist bir portreyi andıran yüzünün parçalı görüntüsünü görürüz. Bir sonraki sahnede Manny'nin yüzü yeniden belirir, bu kez masum bir ifadesi vardır bu yüzün; Rose'a dokunmaya çalıştığında kadın ilk başta kendini geri çeker, ancak hemen ardından yüzünde teslimiyet ifadesiyle bezgin bir şekilde vazgeçer direnmekten. Uzak bakışı Manny'yi sahiplenir ve şunları söyler kadın: "Bende bir sorun var. Beni bir yere kapattırmalısın. İnsanların bana inancı vardı ama ben onları hayal kırıklığına uğrattım... Suçlu olan bendim."

Fırçanın atılması, bir an için Rose'un Manny'nin pasif, aciz tavrına olan öfkesini ifade edebildiği, bu şekilde kendi akıl sağlığına

tutunabildiği noktayı belirler. Ancak hemen yıkılır ve suçu üstüne alır, peki ama neden? Cevap, Manny'nin kırık aynadaki yansımasında saklıdır. bir anlığına o yansımada gördüğümüz, *mükemmel baba görünümünün öbür yüzüdür: tiksindirici bir delinin çatlamış, soytarıyı andıran yüzü.*[10] O halde kim, hangi bakış bu yansımayı görebilir? Görüntüyü izleyen bakış kesinlikle Manny'ye ait değildir, çünkü hem bu sahnede hem de öncekinde Manny başı profilde olacak şekilde aynanın önünde görünür. Sonuç olarak yüzünü aynaya dönemez. Aynı şekilde Rose da aynaya dönük değildir; öyle olsaydı ve aynada çarpıtılan canavarımsı yüzü gerçekten görseydi, kendi yansımasını da görmesi gerekirdi, ancak bu olmadı. Dolayısıyla, bakışın değebileceği tek nokta, *masa lambasının durduğu noktadır.*

Lacancı teoriye göre, her gerçeklik sahnesinde yapısal bir 'leke', gerçeklik alanı tutarlılığını kazanabilsin diye bu alandan giderilmiş olması gereken bir şeyin izi vardır; bu leke Lacan'ın *objet petit a* olarak adlandırdığı bir boşluk kisvesinde belirir. Ben'in, yani öznenin, göremediği noktadır: Sahnenin 'bakışa cevap verdiği', beni izlediği nokta olmayı sürdürdüğü müddetçe benden kaçar. Burası, bakışın kendisinin görsel gerçeklik alanına geçtiği noktadır.

Ancak psikozda, *objet a* kesinlikle *giderilmemiştir*: Kendisini somutlaştırır, tamamen fiziksel varlığına bürünür ve görünür hale gelir; örneğin, paranoya halinde 'her şeyi gören ve bilen' bir takipçi biçiminde. *Lekeli Adam*'da bakışı somutlaştıran bu türden bir nesne, ışık kaynağı olan masa lambasıyla örneklendirilir. Lacan'ın *Seminar XI*'de ifade ettiği üzere, "Şu ışık olan şey bana ba-

10) Manny karakteri için Henry Fonda seçimi, aktörün diğer filmlerindeki perde yüzünü hatırladığımızda anlam kazanır. Fonda önceki filmlerinde olumlu karakterleri canlandırır; ancak aşırı mükemmellikleri nedeniyle bu karakterlerde bir tür hissizlik, soğukluk ve canavarlık vardır. (Fonda'nın perde yüzünün bu yönü ilk önce *Cahiers du cinéma*'nın yazar topluluğunca ünlü Ford incelemesi olan *The Young Mr. Lincoln* eserinde dile getirilmiştir; bkz. "'Young Mr. Lincoln" de John Ford' [texte collectif], *Cahiers du cinéma*, no. 223, 1970.) Geçmişe dönük olarak, Fonda'nın Sergio Leone filmi *Once Upon a Time in the West*'teki olumsuz karakteri canlandırmasıyla elde ettiği, ilerideki başarısını gözler önüne seren şey, tam da en başından beri perde yüzünün altında yatan ve *Lekeli Adam*'da kırık aynada Manny'nin yüzü olarak bir anlığına göze çarpan bu özelliktir.



kıyor".[11] Lambanın kırık aynada gördüğü Manny görüntüsü, iğrenç bir karikatüre dönüşen yaralı yüzünün görüntüsüdür ve Rose'un Simgesel düzene aktaramadığı şey tam da bu dayanılmaz görüntüdür. Burada Lacan'ın klasik psikoz tanımını hatırlamak gerekir: Psikozda "Simgesel düzende gün yüzüne çıkmayan Gerçek"te, öznenin dışındaki diyarda -örneğin, bir halüsinasyon olarak- belirir.[12] Dolayısıyla, Rose, Manny'nin deformasyona uğramış görüntüsüne bakmaya dayanamadığından ve onu Simgesel düzene dahil edemediğinden, *bu bakış lambayı halüsanisyona yol açabilen bir nesne olarak somutlaştırır.*[13]

---

11) Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, s. 96.

12) Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, Londra: Tavistock, 1977, s. 388.

13) Giderilmiş olanı gören bakışın somutlaştırılması olan bu lamba, psikiyatrist sahnesinde yeniden belirir. Kamera masada oturan Rose'u gösterir; önünde, masanın üzerinde başını parlak bir ışıkla çevreleyen büyük bir masa lambası vardır. Kadraj dışından psikiyatristin Rose'a korkularıyla ilgili sorular sorduğunu duyarız. Ara ara lambanın ardındaki, başka bir deyişle tam olarak burada yeniden görünür hale gelen ve aynı şekilde psikiyatristin "korkunç şeyler söyleyen canavarımsı gölgeler" sözleriyle yansıtılan bakışın bulunduğu noktanın ardındaki psikiyatrist figürünü görürüz.

Rose'un psikoza boğulurken Manny'nin aklıselim halini koruduğu gerçeğine rağmen, *Lekeli Adam* Bellour'ün Hitchcock filmlerindeki erkek karakterlerin her zaman psikoza düşerken kadınların zaten psikotik oldukları veya yansıtma üzerinden psikotikleştikleri tezini doğrular.[14] Rose'un psikozu sonuçta Manny'ninkinin yansımasıdır: Suçu üstlenerek ve delirerek Manny'nin psikotik kayıtsızlığını korumasına imkân verir. Yanlış kadın rolünü, suçun yüklendiği varlık rolünü benimsediği için Manny suçtan arındırılmış doğru adam olarak hayatını sürdürebilir. Kadını 'kamusal' kaçık rolünü kabul etmesiyle *adamın* deliliği kamusal normallik maskesi altında işlemeyi sürdürebilir.

'Reel sosyalizm' olarak adlandırılan dönemden kalma bir Sovyet esprisi vardır; "Rabinovitch'in Moskova'daki çekilişten araba kazandığı doğru mu?" sorusuna Radio Erevan şu cevabı verir: "Prensipte kazandı, ama kazandığı araba değil, bisikletti; ayrıca kazanmadı da çalıntı halde aldı!" Bizim önermemize göre, *Lekeli Adam*'ın sıradan okuması feminist yönde benzer bir tavır takınmalıdır: Filmin Kafkaesk bir mekanizmanın çarklarına sıkışıp kalan, bu yüzden yanlışlıkla suçlanan ve ahlâki değerlerinin sarsılmazlığı sayesinde bütün meselenin üstesinden gelmeyi başaran bir kahraman ile karakterindeki feminen zayıflıktan ötürü baskıyı kaldıramayarak deliren bir kadını anlattığı şeklindeki yorumlayışa şu cevap verilmelidir: "Prensipte bu doğru; ama adamın tutunmasının tek sebebi zaten başından beri deli olmasıdır. Ayrıca karısının kaldıramadığı şey; durumun yarattığı baskı değil, kocasının düpedüz gerçek görüntüsü olan o tiksindirici karikatüre bakmaktır."

14) Raymound Bellour, "Psychosis, Neurosis, Perversion", ed. Marshall Deutelbaum ve Leland Poague, *A Hitchcock Reader*, Ames: Iowa State University Press, 1986, s. 321.

10
CİSİMLEŞTİRMENİN İMKÂNSIZLIĞI

Michel Chion



Sapık filmi, sesi bir bedene iliştirmenin imkânsızlığıyla veya başka bir deyişle cisimleştirmenin imkânsızlığıyla ilgilidir. 'Cisimleştirme' sözcüğünün Fransızca karşılığı *[mise-en-corps]* 'tabuta koyma' *[mise-en-bière] veya* 'gömme' *[mise-en-terre]* sözcüklerini çağrıştırır, ki gerçekten de defnetmeyle ilgili bir şeyler barındırır içinde. Gayet iyi bilindiği üzere, defnetme simgesel bir eylemdir; kimileri defnetmenin insanoğlunu diğer türlerden ayıran bir evrim biçimine doğru yönelten bu türden eylemlerin ilki olduğuna inanırlar. Birisini gömmek, yalnızca çürümeye başlayan bir bedenden kurtulmak değil; aynı zamanda ruhuna, ikizine veya -böyle şeylere inanmayanlar için- söz konusu kişiyle ilgili bizim *içimizde* veya *bizim için kalan her şeye* bir yer ayırmaktır. Bu eylem

ayinlerle ve taş, haç ya da yazıtlarla yapılır; "Sen burada kalacaksın" diyen bu yazıtlar aracılığıyla, ölü kişinin acı içindeki bir ruh gibi yaşayanlara musallat olmak için geri dönmemesi sağlanır. Geleneksel olarak, bir hayalet gömülmeden giden veya kötü bir şekilde gömülen biridir. Aynısı henüz görülmeyen birinin sesinin söz konusu olduğu *acousmêtre*[1] için de geçerlidir, zira burada da

---

1) Eski bir sözlükte akusmatik *(acousmatic)* tanımı şu şekildedir: "duyulan ancak kim/ne tarafından çıkarıldığı görülemeyen bir ses". Radyo, telefon ve plakların gündelik kullanımı nedeniyle dinleyicilerin bugünlerde sık sık yerleştirildiği bir durumu anlatmak amacıyla, 1950'li yıllarda bu nadir kullanılan sözcüğü gün yüzüne çıkaran Pierre Schaeffer'a ne kadar teşekkür etsek azdır. Söz konusu durum, büyük ölçüde az önce belirtilen yeni medya araçları sayesinde uzun süredir var olsa da daha önce özgün bir terimle belirgin kılınamadığı için, bırakın kendi içerisinde tanımlanabilir olmayı, sonuçları bakımından da tanımlanması mümkün olmamıştı. Diğer yandan, Schaeffer'ın asıl meselesi somut müzikle ilgili olduğundan, aslında kaynağını görmediğimiz, hayli sıradan olan diğer durum için özgün bir sözcük bulma zahmetine girişmemiş ve bu yüzden 'doğrudan' dinleme gibi bir durumdan bahsetmişti. Bu tabir bir şekilde muğlak olduğu için ben 'görselleştirilmiş' dinlemeden söz etmeyi tercih ettim.

Sesli sinema doğal olarak 'görselleştirilmiş' sesle, genelde 'eşzamanlama'yla veya 'iç' sesle başlar, ancak akusmatik alanında, üstelik sadece müzikle değil, insan sesiyle de deneyler yapmaya girişmek için çok da beklemez. Fritz Lang'ın 1930 tarihli *M* örneği sık sık anılır: Çocuk katilinin gölgesi 'Aranıyor' ilanına doğru düşerken, kadraj dışındaki sesin küçük kıza (kızın da kadraj dışında olmasına rağmen başına gelecekleri tahmin etmek hiç de güç olmaz) "Orada seni bekleyen güzel bir balon var!" dediğini duyarız. Bu sahnedeki ses ve gölge kombinasyonuna rahatsız edici etkiyi sağlamak için bir de akusmatik ses kullanımı eklendiğinde durum çok açıklayıcıdır. Ancak çok geçmeden ses, kendi akusmatik kişiliğini korumak için gölgeden veya üst üste bindirmeden kurtulur.

Burada görselleştirilmiş bir durumdan akusmatik olan başka bir duruma geçerken sesin doğasında, varlığında, mesafesinde ve 'renginde' bir değişiklik olmadığını fark etmek önemlidir. Değişen, yalnızca görülen ve duyulan arasındaki ilişkidir. Hiçbir yerde görülmeyen M'nin sesi, tıpkı M'nin görülebildiği sahnelerde olduğu gibi mevcuttur ve açıkça belirlenebilir. Dolayısıyla, herhangi bir filmin müziğini, sahneler falan olmaksızın dinlediğimizde, tek başına ses temelinde, akusmatik seslerle görselleştirilmiş sesleri ayırt etmemiz mümkün değildir. Yalnızca filmle ilgili görsel algımız veya filmi izledikten sonra görüntüleri hatırlayışımız sayesinde karar verebiliriz. Görüntüler olmadan dinlemek, bütün sesleri korumaksızın, bu akusmatikleştirilmiş film müziğinden (ki bu şekilde özgün bir film müziği, bir bütünlük haline gelir) ve görüntüyle arasında var olan o ilk ilişkiye dair algılanabilir herhangi bir izden bağımsız olarak 'akusmatikleştirmek' anlamına gelebilir.

Bu ayrımda söz konusu olan şeyi kavramak için 'akusmatik' teriminin antik dönemdeki anlamına bakmak önemlidir. Anlaşıldığı kadırıyla, bu, Pitagorasçı bir topluluğa verilen bir isimdi; söz konusu topluluğa bağlı kişiler bir idam alanının arkasından konuşan Efendi'lerini dinlerlerdi ve bu şekilde göndericinin görünüşü yüzünden topluluk üyelerinin mesajdan uzaklaşmaması amaçlanırdı (tıpkı televizyonda bir kişinin kaşlarının çatmasına veya el hareketlerine dalıp, özellikle kameraların bu ayrıntıları yakalamaktan büyük zevk aldığı düşünüldüğünde, neler söylediğinin kolaylıkla kaçırılabilmesi gibi). Ancak Efendi'yi, Tanrı'yı veya Ruh'u akusmatik bir sese dönüştürerek görmeyi yasaklayan bu kural, elbette çok sayıda ayin ve dinlerde, özellikle İslam ve Yahudilik dinlerinde bulunabilir. Ayrıca psikanaliz uygulanan hastanın uygulayıcı kişiye bakmadığı düşünüldüğünde, Freudyen tedavi mekanizmasında da aynı şey bulunabilir. Sonuç olarak, kapının,

ortada dönen bedenlerden birine kendisini iliştirmek için çerçeveye giremeyen veya görüntüler ağında saf dışı bırakılmış yerini işgal edemeyen ve bu yüzden yüzeyde dolanmaya mahkûm edilen bir şey vardır. İşte bu tam da *Sapık* filmindeki meseledir.

Bu filmle ilgili pek çok şey yazıldıysa da, çoğunlukla yerinde olan bu yorumların hiçbiri (elbette yanılmıyorsam) annenin sesi tarafından *acousmêtre* olarak oynanan bölümü ele almaz. *Sapık*'ta anne her şeyden önce bir sestir. Elinde bıçağı olan, aptal ve vahşi görünen dişi bir devi andıran anlık bir görüntü yakalanabilir. Ayrıca odasındaki perdenin ardından gölge-tiyatro silueti de (tıpkı perdenin ardındaki Mabuse gibi) yine aynı şekilde bir an görülebilir. Bir de aşağıda incelenen merdiven sahanlığındaki sahnede Norman tarafından taşınan bir vücudu yine bir an görebiliriz. Ancak zalim, dırdırcı ve hiçbir şekilde bir anlık olmayan ses, kadraj dışından uzun uzadıya daima duyulur.

Annenin sesi *Sapık*'ta üç farklı yerde duyulur ve her defasında anahtar ve bağlayıcı niteliğinde bir sahnede yer alır:

- İlk olarak, motele gelen Marion, anneyle oğlu Norman arasındaki bir tartışmaya kulak misafiri olur.

---

perdenin veya kadrajın ardında gizlenen akusmatik Efendi'nin sesinin çok sayıda filmin [örneğin, *Doktor Mabuse'nin Vasiyetnamesi* (şeytan dahinin sesi), *Sapık* (annenin sesi) ve *The Magnificent Ambersons* (yönetmenin sesi)] odağında yer aldığı sinemada da bulunmaktadır.

Akusmatik varlık bir sesten oluştuğunda (ve her şeyden önemlisi söz konusu ses görselleştirilmediğinde ve bu yüzden kendisi bir yüzle ilişkilendirilemediğinde), garip türdeki bir varlıkla, bir tür konuşan, oynayan bir gölgeyle, daha doğrusu benim *acousmêtre* adını verdiğim akusmatik bir varlıkla karşı karşıyayız demektir. Telefonda sizinle konuşan ve kesinlikle görmediğiniz biri bir *acousmêtre*'dir. Ancak onu önceden gördüyseniz veya sinematik terimlerle ifade edecek olursak, görülebildiği kadrajdan az önce çıkarken onu duymaya devam ediyorsanız, söz konusu kişi hâlâ *acousmêtre* midir? Böyle bir kişi açıkça bir *acousmêtre*'dir ancak farklı bir kategoriye girer: 'görselleştirilmiş' *acousmêtre*. Elbette yalnızca iki çeşit arasında ayrım yapmamız gerekse, bir yüzün görülmez bir sese eklenip eklenmemesine bağlı olarak yeni terimleri (neolojileri) çoğaltmak mümkündür.

Ancak, *acousmêtre* tanımını açık bırakmayı tercih ederek daha az ya da çok sayıda akademik altbölümlerin üretimini engellemiş oluyorum. Bu kavramı, belirsiz ve genel haliyle bırakıyorum. Bence gerçekten önemli olan, henüz görülmemiş olan ancak kadraja girmesi her an mümkün olan *integral acousmêtre*'nin ne şekilde ifade edileceğidir. Daha tanıdık, inandırıcı fenomen ise, zaten görülmüş olan (*deja-vu*), kadrajdan geçici bir süreliğine ayrılmışken, görünen kadrajı çevreleyen ve kapsayan akusmatik çerçevenin karanlık bölgelerinde bulaşıcı bir şekilde *integral acousmêtre*'nin bazı güçlerine sahip olabilen *acousmêtre*'dir. Son olarak, hiçbir zaman kendisini göstermeyen ancak kendisinde görüntüde riske atılacak hiçbir şey olmayan kibar anlatıcı *acousmêtre* bize daha da tanıdıktır.

- İkinci olarak (kilere iniş sahnesi), Norman'la annesi arasında geçen ve hemen hemen aynı şekilde şiddetli olan başka bir tartışma sırasında duyulur; Norman annesini kilere indirmek için ikna etmeye çalışmaktadır. Görünürde cisimleşen annenin sesiyle sona erer.
- Üçüncü olarak, filmin sonunda Norman annesi tarafından tamamen ele geçirilmiş olarak hücrede gösterildiğinde duyulur.

TARTIŞMA

Firar ederek yollara düşen Marion'un çaresiz kalınca sığındığı moteli idare eden Norman (Anthony Perkins), kadını motelin arka tarafında bulunan, annesiyle birlikte yaşadığı eski eve yemeğe davet eder. Adam eve doğru çıkarken, Marion odasına geri döner. Bu sırada evden Norman'la, sesi yüksek ve sert ancak oldukça uzak ve yankılı olan yaşlı bir kadın arasında kadraj dışı hararetli bir tartışmaya kulak misafiri olur. Akusmatik anne (*acousmêtre*), tuhaf bir kadını 'annesi'nin evine çağıran beş para etmez zampara oğlunun küstahlığı karşısında öfkeden kudurmaktadır. Norman kısa bir süre sonra tekrar aşağı iner ve özür dileyerek annesinin rahatsız olduğunu söyler; annesi savunmasız durumdadır ve kendisi de onun sahip olduğu tek şeydir.

Bu sahne açıkça akusmatik mekanizmanın harekete geçirilmesine, başka bir deyişle, cinayetten önce bile, *gidip onu görme arzusunun uyandırılmasına* hizmet eder. Aslında kadraj dışı olan herhangi bir sesin, salt akusmatik konumu itibarıyla, dünyanın en zararsız kişisinden gelse bile, gidip konuşanı görme arzusu uyandırdığı bir gerçektir (ancak söz konusu ses, bir anlatıcının bağımsız sesi değil, algılanabilir şekilde görüntüye dahil olan bir ses olmalıdır).

Bu anahtar, bağlayıcı sahne görüldüğünde kurmaca, anneyi görmek için eve girme şeklindeki *idée fixe* tarafından çalıştırılmış demektir. Bilindiği üzere, bir kadının aile evindeki huzuru kaçırması Hitchcock filmlerinde tipik bir sahnedir ve böyle bir edimin sonuçları genelde son derece dramatiktir. Bu anlamda *Rebecca*,

Aşktan da Üstün, Arka Pencere, Çok Şey Bilen Adam (1956 yapımı), *Kuşlar* vs. ele alınabilir. Ancak *Sapık* filminde, eve girmek aynı zamanda sesin yerini bulmayı, anneyi kadraja sokmayı ve sesini bir bedene iliştirmeyi de beraberinde getirir. Bu şekilde, *Acousmère*'nin ilk kez sunulmasının hemen ardından, uzun boylu, sessiz, vahşi bir yaratık (anne olduğunu varsaymamız için sebepler sağlansa da özelliklerini hiç görmediğimiz bir yaratık) çıkagelir ve Marion'u duşta bıçaklar. Aynı silueti daha sonra bu kez dedektifi ortadan kaldırmak üzere odasının dışındaki merdiven sahanlığında belirdiğinde görürüz.

Burada rahatlıkla itiraz edilebilir: "Ama bu cisimleştirmedir! Ne kadar kısa olursa olsun, şu senin *Acousmère*'yi görüyoruz!" Yine de bunun tersi daha doğrudur, çünkü kesin olarak cisimleştirme bir yerde dilsiz (üstelik yüzü kesinlikle bize dönük olmayan) bir beden göstermek ve başka bir yerde ona ait olduğu sanılan sesi vermek değildir; bu bağlantısız öğeleri biraraya getirmek seyirciye, seyircinin zihnine kalmıştır. Cisimleştirme, görünen bir bedenle duyulan bir sesin eşzamanlı olarak bağlanmasıyla gerçekleşir. Beden, belirgin bir biçimde, 'bu benim sesim' demelidir veya buna benzer bir şekilde ses 'bu benim bedenim' diye itiraf etmelidir; tıpkı sesle bedenin meskenliği arasındaki güven veren bağı kutsayan ve akusmatik güçleri silip atan veya defeden bir evlilik sözleşmesindeki gibi... Oysa elimizdeki durum bu değildir.

MERDİVEN SAHANLIĞINDAKİ SAHNE

Sapık filminde annenin sesini duyduğumuz ikinci sahne, Norman peşine düşülen annesini güvenli bir yere götürmek için birinci kattaki odasına girdiği zamandır. Bütün sahne, *Acousmère*'nin her an cisimleşeceği korkusuyla öngörümüz etrafında döner.

Birincisinde, kamera Norman'ı arkadan takip eder ve onunla birlikte merdivenlerden çıkar. Fakat Norman hafifçe aralık duran kapıdan odaya girdiğinde kamera peşinden gitmez, çünkü çoktan dağılmış ve *dışarıda*, merdivenlerde kalmıştır; sahnenin devamlılığı aracılığıyla Norman kollarında annesi olduğu halde odadan

çıkarken bir yükseltme ve geri yaylanma hareketi kamerayı dikey olarak sahanlığın üzerine çıkarır. Bundan önce, odadan Norman'la annesi arasında kadraj dışı bir diyalog duyarız. Kadının sesi hâlâ saldırgandır, ancak daha yakın, daha az cırtlak, daha güçsüz ve yankısızdır. Yaklaştığımız bu ses, bir anlamda kadrajın bir ucunu sıyırıp geçerek Pascal Bonitzer'in 'kötü rastlaşma' olarak adlandırdığı şeyle karşılaşacağımız korkusu içinde bir anlık bir cisimleşme beklememize yol açar. Kadraj dışı diyalog şöyledir:

Norman: Pekâlâ, anne. Ben...

Anne: Üzgünüm, oğlum, ama emirler verdiğin zaman komik görünmeyi kesinlikle başarıyorsun.

Norman: Lütfen, anne...

Anne: Hayır, sebze kilerinde saklanmayacağım. Sebze mi sandın beni! Buradan hiçbir yere ayrılmıyorum. Burası benim odam ve kimse beni buradan çıkaramaz. Hele benim küstah, koca oğlum hiç çıkaramaz!

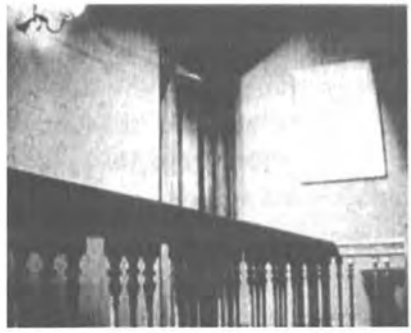
Norman: Hadi ama anne! Kızın peşinden adam geldi, şimdi adamın peşinden de başka biri gelir. Lütfen, anne! Sadece birkaç günlüğüne. Birkaç güncük kalacaksın ki kimse seni bulamasın.

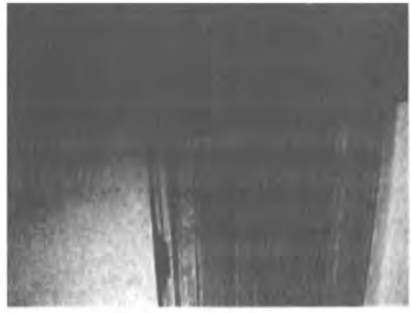
Anne: Birkaç güncükmüş! O karanlık, nemli sebze kilerinde! Bir kez beni oraya sakladın, bir daha saklayamazsın. Bir daha olmaz! Şimdi defol! Sana defol dedim, çocuk!

Norman: Ben seni taşırım, Anne.

Anne: Norman, ne yaptığını sanıyorsun? Dokunma bana! Yapma! Norman! İndir beni, indir beni! Kendim yürürüm...

Bunun üzerine Norman odadan çıkar, ancak kamera kuş bakışı açısındadır hâlâ ve bu şekilde Norman'ın belirip merdivenlerden inmeye başladığı ve anneyi duyduğumuz o kısa anda, kollarında tuttuğu belirsiz bir vücut görürüz sadece. Çok hızlı bir şekilde, *kararma geçişiyle* figürler belirsizleşir ve buna son cümlesini söylerken annenin sesindeki *sessizlik geçişi* eşlik eder. Okuyucuya, sesli sinemada önemli bir karakter tarafından söylenen cümlelerin sahnenin sonunda bu şekilde kesilmesinin ve sessizliğe geri dönülmesinin göreceli olarak nadir bir olay olduğunu hatırlatmak gereksizdir.







Hitchcock, beklenen cisimleşmeyi hem sunar hem de geri çeker. Geri çekme, çarpık ve uzak bir bakış açısıyla olduğu kadar görüntünün kısalığıyla ve yok oluşuyla; hem sesi hem görüntüyü, hem bedeni hem sesi etkileyen, üstelik tam da bunları birarada tuttuğumuzu sandığımız anda bir kararma geçişiyle de sağlanır. Sahne sona erdiğinde, anne sanki hâlâ bir beden bekliyordur.

Burada annenin kadraj dışı sözleri üzerinden ilk sahneye *(primal scene)* çok güçlü bir gönderme vardır; bu sözlerdeki saldırganlık ve arzudan oluşan ürkütücü ikili anlamla ("Dokunma bana! Dokunma bana!") ve bu sözlerin yarattığı, bir yandan beklediğimiz bir yandan görmekten korktuğumuz bedensel temas çağrışımıyla yapılır söz konusu gönderme. Sinemada anlatılar, karakterlerin korkmalarına rağmen gidip yalnızca duyabildikleri şeyi görmeye çalıştığı o anlarla ilk sahne arasında çoğu zaman yakın bir ilişki kurarlar. Raymound Bellour'un da gözlemlediği üzere, sahnenin etkisi bir önceki sahnenin sonunda annenin aslında *ölü ve gömülü* olduğunun ifşa edilmesiyle yaratılan 'tüyler ürpertici nokta' ile şerifin, sorunun şeklini zekice değiştiren şu sözleriyle güçlendirilir: "Yukarıda oturan kadın Bayan Bates ise, Greenlawn Mezarlığı'nda gömülü kadın kim?"

Sinemada bu anlık cisimleşmenin geri çekilmesi kadar rahatsız edici birkaç an biliyorum. Sahnede temsil edilen dilsiz hayaletlerle kadraj dışından duyduğumuz hayaletlerin senkronize olduğunu ve konuştuğunu duymak üzere olduğumuz *India Song*'da Marguerite Duras tıpkı buna benzer sulara girmiştir. Aynı şey, bu filmin, yazarının da farkına vardığı üzere gücünü *bir şeylerin tam ortasında sona erdirmekten* alan bu filmin özellikle meraklandıran ve ölümcül etkisi için de geçerlidir. Şüphesiz tam da aynı film müziğinin kullanıldığı *Son nom de Venise*, *India Song*'un hayaletvari gezinmelerini def etme ihtiyacı duymuş ve bu amaçla simgesel tavrını koymuştur: Seslerin kadraja gelişi yasaktır.

Sapık filminde merak, verilen bir şeyin tek ve aynı harekette geri çekilmesinde, kaybolanın tam da daha önce ele geçirildiği mekanizmanın kendisinde kaybolmasında ve bütün bu sürecin

tek, kesintisiz bir çekim boyunca ortaya çıkmasında yatar. Hitchcock bunun sebebini şöyle açıklar:

> Annesini alt kata taşırken plonjeye (üst açı) geçiş yapmak istemedim, çünkü seyirci kameranın neden aniden zıpladığını düşünerek şüphelenebilirdi. Bu yüzden, sallanan kamerayla Perkins'i yukarı çıkarken takip ettim ve odaya girdiğinde kesmeden yukarı çıkmayı sürdürdüm. Kamera kapının üstüne ulaştığında, tekrar merdivenlerden aşağıya doğru bakacak şekilde döndü. Bu arada, seyircinin dikkatini dağıtmak ve zihinlerini kameranın yaptığından başka bir şeye yöneltmek amacıyla anneyle oğlu arasında bir tartışma koydum. Bu şekilde kamera yeniden annesini alt kata taşıyan Perkins'in yukarısında kalmıştı ve insanlar hiçbir şey fark etmedi. Kamerayı seyirciyi aldatmak üzere kullanmak oldukça heyecan vericiydi.[2]

Dedektifin ölüm sahnesinde Hitchcock'un neden plonjeyi tercih ettiğini şu sözlerinden öğreniyoruz:

> Sırtını [annenin sırtını, aslında Norman'ı gizleyerek] göstermiş olsaydım kadının yüzünü kasıtlı olarak saklıyormuşum gibi görünebilirdi ve seyirci bunu sezerdi. Dolayısıyla, onu göstermekten kaçınmaya çalıştığım izlenimi uyandırmak için plonje kullandım.[3]

Hitchcock'un seyircisini gerilmiş halinde tutmak için bu kadar kurnaz bir yöntem benimsemesine gerek olmadığı açıktır. Bana öyle geliyor ki, başkalarının (örneğin, Bazin'in ve onun ardından bu tür uygulamaların eleştirel incelemesini kuran Bonitzer'in) sinemada gerçekliğin etkisini yaratmak yolunda mihenktaşı olarak gördükleri 'kurgu (*montage*) yapmama' yasasını (ilkesi "kesme!" olan yasa) uygulayarak gidebildiği yere kadar götürmek istediğini düşünüyorum.

Hitchcock "Kamera neden aniden geri çekildi?" sorusunu gerçekten seyirciye aktarmak istediğinde, izlediği formül *coitus interruptus*'a gönderme yapar gibi görünür ve burada belirtmekte fayda var ki, Hitchcock'un kesmekten veya kurgu yapmaktan imtina ettiği o sahnelerde genellikle öpüşme vardır. Böyle bir sahneyi

---

2) François Truffaut, *Hitchcock*, Londra: Panther, 1969, s. 346-348.
3) *A.g.y.*, s. 343.

kesmek, ona göre, çifti ayırmak anlamına gelecektir: "Bence," der, "aşk sahnelerinde yapılabilecek çok şey var" (bu bağlamda *Aşktan da Üstün* filmindeki kesintisiz öpüşme sahnesini düşünün) ve ardından hiç çekilmemiş olan ve Truffaut'yla söyleşirken hayal ettiği ilginç bir aşk sahnesini anlatmaya koyulur. Konumuzla ilgili olarak, bizim yalnızca bu hafif açık sahnenin de diyalog ile durum arasındaki bir ayrıma dayandığını hatırlamamız yeterli olacaktır. Burada sözlerin gördüklerimizi hem geri çekmesi hem de güçlendirmesi amaçlanıyordu. Bize göre, kişisel belleğin doğası da eşit şekilde eğitseldir ki Hitchcock bunu çok net bir şekilde hatırladığını söylemiş ve *kesmeme* sebebi olarak ileri sürmüştür. Bir Fransız treninde seyahat ettiği sırada fabrika duvarının dibinde kol kola bir çift görür: "Çocuk duvara işiyordu; kız çocuğun kolundan bir an bile ayrılmadı, bir yandan oğlanın ne yaptığına bakıyor, bir yandan da geçip giden trene dönüyor, sonra gene oğlana bakıyordu."[4] Bir kez daha, Hitchcock'un gözlemlediği üzere, bu iki sevgili arasındaki bir tür *ménage á trois* (aşk üçgeni) idi ve kızın bakışının karşılık verdiği, tren tarafından gelen bir bakıştı. Bütün bu sahnelerde seyredenin bakışı iç içe geçmiş çiftle ilişkili bir üçüncü taraf olarak işe karışmaktadır.

Burada Hitchcock'un kendisine dayattığı 'kurgu yok' kuralı, esasında André Bazin tarafından, tamamen farklı bir tür sahneyle ilişkili olarak kuramsallaştırılmıştır: insan ile canavar arasındaki dövüş sahneleri. Ancak yine de Norman ve annesinden oluşan bu çiftte, özellikle de annenin iki cinayet sahnesinde gösterildiği (daha ziyade gösterilmediği) hatırlanacak olduğunda, canavarca bir şey olmadığı söylenebilir mi? Bazin, ilk olarak 1953 yılında yayınlanan metninde sinemada *inanç* meselesini gündeme getirmiştir ve bu mesele de tartışmakta olduğumuz konuyla tamamen alakalıdır, çünkü Bazin ilgi alanı, hileli kurgu yoluyla insanla canavar arasındaki dövüş canlandırıldığında ortaya çıkan 'gerçeklik etkisi'dir. Bazin'in gözlemlediğine göre, insanla canavar ayrı sahnelerde gösterildiğinde seyircinin bu sekansı inandırıcı bulmayacağı açıktır ve bu yüzden en azından bunları

4) *A.g.y.*, s. 328.

birlikte gösteren bir sahne, gördüğümüze sahiden de inanmamız açısından gereklidir. Bunun üzerine Chaplin'e atıfta bulunur ve *The Circus*'ta "gerçekten de aslanın kafesine girdiğini ve ikisinin de sahnenin kafesine kapatılmış olduğu"nu hatırlatır. Dolayısıyla, yasa şu şekilde belirlenir:

> Bir olay, doğası gereği, üç veya dört faktörün eylem içerisinde eşzamanlı mevcut bulunmasına bağlı olduğunda, kurgu yasaktır. Eylemin anlamının fiziksel temasa bağlılığı sona erdiğinde kurgu, haklarına yeniden kavuşur.[5]

Merdiven sahanlığındaki sahne, ister Hitchcock'un 'çifti ayırmama' ilkesine, ister Bazin'in 'insanı ve canavarı birarada gösterme' ilkesine göre (bu durumda yaşayanla katil ölü kucak kucağadır) aynı tatminkâr sonuçları elde etmek üzere incelenebilir, çünkü hem insan çifti durumunda hem de insan-canavar ikilisinde ilkel bir seks dehşetiyle karşı karşıyayızdır.

Hitchcock bizim insanla canavarı, anneyle oğulu, bedenle sesi birarada görmemize izin verse de onları geri çekmek durumundadır, zira canavar yarı yarıya insanın yapıldığı şeydendir, anne mumyadır ve ses annenin bedeninden değil (ölümcül bir ventrilokluk türünden bir yöntemle çıkmadığı sürece), her iki rolü oynayan da Norman'ın bedeninden çıkar. Burada tasarlanan şey, başka bir deyişle, bu birleşik, canavar çift, ilk sahnenin eseri iki sırtlı canavar, ses ve bedenden oluşan imkânsız çift, sanki sinemalaştırılamayandır.

Sahanlık sahnesi, bedenin sesle *çarpışma etkisini* yaratan bu son sahneyle sonuçlanacak şekilde yapılandırılır, öyle ki seyirci tam da burada gerçeklik etkisinin sınırlarına senkronizasyonun keşfiyle yaklaşabileceğinden çok daha fazla yaklaşır. Marguerite Duras'ın çoğunlukla filmlerinde etkiyi arttırmak için sesi *bedenden tamamen bağımsızlaştırılmış* şekilde kullanması halinde başkalarının eserlerinde aynı mekanizmanın çabucak bayatlayacağını hatırlamak önemlidir. Sesin bedene bağlandığı noktada insanın ayırmak istediği geleneksel bir çift olduğu doğrudur; *bedenden uzaklaştıktan son-*

5) André Bazin, "Montage interdit", *Qu'est-ce que le cinéma?* içinde.

ra, çabucak sıkılıverir. Sapık'ta, tıpkı *India Song*'da olduğu gibi, ses ve beden uzun, kavuşmaz (asimptotik) bir yolculuk sonunda birbirleriyle çarpışır. Bu durumda bu temasta aynı zamanda seyirciyi de sıyırıp geçiyormuş gibi görünen bir ölüm kanadıymışçasına korkunç bir şeyin neden var olduğunu sormak gerekir.

HÜCRE

Daha önce annenin sesinin duyulmasını sağlayan üçüncü yerden söz etmiştik. Ses; Marion'un kız kardeşi Lila'nın bir mumya biçimindeki gerçek anneyi bulmasının ve psikiyatristin bütün olayı titizlikle ortaya çıkarmasının, bütün filmle tutarlı olan mantıklı bir açıklama getirmesinin ardından duyulur. Bunun üzerine her şey çözülmüş gibi görünmelidir. Ancak biri gelip mahkûmun üşüdüğünü söylediğinde ve bir polis hücreye götürmek üzere bir battaniye getirdiğinde, kamera tıpkı Norman'ı merdivenlerden çıkarken izlediği gibi polisi de izler. İzleyici hâlâ annenin sesiyle Norman'ın bedeni arasındaki ensest evliliği görmeyi ummaktadır. İlk önce annenin sesinin, "Teşekkür ederim," dediğini yine kadraj dışından duyarız ve ardından hücreye gireriz. Ancak Norman'ın dudaklarından çıktığını duyduğumuz ses, annenin monoloğu; ruhun ele geçirmesi durumundaki ve ventrilokluğa özgü kapalı dudaklar arasından çıkan sese benzer.

Sonuç olarak ses, kendisini çıkararak kabul etmiş veya kendisine yer tahsis etmiş olan bir beden bulamamıştır, aynı şekilde annenin defnedilişi de kurallara uygun olarak yapılmamış ve mezarından çıkarılan kadının içi doldurulmuştur. Hikâyenin tam anlamıyla sonlandırılması için, bodrumda bulunan beden için şüphesiz simgesel bir yeniden gömülme olmalıdır. Bu olurken, filmin kapanış sahnesi, bir tür mezardan çıkarmaya yer verir; hem Marion'a tabut olan hem de paranın bulunduğu arabanın çıkarılış sahnesidir bu. Defnedilmeyle (veya karşıtı doldurmayla) ilgili diğer göndermeler *Sapık* filminde bu motifin önemini kanıtlar. *Acousmêtre*'in zaferini kutsayan son sahnede hayaletin sesinin egemen olduğunu gördüğümüzde şaşırmamamız gerekir.

Aynı şey, *Sapık* filmiyle birçok ortak noktası bulunan *Doctor Mabuse'nin Vasiyetnamesi* filmi için de doğrudur. Her iki film de bizden gizlenen ve varlığı ile gücünü sesinden alan bir varlık (anne Mabuse) etrafında döner. Her iki durumda da sese bir yer vermek amacıyla onu bir bedene bağlamanın imkânsızlığıyla karşı karşıya kalırız. Burada, beden gömülmemiş birine aittir (Mabuse durumunda çözülmüş ve dağılmış bir beden, anne durumundaysa doldurulmuş bir beden söz konusudur). İki film de benzer şekilde kendisinden daha güçlü *acousmêtre*'in sesi tarafından ele geçirilmiş bir adamla ilgilidir (Baum Mabuse tarafından, Norman anne tarafından ele geçirilmiştir). Her iki durumda da Efendi'nin varlığına tanıklık edercesine, *contre-jour* ile aydınlatılmış perdenin ardında bir siluetin yanı sıra annenin sesini üstlenen bir adam (korkuyu defetmek istediğinde çıldıran Hofmeister; annesini seslendirdiği bölümlerdeki Norman) vardır. Her iki film de bir kadının kapalı bir alana izinsiz girişine [Lily perdeli odaya girerken Lila (isim benzerliği) bodrumdan içeri dalar] ve bir gerçeği ortaya çıkarır, ki her iki durumda da söz konusu gerçek insan olmayan bir şeyle ilgilidir (Mabuse yerine mekanik bir düzenek; yaşayan anne yerine bir mumya). Nihayet her iki hikâye de zayıf olanın güçlü varlık ile tam anlamıyla bütünleşmesiyle biter ki bu şekilde geçici delilik ve hapsedilmenin bedeli ödenmiş gibi görünür (Baum Mabuse ile, Norman da anneyle bütünleşir).

Hitchcock'un Lang'ın filmini izlediğini biliyoruz, ancak *Sapık* filminin olay örgüsünü bilerek bu film üzerine kurduğunu sanmıyorum, çünkü söz konusu film başka birçok açıdan son derece farklıdır. Burada söz konusu olan tek şey, her iki filmin de aynı *acousmêtre* miti, sinemaya gidebildiği yere kadar götürmek şeklindeki aynı güçlük ve kaygı etrafında dönmesidir. *Doctor Mabuse'nin Vasiyetnamesi*'nde, tıpkı *Sapık*'ta olduğu gibi, sesli sinema, sesle doldurulan bir kadraj-dışılığa dayanan ve kadrajın gerekli doğal sonucu olan kendi yapısıyla bütünleşir. Son olarak, bu filmler ölünün ses ve görüntüyle canlandırılma gücüyle ilişkilidir. İkisi de sinemanın bütün gücünü aldığı görme ve duyma yanılsaması etrafında döner ve bu filmlerde sinema, bu şekilde tespit edilen ken-

di imkânsızlıklarıyla yüzleştirilir. Dolayısıyla, ses ve görüntü sinemada ancak biri diğerinden ayrıldığında yer alır ve yeniden keşifleri ancak sonsuza kadar kaybolan bir mitsel birleşme içinde sonuçlandırır. Sesli sinema, bir tür bağlamadan başka bir şey değildir ve bu, gerçek anlamda yücelik iddiasını gerçekleştirebilir; bu bağlamayı reddetmek yerine onu öznesi haline getirip bu şekilde imkânsızın izinde gerçeklik etkisinin tam kalbine giderek.

3. BÖLÜM:

BİREYSEL OLAN: HITCHCOCK'UN EVRENİ


VICK

"ONUN CÜRETKÂR BAKIŞINDA YATAR BENİM ÇÖKÜŞÜM"

Slavoj Zizek



LEKELİ ADAM'DA YANLIŞ OLAN NEDİR?

Evrenin temel yasasına ulaşmanın tek yolunun evrenin dışarıda bırakılması olduğunu belirten diyalektik aksiyoma uymak için, Hitchcock'un *eserlerinin* bütünlüğünden bariz bir şekilde 'sarkan' filmlerden biri olan *Lekeli Adam* filmiyle başlayalım:

- Bir yandan, *Lekeli Adam* en temizinden Hitchcock'tur. Onun bu filme olan özel bağlılığını kameo görüntüsüne ait sıradışı karakterde açıkça görebiliriz: Bir önsözde Hitchcock doğrudan seyircilere dönerek, onlara az sonra izleyeceklerinin gerçek hayattan alınan bir trajedi olduğunu hatırlatır, "Maalesef her zamanki komedi-korkuyu burada bu-

lamayacaksınız; buradakiler gerçektir, kartlarımı masaya açıyorum ve mesajımı her zamanki komedyen kılığında değil, bu kez doğrudan iletiyorum..." der.[1]

- Diğer yandan, filmde bir şeylerin temelden yanlış olduğu da gayet açıktır: Ciddi şekilde defoludur. Sonuçta cevaplanması gereken iki soru vardır: *Lekeli Adam*'da Hitchcock'un 'doğrudan' vurgulamaya çalıştığı 'mesaj' *nedir* ve neden bunda *başarısız* olmuştur?

İlk sorunun cevabı, genellikle Hitchcock eserinin *teolojik* boyutu olarak adlandırılan yerdedir. Sessiz sakin hayatı öngörülemez bir kazayla birdenbire alt üst olan müzisyen Balestrero'nun hikâyesi (yanlış bir şekilde banka soyguncusu olarak suçlanır), insanların kaderleriyle sadistçe oynayan zalim, anlaşılmaz ve inatçı bir Tanrı'yla ilgili Hitchcockçu görüşü örnekler. Ortada hiçbir sebep yokken gündelik hayatımızı kâbusa çeviren bu Tanrı da kimdir? Rohmer ve Chabrol[2] ufuk açıcı eserleri *Hitchcock*'ta, Hitchcock'un Katolizminde 'Hitchcock evreni'nin anahtarını ararlar; bu yaklaşım bugün gözden düşmüş olsa da (1970'lerin harika göstergebilimsel ve psikanalitik araştırmalarında olduğu gibi gölgede kalmıştır) özellikle Rohmer ve Chabrol'un değindiği Katolik geleneğinin genel olarak Katolisizm değil, Jansenizm olduğu göz önüne alındığında, bu yaklaşıma dönmek hâlâ önem taşımaktadır. Jansenist günah sorunsalı, erdem ile tanrı lütfu arasındaki ilişki esasında ilk olarak özne ve 'Hitchcock evreni'ni belirleyen Yasa arasındaki ilişkiyi betimler.

Gilles Deleuze, *The Movement-Image*[3] kitabının İngilizce baskısının önsözünde, İngiliz empirisizminin bir nesnenin gelişimini, söz konusu nesnenin içkin potansiyelinin hariç tutulması olarak algılayan kıtasal geleneğe karşı çıktığı dış ilişkiler teorisinde, İngiliz geleneği ile Hitchcock arasında bir bağlantı kurar: 'Hitchcock

---

1) Hitchcock'un bu filme olan kişisel bağlılığının başka bir kanıtı, finansal meselelere önemli ölçüde ilgi duymasına rağmen, *Lekeli Adam*'ı para almadan, kendi yönetmenlik ücretinden feragat ederek yapmış olmasıdır.

2) Eric Rohmer ve Claude Chabrol, *Hitchcock: The First Forty-Four Films*, New York: Frederick Ungar, 1979.

3) "Nasıl ki İngiliz felsefesi ilişki felsefesi üretiyorsa Hitchcock da ilişki sineması üretir" (Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Londra: The Athlone Press, 1986, s. X).

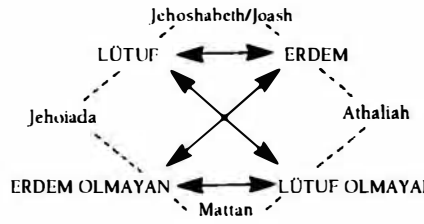
evreni' tamamen dışsal ve rastgele yapıda olan ve kesinlikle öznenin içkin özelliklerinde yer almayan bir tür Kader buluşunun, hiç beklenmedik bir anda kişinin simgesel statüsünü radikal şekilde değiştirdiği bir yer değil midir (*Gizli Teşkilat*'ta Thornhill'in yanlışlıkla 'kaplan'la özdeşleştirilmesi, *Lekeli Adam*'da Balestrero'nun yanlışlıkla banka soyguncusuyla özdeşleştirilmesi gibi örnekler, birdenbire evliliklerinin hükümsüz olduğunu öğrenen *Mr and Mrs. Smith*'e kadar uzanır)? Bir nesnenin dış ilişkilerden oluşan olumsal bir ağ içine yerleştirildiğini savunan İngiliz emprisizmi geleneğine atıfta bulunmaz mı? Ancak öznel boyut, gerilim, öznenin Gerçeğini belirleyen öz-deneyimi ile dış ağ arasındaki absürd uyuşmazlık (kısaca, bu dış ilişkiler ağının basit bir empirik bileşim olarak değil, *simgesel* bir ağ olarak, özneler arası simgesel bir yapının ağı olarak belirlenmesi) tam da bu gelenekte eksik olan şeydir. Bu özellik, Port-Royal'in Jansenist teolojisinde açıklanır.

Jansenizmin çıkış noktası, insani erdemi tanrısal 'lütuf'tan ayıran boşluktur: İçkin doğaları açısından, bütün insanlar günahkârdır, öyle ki günah tam da ontolojik statülerini tanımlayan bir şeydir; bu yüzden, kurtuluşları insan olarak kendilerine ait olan erdeme bağlı olamaz, yalnızca dışarıdan, tanrısal bir lütuftan gelebilir. Böylece lütuf mutlaka radikal bir şekilde olumsal bir şey olarak belirir (kişinin karakteriyle veya edimleriyle hiçbir ilişkisi yoktur: Tanrı esrarengiz bir şekilde kimin kurtulacağına ve kimin lanetleneceğine önceden karar verir).[4] Dolayısıyla, gündelik hayatımızda 'doğal' olarak algıladığımız ilişki altüst edilmiştir: Tanrı kurtuluşumuza erdemli edimlerimize dayanarak karar vermez, önceden kurtulduğumuz için erdemli edimlere ulaşırız. Port-Royal'in oyun yazarı Jean Racine'in oyunlarında başkarakterlerin trajedisi, erdemle lütuf arasındaki bu düşmanca ilişkinin en ileri düzeyde şiddetlendirilmiş halini canlandırmalarıdır: Phaedra'yı "lütfun lütfedilmediği insanlardan sadece bir tanesi" olarak kişileştiren, Racine'in çağdaşı Arnaud olmuştu.

4) Jansenist teolojinin başka bir hayati özelliği, Tanrı'nın hiçbir zaman apaçık mucizeler yaratarak, doğanın yasalarına karşı gelerek dünyaya müdahale etmemesidir: Lütuf yalnızca inananlara bir mucize biçiminde görünürken, başkaları tarafından tesadüf olarak algılanır. Bu döngü Lütfun aktarımsal doğasına işaret eder: Bir mucizeyi, başka bir deyişle Lütuf'la ilgili bir işareti, yalnızca halihazırda inandığım beklenmedik bir durumda tanırım.

İçkin erdem ve aşkın lütuf veya lanetlenme arasındaki bu Jansenist yarılmanın sonuçları geniş bir alanı etkiler. Jansenizm, en 'Stalinci' dönemlerinde Fransız komünistlerini büyülemiştir, çünkü erdemle lütuf arasındaki yarılma içinde, 'nesnel sorumluluk' olarak adlandırdıkları kavramın tahammül sınırlarını tanımaları onlar açısından kolaydı: Kişi, bir birey, bütün övgülerin ötesinde dürüst, erdemli, vs. olabilir ancak Parti'de benimsenen tarihsel Gerçek içgörüsünün 'lütfu' kendilerine bahşedilmediyse, 'nesnel olarak suçludur' ve bu şekilde lanetlenmeye mahkûmdur. Bu yüzden, Jansenizm *in nuce* (özetle) Stalinci canavar mahkemelerde zanlıyı suçunu itiraf etmeye ve kendileri için en sert cezaları talep etmeye zorlayan mantığı içerir: Racine'in *Athalie* tragedyasının temel çelişkisi, *Yehova* (gerçek Tanrı) partizanlarıyla pagan Baal arasındaki çatışmayla ilgili olan bu dramada, Baal'ın başrahibi Mattan dahil herkes *Yehova*'ya inanır; aynı şekilde Stalinci mahkemelerde kendilerini 'tarihin cürufları' olarak gören zanlılar da Gerçeğin Parti'nin tarafında olduğunu biliyorlardı.[5] Bu şekilde, Racine'in

5) Hatta Racine'in *Athalie* dramasındaki başkarakterlerin eğilimlerini burada Greimasçı bir göstergebilimsel kareyle açıklamaya girişmek son derece cazip olabilir:



Temel zıtlık, erdemli olmasına rağmen lütuf bahşedilmemiş olan Kraliçe Athalie ile lütuf bahşedilmiş olsa da açıkça erdemli olmayan (şefkat yoksunu, öfkeli intikam patlamalarına eğilimli, vs.) başrahip Jehoiada arasındadır. Mattan'ın yeri de açık ve tekanlamlıdır (ne erdemlidir ne de kendisine lütuf bahşedilmiştir, bu haliyle en yalın ve saf haliyle Kötülüğün cisimleşmesidir), ancak karşı noktasına, başka bir deyişle lütuf ve erdemin ideal sentezine gelince güçlükler başgösterir. İki adaydan hiçbiri (Jehoiada'nın karısı Jehoshabeth ve Judah'nın tahtının yasal talibi yeğen Joash) gerçek anlamda bu noktaya uymaz: Jehoshabeth'in oldukça kadınsı erdemleri (şefkat, düşmanla tavizkâr şekilde uzlaşmaya hazır olma) onu Tanrı'nın aracı rolünden uzaklaştırırken, Joash'ın mükemmelliği kendisini canavarlaştırmakta ve erdemli bir insanoğlundan ziyade ideolojik bir otomata dönüştürmektedir (tam da bu yüzden, ihanet açısından kolay bir hedef haline gelmektedir: İleride Jehoida'nın kâbusunda ortaya çıktığı üzere Jehovah'a feci şekilde ihanet edecektir). Yukarıdaki yeri doldurmanın bu imkânsızlığıyla ortaya çıkan, erdem ve lütfun göstergebilimsel karesinde çizilen ideolojik alanın içsel sınırlamasıdır: Lütuf ile erdem arasındaki ilişki son tahlilde düşmanca bir ilişkidir, başka bir deyişle, lütuf ancak erdem olmayanın kisvesi altında bir çıkış bulabilir.

kötülük yapan kahramanlarının yaklaşımı, Pascal'ın "inanmıyorsan bile dizlerinin üzerine çök ve dua et, inanıyormuş gibi yap ki inanç Kendiliğinden gelsin" ilkesini tersine çeviren Sade'cı kahramanın çelişkisini ortaya koyar: Sade'cı kahraman derinlerde bir yerde Tanrı'nın var olduğunu bilse de, *Tanrı yokmuş gibi davranan* ve O'nun bütün emirlerine karşı gelen biridir.[6]

Hitchcock'un Jansenizm nesline bu şekilde eklemlenmesi zorlama görünüyorsa, Hitchcock'un filmlerinin yanı sıra Racine'in oyunlarında *bakış* tarafından oynanan hayati rolü hatırlamak yeterli olacaktır. Racine'in ünlü oyunu olan *Phaedre*, bir bakışın yanlış yorumlanması üzerinde döner: Kral Theseus'un karısı Phaedre, Kral'ın eski evliliğinden olan oğlu Hippolytus'a olan aşkını açıklar ve zalim bir şekilde geri çevrilir; içeri kocası girdiği için, Hippolytus'un acımasız ifadesini (aslında kederinin bir belirtisidir) bu yaptığını krala açıklamak üzere küstah bir kararlılık olarak algılar ve adamdan intikam alır. Ancak bu intikam, kendi çöküşünü hazırlar.[7] *Phaedre*'nin bu yanlış anlamayı açıkça belirten 910. dizesi ["O cüretkâr bakışında benim çöküşüm yatıyordu"[8]] Hitchcock evreni için uygun bir nitem *(epithet)* işlevi görebilir, zira o evrende de Öteki'nin bakışı (*Sapık*'ta Norman Bates'in kameraya son bakışına kadar) ölümcül tehdit örneği sunar: O evrende gerilim hiçbir zaman özne ile saldırgan arasındaki basit bir çatış-

---

6) Ve Hume'un felsefi deizminin özgünlüğü, bu yanılmanın üçüncü bir versiyonunu üretmesinde yatar. Deist, ciddi bir şekilde Tanrı'nın radikal başkalık haliyle, O'nu ölçmek açısından insana özgü ve sınırlı kavrayışımızın uygunsuzluğuyla ilgilidir ve bundan radikal sonuçlar çıkarır: İnsanın Tanrı'ya her tapınışı, esasında Tanrı'nın aşağılanmasını beraberinde getirir, başka bir deyişle, O'nu insanla karşılaştırılabilir bir şeye indirger (Tanrı'ya hürmet ederek O'na kendi yaltaklığımız için halinden memnun bir yatkınlık atfetmiş oluruz – sonuç olarak, Tanrı'nın yüceliğine eşdeğer tek yaklaşım şu şekilde olabilir: "Tanrı'nın var olduğunu biliyorum, ancak tam da bu yüzden O'na *tapmıyorum* ve sadece inanan veya inanmayan herkesin erişebileceği temel etik kurallara, bu kuralların doğasında bulunan öz Akıl aracılığıyla uyuyorum" (krş. Miran Bozvic, "Der Gott der Transvestiten", *Gestalten der Autorität*, Viyana: Hora Verlag, 1991.) Dördüncü bir ateist yaklaşım daha ekleyerek (Tanrı'nın var olmadığını biliyorum ve tam da bu yüzden inanan veya inanmayan herkesin erişebileceği temel etik kurallara uyuyorum...) dört konumun iki çelişkili ve iki zıt çift olarak düzenlenebileceği bir göstergebilimsel Greimas karesi daha elde ederiz.
7) Tıpkı hizmetçinin Ölüm'ün şaşkın bakışını ölümcül bir tehdit olarak algıladığı ünlü "Samarra'da randevu" hikâyesinde olduğu gibi; bkz. Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, 2. Bölüm, Londra: Verso, 1989.
8) "Ah! Je vois Hippolyte;/Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite" (Jean Racine, *Phèdre*, s. 909-910).

manın ürünü değildir ve daima öznenin *ötekinin bakışında okuduğu* üzerinden bir arabuluculuk içerir.[9] Başka bir deyişle, Hippolytus'un bakışı Lacan'ın "Benim karşılaştığım bakış 'görülen bir bakış değil, Öteki'nin alanında benim tarafımdan hayal edilen bakıştır" tezine mükemmel bir örnektir:[10] Bakış, kendi halinde Öteki'nin nazarı değil, bu bakışın "beni ilgilendirdiği [*me regarde*]", öznenin kendisini arzusuyla alakalı olarak söz konusu bakış tarafından etkilenmiş gördüğü biçimdir – Hippolytus'un bakışı Phaedre'ye bakış atmış olması şeklindeki basit gerçek değil, Phaedre'nin, arzusunun bulunduğu noktadan hareketle, o bakışta gördüğü, "o bakıştan çıkardığı" tehdittir.[11]

Sıralanan iki özelliği, saf 'makine' (öznenin kaderini belirleyen dış ilişkiler ağı) ile saf bakışı bağlayan gizemli bağlantı, Lacancı terimlerle, gösterenin yapısı, otomatonu ve onun olumsal artığı olan *objet petit a, tuche* Racine'in de Hitchcock'un da evreninin anahtarıdır. *Phaedre*'den bir sahnenin daha yakından incelenmesiyle bu bağlantının doğasıyla ilgili ilk ipucu elde edilebilir: Sahnenin hayati önem taşıyan özelliği, *üçüncü bakışın*, Kral Theseus'un bakışının varlığıdır. Phaedre ile Hippolytus arasındaki bakışların etkileşimi bir Üçüncü Hali, başka bir deyişle ba-

---

9) Belki de çok önemli bir örnek için, *Aşktan da Üstün*'de resepsiyon sahnesinde Ingrid Bergman, Cary Grant ve Claude Rains arasında geçen bakış yumağına bakabilirsiniz.

10) Jacques Lacan, *The Four Fundemental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin, 1977, s. 84.

11) Kurukafa kurdu belki de bu bakışın taklitçilikteki işlevinin düşünümselliğini yansıtan mükemmel bir örnektir. Şöyle ki, taklitçiliğin genel söylemi gözü hayvanı olmadığı bir şey olarak kabul etmesi için ayartan basit bir aldatıcı görünüşe dayanır (ağustosböceği kıymığa benzer; küçük güçsüz bir balık şişer ve tehdit edici boyutlara ulaşır...) ancak kurukafa kurdu durumunda, hayvan gözümüzü *bakışın kendisini taklit ederek*, başka bir deyişle, gözümüze kendisini bakışa karşılık veren bir şey olarak sunarak aldatır. Lacan iki Yunan ressamı, Zeuxis ile Parrhasius arasındaki yarışmayı anlatan klasik hikâyeyi sık sık hatırlatır: Yarışmayı duvara perde çizen Parrhasius kazanır, Zeuxis ona döner ve "Peki, şimdi de arkasına ne çizdin, onu göster," der. Kurukafa kurdunun aldatmacası aynı düzeydedir: Gözümüzü, taklit edilen nesnenin özelliklerini vurgulayarak değil, bakışın kendisine karşılık verdiği yanılsamasını üreterek kandırır. Peki, Hitchcock'un aynı ismi taşıyan *Arka Penceresi*'ndeki kandırmaca da sonuçta bunun aynısı değil midir? Avlunun karşı tarafındaki karanlık pencere James Stewart'ın ilgisini o kadar çeker ki, söz konusu pencereyi arkasında neler olup bittiğini görmek için çekip indirmek istediği bir perde olarak algılar; bu tuzak ancak Öteki'nin bakışının varlığını hayal edene kadar sürer, zira Lacan'ın belirttiği üzere, görünüşün ötesinde Kendi İçinde Şey bakıştan başka bir şey değildir. Bkz. bu kitapta Miran Bozovic'in *Arka Pencere* hakkındaki bölümü (s. 159-177).

kışları karşısında bu etkileşimin gerçekleştiği ve ne pahasına olursa olsun ilişkinin gerçek doğasından habersiz olduğu bir noktada korunması gereken bir aracıyı kapsar. Bu rolün krala verilmesi tesadüfi değildir (bu şekildeki bir simgesel düzenin kör mekanizmasını örneklendirmeye sosyal dokunun nihai garantörü olan kraldan başka kimin gücü yetebilir ki!). Buradaki kurulum, Poe'nun "The Purloined Letter" (Çalınmış Mektup) öyküsündekine benzer. O öyküde de iki bakışın (kraliçeyle nazırın) üçüncü bakışın (kralın) önünde gerçekleşen düellosuna tanık oluruz ve burada da üçüncü bakış söz konusu ilişkiden habersiz olmalıdır. Ayrıca *Otuz Dokuz Basamak*'ta ve Hitchcock'un aynı formülü uyguladığı daha sonraki iki varyasyonda da (*Sabotajcı, Gizli Teşkilat*), tek tek belirtmek gerekirse, cahil halkın önünde kahramanla muhalifleri arasındaki düello sahnesinde (birinci filmde siyasal miting, ikincisinde bağış dansı, üçüncüsünde müzayede) benzer bir kurulumla karşılaşmaz mıyız? Örneğin *Sabotajcı*'da kahraman, sevgilisini Nazi ajanlarının elinden kurtarmaya ve onunla birlikte kaçmaya çalışır; ancak sahne büyük bir salonda, yüzlerce misafirin gözü önünde geçer, böylece her iki taraf da etiketin kurallarını gözetmek zorundadır, başka bir deyişle, her birinin hareketi sosyal oyunun kurallarına uymalıdır; öteki (kalabalık tarafından örneklendirilen) gerçek çıkarlardan habersiz bir noktada tutulmalıdır.[12]

Böylelikle ilk sorumuzun cevabı beliriyor: *Lekeli Adam*, kahramanların '*Dieu obscur*'un insafına kaldığı 'Hitchcock evreni'nin, Hitchcock filmlerinde sık sık görünen (British Museum'daki Mısır Tanrıçası'ndan *-Şantaj-*, Özgürlük Anıtı'na *-Sabotajcı-*, Mount Rushmore'daki Başkan kafalarına *-Gizli Teşkilat-* kadar) devasa taş heykellerle simgelenen öngörülemez Kader'in teolojik arkaplanını en saf haliyle ortaya koyar. Bu Tanrılar kutsanmış bilgisizlikleri içinde kördür, mekanizmaları aşağılık insan ilişkilerine kayıtsızdır: Kader, kahramanın simgesel statüsünü radikal bir şekil-

12) Çok daha ayrıntılı bir açıklama için bkz. Slavoj Zizek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, 4. Bölüm, Cambridge, MA: MIT Press, 1991.



de değiştiren tamamen bağımsız bir tesadüf maskesinin ardından müdahale eder.[13] Gerçekten de yalnızca incecik bir çizgi, bu *'Dieu obscur'* kavramını 'Kötülüğün Yüce Varlığı'ndan ayırır.[14]

İkinci sorumuzun cevabını başka bir heykelde, kesinlikle hiçbir Hitchcock filminde *görünmeyen* bir heykelde bulabiliriz: Sfenks. Burada aklımıza Hitchcock'un Sfenks önündeki fotoğrafı gelir; ikisinin de yüzü, profildedir ve bu şekilde paralellikleri vur-

13) Burada elbette yapısal bir benzeşiklik hemen kendini belli eder: Öznenin kaderini içkin özellikleri açısından belirleyen simgesel ağın bu kadar radikal dışsallığı ancak emtianın 'kaderi'nin, değiş-tokuş devresinin olumlu, içkin özelliklerinden ('kullanım değeri'nden) tamamen hariç olarak deneyimlendiği bir emtia evreniyle karşılaştırılarak kavranabilir. Ancak böyle soyut benzeşikliklerin kullanımından çok bir şey beklememek gerekir; sonunda somut dolayımlama mekanizmasının detaylandırılmasını ertelemek için birer bahane işlevi görürler.

14) Bu çizgi, pek çoklarının yanında Melville'in *Moby Dick* romanında Kaptan Ahab tarafından çizilir. Ahab, Moby Dick (bu *par excellence* müstehcen Varlık) aptal, devasa bir hayvandan başka bir şey değildir; ancak bu haliyle, gerçek Kötülüğün, insan için eninde sonunda acıdan başka hiçbir şey olmayan bir dünya yaratan Tanrı'nın mukavva maskesidir. Bu yüzden, Ahab'ın amacı Moby Dick'i yakalayarak Yaratıcı'nın Kendisine okkalı bir darbe indirmektir.

gulanır. Son tahlilde, seyirciyle olan ilişkisinde ipleri elinde tutan ve insanlarla oyunlar oynayan 'cömert kötü Tanrı' şeklindeki paradoksal rolü üstlenen Hitchcock'un kendisidir. Başka bir deyişle, *auteur* olarak Hitchcock kavranamaz ve başına buyruk Yaratıcı'nın bir tür küçültülmüş, 'estetize edilmiş' ayna görüntüsüdür. *Lekeli Adam*'daki sorun da Hitchcock'un bu filmde "cömert kötü Tanrı' rolünden feragat etmesinde ve mesajı 'doğrudan', 'ciddi' bir yolla iletmeye girişmesi"nde yatar; bu yüzden, 'mesaj'ın kendisi ikna ediciliğini kaybederek paradoksal bir sonuç çıkar ortaya. Kısacası, meta-dil yoktur: 'mesaj' (zalim ve kavranamaz *'Dieu obscur'*un insafına kalan bir evren bakışı) yalnızca kendi yapısını taklit eden artistik biçimde ifade edilebilir.[15] Hitchcock'un 'ciddi' psikolojik gerçekçiliğin çekiciliğine yenik düştüğü an, filmde betimlenen en trajik olaylar bile, Hitchcock'un bizi etkilemek için gösterdiği sonsuz çabalara rağmen bir şekilde bizi hissizleştirir...

HITCHCOCKÇU ALEGORİ

Burada Hitchcock'un, bütün filmlerinin etrafında döndüğü travmatik çekirdekle olan 'ilk deneyimi' sorusuna geliyoruz. Bugün bu sorunsal, sanatsal kurmacanın 'etkili' psikolojik kökenini bulmak üzere girişilen naif bir 'indirgemeci' araştırma olarak demode görünebilir, öyle ki psikanalitik sanat eleştirisi tam da bu köken arayışında böylesine kötü nam salmıştır – ancak başka bir yaklaşım da söz konusudur. Apayrı üç eseri ele alalım: J.G. Ballard'ın *Empire of the Sun* (Güneş İmparatorluğu), John le Carré'ın *A Perfect Spy* (Mükemmel Casus), Ridley Scott'un *Black Rain* (Kara Yağmur). Bu filmlerin ortak noktası nedir? Üçünde de yazar (belirgin bir artistik 'evren'in şeklini ortaya çıkaran kesin bir tematik ve biçimsel devamlılığı inşa eden bir dizi çalışmanın ardından) nihayet deneysel desteği olarak işlev gören 'empirik' gerçekçilik kesitiyle uğraşır.

---

15) Nasıl ki *Lekeli Adam* ciddi bir film olarak başarısız olduysa, *Mr. ve Mrs. Smith* de tam olarak aynı sebepten ötürü komedi alanında başarısız olmuştur; Hitchcock'un komik detaylardaki ustalığı herkesi içine çeken bir gerilim çerçevesinde olduğu sürece benzersizdir, ancak doğrudan komedi diyarına girdiğinde, büyülü dokunuş yok olup gider.

Terk edilmiş, çürümeye yüz tutmuş, iflas etmiş bir medeniyetin yıkıntılarıyla dolu bir dünya etrafında dolanma motifine saplanıp kalan bir dizi bilimkurgu romanının ardından *Güneş İmparatorluğu,* Ballard'ın on bir yaşında Japonların Şanghay'ı işgaliyle ailesinden koparıldığı çocukluk dönemine ait kurmaca bir anlatı sunar. O zaman, kendisini zengin yabancıların mahallesinde, kupkuru, çatlamış havuzlarla terk edilmiş villaların ortasında başıboş dolaşırken bulmuştu... Le Carré'ın 'Circus'ı ihanet, manipülasyon ve çifte aldatmacadan oluşan casus evreninin nihai betimlenmesidir; babasının ölümünün hemen ardından yazdığı *Mükemmel Casus*'ta, ihanet saplantısının kaynağını (yozlaşmış bir düzenbaz olan babasıyla muğlak ilişkisi) ortaya çıkarır. Ridley Scott filmlerinde yozlaşmış ve çürümeye yüz tutmuş megalopolis görüşü yansıtılır (bir eleştirmenin acımasızca belirttiği üzere, Scott 'atmosferik' çeriçöpü ve pis bir sisi olmayan bir sokakta film çekemez); *Kara Yağmur*'da nihayet bizzat gerçekliğiyle bu görüşü şekillendiren bir nesneye rastlar: Bugünün Tokyo'sunda, *Blade Runner*'daki gibi 2080'de Los Angeles'ın distopik görünümleriyle başka ülkeye sığınmaya gerek yoktur...

Burada 'psikolojik indirgemeciliğin' söz konusu olmadığı artık anlaşılmış olmalıdır: Deneyimin gün yüzüne çıkarılmış bölümü (işgal altındaki Şanghay'da geçen çocukluk; uygunsuz baba figürü; bugünün Japon megalopolisi), fanteziyi gerçekliğe indirgememize imkân tanıyan 'gerçek' başvuru noktası değil, aksine, *gerçekliğin kendisinin fanteziye dokunduğu* (hatta 'fantezinin alanına saygısızca daldığı' bile denebilir) noktadır; başka bir deyişle, fantezi-travmanın gerçekliği işgal etmesine aracılık eden kısa devre noktasıdır (burada, bu benzersiz karşılaşma anında, gerçeklik 'rüyaların kendisinden çok rüya benzeri' gibi görünür). Bu arkaplan göz önüne alındığında, *Lekeli Adam*'ın başarısız olmasının sebepleri biraz daha netleşir: Film, elbette 'Hitchcock evreni'ne ait deneyimsel bir temeli yansıtır, ancak bu temel açıkça fantezi boyutundan yoksundur – mucizevi karşılaşma gerçekleşmez, gerçeklik 'saf gerçeklik' olarak kalır, fantezinin sesi yankılanmaz.

Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse: *Lekeli Adam*'da eksik olan, alegorik boyuttur: Sinemasal şekilde ifade edilen öğesi (di-

yejetik içeriği) ifade sürecini (Hitchcock'un halkla olan ilişkisini) göstermez. Elbette bu modernist alegori kavramı geleneksel kavramın karşıtıdır: Geleneksel anlatı alanı içerisinde, diyejetik içerik bir tür aşkın varlığın alegorisi olarak işlev görür (etten kemikten bireyler aşkın ilkeleri canlandırır: Aşk, Şehvet, İhanet, vs.); duyular ötesi Fikirler için giysi tedarik ederlerken, modern alanda diyejetik içerik kendi ifade sürecinin alegorisi varsayılır ve bu şekilde benimsenir. *Murderous Gaze* filminde[16] William Rothman, Hitchcock'un bütün *eserini* Hitchcock ve izleyenleri arasındaki 'cömert-sadist' ilişkinin alegorik sahnelenmesi olarak deşifre eder; hatta son tahlilde Hitchcock filmlerinin yalnızca iki özne konumu içerdiği bile söylenebilir: yönetmen konumu ve seyirci konumu (bütün diyejetik kişiler dönüşümlü olarak bu konumlardan birini benimser).

Bu tür özdüşünümsel yapının en açık örneği *Sapık*'ta bulunabilir; geleneksel alegorik okumadan (örneğin, Marion'u Bates Moteli'ne varmadan önce durduran polisin Takdiri İlahi tarafından kadını mahvına giden yolda durdurması için gönderilen bir Melek olarak yorumlamaktan) çok daha ikna edici olan, diyejetik içeriği seyircinin buyur edilmesi (röntgenciliği) olarak veya yönetmenin buyur edilmesi (seyircinin röntgenciliğini cezalandırması) olarak yorumlayan okumadır.[17] Hitchcock'un seyircinin arzusuyla girişti-

16) William Rothman, *The Murderous Gaze*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

17) Stephen Rebello'nun *Alfred Hitchcock and the Making of 'Psycho'* çalışması (New York: Dembner, 1990), Hitchcock'un, bütün baskılara karşı, eserinin alegorik boyutundan haberdar olmayan bir seyirci için en korkunç Ticari içgüdülere akıl ermez bir şekilde bağlanmak şeklinde görünmesi kaçınılmaz bir dizi nokta üzerinde ısrar edişini belgeler: Sam ve Lila'nın düpedüz birer karaktere dönüşmemesinde, başka bir deyişle Norman'ın annesi etrafındaki gizemi araştırmamız esnasında 'yavan' araçlar olarak kalmalarında ısrar etmiştir. Bıçaklanan ve hâlâ açık olan duşun yakınında çıplak bir halde yerde yatan Marion'un üstten çekilmiş sahnesini son versiyonda keser, oysa ki çevresindeki herkes gencecik bir kızın hayatının sönmesi şeklindeki trajik saçmalığı çarpıcı bir şekilde yansıtan bu sahnenin etkili şiirsel gücü konusunda hemfikirdir. Diyejetik içerikte bu öğeler şüphesiz filmin dokusuna katkıda bulunur; ancak özdüşünümsel alegorik düzey göz önüne alındığında bunların neden yersiz olduğu anlaşılır: Hitchcock ile seyirci arasındaki diyaloğu bozan rahatsız edici bir gürültü olarak işlev göreceklerdir. Sam ve Lila arasındaki ilişkinin 'boş' kalmasının başka bir sebebi de Hitchcock filmlerinde ortaklık ve aşk arasındaki antagonizmdir (bu kitabın "Giriş" bölümüne bakınız): 1940'lardan başlayarak ortaklık giderek aşkı veya başka herhangi bir samimi duygusal katılımı safdışı bırakır. Başka bir deyişle, filmin psikolojik derinliğine katkıda bulunmak şöyle dursun, Sam ve Lila arasında güçlü bir ilişki ideolojik-eleştirel dizgiyi etkili bir şekilde *yerle bir edecektir*.

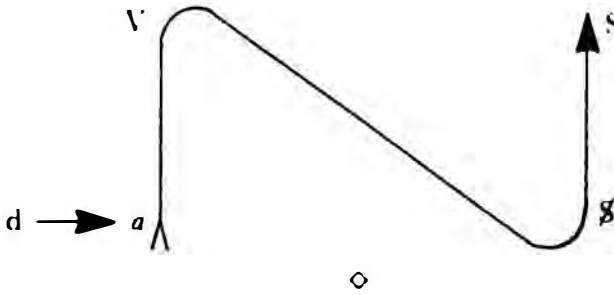
ği oyunların (*Sapık* filminde Marion'un arabasının gecikmeli gömülüşü) muğlak ve çatlak doğasını ortaya koyan meşhur örneklerin dökümünü [*Arka Pencere*'den *Sapık*'a kadar seyircinin röntgenciliğine sayısız dokundurma; *Cinayet Var*'da yardım isteyen Grace Kelly'nin kameraya -veya seyirciye- doğru uzanan eli; *Sabotajcı*'dan *Yırtık Perde*'ye vs. kadar pek çok örnekte, seyircinin arzusunu fark ederek ve suçlunun ölümünü en iğrenç detaylarıyla betimleyerek seyirciyi 'cezalandırma'] vermemek için, alanımızı *Sapık* filminin ikinci sahnesiyle sınırlandıralım: Marion (Janet Leigh) bürosuna girer, peşinden patronuyla kibirli ve yakışıksız bir şekilde 40 bin doları gösteren petrol zengini de içeri girer. Bu sahnenin anahtarı, en başında Hitchcock'un kameosudur:[18] Pencereden kısacık bir süre kaldırımda durduğunu görürüz; saniyeler sonra petrol zengini tam da Hitchcock'un durduğu yerden büroya girdiğinde, başında aynı fötr şapka vardır – bu şekilde Hitchcock'un buyur edilmesi işlevini görür, Marion'un şeytana uymasına sebep olması ve hikâyeyi arzulanan doğrultuda tetiklemesi için Hitchcock tarafından gönderilmiştir... *Lekeli Adam* ve *Sapık* birçok açıdan benzerlik taşısa da (betimledikleri gündelik hayatın siyah-beyaz soğukluğu; anlatı düzlemlerindeki kopukluk, vs.), aralarındaki fark, aşılmazdır.

Klasik Marksist yaklaşımın buradaki uygulanışına göre, ürünün kendi biçimsel sürecini yansıtmasını sağlayan böylesi bir alegorik ilkenin nihai işlevi, görünmez olana toplumsal arabuluculuğunu vererek sosyo-eleştirel potansiyelini etkisiz kılmaktır – sanki toplumsal içerikteki boşluğu doldurmak için film kendi biçimine geri döner. Gerçekten de bu yaklaşım, alegoriyi geciktirmesine bağlı olarak bütün Hitchcock filmleri arasında 'toplumsal eleştiri'ye en yakın duran *Lekeli Adam* tarafından *per negationem* onaylanmaz mı (hukuksal bürokrasinin akıl dışı çarklarına sıkışıp kalmış kasvetli bir gündelik hayat...)? Yine de bu noktada şu argümanın tam tersini savunmak gereği hissedilebilir:[19] Hitchcock

18) Bkz. Leland Poague, "Links in a Chain: *Psycho* and Film Classicism", ed. Marshall Deutelbaum ve Leland Poague, *A Hitchcock Reader*, Ames: Iowa State University Press, 1986, s. 340-349.

19) Ki buna bir an için bile olsa Fredrick Jameson da yenik düşer – bkz. Fredric Jameson, "Allegorizing Hitchcock", *Signatures of the Visible*, New York; Routledge, 1990, s. 127.

filmlerinin en güçlü 'ideolojik-sadistik' potansiyeli tam da alegorik doğalarında saklıdır. Hitchcock'un seyirciyle oynadığı 'cömert-sadistik' oyunun bu potansiyelinin ortaya çıkması için, Lacan tarafından incelendiği şekliyle keskin 'sadizm' kavramını göz önüne almak gerekir. Lacan "Kant avec Sade" incelemesinde Sade'cı fantezinin iki evresine ait matriksi dönüştüren iki şema önerir.[20] Bunlardan ilki aşağıdaki gibidir:



V (*Volonté*'yi simgeler) 'sadist' öznenin temel yaklaşımı, ötekinin acısında hazzı yakalama çabası anlamına gelen Haz Alma İsteği'ni belirtir. Diğer yanda S, tam da söz konusu öteki öznenin acısıdır ki Lacan'ın görüşü burada devreye girer, bu haliyle de 'engellenmemiş', tam olandır: 'sadist', varlığının onaylanması arayışında olan bir tür parazittir. Öteki (sadistin kurbanı), acısı aracılığıyla, kendisini direnç gösteren katı öz olarak doğrular: Sadistin kestiği canlı et, deyiş yerindeyse, varlığın doluluğunu ispatlar. Şemanın üst tarafı, V S bu şekilde açık 'sadistik' ilişkiyi belirtir: Sadist sapkın, varlığın doluluğunu elde etmek için kurbanına işkence yapan Haz Alma İsteği'ne yer açar. Ancak Lacan'ın tezine göre, bu açık ilişki birincisinin 'gerçeği' olan örtük, başka bir ilişkiyi saklar. Bu öteki ilişki şemanın alt tarafında gösterilir, a ◇ $: arzunun nesne sebebinin yarılan özneyle ilişkisi.

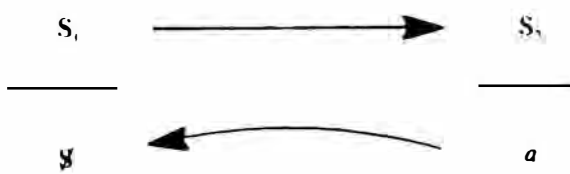
Başka bir deyişle, agresif Haz Alma İsteği olarak sadist, 'gerçeği' *a*, yani nesne olan bir suretten başka bir şey değildir: 'gerçek' konu-

20) Jacques Lacan, "Kant with Sade", *October* 51 (Kış 1990)

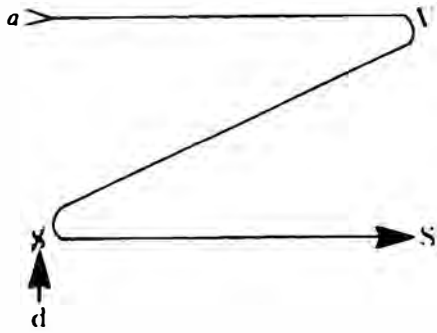
mu, *Öteki'nin hazzında nesne-aracının* konumudur; sadist kendi hazzı için eylemde bulunmaz; onun taktiği daha ziyade büyük Öteki'nin hizmetinde olan nesne aracı rolünü üstlenmek suretiyle öznenin yarılmış esasından kurtulmaktır (tarihsel siyasal bir örnek: Kendisini Tarih'in aracı olarak gören Stalinci Komünist'in tarihsel Gerekliliği gerçekleştirmesi). Dolayısıyla, yarılma ötekine, işkence edilen kurbana aktarılır: Kurban hiçbir zaman basit bir edilgen öz, engellenmemiş 'varlık doluluğu' değildir, zira sadistik performans kurbanın yarılmışlığına (örneğin, kendisinde neler olup bittiğini düşünerek yaşadığı utanca) yaslanır – sadist, yalnızca eylemi ötekinde bu tür bir yarılmaya yol açtığı müddetçe zevk alır. (Stalinci Komünizmde, bu yarılma Komünist'in konumuna uygun olan yersiz 'fazladan-zevk'i sağlar: Komünist, *İnsanların adına* hareket eder, başka bir deyişle, istediği vakit insanları parçalaması onun için 'İnsanlara hizmet etme' şeklinden başka bir şey değildir. Stalinci, saf bir arabulucu olarak, deyiş yerindeyse İnsanların kendilerine işkence etmesine imkân tanıyan bir araç olarak hareket eder...). Dolayısıyla, Sadistin gerçek arzusu (şemanın alt tarafında sol köşede gösterilen d – *désir*) Öteki'nin 'Kötülüğün Yüce Varlığı' şeklindeki hazzının aracı olarak hareket etmektir.[21]

Ancak Lacan bu noktada hayati bir adım daha atar: Bütünlüğü içerisinde birinci şema, Sade'cı fantezinin yapısını dönüştürür; fakat Sade bu fantezisinin safdili değildir; yerinin onu belirleyen başka bir çerçeve içerisinde olduğunun gayet farkındadır. Birinci

21) Bir Lacan uzmanı dört söylem matriksinden 'Efendi söylemi'nin ön fikrini bu şemada kolaylıkla sezebilir:



Haz Alma İsteği (V), söylem aracısı tarafından (sadist) apaçık bir düzeyde kabul edilen Efendi'nin (S1) yaklaşımını belirtirken, karşıtı S; Efendi'nin ötekisi ya da sadistin 'var olma acısını' aktardığı kurbandır. Daha aşağı düzeyde terimler yer değiştirir ($ ◇ a değil, a ◆ $), çünkü Lacan'ın belirttiği gibi, Sade'cı sapkınlık fantezi formülünü, başka bir deyişle, engellenmiş öznenin, arzusunun nesne-sebebiyle olan karşılaşmasını tersine çevirir.



şemayı doksan derecelik bir açıyla döndürdüğümüzde ikinci çerçeveyi elde ederiz:

İşte, sadistik fanteziyi kuran öznenin 'asıl' alanı bu şekildedir: Lacan'ın belirttiği üzere, burada 'ahlâki sınırlamaya toslayan' büyük Öteki'nin 'sadistik' arzusunun insafına kalmış bir nesne-kurban. Lacan bunu Sade'ın kendisiyle örneklendirir ki Sade'ın durumunda bu sınırlama, çevresi tarafından, Napoleon'a kadar çıkarak, defalarca hapsedilmesine vesile olan ve kendisini akıl hastanesine kapattıran üvey annesi tarafından kendisine uygulanan baskı şeklini almıştır.

Sade (çılgın bir ritimle 'sadistik' senaryolar üreten özne) bu yüzden 'aslında' sonsuz şiddetin kurbanı, devlet kurumlarının ahlâkçı sadizmlerini sonuna kadar yaşadıkları bir nesneydi: Asıl Haz Alma İsteği *özneyle uğraşan devlet-bürokrasi aygıtı içinde çoktan işbaşındaydı*. Sonucu, $\not S$ ile gösterilen engellenmiş öznedir ki burada kişinin simgesel geleneğin dokusundan silinişi, kazınışı olarak okunmalıdır: Sade'ın (kelimenin tam anlamıyla) 'resmi' tarihten tek bir izi bile kalmayacak şekilde dışlanması. Patolojik olarak acı çeken özne olan S, burada Sade'ın hayatı boyunca bütün güçlüklere rağmen onun yanında olan insanların (karısı, baldızı, hizmetçisi) oluşturduğu topluluk olarak ve her şeyden önemlisi, ölümünden sonra çalışmalarına hayranlık duymaktan hiç vazgeçmeyenlerden (yazarlar, filozoflar, edebiyat eleştirmenleri...) oluşan topluluk olarak görünür.

Sade'cı fantezi şemasının geçmişe dönük olarak -dört söylem matriksinden- okunmasının sebepleri bu belirgin noktada netleşir: Dördüncü terim -S- S_2 olarak, Sade'ın eserlerindeki gizeme er-

mek için gayret eden bilgi (üniversite) bilgisi olarak okunduğunda şema tutarlılığını kazanmış olur. (Bu anlamda, ikinci şemadaki *a* ölümünden sonra Sade'dan kalanları, Sade'ın Efendi'nin ahlâkçı-sadistik tepkisini harekete geçirmesine imkân sağlayan nesneürünü temsil ettiği söylenebilir: *a* son tahlilde onun eserleri, bir yazar olarak ardında bıraktığı mirasıdır.)

Bu yüzden, şemanın doksan derecelik açıyla döndürülmesi, sadisti kurbanın yerine koyar: İlk başta Yasa'yı altüst ediyormuş gibi görünen bu ihlal Yasa'ya özgü bir şey haline dönüşür – *Yasa'nın kendisi nihai sapkınlıktır*. (Stalincilikte bu geçiş, Stalincinin kendisinin kurbana dönüştüğü, kendisini Parti'nin daha yüksek çıkarları için kurban etmeye, siyasi bir mahkemede suçunu itiraf etmeye zorlandığı ana işaret eder... $ burada tarihsel yıllıklardan silinişini, 'kişi olmayan'a dönüştürülmesini ifade eder).[22] Ayrıca bu döndürme Hitchcock'un seyircisiyle oynadığı 'sadistik' oyunların mantığını da açıklar. İlk olarak, seyirci için sadistik bir özdeşleşme tuzağı yaratarak seyircide kahramanın kötü adamı, bu açı çeken 'varlık doluluğunu' parçalayışını görmek için 'sadistik' bir arzu uyandırır... İzleyici Haz Alma İsteğiyle dolduktan sonra, Hitchcock basitçe seyircinin arzusunun farkına vararak tuzağını kapatır: Bu arzusu tam anlamıyla fark edilmiş olan seyirci, istediğinden (bütün tiksindirici *mevcudiyeti* içinde öldürme eylemi -burada örnek olay, *Yırtık Perde*'de Gromek'in öldürülüşüdür) daha fazlasını elde eder ve bu şekilde kötü adamın yok oluşunu görme İsteği tarafından ele geçirildiği an, tek gerçek sadist olan Hitchcock tarafından etkili bir biçimde manipüle edildiğini itiraf etmeye zorlanır. Bu uysallık seyirciye arzusunun çelişkili, bölünmüş doğasıyla meydan okur (kötü adamın acımasızca parçalanmasını ister, ancak bunun bedelinin tamamını ödemeye henüz hazır değildir: Arzusunun fark edildiğini görür görmez, utanç içinde geri çekilir) ve bunun sonucu, ürünü S_2'dir: bilgi, başka bir deyişle Hitchcock üzerine yazılmış kitap ve makalelerin bitip tükenmez akışı.

---

22) "Transference" başlıklı seminerinde Lacan, toplumsal düzenle olan ilişkileri bakımından nevroz (histeri) ile sapkınlık arasındaki hayati fark üzerinde durmuştur; histeri toplumsal çağırmaya (*interpellation*), tahsis edilmiş toplumsal kimliğe karşı direnişi belirttiği sürece, tanımı açısından yıkıcıdır, diğer yandan sapkınlık, doğası gereği 'yapıcı'dır ve kolaylıkla mevcut toplumsal düzenin hizmetine verilebilir. Bkz. Jacques Lacan, *Le Seminaire, livre VIII: Le transfert*, Paris: Editions du Seuil, 1991, s. 43.

Burada söz konusu geçiş -döndürme- *Ben*'den *a*'ya geçiş olarak da tanımlanabilir: simgesel özdeşleşme noktası olarak bakıştan nesne olarak bakışa geçiş. İzleyici diyejetik gerçekliğe ait kişilerle özdeşleşmeden önce, ekrana bakan soyut noktayla, başka bir deyişle *saf bakış olarak kendisiyle özdeşleşir.*[23] Bu ideal nokta, hiçbir arzunun doldurmadığı, bomboş bir alanda serbestçe dolaşıyormuş gibi davrandığı ölçüde saf bir ideoloji biçimi sağlar; sanki seyirci, bakışın mevcudiyetinden bağımsız bir şekilde kendi kendilerine gerçekleşen olaylara kesinlikle görünmez, maddesiz bir tür tanıklığa indirgenmiş gibidir. Ancak Ben'den *a*'ya geçişle birlikte, seyirci görünürde 'nötr' bakışında çoktan işe koyulmuş olan arzuyla yüzleşmeye zorlanır; burada *Sapık* filminde Norman Bates'in Marion'un cesedinin bulunduğu arabanın annesinin evinin arka tarafındaki bataklığa gömülüşünü sinirli bir şekilde izlediği o meşhur sahneyi hatırlamak yeterlidir: Araba kısacık bir süre batmadan durduğunda, seyircinin otomatik olarak yaşadığı endişe (Norman'la dayanışmasını gösteren bir ipucu), birdenbire ona arzusunun Norman'ın arzusuyla aynı olduğunu, tarafsızlığının başından beri sahte olduğunu hatırlatır. Bu anda, bakışı ideal durumundan sıyrılır ve bakışının saflığı patolojik bir lekeyle kirlenir; ortaya çıkan şey bunu sağlayan arzudur: Seyirci, tanık olduğu sahnenin kendi gözleri için yapıldığını, bakışının en başından beri sahneye dahil olduğunu kabul etmeye mecbur kalır.

Yeni Zelanda ormanlarında grotesk maskelerle korkunç bir savaş dansı ettiği söylenen vahşi bir kabileyle iletişim kurmayı denemek amacıyla antropolojik bir keşif gezisiyle ilgili gerçek bir hikâye anlatılır. Ekiptekiler bu kabileye vardığında, onlara dans etmeleri için yalvarırlar ve dans gerçekten de tarife uyar; böylece araştırmacılar aborijinlerin tuhaf ve korkunç gelenekleri hakkında arzuladıkları malzemeyi elde ederler. Ancak kısa bir süre sonra, bu şekilde bir vahşi dansın aslında kesinlikle var olmadığı anlaşılır: Aborijinler yalnızca araştırmacıların dileklerini yerine getirmeye çalış-

23) Burada elbette Christian Metz'in incelemelerine başvurabiliriz: "Imaginary Signifier", *Psychoanalysis and Cinema*, Londra: Macmillan, 1982.

mıştır; onlarla yaptıkları tartışmalarda yerlilerin kendilerinden ne istendiğini anladıkları ve bunu yeniden ürettikleri ortaya çıkar... Lacan "öznenin arzusu ötekinin arzusudur" derken bunu kasteder; araştırmacılar aborijinlerden kendi arzularını geri alırlar; onlara esrarengiz bir şekilde korkunç görünen sapkın tuhaflık, kendi faydaları için sahnelenir. Aynı çelişki, (eski) DDR'de (Demokratik Alman Cumhuriyeti) Batılı turistler hakkında bir komedi olan *Top Secret*'ta da (Zucker, Abrahams ve Abrahams) güzel bir şekilde hicvedilir: Sınırdaki tren istasyonunda pencereden korkunç bir manzaraya şahit olurlar: vahşi polis, köpekler, dövülen çocuklar... Ancak soruşturma sona erdiğinde, bütün gümrük görevlileri, dövülen çocuklar kalkar, üzerlerinden tozu kiri silkelerler, kısacası tüm bu 'komünist vahşet' görüntüsü *Batılı gözler* için yapılmıştır.

Burada ideolojik çağırmayı tanımlayan yanılsamanın ters-simetrik karşı noktasını elde ederiz: Öteki'nin her zaman-zaten bize baktığı şeklindeki yanılsama bizi gösterir. Kendimizi, ideolojik bir çağrının muhatabı olarak, çağrılmış olarak *fark ettiğimizde*, kendimizi çağırma alanında bulduğumuz şeklindeki radikal olumsallığı *fark etmekte başarısız oluruz* – başka bir deyişle, Öteki'nin (Tanrı, Ulus, vs.) muhatap olarak bizi seçtiği şeklindeki 'kendiliğinden' algımızın olumsallığın geçmişe dönük olarak gerekliliğe çevrilmesinden kaynaklandığını idrak edemeyiz: Kendimizi ideolojik çağrıda fark edişimizin sebebi, seçilmiş olmamız değildir, aksine kendimizi seçilmiş olarak, bir çağrının muhatabı olarak algılarız, çünkü kendimizi onun içinde fark etmişizdir – *olumsal fark ediş eylemi kendi gerekliliğini geçmişe dönük olarak oluşturur* (bu, belirsiz öngörülerin gerçek hayatına isabet eden olumsal tesadüflerini yıldız falının '*kendisi* hakkında konuştuğu'nun kanıtı olarak kabul ederek muhataplığını 'fark eden' yıldız falı okurunun durumuyla aynıdır).

Diğer taraftan, özdeşleşmemiz içinde saf bir bakışla yer alan yanılsama, çok daha kurnazdır: Kendimizi, bize karşı kayıtsız olan bir tür haşmetli Gizem'e şöyle kaçamak bir bakış atan dış öğeler olarak algılarken, Gizem'in bütün gösterisinin bizim *bakışımıza bakan bir gözle* sahnelendiği gerçeğine kör kalırız: Gözün amacı, bakışımızı cezbetmek ve büyülemektir; burada Öteki, bizi seçil-

mediğimizi düşünmeye sevk ettiği ölçüde kandırmaktadır. Bu noktada, kendi konumunu tesadüfen oradan geçen bir dış öğe sanan kişi, gerçek muhataptır.[24]

Hitchcock'un temel stratejisi burada yatar: Seyirci, kendi bakışının yansımalı dahil edilişi aracılığıyla, bu bakışının nasıl her zaman-zaten taraflı, 'ideolojik' olduğunun ve 'patolojik' bir arzu tarafından lekelendiğinin bilincine varır. Burada Hitchcock'un stratejisi, göründüğünden çok daha yıkıcıdır; başka bir ifadeyle, *Yırtık Perde*'de biraz önce belirtilen Gromek'in öldürülmesi örneğinde gerçekleşen seyircinin arzusunun durumu tam olarak nedir? Hayati önem taşıyan gerçek şudur ki, bu arzu, toplumsal olarak izin verilenin 'ihlali' biçiminde, bizzat Yasa adına Yasa'yı delmeye izin verilen o bir anlık arzu biçiminde deneyimlenmesidir – işte tekrar toplumsal anlamda 'yapıcı' bir yaklaşım olarak sapkınlıkla karşı karşıyayız: Kişi, kanun ve düzenin korunması için yasak dürtülere kendini bırakabilir, işkence edebilir ve öldürebilir, vs. Bu sapkınlık, Yasa alanının 'Ego-İdeal' olarak Yasa'ya yarılmasına, başka bir deyişle, toplumsal hayatı düzenleyen ve toplumsal huzuru koruyan simgesel düzenin uygunsuz ve süper-egoistik tersine yarılmasına dayanır.

Bahtin'den bu yana yapılan sayısız incelemede de belirtildiği gibi, dönemsel ihlaller toplumsal düzenin doğasında vardır ve bu düzenin istikrarının bir koşulu olarak işlev görürler. (Bahtin'in hatası, daha doğrusu takipçilerinden bazılarının hatası, bu 'ihlaller'in idealleştirilmiş bir resmini sunmak olmuştur: 'toplumsal hiyerarşinin karnavalesk bir şekilde ertelenmesi'nin hayati biçimi olarak linç eden tarafları sessizce görmezden gelmek, vs.) 'Bir topluluğu birarada tutan' en derin özdeşleşme, toplumun 'normal' gündelik döngüsünü düzenleyen Yasa'yla özdeşleşmekten ziyade, *Yasa'nın ihlalinin, ertelenmesinin belirli bir biçimiyle özdeşleşmedir* (psikanalitik terimlerle ifade edecek olursak, belirli bir haz alma biçimiyle özdeşleşmedir).

---

24) Bunun bizi Jansenist takdiri ilahiye geri getirdiği rahatlıkla anlaşılabilir. Söz konusu yanılsamanın ideolojik süreçte nasıl işlediğiyle ilgili daha fazla inceleme için bkz. Slavoj Zizek, *For they know not what they do*, 3. Bölüm, Londra: Verso, 1991.

1920'lerde Amerikalı Güney'deki kasabalı beyaz toplulukları hatırlayalım: Resmi, kamusal Yasa'nın saltanatına Ku Klux Klan'ın gece terörü, güçsüz siyahların linç edilmesi şeklinde ortaya çıkan karanlık ikizi eşlik eder: bir (beyaz) adam, özellikle 'ahlâk kuralları'na uygun hareket etmekten haklı bulunabildiğinde, Yasa'yı en önemsiz ve hafif şekilde ihlal etmekten ötürü kolaylıkla affedilir; topluluk onu 'bizden biri' olarak görmeye devam eder (Güneydeki beyaz topluluklarda, ihlalciyle dayanışmayı apaçık gösteren sayısız efsanevi örnek vardır); ancak bu toplulukla ilişkili belirli bir *ihlal* biçimini reddettiği an (örneğin, Ku Klux Klan'ın linç ritüeline katılmayı reddettiği veya elbette bunların hiçbirini duymak istemeyen, çünkü kendi gizli tersini yansıtan Yasa'ya bunları bildirdiği an) etkili bir şekilde topluluk dışına itilecek, 'bizden değil' şeklinde algılanacaktır.

Nazi topluluğu da ortak bir ihlale katılımla kanıtlanan, yukarıdaki örnekle özdeş bir suç dayanışmasına bağlıydı: Pastoral *Volksgemeinschaft*'ı, gece pogromlarını, siyasi muhaliflerin dövülmelerini, kısacası 'herkesin bildiği ancak yüksek sesle söylemek istemediği' karanlık yüzü kabullenmeye hazır olmayanlar sürgün ediliyordu. Biz konumuza tam da burada geliyoruz: Hitchcock'un seyirciyle girıştiği alegorik oyunlarının sonucu olarak, işlevi ertelenen, 'dışlanan' özdeşleşme işte ihlalle olan bu özdeşleşmenin kendisidir. Hitchcock Yasa düzenini yücelttiğinde ve en konformist haline büründüğünde, vs., ideolojik-eleştirel köstebek çoktan işbaşındadır; bir topluluğu birarada tutan 'ihlalci' haz kipi, kısaca ideolojik rüyanın etkili bir şekilde üretildiği malzemeyi barındıran kip, tedavi edilemez bir şekilde virüsü kapmıştır...

SAPIK'IN MOEBIUS BANTI

Sapık, Hitchcock'un seyirci özdeşleşmesini en fazla altüst ettiği filmdir, öyle ki seyirci *özdeşleşmenin ötesindeki uçurumla özdeşleşmeye* zorlanır. Filmin gizemine erişmemize imkân sağlayan anahtar, ilk üçte birlik bölümü son üçte ikilik bölümden (küçük bölümün büyük bölümle oranı büyük bölümün bütünle oranına

denk geldiği 'altın bölüm'le uyumlu bir şekilde) ayıran kopuşta, kip değişiminde aranmalıdır. Filmin ilk üçte birinde Marion'la özdeşleşir, hikâyeyi onun perspektifinden yaşarız ve tam da bu sebeple onun öldürülmesi bizi raydan çıkarır ve yerin ayaklarımızın altından kaydığını hissederiz; yeni bir zemin arayışımız filmin sonuna kadar sürerken Dedektif Arbegast'ın, Sam'in ve Lila'nın bakış açısına tutunmaya çalışırız... Yine de bütün bu ikincil özdeşleşmeler 'boş'tur, daha doğrusu, yedektir; bunlarda öznelerle değil, filmin merkezi noktası olarak Marion'un yerini alan ve bir anlamda kadının ayna-negatifinden başka bir şey olmayan (isimlerindeki ayna ilişkisinden de anlaşılabilir: Marion – Norman) 'kahraman' Norman'ın sırrını çözme çabamızda güvendiğimiz katışıksız, yavan sorgulama makineleriyle özdeşleşiriz. Kısacası: Marion'un öldürülmesinden sonra diyejetik alana hakim olan kişilikle özdeşleşme imkânsızlaşır.[25] Özdeşleşmenin bu imkânsızlığı nereden kaynaklanır? Başka bir ifadeyle, Marion'dan Norman'a geçişle üretilen kip değişimi neredendir? En açık şekilde, Marion'un dünyası çağdaş Amerikan gündelik hayatının tipik bir örneğiyken, Norman'ın dünyası bunun karanlık tersidir:

> Araba, motel, polis, yol, ofis, para, dedektif, vs... bunların tümü şu anın, gerçek olumluluğun ve vazgeçişin işaretleridir; villa (=perili kale), doldurulmuş hayvanlar, mumya, merdivenler, bıçak, sahte kıyafetler, vs. yasak geçmişe ait korkutucu tiplemelerle dolu bir deponun işaretleridir. Bu, yalnızca iki işaret sisteminin diyaloğu; benzerliklerle değil, zıtlıklarla ifade edilen karşılıklı ilişkileridir ki bu gerilimin görsel tansiyonu tam da bunlar sayesinde yaratılır.[26]

Böylece pastoral gündelik yüzeyin, karanlık tarafıyla altüst edilişinin tanıdık Hitchcockçu örneğinden bir hayli uzaklaşırız: *Sapık*'ta alt üst edilen yüzey, kelimenin tam anlamıyla ters yüz edilen 'yü-

---

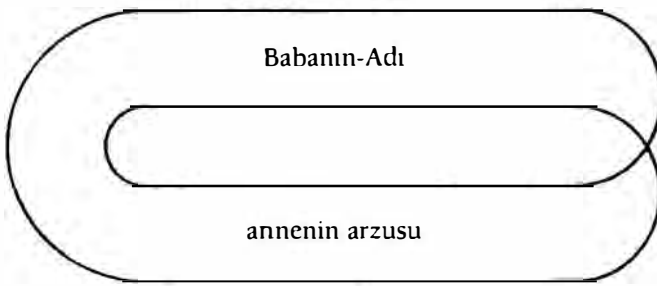
25) Robin Wood bu kip değişimini net bir şekilde formülleştirir, ancak onun bakış açısı özneleştirme tarafında kalır; bu yüzden, söz konusu durumu filmin zayıf noktası, başka bir deyişle, bir hata, standart dedektif hikâyelerindeki sırrı araştırma formülüyle 'uyumsuzluk' olarak görme eğilimindedir – gözünden kaçan şey, Norman'la özdeşleşmenin yapısal imkânsızlığıdır. Bkz. Robin Wood, *Hitchcock's Films*, New York: A.S. Barnes, 1977, s. 110-111.

26) George Seesslen, *Kino der Angst*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980, s. 173.

zey', *Arka Pencere*'nin veya *Harry'yle Derdimiz*'in başında karşılaştığımız pastoral görünüm değil, 'basmakalıp' kaygı ve endişelerle dolu, kasvetli, gri 'ağır bir zamandır'. Bu Amerikan yabancılaşması (mali güvensizlik, polis korkusu, bir parça mutluluğun peşindeki çaresiz arayış, kısacası kapitalist gündelik hayatın *histerisi*) *psikotik* tarafıyla -kâbusvari bir patolojik suç dünyasıyla- karşı karşıyadır.

Bu iki dünya arasındaki ilişki; yüzey ve derinlik, gerçeklik ve fantezi gibi basit zıtlıkları gözden kaçırır; kendisine uygun olan tek topoloji, Moebius bantının iki yüzeyi arasındaki topolojidir: Bir yüzeyde yeterince ilerlersek, kendimizi birdenbire ters tarafında buluruz. Bir yüzeyden karşı tarafına veya histerik arzudan psikotik dürtüye geçiş anı kesin bir şekilde tespit edilebilir: Marion'un öldürülmesinin ardından, suyu ve kanı çeken tahliye borusunun yer aldığı yakın çekiminin ölü kadının gözünün yer aldığı yakın çekime açılması. Burada, spiral ilk önce oluğa *girer*, ardından göze *çıkar*;[27] Hegel'e başvurmak gerekirse, sanki bir zaman tutulmasının sıfır noktasından, 'dünyanın gecesi'nden geçiliyor gibidir. Bilim-kurgu açısından bakıldığında, 'zaman kapılarından geçer' ve başka bir zamansal kipe gireriz. *Ölüm Korkusu*'ndan bir örnek açıklayıcı olabilir: *Sapık*'ta girdiğimiz yer, *Ölüm Korkusu*'ndaki Scottie'yi içine çeken, ancak adamın yine de direnmeyi başardığı o uçurumun ta kendisidir.

Sonuç olarak; Marion'un ve Norman'ın evrenlerini düzenleyen temel bir formül önermek üzere, bu Moebius bantının iki yüzeyine Lacancı terimler yerleştirmek güç değildir:



27) Bu hayati önem taşıyan ayrıntıyı vurgulayan Robin Wood'dur: *Hitchcock's Films*, s. 112.

Marion, Baba'nın işareti, başka bir deyişle, Babanın-Adı tarafından oluşturulan simgesel arzunun işareti altında dururken, Norman henüz paternal Yasa'ya teslim edilmemiş olan (ve bu yüzden, henüz *stricto sensu* -dar anlamıyla- arzusu değil, simgesel öncesi dürtü halinde olan) annenin arzusuna sıkışmıştır: Histerik dişi konum Babanın-Adı'na işaret ederken, psikotik annenin arzusuna tutunur. Kısacası, Marion'dan Norman'a geçiş *arzu* kaydından *dürtü* kaydına 'gerileme'yi örnekler. Zıtlıkları nerede bulunmaktadır?

Arzu, ele avuca sığmaz cazibeyi yakalamak için çabalayan bir yoksunluk tarafından harekete geçirilen metonimsel (düzdeğişmeceli) bir kaymadır: Tanımı gereği, her zaman 'doyumsuz'dur ve mümkün olan her yorumlamaya müsaittir, zira eninde sonunda kendi yorumlamasıyla örtüşür: Yorumlama hareketinden, bir gösterenden diğerine geçişten *başka bir şey değildir*; yeni gösterenlerden oluşan sonsuz bir üretimdir ve söz konusu üretim, geçmişe dönük olarak kendinden önceki zincire anlam kazandırır. Sonsuza kadar 'başka bir yerde' kalan kayıp nesne arayışının aksine, dürtü bir anlamda *her zaman-zaten tatmin edilmiştir*: Kapalı devresi içerisinde, nesnesini 'dolaştırır' ve Lacan'ın belirttiği üzere, kendi nabız atışında, nesneyi elde etme uğraşısının yinelenen başarısızlığında kendini tatmin eder. Tam da bu anlamda, dürtü (simgesel arzunun aksine) Lacan'ın tanımladığı üzere, 'daima kendi yerine geri dönen' Gerçek-İmkânsız'a aittir. İşte tam da bu sebeple, onunla özdeşleşmek mümkün değildir: Biri ancak arzulanan nesne olarak ötekiyle özdeşleşebilir; hatta bu özdeşleşme Lacan'a göre tanımı gereği 'Ötekinin arzusu' demek olan, başka bir deyişle (kendi devresinde 'kapalı' olan dürtünün aksine) ötekinin arabulucuğunu yaptığı öznelerarası olan arzunun *esasıdır*.

Dolayısıyla, Norman psikotik dürtünün mahkûmu olduğu ölçüde, arzuya erişim ona yasaklandığı ölçüde, özdeşlemeyi elinden kaçırır: Onun yoksun olduğu şey, simgesel Düzen'in (Babanın Adı ile örneklendirilen yapısal Yasa'nın) *jouissance*'ın (kapalı dürtü devresinin) yerini almasına imkân sağlayan 'primordiyal metafor'un gerçekleştirilmesidir. Yasa'nın nihai işlevi, arzuyu hapsetmektir; buradaki öznenin kendi arzusu değil, öznenin Ötekisinin

(Annesinin) arzusudur. Bu yüzden, Norman Bates Oedipus karşıtı bir tür *avant la lettre*'dir (varlık öncesi): arzusu maternal Öteki'nin içerisinde yabancılaşmış ve bu Öteki'nin zalim kaprislerinin insafına kalmıştır.

Arzu ile dürtü arasındaki bu zıtlık, *Sapık* filmindeki iki muhteşem cinayet sahnesinin (Marion'un duşta öldürülmesi ve dedektif Arbogast'ın merdivende bıçaklanarak öldürülmesi) karşılaştırmalı simgesel ekonomisini belirler. Duştaki cinayet sahnesi yorumlayıcıları için daima *piéce de résistance** olmuştur; o kadar güçlü bir sahnedir ki dikkatleri ikinci cinayetten uzaklaştırır ve filmin gerçek anlamda travmatik noktasıdır (Freud'un 'yer değiştirme' olarak adlandırdığı durum için kitaplara geçecek bir örnektir). Marion'un çarpıcı ölümü, 'normal' akışını ansızın kesen anlatı çizgisinde hiçbir temeli olmayan kesin bir sürpriz, bir şok olarak belirir; son derece 'sinemasal' bir şekilde çekilmiştir, etkisini kurgusundan alır; katili veya Marion'un bütün bedenini asla görmeyiz ve cinayet eylemi, coşkun bir ritimle birbirini takip eden parçalı yakın çekimler içerisine bölüştürülmüştür (havaya kalkan karanlık el, karnın yakınındaki bıçağın ucu, açılan ağızdan yükselen çığlık...); yinelenen bıçak darbeleri sanki film makarasına bulaşmış gibidir, sürekli sinemasal bakışın parçalanmasına sebep olur (veya tam tersi: sanki kendisini kurgulama gücüne sahip olan ölümcül gölge diyejetik alan içerisindeki yerini alır...)

O halde, Gerçeğin bu gaspının şokunu atlatmak nasıl mümkün olabilir? Hitchcock'un bunun için bir çözümü vardır: İkinci cinayeti *beklenen* bir şey olarak sunarak etkiyi arttırmayı başarır, öyle ki sahnenin ritmi sakin ve süreklidir, uzun çekimler hakimdir, cinayet eyleminden önce gelen her şey cinayetin haberini verir gibi görünür: Arbogast 'annenin evi'ne girdiğinde, boş merdiven sahanlığının aşağısında (o zalim Hitchcockçu nakarat) durur ve soran gözlerle yukarıya doğru bakar; 'garip bir şeylerin kokusu'nu hemen o anda alırız; saniyeler sonra Arbogast'ın merdivenlerden çıkışı sırasında ikinci kattaki kapının hareket ettiğini yakın çekimden gördü-

*) Yazarın Fransızca bırakmayı tercih ettiği bu terim, 'filmin en iyi yeri' olarak anlaşılabilir. (ç.n.)

ğümüzde önsezimiz daha da kesin şekilde doğrulanır. Ardından ünlü üstten çekim sahnesi gelir ve sanki nihayet gelmek üzere olan şeye bizi hazırlamak istercesine bütün sahnenin açık, hatta geometrik zemin planını verir: Arbogast'ı ölümüne bıçaklayan bir 'anne' figürünün ortaya çıkışı... Bu cinayet sahnesinden çıkarılacak ders, bir süredir sabırsızlıkla beklemekte olduğumuz şeyin tamı tamına gerçekleştirilişine tanık olduğumuzda en acımasız şoka tahammül ettiğimizdir (sanki bu noktada *tuche* -dokunuş- ve *automaton* -otomaton- çelişkili bir şekilde örtüşür): *tuche*'nin simgesel yapıyı (*automaton*'un düzgün bir şekilde işleyişini) tamamen bozguna uğratan en korkunç saldırısı, yapısal bir gerekliliğin kör otomatizmle birlikte kendisini gerçekleştirdiği an vuku bulur.

Bu paradoks, şaşırtmanın imkânsızlığını ispatlayan meşhur bir sofizmi hatırlatır: Bir sınıftaki öğrenciler gelecek hafta içinde yapılacak yazılı sınavdan geçmek zorunda olduklarını bilirler, o halde öğretmen onları nasıl etkili bir şekilde şaşırtabilir? Öğrenciler şöyle bir sonuca varırlar: Haftanın son günü olan Cuma sayılmaz, Perşembe akşamı herkes sınavın ertesi gün yapılacağını bileceği için sürpriz olmaz; Perşembe günü de olmaz çünkü Cuma günü artık sayılmadığına göre, Çarşamba akşamı herkes sınavın ancak Perşembe günü yapılabileceğini bilecektir ve bu şekilde devam eder... Lacan'ın Gerçek olarak adlandırdığı şey, tam da bu nedenselliğin inkâr edilemez isabetliliğine rağmen, *Cuma hariç herhangi bir günün yine de sürpriz olacağı* gerçeğidir.

Bu şekilde, Arbogast'ın cinayet, bariz yalınlığının ardında, beklenen ve beklenmeyenin saf diyalektiğine, kısacası (seyircinin) arzusuna dayanır: En büyük sürprizin beklentilerimizin tam anlamıyla gerçekleştirilmesiyle elde edildiği bu çelişkili ekonomiyi açıklamanın tek yolu, yarılmış bir öznenin, beklentisi arzu tarafından saklanmış bir öznenin arzusu hipotezini kabul etmektir. Burada karşımıza çıkan, elbette fetişsel bir yarılma mantığıdır: "X'in gerçekleşeceğini (Arbogast'ın öldürüleceğini) bile gayet iyi biliyorum, yine de buna tam olarak inanmıyorum (bu yüzden, cinayet gerçekten vuku bulduğunda yine de şaşırıyorum)." Arzu tam olarak nerededir, bilgide mi yoksa inançta mı?

İlk akla gelen cevabın aksine (inançta – 'X'in gerçekleşeceğini biliyorum, fakat arzumun aksine olduğu için inanmayı reddediyorum...') bunun Lacancı cevabı oldukça nettir: Arzu, bilgidedir. Kişinin 'inanmayı', kabul etmeyi, birinin simgesel evrenine dahil olmayı reddetmesi biçimindeki korkutucu gerçeklik, kişinin arzusunun Gerçeğinden başka bir şey değildir ve bilinçsiz inanç (X'in aslında gerçekleşmeyebileceği) eninde sonunda arzunun Gerçeğine karşı bir savunmadır: *Sapık*'ın seyircileri olarak biz, Arbogast'ın ölümünü arzularız ve Arbogast'ın 'anne' figürünün saldırısına uğramayacağı yönündeki inancımızın işlevi tam da arzumuzun Gerçeğiyle yüzleşmekten kaçınmamızı sağlamaktır.[28] Freud'un 'dürtü' olarak adlandırdığı (tanımı gereği, doğası yarılmış olan arzuya karşıt olarak) belki de gerçekte olan bitenin kişinin kesin olarak olacağını bildiği şeyle birebir eşleştiği alan olan mutlak 'kapanımı' için isabetli bir şekilde konmuş isimdir...

TERSİNE ÇEVRİLMİŞ ARİSTOPHANES

Sapık'ta dikkat edilmesi gereken nokta, bu arzu ve dürtü karşıtlığının kesinlikle basit bir soyut kavramsal çift olmadığıdır: Burada temel bir *tarihsel* gerilim yatar ve söz konusu gerilim, Norman'ın iki yer arasında bölünüşüyle ilişkili farklı iki cinayet sahnesinde vurgulanır. Başka bir deyişle, iki cinayetin geçtiği mimari yer hiçbir şekilde tarafsız değildir; ilki anonim Amerikan *modernliğini* betimleyen bir motelde gerçekleşirken, diğeri Amerikan *geleneğini* betimleyen Gotik bir evde geçer. İkisinin de Amerikalı ressam Edward Hopper'ın hayal gücünü, gerçekten böyle bir şeyden söz etmek mümkünse, etkilemiş olması tesadüfi değildir – örneğin "Western Motel" ve "House by the Railroad"; (Rebello'nun *Alfred Hitchcock and the Making of 'Psycho'* çalışmasına göre "House by the Railroad" esasında 'annenin evi' için model görevi görmüştür).

28) Hitchcock, zaten *Sabotaj* filminde beklenen/beklenmeyenin türdeş diyalektiğinden faydalanmıştır; bkz. bu kitapta Mladen Dolar'ın *Sabotaj* filmiyle ilgili bölümü, s. 140-148.

Görsel bağlılaşığı yatay (motelin çizgileri) ve dikey (evin çizgileri) arasındaki tezatlık olarak göz çarpan bu karşıtlık, *Sapık* filmine sadece gelenek ve modernlik arasındaki beklenmedik tarihsel gerilimi davet etmekle kalmaz; aynı anda karakteri gelenekle modernlik arasında gidip gelmeye mahkûm bir tür imkânsız 'arabulucu' biçiminde kurmasıyla Norman Bates figürünü, bu kötü şöhretli psikotik yarılmayı, *uzamsal* olarak konumlandırmamıza da imkân sağlar. Bu şekilde Norman'ın yarılması, mevcut, şimdiki toplumu tarihsel bir gelenek bağlamına yerleştirme deneyimini konumlandırmadaki, iki düzey arasındaki simgesel arabuluculuğu gerçekleştirmedeki yetersizliğini tarif eder. *Sapık*'ın hâlâ 'modernist' bir film oluşu, bu yarılmadan ötürüdür: Postmodernizmde geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki diyalektik gerilim kaybolur (postmodern bir *Sapık*'ta motelin kendisi eski aile evlerinin bir imitasyonu biçiminde yeniden inşa edilirdi).

Sonuç olarak, arzu ve dürtünün ikiliği, modern ve geleneksel toplum ikiliğinin libidinal bağlılaşıklığı olarak kabul edilebilir; geleneksel toplum matrisi, 'dürtü'ye, aynı etrafındaki dairesel harekete aitken, modern toplumda yinelenen döngünün yerini doğrusal ilerleme alır. Arzunun metonimik (düzdeğişmeceli) nesnesebebinin bu sonsuz ilerlemeyi yürüten cisimleşmesi, *paradan* başka bir şey değildir (Marion'un gündelik döngüsünü bozan ve onu kader yolculuğuna çıkaran şeyin tam da para -40 bin dolar- olduğu unutulmamalıdır).

Dolayısıyla *Sapık*, iki heterojen bölümün bir tür karmasıdır: *Sapık* filminde birbirleriyle oldukça tutarlı görünen ve kötücül bir bütün oluşturacak şekilde sıkı sıkıya birbirine bağlanmış *iki* 'kapalı yuvarlak' hikâyeyi hayal etmek güç değildir. Birinci bölüm (Marion'un hikâyesi) pekâlâ başlı başına bir öykü olabilir; zihinsel bir deney yapmak ve bu hikâyeyi otuz dakikalık bir TV hikâyesi olarak hayal etmek gayet basittir: Bu ahlâk oyununda kadın kahraman şeytana uyarak belalı bir yola girer; Norman'la karşılaşır ve adam yolun sonunda kendisini bekleyen sonla kadını yüzleştirerek kurtulmasını sağlar (kadın adamın içinde kendi geleceğinin ayna görüntüsünü görür, normal hayatına dönmeye karar

verir).[29] Bu anlamda, kadının bakış açısından, içi doldurulmuş kuşlarla dolu odada Norman'la olan konuşması, terimin Lacancı anlamında başarılı bir iletişim örneğidir: Partnerinden kendi mesajını (pusuda bekleyen felaketle ilgili gerçeği) tersine çevrilmiş bir biçimde geri alır. Bu sebeple, Marion duşunu alırken, hikâyesi (anlatısal kapalılığın elverdiği kadarıyla) kesin şekilde dile gelmektedir: Duş açıkça bir arınma metaforudur, zira kadın çoktan geri dönüp topluma olan borcunu ödemeye, daha doğrusu, toplumdaki yerini geri kazanmaya karar vermiştir. Öldürülmesi, anlatısal gelişimin ortasını kesiveren beklenmedik bir şok olarak ortaya çıkmaz: Biraz önce alınmış olan kararın henüz gerçekleştirilmediği, kamusal veya öznelerarası uzamda tescil edilmediği kesitte, aradaki zamanda vurur: Geleneksel anlatının kolaylıkla dışarıda bırakabildiği bir zamandır bu (birçok film aslında 'iç' karar anında biter).

Bunun ardındaki ideolojik varsayım, elbette İçeri ve Dışarı arasındaki önceden sabitlenmiş uyumla ilgilidir: Özne bir kez gerçekten 'kararını verdiğinde', toplumsal gerçeklikte içsel kararının uygulanması otomatik olarak peşinden gelir. Bu yüzden Marion cinayetinin zamanlaması, özenle seçilmiş ideolojik-eleştirel bir espriye dayanır: Geçilemez bir uçurumun 'içsel' kararın toplumsal alanda gerçekleştirilmesine engel olduğu bir dünyada, başka bir deyişle, hakim Amerikan ideolojisinin aksine, kişi gerçekten yapmayı aklına koymuş olsa da her şeyi elde etmesinin kararlı bir şekilde mümkün *olmadığı* bir dünyada yaşadığımızı hatırlatır bize.[30]

---

29) *Sapık*'ın *Psycho*'nun birinci bölümünün bu tarz habercisi gerçekten de mevcuttur; bu desenlerin birçoğu Hitchcock'un televizyon filmi *One More Mile to Go*'da (1957) fark edilebilir.

30) Klasik anlatı kapalılığını yıkmanın başka bir stratejisi de Meryl Streep ve Robert de Niro'nun oynadığı Ulu Grosberg'in *Falling in Love* melodramında iş başındadır: Filmin sonu sinema tarihinde evlilik dışı ilişkilerin mümkün olan akıbetinin tamamını sıkıştırılmış bir biçimde sahneler. Çift çevre baskısından ötürü ayrılır; kadın, kendini raylara atıp intihar etmenin eşiğindedir; ilişki bittikten sonra tesadüfen bir yerde karşılaşırlar ve hâlâ âşık olmalarına rağmen doğru anı kaçırdıklarını fark ederler; sonunda bir banliyö treninde yeniden karşılaşırlar ve (görünüşe göre) mutlulukla yeniden birleşirler – filmin cazibesi farklı kodların olduğu bu oyunda yatar, öyle ki seyirci görmekte olduğu şeyin nihai olup olmadığından asla emin olamaz... *Falling in Love*'ı 'postmodern' kılan özellik, bu sinema tarihine yansıtılmış ilişkidir, başka bir deyişle, anlatı kapalılığının farklı değişkelerinin baştan oynanmasıdır.

Filmin ikinci bölümünü oluşturan Norman'ın hikâyesinin de kapalı bir bütün olarak, patolojik bir seri katilin gizeminin oldukça geleneksel bir ifşası şeklinde hayal edilmesi güç değildir (*Sapık*'ın bütün yıkıcı etkisi, iki heterojen, tutarsız parçanın biraraya getirilmesine dayanır).[31] Bu anlamda, *Sapık*'ın yapısı Aristophanes'in mitini Plato'nun *Symposium*'undan (orijinal androjen varlığın eril ve dişil ikiye yarılması) tersine çevirir: İki bileşen, tek başlarına ele alındığında, tam olarak tutarlı ve uyumludur – *daha büyük bir Bütün içine karışmaları onları doğallıklarından çıkarır*. Marion'un hikâyesinin apansız sonunun aksine, ikinci bölüm 'anlatı çerçevesi'nin kurallarıyla mükemmel bir uyum içindedir: Sonunda her şey açıklanır, olması gereken yerlere yerleştirilir... Ancak daha yakından bakıldığında, sonun çok daha muğlak olduğu anlaşılır.

Michel Chion'un belirttiği üzere,[32] *Sapık* son tahlilde taşıyıcısını, başka bir deyişle bağlanabileceği bedeni arayan bir Ses'in (annenin sesinin) hikâyesidir; bu Ses'in durumu Chion'un adlandırdığı şekilde *akusmatiktir* – taşıyıcısı olmayan, ait olduğu bir yeri olmayan, arada bir yerde salınan ve tam da bu sebeple olabildiğince işgalci, başka bir ifadeyle tam bir nihai Tehdit imgesi. Film,

---

31) Anlatı kaymasının Mozart-Schikaneder'in *Sihirli Flüt*'üne dek uzanan saygın bir geçmişi vardır: İlk üçlüğün sonunda (Gece Kraliçesi'nin kahraman Tamino'yu, güzel kızı Pamina'yı Kraliçe'nin eski kocası ve kızının babası olan zorba Sarastro'nun pençelerinden kurtarıp geri getirmekle görevlendirdiği bölüm) Sarastro mucizevi bir şekilde bilge bir otorite kılığına dönüşür, öyle ki vurgu bu kez adamın cömert yol göstericiliği altında çiftin büyük sıkıntısına geçiş yapar. *Sihirli Flüt*'ün sıkıntı açısından 'çift üretimi' Hitchcock'un 1930'larda yaptığı filmlerin paradigması olarak işlev gördüğü sürece, *Sapık* filminin *Sihirli Flüt*'ün yolunu geriye doğru, karşı istikamette geçtiğini söylemek işten bile değildir.

Bir şekilde benzer bir kayma da aynı çalışma içerisinde ani tür değişikliği biçiminin benimsendiği çağdaş popüler kültürde sık sık karşımıza çıkar (örneğin, Alan Parker'ın *Angel Heart* adlı filminde özel dedektif soruşturması anlatısının doğaüstü bir masala dönüşmesi). Anlatı kaymasının uygun kullanımı, görünür olanı ihtiyaca dönüştürerek, bir anlatı alanının içkin bizi süreksiz bir dışsallığa itmesine sebep olan muazzam bir ideolojik-eleştirel potansiyeli açığa çıkarabilir; örneğin, 'mahrem' bir psikolojik dramın sosyopolitik boyuta beklenmedik kayması, *tam da 'inandırıcı olmayan' bir biçimde deneyimlendiği sürece*, tür *(genre)* kodlarının çatışması düzeyinde, öznel deneyimle objektif toplumsal süreçler (kapitalist gündelik hayatın arasındaki uyumsuzluğu yeniden üretir – burada Adorno'nun da belirteceği gibi anlatı biçiminin kesin zayıflığı, anlatı çizgisindeki 'temelsiz' kayma, toplumsal düşmanlığın dizini olarak işlev görür.

32) Bkz. Bu kitabta Michel Chion'un *Sapık* üzerine yazdığı bölümü, s. 197-210.

Ses'in üretildiği bedeni nihayet gördüğümüz 'cisimleşme' ânıyla sona erer; ancak tam bu ânda işler karışır: Geleneksel anlatı içerisinde, 'cisimleşme' ânı hayaletvari korkunç Ses'in gizemini açıklığa kavuşturur, biz seyircilerin taşıyıcıyla özdeşleşmemize imkân sağlayarak büyüsünün gücünü yok eder. (Kavranamaz hayaletin biçim ve bedene kavuştuğu -genel bir ölçüye indirgendiği- bu tersine çevirme, korku filmleri sınırlarının çok uzağındadır: Örneğin, *Oz Büyücüsü*'nde Büyücü'nün sesi, perdenin arkasından gelen kokuyu takip eden küçük köpek karmaşık bir düzenek aracılığıyla Büyücü görüntüsünü yaratan çaresiz yaşlı adamı ortaya çıkardığında 'cisimleşir'.)[33]

Sapık aynı zamanda Ses'i 'cisimleştirirken', buradaki etkisi biz seyircinin özdeşleşmesini mümkün kılan 'seçkinleştirme'nin tam karşıtıdır; ancak bu anda her türlü özdeşleşmeyi imkânsız kılan 'mutlak Öteki'yle karşı karşıya kalırız. Ses kendisini yanlış bedene bağlamıştır, öyle ki elimizde gerçek bir zombi vardır, saf Süper-ego'dan oluşan bir yaratık, kendi içinde tamamen güçsüz (Norman-anne "karıncayı bile incitmez") ancak tam da bu yüzden çok daha tekinsiz.

Sapık filminin alegorik işlevi açısından hayati özelliği, Ses'in nihayet bedenini bulduğu anda, Norman'ın (filmin 'Son'dan hemen önce gelen sahnesinde) bakışını kaldırması ve doğrudan kameraya (başka bir deyişle, biz seyircilere) suç ortaklığımızın farkında olduğunu gösteren alaycı bir ifadeyle bakmasıdır: O noktada, bakışımızın Ben'den *a*'ya doğru, Ego-İdeal'in tarafsız bakışından nesneye doğru yukarıda sözü edilen tersine çevrilmesi gerçekleşmiş olur. 'Perdenin arkasındaki giz'i ararız (perdeyi çeken ve Marion'u bıçaklayan gölge kimdir?) ve sonunda elde ettiğimiz Hegelci bir cevap olur: Bakışa karşılık veren mutlak Öteki'nin içine her zaman-zaten dahiliz.

---

33) Elbette gerilim filmlerinin formülsel dönüşlerinden biri, en sonunda 'cisimleşme'yi yalanlayan bir tamamlayıcı 'işlerin daha da kötüleştiği' seçeneği eklemektir; tıpkı Hitchcock'un TV dizisindeki kısa bir hikâyede olduğu gibi: Bir kadın en sonunda kendisini telefonla tehdit eden isimsiz tacizci olduğunu anladığı komşusunu öldürür; ancak adamın bedeninin yanına çöktüğünde telefonu yeniden çalar ve tanıdık ses yakışıksız bir şekilde kahkalara boğulur...

"BAKIŞIN GÖZE KARŞI ZAFERİ"

Kameraya yönelen tekinsiz bakış bizi Hitchcock'un 'Jansenizm'ine geri getirir: Lacan'ın *Seminar XI* çalışmasında belirttiği üzere 'bakışın göze karşı zaferi'ne tanıklık eder.[34] Bu 'zafer' bazı travmatik nesneyle ilgili olarak Hitchcock'un başvurduğu biçimsel bir ilkeyle betimlenir: Kural olarak, *bakışa tabi bir varlık* olarak kurar. İlk önce, henüz belirlenmemiş bir X'e kapılmış, 'rayından çıkmış', donakalmış olan bakışı gösterir; ancak bundan sonra sebebine geçiş yapar – sanki travmatik karakter bakıştan, nesnenin bakış tarafından ele geçirilmesinden kaynaklanmaktadır.

Örneğin, *Şüphe*'de Cary Grant ve Joan Fontaine arasındaki ilk kucaklaşma nasıl betimlenir? Fontaine'in iki arkadaşı kilisenin girişinde sohbet etmektedir; rüzgârsız, tamamen dingin ve pastoral bir hava vardır; sonra birdenbire kızlardan birinin bakışı gördükleri karşısında donakalır, taş kesilir – ancak bundan sonra kamera kızın bakışını büyüleyen 'ilk sahne'ye geçiş yapar: Kilisenin yakınındaki bir tepede Grant, Fontaine'i zorla kucaklamak ister, ikisi mücadele halindedir, neredeyse dövüşmek üzeredirler ve tam bu sırada gelen ilk şiddetli öpüşmeye 'gerçekçilik' kurallarının tamamen dışında, durduk yere tozu dumana katan sert bir rüzgâr eşlik eder... Aynı ilkenin belki biraz daha az dramatik uygulanışı *Lekeli Adam*'da karşımıza çıkar: Avukat, Balestrero'yla karısına içinde bulunduğu durumun içinden çıkılmazlığını anlattığı esnada bakışı birdenbire sanki dehşete düşmüş gibi taş kesilir ve bunun üzerine kamera adamın dehşetinin nesnesini, Balestrero'nun aklını yitirmişçesine ileriye doğru bakan, çevresiyle bütün iletişimini kaybetmiş olan karısını gösterir. *Sapık*'ta 40 bin dolar nakdi böbürlene böbürlene taşıyan Cassidy'nin yukarıda belirtilen sahnesinde de -Hitchcock'un diyejetik alanda bulunduğu sahnedeaynı ilkeyle karşılaşırız: Kamera, Marion'un cümlesinin ortasında bir şey karşısında aniden ağzı açık, öylece kalan (Patricia Hitchcock'un oynadığı) sekreter arkadaşını gösterir, kadın sanki yakı-

34) Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, s. 103.

şıksız bir duruma tanıklık ediyor gibidir; ardından Cassidy'nin bir balya banknotla caka sattığı sahne gelir...

Taş kesilmiş bakış, bir Gerçek lekesini, simgesel gerçeklik çerçevesinden 'sarkan' bir ayrıntıyı tecrit eder; bu kısaca *Gerçeğin Simgesel üzerindeki travmatik fazlası* olarak tanımlanabilir. Ancak bu sahnelerdeki can alıcı özellik söz konusu ayrıntının kendi içinde hiçbir özü olmamasıdır; başka bir ifadeyle [ayrıntı] taş kesilmiş bakış tarafından meydana getirilir, yaratılır, 'gerçekleştirilir'. Dolayısıyla, sahnenin *objet petit a*'sı bir an için seyirciye yöneltilen bakışın kendisidir (örneğin, *Şüphe*'de rüzgârlı tepede aşk çekişmesini görmemizi sağlayan görüş açısı; 'normal' bakış bu açıda huzur dolu kırsaldan başka bir şey görmez).[35] Bu ilke, gösterenin, 'George Kaplan'ın veya boş bir simgesel yerin (var olmayan bir kişinin adı) *Simgeselin gerçeklik üzerindeki fazlası* olarak işlev gördüğü *Gizli Teşkilat*'ın başlangıç noktasının tam karşıtını oluşturur.

Simgesel düzenin 'gerçeklik'le olan ilişkisindeki temel özelliği, her zaman bir fazla-gösteren, gerçeklik içinde ona karşılık gelen hiçbir şey olmaması bakımından 'boş' bir gösteren barındırmasıdır. Bu çelişki ilk önce Lévi Strauss tarafından, bir kabilenin klanlara bölünmesinin daima gerçeklikte var olmayan bir klanın fazla-adını ürettiğini vurguladığı *Structural Anthropology*'de (Yapısal Antropoloji) açıkça ifade edilmişti. Terimin Lacancı anlamında *Efendi*'nin işlevi, bu çelişkiyle yakından ilişkilidir: Efendi göstereni (S_1), tanım olarak 'boştur' ve 'Efendi' tamamen tesadüf eseri bu boş alanı doldurandır. Bu yüzden, Efendi sonuçta (veya kurucu olarak) bir sahtekârdır: Efendi'nin kurucu yanılsaması, yapı içerisinde belirli bir yeri tesadüfen doldurmasından değil, Efendi oluşunun içkin karizmasından kaynaklanmasındandır.

Asılı kalan fazla-öğenin (S_1 veya *a*) iki kipliği, başka bir Hitchcockçu biçimsel ilke aracılığıyla biraz daha belirgin kılınabilir: kadrajın ve dışının diyalektiği – yabancı bir bünyenin kadraja girişinin diyalektiği. *Sapık*'taki duş cinayetini veya *Kuşlar*'daki kuş saldırılarından herhangi birini hatırlayalım: Saldırı aracı (bıçak

35) Bu sahneyle ilgili olarak bkz. Stephen Heath'in mükemmel incelemesi: "Droit de regard", ed. Reymond Bellour, *Le Cinéma américain II*, Paris: Flammarion, 1980, s. 87-93.



tutan el, kuşlar) basitçe diyejetik gerçekliğin bir parçası olarak algılanmaz; daha ziyade dışarıdan -daha kesin olarak: diyejetik gerçeklikle bizim 'asıl' gerçekliğimiz arasındaki alandan- diyejetik gerçekliği işgal eden bir tür leke olarak deneyimlenir (*Kuşlar* örneğinde, kuşlar çoğu zaman sahneye sonradan eklendiği, hatta çizgi filmlerdeki gibi çizildiği için bu birebir geçerlidir). Kuşların birdenbire kameranın arkasından sahneye girdiği Bodega Bay'deki ünlü 'Tanrı'nın perspektifi' sahnesi bu nokta için tipik bir örnektir: Sahneye girmeden önce kuşların diyejetik gerçekliğe ait olmadığı, sahneye dıştaki bir alandan girdiği şeklindeki gizli varsayım üzerine işler.[36] Hitchcock burada, seyirciyi -seyircinin saf bakış olarak güvenli konumunu- diyejetik gerçeklikten ayıran mesafe yok olduğunda ortaya çıkan tehdit hissini harekete geçi-

36) *To Catch a Thief* (Kelepçeli Âşık) gibi son derece kaygısız bir gerilimde bile, filmin sonuna doğru Cary Grant'in karanlık silueti partinin verildiği bahçenin 'Tanrı'nın perspektifi' çekimine girdiğinde aynı etkiyi buluruz. Alan Parker'ın *Angel Heart* filminde Mickey Rourke ile Lisa Bonet arasındaki cinsel ilişki esnasında da benzer bir etki ortaya çıkar: Akıtan tavandan damlayan yağmur birdenbire kana dönüşür; her yerden boşalan ve görüş alanına taşan kırmızı leke, diyejetik gerçekliğin parçası olarak algılanmaz, daha ziyade diyejetik gerçeklikle bizim (seyircinin) 'doğru' gerçekliğimiz arasındaki alandan geliyormuş gibidir – başka bir deyişle, *tam da onları ayıran sahneden*. Başka bir ifadeyle, diyejetik gerçeklik çerçevesine girişi, *Kuşlar* filminde kuşların, saldırıları esnasında girişiyle veya annenin bıçağının Marion'un öldürülüşü esnasında girişiyle aynıdır.

rir: Lekeler güvenlik hissimizi sağlayan cepheyi içeride/dışarıda bulanıklaştırır.

Bir evden veya arabadan dışarıdaki fırtınayı izlediğimizdeki yaklaşımımızı canlandıralım: 'Gerçek şey'e bir hayli yakın olduğumuz halde, cam doğrudan temastan bizi koruyan bir ekran işlevi görür. Tren yolculuğunun cazibesi, ekranın ardından dünyanın tam da bu şekilde 'gerçekle ilgisini kaybettirmesi'nde yatar: Dünya ötemizde akıp giderken biz sanki hiç kımıldamıyormuşuz gibi gelir... Bir lekenin davetsiz girişi, bu güvenli mesafeyi bozar: Görüş alanı diyejetik gerçekliğe ait olmayan bir öğe tarafından işgal edilir ve görüşümüzün berraklığını bozan pulsatif lekenin bakmakta olduğumuz gerçekliğin değil, gözümüzün bir parçası olduğunu kabul etmeye zorlanırız. O halde *Kaybolan Kadın*'da -aksiyonun büyük bölümü trende geçer- hikâyenin penceredeki bir lekeye ait böyle bir izle ivme kazandığına hiç şüphe yoktur; ancak burada ortaya çıkan 'leke' nesne değil, gösterendir. Elbette aklımızdaki sahne, yemek vagonundaki sohbetin bir yerinde Miss Froy'un varoluşunun en önemli iki kanıtının (ilki buğulu cama yazılmış olan ismi, ikincisi Miss Froy'un en sevdiği çay markası olan çay poşeti) 'perde'nin kendisinde belirip (kadın ve erkek kahramanın kırsalı izlediği yemek vagonunun penceresinde) hemen ardından kaybolduğu sahnedir.

Perdedeki gösterenin bu hayaletimsi belirişi, Lacan'ın psikoz formülünün bir tür tersine çevrilmesi biçiminde, bastırılmış olanın geri dönüşü şeklindeki semptom mantığına uygundur: "Simgeselden atılmış olan, Gerçeğe geri döner" – semptom durumunda, gerçeklikten dışlanan; gerisinden gerçekliği izlediğimiz ekranda gösteren iz (simgesel düzenin bir öğesi olarak: isim, çay markası) olarak yeniden belirir. Başka bir ifadeyle, penceredeki 'Froy' ismi ve kullanılmış poşet çay Lacan'ın, Freud yorumunda benimsediği '*Vorstellungs-Repräsentanz*'* terimine örnek teşkil eder: dış-

*) Bu terim Freud tarafından bir kez kullanılmıştır, ancak asıl önemini Lacan öğretisinde kazanır. Freud 'baskı' üzerine 1915'te yazdığı bir makalede, baskının "temsilleri saptırdığını ve onları bilinçten belirli bir mesafede koruduğu"nu belirtir; buna göre, bilince girişi yasaklanmış olan dürtünün fiziksel veya [fikirsel] temsilinde (*Vorstellungs-repräsentanz*) tesis edilen bir ilk safhanın (baskıda ilk safhanın) var olduğunu vurgular. (ç.n.)



lanan ('baskılanan') temsilin temsilcisi -izi- olarak işlev gören gösteren, yani bu durumda diyejetik gerçeklikten dışlanan Miss Froy'un temsili.

Bunun aksine, *Kuşlar* ve *Sapık*'taki sahnelerde lekenin davetsiz gelişinde psikotik bir yapı vardır: Burada simgelenmeyen, travmatik bir nesne-leke maskesi altında geri döner. *Vorstellungs-Repräsentanz* dışlanan temsilin bıraktığı boşluğu dolduran bir *gösteren* atarken, psikotik leke 'ağza alınamaz' olana can vererek Simgesel'de çukur açan bir *temsildir* – atıl varlığı 'sözcüklerin başarısız olduğu' bir alanda bulunduğumuzu kanıtlar. Fazla-gösteren, özneyi 'histerikleştirirken' gösteren olmayan leke psikotiktir – dolayısıyla, bir kez daha histeri-psikoz karşıtlığında, yani *Sapık* evreninin temel ekseninde buluruz kendimizi.

Bu geri dönüşlerdeki (sözcüklerin başarısız olduğu Gerçeğin lekesinin geri dönüşü; temsili gerçekliğin ortasında açılan boşluğu dolduracak olan gösteren geri dönüşü) asimetri, gerçeklikle Gerçek arasındaki yarılmaya dayanır. 'Gerçeklik', simgesel olarak yapılandırılmış temsiller alanıdır, Gerçeğin simgesel 'seçkinleşti-

rilmesinin' sonucudur; ancak bir Gerçek fazlası her zaman simgesel kavrayıştan kaçar ve simgelenmeyen leke, 'sözcüklerin başarısız olduğu' nihai sınırı atayan gerçeklikte bir çukur olmayı sürdürür. İşte, *Vorstellungs-Repräsentanz* temsil alanından kaçan fazlanın simgesel düzene kaydedilmesi yönünde bir girişim olarak bu arkaplanda anlaşılmalıdır.[37] 'Yüceleştirme' olarak adlandırdığımız durumun başarısı, 'gösteren eksikliği'nin 'eksik olanın göstereni'ne yansımalı geri dönüşüne dayanır – başka bir deyişle, lekenin – göstereni olmayan vahşi hazzın boş bir gösterenle, hiçbir gerçekliği göstermeyen bir gösterenle doldurulmasını sağlayan bu ilk (primordiyal) metafora dayanır – yani: gerçeklikten yapısal olarak dışlanan, 'gerçekliğin' tutarlılığını koruması gerektiğinde düşmek zorunda olan bir temsilin vekili:

$$\frac{\textit{Vorstellungs-Repräsentanz}}{\textit{leke}}$$

Böyle bir ikameye en iyi örnek, paganlıktan Yahudi dinine geçiştir. Lacan'ın belirttiği üzere, Pagan tanrılar hâlâ 'Gerçeğe ait'tir: Onlar, hazzın kocaman lekeleridir; alanları İsimlendirilemez olanın alanıdır; ki tam da bu sebeple, onlara erişmenin tek doğru yolu kutsal orjilerin kendinden geçme halidir. Oysa Yahudilikte 'tanrısal' alan hazdan arındırılır: Tanrı saf bir simgeye, boş kalması gereken, hiçbir gerçek öznenin doldurma izni olmadığı bir Ad'a dö-

37) Bu dönüşlü yeniden ikileme Lacan'ın Freudcu *Vorstellungs-Repräsentanz* okumasına (bariz bir şekilde yanlış okumasına) eklediği unsurdur. Freud'a göre, *Vorstellungs-Repräsentanz* dürtünün hiçbir zaman saf ve yalın halde biyolojiye ait olmadığı, daima psişik temsiller (nesne ve görüntülerin, tatmini sağlayan fantezi temsilleri) aracılığıyla ifade edildiği gerçeğini öne sürer, başka bir deyişle, *Vorstellungs-Repräsentanz* psişik aygıt içerisinde dürtünün temsilcisidir (bkz. Sigmund Freud, "Repression", Standard Edition XIV, s. 152-153 ve "The Unconscious", Standard Edition, XIV, s. 177). Bunun tam aksine, Lacan'a göre, *Vorstellungs-Repräsentanz* temsili alanın dışladığı bir temsilcidir (yer tutucu *[le tenant-lieu]*), eksik ('en başta bastırılmış') temsil adına oradadır: "İşte *Vorstellungs-Repräsentanz*'ı 'temsilin temsili' olarak çevirirken bu tam da demek istediğim ve söylediğim şeydir – demek istediğim şeyin karşılığı olarak söylerim" (Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, s. 218).

nüşür – bütün yerini işgal etmekten tüm Thornhill'leri men eden yasaklar tarafından çevrili bir tür teolojik 'George Kaplan'. Başka bir ifadeyle, tanrısal Şey için atanan tanrısal Ad'ın bu ikamesi, yasağın bir tür kendine-yansımasını beraberinde getirir: Kutsal Haz-Şeyi'nin alanı olarak Tanrısal'a ad verilemezdi, bir isim tarafından kirletilmesi yasaktı; ancak Yahudi tersine dönüşte; *yasak, Adın kendisine geri döner* – yasak olan, Adlandırılamaz olanı adlandırmaz, Adı olumlu bir anlamla doldurur.[38] Ve Hitchcock filmlerindeki devasa lekeler (Özgürlük Anıtı, Mount Rushmore'daki dört Başkan, vs.), taşlaşmış hazza ait bu heykeller bugün, Şeyin Adı'nın ikamesinin özelliğini nasıl kaybettiğinin, 'Tanrılar'ın Gerçeğe geri dönüşünün bir göstergesi değil midir?[39]

ANLATI KAPALILIĞI VE GİRDABI

Hitchcockçu nihai rüya, elbette, *Vorstellungs-Repräsentanz*'ı (temsilin aracı düzeyini ve onun temsilci içindeki yansımalı yeniden ikilemesini) tamamen atlayarak seyirciyi doğrudan manipüle etmekti. *Gizli Teşkilat*'ın senaryosunu yazan Ernest Lehman, bu film için birlikte çalıştıkları dönemde Hitchcock'un dile getirdiği şu sözleri hatırlar:

> Ernie, bu resimde ne yaptığımızın farkında mısın? İzleyici, seninle benim çaldığımız dev bir orga benzer. An gelir *bu* notayı çalar, *bu* tepkiyi alırız ve an gelir *şu* akoru basarız, onlar da *şu* tepkiyi verirler. Ve gün gelecek film bile yapmamıza gerek kalmayacak – [seyircilerin] beyinlerine yerleştirilmiş elektrodlar olacak; sadece çeşitli düğmelere basacağız ve onlardan "offf" ve "eyvah" gibi tepkiler alacağız. Yeri gelince korkutacak, yeri gelince güldüreceğiz. Ne muhteşem değil mi?[40]

Burada bu Hitchcockçu fantezinin dışladığı öğenin kesin doğası gözden kaçırılmamalıdır: Seyirciyi doğrudan etkileme fantezisi-

38) Bu tür bir yasak, Claude Lefort tarafından incelendiği anlamda, pek çok anlamının yanı sıra, demokrasi kavramının ta kendisini tanımlar: Demokraside Güç konumu, hiçbir gerçek öznenin doldurmasına izin verilmeyen saf simgesel bir yerdir.

39) Bunun yüzeysel dizini belki de Yahudi-Hıristiyan yaklaşımın sözde 'Yeni Çağ bilinci'ne geri dönüşüdür.

40) Donald Spoto, *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, New York: Ballantine, 1984, s. 440.

nin gerçekleşmesi halinde lüzumsuzlaşacak olan 'aracı' öğe, *gösterenden*, simgesel düzenden başka bir şey değildir. Psijik aygıtta temsilcisi olmadan işleyebilen bir dürtü hayalinin, Hitchcock evreninin psikotik çekirdeğine -psikanalizin simgesel ilkesinin yerini saf biyolojinin alması şeklinde Freudçu hayalle kesin olarak benzeşen bir çekirdek- verilecek isim olarak düşünülmesi işten bile değildir. Ancak simgesel düzen içerisinde kaldığımız sürece, Hitchcock'un seyirciyle olan ilişkisi, zorunlu olarak alegoriktir: Simgesel düzen (film örneğinde: diyejetik gerçeklik düzeni) daima bir tür 'göbek bağı' [simgesel düzeni], Hitchcock ve insanlar arasındaki karşılıklı iletişimde dışlanan düzeye bağlayan çelişkili bir öğe içerir. Başka bir deyişle, Hitchcock'un nihai olarak sözde 'insanların duygusal olarak manipülasyonu'nu amaçladığı doğrudur, ancak bu alegorik boyut ancak kendisini varlığı anlatı alanını oyan bir öğe aracılığıyla diyejetik gerçekliğe kaydettirdiği sürece etkili olabilir.

'Anlatı kapalılığı'nın sorunsalını düzgün bir şekilde kavramamız gerektiğinde, anlatı alanına, aracı akusmatik alandan giren bu öğe hayati önem kazanır. Anlatı kapalılığı kural olarak ideolojinin kaydını bir metin olarak dizinler: Bir anlatının ideolojik ufku, gerçekleşebilecek olandan gerçekleşemeyecek olanı ayıran bir sınır çizgisi tarafından tasvir edilir – en uç örnek elbette sözde formüle dayalı türlerdir (örneğin, dedektifin muammayı çözme becerisine mutlak şekilde güvenilebilen klasik dedektiflik filmleri). Raymond Bellour'a göre, Hitchcock filmleri, 'Hollywood matrisi'ni oluşturan kapalılık içerisinde titizlikle yerleşir: son sahnenin bizi en başa döndürdüğü vs. 'çift üretimi için makine'.

"Akıbet niye farklı bir şekilde olamazdı?" şeklindeki naif soru, her ne kadar kapalılığın kendinden menkul karakterini dışarıda bıraksa da yine de göründüğünden çok daha az yıkıcıdır: İçsel koşulu kendisini karşıtı olarak (yanlış bir şekilde) algılamak olan 'anlatı kapalılığı'na bağlı kalır. İdeoloji, bu şekilde kapalılık değil, daha çok *açıklık* yanılsamasıdır; "başka türlü de olabilirdi" türünden bir yanılsamadır ki bu yanılsama evrenin dokusunun farklı bir olay zincirini nasıl engellediğini göz ardı eder – bu

durumda, evrenin kendisi kelimenin tam anlamıyla 'dağılırdı'. Kaba psödo-Brechtçi versiyonun aksine, ideolojinin temel matrisi engellenemez gerekliliğin biçimini gerçekten somut koşullardan oluşan olumsal bir diziye bağlı olana atfedilmesinde yatmaz: İdeolojinin en ileri düzeydeki cazibesi, altta yatan yapısal gerekliliği görünmez kılmak suretiyle 'açıklık' yanılsamasını üretmesinde yatar (geleneksel 'gerçekçi' romanın felaketane sonu veya bir dedektiflik filminin başarılı son çıkarımı yalnızca [sonun] bir dizi uğurlu/uğursuz tesadüfün çıktısı biçiminde 'deneyimlenmesi' halinde 'işe yarar').

Bir anlatı alanı içerisinde hareket ederken zorunlu olarak göz ardı ettiğimiz şey, bu alanın 'oyulma' biçimidir: Buradan ufuk daima sonsuz ve açık görünür. Çoğu zaman olduğu gibi, bunun açık bir betimlenmesi için tipik bir bilimkurgu anlatısına bakmak gerekir: Kahraman 'imkânsız' bir hedefe ulaşmak için kendisini ortaya atar (Philip Jose Farmer'ın *The Doors of Time* filmindeki gibi farklı bir zaman-boyuta geçiş – başka bir deyişle, alternatif bir tarihe veya buna benzer bir şeye geçiş). Ancak nihayet bu hedefe ulaşmanın eşiğine geldiğinde, garip şeyler olmaya başlar, bir dizi aksilik planını uygulamasına engel olur ve bildiğimiz dünya böylece kurtulur...[41] Bu tür bir 'anlatı kapalılığı' kavramındaki psikanalitik tınıyı vurgulamak neredeyse gereksiz kaçar: 'Engelleme' gerçeğinin son tahlilde vardığı nokta şudur ki *'söylenebilen'in alanı, öznenin anlam evreni, her zaman travmatik boşluklarla 'oyulur'*; söz konusu travmatik boşluklar bu evrenin tutarlılığını koruması gerekiyorsa söylenmeden kalan şeyin etrafında dizilmiş olurlar. Özne zorunlu olarak bu boşlukların yapıcı doğasını fark etmez – onları, salt rastlantısallığa dayanan, basitçe 'olmayabilirdi' şeklinde düşünülebilecek bir şey olarak algılar – ancak olay *belirli bir şekilde* meydana geldiğinde (örne-

41) Bu türden pek çok örnek mevcutsa da burada 1972 yılında Midway yakınlarında rutin bir gezide atomik bir uçak taşıyıcısıyla ilgili bir bilimkurgu filmini hatırlayalım; birdenbire garip bir bulut girdabı belirir ve taşıyıcıyı otuz yıl geriye, Midway Savaşı'ndan hemen öncesine götürür. Uzun bir tereddüt halinden sonra, Kaptan bu vatani görev çağrısını kabul etmeye ve müdahale etmeye -başka bir deyişle, yasak bölgeye adım atmaya ve orada kendi geçmişini değiştirerek zaman kıskacına girmeye- karar verir, ancak tam da bu sırada gizemli girdap yeniden belirir ve uçak taşıyıcısını şimdiki zamana geri fırlatır.

ğin, bir semptomun anlamı kelimelere döküldüğünde), bütün evren dağılır... Hitchcock'a dönecek olursak, *Sapık* filminde yukarıda sözü edilen çözülme (Marion'un gözünden dışarı ve kanalizasyona çözülme) 'zaman kapısından', bir kapalı oyulmuş alandan diğerine tam da bu tür bir geçiştir.

Bu şekilde anlatı kapalılığının nasıl da sıkı sıkıya fantezi mantığına bağlı olduğu anlaşılabilir: Fantezi görüntüsü kesin bir şekilde, anlatı alanını oyan temsil edilmeyen X'i sahneler. Bu X, son tahlilde öznenin doğumu ve/veya ölümüdür, böylece fantezi nesnesi, özneyi kendi kavrayışı veya ölümü karşısında bir tanık haline getiren imkânsız bakıştır (fantezilerin bütün varlığı sonuçta iki temel görüntünün değişimine indirgenebilir: öznenin kavrayışı – parental cinsel ilişki – ve öznenin ölümü).

Anlatı alanının 'oyukluğu' öznenin hiçbir zaman 'normal zamanında' yaşamadığı gerçeğini tespit eder: Öznenin hayatı temel bir şekilde yasaklanmış, engellenmiştir; bir X'in kelimenin tam anlamıyla bir Olayın (Henry James bunun için 'cangıldaki canavarın sıçrayışı' derdi) beklentisi ve/veya belleği olarak yapılanmış olması anlamında 'henüz olmamış' bir kipte geçer ve bir şeylerin 'hakikaten gerçekleşmeye başlayacağı', öznenin 'gerçekten yaşamaya başlayacağı' o an için hazırlıklarla harcanır... Ancak nihayet bu X'e yaklaştığımızda kendi karşıtı olarak, ölüm olarak karşımıza çıkar – normal ölüm anı ölüme tesadüf eder.[42]) Öznenin varlığı, bir şeye doğru yaklaşma/yönelme halindedir... Travmatik bir X'le, eşzamanlı büyülenme ve iğrenme noktasıyla, fazla yaklaşıldığında öznenin tutulmasına neden olan bir noktayla ilişkisinde yapılanmıştır. Ölüme doğru olmak, bu yüzden, içkin yapısında an-

42) Burada biyoloji öznenin bu çelişkili durumu için neredeyse mükemmel bir metafor sunar. Aklımızdaki, Stephen Jay Gould tarafından vurgulanan bir kurtçuk türüdür – *Acarophenax tribolii* (bkz. "Death Before Birth or a Mite's Nunc Dimittis", *The Panda's Thumb*, Harmondsworth: Pelican, 1983, s. 63-64; Lacancı okuma için bkz. Miran Bozovic, "Immer Aerger mit dem Körper", *Wo Es War* 5-6, Viyana: Hora Verlag, 1988): Annenin bedeninin içinde, başka bir deyişle [adamın] kendi doğumundan önce, erkek 'kız kardeşleri'yle birleşir ve döllenir, sonra ölür ve ölü doğar – başka bir ifadeyle, 'yaşayan bedeni' geçer ve doğrudan cesede ait olan fetus durumuna girer. Bir ceset olarak doğan fetusun bu sınır durumu, gösterenin ($) 'yasaklanmış' durumuna en yakın biyolojik bağlılaşıktır; asla 'normal zamanında' yaşamaz ve 'gerçek hayatın' üstünden atlar...

cak dile ait olmakla mümkündür: Oyulan alan daima simgesel bir alandır; alanın oyukluğuna sebep olan, simgesel yerin tanımı gereği 'kayıp bir bağlantı' etrafında yapılandığı gerçeğidir.[43]

Buradan çıkarılacak genel ders şudur ki, bir tür temel 'anlatı kapalılığı' gerçekliğin *yapıcısıdır*: 'Gerçeklik' olarak deneyimlediklerimizin bulunduğu alanı görülmemesi gereken temeline bağlayan bir 'göbek bağı' her zaman vardır; anlatı alanını 'oyan' bu bağ, onu sözceleme sürecine bağlar. Anlatı alanı tam da sözceleme sürecinin her zaman/zaten bu alanda kayıtlı olduğu kadar oyulur; kısacası: sözceleme süreciyle alegorik olduğu kadar. Bu yüzden, 'anlatı kapalılığı' öznenin geriye dönük olarak bir dizi tesadüfe anlam atfetmesine ve simgesel kaderini kabul etmesine, daha açık bir şekilde, simgesel anlatı dokusunda yerini fark etmesine imkân veren *özneleştirme* için kullanılan başka bir isimdir.

Bir anlatı alanının tutarlılığını temin eden bu kuralları doğrudan yıkmaktan ziyade (avangard yazarların genel stratejisi), Hitchcock'un yıkıcılığı, sahte 'açıklığı'nın cazibesini defetmekten -bu şekilde kapalılığı görünür kılmaktan- geçer. Kapalılığın kurallarına tamı tamına uyuyormuş gibi yapar – örneğin, *Sapık*'ta iki bölüm de bir kapalılıkla sona erer (Marion'un içsel arınması, katarsisi; Norman'ın cisimleşmesi) – ancak kapalılığın standart etkisi tam anlamıyla karşılanmaz: Olumsal gerçek fazlası (Marion'un anlamsız bir şekilde öldürülmesi), anlatının içkin mantığı açısından hikâyenin zaten bittiği anda gerçekleşir ve kapalılığın etkisini baltalar; annenin kimliği etrafındaki gizemle ilgili son açıklama karşıtına dönüşür ve tam da kişisel kimlik kavramını zayıflatır...

Şimdi, yorumumuzun ilmeklerinin nasıl biraraya geldiğini görebiliriz. Ötekinin bakışının kisvesi altında, Hitchcock diyejetik gerçeklikten *kişilerle* özdeşleşmenin ötesinde bir yakınlık kaydeder: Bu yakınlığın tekinsizliği Almanca'da kullanılan *das Unheimliche* (tuhaf, tekinsiz) terimini vurgulayan muğlaklığa mükemmel bir şekilde uyar – başka bir deyişle, mutlak Tuhaflı-

43) 'Eksik halka' kavramıyla ilgili olarak Zizek'in *For They Know Not What They Do* kitabının 5. Bölümü'ne bakabilirsiniz.

ğı, karşıtına, tehditkâr bir fazla yakınlığa işaret eder. Bu 'mutlak Ötekilik' figürü, *Vorstellungs-Repräsentanz*'dan başkası değildir; alanından yapısal bir şekilde dışlanmış olanın adına diyejetik gerçeklik içerisinde durur.

İşte burada Hitchcock evreninin alegorik boyutu bulunmaktadır: *Vorstellungs-Repräsentanz* diyejetik içeriğin sözceleme sürecinin alegorisi olarak işlev görmesine imkân sağlayan bir göbek bağıdır. Bu figürün yeri akusmatiktir: Diyejetik gerçeklikte hiçbir zaman öylece yer almaz, gerçekliğe içkin ancak bu içkinlikte 'yerinden edilmiş' bir aracı alanda bulunur. Bu şekilde, bu figür anlatı alanını 'oyar': Alan, tam da 'mutlak Öteki'nin yasak mekânına fazlaca yakınlaştığımız noktada oyulur... Hitchcock'un bütün evreni, Öteki'nin kameraya bakışıyla betimlenen 'mutlak Öteki' ile seyircinin bakışı arasındaki bu suç ortaklığına dayanır – Hitchcock'un nihai Hegelci dersi şudur ki mutlak aşkınlığın, diyejetik alandan kaçan Temsil Edilemeyen'in yeri salt bakışa indirgenen seyircinin mutlak içkinliğiyle örtüşür. Norman'ın monoloğunun sonunda kameraya dönen ve annenin kafatasına doğru çözünen o benzersiz bakış -bize, seyircilere yönelen bu bakış- bizi simgesel topluluktan ayırır ve Norman'ın suç ortağı kılar. Lacancı teori, bu 'mutlak Ötekilik' için kesin bir kavram sunar: özneleştirmenin ötesindeki özne – Lacan'ın *Seminar II*'de 'büyük Öteki' kavramını vermesinin ardından 'dilin duvarı' olarak adlandırdığı şeyin ötesindeki özne. Başka bir ifadeyle, simgesel antlaşma tarafından *sınırlandırılmamış*[44] ve bu haliyle de Öteki'nin bakışına (*Lodger*'ın kahramanının kameraya yönlendirdiği tekinsiz bakıştan *Sapık*'ta

44) Norman'ın yanı sıra, *Sapık* filminde mutlak Öteki'yle ilgili iki kısa görünüm daha vardır, ancak -anlamlı bir şekilde- daha sonra 'evcilleştirilirler', başka bir ifadeyle, Ötekiliklerinde bir cazibe vardır, zira ikisi de Yasa'nın aracıdır: Siyah gözlükleriyle polis Marion tarafından kaçışına yönelen bir tehdit olarak algılanır (bakışının histerik bozukluğuna bağlı olarak, Marion aslında yıkımına doğru uçuşunu engellemeye çalışanları mutluluk yolunda karşısına çıkan ayakbağları olarak algılar) ve Arbogast'ın ilk kez Sam ve Lila arasındaki konuşmaya kulak misafiri olarak ihlalci bir konumda ortaya çıkması (aşırı yakın çekimle gösterilen yüzü bir lekenin hoşnutsuzluk yaratacak bir biçimde yılışık boyutlarını yansıtır). Hitchcock filmlerinde mutlak Ötekiliğin en çarpıcı görünümlerinden biri *Cinayet!*'de bulunur: Fane (katil) ilk kez girdiğinde, göze çarpan özelliği, kameraya doğru yönelttiği sabit, yarı hipnotize olmuş bakışıdır.



Norman'ın kameraya çevirdiği son bakışa) eş olan özne. Bu özne 'dilin duvarı'nın ötesine yerleştiği sürece bağlılaşığı onu simgesel düzen içindeki yerini işaretleyerek temsil eden gösteren değil, eylemsiz bir nesne, öznenin boğazına takılan ve onun simgesel düzene dahil olmasını engelleyen bir kemiktir (Ingrid Bergman'ın aborijin kafasıyla karşılaştığı *Kapri Yıldızı*'nda ve Lila'nın Mrs. Bates'in kafatasıyla karşılaştığı *Sapık* filminde karşımıza çıkan kafatası motifini veya mumyalanmış kafa motifini hatırlayalım).[45]

Elizabeth Weis, *Silent Scream*'de Hitchcock filmlerindeki korku durumunun *Sapık* filmiyle nasıl değiştiği konusunda çok akıllıca bir noktayı belirtir: Bu filmde, ilk defa korku (iki cinayete ve son karşılaşmaya eşlik eden tiz keman sesi) öznel-ötesi bir hal alır – başka bir ifadeyle, bir diyejetik kişiliğin etkisi olarak nitelendiril-

45) Burada Hitchcock evreninin sınır çizgilerinin *romans* aşırılıklarıyla (burada hareket 'dışarıdan içeriye' doğrudur: çifti biraradalığa gark eden dışsal bir tesadüfe bağlı olarak, taraflar evliymiş veya bir aşk ilişkisi içindeymiş gibi davranmaya zorlanır ve bu taklit, bu dışsal ritüel, oyuncu bir biçimde 'gerçek' aşk – Hitchcock'un 1930'ların sonlarında yaptığı filmlerin matrisi – haline dönüşür) ve *ironi*'yle (burada, aksine, 'işleri sözcüklerle yerine getirmeyi' başaramadığımızdan ötürü iletişimin kesilir; başka bir ifadeyle, burada sözcük 'boş' kalır ve yeni bir öznelerarası bağlantı kurmak için gereken oyuncu güçten yoksundur) nasıl tasvir edildiğiyle ilgili Lesley Brill'in hayati önem taşıyan içgörüsünü hatırlamak gerekir: Romans tam da 'mutlak Öteki'nin varlığıyla zayıflatılır (Lesley Brill, *The Hitchcock Romance: Love and Irony in Hitchcock's Films*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988).

mekten çıkar.[46] Ancak bizim perspektifimizden, bu 'öznel ötesi' boyut tam da öznenin 'özneleştirme' ötesi boyutudur: Örneğin, *Arka Pencere*'de korku ve gerilim hâlâ 'özneleştirilmiştir', bir anlatı evrenine yerleştirilmiş, öznel bir bakış açısına bağlanmıştır; oysa kendimizi Norman'ın kameraya doğru yönelttiği bakışının karşısında bulduğumuz anda karşı karşıya kaldığımız 'gayri-şahsi' uçurum tam da dilin ağında henüz yakalanmamış olan öznenin uçurumudur – özneleştirmeye direnen yaklaşılamaz Şey, her özdeşleşmenin başarısız olduğu bu nokta, sonuçta *öznenin kendisidir*.

Simgesel katılım olarak özneleştirmeyle -öznenin dilin oyuncu gücüne boyun eğmesi- 'dilin duvarının ötesinde' yer aldığı ölçüde özne arasındaki bu karşıtlığın, bütün hikâyenin etrafında döndüğü bir eksene dönüştürülmesine; Sir John'la, Norman Bates'in doğrudan selefi olan, bir sirkte kadın kıyafetiyle cinayet işleyen Handell Fane arasındaki karşıtlık biçiminde ilk defa *Cinayet!*'de rastlanır. Sir John, olayların etkileyici anlatısallaştırılmasıyla 'oyuna hakim olmaya' çalışan erkek Efendi olarak işlev görürken, Fane -Efendi'nin anlatı manipülasyonlarıyla köşeye sıkıştığında- insanların önünde intihar eder ve bu şekilde filmin yegâne *stricto sensu* -dar anlamıyla- eylemini gerçekleştirir. Bu yüzden, *Cinayet!*, cinsel farklılığın erkeği yerinde hareketle tanımlayan, kadını da bu yerinde hareketin sahte ikamesi (maskeli balo, histerik tiyatro) olarak yerleştiren geleneksel ideolojik kateksisini altüst eder: Filmin nihai başarısı, erkeğin eyleminin en yüce performans biçimi, teatral düzenbazlık şeklinde maskesini düşürmesidir. Erkeğin dünyası kendini oyuncu, Efendi göstereni, dişil teatralliğe üstün geliyormuş ve onu değersizleştiriyormuş gibi davranan, "içerisinde bir eylemi yapılandıran sözcük" dünyası olarak sunar, ancak bu üstünlük kendi içinde en yüce teatral jesttir (tıpkı kendini inkâr, retorikten vazgeçiyormuş gibi gösterme biçimindeki temel retorik aygıtta olduğu gibi – "Şu anda tehdit altında olan, şeyin kendisidir, ucuz retorik ıvır zıvır değil...").

Burada Sir John'un "ustalık ve denetime ulaşmak amacıyla *feminizasyon ve histerizasyonu* riske atışında" izlediği temel stratejinin

46) Elizabeth Weiss, *The Silent Scream*, Londra: Associated University Presses, 1982, s. 136-146.

farkına varan Tania Modleski'nin akıl dolu içgörüsünü damıtmak gerekir:[47] Burada önemli olan yalnızca Sir John'un manipüle edilmiş, kontrol altındaki teatrallikle olaylar üzerinde ustalık kazanması değildir; buradaki önemli nokta daha ziyade, onun bu ustalığı teatralliğin kendini reddetmesinden ve bu şekildeki yüce etkisinden başka bir şey değildir. Fane'in intiharındaki, bu "şiirsel ve vatansever adalet nöbetindeki" travmatik mesaj burada yatar:[48] Fane bunu gerçekleştirerek, Sir John'un düzenbazlığını gözler önüne serer – şaşırtıcı dürüstlük, hareketteki asalet Sir John'un eylemini basit bir performansa ve söylemini basit bir dış görünüşe dönüştürür.[49]

Cinayet! ve *Sapık* arasındaki dönüştürülmüş tarihsel takımyıldızın hayati dizini, 'gerçeği' olarak Efendi'den Histerik'e geçişidir: *Cinayet!*'de Fane -Ötekilik figürü- erkek Efendi'ye (Sir John'a) karşıt iken *Sapık*'ta Norman'ın karşı noktası histerik bir kadındır. Bu geçiş, aynı zamanda, Ötekilik figürünün karakterini de etkiler: *Cinayet!*'de Fane'in durumu Efendi'nin sahtekârlığını ifşa eden dürüst bir *eylemde* betimlenirken *Sapık*'ta Norman/Anne öznenin histerik yarılışını ($) en uç psikotik düzeye çıkarır. Fane, arzusuyla uzlaşmayı reddedişini teyit eden intiharıyla, 'maskenin ötesindeki' imkânsız öz kimliğini, ölüm dürtüsünün zirvesini geri kazanırken, *Sapık*'ın sonunda Norman maskesinin içinde kimliğini geri dönüşü olmayan bir şekilde kaybeder: Arzusu derhal kendi Ötekisiyle/Annesiyle özdeşleşir – başka bir deyişle, maternal maskesinde cisimleşen paranoyak Öteki'nin sözcüsüne dönüşür; bu nedenle Fane'in eylemi bir intihar, Norman'ınki ise *cinayettir*.[50]

---

47) Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much*, New York ve Londra: Methuen, 1988, s. 38.

48) *A.g.y.*, s. 40.

49) Sir John'un eyleminin en içsel düzlemdeki teatralliği, *Cinayet!*'deki sahnenin rolünü *Arka Pencere*'deki avlu sahnesinin rolüyle eşleştirmemize imkân verir: *Arka Pencere*'de James Stewart (Grace Kelly) ancak kapının ötesindeki avluda belirdiğinde ve böylece fantezi kadrajına girdiği anda kadınla arasında bir bağ kurar; Sir John'da aynı şekilde yazmak üzere olduğu oyunun evrenine girdiği anda bir kadınla bağ kurabilir.

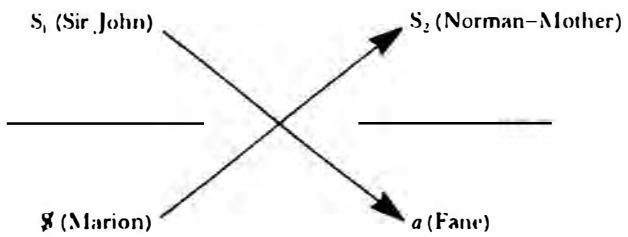
50) Sonuç olarak, *Sapık* filminin 'suç aktarımı' motifinin son versiyonunu sunduğu söylenebilir. Hitchcockçu cinayeti tanımlayan simgesel değiştokuş, başka bir deyişle, Hitchcock filmlerinde cinayetin kural olarak başka birisi için işlendiği gerçeği -bunun aracılığıyla, psikotik katil histeriğin arzusunu gerçekleştirir (*Trendeki Yabancılar*'da Bruno Guy'ın arzusunu gerçekleştirir)- burada tek ve aynı kişide, iki psişik aracısı arasında bir değiştokuş olarak, yerelleştirilir: Norman'ın maternal süper-egosu cinayet işler ve ardından suçu egosuna aktarır.

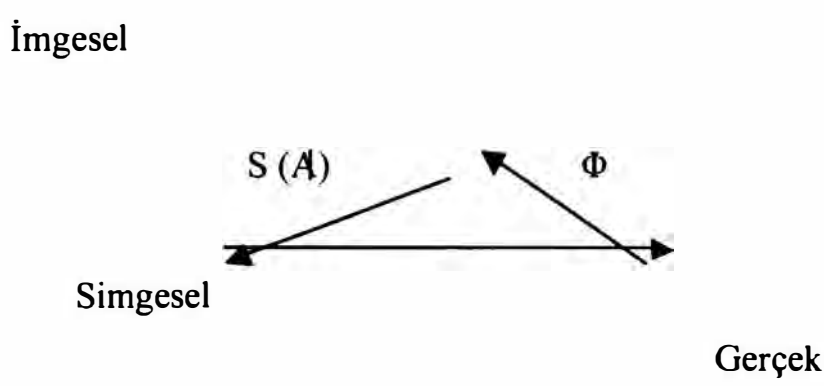
Sir John ve Marion sonuçta tiyatro varlıklarıdır: Histerik tiyatro Efendi'nin sahtekârlığının, performansının 'gerçeği'dir ve tam da bu yüzden Efendi'nin düzenbazlığının tersi dürüst bir eylemdir, histeriğin tiyatrosunun tersi de cinayetvari bir *passage à l'acte* olur.[51] Daha kesin olarak, her iki durumda da eylem intihara yöneliktir, yalnızca doğrultu birbirinin tersidir: *Cinayet!*'de Fane kendisini imha eder (simgenin, gösterenin iyiliği için değil, 'kendi içinde kendisinden fazla olan' şey için); *Sapık*'taysa Norman öteki kadını öldürerek 'kendi içinde kendisinden fazla olan' şeyi imha eder.

ŞEY'İN BAKIŞI

Öznenin özneleştirme ötesindeki bu boyutu, en saf haliyle *Sapık* filminin kesinlikle en önemli, belki de Hitchcock'un en mükemmel örneği olarak nitelendirilebilecek sahnesinde ortaya çıkar: 'annenin evinde' ikinci kattaki salonun ve merdivenin üzerinden çekilen sahne. Bu gizemli çekim iki kez görünür. Arbogast'ın öldürüldüğü sahnede, Arbogast'ın merdivenlerin tepesinden (başka bir deyişle, hâlâ 'normal' olan, insan gözünün erişebileceği bir perspektiften) çekimi birdenbire 'yerden kesilir', havaya sıçrar ve bütün sahnenin yer planıyla görüldüğü en üst noktaya geçer. Norman'ın annesini bodruma taşıdığı sahne de aynı merdivenin aşağısından 'meraklı' bir çekimle başlar – öznel olmamasına rağmen, seyirciyi otomatik olarak üst kattaki odada

51) Lacan'a göre, eylemin durumunun *objet petit a* durumu olduğu ve *Sapık* filminin sonunda Norman'ın Anne'sinin süper-ego bilgisinin konuşmak için kullandığı araç haline geldiği göz önüne alındığında, bu ikili geçiş (Sir John'dan Fane'e, Marion'dan Norman'a) kolaylıkla Lacan'ın söylem matrisinin diyagonal şekli içerisine yerleştirilebilir:





a

Norman'ın annesiyle olan konuşmasını duyabilmek için didinen birinin konumuna yerleştiren bir çekimle başlar; yörüngesi bir Moebius bandının şeklini taklit eden aşırı ölçüde zor ve uzun bir kaydırmalı çekimde, kamera yükselir ve aynı anda ekseni etrafında dönerek bütün sahneye 'Tanrı bakışı' noktasında hakim olur. Evin sırrına erme arzusuyla sürdürülen meraklı perspektif, hedefine karşıtında, sahneye nesnel kuşbakışı noktasında ulaşır. Sanki seyirciye "her şeyi görmeyi sen istedin. Al işte burada; bütün sahnenin yer planı eksiksiz bir şekilde karşında duruyor..." mesajını iletmektedir.

Bu kaydırmalı çekimin en önemli özelliği, standart Hitchcockçu kaydırmalı çekiminin (genel plandan sahnenin kuşbakışı görünüşünü sarkan bir 'lekeye' dönüştüren çekimin)[52] yörüngesini *izlemez*, farklı, neredeyse tam tersi bir mantıkla hareket eder; seyirciyi saf meta-dil konumuyla özdeşleşmeye davet eden yer seviyesi bakışından çekim yapar. Tam da bu anda, ölümcül Şey ('Anne') sağ taraftaki kapıdan girer; tuhaf, 'doğal olmayan' karakteri, hareket ediş tarzıyla belirtilir: yavaş, kesintili, aralıklı, tutuk hareket-

52) Hitchcockçu kaydırmalı çekimle ilgili teori için bkz. Zizek, *Looking Awry*, s. 93-97.

leri vardır; sanki gördüğümüz, gerçekten yaşayan biri değil, diriltilmiş bir oyuncak bebek, yaşayan bir ölüdür.

Hitchcock'un Truffaut'yla yaptığı söyleşilerdeki açıklamalar, genelde olduğu gibi, o pek yatıştırıcı ikna ediciliğiyle aldatıcıdır; Hitchcock bu 'Tanrı bakışı' için iki sebep ileri sürer: 1) sahneyi şeffaflaştırır ve bu şekilde yönetmenin aldattığı ya da bir şeyler sakladığı şüphesini uyandırmadan 'Anne'nin kimliği etrafındaki gizemi korumasına imkân sağlar; 2) berrak, hareketsiz 'Tanrı bakışı' ile Arbogast'ın merdivenlerden düşüşünü gösteren bir sonraki dinamik sahne arasında bir zıtlık oluşturur.[53]

Hitchcock'un bu açıklamasında eksik olan nokta, basitçe Arbogast'ın yer seviyesinden alınan 'normal' çekimden yukarıdan çekilen 'yer seviyesi' görüntüsüne geçişinin – başka bir deyişle, 'Tanrı bakışı'nın dahil edilişinin *raison d'être*'sidir (varlık sebebi); veya ikinci durumda yer seviyesinden çekilen meraklı görüntüden 'Tanrı bakışı'na geçen uzun, sürekli kaydırmalı çekimin *raison d'être*'si. Bundan sonra Arbogast'ın öldürülüşünü izleyen geçiş, daha da tiksindiricidir: Bizi gerçeklik düzeyinden (başka bir deyişle, gerçekliğin yer planını şeffaflaştıran saf meta-dil noktasından) Gerçeğe, gerçeklik kadrajından sarkan 'leke'ye aktarır: Sahneyi 'Tanrı bakışı'ndan izlerken 'leke' (öldürücü Şey) kadraja girer ve bir sonraki çekim tam da *bu lekenin görüş açısına* bürünür. Katilin kendisine ait öznel görüşe bu geçiş -gerçeklik alanına henüz girmiş olan Şeyin imkânsız bakışı- Hegelci açıdan, *nesnel bakışın* kendine yansımasını *nesnenin kendisinin bakışına* aktarır; bu haliyle sapkınlığa geçilen o kesin anı tayin eder.

Arbogast'ın öldürülüşünü gösteren sahnenin tamamındaki içsel dinamik, *Sapık*'ın histeriden sapıklığa doğru olan yörüngesini betimler:[54] Histeri, öznenin arzusunun ötekinin arzusuyla özdeşleşmesiyle tanımlanır (bu durumda, seyircinin arzusu diyejetik kişilik olarak Arbogast'ın meraklı arzusuyla özdeşleşir); diğer yanda, sapıklık durumunda nesne-Şey'in kendisinin 'imkânsız'

53) Bkz. François Truffaut, *Hitchcock*, Londra: Panther, 1969, s. 343-346.
54) Bkz. Raymond Bellour, "Psychosis, Neurosis, Perversion", ed. Marshall Deutelbaum ve Leland Poague, *A Hitchcock Reader*, s. 311-331.



bakışıyla bir özdeşleşme söz konusudur – bıçak Arbogast'ın yüzünü kestiğinde, bunu tam da 'imkânsız' ölümcül Şeyin gözlerinden görürüz.[55] Lacancı *mathem*'lerde $ ◇ a'dan a ◇ $ biçimine geçmiş oluruz: önündeki alana endişeli bir şekilde gözünü diken, 'gözle karşılaşmaktan daha fazla' olanın izlerini -gizemli maternal Şeyi-ararcasına bu alana bakan özneden *Şeyin kendisinin özneye bakışına* geçiş.[56]

---

55) Jacob Boehme'in Şey biçiminde Tanrı'yla gizemli ilişkisiyle ilgili olarak Lacan şunları söyler: "Derin düşüncelere dalmış, gözünü Tanrı'nın ona baktığı gözle karıştırmak, kesinlikle sapık *jouissance*'a iştirak etmektir" ("God and the *Jouissance* of the Woman", ed. Juliet Mitchell ve Jacqueline Rose, *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, New York: Norton, 1982, s. 147).

56) Şeyin bu sapık bakışı ilk olarak Kant'ın *Pratik Aklın Eleştirisi* eserinde belirir; ilk bölümün son paragrafında, Tanrı'nın dünyayı neden Mutlak İyi'yi, biz sonlu insanların, bilemeyeceğimiz, onu tam olarak hiçbir zaman kavrayamayacağımız bir şekilde yarattığı sorusunu sorar. İnsanoğlunu sinir etmek gibi apaçık bir niyetle dünyayı yaratmış olan bir kötü Tanrı hipotezinden kaçmanın tek yolu, ahlâki eylemlerimizin olumlu koşulu olarak, Şey'in (bu durumdan Tanrının) erişilemezliğini kavramaktır: Eğer Şey olarak Tanrı kendini bize hemencecik ifşa etseydi, eylemimiz artık ahlâki olmazdı, zira artık İyi olanı ahlâk Yasası'nın kendisinden ötürü değil, Tanrı'nın doğasıyla ilgili doğrudan içgörümüzden ötürü yapacaktık, başka bir deyişle, Kötü'nün cezalandırılacağına yönelik hemen elde edilen teminattan ötürü yapacaktık. Bu açıklamadaki çelişki -en azından kısa bir süreliğine de olsa- Kant'ın aksi halde 'eleştirel felsefesi'nde katı bir şekilde yasaklanmış olana ulaşacak olmasıdır – S/(simgeyi buraya alamadım) $ ◇ a'dan a ◇ $ biçimine geri dönüş ve dünyayı Şeyin (Tanrının) gözlerinden görmek: Kant'ın bütün argümanı, kendimizi Tanrı'nın nedenselliğine yerleştirdiğimizi varsayar.

Hitchcock'un 'Tanrı bakışı'nın işlevinin yönetmenin bir şeyler sakladığına dair hiçbir şüphe uyandırmadan, biz seyircileri (annenin kimliğiyle ilgili olarak) cehalette bırakmak olduğunu vurgulayan açıklaması, bu yüzden beklenmedik, ancak yine de engellenemez bir sonuca götürür: Tanrı bakışını benimseyerek cehalette bırakılıyorsak, o halde *bizzat Tanrı statüsünde belirli bir radikal cehalet söz konusu olmalıdır,* öyle ki Tanrı burada açıkça simgesel makinenin kör işletimini betimlemek durumunda bırakılır. Hitchcock'un Tanrısı, bizim zavallı insan ilişkilerimize kayıtsız bir şekilde Kendi yolunda ilerler – daha kesin belirtmek gerekirse, Tanrı *biz yaşayan insanları anlamaktan bütünüyle acizdir*, zira O'nun diyarı ölülerin diyarıdır (başka bir deyişle, simge şeyin öldürülmesidir). Bu açıdan bakıldığında, Daniel Paul Schreber'in anılarındaki, "yalnızca ölülerle iletişim kurmaya alışık olan, yaşayan insanları anlamayan"[57] Tanrı'ya benzer – veya doğrudan Schreber'den alıntılanacak olursa:

> ...Şeylerin Düzeni'ne uygun olarak, Tanrı gerçekten de yaşayan insanlar hakkında hiçbir şey bilmiyordu ve bilmeye ihtiyacı da yoktu; Şeylerin Düzeni'yle uyumlu bir halde, yalnızca ölülerle iletişim kurması gerekiyordu.[58]

Elbette bu Şeylerin Düzeni, canlı bedeni çürüten ve içinden Haz özünü boşaltıp atan simgesel düzenin ta kendisidir. Başka bir deyişle, Babanın Adı olarak, simgesel bir otorite figürüne indirgenen Tanrı, *Haz hakkında,* hayatın özü hakkında *hiçbir şey bilmemesi açısından* (da) 'ölüdür': Simgesel düzen (büyük Öteki) ve haz radikal bir şekilde uyumsuzdur.[59] İşte bu yüzden, babasına görünen ve "Baba, yandığımı görmüyor musun?" diyerek ona doğru yaklaşan bir çocuğu anlatan ünlü Freudcu rüyanın basitçe *"Baba, haz aldığımı görmüyor musun?"* diye yorumlanması mümkündür – canlı olduğumu, hazdan yandığımı görmüyor musun? Baba onu

57) Sigmund Freud, "Psychoanalytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Schreber)", *Case Histories II*, Harmondsworth: Penguin, 1979, s. 156.
58) *A.g.y.*
59) Krş. Abraham Lincoln'ün kendisinden özel bir talepte bulunulması üzerine verdiği ünlü cevap: "Başkan olarak, gözlerim yok benim, yalnızca anayasal gözlerim var; dolayısıyla sizi göremiyorum."

göremez, çünkü ölüdür ve bu sayede haz alma imkânı bana sadece onun bilgisi *dışında* -onun haberi olmadan- değil, aynı zamanda *tam da onun bilmeyişinde* açıktır. Ölü olduğunu bilmeyen babayla ilgili, yine meşhur başka bir Freudçu rüya da bu şekilde "Babanın ölü olduğunu bilmediği gerçeğinden (Ben, rüya gören, haz alıyorum)" şeklinde tamamlanabilir.[60]

Sapık'a dönecek olursak: 'Leke' (Anne) bu şekilde, körleştirilmiş İlah'ın uzatılmış eli olarak, Onun dünyaya hissiz müdahalesi olarak vurucu bir güç kazanır. Bu tersine çevrilişin yıkıcı karakteri, pek çokları arasında, hemen hemen bununla özdeş başka bir tersine çevrilişte karşılaştığımızda gün ışığına çıkar: Fred Walton'ın kimliği belirsiz birinden gelen telefon tehditleri konusunun belki de en iyi örneği olan *When A Stranger Calls* filminde. Filmin ilk bölümü, kırsaldaki bir ailenin malikânesinde bebek bakıcılığı yapan genç bir kızın bakış açısından anlatılır: Çocuklar birinci katta uyurken kız oturma odasında televizyon seyretmektedir. "Çocuklara baktın mı?" sorusunu yineleyen ilk tehdit telefonlarının ardından kız polise haber verir; polis kıza bütün kapıları sımsıkı kilitlemesini, eve kimseyi almamasını ve tehdit eden kişiyi telefonda uzunca bir süre tutmaya çalışmasını söyler. Adamın yerini tespit etmeleri buna bağlıdır. Kısa bir süre sonra polis, kaynağı tespit eder: aynı evin içerisindeki başka bir telefon... Tehdit eden kişi, bütün o süre boyunca evin içindedir ve çocukları çoktan öldürmüştür. Dolayısıyla katil, hiçbir özdeşlemenin mümkün olmadığı kavranamaz bir nesne, dile getirilemez bir dehşet saçan saf bir Gerçek olarak belirir. Ancak bu noktada hikâye beklenmedik bir dönüş yapar: Birdenbire katilin perspektifine geçmiş halde, bu yalnız ve çaresiz bireyin zavallı gündelik varoluşuna tanıklık ederken buluruz kendimizi – bir sığınma evinde kalır, sefil kahvelerde dolanır ve komşularıyla iletişim kurmak için boşu boşuna çabalar; öyle ki öldürülen çocukların babası tarafından tutulan de-

60) Lacan'a göre, Oedipus ile Jocasta arasındaki asimetri bu noktada yatar: Oedipus ne yaptığını bilmezken, annesi cinsel eşinin kim olduğunu başından beri biliyordu – hazzının kaynağı tam da Oedipus'un cehaletiydi. Dişi haz ile cehalet arasındaki mahrem bağlantı hakkındaki kötü şöhretli tez bu noktada yeni, öznelerarası bir boyut kazanır; kadın, *ötekisi* (erkek) bilmediği sürece haz alır.

dektif onu bıçaklamaya hazırlanırken, bütün acıma duygularımız zavallı katilden yanadır.

Sapık'ta olduğu gibi, iki bakış açısının kendi içinde yıkıcı hiçbir tarafı yoktur: Eğer hikâye yalnızca genç çocuk bakıcısının perspektifinden anlatılsaydı, hayaletimsi, bedensiz ve tam da bu yüzden çok daha fazla korkutucu olan bir kötülük tarafından tehdit edilen bir kurbanla ilgili standart bir örnekle karşı karşıya olacaktık; eğer katilin öz-deneyimiyle sınırlı tutulsaydık, onun patolojik evreniyle ilgili standart bir hükme varacaktık. Yıkıcı etkinin tamamı, parçalanmada, bir perspektiften diğerine geçişte, belirli bir ana kadar imkânsız/erişimsiz olan bir nesneye beden veren, dokunulmaz Şeye ses veren ve onu konuşturan -kısacası, onu *özneleştiren*- türde bir değişiklikte yatar. Katil, ilk önce dokunulmaz, korkunç bir varlık olarak, Lacancı anlamda dönüşüme açık bütün enerjinin yüklenmiş olduğu bir *nesne* olarak betimlenir. Sonra birdenbire onun kendi perspektifine aktarılırız.[61] Ancak *Sapık*'ın en önemli özelliği Hitchcock'un tam da özneleştirmeye doğru giden bu adımı *tamamlamayışında* yatar: Şeyin 'öznel' bakışının içine fırlatılmış olmamıza rağmen, Şey, 'öznel hale gelse de' *kendisini özneleştirmez*, 'açmaz', 'derinliğini ortaya koymaz', kendisini empatik şefkatimize sunmaz, öz-deneyiminin değerine küçücük bir bakış atmamıza imkân verecek bir çatlağa yer vermez. Bakış açısı sahnesi bunu daha da erişilmez kılar – Şeyin gözlerinden bakarız ve Şeyin bakışıyla bizim görüşümüzün bu keskin örtüşmesi, [Şeyin] radikal Ötekiliğini neredeyse dayanılmaz bir ölçüye çıkarır.

'ÖZNEL MAHRUMİYET'

Şey'in özne üzerine yöneltilmiş ve 'öznel' ile 'nesnel' arasındaki tanıdık karşıtlığı yıkan bakışını tanımlamanın başka bir yolu,

---

61) Sayısız iyi tasarlanmış roman ve filmde benzer bir tersine çevrilişle karşılaşırız: *femme fatale*'ın kendisini özneleştirdiği ân. Önce kadın, (eril) toplumsal çevresinin perspektifinden anlatılır ve lanet getiren, ardında mahvolmuş hayatlar, 'boş kabuklar' bırakan bir ölümcül haz nesnesi olarak belirir; sonunda onun bakış açısına aktarıldığımızda, 'kendi içinde kendisinden fazla' olanın, içindeki *nesnenin* çevre üzerindeki etkilerini kendisinin de kontrol edemediği açıkça anlaşılır – en az etrafından erkekler kadar o da Kaderin çaresiz bir kurbanıdır.



söz konusu bakışın öznenin Öteki-Şey'in rüyasında kısılıp kaldığı, rüya tarafından yakalandığı ânı işaretlediğini söylemek olacaktır. Hitchcock'un *Sapık*'tan önceki filmlerinde, benzer bir sahne iki kez görülür: *Ölüm Korkusu*'nda Scottie (James Stewart) rüyasında, arka plandaki koşan çizgilerin yakınsaklık noktasına yerleştirilmiş olan bir tür psikotik taraflı bir nesne olarak gösterilen kendi kafasına gözlerini dikip baktığı sahne ve her şeyden önce, *Cinayet!*'de intihar sıçrayışından saniyeler önce Fane'e trapez üzerindeki uçuşu esnasında birtakım hayallerin göründüğü sahne; ilk önce iki başkahramanın yüzü (Sir John ve Nora), ardından salınım halindeki boşluk. Bu sahne, standart açı/karşı açı ilkesini uygular gibi görünür: Fane'in nesnel çekimini, hayallerinin öznel çekimi izler ki yorumcuların (örneğin, Rothman'ın) bu hayallerin içeriğine odaklanmalarının sebebi de budur; ancak sahnenin asıl gizemi, havaya doğru yükselen ve tuhaf, mazoşist-agresif bir ifadeyle gözlerini kameraya diken Fane'in tekinsiz 'nesnel' çekimlerinde yatar.



Bu çekimin (ve *Ölüm Korkusu* ile *Sapık*'taki benzer iki sahnenin) temel izlenimi, hareket ile hareketin dışında kalanlar arasındaki 'doğal' ilişkinin *tersine çevrildiğidir*: Sanki kameraya (bakış noktası) bakakalan kafa durağan bir haldeyken, çevresindeki her şey baş döndüren bir hızla koşturur ve şeylerin 'gerçek' durumunun (kafanın hızla hareket ettiği, arkaplanınsa sabit kaldığı 'gerçek' durumun) aksine belirgin çizgileri yok eder.[62] Şeyin bakış açısından gelen ve özneyi 'donduran', onu hareketsizliğe iten bu imkânsız bakışın anamorfozla olan benzerliği hiçbir şekilde tesadüfi değildir: Yukarıda belirtilen üç çekimde, sanki anamorfik leke açık ve fark edilebilir çizgiler kazanırken diğer her şey, geriye kalan gerçeklik, belirsizleşir. Kısacası, *biz sahneye anamorfoz noktasından, lekeyi belirginleştiren noktadan bakarız* – ve bunun karşılığında ödediğimiz bedel, 'gerçekliğin kaybolmasıdır'. (Bunun daha mizahi ancak pek o kadar etkili olmayan bir çeşidine *Trendeki Yabancılar*'da rastlanır: Tenis kortundaki kalabalığı gösteren sahne-

62) Elbette bu tür bir izlenime sebep olan şey, sinema tekniğinin geri kalmışlığıdır: O zamanlar, figür ile arkaplan arasındaki uyumsuzluğun kavranması teknik açıdan mümkün değildi; ancak buradaki çelişki, tam da bu uyuşmazlığın hayati önem taşıyan sanatsal etkisini yaratmasındadır.

de topu izleyen bütün kafalar aynı tempoyla bir sağa bir sola döner – yalnızca katil Bruno sert bir şekilde kameraya, başka bir deyişle, platformu gözetleyen Guy'a doğru bakmaktadır.[63]

Bu şekilde Şey'in bakışı, koşulları bir tür 'olumsuzluğun olumsuzluğu'nu şekillendiren bir 'üçlü'ye ulaşır: 1) Arbogast'ın ve açı/karşı açı biçimindeki değişimi ve gördükleri standart şüphe düzeyinde kalır; araştırmacı bilinmeyen bir X'in pusuda beklediği yasak bir alana -başka bir deyişle, betimlenen her nesnenin öznenin arzusuyla ve/veya endişesiyle renklendiği bir alana- girer; 2) bütün sahneye nesnel 'Tanrı bakışı' noktasına geçiş bu düzeyi 'olumsuzlar' – öznenin 'patolojik' ilgilerinin lekesini geçersiz kılar; 3) katilin gördüklerini gösteren öznel çekim 'Tanrı bakışı'nın nesnelliğini 'olumsuzlar'. Bu öznel çekim, Arbogast'ın sahnenin başında gördüklerini gösteren öznel çekimin 'olumsuzlanmasının olumsuzlanması'dır: Özneye, ancak özneleştirmenin ötesindeki özneye geri dönüştür ve tam da bu sebeple onunla özdeşleşme kesinlikle mümkün değildir – başlangıçta Arbogast'ın meraklı bakışlarıyla özdeşleşmemizin aksine, artık mutlak Tuhaflığın imkânsız noktasını işgal halindeyizdir. Filmin en sonunda, Norman gözlerini kaldırarak doğrudan kameraya doğru baktığında, bu tuhaflıkla karşı karşıya bırakılırız: Arbogast'ın kesik yüzüne bakarken, onu işte bu gözlerle görürüz.[64]

Burada gözden kaçırılmaması gereken özellik, üst açılı ('Tanrı bakışı') nesnel sahneyle hemen ardından gelen ve Arbogast'ın kesik yüzünün olduğu bakış açısı sahnesinin arasındaki yoğun bağlılıktır ve Hitchcock'un sözünü ettiği zıtlık burada yatar.[65] Bu

---

63) Bu çekimin Platonculuğun sırrını ifşa ettiğini söylemek işten bile değildir: Mutlak durağanlık alanını tecrit etmenin -neslin ve yozlaşmanın evrensel süreciyle olan bağlantısını kesmenin- tek yolu, resimdeki hareketsiz nokta olarak Öteki'nin bakışına sabitlemektir.

64) Arbogast'ın yüzünün olduğu sahneyle *Lekeli Adam*'da Henry Fonda'nın çatlak aynada yansıyan yüzünün olduğu sahne arasındaki benzerlik, bu şekilde tam anlamıyla gerekçelendirilmiş olur: Her iki durumda da bakış açısı, Şeyin bakış açısıdır. Bkz. bu kitapta Renata Salecl'in *Lekeli Adam*'la ilgili bölümü, s. 186-196.

65) Robert Aldrich, *Whatever Happened to Baby Jane?* filminde, Bette Davis'in açlıktan ölmek üzere olan Joan Crawford'a tepsi içinde bir fare götürdüğü sahneyi aynı 'Tanrı' perspektifinden çekerek benzer bir etki yakalamayı amaçlamıştır; buradaki 'leke', tepsinin kapağı kaldırıldığında ortaya çıkan ölü farenin kendisidir. *Sapık*'taki en önemli fark, Arbogast'ın cinayeti sahnesindeki yıkıcı etkiyi veren korkutucu lekenin (Şeyin) bakışına geçiş yapılmamasında yatar.

bağlılığı açıklamak için basit bir mantık deneyi yapalım ve Arbogast'ın öldürüldüğü sahnesinin 'Tanrı bakışı'ndan *çekilmemiş* -standart açı-karşı açı ilkesiyle sınırlanmış- halini hayal edelim: Eli kulağında bir tehdidi haber veren bir dizi işaretin ardından (ikinci kattaki kapı çıtırtısı, vs.) Arbogast'ın katilin gözlerinden görülen bakış açısı çekimini görürüz... Bu şekilde 'Şeyin bakışı'nın etkisi kaybolacak ve öznel çekim imkansız Şeyin bakışı olarak değil, seyircinin rahatlıkla özdeşleşebileceği diyejetik *personae*'den birisini izleyeceğimiz basit bir bakış açısı çekimi olarak işlev görecekti.

Başka bir deyişle, *'Tanrı'nın bakışı'na bütün öznel özdeşleşmelerin alanını temizlemek için ihtiyaç duyulur*, yani Lacan'ın 'öznel mahrumiyet' olarak adlandırdığının etkisini arttırmak için bu bakışa gerek vardır. Müteakip öznel bakış açısı sahnesinin diyejetik öznelerden birinin bakış açısı olarak değil de Şeyin imkânsız bakışı olarak algılanması, ancak bu koşula bağlıdır.[66] Burada tam da Arbogast'ın merdivenlerden çıkışına değinen Jean Narboni'nin Hitchcockçu açı-karşı açı ilkesinin "şeyler tarafından belirlenmeyen, kendisi bizzat resimli bilmecenin parçası olmayan bir araştırmacı-özneye ait olan bağımsız, meraklı, otonom ve aktif bir bakış"ın, başka bir deyişle Hitchcock'un 'kilim' adını verdiği şeyin imkânsızlığını nasıl betimlediği hakkındaki düşüncelerini hatırlamak gerekir:

---

66) Hitchcock'un 1930'da *Cinayet!* filminde, Fane'in -katilin- Sir John'un kapanına girmek üzere olduğu o önemli anı izlediğimiz fare kapanı sahnesinde benzer bir çekim sekansına nasıl başvurduğunu hatırlamak ilginç olabilir. Sir John ve Fane Sir John'un oyunundan bir sahnenin provasını yapmaktadır; Fane, metnin suçunu itiraf etmesi yönünde ikna edilmesi için planlanan pasaja geldiğinde, Hitchcock aniden standart açı/karşı açı ilkesini yarıda keser, kamera 'Tanrı'nın perspektifi'ne geçer ve bize her iki kahramanı (Sir John ve Fane'i) çok yüksekten gösterir; bu tuhaf çekimin hemen ardından metnin ilerisinde ne olduğunu görmek için (başka bir deyişle, Sir John'un cinayet hakkında gerçekte ne kadar bilgisi olduğunu görmek için) sinirli bir şekilde sayfayı çeviren ve boş bir sayfayla karşılaşan Fane'in omuz üzerinden, güya öznel, yakın plandan verildiği bir sahne izler. (Bkz. bu sahneyle ilgili olarak, Alenka Zupancic'in bu kitapta yer alan tiyatro hakkındaki bölümü, s. 66-100.) Boş sayfa; Sir John'un cinayetle ilgili hiçbir gerçekten haberdar olmadığını doğrulayarak Fane'i rahatlatmak şöyle dursun, tekinsiz bir şoka, Fane'in ölümünü haber veren bir tür önseziye sebep olur. Başka bir deyişle, bu boş sayfa, intiharından hemen önce, Fane'in trapezde sallandığı sırada gördüğü üçüncü hayalinde karşılaştığı boşlukla yakından ilişkilidir (önce Sir John'u, sonra Diana'yı ve son olarak boşluğu -kendisiyle ilgili hiçbir şeyin olmadığı boşluğu- görür).

> ...Öznel bakış açısından çekilen bir dolu [Hitchcock] sahnesi söz konusu olduğunda, mesela *Sapık* filminde dedektif Arbogast'ın merdivenlerden çıktığı sahnede olduğu gibi, neden kişinin bakışının şeyleri ortaya çıkarmadığı, adımının onu *şeylere* yönlendirmediği, aksine şeylerin ona gözünü diktiği, tehlikeli bir biçimde kişiyi kendilerine doğru çektiği, onu yakaladığı ve yutmak üzere olduğu hissine kapılırız?[67]

Yine de özneyi nesnelere iliştirdiği söylenebilen bu bağ -Hitchcock'un 'öznel *mise-en-scène*'inin temeli- onun son sözü değildir: Sahnenin geometrik olarak şeffaf yer planını gösteren, yukarıdan çekilen ve Arbogast'ı merdivenlerden çıkarken takip eden görüntü tam da otonom olan, şeyler tarafından belirlenmeyen, bütün patolojik özdeşleşmelerden arınmış, sınırsız olan imkânsız bakıştır (yukarıda sözü edilen ve Norman'ın annesini bodruma taşıdığını gördüğümüz ilerideki sahnede, kamera meraklı bir yer planı sahnesiyle başlayan ve bütün sahnenin aynı 'Tanrı bakışı' açısıyla sona eren kesintisiz bir kaydırmalı çekim içerisinde bakışın bu öz-arınımını elde eder: yuvarlak hareketiyle, burada bakış kelimenin tam anlamıyla patolojik sınırlardan ayrılır, sapar). Bunun ardından gelen, bu nötr bakıştan bizzat Şeyin bakışına geçiş, bu yüzden, saflığının içkin bir alt üst edilişidir – tekrar öznelliğe düşmek değil, özneleşme ötesindeki özne boyutuna bir giriştir.

Cinayet!'deki intihar sahnesinde benzer bir biçimsel dinamik vardır: İntihar atlayışının hemen ardından, Fane'in görüş açısından arenayı ve sirk çadırının tepesinden -başka bir deyişle, 'Tanrı bakışı'yla örtüşen bir açıdan- halkı gösteren öznel bir sahne gelir. Bu bakış açısı sahnesi, Fane'in arınışını tesis eder: kalıcı *öznel mahrumiyet,* ardından, öznel özdeşleştirmelerden arınmasının ardından kendini aşağıya, gerisin geriye dünyevi gerçekliğin içine atabilir ve bu gerçeklik içinde bir nesne-leke haline gelir. Üzerinde sallandığı ip, 'Tanrı bakışı'nı -saf bir meta-dil konumu, bütün

67) Jean Narboni, "Visages d'Hitchcock", *Cahiers du cinéma, hors-série 8*: Alfred Hitchcock, Paris, 1980, s. 33.

yere yakın öznel özdeşleştirmelerden temizlenmiş görüntüyü-gerçekliği lekeleyen yakışıksız Şeye bağlayan göbek bağıdır.[68]

ÖZNELERARASILIĞIN ÇÖKÜŞÜ

Nesnel 'Tanrı bakışı'yla Şeyin 'öznel' bakışı arasındaki bu düşmanlık, öznel ile nesnel arasında var olan ve açı/karşı açı ilkesini düzenleyen standart düşmanlığı çok daha radikal, başka bir düzeyde yineler. 'Tanrı bakışı'yla yakışıksız Şey arasındaki bu suç ortaklığı, iki aşırılığın basitçe tamamlayıcı ilişkisini değil, mutlak bir örtüşmeyi davet eder – düşmanlıkları, salt *topolojik* yapıdadır; iki yüzeyde kayıtlı, *tek ve aynı* öğedir elimizdeki: Yakışıksız leke, bütün resmin nesnel-tarafsız görünüşünün resmin kendisinde mevcut olduğu biçimden başka bir şey değildir. (*Kuşlar* filminden yukarıda sözü edilen 'Tanrı bakışı' açılı Bodega Bay sahnesinde, aynı topolojik tersine çevirme, aynı sahneyle vurgulanır: Kuşlar sahneye kameranın arkasından girer girmez, tarafsız 'nesnel' çekim, yakışıksız Şeyin bakışını, başka bir deyişle öldürücü kuşların bakışını yansıtan 'öznel' sahneye dönüşür.)

Hitchcock'un 'Jansenizmi'yle ilişkili olarak iki karşıt özelliğin benzer suç ortaklığıyla çoktan karşılaşmış olduğumuz için burada incelememizin başlangıç noktasına yeniden ulaşıyoruz: 1) Öznel kaderlerin simgesel mekanizmanın öznel-aşırı kör otomatizmi tarafından belirlenmesi; 2) bakışın, bütün 'nesnellik' alanını bakışa bağlı kılan görülene karşı üstünlüğü. İşte bu aynı düşmanlık, Lacan'ın ilk olarak irdelediği zamanki haliyle (1950'lerin başında, başka bir deyişle, ilk iki Seminer'inde) 'büyük Öteki' kavramını tanımlar: 'Büyük Öteki' öznenin dil duvarının öte-

68) Bu sahneyle Laurence Olivier'in *Hamlet*'indeki fare kapanı sahnesi arasında yapısal bir benzerlik vardır: *Hamlet*'te, iki düğüm noktasını bağlayan görünmez 'ip', sahne ve kraldır. Hamlet'in babasının ölümüyle ilgili 'Gerçeğin' kurmaca biçiminde ifşa edildiği sahne, 'Tanrı bakışı'nı somutlaştırır, ki bu nedenle kameranın uzun bir pan çekimle etrafında döndüğü ilk düğüm noktası olarak işlev görür; elbette resimdeki yakışıksız leke, ifşa edilmiş olan katil kraldır – sahnede suçuyla ilgili gerçeklerin farkına vardığı an, kameranın etrafında salındığı ikinci düğüm noktası haline gelir. Bu şekilde benzerlik açıktır: Olivier'in *Hamlet*'inde (*Cinayet*'de 'Tanrı bakışı' yüksekliğinden ulaşan ve katili boğazlayan) ipin işlevini suçunu ortaya çıkardığı an kralı çember içine alan ***kameranın kendisi üstlenir***.

sinde kavranamaz Ötekiliği olarak ortaya konur ve beklenmedik bir şekilde öznelerarasılık oyununu düzenleyen simgesel makinenin öznel olmayan kör otomatizmine geri döner.[69] Ve aynı geri dönüş, *The Murderous Gaze*'de Rothman'ın yorumunun dramatik *tour de force*'unu tesis eder: Hitchcock filmlerinde, kameraya bakış tarafından betimlenen mutlak Ötekilik figürüne adanmış yüzlerce sayfanın ardından, *Sapık* incelemesinde varılan sonuç, bu Ötekiliğin son tahlilde makinenin (kameranın) kendisiyle örtüştüğü şeklindedir.

'Yaşayan' bir formda bu çelişkili örtüşmeyi deneyimlemek için, canavarların, siborgların, yaşayan ölülerin, vs. iki bileşenini hatırlamak yeterli olur: Şefkatten, her tür 'patolojik' düşünceden yoksun, kör bir şekilde çalışan, bizim yalvarışlarımıza erişimi olmayan makinelerdir (*Terminatör*'de Schwarzenegger'in kör ısrarcılığı, *The Night of The Living Dead*'deki yaşayan ölüler, vs.), fakat aynı zamanda mutlak bir bakışın varlığıyla tanımlanırlar. Bir canavarın gerçekten korkutucu tarafı, sürekli olarak bizi izliyormuş gibi görünmesidir – bu bakış olmasaydı, dürtüsünün kör ısrarcılığı tekinsiz karakterini kaybeder ve basit bir mekanik güce dönüşürdü. Norman'ın son bakışının annesinin kafatasına dönüşmesi bu karar verilemezliği, zıtların belki de nihai Moebius bandını tesis eden bu ani örtüşmesini betimler: Makine bir artık -leke olarak bakış- üretir, ancak birdenbire bu artığın makinenin kendisini oluşturduğu anlaşılır. *Toplam, artığında saklıdır – Bütün'ü lekesine iliştiren bu göbek bağı özneyi tanımlayan mutlak çelişkidir.*

O halde açıklanması gereken son yanlış anlama da buradadır: *Sapık* filminin nihai 'giz'i, Norman'ın kameraya bakışıyla betimlenen giz, duvarının ötesinde kişinin kavranamaz, tarif edilemez derinliğiyle vs. ilgili klişenin yeni bir türü anlamına *gelmez*. Nihai giz, bu Ötesiliğin bütün olumlu içerikten yoksun, kendi içinde bir oyuk olduğudur: İçinde 'ruh'un hiçbir derinliği yoktur (Norman'ın bakışı düpedüz 'ruhsuz'dur, tıpkı canavarların ve yaşayan ölülerinki gibi) – ve bu haliyle Ötesi *bakışın kendisiyle örtüşür*:

---

69) Lacancı 'büyük Öteki' kavramının bu yapıcı iki yüzlülüğü hakkında daha ayrıntılı bir çalışma için bkz. Zizek, *For They Know Not What They Do*, 6. Bölüm.

"Görünüşün ötesinde Kendi İçinde Şey yoktur, bakış vardır"[70] – sanki Lacan'ın önermesi doğrudan Norman'ın kameraya çevirdiği son bakışından kaynaklanır; sanki *Sapık*'ın son dersini özetlemek için yapılmıştır.[71] Şimdi Raymond Durgnat'ın[72] Hitchcock filmlerindeki 'sahte' derinlikle ilgili ironik açıklamalarına da cevap verebiliriz ("Potemkin denizaltıları – gövdesi olmayan bir periskop filosu"); bu tanımlamayı, çürütmekten ziyade, 'şeyin kendisi'ne geri dönüştürmek gerekir: *Sapık*'ın nefret uyandıran dersi, *'derinliğin' kendisinin (bizim 'kişi' olarak öteki ile fenomenolojik deneyimimizi tanımlayan kavranamaz boşluğun)* 'gövdesiz bir periskop' olduğu, tıpkı Parrhasius tarafından yapılan, ardında saklı duran içeriğin yanılsamasını gün ışığına çıkaran peçe gibi, yüzey taramasının yanıltıcı bir etkisi olduğudur...

Ötesi'nin asıl doğasını ifşa eden bu bakış, Kartezyen *cogito*'nun sert çekirdeği, çağdaş 'öznelliğin Kartezyen metafiziği', eleştirmenlerinin boğazına takılan kemiktir. Başka bir deyişle, geç dönem Wittgenstein'dan Habermas'a kadar çağdaş felsefenin nükseden anti-Kartezyen konularından biri, Kartezyen *cogito*'nun sözde öznelerarasılığın üstünlüğünü göz önüne almayışıdır: *cogito* -veya hikâye şöyle devam eder- yapısı gereği 'monolojik'tir ve bu haliyle yalnızca öznelerarasılığın olduğu bir arkaplanda ve onun [öznelerarasılığın] 'hayat-dünyasında' ortaya çıkabilen yabancılaşmış, ispatlanmış bir üründür. *Sapık*, örtük bir karşı hareketle, öznelerarasılıktan önce gelen bir öznenin durumunu belirtir – salt bakıştan oluşan, Şeyin topolojik tersine çevrilmesinden başka bir şey olmayan derinliksiz bir boşluk. Bu özne -sözde 'demode' Kartezyen Makine ve Bakış sorunsalının (başka bir deyişle, Mekanik ve Optikle ilgili Kartezyen çifte takıntının) çekirdeği- pragmatik-yorumbilimsel öznelerarası yaklaşımın ne pahasına olursa olsun tarafsızlaştırmaya çalıştığı şeydir, zira özneleştirme/anlatılaştırmayı, öznenin simgesel evrene tam anlamıyla katılımını engeller.

---

70) Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, s. 103.
71) Lacan'ın bildiği bir filmdir ve "Transference" hakkındaki seminerinden filme bir gönderme yapar (Lacan, *Le Séminaire, livre VIII: La transfert*, s. 23).
72) Raymond Durgnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, Londra: Faber and Faber, 1974.

Böylece, Hitchcock'un 1930'lu yıllardaki filmlerinden *Sapık*'a kadar çizdiği yol bir anlamda Lacan'ın yoluyla paralellik gösterir. 1950'lerde Lacan'ın teorisi de geleneksel bilimsellik karşıtı söylem içeren öznelerarası bir motifi izliyordu: Psikanaliz, hastayı nesnelleştirmekten kaçınmalıdır; psikanalitik süreçte, 'gerçek' arzu teşhisinin ayrılmaz bir biçimde teşhis edilecek arzuyla bağlantılı olduğu öznelerarası diyalektiğin sonucu olarak ortaya çıkar... *Seminar on Transference* (1960-1961) açıkça *agalma* lehine, 'gizli hazine', "öznenin kendisinden daha fazla öznenin içinde bulunan" ve dolayısıyla öznelerarası ilişkiye indirgenemez bir asimetri davet eden simgelenemeyen nesne ('artı-haz') lehine bu sorunsaldan ayrılır.[73] 1950'lerde Lacan için nesne, öznelerarası teşhis oyunundaki 'risk' rolüne indirgenirken (bir nesneyi arzulamak, bu nesnede hak iddia eden ötekinin arzusunu arzulamanın bir yoludur, vs.), daha sonraki dönemde Lacan için *nesne, öznenin başka bir öznede aradığı şey* -özneye itibarını kazandıran şey- haline gelir. Birçok Lacan yorumcusunun -her şeyden önce Almanya ve Britanya'da- çağdaş hayat-dünyasına ve/veya söz eylem sorunsalına çok iyi bir şekilde uyan 1950'li yılların 'diyalektik-öznelerarası' Lacan'a karşı beslediği nostalji, bu yüzden, Lacan'a karşı bir direniş biçiminden, onun teorik mabedinin sert çekirdeğini nötralize etme yönünde çaresizce girişilen bir çabadan başka bir şey değildir.

Şimdi Hitchcock'un -bu anlamda Lacan'ın kendisinden ziyade bir Kartezyen olan[74] Hitchcock'un- neden geriye dönüş/dış ses aygıtının cazibesine direndiğini anlayabiliriz: Bu biçimsel aygıt hâlâ simgesel entegrasyon aracı olarak öznelerarasılığa dayanır. Bu yüzden, Hitchcock evreni, sonuç olarak geriye dönüş/dış ses aygıtının zirveye ulaştığı *film noir* evrenine uymaz – Anatole Litvak'ın *Sorry, Wrong Number* (1948) filmini burada anmak yeterlidir; söz konusu film, Lacan'ın öznenin Öteki söylemi tarafından nasıl oluşturulduğu hakkındaki tezinin ders kitabı kıvamında bir örneğidir âdeta. Kibirli, zengin bir kadının hikâyesini anlatır; bacakla-

73) Lacan, *Le Séminaire, livre VIII: Le transfert*, s. 20-22.
74) Hitchcock için, gayet iyi bilindiği üzere, psikanaliz öznesi Descartesçı *cogito*'dan başka bir şey değildir.

rı felçli olduğu için yatağa bağlı olan bu kadın, planlanan bir cinayetle ilgili bir telefon konuşmasına kulak misafiri olur. Meseleyi araştırmaya karar verir ve telefon konuşmalarıyla geçen koca bir günün sonunda planlanan cinayetin kurbanının kendisi olduğuna kanaat eder – artık çok geçtir, çünkü katil çoktan yola koyulmuştur... J.P. Telotte'nin belirttiği üzere,[75] bu filmin sıradışı yönü, genel *film noir* ilkesini tersine çevirmesinde -Hegel dilinde 'kendisine yansıtması'nda- yatar; öyle ki bu ilke aracılığıyla, kademe kademe kurma yoluyla -başka bir deyişle, bir dizi kısmi içgörülerle- anlatıcı gizemli birisinin 'gerçek imajı'nı gün yüzüne çıkarmaya çabalar (elbette buradaki paradigma *Yurttaş Kane*'dir): *Sorry, Wrong Number* filminde, bu gizemli, tanımadık kişi, *anlatıcının kendisiyle örtüşür*. Öteki-kişilerin anlatılarından oluşan ve geriye dönüşlerle görselleştirilen bir dizi aracılığıyla, anlatıcı bütün parçaları kademe kademe biraraya getirir ve kendisi hakkındaki gerçeği (yeniden) kurarken bu girift olay örgüsünün merkezinde bilmeden kendisinin bulunduğunu fark eder – kısacası, kendisiyle ilgili gerçeği kendi dışında, etkileri [kadının] kavrayışından kaçan öznelerarası bir ağ içinde ortaya çıkarır.

Dış ses/geriye dönüş aygıtının 'vasiyet' boyutu burada yatar: Olacak olan her şeyin çoktan gerçekleştiği anda ölümün kapısında yatarken özne, hayatının karmakarışıklığını onu tutarlı bir anlatı şeklinde düzenleyerek temizlemeye çalışmaktadır (*Double Indemnity*, *DOA*, vs.). Buradan çıkan nihai ders, bütün parçaları biraraya getirdiğimizde bizi bekleyen mesajın 'ölüm' olduğudur: Sadece kişi ölümle yüzleştiğinde, hikâyesini (yeniden) kurması mümkün olur. Başka bir ifadeyle, *film noir* çelişkili bir şekilde, tam da 'karanlığı'nı (oyunun başlamadan bittiği umutsuz ölümcüllük atmosferi, vs.) oluşturan özellikler nedeniyle fazlasıyla 'güvenilir'dir: Hâlâ 'büyük Öteki'nin (simgesel düzenin) tutarlılığına dayanır. Tamamen 'anlatı kapalılığı'nın sınırları içerisinde kalır: Anlatısı, mektubu amansız bir zorunlulukla 'kaderine ulaşan' kapalı bir simgesel yolculuk planına biçim verir.

---

75) J.P. Telotte, *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, Bölüm 4 ("Tangled Networks and Wrong Numbers"), Urbana: University of Illinois Press, 1989.

Türünün belki de en karanlık ve en rahatsız edici örneğini teşkil eden ve haksız bir biçimde hafife alınmış olan, Edmund Goulding'in *Nightmare Alley* (1947) filmini hatırlayalım: 'Büyük Stanton' hikâyesi, sahte bir zihin okuyucunun sırlarını ele geçiren ve kendisini spiritüalist olarak tanıtan küçük karnaval işletmecisini anlatır. Zengin müşterilerini sömürerek tam zengin olmak üzereyken sahtekârlığı ortaya çıkar ve düşüşü de çıkışı kadar hızlı olur. Filmin başında Stanton'ın (Tyron Power tarafından canlandırılır), 'morona', canlı tavukları yiyen bir ucube gösterisine, karnaval hayatının en düşük formuna karşı korkusunu ve tiksinmesini ortaya koyar; filmin sonunda kendisi pespaye karnavala bir moron olarak geri döner... 'Anlatı kapalılığı' bu metaforik halkada yatar: Başlangıçta, kahraman üstünlük tavrı takındığı bir aşağılanma sahnesine tanık olur – gözden kaçırdığı şey, bu manzaranın kendi geleceğinin bir metaforu olduğudur: *de te fabula narratur* (anlatılan senin hikâyendir) boyutu, sonunda insafsız Kader'in, onu tam da bu aşağılık yeri doldurmaya zorlayacağı gerçeği.[76] Bu halkada *wo es war, soll ich werden* -o aşağılık yaratığın olduğu yer, senin gerçek yerin, sonunda oraya ulaşacaksın- şeklindeki Freudcu düsturda işleyen etik buyruğu ayırt etmek kolaydır. Sonuçta bu 'ölüm dürtüsü'yle ilgilidir: 'Ölüm dürtüsü' özneyi insafsız bir şekilde o yere doğru sürükleyen zorlamanın adıdır...

Ancak kural olarak dikkatlerden kaçan şey, dış ses/geriye dönüş ile *film noir*'ın diğer karakteristik aygıtı olan öznel kamera arasındaki radikal uyuşmazlıktır: Telotte, her iki aygıttaki aynı yaklaşımı fark etmekle bir noktayı kaçırır ('bakış açısı'na olan vurgu – başka bir deyişle, toplumsal gerçekliğin öznel bir perspektif tarafından nasıl bozulduğunu) onun için öznel kamera dış ses/geriye dönüşlerde zaten var olan şeyin basit bir radikalleştirilmesinden öteye gitmez.[77] Dış ses/geriye dönüş ve öznel kamera arasın-

---

76) Josef von Sternberg'in *Morocco* filminde aynı daireye rastlanır: Başlangıçta, Marlene Dietrich, *femme fatale*, sevgilileriyle birlikte kalmak için lejyoner karavanı çöle ilerlerken onu yaya olarak takip eden kadın sırasını küçümseyerek izler ve sonunda kendisi de bu sıraya katılır çünkü tek gerçek aşkı o karavandadır.

77) Bkz. Telotte, s. 17: "Öznel kamera, bakış açısını dış ses/geriye dönüşten çok daha fazla vurgular..."

daki süreksizlik, sonuç olarak Simgesel ile Gerçek arasındaki süreksizliktir: Dış ses/geriye dönüş aracılığıyla, özne deneyimini simgesel evrene ve orada öznelerarasılığın kamusal alanına dahil ederken (geriye dönüş anlatısının kural olarak toplumsal otoritenin temsilcisi olan Öteki'ne bir itiraf biçimine sahip olması tesadüf değildir), öznel kameranın etkisi, bunun tam karşıtıdır – ötekinin bakışıyla özdeşleşme bizi simgesel alandan çıkarır. Bir filmde birdenbire "şeyleri başka birinin gözlerinden gördüğümüzde" kendimizi hiçbir simgeselleştirmenin dolduramayacağı bir alanı işgal ederken buluruz.

Bu süreksizlik, *par excellence* bir öznel kamera yönetmeni olan Hitchcock'tan başka hiçbir yerde o kadar güçlü şekilde vurgulanmaz ve Hitchcock tam da bu yüzden geriye dönüşü kullanırken bu tür güçlüklerle karşılaşır: Bu aygıtı kullandığı ender durumlarda (*Sahne Korkusu, İtiraf Ediyorum*), sonuç oldukça belirsiz ve tuhaf olmuştur ve kural olarak geriye dönüşün sahte olduğu ortaya çıkar. Bu süreksizlik, *Sapık* filminde doruğuna çıkar: Sonunda, sonuç farklı öznel perspektiflerin, 'gerçek-etkisi'ni doğuran genel bir öznelerarasılığa yerleştirmenin tam karşıtı şeklinde ortaya çıkar. Başka bir deyişle, örtüşmeleri başarılı geriye dönüş anlatısını tanımlayan iki düzey sonunda birbirinden kopar: Bir tarafta psikiyatristin verdiği yavan 'nesnel' bilimsel kamusal *bilgi*, diğer tarafta Norman'ın/Anne'nin final monoloğu, öznel *gerçeği*, psikotik evrenine nihai kapanışı yer alır ve ikisi arasındaki bütün bağlar kesilmiştir.

Bilgi ve gerçek arasındaki temel yarılma, elbette Lacancı teorinin sıradan söylemidir: Histerik, sözlerinin olgusal, önermesel içeriği hakkında 'yalan söyler', ancak tam da bu yalan sözcelenen düzeyinde [histeriğin] arzusunun, sözcelemesinin esas öznel konumunun gerçeğini ortaya koyar – öznel konumunun sahteliğini örtbas etmek amacıyla 'gerçeği ve yalnızca gerçeği' söyleyen saplantılı nevrotiğin aksine. 1950'li yılların başlarında Amerikan Solu'yla McCarthyci cadı avcıları arasındaki karşıtlığı hatırlayalım: 'olgusal doğruluk' açısından bakıldığında, McCarthyciler kuşkusuz gerçeğe daha yakındılar (Sovyetler Birliği'nin Solcu çevreler-

deki naif ve idealize edilmiş imajını vurgulamaya gerek var mı?), ancak buna rağmen, mutlak bir anlayış bize, o somut toplumsal bağ içerisinde, 'gerçeğin' (öznel konumun sahiciliği) kararlı bir şekilde eziyet edilen Sol'un tarafındaydı, oysa sözlerinin önermesel içeriği 'doğru' olmasına rağmen, cadı avcıları alçaktı. Çelişki, *öznelerarası gerçeğin yalnızca bir yalan biçiminde, önermesel içeriğin sahteliği biçiminde sözcelenebilmesinde yatar*: Lacan'ın belirttiği üzere, gerçek her zaman bir kurmaca yapısında olduğu için, (öznelerarası) gerçeği (önermesel) gerçek biçiminde belirtmeyi mümkün kılacak bir 'sentez' yoktur.

Ancak burada gözden kaçırılmaması gereken nokta, bu histerik öznelerarası gerçekle -başka bir deyişle, sahici öznel konumla- 'anne'nin final monoloğunda kendisini sözceleyen *psikotik* gerçek arasındaki karşıtlıktır: Sonuncusunda eksik olan (ve bu eksiklik onu psikotik bir hezeyan haline getirir), tam da öznelerarasılık boyutudur – Norman'ın 'gerçeği' öznelerarası alana dahil edilmez.

Dolayısıyla, *Sapık* filminin nihai toplumsal-ideolojik dersi, geç Kapitalizmde Gerçeğin aracı olarak öznelerarasılık alanının çökmesi, bu alanın uzman bilgisi ve psikotik 'özel' gerçek olarak iki kutba bölünmesidir. Ancak bu bugün, geç kapitalist evrende psikanalizin (öznelerarasılığın büyük Ötekisini betimleyen analiste travmalarımızı anlatmak suretiyle, sonuç olarak söz konusu travmaların simgesel entegrasyonuna dayanan psikanalizin) mümkün olmadığı anlamına mı gelir? İnsanların, Thomas Harris'in romanlarındaki insan eti yiyen seri katil Hannibal Lecter gibi karakterlerden etkilenmesi bir umut ışığı olduğunun ispatıdır: Bu etkilenme sonuç olarak Lacancı bir psikanaliste duyulan derin bir hasrete tanıklık eder. Başka bir deyişle, Hannibal Lecter katı Kantçı anlayışta yüce bir figürdür: popüler hayalgücünün, kendisine Lacancı bir analist fikrini temsil etmek için giriştiği çaresiz, son tahlilde başarısız bir çaba. Lecter'ın Lacancı analistle olan ilişkisi, Kant'a göre 'dinamik yüce'nin deneyimini tanımlayan ilişkiyle mükemmel bir biçimde örtüşür: vahşi, kaotik, evcilleştirilmemiş, öfkeli Doğa ile her türlü doğal sınırın ötesinde duyusal ötesi Akıl İdeası arasındaki ilişki. Lecter'ın kötücül -sadece kurbanlarını öldürmekle kal-

maz, onların iç organlarını yemeye devam eder- hemcins olduğumuz yaratıklara yaşattırabildiğimiz korkunçlukları hayal etme kapasitemizi sonuna kadar zorladığı doğrudur; ancak Lecter'ın zalimliğini kendimize temsil etme yönündeki en uç çabalarımız bile analistin ediminin gerçek boyutunu kavramaya yetmez: Analist *la traversée du fantasme*'ı doğurarak (temel fantezimizi inceleyerek), 'varlığımızın çekirdeği'ni, fantazmatik 'Ben malzemesi' olarak *objet petit a*'yı, gizli hazineyi, *agalma*'yı, kendimizde en değerli olduğuna inandığımız şeyi, onun basit bir suret olduğu suçlamasında bulunarak, kelimenin tam anlamıyla 'çalar'. Lacan, *objet petit a*'yı fantazmatik 'Ben malzemesi' olarak tanımlar; aynı şekilde $: 'ye, simgesel düzendeki çatlağa, 'özne', 'kişi'nin ontolojik bütünlüğü, varlığın bütünlüğünün görünüşü adını verdiğimiz ontolojik boşluğa söz hakkı tanıyan da budur – ve analistin 'yuttuğu', öğüttüğü şey tam da bu 'malzeme'dir. Lacan'ın analist tanımında yürürlükte olan beklenmedik, 'ayinsel' öğenin, başka bir deyişle sürekli tekrar ettiği ironik Heidegger dokundurmasının gerekçesi budur: "Mange ton *Dasein*!" – "Varlığını ye!" Hannibal Lecter'ın etkileyiş gücü işte burada yatar: Lacan'ın 'öznel mahrumiyet' olarak adlandırdığı şeyin mutlak sınırına nail olmadaki başarısızlığı sayesindedir ki biz analist İdeasına dair bir önsezi elde edebiliriz. Dolayısıyla, *Kuzuların Sessizliği*'nde Lecter gerçek anlamda yamyamdır, ancak kurbanlarıyla olan ilişkisinde değil, Clarice Starling'le olan ilişkisinde yamyamdır: Onların ilişkisi analitik durumun alaycı bir taklididir, çünkü Clarice'e 'Buffalo Bill'i yakalamasında yardım etmesi karşılığında, ondan bir şeyi teslim etmesini ister – neyi? Tam da analiz edilen kişinin analiste teslim ettiği şeyi; varlığının çekirdeğini, temel fantezisini (kuzuların çığlığını). Lecter tarafından Clarice'e önerilen şey *quid pro quo* (bir şey karşılığında bir şey) bu yüzden şu şekildedir: "Dasein'ını (varlığını) yememe izin verirsen sana yardım ederim!" Düzgün analitik ilişkinin tersine çevrilmesi, Lecter'ın karşılık olarak kadının Buffalo Bill'i yakalamasına yardımcı olduğu gerçeğinde yatar. Lecter, Lacancı analist olacak kadar zalim değildir: Psikanalizde *Dasein*'ımızı (Varlığımızı) bir tabakta sunmamıza izin vermesi için analiste para öderiz...

KİTABA KATKIDA BULUNANLAR

Pascal Bonitzer, adı *Cahiers du cinéma* dergisiyle birlikte anılan bir Fransız sinema teorisyeni. Son yıllarda senaryo yazarı olarak da ün kazanmıştır. Eserlerinden ikisi *Le Regard et la voix* (Paris, 1976) ile *Le Champ aveugle*'dür (Paris, 1982).

Miran Bozovic, Slovenya, Ljubljana Üniversitesi'nde felsefe tarihi profesörüdür. *Descartes, Cogito and Madness* (Slovence, Ljubljana, 1990) adlı kitabın yazarıdır.

Michel Chion, adı *Cahiers du cinéma* dergisiyle birlikte anılan bir Fransız sinema teorisyeni. Ayrıca, *musique concrète* bestecisi. Sinema üzerine yayınlarından bazıları, *La Voix au cinéma* (Paris, 1982), *Le Son au cinéma* (Paris, 1985) ve *La Toile trouée*'dir (Paris, 1988).

Mladen Dolar, Slovenya, Ljubljana Üniversitesi'nde toplum felsefesi profesörü ve *The Structure of the Fascist Domination* (Slovence, Ljubljana, 1982) ve *Hegel's 'Phenomenology of Spirit'* (Slovence, Ljubljana, 1991) adlı kitapların yazarıdır.

Fredric Jameson, Kuzey Carolina, Duke Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat profesörüdür. Son çıkan kitaplarından bazıları, *Late Marxism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic* (Verso: Londra, 1990) ve *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*'dir (Verso: Londra, 1991).

Stojan Pelko, Sloven sinema teorisyeni ve *Ekran* dergisinin baş editörüdür.

Renata Salecl, Slovenya, Ljubljana Üniversitesi, Kriminoloji Enstitüsü'nde araştırmacı ve *Discipline as a Condition of Freedom* (Slovence, Ljubljana, 1991) adlı kitabın yazarıdır.

Slavoj Zizek, Ljubljana Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde araştırmacıdır. İngilizce yayınlarından ikisi *The Sublime Object of Ideology* (Verso: Londra, 1989) ile *For they know not what they do*'dur (Verso: Londra, 1991).

Alenka Zupancic, Ljubljana, Sloven Bilimler ve Sanatlar Akademisi, Felsefe Çalışmaları Enstitüsü'nde araştırmacıdır.



SLAVOJ ZIZEK

"Gerçek Hitchcock fanatikleri için, onun filmlerinde görülen her şeyin bir anlamı vardır; en basit bir olay örgüsü, beklenmedik felsefi tatlar barındırır ve -reddetmenin alemi yok- elinizdeki bu kitap da böyle bir çılgınlığa sınır tanımaz bir şekilde iştirak etmektedir. Hitchcock her şeye rağmen bir 'erken' postmodernist miydi? Fredric Jameson'ın sinema tarihine özel bir bakış açısıyla dikkatle işlediği doğrultuda, realizm-modernizm-postmodernizm üçlüsünün neresine yerleştirmek gerekir onu? Yoksa, diyalektik bir yaklaşım için, Hitchcock'un bu sınıflandırılmış üçlünün sınırları üzerinde durduğundan bahsetmek mi daha doğru olur?" (Slavoj Zizek)

"Hitchcock'un filmlerinde yaptığı tek şey, sahneleme açısından, suçun açığa çıkardığı bakışın işlevinden en iyi şekilde yararlanmaktı. ... Aslında, Hitchcockçu gerilimin doğması için çok az şeye ihtiyaç vardır. Hileli bir oyun bile filmdeki karakterlerin hayatını etkileyen yıkıcı bir olaya dönüşebilir. Öte yandan, Hitchcockçu gerilimin esası, erotizmdir ve Hitchcockçu montaj, erotik bir montajdır. Gayet iyi bilindiği üzere, o, çiftlerle ilgili filmler yapar ve çiftlerde onu ilgilendiren nokta, çiftleşme ya da -onun sözleriyle- 'iş başında aşk'tır. Bu büyük yönetmenin 'ilişkiler yönetmeni' olarak adlandırılması da bu yaklaşımına bağlanabilir" (Pascal Bonitzer).

agora kitaplığı • 376

ISBN 978-605-103-175-0

sinema • 63

www.agorakitapligi.com

2811531
AZR