İTHAKİSİNEMA

VEYSEL ATAYMAN ŞİDDETİN MİTOLOJİSİ

ithaki

İTHAKİSİNEMA



ŞİDDETİN MİTOLOJİSİ

VEYSEL ATAYMAN

ithaki

5.29.12

6.3.12

Veysel Atayman

26 Ağustos 1941'de İstanbul'da doğdu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Alman Dili ve Edebiyatı ve Felsefe öğrenimi gördü. Aynı üniversitede Mütercim Tercümanlık Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalıştı. Popüler bilim, felsefe, sinema ve edebiyat alanlarında çok sayıda çeviri, deneme, derleme ve eleştiri kitapları bulunmaktadır. Veysel Atayman, 21 Şubat 2016'da aramızdan ayrıldı.

Şiddetin Mitolojisi
Veysel Atayman

İthaki Yayınları - 1493
İthaki Sinema - 5

Yayım Sorumlusu: Alican Saygı Ortanca
Yayıma Hazırlayan: Ömer Ezer
Kapak Görseli: Hamdi Akçay
Kapak Tasarımı ve Baskıya Hazırlık: Şükrü Karakoç
1. Baskı: Mayıs 2019

ISBN: 978-605-375-955-3
Sertifika No: 11407

Veysel Atayman © 2019
İthaki © 2019

Yayıncının izni olmaksızın alıntı yapılamaz.

İthaki™ Penguen Kitap-Kaset Bas. Yay. Paz. Tic. Ltd. Şti.'nin yan kuruluşudur
Neşe Sk.1907 Apt. No:31 34710 | Moda - Kadıköy - İstanbul
Tel: (0216) 348 36 97 - Faks: (0216) 449 98 34
editor@ithaki.com.tr - www.ithaki.com.tr - www.ilknokta.com.tr

Kapak, İç Baskı: Deniz Ofset Matbaacılık
Maltepe Mahallesi Hastane Yolu Sokak No: 1/6 Zeytinburnu-İstanbul
Tel: (0212) 613 30 06 - Faks: (0212) 613 51 97
Sertifika No: 40200

Veysel Atayman

ŞİDDETİN MİTOLOJİSİ

ithaki

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ
Sinemayı Yazmanın İmkânsızlığı 9

SERGIO LEONE
Şiddetin Mitolojisi ve Sinema Masalları 17
Şiddet Toplumu Mitosuna Dair 19
Biyografi ve Popüler Sinema 27
Boyun Eğmeyenlerin Masalı 28
Clint Eastwood ya da: Mahşerin Süvarisi 31
Başka Yalnız Gidenler 35
"68" Gençliği ve Leone Westernleri 38
Yeni Amerika 41

MARTIN SCORSESE
Şiddetin Yapıları 47
Scorsese'nin Sinema Gerçekliği 49
"Taxi Driver" 53
Vietnam'da Yetişen Kurtarıcı 55
"Çarmıha Gerilmiş Boksör" 61
"Good Fellas" 67

OLIVER STONE
Şiddetin Belgeleri 73

STANLEY KUBRICK
Şiddetin Mekanizmaları 83
Genel Bakış: 89

Korku-Endişe ile Arzu-İstek Arasında
Özne ve Yalnızlık 92
İnsan-Nesne-Resim 94
Kendine Ötekinde Bakış 97
Labirent ve Yüksek Mekân 101
Daralmanın Sesi 103
İnsan Nedir? 104
Göze Yakalanmak 106
Makine 108
Zaman 111
Tarih-Öykü 113
Maske 116
Işık ve Renk 117
Ürkütücü Sorular 119
İnsanlığın Hayvanat Bahçesi 121
The End 125
A Clockwork Orange 126
Kurtarıcılıktan Uzak Estetik 133
Modern (Sanat) ve Devlet 134
İkinci Yarı 136
Fallik Gösterge 139
Üç Yuva Üç Baba 139
Dr. Jekyll-Bay Hyde 141
Bilgi, Bilinç ve Günah 143

DAVID LYNCH
Şiddetin Uçurumları 147
Lynch ve Amerikan Ortaçağı 149
Aklın-Ruhun-Bedenin Birbirinden Kopması 153
Americana 154
Sanat ve Modernlik 155
Dekonstrüksiyon 158
Hiper-Realite 159
Sanayi ve Özlem 161

Bir Sinema Başkaldırısı 164
Yasak Olanın Kültürü 166
"Blue Velvet" 170
Cinselliğin Keşfi = Şiddetin Keşfi 173
"Wild at Heart" 180
Cehennemden Çıkış Var mı? 189
"Lost Highway" - Ucu Bucağı Belirsiz, Dolanmış Bir Şerit 191
İki Öykü ya da: Bir Öykünün İki Versiyonu 192
Sonsuz Otoban Gibi Kendi Üzerine Sarılmış Bir Film 201
Bir Yabancılaşma Fantezisi 203
Şizofreni 206
Bir Son Yorum 207

QUENTIN TARANTINO
Şiddetin Tiraji-Komiği 211
"Reservoir Dogs" 213
"Pulp Fiction" 219
Tarantino: Biyografi ve Şiddet 222
X-Kuşağı Filmleri 224

Teknik Terimlerle İlgili Açıklama 227
'Narrative' Sinema 228
Plan-Çekim 229
Mainstream ya da 'Dominant' (Ağır Basan, Belirleyici) Sinema 232

Orijinal Film Adları Dizini 235
Adlar Dizini 239

Önsöz

Sinemayı Yazmanın İmkânsızlığı

Film (sinema) eleştirisi (sözlü/yazılı), eğer bir tahakküm değilse, bir indirgemedir. Görüntüye tahakküm; görüntüyü indirgeme. Hele filmin pazarlanma evresinde film artık tanıtımın oyuncağıdır; görüntülerin evreni, 'plot'un, sadeleştirilmiş bir öykünün tahrik edici anlaşılırlığına indirgenir: "Birbirini çılgınca seven iki gencin imkânsız aşkı..."

Filmi bir vesile sayıp siyaset, kültür, postmodern, hayat, şu bu üzerine konuşup yazmanın bir yolu, "filmden yola çıkarak..."tır. Bu durumda film, kullananın çekip çevirmelerine fazlasıyla alet (hatta bir bahane, ötekinin kendi diyeceğini demesine bir vesile) durumuna düşse bile, aldatıcıdır bu görünüm: Film, bir araç olarak en verimli varoluşunu, "kendinden yola çıkarak"larda yaşamakla kalmaz; filmin sözlü/ yazılı dile teslim oluşunun en masum biçimidir bu. Çünkü yazılmak istenen film değil, oradan yola çıkarak bir başka öyküdür; özel biyografidir; politik bir metindir, vb. Film şöyle bir özetlenmiş, sözlü/yazılı dilin metinlerine geçilmiştir. Hatırlatalım: Buradaki değerlendirmeler de dahil olmak üzere, her sinema yazısında az ya da çok, bu yönde bir "kullanma" hep vardır. (Özellikle postmodern film ve David Lynch ile "Kubrick" sinemasıyla ilgili bölüm.)

Önce tanıtım vardı herhalde; derken, 'film/sinema eleştirisi', sinema tarihi (sinema eleştirisi tarihi) oluşmuş olmalı. Bu külliyatın, şurasına burasına fotoğraflar serpiştirilerek çeşitli başlıklar altında metinleştirilmesi (bilimkurgu sineması, western, ütopik sinema, gerilim sineması, vb.) sinemanın (filmin) artık tamamen sözlü/yazılı dile emanet olması demektir. Ya da tahakküme.

"Sinema tarihi", sinemanın sinema olmaktan çıkıp kendine ait olmayan bir dile emanet edilerek, estetiğin, politikanın, psikolojinin ve hatta dinin, etiğin alanlarında; üstelik bu alanların kavram ve terimleriyle bir kez daha zorbalığa maruz kalarak (sözlü/yazılı dilin çifte tahakkümü oluyor bu artık) var olmasıdır.

Gene de son bakışta, sözlü/yazılı dil görüntüye hep yenilmiştir, yenilecektir. Hele filmin yerine geçme iddiası taşıdığı yerlerde. Bu yenilgi (acizlik durumu), hem metodolojik nedenlidir; hem de dilin, görüntü evreninin insanlığın evriminde dilden önce kurulup insan bilinciyle çoktan etkileşim kurmaya başlamasından birkaç milyon yıl sonra ortaya çıkmış olmasındandır.

Sözlü/yazılı eleştiri, genelde arkasına iyi kötü bir metodoloji alır. Pozitivist geleneğe bağlı bir eleştiri, yönetmenin kişisel / özel biyografisiyle film arasında nasıl doğrudan bağlar arıyorsa (Scorsese, Tarantino örnekleri) son zamanlarda en azından Batı eleştirisinde modası biraz geçmiş görünen göstergebilimci yaklaşım da, görüntüler metninin düzenlenip kodlanmasında yönetmenin rasyonel düzenlemelerini görmediği yerde; onun bilinçdışı, bilinçaltı dünyasının müdahalelerini eşeleyip Lacan'ı, Freud'u göreve çağırmaktadır. Bu analiz, tarihsel sürecin içinde ancak enstantaneler görür; ya da daha doğrusu sürecin enstantaneleriyle ilgilenir. Enstantaneyi yeniden sürece iade etmek gibi bir derdi de yoktur. Enstantaneyi (yapısal sistemi) yeniden süreç içine çekerek hareketlendirdiğimiz yerde de, eleştiriye zengin katkıları olmaktadır bu düzlemin. (Bu metnin Kubrick'e ve postmodern sinemaya ayrılmış bölümündeki analizlerde biraz daha yoğun olmak üzere, benzer bir metodolojik yaklaşımı teşhis edebileceğimizi söyleyebiliriz.)

Öyleyse 'şiddet' odaklı bir değerlendirme, bu bağlamda indirgemenin indirgemesi gibi bir müdahale olarak anlaşılabilir. Öyledir de. Bunun farkında olduğumuz sürece mesele yok. Popüler sinema, popüler türler, kitlesel-medyatik ürünler, B-sınıfı filmler, sanat sineması, auteur sinema, yeni dalga, neorealizm

ve daha sayısız üst başlık; hepsi son tahlilde indirgemenin, sınıflandırmanın bir düzlemidirler; çünkü görüntüler evreninde "neorealizm" yok, dilde vardır; çünkü görüntüler evreninde bir silah, bir patlama sesi, bir parçalanmış beyin, bir araba koltuğu, iki şaşkın yüz görüntüsü vardır; 'şiddet' sözcüğü ise dilde, öteki alt iletişim sistemi düzleminde yaşar.

Görüntüler düzleminde bir adam var, "Daddy, daddy comes home!" sesini duyuyoruz. Loş bir ışık, yerde bir kadın uzanmış, kollarını yere bastıran adamın altında; bir tecavüz hareketi görüyoruz. Dil düzleminde, ödipal konstrüksiyondan başlıyoruz konuşmaya ("Blue Velvet").

Olsun; bu tür indirgeme, dilsel-metodolojik vb. tahakküm, boş konuşmaktan iyidir. Dilin görüntü karşısındaki tam yenilgi anlarıdır bunlar: Enfes, muhteşem, şiirsel, görkemli, örneksiz, duygusal... anlatılmaz görüntüler... tam pes etme anlarıdır. Bence de 'anlatılmaz'... İkonkırıcı olmak istemiyorsak.

Ama gene de sözlü/yazılı dille konuşacağız. Biraz da hakkımız var buna. Sadece politik, etik kaygılarımızdan, toplumsal dertlerimizden ötürü değil. O görüntüler âleminde de, sözlü/yazılı dilin kurduğu düşüncenin ürettiği bir görüntüler evreni bulduğumuzdan. Hem de iktidar dilinin, tahakküm dilinin... Hani şöyle dersek: Görüntü de çoktan masumiyetini kaybetmiş olduğundan.

Bu kitap, 1993 yılında Kiel'de yapılan bir "workshop"un protokollerini çerçeve olarak kullanıyor. Şu anlamda: Orada 'şiddet' parolası altında bir çalışma yapılıyor. Akademiye ve dışarıya açık. Sergio Leone, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, David Lynch, Quentin Tarantino ve Oliver Stone'un birkaç filmi seyrediliyor. Arkasından görüşler, eleştiriler. Werner C. Barg ile Thomas Plöger, bu tartışmalardan yola çıkarak bir kitap oluşturuyorlar.

Çalışma sonrası ortaya çıkan görüş ve yorumları, 'şiddetin mitolojisi, mekanizmaları, uçurumları, trajikomiği, belgeleri, yapıları' gibi metaforik ya da karakterize edici kavramlarla sı-

nıflandırıyorlar. Kuşkusuz, öznel gerekçeleri bu kitapçığı hazırlayanlarca sunulacak alt başlıklar bunlar. Asıl sorulması gereken soru şu bence: Sinemadaki 'şiddetin' hesabını, gele gele bu yönetmenlerden sormanın mantıki ve etik meşruiyeti nerelerde aranabilir? Kitabın son değerlendirilmesinden geri dönüp bakacak olursak, benim bu soruya verdiğim cevap şu: Şiddeti ticari meta haline getirenlerden farklı olarak, en az onlar kadar kullanır görünen, bu yüzden de sürekli eleştirilerin hedefi olan, ama bunu yaparken şiddeti (dehşeti/zorbalığı) ticarileştiren o büyük öbek karşısında, tam da tersine şiddeti sorgulayan yönetmenler oldukları düşünülen isimler bunlar. Elbette 'nasıl sorguladıkları' da bu kitabın temasını oluşturan bir soru zaten. Gene de 'piyasanın görünmeyen eli' gibi bir el, seçimi şiddet sorunsalında bilinçli bir ayıklama niteliğine kavuşturmuş gibi. 'Uçurumlar', 'mitolojiler' 'belgeler' bizi toplumsal yana ne kadar götürüyor; bu soru okurun ve asıl seyircinin, çevresinde dön dolaş yapacağı soruların başında geliyor. Oysa örneğin bir Arthur Penn, "The Chase", "Bonny and Clyde", "Little Big Man" gibi filmlerinde, hatta daha sonra "Missouri Breaks" filminde şiddet ile toplum ilişkisini öne çıkartırken, kamerasını şiddet toplumunun gerçek aktörlerine ve iktidarlara çevirir. Orada şiddet, doğruca, şiddetsiz edemeyen toplumsal iktidardan kurbanlara ve bireylere yönelmiştir. Penn gibi yönetmenlerin (ve daha birçoğunun) dışta bırakılmasının birinci nedeni "workshop"un zaman şuurlarıysa, öteki neden onların şiddet karşısındaki tavır ve anlayışlarının net olmasıdır herhalde. Kaldı ki burada kategorize edici bir şema sunulduğunu düşünmüş olabilir bu çalışmanın sorumluları; sonradan kimi nereye dahil edeceğimizi bize bırakmış olabilirler.

Şiddet ile (zorbalık, cinayet, vahşet ile) bunun medyada (sinemada), katılarak ya da eleştirerek ya da hatta ironize edilerek, mitoslaştırılarak vb. gösterilmesi arasında pedagoglarca, çocuk eğitimcilerince, kültür teorisyenlerince kurulmak istenilen sorumluluk bağı üzerinde durmayacağız. Buna ne yetkimiz var,

ne de zaten şiddet-gösteri diyalektiğini en azından bir tartışma olarak işletebilecek kadar donanımımız. Sadece bir tek endişeye işaret edip geçeceğiz: İntihar haberlerinin (ve belgelerinin) intiharlara, filanca filmdeki katliam gösterilerinin filanca okuldaki kıyıma 'sebep' olduğu iddiasına dayalı tez ve tartışmalar, sanki tam da Oliver Stone'un güzelim Tarantino senaryosunu kendince işleyerek "Natural Born Killers"ta bizi inandırmak istediği yorumu kastediyorlar: Televizyon (televizyon toplumu), şiddetin kaynağıdır. (Ya da zaten özünde katil olanların körükleyicisidir.)

Bir süre önce, bir öğrencimin kısmen çevirdiği bu kitabın kimi yerlerini kendimce derleyerek 25. KARE dergisine bir "Şiddet Sineması" mini-dosyası hazırladım. Ancak aradan geçen süre içinde, Amerikan 'ortaçağı' gibi bir 'geleceğe geri dönüş' deneyimi üzerine konuşulabilecek mesafenin de, az çok oluştuğunu gördük. Tam yirmi yıl olmuştu 'Yeni Sağ'ın, bayrağı mesih Reagan'a teslim edişiyle neredeyse paralel bir yolda postmodern kültür/hayat gibi bir şeyler yaşanalı beri.

'Şiddet' üst başlığı, bu yirmi yıl üzerine, sinema odağım gözden kaçırmadan bir şeyler söylemek istediğimizde daraltıcı oluyordu; ama gene de hemen her filme (yönetmene) asıl zaten bu pencereden bakıldığını gördük. Özellikle David Lynch sineması üzerinden postmodern dönemin şiddet sinemasına oldukça geniş bir perspektiften bakan Georg Seeβlen'in "David Lynch ve Filmleri" adlı kitabını bulunca, oraya kadar çerçeve olarak kullandığımız ana metni hemen hemen terk ettik. "Blue Velvet", "Wild at Heart" filmleri için karma bir değerlendirme derlemesi yaparken, özellikle "Lost Highway" filminin "okunmasını" sadece Georg Seeβlen'in kapsamlı çalışmasından özetlemeye çalıştık.* Bu değerlendirmeye, Amerika'nın son yirmi-yirmi beş yılına, postmoderne yöneliş dönemi olarak bakan bir yazıyla girdik. Tarih-politika olgusundan, bir mitos toplumunun çökü-

* (Bkz. Ayrıca farklı bir okuma için: P. Zizek, *Gülünç Yücenin Sanatı: David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine*, Çev: Savaş Kılıç, OM Sinema, 2001.)

şünden, postmodern kültürün (sinemanın) özelliklerine geçen bu yazının, hemen hemen bir çevirisini yaptık.

Baskısı oldukça hızlı tükenen bu metne yönelik eleştiri, "David Lynch" bölümünün içerik ve genişlik olarak dengeyi az çok bozduğu şeklinde oldu. Haklıydı bu tepki. Özellikle, yakın çevrede "Stanley Kubrick" sinemasına duyulan ilgi ve merakın boyutunu görünce, sinemanın yeni yeni anlaşılmaya başlanan bu yönetmenini böyle bir çalışmanın sınırları içinde de olsa öne çıkarmanın kaçınılmaz bir zorunluluk olduğunu düşündük. Hele başlığın "Şiddetin Mitolojisi" olarak seçildiği bir metinde, ağırlığın ona doğru kayması bile öteki yönetmenlere haksızlık olmazdı; olmazdı, çünkü Kubrick, şiddet ile estetiği çok yönlü bir bağlamda bir araya getirdiği "A Clockwork Orange"da Diyonizosçu, taşkın, dizginsiz, vahşice bir yaşama isteğinin neoliberal bir toplumdaki imkân ve sınırlarını tartışırken, bir "şiddet felsefesi" yapıyordu.

Özellikle özel kullanıma yönelik DVD ve CD piyasasında neredeyse en çok aranan filmlerin Kubrick filmleri olduğunu ve "A Clockwork Orange"ın talebin başını çektiğini görmek, bu niyetimizi daha da öne çıkardı.

Fernand Jung ve Georg Seeβlen'in imzasını taşıyan geniş kapsamlı bir Kubrick çalışması var elimizde. Kimi seminerlerde bu metne zaten başvuruyorduk. Ne var ki, iddialı değilse bile, hakkını vererek bir Kubrick evreni sunmaya, o metni buraya yerleştirmeye kalktığımızda, tam bir duvara çarptık. Bir ayağı psikanalizde, sanat-edebiyat tarihinde, sinema tarihinde, göstergebilimde, bir ayağı politik ekonomide olan bu "çözümleme", elimize Kubrick evreninin giriş anahtarını verirken, bir yandan da o evrenin kapısını kapar gibiydi. Genel kültür düzleminden tutun da sinema kültürü alanına, oradan felsefe ve estetik kavramlarına kadar uzanan bir güçlükler yığınını aşılabildiğimiz kadarıyla, bu anahtarı kapıya soktuk, diye düşünüyorum.

'Kubrick evrenine' genel bir giriş yaparken, bütün filmlerini, farklı başlıklar altında ortak yanları bir araya getirerek incele-

yen bölümü, özetleyip başa aldık. Güç olduğu kadar, düşünmeyi provoke edici, hatta meydan okuyucu bu bölüm, bizi zorladığı gibi okuru da ne kadar zorlarsa zorlasın, akılda, düşüncede kalanın bile, çok önemli bir birikim sunacağını düşünüyoruz; hem sinema kültürü hem de genel estetik birikimi açısından. Bu bölümün arkasına, bugün artık sadece Kubrick'in değil, "2001"den sonra "Şiddet Sinemasının" kült filmi sayılan "A Clockwork Orange"ın çok geniş bir değerlendirmesini kendi sınırlı birikimlerimizi araya katarak, gene aynı kitabın içinden derlemeye "çalıştık". Sonuçta araya bir "Kubrick el kitabı" sıkıştırılmış oldu.

Bu durumda, David Lynch ve Kubrick'e ayrılan bölümler, diğer yönetmenlere haksızlık edercesine öne çıksalar bile, ben kişisel olarak onların bu farklılığı zaten hak ettiklerini düşünüyorum.

Geri kalan bütün yazılar, bir tür hatırlatmalar, açmalar olarak söz konusu "workshop" çalışmasının metinlerinin çevirisinden yola çıkılarak hazırlandı. Tarantino filmleri, Robert Fischer/ Peter Korte ve Georg Seeβlen'in Quentin Tarantino (Dietz Verlag, 1998) kitabından da yararlanılarak kısaca ele alındı.

Sonuçta, özellikle "workshop"un film çalışmaları sayıca ağır bastı. Bu ağır basma, bu metinlerdeki 'tekrarların' da sorumluluğunu taşıyor. Değişik katılımcıların görüşleri, aralarında az fark bulunan düşünceler tekrarlanıyor yer yer. (Sergio Leone örneğinde olduğu gibi.)

Kitap bu özelliğiyle biraz kolaja yaklaşıyor. Ama olsun, postmodern bir kolaj değil bu. Daha önceki sinema derlemelerinden birinde, 'Coen Kardeşler'in filmleri bağlamında söylediğim gibi* sinema denen, o ağırlıklı olarak Avrupa-Amerikan dünyasının ürünü olan görüntüler evrenini, bizim sosyo-kültürel dünyamızın sınırlı birikimleriyle dilselleştirmemiz oldukça zor görünüyor. 'Anlamanın' evrenselleşebildiği (sosyal, kültürel, sanatsal, tarihsel vb. sınırlardan etkilenmediği) aşama gibi bir ütopik

* (Peter Körte / Georg Seeβlen, "Joel, Ethan Coen", 3 sayılık derleme, *25 Kare*, S: 28, 29, 30: 2000)

yer ve zaman yoksa, anlama da eksiksiz evrenselleşmiş olamaz. Bu durum dilin, görüntünün (göstergenin) hatta düşüncenin, duygunun ve hatta hatta hayatı algılayış, yaşayış biçimlerinin, bilinçdışının/altının ve bunların bütün ifade araçlarının evrenselleşmiş olması gibi ütopik bir aşamaya karşılık geliyor. O aşamaya ulaşmadan, bir Coen Kardeşler sinemasını, bir Kubrick, Lynch evrenini ancak yorumun yorumunu, anlamanın anlamasını gerçekleştirebildiğimiz ölçüde kavrayabiliriz.

Bu yönden bakıldığında, Amerikan sinemasını Batı'dan çözmeye çalışan bu metinler de, Batı'yı Batı'dan anlamak gibi bir özellik taşıyorlar. Dolayısıyla elimizdeki kitap kendi seyirlerimizden de katkılar taşımakla birlikte, filmleri değil de, filmlerin anlaşılmasını anlama çabası olarak da görülebilir. Başka seyirleri anlama çabası.

Tökezlemeler, bocalamalar, kopukluklar, filmlerden çok, film üzerine kurulmuş metinlerle boğuşmanın belirtileri olarak, bir zaaftan çok bir samimiyete işaret etmelidirler.

Bu metnin çerçevesini oluşturan "Şiddetin Mitolojisi"ni bana armağan eden ve çok sayıda deneme/derlememe destek veren onlara ayrıca yeri zor doldurulacak gibi görünen *25. Kare*'de yer verme inceliğini gösteren sevgili Ali Kemali Karadeniz'e ayrıca teşekkür etmeyi bir borç biliyorum.

Veysel Atayman
Temmuz 2003, İstanbul

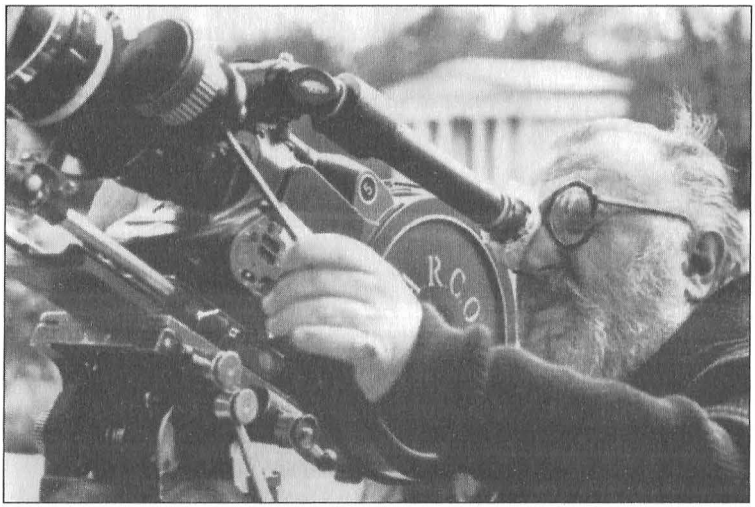
ŞİDDETİN MİTOLOJİSİ

SERGIO LEONE

Şiddetin Mitolojisi ve Sinema Masalları

Şiddet Toplumu Mitosuna Dair

İtalyan yönetmen Sergio Leone en önemli filmlerinden olan "Dolar Üçlemesi"nde: "Per un Pugno di Dollari" *(Bir Avuç Dolar İçin)*; "Per Qualche Dollari il Piu" *(Birkaç Dolar İçin)* ve "II Buono, II Brutto, II Cattivo" *(İyi, Kötü ve Çirkin)* ve "Amerika Üçlemesi" diyebileceğimiz öteki üç filminde: "C'era Una Volta il West" *(Batıda Kan Var)*; "Giu la Testa" *(Yabandan Gelen Adam)* ve nihayet "Önce Upon a Time in America"da *(Bir Zamanlar Amerika)*, gerek kahramanlarını, gerekse bunların içinde hareket ettikleri öyküleri, şiddete teslim olmuş erkek kolektiflerinin çerçevesi içinde ya da fonunda geliştirmiştir.



Sergio Leone'nin, bir alt tür olarak tanımlayabileceğimiz İtalio-westernin temelini atmasına yardımcı olan ilk iki 'Dolar' filminde, yönetmen, ABD toplumunun sınırlarını genişlettiği yıl-

lara, daha doğrusu o yılların popüler sinemadaki yansımalarına 'geri gider'. Meksika sınırında bir yerlerde, güçlü olanın, silahını hızlı çekenin haklı olduğu, gözünü kan bürümüş, kaba kuvvetten başka ikna aracı tanımayan haydut sürülerinin birbirlerini boğazladıkları ve yeni yeni yeşeren sınır bölgesi kentlerinde, kendi halindeki yurttaşların tepesinde terörün estiği yıllardır bunlar.

Aşağıda açıklamaya çalışacağımız gibi, Leone, bu başlangıç filmlerinde, kahramanlarını, Amerikan klasik western filmlerindeki olumlu kahramanın tam karşıtı bir tasarım olarak geliştirmeye çalıştığı, kendine özgü bir 'kahraman' figürü üzerinde yoğunlaştığı için, toplum panoramasının –popüler sinemadaki düzleme göre bile– oldukça bulanık, belirsiz kaldığı görülür. Yönetmen ancak 1966 yapımı "İyi, Kötü ve Çirkin"de, kahramanını ve karşısındaki figürleri az çok kotardığına inanmış olacak ki, bu kez, figürlerinin de içinde hareket ettikleri ve eylemlere giriştikleri 'dünyaya' sinmiş şiddeti, 'bir zamanlarki' bir toplumsal yapı içinde şiddeti doğuran ilişkileri ve durumları, ilk iki filminden çok daha belirgin ve kararlı bir tutumla öne çıkarır.

"İyi, Kötü ve Çirkin'in son bölümünde, filmin başlıca figürleri Joe (Clint Eastwood) ve Tuco (Eli Wallach), bir yerlere gömülmüş altınların peşindeyken, Kuzeyliler ile Güneylilerin, bir köprüyü ele geçirmek için göğüs göğüse çarpıştıkları bir muharebe alanının ortasında bulurlar kendilerini. Joe (Clint Eastwood), alaycı bir yorum getirir duruma: "Saçmalığın böylesi. Hepsi geberip gidiyor, ne uğruna peki?" Leone, uzun tuttuğu kitlesel savaş sahnelerinde askerlerin Amerika iç savaşındaki ölümlerini saçma ve dehşet verici bulduğunu göstermeye çalışır. "İç savaş bana göre saçma, aptalca bir şey. Bu savaşı haklı çıkartacak bir neden yok,"* der.

"C'era Una Volta il West"te teknolojik ilerlemenin belirtisi olarak görünen demiryolu ve trenin, yalnız kovboyun doğal, ar-

---

* Leone westernlerinin konuları için bkz. Joe Hembus, *Western Sözlüğü*, Münih: Hyne, 1976.

kaik dünyasının içine nasıl şiddetle saldırdığını yönetmen bize geniş, ufki manzaralarla anlatır. Leone'nin filmlerindeki 'katolik', 'barok', 'operamsı' tarih bakışı; Amerikan westerninin püritan, cılız, alegorik mitolojisine yollama yapar sanki. Leone'nin üslubu (bu mitoloji) kurtarıcı bir alay, bir küstahlık, ama aynı zamanda hüzünlü bir anımsatmadır da. Amerikan westerninde artık kimse onları kullanamayacağı ve benimseyemeyeceği için, sonunda kovboy trajik bir duruma düşmüştür; Leone'nin filmlerinde ise zaten tarihsel varoluş, hayatın kendisi trajiktir. 'Vahşi Batı', teknolojik gelişmenin peşi sıra getirdiği şeylerle birlikte modern insanın cennetini mahvetmesi sonucunda ortaya çıkan trajik öyküsünün başladığı yerdir.*

Leone'nin westernlerinde, iç savaştan başlayıp haydutların hâkimiyetinin hissedildiği savaş sonrası yıllarının, ABD toplumuna teknoloji sayesinde (demiryolu); toplumsal düzeni yavaş yavaş yerleştiren sosyal organizasyonların oluşumundan, 20. yüzyılın hemen başındaki Meksika devrimine kadar uzanagelen; vahşi, şiddet ve dehşet dolu bir gelişmenin yansımaları vardır.

Yaptığı westernlerin, özellikle de "C'era Una Volta il West"in *(Batıda Kan Var)*, 'Amerikan rüyası'nın görselleştirilmesi olduğunu ileri süren Leone, "Mülkiyet ve teknolojik ilerleme birbirleriyle sımsıkı bağlıdırlar ve durmadan, yeniden yeniden şiddet üretirler. Amerika barışçı, demokratik bir yerleşim sonucunda değil; şiddet ve ölümle kuruldu," tespitini yapar.**

Leone, kurulu düzeni yerleştirip sağlamlaştırma yolundaki Amerika'nın –mülkiyet ve teknolojik gelişmenin birbirini karşılıklı zorunlu kılmasına bağlı olarak– bir şiddet toplumu olduğu tezini, asıl "Bir Zamanlar Amerika" filminde sürdürüp geliştirir. Leone bu filmde, içki yasağı yıllarında, bir yandan New York'un Yahudi Gettosu'nda bir sokak çetesinin kuruluşunu ve çevre-

---

* De Fornari, Oreste, *Sergio Leone*, Münih: Bahia, 1984, s. 18.

** Seeßlen, Georg/Claudius Weil, "Western Sineması', *Tarih ve Mitoloji*, Rowohlt, s. 189.

ye hâkim oluşunu; bir yandan da iki erkek arkadaş arasındaki dostluğun, şiddet ve insafsızlığın hâkim olduğu bu gangsterler dünyasında mahvoluşunu, estetik düzlemde çok iyi kotarılmış, zaman düzlemlerinin durmadan yer değiştirip oldukça karmaşık bir zaman-yapısı oluşturdukları, dolayısıyla da filmin anlatım düzlemlerinin birinden ötekine kaydığı bir sinemayla verir.

Gangsterlerden Taşkafa/Noodle (Robert de Niro) 'sokakların kokusundan' uzaklaşmak istemezken, Max (James Woods), İtalyan mafyasının kudretli babalarıyla işbirliğine gidip Nakliyat İşçileri Sendikası'nda çevirdiği dalavereler ve pis işlerle, organize suç dünyasına 'adımını atıp' büyük bir servet edinecektir. Taşkafa, arkadaşı Max'in, her türlü pisliğin mubah olduğu 'büyük işler' dünyasına kaymasını önlemek amacıyla onu polise ihbar ettikten sonra, gangsterliğe veda edip 'erkenden yatıp uyumak' üzere çekip gider.

Leone, bu ünlü gangster destanının daha giriş bölümünde, Amerikan toplumunun, 'Vahşi Batı'dan sonra da insafsız bir şiddet toplumu olma özelliğini koruduğu tezini filmine taşır. Filmin hemen başlarında gangsterler Taşkafa'nın evine girip kız arkadaşı Eve'i vururlar. Leone, katillerin bu kaba güç eylemini, ses- görüntü kurgusuyla verirken, sahne doğrudan kulağımıza yönelik bir tarzda oluşturulmuştur. Mafya katilleri kızı öldürürken, sokaktan, hüzün verici bir havada ünlü 'God Bless America' şarkısı seyircinin kulağına ulaşır. Gelgelelim bu Amerikan toplumunda Tanrı, çoktan ölmüş ya da bizzat şiddet uygulayıcısına dönüşmüş gibidir; çünkü, filmin o andan itibaren çok uzun ve zor katlanılır bir sekansında iyice yoğunlaştırılarak gösterilen cinayetleri işleyen katilleri önleyecek hiçbir güç yoktur. Bu ağır şiddet sekansı nedeniyle, filmin ilk kurgusunun Amerika'daki deneme gösterisi sırasında yer yerinden oynamış, seyircinin yoğun protestoları sonucunda kurgu değiştirilmiş, bazı sahneler filmden çıkartılmıştır.* Filmin seyirciye ulaşan son halinde,

* Von Dadalsen, Bernhard, *Klasik Türlerin Dorukları ve Dönüşümleri,* "Bana Ölümün Şarkısını Çal!" *Fischer Filmgeschichte,* 1992, s. 161.

Leone'nin şiddet orjisi, bu kısaltmalar neticesinde otuz dakika sonra bitmektedir. İlk gösterim sırasında şiddet orjisine dayanabilenler, sinema tarihinin en güzel destanlarından birine tanıklık etmişlerdir.

"Bir Zamanlar Amerika" filminde alabildiğine doğrudan verilen şiddet sahneleri konusunda, gene de değişik görüşler ileri sürmek mümkündür. Başka yönetmenlerin kestikleri, hiç göstermedikleri yerlerde Leone seyirciyi uzun süren detay ve yakın yüz planlarla (close ups), gangsterlerin sergiledikleri şiddetle adeta burun buruna getirmekte, şiddeti seyircinin gözüne sokmaktadır. Böyle bir anlatım tarzını haklı olarak reddedebiliriz, çünkü ahlaki açıdan bu tür görüntülerin tabu olduğunu ileri sürebiliriz.



Gelgelelim Leone burada bize, organize suç dünyasının olağan ortamında hemen her gün olup biten bir şeyi göstermektedir. Yönetmen, bunu gerçekçi, debdebeli, görkemli bir dille anlatmaktadır; ama şiddetin pazarlanmasını hedefleyen bir gösteri değildir bu; Leone şiddet ediminin iyice gerçekçi bir etki yapmasını sağlamak için sahicilik, gerçeklik etkisini aşırı öne çıkarmaya çalışan bir 'miese-en-scene' kullanır. Gerek "Bir Zamanlar Amerika"nın giriş sahnelerinde, gerekse Leone'nin westernlerinde kahramanların yüzlerindeki ter, kan; sokaklardaki duman ve toz; oturulan yerlerdeki, mağaralardaki, evlerdeki, 'saloon' ve yolgeçen hanlarındaki pislik, çöp, düzensizlik; hepsi, bu insanların bir şiddet toplumu olan Leone Amerikası'nda tutunabilmek, ayakta kalabilmek için katlanmak zorunda kaldıkları fiziksel zorlukları kodlayan birer simge gibidir. Leone'nin bütün filmlerinde öne çıkan bir kaygı da, geçmişte bir yerlerde kalmış, yitik zamanların *atmosferini* yakalayıp yoğunlaştıran ve yeniden önümüze getiren görüntüler elde etmektir. Leone, "Acımasız, vahşi bir dönemde geçtiği varsayılan olaylara sahicilik havası vermeye, atmosfer yaratmaya çalışır."*

Leone sinemayı bir *zaman makinesi* gibi kullanır. Seyirciyi mümkün olduğu kadar doğrudan bir yoldan, artık çoktan yitip gitmiş ve ancak sinema yönetmenlerince beyazperdede yeniden yaratılabilecek zamanların ve dönemlerin içine yollar: Yağlıboya tablolar gibi tasarlanmış, kitleleri bir arada veren sahneler ve bunların içinde enstantane gibi duran uzun detaylar, yakın planlar, yüz, el, kabza, mahmuz çekimleri (close-up ve extrem close-up). Kurgunun yavaş, ağır ritmi ve birçok sahneyi bir *leitmotif* gibi destekleyen, Ennio Morricone'nin, bütün Leone filmlerinin alameti farikasına dönüşmüş olan melankolik, hüzünlü, klasik İtalyan operasından esinlenmiş müziği; her şey, bu, zaman içindeki yolculuğun araçlarıdır. Ne var ki dönülen yer, en azından spagetti-westernler bağlamında, bir gerçek tarihsel

* Dpa. Bülteni, "Kesip Çıkarmalar Yeni Sergio Leone Filmini Kurtaracak!", *Frankfurter Rundschau* içinde, 8.4.1984.

dönem değil, bir popüler mitosun (masalın) dünyası; aslında tarihin dışında bir yerdir. Zaman düzleminde geriye doğru hareket ediyor olma izlenimi, tarihin içinde dolaştığımız anlamına gelmemektedir; zaman makinesi, daha önce popüler kültürde kurgusu yapılmış bir 'tarihin' tarihi içine taşır bizi: Sinemanın.

Leone'nin kendi filmlerini geçmişin gerçekçi bir anlatımı, dolayısıyla incelenmesi olarak görmek istemediği zaten biliniyor. Leone, gösterisinin biçimsel yanını ve atmosferini iyice öne çıkartıp yoğunlaştırırken, masallardan, mitlerden aldığı öğeleri ve malzemeyi kullanarak, anlatı düzlemini gerçeklik duygusunu zorlayan bir kurmacaya çevirir. Masalsı ve mitsel unsurlar, gösterilenin etkisini yükselten o yoğun biçimsel öğelerin ve atmosferin, anlatı ve öykü düzlemindeki devamını oluştururlar:

"Bir Avuç Dolar İçin"in sonucu tayin eden sonlardaki sahnesi ile "İyi, Kötü ve Çirkin"in son sahnesi, bir arenada, anlatının sirkimsi karakterini apaçık belli eden bölümlere örnektirler. Harmonika ile Frank arasındaki o tuhaf, maniyerist resimlerle verilen, yer yer acayip, zorlama uzatılmış, ciddiyet ölçüsünü kaçıran nihai düelloda, rakipler, aynen bir sirkte olduğu gibi birbirinin etrafında dönerek 'bir ölüm balesi' (Dadalsen) koreografisi çizerler.

"İyi, Kötü ve Çirkin"de Eli Wallach'ın canlandırdığı Tuco figürü, İtalyan tiyatro geleneği Commedia dell'esparte'den 'Vahşi Batı' içine taşınmış ve Leone'nin western kavrayışının o çok ihtiyaç duyduğu komik öğeyi öne çıkaran* bir güldürü oyuncusu; şarlatan, maskara, serseri gibi bir şeydir.

"Birkaç Dolar İçin" filminde Mortimer ile Monco'nun silahşörlüklerini kanıtladıkları sahnede özellikle yansımasını bulan silah fetişizmi ve Monco'nun, kurşunun etkisiyle havada dans eder gibi uçan şapkası da masalsı bir öğe olarak kavranabilir.

"Giu la Testa"da haydutun El Paso Bankası'nı soyma düşü, bir fantezi film hilesiyle iyice masalsı bir havaya bürünür. Sonradan bu düşün bir ihtilal durumu içinde devrimci bir pratikle

---

* Kern, Andreas, Sergio Leone: "Bir Adam ve Filmleri", *Das Buch zum Film*, 1984, s. 240.

çakıştığını görürüz: Banka siyasal tutukluların tıkıldığı bir hapishaneye dönüşmüştür ve ihtilalciler gelip devrimcileri serbest bırakınca, bizim banka soyguncusu da bir ihtilal kahramanı olup çıkacaktır.

"Bir Zamanlar Amerika"nın son bölümünde Taşkafa, çöp arabası, Max'in parçalanmış cesediyle birlikte çekip gittikten sonra sırra kadem basar. Ne olmuştur, nereye gitmiştir Max? Sis olup dağılmıştır sanki ve seyirci Taşkafa'yı '30'lu yılların bir uyuşturucu cehenneminde' görür yeniden. Genç Taşkafa, iyice kafayı bulmuş, uçuyor durumdadır. Leone: "Bir geri dönüşle biten belki de ilk filmdir bu," der, "çünkü Taşkafa esrarın etkisiyle (o andan itibaren), geleceği düşlemiş olabilir, her şey tümüyle fantezi dünyasına bir yolculuk olmuş olabilir."*

Demek ki Leone, 'Amerika Üçlemesi'ndeki iki filmini de, hemen her masalın girişini oluşturan "Bir zamanlar..."**

"Sinema bir uyuşturucu hap gibidir. Gençler, düşler ve hayaller aracılığıyla, başka bir şeylerin yerini tuttuklarını bildikleri halde, gene de mitlerle karşılaşmak isterler. Kısacası, sinema kurtulmak istiyorsa, kendini yeniden fanteziye terk etmelidir sanırım."***

Claude Levi Strauss, Michel Delahaye ve Jacques Rivette ile yaptığı bir söyleşide, "Modern insanın mitler müzesi gibi bir şey olan, özel bir sinema," talep eder. "Ve bu mitlerin arasına," der ünlü antropolog, "hani niçin olmasın, her yıl birkaç yeni mit eklenebilir."****

Sergio Leone'nin, sinema=fantezi formülüne dayanarak, Claude Levi Strauss'un sözlerini uygulamak istercesine mitolojik bir sinema konsepti geliştirdiğini söylemek yanlış olmaz. Leone, sinema tarihini bir *'modern mitler müzesine'* dönüştürmek üzere kolları sıvamış yönetmenlerden biridir.

---

* Agy., 245.

** Bizim kültürümüzdeki bir varmış bir yokmuş'un karşılığı) diye başlayan bir adla durup dururken tanımlamıyor.

*** Fornari, s. 26.

**** Leone, Sergio, "Amerikan Rüyası'nı Ararken", Kern, s. 284

Biyografi ve Popüler Sinema

Sergio Leone, tekerleği yeniden keşfetmek zorunda kalmayan sinemacılardandı. 1921 doğumlu yönetmen, savaş sonrası İtalya'sının doğal mekânlarını kullanan Amerikan sinema yapımcılarının yanında set işçiliğinden asistanlığa kadar birçok alanda çalışmış, Hollywood sinemasının girdisini çıktısını tanıma fırsatı bulmuştu. Leone'nin medya biyografisinde, popüler 'mainstream'* filmlerinin öykülerinden, görüntülerinden oluşan koskoca bir kozmosun varlığından söz edebiliriz. Bu popüler sinema birikimi, alıntılar, kopyalar halinde Leone'nin yönetmenlik aşamasında, anılardan çıkarak onun beyazperdede yaratmaya çalıştığı popüler sinema birikimi üzerine kurulu sinemasına destek vermişlerdir. Leone'nin, popüler Amerikan sinemasını kendi sinemasına katış ve onu kullanış tutumuyla, hemen hemen '60'lı yılların ortasından bu yana sinema dünyasında tartışılagelen postmodern anlatım anlayışının içinde yer aldığı ileri sürülmektedir. Sonuçta Leone bilerek, yani ekonomik hesaplarla ya da bilmeyerek, kitleye ulaşabilme çabalarıyla, Amerikan popüler sinemasını 'yeniden değerlendirerek', kendi kuşağından gelen seyircinin belli bir bölümüyle alttan alta işleyen ilişkiler kurmayı başarmıştır.

Leone'nin kuşağı için (1931) Amerika, hayallerin, düşlerin ve mitosun ta kendisiydi.

"Benim kuşağımdan her Avrupalının ilk aşkı, bize Hollywood'u veren Amerika, epik western; kahramanlık dolu muharebe ve çatışmalar; müzikaller, caz ve gangsterlerin debdebeli, gözüpek ve acıklı eylemleriydi. Bunlar, bizim hayatımızın içindeki yaşantılar, yüzler ve kahramanlıklardı; bir sinemanın içinde uzun saatler boyunca düşüncemizi ve yaşayışımızı etkileyen, kitle-medyasının çok çok ötelerine taşan, gerçekten önemli izlenimlerdi. İşte ben, bu mitosu tekrar canlandırmak amacıyla, bu eski mi eski ve maalesef artık çok uzakta kalmış dünya ile tema-

* Bkz. Kitabın sonundaki Kavramlar ve Teknik Terimler eki.

sı yeniden sağlamak istiyorum..."* Leone sinemasının, popüler Amerikan sinemasının daha önce ürettiği ve kendisinin çok iyi tanıdığı görüntülerle, imge ve klişelerle bir tür hesaplaşma olduğunu söyleyebiliriz. Bu hesaplaşma doğrultusunda, Leone'nin kahramanlarının ve onların öykülerinin evrenini, tam da Amerikan şiddet mitosuna büyük ölçüde damgasını vurmuş iki popüler "mainstream" türünün oluşturduğu gelenekten, western ve gangster filmlerinden alması rastlantı olmadığı gibi, izlenen yol tutarlı bir sonuçtur. Ancak İtalyan yönetmen bu türlerin eğilimlerini, tematik geleneklerini, klişelerini sadece postmodern bir tarzda 'alıntılayıp' kendi filmleri içine öylece taşıma yoluna gitmemiş, onları kendi ahlaki evreninde kurduğu masalın içine yerleştirmiştir. Belki de tarihle değilse bile hayatla ilintilendiği yer de burasıdır onun sinemasının.

"Onu bütün filmlerimde göstermek isterim; bir âsi, bir haydut olan suçluyu; boyun eğmek istemediği için bizzat boyun eğdirici olup çıkan insanı..."**

Boyun Eğmeyenlerin Masalı

"Bir Avuç Dolar İçin"in giriş sekansı (bu filmin, Kurosawa'nın "Yojimbo"sunun resmi olmayan bir yeni çevrimi olduğunu da anımsatalım); sahne açılıyor. Karşımıza çıkan, öyle temiz pak, aydınlık yüzlü bir western kahramanı değil. Hırpani, üstü başı dökülen, adı tek heceli Joe (Clint Eastwood) altı günlük bir sakalla, kısık gözleri, ağzında evire çevire cılkı çıkmış bir cigarillo ve ahı gitmiş vahı kalmış şapkasıyla, canından bezmiş gibi, ağır ağır yaklaşmaktadır. Meksika sınırındaki yoksul bir köydeyiz. Kurak, toz toprak içinde, çölümsü bir arazi. Güneşin insafsız ışınlan kahramanın yüzünde belirgin izler bırakmış. Ama tıpkı klasik western kahramanı gibi, o da bir yerden gelmiyor, sadece geliyor. Susuzluktan kavrulmuş. Bir kuyu başında susuzluğunu

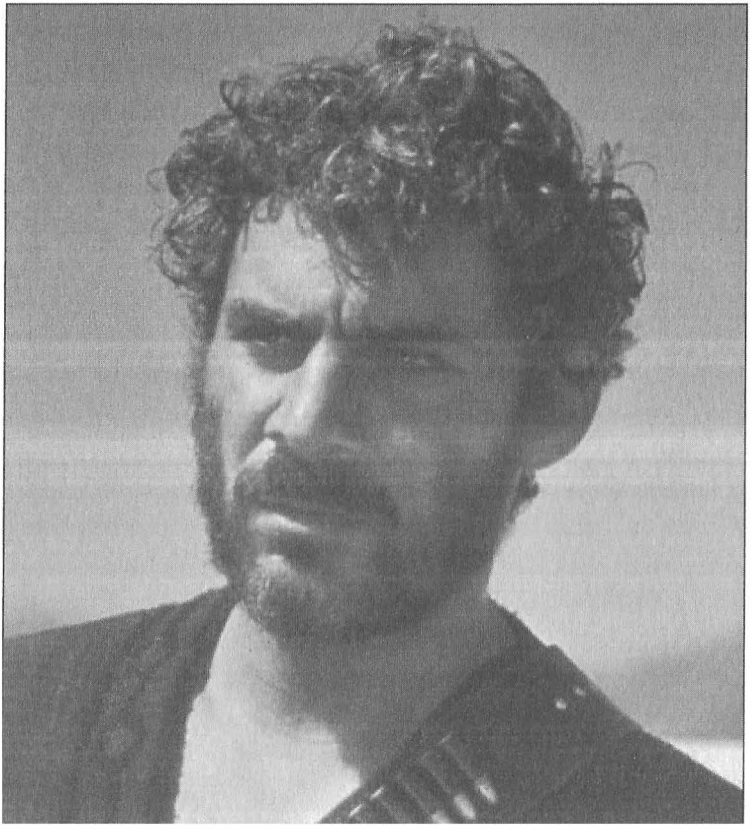
---

* Strauss, Claude Lévi, "Konuşmalar", *Cahiers du Cinéma*, XXVI, 1964, 156. s. 29

** Leone, Sergio, "Gizli Hakikati Ararken", Cinéma, 1984, S. 8. s. 27.

gideriyor; o sırada bir baba ile oğulun canına okuyan ve adamın karısını zorla alıkoyan haydutlarla pek ilgilenmiyor. Genç Marisol'ün (Marianne Koch) yardım için yalvaran bakışları bile bizimkini işe karışmaya ikna edemiyor. Şiddetin, haklıyı tayin eden biricik araç olduğu, toplumun ahlaki sistem normlarının geçersiz kaldığı bu 'mıntıkada', belli ki adam, başkası için kendi postunu deldirmek niyetinde değildir.

Adı Joe olan yabancı, silah kullanmadaki ustalığını kanıtladıktan sonra, rakip iki çeteyi birbirine düşürür, sonunda nihai bir hesaplaşmayla ve hileyle baş serseriyi (Gian Maria Volonte) öldürüp amacına ulaşır. Gerçi Leone, ara sıra, 'yalnız kovboy'una, eylemlerinin nedenini açıklayıcı bir cümle söyletir:



"Bir zamanlar bir kadın vardı, ona kimse yardım etmedi" ya da: "Haksızlıktan nefret ederim!" Filmin sonunda da adaletin yerini bulması gibi bir durumla karşılaşırız; ne var ki sadece 'bir avuç dolar'ın sahibini bulması anlamında bir adalettir bu. Hak yerini bulmuş gibidir, çetelerden birinin çaldığı altınlar artık sadece Joe'ya aittir. İştahını kabartan motifin sadece bu altınlar olması Joe'yu vicdanen hiç rahatsız etmeyecek, o, eylem motifinin baştan beri bu olduğunu saklamayacaktır.

Leone'nin ilk filmlerinin kahramanı ketum, hileci ve harika silahşörlüğüyle çeteleri birbirine katan bir yabancıdır. Yorumu kendine ait adalet anlayışından ve duygusundan çok, kendi bencil çıkarları ya da kişisel intikam duygusu doğrultusunda hareket etmektedir. Bu profesyonel katil arketipinin adı bir filmde Joe'dur, bir başka filmde 'Monco' der Leone ona. Clint Eastwood, bu katil arketipini şapkasının geniş kenarının altından uyanık, şimşekler çakan kısık bakışlarıyla; ketum, sakin, telaşsız, kendinden emin, bilge, görmüş geçirmiş tavrıyla sinemaya taşırken; popüler türlere tartışmalı bir serseri kahraman figürü hediye etmiştir. Bu tip, Eastwood'la birlikte popüler sinemanın içinde dönüp dolaşacak, kırsaldan kente geçip polis olacak, ama 'adaletin yalnız temsilcisi' olma temel özelliğini koruyacaktır. Sinemanın B-sınıfı filmlerinden başlayıp bir anda dünya çapında bir üne kavuşması boşuna değildir Eastwood'un. Bir sonraki filmde, Lee van Cleef, intikam peşindeki eski bir subay olarak (Mortimer), "İyi, Kötü ve Çirkin"de ise kaba kuvvet düşkünü asker Setenza kimliğinde Eastwood'a eşlik edecektir. Bu üçüncü filmde, Eli Wallach, yolunu yönünü şaşırmış, çocuğumsu duygular içinde bocalayan haydut Tuco kompozisyonuyla kadroya katılır. Bu ikili ve üçlünün oluşturdukları konum sayesinde Leone, kafasındaki âsi kahraman figürünü, o kinik katil profilini, çok yönlü aydınlatabilme ve sinemasının merkezinde yer alan erkeklerin arkadaşlığı, erkek kolektifi, bencilce kazanç hırsı ve kaba kuvvet, şiddet gibi motifler bağlamında, aşırı uçlara kadar taşıyarak gösterme imkânı bulur.

Clint Eastwood ya da: Mahşerin Süvarisi

Aslında, '60'lı yılların başında kendi westernini çevirmeye soyunan tek ülke İtalya değildi. '60'lı yıllarda Amerikan western filmleri iyice azalmaya başlamış, yapılanların ahlak, tarih, politika ilişkilerine yönelttikleri eleştiri, türün eğlendirici boyutunu olumsuz etkilemişti. Ayrıca adı western ile özdeşleşmiş yıldızlar iyice yaşlanmışlardı (John Wayne, James Stewart vd.). Dolayısıyla, kahramanların istisnasız 'genç' olması, Avrupa westernlerinin Amerikan westernlerine bir tepkisi olarak anlaşılabilir. İngilizler, İspanya'da türün eski temalarını yinelerken, sessiz sinema döneminde önemli sayıda western yapmış olan Fransa, ünlü 'devrim komedisi' "Viva Maria" ve Alain Delon'un başrolü oynadığı "Soleil Rouge"la geleneği anımsamıştır. Almanlar ise Karl May'ın "Winetou" dizilerinde Avrupa'nın da westerne benzer, ama tipleriyle, üslubuyla, özellikle de hipertrop müziğiyle kendine özgü bir gelişme temsil edebileceğini göstermiştir. Alman westernlerinin, İtalyan westernlerini başlangıçta Amerikan popüler (psikolojik, etik, politik) western birikiminden çok



daha fazla etkilediği kesindir.

İtalyan westernlerinin kahramanları dizilerde taraflar, cepheler arasında avantasını kollayan 'kurnaz' tipler olmaya doğru evrildiler. Bu tip, kazanır ve mümkünse ganimetten payını alır. Kandıran, aldatan, tuzağa düşüren kovboydur o. Yalan bile söyler; bencil olduğu kadar narsist biridir. Hayal kuran, sınır tanımayan ama en önemlisi en son niyeti bir 'kurtarıcı' olmak olan, 'mitossuz' bir tiptir. Bu 'yapısal' özellikler Clint Eastwood'da iyice stilize olmuştur. İtalio-westernin Ringo (Guilliano Gemma); Cango (Franco Nero, Terence Hill); Sartana (Gianni Garko) vb. tiplerinin ötesine geçen Eastwood, 'kötü' ve 'çirkin'in karşısındaki 'iyi' olarak, biraz Faust'un Mephistosu'dur belki: "Sen hep kötüyü isteyip iyiyi yaratan ruhsun!"

Clint Eastwood, Sergio Leone filmlerinden edindiği 'mahşerin süvarisi' kimliğini yıllar sonra "Unforgiven"da, altmış yaşının eşiğinde karşımıza çıkaracaktır. Westernin modası geçtiği için Francis Ford Coppola'nın filmi çekmek istemediğini, senaryosunu Eastwood'a verdiğini biliyoruz. "Pale Rider"dan sonraki westernidir "Unforgiven" Eastwood'un.

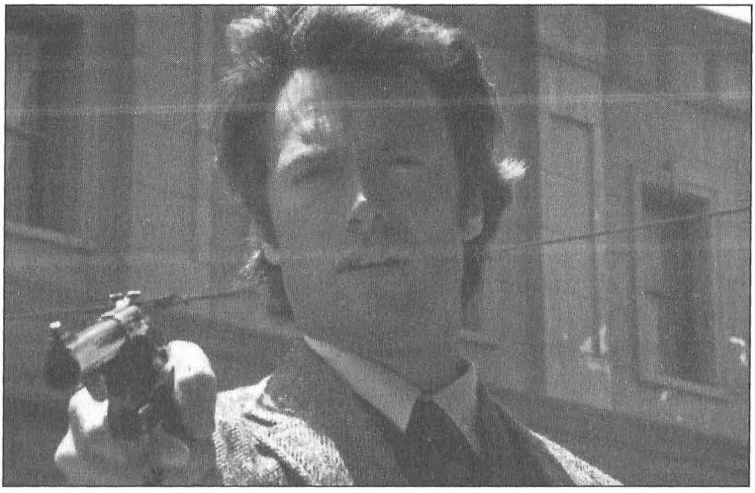
Leone filmlerinin hemen ardından gelen '70'li yıllar Clint Eastwood için oldukça zor yıllar sayılır. Eastwood, ne Schwarzenegger gibi mekanik bir düzeltici ya da yıkıcı, ne Bruce Willis gibi şamatayla karışık ortalığa çeki düzen veren, suçluları, en başta kendi kimliğiyle ve kişisel öyküsüyle tahrik eden biridir, ne de ahlaki sağlamlığı her şeyden önde gelen, sarsılmaz inancıyla bir Kevin Costner'dır. Eastwood kahramanı, Leone filmlerinden başlayarak bir bıçak sırtında yürür. Militan bir adalet anarşisti olduğu kadar, inançları zayıf, kiliseyle arası pek iyi olmayan biridir de o. Adaleti bizzat yerine getirmek için bir Charles Bronson gibi ideolojik-ihtilalcilere destek olmaya da, sentimental meşruiyetlere de ihtiyaç duymaz. Kimse onun karısını kaçırıp belayı peşine takmaz. İnsanları vurup öldürür o; onun çilesidir bu. Ama bunu yaparken, kendi uçurumlarına da baktırır bizi; bunlar sadece onun uçurumları da değildir.

Eastwood, Sergio Leone'nin 'Dolar Üçlemesi'nde, İtalyan serseri (halk kurnazı) roman geleneğinin izlerini de taşır.* İki tarafı karşılıklı kışkırttıktan sonra ayakta kalacak olan odur. Onun Buster Keaton'dan sonra en büyük *'dead pan actor'*** olduğu söylenmişti daha o günlerde. Bu garip kılıklı hırpani adam, eprimiş pançosuyla, ağzındaki kor kor kıvılcım saçan, hiç sönmeyen izmaritiyle, kısık gözleriyle ve hiç de dürüst olmayan mücadele yöntemleriyle tıpkı Buster Keaton gibi erkeğin popüler filmdeki iki halini bir araya getirir: Kahraman ile şarlatan/serseri, halk kurnazını. Clint Eastwood bu filmlerde hem bir soyutlama, hem bir metafizik, hem de bir iblistir. Aklı fikri maddi çıkarlarında ve kişisel yararlarındadır. Don Siegel filminde ("Cogaris Bluf") Eastwood, polise dönüşmüş, yolu kente düşmüş kovboydur. Bu geçiş onu, Joe'dan "Dirty Harry"ye götürür. 'Kirli Harry', en azından ideolojik düzeyde, westernin öncüler toplumundan kalma barbarca bir mantığı, yararlılık ile adalet arasındaki ilişkinin sentezini kuran barbar anlayışı modern topluma taşıyan gerici bir kahraman olup çıkar. Gerek bu filmde gerekse ardından gelenlerde Eastwood'un hedefi kötülüklerle ve kötülüğün kaynağıyla mücadele etmek değil, kötüyü öldürmektir. Hem Avrupalı eleştirmenlerin hem de ABD'de Avrupalı gibi düşünen eleştirmenlerin, kötülük yerine kötüyle uğraşan "Kirli Harry"de eleştirdikleri 'adalet benim' tavrı ve mantığı, aslında bunların bir soruya doğru cevap verememiş olmalarından kaynaklanmaktadır: "Amerikan toplumu acaba modern bir toplum mu? Uygarlaşmış, enikonu 'aydınlanmış' bir toplum mu?" sorusudur bu. Dolayısıyla Harry Callahan, John Wayne gibi bir kahraman mıdır? (Yani uygar, aydınlanmacı bir toplumun öncülüğünü yaparken, kendi efsanesini yorumlamaktan da öteye, onu yaratan bir mitos kahramanı mıdır?) Ya da, hatta '70'li yıllarda oldukça itibar gören bir anti-kahraman mıdır; yani insani hataları olan,

---

* Pitoresk roman.

** Ölü, hareketsiz, hiçbir duygu yansıtmayan, anlamsız, ifadesiz bir yüzle oynayan aktör.



trajik başarısızlıklara açık, zaafları olan bir 'insan' mıdır?

Kirli Harry, Eski Ahit'teki intikamcı Tanrı'dan başka hiçbir mercie karşı kendini sorumlu görmeyen ve kendi toplumuna, herhangi bir topluma, özünde tamamen yabancı biridir. Kirli Harry, başkalarını, tam da kendisi gibi birinde cisimleşen tehlikeye karşı koruyan biri olduğunu hiç inkâr etmez. Kendisi gibi tehlikelere karşı özlemi çekilen koruyucudur o! Gerçi Harry kendi aygıtı içinde, faşizoid bir organizasyon oluşursa onu temizler; çünkü, onun oyunu içinde yer almayacak kadar organize olmuştur o kötüler. Harry ve benzeri adalet dağıtıcılar, bir bakıma da 'yalınayak polisler'dir. Merkezi bir gücün çok çok uzağında, halkın arasına karışmış olarak, kendi başlarına çok tuhaf bir keşişlik ve alçakgönüllülükle halka hizmet ederler. Halkın bu hizmeti hak edip etmediği onların umurunda değildir. Keşişliğin, çilelerinin ve alçakgönüllülüğün icabıdır mücadeleleri. Bir başka yönden bu yalnız adalet dağıtıcısı, sefil suçlunun nevrotik karşı yansısıdır. Harry, organize suçla aslında pek ilgilenmez; onun gözü insanüstü boyutlarda hasta olan, anlamsızca kötülük üretenlerdedir.

Gerek Batı'nın o kinik yabancısı Joe'nun, gerekse de ölümsever Kirli Harry'nin hastalıklarının kaynağı, toplumdan yalıtıl-

mışlıklarından kaynaklanmaz sadece; kadınla ilintisi de vardır bu hastalığın. Yalnız kovboy gibi. Kirli Harry de kendi kabahatiyle kadından uzak düşmüş bir figürdür ve şiddet ile bu kadından/sevgiden uzak olma hali arasında doğrudan bağlantı olduğunu zaten Eastwood her haliyle söyler bize. (*Clint Eastwood Trifft Federico Fellini*, s. 142-145.)

Başka Yalnız Gidenler

Kendini sadece *'outlaw'*lara karşı değil de, medeni cesaretten yoksun, adaleti sadece kendilerine yontarak, kendileri için yaşayıp giden iktidar bloklarının temsil ettiği, çürümüş bir topluma karşı da korumak zorunda kalmış yalnız insan (kovboy) konsepti, klasik westernde kuşkusuz Leone'den çok önce yerleşmiş bir temaydı.

Gary Cooper'ın canlandırdığı Şerif Kane'in "Citizen Kane" (Orson Welles) ile olan benzerliği elbette tesadüfe bağlanamayacak kadar zorlar bizi. Şerif Kane (Fred Zinnemann, "High Noon") uygarlığın bu yalnız insanının prototipini oluşturmaktadır. Bu yalnız kahraman, dürüst yurttaşlardan ibaret olduğunu düşündüğü ve olumlu yaklaştığı toplumun değerlerine sımsıkı bağlıdır; oysa bu topluma ve değerlerine sahip çıkma anı geldiğinde, kurumları temsil edenler de dahil olmak üzere, yurttaşları berbat bir sınav verecekler; dayanışan toplum söyleminin bir yanılsama olduğunu gösterip değerlere hâlâ inanan kişiyi, kendi başının çaresine bakmaya mecbur edeceklerdir. Peşindeki haydutlardan zaten kurtulamayacak olma durumu, Şerif Kane'in salt kahraman olma özelliğini ortadan kaldırır. Ve artık toplum için değil de, kendi canı için haydutlara zoraki karşı koyan Şerif Kane, "Ben de korkuyorum, ama kaçsam da zaten fazla uzaklaşmadan bana ulaşırlar!" der onca yıl hizmet ettiği toplumun ikiyüzlülüğünü kavrarken; sanki bu yitime ödün olarak, yanına kattığı eşiyle birlikte çeker gider.

Nicholas Ray'in "Johnny Guitar"ında, adı filminkiyle örtüşen film kahramanı da (Sterling Hayden) bir 'yalnız kovboy'ken,

kalkıp uygarlığın içine geri döner. Döndüğü yer Vienna'nın (Joan Crawford) kasabada işlettiği 'saloon'dur. Ne var ki, toplumun, kitlenin içindeki insanların kaba, şiddete eğilimli, kalleş, ikiyüzlü olduklarını; hırsları, yanlış inançları ve düşünceleri içinde sağlarının-sollarının belli olmadığını anlayınca, sevgilisiyle birlikte yeniden vahşi dünyanın yalnızlığına sığınmak zorunda kalır.

İleride Leone'nin kahramanlarının yapacakları gibi, Johnny Guitar ve sevgilisi Vienna, Amerika'nın batısında yeni yeni gelişmekte olan burjuva kent toplumunun karşısında yalnız bırakılmış, yeni toplumla birlikte ortaya çıkan değer anlayışına ve ikiyüzlülüklere karşı çıkan birer 'toplumdışı'dırlar. Dağların yabanıl dünyasına sığınma olgusu, klasik westernde yalnız, bir başına yaşamak durumunda kalmış bireyin, yeni yeşermekte olan kent toplumlarıyla ilişkisini kodlayan bir şifre sayılabilir.

Gelgelelim, Nicholas Ray'in filminde, figürlerin davranışları ve şiddete başvurmaları, ABD Western Sineması'nın prototip özelliklerinden biri olan, şiddeti bir yandan da kişinin psikolojik nedenlerine bağlama zorunluluğunu bize hatırlatırken (örneğin kıskançlık, aşkına cevap alamama, hırs, zedelenmiş gurur vb. motifler şiddete başvurma eğilimini bir yanıyla davet ederken), Leone ilk 'İtalio-westerninde, o ketum kahramanının davranış ve tutumunun nedenlerini maddi çıkarlara indirgeyip bırakır. Psikolojik motivasyona benzer bir şeylerin ortaya çıktığı yerde de, bu, ancak gene daha önce kahramanın ailesine uygulanmış kör bir şiddetin yol açtığı intikam duygusudur. Bir anlamda şiddetin şiddeti doğurması gibi bir durum vardır ortada; şiddete ahlaki bir gerekçe sunan bu bağlantı, bu intikam motifi bile kahramanı, yaşayan, psikolojisi olan bir insan yapmaya yetmez; tersine, sanki onun insanlaşması, filmin bütün dengelerini altüst edebilecek bir arızadır Leone filmlerinde. Örneğin Joe ile Marisol arasında gözümüze batan birkaç delici bakış bile, kahramanın duygusal yanına işaret etmekten uzaktır. Leone'nin bu ilk westerninde cinsiyetler arası ilişki vahim bir kinik tarzda

sunulur; dönüp kadın erkek ilişkisi bakımından klasik western ile karşılaştırmak istersek, karşımızda daha çok bir kadın erkek ilişkisi parodisi vardır, diyebiliriz.

Ne var ki, Mortimer, Monco ya da Tuco, gözünü para bürümüş açgözlü akbabalar olsalar da, bu hırs onları seyircinin gözünde iyice sevimsiz, itici yapmaz; zaman zaman seyirciye sempatik bile gelir bu figürler; bunun nedenlerinden biri, Leone kahramanlarının 'film-noir'ın (kara filmlerin) Chandler tiplerinin o kinik ahlak anlayışına, "Dallas"ın, uygarlık ile yabaniliğin, kültürel hayat ile doğal hayatın arasındaki sınır çizgisi üzerinde onur ve ahlakı ayakta tutmaya çalışan kibar, terbiyeli çiftçi çocuğu tipinden çok daha yakın olmalarıdır belki.

"Ama işte Leone filmlerinde ikide birde karşımıza bir dürüstlük, belli bir hayat sezgisi çıkar... varoluşsal bir belirti gibi bir şey: Enikonu kriminalize olmuş toplumdan biraz daha az kötü olma gibi bir şeydir bu..."*

Leone'nin western kahramanları dürüst iblisler gibi bir şeydirler.

"İçinde yaşadıkları toplum ve dünya, kaba, şiddete eğilimli olduğu için, onlar da kaba ve şiddete eğilimlidirler."**

Dünyanın kötü olduğunu bilir onlar, bu yüzden de olabilecek en üst düzeydeki 'cool' ve hayatı ciddiye almayan tavırlarıyla, alabilecekleri ne varsa onu almaya çalışırlar bu dünyadan. Başarılıdırlar; çünkü gözüpek, kurnazın kurnazı, ama gözünü kırpmadan da karşısındakinin icabına bakan bu kimselerin karşısındaki engeller, insan olsun, kurum olsun fark etmez. Yolun açılması için temizlenmesi gereken engellerdir onlar, hepsi bu.

Kişisel, özel motiflerin davranış nedenleri olarak sunulması, az önce de altını çizdiğimiz gibi, şiddet toplumunda şiddete ancak şiddet ile cevap verilebileceğine seyirciyi inandırma işlevi taşır; bu anlamda da kahramanların davranışlarına ahlaki bir düzlemde gerekçe sunar. Örneğin "Bir Avuç Dolar İçin"de,

---

* Agy.

** Seeßlen/Weil, agy., 182.

Mortimer'in Indio'dan (Gian Maria Volonte) almaya çalıştığı intikam gibi. Ya da haydut Tuco ile, haydutluk yerine rahipliği seçen kardeşi arasındaki konuşmada olduğu gibi:

"Ancak sevgili yurdumuzda açlıktan gebermek istemeyen biri, ya haydut ya da rahip olmak zorundadır. Sen kendi yolunu seçtin ben de kendiminkini. Ama benim yolum seninkinden çok daha zahmetli."* ("İyi, Kötü ve Çirkin")

Leone, kahramanlarının şiddet davranışlarını ahlaki bir değerlendirmeye tabi tutmayıp, onların o kinik ahlaklarını "serinkanlı bir bakışla, uzaktan" gözlemler (Seeβlen/Weil); ancak şiddete başvurma eğilimi neredeyse patolojik bir hal almak üzere olduğundan, karşımıza oldukça belirsiz bir ahlak anlayışı çıkar.

Örneğin "Bir Avuç Dolar İçin" filminde daha önce dayaktan canı çıkmış olan Joe, bir tabutun içinden sadistçe bir seyretme zevki duya duya, az önce birbirine düşürdüğü haydut çeteleri arasındaki karşılıklı kıyımın tadını çıkartır.

"68" Gençliği ve Leone Westernleri

1960'lı yılların ikinci yarısında Leone'nin ölümsever psikopatlarına hoşgörü göstermeye hiç de niyetli olmayan gençlik koruyucuları, psikologlar, davranışbilimciler, kültür sözcüleri, bu şiddet gösterisine karşı barikatlar kurmaya çalışırlarken, aynı dönemin gençleri bu filmlerin gösterildiği sinema salonlarını tıka basa doldurmuşlardı. Toplumun ahlak değerlerinin koruyucuları, '60'lı yılların sonunda bu filmlerde burjuva değer tasarılarının çökertilme girişimini keşfederlerken, gençler kendi toplumdışı olma duyguları ile Leone filmlerinin o bilge, serinkanlı, hayatı ciddiye almayan yasadışı kahramanları arasında bir yakınlık ve benzerlik bulmuş olmalıydılar.

Ancak '68 kuşağının' Leone filmlerine gösterdiği ilginin arkasında, yönetmenin anlatım tarzının ve yöntemlerinin de bir payı bulunabilir.

Mekânı iyice indirgeyip sınırlayan, bir bakıma stilize eden

* Dadalsen, agy., 162.

yönetmen, öznel çekimi bol bir kameranın yanı sıra, filmin ritmine müzik ile ayrı bir boyut katmayı becerdiği gibi, ağır çekim ve kurgu sayesinde de filmin sekanslarını yaymayı; böylece görsel-işitsel bir çekim merkezi oluşturmayı başarmıştır. Seyirci kendini bu görüntüler akıntısının göbeğine doğru çekiliyormuş gibi hisseder ve o görüntüler, yitip gitmiş bir eski zamanın dünyasına (masalına) davet ederler kişiyi; Leone filmleri, bu teknikle genç seyircide bir esriklik yaratmış, onu mitik bir Batı'nın büyüsel masal dünyasına çekmiş olabilir.

Gene de cevabı kolay kolay verilemeyecek bir durum vardır ortada. Leone'nin, aklı fikri maddi çıkarlarda olan 'Dolar-kahramanları', '60'lı yılların hemen sonunda, gençliğin toplum söyleminde bencil değerlerin yerine fedakârlık anlayışının geçtiği, 'savaşın' yerine 'aşkın' konulmak istendiği ve toplumsal dayanışmanın, toplumcu politikaların öne çıkarıldığı bir dönemde sinema salonlarında boy gösterip büyük ilgi topladılar. Leone'nin, ince, çarpık bacaklı kahramanları, yoksa tam da 68 sonrasında, 'âsi gençliğin' arzu projeksiyonları mı olup çıkmışlardı? Bu tezi doğrular özelliklerden biri, Leone filmlerinde sempatik silahşörün karşısına hemen her zaman kötü, psikopat katil tipinin çıkmasıdır. İlk iki 'Dolar-filminde' Gian Maria Volonte, daha sonra Lee van Cleef ve nihayet "Cera Una Volta il West"te Henry Fonda, bu acımasız, gözü dönmüş katil tiplerini canlandırırlar. Hepsi nevrotik canilerdir bunların. Öldürmenin en fantastik, en yaratıcı biçimlerini bulup uygularlar; bundan da öteye, öldürme onlar için bir eğlencedir; kör bir şiddet ve haz verici bir oyun atmosferi içinde kitlesel kıyımlar yapmaktan hiç çekinmezler. Ve, Leone'nin en son westerni olan "Giu la Testa"daki (1971) General Reza (Domingo Antoine) gibi, devrimci yanı temsil eden haydutlar ve âsiler karşısında, çoğu zaman organize olmuş şiddet sistemleriyle bağlantıları vardır.

Lee van Cleef'in canlandırdığı Setenza, ordunun altınlarını ararken, terör ve işkence yöntemleri kullanarak bir tutsaklar kampı oluşturur. Leone bu kampın modelini kurarken, gerek

Kuzey gerekse de Güney ordularının tutsaklar kampı fotoğraflarından esinlendiğini söylemiştir. "Örneğin Andersonville kampında o tarihlerde 250 tutsak ölmüştü."* Setenza'nın, kamptaki bir orkestranın yardımıyla tutsakların bağırtılarını bastırmaya çalıştığı sahneyi tasarlarken, Leone'nin "Yahudi müzisyenlere kurdurulmuş Nazi kampları orkestralarından" esinlendiği açıktır.

Hayatı ve ölümü birçok Avrupalı solcuya olduğu gibi muhakkak ki Leone'ye de hayal kırıklığı yaşatmış olan İrlandalı devrimci John-Sean Mallory'yi (James Coburn) Meksikalı General Reza'nın karşısına çıkartırken de yönetmen, generalin karakteristik çizgilerini, asker bir erkeğin kusursuz modeline dönüştürür. General Reza'nın vicdansızlığı, aman tanımaz savaşçı zihniyeti ve insafsız eylemleri, bizlere Nazi subaylarının o ünlü Prusya tarzı 'erdemlerini' hatırlatmaktadır.

Henry Fonda'nın canlandırdığı Frank ise, demiryolu şirketinin hizmetinde, cinayetler işleyen ve suikastlar yapan; böylelikle teknolojik ilerlemeyle birlikte şiddet ve zora dayanan bir toplumsal düzeni, sindirerek ve baskıyla Batı'nın bakir ve ilkel dünyasına dayatan bir haydut çetesinin aman tanımayan şefidir.

Bu açıklama, "Giu la Testa"nın finalindeki düello için yapılmıştır. Leone'nin western eposu, eski western kahramanlarına ayrılmış bir şarkının son dörtlüğü gibidir: 'İyi' ve 'kötü' kahramanlarına. Eski kovboy Cheyenne (Jason Robards) demiryolu işletmesi sahibi Morton (Gabrielle Ferzetti) ile yaptığı düelloda ağır yaralanır ve ölür. Ama bu, treni durdurmaz, demiryolu inşaatı sürecektir. Harmonika, Frank'ten nihayet intikamını aldıktan sonra dağlara kaçar. Frank ölmüştür, ancak Leone, Frank'in haydutluktan vazgeçme, bu geçmişini silme, bir tüccar ve politikacı olarak yaşama hayalinin sürüp gittiğini, hatta bunun, Amerikan rüyasının tam da temelini oluşturduğunu bilmektedir. Leone'nin westernleri türün sadece biçimsel devamını temsil etmekle kalmazlar; onun kahramanları, 'sınır' bölgede yaşamanın

* Agy., s. 159.

o basit hayat kuralları ortadan kalktıktan sonra, (devam etmiş olması halinde) Amerikan westerninin neye benzemiş olacağını da gösterirler. Örneğin ikinci 'Dolar' filminde Albay Mortimer'in (Lee van Cleef) demiryolu gelmeden önce asker olduğunu, bu değişmenin onu kelle avcısı olmaya mecbur ettiğini öğreniriz. Öyleyse İtalio-western, 'sınırın' ve sınır-etiğinin yıkılış, çöküş tarihini, bir tür bu tarihten sonra da yaşatmaya devam etme deneyi gibi bir şeydir. Bu 'tarih sonrası' dönem ile günümüzün 'burjuva-sonrası' toplumu arasında benzerlikler olduğu kesindir. İtalio-western ölü bir westerndir; ama yerine geçecek hiçbir şey bulunmadığı için de bir türlü ölemeyen westerndir.

Öte yandan, İtalio-westernde, olgun/geç dönem Amerikan westerninde yitip gitmiş bir şey de geri döner: Sınır. Mitolojik değil politik bir sınırdır bu. Leone filmlerinde Meksika ile Amerika arasındaki bir yerdeki hayat, kahramanların yaşantısını ve ahlakını belirler. Kabaca Üçüncü Dünya ile Yankee-emperyalizmi ya da Kuzey ile Güney arasındaki sınır olarak tanımlanabilecek bu sınır ve onun yol açtığı ihtilaflar, İtalio-westerne motor etkisi yapar. Erkekler, her an bu sınırı geçmeye hazır kahramanlardır. Ve İtalio-western, türün çok az Amerikan örneğinde dile getirilen bir şeyi söyler: İç savaşın, Amerikan 'öncü' kovboyunu ruhunun derinliklerine kadar çökerttiğini.

Yeni Amerika

"Bir Zamanlar Amerika" filminde Leone, bize gangster Max (James Woods) figürü üzerinden, şiddet cemaatleri kurma ve organize etme yolunda katkılarda bulunan 'kötü' haydutların, profesyonel katillerin, 20. yüzyılın ABD'sinde hiçbir engelle karşılaşmadan kariyerlerini yapabileceklerini gösterir. Max, Frank (Joe Pesci) gibi mafya babaları sayesinde ellerini kirletmeden de işini yürütebilecektir; çünkü o, artık toplumun temel direklerinden biridir; politikayı ve ekonomiyi yönlendiren komuta masasının bir köşesinde de o oturmaktadır.

Gelgelelim Leone'nin, ahlaki değerleri artı eksi arasında do-

laşan kaba kuvvet uygulayıcısı arketipinin de zamanı geçmiş gibi görünmektedir. Taşkafa (Noodle) böyle bir figürdür. Robert de Niro, Noodle'ı, toplumun kaybedenleri arasında bir yerde var eder; kandırılmış, duyguları rencide edilmiş, kullanılmış biridir o. Şiddete başvurmuş, öldürmüş, kaba kuvvet uygulamış, ama Max gibi sosyal statü merdiveninde tırmanamamıştır; ne var ki bu sadece bir başaramama değil, mafyanın kaba kuvvet uygulamalarına başvurarak tırmanmayı reddetmektir de. Noodle, arkadaşı Max'ten farklı olarak, kişisel çıkarlarını ve maddi yararlarını her şeyin önünde tutan soğukkanlı, bu yolda tamamen kemikleşmiş biri değildir; o, karşı çetenin başını, maddi bir kazanç amacıyla değil, sadece intikam duygularıyla öldürür. Leone organize olmuş suç ve cinayetlerin faillerini öyle hiç süslemeden, çıplak haliyle gösterirken, çetenin en küçük elema-



nı Dominic'in (Noah Moazezzi) sokak ortasında öldürülüşünü, Morricone'nin o duygulandırıcı müziği eşliğinde iyice etkileyici bir şekilde sunar; böylelikle Taşkafa'nın aniden patlak veren öfkesinin ve intikam alma hırsının nedenini adeta açıklamaya çalışır. Bütün bunlara rağmen, gerek sokak çetesinin başı genç Bugsy'nin öldürülme sahnesinde, gerekse daha sonra Carol'a (Tuesday Weld) ve Deborah'a (Elisabeth McGovern) tecavüz sahnelerinde olup bitene serinkanlı bir mesafeden bakma ilkesini korur ve olanca acımasızlığıyla anti-kahramanlarının şiddete başvurmaya ne kadar yatkın olduklarını ve cinselliklerinin ne boyutlarda deformasyona uğramış olduğunu gösterir. Ancak filmin ve ömrünün sonuna doğru, yaşlı ve yıkılmış Taşkafa, kendini ve gerçek kimliğini bulur ve yeniden karşılaştığı, kariyerinin zirvesinden düşüşe geçmiş eski arkadaşı Max ile giriştiği uzun tartışmada onun, bütün öykünün ahlaki bakımdan ayakta kalan tek kişisi olduğunu görürüz.

Kötü katillerin organize olmuş şiddet ve zorbalık sistemleriyle olan bağlantıları, Leone'nin westernlerindeki ve bu gangster eposundaki sempatik psikopatlar modelinin, 68'in gençliğini ve hatta entelektüellerini niçin böylesine etkilemiş ve onların duygularına denk düşmüş olduğunu belki bize biraz açıklar. Bu ilgi ve denk düşmenin altında, şiddetten duyulan korku ve endişe ile, gene bu korkudan duyulan hazzın ve de gerçekleştirilme olanağı bulunmayan bastırılmış şiddet duygularının fantastik ve kurmaca yoldan boşaltılma imkânının (sinema aracılığıyla) oluşturdukları karışımı bulabiliriz elbette. Ama bu karışımdan daha çok western kurmacası içinde toplumsal düzenin yıkılışının somut ajitasyonlarını, ipsiz sapsız, bireysel davranan, yalnız kovboyların ve haydutların, organize suçun (ve toplumun) aletleri olan sadist-centilmen katillere (azılı kötülere) karşı başarılı mücadelelerini, 68 gençliğinin ve kimi entelektüellerin sempatilerinin nedeni olarak anlamak da yanlış olmasa gerekir. Roland Barthes, her mitosun bir biçimi, bu biçimin de bir an-

lamı olduğunu söyler.* Mitos içinde, bir toplumun çıkarlarına cevap veren, biçim içindeki (biçime kavuşmuş) fikir (düşünce) yer almaktadır. Buradan yola çıkarak, Leone filmlerinin '68 kuşağında' gördüğü ilgiyi açıklamaya çalışan oldukça spekülatif tezimize ikinci bir sosyolojik tez de ekleyebiliriz: Leone filmlerinin öykülerini anlamlandırmaya çalıştığımızda karşımıza arkaik erkek toplulukları çıkar. Kendilerinden başka hiç kimseye güvenmeyen yalnız insanlar, enikonu şiddete batmış bu dünyada ayakta kalabilmek ve geçimlerini sağlayacak bir şeyler yapabilmek için bizzat şiddete başvururlar. Peki de bu şiddet mitosu, Leone'nin westernlerinin gösterdikleri biçimiyle; '60'lı yılların sonunda Batı'da belirginleşen toplumsal modernleştirme baskılarına, bugün artık 'Yuppi' kuşağını oluşturmuş bulunan hizmet sektörü çalışanlarının, o tek ve yalnız mücadelecilerin sadece başarı ve rekabet tanıyan bir çalışma basıncına terk edilmeleri anlamına gelen, sanayi sonrası aşamaya geçişe bir cevap vermiyor mu? Ayrıca bu filmlerin sunduğu belirsiz, artı eksi işaretleri arasında gidip gelen ahlak anlayışları ve seyirciye özdeşlik kurma imkânı sunan o mitik şemalar, seyirciyi topluma daha da sıkı bağlamıyor mu? Bunlar bir yandan seyircinin hiçbir zaman gerçekleştiremediği, düzenlenmiş ve yönetilen dünyanın dışına çıkma arzusunu en azından kurmaca bir dünyada doyurma imkânı sunarken, birer supap işlevi görmüyorlar mı? Öte yandan seyirci, kahramanla kurduğu belirsiz, çifte değerli özdeşlik üzerinden, dünyayı nasılsa öyle, şiddetiyle ve pisliğiyle kinik bir alaycı tavırla benimsemeye yönelirken, bir yandan da herkesin herkesin kurdu olduğu bir toplumsal düzende, bu düzenin kurallarını oyun oynar gibi uygulamaya teşvik edilmiyor mu?

Leone, kendisini hayal kırıklığına uğramış sosyalist olarak görür. "Sosyalizm fikir olarak iyi, ama insan kötü," der. (Noel Simon, *"Sergio Leone ile Konuşmalar"*, Paris 1987, s. 98.) Onun bu itirafının adeta sineması olan "Giu la Testa", tam bir İtalyan

---

* Bkz. Roland Barthes, Çağdaş Söylemler, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 1998.



'devrimci westerni' sayılabilir ve 'politik' western, yönetmenin teslimiyetine en açık örnek gibidir.

Yenilgi, eninde sonunda tükenen bir kaynaktır, en fazla altı yedi film sonra. İnsandan hayır gelmeyeceğine inanıp fantastik olana sığınmak, estetik bir kaçış değilse, hiçbir şey değildir. Leone, western türünün hemen hemen popüler sinema sahnesini terk etmeye hazırlandığı bir dönemde, türün çekmecesinde ne bulduysa yağmalamıştır, B-sınıfı westernlerden tutun da, dizilere, psikolojik filmlere, hatta türün başyapıtlarına kadar. Ama ne yaparsa yapsın, 'bir zamanlar'la başlayan bu filmler, bir tarihe geri dönüşten çok, onun da dediği gibi, masalın büyüsüne geri dönüştür. Ama olsun, masalın da, çok dönüp dolaşırsak, gerçeklik ile kaç düzlemde örtüştüğünü biliyoruz!

MARTIN SCORSESE

ŞİDDETİN YAPILARI

Scorsese'nin Sinema Gerçekliği

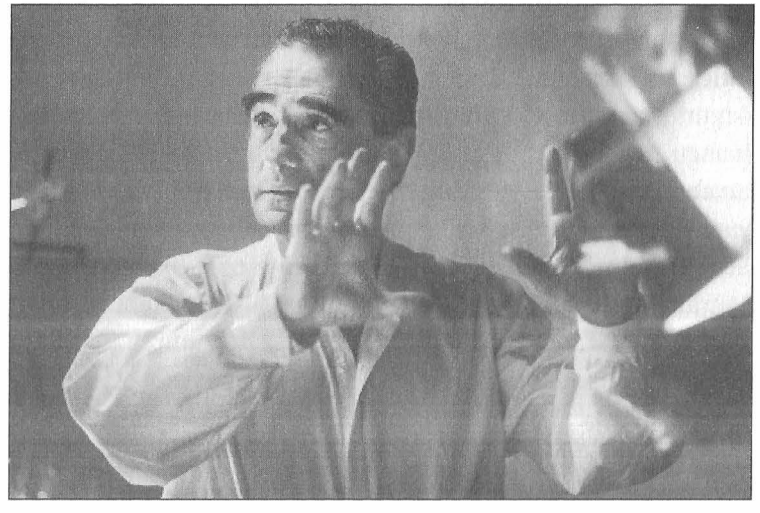
"Şiddet, modern toplumun hayal kırıklıklarından ve duygusal soğukluğundan doğar."*

Bu tezde Martin Scorsese'nin filmlerinin çoğunun ana teması kendini ele verir. Onun kahramanlarının aşırı şiddet pratiklerinin kökeni, yalıtılmışlığın, ikiyüzlü bir ahlakın, saldırganlığın ve ne aşkı ne de dostlukları becerebilen bir toplumun damgasını taşırlar. Onun hemen hemen bütün kahramanları psişik kaostan, nevrozlarından çıkmanın yolunu arayıp dururlar. Korkuları, endişeleri ve suçluluk kompleksleri onları kurtarıcılar, misyon şehitleri ve 'kara melek' rollerine soyundurup durur. Kurtulmanın, özgürleşmenin başka yolu yokmuş gibi arkalarında bıraktıkları hemen hep fiziksel ve psişik bir yıkım, bir harabedir. Sonuçta onlar da toplumu kıyısından köşesinden olsun değiştirici bir etki yapamazlar; olsa olsa başlangıçtaki konumlarına geri dönerler. Scorsese'nin ilk filmleri için genellikle geçerli olan bu tespit, sonraki filmlerini de açıklayabilir aslında. Onun kahramanları hedeflerine sadece kaba kuvvetle, şiddete başvurarak ulaşmaya çalışan psikopatlardır; kendilerine özgü bir adalet ve hak yorumu geliştirirler; iyinin, kötünün adını kendileri koyarlar.

Scorsese filmlerindeki toplumun manzarası, büyük ölçüde yönetmenin kendi biyografisini yansıtır. Scorsese günlük alelade olaylardan sayılabilecek suç ve şiddet ortamı içinde, bir yanıyla da koyu bir Katolik inancın cenderesinde büyümüştür. New York'un Lower East Side semtindeki öteki etnik alt kültürler gibi kendi geleneklerini aşırı öne çıkaran ve onlara sımsıkı sarılan, sınırlarını *'American Way of Life'*a kapatan İtalyan bir ailenin belirleyici etkilerini taşır. Bu İtalyan semtinde geçerli norm ve

* Arnold, Frank, Martin Scorsese, *Film*, S. 37, Münih/Viyana 1986.

ilkeler oldukça farklıdır. Ailenin, kilisenin ve mafyanın güçlü etkisi, bireyin biyografisini çizer; kişinin bu kıskacın dışına çıkma gibi bir şansı bulunmamaktadır. Scorsese çocukluğundan itibaren astımın pençesinde kıvrandığı için, bu 'dünyayı' nispeten dıştan gözlemleyebilmiş; semtindeki, organize çetelere bulaşmış çocuklardan uzak durabilmiş; semtler, sokaklar arası iktidar kavgalarına karışmamıştır. Scorsese ailesiyle birlikte sık sık gittiği kilisede, 'Küçük İtalya' dışındaki bir dünyayı tanıyabilmiş, bu inanç dünyasında en azından başlangıçta bir denge oluşturmuştur. Scorsese, seyrettiği filmlerin 'storyboard'larını defterine bölük pörçük çizme alışkanlığı sayesinde sadece sinema bilgisini artırmakla kalmamış, bir yandan da Amerikan toplumuna yönelik bir bakış edinebilmiştir.



Koyu dindar bir ailenin çocuğu olan Scorsese'nin Katolik bir okula gitmesi elbette kaçınılmaz gibiydi. Scorsese orada önce rahip olmaya karar verir. Okulu bitirince bir sömestr rahiplik öğrenimi görür, ancak başarısızlığından ötürü bu öğrenimi yarıda bırakmak zorunda kalır.

Bu biyografik fondan bakıldığında, ilk filmlerin 'Küçük İtal-

ya'yı yansıtmaları ve içlerinde şiddetin, aşkın ve dinin merkezi temalar olarak yer almaları hiç de şaşırtıcı olmamalı.

"Mean Street"in jeneriğinde, "Kişi günahlarının bedelini kilisede değil sokakta öder," cümlesiyle karşılaşırız. Yönetmenin kilise hakkındaki düşüncesini anlamamız için apaçık verilmiş bir ipucudur bu. Ona kalırsa kilise her ne kadar öyle olduğu izlenimi verse de, insanları yönlendirmekten ve korumaktan acizdir. Bu aczin nedeni, kilisenin bir kurum olarak hayatın gerçekliği ile ilintilerini koparmış, ipin ucunu kaçırmış olmasıdır. İnsan, kilisenin görünürdeki, kendi hayattan kopuk ilkeleriyle döşenmiş koruyucu alanının dışına çıkar çıkmaz kaçınılmaz olarak buhranlara, bunalımlara sürüklenecektir. Kilisenin ilkeleri, geçerliliği kalmamış ahlak normları ve davranış ilkeleri, sokaktaki yaşama kavgasında hiçbir işe yaramazlar. Tersine, dışın, gerçekliğin içindeki o sokak insanları Tanrı'nın varlığını sırtlarında ağır bir yük gibi duyarlar. Daha ilk filmi, "Who's That Knocking at My Door?"da, bu ikilem kurulur. Filmin baş figürü (Harvey Keitel) işsiz bir Anglo-Amerikan gencidir. Katı Katolik ilkelere göre yetişmiş bu genç, kadınları bir yanda anneler, öte yanda fahişeler olarak iki stereotip kategoride topladığı için, bir aşk ilişkisine son vermek zorunda kalır. Günün birinde bir kıza (Zina Bethune) âşık olan genç, kızla anne babasının evinde masum ritüelleri tekrarlarken, birden evlilik öncesi ilişkinin bir günah olduğunu söyleyip kızı terk eder. Çünkü kız, ona bir tecavüzden ötürü bakireliğini zaten kaybetmiş olduğunu açıklamıştır. İyi-kötü şemasını bir türlü kıramayan genç, öfke ve şaşkınlık içinde kızdan ayrılır.

"Mean Street"te filmin kahramanı Charlie (Harvey Keitel), arkadaşı Johnny Boy'u (Robert de Niro) korumayı ve onu aptallıklar yapmaktan alıkoymayı kendine görev edinerek kendi günahlarından arınma yolunu seçer. Charlie'nin suçluluk kompleksinin kaynağı ise, mafyanın sıradan bir adamı olan amcasına (Cesare Danova) para sağlamasıdır. Charlie'nin inancına göre, bu yaptığı işi Katolik inançla bağdaştırmak imkânsızdır. Ne var

ki ona göre bu iş, dualarla, tövbelerle de halledilecek bir iş değildir; ancak iyi bir davranışla bu günahından arınabilir insan. Johnny Boy ise peşindeki bu inanç havarisinden durmadan kaçmaktadır. Kendini tutamayan, toy, atılgan, düşüncesiz biridir o; bu yüzden de başı durmadan belaya girer.

Sonunda Charlie'nin misyonu başarısızlığa uğrar. Kredithais Michael'in (Richard Romanus) katillerinden kaçma planı trajik bir şekilde çöker. Charlie ve Johnny Boy, gangsterlerin eline geçerler. Johnny boynundan vurulur, bir başka kurşun Charlie'nin elini deler. Kaçarlarken arabaları bir itfaiye aracının yangın musluğuna çarpar. "Kimileri her ikisinin de sonda öldüklerini söylüyor: Ölmediler. Gerçek olan, her ikisinin de devam etmek zorunda olduklarıdır. En berbatı da bu."* Scorsese filmin sonunu böyle tarif eder; bütün figürlerin yeniden başa döndükleri tezinin doğrulanmasıdır bu son. Ölüm her ikisi için de bir kurtuluş olacaktır; ama bu anlamda kurtuluşa eremezler onlar; acılarının, çilelerinin yolunda yürümek zorundadırlar.

Martin Scorsese sinemasıyla yarattığı atmosferle ünlüdür. Anlattığı öyküyü öncelikle ve asıl görüntülerle anlatır o. "Bütün emosyonel şiddet, aktörlerce değil kamera tarafından yaratılmalıdır."** Scorsese'de kamera, olup bitenin ortasında gezinir; eylemin parçasıdır. Seyirciye, perdede olanlar ile kendi arasına mesafe koyup perdedeki olayın dışına çıkma fırsatı vermez... Scorsese kahramanlarının enstantanelerini vermediği yerde, onlara ilişkin izlenimler, yansılar sunar bize bu kamera. Planlar, şiddet sahnelerinin etkisini yoğunlaştırmakla kalmaz, seyircinin dışta durmasını imkânsızlaştıran müthiş bir çekim gücü de oluşturur. Scorsese, filmlerinde şiddeti gösteriş tarzıyla hemen her seferinde eleştirilere hedef olmuştur. Yönetmen bu konuda şunları söyler: "Günümüz sinemasında bolca rastladığımız gibi, şiddetin kendi kendinin amacı olarak gösterilmesini itici ve katlanılmaz buluyorum. Filmlerimdeki şiddetin her zaman film-

---

* Alexander, Georg, "Inferno in New York", *Die Zeit*, S. 42, 8 10 1976

** Rusche, Heinz Dieter, "Frank Arnold Film", 1986. S. 37.

lerdeki karakterlerde temellendiğinden ve zorunlu olduğundan eminim. Fakat şiddetin beni büyülediğini de niçin inkâr edeyim ki? Böyle olmasa filmlerimde bu kadar çok şiddet bulunmazdı."*

Scorsese bir başka söyleşide şiddete duyduğu hayranlığı biraz daha çekingen dile getirirken, şiddetin kaynağı konusunda tek tek insanların dışına çıkar gibidir: "Yarattığımız, meydana getirdiğimiz her şeyi birkaç saniye içinde yıkıp yok edebilecek imkânlara sahibiz. Bilinçaltımızda, (sosyal/dış) çevreyi algılayışımıza etkiyen, kendimizi sürekli bir tehdit altında hissetme durumu vardır. Özellikle, şiddetin gittikçe alttan alta gizlice yayıldığı ve daha sık patlak verdiği patlama halindeki büyük kentlerde insanların hayatı kendini savunma ve koruma davranışlarınca belirlenir olmuştur... İnsanı ürküten yan; çalışmalarımda sergilediğim bu şiddetin, özellikle medyadaki gittikçe yaygınlaşan şiddet haberleri karşısında tamamen etkisiz kalmasıdır."**

Martin Scorsese, filmlerinde şiddeti abartılı sunmaya, böylelikle onunla neredeyse alay eden, şiddeti budalaca bulan bir üslup tutturmaya özen gösterir, diye düşünmemizi haklı kılacak dayanaklar buluruz onun sinemasında. Ona göre gerçek hayatta şiddet basit, düz ve hızlıdır ve hiç de hoş olmayan bir şeydir. Dolayısıyla sinemada da şiddet, "rahatsız edici ve salakça görünmelidir; gerçek hayatta olduğu gibi."***

"Taxi Driver"

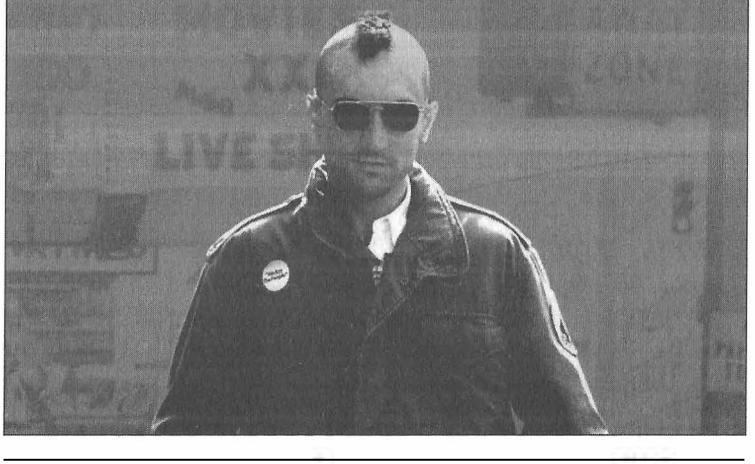
Senaryonun yazarı Paul Schrader, filmin başkişisini tanıtırken şunları yazar: "Travis Bickle 26 yaşında, sıska, sert, kendi yolunda giden; tam anlamıyla yalnız biri. İyi görünümlü, hatta güzel, yakışıklı biri sayabiliriz onu; sakin, dümdüz bakışları ve karşısındakini silahsızlandıran, nereden geldiği belli olmadan birden ortaya çıkıp bütün yüzünü kutsal bir ışıkla aydınlatan bir gülümsemesi vardır. Ama bu gülümsemenin arkasında, kara

---

* "Acı Çekmeden Hiçbir Şey Olmaz!", *Der Spiegel* dergisi, S. 45, 8.11.1993.
** Orlin, Scott, *Cinéma*, S. 166, Mart 1992.
*** Alexander, Georg, Agy.

gözlerinin çevresinde, çukur yanaklarının içinde, örtük, gizli bir korkunun, boşluğun ve yalnızlığın içinde debelenen bir hayatın lanet izlerini görürsün. Hep soğuk olan bir ülkeden gelmiş gibidir; sakinlerinin sadece susmayı bildikleri bir ülkeden. Başını çevirir, yüzünün ifadesi değişir, fakat gözleri her zaman donuk, hareketsiz, bir boşluğu delercesine bakar. Travis, New York'un hayatına amaçsız dalar, öteki karanlık gölgeler arasında bir gölgedir. Kimsenin dikkatini çekmez; kimsenin onu fark etmek için bir nedeni de yoktur zaten; Travis çevresiyle kaynaşmış, çevre içinde eriyip kaybolmuştur. Rider-jeans giyer; kovboy çizmeleri, yün bir western gömleği ve eprimiş bir ordu ceketi vardır. Ceketin üzerinde 'King Kong Company, 1968-70' etiketi görünür: Onun çevresindeki seksi hissedersin, hasta seksi, bastırılmış seksi, yalnız seksi; ama işte bütün bunlara rağmen inadına bir seks kovalamaz o. Çiğ, ham erkek gücüdür o; öne itilmiş kaba şiddet; ne amaçla bilinmez. Derken daha dikkatli bakarak kaçınılmaz olanı keşfederiz. Saatin yaylarını kurdukça kurabiliriz, sonsuza kadar. Yeryüzünün güneşin çevresinde dönmesi gibi Travis Bickle patlamanın çevresinde dolanıp bekler."*

Travis Bickle (Robert de Niro) görünürde (Vietnam savaşı-



* Ratschewa, Maria/Klaus Eder, "Taxi Driver", "Senarist ile Konuşmalar", *Medium*, S. 7, 1976.

nın etkileri yüzünden) uyuyamadığı için geceleri taksi şoförlüğü yapmaktadır. Meslektaşlarından farklı olarak New York'un Harlem ve Bronx gibi 'karanlık' mahallelerinde dolaşır. Önüne gelen her müşteriyi alır; arka koltukta kimin ne yaptığını umursamaz. Korku nedir bilmez; nihayetinde o bir Vietnam gazisidir. Gündüzleri porno filmleri seyrederek vakit geçirir. Günün birinde Amerikan senatörü, başkan adayı Palantine'in (Leonard Harris) seçim kampanyasında çalışan Betsy'ye (Cybill Shepherd) yanaşmayı dener. Kadını porno filme götürmek isteyince, ilişki başladığı yerde kopar. Travis bir gece vardiyasında 15 yaşındaki fahişe Iris'e rastlar (Jodie Foster). Kızı, pezevengi Matthew'nun (Harvey Keitel) elinden kurtarmaya karar verir. Kendine bir mangaya yetecek kadar silah alan Travis, evine kapanıp fuhuşa karşı başlatacağı haçlı seferine hazırlanır. Bu arada bir süpermarkette bir hırsızlık olayına tanık olur; marketi soymaya çalışan hırsızı (Nat Grant) vurup öldürür; böylece ilk misyonunu yerine getirmiştir. İkinci hedefi tamamen kişisel nedenlere dayanır gibidir: Betsy ile senatör arasında var olduğundan kuşkulandığı kişisel bir ilişki; ama senatörü öldürme girişimi başarısızlığa uğrar. Güvenlik görevlilerinden kaçan Travis, Iris'in çalıştığı randevuevine girer ve orayı kan gölüne çevirir.

İyileşen Travis, toplumun kahramanı olmuştur.

Vietnam'da Yetişen Kurtarıcı

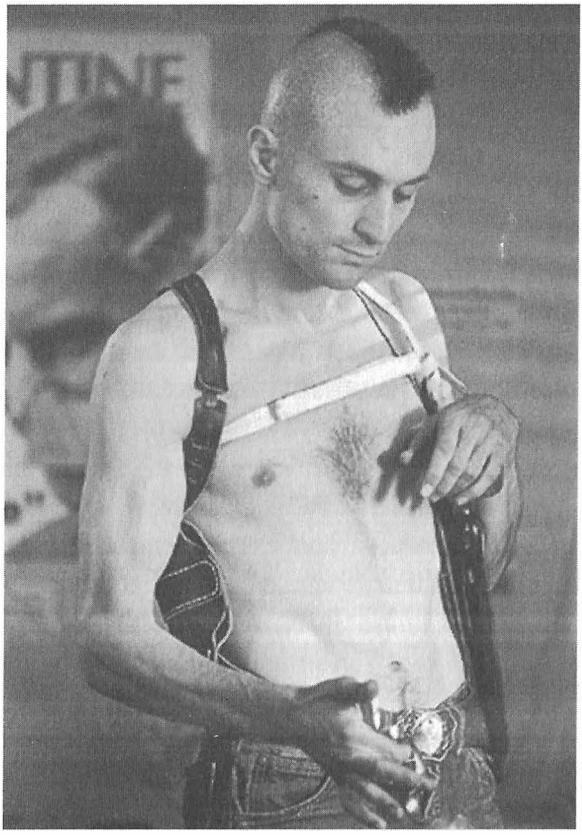
Günlük ihtilafların şiddet ve kaba kuvvetle çözülmesinin gündelik sıradan olaylar haline geldiği, insanların, büyük kentlerin cangılında anonim, varlıklarından kimsenin haberi olmayan yalnızlar olarak dolaştıkları Vietnam sonrası atmosferde; ama asıl Reagan dönemine doğru evrilen Amerika'da, "Taxi Driver", yönetmenin gerek coğrafi/sosyal/kültürel ortamı, gerekse şiddet olaylarını bir anlamda alaycı bir karikatür düzeyine çekerek (Travis'in evinde savaşa hazırlandığı bölümlerde olduğu gibi) oluşturduğu mesafeyi ve filmin sinemasal mükemmelliğinin etkisini bir an için unutacak olursak, 'yeni sağın' kendi dünyasına

içten bakma yetersizliğinin bir belgesi olarak alımlanabilecek özellikler taşımaktadır. Filmin senaristi Paul Schrader, geleneksel değerleri, nostaljik bir Amerikan masalını ve özellikle milliyetçiliği evrenselliğin karşısına koymaya çalışan 'yeni sağın' önde gelen isimlerindendir. Amerikan sinemasının '80'li yıllarında, eleştirinin genellikle anti-savaş filmleri olarak görmekte sakınca bulmadığı "Platoon", "Apocalypse Now" hatta "The Deer Hunter" vb. filmler, "Taxi Driver"da karşılaştığımız –savaşı hem kullanma hem de ayraç dışına alma– tavrını anlamamızı kolaylaştıracaktır sanırım. Bu her üç film ve elbette "Full Metal Jacket", savaşın insan üzerindeki korkunç, yıkıcı etkilerini sergilemektedir. Vietnam'ın etkisi, sadece üzerindeki asker parkasından, uykusuzluğundan ve müthiş silah kullanma yeteneğinden ibaret gibi görünen Travis'in öyküsünde savaş, kişinin geçmişindeki, üzerinde durulmaya değmeyen bir evre olarak vardır. O da, seyircinin kendi birikimleriyle kurduğu bir tasarımsal bağlamda. Bu anlamda "Taxi Driver" savaşın insana ve topluma yansıyışının üzerinde durması bakımından, adı geçen filmlerden ve ötekilerden geride kalırken, bir başka düzlemde de onların ortak bir zaafını paylaşmaktadır. Savaşın asıl aktörlerini flulaştırmanın da ötesinde, onu biraz da Elias'ın anladığı gibi, istenmeyen uygarlaşma tökezlemeleri olarak kabul etme zaafıdır bu.

"Platoon", savaşa gerektiği gibi hazırlanamamış bir müfrezenin psikolojik çöküşünü öne çıkartırken, "Kıyamet" biraz Kubrickvari bir anlayışla savaşın, insanı insan olmaktan çıkartma olasılığına parmak basar; o insan ya bir ölüm filozofu, ya cehennem zebanisi ya da ölümün eşiğinde gezinmeden edemeyen –Rus ruleti– bir psikopattır ("The Deer Hunter") artık. "Taxi Driver"da ise savaş, Travis'in uykusuzluğunu ve silahşörlükteki becerisini açıklayan, artık geride kalmış bir fondur; öyle ki senarist Schrader, onun kimliğini açıklamaya çalışırken, biyografisinde savaşın etkilerine yer vermez. Travis defterine şunları yazar: "Tamamen yalıtılmış bir şekilde yaşadığım duygusunu taşıyordum. Amaçsız, hedefsiz, sahici görevlerden yoksun; sa-

dece kendi üzerimde yoğunlaşmış biri olarak bütün hayatım boyunca yalnızdım. Her yerde: Meyhanelerde, arabada, sokakta, dükkânlarda, her yerde. Yalnızlıktan kaçış yoktur. Ben Tanrı'nın en yalnız adamıyım."

Travis'in randevuevini bastığı bölümdeki şiddet sahneleri



Cannes'da filme verilen Altın Palmiye ödülüne rağmen eleştirinin hedefi olmuştur.* Kameranın etkili ve çok ustaca kullanıl-

* "Bu öyküde neyin önemli ve anlamlı olduğunu, umarım onu alkışlayanlar biliyorlardır. Bana göre bu, yönetmenine hiç de yakışmayan şiddet ve duygusal sahneleriyle, ustaca, ama ucuz şiddet pazarlaması. Sonuç olarak bu film, efektleriyle etkilemeye çalışan katlanılmaz bir gösteri. Scorsese'nin yönetmenlik yeteneğinden kuşkulanmadan edemiyor insan." Klaus Hebecker, *Film Telegramm* içinde, 15.9.1976.

dığı film, özellikle filmin başkişisinin psikolojik durumunu çok iyi yansıtan görüntüler ve ayrıntılarla övgüler almıştır. Seyirci, taksinin ön camından, Travis'in gözünden, New York'un gecelerinde adeta kendisi kenti turlayıp durur. Ağır çekimle gece ışıklarında bozulan görüntüler, birkaç kez de metronun tünellerinden çıkan buharın nemiyle puslanırken, bize kahramanın psikolojik deformasyonlarını anlatır.*

Kentin içindeki yalnızlardan biri, varlığından kimsenin haberdar olmak istemediği 'birisidir' o. Travis figürü, yorumları iki karşıt kutba bölebilir: Engellenmiş, kendi cehennemini kendisi kuran bir deli midir, yoksa dünyayı kötülüklerden kurtarmaya soyunmuş, cehennemde aranan bir melek mi? Filmin özellikle sonu, haklı eleştirilerin kaynağı olmuştur: Yönetmen, adaleti yerine getirmenin (özellikle Clint Eastwood'un "Dirty Harry" filminden tanıdığımız) bu şeklini meşrulaştırmakla suçlanmıştır. Bu yönüyle film, "Death Wish" (Yön: Michael Winner) ile aynı kefeye konmak istenmiştir.

"Taxi Driver", seyircinin şiddetten duyduğu varsayılan örtük haz ile korkuları arasında uzayıp giden bıçak sırtında dolaşan bir film olabilir, ama ucuz şiddet ticareti yapan bir film olmadığı kesin. Scorsese bizi de içinde dolaştırdığı dünyayı metaforik görüntülerle soyutlayarak, New York'u bir bakıma yapay bir sahneye, kurmaca bir oyun ortamına dönüştürerek gösterilen ile aramıza mesafe koymamızı sağlar. Bu kurmacada karşımıza çıkan şey, bir tür cehennemdir. Yerden su buharlarının fışkırdığı, kötülerin izbeliklerde şeytanla işbirliğine giriştiği karanlıklar dünyası. Taksinin farları o karanlığın içinde kötü ruhları arar gibidir; cezalandırmak üzere. "Driver" belki bu anlamda hep bir meydan okuyucu gibi tarar çevresini; ama o da bir kurbanıdır

---

"Her şeyden önce Robert de Niro, Bronson'un karşıtı bir tip. Sırf tabancasında altı mermi olduğu için üçten fazla saymayı beceren o çam yarmasından farklı olarak De Niro, burada büyük kentteki bir hurdayı canlandırıyor. Onun bozuk gözlerine, New York gerçeği şarapnel parçaları gibi yağmaktadır." Hellmut Karasek, *Der Spiegel*, S. 41, 4.10.1976.

Ratschewa, Maria, agy.

bu cehennemin. Yönetmen, onu hem 'bakan' hem de 'bakılan' olarak kullanır. Işık ve kamera teknikleriyle inşa eder cehennem metaforunu: Travis'in caddeleri dolaşan arabasında, kamera kimileyin arabanın çamurluğu üzerine yerleştirilir; bu görüntüler, tıpkı olaylara cepheden plonje bakan kameranın sunduğu görüntüler gibi gerçeklik ile uyumsuzdurlar. Mavi ve kırmızı renklerin ağır basması da, kurmacayı anımsatma etkisini artıran başka bir etmendir. Travis figürünün bakışları da, dünyayı onun gözünden görsek bile, özdeşleşmemizi engeller. "Karşımızda sahte peygamberin idesi durmaktadır. "da kahramanın gerçeklik ile hiçbir ilintisi bulunmamaktadır. Travis gerçi her şeyi yıkıp mahveden bir tiptir, ama elde etmek istediğini kesinlikle elde edemez. Tamamen yanlış bir yoldadır."*

Travis'in bakışları donuk, ölü ve cahil bir bilincin yansısını taşır. Onu dünyadan tecrit eden taksisinin dışındayken, çaresiz, ne yapacağını bilmez haldedir. 'Dışarıda' saçmalar sanki her an. Irkçı eğilimleri vardır: Televizyon ekranında siyah dansçılara parmağını doğrultup ateş eder gibi yapar, marketi soyan siyaha acımasızca ateş eder. Öte yandan çekicidir de; başlarda Betsy'nin onu yadırgamamasının nedeni onun sempatik tavırlarıdır. Travis'i tehlikeli kılan da bu özelliğidir zaten. Travis, Vietnam gazisi olarak topluma karşı görevini kendisinden istenildiği biçimde yerine getirmiş olmasına rağmen, toplum onun varlığına karşı duyarsızdır. Bu düzlemden bakıldığında, yukarıda da değindiğimiz gibi, Travis'in yalnızlığı, cinsel engellenmişliği, hatta bir kurtarıcı aziz rolüne soyunması –senaryonun ve yönetmenin amaçlarından bağımsız olarak (da)– şiddeti, gerektiğini düşündüğü bir süre için dışa yöneltip meşrulaştırmış bir toplumun ve onun yönetiminin insan engeline; tersinden söylersek, insanın toplum engeline çarpmasının da sonucudur. Dışa yöneltilen şiddet (savaş), toplumun dışarıdaki düşmanları söylemini kullanmadan edemez. Ama insan, bir süre için meşrulaştırılmış bu öldürme dönemi biter bitmez, daha doğrusu öldürme izninin

* Luft, Friedrich, Die Welt, 6.10.1976.

kalktığı söylenir söylenmez, hasar görmemiş bir uçak, bir tank gibi geri dönemeyecektir. Artık biyografisini savaşsız yazamaz kimse onun. O *da kendi biyografisini ancak böyle anlamlandırır: Bir sapık olarak ya da bir kurtarıcı olarak. Son tahlilde örtüşen iki patolojik durumla. Kaldı ki, savaşın meşruiyetinin nerede ne zaman başlayacağını ('normal' sosyal dünyadaki yasakların ihlalinin ne zaman başlayıp ne zaman, nerede biteceğini) belirten 'yönetenler', savaşa sadece ara verirler. Başka araçlarla da devam edebilir savaş ve de eder.* Ama Travis örneğinde olduğu gibi, dış düşman yorumunu bir 'kötü' söylemi üzerinden, iç düşman (kötü) yorumuyla birleştirmek her zaman mümkündür. Öteki deyişle, dünyayı içte ve dışta, kötülerden sürekli temizlenmesi gereken bir alan olarak algılamak. Bu arada resmi ideolojilerin klişe kötüleri (siyahlar, Üçüncü Dünya insanları, pezevenkler, vb.) kötünün resmi söylemdeki 'hatta popüler kültürdeki' örtük ya da açık somutlaşması, cisimleşmeleri olduklarına göre, filmde ilintileri hemen hiç öne çıkartılmamış olsa da, Travis resmi söylemlerle ve hatta popüler kültürle (TV) hedefi şaşırtılmış bir kurtarıcıdır belki de.

Senaryo ve yönetmen, 'kötü'nün gerçek hazırlayıcı ve onu yaşatıcı objektif dinamiklerini, yapılaşmış şiddetin mekanizmalarının belli bir toplum sistemiyle iç içe geçmiş ilişkilerini; bunların öznel biyografiyle buluşup patojenleştirici etkiler yaratmalarını dışta bırakıp, popüler sinemanın biraz da western geleneğini kente taşısa da, Scorsese, kurtarıcı (aziz) mitosu ile, bu mitosa toplumun atfettiği özelliklerle, A. Dorsay'ın ileri sürdüğü gibi, sadece popüler kültürün kurtarıcı (mesih) ya da 'westerner' klişesiyle alay etmekle kalmıyor sanki. A. Dorsay, "Scorsese'in tavrı kuşkusuz ki alaydır. Hangi gerekçelerle olursa olsun bir kanlı katilin bir halk kahramanına dönüşmesi ancak tutuculuğun, gelenekselciliğin, aşırı milliyetçiliğin zaman zaman üste çıktığı, topluma egemen olduğu ABD ve benzeri ülkelerde olabilir ve bunu göstermek çağdaş bir yönetmen açısından ancak toplum eleştirisiyle açıklanabilir," (*100 Yılın 100*

Yönetmeni, s. 311) derken, filmin toplumsal eleştiri düzlemini öne çıkarıyor. Ama eğer başta da belirtildiği gibi, Katolik Kilisesi, gerçeklik ve sokak ile en ufak bağı kalmamış bir kuruma dönüşmüşse, onun kurumlaştırdığı asıl mesihin öznel durumuna da bir yollama yok mu filmde? Scorsese, film kahramanının inançla ilişkisi hakkında bize en ufak bir ipucu vermeyip, belki de onu öteki (hakiki) mesihten kesinlikle ayırmak istese de, her manevi kurtarıcının biyografisini patojen bir kimlik bunalımının zemininde yorumlamak istiyor olamaz mı?

Çarmıha Gerilmiş Boksör

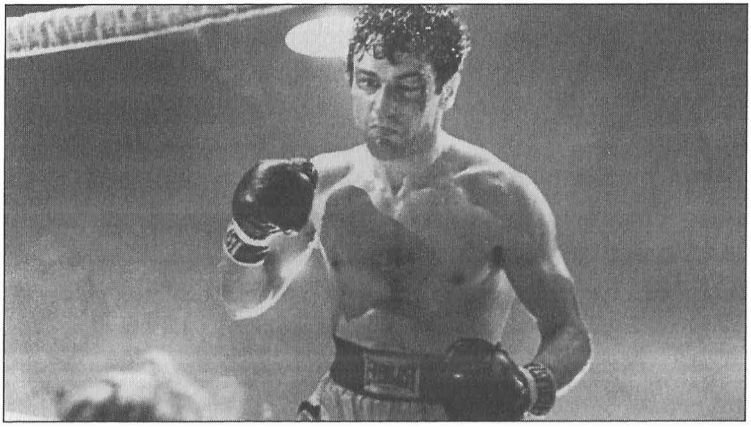
"Kızgın Boğa"da, boksör La Motta'nın (Robert de Niro) dövüş sahneleri çok sert ve şiddetli; saygın bir filmde şimdiye kadar gördüğümüz en sert ve şiddetli sahneler bunlar belki. Boksörlerin yumruk sesleri, akustik yoldan yükseltilip seyircinin kulaklarında patlıyor, kan, hakemlerin yüzlerine kadar sıçrıyorsa, bu caniyane mesleğin çılgınlığı, insanın yıkım eğiliminin dehşet verici yöntemi olup çıkıyor. Ayrıca Scorsese, dövüşçüleri, ürkütecek kadar aptal ve rahatsız edici kişiler olarak sunuyor."*

Martin Scorsese'nin hemen bütün filmleri gibi bu film de, gerçekçi, ödünsüz canlandırmalarıyla şiddet sinemasının tipik bir örneği damgasını yemiştir. Film, kahramanının kendi kendisiyle bir uyum içine girme mücadelesi olarak anlaşılabilir. "Raging Bull" klasik bir boks filminden çok, bir boksörün psikogramı gibi bir şeydir ve 1949 yılında en büyük başarısını orta sıklette dünya şampiyonu olarak elde eden Jake La Motta'nın yükselişini ve çöküşünü anlatır. Hayranlarının ona taktığı adla 'Bronx'lu Boğa', öfke, kin, kendinden nefret etme, kendine acıma ve suçluluk duygusu karışımından oluşmuş psikolojisiyle boksta yükselir. Ringin kuralları ve onun boks tecrübeleri özel hayatına da yansır. 'Bronx'lu Boğa' kendi menajerliğini ve koçluğunu yapan kardeşi de dahil olmak üzere, herkesi rakibi ola-

* Zuhorst, Meinolf, "Robert de Niro: Filmleri, Hayatı", Münih 1987.

rak görmektedir. Bu özelliğine kıskançlığı da eklenir. Kendine hemen hiç hâkim olamayışı, saldırganlığı ve öfkesi, elde ettiği her şeyi tehlikeye sokmasına yol açacaktır. Jake La Motta, yıllarca kendisine rakip olan Sugar Ray Robinson'a (Johnny Barnes) unvanını kaptırır. Genç eşi Vicky (Cathy Moriarty) çocuklarını alarak onu terk eder ve bir keresinde öldüresiye dayak attığı kardeşi de artık onunla aynı yolda yürümek istemeyecektir. Yaşı küçük bir kızı taciz suçundan hapse bile girecektir La Motta. Sonunda berbat fıkralar anlatan, ünlü diyalogları yorumlayan, işi bitmiş bir gece kulübü komedyeni olarak ayakta kalmayı deneyecektir.

"Raging Bull" popüler sinemanın yoksulluktan zenginliğe



atlama öykülerinden biri değildir. Filmin kahramanı, Bronx'un sefil kenar mahallesinden kurtulup tırmanmayı becerirse de, zaferi, filmin sonunda bir yenilgi olarak çıkar karşımıza.

Scorsese boks sineması türünü kullanarak sosyal koşulların, Jake La Motta'yı bir insandan vicdansız bir dövüş makinesine çevirişini anlatır bize. Scorsese'nin filminin bu 'gerçekçi' yanı, boksu neredeyse kutsallaştıran "Rocky" dizilerinden ayırır onun yapıtını.

Hemen bütün Scorsese kahramanları ve özellikle Travis gibi

Jake La Motta da sosyal çevresiyle sözlü iletişim kurmaktan acizdir. Sadece çevresine vurduğu zaman kendini ifade edebilir o. Ne var ki sağı solu yumruklamakla kalmaz; neredeyse mazoşist bir ruh haliyle, yumruklanmaya isteklidir. Örneğin kardeşi Joey'dan (Joe Pesci), eldivensiz kendisine vurmasını ister; onu buna zorlar; ya da boks arenasındaki rakibinin karşısına gardını almadan öylece dikilir; yiyeceği yumruklar az sonra rakibini parçalamasını kolaylaştıracaktır onun. La Motta'nın kendine eziyet ettiği bu sahneler, onun suçluluk kompleksine ve çektiği azaplardan kurtulma isteğine işaret eder gibidir. Ringde rakiplerine ve sosyal hayatta yakınlarına ve insanlarına çektirdiklerinin hesabını hemen ayaküstü ödemek ister gibidir Kızgın Boğa.

İki saatten daha uzun olan filmin boks sahneleri toplam on dakikadan biraz fazla sürer. Ne var ki seyirci, bu sahnelerin filmin öteki toplam süresinden daha uzun oldukları izlenimini edinmekten kurtulamaz. Bunda kameranın durduğu yer kadar, görüntülerin yoğunluğunun ve kurgunun rolü büyüktür. Scorsese boks sahnelerini bir sportif müsabakadan bölümler olarak sunmaz bize; kaba şiddete dayalı, hayvanca bir gösteridir bunlar ve asıl amaçları, ne zafer ne de yenilgi olup, bir insanın parçalanması, parçalarına ayrılıp imha edilmesidir. Jake La Motta'nın, Tony Janiro (Kevin Mahon) ile dövüşü, Jake'in kıskançlığının basıncı altındadır. Karısı, Janiro'nun yakışıklı ve popüler bir erkek olduğunu söyleme gafletinde bulunmuş, bu tespit La Motta'yı çılgına çevirmeye yetmiş, Boğa, ringi bir savaş alanına döndürmüştür. Janiro'yu acımasızca, vahşice dövüp yüzünü tanınmaz hale getirir La Motta. Dövüşün ardından mafya babası Tommy Como (Nicholas Colasanto), alaylı bir ifadeyle, "Artık pek de yakışıklı görünmüyor," der Janiro için.

Jake La Motta'nın özellikle Sugar Ray Robinson'la yaptığı son maçı Scorsese son derece imalı, rahatsız edici ve etkileyici bir şekilde verir. Ring, bir kez daha bir yenilgiyle birlikte bir imha edilmenin alanı olur. Bu dövüş, Scorsese kahramanının iç dünyasının çeşitli yansımalarını da gösterir; onun kendisiyle

ve rakipleriyle bitmeyen kavgasını, varoluş korkusunu, acılara katlanma yeteneğini ve gururunu sergileyen bir gösteri gibidir bu maç.

Bir adamın elindeki sünger, La Motta'nın sırtından aşağıya doğru kaymaktadır. Süngerden su sıkılır. Su, kana benzer, koyu bir renktedir.

Bitkinliği belli olan La Motta ringin köşesindeki iskemleye çöker.

Bir el. La Motta'nın karın kaslarına masaj yapmaktadır; bir başkası süngerden su sıkar. Su göğsünden aşağıya akar. Su gene koyu renktedir.

La Motta karşı köşeye bakar. Ağzına dişlik takılır.

Bu yakın detay, omuz ve baş planlarının her biri ağır çekimle verilir. Ses de deforme olmuştur.

Boks ringinin görüntüsü bir televizyon ekranında çıkar karşımıza. Araya bir reklam spotu girer. Görüntü ile ses tekrar normalleşir.

La Motta rakibine vurur. Kamera ring dışında, altta bir yerdedir.

La Motta'nın kardeşi evde televizyon başında oturmuştur, bu müsabakanın Jake'in son müsabakası olduğunu söyler.

Scorsese seyirciyi, La Motta'nın ringdeki son dövüşüne böyle hazırlar. Yakın detay, bel ve omuz plan çekimler aşırı yoğun bir atmosfer yaratırken, ağır çekimleri La Motta'nın gerçekliği algılayışındaki aksaklığa işaret eder sanki.

La Motta, köşedeki iskemlesinden güçlükle doğrulup ayağa kalkar.

Suratı, bu raunda kadar olan dövüşün izlerini taşımaktadır.

Robinson ayağa kalkarken La Motta'nın bulunduğu yöne bakar.

Her iki plan da ağır (yavaşlatılmış) çekimde verilir.

Robinson'ın sırtı ekranı kaplar. Onun ileri geri, sağa sola hareketlerinden fırsat bulduğumuz kadarıyla onun sırtından La Motta'nın yumruk yiyen suratını görürüz.

Gerek görüntü gerekse ses tekrar gerçeklikteki gibidir.

Karşılıklı yumrukların atıldığı birkaç hızlı, kısa yakın plan girer araya. La Motta kötü dayak yemekte, kamera boksörlerle birlikte ringde dolaşmaktadır.

La Motta iplere dayanmış, Robinson'ı, kendisini dövmeye tahrik etmektedir. "Ne var? Hadi gel, vur!" "Ne duruyorsun!"

La Motta'nın bakışından Robinson.

Robinson'ın bakışından La Motta: "Hadi, vursana!"

Karşı plandan, La Motta'nın bakışından Robinson, La Motta'ya bakmaktadır. Kamera geriler. Geniş açılı bir objektif, görüntüyü bozar, yayar. Ses boğuk bir homurtuya dönüşür.

La Motta hâlâ iplere dayanmış, dövülmeyi beklemektedir.

Robinson, La Motta'ya yaklaşır. Vurmak için yumruğunu hazırlar. Yumruk kameranın üzerine gelir.

Kamera aradan çekilir, yumruk La Motta'nın suratında patlar. Ses geri gelmiştir.

Hızla yer değiştiren yakın, omuz, bel planlar yumrukların La Motta üzerindeki etkilerini gösterir. Kaşı açıldıkça açılmaktadır. Kamera, Robinson'ın vurmak üzere geriye çektiği sağ yumruğuna odaklanır.

Kamera yumrukla birlikte hareket eder. La Motta'nın seyirciler arasında oturan karısı, olacakları görmemek için başını yana çevirir. Yumruk La Motta'nın suratında patlar. Kan, hakemin üzerine sıçrar.

La Motta rakibinden berbat dayak yemiştir. Yüzü gözü, bedeni paramparçadır adeta. Hakem maçı durdurur. La Motta bitkin, tükenmiş bir halde rakibine yaklaşıp, "Hey Ray," der, "yere uzanmadım. Beni hiçbir zaman yere uzatamayacaksın!"

Scorsese "Raging Bull"ı siyah-beyaz çekmiştir. Filmin öyküsü gerçek bir yaşamöyküsüne dayandığı için, kendi deyişiyle, oyuncularla bir 'belgesel' yapma arzusunun sonucudur bu. Gerçeğine çok uygun, ayrıntılarına kadar özenle düzenlenmiş dövüş sahneleri boksu bir spor olarak süslemeden, onu 'sporun' koruyucu söylemine teslim etmeden, olanca kaba şiddetiyle



gösterir. Kamera, bu sporun ürünü olan fiziksel ve duygulara yönelik şiddeti seyirciye taşımayı başarır. Yakın ve geniş planlar, hızlı kurgularla birbirine bağlanmış sekanslar, seyirciyi ringin ortasına taşır; seyirci orada dövüşün içinde adeta kaybolur; uçuşan yumrukların arasında kendini nesnel bir mesafeye yerleştiremez. Kamera, ringde olup biteni işin özüne indirger: Rakibi nakavt etme, onu parçalayıp imha etme hedefine. Görüntülerin yoğunlaştırdığı şiddet, yumruk olup seyircinin de suratında patlar sanki. Fiziki olarak duyar seyirci yumrukların darbesini beyninde bir yerde. Şiddetin duygulara, heyecana yönelik boyutu, görüntüyü çarpıtan geniş açılı objektiflerle ve ağır çekimlerle sağlanır. Bu planlar, La Motta'nın dengesini kaybetmiş algılama yetisini; ne yaparsa yapsın alt edemeyeceği bir rakibin tehdidini duyumsayışını; çaresizliğini, aczini ve tamamen mahvolmaktan duyduğu korkuyu yansıtmakta kusursuzdurlar.

Scorsese'nin kamerayı yönlendirme tarzı hiçbir spekülatif motife yer bırakmaz. "Raging Bull"da ağır çekimde tek bir dövüş sahnesi yoktur; ancak boksörler köşelerine çekildiklerinde ağır çekimle verilir bu sekanslar; raundlar arasında konuştuklarında, nefes alıp verdiklerinde, kalabalığın tepkisinin gösterilmesinde, ağır çekim devreye girer. Dövüşler ise normal hızla çekilmiştir.

İpini koparmış gibi sağa sola uçuşan kamera da, öyle spe-

külatif gösterilere hizmet etmez. Filmin baş figürü La Motta, kendini sadece ringdeyken evindeymiş gibi hissedebildiği ve sadece orada içinden geldiği gibi yürüyüp uçabildiği ve istediğini yapabildiği için, kamera da istediğini yapar.*

Scorsese araya soktuğu televizyon ekranındaki görüntüler ile ringle aramıza mesafe koymayı başarır. Bu sekanslarda filmin belgesel karakteri de belirginleşir: Kardeşi Joey, "Bu onun son dövüşüydü," der televizyon karşısında. Bu di'li geçmiş zamandaki ifade, belgesellik karakterine bir işarettir; filmin olmuş bir olayı geri dönerek belgelediğini düşünürüz.

"Böylece (Musevi tarikatından) Ferisiler o kör adamı yeniden getirtip dediler ki: 'Tanrının huzurunda doğruyu söyle, çünkü biliyoruz ki bu adam bir günahkârdır.' 'Onun bir günahkâr olup olmadığını bilmiyorum,' diye cevap verdi adam, 'sadece (o zaman) körken şimdi görebildiğimi biliyorum.'"

Filmin final jeneriğine monte edilmiş bir yazılı levha ile biter film. Bu belki de Jake La Motta'ya bir yollamadır. "Gerçekten de berbat bir serseriydim; şimdi anlıyorum bunu," diyen La Motta'ya.

"Good Fellas"

Bir limuzin geceleyin karayolunda gitmektedir.

New York 1970 yazısı.

Üç gangster, Tommy (Joe Pesci), Henry (Ray Liotta) ve Jimmy (Robert de Niro), arabada oturmaktadırlar. Bir vurma ve tepinme sesi duyulur. Üç adam seslere kulak kabartırlar. Araba durur.

Üç adam inip bagaja doğru yürürler.

Kamera bagaja zoom yapar; gürültü artmıştır.

Kamera adamlara zoom yapar.

Jimmy'nin elinde bir kürek görürüz. Tommy ise ceketinin cebinden sustalısını çıkarmıştır.

Henry bagajı açar. Kamera içeriye zoom yapar. Ağır yaralı,

* Agy.

kan revan içinde bir adam görürüz; üstüne beyaz bir örtü serilmiştir.

Tommy bıçağıyla yaralının üzerine çullanır; bir yandan bıçağı ona saplarken bir yandan da, "Lanet olası bok soyu!" diye bağırır.

Kanlı eyleme katılmak için sabırsızlıkla beklediği her halinden belli olan Jimmy'nin yakın çekimi.

Tommy öteki iki gangsterin yanına gider. Jimmy bir tabanca çıkarıp adama birkaç el ateş eder.

Bagajdaki kan içinde kalmış örtünün geniş plandan görüntüsü.

Çerçevenin ön tarafında hâlâ deliler gibi bagajdaki adama ateş eden Jimmy'nin elini görürüz.

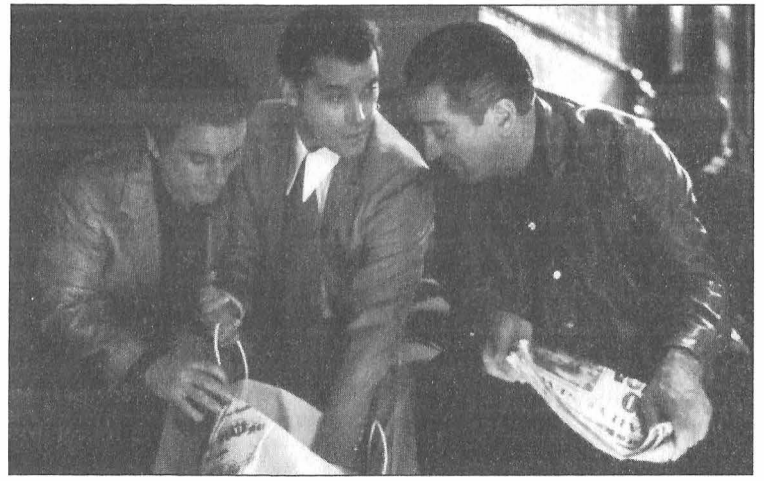
Olup biteni onayladığı her halinden belli olan Henry'nin boy çekimi.

Bagajdaki adam her aldığı kurşunla biraz daha büzülüp gerilir.

Henry bagajı kapar. "Kendimi bildim bileli hep gangster olmak istemişimdir," der. Henry'nin yakın plan çekimiyle görüntü donar.

Jenerik.

Scorsese'in "Good Fellas" (Sıkı Dostlar) filmi böyle başlar.



Film, görünürde eski mafya üyesi Henry Hill'in 'sahici' hayat hikâyesini anlatmaktadır. Henry'nin kendi deyişiyle en büyük arzusu, 'fırında sıra beklememek ve garsonun cebine yüz papel sokabilmek için' gangster olarak kariyer yapmaktır. Henry organize suçun içinde ayakçılıktan, orta düzeyde bir gangsterlik statüsüne kadar yükselmeyi başarır. Gelgelelim mafyanın kapalı iç yapısının özellikleri, sonunda karşısına engel olarak çıkar. Henry, arkadaşlarını ihbar ettikten sonra hayatta kalır; koruma altındaki tanıktır o artık; ancak bu kimliği onu başladığı yere geri döndürür: Bir Amerikan taşra kasabasının normal burjuva dünyası içinde adsız, herkesten biridir artık.

Filmin başındaki ürkütücü şiddet sahnesi, öyküden kopuk, ansızın salt bir gösteri gibi karşımıza çıktığı için etkisi yoğundur. Ancak çok geçmeden bu sekansın işlevi belli olur. Scorsese, 'başarı öyküsünü' anlattığı kahramanı Henry ile arasına daha baştan mesafe koymaktadır böylelikle. Daha başta, o da bir suçlu olsa bile, bir insanın ölümüne mesleki bir iş gibi bakan ve onu gözünü kırpmadan öldüren biri, bir 'kahraman' değildir. Henry'nin, bu sekansın sonunda donan görüntüsü; polislerin teşhis fotoğraflarını andırır. Adamın biri suçlu duruma düşmüştür; hem de isteye isteye.

Tarantino filmlerinde iyice üsluplaşan bir psiko-kültürel yorum vardır karşımızda. İnsanlar, 'meslekleri icabı', insan öldürme ile vida sıkma arasında bir fark görmez hale gelmişlerdir. Öldürme, öğle yemeği gibi bir ara fasıldır normal hayatta.

Scorsese'nin filminin, örneğin Coppola'nın "The Godfather"ı gibi (1971) bir mafya mitosu yaratma derdi yoktur. Filmin gelişmesiyle, bu başlangıçtaki cinayetin bir intikam cinayeti olduğunu öğreniriz, fakat Henry'nin eyleminin motifini açıklayan 'intikam olgusu', bu eylemi ne ahlaken ne de yasal düzlemde meşrulaştırmaz filmde. İlk sekans, filmin geri kalan kısmı karşısında yönetmenin ahlaki duruşunu vermeye yeter dolayısıyla. Acımasız, sert cinayet görüntüleriyle eylemin yerini belirler yönetmen. Scorsese, kendi ellerini doğrudan kirletmek yerine,

sıradan insanları maşa gibi kullanıp, kendileri hep karanlıkta kalan mafya babalarına işaret etmek gibi bir amaç da taşımamaktadır. Onun gözü, mafya ailesi içindeki küçük, kariyer yapmak isteyen suç ortağına çevrilidir.

Scorsese'de cinayet, ne bir kâbus ne de bir cemaatin ritüelidir; düpedüz rutin bir iştir cinayet demiştik. Bu rutin iş metaforu bütün bir film boyunca karşımıza çıkar. Üstelik 'babaların' gözüne girilecekse, iş temiz yapılmalıdır. Tıpkı bu küçük 'maşaların' birer aile babası olarak görünürde kutsal bir aile huzuru ortamında aileleri için hazırladıkları yemekler gibi. Patates soyan bıçak ile insan öldüren sustalı ya da mermi arasında bir fark gözetmeyen küçük mafya insanının bu ikiyüzlü ahlakı, aslında bütün bir topluma özgü ikiyüzlü ahlakın yansısı olarak da anlaşılabilir.

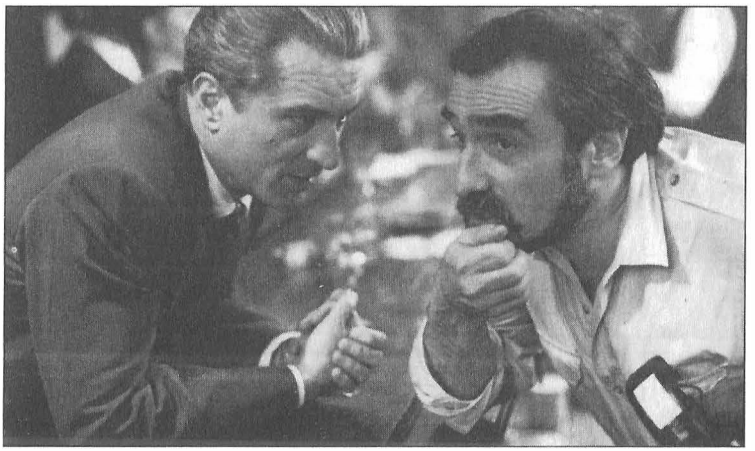
Hemen bütün mafya maşaları, büyük bir mafya babası olmayı hayal edip durur; onların davranışını kopya eder, onların düşüncelerini benimsemeye ve paylaşmaya çalışırlar. Fakat zorlama ve eğretidir bu davranış ve düşünceleri temsil ediş biçimleri; ilke ve kuralları içi boş cümleler olmaktan öteye gitmez. Tommy, Jimmy ve Henry, bir akşam barda oturmuş poker oynamaktadırlar. Tommy kendisine hizmette kusur ettiğini düşündüğü küçük garsonu ayağından vurur. Birkaç gün sonra aynı ekip yeniden poker oynarken Tommy yaralı garsonu tahrik eder ve dans etmeye zorlar. Garson itiraz edince de Jimmy, Tommy'yle, "Böyle bir kabalık cezasız kalır mı, bu ne biçim dünya," diye matrak geçince de Tommy tabancasını çıkartıp garson çocuğu vurur. Henry, garsonun üzerine çöker ve çocuğun öldüğünü söyler. Jimmy, Tommy'yi yaptığından ötürü çok ağır suçlar, ancak o, "Mükemmel bir atıştı; itiraz edecek ne var bunda?" diye umursamazca sorar.

Bu küçük gangsterlerden hiçbiri emir verebilecek bir 'statüye' ulaşamayacaklardır mafya içinde. Jimmy ile Henry zaten yarı İtalyan oldukları için, baştan böyle bir yükselme konusunda şansları bulunmamaktadır; Tommy ise kutsal ailenin içine

alınmak üzereyken, filmin başında tanığı olduğumuz cinayetten ötürü kendi kafasına bir kurşun yemekten kurtulamayacaktır. İntikam için bir başka mafya üyesini öldürmüş, ailenin üyelerini intikamdan koruyan mafya tabusunu ihlal etmiştir.

Scorsese'nin 'Küçük İtalya' anılarının bir izdüşümüdür "Good Fellas". Yönetmen, küçükken sinemaya gitmeden önce berbere uğradığında bu küçük gangsterlerden birinin tıraş olmak için aynı dükkâna gelmesi halinde, hemen sırayı ona bırakmak zorunda kalmış, dolayısıyla sinemaya geç kalmaktan kurtulamamıştır. Hani, Scorsese'nin İtalyan-Amerikan cemaatinden bir tür öç alması olarak da görebiliriz filmi bu bağlamda.

Organize suçu tematize eden bir film, aşırı şiddeti gösterme-



den edemez elbette. Gene de şiddet gösterisi konusunda tutumlu davranmıştır yönetmen. Şiddeti ancak somut bir işlev taşıdığı yerde, görünürde şerefli mafya cemaatinin kutsal aile tablosunu parçaladığı, üyelerinin boynuna kadar suça batmışlığını gösterdiği yerde kullanmıştır.

OLIVER STONE

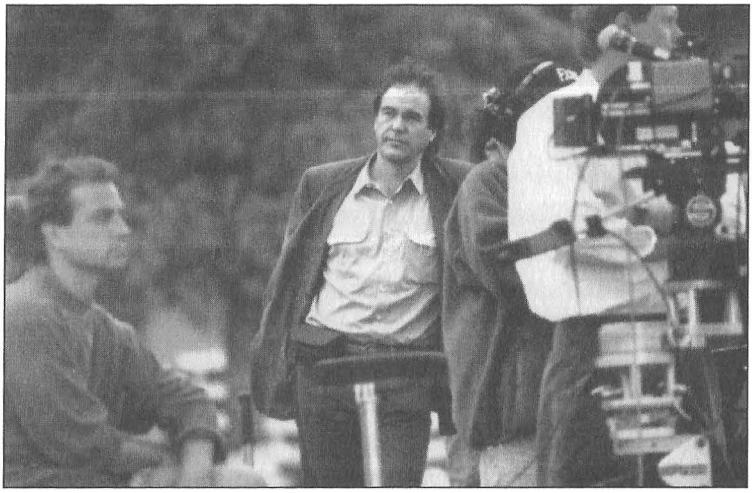
ŞİDDETİN BELGELERİ

"Natural Born Killers"ın ana fikri yeni sayılmaz. Bugünün diliyle söyleyecek olursak, medyanın (ticari/özel televizyonun), seyir oranını artırma savaşı içinde sansasyon avcılığına çıkması, Sidney Lumet'in 1976 tarihli "Network"ünün de temasıdır. Bu filmde yorumcu, ratingin düşmesi üzerine son programın ardından kendini 'canlı' yayında öldüreceğini bildirir. Bir ahlak havarisi tarzında, kameraların önünde toplumdaki ahlaki ve kültürel çöküşe karşı çıkar. Ona kalacak olursa bu çöküşün başlıca suçlusu televizyondur. Bu saldırıları, seyircisini ona yeniden kazandırır; ratingi yükseldikçe yükselir. Kendini öldürme niyetinden vazgeçen yorumcu, her geçen programda saldırının dozunu artırarak toplumu, ahlaki çöküntüyü, kültürel yozlaşmayı hedef alıp durur. Televizyon da onun sözlü saldırılarının hedefi olmaktan kurtulamaz elbette. Medyanın patronları hoşlanmazlar bu durumdan. Filmin sonunda yorumcu öldürülür.

1976 yılını düşünecek olursak, Lumet'in filminin adeta bir kehanet işlevi taşıdığı söylenebilir.

Oliver Stone'un filmi, büyük bütçeli bir Hollywood filmidir. Stone bu filmi çekmeden önce iki Oscar kazanmış bir yönetmendi. Daha önceki filmlerinde Vietnam savaşına 'kendince' eleştiriler yönelten ("Platoon", "Born on Fourth of July", "Heaven and Earth"), Amerika'nın Salvador'daki yatırım politikalarını eleştiren "Salvador" ve John F. Kennedy suikastının ardındaki ilişkiyi "JFK"da kendine özgü bir teori içinde değerlendiren Stone, "NBK" ile bu kez TV toplumuna eleştiriler yöneltmektedir. Stone, televizyona televizyonun kendi araçlarıyla saldırmaktadır bir bakıma.

("NBK"da şiddeti natüralist bir gerçekçilik anlayışıyla göstermek gibi bir niyetimiz yoktu. Ben bunu daha önce "Platoon"da,



"Doğum Günü 4 Temmuz"da ve "JFK"da yaptım zaten. "Cold Blood, Henry: Portrait of Serial Killer" ve "Rezervuar Köpekleri"nde şiddetin, ustaca tematize edilişine tanık oldum. Ve dünyamızda suçun [şiddetin] insanı bunaltan gerçekliğini kabul ediyorum.)*

Aslında filmin öyküsü çok basittir. –Bu filmin çıkışında Tarantino'nun ilk film olarak çekmek üzere hazırladığı bir senaryo bulunmaktadır. Tarantino, Video-Archiv'den arkadaşı Roger Avary'nin *The Open Road* adlı öyküsünü, gerekli mali kaynağı bulamadığı için çekmekten sonunda vazgeçmişti. Bu öyküde, bir çizgi roman satıcısı, ABD'yi dolaşan bir seri katil serüveni yazmayı düşünmekte, ama kendi hayatı gitgide bu seri katil çiftinkine dönüşmekteydi. Avary, projesini Tarantino'ya açmış, o da "Natural Born Killers" senaryosunu oluşturmuştu. Oliver Stone'un filminde Tarantino adı sadece öykünün yazarı olarak geçer. Genel kanı, senaryonun bütün özelliklerini yitirdiği ve Tarantino'nun senaryosundan bir Oliver Stone filmi çıktığı şeklindedir.– Mickey ve Mallory Knox çifti (Woody Harrelson ve Juliette Lewis) ABD'nin güneybatısında yolculuk etmektedirler.

---

* Oliver Stone; kendi filmi "Natural Born Killers" hakkında, *Warner Bros Basın Bülteni.*

Bu yolculuk sırasında tam 50 kişiyi öldürürler. Polis enselerindedir. Polis müdürü Jack Scagnetti (Tom Sizemore) ve televizyon yorumcusu Wayne Gayle (Robert Downey Jr.) bu seri cinayetler işleyen sevgililer sayesinde ünlü olmayı düşünmektedirler. Haberci 'American Maniacs' adlı bir TV-Reality-Show'un yorumcusudur. Bu hedef, Mickey ile Mallory'yi süperstar yapmaya yetecektir. Katillerin gerek tutuklanması gerekse daha sonra onlarla cezaevinde yapılan TV röportajı, sansasyonel medya canlı programlarının tipik örneklerinden birini sunar. Cezaevinde bir isyan patlak verince de, iki katil bunu fırsat bilip kaçmaya çalışırlar. Kaçarken arkalarında tam bir kan gölü bırakırlar; üstelik televizyoncu da bu eylemlerde onlardan yana aktif rol alır. Daha sonra Mickey ile Mallory artık ona ihtiyaçları kalmadığı, yeterince ünlü oldukları için onu da öldürürler. Filmin sonunda bir sürü çocuğun ortasında hamile Mallory ile Mickey, mutlu ve huzurlu, karavanlarıyla gene ülkeyi dolaşmaktadırlar.

Stone, şiddetin ve cinayetlerin nedenleri üzerinde durmayıp cinayetleri anlık tepkiler ve nedensiz bahanelere dayalı öfke patlamalarının sonucu olarak sunduğu gibi, sonda da suçları cezasız bırakarak seyircinin üzerine gelmektedir. Şiddeti göstermenin birçok yolu olduğunu, televizyonun da her türlü şiddeti sergilediğini söyler bize yönetmen: Canlı, haber olarak, düzmece program olarak. Oliver Stone, Hollywood sinemasının klasik anlatım ilkelerine itibar etmezken, bu sinemanın gerçekçilik yanılsamasının da altını çizer. Belgesel çekimler, video çekimleri, Süper-8 kayıtları, buzlu cama yansıtma teknikleri, görüntülerin renkleriyle oynamalar, sitcom'lar (durum komedisi parçaları), kitsch melodramlardan parçalar, video klipler, çizgi film parçaları, reklam spotları, çizgi hileleri birbirleriyle hem karışarak hem de düğümlenerek ilk bakışta kafa karıştırıcı bir estetik düzlem çıkarırlar karşımıza. Gerçekliğin estetik düzlemde kurulması ya da ortadan kaldırılması düzlemidir bu. Gerçeklik kendi imgelerine teslim olmuş; görüntü gerçekliği kendi inşasının aracına indirgemiştir.

Seyirci bu filmi izlerken sinema değil televizyon seyretmektedir artık. Bir kanaldan ötekine zap yapan seyircinin yerine, gösteri kendi zap'ını yapar. Ancak bu geçişler bir iç zorunluğun, anlatılan öykünün araçlarıyla yapılan bir dolaşmanın sonucu değildir. Yönetmen, kendince, uzaktan komuta aracıyla zaplamakta, kimi kareler gözümüzün önünden algılanmaya imkân bırakmayacak kadar hızlı geçmektedir. Neyi belgelemektedir bu 'sahte belgesel gösteri', gösteri olduğunun ötesinde? Gerçeklikle, televizyonun 'gerçekliği' arasında ayrım yapamayanlar seyirciler mi, katil sevgililer midir?

Oliver Stone, 'doğuştan katillerin' her zaman var olabileceği bir dünyada, televizyonun onları rating kaygılarıyla birer pop yıldızı gibi sunmasının, asıl suç olduğunu mu söylüyor? Burada da Stone'un bir şeyleri eleştirirken, toplumun asıl iktidarlarını/politikalarını ve ipi elinde tutanları adeta unutan, meseleyi ABD demokratı kafasıyla sınırlı tutan, Sergio Leone sinemasındakine benzer bir teslimiyetin bir başka boyutunu karşımıza çıkardığını düşünebiliriz.

"1992'de filme başladığımızda konu bana gerçekdışı gelmişti; 1994'te filmi bitirdiğimizde anlatılan gerçekliğe dönüşmüştü çoktan. Bu kısa zaman içinde ABD'de, John Bobbitt, Tonya Harding, Waco tarikatı lideri Rodney King, Joey Buttafuoco, O. J. Simpson ve benzeri sahte ünlülerin şiddet, intikam, kibir ve hırslarının Amerikan ulusunun (kamuoyunun) ilgi ve merak alanını nasıl işgal ettiğine tanık olduk. (...) Yarın –hatta bu gece– Mickey ve Mallory Knox gerçeğe dönüşebilirler. Amerikan toplumunda şeytani, kötü şöhret, aydın olmaktan çok daha ulaşılmaya değer bir düzey olarak algılanmaktadır. Kültürümüz bize, bilim adamlarını kimsenin tanımadığını öğretmektedir, Billy the Kid ise onlardan ünlüdür,"* diyor Oliver Stone.

Oliver Stone, gerçekten de televizyonsuz ve televizyon toplumu olmaksızın Mickey ve Mallory gibi insanların var olamayacağını mı söylemektedir bize? İşte TV-toplumunun, medyatik toplumun suçu da burada gizlidir. Filmde bir fanatik, tişörtünün

* Agy.

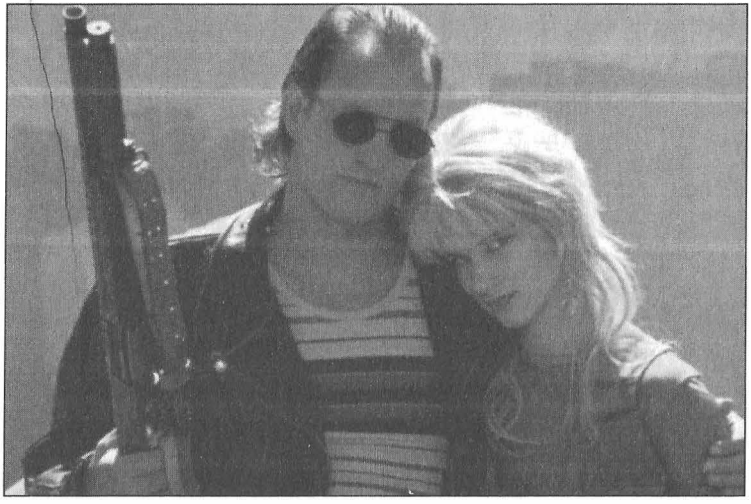
üzerine, 'Beni öldür Mickey' yazdırmıştır. Halkın, katil idollerini nasıl sapkın bir ruhla yücelttiğinin göstergesidir bu herhalde.

Oliver Stone filmini bir taşlama olarak* tanımlayıp, şiddeti anlatan estetik dilin Kubrick, Bunuel ve Ayzenştayn ile ilintisine değinmiştir.** Yönetmene göre taşlama (hiciv) özelliği, filmin birçok anlatım tekniğini kullanmasına fırsat vermiş, ayrıca abartmaları mümkün kılmıştır. İki katilin yanı sıra, polis ve televizyon yorumcusu inandırıcı olmayan çizgi romanlardan fırlamış figürleri andırırlar; kendi cinslerinin karikatürü gibi bir şeydir onlar. Ani patlak veren olaylara ani tepki veren, 'tepki demeti' gibi bir şeydirler. Duygulardan tamamen yoksundurlar. Nefret, kin ve aşk iyice stilize edilmiş televizyon görüntüleri olarak yansır onlara. Aşk, süper kitsch televizyon reklam spotu olarak belirirken; şiddet, Kubrick'in, Peckinpah'ın ve Lynch'in filmlerinden yapılmış alıntılar halinde çıkar karşımıza. Taşlama, mizah demek, mesafe demektir. Yönetmen mesafeyi, biçimde koyar seyirci ile film arasına. Filmde gördüğümüz tek bir sahne bile bizde gerçek olduğu izlenimini yaratmaz. Gördüğümüz her şey bize anında televizyondan tanıdığımız görüntüleri çağrıştırır. Örneğin, geri dönüşle Mallory'nin babası tarafından cinsel tacize uğrayışını ve kızın anneannesi ile babasını öldüren Mickey ile ilk karşılaşmasını gösterirken, bu sekansı *'I love Mallory'*

* O. Stone: "Bir hicvedici film yapma kararımı 'A Clockwork Orange', Sam Peckinpah atmosferinin 1990'larda hâkim olduğunu görünce aldım. Hani şu gerçek insana acı verse de 1990'larda şiddet öylesine çılgın, anlaşılmaz, uyuşturucu ve duyarlıkları kör edici hale geldi ki, filmi (MTV'nin) Beavis-and Butt-Head-atmosferi içine taşımayı ve konuyu, medyanın suçları haberleştirişindeki hırs ve açgözlülüğüne ve duyguları istismar edişine bir cevap olarak anlaşılması gereken güldürüye yaklaştırmayı uygun gördüm." *Warner Bros Bülteni.*

** "Alternatif ya da yıkıcı düşünceler oldum olası dönemin göstergeleri ile çatışırlar. Kubrick, 'A Clockwork Orange'da şiddetin olası sınırlarına saldırmadı mı? Ondan yıllar önce Dali ile Bunuel, insan gözünü jiletle keserken seyirciyi şok edip ona saldırmadılar mı? Aynı şeyi Eisenstein merdivenlerden inen çocuk arabasıyla ve parçalanmış gözlük camıyla yapmadı mı? Hepsi, sanırım bir üslup sorunu... Sanatsal yönden, herhalde içerikler arasında ayrım yapmaya hakkımız olmamalı. Temaları (içerikleri) siyasal tutarlılık (dürüstlük) temelinde tabulaştırmaya bir kez başladık mı, temel özgürlüklerin de altını oyma süreci başlatılmış demektir." Oliver Stone, Agy.

başlığı altında bir durum komedisi tekniğiyle sunar; yetmezmiş gibi 'konserve' gülmeleri de ihmal etmez. İki garson kızın ve üç müşterinin öldürülüşünü de heavy-metal grubunun video klibi olarak sunar. Birkaç öldürme bölümü ağır çekimle verilmiştir. Burada Sam Peckinpah sinemasından alıntılarla karşılaştığımızı haklı olarak düşünebiliriz. Ancak Peckinpah sinemasında ağır çekimler, patlayan silahlar, duvarlara sıçrayan kanlar, merdivenlerden yuvarlanan vurulmuş insanlar, filmin klasik anlatım şemalarını kollayan bütünü içindeki bombeler gibi durur; ne filmin karakterlerinden birinin bilinci üzerinden öznel bir perspektife bağlanır bu ağır çekim sekansları, ne de onları gerektiren öykü içi bir neden bulabilirsiniz. Dış anlatıcının (yönetmenin) yoğunluk oluşturma çabalarıdır bunlar. Sergio Leone filmleriyle hemen hemen aynı döneme rastlayan "Vahşi Belde"de anti-kahramanlar, aynen Leone filmlerindeki gibi ahlaktan, dürüstlükten iyice uzaklaşmış bir dünyada, bir ahlaki vakum içinde, ahlak hiyerarşisinde kötülerden bir basamak yukarıda duran yasadışı insanlardır. Yasadışı adamın (Steve McQueen) kendinden daha kötülerin oluşturduğu az çok organize suç çetesine direnip *'crime dont pay'* (suç cezasız kalmaz) ilkesine aykırı bir sonda paralarla ve kızla (Ali McGraw) birlikte Meksika'ya kaçtığı "The Gateaway"de (Sonsuz Firar) yönetmen, şiddeti bir kez daha yasadışı insanların kendi aralarındaki bir sorun çözme yolu olarak sunar; toplumun kendilerine ayırdığı (toplumun içinde ve dışında olan) bir arenada kozlarını paylaşır onlar. Paylaşırlarken de şiddeti seyredip etmemek seyirciye kalmıştır. Bu yönden bakıldığında, gizli bir cezalandırma ritüelidir bu ağır çekimli çatışma sahneleri sanki. Toplumsal coğrafyanın çok sınırlı bir alanında, nasılsa yolundan çıkmış insanlar arasında geçtiği sürece, karşılıklı cezalandırma ritüeline haz duyarak da bakabilirsiniz. "The Wild Bunch"ın (Vahşi Belde) yasadışı adamları, altlarından çekilmekte olan bir dünyanın öfkesini (klasik/mitostaki Batı bitmektedir) Meksikalılara kusarken, seyirci en azından artık geçmişte kalmış bir dünyanın bu sorun



çözme biçimindeki şiddetine daha bir rahatlıkla tanık olabilir. Oliver Stone'da ise, bütün ile uyum içindedir bu çekimler; tıpkı öteki sayısız 'uygulama' gibi. Hani istersek, filmin cani çiftinin parçalanmış algılama yeteneklerinin bir yansımasını da bulabiliriz burada.

Bu ikilide, çok zorlama bir çağrışımla, Arthur Penn'in ünlü "Bonny and Clyde"ından da bir şeyler aranabilir. Ama benzerlik, aldatıcıdır. Bonny ve Clyde, Arthur Penn'in sinemasında toplumsal bir isyanın, sisteme başkaldırının sembolleri ve kurbanlarıdırlar. Kendini gerçekleştirmenin, insan gibi yaşamanın imkânsızlaştığı bir dünyada psikolojik sorunlarıyla sosyal sorunların cenderesindeki insanlar, hâlâ özgürlüklerinin hayalini kurabilmekte, devlet otoritesinin temsilcilerinin sürek avının kurbanları olarak seyircinin sempatisini toplayabilmektedirler. Stone, bu yanıyla '90'lı yılların hemen başında Amerikan sinemasının eleştiri anlayışının geldiği düzeyi de gözler önüne sermesi bakımından ilginçtir. Arthur Penn'in filminde suç/düzen bekçisi/sistem sarmalı içindeki soyguncular, çifte şiddete maruz kalırlar: Bunalım yıllarında yoksulluğa mahkûm olma biçimindeki bu şiddet, sistemin bekçilerinin sürek avında uyguladıkları

şiddetle ikileşir. Gerçekten de, "Bonny and Clyde"da, bütün bir ikinci yarı boyunca yediği kurşun sonucu gözleri kör olduğu için çığlık çığlığa bağırıp duran Clyde'ın ağabeyi Buck'ın (Gene Hackman) karısı, rahip kızı Blanche (Estelle Parsons), aslında çeteye yönelmiş kör şiddetin hedef tanımaz acımasızlığına işaret eden bir tepkidir. Hemen bütün film boyunca, çetenin yaptıkları, onlara yapılanlar karşısında çok masum kalır şiddet ölçeği tartısında. Bu şiddet, filmin son sahnesinde, yaylım ateşi altında delik deşik olan iki yasadışı insanın kimliğinde ve kalbura dönen arabanın görüntüsünde, Amerikan düzen bekçilerinin suç fotoğrafı gibi donacaktır. Oliver Stone bu yönden bakıldığında, toplumu bir TV-toplumuna indirgeyip, şiddeti iki sadist-paranoyak figüre yüklemekle, şiddetin (suçun) sorumluluğunu da televizyona, rating kaygılarına ve en çok TV-toplumunun defterine kaydetmekle, kendi geleneğini bozmaz. Savaşın nedenleri değil, savaşmak zorunda bırakılmış insanların 'dramları' arasında dolaşan yönetmen, kitabın arkasındaki son alıntıda da bu tavrını açıkça yansıtır. Sanatın söz konusu olduğu yerde içerikleri politik zeminde tabulaştırmaya karşı olması, şiddeti gösterirken aslolanın üslup olduğunu ileri sürmesi, herhalde bir tutarlılıktır onun açısından.

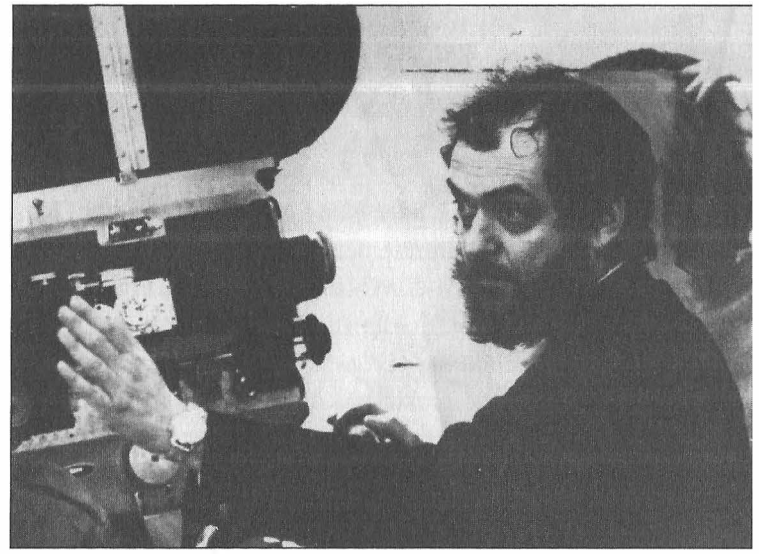
Vietnam'dan gerçekte ağır yaralı olarak dönmüş olan Oliver Stone'un Vietnam'ı, unutulmamak için sanki yönetmenle birlikte eve bir işaret göndermiştir: Başındaki şarapnel yarası. Bir borsacının oğlu olan Stone, "Wall Street"te ticari suçları gene kendince ele alır. Yönetmenin uyuşturucu ile deneyimlerinin "The Doors"a yöneliminin nedeni olduğu düşünülebilir. Geri dönüp baktığımızda Oliver Stone'un, birey-toplum diyalektiğini kavrama bakımından öyle kayda değer bir analizci olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Mesajları sade, anlaşılır, ama bağlamlarından arındırılmış, çerçevesiz mesajlardır. Onları nereye koyacağını bilmez seyirci sanki. Vietnam'daki yitik müfrezenin oraya niçin gittiğini bilmediği gibi, bir daha niçin gitmeyeceği sorusuna da elbette cevap bulamayacaktır aynı seyirci.

STANLEY KUBRICK

ŞİDDETİN MEKANİZMALARI

Dziga Vertov, gözümüz çok kötü ve de çok az şey gördüğü için, insanların görünmeyen fenomenleri görebilmek amacıyla mikroskopu; uzak, bilinmeyen dünyaları görüp araştırabilmek için de teleskopu düşünüp bulduklarını söyler. Görülebilir dünyanın derinliklerine inebilmek, görsel fenomenleri kaydetmek; olmuş bitmiş olanlar ile gelecekte göz önünde tutmamız gerekeni unutmamak için de film kamerası bulunmuştur. Bu düşünceyi uygulayacak olursak, Stanley Kubrick için, o, film kamerasını bilimsel bir enstrüman olarak kullanmıştır demek yerinde olur.

Bugün artık hayatta olmayan Stanley Kubrick'in filmlerine dönüp baktığımızda, bu filmler zincirinin ortak özellikleri hakkında ne söylenebilir? Daha doğrusu, "bilimsel enstrüman" bize dünyaya bakışımız düzleminde ne katkılarda bulunmaktadır? Kubrick bize herhalde, dünyamızın sadece dilimizin sınırlarıyla belirlenmediğini, dünyayı algılayışımızın sınırlarının, gerçekliğe ilişkin *görüntülerin* (imajların) de dünya ile, gerçeklik ile ilişkimizi belirlediklerini söylemektedir. Bu takıntılı, kılı kırk yaran pedantik adam, bizi, hani az çok denetlenebilir çılgınlık ya da delilik dediğimiz şeyin sınırlarına götürüp durmuştur; onun filmleri hep bu sınır çizgisi mıntıkalarında dolanıp durur. Filmlerinden hemen hiçbiri, öyle sevimli, huzur verici, özellikle insancıl ve umutlandırıcı olma gibi bir dert taşımaz. Kubrick filmleri, salt düşüncenin ürünü olan sorular sorar; bu soruları sonuna kadar götürmeyi dener: Ya bu evrende yapayalnızsak; ya dünyayı yönetenler, yetkililer birer deli, çılgınlığın sınırında kimselerse; ya eğiterek öldürücü duygularımızı, dürtülerimizi araç haline getirmeye çalışırken bu dürtüleri denetleyemezsek?...



Kubrick filmleri yargılar, mahkûm eder, insanı kendi başına, rahat bırakmaz; görünür olanın dünyası içinde, algılarımızın, bu dünyanın sınırları dışına taştıkları yerde bile ("2001 A Space Odyssey") dönüp dolaşıp kendi üzerimize fırlatıldığını anlatır bize.

Belki de ilk filminin adının "Fear and Desire" (Korku ve İhtiras) olması bir rastlantı değildir. Bu birbirine karşıt iki dürtü ya da duygu alanının Kubrick sinemasının bütününe yayıldığını, ona adeta yön verdiğini söylemek yanlış olmaz. Korku ile ihtiras (arzu), sonu gelmez bir döngü oluştururlar. Bu iki dürtü gücü, öncelikle Batı anlatı tarihi diyebileceğimiz geleneğin ayakta tutmaya çalıştığı mitosla çelişir: Bir yanda, insanlığın manevi kurtuluşunu muştulayıp duran *Hıristiyanlığın* vaadi, öte yanda *uygarlığın ilerlemesine* bağlanan materyalist umutlardır bunlar.

Kubrick bu "umut felsefesinin" karşısına, her iki dürtüsü de manipüle edilen, çukurdan (labirentten) evrenin derinliklerine (yüksek mekâna) savrulup yeniden geri fırlatılan insanın öyküsünü koyar.

Öyleyse karşımızda Batı anlatı geleneğinin *mitosuna* cevap

veren *negatif bir felsefe* var demektir: Muhteşem, fazlasıyla soğuk, ürpertici bir güzelliğin görüntüleri acı, ısıran, kara bir mizah ile işbirliğine girişirler onun filmlerinde. Bu filmler, anlatılıyor olma izlenimi vermekten çok, enikonu tasarlanıp bir müzik gibi bestelenmiş bütünlükler etkisi yaparlar. Sinemaya bir görev yüklemek, bir estetik araç olarak film aracılığıyla insanın iyileştirilmesine katkıda bulunmak kaygısı taşıyan eleştiri, Kubrick'e sert tepkiler göstermiş, onun filmlerine reddedici bir mesafelilikle yaklaşmıştır.

Oysa Kubrick'in sinemayı bir *aydınlatıcı* araç olarak kullanma talebine sırt çevirdiğini söylemek zordur. Dahası, Kubrick, sinemanın bu aydınlatma görevini kendince yorumlamış, geleneksel anlatının kendi önüne koyduğu sınırların, estetik aydınlatmanın sınırlarının ve bariyerlerinin ötesine geçebilecek bir sinema estetiği oluşturmaya çalışmıştır. Şu anlamda: Kubrick sineması, sinemanın da, bugünün diliyle bu medya mıntıkasının da, kendi kendini tanımasına, aydınlatmasına, sınırlarının bilincine vardırılmasına bir çağrı, bir yol göstermedir belki.

Korku çağı da diyebileceğimiz çağımızın Kafka'dan Hitchcock'a kadar bütün o büyük sanatçıları gibi, Kubrick de filmlerinde, korku/endişe ile arzu/ihtirasın kendi iç dünyasında yarattıkları kargaşanın, çelişik bütünlüğün imajlarını, görüntülerini, hani istersek, *estetiğini* değerlendirerek (geliştirerek) eleştirinin beklediğinden farklı bir "aydınlatma" görevi yüklenmiştir demek yanlış olmamalı: Bu aydınlatmanın bir yönü içe, sinemaya dönüktür. Sinema sonuçta görüntülerin (sesle, müzikle) desteklenmiş evreniyse, algılarımız üzerine oynanan bir oyun, ya da algılarımızın sınırlarıyla, zaaflarıyla ve de potansiyel gücüyle doğrudan bağlantılı, varlığını algılarımıza borçlu bir mıntıkaysa, Kubrick algılarımızın sınırlarını zorlayarak, bir bakıma sinema tarihi yapmakta, bir yandan da onun önünün açılmasına çalışmaktadır. Kubrick sinemasının öteki ayağı, bir tür *uygarlık tarihi* yazmaya yöneliktir. Hayvan kemiğinin silah olarak kullanıldığı evreden uzay gemileri evresine uzanagelen uygarlık

çizgisinde, insanoğlunun bu uygarlıktan nasibini almasını engelleyen ya da o uygarlığın sakat, tartışılır bir uygarlık olmasına yol açan etmenler, az önce sözünü ettiğimiz iki zıt dürtü öbeği arasındaki sıkışmışlığımızdan mı kaynaklanmaktadır? Korku/endişe ile arzu/ihtiras arasında elimizin kolumuzun bağlanmışlığı mıdır, uygarlığı tökezleten ya da bir masal olarak var eden etmen?

Böyle bakıldığında, Kubrick sinemasının estetiği, bir yandaki gerçeklik ile gerçekliğe bakışın, onu kavramanın arasındaki mesafenin estetik yoluyla aşılması, düşüncenin sınırlarının geçilmesi denemeleri, gerçekliği görüntüler düzleminde yeniden kurmanın aracıdır diyebiliriz; aynen Nietzsche'de, aynen "özne-felsefesinde" olduğu gibi, *estetiğin*, düşünmenin kendi sınırlarına dayandığı yerden öteye uzanması, düşüncenin devamı, düşüncenin girmediği yere, görüntü-ses kombinasyonuyla, salt algıyla uzanmak gibi bir şeydir. "2001"de zamanı, mekânı yaşayışımız, algılayışımız üzerine bir şeyler söylemekten (düşünebilmekten) çok, farklı bir zaman-mekân-hız algılayışıyla yaşarız, duyumsarız bu yeni boyutları. Ya da hatta, estetik her zaman biraz da sanatçının gerçeklikten kaçışının aracıysa, Kubrick ile birlikte, uzayda "dünyasız" kalmanın paranoyak korkularını duyumsar ve belki de aynen onun gibi, ayağımızın yere bastığını hatırlayıp biraz olsun endişelerimizden arınırız. Ama her parçası, her karesi kılı kırk yaran düşüncenin, düşünceyle sorulmuş soruların izlerini taşıyan bu filmde, duyumların, algılarımızın dansıyla sınırlar geçer, soruları cevapsız bırakırız.

Demek ki orada düşüncemiz bize açıklayıcı yorumlar yapsa da, hep açık kalan bir alan vardır. Algıyla içine girilen bir alan. Algı, görme, işitme ve duyumsama, düşünceden daha fazlasını "söyler".

Bu bir aydınlanma /aydınlatma değilse nedir: Sinemanın, estetiğin araçlarıyla, hakkında konuşulamayan, ama bizi vehimlere sürükleyen, sindiren, ürküten, altüst eden bir dünyaya algıyla, düşünce ötesi duyumsamalarla bakmaktır bu.

Kubrick sineması, yerleşik anlayışların yanında yer alan, onlarla dayanışan bir sinema değildir. Onun estetiği, "Paths of Glory"nin siperlerinde olduğu gibi, "nötr"dür. Araya girmez bu estetik. Var olanı süslemez, "özgün bir estetikle", anlatılmış olanı bir kez daha anlatmaz; estetik zaten anlatılamaz olana girişin bir yolu, bir denemedir.

Kubrick sineması insanı anlatır gibi görünse de, insanın içinde hareket ettiği zamanın (tarihin) ve mekânın ve bu iki boyutun görüntülerini, onların içinde kendi algı sınırlarımızı da algılayışımızın sinemasıdır.

Hıristiyan Batı anlatısının öznel iradeye atfettiği 'kötüyü alt edebilme' umudunun üzerine kurulu "kurtuluş" mitosu karşısına, onun "kötüye" ve "iyiye" dönüştürülebilen, manipüle edilebilen Diyonizosçu ya da biraz da mekanik insanı çıkar. Dolayısıyla, Batı anlatımının mitosundaki ahlak ayağı da işlevsel değildir onun sinemasında. Ahlak ne psikolojik, bireysel ne de toplumsal ölçekte sorgulanır.

Onun insanı, (günümüz bungy-jumping'inin yönünü ters çevirip bir metafor olarak kullanmak istersek), ayağıyla dürtülerinin, bu dürtülerin hâkim olduğu toplumun, şiddeti, savaşı içselleştirmiş bir sosyalin içine bağlanmıştır. Sıçrar, yükselir, lastik sonuna kadar gerilse bile, onu gene yere çeker.

Astronot Bowman, Barry Lyndon, Alex, "yukarıya doğru atlayıp", hep geriye fırlatılan, büyük, farklı, üstün olma vehimleriyle, yalnızlıklarıyla baş başa kalan insanlardır.

Buradan söylersek: Onun sineması son tahlilde yalnızlığın sinemasıdır. Fırlatılıp fırlatılıp geri dönen *insanların yalnızlığının sineması,* dolayısıyla da yalnızlığı üreten sinemadır.

Genel Bakış:
Korku-Endişe ile Arzu-İstek Arasında

Kubrick bu yüzyılda korkunun, endişenin estetiğini arayan en büyük sanatçılardan biridir. Onun filmleri üzerine düşünürken

ilk akla gelen, insanı sarıp sarmalayan güzellikte panoramalar, görüntünün, hareketin ve müziğin, yer yer gülünç, umulmadık birleşmeleridir. Şaşkınlıktan, dehşetten, endişeden, öfke ve korkudan kasılıp kalmış, çarpılmış yüzlere bakıp dururuz bu filmlerde. Kahramanlarının çehrelerini korkunçlaştıran çığlık, "Shining"deki ailenin, "Full Metal Jacket"teki çıldıran erin, sonuçta şiddetin bizzat kurbanı olan Alex'in çığlığıdır.

Kubrick sinemasına yönelik eleştiri, vazgeçemediği birkaç klişe tanımı temcit pilavı gibi öne sürüp durur. Filmlerini "insancıl olmaktan uzak", Kubrick'i "gerici bir karamsar", "fazlasıyla soğuk ve mekanik" bulur bu eleştiri. Kubrick, Joseph Conrad'ın şu cümlesine bizzat yollama yapmıştır: " 'İnsan (iradesiz, pısırık) zaaflarla dolu bir varlık olmakla kalmamakta, (ayrıca) sık sık delirip durmaktadır.' Yerinde bir gözlem gibi geliyor bu bana," der. "Eh, insan bunu kendi filmlerinde gösteriyorsa, bir insan düşmanı (mizantrop) değil, olsa olsa dikkatli bir gözlemcidir."

Bu cümleyi Kubrick filmlerine belki şöyle uyarlamak mümkündür: İnsan zayıf, aptal, zaaflı olmasına rağmen, ayrıca acımasız sonuçlarına en güçlü ve akıllı insanların bile kazanamayacağı durum ve koşullara sürüklenir. Böyle bir durum hem korkunç, dehşet verici hem de komiktir; bir kara mizah durumudur bu.

Kubrick kötümser biri, bir mizantrop mu, yani insana düşman bir yönetmen mi? Bu ve benzeri karalama, suçlama alışkanlıklarını destekleyen sorular, Kubrick'in bu insan kavrayışının, onun keyfi bir tutumunun sonucu değil de *negatif felsefesinin* parçası olması nedeniyle, yersizdir.

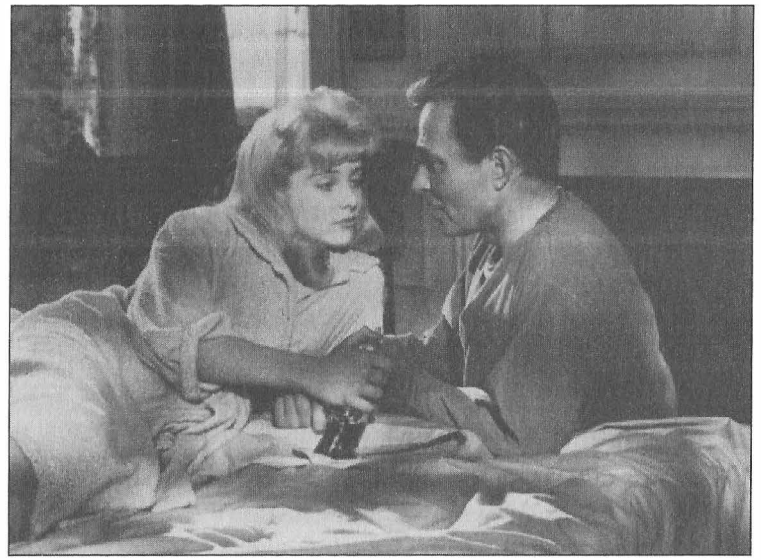
Hemen bütün Kubrick filmlerinin merkezindeki bir soru, tek tek insandan, belli bir insan karakterinden, kişiliğinden çok, "genel insanı" temsil eden Kubrick insanının tehdit edici güçler karşısındaki karar verme yeteneği ve gücünün ne olduğu sorusudur. "2001"deki bilgisayar, "Barry Lyndon"daki, kişinin farkında, bilincinde olmadığı tarihsel süreçler, "Full Metal

Jacket"te insanı bir şiddet uygulayıcısı yapan mekanizmalar, "Shining"deki kötücül güçler ya da "Spartacus"teki baskıcı bir devletin yıkıcı güçleri. Bunların karşısında insanın karar verme şansı var mıdır? "Dr. Strangelove"da olduğu gibi, politik sistemin çıldırmışlığı, insanın çıldırmışlığıyla birleşip dünyayı tehdit eder hale gelmişken, insanın bunu önleyecek gücü var mıdır?

Kubrick'in, insanın mı yoksa onun alınyazısına benzer şeyin mi, yani öznenin mi yoksa özne karşısındaki şeyin mi (genelin, toplumun), onun yıkılışında, çöküşünde etkili olduğu sorusuna açık seçik bir yanıt vermediğine bakılarak "karamsar" olduğu söylenebilir belki. İnsan, ne birey olarak ne de tür olarak, yani ne tek insan ne de insanlık, bu "kaderi" alt edecek güçtedir onun filmlerinde.

Korku ile *Arzu* dairesel bir hareket oluştururlar. Barry Lyndon ve Alex DeLarge (A Clockwork Orange) gibi, arzularının, hazlarının, dürtülerinin peşinden giden kişi, otomatik olarak eninde sonunda korkunun mıntıkasına ulaşır ve bu korku âleminde, "Shining"deki Jack Torrance'den "Full Metal Jacket"teki er Joker'a kadar herkes, arzu ve ihtiraslarının imajlarını, görüntülerini bulur. "Dr. Strangelove"ın o gülünç kıyametine yol açan etmen, arzu ile, ihtiras ile korkunun üst üste gelmesidir; kaldı ki bu iki uç, tayin edici kişi olan karındeşen General'de bir kısa devre yaparlar: General Jack D. Ripper kendi ihtiras, arzu ve hırslarından korkmaktadır.

Kubrick filmlerinde erkekleri sarıp sarmalayan korkuya (ve şiddete/zora) yol açan etmen, bu kimselerin yalnızlıkları, tecrit edilmişlikleri kadar cinsellikleridir de. Freudçu anlamda onların bu korkularını, iktidarsızlıktan ve iğdişleştirilmekten korkma olarak okuyabiliriz ve böyle düşünmemizi destekleyecek çok güçlü görüntüler, imajlar vardır: "Killing"de hem cinsel hem de sosyal düzlemde başarısızlığa uğrayan, ölüme yakasını kaptırmak üzereyken tabancasının bütün mermilerini kendine sadakat göstermemiş olan kadının üzerine boşaltan küçük George; "Lolita"da genç kız aracılığıyla kendisini dürtülerinin maskarası



durumuna düşüren rakibini, bir kadın tablosunun arkasına gizlenmişken vuran Humbert Humbert; komünistlerin, bedeninin özsuyunu zehirleyip tüketecekleri, kadınların ise iliğini kemiğini sömürüp kendisini zayıf düşürecekleri endişesi taşıyan Jack D. Ripper (Karındeşen Jack); "The Shining"de cinsel frustrasyonlar içinde kıvranan Torrance; "Full Metal Jacket"teki erlerin silahlarını cinselleştirmeleri; "Eyes Wide Shut"ta, arzu ve ihtirasları yavaş yavaş korkuya doğru evrilen kocanın (Tom Cruise) kıskançlık krizleriyle kıvranırken içine yuvarlandığı o uzun, kâbus gibi düş... Ama korku "A Clockwork Orange"da da, cinsel şiddet uygulayıcısı, tecavüzcü Alex'i avucunun içine almıştır; "Barry Lyndon"daki baştan çıkartıcı da aynı durumdadır. Yolları bu kişileri, karşı cinse, kadına değil, kadının üzerinden doğruca yıkıma götürür.

Özne ve Yalnızlık

Kubrick filmlerinde, kuralları, belirleyici büyüklükleri, normları, değerleri olan, ama artık gerçek eğilimlerden, arayışlardan

yoksun bir dünyada öznenin ne olduğu sorusu, heyecanlı bir soru olarak çıkar karşımıza.

Tıpkı Nietzsche'nin, içinde ancak serbest, bağımsız düşünebilen insanın temiz havanın tadını çıkartabileceği buzlu bir mıntıkaya ulaşmak olarak tanımladığı felsefesi gibi, Kubrick filmleri de *estetik-felsefi* bir bölgenin o buz gibi soğuğuyla baş başa bırakır insanı. İnsan bu ürpertici soğuğun içinde, iyi ve kötünün ötesinde, tamamen kendi başına kalmıştır, yapayalnızdır. Nietzsche felsefesinde kurtarıcı, biricik umut mıntıkası olan bu buz gibi alan, bağımsız düşünebilen insanın temiz havayı soluyabileceği bu bölge, Kubrick filmlerinde, beyhude bir yolculuğun gelip dayandığı bölgedir ve oradan geri dönülür. Onun insanları filmlerin sonunda bir tür "yeniden doğuş yaşarlar" (Astronot Bowman'ın barok bir dünyaya dönüşü ve uzayda beliren cenin); ama bu yeni doğmuş biçim, tarihsel ve o alışıldık insanla artık özdeş değildir; ne manevi kurtuluşa, ne mutluluğa ulaşmadır bu, sadece bir yeniden doğuş karikatürüdür. Ne var ki, insan "2001"de olduğu gibi, bir yıldızlar, galaksiler çocuğu olarak yeniden doğduğunda, "The Shining"deki gibi zorba, şiddet uygulayıcısı adamın donmuş resmi olarak yeniden var olmayı beklemeye geçtiğinde, ya da ikinci deneyden sonra manipüle edilip insanın ve onun sosyal mekanizmalarının kusursuz uyumunun temsilcisi olarak hayatın içine yeniden salındığında ("A Clockwork Orange"), bütün bu yolların başında yer almış *korku-arzu* (dürtüleri de) ortadan kalkmış gibi bir görünüm çıkar ortaya. Yeniden doğuş, bu anlamda bir kurtuluşsa kurtuluştur, ama artık o bildik, alışıldık insan yoktur karşımızda.

Başka çok az filmde *yalnızlığın* böylesine açık seçik, soğuk, ürpertici görüntüleriyle karşılaşırız. Ama yalnızlık, yalnız bırakılmışlık anlamına gelmez; uzayda, muharebe meydanında, *Overlook* Oteli'nin labirentlerindeki yalnızlıktır bu ve mekânın görmediğimiz bir köşesinden ya da bir yerlerden hep bir bakan, bir bakış olduğunu hissettiğimiz ölçüde, ağırlaşan, katlanılmazlaşan bir yalnızlıktır. ("2001"deki monoliti dış, üstün bir

kültürün gözü olarak düşünün.) Aşkın olanın kötü bir parodisi, bir tür "tanrı bakışı" insanı gözlemlemektedir sanki. Bu *bakış* altında insan, hayatının o buz gibi soğuk yanını, donduruculuğunu fark etmeden, kendisini çevreleyen şeylerden uzaklaşmadan edemez. "Shining"deki otelin labirentleri değil de, potansiyel katilin bakışlarıdır öylesine insafsız ve ürpertici olan; "2001"de astronotları tehdit eden elle tutulurlaşmış makine gücü (bilgisayar) değil, dudak hareketlerini de okuyarak insanların kendi aralarındaki iletişimine girebilen, onların diline kapalı alanı delen bilgisayarın kamera gözünün bakışlarıdır; "Eyes Wide Shut"ta gizli cemaatin tehditleri değil, maskeler arkasındaki gözlerin bakışlarıdır yalnızlığı korkunçlaştıran. "A Clockwork Orange"da, Alex'in kötücül bakışları bize bulaşırken, "Full Metal Jacket"te keskin nişancı Vietnamlı kız ile seyircinin bakışları kesişerek kurbana odaklanırlar. Her iki bakış tekleşir. Kubrick filmlerindeki bu keskin, *her şeye nüfuz eden bakış* bizi ürpertir; ama bu bakış sinema seyircisinin de bakışı değil midir? Bakışlarımız bir insana filan değil de, hiç değilse resme, biçime yönelmiş oldukları için "çok şükür ki öyle" diye düşünmekten kendimizi alamayız belki. Çünkü öteki bakış, boyun eğdirici, nesneleştiricidir.

İnsan-Nesne-Resim

Nesneler, şeyler, gerek felsefede ama asıl hareketli resmin kompozisyonlarında, gündelik hayatımızdaki algılarımıza etkiyen nesnelerden fazla bir şeydirler. Göstergebilim diliyle söyleyecek olursak, nesneler sinemada, insanlar ile kurdukları (estetik) ilişkiyle birlikte bir anlam kazanan, daha doğrusu yaşamaya başlayan birer "gösteren"dirler. Dolayısıyla Kubrick sinemasında nesnelerin salt birer dolgu malzemesi, birer süs işlevi taşıdıklarını söylemek özellikle imkânsızdır. Kubrick sinemasında nesneler, cansız dünyanın elementleri, insanın dönüşüme uğramasında etkindirler; nesne insanı dönüştürür. Ya da Ralph Waldo Emerson'un ifadesiyle, "Düşünce hep kendi ifadesi olarak

görünen şeyle (nesneyle) birleşmiş, tekleşmiştir." Bu nedenle, "2001"deki hayvan kemiğinden uzay gemisine uzanan bağlantıdan tutun da, Alex'in ve *Droog*'ların kullandıkları işarete, oradan *Overlook* Oteli'ndeki iç donanıma, halılardan avizelere, perdelerden masalara kadar her şey fikirlerin, düşüncelerin ifadesidirler. Düşünülen, nesne olmuş, nesne düşünce göstergesine dönüşmüştür.

Nesneler insansı özellikleri yansıtır, onlara aracı olurlar; Kubrick sinemasında "insanın" kenarda kıyıda ortaya çıktığını ileri sürenler haklıdır. "2001"in ihtişamlı uzay gemisinin karşısında, insan, minik, küçük, önemsiz, yitip gitmeye mahkûm bir varlıktır. "Barry Lyndon"un göz alan kırsalının, doğanın müthiş manzarasının ya da ikinci yarıda doğanın yerini alan mimarinin yuttuğu küçük şeylerdir insanlar. "The Shining"de dağların yüce soğuğu çıkar insanın karşısına. Bütün bu nesne imparatorluğunun içinde insanlar galakside yitip gitmiş küçük gezegenler gibidirler. Her Kubrick düzeninin başında insanın nesne karşısındaki noktamsı hali, küçüklüğü bilgisi ulaştırılır bize, insan onun filmlerinde resimlerdeki "kör nokta" ya da leke gibi bir şeydir. Bakışları üzerine toplayan, ama kendisi de (size) bakan, içinde tutsaklaştığı resmi değiştirmek isteyen o nokta gibi bir şey. İnsan Kubrick filmlerinde onun dünyasının merkezini tutmaz kısacası; ama resmin merkezini ele geçirdiği yerde de, kendisi bakan bir göze dönüşür, bir çığlık olup çıkar. Mekanik olanla organik olan arasında akışkan bir şeydir artık. Ama o olmasa, resim de olmaz. Resim (görüntü) insansız, insan görüntüsüz edemezler.

İşte belki de bu nedenle Kubrick filmleri devasa, büyük, engin şeyler olmak zorundadırlar; bu büyüklüklerin içindeki insanı ancak böylelikle algılayabilir, onların bu dünyanın içinde hangi rolü yüklendiklerini ancak seçebiliriz. Çünkü o insan şaşkın savruluşlarında, resmin merkezi olamadığı gibi, kendi öyküsünün merkezi ve belirleyicisi de olamamaktadır.

Kubrick insanı kendisini bir birey olarak kavramayı öğrendikçe kendine olan güveni yitirir; sanki bizzat kendi öyküsünün

biraz kenarında, kıyısında durur gibidir. Kendi hayatına karışmak istemez ya da bundan korkar.

Biraz zorlayarak bunu sinema dilinin (sinemanın dilbilgisinin) bir özelliği olarak da anlamaya çalışabiliriz. Birer nokta gibi algılanabilen insanlar, iki cümle arasındaki noktadırlar sanki. Resmin kırılıp çatladığı noktadır insanın bulunduğu nokta.

Tam da bu marjinal nokta, uzaklık ile olabilecek en mahrem derinliğe kadar inişin birbiriyle yer değiştirip durduğu bir ilişki oluşturur; Kubrick'in bizlerle filmi arasına koyduğu en büyük mesafe ile tersine onu en aza indirdiği, bizi mahremiyete soktuğu nokta, onun sinema dilinin belirgin bir özelliğine işaret eder. Onun insanları uzaktan bize doğru yaklaştıkça, kuşku uyandırıcı, biraz da umutsuz bir saldırı gibi algılarız bunu, bakışımıza da bir saldırı olarak.

Kubrick filmlerinde özne sorunu bir hareket boyunca gelişir; bu hareket arzu ve ihtirasın, ama aynı zamanda kurban oluşun yoludur. Kubrick kahramanları arayış içindeki insanlardır; bu arayış içinde kendilerini kurban etmeyi, hayatın biricik ve asıl anlamı olarak keşfederler keşfetmesine ama, kendi dışlarında herhangi bir referans, değerlendirme noktası bulamadıkları için, bu kurbanın nasıl verileceğini bilmezler; kendilerini bir durumdan başka bir duruma taşırlar, başka bir zamanın, durumun içine girerler; dönüşüm yaşarlar ama *değişmezler*.

Onun kahramanları, toplum dışı gibidirler; dışta bırakılmışlardır; bu yönden bakarak onun kahramanları ile Kubrick'in öz yaşamı arasında bir ilinti kurmak isteyenler olmuştur; bu insanlar sosyal ve mimari bir mekâna (mıntıkaya) biraz da zorlayarak girerler; orada mekân kendilerini kusup dışarıya atana kadar huzuru bozmak için ellerinden geleni yaparlar.

Dışarıya fırlatılmış olan, içeriye girmek ister ve girdiği yerde olabilecek en dehşetli, en korkunç şeyleri; beteri en kaba saba, adi olayları yaşar; "A Clockwork Orange"daki sanatçı villaları, "Eyes Wide Shut"taki orjinin sahnelendiği villada gizli erotik cemaatin göbeğine düşen Doktor Fridolin ya da tıpkı teknolojinin

göbeğindeki astronot Bowman, aristokrasinin içindeki Barry Lyndon gibi... Buralardan geri dönüş ancak, yalnız, radikal bir değişikliğe uğramadan, ama artık başlangıçtaki o kimse olmayarak mümkündür. Dönen, o eski kişi değildir. Değişmez bir sabit formül gibidir bu Kubrick filmlerinde: "Biz"in bir parçası olmayı deneyen "ben", bu beyhude çabaları sonucunda, kendi gölgesine, kendi öteki benine, kendi yansımasına ya da içindeki iblise farkında olmaksızın çarptıktan sonra dağılıp gider. Öyleyse, Kubrick filmlerinin "the end" formülü "kişinin yeniden doğuşu", umut vaat eden bir doğuş değil, bir döngünün ara noktasında yeniden başlamak sinyalidir.

Stanley Kubrick filmlerine yönetmenin "demek istediği bir şeyi" yakalamak için yaklaşmak ve orada onun düşüncesini bulduğunu sanmak, olabilecek en anlamsız arayış olacaktır. Bir mekânın (uzayın) içine bakan ve mekânsızlığın buz gibi soğuğunda kendine dönen dıştaki, itilmiş (toplum dışına konmuş) kişi, Kubrick filmlerinin "tema"sı değildir. Bir karşılaştırma yapmak için: John Ford filmlerinde kendine bir yurt arayan ama genellikle bunu başaramayan insan onun ana temasıdır. Kubrick filminde tema, *"bakış"*tır, yalnızlık, güçsüzlük, itilmişlik değil.

Kendine Ötekinde Bakış

Kubrick, ne aşk ne de öç öyküleri anlatır. Ne kişinin kendini benimsetmesi, dayatması, ne insanın gizli, dini bir tarikata girmesi öyküleridir bunlar. Popüler kültürün kurallarını ölçü olarak alırsak, aslında öykü möykü de anlatmaz bize o. Anlattıkları, bir efsanenin, bir destanın mantığını izlemekten çok, bir rüyanın ilkelerine boyun eğer sanki. Ama bu rüyalar, Freud'un anladığı anlamda kaotik, bastırılmış arzuların görünürleşmesi anlamındaki rüyalardan değildir; bunlar daha çok C.G. Jung'un sözünü ettiği arketip özellikler taşıyan rüyalardır.

Kubrick daha LOOK için çektiği foto-roman dizisi "The Prizefighter"dan sonraki filmi "Day of Fight"ta tuhaf, ilginç bir "ikiz motifi" kullanmaya bayıldığı izlenimini verecektir. Foto-roman-

da, dövüşleri sırasında küçük bir dayak makinesine dönüşen orta sıklet boksör Walter Cartier'e ikiz kardeşi Vincent yardımcı olmaktadır. Biri uyurken öteki hep uyanıktır, biri yerken öteki onu doyurur; biri ringde dövüşürken yarı çıplak, atak bir barbardır, öteki hareketsiz, burjuva kıyafetiyle sakin bir izleyendir. Dizinin son fotoğrafında ikiliyi bir caddede görürüz. Sokak lambasının sert ışığı bu iki kardeşin üzerine düşmektedir ve onları artık birbirinden ayırt etmek imkânsızdır. Biri bir itfaiye musluğu başında ayakkabılarının bağlarını bağlarken, öteki onu bekler. Biri bakış öteki görüntüdür birbiri için ve iki kardeş, kendi *film noir*'ları içinde kaybolurlar.

Buradaki bir kişinin ikizi, tıpatıp aynısı, yansıması anlamındaki "doppelgänger" motifi, bakışlarıyla ötekini değil de sonuçta hep kendisini görebilen "primer narsizmin" ifadesi olduğu popüler mitolojide, hemen hep ölüme de bir yollamadır. Ölümün hep başucumuzda beklediğinin hatırlatılmasıdır. Ya da "doppelgänger" kurgusu her ikisini de içerir: Ölümün "ilkelce" savuşturulması gayreti ve onun yadsınmaz varlığının hep başucumuzda oluşu.

Bu foto-romanın filmi sayılabilecek "Day of Fight"ta bu ortak yaşam daha da netleşir. "2001"de iki astronot Bowman (Okçu) ve Poole (Hedef), giysilerine kadar birbirlerine benzerler. Biri ölür, öteki hayatta kalır. İkiz varoluşun "rasyonel" çözümüdür bu. Burada da Poole, Bowman'a göre aktiftir, hayali boks, jogging yapar; Bowman serinkanlı, sakin, resimleriyle uğraşmayı seven bir sanatçı gibidir. Sağ elini kullanır. Poole ise solaktır. Baktıkları ekranlarda yüzleri yansır. Tuhaf, dalgın, uçup giden bakışlardır bunlar. Sanki akılları bambaşka yerlerdedir.

Kubrick foto-romanındaki, görüntülerindeki dalgın, durgun bakışlar, sadece kendini sevebilen, bakışını kendi dışına kolay kolay çeviremeyen insanın bakışlarıdır. Elbette psikanalizin bize öğrettiğine sırt vererek söylemek gerekirse, enfantil (çocukluk dönemine ait) bir gelişme evresine saplanıp kalmışlığın (regresyon) tartışmasız belirtisidir bu tür bakışlar; ama öte yandan da

algılamanın çok özel bir biçimini ele verirler: Dünya, gerçeklik, bu bakış için, ancak ötekinin içinde yansıdığı ölçüde vardır; demek ki bu yansıtan, öteki ayna (ikiz) yoksa, dünya (gerçeklik) de silinir; sönüp gider.

Kubrick filmlerinde (bakışı/libidosu kendi bedenine yapışmış) bu güçlü *narsiste* ikide birde rastlarız. Ancak, boksör ve kardeşi ilişkisinden farklı olarak, (ilerideki filmlerde) bu kişi, ikizini, yansısını kaybetmiştir; dolayısıyla o bu ikizi (doppelgänger'i) ya yeniden kurmaya çalışır ya da bunun yerine bizzat gerçekliği (dünyayı) bir yansımaya, görüntüye çevirmek ihtiyacı duyar.

Kubrick'in narsist insanının ruhu yoktur; onun içi, tıpkı bir makineninki gibi bomboştur. "2001"deki bilgisayar 'HAL', Overlook Otel'deki sözde yazar Jack Torrance, Alex ve "Full Metal Jacket"te bir ölüm makinesine indirgenmiş er. Bu nedenle olacak, Kubrick'in bu ve benzer insanları, dışlarındaki dünyanın görüntülerini emip tekrar dışa yansıtan hava boşlukları gibidirler... Bir türlü kişilik özelliğine kavuşamaz, sözcüğün buradaki özel anlamında "karakter" olamazlar.

Kubrick, filmlerinde, bu ikiz motifini kullanarak "karanlık" ile "aydınlık" arasında da etkileyici bir oyun kurar. Biraz satranç oyunundakine benzer bir durumu hatırlatır bu bize, her bir figürün kendine özgü bir biçimi vardır. Ama aynı zamanda karşısındaki aynı biçimden (diyelim ki A tarafının veziri B tarafının vezirinden) ona zıt rengiyle ayrılır.

Kubrick'in narsist kişisi, onun sineması için ideal bir kurucu figürdür. Bu narsist benlik, öteki, sinemadaki görevini, yolunu ve kurbana ulaşmanın imkânlarını arayan "kahraman" gibi, sinemasal eylemin merkezine doğru yol almaya çalışmak yerine, görüntünün merkezinde kendini sadece bulup yaşayabileceği noktayı, yapışabileceği kendini, o yansıyı arar durur. Aynadaki tersini.

"Fear and Desire"da bir general ile emir subayı, düşman hatlarının gerisine sızmış iki askerin kurbanı olurlar. Bu iki asker

ile subayı ve generali oynayan kişiler filmde aynı oyunculardır. "Killer's Kiss"te o etkileyici final çatışması vitrin mankenleriyle tıka basa dolu bir hangarda geçer. (Mankenler: Kendilerinden kişileşmenin esirgendiği matrislerdir. Ama bir yandan da Lolita'dan Bayan Lyndon'a kadar, "kukla bebek kadınlara" yönelik ilk sezgilerdir bunlar.)

"Spartacus"ün sonunda Romalılar, "Aranızda Spartacus kim?" diye sorduklarında, gladyatörler peş peşe ayağa kalkıp "Ben, ben..." diye cevap verirler. "Lolita"da her şey, herkes bölünmeye, ikileşmeye çalışır gibidir. Daha kendi içinde grotesk bir isim ikileşmesi olan Humbert Humbert bile düşündürücüdür bizim için. Quilty, Humbert Humbert'in gölgesi gibidir; sonunda Humbert Humbert'in ortadan kaldırdığı öteki "kendisi"; "A Clockwork Orange"da Alex ile yazar Mr. Alexander (öteki Alex) arasındaki ilişki de böyle bir bölünmeye işaret eder. Bu ikisi birbirlerini karşılıklı "iğdişleştirip" muhaliflikten yozlaşmaya doğru yol alırlar.

Ne var ki, bu ikiz, bu öteki ben, bu *doppelgänger*, ya da *simetri figürü*, sadece ölüme karşı bir korunma ya da ölümün durmadan ortaya çıkışı, sadece, ben ile dünya arasında ilişki kurmaktan aciz bir kişinin narsist yoldan kendini güvenceye alması olarak anlaşılmamalıdır; çünkü karşımızda, "Mr. Hyde ve Doktor Jekyll" örneğindeki gibi suçun ve örtülmüş dürtü ve itkilerin projeksiyonu, ötekine yansıtılması gibi bir durum da vardır. "A Clockwork Orange"da Alex, içindeki Mister Hyde'ı salıveren Dr. Jeckyll olarak da okunabilecektir. (bkz. İkinci bölüm) "The Shining"de küçük Danny'nin imajiner öteki beni olan "Tony" (siyah adam), Danny'nin göremediklerini görür; "Lolita"da Quilty, hani şiirine inanacak olursak, Humbert Humbert'in hiçbir zaman yapmadığını yapar. "Full Metal Jacket"in simetrik bölümlerinde, birinin çözemediğini, içinde örtük kalanı öteki çözer.

Son bir yorumda da bu ikiz ilişkisini psikanalitik bir düzlemde ele almak mümkündür.

Bu iki simetrik parçadan biri, bilinçdışının, "id"in alanında, daha doğrusu denetiminde gibidir. Dürtüleriyle hareket eder, aktiftir, canlıdır, denetlenmeyi istemez. Öteki simetrik parça ise, daha çok süper-ego'ya yaklaşır. Denetçidir, kendini tutmaya, bastırmaya çalışır; yasakların ve denetimin bir mercii gibidir. ("A Clockwork Orange"ı incelerken, bu ilişkiyi Nietzsche'nin özne-felsefesi bağlamında Diyonizosçu yaşama tarzı ile Apolloncu tarz arasındaki karşıtlık olarak açacağız.)

"The Shining"de siyah adam Tony, Danny'yi belli başlı şeylerden söz etmekten men eder; yazar Alexander ve sosyal denetçi Friedrich, Alex'i avuçları içine almaya çalışırlar.

Labirent ve Yüksek Mekân

Stanley Kubrick filmlerinin o müthiş etkileyici gücünün kaynağı aynı zamanda hem hareket hem de "yer" (durağan mekân) filmleri olmalarındandır. Bu iki yanın anahtarı da *labirenttir*; hani kapalı, çıkılmaz bir yer olmakla birlikte aynı zamanda harekete zorlayan yer demek de olan labirent. Labirent deneyimimizden kolayca çıkartabiliriz bu iki yanlı ilişkiyi. Labirentin içinde yolumuzu şaşırdığımız endişesi arttıkça, labirentin içinde dolaşma hızımız, hareket etme ihtiyacımız da artar; oysa, hareketin artması, labirentten kurtulma şansını çoğaltmak şöyle dursun, paniğimizi körükler. Panikle birlikte hareket hızlandıkça, saçmalaşır, anlamsızlaşır.

Kubrick filmlerinde her felsefi soru'nun bir "yeri" vardır; bir labirenti. "Dr. Strangelove"daki "savaş stratejileri salonu", "Full Metal Jacket"teki harabe kent Hui, Overlook Oteli. Ne var ki bu yerler bir yandan da kendilerinin dekonstrüksiyonudurlar, yani yıkım halleri. Kubrick filmlerinde mekân/yer, kişilere destek vermekten yoksun, dağılmaya yüz tutmuş bir evresinde çıkar karşımıza; insana barınacak, kendini güven içinde hissedecek bir alan sunmaktan çok, içlerine aldıkları kişiyi, kendileri gibi yıkar, parçalarlar. Görüntüler üretip durur bu yerler ve insanın gözlerini kör eder.

Kubrick filmlerinde başlıca iki mekân türü vardır öyleyse: Bunlardan biri, "Paths of Glory"deki siperlerde, "2001"deki uzay gemisinin içinde, Overlook Oteli'nde belirgin biçimde karşımıza çıkan labirent; ötekisi, insanın labirentin içindeki o telaşlı, tedirgin hareketinin bittiği *"yüksek mekândır"*. "Paths of Glory"de, üç askerin kaderinin konuşulduğu ve sistemin kendini mecburen deşifre ettiği Schleissheimer sarayının yüksek salonu, astronot Bowman'ın kendini ölüm döşeğinde bulduğu, filmin sonundaki Louis tarzı barok salon, Overlook Oteli'nin o dev lobi salonu.

Labirent ile yüksek mekân bağlantısının kurulmasıyla birlikte filmlerin draması ve maskara, saçma bir temsil ortaya çıkar. Yüksek mekân ile labirentin akrabalıkları, ikisinin de hayata düşman oluşlarından ileri gelmektedir; birinden ötekine geçiş sorunları çözmez, sadece sorunlar, bir mekân türünden ötekine yansır; yüksek mekânda ta evrenin derinliklerine kadar uzanan şey, labirentin içinde yoğunlaşıp kalır. Durgunluk ile hızın diyalektik birliği bu filmlere yabancıdır. Mekânın bir türünden ötekine geçildiğinde, önceki geride kalır. Ta ki kişi oraya dönene kadar.

Durgunluk ile hareket; determinizm ile özgürlük arasında olduğu gibi, kapalı mekân ile açık mekân arasında, labirent ile yüksek mekân arasında da bir ilişki bulunmaktadır. Bir anlamda kendine özgü bir aşkınlık doğuran mekân ilişkisidir karşımızdaki. Kendini genleştirip yayan, kendi kendine harekete geçen bir mekândır bu filmlerde karşımıza çıkan: Bir yandan yukarı yönde, sonsuzluğa doğru açılır ("2001"), bir yandan da kendi kendini emen, daraltan, insanın karşısına beklenmedik dönemeçler çıkartan bir yoldur (*Overlook* Oteli'nin koridorları). Mekânın bu her iki yönünde de belirlilik ortadan kalkar: Ne o sonsuzluğun genişliği içinde ne de labirentin irrasyonel yollarında artık önceden kestirebileceğimiz, belirlenmiş, tahminimize denk düşen bir şey bulunur. Mekânın bu her iki türü de hayata düşman, tedirgin edici, belirlilikleri ortadan kaldıran, her iki durumda da insanı boşlukta bırakan özellikler gösterirler.

Kubrick filmlerinin çoğunda insanlar kuklalar ya da ölüm makineleri gibi çıkarlar karşımıza; "Spartacus"te zengin Romalılar, gladyatörlerin birbirlerini kırışlarını, kuklaları, bebekleri seyreder gibi seyrederler; Spartacus ile yanına koydukları köle kadının sevişmesini, üstten, hâkim konumdan gözetlemeye kalkarlar. (Yüksek mekân burada hâkim bakış ile bütünleşir.) "Paths of Glory"de askerler subayların ellerindeki oyuncaklar gibidirler; Barry Lyndon, filmin başında düzmece bir düello sonucu memleketinden yabancı ellere savrulur; insanların oyuncağıdır o artık. "The Shining"de Jack Torrance bodur ağaçlardan oluşmuş labirentin maketini otelden görür ve eşiyle oğlunu bu labirentin içine çeker. "Dr. Strangelove"da hür dünyanın hâkimleri ışık ağlarıyla örtülü bir dev ekranda labirentleştirilmiş dünyayı seyrederler. İnsan ilişkileri, sosyal olanın (kültürün, uygarlığın mimarisi) içinde, labirent ile yüksek mekân arasında bölünür. Çünkü bu dünya *yüksek mekân* ve *labirent* biçiminde birbirinden tamamen kopuk iki düzlemden oluşur. İktidar ile bakış, bu iki boyuta taksim edilmişlerdir. Sosyal alanda hâkim olanlar yüksek mekânı kullanmak isterler; oradan labirentteki insanlara hâkim olacaklardır; ama labirent de bakışlarıyla bu yüksek mekânı sık sık alt eder.

Daralmanın Sesi

"Paths of Glory"de General Brolurad "adamların harika bir şekilde öldüklerini" söyler; ölüm tarihe tablo mu sunmaktadır? "Shining"de Jack Torrance de bir bakıma 'harika' ölür: Torrance bir tablonun parçasına dönüşür; daha doğrusu tarihin bir parçası olur, ama bu artık geçip gitmeyen, hep geri gelen bir resimdir. "2001"de Bowman'nın astral fetüs (yıldız cenini) olarak doğuşunu, bir mitostan çok tarihin dondurulmuş bir karesi olarak da görebiliriz.

Kubrick filmleri doğum ile ölümün, genişlik ve darlığın, nefes alma ile vermenin birbirine geçtikleri durumları anlatıp durur. Ürpertici sessizlik durumlarının hemen ardından, insanı

boğacak gibi olan klostrofobik, nefes daraltıcı durumlar ortaya çıkabilir. "Killer's Kiss"te yumruklar boksörün nefesini tıkar; "Paths of Glory"de askerleri siperlerin labirentlerinde boğan zehirli gazdır; "2001"deki astronot uzay gemisi içinde antrenman yaparken soluk soluğa kalıp tere batar, onun bu derin soluk alış verişleri film ilerledikçe karşımıza daralmanın leitmotifi olarak çıkacaktır. "Lolita"da korkunç peri kızının bakışları kelimenin gerçek anlamında Humbert Humbert'in soluğunu keser. "Full Metal Jacket"te askerlerin hep birlikte soluk alıp verişleri bir hiperventilasyon, dev üfürme oluşturur. Kubrick'te insan nefesinin o yoğunlaştırılmış, güçlendirilmiş geri dönüşü ("2001") David Lynch filmlerindeki tuhaf, irkiltici uzay seslerini andırır. Yüksek mekânda ya da labirentte doğal bir yaşama refleksi, ürpertici bir tehdide, bitişiyle her şeye son verecek hâkim bir öğeye dönüşür.

İnsan Nedir?

(Popüler) Sinema, kuralda anlatının klişeleşmiş mitosunun iç yapısını izleyip durur. Dünyanın aşırı talepleri yüzünden kendi üzerine fırlatılmış kurmaca bir bireyin sorusunu, cevaplamak üzere ortaya atar: Ben kimim? Nereden geliyorum? Nereye gidiyorum? Gene genel kural gereği sinema buna bireysel düzlemde bütünlüklü bir cevap verir. Bu cevabı verirken filmin erkek ve dişi kahramanlarıyla şöyle bir yol izler: Toplumsal sorunlar kişisel/özel bir düzleme indirgenip bunlara bir cevap bulunur. Bu cevap, sinemanın melodramatik anlatımında çeşitli biçimlerde karşımıza çıkan çözümlerden biridir, ütopyanın bir parçasıdır.

Ya da tarihsel bir çelişki, nesnel, somut şartlarından soyutlanarak, çözümü olan, aşılabilecek bir sorun, tarih üstü, ebedi, doğal bir durum düzlemine yükseltilir. Geçmiş ve gelecek, şimdiyle (gördüğümüzle) örtüşüp tekleşirler; sorun, her zaman hep var olan bir zaman-üstü soruna dönüştürülür; tarih yok olur. Ya da: Geçmiş ve gelecek, şimdinin varyasyonlarıdırlar, şimdideki sorun, bütün düzlemleri kapsar (ya da şimdi, geçmiş ile geleceğin varyasyonudur).

Kubrick işte sinemanın bu iç mitosunu parçalayan biridir. O ne toplumsal sorunu bireyin öznel krizine indirgeyip buna mitosta hazır bir genel cevabı çözüm olarak sunar, ne de tarihsel bir sorunu genelleştirip soyutlar. Kubrick soruyu iyice basitleştirir: "*Ben* kimim, nereden gelip nereye gidiyorum?" yerine, *"İnsan nedir?"* diye sorar.

Şöyle denebilir: Kubrick filmleri insanı ele almak için, onu salt bir halde yakalamak isterler; yani onun toplumsal ve tarihsel şartlanmışlıklarını, onu belirleyen bu iki düzlemi bir yana koyup, geride kalan insanı, hem de amansız bir eleştirel yaklaşımla yakalamaya çalışırlar. Bu filmler, bu yönde bir inceleme, bir tür insanın olgunlaşma, yetişme öyküsünün araştırılışıdırlar. İnsanın kendine karşı sorumluluğunun, kendini insanlaştırma, eğitme sorumluluğunun başlaması gereken yerdir bu filmlerin çıkışı. Bu genel insanın, akıl ile başı dertte gibidir.

Kubrick filmlerinde zekâ, karşımıza hem büyüleyici hem de tehdit edici bir tarzda çıkar. "2001"in bilgisayarı HAL, antikalaşmış insan karşısında kusursuz, ileri bir teknolojiyi temsil etse bile, Kubrick felsefesinde onu "salt" zekâ olarak anlamamız gerekir. Astronotlar bu kusursuz zekânın tehdidi altındadırlar. Kubrick filmlerinde özellikle en zeki insanlar öteki insanların başına musallat olan tehditlerin temsilcileridirler. Zekâ hem özgürlüğün hem de şiddetin yollarını döşer: Aynı zamanda, kahramanlarını dünyadan yalıtan da zekâdır.

Bu yüksek zekâlar karşısında, tıpkı bilgisayar HAL'inki gibi, salt, katıksız zekâ da vardır onun filmlerinde. Bu bozulmamış, katıksız akıl, çürümeye, yozlaşmaya karşı direnip durur. "Paths of Glory"de binbaşı, Dax'ın askerleri koruma tepkisine, "idealist" diye karşılık verir.

Terfi yerine askerlerini düşünen biridir Dax. "Killer's Kiss"te Gloria'nın bir zamanlarki sevgilisi, ona, "hayatlarını aşk üzerine kurmak isteyen budalalardan" olduğunu söyler. Kubrick filmlerinde idealistler, hümanistler saf ve budaladırlar. Görüşleri, inançları birer yanılsama olmaktan ileriye gitmez.

Göze Yakalanmak

Kubrick gözle göze doğru, gözden çıkarak göze hareket eder. Göz onun filmindeki en tehlikeli organdır. Alex ve *Droog*'ları "A Clockwork Orange"da takma kirpikleriyle bakışlarının sadist etkisini güçlendirirler; HAL, kırmızı kamera gözüyle insanların rakibi olarak çıkar onların karşısına; bilgisayarın bakışı karşısında astronotlar çaresizdirler. "The Shining"de bakışlarıyla kötüyü deliğinden çıkaran küçük çocuktur; "Lolita"da, Humbert Humbert'in Lolita'ya bakışları sonun başlangıcını işaret eder. *Göz dünyayı cehenneme çevirir;* temiz ruhu yok eder. "Barry Lyndon"da düello eden kişiler birbirlerinin silahlarının ağzına bakarlar; korku verir bu bakış her birine; ama aynı zamanda kendi ayakları dibindeki uçuruma bakar gibidirler. Barry Lyndon düello kuralına aykırı davranarak genç soyluyu korumak ister. Oysa bakış, ruhu çoktan parçalamıştır. Beriki tetiğe basar. Barry Lyndon bacağından ağır yaralanır.



Göz en tehlikeli organdır demiştik. Freudçu anlamda, silah olarak fallusun uzantısı, ikamesi, temsili olarak anlaşılabilir. Ne ki, en büyük tehlikeyle karşı karşıya olan da odur. Görme arzusunun yeridir göz, ama aynı zamanda gördüğünü anlayamama beceriksizliğinin de kaynağıdır. "Eyes Wide Shut"ta görmeye duyduğu, ölçüsü kaçmış arzu, kahramanı sıcak yuvasından dışarıya savurur. Orji sahnesindeki maskelerin ardındaki göremediğimiz gözler, bizi aynen bilgisayar HAL'ın gözü gibi irkiltir.

Kubrick figürleri, satranç tahtasının üzerindeki figürler gibi oradan oraya yerleştirilir, gerekli yerlere konurlar. (Kameranın) bakışı, oyun figürlerinden birinin durumundan genel duruma geçiş yapıp durur: "Paths of Glory", "Barry Lyndon". Bakış, figürlerin yüzünde, öznel, kişisel her şeyi silmiş gibidir; elbette oyunun kurallarını ihlale yönelik en küçük bir ifade izi yoktur bu figürlerde. Orada oyunun gidişinden henüz öyle bir sonuç çıkaramasak da, figüre bakan göz, figürün bakışlarında yenilginin farkındalığını sık sık yakalatır bize. Spartacus'ün bakışları böyledir; Barry Lyndon'ın oyunu kaybettiğini de daha baştan bakışlarından çıkartabiliriz. Jack Torrance, otelde, eşinin ve oğlunun içinde dolaştıkları park-labirentin modeline satranç tahtasına bakar gibi bakar; kötü niyetli bir bakıştır bu; Dr. Strangelove'daki *war room*'un duvarındaki büyük ışıklı ekrana bakan insanlar da satranç tahtasına bakar gibidirler; ama burada da oyuncuların karşılıklı bakışları örtüşmez; oyun oyunculardan çok daha büyüktür.

İş erkekler ile kadınların birbirlerine bakışına gelince, karşımıza çok farklı perspektifler çıkar. Bu insanlar birbirlerine doğrudan bakmazlar; resimler, aynalar üzerinden görüş bağlantısı kurmayı tercih ederler. Birbirine rakip erkekler, kardeşler, baba katilleri Kubrick filmlerinde birbirlerine ve 'oyuna' gözlerini çevirirken, ne karşılarındakine bakışlarından ne de oyunu algılayışlarından bir bütün, bir sonuç çıkartabilirler; ötekine ve oyuna bakışı bir bütün içinde birleştiremezler. Şöyle de diyebiliriz: Kubrick'in arzulayan ve endişe dolu erkekleri kadına baktıkla-

rında, kadın onlara bakışlarıyla cevap vermez. Humbert Humbert, Lolita'ya "rahatsız edici" gözlerle bakar; kızın bakışları işe uzaklara kayar. Bu kayışla birlikte Lolita sanki bütün bedenini de oradan uzaklaştırır. "Spartacus" gibi bir filmde bile, Varina'nın, kendisini arzu eden adama bakışları, ona cevap vermekten çok uzaktır. Alex kurbanı olan kadının vücudunu bir fetiş gibi inceler; ama kadınla Alex'in bakışları buluşmaz; aynı Alex, kadının kocasını, tecavüzünü seyretmeye zorlar. Barry Lyndon iskambil oynarken ilk sevgilisinin gözleri onun üzerindedir, fakat ilerde, Bayan Lyndon ile hemen hiç göz göze gelmeyeceklerdir; ona baksa baksa oyun masası üzerinden bakar erkek; ilerde kadın kendi soylu çevresi içindeyken de, bakışları hep uzaklara kayıp durur. Tersine, "Lolita"daki gibi, dul Haze, Humbert'e, yani kadın erkeğe bakarken, erkeğin bakışları oradan uzaklaşır. Jack Torrance'in deliliğinin, karısının kendisini "görmesiyle" de bağlantısı vardır. Overlook Oteli'ne doğru arabayla yol aldıkları uzun sahnede, kadın Jack Torrance'i ilk kez görüyormuş gibi onu dikkatle, biraz da endişeli süzüp durur. Jack ona bakmak yerine, önündeki yola, çevreye bakmayı tercih eder. "Full Metal Jacket"teki keskin nişancı kızın, fabrikanın içindeki o korkunç, can alıcı bakışı, Kubrick erkeklerinin ölümüne kaçındıkları bakış değil midir? Kubrick'in çiftleri dans ederlerken, birbirlerine sarılırlarken bakışlardan kaçarlar; birbirlerine en yakın oldukları yerde, birbirlerine en uzak durumdadırlar.

Makine

"A Clockwork Orange", mekanik ile organik olanın ilişkisine atıf yapan bu alabildiğine tuhaf tanım, hem cinsel, hem estetik hem de mantıksal yönden, organik olan ile makinenin iç içeliğini doğrudan dile getirmektedir. Kubrick filmlerinin baş temasıdır bu. Dahası: Kubrick görüntüleri bu iç içeliğin resimleridir.

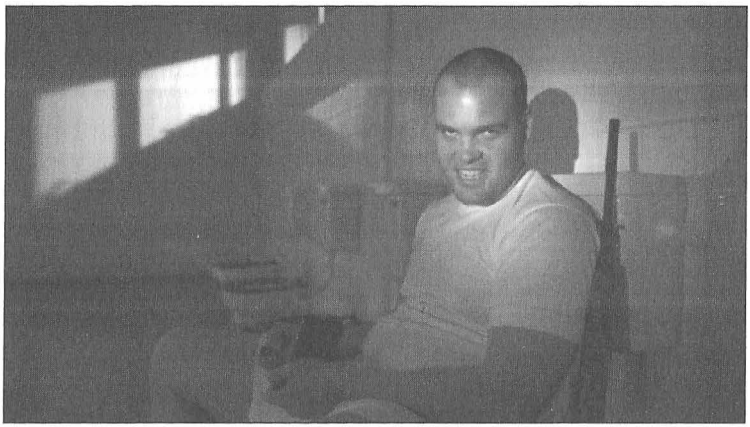
Bu filmlerde insan ile makine arasındaki hesaplaşma değil, organik olan ile mekanik olan arasındaki zıtlık ele alınır. Hayat ile akıl ilişkisidir bu bir yanıyla. Hayat düzleminden bakıldığın-

da, bütün Kubrick filmlerinde insanların tasarım ve projeleri, hayatın rastlantılarına çarpıp boşa çıkarlar. Bir başka düzlemde Kubrick filmleri, makineyi, insanlığın gelişim tarihinin taşıyıcı araçlarından biri olarak gösterir. İnsan hayvandan ayrılıp gelişmek için makineyi kullanmak zorundadır; ama işte makineyle birlikte ikinci bir tarih yazmaya başlarız; *kendisi de iktidara hâkim olmaya yönelen makinenin tarihidir bu.* Tarihe motorluk yapan sadece üreten ve silah olarak kullanılan makine değildir; aynı makine en başta kudretin tamamlayıcısı ve parçası olan tarihin itici gücünü oluşturur. Kubrick'in savaş filmlerinde askerlerin arzusu makinenin bir parçası, aksamı olmaktır. Ne var ki mekanizma, insanları sonuçta geldikleri yere döndürür; onlara ihtiyacı yoktur sonsuza kadar. O arada tekrar kendi üzerlerine fırlatılan insanlar, uzaydaki Bowman ya da askeri mekanizmanın dışına kaçmak isteyen Barry Lyndon; "Full Metal Jacket"teki nerede olduklarını bilmeyip şarkı söyleyerek meçhule giden askerler; dönüşmüş, barbarlaşmış birer bedendirler artık; makine insanın öteki kişiliği, onun ikizine dönüşür; ama insanların yeniden doğuşunun aracısıdır da makine. "A Clockwork Orange"da Alex, mekanik bir düzenek üzerinden dönüştürülüp nötrleştirilir.

Micheal Cimnet'in ileri sürdüğü gibi, Kubrick filmlerinde makinelerin (mekanizmaların) çalışmasının insanın yetersizliği nedeniyle aksadığı görüşü, belki de bu filmlerin plot'unu biraz fazla basite indirgemek olur. Cimnet'in, "insanın özünün bozukluğu, Kubrick'i mekaniğe (makinelere) güvenmeye yönlendirmiştir," görüşü de oldukça tartışmalıdır.

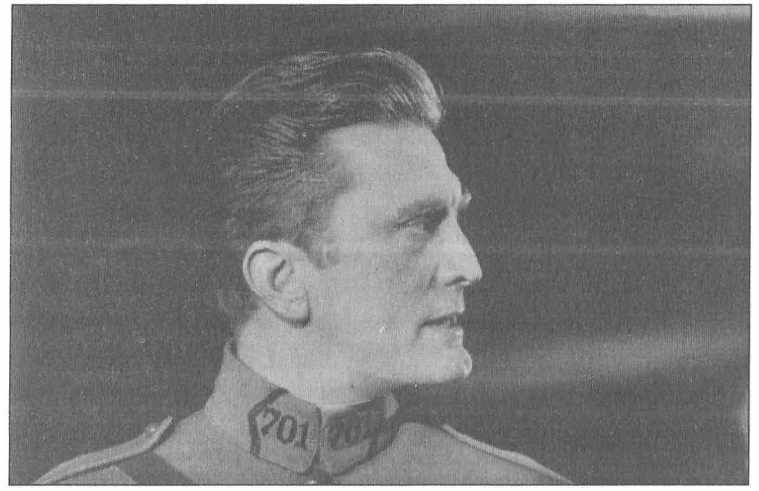
"A Clockwork Orange"da filmin adı bile sadece kahramanı değil toplumun özünü de, organik olan ile mekanik olanın bir bileşimi olarak sunmaktadır. Saatin çark mekanizmasının işlettiği bir portakal, ya da portakal biçimini almış bir saat mekanizması. İnsanın ve toplumun özündeki mekanik yan, onların kaderini belirleyen etmen olup çıkar; tıpkı "Full Metal Jacket"te askerlerin (özlerinde zaten var olan) makinelere dönüştürülme-

leri örneğinde olduğu gibi. Ama makine, bilgisayar HAL gibi, doğrudan karşımıza da dikilebilir; insan bu durumda onunla, iç, zihinsel bir sorun olarak değil de, karşısındaki bir somut fiziksel varlık olarak karşı karşıya gelir.



Elbette bu makineleşmenin gerçekleştiği en korkunç yer ve dönem, savaştır. Kubrick savaş filmlerinde olduğu gibi, örneğin "Barry Lyndon'da fırsatını bulunca insanın savaş mekanizmasının bir parçasına dönüşmesi temasına yollamalar yapar. Thackery'nin özgün metninde bulunmamakla birlikte, aynı adlı filmde, Minden muharebesini sahnelerken, İngiliz askerlerini, Fransız askerlerinin ateşi üzerine, ruhtan yoksun kurşun askerler gibi kolektif bir bellek yitimi haliyle yürürken görürüz.

"Paths of Glory"de ise mekanik hareketin en saçma haliyle karşılaşırız. Saçma, manasız bir taarruz emri verilir ve emir alay komutanınca yerine getirilir. Saldırı başarısızlığa uğrar, ama asıl sorumlular yerine sıradan askerler korkaklık ettikleri gerekçesiyle kurşuna dizileceklerdir. Komutan Dax (Kirk Douglas) erlerin savunmasını üstlenir; onların masum olduğunu bilmektedir. Ne var ki bu ölümcül tiyatronun sahneleyicileri, erlerin mitik bir kurban olmadıklarının, cezalandırmanın mekaniğin (savaş mekanizması düzeninin) ayakta kalması için kaçınılmaz olduğunun farkındadırlar.

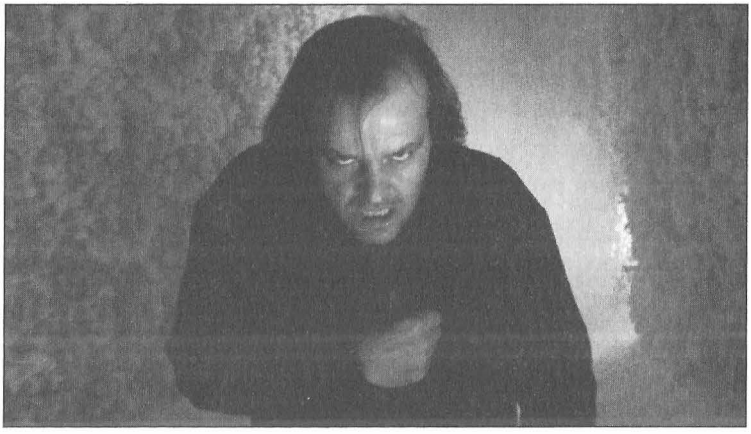


Demek ki insan gittikçe makineleşmek ve makine gittikçe insanlaşmak durumundaysa, felaket, insanın makinenin içinde kendini tanımasında (bilgisayar HAL) değil de, iktidarın ve gücün ters dönmesinde aranmalıdır; insanoğlunun dünyaya hâkim olmak için yarattığı araç ve alet, şimdi ona hâkim olmuş ve tıpkı başlangıçtaki doğa gibi, esrarengiz bir hal almıştır. Tarih öncesi insan, doğayı anlamıyordu; şimdi ise insanoğlu kendi yarattığı toplumu anlamıyor artık ve o geçmişte insanoğlu uzayın içinde yalnız olduğunu sonunda fark etmişti; şimdi ise zamanın içinde yalnız olduğunu kavrar.

Zaman

Stanley Kubrick filmlerinin, sinemanın vaat ettiği yeni bir seyir/görme biçimini oluşturabilmek için, zaman ile mekânın sınırlarını aşma girişimleri olarak da anlaşılması mümkündür. Onun insanları, zamanın doğrusal boyutunda, zaman tarafından determine edilmişken, başka bir zaman düzleminde özgürdürler. "Lolita"da, yazar, şair, sanatçı Quilty'nin yaşadığı zaman, Humbert Humbert'in içinde yaşadığı zaman değildir; Humbert Humbert başka bir zamanda, öteki düzlemin oyuncağı olarak yaşar.

"Full Metal Jacket"te, askeri eğitimin yapıldığı Parris Adası'nın zamanı ile Vietnam'da, Hue'deki zaman da farklıdır. Uzay gemisi içindeki zaman, evrenin ve dünyanın zamanı değildir. "The Shining"de, dikkatle bakacak olursak, aslında otelde ortaya çıkanlar, "fizik-duyu ötesi dünyanın fenomenleri" değil, farklı zaman düzlemlerine ait fenomenlerin üst üste binmesiyle oluşan görünüşlerdir ("The Shining"). Torrance ile oğlunun otelde gördüğü şeyler "gerçekdışı, hayal" olmayıp, sadece onların kendi zaman düzlemlerine ait olmama özelliği taşırlar. "Eyes Wide Shut"ta Bill sadece algıları ile rüya/hayal arasındaki sınırı yitirmekle kalmaz, bugünün New York'unda tamamen başka bir zaman içinde ortaya çıkar, ya da içindeki hiçbir şeyin ona yaşadığı zamanı hatırlatmadığı bir tür "ilk-zaman" gibi bir düzlemdir bu.



"The Shining"de gerçek "korkutucu hayalet" zamandır, denmişse, "Barry Lyndon"da zaman asıl başrol oyuncusudur, demek yanlış olmaz.

Kubrick anlatısında, bu bağlamda bir meta modelden söz edilebilir: Doğrusal, her şeyi tepeden tırnağa belirleyen zaman içindeki bir durum, bir nevroz ya da aşırı bir stres, bir ilişkiler tuzağı ya da çözümsüz, felsefi bir sorun, absürd bir ihtiras ya da derin bir yitirme insanları öylesine basınç altına alır ki, onun ki-

şisi o alışıldık var olma halinin zamansal sınırlarını ihlal etmek zorunda kalır. Ama bu zamanın ötesinde de ne cennet vardır ne de cehennem, manevi kurtuluşu muştulayan ya da cezayı çağrıştıran gelecek imgeleri de bulunmaz bu filmlerde, determinizmi, erimiş, dağılmış bir dünyada yaşar durur insanlar.

Kubrick filmlerinde karşımıza absürd dönüşümlerin uğrakları çıkar: Irkçı-cinsel vizyonlarının heyecanına kapılınca, tekerlekli sandalyesinden ayağa fırlayan Dr. Strangelove, "Mein Führer, gerçekten de yeniden yürüyebiliyorum!" diye bağırır; "A Clockwork Orange"da Alex, "Gerçekten iyileştim," der; "Full Metal Jacket"te er Pyle, hakiki bir ölüm makinesine dönüşür; "2001"de astral embriyo olarak bir dönüşüm yaşanır. Olan şudur: İnsanlar bu absürd dönüşümlerde, kendi öyküleri içinde başkalaşmalar yaşarlar; orada kaybolup bir başka öykü/tarih içinde ortaya çıkacaklardır. "The Shining"de Torrance donar. O artık gelecekteki bir başka zaman içinde ortaya çıkmak üzere öyküden düşer.

Kubrick zamanı ve mekânı, elindeki bütün araçlarla katlar ve genleştirip durur öyleyse. "2001"de izleyici sinemasal zaman içinde, (3,5 saat içinde) "insanın doğuşundan" iki binli yılların başına kadar dört milyon yıllık bir gelişmeyi geçişlerle yaşar. Ama zamanın akışı gene de doğrusaldır; önce Dünya'da, sonra Ay'da nihayet Jüpiter çevresinde ortaya çıkan "monolit", aralarında uzun boşluklar bulunan bütün zaman düzlemlerini birleştirip tekleştirir. İzleyici bütün zamanları tek bir düzlemde yaşar sanki ya da belki de böylece uzayda tek referans noktası olarak o monolit taş alındığında, zaman göreceleşip yok olur.

Tarih-Öykü

Tarih Kubrick için, Gian Piero Brunetta'nın dediği gibi, "canlı bir organizma"dır. Bu organizmanın içinde etki yapmayan, bir sonuca yol açmayan hiçbir şey bulunmaz; ayrıca, daha önce, başka bir yerde gösterge olarak ve değişim olarak kendini belli etmiş olmayan hiçbir şey ortaya çıkmaz. "Full Metal Jacket"te

insanlar tarihin ve onun göstergelerinin baskısı altındadırlar; bu göstergelerde Vietnam savaşının bir anı Avrupa'daki endüstriyel gelişmenin bir anıyla birlikte, aynı gösterge içinde betimlenirler.

İnsan tarihini yönlendirip biçimlendirir mi? Yoksa bizzat tarihin bir kurbanı mıdır? Kubrick filmlerinde bu sorunun cevabını vermek zordur.

Kubrick filmlerinde ilerleme, gelişme yerine simetriler, döngülerle karşılaştığımızı biliyoruz. Bu döngüler, simetriler, tek bir filmin yapım ilkesi olmaktan öteye, bütün yapıtların kurucu ilkesidir. (Kubrick filmleri, bir bakıma halka halka birbirlerine geçer. Bir karşılaştırma olarak diyebiliriz ki Angelopoulos filmleri, birbirlerine eklenirler. Filmin dağılmasını önleyen bir mekik gibi, öyküyü ve ilişkileri birbirine bağlayan, bağladıkça kendi özdeşliğini arama yolculuğunu sürdüren Angelopoulos kişisi, öyküsünü terk edip bir başka öyküye geçmez hiç. Bunu ancak bir sonraki filmle yapar. Filmler doğrusal bir düzlemde eklemlenir birbirine. Tarihle özdeşleşen yol, şimdi ile geçmişi iç içe geçirir. Geçmiş, bugünü ve yarını anlamanın atlanmaz uğraklarını içerir. Geri dönüşler, yolun üzerindeki çukurlardır, o kadar, çizgi düzdür.)

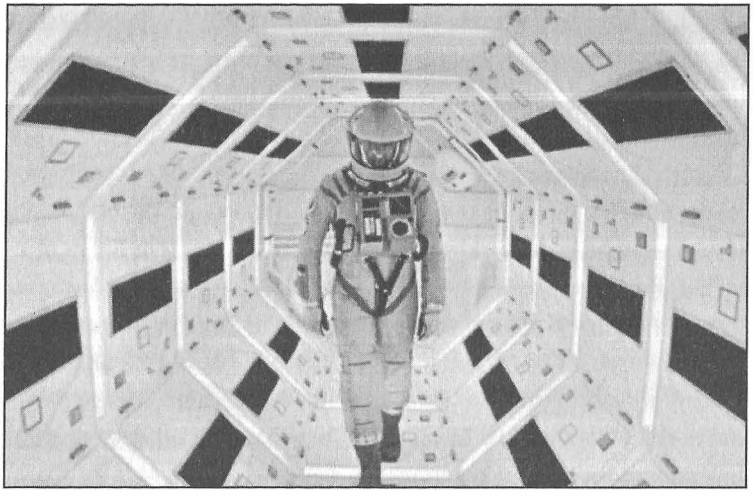
Kubrick filmlerinin iç içe geçmesi, belli başlı görüntülerin ve nesnelerin olduğu kadar, hareketlerin de tekrarlanması gibi bir durum yaratır. "Dr. Strangelove"da, "Barry Lyndon" ve "A Clockwork Orange"da, "hâkimiyeti yitirmiş" (iktidardan edilmiş) adam görüntüsü üç kez karşımıza çıkar. Ancak makine yardımıyla hareket edebilen bu adamlar, özellikle kötü niyetlidirler. "Hareketli" ve makineyle donanmış kişinin ölümcül bir tehlike olduğunu "Full Metal Jacket"te de görürüz. Kubrick kahramanları, tuhaf bir şekilde, hareketsizken çaresizleşeceklerine, kendileri ve çevreleri için en büyük tehdidi oluştururlar. Su da sık sık tekrarlarla karşımıza çıkan bir motiftir. "2001"de, insanlığın başlangıcında kaynak sudur; "Barry Lyndon" ve "The Shining"-de, kahramanların doğayla ilk tanışmaları su aracılığıyla olur. Alex yapay bir göl kıyısında "uyanır", droog'lar üzerinde kay-

bettiği hâkimiyetini orada yeniden kurar. "2001"in ilk bölümünde de, kol kemiğiyle öteki insan maymununu su birikintisi kenarında öldüren insan maymunu, ortama hâkim olur. Banyoda erkeğin bakışlarına teslim olmuş kadın görüntüsü "A Clockwork Orange"da karşımıza ceset ve güzellik olarak çıkarken, "Eyes Wide Shut"ta çiftin aşkı ve kopuşu banyo odasında başlar. Su ile aynanın bir arada oldukları mekândır banyo. "Dr. Strangelove"da, intihar etmeye karar veren Jack D. Ripper banyo odasına girer. Er Pyle eğitim subayını ve kendisini tuvalet-banyo bölümünde vurur. "The Shining"de, Torrance'in, ıslık çalarak gerçek kimliğini açığa vurduğu yer banyodur. Alex, yazar Alexander'ın evine ikinci kez gelip sığındığında, banyoda "Singing in the Rain"i söylerken gerçek kimliğini ele verir.

Kubrick'te "tarih ve öykü", birbiri içine geçmiş bu iki düzlem "canlı bir organizma"dır. İnsan bu organizmanın içinde gerek labirentimsi iç mekânlarda gerekse de "yüksek mekânlarda", bedeninin içinde ve zihninde yolunu şaşırıp durur; öte yandan bu "canlı organizma", insanın bedenini ikide birde öne çıkartan, mekanik-organik olanın, uygarlığın, tekrarlanan görüntüleri aracılığıyla onu durmadan yiyip bitiren ve yeniden doğuran ortamıdır. Örneğin banyo odası, insanın, bedenini uygarlaştırma (temizleme) yolundaki beyhude çabasının kusursuz metaforu olarak alınabilir.

Nesnenin silah olarak kullanılması, bedenden kopartılıp ayrılınca ölüm silahı olup çıkan kemiğin dönüşümü, Kubrick'in bütün filmlerini kateder. "2001"de kemik uzay gemisine dönüşür. Alex çetesinin sopası, Barry Lyndon'ın kılıcı, Torrance'in elindeki balta ve "Full Metal Jacket"teki alev silahı. Bunlar, erkek kahramanın kendisi ile dünya arasına koyduğu "aleti"dirler.

Kubrick filmlerinde resimler, bir birleşmenin ve kopuşun aynı anda gözlemlenebildiği tayin edici noktalarda ortaya çıkar. "Lolita"da, Scharlote Haze'in evindeki resimler dul kadını ölmüş kocasıyla bağlarlar ama aynı zamanda ayrılıklarını işaret ederler; aynı filmde Humbert, Quilty'ye son kurşunları bir tab-



lo üzerinden yağdırırken, kurban tablonun ardına gizlenmiştir. "The Shining"de Jack Torrance sonunda resmin içinde kaybolur.

Maske

Kubrick filmlerinde kamera insan yüzlerine yapışıp kalır; sanırsınız ki onları kılı kırk yararak incelemekte, özel, biricik yanını bulmaya çalışmaktadır. Ama kamera aslında belli bir kişiye özgü, başkalarınınkiyle karşılaştırılamayacak yanı aramaz. Kubrick filmlerinde yüz, sözgelimi bir John Ford filminde ya da İtalyan yeni gerçekçiliğinde olduğunun aksine, ruhun bize bir sürü şey anlatan manzarası, için dışa yansıdığı yer değildir. Yüz, bir öykünün/tarihin dışavurumu, yaşanmış bir hayatın, tecrübelerin izdüşümü değil, *bakışın maskelenmesidir*. Yüz, bakışı gizler. Kubrick kamerası bir insanın yüzüne ne kadar yaklaşırsa, görüntü bize o ölçüde bu kişinin bakışını sunar, yüz ifadesini değil. Bu bize yönelmiş bakış o kadar güçlüdür ki, o yüzde, kişinin karakter özelliklerini okuma çabasına konsantre olmamız imkânsızlaşır.

Kubrick filmlerinde, askeri voyeurizm (gözetleme) ile cinsel voyeurizm (röntgencilik) birbirini yansıtır. Dolayısıyla, "Eyes

Wide Shut"taki "maske", "görülmeden görme" biçimindeki askeri mantığı insan bedenine aktarma sorununa da işaret edebilir.

Işık ve Renk

Işık, Kubrick filmlerinin temel estetik sorunlarından birini oluşturur. Daha ilk iki gangster filminde onun yapay, dıştan gelen ve hakikiliği zedeleyen ışığa karşı çareler aradığını görürüz. "Killer's Kiss", "The Killing" ve "Paths of Glory"de yönetmen öylesine az ışık kullanır ki, ortaya sert bir ekspresiyonist tarz çıkar. "The Killing"de gangsterleri tek bir ampul ışığının aydınlığında görürüz; bu ışık bize onlar hakkında her şeyi söyler. Bu türden izbe arka odaları sinemadan biliriz, ama bu kez karşımızda sinemanın melodramatik düzenlenme kaygısına teslim olmamış bir gerçeklik durumu vardır. Sahnelemenin yerine "görünürleştirme" geçmiştir.



Doğal, gerçek ışık elde etme çabasının doruğunun "Barry Lyndon" olduğu tartışılmaz. Kubrick burada özel olarak yaptırdığı Zeiss objektifleriyle 18. yüzyılın doğal mum ışığı atmosferini yakalar. Gündüz çekimini geceleştirici filtrelere de Kubrick'in alerjisi olduğu kesin. Kubrick ışık-karanlık arasındaki geleneksel,

yalın denklemi bozar; Kubrick filmlerinde en korkunç sahneler ışıklı, aydınlık ortamlarda geçerler. Kubrick yüksek mekân ile labirent arasındaki ilişkiyi, burada öldürücü aydınlık ile hayat veren karanlık arasında yeniden kurar.

"Spartacus"te gladyatör eğiticisi, renklerin anlamını açıklar: Hızlı ölüm için kırmızı, acılar çekerek ölüm için sarı; beyaz ise, rakibin dövüşme gücünü yok eden, yaralayıcı darbenin rengidir. *Kırmızı, beyaz ve mavi*, Kubrick filmlerinde tarihin (öykünün) rengidirler. İnsanoğlunun doğaya karşı yolladığı sinyallerdir bu renkler. Barry Lyndon sosyal tırmanışında kırmızıdan (üniforması), beyaza, oradan da maviye doğru geçer (düello sırasında üvey oğluyla vuruşurken üzerindeki renk). Öznenin renkleri ise sarı, kahverengi, yeşil ve turuncudur. Bunlar duyguların rengidir. Kubrick kahramanları çökmeye doğru evrilince, üzerlerindeki giysi renkleri solmaya başlar. "The Shining"de Jack Torrance'in çıldırmasıyla orantılı olarak giysileri solar, mavi ile yeşil arası bir renge bürünür. "Barry Lyndon"da ise giysi iyice rengini atar.

Kubrick filmlerinde insan bir var olma halindedir. Determinasyondan özgürlüğe, labirentten yüksek mekâna, doğrusal bir zamandan döngüsel bir zamana doğru hareket ederlerken, ışık da insanları açıklayan bir şey olmaktan çıkmıştır. Işık, rönesanstan romantik döneme kadar Avrupa resminde taşıdığı işlevi burada da yerine getirir; resmin içinde figürleri aydınlatan öğe olmaktan çok resmi yaratan şeydir. Işığın değişmesi, insanları "başka bir ışık altında/başka gözle" görmemizi sağlamaktan da öteye, onları bambaşka insanlar gibi gösterir.

Denebilir ki Kubrick filmlerinde, ağırlık, kişilerden çok, onları çevreleyen ortam ya da dünyaya kaymıştır. Ve yönetmenin tasarladığı her dünya, gangsterlerin hırs ve zorbalıkların kemirdiği dünyasından son filmine kadar, çökmeye, batmaya mahkûm bir dünyadır. Bu dünyalar, insanları ancak tek ve yalnız, yenik düşmüş insanlar olarak koyverirler. Onun filmlerinde kimse "başarılı" değildir.

Stanley Kubrick'i radikal bir karamsar olarak tanımlamak elbette mümkündür. Toplumun insancıllaştırılmasının imkânsızlığına karar vermiş bir felsefe bulabiliriz onun filmlerinde. Toplum insancıllaşamadığı gibi insan da toplumsallaşamaz orada. Bir arada yaşama yeteneğinden yoksundur o. Geriye kalan, o "soğuk", ahlak boyutunu tartışamadığımız yanlardır artık; *elan vital*, şu yaşama gücü, insansı olan her şeyin ebediyen tekrarlanması, insanlığın asıl ve nihai ilkesi olarak estetik ilkenin öne çıkması. Kısacası, şu ya da bu biçimde Nietzsche'nin o bölük pörçük ve çelişkili özne-felsefesinde bulabileceğimiz ne varsa burada da karşımıza çıkar.

Ürkütücü Sorular

Ama Kubrick filmlerinde "kara mizah" tanımına destek verecek bir yan da bulabiliriz. Ne ölümüne bir ciddiyete ne de güldürüye karar verdiren bir yan. Kubrick sorular sorar, bu soruların cevaplarını düşünür ve bu cevapları ararken, nesnelerle bir oyun oynar sanki: Herkes, "Dr. Strangelove"da olduğu gibi, yanlış yerde görevlendirilecek, yanlış hesaplar yapacak, yanlış tahminler yürütecek olursa, sonuç ne olacaktır? İnsanoğlu uzayda gerçekten de kendisinden başka hiçbir şey bulamaz, sadece kendisiyle, kendi yalnızlığıyla karşılaşacak olursa ne olacaktır? ("2001"). Şiddet ile eğitim (Alex) özgürlük ile kendini mahvetme gerçekten de sonsuza kadar birbirine sarmaşmışsa, birbirlerinin çevresinde dönüp duruyorlarsa, yapılması gereken nedir? Gerçek aşk, yalan olmayan aşk, bir rüyadan, hayalden başka bir şey değilse, rüyadan uyanmak ne anlama gelecektir? ("Eyes Wide Shut").

Kubrick filmleri bu türden 'eğer-öyle ise/ 'o zaman...?' sorusunun üzerinde gezinen denemelerdir. Kuralda popüler kültürün mitolojisinin bizi koruduğu, bizden uzak tuttuğu bu soruları sorar Kubrick ve onları en uca kadar taşır. Yayından çıkmış oklar vardır karşımızda, bir kez harekete geçirilmiş mekanik sistemler. Alex'in, Torrance'in ipini koparmış çılgınlıklarının mekaniği

de, en uca kadar gidecektir. Onları ne aşk, ne mantık durdurabilir artık.

Peki her şey nerede, ne zaman başlamıştır? Elbette, "2001"deki gibi aynı zamanda son olan başlangıçta. Kubrick filmlerinde ne ilkçağda ("Spartacus"), ne Birinci Dünya Savaşı'nda ne de geleceğin bilimkurgusunda, kendi çöküşüne doğru yol alan, yok olmaya zorlayan bir dünya vardır; çünkü zaten kendi kendisinin çöküşü olan bir dünyadır bu, dünyanın motoru kendini imha etme eğilimidir. Kubrick filmlerindeki "soğukluk", düşüncelerin o buz gibi, duygusuz tutarlılığının sonucudur.

Kubrick her ne pahasına olursa olsun "sanatsal orijinallik" göstermek yerine görsel araçlarla felsefi denemeye girişmeyi, bu temeldeki estetiği gidebildiği yere kadar götürmeyi hedeflemiştir. Onun sineması bir auteur sinema olmaktan çok, "eklektik" bir sinemadır. Ama gene de Kubrick sinemasıdır.

Kubrick filminin sonunda insan birey olarak, tür ya da 'tip' olarak ölür. Bu ölümden tamamen başka bir şey doğabilecektir. O doğacak şeyi ima etmekle yetinir. "2001"de yeniden doğan kozmik insan, ya da "The Shining"de babasını parkın buz gibi labirentinde ölüm tuzağına çeken çocuktur bu yeniden doğan.

Kesin olan bir şey varsa, sadece dönüşümdür. Dönüşür/dönüştürülür insan, hepsi bu. Tırmanış vehimleri hep boşa çıkar. İnsanın yeni, kusursuz bir ırk olarak doğmasını uman narsist hayaller içindeki Dr. Strangelove ya da sınıf atlama yolculuğuna çıkan Barry Lyndon, sistemin içinde yenileceklerdir; Spartacus ve şiddeti araç olarak kullanan anarşist zorba Alex'in isyanları da başarısız olmaya mahkûmdur. Evet, emin olunabilecek tek şey, insanın *değişmeksizin dönüşüp durmasıdır*, o kadar.

En başta da söylemiştik, düşüncenin sınırlarının ötesine algıyla geçmenin estetiğinden söz ederken. Kubrick sineması, bu anlamda bir aydınlanmanın estetiğidir, dedik. Hem sinemanın modelleştirilmiş bir seyircinin izleme kapasitesine yönelik sınırlarının aşılması, hem de düşüncenin sınırlarının ihlali bakımından. Şöyle de denebilir: Sinemanın sınırları, görülebilir dünya-

nın da, elbette aynı zamanda insanın da sınırlarıdır. Kubrick hem insanın hem de sinemanın sınırlarını tanımlayıp durur, ama paradoks bir şekilde bu sınırları ihlal etmeye çalışır. Öyleyse Kubrick filmlerinde, bu ilişkiyi tersten yorumlayarak şöyle bir durumun da olduğunu söyleyebiliriz: Görülebilen dünyayı, insanı, "görünmeyen" bir yerden görme denemesi. Bu tezi benimsersek, Kubrick evreninin din ile ilişkisi üzerine de söyleyecek önemli bir sözümüz var demektir: Onun filmleri, insanın ötesinde, öte dünyada, öte yanda ne olduğu sorusuna verilmiş kesin din-karşıtı ya da dindarlıktan uzak yanıtlardır. İnsanın ötesinde, görünmeyen evreninde, onun ahlaki kurgularında, sevme yeteneğinin en gerisinde, toplum organizasyonu tasarımının arkasında "manevi, dinsel, mistik" hiçbir şey yoktur. Evren, dünyayı da içine alan sonsuz bir sarmaldır orada, insanoğlu, bu sarmalın üzerinde üstün insana, sınırlarının ötesine tırmanma vehmine kapılıp durur; ama özgür kılabildiği, içindeki ilkel varlıktan, o dürtülerin, itkilerin tutsağı yaratıktan başka bir şey değildir sonunda.

Kubrick filmlerinde "zaman" doğrusal bir büyüklük olmaktan çıktığı gibi, bizzat kendi maddeselliğini yitirir. İnsanlar bu filmlerde nesnelerden daha hızlı yıpranır, yaşlanırlar. "2001", "Barry Lyndon" ve "The Shining"de "vaktinden önce" yaşlanma ile karşılaşırız; Peter Sellers'ın "Lolita" ve "Dr. Strangelove"daki çeşitli kimliklere girip çıkışında iyice netleşir bu hızlı yaşlanma. Beden sadece Jack Torrance'in delilik hezeyanları içinde ya da "Dr. Strangelove" da, beden özsuyunun komünistlerce çalındığı vehmine kapılmış General Ripper'ın korkusu içinde parçalanıp çökmekle kalmaz, çökerken, parçalanırken, insanın bir *kukla* olarak var olduğunu hatırlatır bize. Onu bir arada tutacak hiçbir iç güç bulunmamaktadır.

İnsanlığın Hayvanat Bahçesi

Kubrick filmlerinde insan iki düzlemde vardır: Oyuncu olarak ve kendisiyle oynanan olarak, daha doğrusu oyunun parçası olarak. Bu filmlerde bakışların birbirleriyle giriştikleri iktidar

savaşları ile karşılaşıp dururuz. Demek ki, kişi, anlatının içinde kendini hareket ettirici gücü bu mücadeleden alacaktır. İsyan eden insan, "artık kendisiyle oynanmasını istemeyen insandır"; o özne olarak dünyaya karşı durmak ve nesne olmaktan çıkıp bakışlarını özne olarak dünyaya çevirmek ister. Sartre, ötekinin bakış alanına girdiğimiz anda artık bakan değil, bakılan olduğumuzu, bakan özne olmaktan çıkıp ötekinin nesneleri arasına girdiğimizi söyler. Erkek figürler, birbirlerini, kendi bakışlarının *oyun figürü* düzeyine indirgemek için birbirleriyle mücadele ederler öyleyse. Demek ki, hem karşısındakini manipüle etmek hem de enikonu hâkim olabileceği bir oyun sistemi kurmak, film kahramanının itkisini oluşturur. Bunu yapmanın en kolay yolu, karşısındakini içine kapayacağı bir dünya, bir hapishane ya da bir laboratuvar kurmaktır. Demek ki Kubrick filmlerinde birbirleriyle mücadele eden insanlar bir sonuca varmak, üstünlüklerini noktalamak amacını güttükleri kadar, ötekinin bakışı karşısında, bir görüntü ve oyun figürü olarak gözetlenme karşısında mücadele etmeye çalışırlar. Ötekinin, ötekilerin bakışları altında insan yeniden en temel itkilerinin, dürtülerinin üzerine gerisingeri fırlatılan bir hayvan olup çıkar.

"Killer's Kiss"teki boks bunun en çarpıcı örneğini sunar. Ring, seyirciler için tehlikeli olmaktan uzak tutulmuş insanların kapatıldığı "hapishane" olsun. Boksun seyircileri, birbirine şiddet uygulayan insanları bu konumda izlemekten haz duyarlarken, uygarlık tarihi çizgisinden baktıklarında, kendilerini, az ötede barbarca yumruklaşan kişilerin gösterisini izleyen, bu barbarlığı aşmış bakışlar olarak duymanın hazzını yaşarlar; insanları, hayvanat bahçesindeki hayvanları izler gibi seyretmektedirler. Bu düzenek "Spartacus"te ve "Barry Lyndon"da yeniden karşımıza çıkar. Ama asıl, her "oyuncunun" ve aynı zamanda her "oyun figürünün" hem oynadığı, ritüele katıldığı, hem de röntgenci *(voyeur)* olduğu "Eyes Wide Shut"taki orji bölümü, böyle, insanların kapatıldığı bir "ring" olarak deşifre edilebilir. Bu son örnekte de, çıkışta insansı bir "ring" vardır; ama finalde bu ringde insanlığın hayvanat bahçesi sistemi kendini ele verir.



"Spartacus"te sadece gladyatörlerin arenası değil, başta bütün bir gladyatör okulu, kinik, alaycı, küçümseyici bakışların nesnesidir (gladyatör seçmeye gelmiş Romalıların). Çok geçmeden bütün bir Roma halkına bu seyretme oyununun bulaşmış olduğunu anlarız. İktidar ve güç mücadelesi, gladyatörlerin (oyuncuların) kimliklerini belirleme bakışı olarak karşımıza çıkar ve daha üst bir düzlemde tarihin kendisi bir hayvanat bahçesini andırır artık. Sonunda bütün bir Roma antikçağı bir oyun alanına dönüşür; bu oyun alanında ne Spartacus, ne köleler ne de Roma yöneticileri tarihe yön verebilecek, özgür eylemlerin öznesi olabilecek durumdadırlar; herkes bir deneme ortamı içinde "incelenen, bakılan" bir figürdür. Kapalı mekânlarda bu bakılan ve bakan ilişkisi biraz daha belirgindir elbette; ama transendental (aşkın) bir bakışın, manipülatör kimliğiyle insanlığın dünyasını gözetlediğini varsayabileceğimiz evrensel, uzaysal ölçekte de ilişkinin özü değişmez.

"Spartacus"te gladyatörler kafeslerde tutulur ve Romalılar sadece onların arenada birbirlerini alt etme yetenekleriyle il-

gilenmekle kalmaz, onları uykularında da gözetler; hatta seks yaparlarken (üstten) "yüksek mekândan" aşağıyı (labirenti) dikizlemeye çalışırlar. Dr. Strangelove dünya tarihi ölçeğinde bir felaket senaryosunun "deneyini" iki kapalı mekânda yapar. Bu filmin ilk versiyonunda, atom savaşının tartışıldığı bu kapalı mekânı dıştan gözetleyen bir uzaylı vardır. "2001"de, dünyanın tanımadığı yabancı bir ırk ya da güç, monolit aracılığıyla dünyayı ve insanın maymundan uygarlığa geçişini gözetler. "A Clockwork Orange"da Alex kaderini belirleyecek şartlandırmalara maruz bırakıldığı bir deneyin nesnesidir. "The Shining"de *Overlook* Oteli, kapalı bir mekân olarak Torrance ailesi ile çıldırmayı bir araya getirip onlarla bir deneye girişir. Kapalı mekânda kıstırılma, ruhsal hastalıkların şartlarından biriymiş gibi, biz de bu süreci, daha doğrusu deneyi izleriz.

"Full Metal Jacket"te ise savaş öncesi eğitimin yapıldığı Parris Adası, genç erkeklerin canlı silahlara dönüştürüldüğü hakiki bir hayvanat bahçesi olarak tasarlanıp düzenlenmiştir. Burada, insanların birer robot değil, katil yapılmak istendiği açıkça itiraf edilir. Askerlerin büyük olasılıkla bedenlerinin birer makineye dönüşmesi olarak algıladıkları süreç, başka bir perspektiften bakıldığında, hayvana dönüşmekten başka bir şey değildir.

Kubrick filmlerinde en başta karşılaştığımız şey, çaresiz tutsaklık durumlarıdır. İnsanları bir yerlere götüren araçlar bile klostrofobiyi önleyemezler. "Lolita"daki, "A Clockwork Orange"daki ya da "The Shining"deki otomobiller, tekerlekli hapishanelerdir aslında; aynı şey "2001"in uzay gemisi ve "Barry Lyndon"un faytonu için de geçerlidir. Güç ve iktidarın olduğu kadar ricat'ın mekânları içinde dört duvar arasına çekilmek insanın başlıca eğilimi gibidir ve ikinci eğilim, bir kez daha bu duvarlarda bir delik, bir pencere açmaktır. Görüntülerle, iletişim araçlarıyla, kablolarla, bağlantılarla açılmak istenir bu pencere irtibatın koptuğu dış dünyaya. Böyle olunca da bütün figürler (insanlar) tuhaf bir donanımı bulunan ana rahimlerinde ya da Platoncu "mağaralarda", hani nesnelerin sadece gölgelerini gör-

düğümüz zindanlarda yaşar gibidirler. Ne dış dünya ile ne de içinde bulundukları kapalı mekânla doğru dürüst bağları vardır onların. Bu nedenle olacak, "isyan" aynı zamanda hem kaçma hem geri dönüş, sığınmadır; kapalı mekâna girmedir. "Doğma", dışarıya çıkma arzusu, dışarıdaki boş ve insandan başka hiçbir şeyin bulunmadığı dünya karşısındaki korku kadar güçlüdür.

The End

Hemen her Kubrick filminin bir sonu vardır. Bir yansıma ve dönüşümdür bu son aynı zamanda. Ya bedensel, cisimsel bir dönüşüme uğrar kişi (astronot Bowman astral çocuk olarak geri döner) ya Jack Torrance gibi bir resimde donar; bir başka dönüşüm, Alex'in, *"I was cured"* (iyileştirildim) sözlerinde dile getirilir. Ne var ki bu dönüşümün ne anlama geldiği, ne onun ne de asıl biz seyircinin deneyim bilgisi içinde yer alır. "Full Metal Jacket"te Joker artık korkamadığını, korkusunu yitirdiğini ileri sürer, "Eyes Wide Shut"taki çift, artık "uyandıklarından" emindirler. "Barry Lyndon"daki anlatıcı dış ses, Barry'nin sosyal düzlemde tırmanma mücadelesini baştan sona, çöküşüne kadar yorumlayıp duran merci, bütün kahramanların nihayet "ölümde" eşitlendikleri tespitini yapar.

Son, başa geri döndürür. Ancak yeni, farklı, "üst bir basamakta" bir başlangıçtır bu. Barry Lyndon'un başarısız tırmanma öyküsü Fransız Devrimine bir ima ile noktalanır. (Bayan Lyndon'un imzaladığı senedin üzerindeki tarih 1789'dur.) Devrim, ikinci bir özgürleşme öyküsü olarak yeni bir başlangıca işarettir. "The Shining"in sonunda da "Independence Day"e bir yollama vardır. Bu imayı bir yandan insanın içindeki kötü ruhların otelde bağımsız hareket etmelerine bağlayabiliriz; ama öte yandan *Overlook* Otel'in aynasında radikal bir şekilde çıplak yüzüyle gördüğümüz Amerika'nın başlangıcına bir işaret olarak da anlayabiliriz. "Full Metal Jacket"in sonunda askerler "Mickey Mouse Club"ın marşını söylerler. "Paths of Glory"de de tutsak Alman askerlerinin söyledikleri şarkı gibi, bu sadece biraz eğlenmek,

durumu alaya almak için söylenmiş bir şarkı olmayıp insanların ve toplumun çocukluğa dönüşüne bir yollamadır; bakışın masumiyetinin bir kez daha kurulabileceği başlangıca.

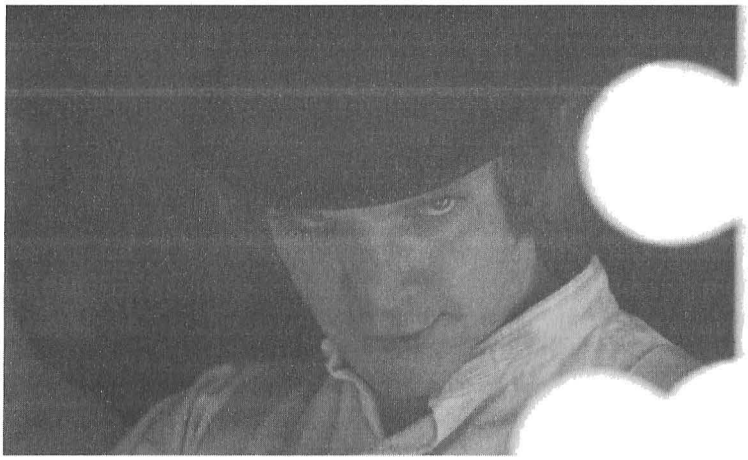
A Clockwork Orange

"2001"in sonu ve başı, birbirleriyle, filmdeki ünlü match-cut ile (insan maymununun havaya fırlattığı kemikten uzay gemisine geçiş) bağlanmış gibidirler. "2001"in sonunda, yeniden doğmuş, yaşlanmış adamın bakışlarında, her şeyi bilen ağır bir melankoli okunur; "A Clockwork Orange"da bizi, yüzü beyaz pudralı, başı hafifçe öne eğik, sağ gözü takma kirpikli, kameranın ortasına bakan genç bir adam karşılar. Ailesini doğramaya kalkan Jack Torrance'in harekete geçmeden önceki bakışıdır bu. Er Pyle, eğitim subayını öldürmeden önce aynı bakışlarla Kubrick filmlerini tanıyan seyirciye az sonraki saldırının işaretini verir.

Ama sürmeyle iyice öne çıkmış gözlerin bakışlarından kopup araya mesafe koymaz kamera. Jack Torrance'in bakışları, niyetini gizlemeye çalıştığı anlarda "maskeleşir", sonra gene o içindeki kötü ruhun delici bakışlarına dönüşüp durur.

Adının Alex olduğunu öğreneceğimiz genç adamın bakışları da bizi kapıp çeker; Henry Purcell'in "Music of Queen Mary's Funeral"ının (Kraliçe Mary'nin Cenaze Müziği) soğuk bir versiyonu sayılabilecek Walter Carlos'un sintisayzır müziğiyle kan kırmızısı bir zeminden, filmin belirleyici rengi olan maviye, oradan yeniden kırmızıya dönerek filme gireriz.

Yer Londra. Belirsiz ama çok yakın bir gelecekteyiz. Grotesk giysilerle dört genç, "Korova" barında buluşurlar. Niyetleri, eğlenceleri arasında başlıca yer tutan şiddet eylemlerine kendilerini hazırlamaktır. Filmin başkişisi (Malcolm McDowell) hem filmin figürlerinden biridir, yani anlatılandır hem de anlatıcılık görevini üstlenir: "Ben, Alex, bunlar da benim üç (kardeşlerim), Pete, Georgie ve Dim." Korova süt barında, süt artı vellocet ya da synthemesc ya da drencrom alınmaktadır. Bu sentetik karışım, insanın gözünü biraz karartmakta, içinde "ultra kaba"



bir şeyler yapma isteği uyandırmaktadır. Bar oldukça sert pop tarzda döşenmiştir. Çıplak kadın mankenlerden ya da heykellerinden oluşmuş bir mobilya barı doldurmuş, kadın göğüsleri servis tepsisi görevi yapmaktadır. Kamera bu nesne-kadınların oluşturduğu koridordan ağır ağır geri çekilirken (Kubrick sinemasının tünel efekti) Alex ve çetesinin bu barda imtiyazlı bir konumda, labirentimsi bir mekânın ucunda yer aldıklarını görürüz. Derken işçi çocuğu Alex DeLarge'ın önderliğindeki çete (ilaçlı sütle kafayı bulduktan sonra) şiddet turlarına çıkar. Önce yaşlı bir ayyaşı döverler. Alex onu hor görüşünü açıklar bu arada: Böyle yaşlı, pis, leş gibi kokan iğrenç morukları görmeye dayanamamakta, hele onların, babalarının iğrenç şarkılarını geğire geğire ağızlarında gevelemelerine hiç tahammül edememektedir. Şiddet bu ilk uygulamada tamamen dirençsiz, karşı koyamaz bir kimseye yönelmiştir. Yaşlı adam zaten yaşamak istemediğini, ellerinden geleni artlarına koymamalarını söyler; insanlar aya gittikleri bir dönemde dünyada düzeni koruyamaz durumdadırlar. Yaşlı adam geleceğin Londra'sının sosyal gerçekliğini tanımlarken gençlerin yaşlılara yönelik terörünün bir yorumu da aklımıza gelir: Ödipal yapının içe doğru patlaması.

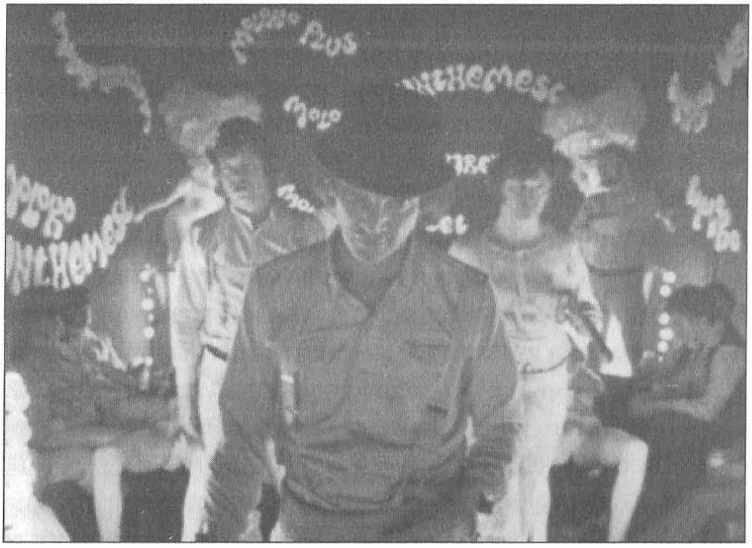
Bu toplumun saldırganlık güçleri ile apatinin (kayıtsızlığın,

umursamazlığın, aldırışsızlığın) iyileşmez, mutsuz biçimi arasında ikiye bölünmüş olduğunun ilk belirtileridir bunlar. Derken droog'lar, Nazi işaretleri taşıyan muharebe üniformalarıyla bir başka çeteyle karşı karşıya gelirler. Rossini'nin "La gaza ladra" parçasının eşliğinde tuhaf bir gösteriye tanık oluruz. Billyboy ve çetesi, histerik, avaz avaz bağıran bir genç kız olan Davoçka üzerinde "şu bildik girdi-çıktı oyununu" oynamaktadırlar. Alışıldık dışı, şaşırtıcı bir bale vardır karşımızda; çete elemanları müziğin eşliğinde, kızı aralarında çekip itmektedirler, çete kızı bir şiltenin üzerine uzatmak üzereyken Alex birden, bir sahneye müdahale eden yönetmen gibi ortaya çıkar. "Ho, ho, ho, gelsin de hayalarına bir tekme indireyim!" İki çete arasındaki dövüşü de, aynı müziğin eşliğinde, gene tuhaf bir bale dansı tarzında izleriz.

Polis çıkageldiğinde Alex'in çetesi kavgayı kendi lehine sonuçlandırmıştır zaten. Çetenin en uyanık ve gözü kulağı tetikte elemanı olduğu anlaşılan Alex, ıslıkla kaçma işareti verir. Vahşi, ürkek, güvensiz bir hayvan gibidir Alex. Yüzünün her yakın çekiminde, bu duygumuz daha da güçlenir. Ardından, batıya, eski ani ziyaretlerinden birini yapmaya giderler. Yolda karşı yönden gelen bir kamyoneti, motoru ve Volkswagen arabayı yolun sağına devirirler.

Londra banliyösünde, *droog* çetesi, kaza geçirdikleri bahanesiyle yazar Bay Alexander'ın villasına girer. Girişte, neon ışıklı bir tabelada: "HOME" (ev, yuva) yazısını okuruz. Zil çaldığında Bayan Alexander, beyaz bir yumurta kabuğunun içinden çıkar gibi, koltuğundan kalkar; jenerikteki kan kırmızı rengi hatırlatan elbisesiyle, bedenini üçleştiren aynalı bir salondan geçer; yardım çağıracak bir telefon bulunmadığı için, kazaya uğramış gençleri içeriye almakta tereddütlüdür kadın. Yazar ise, yardımcı olmaktan yanadır. *Droog* çetesi maskelerle içeriye dalar. Alex'in burnunda penis biçiminde bir uzantı vardır: Adamı öldüresiye döver ve gözünün önünde kadına tecavüz ederler. Tecavüzü gerçekleştirirken, bir yandan "Singing in the Rain" mı-

rıldanan Alex'tir. Alex, her dans figürünü ayakkabılarının son bir noktalama hareketiyle ya da bastonunun bir darbesiyle bitirip bir diğerine geçen Gene Kelly'dir. Her iki kurbanın ağızları bantla kapatılır; Alex hâlâ bir yandan şarkı söyleyerek ve dans ederek yazarın çalışma odasının altını üstüne getirmektedir.



Tekrar bara dönerler. Yorgun, bitkindirler: "Belli miktar enerji tüketimi yaptıkları" bir gecedir bu.

Alex ile çetesi arasındaki ilişkide, onları ayıran bir bilinç sınırıyla karşılaştığımızı düşünebiliriz. Alex ile yazar Alexander arasındaki isim çağrışımı, bizi "Lolita"daki yazar Quilty ile Humbert Humbert arasındaki ilişkiye götürür. Orada Quilty (Peter Sellers) bilinç düzeyi yüksek, sanatçı kimliğiyle, dürtülerinin esiri Humbert Humbert ile Lolita aracılığıyla oyun oynar. Quilty onun öteki yansısı, ikizidir. Bu filmde ise bu ilişki tersine dönmüş sayılabilir. Alex'in "Ludwig van Beethoven"in 9. Senfonisi ile kurduğu ilişki, Alex'i çetesinden ayıran, izole eden, farklı bilinç düzeyine işaret eder: "Güzeli" tanıyan, estetiğe hayatında yer vermiş olan Alex, bilincin ve tarihin lanetine uğramış gibidir.

Alex eve döner. Takma kirpiklerini aynaya yapıştırır; günün ganimetini çekmeceye koyar, başka bir çekmeceden çıkardığı piton yılanını selamlar ve 9. Senfoni'nin kasetini teybe yerleştirir. Kamera duvardaki Beethoven resminin delici gözlerine kadar sokulur. Alex bu bakışları mı taklit etmektedir yoksa o bu bakışlardan mı doğmuştur? Araya tam cepheden, bembeyaz çıplak bir kadının görüntüsü girer. Kadının kapalı gözlerinden göğüslerine, oradan kadının cinsel organının yerine bir yılanın göründüğü bacak arasına iner. Yılan haz ile doğumun imajiner noktasına doğru başını uzatmıştır. Biraz daha aşağıda, porselenden birbirinin aynısı dört çıplak İsa figürü sol kollarını kadını tutmak ister gibi kaldırmışlar, bacaklarını koket bir dans için öne uzatmışlardır; figürlerin yaralarını ve dikenli taçlarını görürüz. Droog çetesinin eylemlerini gösteren ve onları anlamamızı destekleyecek ön görüntüler midir bunlar? Bu figürlerin detay görüntüleri 9. Senfoni'nin giriş bölümünün melodisiyle birlikte sunulur. Ardından ilk kez doğal yüzüyle gördüğümüz Alex, Beethoven ile bakışır.

"Ah! Gökyüzünün betimlenemezliği. İhtişamdı bu ve ihtişam ete dönüştü. Evrenin değerli madeninden örülmüş bir kuş gibi," diye derin düşüncelere dalar Alex, "bir uzay gemisi içinde süzülen bir gümüş şarap gibi: Burada yerçekimi saçmalaşır. Ve kulak verdiğimde, öylesine sevimli resimler gördüm." Ve gerek Alex'in gerekse de bizim onunla birlikte bu sözlerin eşliğinde gördüğümüz resimler, dehşetin, vahşetin peş peşe görüntülerinden başka bir şey değildir: Bir kadının, idam sehpasının altındaki kapaktan aşağıya düşüşünü alt çekimden, eteğinin altından görürüz; patlamalar, insanların üzerine yağan kaya parçaları, felaketler, çarpışmalar. Bütün bu görüntülerin arasında Alex kana susamış Kont Drakula kıyafeti ve tarzıyla karşımıza çıkar. Ünlü korku filmleri oyuncusu Christopher Lee'nin İngiliz-*Hammer*-filmlerindeki halidir bu: Ağzının iki kenarından kan süzülürken, köpek dişleri öne fırlamıştır.

Bu dehşet seremonisi, Alex'in annesinin kapıyı vurmasıyla

kesintiye uğrar; saat sekize gelmektedir, okula geç kalacaktır. Alex "Gulliver"inin ağrıdığını, öğlene kadar uyuması gerektiğini söyler. Kadın mutfağa döner. Babası, oğlunun akşamları fabrikada çalıştığını sanmakta, ne yaptığını merak etmektedir, ama gerçekte onun yaptığını bilmek istemediği bellidir.

Uyandığında, sosyal gözetmeni P.R. Deltoid kendisini beklemektedir. "Annen bana bir yerinin ağrıdığını, onun için okula gitmediğini söyledi, yolda ondan anahtarı aldım," dedikten sonra anahtarı komodinin üzerine atar. Adam ona Billyboy ve çetesinin hastaneye kaldırıldığını söyler, Alex'i bu işlerden vazgeçmesi için uyarır. Alex, temiz olduğunu, hiçbir şey yapmadığını söyler. "Tam da bu nedenle senden kuşkulanıyorum," der sosyal gözetmen. Sahne, bastırılmış bir ahlaksızlığın, çaresizliğin ve tehdidin karışımını sunar: Adam Alex'i itip sırt üstü yatağa devirirken, onu hem tehdit etmekte hem de kurtarıcısı olarak kendini övmektedir.

Tam bu sırada aniden, eliyle yarı beline kadar çıplak olan, üzerinde sadece slip külot bulunan Alex'in bacakları arasına vurur. P.R. Deltoid çaresiz bir toplumun ajanı gibi bir şeydir. Bir eğitim ve yetiştirme sistemi değil, anlayışıdır iflas etmiş olan. "Sizleri yüzyıldır inceliyoruz ama bir türlü ilerleyemiyoruz." Deltoid'in Alex'in durumunu anlaşılır kılan kendince bir açıklaması vardır elbette: Seni hâkimiyeti altına almış olan kötü bir ruh, şeytan bu. Oysa bu toplum gençliğini, kendi yıkımını, hem gençliğini hem toplumunu organize etme yönünde eğitmenin dışında ne yapabilecek durumdadır ki?

Bu arada çetenin yönetimini ele geçirmiş olan Georgie ile Dim, Alex'e meydan okumaya kalkarlar. "Seni aradık bulamadık, evine gittik yoktun," der üyelerden biri. Alex "Gulliver"inde sancılar olduğunu söyleyip ortada görünmeyişinden ötürü özür diler. Uyuyup dinlenmiştir. Tepki açıktır: "Belki de Gulliver'ini fazla kullanıyorsun." Bu iğneleme Alex'in canını sıkar. Ekibin arasındaki gerilim, Alex'in dışındakilerin büyük bir para vurgunu peşinde olmalarından kaynaklanmaktadır. Bundan böyle

şiddet, anarşistçe, salt şiddet adına değil, rasyonel bir amaçla kullanılmalıdır. Çete yeni bir yoldan söz etmektedir. Alex bu yeni yolun ne olduğunu sorar. Çete, "big big big money" peşindedir.

"Sakindim," diye anlatır Alex. Çeteyi tam karşıdan, ağır çekim zoomla, sağ yanlarında büyük bir havuzun (yapay gölün) bulunduğu bir yerden geçerken görürüz.

Alex isyanı kanlı bir şekilde bastırır. Sopasıyla arkadaşlarını dövüp yapay göle düşürür.

Dim'e elini uzatır, beriki elini uzatınca da onun elini bıçakla keser. "Ana kablolardan birini kesmedim, temiz bir mendil. Kırmızı Drevy'yi (kanı) durdurdu."

Liderin kim olduğu artık belli olmuştur, ama "gerçek bir lider ne zaman cömert davranması gerektiğini bilir," der Alex ve yaralı arkadaşının gönlünü almak için "big big big money" planını uygulamaya karar verir. Zengin koleksiyoncu Bayan Weathers'ın villası soyulacaktır. Dükkân bir haftalığına kapalıdır ve kadın evde yalnızdır. Filmin başındaki kaza numarasıyla *cat lady* Bayan Weathers'ın villasına girmeyi denerler. Kadın onlara önce yakın bir bardaki telefonu kullanmalarını önerir. Kapıdan duyduğu kaza hikâyesi, kadına, daha önce yazarın evine yapılan, gazetede okuduğu saldırıdaki numarayı anımsattığı için kadın bir yandan da kapıyı açmadan polise telefonla haber verir. Saldırıda çete denetimini kaybeder. *Cat lady* kendini bir Beethoven büstü ile savunmaya kalkınca Alex hemen kapının yanında duran yapay bir süper fallusla kendini savunur. Kadın bağırmakta, söylenmekte, Alex'i normalliğe çağırmaktadır. Süt Bar'daki kadınların aksine, nesneleşmemiş, barın ölü aksesuarına dönüşmemiş ilk kadındır bu ve diliyle karşı koymaktadır. Öyleyse Alex'in tepkisi, kadının *bakışından* kurtulmaya yönelik değildir burada; elindeki süper fallusla susturmaya çalıştığı, dilidir kadının. Ağızdır bu ve Alex, kadına elindeki fallus figürüyle darbeler indirirken yöntem bize kurbanın fiziksel bedeni yerine açık, bağıran bir insan ağzını gösteren bir pop-resim posteri sunar.

Kurtarıcılıktan Uzak Estetik

Bu cinayetin bir başka yorumunu yapmak da mümkündür. Daha önce yazar Alexander ile özdeşleştirdiğimiz, çetenin içinde bilinçliliğin temsilcisi olduğunu söylediğimiz radikal sanatçı Alex, sanat koleksiyoncusu *cat lady*'nin kimliğinde belki de isyanının, burjuva dünyasında tamamen sapkınlaştırılmış, çığırından çıkmış yansısını ya da karşılığını görmüştür. *Cat lady*, müstehcen süper fallusu, "anlamlı bir sanat yapıtı" olarak tanımlamakla kalmamakta, evinin duvarlarında sergilediği erotik-sadist fantezilerini de sanat olarak adlandırmaktadır. Kadın, yetmiyormuş gibi bir Beethoven büstünü, zedelenip zedelenmeyeceğine aldırmadan savunma silahı olarak kullanmaya kalkmış, bu büste, o yapay fallus kadar bile önem vermediğini göstermiştir. Kadının dilinde modern sanat bir jargona dönüşmüştür. Öyleyse, sanatın ciddiyetini kurtarmanın Alex bakımından biricik yolu bu kadını öldürmekten geçmektedir, diye düşünebiliriz. Alex biraz da, burjuva modern pop sanatının boş görüntülerinin gerisindeki *orijinal* gibi bir şeydir belki de.

Burada "kitsch (kiç)" dediğimiz, içerik olarak gerçekliğe tekabül etmekten uzak, geniş kitlelerin zevkine uygun, tatlı, hoş, duyguları gıdıklayan sahte sanatın *iki biçimi*, pop ile kitsch buluşmaktadır. "A Clockwork Orange", görüntüleri yönünden ele alındığında, kötü zevkin şartlarına, işlevine yönelik bir denemedir. Şöyle diyelim: Öznenin (Alex'in) bir tür tek çıkış yolu olan estetiğin içine yansıtılması denemesi, onun biricik şansı, boşa gitmiştir. Pop sanatın, kitsch zevki içinde dolanan Alex, isyanının "boş", amaçsız olduğunu (estetik aracılığıyla) öğrenmek zorunda kalacaktır. İsyanın "boşluğu", bu sanatın boşluğuyla örtüşür gibidir. Alex'in şiddet dozu yüksek saldırıları ne kadar 'isyansa', pop sanat da o kadar isyandır. Daha bu evrede Alex ilerideki intihar girişiminin bir ön adımını atmış sayılabilir. Boşluğa düşerek!

Öyleyse Alex'in "çilesi" bir yandan da, bu haliyle kof bir şiddet uygulamasından başka bir şey olmayan *modern pop sanatın*

ikileminden kaynaklanmaktadır; ya da bu ikilem onun çilesidir. Tayin edici adımı atmada ölçüyü fazlasıyla kaçırmasının nedeni, modernin bu isyanının boşa gitmişliği, kendisinin anlaşılmayacak olması endişesi olmalıdır. Bu nedenle de onun elinde, bedenden kopartılıp alınmış şey, fallus, ("2001"deki kemik), bir sanatsal imge olmaktan çıkıp öldürücü silaha dönüşür. Alex "kötü sanat" aracılığıyla, "iyi sanatı" silaha çevirmiş olanı öldürür. Kubrick bize şöyle mi demektedir: *Estetik, iletişim eyleminin dışına düşmüş, projesiz kalmış, bilinçten yoksun hale gelmişse, çirkinleşmekten kurtulamaz.* Öyle ise, Alex'in isyanı ve çöküşü, postmodernin kaderine de bir ön yollama sayılabilir.

Modern (Sanat) ve Devlet

Kadını öldüren Alex kaçmak isterken, suç ortakları başına süt şişesiyle vurup onun polisin eline geçmesine sebep olurlar. Başlangıçta Süt Bar'da ilaçlı süt vardı, "zehirli" süt, şimdi de süt, onun şiddet öyküsüne geçici olarak bir son vermektedir.

Bu noktada, kitsch'e-popa yenik düşen Alex'in, modernin/modernizmin (modern sanatın) bir temsilcisi olarak klasiğe bir saldırıyı üstlenmiş olduğu yorumunu da yapabiliriz.

Alex'in *droog* çetesi iki kez, az çok iyi korunan bir "kaleye" saldırmışlar; her iki durumda da sadece belli bir *düzen* değil, aynı zamanda belli bir *görüntü* de hedef alınmıştır.

Saldırılan her iki evi de, önce, zaman-mekân içindeki bir birlik olarak, "düzenli", derli toplu bir halde, planın merkezinden görürüz. Zaman-mekân uyumunun bu birlikteliğine bakış, rönesansın, akılla destekli, önemli objeyi merkeze koyan hükümran bakışıdır; hâkim olanın bakışı. Benim dünyamı sınırlayan, benim bakışımın sınırları değil, benim kurgumun (akli inşamın) sınırlarıdır. Alex ile çetesi, mimarilerin içine zorla girdiklerinde, sadece *sosyal, maddi* düzenin yanı sıra *cinsiyetlerin* düzenini bozmakla ya da yıkmakla kalmazlar, bu *mantıklı, akılla destekli* bakışın kurgusunu ya da *inşa ettiği düzeni* de yıkarlar. Kubrick'in "A Clockwork Orange"da (birçok sahnede bizzat kullandığı) ha-

reketli omuz kamerası, bu bağlamda resmin, görüntünün içinden, aklın, mantığın objektif düzenini (rönesansın düzenlenmiş dünyasını) çekip alır, demek doğru olacaktır. Enikonu akılla tasarlanmış, dört başı mamur tablonun ortasındaki düzene saldıran bir bakıştır hareketli kamera. Bakış, hareketli kamerayla birlikte filmin öznesine geçmiştir bu sekanslarda. Nesnel, genel olgunun yerini, "öznel bakışın anı" alır artık. Öyleyse Alex ile birlikte "mekanik portakalların" dünyasına giren "modernizmden" başka bir şey değildir. Kendisinden önceki her şeyi altüst etmek, devirmek, çökertmek zorunda kalan, özne adına, "klasik biçimi" yıkmak için ortaya çıkmış olan modernin gözü ya da saldırısıdır o. "A Clockwork Orange"da, bakış enikonu düzenlenmiş resmi yıkar; sözcüğün düz anlamında yapar bunu.

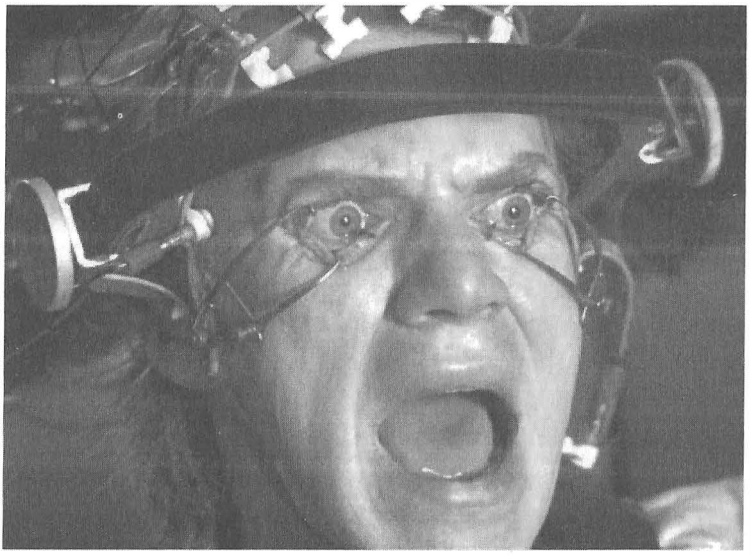
Modernin bize yakın ucu, kitsch, pop, postmodern, kof isyan olmaktan öteye geçemezken, alt ucu, yani klasiğe başkaldırışı da tartışmalıdır belki; Sedlınayer insanın "orta"dan sürüldüğü evre olarak görür moderni. Öyleyse Alex, modernin klasiğe karşı bir temsilcisi olduğu kadar bir oyuncağıdır da denebilir. Bir yansı, bir imaj. Onda dadacıların, sürrealistlerin, situasyonistlerin, performans ve konsept sanatçılarının; radikal bir dönüşümün bayraktarlığını yapmaya kalkan, uç taleplerle sanatın üzerine giden, ama sonunda sadece kendilerinde, zihinlerinde radikal değer dönüşümleri (yıkımları?) yaşamaktan öteye geçemeyen "sanat tiranlarının bir karikatürü"nü, "peygamberi"ni bulabiliriz. Burada karşımıza modern ile devlet ilişkisi çıkar bir yanıyla. "A Clockwork Orange"ın araştırdığı şey, tek'in toplum içindeki özgürlüğü ve toplumun şiddetinden öteye, bir aksama, arıza ve nihayet devlet ile bütünleşmiş bir parça olarak *estetik moderndir*.

Öyleyse filmin, kendi kahramanından pek de farklı işlevselleşemediğine şaşmamak gerekir; şiddetli bir arıza, aksaklık olarak, çaresizlik içinde kendi karşıtlığına, amacının tersine ulaşan bir film: Kendi sınırlarının bilincine varmaksızın (Rönesans) devletine boyun eğen bir modern.

İkinci Yarı

Alex *cat lady*'i öldürdükten sonra tutuklanır ve hapishaneye konur. ("Şimdi artık benim öykümün gerçekten de insanın yüreğine dokunan trajik bölümü başlıyor.") Alex 14 yıla mahkûm olur. Hükümet suçluyu topluma yeniden kazandırmak için Ludovico tekniği denen bir uygulamaya bel bağlamıştır. Hükümet, zindanlarında politik mahkûmlar için yer bulamadığından geliştirilmiş bir programdır bu. Alex hapishane papazına gönüllü başvurur: "İyi olmak istiyorum." Sorun, bu tekniğin insanı gerçekten radikal bir dönüşümle "iyi" biri yapıp yapmadığıdır; papaz bu konuda kuşkuludur: "İyilik içerden gelir; özgürce seçmek demektir. Bir insan seçemezse, artık insan değildir." Papazın bu sözleri, senaryoya temel oluşturan romanı özgür iradenin tayin edici önemi üzerine bir tür felsefi deneme, hatta vaaz sayan Burgess'in düşüncelerini doğrudan dile getirmektedir. Ama acaba Kubrick filminden böyle önemli bir ders çıkmakta mıdır? Ne mümkün, ya da iyi ki çıkmamaktadır. Kubrick'in bu filmde, eleştirinin haklı ama, onu anlamadan itiraz ettiği gibi "serbest, özgür irade" konusunda bir "duruşunu" aramak beyhudedir. Çünkü onun sorusu, özgürlük fikrine, serbest irade düşüncesine bir cevap arayıp aramamakla sınırlı değildir. Alex papazı ikna eder, iç işleri bakanı onu ilk deney kişisi olarak seçer.

Korkunç bir deney düzeneğiyle karşılaşırız. İnsanın bakmak zorunda bırakıldığı korkunç görüntüler çıkar Alex'in karşısına. İki hafta boyunca bir tür deli gömleği içinde, gözlerini yummasına imkân tanımayan bir teknikle seks ve şiddet görüntüleri Alex'in üstüne yağar. Deneyin ya da uygulamanın ilk gününün ardından Faşist Almanya'dan, İkinci Dünya Savaşından resmigeçit görüntüleri, bombardımanlar, bu görüntülere karışır. Alex'e, görüntülere "kusma" tepkisi vermesini sağlayan bir ilaç zorla yutturulur. Her şiddet ve saldırganlığa kusma ya da kaçma girişimi biçiminde tepki vermeye başlar. Sonunda bir hayvan gibi bir dizi seyircinin karşısına çıkartılır, yarı çıplak bir kadınla



karşı karşıya getirilip şiddet uygulama yeteneğini tamamen terk ettiği kanıtlanmaya çalışılır.

Başlangıçta işkence ve dehşet görüntüleri Alex'in hoşuna bile gitmiş, ama kısa süre sonra, gözünü kapamasına imkân vermeyen bu deney, ona acı vermeye başlamıştır. Üstelik ertesi gün, kurbanların bağırtısının yerini alan Beethoven'in 9. Senfonisi eşliğinde o dehşet görüntülerini seyretmek zorunda kalır. "Vazgeçin, durdurun, durdurun!" diye bağırır, "bir günah bu, bir günah. Ludwig Van'ı böyle kullanmak bir günahtır. O kimseye bir kötülük etmedi." "Bir günah..." Gerçekten de Alex bu sözcüğü kullanır. Ahlaksal bağımsızlığının başvurduğu son kavramdır bu. Alex "tedavi edilmiş", iyileşmiş olarak salınır. Artık herhangi bir şiddet uygulama yeteneğini yitirdiği gibi, Beethoven'in müziğine karşı da fiziksel bir tepki göstermektedir.

Bu arada, eve bir pansiyoner genç alınmıştır. "Bir başka evlat." Üstelik genç adam Alex'in annesinin de muhtemelen sevgilisidir. Alex ailesinin ve yuvasının dışına itilir. Huysuz, aksi çocuk, şimdi de dışlanmış Ödipus'tur artık. Daha önce karanlık

bir korku hâkimiyeti kurduğu sokaklarda şimdi çaresiz ve yalnızdır. Eskiden şiddet uyguladığı kimseler şimdi canını çıkartmak üzeredirler. Polis yetişir. Ne var ki üniformanın içindekiler *droog* çetesinin iki üyesi, Dim ve Georgie'den başkası değildir. Kırsal bir alana götürülen Alex eski çete arkadaşları, yeni devlet düzeni koruyucuları tarafından ölesiye dövülür, kendisini suda boğmak üzerelerken son anda canını kurtarır. Sığınacak bir yer arayan Alex, karısını gözleri önünde dövüp ona tecavüz ettikleri yazar Alexander'ın evine gelir (HOME). Yazar tekerlekli sandalyeye mahkûm olmuştur. Önce Alex'i tanımaz ve onun yeni hükümetin izlediği kişilerden biri olduğunu sanır. (Geri düzlemde toplumda bir dönüşümün yaşandığını fark ederiz böylelikle.) Alexander dayanışma göstermeye isteklidir. Ancak banyodaki Alex'in "Singing in the Rain"i söylediğini duyar duymaz uyanır. Alex'i içkinin içine koyduğu ilaçla uyuşturur, tavan odasına kitler ve Beethoven müziğiyle ona işkence yapmaya kalkar. Alex kendi hayatına son vermeye karar verip pencereden atlar. Ne ki ölüme değil, yeni bir "iyileşmeye" açılır girişimin ucu. Yeniden hastanede, politikacıların elindedir. Bu arada "Ludovico tekniği" bir yana bırakılmıştır. İçişleri bakanı bu tekniğin savunucusu olarak gördüğü tepkiden ötürü bakanlıktan çekilecek duruma gelmiştir. İlk deneydeki bantların negatif şartlandırma işlemleri ters çevrilmiş, baygınken işlem Alex'e uygulanmıştır; Alex artık topluma hizmet vermek üzere, eski şiddet uygulayıcısı konumuna geri dönmüştür.

Alex iyileşir; onun yeni fantezisini görürüz: Bir kıza Victoria çağı kostümleri içindeki bir dizi "kibar" insanın gözü önünde tecavüz eder. Karşımıza, "2001"deki gibi birbirleriyle kaynaşan resimlerden oluşan bir tür halkalı dans çıkar: Meraklı, kendisine hayran bir seyircisi olan Alex'in cinsel gücü ya da şiddeti, dans eden İsa figürleriyle, Beethoven'le kaynaşıp Alex'in "çilesine" özgün bir anlam kazandırırlar. Ve Alex'in rüyalarından tanıdığımız şiddetin iki biçimini, bireysel şiddet ile toplumsal şiddeti kaynaştıran patlamaları görürüz.

Fallik Gösterge

"A Clockwork Orange"da anarşist, bireysel şiddet ile burjuva toplumunun mekanik, enstrümental şiddetini karşı karşıya getirme kaygısının yanı sıra Ödipus-mitosunun yeniden okunması da söz konusudur kesinlikle. Sadece Alex değil, onun bütün dünyası fallusun kontrolü altında bulunmaktadır. Kubrick *fallik göstergenin* hâkimiyetini neredeyse satirik, mizahi, alaycı bir düzleme kadar götürür. *Droog* çetesinin penis maskeleri, kızların yaladıkları penis biçimindeki dondurma; sanat koleksiyoncusu kadının dev yapay fallus figürü; Alex'in piton yılanı; *droog*'ların saldırır gibi taktıkları, kabarık genital organ koruyucusu; çetenin silahı olan sopalar. Dilde de yansır bu cinsellik. Hatta bir çocukluk dönemi fantezisi olarak karşımıza çıkar: Öteki çete kıza tecavüz etmeye çalışırken, Alex'in deyişiyle, girdi-çıktı oyunu oynamaktadır. Freud olsa bunlara "çocuksu cinsel teori görüntüleri" derdi herhalde.

Üç Yuva Üç Baba

Alex negatif çilesini çekerken üç biçim yuvadan geçer: Kendini içinde yalıtmış olduğu ailesinin evi, yazarın evi ve nihayet koleksiyoncu kadının stilize edilmiş villası. Yabancılaşmanın aşamaları olarak anlayabiliriz bu üç konutu; bir kez daha labirentten yüksek mekâna doğru götüren aşamalar.

Ve Alex'in karşısına üç baba çıkar. Alex'i evden uzaklaştırmakla kalmayıp, kollarını gökteki baba "smokey"e açan kendi asıl babası ("Fe"). Bu baba zayıf babadır; isyankâr oğlu ve toplumun iktidar ve egemenlik taleplerinin karşısında çok erken pes etmişe benzemektedir.

Sonra, karısını elinden almak üzere evine girdiği yazar Bay Alexander gelir. Sanatçı ve siyasal muhalif olarak çifte isyan ya da muhaliflik gösteren bu baba da zayıf, güçsüzdür. Alex'in başlangıçtaki şiddetine karşı koyamadığı gibi, sonra, Alex'e işkence etme isteğini de frenleyemez.

Üçüncü baba, adı Friedrich olan sosyal danışman ya da gö-

zetmendir. Alex'i "kırar", ama onun yeniden doğuşunda etkin olur. Bu üç baba da kısacası, Alex'i tayin edici anlarda yalnız bırakırlar.

Daha filmin başında Alex'in öfkesinin kime yönelik olduğunu, yaşlı ayyaşı döverlerken anlarız. Babasının kirli şarkılarını söyleyen adamdır o. Alex, şiddetini hep zayıflara yöneltirken, isyanı kirli, çürümüş bir isyana yakın düşer. O, Spartacus gibi, asıl hedefini şaşırır, Humbert Humbert'in dürtülerinin hedefini, Jack Torrance'in yaratıcılık hedefini şaşırması gibi; Kubrick'in askerleri de düşmanı şaşırırlar. Ne psikolojik ne de sosyolojik düzlemde bize açıklayıcı ipuçları verilmeyen babaya duyulan öfke ve kin, Alex'i boyun eğmeye götürürken, bu kin, öykünün itici gücünü oluşturur.

Dünya dışı istilacıların hayalinin kurulmadığı, bunların söz konusu olmadığı yerde geleneksel *bilimkurgu* fantezisine hâkim olan korku, her türlü bireysel dışavurumu, her ifade yolunu etkisizleştiren "hâkim devlet"ten duyulan korku; bu filmde tersine çevrilmiştir sanki. Devlet bireyden korkmaktadır.

Devlet bireyi bildiği yollardan denetleyememektedir. Alex en baştan itibaren devlet gözetiminin nesnesidir. Hem polisin hem sosyal denetleyicinin gözleri hep onun üzerindedir.

Az önce de belirttiğimiz gibi, bu pop'un estetize edildiği bir filmdir de. Şiddet de bir sanat biçimidir ve her şey öylesine radikal bir biçimde (dış) bir görüntüye dönüşmüştür ki, kişilerin iç dünyası, diyelim ki ruhları, gereksiz bir kalıntı olup çıkmıştır; kişi bir kukla gibi cansızlaşmıştır. Böyle olunca da o içi istendiği gibi manipüle etmek mesele bile değildir. Bir reklam spotu olarak sık sık kullanılan bir kavram bu filmde sözcüğün düz anlamıyla gerçekleşmiştir: Bir *pop devrimi*. Film ne bu pop devriminden yanadır ne de ona karşıdır. Ama kof, kendi kendinin amacı olan bir devrimdir bu. Sinema eleştirisi, ahlaki perspektiften yaptığı değerlendirmede, Kubrick'in, insanın manipüle edilmesini, böylesine korkunç bir örnekle gözlerimizin önüne sermesinin nedeninin, bizim /seyircinin bu manipülasyo-

na (şiddete) karşı çıkmamızı sağlamak olduğunu ileri sürmesi, Kubrick'in bizzat kendi ifadesiyle çelişir gibidir: "Şiddet zorunlu olarak iğrenç, itici bir şey değildir. Kendi açısından Alex harika bir dönem yaşamıştır ve onun hayatının seyirciye böyle de (bu yönüyle de) yansımasını istedim, ahlaki-etik ölçütlerle kısıtlanmamış haliyle."

Alex, Kubrick evreninin en *Diyonizosçu* figürüdür, demek yerinde olacaktır. Vahşi, çılgın, yabani, uçuk, aklına estiği gibi yaşamak isteyen biri. Alex, içinden geldiği gibi harika bir dönem geçirmiş, ama araya devlet girmiştir. Bir yandan ödipal şiddet (babaların pislik şarkılarını söyleyen yaşlı); bir yanda *toplum-birey* diyalektiğinin ürettiği şiddet ve nihayet üçüncü bir şiddet üretme kaynağı olarak, sözünü ettiğimiz Diyonizosçu, içinden geldiği gibi yaşama arzusunun ürettiği şiddet. Bu üçüncü düzlem, özgürlük ile *kader* arasındaki tartışmayı önümüze getirir.

İlk bakışta "özgür kararın", istediği gibi yaşama talebinin; bireyin kendisini ortadan kaldırması anlamına geldiğini görüyoruz. Alex ya kişisel isyanı seçecek ya da toplumun şiddetine maruz kalacaktır; kişiliğini öne çıkarmak için "ben" dediğinde bile, bu onun anladığı anlamda ödipal hıncını canının istediği kişiye ya da yere dökebilen "ben" olmayıp, gene toplumun anladığı "ben"dir.

Dr. Jekyll-Bay Hyde

Alex'in dış görünüşünden, kimi özelliklerinden de anlaşılabileceği gibi, o biraz da Dr. Jekyll'ın kendi içinden dışarıya çıkmasına fırsat verdiği Bay Hyde'tır. İki ruhlu adam. Çünkü "A Clockwork Orange"ı böyle de okumak mümkündür: Bay Hyde, Dr. Jekyll'ın içinden kaçmış, özgürce dışarıda yaşamakta, canının istediğini yapmakta, önüne gelene şiddet uygulamaktadır, bu ahlak dışı, başına buyruk hayat, Dr. Jekyll'ın hayalini kurduğu yaşama tarzıdır; hatta belki de hayalini kurmaktan bile korktuğu hayat tarzı. Tıpkı Alex'in şiddetine maruz kaldıktan sonra, onu ele geçirdiğinde ona en büyük işkenceyi yapmaya hazırla-

nan Bay Alexander gibi. Bu yorumu benimsersek, Alex deneyin ardından, artık hayalleri bile olmayan Dr. Jekyll kimliğine geri dönmüştür. (Şiddetten tiksinme dönemi.)

Kubrick bu filmde romana başka hiçbir örnekte olmadığı kadar sadık kalmışsa da, yazar Burgess'i sonda gene de yalnız bırakır. Romanda Alex sona doğru aile ve güvenli bir yaşam özlemi çektiği için, eylemlerine, serseri gibi sürüklenişine bir son vermek, "normal" yurttaş olmak ister. Böyle bir son, romanı klasik "eğitim/gelişme" romanı düzlemine çekip, baştaki isyanı ve şiddet dönemini de, kişinin oluşumunda geçmesi gereken "normal" bir aşama olarak gösterirken, romanın söylemini de oldukça sıradanlaştırmıştı. Kubrick'i ise sonda bu kişinin kendisi değil, bu toplumda ona ne olduğu ve olabileceği sorusu ilgilendirmektedir. Başlangıçta Alex, toplumun düzenini bozucu, duyarsız, anarşist zorbaydı. Derken toplum onu değiştirip tam karşı kutba koymuştur, ama bu kez de o sadece şiddet uygulama isteğini değil, bu dünyada yaşama yeteneğini de yitirir. En sonunda da o, bir tür şiddet sanatçısı olup çıkar; şiddetini topluma karşı değil de toplum için sahneye koyacak olan biri.

"A Clockwork Orange", elbette bir yandan da, iyi olmayan bir dünyada iyinin işe yaramazlığı üzerine bir güldürüdür de. Bu film 1968 öğrenci hareketlerinin ve Woodstock gençliğinin çekirdeğinden son tahlilde ne çıkabileceğine çok erken işaret eden bir önsezidir de. Kendi kendini dizayn etmeye çalışan bir kuşağın saldırgan bir (kendine) aidiyet duygusu, bedene yönelmiş soğuk, teknokratik bakış. *Droog* çetesinin ortaya İngiliz bankerlerine özgü melon şapkayla çıkması boşuna değildir: İngiliz toplumunun taşlamacı bir yansısıdır bu; ifadesini arayan bir yozlaşmanın.

Alex'in beynini yıkamaya kalkan ve bunu genelin mutluluğu adına yapan toplum (devlet) aslında *iyinin terörünü* estirmektedir. Bu yönden bakıldığında film, Hıristiyanlığa yönelik bir taşlama olabilirken, iyileştirici yöntem ile engizisyon teknikleri arasındaki örtüşme de ortaya çıkmaktadır.

Alex, Kubrick filmlerinde hemen hep karşımıza çıkan yanıltıcılardan, manipülatörlerden biridir. Önce *droog* çetesini bir arada tutar o. Fakat öte yandan bizzat kendisi de en korkunç manipülasyonlara hedef olur; Alex'in üstünde Dr. Brodsk ve Bay Friedrich gibi başka yönlendiriciler vardır. Alex'in bu yetersiz babalar ve manipülatörler karşısındaki tavrı biraz da öğrenci-öğretmen ilişkisi boyutunda var olur; onlar karşısında dersini iyi öğrenmiş bir öğrenci gibidir o ve "tanrı-baba" karşısında çilesini doldurmak zorunda olan İsa gibi onu da biraz bağışlamak gerekir.

Bilgi, Bilinç ve Günah

"2001"in başında Hıristiyanlığın yaratılış mitosunun bir revizyonuna tanık oluruz; iyi ile kötünün fark edilmesi üzerine cennetten kovulan ilk insanı anlatan "absürd" hikâyenin 2001 versiyonunda, aklı dünyaya sokan siyah monolit'tir. Taş, maymun insanına "bilgiyi" iletir. Elindeki kemiği silah gibi kullanabileceğini bundan sonra akıl eden insan maymunu, bilgiyle donandığı için bilincin bu ilk adımları da onu, öldürme eylemine sürükler. Maymun adam elindeki kemikle vura vura türdeşini öldürür. Hıristiyan cennet mitosunda insan, iyi ile kötüyü bilmek istediği için mi günahkâr olmuştur? Günah, bilgi ve bilinç aynı şeyin değişik adları değiller midir ve bu şey, ben ile dünyanın birbirinden kopması, ayrılması değil midir? Günah ile bilinç arasındaki bu bağ ya da sorunsal, Alex üzerinden bir kez daha ortaya atılır.

"A Clockwork Orange" toplumsal sorunların çözümsüzlüğü üzerine bir güldürü de sayılabilir. Kubrick bu filmde ortaya birkaç soru atmıştır ve ne kadar evirip çevirseniz, kötünün terörü ile erdemin/iyinin (devletin) terörü arasında ne kadar dolansanız, bu sorulara bu iki düzlemi aşacak doyurucu bir cevap bulamazsınız. Kubrick'in sunduğu süreç ise, bize ahlaki yönden cevap vermeyeceğimiz bir soru sorma tuzağı oluşturmanın ötesinde; şiddetin sessizce, sürüne sürüne meşrulaştırılmasına yardımcı olma süreci olsa gerek. "A Clockwork Orange"da yurt-

taşlarının cinsel ve zorba itkilerini çığırından çıkartan devletin bizzat kendisidir. Devlet, eski teröristleri (Georgie, Dim), "Full Metal Jacket"teki aynı stratejiyle devletin koruyucusu (polis) yapar. Orada da devlet, yurttaşlarını barbarlaştırarak birer ölüm makinesine dönüştürür. Hani ille de bir ahlak sorusu sormak istersek, anarşist olandan anarşistçe bir şiddetin çıkmasına niçin öylesine büyük devlet tepkisi gösterildiği sorusudur ilk soru.

Devlet öteki bireysel şiddetin çeşitli biçimlerini uygulayanlara, anarşist şiddet yanlılarına davrandığından çok daha müsamahalı davranmaktadır. İkinci bir soru, anarşist Max Stirner'in eleştirisinde özetlenmektedir: İnsanın içindeki hayvan-insanı serbest bırakmadan insan nasıl kurtulabilir? İyi adına insanın (devletçe, kurumlarca) baskı altına alınması nasıl meşru kılınabilir? Ya da, başka türlü soracak olursak: Devlet gücüne, barbarca bir şiddet ve zorbalığın tuzağına düşmeden nasıl karşı durulabilir?

Son ve zor bir soru: Bu Alex kimdir, neyin nesidir? Filmde hem anlatan hem anlatılandır o, hem bakan/bakış hem de bakılandır/resimdir. Filmi, bakışların ve fetiş nesnelerin birbiri çevresinde dönmeleri olarak görmek istersek, Alex'in kendisi bir fetiş nesnesidir; göz ile fallus onun bedeninde kesişme noktalarını bulurlar. Bu noktada Kubrick evreninin o büyük çelişkisi karşımıza çıkar: *Apolinistik* olan ile *Diyonizosçu* olan arasındaki çelişki. Öteki deyişle, uyumlu, ahenkli, ölçülü olan ile coşkulu, ölçüsüz, taşkın olanın çelişkisi. Sınırsız bakma, seyretme hazzı ile *orgiastik*, taşkın, uçuk, vahşi, dizginsiz eylem arasındaki karşıtlık. "A Clockwork Orange", bu bağlamda, temel yaşama gücünün, hayata bağlılığın taşkınlığı, algının, bilincin ve nihayet ahlakın *bireyselleşmesi*, ölçünün toplumca konamamasıdır; Nietzsche'nin Diyonizosçu bakışı ile "A Clockwork Orange"ınki örtüşür böylelikle. Beethoven'in 9. Senfoni'sinin koral bölümünün Alex'in çilesinin anahtarı haline gelmesi de gene Nietzsche üzerinden bir yorumla açıklanabilir. Nietzsche, *"Tragedyanın Doğuşu"*nda, bu bölümü (9. Senfoni'nin koral bölümünü) bir

tabloya çevirmemizi ve milyonlar korku içinde toza toprağa karışırken, hayal gücünü işletmekten geri kalmamamızı önerir: *"Böylece Diyonizosçu olana yaklaşabilir insan. Şimdi köle, özgür erkektir; şimdi yoksulluğun, keyfi davranışın (...) insanlar arasına yerleştirdiği bütün düşmanca, katı sınırlar (engeller) yıkılır... Böylece herkes birbiriyle birleşmiş, barışmış, kaynaşmış olacaktır... Dans ederek ve şarkı söyleyerek insan kendini yüksek bir birlikteliğin (topluluğun) üyesi olarak ifade edecektir... Yürümeyi ve konuşmayı unutmuştur ve dans ederek havalara yükselme yolundadır... Tanrı olarak hisseder o kendini, şimdi rüyasında/hayalinde tanrıların davrandığını gördüğü gibi hayran ve yücelmiş davranır... İnsan artık sanatçı değildir; o sanat eseri olmuştur."*

Bu sözlerle birlikte filmin görüntülerine bakacak olursak, onların bir çevirisini bulduğumuzu düşünebiliriz.

Alex (insan) bir sanatçı olarak, neo-liberalizmin sosyal ve kültürel deregülasyonu (düzenleyici kuralların ortadan kaldırılması) sürecini artık gerisinde bırakmış gibi görünen bir İngiltere'de, uygarlığın çöküşünün hem şarkıcısı hem de palyaçosudur. Devlet artık sadece bir çıkarlar aracı konumuna gerilemiştir ve toplum, sadece kendi canlarını kurtarmaya uğraşan teklerin yan yanalığından başka bir şey değildir. Açık (kamusal) bir mekân aslında kalmamıştır ve insanlar, içinde fetiş nesnelerin ayrılıp sınıflandırıldığı iç mekânlara sıkışmış, oralarda yaşamaktadırlar. Alex bu gösterge yapısında serbest bir radikal sayılır, ama gene de bu göstergenin tutsağıdır da. Tam da bütün yalancıların, hayatın öyle de yaşanabileceğini muştulayan sahtekârların en büyüğü olduğu için, bu sistemin "hakikatidir" de.

DAVID LYNCH

ŞİDDETİN UÇURUMLARI

Lynch ve Amerikan Ortaçağı

Hayatta olsun tarihte olsun, her seferinde Hegel'in o, ben ile dünya arasındaki mutsuz bilincine gelip dayanıyoruz. Dünyaya gitmeye kalkınca, ben'i kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalıyorum; kendimi kendi üzerime geri çekersem, bu sefer de dünyanın avcumun içinden kayma olasılığı var.

David Lynch filmlerinde ben'den dünyaya gitme girişimi başarısızlığa uğrar; çünkü besbelli ki bir 'dışarısı' yoktur artık. Jeffrey, "Blue Velvet"te, kız arkadaşı Sandy'ye, "Tuhaf ve yabancı bir dünyada yaşıyoruz," diye açıklama yapar; "Twin Peaks: Fire Walk With Me"de, daha dizinin başında şunu fark ederiz: Bir rüyanın (hayalin) içinde yaşamaktayız.

Yabancı, tuhaf dünyanın içine girmeyi ne kadar şiddetli arzu eder ve denersek, kendi labirentlerimizin içine o kadar insafsızca ve acımasızca geri fırlatılırız. Başka bir ifadeyle: Bu yüzyılın sonunda tarih, insanı sürüp atmıştır; tarih, tıpkı David Lynch filmlerindeki ölü sanayi gibi, insanı artık özne olarak istememektedir. İnsan da böylelikle kendi üzerine geri fırlatılmıştır; dünyayı sadece kendi içinde dolaşarak keşfedebilmektedir; onun dünyası artık sadece kendi bedenidir.

Amerikan toplumu Vietnam savaşının bitiminin ardından, son derece kendine özgü bir 'uyuyan prenses' uykusuna 'tutulmuştur'. Richard Nixon, yeni bir ideal yaratmaya başlamıştı o günlerde; bundan böyle ileriye, öne doğru değil de, geriye, kendi geçmişine doğru hareket eden bir toplum yaratma idealiydi bu; kendi köklerini araştırıp inceleme amacıyla bir geri dönme isteği değil; bir tür çocukluk dönemine geri gitme, enfantil döneme indirgenmeydi. Bu çocuklaşma, kültüre karamsar bakan eleştirmenlerin ileri sürdükleri gibi, popüler/kitle kültürü üze-

rinden kötü niyetli medyanın yol açtığı bir gerileme değildi; doğrudan politik-ekonomik koşulların sonucuydu. Toplumun kural ve ilkeleri, işlevsel olabilmek için ne insana, ne insani amaçlara ihtiyaç duymaktaydılar, ne de bireyi aşan hedeflere yönelmeleri gerekiyordu. Toplum, o uzun uygarlaşma süreçlerinde olduğu gibi, başlı başına bir anlam (hayata ve insana anlam veren bir organizasyon) değil, bir (ticari) ajanstı artık; anlama, aynen öteki metaya yaptığı muameleyi yapan bir müessese. Böylelikle, bir toplum, kendisini oynamaya başlamıştı. Ve kendine referanslı bu toplumda, Nixon'ın yerini hakiki mesih almıştır: "Geleceğe geri dönüş toplumunun" mesihi Ronald Reagan. Reagan'ın ülkesinde gerçek kötü artık pek de Sovyetler Birliği değil, bizzat tarihin kendisidir; toplumu, kendini değiştirmeye yöneltebilecek, yeniden tarihin süreci (duruşması) içine ve karşısına koyacak olan her şeydir.

Lynchville'de (David Lynch dünyası anlamındaki kasabada) sık sık, yeni türden bir ortaçağın patlak verdiği, insanın kendi kabahatiyle, bir reşit olmama durumuna düştüğü izlenimi ediniyorsak, bunun muhakkak ki Lynch'in kuşağının politik deneyimleriyle de ilişkisi bulunmaktadır. Kennedy'nin ölümünün ardından Amerikan Rüyası'nın bütün öğelerinin kâbus yaratıcı karşı öğelere dönüştüğünü görüyoruz. Vietnam'daki savaş, 'ırk huzursuzlukları', Martin Luther King'in öldürülmesi, Watergate... Bu toplumun içi sanki her geçen gün biraz daha dışa çıkıyor; pislik patlayıp dışa saçılıyor gibiydi; tıpkı Lynch'in Lumberton ya da Twin Peaks kasabalarında olduğu gibi.

Kennedy'nin öldürülmesi, aynı anda hem doğuş hem de ölümdü: Bir mitosun doğuşu ve ölümü. Karizmatik liderin mitosu asıl bu suikasttan sonra doğdu ve Amerikan kültüründeki bütün hareketler, bu mitosun gerisine çekilme girişimlerine dönüştüler.

Kennedy, Lynch filmlerinde karşımıza çıkanlar gibi suçunun bilincinde olmayan, yalnız bir genç adamın mitosuydu ve çöküşüyle, toplumsal gerçekleri su yüzüne çıkarma anlamında, açık

seçiklik değil de sadece fragmentleşme, parçalanma sonucu veren bu mitos, iç ile dış (toplumun içi ile yüzeyi) arasındaki örtüşmeyi de bozdu. 'Dünyanın en özgür toplumunun' başkanının öldürülmesinin etrafına, tanıklar ile faillerin birbirine karışabildiği bir yalanlar ağının örülebilmesi, sembolik bir şekilde de olsa, birey ile toplumun birbirinden ayrı düşmesi olgusunu, daha '60'lı yılların ortalarında gerçekleştirdi. Bu kopma sonraki yirmi otuz yılın politik-ekonomik gelişmelerini belirleyecekti. Kralın öldürülmesi, değişik anlamlara ve biçimlere bürünmeye başladı. İhanet teorileri bile, bu suikastı ve mitosu o başlangıçtaki haliyle yeniden kurma yönünde beyhude çabalar olmaktan öteye geçemedi. Birey ile toplum arasındaki sözleşmenin yanı sıra, asıl, gerçeklik ile imgesi (yansısı/görüntüsü) arasındaki sözleşme iptal edildi; parçalanan (birey ile toplum/gerçeklik ile imgesi arasındaki) birlik, bundan böyle muammalı, kusurlu, tamamlanmamış bir yapboz olarak varlığını sürdürecekti. Amerika'nın evladı kurban edilmiş, ama ne yazık ki bu da bir kurtuluş getirememişti. Kurban, kurtuluş getirmek yerine toplumun lanetlenmişliğini tasdik etmişti. Toplum da çaresizlik içinde suçluları aramaya koyuldu; gelgelelim onları bulmak yerine, sonunda kurbanın kendisini hedef alıp onu yıkmaya yöneldi. Kennedy'nin varlığında, beceriksizlik, günah, suçluluk ve tutarsızlık görüyordu artık. Bir seksomanyak, kararsız, etkisiz, tereddütlü biriydi o. Kendi ülkesindeki ve yabancı ülkelerdeki zayıfların, yoksulların varlığını görmezlikten gelen biriydi; paranın ve televizyonun adamıydı. Onun öldürülmesinin ardında yeni cinayetler sinmiş bekliyordu; belki de öteki tanrıça, Marilyn Monroe, onun kabahati yüzünden ölmüştü. Hani, Lynch filmlerindeki şarkıcıların o çatallı, kısık seslerinin aynısıyla başkan için 'Happy Birthday' söyleyen öteki mitos da, alayın konusu olmuş, acizliğiyle yürek sızlatmıştı.

Amerika yüzlerce taklit ve tekrarın içinden (arayışlarını sürdürerek) Kennedy'nin ölümünün ve mitosunun gerilerine dönüp beklemek zorunda kalmıştı. Sahneye çıkan her yeni kahraman,

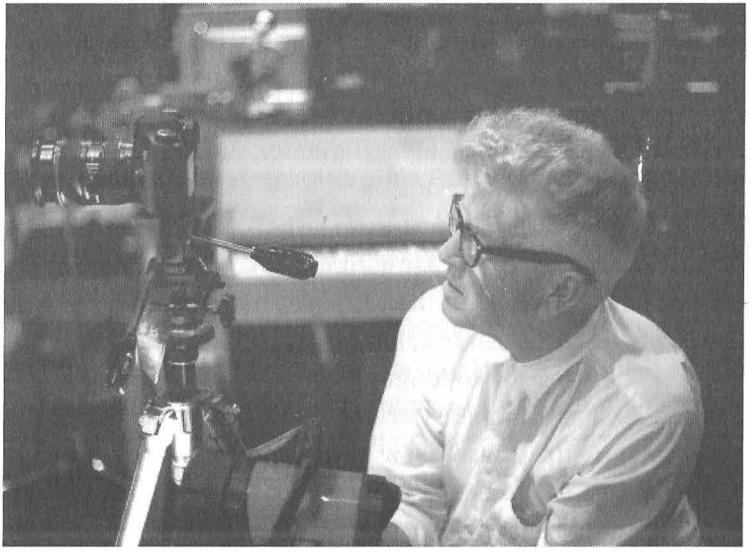
daha baştan kaybedenler arasına katılmak istemiyorsa, yeni bir Kennedy varoluşu vaat etmeye elverişli olduğunu kanıtlamak ve beyazperdenin her yeni tanrıçası, yeni bir Monroe olmak için gerekli özelliklere sahip olduğunu göstermek zorundaydı. Hâlâ ne biri bulunmuş durumda, ne de ötekisi. Sonuçta hani kurtlarla dans ediliyor olsa bile; Kral'ın boşa gitmiş katliyle içinden sürülüp atıldığı –masumiyetin o tarihsel ana rahmine– henüz geri dönebilen olmadı.

Toplumun kendisini, Kennedy imajıyla, bu ışık-varlıkla düzeltme girişimi başarısızlığa uğrayınca (yaşamış olması durumunda, aynen Lynch'in "Dune" filmindeki Paul Atreides gibi, Kennedy de hayranlarının beklentilerinin itkisiyle, daha önce sadece oynadığı mesihe dönüşür müydü, dönüşmez miydi, bunu kim bilebilir?) toplumun alt sistemleri, erdemle toplumsal birliğin kuşatılmış kalelerine döndüler. Lynch birçok filminde bu kale duvarlarının arkasına bakar ve orada, bu kabul edilmemiş kurbanın içini görür. Ve nasıl ki, çocukların kâbusu ve rüyalardaki katili Freddy Krueger'in 'Nightmare' filmlerinde o uğursuz varlığını dolaştırdığı yer, Kennedy'nin Teksas'ta öldürüldüğü sokağın adını ("Elm Street") büyük olasılıkla tesadüfen taşımıyorsa, "Blue Velvet"te Jeffrey'nin, kötü'ye, öldürülen ilk Amerikan Başkanı Lincoln'ün adını taşıyan Lincoln Street'te rastlaması da tesadüf olamaz. Üstelik Jeffrey'nin orada karşılaştığı kötünün adı Frank Booth'tur; yani tiyatroda Lincoln'e suikast düzenlemiş olan adamın adı.

Bu kendi içinde dairesel hareketlerle dönen (ve bunu yaparken kendine dolanan) iç ile tehdit edici, biçimden yoksun bir şey olarak hissedilen dış arasındaki nevrotik ilişki, toplumsal düzlemde de tekrarlanır: Küçük kent (kasaba) cemaati için 'kötünün imparatorluğu', hemen bu küçük kentin sınırlarında başlar; ideal aile için hemen bahçe çitinin dışında; konformist karakter içinse hemen kişi olarak 'ötekinin' kendisidir dış tehdit.

Lynch filmlerinde bu dünya, kralın geri çevrilen ölümünün (kurbanın kabul edilmeyişinin) ardından, kendi kendisinin cehennemine dönüşmüştür. Bu cehennemin karakteristik özellik-

leri arasında, portreleri birbirinden yalıtırken, bir yandan da medyatik düzlemde yeniden bir araya getirmek yer almaktadır; tıpkı Hieronymus'un cehennem resimlerinde insanların tamamen kendilerine özgü, çok özel, bir ötekininkine benzemeyen tarzlarda kendi acılarını çekmeye mecbur edilmeleri ve bunu yaparken, sözgelimi son güçleriyle ötekini, acı çekerken gözlemlemeye çalışmalarında olduğu gibi.



Toplumun politika sahnesinde sergiledikleri, ailelerin içinde de sürüp gitti. Baba'nın otoritesinden edilmesi, birlikte yaşamanın yeni bir yapısının kurulmasına yol açmadı. Aile bir bakıma içeriksiz bir biçim olup çıktı; bundan böyle ne hâkimiyet ne de isyan, ailenin içinde anlam üreten bir hesaplaşma alanı kurabildiler.

Aklın-Ruhun-Bedenin Birbirinden Kopması

Ailenin sahnesinde sergilenen kopma, beden, zihin-akıl ve ruhun artık gerçekte var olmayan mitik birliğinde de sürüp gitti. Zihnin, aklın, ruhu kurtarmak ve gerçekleştirmek amacıyla be-

denin üzerinde kurduğu hâkimiyet, hem bedenin kendini dünyada kabul ettiremediği (artık işe yararlılığını gösteremediği) yerde –örneğin iş alanında ve bedeni kurban edilen tarihsel kişinin kimliğinde– hem de aklın, bilgi ile anlamın rekabet sistemleri içinde onlara ayak uyduramadığı ve ruhun kendi kurtuluşuna artık inanamaz olduğu yerde işlevini, anlamını kaybetmekten kurtulamayacaktı. Kişinin kendi ve başkasının bedenine duyduğu, aniden patlak veren (örneğin cinsel devrimde dışavuran) o şiddetli merak ve ilgi, sadece ilerleme perspektifinin yitimine eşlik etmekle kalmadı; aynı zamanda meta üretimi krizi de, bedene dönük bu şiddetli merakla birlikte ortaya çıktı. David Lynch filmlerindeki sanayi hiçbir şey üretmez, ölü döngüler içinde, hantal, ağır bir şekilde devinir.

Böylelikle gecikmiş biricik isyan, artık kaygı sadece bedenin özgürleştirilmesiymiş gibi bir görünüm çıktı ortaya. Beden, gerek toplumda gerekse de üretimde değersizleştirildiği ölçüde, manik bir gözlemin nesnesi, hazzın organı, inanılmaz ama boş kapasitelerin (ortaya konduğu) faaliyetler ortamına dönüştü. Sonunda beden, zihin-akıl ve ruh çözülüp apaçık birbirlerinden ayrılmış göründüler, yan yana 'Tatmin!' diye bağıran varlıklar gibi yaşamaya başladılar; birbirlerine kerhen tahammül ederek. Gene de bu parçalanmadan tamlığa (bütünlüğe) yönelik korkunç ve paniğimsi bir özlem doğdu ve bu tamlık (bütünlük) bulunmaz Hint kumaşı olup çıktı.

Americana

Lynch filmlerinde en başta "Blue Velvet", "Twin Peaks" ve "Wild at Heart" aracılığıyla Amerika'nın hayaleti ortaya çıkıp dolaşır. ABD Amerikalısı değilseniz *americana*'nın ne anlama geldiğini açıklamak pek kolay olmayabilir. Bu, hâlâ, en azından ikonlar üzerinden *'pionier'* (öncü) dönemine bağlı Amerika'nın gündelik dünyasından (film) türleri görüntüleri olabilir; eski, iyi günleri gösteren filmler ya da şükran günü yemekleri. Örnek yaşam durumlarının anlatılmasıdır *americana*(lar), bu arada bir nebze

de ironi içerirler; nostalji, bu idealize edilmiş hayatın geri kalmışlığını saklamaz. *Americana*(lar) zaten tam da bu geri kalmışlığı kutlarlar, onun sevincini yaşarlar.

Lynch'in görüntüleri için "Psikopat bir Norman Rockwell," demiştir *New York Times* bir eleştirisinde. Oysa Norman Rockwell'in resimleri her an bir kitsch'in içine devrilip kalmaya yatkındırlar sanki; ama aynı zamanda, bir tür gündelik hayatın iç milliyetçiliğini oluşturan bütün o ayrıntının, ıvır zıvırın hiper-realist bir algılanmasıdırlar. "Twin Peaks"te Ajan Cooper'ın *'cherry pie'* sevdiğini anladığımız bölümde, böyle bir durum çıkar karşımıza. David Lynch, vişneli kek ile ajanın ilişkisinden garip bir *americana* türetir. Bir tuhaflık vardır, çünkü *'donut'* (donut çöreği) ve vişneli kek, Ajan Cooper için hiç de öyle olağan, sıradan şeyler değildir; o, aynı şeyi her gün yeniden keşfeden biri gibi her seferinde hayranlıkla saldırır bu tatlılara. Ajan Cooper, yurtseverlik ile günlük hayatın sıradanlığı arasındaki o yitmiş söylemi –tam sözcüğün anlamıyla– yeniden benimseyen, görünürde saf bir insandır. En azından vişneli kekin varlığında, kendininki gibi zor görevlerin anlamını kuran o Amerika'yı bulmaktadır. Ne var ki elbette o da sadece bir çocuktur; kendini avutabilmek için gırtlağına kadar tatlı, şekerleme dolduran bir çocuk.

"Blue Velvet"teki bahçe çitleri, caddeler, oto radyoları, kırmızı tuğla evler; bunlar da *americana*(lar)dır; ne var ki hiçbir şey açıklamazlar; sadece kopuklukları, kırılmaları ciddi ciddi görünür kılarlar o kadar.

Sanat ve Modernlik

David Lynch filmleri etrafında dönüp duran tartışmaların merkezindeki temalardan biri, *'geleneksel', 'modern', 'avant-gardist'* ve *'postmodern'* sinemanın ne olduğu temasıdır.

Modern nedir? Bu soruya verilen en kabul görmüş, en yaygın cevaplardan biri, moderni (modernliği) yeniçağın projesi olarak anlayan cevaptır. Bu cevapta modern, aydınlanma ha-

reketiyle başlar, yüzyılımızda dünyanın sanayileşmesiyle doruğuna tırmanır, savaş sonrası dönemin ikinci sanayi devrimi aşamasında sona erer. Estetik için bu, estetiğin durmadan yeni alanlar ve biçimler fethetmesi, geçmişten uzanagelenden sürekli olarak kopması ve yeni yeni isyanlar demektir. Modernin estetik boyutu, olağan, normal olanın, ikonografinin elenmesi düzleminde de varlığını gösterir. Modernizm nesnel doğanın kopyalanması, yansıtılması kuralını benimsemez; sanat, modernizm aşamasında artık gerçekliği tanımlamaz; onu anlatmak yerine göstergenin en başta kendi kendisini kastettiği, kendine ait bir dünya yaratır. Franz Deredinger, estetik moderni (modernizmi) şöyle tanımlıyor: *"Estetik modern, geleneğin biçim ve içerikleri karşısına öylece, kendileri de gene pozitif belirlenebilecek biçim ve içerikler koymaz; estetik modern, asıl pozitiflikten uzak durur, edebiyattaki dil tutulması; susma; resmin boş tuvali; bunlar avantgardist abartmalar olmayıp sanatın modern anlayışının kaçınılmaz sonuçlarıdır."*

Modernin baş belası, yeniye olan inancıdır.

Modern estetik (modernizm), bu nedenle kendi içinde sınır ihlallerinin ve tabu tanımazlıkların sonuçlarından biridir. Modern estetik bunu yaparken karşı matriks olarak, klasiğe ve öncesine yönelik reddin aracı olarak yasak ya da imkânsız olanı kullanıp durur. Skandal uğruna mücadele, anlam uğruna mücadelenin yerini gittikçe daha çok almıştır.

Oysa modernizm, anlam üretmek istiyorsa bunu ancak modern olmayana karşı yapabilir (kendi içinde sınır ihlalleri deneyerek değil) modern, modern-olmayanı kendi değersizleştirme kurallarına boyun eğdirir. Böylelikle avantgard (öncü sanat), modern olmayana karşı kurumlaşmış isyan rolünü yüklenmeden edememiştir. Çöküşü, birçok gelişmeyle sarmaşmıştır avantgardın: Bir kere, bir toplumda dikkatler meta üretiminden anlam üretimine (ayrıca, kullanım değerinden değişim değerine [gösterge değerine], işlevsellikten tasarıma, emekten/çalışmadan boş zamana/tatile) çevrilmiş, daha doğrusu kaymışsa,

bu durumda anlam diye sunulan şeylerin kataloğu öylesine çok düzlemlere bölünecek, çekmeceler öylesine çoğalacaktır ki, modern olmayana ve onun anlamına isyan olma iddiasındaki avantgard artık bütün bu parçasal anlam sorunlarına alternatif olmayacağı için, yeni anlamlar üretemeyip sadece sanat çemberinde küçük bir yay parçası olarak kalacaktır.

Avantgardın çöküşünü hazırlayan ikinci gelişme, toplumun estetik modernleştirmeyi pozitif içeriklere çekme direncinin sonuçta neredeyse boşa gitmesi ve skandalların ritüelleşmiş biçimleriyle kendilerini gösterip durmalarıdır (her bir kimsenin, ötekinin oyununu bir kez olsun ciddiye almadan, ihtiyacı olan kadar 'anlamı' kendisi için sağladığı, gizlice tezgâhlanmış bir oyundur bu); bu durumda avantgard sanat, boş bir poz, sanayinin ya da kültür işletmelerinin kullanabileceği bir alametifarika olup çıkmıştır.

Örneğin, ültimatom aracı olarak kullanılan nükleer imha silahları da dahil olmak üzere mümkün olan her şey üretilmişse ve dünyadaki mümkün bütün teknik yenilemeler (ütopik içeriklerini geliştirip hayata geçiremeden) gerçekleştirilmişse, üçüncü bir düzlemde modernliğin sıfır noktasına ulaşılmış demektir; anlamın, içeriğin total bir olumsuzlama noktasıdır bu. Hiçbir şeyle hiçbir şey söylenmez. (Ayrıca zaten önceki gelişmeler bütün gelenekleri yıkmış oldukları için.) İşte postmodern estetik, bu sıfır noktalarının ötesinde bir yerde başlamak zorunda kalmıştır.

Yol hem geriye hem de ileriye gidiyor. Olumsuzlama (ret), yani modernizm bundan böyle yenilemeyi destekleyen ve ona güç veren bir ilke olarak aşılmışsa, gelenekle yeniden buluşma, tekrar, hatta taklit mümkün hale gelecektir; ama tabii bu araçların ne işe yaradığı konusunda artık şundan emin olarak: Tekrarlama (taklit), bir idealin peşinden yeniden gitmek anlamına gelmeyip sadece ironik bir oyundur artık.

Dekonstrüksiyon

Peki bütün bunların postmodern sinemaya yansıyan sonuçları nelerdir? En başta trivial (kaba/sıradan olan) ile sanat arasındaki sınır ortadan kalkıyor. Ama sınırın kalkmasından çok, sınırın ötesine geçen bir *ossilasyondan* (titreşimden) söz edebiliriz. Postmodern sinema, klişeleri bir bestekârın kendi malzemesini kullandığı gibi kullanır. Bu klişeler, bir araya yığılıp sergileyici bir malzemeye dönüşürken, ahlaki kategorilerini tamamen kaybedip bu yığışmanın içinde salt estetik bir yapı elde ederler. *Klişe, filmin ulaşmak istediği şey değil, filmin (ondan) ibaret olduğu şeydir.*

Postmodern filmler, modern sinemanın ütopik ve aydınlanmacı hedeflerine de veda etmişlerdir. *Değişmenin doğrusal bir sürecini temsil etmeyip, aynı anda birçok yöne doğru hareket ederler; barbar bir geçmişe, teknolojik bir geleceğe, bilinçdışının ve hiper-bilinçlilik durumunun bir bölgesine.* Sinema anlatısının bir modernleştirme masalı ve kurtarıcı mitos olarak sunduğu klasik modelin yerinde yeller esmektedir artık. Sinema bundan böyle büyük altüst oluşa, devrime inanmamaktadır; ama aynı zamanda geçmişin derinliklerinde ve uçurumlarında esrarengiz ve muammalı olanı aramaktadır. *Sinema artık açıklamaz, aydınlatmaz (klasik bir dedektif, polisiye öyküsü anlamında bile); bunun yerine ilişkileri, sürekli sarmaşan, birbirine dolanan halleriyle betimler durur.*

Yapılarının deşifre edilmesi seyirci için hiç de zor olmayan açık estetik sistemler geliştirir bu sinema; böylece estetik sistemler her deşifre edilmelerinin ardından yeniden gelişirler. (Bu durum, özellikle de seyircinin durmadan filme katılmasını, çözme işine el atmasını gerektirir. Seyirciye bu anlamda ihtiyacı olan filmlerdir postmodern filmler.) İçerik artık öykünün biçimi içine gizlenmez; plot'un kendisi bir yapı-bozum sürecine tabi kılınır. Böyle olunca da o geleneksel yüzey ile çekirdek arasındaki ayrım ilişkisi de çöker. (Psikanalizin diliyle söylersek: Rüyanın görünürleşmiş [manifestl içeriği ile gizli, örtük [latent] içeriği

arasındaki ayrım.) Nihayetinde birisinin ötekinin içinden ortaya çıkması anlamında, birbirlerini içermeleri anlamında değil de, sadece aralarındaki hiyerarşinin kaybolması anlamında bir ayrımın yok olmasıdır bu; örneğin bir anlatıcı aşama, aniden sürreal bir epizot doğurabilir ya da tersi olabilir.

Modern estetik devrimin içine kadar uzanagelen o güzelin, iyinin ve hakikinin birliği de ortadan kaldırılıp aşılır; çirkin olan, bundan böyle, avantgard sanatın klasik halinde olduğu *provokasyonun ve öğrenmenin ortamı ve aracı olmaktan çıkıp kompozisyonun olağan bir parçasına dönüşmüştür.*

Sinema tarihinin birikimleri, kendilerini postmodern sinemacıların önüne bir geliştirme görevi olarak koymazlar; olsa olsa imkânların maden ocağını oluştururlar; sök sök kullan. Malzemenin kendisinin ne anlama geldiği belli olacak şekilde açık seçik işlenmesi de gerekmez; bu yüzden malzemeyi alıntılama ile onu daha da geliştirme arasındaki sınır da silinip gider. Postmodern estetiğin özellikleri arasında, yükseklikler ile derinliklerin, duygusal, heyecansal düzlemler ile anlam düzlemlerinin hızla yer değiştirme özelliği de yer alır. Malzeme panoramik, fon oluşturucu bir peyzaj olarak görüldüğü kadar, labirentler alanı olarak da algılanır. *Postmodern sanatla ortaya çıkan yeni özgürlük, kırık cam parçalarından oluşmuş bir yığını ayıklamaktan ibarettir; aynı anda daha da parçalanır ya da inşada kullanılabilir bunlar.*

Hiper-Realite

Gerçeklik kavramı, moderne kadar 'tanrılığın' (bütünlüğün) bir fantezisi, hayalin, ümidin mümkün kıldığı bir hevestir; postmodern bakış ise tanrılığa ve bütünlüğe gülüp geçer; o bütün dikkatini normal insan bakışı ile kavranacak ayrıntı üzerine manik bir tavırla yöneltir. Bu durumda bütün ya yok olup gider ya da hayali bir canlandırmanın kendisi olur. Postmodern sinemada genel plan düzen kurucu olmaktan çok, rahatsız edicidir; burada dehşet verici ayrıntı içinde, yakın, detay planlarda *(close up;*

extreme close-up) hayatın sahiciliği kendini gösterir. Bir nesneden ne kadar uzaklaşır, geriye ne kadar çekilip ona bakarsak, nesnenin yapaylığı, salt gösterge olma karakteri o kadar belirginleşir. Postmodernde çoğu zaman nesneye o kadar yakınızdır ki, onun hakiki biçimini, sahici karakterini fark etmekte güçlük çekeriz. Lynch'in "Twin Peaks: Fire Walk With Me" filminde hareket eden, beyaz, organik, bakteriye benzeyen biçimlerin çok yakından görüntülenmiş bir televizyon ekranını yansıttıklarını hayretler içinde fark ederiz. Postmodern film, dünyayı bağlandıklarından değil de sistemlerin benzerliklerinden yola çıkarak açıklar; bulabileceği en küçük sistemden hareketle bakar ona; nasılsa sistemler kendilerine (birbirlerine) benzemektedirler ve nesnelere bakışını yakınlıktan ve ayrıntıdan türetir. Hani ille de öyle söylemek istersek, postmodern sinema, dünyasını Newton evreni içinde değil de *fraktal* evren içinde geliştirir.

Postmodern filmin bu hiper-realitesi, geleneksel düş fabrikasının meta-realitesinin tam karşıtındaki tabloyu oluşturur. Ernst Lubitsch, "Bir Paramount'un Paris'i, bir Metro Goldwyn Mayer'in Paris'i, bir de tabii Fransa'daki Paris vardır," demiştir. Postmodern sinemanın canlandırması ise artık özü, bir yerin ya da durumun damıtılmış, stilize edilmiş halini temsil etmez; çekirdeğine isabet ettirir o kamerasını (elbette çekirdeği yarmak için); gittikçe daha net ve kusursuz; ama o ölçüde de daha azını görürüz. Lynch filmlerinde önceki filmlerde görüp göreceğimizden çok daha fazlasını görürüz, ama bu fazla, daha öz olanın maskelenmesi olarak gösterir kendini hep.

Görünürde tamlığın, bütünlüğün yitimi bir tamlık oluşturma stratejisiyle telafi edilir. Hiçbir şeyi bir bütün ve tam olarak kavrayamadığımız için, bütünün en azından tüm ayrıntılarını kavramaya çalışırız. Bundan ötürü de postmodern filmlerde koleksiyonlara, birikimlere, sayı oyunlarına, sistemlere, kataloğumsu yol gösterici tekniklere büyük bir sempati görürüz.

Sanat yapıtı aslında bir tür şizofren makinedir. Bu makine birbirinden tamamen farklı beklentileriyle çok farklı insanlara

hitap edebildiği gibi, aynı insana çok çeşitli tarzlarda da hitap edebilir.

Son bir tespit: David Lynch'in, Amerikan sinemasının Spielberg tarzındaki tatlı hayallerden ve rüyalardan daha fazlasını ortaya koyma yeteneği taşıdığını kanıtlamaya çalışan bir tür ulusal kurum, bir kült-yönetmeni düzeyine yükselmesinin kaynağında, fantezilerini bu enfantil (çocuksu) hayallerin ötesinden bir yerden değil de, doğrudan yüreğinin içinden alması yatar. Örneğin Spielberg, yetişkin insanın kendi masumiyetini ancak ve ancak kendi çocukluk dönemine geri dönerek elde edeceğini ebediyen düşleyen biri gibidir. Buna karşılık Lynch, doğumu tamamlanmamış, sonuna kadar doğmamış, bu nedenle de çocukluk âlemini terk edemeyen genç insanların kâbuslarını gösterir bize.

Sanayi ve Özlem

Bir çam ağacının dalında bir kuş görünüyor; başını yukarı kaldırmış. Rüyadaki kuşlardan biri gibi. Rüyalar, hayaller bir kuşla başlar. Zincirleme bir geçişle duman tüten bacaları görürüz. Nerede olduğumuzu anlarız böylece: Rüya ile, hayal ile sanayinin buluştukları yerdeyizdir.

Sonra doğanın içindeki bu sanayi dünyasının bir ayrıntısına geçeriz. Büyük olasılıkla hepimizin umduğunun aksine, bir ağaç testeresi değildir gördüğümüz. (Bıktıracak kadar fazla karşılaştığımız bir kurgu olurdu bu: Orman, hayvan, fabrika ve testereler; insanın uygarlaşma öyküsünü ve tarihini anlatmaya yetip de arttığı düşünülen dört parçalı bir klişe işte.) Karşımızda bir testere bileyi kıvılcımlar saçıp durmaktadır.

Az sonra bir açıklama ile karşılaşırız. "Twin Peaks"te olduğumuzu anlarız artık. Ya da: David Lynch'in filmlerinden birinde.

Hemen her 'western' böyle, mıntıkayı, kasabayı, bölgeyi tanıtarak başlar. Bir iki atlı, kasabanın anayolunda kameranın önünde defile yaparlarken, iki şık bayan eteklerinin ucunu toplayıp tozun içinden karşıya geçerler. Kamera kayar, bilmem ne

kasabasının levhasını görürüz. Ama bu tanıtım bir davet anlamına da gelir; az sonra başlayacak olaylarla karşılaşıp kendi öykümüzü onlarla harmanlamaya bir çağrı.

Bu kuşu zaten "Blue Velvet"ten tanıyoruz biz; bir Lynch filmiyse bu, kuş (doğa) uçurumların en derin karanlığında bir şeylerle bağlantılı olarak çıkmıştır karşımıza. Bu kuşla birlikte, olup bitenle aramıza mesafe koyamayacağımız bir olaylar dizisiyle; gösteriyle karşı karşıya geleceğimizi fark ederiz; doğanın mahremiyetinin içine düşmüşüzdür artık.

Uzaklarda, Kanada sınırına yakın bir yerde, bu bölgeye adını veren dağları görürüz. Kusursuz bir "memleket", bir yabancının ulaşabileceği bir yer gibidir burası. Bu manzara aynı zamanda bir bedendir; bir kadının bedeni. (Doğanın bu yanını anımsamamız için, *Twin Peaks*'in Amerikan İngilizcesinde kadın göğsü için kullanılan bir tanımlama olduğunu bilmemiz bile gerekmez.) Yabancıyı davet eden, onu ısıtmaya, sarıp sarmalamaya hazır bir anne-doğa. Tıpkı "Shane"de (George Stevens) 'yalnız kovboy'u, vadide yaşayan bir ailenin sıkıntı ve acılarını, ama aynı zamanda da bir aile cemaatine ait olma duygularını tanımaya çağıran yer gibi...

David Lynch, artık "Vadideki silahlar sustu," deyip kendi yalnızlığına geri dönen kurtarıcı mitosuna inanması mümkün olmayan, ancak tıpkı –Shane'in küçük bir kurtarıcı kimliğiyle, elinde tabancasıyla geldiği– o vadideki aile gibi, ağır çalışma mecburiyetinden kurtulmaya çalışan; her an yerinden edilme tehdidiyle burun buruna olan; endişe ve korkularından uzaklaşamamış bir topluma film yapmaktadır.

Dünyanın mimarisini, iç ile dışın arasındaki sınırı açık seçik belirlemek imkânsız gibidir artık. "Twin Peaks", filmin girişindeki kurgularla, insanın doğaya anlamlı ve mantıklı müdahalesinin bir mitos olduğunu anlatır bize ve bu mitosun inşasını yıkar. Çünkü birbirleriyle ilintilenmiş bu görüntülerde eksik olan şey insandır. Lynch'in yıkmaya çalıştığı bu mitos, insan ile doğayı barışık, insanı aktif, düzenleyici bir özne olarak görür, insanı

yeniden doğaya sokarak çelişkiyi çözmüş görünür; insanın doğanın göbeğinde ortaya çıkmasıyla aşılır popüler sinemada bu çelişki. ("Shane"de kalacak olursak; kan ter içinde, kalın bir kökü kesip topraktan çıkarmaya çalışan bir adam, sığırlara su veren karısı ve ikide birde şöyle bir göz attığı, çayırdaki çocuk.) "Twin Peaks"te doğa-insan çelişkisiyle yeniden karşı karşıya geliriz: Bu yer in-cinin top oynadığı, insansız, ama asıl tarih dışına sürülmüş bir yer gibidir. Lynch'in bu görüntülerindeki insansızlığın yarattığı boşluk, kendisine büyü yapılmış, derin bir uykuya dalmış 'uyuyan prenses' masalının dünyasını andırır. Bu dünyanın merkezinde uyuyan güzeller kendilerini uyandıracak 'buseyi' bekler gibidirler. Ama biz onların bilmediği bir şeyi biliyoruzdur: Kimse bu uyuyan prensesleri uyandırmak için öpmeyecektir; uyanmadan öldürüleceklerdir onlar.

Hareketsiz bir manzara görüntüsünün ardından bir şelaleyle karşılaşırız. Ardından içinde ağaç gövdeleri ışıldayan bir nehir görürüz. Sanki kan karışmıştır suya. Nehir, açık kırmızı, morumsu bir renkte akmaktadır. Nehrin kıyısında insanlar vardır; derken Laura Palmer'in cesedi bulunur.



Dizinin girişindeki büyülenmiş, lanetlenmiş bu manzara görüntüleri bir kadının bedenini betimliyorlarsa, sekiz planda sunulan giriş, bir üreme ve doğumun öyküsünden başka bir şey olamaz. Ancak bu doğumun sonunda, ortaya çıkan bir ölüdür...

Bir Sinema Başkaldırısı

Lynch sineması, aralarında bağlantı bulunmayan bir dizi görüntüyü peş peşe sunar; abartılı, ilintisiz gibi görünen bu resimlerin, gene de anlaşılır bir bağlamları vardır.

Lynch'in dünyasında da başka bütün dünyalarda sorulan sorularla karşılaşırız. Kimim? Nereden geliyorum? Ben ile dünya arasındaki sınır nereden geçmektedir? 'Kadın' nedir, 'erkek' nedir? Niçin yaşamak demek, suçlu olmak demektir? Ve kime, lanet olsun, neye karşı geliştiririm ben bu suçluluk duygusunu? Niçin korku olmadan haz ve zevk de olmuyor ve niçin korku hemen her zaman hazla birlikte üretiliyor. Kudret, güç niçin var? Acizlik niçin var?

Modern çağda belki de burjuva toplumunun temel sorusu olan bir soru ise, Lynch filmlerinde hiç sorulmaz. İnsanın varoluşunun birbirinden kopartılmış durumları olan "normal" ile "hastalıklı olan" arasındaki ilişkinin ne türden bir ilişki olduğu sorusudur bu. Lynch'te bu iki durum tek bir durumdur: Korku, endişe, suçluluk ve hazdan oluşan sistem, nevrozu (hastalıklı olanı) biçimlendirir. "Twin Peaks"te ya da "Blue Velvet"in geçtiği yer olan Lumberton'da herkes kendi tarzında delidir; dolayısıyla da 'herkesin deli olması, bu insanlar için tamamen normaldir' denebilir. Klasik gizleyici öykülerde olduğu gibi, yüzey deliliği örtmez; delilik çoktan nevrotik sistemin dili olup çıkmıştır.

Bu nevroz sistemi, kendi içinde elbette dinamik bir sistemdir; şiddet ve acılar üretip durur. David Lynch filmlerinde sevgiye ulaşmak için kendini parçalayan, ancak sonuçta başkalarına acı çektirmekten öteye gidemeyen insanlarla karşılaşıp dururuz.

Lynch'in imgeleştirdiği cehennem değildir sadece; kötünün bir sistemidir karşımızdaki ve onun filmlerinin kuruluşu, kötü-

nün nedenlerine yönelik bir araştırmadır; tam anlamıyla boşa giden bir araştırma; ama o araştıradursun, aynı zamanda da bu kötünün etkisi de arttıkça artar filmlerinde.

Lynch popüler kültürün masallarının ve algılama sistemlerinin yüzeyi altına girerken, bunu bu parlak yüzeyin içindeki kötüyü ele geçirmek için yapmaz sadece; bir amacı da –yönteminin paradoksal yanlarından biridir bu– hayallerden, düşlerden ve kâbuslardan maddesel bir karışım oluşturmak, insan ilişkilerinin yapısına buradan nüfuz etmektir.

Ünlü Lynch elementleri, deforme olmuş insanlar, ölü sanayi peyzajı, periyi andıran şarkıcılar, doğum görüntüsü, ateş ve su, vb., bir meta-dil oluştururlar; bu meta-dil içinde bireysel ve toplumsal tabular konuşulur.

Hemen bütün Lynch filmlerinde, acılarının, çilelerinin, yabancılaşmışlıklarının ve tuhaf katılıklarının, hareketsizliklerinin, zamanın durmuşluğunun nedenini kendilerine açıklamaya çalışan, tamamen doğmamış, embriyoluğu tamamlanmamış genç insanlar görürüz. Arayışları onları açıklamalara yardımcı olabilecek sosyal nedenlerin önünden geçirip daha derinlere, gerçeklik kadar korkunç ve acımasız olan bir yere götürür. Hemen hiçbir ilişkinin ve fenomenin dengeli, kalıcı olmadığı bir yerdir burası; herhalde uçurumların en dibi, cehennemdir.

Adolf Portman, insanoğlunun zamanından önce doğduğunu anlatmak için *"extra-uterin ilkbaharı"* tanımını ortaya atmıştır. Rahim dışındaki ilkbahar, insanın dünyaya erken geldiğini ve hayatının ilk yılında, aslında annesinin karnında çok daha iyi karşılayabileceği olaylar yaşadığını anlatan bir tanımdır. Dünyaya gereğinden önce gelen insanoğlu, bu anlamda doğumunun bir bölümünü 'anne karnının dışında' yaşamaktadır. Bu uzatılmış doğum, yalnızlık korkusunun yanı sıra dünyaya terk edilmiş olma, onun karşısında korunmasız kalma gibi farklı duygulara ve durumlara da yol açıyordur belki.

İnsanın henüz 'sonuna kadar doğmamış' olduğu, ama artık dünyada bulunduğu bu evre'nin en büyük tehlikesi, annenin

onu geri çevirmesidir. (Ya da daha genel bir deyişle, dünyanın anaçlığı onu reddeder.) "Eraserhead"te anne, ağlamasından ve bağırtısından bıkıp usandığı çocuğu terk eder. Fil adamın annesi, oğlunu hiçbir zaman sevmez. "Dune"daki Paul Altreides ve "Blue Velvet"teki Beamont, anneleriyle hemen hiçbir kişisel ilişkileri bulunmayan kişiler gibidirler. "Wild at Heart"taki anne ise, kızının erkek arkadaşını öldürtmek ister.

Lynch filmlerinde doğumlar (tamamlanmalar) tuhaf bir biçimde anne karnının dışında gerçekleşir. Lynch filmleri bu uzayan, dışa sarkan doğumlarda neyin ters gitmiş olduğunu, hatanın, bozukluğun nerede olduğunu araştırırlar. "Eraserhead"te ucube çocuk, bir kurumda olağandışı bir şekilde dünyaya gelip, oradan alınmıştır ve biz de aynen filmin kahramanı gibi, onun kız arkadaşının geçmişte hamile kalıp kalmadığından hiç de emin olmayız. "The Elephant Man"de bir panik yüzünden doğum aksamıştır; "Dune"daki Paul Atreides, dünyaya gelişini sadece kız çocukları doğurma kuralının ihlaline borçludur; "Blue Velvet"te kötü adam annenin çocuğunu çalar; "Twin Peaks"te baba kendi kızını öldürür.

'Kusurlu' doğumlar ve sonuçları David Lynch'in büyülü biyografisindeki olaylarla açıklanabilir ve özel anlamları yorumlanabilir; ancak özel biyografik, psikolojik açıklamalar bizi nereye götürürse götürsün, Lynch'in, *eril anlatının geleneksel dramaturjisini yıktığını rahatlıkla söyleyebiliriz.* Eril anlatıda dram, doğumdan itibaren bir dünyaya kabul sürecinin adımları üzerine kuruludur; üç aşamalı bir gelişmedir bu: Doğumun tamamlanmış biçimi *(anneden kopuş)*, *olgunlaşma* (büyüme süreci olarak buhran ve ihtilafları çözme) ve nihayet *sosyalleşme* (iç dünyayı terk ederek, dışa, sosyale ve tarihin içine girme, düzen-düzenin bozulması ve yeniden kurulması) aşamalarıdır bunlar.

Lynch ise klasik dramın bu süreç yapılarını bir yana bırakarak bizi, bunların arasında bir yerdeki bir durumla karşı karşıya getirir. Özellikle filmlerindeki gürültüleri, bir yandan da prenatal, yani doğumdan önceki bir durumda, ana karnında dinler

gibi algılarız; bu doğmamış olma durumundan kurtulup dışarıya çıkmak isteği, çeşitli tarzlarda ve değişik düzlemlerde iki yöne gönderir bizi: Bir yandan dünyaya, bir yandan da anaçlığın kapalı, onunla ortak yaşam sürdürdüğümüz dünyasına; yani ana karnına.

Yasak Olanın Kültürü

David Lynch'in filmlerinin alımlanması süreçleri içinde 'şiddet' ve 'yasak olanın kültürü' kavrayışları önemli bir çıkış noktası oluşturur. Onun filmleri postmodern eğilimden farklı bir yol izleyip, gerçek büyük skandallara yol açmadan ve yeni uzlaşımlar önermeden yerleşik uzlaşımların sınırlarını aşıp durur. Başka hiçbir anlatıcı, Lynch kadar olağan ölçüleri aşan, aşırı şiddetin sinemada canlandırılıp gösterilmesinin hem doğru hem de zorunlu olduğu görüşünü gene filmleriyle kanıtlayamaz bize. Bu şiddet görüntüleri olmadan Lynch dünyasının içinden çıkamaz, onu anlayamayız. Örneğin Peter Greenaway'de şiddetin 'kontrapunkt' ilişkisi içinde (sinemasal eyleme paralel, karşıt bir gelişmeyle birlikte) karşımıza çıkıp çıkmadığı tartışılır ve yerindedir bu tartışma; Lynch'te ise şiddet, merkezi tutar.

Sanat eserleri bireyin kimliğini arama girişimlerinin yanı sıra, toplumun temel sorunlarına da cevap verme kaygıları olarak anlaşılabileceğinden, Lynch'in filmleri felsefi bir düzleme yükselir. Soru, şiddetin postmodern bir toplum içinde ne kadar sahici, vazgeçilmez ve onsuz edilemeyecek bir şey olduğu sorusudur. Lynch filmlerindeki şiddet ve zorbalık, tek'in kendi başına altından kalkabileceği ve çözebileceği, ya da en azından onu ahlaki birtakım iç hesaplaşmalara sürükleyecek bir olgu olmadığı gibi, filmin öyküsünün ve eylem çatısının dönüşümlerini sağlamanın bir yolu da değildir. *Lynch sinemasında şiddet, daha çok dıştan içe geçiştir; yüzey ile alt'ın irtibatını kuran bir şeydir; dünyanın bedenine nüfuz etmedir; en temel yaşantılardan biridir bu dünyayı tanımlayan; hayat ile şiddet aynı ve tek şeydirler.*

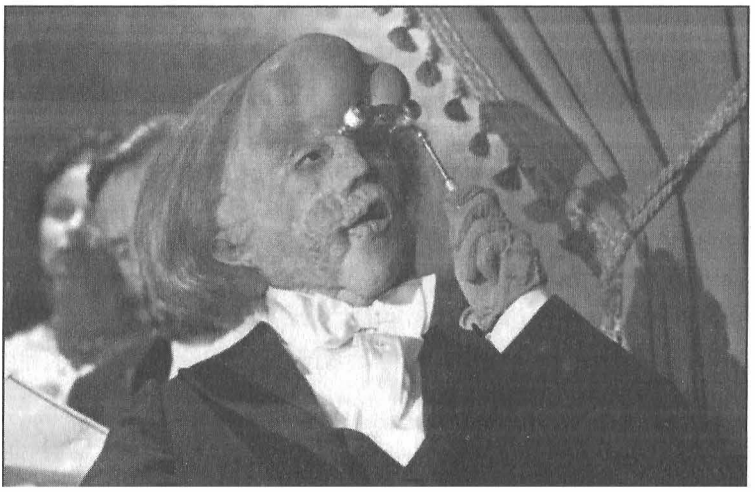
Lynch, daha ilk kısa filmlerinde bile hayatın uçurumlarının

kendini müthiş cezbettiğini belli eder sanki; "The Alphabet" ve "The Grandmother"ın öykülerini yeniden anlatmaya kalktığımızda, bunlar, bir bütünlük ve kapalılık sunmayan, deneysel, doğrusal kod dizimleri gibi görünürler bize. Özellikle bir burs yardımıyla üzerinde beş yıl çalıştığı "Eraserhead"te, kendisinden bir çocuk bekleyen kız arkadaşı Mary ile evlenmek zorunda olan genç Henry, kendi çocuğunu öldürür. Mumya gibi, bezlere sarılmış olan bebek ürkütücü bir doğum ucubesidir; durmadan avaz avaz bağırmakta, herhangi bir insani özellikten yoksun görünmektedir. Anne filmin bir yerinde Henry ile birlikte yaşadıkları evi terk edince, Henry bebeği öldürür. "Eraserhead"te hemen hemen hiç diyalog yoktur; görüntü ve ses efektleri, seyirciyi bir akıntının içine çeker. Lynch daha bu ilk uzun metrajlı filminde, şiddetin hayat olduğunu söyler sanki; karşımıza sık sık kaba şiddetin sergilendiği, iğrenç görüntüler çıkartır; Henry, bebeğin sargılarını çözüp onları kanlı bir eriyiğin içine atar; bir rüya sekansında Henry'nin kafası silgi imalatı için kullanılır. Ama işte Henry kendini şiddete yataklık eden bir dünyada bulmuştur zaten; şiddetin bireysel sorumlusu değildir. Acz içinde terk edilmiş gibidir bu şiddet dünyasına; o yarım yamalak, ucube çocuğuyla birlikte. Filmdeki fantastik sahnelerin çokluğu, Bunuel ile Lynch arasında gerçeküstücülük düzleminde ilinti kurulmasına yol açmıştır. "Eraserhead", yönetmenin sonraki filmlerine hazırlık sayılacak sekans ve görüntülerle doludur.



"The Elephant Man", Lynch'in ilk büyük Hollywood projesidir. Bedeni aşırı biçim bozukluklarıyla dolu John Merrick (John Hurt), doktorunun (Anthony Hopkins) yardımıyla bir insan olmayı, daha doğrusu kendini bir insan gibi görmeyi öğrenir. İnsanların kendisinden dehşetle kaçtıkları, ürkmedikleri yerde alay ettikleri Merrick, filmin ilk yarım saatinin ardından yakın planda karşımıza maskesiz, o korkunç görüntüsüyle çıkar.

Lynch bu filmle, sanayi çağında kendine özgü bir yabancılaşma mitosu yaratmıştır. Sanayi çağı, makinelere hayrandır, organik olan teknolojik alanın kusursuzluğu karşısında 'hastalıklı' olmakla aynı anlama geldiği için, film bu anlamda önemli bir yorum getirir. "Filmin dünyası, geçen yüzyılın '80'li yılların Londra'sıdır. Birbirleriyle kaynaşması ve bağdaştırılması mümkün olmayan karışım elementlerinin kol gezdiği Victoria çağı İngiltere'sidir bu. Kolonyal feodalizm ile sanayi; proleter yoksulluk ile sınıfsal zenginlik; gelenek ile ilerleme; katı, ödünsüz ahlaki kurallar; püriten bir ahlak anlayışı ile öte yanda çözülmeye yüz tutmuş toplumsal yapılar. Böyle bir dönemin içinde bulur kendini ucube, fil adam; bir yandan değişimden duyulan korku ve endişeyi, bir yandan da ona duyulan özlemi yansıtır; insanın kendine itiraf edemeyeceği bir açlıktır bu." (Peter W. Jansen)



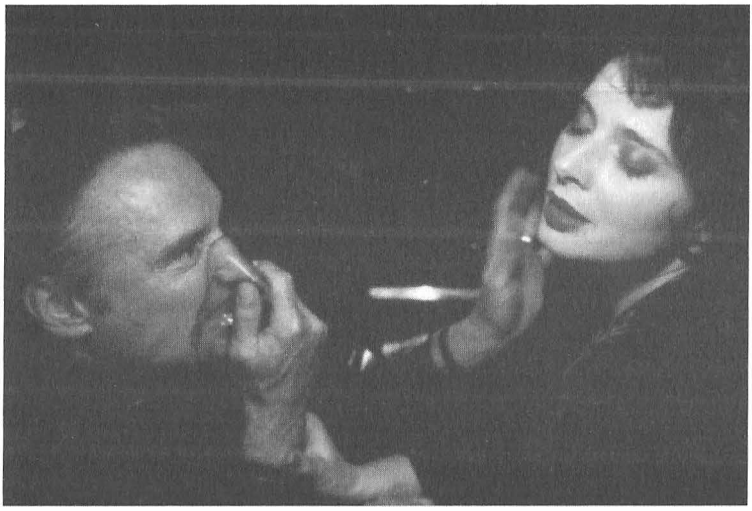
Bu yüzyılın sonunda herkes toplumun dışına itilecektir; gerçekten tam doğamamış olan bu filmin kahramanı, ölü bir sanayi dünyasında insanı bekleyen kaderi önceden yaşar. Sanayinin kusursuz makineleri karşısında her organik doğum, aslında kusurlu, eksik bir doğumdur çünkü. O zaman sormadan edemeyiz kendimize, John Merrick'in sırf bu kusurlu bedeni yüzünden toplum dışına itildiğine inanıyor muyuz, yoksa bu bedenin aslında bir bahane olduğunu, 'çok derinlere uzanan' hatalı bir doğumun bir göstergesi olduğunu fark edebiliyor muyuz?

"Blue Velvet"

Film 1986'da gösterime girdiğinde ortalık iyice karışmıştı. 'Venedik Film Festivali'nde, Isabella Rossellini'nin çıplak göründüğü sahnelerin, babası Roberto Rossellini'nin itibarını sarsabileceği endişesiyle film, ilk yirmi dakikadan sonra durdurulacaktı. Alman sinema eleştirisi, filmin "aşırı şiddet" sahneleriyle dolu, "takıntılı bir röntgencilik" sergileyen, "postmodern bir kabalık" olduğunu ileri sürecekti."*

"Blue Velvet"te, Highschool mezunu genç Jeffrey Beaumont, hastanede yatan hasta babasının yerine kasabadaki dükkânı işletmek üzere, doğduğu kasaba olan Lumberton'a döner; babasını hastanede ziyaret ettikten sonra, bahçede kesik bir kulak bulur. Jeffrey müthiş bir heyecana kapılır, karşı koyamayacağı bir tutkuyla bu kulağın neyin nesi olduğunu ortaya çıkarmaya çalışacaktır. Jeffrey'nin merakından etkilenen kız arkadaşı Sandy de ona yardım eder. Sandy, Jeffrey'ye gece kulübünde şarkı söyleyen şarkıcı Dorothy Vallens'ten (Isabella Rossellini) söz eder; kadının olup bitenle herhangi bir ilişkisinin bulunması ihtimali vardır. Jeffrey, Dorothy'nin dairesine girer, kadın onu fark eder. Tam o sırada kapı çalar; Jeffrey saklanmak zorunda kalır. Gelen, Dorothy'nin belalısı Frank'tir (Dennis Hopper). Jef-

* 1/2. Krüger, Danielle, Alptraum-Reise, *Kieler Nachrichten* içinde, 6.3.1987; Hans Günther Pflaum, Der Triumph des Effekthaschers Lynch in "Blue Velvet", *Bilder der Gewalt*, Frankfurt am Main, 1994. s. 93.



frey gizlendiği dolaptan Frank'in kadına zorla sahip olma girişimini izler. Frank, kadının kocasını ve oğlunu kaçırmış, kadına baskı yapıp durmaktadır.

Jeffrey kısa sürede Dorothy'ye âşık olur; onunla yatar.

Frank onları yakalar; zorla bir otomobil turuna sürükler. Yolda Jeffrey'yi iyice benzettikten sonra uğradıkları yer, Frank'in eşcinsel arkadaşının barıdır.

Jeffrey olup bitenden ürkmüş, Sandy'ye dönmüş gibidir. Ancak iki gencin birbirlerine aşklarını itiraf ettikleri gece, Dorothy çırılçıplak ve perişan bir halde ortaya çıkar ve Jeffrey'den yardım ister. Jeffrey, Dorothy'yi evine götürür; orada kadının kocasının cesediyle ve Frank ile karşılaşır. Frank, saklanan Jeffrey'yi deliler gibi arar. Ancak Jeffrey saklandığı yerden, onu tam alnının ortasından vurur.

Filmin sonunda Jeffrey, 'öteki taraftaki' kıza geri dönmüştür. Jeffrey ailesinin bahçesinde görünür. Babası iyileşmiş, Sandy'nin babası polis Williams'la sohbet etmektedir; Sandy annesiyle konuşmaktadır ve nihayet Dorothy küçük oğlunu kollarına almıştır.

"Blue Velvet"in eylemsel çatısı çeşitli düzlemlerde gelişir.

Yeşil çimenlerin, huzur ve düş dünyasının hemen içinde Jeffrey'nin bulduğu kulak (bütününden ayrılmış organ; "Twin Peaks"te doğanın göbeğinde ortaya çıkan ceset), Jeffrey'yi aslında yanı başındaki ve görünmez bir sınırla öteki'nden ayrılmış, şiddet ve kötünün dünyasına çağıran bir kod, hem de, oraya açılan bir kapı gibidir. Sonuçta en azından olgunlaşmış, büyümüş olacaktır Jeffrey; hayatı, cinselliği (kötüyü) tanırken, cehennemi de tanıyarak.

Jeffrey'nin sonunda geri döndüğü huzur dünyasını, Lynch gerçekte bir yanılsama olarak sunar bize. Gerçek dünya ile ilintisiz, aslında var olmayan bir *'Pleasentville'*. Frank'in temsil ettiği karanlık, uçurumlar dünyası ikinci bir dünya değil, biricik, gerçek dünyadır.

"Blue Velvet" (Mavi Kadife), mavi bir sinemadır. Yasak cinselliğe bir bakıştır bir yandan. Mavi, özlemin de rengidir. Uzakların, mavi denizin ve göğün, dağların. Kutsal figürlerin de çoğu zaman renkleri mavidir. Jenerikten sonra açılan mavi perde, karşımıza mavi bir gök, beyaz bahçe çiti ve kırmızı güller çıkarır: Amerika'nın rengini. Ancak bu üç rengin birlikteliği, sadece filmin başında ve sonunda korunabilir. Filmin başında bir yerlerde Jeffrey, Sandy'yi okuldan, koltukları beyaz, kırmızı bir arabayla alır. Henüz mavi renk 'bulaşmamıştır' ona; ya da hayatın mavisi eksiktir: Gecenin rengi. "Kadife" para, servet, zenginlik anlamına da gelir. "Mavi Kadife", gece kazanılan paradır; acılarla ve cinsellik kullanılarak kazanılan para.

Filmin hemen başında, ilk bakışta ilintisiz, kafa karıştırıcı bir kurguyla birbirinden kopuk gibi görünen planlar sunulur. Bobby Vinton'ın, filme adını veren 'Blue Velvet' müziğinin eşliğinde, küçük bir kasabadan olağan izlenimler sunulur: Bir bahçe çitinin önünde çiçekler; itfaiyecilerin el sallayarak geçtikleri bir itfaiye arabası; bahçesindeki çimenleri sulayan bir adam. Sahneler, mutluluk ve huzur öylesine abartılmıştır ki, Lynch bu kartpostal görüntülerle bir masal kasabasının sunumunu yapar. Şiddet ise başta sadece televizyonda çıkar karşımıza. Çimenleri

sulayan adamın karısının seyrettiği televizyonun ekranında bir tabanca görürüz.

Kamera alçalır, yakın planda çimenler arasında dolaşan böcekler görürüz. Fonda tehdit edici sesler, çatırtılar duyulur. Detay planda otların arasında koşuşan böcekler, Hades'in, yüzeyin altındaki cehennemin habercisi gibidir. 'Dünya' yatay ve dikey eksenlerde, cennet-cehennem alanlarına bölünmüş gibidir: Yüzey ile alt, bu taraf ile o taraf. Sağlıklı, normal dünya, yüzeydir; bu pürüzsüz yüzey, hemen hep bir yanılsama, hayal âlemi gibi sunulur bize. Gerçek dünya, Frank'in temsil ettiği uğursuz, lanet şiddetin dünyasıdır. Bu dünya Jeffrey'yi karşı konulmaz bir güçle kendine çeker; ölüm renginde, soğuk, buz gibi mavi bir kadifedir cehennem; sarar ama ısıtmaz. Jeffrey çekildiği kadar da itilir; bir ayağını geldiği yere, o yanılsamalar âlemi olan 'normal' dünyaya atmak ister hep.

Lynch, Jeffrey'nin görünürdeki dünya ile asıl (karşı) dünya arasındaki geçişlerini, çarpıcı bir dille görselleştirip yoğunlaştırır. Jeffrey, Dorothy'nin katına çıkarken merdivenleri kullanır. Her seferinde bu merdiven çıkma sekansı, dikkat çekecek kadar uzun gelir bize; çünkü Jeffrey sadece merdivenleri çıkmakta, başka bir şey yapmamaktadır. Popüler sinemanın anlatım tekniğinde ise, birkaç saniye sürer böyle bir merdiven tırmanma; atlamalı kurguyla kısaltılır bile. "Blue Velvet"in bu sekansında, dış ses olarak film müziği duyulmaz, ama boğuk, tuhaf, yadırgatıcı seslerden oluşmuş bir karışım yansır kulağımıza; aşırı karanlık çekimler bu seslere eklenince, tehdit edici, tedirginliği artırıcı bir atmosfer seyirciyi kuşatır. Bütün binada tek bir doğal ışık kaynağı yok gibidir; kâbus atmosferi yukarıda, Dorothy'nin dairesinde de sürüp gider; dairenin penceresi var mı yok mu, belli olmaz.

Cinselliğin Keşfi = Şiddetin Keşfi

Jeffrey'nin, Dorothy'nin dairesine girmesi, sado-mazoşist bir dünyaya adımını atması demektir. Yalnız genç adam, burada

cinselliği keşfedecektir. Önce popüler sinemadan tanıdığımız bir konumda yaşar cinselliğin keşfini. Jeffrey, iyi kız (sarışın Sandy) ile kendisine cinselliğin hazlarını ve tehlikelerini gösteren Dorothy arasında kalmış gibidir. Ne var ki, iyi kız Sandy, Jeffrey'nin, öteki karanlık dünyadaki araştırmalarını destekleyen, hatta onu araştırma yapmak üzere oraya iten kişidir de. Jeffrey'nin cinselliğe duyduğu ilgi, ürkek bir merak özelliği gösterir. Başlarda, güzel, çıplak Dorothy'yi, çekingen, meraklı bir çocuk gibi izler. Frank'in, Jeffrey dolaba saklanmışken, Dorothy'yi "Yüzüme bakma, baba eve dönüyor!" sözlerini tekrarlayarak ve Dorothy'ye vurarak onunla cinsel ilişkiye girdiği sekans, Jeffrey'nin ve seyircinin karşısına cinselliğin patojen bir tezahürünü çıkarır. Frank, Jeffrey'nin üstlenmeye yanaşmadığı bir kimliği temsil eder: Cinsel enfantilizmi yüzünden patolojik bir vakaya dönüşmüş, bu yüzden de çevresindeki herkes için tehdit haline gelmiş biridir Frank. Ancak Frank ile iyi kız Sandy, bu filmde bütün bir film boyunca hiç karşılaşmayan kişilerdir. Oysa gerilim ve korku sineması geleneğinde iyi kız ile kötü adam, ikide birde karşı karşıya gelirler. Erkek, iblis, masum kızın karşısındaki tehlike değil, onun masum olmayan yanının yansıması gibidir bu filmde. Sandy, Dorothy'yi keşfettiğinde, Frank'in varlığını mümkün hale getirmiştir; öyleyse, Jeffrey esrarengiz olanın içine yaptığı yolculukta (kulağın sırrını ararken), aslında Sandy'nin düşlerinin karanlık yanına da ulaşır. Frank ise Dorothy'nin yalnızlığına bir cevap olarak keşfedilir Jeffrey tarafından.

Jeffrey henüz Dorothy'nin evine girmeden önce, Sandy'ye, insanın hayatta bir şeyler 'öğrenmesine' fırsat veren durumlar olduğunu söyler. Dorothy'nin Jeffrey'ye önce kim olduğunu kanıtlamasını söylemesi, ardından ona soyunmasını emretmesi ve genç adamı tahrik etmesi, insanın hayallerinin kâbusla karıştığı bir durum çıkartır ortaya. Jeffrey gerçi Dorothy ile karşılaşmayı, onunla tanışmayı arzu etmiştir; ancak kadınla tanıştıktan sonra herhangi bir seçim yapma, geriye, öteki dünyaya dönme (böyle bir dünya varsa elbette) gibi bir adım mümkün olmadı-

ğından, kâbus dünyasına kapanmıştır artık. Kadın daha baştan onun adını bildiği gibi, onu çıplak seyreder; bu da Jeffrey'nin, kadının dairesinde cisimleşen kötüye nasıl çaresiz, 'çırılçıplak' teslim olduğunu gösterir. Gerçekliğin bu yarısında, ya da asıl dünyasında, genç adamın öteki dünyadan getirdiği hiçbir tecrübe, hiçbir birikim işe yaramaz: Bu tarafta o çıplaktır. Yeniden, sıfırdan öğrenmeye başlayacak, 'doğumunu tamamlayacak' bir bebek gibidir.

Daha sonra gelen Frank, bu şiddet dünyasının ilk belirtilerini sunar. Ancak bu sekans, Lynch filmlerini boydan boya kateden *dikizcilik (voyerizm)* motifini de karşımıza çıkarır. Onun kahramanları, görülmeden baktıkları, bakmak zorunda kaldıkları, seyrettikleri konumlara sıkışırlar. Film seyretmekten duyduğumuz elementar hazzı belirleyen 'görme'dir bu; dünyanın ödipal konstrüksiyonunda önemli bir rol oynayan 'görme'dir. İnsanların durmadan "Mommy!" (Dorothy) ve "Daddy!" (Frank) diye bağırdıkları bir cinsel ilişki sahnesini gizlendiği dolaptan seyretmek zorunda kalan Jeffrey, büyülenmişlik ile korku arasında, annesi ile babasının cinsel ilişkisine, 'ilk sahneye' kulak kabartan/bakan çocuktur. Seyretme, gözetleme (dikizleme) teması "Kayıp Otoban"da da çeşitli düzlemlerde karşımıza çıkar.

Ancak bu bakış, bir şeylerin göründükleri gibi olmadığını da gösterir bize. Düz yüzeyi delen, alttaki, hazzın o öldürücü etkisini ortaya çıkaran bakıştır bu. Dünyanın ödipal kurgusunun normal etkisi de aşılmış gibidir: Çünkü elbise dolabına gizlenmiş 'Ödipus', sınırsız arzunun nesnesine dönüşür; hem anne hem de baba, aynı ölçüde tehlikelidirler ve çocuğa kötü davranmaya eşit ölçüde hazırdırlar.

Dorothy ile Frank'in, Jeffrey'nin anne babasının boşluğunu doldurdukları, çocuğu bir yandan tehdit ederek, bir yandan da tedavi edici bir yol izleyerek, onun çelişkilerinden kurtulma çabasını kolaylaştırmaya çalıştıkları söylenebilir. Bu dikizleme sekansını değişik şekillerde yorumlamak mümkündür.

İlk izlenim: Adamın biri, bir kadını aşağılamaktan ve kendi-

sini bir bebek ile bir erkek arasında gel-git yapan rollerde görmekten haz duymaktadır. İkinci izlenim: Ama belki de sırf kadın mutlu olsun diye bu şiddetle bezeli erotizmi sahnelemektedir. Üçüncü izlenim: Frank ile Dorothy bu ilişkiyi, dolapta saklanmış genç adam için sergilemektedirler. Çünkü sevişirken dikizlenmekten zevk almaktadırlar. Dördüncü izlenim: Bu üç olasılığı da kafalarından geçirmiş izleyiciler, aile ile cinsellik, şiddet ile bakış arasındaki eşzamanlı oyuna katıldıklarını hissetmişlerdir. Çocuğun, katılmasına müsaade edilmeyen anne baba ilişkisini seyrettiği pornografik ilk sahne'ye de bir yollama bulabiliriz burada.

Jeffrey bu yirmi dakikada, o zamana kadarki hayatı boyunca öğrendiğinden daha fazlasını öğrenmiştir. Frank ve Dorothy'nin dünyasında, onun öteki dünyadan getirdiği norm ve ilkeler geçersizdir. Seyirci de onun konumundadır. Bundan sonra ne olacağını tahmin etmekte güçlük çeker. Uykuya dalmış (sinemaya girmiş) ve kendini lanet bir dünyada bulmuştur. Ya uyanacaktır kurtulmak için ya da sinemadan çıkacaktır: Asıl büyük rüyaya dalmak için. Normal dünya yanılsamasına geri dönmek için.

"Blue Velvet" teki kişiler, aktarımlara açıktırlar. Figürler, birden fazla anlamlar dünyasının içinde yer alıp dururlar. Frank ile Dorothy'nin oynadıkları 'baba' ve 'anne' rolü, Jeffrey'nin anne babasının yerini tutmaz; Dorothy, Frank'in annesini oynar, ama aslında da zaten bir annedir. *Lynch'in hiper-realitesinde masal, gerçekliğin sembolik temsilcisi olmaktan çıkmıştır; masalın olduğu yerde (filmde iyinin dünyası) gerçeklik bulunamaz; gerçekliğin bulunduğu yerde de (kötünün dünyası) masala yer yoktur.*

Böyle olunca gündelik gerçekliğin konvensiyonel zamanı ile masalın sonsuz zamanı da karşıt düzlemler olarak karşımıza çıkmazlar. Hem '50'li yıllardayızdır (iyinin, masalın dünyası ve zamanı) hem de '80'li yıllarda (kötünün, gerçeğin dünyası ve dönemi). Masal dünyası gerçekçi görüntülerle kurulur; gerçeklik dünyası ise sembolik görüntülerle. Lynch'in hiper-realite dünyası bu türden öğelerin kompozisyonlarından oluşur;

görüntü ile anlamı arasında bire bir ilişki kurmamıza elverişli olmayan bir kompozisyondur bu. Ancak farklı dünya düzlemlerinde aynı zamanda yaşayarak girebiliriz bu dünyaya. Her görüntü bir geçiş, dünyaya açılan bir kapı gibidir "Blue Velvet"te.

Frank Booth, ABD Başkanı Lincoln'ü öldüren adamın (da) adıdır. Ayrıca kasabada 'Lincoln Caddesi' bulunmaktadır. Jeffrey sadece cinselliğinin öcüsüyle, her huzur dünyasında gizlenmiş olan kötüyle değil, başkanın katiliyle de –Amerikan tarihinden bir kesitle de– karşılaşacaktır. Kimi yasaklamalar, bu yüz yüze gelmeleri önlemeye dönüktür sanki. Teyzesi Jeffrey'yi, Lincoln Caddesi'ne gitmemesi için uyarır. Sandy'nin babası dedektif Williams, iki kez, kesik kulakla ilgili araştırmalarının sonuçları hakkında cevap vermekten kesinlikle kaçınır.

Garcia Lorca'ya göre: Susma (ketum olma) kuralı, politik güç ve şiddeti, aile güç ve şiddetiyle kenetler. Susma buyruğu ve bakma yasağı, gücü (iktidar ve şiddeti) dişileştirir (bakılması, hakkında konuşulması yasak kadına dönüştürür). Ayrıca Sandy'nin babası dedektif Williams'ın ne bilip bilmediğini bir türlü öğrenemeyiz. Anneler ve babalar hep bir şeyler gizlemektedirler. Dorothy de, Jeffrey'yi olup biteni polise bildirmemesi için uyarır; eşinin ve oğlunun hayatı tehlikeye girecektir aksi halde. O da, susma kuralına uyarak, aktüel cinayetlerin örtbas ettiklerinden çok daha fazlasını gizlemektedir. Susma, ketumluk, pisliğin ve kötünün kol gezdiği bir dünyada, toy gencin (Jeffrey'nin) hayatı öğrenme serüveninde tıpkı cinsellik deneyimi gibi bir deneyimdir; bu dünyanın sürgitinin bir güvencesidir.

Entrika, kesik kulak vakası, bir bilinmez olarak karanlıkta kalır. Ortalıkta bir uyuşturucu olayının döndüğünü öğreniriz sadece. Polis de bu pis işe karışmıştır. Ancak uyuşturucu haplar burada da tıpkı "Dune"daki gibi, enerji ile sömürünün oluşturduğu özel bir döngü biçiminin sembolüdür. *Frank Booth ve onun gibiler kapitalizmin zorunlu bir parçasıdırlar ve mutlu olmanın imkânsızlığından kaynaklanan şiddet ve zorbalıkları, toplumun bu anlamdaki çocuk yanına işaret ederler.*

Amerikan gençliğinin arketipi gibi görünen Sandy, öteki dünyayı, küçük kasaba idealini temsil eder. Sandy, film boyunca anne babasının uslu, büyümeyen kızıdır. Jeffrey ise doğumunu az çok tamamlar; kötüyü deneyimleyerek olgunlaşır. Sandy, Jeffrey'nin gelişmesini ürkek, mesafeli, ama az çok saygıyla izler. Jeffrey ile Sandy, Jeffrey'nin arabasında oturmuşlar; oğlan, kıza Frank'e ilk rastlayışından söz etmektedir. Araba kilisenin önünde park etmiştir. Fonda biraz kararsız, org müziğini andıran, duyguları gıdıklayıcı bir ses vardır, ses gittikçe artar. Jeffrey, şaşkınlığını ve ne yapacağını bilmez halini Sandy'den saklamaz. Frank gibi insanların nasıl olup da bu dünyada yaşayabildiklerini; bu kadar çok kin, nefret ve şiddetin niçin dünyaya hâkim olabildiğini sorar. Sandy, sorulara içinde kızıl gerdan kuşunun geçtiği bir rüyayla cevap verir. Kuş, sevgi ve barış sembolü olarak belirir bu rüyada. Yakın çekimde Sandy'nin konuştukça yüzünün aydınlandığını, manevi bir huzura eriştiğini görürüz. Kız zaten kendi kendisiyle konuşur gibidir. Bu bölümde kız ve erkek hemen hemen hiç aynı planda görünmezler. Ya biri, ya ötekisi vardır karşımızda. Lynch, bize Jeffrey ile Sandy'nin dünyasının çoktan ayrılmış olduğunu göstermektedir.

Sandy'nin rüyaları ve hayalleri, Dorothy'nin şiddete maruz kaldığı sahnenin/dünyanın karşıtıdır. Jeffrey bu iki aşırı uç arasında sıkışıp kalmıştır. Sandy ütopik bir hayal dünyasında uçup giderken, Dorothy albasanlar dünyası içinde, gırtlağına kadar gerçekliğin içine batmış gibidir. Seyirci tuhaf bir ikilem içindedir. Jeffrey ile birlikte girdiği Dorothy'nin evinde bakmak zorunda bırakıldığı şiddet gösterisinde, gösterilen ile arasına uzaklık koyma imkânı bulamamışken, şimdi de Sandy'nin hiç de inandırıcı olmayan, gülünç sayılabilecek naif rüyası ile özdeşleşebilme imkânından yoksundur. Kilise, fondaki org sesi, Sandy'nin mutlu, aydınlık yüzü; bütün bunlar popüler kültürün *teenager-romans*'larından alınma parçalar gibidirler; Lynch ironize eder bunları; çünkü er geç Frank'in ortaya çıkmasıyla birlikte, seyircinin bu naif gençlik hülyalarını ciddiye alması im-

kânsızlaşır. Daha sonraki bir telefon konuşmasında, Jeffrey'nin Dorothy ile arasındaki erotik ilişkiyi öğrenen Sandy yıkılır ve ona hayallerinin nerede kaldığını sorar. Kızın yaşadığı taraf sadece hayal ve rüya gerçekliğidir.

Sona doğru "Blue Velvet" dramatik bir doruğa doğru tırmanır. Jeffrey, Sandy'yi bir partiden sonra eve götürürken, Dorothy çırılçıplak karşılarına çıkar ve Jeffrey'den yardım ister. Jeffrey onunla evine gider. Orada şiddet ile saçmanın birleştiği bir sahneyle karşılaşır. Salonun ortasında Dorothy'nin kocası bir sandalyeye bağlanmıştır. Ağzında mavi kadifeden bir tıkaç vardır ve her iki kulağı da kesilmiştir. Odada Frank'in işbirlikçisi bir polisin de cesedi durmaktadır. Bu adam da Dorothy'nin kocası gibi kan revan içindedir. '50'li yılların rock müziğiyle destekli bir sekansta ayrıntıları belgeleyen sakin ve ağır bir anlatımla karşılaşırız. Yönetmen, burada da bize gerilim ve korku filmlerinin sinirleri laçka eden şok görüntülerini sunmak gibi bir amaç taşımayıp, mesafeli bir anlatımla Jeffrey'nin içine düştüğü dünyayı tanıtır.

Jeffrey, bir kez daha Frank'ten saklanmak için dolaba girer, girmeden önce de öldürülmüş polisin tabancasını yanına alır; dolaba doğru yaklaşan Frank'i başından vurur; kendini koruma refleksinin yanı sıra, varoluşunu sürdürmenin bir zorunluğudur bu öldürme. Frank'in aradan çekilmesi, Jeffrey'nin öteki dünyaya dönüşünün de koşulu gibidir. Ancak şiddete şiddetle karşılık vererek çıkabilecektir Jeffrey o dünyadan, daha doğrusu çıkmış gibi olacaktır. İlk bakışta, karşımızda Amerikan sinemasının klasik kahramanı, dramı gibi bir yan da bulabiliriz burada. Genç kahraman kötü adamı öldürerek rüştünü ispat etmiş ve mutlu sonda sevgilisine kavuşmuştur.

Oysa filmin son sekansı, Jeffrey'nin Frank ve Dorothy'nin temsil ettikleri kötünün dünyasından kurtulma durumunun tam bir yanılsama olduğunu anlatır bize. Birkaç temsilcisi yok olsa bile, o dünya olanca gerçekliğiyle sürüp gitmektedir. Dolayısıyla, kahramanların biyografileri geçici bir süre dondurulmuştur.

Dünyanın (filmin) dışına alınmışlardır onlar. Ve biyografi sürdürülecekse, "Wild at Heart"ta olduğu gibi, kahramanlarımız artık sadece daha önceki popüler simgelerin (göstergelerin) göstergeleri olarak var olabilecekler; salt jeste, poza indirgeneceklerdir. Ya da, nihayet, "Lost Highway"de, simgesel anlamda değil, açıkça maddesel anlamda, deri değiştirir gibi eski benlerini son anda terk edip, yeni benler edineceklerdir. Bu üç film bir arada düşünüldüğünde, Lynch filmlerinin tek bir 'kaçış' filmine indirgenebileceğini söylemek mümkündür. Sonsuz bir otobanda, insansızlaşmış bir dünyada kaybolmaya çalışmak gibi bir tuhaflığın filmi.

"Blue Velvet", şiddete dayalı, ahlaki kurallara aykırı dünyanın, uyumlu, kutsal aile dünyasının karşısında daha hakiki ve gerçek olduğunu söyler. Şiddet ve zorbalığın anlatımına karşı başta ve sonda ortaya çıkan "iyi dünya"nın sunuluş biçimi, ikincisinin gerçekdışılığını iyice belirginleştirir. Gerçeklik ilkesine ve bilincine veda etmeden, iyi bir dünya tasarlanamaz gibidir. Lynch, sonda klişe, abartılı, zorlama görüntülerden oluşmuş steril mutluluk dünyasını kurgularken, konvansiyonel küçük burjuva mutluluğunun imkânsızlığını göstermekle kalmaz, bu saadet dünyasıyla bir ütopya olarak açıkça dalga geçer. Gerçeklik ilintisi ancak o korku ve dehşet saçan öteki dünya için söz konusudur; şiddetin ayrılmaz bir parçasını oluşturduğu Frank ve Dorothy'nin dünyasının.

"Wild at Heart"

Marx, 1865'te P. J. Proudhon hakkında şunları yazar: "Küçük burjuva, bir yandan ile öte yandan'ın birleşiminden oluşmuştur. Ekonomik çıkarları, dolayısıyla da politikası, dinsel, bilimsel ve sanatsal görüşleri (bu özelliği) gösterir. Ahlakı bakımından da bu böyledir; her bakımdan böyledir. Canlı (yaşayan) çelişkidir o. Ayrıca o, Proudhon gibi zeki, akıllı, espri sahibi biriyse, çok geçmeden kendi çelişkileriyle oynamayı da öğrenecek ve onları işleyerek duruma göre göze batıcı, dikkat çekici, şamatalı, ki-

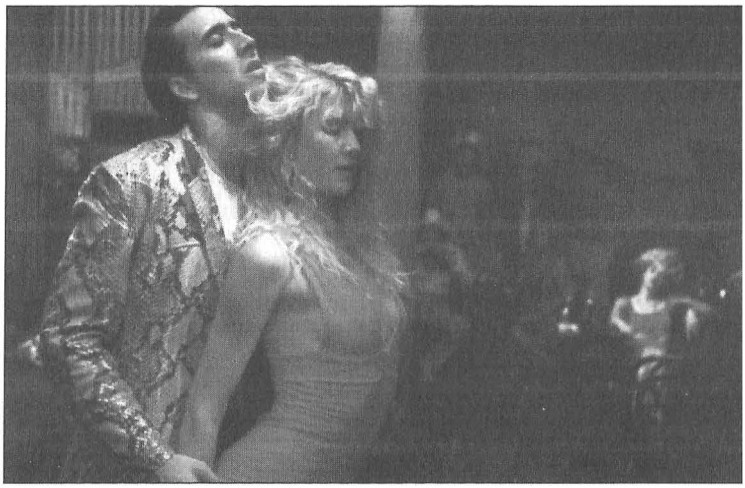
mileyin skandal yaratıcı, kimileyin parlak paradokslara dönüştürecektir."

Gerek tarih, gerek sanat, gerekse de sol kültürün hayatı, uzun zamandan beri bu küçük burjuvaya özgü çelişki içinde olma durumundan kaçınmaya yönelik çabalarca belirlenmektedir. Ne var ki kesinlikle bir 'küçük burjuva olmama' netliğine bir türlü ulaşılamamaktadır. Karanlığın içinde bu duruma ulaşılmış gibi görünse de, hayatta gene ortaya çıkmaktadır bu çelişkili olma hali. Hayatta ulaşılmışsa, bu kez estetik onu üretmektedir; sanat ulaşmışsa bu küçük burjuva olmama haline, bu kez sanat üzerine düşünce onu üretmektedir.

Kısacası küçük burjuva –olmama– hali, artık hiçbir yerde mümkün olmadığına ve böyle bir hali aramak da boşuna olduğuna göre, bu çelişkilerle dolu hayat halini benimsemekten, ya da onu radikal bir şekilde mıncıklamaktan ve incelemekten başka bir şey kalmamaktadır geriye. Örneğin sinemada.

Bizlerin küçük burjuva beyni, akla gelecek her şeye karşı bir mücadele olduğunu sandığımız sınıf mücadelesinin sahnesidir; makinenin doğaya karşı; göstergenin şeylere/nesnelere karşı mücadelesinin; gerçekleştirilmemiş tenselliğin/yaşanamayan cinselliğin ve sonuna kadar gerçekleştirilmiş uyumun yarattığı zombilerin günlük yaşama karşı mücadelesinin ve nihayet, aşkın, davranışa ve poza karşı mücadelesinin sahnesi. David Lynch'in "Wild at Heart" ve Jean-Luc Godard'ın "Nouvelle Vague" filmlerinin konusu da budur. Çelişkileri çözmeye değil de göstermeye yönelik filmlerdir bunlar. Küçük burjuva beynimizin sergilenmesi gibi bir şey. Godard'ın filmi, Avrupa'ya özgü klasik çelişki çözme yoluyla matrak geçerken, Lynch Amerikanvari çelişki çözme yolunun parodisini yapar: Mitik yolun, yolculuğun, hesaplaşmanın ve 'Happy End'in oluşturduğu bir parodi.

Filmin eylemsel çatısı, öyle anlamsal yollamaları büyük olmayan yüzeysel bir olaylar dizisinden oluşmuştur. Kopuk kopuktur film, kimi kişiler ortaya bir kez çıkıp bir daha görünmezler; bunların bütün ile bağlantısını, işlevini kurmaya boşuna çalışı-



rız. Filmin Cannes'daki gösteriminin tanıtım broşüründe adı geçen çoğu oyuncu, filmde hiç görünmemiştir; çünkü film birçok kez kesilip biçilmiş, kısaltılmıştır. Ne var ki eylem yapısındaki bu kopukluk, filmin bütününü bağlayacağımız, daha doğrusu tabi kılabileceğimiz her türlü düzenleyici ilkeden yoksun olma özelliğine katkıda bile bulunmaktadır. "Wild at Heart", dünyayı genel bir kaosun sahnesi gibi düşünen bir yönetmenin filmidir; "Blue Velvet"te, başta, görünürde de olsa sağlıklı, huzurlu bir dünya vardı; film daha sonra bu dünyanın sadece kartpostallardaki enstantane resmi, steril, süzme parçalardan kurulmuş bir masal olduğunu gösterip, bizi kötünün gerçekliğine taşıyacaktı. Masalımsı, kurmaca dünya sonda da bir kez daha karşımıza çıkıyordu. "Wild at Heart"ta film, cehennemde dolaşan kahramanlarla birlikte çıkar karşımıza. Dünyadan kaçacak bir yer yoktur, sadece hayallerdeki bir öteki yer vardır; yolculuğun sonunda artık Güney Kaliforniya mı olur, yoksa başka bir yer mi, önemli değildir. Ama göreceğiz ki, kaçanlar da (Sailor ve sevgilisi Lula) zâten bizzat masaldan fırlamış kadar gerçek ilintilerinden yoksundurlar. *Popüler kültür masalının idollerinin '80'li yıllardaki versiyonu olan iki gösterge; yansımanın kopyasıdır onlar.*

Daha filmin ilk sekansında Sailor (Nicholas Cage), dans sa-

lonundan çıkışında, merdivenlerde sevgilisinin annesinin yolladığı katilin saldırısına uğrar; adamı korkunç bir şekilde döver; yerlere, duvara çarpıp öldürür, o bunu yaparken fonda Powermad grubunun, klostrofobik speed-metal müziği çalmakta; Sailor'ın sevgilisinin merdivenin başında attığı çığlıklar, dehşetin dozunu yükseltmektedir. Coppola'nın "Kıyamet" filminden bu yana sinemanın sesle yoğunlaştırılmış en etkili şiddet sekanslarından biridir bu.

Dans salonunun hemen kapısında bekleyen şiddet, aslında bütün film boyunca adım başı kahramanların (ve seyircinin) karşısına çıkan uçurum gibidir. Her sevişmenin, her dansın, her durgun sekansın hemen 'kapısı' önündeki dipsiz çukurdur; böyle olunca da sevişmelerin, dansların kısa bölümleri, tedirgin bekleyişin yoğunlaştığı anlar olarak işlevselleşir.

Jenerikle birlikte bir kibritle başlayıp bütün bir perdeyi, cayır cayır yanma sesleriyle saran alevler (ateş), film boyunca Lynch sinemasının en güçlü *leitmotifi* olarak karşımıza çıkar. Kaotik ve tehditlerle dolu dünyanın optik sembolüdür ateş ve alevler. Lula (Laura Dern) henüz on üç yaşındayken bir yakınlarının kendisine tecavüz ettiğini anlatır Sailor'a. Geri dönüşlerde o kişinin tecavüzünü (farklı açılardan birkaç kez) görürüz. İlkinde adamın alevler içindeki arabayla uçuruma yuvarlanışına tanık oluruz. Lula'nın (gene geri dönüşlerle) babasının evde yandığını anlarız. Bir adam evde alevler içinde sağa sola kaçışmaktadır.

Dünya, şiddetin kaosuna teslim olmuştur; ama şiddet bizzat insanlardan da kaynaklanır. Hapisten çıkan Sailor, diskotekte Lula'ya sarkıntılık ettiğini düşündüğü genci fena döver ve onu özür dilemeye ancak böyle 'ikna' eder. Ayrıca Marietta'ya Faragut'u öldürmeyi tasarladığını söylerken, bundan müthiş sadistçe bir haz duyduğu belli olan uygar görünümlü Santos ve Lula'ya göz koyup Sailor'ı banka soygununa sürükleyen, sonra da kendi kafasını pompalıyla uçuran Bobby Peru (William Dafoe) şiddetin nedensiz, cisimleşmiş halidirler. "Blue Velvet"te sıradan, kaba, dizginlenemez bir itki olarak karşımıza çıkan şid-

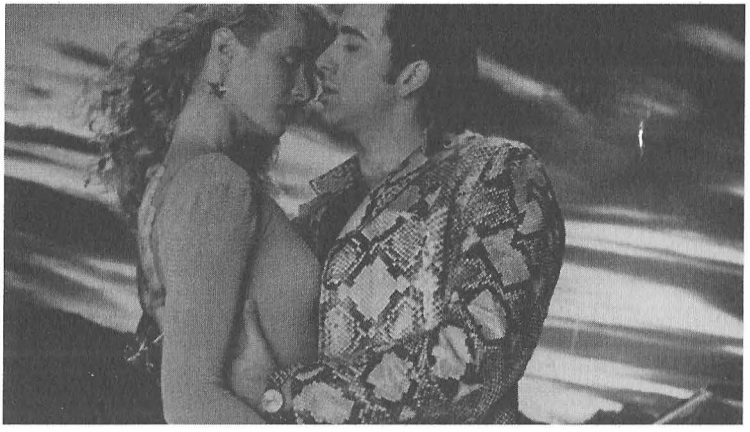
det ve zorbalık, burada özellikle Santos ('cadıya' destek veren adam) kimliğinde, daha organize, daha sosyal, o ölçüde sıradan ('cool') bir iş ve bir uğraş özelliğine bürünmüştür. Santos, kendine rakip gördüğü dedektif Faragut'u kendi elleriyle öldürmez, onu Teksas'ta serbest bıraktığını söyler; aslında siyah Sula ile Juana'ya (Isabella Rossellini) teslim etmiştir adamı. Öldürmeyi bir tapınma ritüeline, bir ekstaz seremonisine çevirmiş bu kimselerin, adama işkence ederken müthiş bir cinsel haz duydukları belli olur. Bobby Peru, belki bir tek o, psikopatik saldırganlığı ve sınır tanımazlığıyla biraz önceki filmin Frank'idir. Aynen onun gibi sadist, ödipal kaynaklı cinsel fantezileri olan Peru, Lula'nın deforme olmuş cinselliğini su yüzüne çıkartırcasına onu taciz eder. Çürük, kaplama dişleri, korkunç ağzı, kötü ruha yollama yapar sanki.

David Lynch "Wild at Heart"ta iki insanın birbirini delice sevmesi gibi klasik öyküyü kullanır. Bu iki insan birbirini öylesine sevmektedir ki, birbirini kişi olarak yitirmeye başlarlar. Hareketleri, davranış ve sözleri onlardan koptukça kopacak kadar severler birbirlerini; sonunda tamamen yalanın içine dolanıp kalırlar; artık sadece dünyadan değil birbirlerinden de uzaklaşacak kadar yalanın içindedirler; geriye sadece sözleri kalır; kendi kendilerine konuşurkenki sözleri. Aşk gider, davranış kalır.

Bu birlikteliğin karşısında anne, bu dünyanın bütün kötülüklerini onların ayrılmaları ve mahvolmaları için seferber eden cadı olarak yer alır. Acizlikten kaynaklanan öteki kötü ise, bir yandan, cadının çaresiz sevgilisidir (Johnnie Faragut/Harry Dean Stanton), bir yandan da hazdan doğan kötü vardır; kötüyü haz olarak yaşayanın temsil ettiği kötü (Bobby Peru/William Dafoe).

Filmin kahramanı Sailor (Nicholas Cage), yılan derisinden ceketiyle hiçbir özelliği olmayan biridir. Onun "kişiliğinin bir göstergesidir bu ceket" kendi deyişiyle. İşte sadece bir gösterge. Ama bu gösterge bile, aşk, şiddet ve ölümden oluşan 'büyük' bir öyküyü harekete geçirmeye yetecektir.

Filmin kadın kahramanı Lula da (Laura Dern) sıradan, hiçbir özelliği olmayan biridir. Bu yüzden de göze batıcı, abartılı çıkışlardan, pozlardan, tepkilerden oluşur onun hayatı. Masallar dünyasında küçük bir vamp olmaya heveslidir; erkeklerin kötü niyetli bakışları eyleme dönüşme belirtileri gösterdiğinde 'Temel Reis'in kurtarmaya hazır beklediği 'Safinaz' olmak ister. Lula'nın geçmişi de şiddet dolu, sıradan bir 'aile romanının' gölgesinde kalmıştır; tecavüze uğramış, babası yanarak ölmüştür;



burjuvalık ile organize suçun, 'kara filmler'de olduğu gibi, birbirini tamamladığı bir geçmiştir bu. O da, bir göstergedir sadece. Yılan derisinin oluşturduğu türden bir gösterge.

Kızın annesi (Diana Ladd), filmdeki adıyla Marietta, her ne pahasına olursa olsun, birçok nedenle Sailor ile Lula'yı ayırmakta kararlıdır; belki de kendisi yaşlandığı için gençleri kıskanmakta, onlara dayanamamaktadır; belki de sadece onların gençliğini kıskanmakla kalmamakta, kocasını öldürdüğünü ve mafya ile bağlantıları bulunduğunu Sailor'ın fark etmesinden endişe etmektedir; ya da belki, cadılar her zaman her masalda kötü olmak zorunda kaldıklarından yapmaktadır bunu. Bir cadı göstergesidir yani.

Lynch'in filminde olaylar infilak edercesine patladığında, tam da ihtiyacımız olduğu yerde, açık seçik bir fikir yürütmek-

ten aciz bırakılırız; ama tersine, zaman sonsuza doğru yayılmaya başladığında; yapacak, (seyredecek) hemen hemen bir şey kalmamışken, fazlasıyla açık, anlaşılır, acı verici bir sürü düşünce beynimize doluşur. Sailor'ın, peşindeki adamın kafasını yerlere vura vura parçaladığı sekans ilk söylediğimize; Santos'un otel koridorunda yaşlı, ağır ağır hareket eden insanlar arasında bir oda aradığı sekans, ikincisine örnektir.

Sailor adam öldürmekten iki yıl yatıp çıkar. Dışarıda onu Lula kırmızı bir Cabriolet içinde beklemektedir. Birlikte dans etmek üzere önce otele giderler, ardından Teksas'a doğru yola çıkacaklardır. Burada, dünyanın sonunda Lula, tam da kötünün artık iyice pençesine düşmüşlerken hamile olduğunu anlayacaktır.

Peru, Sailor'ı bir soyguna razı eder. Aslında bu bir tuzaktır. Bir kez daha Sailor hapsi boylar; bir kez daha Lula onu beklemek zorunda kalır. Sailor çıktıktan sonra nereye olsa gitmek ister; ancak bir sokak çetesi onu berbat bir şekilde döver; Sailor'a görünen bir peri, onu Lula'ya dönmeye ikna eder.

Burada bir bütün olarak sunmaya çalıştığımız konuyu Lynch, fragmentler halinde sağa sola saçar adeta. Karşımızda birbiriyle ilintisiz ayrıntılardan ibaret bir öykü vardır. Filmin kahramanları, gerçekliğin farklı düzlemlerinde hareket ederler; bu düzlemler kendi seçtikleri bir düzeye ne kadar çok tekabül ediyorsa o kadar mutlu olurlar; ne ki gerçek hayat ile ucundan olsun ilintisi bulunmayan, hakiki hayattan uzak mı uzak düzlemlerdir bunlar. Kahramanların içinde hareket ettikleri imajiner yer, '50'li yıllara yollama yapan bir göstergedir. Lula, Baby Doll ve Marilyn Monroe'dur: Bir gösterge yani. Bu rolünün kenarına sürüklendiğinde sinirlenir, öfkelenir. *Müzik, ortam ve gösterge* uzun bir süre için birbirinden kopup uyumlarını kaybettiklerinde, çaresiz ve şaşkındır kız. Lula yolda radyoyu karıştırırken, Sailor arka koltukta kestirmektedir. Kız, kaza, cinayet, ölüm haberlerine rastlayıp durur radyoda. Birden çılgın gibi bağırmaya başlar: "Bu gece yaşayan ölüler gecesi midir nedir?" Gerçeklik,

onun kendi taklit varlığının kıyısında, dışında kaldıkça dengedir o. Bu bağlamda arabayla yaptıkları yolculuk da, aslında onları gerçekliğin içinden geçirdiği kadar, dışında tutan bir düzlem olma işlevi de taşır. Radyodan kulağa ulaşan hakiki ölümler dünyası, bu kez yolun kenarına savrulmuş bir arabanın çevresindeki cesetlerle ve kafasında kocaman bir delikle, kimliğini, banka kartını arayan genç kadınla çıkar Lula'nın karşısına. Kızın tepkisi hem radyo haberlerine, hem de en başta Sailor'ın, takipçisini öldürürken gösterdiği tepkilerin aynısıdır: Dehşet içinde bağırmak. Çünkü bu gerçeklik, Lula'nın göstergeye indirgenmiş varoluşunun yapısını bozmaktadır; tıpkı geçmişinde bıraktığını sandığı kötü anılar gibi. Lula, dolayısıyla bir yandan da hayata duyduğu açlık nedeniyle kırsaldan kente kaçan ve hayatını hiç bitmeyen bir parti gibi yaşamak isteyen bir Audrey Hepburn'dür. Sailor, dünyanın 'içini eriten' Elvis Presley'dir, ama o aynı zamanda –dönemin bütün açmazlarının, trajedilerinin ve yanılsamalarının üstesinden gelmekte zorlandığını açıkça belli ettiği için– dağılmaya yüz tutmuş Tennessee Williams dünyasından kalma bir film olan, "The Fugitive Kind" (Sidney Lumet) filminin yılan derisi ceketli adamıdır da. Nihayet Sailor, pozu, davranışı ve jesti dünyanın karşısına yerleştiren ve hiç kimseyi ve hiçbir şeyi yakınına sokmayan kırılganlığı ve hassasiyeti üzerinden bu dünyayı ağır ağır yakıp kül eden James Dean'dir. Sailor ve Lula yapay, oyuncak yaratıklardır da; iyi perinin, filmin sonunda kendilerine bir hayat bahşettiği Bay ve Bayan Pinokyo'durlar; bu hayatın da neye benzeyeceğini fark edebiliriz hemen, çünkü Sailor, kamera onun çevresinde dolanırken, trafiğe sıkışmış kırmızı Cabriolet'nin üzerinde, tenekelerden oluşmuş bir kervanın göbeğinde kıza sarılmış Elvis'in ünlü "Love me Tender"ını söylemektedir. "Cehennemdeki Elvis ve Monroe" der Cage, kendilerini tanımlarken.

Filmi ortasında terk eden eleştirmenlerin bu tutumunu belirleyen korku/dehşet nerede temellenir? Sık sık gülünçleştiği için daha da skandal bir görünüme bürünen şiddetin biçiminde mi?

Otoyolun kenarında, gecenin karanlığı içinde korkunç bir kaza sonrasında kafasındaki delikle sağa sola saçılan eşyasını arayan, parmağıyla bu deliği kurcalayan, sonra da düşüp ölen kadın; beyaz mermere beyni dağılan adam; polislerle çatışma sırasında kendi pompalı tüfeği üzerine düştükten sonra kendi başını uçuran Peru. Parçalanmış banka memurlarından birinin eliyle uzaklaşan küçük köpeğin görüntüsü. İnsanda böyle sahnelere cevap verecek belirgin bir duygu bulunmaz.

Tıpkı şiddet gibi cinsellik de yadırgatıcı ve şaşırtıcıdır. Hayvani bir öfke, şehvet; romantik bir şefkat; yoksa hepsi bir gösterge mi? Her şey aldatıcı gibidir; şiddetin kol gezdiği anlarda bildik olağan gürültüler ve müzik sesi duyarız; aşk sahnelerinde ürkütücü bir sessizlik ve boşluk yaşarız. İnsanı en çok rahatsız eden sahneler ise, Sailor ile Lula'nın sevişme sahneleridir; çünkü korkunç bir tehlike yayılır bu sahnelerin atmosferinden. Lynch'te gerçek korku, hiçbir şeyin olmadığı yerde doğar; bu da dönemimizin bir özelliğini yansıtır aslında. Zaman her yerde durmuş gibidir; yorgun, yaşlı insanların minicik bir hareket için uzun zaman sürelerine ihtiyaç duydukları otel lobileri, zamanın dışına düşmüş gibi görünen bir peyzaj, bir karayolu; soluk alacak havadan bile yoksun gibi görünen sanayi binaları; hepsi korkunun yuvaları gibidirler.

Lula ile Sailor zamanın durmasına karşı kendilerini korumaya çalışırlar. Çölün göbeğinde dans etmeye başlamaları bundandır. Ama zaman onları yener; hareketleri gittikçe yavaşlar ve sonunda durur. "Wild at Heart" görünenin aksine zaten bir *'road movie'* değildir. Gerçi kaçmaktadır kahramanlarımız, ama yer, harekete üstün gelir; yollar, tutsaklık durumlarını birbirine bağlarlar, o kadar.

"Blue Velvet"te yönetmenın bozduğu ödipal yapı, burada gene Lynch'e özgü bir yorumla yansıtılır. Babayı öldüren ve tahtından eden (ödipal konstrüksiyonda olduğunun aksine) erkek evlat değil, annedir. Anne, babayı iktidarın kendine özgü, cadımsı bir tarzıyla temsil eder; annenin kuklası, (Sailor ve Lu-

la'nın peşine saldığı) aciz dedektif Johnnie Faragut ve Faragut'u sadist ritüellerle öldürecek manyaklara teslim eden Marcello Santos; iktidarsız, ödipal modeldeki yerlerinden edilmiş babalardır bu bağlamda. Bunlara Bobby Peru'yu da ekleyebiliriz

Ne Sailor ne de Lula doğumlarını tamamlamışlardır. Sailor'ın avukatı, mahkemelerde, onun aile hikâyesindeki eksikliklerinden ceza indirici avantajlar çıkarmayı bilmiştir. (Filmden çıkmış bir sekans.) Belki de tamamlanmış insanlar olmadıklarını çoktan kabul edip, buna razı olmuştur Lula ile Sailor. Onların o sentetik, sembolik, salt gösterge olma halleriyle yaşamalarına fırsat tanınsa, çok mutlu olabileceklerini pekâlâ düşünebiliriz.

Cehennemden Çıkış Var mı?

Lynch, cehenneme dönmüş, ekonomik yapısı kusursuzlaşmış ve tarihsizleşmiş bir dünyada birbirimizi kurtarıp kurtaramayacağımızı sorar. Bütün sınıflar mafyatik yapının içine çekilmiş olduklarından artık sınıf tanımadığı gibi, bütün firmalar ve konzernler, dünya çapında birbirlerinin aynı olacak kadar çürümüş, yozlaşmış olduklarından, artık rekabet de tanımayan bu kapitalizmde iş, emekçiyi sürüp atmış; ama sermaye de klasik kapitalistler anlamındaki sermayedarları kovmuştur. Bu kapitalizm kendi mıntıkasında çelişki üretemez bir görünümdedir ve *artık en başta çelişki olarak kadın ile erkek arasındaki çelişkiyi doğurup durur.* Filmin sonundaki kurtulma mucizesi, dolayısıyla inandırıcı olmaktan çok uzaktır. Peri, Sailor'ı kurtarıp ikna eder ve kadına geri gönderir, asıl çelişkinin göbeğine.

Sailor ile Lula'nın gökkuşağının öte tarafındaki ülkeye kaçışları işe yaramamış gibidir. "Oz Büyücüsü"nden (Victor Fleming, 1939) tanıdığımız iyi peri, sonunda ortaya çıkıp her şeyin yoluna gireceğini söylerken, bu son bir 'Happy End'den çok, bir parodiyi çağrıştırır. Belki de bu ikisi zaten bu büyüler, masallar ülkesinin içinde doğmuşlardır ve oradan çıkamıyorlardır artık. Bu yönden bakıldığında film, kapitalizm sonrası bir dönemin görüntüsünü sunar: İçinde elde edilecek hiçbir şeyin bulunma-

dığı, hatta ne için, ne *dışın, ne hayalin ne de gerçeğin doğru dürüst bir dinamiğe sahip olduğu bir toplumdur bu.*

Kuşkusuz Lynch, Avrupa'dan çok, Amerika üzerine bir şeyler söylemektedir. Bu ülkenin insanlarından ve sisteminden oluşturduğu bir galeri taslağıdır bu; kesinlikle içinde sadece katillerin, sadistlerin, manyakların ve zır delilerin dolandığı bir dünyanın karikatürü gibi bir şey. Dick Tracy'nin hakiki dünyasındayızdır; hani içinde bir tek Dick Tracy'nin yalan olduğu hakiki (yalan olmayan) dünyada.

David Lynch, Jean-Luc Godard ile birlikte bir yandan kendini açıklayan, bir yandan kendi eleştirisini yapan (kendi kendinin hem teorisi hem de aşılması olan) bir sinema anlayışını paylaşır. Kendini oluşturan öğelerin işbirliğinden değil de çelişkilerinden oluşan bir sinemadır bu. "Wild at Heart"ın içinde biraz "Serseri Âşıklar", biraz "Pierrot le Fou", biraz "Week-End" vardır. Bunlara dala çıka, Amerika'yı araştırır Lynch. Ölmekte olan Amerika'yı.

Kudret ve iktidar ile birlikte işler çoktan gangsterlerin eline geçmiştir tümüyle; fabrikalar artık bir şey üretmezler; tarımsal arazilerde hasat yoktur. Godard'ın "Nouvelle Vague" filminde de çalışma, sanayi hayatı yok olup gitmiştir. Godard figürlerinin yaptıkları işler tamamen saçmadır; ortaya bir maddi sonuç koymazlar; sadece meşguliyet görüntüleri sunmaktan ibarettir bu çalışmalar.

Ne apokaliptik Amerika'da ne de bomboş Avrupa'da karşımızda gerçek, eyleyen insanlar buluruz. Tasarımlar, kurgulardır bunlar. Lynch, popüler kültürün tanrılarını kullanır insanlar yerine. Her iki kahramanının sadece onlara ait olma, onlar için bulunmuş olma, onları insan olarak karakterize etme özelliği taşıyan tek bir jesti, tek bir pozu yoktur. Popüler kültürün önceki göstergelerinin alıntıları gibidirler bu kimseler. Göstergenin göstergesi.

Her şey durmadan tekrarlanır. Başka bir bağlamın içine girip

başka, yeni bir anlama bürünür. Ya da, anlamlandırma yeteneğimizin kapasitesini zorlayacak kadar hızlı yer değiştirir; bir anlamdan ötekine koşar.

Kuşkusuz ABD'nin o mitosçu tür sineması geleneğine ters düşer film.

Algılama ve gerçeklik üzerine bir görüntüler felsefesidir de "Wild at Heart".

"Lost Highway"
Ucu Bucağı Belirsiz, Dolanmış Bir Şerit

"Lost Highway", ya da Türkiye'de gösterildiği adıyla "Kayıp Otoban", Lynch'in önceki filmlerinin estetik ve anlatıcı yapısına bir geri dönüş, ama bundan da öteye yeni bir düzleme giriştir. "Kayıp Otoban", görüntülerin sunduğu hikâyeyi anlamlandırmaya boşuna uğraştığımız izlenimi verir ilk bakışta; karşımızda üst üste binmiş görüntüler vardır ve her bir görüntü düzlemi belki ayrı, kendine ait bir öykü anlatmaktadır.

Film şizofren (izlenimi veren) bir katilin öyküsü gibi görünmektedir. Zihinsel, ruhsal düzlemde değil de, doğrudan maddesel bir anlamda bir başka adamın içine gizlice sığınır bu şizofren katil. Saksofoncu Fred Madison (Bill Pullman) ve karısı Renee (Patricia Arquette), atmosferi çok soğuk, aşırı lüks bir evde yaşamaktadırlar. İlişkileri pek iyi sayılmaz. Fred ev telefonundan esrarengiz bir haber alır: "Dick Laurent öldü!" Görünüşte ne böyle birini tanımaktadır Fred ne de haberi vereni. Ertesi günlerde, karı kocaya tuhaf video kasetleri ulaşır; ilk kasette kendi evlerine giriş görüntüleri vardır. Derken bu kasetleri çekenin bizzat evlerine hatta yatak odalarına kadar girmiş ve kendilerini görüntülemiş olması gerektiğini fark ederler.

Fred, muhtemelen karısının yakınlık duyduğundan kuşkulandığı Andy adlı adamın partisinde esrarengiz biriyle tanışır. Adam, Fred'e bizzat onun daveti üzerine evlerinde olduğunu söyler. Fred son video kaseti seyreder; orada karısının öldürülüşü gösterilmektedir. Anında bir geçişle bir polis sorgulamasında

buluruz kendimizi. Fred Maddison karısını öldürmekten suçlu bulunup ölüme mahkûm edilir.

Bir sabah, şiddetli baş ağrılarından şikâyet eden ve gardiyandan bir ağrı kesici alan Fred, hücresinde kaybolur. Onun yerindeki kişi, bir otomobil hırsızlığından dolayı yasayla başı derde girmiş ve şartlı salıverilmiş olan genç Pete Dayton'dır. Anne babası Pete'i hapisten çıkarıp, varoştaki evlerine götürürler. Pete orada 'Arnie'nin garajında çalışmaya başlar; bu arada eski kız arkadaşı Sheila (Natasha Fregson Wagner) ile yeniden arkadaşlık kurar; ancak Pete'in geçmişinde, ne arkadaşlarının ne de anne babasının üzerlerinde konuşmaya yanaşmadıkları karanlık noktalar vardır. Pete'in en iyi müşterisi porno üreticisi ve mafya babası Bay Eddy'dir (Robert Loggia). Pete, onun Mercedes-Limuzin arabasının bakımını yapmaktadır. Bay Eddy'nin kız arkadaşı Alice'e (gene Patricia Arquette), Pete yanaşmaya çalışır; gangster ilişkiyi fark edince de kız ve oğlanın hayatı tehlikeye girer. Alice, Pete'i, parasına göz koyduğu ('ilk öyküde' Fred'in, karısı Renee ile arasında bir şeyler geçtiğinden kuşkulandığı) Andy'yi öldürmeye ikna eder; ardından ikisi de çöle kaçarlar. Çölde Pete bir değişim yaşar.

İki Öykü ya da: Bir Öykünün İki Versiyonu

Filmin hemen başında uykusunu alamamış olduğu belli olan bir adam görürüz. Ortalık karanlıktır, ama ne gündüzdür ne de gece. Gördüğümüz kişinin kendi ürettiği bir karanlıktır bu sanki. Fred kötü bir haber bekliyormuş gibi sinirlidir. Derken kapı diyafonundan bir ses duyulur: "Dick Laurent öldü!" Fred pencereden sokağa bakar. Bir şey görünmemektedir. Uzun süre cevabını alamayacağımız bir soru atılmıştır ortaya: Dick Laurent de kim?

Fred ve Renee Madison'ın evidir burası. Gelişimlerini "Blue Velvet"te, daha sonraki öykülerini "Wild at Heart"ta izlediğimiz çift evlenmişlerdir sanki burada. Renee, Fred'in saksofon çaldığı kulübe gitmek istemediğini, evde kalıp okumayı arzu ettiğini

söyler. "Okumak mı?" diye sorar Fred, ona, "Ne okuyacaksın?" Evde okunacak bir şey olmadığı evin her halinden bellidir. Ama zaten 'okumak' nihayetinde bir tür ortadan kaybolmak değil midir? Öyleyse Fred'in, "Ne okuyacaksın?" sorusu, "Nereye gitmek istiyorsun?" olarak da anlaşılabilir. Renee'nin şu ya da bu şekilde "ortalıktan kaybolacağını" hemen sonraki sekanslarda göreceğiz zaten.

Fred'in, her şeyiyle geceye tabi olmuş, mavi renkli "Luna Lounge"da saksofon çalması, tam bir kendini tecrit etme girişimi gibidir. Fred, çakıp sönen şimşeğimsi ışıklar altında, parçalı bir görünüm sunarken, saksofon tamamen yalnız, inleyen, izole sesler çıkarır. Arkadan boğuk bir yankı gelir. Dinleyiciler mi? Birçok Lynch filminden tanıdığımız belirsiz, kozmik sesleri andırır sesler mi? Fred sahneye çıkarken evi aramış, ama Renee cevap vermemiştir Kimdir kaybolan, kendisi mi, Renee mi?

Fred döndüğünde, karısını evde uyurken bulur.

Ertesi sabah Renee, dış kapının merdivenlerinde sarımsı bir zarfla karşılaşır. Salonda, zarfın içinden çıkan video kaseti izlerlerken, birbirlerinden uzak iki köşede oturmuşlardır. Videodaki film, kendi evlerini cepheden göstermektedir. Soğuk, donuk görüntüler. Video, bir komisyoncunun marifeti olabilir mi? İyi de ev satılıktır da, kendileri bundan habersiz midirler?

Peki karı koca arasındaki bu yabancılaşma nereden kaynaklanmaktadır? Fred bir seferinde sahnedeyken, izleyiciler arasında Renee'yi takip eden biriyle göz göze gelmiştir. Fred, Renee'nin peşinden gittiği besbelli olan bu adamı, üzerinde kırmızı ışıkla 'çıkış' yazılı kapıya kadar gözüyle izlemiştir. Fred'in evdeki bu anımsama bölümünün ardından bakışları, o anda soyunmakta olan karısına kayar. Fred'in şüphesi yatakta da sürer. Yatakta iki yabancı gibi yan yana oturmuş önlerine bakmaktadırlar.

Önceki gece Fred bir rüya görmüştür. "Evdeydin, bana seslendin," der kadına. Kadının sesini işitiriz: "Fred neredesin?" Fred yataktaki karısına bakar: "Ama sen değildin evdeki," der, "sana benzeyen biriydi." Bu rüya besbelli Fred'in içinde bulunduğu durumun bir yorumudur ve yaklaşmakta olanları haber

verir. Kadın onu ararken ve 'Fred!' diye seslenirken, Fred karanlıktan çıkar. Renee'ye benzemiş olsa da, Renee değildir rüyadaki kadın ve kadının onu durdurmak için bağrışlarına bakılacak olursa, Fred daha rüyadayken karısının katili olmuştur.

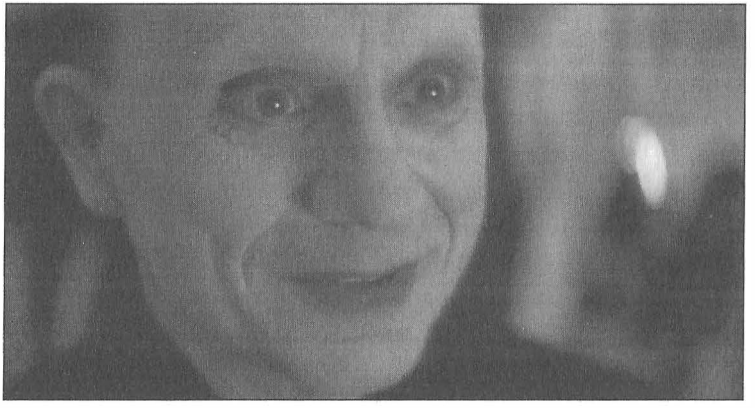
Renee, Fred'e bakar; kadının yaşlı, kötü ifadeli bir yüzü vardır. Fred dehşetle suratını yana çevirir, dönüp tekrar kadına baktığında bu kötü hayal kaybolmuştur.

Ertesi sabah kadın yeniden bir video kasetli zarf bulur. Bu kez kendilerini yataklarında görürler video filmde. Renee, polisi arar; karşı taraftan, isteksizce iki dedektif yollama sözü verilir.

İki polis evi ararlar. "Video kameranız var mı?" diye sorar polislerden biri. "Fred bundan nefret eder, şeyleri kendi tarzında görmek ister," der kadın. "Yani ne demek istiyorsunuz?" Fred: "İlle de olup bittikleri gibi değil de, onları hatırladığım şekilde," diye karşılık verir. Yani 'sanat' hayatın yerini mi tutacaktır? İç hakikat, dış gerçekliğin yerine mi geçecektir? Yoksa Lynch, figürünün ağzından filmi çözecek bir ipucu mu vermektedir? Bu estetik kavrayışta büyük bir tehlikenin gizli olduğunu polisler gibi biz de fark ederiz.

Polisler ayrılmadan önce sanki karı koca arasındaki kopukluğu biliyorlarmış gibi, her birine ayrı ayrı birer kart verirler ve evi gözaltına alacaklarını söylerler. Demek ki kamerayı eve kadar sokan o esrarengiz adamdan/kişiden sonra bir gözetleme mercii daha girecektir devreye. Bu sahnede kamera, merdivenlerden inen dört kişiyi neredeyse imkânsız bir perspektiften, yukarıdan, plonje bir çekimle izler. Biz de seyirci olarak bu gözetlemeye, oyunun içine dolanmış oluruz böylelikle. Bir gözetleme kamerasının nesnelliğinden mi bakmaktayız olaylara, yoksa bir vizyonun gücüne mi teslim olmuşuz, ayırt edemeyiz. Ama bu da zaten, gittikçe daha çok yeni yeni gözetleme ve kendi kendini gözetleme sistemlerinin ("Biri Bizi Gözetliyor") içine dolanan, 'objektif' gözlemleme/gözetleme aygıtları gittikçe daha fazla irrasyonel görüntüler üreten toplumsal bir gerçekliğin ta kendisi değil midir?

Bir partideyiz. Renee bir başka adamın, Andy'nin kollarına yığılacak kadar sarhoştur. Fred barda içerken tuhaf, gülümseyip duran beyaz, ölü yüzlü, palyaço gülüşlü bir adam kalabalıktan çıkıp Fred'e yaklaşır. "Daha evvel bir kez karşılaşmıştık değil mi?" Fred isteksiz isteksiz adamı tanımadığını söyler. Adam, Fred'e, "Evlerinde tanıştıklarını ve şu anda da onların evinde olduğunu," söyler. Adam ona bir cep telefonu uzatır: "İnanmıyorsanız beni şimdi arayın," der. Fred, adamın yanı başında evin numarasını çevirir; adam hem oradadır; hem de evden cevap verir. Fred olup biteni açıklayacak durumda değildir.



Eve nasıl girmiş olduğu sorusuna da, adam, davet edilmediği hiçbir yere gitme gibi bir alışkanlığı olmadığını belirttikten sonra, "Beni siz davet etmiştiniz!" diye yanıt verir.

Fred, Andy adındaki evsahibine bu adamı sorar. Adamı tanımamaktadır Andy, ama Dick Laurent'in bir arkadaşı olduğunu bilmektedir. Fred, Dick Laurent'in öldüğünü hatırlar. Andy şaşkındır; Fred tanımadığı birinin öldüğünü nasıl iddia edebilir ki?

Fred, Renee'yi eve dönmeye zorlar. "Bu Andy denen ahlaksızı nereden tanıyorsun?" Kadın onu 'Moke's'taki bir işten tanımaktadır; Andy, Moke's adlı malikânesinde kadına bir iş teklif etmiştir. (Bunun porno işi olduğunu ve Renee'nin adamın yanında soyunduğunu sonra öğreniriz.) Fred, karısının bu 'boktan' arka-

daşlarından nefret etmektedir. Eve girerler. Kadın banyoda yüzünü yıkayıp biraz ayılır. Telefon çalmaktadır. Renee, biraz rüyadaki gibi Fred'e seslenir. Sanki ikisi de evin içinde kaybolmuş, farklı dünyalara geçmişlerdir. Fred videoyu seyreder. Korkunç bir değişiklik olmuştur: Fred, eve giriş ve yatak odasına çıkış bölümlerinin ardından, berbat bir şekilde öldürülmüş karısının parçalanmış cesedi başında görür kendisini videodaki filmde. Karısına seslenir; endişelenir.

Birden suratına bir yumruk iner: "Olduğun yerde kal cani herif!" Bağıran polis memurlarından biridir. Kim çağırmışsa eve gelmiştir polisler. Fred, iki memurun refakatinde cezaevinin merdivenlerinden inerken bir kadın sesi, jürinin Fred'i birinci derecede cinayetten suçlu bulduğunu söyler: Fred elektrikli sandalyede ölüme mahkûm edilmiştir.

Rüya, video kaset ve cinayet eylemi. 'Gerçekliği' temsil eden üç düzlemin düzeni birbirine karışmıştır. Önce görüntü gelir; görüntü orijinal karşısında zafer kazanmıştır; eylemden (cinayetten) önce görüntüsü vardır. (Rüya ve video filmi.) Varlık ile bilinç kesin bir şekilde birbirinden kopup ayrılmıştır; toplumun da, (seyircinin de) buradan yola çıkarak 'objektif' bir gerçekliği yeniden kurma girişimi başarısızlığa uğrayacaktır. (Bu bozma, Tarantino filmlerinden tanıdığımız, 'sıra bozumundan' gerçekten de daha fazla bir şeylere karşılık gelir. Orada "bir şey yapmışlardı ve şu oldu" biçiminde önce bir cevap, sonra soru sıralamasıyla karşılaşırız. "Rezervuar Köpekleri"nde, hangarda vurulmuş yatan kişinin başına gelenleri, 'neler oldu'yu bilahare görürüz. Lynch'in 'düzen bozumu' ise anlam kurma girişimlerimizi zorlayıp durur.)

Fred, ölüm hücresinde, hücrenin duvarına dayanmış durmaktadır; kendinde olması mümkün olmayan biri gibi.

Gece yarısı uyanan Fred, gardiyanı çağırıp bir baş ağrısı hapı ister. Alevlerin içinden doğan bir ev görür. "Wild at Heart"tan, yanan evin suçun mahalli anlamına da geldiğini biliyoruz. Ev, mavi, titrek bir ışığın içinde kaybolur. Hücrenin tepesindeki

pencere kapanır. Beyaz ışık söner. Ardından bir otoyol görürüz; yolun kenarında bir adam durmaktadır. Birçok ses, "Pete!" diye seslenmektedir. Bir kadın ona doğru koşar. "Dur yapma!" demeye kalmaz, kadın onun içinden geçer. Birbirlerine uymayan, peş peşe birbirine sarılmaya çalışan görüntüler. Fred'in baş ağrısı artar. Aynen saksofon çalma sekansında olduğu gibi, ama bu kez çok şiddetli bir şekilde mavi, beyaz ışıkların parçalayıcı bombardımanı altında Fred'in omuz çekimdeki görüntüsü deforme olup durur. Bir şey parçalanmakta, bir şey doğmaktadır. (Yarım yamalak da olsa bir doğum gene.)

Birden görüntüler kaybolur, sesler kesilir; karanlığın içinde beyaz ve pembe renkli, yumuşak bir hareket başlar; derken bu renkler de kaybolur. Tek bir hap, suçuyla yaşayamayan ve onu yeni yeni yansıtmalarla başından sürüp atmaya çalışan bir adamın kafasındaki bütün kargaşayı yatıştırmaya yetmiş midir? Böyle bir noktada ölüm biricik çözüm değil midir? Belki, ama başka bir taraftan gelir bu ölüm; değişim olarak.

Gardiyanlar hücrenin içine bakarlar. İçerdeki adam besbelli ki Fred Madison değildir. Fred'in hayalinde gördüğü, otoban kenarındaki, herkesin "Pete!" diye seslendiği adamdır bu. Otomobil hırsızlığından dolayı tutuklanmıştır.

Pete, kefaletle serbest bırakılıp anne babasının yaşadığı yere döner. "Blue Velvet"teki gibi bir eve dönüş.

Pete'in kız arkadaşı (ikinci öykü boyunca, "Eskisinden farklısın," deyip duran kız), yüzüne ne olduğunu sorar; kendisini en son gördüğü gündeki gibi tuhaf davranmaktadır kıza göre Pete. Pete o günü hatırlayamamaktadır. Neler olup bitmiştir o gün? Bir şeyler bilir gibi görünenler de susmayı tercih etmektedirler. Otomobil hırsızlığıyla, otoban ile ilgili bir şeylerin geçmiş olduğunu tahmin edebiliriz belki.

Yoksa Pete o gün ölmüş müdür? Ya da, herkesin konuşmaktan çekinmesine yol açan başka bir şey mi olmuştur?

Pete ertesi gün Arnie'nin garajına gelir. Tekerlekli sandalyesiyle Arnie gelip ona, "Hoş geldin," der. Daha sonra limuziniy-

le mafya babası Eddy ortaya çıkar. Adam, Pete'e, her sorununu çözebileceğini söyler. Elbette gerektiğinde şiddete başvurarak.

Bay Eddy, Mercedes'in çıkardığı tuhaf gürültülerin nedenini tespit etmek üzere Pete'i yanına alıp küçük bir gezi yapar. Polisler peşlerine düşerler. Bay Eddy'nin gizlemeye çalıştığı şiddet eğilimi çok geçmeden kendini ele verecektir. Eddy yolda kendisini sollayan bir arabayı sıkıştırdıktan sonra arabasındaki iki gangsterle birlikte öteki arabadaki adamı bir güzel benzetir. Bu "eğlence turunun" sonunda Eddy'nin asıl adını öğreniriz: Laurent.

Bay Eddy, yanında ağır çekimde hareket eder gibi davranan ve Pete'e büyülenmiş gibi bakan esrarengiz bir sarışınla çıkagelir. Kız o akşam, iki arkadaşıyla birlikte caddede bekleyen Pete'in karşısına dikilir ve Renee'nin sesiyle kendini tanıtır: "I am Alice Wakefield." (Renee'yi oynayan aynı oyuncudur zaten bu.)

Pete, kıza sırsıklam âşık olur; polisler onların aşk sahnelerini gözetlerler. Ancak Pete fazla geçmeden çok tehlikeli bir ilişkiye bulaştığını kavrayacaktır. Alice, Pete'i arar ve Bay Eddy ile, "bir yere" gideceğini söyler. Korkmaktadır, çünkü adamın bir şeyler sezdiğini sanmaktadır. Pete o gece motoruyla kız arkadaşı Shelia'yı ıssız bir yere götürür. Sevişmeleri gene polislerce gözetlenir: "What a fucking job." "His or ours?" "Ours, hank ours." Burada "job" sözcüğünün çifte anlamlı kullanılmasıyla oluşan şaka, gözlemlemenin değişik yansılarına da bir yollama yapmaktadır. Özne gibi "yüklem" de (fucking) hangi yönden bakıldığına bağlı olarak değişik kodlanabilmektedir.

Anne babası, Pete'i beklemektedirler. Ona polisin geldiğini ve başına gelen tuhaf şeylerle ilgili sorular sorduğunu söylerler. Pete'in Shelia ile eve geldiği gece, babası, o zamana kadar hiç görmediği tuhaf bir adamla karşılaşmıştır burada. Pete, "Benim başıma neler geldi?" diye sorup öğrenmek isteyince, hem annesi hem de babası susar, dertli dertli önlerine bakarlar.

Ertesi sabah garaja gelen Bay Eddy, Alice'in endişelerini doğrularcasına, Pete'e, Alice'i ne kadar sevdiğini söyler. Kıza sulanan her kim olursa olsun poposuna tabancayı sokup beynini

dağıtmaktan çekinmeyecektir.

Alice, telefonla Pete'i arayıp, Scycamore'daki Starlight Otel'de onunla buluşmak ister. Bir planı vardır: Bay Andy'yi öldürüp parasıyla buralardan uzaklaşacaklardır. Hani şu Fred'in karısı Renee ile ilişkisi olduğundan kuşkulanılan adamı. Alice, Moke's'ta Andy'yi tanıdıktan sonra onun sayesinde Eddy ile tanışmıştır. Andy ona (tıpkı daha önce Renee'ye yaptığı gibi) bir iş önermiştir; Eddy'nin yaptığı porno işi dışında normal bir iş. Aynı işten Renee de kocası Fred'e söz etmişti. Alice, Pete ile yatakta konuşurken bir geri dönüşle o gün orada neler olup bittiğini görürüz: Alice bir odaya girer; kapıyı bir herif beklemektedir; yandaki odada bir ikincisi halter kaldırmaktadır. Alice bir başka odaya götürülür. Kafasına bir tabanca dayarlar ve soyunmasını isterler. Bay Eddy'nin karşısındadır Alice. Soyunmaya zorlanmayı istemiş gibidir; istekli bir ifadeyle, koltukta tam karşısında oturan Eddy'ye yaklaşır, onun önünde diz çöker, elini adamın yanağına doğru uzatır. Aynı plan, bu kez kadının, Pete'in yanağına uzanan eliyle kaldığı yerden tamamlanır. "Niçin çekip gitmedin, sen de razıydın değil mi?" diye sorar Pete, Alice'e.

Bu soru tıpkı, "Blue Velvet"te Dorothy'nin Frank ile sevişmeyi isteyip istemediği sorusu gibi, cevabı verilemeyecek bir sorudur. Tıpkı Dorothy gibi Alice de, genç adamı cinselliğin öteki yüzüyle tanıştıran kadındır.

Alice saat 23'te Andy'yi aşağıya içecek bir şeyler almaya yollayacak, Pete de onun başına vurup parasını alacaktır. Pete eve döner. Evde onu karşılayan Shelia, kendisini niçin aldattığını sorar ona. Babası, kızı sakinleştirir. Kız, Pete'e, "Eskisinden farklısın," der, ama değişim hakkında bir şeyler öğrenme girişimi gene baba tarafından engellenir. Derken Eddy, Pete'i arar ve onu tanıdığını ileri süren bir 'arkadaşıyla' konuşturur. Andy'nin partisinden, birinci öyküden tanıdığımız esrarengiz tipten başkası olmayan adam, mahkûmların bir daha geriye dönmemek üzere götürüldükleri uzak bir yerden söz eder. Nereden ve ne zaman geleceği belli olmayan bir kurşunla hükümlüler infaz edilmek-

tedirler orada. Bu açık tehdide rağmen Pete, Alice ile sözleştiği yere otobüsle gider.

Pete otelde planlandığı gibi Alice'in aşağıya yolladığı Andy'nin kafasına vurur; ancak Andy umulandan çabuk kendine gelir; Pete'in üzerine çullanırken sendeleyip başını sehpanın cam yüzeyine çarpar, kan kaybından ölür. Bu arada büyük bir ekranda, mavimsi görüntülerde, Alice'i porno film içinde görürüz. Kız ganimete ulaşmaya çalışırken Pete, bir fotoğrafta Renee ile Alice'i, Eddy ve Andy ile görür. "Siz aynı kişi misiniz?" diye sorar, ama kız 'ben o değilim' anlamında sarı saçlarını gösterir (Renee esmerdir).

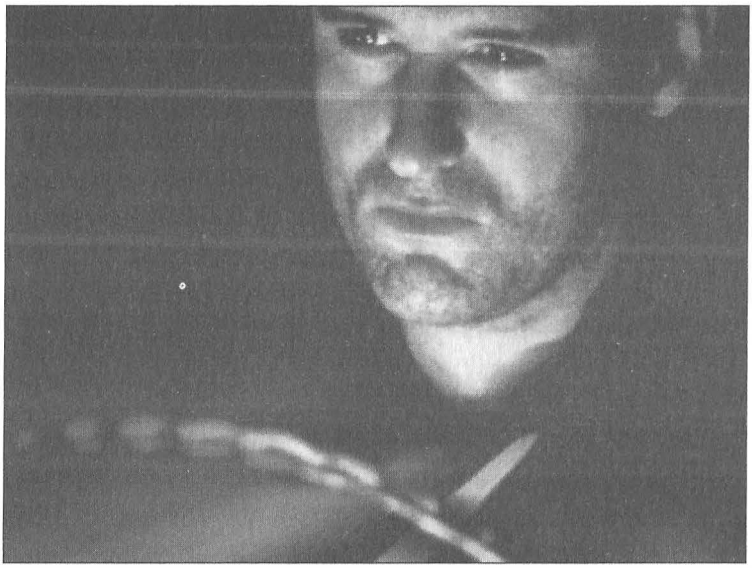
Çöle kaçmaları gerektiğini hatırlatır kız ona. İki kez gördüğümüz caddedeyizdir gene. Tekrar o alevler içindeki evle karşılaşırız. Ardından o mavimsi ışık gelir. Pete çaresizlik içinde, kıza niçin kendisini seçtiğini sorar; çölün göbeğinde bir tür kulübede sevişirler; son görüntüleri ışığın ve müziğin içinde elle tutulur şekilde çözülüp dağılır. Birbirlerine sarılırlar; görüntü beyazlaşır; görüntüler yeniden 'normalleşince' Alice ona, "You'll never have me!" der.

Pete çırılçıplak çölün ortasında durmaktadır.

Ama artık Pete değil, Fred'dir o.

Yoldan geçen arabaların far ışığında o esrarengiz adam onu gözetlemektedir. "Buradayım işte," der adam. "Alice nerede?" diye sorar Fred. "Alice de kim? Onun adı Renee'dir; Alice olduğunu söylemişse, yalan söylemiştir." Adam onun adını öğrenmek ister ve bir video kamerayı ona çevirir. Fred arabayla kaçmaya çalışır, kaçışı video kamerayla filme alınır. Gerçekten de aynı anda değişik yerlerde olabilen ve ancak davet edildiğinde ortaya çıkan bu varlık, bu meçhul adam, bir iyi bir de kötü yanı temsil etmektedir; yani yansımayı mümkün kılan bir karşıdakidir o; haz ve intikamın karanlık fantezilerinin yarattığı bir id, bilinçaltının ta kendisidir bu esrarengiz adam belki de.

Yeniden Highway'deyiz. Fred, 'Lost Highway Otel'e ulaşır. Otelde Renee ile Eddy sevişmektedirler. Fred gelmeden Renee



bir arabayla çekip gider. Fred, Eddy'yi alıp yeni bir geziye zorlar; yolda kavga başlar, Fred, Eddy'nin gırtlağını keser bıçakla ve Eddy bir kez daha cinsel yozlaşmışlığın ve şiddetin sahnelerini seyretmek zorunda kaldıktan sonra esrarengiz adamın kurşunlarıyla ölür: Eddy, öldürülmeden önce esrarengiz adamın kendisine verdiği portatif televizyonda önce lezbiyenlerin seks sahnelerini izler, ardından gözleri olmayan bir adamın, bir kadını öldürüşünü.

Fred eve döner ve telefonuyla kurtuluşu müjdeleyen mesajı verir: "Dick Laurent öldü!"

Sonsuz Otoban Gibi Kendi Üzerine Sarılmış Bir Film

Karşımızda doğrusal bir anlatım tarzı içinde çözemeyeceğimiz, birbirine bağlanması zor kurdelalardan oluşmuş, Lynch'e özgü görüntülerle kurulmuş, psikotik bir gerilim durmaktadır. ABD'deki Sundance Festivali'nde film ıslıklanmış, kafaları karıştırmıştır. Ruhun karanlıklarına yönetmenin yaptığı bu yeni yolculuk, aslında Lynch sinemasının kendine yaptığı bir referans;

dolanmış sonsuz bir şeridi açma denemesi olarak anlaşılabilir. Lynch'in filminin görüntüleri, artık hangi amaçla ve boyutlarda olursa olsun perdede hayatı şurasından ya da burasından yansıtmak yerine, kendisine yollama yapan kurdela parçalarıyla kendini yeniden üretmekte; başka bir hayat ortaya çıkarmaktadır. Bu görüntülerin içeriği yoktur; kendileri içeriktirler. Her iyi sinemacı, kendine özgü yoldan bir görüntüler dünyası, resim dili yaratır; bu görüntüler belli bir tarzda 'gerçek' dünyaya paraleldirler, kendi içinde uyumlu, mantıklı ve içlerine yerleşmeye elverişli bir görüntü dünyası oluştururlar. Lynch dünyası, içine yerleşmeye elverişli değildir; onun görüntüleri kendilerinden korkar; kendilerini görünce içleri kararır. Lynch görüntüleri cümleler olsalardı, kesinlikle sadece kendi kendilerini yorumlayan cümleler olduklarını iddia ederlerdi. Bu iddia, doğru olduğu kadar da yanlış olurdu. Çünkü estetik bir sistemin kendine referanslı olması (burada görüntülerin oluşturduğu sistem), onun gerek gerçeklik hakkında, gerekse auteur'ü, kendi yaratıcısı hakkında konuşma olanağını ortadan kaldırmaz; ancak bu konuşmayı bir üst düzleme (meta-dil) taşır; bu düzlemde, örneğin 'ben' hem yazardır (yönetmen), hem anlatının öznesidir, hem de estetik araçtır.

Filme dönecek olursak, görüntüler gösterendirler, ancak gösterdikleri (anlamlandırdıkları) şeye doğrusal bir ilişkiyle ulaşamayız; diyelim ki filmin bir sekansını anlamak için, alışageldiğimiz seyir biçiminde yaptığımız gibi, onu önceki ve sonraki sekanslarla ilintilememiz yetmez; onu birçok kez öteki sekanslara ve nihayet kendisine yansıtmamız gerekir. Lynch görüntülerinin (nesnelerinin), klasik sinemanın nesne dilindeki işlevleri taşımadığını bilmemiz de bize yardımcı olur. Onlar kompozisyonun dinamiği içinde hayatiyet bulan nesnelerdir. Kendilerinin göstergeleri oldukları kadar, Lynch filmlerinin estetik yönteminin de yansısıdırlar.

Öyleyse "Kayıp Otoban"la birlikte Lynch, yeni bir felsefi aşamaya girmektedir. Bu sinema ilk kez kendi metodolojisini, iç

yapısını, dilini (Lynch'in gösterge-öğretisini) tartışmaya açmaktadır.

Karşımıza bir kez daha tanıdık kompozisyon elemanları çıkar. Merasim dili gibi ağdalı, aşırı abartık diyaloglar; tuhaf bir ara mıntıka olan meyhaneler, neon reklamlarının gece mavisi, lambaların ışıklarını en uygunsuz köşelere yolladıkları karanlık mekânlar; kaynağı belirsiz doğum öncesi kozmik sesler; titrek, bulanık görüntülü ekranlar; sonuçsuz birbirine değme girişimleri, bir şeyler görüp tanımaktan çok, içinde bir şeyler sezdiğimiz karanlığa ağır ağır geçişler; figürlerin nereden geldiği belirsiz bir habere kulak kabartıp, onu anlamaya çalışmaları; makinelerin, vinçlerin, rayların, kulakların, gözlerin, yakın, detay çekimleri; kameranın (organik) bedenden ayrılıp, engebeli, bozuk araziler üzerinde kayması; kırmızıdan maviye geçişler; muammalı bir koyuluktan perimsi aydınlığa geçip duran kadınlar; kapalı mekânlara zorla girmeler, otel koridorlarında şaşkın koşuşturmalar; figürlerin farklı hareketlerinden oluşan bir melodi. Bütün bunlar, burada da bir Lynchville'de olduğumuzun kanıtlarıdırlar.

Bir Yabancılaşma Fantezisi

İlk bakışta genç bir çiftin hayatındaki korkunç bir yabancılaşmadan başka bir şey görmeyiz. Birbiriyle konuşma güçlükleri; cinsel sorunlar; günlük hayatın kabalıklarının bir partiye yansıyışı; güvensizlik ve yalanlar. Bu yabancılaşma, gerilim filminden bildiğimiz gibi, bir cinayet fantezisi içinde doruğa tırmanır. İhanet eden kadın, âşığı ve 'sadist' baba, (Andy, Fred) kurban tarafını oluştururlar; öldürülmeleri günahlarından arındırılmalarının yolu gibidir.

Gelgelelim olaylar farklı bir yol izler; üstelik Lynch filmlerinden bildiğimizden de farklı bir yol.

Karı koca bunalımı, ruhsal bunalım, dışarıya gerçek bir çıkış yolu bulamayan, kendi üzerine dolanmış bir zaman kurdelasına dönüşür. Tarantino filmlerinden tanıdığımız, 'önce cevap sonra sorusu' tersliğinden de öteye bir duruma yol açan zaman do-

lambacıdır bu. Bildik algılama süreçlerinin ve gelişme mantığının zaman-mekân düzeninin bozulmasıdır.

Filmin başında kahramanımız nasıl anlamlandıracağını bilemediği bir mesaj alır; filmin sonunda bu mesajı onun bıraktığını öğreniriz. Anlayacağımız, sonunda iki kez vardır o, ama hangi varoluşunun hakiki, özgün, hangisinin suret olduğunu çıkartamayız. Hayaller, vizyonlar, düşler, olmuş olan (geçmiş) ya da olacak olan (gelecek) gelişmeleri mi haber vermektedirler; yoksa bizzat gerçek midirler?

"Lost Highway"de, bir ilk düzlemde, mutsuz bir ilişkinin her aşamasına yeni bir şizofren çıkışla cevap veren bir adamın öyküsüyle ya da başka bir deyişle; karısının karakteri, özü hakkında edindiği her yeni bilgiyle birlikte, tersinden hareketle, kendi varlığının bilgisine ulaşmayı önlemek için daha büyük bir fantezi üretme mekanizmasını devreye sokan bir adamın öyküsüyle karşılaşmış olabiliriz.

Öyleyse film, başta bir yabancılaşma fantezisi işlevi taşır: Cinsel yeterliliğinden endişe eden bir adam, eşi tarafından aldatılır ve onu öldürür. (Ya da adamın biri, eşinin kendisini nasıl aldattığını ve onu nasıl öldürdüğünü ve bu yüzden nasıl cezalandırılacağını hayal eder. Karşımızda önceki filmlerden o çok iyi tanıdığımız, sonuna kadar doğamamış, olgunlaşamamış insanların biyografilerinin devamı gibi bir durum da vardır.) "Mavi Kadife"deki Jeffrey ve Sandy'ye, "Wild at Heart"taki Sailor ve Lula'ya daha sonra neler olduğunu sorabiliriz kendi kendimize. Öyle ya, iblisler ve kötüler filmin sonunda yok olmamışlar, sadece kahramanlarımız, hayali bir masal dünyasına sığınmışlardı. Barış, huzur, ancak aşırı abartılı bir hayal dünyası için söz konusuydu. Bu dünya içindeki çiftler, oraya kadar gece geldikleri karanlık yolları (ve şimdi bir aradayken yaşadıkları), mutsuz bir burjuva birlikteliğini sorgulamak isteyeceklerdir. Kendi yabancılaşmasını ve bu yabancılaşmadaki suçluluk payını, dökülen aile romanını anlayabilmek için, doğumu tamamlanmamış kahramanın bir kez daha geçmişine yolculuk etmesi

şarttır. Kahraman bu geçmişte beyhude bir çabayla, bütün hayat tecrübelerini tersine çevirmeye (bu kez doğruyu yapmaya) alışır. Bu anlamda "Lost Highway"in ikinci bölümü kahramanın kendi geçmişinden çok, Lynch filmlerinin kâbuslarına yaptığı bir yolculuktur. (Fred, içine sığındığı ikinci kimliğiyle, Pete olarak, yabancılaşmışlığının, şüphelerinin, yalıtılmışlığının nedenlerini anlamak şöyle dursun, önceki yaşadıklarını adeta çift kat bir kâbus olarak tekrarlayan bir girdaba yuvarlanır.) Kahraman, kâbusları engellemeye kalktıkça kâbuslar hızlanır.

Lynch filmi, fantastik olanın gerilim/korku türündeki işlevini de ters çevirir. Fantastik olan, ilkece ahlaki nedenlerle gündelik yaşamın içinde ansızın ortaya çıkar, (kısa bir an için de olsa) yoğun talepler koyar ortaya (diyelim ki ihanet ettiği sanılan kadını öldürme fantezisi gibi, hatta kadının ihanet ettiği fantezisi gibi), kurbanlar ister ve görevini yerine getirdikten sonra geldiği gibi sürülüp atılır gündelik hayatın içinden. İnsanın delice tasarımlarının kaynağına giden biricik yoldur fantastik olan, sinemada. Lynch filminde ise normal olan, fantastik olanın iç tarafıdır.

"Lost Highway"in kendine özgü bu *fantezi* düzleminde, bir burjuva ailesinin kendi evi, bir tuzağa ve saplantıya dönüşür. Sanıldığından çok daha labirentimsi bir mekândır burası: Ev kendi gizli mekânlarını geliştirir; perspektifleri bozar ve insanlara tehlikeli dönüşümler yaşatıp onları sonunda birbirinin katili yapar. Burjuva evi bir doğum ve ölüm rüyasına dönüşür, ancak düşmanın çoktan içine girmiş olduğu bir kaledir de burası. Evin erkeği ile ortak yaşamsal bir birliktelik kurmuş bir merci, daha eve doğru dürüst kimse yerleşmeden, gelip burayı ele geçirmiştir. Fred'in algılayamadıklarını algılamaktadır 'O'.

Fantastik olanın gene de ahlaki bir dayanağı vardır. Evdeki bu ruh (o şey), kendisini Fred'in davet ettiğini söyler. (Fred'in kendi fantezisindeki, ortaya çıkan ikinci yanı.) Gerçekten de, fantastikte kötü hemen hep 'davet edilir'. Ve genellikle de sonunda hep birilerini öldürecek olan bu hayalet, Fred'in içinde sinmiş bekleyen kötüden başka bir şey değildir belki de. *Bu da filmin Edgar Allan Poe düzlemi olabilir.*

Şizofreni

Filmin fantastik düzleminden sonraki düzlemi, *bir şizofrenin doğuşu ve gelişmesi* biçimindeki bir açıklama modeline dayanabilir. Eşinin davranışlarına göre tepkiler geliştiren bir şizofren. Kişinin, algıların ve perspektifin dağılmasının iç anlatımı biçimindeki bu düzleme, filmin Dostoyevski düzlemi de diyebiliriz. Katilin şizofrenisi anlatısıyla (öyküsüyle) birlikte yaygınlaşır; kişinin kendisinden kopan her parça sanki, onun dışındaki bir yabancı olmak zorunda kalan (şizofren yarılmanın ürünü olan) anlatıcıya geçer. Her şizofren adım, kendine yeni bir yazar, anlatıcı bulur; o da yeni yeni öyküler anlatır; bu öykülerin itici gücü kendi caniyane itkilerinin peşinden gitmek ama aynı zamanda onları algılamaktan, kabul etmekten kaçınmaktır.

Fred (erkek) cinayetin, ihanetin ve cezanın basıncı altında biri olmanın ötesine geçemezken, kadın (Renee), erkeğin fallik iktidarı karşısında bölünüp durur. Ele geçmezleşir. Arzu edilmesi, kaybolmasını sağlar. (O bana hiçbir zaman sahip olamayacak, der Pete'e.)

Renee, kahramanı (Fred'i) kötüye ve/ya da çıldırmaya götüren *'femme fatal'* değildir kesinlikle. Erkeğin, arzu ettiği kadına yönelttiği ve her seferinde geriye yansıtılan bakışıdır Fred'i buralara sürükleyen. Fred ötekinin (şizofren parçasının, içindeki kötünün, gözetleyen merciinin, yabancı adamın) bakışlarını, kendi dışında öylece bırakamaz, onlara tepkisiz kalamaz, ama bu bakışları kendi bakışlarıyla, bütünüyle de birleştirip kaynaştıramaz. Bakışların karşılıklı geçişi, olayın gelişmesini belirler; kahraman, bu bakışlarca (polisler, gardiyanlar, video ve meçhul adam) 'biçimlenir' (ve deforme olur).

Tıpkı "Blue Velvet"in Jeffrey'si gibi Fred de, kötü iktidar oyunlarının çevrildiği, kadının hem kurban hem fail olduğu dişi bir mekâna gizlice girmek ister. (Sanki kadının dünyasına her zorba giriş, erkeğin karşısına şiddetten kaçınmayan babayı çıkaracaktır.) Kadın yozlaşmışlık ile iğdişleşmiş olmanın baskısı arasında gidip gelmektedir; sırlarına ne kadar yakından bak-

mak istersek, bunlar o kadar hızlı kaybolmaktadır ve kadın en başta erkeğin suçunu, bakışın suçunu açığa vurur. Ancak Fred sızamaz bu dişi mekâna. Çünkü Renee hileli bir yoldan kapamıştır bu sızma imkânına giden yolu: Fred ile evlenerek kısacası. Bu evlilik onların birinci varlığıdır; Fred ancak onun öteki, ikinci varoluşuna sızabilir; bunu yapmak için de onu öldürmek ve bizzat bir başkası olmak zorundadır. Başka bir deyişle: Fred, kadını ve kendini yeniden bulup yaratmalıdır. Ama bunu yapmak isterken içine düştüğü panik halindeki korku yüzünden, birinci hikâyeye karşı bir taslak çıkmaz ortaya; birinci hikâyenin yansıları ve tekrarıdır sonuç; yenileme, düzeltme değil, tekrar vardır; kendi üzerine katlanma.

Bir Son Yorum

İkinci öyküyü birincinin sonucu (nedeni!) olarak almayıp, iki ayrı öykü ile karşı karşıya olduğumuzu varsayıp bir açıklama denemesi daha yapabiliriz. Diyelim ki, bu iki öykünün de ortak bir ilk/ön öyküleri ve ortada bir kadın vakası var, kadın bir Renee oluyor bir Alice. Bu iki kadını birbirine bağlayan aracı Andy. Ancak kadın, ilk öyküde Andy ile Fred'e karşı ittifak yaparken, ikincisinde Pete ile soymaya niyetlendikleri Andy'ye karşı ittifak kurarlar. Bu yorumda Alice, Pete'i günahlar ülkesine sürükleyen *'femme fatal'* olup çıkar. Pete onun kötü olduğunu anladıkça, ona daha çok teslim olur. Nihayet kız ona çölde, onun kendisine hiçbir zaman sahip olamayacağını söyleyene kadar sürer bu.

Bir kez daha değişim yaşar adam. Tam da ölümle burun buruna geldiğinde (tıpkı ilk öyküde Fred'in hücredeki değişiminde olduğu gibi) gerçekleşir bu dönüşüm tekrar. (Değişim, ölümden bir kaçıştır; ya da: Her ölüm, değişime bir sığınmadır.)

Ayrı bir öykü saydığımız ikinci öykü, çeşitli basamaklardan geçerek birincisine dönüşür. Daha yeni dönüşmüş olan Fred, "Alice nerede?" diye sorarken, kötü ruh ona, aslında sadece Renee'nin var olduğunu hatırlatır; Renee kendisine Alice diyorsa yalan söylüyordur.

Fred, Lost Highway Oteli'nde de Renee'nin Bay Eddy'yle yattığını öğrenir. İhanetin çeşitli biçimleri birbirine geçip durmaktadır. Oda numaraları Andy'nin içinden çıkışın mümkün olmadığı derin vadi anlamındaki 'Deep Dell'deki malikânesindekinin aynısıdır; ikinci öykü birçok basamaktan geçerek birincisine dönüşür artık. Fred, Eddy'yi çöle, kızın kendisini terk ettiği yere götürür. Esrarengiz adam, onların yola çıkışını gözetler. Fred, Bay Eddy'yi bıçakla ölümcül yaralar; esrarengiz adam Eddy'ye bir portatif televizyon verir; Eddy bu televizyonda önce birkaç seks sahnesini, ardından gözleri olmayan bir katilin bir kadını öldürüşünü izler. Esrarengiz adam Eddy'yi tabancayla öldürür ve Fred'in kulağına bir şeyler fısıldamak ve ona tabancayı vermek ister gibi davranır. (Belki Fred'in Renee'yi öldürmesi de, o ilk cinayet de böyle gerçekleşmiştir.) Ekranda her ikisinin görüntüsü belirir. Fred ile yabancı adam, gerçek suç ortakları arabadadırlar ve ölmekte olan Eddy'yi seyretmektedirler. Televizyon her yöne bakar. Geçmişe, şimdiye, geleceğe. Ya da: Medyanın olduğu yerde zaman yoktur.

Polisler, Eddy'nin cesedinin yanında Renee'yi, Andy ile Dick Laurent arasında gösteren bir fotoğraf bulurlar. Aynı fotoğrafta daha önce yer alan Alice ise kaybolmuştur fotoğraftan. Pete Dayton'ın parmak izleri ise her yere dağılmıştır. İki öykü, sonunda birbirine iyice sarmaşmıştır artık. Yani, Pete Dayton, Fred Madison olduğunu mu hayal etmiştir? Yoksa Hitchcock'un "Strangers on a Train" temasının psikotik bir versiyonuyla mı karşı karşıyayızdır? Birbirini tanımayan iki erkek karşılıklı olarak başlarına musallat olan kendi *'imaj'*larını öldürürler. Hakikatte aynı, tek şey olduklarını bilmezler; aynı kişi değil de, aynı adam olduklarını. Belki de o *'imaj'*, karşılıklı kafadan uydurdukları bir şeydir. Öyleyse film başladığı yerde kalakalmış demektir ve her şey çok daha berbat bir hal alır: Doğumu tamamlanmamış bir adamın karanlık balayı fantezisi gibi bir durum.

"Lost Highway" içten dışa, dıştan içe bir 'Matruşka bebekleri' oyunu oynatır başkişisine ve seyirciye (Fred/Pete). Üstelik be-

bekler, birbirinin içine sırayla girmez ve birbirinin içinden sırayla çıkmaz. İlişkileri hiyerarşik de değildir. Bütün bebekleri içine alan nihai tamlık (bütünlük) sonsuza açılır; her bir parça öncekinin ayrıntısı ya da bütünü olur çıkar. Fraktal evrende temel bir fonksiyonun kendini türete türete sınırsız 'biçim' yaratması gibi, burada da temel bir fonksiyonun açılımları çıkar karşımıza. *"Dick Laurent öldü."* Gerçekten de, bütün film bu anlamda bu 'fonksiyonun' fraktal şekillenmelerinin açıldığı, bir çoğalma gibi de algılanabilir.

Kafka anlatım tekniğinin çok belirgin bir uygulamasıyla da karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Anlatıcının [yazarın] ortadan kaybolması, hiçbir 'açıklama' yapmaması, okuru, romanın kahramanının dar ve sınırlı algı alanına sokup, oradan baktırır dünyaya. Kafka'nın kahramanı dünyayı ne kadar 'kavrarsa', okur da o kadar kavrar: Yani dünyaya (kâbusa) teslim olur; çünkü öznel, sınırlı algı, zaten dünyayı kâbusa çevirmeye yetecektir.

Benzer bir teknik "Lost Highway"de seyirciyi, çaresizce, birbirine dolanmış kurdelaları açmaya iter: Kahramanla birlikte. Yorulup yönetmenden medet umduğunuz yerde, o sizi gene filmin içine, bir başka kurdela parçasına yollar. Umutla çekersiniz kurdelayı ucundan. Elinizdeki ise gene sadece bir parçacıktır. Matruşka bebeklerinden biri; bir önceki, bir sonraki bebek kadar önemli, ya da onlar kadar önemsiz bir parça.

Filmde görüntüler bir kez daha beyazın içinde erirler. Görüntüler, insanlar, siyahın içinden çıkıp gelir, beyazın içinde kaybolurlar.

Otoban ise gecenin içinde sonsuza götürür bizi.

Hiçbir yere ve geriye, başlangıca.

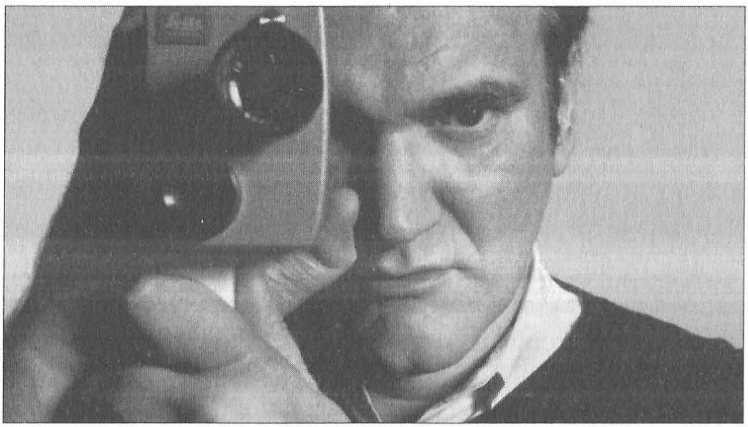
QUENTIN TARANTINO

ŞİDDETİN TRAJİ-KOMİĞİ

"Reservoir Dogs"

"Diyelim ki polisler peşinde ve arabadan birini çıkartıp atmak ve arabasıyla kaçmak istiyorsun. Ne var ki tam o sırada emniyet kemeri açılmıyor, ya da arabanın senin bilmediğin bir vites sistemi var. Gerçekten eğlendirici olan işte bu küçük kirli şeyler."*

*'Pulp-Basın Dergisi'*nde dünya çapında radikal ve yenilikçi sinemacı olarak tanıtılan Quentin Tarantino "Reservoir Dogs" ve "Pulp Fiction" filmlerinde seyirciyi küçük gangsterlerin ortamına götürür ve onları şiddet konusunda sözünü ettiği o küçük, kirli şeylerle karşı karşıya bırakır; bu kirli, küçük işler, aksilikler, iyice arapsaçına dönmüş, küçük insanların başına büyük dertler açmıştır "Rezervuar Köpekleri"nde.



Altısı siyah takımlı, beyaz gömlekli, ince siyah kravatlı sekiz adam, bir restoranda oturmuş Madonna'nın 'Like a Virgin' şarkısının güftesini ve yetmişlerin şarkılarını tartışmaktadırlar.

* Tarantino, Quentin, Scotia-Film, *Pulp Fiction* basın bülteni. Münih, 1994.

Garsonluk hizmeti için adam başı birer dolar vermek zorunda kalınca da, bahşişlerin amaç ve anlamı üzerine ateşli bir tartışma başlar. Ardından adamlar lokantadan çıkarlar.

Adamlardan ikisi, Bay White (Beyaz) ve Bay Orange (Turuncu) arabayla bir buluşma yerine gider. Arabayı Bay White (Harvey Keitel) kullanmaktadır. Bay Orange (Tim Roth) karnından aldığı kurşun yarası yüzünden arka koltukta inlemekte, böğürüp durmaktadır. Bay White sürücü mahallinden uzanıp bir eliyle onun elini tutar, arkaya doğru konuşur, yaralıyı sakinleştirmek için elinden geleni yapar.

Boş bir hangarın içinde Bay Pink (Pembe/Steve Buscemi) ile buluşurlar. Bay Pink, "Kuyumcu dükkânına yapılan soygun girişiminin başarısızlıkla sonuçlanmasının tek nedeni bir muhbirden başka bir şey olamaz," der. Soygun tam bir kan banyosuyla bitmiştir. O arada baygın Bay Orange'ı bir hastaneye götürüp götürmeme konusunu tartışırlar. Tartışma birbirlerine silahlarını doğrultacakları kadar sertleşir ve ciddileşir. Çetenin bir başka üyesi Bay Blonde (Sarışın /Michael Madsen) tartışma sırasında çileden çıkar; iki adamı dışarıdaki arabasına götürür ve onlara bagajdaki bağlı polisi gösterir.

Çeteyi kendi amaçları doğrultusunda kullanıp kendisi geri planda kalan Joe Cabot'un (Lawrence Tierney) oğlu Nice Guy Eddie (Chris Penn) öteki ikisiyle arabayı çekmek için çıkarlar. Bay Orange ve sandalyeye bağlı polisle baş başa kalan Blonde, 'Stucke in the Middle with You' müziğinin eşliğinde polise işkence etmeye başlar; genç polisin kulağını keser; üzerine bir bidon benzin boşaltıp bir işkence ritüeli içinde onu tutuşturmaya yönelir. Tam bu sırada kendine gelen Bay Orange, Bay Blonde'u vurup öldürür. Ağır yaralı Bay Orange, Joe Cobat'ın kirli işlerini su yüzüne çıkarmak için çeteye sokulmuş, aslında Freddy Newendyke adlı polistir.

(Eddie, Bay White ve Bay Pink'le geri döner; acı içinde kıvranan polisi vurup öldürür ve Bay Blonde'u kimin öldürdüğünü sorar. Tam o sırada Joe Cabot da çıkagelir. Bay Orange'ı muhbir-

likle suçlayıp tabancasını ona doğrultur. Hâlâ Bay Orange'dan yana olan Bay White da tabancasını Joe'ya çevirirken, Eddie de Bay White'a nişan alır Herkes tetiklere basar; Bay White, hem Joe'yu hem de Eddie'yi öldürür. Bay Pink ganimetle birlikte toz olmaya çalışırken hangarın dışından polis otolarının siren sesleri duyulur. Bay Orange'ın/Freddy'nin yanı başına çökmüş olan Bay White, tabancayı çete arkadaşının suratına çevirir. Freddy bütün gücünü toplayıp, gerçekten de polis olduğunu ve soygunu önceden bildirdiğini itiraf eder. Polisler içeriye girerler; Bay White'a silahını bırakmasını söylerler. Bay White tetiğe basar. Polisler de karşılık verirler.)

"Rezervuar Köpekleri", heist movie (ya da: *'bigcaper movie'* suç, hırsızlık, cinayet sineması) alt türüne giren bir film sayılır. John Huston'ın "Asphalt Jungle"; Jules Dassin'in "Du", "Rififi Chez les Hommes" ve Kubrick'in "The Killing" filmleri, bu türün tipik özelliklerini yansıtırlar. Her üçünde de acımasız, gözü dönmüş, keskin tipler bir soygun planlar, bunu gerçekleştirir ve sonunda genellikle çuvallarlar. Bu türün anlatım yasası gibi bir şey vardır: a) Soygunun, saldırının hazırlanması, b) Hayata geçirilmesi ve c) Kan gölüne dönmüş bir ortam, intikamların alınması; cezaların çekilmesi. Bu şemayı "Rezervuar Köpekleri"ne taşıyacak olursak, ağır yaralı Bay Orange'ın bulunduğu hangarda geçen (yukarıda özetlediğimiz) bölümü; bu şemadaki üçüncü aşamanın karşılığı olarak görebiliriz. Tarantino, soygunun yapılması, darbenin vurulması aşamasını, yani bu şemadaki ikinci (ara) bölümü, soygunun hemen ardından kaçış sekansları hariç, hemen tamamen bir yana bırakır. A bölümü, yani hazırlık aşaması ise ancak bölük pörçük geri dönüşlerle verilir. Başta yaralı Bay Orange'ın Bay White tarafından arabayla götürüldüğü ve arabadan yaralı polisin alındığı iki dış sekansı bir yana bırakacak olursak, karşımızda tiyatro için yazılmış üç perdelik bir oyun olduğunu varsayabiliriz kısacası: Tarantino, *'heist movie'* alt türüne özgü bir film yaparken, o türün geleneksel anlatım biçiminde karşımıza çıkan üç bölümden sadece sonuncusunu, sinema için

her zaman sorun olmuş 'tiyatro' uyarlaması gibi anlatmıştır. Ayrıca bu ana bölüm, her biri figürlerden birine odaklanmış ve gene her biri bir öncekinden daha uzun olan dört geri dönüşle parçalanır. Filmin hemen başında sekiz gangsterin bir araya gelip abuk sabuk şeylerden söz ettikleri bölüm, soygundan önceki bölümlerdendir. Ama soygunun dışında her şeyden söz ederler. Ardından, soygundan sonraki üçüncü bölümün girişine geçeriz. Bay White, yaralı Bay Orange'ı hangara götürmektedir. Geri dönüşler figürlerin değil de dış bir anlatıcının perspektifinden sunulur. [Tarantino'nun, geleneksel sinemanın anlatım teknikleri ve klişeleriyle, kâh onları tekrarlayarak, hatta tekrarladığını gözümüze sokarak, kâh onlardan uzaklaşarak, ama her seferinde, geleneksel anlatımla 'yetişmiş' bir seyircinin varlığını 'oyununu kurarken' hesaba katarak (kullanarak) (seyirciyle birlikte) kurduğu filmin gerek estetik, gerekse içeriksel açılımlarını bu sınırlı çalışmanın içinde değerlendirmemiz olanaksız. O nedenle burada (ve "Pulp Fiction"da) 'şiddet' kavramının rotasına geri dönmemiz gerekecek.]

'Şiddet' ile ilişkileri, "Rezervuar Köpekleri"ndeki kahramanların bir bakıma deşifre edilmesine giden bir yol; onların insan olma özelliklerinin tartılmasını sağlayan bir zemindir. Gangster rolü oynayıp çetenin içine sızan Bay Orange –sanki tiyatroda oynanan bir oyun sırasında birileri bir tabancaya kazaen kurusıkıların yerine hakiki mermiler sürmüş gibi– vurulduğuna, kanın aktığına bir türlü inanamamaktadır. Genç polise işkence sahnesi daha da rahatsız edicidir. Geleneksel türde seyirci polislerin vurulup devrilmesine alıştırılmıştır, ama işkence görmelerine, hele böyle kulaklarının kesilip üzerine benzin dökülmesine ne sinemasal alışkanlığında ne de duygularında bir karşılık vardır onun. Karnından ağır yaralı polis ve sandalyede işkence gören genç polis, kan revan içindeki görüntüleriyle adeta filmin içinde 'gerçek insanlar' olup, anonim düzlemlerden öne çıkarlar. Freddy Newendyke ve Marvin Nash adlı iki insandır onlar artık.

Tarantino alaycı bir mesafe ile acıya ortak edici bir yakın-

lık içinde götürüp getirir seyirciyi. Filmin şiddet sahneleri savaş filmlerindeki öncülerini anımsatır; polise yapılan işkence, bizi "The Deer Hunter"da, Vietnamlıların esir askerlere yaptıkları işkence sekansına götürür. Şiddet, uygulayıcıları için, bu ve benzeri filmlerde, hiçbir işlev taşımayan kendi kendinin amacı, bir eğlenme, zevk alma yoludur.



Kadınsız bir filmdir "Rezervuar Köpekleri". Arabayı süren bir kadın saçlarından sürüklenerek Bay White tarafından caddeye fırlatılırken, öteki kadın Bay Orange tarafından neredeyse kazaen, ani bir kendini koruma refleksiyle öldürülür. Bu özellik de, filmi savaş filmleri türüyle ortaklaştıran bir yandır. "Rezervuar Köpekleri"nde sadakat, ihanet ve manevi kurtuluş temaları, gene sayısız western, gangster ve savaş filminde olduğu gibi karşımıza çıkar.

"Did you kill anybody?", "A few cops.", "No real people?" ("Sen kimseyi öldürdün mü?" "Birkaç aynasızı." "Yani, gerçek

insan öldürmedin mi?") Tarantino'da şiddetin kendi kendinin amacı olduğu ve bir eğlenme, zevk oyununa dönüştürüldüğü eleştirisi, onun sinemasına yönelik yaygın ama oldukça haksız tepkilerdendir. Bay White ve Bay Pink, Bay Blonde'u, soygun sırasında mecbur olmadığı halde insanları öldürdüğü için psikopat olarak tanımlarlar. Bay Blonde, polise işkence yapmadan önce: "Sana bir süre işkence yapacağım; senden bilgi almak için değil; işkence yapmak beni biraz eğlendiriyor. Söyleyebileceğin hiçbir şey yok; hepsini daha önce duydum. Hızlı bir ölüm için dua etmekten başka yapacak bir şeyin yok," diye, davranışının salt bir psikopatın kendini eğlendirme amacına dönük olduğunu adeta açıklar seyirciye ve seyircinin kendisi ile arasına mesafe koymasını sağlar. Aynı seyirci, Bay White'ın da bir çete üyesi olduğunu bile bile ona olumlu özellikler atfedebilmektedir. Bay Blonde usturasını çıkardığında aynen polis gibi seyirci de artık geri dönüş olmayacağını ve onu kimsenin durduramayacağını anlamıştır. Tarantino *'Stuck in the Middle with You'* eşliğinde, bağlı polisin çevresinde dans edip duran Bay Blonde'un bu ilkel cemaatlere özgü işkence töreninde şiddetin ilkelliğine ve patojen kaynağına vurgu yaparken, polisin korkuyla, dehşet içinde büzülmesi, son anda kameranın, başını çevireceğini bildiği seyirciyi bu zahmetten kurtarmak istercesine hangarın bir köşesine dönmesi ilginç ve anlamlıdır. Senaryoda Tarantino'nun bu sekansı, işkenceye maruz kalan polisin gözünden öznel çekimle vermesi öngörülmüştür. Senaryonun ilk halinde Bay Blonde, kesik kulağı polise tutar, yani seyirciye. Bu kullanılmayan tasarım, şiddetin seyirciye de bir saldırı olduğunu anlatır belki.

Gözünü kırpmadan iki şarjörü bir ekip arabasının üzerine boşaltabilen serinkanlı gangster Bay White, en az bozulmuş, en dürüst, insan olma özelliklerini koruyan figürdür. Bay Orange'ın polis olma olasılığı düşüncesini kafasından uzak tutmak için çırpınır; onu korumak için hayatını tehlikeye atar. Ölümü, sanki bir arınma, bir kurtuluştur onun. Ölürken tam insan olmuştur.

"Pulp Fiction"

Gangster Vincent Vega (John Travolta) ve Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) arabada gidiyorlar. Birden Vega'nın tabancasından çıkan bir kaza kurşunu (araba bir sete çarpıp sekince) arka koltukta oturan adama isabet eder. Adamın beyni dağılır.

Gangsterin sevgilisi (nişanlısı) Mia Wallace (Uma Thurman) eroin ile kokaini karıştırınca, komaya girer. Şefin emriyle kıza gözkulak olması istenen ve kızı o gece dansa götüren Vega ne yapacağını şaşırır.

Boksör Butch Coolidge (Bruce Willis) gangster şefi Marsellus Wallace'ı (Ving Rhames) aldatır. Yenileceğine söz vermiş olmasına rağmen ringde rakibini perişan etmiş, gangsterin bahiste büyük miktarda para kaybetmesine yol açmıştır. Butch, kız arkadaşı Fabienne (Maria de Meideiros) ile birlikte kentin dışına kaçar. Ve ancak Fabienne, Butch için çok önemli olan babasının altın saatini kaçarken evden almayı unuttuğunu anlayınca, peşindeki gangsterlerin evde olma olasılığına rağmen, oraya geri döner. Bu saat Butch'ın dedesine ve babasına savaşlarda uğur getirmiş, en son babasının bir arkadaşı (Christopher Walken) Vietnam'dan dönmeyen babasının hatırası olarak saati Butch'a teslim etmiştir.

Arabada kazaen ölen arkadaşlarının cesediyle ne yapacaklarını bilemeyen gangsterler, kibar bir yerde oturan arkadaşlarına danışmak üzere oraya giderler. Jimmy'nin (Quentin Tarantino) karısı evde yoktur; arkadaşlarının arabadaki cesetle çıkagelmesi onu güç durumda bırakır. Karısı dönmeden bu işi halletmeleri gerekir. Tek çare "The Wolf"u çağırmaktır. Kurt (Harvey Keitel) çıkagelir ve kırk dakika içinde arabayı cesetten ve kalıntılarından nasıl temizleyeceklerini anlatır onlara.

Vincent Vega, kokain ile eroini karıştıran Mia Wallace komaya girince, onu kurtarmak için uyuşturucu satıcısı arkadaşı Lance'in (Eric Stoltz) dairesine götürür. Vega, kıza bir adrenalin iğnesi yapar; iğneyi bıçak gibi kızın kalbine saplar ve onu hayata döndürür.



Boksör Butch, baba yadigârı altın kol saatini almak için apartman dairesine döndüğünde, Vincent Vega tuvalettedir. Butch gözünü kırpmadan onu öldürür. Saatle birlikte kendisini kentin dışında bekleyen Fabienne'a dönerken, bir yaya geçidinde gangster şefi Wallace'ı görür. Wallace kendisini fark edince de, arabayla ona çarpar. Ne var ki hafif yaralanan Wallace'ın öfkesi acılarını bastırmaya yeter. Siyahi gangster şefi, topallaya topallaya Butch'ın peşine takılır. Butch bir askeri malzeme dükkânına sığınır. Peşinden dükkâna giren Wallace'la birlikte ikisi de dükkân sahibi Maynard'ın (Duane Whitacker) eline düşerler. Maynard, bir polis arkadaşını dükkâna çağırır ve birlikte siyah adama sado-mazoşist bir şiddetle tecavüz ederler. Bu arada Butch iplerini çözer; kaçmak üzereyken, aslında düşmanı olan gangster şefi Wallace'ı asker-polis işbirliğiyle oluşturulmuş şiddetten kurtarmaya karar verip aşağıya iner. Marsellus Wallace, kurtarılmasına karşılık bundan böyle kenti terk etmesi koşuluyla Butch'ın peşini bırakacağını söyler. Bu ikilinin polis ve dükkân sahibine yönelttikleri şiddet, az önce maruz kaldıklarından aşağı değildir.

Tarantino'nun bu filmi de, iç içe geçmiş üç öyküsüyle doğ-

rusal bir anlatım şemasına uymaz. Ancak filmin en başındaki Cafe bölümünü bir yana bırakacak olursak, aslında biri zaman boyutunda ileriye, biri de geriye olmak üzere iki sıçrama vardır. "Rezervuar Köpekleri"nde her geri dönüş, hatta her geri dönüş içindeki geri dönüş, aynı öznenin (kişinin) zaman içinde adım adım geriye dönmesi demektir. Sinemada bir geri dönüş, ister (dış) anlatıcının anlatım perspektifinden olsun, ister filmin kişilerinden birinin bilincinde bir geriye dönüş, bir hatırlama olsun, hep bir *'özneye'* ihtiyaç duyar. Ya anlatıcı öznenin (kişinin/kişilerin) geçmişteki bir uğrağına dönecektir ya da özne (kişi) geçmişindeki bir uğrağı hatırlayacak/düşünecektir. Anlatıcı, "Rezervuar Köpekleri"nde geriye dönüşün aracı olarak sırasıyla Bay Pink'i, Bay White'ı, Bay Blonde'u ve Bay Orange'ı kullanır. Onlar üzerinden bir zaman düzleminden ötekine gezinir durur. Boksör Butch'ın, kendisine babasının saatini getiren Yüzbaşı Koons'u hatırladığı bu öznel hatırlama biçimindeki geri dönüş sekansının dışında, geri dönüşler, anlatılanın içindeki herhangi bir motivasyonla desteklenemeyen, meşru bir gerekçesi olmayan, dolayısıyla da sadece yönetmenin dış müdahalesi olarak tanımlayabileceğimiz kırılmalar olarak çıkarlar karşımıza. Bu anlamda "Pulp Fiction" yönetmenin anlatımı yönlendirdiği anlatıcı sinemanın ilkelerine "Rezervuar Köpekleri"nden çok daha yakındır.

Tarantino bu 'el atmalar' sayesinde, bir yerde başfigür olarak ortaya çıkan kişiyi, bir başka geri dönüş düzleminde yan figür konumuna indirgeyebilir; ya da bunun tam tersini yapar. "Rezervuar Köpekleri"ndeki gibi açıklanabilir araçlar kullanmayan "Pulp Fiction", bu zaman sıçramalarında tek bir ilkeye uyar: Önce cevabı ver, sonra "Ne olmuştu?" diye sor.

"Rezervuar Köpekleri", sinemanın bu türe yakın bütün öncülerinin birikimini yağmalamış bir *'heist movie'* olabilir. Gene de kendini çok ciddiye alan bir filmdir "Rezervuar Köpekleri". Türün içinde kendine ağırlıklı bir yer edinmiş, en iyi *'heist movie'*lerden biri olma hakkını elde etmiştir. Film kendi öyküsünü

ve karakterlerini ciddiye alırken, "Pulp Fiction" kötü çocukları 'cool' tiplere; ihtilafları, açmazları saçma sapan durumlara çevirmiş; ihtilafların çözümünü, inanılmaz derecede etkili mizahi öykülere dönüştürmüştür. Vincent'in komaya giren kızı kurtarma sekansı; Butch'ın, can düşmanı, siyahi gangsteri tecavüzden sonra kurtarıp gangsterce bağışlanması, uğradığı tecavüzün ayıbını örtmek için Wallace'ın Butch'a hemen o gün kenti terk etmesini söylemesi.

Kara mizahın bu çok özel, çok Amerikanvari, Amerikan popüler sinemasının 30-40 yılıyla dalga geçen tarzı, sinema eleştirisinin tepkisini çekmiştir. Kuşkusuz, profesyonel katiller gerçeklikte, kötü, tatsız tiplerdir; kuşkusuz bir tabanca kendiliğinden patlayıp arka koltuktaki insanın beynini dağıtıyorsa, bu çok tatsız, dehşet verici bir durumdur. Bu doğruları inkâr etmek zaten kimin aklına gelebilir ki? Ama zaten özellikle "Pulp Fiction"ın profesyonel katillerinin sefil, karikatürümsü halleri, giyim kuşamları ve popüler sinemanın klişe tasarımlarına ayak uydurmak üzere uydurulmuş gibi görünmeleri, onları zaten, David Lynch filmindeki göstergenin gösterisi (Elvis-Monroe) gibi pozun pozu düzlemine taşımıyor mu? Bunlar, klişelerin hem temsilcisi hem de popüler kültür klişelerinin mantıken yıkıcısı olmuyorlar mı?

Tarantino: Biyografi ve Şiddet

"Pulp Fiction"ı '80'li yılların video-çocuklarından birinin ürünü olarak değerlendirmeye çalışırsak, bu kez de izleyici ile film arasında kurulmak istenilen ilişkinin bir başka boyutuyla karşılaştığımızı düşünebiliriz. Tarantino o yıllarda North-Hollywood'un video arşivleri arasında önüne gelen filmi seyretmiş, incelemiştir. Böyle bir video-çocuğunun, seyrettiği filmler karşısında, bir tür dayanma, şiddetin gözünün içine bakma testlerinden geçtiğini de düşünebiliriz. Tarantino "Rezervuar Köpekleri"nde video- cesaret testi ilkesini bir (filmi) alımlama tavrı olarak kullanmış, bu bağımsız sinema örneğinin ardından "Pulp

Fiction"la 'meanstream' sinemanın özelliğine dönüştürmüştür, denebilir. "Pulp Fiction"daki şiddet sahneleri, bu bağlamda, seyircinin şiddete bakarken 'cool' kalıp kalamayacağının sınandığı birer sahnedirler. Ancak serinkanlılığını koruyabilenler, şiddetin sergilenmesi karşısında kılını kıpırdatmayanlar, bu bölümlerdeki bütün o traji-komiğin de tadını çıkartabilirler. Ama elbette Tarantino şiddetin ve ona bulaşmışlığın ne anlama geldiğinin farkındadır aslında. Filmin sonunda (geri dönüş düzleminde başlarda bir yerde) siyahi katil Jules 'ellerini yıkayıp' oyundan çıkmak ister. Bunları konuştukları restoran, uçuk iki tipin soygun girişimine sahne olur. Artık kimseyi öldürmek istemediğini söyleyen Jules, yeniden silahını kullanmak zorunda kalmak üzeredir. Jules soygunu önler ve Pumpkin'in (Tim Roth) burnuna dayadığı silahla, "oyundan niçin çıkmak istediğini" açıklar:

Jules ona, "İncil'i okuyor musun ringo?" diye sorar. Pumpkin: "Düzenli değil, hayır!" diye karşılık verir. Jules, İncil'de hemen hemen ezbere bildiği ve kendi durumunu açıklamaya çok uygun bir pasaj bulunduğunu söyler: "Adil olanların yolu her iki yandan da kendinden başkasını düşünmeyenlerin cürüm ve günahlarıyla ve kötü erkeklerin zorbalıklarıyla döşenmiştir. Tanrı'nın inayeti, iyi yüreklilik adına ve iyi niyetle zayıfları ve acizleri karanlığın vadisinden geçirenlerin üzerinde olsun; çünkü onlar kardeşlerinin gerçek koruyucusu ve yolunu kaybetmiş çocukların kurtarıcısıdırlar. Ve kardeşlerimi zehirlemeye ve mahvetmeye çalışanlardan korkunç intikamlar almak istiyorum ve onları hiddetle cezalandıracağım ki, şunu öğrensinler: 'Onlardan intikamımı alınca (artık) efendi benim.'

"Anlayacağın bu sözleri yıllardır tekrarlayıp duruyorum. Ve bu sözleri kim duyduysa, kıçının tehlikede olduğunu anladı. Bu sözlerin tam ne anlama geldiklerini hiçbir zaman öyle çok düşünmüş değilim. Sadece, bir hergeleyi haklamadan önce ona anlatabileceğim oldukça soğukkanlı bir deyiş. Ne var ki bu sabah beni düşündüren bir şeyler yaşadım. Anlıyor musun, şu anda, bu sözler belki de şu anlamlara geliyor diye düşünüyo-

rum: Sen kötü adamsın ve ben dürüst, adil kişiyim ve buradaki bay 9-milimetre de, benim kara kıçımı karanlıklar vadisinde koruyan çoban. Şu anlama da gelebilir bu: Sen dürüst, adil adamsın ve ben çobanım ve dünya da, kötü ve bencil olan. Evet, bak bu hoşuma gitti. Fakat bu saçmalık hakikati yansıtmıyor. Hakikat şu: Sen zayıfsın ve ben kötü adamlara zulmeden kişiyim. Gene de uğraşıyorum ringo. Söz veriyorum, çoban olmak için elimden geleni yapıyorum."

Filmin başındaki benzer bir sahnede olduğu gibi Jules burada da karşısındakini silah zoruyla kendisini dinlemeye ve konuşmaya, daha doğrusu o kendi kendine konuşurken onu dinlemeye mecbur ediyor. Marvin'in arabadaki kaza kurşunuyla saçma sapan ölümü Jules'i etkilemişe benzemektedir. Siyahi katil oyundan çıkmaya kararlıdır. Yapıp ettiklerini, serinkanlılığını, sosyal çevrenin 'cool' halini düşünüp değerlendirmeye çalışmaktadır. Ben yokum, demeye hazırlanmakta, 'çoban' olmayı amaçlamaktadır.

Jules eylemlerinin adını kendince koymaya çalışarak, onların birer cinayet, 'patronun' ve kendi çıkarlarının gerektirdiği işin parçaları olduğunu en başta kendisi mi inkâr etmektedir? Bu eylemlerin içinde gerçekten de, dolaylı da olsa bir adaleti yerine getirme, zayıfı koruma motifi arayıp bulabilir miyiz? Yoksa kutsal metni kendi ayakta kalma tarzıyla ilintilemeye çalışan Jules, yönetmenin ahlaki bir bocalamaya işaret etme kaygısının ürünü müdür?

X- Kuşağı Filmleri

Popüler kültürü gerçekten çok önemli, ciddi, anlamlı bir birikim olarak kullanıyor Tarantino: Sanat gibi, din gibi, hatta aşk gibi. Onun tipleri, bir yanıyla 'Yeni-Dalga' tiplerini andırırlar; akılları fikirleri kadınlardaymış gibi davranan, ama erkek erkeğe olmaya bayılan ellilerin tipleri. Amerikan western kahramanları pozunda, kendilerini bir şey sanan, bulduklarını kültleştiren tipler. Tarantino kahramanlarının konuşmalarında, gevezeliklerinde

de 'Yeni- Dalga'dan çok şey vardır. "Serseri Âşıklar"ın başkişisi Michel Poiccard örneğin, Godard'ın filminde kara filmlerden ödünç alınmış bir sinema figürüdür sanki. 'Yeni-Dalga' figürleri popüler sinema kahramanları gibi davranmaya çalışırlar; Tarantino figürleri ise tersine, sıradan, alışıldık normal insanlar olmaya uğraşan figürlerdir. "Rezervuar Köpekleri", "Pulp Fiction" tipik X-Kuşağı filmleridirler belki. Filmlerdeki şiddeti, o bitmez tükenmez 'fucking'leri bir yana bırakacak olursak geriye X-Kuşağının hayatı duyuş ve yaşayış tarzı kalır. Oyuncular da hakiki X-Kuşağıdırlar. Harvey Keitel babasıdır kuşağın, Steve Buscemi, Quentin Tarantino, Tim Roth vd. katıksız X-Kuşağıdırlar. Her şeyin çoktan olmuş olduğunu; artık eskileri türünden yeni bir dünya savaşının olmayacağını, Beatles'ın bir daha gelmeyeceğini bilmektedirler; gene de profesyonellikleriyle (işleriyle) gurur duyarlar; sadece, anne babalarının, dedelerinin vahşi, çılgın düşlerinden ibaret bir dünyada seve seve, ondan hoşlanarak yaşarlar. Tarantino sinema tarihinin içinden bir Godard, bir Truffaut gibi geçer. Oradaki bir şeyleri düzenlemeye çalışmamış, bulduğunu çekip almıştır kullanmak üzere. Bunlardan kendi medyatik kült mıntıkalarını kurmuştur. Bu kült mıntıkalarla oynamış, onlarla yaşamıştır. Hayat ile film, Tarantino için aynı şeyler gibi görünürler; Martin Scorsese'de olduğu gibi. Ama Scorsese'de sinema, manevi kurtuluşa ulaştırmanın aracıdır. Gettoların, İtalyan Mahallesinin mitosundan çıkma denemelerinin bir yoludur. Tarantino'da bir araç değildir; sadece kendi kendinin amacıdır sinema.

Tarantino filmlerinin 'cool' kurbanları, kendi içlerinde tutarlıdırlar. Sonunda canlı kalma şansları yok denecek kadar azdır onların. Daha doğrusu, hiçbir Tarantino kahramanı, canını kurtarmayı denemez. Başka bir dünya yok gibidir onu kabul edecek. Sinemanın dışında, filmin dışında yaşayamazlar sanki. Sinemadırlar ve sinemayı yaşarlar. Onların çoğunu, filmin sonunda hayatta bırakamazsın, öldürür bu onları. Martin Scorsese, filmleriyle, getto mitlerinden, gangster masallarından kur-

tulmanın yolunu açmaya çalışır; Tarantino ise filmiyle gettoya girmek ister sanki; sokağa çıkmak ister gibi.

'90'lı yılların kanundışı kişisinin, ucundan olsun umurunda değildir toplum. Topluma karşı değildir; topluma ait değildir; toplumun kurbanı olarak da hissetmez kendini. James Dean'den, anne babaların ikiyüzlü burjuva ahlakının dışa savurduğu yitik, hınçlı kuşaktan çok, James Cagney'dir o. Artık babalar kaybolmuş; biyografilerin yazıldığı aile romanları parçalanmıştır; bunların yerine, baba merkezli ailelerin yerine tuhaf, gevşek, dengesiz, her an dağılabilecek öbekleşmeler geçmiştir. Bu öbekleşmelerin içinde roller değişip durur. İnsanlar boş yere baba ararlar orada. Ya da kendilerine ihanet edeni: Haini. Ama bu arayışlar da o kadar şiddetli değildir.

Teknik Terimlerle İlgili Açıklama

Sinemada (edebiyatta vb.) anlatımın *(narration)* yorumlanması (filmin anlaşılması) ile anlatımın kurulması (kabaca 'içerik ile biçim') birbirinden elbette ayrılmazlar. Ne var ki –ilkece katılmadığım ve metodolojik olarak işlevsiz bulduğum– içerik-biçim ayrımı düzlemlerinde hareket eden açıklamalar, genellikle içeriği (anlatının yorumunu) öne çıkarıp dururlar. Bu metinde de, Kubrick'in kullandığı bir *'match-cut'*tan ya da Sergio Leone'nin uzun *'close-up'*larından, *flash-back* ve öznel çekimlerden söz ediliyor; hatta Scorsese'nin filminde boks sekansı, içerik ile plan arasındaki ilintiyi öne çıkartacak şekilde ayrıntılı veriliyor. Tarantino'nun, karakterlerden birinin bilincinden değil de, yönetmenin perspektifinden *"flash- back"* yaptığına işaret ediliyor; bunu anlatıma yansıtması irdeleniyor vb.

Bu durumda, belli bir kaygıyla İngilizce terimlere yer yer bağlı kalarak (dipnotlarla sadece terimsel karşılıklarını vermek yerine) kurgulamanın *(editing)* klasik *(narrative/anlatıcı)* Hollywood sineması içindeki işlevine ve plan çeşitlerine çok kısa da olsa değinmenin yararlı olacağını düşündük.

Bu özet, şimdiye kadar bu konuda oluşturulmuş çalışmaları elbette yok saymak anlamına gelmiyor. (Örneğin M. Tali Öngören'in *Senaryo Yazma Tekniği*'nde "Çekimler" başlığı altında, a) *genel çekim,* b) *toplu çekim,* c) *orta çekim,* d) *orta yakın çekim,* e) *yakın çekim,* f) çok yakın çekim, g) *en yakın çekim* sınıflandırılması veriliyor. Açıklamalar yapılıyor.

Aşağıdaki açıklamaları bu kitaptaki açıklamaların bir tamamlaması olarak da anlayabiliriz. Gerek akademik düzeyde gerek pratikte farklı (Türkçe) karşılıklarla karşılaşabiliyoruz. Dolayısıyla aşağıdaki kısa bölüm, çekim/plan çeşitlerine karşı-

lık bulmak ya da kullanılan karşılıkları desteklemek gibi 'yetkisi' dışında kalan bir alanda öneriler yapmayıp çekimlerle/planlarla ifade ilişkisine değinmeye çalışan bir özet olarak anlaşılmalıdır.

'Narrative' Sinema

Klasik anlatımcı *(narrative)* Hollywood Sineması'nda üslup (tarz) anlatıma tabi olmak zorundadır: Çekimler *(shots)*, ışıklandırma *(lighting)* ve renk *(colour)*, dikkatleri kendi üzerlerine kurgudan (plan bağlamalarından/*editing*), *sesten* ve *mise-en-scene*'den daha çok çekmemelidirler; aksi halde 'biçimsel' öğelerin öne çıkması, anlatımın gerçeklik duygusunun zarar görmesi söz konusudur.

Bütün bu terimlerle işaret edilen öğeler, nihayetinde *gerçekçilik* (duygusu) üretmekle görevlidirler. Gerek zaman gerekse mekân içindeki süreklilik *(spatial and temporal contiguity)* sayesinde belirsizliğin ortadan kaldırılması, gerçeklik izleniminin yaratılması şarttır bu sinemada. Seyirci, kendisinin belli bir zaman ve mekân içindeki konumunu bilmeli, bu konumunu anlatılanın zamansal sırasıyla ve mantığıyla ilintileyebilmelidir. Anlatımın ve karakterlerin biricik hedefi gerçekliğe yönelmektir bu anlamda.

Bordwell, bu klasik sinemanın *normatif* olduğunu söyler (öyle sabit bir biçimsel yapıya takılı kalmama anlamında); dolayısıyla klasik anlatımcı Hollywood sineması, başka sinemaların pratiklerinden etkilenir ve bu pratiklere, sözgelimi *avant-garde*'ın ve öteki Avrupa sinemalarının etkilerine açıktır. (Atlamalı kurguları, geri-dönüşleri, paralel anlatımları yer yer kendi içinde masseder.)

Bu tespite gerçekçilik ilkesinden baktığımızda karşımıza çıkan manzara şudur: Klasik sinema, gerçekçi olma biçimindeki temel ilkeden uzaklaşmamak için anlatımın *(narrative)* mantık çizgisinden kopmamasına ve ille de şart olmamakla birlikte, *kronolojik* bir sıra izlemesine dikkat etmelidir. Bu noktada *editing* dediğimiz, planları *(shots)*, sekansları bağlama tekniği

(kurgu) ön plana çıkar. Bu mantıklılık ve süreklilik duygusunu sağlayacak olan teknik araç, kurgudur çünkü; daha doğrusu kurgunun stratejisi. (Öyle ki, klasik sinemada, *'flash-back'*ler bile kronolojik bir sırayla bağlanır birbirine, birinci geri dönüş, zaman olarak ikincisinden sonraki bir evreye çok zor karşılık gelir. Geri dönüş'leri birbirine bağlayan nedensellik zincirinin anlaşılır olması şarttır.)

Kısacası zaman ve mekân içindeki sürekliliği ve mantıki konumlandırmayı sağlayan kurgunun, kendi özelliklerini öne çıkartmadan anlatımın hizmetinde olması şarttır.

Bu amaçla, çok genel söylemek gerekirse bütün bir sekans, önce tek bir çekimde alınır. Bu da genellikle *'long shot'* denen genel planla yapılır. Buna *'master shot'* (master çekim) ya da *'master scene'* denir. Bunun ardından, *master scene*'in parçaları, artık duruma göre yakın, orta, detay planlarla yeniden çekilip, bu bölümler ana sekansa yerleştirilir, ana sekansın (genel çekimin) lüzumsuz, fazla yanları da kesilip çıkartılır. Burada genellikle *close-up* denen çeşitli yakın planlar ve *medium shot* denen diz, bel ve omuz planlar kullanılır.

Tam bu noktada, *shot* terimiyle ifade edilen, bizde genellikle plan terimiyle karşılanmakla birlikte, 'çekim' olarak da tanımlanan, kamera-nesne/karakter mesafesine bağlı bir ilişkinin kısa bir sınıflandırmasını yapmaya çalışacağız. Bu kısa özetleme bile, bize az önce sözünü ettiğimiz 'gerçeklik' (duygusu) üretme kaygısı ile çekim tercihlerinin nasıl zorunlu bir ilişki içinde olduklarını göstermeye yetecektir.

Plan-Çekim

Kameranın görüntülediği nesne ve karakterler ile kurduğu mesafe ilişkisinde genellikle '7' plandan/çekimden söz edebiliriz: *1) extreme close-up. 2) close-up. 3) medium close-up. 4) medium shot. 5) medium long shot. 6) long shot. 7) extreme long shot* ve (aynı şey olan) *distance shot*.

Close-up/extreme close-up: Bu çekimde görüntülenen nes-

ne/karakter çerçeveyi doldurur. Yaratmak istediği etki, yakınlık, iç içelik duygusudur; karakterin düşüncelerine, hatta bilinçaltından geçenlere bağlar seyirciyi. Filmdeki karakterlerden birinin anlatımın belli bir uğrağında ya da yerindeki önemini vurgulamak için de kullanılabilir. Kişiyi anlatımın içinde öne çıkarmaya yarar; 1930-1940 arasındaki birçok Hollywood filminde 'yıldızı' özellikle öteki karakterlerden ayırıp vurgulamakta kullanılmıştır.

Bu yakın ve detay planların genellikle sembolik bir karakteri vardır. Örneğin aynadaki ya da sudaki yansısına bakan bir karakterin yakın planı, kişilik bölünmesi ya da ölüm ifade edebilir. Nesnelerin, bedenin ya da hatta yüzün belli bir ayrıntısını öne çıkartmakta da kullanılır. Gerilim yaratmanın vazgeçilmez yollarından biridir. ("Psycho"daki bıçağı kaldıran eli düşünün örneğin!) Yakın ve detay planlar, anlatımın gelişmesinde önem taşıyacak bir nesnenin önemine işaret etmekte de kullanılabilirler. Son tahlilde, sırf özenti olsun diye kullanılıp dikkatleri fazlasıyla üzerlerine çekmemeleri gerekir. Bu planların da anlatımın anlamına katkıları, onların işlevini belirler.

Medium close-up: Bir, iki ya da hatta kimileyin üç kişiyi bir arada gösterebilen plan. Genellikle karakterin omzunu, başını çerçeveler. Karakteri belden yukarı ya da aşağıya tararken de kullanılan bir plan çeşididir. Tek plana birden fazla kişinin alınması, bir yakınlaşma, bir birliktelik ve dayanışma durumunu vurgulayabilir. İki kişiyi, bizde genellikle 'omuz plan' denen *medium close-up* içine alıp, üçüncüsünü bir başka planla görsel olarak bu ikisinden ayırırsanız, iki kişi arasında üçüncüsüne karşı bir 'ittifakın' (komplonun), dayanışmanın varlığına işaret edebilirsiniz.

Medium shot: Genelde karakteri diz, kalça veya belden itibaren çerçeveler. Kamera, bu (bel, kalça, diz planlarda) karakteri mimari ve sosyal çevresiyle (apartman katında, barda vb.) verecek bir mesafede durur. Karakterler bu çerçevenin yarısını ya da üçte ikisini doldururlar. Bu plan, kapalı mekânlarda ka-

rakterler arasındaki ilişkiyi görsel yoldan anlatmakta çok kullanılır. Örneğin bu plan, bir karı kocayı, aynı tek plan içinde tek bir nesne üzerinde –diyelim ki yastık üzerinde– iki ayrı köşede gösterdiğinde, görsel yoldan, bir kopukluğun varlığına işaret edebilir.

Medium long shot: Uzak çekim ile *(long shot)* bel, diz plan dediğimiz *medium shot*'un ortasında bir yerdedir. Genellikle karakterin bütün bedenini planın orta düzleminde verir. Karakterin kendisinden çok, onu çevreleyen ortamı ve öteki karakterler arasındaki yerini anlatmaya yarar.

Long shot: Nesneler ve karakterler kameradan oldukça uzaktadırlar. Kendilerini kuşatan çevrenin bütününü görürüz.

Match-cut: Daha önce kurgunun öyle fazla buradayım dememesi, dikkatleri üzerine toplamaması gerekliğinden söz etmiştik. Gerçeklik duygusunun zedelenmemesi için devamlılık, süreklilik izlenimi şarttır. Bu bağlamda özellikle *match-cut* ve *eyeline* terimleriyle tanımlanan plan bağlama yoluna özellikle dikkat etmek gerekir. Örneğin *match-cut*, öznesi ortak olan ya da aralarında biçim/eylem ortaklığı bulunan bir *long shot* (uzak, genel plan) ile bir *medium shot*'u (diz/bel planı) birbirine bağlayabilir. Bu bağlama sırasında, süreklilik duygusunu bozmamaya, görünürde iki plan arasında bir devamlılık izlenimi yaratmaya dikkat edilmelidir. Kubrick, "2001: A Space Odyssey" filminin ünlü *match-cut* bölümünde, mükemmel bir teknikle dikkati kurgudan çok anlatımın üzerine çekebilmiş, hatta ona çok etkileyici bir boyut katabilmiştir. Havaya fırlatılan ve dönen kemik parçasının *medium shot*'u, uzay gemisini gösteren *long shot* ile kusursuz bir kaynaşma gerçekleştirir. Buradaki kurgu *(editing)* bizi ilkel çağlardan, teknolojik aklın egemen dünyasına geçirirken, gerçekte bir imha aracı olan kemik ile uzay araçlarının amaçları arasında bağlantı kurmamızı sağlamakla kalmaz, insanlığın ilkece hiç gelişmemiş olduğunu ya da belki de, evrensel ölçekte bu zaman süresinin bir 'an' sayılabileceğini anımsatır.

Eyeline: Karakterin baktığı yöne bakmamızı, onun gördüğünü görmemizi sağlayan bir kurgudur; karaktere bakarken, birden onun baktığı şeye bakmaya başlarız.

Mainstream ya da 'Dominant' (Ağır Basan, Belirleyici) Sinema

Mainstream düz çevirisiyle 'ana akım' demek. Sinema sözlüklerinde 'dominant sinema' olarak da geçiyor. Geleneksel Hollywood ürünlerinin özelliklerini paylaşan, plot, karakter ve son (sinemasal eylemin çözüme kavuşması) düzlemlerinde, Hollywood kalıplarına bağlı filmlerin *'mainstream'* filmleri olarak tanımlanmaları sinema literatürünün alışkanlıklarından. Anette Kuhn (1982), *mainstream* bir sinemanın karakteristik özelliklerinin Hollywood sineması ile kurulabilecek aynılıklarla sınırlı olmadığını söylüyor. Mainstream sinemanın ya da 'ağır basan' akımın karakteristik özelliklerinin somut olarak belirlenebileceği mıntıka, sinemanın (bir endüstri olarak) ekonomi ve ideoloji ilişkisi içindeki yeriyle belirlenir.

Her ülke sineması içinde bulunduğu ekonomik ve ideolojik ilişkilerin hareketine bağlı olarak sürekli bir evrim izler. Ülkeden ülkeye, belli bir türün prodüksiyonuna ağırlık verilerek, söz konusu ekonomi-ideoloji ilişkilerine ayak uydurulur. Örneğin 1940'larda Hollywood, stüdyoların dikey birleşmesi sistemini hayata geçirdikten sonra, sinema endüstrisi parçalara bölünmüş, ortaya bağımsız yapımcılar çıkmıştır. Bu ekonomik kaygılı gelişmenin ya da adımın, sinemaya yansımalarından biri, geleneksel Hollywood sinemasının prodüksiyon alışkanlıklarının dışına çıkma (ucuz film yapımı) hem de tematik atılımlar olmuştur.

Mainstream sinema ideolojik ayağında, temel bir eylem çatısına (öykü yapısına) dayanır. Batı toplumunun mainstream sinemasında film metni, standart bir 'plot' çevresinde döner: Düzen-düzenin sarsılıp bozulması, dağılması, yeniden onarılması ve tesisi. Sinemanın eylemi, dönüp dolaşıp ana karakterler

üzerine odaklanır. Eylemin hareketini veren itici kuvvettir bu ana karakterler ya da 'başkişi'ler. Kitapta (s. ???) David Lynch sinemasıyla ilintili açıklamalarda, "eril drama" olarak adlandırdığımız ilişkinin öteki yorumu sayılır buradaki açıklamamız. Doğum ve anadan kopma, erkeğin ödipal kader çizgisini izlemesi (olgunlaşma; düzen-düzenin bozulması) ve nihayet düzenin yeniden onarılıp kurulması (mutlu son); anlatı düzleminden söyleyecek olursak, çözüm mainstream sinema için (mutlu) son, ödipal kaderini izleyen ve olgunlaşan erkeğin evlenmesi, kadınla eril dramını noktalaması gibi bir şeydir; çözüm, heteroseksüel bir birleşme demektir bu bağlamda. Ve kadının, genellikle, "günahkâr" dişinin sosyal düzene çekilip "kurtarılması", düzenin yeniden tesisinin tamamlayıcı adımıdır.

Mainstream sinemanın, ekonomi ile, ideoloji ile bağının elbette görüntü (film) düzleminde de tamamlanması gerekir. Düzen-düzenin bozulması, düzenin yeniden kurulması; ya da 'eril dram düzlemleri' bir gerçeklik efektiyle, öteki deyişle; bir gerçeklik yanılsaması üzerinden verilir. Planlar, çekimler, dolayısıyla kurgu (yukarda, planlarla ilgili kısa açıklamalarda da belirttiğimiz gibi, gerçeklik yanılsamasının oluşturulmasına hizmet ettikleri için) filmin bir bütün olduğu izlenimini, yanılsamayı kuran algıları bozmayacak, dikkati parçaların, ışığın, rengin üzerine gereğinden fazla çekmeyecek şekilde 'kullanılır'.

(Bu açıklamalar, *Key Concepts in Cinema Studies*, Susan Hayward, Routledge, Londra/New York'tan derlenmiştir.)

Orijinal Film Adları Dizini

2001: A Space Odyssey (2001: Uzay Yolu Macerası); 86, 88, 93, 94, 95, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 113, 114, 115, 120, 124, 126, 231

A Bout ile Souffle (Serseri Âşıklar); 190, 225
A Clockwork Orange (Otomatik Portakal); 14, 15, 91, 92, 93, 94, 96, 100, 101, 106, 108, 109, 113, 114, 115, 124, 126, 133, 134, 135, 139, 141, 142, 143, 144
Alphabet, The, 168
Apocalypse Now (Kıyamet); 56, 183
Asphalt Jungle, The, (Elmas Hırsızları); 215

Barry Lyndon, 89, 90, 91, 92, 95, 97, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 114, 115, 117, 118, 120, 122, 124, 125
Blue Velvet (Mavi Kadife); 172, 179, 204
Born on Fourth of July, 75
Bonny and Clyde, 12, 82

C'era una Volta il West (Batı'da Kan Var); 19, 21
Chase, The (Kaçaklar); 12
Citizen Kane (Yurttaş Kane); 35
Cogan's Bluf, 33
Cold Blood, Henry: Portrait of Serial Killer, 76

Day of Fight, 97, 98
Death Wish, 58
Deer Hunter, The (Avcı); 56, 217
Dirty Harry (Kirli Harry); 33, 34, 35
Doors, The, 82
Dr. Jekyll-Bay Hyde, 100, 141, 142
Dr. Strangelove (Dr. Garipaşk); 91, 101, 103, 107, 113, 115, 119, 120, 121, 124
Dune, 152, 166, 177

Elephant Man, The (Fil Adam); 166, 169
Eraserhead, 166, 168

Fear and Desire, 86, 99
Fugitive Kind, The (Kaçak); 187
Full Metal Jacket, 56, 90, 91, 92, 94, 99, 100, 101, 104, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 124, 125, 144

Gateway, The (Sonsuz Firar); 80
Giu La Testa (Yabandan Gelen Adam);
Godfather, The (Baba); 19
Good Fellas (Sıkı Dostlar); 69
Grandmother, The, 168

Heaven and Earth, 75
High Noon (Kahraman Şerif); 35

Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo (İyi, Kötü ve Çirkin); 19, 20, 25, 30, 38

JFK, 75, 76
Johnny Guitar, 35, 36

Killer's Kiss, 100, 104, 105, 117, 122
Killing, The (Son Darbe); 117, 215

Lolita, 91, 100, 104, 106, 108, 111, 115, 121, 124, 129
Lost Highway, The (Kayıp Otoban); 13, 180, 191, 200, 204, 205, 208, 209
Little Big Man, The (Küçük Dev Adam); 12

Mean Street, 51
Missouri Breaks (Missouri Kayalıkları); 12

Natural Born Killers (Katil Doğanlar); 13, 75, 76
Network (Şebeke); 75

Once upon a Time in America (Bir Zamanlar Amerika); 19, 21, 23, 24, 26, 41
Open Road, The, 76

Pale Rider, 32
Paths of Glory (Zafer Yolları); 89, 102, 103, 104, 105, 107, 110, 117, 125
Per Qualche Dollari il Piu (Birkaç Dolar İçin); 19
Per un Pugno di Dollari (Bir Avuç Dolar İçin); 19, 25, 28, 37, 38
Pierrot le Fou, 190
Pulp Fiction (Ucuz Roman); 213, 216, 219, 221, 222, 223, 225

Raging Bull, The (Kızgın Boğa); 61, 62, 65, 66
Reservoir Dogs (Rezervuar Köpekleri); 76, 196, 213, 215, 216, 217, 221, 222, 225
Rififi Chez les Hommes, 215

Salvador, 75
Shane (Vadiler Aslanı); 162, 163
Shining, The, 94, 95, 100, 101, 103, 106, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 124, 125
Soleil Rouge (Kırmızı Güneş); 31
Spartacus, 91, 100, 103, 107, 108, 118, 120, 122, 123, 140
Strangers on a Train (Trendeki Yabancılar); 208

Taxi Driver (Taksi Şoförü), 53, 54, 55, 58, 59
Twin Peaks: Fire Walks with Me (İkiz Tepeler); 149, 150, 154, 155, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 172

Unforgiven (Affedilmeyen); 32

Viva Maria, 31

Wall Street, 82
Week-End, 190
Who's That Knocking at My Door?, 51
Wild Bunch, The (Vahşi Belde); 80
Winetou, 31
Wizard of Oz, The (Oz Büyücüsü); 189

Yojimbo, 28

Adlar Dizini

Angelopoulos, Theo, 114
Antoine, Domingo, 39
Arquette, Patricia, 191, 192
Avary, Roger, 76

Barg, Warner C., 11
Barnes, Johnny, 62
Barthes, Roland, 43, 44
Bethune, Zina, 51
Bronson, Charles, 32, 58
Brunetta, Gian Piero, 113
Bunuel, Luis, 79, 168
Burgess, Anthony, 136, 142
Buscemi, Steve, 214, 225

Cage, Nicholas, 182, 184
Cagney, James, 226
Cimnet, Michael, 109
Cleef, Lee Van, 30, 39, 41
Coburn, James, 40
Coen Kardeşler, 15, 16
Colasanto, Nicholas, 63
Cooper, Garry, 35
Coppola, Francis Ford, 32, 69, 183
Costner, Kevin, 32
Crawford, Joan, 36
Cruise, Tom, 92

Dafoe, William, 183, 184
Danova, Cesare, 51
Dassin, Jules, 215
De Niro, Robert, 22, 42, 51, 55, 58, 61, 67
Dean, James, 22, 41, 51, 55, 58, 61, 67

Delahaye, Michel, 26
Delon, Alain, 31
Dern, Laura, 183, 185
Dorsay, Atilla, 60
Douglas, Kirk, 110
Downey, Robert Jr., 77

Eastwood, Clint, 20, 28, 30, 31, 32, 33, 35, 58
Eisenstein, Sergei, 79
Elias, Norbert, 56
Emerson, Ralph Waldo, 94

Fellini, Federico, 35
Ferzetti, Gabrielle, 40
Fischer, Robert, 15
Fleming, Victor, 189
Fonda, Henry, 39, 40
Ford, John, 97, 116
Foster, Jodie, 55
Freud, Sigmund, 10, 91, 97, 107, 139

Garko, Gianni, 32
Gemma, Guilliano, 32
Godard, Jean-Luc, 181, 190, 225
Grant, Nat, 55
Greenaway, Peter, 167
Hackman, Gene, 82
Haris, Leonard, 55
Harrelson, Woody, 76
Hayden, Sterling, 35
Hill, Terence, 32
Hitchcock, Alfred, 87, 208
Hopkins, Anthony, 169
Hopper, Dennis, 170
Hurt, John, 169
Huston, John, 215

Jackson, Samuel L., 219
Jung, Fernand, 14

Kafka, Franz, 87, 209
Karadeniz, Ali Kemali, 16
Keaton, Buster, 33
Keitel, Harvey, 51, 55, 214, 219, 225
Kelly, Gene, 129
King, Martin Luther, 150
Koch, Marianne, 29
Korte, Peter, 15
Kubrick, Stanley, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 79, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 134, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 215, 227, 231
Kuhn, Anette, 232
Kurosawa, Akira, 28
Lacan, 10
Ladd, Diana, 185
Lee, Christopher, 130
Leone, Sergio, 11, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 78, 80, 227
Lewis, Juliette, 76
Loggia, Robert, 192
Lubitsch, Ernst, 160
Lumet, Sidney, 75, 187
Lynch, David, 9, 13, 14, 15, 16, 79, 104, 147, 149, 150, 152, 154, 155, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 193, 194, 196, 201, 202, 203, 205, 206, 222, 233

Madonna, 213
Madsen, Michael, 214
Mahon, Kevin, 63
Marx, Karl, 180
May, Karl, 38
McDowell, Malcolm, 126
McGovern, Elisabeth, 43
McGraw, Ali, 80
McQueen, Steve,
Meideiros, Maria de,80

Moazezzi, Noah, 42
Monroe, Marilyn, 151, 152, 186, 222
Moriarty, Cathy, 62
Morricone, Ennio, 24, 43

Nero, Franco, 32
Nietzsche, Friedrich, 88, 99, 101, 119, 144

Öngören, Mahmut Tali, 227

Parsons, Etselle, 82
Peckinpah, Sam, 79, 80
Penn, Arthur, 12, 81
Penn, Chris, 214
Pesci, Joe, 41, 63, 67
Plöger, Thomas, 11
Portman, Adolf, 165
Proudhon, P. J., 180
Pulman, Bill, 191
Purcell, Henry, 126

Ray, Nicholas, 32, 36
Rhames, Ving, 219
Rivette, Jacques, 26
Robards, Jason, 40
Romanus, Richard, 52
Rossellini, Isabella, 170, 184
Rossellini, Roberto, 170
Roth, Tim, 225

Schwarzenegger, Arnold,
Scorsese, Martin, 32
Seeßlen, Georg, 13, 14, 15, 21, 37, 38, 39
Shepherd, Cybill, 55
Shrader, Paul, 53, 56
Sigel, Don, 33
Simon, Noel, 44
Sizemore, Tom, 77
Spielberg, Steven, 161
Stanton, Harry Dean, 184

Stevens, George, 162
Stewart, James, 31
Stirner, Max, 144
Stoltz, Eric, 219
Stone, Oliver, 11, 13, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82
Strauss, Claude Levi, 26, 28

Tarantino, Quentin, 10, 11, 13, 15, 69, 76, 196, 203, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227
Thackery, 110
Thurman, Uma, 219
Tierney, Lawrence, 214
Travolta, John, 219
Truffaut, François, 225

Vertov, Dziga, 85
Vinton, Bobby, 172
Volonte, Gian Maria, 29, 37, 39

Wagner, Natasha Fregson, 192
Walken, Christopher, 219
Wallach, Eli, 20, 25, 30
Wayne, John, 31, 33, 77
Weil, Claudius, 21
Weld, Tuesday, 43
Welles, Orson, 35
Whitacker, Duane, 220
Williams, Tennessee, 187
Willis, Bruce, 32, 219
Winner, Michael, 58
Woods, James, 22, 41

Zinnemann, Fred, 42

Şiddetin Mitolojisi, şiddetin sinemasını ve sinema filmlerinde şiddetin kullanımını mercek altına alıyor.

Türkiye sinemasının önemli isimlerinden Veysel Atayman'ın Kiel'de yapılan "sinemada şiddet" çalışmasını temel alarak hazırladığı eser, Martin Scorsese, Sergio Leone, Oliver Stone, David Lynch, Quentin Tarantino ve Stanley Kubrick filmlerinin ayrıntılı bir okumasını ve eleştirisini okura sunuyor.

Eser ayrıca ana akım sinema ve sinema terimleri hakkında da ek metinleri barındırıyor.



/ithakiyayinlari
/ithakiyayinlari
/ithakiyayinlari
ithaki

www.ithaki.com.tr
İnternet satış:
www.ilknokta.com

9 786053 759553

5.29.12
6.3.12