ERTAN YILMAZ

derleyen ve çeviren

Filmde Yöntem ve Eleştiri

Eisenstein, Henderson, Perkins, Dayan, Rothman, Griffith, Tudor, Thompson, MacDougal, Bazin, Collins, Lovell, Sarris, Durgnat, Bordwell, Elsaesser, Wood, Place, Peterson, Nowell-Smith, Ford, Camper, Cahiers Du Cinéma, Wollen



Ertan Yılmaz, 1963 yılında doğdu. 1982 yılında DEÜ, GSF, Sinema-TV Bölümü'ne girdi. Aynı bölümde Yüksek Lisans ve Doktora programlarını kazandı ve Araştırma Görevlisi, Yrd. Doç., Doç. Dr. ve Prof. Dr. unvanını aldı. Halen DEÜ, GSF, Film Tasarımı Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

ERTAN YILMAZ
derleyen ve çeviren

FİLMDE YÖNTEM VE ELEŞTİRİ

deki Yayınları

Sergei **Eisenstein**, Brain **Henderson**, V. F. **Perkins**, Daniel **Dayan**, William **Rothman**, Richard **Griffith**, Andrew **Tudor**, Richard **Thompson**, David **MacDougal**, Andre **Bazin**, Richard **Collins**, Alan **Lovell**, Andrew **Sarris**, Raymond **Durgnat**, David **Bordwell**, Thomas **Elsaesser**, Robin **Wood**, J. A. **Place**, L. S. **Peterson**, Geoffrey **Nowell-Smith**, Greg **Ford**, Fred **Camper**, Cahiers Du Cinema, Peter **Wollen**

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2011

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Dizi Editörü: Ali Karadoğan
İngilizceden Çeviren: Ertan Yılmaz
Teknik Hazırlık: Ali Karadoğan
Kapak Tasarımı: İLEF Reklâm Atölyesi
Kapak Uygulama: Ali Karadoğan

Baskı: Cantekin Matbaası (0 312 384 3435)
Birinci Baskı: Nisan 2011 (1100 Adet)

ISBN: 978-9944-492-56-0
Bandrol Seri No Aralığı:
KTB-AGP 389050'den 390149'a kadar.

De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
İlkyerleşim Mahallesi, Elele Sitesi,
1989 Sokak, No: 8
BATIKENT/ANKARA
Tel-Fax: + 90 312 386 27 58

bilgi@deki.com.tr • www.deki.com.tr

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM BİR: SİNEMA KURAMLARI 7

Renkli Film 9
Sergei Eisenstein
Sinema Kuramlarının İki Türü 19
Brain Henderson
İlk Dönem Sinema Kuramının Eleştirel Bir Tarihi 35
V.F. Perkins
Burjuva Olmayan Bir Kamera Stiline Doğru 61
Brain Henderson
Klasik Sinemanın Tutor-Kodu 79
Daniel Dayan
"Dikiş Sistemine" Karşı 95
William Rothman

BÖLÜM İKİ: TÜR ELEŞTİRİSİ 105

Dönemler Ve Türler 107
Richard Griffith
Tür Ve Eleştirel Yöntembilim 117
Andrew Tudor
Meep Meep 127
Richard Thompson
Etnografik Filmin Yanları 139
David MacDougal
Western'in Evrimi 157
André Bazin
Tür: Ed Buscombe'ye Bir Yanıt 165
Richard Collins
Western 173
Alan Lovell

BÖLÜM ÜÇ: BİÇİMSEL ELEŞTİRİ 187

Bir Sinema Tarihi Kuramına Doğru 189
Andrew Sarris
Nicholas Ray'in Sineması 207
V. F. Perkins
Josef Von Sternberg'in Altı Filmi 219
Raymond Durgnat
Yurttaş Kane 233
David Bordwell
Sam Fuller'in Shock Corridor'u 255
Thomas Elsaesser
Malik Olmak (Yazmak) Veya Olmamak (Yönetmek) 263
Robin Wood

BÖLÜM DÖRT: MİZANSEN ELEŞTİRİSİ 273

Uzun Çekim 275
Brain Henderson
Film Noir'daki Bazı Görsel Motifler 289
J. A. Place Ve L. S. Peterson
Biçim Ve Siyah Bir Nokta 309
Geoffrey Nowell-Smith
Çoğunlukla Rıo Lobo Üzerine 321
Greg Ford
Disputed Passage 333
Fred Camper

BÖLÜM BEŞ: YAPISALCI ELEŞTİRİ 341

John Ford'un Young Mr. Lincoln Filmi 343
Cahiers Du Cinéma Editörlerinin Kolektif Metni
Çevirenler: Ertan Yılmaz Ve Günseli Pişkin
Sonsöz 387
Peter Wollen
Çeviren: Ertan Yılmaz

■ ■ ■ BÖLÜM BİR
■ SİNEMA KURAMLARI

RENKLİ FİLM[*1]

Sergei EISENSTEIN

Sevgili Lev Vladimirovich,

Pratik bir deneyim olmaksızın renk kompozisyonu üzerine bütün spekülasyonların kaçınılmaz olarak soyutlamalar ve zeminsiz hayaller olacağını çok doğru bir biçimde varsayarak benden kitabınızın ikinci baskısı için filmlerde renk konusu hakkında birkaç sözcük yazmamı istemişsiniz.

İsteğinizi memnuniyetle kabul ederek, size *Korkunç Ivan*'daki renkli bir sekans üzerine çalışırken edindiğim deneyime dayanarak yazıyorum.

Sinematografide anlatım araçlarının kullanımı konusunda kanımca hatalı ama maalesef oldukça yaygın olan bir bakış açısı var.

Bu bakış açısı bir filmdeki iyi müziğin duymadığınız müzik; başarılı kamera çalışmasının göze çarpmayan kamera çalışması ve iyi yönetimin (yönetmenliğin) dikkatinizi çekmeyen yönetim (yönetmenlik) olduğuna inanıyor. Renk konusuna gelince, bu bakış açısı başarılı bir renkli filmde rengin farkında olmamanızı varsayıyor. Bana göre, ilke düzeyine yükseltilmiş olan bu bakış açısı yaratıcılıktaki güçsüzlüğün, organik/canlı bir film yapmak için gereken sinemasal anlatım araçları kompleksine hakim olamamanın bir yansımasıdır.

Bu bakış açısının, yetenekleri oyuncuları kullanmakla sınırlı olan, ama iş çekimlerde, müziğin bestelenmesinde, dekorda, kurguda, renkte ve film yapımının diğer bütün alanlarında kameraman, besteci, dekorcu vd. ile çalışmaya gelince çaresiz olan yönetmenler tarafından savunulması önemlidir.

[*1] Bkz. Eisenstein, Sergei (2003). *Notes of Film Director*. NL: Fredonia Books. (Yönetmen Lev Kuleshov'a mektup olarak yazılmıştır).

Kanımca, filmlerdeki çok çeşitli anlatımsal araçlar yönetmene bunlardan birini diğeri yararına ihmal etme iznini hiçbir biçimde vermez.

Tersine, onların her birinin potansiyellerinin tam olarak kullanılması ve filmin genel *birliği* (*ensemble*) içinde hak ettikleri uygun yerlerin saptanması gereklidir.

"*Birlik*" sözcüğünü kasıtlı olarak kullandım, çünkü tıpkı oyuncular topluluğunun (ensemble) her oyuncuya yeteneklerini en iyi biçimde dışavurması için bir şans verilmesine ve uygun "orkestrasyon" sayesinde bu bireysel dışavurumların ustaca dengesine bağlı olması gibi, filmin anlatım araçlarının bütün kompleksinin de bütünün çerçevesi içinde her birinin maksimum düzeyde etkili kılınacak şekilde kullanılması zorunludur.

"Orkestrasyon" sözcüğü de kasıtlı olarak kullanılmıştır, çünkü orkestra her zaman insanın ulaşmak için çabalamak zorunda olduğu uyumun en iyi örneği olacaktır. Hiçbir zaman orkestranın kulakları tırmalayan bir parça çaldığını duymayız; orkestra çok akıllıca bize, önde gelenlerin kendi yerlerini korumalarını önlemeyen ve her bir enstrümana tam zamanında ve temayla uyumlu olarak en iyi icrasını sunma olanağı sağlayan, tek tek parçalar aracılığıyla müzikal ifade araçlarının eşgüdümlü etkileşimini ve mübadelesini verir.

Benzer bir biçimde, bir sinema sanatı yapıtının etkili bütünü belirli öğelerin bastırılmasına ve diğerleri yararına "tarafsızlaştırılmasına" değil, verili koşullarda filmin içeriğini, anlamını, temasını ve ideasını maksimum netlikle açığa vurma kapasitesi olan o öğenin belirli bir anda tüm özelliklerini verebilecek o anlatımsal araçların zekice kullanımına bağlıdır.

Bu, diyelim Moskova'nın yanışını filme alırken yönetmenin antik başkentimizde alevlerin şiddetlenmesini olduğu kadar karakterlerin göğüslerinde yanan tutkuları, onların yurtseverlik ateşini göstermek zorunda olmasında açık değil midir? Bir bütün olarak filmin bu "temel" parçasını sunmadaki başarısızlığın ilk olarak temanın ortaya konuşunda en önemli öğe olan oyunculuğun ve deneyimlemenin duygusal gücünü etkileyecek olması da eşit derecede açık değil midir? Yani bu öğe yalnızca diğer bileşenlerin, bütünün düzenlenmesine uygun olarak ve en iyi yetenekleriyle genel "koro"ya katılan anlatımsal araçların geri kalanının birleşik gücüyle desteklendiğinde etkilidir.

Buradaki ustalığın her özel, tekil öğe düzenlenen bütünün birliğini zayıflatmasın diye, anlatım araçlarının her birinin, bütünün maksimum düzeyde dengelenmesi, aynı zamanda orkestrasyonu için geliştirilebilmesi anlamına geldiğini tekrarlıyorum.

Bu düşünce, kendi yetersizliklerini filmin bileşenlerini "fark edilemez" kılmaya yönelik cazibeyle gizleyen ve bu bileşenlere hakim olamamalarını anlatım araçlarını "tarafsızlaştırma" arzusuyla maskeleyen yaratıcılık açısından zayıf kişiliklerin savunduğu anlatım araçları üzerindeki karamsar ısrara doğrudan karşıtlık içindedir.

Film-yapımının her türlü anlatım aracına dair alınması gereken böylesi bir konumdur.

Bu, benzer ölçüde renk için de geçerlidir.

Yukarıda söylediklerimin anlamı aşağıda söyleyeceklerime indirgenebilir: sinemasal anlatımın bütün öğeleri bir filmin yapımına dramatik aksiyonun öğeleri olarak katılmalıdır.

Bu nedenle, bir filmde rengin kullanımı için ilk koşul, onun her şeyden önce dramatik bir faktör olmasıdır.

Bu açıdan renk, müzik gibidir.

Renk de gerekli olduğunda güzeldir.

Bu ise hem rengin hem de müziğin, aksiyonun gelişimimin belirli bir anında aktarılması, söylenmesi, açıklanması gerekeni tam olarak anlatabildikleri ya da ifade edebildikleri yer ve zamanda güzel olduğu anlamına gelir.

Bu bir monolog ("Bir milyon eziyet" – *Wit Works Woe*'deki Chatsky), bir haykırış ("*Ve sen, Zalim!*") ya da bir sessizlik ("İnsanlar susuyor" – *Boris Godunov*) olabilir.

Bu çok sayıda nesnenin hareketi ("Birnam ormanı kalkıp üstüne gelmedikçe, Dunsinane tepelerine kadar gelmedikçe" – *Macbeth*'[2]), güçlükle algılanabilen bir jest ("Elinin küçük bir hareketiyle, birliklerini Rusların üzerine sürdü" – *Poltava*), bazen hazırlık için aryalar arasından can sıkıcı bir temayı kullanan orkestranın hareketi (*The Queen of Spades*), bazen de kahramanın ölümünü haber veren kan kırmızısı ışığın sahneyi kaplaması (*Ivan Susanin*) olabilir. Belirli bir anda, kendi yerinde, her biri, ona o anda bu yeri kazandıran anlatımsal öğelerin genel korosu içinde ön plana geçerek o anın kahramanıdır.

Sessizlik. Bir sözcük. Bir tirat.

Kitlesel oluşumlar. Elin küçük bir hareketi.

[2] Çev. Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul, Çan Yayınları, 1962, s. 86 dan aynen alınmıştır. (Ç)

Arya ya da bir orkestra parçası.

Perdeyi kaplayan renk unsuru.

Her biri kendi yerindedir. Her biri o anı dramaturgik olarak eşsizleştiren araçlardır. Her biri, göz önüne serdiği anda genel düşüncenin en mükemmel anlatım öğesidir. Anlatım araçlarının etkisi akortlar halinde işler.

Bazen söylenen bir sözcük, örneğin kemerlerin altında söylenen bir ağıtla, sisle kaplı bir alandaki bir çobanın kavalıyla, yan odada çalınan bir vals gibi uzaktan gelen bir müzikle uygun bir biçimde desteklenir. Diğer anlarda müzik uygun değildir, ancak buna yönelik içsel itki öylesinedir ki, gündelik bir tarzda bunun kaynağını açıklamanın olanaksızlığı, onun kullanımına engel teşkil etmez.

Bazen öfke dolu öğeler seslerin kaosuyla birlikte izleyicinin üzerine saldırır ya da yavaşça hareket eden ay, yumuşak müziğin içine berrak bir "mavi" lirik temayı sokar.

Bu yöntemlerin her biri kullanılabilir, çünkü müzik oyunculuğa ya da bir duruma, bir sahneye ya da bir araya (pause), dramaturgik anlatımın bütün araçları arasında, özel bir anda dramaturgik ana yol açmada, dramaturgik bütünün zincirinde en etkili halka olan duygusal etkinin o karşı konulamaz gücüne yardım eder.

Her belirli anda her öğe sıkı bir biçimde saptanan sınırlar içinde kalmalıdır. Birkaç dakika içinde öne çıkacağını bilerek bu öğe bu zaman boyunca kendini gizlemeli, bekliyor görünmeli, mümkün olduğunda fark edilmez olarak, diğerlerinin onun sesini bastırmasına izin vermelidir.

Ancak bu kendini geri planda tutma "tarafsızlaştırma" değildir. Bu daha iyi bir atılımın öncesindeki bir geride durmadır. Bu kasıtlı fark edilmezlik, söz konusu unsurun ortaya çıkışının etkisini güçlendirmektir.

Rengi filmin dramaturgisinin bir öğesi olarak görüyoruz.

Rengin kullanılışı, müziğinkine benzer görünüyor.

Renkli bir filmde renk her zaman perdede varken, müzik yalnızca gerektiğinde ortaya çıkar iddiası konuyu değiştirmez. Çünkü bir anda bir akordeon çalanı görürken ve başka bir anda da kısa bir şarkı duyarken, geri kalanını diyaloğun doldurduğu bir müzikale film demeyiz.

Bir film, eğer müziğin yokluğu bir ara (pause) ya da durgu (caesura) olarak görülürse (bu bir makara boyunca sürebilir, ama bu, ses kuşağındaki sessizliğin ritmik olarak hesaplanması kadar kesin olmalıdır) bir müzikaldir. Böylesi bir durumda müzikal devamlılık kesilmez: sahnede müzik duyulmadığında, *müzikal bir diyalog* (ve sadece dikkatsizce atılmamış ritmik birimler), manzara öğelerinin plastik silsilesi, karakterlerin tanımladığı duyguların ritmik dizisi, bölümlerin ve bölümler dizisi içinde bir montaj ritmi vardır.

Aynısı renk için de geçerlidir.

Durum, aksiyona dramaturgik ifade kazandırmak için renk öğesini gerektirmediği ve açık mavi ya da altın sarısı dikkatimizi fısıldanan sözcüklerden uzaklaştırmadığı sürece; kadın kahramanın titreyen dudaklarından ölü gibi soluk benzinin üzerine düşen sözcükleri dinlerken, elbisesinin açık yeşil rengi sahneyi kaplamadığı sürece, renk kendi zorlayıcı gücünü gizler ve yakın-çekim yararına, genel-çekim içinde yer alan ve dikkatimizi yakın-çekimde gösterilen bir nesneden kaydırabilecek temel olmayan her şeyi dışlayan bir çerçeve olarak işlev görür.

Ancak bu da "tarafsızlaştırma" değildir. Bu, izleyiciyi, ne oyunculuğun ne kitlesel hareketlerin ne de kulakları tırmalayan sesler çıkaran helikonlarla desteklendiğinde bile, o önemli öğenin kendisinin imgesi, renk öğesi olmaksızın, tam olarak etkilemeye bel bağladığı bir anda koyu kahverengi duman bulutlarından ateş kırmızısı lavların akmasıyla ya da beyaz köpüklü dalgaların mavimsi siyah çivit rengiyle etkilemek için gücün renk öğesinin istiflenmesi, bir renk arasıdır (pause).

Ancak duygusal olarak renkli tanımlamalarda etkili bir sözcüğü diğerinin üzerine koymak yeterlidir.

Film-yapımında renk ustalığına dair sıkıcı ifadelere aldırmamama izin verin.

"Renk hattı"nın, filmin anlatım araçlarının dramaturgik kontrpuanı içinde başka bir bağımsız parça olarak olay örgüsü boyunca kendi yolunu ördüğünü saptamış olarak, "bunun nasıl yapıldığını" ve "bunun neyi gerektirdiğini," "renkli bir imgenin" "renklendirilmiş (boyanmış) temsil nesnelerinden" ve bütünün anlam dolu "renkli dramaturgik hattını" cisimleştiren renk işleminin yerini alan tek tek çekimlerin "renklendirilmiş görüntülerinden" nasıl ayrıldığını daha ayrıntılı olarak inceleyelim.

Rengin dramatik işlevinin iki yönü vardır: renk öğesini (renk de dahil bütün öğeler aracılığıyla filmin yapısını belirleyen) belirli bir

dramaturgik yapıya tabi kılınması ve bu yapının içindeki aktif öğenin dramatik sunumu aracılığıyla daha kapsamlı bir renk anlayışı (doğadaki belirli bir rengin sınırsız *statükosundan* ayrı olarak, bu yapı onun kullanandaki bilinçli ve istençli itkiye ifade kazandırır).

Renkli anlatımın gelişim süreci ile doğadaki ve olgudaki rengin konumu arasında bir fark vardır. Doğadaki ve olgudaki renk, "var olan bir şeyden" "daha önce asla var olmamış bir şey," yaratıcının duygularını ve düşünceleri ifade etmeye yarayan bir şey yaratan birinin isteğine rağmen vardır.

Renge bu bakış açısından yaklaşır yaklaşmaz, benzer bir durumun farkına varırız. Renge yaratıcı bir biçimde hakim olma mücadelesi verirken karşı karşıya olduğumuz sorunun, montaj ve daha sonra da işit-görsel kombinasyonlara hakim olmak zorunda kaldığımızda karşılaştığımız ve varsayabiliriz ki, üç boyutlu (stereoscopic) filmlere ve televizyona geçtiğimizde ortaya çıkacak olan sorunlara çok benzeyen bir sorun olduğunu görürüz.

"Tek bir açıdan" görüntüden (fotoğraf) "montaj görüntüsüne" geçmenin önemi aslında neydi?

Bunu uzun bir süre önce yazdım ve yine çok önceleri bunu tek bir ilkeden – ister bir olay isterse bir olgu olsun belirsiz ve tarafsız olanın, "kendi içinde" varolanın imha edilmesi ve onun o olaya ya da olguya karşı tutumun (ideolojimin, hayata bakışımın, yani ideolojimizin, dünya görüşümüzün belirlediği tutumun) dayattığı düşünceye uygun olarak yeniden birleştirilmesinden – hareket ederek uyguladım.

İşte o anda edilgin temsil yaşamın, tarihin, doğanın, olayların, eylemlerin ve insan davranışı fenomeninin bilinçli yansımasına yol açar. İşte o anda edilgin yeniden-üretimin yerini canlı bir dinamik imge alır.

Bu edilgin yeniden-üretimi bir tür sanki, öğelerin karşılıklı ilişkilerinin ilişkilerle değil varoluşlarınca önceden belirlendiği, sunum düzeninin sunanın isteğine bağlı olmadığı, en önemli öğeye vurgunun yapılmadığı, tali öğelerin asli öğelerle karıştığı, bir olgunun öğeleri arasındaki etkileşimin, benim onu anladığım haliyle bağlantıyı ifade etmediği vesaire, vesaire yer olan "uzun çekim" simgeler.

(Kurgu anlamında bütün için önemli olan bir görüntünün kompozisyon ilkesine göre inşa edilmiş başarılı bir "uzun çekimi" değil, kameranın rasgele yakaladığı "olduğu gibi" bir olayın bir parçasını kastediyorum.)

Montaj yönteminin gelişiminde "uzun çekim" ayrı öğelere bölündü. Bu öğelere ölçülerinin artması ya da azalmasına göre farklı derecelerde önem verildi ve onlar arasında yeni bir devamlılık ve ilişki kuruldu. Bütün bunlar şimdiye kadar edilgin olan bir olguyu dinamik ve dramatik aksiyonla doldurma. yönetmenin o olguya karşı tutumunu. hayata bakışının bir tezahürü olarak onu değerlendirmesini açığa vurmak amacıyla yapıldı.

Sunulan olguya bilinçli olarak yaratıcı yaklaşımın, olgunun ilişkisiz bir aradalığı parçalara ayrıldığı ve yerine o olguya karşı yönetmenin hayata bakışının belirlediği tutumunun dayattığı olgunun öğelerinin nedensel karşılıklı ilişkilerinin geçtiği anda başladığını görürüz.

O anda montaj yöntemi filmin anlatımının bir aracı haline gelir.

Aynı şey işit-görsel montaj durumunda da yaşanır.

İşit-görsel montaj sanatı, açık bağlantıları sadece yansıtma döneminin ardından yönetmenin anlatma ve izleyiciyi etkileme amacı olan içeriğin özünü yansıtırken bu tip bağlantıları seçerek onları oluşturmaya başladığı anda ortaya çıkar.

Kesin olarak söylersek, işit-görsel film, teknenin gıcırtısının teknenin kendisinin görüntüsünden ayrıldığı ve endişeli bir şekilde bu gıcırtıyı dinleyen bir insanın yüzüyle birleştirildiği anda sanatta anlatımın özel bir aracı haline gelir. Daha önce tartıştığımız bu işlem burada daha büyük bir netlikle göze çarpar.

Birincisi, bir nesne ile çıkardığı ses arasındaki edilgin gündelik bağlantıyı keseriz. İkincisi, tartışmayı gerekli bulduğum ve alışılagelmiş "şeylerin düzeniyle" ilişkisi olmayan temaya uygun olarak yeni bir bağlantı kurarız.

Burada beni ilgilendiren, bir teknenin genellikle gıcırdadığı gerçeği değildir. Beni ilgilendiren kahramanımın, kötü karakterimin ya da başka bir karakterimin tepkisidir: belirli bir anda temamı en mükemmel bir biçimde ifade etmek için kendimin oluşturduğu başka bir olayla olan bağlantıyla ilgileniyorum.

Bu, işit-görsel kombinasyonlar konusunda gayet açıktır, çünkü burada biri görüntüleri taşıyan, diğeri de ses kuşağı olan filmin iki şeridini biçimlendirirken birleştirmemiz gereken iki alana sahibiz.

Bu iki kuşağın birbiriyle ve diğer sayısız ses kuşağıyla değişik kombinasyonları, temamı ifade etmek için birleşen işit-görsel imgeler akınını yalnızca daha da zenginleştirmeye ve komplike hale

getirmeye hizmet eder; bunlar hareketsiz "şeylerin düzenini" *benim* (yani yaratıcının) bu "şeylerin düzenine" yönelik tutumumu ifade edebilsin diye zayıflatır.

Renge yaklaşırken bütün bunları aklımızda tutmalıyız ve ben kesinlikle yukarda bahsedilen aşamalarda ısrar ediyorum, çünkü renge uygulanışında bu işlem tam olarak yapılmadıkça, filmin başından sonuna amaçlı bir şekilde "renk öğesinin geliştirilmesi" imkansızdır, tıpkı bunsuz sinemada "renk öğesinin geliştirilmesinin" en temel ilkelerini saptamanın imkansız olması gibi.

Film boyunca renk hareketinin "hattı," bütün film boyunca ilerleyen müziğin "hattı" kadar bağımsız bir biçimde ilerlediğini hissetmediğimiz sürece bu başarılı bir renkli film üretimi değildir. Her türlü işit-görsel kombinasyonları üretmek için kolayca birleştirilebilecek olan görüntüler ve ses kuşağı durumunda bu tamamen grafik olarak gösterildi.

Birkaç "hattın" – orkestradaki farklı çalgıların parçaları – kombinasyonunda ya da ses kuşaklarının bindirilmesinde bu çok daha net görülebilir (en basit durum – bir diyalog parçası müziğin üzerine bindirilir ve ses efektleri ikisinin üzerine bindirilir).

Ancak "renk hattının," gösterilen nesnenin "hattı" boyunca izlenmesi ve hissedilmesi çok daha zordur, her ne kadar renk, müziğin yaptığı kadar nesneye nüfuz etse de.

Ve yine, bu duygu ve hissedişten doğan renk sorunlarını çözmenin somut yöntemlerinin sistemi olmaksızın, renkle yararlı çalışma yapmak olanaklı değildir.

Yönetmen montaj inşalarına ve işit-görsel kombinasyonlara hakim olmanın ilk aşamalarında kullanılan "ayırma" yöntemini psikolojik olarak kavramalıdır, çünkü bu yöntem her iki alanda da ustalık ve sanatçılık için kesinlikle esastır.

Mevcut örnekte "ayrılması" gereken, bir nesnenin görünüşü ile onun renk nosyonumuzda ayrılmaz bir bütünü oluşturan "renk sesi"dir.

Tıpkı bir teknenin gıcırtısının, anlatımın bir öğesi haline gelmeden önce tekneden ayrılması gerektiği gibi, "turuncu renk" nosyonumuz da, renk ifade ve etkinin bilinçli olarak kontrol edilen araçları sisteminin bir parçası olmadan önce bir portakalın görünüşünden ayrılmalıdır. Çimenlik bir arazideki üç portakalı hem çimlerdeki üç nesne hem de yeşil bir arka plana karşı üç turuncu leke olarak görmeyi öğrenmeden önce, renk kompozisyonunu düşünmeye kalkışmayız.

Çünkü bu yeteneği geliştirmediğimiz sürece, bu portakallar ile berrak yeşilimsi mavi suyun üzerinde yüzen iki turuncu renkli cankurtaran yeleği arasındaki renk-düzenlemeli bağlantıyı kuramayız.

Parçadan parçaya, saf turuncudan kırmızımsı turuncuya, çimenliğin yeşilinden suyun mavimsi yeşiline, yeşilliği koruyan ama gür yeşil çimenlikteki güçlükle algılanabilen mavi renklerin bizi yöneltmiş olduğu bir körfezin dalgalarında baskın renk olarak gördüğümüz gökyüzüne karşı kırmızı gelincikler gibi kırmızılaşan cankurtaran yeleklerinin turuncu-kırmızı lekelerine doğru hareketle gösterilen kreşendoyu takip edemeyiz.

Çünkü portakal bir cankurtaran yeleği aracılığıyla bir gelincik olmaz.

Ve çimen de su aracılığıyla gökyüzü olmaz.

Ancak turuncu renk, kırmızımsı turuncu aracılığıyla, kırmızıda iyi sonuç verir ve gök mavisi, saf yeşilin ondaki mavinin bir kıvılcımıyla birleşmesi sonucu ortaya çıkan mavimsi yeşilden doğar.

Şu ya da bu nedenle bir dizi nesneye gereksinim duyarız: üç portakal, iki cankurtaran yeleği ve gelincikler arka planın renkleriyle desteklenmiş sıradan bir renk hareketiyle harmanlanırlar. Böylesi bir birlik için bir çerçeve olarak (durağan sekanslarda) taslakları, gri görüntülemenin tonal "seslerini," birleşik bir görsel bütünü bir kadının şalı, ağaç dallarının çizgileri ve yukarıdaki yumuşak bulutlardan oluşturma kapasitesini; ya da (dinamik sekanslarda) çekimden çekime tempodaki doğru bir biçimde hesaplanmış artışı kullandığımızda olan tam da budur.

Saf olarak plastik bir düzlemde, diğer öğelerle ilişkisiz bir plastik düzlemde olan budur.

Aynısı, renk hareketi sadece renklerin ilerlemesi olmaya son verdiği, "imagist" (duyguların ve düşüncelerin açık ve net dışavurumu taraftarı – ç.) bir önem kazandığı ve duygusal renkleri dışavurma görevini üstlendiğinde olur.

O zaman, gelişim yasaları renkli olgunun nesnel görünümüne nüfuz eden renk skalası, olayları duygusal olarak renklendiren müzik bestesinin – kendi alanında – tam bir kopyası olacaktır.

O zaman, bir yangının parlaklığı uğursuz bir karakter üstlenir ve kırmızı renk tematik kırmızı olur.

O zaman, soğuk mavi başlangıçtaki aksiyonun donmasını aksettiren turuncu lekelerin karmaşasını önler.

O zaman, sarı, gün ışığıyla ilişki kurar ve kırmızıyla çizgilenmiş siyahın ardından gelerek maviyle birlikte yaşamın ve hazzın şarkısını söyler.

O zaman, nihayet, renk laytmotiflerinde ifade edilen tema, kendi renk skoru ve kendi aracı sayesinde, içsel bir dramayı açığa vurabilir, kontrpuan oluşturan bütün içinde kendi modelini dokuyabilir, eskiden yalnızca müziğin oyunculuk ya da jestle ifade edilemeyeni ekleyerek tam olma halini gerçekleştirebildiği (bitmiş bir işit-görsel epizodun heyecanlı işit-görsel atmosferi içinde bir sahnenin içsel melodisini arındırabilen yalnızca müzikti) aksiyonun akışını dokur ve yeniden dokur.

Sanıyorum yönteme dair bu bakış açısından, yapılacak en iyi şey somut bir örnek üzerinde hareket halindeki böylesi bir ilkeyi göstermek olurdu.

Böylece, *Korkunç Ivan*'da renkli sekansın nasıl oluşturulduğunu kısa bir tanımlamasını vereceğim.[3]

[3] Eisenstein mektuba burada son bulur. (Ç).

■ ■ ■ SİNEMA KURAMLARININ İKİ TÜRÜ*[1]

■ Brain HENDERSON

Filozoflar bir probleme tipolojik bir şemaya uygun olarak yaklaşan kuramları sınıflandırmayı çoğunlukla yararlı bulurlar. C. D. Broad *Five Types of Ethical Theory*'de Spinoza, Butler, Hume, Kant ve Sidgwick'i yalnızca ahlak kuramcıları olarak değil, aynı zamanda bu konuya temel yaklaşımların örnekleri olarak da ele alır. Kitabın son bölümünde Broad bunları ve (gerçek ve olası) diğer kuramları kapsamlı bir sınıflandırıcı şemaya dahil eder. Benzer biçimde Ogden, Richards ve Wood *The Foundations of Aesthetics*'te estetiğe en önemli yaklaşımların bir taslak şemasını geliştirirler. Bu tür şemaların neden yararlı olduğunu anlamak zordur. Bir nedenle, onlar etik ve estetik gibi alanlarda başka türlü başa çıkılamayacak sayılardaki kuramlara düzen getirirler. Ancak yararlı olması için, sınıflandırma doğru olmalıdır ve bu, kuramların iyi bir sınıflandırmasının çok sayıda analizi ortaya çıkardığı anlamına gelir. İki ya da daha fazla kuramın şu ya da bu açıdan – yalnızca görünüşte değil – temel olarak aynı ya da farklı olduğunu söylemeden önce, kuramın temeline, onun üretici öncüllerine ve varsayımlarına nüfuz etmek gerekir. Aynı zamanda kuramın bunlardan kendi sonuçlarına ve uygulamalarına nasıl ulaştığının (uygulamalar tarafından yanıltılmamak için) ayrıntılı olarak bilinmesi zorunludur. Bu analitik çalışma, onun tamamlayıcısı olan sınıflandırma şeması kadar, nihayetinde bu kuramların değerlendirilmesinde ve eleştirisinde, böylece yeni kuramsal çalışmalara giden yolu hazırlamada yararlıdır.

Sinema kuramlarının sınıflandırılması, daha geliştirilmiş alanlardakinden farklı bir zemine dayanır. Etik ve estetikteki tipolojik şemalar bir kuram bolluğundan çıkarken, sinema kuramlarının bir sınıflaması konumların azlığıyla ve bu konuya olası yaklaşımların çoğunun incelenmemiş oluşu gerçeğiyle karşı karşıyadır. Dahası, felsefi kuramların sınıflandırılmaları genellikle kuramların ya da kalkışılan

*[1] Henderson, Brain. "Two Types of Film Theory." *Film Quarterly*. Vol. 24, No: 3 (Spring, 1971). 33-42.

kuramların parçalarıyla değil, soruna yalnızca dört başı mamur yaklaşımlarla ilgilenirken, dört başı mamur ya da kapsamlı bir sinema kuramının *henüz olmaması* olasıdır.

Bununla birlikte sinema kuramlarının az gelişmişliği, zaten yapılmış olan en önemli yaklaşımların bir sınıflama şemasını içeren yoğun analitik çalışma için bir neden olabilir. Aynı zamanda yeni kuramsal çalışmaların gerekli olduğu da inkar edilemez: 1950'lerin sonundan bu yana sinemanın gelişimi, klasik sinema kuramlarının açıklayıcı kapasitelerinin çok ötesine geçmiştir. Ya yeni gelişmeler eski terimlerle anlaşılıyor ya da – çok sık olarak – kuramsal anlayış yönünde bir girişim yapılmıyor.

Eski kuramların dikkatle değerlendirilmesi, yeni kuramların formüle edilmesi için gerekli olan hazırlık çalışmasının bir parçasıdır. Tıpkı sinema sanatının geçmişin çalışmalarının yeniden incelenerek canlanması gibi, sinema kuramları da geçmişteki düşüncelerin yeniden incelenmesiyle canlanabilir. Eski kuramların sınırları ve zayıflıkları kaçınılması gereken yolları gösterir, tıpkı onların başarılarının, ilavelerle genişleyerek, yeni bir kuramın dikkate almak zorunda olduğu sorunları ve öğretileri gösterdiği gibi.

Geliştirilmiş olan başlıca sinema kuramları iki türlüdür: parça-bütün kuramları ve gerçekle ilişki kuramları.[2] İlk kuramın örnekleri sinemasal parçalar ve bütünlerin ilişkileriyle ilgilenen Eisenstein ve Pudovkin'in düşünceleridir; ikinci kuramın örnekleri ise sinemanın gerçeklikle ilişkileriyle ilgilenen Bazin ve Kracauer'in düşünceleridir. Bu iki kuram tipini incelememiz kendisini Eisenstein ve Bazin ile sınırlayacaktır. Onlarınki en etkili sinema kuramlarıdır, onların aynı zamanda en iyi ve – köklü anlamda – muhtemelen en mükemmel oldukları öne sürülebilir. Onlarınki aynı zamanda filmlere en yakın, sinema tarihinin en mükemmel bilgisine dayanan kuramlardır. Konuya yakınlık mükemmel bir kuramın garantisi değildir; ancak Eisenstein ve Bazin'in durumunda, her birinin kuramsal ilgilerinin neredeyse her zaman sinemanın ilgileri olduğu garantidir.

[2] Bu kuramlar ne yeni ne de sinemaya özgüdür. Parça-bütün kuramları ve (bazen taklit kuramları denen) gerçekle ilişki kuramlarının genel olarak estetik tarihinde uzun bir geçmişi vardır. 18. yüzyıl boyunca bunlar çok yaygın olarak savunulan önde gelen yaklaşımlardı. Bak. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present* (New York, 1966) ve *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York, 1958). Bunların bu alanda hâlâ en önemli yaklaşımlar olmaları sinema kuramlarındaki geri kalmışlığı akla getirir. Ne genel olarak estetikte ne de sinema kuramlarında, parça-bütün kuramları ve gerçekle ilişki kuramları zorunlu olarak ya da her zaman bağdaşmaz değildir. Analizin bir – belki de başlıca – işi, rekabet eden kuramların değişken olduğu, çatışmadığı ve olumlu anlamda birbirlerini tamamladığı yeri saptamaktır.

Bu yazının odağı tartışılan kuramların doğruluğu ya da yanlışlığından çok kuramların kendileridir. Yazımız kuramların sinemayla ilişiklerini değil, kuram olarak onların işleyişlerini inceliyor. Bu nedenle kuramları sınıflamamızın ardında daha büyük sorular yatıyor: bir sinema kuramı nedir? Onun zorunlu özellikleri nelerdir? Neyi açıklamaya çalışır?

Hem Eisenstein hem de Bazin için başlangıç noktasıdır gerçektir. İkisi arasındaki başlıca ayrımlardan biri, Eisenstein'ın gerçekle ve sinemanın gerçekle ilişkisinin ötesine geçmesi, Bazin'in ise geçmemesidir. Açık bir biçimde her birinin gerçekle neyi kastettiğinin kesin olarak saptanması çok önemlidir: bu terim her ikisi için de kuramsal temel olduğundan, bir düzeyde gerçek, ardından gelen her şeyi belirler. Ancak aslında kuramcılar ne gerçeği tanımlar ne de gerçeğe dair herhangi bir kuram geliştirirler. Bir dereceye kadar her birinde ortaya çıkan kuram, kendisi bir bilinmeyen olan bir temel üzerine inşa edilir. Sinemanın gerçekle ilişkisi düşünülürse, hem Eisenstein hem de Bazin çok daha nettir.

Eisenstein için, tıpkı Pudovkin ve Malraux için olduğu gibi, kurgulanmamış filmin parçaları gerçekliğin mekanik yeniden üretiminden daha fazlası değildir; aslında bunlar kendi içlerinde sanat değillerdir. Sadece montaj modelleri içinde düzenlendiğinde film, sanat olur. Eisenstein bu öğretisini sürekli olarak ifade eder; belki de en kısa biçimde aşağıdaki formülasyonlar içinde:

> *Birincisi*: doğanın foto-parçaları kaydedilir; *ikincisi*: bu parçalar farklı biçimlerde birleştirilir. İşte çekim (ya da çerçeve) ve işte montaj.
>
> Fotoğraf gerçek olayları ve gerçekliğin öğelerini sabitlemeye yönelik bir yeniden üretim sistemidir. Bu yeniden üretimler ya da foto-yansımalar farklı yollarla birleştirilebilir.
>
> Kompozisyon amacına yönelik malzeme olarak düşünülen çekim, granitten daha dirençlidir. Bu direniş ona özgüdür. Çekimin hiç değişmezlik yönündeki eğiliminin kökeni onun doğasındadır. Bu direniş büyük ölçüde montaj biçimleri ve stillerinin çeşitliliğini ve zenginliğini belirlemiştir – çünkü montaj, doğanın gerçekten önemli bir yaratıcı yeniden biçimlendirilmesi için en güçlü araçtır.[3]

[3] Eisenstein, Sergei, *Film Form and Film Sense*. Editör ve çeviren Jay Leyda. Cleveland and New York: Meridian Books, 1968, s. 3 ve 5. *Film Biçimi*'nden yapılan daha sonraki alıntılar da Leyda'nın hazırladığı bu metne gönderme yapmaktadır. [*Film Biçimi*, çev. Nijat Özön, İstanbul: Payel, 1985].

Başka bir yerde Eisenstein "gerçekliğin bu parçalarının montaj kavramları içinde birleştirilmesinden" söz eder (*Film Biçimi*, s. 5). Sinema sanatını bu biçimde tanımlama, uzun çekim denebilecek filmin kesilmemiş parçalarını sanat değil diye reddedilmesini gerektirir. Eisenstein bunu yapar ve şöyle bir göndermede bulunur:

> O "tarih-öncesi dönemde" (her ne kadar günümüzde de [1929] bol miktarda olsa da) filmlerdeki tüm sahneler tek bir kesilmemiş (uncut) çekim halinde görüntülenirdi. Ancak bu, film-biçiminin kesin çerçevesinin dışındadır. (*Film Biçimi*, s. 38-9)

> 1924-25'te yoğun bir biçimde *gerçek* bir insanın filmsel portresi ideasını düşünüyordum. O dönemde gerçek insanları yalnızca *genel* kesilmemiş dramatik sahneler içinde gösterme eğilimi yaygındı. Kurgunun (montaj) gerçek insan düşüncesini yok edeceğine inanılıyordu. Abram Room *The Death Ship*'te 40 metre ya da 135 feet kadar süren kesilmemiş dramatik çekimleri kullandığında bu alanda bir rekor kırdı. Böylesi bir anlayışı tamamen sinemaya aykırı olarak değerlendirdim (hâlâ böyle düşünüyorum). [Sessiz sinema döneminde 135 feet = yaklaşık olarak 2.5 dak.] (*Film Biçimi*, s. 59)

Eisenstein gerçeğe yalnızca diğer konulara hızla geçmek için değinirken, Bazin sinemanın gerçekle ilişkisini uzun uzadıya tartışır. Bununla birlikte Eisentein gibi Bazin de ne gerçeğe dair bir kuram geliştirir ne de onu tanımlar. Onun sinemanın gerçekle ilişkisi kuramı bile, her biri biraz farklı kuramla ilişkili bir dizi metafor dışında sorunu açıkça koymaz. "Sinema Dilinin Evrimi"nde varolan kurama bakmak Bazin'in metaforik tanımlamalarına dair daha kesin bir anlayışı verir. Kuramını sinema tarihine uygulayan Bazin "görüntüye inanan yönetmenler" ile "gerçekliğe inanan yönetmenler" diye bir ayrım yapar. Görüntüye inanan yönetmenler kurgu teknikleriyle ve/veya plastik müdahale (ışık, dekor, vd.) ile tanımlanan nesneye "eklemede" bulunur. Murnau gibi "gerçekliğe" inanan bir yönetmen "gerçekliğin daha derindeki yapısını ortaya çıkarmaya çalışır" ve "gerçekliğe hiçbir şey eklemez, onu deforme etmez." Bazin'in açıklayıcı ifadesiyle "bu stil gerçekliğin önünde kendini geri planda tutma tavrını sergiler." Alan-derinlikli kompozisyonu savunurken Bazin şöyle der: "İzleyicinin görüntüyle ilişkisi, gerçeklikle ilişkisine daha da yakınlaşır." Başka bir yerde Bazin sesin "tamamlayıcı gerçekliğinden" ve daha genel olarak "sinemanın gerçekçilik yönündeki yeteneğinden" söz eder.

"Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi"nde söz konusu olan gerçekliğin doğası değil, görüntünün kendisinin doğasıdır. Bazin görüntünün

doğası içinde inceleme yapar ve gerçeğe benzediğini ya da onun ortağı olduğunu bulur. Bu ortaklığın kesin doğasını Bazin birkaç formülasyon içinde ifade eder:

> Ölülerin masklarının kalıplanması ... benzer biçimde belirli bir otomatik işlemi içerir. Fotoğraf bu anlamda ışığın yönlendirilmesi sonucu bir kalıplama, bir izlenimin çekilmesi olarak düşünülebilir. (s. 12)
>
> (Fotoğrafik görüntü) bir tür suret çıkarma ya da aktarmaya benzer. (s. 14)
>
> Geçerken, Torino'daki İsa'nın kefeninin kutsal emanet ile fotoğrafın benzer özelliklerini birleştirdiğini belirtelim. (s. 14)
>
> Aslında fotoğraf ve kendi içinde nesne, bir parmak izi tarzında, ortak bir varlığı paylaşırlar. (s. 15)

"Aslında fotoğraf ve kendi içinde nesne ortak bir varlığı paylaşırlar" – Bazin birkaç formülasyonla bu anlayışı verse de, bununla neyi kastettiğini hiçbir zaman netleştirmez.

> Fotoğrafik görüntü nesnenin kendisidir, nesne kendisine hükmeden zaman ve mekanın koşullarından özgürleşir. Ne kadar belirsiz, bozulmuş ya da solmuş olursa olsun, belgesel değerinden ne kadar kaybederse kaybetsin, görüntünün meydana gelişi modelinin oluş sürecinden gelir, modelin kendisidir. (s. 14)
>
> Eleştirel ruhumuzun her türlü itirazına rağmen, yeniden üretilen, aslında yeniden sunulan, yani zaman ve mekan içinde önümüzde oluşan nesneyi gerçek olarak kabul etmeye zorlanırız. Fotoğraf, gerçekliği nesneden, onun yeniden üretimine transfer ettiği için belirli bir üstünlüğü kullanır. (ss. 13-14)
>
> Fotoğraf bizi, doğadaki bir olgu gibi, bitkisi ya da maddi kökü güzelliklerinin ayrılmaz bir parçası olan bir çiçek, bir kar tanesi gibi etkiler. (s. 13)

Bazin burada öğretisini fotoğrafın *psikolojisine*, görüntünün doğasından çok ona nasıl tepki verdiğimize dayanarak tartışmayı çevirerek kuşatır; ancak Bazin bu sınırlar içinde kalmaz – yazının başlığı nihayetinde kontrol edicidir. Her ne kadar bazen yapıyor gibi görülse de, Bazin asla nesne ile görüntüyü özdeşleştirmez. Eisenstein'ın onları birleştirir görüldüğü (film parçasının *kendisi* gerçekliğin bir parçasıdır) yerde, Bazin, her ne kadar görüntüyü gerçeğe – yalnızca

ortaya çıkışında değil, bütün varlığıyla da – bağımlı kılsa ve gerçeğe göre daha aşağı konumda görse de onları ayrı tutar. Diğer yandan Eisenstein'a göre, film parçasının gerçeklikle bağlantısı ya da özdeşliği yok edilebilir: bu bağ film parçası montaj sekanslarında diğerleriyle birleştirildiğinde koparılır ya da yok edilir.

Eisenstein'a göre, film parçalarının sadece "gerçekliğin parçaları" olarak filmsel olmayan statüsünün üstesinden gelebilmesinin tek yolu, montaj modelleri içinde onların birleştirilmesidir. Tek başına bu bağlantı sayesinde filme alman gerçeklik sanat haline gelir. Bu nedenle Eisenstein'ın kuramsal yazılarının büyük bölümü montajdaki birleştirmelerin farklı türleri ve modellerine tahsis edilir. Eisenstein bu montaj birleştirmelerinin biçimlendirdiği ya da oluşturduğu – çekimden daha büyük, filmin bütününden daha küçük – sanatsal birimlere önemli ölçüde daha az dikkat gösterir. Hangi tür birim montaj kombinasyonudur? Eisenstein'ın bu aracı biçimsel aygıt için genellikle kullandığı sözcük sekanstır, ama o asla bir sekans öğretisi geliştirmez, aslında sekansı da tartışmaz ve aslında onu kendi sinema kuramının bir kategorisi olarak kabul etmez görünür. Daha iyi bir terim/kavram istediği için sanki arka kapıdan girer; ancak Eisenstein bazen onun kabul edilen anlam ve yaygın kullanımın bir kavramı olarak kullanır. Bu nedenle bu kavram onun ilk dönemde yazdığı bir yazıda "Filmsel Dördüncü Boyut" olarak ortaya çıkar; bu yazıda her ne kadar tanımlanmayan teknik bir terimmiş gibi kullanılsa da, söylemin içine sokulur ve (bu yazıda ve diğerlerinde) sürekli kullanılır. Sekans, yani montaj sekansı, kabul ve analiz edilmemiş olsa da, Eisenstein'ın estetiğinde aslında merkezi bir kategoridir. Bazen Eisenstein montaj yöntemlerini ve diğer ilişki kategorilerini, sanki bütün film doğrudan bunlardan oluşturulurmuş gibi, sekanslara göndermede bulunmadan tartışır. Kuşkusuz bir Eisenstein filmini izlemenin netleştireceği gibi, bu doğru değildir: onun filmlerinin her biri bir ya da daha fazla montaj sekanslarından oluşan anlatı blokları ya da bölümleri yoluyla ilerler. Gerçekten de, Eisenstein kendi filmlerini tartışırken, çoğunlukla *Potemkin*'deki "sis sekansına", *Ekim*'deki tanrılar sekansına vd. göndermede bulunarak bu kullanıma da yönelir. Bazen "sekansın" eşanlamlısı olarak "tam olarak gerçekleştirilmiş montaj kompozisyonu," "bir film parçası" gibi alternatif ifadeler kullanır, ama yapısal kavram ve onun belirsizliği aynı kalır.

Eisenstein "Organik Birlik ve *Potemkin*'in Kompozisyonundaki Pathos" adlı kısa yazısında sekans ve çekim ile genel olarak film arasındaki aracı biçimsel birimlerle ilgili ek bilmeceler yaratır. Eisenstein *Potemkin*'in bir durgu (caesura), altın oran oluşturma vs. biçimindeki klasik mekanizma da dahil beş bölümlü bir trajedi olarak ayrıntılı analizini önerir. Eisentein'ın bölümlere ayırması, bunların

birkaç alt-olaydan ya da sekanstan oluştuğunu netleştirir. Bundan dolayı çekimler – farklı montaj modelleri içinde – sekansları, sekanslar da daha büyük birimleri, alanları ya da bölümleri ve birleştirilmiş halleriyle bunlar da bütün filmi oluşturmuş görünür; ancak bu aracı biçimsel aygıtlara Eisenstein hiç de analitik dikkat göstermez.

En önemlisi, Bazin'in montajı eleştirmesinin aslında montaj sekansının eleştirisi olması, montaja karşı geliştirdiği alternatifin sonuç olarak sekansın başka bir türü olmasıdır. Bazin montaj yönetmenlerinden olayı yok eden ve yerine başka bir şeyi, sentetik gerçekliği ya da olayı geçiren kişi olarak söz eder. "Kuleshov, Eisenstein ve Gance kurguları nedeniyle olayı göstermezler; onu çağrıştırırlar ... Olayı özü, tek tek çekimlerin gerçekçiliği ne olursa olsun, bu (kurgulanan) ilişkilerden çıkar: yani kökenleri somut öğelerin hiçbirinde olmayan soyut bir sonuç vardır." (s. 25-27)[4] Flaherty'den bahsederken Bazin şöyle der:

> Kamera aynı anda her şeyi göremez, ama görmek için seçmiş olduğundan da en azından hiçbir şeyin kaçmamasına çalışır. Flaherty için Nanook'un avlandığı sırada gösterilmesinde önemli olan, insan ile hayvan arasındaki ilişki ve Nanook'un beklerken yatışının gerçek boyutlarıdır. Kurgu zamanın geçişini gösterebilirdi; Flaherty bu bekleyişi göstermekten memnundur ve avın süresi görüntünün gerçek özü ve nesnesidir. Filmde bu epizot tek bir çekimden oluşur. Bunun "çarpıcı kurgunun" yapabileceğinden çok daha etki bir yol olduğu inkar edilebilir mi? (s. 27)

Welles'le ilgili olarak da Bazin montaj sekansının yerine plan-sekansın geçirilmesini savunur.

> Gözlerini kullanabilen herkes Welles'in *Muhteşem Amberson'lar*'daki plan-sekansların tek bir çerçeve içinde görüntülenen bir aksiyonun hiçbir biçimde edilgin bir kaydı olmadığını, aksine bir olayı parçalara ayırma ve zaman içinde onun dramatik yansımalarını analiz etme konusundaki bu isteksizliğin çekimlerin klasik kurgulanmasının yapabileceğinden daha iyi sonuçlar üreten olumlu bir teknik olduğunu anlamak zorundadır. (s. 34)

Bu pasajlarda Bazin plan-sekansı idealleştirir, ama onda ısrar etmez. Plan-sekans uzun çekim stili ya da eğiliminin mükemmel halidir, ama başka olasılıklar da vardır. Örneğin Bazin, Wyler'in (*Hayatımı-*

[4] Bkz. Bazin, André. (2005). "The Evolution of The Language of Cinema." *What is Cinema*. Vol. 1. çev. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 2005. 23-40. Sonraki alıntılar da bu metinden yapılmıştır.

zın En Güzel Yılları'nda) bir tür dramatik "vurgulama" olarak uzun çekimin arasına sürekli ek çekim sokma tekniğini savunur. (Buna katılmıyorum: uzun çekimin temel değerleri bu tip araya sokmalarla/müdahalelerle kaybolmaz ya da azalmaz.) Plan-sekans üzerine çok yaygın bir değişkeni – bir sekansı oluşturmak için iki ya da daha çok uzun çekimi kullanma – Bazin tartışmaz. Çekimlerin nasıl kullanıldığı, özellikle de onların nasıl birleştirildiği ilginç kuramsal sorunlar sunar. Bu tip düşünceler sekansın ya da bütün filmin kapsamlı bir estetiğine aittir – bu estetiği ne Eisenstein ne de Bazin sağlar. Yani bu tür sorunlar bizi bugüne, yeni bir sinema kuramının alanına getirir.

Sekans her iki kuramcı da kendi sinemasal biçim tartışmasına girdiği sürece söz konusudur. Her ikisinin sinema kuramı da, her ne kadar ne Eisenstein ne Bazin ne de her ikisi birden sekansın tam bir estetiğini içeriyor ya da ona ulaşıyorsa da, aslında bir *sekans* kuramıdır. Bütün filmlerin, yani sinema sanatının bütün ürünlerinin biçimsel organizasyonu sorunuyla her ikisi de ilgilenmez. Her iki kuramın da en ciddi sınırlaması budur. Hem Eisenstein hem de Bazin, Eisenstein'ın kısa bir yazısı hariç, bütün filmlere kısa göndermeler yapar, ama her ikisi de bütünler sorununu sinemasal değil, edebi anlamda tartışırlar. Bu nedenle *Potemkin* bir trajedi olarak görülür. Bazin Western, gangster filmi, korku filmi türlerinden laf arasında bahseder; bütün filme hükmeden ve bu nedenle belirli bir ele alış biçimi tercihini gerektiren sekansın yapısını belirleyen bunlardır. Bu noktada devreye Bazin'in sinema kuramı girer. Bazin'in böylesine belirlenmiş olan sekansın nasıl işleneceği ya da çekileceğiyle ilgili kesin düşünceleri vardır. Daha eski trajedi türü kadar bu türlerin de kuşkusuz edebi kökenleri vardır. Bunun önemini düşünün: çekim ve sekansın – *tamamen sinemasal anlamda* – çok teknik ve ayrıntılı tartışmaların ardından her iki kuramcı da sinema kuramı için nihai (ve en önemli olduğu iddia edilebilir olan) soruya – filmin bütününün, *film* olarak filmin biçimsel organizasyonu sorusuna – yanıtlar vermek için edebiyat modellerine yönelirler. Aslında Eisenstein ve Bazin'in verdiği yanıtlar bu soruya yanıt vermek yerine ondan kaçınırlar. Sinema-öncesi edebiyat modellerine dayanan çözümleri problemi çözmede tamamen bir başarısızlıktır.

Yukarıdakiler anlatı ve filmin biçiminin anlatıyla ilişkisine dair zor sorunu ortaya atar. Kabaca söylersek, sinemayı biçimsel ya da anlatısal perspektiften analiz etmek mümkündür. Yani her bir kategori – çekim, sekans, filmin bütünü – (bazen mevcut) anlatıya, (her zaman mevcut) sinemasal biçime ya da her ikisine birden dayanarak düşünülebilir. Eisenstein ve Bazin çekim ve sekansı anlatı değil de, öncelikle sinemasal biçim olarak tartışırlar. O zaman anlatının bütün film düzeyinde – daha alt düzeylerde önemli bir kategori olmamış

olduğu halde -- analizin neden merkez ya da tek kategorisi olarak ortaya çıktığı açık değildir. Aslında Eisenstein ve Bazin bu düzeyde zemini ustaca değiştirirler: sanki ilkinin bir devamıymış gibi başka bir soruna yönelirler. Onlar çekimi ve sekansı sinemasal biçime ve daha sonra da bütün filmi edebiyat modellerine dayanarak düşünürler ve böylelikle baştan sona tek bir problemi ele alıyormuş gibi yaparlar. Biçimsel parçalar anlatı bütününe eklenmiş ya da onu oluşturmuş gibi yazarlar. Gerçekten de bu, geleneksel görüşten – çekim ve sekanstaki sinemasal biçim öyküye ya da içeriğe hizmet eder ya da onları oluşturur – çok uzak görünmez.

Şimdiye kadar incelenen kuramların açıklanmasıyla ilgilendik; şimdi onları analiz etmenin zamanıdır. Buradaki odak noktamız, bu kuramların düzenlenme tarzları, kuramlar olarak nasıl etkili oldukları ve içsel dinamiklerinin ne olduğudur. İncelememiz birçok konunun arasında şu sorularla ilgilenecektir: bütün filmlerin biçimsel organizasyonunu düşünürken Eisenstein ve Bazin'in başarısız olmasının nedeni nedir? Her bir kuramın öncülleri içsel olarak belirlenir mi? Bu öncüllerin her biri sinemayı bir sanat olarak nasıl tanımlar? Her bir kuramda iki temel terim olan (sanat olarak) sinema ile gerçek arasındaki ilişkiler nelerdir? Gerçek, sanat olarak filmi nasıl etkiler ve koşullar ve sanat olarak film gerçekle nasıl ilişki kurar?

Her iki kuram da gerçekle başlar: bu ortak noktadan itibaren bu iki kuram keskin bir biçimde ayrılırlar. Her iki kuramın bu noktadan hemen sonraki tercihi ya da hamlesi onların bütün gelişimi için can alıcı önemdedir. Daha önce belirtildiği gibi, Eisenstein filmin sanat olması için gerçekle ilişkiyi keser. Bu montajdır, filmin parçalarını "gerçekliğin parçaları" olmaktan sanata dönüştüren düzenlemedir. Burada mantıksal ya da ontolojik bir problem ya da yarık vardır: bir yanda gerçek ve diğer yanda ise bitmiş film-yapıtı, ikisi arasında ise yalnızca düzenleme bağı vardır. Bu yarığı kapatmak için Eisenstein sürekli olarak montajın film parçasının kendisinin niteliksel dönüşümü olduğunu (ya da bunu içerdiğini) öne çıkartır. "Sonuç ayrı ayrı görülen her bileşen parçadan niteliksel olarak ayrıdır," "bütün parçalarının toplamından başka bir şeydir" (*Film Duyumu*, s. 8). Aynı malzemenin sanat-olmayandan sanata aktarılması için montaja büyülü, neredeyse simyasal güçler verilmeliydi. Eisenstein şüphesiz burada gizemlileştirme zaafı gösterir. Eğer Eisenstein kurgulanmamış film parçalarının bir anlamda, daha düşük düzeyde de olsa, zaten sanat olduğunu ve bunların belirli ortamlarda olabildiğini kabul etseydi sorundan kaçınılabilirdi. Ancak bu Eisenstein'ın izin veremeyeceği bir konudur. Eğer kesilmemiş çekim, montaj sanat için gerekli olmayabileceğinden, sanat olabilseydi, uzun çekim ve uzun-çekim stilleri de sanat olabilirdi. Eisenstein film sanatıyla tek bağlantı olarak montajı almak zorundadır -- bu onun kuramı-

nın stratejisidir. Başka şekilde söylersek, Eisenstein montajı kendi estetik tercihi olarak kabul etmek ve montajın üstünlüğü için nedenler geliştirmekle tatmin olmaz; bunun yerine film sanatı olarak onun özel oluşunu garantilemek için montaj yönündeki tercihini bir ontoloji, şeylerin düzeni içinde temellendirmek zorundadır. Bu da Eisenstein'ı başka belirli çarpıtmalara götürür. Montajı vurgulamak için Eisenstein çekimin ve onun kategorilerinin – kompozisyon, ışık, oyuncunun konumu vd. – önemini azaltmak zorundadır. Eisenstein bunların önemini inkar edemez, bu nedenle onları farklı biçimlerde kendi montaj kuramına uydurmaya çalışır. Bu nedenle çekim bir montaj hücresidir; yani daha küçük birimler daha büyük birimlere dayanarak açıklanır. Diğer zamanlarda Eisenstein çekimin yapılandırılmamış gerçekliğini öne çıkarır, ona "granitten daha dirençli" der ve onun "hiç değişmezliğine" göndermede bulunur. Böylece Eisenstein çekim öncesinde çekimlerin dikkatle planlanması ve hazırlanmasına ve tek tek çekimlerin dikkatle biçimlendirilmesine ve kompozisyonuna da gereken önemi vermez (filmlerinde bu açıktır).

Olumlu yönüyle Eisenstein (ilk olarak gerçekle başlayarak) eğer sinema sanat olacaksa gerçekle bağlantıyı kesmek zorunda olduğunu doğru bir biçimde anladı. Gerçekle ilişkinin yerine Eisenstein montajı geçirir. Montaj bir parça-bütün kuramıdır: bu kuram sinemasal parça ile parça ve parça ile bütünün ilişkileriyle ilgilenir. Böylece gerçekle ilişkinin, yani başka bir şeyle ilişkinin yerine Eisenstein sanatın ilk koşulu olan benlikle ilişkiyi, benlik içindeki ilişkileri geçirir. Parça-bütün ilişkilerinden konuşmak sanat hakkında konuşmaktır. Bu yüzden Eisenstein'ınki hakiki bir estetik ve hakiki bir sinema kuramıdır, çünkü filmin sanat olduğu koşullarla ve icaplarla ilgilenir. Bu gerçekten de Eisenstein'ın bütün kuramsal yazılarının odak noktasıdır – sürekli olarak sinema ile diğer sanat dalları, tiyatro, resim, edebiyat vd. arasında paralellikler kurar ve ayrım noktalarını belirtir. Bu nedenle Eisenstein'ınki iki-aşamalı bir sinema kuramıdır, sinemanın gerçekle ilişkilerinden yola çıkarak sinemanın sinemayla (parça ve bütün) ilişkilerine yönelir. Bu kuramın başlıca kusuru bu bağı birinciden ikinci aşamaya, gerçeklikten sanata doğru çok dar bir biçimde tanımlaması, onu montaj öğretisiyle sınırlamasıdır.

Geriye Eisenstein'ın neden sekansın ötesine geçmediği sorusu kalır. Parça-bütün ve sanat olarak sinemayla ilgilendiği sürece, ilke olarak Eisenstein'ın bunu yapması gerekirdi. Ve o bu gereksinimi trajedi olarak *Potemkin* üzerine yazısında kabul eder. (Orada söylemediği, tanımladığı hangi trajik aygıtların filmle ya da bu filmin konusuyla ilişkili olduğudur. Ne de filmi birleştirenin tek başına etkilerini açıklayacağına ikna eder.) Bu soruya yanıt belki de Eisenstein'ın sinemanın *duygusal etkilerine*, tabii özellikle de montajın etkilerine yoğun ilgisinde ve filmlerinde bu faktöre düşkünlüğünde bulunmalı-

dır. Bu – montaj organizasyonlarının izleyici üzerindeki çeşitli etkileri – zaman zaman Eisenstein estetiğinin merkezi kategorisi olarak görünür. Bir yönetmen ve kuramcı olarak Eisenstein izleyicinin duygularının mümkün olan en sıkı biçimde kontrolüyle ilgilendi, aslında bunu takıntı haline getirdi. Onun buradaki analizi ve dikkati gerçekten bir çekim-çekim temeli üzerinedir. Bütün filmlerle ilgili olarak bu kesinliğin etkileri hakkında konuşulamayacağı artık açıktır. Ne *Potemkin*'deki tek bir duygudan, ne de tek bir duygusal süreçten söz edilebilir. Bunlar filmin ana bölümlerinde herhangi biriyle ilgili olarak bile çok sayıdadır ve çok karmaşıktırlar. Eisenstein'ın bahsettiği kesinlik ve kontrol sınırlı düzeyde olur. Eisenstein için sinemasal biçim izleyicinin duygularının eksiksiz düzenlenişi anlamına gelir ve bu, görece kısa dönemler hariç, anlaşılamaz ya da dile getirilemez. Eisenstein estetik merkez ve kuramsal odak olarak parça-komplekse/bütüne (sekans) bağlandığı ve sınırlı düzeyde tam duygusal kontrole ilgisi yüzünden biçimsel bütünler konusunda zayıftır.

Bazin'inki tek-aşamalı bir kuramdır. Bazin de gerçekle başlar, ama Eisenstein'dan farklı olarak onun ötesine geçmez; sanat adına asla gerçekle ilişkisini kesmez. Bu ise Bazin'in sinema kuramını, Eisenstein'ın başlangıç noktasının kendisini sınırlamasından çok farklı bir tarzda katı bir biçimde sınırlar; ama içerimleri Eisenstein'ın konumunun sahip olduklarından çok daha gariptir. Çünkü Bazin'de film sanatı eksiksizdir, bu da tamamen çekim içinde başarılır. Eğer çekim gerçekle uygun ilişki içindeyse, zaten sanattır. Doğrusu istenirse Bazin için film biçimi ve film sanatının daha yüksek ya da daha kapsamlı birimleri ya da kategorileri yoktur. Çekim, sanat olarak statüsü için daha büyük bir birime ya da diğer çekimlerle bir kombinasyona bağlı değildir. Bazin (aynı zamanda bir sekans da olabilen) çekimin ötesine geçmez: onun kuramı açısından bu, film sanatının başlangıcı ve sonudur. Bazin'in kuramı bir çekimler ve çekimlerin nasıl olması gerektiği kuramıdır.

Bazin'in parça-bütün ilişkileri kuramı yoktur, onun çekim ve sekansı tartışmalarından bu çıkarılabilirse de. İlk olarak basit bağlantının yalnızca Bazin'in onayladığı çekimler arasındaki bağlantı olduğunu anımsamalıyız – Bazin etkili kurgu tekniklerine, yani açık çekim ilişkisine hiddetle bakar. Eğer bir çekim gerçeğe sadakat gösterirse, o zaman bunu ardından sadece birleştirilmiş böyle bir dizi çekimin de gerçeğe sadık olması gerektiği gelir. Bazin bu ortaya çıkan toplamla ve *onun* gerçekle ilişkisiyle hiç ilgilenmez. Onun konumu şöyle görünüyor: her çekimde ve bütünde gerçeğe sadık olmak, kendisini koruyacaktır (bütün sadece parçaların toplamıdır). Ya da belki de: sadık parçalar ister istemez sadık bütün anlamına gelecektir. Bazin'de filmlerin baştan sona biçimsel organizasyonu anlayışı (ve kesinlikle öğretisi) yoktur. Gerçekten Bazin'de gerçeğin sanat değil,

organik olduğundan şüphelenilir – diğerleri kadar bu açıdan da sanatın da türetici anlamda gerçeği yansıtabilmesi ve bu nedenle yansıtılan organik bir bütünlüğe sahip olabilmesi hariç. Yani film sanatı, kendisine ait biçime değil, gerçeğin biçimine sahiptir. Bazin'inki bir gerçek kuramıdır, bir estetiğe sahip olmadığı söylenebilir.

Bazin'in kuramının, bir parça-bütün öğretisine sahip olmadığı halde, parça-bütün ilişkisine dair önceki anlayışlara ve uygulamalara tecavüz ettiği duygusu söz konusudur. Bazin montaj sekansını reddeder ve yerine plan-sekansı geçirir. Uzun çekim montaj sekansının yerini alır – bir parça parçalar bütününün (kompleksinin) yerine geçer. Farklı bir biçimde bakıldığında, uzun çekimin kendisi, (bütün film düzeyinde) bir parça olduğu kadar, (sekans düzeyinde) bir bütündür de. Bazin bu parça-bütün ilişkisini – uzun çekimlerin filmin içindeki ilişkisi ya da düzenlenişini – düşünmez. Ne Bazin'de ne de Eisenstein'da sekanstan sekansa geçiş ya da sekanslar arası ilişki bulunur. Eisenstein gibi Bazin'in de bütün filmlere dair kuramı yoktur. Bazin, Flaherty'nin *Nanook*'taki ayı balığı avı sekansını nasıl çektiğini anlattı, ama Flaherty ya da başka birilerinin bütün filmleri nasıl çekmeleri ve inşa etmeleri gerektiğini söyleyemedi.

Bazin'in kuramsal olarak montaj sekansının yerine uzun çekimi geçirmesinin bütün yapıtların biçimsel organizasyonunda yeni bir farkındalığa ve bu nedenle yeni kuramsal formülasyonlara yol açtığını görmek kolaydır. Yapıtın bütününde çok az sayıda ve daha bariz parçalar, onların birbirleriyle ve bütünle ilişkileri hemen anlaması daha basit ve görmezden gelinmesi daha zor bir konu haline gelir. Yüzlerce montaj parçasının içinde Eisenstein zemini değiştirerek, artık bütün filmin tek, devamlı bir montaj olduğunu, artık bunun beş ayrı bölüm halinde dikkatle organize edildiğini, artık montaj parçalarının bütün film ve "bölümler" içinde sekansları oluşturduğunu; ama göreceli olarak az sayıda uzun çekimin dikkatleri kendine çektiğini ve onların karşılıklı ilişkileri sorununu ortaya çıkardığını öne sürebildi.

Sekanstan bütüne yönelmek, ne kadar basit bir adım olsa da, Bazin için kabul edilemezdi, çünkü biçimsel bütün olarak görülen yapıt, ayrı ve tam bir bütünlük olarak gerçek olana karşı gelir ve onu denetler. Yapıtın bütününün biçimsel organizasyonunu kabul etmek, sanatın özerkliğini, karmaşık içsel ilişkilere sahip bir bütün olarak onun yapısını kabul etmektir. Sanat yapıtının özerkliği, gerçeğe rakip bir bütünlük olarak statüsü Bazin için gerçekten düşünülemezdi. Bu nedenle o, gerçeğin biçimine boyun eğmesi hariç her türlü biçimi eleştirir. Bazin'in parçaya, sekansa vurgu yapması, sinemayı her zaman gerçeğe, yani kendisinden başka bir düzene bağlı, bir tür çocukluk ya da ergenlik halinde tutmaya hizmet eder. Gerçek,

Bazin'in kabul edebileceği tek bütünlüktür. Onun "gerçekliğin önünde kendini geri planda tutma" talebi sinemasal biçimin karmaşıklığı ve hırsına ciddi sınırlamalar getirdi.

Analizimiz klasik sinema kuramlarındaki işsel zayıflıkları göstermiş ve bu nedenle dolaylı olarak onları eleştirmiştir. Ancak bu, o kuramların ne kendi dönemleriyle ilişkisi içinde ne de kendi içlerinde eleştirisidir; bu tür işlemler şimdiki gereksinimlere uymaz ve tarih dışı olurdu. Amacımız bunun yerine, yeni kuramsal çalışma hazırlığına yardımcı olması hedefiyle, bu kuramların günümüz için yararlılıkları açısından eleştirel bir değerlendirmesi, günümüzün bakış açısından oluşturulması olmuştur.

Filmin baştan sona organizasyonuna vurgu yapılmıştır, çünkü günümüzde Godard sınırlı düzeyde yeni organizasyon türleri kadar, biçimsel sinemasal bütünlerin yeni türlerinin de olanaklı olduğunu (ve başarısını) göstermiştir. Bu nedenle *Bir Artı Bir* bir trajedi ya da bir Western değil, bir *montajdır*, yani saf olarak sinemasal biçimler içinde organize edilen tamamen sinemasal bir oluşumdur. (Açık bir biçimde Godard'ın diğer daha sonraki filmleri daha karmaşık durumları gösterir – *Doğu Rüzgarı* görsel-işitsel bir biçimsel bütün olduğu kadar, bir Western'dir de.) Bu filmlerde (kuşkusuz başkalarının diğer filmlerde yaptığı gibi) Godard sinemayı daha karmaşık, daha tam bir organizasyon düzeyine yükseltmiştir ve onu evrimsel gelişiminde daha üst aşamaya çıkardığı öne sürülebilir. Yukarıda bahsedilen nedenlerle klasik film kuramları bu filmleri açıklayamaz ve onları açıklamaya (ya da içine almaya) yönelik ayarlanamaz ya da düzeltilemez. Bu klasik kuramlarla karşılaştırma yapmak yine de yararlıdır, kısmen onlar bugün sahip olduğumuz tek kuramlar oldukları için, kısmen de bu tip bir karşılaştırma eski kuramların kusurlarını ve yeni bir kuramın ana hatlarını göstereceği için. (Eisenstein'ın sınırlı düzeyde izleyici tepkisinin çok sıkı bir biçimde kontrol edilmesine ilgi duyduğu için baştan sona biçimsel organizasyona önem vermediğini belirtmiştik. Godard'ın yeni türden biçimsel bütünler yaratma özgürlüğü kısmen yukarıda anılan sınırlı düzeyde bu tür kontrolünde ve belki de belirli ya da önceden planlanmış duygusal etkilerden ortaya çıkar. Edilgin izleyiciden çok eleştirel izleyici kesinlikle bunu gerektirir. Bu nedenle Godard'ın sonraki filmleri giderek artan ölçüde ussaldır, yani duygusal organizasyondan çok entelektüel organizasyonlardır.)

Yeni kuramsal çalışma gereksinimiyle başladık. Klasik film kuramlarını analizimiz böylesi bir çalışmanın gideceği yönlerin belirtilerini sağlıyor mu? Böylesi bir soruya yanıt vermek, bu kuramların, yani kuramlar olarak nasıl etkili olduklarının, zorunlu olarak diğer varsayımları, yönelimleri vb. sağlamalarının çok titiz analizinin öte-

sine geçer. Eğer yaptığımız analiz doğruysa, sadece bir değil, birden çok estetik konuma ulaşılabilmesi gerekir. Bunun ardından ise, klasik kuramlarla ilgili vardığımız sonuçların, analizi, önceden varılmış olanlardan geçici taraftarlık ve sentezden ayıran bir çizgiyle ayrılması gelir. Bana öyle geliyor ki, Eisenstein ve Bazin'de ve niyetlendikleri anlamlarda gerçeklik ve gerçeklikle ilişki düşüncesi ciddi bir kafa karışıklığının kaynağı ve hatta sinemanın kuramsal olarak anlaşılmasının engeli olmuşlardır. Yine bana öyle geliyor ki, kuramsal çalışmanın bir sonraki adımı, görsel stiller kadar ses organizasyonlarını da içine alan daha iyi, daha karmaşık parça-bütün ilişkileri kuramları ve modellerinin formüle edilmesine yoğunlaşmalıdır; ancak bu yapıldıktan ya da başlangıç noktası olarak alındıktan sonra, "gerçeklik" ile ilişkilere girişilebilir, ama sinemanın geliştirdiğinin dışında Bazin ya da Eisenstein tarzında eski gerçeklik anlayışıyla değil. Son olarak, incelemenin odağı, diğer eleştirel disiplinlerde, özellikle de psikanalizin sanata yaklaşımında yapıldığı gibi, gerçeklik-imge etkileşiminden imge-izleyici etkileşimine doğru değiştirilmelidir.

Devam etmek için, daha ileri bir genelleme ve soyutlama düzeyine götürülebilecek olan sinema kuramları sınıflamamıza geri dönmeliyiz. Parça-bütün kuramı ve gerçekle ilişkinin arkasında, içinde her şeyin düşünülebileceği iki temel kategori olan kendiyle-ilişki ve ötekiyle-ilişki yatar. Böylece parça-bütün ilişkileri sinemanın kendisiyle olan bütün olası ilişkilerini ve gerçek ya da ötekiyle ilişki de sinemanın kendisi dışında olanla bütün ilişkilerini içine alır. (Bu nedenle iki kuram türümüz ilk başta göründüğünden daha az tesadüfi olarak seçilir ya da – daha doğru biçimde – onlar geliştirilmiş olan başlıca kuramlar oldukları için, onların sinema tarihi içinde ortaya çıkışları ve karşıt oluşları ilk başta göründüğünden çok daha temeldir.) Onlar arasında tercih yapılamayacağını, ne görmezden gelinebilir ne de gizli tutulabilir olan bu kuramların konunun iki temel kategorisi ya da yanı olduğunu anlamış bulunuyoruz. Sorun onların karşılıklı etkileşim tarzı sorunudur ve buna verilecek yanıt farklı zamanlarda ve yerlerde değişecektir. Daha alışılmış eleştirel anlamda, bu soru yoğun eleştiri ile kapsamlı eleştiri arasındaki ilişkiyle ilgilidir.

Günümüzdeki film eleştirisine ve (sonuçta bir eleştiri felsefesi ya da meta-eleştiri olan) sinema kuramlarına gelince, bana öyle geliyor ki, sinemanın kapsamlı eleştirisi yoğun eleştiriden çok daha fazla gelişmiştir. Bu dengesizlik yalnızca bir "yetişme" konusunu içermez. Bu iki kategori bağıntılı, yani diyalektik olarak ilişkili olduğu için, bu yönde dengesizliğin olduğu yer olan kapsamlı eleştiri hatalı bir biçimde temellendirilmiştir. Çünkü kendiyle-ilişki ya da parça-bütün ilişkisi yerleşmemiş olduğunda, ötekiyle-ilişki ne anlama gelebilir? Burada bir yapıtı alıp, biçimsel ilişkilerini yeniden oluşturma mera-

kı taşımaksızın, görür görmez onun toplumsal (ve ahlaki) anlamını okuyan eleştirmenlerden bahsediyoruz. Başlamanın yeri her zaman yapıtın kendisidir. Yalnızca yapıt kendisiyle karmaşık ilişkileri içinde anlaşıldığında, başka bir şeyle ilişkiler kurulabilir. Eğer yapıtın kendisi değerlendirilmeksizin kapsamlı ilişkilere kalkışılırsa, ikinci ilişki yanlışını yapmak çok büyük bir ihtimaldir (çünkü sanat yapıtları, mahkeme sistemleri gibi, daha yüksek organizasyon düzeyinde çoğu kez kendilerini tersine çevirirler). En azından kimsenin kendi haklılığını destekleyecek temeli yoktur. Çok daha önemlisi ve temel olanı, bir sanat yapıtının ne anlama geldiğinin – kendisinin dışında bir şeyle ilişkiye girmesinin – ve bunun yalnızca bir bütünlük, yani kendi içinde karmaşık bir bütün olduğunun kaçırılmasıdır. Yalnızca bir bütünlük, bir bütünlükle ilişkilere dayanabilir. Kapsamlı bir ilişki için iki terim vardır: yapıt ve onun ötekisi. Bu ilişkiye yoğunlaşan kapsamlı eleştiri yapanlar çoğu kez birinci terimi ihmal ederler ya da hiçe sayarlar. Mükemmel bir parça-bütün analizi bunun olmamasını garantiler.

Eisenstein ve Bazin – uzun süredir diğer sanat dallarında (ve onların eleştirilerinde) olmayan – özel bir durum arz ederler. Onlar sinemayı *eski* gerçeklikle, yani sanat haline gelirken geliştirdiğinin dışında olan gerçeklikle ilişkilendirmeye çalışırlar. Daha önce gördüğümüz gibi, Eisenstein bu bağı çok dar bir biçimde tanımlar ve Bazin sinemanın gerçekle ilişkisini kesmesine asla izin vermez. Bu yaklaşımda herhangi bir değer bulmak bana zor geliyor: bu tür kuramlar sinemayı bir çocukluk durumunda, ondan üstün bir düzene bağımlı, bu bağımlılık nedeniyle de sinemanın anlamlı bir ilişki kuramayacağı bir durumda tutarlar. Artık ne Picasso'nun bir resmini, onun model olarak kullandığı nesnelerle ne de Constable'ın bir resmini, kaynağı olan manzarayla ilişkilendiriyoruz. Sinema sanatı neden farklı olsun? "Mekanik yeniden üretime" dayanarak verilecek yanıt, tartışmaktan çok bir yanıtı varsayar. Benzer bir biçimde, ideolojik bir bakış açısından, yalnızca (Eisenstein ve Bazin'in yaptığı gibi gerçekle başlamaktan ziyade) yapıtla başladığımızda ve onu tam olarak bir bütünlük olarak içsel ilişkileri içine yerleştirdiğimizde, işte o zaman yapıtı sosyo-tarihsel bütünlüğe yöneltebilir ve onları karşılaştırabiliriz. (Ya da yapıtın kendisine karşı gelmesine izin verebiliriz.) Bir bütünlükten daha azının bir bütünlüğe karşı gelemeyeceği ve eleştiremeyeceği açıktır. Hâlâ gerçekliğe bağımlı, hâlâ ona bağlı olan bir şeyin hiçbir anlamda ona karşı gelemeyeceği ve onu eleştiremeyeceği de açıktır. Yalnızca sanat yapıtı kendi içinde *eksiksiz* olduğunda, bu bağımlılığa son verir ve karşıtlık kapasitesini elde eder; bu nedenle her türlü sanatsal tamlık ve organizasyonun koşulları eleştiri için ana konu haline gelir.

İLK DÖNEM SİNEMA KURAMININ ELEŞTİREL BİR TARİHİ[*1]

V.F. PERKINS

ÖNCÜLERİN GÜNAHLARI

1911 yılında daha sonradan önemli bir yönetmen olacak olan William DeMille filmleri "imgelemin sınırsız yayılması nedeniyle, sanat yönünde gelişmesini kimsenin beklemeyeceği dört nala koşan fotoğraflar" olarak tanımladı.[2] Yirmi iki yıl sonra kuramcı Rudolf Arnheim şöyle yazdı: "Sinemanın sanat olma olasılığını cesaretle reddeden hâlâ çok sayıda eğitimli insan var. Sonuçta şöyle diyorlar: 'Film sanat olamaz, çünkü gerçekliği mekanik olarak yeniden üretmekten başka bir şey yapmaz.'"[3] 1947 gibi geç bir tarihte *Observer*'ın film yorumcusu filmlerin "selüloit ve tel parçalarından" başka bir şey olmadığına karar verdi ve kendisini "filmlerin bir sanat olmadığını kategorik olarak ilan etmeye hazır" hissetti. "Yaratmak, elektrik ve mekanik tertibatın gücünün içinde değildir. Filmler yalnızca yeniden üretebilirler. Ve yeniden ürettikleri de sanat değildir."

Buna benzer ifadeler, sinema kuramlarının gelişimine karşı arka planın önemli bir parçasıydı. Sinema kültürlü insanlar tarafından yaygın olarak küçümsendiği için, sinemanın savunucuları önceliği onun statüsünün yükseltilmesine verdiler. Sinemaya gitmek entelektüel ve rafine insanlar için saygın bir etkinlik olarak savunulmalıydı. İngilizce'deki ilk sinema kuramları çalışmalarından biri Vachel Lindsay'in *The Art of the Moving Picture*'dı. Kitap 1915 yılında yayımlandı ve 1922'de gözden geçirilmiş yeni baskısında "The Unchallenged Outline of Photoplay Critical Method" olarak

---

[*1] Perkins, V. F. (1976). "A Critical Histroy of Early Film Theory. *Movies and Methods*. (Ed.) Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles: University of California Pres. 401-421.

[2] Aktaran Lewis Jacobs. *The Rise of the American Film A Critical History*. Harcourt, Brace, New York. 1956, s. 128.

[3] Rudolf Arnheim. *Film as Art*, Faber & Faber. 1969. s. 17. (*Sanat Olarak Sinema*, çev. Rabia Ünal. Ankara, Öteki Yayınevi. Nisan 2002.)

tanımlandı. Amaç açıkça propagandaydı. Lindsay "film sanatının yüksek bir sanat olduğunu" ilan etti. "Buna ikna etmeyi umduğum insanlar (1) Amerika'nın büyük sanat müzeleri; (2) İngilizce, drama tarihi, drama uygulaması ve sanat tarihi ve uygulaması bölümleri ... (3) genel olarak eleştiri ve edebiyat dünyasıdır."[4]

Sinema kuramlarının neredeyse bütün standart çalışmalarında statü takıntısında ısrar edilir. D. W. Griffith'in 1914 yılında yaptığı *Bir Milletin Doğuşu* eleştirmenlerin artık himaye ya da tenezzül olmaksızın tartışmakta hemfikir oldukları ilk filmdir. Paul Rotha'nın *The Film Till Now* adlı sinema tarihi çalışmasında bu film sadece iki paragrafta yer alır ama Rotha şunu ekler: "Eğer bu film hiçbir şeyi başarmadıysa, sinemayı tiyatro ve romanla aynı düzeyde tartışmanın bir provokatörü ve bir eğlence olarak yerleştirdi... Bu filmin önemi sinemanın gücünde yatar."[5] Griffith'in filminin gösterime girmesinden yirmi yıl sonra bu konuda ciddi olan insanlar hâlâ kuşatma altındaydı; 1933 yılında Arnheim *Film* adlı çalışmasını "sinemaya sanatlar arasındaki yerini verebilecek... filmler için bir bileti değil, bir kitabı kabul edecek ve hâlâ yazılı sözcüğü filmlere tercih eden insanlara"[6] sundu.

Bugün çok daha iyi bir yerdeyiz. Prestij savaşı kazanılmıştır. Kuramcıların müjdeciliğinden çok yönetmenlerin başarılı filmleri sayesinde olsa da, kültürel kurumlar dönüştürülmüştür. 1950'li yılların sonunda Bergman'ın *Yedinci Mühür*, Alain Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim*, Antonioni'nin *Serüven*'i gibi filmler kültür akbabalarına resmin, müziğin ya da edebiyatın sağladığı kadar zengin ve olgun leşler sundular. Kuşkusuz Britanya üniversiteleri bir inceleme alanı olarak sinemanın önemi hâlâ kabul etmek zorundadırlar. Ancak bu başarısızlık bile hor görmekten ziyade ataletin ürünü gibi görünüyor. Yönetmenin başarılarının basında övülmesi, uzman gazetelerde analiz edilmesi ve dünyanın her yerinde arşivlerde saklanması sayesinde, Arnheim'ın okuyucuları için mümkün hale getirmeyi umduğunu yapabiliriz: "sinemaya daha net bir bilinçle ve daha az önyargıyla gitmek."[7]

Zaferin kesinleşmesi ve meyvelerinin hazzını yaşamamız nedeniyle, asil olmayan tartışmaları unutmamız, oldukça güvenilmez taktikleri sorgulamadan bırakmamız ve yalnızca öncülerin haçlı seferi coşkusu ve şevki üzerinde yaşamamız çok olanaklıdır. Ne yazık ki, saldırının önüne sinema kuramını koyarak onlar bu kampanyanın başlıca zayiatını verdiler. Bu, yararlı kullanımın radikal şekilde deforme ve

[4] Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, Liveright, NY, 1970, s. 45.
[5] Paul Rotha, *The Film Till Now*, Vision Press, Londra, 1949, s. 151.
[6] Rudolp Arnheim, *Film*, Faber & Faber, 1933, ss. 7-8.
[7] A. g. e., s. 7.

kapasitesiz halini ortaya çıkardı. Yalnızca verimsiz bir ortodoksi, ortak özellikleri içsel karşıtlığı ve filmlerin eleştirel tartışmasıyla ilişkisiz olmayı içeren bir kurallar ve reçeteler yığını olarak gelişebilirdi. Sinema kuramcılarının büyük çoğunluğunun takdirimize sundukları sinema, bir mit olmadığında bir fosildir. Statü mücadelesinin ilk yıllarında yerleşen, türediği sinemanın ilkel biçiminin bazı yönlerine uyan bir estetik sistem bir dogma içinde katılaştı. Bu sistem *yerleşik* ya da *ortodoks* sinema kuramı diye adlandırdığım anlayışı sunan "film değerlendirmesinin" bütün standart metinlerinde küçük değişikliklerle yeniden ifade edilir.

Bu dogma yalnızca özel filmlerin tartışılması için tutarlı bir temel sağlamada başarısız değildir, aynı zamanda sinemayı anlamayı da engeller. Hem bu kuramın kendisini hem de sebep olduğu çarpıtmaları inceleyerek, tıkanıklığı giderebilir ve daha verimli yaklaşımlara yol açabiliriz.

Kuramcının prestij kaygısı filmlerin doğasını araştırma ve üzerinde düşünme özgürlüğünü şiddetli bir biçimde sınırlandırdı. Tanımlamaları geleneksel olarak kültürlü insana cazip gelecek şekilde olmak zorundaydı. Bu nedenle Lindsay "argümanın ana hatları filmlerden önceki güzel yapıtları sınıflandırmış ve aralarında ilişki kurmuş insanlara çekici gelmesi umuduyla yerleşik Sanat dogmalarını korumaya çalıştı."[8] Aynı umut, "sinema sanatının bütün diğer sanatlar gibi aynı eski kuralları ve ilkeleri izlediğini"[9] göstermeye başladığı sırada Arnheim tarafından ifade edildi. Bu temsil niteliği taşıyan ifadeler, kuramcıların sinemanın Yedinci Sanat olarak kabulünü sağlamanın aracı olarak önceki ilkelere nasıl başvurduklarını gösterir. Onlar sinemanın genelde sanat olarak aynı *eski kurallara* ve *yerleşik dogmalara* tabi olduğunu göstererek, Sanat tanımına uyan bir sinema tanımı oluşturmaya çalıştılar.

Bu yaklaşımın yarardan çok zararı vardır. En azından iki temelsiz varsayıma dayanır. Birincisine göre tiyatro, müzik, roman, resim, şiir ve heykeli içerecek kadar geniş olan bir Sanat tanımında özel biçimlere uyan kriteri çıkarırız. İkincisine göre, sanat kuramının kendisi tartışmalı değildir, hem genel anlaşmaya hükmedebildiği hem de tanımlama amacına hizmet edebildiği bir netlik ve tutarlılık düzeyine ulaşmıştır.

Tanımlamalarla ilgili olduklarını zanneden sinema kuramcıları revaçta olan önyargıya boyun eğdiler. Bunu da kabul olunmuş düşüncenin kesinlikle kamera ve onun ürünlerine yönelik taleplere düşman olduğu bir dönemde yaptılar. Sinemanın büyüleyici bir bilimsel

[8] Lindsay, a. g. e., s. 215.
[9] Arnheim, *Film*, s. 7.

meraktan popüler bir eğlence yönünde geliştiği yıllar. hiç de rastlantı sonucu olmayarak, aynı zamanda resimde ve genel olarak görsel sanatlar hakkındaki düşüncede kesin bir değişimin olduğu yıllardı. Doksan yıl öncesini sunduğu Post-Empresyonist sergide 1920'den geriye doğru bakan Roger Fry bu değişimin haritasını çıkardı. Sergının yapıldığı dönemde, "kültürlü insanlar Cezanne'a bir yeteneksiz, beceriksiz ve bütün etkinliğine de çılgınca devrimci olarak bakmaya şartlanmışlardı... Artık Matisse beğeni sahibi insanlar için güvenli bir yatırım haline gelmiştir... İnsanlar için İngiltere'de (bu) yapıtların ilk gelişini karşılayan öfkenin şiddetini tahayyül etmek zor olacaktır."[10] 1912 yılında Fry "bir resimdeki her şeyden çok sanatçının yanılsama oluşturma yeteneğini takdir etme noktasına gelmiş bir halk için" bu tepkiyi doğal olarak açıklamıştı. "Bu zorluk, 'resmin amacı doğal formların betimleyici taklidini yapmaktır' biçimindeki uzun süredir yerleşmiş olan alışkanlığa bağlı kökü derinlerde bir inanıştan kaynaklanmaktadır."[11]

1920'li yılların ortalarında bu inanış öylesine tamamen tersine döndü ki, yalnızca betimleyici taklit gerekli değildi, aynı zamanda bundan hayli şüphe ediliyordu. Kültürlü insanlar artık Fry'ın aşırı olarak değerlendirdiği bir tutuma yöneldiler. Bu tutum Clive Bell'in "eğer temsili bir biçimin değeri varsa, bu değer temsil olarak değil, biçim olaraktır. Bir sanat yapıtındaki temsili öğe zararlı olabilir de, olmayabilir de; ama her zaman önemsizdir"[12] biçimindeki görüşünde özetlenir.

Bell'in fotoğrafın ortaya çıkışının ressamın sanatını arılaştırdığı, onu betimleme ve temsile yönelik aslı olmayan bir ilgiden kurtardığı ve böylece dikkatini asıl meselelere yeniden yönelttiği şeklindeki görüşü genel olarak kabul görüyordu. Kendi araçlarının eşsiz özelliklerine yoğunlaşarak ressamlar şeylerin değil ama kendi sanatlarının özünü yeniden ele geçiriyorlardı.

Kamera, sinema ve resim arasındaki ilişkilerin karmaşıklığı başka bir yerde gösterilmiştir.13 Aşağıdaki sürecin ironisini belirtmek bizim için yeterlidir: resimdeki büyük ölçüde fotoğraf ve filmin etkisi sonucu ortaya çıkan gelişmeler, sinema kuramının yalnızca büyük deformasyonlar sergileyerek uyumlanabildiği sanata yönelik tutumları teşvik etti. Sinemanın özünün, eşsiz özelliklerinin tanımlanması gerekiyordu, ama – yaratım ile yeniden üretim arasındaki modaya uygun ayrılık nedeniyle – gerçekliğin bir kaydedicisi olarak kameranın önemini reddederek ya da minimuma indirerek tanımlanmalıydı. Kuramcılar kendilerini Lindsay'in "kameranın işleyişinin es-

[10] Roger Fry, *Vision and Design*, Penguin, 1937, s. 228.
[11] A. g. e., ss. 189-90.
[12] Clive Bell, *Art*, Chatto & Windus, 1924, s. 25.
[13] Aaron Scharf, *Art and Photography*, Allen Lane. The Penguin Press. 1968.

rarengiz bilimsel niteliği" olarak tanımladığı[14] özelliğin üstesinden gelmeye verdiler.

Bu kararlılık en aşırı haliyle Rotha'nın "estetik ilerleyişe dayatılan belki de en büyük handikap, kameranın gerçeği kaydedebilmesine dair yanıltıcı özellikti"[15] biçimindeki şikayetinde görülür. Ancak benzer bir yaklaşım yerleşik sinema kuramının bütününün temelini oluşturur. Gerçekten ortodoksinin yaratıcıları ya da destekleyicisi olan ve tutum ile vurguda dikkate değer değişiklikler gösteren yazarları birleştiren en önemli faktörlerden biri budur. Hepsi de *The Theory of the Film* kitabını yazan Belá Balázs ile birlikte "sinemanın *yeniden* üretmediği ama ürettiği ve böylece bağımsız, temel olarak yeni bir sanat haline geldiği"[16] niteliği bulmak için yola çıkarlar. Hepsi de Sovyet yönetmen ve kuramcı Podovkin ile aynı konuma varırlar: "Doğal olay ile onun perdedeki görünümü arasında önemli bir fark vardır. Bir filmi sanat yapan *tamamen bu farktır*."[17] (İtalikler benim – V. F. Perkins.)

Sinemanın yaratıcı özü böyle görülünce, gerçeklikten farklı olma bir ölçüt statüsüne yükselir. "Sanat yalnızca mekanik yeniden üretimin bırakıldığı yerde başladığı"[18] için, ortodoksi bu ayrılığın aşikarlığını teşvik eder; fark arttıkça, Sanat daha açık hale gelir. Arnheim şöyle yazdı: "Bir şeyin sanat haline gelmesi için, kullanılan aracın yapıtın kendisinde açık olması gerekir. İnsanın bir yeniden üretime bakıyor olduğu bilmek yetmez. Nesne ile betimleyici aracın karşılıklı etkileşimi bitmiş yapıtta bariz olmalıdır. Aracın özellikleri en büyük sanat yapıtlarında en fazla kendilerini hissettirirler."[19]

Benzer bir tarzda Lindsay en iyi yönetmenlerin filmin eşsiz olduğu noktaları öne çıkaranlar" olacağını öngördüğünde,[20] *eşsiz noktaların* yansıtılan selüloit kuşağın özelliklerinden türeyenler olduğuna inanıyordu. Kitabının önsözünde sanatsal filmi "hareketli model" olarak tanımladı ve "bu bağlantı içinde modelin doğal nesnelerin görünüşüyle doğrudan ilişkilerinden ayrı olan alan ve biçime dair bir vurguyu akla getireceğini" açıkladı.[21]

Bu sinema görüşünün en aktif olarak Fransa'da peşine düşüldü. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Fransız yönetmen Abel Gance si-

[14] Lindsay, a. g. e., s. 222.
[15] Rotha, a. g. e., s. 88.
[16] Belá Balázs, *Theory of the Film*, Dennis Dobson, 1952, s. 46.
[17] V. I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, Vision: Mayflower Memorial Edition, Londra, 1958, s. 86.
[18] Arnheim, *Film*, s. 69.
[19] A. g. e., s. 45.
[20] Lindsay, a. g. e., s. 197.
[21] A. g. e., s. xxiii.

nemayı "ışığın müziği" olarak tanımladı. Alman meslektaşı Walter Ruttman daha sonra "bu ışığın müziği her zaman sinemanın özü olmuş ve hep olacaktır" diyerek Gance'ı onayladı.[22] 1920'lerin sonunda "arı sinema" anlayışına sadık bir grup Fransız yönetmenden biri olan Germaine Dulac "sinema ve müzik ortak olarak buna sahiptir: her ikisinde de hareket tek başına ritmi ve gelişimiyle duyguyu yaratabilir" iddiasında bulunarak Gance'ın benzetmesini yeniledi.[23] "Senfoni, arı müzik vardır" diye yazdı. "Neden sinemanın kendi senfonisi olmasın?"[24] Buradaki iddia, bir biçimin özünün bileşenlerinden biri izole edilerek bulunabileceğidir. Özden başka özellikler biçimi geçersizleştirecek ya da sulandıracaktır. Ama örneğin müzikte asla 'tek başına hareketi' algılamayız. Bu her zaman gürlük, ton ve tını gibi kendi özellikleri olan başka bir şeyin hareketidir. Öz olarak tanımlanan bileşen pratikte saf bir durumda gözlemlenemez.

Onlar izole edici itkiyi paylaştıkları için arı sinema anlayışı yanlılarının ortodoks kuramcılara çekici geleceği öngörülebilirdi. Hem Arnheim hem de Rotha arı sinemanın sinema sanatının en mükemmel biçimi olduğunu ilan etti. Arnheim "sinemanın yalnızca kendisini fotoğrafik yeniden üretimin bağlarından kendini kurtardığında ve canlandırma filmi ya da resim gibi insanın saf bir çalışması haline geldiğinde diğer sanatların üzerine çıkabileceğini" kehanet etmeye cesaret edecekti.[25] Sinemayı "hareketli biçimle açığa vurulan ışık" olarak tanımlayan Rotha "'saf' sinema soyutlamasının sinemanın en arı biçimine en yakın olduğu" bir biçimler hiyerarşisi oluşturarak kendini avuttu. "... Bunun ardından, sinemanın estetik önem açısından yukardan aşağıya doğru, yani epik ve sanat filminden sıradan anlatı filmi ve şarkılı, danslı filmlere doğru inen diğer biçimlerinin belirlenmesi gelecektir."[26]

Rotha'nın biçimler hiyerarşisini ne kadar şiddetle reddedersek reddedelim, en azından onun ve Arnheim'm konumu için şu söylenebilir: saflığa bağlanım sinemayı diğer kabul edilen sanatlara katma çabaları sonucu yerleşik kuram içinde oluşan eğilimlerin mantıksal bir uzantısını temsil eder. Sessiz sinema koşullarında böylesi bir girişim zorunlu olarak görsel sanatlardan ayrılan bir modele yöneldi; "hareketli model" sinemanın ne gerçekliğin yeniden üretimine ne de diğer araçların *ikinci sınıf* bir kopyasına bağımlı olmadan varolan biçimlerin eşsiz bir alanını yaratabildiğinin en ikna edici kanıtını sundu.

[22] Aktaran Henri Agel, *Esthétique du Cinéma*, Presses Universitaries de France, Paris, 1959. s. 24.
[23] A. g. e., s. 12.
[24] Aktaran Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Galaxy, Oxford University Press, New York, 1965. s. 183.
[25] Arnheim, *Film as Art*, s. 175.
[26] Rotha, a. g. e., s. 88.

Eğer bu rotayı izlemezse, sinemanın statüsüne yönelik tehdidi Balázs belirtti: "Her şey bir film olmadan önce, ilk olarak gerçeklik olmalıydı. Bu nedenle perdede izlediğimiz film sadece fotoğrafik bir yeniden üretimdir ya da daha tam söylersek, bir oyuncu performansının yeniden üretimidir."[27] Tehlike, eğer film görsel sanatın bir uzantısı olduğunu göstermezse, o zaman dramanın bir yozlaşması olarak görülecek olmasıydı. "Kaydedilmiş tiyatro," konuşmanın gücünden yoksun ve bu nedenle en güçlü kaynağından mahrum drama olarak ortaya çıkacaktı. Sinema haklı olarak sadece bir pandomima olarak hor görülecekti. Tiyatro eleştirmeni Georg Jean Nathan 1928 yılında şu suçlamayı yazdı:

> Gördüğümüz haliyle film günümüzde, bileşenleri yozlaşmış, sözcüklerinden yoksunlaştırılmış ve tiyatrocuların sanatsal ekonomi nedeniyle ya oyunundan silip çıkardığı ya da sahneden uzak tutuğu bütün sahneleri ve epizotları gösteren yalnızca bir sahne oyunudur.[28]

Bu türden isnatları reddetmek için ortodoks sinema kuramcıları "tiyatroda da mümkün olan efektleri" reddeden Arnheim'a[29] katıldılar. "Teatral" bu kuramcıların sözlüğünde, filme almanın kaydedilen olaya hiçbir şey eklemediğini belirtmek için kullanılan en aşağılayıcı sıfat haline geldi ve öyle de kaldı.

Ancak saflık yanlısı bu görüş yerleşik kuramın anaakımı içine girmedi. Arnheim ve Rotha marjinal, hatta nostaljik bir biçimde soyut filmin üstünlüğünü ilan ettiler. Bu kuramcılar "görsel sanat" konumunun mantığını reddettiler. Aynı önyargılardan yola çıkarak onlar yine de perdede izlenenin çoğu durumda önceden varolan bir gerçeklikten türediği gerçeğine uyum sağlamaya çalıştılar. Onların güzel sanat modeli "gerçek sahnenin ya da insan figürünün sanatsal anlamı yoktu; söz konusu olan onun boyayla, mermerle ya da film üzerinde ifade edilme tarzıydı" görüşünü dayattı. Ortaya çıkan bozulmalar bu kuramcıların kaydedilen aksiyona eleştirel şemada bir yer bulma ya da ona sanatsal bir statüye sahip olmalarına olanak sağlamadaki yetersizlerinde görülebilir. Kameranın önündeki nesne sadece bir gerçeklikti. Önem taşıyan kaygı sinematografi işi ya da işleminin bir modeli gerçeklik üzerine dayatmasını gösterebilme yoluyla ilgiliydi.

Arnheim özel bir film bölümünün, film tekniğinin belirli bir özelliğinin bir etkiyi garantilemek için kullanıldığını göz önünde bulundurarak sinematografik olduğunu ilan ettiğinde,[30] onun film tekniğini

[27] Balázs, a. g. e., s. 46.
[28] George Jean Nathan, *Art of the Night*, Alfred A. Knopf, Londra, 1928, s. 117.
[29] Arnheim, *Film as Art*, s. 131.
[30] A. g. e., s. 39.

çok güçlü bir biçimde kamera, objektifler ve ham filmin özellikleri anlamında gördüğü açıktır. Kaydetme tarzına Arnheim'da ve bütün yerleşik kuramda kaydedilene göre tamamen yapay bir öncelik verilir. Sanki bir şiir kuramı sözcüklerin şeylere gönderme yaptığını kabul etmiş ama eleştirel okuyucunun onların yalnızca sesleriyle ilgilenmesi gerektiğinde ısrar etmiş gibidir. Ortodoksi bu aracı kameradan geçen malzemeye anlam veren "film" olarak tanımlar, oysa ki eleştirinin konusu gerçekten filmdir, perdede görülen şeydir.

Aracın bu yanlış tanımı nedeniyle, kuramcıların onun eşsiz özelliklerine yönelik ilgisi kaçınılmaz olarak yanıltıcıdır. Sinema kuramları biri *görüntüye*, diğeri ise *kurguya* dair iki mistik anlayışın cisimleşmesi olarak yerleşik hale geldi.

Görüntü mistiği kısmen sinemanın ortaya çıkışından önce gelişti. Fotoğrafçılar uzun süre resimle aynı ölçütle yargılanabilecek çalışmalar yapmaya zorlanmışlardı. Newhall'ın *History of Photography* adlı kitabı Sir William Newton'ın "fotoğrafçılar kendi görüntülerini 'Güzel Sanatların kabul edilen ilkelerine' uygun olması için değiştirmek zorundadırlar" önerisinde bulunduğunu belirtir.[31] Ardından Lindsay "Hareketli Heykel" gibi başlıklar taşıyan bölümlerde benzer bir argümanı yazdı ve okuyucularından "ilk olarak fotoğrafın ortaya çıktığını düşünmelerini" istedi. "Daha sonra fotoğrafa hareket eklendi. Değerlendirme yaparken bu sırayı kullanmalıyız. Eğer bu ulusal bir sanat içinde gelişiyorsa, ilk olarak iyi bir görüntü, daha sonra da iyi bir hareket olmalıdır."[32] Lindsay daha iyi filmler yapmak için en nitelikli insanların ressamlar, heykeltıraşlar ve mimarlar olduğu sonucuna vardı. Lindsay'in film imgesinin dekoratif niteliklerine verdiği önem fazlasıyla döneminin bir yansımasıydı. Bu, "estetik üzerine yapılan bütün spekülasyonların bıktırıcı bir ısrarla güzelin doğası sorunu etrafında döndüğü" bir dönemin kalıntısıydı. "... İster sanatta isterse doğada olsun, güzelin ölçütünü aradık."[33] Resimsel ölçüt ortodoksinin içine çekildi. Bunlar, daha sonraki ifadelerden biri olan Roger Manvell'in *Film* adlı kitabında vurgulanır: "Kompozisyon çok önemlidir; görüntülenen her şey iki-boyutlu bir modeldir."[34] Bu Arnheim'ın "Artistic Utilization of Reduced Depth"teki analizinden çıkar: "Her iyi film çekimi doğrusal bir kompozisyon olarak saf biçimsel anlamda tatmin edicidir. Hatlar kenarlara olduğu kadar birbirlerine de göndermede bulunarak uyumlu bir biçimde düzenlenir. Çekim içinde ışık ve gölgenin dağılımı eşit biçimde dengelidir."[35]

[31] Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, Museum of Modern Art, New York, 1949, ss. 17-18.
[32] Lindsay, a. g. e., s. 135.
[33] Fry, a. g. e., s. 229.
[34] Roger Manvell, *Film*, Penguin Books, 1950, s. 28.
[35] Arnheim, *Film as Art*, s. 56.

Ancak Arnheim dekoratif gerekliliklere, anlamlı bir biçimde organize edilmiş imgenin taleplerine göre daha az ağırlık/önem verir. Lindsay'in ardından gelen kuramcılar kameranın güzeli yaratmasını, ama resimdeki, eleştirideki ve film-yapımındaki (ki onun etkisinden Lindsay kaçmıştı) gelişmelere uymasını, yarattığı anlamı çok daha empatik biçimde talep ederek, beklemeye devam ettiler. Balázs "The Creative Camera"da kamera açısının "filmin sahip olduğu en güçlü tanımlama aracı olduğunu ve onun yeniden üretim değil, gerçek üretim olduğunu" yazdı.[36] Görüntü mistiği kameranın özelliklerinin etkili bir biçimde kullanılmasında ısrar eder. Nesneler ve olaylar üzerinde yorumda bulunmanın bir aracı olarak seçme ve bozulumun fotoğrafik araçlarının aşırı kullanımını onaylar. Bir kayıt aracı olarak öncelikli olarak güvenilebilirliğine ya da ürünlerinin gerçekçi görünümlerine bağlı olduğu görünen kamera kullanımları sinemasal olmayan, aracın bir ihmali diye bir kenara atılır.

Bu nedenle, her ne kadar Chaplin'e büyük hayranlık beslese de, Arnheim kendisini onun filmlerinin "gerçekten 'filmsel olmadığını' (çünkü kamerası ağırlıklı olarak bir kayıt cihazı olarak işlev görür)"[37] kabul etmeye zorunlu hisseder. Ve Rotha, Robert Wiene'ın dışavurumcu filmi *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nin kararlı bir biçimde tuhaf dekorundan öylesine etkilenmişti ki (sinemadaki ilk gerçek estetik ilerleme ... gerçekten ilk yaratıcı film ... yeni bir araçtaki yaratıcı aklın ifadesinde ilk girişim),[38] otantik görünen dekorlara yönelik bütün hazzını yitirmişti. *Bir Milletin Doğuşu*'nun başlıca hatalarından biri olarak "Abraham Lincoln'ün çalışma odasının ve suikasta uğradığı tiyatronun gerçekçi taklidini" listeye alır.[39]

Görüntü mistiği filmin görsel bir sanat olarak sınıflandırılmasından ortaya çıkar. Tartışma konusu olan nokta film imgesinin resimden gelen kesin ölçütü karşılayamaması değildir; ampirik olarak bu nokta çok sayıda yönetmen tarafından çözümlenmiştir. Ancak "görsel sanat" kategorisi, film-yapımının yalnızca sınırlı, sanatsal olarak zorunlu olmayan yanları olan ölçütün evrensel geçerliliğini ima ettiği görüldüğünde kafa karışıklığı yarattı. Sonuç olarak resimsel uzamın dekoratif ve etkili kullanımına gerçek uzamın dramatik kullanımına göre öncelik verildi. Yerleşik kuram kameraya *yaratma* ve onun gözlem yapma hakkını reddetme emrini verir. Görüntü mistiği, kameranın yetenekleri "aracın talepleri" içinde tersine çevrilir çevrilmez, ortodoksiye dahil oldu.

Bununla birlikte film-yapımının mekanik bir işlem olduğu suçla-

[36] Balázs, a. g. e., s. 46.
[37] Arnheim, *Film as Art*, s. 93.
[38] Rotha, a. g. e., s. 93.
[39] A. g. e., s. 1.

masını çürütmek için sinemanın bütün görsel kaynakları yeterince düşünülmedi. Kameranın kaydettiği aksiyon kompozisyon, ışık ve "hareketli modelin" bütün araçları tarafından düzenlenebilirdi. ama bu yine de kaydedilmiş aksiyondu.

Film-yapımı sürecinin gerçeklik üzerinde diğer bütün araçlar kadar büyük kontrole olanak sağladığına dair hâlâ ikna edici kanıta gereksinim vardı. Ortodoks kuram bu kanıtı montaj mistiğinde buldu. Böylece Balázs şunları yazdı: "Montaj, yani filmin resimsel malzemesinin hareketli mimarisi özel, yeni bir yaratıcı sanattır."[40] Her ne kadar özel "yaratıcı" yananlamlar kazansa da, montaj filmi kurgulama anlamına gelen Fransızca bir sözcüktür. Selüloit kuşaklar kesilebildiği ve herhangi bir noktada birleştirilebildiği için, bir yönetmen görüntülerde az ya da çok otomatik olarak yeniden üretilen zaman ve mekan öğeleri üzerinde tam bir kontrol sağlayabilir. Birbirinden çok ayrı olan olayları birleştirebilir ya da devamlılık arzedenleri birbirinden ayırabilir. Sessiz sinema dönemi boyunca bu gerçeğin içerimleri Birleşik Devletler'de Edwin S. Porter ve D. W. Griffith tarafından sezgisel olarak, Sovyetler Birliği'nde birçok yönetmen tarafından – en dikkate değer olanları, her ikisi sinema estetiği üzerine son derece etkili kitaplar yazmış olan S. M. Eisenstein ve V. I. Pudovkin'di – daha sistematik olarak araştırıldı. Görüntüsünü bir ayrıntılar silsilesinden oluşturan yönetmen aksiyonun önemli yönlerine dikkat çekme ve filmin ritmini kontrol etme yeteneğini genişletti.

Daha da önemlisi, kurgunun yaratıcı doğasını en ikna edici biçimde gösterdiği için, iki çekim birleştirildiğinde, izleyicinin iki enformasyon dizisi arasındaki çeşitli karşıtlıkları ve karşılaştırmaları anlayabileceğinin keşfedilmesiydi. *St. Petersburg'un Sonu*'nda Pudovkin savaş alanında ölen Rus askerlerinin çekimleri ile hisse senetlerinin yükseldiği sırada borsa tablosunun çekimleri arasında bir ileri bir geri biçiminde kurgu yapar. "İzleyicinin nedensel bir bağlantıyı görmemesi imkansızdır," diye yazar Balázs.[41] Ancak izleyicinin vardığı sonuç – "Kapitalistler savaşla zenginleşiyor ve sıradan insanın çektiği acılardan kâr ediyorlar" – tek başına çekimlerin dekorlarıyla gösterilemezdi. Pudovkin iki ayrı olgu arasında ilişki kurarak kendi montaj anlayışını *yarattı*. Balázs şöyle yazdı: "Tek bir çekim, bir sonraki ona bağlandığında bir elektrik kıvılcımı gibi ortaya çıkan örtük (latent) bir anlamın gerilimiyle doygunlaştırılır."[42] Eisenstein daha da ileri gitti: "İki film parçası bir araya getirildiğinde kaçınılmaz olarak bu art arda gelişten doğan yeni bir anlayış, yeni bir nitelik içinde birleşirler."[43] Aynı yazıda biraz ilerde de şöyle yazar:

[40] Balázs, a. g. e., s. 46.
[41] A. g. e., s. 128.
[42] A. g. e., s. 118.
[43] Sergei Eisenstein, *Film Form* ve *Film Sense*, Meridiean Books, New York,

> İki ayrı çekimin birleştirilerek art arda getirilmesi bir çekim artı diğer bir çekimin toplamına çok benzemez – çünkü bir *yaratımda* bulunur. Bu, her bu tip art arda gelişte *sonucun* ayrı ayrı izlenen her bileşen öğeden *niteliksel olarak* farklı olduğu durumdan – parçalarının toplamından ziyade – bir yaratıma benzer.[44]

Kurgunun "bir yaratıma benzemesi" düşüncesi ortodoksinin gelişimine hakim oldu. Kurgu yaratıcı sinema *diliyle* özdeşleştirildi. *Film Technique* adlı kitabında Pudovkin "yönetmen için bitmiş filmin her çekimi şair için sözcük neyse ayna amaca hizmet eder;"[45] daha ilerde de "kurgu yönetmenin dilidir. Tıpkı etkili bir konuşmadaki gibi, denebilir ki, kurguda filmin bir parçası, imge bir sözcüktür; bu parçaların birleştirilmesi bir cümledir," diye yazdı.[46]

Pudovkin'in dil anlayışını kabul etsek bile (ve bunu kendi filminden aktardığı sekans gibi çok özel durumlarla ilişkilendirdiğimizde bile), imgeler ve sözcükler arasındaki paralellik büyük ölçüde abartılır. En kaba bir sessiz filmdeki en basit yakın-çekim, bir sözcükle ifade edilebilecek olandan çok daha fazlasını gösterir. Dil nesneleri, fiilleri, sıfatları vd. kullanarak tek bir olgunun farklı yönlerini ayırır; ancak filmde, hatta kurgulanmış filmde nesne yaptığından (fiil) ve nasıl göründüğünden (sıfat) ayrılamaz. Çekimin içeriği karmaşıklaştıkça sözel paralellikler azalır. Yerleşik kuramın kaydedilen olayın görece basit çekimlere bölünmesine gereksinim duymasının bir nedeni budur. Eğer bir aksiyon bir ayrıntılar seçkisi olarak filme alınıyorsa, montaj birleştirilmiş sekanstaki "anlamın" aktif ve açık kaynağı haline gelir. Bu nedenle Balázs "yönetmenin şiirsel duyarlılığını ifade eden görüntüler" olarak yakın-çekimlere büyük değer verir.[47] Eğer kurgu film-yapımında eşsiz bir biçimde *yaratıcı* aşama olarak görülebilseydi, o zaman Pudovkin'le birlikte "bir yönetmenin bireyselliği yalnızca onun kurgu yöntemleriyle değerlendirilebilir"[48] ya da tarihçi Lewis Jacobs ile birlikte "bir yönetmenin kurgusunun ustalığı ve yoğunluğu onun yeteneğinin belirtileridir";[49] ya da Balázs ile birlikte "bir yönetmenin bireysel yaratıcılığı kendisini öncelikle montajda gösterir"[50] demek makul olurdu.

Bu mistiğin nihai ve en az geçerli uzantısı, montajın yalnızca filmin *dilini* değil, aynı zamanda filmin sanatsal doğasının bir tanımını;

1957: *Film Sense*, s. 4.

[44] A. g. e., s. 7-8.

[45] Pudovkin, a. g. e., s. 24b

[46] A. g. e., s. 100.

[47] Balázs, a. g. e., s. 56.

[48] Pudovkin, a. g. e., s. 100.

[49] Lewis Jacobs, a. g. e., s. 50.

[50] Balázs, a. g. e., s. 31.

Rotha'nın sözleriyle "filmsel yaratımın gerçek özünü" sağladığı inancıdır.[51] Bu düşünce orijinal olarak Sovyet kuramcılar tarafından ortaya atıldı. Pudovkin araştırmacı ve öğretmen Lev Kuleshov'un görüşlerini benimsedi ve aktardı:

> Bütün söylediği şuydu: "Her sanat dalında ilk olarak bir malzeme ve ikinci olarak da bu sanat dalına özel olarak uygulanan bu malzemeyi bir düzenleme yönteme olmalıdır." ... Kuleshov film çalışmasındaki malzemenin film parçalarından oluştuğunu ve düzenleme yönteminin özel, yaratıcı biçimde keşfedilmiş bir düzen içinde onların birleştirilmesi olduğunu iddia etti. Film sanatının yönetmenin çalışmaya başladığında ve değişik çekimlerin çekildiğinde başlamadığını savundu – bu sadece malzemenin hazırlanmasıdır. Film sanatı yönetmenin filmin farklı parçalarını bir araya getirip birleştirdiğinde başlar.[52]

Pudovkin onun tarafını tutarak şu iddiayı geliştirdi:

> Belirli bir görüş noktasından çekilen ve perdede izleyicilere gösterilen her nesne, kameranın önünde devinse bile, *ölü bir nesnedir* ... Yalnızca eğer o nesne çok sayıda nesnenin arasına yerleştirilirse, yalnızca eğer o farklı görsel imgelerin bir sentezinin parçası olarak gösterilirse, o zaman filmsel bir yaşam kazanır.[53]

Film-yapımının bir yanına, diğer hepsinin zararına vurgu yapılmasının iki sonucu vardır. Dikkati yaratıcı olmasına hüküm verilen bir işleme yoğunlaştırarak filmlere bakışımızın dengesini bozar. Ancak bu işlemi anlamamızı da azaltır. "Malzeme" ile "organizasyon" arasındaki yapay bir ayrım kurgunun gerçek önemini gözden gizler, çünkü yönetmenin seçme gücünü genişletmekten çok sınırlar. Kendi modelini oluşturmak için izole etmeyi istediği ayrıntıları özgürce seçmede ona cesaret verirken, onun bu modeli izole edilmiş ayrıntılardan oluşturmasını talep eder. Onun özel, keyfi olarak tercih edilen bir tarzda organize etmesini ve bu nedenle de teknik bir kaynağı sanatsal bir mecburiyete çevirmesini zorunlu kılar. Örneğin çekimlerin süresi ile ritim anlayışı arasında bağlantı kurmak Jean Renoir'ın *Oyunun Kuralı* ve Max Ophuls'ün *Bilinmeyen Bir Kadının Mektubu* gibi filmlerin ritmik ustalıklarına yaklaşım sunmayan kaba bir formülü üretir. Bu filmler kurgunun yardım ettiği ama kesinlikle yaratmadığı ritmik bir kontrpuan kullanırlar.

Eğer kurguyu oyuncuların hareketleri, setin biçimi, kamera hare-

[51] Rotha, a. g. e., s. 93.
[52] Pudovkin, a. g. e., s. 166-7.
[53] A. g. e., s. 25.

keti, – çekimler arasında olduğu kadar ayrı çekimlerin içinde de değişen – ışık ve gölge değişimlerini içine alan kompleksten ayırırsak, bu öğelerin hiçbirini ve tabii kurguyu da anlamayız, çünkü her biri değerini diğerleriyle ilişkisinden kazanır. Burada en azından şu söylenmelidir ki, çok açık bir biçimde Ophuls ve Renoir sinema kuramının onların sinemalarını açıklamaksızın bırakabileceği, ihmal edilebilir sanatçılar değildir. Ancak ortodoksi onları dışlamak zorundadır. Yalnızca "malzeme" ve "kompozisyon" arasında net bir ayrıma izin veren filmlere uygun gelebilir. Böylesi bir ayrım malzemeyi "salt gerçeklik" olarak teşhis etmekten doğar ve ona bağımlıdır. Ernest Lindgren yerleşik kuramı özetlediği *The Art of the Film*'de kurguyu "film sanatının temeli" olarak tartışır ve onaylarken bu tutumu gösterir:

> Yalnızca eğer filmden olayı kalıplamak ve biçimlemek, ona yönelik tutumu ve bir deneyim olarak sanatçı üzerinde yarattığı etkiden bir şeyleri ifade etmek için yaralanılabilirse, o zaman film bir sanat formu olduğunu iddia edebilir. Doğrudur ... kamera için özel bir görüş açısının tercih edilmesiyle tek bir çekimin ya da hatta bir çerçevenin sınırları içinde belirli bir gizli anlam ima edilebilir, ama bu aygıtın potansiyelleri aşırı sınırlıdır. Diğer yandan, kurguya başvurur başvurmaz ...[54]

Bu "tek bir çekimin sınırları" kuramcıların dayattığı sınırlardır. Onun potansiyelleri kısa ayrıntı parçaları üzerindeki ısrarla sınırlandırılır. Ortodoks kuramcı Hitchcock, Keaton, Murnau ve Welles gibi yönetmenlerin süren bir çekim içinde elde ettikleri karmaşık organizasyonu incelemeye isteksizdir. "Olayın" çekim sırasında parçalara ayrılmasını ve kurguda yeniden oluşturulmasını ister, çünkü olayın kendisinin bir anlama olanak sağlamasını reddeder; olay yalnızca sinematografi teknikleriyle kalıplanabilir ve biçimlendirilebilir. Olayın, onu çekme ve kurgulama tarzıyla ifade eden sanatçı üzerinde bir *etkisi* vardır. Lindgren'in açıklaması bu nedenle sanatçının olaylara yalnızca "sanatsal olarak" yanıt vermekten çok yaratabileceği, kaydedilen aksiyonun anlamlı olsun diye biçimlendirilmiş ve kalıplanmış olma olasılığını görmezden gelir. Onun argümanı yerleşik kuramın temel yetersizliğini gösterir: "aksiyon" "salt gerçeklikle" eşitlenir, çünkü ona sanki kontrol alanının dışında varoluyormuş gibi davranılır. Yazıya uygulanan benzer bir tutum da romanı gazetecilikle eşitlerdi. Ortodoks kuramcılar gerçeklik ile kurmaca arasındaki farkı açıklayan ölçütü formüle edememişlerdir. Sistematik olarak onların görsel bir araç olarak sinemanın özelliklerini vurgulayan kuramları filmin anlatı biçimleriyle, özellikle dramatik olanlarla paylaştığı yönleri ihmal eder ya da onlara çamur atar. Film ortamı içinde *sahnede* olanları saptayamadığı için, ortodoksi anla-

[54] Ernest Lindgren, *The Art of the Film*, Allen & Unwin, 1963, s. 79.

tıyı, filmin tercüme ettiği ve notlarla açıkladığı, ama kendi yaratıcı mekanizmasının parçası olarak içselleştiremediği yabancı bir form olarak gösterir.

Akıl yürütme yanlıştır. Öykü-anlatımı, hayali aksiyonun temsili özerk bir biçim değil, ama kullanılan aracın özelliğini anlatış içinde üstlenen ve biçimlendiren bir biçimdir. Bu şiire, romana, çizgiromana ya da tiyatroya ters değildir ve sinemaya da akla uygun bir biçimde düşman ya da aykırı olarak görülemez. Film gerçek nesneyi ya da kurmaca olayı aracın içinde birleştirir. Fotoğrafın temel vokabüleri bunu kabul eder; "ham film" belirli bir konunun özelliklerine "maruz bırakılır" (expose), ama yalnızca ondan türeyen imgeyi açığa vurduğunda "geliştirilmiş" (develop) olur. Kamera her şeyden önce bir kayıt aracıdır. Her zaman kaydettiğine önemli ölçüde katkıda bulunmaz, ama onun olayları seçme, kalıplama, abartma ve üzerinde yorum yapma yeteneği, onun olayları kaydetme yeteneğinin bir sonucudur. Bu ise daha ziyade bestecinin enstrüman için yazması gibi, yönetmenin kamera için sahnelemesine olanak tanır. Yoğunluğuna bağlı olarak aksiyonu biçimlendirebilir – sinema perdesi üzerindeki yeniden üretim.

Bir kez yaratılan olay kabul edildiğinde, film romanların ve oyunların birçok özelliğini edinmeye başlar. Perdede gösterilen gösteriliş tarzının bir parçası haline gelir. Olaylar, kişilikler ve motifler model, hareket ve ritim ile birlikte kontrole tabidir. Oyuncularla çalışırken yönetmen kendi taydaşı tiyatronun birçok işlevini üzerine alır. Nasıl tiyatro yönetmeni sahnedeki uzamı kontrol ediyorsa, aynı şekilde yönetmen de kameranın önündeki uzamı organize eder. Jest, gruplaşma, adımlama, tonlama ve hareket hayati derecede önemli olabilir. Ancak Lindgren'e göre bir yönetmen kendisini ya kurguyla ifade edecek ya da "oyunculara güvenmek ve onların performansını sadece kaydeden sinematografiyi kullanmak gibi kolay, yüzeysel ve esasen filmsel-olmayan yöntemlerle başarısızlığa uğrayacaktır."[55] Lewis Jacobs bu kuramın *mantıksızlığını* gösterir. O ilk olarak "film-yapımında, oyuncuyu yönetmekten daha da fazlası olan kamerayı idare etmenin bir hile olduğunu" iddia eder.[56] Ancak daha ilerde kamerayı "vazgeçilmez ama yine de kurgu işlemine tabi araç" olarak tanımlar.[57] Oyuncular ve aksiyonu salt gerçeklikle aynı temel düzeye çekmesi nedeniyle bu kuram, aracın taleplerinin olanakları aleyhine desteklendiği teknik bir dogmadan başka hiçbir şey sunamaz. İzleyici için sanatsal ölçütü sağladığını iddia ederken, yönetmene kuralları dayatır. Bu nedenle Lindgren'in "ölçütü" uygun bir şekilde soru sorma biçiminde ifade edilir: "Bu film filmsel mi-

[55] A. g. e., s. 167.
[56] Lewis Jacobs, a. g. e., s. 110.
[57] A. g. e., s. 313.

dir? Bununla kastım şudur: Sinema dilini kullanıyor mu? ... Bütün etkisini dikkatle seçilmiş ve kurgu aracılığıyla birleştirilmiş görsel ayrıntıların düzenlenmesiyle mi oluşturuyor?"[58]

Filmin yanlış bir tanımı filmsel olana yönelik talebi eleştirel felaket haline getirir. Bu da bizi "doğru" yöntemleri izleyen filmler arasında dahi ayrım yapma standartlarından mahrum bırakır. Aracın karmaşık yönlerine yeterli ağırlığı veremeyen yerleşik kuram sanatsal mükemmelliği stilden çok anlatım araçlarında bulur. Sonuç olarak da ustalık aleyhine her zaman retoriğe ve tumturaklı sözlere değer biçmeye yönelir. Ortodoks yazılar karakteristik olarak filmsel yaratım modelleri olarak kaba ve işgüzar efektleri sunar. Tercih edilen filmler çok sık olarak propaganda yapıtlarıdır, ki bu yapıtlarda ustalık ya da karmaşıklık yapıtın varlık nedenine karşıtlık oluşturur. Bu kuram 1936 Nüremberg Toplantısının bir kaydı olan ve Nazi hırslarını ve kişiliklerini övmek için yapılan Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* gibi bir filmin stilistik kabalıklarını tanımlayabileceğimiz hiçbir standart sunmaz. Bu filmin etkisi, pek iyi olmasa da ve alçakça olsa da, kesinlikle Lindgren'in formülüne sıkı sıkıya bağlı kalarak oluşturuldu. Skalanın diğer ucundaki ortodoksinin talimatları, bir sinema kuramının en azından bizi tartıştıracağı çok sayıda yapıtı ve kuramcıların kendilerinin takdir ettiklerini iddia ettikleri birçok filmi dışlar. Örneğin Lindgren diğerlerinin yanı sıra Buñuel ve Bergman'ın filmlerinde de "öncellerinin hiçbiri tarafından gerçekleştirilmemiş bir niteliğin kişisel dışavurumunu" bulur.[59] Yine de onların her biri düzenli bir şekilde Lindgren'in filmsel değil diye kınadığı yöntemlere başvururlar. Aynı zamanda Lindgren'le birlikte Von Stroheim'ın *Tutku*'sunu bir başyapıt olarak değerlendirebiliriz; ancak bu film bu kuramcının ölçütüne uygun hale getirilemez. Çok az film kurgulanmış ayrıntıların *daha az* kullanımı yoluna gitmiştir. Eğer bir yönetmen seçme yerine yığmayı tercih ettiyse, bu *Tutku*'nun yönetmenidir. Bu dogmaya göre *Tutku* varolmaz, çünkü "eğer bir sinematografi ürünü filmsel değilse, doğru anlamda eleştirilecek film yok demektir."[60]

Kuramsal ölçüt ile ilan edilen sanat aşkı arasındaki bu uçurum, ortodoks sinema görüşünün gerçek filmlerin bir değerlendirmesine ne kadar az borçlu olduğunu ve ne kadar az katkıda bulunduğunu gösterir. Sanatsallığı yapıtlardan ziyade yönteme dayanarak ele alır, sanki aracın "doğru" bir kullanımı mükemmelliğin hem garantisini hem de standardını sağlayacakmış gibi.

Sonuç olarak bu kuram çok tedbirli olması gereken yerde, sanatçıya

[58] Lindgren, a. g. e., s. 166.
[59] A. g. e., s. 207.
[60] A. g. e., s. 167.

görevler dayatarak çok etkili; çok uygun olması gereken yerde, eleştiri disiplinleri geliştirmede ise çok az yardımcıdır. Yararlı bir kuram vurguyu yeniden yaratımdan algılamaya çevirerek, dikkati yeniden *görüldüğü* haliyle filme verecektir. İzleyici için varolduğu haliyle, daha doğru ve kapsamlı bir film tanımına ulaşmak için vizöre ve kurgu masasına değil, beyaz perdeye yoğunlaşmak gerekecektir.

AZINLIK RAPORLARI

İzleyicinin perdede gözlediği şeylerden biri fotoğraftır. Ortodoks kuramın yanılgıları bu çok önemli gerçeğin içerimlerini ele alamamasından kaynaklanır. Ancak diğer yazarlar kameranın ürünlerinin "acayip bilimsel niteliğini," kenarlarına değil de, kuramsal bir çerçeve içine yerleştirmeye çalışmışlardır. Fransız eleştirmen André Bazin onların en önemlisiydi.

1944 yılı ile 1958 yılındaki ölümü arasında yayımlanan bir dizi yazısında Bazin bir sinema estetiğinin en azından fotoğrafın doğası ve işlevini açıklaması gerektiğini öne sürdü. O aslında asla bir "sinema kuramı" yazmadı; onun *Sinema Nedir?* adlı dört ciltlik başlıca çalışması sadece en önemli yazılarının bir derlemesidir. Bir eleştirmen olarak Bazin çoğu kuramcının yaptığı gibi sinema üzerine soyut spekülasyon yapmaktansa filmlerin gün be gün izlenerek yaşanmasına yöneldi.

Bazin'e göre sinema esasen "gerçekliğin sanatıydı." Toplanan yazılarına önsözünde kendi düşünce çizgisini şöyle tanımladı:

> Zorunlu olarak nihai sentezin asli öğesi olan fotoğrafik imge ile başlamalı ve oradan filmin içsel gerçekçiliğinin hipotezine, en azından hiçbir biçimde ona karşıtlık oluşturmayan bir analize dayalı bir film kuramı değilse bile, taslak çıkarmaya yönelmeliyiz.[61]

Fotoğrafın keşfinin, doğal dünyaya onun imgesini yakalayarak sahip olup, ona düzen verebilecek ve tek bir anın imgesini "sabitleyerek" zamanın tahribatlarına direnebilecek büyülü bir işleme yönelik (görsel sanatların uzun süredir karşılamaya çalışmış olduğu) talebi en sonunda karşıladığını öne sürdü. Fotoğraf örneğin resimden daha kesin olarak bu gereksinime çare oldu, çünkü onun mekanik doğası görülür dünyanın özelliklerini yorum yapmaksızın içine almasını sağladı: sanatçının kişiliği dünya ile imgesinin arasına müdahale etmedi. "Bütün sanatlar insanın varlığına bağımlıdır; yalnızca fotoğ-

[61] André Bazin. *Qu'est-ce que le Cinéma?*, 4 cilt, Les Editions du Cerf, Paris. 1958. 1959. 1961. 1962. Cilt I, s. 9.

raf insanın yokluğundan haz almamızı sağlar."[62] Kameranın gücünü zaman sayesinde artıran sinema kendi yapısını fotoğrafınkinden türetti ve estetik cazibesi aynı kaynaktan, yani gerçekliğin açığa vurulmasından geldi.

Bazin bu görüşü ileri süren (diğer herkesten daha sistematik olarak ve içerimlerini de daha büyük bir farkındalıkla ifade ettiyse de) tek, hatta ilk yazar değildi. 1920'li yılların başlarında Marcel L'Herbier daha o zaman sinemayı "gerçeğin sanatı" (l'art du réel) olarak tanımlamış ve sinemanın işinin "belirli bir olgusal hakikati mümkün olduğunca sadakat ve doğrulukla, değiştirmeksizin ve stilize etmeksizin, kendisine özgü olan kusursuzluk yöntemleriyle aktarmak"[63] olduğunu iddia etmişti.

Siegfried Kracauer ilk olarak 1960 yılında yayımlanan kitabı *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*'de Bazin'in öncüllerini benimsedi, ama bunları daha az tutarlı, daha belirsiz ve bazen nüfuz edilemez bir düşünce çizgisiyle uyguladı. Yine de onun temel konumu yeterince netti:

> Film aslında fotoğrafın bir uzantısıdır ve bundan dolayı bu araçla etrafımızdaki görülebilir dünyaya önemli bir yakınlığı paylaşır. Filmler fiziksel gerçekliği kaydettiklerinde ve açığa vurduklarında ... (ve) gözlerimizin önündeki dünyaya nüfuz ettikleri ölçüde malzemeye sadık kaldığında film olmaya başlarlar.[64]

Bu nedenle filmleri diğer sanat biçimlerinden ayırt etmek için fotoğrafik imgenin nesnelliğiyle ilgilenildi: bir sone ya da sonat yaratıcının öznel görüşünü yansıtacak *bir* dünyayı yarattı; film ise nesnel olarak varolan dünyayı kaydetti. "Gerçekliğin sanatı" bu nedenle çok büyük ölçüde farklı olan bir sanattı. Bazin öncelikle estetik olarak tatmin edici olan filmleri analiz etmekten keyif aldı, çünkü onları yapanlar araştırmacının görevleri için yaratıcının ayrıcalıklarından feragat etmişlerdi. Bilimsel bir araç olarak kullanılan filmin "tüketilemez paradoksu" şuydu: araştırma tamamen kendini merkeze aldığında ve işlevsel olduğunda ve kesinlikle estetik bir niyetten kaçındığında, sinematografik güzellik beklenmedik bir ödül olarak ortaya çıkar."[65] Başka bir yazısında Bazin "şans ve gerçekliğin dünyadaki bütün yönetmenlerden daha fazla yeteneğinin olduğunu" iddiasında bulundu.[66]

---

[62] A. g. e., s. 15.
[63] Aktaran Agel, a. g. e., s. 40.
[64] Kracauer, *Theory of Film*, Oxford University Press, New York, 1965, s. ix.
[65] Bazin, a. g. e., Cilt I, s. 37.
[66] A. g. e., s. 43.

Kracauer da sinemanın Sanat olarak kabul edilmesini güvenceye alma girişiminin önemli konuları netleştirmekten çok kafa karışıklığına yol açtığında ısrar etti. Filmlerle ilişkili olarak "sanat" sözcüğünün kullanılması "ortama gerçekten sadık filmlerin estetik değerini gözden gizleme eğilimi taşır,"[67] çünkü "sanatın" filme zorla girmesi, sinemanın içsel olanaklarının önüne geçer. Eğer estetik saflık nedenleriyle geleneksel sanatlardan etkilenen filmler fiziksel gerçekliğe önem vermemeyi tercih ederlerse, sinemasal malzeme için tersine dönme fırsatını kaçırırlar."[68]

Ancak eğer sinema gerçekliği içine aldığında en çok kendine sadıksa, dikkatimiz için hangi talepte bulunabilir? Bir olayın imgesi, genelde dünyada gözleyebildiğimiz şeyleri sinemada izleme süremize değer haline getirmek için kendisini olaydan yeterli düzeyde ayırır mı?

Bu problem için Bazin ve Kracauer esasen aynı çözümü önerirler: gerçeklik kendi fotoğrafik imgesinden, gerçekliği görme biçimimizin filmleri izleme biçimimizden farklılaştığı ölçüde farklılaşır. Sinema bizim gerçekliğe bakışımızı sınırlayan gelenek, ideoloji ve önyargı bariyerini parçalar. Kracauer'e göre:

> Fiziksel gerçekliği kaydeder ve incelerken film daha önce asla görülmemiş olan bir dünyayı açığa vurur ... fiziksel doğa, kendi tezahürlerini evrenin tüm bir görünüşüyle ilişkilendiren ideolojiler tarafından sürekli olarak engellenmiştir ... Fiziksel gerçekliğin ele geçmezliğine yönelik gerçekten kesin neden bilim ve teknolojinin hakimiyeti altında elde ettiğimiz soyut düşünme alışkanlığıdır.[69]

Bazin'in görüşüne göre:

> Yalnızca objektifin tarafsızlığı alışkanlık ve önyargı, algılamamızın bulanıklaştırdığı bütün zihinsel sis konusunu netleştirebilir ve onu dikkat etmemiz ve böylece etkilenmemiz için yeniden sunabilir. Görmeyi bilmediğimiz bir fotoğrafta, bir dünyanın doğal imgesinde, doğa sonunda yalnızca sanatı değil, sanatçının kendisini de taklit eder.[70]

Bazin-Kracauer görüşüne göre gerçekliğe saygı bir ölçüt haline gelir. Bazin'in kuramı eleştiri yazdığı dönem boyunca sinemanın gelişimini yansıtır; onun kuramı savaş sonrası yılların en karakteristik hareketiyle doğrudan ilişkiliydi. Örneğin De Sica (*Bisiklet*

[67] Kracauer, a. g. e., s. 39.
[68] A. g. e., s. 301.
[69] A. g. e., s. 299-300.
[70] Bazin, a. g. e., Cilt I, s. 18.

Hırsızları, *Umberto D*), Fellini (*I vitelloni*, *Cabiria Geceleri*) ve Rossellini'nin (*Köylü Kadın Paisa*, *Roma Açık Şehir*) temsil ettiği İtalyan Yeni-Gerçekçiliği "günümüz sinemasında örnek teşkil eden hareket" olarak görüldü. Fellini'nin *Sonsuz Sokaklar*'ını analiz ederken Bazin kendi idealini tanımladı: "Kameranın (konuyu) düz bir biçimde görüntülediğini söyleyemem, hatta görüntüleme sözcüğü bile bir abartı olurdu, o sadece konuyu gösterir ya da daha iyisi, onu görmemize olanak sağlar."[71]

Gerçekliğe boyun eğerek yönetmen kendi yaratıcı rolünden hiçbir biçimde fedakarlık yapmadı: insan ve toplum hakkındaki gerçeklerin iletimlenmesi her öznel görüş kadar zordu.

> Sanatta her şeyden önce tamamen "estetik" olmayan gerçekçiliğin bir biçimi hiçbir zaman olmadı... Sanatta, gerçeklik tıpkı imgelem gibi, yalnızca sanatçıya aittir, gerçekliğin eti ve kanını edebiyat ya da sinema yapıtlarında somutlaştırmak imgelemin en ucuz fantezilerinden daha kolay değildir.[72]

Gerçeklik, onun herhangi bir görünümünden daha büyüktü ve yönetmenin ilk görevi tanımlanan nesneler ve olaylara yönelikti, yoksa onlar hakkındaki inançlarına değil. Bazin Yeni-Gerçekçiliğe "dramatik yapılar karşısında gerçekliğin temsiline öncelik verdiği" için hayran oldu.[73] Bu İtalyan yönetmenler toplumu eleştirdiler,

> ancak onlar öğrendiler, kendi tutumlarını en net biçimde ifade ederlerken bile, gerçekliği asla bir araç olarak görmediler. Onu kınamak tahrif etmeyi gerektirmez. Onlar dünyanın kınanabilir olmasından önce yalnızca *varolduğunu* unutmazlar... Gerçekler, gerçeklerdir; imgelemimiz onları kullanır, ama onlar *a priori* olarak ona hizmet etmesi için tasarlanmazlar.[74]

Bu "gerçekçi" sinema görüşü bütün ortodoks kuramı açıkça yalancı çıkardı. Özellikle – "film sanatının" temel kaynağı olmaktan çok uzak olan – kurgu aşırı derecede şüpheli hale geldi, çünkü kurgu çekimler arasında keyfi bir ilişki kurmak için bir nesne ile bağlamı arasındaki doğal ilişkiyi kurban etti. Bazin sinema montajla sanat olmaya başladı görüşünün geçici olarak verimli olduğunu, ama onun üstün yanlarının tükendiğini düşündü.[75]

Sovyet modelinde montaj bir olayı göstermekten ziyade bir tutumu

[71] Bazin, a. g. e., Cilt IV, s. 124.
[72] A. g. e., s. 20.
[73] A. g. e., s. 138.
[74] A. g. e., s. 15.
[75] Bazin, a. g. e., Cilt I, s. 74.

göstermek için tasarlandı; sonuç olarak nesneleri ve aksiyonları, onları anlamlı hale getiren arka plandan izole etti ve onları yönetmenin yaratımının anlamını üstlenmeye zorladı. Bazin, düşmanca olsa da, Eisenstein'ınkine çok yakın olan şu montaj tanımını teklif etti: "imgelerin nesnel olarak içermediği ve yalnızca onların ilişkilerinden kaynaklanan bir anlam üretimi."[76]

Kurgu herhangi bir olgu üzerine tek bir anlamı dayatarak tanımlanan gerçekliğin değerini daha da azalttı. Kracauer "filmin bütün teknik özellikleri arasında en genel ve vazgeçilmez olan kurgudur"[77] iddiasıyla birlikte fiziksel gerçekliğin açığa vuruluşu olarak filme inancı ne yapıp edip kabul ettirmeyi başardı. Ancak gerçeklik belirsizdir ve film bu belirsizliğe saygı göstermelidir görüşünü savunarak Bazin'e katıldı:

> Doğal nesneler değişik ruh hallerini, duyguları, ifade edilmeyen düşüncelerin akışını ortaya çıkarmaktan sorumlu bir anlam saçağıyla kuşatılmıştır... Filmin bir çekimi, ham malzemeyi çok sayıda anlamla ya da Lucien Sève'nin dediği gibi "gerçekliğin anonim haliyle" birleştirmediği sürece çekim olmaz.[78]

Ancak Sovyet montaj ekolü amorf bir gerçekliğin tek bir görünümünü dayatmak için çok sayıda anlamı baskıladı. İzleyicinin bir olaya iliştirilen anlama (*St. Petersburg'un Sonu*'nun finalinde olduğu gibi) güvenmesi gerekti ve çekimde kurgunun dayattığından başka bir anlam bulmasına engel olundu. Montaj dedi Bazin, "aslında ve gerçek doğası nedeniyle belirsizliğin ifade edilmesine karşıdır."[79]

Aynı zamanda bu ekol tembel ya da aptal izleyiciyi destekledi ve onu kendi hataları içinde cesaretlendirdi. Dikkati sürekli olarak kendi önemine çekerek montaj filmi izleyicinin yumuşak başlılığına dayandı ve izleyiciyi sunulan olaylar arasında bağlantılar kurma, onlardan sonuçlar çıkarma sorumluluğundan kurtardı. İmgeyi inceleyerek izleyici hiçbir şey kazanmayacaktı, çünkü montaj sekansı yalnızca yönetmenin dayattığı açıdan anlaşılacaktı. Burada yine Bazin ters bir bakış açısından Eisenstein'ın ileri sürdüğü bir görüşü temsil ediyordu:

> Montajın gücü buna, yani yaratıcı süreç içinde izleyicinin aklını ve duygularını içine almasına bağlıdır. İzleyici, yönetmenin imgeyi yaratırken geçtiği tamamen aynı yolda ilerlemeye zorlanır.[80]

[76] A. g. e., s. 133.
[77] Kracauer, a. g. e., s. 29.
[78] A. g. e., s. 68-9.
[79] Bazin, a. g. e., Cilt I, s. 144.
[80] Eisenstein, *Film Sense*, s. 32.

"Etkileyici" montajın değerini azaltan Bazin sinema kuramını o dönemin pratiğiyle uyumlu hale getirmeye çalışıyordu. Jean Renoir, Orson Welles ve William Wyler gibi yönetmenler zaman ve mekanda müdahale edilmeyen bir devamlılığın dramatik olanaklarını incelemek için kurgu efektlerini büyük ölçüde reddetmişlerdi. Bazin keyifle dikkati insan ile nesne arasındaki uzamsal ilişkiye dayanan olayların geniş alanına çekti; kurgulanmış yakın-çekimlerin alışılmış "sinemasal" formülüne uygun olarak bu olayları parçalara ayırmak onların anlamını ve etkisini yok edecekti.

Robert Flaherty'nin Eskimo yaşamının belgeseli olan *Kuzeyli Nanook*'ta (1920) Nanook'un Kuzey Kutbu'ndaki buzdaki bir delikten bir fok balığını avlamasını gösteren bir sekans vardı; hayvan yakalandı ve uzun bir mücadelenin ardından Nanook hayvanı delikten çıkarmayı ve yakalamayı başardı. Bütün sekans hem Nanook'u hem de deliği, hayvanın delikten çıkarılışını ve sonunda avlayan ile avlanan arasındaki mücadeleyi gösteren tek bir konumdan çekildi. Bazin bu sekansın başka türlü çekilseydi etkili olmayacağını belirtti. Eğer Flaherty Nanook ve deliğin, Nanook ve fok balığının yakın-çekimleri arasında ileri geri kesmeler yapsaydı, sekansın etkisi kaybolacaktı. Mücadele uzamda varoldu. Nanook ile fok balığı arasındaki mesafe dramanın kaynağı olduğundan, uzamdaki devamlılığı kesintiye uğratan bir teknik nedeniyle sekans etkili bir biçimde anlatılamazdı. Mücadelenin gerilimi, eğer Nanook ve ele geçirmeyi istediği kurbanının farklı kaderlerini anbean izleyemeseydik yok olurdu. Bu gibi durumlar için Bazin şöyle yazdı:

> Bize böylesine sık olarak sinemanın özü olduğunu anlattıkları montaj tamamen edebidir ve sinemasal değildir: saf halinde bir kerecik yakalanan filmin eşsiz niteliği uzamın birliğine basit bir fotoğrafik saygıya dayanır.[81]

Bazin'in görüşü, ortodoks kuramcıların kınamaya mecbur oldukları akla yatkın sinema saflarında kabul gördü. Özellikle Keaton ve Chaplin gibi büyük soytarılar, yaptıkları filme kaydedilen vodvil sanatçılarından çok artık yönetmenler olarak tartılabilirdi. Buster Keaton'ın *Gemici*'sinde yanılgı ve talihsizliğin mükemmel bir kombinasyonu aracılığıyla Buster'ın ayağının dolu ve kullanmaya hazır minyatür bir topa bağlı olan ipe dolandığı bir an vardır. Buster atış menzilinden her çıkmaya çalıştığında ayağı ipi çekti ve topu yeniden hedefe yöneltti. Tamamen tehdit edici olsa da, Keaton ile top arasında hiç kurgulama yapılmaması silahın kahramanın ayağının hareketlerini izlemesiyle güvenilmez kesinliği arttırabilmişti.

Keaton'ın kamerası hiç yaratıcı değildi. Kamera olayı Keaton'ın

[81] Bazin, a. g. e., Cilt I, s. 123.

oyunculuğu gibi heyecan duymayarak aktardı, konum değiştirme etkilemek için değil, yalnızca izleyicinin hayli hareketli bir ilerleyişi izlemesini sürdürmesini sağlamak içindi. Ortodoksinin bunu yalnızca bir kaydetme olarak sunacağı yerde, Bazin'in kuramı bunu "uzamsal bütünlüğün gösterilmesi ölçüsünde yalnızca sinematografik olarak varolan durumlardan biri, insanlar ile nesneler arasındaki ilişkilere dayalı komik durumlar olarak" düzenlerdi.[82]

Sıkı bir biçimde tam bir zaman-mekan ilişkisine dayanmayan sekanslarda bile, çoğu zaman kameranın seçme ve yorum yapma özgürlüğünü kısıtlayan işlemlerden türemiş olan avantajlar vardır. İlk dönemden usta bir yönetmen olan Louis Feuillade seri filmi *Tih Minh*'e (1918), kadın kahraman Tih'in, korumasına onun serüvenlerinden birinde eşlik etmek için bir piknik sepetine gizlendiği bir bölümü dahil etti. Sepet korumasının arabasının üzerine yerleştirildi ve yolculuk başladı. Araba bir dağın eteğindeki tünelden çıkarken, kötü karakterlerden biri sepete ip bağladı ve diğerleri de sepeti dağın zirvesine doğru çektiler. Kamera sepeti yukarı çektikleri sırada kötü karakterleri gözledi, ama bizler hâlâ sahil yolu boyunca ilerlemeye devam eden ve görüntünün arka planında çok küçük olan arabayı görebiliyorduk. Kötü karakterler sepetin kilidini açıp Tih Minh'i bağladıkları süre boyunca, arabayı uzakta kıvrılan yolda giderken izleyebildik. Araba kavis boyunca süzüldü ve görüş alanı dışına çıktı, daha ilerde yeniden ortaya çıktı ve sonunda yol ufuk çizgimizdeki dağı döndüğünde yok oldu.

Feuillade'ın bu uzun epizodu işleyişiyle ilgili en azından söylenebilecek şudur: her şeyin ters gittiğinden kadın kahramanın tamamen habersiz olduğunu aktarmada ve kadın kahramanın kurtuluşu için umudun giderek yitirildiğini bize hissettirmede bu epizodun herhangi bir kurgu düzenlemesi kadar etkili olduğudur. Ancak sanıyorum bundan daha da öteye gidilebilir. Bize kadın kahramanın tasasızlığını göstermek için sekansın devamlılığını kesintiye uğratan her çekim sekansın gerilimini azaltırdı. Yalnızca arabanın gidişini görebildiğimiz ve kadın kahramanın arabanın gidişinden habersiz olduğunu bildiğimiz için, arabanın duracağını, geri döneceğini ve izleri bulacağı umudunu koruyabildik (neden böyle olacağının karmaşık nedenleri vardı). Ve gerçekten araba ilk gözden kaybolduğunda ve yeniden göründüğünde arabanın dönüp bize doğru geleceğini hayal edebildik. Ve araba uzakta da olsa yeniden göründüğünde, hayal kırıklığımız daha da artmıştı; bu sekansın özel etkisi, arabada neler olup bittiğini bilmemize olanak sağlayan bir kurgu modeliyle yok edilebilirdi. Çok farklı bir dram yaratılmış olurdu. Ancak bu modelin özünde ve etki olarak Feuillade'ın sunduğundan daha üstün olacağını sanmanın hiçbir zemini yoktur.

[82] A. g. e., s. 129.

Tih Minh, *Kuzeyli Nanook* ve *Gemici* yerleşik kuram yerleşik hale gelmeden önce yapıldı ve gösterildi, ama yerleşik kuram onların yöntemleri için hiçbir alan sunmadı. Bazin ortodoks kuramcıları sinemanın asıl işinin nesnenin önceliği olması nedeniyle görüntünün iddia edilen önceliğini yanlış anlamakla suçladı.[83] Sessiz sinemadaki iki gelişim çizgisi arasında ayrım yaptı. Esasen Sovyet ekolünü izleyen birincisi görüntüye, "perdedeki temsil yönteminin temsil edilen şeye ekleme yapabildiği her şeye" dayalıydı.[84]

Bu grup için sessiz sinema gerçekten tam bir araçtı; "ses, görüntünün bir kontrpuanı olarak en fazla tabi ve tamamlayıcı bir rol oynayabilirdi."[85] İkinci çizgi gerçekliği kendisine temel olarak aldı: "burada görüntüye gerçekliğe *ekleme yapabildiği* için değil, ama gerçekliği *açığa çıkardığı* için ilk planda yer verildi."[86]

Bazin, Stroheim, Murnau, Flaherty ve Carl Dreyer'in filmleri için şunları yazdı:

> Sessiz denen sinemanın en verimli damarını temsil ettiler, ancak bu damar, kendi estetiğinin özü montaja mecbur olmadığı için doğal bir uzantı olarak sesin gerçekçiliğine gereksinim duydu ... Sesli sinemanın sinematografik dilin özel bir estetiği için ölüm çanını çaldığı doğrudur, ama yalnızca onun gerçekçi uğraşısını daha da öteye taşıyacak bir estetik için.[87]

Bu cümlelerde Bazin ortodoks kuramın, onun vurgusunu tersine çevirirken, içeriğini yansıttı. Montaj ve görüntü savunucuları sesle ilgili ne yapacaklarını asla bilmediler. Çoğu başlangıçta ona direndi: birkaçı – Arnheim gibi – "köklü bir estetik yoksullaşma"[88] olarak sesi küçümsemeye devam etti; birçoğu da, onu gönülsüzce olsa da kabul etti:

> Ses olsa bile, film öncelikle görsel bir sanattır ve yönetmenlerin bugün önceden düşünmeleri gereken teknikle ilgili başlıca sorun sessiz sinemanın en iyi öğelerinin sesin özel özellikleriyle birleştiren bir stili bulma sorunudur.[89]

Aslında bağımsız biçimsel öğeler olarak bu görüntü ve ses kuşağı tanımı kuramcıların sıkıntısının kaynağıydı. Arnheim bu yönde daha

[83] Bazin, a. g. e., Cilt II, s. 48.
[84] Bazin, a. g. e., Cilt I, s. 132.
[85] A. g. e., s. 134.
[86] A. g. e., s. 135.
[87] A. g. e., s. 146.
[88] Arnheim, *Film as Art*, s. 188.
[89] Lindgren, *The Art of the Film*, ss. 94-5.

da ileri gitti – görüntü ve ses "ayrı ve tamamen yapısal biçimlerdi"[90] – ve ikisini uzlaştırmak mümkün değildi:

> Gerçek yaşamda bir kişinin bedeni ile sesi arasında varolan birlik yalnızca eğer iki bileşen arasında birbirlerine biyolojik olarak ait olmalarından çok daha gerçek bir akrabalık varsa bir sanat yapıtında değerli olurdu.[91]

Ancak filmi Bazin ile birlikte, görsel bir sanat olmaktan ziyade gerçekliği yakalamanın bir aracı olarak gördüğümüz andan itibaren, sorun çözülür. Film doğal ve biyolojik beraberlikleri kendi biçimsel yapısı içine alsın diye izlenir. Bu nedenle sessiz sinema eksik bir araçtır: "öğelerinden biri eksik olan gerçeklik."[92] En uçmuş halinde bile Arnheim'a yanıt vermek kolaylaşır. "Psikolojik olarak, diyaloğa ara verme işitsel aksiyonun kesintiye uğraması olarak algılanmaz, imgenin perdeden yok olması ise görsel performansı kesintiye uğratır."[93] Bu gerçektir ve basit bir "biyolojik" nedeni vardır: hepimiz sessiz durabiliriz, ama henüz kendimizi görünmez kılmayı öğrenmedik.

Bazin'in kuramı ortodoks açmaz içinde bir yol açmada çok değerli bir hizmet gördü. Yerleşik kuramın ele almadığı önemli sanatsal işlemler artık ciddi tartışmaya açık hale geldi. Diğerlerinin yanı sıra Stroheim, Renoir ve Welles'in değerlendirilmesinin artık akılcı bir temeli vardı. Ancak Bazin'in kuramsal yanlış anlamalar ve stilistik meziyetleri analizi tatmin edici bir kurama varmaz. Onun kuramsal ifadeleri bir eleştirmen olarak aldığı hazların ve duyduğu sempatilerin çoğu için temel sağlamaz. Onun görüşü sadece ortodoksi kadar sınırlayıcı bir dogmayı yaratma eğilimi taşır. Bu eğilim kendisini hem dönem filmini hem de fantezi filmini "içsel olarak sinemasal olmamaları" nedeniyle reddetmesinde ortaya koyan Kracauer tarafından tam olarak gerçekleştirilir.[94]

Bazin de, kendini genel ifadelerle sınırladığı uyarısına rağmen, bir dizi özel teknik işlemin üstünlüğüne inandı. Bu nedenle Jean Renoir üzerine film eleştirisinin en büyük başarılarından biri olması gereken bir yazısında şunları yazdı:

> Renoir beyaz perdenin gerçek doğasını anlamış ve onu resim ve tiyatroyla şüpheli benzerliklerden kurtarmış bir yönetmendir. Görsel anlamda perde alışılmış bir biçimde bir resim

[90] Arnheim, *Film as Art*, s. 170.
[91] A. g. e., s. 167.
[92] Bazin, a. g. e., Cilt I, s. 135.
[93] Arnheim, *Film as Art*, s. 173.
[94] Kracauer, a. g. e., s. 79.

> çerçevesiyle ve dramatik olarak tiyatro sahnesiyle eşit görülür. Bu paralellikler görsel malzemenin organizasyonundan çıkar, ki burada imge dikdörtgenin kenarlarıyla ilişki içinde oluşturulur... Ancak Renoir perdenin sadece kameranın vizörünün bir tamamlayıcısı olduğunu ve bu nedenle de (görülmesi için varolan her şeyin etrafını çeviren) bir çerçeve değil ama onun karşıtı; işlevi gerçekliği göstermek kadar dışarıda bırakmak da olan bir maske olduğunu anladı (çünkü bu, kameranın görüş alanının dışında varolan bir sahneden seçme yapmaya zorlar): perdede görülen kendi değerini gizlediğinden elde eder.[95]

Bu doğrudur ve Renoir'ın stilinin bir yönünü aydınlatır. Ortodoksinin kompozisyon dogmasının teşhiri için bu kuramsal olarak yararlıdır. Ancak bir genelleme olarak hatalı ve sınırlayıcıdır, perdenin *gerçek doğasının* tanımına engel olur. Perdenin sınırları olduğu sürece, sanatçının kesinlikle perdenin kenarlarını "maskelemek" (gizlemek) için mi yoksa "çerçeve içine almak" (göstermek) için mi kullanacağına karar verme ayrıcalığı vardır. Onun tanımı bize yöntemleri ve tutumları hakkında çok şey anlatır, ama sinemayı anlayışının niteliğiyle ilgili hiçbir şey anlatmaz.

Bazin kendi eleştirel uğraşısını "sinemanın asıl işi" yerine gerçekçiliğin savunmasına vererek yanıldı. Onun kuramsal ifadeleri imgeninki kadar dar bir *nesne* saflığı tehdidinde bulundu. Bazin'in dikkatli nitelendirmelerine ve itirazlarına rağmen, gerçekçi kuram eğer sinemanın "özünü" filmin tek bir yanıyla –fotoğrafik yeniden üretim –özdeşleştirirsek ancak o zaman tutarlı hale gelir. Ortodoksinin sinema tekniğinin belirli yanlarına yönelik bir tercihten bir ölçüt oluşturmasına benzer biçimde, filmin özelliklerinden birine göndermede bulunarak sinemayı tanımlayan Bazin'in kuramı ortodoksiye benzer. Her iki kuram da belirli sinemasal etki türleri, başka bir deyişle sinemasal biçime karşı alman belirli tavırlar lehinde ayrımcılık yapar. İmge dogması niteliği sanatçının gerçekliğin kaotik ve anlamsız yüzeyine düzeni dayatmasına dayanarak değerlendirir. Nesne dogması ise hükmünü gerçeklikteki anlam ve düzeni keşfinden türetir. Bu konumların her biri bir felsefeyi, bir huyu, bir görüşü –kuramcıların, yönetmenlere incelemeleri ve sunmaları için açık bırakmaları gereken alanı varsayarlar.

[95] Bazin, *Cahiers du Cinema*, no. 8, Ocak 1952, s.. 26.

BURJUVA OLMAYAN BİR KAMERA STİLİNE DOĞRU*[1]

Brain HENDERSON

Godard son dönemde yeni bir kamera stili geliştirmiştir.[2] Bu stilin en önemli öğesi, kendisi devinmeyen, daha doğrusu kameranın hareketiyle ilişkili olarak devinmeyen bir sahnede genellikle tek bir yönde (soldan sağa ya da sağdan sola), bazen de iki yöne birden (soldan sağa daha sonra sağdan sola, sağdan sola daha sonra soldan sağa) tamamen yanlamasına hareket eden uzun, yavaş bir kaydırmalı çekimdir. Bu çekimin örnekleri şunlardır: otomobil üçlemesi; *Hafta Sonu*'ndaki trafiği tıkanmış yol, *Bir Artı Bir*'deki yığılmış hurda arabalar ve *İngiliz Sesleri*'ndeki otomobil montaj hattı. Ayrıca *Bir Artı Bir*'deki Rolling Stones'un olduğu stüdyo sahnelerinin çoğu; *Hafta Sonu*'ndaki gerilla sahnelerinin ("Seni selamlıyorum okyanus") bazıları; ve *Çinli Kız*'daki sekanslar ve Nanterre Üniversitesi çekimi. Stilistik bir kompleksin parçası olarak ve ortaya çıktığı farklı bağlamlar içinde bu çekimi incelemeden önce, çekimi kendi içinde –yapısı ve çekim olarak içerimleri içinde– incelememiz gerekiyor.

İlk olarak Godard'm kaydırmalı çekimini sinema tarihindeki diğer bu tür çekimlerden ayırmalıyız. Her şeyden önce bu çekim Murnau'da olduğu gibi alan derinliği sağlayan ileri doğru bir kamera hareketi değildir. Godard'ın kaydırmalı çekimi uzamda ne ileri ne geriye doğru ne diyagonal ya da kavisli ne de herhangi bir açıdadır ama çekilen sahneye 90°dir. Yani Godard'ın kaydırması tam olarak 0°/180° hattı boyunca uzanır. Bu çekimlerin tanımladığı sahneler ya da özneler de 0°/180° hattı boyunca uzanır, dahası bunlar tam olarak kamera hattına paraleldirler. İçinde bir özne düzlemi ya da düzlemlerinin tamamen sanatın düzlemine paralel olduğu bu aşırı

*[1] Henderson, Brain (2004). "Toward a Non-Bourgeois Camera Style." *Film Theory and Criticism.* (ed). Leo Braudy, Marshall Cohen. New York: Oxford University Press. 54-64.

[2] Bu yazı *Hafta Sonu*'nu farklı tarihsel bağlamlar içinde – sinema ve tiyatro tarihi, burjuvazinin tarihi, insanlığın tarihi – inceleyen daha uzun bir eleştirel çalışmanın ("*Weekend* and History) bir bölümüdür.

stilizasyon sinemada görülmedik bir olgudur ve çekime fazlasıyla planimetrik resim formu kazandırır. Bu kuralın kısmi bir istisnası *Hafta Sonu*'ndaki trafik sıkışıklığında kameranın yılankavi hareketi, kamera yanlamasına devinirken, sağa ve sola "açı yapması," çekilen sahnenin biraz önüne ya da arkasına yönelmesi, bir tür çekimin düz, devamlı zaman-mekanında bir tür eğrilmedir. Ancak kamera hareketinin temel hattı kesinlikle düzdür ve tamamen sahneye paraleldir. Yanlamasına kaydırmadan daha köklü bir kopuş *Hafta Sonu*'ndaki kameranın sahnenin merkezinde kalıp 360°derece döndüğü Müzikal Aksiyon plan-sekansı ve *Bir Artı Bir*'deki Rolling Stones'un çaldığı stüdyoda kameranın 360° döndüğü sahnedir. Birincisinde kamera bir dairenin merkezinde, ikincisinde ise çevrededir, ama her ikisinde de düz ve doğrusal ifade edilen bir dairesel konu duygusu vardır: bu çekimler yanal kaydırmaya benzerler ve kendilerini bu tip çekimlerle aynı konuma getiren formatlara kolayca uyarlar.

İkinci olarak bu çekim, Ophuls'ün esasen izleme çekimleri olan –çoğunlukla yanlamasına olsa ve bu nedenle biçimsel olarak Godard'ınkine benzese de– kaydırmalı çekimlerine benzemez. Ophuls karakterlerini izlemek, onlara hareket kazandırmak ya da onların hareketine eşlik etmek için kaydırma yapar. Onun kaydırmaları merkeze doğrudur, karakterlerinden, yani bireylerden hareketi ve canlılığı türetir ve bunlarla doludur. Eisenstein gibi, Godard da "burjuva karakterin bireyci anlayışını" reddeder ve onun kaydırmalı çekimleri bunu yansıtır. Onun kamerası bireye hizmet etmez ve kimseyi kimseye tercih etmez. Asla bir karakteri izlemek için harekete geçmez ve eğer hareket ettiği sırada birini görürse gelişigüzel bir biçimde onu arkasında bırakır (*Hafta Sonu*'ndaki Müzikal Aksiyon plan-sekansındaki işçiler ve Wiazemsky ve çekimin içine giren ve çıkan Juliet Berto). Aynı zamanda –bazıları buna karşı çıkabilirse de– Ophuls'un kaydırmalı çekimleri aslında öznelerine karşı eleştirel değildir, oysa Godard'ın kaydırmalı çekiminin özü, incelediğinden eleştirel uzaklığıdır. Ayrıca Ophuls çoğunlukla ön planda, karakter ile kamera arasına giren nesnelerin alan-derinlikli düzenlenişi tekniğini kullanır. Godard bunu asla yapmaz.

Üçüncü olarak bu çekim Fellini'nin panlarına ve kısa kaydırmalarına (bu kısa kaydırmalar aynı zamanda devinen birilerinden ziyade mekanda sabitlenmiş karakterleri incelese, yani kamera devinirken o karakterleri yerlerinde "keşfetse de") benzemez. İki önemli fark vardır. Birincisi, Fellini'nin kamerası karakterlerini *etkiler*, onlara yaşam verir ya da onların üzerinden yaşamdan bahseder. Godard'ın kamerası açığa vurduğu gerçekliği etkilemez ve ondan etkilenmez. Her birinde farklı bir kamera diyalektiği vardır: Fellini'nin kamerası gerçeklikle karşılıklı etkileşime girer, ondan etkilendiği kadar onu etkiler, nedenleri olduğu kadar sonuçları da kaydeder; Godard'ın

kamerası gerçekliğin üzerinde, dışında ve ondan bağımsız bir konumu üstlenir. İkincisi, Fellini'nin kaydırmaları çoğunlukla –kameranın gözünün bir karakterin gözü olması anlamında– özneldir. *8½*'ta karakterlerin kameraya tepkileri Guido'ya tepkileridir; gördüğümüzde hissettiğimiz acı Guido'nun acısıdır. Öznel olduğu için Fellini'nin kaydırmaları çok sık olarak orta yakınlıkta ya da yakın çekimdedir, bazen yalnızca yüzler görülür; Godard'ın kaydırmaları asla öznel değildir ve genellikle genel çekim halindedir, bir olayı ve bağlamını mümkün olduğunca içine alır. Ayrıca Fellini bazıları kameraya çok yakın, diğerleri uzak olan karakterleri ve nesneleri çok sayıda düzlemde bir araya getirerek derinliği devreye sokar ve kamera onlar üzerinde devinirken çeşitlilik ve sürpriz yaratır. Godard ise derinlikten kaçınır: karakterlerini yalnızca tek bir düzlem üzerinde düzenler –kimse kameraya diğerinden daha yakın değildir. Godard'ın, özellikle de *Hafta Sonu*'ndaki, çekimlerinin bu düzlüğü aşağıda tartışılacaktır.

Godard'ın kaydırmalı çekimi uzun çekimin,[3] çoğunlukla plan-sekansın[4] bir türüdür, ama bu çekim André Bazin'in onu ve ona dayalı sinemasal stilleri tartışması ve savunmasındaki özelliklerin çok azına sahiptir ya da hiç sahip değildir. Godard'ın çekiminde uzun çekimin (tanımı gereği) atlanması imkansız olan dramatik zaman ve mekan devamlılığı vardır; ancak Bazin için çekimin özü –ya da kullanımındaki en büyük değer– olan alan-derinlikli düzenlemeden kesin bir kaçınma söz konusudur. Daha önce belirttiğimiz gibi Godard'ın çerçeveleri düzdür, karakterlerin işgal ettiği düzlemle ilişki içinde düzenlenirler. Eğer varlarsa diğer düzlemler sadece temel düzleme arka plan olarak kullanılırlar. Yalnızca alan-derinlikli düzenleme değil, aynı zamanda Bazin'in bu düzenlemede bulduğu *değerler* de (daha fazla gerçekçilik, izleyicinin daha fazla katılımı ve film imgesinin yapısına belirsizliğin yeniden sokulması) Godard'ın uzun çekim versiyonunda (ve genel olarak son dönem Godard'da) kaybolur. Godard'ın gerçekçi olmadığı açıktır: *Çinli Kız*'da (Bazin ve diğerle-

[3] Kurgulanmamış filmin tek bir parçası: kuşkusuz "uzun" "kısanın" akrabasıdır – kesme bir kurgu modelinin parçası olmaktan ziyade tamamen bağımsız bir etki için kullanılan bir çekim olarak görünürdü. Eisenstein'ın ilk filmlerinin hiçbiri tek bir uzun çekimi içermez – bu onun uygulamasının kuramsal arılığı olurdu; Godard'ın da birkaç uzun çekimin olmadığı filmi yoktur.

[4] Tek çekim halinde çekilmiş sekans; tek-çekim sekansı. Bir sekans birbiriyle yakından ilişkili bir dizi sahneden oluşur: bir sahne tek bir devamlı dramatik aksiyonu içeren sahne ya da sahnelerdir. Godard'ın "sekanslarının" geleneksel anlatı sinemasındaki sekanslardan olmadığını unutmamalıyız, bu nedenle "sekans" ve "plan-sekans" kavramları Bazin için taşıdığı açık anlamı yitirirler. Onların yerine hangi anlamlar alacak, henüz bilmiyoruz. Bak. André Bazin, "The Evolution of the Language of Cinema," (çev. Hugh Gray) *What Is Cinema?* İçinde (Berkeley, 1967), s. 27; ayrıca *The New Wave* içinde, der. Peter Graham, (New York, 1968), s. 25.

rinin) gerçekçi estetiği(ni) özellikle reddeder: "Sanat bir gerçekliğin yansıması değil, bu yansımanın gerçekliğidir." Godard'ın daha sonraki stili izleyicinin aktif katılımını gerektirir, ama bu Bazin'in çok katmanlı imge içinde neyi göreceğini tercih etmesi ve aynı zamanda muhtemelen onun içinde ahlaksal tercihini yapması anlamında değildir. Godard bunun yerine kesinlikle izleyicinin eleştirel olarak incelemesi, kabul ya da reddetmesi gereken sentetik, tek katmanlı bir yapıyı sunar. İzleyici imgenin içine çekilmez, ne de onun içinde tercih yapar; imgenin dışında durur ve onun *bir bütün olarak* yargılar. Aynı zamanda son dönem filmlerdeki Godard'ın belirsizlikle ilgilenmediği de açıktır – çerçevenin düzlüğü, aksiyonun şeffaflığı aracılığıyla belirsizliği yok etmeye çalışır. Bu nedenle Godard hiçbiri geleneksel olmayan nedenlerle uzun çekimi kullanır; aslında uzun çekimi ve kaydırmalı çekimi kendi amaçları için yeniden yaratır.

Bir kamera çekilen sahneye yavaşça, yanlamasına yaklaşır. Kamera kayar. Ancak içerdikleri perdeye yansıtıldığında sonuç nedir? Bu kendisini yavaşça açığa vuran gerçekliğin bir bandı ya da şeridi dir. Bu, kendisini göz önüne seren ve bakanın etrafını çeviren bir duvar resmidir. Bu görsel bandın yapısını anlamak için kaydırmalı çekimin ötesine geçmemiz gerekir. Burada parçalar ve bütünlere dair estetik sorunla karşı karşıya geliriz: Godard'ın kaydırmalı çekimi önemli ölçüde zengin ve tamamen stilistik kompleks ya da repertuardaki bir öğeden başka bir şey değildir. Bu çekim tecrit içinde değil, diğer türden çekimlerle ve seslerle biçimsel kombinasyonlar içinde ortaya çıkar. Kısacası, kaydırmalı çekim ortaya çıktığı farklı bağlamlardan ayrı olarak anlaşılamaz – bunun *Çinli Kız*'da, *Hafta Sonu*'nda, *Bir Artı Bir*'de ve *İngiliz Sesleri*'nde, hatta bir filmin farklı yerlerinde farklı anlamları vardır. Dahası, "bağlam" konusu göründüğü kadar basit değildir. Son dönem filmlerinin her biri karmaşık bir kamera/ses anlayışı ya da temeli üzerinde inşa edilir ve bunlardan ikisi birbirine benzemez. Buradaki başlıca ilgimiz *Hafta Sonu*'nun biçimsel inşası ve bu inşada kaydırmalı çekimin özel rolüdür; yani biçimsel parça ve bütün ilişkisidir. Bu filmin karakteristik çekimini diğer son dönem filmlerin alternatif bağlamları içinde görmedikçe ve o filmlerin biçimsel ilkelerini anlamadıkça *Hafta Sonu*'nun her iki yönünü de anlayamayız. Diğer filmlerdeki kaydırmalı çekimin kullanımı, onun *Hafta Sonu*'ndaki kullanımını netleştirir ve diğer filmlerin biçimsel ilkeleri *Hafta Sonu*'nun biçimsel ilkesini ortaya koyar.

Çinli Kız her ne kadar *Hafta Soru* ve *Bir Artı Bir*'in tersine hiçbir anlamda bu çekim üzerine inşa edilmese de, bazı ilginç kaydırmalı çekim örneklerini içerir. (Daha sonraki filmlerde bütün, görece birkaçının kaydırmalı çekim olduğu birçok çekim türü arasındaki bir ilişkidir.) Öncelikle bunlar apartman dairesi içindeki aksiyonun dairenin üç penceresi, iki duvar ve arka tarafla birlikte birkaç matema-

tiksel çeşitleme içinde kameranın geçişine göre dikkatle düzenlendiği balkondan yapılan önemli çekimlerdir. İkincisi bu çekimin özel bir belgeleme türü olarak kullanılması söz konusudur. Véronique Nanterre'deki toplumsal çelişkilerin farkına varışını tanımlarken, kamera üniversitenin yakınında yaşayan Cezayirli işçilerin viran evleri boyunca (sağdan sola doğru) kayar, sonunda üniversite kompleksinin modern, etkileyici binalarına gelince durur. İşçilerin viran evleri düz ve yatay, üniversite binaları büyük ve dikeydir, ama çekim öylesine oluşturulur ki, kamera yüksek, hükmedici binaları göstermek için geri çekilmez – her şeyi tek bir perspektif içinde içine alır. Eisenstein bu binalardan birinin çekiminden diğerinin çekimine kesme yapar, izleyici için onları art arda getirir ve net bir toplumsal ilişki kurmak için zaman ve uzam ilişkilerini bozardı. Godard zaman ve uzam ilişkilerini gözler ve izleyicinin toplumsal ilişkiyi kurmasına olanak sağlar. Onun çekimi aşırı kontrast ve aşırı yakınlığın gerçek oranlarını oluşturur. O bunu uzun çekimdeki dramatik uzam ve zamanın devamlılığı sayesinde yapar, ki bu kullanım kendisini bir kanıtlama ve teşhir olarak açığa vurur; bu çekimin kendi içsel ilişkileri, kendi mantığı vardır. Bu çekim örneği Bazin tarzı görünür, ama gerçeğe sadık olmaktan çok uzak olan Godard bu film parçasını gerçekteki zemininden koparır ve hayli soyut bir deneme filminin (film essay) ortasına yerleştirir. Godard gerçeği kendi çalışması içinde baskı altına alır –gerçeğinin biçimini görmezden gelerek onu kendi biçimsel inşasına tabi kılar. *Çinli Kız* kaydırmalı çekimlerden başka, montaj (ya da kolaj) oluşumları kadar birkaç durağan uzun çekimleri de –Véronique ile Guillaume arasındaki iki diyalog, suikast sahnesi– içerir. (Günümüz yönetmenlerinin Eisenstein ile Bazin arasında kalmaları, kurgu teknikleri ile uzun çekimleri farklı, ayrıksı stiller içinde birleştirmeleri sıradan bir durum haline gelmiştir.) *Çinli Kız*'ın baştan sona biçimsel ilkesi kolaj olarak görünür. Kolaj aynı zamanda *Evli Bir Kadın*'ın, *Bilmenin Tadı*'nın ve belirli anlamlarda *Gerçek*'in bölümlerinin de biçimsel ilkesidir.

Montaj ile kolaj arasındaki fark karmaşık bir sorundur. Film eleştirmenleri kolaj terimini genellikle anlamını ve montajdan farkını açıklamaksızın kullanırlar. Bazen bir kolajın parçalarının bir montajın parçalarından daha kısa ya da parçalı olduğu ima edilir, ama bundan öteye geçilmez. Günümüz yönetmenleri Eisenstein'ın *Potemkin*'deki ortalama çekiminden daha kısasını nadiren kullanırlar. Dahası modern yönetmenlerin uyguladığı haliyle kolaj uzun ve kaydırmalı çekimlere olanak sağlar; Eisenstein'ın uyguladığı biçimiyle montaj ise sağlamaz. Montaj ile kolaj arasındaki farkın imgelerin uzunluğu ya da yapısında değil, onların imgeleri birleştirme ve düzenlemelerindeki farklı biçimlerde bulunduğu açıktır. Montaj, gerçekliği hayli organize, sentetik duygusal ve entelektüel modeller içinde yeniden oluşturmak için parçalara ayırır. Kolaj bunu yapmaz;

gerçekliğin parçalarını, onların parçalı halini tamamen gidermeyen bir biçimde toplar ya da birbirine bağlar. Gerçekliğin parçalarını *parçalar olarak* yeniden ele geçirmeye çalışır. Biçime gelince, kolaj bu parçaların içsel ilişkilerini ortaya çıkarmaya çalışır, oysa montaj onlara bir dizi ilişkiyi dayatır ve aslında önceden varolan bir planı gerçekleştirmek için o parçaları derler ya da yaratır. (Bu nokta aşağıda *Hafta Sonu* ve *Bir Artı Bir*'in görsel organizasyonuyla kolaj ilkesini karşılaştırırken daha ayrıntılı tartışılacaktır.)

Hafta Sonu'nda kolaj ilkesi neredeyse yoktur. Gün ve saati gösteren ara yazılar, hız göstergeleri, "Müzikal Aksiyon," "Taşra Yaşamından Sahneler" gibi sekansların adları çekimler ve sahneler içinde, ama tamamen filmin tek bir devamlı imgesi içinde kopma işlevi görürler. Onlar *Çinli Kız*'da olduğu gibi kurgu modellerini oluşturmak için resimsel imgelerle etkileşime girmezler. Tam tersine, *Çinli Kız*'da kaydırmalı çekim çok önemli değilken, *Hafta Sonu*'nda bu, ana çekimdir; bütün film bu çekimin konumunu arzular. Kesmeler yalnızca bağlantı içindir; bir Paris apartmanının hemen dışına kesme yapılabilir, film de tek bir, sabit uzaklıktan otoyol ve taşra manzarası boyunca kayan bir çekim olabilir. *Hafta Sonu* tek bir kamera menziline dikkate değer bağlılığıyla gerçekten ideal biçime yaklaşır – film neredeyse tamamen uzun çekimle çekilmiştir. Bu nedenle *Hafta Sonu* kaydırmalı çekim yapısı ile bütün filmin biçimsel ilkesinin neredeyse çakıştığı bir filmdir. *Hafta Sonu*'nun yalnızca karakteristik çekimi değil, bütünü kendisini doğrusal bir eksen boyunca göz önüne seren sürekli bir görsel bir banttır. *Bir Artı Bir*, *Hafta Sonu*'nun planı üzerine ilginç bir çeşitlemedir. Bu film neredeyse hepsi de yukarıda tanımlanan türden – yavaş, sabit uzaklıktan, soldan sağa ve/veya sağdan sola kaydırmalı çekimler olan uzun çekimlerden oluşur. Ancak Godard burada iki temel durum (stüdyodaki Stones ve oto hurdalığındaki siyah devrimciler) ve her biri sıkı sıkıya tek bir bant inşası anlamında çekilen ve anlaşılan birkaç yan olay arasında kesme yapar. Böylece Godard bir dizi uzun çekim üzerinde bir montaj modeli oluşturur – filmin bütününde, her ne kadar bileşenlerinin hepsi, filmin bütün lokal alanları uzun çekimler olsa da bir montaj yaratılır.

Başka bir şekilde söylersek, *Bir Artı Bir*, Stones'un kaydını yaptığı şarkının bantlarına, oto hurdalığındaki siyahları parçası oldukları devrimci deneyimin bantlarına tekabül eden (hepsi de izleyicinin günümüz dünyasını deneyimleme bilincinin bantlarına karşılık düşer) paralel görsel bantlardan oluşturulur. Şarkıyı kaydetmek, devrim provası yapmak ve Godard'ın filmini izlemek, filmin bitmemiş olması gibi, ille de bitmesi gerekmeyen bir entegrasyon projesini içerir. Godard'ın montaj inşasının, bu bantlar arasında ileri geri gidişin işlevi belki de onları aynı anda tutma girişimidir ve bu nedenle

de filmin entegrasyon projesinin merkezinde yer alır.[5]

İngiliz Sesleri biçim açısından *Hafta Sonu* ve *Bir Artı Bir*'in bant inşalarından köklü bir biçimde farklıdır. İngiliz bayrağını yırtan yumrukların montajından başka, tek bir çekimden oluşan birkaç sekans da dahil, neredeyse tamamen uzun çekimlerden oluşur; ayrıca en dikkate değer olanlarının filmin başındaki montaj hattı boyunca yapılan kaydırmanın ve daha sonra da bununla ilişkili bir toplantıda sosyalizmi tartışan işçilerin çekimin olduğu birkaç kaydırmalı çekim vardır. Ancak bir bütün olarak film, her biri konusuna uygun olarak çekilen ve anlaşılan sekanslar anlamında oldukça geleneksel olarak organize edilir. Film birkaç konuyu anlatırken (fabrika koşulları, kadınların özgürlüğü, sağcı tutumlar vd.), tek bir stilistik anlayışa sahip değildir. *İngiliz Sesleri* yalnızca Godard'ın değil, bu filmi birlikte yaptığı Dziga-Vertov grubunun da eseriydi; bu, stilistik birlik sorunu oluşturabilir, ama yine grubun ortak çalışması olan *Gerçek* baştan sona biçimsel tutarlılığa sahiptir.

Kolaj ve bantlarla oluşturma birbirine zıt biçimsel ilkelerdir. Her ikisi de görsel organizasyonlardır, ama her biri farklı bir anlamda bütünün bir biçimsel ilkesidir. *Hafta Sonu* ve *Bir Artı Bir*'in görsel anlayışları kural koyucu ve yasaklayıcıdır – bunlar belirli bir çekim türünü gerektirirler ve diğer türlere izin vermezler. Bu filmlerin biçimsel ilkeleri yalnızca parçalar arasında ilişki kurmazlar, bunu yapsalar da, önceden varolan bir şemayı gerçekleştirmek için belirli türden parçaları gerektirir ve bu nedenle de yaratırlar. Sonuç olarak bu filmlerin her sahnesi için kamera stilini o sahnenin ayırt edici içeriği değil, yapıtın baştan sona biçimsel ilkesi belirler. Bu nedenle çok sayıda farklı türden sahneler benzer kamera kullanımını içerir. *Hafta Sonu* ve *Bir Artı Bir*'de (birincisinde otoyol sahnesi ve gerilla kampı sahneleri, ikincisinde ise oto hurdalığı sahneleri ve Stones'ların olduğu sahneler) bunu açıkça görürüz. Bu çok güçlü bir biçimsel ilkedir.

Diğer sanat dallarında olduğu gibi filmde de kolaj kontrast nedeniyle biçimsel ilkelerin en heterojeni ve her şeye açık olanıdır. Ancak yine de bir biçimsel ilkedir – belirli türden parçaları gerektirmez ne de herhangi birini dışarıda bırakır. Çok merkezli ya da merkezsiz olan kolaj parçaların öncelikle birbirleriyle daha sonra da bütünle ya da ideal birlikle ilişkisini kurar. (*Hafta Sonu* parçaları doğrudan bütünle ve dolaylı olarak diğer parçalarla ya da filmin belirli bir yeriyle ilişkilendirir.) Kolaj içerden, görünüşte önceden varolan parçalarla birlikte işler ve onların içinde ya da düzenlenişlerinde biçimsel bir

[5] Godard'ın kurgusunun montajın klasik işlevini – kontrast ve karşıtlık işlevini–görmesi de olasıdır: Stones'un ticari protestosuna karşı, siyah isyanın otantikliği vb.

ilkeyi; ya da en azından bunların üzerinde birleşebileceği bir zemini bulmaya çalışır. *Gerçek*'in kolaj ilkesinin bundan daha saldırgan olduğu doğrudur: film imgelerini baştan sona biçimsel bir ilkeye uygun olarak sıralar ve düzenler. Ancak bu ilke kolajın değil, imgeleri yalnızca parçalar olarak değil, toplam ya da bütünlük olarak yorumlayan ve eleştiren ses kuşağının ilkesidir. Ses kuşağı hem biçimsel bir bütünlük oluşturur hem de bir bütünlük olarak imge kolajıyla ilişki kurar ve onları eleştirir. Filmin bütününün biçimsel ilkesi bu bütünlükler arasındaki ilişkidir, ama bu ilişkinin kendisi ses kuşağının içine alınmış görünür, yoksa hiçbir anlamda görüntülerin içine değil. Aynı zamanda imgelerin organizasyonu ses kuşağınınki kadar yoğun ve tutarlı değildir, öylesine ki, ses kuşağı baskın hale gelir.

Sesle ilişki genel olarak kolaj ile bantlar oluşturma arasındaki ayrımın mihenk taşıdır. Kolaj zayıf ya da daha zayıf bir biçimsel ilke olduğu için, seslerin kullanımının bantlar içindeki daha güçlü organizasyon üzerine olduğundan kolaja daha büyük etkide bulunması şaşırtıcı değildir. *Evli Bir Kadın* doğrudan diyalog ya da dış ses (voice over) olarak sesi geleneksel biçimde kullanır; *Çinli Kız* sık sık bir ses kolajını görsel bir kolaj kadar kullanır; ve *Gerçek*'te görsel organizasyonun değil de ses kuşağının özerk olması en önemli biçimsel ilkedir. Sesin bu farklı kullanımına yönelik duyarlılık, kolajın kendi içinde güçlü bir biçimsel ilke olmamasını onaylar. Her ikisi de yoğun görsel organizasyon olan *Hafta Sonu*'nda ve *Bir Artı Bir*'de ses kullanımı görsel biçimsel ilkeye tabi ve onu destekleyici hale getirilir.

Kolaj ile bantlar oluşturma arasındaki fark konuyla ilişkili bir fark olarak da ifade edilebilir. Daha önce gördüğümüz gibi, kolajda her bir parçanın işlenişi parçanın konusuna bağlıdır. *Hafta Sonu*'nda ve *Bir Artı Bir*'de her sahnenin biçimsel işlenişi baştan sona görsel anlayışla ve *bu da* bir bütün olarak konuyla ilişkilidir. Kolajda konuyla doğrudan ya da sınırlı bir ilişki vardır; bantlar oluşturmada ise yalnızca başında sonuna ya da bütünlüklü bir ilişki vardır. Bu nedenle de *Gerçek*'te ses kuşağı şu ya da bu çekimi değil, film imgelerinin bütünlüğünü eleştirir. Ses kuşağı bantlar oluşturmanın olduğu, kolajın ise muhtemelen olamayacağı anlamda baştan sona bir biçimsel ilkedir.

Bilmenin Tadı, *Gerçek* ve *Doğu Rüzgarı*'nda ses ile görüntünün ilişkisi ana biçimsel sorun olduğu kadar incelemenin ana konusu haline gelir. Ancak aynı zamanda ses/görüntü ilişkisi daha sonraki filmlerde de önemlidir ve tahmin edileceği gibi her birinde değişiktir. Ses kolajı ile görüntü kolajı *Çinli Kız*'da bazen eşzamanlıdır, bazen de değildir. İki karakter bir anda tek sözcüklü slogan atarken, kamera hızla onlar arasında kesme yapar, bu arada aniden bir ma-

kineli tüfeğin sesi ile ABD çizgi roman görüntüleri ortaya çıkar vs. Diğer zamanlarda ses öğeleri bağımsız olarak düzenlenir: Maocu bir rock şarkısı, Schubert'ten pasajlar vs. *Bir Artı Bir*'de ses önemlidir, ama sinemadaki gerçekçiliğin geleneklerine çok uygun bir biçimde görüntüye bir destek olarak vardır: Stones'un kaydını yaptığı ses, siyah devrimcilerin okumaları vs. Önemli bir istisna birkaç yerde ses kuşağında araya giren pornografik-politik bir romandan yapılan okumalardır. Ses *Hafta Sonu*'nda daha sonraki filmlere göre daha az önemli görünür; ya da en azından trafik sıkışıklığında araba kornalarının düzenlenmesinde olduğu gibi, kullanım olarak daha geleneksel, anlam olarak açık seçiktir. Bu kullanım, *İngiliz Sesleri*'nde incelenen çalışma koşullarını görüntüden çok daha fazla tanıtan kulakları sağır eden fabrika gürültüsünün olduğu ilk çekime paralellik gösterir. Bu sahnelerin her ikisi de az ya da çok gerçekçi sesin hayli etkili kullanımını içerirler. *İngiliz Sesleri*'nde daha sonraki bir sekans *Gerçek* ve *Doğu Rüzgarı*'ndaki ses/görüntü oluşumlarını önceden haber verir. Kapitalist toplumda kadının karşı karşıya olduğu karşıtlıkların sözlü bir analizi, çıplak bir kadının yürüyerek aşağı indiği bir merdivenin sabit çekiminin üzerine bindirilir. Somut koşulların bir analizini dinleriz; tartışılan özneyi görürüz. Filme alınan bir röportaj olan Richard Mordaunt'un *Voices*'ında (1968) Godard politik olayları yorumlamadan ve açıklamadan gösterdiği için Amerikan Newreel (haber) filmlerini eleştirir. Godard'ın konumu nettir: olaylar/imgeler kendileri adına konuşmazlar.

Hafta Sonu ile *Bir Artı Bir*'in arasında yapılan *Bilmenin Tadı* tam bir bilmecedir. Filmin konusu sesin görüntüyle ilişkisidir, ama araya sokulan üzeri yazılı bazı fotoğrafları bir kenara bırakırsak, filmin stili ve biçimsel organizasyonu bu sorunla hiç ilişkili değildir. Birkaç faktör bu filmi *Çinli Kız*'la ilişkilendirir: kapalı bir mekanda devrimci kuramın sorunlarını çözen orta-sınıftan genç insanlara odaklanması, karakterlerini dışarıdaki dünyayla ve inceledikleri problemlerle ilişkilendiren entelektüel kolaj pasajları, karakterlerinin gelişimlerini aynı zamanda filmin bölümleri ve hareketleri olan üç aşamada göstermesi gibi. Ancak film görsel stilinde benzerlik göstermez. *Çinli Kız*'da karakterlerin çekimlerinin çoğu cepheden uzun çekimlerdir ve filmin – Véronique ile Guillaume arasındaki iki ve Véronique ile Jeanson arasındaki – uzun konuşmalarının her biri tek bir uzun çekimde yapılır. Neredeyse tamamen görüntü/ses hakkında konuşmalara adanmış olan *Bilmenin Tadı* Jean-Pierre Léaud ve Juliet Berto'nun tek tek ya da ikisinin ikili düzinelerce yakın-çekiminden oluşur. İkisi konuşurlarken, onlara yönelik kesmeler yapılır: birinden diğerine, birinden her ikisine, her ikisinden birisine, her ikisinden her ikisinin farklı açısına, genellikle karşı-açıya. Kesmelerin diyaloğun kendisiyle hiçbir ilişkisinin olmaması hariç, bu (Godard'ın asla kullanmamış olduğu) geleneksel diyalog kurgusu gibi bir şey-

dir. Belki de istenilen parodidir. Ya da aksiyon bir TV stüdyosunda geçtiğinden ve film televizyon için yapıldığından, belki de parodisi yapılan TV stilidir. Godard'ın kurgusu iki karakteri 360°lik derinlik içinde ve çok sayıda açıyla ve görüş açısından tanıtır, ama hangi amaçla? Bu açık tutarlılığın olmadığı biçimsel çeşitlemedir.[6] Godard aynı zamanda plastik öğeleri, özellikle de karakterlerin yüzlerindeki gölgeleri, yine görünüşte ilke olmaksızın, çeşitler.

Gerçek ve *Doğu Rüzgarı*'nda ses/görüntü ilişkisi sorunu biçimsel ilkenin kendisi içinde gerçekleştirilir. *Bilmenin Tadı*'nın ses kuşağı ağırlıklı olarak karakterlerin önümüzde (ya da kameranın görüşünün hemen dışında) yaptıkları konuşmalardan oluşurken, *Gerçek* ve *Doğu Rüzgarı*'nda gerçekçi ya da senkronize ses tamamen yok olur. Ses kuşağı ve görüntü kuşağı tamamen ayrı ve bağımsızdır. O halde bu, ikisi arasında bir bağlantı kurmak için bir mücadele, özellikle de ses ya da sözün bir mücadelesi haline gelir. Her iki filmde de görüntüler (Godard'm batının kirlettiği Çekoslovakya'yı dahil ettiği) emperyalist dünyanın görüntüleri, sesler de bu dünyayı anlamaya ve dönüştürmeye çalışan diyalektik kuramın sesleridir. Sesler görüntüleri ve sık sık da kendilerini eleştirir ve reddeder. Sesin görüntü karşısındaki özerkliği asla sorgulanmaz, ama önceki sesler sonraki sesler tarafından eleştirilir ve düzeltilirler: "Birçok hata yaptık. Geri dönmeli ve hataları düzeltmeliyiz." *Gerçek*'te Prag çekimlerinin üzerine iki Marksist-Leninistin bu görüntülere bulaşan revizyonizm hastalığını ve bu hastalığın doğru tedavisini analiz ettikleri bir diyalog bindirilir. Çekimler aceleyle çekilmiş görünür ve onların düzenlenişi de bir miktar gelişigüzeldir; bu, estetik anlamda da tutarlılık ve düzen sağlaması gereken diyalektik kuramın sesleridir. Onlar bunu daha önce belirtildiği gibi şu ya da bu çekimi değil, bir bütünlük olarak görüntü kuşağının kapsamlı bir analizini geliştirerek yaparlar.

Doğu Rüzgarı'nda ses kuşağındaki sesle tekrar tekrar eleştirilen filmin teatral aksiyonudur – ideolojik bir Western. Buradaki doğrudan emperyalist dünyanın görüntüleri değil ama hitap edilen ve sorgulanan o dünyanın yerine geçen filmin kendi kibridir. Bu nedenle öz-eleştiride bir adım öteye gidilir. Görüntüler ve seslerin ayrılmasının *Doğu Rüzgarı*'nda, ses kuşağının gerçekten görüntülerin kendilerini değil, görüntülerin simgelediği emperyalist dünyayı tartışması açısından *Gerçek*'tekinden çok daha aşırı olduğu öne sürülebilir. Bu nedenle sesler ve görüntüler emperyalist dünyayla ilgili olan, ilgilenmeye çalışan iki simge dizisidir. *Gerçek*'te sesler görüntülere bağlıdır, *Doğu Rüzgarı*'nda – öz-eleştiri pasajlarını bir kenara

[6] Godard'ın ortaya çıkardığı ilginç bir çeşitleme konuşmak üzere olan kişiden kesmeyle uzaklaşmak ve daha sonra da dinlemekte olan kişiyi göstermektir. Bir karakter şöyle der: "Filmlerde konuşan ama asla dinlemeyen insanları görürsünüz."

bırakırsak – bu böyle değildir. Bununla birlikte bu sorunu tersine çevirmek ve *Doğu Rüzgarı*'ndaki görüntüleri ses kuşağı söylemine, onun bir gösterimi diye, bağlı olarak görmek olasıdır. Eğer böyleyse, bu bölüm-bölüm, çekim-çekim bir gösterim değil, bütünlüklerle bir ilişkidir. Her iki durumda da – ses ve görüntü ayrımı ile gösterim olarak görüntü – sesler ve görüntüler birbirleriyle yalnızca bütünlükler olarak ilişkili olan, sınırlı bir biçimde bağımsız bütünlükler ya da simge-yapılardır.

Son filmlerin biçimsel ilkeleriyle ilgili iki geçici sonuç çıkarabiliriz. Birincisi, yoğun görsel organizasyonu ve yoğun ses organizasyonunun muhtemelen bu aynı filmler içinde mümkün olmadığıdır. Yani ya biri ya da öteki baskın biçimsel ilke olmak zorundadır; insan yalnızca birini değil, ötekini de organize etmeye ya da baskın kılmaya yönelecektir. Ne sesin ne de görüntünün değil, ama kesinlikle onların ilişkisinin son filmlerin hepsinin ya da bazılarının biçimsel ilkesi olduğu öne sürülebilir. Bunun akla getirdiği böylesi bir denge olası olabilir, ama bu dengeye ulaşılmamıştır. Belki de *Doğu Rüzgarı*'nı daha iyi anladığımızda, bunun daha da yakınlaştığı görülecektir. İkincisi, görüntü ve ses organizasyonları estetik olanlar kadar önemli ideolojik ayrımları gösterir. Görüntü organizasyonu farklı bir zemine dayansa ve kesinlikle farklı vurgulara sahip olsa da, ses organizasyonu kadar tamamen bir yorum ve eleştiridir. Aslında *Gerçek* ve *Doğu Rüzgarı* ile ilgili olarak bazı diyalektikçiler ses kuşağındaki seslerin üstlendiği bu bedenden ayrılmış eleştirel özerkliği sorgularlardı. Diğerleri de bu anonim seslerin kendilerini tanıtmalarını ve analiz ettikleri sosyo-tarihsel bütünlük içine kendilerini yerleştirmelerini isterdi. Bu tip sorular devrimci kuramın ve diğer diyalektik sorunların burada peşine düşülemeyecek olan doğası, etkinlik alanı ve özerkliğiyle ilgilidir. Yine de bu sorular daha sonraki filmleri anlamak ve analiz etmek açısından çok önemlidir.

Hafta Sonu'nun kaydırmalı çekimin yapısı ile bütünün biçimsel ilkesinin neredeyse özdeş olduğu daha sonraki filmler arasında yer aldığını anlamış bulunuyoruz. *Hafta Sonu*'nun çekimleri (iki ya da daha çok durumdan ziyade) tek bir durumla ilgili olduğundan, bunlar (*Bir Artı Bir*'de olduğu gibi) art arda getirilmezler, ama sanki bir uzun bileşik kaydırmalı çekimi oluşturmak içinmiş gibi sadece birbirlerine bağlanırlar. Bu devamlılık bütün filmi, hatta durağan çekimleri tek bir gerçeklik bandı içinde ifade eden neredeyse sürekli uzun çekim kamera alanıyla vurgulanır. Kaydırmalı çekimi uzun çekim olarak tartışmamızda onu alan-derinlikli çekimlerden ayırdık ve böylelikle kaydırmalı çekimi bir tür düzlüğe (düz oluş – flatness) dayanarak tanımladık. Eğer *Hafta Sonu*'nun bütün yapısı kaydırmalı çekimin yapısına koşutsa, o zaman bir bütün olarak filmin de düzlüğü sergilemesi gerekir. Parçalar ve bütünler arasındaki ayrı-

mımız ışığında, bütünün düzlüğünün parçanın düzlüğünden farklı bir şey olması zorunlu olmalıdır ve *Hafta Sonu*'nda bunun doğru olduğu görülür. Yine de düzlük, bir yapıtın biçimsel organizasyonunu tartışmak için, kısmen negatif bir kavram olduğundan, kısmen de "düzlük" "derinlikle" ilişkisi hariç bir anlamı olmadığından tuhaf bir kategori olarak görünür. Ancak aslında *Hafta Sonu*'nun kendisi birkaç önemli yönden – konusu olan burjuvazi ile ilgili olarak – zaten negatiftir. Ve göreceğimiz gibi *Hafta Sonu*'ndaki "düzlüğün" önceki "derinlikle" – burjuvazinin sinemada kendini sunmasının başlıca tarzı olan alan-derinlikli düzenlemeyle – özel bir ilişkisi vardır.

Eğer şimdi *Hafta Sonu*'nun biçimsel organizasyonunu, düzlük anlamında parça ve bütünü tartışmayı önerirsek, sonuç zirveye varmayabilir ve hayal kırıklığı yaratabilir. Eğer bu böyleyse, büyük ölçüde bu tür terimlerin, özellikle de bu terimin film analizinde taşıdığı belirsizlikler nedeniyledir. Bunun anlamı, düzlük kategorisi kaçınılmaz biçimde burada ve başka yerlerde gündeme geldiği için, bazı kuramsal netleştirmelerin yapılması gerektiğidir. Burada buna girişilemez, ama *Hafta Sonu*'nu analiz etmemize olanak sağlaması için asgari düzeyde netleştirme yapılmalıdır. Sinemada yalnızca farklı filmlerle değil ama çoğu kez aynı filmle ilgili olarak tek bir düzlük anlayışı değil, birkaç anlamda düzlük anlayışı vardır. Bir film birkaç anlamda ya da şu ya da bu anlamda düz olabilir; bu yüzden sadece hangi filmlerin ve sahnelerin diğerlerinden "daha düz" olduğunu değil, kesinlikle onların hangi anlamlarda düz olduklarını sormalıyız. Eşit derecede büyük bir sorunlu alan, eleştirmenlerin düzlük yargısını – düzlük ile diğer konular, özellikle de konu ve anlam konuları arasında kurdukları ilişkileri – nasıl kullandıklarıdır. Açık bir biçimde değişmemiş bir düzlük yargısı konunun yeterli yorumu ya da tartışması için temel olamaz. *Amerikan Malı* ya da *Hafta Sonu* ile Herbert Marcuse'ün Tek Boyutlu Toplum kuramı arasındaki bir ilişki – her iki öğeyle ilgili olarak – birçok kullanım olması açısından aşırı geneldir. Eleştiri bundan daha iyisini yapmalıdır, yoksa bu yardımcı olmaz. Daha doğrusu her durumda hangi düzlük türlerinin elde edildiğini ve ilişkili olduğu parça ve/ya bütünün konusuyla onun/onların özel ilişkisinin ne olduğunu sormalıyız.

Resim gibi sinema da üçüncü bir boyut yanılsaması yaratan iki boyutlu bir sanattır. Resim kendi iki boyutuyla sınırlıdır; sinema ise değildir. Sinema iki boyutun sınırlarından kendi üçüncü boyutu olan zaman sayesinde kurtulur. Bunu kendi görüş alanını ve perspektifini değiştirerek, konusunun (montaj ve/ya kamera hareketiyle) farklı yönlerini alarak yapar. Sinema iki boyutluluğun üstesinden sıradan insani algılamanın çok önemli özelliği olan "hareket" yeteneği sayesinde gelir. E. H. Gombrich şöyle yazar: "Başka deyişle, ressam

bir yandan öteki yana döndüğünde, kendisiyle birlikte hızla dönen ve birbirini izleyen bir dizi bakış açısına tanık olacaktır. Bizim 'görünüş' diye adlandırdığımız şey her zaman böyle bir görüş açıları dizisinden oluşmaktadır, dolayısıyla bakış açılarından örülü bir ezgidir; bu ezgi, uzaklığı ve büyüklüğü doğru kestirmemizi sağlar; bir film kamerasının böyle bir 'ezgiyi' yakalayabileceği kuşkusuzdur; ama ressam, tuvaliyle aynı şeyi başaramaz." (*Art and Illusion*, ss. 256-7)[*7] Kamera bir konuyu bir kamera açısından karşı açıya ya da başka açıya, genel çekimden yakın çekime vb. geçerek birkaç açıdan çekebilir. Bir karakterin ya da bir nesnenin büyüklüğünü çok sayıda yönden, kısacası üç boyutlu olarak çekebilir. Hem montaj hem de alan-derinlikli düzenleme bu hareket projesini başarır, her ikisi de aslında iki boyutlu adımlar ya da parçalar içinde olsa da, üç boyutu yaratır ve inceler. Montajın farklı açılardan ve farklı alanlardan bir dizi çekim aracılığıyla bunu nasıl başardığı açıktır. Devinen bir kameranın tek bir çekim içinde aynı görüş açıları dizisini başardığı da eşit derecede açıktır. Devinen bir kamerayı içermeyen o uzun çekimlerde bile oyuncuların kendileri kameraya göre hareket edebilir; ileri-geri ya da diyagonal olarak yürür, görece büyüklüğü değiştirirler vb. Kısacası oyuncular kendilerini bizim etrafımızda döndürürler, kendi üzerlerinde değişik açılar ve perspektifler yaratırlar. Kameranın hareket etmesi yerine, onlar kamerayla ilişki içinde devinirler. Bu da bir figürün, onun bütünlüğünün yerine geçmesi ve akla getirmesi gereken yalnızca bir yanını gördüğümüz resmin iki boyutunun ötesine geçmektir.

Godard'ın *Hafta Sonu*'nda dışladığı kesinlikle sinemanın derinlik kapasitesidir. Resmin tek yönlü görünümü olan tek bir perspektife bağlanan onun devinen kamerası, bakış açıları dizisini ortadan kaldırır. Kaydırmalı çekimin yanlamasına hareketi bu tekli perspektifi değiştirmekten ziyade tam da bir duvar resminin yaptığı gibi *genişletir*. Godard'ın kamerasının hareketi bakış açıları dizisi değil, kendini açığa vuran bir konu üzerinde tek bir bakış açısı yaratır. Hem montaj hem de alışılmış devinen kamera *tek bir konuya ilişkin* bakış açılarını ya da perspektifleri çoğaltır. Bakış açıları dizisi bir tür *detaylandırmadır*. İncelenen konu yapısı, anlamı ve görünüşünün biraz tüketilmesi yönünde çok sayıda çeşitlemeyle (ya da görünümle) aktarılır. Godard'ın kaydırmalı çekimi bu anlamda detaylandırmaz. Zaman aracılığıyla çeşitlemeleri yeni bir konuyu açar; bu çeşitlemeler, montaj ve alan-derinlikli düzenlemenin (neredeyse) her zaman yaptığı gibi, aynı konunun çok sayıda görünümünü vermez ya da detaylandırmaz. Bir kaydırmalı çekimin süresi boyunca bire-bir ilişki korunur: tek bir konu üzerine perspektifin asla ikiye katlanmadığı ya da bükülmediği, konunun dilimleri ya da bölümleri vasıtasıyla tek bir perspektif.

[*7] E. H. Gombrich, *Sanat ve Yanılsama*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, s. 250'den aynen alınmıştır. (Ç.)

Bu tek bakış açısının düzlüğünün parçanın değil, bütünün biçimsel niteliği olduğu vurgulanmalıdır. Tek başına parça temelinde bakış açısı dizisi ya da sürekliliğini değerlendiremeyiz, çünkü bakış açıları dizisi çoğunlukla bir *çekimler* dizisidir. *Hafta Sonu*'ndaki her kaydırmalı çekimin, perspektifin tekliği anlamında düz olduğu doğrudur, ama tek çekimde yapılan başka biri tarafından tahrip edilebilir ya da tamamlanabilir. Bu montaj yöntemiyle, bakış açılarının bütünlüğü sağlanana kadar, bir çekimin alanı ya da açısı bir diğerinin alanına ya da açısına yol açar. Yanlamasına kaydırmalı çekimlerde bile, bir sonraki kaydırmalı çekim bir önceki kaydırmalı çekimin konusunun farklı bir görünümünü verebilir. Bu nedenle film bitene kadar detaylandırılmış belirli bir konunun çoğalıp çoğalmadığını bilmeyiz. Bir sekansın ya da filmin bütün çekimlerine bakmamız gerekir ki, ancak ondan sonra onların tek bir konu üzerine bir bakış açıları dizisini ya da *Hafta Sonu*'nda olduğu gibi, tek bir, gösterilen konu üzerine tek bir bakış açısı sunup sunmadıklarını söyleyebiliriz. Bu nedenle duvar resmi etkisinin düzlüğü bütünün bir niteliği ya da özelliğidir.

Hafta Sonu'nun, sinemanın üçüncü boyuta yakınlaşması nedeniyle, bakış açıları dizisini ortadan kaldırması açısından baştan sona ve yapısal anlamda düz olduğunu öne sürmüştük. Bu tam bir düzlüktür – bir sekans, bir film ya bakış açılarını değiştirir ya da değiştirmez. Genel olarak söylersek, *Hafta Sonu*'nun çerçeveleri birkaç resimsel açıdan göreceli olarak düzdür ve bu her zaman görece bir düzlük, az ya da çok bir sorundur. Bu tür düzlüğün en net örneği, Godard'ın *Erkek-Dişi, Amerikan Malı* ve diğer filmlerde ve Skolimowski'nin bütün filmlerinde yaptığı gibi, bir karakteri ya da karakterleri kısa bir duvarın ya da arka planın önüne yerleştirilmesiyle başarılır. *Hafta Sonu*'nda bu çekimlerden bazıları vardır, ama önemli ölçüde derinliği olan başka çekimler de vardır – kamera filmin öznesi burjuva çifti bazen düz (çiftin arkasındaki koyu yeşillik), bazen derin (otoyol tıkanıklığı) olan sürekli bir arka plan boyunca takip eder.

Ancak başka türden düzlükler de vardır. Duvar yüzeyi çekimi genelçekim alanını ve belki de orta-çekim alanını yok ederek düzlüğü elde eder. Godard'ın kaydırmalı çekimi yakın-çekim, orta-yakın-çekim ve çoğunlukla orta-çekim alanlarını ortadan kaldırarak – özneleri ve arka planı genel çekim alanı içinde düzenleyerek – karşıt bir düzlüğü başarır. Bu nokta hem bir yakın-çekim hem de bir genelçekim aynı çekime dahil edilebildiği için derinliğin maksimum görsel ve etkili kullanımını hedefleyen alan-derinlikli düzenlemeyle bir karşılaştırma yapılarak netleştirilebilir. Alan-derinlikli düzenleme kendi büyük derinlik yanılsamasını öznelerini derin-odak çekimin olası bütün alanlarına yerleştirerek ve tabii bu özne alanları arasında dramatik ilişkiler kurarak başarır. Godard yalnızca derin-odak objektifin izin verdiği bir derinlik oranını kullanan düzlüğü elde eder –

genel çekim alanını kullanır ve bir anlamda daha kısa alanları "boş" bırakır. Bu nedenle *Hafta Sonu*'ndaki bir çekimde birkaç düzlem olduğunda bile – otoyol, kırsal bölge, ağaç hatları vd. – onların hepsi düzleşir, çünkü hepsi de genel-çekim alanı içindedirler. (Dahası Godard bu düzleştirmeyi, Kurosawa'nın *Kızıl Sakal*'da yaptığının tersine, tele-objektif kullanarak gerçekleştirmez.)

İkincisi, çok sayıda olduğunda bile Godard'ın düzlemleri sıkı bir biçimde paraleldir – kesişmezler ya da etkileşime girmezler. Sonuç olarak göz ne çerçevenin derinliğine ne de yüzeyleri yönünde ileriye doğru yöneltilir. Bir resmi ya da çerçeveyi nasıl okumak zorunda olduğumuz, onun derinliğinin bir yanıdır: *Hafta Sonu*'ndaki çerçeveleri okumak için göz kesinlikle soldan sağa (bazen sağdan sola) hareket eder ama asla önden arkaya ya da arkadan öne değil. Bir kompozisyon anlamında gerçek olan, bu çerçevelerin konusunun da, yani filmin aksiyonunun da gerçeğidir. Karakterler, onların hareketleri ve yaptıkları asla bizi çerçevenin içine sokmaz ya da çerçeveden çıkarmaz, ama her zaman bir yandan diğer yana götürür. *Hafta Sonu*'nda bizlerin ne bir kompozisyon anlamında ne de bir anlatı anlamında ön planla arka planı ilişkilendirmemiz gerekir. Kesin olarak söylersek ön plan ve arka plan yoktur, duvar yüzeyi çekiminde yalnızca ön planın olması gibi, yalnızca arka plan vardır. Başka bir anlamda ön ve arka plan burada tek bir düzlemde karışıp birleşirler. Yine alan-derinlikli düzenleme tam bir kontrast sağlar. Barok resimdeki gibi, alan-derinlikli düzenleme bol miktarda ön plan/arka plan ilişkileri oluşturur, kısaltım (resimde bir nesne ya da figürü derinlik duygusu içinde verme yöntemi – Ç.) yapar ve ön plandaki nesneleri büyük gösterir vs. Ön plan/arka plan ilişkisinin alan-derinlikli düzenlemenin etkisinin ekseni olduğunu söylemek abartı değildir. Daha önce gördüğümüz gibi, bu aynı zamanda onun moral temelidir.

Üçüncüsü, *Hafta Sonu*'nda düzlemlerin kesişmemesi yalnızca sıkı bir paralelliğin değil, aynı zamanda bütün düzlemleri çerçevenin sınırlarına paralel olarak düzenleyen sabit, 90°lik kamera açısının sonucudur. Bu düzlemlerin tümü, karakterlerin onları işgal etmesi hariç hem bir anlatı hem de düzenleme anlamında atıldır ya da işlemez durumdadır. Bütün ilgi ve hareket karakterlere yöneliktir ve onlar her zaman aynı düzlemi işgal ederler (ya da oluştururlar); düzlemler arasında hareket etmezler. *Hafta Sonu* kameranın ve izleyici gözünün sadece karakterlerin işgal ettiği, sınırsız bir uzunlukta, yalnızca tek bir yönde takip ettikleri tek düzleme sabitlenmeleri anlamında tek-düzlemlidir. Çerçeve birkaç düzlemi içerebilir, ama bütün olarak film yalnızca onlardan biriyle ilişki içinde oluşturulur.

Hafta Sonu'nun tek düzlemli inşası bu filmi montaj ve alan-derinlikli düzenleme yanlısı iki sinema estetiği ekolünden ayırır; *Hafta*

Sonu'nu bu ekollerle karşılaştırmak, tarihsel olarak bu filmin düzlüğünün farklı anlamlarını anlamamıza yardım edecektir. Montajın (ve filmin baştan sona inşasının) bir düzlemler dizisini ya da düzlemsel perspektifleri içerdiği ya da bunlarla sonuçlandığı açıktır. Yakın-çekimler, orta-yakın-çekimler, orta-çekimler ve genel-çekimler arasında ya da başka bir kombinasyon içinde kurgulama yapmak açıkça bir sahnenin düzlemlerinin birbirini izlemesidir ve bir dizi düzlemin birbirine bağlandığı sonuçtur.[8] Bir sahne ya da olay bileşen parçalarına ya da düzlemlerine ayrılır, daha sonra bunlar farklı modeller içinde yapısal montaj ilkesine – ritmik, duygusal ya da entelektüel – uygun olarak yeniden oluşturulurlar. Kameranın alanındaki değişimlerden başka, özel düzlemlerden ziyade düzlemsel perspektifleri değiştirebilen açı değişimleri de vardır. Aynı sahnede başka bir açıya kesme yapma da aksiyonu destekleyen düzlemlerin yeniden düzenlenmesidir. Bu düzenleme ya da düzlemleri art arda getirme Eisenstein'ın sanatının gerçek yapısıdır. Alan-derinlikli düzenleme, ilke ve bütün amaç açısından, köklü bir biçimde farklı değildir. Alan-derinlikli düzenleme düzlemler silsilesini çekim içinde içselleştirir; Bazin'in gösterdiği gibi, onun ideali tek bir kamera konumu içinde aksiyona destek olan bütün düzlemlerin kapsanmasıdır. Kameranın önündeki ve erişebileceği bir durumun bütün düzlemleriyle, bir sahnenin bütün aksiyonu tek bir çekim içinde oluşturulabilir. Montaj sinemasında olduğu gibi, dramatik aksiyon düzlemlerin karşılıklı etkileşimi ve yer değiştirmesiyle oluşturulur, ama bu kez bu, kamera hareketleriyle ve/veya oyuncuların hareketleriyle, düzlemlerin kendileriyle ya da düzlemlerin parçalarıyla, sahnenin düzlemleri aracılığıyla ya da onlarla ilişki içinde yapılır. Aynı zamanda kamera bu düzlemleri önemlerine, dramatik ilginçliklerine vb. göre organize etmelidir. Alan-derinlikli düzenlemeyle, düzlemler dizisi büyük ölçüde akıcılaşır, sıçramalardan ziyade pürüzsüz bir akış içinde ilerler, ama belirli bir sahneye doğru çözüm daha zor ve karmaşık hale gelir. Çekimin ilk görüntüsünde ima edilen ya da ulaşılabilir olan sahnenin tüm aksiyonu olmalı ve onun düzlemleri tam olarak kullanılmalıdır. Çekimler dikkatle oluşturulmalı ve titizlikle prova edilmelidir. Alan-derinlikli düzenlemenin düzlemleri çerçeve içinde düzenlemesinin bir örneğini Bazin verir – birkaç karakterin aradığı çelik kutu çerçe-

[8] Tesadüfen bu ifade aynı zamanda Stuart Gilbert'in André Malraux'dan çevirdiği *Museum Without Walls*'da da (Garden City, 1967, s. 75) ortaya çıkar: "Sinemada yeniden üretim aracı hareketli görüntüdür, ancak onun ifade aracı düzlemler dizisidir. (Kamera devindiğinde düzlemler değişir: kurguyu oluşturan onların silsilesidir.)" Fransızca *plan*'ın (çekim) düzlem (plane) olarak benzer bir yanlış çevirisi Gilbert'in Malraux'dan çevirdiği *The Psychology of Art: I: Museum of Without Walls*'da (New York, 1949-51, s. 112) ve *The Voices of Silence*'da da (New York, 1953, s. 122) vardır. Burada sanki Malraux "her düzlemin (plane) ortalama süresi on saniyedir" iddiasında bulunuyormuş gibidir. Oysa Malraux yalnızca klasik "kurgu, çekimleri art arda getirmek sinemada anlatımsallığın kaynağıdır" görüşünü açıklıyordu.

venin ön planında aşırı büyük görünürken, onu arayanların kutunun arkasındaki çok sayıda düzleme yerleştirildikleri *Little Foxes*'daki sahne. Daha aşırı bir örnek *Yurttaş Kane*'deki Bayan Kane'in oğluna kalan mirası öğrendiği sahnedir. Hareketsiz bir kamerayla çekilen çekim çok dar ve çok derindir ve gerçekten görsel bir koridordur. Sıkıştırılmış mekanın içinde anneyi ön planda kocaman görürüz, onun arkasında Doğulu bir banker, onların arkalarındaki odanın duvarındaki pencere ve daha da uzakta kızağıyla oynayan genç Kane vardır. Yalnızca çekimin düzenlemesi değil, dramatik aksiyonu da gözün sürekli olarak ileri-geri hareket etmesini gerektirir. Godard'ın *Hafta Sonu*'nda düzlemleri işleyişinin bu çekiminkine doğrudan karşıt ve ters yönde aşırı bir örnek olduğu açıktır. Godard'ın görsel alanının ya çok az derinliği vardır ya da hiç yoktur ve sınırsız bir uzunluğa sahiptir – ya da bunu arzular; yani tek bir yanal düzlemde varolur.

Hafta Sonu'nun incelenişi montaj ile alan-derinlikli düzenleme arasındaki temel benzerliklere işaret eder ve Godard'ın filmini her iki sinema estetiği ekolünden ayırmaya yarar: hem montaj hem de alan-derinlikli düzenleme sinemayı düzlemlerin çokluğuna dayanarak tanımlar ve biçim ya da teknik sorununu anlamlı bir biçim içinde düzlemlerin birleşmesi ya da ilişkisi olarak görür. *Hafta Sonu*'nda Godard bir sinema projesi olarak düzlemlerin çokluğunu ve dolayısıyla da her iki ekolü reddeder.

Üç boyuttan iki boyuta, derinlikten düzlüğe bu değişimlerin içerimleri nelerdir? İdeolojik bir yorum alan-derinlikli düzenlemenin bir burjuva dünyasını sınırsızca derin, zengin, kompleks, belirsiz ve gizemli olarak yansıttığını öne sürer. Godard'ın düz çerçeveleri bu dünyayı iki-boyutlu gerçeklik içinde yıkar; bu nedenle tek düzlemli sinemaya geri dönüş burjuva dünyanın görünüşünü gizeminden çıkarır, ona ve benlik-imgesine bir saldırı halini alır.[9] *Hafta Sonu*'ndaki burjuva karakterlerin telaşı, gizem olmaksızın gündelik para kazanma amacı ve pornografik tatmin yönündedir. Belirsizlik

[9] Bu geçiş biçimsel bir geçişten daha fazlasıdır. Alan derinlikli düzenlemenin uygulayıcıları ve savunucuları gerçekten bu ahlaki derinliğe ve belirsizliğe inandılar. Bazin *Yurttaş Kane*'in anlayışının ve yorumunun imgenin düzenlenmesine dayandığını belirtir. Başka türlü büyük bir başyapıt olması mümkün olmazdı. Bazin'in dediği gibi, belirsizliği çok az olan ya da hiç olmayan William Wyler'ın alan-derinlikli düzenlemeli filmleri başyapıtlar değildir. Böylesi bir durumda alan-derinlikli düzenleme sadece dayatılmış bir biçim, içsel ilişkileri olmayan bir stil haline gelir. (Wyler'ın *The Letter* gibi daha iyi filmleri alan-derinlikli düzenlemeye göre oluşturulmaz.) Alan-derinlikli düzenlemenin en büyük yönetmeni Welles aynı zamanda en çok tüketilemez gizem temasını işleyen yönetmendir. Yalnızca *Kane* değil, Welles'in diğer filmlerinin bir kısmı ya da çoğu merkeze nüfuz edilemez gizemi alır ve yine *Kane* gibi bazı filmleri de başından sonuna temeldeki sorunlarla ilgili kesinlik sağlayamayan bir bakış açıları ve perspektifler çokluğunu işler.

ve ahlaki karmaşıklık yoktur. İzleyicinin kendisini kaybedebileceği, aykırılıklar ve yakınlıklar, karşılaştırmalar ve yargılar oluşturan o uzam ortadan kaldırılmıştır - izleyiciye incelemesi, eleştirmesi, kabul ya da reddetmesi gereken dünyanın tek bir düz resmi sunulur. Bu nedenle *Hafta Sonu*'nun düzlüğü yalnızca kendi içinde değil, daha önceki burjuva kendini-sunma tarzlarına, özellikle de alan-derinlikli düzenlemeye göre analiz edilmelidir. *Hafta Sonu*'nun öznesi tarihsel burjuvazi, tarihteki burjuvazidir; filmin düzlüğü tek bir uğrak (moment) olarak istatistik açıdan değil, bir *düzleştirme* olarak diyalektik açıdan görülmelidir. Bütün bu ilişkiler nedeniyle, düzlüğün birkaç anlamının özgül ilişkileri yerini bulur. Bakış açıları dizisi, nihai yargı ve her türlü kesinlik imkansız hale gelsin diye yalnızca burjuva dünyası üzerine bakış açılarını çoğaltmaz, aynı zamanda sınırsız biçimde tüketilemez ve detaylandırılabilir bir burjuva dünyasını yansıtır. Godard'ın kaydırmalı çekim biçimi tek bir perspektifte ve şeffaf, anlaması kolay olan burjuva dünyasının kavranması için tek bir kapsamlı incelemenin yeterli oluşunda ısrar eder. Montajda ve alan-derinlikli düzenlemede kompleks biçim malzemeyi etkiler ve aynı zamanda onu bir kompleks olarak işlerken, Godard'da basit biçim malzemeyi etkiler. Kaydırmalı çekim ve tek düzlem inşası ayrıntılı olarak oluşturulamayacak, ama yalnızca incelenebilecek son derece zayıf, kesinlikle düz bir burjuva özü akla getirir. Son olarak tek bir kamera alanı yalnızca burjuva uzama, ileri doğru kamera hareketi, araya kamera alanlarını sokma vb. aracılığıyla katılmayı reddetmeyi temsil etmez, bu aynı zamanda eleştirel bakış açısının sürdürülmesiyle ilişkilidir. Filmin öznesi tarihsel burjuvazi olduğu için Godard öznesini her zaman kendisinin önünde tutar. Burjuva dünyası içinde ayıklama ve tercih yapmayı ya da bunun bir parçasını – bir an için bile olsa – diğerine tercih etmeyi reddeder, çünkü bu işlem bütünün kısmi kayboluşunu içerir. Burjuva bütünlüğün doğası ve bunu eleştirme projesi, yalnızca onun asla görüş alanından kaybolmamasını ya da parçalara ya da yanlarına ayrılmasını değil, aynı zamanda her zaman tek ve bütün olarak izleyicinin önünde tutulmasını da gerektirir. Açık bir biçimde genel-çekim alanı bütünlük alanıdır ve kaydırmalı çekim de onun eleştirel incelenişinin aracıdır. Bu nedenle de Godard doldurulması için yakın-çekim ve orta-yakın-çekimlere izin vermez, çünkü ön planda çok büyük görünen bir yüz ya da figür gerçekten bütünün görülmesine engel olur ve aynı zamanda duygusal ve entelektüel anlamda dikkati ondan uzaklaştırır. *Hafta Sonu*'ndaki düzlük, çok farklı anlamlarda, aslında filmin konusu olan sosyo-tarihsel bütünlük üzerine bütün bir perspektiften vazgeçmeyi reddeden biçimsel bir bütünlüğün ürünüdür.

KLASİK SİNEMANIN TUTOR-KODU*[1]

Daniel DAYAN

Göstergebilim film ile iki yoldan ilgilenir. Bir yandan kurmaca düzeyini, yani film içeriğinin organizasyonunu; diğer yandan ise ifade düzeyini, yani "filmin dili" sorununu inceler. Barthes gibi yapısalcı eleştirmenler ve "Young Mr. Lincoln" başlıklı yazının yayımlandığı *Cahiers du Cinéma* kurmaca düzeyin bir stiller dili içinde, ideolojinin üretildiği ve ifade edildiği mitsel bir yapı içinde organize edildiğini göstermişlerdir. Eşit derecede önemli, ama çok az incelenmiş olan konu filmsel ifadedir, yani izleyicinin filme ulaşmasını düzenleyen sistem – kurmacayı "ifade eden" sistemdir. Bu inceleme bu düzeyin ideolojiden-özgür olmadığını öne sürüyor. Bu düzey yalnızca kurmaca düzeyin ideolojisini tarafsız olarak aktarmaz. Daha sonra göreceğimiz gibi bu düzey, sinematografik ifadelerin ideolojik kökenini ve yapısını gizlemek için oluşturulur. Temel olarak, aşağıda analiz edilen ifade sistemi – *dikiş* sistemi – bir "tutor-kodu" olarak işlev görür. Bu kod kurmacanın bağlı olduğu kodları ifade eder. O bizim ile onlar arasındaki zorunlu arabulucudur. Sözlü dil edebiyat için ne ise, dikiş sistemi de klasik sinema için odur. Dilbilimsel çalışmalar cümle düzeyine gelindiğinde durur. Aynı biçimde aşağıda analiz edilen bu sistem yalnızca çekimden sinematografik ifadeye götürür. İfadenin ötesinde, ifade düzeyi sona erer. Kurmaca düzeyi başlar.

İncelememizin kökleri belirtilmesi zorunlu olan özel bir zaman ve mekandaki kuramsal mücadeledir. Mayıs 1968'deki politik olaylar Fransa'da sinema üzerine düşünceleri dönüştürdü. Bazin'in hakimiyetindeki idealist bir dönemin, Cohen-Séat ve Jean Mitry'nin etkilediği fenomenolojik bir dönemin ve Christian Metz'in yazılarının başlattığı yapısalcı bir dönemin ardından birkaç film eleştirmeni ve kuramcı göstergebilim ve Marksizmi birleştiren bir bakış açısını

* Dayan, Daniel (2004). "The Tutor-Code of Classical Cinema." *Film Theory and Criticism*. (ed). Leo Braudy, Marshall Cohen. New York: Oxford University Press. 106-119.

benimsediler. Bu eğilimi en iyi güçlü bir biçimde edebiyat dergisi *Tel Quel*'den etkilenen üç grup temsil eder: başını Jean-Pierre Gorin ve Jean-Luc Godard'ın çektiği sinema kolektifi *Dziga Vertov Grubu*, *Cinéthique* dergisi; yeni ve köklü biçimde değişmiş *Cahiers du Cinéma* dergisi.

Görece kısa bir tereddüt ve polemik döneminin ardından *Cahiers du Cinéma*, *Tel Quel* ve *Cinéthique* ile bir tür ortak cephe oluşturdu. Zirvesine 1969 ile 1971 yılları arasında çıkan bu dönem boyunca onların programları bir sinema biliminin temellerini atmaktı. Althusser'in tanımıyla bu, sinema üzerine önceki ideolojik söylemlerden "epistemolojik kopmayı" gerektirdi. *Cahiers du Cinéma*'nın 1968-sonrası görüşünde, ideolojik söylemler ampirik türden yapısalcı sistemleri içine aldı. Sinema üzerine söylem içinde böylesi bir kopuşu başarmak için *Cahiers du Cinéma* ikinci yapısalcı kuşaktan yazarlar (Kristeva, Derrida, Schefer) ve Lévi-Strauss'un kuramının her türlü ampirik yorumuna karşı olan ilk kuşaktan yazarlar üzerine yoğunlaştı.

Amaç bir yapının, onu kendi başına bir neden olarak ortaya çıkabilecek her türlü yorumdan kaçınmak ve böylece onu *öznenin* ve *tarihin* belirlemelerinden kurtarmaktı. Alain Badiou'nun belirttiği gibi:

> Yapısalcı etkinlik birkaç yıl önce bir "nesne simulakrının" inşası olarak tanımlandı. Bu simulakr kendi içinde nesneye eklenmiş akıldan başka bir şey değildir. Hem Marksizm alanında hem de psikanaliz alanında yapılan son dönem kuramsal çalışmalar böylesi bir yapı anlayışının tamamen reddedilmesi gerektiğini gösterir. Böylesi bir anlayış gerçeğin içini, gerçeğin yalnızca nesne olabileceğini bulmuş gibi görünür. Güya bu bilgi zaten oradadır, yalnızca açığa çıkarılmayı beklemektedir. (Jancsó üzerine bir yazısında aktaran Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma*, sayı 219.)

Bir yapının nedenlerini, onların ne olduğunu ve nasıl işlev gördüğünü anlayamayan böylesi bir anlayış yapıyı kendi içinde bir neden olarak görür. Sonucun yerini neden alır; neden bilinmeden kalır ve mitsel hale gelir ("teolojik" yazar). Diğer yandan *Cahiers du Cinéma*'nın yapısalcılığında parçalarının toplamından çok bütüne vurgu vardır. Yapı yalnızca tanımlanacak bir sonuç değil, ama oluşan bir *işlevin* izidir. Eleştirmenin görevi bu işlevin görünmez failinin yerini saptamaktır. Böylece yapının bütünü, parçalarının toplamı artı yapının nedeni artı (yapının onu üreten bağlamla ilişki kurması aracılığıyla) onlar arasındaki ilişki haline gelir. Bir yapıyı incelemek bundan dolayı gizli anlamları araştırmak değil, ama yapıya neyin neden olduğunu ve belirlediğini aramaktır.

Cahiers du Cinéma'nın projesi bir nedenler arayışı olduğundan, bunu gerçekleştirmek için hangi araçlar mevcuttu? Badiou'nun belirttiği gibi, iki düşünce sistemi, Louis Althusser'in Marksizmi ve Jacques Lacan'ın psikanalizi yapısal bir nedensellik anlayışını öne sürer. Althusser'in tezlerinin söz konusu bu dönem boyunca *Cahiers du Cinéma*'nın kuramsal üretimi üzerinde muazzam bir etkisi oldu. Onun etkisi hem *Cahiers du Cinéma*'nın metinlerinde hem de onlar üzerine yorum yapanların metinlerinde netleşti ve sürekli olarak yorumlandı. *Cahiers du Cinéma* üzerinde, ampirik yapısalcılığın eleştirisi aracılığıyla içinden bir sinema biliminin çıkması beklenen *diğer* sistem olan Lacancı psikanalizin etkisi ise daha az anlaşıldı.

Lacan için psikanaliz bir bilimdir.

> Lacan'ın ilk sözü şudur: ilke olarak, Freud bir *bilim* kurdu. Bu yeni bilim yeni bir nesnenin bilimiydi: bilinçdışı... Eğer psikanaliz ayrı bir nesnenin bilimi olduğu için bir bilimse, aynı zamanda bütün bilimlerin yapısına sahip bir bilimdir: bir *kuramı* ve özel bir *uygulama* içinde nesnesinin bilgisini ve dönüşümünü mümkün kılan bir *tekniği* (yöntem) vardır. Güvenilir bir biçimde oluşturulmuş her bilimde olduğu gibi, bu uygulama bilimin mutlağı değil, ama kuramsal olarak ikincil bir momenttir; yöntem (teknik) haline gelen kuramın kendi özel nesnesiyle (bilinçdışı) kuramsal ilişkiyi (bilgi) ya da pratik ilişkiyi (tedavi) kurduğu moment. (Althusser, *Lenin and Philosophy* [Monthly Review Press, New York, 1971], ss. 198-199.)

Claude Lévi-Strauss gibi Lacan da insanın gerçekliği içindeki üç gerçekliği ayırt eder. Birinci düzey doğadır, üçüncüsü ise kültürdür. Aradaki düzey doğanın kültüre dönüştüğü düzeydir. Bu özel düzey insanın gerçekliğine yapısını kazandırır – bu, Simgeselin düzeyidir. Simgesel düzey ya da düzen hem dili hem de anlam üreten diğer sistemleri içerir, ama köklü bir biçimde dil tarafından oluşturulur.

Lacancı psikanaliz (nihayetinde o yerleri işgal eden öznelerden bağımsız olarak) "ben" ile "öteki" arasındaki ilişkiye/ilişkilere hitap etmesi anlamında bir öznellikler-arasılık kuramıdır. Simgesel düzen bir ilişkiler ağıdır. Her "ben" bu ağ içindeki konumuna göre tanımlanabilir. Bir "ben" kültüre ait olduğu andan itibaren, onun "öteki" ile ilişkilerine bu ağ tarafından sorumluluk yüklenir. Bu yolla simgesel düzenin yasaları ilk fiziksel dürtülere, onları tatmin edilebilecekleri zorlanımlı yollara yönelterek biçim kazandırır. Simgesel düzen sonuçta dil tarafından yapılandırılır. Dilin yapılandırıcı gücü psikanalizde konuşmanın iyileştirici işlevini açıklar. Psikanalistin görevi, kendi

özel zihinsel durumunu kabul ettiği andan itibaren hastanın konuşması aracılığıyla, onun simgesel düzenle yeniden bağını kurmaktır.

Bu nedenle Descartes'ten farklı olarak Lacan için özne bilişsel süreçlerin temel zemini *değildir*. Birincisi, o birçok psikolojik işlevden yalnızca birisidir. İkincisi o doğuştan gelen bir işlev değildir. Çocuğun gelişiminin belirli bir evresinde ortaya çıkar ve belirli bir şekilde oluşturulmak zorundadır. Aynı zamanda değiştirilebilir, durdurulabilir ve yok edilebilir. Benimiz olarak algıladığımızın tam merkezinde yer alan bu işlev görünmez ve sorgulanmazdır. "Öznellik" teriminin kabuk bağlamış yananlamlarından kaçınmak için, Lacan bu işleve "imgesel" der. Doğru bir biçimde anlaşılmalıdır – bu, imgelerin alanıdır.

İmgesel, onun oluşum koşulları ya da yokluğunun sonuçları aracılığıyla tanımlanabilir.

İmgesel Lacan'm ayna evresi adını verdiği bir süreçte oluşur. Çocuğun altı ile on sekiz aylık olduğu süre içinde ortaya çıkar ve çelişik bir durum oluşturur. Bir yandan çocuk kendi bedeninin egemenliğine sahip değildir; sinir sisteminin farklı kesimleri henüz koordineli değildir. Çocuk bedenin bütününü değil, ayrı, izole parçalarını hareket ettirebilir ve kontrol edebilir. Diğer yandan çocuk daha ilk günlerinden itibaren gelişen görsel olgunlaşmanın hazzını yaşar. Bu evre boyunca çocuk annesinin ya da anneni rolünü oynayan kişinin görsel imgesiyle kendisini özdeşleştirir. Bu özdeşleşme aracılığıyla çocuk annenin bedenine benzerlik sonucu kendi bedenini birleşik bir bütün olarak algılar. Bu birleşik bütün anlayışı bu nedenle bir gerçeklik olmadan önce bir fantezidir. Çocuğun dışardan algıladığı bir imgedir.

Bu imgesel işlev aracılığıyla bedenin ayrı ayrı parçaları bir beden ve bundan dolayı da birini – bir benliği – oluştursun diye birleştirilir. Bu nedenle kimlik, köklü bir biçimde bir özdeşleşmeye dayalı olan biçimsel bir yapıdır. Kimlik, diğerlerinin arasında, imgelerin biçimlendirilmesi (imgesel) yoluyla yapının bir sonucudur. Lacan böylece öznenin kutsallığını kökten bozar: "ben," "ego," "özne" imgelerden, yansımalardan başka bir şey değildir. İmgesel, özneyi bütün imgelerin oluşumu için ortak olan bir "ayna" efekti aracılığıyla oluşturur. Duvardaki bir ayna odadaki değişik nesneleri birleşik, sınırlı bir imge içinde organize eder. Bu nedenle de özne birleşik bir yansımadan daha fazlası değildir.

İmgeselin yokluğu şizofreniyle sonuçlanır. Bir yandan şizofren kendi "ego" anlayışını ve daha genel olarak "ego," "kişi" anlayışını yitirir. Hem kendi kimliği anlayışını hem de özdeşleşme yeteneğini kaybeder. Diğer yandan bedeninin birliği anlayışını yitirir. Fantezi-

lerine Hieronymus Bosch'un resimlerinde olduğu gibi parçalara ayrılmış bedenlerin korkunç görüntüleri yerleşir. Son olarak şizofren dile hakimiyetini kaybeder. Şizofreni örneği genelde imgeselin işlev görmesinde dilin rolünü aydınlatır. Bu imgesel-dil ilişkisi öznemiz için çok önemli olduğundan, bu noktada sinemada imgeselin rolünün biraz ayrıntılı olarak peşinden gideceğiz.

Dilin kullanımında imgeselin rolü, dilin geleneksel açıklamalarındaki tam bir yetersizlik alanına, aslında yokluğa işaret eder. Saussure dil kullanımında öznenin rolü sorununu yalnızca gizledi ya da ondan kaçındı. Özne Saussurecü dilbilimin bütün alanından çıkarılır. Bu çıkarma kod ve mesaj, dizisel ve dizimsel, dil sistemi ve söz (speech) arasındaki ünlü karşıtlıklara hakim olur. Her durumda Saussure dilbilimsel uygunluğu terimlerden birine hibe ederken, ötekini bundan mahrum bırakır. (Dizimsel terimi çıkarılmaz, dizimselin diziselinin, yani sözdiziminin altına yerleştirilir.) Bu şekilde Saussure dilbilimsel yapıların derindeki bir düzeyini, bu düzeylerin kendilerini ampirik olarak gösterdikleri yüzeydeki bir düzeyden ayırır. Yüzeydeki düzey öznelliğin alanına, yani psikolojiye aittir. "Dil sistemi eşittir sözün az olduğu dildir." Ancak söz dilin kullanımını temsil eder. Saussure'ün tanımladığı şey, fazla kullanımı olmayan dildir. Ters bir yönde, geleneksel psikoloji düşünceyi dile göre öncelikli olarak tanımlayarak dile önem vermez. Yine de bu karşılıklı dışlamaya rağmen öznenin dünyası ile dilin evreni buluşur. Özne konuşur, ne söylendiğini anlar, okur vs.

Tam olması için, yapısalcı söylem dil/özne ilişkisini açıklamak zorundadır. (Badiou'nun Saussure'e yönelik ampirik yapısalcılık eleştirisinin yerindeliğini belirtelim.) Burada Lacan'ın imgesel işleyiş olarak özne tanımlaması yararlıdır. Şizofrenik gerileme (regression) dilin bir özne olmaksızın işlev göremeyeceğini gösterir. Geleneksel psikolojinin öznesi bu değildir: Lacan dilin imgeselin dışında işlev göremeyeceğini gösterir. Dil sistemi ve imgeselin birleşmesi gerçeklik etkisini ortaya çıkarır: bu, dilin göndergesel (referential) boyutudur. "Gerçeklik" olarak algıladığımız, iki işleyişin (ikisinden birinin olmayabileceği) kesişmesi olarak tanımlanabilir. Yani dil bir farklılıklar sistemidir, bir ifadenin anlamı negatif olarak, yani bu sistemin biçimsel olarak izin verdiği diğer olasılıklar ortadan kaldırılarak üretilir. İmgeselin alanı bu negatif anlamı pozitif bir anlama çevirir. İfadeyi bir bütün içinde organize ederek, ona sınırlar vererek, imgesel bu ifadeyi bir imgeye, bir yansımaya dönüştürür. İfadeye kendi birliğini ve devamlılığını kazandırarak, özne onu bir beden içinde organize eder, ona fantazmatik bir kimlik kazandırır. İfadenin "varlığı" ya da "egosu" denilebilecek bu kimlik, tıpkı "ben," bedenimin birliği anlamına gelir gibi, onun anlamıdır.

İmgesel işleyiş dil kullanımının dizimsel yanıyla sınırlı değildir. Aynı zamanda dizisellere de kumanda eder. Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler*'de Borges'den alıntıladığı ünlü bir pasaj bu noktayı aydınlatır. Hayali bir Çin ansiklopedisi hayvanları şu şemaya göre sınıflandırır: a) imparatora ait olanlar; b) içi saman doldurulmuş olanlar; c) evcilleştirilmiş olanlar; d) süt domuzları; e) deniz kızları; f) masalsı hayvanlar; g) başı boş köpekler; h) bu tasnifin içinde yer alanlar. Foucault'ya göre böyle bir şemayı "düşünmek olanaksızdır," çünkü bunların bulunduğu alanlar birbirinden o kadar farklıdır ki, anılan bu şeylerin tümünü kabul edecek bir yüzey bulmak imkansızdır. Tüm bu hayvanlar için ortak bir mekan, altlarında ortak bir zemin bulmak mümkün değildir. Burada eksik olan ortak yer, kelimeleri ve şeyleri bir arada tutan yerdir. Dil ve kültürün diziselleri onun öğelerini ortak bir yer, ortak bir zemin (topos) algılaması nedeniyle bir arada tutarlar. Bu ortak yer tarih ya da toplum düzeyinde "episteme" (belirli bir topluma, belirli bir döneme uygun düzenlenmiş bilgiler bütünü) ya da "ideoloji" olarak tanımlanabilir. Şizofrende olmayan bu ortak yerdir.

Böylece özet olarak, bir yandan ayna gibi, birleştirici, imgesel işleyiş öznenin bedenini oluşturur ve diğer yandan da sınırlar ve ortak zemin olmasa dilbilimsel dizimseller ve diziseller sınırsız bir farklılıklar denizinde yok olurdu. İmgesel ve onun herhangi bir ifadeye dayattığı sınır olmasa, ifadeler gönderge aynaları olarak işlev görmezdi.

İmgesel, dilin işleyişinde temel bir bileşendir. Dilin işleyişinde onun rolü nedir? *Diğer* göstergesel (semiotic) sistemlerdeki rolü nedir? Göstergesel sistemler aynı modelleri takip etmezler. Her biri imgeseli özel bir biçimde kullanır; yani her biri özne üzerinde farklı bir işlev görür. Artık dil kullanımında öznenin rolünden klasik resimde ve klasik sinemada öznenin rolüne geçebiliriz. Burada Jean-Pierre Oudart, Jean-Louis Schefer ve diğerlerinin yazıları incelememizin temellerini oluşturmada bir rehber olarak yardımcı olacaktır.[2]

Başlangıçta dil ve diğer göstergesel sistemler arasındaki temel bir farkla karşılaşırız. Ünlü bir Stalinci yargı dilin kuramsal statüsünü saptadı: dil ne bilimin ne de ideolojinin parçasıdır. O, tarihsel etkilerden – bir ölçüye kadar – bağımsız, işleve göre ortaya çıkan bir tür üçüncü bir gücü temsil eder. Bununla birlikte resim ve sinema gibi göstergesel sistemlerin işleyişi açık bir biçimde doğrudan ideolojiye ve tarihe bağlılığı gösterir. Sinema ve resim insan etkinliğinin tarih-

[2] Bak. Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau* (Paris: Seuil, 1969); Jean-Pierre Oudart'ın yazıları, "La Suture, I ve II" *Cahiers du Cinema*, sayılar 211 ve 212 (Nisan ve Mayıs, 1969), "Travail, Lecture, Jouissance," *Cahiers du Cinéma*, sayı 222 (S. Daney ile birlikte – Temmuz 1970), "Un discours en defaut." *Cahiers du Cinéma*, sayı 232 (Ekim, 1971).

sel ürünleridir. Eğer onların işleyişi imgesele belirli rolleri veriyorsa, bu rolleri (bilinçli ya da bilinçsiz) tercihlerin ürünü olarak değerlendirmek ve böylesi tercihlerin mantığını saptamaya çalışmak gerekir. Bu nedenle Oudart iki soru sorar: klasik resmin göstergebilimsel (semiological) işleyişi nedir? Klasik ressamlar bunu neden geliştirdiler?

Oudart aşağıdaki yanıtları verir. (1) Klasik figüratif resim bir söylevdir. Bu söylev figüratif kodlara uygun olarak üretilir. Bu kodlar da doğrudan olarak ideoloji tarafından üretilir ve bu nedenle tarihsel dönüşümlere tabidir. (2) Bu söylev öznenin rolünü önceden tanımlar ve bundan dolayı resmin okunmasını önceden-belirler. Resim figüratif kodların varlığını gizlemek için imgeseli (özne) kullanır. Farkına varılmaksızın işleyen bu kodlar, resim bir "gerçeklik izlenimi" (*effet-de-reel*) üretirken, şekillendirdikleri ideolojiyi güçlendirirler. Figüratif kodların görülmeyen işleyişi bir "doğallaştırma" olarak tanımlanabilir: üretilen gerçeklik izlenimi figüratif kodların (ideolojik ürünler olması yerine) "doğal" olduğunu kanıtlar. Bu ise belirli sınıfın benimsediği dünya görüşünü "gerçek" diye dayatır. (3) İmgeselden bu yararlanma, öznenin bu kullanımı Oudart'ın "temsil" (representation) dediği bir sistemin varlığıyla olanaklı hale gelir. Bu sistem resmi, özneyi ve üzerinde sıkı bir kontrol uyguladığı ilişkilerini kaplar.

Oudart'ın buradaki konumu büyük ölçüde Schefer'in *Scénographie d'un tableau*'sundan etkilenir. Schefer'e göre, bir nesnenin imgesi ressamın ideolojiyi algısal şemalara dönüştürdüğü sistemi göstermek için kullandığı bir ön-metin olarak anlaşılmalıdır. Temsil edilen nesne, üretilmesi gereken bir "metin" olarak resim için, bir "bahanedir." Nesne resmin metinselliğini, bakanın ona odaklanmasını önleyerek gizler. Ancak resmin metni tamamen bakışa sunulur. Metin sanki nesnenin *dışında* gizlenir. O oradadır, ama biz onu görmeyiz. Onun aracılığıyla imgesel nesneyi görürüz. İdeoloji gözlerimizin önünde gizlenir.

Oudart, Velasquez'in *Las Meninas*'ını analiz ederek bu kodlama ve onun gizleme işleminin nasıl işlediğini açıklar.[3] Bu resimde saray mensupları ve ressamın kendisi izleyiciye bakarlar. Resmin merkezinde yer alan odanın arkasındaki ayna sayesinde onların neye baktıklarını görürüz: portrelerini Velasquez'in yapıyor olduğu kral ve kraliçe. Foucault buna klasik temsilin temsili der, çünkü – genellikle görülmeyen – izleyici burada resmin içine çekilir. Bu nedenle resim kendi işleyişini temsil eder, ama paradoksal, çelişkili bir biçimde. Ressam tuvalin önünden geçen biz izleyicilere bakar; ancak ayna yalnızca bir şeyi, değişmeyen bir şeyi, kral ve kraliçeyi yansıtır. Bu karşıtlık aracılığıyla "temsil" sistemi kendi işleyişine işaret eder. Sinematografik anlamda, ayna resmin karşı açı çekimini (reverse shot)

[3] Oudart burada Michel Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* adlı eserinin birinci bölümünden yararlanır.

yansıtır. Teatral anlamda, resim sahneyi temsil ederken, ayna da izleyicileri temsil eder. Oudart resmin metninin onun görülebilir yanına indirgenmemesi gerektiği sonucuna varır; resim tuvalin durduğu yerde durmaz. Resmin metni Oudart'ın "çifte sahne" dediği bir sistemdir. Bir sahnede şov yapılır; diğer sahnede izleyici ona bakar. Klasik resimde görülebilir olan, her zaman görülmez bir ikinci parçayı (karşı açı çekimini) içeren bir sistemin yalnızca ilk bölümüdür.

Tarihsel olarak konuşursak, klasik temsil sistemi aşağıdaki biçim içine yerleştirilebilir. 15. yüzyılın figüratif teknikleri belirli bir resimsel ifadeye izin veren bir figüratif sistem oluşturdu. Klasik temsil aynı tip ifadeleri üretir, ama onları bir öznenin bakışının somutlaşması olarak sunarak karakteristik bir dönüşüme boyun eğdirir. Resimsel söylev figüratif kodları kullanan yalnızca bir söylev değildir. Birilerinin gördüğü budur.

Bu nedenle *Las Meninas*'deki ayna olmasa bile, öteki sahne resmin metninin parçası olurdu. Hâlâ resmin figürlerinin gözlerindeki dikkat vs. fark edilirdi. Ama bu tür psikolojik ipuçları bile yalnızca onlar olmadan işleyebilen bir sistemi güçlendirir. Bir sistem olarak klasik temsil resmin öznesine bağlı değildir. 19. yüzyılın romantik manzaraları doğayı, kendisine tek gözlü (monocular) perspektifi dayatan ve içinde belirli bir özne tarafından görülen manzarayı dönüştüren bir yeniden modellemeye boyun eğdirir. Bu tip manzara çok yönlü perspektifi olan Japon manzarasından çok farklıdır. İkincisi iki sahneli bir sistemin görülür yanı değildir.

Figüratif kodları ve teknikleri kullandığı halde, bir göstergebilimsel sistem olarak temsilin ayırt edici özelliği resmedilen nesneyi bir göstergeye dönüştürmesidir. Belirli bir biçimde tuvale resmedilen nesne ona bakıyor olan bir öznenin varlığının göstergesidir. *Las Meninas*'ın paradoksu öznenin varlığının gösterilen (signified) ama boş, tanımlanmış, ama serbest bırakılmış olması gerektiğini tanıtlar. Öznenin varlığının göstergelerini okuyarak izleyici bu alanı işgal eder. Onun öznelliği resmin önceden tanımladığı boş noktayı doldurur. Lacan okuma eyleminin mümkün kılınması sayesinde, imgeselin birleştirici işlevini vurgular. Temsili resim *zaten birleşiktir*. Resim yalnızca kendisini değil, aynı zamanda kendisinin okunmasını da öne sürer. İzleyicinin imgeseli yalnızca resmin oluşturulmuş öznelliğiyle üst üste gelebilir. İzleyicinin alımlayıcı özgürlüğü minimuma indirgenir – bir bütün olarak resmi kabul etmek ya da reddetmek zorundadır. İdeolojik açıdan söylersek, bunun önemli sonuçları vardır.

Öznenin alanına girdiğimde, bu alana girmeme izin veren kodlar benim için görünmez olur. Öznenin varlığının gösterenleri bilincimden yok olur, çünkü onlar benim varlığımın gösterenleridir. Algıladığım

onların gösterilenidir: ben. Resmi anlamayı istiyorsam ve onun ideolojik işleyişi için bir katalizör olarak bir enstrüman olmayı istemiyorsam, onun bana dayattığı ampirik ilişkiden kaçınmam gerekir. Resmin taşıdığı/aktardığı ideolojiyi anlamak için, bu ideolojiye bir destek olarak kendi imgeselimden sakınmak zorundayım. Resmin bana emredercesine teklif ettiği o özdeşleşmeyi reddetmeliyim.

Oudart bir özne ile herhangi bir ideolojik nesne arasındaki ilk ilişkinin ideoloji tarafından o nesneyle ilgili her gerçek bilgiye engel olan bir tuzak olarak oluşturulduğunu vurgular. Bu tuzak imgeselin özellikleri üzerine inşa edilir ve bu özelliklerin eleştirisiyle yapıçözüme uğratılmalıdır. Bu eleştiri gerçek bir bilgi olasılığına bağlıdır. Oudart'ın klasik resmi incelemesi, sinema analizcisine böylesi bir eleştiri için iki önemli aygıtı sağlar: ikili sahne anlayışı ve öznenin tuzağa düşmesi anlayışı.

İlk olarak izole, tek bir çerçeve ya da tamamen statik bir çekim olarak düşünülen filmsel imgenin (analizimizin amaçları açısından) klasik resmin muadili olduğunu belirtelim. Onun kodları, figüratiften ziyade "analojik" olsa bile, temsil sistemi tarafından organize edilir: bu sadece görülen bir nesne olarak değil, ama bir öznenin bakışı olarak da tasarlanan ve organize edilen bir imgedir. Temsil sistemine dayanmayan bir sinematografi olabilir mi? Bu burada incelenemeyecek ilginç ve önemli bir sorudur. Buradaki ilgi alanımız olan klasik anlatı sineması kesinlikle temsil sistemi üzerinde oluşturulur. Algısal sistem ve temsil ideolojisinin sinematografik aygıtın içinde oluşturulduğunu öne süren Jean-Louis Baudry sinemanın temsil sistemine asimilasyonunu çok etkili bir biçimde ortaya koyar. (Bak. "Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri," *Cinéthique*, sayı 7-8.) Kamera objektifi kendi görsel alanını perspektif yasalarına göre organize eder, böylece onu bir öznenin algılaması gibi ifade etme yönünde işler. Baudry bu sistemin izlerini, fotoğrafa hâlâ hükmeden objektif teknolojisinin geliştirildiği dönem olan 16. ve 17. yüzyıllara kadar sürer.

Kuşkusuz sinema hareketsiz karelere ve sinemanın göstergesel sistemi de resmin ya da fotoğrafın sistemlerine indirgenemez. Aslında sinemasal imgeler dizisi statik resimlere ya da fotoğraflara hükmeden temsil sistemini devreden çıkarma ve hatta açığa çıkarma ve yıkma tehdidinde bulunur. Çünkü çekimler dizisi, tam da bu sistem nedeniyle, bir görünümler dizisidir. İzleyicinin resim ya da fotoğrafın teklif ettiği öznel işlevle özdeşleşmesi bir filmin izlenişi sırasında tekrar tekrar kırılır. Bu nedenle sinema düzenli ve sistematik olarak resimde (*Las Meninas*) istisnai olan soruyu ortaya atar: "Buna kim bakıyor?" Oudart'ın analizinin saldırı noktası kesinlikle burasıdır: sinemaya özgü çekim-değişimleri nedeniyle imge-izleyici ilişkisine ne olur?

Bu ideolojik soru, göstergebilimsel sorundan hiç de daha az önemli değildir ve aslında çözümünden ayrılamaz. İmgeselin ve ideolojinin görüş noktasından sorun, sinemanın bir gösterge sistemi olarak, resim ve fotoğrafınkini olduğu kadar kendi işleyişini de açığa çıkarma tehdidinde bulunmasıdır. Eğer sinema belirli bir şekilde çekilmiş, seçilmiş ve düzenlenmiş çekimler dizisinden oluşuyorsa, o zaman bu işleyişler belirli bir ideolojik konuma hizmet eder, onu yansıtır ve gerçekleştirir. Ancak izleyicinin, temsil sisteminin sufle ettiği sorusu – "Buna kim bakıyor?" ve "Bu imgeleri kim düzenliyor?" – bu ideolojik işleyişi ve onun mekanizmalarını açığa çıkarmaya yönelir. Bu nedenle izleyici (1) ideolojiyi üretmeye yönelik sinematografik sistemin ve (2) bu nedenle bu sistemin ürettiği özel ideolojik mesajların farkında olacaktır. İdeolojinin bu şekilde işlemediğini biliyoruz. İdeoloji kendi işleyişlerini gizlemek ve kendi işleyişini ve mesajlarını bir biçimde "doğallaştırmak" zorundadır. Özgül olarak ideoloji üretmeye yönelik sinematografik sistemin gizlenmesi ve filmsel mesajın bu sistemle ilişkisinin saklanması zorunludur. Klasik resimde olduğu gibi, bu kod mesaj tarafından gizlenmelidir. Mesaj kendi içinde tam, tutarlı ve tamamen okunabilir olarak ortaya çıkmalıdır. Bunu yapmak için filmsel mesaj, bu kodun öğeleri çekim-değişimlerini, her şeyden çok bu değişimlerin ardında yatan "bunu kim izliyor?" ve "bu imgeleri kim düzenliyor?" ve "hangi amaçla böyle yapıyorlar?" sorularını gizlemeye çalıştığı için *kendi içinde* açıklayıcı olmak zorundadır. Bu şekilde izleyicinin dikkati mesajın kendisiyle sınırlanacak ve kod fark edilmeyecektir. Filmsel mesajın izleyicinin sorularına yanıtlar – imgesel yanıtlar – sağlaması nedeniyle bu sistem Oudart'ın analizinin nesnesidir.

Anlatı sineması kendisini "öznel" bir sinema olarak sunar. Oudart burada öznel kameraların olduğu avant-garde deneysel çalışmalara değil, kurmaca filmlerin büyük çoğunluğuna göndermede bulunur. Bu filmler ustaca düzenlenmiş ve şu ya da bu karakterin bakış açısına uygun biçimde içgüdüsel olarak algılanan imgeler sunarlar. Bakış açıları değişir. Aynı zamanda imgenin herhangi birinin bakış açısını sunmadığı anlar da vardır; ancak klasik anlatı sinemasında bu anlar göreceli olarak istisnaidir. Hemen onun birinin bakış açısı olduğunda ısrar edilir. Bu sinemada imge yalnızca oyuncuların bakışmaları gibi aralarda "nesneldir" ya da "kişisel değildir." Yapısal olarak bu sinema sürekli olarak kişiselden kişisel olmayan biçime geçer. Ancak bu sinemanın kişisel bir biçim benimsediğinde, bunu bir miktar dolaylı olarak, daha çok ana karakterin deneyimini anlatmak için "ben"den ziyade "o"nu kullanan roman tarzı tanımlamalar gibi yaptığını belirtelim. Oudart'a göre bu dolaylılık anlatı sinemasının tipik özelliğidir: bu sinema öznel olma izlenimi verir, oysa asla ya da neredeyse asla kesinlikle böyle değildir. Kamera bir kahramanın alanını işgal ettiğinde, filmin normal işleyişi engellenir. Bura-

da Oudart geleneksel film grameriyle hemfikirdir. Ancak onlardan farklı olarak Oudart bu tabuyu, kameranın bu zorunlu dolaylılığının tutarlı bir sistemin parçası olduğunu göstererek haklılaştırabilir. Bu sistem dikiş sistemidir. Bu sistemin filmin görülüşünü ya da izlenişini onun okunuşuna çevirme işlevi vardır. Bu sistem filmi anlamlama alanı içine sokar.

Oudart bir filmin izlenişi ile okunuşu arasında, her biriyle ilişkili deneyimleri karşılaştırarak fark olduğunu söyler. Bir filmi *izlemek* çerçeveyi, kamera açısını ve mesafesini görmek değildir. Sahnedeki düzlemler ve nesneler arasındaki uzam gerçek olarak algılanır, bu nedenle izleyici kendisini (bu uzamla ilişkili olarak) akıcılık, genişleme ve esneklik olarak algılayabilir.

İzleyici çerçeveyi keşfettiğinde (filmi okumada ilk adım), onun imgeye baştaki *sahiplenişinin* zaferi yok olur. İzleyici kameranın bir şeyleri gizlediğini keşfeder ve bu nedenle artık isteğe göre olduğunu anladığı kameraya ve çerçeveye güvenmez. Neden çerçeve böyle diye düşünür. Bu, izleyicinin katılım tarzını köklü bir biçimde değiştirir – karakterler ve/veya nesneler arasındaki gerçek olmayan uzam artık haz alınabilir olarak algılanmaz. Kamerayı karakterlerden ayıran artık bu uzamdır. Karakterler artık varlık niteliğini yitirmişlerdir. Uzam onları, kendi varlıklarında ısrar etsinler diye parantezler içine yerleştirir. İzleyici uzamı sahiplenişinin yalnızca kısmi, yanılsama olduğunu keşfeder. Görmesi engellenenlerden yoksun kaldığını hisseder. Olan bitenleri yalnızca hayalet gibi olan ya da varlığı olmayan başka bir izleyicinin bakışının ekseninde görmeye izni olduğu fark eder. Çerçeveye hakim olan ve izleyiciyi hazzından yoksun bırakan bu hayalete Oudart "olmayan-biri" (*l'absent*) demeyi önerir.

Yukarıdaki tanımlama tesadüfi ya da izlenime dayalı değildir – taslak halinde ifade edilen deneyimler bir sistemin sonuçlarıdır. Olmayan-biri sistemi bir anlam üretme sistemi olan sinematografiyi sıkıştırılmış bir film kuşağından (sadece filmden) ayırır. Bu sistem, tıpkı klasik resmin sistemi gibi, iki alan arasındaki temel karşıtlığa dayanır: (1) perdede gördüğümüz, (2) olmayan-birinin bakıyor olduğu yer olarak tanımlanabilecek tamamlayıcı alan. Bu nedenle, kameranın tanımladığı filmsel alan, bir yokluktan ortaya çıkan *başka bir* alana tekabül eder.

Şimdiye kadar çekim düzeyinde kaldık. Oudart bir çekimden ve karşıaçı çekiminden oluşan yaygın sinematografik kullanımı düşünür. İlk çekimde kayıp alan kendisini gördüğümüze bakıyor olan olmayan-biri biçiminde bilincimize dayatır. İkinci çekimde, yani birincisinin karşı-açı çekiminde kayıp alan, olmayan-birinin alanını işgal eden

birinin ya da bir şeyin varlığıyla ortadan kaldırılır. Karşı-açı çekimi birinci çekime tekabül eden bakışın kurmaca sahibini temsil eder.

Bu açı/karşı-açı çekim (shot/reverse shot) sistemi bu şekilde izleyicinin deneyimini düzenler. İzleyicinin görsel alanla özdeşleşmesine dayanan hazzı, çerçeveyi algıladığında kesintiye uğratılır. Bu idrak nedeniyle izleyici olmayan-birinin varlığını ve olmayan-birinin bakıyor olduğu o diğer alanı fark eder. Karşı-açı çekimi birinci çekime tekabül eden bakışın sahibi olarak sunulan bir karakteri gösterir. Yani ikinci çekimdeki (karşı-açı) bu karakter birinci çekimdeki olmayan-birinin alanını işgal eder. Bu karakter geriye dönük olarak birinci çekimdeki öteki sahneden ortaya çıkan olmayan-birini bir varlığa dönüştürür.

Sistem anlamında olan budur: birinci çekimdeki olmayan-biri ikinci çekim aracıyla mesaj içinde cazip hale getirilen kodun bir öğesidir. İkinci çekim birinci çekimin yerini aldığında, olmayan-biri ifade düzeyinden kurmaca düzeyine aktarılır. Bunun bir sonucu olarak, bu kod etkili bir biçimde ortadan kaybolur ve böylece filmin ideolojik etkisi güvence altına alınır. Bir imgesel, ideolojik etki üreten bu kod, mesajla gizlenir. Kodun işleyişini göremeyen izleyici, onun elindedir. İzleyicinin imgeseli film içinde sıkı sıkıya mühürlenir; böylece izleyici, klasik resmin çok farklı sistemlerinde olduğu gibi, farkında olmaksızın ideolojik bir etkiyi içselleştirir.

Bu sistemin sonuçları dikkat etmeyi hak eder. Olmayan-birinin bakışı hiç kimsenin bakışıdır ama (karşı-açıyla) birinin (perdedeki bir karakterin) bakışı haline gelir. Artık perdede olduğundan ekranın sahipliği için izleyiciyle rekabet edemez. İzleyici filmle baştaki ilişkisine kavuşabilir. Karşı-açı çekimi izleyicinin olmayan-birini algılamasıyla filmsel alanla olan imgesel ilişkisinde açılan deliğe dikilmiştir. Bu etki ve ürettiği sistem kendi amaçları açısından güdümlemek için izleyicinin imgeselini özgürleştirir.

İmgeselin özgürleşmesinden başka dikiş sistemi aynı zamanda bir *anlam üretimini* düzenler. İzleyicinin olmayan-birini ve öteki alanı anlaması daha kesin bir biçimde tanımlanmalıdır: bu bir *okumadır*. Çerçevenin bilincinde olan izleyici açısından görsel alan, imgeyi oluşturan bakışın sahibi olarak olmayan-birinin varlığı *anlamına gelir*. Filmsel alan böylece aynı anda temsile ve anlamlamaya aittir. Klasik resim gibi bir yandan nesneleri ya da varlıkları temsil eder, diğer yandan da izleyicinin varlığını ifade eder. İzleyici imgeyle özdeşleşmeyi kestiğinde, imge zorunlu olarak ona başka bir izleyicinin varlığını bildirir. Filmsel imge burada kendisini sadece bir imge olarak değil, ama bir gösteri (show) olarak sunar, yani yapısal olarak bir izleyicinin varlığını iddia eder. O halde filmsel alan bir

gösterendir; olmayan-biri onun gösterilenidir. Kurmaca bir karakterin birinci çekime tekabül eden alana bakmasından ortaya çıkan başka bir alanı temsil ettiğinden, izleyiciye öteki alan, olmayan-birinin alanı olarak karşı-açı çekimi sunulur. Bu şekilde, ikinci çekim kendisini birinci çekimin gösterileni olarak kabul ettirir. Diğer alanın yerini alarak ikinci çekim birinci çekimin anlamı haline gelir.

Dikiş sistemi içinde, olmayan-biri bu nedenle, belirli bir temsili ifadenin ikinci parçası artık sadece birinci parçanın arkasından gelmemesi, ama onun gösterileni olması yoluyla özneler-arası "hile" olarak tanımlanabilir. Olmayan-biri belirli bir ifadenin farklı parçalarını birbirlerinin göstereni haline getirir. Onun hilesi, ifadeyi çekimlere bölmektir. Çekimler arasındaki uzamı işgal etmektir.

Bu nedenle Oudart klasik sinematografinin temel ifadesini iki öğeden oluşan bir birim olarak tanımlar: filmsel alan ve olmayan-birinin alanı. Bu iki terimin, sahnelerin ve alanların toplamı ifadenin anlamını oluşturur. Robert Bresson bir keresinde çekimler arasındaki bir mübadeleden söz etmişti. Oudart'a göre böylesi bir mübadele olanaksızdır – birinci çekim ile ikinci çekim (karşı-açı) arasındaki mübadele doğrudan olamaz. Birinci çekim ile ikinci çekim arasında birinci çekime tekabül eden diğer sahne zorunlu bir aracıdır. Olmayan-biri çekimler arasındaki değiştirilebilirliği temsil eder. Daha kesin bir biçimde söylersek, dikiş sistemi içinde olmayan-biri, çekimin kendi başına tam bir ifade oluşturamayacağı olgusunu temsil eder. Olmayan-biri herhangi bir çekimin anlam kazanmak için zorunlu olarak yoksun olduğunun (başka bir çekim) yerine geçer. Bu da bizi dikiş sistemindeki anlamın dinamiklerine getirir.

Bu sistem içinde bir çekimin anlamı bir sonraki çekime bağlıdır. Gösteren düzeyinde, olmayan-biri filmsel ifadenin dengesini, o ifadeyi bir bütünün eksik parçası olarak ortaya çıkararak sürekli dengesini bozar. Gösterilen düzeyinde ise tersine, dikiş sisteminin etkisi geriye dönük bir etkidir. İkinci çekimde görülen karakter, ikinci çekime tekabül eden olmayan-birinin yerini değil, birinci çekime tekabül eden olmayan-birinin yerini alır. Dikiş her zaman kronolojik olarak tekabül eden çekimden sonra gelendir; yani öteki alanın ne olduğunu sonunda anladığımızda, perdede filmsel alan artık yoktur. Bir çekimin anlamı geriye dönük olarak verilir, bu, perdedeki değil, yalnızca izleyicinin belleğindeki çekime karşılık düşer.

Bundan dolayı filmi okuma (onun anlamını anlama) süreci geriye yöneliktir, orada şimdi geçmişi düzenler. Dikiş sistemi izleyicinin özgürlüğüne, onun belleğini yorumlayarak, aslında değiştirerek

sistematik olarak tecavüz eder. İzleyici parçalara ayrılır, ters yönlere çekilir. Bir yandan geriye dönük bir işlem *gösterileni* organize eder. Diğer yandan ileriye dönük bir işlem *göstereni* organize eder. Sinematografik sistemin kontrolüne giren izleyici şimdiye ulaşma olanağını yitirir. Olmayan-biri ona işaret ettiğinde, anlamlama geleceğe aittir. Dikiş bunu gerçekleştirdiğinde, anlamlama geçmişe aittir. Oudart bu anlamlamanın kendisini izleyiciye dayattığı ya da kendi deyişiyle "izleyici aracılığıyla naklettiği" bu vahşilikte, bu tiranlıkta ısrar eder.

Oudart'ın klasik sinemayı analizi, onu imha etmek değil, yapıçözüme tabi tutmaktır. Bir sistemi yapıçözüme tabi tutmak, onun içine girildiğini, işleyişinin çok dikkatli bir biçimde incelendiğini ve onun hem içsel hem de dışsal temel ifadelerinin saptandığını akla getirir. Kuşkusuz dikiş sisteminden başka sinematografik sistemler de vardır.[4] Böyle çok sayıda başka sistemden biri, Godard'ın *Doğu Rüzgarı* gibi son dönem filmlerinin sistemidir. Bu sistemde (1) çekim tam bir ifade olmaya yönelir ve (2) olmayan-biri izleyici tarafından sürekli olarak algılanır. Çekim bütün bir ifade oluşturduğundan, filmin okunması artık durdurulmaz. İzleyici ifadenin ortaya çıkacak kalan parçasını beklemez. Çekimin okunması çekimin kendisiyle aynı andadır. Çekim doğrudandır, geçiciliği buradadır.

Bu nedenle olmayan-birinin işlevsel tanımı değişmez. Dikiş sisteminde olduğu kadar Godard sisteminde de olmayan-biri çekimi (filmsel düzeyi) ifadeye (sinematografik düzeye) bağlayandır. Ancak Godard'ın durumunda bu iki düzey ayrılmazlar. Sinematografi çekimin filmselliğini gizlemez. Onunla açık bir ilişki içindedir.

Dikiş sistemi tamamen ters tercihi temsil eder. Olmayan-biri maskelenir, yerini bir karakter alır ve bu nedenle imgenin gerçek kökeninin – olmayan-birinin temsil ettiği o imgenin üretiminin koşullarının – yerini yanlış bir köken alır ve bu yanlış köken kurmaca içine yerleştirilir. Sinematografik düzey izleyiciyi filmsel düzeyden ziyade kurmaca düzeyle ilişkilendirerek aptallaştırır.

Ancak imgenin bu iki kökeni arasındaki fark, birinin (filmsel olanın) doğru ve diğerinin (kurmacanın) yanlış olması değildir. Gerçek köken imgenin nedenini gösterir. Yanlış köken bu nedeni bastırır ve mübadelede bir şey sunmaz. Bakışı imgenin sahipliğini

[4] Aslında açı/karşı-açı çekimi klasik sinema sistem(ler)inde yalnızca bir tekniktir. Filmde ifadenin bu ilk anında, onu filmin anlam üretimini gizlemek için bakışının kökeninin yerinin değiştirilme tarzının ayrıcalıklı bir örneği olarak seçtik.

üstlenen karakter bunu üretmez. O yalnızca gören biri, bir izleyicidir. Bu nedenle imge bağımsız olarak varolmaz. İmgenin nedeni yoktur. O, odur.

Başka bir deyişle, o kendisinin nedenidir. Dikiş aracılığıyla filmsöylev kendisini üreticisi olmayan bir ürün, kökeni olmayan bir söylev olarak sunar. Konuşur. Konuşan kimdir? Şeyler kendileri adına konuşurlar ve kuşkusuz gerçeği söylerler. Klasik sinema kendisini ideolojinin vantriloğu olarak yerleştirir.

"DİKİŞ SİSTEMİNE" KARŞI*[1]

William ROTHMAN

Dayan "klasik" sinema için temel dediği "ifade sistemi" ile ilgilenir.

Şöyle yazar: "Barthes gibi yapısalcı eleştirmenler ve "Young Mr. Lincoln" başlıklı yazının yayımlandığı *Cahiers du Cinéma* kurmaca düzeyin bir stiller dili içinde, ideolojinin üretildiği ve ifade edildiği mitsel bir yapı içinde organize edildiğini göstermişlerdir. Eşit derecede önemli, ama çok az incelenmiş olan konu filmsel ifadedir, yani izleyicinin filme ulaşmasını düzenleyen sistem – kurmacayı "ifade eden" sistemdir."

Klasik sinemanın ifade sistemi, kurmacanın bağlı olduğu kodları anlatan tutor-kodu, (yazısının büyük bölümünde başka yerlerde olduğu gibi burada da, kendisi de birçok kaynağa başvuran Jean-Pierre Oudart'ın görüşlerini özetleyen) Dayan'a göre, *dikiş sistemidir.*

Burası kuramsal bir bakış açısından Dayan'ın konumunun ayrıntılı bir eleştirisi için tartışma yeri değildir. Böylesi bir eleştiri, her biri karşı çıkılabilecek kuramsal içerimlerle dolu bir biçimde kullanılan "ideoloji," "sistem," "kodlar," "klasik sinema," "kurmaca," "ifade," "yapıçözüm" gibi terimleri kullanışını sistematik bir biçimde inceleyebilirdi. Ne de yalnızca kısmen açıklayıcı olan sıradan okuyucunun bağımsız eleştirisi için mevcut olmayan bir yazıya başvurmanın – ve o yazının otoritesini kabullenmenin – sıkıcı stratejisinin baştan sona analizinin yeridir. Burası Oudart'ta ve Dayan'ın alıntı yaptığı diğer yazarlarda ifade bulan yapısalcılık, göstergebilim, modernizm ve Marksizm'in iç içe geçmesinin eleştirel izahının yeri de değildir.

Ben daha çok Dayan'ın argümanında net olarak gördüğüm hatalar üzerine yoğunlaşacağım.

Oudart/Dayan'a göre dikiş sistemi iki-çekimli bir yapıya dayanır:

* *Film Quarterly.* Vol. 29, No. 1 (Autumn, 1975), 45-50

bu yapı izleyicinin deneyiminin belirli bir senaryoya uyumlanmasına neden olur.

Birinci çekimde izleyici çerçeveyi keşfeder.

> İzleyici çerçeveyi keşfettiğinde (filmi okumada ilk adım), onun imgeye baştaki *sahiplenişinin* zaferi yok olur. İzleyici kameranın bir şeyleri gizlediğini keşfeder ve bu nedenle artık isteğe göre olduğunu anladığı kameraya ve çerçeveye güvenmez. Neden çerçeve böyle diye düşünür. Bu, izleyicinin katılım tarzını köklü bir biçimde değiştirir – karakterler ve/veya nesneler arasındaki gerçek olmayan uzam artık haz alınabilir olarak algılanmaz... Görmesi engellenenlerden yoksun kaldığını hisseder. Olan bitenleri yalnızca hayalet gibi olan ya da varlığı olmayan başka bir izleyicinin bakışının ekseninde görmeye izni olduğu fark eder. Çerçeveye hakim olan ve izleyiciyi hazzından yoksun bırakan bu hayalete Oudart "olmayan-biri" demeyi önerir.

Birincinin karşı-açısından yapılan ikinci çekimde "kayıp alan, olmayan-birinin alanını işgal eden birinin ya da bir şeyin varlığıyla ortadan kaldırılır. Karşı-açı çekimi birinci çekime tekabül eden bakışın kurmaca sahibini temsil eder."

İlk çekim izleyicinin filmsel alanla imgesel ilişkisinde sanki bir delik açar. Bu delik önceki çekimdeki olmayan-biri olarak sunulan karakterin çekimiyle "dikilir." Daha sonra "izleyici filmle baştaki ilişkisine kavuşabilir."

Aynı zamanda ikinci çekim ilk çekimin *anlamını* oluşturur ve dikiş sistemi bu iki çekimden "sinematografik bir ifadeyi" ortaya çıkarır. İlk çekim, diyelim, Bodega Körfezi'nden Brenner'lerin evine bakışı gösterir (*Kuşlar*, Hitchcock) ve sanki şu soruyu sorar: "Bu kimin bakışı?"[2] İkinci çekim kendisini bu soruya bir yanıt gibi sunar ve böylece ilk çekimin anlamını açığa çıkarır. Bu *Melanie Daniels*'in bakışıdır.

Oudart'ın ve Dayan'ın ana iddiası bu sistemin aslen zalimce olduğudur. "Bu düzey yalnızca kurmaca düzeyin ideolojisini tarafsız olarak aktarmaz... Sinematografik ifadelerin ideolojik kökeni ve yapısını gizlemek için oluşturulur." İlk çekim imgenin kaynağı hakkında bir soru ortaya atar. İkinci çekim kurmaca içindeki bir karakter olarak o kaynağı teşhis eder. Bu ifade bir *yalandır*.

[2] *Kuşlar* filminden yalnızca bu örneği kullanacağım. Raymond Bellour bu sekansı *Cahiers du Cinéma*, sayı 216 (Ekim 1969), ss. 24-38'de çekim-çekim analiz eder.

Dayan bu "deneyimler" dizisinin (izleyicinin çerçeveyi rahatsız edici keşfi; çerçevenin neden öyle olduğu konusundaki belirsizliği; yalnızca o çerçeveye hakim olan "olmayan-birinin" bakışıyla sınırlı olanı görmeye izinli olduğunu anlaması; ilk çekimin ardından gelen karşıaçı çekiminde gösterilen kişiyi o egemen "olmayan-biri" olarak kabul etmesi) tesadüfi olmadığını, bir sistemin sonucu olduğunu öne sürer.

Ancak yukarıda taslağı çıkarılan deneyimlerden çıkan "sistemin" sonuçları nelerdir? Dayan'ın yazısı incelenince, onun aslında bir izleyicinin "çerçeveyi keşfetmesini" vb. sağlayacak herhangi bir mekanizmayı tanımlamamış olduğu netleşir.

Ben bu başarısızlığı klasik sinemada "dikiş sisteminin" gerçek rolü konusundaki genel belirsizlikle ilişkili görüyorum. Bazı yerlerde Dayan sanki bu klasik sinemanın "ifade sistemiymiş" ("edebiyat için sözlü dil ne ise, dikiş sistemi de klasik sinema için odur") gibi yazıyor. Ancak diğer yerlerde (örneğin belirttiği noktanın açık önemine rağmen, bir iş işten geçme olarak görünen bir dipnotta) iddiasını biraz değiştiriyor: dikiş sistemi klasik sinemanın (hâlâ "ayrıcalıklı" olsa da) ana ifade sistemlerinden biridir.

Oudart/Dayan senaryosu izleyiciye filmden keyif alması söylenen "önceki" bir ilişkiye – izleyicinin çerçeveyi keşfetmesiyle güya kesintiye uğrayan ve bu kopukluk "dikildiğinde" geri döndüğü baştaki ilişkiye dayalıdır. Dayan bunu izleyicinin filmi "okumaktan" ziyade "izlediği" bir ilişki olarak anlar. Bu ilişki Ouart'ın analiz ettiği biçimiyle izleyici ile temsili resim arasındaki ilişkiyle karşılaştırılabilir

O halde bu ilişki nasıl ve neden kesintiye uğrar?

Bu ilişkiyi "doğal olarak" bozan film midir? Eğer durum böyleyse, klasik sinemanın böylesi bir kesintiyi gerçekleştirme araçlarını da, onun (tarihsel) motivasyonunu da açıklamaya gereksinim olmazdı. Bir filmde (Dayan'ın bir yerde öne sürüyor göründüğü gibi) çekimden çekime kurgulama yapmanın zorunlu sonucu bu kesinti midir? Ama o zaman da çekim değişimlerinin neden kurumlaştığını açıklamak gerekirdi.

Aslında doğal öneri Griffith'in, çağdaşlarının ve takipçilerinin geliştirdiği ("30° kuralı," "180° kuralı" ve diğerlerinde belirginleşen) *devamlılık kurgusunun* "kuralları" ve stratejilerinin Dayan'ın izleyicinin çerçeveyi keşfetmesiyle kesintiye uğradığını düşündüğü izleyici ile film arasındaki ilişkiyi *çekim değişimleri boyunca* güçlendirmeye yönelik bir sistem kurduklarıdır. Bu da "dikiş sisteminin" – bir nedenle ve bir biçimde – burjuva *yanılsamacılığının* taleplerini karşıladığı görünen bir sistemin önceliğine rağmen kurumlaştığı anlamına

gelir. Filmi resmin temsil sisteminin bir uzantısı haline getirdiği görünen devamlılık kurgusu sistemi nedeniyle, izleyici "dikiş sistemi" kurumlaşmış olduğu için, çerçevenin farkına varmak zorundaydı. O zaman bu farkındalığın nasıl başarıldığı ve bu sistemin kurumlaşmasını neyin motive ettiği soruları "klasik sinemayı" ve onun tarihini anlamamız için can alıcı sorular haline gelir.

Burada bunu iddia edemesem de, devamlılık kurgusu ile "dikiş sistemi" (yani *bakış-açısı kurgusu*)[3] arasındaki ilişki bir kez ciddi incelemeye açıldığında, Dayan'ın izleyicinin film imgesini gerçekliğin aracısız imgesi olarak "gördüğü" "önceki ilişki" varsayımına karşı çıkılması gerekeceğini öne sürmek isterdim. Klasik anlatı devamlılığının "yanılsatıcı" olduğu düşüncesini yeniden incelemenin zamanı gelmiştir. Ben burada yalnızca Dayan'ın "dikiş sisteminin" tarihsel motivasyonunu ciddi olarak düşünmekten kaçınmasının ve genelde de devamlılık kurgusunu yine ciddi olarak düşünmekten sakınmasının tek bir stratejinin yanları olduğunu öne süreceğim.

Bir kez izleyicinin gerçekten bir bakış-açısı çekimini nasıl okuduğu sorusunu kendimize yöneltirsek, Oudart/Dayan senaryosundaki temel bir hata net hale gelir.

Bu senaryo "dikiş sisteminin" ikili-çekim (görülen/gören) yapısına, yani birlikte tam bir sinematografik ifade oluşturan bir çift çekime dayandığını varsayar.

Ama aslında bakış-açısı çekimi genellikle (yani birkaç durum hariç, *her zaman*) üç çekimlik bir dizidir (gören / görülen / gören).

Tipik bir biçimde böylesi bir sekans, "nesnel" bir çekim içinde bir karakter görülür bir biçimde çerçevenin sınırları dışında bir şeye baktığında başlar. Örneğin Melanie kayıktayken bizim göremediğimiz bir şeye bakar. Bu bir sonraki çekimin izleyici için o "olmayan

[3] Dayan "bakış-açısı çekimi" teriminden kaçınır. Bu konuda onu izlemek için bir neden göremiyorum. Onun senaryosunda çerçevesi keşfedilen çekim türüne herkesin bildiği gibi bakış-açısı çekimi denir. Dayan'ın terminolojisi bize bakış-açısı çekiminin parçası olduğu yapıya göndermede bulunmanın yolunu sunmaz. Eğer buna "açı/karşı-açı çekim ikilisi dersek, bu onu bakış-açısı çekimlerini *içermeyen* açı/karşı-açı çekim biçimlerinden ayırmaz. *Kuşlar*'da Melanie ile anne arasında geçen diyalog bu bakış-açısı-olmayan açı/karşı-açı çekim biçiminin bir örneğidir. Diyalogların çekilmesinde karakteristik biçimde kullanılmış olan bu biçim Dayan'ın tanımladığı bakış-açısı sekansı türünden mantıksal ve tarihsel olarak farklıdır. Yine, bakış-açısı sekansları (kurmaca bir izleyicinin objektif olarak gördüğü bir görünümden ziyade) doğrudan bir biçimde nesnel-olmayan bilinç durumlarını ifade etmeye çalışan öznel sekanslardan ayrı olmalıdır. Hitchcock *Aşktan da Üstün*'de Bergman'ın zehirlenişini aktarmak için bakış-açısı biçiminden ziyade öznel biçimi kullanır.

görünüşü" sunan bir bakış-açısı çekimi olabileceğinin ipucunu oluşturur. Yeterince kesin bir biçimde, sanki "Neye bakıyor?" (ya da "Ne görüyor?") sorusuna yanıtmış gibi Körfezi gösteren çekimi görürüz. Daha sonra bize Melanie'nin gördüğüne tepkisini gösteren ve aynı zamanda da önceki çekimin onun bakış açısından olduğunu onaylayan bir "tepki çekimini" görürüz. (Hitchcock'ta alışık olduğumuz gibi, bu tepki çekiminde teşhis edilebilir özel bir duygu yoktur.)[4]

Bu nedenle bakış-açısı çekimi genellikle çerçevenin dışında bulunan ve gösterilmek üzere olan bir şeyin olduğunu (bir ipucuyla) belirten kendi çerçevesine dikkat çeken bir çekimle ortaya çıkar. Bu ipucu izleyicinin bakış-açısı çekiminin çerçevesini keşfetmesinin bir koşuludur. İzleyici bunu, kısmen bu ipucu sonraki sahnede Melanie'nin olmamasının anlamını oluşturduğu için, Melanie'nin bakış açısından bir bakış-açısı çekimi olarak tanır. İzleyici Melanie'yi o çerçevede anlamlı bir şekilde yok olarak algılar ve dolaylı olarak da çerçeveyi algılar. Bu algılama, izleyicinin çekimi Melanie'nin bakış açısından bir çekim olarak okumasının koşuludur.

Bunun Oudart/Dayan senaryosunu özel bir biçimde tersine çevirdiğine dikkat edin. Bu, izleyicinin (açıklanamaz bir biçimde) Bodega Körfezi'ni gösteren çekimin çerçevesini keşfetmesi, çok etkili bir "olmayan-biri" sonucunu çıkarması ve karşı-açı çekiminde görülen Melanie'yi "olmayan-biri" olarak düşünmesini sağlayan acımasız bir sistemin tuzağına düşmesi değildir. Bu özel yokluğun algılanması izleyicinin çekimi onun bakış açısından bir çekim olarak okumasının koşuludur. Bu okuma sekansın üçüncü çekimi olan Melanie'ye geri dönüş nedeniyle onaylanır.

Bakış açısı dizisiyle çok etkili bir hayalete başvurulmaz.

Oudart/Dayan senaryosuna göre izleyici "yalnızca hayalet gibi olan ya da olmayan başka bir izleyicinin bakışının ekseninde olanları gör-

[4] İki nokta vardır. (a) Üçüncü çekim ikinci bir bakış-açısı dizisinin ilk çekimi olabilir, yani ikiye katlanabilir. Melanie'nin henüz görmüş olduğuna tepkisini gösteren bu çekim aynı zamanda onun bakmaya devam etmesini gösterir. Bu nedenle izleyiciyi başka bir bakış-açısı çekimine hazırlayan bir ipucunu içerir. Uzun süren teleskoplu bakış-açısı sekansları dizisi bu şekilde oluşturulabilir. (Aslında bu noktada *Kuşlar*'daki durum budur.) Dayan'ın modeli bu olasılığa kolayca uyamaz. (b) Görünüşü gösterilmiş bir karaktere özel bir (psikolojik) tepkinin sonucu olduğuna inanılan bakış-açısı dizileri ile psikolojik olarak belirli bir reaksiyon çekimi vermeyen çekimler arasında bir ayrım yapılabilir. Hitchcock'un bakış-açısı çekimleri genellikle karakterin bakış-açısı çekiminin henüz göstermiş olduğunu gördüğünden şüphe olasılığı olmadan izleyiciye kabul etme yetkisi verir. Bu görünüşün anlamı karakterin tepkisiyle değil, tanık olduğunu kabul etmek ya da ettiğini saklamak için yapmaya başladığı davranışlarda ortaya çıkar.

meye izni olduğunu" keşfeder. *Bu hayalet çerçeveye hükmeder ve izleyiciyi hazzından yoksun bırakır.* İma edilen, bize sunulan çekime "yetki verenin," filmden sorumlu olanın, imgeyi *üretenin* bu hayalet olduğudur. Böylece karşı-açı çekiminde görülen kişiyi o "olmayan-biri" olarak kabul ettiğimizde, gerçeklikte filmin yarattığı kurmaca bir karakteri filmin yaratıcısı olarak kabul ederiz. Filmin gerçek kaynağı ya da üretimi konusunda yalan bir ifadeyi kabul ederiz.

Ancak izleyici Melanie'yi bakış-açısı çekimine tekabül eden bakışın sahibi olarak kabul ettiğinde, hiçbir biçimde Melanie'yi o çekime izin veren olarak düşünmez. Tersine bakış-açısı çekimi onun bakışının *tahsis edilmesi* olarak okunur. O çekim onun tarafından izin verilmemiş olarak okunur.

O halde bakış-açısı dizisi genellikle filmin yetki söz konusu olmaksızın bir karakterin bakışını tahsis etme gücünü gösterir. O zaman bu bir figürü sunmaz ve izleyiciyi onu o gücün kaynağı olarak kabul etmeye zorlamaz.

Bu nedenle bakış-açısı dizisi kendi içinde kendi gerçek kaynağı hakkında yalan bir ifade oluşturmaz. Melanie "onunkiler" olarak okuduğumuz imgenin gerçek kaynağı olarak sunulmaz. Melanie'nin imgesi açıkça onun bakışının bir tahsisi olarak okuduğumuz imge kadar aynı kaynaktan gelir. Yine, bu dizi kendi içinde o kaynak hakkında bir ifade oluşturmaz. (Ancak bir bütün olarak filmin, bunun bir film olduğunu ve dünyasının varolmadığını dair gerçekten kabul edebilecek o kaynak hakkında bir ifadeyi kaydedebileceği olasılığı a priori inkar edilemez.)

Dayan sanki izleyiciler bakış-açısı çekimlerinin ne *olduğunu* bilmiyormuş, sanki onlar bakış-açısı çekimi *kategorisine* sahip değillermiş gibi yazar. Ama kuşkusuz bakış-açısı çekimlerini kullanan filmler, onların mantığına aşina olan, onları nasıl tanıyacağını ve okuyacağını bilen izleyiciler için tasarlanırlar.

İzleyicinin kendisini bir sonraki çekimi bakış-açısı çekimi olarak okumaya yönelten "ipuçlarını" algılamasından söz ettim. Bir izleyicinin böylesi bir ipucunu tanıması ve kendisinin özel "deneyimleri" olmuş olsun ya da hiç olmasın bakış-açısı çekimlerini doğru bir biçimde okuması tamamen olasıdır. Bir bakış-açısı dizisi, "etkilerinin" okunmasına dayanmaz. Bakış-açısı çekimlerinin yalnızca "etkileriyle" tanımlanabilecek bir "sisteme" tekabül ettiğini sanmak bir hatadır.

Bir bakış-açısı dizisi yalnızca etkileriyle ilgili olarak okunmasına dayanmadığı gibi, onun okunuşu da izleyicinin filmde yansıtılan dünyanın *gerçekliğini* kabul etmesine dayanmaz. İzleyici filmin

dünyasının "gerçekliğe" tekabül ettiğini düşünsün ya da düşünmesin bir bakış-açısı dizisini okuyabilir.

Dayan bir bakış-açısı dizisinin "etkilerinin" sekansa, onun belirli bir filmdeki bağlamına ve izleyicinin ona yönelik tutumuna bağlı olduğuna dair ortalama bilgi konumuna karşı çıkan bir argüman sunmaz. Bu nedenle de bir bakış-açısı sekansının özel türden bir ideolojik projenin ayrılmaz parçası olup olmadığı sekansa ve filme bağlıdır. Ve bir filmin ideolojik projesinin *başarılı* olup olmadığı da – bir izleyicinin eziyet etmek için tasarlanmış bir filme boyun eğip eğmeyeceği – kısmen izleyicinin tutumuna bağlıdır.

Söylediğimin bir bölümü, bakış-açısı dizisinin kendi başına gerçeklik hakkında ifade oluşturmadığıdır, yani hiç ifade oluşturmaz.

Christian Metz "klasik" bir filmdeki tek bir çekimin bir *cümlenin* eşiti olduğu varsayımında yanıldı. Dayan'ın gösterdiği gibi, tek bir çekim ("gramer açısından") eksiktir. Ancak Dayan da "dikilmiş" bir çekimler dizisinin kendi içinde bir *ifade* oluşturduğu sonucuna varırken hatalıdır. Bakış açısı dizisi, sözdizimsel yapısıyla, bir ifadeye değil, bir *cümleye* benzer. Kendi içinde onun doğru ya da yanlış olduğu iddiasında bulunmaz.

Filmler farklı biçimlerde kullanılmıştır. Farklı türden ifadeler oluşturmak tarihsel olarak "klasik" filmlerin kullanımları arasındadır. İfadesini oluşturmak için bir film, özel bir bakış-açısı dizisi filmin içinde özel bir ortama yerleştirilmesine gereksinim duyabilir.

Yine, bana öyle geliyor ki, ifadeyi oluşturan sekans değil, filmdir (eğer film bir ifade *oluşturuyorsa*). Bu nedenle bir filmin oluşturduğu ifade bir düzeyde – yalan ya da doğru – kendisi hakkında bir ifade olabilir. Bir filmin kendisi ya da dünya hakkında yanlış bir ifade oluşturup oluşturmadığı, sadece filmin kendi biçimi içine bakış-açısı çekimlerini dahil edip etmediği belirlenerek karara bağlanamaz.[5]

Dayan'ın bir bakış-açısı sekansının, doğası gereği, bağlı olduğu filmi (ve "klasik" filmlerin bütün yapısını) zorunlu olarak bir *burjuva* ideolojisi sistemine dönüştüreceğini göstermede başarılı olmadığı-

[5] Dayan "sahibinin" çekiminin bakış-açısı çekiminin *anlamını* oluşturduğunu iddia ederken de açıkça yanılır. Eğer öyle olsaydı, bakış-açısı çekiminin çerçevesi içinde içerili olan, çekimin anlamına uymazdı. Bu inandırıcı değildir. Bakış-açısı çekiminin filmin içinde, kısmen görülen karakterin kimliğinden, kısmen onun görme eyleminden ve kısmen de görülenin kendisi içinde içerili olandan çıkan anlamı vardır. Aynı şekilde bir ifadenin "gerçek dünyadaki" anlamı, onu ifade eden kişinin kimliğiyle, onun bu sözcükleri ifade ettiği özel koşullarla ve de ifade ettiği sözcüklerin anlamıyla belirlenir.

nın net olduğunu sanıyorum. Ciddi eleştiri girişimlerine dayanan ve ciddi bir tarihle bütünleşmiş, *ayrımlar yapılmalıdır*.

Ancak Dayan'ın argümanı böylesi ayrımların yapılmaması gerektiğinin gösterilmesi amacıyla tasarlandı. Eğer klasik sinema doğası gereği ideolojik (burjuva) olan bir ifade sistemine dayanıyorsa, o zaman eleştiri ve tarih yapıçözüme indirgenebilir (ya da onların yerini yapıçözüm alabilir).

Dayan "klasik sinemanın" ne olduğunu (bir *burjuva* ideolojik sistem) zaten bildiği varsayımından yola çıkar. Kuşkusuz o aynı zamanda "*burjuva* ideolojisinin" ne olduğunu bildiğini de varsayar. Dayan'ın yazısı "*burjuva* ideolojisinin" ve "klasik sinemanın" tarih-dışı mutlaklar olduğu ve bunların tarihten soyutlanabilecek özleri nedeniyle ilişkili oldukları düşüncesini açığa vurur. Dayan'ın yazısının başından sonuna, benimsediği Marksist tuzaklar ile bakış-açısı çekimleri ve bu nedenle de "klasik" filmler *gerçek doğaları nedeniyle* (tarihe dikkat etmeden) sürekli *burjuva* ideolojisinin yansımalarıdır biçimindeki temel olarak anti-Marksist düşünce arasında kabul edilmemiş bir gerilim vardır.

Ortalama-bilgi konumu "klasik sinemanın" kendi karmaşık tarihi aracılığıyla çeşitli ustalara hizmet etmiş olduğu izlenimi verirdi. "Klasik" filmler kesin olarak sayısız durumda *burjuva* ideolojisinin birçok biçimine hizmet etmiştir. Ancak onlar aynı zamanda özel ideolojik biçimlere somut saldırılarda araç da olmuşlardır. Ne de Dayan kendi ustaları olan "klasik" filmlerin olmuş olma ihtimalini yadsıyan bir şeyler söylemiştir.

Daha en başından a priori zeminlerde bakış-açısı çekimleri ile bunları kullanan filmler arasında temel farkların olduğunu reddetmek için kendimize sınırlandırılmış olmayı hissetme iznini vermemeliyiz.

Dayan *Doğu Rüzgarı*'nın kendi biçimi ve üretiminin anti-*burjuva* kabulünü formüle ederken alternatif bir ifade sistemine başvurduğunu iddia eder. Ancak *Kameralı Adam* bakış-açısı tekniğini sistematik olarak kullandığı için hiç de daha az anti-*burjuva* görünmezdi (Vertov'un bu filmde bakış-açısı çekimlerini, klasik anlatı biçimlerini yapıçözüme uğratmada bir araç olarak kullandığı söylenebilir).[6] Ve ben de bir süredir Hitchcock'un son filmlerinin, Hitchcock'un bakış-açısı biçiminin geleneksel kullanımlarına, onun mantığını tamamen ciddiye alarak, saldırdığını göstermeye çalışan eleştirel bir analizi üzerinde çalışıyorum. Hitchcock "klasik sinemanın" temel biçim-

[6] Linda Podheiser, Vertov'un bakış-açısı tekniğini kullanışı yayımlanmamış bir yazıda analiz etmiştir.

lerini yapıçözüme uğratmaz: o, filmlerinin onlara verdiği anlamları kabul eder.

Yine: ciddi bir sinemasal biçimler tarihine ve bunun da, bu biçimlerin yerleştirildiği önemli kullanımların eleştirel analizlerine dayanmasına gereksinim duyuyoruz. Dayan böylesi somut bir tarih yerine sinemanın bazı biçimlerinin kaderinin yapıları gereği burjuva ideolojisine hizmet etmek olduğunun ve bu nedenle de ciddi eleştirel onay gereksinimini karşılamadıklarının apriori kanıtını teklif ediyor.

■■■ BÖLÜM İKİ
■ TÜR ELEŞTİRİSİ

DÖNEMLER ve TÜRLER*[1]

Richard GRIFFITH

Geleceğe giden yol 1930'ların sonunda yerini "çay fincanı dramasının" aldığı gangster film dönemi tarafından gösterildi. Makine-çağı suçlularının yaşamını ve ölümünü dramatize eden filmlere, Joseph von Sternberg'in ilk kez *Underworld*'de (*Chicago Geceleri*, 1927) Chicago'nun kötü ünlüleriyle ilgilenmesinden bu yana aşina olunmuştu. Bu sofistike film ile Milestone'un *The Racket*'ı (1928) sessiz sinema tekniğinin bu dönemin yönetmenlerini doğal olarak yönelttiği suçun öznel ele alınışına örnek oldular. Sesin ortaya çıkışı vurguyu suçlu aklından çok suç efsanesinin şiddet öğelerini artıran suçlu davranışı yönünde değiştirdi. Kaydedilen sesin eklenmesi, gangster filminin fiziksel şiddetini yoğun bir biçimde artırdı. Makineli tüfeğin korkutucu sesi, fren sesleri, otomobil lastiklerinin gıcırtısı aslında sessiz sinemanın içe bakış tekniğinin geliştirdiği aniden şüpheli beklentiye girmeye eşit uyaranlardı.

Daha da önemlisi, ses suç filmlerine o dönemin Amerikan yaşamının bilinen bir parçası olan yeraltı dünyasını tanımlayan doğrulayıcı ayrıntıları getirdi. Gangsterlerin diyalogları büyük kentlerin dünyasını ve onun mezbelelerini ilk elden bilen deneyimli gözlemciler, oyun yazarları ve gazeteciler tarafından yazıldı. Maurine Watkins, Barlett Cormack ve Norman Krasna Hollywood'a gitmeden önce gangster oyunları yazmışlardı. John Bright ve daha sonra da Kubec Glasmon Chicago'da gazetecilik yapmıştı. Bu bilgili yazarlar gangstere şantajcılığı, gece kulübü sahipliğini, para sızdırmaya çalışan sevgiliyi, suçlunun avukatını, güçlü yardımcıları ve kuş beyinli dalkavukları eklediler. Tek tek filmler bu öteki dünyanın renkli ayrıntılarını incelemeye, alışılmamış ve zekice suç yöntemlerini tanımlamaya başladılar. Melodram bu dönemin vazgeçilmez bileşeniydi, ancak yazarlar giderek artan ölçüde 1930 ve 1931 yılının gangster filmlerine hakim olurken, belgesel bir mozaiği, istikrarsız bir toplumda suç ve

*[1] Griffith, Richard. (1976). "Cycles and Genres. *Movies and Methods*. (Ed.) Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles: University of California Pres. 111-117.

cezanın panoramasını oluşturdular. George Hill'in *The Big House*'u (1930) cezaevini bir suç üreme zemini olarak gösterdi. *Little Caesar* (*Küçük Sezar*, 1930) huysuz bir sokak serserisinin iş dünyasını terörize ve polisi de felç eden, modern bir şehrin fiilen egemeni konumuna yükselmesinin izlerini sürdü. *The Secret Six* (1931) yasa başarısız olduğunda organize suçla savaşmak için kullanılan yetkili olmadığı halde zorla düzen sağlama yöntemlerini tanımlamada eşit derecede içtendi. Bu dönemin son büyük gangster filmleri depresyon Amerika'sında yalnızca bir yasadışı başarı kazanabildiği için gangsterin popüler bir kahraman haline geldiği gerçeğinin ortaya çıktığını açıklığa kavuşturdular. Hem *Smart Money* (1931) hem de *Quick Millions* (1931) kahramanlarına, "suça uygulanan iş dünyası yöntemlerinin çok daha büyük kârlar sağladığı ortaya çıktığına göre, bir insan eğer meşru iş yapıyorsa aptaldır" düşüncesini öne sürdürttüler.

Bunların en olağanüstü olanı *The Public Enemy* (*Halk Düşmanı*, William Wellman, 1931) gangsterin kendi toplumsal çevresine bağlı olarak yükselişi ve düşüşünün artık iyi bilinen öyküsünü anlattı. Başroldeki karakter (James Cagney) sanki kaderinin, yoksul semtlerde doğanların kaçınılmaz yazgısının zorlamasıyla hareket etti. Bir suçlunun bu yaşamöyküsü, kahramanının ruhunun oluşmasındaki her aşamayı ayrıntılandırmak için az-kullanılmış ve genellikle başarı kazanmamış epizodik biçimi kullanmaya cesaret etti. Genç bir oğlan olarak kendi orta sınıf ailesinin bir işe yaramayan sıradanlığı, her barın ve bilardo salonunun heyecana ve yeri gelmişken erkekçe yetişkinliğe bir davet olduğu kent caddelerinin tahrikine karşıtlık oluşturur. Barda çalan bir piyanist delikanlılara iğrenç şarkılar öğretir; karşılığında gençler yankesicilik yapar ve piyanist de onları koruyan kişi gibi davranır. Küçük hırsızlar ve bölge oylarını toplamaya çalışan partililer onların küçük hırsızlıktan kürk depolarının organize soygununa ve nihayet hepsinin en büyük refah kaynağı olan içki işine yükselişlerini beğenerek izlediler. Sanki okula gitmişler ve sınavlardan başarıyla geçtikleri sert bir eğitim almışlardı. Yetişkin olarak yaşamları beyaz perde için yeni olan bir gerçekçilikle ayrıntılandırılır. Tehlikenin polisten çok rakip gangsterlerden geldiği bu insanlar huzursuz bir şekilde apartmandan apartmana, hep lüks ve kaba olan, kadınlarının kadın olduğu ve başka hiçbir şey olmadığı ortamlara taşınırlar. Filmin sonuna doğru Cagney sıkıldığını o sıradaki metresinin yüzüne bir greyfurdu bastırarak gösterir. Birkaç dakika sonra sanki günün yemeğiymiş gibi Cagney'in cesedi annesinin evinin eşiğine bırakılır.

Senaryo yazarları Bright ve Glasmon'un bu filmdeki niyetleri kuşkusuz sosyolojikti. İzleyicilerin tepkileri ise çoğunlukla romantikti. Genç kızlar greyfurdun kendi yüzlerine bastırılmasını arzuladılar ve Cagney ve Clark Gable'ın kişiliklerinde bu hem sıkı hem de sadist

kahramanlar, erkeklerin ve benzer biçimde kadınların ideal erkekleri haline geldiler. Her filmle korkuyu daha da artıran bu gangster dönemi, sesli filmlerin ilk yıllarının başından sonuna gişe başarısı oldu. Ancak genelde izleyiciler başlangıçtaki mezbeleden iğrenmeseler de, bu mezbelenin kötü kokusu daha hassas burun deliklerini etkiledi. Amerikan Devrimi'nin Kızları, Amerikan Lejyonu ve Birleşik Devletler'deki topluluk yaşamının mekanizmasını işleten işadamları kulüplerinin daha büyük lejyonu Amerika'nın utancına bu odaklanıştan hoşlanmadılar. Oldukça doğru bir biçimde izleyicinin gangsteri duygusallaştırdığını ve sınırsız şiddet ile heyecandan oluşan yaşamına gıpta ettiğini belirttiler. Gangster filmlerinin suça karşı acımasız ibret dersleri olduğu ve onların ahlâkı öğretmesinin neredeyse her zaman dokunaklı ve özel olduğu yanıtı Hays Office için nafileydi. Bu filmler küçük kasabaların sivil liderlerine hastalıklı, nahoş ve bir miktar yurtseverce olmayan filmler olarak göründü. Amerikan sinemasının gelirinin büyük bölümü küçük kasabalardan gelir. Bu nedenle Hollywood teslim oldu. 1931 yılının ilkbaharında gangster filmi başlıca üründü; bir sonraki yılın başlangıcından önce bu tür sinemadan kaybolmuştu.

Gangster filminin ortadan kalkması, o döneme kadar Sinema Endüstrisinin başına bela olmuş bir paradoksun ilk örneğini gösterdi. Bir öykü "teması" genel izleyiciyle, ardından yapılacak bir filmler dönemini garantilemeye yetecek kadar popüler olur. Ancak bu "temanın" kendisi, toplam film müşterilerinin küçük bir yüzdesini oluştursalar da, organize ve birbirine bağlı üst-orta sınıf için iğrençti. Daha sonra dönemin gişe gelirleri türün devamlılığını garantilese de, baskı gruplarının bastırmasıyla bu tür terk edildi. Ancak halkın hazzını engelleme ya da yönlendirmeye yönelik bu girişimler, eğer bunlar zamanın ruhuna aykırı olurlarsa, nadiren tamamen başarılı olurlar. Şablon olarak gangster ortadan kayboldu ama etkileri sürdü. Suç filmleri beyaz perdeye doğalcı bir yaklaşım alışkanlığı getirmişti. Onların en iyi bilinen katkısı, filmleri kameraya kaydedilen bir oyunun bıkkınlık veren diyaloglarından kurtaran yeni bir devamlılık hızıydı. Cinayet, kovalamaca ve ele geçirme etrafında dönen filmlerde konuşma az, öz ve hızlı oldu. Kısa diyalog canlı bir etki elde etmek için aksiyona dayalı filmlerin kesin ve güçlü ritmiyle harmanlandı. 1931 yılında Norbert Lusk *Smart Money* için şöyle dedi: "Her söz bir gazete başlığının gücüne sahip."

Bir kez hızın öyküyü aktarmak için gerekmediğini öğrenen yönetmenler ve yazarlar bunu atmosferik bir yardımcı olarak kullanmaya başladılar. Edward G. Robinson'un ünlü, "Suçu cezalandırabilirsin ama yok edemezsin," sözü gangster filminin genel sirkülasyona soktuğu birçok ifadeden biridir. Perdedeki diyalog Robinson, Cagney, Joan Blondell, Ruth Donnelly, Marjorie Rambeau, Chester Morris,

Allen Jenkins, Warren Hymer ve Broadway'den getirilen çok yetenekli oyuncuların ağızlarında özel bir konuşma stiline döndü.

Gangster çağının sonu, parlak kısa karakterleştirmeleri izleyiciye kendi yaşamlarından genellikle uzak olsa da, olayların arka planları nedeniyle bir tanıdıklık duygusu veren etkili bir oyuncular topluluğuyla donanmış sinemaya rastladı. Bu dönem, Amerikan yaşamının güçlüklerle dolu yanlarına dair bilgileri deneyimden gelen, anlaşılır ve kontrollü olan yazarlara iş kazandırmıştı. Her şeyden çok, izleyicileri ilgilenilen dönemin yaşamını eleştirel bir bakış açısından görmeye alıştırmıştı. *Public Enemy* hariç, gangster filmleri suçun toplumsal arka-planının izini sürmekten kaçınmışlardı. Yine de doğalcı ayrıntıların fazlalılığı sonuçta 20. yüzyılın kontrol dışı suçundan yoksul semtlerin, dolayısıyla toplumun sorumlu olduğunu söylemeden gösteriyordu. Belki de suç filminin suçluları üretmesi tehlikesinden daha da fazla olarak, küçük kasabalardaki sivil derneklerin gangster filmini boykot etmesinin temelinde yatan bu nahoş anlatımdı.

Ancak saati geri almak için çok geçti. Hızlı devamlılık, özel diyalog tarzı ve doğalcı oyunculuğun yanı sıra yeni eleştirel tutum sesli filmin bir özelliği olarak kaldı. Bir sonraki sinema dönemi olan ve okur-yazarlık ile oy vermenin evrensel hale gelmesinden bu yana popüler eğlencedeki en özel yönelimlerden biri olan *itiraf öyküsündeki* asıl öğe buydu.

İtiraf öyküsü Richardson'un günlerinden bu yana Amerikan ve İngiliz popüler edebiyatında sürekli bir unsur olmuş olan ve günümüzde bunlarla birlikte Amerikan dergileri alanında (*True Story*, *True Confessions*, *True Romances*, *True Life*, *True Love*) bir *tür* haline gelen hizmetçi-kız öykülerinin doğrudan soyundan gelir. Bu kaba öykülerin başlangıçta tezgahtar ve hizmetkar kızların arzularını doyurması amaçlanmıştı. Sinemada bunlar çok daha geniş bir izleyici kitlesinin beğenisini kazandılar. Bu öyküler orta sınıf kadınının hayal kırıklığına bir yanıttı, çünkü endüstriyel uygarlık onlara lüks ve serüvenin hazzını sunmuştu, ancak onlar 1930'ların ekonomik depresyonu koşullarında cinsiyetlerinin ticareti dışında başka bir başarı yolu göremiyorlardı. Ancak bu kadın bu ahlâkın onayını da istedi ve bu film formülü onun çelişkisini net bir biçimde çözdü. *Millie*'deki (1931) Helen Twelvetrees'i izleyen bu kadın, sizin sayenizde doğruyu yaptığı için "güvendiğiniz" bir adamdan para ve bir çatı katını almayı kabul ettiğinizi öğrendi. Eğer adam size aşağılıkça davranmaya başladıysa ve itibarınızı yitirerek lüks yaşamın günahını yaşamaya zorlandıysanız, bu sizin hatanız değil miydi? Bayan Twelvetrees buna Hayır dedi ve kaybolan saflığı için gözyaşlarıyla amacını kanıtladı. Ama onun pişmanlığı aşırı göz yaşartıcıydı – bu plan, eğer kazanmak için o kadar çok çığlık atmak zorunda kaldıysanız, gösterişe

değmezdi. Constance Bennett'in aynı amaca ulaşma yöntemi çok daha cesaretlendiriciydi. Beş filminin (*Common Clay*, 1930; *Born to Love*, 1931; *The Common Law*, 1931; *Bought*, 1931 ve *The Easiest Way*, 1931) her birinde Bayan Bennett zengin bir adam tarafından baştan çıkarılır ve kaderine terk edilir. O, kaldırımda gözleri yaşlı durmak yerine, erkeği için öylesine akıllı bir biçimde kavga eder ki, sonunda adamdan bir nikah yüzüğünü kazanır. (Her vakada, erkek zengin olduğu kadar fiziksel olarak da arzulanabilir biridir.) Konuşkan, zeki ve becerikli Bayan Bennett bir stenograf ya da bir sanatçının modeli olarak inandırıcı değildi ama tam da bu olağanüstülük nedeniyle, canlandırdığı tip, itiraf formülünün popüler çeşitlemesini sağladı.

Kurmacadaki orijinal itiraf öyküsü burjuva ahlâkının kriterlerine, tıpkı benzer öykülerin sessiz film versiyonlarının yaptığı gibi, sahte bağlılık gösterdi. Ancak iş grafikleri aşağıya doğru inerken, kadın kahramanın davranışının rasyonelleştirilmesi daha baştan savma ve saçma gelişti. 1932 yılının sonbaharındaki depresyonun en karanlık ve tehlikeli döneminde üç film bu dönemi özetledi. *Faithless*'da Tallulah Bankhead hasta kocası için yiyecek ve ilaç bulmak için sokaklara çıktı. *Call Her Savage*'da Clara Bow hasta bebeği için yiyecek ve ilaç bulmak için sokaklara çıktı. *The Blonde Venus*'te (*Sarışın Venüs*) Marlene Dietrich radyasyon zehirlenmesi tedavisi için Viyana'daki kocasına para göndermek amacıyla zengin bir adamın metresi oldu. Kocası paranın nereden geldiğini anladığında ve karısını reddettiğinde, Dietrich de altı yaşındaki kızını yanına alarak fahişeliğe sığındı. Bu filmlerin ima ettiği geleneksel ahlâkın yıpranması, popüler eleştirmenlerin en akıllısı olan Norbert Lusk'un *Faithless* yorumunda çok iyi belirtilir:

> Başka bir kız daha sokaklara çıkar ve eski bir inandırıcı ifadeyi kullanırsak, kötü yola düşer, ama ne adına? Kocası durumu öğrendiğinde, ondan desteğini çeker ve zarif bir şakayla, yaşanabilecek bir utancın üzüntüsünü bertaraf eder, yaptığınızı açıklamayın, bunu atlatabilirsiniz biçimindeki bu dönemin sinema öğretisini bir kez daha kanıtlar. Bu vakada genç eş, kocasının doktor faturasını ödemek için fahişelik yapar. İtiraf ettiğinde, davranışına yalnızca göz yumulmaz, aynı zamanda onun soylu karakteri üzerine adamdan bir kompliman kazanır. Bugün bize sinemada sundukları hangi tarz kahramandır?

Kuşkusuz itiraf öyküsünün kahramanı önemli değildir. Koca olsa olsa cinsel tutumu nedeniyle yıpranmış kadın kahramana filmin sonunda saygınlık ve sevgi sunmak için yetişen beklenmedik yardımdır. Tek bir film, Garbo'nun *Susan Lennox*'u (1931) erkek kahrama-

nın sokağa düşen kadın kahramana tepkisinin dürüst işlenişine yaklaştı. Bayan Garbo'nun canlandırdığı Helga sevgilisinden koparılır ve alışılmış üslup içinde saygınlığını onunla yeniden karşılaşana kadar yitirir. Ama erkek onu kollarına almak yerine, kadının ne unutabildiği ne de bağışlayabildiği yanlışı nedeniyle işkence çeker. Sonunda bir araya gelmeleri umutsuz bir yol, asla tatmin edilemeyen bir aşkın son sığınağıdır. Ancak *Susan Lennox* bir girdaptı. Anaakım sinema, saygınlık arayışındaki kadın felsefesinin açıkça yüceltilmesi yönünde aktı. Depresyonun üçüncü yılında, kadınların yeni kazandıkları ekonomik bağımsızlık öylesine istikrarsızdı ki, neredeyse tamamen çöktü ve kadınlar artık o eski konumlarına fırlatılmışlardı. Acımasız arz ve talep dünyasında onların seksten başka satacakları başka bir şeyleri yoktu.

Popüler sanatın yüce geleneği içinde, sinema o insanlara günahlarının affını veren itiraf sahnesi haline geldi. Tezgahtar kız kahraman hem anlayış olarak hem de Joan Crawford, Norma Shearer ve Barbara Stanwyck'in göz kamaştırıcılığı içinde cisimleştiği haliyle inanılmaz bir insandı ama özel konuşma üslubu, gerçekçi küçük roller, sesin itiraf filminin arka planı olarak yerleştiği o dönemin dekoru sayesinde izleyicilerin yaşamlarıyla onunki arasında ilişki kuruldu. Ve onun perdedeki serüvenleri onun gerçek ilkörneklerinin (prototype) deneyimlerine yaklaştıkça, onun için eski ideallere bağlanması daha zor hale geldi. Ruhunda onları terk etmemişti; hâlâ serveti, erkekliği ve saygınlığı istiyordu. Ancak depresyon dönemindeki yaşam ona eğer bir şey elde edilecekse, birinin kurban edilmesi gerekebileceğini öğretmişti. Onun etrafında toplanan filmlerin giderek artan içtenliği, onun müstehzi kederinin bir yansımasıydı. Başlangıçta bu yalnızca ima edildi. Ancak 1932'nin sonuyla birlikte, itiraf filminin her epizodundan fışkırdı.

1930 yılında Warner Brothers'da film-yapımının başına yeni getirilmiş olan Darryl Zanuck, stüdyosunun yapacağı filmlerin bundan böyle mümkün olduğunda çarpıcı/spot haberlere dayalı olacağını ilan etmişti. Popüler haz için gazete başlıklarını dramatikleştirmede gangster filminin başarısının esin kaynağı olduğu bu politika, Warner'ın uzun yıllar uzmanı olduğu ve diğer önemli stüdyoların taklit ettiği *güncel filmi* ortaya çıkardı. Görünüşte "haberlere dayalı" bu filmlerin mevcut ilgi alanlarına dair konulardan, belki biraz ahlâki vaaz hariç, faydalanmaktan başka bir şey yapmaması istendi. Ancak güncel model ortaya çıktığında ve yazarlar cesurlaşıp, oyuncular da karakterleri yansıtmada dikkatli hale geldikçe, güncel film, tıpkı kendisinden önce gelen iki dönem filmi gibi, depresyon yıllarında yavaşça ortaya çıkan Amerikan toplumsal yapısından duyulan gizli hoşnutsuzluğun bir aynası haline geldi.

Tek tek filmler belirsiz ve kaçamaklıydı; özel durumlara saldırdılar ve bir bütün olarak sistemi akladılar ama sonuçta ifadeleri doğrudandı. Sık sık onların eleştirel tonlarının komediyle üstü örtüldü. *The Dark Horse* (1932) Amerikan seçim kampanyası mekanizmasını yurttaşın fazlasıyla bildiği bir biçimde anlattı. Aptal vali adayı "Taşralı Adam, Hicks" kendisini balıkçı giysileri içinde görüntüleyen, en büyük nişanı almak için haber filmine çeken ve bir Kızılderili kabilesinin onursal şefi yapan kampanya yöneticisinin elinde bir maşadır. Bu film, tıpkı benzer bir taşlama olan *The Phantom President* gibi 1932 Başkanlık kampanyası sırasında gösterime girdi. Her iki film de politikayı bir şantaj, kamu görevlilerini ikiyüzlüler ve seçmenleri de oylarını dalkavukluk ve hükümet işleri karşılığı satmaya hazır insanlar olarak tanımladı. Yarı komediye benzeyen damardaki *The Mouthpiece* (1932) avukatların organize suçun koruyucuları olduğunu ve bu nedenle bir bedel ödemesi gerektiğini öne sürerken, *Night Court* (1932) rüşvet alan bir yargıcın suçlarını kaydetti. Haber muhabirleri *Scandal Sheet* (1931), *The Front Page* (1931) ve *Five Star Final*'a (1931) göre bir hikaye uğruna neredeyse aynı suçu işleyeceklerdir. *Is My Face Red?* (1932), *Okay, America* (1932) ve *Blessed Event* (1932) Walter Winchell'in istismarlarına dayalıydı ve bu filmler ünlüleri mahvederek zengin olan ve halkın çok sevdiği bir köşe yazarının yükselişini tanımlıyorlardı. *All-American* (1932) ve *Rackety Rax* (1933) Amerikan futbolunu istila eden profesyonelliği anlattı ve en önemli alışkanlıklarımızdan olan bu Amerikan sporunun diğer her şey gibi bir şantaj düzeni olduğunu ima etti. *American Madness* (1932) bankacılığın dürüst insanın güveninden yararlanılarak dolandırıldığı bir iş olduğunu, hayal kırıklığına uğramış spekülatörleri anlattı. Ciddi ifadeli Richard Barthelmess *Cabin in the Cotton*'da (1932) hissedarlık, *Heroes for Sale*'de (1933) işsizliğin neden olduğu psikolojik kötüleşme, *Massacre*'de (1934) Kızılderililerin sömürülmesi sorunlarını ifade eden ve ayrıcalığı olmayanların kötü durumunu derinlemesine işleyen üç dürüst filmde başrolü oynadı ve profesyoneller ile sermaye sınıfının bu yoz resmini tamamladı.

Güncel filmlerin çoğunluğu Amerikan yaşamının yalın enstantane fotoğraflarıydı. Bu dönemin zirve filmi olan *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Ben Bir Pranga Kaçağıyım*, Mervyn Leroy, 1932) doğrudan toplumsal istismarla ilgilendi ama hiçbir film, kendisini cezaevi acımasızlığı gibi dar bir alanla sınırlamadıkça, bu acımasızlığı ortaya çıkaramazdı. Ortalama film doğrudan toplumsal saldırıdan kaçındı. Politik yapının bozukluklarını ortaya koyuşu çoğunlukla parlak bir biçimde gerçekçiydi ama bir sonuca varmıyordu. Tanık olduğu toplumsal parçalanma örneğinin genel mi yoksa münferit mi olduğuna karar vermesi izleyiciye bırakıldı. Yine de güncel filmler, etkileri artarak çoğaldığı için depresyon Amerika'sının kapsamlı bir

suçlanışını ifade etmede başarılı oldular. *It's Tough to be Famous*, *Love is a Racket* ve *Beauty for Sale* filmleri depresyonun ilk üç yılında ne şantaj değildi, ne satın alınamazdı? sorularını sordular. Her gazete başlığının ardında pis bir öyküyü bulan bu güncel filmler "Hiçbir şey" yanıtını verdiler. Bir dönem filmi olarak güçleri aslında öykünün zaten gerçek olduğu ve izleyicinin bunu bildiği gerçeğinde yatıyordu. Bireyciliğin eski düsturu "Çalış ve Biriktir"in yerini "Her Şey Mubah" almıştı. İşte ve aşkta başarı hâlâ Amerikan arzusunun hedefiydi, ama o günlerde bunu yapabildiğiniz her yolla elde ediyordunuz – sorulara yanıt yoktu. Peki bunun nedeni neydi? Çünkü herkes böyle yapıyordu.

Depresyonun ilk dört yılı ile ses eşzamanlı olduğu için, Amerikan sineması gerçek yaşama cesaret edebildiği kadar yakınlaşmıştı. Ses tekniği ve izleyicinin değişen görünümü Amerikan üslubunu, filmöyküsü içindeki o günün koşullarını ve gerçek karakterleri oluşturmuştu. Ancak her ne kadar gangster filmi, itiraf öyküsü ve güncel film Amerikan toplumunu araştırsa ve onu kusurlu bulduysa da, saldırıları olumsuzdu. Yapıcı bir programları yoktu. Gerçeklikte onların eleştirel tutumu eski günlere, çalışmanın serveti ürettiği ve herkes için nefes alma ve bir şans alanının olduğu geçmişe bir özlemdi. Bu filmler bir ulusun ümitsizliğine yansıtıcı ve bilinçsiz bir tepkiydi.

Roosevelt yönetiminin ilk aylarının histerisi içinde, ilk sesli filmlerin yavaşça ortaya çıkan eleştirel tutumu zayıfladı. Roosevelt insanların aklını etkilemeye başlıyordu ve ülke mucizeler için ona döndü, çünkü yalnızca mucizeler kurtarabilir gibi görünüyordu. "Güven" onun ümitsizliğe karşı dile getirdiği parolaydı ve ülkeye bir tür hummalı bir güven yayıldı. Filmler hemen bunu yansıttılar. Hollywood panik ve didişmeden fazlasıyla usanmıştı. Yapımcılar hararetli bir biçimde yeni yönetimle "işbirliğine" gittiler ve Yeni Düzen'deki Ulusal Kalkınma Yasası'nı ve ekonomiyi canlandırmanın diğer yöntemlerini onaylayan filmler yaparak güvenin yeniden sağlanması için elinden gelenin en iyisini yaptılar. *Looking Forward* (1933) ekonomik bir çözüm olarak (oldukça iyi niyetli bir değişikliğin) koordineli ekonomi planı(nı) sunmak için Başkan'ın bir kitabının adını kullandı. Anlamlı bir biçimde, ülkeyi depresyondan çıkarıp güldürmek için bir Eğlendirme Dairesi'nin kurulduğu *Stand Up and Cheer*'de (1934) içinde güvenin olduğu düşünülen öğeler betimlendi. Bu filmin şarkıları ve dansları içermesi de önemlidir, çünkü Yeni Düzen'in "balayı döneminin" baskın evresi bir müzikal film; bu dönem ilk sesli filmlerde modası geçmiş operetlerin ve müzikal komedilerin harfi harfine kopyalarıyla öldürüldüğü için önemsenmemiş bir ceset haline geldi.

Bu yeni dönemde *Forty-Second Street* (1933) ve ardından yapılan filmler sahne müzikallerinin yapay geleneklerini dışladılar ve ka-

tıksız eğlence için şarkıları ve dansları devreye sokarak müzik ile olay örgüsünü dürüstçe birbirinden ayırdılar. Müzikal film giderek gerçekçiliğe benzerliği tamamen bıraktı ve yapısı giderek revünün yapısına yaklaştı. Bu neşeli filmler çoğaldı. Bu alanı ilk olarak argolu *Gold Diggers* (*Koca Avcıları*) seri filmleriyle Warner tekeline aldı. Bu filmler öylesine başarılıydı ki, Paramount ve M-G-M de yıllık *Broadway Melodies* ve *Big Broadcasts* adlı seri filmleri yaptı. Beklenebileceği gibi bu dönem sürekli bir tür içinde gelişmiş, vodvilin boş bıraktığı alanı doldurmuş ve sessiz sinemanın Fairbanks gibi atletlere yapmış olduğu gibi, özel yeteneklere bir araç sunmuştur. Şimdiye kadarki en yüksek noktasına Fred Astaire ve Ginger Rogers'ın büyüleyici danslı komedilerinde ulaşmıştır.

TÜR ve ELEŞTİREL YÖNTEMBİLİM*[1]

Andrew TUDOR

TÜR[2]

Auteur en azından film eleştirisinde yakın geçmişte ortaya çıktı; *türün* sinemanın ortaya çıkmasından çok önce edebiyat eleştirisinde uzun bir geçmişi vardı. Bu nedenle terimin anlamı ve kullanımları çok çeşitlidir ve bu konu üzerinde genel bir düşünce okulunu bulmak çok zordur. Yıllarca bu, Amerikan sinemasını tanımlamanın kabaca yararlı bir yolunu sağladı. Edebiyat "Western," "Gangster" ya da "Korku" filmine göndermelerle doludur ve bunların tümü gevşek bir biçimde *tür* olarak düşünülür. Ara sıra, bir filmi hemen örneğin Fransız "Yeni Dalga" içine oturtmak anlaşılır olsa da, bir filmi bir kategoriye sokmak eleştiri işleminin nihai amacı haline gelir. Bir filme "Western" demenin, her nedense onunla ilgili ilginç ya da önemli bir şeyler söylemek olduğu düşünülür. Onu bir filmler sınıfına sokarak galiba *genel* bir bilgiye sahip oluyoruz. Bir filme "Western" demek, doğrudan doğruya bu filmin Western dediğimiz diğer filmlerle tanımlanamaz bir "X"i paylaştığını söylemektir. Ayrıca bu bize filmimizin yararlı bir biçimde karşılaştırılabileceği bir film grubu sağlar; bazen *yalnızca* filmler grubunu. En aşırı ve açık bir biçimde komik uygulaması, örneğin *The Man Who Shot Liberty Valance*'ı (*Kahramanın Sonu*, John Ford, 1962) *The Last Hurrah*'dansa bir Roy Rogers kısa filmiyle karşılaştırmanın *zorunlu olarak* daha aydınlatıcı olduğunu öne sürmek olabilir. İlk karşılaştırma öğretici olmayabileceğinden, bu zorunlu bir durum değildir. Aşırı *tür* emperyalizmi bu yöne götürür.

Günümüzde sıkıntısız izleyiciden sinirli eleştirmene kadar nere-

*[1] Tudor, Andrew. (1976). "Genre and Critical Methodology." *Movies and Methods*. (Ed.) Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles: University of California Pres. 118-127.

[2] Bu bölümün daha uzun ve biraz değişik bir versiyonu "Genre: Theory and Mispractice in Film Criticism" adıyla *Screen*, 11, 6, 1970'te yayımlandı.

deyse herkes "Western" gibi terimleri kullanıyor;. Fark ve zorluğun kaynağı eleştirmenin bu terimi kullanmak için aradığı yolda yatıyor. Gündelik amaçlar açısından normal olarak özlü bir sınıflamadan artık daha fazla ağırlık taşıması isteniyor. Bu kategoriler, eleştirmenin "western" kavramının günlük söylemde olduğundan daha karmaşık olduğunu akla getirdiği için özel bir terim (tür) vardır; eğer böyle değilse, o zaman neden bu özel terim vardır? Ancak tam da bu nedenle daha karmaşık olan eleştirel kullanım tamamen net değildir. Bazı durumlarda bu, eğer bir film Western ise, şöyle ya da böyle bir geleneğe, özellikle de bir dizi uylaşıma yakınlaşır düşüncesini içerir. Yani "Western" filmleri belirli ortak temalara, tipik aksiyonlara, karakteristik üslup özelliklerine sahiptir; bir Western filmini izlemek, daha önce tanımlanmış bu dünya içinde hareket etmek demektir. Jim Kitses *türü* "... çeşitli ve esnek bir yapı, değişim içinde bile kendileri olan arketipik öğelerle çekilmiş tarihsel malzemenin tematik olarak verimli ve muğlak dünyası"[3] gibi özelliklere dayanarak tanımlayarak, karakteristikleri bu biçimde ayırmaya çalışır. Ancak "Korku" filmleri gibi diğer kullanımlar, belirli temaları, aksiyonları vb. gösteren ya da çok sık olduğu gibi, ortaklaşa korkutma *amaçlı* filmler anlamına da gelebilir. *Tür* özelliklerle tanımlanmak yerine, amaçlarla tanımlanır. Aynı durum "Gangster" ya da "Heyecan" filmleri arasındaki ayrım için de geçerlidir.

Bu her iki kullanım da ciddi sorunları ortaya koyar. İkincisi, zerre kadar önemli olmayan pratik amaçlar nedeniyle, amaçları tecrit etmenin adı kötüye çıkmış zorluklarının sıkıntısını çeker. İlk ve daha yaygın durumda özel *tür* terimi çoğunlukla tamamen gereksizdir. 1860 ile 1900 arasında Batı Amerika'da geçen ve ana tema olarak Bahçe ve Çöl arasındaki karşıtlığı içeren bir film olarak Western tanımlamasını düşünün. Bu gerekenleri yerine getiren her film bir Western'dir ve bir Western *yalnızca* bu gerekenleri yerine getiren bir filmdir. Böylesi kategorileri çoğaltarak, grupların birbirini karşılıklı dışlaması gerekmese de, bütün filmleri gruplara bölmek olasıdır. Bunun yararlılığı (ve sınıflamanın yalnızca onun kullanımıyla haklılaştırılabilmesi) neyi elde etmenin istendiğine bağlıdır. Ancak kesin olan, tıpkı eleştirmenin sınıflamanın dayandığı ölçütü belirlemesi gibi, ortaya çıkan film gruplarına vereceği ismi de belirlemesidir. Grubumuz Western kadar '1482/9a tipi' de olabilirdi.

Açıkça böylesine bireysel olarak tanımlanan kategorilerin bazı yararlarının olabileceği alanlar vardır: örneğin sinema tarihinin bibliyografik sınıflamasının bir türü ya da belirli temaların dönemsel olarak yeniden ortaya çıkışının genel incelenişi. Filmler sadece söz konusu temanın varlığı ya da yokluğuna dayanarak tanımlanabilirdi.

[3] Jim Kitses, *Horizons West*, Thames and Hudson/British Film Institude, 1970, s. 19.

Ancak terimin kullanılma yolu genellikle bu değildir. Tersine çoğu yazar emin bir biçimde Western diyebildiğimiz filmler grubunun var olduğunu varsayma ve daha sonra da gerçek yapıta yönelme – zaten kabul edilmiş *türün* önemli özelliklerini inceleme eğilimindedir. Bu nedenle Kitses'in tematik zıtlıklar dizisi ve *türün* geleneklerinin dört tipi ya da Bazin'in *Stagecoach*'da (*Cehennem Dönüşü/Posta Arabası*, John Ford, 1939) özü ortaya çıkarılan Western'in bağımsız olarak yerleşmiş bir niteliği olduğunu varsayan klasik Western ve süper-Western ayrımı vardır.[4] Bu yazarlar ve *tür* terimini kullanan neredeyse bütün yazarlar bir ikileme yakalanırlar. Analiz sonrasına dek 'Western' olduğu söylenmesi olanaksız olan bir filmler grubunu analiz etme temelinde bir Western'i *tanımlarlar*. Eğer Kitses'in temaları ve uylaşımları 'Western'in *tanımlayıcı* özellikleri ise, o zaman bu daha önce tanımlanan keyfi tanımlama durumudur – kategori gereksiz hale gelir. Ancak bu temalar ve uylaşımlara *Western'ler oluşları nedeniyle diğer filmlerden zaten ayrılmış olan* filmleri analiz ederek varılır. 'Western' gibi bir türü almak, onu analiz etmek ve onun başlıca özelliklerini sıralamak, ilk olarak "Western" olan filmler grubunu izole etmemiz gerektiğini farz etmektir. Ancak bunlar yalnızca 'başlıca özellikler' temelinde izole edilebilirler ve bu özellikler sadece filmlerin izole edilmelerinden sonra *filmlerin kendilerinden* keşfedilebilirler. Yani öyle bir döngüye yakalanırız ki, ilk olarak filmlerin izole edilmesini gerektirir, çünkü amaçlar açısından ölçüt gereklidir, oysa ölçütün filmlerin ampirik olarak yerleşmiş ortak özelliklerinden çıkması istenir. Bu "ampirik ikilemin" iki çözümü vardır. Birincisi, filmleri eleştirel amaca dayanarak *a priori* seçilmiş ölçüte uygun olarak sınıflamaktır. Bu bizi yeniden özel *tür* teriminin gereksiz olduğu daha önceki konuma götürür. İkincisi, bir Western'i ne oluşturur konusundaki ortak kültürel uzlaşmaya ve daha sonra da onu ayrıntılı olarak çözümlemeye devam etmeye dayanır.

İkincisi açık bir biçimde *türün* çoğu kullanımının temelidir. Örneğin bir *türdeki* uylaşımlar anlayışına götüren bu kullanımdır. "Western"in belirli önemli yerleşik uylaşımlarının – ayine benzeyen silahlı çatışmalar, iyi-kötü ayrımına tekabül eden siyah/beyaz giysiler, intikam temaları, belirli giysi modelleri, tipik kötüler ve daha bir çoğu – olduğu söylenir. Bu uylaşımların yaygın kabulünün en iyi kanıtı anlamlı bir biçimde bunları akla getirmek için oluşturulmuş filmlerde bulunur. Örneğin *Shane* (*Vadiler Aslanı*, George Stevens, 1953) kambur duran, siyah giysili, solgun, eldivenli Palance'ın (özel kamera açıları aracılığıyla) uzun, dik duran, beyaz güderili, hoş, beyaz atlı Ladd ile karşıtlık oluşturduğu stereotipleş-

[4] André Bazin, "L'volution du Western." *Cahiers du Cinéma*, Aralık, 1955, *Qu'est-ce le Cinéma? III. Cinéma et Sociologie*. Editions du Cerf, Paris, 1961. (Bkz. ss. 155-162. Ç.).

miş betimlemeyle çok fazla oynar. Bu betimlemenin gücü öylesinedir ki, Shane'in düelloya atıyla geldiği sekans onu klasik olarak bir kahraman statüsüne yükseltir. Schaefer'in romanında sunulan çok farklı tanımlamalarla Stevens'ın kendi karakterini görselleştirmesi karşılaştırılarak bu nokta desteklenir. Film, imgeleri kendi geleneksel diline dönüştürür. Diğer açık örnekleri bir dizi İtalyan Western'i sağlar. Başrollerde Lee Van Cleef'in kullanılması fazlasıyla onun yirmi yıl boyunca küçük rollerde kötüleri canlandırarak oluşturduğu imgeye dayalıdır. Bu filmlerdeki aktörler – Van Cleef, Eastwood, Wallach, Jack Elam, Woody Strode, Henry Fonda, Charles Bronson – sürekli olarak kendinin-parodisine yönelir. Bu filmlerin en ilginci – *Once Upon a Time in the West* (*Bir Zamanlar Batı'da*, Sergio Leone, 1968) – Batı geleneklerinin bir peri masalı koleksiyonudur, kendinin parodisine yönelir ve şimdiye kadarki en uzun karşı karşıya gelişle zirveye çıkar. Gerçekten de, geleneklerin önemi konusunda en etkili imalar *Cat Ballou*, *Support Your Local Scherriff* ve *The Good Boys and the Bad Boys*'da bulunmalıdır. Bir Western'den beklenmesi gereken açık, ortak anlayışlar olmaksızın, bu tür bir mizah olanaksızdır. *Cat Ballou*'daki en iyi sekanslardan biri betimlemenin önemini özetleyen ve Lee Marvin'in sarhoş bir enkazdan klasik bir silahşora dönüştüğü sekanstır. Marvin'in komik bir biçimde bir korseyle mücadelesiyle başlayan dönüşüm yalnızca onu değiştirmez, aynı zamanda stereotipleşmiş imge parçalar halinde ortaya çıkarken bizde bir tepki oluşturur.

Kısacası "Western" hakkında konuşmak (keyfi tanımlamalar bir yana) kültürümüzdeki ortak bir anlamlar dizisine başvurmaktır. Hayatımızın ilk yıllarından itibaren çoğumuzun kafasında bir Western imgesi vardır. Sınırları oldukça belirsiz olsa da, bir tanesini izlediğimizde Western olduğunu bildiğimizi hissederiz. Bu nedenle bir filme Western derken bir eleştirmen basit bir ifadeden daha fazlasını kasteder. "Bu film x, y, z ortak noktalarına sahip bir grup filme (Western) aittir." Eleştirmen aynı zamanda böylesi bir filmin kültürümüzde olduğu kadar evrensel olarak da tanındığını ima eder. Başka bir deyişle, bir *türü* ayırt edici kılan önemli faktörler *yalnızca* filmlerin kendilerine içkin özellikler değildir; onlar aynı zamanda içinde yaşadığımız özel bir kültüre bağlıdırlar. Ve (ampirik bir soru olan) bu konuda dünyanın uzlaşması olmadan, bir "Western'in" her kültürde aynı şekilde anlaşılacağını varsaymanın temeli yoktur. *Tür* teriminin uygulanma şekli muhtemelen durumdan duruma değişebilir. *Tür* anlayışları –keyfi tanımlamanın özel durumu hariç– eleştirmenin özel amaçlarla yaptığı sınıflamalar değildir; onlar kültürel uylaşımlar dizisidir. *Tür* kolektif olarak oluştuğuna inandığımız şeydir.

Tür anlayışlarının potansiyel olarak bu kadar ilginç olması, kesinlikle bu nedenden dolayıdır. Ancak bu ilginçlik film eleştirisinin

doğrudan amaçları açısından ziyade, yönetmen, film ve izleyici arasındaki psikolojik ve sosyolojik etkileşimin incelenmesi açısındandır. (İkisi arasında net bir çizgi çekmek tamamen mümkün olmadığı için, bu bir görüşü o alandan çok bu alanda kullanma açısından bir argümandır.) Bir *tür* sınıfının yananlamlarına dair, spekülatif olsa da, net bir anlayışa sahip olmamıza dek, zaten ölçülemez olanlarla kuşatılmış eleştirmenin bu terimi, ama kesinlikle analizinin temelindeki özel bir terim olarak değil, nasıl yararlı bir biçimde kullanabildiğini görmek zordur. Bu kavramı daha güçlü bir anlamda kullanırsak, yönetmenlerin kendilerini bir Western yaparken düşündüklerinde neyi kastettiklerini; böylesi bir tercihin onlar üzerine hangi sınırları dayattığını; sonuçta *auteur* ile *tür* arasında nasıl bir ilişki olduğunu net bir biçimde saptamak gerekli hale gelir. Ancak bu tip sorulara spesifik yanıtlar ister istemez özel yönetmenlerin ve endüstrilerin sahip olduğu anlayışlara dokunmak zorundadır. Bir yönetmenin (şimdilerde yaygın bir eleştirel amaç olan) kendi amaçları için bir *türü* kullanma tarzının yöntemli bir biçimde analizi, *onun tür* anlayışının bileşenlerini net bir biçimde saptamamızı gerektirir. Ancak bu yeterli değildir. Bir yönetmen bir *türü* kullanıyor bilgisi, izleyici tepkisiyle ilgili bir şeyleri akla getirir. Bu belirli bir filmin, izleyicinin *türden* belirli beklentileri olduğu *için*, filan tarzda işlediğini ima eder. Örneğin bir *türün* kurallarını yıkan bir *auteur*'den yalnızca eğer o kuralların ne olduğunu bilirsek anlamlı bir biçimde konuşabiliriz. Ve kuşkusuz bu tip kural yıkmanın, izleyici bunu bilmiyorsa, önemi yoktur. O halde daha önce öne sürdüğüm gibi, *Shane*, Stevens büyük ölçüde kurallara bağlı kaldığı için, neredeyse "epik" niteliğini pekala üstlenebilir. Benzer bir biçimde *Two Rode Together* (*Kanlı Mücadele*, John Ford, 1961) ve *Cheyenne Autumn* (*Baharda Hücum*, Ford, 1964) özellikle de Kızılderili/Beyaz Adam ilişkisi konusunda kuralları yıktıkları için biraz şaşırtıcıdır. Ve Peckinpah Western filmlerinde son dönemde en açık bir biçimde geleneksel Western evrenini altüst eden öğeler kullanır. *Ride the High Country*'nin (1962) polislerin ve otomobillerin olduğu çok önemli açılış sahnesi; *Major Dundee*'deki (*Kahraman Binbaşı*, 1965) Fransız ordusuna saldıran süvariler; *The Wild Bunch*'daki (*Vahşi Belde*, 1969) otomobil. Şimdi siz okuyucular bunların kasıtlı kural yıkmalar olduğunu kabul edebilirsiniz ve böylesi bir kabul Amerika'da ve Avrupa'nın büyük bölümünde bir Western'in karakteristik "dilini" neyin oluşturduğu konusunda önemli bir uzlaşma olduğunu gösterir. Ancak bu pekala özel bir durum olabilirdi. Bundan bütün *tür* terimlerinin bu nedenle kolayca kullanıldığı sonucunu çıkarmak haklı bulunamaz.

Bu, *tür* terimlerinin tamamen yararsız olduğunu öne sürmek değildir. Yalnızca, bunları kullanmak filmin işleyişlerini çok daha yöntemli anlamayı gerektirir. Ve bu da bir dizi sosyolojik ve psikolojik bağ-

lamı varsayımını saptamamızı ve bunlar içindeki açık *tür* modellerini oluşturmamızı zorunlu kılar. Film dilinin işleyişlerine dair genel bir modeli tahayyül edersek, *tür* dikkatimizi onun içindeki alt-dillere yöneltir. Ancak çok merkezi olmasa da, *tür* kavramı kültür, izleyici, filmler ve yönetmenler arasındaki etkileşimi formüle etmenin bir yolu olarak çok kesin bir biçimde toplumsal ve psikolojik terimler içinde vazgeçilmezdir. Örneğin 'sanat-filmleri' gibi görece yüksek eğitimli, orta-sınıftan izleyicilerinin tercihi olduğu düşünülen bir film grubu vardır. Şimdi mevcut amaçlar açısından *tür* belirli bir grubun ya da toplumun kültüründe varolan bir kavramdır; bu bir eleştirmenin filmleri yöntembilimsel amaçlar açısından sınıflama yolu değil, izleyicilerin daha gevşek bir biçimde kendi filmlerini sınıflama yoludur. 'Sanat-filmleri' terimi bu anlamda bir *türdür*. Eğer bir kültür bir zaman sonra ve karmaşık bir biçimde böylesi *tür* nosyonlarını içine alıyorsa, başka bir kategoriyle karşılaştırmak için bir 'sanat-filminden' ne bekleyebileceğimiz konusunda belirli uylaşımlar yerleşir. Eleştirmenler (bu vakada sanat-filmi eleştirmenleri) bu tip gelişmelerde aracılık yapan unsurlardır. Bir kez bu tip uylaşımlar geliştiğinde, bunlar bu kez yönetmenin ne yaptığına dair anlayışını etkilerler. Bu yüzden 'sanat-filmi' kategorisine dair ticari bir vurgu yaparız.

Herhangi bir şeyde bunu saptamak için sezgisel bir yol yerine, çok daha kapsamlı çalışmanın gerektiğine dair aklımda kalan bir izlenim örneği vereyim. 1960'ların başında bu ülkede bir 'sanat-filmine' dair genel anlayış bir grup Avrupalı yönetmenin filmi etrafında döndü. Bergman zaten özellikle *Det sjunde inseglet* (*Yedinci Mühür – The Seventh Seal*, 1957) ve *Smultronstället* (*Yaban Çilekleri – Wild Strawberries*, 1958) ile zaten tanınmıştı. 1960'ların ilk yılında Resnais'nin *Hiroshima mon Amour* (*Hiroşima Sevgilim*, 1959), Fellini'nin *La Dolce Vita* (*Tatlı Hayat*, 1959) ve Antonioni'nin *L'Avventura* (*Serüven*, 1960) filmleri görülmüştü. Bu dört yönetmen – her ne kadar Resnais daha az olsa da – gelişen 'sanat-filmi' türünün 'uylaşımlarının' tanımlanmasına katkıda bulundu. Kasıtlı olarak ve açık bir biçimde, aşırı şekilde görülebilir bireysel stilistik özellikler sözkonusuydu (*La Dolce Vita*'nın final sahnesinden daha kasıtlı hiçbir şey yoktur). Bergman'ın siluetleri, püriten takıntılılığı ve nahoş Orta Çağ yiyecekleri; Antonioni'nin minimum düzeydeki diyaloğu, gri görüntülemesi ve dikkatle oluşturulmuş kasvetli kompozisyonları; ve Fellini'nin (kısmen *La Dolce Vita*'da ama çoğunlukla *Otto e mezzo – Sekiz Buçuk*'taki) kendine-düşkün gerçeküstücü betimlemeleri bir 'sanat-filminden' beklentilerin sınırlarını çizdi. Giderek artan ölçüde Avrupa filmleri, ister kasti kopyalar (bir Antonioni kopyası örneği Patroni Griffi'nin *Il Mare* filmidir) isterse özgün yönetmenlerin sonraki çalışmaları olsun, daha önceki filmlerin yerleştirmiş olduğu uylaşımlara uydular. Antonioni'nin *Il Deserto rosso*'su (*Kızıl Çöl*, 1964), Fellini'nin *Giulietta degli spiriti*'si (*Ruhların Giulietta-*

si, 1965) ve Bergman'ın *Winter Light* ile *Tystnaden*'i (*Sessizlik – The Silence*, 1963) bu filmlerin yönetmenlerinin daha önceki filmlerinin neredeyse üsluba ait taşlamalarıydı. *Giulietta degli spiriti* renk eklenmiş 'sanat-filmlerinde' zirve; daha önceki filmlerin ve *türün* yeni yerleşmiş olan uylaşımlarının bir bileşimi haline geldi.

Bu her ne kadar birilerini 'sanat-filmlerinin' özel durumuna ikna etmek için tasarlanmadıysa da, *tür* bilgilerinin filmin sosyo-psikolojik dinamiklerine dokunmada yapıcı bir biçimde kullanılabilme yolunu göstermeye hizmet eder. Bu argümanı uygun bir biçimde oluşturmak için gerekli olan, 'sanat-filmi' izleyicisinin ('sanat-filmi' eleştirmeninin analizi aracılığıyla) değişen beklentileri, farklı film endüstrilerindeki bireylerin ve grupların sahip olduğu *tür* (ve benlik) anlayışları ve filmlerin kendileri üzerine ayrıntılı bir araştırmadır. Şimdi bana en yaygın olarak kullanılan *tür* terimi – Western – ve ilgilenmekte olduğum 'sanat-filmi' kategorisi arasında önemli farklılıklar var gibi görünmüyor. Bunların her ikisi de belirli grupların belirli filmlerle ilgili olarak sahip oldukları kavramlardır. Ancak *tür* terimini kullanmakla ilgili kuramsal soruların çoğu 'Western'in durumunda gözden kaçırılmıştır. 'Western' kültürel model oluşturmamızın öylesine önemli bir parçası haline gelmiştir ki, film eleştirisi 'Western'i, 'sanat-filminin' durumunda araştırma yapmanın gerekli olabileceği her yönde sanki ortak bir anlaşmayı varsaymak mümkünmüş gibi kullanma eğilimine girmiştir. 'Western' konusunda böyle ortak bir anlaşma olabilir; ancak bunun ardından bunun bütün *tür* kategorileri için geçerli olduğu gelmez. Zaten 'Western' üzerine öyle büyük bir uzlaşmanın olduğu hiç de net değildir. Çoğu insan için Western'lerin en Western'inin John Sturges'in *The Magnificient Seven*'ı (*Yedi Silahşörler*, 1960) olduğu mümkün görünüyor. Diğer yandan aynı konuma 1940'larda *My Darling Clementine* (*Kanun Harici*, John Ford, 1946) ve 1950'lerde *High Noon* (*Kahraman Şerif*, Fred Zinnemann, 1952) gelebilirdi. Uylaşımlar genellikle yönetmenlerin ya da film eleştirmenlerinin tamamen kontrolü dışındaki nedenlerle değişirler.

O halde özetle, *tür* terimleri film grupları, bunların içinde yapıldıkları kültürler ve bunların gösterildikleri kültürler arasındaki ilişkinin analizinde en doğrudan biçimde kullanılmış görünüyor. Yani *tür*, filmin toplumsal ve psikolojik bağlamıyla ilgili kuram ve bilginin yapısıyla ilişki içinde yararlı bir biçimde kullanılabilecek bir terimdir. Bir yönetmenin *tür* uylaşımlarından oluşturduğu kullanım hakkında yapabileceğimiz her iddia Peckinpah *Ride the High Country* ve *The Wild Bunch*'da 'bir dönemin sonu' öğesini güçlendirmek için beklentilerimiz ile gerçek imgeler arasında karşıtlığı kullanır – yanlış bir biçimde bu bilgi yapısının varlığını varsayar. Bu noktayla ilgilenmek, (1) Peckinpah'ın ne düşündüğünü bildiğimizi; (2)

izleyicinin (a) söz konusu filmle ve (b) 'Western' ile ilgili ne düşündüğünü bildiğimizi; (3) Peckinpah'ın (2 (b))'ye yanıtı bildiğini ve bunun bizim yanıtımızla aynı olduğunu varsayar. *Türün* çoğu kullanımı *türün* bazı özelliklerine, bazı evrensel insan tepkilerine dokunmayı dolaylı yoldan ima ederek bu tip sorunlara çözümleri etkili bir biçimde *türetir*. Eisenstein'da gördüğümüz gibi bu, kullanılan özel bağlam varsayımlarına ve daha genel olarak film dili anlayışına bağlıdır. *Türü* atlamak, arabayı atın önüne koşmaktır.

ELEŞTİREL YÖNTEMBİLİM

Hem *auteur* hem de *tür* bir dizi estetik yargıyla ilgili olarak yaşam buldu. Amerikan sinemasının bir övgüsü, ağaçlara bakmanın bir yolu olarak *auteur*; Amerikan sinemasının bir kınanışı, ağaçlarla ormanları karıştırmanın bir yolu olarak *tür*. Ancak 1960'lar boyunca bunlar bu bağlamda giderek ayrılmışlardır. Onların değerlendirici içeriğinin büyük bölümü çekip alınmış, onların kullanımı giderek artan ölçüde tanımlayıcı bir anlama yöneltilmiştir. Bunların kullanımlarındaki varsayımlar ya da güçlükler ne olursa olsun, bunların önemsiz olmadıklarını ne kadar göstermeye çalışsam da, bunlar ayrıntılı ve sorumlu eleştirel yoruma yönelik artan ilgiyi yansıtırlar. *Auteur* ilkesinin kullanımında tematik yapıya yapılan vurgu diğer disiplinlerden alınan yöntembilimlerin, özellikle de yapısal dilbilim ve antropolojiden ödünç alman tekniklerin filme uygulanmasına yönelik bir ilgiye yol açmıştır. *Tür* terimleri için yapıcı bir kullanım bulma girişimi film gruplarında yinelenen *motifleri* analiz etme tekniklerine yönelik ilgiye neden olmuştur. Çoğunlukla bu daha çok, *türün* görsel ikonografisiyle ilgili olmuştur. Her iki yönde de, film üzerine düşünme kuramsal ilgilerden analizin yöntembiliminin tartışması yönünde değişmiştir. Artık filmleri anlama, değerlendirme ve analiz etmeyle ilgili çok daha bilinçli bir ilgi vardır.

Üzerinde düşünülen yöntembilimlerin verimli olup olmadığını söylemek için daha çok erkendir. Bir yönetmenin sinemasında örtük olan tematik yapıları incelemenin açıkça potansiyel olarak karşılığını veriyor görünse de, başvurulan yapısalcı teknikler nadiren tatmin edicidir. Bir grup filmin tematik ilgi alanlarını bir dizi kutupsallığa indirgemek bazı durumlarda – örneğin Hawks üzerine Peter Wollen'ı ya da Siegel üzerine Alan Lovell'i düşünün[5] – yeterli olabilir ama diğer alanlarda olmaz. Kutupsallıklarla ilgili olarak bütün içerikleri analiz etmek için gerekli varsayımlar güvenli bir biçimde yerleşik olmaktan çok uzaktır. Yapılar, önemli bir yapısalcının öne

[5] Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Secker and Warburg/British Film Institude, Londra, 1969, ss. 81-94; Alan Lovell, *Don Siegel American Cinema*, a. g. e. (Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Çev. Bülent Doğan, Zafer Aracagök, 3. Baskı, İstanbul: Metis, 2008.)

sürmüş olduğu gibi konudan sıçrayıp çıkmazlar; onlar en azından kısmen gözleyicinin bilinci tarafından dayatılırlar. Bu şekilde yapılan her şematikleştirme bu nedenle malzemeye karşı test edilmesi gereken hipotezler olarak ele alınmalıdır. Ayrıntılı analiz sorunları hâlâ duruyor. 'Yapısal' yöntem büyülü bir formül değildir.

Yine de bu tip yöntemler bazı başarıları göstermiştir. *Auteur* ilkesi ve yapısal tekniklerin kaba uygulanışı tarafından desteklenmiş ama başka türlü dikkat edilmeyecek modellerin aranışı önemsiz bir başarı değildir. Bu, analizin temel birimi olarak filmi tecrit olmaktan çıkarır. *Türün* kullanımına benzer biçimde bir filmin ya da filmler grubunun daha büyük bir bağlam içinde düşünülmesini talep eder. Ve sonuçta *auteur* ve *tür* başlangıçta yapıyor göründükleri gibi tamamen yöntembilim içine çekilmezler. Her ne kadar dikkatimizi ağırlıklı olarak tanımlayıcı analizin sorunlarına odaklamaya hizmet etseler de, karşılık olarak bu tip analizler bizi yeniden kuramsal sorunlara götürür. *Estetik* sorunlar, çünkü analiz büyüdükçe yargılama ve eleştiriye davet de büyür. Film *modelleri*, çünkü anlama sorunlarımıza nihai yöntembilimsel yanıtlar yoktur. Eğer *auteur* ilkesinin peşinden gidilmesi gerekiyorsa, en net tematik karşıtlıkları sınıflandırmak yeterli değildir; böyle yapmak, filmi özel bir biçimde film yapan şeyi kaybetme riskini taşır. Aynı zamanda filmin nasıl işlediğini, dışavurumun anlatı yüzeyinden başka düzeylerdeki anlamını, tek kelimeyle, bir filmin hangi *dili* konuştuğunu bilmemiz gerekir. Göstergebilimin (göstergelerin genel bilimi) bu açıdan bize bir başlatıcı sağlayıp sağlamayacağını görmek gerekiyor. Göstergebilim henüz bunu yapmamıştır. Ancak kesinlikle bu tip talepler bizi Eisenstein'ın otuz yıldan fazla süre önce geliştirdiği başlangıçtaki ilgi alanlarına geri götürür. Eğer *tür* anlayışlarının da geliştirilmesi gerekiyorsa, kaçınılmaz olarak sosyolojik ve psikolojik sinema kuramlarına, filmin içinde yer aldığı bağlamın sorunlarına yöneleceğiz. Bu tip soruların biçimi net değildir ama bunların sorulmasının gerektiğine de şüphe yoktur. Belki de Eisenstein'ın kendine dayattığı bütünlüklü bir sinema kuramı yaratma, böylesine içine daldığı aracı anlama görevi hâlâ tamamlanabilir. Eğer geçmişin estetik tartışmalarından ve günümüzün oldukça anti-entelektüel önyargılarından kaçabilirsek, sinema kuramı hak ettiği özeni görebilir.

■ ■ ■ *MEEP MEEP*[*1]

■ Richard THOMPSON

"Duck Twacy'ye sesleniyorum, Duck Twacy'ye sesleniyorum, Twacy, neredesin? – Söyle, *ben* Duck Twacy!" *The Great Piggy Bank Robbery*'deki Daffy Duck.

Yaşlı Bir Bayan: Bay Jones bana Amerikan çizgi filmlerinde neden bu kadar çok şiddet olduğunu, gaglarınızın neden böylesine sadistçe ve acımasız olduğunu söyleyebilir misiniz?

Chuck Jones: Benim filmlerim hiç de sadistçe değildir. Karakterlerim birbirlerine eziyet etmez, onlar her zaman kendi kendilerinin kurbanıdırlar. Road Runner, Coyote'nin saçının bir teline dokunmaz. Kendisini sürekli olarak mahveden Coyote'dir.

Yaşlı Bayan: Ama bütün bu şiddetin, berbat fikirler vererek gençliği yoldan çıkarmakla sonuçlanacağına inanmıyor musunuz?

Chuck Jones: Şu ya da bu açıdan bizi eleştiren, kınayan yılda yüz bin mektup alıyoruz. Ama hiçbir zaman eğitimcilerden, kültür örgütlerinden ya da ebeveynlerden bizi şiddet dolu olmakla suçlayan bir şikayet almadık. Çocukların karakterlerimle – Coyote ya da Bugs Bunny ile – özdeşleşmesi asla söz konusu değildir. Ancak çocuk onların düellolarının karşısında kendi saldırganlık hislerinden kurtuluyor. Dahası hiçbir zaman bu anlamda sorunun peşinden gitmedim. Beni güldüren filmler yaptım ve neşemi başkalarına, dönemime aktarmaya çalışıyorum. Hepsi bu. Annecy'de gösterilen filmler üzerine notlar aldım ve en az üçte birinin ciddi bir ölüm takıntısını yansıttığını fark ettim. Borowczyk'in *The Theatre of Mr. and Mrs. Kabal*'ında olduğu gibi, boyun kesmeler, uzuvların kopması söz konusudur. Maraziliğe bu aşırı ilginin tipik olarak Avrupalı olduğu görünüyor. Amerikalıların şiddetle ilgilenmesi olasıdır ama Avrupa'da ölüm ve bozulma imgeleme hükmediyor gibidir.

*1 Thompson. Richard. (1976). "Meep Meep." Theory. *Movies and Methods*. (Ed.) Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles: University of California Pres. 126-135.

John Halas: Değerli dostum Chuck Jones eğer bu şiddetin Amerikan uygarlığının durumuna bir tepki, dünyadaki en fazla şiddet olduğu sonucuna varırsam bana karşı çıkmayacaktır. Bereket versin, gag çizgi filmlerinde asla izleyiciye acı çekiş aktarılmaz. İzleyiciye bir rahatlama formu sağlıyor görünüyor. Kuşkusuz bu, Amerikan şiddetinin mazereti ve gizidir.

Pete Burness: Herkes çok önemli bir şeyi unutuyor. Amerikan çizgi filminde ölüm, insanın yenilgiye uğraması, ardından yeniden diriliş, biçim değiştirme gelmeksizin asla gösterilmez. Bir çizgi film karakteri pekala yol işlerinde kullanılan bir silindir tarafından ezilebilir, dümdüz edilebilir, bir bisküvi kesme makinesi tarafından parçalara ayrılabilir, kesilebilir ama bir sonraki çekimde hemen ayağa kalkar, eksiksizdir ve yaşam doludur. Bu nedenle bana göre Amerikan çizgi filminin ölümü yüceltmekten ziyade sürekli olarak yeniden doğum temasını gösterdiği çok açık görünüyor.

Positif 54-55, Temmuz-Ağustos 1963'te yayımlanan Basın Konferansı metninden bir bölüm.

Film eleştirisinin son birkaç yılı filmlerin yaratıcılığı üzerine ihtilaflarla, kolektif sinema sanatına temelli polemiklerle ve belirli film tarzlarının parçası olarak nüfuz eden kontrol-dışı gerçeklik ve değişim konularındaki tartışmalarla doludur. Amerikan ticari sinemasının, (hâlâ Yönetmenin yönetimi altındaki büyük bir ekip içinde çalışan) sinemacıların araca tamamen hakim oldukları ve çerçeveye istediklerini tam olarak dayattıkları bir dönemi vardır. Bu aynı zamanda Amerikan film-yapımının tersine-çevrilmiş gerçeklik dinamiğine bağlı bir türdür: Filmin yüzey durumu gerçekliğe yakınlaştıkça, film daha da iğdiş edilecektir; tersine, bir film daha az gerçekçi göründükçe, güçlü, özgün, bu nedenle engel olunmamış bir görünümün ifade edilebilmesi – gerçekten de, 20. yüzyıldaki ve ülkemizdeki yaşam üzerine müzikallerde, Western'lerde, sopalama komedilerinde, korku ve gerilim filmlerinde yapılmış olan yorumların gerçekçi, toplumsal bilince sahip filmlerin yaptıklarına göre çok daha doğru olması – olasıdır. Yukarıdakilerin tümü 1930'ların sonunda Warners'dan çıkmaya başlayan ve 1960'ların başında meep-meep'ler, woo-woo'lar, infilaklar ve what's up Doc'ların sürekli bir Technicolor kuşağı üzerinde akan çizgi film, canlandırma filmi ve daha özel olarak 540 foot uzunluğunda, 6-7 dakika süreli renkli çizgi filmlerin gerçeğidir.

1910'lu ve 20'li yıllar boyunca Amerikan canlandırması, tıpkı Amerikan çizgi romanları gibi, dünyanın gerçek-yaşam görüntülemeyle yakalanması imkansız olan şaşırtıcı, garip, gerçeküstü versiyonlarıyla doluydu. Bu, giderek gelişkinleşen canlı-aksiyon filmlerinden

farklı olarak mükemmel bir ilkelcilik tarafından güçlendirildi. Hem çizgi filmlerin hem de çizgi romanların devrimi 1930'larda oldu. Çizgi filmlerin devrimi hoş bir tesadüfün. Warner okulunun iki yeni ufuklar açan dehası olan Fred "Tex" Avery ve Chuck "Acme" Jones'u bir araya getirdiği Warner Brothers'da gerçekleşti. Bu ikisinin arkasında olağanüstü bir ekip oluşturuldu. Bu ekipte Clampett, McKimson, (daha sonra Jerry Lewis'e uygun sinemayı türetmek için) Tashlin gibi diğer çatlak canlandırmacılar ve öncü Friz Freleng; Mel Blanc'ın sesi; Carl Stalling'in ses kuşağı üzerinde müzik-ses efektleri kurgusu; Maurice Noble'ın arka-plan tasarımları (John Ford'un iki boyutlu Monument Vadisi'ni aldı ve onu Road Runner ve Coyote'nin işlevsel olarak üç boyutlu evine dönüştürdü); öykü ve gag yazarı Michail Maltese; ve tek yapıcı işlevi, gerekenden az ödeme yapılan komikleri sayesinde kazandığı Oscar ödüllerini toplamak olan yapımcı Leon Schlesinger vardı. 1930'larda onlar Porky Pig (ve Petunia), Elmer Fudd ve Bugs Bunny'yi; 1940'larda (Inki ve ... serilerinin) Minalı Bird'ünü, Duffy Duck, Sylvester ve Tweety ile Wile E. Coyote ve Road Runner'ı; 1950'lerde ise Pepe Le Pew, Speedy Gonzales ve Foghorn Leghorn gibi daha küçük yıldızları yarattılar.

Bu önemli yaratımlara fazla dikkat edilmemiştir. 1943 gibi erken bir dönemde, Manny Farber onlar hakkında onları anlayarak yazdı (neden genellikle ilk Farber olur?); ikinci dönem Positif*'teki yazarlarla, özellikle de Jerry Lewis'i önemli bir yıldız haline getiren insan olan Benayoun ile geldi; daha yakın dönemlerde, farklı yerlerde, en çok da Mike Barrier'ın* Funnyworld*'ünde röportajlar çıkmaya başlamıştır. Sorunun bir bölümü bu insanların çizgi filmlerinin şiddet ve (özellikle Tex Avery'nin durumunda) seks nedeniyle hemen kötü şöhrete sahip olmalarıdır. Çizgi filmlerin ve izleyicilerin çizgi filmlerle ilgili beklentilerinin o zamana kadar Disney ve arsız-küçük-hayvan çizgi film alt-türleri tarafından yoğun bir biçimde etkilendiği unutulmamalıdır. Warner'ın en iyi çabalarından bazıları Disney'in ekibine cepheden saldırılarıydı:* Corny Concerto*, tıpkı* What's Opera, Doc?*'un* Fantasia*'nın en azından dört ayrı sekansına öldürücü darbe indirmekle ilgilenmesi gibi,* Silly Symphonies*'i mahvetti. Jones'un belirttiği gibi,* What's Opera, Doc? *Alain Resnais'i Antonioni gibi gösteren bir frekans oranıyla 6 dakikadan biraz fazla sürede 114 kesmeyi içerir. Bu çizgi filmler* yetişkinler *tarafından çocuklara hiç tenezzül etmeksizin yapılmıştı; tıpkı en iyi yıkıcı ve gerçeküstü sanat gibi, bunlar da edep savunucularınca tehlikeli olarak kabul edildiler. Ve bereket versin, bunları yapan insanlar açısından bu tür, izleyici ve film-yapım sistemi birkaç istisnayla (örneğin Avery'nin seksi) öylesine örtüştü ki, bunlar bu çizgi filmlerde kendi kişisel görüşlerine uyan tam, engellenmemiş bir dışavurumu verebildiler. B tipinden çok daha fazla olarak, komik çizgi film sanatı*

gerçekten akıl almaz, yerleşik-karşıtı düşünceler ve imgeler için bir çıkış yolu sağladı.

Avery ve Jones bu hareketin iki kutbudur: Avery'nin kökleri ilk dönemdeki Krazy Kat, Thimble Theater'ın (Temel Reis) örneği olduğu burlesk ve vodvil humorunun tamamen çatlaklığa, mantık dışı mizahına dayalı çizgi roman mirasının derinlerinde ve Rube Goldberg, Milt Gross ve Fred Opper'in çalışmalarındadır. Onun çizgi filmlerinden birinde, bir karakter "çizgi filmde her şey olabilir," der ve bu Avery'nin amentüsüdür. 1930'ların sonunda Warners'dan ayrılan Avery gelecekteki yaşam üzerine ve olağanüstü tek-bölümlü filmler dizisi olan Droopy'yi yarattığı M.G.M'e gitti. Bütün bu filmlerde zaman ve mekan tamamen Avery'nin kontrolündedir: Hiçbir kuralı tanımaz. Çalışmasının tek sürekli özelliği, diğer karakterler zarif bir biçimde stilize edilmiş hayvanlar iken, kızların her zaman büyüleyici piliçler gibi görünmeleridir. Swing-Shift Cindirella *ve* The Shooting of Dan M'Goo *gibi filmlerinde çok kısa bir zaman dilimi içli bir şarkı ve dans numarasına ayrılır (bu da yeterli düzeyde insanı resimli senaryo taslağı [storyboard] toplantılarının kasık kıllarına dokunmayı gösterip göstermemeyle ilgili olduğu hakkında fantezi kurmaya yöneltecek bir imadır).*

*Bernard Cohn, Avery ile ilgili şunları söylemiştir: "Bütün Tex Avery yaratıkları neredeyse her zaman şiddet dolu denemelere dalarlar: Parçalara ayrılır, pelte haline gelir, başı kesilir, cıcığı çıkar, havaya uçar (*The Cuckoo Clock, Droopy's Fox Trouble*) ya da daha basitçe kindar ve doymak bilmez bir kalemtıraş tarafından kovalanırlar (*The Cat Who Hated People*) – ancak onlar yine de kendi zarif biçimlerini ve kişiliklerini yeniden elde ederler ... Avery'nin yaratıklarının en inanılmazı olan Droopy, içinde Tartuffe ve Madam Bovary'nin de olduğu nesil içinde bir yeri hak eder. Suskun bir Mahatma görünüşü altında bu kısa, cesur köpek, şaşırtıcılığı bir yana, muzır bir ruhu gizler ve hiç kaybolmayan ve yanılmaz yeteneklerine şükrederek zamanını geçirir, hepsini ufuklara doğru dağıttığı zavallı kurtlara eziyet eder. Ama eğer şans eseri inanılmaz bir görünümü olan şarkıcı bir kadın onun görüş alanına girerse, onun seks yaşamı kaçınılmaz olarak ortaya çıkar ve bizler sınırsız bir canlılıkla Avery'nin aşırı derecede tahrik edici bir simgeciliğe yöneldiği görsel müstehcenliğin en yüksek noktasıyla (Everest) karşı karşıya geliriz. Avery'nin kaçıklığı her düzeyde ortaya çıkar. Sık sık bel altına vuruyorsa da, o aynı zamanda,* The Cat Who Hated People*'ın emen ve bırakan çanların çıldırtıcı gürültüsü sırasında önümüzden geçen bir dizi Dadacı nesneyle kanıtladığı gibi, gezegenler arası hayalleri aracılığıyla metafizik baş dönmesini verme kapasitesindedir. Onun filmleri izleyiciler için olması bir yana, göstergeler gibi böylesi yabancılaştırıcı aygıtlarla, zirve özelliği olmayan açığa vurma ve gag-*

larla ve aşırı stilize edilmiş abartıyla doludur. Avery'nin çizgi filmdeki konumunu tam olarak anlayabilmek için, atlayıp zıplayan, bir fişek gibi uçan, şaplak atan, uğultulu sesler çıkaran ve gerilip güm güm atan gövdesinin farklı bölgeleriyle birlikte Mickey Mouse'u düşünün. Orada durup, "Haydi Mickey, lütfen uzanalım," dediği sırada ona yoğun bir alçalıp yükselme yeteneği kazandıran ve insanbiçimsel olarak yetenekli olmasından daha fazlası olan Minnie karşısında gözleri yuvalarından fırlar. En iyisi için Avery muhtemelen Mickey'e kasvetli bir sesle kendi kendine duygularını belli etmeden konuşması için kendi çevresinde dönmesine ara verdirtirdi: "Ne biliyorsun ki? Ben mutluyum."

Avery'nin ordu için eğitici çizgi filmleri yaptığı savaş sırasında, ordu yetkilileri onun bazı seks içeren sekansları çıkarmasını sağladılar. Bir çizgi filmde bu olmazdı.

Jones böyle değildi.

*Chuck Jones'un sineması iki kavramsal temele dayanır: Bugs ve Daffy'yi yansıtıcı kuklalardan (Woody Woodpecker) ziyade, ayrıksı bir rolde oynatarak ve bunun farkına vardırarak canlı-aksiyon filmlerinin yıldız oyuncuların dinamiklerini kullanmalarına paralellik kuracak kadar karakterlerini tam olarak geliştirebilmek; ve Keaton'ınki kadar ekonomik bir tasımsal yöntemi olan tek bir öncülün tamamen doğrusal, mantıksal gelişimi. Jones'un sinemasında akıl dışı, açıklanamaz ve acayip olaylar yoktur. Her filmine karakterin kişiliği açısından yaklaşır ve bu, her film karakterlerle birlikte yapılmadan önce varolan bir durumdur. Kurallar açısından, bu türün ve çizgi filmin bu özel tipinin sınırları ve talepleri dayatılır. Avery bir çizgi filmin ve çerçeve çizgilerinin normal akışını haddini bilmezliklerle ihlal eder – karakterler çerçeveden çıkarlar ya da kare geçtikten sonra isim listesini yeniden çerçeveye taşırlar. Jones ise çerçevenin gerçekliğini yalnızca kesin bir mantıkla bir uygulama olarak ihlal eder (*Duck Amuck*'taki Daffy – ve sonunda da Bugs).*

Avery'nin M.G.M'de yapıtlarını nasıl üretebildiğini Tanrı bilir – onlar kesinlikle yerleşik geleneklere en aykırı ve muhtemelen stüdyonun sıkıcı geçen 1940'lı ve 50'li yıllarında ürettiği en cinsiyetçi filmlerdi. Ancak Warners'daki ekip, bilinçli ya da değil, Warners'ın 1930'lı yıllarda tekeline aldığı bu zor, hızlı, otorite karşıtı, nükteli-ve-süratli ana damarla ilişkilidir.

Çalışması sürdükçe Jones'un çizgi filmleri daha serbest hale geldi, öncüle daha da yakınlaştı. Süreç içinde Jones şimdiye kadar gördüğüm en ürpertici çizgi film olan ve kaliteli E. C. Comic Books'un havasına sahip Chow Hound *'u yaptı. Filmde asla yeterince yiyecek*

bulamayan ve bu nedenle haraççı olan iri yarı bir köpek vardır: Bir kediyi esir etmiştir ve onu yiyecek bulması için çeşitli evlere gönderir. Her seferinde, "Et suyunu unutma," der. Kedi her evde farklı adlarla bilinir ve biraz yiyecek getirir ama her zaman et suyunu getirmediği için köpek tarafından azarlanır. İkinci keresinde köpek kediye dişleri arasında tutması için, et suyu değilse de, yiyecek anlamında daha fazla ödül getirecek eşit derecede köle bir fare verir. Nihayet köpek bir dalavere çevirir ve kendi kasap dükkanını satın almak ve sonunda yeterli yiyeceğe sahip olmak için gereken parayı bulur. Kararma. Acil servise açılma. Aşırı şişmiş durumdaki köpek sedye üzerinde yatar, midesi çatlamak üzeredir ve titremektedir; perişan bir haldedir. Açılan kapının ve ET SUYU etiketli büyük bir fıçı ve huniyle içeri giren kedi ile farenin yakın çekimine kesme ile geçilir. Huniyi köpeğin ağzına yerleştirirler ve fıçıyı kaldırırlarken kedi, "Bu kez et suyunu unutmadık," der. Işık düzengeciyle kararmanın olduğu yakın çekimde köpeğin yüzünden akan ter damlalarını görürüz.

Sineması hiçbir zaman en düşük seviyeye ulaşmadıysa da, Jones sona vardı. Belki de onun en önemli yaratımı, kesinlikle en basit ve doğrudan olanı, 1948'de başlayan ve 1960'ların başında Warner'ın çizgi film departmanı kapatılana kadar süren Road Runner serisidir. Bu çizgi filmler Wile E. Coyote adlı tek bir karakterle ilgilidir. Bu filmler onun bakış açısından görülürler. Durum öylesine basitleştirilmiştir ki, sözcüklere gerek yoktur; diyalog kullanılmaz, yalnızca ara sıra bir etiket görülür (Acme Slingshot, Acme Rocketsled, Acme Flying Suit). Belirli bir noktada Road Runner'ı durdurmak için Free Bird Seed tabelaları kullanılır; böylece bir şeyler onun üzerine düşebilecek, altında patlayabilecek veya tuzağa düşürebilecektir ya da bu tabelalar Road Runner'ı deprem haplarıyla veya metal güllelerle (bunlara mıknatısla çekilir) beslemek için yem olarak kullanılırlar. Zaman sorun değildir; yalnızca mantıksal ardışıklık vardır. Olay örgüsü hükümsüz kılınır. Road Runner filmleri modern sanatın en sıkı biçimde ekonomik yapıtları arasında sayılır.

Yeni Dalga kuramında durum ve karakter, olay örgüsünün bıraktığı boşluğu doldurur. Bunda bile Jones özel bir kusursuzlukla ısrar eder: her zaman aynı durum vardır, her çizgi filmde yinelenir. Coyote'nin kendini bozguna uğratma takıntısı vardır: bir doğa gücünün, evrenin yaratıcısının, nadiren görülen bir Road Runner kuşunun eylemlerine karşı iradesini sınamak. Coyote'den farklı olarak bu kuş her zaman yolda olmak zorundadır ve neredeyse hiçbir zaman düşmanlıklarda aktif rol oynamaz (bazen bu kuş Coyote'yi düşerken ya da her neyse, korkutmak için kendi ayrıksı Meep-meep sesini kullanır; bazen de filmin sonunda Coyote'yi dümdüz eden kamyonu ya da lokomotifi kullanırken görülür). Bütün bunlar ufka

giden yol boyunca ortaya ve ara sıra da üst tarafa uzanan, köprülerin, sapmaların ve virajların olduğu iki şeritli asfalt yolun doldurduğu soyut bir çölde olur.

Bazen onun takıntısının nedeni yönünde bir jest yapılır ve Coyote'ye bir bıçak ve çatal verilir ya da aç görünmesine izin verilir; ancak onun takıntısının uzun süre önce doğal nedenlere üstün geldiği nettir. Jones bu seriyi o dönemde çoğalıyor olan kovalamaca çizgi filmlerinin bir parodisi olarak yarattığını ama kimsenin bu filmlere böyle bakmadığını iddia eder; Jones çizgi film alanında saçmaya indirgemenin *sadece bu türün mantıksal sonucu olduğunu düşünmede açık bir biçimde başarısız oldu.*

Doğal güç (Road Runner) ile aktif karakter (Coyote) ikiliği mizansenin daha zengin düzeylerinde yansır. Bütün izleme süresi Coyote ile, onun bakış açısından ve ona sempati duyarak geçirilir. Nadiren ortaya çıkan kuş uzaktan ve tohumları hızla yemek dışında, hiçbir yerden hiçbir yere düşen bir yıldırım gibi koşarken ve Coyote düştüğünde dilini çıkarırken görülür, hiçbir özellik sergilemez. Filmin işleyişlerini Coyote etkiler. Onun takıntılı yapısı kaygısız, sezgili kuşla karşıtlık oluşturur. Coyote düşünür, bu nedenle kendi entelektüelliği yüzünden kaybetmeye mahkum olmuştur. Kuşu tuzağa düşürme çabalarında giderek daha karmaşık teknolojilere başvurur ve açık bir biçimde zeki makinelerden büyülenişinin, kuşa yönelik tutkusuyla rekabet ettiği bir noktaya varır – bu Ignatz'ın Krazy'ye tuğlaları fırlatmasını sürdürten sapkın tutku türüdür. Jones bu mekanik şemaları manivela, tekerlek, eğik yüzey, yerçekimi, yörünge, Newton Yasaları ve Arşimet'in "eğer bir manivelası ve uygun bir yeri olsaydı Coyote Dünyayı kendi üzerine düşürebilirdi"ye uyarlanabilecek düşüncesinin ilkelerinin akla gelmedik yönleri üzerine bale denemeleri (essay) olarak gösterir.

*Serinin özünde iki klasik düşünce vardır. Birincisi kesinlikle Coyote'nin kuşa yönelik takıntısı nedeniyle rasyonel sınırları geçen bir çabayla aklın ürünlerinden – teknoloji – yararlanmasındaki kendine aşırı güvendir. Yeteneklerini ve kontrolünü mekanik yardımlarla artırmaya çalışması yalnızca onun yetersizlikleri ve kontrolü yitirmesiyle sonuçlanır. Bu çizgiyi izleyen bu çizgi filmlerdeki başarısızlığın betimlenmesi, canlı-aksiyon yol filmlerindeki (*Thunder Road, Red Line 7000, Two Lane Blacktop*) betimlemeye benzer; Coyote'nin yenilgiye uğraması genellikle yolu uzatmaya çalıştığında ya da yol, yol olmanın ötesinde işlev gördüğünde ortaya çıkar. Bütün yol filmleri arasında, keyfi taşıt tutkusuna dair Amerikan nevrozunu en net biçimde gösterenler Jones'un filmleridir. Coyote'nin başarısızlığı hatalı düşünmesi nedeniyle değil – Coyote'nin düşünceleri zekice ve geçerlidir – ama daha çok fizik ilkesinin tesadüfi*

tersine dönüşlerini önceden görmek için yeterince büyük bir ıskala üzerinde düşünememesi nedeniyledir: Kaya blokları kesinlikle bir şeyleri hızlandırmak için yeterince ağırdır, ancak bu gerçekten büyük bir lastik bant olduğunda. . .

Diğer düşünce ise Sisyphos Efsanesi'dir. Hawks gibi, Jones da popüler türleri kullanmadaki hileyi ortadan kaldırır ve biçim ile sonuç bilindiğinden, karakter ve önceden bilinenin gerçekleşme biçiminin, popüler yapıtların ilgi alanları olduğunu kabul eder. Nihayetinde her iki sinemacı için de bu, dünyanın çıplak görünümüdür – ve bu anlamlı başlangıçların ya da bitişlerin olmadığı, bir oyun panosu gibi kapalı bir sistem olarak yaşamın bir imgesi aracılığıyla sunulan devresel bir görünümdür. Road Runner çizgi filmleri düzenli 7 dakikalık çizgi filmler değildir; onlar Coyote'nin arzuladığı, düşündüğü, oluşturduğu, yaptığı ve kaybettiği ve daha sonra bunları yeniden yaptığı 9 ya da 10 neredeyse özdeş minimum-çizgi filmle ya da maksimum-gagla dolu 7 dakikalık çizgi filmlerdir. O açık bir biçimde sürekli kurban olmaya mahkumdur; bize gelince, yalnızca bu döngü aracılığıyla Coyote'yi tanırız: O tamamen budur. Wild About Hurry *'de bir roket, dev bir mancınık taşı, jetle hareket eden bir drezin ve mıknatıs-el bombası kombinasyonuyla ilgili standart açılış parçalarından sonra Jones, Coyote'nin yemlikleri bir tepeden aşağıdaki yola doğru olan eğik düzleme yerleştirdiği, zırhlı bir sepete atladığı, aşağıya yuvarlanıp kuşu takip etmek için hızını artırdığı uzun bir sekansı serbest bırakır. Yoldan çıkar, birçok felaket nedeniyle düşer, nehrin dibine vurur, çağlayanların üzerinden geçer ve daha sonra ona mancınık fırlatılır, bütün coğrafik düzlemlerden yola çıktığı tepeye varır ve çizgi film ışık düzengeciyle kararırken, zarifçe aynı biçimde yuvarlanmaya başlamıştır.*

L'Année dernierè à Marienbad *'ın (*Geçen Yıl Marienbad'da, *Alain Resnais, 1962) Road Runner serisinin züppece canlı-aksiyon şiddet içermeyen çocuğu olduğu; ve aynı anahtarın, eğer bu tür denemeden hoşlanmıyorsanız, her ikisini de açacağı açıktır.*

Değişmez bir kural olarak, Coyote'nin yenileceği bilindiği halde, yenilginin tepki verdiğimiz döngünün parçası olduğundan emin değilim. Gee Whiz-z-z *'le ortaya çıkan seride, Coyote'nin yeşil Acme Flying Suit'in ambalajını açıp (gözlüklü mığferle tamamlanan) parlak yeşil elbiseyi giydiği hem görsel hem de duygusal olarak en güzel anlardan birinde Coyote zarif, geniş kanatlarını açar ve uçar. Ancak ek bir genel çekimde uçurumun dibine doğru düşer* ama tam çakılacakken yeniden uçmaya başlar! *Uzun yeşil kanatlarıyla aniden harekete geçip, neredeyse bir yüzücü gibi havada ani hamle yaparken kesme ile yeniden yakın çekime geçeriz. Bize dönerek gülümser – ve öngörülebilir süren olaylarla birlikte, bir uçuruma düşer.*

Bu ender bir istisnadır. Coyote'nin yalnızca şiddetli bir biçimde yenilmesi gerekmez ama her seferinde onun mahkumiyetinin farkında olmak, gerçekleşmeden önce kaderini bilmek ve kabul etmek gerekir. Onun aşağıya bakıp havada durduğunu görmesi, yukarı bakıp düşen kayayı fark etmesi, etrafına bakıp dinamitin kısalan fünyesini görmesi gerekir. Bu, mizansendeki vurguya yardım eder. Coyote'nin, teçhizatın vd. uzun ana çekiminden (bazen takibi yakalamak için kaydırmalı ya da pan çekimi), ara sıra gelmekte olan felaketin araya sokulmasıyla, Coyote'nin onu görürken iyice yakın-çekimine kesme ile geçeriz. Daha sonra yeniden olanı görmek için orta-çekime kesme yapılır. Jones basit bir olayı daha da basitleştirmeyi sever. Filmlerinin sürekli bir yapısal öğesi, yukarıda tanımlandığı gibi, felakettir; daha sonra da doğrudan yukarıdan yapılan Tanrı-benzeri çekimde görülen ve yerden görüşü engelleyen yükselen duman kabarması ve bir an sonra da boğuk bir çarpışma sesiyle birleşerek biten uzun, azalan bir fısıltı sesinin eşlik ettiği garip bir biçimde zarif ve sakin uzun düşüştür. Bu, zarif bir son olarak filmin ritmi içinde kendi yerini bulur.

Bu filmlerde ara sıra büyünün rolü sezgisel/rasyonel dinamiğini güçlendirir. Coyote yoldaki bir yarığı ya da tuğla bir duvarı gizleyen bir ayırıcı ya da bariyer dikebilir ve onu sanki yol normal olarak devam ediyormuş gibi boyar. Ardından gelen takipte Road Runner sanki bu gerçek bir yolmuş gibi algı yanılsamasına karşı çıkar; saf içgüdü – ya da inanç – sayesinde uzlaşılmış iki boyutu üç boyuta, yanılsamayı gerçekliğe dönüştürür. Kafası karışan Coyote aynısına yapmaya çalışır ve yarığa düşer ya da duvara çarpar; gerçek bilgisi – ya da kusurluluğu – nedeniyle engellenir. Bu eski bir çizgi film aygıtıdır ama bilginin laneti üzerine ısrar edilmesi nedeniyle Road Runner filmlerinde önemli görünür. Road Runner da yola sahte bir "yol kapalı" yazılı bir uyarıcı koyabilir, takip halindeki Coyote (sahte) çukura düşerken o gerçek yola çıkarak yoluna devam eder.

Tom ve Jerry *filmleri gibi diğer kovalamaca filmlerine aykırı olarak Road Runner filmleri uzun, ayrıntılı, pikaresk kovalamaca sekanslarına dayanmaz. Bu dizi öylesine düşünülür ki, kovalamacalar, diğer her şey gibi, gerçekten daha esastır.* To Beep on Not to Beep *'te Wile E.'nin büyük bir kaya yüklemiş bir Roma mancınığı vardır. Kayayı fırlatır ve kaya kendi üzerine düşer. Hepsi bu. Daha sonra her defasında daha hızlı kesmelerle, olaylardan ziyade anlamın göstergelerine yönelerek Jones gagı yineler; Coyote'yi her seferinde başka bir yerde – şurada ya da burada, arkada, yukarıda – gizler ve her zaman kaya onu bulur. Sonunda Coyote büyük fırlatıcının altına gizlenir, onu ateşler ve her şey üzerine çöker. Yakın çekimde bir cihaz üzerinde ROAD RUNNER MANCINIK ŞİRKETİ YAPIMI yazan bir*

levha görürüz. Bir göstergebilimcinin yüreğini ısıtmak için, biçimsel anlayış ve anlamlamanın temel kullanımı, Beep Beep *'te kovalamaca bir maden kuyusunun içinde olduğunda sınırına varır. Maden karanlıktır ve kısa süre sonra artık figürleri görmeyiz, gördüğümüz yalnızca madencilerin baş lambalarıdır; daha sonra Jones iki ışık dairesinin birbirini takip etmesiyle birlikte Piet Mondrian'ın bir karınca çiftliğinin birbirine bağlanan tünellerinin, bir labirentin dikey haldeki şemasına kesme ile geçer.*

Jones iki Road Runner filmini yönetmek kadar yazma itibarına da sahiptir ve her birinde başka bir düzeyi incelikle oluşturmak için standart biçimden ayrılır. Hopalong Casualty *'de standart hazırlayıcı gaglardan Deprem Haplarına geçer. Wile E. Coyote, Free Bird Seed numarasını kullanır ve Road Runner 'a içirir, daha sonra Road Runner 'ın haplara bağışık olduğunu keşfeder – Acme ilaç şirketiyle küstahça alay ettikten sonra ilaç şişesini kafaya dikmiştir. Ardından parlak bir sekans gelir. Coyote içsel bir deprem haline gelir, buna kentin seslerinden oluşan bir ses kuşağı barajı eşlik eder: Araba kornaları, hava çekiçleri, anormal tren sesleri. Birkaç kez bu, yalnızca geri dönerek, kendi bedeni, kontrol dışı içsel güçler tarafından kurban haline getirilmiş birinin mükemmel imgesini yumuşatır.*

Jones'un bu filmlerini tartışırken imgeye geri dönmek ve onu kesin olarak yeniden oluşturmak gerekli görünüyor, çünkü eğer çizgi film iyiyse, çizgi filmlerde imge düşüncedir, anlam birimidir. Ve çizgi film imgeleri, tıpkı film noir *ve hakiki gerçeküstücülük gibi, göz kamaştırıcı virtüözlükleriyle dikkatimizi çekerlerken başka bir düzeyde dünyaya dair rasyonel anlayışların ayaklarını aşındırır.*

Diğer yazdığı ve yönettiği film olan Lickety Splat *'taki ilk gagda Coyote, Road Runner'a atacağı ve bir ucunda küçük kanatlar diğer ucunda kargaburun pensenin olduğu iki düzine dinamit çubuklu bir uçan balonda manzara boyunca sürüklenir Hemen onları çözer ve onlar balonun etrafında ve üzerindeki arabeskleri oluşturan kırlangıçların uçması, planörlerin göze hoş gelen uçuşu gibi uçarlar ... ama son bir tanesi uçmaz ve balona çarpar, balonu patlatır ve Coyote düşer vb. Kararma. Bir sonraki gag tamamen ilişkisizdir ama sonunda, bir önceki gagdan kalan dinamit çubuklarından biri çerçeveye girer ve patlar. Birbirini izleyen her gagda böyledir: Sonunda sevimli bir biçimde uçan çubuklardan bazıları düşer. BLAM.*

Alan çalışmasının sonuna bizi getiren hangisidir? Bana öyle geliyor ki, bu yapıtların akla getirdiği üç alan vardır. Henüz anlatıldığı gibi, metaforların edebi eğilimli tiplere uygun olarak yorumlanması; esasen görsel eleştiri projesi olarak bu filmlerin ikonografisinin

değerlendirilmesi; ve çizgi filmlerin göstergebilimsel/yapısalcı analizi, ki çizgi filmler bu tür çalışma için yapılmış görünüyorlar.

NOT: Bu yazının başındaki Burness'in ifadesi geçerli olduğu sürece, her şey yolundadır; ancak Road Runner ve diğer çizgi filmlerde söz konusu olan yeniden doğuşun olması değil, neden bunun olduğudur. Çizgi filmlerde ölüm tek başına bir olasılık değildir – her ne kadar nihai felaket, final sekansları açısından bir vazgeçilmez ise de – ama her çizgi film serisinin temelindeki bu yeniden diriliş, kurban bir sonraki bozguna kadar devam etsin diye tek başına ve sinik bir biçimde varolur. Zombilerden, vampirlerden ve ölümsüzlerden daha kesin bir biçimde çizgi film karakterleri ebedi istirahatın tesellisinden mahrumdurlar.

ETNOGRAFİK FİLMİN YANLARI*[1]

David MacDOUGALL

Sosyal bilimlerde biçimsel teknikteki büyük ilerlemelere rağmen, süreklilik ve genel ilişkiler anlayışının çoğu sezgisel ve biçimsel bir yöntemden bağımsız olan ya da tamamen bağımlı olmayan bir kavrayışa dayanıyor. Sosyal bilimler ilerlerken tekniği yaratıyor ve kullanıyoruz ve aynı zamanda da hümanist bir sanatı yaratıyoruz.
Robert Redfield

Etnografik film-yapımı sinema sanatı ile sosyal bilimler arasında önemli bir yeri işgal eder. Uzun süreden beri her ikisinin de tam desteğinden yoksun kalmıştır; yine de her ikisini de kucaklayan gerçekten hümanist bir kavrayış türünü oluşturma kapasitesine sahiptir. Geleneksel kültürlerin hızla yok olması nedeniyle etnografik filme son dönemde artan ilgi, artık etnografik filmin bu vaadini gerçekleşmesini kolaylaştırabilir.

I

Etnografik bir film bir toplumu başka bir toplumla açıklama arayışındaki bir film olarak görülebilir. Bir halkın fiziksel yaşamı ya da onların sosyal deneyimlerinin doğasıyla ilgilenir. Bunlar aynı zamanda antropolojinin konuları olduğu için, etnografik film-yapımını antropologlarla ilişkilendirme eğilimi taşırız ama bunlar sürekli olarak ilişkili değillerdir. İlk ve en önemli etnografik filmlerden biri olan Nanook of the North *(*Kuzeyli Nanook, *1922) bir kaşif ve jeolog olan Flaherty'nindi.*

En kolayca tanınabilen etnografik filmler ilkel toplumlarla ilgili olanlardır. John Marshall'ın The Hunters *ve Robert Gardner'ın* Dead Birds *'ü Amerikalıların yaptığı bu türden iki filmdir. Endüstrileşmiş, geçiş aşamasında ya da oluşturulmuş toplumlarla ile ilgili*

*[1] MacDougal, David. "Prospects of Ethnographic Film." *Film Quarterly*. Vol. 23. No. 2 (Winter. 1969-1970). 16-30.

diğer filmler de – Chris Marker'ın Le joli mai *(*Güzel Mayıs, *1962) ya da* La Mystère Koumiko, *Michel Brault'un* Pour le suite du monde *ya da Wiseman ve Marshall'ın* Titicut Follies*'i (*Titicut Revüsü, *1967) gibi – bu tür filmlere dahil edilebilirler. Sonuçta bütün filmler bir ölçüde etnografiktir, çünkü hiçbir film kendisini üreten kültürden tamamen kaçamaz. Gelecekteki tarihçiler, bugün Mısır didaktik öykülerini ya da Linear B*[*2] *ile yazılan çamaşırhane listelerini inceleyenler kadar istekli bir biçimde* Pillow Talk *ya da* Easy Rider*'ı inceleyebilirler.*

Etnografik filmin kültürlerarası yönü yine de onu ayrı bir şey olarak değerlendirmede esastır. Bir toplumu başka bir toplumla yorumlama hedefi etnografik filmin antropolojiyle akrabalığının temelini oluşturur. Bu hedef olmasaydı, Nazi felsefesini ve değerlerini ortaya koyan Leni Riefenstahl'ın Triumph des Willens *(*İradenin Zaferi, *1934) gibi bir filme haklı olarak etnografik bir film denebilirdi.*

Kesin bir dille söylersek, birçok belgesel film bu anlamda etnografik değildir. Ancak belgesel sinemacıların kendi toplumlarının yanlarını incelerken kullandıkları araçlar genellikle etnografik filmlerde kullanılanlara benzer. Eğer böyleyse, etnografik sinemacılar kullanılmış yöntemlere sahip olmuşlar demektir. Leacock ile Maysles ve Jean Rouch ile Edgar Morin'in Chronique d'un été *'de (*Bir Yaz Kroniği, *1960) öncülüğünü yaptıkları yaklaşımlar artık en azından başka kültürlerin incelenişine uygulanmaya başlıyorlar.*

Dramatik filmler ya kendi konuları ya da yapılma ve izlenme koşulları nedeniyle etnografik olana yönelirler ya da yöneliyor görünürler. İtalyan Yeni-gerçekçi akımın filmleri birçok insanı, revize ettikleri ülke içi melodramlardan çok bir kültürün içten temsilleri oldukları için etkilerler Bu etkinin bir bölümü – profesyonel olmayan oyuncuları kullanmanın ve zenginlikten daha "gerçek" olan yoksulluğu anlamaya yönelik alışılmamış yönelimin sonucu – yanılsatıcı olabilir.

Bir filmin "yabancılığı" aynı zamanda ona atfettiğimiz etnografik niteliklerin ilerisinde bir anlama sahip olabilir. Batılı gözler için Pather Pançali *(Satyajit Ray, 1955) kültürel bir belgenin gücüne sahiptir ama bir Batılı tarafından yapılmadığı için, etnografik içeriği dolaylıdır. Bengalli izleyicileri için bu film Avrupalılar ve Amerikalılarla aynı özlü niteliğe sahip olmazdı. Kuşkusuz birçok Amerikan filmi yabancıları farklı tarzda etkiler. Örneğin Fransızların Amerika hakkında Amerikalılar için daha az ulaşılabilir (ya da daha az tahammül edilebilir) olan Jerry Lewis'in filmlerinden öğreneceği bir şeyler olabilir.*

[*2] İ.Ö. 1400'lerden 1150'lere değin Yunan dilinin yazılmasında kullanılan hece yazısı. (Ç.)

Susumi Hani'nin Bwana Toshi *ve* Bride of the Andes *ve James Ivory'nin* Shakespeare Wallah*'ı (1963) gibi filmler daha zor bir kategoriye girerler, çünkü bu filmler yönetmenin kendi toplumunun üyeleri ile başka bir toplumun üyeleri arasındaki ilişkilerle ilgilenirler. Ancak bütün kurmaca filmler gibi, bunların da, gerçekliğin çok şüpheli olan yorumlarını içerdiklerinde bile, etnografik ifadeler olarak belgesellerin çoğundan daha ciddiye alınmaları çok az olasıdır. Yalnızca Jean Rouch* Moi un noir *ve* Jaguar *gibi filmlerinde kurmaca teknikler ile sahtelik arasında otomatik olarak ilişki kurmaya karşı koymada çok başarılı olmuş görünür ve bu büyük ölçüde belgeseli kurmacaya değil, kurmacayı belgesele dahil etmesi nedeniyledir.*

Göz önüne alınması gereken son bir filmler grubu da egzotik ve sansasyonel ya da yolculuk ve serüvenle ilgili olanlardır. Mondo Cane *gibi bir film, anlamanın değil sansasyonun peşindedir.* The Sky Above and the Mud Below*'u sadece bir serüvencinin kendini yüceltmesi olmaktan kurtaran, ara sıra görülen güzel görüntüleri ve biraz da olsa ikincil derecedeki insanlara gösterdiği saygıdır. 1925 yılında gösterilen* Grass*'ın aynı damarda olması amaçlandı ama film büyük bir şans eseri daha değerli bir film olmayı başardı. Merian C. Cooper ve Ernest B. Schoedsack İran'daki bir Bahtiyari göçünü filme aldılar ama sonunda yalnızca bir film için arka plan oluşturmada başarılı olduklarını gördüler. Cooper bugüne kadar yarı-kurmaca bir öykü ekleyememelerinin pişmanlığını yaşadı. Sonuç olarak* Grass *olağanüstü bir insani çabanın dikkat çekecek derecede ayrıntılı bir izahıdır. Cooper ve Schoedsack daha sonra Tayland'daki bir Lao köyünde* Chang*'ı çektiler, ama etnografik olarak bu film Lao kültürünün naif bir tanımlanışıyla yapmacık duyguları harmanlayan önemsiz bir girişimdir.* Grass*'ın kendine rağmen etnografik bir film olduğu sonucuna varmamız gerekiyor.*

Yolculuk filmleri ya da egzotik filmler ekolunun çoğu filmi gerçekten etnografik olmaya yetecek hakiki bir ilgiyle başka kültürlere yaklaşmada başarısızdır. Çoğunlukla da bu filmler zaafa düşerler ve yönetmenlerinin bilinmeyenle karşılaştıklarındaki karakteristik kültürel tepkilerini pekiştirirler. Flaherty'nin Moana*'sı, eğer filmi bu kategoriye sokabilirsek, çok az istisnadan biridir, çünkü filmi yapanların kültürünü filmin öznelerinin kültürüne tabi kılan ticari olarak desteklenmiş bir filmdir.*

II

Filmin etnografik amaçlarla ilk kullanımları sinema tarihindeki diğer ilk çabalarla aynı döneme rastlar. Lumière Kardeşler La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière *(*Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler*, 1895) ve* L'Arriée d'un train (Trenin Gara Girişi, 1895) *gibi gün-*

lük yaşamdan sahneleri kaydederlerken, F. Regnault 1895'te Sömürge Fuarı için Paris'e gelmiş olan Berberilerin çömlek yapım tekniklerini filme çekiyordu. 1901'de Sir Walter Baldwin Spencer yanına bir kamera alarak orta Avustralya'ya gitti ve Aranda Aborijinleri arasındaki törenleri ve dansları başarılı bir biçimde filme aldı.

Filmin kayıt amaçlı bu kullanımı bugün de sürüyor ama bu kullanım aslında alışılmış film-yapımından çok film teknolojisinin bilimsel bir uygulaması yönündedir. Film-yapımının filmi yalnızca bir kayıt aracı olarak değil, enformasyonun içerikler kadar görüntülerin birbiriyle ilişkisiyle de verilmesine olanak sağlayan bir sözdizimi olan görsel bir dil olarak da kullandığını göz önünde tutmalıyız. Antropolojik filmlere bilimsel çalışmalardan daha fazlası ve sanat yapıtı olma olanağını veren sinema dilinin bu kullanımıdır. Bilimsel olmayan amaçlarla yapılan filmlerin de – Nanook *ve* Grass *gibi* – *yönetmenlerinin öngörmediği bilimsel açığa çıkarmalarda bulunması olasıdır.*

Bu olasılıkların test edilme fırsatları hayal kırıklığı yaratacak düzeyde az olmuştur. Sosyal bilimler araştırma filmi (record-footage) ya da aydınlatıcı konferanstan daha fazlası olan çok az film sağlamış ve belgesel sinemacılar ciddi etnik-merkezli çarpıtmalarla dolu olmayan çok az film üretmişlerdir. Birinci durumda bu, kaynak yetersizliğine ve çok dar bir film görüşüne; ikinci durumda ise antropolojinin düşüncelerine kayıtsızlığa ve bu konudaki cahilliğe atfedilebilir.

Nanook of the North *belki de ilk gerçek etnografik filmdir, çünkü hem bir filmdir hem de içsel olarak etnografiktir. Her ne kadar Flaherty bir antropolog değildiyse de, onun takip ettiği prosedür hâlâ kendisini antropolojik filmler yapmaya çalışanlara tavsiye ediyor. Flaherty öznelerini yakından tanıdı, dillerini ve alışkanlıklarını öğrendi, birkaç yılını onlar arasında film çekerek geçirdi ve onların filmdeki kendi temsillerine karşı tepkilerini araştırdı. O yalnızca gerçekliğin yeni bir türden incelenmesi ve belgelenmesinin araçlarını filmde gören ilk kişi değildi, aynı zamanda bugün bile ender karşılaşılan bir mükemmellikle düşüncesinin peşinden gitti. Bir film olarak* Nanook *elli yıl sonra bile doğrudanlığından bir şey yitirmemiştir ve bugün yönetmenlerin muhtemelen kaçınacağı belirli uydurmacalara rağmen, bu film başka bir kültürün sinemada kalkışılmış en geçerli ve etkili anlatımlarından biri olarak kalmıştır.*

Nanook *aynı zamanda, daha sonraki filmlerinde daha az ölçüde olacaksa da, Flaherty'nin kişisel ilgilerini açığa vurur. Ancak 1920 yılında sinemacılar, antropologlardan farklı olarak, tutumlarını belirli bir uzaklıktan sürdürmek için mesleki yükümlülük altında*

değillerdi. Onları eğilimi bunun tersiydi. Bu nedenle Flaherty'nin kendisini mümkün olduğunca sınırlaması önemlidir, çünkü bu tutum, bulduğunun asıl gerçekliğini açığa vurmaya köklü bağlanımını kanıtlar. Nanook*'un durumu aynı zamanda bir sanatçının eğer aynı amaçlarla motive oluyorsa sosyal bilimlerin disiplinlerine nasıl paralellik gösterebileceğini akla getirir.*

Nanook *1922 yılında gösterime girdi. Cooper ve Schoedsack* Grass*'ı 1924 yılında yaptılar. Bunu Stocker ile Tindale'in Avustralya'da (1932've 1935) ve Bateson ile Mead'ın Bali'de (1936-1937) çok değerli filmler çektiği uzun bir dönem izledi ama bu dönem boyunca çok az önemli etnografik filmler yapıldı. Daha sonra 1940'lı yıllarda Jean Rouch Batı Afrika'da filmler çekmeye; 1950'li yıllarda ise Marshall ailesi* The Hunters *(1958) ve diğer filmlerle sonuçlanan malzemeleri toplamaya başladılar.* The Hunters*'ı John Marshall ile birlikte kurgulamış olan Robert Gardner 1961 yılında* Dead Birds*'ü yaptı.*

Marshall'ın filmi The Hunters *Kalahari Çölü'ndeki küçük bir !Khung Buşman*[*3] *kabilesinin yiyecek için bir ava çıkışının öyküsünü anlatır. Bu film farklı avlarla ilgili 250 bin feet'ten uzun malzemeden ustalıkla derlendi. (Buşman filminin toplam uzunluğu yarım milyon feet'ten daha uzundur) Bu nedenle film gerçek bir olayın çok titiz bir kaydı ve bu kayıt aracılığıyla Buşman dünya görüşünün anlaşılmasıdır. Bu tek bir olayın kendisiyle yeterince açıklanamayacağı bir hakikâtin hizmetine konulan bir sentez örneğidir. Yaralı bir zürafanın takibini öne çıkararak film, marjinal varoluşları avın öldürülmesine dayalı olan bir halkın tutumlarından bir şeyleri paylaşmamızı sağlar. Ne tek bir 'yaşam dilimi' Buşman'ın fırça, diken ve çanaktan oluşan dünyasının benzer duygusunu ne de Marshall'ın her zaman mahrumiyetin kıyısında olan yaşam deneyimini aktarabilirdi.* The Hunters *anlamlı bir yorumlayıcı ifadeye olanak sağlayan bir kültürün anlayışını yansıtan ender ve özel bir filmdir. Film bu alanda sahip olduğumuz az sayıdaki gerçek etnografik filmden biridir ve aynı zamanda da bir öncüdür.*

*Rouch'un sineması belgesel kayıtlarla (*Chasse à l'hippopotame au harpon, Danses de possesion, Circoncision chez les Songhai*) başladı ama başka kültürleri göstermede filmin kullanımlarının kapsamlı bir incelemesi içinde gelişti.* Moi un noir, Les Maitres-fous *ve* Jaguar *gibi filmler değişen bir toplumdaki bireylerin arzularına ve hayal kırıklıklarına nüfuz etmek için belgesel öğelerle kurmaca ve psikodramanın öğelerini birleştirir.*

[*3] Felemenklerin buşman (bushman – Güney Afrikalı göçebe bir kabile üyesi) dedikleri ama antropologların Koi dilindeki adından dolayı San adı verdiği kabile ya da üyesi. !Khung ise bu insanların konuştuğu Koisan dilleri içindeki Kuzey San öbeği anlamına gelir. (Ç.)

Rouch'un yaklaşımı, Chasse au lion *'da olduğu gibi, bazen Marshall'ın çalışmasına paralellik göstermiştir ama genel olarak farklı bir ruhla ve öznelerini yorumlayıcı sürece katılmaya davet etmeye yönelik bir isteklilikle karakterize olmuştur. Bunu yapmadaki hedefi iki yönlüdür. Kuşkusuz insanların kendilerini bildikleri ve anladıkları haliyle ifade etmelerine izin verir, ama başka bir düzeyde onları bize olmayı istedikleri haliyle gösterir ve kültürlerinin onların bilinçlerinde olmadıkları yanlarına yaklaşmamızı sağlar. Bazen de bu karakterlerin kendilerini ve kültürlerini yeni gözlerle görmeye başladıklarında ortaya çıkan süreci izleriz. Birkaç yıl geçtikten sonra Rouch film-yapımına katılımın belirli türlerinin tehlikeleri hakkında kaygılar yaşamış (*Moi un noir *'deki "gangsterlerden" biri cezaevine girdi;* La Pyramide humaine *'deki öğrenciler sınavlarda başarısız oldular) ve en azından geçici olarak psikodramayı bırakmıştır.*

Bir bütün olarak Rouch'un sineması yeni ifade tarzları bulmadaki yetenekliliği nedeniyle etkileyicidir. Filmlerinin birçoğu zor koşullarda ve yetersiz ekipman ve parayla yapıldı. Rouch bu engellerin üzerinden neredeyse çaba harcamaksızın atlamış görünür ve çoğunlukla bu filmlerin ondaki en iyiyi ortaya çıkardığı hissedilir. Onun filmleri teknik olarak kusurlu olabilir ama onlar öylesine bir görüş ve enerjiyle yapılmışlardır ki, bu sorun olmaz ve bu teknik yetersizlik bazen, André Bazin'in Thor Heyerdahl'ın Kon Tiki *adlı filmi için belirttiğine benzer biçimde, acımasız hakikâtin belirgin bir ifadesini ekler.*

Rouch'un becerikliliği en iyi filmlerinden biri olan Jaguar *'da hemen görülür. On yıldan fazla sürede yapılmış ve alışılmamış bölümlerindeki garip anlarıyla film Batı Afrika'nın kırsal kesimlerinden kentlerine göç konusuyla ilgilenir. Film Büyük Sahra'nın sınırındaki kıraç savanalardaki büyük baş hayvanları gütmekten oluşan yaşamlarını bırakan ve kendilerini Gana (o dönemde Altın Sahili) sahiline ulaştırıp sonra da geri getirecek olan binlerce millik bir yolculuğa başlayan bir grup gencin öyküsünü anlatır.*

Rouch rollerini doğaçlama oynayan ve oyuncu olmayan insanları kullandı. Senkron ses kullanmadı ama karakterlerinin filmde kendilerini izlerken sürekli akan doğaçlama yorum yapmalarını sağlayarak olağanüstü, birçok düzeyli ses kuşağı elde etmeyi başardı. Ses kuşağı diyaloğun, aksiyon üzerine yorumların, ani çıkışlar, anımsamalar, gülmeler ve birbirleri aleyhine şakaların büyüleyici bir birleşimidir. Bize bu insanlar ve yarı oynanmış, yarı canlı deneyimleri hakkında neredeyse bütün diğer araçların sağlayabileceğinden çok daha fazlasını anlatır. Birçok kez yapmış olduğu gibi, Rouch potansiyel bir sınırlamayı avantajına dönüştürmüştür ve Jaguar *yaratıcı yorumlamanın etnografik film-yapımında oynayabileceği rolün göz alıcı bir örneğidir.*

Jaguar *ve Rouch'un diğer filmleri gerçek ile kurmacayı birleştirdiği ve Afrika'dan çok Rouch'un Afrika hakkındaki duygularını sunduğu için eleştirilmiştir. Flaherty'nin durumunda olduğu gibi, kuşkusuz bunda da bir gerçek payı vardır, ama aynı zamanda Rouch'un yeni yöntemler deneme ve kendi filmlerine öznelerinin ruhunu aşılamada diğer bütün etnografik sinemacılardan daha başarılı olduğu da inkar edilemez bir gerçektir.* Jaguar *homojen bir toplum hakkında değil, özgürce seyahat etmenin mümkün olduğu ve ortada canlandırıcı bir fırsat duygusunun olduğu bir dönem olan 1950'ler Batı Afrika'sında var olan bir ruh hali ve durum hakkındaydı. Bugün Rouch o dönemin bittiğini düşünüyor.* Jaguar *bu dönemin az sayıdaki ifadelerinden biridir.*

Rouch'un yaklaşımı üzerine tartışma, uzaktan olsa da etnografik olarak değerlendirilebilecek filmlerin azlığını gösterir. Eğer daha fazla film yapılsaydı, kimse onun eşsiz deneyselliğini kıskanmazdı. Bu belki de araştırmanın en geleneksel tarzlarından sapan her filmin antropolojik ilkelere ihanetle suçlandığı bu alanın yoksulluğunun ölçüsüdür.

Robert Gardner'ın Dead Birds'*ü Yeni Gine'nin ortasında bulunan dağlık bölgedeki Baliem Vadisi'nde yaşayan bir halk olan Danilerin görece dokunulmamış kültürünü incelemek için sosyal bilimcilerin, doğa bilimcilerinin ve fotoğrafçıların ortak zorlu yolculuklarının bir ürünüydü. Bu yolculuk aynı zamanda iki antropolojik monografiyi, Peter Matthiessen'in Daniler'i içten anlatımı olan* Under the Mountain Wall*'ı,* Gardens of War *adlı fotoğraflardan oluşan bir kitabı ve Karl Heider'in Gardner'ın filminden daha kısa birkaç filmini ortaya çıkardı.*

Dead Birds *bu kültürü halkın başlıca ilgi alanı olan ve Gardner'ın onların yaşamlarının diğer bütün yanlarını renklendirdiğini düşündüğü ritüel mücadelesinin perspektifinden görmeye çalışır. Gardner ritüel mücadelesine ilgisi nedeniyle Danilerin arasına gitmeyi tercih ettiğini söyler ve bu filmin, bulduklarına kişisel bir yanıt olduğunu iddia eder. Böylesi bir konum eleştiriyi silahsızlandırma eğilimindedir, ama film açık bir biçimde bunun ima edeceğinden daha kesin bir ifade olarak tasarlanır. Bu bir kültürün içinde onun bütün görünümünü tanımlayan anlamın temel çekirdeğini bulma girişimidir. Danilerin arasında Gardner bunu yılanlar gibi deri dökebilmelerinin ebedi yaşamı inkar ettiği, erkeklerin kuşların kaderini paylaştığı bir ölümlülük ve ölümsüzlük fablında ifade edilmiş olarak bulur. Adem ve Havva'nın günah işleme mitinde olduğu gibi, özgürlük, savunmasızlıkla yakından ilişkilidir. İnsan kısa süren zaferini yaşamıyla ödemelidir.*

Film Danilerin dünyasının bu duygusunu ikna edici ve göz alıcı bir tarzda aktarır, ama yine de sonradan bu fablın ifade ettiği kadercilik

ve bağımsızlığın aslında filmde görülen her şeyin yeterli bir açıklaması olup olmadığı merak edilir. Bu mücadele ve Danilerin buna yönelik filmin göstermediği tutumlarıyla ilgili çok sayıda gizem açıklanmadan kalır. İzleyici bu yorumun fazlasıyla basit ya da çok şeyi dışarıda bıraktığı ve filmin kendisine rağmen filmde bir tenezzül duygusu olduğu duygusuna kapılır.

Atladığı, dışarıda bıraktıkları ne olursa olsun Dead Birds *önemli bir başarıdır, çünkü araştırma filminin yüzeysel niteliğinin çok ötesine geçer ve yalnızca toplumsal bir mekanizmanın bileşenleri yerine bireylerce yaşanan özel bir zaman ve mekanı gösterir. Kendinden önce yapılan* The Hunters *gibi, bu film de bize değerlerinden bazılarını paylaşmamızı sağlamaya yetecek bir güçle başka bir toplumun motivasyonlarını gösterir. Ancak* The Hunters*'dan farklı olarak, başından itibaren bu tarzda planlanmıştır. Başka bir toplumun doğasını incelemenin tam bir aracı olarak filme inancı yerleştirmede Flaherty'den bu yana olan az sayıdaki filmden biridir. Bununla birlikte Gardner'ın meslektaşlarının başka türden çalışmalar yapıyor oldukları da doğrudur ve belki de bu, en iyisini yapabilmesi için filmi özgürleştiren ideal bir düzenlemedir.*

Yakın zamanda University of Montreal'de bir antropolog olan Asen Balikci ve Education Department Centre'dan Quentin Brown, Netsilik Eskimoları üzerine pahalı bir bütçeyle filme alınmış önemli bir malzemeyi üretmişlerdir. Bu çalışma bir yaklaşımlar karışımını temsil eder, filmin bir bölümü duyarlı film-yapımına (özellikle Robert Young'un kamera çalışması), geri kalanı ise daha çok film-kayıtlarının doğasına yönelir. Bu proje, belgelemesinin güzelliği ve duyarlılığı, tarihsel bir yeniden oluşturmayı yapabilmedeki başarısı ve ortaya çıkan filmin ilkokul eğitiminde kullanılmasının amaçlanması nedeniyle önemlidir.

Geçtiğimiz birkaç yılda bir kısım antropolog ve sinemacı giderek daha fazla olarak etnografik filmle ilgilenmeye başlamıştır. Bunlar arasında Venezuela'daki Yanomamöler arasındaki Timothy Asch, Avustralya'daki Aborijinler arasındaki Ian Dunlop ve Roger Sandal, Amazon'daki James Marshall, İrlanda'daki Mark McCarty, Arjantin ve Venezuela'daki Jorge Preloran, Şili'de ve Uganda'daki Gisular arasındaki Richard Hawkins; Amerikan Kızılderilileri arasındaki David Peri ve John Collier ve Uganda'daki Jieler arasındaki bu yazının yazarı vardır.

John Marshall yakın dönemde The Hunters *gibi başka bir film yapmak istemediğini ilan etmiştir. Filmin yaklaşımı aşırı hırslı ve Batılı yapısal geleneklerin üzerinde yükseldiği için bugün ona dokunuyor. !Khung Buşman filminden itibaren diğer filmlerini kurgularken o*

dikkatini hem tek tek filmlerin hem de seri olarak izlenmesi planlanan kısa filmler grupları için yeni örgütlenme yolları bulmaya yöneltmiştir.

Diğer etnografik sinemacılar film biçimine ve bundan dolayı da sonuçta film içeriğine benzer bir ilgiyi, etnik-merkezli formüllerden kurtulma ve filmlerini anlattıkları toplumun yapısını daha doğru bir biçimde yansıtmalarına olanak sağlama arzusunu göstermişlerdir. Örneğin The Village *'da Mark McCarty İrlanda toplumuna geleneksel beklentilerin çerçevesinden yaklaşmayı reddeder. Bu, bu yaklaşımda değerli bir şeyler olduğunu kabul eden ama bunu alışılmış kategorilere indirgeyemeyenleri tedirgin edebilir. Bu filmin başarısı yanıt vermede ya da en azından aydınlatıcı oluşunda, bazı yeni soruları ortaya atmasında yatar.*

Sinemacılar başka türlü açıklanamayacak olayları gösteren filmlere bir bağlam sağlama gereğinin de bilincindedirler. Timothy Asch, Yanamamöler üzerine mükemmel filmi The Feast *'in aynı malzemeyi iki kez içermesini seçmiştir. Film, Marshall'ın yakın dönem !Khung filmlerinin bazılarında kullanılan bir model olan ve ardından gelecekleri netleştiren kısa bir özetle başlar.*

Etnografik filmlerdeki yapı sorunu antropologlar ve sinemacılar için muhtemelen giderek daha önemli hale gelecektir. Etnografik filmin her zaman içermesini düşündüğümüzü içermediği ve bize enformasyonu geleneksel olarak düzenli antropolojik düşünme ve yazmaya sahip aynı kavramsal modeller içinde göstermediği çok ama çok açıktır. Gerçekten de film, uzun süredir kavrayış alışkanlıklarımıza hakim olan geleneksel gramerin yetersizliğini açığa vurarak, modern dilbilimin dillerin incelenişini değiştirebilmesine fazlasıyla benzer biçimde, ilkel toplumların araştırılmasını değiştirebildi.

Bu yöndeki gelişmeler yakında Dead Birds *ve* The Hunters *gibi filmlerin hatalı ve modası geçmiş görünmesine yol açabilir. Sinemanın çok uzun süredir üvey evladı olan etnografik film pekala biçimde yenilikleri geliştirebilir ve bu yenilikler de dramatik ve belgesel filmlerin uzun süredir bağlı oldukları yapılardan kurtulmalarına yardım edecektir.*

III

Filmi kullanmayı tasarlayan sosyal bilimcinin filmin olanaklarının bütün alanını dikkatli bir biçimde düşünmek zorunda olduğu açıktır. Daha sonra onu bütünlüğü içinde – yani bir tür dil olarak – benimseyip benimsememeye karar vermeye hazır olacaktır. Eğer böyle olursa, iyi ya da kötü, yalnızca imgelerle değil, aynı zamanda

bir imge ile diğeri arasında ilişki kuran ve imgelerin tecrit halinde değil uyum içinde olduğunu göstermeye olanak sağlayan yapılarla da çalışan bir sinemacı olacaktır. Eğer film için yapısal bir kullanımı reddederse, teknolojisi dışında her şeyi etkin bir biçimde reddeder.

Filmin sınırlı kullanımlarına yönelik araştırmalarda uygulamalar vardır, ama bunlar – sanki antropolojik yazıda cümleler değil de, sözcükler kullanılıyormuş gibi – yalnızca yazılı dilin sözcüklerle ilgili yanını kullanmaya benzerler. Yazı gibi, film de sözdizimi olmaksızın fevkalade kaba ve anlaşılmazdır ve bir tür not tutmaya indirgenir. Carroll Williams'ın Ixil Setting Film *'i gibi, görsel notlar dizisine varan filmler vardır, ama not tutma yazılı antropolojinin tüm alanının temsilcisi iken, bunlar artık etnografik film-yapımının tüm olanaklarının temsilcisi değillerdir.*

Bu olasılıkların yanlış anlaşılmaları sık sık sinemacı ile antropolog arasındaki ilişkileri gerer. Yaygın bir aşırı basitleştirme, bütün film çalışmasının bir yanda kayıt yapma, diğer yanda "estetik" ya da "sanatsal" film arasında bölünmesidir. Filmin yapısal kullanımları bilimsel açıdan şüpheli diye çok kolayca lekelenir, neredeyse en basit kayıt kullanımlarının sanatın alanına ait olduğu ima edilir; ve sanatın içerikten ziyade biçimle ilgili olduğuna dair oldukça şüpheli bir varsayımla, bu kullanımlar antropolojik hedeflere zıt olduğu düşünülür. "Estetik" ve "sanatsal," açıkça zevksiz olduklarında bile en basit türden kayıtlar olmayan her çabaya uygulanan küçük düşürücü terimler haline gelirler. Etnografik filmler böylece "sanat filmleri" ve en kaba yolculuk filmleriyle bir araya getirilir. Bu film ne eğlendiricidir ne de bir antropologun anlaşılır bir biçimde bütün çalışması için yazı yerine filmi kullanmayı tercih edebilme olasılığı olan daha karmaşık türden analitik amaçlar için kullanılabilir.

Ciddi etnografik sinemacı bu nitelemeyle engellenir, çünkü o "sanat" yapmak için değil, filmi çok duyarlı olarak başka toplumların incelenmesine uygulamak için yola çıkar. O sinema dilini başlı başına bir amaç olarak değil, dışsal gerçekliği gösterebildiği için kullanır. Sonuçta o, sanatın kendini korumasına izin verir. Bu nedenle söz konusu olan sanat ile antropolojinin ilişkisi değildir, çünkü sanat bu tür film-yapımının bir hedefi olmaktan çok bir yan-ürünüdür. Söz konusu olan entelektüel ifade kapasitesine sahip bir araç olarak filmin kabulüdür.

Filmin vaat ettiğini antropoloji açısından değerlendirmeye çalışan herkes için, filmin sınırlarının anlaşılması, onun oldukça açık olanaklarını hissetmekten muhtemelen daha yararlıdır. Çok sık olarak, yeni bir keşfin bir yanının sınırsız şevki, eninde sonunda daha de-

ğerli oldukları ortaya çıkacak unsurları gizler. Film ile asla çalışmamış olanlar ile çalışmış olanlar arasında onu en kesin ve bilgi verici imgeleri kendiliğinden yakalama kapasitesine sahip, bir tür büyü olarak görme eğilimi vardır. Antropologlar arasında bu görüş çoğu kez sinemacının kamerayı çalıştırıp durdurmanın ötesinde bir rolü olduğunu reddetme biçimini alır. Kamera bir saygı nesnesi haline gelir ve başka toplumlara bakarken bir tür her şeyi görme kapasitesine sahip olduğu düşünülür. Sinemacı kameranın kültürel olarak tarafsız görüşü için ve muhtemelen film-yapım sürecinde tahrifatlara yol açacak potansiyel bir tehdit haline gelir.

Bu bakış açısı bir yanlışa dayanır, ama bereket versin ki bu, kayıtsızlıktan çok bir inanç yanılgısıdır. Bunun tek tehlikesi, bir kez (bir sihirbazın el çabukluğu gibi) açığa çıktığında, film için herhangi bir rolün reddedilmesinin böylesi bir büyüyü çözmeye yol açabilmesidir.

Filmin bir araştırma aracı olarak her şeyi gördüğü inancı ilk olarak bunların nasıl üretildiğini anlamadan etkilerini yaşamaktan ve ikinci olarak da özel film deneyiminden aşırı genelleştirme yapmaktan doğar. Louis Lumière'in dönemindeki film izleyicileri ağaçlardaki kıpırdayan yaprakların karşısında büyülendiler. Her yaprağın hareketlerinin kusursuz yakalanmış olması inanılmaz göründü ve izleyiciler kameraya insan-üstü nitelikler yükleyerek yanıt verdiler.

Bir kameranın yaprakların kımıldayışını kaydetme yeteneği bugün bile hâlâ hayrete düşürücüdür ve eğer kamera bunu yapabiliyorsa, insan-üstü bir sinema mümkündür varsayımında kolayca bulunulabilir. Böylesine yanlışsız temsil uyaranı altında izleyici bunun beraberindeki duyuların bağlamını anımsar – toprağın ve yeşilliğin kokusu, güneş ışığı ve esintinin, hatta kuşların sesinin hissedilmesi. Sözcüklerin korkunç güçlüğünden kaçınan deneyimi yakalamanın bir yolunu bulmaya istekli aday etnografik sinemacının ya da antropologun sinemayı teknolojik bir mucize olarak değerlendirmesi şaşırtıcı değildir. Kendi ortamlarında hareket eden insanların kusursuz imgeleri, onlarla ilgili her şeyi filme almanın sadece küçük bir adımı olduğuna ikna etmeye yeterli olabilir.

Bir kamera kullanmış olan herkes, en basit kayıt amaçlarıyla olsa bile onu kullanmanın ne kadar zor olduğunu, çoğu kez gerçeklik ile filmdeki imgeler arasında ne kadar farklılık olduğunu bilir. Belirli büyülü nitelikler vardır, ama bir olayın bütünlüğüne dair bir duyguyu yakalamak için teknik yeterlilikten çok daha fazlasının gerekli olduğu açıktır. Kamera hayal kırıklığı yaratacak düzeyde yan tarafları göremektedir ve görüntülerindeki özneler daha geniş bir bağlam içinde doğal olarak kazandıkları anlamdan yoksundur.

Bir sahneyi herhangi bir derinlikte belgelemek için, kameranın seçiciliği şansa bırakılamaz, ne de aşırı derecede genişletilebilir. Etnografik sinemacı tıpkı bir etnografın not defterine yazmak için sözcükleri seçmesi gibi, aynı dikkatle görüntülerini seçmek zorundadır. Bu onun kendisine yüklediği bütün görevler için geçerlidir. Belki de en büyük güçlük kültürün görülür olmayan ama görsel göstergeleri ya da bağlantıları olan yanlarını aktarmaya çalışmasında yaşanır. Belirli bir noktanın ötesinde, bu çılgınca bile olabilir. Karmaşık bir akrabalık sistemini filme almaya çalışan birilerine yanına kalem ve kağıt almasını tavsiye etmek daha iyi olabilir.

Bununla birlikte bir kültürün görsel olmayan yanlarını – tutumlarını, değerlerini, inançlarını – filmle incelemek mümkündür. Ancak sinemacı bir antropolog yazar gibi hareket edebileceğini varsaymamalıdır, çünkü film farklı bir duyarlılık türüdür ve kendi enformasyonunu farklı bir biçimde verir. Aslında bu bir simgesel sistem değil, somut bir temsiller sistemidir. Sinemacı insan davranışının doğrudan gözleminden gelen duygu ve düşüncenin ipuçları üzerinden ilerlemelidir. Onun analizi bir dizi soyutlama değil, bir tür araştırma olacaktır. Bu analiz yakından ve özel olacak ve doğrudan deneyimin gücüne sahip olacaktır. Eğer bir toplum için genellemeye giderse, bu işlem özet ifadelere değil, tek tek tanık olunan olayların yananlamlarına ya da ilişkili olayların toplanan kanıtlarına bağlı olacaktır.

Eğer bu tür araştırma zorsa ve hem bilgiyi hem de yeteneği gerektiriyorsa, basit görsel verilerin kaydının çok daha kolay olduğu yolu izlemek gerekmez. Bir sepetin nasıl örüldüğünü ya da bir aletin nasıl yapıldığını göstermek için, kamerayı bir üç ayağın üzerine yerleştirmenin ve çalıştırmanın yeterli olduğu düşünülebilir. Bu ya büyü aldanımına bir inanışı ya da zayıf nitelikteki kayıtlara yönelik bir hoşgörüyü yansıtır. Eğer bir kamera zanaatçıyı ve ortamını göstermek için yeterince uzağa yerleştirilirse, onun en hassas hünerlerini göstermek açısından çok uzağa yerleştirilmiş olacaktır. Kamera bunları kaydetmek için çok yakına yerleştirilirse, görüntü alanının dışında pek çok şey olabilir. Yüzünü görüntülerse, çalışmasının ya da teçhizatının bir bölümü yüzünün ardında gizli kalabilir. Aşağıyı çekerse, çalışmasının üst bölümü görülmeyecektir. Yukarıyı çekerse, alt taraf kaybolacaktır. Eğer bu çalışmanın toplumsal bağlamı önemliyse, daha da karmaşık düşünceler ortaya çıkacaktır.

Açık bir biçimde, teknolojik bir işlemin kaydı bile kameranın varlığından daha fazlasını gerektirir. Bu tip sahneler kolayca kötü bir biçimde çekilebilirler ama olan biteni daha ayrıntılı olarak görelim diye de çekilebilirler. Ayrım kameranın önünde vuku bulana duyarlılık derecesinde yatar. Bazı hevesli araştırmacılar hatalı bir

biçimde, bu tür bir durumda farklı kamera açıları ve odak uzaklıklı mercekler kullanmanın yalnızca, sanatsal iddialarla olsa bile, bir olayın "nesnel" kaydını engellemek olduğunu varsayarlar. Şüphesiz onların kuşkusu birçok kötü filmle doğrulabilir, ama bu durum onların gözlerini filmin olanaklarına kapamamalıdır. Konuya hizmet etmesi için kullanılan bu olanaklar nesnel gözlem şanslarını artırırlar.

Eisenstein kendi sinema öğrencilerine eğer tek bir sabit kamera konumuyla sınırlı olunursa, özel bir sahnenin nasıl çekileceği problemini çözdürürdü. Ortaya çıkan kaçınılmaz sorun sahne içinde çekmek için en önemli olanın ne olduğu ve neyin kurban edilmesi gerektiğiydi. Bu tür sorular bir yönetmen için iyi bir eğitimdir. Bunlar onu elinin altındaki araçlar konusunda daha bilinçli ve bunların kullanımında daha dikkatli hale getirir. Ancak daha fazla nesnellik adına film-yapımı üzerine bu tip sınırlamalar dayatmak, insanın tek gözle iki gözle olduğundan daha iyi gördüğünü söylemeye benzer.

Bütün bunlar belki de düzenli olarak filmi dil olarak kullanan ya da böyle anlayanlar için kendiliğinden açıktır. Ancak sosyal bilimlerde, sözcükler (ve bazı durumlarda diyagramlar ve sayılar) enformasyonla ilgilenmenin başlıca araçlarıdır. Bundan dolayı film çoğu insan için kafa karıştırıcı ve idare edilemez davetsiz bir misafirdir. Asgari düzeyde ifade içeren araştırma filmi doğrudan gözlemin kısmen yerini alan araç olarak kendine bir yer bulmayı başarmalıdır, ancak filmin toplumları çok daha derinlikli olarak araştırmanın bir aracını sunduğu günümüzde, tamamen bu yöne dönülürse, araştırma başarısız olurdu.

Bu, işe yaramayan bir olanak değildir. Sosyal bilimlerin karşılaştırmalı kültürel ve yapısal analiz yönündeki şimdiki eğilimi özel ve uygun biçimde net verilere gereksinim duyuyor. Film bunun bir bölümünü sağlayabilir ve şimdiden çocuk eğitimi ve ilkel toplumlardan, kinesics[*4] *ve sosyo-dilbilime kadar yayılan alanlarda yararlılığını kanıtlamıştır. Ancak insan toplumlarına başka yaklaşımlara böylesi bir vurgu ile denge sağlamaya yönelik doğal bir eğilimin kısa sürede film-yapımında uygun ve vazgeçilmez bir yöntemi bulacağı umut edilmelidir.*

Geleneksel toplumlardaki yaşamla ilgili birçok şey sosyal bilimlerin eleme ve ayıklama işlemlerinden kaçıyor ve her halükarda onun şimdiki hedeflerine uymuyor. Bu toplumlar yok olur ve dünya halkları giderek daha fazla birbirine benzerken, insanın bir zamanlar

[*4] Kinesics: Dilsel olmayan beden hareketleri (yüz kızarması, omuz silkme, göz hareketi gibi) ile konuşma arasındaki ilişkinin sistematik incelenişi. (Ç.)

yaşamını karakterize eden farklılık, yalnızca yetenekli yazarların ve yönetmenlerin yapıtlarında tam olarak yakalanabilir. Kültürlerin farklılığında estetik bir değer ve hümanist için birinin yaşam tarzını ve değerlerini başkalarının ışığında görmekte bir bilgelik vardır.

Kuşkusuz antropoloji bu anlayışlara bir yanıttır. Filmin değeri, analitik verilere duyumsal deneyimi ekleyerek ve insanın deneyiminin farklı düzeylerini yazılı çalışmalarda imkansız olan bir aynı andalıkla inceleyerek onların eksiksiz olmasına yardım edebilmesidir. Örneğin tek bir çekimde ya da sahnede bir ayin töreninin yalnızca fiziksel ayrıntılarını değil, aynı zamanda buna katılanlar için psikolojik anlamı, hatta belki de onun simgesel anlamını aktarmak mümkün olabilir.

Bu nedenle farklı kültürlerin izlenimlerini korumak, bireysel yorumun bütün beraberindeki tehlikelerinin göze alınması gerektiği için önemli ve acil bir hedef haline geliyor. Filmler karmaşık algılamaları kolayca gerçekleştirmez. Bu bundan dolayı etnografik sinemacıya kendi en büyük yükümlülüğünü sunar: yeteneği sayesinde malzemesinde aktardığı anlamları artırmak. Filmi çekerken ve daha sonra da kurgu sürecinde, insan yaşamının dokusunu farklı düzeylerde gözlemeye ve açığa vurmaya hazır olmalıdır: bir halkın ve içinde yaşadığı ortamın görünümü; teknolojileri ve fiziksel yaşam tarzları; ritüel etkinlikleri ve hangi inançların bunları anlamladığı; kişiler arası iletişimlerin niteliği; toplumdaki bireylerin psikolojisi ve kişilikleri; insanların çevreleriyle ilişkileri – çevrelerine dair bilgileri, onu kullanmaları ve onun içindeki hareketleri; bir kuşaktan diğerine kültürün geçiş araçları; toplumun ritimleri ve zaman ve coğrafya duygusu; insanların değerleri; politik ve toplumsal örgütlenmeleri; diğer kültürlerle ilişkileri; ve dünya görüşlerinin niteliği.

Film-yapımının zorluğu ve masrafı çoktur (masraf belki de genel olarak düşünüldüğünden daha az olabilirse de), ancak ne masraf ne de zorluğun, filmin yapılabilmesine olan ihtiyacın böylesine fazla olduğu bir dönemde bu alanda felç edici bir hareketsizliği yaratmasına izin verilmemelidir. Eğer birkaç tane iyi etnografik film yapıldıysa, bu onları yapmanın olanaksız olması nedeniyle değil, etnografik filmin uzun süren çocukluk evresi geçirmesi nedeniyledir. Şimdi etnografik filmin olgunlaşma zamanıdır. Film yaşamımızda giderek daha fazla aşina hale geldikçe, onun büyülü özelliklerinden bazıları yok oluyor. Film daha yaklaşılabilir ve sonuç olarak denenmesi, hakim olunması ve sonuçta görevlerin en zoruna uygulanması daha olası hale geliyor.

IV

Rouch, Marshall ve Gardner'ın çalışmaları, sinema dilinin ustalıklı kullanımı sayesinde diğer kültürlerin bütünlüğüne dair bir duygunun elde edebileceğini gösterir. Buna yönelik gereksinim, ara sıra bazıları alışılmış yaklaşımlarından farklı olan bir yazı türüne yöneldikleri için, film çekmeyen antropologlar için de açıktır. Bu nedenle Colin Turnbull'un Wayward Servant*'ı ve* The Forest People*'ı ile Lévi-Strauss'un* Structural Anthropology *(*Yapısal Antropoloji, *1958) ile* Tristes Tropiques*'ine (*Hüzünlü Tropikler, *1955) sahibiz. Oscar Lewis'in* Children of Sanchez *ve* La Vida*'sı ile Elizabeth Marshall Thomas'ın* The Harmless People*'ı da benzer içeriğe sahip diğer çalışmalardır.*

Yönetmenin görevi yazarınkinden daha kolay değildir, ancak onun yazılı dilde kaçınılmaz olan kodlama ve kod açımı olmaksızın izleyicilerinin duygularına doğrudan seslenme avantajı vardır. Onun sorunu başka bir yerde; verili bir gerçekliği akla getirmek için uyaran bulmada değil, bir deneyimin bütünlüğünü en anlamlı bir biçimde temsil eden uyaran bolluğundan seçim yapmada yatar.

Araştırma filmi yapanlar çoğu kez bunun tersini yaparlar, yani kültürün tek tek yanlarını, bunlar daha açık bir biçimde ve kültürel iç içe geçmeleri karşılaştırmalı olarak incelenebilsinler diye tecrit etme arayışındadırlar. Göttingen'deki Encyclopaedia Cinematographica*'nın "tematik birim" yaklaşımının mantığı budur. Bu aynı zamanda erkeklerin ve kadınların otomat gibi yiyecek toplama hareketlerini yaptığını gördüğümüz Sam Barrett'in* Pine Nuts *gibi filmlerini de tanımlar. Bu tip belgeleme değerlidir, ancak insan bunun her zaman kuşatıcı toplumsal bağlamı dışarıda bırakmayı gerektirip gerektirmediğini merak eder. Netsilik Eskimoları filmlerinin bazılarında başarılan gözlemin/doğruluğu bunun gerekmediğini akla getirir.*

Araştırma filminin daha sorunlu bir tipi, istatistiklerden çıkan yöntemleri görsel enformasyona uygulama girişimleridir. Bazı araştırmacılar kamera ile kültürün rasgele ve bu nedenle muhtemel 'temsili' görünümlerinin alınmasını önermişlerdir, ancak bu tür malzemeden, çekimlerin çoğu istatistiksel olarak geniş bir örnekleme oluşturmakla ilgili olarak yapılmadıkça yanlış sonuçlar çıkarılabilir. Sorenson ve Gajdusek'in çocuk gelişimi ve hastalığına dair araştırmalarında doğru bir biçimde gösterdikleri gibi, filmde örtük olarak bulunan değerli enformasyon keşfedilebilir ama bir topluma tamamen yabancı ve bu nedenle antropolojik önyargıları olmayan bireylerce çekilen filmlerin, büyük masraflarının karşılığını alıp alamayacağı konusunda şüpheler olabilir. Bilinçdışı önyargılar kaçınılmazdır, bunlar bilinçli olanlar kadar sınırlayıcı olabilirler ve bunları yok etmesi zordur.

Bir "yaşam diliminde" kameranın önünde olan bir olayın eksiksiz imgesinin yakalandığını varsaymak da hatalıdır. Bu olayın en önemli yanı gizli ya da görsel-olmayan bir düzeyde olabilir. Örneğin bir toplumun üyeleri kendileri için çok önemli şeyleri kanıksamış görünebilirler. Eğer sinemacı yalnızca bunlara yüklenen dışsal vurguyu yakalarsa, onların gerçek anlamından yanlış bir izlenim edinebilir. Eğer olayların yüzeyinin altına bakmaya hazırsa ve filmine orada bulduğu yapılarla yön veriyorsa, bundan kaçınır.

Yakın dönemde taşınabilir senkronize ses teçhizatının ortaya çıkışı, şaşırtıcı bir biçimde bunun avantajından çok az yararlanılmış olsa da, etnografik sinemacılar için olanakların artmasında büyük önem taşımıştır. Bu teçhizat konuşma da dahil insan deneyiminin tüm alanına erişebilme olanağı sağlamıştır. Bu yalnızca bir halkla ilgili en zengin enformasyon kaynaklarından biri olabilen konuşma konularını değil, aynı zamanda konuşmayı kuşatan toplumsal davranışı ve açığa vurduğu kişiler arası ilişkilerin doğasını da içerir.

Senkronize sesle çekilen sahneler yeni bir içtenliği ve psikolojik derinliği sağlıyor, ama bu bizi artık alışılmış olandan daha anlamlı filmleri yapmanın daha kolay olduğu inancıyla baştan çıkarmamalıdır. Tersine, bu daha da fazla disiplini gerektirir, çünkü artık kameranın önünde yapılan davranışın çok gizli bir alanının anlamına uyum sağlanmalıdır. Senkronize ses, belgelemenin diğer bütün araçları gibi, daha büyük bir kavramsal yaklaşımın hizmetine sokulana dek yalnızca teknik bir olanaktır. Senkronize sesin etnografik filmyapımında ve sinema-gerçek *tekniklerinin yanlış uygulanışlarında tanık olduğumuz belgesel filmlerde büyülü aldanıma yeni bir güç katabilme tehlikesi vardır.*

❐ V

Ardındaki bilgi birikimiyle her antropolog bir kültüre eşsizliğini kazandıranın asla o kültürün değerlerinin, toplumsal örgütlenmesinin ve ekonomisinin bir tanımlaması içine sıkıştırılamayacağını bilir. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu her gün başka olasılıklara değil de, mevcut olasılıklara açılan bir dünyada uyanan bireylerin bilincinde yatar. Bunlar ortak deneyimin kavramsal ve fiziksel ufuklarını oluşturur ve ona anlamını ve özel karakterini verir. Yayılan deneyimin artarak çoğalan etkisine yakınlaşan iyi bir film ya da kitap bilginin diğer türlerini açıklayan bir farkındalık yaratabilir.

En iyi etnografik filmlerde izleyicinin aklı kadar duyuları ve duygularını da dahil etme girişimi vardır. Flaherty her zaman kültürel tutumlar üzerinde bir etki olarak fiziksel çevrenin farkında olmamızı sağladı. The Hunters *'da Marshall ava eşlik eden sürekli hayal kırık-*

lıklarını öne çıkararak, Buşman toplumsal ilişkilerindeki dayanışma ve sabrı tanımlar. Bu tip filmler yazılı bir antropolojik çalışmada mevcut olan bilgiyi yinelemez. Bunun yerine izleyiciyi bir halkın yaşamının ortamı ve pratiğiyle karşı karşıya getirir.

1930'lu yıllarda Stocker ve Tindale'in çektiği bazı Avustralya araştırma filmlerinde, filmin izleyiciyi kendisininkinden farklı bir yaşam deneyiminin içine yerleştirebileceği telkini vardır. Farklı sahnelerin dolaylı amacı bir grup Aborijinin özel etkinliklerini göstermek iken, onların yaşamının diğer öne çıkmayan yönleri önemli bir tematik yapıyı sağlamaya yetecek kadar yinelenir. Bunun bir örneği köpeklerin rolüdür. Onlar dikkatimizi çekmezler ama yine de hep oradadırlar ve giderek bu insanların köpeklerin sahibi olmadığı ama köpeklerin onların arasında yaşadıkları anlaşılmaya başlanır. Erkekler bir ateşin etrafında otururlar, köpekler onların arasındadırlar, sıcaklığı paylaşırlar. Uyuduklarında köpekler de onların arasında uyur. Bu belki önemsiz bir noktadır ve şüphesiz bu toplumda köpekler hakkında öğrenilmesi gereken daha çok şey vardır, ama yine de küçük bir göçebe grubundaki yaşamın niteliğini anlamada önemli görünür.

Asen Balikci'nin Nestilik Eskimoları üzerine filmlerinden birinde, küçük bir çocuğun bir martıyı yakaladığı, onu yavaşça ve acemice taşa tutarak öldürdüğü, daha sonra da zafer kazanmış bir edayla martıyı annesine getirdiği ve annenin de oynaması için martının ayaklarını koparark çocuğa verdiği bir sahne vardır. Çocuk uzun süre bu ayakları her birini bir elinde tutarak yerde sürükler. Kameraman birbirini izleyen bu olayları takip etmede çok başarılıdır ve bütünlüğü içinde bu sahne başka bir yaşam tarzından bir şeyleri olağanüstü kısa ve özlü olarak açığa vurur. Bu sahne çocukların sosyalleşmesi ya da onların yaşama veya acı çekişe yönelik tutumları ya da anneleriyle ilişkilerinden daha fazlasını anlatır. Bazı sezgisel araçlarla bizi kültürün diğer yanlarını – hareketliliğini, ekolojisini, inançlarını – anlamaya daha iyi hazırlar.

Bu türden başka izole ayrıntılar aktarılabilirdi, ama burada önemli görünen, bir filmin bir halkın duygusal yaşamına birden nüfuz edebildiği beklenmedik üsluptur. Yönetmen bu tip görünümlerin peşinden koştuğunda riske girer, çünkü başka bir kültürün yanlarına yanlış bir anlam yüklemeye karşı tedbir almalıdır. Ama o aynı zamanda da kendi toplumu ile başka bir toplumun arasında durur ve iki toplum arasındaki aracı olarak, kendi anlayışını bir kaynak olarak sadece onun filmine sahip olanlara yaymak için yollar bulmalıdır. Onun malzeme seçimi kısmen bunun muhtemelen nasıl anlaşılacağına dair yargısından etkilenmek zorundadır. Bu nedenle asla kendi kültüründen tamamen bağımsız, asla tam bir kültürel rölativist olamaz.

Etnografik sinemacı günümüzde toplumsal davranışın birçok düzeyinden seçim yapma ve insana dair hem antropolojik hem de estetik olarak değerli olan bir belge üretmek için bunları birleştirmenin araçlarına sahiptir. Onu ilgilendiren şey kısmen geleneksel etnolojinin konusudur; ancak başka birçok şey herhangi bir toplumdaki belgesel sinemacıların ilgilerini yansıtır: zaman, mekan ve insan deneyiminin bir doğrudanlığını yakalamak.

Antropologlar gibi, etnografik sinemacılar da oldukça entelektüelleştirilmiş "beyaz adamın sorumluluğu" biçimine varan belirli bir kibrin farkında olmalıdırlar. Film endüstriyel uygarlığın bir ürünüdür, ancak bu, filmin geçiş aşamasında bulunan toplumlarda yaşayan insanlar tarafından etkili olarak kullanılamayacağı anlamına gelmez. Bazen Jean Rouch'un Batı Afrika hakkında, Batı Afrikalılar bu araca sahip olsaydı yapabilecekleri türden filmler yapmaya çalıştığı hissedilir. Senegal'den Ousmane Sembène gibi bazı yönetmenler artık araçları bulmuşlardır ve bunlar yetenekli yönetmenlerdir.

Gelişmekte olan ülkelerdeki sinemacıların eğitimi belki de etnografik film-yapımının ayrılmaz bir bileşeni olarak yapılmalıdır ve bu, eğer bölgesel etnografik film merkezleri kurulursa, uygulanabilecek bir programdır. Amaç, John Adair'in ve Sol Worth'un Navajolar arasında yaptığı denemelerde teşvik edilen türden "naif" film-yapımı değil, daha çok deneyimli ve bağlanmış sinemacıların yaratılması olurdu. Bu önemlidir, çünkü hiçbir şey söylemeyen, kendi kültürünün inceliklerini çok az açığa vuran film yapmak yeterince zordur. Amatör filmler bütün toplumlarda benzer görünmeye yöneliyor. Adair'in ve Worth'un projelerinden çıkan en "Navajo" filmi aslında eğitimi ve deneyimi kendisini kameraya başkalarından çok daha hızlı bir biçimde hakim olmaya hazırlamış ve naiflikle hiç ilgisi olmayan sinemacı tarafından çekildi.

O toplumun sinemacısının toplumunun yanlarını dışardan gelenden daha iyi anlayacağı zorunlu bir doğru değildir. Gerçekten de, neden böyle olmayabileceğinin birçok nedeni vardır. Film-yapımının, Japon ve Hint gibi, Batılı olmayan okullarının değeri, bizi herhangi bir kültüre tek yanlı bir yaklaşımın yetersizliğine ikna eder. Batılı olmayanların kendi toplumları hakkında yaptıkları filmler, etnografik sinemacıların yaptıklarına göre daha az antropolojik yönelimli olabilir, ama bu onların antropolojiye daha az uygun olacağı anlamına gelmez.

Diğer toplumlarda film-yapımını teşvik ederken, bizler de başlangıçta öngörmediğimiz bir biçimde bundan yararlananlar olabiliriz. Uzun vadede, kendi ülkelerinde filmler yapmış olan yönetmenlerin bazılarının etnografik süreci tersine çevirmesi ve kamerayı bize yöneltmesi olasıdır.

WESTERN'İN EVRİMİ*[1]

André BAZIN

II. Dünya Savaşı'nın arifesinde Western tam bir mükemmellik aşamasına varmıştı. 1940 yılı kaçınılmaz görünen bir gelişmenin ötesindeki bir noktaya işaret eder. Bu, savaşın dört yılının geciktirdiği ve daha sonra onu kontrol etmeksizin olsa da değiştirdiği bir gelişmedir. Stagecoach *(*Posta Arabası, *John Ford 1939) klasik mükemmelliğe ulaşan bir üslubun olgunlaşmasının ideal bir örneğidir. John Ford toplumsal mit, tarihsel yeniden oluşturma, psikolojik gerçek ve Western mizanseninin geleneksel teması arasında ideal bir denge kurdu. Bu öğelerin hiçbiri birbirine hükmetmez.* Stagecoach *bir tekerlek gibidir, öylesine mükemmel yapılmıştır ki, her durumda kendi ekseni üzerinde dengede durur. 1939-1940 yıllarındaki bazı yönetmenleri ve film adlarını listelememe izin verin: King Vidor,* Northwest Passage *(*Kuzeybatı Geçidi, *1940); Michael Curtiz,* The Santa Fe Trail *(1940) ve* Virginia City *(1940); Fritz Lang,* The Return of Frank James *(1940) ve* Western Union *(1940); John Ford,* Drums Along the Mohawk *(*Vahşi Koşu, *1939); William Wyler,* The Westerner *(1940); George Marshall, Marlene Dietrich'in başrolde oynadığı* Destry Rides Again *(1939).*[2]

Bu liste önemlidir. Kariyerlerine yirmi yıl önce neredeyse anonim *olarak seri halinde Western çekerek başlamış ve kariyerlerinin zirvesinde Western'e dönmüş ünlü yönetmenleri – hatta yeteneği hiç de bu türe uygun görünmeyen Wyler'ı – gösterir. Bu durum 1937 ile 1940 arasında Western'lerin çok yaygın olmasıyla açıklanabilir. Belki de Roosevelt döneminde savaştan önceki ulusal bilinç duygusu buna katkıda bulundu. Western'in kökleri doğrudan ya da dolaylı olarak yücelttiği Amerikan ulusunun tarihinde olduğu sürece, böyle düşünmeye yöneliriz.*

*[1] Bazin, André. (2005). "The Evolution of Western." *What is Cinema?*. Vol. II. Berkeley: University of California Pres. 149-157.

[2] Bu filmin hayal kırıklığı yaratan bir yeniden yapımı yine George Marshall tarafından Audie Murphy ile birlikte 1955'te çekildi.

Bu dönem kesinlikle J.-L. Rieupeyrout'un Western'in tarihsel gerçekçiliği argümanını destekler.[3]

Ancak su götürmez bir gerçek paradoks sonucu, savaş yılları haklı olarak Western'i Hollywood repertuarından neredeyse tamamen sildi. Düşününce, bu şaşırtıcı değildir. Tıpkı Western'lerin diğer serüven filmlerinin aleyhine çoğalması ve sevilmesi gibi, savaş filmi de en azından geçici olarak Western filmlerini pazardan dışladı.

Savaşın fiilen kazanıldığı görünür görünmez ve hatta barışın kesin olarak sağlanmasından önce, Western yeniden ortaya çıktı ve çok sayıda yapıldı, ancak onun tarihinin bu yeni evresi daha yakından incelenmeyi hak eder.

Bu türün ulaşmış olduğu mükemmellik ya da klasik aşama, Western'in yeni unsurları ortaya çıkararak varlığını sürdürmek zorunda olduğu anlamına geldi. Her şeyi o ünlü birbirini izleyen estetik dönemler yasasıyla açıklıyor gibi yapmıyorum, ama onu burada gündeme getirmeyi engelleyen bir kural yoktur. John Ford'un yeni filmlerini düşünün. My Darling Clementine *(*Kanun Harici, *1946) ve* Fort Apache *(*Kan Kalesi, *1948) pekala* Stagecoach*'un klasisizminin barok süslemesinin örnekleri olabilirdi. Her ne kadar bu barok kavramı belirli bir teknik biçimciliği veya şu ya da bu senaryonun göreceli değerini açıklayabilirse de, bunun daha karmaşık bir evrimi doğrulayabileceğini düşünmüyorum. Bu evrim şüphesiz 1940'ta ulaşılan mükemmellik düzeyiyle ilişkili olarak ve aynı zamanda da 1941-1945 arasındaki olaylar açısından açıklanmalıdır.*

Savaş sonrasında Western'in benimsediği bütün biçimlere "süper-Western" diyelim. Açıklamamızın amaçları açısından bu terim her zaman karşılaştırılabilir olmayan fenomenleri bir araya getirecektir. Bu, negatif zeminlerde, 1940'ların klasisizmine ve sonucu olduğu geleneğe karşıt olarak kesinlikle doğrulanabilir. Süper-Western sadece kendisi olduğu için mahcup olabilecek bir Western'dir ve varlığını haklılaştırmak için ek ilgi alanları arar – estetik, sosyolojik, ahlaki, psikolojik, politik ya da erotik bir ilgi, kısacası türe yabancı ve onun zenginleştirdiği sanılan bir nitelik. Bu konuya daha sonra döneceğiz. Ancak ilk olarak savaşın 1944 yılı sonrasındaki Western'in evrimi üzerindeki etkisini belirtmeliyiz. Süper-Western olgusu muhtemelen yine ortaya çıkardı, ama içeriği farklı olurdu. Savaşın gerçek etkisi, savaş bittiğinde derinden hissedildi. 1945 yılı sonrasında doğal olarak savaşın esin kaynağı olduğu önemli filmler yapıldı. Ancak dünya savaşı yalnızca Hollywood'a seyirlik sahneler değil, aynı zamanda en azından birkaç yıl için üzerinde düşüneceği

[3] *Le Western ou le cinéma américain par excellence.* Collection Septième Art. Editions du Cerf. Paris. 1953.

konular sağladı ve aslında buna zorladı. Biçimsel olarak Western'in yalnızca malzemesi olan tarih çoğu kez onun konusu olacaktır. Bu özellikle Kan Kalesi *için doğrudur. Bu filmde Kızılderililerin politik rehabilitasyonunun başlangıcını izleriz ve bu filmin ardından* Bronco Apache*'ye kadar çok sayıda Western yapıldı ve bunlar arasında Delmer Davis'in* Broken Arrow*'u (*Kırık Ok, *1950) özel bir örnektir. Ancak savaşın daha köklü etkisi şüphesiz daha dolaylıdır ve sinema her nerede geleneksel temanın yerine toplumsal ya da ahlaki temayı geçirdiyse onu bulmak için aranmalıdır. Bunun kökeni* High Noon*'un (*Kahraman Şerif, *Fred Zinnemann, 1952) uzaktan ilişkili olduğu William Wellman'ın* Ox-Bow Incident*'ı (*Ox-Bow Olayı*) yaptığı 1943'e kadar gider. (Ancak Zinnemann'ın filminde incelenen kudurmuş McCarthyciliktir.)*

Erotizm, kapak kızlarının zaferinden ortaya çıktığı kadar, savaşın en azından dolaylı bir sonucu olarak da görülebilir. Bu belki de Howard Hughes'un Outlaw *(*Kanundışı, *1943) filminin gerçeğidir. Aşk Western için bütünüyle yabancı bir amaçtır. Böyle olduğu için de, erotizmin dramatik bir atlama tahtası olarak ortaya çıkışı bundan sonra bu türün yalnızca kadın kahramanın seksi cazibesini daha iyi ortaya çıkarmak için bir yaldız olarak kullanıldığını akla getirir. Kuşkusuz* Duel in the Sun*'da (*Kanlı Aşk. *King Vidor, 1946) amaçlanan budur, ki bu filmin gösterişli lüksü, biçimsel zeminlerde olsa bile, filmi bir süper-western olarak sınıflamaya ilave bir neden sağlar.*

Yine de High Noon (Kahraman Şerif, *Fred Zinnemann,* 1952) *ve* Shane *(*Vadiler Aslanı, *George Stevens, 1952) Western türünün kendisi ve sınırları hakkında edindiği bilincin bir sonucu olarak geçirdiği değişimi en iyi gösteren iki filmdir. Birinci filmde Fred Zinnemann çerçeveleme estetiği ile ahlaki dramayı birleştirir.* High Noon*'a burun kıvıranlardan biri değilim. Bunu iyi bir film olarak değerlendiririm ve Stevens'in filmine tercih ederim. Foreman'ın senaryosuyla örnek teşkil eden bu büyük yetenek, pekala başka bir tür içinde geliştirilebilecek bir öyküyü geleneksel Western temasıyla birleştirebildi. Başka bir deyişle Zinnemann bir içerik gereksinimiyle bir biçim olarak Western'i işledi.* Vadiler Aslanı *'na gelince, bu film "süper-Western'leşme"de zirvedir. Aslında bu filmle Stevens Western'i – Western vasıtasıyla – haklılaştırmaya kalkışır. Diğerleri açık temaları dolaylı yoldan mitlerden çıkarmak için ellerinden geleni yaparlarken,* Vadiler Aslanı *'nın teması mittir. Bu mit içinde Stevens iki ya da üç Western temasını birleştirir, en önemlisi kutsal kasenin peşindeki serüvenci şövalyedir ve Stevens'ın ona beyaz elbise giydirdiğini kimse gözden kaçırmayacaktır. Beyaz giysiler ve beyaz bir at Western'in Maniheist*[*4] *dünyasında kanıksanmıştır, ancak*

[*4] Manilik: M.S. 3. ve 5. yüzyıllar arasında rağbet bulan ve Zerdüştlük mezhebinden esinlenip hem Allah'a hem de Şeytan'a inanan bir mezhep. (Ç.)

Alan Ladd'in kostümünün bir simgenin anlamını bütün ağırlığıyla taşıdığı açık olduğu halde, Tom Mix'te bu yalnızca iyilik ve cesaretin giysisiydi. Bu nedenle tam bir daireye gireriz. Dünya yuvarlaktır. Süper-Western Rocky Dağları'nda kendisini yeniden bulmak için kendisinin çok ötesine geçmiştir.

Eğer Western yok olmak üzere olsaydı, süper-Western onun yozluğunun, nihai çöküşünün mükemmel dışavurumu olurdu. Ancak Western kesinlikle Amerikan komedisi ya da suç filmine göre tamamen farklı bir hammaddeden yapılır. İnişleri ve çıkışları onun varlığını çok fazla etkilemez. Onun kökleri verimli Hollywood toprağının altında yayılmaya devam ediyor ve insan bazılarının birbirinin yerini aldığı baştan çıkarıcı ama steril melez türlerin ortasında, fışkırarak ortaya çıkan yeşil ve güçlü fidanları görünce hayrete düşüyor.

İlk olarak, süper-Western'in ortaya çıkışı yalnızca oldukça sıra dışı yapımları etkilemiştir: A-filmi ve süper-prodüksiyon ürünlerini. Bu yüzey sarsıntıları televizyonda ikinci kuşak gençliğin bile izlemiş olduğu (Hopalong Cassidy'nin başarısı buna şahittir ve keza en basit biçimiyle bile mitin canlılığını kanıtlar) ister at sırtında geçen isterse müzikal Western olsun, ticari özü, aşırı-ticari merkez bloğu rahatsız etmemiştir. Yeni kuşakların bunları benimsemesi gelecek yıllardaki birkaç dönemi daha garantiler. Küçük bütçeli Western'ler Fransa'ya hiç gelmedi ve Amerikan dağıtım şirketleri personelinin bu filmlerin varolduğunu söylemesinden hoşnut olmak zorundayız. Onların estetik ilgisi, bireysel olarak, sınırlı olsa da, diğer yandan onların varlığı bu türün genel sağlığı için muhtemelen belirleyicidir. Ekonomik verimliliği azalmamış olan bu "daha alt" katmanlarda geleneksel Western kök salmayı sürdürmüştür. İster süper-Western olsun, isterse olmasın, hiçbir zaman entelektüel ya da estetik mazeretlere sığınmaya çalışmayan B-Western'siz olmadık. Gerçekten, B-filmi anlayışı, her şey anlamı yüklediğiniz terazinin ne gösterdiğine bağlı olduğundan tartışmaya açıktır. Hakkında konuştuğum yapımlar içtenlikle ticari, muhtemelen oldukça pahalı, kabul edilmeleri yalnızca bir başrol oyuncusunun ününe ve entelektüel hırsları hiç olmayan güçlü bir öyküye dayanan filmlerdir. Henry King'in yönettiği ve başrolünde Gregory Peck'in oynadığı The Gunfighter *(1950) kaçmaktan bezgin ama yine de yeniden öldürmeye zorlanan klasik katil temasının büyük ölçüde sınırlanmış dramatik bir çerçeve içinde işlendiği bu çekici yapım tipine mükemmel bir örnektir. William Wellman'ın yönettiği ve başrolünde Clark Gable'ın oynadığı* Across the Wide Missouri *(*Kunduz Avcıları, *1951) ve özellikle de aynı yönetmenin yönettiği* Westward the Women'ı *(*Kadınlar Seferi, *1951) da sayabiliriz.*

Rio Grande'*de (*Aslanlar Diyarı, *1950) John Ford açık bir biçimde yarı-seri formatına ya da ne olursa olsun ticari geleneğe – romans*

*vd – geri dönmüştür. Bu nedenle bu listede, McCarthyciliğin yaptığı tasfiyelerin kendisine eski zaman temalarının alanını genişletme şansını sunduğunda bile (*Silver Load – Gümüş Madeni, *1954) eski Üçlü Grup*[5] *stilini asla terk etmemiş olan eski günlerden bir yaşlıyı, Allan Dwan'ı görmek şaşırtıcı değildir.*

Hâlâ belirtmeyi istediğim birkaç nokta var. Şimdiye kadar yaptığım sınıflamanın yetersiz olduğu anlaşılacaktır ve artık Western türünün evrimini Western türünün kendisiyle açıklamamalıyım. Bunun yerine belirleyici bir faktör olarak auteurleri *daha fazla göz önünde tutmalıyım. Süper-Western'in fazla etkilemediği göreceli olarak geleneksel yapımlar listesinin yalnızca, daha savaştan önce hızlı-hareketli serüven filmlerinde uzmanlaşmış tanınmış yönetmenlerin adlarını içerdiği şüphesiz görülecektir. Onların filmlerinin Western'in ve yasalarının sürekliliğini onaylaması sürpriz olmayacaktır. Gerçekten de, Howard Hawks süper-Western'in itibarının zirvesinde olduğu dönemde, bazı toplumsal tezlerle ya da aynı kapıya çıkan, yapıma verilen biçimle dikkatimizi başka yöne çekmeksizin eski dramatik ve gösterişli temalara dayanan hakiki bir Western'e dönmenin her zaman olanaklı olduğunu gösterme itibarına sahip olmalıdır.* Red River *(*Kanlı Nehir, *1948) ve* The Big Sky *(1952) Western'in başyapıtlarıdır ama onlarla ilgili barok ya da yoz hiçbir şey yoktur. Aracın (film) anlaşılması ve bilincinde olunması öykünün içtenliğine mükemmel bir biçimde uyar.*

Yönetmenin türe yönelik öznel tavrından ziyade anlatı stiline bir göz atarak, sonunda sıfatımı seçeceğim. Hâlâ adlandırmam gereken Western'lerin – görüşüme göre en iyileri – "romansal" olduğunu serbestçe söylüyorum. Bununla geleneksel temalardan ayrılmadan, bu filmlerin, karakterlerinin, bir roman kahramanından beklediğimiz çekici bireyselliklerinin, psikolojik yapılarının özgünlükleriyle içerden zenginleştiklerini kastediyorum. Açıkçası biri Stagecoach *'un psikolojik zenginliği hakkında konuştuğunda, alışılmış tarzda konuşuyordur ve konuşması özel bir karakter hakkında değildir. Sonuncusu (karakter) için Western'in yerleşik oyunculuk kategorileri içinde kalırız: Bir banker, dar görüşlü bir kadın, iyi yürekli bir fahişe, kibar bir kumarbaz vs.* Run for Cover*'da (*Kanlı İntikam, *Nicholas Ray, 1955) bu yine başka bir şeydir. Durum ve karakterler gelenek üzerine hâlâ yalnızca çeşitlemelerdir, ama ilgimizi çeken, onların bol oluşlarından çok biriciklikleridir. Aynı zamanda Nicholas Ray'in her zaman sevgili konusunu, yani gençliğin şiddeti ve gizemini işlediğini de biliyoruz. Western'in içerden bu "romanlaşmasının" en iyi örneğini, Mankiewicz'in* House of Strangers *(1949) filminin tek Western yeniden yapımı olduğunu yalnızca*

[5] Üç Amerikan film-yapım şirketinin, Keystone, KayBee ve Fine Arts'ın birleşmesi.

bizim bildiğimiz Edward Dmytryk'in Broken Lance *(*Kırık Mızrak, *1954) adlı film sağlar. Bilmeyen için* Kırık Mızrak *yalnızca daha birey özelliği kazanmış karakterler ve daha karmaşık ilişkilerle diğerlerinden daha ustaca olan ama hiç de az olmayan katılıkla iki ya da üç klasik temanın sınırları içinde kalan bir Western'dir. Aslına bakarsanız, Elia Kazan başrolünde Spencer Tracy'nin oynadığı* Sea of Grass*'ta (1947) büyük bir sadelikle psikolojik olarak bir miktar benzer konuyu işlemiştir. En iyi B-Western'i ile romansal Western arasında birçok ara dereceyi düşünebilirsiniz ve benim sınıflamam kaçınılmaz olarak keyfidir.*

Yine de aşağıdaki düşünceyi öneriyorum. Tıpkı Walsh'un geleneksel ustaların en önemlisi olması gibi, Anthony Mann de genç romansal yönetmenlerin en klasiği olarak görülebilir. Son yılların en güzel ve gerçek Western'ini ona borçluyuz. Gerçekten de, The Naked Spur*'un (*İdam Mahkumu-Çıplak Mahmuz, *1953) yaratıcısı muhtemelen diğerlerinin yalnızca ara sıra saldırılar düzenledikleri bir alanda uzmanlaşmış görünen tek savaş sonrası Amerikalı yönetmendir. Her durumda, Mann'in filmlerinin her biri Western'e yönelik etkileyici ve içten bir tutumu, Western temalarının içine girme ve orada çekici karakterler yaratma ve cazip durumlar türetme yönünde kendiliğinden bir samimiyeti açığa vurur. Bir Western'in ne olduğunu ve bu türün bir yönetmende önceden varsaydığı nitelikleri öğrenmek isteyen herkes başrolünde Robert Taylor'un oynadığı* Devil's Doorway *(1950) ve başrollerinde James Stewart'ın oynadığı* Bend of River *(*Fedailer Kervanı-Irmağın Dönemeci, *1952) ve* The Far Country*'yi (*Alaska Fatihi, *1954) izlemek zorundadır. Bu üç filmi bilmiyorsa bile, yalnızca bunların en iyisi olan* The Naked Spur*'u bilmek zorundadır. Sinemaskopun, Anthony Mann'i doğal yönetme yeteneğinden, lirik olanı dikkatle kullanmasından ve hepsinden çok, filmlerinde Western'in ve sonuç olarak Üçlü Grup günlerinin kayıp büyük sırrını yeniden yakaladığı – ama artık mit kahramanı değil, roman kahramanı düzeyinde yakaladığı – gerçek ruhu olarak görünen insan ve doğayı, açık hava hissini bir araya getirmede etkililiğin şaşmaz kesinliğinden yoksun bırakmayacağını umalım.*

1950'lerdeki Western filmlerine hangi sıfatın en iyi uyacağı konusunda çok tereddüt ettim. Başlangıçta "duygu," "duyarlılık," "lirizm" gibi sözcüklere yönelmem gerektiğini düşündüm. Ne olursa olsun, bu sözcüklerin bırakılmaması gerektiğini ve bunların süper-Western'le karşılaştırılınca, en azından izleyicinin hayran olmadan önce düşünmesini gerektirmesi derecesinde neredeyse her zaman entelektüel olan modern Western'in karakterini çok hoş bir biçimde tanımladıklarını düşünüyorum. Listelemek üzere olduğum bütün etiketler, High Noon*'dan daha az ustaca olmasa da, en azından* önyargısız *olan ve yeteneğin her zaman tarihin hizmetçisi olduğu*

ve anlamın tarihin ardında olmadığı filmlere aittir. Belki de benim önermiş olduklarımdan daha uygun olan ve daha yararlı bir bileşen sağlayan başka bir sözcük vardır – "içtenlik." Bu sözcükle, yönetmenlerin "bir Western yaptıklarının" bilincinde olduklarında bile türle kurallara göre oynadıklarını kastediyorum. Sinema tarihinde varmış olduğumuz aşamada naiflik tasavvur edilemez, ama süper-Western naifliğin yerine değeri ya da sinizmi geçirse de, içten olmanın hâlâ mümkün olduğunun kanıtına sahibiz. Joan Crawford'un ölümsüz ünüyle Johnny Guitar*'ı (1954) çeken Nicholas Ray ne yapıyor olduğunu açıkça bilir. Bu türün retoriğinin* Shane*'in yönetmeni George Stevens'dan daha az farkında değildir ve ayrıca senaryo ve yönetmen mizahtan yoksun değildir; ancak Ray filmine yönelik küçümseyici ya da babaca koruyucu bir tutumu hemen benimsemez. O, filmiyle birlikte eğlenebilir ama filmden eğlenmez. Söylemek zorunda oldukları şüphesiz Western'in değişmeyen mitolojisinden daha kişisel ve ustaca olsa bile, Western'in sınırlarıyla konuşmak zorunda olduğu sınırlamasını hissetmez.*

Aynısı, verilen bütün onaylardan dolayı, Saskatchewan *(1954) adlı filmi Amerikan tarihinden ödünç almanın klasik bir örneği olan Raoul Walsh için de geçerlidir. Ancak onun diğer filmleri bana – biraz yapmacık olursa bağışlayın – arıyor olduğum geçişi sağlar:* Colorado Territory *(1949),* Pursued *(*Takip, *1947) ve* Along the Great Divide *(1951) bir anlamda, hoş bir biçimde geleneksel damar içinde yapılmış, B-düzeyinin hemen üzerindeki Western'lerin mükemmel örnekleridirler. Bir tezin izi kesinlikle söz konusu değildir. Karakterlerle başlarına gelenler nedeniyle ilgileniriz ve Western temasına aykırı bir biçimde onların başına hiçbir şey gelmez. Ancak eğer onların yapılma tarihlerini bilmiyorsak, onlarla ilgili olarak onları hemen daha yakın dönem yapımların arasına yerleştirmemizi sağlayan bir şeyler vardır ve tanımlamak istediğim de bu "bir şeylerdir."*

Yukarıdaki örnekler yeni bir stilin ve yeni bir kuşağın aynı anda ortaya çıktığını gösterir. Bu hem fazla ileri gitmeye hem de romansal Western'in film-yapımına savaştan sonra başlayan genç yönetmenlerce yaratılmış bir şey olduğuna inandırma naifliğine varırdı. Bu niteliğin örneğin The Westerner*'de açık olduğunu ve* Red River *ve* The Big Sky*'da bu nitelikten bir şeyler olduğunu belirterek bunu haklı olarak çürütebilirdiniz. İnsanlar, kişisel olarak ben farkında olmasam da, Fritz Lang'in* Rancho Notorious*'unda (*Yaylalar Kraliçesi – Kulübe, *1952) bu nitelikten fazlasıyla bulunduğuna beni ikna ediyorlar. Her şeye rağmen King Vidor'un mükemmel* Man Without a Star *(1954) adlı filminin aynı bakış açısıyla Nicholas Ray ile Anthony Mann arasında bir yerlere yerleştirilmesi gerektiği kesindir. Ancak biz daha genç yönetmenlerin yaptıklarının yanına yerleştirmek için daha yaşlı ustaların üç ya da dört filmini bulabiliriz. Her*

şeye rağmen, hem klasik hem de romansal olan Western'den keyif alanlar ağırlıklı olarak daha genç yönetmenlerdir. Robert Aldrich Apache *(1954) ve özellikle de* Vera Cruz *(*İstiklal Kahramanları, *1954) filmleriyle bunun en son ve parlak örneğidir.*

Geriye Sinemaskop sorunu kalıyor. Bu işlem Broken Lance, *Henry Hathaway'in (hem klasik hem de romansal ama büyük yaratıcılıkla işlenmemiş iyi bir senaryo olan)* Garden of Evil *(*Şeytanın Bahçeleri, *1954) ve Burt Lancaster'ın hem yönettiği hem de başrolünde oynadığı ve Venedik Film Festivali'nde hayal kırıklığı yaratan* The Kentuckian *(1955) için kullanıldı. Mizansenin önemine bir şeyler eklemiş Sinemaskoplu tek film biliyorum, o da Joseph LaShelle'in görüntü yönetmenliğini yaptığı Otto Preminger'in* River of No Return *'dür (*Dönüşü Olmayan Nehir, *1954). Ekranın büyültülmesi başka bir yer için gerekmezken, bu yeni formatın, geniş-açık uzamlarının ve sıkı at sürüşlerinin geniş ufukları gerektirdiği Western'leri yenileyeceğini ne kadar sıklıkla okuduk ya da yazdık? Bu çıkarım çok uygun ve belki de doğru görünüyor. Sinemaskop kullanımının en ikna edici örnekleri* East of Eden *(*Cennet Yolu, *Elia Kazan, 1955) gibi psikolojik filmlerde olmuştur. Paradoksal bir şekilde geniş ekranın Western'ler için uygun olmadığını ya da bu filmlere hiçbir şey eklemediğini söyleyecek kadar ileri gitmezdim, ama Sinemaskopun bu alana kesin hiçbir şey eklemeyeceği bana şimdiden kabul edilmiş bir gerçek olarak görünüyor.*[6]

Western, ister standart oranlarda ister Vistavision ya da isterse süper-geniş ekranda olsun, torunlarımızın hâlâ bilmesine olanak sağlanacağını umduğumuz Western olarak kalacaktır.

[6] Bunun güven tazeleyen bir örneği, Anthony Mann'in Sinemaskopu yeni bir format olarak değil, ama karakterin etrafındaki uzamın genişlemesi olarak kullandığı *The Man From Laramie*'dir (1955).

TÜR: ED BUSCOMBE'YE BİR YANIT*[1]

Richard COLLINS

Ed Buscombe'nin Screen*'in son sayısında (Vol. 11, no. 2) yayımlanan yazısı, film eleştirmenlerinin edebiyat eleştirmeninin 'sayfa üzerindeki sözcüklerine' benzeyen bir eleştirel prosedürü desteklemelerini olanaksız kılmıştır: Artık bir filmi ya da auteur'ü anlamada bağlamın önemini kabul etmek zorundayız. Ancak ben onun türü açıklayışından birçok noktada ayrılıyorum ve alternatif bir gücü sunmayı, filmlerin tanımlanması, anlaşılması ve sınıflanması için daha doğru ve yararlı bir prosedürü ortaya çıkarabilecek auteur kuramına daha da yakınlaşmayı isterdim. Ed Buscombe gibi, ben de açıklamamın merkezine Western'i alacağım.*

Bir Western'i bir Western yapan açıkça bir şeyler – Rio Bravo *(*Kahramanlar Şehri. *Howard Hawks, 1959),* The Tall Men, Apache *ve* Union Pacific *gibi birbirine benzemeyen ve farklı olan filmler arasında ilişki kuran nitelikler vardır; bir iç ve dış biçimler konusu olarak türün yapısını tanımlaması itiraz kabul etmez, ama ben yararlılığının sınırlı olduğunu düşünüyorum. Dahası Ed Buscombe'nin üslubu, tehlikeyi kabul etmesine rağmen, kural koyucu olmaya yönelir: "Sonenin yapısının başka bir şeyden ziyade çok kişisel türde bir aşk şiiri yazmada başarılı olmanızı sağlaması çok olasıdır."*

Başarı olasılığı sorusunu, yanıta duyarlı hale getirecek bir ölçütü formüle etmek kuşkusuz imkansızdır, ancak bu önermenin yalnızca Shakespeare'in sonelerinde görülen çok çeşitli temalara ya da ilgi alanlarına değil, aynı zamanda çağdaş uygulamayı daha fazla temsil eden Norman Ault'un The Elizabethan Lyric*'ine de dikkat etmeye davet ederek sorgulanabileceğini düşünüyorum. Bu nedenle sinemada da bir dizi biçimsel öğeler grubunun ifade edilmesi, yazarı kural koyucu tanımlamalara yöneltir: "Eğer bir Western yapacaksanız, belirli temaları ya da konuları düşünmeye yönelmeyeceksiniz."*

*[1] Collins, Richard (1970). Genre: A Reply to Ed Buscombe." *Screen*, Vol. 11 (4-5): 66-75

Belki bu kendi içinde çok önemli değildir, ama önemli olan, bu öğretinin nitelediği eleştirel prosedürün yazarı hiç de karakteristik olmayan bir biçimde tek tek filmler üzerine yararsız ve yanıltıcı yorumlara yöneltmesidir. O Winchester 73 *(*Korkunç İntikam, *Anthony Mann, 1950) filmi için, "film yalnızca öyküyü bir arada tutmak için birleştirici bir araç olan silah üzerine değildir. Diğer bütün filmler gibi, bu film de insanlar hakkındadır," der. Değişmez biçimde insan-merkezli bir sinema yalvarısının oldukça duygusal romantizmini geçerken belirtelim,* Winchester 73*'deki silah kesinlikle filmde hayati bir rol oynar mı? Winchester bir tılsımdır; Ortaçağ romansındaki silahların boyutlarını üstlenir – mükemmelin, hakikinin varlığı insan davranışının iç rahatlatıcı özellikleri içinde biçimlenir. Tılsımın varlığı içinde bütün insanlar gerçekten oldukları gibi davranırlar; böylece Lin ve Dutch çılgın çocukluk rekabetine geri dönerler, bir durumda arkadaşlık, cömertlik ve adalet kapasitesiyle yatışırlar, öteki durumda suç, şiddet ve acımasız bireycilik yönünde bir tercihle öfke dolu olurlar. Winchester bir anlamda ilahi bir nesne, teknolojinin görünümünün bir simgesidir, çelişkili, hatalı ve karmaşanın hüküm sürdüğü bir dünyada o tek başına tutarlı, mükemmel ve güzeldir.*

Ed Buscombe'nin açıkladığı biçimsel öğeler grubu çoğunlukla ikonografiktir ve bu ikonografik terimler içinde o, tür içinde yatan tutarlılığın öğelerini görür. Alternatif yapı ya da tema şemalarını reddeder:

> Yapı nosyonu birçok olanağı açmaz. Western'lerin olay örgüleri arasında önemli bir benzerliğin olduğunu öne sürmek aşırı zor görünür.
>
> Türler içinde temalardan ve arketiplerden söz etmek mümkün olduğu halde ... sonuçta bu çok fazla yardımcı değildir ... onlar türler içinde sınıflanamayacak filmlerde de vardırlar ve dahası sinemanın yanı sıra diğer sanat biçimleri içinde de ortaya çıkarlar.

Ed Buscombe'nin içinde tür öğelerinin varolabileceği üç alan (ikonografi, yapı ve tema ile ardından gelecekler) tanımlamasıyla hemfikirim. Dediği gibi, bir Western'i bir Western yapan, türü oluşturan ve onun açıklamasını ikonografik bir şema içine yerleştiren bir karşılıklılık yapısı vardır. Kuşkusuz Western'lerde görülen giysilerin, mekanların, silahların vd. teker teker sayılabileceği doğrudur – Man of the West *(*Batı'dan Gelen Adam, *Anthony Mann, 1958) ya da* Rio Bravo*'dan bir kare yanlışlıkla bir gangster ya da bir savaş filminden ya da müzikalden bir kareyle karıştırılamazdı. Ancak bana öyle görünüyor ki, her ne kadar bu öğeler Western'e özel ve özgü*

olsalar da, onlar yaratılıştan anlamlı değillerdir. Bir Western'de karakteristik giysiler giyen bir adamın bu nedenle "saldırgan biçimde erkeksi, yine erkeksi bir tarzda seksi" olduğu doğru değildir. The Gunfighter *'da kasabadaki genç Hunt Bromley karakteristik giysiler giyer ama bu neden güçlü ve erkeksi değildir – ve her ne kadar Randolph Scott ve John Wayne aynı türden giysiler giyseler de, onların anlamlarında farklı bir dünya vardır.*

Görsel uylaşımları oluşturan (aklıma gelmişken, Ed Buscombe'nin öne sürdüğünden çok daha çeşitli ve bu nedenle tanımladıkları tarihsel geçmişe onun olanak sağladığından daha yakın olan) sınırlı bir giysiler, silahlar ve mekanlardan çok uzakta olarak, onlar yalnızca özel bir fiziksel ve zamansal bağlam içinde geçen filmdeki olasılıklardır. Western'ler Amerikan öncüsü – coğrafik ve geçici bir yer değiştirme – hakkındadır ve filmlerin çoğunun yakın ikonografik özdeşliği, onların iç savaş sonrası bağlamda – 1860'tan 1890'a kadar olan otuz yıllık zaman diliminde – geçmelerinden gelir. Eyaletler arası savaşla ilgili şaşırtıcı düzeyde az, bu savaş öncesi Amerika'yla ilgili daha da az, 20. yüzyıl başının hemen sonrasıyla ilgili yine az sayıda film vardır. Ve bu, şiddetin Western'e özgü, ateşli silahların da bu türü oluşturan biçimsel öğelerden biri olması nedeniyle değil, Western'de tanımlanan dönemin, insanların silahlı olduğu ve şiddetin her zaman görüldüğü bir dönem olduğu içindir. Benzer biçimde, az sayıda pasıfist Western'in olmasının nedeni bir 45'lik mermisiyle ölmenin bir alev silahı, napalm ya da Lazy Dog (Vietnam Savaşı'nda kullanılan bir bomba – ç.) ile ölmekten daha az nahoş olması değil, Batı'daki şiddetin savaştaki şiddetten farklı bir tarihsel doğasının olmasıdır. Batı'daki şiddete ya işlenişiyle ya da önlenişiyle, suç eşlik eder ve bu şiddet doğayı düzene sokmak ve sosyal bir yaşam kurmak için öncünün mücadelesinin bir parçasıdır. Pasifizm sorunu sadece Western'de ortaya çıkmaz, tıpkı bir gangster filminde ortaya çıkmadığı gibi: Bu filmlerdeki şiddetin suç dolu doğası, şiddetin toplumsal bir bağlamı ve amacı oluşturmaktan çok kendi içinde bir amaç olarak gösterildiği pasifist bir savaş filmindekinden farklıdır.

Bu türün uzun tarihi boyunca yönetmenler Amerikan öncüsünün tarihinde mevcut çok sayıdaki materyalden bir durumlar, çatışkılar ve motifler repertuarı seçmişlerdir. Bana Western'in bu aksiyon, durumlar repertuarı içinde varolduğu söylenebilir gibi geliyor. Amerikan öncüsünün tarihine yaklaşırken yönetmenler, içinde tarihsel, mitolojik ve kişisel krizlerin yer aldığı bir dizi odak durumu ifade etmişlerdir. İkonografik devamlılık kesinlikle bir Western'i bir gangster filminden ayıran ama tarihten ya da bu dönemin diğer sanat biçimlerinden ayırmayan şeylerden biridir. Bu türün ayrıksı doğasının yeri, filmlerde ve daha az ölçüde Western kurmacasında tekrar

tekrar ortaya çıkan bir anahtar durumlar repertuarının formülasyonu içinde saptanır.

Silahlı çatışma, yenilgiye uğrayan Güney'den gelip başı boş gezenler, süvariler ile Kızılderililerin karşı karşıya gelmesi, pusular, kumar, sığır sürüleri ve demiryolu inşaatları sinemada Western yaşamını vekaleten deneyimlemeyi çok sevenler için tamamen tanıdıktır. Nadir istisnalarla bu durumlar ve olayların başka yerlerde benzeri yoktur: Gangster ve savaş filmlerinde silahlı çatışmalar Western'lerdeki karşı karşıya gelişlerin kişisel, bireysel ve ritüel niteliklerine göre nadiren ayırt edicidir. Müzikal her ne kadar hareket, renk ve uyumun hazzını Western ile paylaşsa da, daha sofistike, daha az doğalcıdır, zaman ya da yer oluşturmaz; dostluğun, evliliğin, çalışmanın övgüsü bir olayın gerçeğe uygun canlandırılmasından çok dans ya da şarkı biçimini alır. Dört B filmini analizinde Peter Brooker[2] filmlerin benzerliğinin doğasının benzer durumları yaşayan kahramanın bir fonksiyonu olduğunu ikna edici bir biçimde göstermiştir; onun söylediği gibi: "Kahraman sonunda yasanın ya da topluluğun yanında yer alır ve bu, yasa dışı ve yasa adamı rollerinden geçmeyi içerir."

Böylesi bir ilerleme The Thin Star *(*Kanlı Vadi, *Anthony Mann, 1957) gibi bir film için merkezidir – üç başkahraman, Henry Fonda, Anthony Perkins ve Neville Brand yasa ve toplulukla kişisel bir anlaşma yapma mücadelesi verir ve yasa dışı ve yasa adamı rollerinden geçerler, ama her biri için bu deneyimin anlamı ve doğası farklıdır. Aksiyonun karakteristik biçimlerini tanımlama yalnızca yardımcı olur – belirli bir durumda yatan sabit bir anlam yoktur. Bir filmde (*The Thin Star*) tek bir stok durum ya da sürece bağlanabilecek anlam çeşitliliğine gönderme yaptım; dahası, adam adama silahlı çatışma farklı filmlerde tamamen değişik anlamlara sahip olabilir. Bu nedenle, her ne kadar daha sonra yapılan filmlerin her birinde bu durum tanınabilir biçimde benzer olsa da – tür içinde filmleri birbirine bağlayan karşılıklılık yapısının bir parçası –* The Gunfighter, The Man Who Shot Liberty Valance *(*Kahramanın Sonu, *John Ford, 1962),* Guns in the Afternoon*[*3] *ve* Seven Men from Now *'daki silahlı çatışmaların tamamen farklı anlamları vardır. Western'lerde ortak olan aksiyon birimlerinin bir envanteri çıkarılsaydı, olayların anlamları değişmez olmadığı ve hatta sınırlı bir alan içinde bile değişir olduğu için, uygulamalar çok sınırlı bir yararlılıkta olurdu.*

Western'lerin tematik yapısı, her ne kadar Ed Buscombe'nin tezinin

[2] University of Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies için yazılan bir bildiride.

[*3] Bu, filmin İngiltere'de gösterildiği addır. Orijinali *Ride The High Country*'dir (Sam Peckinpah, 1962). (Ç.)

önemli bir bölümü olmasa da, türün birleştirici bir öğesi olarak örnek gösterilmiştir. Robin Wood Howard Hawks *adlı kitabında bundan şöyle bahseder: "... gönüllü olarak kendini Western'e (dolaylı olduğu da söylenebilirdi) veren bir tema."*

Ve kuşkusuz Tanrı'nın kendisi olan André Bazin süper Western sınıflamasını geliştirirken, türe özgü olmayan ilgileri reddederek, ortodoks bir tematik yapıyı ima eder. Yeterince ilginç bir biçimde Ed Buscombe temayı tartışmaz ve hatta türün tarih gibi tematik ilgisinin kesin olmayan tanımlamasını bile reddeder. Böyle yapması tezi açısından yerindedir, çünkü Western'deki tematik tutarlılık mantıklı bir temelden yoksundur. Daha önce Western'in değişmez biçimde Amerikan sınırında geçtiğine gönderme yapmıştım, ama insan türde dolaylı olan geçmişe ilgi duymaktan öteye gidebilir. Geçmişteki bir dönemle ilgili bir sanat yapıtı tarihsel bir ilgiyi ve tema olarak geçmişi akla getirse de, Western'deki geçmişin çoğu kez ulusal ya da tarihsel bir perspektifin ötesine geçen karakteristik olarak daha özel bir önemi vardır.

Ç'ok sık olarak bir Western olay örgüsünün ortaya çıkışını biçimleyen geçmiş genellikle kişisel bir geçmiştir. Ed Buscombe'nin merkezi bir western teması olan tarihe karşı argümanı, Mann ya da Boetticher'in göz önüne alınmadığı zeminlerde yanıltıcıdır. Boetticher'in geçmişe ilgisi ile Ford'unki arasında fark vardır, ama bu geçmiş, Amerikan geçmişi Boetticher'de yeni ufuklar açan önemdedir.

Boetticher'de kişisel geçmişin üstesinden gelmenin farklı yolları arasında sonuna kadar verilen bir mücadeleyi; geçmişin kâh içinde kâh dışında yaşayanlar ile kaygısı o geçmişi bertaraf etmek olanlar arasındaki mücadeleyi görürüz. Boetticher'in kahramanı, sık sık çıldırsa veya istikrarsız olsa da, temsilci niteliğine sahip biridir. The Tall T *'de (1957) Scott eski Batı'daki yaratıcı bireyciliğin hazlarını temsil eder – Scott çevresinin emrinde ve çevresiyle uyumlu olarak acımasız ama barınılamaz olmayan bir manzara boyunca kaçış merkezi olan bir bereket ve dostluk adasına doğru atla giderken görülür. İnsan/çevre ilişkisi ve Scott'un küçük, bağımsız bir çiftçi olarak yaşamının çekiciliği, büyüleyici sığır gütme sekansında kesin bir ifadeye ulaşır. Boğaya karşı insan imgesi Boetticher'in filmlerinin merkezindedir, ama* The Tall T *'deki temel mücadele cana yakındır; Scott boğa tarafından alt edilebilir, ama bu mücadele nedeniyle itibar kazanır ve güvenilirliğini korur – gerçekten eve doğru yürürken, çarpık bir mizahla durumunu düşünebilir. Chink, Frank ve Billy Jack ile karşı karşıya gelmenin ardından gelen vahşi cinayetler, kahramanın yaşamış olduğu düzeni tamamen altüst eder ve bu beklenmedik şiddet, bir güvenilirlilik testinden hayatta kalma mücadelesine kadar Scott'un yaşadığı mücadelenin temelini oluşturan konuları değiştirir.*

Samuel Fuller gibi, Boetticher de insanın durumunu bir mücadele durumu olarak görür: The Tall T *'de mücadelenin dinamik ve yaratıcı olarak görünümünün – boğaya karşı insan – yerini bir yalnızlık, umutsuzluk ve nihilizm mücadelesi alır. Scott'un hayatta kalmasını güvenceye alan mücadelenin son bölümleri başka her şeyi gerçekten yok eder – Scott'un Frank'a yönelik güven ve tarafsızlık jesti kendi aleyhine döner ve insanın Hobbescu tecrit durumunun gerçekleşmesi Scott ile onun yeni kıraçlık, tecrit ve ölüm diyarı arasındaki devamlılığın son çekimlerinde Boetticher'in ısrarıyla güçlenir.*

Boetticher'in The Tall T *'deki incelediği ikicilik, Ford'un kahramanca aşama olan* The Iron Horse *'dan (*Demir At, *1924)* Wagonmaster *'a (*Vahşiler Hücum Ediyor, *1950) ve giderek artarak geçmişin işe yaramadığını, reddedildiğini ve nihilizmi onaylayan filmlere kadar Western'lerini biçimleyen ikicilikle özdeştir:* The Searchers *'dan (*Çöl Aslanı, *1956)* Cheyenne Autumn *'a (*Baharda Hücum, *1964) uzanan dönem. Benzer biçimde Mann'in* Bend of River, The Far Country *ve* Man of the West *gibi filmleri bu nedenle* The Man Who Shot Liberty Valance *ya da* Drums Along the Mohawk *(*Vahşi Koşu, *1939) gibi Batı'nın oluşumu üzerinedir.*

Ancak daha önce mantıklı bir temelden yoksunluğa göndermede bulundum ve 'Batı'nın oluşumu,' 'tarih,' 'geçmiş' terimleriyle konuşmak çok kesin olmayan terimlerle konuşmaktır. Belki değerli ama özel değil. Western'e hayat veren geçmiş temasından konuşmak, The Great Missouri Raid, Johnny Guitar *ve* Kan Kalesi *gibi birbirinden farklı deneyimler içinde bizi çok uzağa götürmez, ne de bu filmleri tarih ya da Amerikan geçmişiyle ilgili diğer türlerdeki filmlerden ayrı kılar. Western'de anlatılan bireycilik ve kolektivizm krizleri Alexander Hamilton ve öncesinden itibaren Amerikan bilincini heyecanlandırmıştır ve bu, gangster ve savaş filminde Western'den daha az değildir. Kanıtlamaya hassas önemli bir önerme oluşturan ampirik testler yapmak da zordur; aynı varsayılan tür içindeki filmlere bakıp, örneğin* Jesse James. The James Brothers of Missouri, The True Story of Jesse James *(*Jesse James Kardeşler, *Nicholas Ray, 1957) filmlerinde tekrar tekrar ortaya çıkan aksiyon ve tema modelleri izole edilebilir, ama söz konusu filmlerdeki deneyimin aynı olmaktan ziyade farklı olduğu bulunur. Colin MacArthur'un ifadesiyle eğer tür anlamın yaratılıştan gelen yükümlülüklerini taşıyorsa ya da Ed Buscombe'nin dediği gibi, bir dizi özel referanslar sunuyorsa, bunun böyle olması beklenmezdi.*

O zaman ben de, eğer tür bağımsız bir çokluk olarak varsa, bir stok olaylar repertuarı açısından, Amerikan sınırından seçilmiş olayların özel olmadığını, belirsiz ve aslen anlamsız olduğunu iddia ederdim. Ne arketipik modellerin ve mitleri yapısı ne tarihin yapısı bir

türü oluşturmaya yetecek kadar kusursuzdur ne de tekrar tekrar ortaya çıkan giysiler, yerler ve dekorlar bir filmin zamansal ve coğrafi bağlamını belirtmekten daha fazlasını yaparlar.

Bırakın türün yararlı ve kullanılabilir analitik hipotezler sunmasını, türün ayağını kaydırmaya çalıştığı yöntembilim olan auteur *kuramına göre yetersiz olduğunu düşünüyorum. Ed Buscombe* auteur *eleştirmeninin uygulamasını yanlış gösterir. Bu kuramın önde gelen temsilcilerinin, diyelim Peter Wollen ya da Andrew Sarris'in ya kuramından ya da uygulamasından bir alıntı bu gözlemi yapardı: onlar* auteur*'ün filmde görülen her şeyden kişisel olarak sorumlu olduğunu savunurlar ve onun kuramı "aşırı" olarak tanımlaması savunulamazdır. Dahası türleri oluşturmada yönetmenlerinin rolünün reddetmesi, tarihsel geçmişte mevcut olan durumları, motifleri ve çatışkıları öne çıkarması onun türün biçimsel öğelerine dair yanlış bir görüş edinmesine neden olur. Ancak Ed Buscombe'nin yazısı haklı olarak bizi bağlamın önemi konusunda uyarmıştır; Nicholas Ray'in iki filmi,* The True Story of Jesse James *ile* Rebel Without a Cause *(*Asi Gençlik, *1955) arasındaki fark gerçek bir farktır ve tür – aksiyon repertuarı ve daha az ölçüde de ikonografi – açısından tartışmaya hassastır. Ancak bu iki film arasındaki ilişki aynı tür içinde yer alan iki film olan* The True Story of Jesse James *ile* Jesse James *(*Sevimli Haydut, *Henry King, 1939) arasındaki ilişkiden daha açıktır – Ray'in iki filmi King'in filminde olmayan bir diriliğe ve zarafete sahiptir, Ray'in filmindeki Northfield saldırısı deneyiminin niteliği, King'in filmindekinden daha canlı ve yoğundur,* Rebel Without a Cause *'daki kümes sahnesine ve eski evdeki çocukların yakınlığı ve gerilimine daha yakındır.*

Ed Buscombe'ye benim karşı çıkmamı provoke etmekle zerre kadar ilgisi olmadan yazısı ve sağladığı değerli tanımlamalar nedeniyle minnettarım. Ya bir türün ya da bir auteur yönelimli işlemin sahip olabileceği her yararlılık ya da başka bir şey yalnızca analiz ve değerlendirme pratiği içinde test edilebilir. Bana öyle geliyor ki, polemik her ne kadar anlaşma ya da anlaşmazlık bilgilendirici olabilirse de, konuyu sonlandıramaz. Belki de benim konumumu en iyi Andrew Sarris'in görüşü ifade eder:

Bu tarz, eleştirmenin bir yönetmenler sineması ile bir oyuncular sineması ya da bir yönetmenler sineması ile bir türler sineması veya bir yönetmenler sineması ile bir toplumsal temalar sineması vb. arasında değişmez bir ayrım yapmak zorunda olduğunu öne sürer. Auteur kuramının aşkıncı görüşü kendisini sinemanın tüm tarihinde son duraktan ziyade ilk durak olarak görür. Auteur kuramı bir geçici öncelikler sistemi, sürekli akış halindeki bir model kuramıdır.

■ ■ ■ WESTERN*[1]

■ Alan LOVELL

Geçtiğimiz on yıldan fazla süre bu ülkede popüler kültür tartışmasının, Cahiers du Cinéma *eleştirmenlerinin film eleştirisinde ortaya çıkardıkları tutum değişimlerini yeterince açıklamadığını düşünüyorum. Bu yazıdaki amacım tamamen* Cahiers du Cinéma *konumunu tartışmak değil. Benim amaçlarım açısından önemli olan nokta, Amerikan sinemasının önemini saptamada bu derginin yaptığı çalışmadır.*

Geleneksel olarak Anglo-Sakson film eleştirisi (İngilizler kadar Amerikalılar da) Amerikan sinemasına çok eleştirel ağırlık vermemiştir. Amerikan sineması yalnızca (genellikle D. W. Griffith'in sineması aracılığıyla) temel sinema dilini yaratmaya yaptığı katkıya dayanılarak ya da bu sinemanın hakim olduğu çok büyük izleyici kitlesi üzerinde yaptığı sanılan etkiyle ilgili sosyolojik terimlerle tartışılmıştır. Çok az sayıda (Chaplin, Erich von Stroheim, Orson Welles gibi) Amerikalı yönetmen Anglo-Sakson eleştirmenlerin eleştirel dikkatini çekti, ama bu yönetmenler esasen yıllarca çok sayıda Amerikan filminden sorumlu olan anonim teknisyenlerden tamamen farklı, marjinal, Amerikan film sahnesindeki spotlar olarak değerlendirildi.

Bu görüşe karşıt olarak Cahiers du Cinéma *sinemanın ortodoks tarihini büyük ölçüde biçimleyen Avrupalı yönetmenlerin ciddiye alınması kadar, (çok fazla değilse de) ciddiye alınması gerekli olan çok sayıda Amerikalı yönetmenin olduğunu öne sürdü. Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Nicholas Ray, Otto Preminger, Joseph von Sternberg gibi yönetmenler Eisenstein, Pudovkin, Renoir ve De Sica kadar önemli sanatçılardı.*

Popüler kültür tartışmasını ilgilendirdiği kadarıyla, Cahiers du Cinéma*'nın savunduğu (Welles ya da von Stroheim gibi) yönetmenlerin marjinal sanatçılar olarak görülemediğinin belirtilmesi önem-*

*[1] Lovell, Alan. (1976). "Western." *Movies and Methods*. (Ed.) Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles: University of California Pres. 164-179.

lidir. Hitchcock ya da Hawks gibi yönetmenler sanatsal kariyerlerinin büyük bölümünü Hollywood sisteminin ortasında, bu sistemin disiplinini ve sınırlamalarını kabul ederek çalıştılar.

Anglo-Sakson eleştirmenlerin Amerikalı yönetmenlere gereken değeri vermemesi bir tesadüf ya da yanılgı konusu değildi. Bu öncelikle onların sanat ile ticaret arasındaki ilişkiyle ilgili bulundukları varsayımdan ortaya çıktı. Bu eleştirmenler herhangi bir nitelikteki sanatın, başlıca hedefi kâr olan ticari bir sistem içinde üretilemeyeceğine garanti gözüyle baktılar. Doğal olarak, Cahiers du Cinéma*'nın eleştirmeninin desteklediği Amerikalı yönetmenler Hollywood düzeni içinde büyük zorluklar yaşamış olanlardı (öylesine büyük zorluklar ki, bu insanlar bu sistemin içinde çalışmaya devam etmeyi olanaksız buldular). (Sanat ile ticaret arasındaki bağla ilgili olanla yakından ilişkili başka bir varsayımı anmaya değerdir. Amerikan sineması gibi teknik kaynaklara bu kadar bağımlı olan bir sinemanın sanatı yaratamayacağı, çünkü teknik tarafından boğulacağı düşünüldü. Bu nedenle Anglo-Sakson eleştirmenler sesten Sinemaskopa Hollywood'un gerçekleştirdiği neredeyse bütün ilerlemelere itiraz ettiler. Sanat ile teknik arasında otomatikman bir düşmanlık olduğunu varsaymanın sonuçları kitle iletişim araçlarına dair her araştırma için çok önemlidir.)*

Sanat ile ticaret (ve sanat ile teknik) arasındaki ilişkiyle ilgili bu varsayımın, bu ülkedeki kitle kültürü tartışmasıyla ilgilenen insanların çoğunun sahip olduğu bir varsayım olduğunu düşünüyorum. Eğer Cahiers du Cinéma *eleştirmenleri Hitchcock, Hawks vd.'nin filmleri için bulundukları iddialarda haklılarsa, o zaman her iki varsayıma da ciddi bir biçimde karşı çıkılır. Eğer ticari bir sistemin tam içinden sanatı yaratmak, bu sistemin sürekli geliştirdiği teknik yenilikleri kullanmak mümkünse, genelde böylesi bir sistemin yalnızca kötü etkilerinin olduğunu, sürekli bir alelade sanat üretimine yol açtığını öne sürmek zordur.*

WESTERN'E YÖNELİK TUTUMLAR

Amerikan sinemasına yönelik tutumlar arasındaki farklılık, Western'e verdikleri değerde çok net bir biçimde görülebilir. Anglo-Sakson eleştirmenler için, Western kitle iletişim araçlarının en kötü alışkanlıklarına tipik bir örnektir. Western bitmez tükenmez bir yinelemedir, biçim açısından basittir ve naif tutumları ifade eder. Fransız eleştirmenler için, Western onların Amerikan sinemasında hayran oldukları (doğrudanlığına, zeka ürünü oluşuna, enerjisine ve biçimsel ilgilerine) neredeyse her şeyi içerir. Onların tutumu André Bazin'in Western'i "Amerikan sinemasının en mükemmeli" biçimindeki tanımlamasında özetlenir.

Bu farklılık aynı zamanda Western'e ayrılan çok sayıdaki eleştiri yazısıyla da ifade edilir. İngilizce'de Western üzerine yalnızca iki Amerikalı yazarın, George Fenin ve William Everson'ın, onun tarihinin hiç de tatmin edici olmayan bir kitabı vardır. Fransa'da ise bu konuda hepsi de zekice olan ve araştırmaya dayanan en az dört kitap vardır.

FRANSIZLARIN WESTERN'E YÖNELİK TUTUMLARI

Bu yazının geri kalanında, Fransızların Western'e yönelik tutumlarını tartışmak istiyorum, çünkü kitle kültürüyle ilgili genel tartışma için çok önemli soruları ortaya koyuyorlar. Bu görüşe en iyi Western'in evriminin açıklamasını tanımlayarak yaklaşılabilir. ("Fransızsızların görüşünü" sunmada, sanki Fransız eleştirmenler sadece tek bir tavır alıyorlarmış gibi, açık tehlike vardır. Fransız eleştirmenler diğer bütün eleştirmenler gibi kendi aralarında ayrılırlar. Ancak Western ile ilgili belirli ortak varsayımlarda bulunulduğunu söylemek doğrudur.) Görüşlerin bu sentezini sunarken, genelde üç kitabı sıralarım: J. L. Rieupeyrout'un Western tarihi, biri Henri Agel'in ve diğeri de Raymond Bellour'un derlediği Western üzerine iki denemeler koleksiyonu ve özellikle de (Agel'inkinde yer alan) Jean Wagner'in "The Western, history and actuality" adlı yazısı ve André Bazin'in "Western'in Evrimi" adlı yazısı.

Bu yazılardan ortaya çıkan genel görüşe göre Western'in başlangıcı 19. yüzyıl sonunun vahşi batı gösterileri ve heyecanlı ucuz romanlardaydı. Ama Western en çok 20. yüzyıl başında sinemada anlaşıldı, çünkü – Birleşik Devletler'e büyük göç dalgalarının Western'e kendi kimliğimizi saptama gerekliliğini dayattığı bir dönem olan – bu dönemde Western Amerikan ulusal bilincinin bir ifadesi haline geldi. Birinin kendi kimliğini keşfetmesinin en uygun yolu kendi tarihini keşfetmesidir ve ABD'nin durumunda bu tarih büyük ölçüde 19. yüzyılda Batıya doğru harekettir. Sinema özellikle ulusal bir kimlik yaratmaya uygundu, çünkü bu dönemde neredeyse hiç dil engeli sunmadı. Toplumsal işlevleri gereği, ilk Western'ler yaklaşım açısından ilkel, karakter açısından ise anonimdi.

Western'in ilk önemli gelişimi, depresyonun bir sonucu olarak Amerika'nın kendi ulusal kimliğinde başka bir ıstırabı yaşadığı 1920'lerin sonu ile 1930'ların başında oldu. John Ford, Raoul Walsh, King Vidor gibi yönetmenlerin yaptığı bu dönemin Western filmlerinde bu krize daha uygun yeni bir nitelik ortaya çıktı. Bu filmler nitelik açısından daha az mitsel, ayakları yere basan ve daha gerçekçiydi. Amerika artık göçmenler için yalnızca idealist hayal değil, olgun bir endüstri toplumunun üyeleri için yaşama geçirilebilir bir hayaldi.

Bu tür içindeki bir diğer gelişme 1950'lerde ortaya çıktı. Bu dönemin toplumsal ve politik atmosferi Western'in tarzını değiştirdi. Western daha az naif, daha az iyimser, daha gelişkin oldu. Bu dönemin filmleri aynı zamanda daha tanınabilir düzeyde bireysel yeteneklerin ürünleri haline geldiler. Jean Wagner bu türe saygı duyduğu halde, 1950'ler yönetmenlerinin "kendi takıntıları, sorunları ve mitleri içinde sıkıştıklarını, bir tür sinemasının, ulusal bir sinemanın yerini auteur *'lerin sinemasının aldığını" yazarken bu değişimi özetledi. Bir tür olarak Western hakkında konuşmak çok önemli değildi. Artık Nicholas Ray, Robert Aldrich ya da Samuel Fuller'ın filmleri hakkında konuşmak daha uygundu.*

Wagner (ve neredeyse her Fransız eleştirmen) için, Western gerçek yapısını 1950'li yıllarda kazandı. Bu dönemde Western o dönemin kolayca tanınabilir duyarlılığını ifade etmeye başladı. Wagner, "Bu auteur *'ler özellikle iyimser değildi; kötümser olmasalar da, en azından acı ve açık bir görüşleri vardı. Onların takıntısı şiddetti. Bütün düşündükleri, şiddetin Yeni Dünya'nın fatihlerinin başlıca argümanı olduğuydu. Eğer şiddetle ilgili sorunları ortaya koydularsa, aynı zamanda Amerika ile ilgili sorunları da ortaya koydular. Bundan dolayı, bir zamanlar desteklemiş oldukları, içsel bir yozlaşmadan söz etmeden Soğuk Savaş'ın gerilemesi ve Kore Savaşı'nın bitmesiyle sona varmış olan mitlerin sistematik bir eleştirisine yol açan bir düşünme dönemi görülür," diye yazar.*

II. Dünya Savaşı sonrası Western'ine damga vuran önemli bir değişim, kahramanın konumundaki değişimdir. Yves Kovacs Western kahramanın değişimini şöyle tanımlar:

> *King Vidor ve Howard Hawks gibi deneyimlilerden genç Arthur Penn'e kadar ... bütün yönetmenler erkek kahramana aynı imgeyi verdiler. Erkek kahramanın yaşamını riske ederek (artık yenilmez değildir) zafer kazanmak zorunda olduğu kavgalar ve testler dizisi ebedi mutluluğun değil, olsa olsa rahat ve huzurun başlangıcıdır.*
>
> *Şerif ya da yasa dışı kahraman sabırlı bir soğukkanlılıkla kendine rağmen bir serüvencinin konumunu üstlenir, böylece bize hep savunmada görünür ve amansız bir dünyanın kurbanı ya da tanığı olarak durur.*

André Bazin'in Western açıklaması bazı yönlerden yukarda aktardığımdan farklıdır. Bazin yalnızca 1940'tan sonraki Western'le ilgilenir ve bir değişim nedeni olarak toplumsal faktörlere az, Western'e

özel estetik faktörlere çok ağırlık verir. Bazin için Western'in değişen karakterini düşünmede kesin dönem 1940-1'di. Bu yıllarda Stagecoach *(*Posta Arabası, *John Ford, 1939),* The Westerner, Destry Rides Again *(George Marshall, 1939) ve* Western Union *gibi filmlerle Western "doğasını değiştirmeksizin varması olanaksız olan bir mükemmellik düzeyine" ulaşmıştı. Bunun bir sonucu olarak bu türde iki değişim oldu. Bazin'in süper-Western dediği birincisi türün dışından nitelikler türe dahil olduğunda ona sanatsal bir statü kazandırdı (*Shane – Vadiler Aslanı *bu tür filmin klasik örneğidir). Bu gelişme, eğer Bazin'in "romansal" dediği ikinci gelişme olmamış olsaydı tamamen yozlaşmaya neden olabilirdi. Bazin bu gelişmeyi fazlasıyla Wagner ile aynı tarzda tanımlar, ama burada da yine stilin niteliklerini daha fazla vurgular.*

Western'in gelişimine bu bakışa yapılabilecek birkaç itiraz vardır. Özellikle Wagner'in açıklamasına iki önemli itiraz yapılabilir. Birincisi, onun iddialarının bazılarının, akla uygun olsalar da, kanıtlanması gerekiyor. Örneğin sinemanın 20. yüzyılın başında Amerika'daki ulusal bilinç için bir odak işlevi gördüğünü öne sürmek makul görünür, The Great Train Robbery-Büyük Tren Soygunu, The Branco Billy *seri filmleri, Tom Miks filmleri gibi filmler dışında, bunlarda ulusal bilinci besleyebilmesi muhtemel çok az şey var gibidir. İkinci itiraz Wagner'in filmler ile politik ve toplumsal olaylar arasında kurduğu ilişkideki sosyolojik naiveteyedir. Onun açıklamasına göre sinema yalnızca doğrudan politik ve toplumsal olaylara yanıt verir; politik ve toplumsal iklim ile filmler arasına girebilecek faktörlerin rolü hakkında hiçbir şey söylenmez. Özellikle insan sinema endüstrisinin kurumsal yapısını ve yönetmenin kişiliğini düşünür.*

Bazin öyle kolayca sosyolojik naiflikle suçlanamaz (bundan tamamen muaf tutulamasa da). Ancak onun konumuna karşı itirazlar kendi ifadeleriyle yapılabilir. Örneğin onun 1940-1 dönemi filmlerin klasik Western'in zirvesi olduğu iddiasını kabul etmek zordur. Bu filmlerin bazıları pekala onun "süper-Western" kategorisi içinde görülebilirdi. Örneğin Stagecoach*'a dair tartışmaların çoğu Maupassant'ın* Boule de Suif*'e (*Kartopu*) göndermeleri (filmin sadece dürüst bir Western'den daha fazlası olma hırslarına sahip olduğunu ima eden göndermeleri) akla getirir.*

The Westerner *gibi bir film de bir adamın Lily Langtry'nin bir resmine takıntısı etrafında geçen gerçeküstücü temasıyla "süper-Western"e ait görünür. Sekiz yıl sonra yapılan* Red River *(Kanlı Nehir) gibi bir film,* The Westerner *ile karşılaştırılınca, çok daha fazla geleneksel bir duyguya sahiptir.*

Eğer Bazin'in 1940-1 Western'leri kategorisi kusursuz değilse, onun

"romansal" Western kategorisi de belirsizdir. Western'lerin türünü tanımlamak için uygun bir terim bulma güçlüğü yaşadığını kendisi de kabul eder ve benimsediği terim ve bunu tanımlamaya çalışma tarzını kabul etmek de, ona karşı çıkmak da zordur.

Ama belki de Bazin'in ve Wagner'in açıklamalarına başka bir açıklama öne sürerek daha iyi itiraz edilebilir. Bu açıklama türün devamlılığına onlardan daha fazla vurgu yapar ve Western'in Wagner'in yalnızca sosyolojik ilgi duymaya yöneldiği ve Bazin'in görmezden geldiği ilk kırk yılına daha fazla ağırlık verir.

WESTERN'İN GELİŞİMİ

İlk dönem Western'lere dair benim biraz sınırlı bakış açımdan, bu filmlerin zorunlu olarak birbirine ait olması gerekmeyen iki öğeyi içerdikleri görülür. Birincisi 19. yüzyılın bakire kadın kahraman, erdemli erkek kahraman ve kadın kahramanı tehdit eden tehlikeli kötüye dair popüler edebiyatının tipik yapısıydı. İkincisi ise 19. yüzyıldaki Amerika'nın Batısı gibi bir yere uyan şiddet ve işlenen suçlardan oluşan aksiyon öyküsüydü. (Ama yalnızca Batıya değil. Aslında gangster filmi de aynı öğeleri kentin ortamına yerleştirir.) İlk dönem Western'lerden Branco Billy ve W. S. Hart etrafında geçenler erkek kahraman, kadın kahraman ve kötü öğesini (özellikle Hart – Hell's Hinges *gibi bir film santimantal popüler edebiyatın çok güçlü hazzına sahiptir); Tom Miks etrafında geçenler ise erkek kahraman/aksiyonu öne çıkardı.*

Western'in ilk önemli gelişimi 1924'te The Covered Wagon *'un yapılmasıyla oldu. Batının fethinin epik başarılarından birinin övgüsü ve Amerika kıtasını Doğudan Batıya doğru geçen yerleşimcilerin büyük konvoylarının hareketiyle* The Covered Wagon *tarihi bu türün içine soktu. O andan itibaren Batı aksiyon için uygun bir arka plan olmaktan daha fazlasıydı.* The Covered Wagon *'un bütün öğeler bütünleştirilmediği için nasıl bir geçiş filmi olduğunu görmek kolaydır; gerçekten bu film neredeyse tamamen iki parçaya bölünür, bir yanda yerleşimcilerin yolculuğunun hemen hemen belgeseli, diğer yanda geleneksel erkek kahraman, kadın kahraman ve kötüyü içeren santimantal bir öykü vardır.* The Covered Wagon *'un ortaya çıkardığı bu gelişme bir yıl sonra Batı tarihinin – demiryollarının inşası; bunun içinde bu tarihe eşlik eden bütün temalar, efsaneler ve erkek kahramanlar rol aldılar – başka bir övgüsü olan John Ford'un* The Iron Horse *'uyla (*Demir At*) sağlama bağlandı.*

Bu noktada Western bir tür olarak hemen hemen biçimlendi. Tam klasik formuna sahip olması için başka bir öğenin eklenmesi gerekti. Bu, intikam yapısıydı. Bunun Western'in ne zaman parçası haline

geldiğinden emin değilim. Galiba, intikam Billy the Kid öyküsünün ayrılmaz parçası olduğundan, King Vidor'un Billy the Kid'in öyküsünün bir versiyonunu yaptığı 1930 yılıyla birlikte Western'e girmiş olması gerekir.

Bu türün yirmi yıl ya da bu civarda bir sürede gelişimi (1930-50) bütün bu öğelerin tutarlı bir yapı içinde bütünleştirilmesiyle oldu. Bu bakış açısından klasik Western'in mükemmel örneği Stagecoach *'tan çok* My Darling Clementine *'dir (*Kanun Harici*).* My Darling Clementine *'in yapısı intikam temasına dayanır; bir genç öldürülür ve kardeşleri onun intikamını almaya koyulurlar. Bu tema filmin tarihsel temasıyla – Batının bakir bölgelerinde uygarlığın kurulması – birleşir. Erkek kahraman Wyatt Earp intikamını kolaylaştırmak için kasabanın şerifi olur. Giderek bu gelişen Batılı yerleşme yaşamının içine çekilir. Böylelikle onun kişisel intikam arzusu daha kişisel olmayan bir duruma dönüştürülür – Wyatt Earp Batının uygarlaşması için çok önemli olarak görülen bir görev olan yasa ve düzenin tesisi girişimiyle özdeşleştirilir. Kadın kahraman bütün bunlara daha da zariflik ekler. O Doğunun zaten olgun uygarlığını temsil eder; filmdeki işlevi Batılının yoksun olduğu sosyal zarafete dikkat çekmektir.*

Bu filmde bütün bu öğeleri bütünleştirerek Ford mükemmel Amerikan uygarlığının doğum yeri olarak bir mezar taşının resmini gösterir. Bu uygarlıkta amansız bir ortamda yaşamak için fiziksel cesaret ve pratik zeka gibi gerekli nitelikler, ideal bir demokratik düzen yaratmak için din, yasa, görgü gibi geleneksel uygarlığın geleneksel özellikleriyle birleşir.

Ne de bütün bunların Western'in geleneksel olay örgüsü dinamikleri olan aksiyon ve şiddet aracılığıyla işlediği gerçeği görmezden gelinmelidir. Ford bu filmde şiddeti ekonomik olarak kullanır; Earp'ler ile Clanton'lar arasındaki finaldeki karşı karşıya gelişe kadar yavaşça oluşturur; ama şiddet her zaman yağmur altında ölü gencin bulunmasından, Clanton'ların arka tarafta ikinci Earp kardeşi vahşice vurmasından geçerek finaldeki silahlı çatışmaya kadar kesin bir etkiyle kullanılır. Takipler de aynı canlı ve ekonomik tarzda kullanılır; bir takibin Virgil Earp'ün kardeşi Earp'ün vurulmasına yol açan Clanton'lardan birinin peşine düşmesinden daha iyi işlenmiş bir örneğini bulmak zordur.

1930-50 arasındaki Western'in tarihi yalnızca bütün bu öğelerin bütünleştirilmesine dayanarak görülemez. Bazı öğeler bütünleşmeyi reddetti. Örneğin ilk olarak Tom Miks'in ortaya çıkardığı erkek kahraman/aksiyon öğesi sebatla bağımsızlığını korudu. Miks'in ardından Hopalong Cassidy geldi. Daha sonra bu Western tipi Gene Autry ve Roy Rogers gibi kahramanların ortaya çıkışıyla çocuk

*Western'i yönüne saptırıldı. Ancak Western günümüz sinemasında Audie Murphy ve Rory Calhoun gibi oyuncularla yapılan Western filmlerinde saf biçimiyle hâlâ ortaya çıkıyor. Western'in bu tipi için büyük iddialarda bulunmak zor olurdu, ama kendisini tür içindeki bir öğeyle sınırlamış bir Western'in zorunlu olarak alelade olduğunu varsaymak da yanlış olurdu. İntikam temasına dayalı Western (*Pursued *ya da* Backlash *gibi filmler) diğer öğeleri reddederek ve intikamın mekanizmalarına yoğunlaşarak güç kazandılar.*

Bununla birlikte My Darling Clementine *klasik gelişme çizgisini temsil eder ve bu nedenle bundan çıkan gelişmeleri biraz ayrıntılı tanımlamayı hak eder. Bana göre* My Darling Clementine*'den çıkan bu doğrudan gelişme çizgisi Henry King'in* The Gunfighter*'ından geçerek Sam Peckinpah'ın* Guns in Afternoon *(*Ride the High Country*) filmine ulaşır.*

The Gunfighter*'da* My Darling Clementine*'de henüz kuruluyor olduğunu gördüğümüz uygarlık artık iyice yerleşmiştir. Bu filmin gücünün bir bölümü Henry King'in bunu arka plan ayrıntılarını gözlemiyle tanımlama tarzıdır: ekili bahçeler, sokakta oynayan çocuklar, (*My Darling Clementine*'in sonunda Clementine'in yapmak üzere olduğu ve kurduğu) okul binası. Ancak bütün bu göstergeler film için yalnızca bir arka plandan daha fazlasını ifade eder. Bunların erkek kahraman için önemli sonuçları vardır. Böylesine iyi yerleşmiş bir toplumda kahramana yer ve Wyatt Earp gibi kendisini toplumla bütünleştirme şansı yoktur. Bu nedenle Jimmy Ringo trajik bir figür, işlevsiz bir kahramandır. Jimmy Ringo'nun bütün kahramanca tavrı, onu vuran adam olarak kendisine ün kazandırmayı isteyen genç bir çocuğun avı olması anlamına gelir.*

Zaman açısından Ride the High Country, The Gunfighter*'da gösterilenden yirmi ya da otuz yıl sonraki bir kasabayı alır. Peckinpah üniformalı bir polisin insanların kaldırımlarda yürümesini sağladığını gördüğümüz filmin neredeyse ilk çekiminde çok canlı bir biçimde zaman değişikliğine işaret eder. Yasa ve düzen kurumsallaşmıştır; kahramanın kahramanca niteliklerini toplumun hizmetine koşarak topluluğun bir parçası olma olasılığı bile yoktur. Bu filmdeki kahramanlar yalnızca yaşlıların hatırladığı yaşlı insanlardır. Filmin akışı boyunca başardıkları misyonun kendileri için yalnızca bir anlamı vardır, o da bütün yaşamları boyunca savundukları bir ideali kendileri için yeniden onaylamaktır.*

Erkek kahraman bu üç filmde ilk olarak trajik ve daha sonra da neredeyse acınacak bir figüre dönüşüyorsa da, topluluk (ve bu nedenler Batının fethi) üç filmde de pozitif bir şey olarak kalır. Bazen klasik Western'in Batıya yönelmeyi işlemesinin olumlu tek tutumu

olduğu varsayılır – ve buradan bir de klasik Western'in esasen naif bir biçim olduğu varsayımına ulaşılır. İkinci varsayımın birinciyi izlemesi gerekmez, ama her halükârda birinci varsayımın doğru olmadığını tartışmayı isterim. Batı tarihine yönelik tutumlar ilk olarak 1920'li yılların filmlerinde ifade edilmeye başlandığında, bu tarihin bütün görünümlerinin ifade edilmesi mümkün kılınmıştı. Henry Nash Smith'in Virgin Land *adlı kitabında gösterdiği gibi, Batıya yönelik Amerikan tutumları her zaman belirsiz olmuştur; Batı hem "Dünyanın Bahçesi" hem de "Büyük Amerikan Çölü" olarak görülmüştür. Western Batının bu ikinci yönünü de ifade etmiştir.*

Bu bakış açısının ifadesi için çok önemli olan film The Ox-Bow Incident*'tır. Bu filmin Western'in gelişimindeki yeri tamamen yanlış anlaşılmıştır. Bu türün naif öğelerine dayatılan bir yetişkin temasına sahip olan bu film genellikle "yeni" Western'in ilk örneği olarak görülür. Bu açıdan değerlendirildiğinde film bir başarı değildir; yetişkin teması – linç etmenin ahlâkı – naif olarak ve beceriksizce dramatize edilir. Filmdeki daha ilginç bir yön, filmin anlattığı Batının kasvetli görünümüdür. Anlattığı kasaba çirkin binalar toplamından başka bir şey değildir – burası açık bir biçimde uygarlaşma sürecini temsil etmez. İnsanlar adi ve acımasızdır ve linç etme onların niteliklerinin en ikna edici kanıtıdır. William Wellman'ın yönettiği diğer Western'ler de aynı görüşü ifade eder.* Yellow Sky*'da Batı bir kavurucu çöllerin, terk edilmiş kasabaların ve altın açgözlülüğünün konusudur. Budd Boetticher'in filmleri (*The Tall T *en iyi örneklerden biridir) aynı tavrı ortaya koyar.*

1950'LERİN WESTERN'İ

Tanımladığım gelişim açısından, hem Wagner'in hem de Bazin'in tür içinde ayrı bir gelişme olarak teşhis ettikleri 1950'ler Western'i nereye aittir? Wagner ve Bazin bu gelişmeyi tanımlamalarında biraz ayrılırlar, ama her ikisi de bu dönem Western'lerinin geleneksel Western'den farklı olan daha gelişkin ve kişisel bir niteliği olduğu konusunda hemfikir görünürler. Bu gelişmeyi iki yönden tartışmayı isterim: birincisi 1950'ler Western'inin bir örneği olan The Left-Handed Gun*'ı (Solak Silahşor; Arthur Penn, 1958) geleneksel bir Western olan* My Darling Clementine *ile doğrudan karşılaştırarak; ikincisi 1950'ler Western'inin "yeni" bir temayı işleyiş tarzına, ırkçılık konusundaki bir rahatsızlığı Kızılderililere yönelik tavırla gösteren filmlere bakarak.*

The Left-Handed Gun *'ın yönetmeni Arthur Penn'in bir New York entelektüel geçmişi vardır. Bu film yetkin romancı ve oyun yazarı Gore Vidal'in bir oyunundan uyarlandı. Film açık bir biçimde psikolojik temaları, şiddetten büyülenmeyi ve barok bir stili gösterir ve bütün*

bunlar filmi My Darling Clementine *gibi klasik bir Western'den ayıran niteliklerdir. Ancak her iki film de belirli temel nitelikleri paylaşırlar. İki film de temel aksiyonları açısından intikam temasına dayanırlar. Bu tema iki filmde de fazlasıyla aynı biçimde gelişir; intikam bir toplumla bütünleşmenin fırsatıyla ilişkili olarak görülür. Billy'nin intikam arzusu onu toplumun dışına iter ve toplumla yeniden bütünleşmek için sahip olduğu çeşitli fırsatları reddeder. Burada o, Wyatt Earp gibi bir topluluğa katılmak için dışardan gelmiş olan Pat Garrett'a benzer.* Left-Handed Gun*'ın zirvesi Garrett'in düğününde yaşanır. Bu düğün* My Darling Clementine*'de kilisedeki dansla fazlasıyla aynı işlevi görür; bu, bireysel kaygıları bastıran bir topluluk etkinliği örneğidir. Billy bunu görmezden gelir ve intikamını almakta ısrar eder. Böyle yaparak Pat Garrett'i bir dosttan yatıştırılamaz, acımasız bir düşmana dönüştürür. Garrett'in sonunda Billy'yi öldürmesi, toplumla bütünleşmiş bir adamın, bütünleşmeyi reddeden birinin tehdidini görmesinin göstergesidir.*

Left-Handed Gun *ile* My Darling Clementine *arasında farklılıkların olmadığını öne sürmek istemiyorum. Penn'in baba temasını hem başta Billy'yi benimseyen rençperle hem de Pat Garrett ile ilişkili olarak ikili kullanımı, filmin gücü içinde psikolojik temayı verir ve filmi psikolojik ilginin ipuçlarının olmadığı Ford'un filminden farklılaştırır. Barok yenilikler de (tozla kaplanan üç genç oğlan, bir adam vurulup ölerek yere düştüğünde duran botlar) bu filmin geleneksel Western'in stilistik basitliğinden farklılığını gösterir. İki filmin karşılaştırmasıyla öne sürmek istediğim, ikisi arasında köklü bir farklılığın olmadığıdır.* Left-Handed Gun *kendi temel yapısını oluşturmak için Western'in ortak temalarını kullanır, ama (otuz yıl önce tam da* The Covered Wagon *'un yaptığı gibi) yeni özellikleri, her şeyden önce psikolojik bir ilgiyi ve daha az açık bir stili ortaya koyar.*

Birçok eleştirmen 1950'ler Western'inin ayırt edici belirtisini Kızılderililerin işleniş tarzında görmüşlerdir. Onlara göre Western'in olgunluğunun işareti, ırkçılık gibi böylesine uygun bir politik temayla ilgilenebilmesidir; bunu temsil eden Western'ler Broken Arrow, Apache, Run of the Arrow *ve* Cheyenne Autumn*'dur. Bu tip filmlerde Kızılderililerin ele alınış tarzına yakından bakmaya değerdir. Çarpıcı olan ilk şey, Kızılderililere ilginin Kızılderililerin yaşamı ve kültürünün anlamlı bir tanımlamasına olanak sağlayacak kadar ileri gitmiş görünmemesidir. Ancak bu filmlerin çoğunluğunda onlara yönelik büyük bir sempati ifade edilir, Kızılderililer beyaz adam açısından, çekici bir basitlikle dolu çocuk benzeri masumlar olarak tanımlanırlar. Bir Kızılderili bir filmde ana karakter olduğunda, beyaz bir yıldız oyuncu tarafından canlandırılır (*Apache*'deki Burt Lancaster).*

Kızılderililerin bu yeni sempatik işlenişi daha fazla incelendikçe, bu filmlerin Kızılderililerle daha az ilgili oldukları görülür. Örneğin Run of the Arrow *Kızılderilileri yalnızca bir beyaz adamın İç Savaşın sonunda ortaya çıkan barışa düşmanlığını tanımlamanın bir aracı olarak kullanır. Aynı şekilde* Apache *de Kızılderililerden çok, basit Tarımsal düş lehine, Batıda gelişiyor olduğu görülen karmaşık uygarlığın reddedilmesiyle ilgilidir.* Cheyenne Autumn *Batıdaki yozlaşmış bir toplumun karşısına üstün olarak soylu vahşiyi koyarak benzer tutumları ifade eder.*

Bütün bu filmlerin Kızılderiliyi kendi (beyaz) tarihleri üzerine gizli bir yorum olarak kullandıklarını söylemek doğru görünüyor. Kızılderili tarihine ciddi dikkat gösteren herhangi bir Western olduğunu sanmıyorum. Gerçekten de, bu filmlerin hiçbirinde, Kızılderililerin bir posta arabasını kovalamalarının, kendilerinin sarhoş oluşlarının parodisine döndüğü Sam Peckinpah'ın Deadly Companion*'undaki (*Can Yoldaşları, *1961) sekansa benzeyen hiçbir şey yoktur. Bu kendilerini gülünçleştirme yeteneği, Kızılderililer tarafında diğer filmlerin hiçbirinde hiçbir zaman ima bile edilmeyen bir kendilik-bilincini akla getirir.*

Left-Handed Gun *ile* My Darling Clementine *arasındaki karşılaştırmanın ve "Kızılderili" Western'i tartışmasının ışığı altında, 1950'ler Western'i hakkında ne söylenebilir? Wagner'in 1950'ler Western'inin bir tür sinemasından çok bir auteur'ler sinemasını gösterdiği iddiasının şüpheli bir iddia olduğunun ortaya çıktığını sanıyorum. Hem* Left-Handed Gun *hem de "Kızılderili" Western'ini anlamak için, bunlarla türün bütün gelişimi arasında ilişki kurmak gerekir. Bu, türde gelişme olamayacağını, Western'in 20. yüzyılın başında oluşturduğu özyapıya ebediyen bağlı olduğunu söylemek değildir. 1950'ler Western'i daha öncekilerden bazı değişiklikler gösterir. Bu değişiklikler Wagner'inkilerden çok Bazin'in ifadeleriyle daha iyi tanımlanırlar. Ancak Bazin'in bu değişimleri tanımlamasından daha eksiksiz tanımlamanın olanaklı olduğunu düşünüyorum.*

1950'lerdeki Western'i bana aşağıda listelenebilen geleneksel öğelere karşı birkaç değişen tutumu açığa vuruyor gibi görünüyor: psikolojik ifadeler içinde görülen karakter ve ilişkiler, türün sadece geleneksel bir parçası olmaktan uzaklaşan bir şiddet kaygısı; genelde daha barok bir stile yol açan biçime yönelik daha serbest bir tutum. "Kızılderili" Western'inin geleneksel bir temayı (daha uygar ve karmaşık hale geldikçe Batının reddi) yeni bir tarzda (Kızılderililerle özdeşleşme yoluyla) anlattığı için bu yeni gelişmeler içinde belirsiz bir yeri vardır.

*Genelde bu değişimlerin yeni bir duyarlılığın eski bir biçimin üzerine dayatılması olarak tanımlanabileceğini düşünüyorum. Bu, klasik Western'de gösterilenden daha modern olarak (tarafsız bir biçimde) tanımlanabilecek; psikolojiye, şiddete ve biçimsel denemelere ilgisinde, bu yüzyıldaki daha geleneksel sanat formları içinde çalışan sanatçıların ve entelektüellerin gösterdiği duyarlılığa daha yakın bir duyarlılıktır. 1950'lerdeki Western'in büyüsünün bir bölümü, bu yeni duyarlılık türün geleneksel biçimleriyle ilişki kurduğunda, örneğin Anthony Mann'in aslında uygarlığın Batıya ilerleyişiyle ilgili çok geleneksel olay örgülerini (*Where the River Bends *ve* Man of the West *gibi filmlerde) şiddet ve psikolojik ilişkilere yoğunlaşmayla birleştirdiğinde ortaya çıkan kafa karışıklığının ürünüdür.*

Eğer Western'deki 1950'lerde meydana gelen değişimin bu tanımlaması kabul edilirse, türün Wagner'in basitçe politik ve toplumsal atmosferi türe transfer etmesinden daha ikna edici açıklamasının yapılmasının mümkün olduğunu düşünüyorum. 1950'lerde Western 1940'ların sonunda Amerikan sinemasında çalışmaya başlayan yönetmenler tarafından büyük ölçüde kullanıldı – bu dönem çok sayıda yeni yönetmenin ortaya çıktığı bir zaman dilimiydi ve bunun açık nedenleri vardı: Yeni yeteneklerin bu alana girmesini engelleyen savaşın bitmesi ve savaşın bitmesinin ardından Amerikan üretimindeki patlama. Bu dönemde sinemada çalışmaya başlayan yönetmenler daha yaşlı yönetmenlerden tarz açısından farklıydı. 1920'ler ve 1930'larda büyüyen bu yönetmenlere bu dönemin toplumsal ve politik kaygıları damgasını vurdu. Yaşlı yönetmenlere göre sanatçı olarak kendilerinin daha fazla farkındaydılar, çünkü sinemanın seviyesiz bir popüler sanat konumundan bir tür sanatsal prestiji olan etkinliğe yöneldiği bir dönemde büyümüşlerdi. Bu yönetmenlerin duyarlılığı 1950'ler Western'ini etkiledi.

1950'ler Western'ine, eleştirmenin duyarlılığına yakın bir duyarlılığı dışavurduğu için aşırı değer biçilmiş olduğuna dair bir hisse sahibim. Anthony Mann'in filmlerinden bahsederken ima ettiğim gibi, Western'ler açısından bu yeni duyarlılığın dışavurumu çoğu kez sanatsal karmaşadan başka bir şeye yol açmaz. 1950'lerin ve 1960'ların başının en iyi Western'leri farklı bir duyarlılığın ortaya çıkışının yarattığı sorunların farkında olan ve bilinçli olarak bu sorunlarla yüzleşmeye çalışan filmlerdi. Bana bilinçli yüzleşmenin iki önemli örneğine işaret edilebilir gibi görünüyor.

Birincisi, zaten biraz ayrıntılı tartışmış olduğum bir film olan Ride the High Country *'dir. Peckinpah öncelikle kahramanın kendi yeteneklerini topluluğun hizmetine verdiği geleneksel bir Western temasını alır ve kahramanın bunları kullanışındaki zarif ironiyle izleyicinin artık geleneksel bir Western yapmanın mümkün olmadığının far-*

kına varmasını sağlar. (Kuşkusuz pratik olarak bu hâlâ mümkündür ve sinemalara hâlâ ikinci sınıf filmlerin sürekli akışı buna tanıktır. Peckinpah'ın kuşağından bir sanatçı için kaygısız bir bilinçle bu tip film yapmanın olanaklı olmadığını kastediyorum.)

Bana 1950'lerde Western'in ortaya attığı sorunlarla yüzleştiği görünen ikinci film Budd Boetticher'in The Tall T*'sidir. Boetticher'in filmi bu yeni tip duyarlılığı dışavurmak için – bu "B" filminde başrolde kuşkusuz bütün "B" Western'lerinin en tanınan oyuncusu Randolph Scott vardır – türün geleneksel kalbinin tam içinden bir girişimdir. Boetticher bunu iki ilginç yolla yapar. Birincisi, erkek kahraman/kötü karşılaşmasının doğasını değiştirir. Randolph Scott kahramanlık statüsünü yitirir. O artık kahramanın büyülü niteliklerine, örneğin başkasından daha hızlı silah çekme yeteneğine sahip değildir. Onun hayatta kalması özel durumları ve dahil olan insanların psikolojilerini değerlendirme yeteneğine bağlıdır. Buna tekabül edecek biçimde, kötü de kendi büyülü özelliklerini yitirir. Filmde sunulduğu şekliyle kötü, Randolph Scott'un yaşamdaki görünüşüne yakın sempatik bir figürdür – gerçekten de bu iki adam arasında belirgin bir suç ortaklığı ima edilir ve onların sözde ittifaklarıyla olduğundan daha fazla ortak yönleri vardır. İkincisi ve bence en önemlisi, şiddetin filmde gösterilme tarzıdır.* The Tall T*'de şiddete sürekli olarak onun normal olarak Western'de sahip olduğu basit geleneksel yerinden uzaklaştıran bir avantaj kazandırılır. Oğlanın ve babasının vurulup bedenlerinin çeşmeye sürüklendiğinin ilk keşfinden, Frank'in kör olup vurulduğu filmin finaline kadar Boetticher'in şiddete karşı tutumu kesinlikle tutarlıdır.*

Boetticher'in kendi duyarlılığını Western'in geleneksel biçimleri içinde dışavurma girişimlerinin yarattığı gerilimleri asla tamamen çözemediğinden şüphe ediyorum. Örneğin Decision at Sundown*'da geleneksel intikam yapısı – bir adam karısını kaçıran birilerinin peşine düşer – intikamcının karısının ihanete gönüllü katılımcı olduğunu öğrenmesiyle karmaşıklaştırılır. Sonuç, intikam filminde kaçınılmaz olarak oluşturulan olay örgüsü geriliminin filmin ortasında çökmesi ve filmin yönelim duygusunu yitirmesidir. Boetticher'in Hollywood'u terk etme kararının bu sorunları tatmin edici bir biçimde çözemediğini kabul etmesinin sonucu olduğu mümkün görünüyor.*

SONUÇ

Benim Western yorumum açıkça itiraza açıktır. Ancak bu yazıdaki amacım her şeyden önce bu yorumla ilgili bir tartışmayı tahrik etmek değildir. Niyetim iki yönlüdür: birincisi, kitle iletişim araçlarının tam da içinde, çok sık olarak medyanın bütün kötü alışkanlık-

larını temsil ettiği düşünülen bir tür içinde herkesin "sanat" olarak kabul edebileceği bir yaratıcı etkinliğin yaratılmasının olanaklığı olduğunu öne sürmek istedim. Eğer bu iddia kabul edilirse, medyaya karşı genel tutumlarımız açısından bunun ne anlama geldiğini tartışabileceğimizi umuyorum. İkincisi, Western'in kitle iletişim araçları araştırmaları için bir ders kitabı örneği sağladığını öne sürmek istedim. Bu türün detaylı bir incelemesi kitle kültürü tartışmasının kesinlikle merkezinde yer alan birkaç sorunu ortaya çıkarırdı: (a) kitle sanatının nasıl nitelikli sanat olabileceği sorunu vardır; (b) Western ile toplumsal gerçeklik arasındaki ilişki – Western'ler gerçekliği çarpıtıyor mu, onların amacı aslında toplumsal propagandanın amacı mı? – sorusu vardır; (c) önceki soru kaçınılmaz olarak bizi Western'e mitin cisimleşmesi olarak bakmaya – bana kitle kültürü araştırmalarında çok önemli bir problem olarak görünen "miti" kullanışlarımızdan anlam çıkarmaya – götürür; (d) "türle" neyi kastettiğimiz sorusu vardır – itiraf etmeliyim ki, bu yazıdaki ana tartışma amacım, Amerikan sinemasının incelenmesi için bir anahtar olarak "tür" anlayışını yerleştirmekti, çünkü tür bana herhangi bir kitle iletişim araçları araştırmasında üç önemli faktörü potansiyel olarak bütünleştiren bir anlayış olarak görünüyor: sanatçı, sanatçının içinde çalıştığı yapı ve hem bu sanatçının hem de bu yapının/kurumun bir parçası olduğu toplum.

■■■ BÖLÜM ÜÇ
■ BİÇİMSEL ELEŞTİRİ

BİR SİNEMA TARİHİ KURAMINA DOĞRU*[1]

Andrew SARRIS

I. ORMAN VE AĞAÇLAR

Sinema hangi tanımlamaya göre olursa olsun genç bir sanattır, ancak yalnızca kendi tarihine değil, aynı zamanda kendi arkeolojisine de sahip çıkacak kadar yaşlıdır. İlk ürünlerin geriye doğru izleri, arkeologun milliyetine bağlı olarak Amerika Birleşik Devletleri, Fransa ve İngiltere'de 1880'li ve 1890'lı yıllara kadar sürülmüştür. Birbirine zıt denemeler yapılmış ve icat patentleri Thomas A. Edison, William Kennedy, Laurie Dickson, William Friese-Greene, Louis Aimé Augustine Le Prince, Louis ve Auguste Lumière ve 19. yüzyıl sanat, bilim ve kapitalizminin camera obscura'sından çıkan birçok bilinmeyen figürüne verilmiştir.

Sinemanın bilimsel ruhun yaratımı olması ölçüsünde, sınırsız gelişme ve ilerleme beklentisini miras almıştır. Sanki bu makine sanatı insan esininin aşırı meraklarının ötesine geçmek için tasarlanmış gibidir. Bir Shakespeare bir milenyumda yeniden ortaya çıkabilir, ancak 20. yüzyılın ekspres treni dünyanın bir film göstericisinin ışığından yeniden yaratılması için bir yüzyıl, hatta on yıl bile bekleyemez. Filmden çok fazla şey istenir, ama onu araştıranlardan çok az şey talep edilir. Hayal kırıklığının abartılı retoriği, binlerce ama binlerce filme düşünmeden gösterilen dikkati gölgeledi. Bundan dolayı bir sinema tarihi kuramının ilk görevi bu binlerce filmin varlığını bu aracın (sinema) anlamlı bir koşulu olarak saptamaktır.

Her ne kadar filmlerin çoğu sinema sanatıyla yalnızca marjinal olarak ilgili olsa da, nitelik nosyonunu nicelik bağlamından ayrı olarak kavramak zordur. Kavrama, kavrayışlılığın bir işlevi haline gelmiştir. Daha çok film izledikçe, daha çok çapraz referanslar bir araya gelir. Küçük sorumluluklar daha kesin bir biçimde tanımlanır; kişisel imzalar daha net bir biçimde ayırt edilir.

---

* Sarris, Andrew (1968). "Toward a Theory of Film History." *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968.* New York: Dutton. 19-37.

Bunun ardından ana kaynaklardan gelen kapsamlı film araştırmacılığının, kendi motivasyonu açısından, sinemaya gitme eylemine hoşa giden bir tepkiye bağlı olması gelir. Tam tersine, katıksız sinema tarihçisi diğer sanatlara başvurmak yerine otantik sinemaseverlerin sıralarından beslenmelidir. Tarihçimizde eleştirel olmayan bir sanat aşkının olması arzu edilmez. Değer yargılarından yoksun sinema tarihi, briç ya da pul koleksiyonu gibi bir hobi içinde yozlaşır; özel bir tarzda saygın olabilir, ama hiç de açıklayıcı olmazdı. Ya da oldukça moda olmuş olduğu gibi, o zaman filmlerin tümü bir düşünce, genellikle bir kitle iletişim aracının alışılmış tutumuna yakışan sosyolojik bir düşünce etrafında toplanırdı.

Şimdiye kadar sorun, ormanı görüp ağaçları görmemek olmuştur. Ancak eğer ormanın estetik olarak çirkin olduğu kabul edilirse, insanlar neden binlerce ağaca baksınlar? Kuşkusuz göndermede bulunduğum orman, kaba yanılsamacılığın küçük düşürücü klişesi olan Hollywood'dur. Hollywood ağaçlıktan çok bir ormandır. Farklılıktan çok aynılığı, çeşitlemeden çok yinelemeyi ifade eder. Küçümseyici orman eleştirmeni, Hollywood filmlerinde ortak olan bu öğeleri teşhis ederek kendi önyargılarını onaylar. Böylece o aynı zamanda Hollywood ürünlerinden rastgele örneklemesini haklılaştırır. Eğer bir filmi görürseniz, hepsini görmüş olursunuz. Eğer birkaç filmi gördüyseniz, hepsini izlemeniz kesinlikle gerekmez. Dolayısıyla Hollywood "klişeleri" üzerine sürekli olarak şikayetler yapılır: Genç Erkekler Genç Kızlarla Tanışır. Mutlu Son. Soylu Fedakarlık. İyi Kovboy Silahını Kötü Kovboydan Daha Hızlı Çeker. Kız ve Oğlan Söylenen Bir Şarkıyı Dinlerler. Eğer böylesi bir geleneğe gülerseniz muhtemelen hepsine gülmüş olursunuz.

Hollywood filmlerinin bir gelenekler labirentinden ortaya çıktığı inkar edilmez. Stüdyodan, sansürden ve izleyicilerden gelen baskılar sinema tarihine damgalarını vurmuştur. *Of Mice and Men* adlı filmde Burgess Meredith'in canlandırdığı George karakterinin Lon Chaney, Jr.'un canlandırdığı Lennie karakterini acı çektirmeden vurmasından sonra kelepçelenmesinin sanatsal haklılığı yoktur. Ne de *The Letter*'ın finalinde Gale Sondergaard'ın tutuklanmasının ya da *They Knew What They Wanted*'da Carole Lombard'ın canlandırdığı Amy'nin akan gizemli gözyaşlarının gerekçesi vardır. Sansürün dayattığı suç ve günaha dair cezalandırmalardan bu alıntılar ciltler tutardı. Hollywood filmleri sansürün müdahaleleri sonucu köstekleşmiştir ve sansürün senaryo politikası karakterler için en basit, tamamen tek başına ve en kaba motivasyonlara izin vermiştir.

Ancak orman eleştirmeni tek tek filmlerle ilgilenmez. Bu onun hor gördüğü bir sistemdir. Bu eleştirmen bu sistemi sinemaya ihanetle suçlar. Bu garip ihanet duygusu, orman eleştirmenlerine paranoya

noktasında hakimdir. Birleşik Devletler'in batı kıyılarında bir yerlerde bir grup insan sinemayı doğuştan kazandığı hakkı soymak için bir araya gelmiştir. Eğer orman eleştirmeninin politik bir yönelimi varsa, bu kıyı komplocularını kapitalistler olarak tanımlayacaktır. Eğer estetik olarak bir yönelimi varsa, onları estetik anlayıştan yoksun olarak tanımlayacaktır. Her iki yolda da sinema denilen araca Hollywood denilen başka bir ortam tarafından ihanet edilmiştir. Diğer sanat dallarında bu sert tutuma paralel bir tutum bulmak zordur. Kötü bir romanın, sanki yazar ve yayımcı edebiyata ihanet etmiş gibi eleştirisi yapılmaz. Kötü bir resim Poussin ve Delacroix'yı ortaya çıkaran sanat dalını rezil ediyor diye azarlanmaz. Belki de en yakın paralellik Broadway, Londra'nın Batı Yakası ve Paris bulvarlarında icra edilen oyun türlerine yönelik belirli eleştirel tutumlarda bulunabilir. Bu açıdan tiyatro ile sinemanın paylaştığı öğe, insanların özel bina kompleksinin dikte ettiği biçimde oyunları ya da filmleri izlemek için toplandığı binaların mülkiyetidir. Orman eleştirmeni, eğer bu binalar hakiki sanat olduğunu düşündüğüne tahsis edilirse ne olur sorusuna yanıt veremez. Onun aradığı, popüler haz ile beş şilinlik gösterinin birliğidir. Onun genel olarak liberal eğilimleri kitlelerin kendi kabalıklarından gerçekten kurtarılabileceğine onu ikna eder.

Orman eleştirmeni ihanetin tarihsel kanıtlarından tamamen yoksun değildir. Böylesi kusursuz bir tanıklığı George Stevens açığa vurmuştur: "Sinema endüstrisi gençken, yönetmen onun özü, işin ayrıntılarını ortağıyla birlikte ele alan insandı ... Sonunda etrafına baktığında, ortağının adını kapının üzerinde buldu. Böylece yönetmen işçi haline geldi ve işin ayrıntılarıyla ilgilenmek için zamanı olan insan ise stüdyonun başı oldu." Bu sistem D. W. Griffith, Joseph von Sternberg, Orson Welles, Erich von Stroheim ve Buster Keaton'ın kariyerlerinin mahvolması ve diğer sayısız yönetmenin yaratıcılığa dair yaşadığı hayal kırıklığı nedeniyle suçlanabilir. Bu örneklerle ilgili sorun, çoğu durumda orman eleştirmenlerinin başı belada olan yönetmenleri, endüstri onların kariyerlerine son vermeden uzun süre önce reddetmiş olmalarıdır. Orman eleştirmenleri bireyselliği hiçbir zaman savunmamışlardır. Griffith döneme uymamakla suçlanmıştır. Sternberg kafayı erotizme taktığı için kınanmıştır. Welles aşırı egoizmi nedeniyle azarlanmıştır. Ormanın kuralı en yüksek ağacın aleyhine desteklenmiştir ve bu gerçekten orman eleştirisinin en büyük ironisidir. Farklılığı hoş karşılamaktan çok uzak olan orman eleştirmeni yeni bir aynılığın peşindedir. O Hollywood'u toptan, Birnam Wood gibi, orman eleştirmeninin arzuladığı Dunsinane'ye götürmeyi isterdi. *The Grapes of Wrath*'ın (*Gazap Üzümleri*, John Ford, 1941) bir versiyonunun yerine üç yüz tane olmalıydı. Emile Zola'nın bir biyografisi yerine çağlar boyunca anti-Semitizmin bin eleştirisi olmalıydı. Her film bir Problem ile Erişkin Tarzında Gerçekçi Olarak ilgilenmeliydi ya da Aracın

Malzemesini Yaratıcı Tarz içinde kullanmalıydı. Bu nedenle orman eleştirisinin amaçları gayrı şahsidir. Eğer John Ford 1960'lı yıllarda *Seven Women* gibi (*Yedi Kadın*, 1966) 1930'lu yılların bir serüven filmini yapmaya karar verirse, sinemaya ayak uydurmuyordur. Benzer biçimde Charlie Chaplin'in *Countess from Hong Kong*'u (*Hong-Konglu Kontes*, 1967), Orson Welles'in *Falstaff*'ı (*Geceyarısı Çanları*, 1966) ve Howard Hawks'ın *El Dorado*'su (*Kahramanlar Şehri*, 1959) tarihin ekspres treniyle senkronize değildir. Araç kendi temposunda ilerliyor. Orman eleştirisi en büyük sanatçıların alacakaranlık dönemlerinin melankolisine kapalıdır.

Orman eleştirmeni yıllardır başka züppeliklere başvurmuştur ve yabancı "sanat" filmlerinin, belgesel ve avangardın savaş çığlıklarının delillerle çürütülmesi bu noktada uygun olabilir. Aslında aynı ihmalkar argümanlar bugün de duyuluyor. Açık bir biçimde aynı delil çürütme işlemi uygulanıyor.

Yabancı film daha iyidir: İlk ciddi yabancı film kültleri 1920'li yıllarda Alman ve Sovyet sinemalarında ortaya çıktı. Alman sinemasında etkili kamera hareketleri, Sovyet sinemasında ise devrimci montaj kuramları vardı. Bu dönemin devleri Almanya'da Murnau, Lang ve Pabst, Sovyetler Birliği'nde ise Eisenstein, Pudovkin ve Dovjenko'ydu. Fransa'da Renoir, Vigo, Becker, Cocteau, Pagnol, Duvivier, Carné, Feyder ve Autant-Lara 1930'lar ve 1940'ların başında bazı kült yanlılarını cezbettiler. Rossellini, Visconti ve De Sica'nın İtalyan Yeni-Gerçekçiliği 1940'ların sonu ile 1950'lerin başına hakim oldular. Amerikalı eleştirmenler arasındaki yabancı düşkünlüğünün şimdiki çizgisi daha az sınırlıdır. Hollywood'dan sözde daha iyileri İsveç'te (Ingmar Bergman), Danimarka'da (Carl Dreyer), Japonya'da (Mizoguchi, Kurosawa, Ozu), Hindistan'da (Satyajit Ray) ve Polonya'da (Has, Polanski, Skolimowski, Wajda) bulunabilir. Fransa, İtalya ve İngiltere'deki başka bildik kişileri saymıyorum bile. Filmden filme, Hollywood dünyanın geri kalanıyla hemfikir olabilir. Eğer yurtdışından gelen daha bireyselleşmiş yapıtlar olmuşsa, aynı zamanda daha az sayıda yetkin yapıtlar da olmuştur. Hollywood zirvede olduğunda biraz verimliyse de, sıralamada özellikle "iyi-kötü" filmleri ve türler alanında orta sıralara tamamen hakimdir. Dağıtım aritmetiği nedeniyle haksız karşılaştırmalar bir ölçüye kadar kaçınılmazdır. Amerika'ya gelen yabancı filmlerin düşük yüzdesi nedeniyle, Hollywood filmlerinin gelişigüzel bir görünümü bilimsel olmayan bir değer örneklemesine yol açar. Dil engelleri ve bilinmeyenin bütün egzotizmi eleştirel çarpıtmalara katkıda bulunur. Aynı nedenle Amerikan filmleri de yurt dışında çoğu kez aşırı önemsenir.

Belgesel film kurmaca filmlerden daha gerçekçidir, bu nedenle ahlaki ve estetik açıdan daha üstündür: Biri de çıkıp pekala kurmaca ol-

mayan kitapların romanlara göre daha gerçek olduğunu söyleyebilir. Sinemanın matbaa makinesi, fonograf, radyo, litografi ve televizyon gibi bir kayıt aracı olarak ve bir sanat biçimi olarak ikili niteliği burada büyük bir semantik karmaşaya neden olur.

Avangard ticari filmlere giden yolu gösterir: Herhangi bir teknik ya da stilistik yeniliğe avangardın katkıda bulunduğunu düşünmek zordur. Avangard eleştirmenleri ve yönetmenler çığlıklarını sesli, renkli film ve geniş ekran dönemlerine aktarmak zorunda kalmışlardır. Avangard itkiler politik, dini ve cinsel tabuların parçalanması mecrasına sevk edilmiş görünüyor. Luis Buñuel ve René Clair avangard hareketten gelmişlerdir ve bazıları Cocteau'nun bu hareketi hiç bırakmadığını düşünür, ancak az sayıda avangard üslup uzun süre kameranın utandıran bakışını destekler.

Her ne kadar orman eleştirmeni hâlâ yabancı "sanat" filmine, belgesele ve avangarda işaret edebilirse de, korumayı istediği kitlelerin seçkin sinemadan çok sıradan filmlerden büyülendiğini çok iyi bilir. Kendisi de bilimsel incelemelerinde küçümsediği kaba filmlerden büyülenir ve bu büyülenişi onun arzusunun sırrıdır. Eğer perdedeki aptallıklar onun gelişkin duyarlılıklarını heyecanlandırabiliyorsa, eğer düş mekanizması onunkine benzer hazlar tarafından kontrol ediliyorsa, yaşamadığı kendinden geçmeler ne olurdu? Greta Gabro *Partisan Review* tarafından ortaya çıkarıldı ve hepsi buydu. Orman eleştirmeni Bronx'taki annesin aldığı aynı kaba zevkler tarafından ayartıldığını kendisine bile itiraf edemez. Utancını pop, değersiz ve bayağı eserler gibi kültürel savunma mekanizmalarıyla gizler, ama tıpkı zengin birinin bir fahişeyi ziyaret etmesi gibi, sinema salonlarına gizlice girmeye devam eder. İlişkili bütün sonuçları anladıysa da, filmleri kaba misyonlarından kurtarmayı istemez. Her zaman ve her yerde kültürün sınırlamalarından kurtulmuş bu gizli haz türüne adanmış ayartma tapınakları olmasının değerini bilir. Yine de onun entelektüel suçu onu, küçümsemesi öğretilen popüler filmler karşısında ciddi amacı ve bireysel sanat yeteneğini inkar etmeye zorlar.

Orman eleştirmeni "kötü" bir filmi eğlendiriyor göstererek, aracın gücüne güvenme hatasına düşer. "İyi" ve "kötü"nün bir arada yaşayabildiği yaratımın kolektifliğini görmezden gelir. Greta Garbo *Camille*'de gerçekten "iyidir", Robert Taylor ise hakikaten "kötüdür." George Cukor'un Garbo'yu yönetişi olağanüstüdür, ama Laura Hope Crew'i yönetişi ise fazlasıyla kabadır. Aynı yıl (1937) içinde Ernst Lubitsch *Angel*'da (*Melek*) Crew'den sınırlı bir oyunculuk aldı. Bu nedenle "iyi" ve "kötü" nosyonlarımız görecelilik denizinde başıboş dolaşan anlayışlardır. Sanat dalları arasında en az kişisel olan sinemayı ortaya çıkaran kolektiflik aynı zamanda filmlerin çoğunu tamamen değersiz olmaktan kurtarır. Ancak kolek-

titlik zorunlu olarak gayri şahsi değildir. Kolektiflik kolayca ayrı ayrı bireylerin bir toplamı olabilir. İdeal olarak, en güçlü kişilik yönetmen olmalıdır ve yönetmen filme hakim olduğunda sinema tek bir sanatçının kişiliğini yansıtmaya en yakın noktaya gelir. Sinema tarihi anlaşılır bir şekilde kendisini yönetmenlerin tarihiyle sınırlar. Bu kesinlikle kapsamlı bir sinema tarihine yönelik iyi bir başlangıç olurdu, ama bu binlerce filmde bulunan her şeyi açıklamazdı. Ne de her dönemde olan her şeyi açıklayan bir kuram vardır. Örneğin Humprey Bogart günümüzde kendi döneminde olduğundan daha anlamlı görünüyor. Bunun tersine Greer Garson'un imgesi kötü bir biçimde silinip gitmiştir.

Sinema tarihi hem tarihteki filmlerdir hem de filmlerin tarihidir. Orman eleştirmeni ikinci yaklaşım aleyhine ilk yaklaşımı vurgulamaya önem verir. 1930'lu yılların filmlerini Büyük Bunalıma tepki olarak değerlendirir. Bu ölçüte göre birkaç film baskı ve temel haklardan yoksunluk koşullarına karşı sorumluluklarını yerine getirdi. *I Was Fugitive from a Chain Gang* (*Ben Bir Pranga Kaçağıyım*, Mervyn Leroy, 1932) ve *Our Daily Bread* (*Günlük Ekmeğimiz*, King Vidor, 1934) açısından, paranın amaç olmadığı "Thou Swell" romanslarının bir nedeni vardı. 1930'ların kaçışçılığı, işsizlik üzerine her güncel film kadar Büyük Bunalımın bir yansımasıydı. 1940'ların en ilginç filmleri II. Dünya Savaşı'yla ve ardından gelen Barışla hiç ilgisi olmayanlardı. Sesli sinema döneminin başından sonuna orman eleştirmeni döneme uygun filmleri seçip ayırmış, döneme uymayanları bir kenara atmıştır. Ne yazık ki, hiçbir şey zaman-dışılıktan daha hızlı zamanı hesaplamaz. Bu nedenle algısal yeniden değerlendirme gerekiyor.

Bu kitabın yöneldiği sinema tarihi kuramı film izleyicisini ormandan çıkarmak ve ağaçların içine götürmekten başka bir şeyi hedeflemiyor. Başlı başına ve kendi koşullarında İngilizce binlerce sesli film vardır. Onlar güzel ya da gülünç veya büyük bir olasılıkla her ikisi birden olan kendi tarihlerini oluştururlar. Bu özel inceleme birçok önemli yönetmene itibar kazandırmış filmlerle en yakın tarihten başlayacak ve 1929 ile 1966 arasında Amerikan sesli filmlerindeki en iyi olanları inceleyerek yönetmen yönetmen, film film, yıl yıl, geriye doğru gidecektir. Bu inceleme açık bir biçimde sanatın sınırlarının ötesinde bir sevgi çalışmasıdır. Filmler kendilerini haklı çıkarmışlardır. Bölüm bölüm, sahne sahne, an an, benim yaşamıma paralellik göstermişlerdir. Sesin ortaya çıkardığı karmaşanın ortasında doğdum. Sesli filmlerle büyüdüm. Sinema tarihi duygusal otobiyografimin çok önemli bir bölümünü oluşturur. İyi ki, arşiv kaynakları, televizyon, müzeler ve filmleri onaran merkezler geçmişe bakışın net, soğuk ışığında nostaljik anıları yeniden değerlendirmeyi olanaklı kılmıştır. Eski filmler kendi tarihsel bağlamlarından ortaya çıkarlar, ama sonuçta bugünün bağlamında değerlendirilmeleri gerekir.

II. AUTEUR KURAMI

Auteur kuramı terimini ilk olarak "Notes on The Auteur Theory in 1962" adlı bir yazıda kullandım (*Film Culture*, No. 27, Kış 1962-63). Bu yazı mütevazı, tereddütlü, deneysel olduğunu düşündüğüm bir tarzda yazıldı. Kesinlikle bu konuda son söz olması istenmedi. Gerçekten ortak bir araştırmacılığın diyalektik ruhu içinde bir tartışmaya davetiye çıkardı, ancak on binden az okuyucusu olan bir dergide fazlaca dikkat çekmeyi ummadım. Yedi yıldır *Film Culture*'da tartışmaya neden olmayan yazılar yazıyordum, ancak San Francisco'dan uzaktaki bir bayan eleştirmenin hakaretle dolu yanıtıyla tartışma başladı. Çoğu zaman olduğu gibi, bu kurama yapılan saldırı kuramın kendisinden çok daha fazla ilgi çekti. Ne yazık ki, auteur kuramına Amerikalıların saldırıları yalnızca Amerikan film eleştirisinin gerici taşralılığını onayladı. Auteur kuramı eleştirinin ötesinde değildir. Bilakis, eleştirinin ötesinde olan, sinema üzerine herhangi bir eleştirel kuramı tartışmak için gerekli olan tarihsel meraktır. Bernardo Bertolucci'nin *Before the Revolution*'ındaki (*Devrimden Önce*, 1964) bir karakter "yalnızca temelde hemfikir olduklarınızla tartışabilirsiniz" gözleminde bulunur. Bu tutumun içten saldırganlığı biraz da olsa karşılıklı saygıyı gerektirir ve ne yazık ki Amerikan film eleştirisinde araştırmacı bir topluluk geleneği yoktur.

Birincisi, auteur kuramı, en azından benim anladığım ve bugün onu yeniden onaylamayı istediğim kadarıyla, ne bir kehanet yeteneğini ne de sinema dışı algılama seçeneğini talep eder. Yönetmenler, yazarlar, oyuncular (hatta eleştirmenler) her zaman kendilerinden beklendiği gibi davranmazlar ve eleştirmen hiçbir zaman kötü bir yönetmenin her zaman kötü bir film yapacağını varsayamaz. Hayır her zaman değil, neredeyse her zaman demeliyim, işte mesele budur. Kötü bir yönetmen, çok sayıda kötü film yapmış bir yönetmen nedir? Bu nedenle, auteur kuramı bir sinema kehanetinden çok sinema tarihi kuramıdır. Bu kitabın Panteonuna dahil edilen yönetmenlerden Flaherty, Griffith, Keaton, Lubitsch, Murnau ve Ophuls öldüler. Lang, Renoir ve Sternberg istemedikleri halde aktif değiller. Chaplin, Ford ve Welles ellerinde olmadan film yapmaya ara verdiler. Bu gruptan yalnızca Hawks ve Hitchcock 70'li yaşlarına geçerlerken hâlâ ticari olarak başarılı filmler yapıyorlar, ancak onların önemli konumlarının gelecek birkaç mevsimde şansa bağlı olduğunu düşünmek zor değildir. Auteur eleştirisi yaşlı yönetmenlere duygusal yaklaşmakla suçlanıyor. Özellikle Hollywood'da yalnızca son filminiz kadar iyisinizdir ve bu güç yönelimli endüstride kimse etkisini yitirenler üzerine zaman kaybetmeyi istemez. Auteur eleştirisi geçmişin bilinmesine dayandığından, yaşlı yönetmenlerin yapıtlarında zengin ilişkiler bulur. Tabii ki bütün yaşlı yönetmenlerin yapıtlarında değil. William Wellman, Henry King ve Frank Lloyd

savunucusuz değildirler, ama onların kariyerlerinin toplamı başarılarından çok borçlarını ortaya koyar. Yönetmenlerin sıralanışı ara sıra gelen başarılardan çok bütüne dayalıdır.

Ancak neden yönetmenler sıralanır? Neden bütün bu kategoriler, listeler ve sıkıcı tasnifler yapılır? Bunun bir nedeni sinema araştırmacısı için bir öncelikler sistemini yerleştirmektir. Başka bir neden de, sinemada en temel akademik geleneğin olmamasıdır. Diğer daha eski sanat dallarında bu sıkıcı işler profesyonel köleler tarafından yapılır. Sinema araştırmacılığı büyük ölçüde amatör bir girişimdir. Özellikle Amerika'da bir sinema tarihçisi iki kat köle olmak zorundadır. Sıralamalar, kategoriler ve listeler ilk olarak benim konumun varlığını ve daha sonra da ona yönelik tutumumu kabul ettirir. Paul Valéry "Zevk, binlerce zevksizlikten ortaya çıkar" demişti. François Truffaut'nun ilk olarak *Cahiers du Cinéma*'da yayımlanan *Politique des auteurs* adlı yazısı (No. 31, Ocak 1954) auteur terimine dair polemiksel duruşundan dolayı övülebilir (ya da kınanabilir).

Politiques des auteurs esasen baz yönetmenlerden yana ve diğerlerine karşı olan *Cahiers du Cinéma*'daki politikaya göndermede bulunur. Truffaut'ya göre Delannoy'un en iyi filmi Renoir'ın en kötü filminden daha az ilginçtir. Bu, hareket halindeki *politikanın* uç bir örneğiydi. Acımasızlığın eleştirisi için şok bir ifade işlevini gördü. "Auteur" terimi daha şaşırtıcıdır, çünkü ne de olsa terimin bende neden olduğu ihtilafları kabul eden ilk ben olmalıyım. Kelimesi kelimesine söylersek, "auteur" İngilizce'de "author" (yazar) anlamına gelir ve bu gönderme edebiyatçılara yapıldığında kullanılmalıdır. Truffaut, Gide ya da Giraudoux hakkında yazdığı ve onlara "auteur" diye göndermede bulunduğunda itiraz edecek bir şey yoktur ve "author" (yazar) hem yeterli hem de doğru çeviridir. Truffaut, Hitchcock ve Hawks'ı "auteur" olarak tanımladığında ise, bu tamamen bambaşka bir konudur. "Author" genel olarak Anglo-Amerikan kültüre egemen çevrelerin (cultural Establishment) içindeki edebiyat eğilimi nedeniyle İngilizce'ye ne yeterli ne de doğru bir çeviridir. Bu eğilime bağlı olarak Ingmar Bergman, senaryoları basılıncaya kadar bir "author" olmamıştır. Edebiyatçı olmayan yönetmenin, kendi filmlerinin yazarı (author) olabileceği anlayışını Amerika'da bulmak zordur. Amerikalı film eleştirmenlerinin çoğu film yönetmeni olma arzusuları, hatta fantezileri olmayan ya edebiyatçı ya da gazeteci tipinde olduğu için, auteur kuramı gerçekten güçlükler yaşadı. Bununla birlikte Truffaut'nun en önemli aykırı düşüncesi, onun bir yaratım biçimi olarak yönetmenliği yüceltmesi değil, şimdiye kadar ticarilik sıfatlarıyla etiketlenmiş Hollywood yönetmenlerine auteurlüğü yüklemesidir. Truffaut'nun İngiltere ve Amerika'daki egemen çevrelerin karşıtlarını heyecanlanmasına en büyük katkısı buydu.

Ancak Truffaut Amerikan sinemasının sistematik bir tarihçisi olarak düşünülemez. Ne de Anglo-Amerikan auteur yanlıları ve Yeni Eleştiri için bir yoldaştır. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette ve diğer *Cahiers du Cinéma* eleştirmenleri Anglo-Amerikan Yeni Eleştirisinin ortaya çıkışını teşvik etmiş olabilirler, ama bu eleştirinin aykırı düşüncelerine uzun süre destek olmadılar. Kuşkusuz *Cahiers du Cinéma* eleştirisi bile onun oldukça kaba Amerikalı muhaliflerinin sandığı gibi hiçbir zaman monolitik olmadı. Ne de bütün Fransız eleştirmenler ve dergiler *Cahiers du Cinéma* standardı altında kamp kurdular. *Yeni Dalga* auteur eleştirisi için sürekli bir odak noktası oluşturmadı. Her ülkenin eleştirmenleri kendi mücadelelerini kendi kültürleri içinde vermek zorundadır ve öz saygısı olan hiçbir Amerikalı sinema tarihçisi Paris'i Amerikan sineması üzerindeki nihai otorite olarak kabul etmemelidir.

Eğer Truffaut'nun *Politique des auteurs* adlı yazısı bir şeylerden kopuşun işaretini verdiyse, bu bir şey, Fransız sinemasının (Truffaut'nun görüşüne göre) bir avuç senaristin egemen olduğu belirli bir parçasıdır. Bu hedef Claude Autant-Lara, Marcel Carné, René Clair, René Clement, Henri Clouzot, André Cayette, Jean Delannoy, Marcel Pagliero ve bir grup daha az tanınmış figürün temsil ettiği çok yerleşmiş, çok etkili ve dikkatle motive olan "Nitelik Geleneği"ydi. Bu "Yaşlı Muhafız" *Devil in the Flesh, The Red and the Black, Forbidden Games, Gervaise, Wages of Fear, Diaboluque, Justice is Done* ve *Symphonie Pastorale* gibi Amerikalı eleştirmenlerin 1950'lerin sonundaki Fransız sinemasının mükemmel örnekleri olarak değerlendirdiği filmlerden sorumluydu. Bu güya gözde yaratımların karşısına Truffaut gerçek auteur'ler olarak Jean Renoir, Max Ophuls, Robert Bresson, Jacques Becker, Jean Cocteau ve Jacques Tati'yi yerleştirir.

Truffaut Fransız sinemasının gidişatını değiştirmekten başka hiçbir şeyle ilgilenmez. Onun en sert tartışmaları yönetmenlerleydi, oysa İngiltere ve Amerika'daki Yeni Eleştiri'nin en sert tartışmaları diğer eleştirmenlerleydi. *Positif*'in editörleri Hitchock'u değil de John Huston'ı ve MacMahonistler de Hawks'ı değil Joseph Losey'i tercih edebilmişlerdir, ama hiçbir grup Amerikan sinemasının ciddi analizi için özür dilemek zorunda değildi. Fransız Marksistleri bile Hollywood'dan çıkan kapitalist ürünleri entelektüel olarak saygılı bir üslupla suçladılar. Pop, değersiz ve önemsize dair sersemce rasyonalizasyonlardan uzun süre önce, Fransız eleştirmenler Western ve polisiye gibi seviyesiz türleri dobra dobra tartışma kapasitesine sahiptiler. Fransızların biraz İngilizce ve daha da az Amerikan aksanını bilmeleri bir yönetmenin stilinin görsel bileşenlerini ayırt etmelerine yardımcı oldu.

Yine de Truffaut'nun konumundaki belirgin bir terslik *auteur* kuramının ve Yeni Eleştiri'nin yakasını hâlâ bırakmıyor. Truffaut Amerikan filmlerini Fransız sinemasındaki belirli züppece eğilimlere karşı bir sopa olarak kullandı. Bu ise orta düzeydeki sanat aleyhine, alt düzeydeki sanatı yukarı çıkarmaya dair entelektüel gambiti akla getirir. Auteur eleştirmenleri süprüntüyü sanata tercih etme suçlamasına özellikle hassastırlar, çünkü onlar filmleri kültürel itibarsızlığın zindanında arayıp bulurlar. Auteur karşıtı bir eleştirmen yalnızca sözde auteur başyapıtlarının adlarını söyleyerek puan kazanabilir. Filmleri izlemeden, kimsenin *Kiss Me Deadly*'nin (*Öp Beni Öldüresiye*, Robert Aldrich, 1955) *Marty*'den daha derin, *Seven Men from Now*'ın *Moby Dick*'ten (*Beyaz Balina*, John Huston, 1956) sanatsal açıdan daha etkili, *Baby Face Nelson*'un *The Bridge on the River Kwai*'den (*Kwai Köprüsü*, David Lean, 1957) duygusal olarak daha etkileyici, *Bitter Victory*'nin *The Defiant Ones*'dan psikolojik olarak daha dokunaklı, *Rio Bravo*'nun *The Nun's Story*'den ahlaki açıdan daha keskin olduğuna, *Gun Crazy*'nin *The Heiress*'ten daha uzun yaşayacağına ya da *Psycho*'ya (*Sapık*, Alfred Hitchcock, 1960) *A Man for All Season*'ın (*Her Devrin Adamı*, Fred Zinnemann, 1966) unutulmasından sonra da uzun süre hayran olunacağına inanması mümkün müdür? Yine, bu önermeler ciddi olarak tartışılamaz. Bir eleştirmen türü *Baby Face Nelson* adlı filmin muhtemelen *The Bridge on the River Kwai*'den daha üstün olabildiği bir dünyayla başa çıkmayı reddeder. Başka bir eleştirmen türü ise *Baby Face Nelson* adlı filmin muhtemelen *The Bridge on the River Kwai*'den daha az ilginç olduğuna inanmayı reddeder. Auteur eleştirisindeki temel bağıntılardan biri, ihmal edilen yönetmenler ile ihmal edilen türler arasındaki ilişkidir. Ford ve Hawks'ı yeniden canlandırmak için Western'i yeniden canlandırmak gerekir. Minelli'yi ciddi bir biçimde incelemek için müzikalleri ciddi bir biçimde incelemek gerekir. Ancak auteur eleştirisi, tür eleştirisinden tamamen farklıdır. Sözgelimi Western türünün eleştirisi bu tür için ideal bir biçimi önceden varsayar. Yönetmenler bu ideal biçimden sapabilirler, ama bu yalnızca onların sorumluluğundadır. Robert Warshow'un Western üzerine yakın dönemdeki ünlü yazısı, çeşitli yönetmenlerin Warshow'un türe dair idealleştirilmiş arketipini nasıl başaramadıklarını anlatır. Ancak tersine, Western'in auteur eleştirisi bu türü yalnızca başka bir yaratım durumu olarak ele alır.

Nihayetinde auteur eleştirisi öyle çok fazla bir tutum olarak bir kuram, sinema tarihini yönetmenlerin otobiyografilerine dönüştüren bir değerler tablosu değildir. Auteur eleştirmeni sanatın ve sanatçının bütünlüğünü aklından çıkarmaz. O, filme bir bütün ve yönetmene de bir bütün olarak bakar. Parçalar tek tek ele alınsa bile anlamlı bir biçimde tutarlı olmalıdır. Bu anlamlı tutarlılık, yönetmen yöntemlere yetenekle ve amaçlı olarak hakim olduğunda daha olasıdır.

Hollywood'da yönetmenin filme hakim olmasına sıklıkla izin verilir mi? En yüksek Avrupa standartlarına göre, pek değil. 1930'lar ve 1940'lardaki stüdyo egemenliği bir istisnadan ziyade kuraldı ve birkaç yönetmenin filmin son kurgusunu yapma hakkı vardı. Eğitimli Amerikalılar F. Scott Fitzgerald, Nathanael West, John Dos Passos, Ring Lardner ve John O'Hara'ya dair önyargılı Hollywood kayıtlarıyla büyüdüler. Kaba ama yaşamsal önem taşıyan yapımcı-girişimci bu efsanede güneş kraldı ve duyarlı edebi kişilikler gölgede kaldılar. Ancak geçmişe bakınca, stüdyo sistemi yönetmenden çok senaryo yazarını kurban etti. Bu yalnızca senaryoyu bozan çok sayıdan yazarın olması sorunu değildi, ancak stüdyoların çoğu, kişisel özelliklerini yansıtmasınlar diye kasıtlı olarak bir filmde birden çok yazar görevlendirdiler, oysa yönetmen stüdyonun perde arkasındaki etkilerine bakmaksızın neredeyse değişmez bir biçimde yönetimin tek yetkilisi olarak kabul edildi. Bu otorite simgesi Hollywood'da bile, belki de özellikle prestije dair belirsizliklerin olduğundan daha büyük göründüğü Hollywood'da esasen tümüyle yok değildi. Zayıf ve güçlü kralların olması gibi zayıf ve güçlü yönetmenler de vardı(r), ancak sinema tarihi, kraliyet tarihinden farklı olarak, gerçekten hükmedenlerle olduğu kadar sadece saltanat sürenlerle de ilgilenir. Gerçekten de John Ford'un gücü Robert Z. Leonard'ın zayıflığını getirmiştir, tıpkı XIV. Louis'nin gücünün XVI. Louis'nin zayıflığını getirmesi gibi. Güçlü yönetmen bir filme kendi kişiliğini dayatır; zayıf yönetmen ise başka kişiliklerin öne çıkmasını önleyemez. Ancak bir film bir filmdir ve eğer şans eseri Robert Z. Leonard *Pride and Prejudice* gibi saygın bir yapıma hakim olursa, filmin iyi yönleri yönetmenin kişiliğinden başka yerlerde, diyelim Jane Austen, Aldous Huxley, Laurence Oliver, Green Garson ve Metro-Goldwyn-Mayer'in belirgin bir asalet geleneğinde bulunur. Açık bir biçimde auteur kuramı sinemanın her bohem cazibesini muhtemelen içeremez. Bununla birlikte yönetmenlerin filmlerinin listelenmesi, şimdiye kadar yapılmış her filmin mikroskobik değerlendirilmesinin bize özetini sunan en güvenilir nitelikteki indeksini verir.

Sinema kodamanlarının aşırı kabalığı bile yazarların aleyhine ve yönetmenlerin lehine işledi. Bir yapımcının görsel stilden ziyade bir öykünün gelişim çizgisini değiştirip bozması daha olasıydı. Yapımcılar, çoğu insan gibi olay örgüsünü sinemadan çok edebiyat anlamında anladılar. Güya "büyük" filmler yönetimin müdahalelerine özellikle hassastır ve bu nedenle göreceli olarak geleneksel türler, sürümü olmayan malların büyük bir yüzdesini oluştururlar. Kültürel olarak hırslı bir yapımcı genellikle tür filmlerini küçümsedi ve bu büyük yatırımlarda Doğu'dan gelen hevesli acemi yazarlar nadiren kullanıldılar. Auteur kuramı kesinlikle bir yönetmenin kişiliğine, kendisini dışavurmasına engeller konduğu için değer verir. Sanki birkaç cesur ruh tonla filmin yerçekimi gücünün üstesinden gelmeyi

başarmış gibidir. Hollywood filmlerinin büyüsü onların baskı altındaki performanslarında yatar. Gerçekten hiçbir sanatçı tam olarak özgür değildir ve sanat, daha az sınırlandığında zorunlu olarak başarılı olmaz. Özgürlük kendi içinde arzulanır bir şeydir, ama estetik bir kural değildir.

Auteur eleştirmeni sinemaya, tamamen özgün sanatsal deneyimler açısından bakmaz. Sinema hem bir pencere hem de bir aynadır. Pencere gerçek dünyaya hem doğrudan (belgeleme) hem de dolaylı olarak (adaptasyon/uyarlama) bakar. Ayna yönetmenin (ya da diğer baskın sanatçıların) seyirlik (spectacle) hakkındaki duygularını yansıtır. Modern sinema yansımayı artırmak için pencereyi örtmeye yöneliyor. Bir yönetmenin kişiliğini onurlandıran bir kuram, bir yönetmenin kişiliğinin tartışılmaz biçimde üstün olduğu bir sinemayı onaylardı. Ancak paradoksal bir şekilde modern yönetmenlerin kişilikleri, her türlü anlatı ve dramatik mekanizma tarafından engellenmiş olan klasik yönetmenlerinkine göre çoğu kez daha belirsizdir. Klasik sinema, modern sinemadan daha işlevseldi. İzleyicisini tanıyor, beklentilerini biliyordu, ama genellikle fazladan bir şeyler veriyordu. Bu fazladan şeyler auteur kuramının ilgi alanıdır.

Auteur kuramı kendi mantığını, sinemanın en iyi koşullar altında bile tamamen kişisel bir sanat olmaması gerçeğinden çıkarır. Kişisel dışavurumun arılığı ders kitaplarının bir mitidir. Kamera "şiirsel" imgelerin öylesine etkili bir üreticisidir ki, iyi eğitilmiş bir şempanze bile bir "film şairi" sayılabilir. Bütün kötü amaçları ve kabalığına rağmen Hollywood sistemi, yönetmenlerine yararlı bir disiplini dayatmıştır. Gregory La Cava'nın sınırlı yetenekleri Claudette Colbert ve bir mankenler ailesini içeren şiddetli bir büyük mağaza vitrini mizahına odaklanabilirdi. *She Married Her Boss*'un tür beklentileri filmin geri kalanını korudu, ancak o birkaç mağaza vitrini sahnesinde La Cava üslup sahibi biri olarak ölümsüzleşti.

Her şeye karşın auteur kuramı şu ya da bu auteur eleştirmeninin tercihlerine göre şiddetli bir biçimde savunulmamalıdır. Ne yazık ki bazı eleştirmenler auteur kuramını sinema araştırmacılığına giden kestirme bir yol olarak bağırlarına basıyorlar. Okuyucusuna yönelik "izle-ya-da-izleme" tutumuyla, tembel auteur eleştirmeni kendisini iletişim ve açıklamanın ağır ve zahmetli işinden kurtarabilir. Gerçekten en kötü hallerinde, auteur eleştirileri Amerika'da eleştiri sanılan doğrudan olay örgüsü değerlendirmelerinden daha az anlamlıdır. Gerekli araştırma ve çözümleme olmaksızın auteur kuramı, resimlerin satılmasıyla ilişkili olan bir tür züppece şamata içinde yozlaşabilir. Auteur yönelimli ya da değil, eleştirmen için kanıt yükümlülüğü vardır ve estetik bilgeliğin anında çözümleri yeterli olmayacaktır. Welles "kuşkusuz" Zinnemann'dan daha üstün değildir,

ama yalnızca onların saygın filmlerinin yoğun bir analizinden sonra böyle düşünülebilir. Auteur eleştirmeninin auteur-karşıtı eleştirmenden ayrıldığı yer, Welles'in her filmi kadar, Zinnemann'ın her filmini de bütün bir kariyerin bir parçası olarak ele almasıdır. Bu nedenle auteur eleştirmeni sürekli olarak şimdiyi geçmişe dayanarak yargıladığından okuyucuyu sinirlendirme riski taşır. Auteur eleştirmeni mümkün olan en anlamlı biçimde geçmişle şimdinin ilişkisini kurarak bu kızgınlığı gidermek zorundadır. Bereket versin, okuyucular her geçen yılla birlikte geçmişle ilgili daha bilgili oluyorlar.

Ian Cameron'un "Films, Directors and Critics" adlı yazısı (*Movie*, Eylül 1962) auteur kuramına ilginç bir itirazda bulunuyor:

> *Movie*'deki yazının temelini oluşturan varsayım, yönetmenin filmin yaratıcısı (author), filme ayrıksı niteliğini kazandıran kişi olduğudur. Bunun daha sonra değineceğim çok büyük istisnaları vardır. Kötü bir yönetmenin iyi bir film yapacağını düşünmeyi zorlaştıran ve iyi bir yönetmenin kötü bir film yapacağını düşünmeyi ise neredeyse imkansız hale getiren "*la politique des auteurs*"ün en aşırı noktalarına gitmeksizin, genelde yönetmenlerin sinemasını kabul ederiz.

Cameron özellikle gözde yönetmenlerin filmlerinin değişmez bir biçimde o yönetmenlerdeki özelliklere atfedildiği *Cahiers du Cinéma*'nın politikasından bahsediyordu. Sonuç, gözde olmayan yönetmenlerin başarılı olmadığıydı. Çelişkili bir biçimde Cameron ve meslektaşları David Lean'in *Lawrence of Arabia*'sını (*Arabistanlı Lawrence*, 1962) incelemeye yatırdıklarında kendilerini aynı konumda buldular. *Movie* eleştirmenlerinin hiçbiri mizansendeki anlamları incelemeye yetecek kadar Lean'i ya da filmi sevmediği için, *Lawrence of Arabia* hiç incelenmeksizin zor bir durumda bırakıldı. Cameron bu dışlamayı, herhangi bir filmin en iyi değerlendirmesinin filmi en iyi anlayan, genellikle de ona en çok sempati duyan eleştirmen tarafından yazılacağı görüşüyle savundu. Cameron böylece *Cahiers du Cinéma*'nın editörleri gibi, dergisinin bir ölçütü olarak filmden olumlu anlamda coşku duyarak eleştiri yapmayı onayladı. Neden bu Birleşik Devletler'de aykırı görünüyor? Sadece filmleri yorumlayanların (movie reviewer) çoğu kendisini halk adına iyi yönleri değerlendiren haz uzmanları sandığı için. En iyi film yorumcusu "en sıkı" film yorumcusudur ve kazanılan ün yorumcunun yöneldiği filmlerin oranıyla ölçülür. Yöneldiği filmler arttıkça, yorumcunun güvenilirliği artar. Film şirketlerinin sürekli olarak basını nasıl yozlaştırmaya çalıştıklarını herkes bilir. Bu nedenle eleştirel bütünlüğün kötü bir dikkatten daha iyi kanıtı nedir? Diğer taraftan film yorumcusunun gazeteci darbesi yalnızca onun beğendiklerine değil, bütün filmlere iner. Entelektüel eleştirmen se-

çebilir ve tercih edebilir; seviyesiz eleştirmen ise oturmalı ve acı çekmelidir. Walter Kerr yorum ile eleştiri arasındaki farkı, okuyucunun söz konusu filmi izlemediğini varsayma ile izlediğini varsayma arasındaki fark olarak tanımladı. Yorumlama bu nedenle görmemiş olanlar için bir tüketici raporudur. Eleştiri ise birinin eşitiyle konuşmasıdır. Yorumcuya eleştirmenden daha fazla güç veren sinemanın ekonomik yapısıdır, ancak diğer sanat dallarında eleştirmen, yorumcunun pazar gücünde sahip olmadığı akademik bir prestij oluştururken, sinema araştırmacısı çok yakın zamanlara kadar hem güçten hem de prestijden yoksundu. Bu nedenle sinema araştırmacısına cahil film yorumcuları tarafından "kült yanlısı" diye çamur atılabilir.

Ancak oldukça titiz sinema yayınları eleştirilerini hoşlandıkları filmler ve yönetmenlerle sınırladıkları için bu araca (film) karşı yükümlülüklerini ihmal ediyorlar. Sinema araştırmacısı mümkün olduğunca çok görmeli ve yazmalıdır. Sempati eksikliği nedeniyle bir film üzerine yargıda bulunmaktan kaçınmak, bir entelektüel küstahlık davranışıdır. Eleştirinin ya da küçümsemenin altında hiçbir şey olmamalıdır. Bir eleştirmenin rolünün aşkın görünümünü düşünüyorum. O hiçbir zaman ulaşamayacağını bilse bile bütünlüğü arzulamalıdır. Bu aşkın görünüm auteur kuramının birçok karşıtının "ve/veya" tarzını bertaraf eder. Bu tarz, eleştirmenin yönetmenler sineması ile oyuncuların sineması arasında ya da yönetmenler sineması ile tür sineması arasında ya da yönetmenler sineması ile toplumsal temalar sineması arasında vs. yok edilemez bir tercih yapmak zorunda olduğunu akla getirir. Auteur kuramı kendisini tüm bir sinema tarihinde son durak olmaktan ziyade ilk adım olarak görür. Sonuçta yeterli zaman ve yer ve yazıcının mürekkebi yeterliymiş gibi her şeyden konuşmak zorundayız. Auteur kuramı sadece kesin olmayan öncelikler sistemi, sürekli akış halindeki bir örüntü (model – pattern) kuramıdır. Auteur eleştirmeni sanki her film bir mahzende sonsuza dek yaşayacakmış gibi uzun erimli bir sinema görüşüne sahip olmalıdır. Auteur eleştirisi sinema tarihine, devam eden kültürel bir etkinlik olarak inanmayı ifade eder. Bir auteur eleştirmeninin arzulayacağı son şey, okuyucunun bir filmi izlemesini engellemektir. Tartışma cesaretlendirilir, ama auteur eleştirmeni kendisine esin kaynağı olmuş sanatçılardan çıkardığı estetik değerlere bağlanmıştır. Auteur eleştirmeni hissettiği heyecanı okuyucularına iletmeye çalışır, ama kendi duyarlılığını analiz ettiği sanatçının duyarlılığının yerine geçirmez. İdeal auteur eleştirmeni kendi kişiliğini bir ölçüye kadar yönetmenin kişiliğini ortaya koyma hatırına feda etmelidir. Ancak uygulamada hiçbir eleştirmen kendi değerlerinin sorumluluğundan tamamen kaçamaz. Açıklama bir noktaya kadar değerlendirmeye boyun eğmelidir. Anlamlı olan her şey zorunlu olarak başarılı değildir. John Ford'un *The Informer*'daki (*Muhbir*, 1935) duyarlılığı, kariyeri boyunca dışavurduğu kişiliğiyle tutarlıdır, ama film tam da

bu duyarlılık nedeniyle sorunludur. Alfred Hitchcock'un *Marnie*'si (*Hırsız Kız*, 1964) seksüel ilişkiler üzerine anlamlı bir ifadedir, ama senaryo ve oyunculuğun daha iyi olması arzulanır. *Red Line – 7000* Hawks için *El Dorado*'dan daha az kişisel bir proje değildir, ama *Red Line*'ın kendisinin parodisini yapmasıyla, *El Dorado*'nun kendisini ifade etmesi arasındaki dünyada büyük farklar vardır. Orson Welles kendi dünya görüşünü *The Magnificent Ambersons*'da (*Muhteşem Ambersonlar*, 1942) *Macbeth*'de (1948) olduğundan daha açıklıkla ve zarif bir biçimde göstermiştir ve Sternberg daha az kişisel bir proje olsa da *Morocco*'da *Anatahan*'da olduğundan daha şiirseldir. En büyük yönetmenler bile inişler ve çıkışlar yaşar. Kimse tersini öne sürmemiştir. Ancak belirli bir başarı düzeyinde, bir yönetmenin başarısızlıkları bile büyüleyici olabilir. Aslında bir yönetmenin kariyerinin dikkatli bir analizi genellikle "resmi" başyapıtlarının yerine geçen ihmal edilmiş başyapıtları ortaya çıkarır. Sözgelimi Ford *Steamboat 'Round the Bend* ve *The Searchers*'tan nadiren bahseder, ama bu filmler bugün *The Informer* ve *The Grapes of Wrath*'tan (*Gazap Üzümleri*) çok daha ilginç görünürler.

En iyi yönetmenler genellikle en iyi filmleri yaparlar, ama yönetmenler mutlaka filmleriyle keşfedilmelidirler. Eleştirmen "bu, iyi bir filmdi" gözleminde bulunur. "Bu filmi kim yönetti?" Tekrar tekrar aynı yanıt verildiğinde, bir performans örüntüsü ortaya çıkar. Eleştirmen bir yönetmenin filmindeki anlam ve stil hakkında konuşabilir. Ancak bir eleştirmen bir filmin iyi mi yoksa kötü mü olduğunu nasıl belirler? Bu oldukça zor bir sorudur. Başlangıçta bir filmin nasıl bir sanat yapıtı olarak nitelenmesi gerektiğine dair çok belirsiz düşünceler vardı. Daha sonra daha fazla film yapıldıkça, göreceli standartlar dayatmak olası oldu. D. W. Griffith sadece filmleri diğer herkesinkinden çok daha başarılı olduğu için ilk büyük yönetmendi.

Griffith'ten sonra film eleştirisi ilişkiler açısından zenginleşti. Eğer Aristo canlı olup sinema üzerine bir *Poetika* yazsaydı, parçaların bir ana fikir etrafında birleştiği bir yapıt olarak ilk uzun metrajlı film olan D. W. Griffith'in *Birth of a Nation*'ıyla (*Bir Milletin Doğuşu*, 1914) başlardı. Bu nedenle Griffith sinemayı tanımlayanlardan biridir. Sonraki tanımlayanlar arasında Murnau, Lang, Lubitsch, Flaherty, Eisenstein, Dreyer, Hitchcock, Renoir, Ford vd. vardır. Her örnekte eleştirmenin bilincinde film yönetmenden önce gelir. Filmler *Birth of a Nation*'dan sonra elli yıldan fazla süre birikmeye devam etti. Parçalar aşırı biçimde çoğalmıştır. Auteur kuramı bu parçaları ana fikirler içinde birleştirmek için kullanılan birkaç yöntemden biridir.

Bir filme bir yönetmenin görüş gücünün dışavurumu olarak bakmak, yönetmene bütün yaratıcılığı açısından itibar kazandırmaz.

Yalnızca Hollywood'da değil, bütün yönetmenler kendi sanatlarının ve kültürlerinin koşulları içine hapsedilirler. Yabancı yönetmenlere neredeyse istisnasız olarak daha fazla yaratıcılık itibarı verilmesinin nedeni, yerel eleştirmenin yabancı bir ortamda işleyen bütün etkilerin hiçbir zaman farkında olmamasıdır. Robert Warshow son dönemde Carl Dreyer'i eşsiz bir sanatçı ve Leo McCarey'i de sosyal bir aracı olarak ele aldı, ancak bizler bugün Dreyer üzerinde işleyen Danimarka'daki kültürel etkilerin olduğunu biliyoruz. *Day of Wrath* (*Gazap Günü*) herhangi bir standarda göre *My Son John*'dan daha üstündür, ama Dreyer, McCarey'den daha özgür bir sanatçı değildir. Dreyer'in zincirleri sadece Atlantik boyunca bakış noktamızdan daha az görünürdür.

Sinema sanatı bir tutum, bir üslup, bir davranış sanatıdır. *Ne*'den çok *nasıl*'ın sanatıdır. *Ne*, kameranın mekanik olarak kaydettiği gerçekliğin bir yanıdır. *Nasıl* ise Fransız eleştirmenlerin biraz mistik olarak dedikleri *mise-en-scène*'dir (mizansen). Auteur eleştirisi *nasıl*'a karşı *ne*'yi tahta oturtan sosyolojik eleştiriye karşı bir tepkidir. Ancak *ne*'ye karşı *nasıl*'ı tahta çıkarmak da eşit derecede hatalı olurdu. Anlamlı bir stilin bütün amacı *ne* ve *nasıl*'ı kişisel bir ifade içinde birleştirmektir. Bir filmin akışı bile bir stilin görünümü olarak anlaşıldığında duygusal olarak etkileyici olabilir. Kuşkusuz en iyi yönetmenler genellikle filmleri üzerinde kontrol uygulamaya yetecek kadar talihlidirler, bu nedenle *ne* ile *nasıl* arasında göze çarpan bir ayrılığın olması gerekmez. Yalnızca film-yapımının orta ve alt düzeylerinde uygunsuz projelerde harcanan yetenekleri buluruz.

Bütün yönetmenler auteur değildir. Gerçekten de yönetmenlerin çoğu anonimdir. Bütün auteur'lerin de yönetmen olması gerekmez. *The Americanization of Emily*'de Arthur Hiller'den çok Paddy Chayefsky'den bir şeyler vardır ve bu da *The Americanization of Emily*'nin yazıldığını ama gerçekten yönetilmediğini söylemenin başka bir yoludur. Oyuncular, özellikle de komedyenler farklı düzeylerde kendi kendilerinin auteur'leridirler. Leo McCarey'in *Duck Soup* ile Marx Kardeşler sayesinde en komik filmini çektiği öne sürülebilir, ama onların anarşist kişiliklerini oluşturmada başarısızdır. Sessiz sinema dönemindeki Chaplin, Keaton ve Lloyd ile karşılaştırıldığında, Marx Kardeşler ile ilgili sorun onların yönetmenler ya da yapımcılar olarak kendi filmlerini hiçbir zaman kontrol etmemeleriydi. W. C. Fields üçüncü sınıf senaryolar bataklığında ilişkisiz vodvil parçalarını birleştirerek en unutulmaz ürünlerini verdi. Bizler filmlerden çok bölümlerini hatırlıyoruz. Greta Garbo, Robert Z. Leonard'ın *Susan Lennox – Her Fall and Rise*'ında yalnızca belirli bölümlerde ilginçti. Garbo'nun imgesi onun *Camille* (George Cukor), *Ninotchka* (Ernst Lubitsch) ve *Queen Christina*'daki (Rouben Manoulian) oyunculukları olmadan bugün böylesine göz alıcı olur

muydu? Kötü filmlerdeki iyi sekanslara sonsuz sayıda örnek verilebilir. Peki, kötü oyuncuların güzel performanslarına ne demeli? Ya da kötü romancıların iyi romanlarına? İyi ve kötü, yönetmenlikten çok oyunculuk ve yazarlıkla ilgili daha önemli konular haline gelmiş görünüyor. Çok kültürlü insanlar neden hoşlandıklarını, oyunculuk ve yazarlıkta neyin sanat olduğunu bilirler, ama yönetmek, mistik olduğunu söylemesek de, göreceli olarak gizemli bir yaratım kavramıdır. Gerçekten, bu bir yaratım değil, ama daha çok derin düşünmenin çok yorucu bir biçimidir. Yönetmen film-yapımının hem en az gerekli hem de en önemli bileşenidir. O bütün sanatçılar arasında önünden geçip giden her şeye yönelik görece edilginliği içinde en modern ve en yoz kişidir. Eğer ara sıra da olsa para yönelimli çevresinden neredeyse mucize eseri olarak yüce bir ifade çıkarma kapasitesine sahip değilse, onunla ilgilenip canımızı sıkmaya değmezdi.

NICHOLAS RAY'İN SİNEMASI*[1]

V. F. PERKINS

Bütün eleştirmenlerimiz az ya da çok açık bir biçimde ticari ve kişisel sinema arasında bir ayrım yaparlar. Bu ayrım ara sıra geçerlidir, çoğunlukla aptalca ve her zaman tehlikedir. Örneğin Nicholas Ray'in çoğunlukla tatmin olmadığı bir senaryoyla çalışmaya zorlandığını (*Run for Cover, Hot Blood, Party Girl*), filmlerinin çoğunun bittikten sonra müdahale nedeniyle istediği gibi olmadığını (*The James Brothers, Bitter Victory, Wind across the Everglades, The Savage Innocents, King of Kings*) ve *The Lusty Men, Johnny Guitar* ve *Bigger than Life*'m öykülerinin kağıt üzerinde hiç de cazip görünmediğini belirtmek tamamen meşrudur. Ancak film kağıt değildir ve gözlerini yalnızca okuma yaptığı organlar olarak gören bir eleştirmenin imgeleminde asla istisna olamaz. Kişisel ile ticari sinema arasındaki ayrım, öykülerinin ve diyaloglarının açık ciddiyetiyle etkilemeyen filmlere karşı kullanılan bir silah haline gelmiştir. Yönetmenin nasıl *Johnny Guitar, Bigger than Life* ya da *Wind across the Everglades*'in eleştirmenler tarafından ihmal edilmesinde katkısı yoksa, *They Live by Night* ve *Rebel without a Cause*'un eleştirmenler nezdinde başarı kazanmasında da katkısı yoktur. Ray'in yeteneğinin *Party Girl*'de harcandığını söylemek saçmadır. Konuyu işleyiş başarılı olabilir ya da olmayabilir: başarısız bir konu diye bir şey yoktur. Ray bazı senaryo yazarlarının edebi kaygılarını eleştirmiştir. "Bu tamamen hayal kırıklığına uğramış bir senaryo yazarının size anlatacağı bir senaryoydu. Ancak hiçbir zaman senaryoda her şey olmaz. Eğer olsaydı niye film çekelim?" Hayal kırıklığı yaşayan senaryo yazarı ve duyarsız eleştirmen, insanların sinemaya gitme nedeni olan birçok şeyin, bir yönetmenin oyuncuları, dekoru, hareketi, rengi, biçimi, duyulan ve görülen her şeyi kullanarak tahrik edebileceği olağanüstü yankılamaların değerini düşürmede birbirine benzerler.

İzleyici öncelikle oyuncuları görür ve duyar. Ray'in filmleri eksiksiz karakterleştirmeler sunduğu için müthiş denebilecek bir dizi

*[1] Perkins, V. F. (1972). "The Cinema of Nicholas Ray." *Movie Reader (ed.)*. Ian Cameron. New York.

oyunculuğu içerir: Bogart (*In a Lonely Place*), Mitchum (*The Lusty Men*), Dean, Wood, Backus (*Rebel without a Cause*), Burton (*Bitter Victory*) ve Christopher Plummer (*Wind across the Everglades*) hemen aklıma gelen örneklerdir. Ancak yönetmenin kontrolü tek tek oyunculukların mükemmel oluşundan çok, Ray'in oyuncularının onun görüş gücünü somutlaştırmalarındaki tutarlılıkla sağlanır. Tutarlılık yönetmenin her *özel* durumun *özel gerçeğini* araştırmasının sonucudur ve bu eski bir paradokstur. Johnny Guitar'ın yalıtılmışlığı öylesine özel bir tarzda tanımlanır ki, yönetmenin vurgusu olmaksızın onun "Bir silaha çok saygı duyarım ve üstelik *burada kendi başıma bir yabancıyım*" sözlerinin anlamının değerini biliriz. *They Live by Night*'ta Cathy O'Donnell saatini bir yere koyamaz, çünkü "burada bir kenara konacak saat yoktur." Bu ifadenin özel bir karmaşası, dramatik bir bağlamı vardır. Karakter bunun farkında değilken, bizler daha genelde "içinde yaşadığımız dünyaya asla uygun bir biçimde tanıtılmamış" olan kıza uyduğunu fark ederiz.

Ray oyuncularıyla öylesine kişisel bir tarzda çalışır ki, onların kusurları olarak görmeye alışık olduklarımızdan yararlanabilir. Susan Hayward'ın saldırganlığı (*The Lusty Men*), Robert Wagner'in küstahlığı (*The James Brothers*), Cyd Charisse'in soğukluğu ve Robert Taylor'un kendinin farkında oluşunun cazibesi (*Party Girl*); bütün bunlar durumları yoğunlaştırmak ve anlam iletmek için kullanılır. Ray onların yetenekleri kadar zayıf yönlerini de kullanmada belki eşsiz değildir, ancak Hitchcock ve Cukor'un çok iyi bir eşdeğeridir.

Bir Ray filminin başından sonuna insan bir jest, bir tereddüt, gözlerin bir hareketiyle bir düşünceyi aktarma yeteneğini ortaya koyan – genellikle çelişkili – tam bir aksiyon ustalığını görür. *King of Kings*'in anlamının büyük bölümü filmin karmaşık bakışlar, göze çarpma ve göz dikme modelindedir. Salome'nin motivasyonları neredeyse tamamen bu tarzda gösterilir. *Rebel without a Cause*'un ilk görüntüsü James Dean'in oyuncak bir maymunun üzerine gazete koyduğu koruyucu jestte tüm bir karmaşanın ve yönelimsiz şefkatin tarihini aktarır. *Wind Across the Everglades* kahramanın Seminole*[2] arkadaşıyla bir barış çubuğunu içmesi aracılığıyla iki uygarlık arasındaki anlayış ve uzlaşma anlayışını ifade eder.

Yine Ray'in özel aracılığıyla geneli, somut aracılığıyla soyutu aktarma yeteneğinde ısrar ederken, bunun eşsiz bir biçimde *onun yeteneği* olduğunu iddia etmek istemiyorum. Bu sadece gerçek yönetmeni "konuşan insanların görüntülerini" veren sözde yönetmenden ayıran bir yetenektir. Bu yalnızca Ray'in oyuncuları yönetmesinde değil, ama bütün film vokabülerini kullanmasında hissedilen bir yetenektir.

*[2] 18. yüzyılda Georgia ve Alabama'dan Florida'ya göç eden ve günümüzde güney Florida ve Oklahoma'da yaşayan Kızılderili kabilesi üyesi. (Ç.)

ZAMAN ve MEKAN

Örneğin dekor ve mekanın anlamlı güçlerinin değerini bilen çok az yönetmen vardır. Kuşkusuz mekanın aksiyon ve temaya uygunluğunun görülmesi önemlidir. Ama bunun da ötesinde, doğru mekan bulunduğunda, mekanın aksiyon üzerindeki etkisinin de farkına varılır. Ray'in filmlerinde dekor, kendi dönemini içine alan (işte bu konuda eşsizdir) tamamen görsel çevredir.

Ray'in zamana karşı yoğun duyarlılığı, gecenin gün ışığının olmamasından daha fazla bir şey olarak hissedilmesini sağlar. *Rebel without a Cause* ilk gökevi sekansında bu duyarlılığın en çarpıcı örneğini içerir: burada Ray öğleden sonrasına yapay gece ışığının zorla girmesini hissetmemizi sağlar. Zaman duygusu bu sekansta özellikle artırılır, ama aslında filmin bütün yapısını biçimlendirir. Gece kargaşa ve güvensizlik zamanı, ebeveynlerin uyuduğu zamandır. Bu film gece sarhoş bir gencin karanlık bir caddenin ortasına yığılmasıyla başlar. İki diğer "gece" boyunca onu izleriz; bunlardan biri gökevinde geçen yapay olan gece ve diğeri de James Dean'in – olağanüstü bir karmaşayı akla getiren, yok olmaya giden yolda körlemesine ve tehlikeli bir yarış haline gelen – "gençlerin yarışma" katıldığı gerçek gecedir. Sabah ise tersine yeni bir başlangıç olasılığını, yeni bir zihin açıklığı arayışıyla bir yolculuğu sunar. İlk sabah Dean taze bir başlangıç yapmayı umar, çünkü yeni bir okulda okumaya başlar. Onun umutları izleyen "gecelerde" yok olur. Ancak ertesi sabah daha kesin bir vaadi içerir. Bu an öğleden önce değil, günün başlangıcı olan şafaktır. Film, kamera günlük çalışmasına başlamak için gökevine doğru yürüyen bir adamı göstermek için geri çekilirken, yaşam ve çabalamanın yeniden canlanışının bir imgesiyle sona erer.

Ray'in özel durumları göstermek için dekoru kullanışı en iyi özel bir üst kat anlayışını kullanmasındaki farklı tarzlarda görülebilir. *Johnny Guitar*'da üst kat tecrit olmayı temsil eder. Bar sahibi Vienna (Joan Crawford) özel hayatını, başka insanlara açık olan hayatından tamamen ayırmıştır; zemin katta başka insanlarla içkiler ve kumar masalarının ortasında; özel hayatını ise daha duyarlı ve kadınsı dekorun olduğu bir sığınak olarak üst katta yaşar. Bu ayrım konusunda o çok nettir. Elinde silahla merdivenlerin ortasında durarak, onun mekanını aramaya gelmiş insanlardan kendini korur: "Aşağıda viski ve oyun kağıdı satarım. Bu merdivenlerde bütün alacağınız kafanıza bir mermidir." Filmin son çekiminde Johnny Guitar tecridine son vermek için Vienna'ya yardım ederken gösterilir.

The James Brothers'da olduğu gibi, *Bigger than Life*'da da üst kat hem normal bir aile yaşamı olasılığını hem de sorumluluklardan geçici kaçışı akla getirir. Duvarları süsleyen seyahat posterleri, ön kapının

yanındaki Grand Canyon'dan sahanlığın üst tarafındaki Bologna'ya doğru gittikçe daha egzotik hale gelirler. Üst kat orta yaşlı öğretmenin (James Mason) "bir yerlere gitme" arzusunu temsil eder.

Rebel without a Cause'da üst kat Jim Bachus'un bir koca ve bir baba olarak başarısızlığını göstermek için kullanılır. Oğlu onu yatak odasının dışında ve dizlerinin üzerinde bulduğunda sarsılır ve incinir. Karısına getirdiği akşam yemeği tepsisini düşürerek neden olduğu pisliği temizlemek için yerleri siler. Oyunculukların ikna edici olması kadar mekan seçimi de James Dean'in öfke ve ıstırabını anlamamızı sağlar.

YAPI

Ancak mekanlar ve nesneler çağrıştırıcı ve simgesel olduğu kadar yapısaldır da. Ray imgelerinin tasarımında bunun tüm avantajını kullanır. *The Lusty Men*'de Arthur Kennedy karısının arzularının karşısında, giderek güvensiz hale gelen çiftçiliği bırakarak rodeo binicisi olur. Bu, karavanlarda ve tır parklarında geçen istikrarsız bir yaşamdır. Bir sekansta Susan Hayward bir otelde düzenlenen partiye gider. Ray onu bir perdenin önünde gösterir, arkasında bol miktarda gergin olaylar olmaktadır. Bu çekim onun yeni yaşam tarzından duyduğu hoşnutsuzluğu ve güvenli bir ev özlemini tanımlar: perdenin başlı başına simgesel bir değeri vardır – kumaş tasarımıyla çok "evcimendir" – ama aynı zamanda da onu kopmayı istediği çevreden ayırmak için görüntüyü ikiye böler.

Ray çok sık olarak çerçeveye davetsiz giren ve aynı zamanda onun imgelerinin bütünlüğünü bozan duvarlar, merdivenler, kapılar, kayalar gibi sabit hacimleri kalın hatlar biçiminde kullanır. Özellikle nesneleri karakterlerini kuşatmak ve çerçeve içinde bir çerçeve daha yaratmak için kullanır. *Bigger than Life*'da James Mason kendisine kalp rahatsızlığı için verilmiş kortizonu aşırı dozda alır. İlacın etkisi altında Mason ailesini mahvetme tehdidinde bulunan entelektüel ve moral üstünlük hayalinin bir kurbanı haline gelir. Çerçeve sürekli olarak hareket halindedir; örneğin Mason'ın karısıyla nöbetlerinden birini harekete geçiren tartışması sırasında kararır; oğlu çok zor matematik problemlerini çözerek Mason'ı sakinleştirmeye çalıştığı sırada da kararır; çözüm bulunduktan sonraki dinlenme anında yeniden açılır. Hat ve yapıyı kullanarak Ray "özgürlük ve kader gibi soyut kavramları dokunulabilir ve net kavramlar haline getiren kompozisyonlar" (Jean-Luc Godard, *The James Brothers* üzerine) üretir.

Çerçevenin karışıklığı üç tür sinemasal hareketin – oyuncuların, kameranın, çekimlerin yani montajın hareketinin ürünüdür. Eğer Ray'in tekniğine (bundan dolayı da felsefesine, ama bu daha sonra

gelir) hakim olan tek bir düşünce varsa, bu da çatışma ve harmoninin karşıtlığıdır. Örneğin bir Ray filmi yönetmenin kurguyu aşırı bireysel kullanma kapasitesi sayesinde hemen tanınır. Ray'in kamera hareketlerinin çoğu tamamlanmamış görünür. Film-yapımı için herhangi bir rehber kitap size bir kaydırma çekiminin bir başı, ortası ve sonu olduğunu anlatacaktır. Ray genellikle orta bölümü kullanır: kamera çekim başladığında zaten hareket halindedir; ya da hareket sona eriyorsa, çekim görünen hedefine ulaşmada başarısızdır. Bütün sekanslar çok sık olarak bu tamamlanmamış çekimlerden oluşturulur, böylece montaj her imgenin bir önceki aleyhine perdeye kendisini zorla dayattığının görüldüğü bir araya girmeler modeli haline gelir (örneğin *Johnny Guitar*'da Scott Brady'nin çetesinin ortaya çıkışı). Ray en öznel yönetmenlerden biridir. Perdede yarattığı dünya karakterlerinin gördüğü dünyadır. Onun rahatsız edici kurgu stili, karakterlerinin çoğunun yöneldiği rahatsız yaşamları yansıtır.

Ağırlıklı olarak durağan çekimlerden oluşan bir sekansta bile o andaki aksiyona yalnızca çevreden dahil olan bir karakterin yakın çekimine kesme yapılarak araya girilir: Vienna ve Emma (Mercedes MacCambridge) ile ilk karşılaşmasında Johnny Guitar'ın; *Run for Cover*'da John Derek ile James Cagney arasındaki tartışmada Viveca Lindfors'un; Herodes Antipas'ın önünde İsa'nın yargılanması sırasındaki Salome'nin görüntüsü. Bu efektin önemli bir ikiliği vardır. Bu ani kesme bir rahatsızlık, uyumsuzluk duygusuna katkıda bulunur. Ancak görünüşte yabancı bir öğeyi bütünleştirmesi nedeniyle aynı zamanda gizli bir birliği akla getirir.

Ray'in filmlerinde rengin kullanımı da büyük ölçüde uyum/harmoni anlayışına dayanır. O, renkleri duygusal etkileri için klasik ve mükemmel, Cukor ve Kazan tarzında kullanır. *Bigger than Life*'ın ilk bölümünde, Mason okuldan ayrılırken hakim olarak gri çekimden, park etmiş taksilerin gerçekten göz alıcı sarısıyla kaplı sahneye zincirlemeyle geçiş, her gün iki ayrı iş yapmanın ona dayattığı yorgunluğu hissetmemizi sağlar. Ancak daha karakteristik olan, onun arkaplanla harmanlanması ya da çatışması ölçüsünde renk seçme tarzıdır. Her ne kadar *Party Girl*'de Cyd Charisse'nin giydiği kırmızıların özerk duygusal değeri varsa da, etkileri genellikle çekim içindeki diğer renklerle ilişkilerinden ortaya çıkar: ortasında olduğu mahkeme salonunun kasvetli kahverengi renklerinden onu ayıran nokta ışığı; üzerinde uyuduğu divanın koyu kırmızısıyla harmanlanır ve onu içine alır. *Hot Blood*'da çingene ailenin geleneklerine Cornel Wilde'ın isyanı, ceketinin geleneksel renkleri ile üzerine oturduğu koltuğun üzerindeki rengarenk "çingene" örtüsü arasındaki çatışmayla ifade edilir.

DOĞRUDAN HİTAP

Bu türden doğrudan ifade, Ray'in filmlerinde yaygındır, çünkü o (belki de demode biçimde, ama bizim için daha da kötüsü) sinemanın bir iletişim aracı ve bu açıklığın çok önemli olduğuna inanır. Ray'in yaklaşımının doğrudanlığı senaryolarının oluşturulmasında yansır. Filmlerindeki ana karakterler mümkün olduğunca hızlı ve ekonomik bir biçimde sunulurlar. İlk çekim genellikle kahramanı tanıtır ve filmin ilk bölümünün sonuna kadar bütün önemli ilişkiler sunulmuş olacaktır. Örneğin *Savage Innocent* ve *King of Kings* gibi, bu kuralın istisnaları vardır, ama bunlar yalnızca öykünün yapısının kendisini uygulanamaz hale getirdiği yerde ortaya çıkarlar. *Rebel without a Cause*'un başındaki açıklama, hızı ve açıklığıyla şaşırtıcıdır. Tanıtım yazılarının ardından gelen ilk çekim yolda yattığı sırada James Dean'in bir yakın çekimidir; ikinci çekim onun polis merkezine alındığı sıradaki kısa bir bağlantı çekimidir; ve üçüncü çekim bize Sal Mineo ve Natalie Wood'u tanıtır. On dakikadan az bir süre sonra Mineo ve Wood'un aile geçmişlerini öğrenmiş ve hatta Dean'in annebabası ile büyük annesiyle – yine karmaşık bir ilişkinin ayrıntılarının çoğunu aktaran tek bir çekim içinde – tanışmış oluruz.

Doğrudan iletişim arzusu aynı zamanda Ray'in simgeciliği kullanmasına değer kazandırır. Onun imgeleri asla muğlak değildir; onların çoğu, tıpkı *King of Kings*'deki ateş ve suya ya da *Johnny Guitar*'da kaya ve rüzgara yapılan göndermeler gibi doğadan alınırlar. *Johnny Guitar*'da Emma'yı ilk gördüğümüzde o sanki rüzgarda savruluyormuş gibi bakar ve filmin geri kalanında tamamen buna uygun davranır. Bu simgeler fark edilmekten çok hissedilirler. Ancak Ray aşırı bir imge kullanma konusunda fazla titiz olmadığı düşüncesini aktarmayı istediğinde, Emma, Vienna'yı kışkırtmak için erkek kardeşinin öldürülmesini kullanır; toplanan linç kalabalığının başında at sürerken, onun cenaze bahanesi atların ayaklarının oluşturduğu tozda kaybolur. James Mason kendi önemine dair abartılı bir duygu sağlamak için kortizonu kasten yanlış kullanır; onun, yaşamı canlılığını yitirmiş bir futbol oyunu içine sıkıştırdığını görürüz.

Ekstremlerin bu kullanımı simgecilikle sınırlı değildir. En dikkate değerleri, öznelliği kendi mantıksal sonucuna taşıyan *Wind across the Everglades*, *Hot Blood* ve *Rebel without a Cause*'daki çekimlerdeki kamerayı da içerir; bu filmler kahramanlarının gördüğü altüst oluş imgelerini gösterirler ve *Rebel without a Cause*'da James Dean dik oturarak bedenini çevirdiği sırada kamera 180°lik bir dönüş yapar. *Johnny Guitar*'da ve zaman zaman bütün filmlerinde Ray düşünceleri, karakterleri ve çatışmaların neredeyse diyagram halinde sunuluşunu vermek için aşırı durumlar ve aksiyonlar kullanır. Christopher Plummer, Everglades'in vahşi yaşamındaki katliamdan

nefretini aşırı şık giyimli bir kadının şapkasındaki tüyleri koparark ve kadına "eğer bir kuş süs olarak sizi giysilerinde kullansaydı, bu hoşunuza gider miydi" diye sorarak dışavurur. *Party Girl*'de gangster patron Lee. J. Cobb, Jean Harlow'un evlendiğini öğrendiğinde onun portresine ateş eder. Vienna'nın barmenlerinden biri orta planda yürür ve doğrudan kameraya bakarak "daha çok bir erkek gibi olan bir kadını asla görmediğini" söyler. Howard da Silva (*They Live by Night*) kendi Noel ağacındaki süslerden birini mahvederken, Farley Granger'ın ev içi yaşama dair mutluluk düşünü de mahveder.

THE BLIND RUN

Böylesi bir doğrudanlık, aşırı ifadeler, sanki onlar kişisel görüş gücü tarafından kontrol edilmemişler gibi, aşırı bir anlaşılmazlıkla sonuçlanırdı. Ancak bağlamları içinde onlar, beyaz perdede düşüncelerini şiirsel bir yoğunlukla aktaran bir yönetmenin cesaret ve açıklığının etkili bir kanıtını oluştururlar. Ray'in "aygıtlarının" her birinin onun duyarlılığının bir yönüyle ilişkisi vardır.

Ancak tersine onun filmlerinin çoğu sinemaya yalnızca iyi bir senaryonun okunuşunu dinlemeye gidenler için fazla anlam taşımayacaktır. Ray'in filmlerinin, onları anlamadan önce, dokularına yanıt vermek gerekir. Bu filmlerin, anlamadan önce onların çalkantılı hareketi içinde evrenin ve içindeki insanın yerinin etik ve şiirsel görünümünü cisimleştiren dinamikleri anlaşılmalıdır. *Rebel without a Cause*'da Ray karakterinin güvensiz ve tecrit olmuş durumu ile insanlığının tümünün evrendeki durumu arasındaki yakın paralellik kurmak için gökevini kullanır. Konferansı dinleyenler aldırmazlık, küçümseme ve terörün olduğu dünyanın sonunun tanımlanışını izlerler. Ama yorumcu konudan uzaklaşır: "Gaz ve ateş patlamasıyla bizler ortaya çıkarken mahvolan. . . yeryüzü yok olmayacaktır. . . ve tek başına varolan insan önemsiz bir olay olarak görünür." Bu anlayış, topluma ya da Dean'in isyan ettiği ailesine karşı olmaktan ziyade önemsiz bir olay olarak bir insanın yaşamı anlayışına karşıdır.

Filmin orijinal adı *The Blind Run* rehberliğin, görünen bir yönün ya da amacın olmadığı aşırı hızlı bir yolculuk olarak bir yaşam görüşünü yansıtır. Ray'in karakterlerinin davranışları bu görüş tarafından koşullanır. Onlardan bazıları, yönetmen gibi, görünüşte kaotik, istikrarsız ve kayıtsız olan dünyamıza egemen olacak bir alternatif, gerçek bir birlik arayışına girerler. Bu arayışta başarısız olan diğerleri sükunetin olmadığı kaosu kabul ederler: *Bitter Victory*'de film üzerine Burton'unkinden başka birkaç tane daha acı dolu ifade vardır: "Yaşamı öldüreceğim ve ölümü kurtaracağım." *Run for Cover*'da Mat Dow dünya ile uzlaşamayan bir insan olarak gösterilir, çünkü o Ray'in karakterlerinin çok azının paylaşma imtiyazına sahip olduğu içsel bir istikrar bulmuştur.

Ray'in değişmez biçimde felakete götürdüğünü gösterdiği acımasız gerçekliklere bir reaksiyon vardır: yaşamın koşullarını kabul etmeyi reddetmek. *The Lusty Men*'de emekli bir rodeo binicisi olan Robert Mitchum "kaybettiğini düşündüğü bir şeyleri aramak için" çocukluğunu geçirdiği barakaya gider. Kapı kilitlidir. Filmin zirvesinde arenaya geri döner, çünkü kendisini kanıtlaması gerekir: "Kendi içkimi satın almaya alıştım. . . Bir dostum hala yapabiliyor muyum diye görmeyi istiyor." Yarışma için imza atma öncesindeki sekansta bir yorumcu Texas kasabasındaki açılış törenini "eski zaferin heyecan verici gösterisi" olarak tanımlar. Mitchum arenada aldığı yaralar nedeniyle ölür. Jesse James'in sonunda başarısız olması ve ölümü onun giderek fantastikleşen yaşam tarzı nedeniyle olur: Jesse olarak ve saygın küçük kasaba aile erkeği Bay Howard olarak iki karakteri birbirinden ayırmaya çalışır. *Evinden çok uzaklara gittiği* için başarısız olan bir banka soygunu sırasında çetesi dağılır. Mason'ın kortizonu neredeyse kötüye kullanması oğlunu öldürmesine neden olur. Filmin sonunda Mason yalnızca yaşamını rahatlatıcı bir yanılsamanın yerine gerçekliklere dayandırırsa normale dönebilir: "Olan biten her şeyi hatırlayıp onlarla yüzleşebilirse iyileşecek."

Yaşamın şartlarını kabul etmek altüst oluşu ve değişimi kabul etmeyi içerir. Ray'in karakterleri zamana göre onun duyarlılığını paylaşırlar. Vienna polise şöyle der: "Burayı yakmayı istiyorum – hem de 20. yüzyılda." Ama Emma'nın Vienna'dan şikayetine, kısmen değişime direnme arzusu yol açar: "Asla giden bir tren görmeyeceksin!" Christopher Plummer Miami'nin geliştirilmesine katkı yapması için yapılan bir daveti reddeder: "İlerleme ve ben hiçbir zaman anlaşamadık." Richard Burton 10. yüzyıl bir Berberi köyünü "benim için fazla modern" diyerek hor görerek tanımlar.

İlerleme yaşamlarımızın istikrarsızlığına katkıda bulunur. Emma kendisini koruyan yalıtılmışlığı yok edeceği için demiryolu yapımının ilerlemesine karşıdır. Çok sert ve etkileyici bir konuşmada şunları söyler: "Trenler çiftçileri, pis çiftçileri getirecek! İşgalciler! Bizi buradan atacaklar!... Kendinizi, karılarınızı ve çocuklarınızı dikenli teller ve çitler arasında hapsedilmiş bulacaksınız. Beklediğiniz bu mu?" Filmin başında Vienna'yı öldürme niyetini ilan eden Emma'nın bile kendi haklılığı vardır.

Ray'in filmlerinde tamamen kötü insanlar yoktur. Onlar sadece ve oldukça dramatik bir biçimde iletişim kurma ve anlamada başarısızdırlar. *Run for Cover*'da Viveca Lindfors, James Cagney'den boşanan eşinin mutlaka kötü olması gerektiğini söyler. "Hayır" der Cagney " sadece beni görmekten nefret ediyor." Her erkek kendine ya da en derin gereksinimlerine uygun olarak belirli açıklık derecesiyle davranır. Neredeyse her erkek derin bir belirsizlik ve güvensizlik

konumundan hareket eder. Kendini değerlendirmede güvensiz olduğu için Ray'in kahramanı arkadaşına hayran olarak ya da boyun eğerek öz-saygısını kazanmaya ya da yeniden elde etmeye çalışır; ancak bu mücadele kişisel ilişkilerin istikrarsızlığını yalnızca artırır. Prestij mücadelesindeki belirgin bir zafer olanaksızdır, çünkü kaçınılmaz olarak zaferin sürmesi yaşamı daha değersiz hale getirir: Herodes Antipas'ın, Salome'nin "bir Kralın sözünün değersiz olduğunun bilinmesi" yerine Vaftizci Yahya'nın kellesini istemesini kabul ettiği için suçu aklından çıkmaz.

Erkekler prestijlerini korumak için neredeyse her şeyi kurban ederler. *Bitter Victory*'de Curt Jurgens bir Alman karargahına yapılan ve kumanda ettiği saldırıda çok önemli bir anda yapması gerekeni yapamaz. Richard Burton ona "bu gece benimle ilgili hiçbir şey olmadı, sorun seninle senin arasında" der. Ancak Jurgens adamlarının kendisini bir korkak olarak gördüklerinden emindir. Cesaretini kanıtlamak için zehirlendiğinden şüphelendiği bir çeşmeden su içerek yaşamını riske eder.

Ray'in filmleri kişinin kendi güvensizliğini değerlendirmesi üzerine çok sayıda çeşitlemeyi içerir. *Party Girl*'de bir gangsterin (John Ireland) avukatı olan Robert Taylor jüriye bir üstünlük duygusu vererek aleyhte kanıtlara karşı beraat etmesini güvence altına alabilir: jürinin – topallamasını abartarak – kendisine ve basının zaten yargısız infaz yaparak onu mahkum ettiğini (bundan dolayı da jüriden karar verme hakkını aldığını) söyleyerek müvekkiline acımasını sağlar. *Run for Cover*'daki kesinlikle benzer bir durumda bize John Derek'in başkalarının sempatisini istismar etmek için kendini yok etme isteği gösterilir. O da topallar. James Cagney'in kendisine acımasını sağlama girişiminde, koltuk değnekleri olmadan ilk yürümeye çalıştığında tam da onun yaptığı gibi bir masanın yanında ona doğru eğilir. *Wind across the Everglades*'de Christopher Plummer kendisine suçluların liderini (Burl Ives) tutuklamaktan başka tercih hakkı tanınmadığını söyler. Aslında onun kişisel olarak kamuya hizmet etmesini sağlayan Ives'i tutuklaması emri *kamu içinde* teklif edilir. *The Savage Innocents*'ın Eskimo kahramanı Inuk (Anthony Quinn) kendi yaşamını korumak için insanın hor görülme korkusunu pozitif olarak kullanır. Bir süvariyi, beyaz adam acıya dayanabilir mi diye sorarak onun donmuş ellerini bir Eskimo köpeğinin sıcak karnının içine yerleştirerek utandırır.

Kendi kurallarını dayatan toplum tarafından kabul edilme gereksinimi kaçınılmaz olarak kendi kurallarına göre yaşama arzusuyla çatışır. *Johnny Guitar*, *Wind across the Everglades* ve *The Savage Innocents*'ın kahramanları kendi tarzları içinde tanınmaya çalıştıklarında neredeyse mahvolurlar. Ray'in serüvencileri Hawks ve

Walsh'un kahramanları gibi, tesadüf sonucu değil, ama zorlama sonucu serüvenci olmuşlardır. Onlar "altüst olmuş" kişilerdir; yalıtılmışlıkları toplumdan ayrı duran ve genellikle yasadışı olan bir gruba girmeleriyle vurgulanır. Gerçekten onların uyumcu olmayışları öylesinedir ki, kendilerini geleneksel olmayan gruplardan bile tecrit ederler: Dean, tercih ettikleri silahlar sustalı bıçak ve çalınmış arabalar olan çetenin liderini araba krikosunun sapıyla tehdit ederek çeteyi şok eder.

Ancak her ne kadar toplumun baskılarından bir kaçış olarak bir insan yalıtılmışlığı *tercih edebilirse* de, bu asla sürekli ve tatmin edici bir çözüm olamaz. *Johnny Guitar* ve *Party Girl*'de bize derinden altüst olmuş, geri çekilmiş, her ikisi de incinebilir durumda olan ve tecritten kaçmaya çalışan ve ötekinin saygısını kazanarak öz-saygısını yeniden oluşturmaya çalışan bir erkek ile bir kadın gösterilir. *Johnny Guitar*'da Johnny ve Vienna'nın uzun ve acılı bir ayrılıktan sonra ilk kez baş başa kaldıkları olağanüstü güce sahip bir sekans vardır. Her ikisi de bağlanmaksızın ötekinin duygularını test etmek için tasarlanmış yapmacık bir diyalog içinde duygularını gizler. Johnny, Vienna'ya "bana yalan söyle. . . Beni beklediğini söyle" der ve Vienna kendisinden söylemesini isteneni aynen söyleyerek, ama her türlü duygu izini bastırmaya çalışarak ona onun sözcüklerini tekrarlar. Benzer biçimde *Party Girl*'de Robert Taylor ve Cyd Charisse arasındaki ilişki gurur kırılması ve karşılıklı incinme ile başlar, ama her birinin diğerinin gereksinim duyduğu saygı ve güven koşullarını sağlayana kadar bir dizi sınamayla giderek yeniden oluşturulur.

Uyumlu bir ilişkiyi yaratmak ve beslemek için gereken hassas dengeye yalnızca bir bedelle ulaşılabilir ve bu ilişki sürekli tehlike içindedir. Bir karakterin duygusal ve moral alanının olumlu genişlemesini yalnızca, onu koruması istenen, ama aslında yanlış ilişkiler, temelsiz umutlar ve modası geçmiş davranış kuralları gibi onu baskılayan bu bariyerlerin acılı imhası izler. *Rebel without a Cause*'da James Dean babasının desteğini ve yol göstericiliğini arar, ama babası yapısı gereği bunları sağlayamaz. Sonuçta keder ve trajedi aracılığıyla kendi durumunun gerçekliklerini kabul etmeye zorlanır. Ancak bundan sonra yalnızca daha yararlı bir ilişki kurmaya başlayabilir.

BURADA BİR YABANCI

"Çoğu kez" der Burl Ives *Wind across the Everglades*'de "en uzun yola en kısa yoldan gidilir." Ama Ray'in karakterleri sık sık yaşadıkları güçlüklerden kurtulmanın kolay yolunu bulmaya çalışırlar. *Bigger than Life*'daki Mason karakteri gibi, onlar tedavi için yanlış

ilacı seçerler ya da *The Lusty Men*'deki Arthur Kennedy gibi, bir *yöntemin* başlı başına bir amaç olmasına olanak sağlarlar. Kennedy ve karısı "kendilerine ait bir yerin" temsil ettiği güvenliğin özlemini çekerler. Bu amaca yönelik kestirme bir yol olarak Kennedy rodeo yarışmasının ödülleri için yarışır. Ancak orada kazandığı prestij onu ilk amacından saptırır. Bir ev satın almak yerine, sürekli istikrarsızlığın simgesi olan bir karavan satın alır.

Benzer biçimde bir toplumu oluşturan yasalar ve gelenekler belirli gereksinimlere yanıt verdikleri sürece değerlidirler. Ancak onlar çok kolayca ahlaki mutlaklar olarak görülürler ve zorunlu sınırlı bağlamın ötesine geçtiklerinde yalnızca kaosa ve adaletsizliğe neden olabilirler. *The Savage Innocents*'in ilk bölümünde bize Kuzey kutbu ortamının dayattığı sert bir hayatın yaşanışı gösterilir. Ancak – yaşamlarında daha önce hiç rolü olmamış ve varlığı gereksinimlerine karşılık gelmeyen – bir misyoner, Inuk ve Asiak (Yoko Tani) adındaki eskimoları Tanrının günah içinde yaşadıkları için onlara kızgın olduğuna ikna etmek için gelir. Inuk ırkının geleneksel konukseverliğini ve özellikle de Asiak'ın sevgi dolu hizmetlerini misyonerin reddetmesi sonucu kendinden nefret eder. Öfkelenen Inuk istemeyerek misyonerin kafasını parçalar. Daha sonra Inuk bu olayı tamamen unuttuğunda, askerler onu tutuklamak için gelirler ve varlığının farkında olmadığı ve otoritesini tanımadığı yasalara göre yargılanması için onu götürürler. "Babamın yasası çiğnenmemiştir." Filmin son bölümündeki mücadele tümüyle onları oluşturan insanlardan daha güçlü hale gelmiş yabancı bir yaşam tarzı kurallarının dayatılmaya çalışılmasının sonuçlarıdır. Asiak askere "yabancı bir toprağa geldiğinizde, yasalarınızı değil, karılarınızı getirmelisiniz" derken Ray adına konuşur.

İnsanların kendi özel yasalarını dayatmalarındaki sertlik daha da güvensizliğe neden olur. Ray'in filmleri insanı çalkantılı ve duyarsız ya da düşman bir evrene zorla giren kişi olarak gösterir. Onun kahramanı çoğu kez, Everglades'de olduğu gibi insan ile çevre arasında kaybedilmiş bir güvenlik, yitirilmiş bir harmoni arayışıyla yolculuk yapar. Ancak beraberinde getirdiği kendi içsel çatışmaları bu harmoniyi elde edilemez hale getirir. Burl Ives ve Christopher Plummer doğaya birbirine zıt tepkiler verirler: Ives onun efendisi, Plummer ise uşağı olmayı ister. Ray insanın insanla ilişkisinde olduğu gibi, egemenlik mücadelesinin bağımsızlığın tanınmasıyla çözüme ulaştığı insanın doğayla ideal bir ilişkisi yönünde bu tutumları birleştirme arayışındadır.

Ancak böylesi bir harmoni yalnızca insan kendi yaşama amacını doğayı ya da arkadaşını değil, kendisini fethetmede bulduğunda elde edilebilir. Çünkü bu bir yenilgiyi ya da kurban gereksinimini akla getirmeyen bir fetihtir. *King of Kings*'de Ray İsa figürünün yeryüzü-

ne indiği çölde günaha girmeler sırasında bir zincirleme geçiş kullanır. Kendisiyle uzlaşan ve ancak bu sayede uyuma kavuşan insan çevresiyle de uzlaşabilir.

Bu basitçe ahlaki bir konu değildir. Ray genellikle bize psikolojik olarak istikrarı sağlama kapasitesinden yoksun ve *Bitter Victory* ve *Wind Across the Everglades*'in kahramanları gibi, temel doğa kuralının, yani en uyumlunun yaşamasının kurbanı olan karakterleri gösterir. Ray ahlaki yargılarını bir sempati ve anlama konumundan oluşturur: onun kahramanlarını mahveden kusurları ve çatışmaları kabul ederken, aynı zamanda da onları kendimizde ve toplumumuz içinde kabul etmeye zorlanırız. Yakın zamanlara kadar haklı olarak Ray'in bu karşıtlıkların gerçek bir istikrara izin vermemesi bakımından insanların kişiliklerine derinlemesine gömülmüş olduğunu anladığı düşünülmüştür. Onun en başarılı filmleri aynı zamanda en karamsar görünen tutumları olan filmlerdir: bu filmlerin çözümleri trajik ya da aşırı derecede karamsar olmadığında ikna edici değillerdi. Bu dünyanın çok somut bir biçimde tanımlanan düşmanlığının tamamen kahramanın nevrozunun ürünü ya da yansıması olduğuna inanılamaz.

Ray karakterlerinin geleceklerini garanti altına almayı reddeder: *Johnny Guitar*, *Rebel without a Cause* ya da *Bigger than Life*'ın sonunda kahraman daha anlamlı ve düzenli bir varoluş yönünde ilerleyebileceği bir noktaya ulaşmıştır. Ancak onun kişiliğinin büyülü bir dönüşüm geçirdiğine inanmamıza izin verilmez. *Rebel without a Cause*'un zirvesinde Sal Mineo'nun ölümünden sonra bile, James Dean'ın acılı "Hâlâ mermilerim var" çığlığı bizim için onun içsel çatışmasının sürdüğünü simgeler. Her zaman kahramanın yeniden kaosa ve kendini imhaya yönelme tehlikesi vardır.

Party Girl'ün sonunda tehlike daha az gerçek değildir, ama daha az baskılayıcıdır. İlk kez kahramanın tehlikeyi kabul ettiği ve onunla başa çıkmak için daha iyi donandığı hissedilir. Aynı zamanda Robert Taylor filmin ortasında Ray'in diğer karakterlerinin yalnızca filmin sonunda ulaştıkları bir konuma ulaşmıştır. Yaşadığı tecrübeler sayesinde hayatta kaldığını gördüğümüz için, gelecekteki risklerin üstesinden gelebileceğinden emin oluruz.

Bu yalnızca biçimsel bir başarı değildir. Daha ziyade yönetmenin alanındaki önemli genişlemeyi gösterir. *Party Girl*'den sonraki iki filmde – *The Savage Innocents* ve *King of Kings* – hâlâ *Rebel without a Cause* ya da *Bitter Victory*'nin ıstırabı ve karmaşası bulunur. Ama her iki filmde de bazen acı, tutkulu bir huzurun yerini almıştır. Ray'in bütün filmleri nihai birliğe karşı doğrudan çatışmayı dengeler, ancak onun son dönem sineması o birlik içinde insan için bir yer olduğunu akla getirir.

JOSEF VON STERNBERG'İN ALTI FİLMİ*[1]

Raymond DURGNAT

1. *DER BLAUE ENGEL (MAVİ MELEK)*

Henrich Mann'ın *Professor Unrath* adlı romanında Rath, Lola Frölich ile evlenen ve onu toplumdan intikam almanın bir aracı haline getiren paranoid bir zorbadır. Rath'ın teşvikiyle evleri bir kumar, flört etme ve ahlaki bozulma merkezi haline gelir. Onun Lola'nın aşıklarını kıskanması sadece kendi zaferi için ödemek zorunda olduğu bedeldir. Onun düşüşüne "ortalama, terbiyeli, hiç de zeki olmayan" Alman tipinin yeniden canlanışı olan eski öğrencisi Lohmann'ı baskı altına alamamasının neden olduğu gözü kararmış öfkesi yol açar.

Filmin öyküsü Alman sessiz sinemasında tekrar tekrar ortaya çıkan bir *motif* olan saygın orta-sınıf erkeğinin müstehcen vamp kadın tarafından mahvedilmesine daha yakındır. Rath'ın imhası enflasyonun ve daha sonra da Depresyonun Alman orta-sınıfını imha etmesini yansıtır. Kabare burjuva dürüstlüğünün vurgunculara (şovmen) ve proleterlerle (Lola işçi sınıfının arsızlığına sahiptir) aşağılandığı ahlaki kaos alanıdır.

Geoffrey Wagner, Rath'ın aşağılanmasını Yahudilerin Naziler tarafından aşağılanmasına benzetir. Onun garip çaresizliği, psikolog Bruno Bettelheim'ın ilk kurulan toplama kamplarından birinde geçirdiği bir yılı anlatan *The Informed Heart*'teki anlatıma paraleldir. "Politik olmayan orta-sınıf esirler . . . en azından ilk şoka dayanabildiler...başlarına nelerin ve neden geldiğini hiç anlayamıyorlardı...o zamana kadar kendilerine öz-saygılarınl kazandıran her şeye sıkıca sarıldılar (Profesörün ölüm anında masasına sıkıca sarılması gibi)." "... Bütün olarak bu grup özellikle kendi orta-sınıf statüsüne bir biçimde saygı gösterilmesi gerektiği endişesi taşıyordu. Esirleri en çok altüst eden onlara 'adi suçlular gibi' muamele edilmesiydi... Yar-

*[1] Durgnat, Raymond. (1965). "Six Films of Josef von Sternberg." *Movie*. 13: 26-13.

dım için başvuracakları ya çok az içsel kaynakları vardı ya da hiç yoktu. Kendilerine saygıları kendi konumlarından gelen bir saygınlık ve statüye dayanıyordu."

Bu filmin son sekansının karşı konulamaz trajik gücü belki de Rath için hiç de önemli olmayan bir sempatiyi dayatmıştır. O ahlaki bir düzeni cisimleştirir. Onun okula gidişinin arasına kasabanın saat kulesinin etrafında dolaşan acı çeken on iki havarinin görüntüsü sokulur. Yatağının üzerindeki yazı şöyledir: "Doğru olanı yap ve kimseden korkma." Ancak bu manasız, aptalca bir ahlaki düzendir. Tembel bir öğrenci bir sözcüğü yanlış söylediğinde, Rath bütün sınıfa o sözcüğü 200 kez yazdırır. İnsan bundan daha adaletsiz ve yararsız bir dayatmayı düşünebilir mi? Öğrencileri ondan doğal olarak nefret ederler. Rath'ın gözde öğrencisi kesinlikle onun itaat korkusu *nedeniyle* sevdiği sinsi insan ile sınıf başkanının ürkütücü bileşimi olan Angst'tır (Anksiyete).

Life Against Death'de (Ölüme Karşı Yaşam) Weber ve Tawney'i Freudyen analize tabi tutan tarihçi Norman O. Brown Protestan orta-sınıfların yükselişi ile anal obsesif yeni karakter tipinin ağır basması arasında ilişki kurar. Emil Jannings'in canlandırdığı Rath otoriteryanizmi, sado-mazoşizmi, ukalalığı, katılığı, dakikliği, yalnızlığı tercih edişi, değersiz şeyleri saklama tarzı (ciltli kitap yığını), eski olan her şeyi sevmesi, kirli şeylere ilgisizliği (kitaplarının üzerindeki tozlar!), burnundan gelen yoğun sesi ile N. O. Brown'un karakter özelliklerinin bir deposudur. Burunun anala göndermede bulunmasının, Lola'nın (Marlene Dietrich) süslü iç çamaşırı spiral merdivenlerden Rath'ın yüzüne düşerken altı çizilir ve daha sonra Rath'ın beyaz ve temiz mendilinin neredeyse yerine geçer.

Rath filmin başında neredeyse ölüdür. Eğer ona böylesine çok sempati duyuyorsak, bu onun bir sistemin yaratımı ve kurbanı olmasını anlamamız nedeniyle değil midir? O kafası karışmış halde ölü kuşuna bakarken, hizmetçisi kuşu siyah sobanın içine atar. Öğrencilerin acımasızlığı da bu sistemin bir parçasıdır.

Rath'ın gücü statüsünden gelir (İngiliz izleyicinin Prusya bürokrasisinin bir temsilcisi olarak Alman erkek öğretmene büyük bir prestij verildiğini unutması mümkündür). Lola onun aklından geçeni görür: "Buradaki okulda bir öğretmenim" "O halde şapkanızı çıkarmanız gerektiğini biliyorsunuz." (Gerçekten Rath'ın kaderi şapkasıyla doğru orantılıdır. Şapkası itibarını yitirirken buruşuktur ve bu durum kırılmış yumurtalarla tamamlanır.) Ancak o belirgin bir biçimde tutkulu bir insandır ve Lola'nın gardırobundan çıkan süvariyi sepetlediği sırada, Lola onun babaca gücünü takdir eder. O zengin bir koca avcısı değildir. Beceriksiz, koruyucu ve idealize

baba figürü olarak görünen Rath'ı gerçekten sever. Düğününde Rath bir horoz gibi ötmeye yetecek kadar hayvan ruhlarına sahiptir.

Ancak burnundan yumurta çıkaran bir sihirbaz onu bir tavuk haline getirir ve bize onun trompet çalışlarını hatırlatır. İşini kaybetmesiyle Rath'ın kişiliği bütünlüğünü kaybeder. Lola'nın takmama felsefesi yeterince alaycıdır. Ancak Lola bu güçlü erkeğin kucaklamalarından arzulu bir şekilde haz almak, omuz silkmek ve bakmaktan başka ne yapabilir?

Stildeki birkaç ince ayrıntı ona açık, şiirsel bir *schadenfreude* (başkasının üzüntüsüne sevinme) bahşeder. Özellikle Rath'ın yaşadığı bunalım sonrasında hileci, otoriter küstahlığıyla Lola kontrolü güç olan izleyiciye boyun eğdirir ve bu bize Rath ile ilgili kaygılandığımız için Lola'nın çıldırmış ve deli gömleği giymiş kocası üzerinde coşkulu zaferi olarak görünür.

Film atmosferin aktarıcıları olarak nesneler açısından zengindir, ama aynı durum simgeler (yani başka bir şeyin yerine geçen kod) için söylenemez. Kabare kirli ve sıradandır; sıcak, duman, bira köpükleri, toz, boğuk müzik ve ahenksizliğiyle bir bataklıktır. Perdelere benzeyen örümcek ağlarından bunaltıcı ışık çizgileri sızar. Burada yalnızca şarkı söylerken çirkin giysiler giyen Marlene yaşayabilir. Arkasındaki şişman inek kostümleri pul pul değil, kurbağa derisi gibi lekelidir. Bu, kirlinin anahtar olduğu bir filmdir. En sempatik olan, Rath'ın, kitaplar hariç, sade, tozlu, bir ahlaki yazının ve bir kafesin olduğu ve geometrik bir tehdit oluşturarak odayı çaprazlamasına kesen soba borusunun kalın siyah açılı hattının bulunduğu odasıdır.

Marlene'in sakin, soğuk tarzı modern hazlara, yoğun çılgınlığı ve bir gözü açık diğer kapalı halde olan ve iki göz arasında aklın düzenini yitirdiği Jannings'e göre daha çok hitap eder. Eğer günümüzün duyguları saklama tarzı unutulabilirse, onun oyunculuğu karşı konulamaz bir güce sahiptir. Filmin eğri büğrü sokakları ve kabalığı gibi, bu da Sternberg'in ipeksi, çelik gibi pürüzsüz stili altında nabız gibi atan dışavurumculuktan ortaya çıkar.

2. *MOROCCO* (*FAS*)

Bogart'a *To Have and Have Not*'ın senaryosunu gösteren Hawks şunları söyledi: "İlginç bir şey yapmaya çalışacağız. Sen sinemadaki neredeyse en küstah adamsın ve bir kızı senden biraz daha küstah hale getirmeye çalışacağım." *Morocco*'da (1930) Sternberg bunun tam tersini yapar. Sinemadaki en küstah kızı alır ve bir erkeği ondan biraz daha küstah hale getirir.

Bir *femme fatale* olarak Sternberg'in göz kamaştırıcı Marlene efsanesi, onun perdedeki varlığının *Witness for Prosecution*'daki (*Beklenmeyen Şahit*, Billy Wilder, 1957) Bayan Christine Vole rolü hakkında söylediklerinin açığa vurduğu ("O yalnızca bir kahraman değildir, erkeğini koşulsuz olarak sever. O oynamaktan hoşlandığım kadın türüdür") öteki yönünü gölgede bırakmıştır.

Rath, Lola'yı onun dünyasında kendininkine doğru takip ederken, Amy Jolly de lejyoner Tom Brown'u (Gary Cooper) çölün içinden dışına doğru takip eder. Hem de dört inçlik topukları üzerinde. Amerikalı izleyicilerin bu vamp kadının Amerikalı sıkı bir "eğerli serseri" tarafından evcilleştirilmesini *Der Blaue Engel*'in acılı trajedisine tercih etmeleri beklenebilir. Gary Cooper'ın savaş sonrası imgesi olan Hadleyville şerifi Depresyon dönemi rollerinin ilginç çeşitliliğini (mahkeme sahnelerinde Deeds'in kayıtsızlığına kazandırdığı büyük inandırıcılığı ve bu filmde de Marlene'in masum, yumuşak ve sakin tarzının tam tersine katı özelliklerindeki yavan, kaba ve gergin saygısızlığını) gölgede bırakmıştır. Onun nihilizmine yine kendisi tarafından daha fazla derinlik – ve gerilim – kazandırılır: "Seninle çok geç, tam on yıl sonra karşılaştım." Bu sinik lejyonerin Amy'yi fethetmesi aynı zamanda Amerikan kadın düşmanlığının *suçlanışıdır*. Tom Brown onun hatırına bir firariye dönüşme vaadinde bulunmaktan başka bir şey yapmaz. Aniden şöyle der: "Düşüncelerim değişti. İyi şanslar." Onu bir lejyoner kampı takipçisine indirgeyerek Brown onu, kesinlikle onun koruyucusu olan silindir şapkası kadar "kaybetmiştir."

Yine de karakteristik küstahlıkla von Sternberg, Amy'nin mahvoluşunu, onun küstahlığı açısından anlatır. Onun kurbanı ona her şeyi sunabilecek olan Adolphe Menjou'dur. O ideal bir kurbandır, çünkü her defasında yeniden incinmeye yetecek kadar her zaman hoşgörülü, tutkulu, ağırbaşlı ve insancıldır. Ancak onun zaaflı oluşu aynı zamanda kadın için kurduğu tuzaktır. Von Sternberg basit bir jesti paradoks ve nüansla doldurma sanatının ustası değildir. Menjou (ona inciler hediye ettiği için) "Bana teşekkür etmek istiyorsun" dediğinde, o sakince eldivenli eliyle onun ağzını kapatır. Menjou bunu şöyle değerlendirir: "Evet istiyorum, ama teşekkür etme gereği duymadığımı söylemek istemiyorum, çünkü seni seviyorum." Ancak kadın için anlamı şudur: "Hayır teşekkür etmek istemiyorum, çünkü verdiğin hediyeler yalnızca arkadaşlığımı kazanabilir ve sana ihanet etmek üzereyim, ama sana acımaya yetecek kadar senden hoşlanıyorum."

Gerçekten, bir Sternberg filmi için böylesi ifadelerin tam anlamlarını ikinci izleyişe kadar vermesi nadirdir. Bu nedenle eleştirmenlerin onun gelişkin romantizminin hakkını vermemeleri kolaydır.

Romantizm onun sinemasının evrenini yaratan tutkudur ya da hiçbir şeydir ve Sternberg'inki gerçek romantizmdir. "Elmalarını" ya da silindir şapkalı ve kuyruklu giysisini göstersin ya da göstermesin, dudaklarındaki kararlı buselerle kendisine düşman olan bir topluma boyun eğdiren bu filmin yıldız oyuncusu Gutter İmparatoriçesidir. Kadının tahrik ve edilginlik, kabalık ve sükunet diyalektiği filmin en pürüzsüz ve hayran bırakıcı sentezi olarak değerlendirilir. Ancak büyük ölçüde psikolojik gerçekçilik bu efsane imgenin temelini oluşturur. Amy'nin Sappho tarzı öpüşme öncesindeki tereddütleri, bir şovmen benzeri gösteri işlevi görür. Ancak bunlar aynı zamanda *onun* tereddütleridir – onun *doğaçlama yapışını*, düşünmesini, jestlerini yaparkenki *cesaretini* görürüz. Benzer biçimde Sternberg önceden tasarlandığını akla getirme konusunda çok acımasız ve kusursuz bir stilist olduğu halde, doğaçlamayı severdi.

Görülmemiş bir saflık Amy'nin duygusuz bir tarzı benimsemesinin temelini oluşturur ve bu da sevgilisini onun giyinme odasında görüşmelerine getirir. Bütün Sternberg mekanları şiirsel önemdedir ve gösteri işinin bu iç kutsal mekanında starlık bilmecesinin bir gizle ve dahası göz kamaştırıcı bir gerçeklikle buluştuğu bu kadınsılık muammasında Amy onun gerçekçiliğini benimser. Onun peşinden giderek Amy gerçek olur ve çölün daima akla getirdiği ıstırap verici ölümü yaşar. Lejyoner kampının peşinden giden sivillerden birinin yanında bir kafatasını görmüştük. Çöle karşı başarısızlığı nedeniyle Menjou zaten Rath kadar ölüdür.

3. *DISHONORED* (ŞEREFSİZ)

Filmin saçmalıkları –X-27, deri pardösü, büyük bir piyanoda rapsodi besteleme, dünyayı sarsan yasayı aceleyle yazmak için taburenin etrafında dönme – Sternberg'i sinemanın Gerçeküstücü *l'amour fou* (çılgın aşk) şairlerinden biri yapan düş taşkınlığına fırlatmak için bir atlama tahtası olarak gülünçlüğü kullanır.

Tıpkı onun Fas, Shangai ve Anatahan'ının yüreğin mekanları olması gibi, *Dishonored*'ın (1931) olay örgüsünün mantığı da görsel malzemenin Mallarmé'nin soneleri kadar kendini haklılaştıran sahnelerin içinde toplanabileceği düzen içinde varolur. Film gülünç bir şekilde Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun tamamen görünmez mürekkebi geliştirmeye çalışmasını içeren zirve-karşıtı olay örgüsüne bizi hazırlamak için borular, tüpler ve imbikler fantezisine gereksinim duymaz. Onlar muhteşem bir biçimde giyinmiş kadın kahramanın onların arasında tembelce gezinmesi ve onun yanında gülünç görünmeleri için oradadırlar.

Bir subayın dul eşi olan kadın fahişe olmuştur, ama rolündeki soğuk

mükemmellik, bu davranışı üzerinde ciddi şüpheler oluşturur. Yaşlı bir müşterisinin yabancı bir ajan olduğunu düşündüğünde, polisle ilişkiye geçer. Filmin sonunda bir Çar ajanına aşık olmuş ve onu idam mangasının önüne çıkarmıştır ve bu ajan "ülkeme değilse de vatandaşlarıma hizmet ettiğim üniforma içinde" ölmeyi talep etmiştir. O filmin başında olduğu gibi sonunda da fahişedir, ama mesleğinin anlamı aşkı reddetmekten sistemi reddetme yönüne doğru değişmiştir. Onunki Çar yanlısı bir yurtseverin anarşizme doğru ilerlemesidir. X-27 (Marlene Dietrich) Cavell'in*[2] karşıtıdır.

Çar yanlısı olarak McMaglen'in soğuk küstahlığı Cooper'ınkine benzer. X-27'den büyülenen McMaglen hâlâ onun resmine sahip olabilir. Marlene onu aptala çevirebilir, ama baştan çıkarmaz. McMaglen ülkesine bağlı biridir; Marlene sever ve bedelini öder. Aşk onu yurtsever bir fahişe haline getiren, yaşlı, fiziksel olarak zayıf ve hırçın insanların temsil ettiği sisteme ihanettir. Marlene (*Morocco*'daki Menjou gibi) "yaşlı adamlar" ile "öldürücü erkeklerin" arasında kalır. İkincilerin parçası oldukları sisteme sadakatleri Marlene'e ihanet etmeleri anlamına gelir.

Sternberg'in aşka bakışı bu nedenle *La Ronde* ve *Lola Montes*'deki Ophuls'ü hatırlatır. Erkekler gerçekten sevmeyen aşıklardır, çünkü parçası oldukları sistem onları zayıf ya da acımasız veya her ikisi haline getirir. Kadın "öldürücüdür," çünkü erotik tutku yıkıcıdır. Havva tatmin ve içsel özgürlük elmasını teklif eder. O haindir, çünkü onun sevme gücü tamdır. Yalnızca kadın hariç her şeyi küçümseyen erkek mahvolmadan ya da kadını mahvetmeden (ki bu kendi mutluluğunu da yok eder) onunla karşı karşıya gelebilir. Kadının kendi içsel özgürlüğü engellenmemiş olduğu için, yine gelenekler "sistemine" meydan okuyan o erotik içgüdüsellik Marlene'in gardırobunun göz alıcı sapkınlıkları içinde gelişebilir.

Bir Sternberg filmini eleştirmek insanı üst sınıfın şiiri – ve psikopatolojisi – içinde tuzağa düşürür. *Dishonored*'da Marlene olağanüstü bir "Hermes" giysisi giyer – siyah "esnek zırh," maskeli miğfer, gümüş rengi pelerin. Karakteristik Sternberg mizahıyla, Marlene eldivensiz beyaz elini beyaz bir sigarayı okşamak için zarif bir biçimde cebine sokar. Aşkla Sternberg, Marlene'i neredeyse büyüleyici bir çirkinliği ve hantal bir canlılığı gerektiren solgun, patates gibi şişkin suratlı bir Rus köylüsüne dönüştürür. Bir Ealing komedisinde ne kadar Alec Guinnesses varsa bu filmde de o kadar Marlene vardır. Eğer perdede Marlene kayıtsızca vücudunu verirken aynı kayıtsızlıkla kendini geri çekerek vamp kadının kozunu böylesine sık olarak oynuyorsa, bu onun şartlara kendini uyduran zeki bir insan, müthiş

*[2] Almanya'nın istila ettiği Belçika'dan Müttefik askerlerin kaçmasına yardım etmek için eğitilmiş ve I. Dünya Savaşı'nda popüler olmuş İngiliz hemşire.(Ç.)

bir yeteneği olan dikkatli bir genç kız, iyi huylu, ama zevk sahibi ve coşkuya karşı bilinçli ve sorumluluk sahibi biri olduğu içindir.

4. *THE SCARLET EMPRESS (KIZIL İMPARATORİÇE)*

Çekingen, kendi halinde bir Alman kızı ahmak bir Rus prensinin (Sam Jaffe) gelini olur, hayal kırıklığına uğrar, acımasız emperyal "sisteme" karşı önce gururunu, daha sonra da hayatını savunmak için cinselliğini kullanmayı öğrenir. Kuşkusuz onun zaferi serfler için güç vericidir, ancak Marlene taht için sarayın merdivenlerine saldıran süvarilerinin başında olmasının coşkusundan sonra, bayraklar ve ona zincirleme yapılan İsa ikonlarıyla sürüklenip kendinden geçercesine sevinirken, son çekimde yozlaşan ve iktidar sarhoşu olan bizim eski masumiyetimiz değil midir? Artık o, Sade'ın kadın hali değil midir?

Bu kez John Lodge onu uyandıran ve ona ihanet eden katı erkeği oynar. Lodge onu zina için baştan çıkarır, ama o hâlâ sistemin uysal ve aldatıcı parçasıdır. Bundan dolayı yolun yarısında ilgisini yitirir. Marlene onun madalyonunu pencereden dışarı atar. Madalyon ay ışığı ve sisin olduğu gecede tıpkı kader ya da bir kadının kaprisi gibi daldan dala düşer. Vicdan azabı duyup onu bulup getirme girişimi onu doğruca başka bir subayın kollarına götürür. Biri diğeri kadar iyi, fazlasıyla ötekinin aynısıdır, çünkü Marlene'in odasına giden gizli geçitte iki rakip subay karşılaştığında, onlar neredeyse birbirlerinin ayna imgesidirler. Daha yaşlı ve duygusuz olan Orloff onun için İmparatora meydan okur. Orloff kadının erkek-egemen sisteme karşı ve bu sistemin içinde koruyucu ve inatçı bir biçimde organize ettiği (fahişelik gibi) erotik "sistem" adına bütün sevgililer için bir Hayes-Yönetmeliğini reddetme simgesidir. En azından bu Sternberg'in şifreli *motifi* adını verdiği anlamdır. İmparatoriçenin jigolosu hâlâ-masum Marlene'e (ona kendinden geçirici bir heyecanla kabul etme bahanesini veren) mücevherli (gururdan reddetmek zorunda olduğu) bir madalyon verir. Başka bir subay Catherine'in sevgisini kazandığında, Orloff onu mücevherlerle ödüllendirir. "Çok pahalı ve güzel" diyerek Catherine cilve yapar ve gözleri subaya değil Orloff'a bakar. Ancak onun "zenginliği" itaatkar gayreti ve gayrı-şahsi olarak kıskançlığı yaşamamasıdır. Gerçekten de onun adı lejyondur.

"Manzara" –atlılar, devasa kapılar– "sistemin" görsel olarak belirginleştirilmesidir ve Marlene'i baskı altına almakla tehdit eder. (Ama Marlene ona hakimdir ve sistem onu yalnızca kendi (Marlene) otoriter, emperyal aşırılıklarının içine sokar.)

Erkekler rahip ya da subaydırlar. Bireysellik, duygu ve anarşi so-

rumluluğu kadınlardan gelir. Bu nedenle yaşlı imparatoriçe (Louise Dresser) kibirli büyükelçileri gönderir, onların yerine hizmetçileri geçirir, daha sonra da Catherine'e kepçe ile çorba dağıttırır. Catherine cinselliği aracılığıyla sonunda tanrıçalaşmayı başarır.

Yaşlı imparatoriçe hoş bir şekilde Rabelais tarzı bir insan olsa da, büyükbabasının kanlı kariyerini sürdürmek için büyük bir istekle imparatoriçenin ölümünü bekleyen oğluyla karşılaştırıldığında bir zorbadır. Marlene'in annesi duyarlı, tutucu ve kibirli başka bir kadın tirandır. "Sempatik" erkekler (Orloff gibi) kadınlara; sempatik olmayan kadınlar ise (Peter'in metresi gibi) erkeklere tabidirler. Erkek egemen-kadın egemen teması, beklemekte olan hizmetçilerin görsel karşıtlığında özetlenir. Onların hepsi tel çemberli etekler giyerler ve Peter onların yanından kalçalarına kadar çıkan parıltılı çizmeleriyle kaz adımı yürüyerek geçer. Catherine saraydaki süvarilerle bu düzensizliğin (saraydaki askerler) üstesinden gelir. Belki de erkekler için kadının tiranlığı daha tercih edilebilirdir. Ancak her ikisi de tirandırlar ve Catherine'in zaferi aynı zamanda bir yozlaşmadır.

Elinde haç tutan nazik yaşlı rahip Catherine'e yardım teklifinde bulunur. İpek bir giysi giyen Catherine yalnızca kendi erotik gücüne güvenmeye karar verir. Benzer bir giysiyle Catherine boğazını sıkan Peter'a süngüyü sallar. Rahipler dua ederlerken, Catherine körebe oyunu oynar. Saçmalık her yeri istila eder. Sternberg'in gerilimi kadının özgürlük ve zorbalık olarak ikili yapısından çıkar. Özgürlük aşktır ve görev kadar kıskanç bir metrestir.

Görsel olarak film biraz Eisenstein'ın *Ivan the Terrible*'ını (*Korkunç Ivan*, 1944) (ayrıntılı giysiler, heykeller, duman, ışıklar ve ikonlar modeliyle – hatta otoriter annenin ahmak oğlu bile vardır) şaşırtıcı bir biçimde önceden haber verir. Benzerlikler stilden çok *motifle* ilgilidir. Sternberg daha saf, daha yumuşak, daha az hacimseldir, ama hiç de daha az ressamca değildir. Bir örnek birçoğunu göstermelidir. Önplandaki güçlü gölgelerin arasından görülen Marlene beyaz gelinliğiyle önümüzden geçer. Göz kamaştırıcı gelinliğinin yerde sürünen kısmı onun ardında gözden kaybolur, ama tam kuyruğuna doğru küçülürken nedimeler tıpkı bir teknenin yelkeni gibi, daha sonra başka bir noktada gözden kaybolan başka bir beyaz kitleyi toplarlar, ancak bu kez hareket etsin diye başka bir nedime tarafından baş üstünde tutulur.

Sternberg'in hassas kaydırma çekimi onun bir merdivenden tüy gibi yumuşak inişini takip eder. Hatta ziyafet masasının üzerinde üst açıdan ileri doğru kaydırma, yukardan aşağıdaki ziyafetin düzenlenişine, yaşlı erkeklerin şamdan gibi görünüşüne bakma oldukça

Ophuls tarzındadır. İmparatoriçe içi meyve dolu boynuz şeklindeki kaba ulaşana dek, kamera öbür taraftaki Marlene'e pan yapar ve daha sonra biraz masanın üzerine, biraz da çok sayıda davetlinin ortasında beyazlar giymiş ölü gibi hareketsiz duran Marlene'in üzerine doğru geri çekilir. Kısa bir süre sonra hâlâ kayan kamera süslü masada kemik kemiren soyluları gösterir ve bu *motiflerden* bir dizi görsel ve bu nedenle de dramatik şoklar oluşturur.

Marlene'in hayal kırıklığı yaşayacağı çok gizli geçide ihtiyatla inişinin bir çekimi *The Salvation Hunter*'ın (*Selamet Avcıları*, 1925) soğukluğuna sahiptir. Von Sternberg, Pabst'ın ürkütücü olanı duyarlı yapma yeteneğine sahiptir – *The Devil is a Woman* (Şeytan Kadındır, 1935) ya da *Dishonored*'da oluklu demir çatılarda takırdayan yağmur; kendini çift kanatlı bir uçağın dar kanatlarına bağlama. Bir sapığın kemerinden çıkan, bir resimdeki azizin gözünden geçerek annesinin aynı zamanda kendi karısının da sevgilisi olan aşığıyla eğlendiği yatak odasına yönelen bir solucan ürkütücüdür.

Istırap çeken yaşlı adamların (serfler mi? kahinler mi?) acı durumu ısrarla sistemi acı çekmeye dayalı olarak yeniden üretir ve bu da hareketin coşkulu görsel düzenlenişi ve optik çarpıtmaların olduğu işkence ve baskının şaşırtıcı montaj-sekansıyla gösterilir. Ani bir kesme salınmakta olan Marlene'i gösterir – bu onun yoksulluğu görmezden gelmesi mi, aldırmazlığı mıdır? Ancak kontrast erotik bir ilahenin heybetli aldırmazlığını yerleştirir. Ahlak dışı olduğu kadar doğanın bir gücüdür de. Evet, o doğanın bir gücüdür.

5. *DEVIL IS A WOMAN (ŞEYTAN KADINDIR)*

Bu film (Pierre Louys'un romanından) dekadan romantizmin, (John Dos Passos'un senaryosundan) 1930'lardaki sol hareketin ve Sternberg'in otoriteryanizm ve özgürlüğe dair derin düşüncelerinin büyüleyici bir yan yana gelişidir. Özgürlüğün yoğun bir biçimde kişisel anlamda yorumlandığı hissedilir. Bütün politikalar *plus-c'est-la-même-chose*'dir (sistemin giderek katmerleşmesi). Her sistem bir sistemdir.

Eski düzen zayıf, kızgın, tek haklı onların olduğu erkeklerin hiyerarşisidir. Bir tanesi çok sorun yaratan şüphelileri tutukladığına inanılan operakomik polis şefidir. Bir tanesi onları tutuklamak yerine sadece vurur. (Rivayete göre, İspanyol otoriteleri Paramount *The Devil Is A Woman*'ın bütün kopyalarını yok etmezse İspanya'yı bütün Paramount filmlerine kapatma tehdidinde bulundu.) Bir diğeri bir vamp kadının koruyucusu ve kurbanıdır (Lionel Atwill). Vamp kadının sa-

dizmi sınıf kininden kaynaklanır ("Bir zamanlar bir sigara fabrikasında çalıştım"). Siyah karnaval maskesiyle "öldürücü erkek" (Cesar Romero) bu kez bir solcu, bir devrimcidir. Kadın ona aşıktır ve o da kadını kendi davasından biraz daha fazla sever. Ancak sınırdaki bir tren istasyonunda kadın yaşlı erkeklere işkence yapmayı sürdürmeyi tercih ederek onu terk eder. Kadın aslında eski düzenin parçasıdır.

Ancak devrimci de onun için bir düelloda yaşamını riske etmeyi ister, bu nedenle o da eski düzenin parçasıdır. Gerici olan da o düelloda devrimci rakibini öldürmeyi ister. Bu nedenle o da bir devrimcidir. Ve Marlene'in sonunda ayrılışı iki aşığı da onun kurbanı haline getirir.

Sternberg'in Marlene'inin tıpkı Pabst'ın Louise'i gibi, lezbiyenlerin ve mazoşistlerin kurtarıcı azizi olarak gayrı-resmi bir ünü vardı ve E. E. Reinert'in *femme fatale* ve özgürlük üzerine başka bir alışılmamış düşünme olan *Quai de Grenelle* filminde fahişe Marie Mauban'ın kurnaz bir müşterisi yüksek ökçeli kadın ayakkabılarından bir müzeye sahiptir. O Marlene'inkilerden başka hiçbir şeyi büyük bir zevkle bağrına basmaz. Ancak bu film Sternberg'in Marlene'inin nedensiz imhadan haz aldığı tek filmdir (*The Scarlet Empress*'de onun aşığıyla alay etmesi intikamdır, normal akla sevimli gelen çok farklı bir şeydir). Rahatsız edici olan, Sternberg'in kibir ve otoriteryanizmden dokuduğu anlaması güç ağdır; erotik fantezilerle çapraz hatlar oluşturan filmleri, birçok Alman filmi gibi, küçük ihtilaflar ve üstünlük ile irade hiyerarşileri üzerinde oluşturulur. Özgürlüğün simgesi olan küstahlık, Marlene Rath'ı despot haline getirir. Sternberg, Blake'in Milton'u gibi, şeytanın partisindendir, ama o bunun farkındadır. Ve Şeytan kadındır, tek bir kadın, ışığı taşıyan, hazzın, duygunun, umudun ve cesaretin sabahyıldızıdır. Sternberg onunla sineması aracılığıyla Svengalis ve Pygmalion'ların garip karışımı içinde özdeşleşir.

Marlene'in yüzü eğer fotoğrafçının düşüyse de, bu yüzünün klasik niteliği nedeniyle değildir. Onun yüzü birkaç kalın, hatta çıkıntılı özelliğe sahiptir ki, yalnızca *içsel* bir sükunet ona pürüzsüz birliğini kazandırır. Yüksek, çıkık alnı, kalkık burnu, güzel dudakları, geniş ağzı ve çökük yanak kemikleriyle bu yüz sürekli olarak yeni düzenlemeler geçirir. ama hiçbir zaman bireyselliğini yitirmez. Marlene'in mizahı içtendir; zekası stildedir. O giyinir, *görünür*, bir entelektüel olarak kavrayarak ve keyif alarak ve hepsinden önemlisi dikkatle düşünür. Kalpsiz koket Concha rolüyle Marlene yalnızca jestlerini değil, aynı zamanda duygusal bir görünümü de müzisyen tarzında kontrol eder. Yumuşak bir biçimde keyifli "Üç kocam var" şarkısının *iki tarafa çekilebilirliği*, tatlı vaadin *oynaklığı*, kendisinden başka kimseyi şaşırtmayan öfkeli ani patlamaları, onun korkak aşığını yıldırır ("çok az hoşnut olduğunu söylemeliyim" demesi iro-

nik bir biçimde aşığını tamamen bitiren ve neredeyse vicdan azabı çektiği gösteren bir ifadedir), kendini teslim etmelerinin giderek yavaşlaması – bütün bu beceri öğeleri bu aktrisin kendi sanatından aldığı hazzı yansıtır. Onu Garbo'dan daha fazla entelektüellerin kızı haline getiren bu soğuk, disiplinli ama neşeli beceridir. Sanat canlılık içinde zengin karmaşıklığı sunmak için yapılır; Marlene erotik nesne ile sanatçı arasındaki yarıkta köprü işlevi görür.

Sternberg'in Marlene'inin gerçek keskin kenarı Marlene'den ziyade Sternberg'dir, çünkü bir anlamda Marlene onun dişil aynasıdır. Bu onun filmlerinin soğuk, mesafeli ve şifreli niteliği olarak aynı kaynaktan gelir. Gerçekten Sternberg filmlerinin "mizahsız" olduğu düşüncesi, bu üşütücü ama yine lirik olan mükemmellikten kaynaklanır. Komik rahatlamayı oluştururken Sternberg haz sahibi insanların onun filmlerinin lirizmi sayesinde aniden gülme noktasına geçmesine ve bizi güldürmesi istenenin bir haz sıçramasına benzemesine izin vermez (bu durum İngilizlerin sahte cazibe ve Amerikan aksanlarıyla ilişkili her şeyin zaten kaba ve aptalca olması gerektiği düşüncesi tarafından abartılır). Ve Sternberg'in kendi filmlerinin niteliğinden bu sert kopuşu bu filmleri tam da küstahlık ve fetişizmin bıçak sırtında tutar. Ondaki klasisistin aklı ve romantiğin libidosu şaşırtıcı bir biçimde klinik olanla rapsodik olanı birleştirir. Havayı özel bir şey haline getiren ışıklı pus bile neşterle biçimlendirilir. O, havayı keski ile işler.

Onun "ağır" filmlerin bir yönetmeni olarak ünü eşit derecede paradoksaldır. *The Devil Is A Woman*'daki birçok sahne Hawks hızında (örneğin düello) ilerler ve onların büyüsünün bir bölümü akıcılıklarında aşırı süslü olmalarından gelir. Ancak birçok kısa sahne olsa da, onlar yinelenirler ya da daireseldirler; olay örgüsü her vaadi bir aksiyonla, her ifadeyi bir jestle, her sözcüğü söylenişin tonuyla yalanlayan Marlene'e dayanır. Bir rahibe gibi giyinen Marlene kavga eder. Lionel Atwill'in kollarındayken elinde içinde kaz olan bir kafes tutar ve Atwill kazdır. Wellman'ın *The Public Enemy*'si (*Halk Düşmanı*, 1931) gibi, bu film de baş döndüren bir çelişkiler yapısı üzerine inşa edilir.

Filmin görsel dokusu fildişi beyazı ve siyah danteldir. Gece yağmuru teneke çatıyı davul çalar gibi döverken gümüş renginde parlar. Marlene'in yüzü siyah elbisesine karşı beyazdır. Lokomotifin buharı onun siyah elbisesine karşı beyazdır. Lokomotifin biçimi güneşe karşı siyahtır. Karnaval sahnesindeki bütün maskeler, katapultlar ve balonlar *Dishonored*'daki benzer sekansı hatırlatır. Maskeli Marlene bir jurnalci ile uğraşan bir davacıya gülümserken, Ölüm giysisi giymiş bir başkası oyuncak bir kuşla Marlene'e göndereceği kısa notlar yazar. Ionesco iletişim çabalarımızın düş-benzeri saçmalığı için daha iyi bir imge buldu mu? Sternberg'in statüler için tercihi kuklalar, mü-

zik kutusu figürleri ya da hayvan maskeleri değil, plastik *motifler* arayışıdır. Karnaval kıyafetleri ve biçimleri içinde insanlar gerçekten ne olduklarını açığa vururlar ve bu insanlar kendi gerçek hareketsizlikleri, alaycılıkları, başarısızlıkları, akıcılıktan uzak oluşları ve hapsedilmişlikleri içinde Bacon tarzı bir Papa kadar sessiz bir biçimde ve gürültülü olarak çığlık atarlar (bu nedenle kafesler, ağlar vardır).

Sternberg ve Marlene bu filmin birlikte yaptıkları son film olmak zorunda olduğunu bilirler. Sternberg bunu kendi söylemiştir. Hem de iki yerde. Karnaval maskeleri içinde hem Romero'nun hem de Atwill'in ağzı ve bıyıkları şaşırtıcı bir biçimde yönetmeninkine benzer. Ve Romero'nun yüzünün bütününde Sternberg'den bir şeyler vardır.

6. *SHANGHAI GESTURE* (*ŞANGHAY JESTİ*)

Trajedi ve sapkınlık içinde bile Sternberg'in Marlene ile filmlerinin keyifli, neşeli bir niteliği vardır. Bu öykü korkunç ve daha yazgıcıdır. Bu filmde Marlene'in rolü/yeri sadece bilmecemsi olan Gene Tierney ile doldurulur ve başka bir "küstah" Victor Mature, uyuşuk öpüşleri Tierney'i köleleştiren aşağılık herif Omar'ı canlandırır.

İki "sistem," (hiyerarşinin başında Poppy'nin babası Sir Guy Charteris'in olduğu) Batının ticaret ve hukuku ile (Poppy'nin annesi Gin Sling'in başını çektiği) Doğunun kurnazlığı ve kötülüğü Tierney üzerinde karşı karşıya gelirler ve onu mahvederler. Sondan bir önceki diyalog Batı kapitalizmini dikkatli bir biçimde temize çıkarır: hayır, Sir Guy Charteris eski metresinin Mançurya'dan gelen servetine asla el atmaz. Serveti bir yerlerdeki bir bankada güven içindedir. Bu servetin nereden olduğunu kim merak eder? Bu kesinlikle izleyici değildir, çünkü filmin dramatik ağırlığı sırasıyla Sir Guy, Poppy ve anne Gin Sling'i mahveden, Casino'nun büyük tekerleği kadar kaprisli olan kader karşısında – yüzeysel olduğu kadar ürkütücü de olan – Batının "şefkati" ve akılcılığına karşıdır. Doğunun yazgıcılığı kadere karşısında bir koruma sunmaz. Anne Gin Sling'in mahvolmuş bir müşteriye sunduğu revolver ile ölümü Sling'i mahvedebilecek olan bir insanı vurur.

İtibar ve sapkın cinsel ilişki filmin yarı-gizli *motiflerdir*. Beyaz erkekler – koltuk değneğiyle (Tennessee Williams tarzı bir değnek) Eric Blore, yarı itiraf edilmiş iktidarsızlığıyla Albert Bassermann, oğlanları tercih ediyor görünen üçüncü kağıt oyuncusu, ayaklarını yastıkların üzerinde kıvırarak tembelce yatan, haz veren bir et yığını olan, kayar gibi hareketleri eşcinsel hazlara bilinçli bir itirazının olmadığını akla getiren ve hassas bir elipsle kendine "Hiçbir Şeyin Doktoru, Shanghai Şairi ve Gomore" diyen öldürücü adam – Omar'dan hiç de daha az erkeksi değildirler. Omar, Poppy ile yalnızca oynar ve onu sevme

konusunda çekingendir. Bütün olası kötülüklerin hazlarında aşırıya kaçan Orta Doğudan Arap Omar, kendisi Doğu ve Batı arasında *ortada* olan ve sapkınlığın tatmini arayışıyla doğduğu Batıyı sevmeyi bırakan Poppy'ye paralellik gösterir. Omar bir doktor gibi görünür, ama cahildir. Poppy bir zampara gibi görünür, ama masumdur. Omar onu temsil ettiği her şeyle tanıştırır ve onu mahveder, çünkü o erkek olsa da, erkek değildir. Ustaca giysileriyle kızı saran Omar her iki yöne de, kızın dikkat etmediği korkak bir jeste ve kızın erotik dehşet ve teslim oluşu içinde kendini kucaklamasına bakar.

Annecil, ahlak dışı Doğu, babacıl, ahlaklı Batıya karşıdır ve tekerlek döner.

Marlene'in olduğu filmlerdeki canlılığa karşıt olarak, bu filmdeki erotik taşkınlık Lang tarzında dolaylı olarak yaratılır. Olay örgüsüne yönelik, hatta karakterlerin sahnedeki hareketlerine yönelik Lang tarzı bir yavaşlık söz konusudur. Birçok sahnede duygusuz yüzler, eğer bir şeyler olduysa neler olabileceği hakkında sadece konuşurlar. Sternberg öyküyü kendisinin bir sinopsisine indirgerken, Marlene'in bir jesti üzerine çok fazla zaman harcar. Bu filmde ise Sternberg modası geçmiş bir melodramın her ayrıntısı üzerinde (örneğin Sir Guy'ı öldürmek için hamallar gönderilir) hiç acele etmeksizin durur, yöntemsel olarak birbirine karşı hiyerarşilerin "başları" arasındaki nihai karşılaşmayı oluşturur. Poppy ve Omar arasındaki erotik oyun yalnızca bu mekanizmanın, nazik, dolaylı üstünlük mücadelesinin bir parçasıdır.

Öykü, her birinin hiçbir şeye açılmadığı ya da birbirine açılan, erotizm, kadercilik, kabalık, gurur, korku, büyülenme ve acı arasında gidip gelen ama hiçbir zaman sistemden çıkış yolu göstermeyen bir kapılar labirentidir. Şöyle de söylenebilir: *Shanghai Bize Aittir.*

Ancak bu "yapısal şiir" Sternberg'in son filmi *The Saga of Anatahan*'da yeni bir yoğunluğa ulaşır. Ormandaki bir kulübenin mükemmel bir biçimde monoton dekorunun önünde katı bir hiyerarşi içinde olan, ama bilinen sıkıcı üniformaları içinde ayırt edilemeyen çok sayıda Japon arzularından dolayı değersiz bir bilmecemsi kadın için birbirlerini öldürürler. Aynı sahnenin düş-benzeri duygusu sürekli tekrarlanır, ama çıldırtıcı bir biçimde duygusuz çeşitlemelerle. İzleyici zaman içinde sonsuz bir çember tarafından fırlatılan bir olmayan evrene yakalandığını hisseder ve *L'Année Dernière a Marienbad*'m (*Geçen Yıl Marienbad'da*, Alain Resnais, 1961) konusunu oluşturan da bu duygudur. Benzer bir zamandışılık onun ilk filmi olan *The Salvation Hunters*'da ağır basar ve sonsuz zinciri olan tehdit edici tarama makinesiyle belirginleşir. O filmde kıskançlığın gerçek acıları sindirilmiş, ama temel olarak sağlıklı olan gençleri pezevenk olmaya teşvik eder ve sistemden özgürleştirir.

Tıpkı Bayan Dietrich'in, Sternberg'in Marlene'inden başka biri olması gibi, Sternberg de Marlene'in Svengali'sinden çok daha fazlasıdır. Sternberg'in kibri ve hor görmesi von Stroheim'ı: geçmişe özlemi ve karamsarlığı Ophuls'ü; katı hiyerarşiler içindeki riyakar insanlar duygusu Pabst'ı hatırlatır. Onun ruhuna Orta Avrupa otoriteryanizmi ve "onur" duygusu damgasını vurur. Küstahlığa karşı cesaretin, duygusuz asaletin ve otoritenin sayısız mücadelesi yalnızca Amerikancılığa parlak bir görünüm kazandırır (patina). Ancak onun erkek ve benzer biçimde kadın kahramanları benzeri olmayan küstahlardır. Ve derin bir biçimde anarşist ve Amerikan olan onun *öteki* konusu, özgürlük arayışıdır. Erotik arzu despotizm gibi hissedilir, çünkü bu, bu özgürlüğün yerine getirilmesidir ve onun saikleri açısından hiçbir insan özgür değildir. Sternberg'de çok fazla karamsarlık vardır: bu nedenle insan sevmesi gerekirken ihanet ettiği – ister üstün yanları ister depresyonu olsun – dünya tarafından sindirilir. Tersine, Marlene'in gerçek ihtişamı gerçek değildir ve trajik bir yananlamı vardır. Bu aynı zamanda bir zaferdir. Şiirsel özgürlük bu kararlı, göz kamaştırıcı ve coşkulu filmlerin başlıca nedenidir.

YURTTAŞ KANE*[1]

David BORDWELL

Yurttaş Kane'i[2] anlamanın en iyi yolu, ona tekniğin bir zaferi olarak tapınmayı bırakmaktır. Birçok insan Orson Welles'in derin-odağı, uzun çekimi, film-içinde-filmi, ses kurgusunu ve hatta setlerin üzerindeki tavanları ilk kullanan kişi olduğunu iddia etmiştir, oysa bu teknikler Griffith, Murnau, Renoir, Berkeley, Keaton, Hitchcock, Lang ve Clair için çocuk oyunuydu. *Kane*'in asıl özgünlüğünü onun hileleri içinde saptamak onun itibarını sarsar; onun hilelerinin nasıl büyülü olduğunu bir kez bilirsek, şov bir saçmalık haline gelir. *Kane* dahice güç gösterisi nedeniyle değil, bu güç gösterilerinin daha büyük sanatsal amaçlar için kontrol edilmesi nedeniyle bir başyapıttır. Bu filmin stilinin parlaklığı karanlık ve ciddi bir temayı yansıtır; *Kane*'in görüş gücü virtüözlüğü kadar zengindir.

Bu görüş gücünün genişliği otuz yıl önce olduğu gibi bugün de etkileyicidir. Bu film sinemasal gerçeküstücülükte bir dönüm noktası ve toplumsal yorumun bir zaferidir. Bir Avrupa filminin ciddiyetiyle aşk, güç, sınıf, para, dostluk ve dürüstlük gibi konuları işler; ancak asla kendini beğenmişlik içine düşmez, yukarda sayılan her konuda en iyi Hollywood filmi kadar canlı, zekice ve eğlendiricidir. Film hem etkili bir üsluplar komedisi hem de Rönesans ölçeğinde bir trajedidir. Ayrıntıda Flaubert tarzı bir ustalığa ve tasarımında Elizabeth döneminin görkemine sahiptir. Dışa dönük ve iç gözlemsel, coşkulu ve vakur olan *Kane*, Kane'in kariyerinin onu arketipik bir figür haline getirmesi kadar arketipik bir film olmuştur. Kane "ben her zaman olduğum ve olacağım gibi bir Amerikalıyım" diye ilan eder ve

*[1] Bordwell, David. (1976). "Citizen Kane." *Movies and Methods*. (Ed.) Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles: University of California Pres.

[2] *Yurttaş Kane*. 1941. RKO-Radio. 119 dakika. *Yapımcı* Mercury Productions adına Orson Welles; *özgün senaryo* Herman J. Mankiewicz; *görüntü yönetmeni* Gregg Toland; *sanat yönetmeni* Van Nest Polglase, Perry Ferguson; *kurgu* Robert Wise, Mark Robson; *özel efektler* Vernon L. Walker; *müzik* Bernard Herrmann.

Kane'deki karşıtlıklar bütün ülkenin karşıtlıklarını yansıtır. Filmin orijinal adının *American* (*Amerikalı*) olması şaşırtıcı değildir. Ülke gibi film ve onun kahramanı da akış halinde ve büyüleyici olan bir şüpheli beklenti içinde karşıtlıkları taşırlar.

Bu karşıtlıkları birleştirmek için *Kane* sinemasal geleneğin iki temel yanını bir araya getirir. Hem olayların mekanik kaydedicisi hem de aynı olayların önyargılı yorumcusu olarak sinema nesnel gerçekçilik ile öznel görüş arasında salınır. Her filmde (Pasolini'nin belirttiği gibi her imgede) dolaylı olarak ortaya çıkan bu gerilim *Kane*'in merkezinde yer alır. Dışsal dünyanın bütünlüğüne inanan film aynı zamanda imgelem süreçlerinin anlatımıdır. Godard, Bergman, Fellini, Bresson ve Antonioni'nin filmlerinin atası olarak *Kane* modern sinemada, bilinçli sinemada bir anıttır.

Lumière'den bu yana filmler dışsal gerçekliğin ayrıntılı yeniden üretimi için cazip bulunmuştur. 19. yüzyılın ürünü fotoğraf, Natüralist edebiyat ekolü ve gösterişli teatral aygıtlar filmin belgesel yanını teşvik etti. Bu nedenle 1940 öncesinde çekilen filmlerin büyük bölümü mizanseninde nesnel gerçekçiliği yansıtır. Ancak bu belgesel eğilime sürekli paralellik gösteren, gerçekliği filmin yönetmeninin imgelemine uygun olarak dönüştürmek için filmi kullanan bir öznellik vardır. Méliès'nin teatral stilizasyonu ve sinemasal sihirbazlığından *Caligari*'nin çarpıtılmış dekoru ve Avrupa avangardının kamera denemeleri ortaya çıktı.

Bu ikili gelişim hattı sinema estetiğinde Eisenstein'ın önemini öne çıkarır. Eisenstein kurgunun, Lumière yönteminin ham malzemesini şiirsel imgelemi ifade eden modeller içinde bir araya getirebildiğini gösterdi. Diyalektik kurgu Griffith'in "görünmez" kurgusunun olmadığı tarzda sanatsal bilincin varlığının bir kabulüydü. İzleyicinin, yönetmenin özel bir duygusal ve entelektüel amacı gerçekleştirmek için imgeleri art arda getirme duyarlılığının farkına varması sağlanır. Eisenstein atraksiyonları (bazen metaforları resimli bilmecelere indirgeme noktasına kadar) "bilimsel olarak" kontrol etmeyi istedi, ama Eisenstein'dan sonra daha az didaktik, daha bağlantısal kurgu avangardın baskın şiirsel stili haline geldi.

Kendi tarzı içinde *Kane* aynı zamanda film geleneğini özetler ve genişletir. Temel bir düzeyde film birkaç türe (dedektif heyecan, romans, müzikal, korku fantezisi, hard-boiled gazete filmi, büyük iş öyküsü, haber filmi ve sosyal yorum filmi) sofistike göndermelerde bulunur. Ancak *Kane* bir antolojiden daha fazlasıdır. Lumière-Méliès gerilimini test eden Welles, Eisenstein gibi, bilincin yapısı üzerine kendi malzemesini oluşturarak sinemaya yeni bir derin düşünme yoğunluğu kazandırır. Eisenstein'ın tek tek çekimler arasında

yaptığını Welles filmin bütün organizasyonu içinde gerçekleştirir. O halde *Kane*'in büyük başarısı stilistik başarısı değil, metnin nesnel gerçekçiliği ile yapının öznel gerçekçiliğini birleştirmesidir. Welles sinemaya yeni bir alan açar, çünkü o, Eisenstein gibi yalnızca gördüğümüzü göstermez, görme biçimimizi simgelerle ifade eder.

Kane değişen, çok düzlemli bir dünyadaki farklı bakış açılarını sunarak en çok bilincin doğasını araştırır. Daha Kane ile tanışmadan önce, öldüğü sırada onun bilincine gireriz. O bir karakterden çok stilize bir imgedir. Hemen tanınan bir figür olarak onu izleriz – büyüleyici ama uzaktır. Daha sonra onu araştırır, karısının, arkadaşlarının ve onun yaşam öyküsünün izlerini süren bir muhabirin gözünden görürüz. Sonunda bu farklı bakış açıları ayrı, her şeyi bilen biri tarafından tamamlanır. Hepsinde Kane patetik, heybetli, çelişkili ve nihayetinde bilmecemsi bir insan olarak ortaya çıkar. Film hem gerçeğin nesnelliğini hem de bakış açısının öznelliğini vurgulayan biçimsel aygıtlarla belirsiz bir gerçekliği anlatır. Çağdaş sinemanın çok iyi örnekleri böylesi bir gerçekliği incelemeye yöneldiği için, *Kane* bir anlamda ilk modern Amerikan filmidir.

Yurttaş Kane'in ilk on iki dakikası kendi yaklaşımını ve alanını özetler. Daha en başında Welles *Kane*'in yöntemini oluşturmak için filmin temel bir özelliğini kullanır ve sinemanın iki temel kaynağına –Lumière'in belgeselineve Méliès'nin fantezisine –saygılarını sunar.

Kamera bir parmaklığa doğru yavaşça kayar. 'Girilmez' yazısı uyarıda bulunur. Kamera hemen bu yazıya yönelir. Bu ürpertici bir andır, çünkü sinemanın itici gücü girilmeze yöneliktir, durmaksızın incelemek, gizli olanı yeniden ortaya çıkarmak, ortaya çıkanla yüzleşmektir. "Kamera" diye yazar Pudovkin, "bir bakıma kendisini yaşamın en derin yerlerine girmeye zorlar; oraya sızmaya çalışır, ki orası ortalama izleyicinin rasgele etrafına baktığında asla ulaşamayacağı yerdir. Kamera daha derine iner." Sinema görüşün mükemmelliğidir, çünkü kameranın gözü, izleyicinin gözünden farklı olarak, parmaklıklar, duvarlar ya da işaretlerle engellenemez. Eğer bir sahnenin merkezine düzenli ilerleyişin arasına bir şey girerse, bunun yapay ve geçici bir engel olduğunu biliriz. Bu nedenle *Kane*'in ilk sahnesinde başlayan ileri doğru yarıma hareketi Rosebud adlı kızağa zirvesel bir öne kaydırma ile tamamlanır.

Görüntü hemen düş-benzeri bir hal alır: bir şato, sönen ve gizemli bir biçimde yeniden yanan bir ışık, bir adamın dudakları, yağan kar, parçalanmış bir kristal, küçük bir kulübe. Yavaşça çok büyük yakın çekimlere zincirleme geçişler yapılır. Mekan yok edilir. Kağıtların uçmasını önleyen ağırlık (kağıt ağırlığı) parçalanır, ama ses duyul-

maz. Bir hemşire içeri girer, yansıması çarpıtılmıştır. Daha sonra kemerli pencereye karşı karanlık ölüm döşeğini görürüz ve çekim kararır. Bu sekans Avrupa avangard filmlerinin, özellikle de *Caligari*, *Un Chien Andalou* (Endülüs Köpeği) ve *Blood of a Poet*'in (Şairin Kanı) düşsel yapısının tekrarıdır. Welles, Méliès'nin büyüsünü över ve hem içerikte hem de görüntülerin art arda getirilmesinde sinemanın öznelliğini vurgular.

Ancak birdenbire filmin en parlak darbelerinden birinde, "News on the March" sekansı ortaya çıkar, tarih perdeyi kaplar ve sinemanın Lumière yanıyla, yani görünüşte yönlendirilmemiş gerçeklikle karşı karşıya kalırız. Spiker yüksek sesle, modası geçmiş *Time* tarzında ve yapmacık bir müzik eşliğinde haber filminin popüler "March of Time" kısa filmleriyle yakınlığını belirtir. (Bu şimdiye kadar filme alınmış kitle iletişim araçlarının kabalığının hâlâ en komik parodisidir.) Dahası her çekim dönem filmi gibi görünür. Gerçekten "March of Time" 1890'dan 1941'e kadar sinemanın teknik gelişimini özetler. Emülsiyon üzerindeki çizikler, sarsıntılı devinim, sıçramalar, aşırı pozlamalar, elde kamera çalışması, araya otantik haber filmi parçalarının girmesi, farklı ham film ve kameraların kullanılması – her çerçeve tarihsel olarak inandırıcıdır. Chamberlain, Teddy Roosevelt ve Hitler'in kısa görüntüleri ikna edicidir. Bu nedenle ilk sekans bize Kane'in özel, şiirsel bir imgesini verirken, bu sekans da onun genel belge yanına destek olur. İki yanı çarpıştırarak Welles *Kane'in* (ve sinemanın kendisinin) temel gerilimini oluşturur: nesnel gerçeğe karşı öznel görüş, netlik ve yüzeyselliğe karşı belirsizlik ve derinlik, haber filmine karşı düş. Bize deneyimin gerçek doğasını sorduran bu biçimler ve stiller çarpışması, bu filmin teması olan gerçeklik ile imgelem arasındaki gerilimi ortaya çıkarır.

Ancak "News on the March" daha fazlasını yapar. Sıçramalı ve grenli olan bu sekans filmin anlatı merkezi, aynı anda hem Kane'in yaşamı boyunca akan ve izlemek üzere olduğumuz öykünün taslağını çizen argümanıdır. Bizde merak uyandırır, bir avuç dolusu ipucu sunar, filmin sıçramalı, eksiltili (elliptical) biçimini oluşturur, çağdaş filmlerin önemli bir yönelimini haber verir ve izleyiciye Brecht tarzında "A-efektini," yani bir film izlemekte olduğunu hatırlatır.

Yapısal olarak "News on the March" *Yurttaş Kane*'in bütününün bir minyatürü, ortaya çıkacak öykü için bir ön hazırlıktır. Filmin yaptığı gibi bu sekans da Xanadu'nun çekimleriyle başlar ve bu kez bize ayrıntılı arkaplan enformasyonu sunar. Kane'in ölümü birdenbire tabut taşıyanların çekimlerine gönderme yapar ve hızla Kane'in servetini yorumlayan kurgu, haber filminin bütün filmde gördüğü özetleme işlevini akla getirir. Daha sonra bize biri (ilişkilerinin önemini ima eden) annesinin yanındaki Kane'in, diğeri de Bayan Kane'in

pansiyonunun iki solmuş fotoğrafı gösterilir. Bunlar Kane'in çocukluğunda anne-babası tarafından Thatcher'ın yanına verildiği ana koşuttur. Thatcher hemen, filmde daha sonra incelenecek olan "bir komünisten başka bir şey değil" diye ona güvenmediğini ima ederek kınarken gösterilir.

Buradan hızla bir demagogun Kane'i faşist olmakla suçladığı Union Square'a geçeriz. Kane hemen kendisinin yalnızca bir Amerikalı olduğunu iddia eder. Kane'e dair bu farklı düşüncelerin hızla birbirine bağlanması filmin yöntemini –Kane'i ve yaşamını tanımlayan çatışan bakış açılarının, birbirine zıt yargıların birleştirilmesi– oluşturur. Aslında Kane'in gazeteci kariyerini merkezine alan Bernstein'ın öyküsü "1895'ten 1941'e – O bütün bunları kapsıyordu, o bunların çoğuydu" bölümüyle paraleldir. Kane'in Bernstein'ın öyküsünde sunulan döneme tekabül eden İspanya-Amerika savaşına ve Roosevelt'in kampanyasına destek verdiğini görürüz.

Haber filmi Leland'ın anlatısındaki malzemeyi içermeye devam eder: Kane'in Emily ile evlenmesi, Susan ile ilişkisi ve politik kariyeri. Daha sonra Kane'in 1929'da birkaç gazetesinin kapanışını ve 1935'te yurt dışına yolculuğa çıkışını izleriz. Bu çekimler Leland'ın anlatısı ile Kane'in yaşamının son evresi arasındaki boşluğu kapatırlar. Xanadu'nun çekimleri geri gelir ve Susan'ın anlatısını akla getirir. Sonunda onun mülkünün zeminindeki yaşlı münzevinin kısa, anlık görüntüleri, Raymond'un öyküsünün daha sonradan doğrulayacağı bozulma ve yalnızlık yıllarını hatırlatır. Haber filmi Time Square ile kapanır: "En Son Haberler – Charles Foster Kane öldü."

Sekiz buçuk dakika ve 121 çekimde izlenmekte olan filmin bütün gidişatı ayrıntılı olarak planlanır ve Kane hakkında, ülkenin ortamı hakkında, filmin yöntemi hakkında çok sayıda enformasyon verilir. İlginç bir biçimde bu olağanüstü aygıt, Welles ve yazar Howard Koch'un kendi anlatılarını radyonun özel biçimine uygun olarak oluşturdukları radyo oyunu "War of the Worlds"de önceden planlanmıştır. Başlangıçta geleneksel bir müzik programının arasına bir meteorun dünyaya düştüğünü duyuran bir haber sokulur. Müzik programı yeniden başlar, ama olay yerinden haberle yeniden kesilir vb. Bu aygıt fantastik bir olay örgüsünü programı dinleyenleri paniğe kapılarak otoyollarda sıkışmaya neden olmasına yetecek kadar makuldür. Tıpkı "War of the Worlds"ün dinleyicisini Marslıların istilasına ikna etmek için radyo yayını biçimini taklit etmesi gibi, "News on the March" da Charles Foster Kane'in varlığını doğrulamak için sinemasal haber filmi biçimini taklit eder.

Yine de haber filminin argümanını hemen kabul ederiz. Welles derhal "News on the March"taki Kane'in gerçekten yalnızca bir imge

olduğunu belirtir. Haber filminin sonundaki coşkulu bölüm aniden kesilir, sahne boşalır ve 1940'ların medya insanlarının karanlık yönlendirmelerine sır ortağı olduğumuz gösterim odasının içine çekiliriz. Onların konuşmaları haber filminin hipnotik otoritesini yok eder, bize olayların gerçek olmadığı, her düzende verilere hile karıştırılabileceği hatırlatılır. Bir yanımız patronun yaşama bir model dayatacak bir anahtar arayışını paylaşır; diğer yanımız yaşamın muntazam düzenlemeye teslim olmayacağından şüphe duyar. Nesnel gerçek öznel yorumu davet eder ve filmin geri kalanında böyle birkaç yorum daha vardır.

Henry James *The Awkward Age*'in (*Garip Çağ*, 1899) yapısını, "merkezdeki nesnenin etrafına eşit uzaklıkta yerleştirilmiş bir dizi küçük halkadan oluşan bir daire" olarak tanımlamıştı. "Merkezdeki nesne benim durumumdu. . . küçük halkalar çok sayıda lambayı temsil etti. . . her birinin işlevi yoğunluğa bağlı olarak durumumun yanlarından birini aydınlatmaktı." Eğer 'durumun' yerine 'karakteri' geçirirsek, *Yurttaş Kane*'in yapısının iyi bir tanımına sahip oluruz. Film Susan'ın yapbozu gibidir. Her parça önemli bir şeyler katar, ama bazı parçalar kayıptır.

Kane'in yapısının iki bölümü özet işlevi görür. Birincisi olan "News on the March" sekansı filmin gideceği yönü planlar. Ama filmin sonunda, haber filminde tanımlanan kişilik sadece nesnelere indirgenmiştir. İkinci özet olan Xanadu'daki final sahnesi "News on the March"ı dengeler. Kane'in yaşam öyküsünü zaten biliyoruzdur, ama Welles bize bir tekrar verir – Susan'ın 'Welcome Home'u çaldığı piyano, kulplu gümüş şarap kupası, heykeller, *Inquirer* ofisindeki yatak, Bayan Kane'in pansiyonundaki fırın. Kamera onun çocukluğunun simgesini olan Rosebud adlı kızağı göstermek için Kane'in yaşamındaki en yakından en uzağa, geriye doğru bu nesneler üzerinde uğursuzca kayar. Bu abartılı sekansın kesintisiz akışı son derece parçalı bir tarzda sunulmuş olan bu yaşamı birleştirir.

Film bu iki özetin arasında durur. Beş değişik insanın bakış açısından anlatılan film, öyküleri birleştirmek için Rosebud'ın anlamını arayan muhabir Thompson'un düşünüş tarzını kullanır. Bölümler büyük ölçüde zamandizinseldir ve üst üste binerler; Thatcher istisna olmak üzere, her anlatıcı bir önceki anlatıcı bitirmeden az önce kendi öyküsüne başlar ve bir sonraki anlatıcının başlayacağı nokta biraz geçene kadar sürdürür. Bazı olaylar – Susan'ın opera sanatçısı olarak yükselişi ve düşüşü – iki kez gösterilir, ama farklı bakış açılarından.

Kane'in çoklu bakış açısı biçiminin basit ama ürkütücü bir atası vardır: William K. Howard'ın *The Power and the Glory* (1933) adlı fil-

mi. Bu filmde bir demiryolu zengini olan Thomas Garner'ın gömülmesinden sonra onun öyküsü en iyi arkadaşı Henry tarafından anlatılır, ama zamandizinsel düzende değil. Henry'nin karısı Garner'ı suçladığında, Henry, Garner'ı savunmak için bir olayı hatırlatarak ona karşı çıkar. Sonuç olarak zamandizini ihlal edilir. Garner'ın yönetim kuruluna başkanlık ettiği sahne genç, cahil Garner'ın bir ray döşeyicisi olarak çalıştığı sahneden önce gelir. Bize ünlü bir adamın kariyerinin etrafındaki birbirine zıt bir düşünceler oyunu gösterilir. Kane gibi Garner da hem sevilen hem de nefret edilen önemli bir figürdür ve Henry'ye tanınan bir insanın özel yanını açığa vurma görevi verilir. Preston Sturges'in özgün bir düşünceden senaryosunu yazdığı *The Power and the Glory* Welles ve Herman Mankiewicz'in geliştirecekleri anlatı yöntemi yönünde cesur bir girişimdir.

Ancak Welles *Kane*'e bakış açısına yönelik kendi özel ilgisini getirmiştir. Onun RKO için ilk ve asla gerçekleşmeyen projesi Conrad'ın *Heart of Darkness*'ıydı (*Karanlığın Yüreği*) ve bu projede anlatıcı Marlow perdede görünmüyordu. Bu filmde Welles'in *Kane*'in öznel bakış açısına yerleştirdiği ahlaki karmaşanın oluşumunu görmek aşırıya kaçmak olmazdı. Welles şunları söyledi: "Bütün karakterlere onların en iyi argümanlarını vermenin gerekli olduğuna inanıyorum. . . benim hemfikir olmadıklarım da dahil."

Ama *Kane* gerçeğin göreceliliğinin *Rashomon*-benzeri bir araştırması olarak görülmemelidir. Hiçbir noktada Welles, Kane'in öyküsünün anlatıcı tarafından bilinçli ya da bilinçsizce çarpıtıldığını akla getirmez. Yüzeyde anlatıcıdan (Thatcher ve Leland'ın anlatılarında olduğu gibi) tamamen farklı bir şekilde hissetmemiz sağlanır ve anlatıcının varlığı her bölümde o kadar az öne çıkar ki, bazen sahnelere anlatıcının tanıklık etmedikleri dahil edilir. Bu nedenle açığa çıkarılan gerçeklerle ilgili kuşku yoktur.

Bu filmin karmaşıklığı anlatıcıların Kane'e dair birbiriyle çelişen yargılarından, özetlemelerinden kaynaklanır. Her biri farklı bir aşamada onun farklı bir yanını görür, ama ona dair kendi değerlendirmesini kesin doğru olarak kabul eder. Thatcher'a göre Kane "bir komünistten başka bir şey olmayan" küstah bir ukala dümbeleğidir. Bernstein'a göre Kane sıradan insanı seven, mükemmel bir ticaret duygusuna sahip bir yüce ilkeler insanıdır. Leland'ın Kane'i yalnızca "kendisini seven," inançları olmayan ve kitlelere ihanet eden bir insandır. Susan (Caligari ve Svengali'yi hatırlatan bir hayal içinde) Kane'i bencil ama acınacak yaşlı bir adam olarak görür. Ve Raymond'un yalnız bir münzevi olarak Kane öyküsü, onun kendi doğasından kopmuşluğunu açığa vurur. Her anlatıcı Kane'i farklı bir biçimde değerlendirir, ancak her değerlendirme temel bir şeyleri ihmal eder. T. S. Eliot'un *The Confidental Clerk*'te (*Güvenilir Katip*, 1954) söylediği gibi: "Her za-

man birinin başka biriyle ilgili / İhmal ettiği bir şeyler vardır, / Onu çok iyi tanısa bile; / Ve bu en önemli şey olabilir."

Birbirine zıt çok sayıda değerlendirmeyi izlemenin etkisi, Kane'e dair kesin olarak kabul edebileceğimiz bir düşünceyi oluşturmamızı engeller. Her karakter kendi öyküsünü anlattığı için, muhabirin kesin bir yargı arayışı izleyici tarafından da paylaşılır. Yüzünü asla görmediğimiz Thompson bizim adımıza bir vekildir. Onun – röntgenci ve gözleyici, ama sonuçta ilgisiz ve kopuk olan – işi, filmin eşsiz bir biçimde sağladığı sonuçlar olmaksızın da, merak için mükemmel bir araçtır. Kane'i ne kadar çok görürsek, onu değerlendirmek daha zor hale gelir. Onu anlamak övmenin ya da yermenin ötesine geçer. İzleyicideki bu karmaşık akıl yapısı *Vertigo*'dan (*Ölüm Korkusu*, A. Hitchcock, 1959) *La Chinoise*'a (*Çinli Kız*, J. L. Godard, 1967) kadar çağdaş sinemanın büyük bölümü için merkezi önem taşır ve *Kane*'in özgünlüğünün önemli bir kaynağıdır. Filmin çoklu anlatım yapısı bizi bilme ve çözmenin geleneksel işaretlerine bakmamamız konusunda uyarır. Film "bir insanın yaşamını bir sözcüğün açıklayabileceğini sanmıyorum" diyaloğuyla tamamlanan 'Girilmez' yazısıyla başlar ve biter. Bu da yazarların basit yargının final olamayacağını kastettiklerini akla getirir. Ortaya çıkan Kane portresi çelişkili ve belirsizdir. "Bu filmin amacı" demiştir Welles, "sorunu göstermektir, yoksa çözmek değil."

Sorunun çözümü olmayabilir, ama bir anlamı vardır. Filmin yapısı, kolay yargılardan uzak dururken, bizi genişleyen bir kavrayış istikametine yöneltir. Haber filmi Kane'in genel kariyerini inceler, ama onun ruhuna nüfuz etmez. Thatcher'in anlatısı bize ilk ipucunu verir ve sevgi, çocukluk ve masumiyet konularına dokunur. Bernstein'ın öyküsü Kane'i sempatik bir biçimde ifade eder ve 'Rosebud'ın onun kaybettiği bir şey olabileceğini akla getirir. Leland'ın anlatısına Kane'in ününü lekeleme dürtüsü hakimdir, ama şu acı söz başka bir ipucunu gölgelemez: "Bütün istediği sevgiydi." Son olarak Susan'ın anlatısı Kane'in sevgiyi başkalarından satın aldığını, ama kendisine ait verecek bir sevgisinin olmadığını gösterir. Böylece adım adım egemen olmaya eğilimli bir ego ile karşı karşıya geliriz. Elizabeth dönemi trajedisi gibi, film de sevgiyle biçimlendirilmediğinde davranışın iktidara yönelik bencil bir dürtü haline geldiğini öne sürer.

Sevgi hem *Kane* filmi için hem de Kane karakteri için anahtardır. Çocukken başkasının yanına verilen, soğuk Thatcher tarafından yetiştirilmiş Kane, Rosebud adlı kızak ile içinde annesinin pansiyonuna benzeyen küçük kulübenin olduğu kar fırtınalı kağıt ağırlığının simgelediği sevgiyi ebediyen kaybetmiştir. Kızak gerçekten (Welles de dahil) kimilerinin öne sürmüş olduğu ucuz bir Freudyen nesne değildir. Her ne kadar Kane'in Thatcher'ın dünyasında ayrılık acısı

yaşadığı sırada kaybettiği sevgiyi temsil etse de, kızağın açıkça filmin 'çözümü' olarak değerlendirilmemesi gerekir. O yalnızca yapbozun bir parçası, "elde edemediği ya da kaybettiği bir şeydir." Rosebud adlı kızak Thompson'un oluşturduğu sorunu çözer. "Ölen bir adamın son sözleri onun yaşamını açıklamalıdır" – ancak Thompson sonunda bunun yanlış bir problem olduğunu anlar: "Hiçbir sözcüğün bir insanın yaşamını açıklayabileceğini sanmıyorum." Kızağın ortaya çıkması Kane üzerine başka bir bakış açısını gösterir, ancak onu 'açıklamaz.' Onun iç dünyasına nüfuz edilemez ('Girilmez') ve bilmece olarak kalır. "Girilmez" levhasının ve Xanadu'nun son çekimleri Kane'in yaşamı için bir azameti, insan karakterine gerçekten nüfuz edilemezlikten doğan bir asaleti yeniden oluşturur.

Kane'in sevgi sorununun bir bölümü annesiyle ilişkilidir. Filmin başından sonuna ima edilen bu sorun Kane'in henüz tanışmış olduğu Susan ile onun odasında konuştuğu sahnede açıklığa kavuşturulur. Burada, bir karakterin anlatısında ilk kez Susan'ın tuvalet masasının üzerinde, solmuş çocukluk fotoğrafları arasında kar fırtınalı kağıt ağırlığı görülür. Kane ona ölü annesinin eşyalarını inceleme amacıyla ve "gençliğini aramak" için yolunun bir depoya düştüğünü söyler: "Biliyorsun, bu bir tür duygusal yolculuk." Ancak bundan sonra, Susan'ın kağıt ağırlığının ardındaki yansımasıyla, Kane orada kalmaya karar verir; Kane'in bu yeni anne-figürüne sevgisinin simgesel transferi için bütün öğeler sunulur. Ve Susan ona kendi şarkı söyleme arzusunun gerçekten annesine ait bir fikir olduğunu söylediğinde, bu transfer tamamlanır. Kane sakin bir biçimde ona annelerin nasıl olduğunu bildiğini söyler.

Kane sevgiyi başkalarında arar – Leland, Bernstein, Emily, Susan, "kendi durumunun insanları" – ama film ayrılık düşseli aracılığıyla ayrı büyümenin izlerini sürer, çünkü evden ayrıldığı andan itibaren Kane'in yaşamına sevgisizlik damgasını vurur. Onun eşleriyle ilişkisi bunu simgeler: balayındaki akşam yemeğindeki yakınlığın yerini uzun kahvaltı masasındaki uzaklık ve sonunda da Xanadu'nun koridorlarında birbirlerine bağıran karı ve koca alır. Kalabalıktan (yoğun *Inquirer* bürosu) boşluğa (Xanadu'nun içi boş kubbeleri); neşelilikten (genç bir editör olarak Kane) mutsuzluğa (Susan'ın ayrılmasından sonra); gerçek dostluktan (Bernstein ve Leland) giderek maddi ilişkilerden geçerek tamamen çıkar amaçlı ortaklıklara (Raymond); hızlı bir tempodan (*Inquirer*'ın kampanyalarının canlılığı) bir cenaze temposuna (piknik kafilesi ve Kane'in son, uyuşuk yürüyüşü); fedakarlıktan bencilliğe; gençliğin atılgan açıklığından 'Girilmez'in kanserli mahremiyetine; Leland ile içten şakalaşmaktan bir mozoledeki bağrışmalara ve büyük bir şöminenin önünde uzun süren sessizliklere giden bir gelişim çizgisi vardır. Kane'in canlılığını yitirmesi ilişkilerdeki bu değişimlere paraleldir: onun

insanlarla ilişkileri, o yalnız ve arkadaşsız, yalnızca ucuz bir kar fırtınalı kağıt ağırlığını aziz tutarak, egosunun sınırsız uzantıları tarafından yutulana kadar, maddi şeyleri biriktirmesi oranında yok olur.

Daha sonra *Yurttaş Kane*'in orta bölümünde farklı bakış açıları filmin başındaki bilinç akışı ile "News on the March"ın kopukluğunu dengeler. Charles Foster Kane farklı açılardan gözlenir ve bu da filmi düz bir olay örgüsünden ziyade daha değişken bir portreye dönüştürür. Ancak konu karmaşıktır, çünkü Kane'in karakteri, her anlatıcının gösterdiği gibi, zamanla değişim geçirir. Bu nedenle bir kişiliğinin tarihi boyunca iç içe geçen gerçek ile eğilimin, nesnel olan ile ön yargının çarpışması neredeyse gerçeklik kadar karmaşık ve gerçek sanat kadar birleşik bir dünyayı yaratır.

Bu karmaşıklık ve birleşiklik büyük ölçüde hem ortamın gerçekçiliğini güçlendiren hem de anlatının öznel akışını ifade eden simgesel motiflerin kullanımıyla sağlanır.

Örneğin beyazlık güçlü simgesel ilişkiler sağlar. Başından itibaren Kane'in şatosunun beyaz penceresi, gözümüzün sürekli yöneltildiği bir odak noktasıdır. Pencerenin beyazından kağıt ağırlığının içindeki karlara zincirlemeyle geçilir. Daha sonra Thatcher'ın el yazmasının beyazından Kane'in çocukluğundaki kış günlerinin beyazlığına zincirleme geçiş yapılır. Çok sevdiği kızak bu kış sahnesinin sonunda yavaşça karla kaplanır. Charles, Thatcher'dan yeni bir hediye kızak aldığı sırada ambalajın beyazlığına kesme yapılır. Bernstein beyaz giyinmiş ve beyaz güneş şemsiyeli bir kıza dair hikayesini anlatır: "Biliyor musunuz, bahse girerim o kızı düşünmediğim tek bir ay dahi olmamıştır." Beyaz yitirilmiş bir sevgiyi ve masumiyeti akla getirir – "elde edemediği ya da kaybettiği bir şeydir" – ama aynı zamanda da ölümün rengidir. Mermerin soğuk beyazlığı ve Xanadu'nun su mermeri çelişkili bir şekilde Kane'in çocukluğunun beyazlığının nostaljik beyazlığına karşıtlık oluşturur ve yaşamındaki kadınlar – her ikisi de ilk olarak beyaz giysileriyle görünen Emily ve sarışın Susan – beyaz elbisesiyle profesyonel hemşireye boyun eğmişlerdir.

Beyazlık motifine, ilk olarak ölen Kane'in elinden düşüp zeminde parçalanırken görülen kar fırtınalı kağıt ağırlığının beyazlığı eşlik eder. Kağıt ağırlığı Kane'in yaşamına Susan ile onun dairesinde ilk kez tanıştığı çok önemli sahnede girer. Daha sonra Susan'ın gala gecesinden sonraki sabah, kağıt ağırlığı şömine rafında bir an görülür, ama dikkat çekmez. Onu son kez Kane, Susan'ın odasını darmadağın ettikten sonra ona takılıp tökezlediği, eline aldığı ve 'Rosebud' diye mırıldandığında görürüz. Böylece kağıt ağırlığı Kane-Susan ilişkisindeki üç önemli sahne arasında ilişki kurar, bu arada

da Kane'in kayıp çocukluğunun simgesi haline gelir. Kane'in kağıt ağırlığının üzerine titremesi, bu nesnenin hem Susan ile ilk tanıştığı geceyi hem de masumiyetini yitirdiği günü hatırlattığını akla getirir.

Aşırı bencil egoya sahip bir insan üzerine film yaparken Welles bu karakterin kendi etrafında oluşturduğu efsaneyi sunmak için oyunculuk ve diyaloğu kullanır. Ancak Welles aynı zamanda Kane mitini dikkat çekici görsel simgelerle cisimleştirir. Xanadu temel olanıdır: çürüyen, tamamlanmamış, nesnelerle dolu, sevgiden yoksun Xanadu Kane'in görüş gücünün azametli ve trajik uzağı görememesini somutlaştırır. Onun adı, onun "Kubilay Han-Kane" olduğunu ima eder; Xanadu "buzdan mağaralarıyla gerçekten güneşli, hoş bir kubbedir." Hem *Kubilay Han* ve hem de *Yurttaş Kane* İmgelem aracılığıyla gerçekliğin yeniden yaratılması üzerinedir. Coleridge'in anlatıcısı gibi, Kane de onun "çalgılı bir genç kıza" bakışını somutlaştırmaya çalışır. Süreç Coleridge ve Welles için sonuç verir ve sonuç "ender bulunan bir aygıt mucizesidir." Bu Kane için başarısızlıktır ve "havuz bir ayna haline gelir."

Bu nedenle filmin sonunda yaşlı Kane'i çevreleyen aynalar mahzeni onu baştan sona kuşatan *K*-imgelerinin zirvesidir. Bir *K*-imgesi Xanadu'nun kapılarının üzerine biner ve *Inquirer* partisinde buza kazınır, bir kravat iğnesi olarak dövülerek biçimlendirilir, bir bornoza süslü bir arma olarak dikilir ve kampanya şeritlerine bağlanır. Kane'in oğlu bile babasının minyatür bir versiyonu olarak görünür. Başlı başına sert, göz alıcı ve güçlü olan bu ad, perdeyi dolduran filmin adının ilk görünüşünden, ön planda olduğundan daha büyük görünen *K*-kapılarıyla Xanadu'nun son çekimine kadar izleyiciye sürekli olarak darbe indirir. Welles bir adamın kendi önemini öne çıkaran bir görüntüsüyle perdeyi kaplamak için her şansı kullanır.

Welles aynı zamanda tematik noktalar oluşturmak için müzikal çağrışımlar ve motifler de kullanır. Örneğin Susan'ın *Seville Berberi*'nden söylediği 'Una voce poco fa' şarkısı çok ekonomik bir biçimde oyunun, kişisel otoritenin kötüye kullanılması sonucu gençlerin hapsedilmesi temasını akla getirir. Başka bir örnek ise tekrar tekrar ortaya çıkan 'It Can't Be Love' bestesidir. Kane'in Everglades pikniğinde söylenen şarkının melodisi daha önce gece kulübünde Susan ile olan iki sahnede kederli bir piyano versiyonu olarak duyulur. Yineleme ironik bir şekilde bu üç kasvetli sahne arasında ilişki kurar.

Başka motiflerin de izleri sürülebilirdi: üzerinde Kane'in bir portresinin asılı olduğu küçük bir şöminenin önündeki Bernstein; Susan'ın gala gecesinden sonra sabah daha büyük şöminenin önündeki Kane; Xanadu'daki muazzam şöminenin önündeki Kane; Susan ile yağ-

mur arasındaki yinelenen ilişkiler; Kane'in Avrupa'dan dönüşüne eşlik eden ve yine alay edercesine kahvaltı masası sekansında duyulan vals müziği; filmin başındaki üşütücü nitelikten finaldeki alev alev yanan sobaya yönelen gelişim çizgisi. Kendi içlerinde tamamen gerçekçi olan her ayrıntı bir simge olarak anlam ve güç kazanır.

Bu andan itibaren *Kane*'in stilistik aşırı görselliğinin anlamsız bir virtüözlük değil, ama daha ziyade filmin merkezindeki gerçeklik ile imgelem arasındaki gerilimin işitsel ve görsel ifadesi olduğu netleştirilmelidir. Nesnel olarak geniş-açı objektif en yakından en uzağa kadar bir çekimin bütün düzlemlerini keskin odakta gösterir. Böylece bir görüntüyü onun bağlamını odak dışına atarak öne çıkarmak söz konusu değildir; karakterler ve nesneler eşit derecede net olduklarında belirsizlik artar. Bazin'in söylediği gibi, "film için tinsel anahtar ya da yorum konusunda kendimizde bulduğumuz belirsizlik, imgenin tasarımı içinde oluşturulur." Sadece bir düzine gerçek yakın-çekim vardır ve bunların çoğu filmin başında görünür ve filmin geri kalanının uzamsal otantikliğine karşıtlık oluşturan soyut imgeler dizisi olarak vardır. İmgelerin kendilerinden ziyade art arda getirilmelerini öne çıkaran montaj her zaman bir yaratıcının biçimleyici elini akla getirir, ama çok sayıda anlamın tek bir çekim içine sıkıştırılması yönetmenin varlığını ortadan kaldırır ve düzenlenmemiş gerçeklik yanılsaması veriyor görünebilir. Bu nedenle her çekimin kompozisyon olarak ayrı oluşu filmin gerçekçiliğe doğru çekilişini destekler.

Bütün aksiyonu çerçeve içinde tutmak bir tür nesnelliği akla getirebilir, ama kamera açısı aksiyona yönelik tutumları ifade ederek kopukluğu gizler. Örneğin Kane çocukken, bakış açısı genellikle yukardan aşağıya doğru bakan bir yetişkinin bakış açısıdır. Ancak Kane'in kariyeri ilerledikçe, yalnızca onun artan gücünü göstermek için değil, ama aynı zamanda da o daha fazla yalnız hale geldikçe onu geçmişinden tecrit etmek için giderek çok sık bir şekilde alt açıdan çekilir. Ancak Xanadu'da yeniden oluşturduğu mağara kemeri içinde onun küçüklüğünü gösteren üst açıdan görülür. Tek bir çerçevenin nesnelliği içinde Welles'in (diyelim Hawks'tan farklı olan) açıları öznel eğilimi ve bakış açısını gösterir.

Welles'in *mizanseni* dramanın akışını büyük bir ustalıkla düzenler, açıyı egemenlik örüntülerini göstermek için kullanır. Kane'in Susan'ın evinde patron Jim Gettys ile karşı karşıya geldiği zirvesel sahneyi hatırlayın. Gettys'in daireye girişi bir davulun gürültüsü kadar gürültülüdür. Kane, Emily ve Susan merdivenlerdedirler; kapı girişinin dışını ışık aydınlatır ve Gettys'in silueti çekime girer. Birisi Kane'in üzerinde üstünlük kurar. Nemesis kahramanla aynı düzeye gelmiştir. (Welles'in *Macbeth*'inde Macduff aynı misyonla bir ışık

demetini içerek kıyameti koparır.) Susan'ın yatak odasında açılar sert bir gerilim oluşturur. Birincisi, bir çekim Emily'yi ön planda, Susan'ı orta planda ve Gettys ve Kane'i çekimin arka planında yüz yüze olarak çerçeveler. Ancak Gettys, Kane üzerinde sahip olduğu gücü açıklarken, ön plana doğru ilerler ve rakibini cüceleştirir. Emily güya Kane'in kararının onun için alınmış olduğunu söyler. Uzakta bulunan Kane ortam tarafından boyun eğdirilmiş gibi görünür. Ancak Kane isteğini söylemeye karar verdiğinde, çekim ters açıya kesme yapar. Ön plana Kane hakim olur ve Gettys, Susan ve Emily arka planda silikleşirler. Daha sonra Kane'in merkezde, Susan'ın solda ve Gettys'in sağda olduğu bir baş-üstü çekimi Kane'in tercihini özetler: metresini koruyabilir ve hasmıyla savaşabilir. Welles'in oyuncuları çerçeve içinde düzenlemesi ve kesmeleri zamanlaması sahnenin dramını parlak bir şekilde ifade eder. Malzeme nesnel bir şekilde gözlemlenmiş gibi görünür (yakın-çekim ya da birinci tekil şahıs bakış açısı yoktur), ama her çekimin yapısı ve kurgunun ilerleyişi öznel tutumları devreye sokar.

Welles aynı zamanda malzemeyi akış halinde ve müdahalesiz örüntüler içinde düzenleyerek yönetmenin kontrol edici elini yok etmek için devinen kamerayı da kullanabilir. Örneğin çocuk Charles Forster Kane'in evin içinden gönderildiği sahneyi düşünün. (1) Uzun çekimde çocuğun karda oynadığını görürüz. (2) Bir kartopu verandadaki tabelaya çarpar. (3) Kamera karlar içinde oynayan çocuktan, annesi kapattığı sırada pencereye ve annesinden tekrar geriye doğru kayar. Thatcher ve Bayan Kane belgelerin okunacağı ve imzalanacağı masaya doğru ilerlerken, kamera geriye, pencereye doğru kayar. (4) Artık pencerenin dışındayızdır ve kamera geriye, kardan adama ve Charles'a doğru kaydıktan sonra çocuk ile Thatcher arasındaki tartışma aynı çekim içinde olur. (5) Charles ve annesinin bir yakın-çekimi, sahneyi sona erdirir. Birkaç dakikalık bir sekansta iki tanesinin uzunluğu önemli olmayan beş çekim izleriz. Ancak çekimler nesnel olarak gözlemlermiş gibi görünür, çünkü Welles oyuncularını ve kamerasını karmaşık bir şekilde hareket ettirir; düzenlemelerin karmaşıklığına rağmen, bir yerin gerçek, yönlendirilmemiş gerçekliği duygusuna sahip oluruz.

Bununla birlikte devinen kamera öznel amacı da akla getirebilir, çünkü bu aynı zamanda bir keşfetme aracıdır. Tekrar tekrar kamera bir araştırmacı gazeteci gibi inceleme yapar, durmaksızın sahnenin merkezine sokulur, tedrici olarak konu dışı dramatik malzemeyi ayırır. Welles'in kaydırmalı çekimleri, inceleme alanını giderek daraltarak kendini inceleme işlemini taklit eder, öyle ki, bir gizemin kalbine doğru, *içe dönük* olan bu süreç karakteristik kamera hareketi haline gelir. Filmin başındaki zincirleme geçiş bizi Xanadu'nun daha derinine çeker; kamera çatıdaki parlayan "El Dorado" yazısına

dolly ile yükselir ve daha sonra da harflerin arasından çatı penceresine yönelir; tam anlatısına başlayacağı sırada farkına varılmaksızın Bernstein'a yönelir; sokakta karşılaşan Susan ve Kane'e diyagonal olarak alçalır; Kane kapıyı çaldığı sırada Susan'ın kapısına ani ve garip bir ani hareket yapar; Kane'in konuşmasını dinleyenlerin başlarının üzerinden kaydırmalı çekim yapılır; Susan'ın kapısının önünde duran Kane ve Emily'ye doğru amansız bir kaydırma hareketi vardır. Bütün bunlar Xanadu'nun pahalı enkazı boyunca uğursuz kaydırma çekimleri için hazırlıktır, yavaşça Kane'in Rosebud adlı kızağın üzerine yerleştirdiği pılı pırtısı üzerinde ilerler – soruya yanıt budur.

Welles'in sesi kullanımı, bilinçli ya da değil, Lang'ın *M* ve Clair'in *A Nous la Liberté*'sinden ödünç alınır. İkinci filmde bir polis kapının dışında "Bizler" derken, bir sınıftaki öğretmenin "çalışmak zorundayız" demesine kesme yapılır. Welles bunlara yıldırım ses bileştirmeleri dedi. Bu işlemde ses (her ne kadar farklı bir kaynaktan gelse de) sürerken sahnede yeni bir mekana ya da zamana kesme yapılır ya da zincirlemeyle geçilir. Susan aynı parçayı çaldığı sırada, onun pejmürde kiralık evinde piyano başındaki bir çekimden daha şık bir evde daha iyi giyinmiş olarak daha iyi bir piyanonun başındaki çekimine zincirleme ile geçilir. Kane'in alkışından hemen Leland'ın uzun konuşmasını alkışlayan kalabalığa zincirleme yapılır. Thatcher çocuk Kane'e "İyi Noeller" der, genç Charles ona "İyi Noeller" yanıtını verir ve öykü bir anda on yedi yıl sonra Thather'ın "ve Mutlu bir Yeni Yıl" demesine sıçrar. Leland'ın sokaktaki kalabalığa "Charles Foster Kane bu kampanyaya ..." derken, kesme ile büyük bir oditoryumdaki Kane'in kükreyerek "tek bir amaçla girdi" demesine geçilir. Eisenstein'ın sahneler arasında görsel metaforla ilişki kurarken, Welles bunu ses-kuşağıyla yapar. Eisenstein yönlendirici bir yönetmenin aklını ilan ederken, Welles zihinle ilişkili süreçlerin iç içe geçen imgelerini gösterir.

Welles'in ünlü *tour de force*'unu (güç gösterisini), herkesin *Kane*'deki bu hakiki sinemasal cesaretini aziz tutuşunu gözden kaçırmamalıyız. Kane, Leland ve Bernstein *Chronicle*'ın penceresinde kısa bir an göründüğünde, kamera sahneyi kaplayana kadar *Chronicle* ekibinin bir fotoğrafına yönelir; Kane "altı yıl önce dünyanın en büyük gazetesinin ekibinin bir fotoğrafına baktım. . ." der ve aynı insanların önünde gezinir ve benzer bir fotoğraf pozu verir, bir flaş patlar ve bizler *Inquirer* partisinde yerimizi alırız. Başka bir örnek kahvaltı masası sekansıdır. Burada bir dizi kısa sahnenin hızla dönme efektiyle (*Inquirer*'ın binasının pencereleri üzerinde hızlı çevrinmeler) birbirine bağlanması içinde Kane'in evliliğinin bozulmasının izleri sürülür. Arka plandaki müzik ritmiktir, gerilimle yükselir, kurgunun hızını artırması son sürprizin gücünü sağlar: *Chronicle*'ı okuyan Bayan Kane ve kahvaltı masasının uzunluğu.

O halde bunlar Welles'in *Kane*'de elde ettiği tekniklerdir. Kendi içlerinde heyecan verici olan bu teknikler filmin gerçeklik ve imgelemi art arta getirmesini ifade etmesiyle birleşik bir stil içinde iç içe geçerler. Derin odağın zaman ve mekan birliği, eşzamanlı diyalog, ışık gölge oyununun yansıması, devinen kameranın kopuk kullanımı, çerçeveye sesin davetsiz girişi; bütün bunlar nesnel olarak gerçekçi etkiyi artırırlar. Bunlar yaşamda görme ve duyma yolu için karşılıklı bağlantılardır. Araştırıcı kamera hareketleri, açılı kompozisyonlar, ses ve görüntünün "yıldırım bileştirmeleri" (lightning mixes) –bunlar öznel tutumları ve anlatıcıların belleklerinin işleyişlerini gösterirler. Bunlar yaşamda düşüncelerimizi kanalize ettiğimiz yolun stilistik karşılıklarıdır. Lumière ve Méliès'nin sinemasal gelenekleri epistemolojik bir gerilimin yerine geçerler. Buradakiler gerçektir; buradakiler ise öznel yorumlardır. Tek başına her ikisinin de değeri yoktur. O halde hakikati bilebilir miyiz? Thompson'un son olarak "bir sözcüğün bir insanın yaşamını açıklayabileceğini sanmıyorum" demesi, Rosebud adlı kızak bilmecesi, 'Girilmez' yazısı, gri gökyüzündeki siyah duman – bunlar sonunda şüphe götürmez bir biçimde filmin yanıtını aktarırlar.

Altta, kahramanın kendi doğasından yayılan filmin gerçeklik/imgelem gerilimi vardır. *Yurttaş Kane* Marovian dizelerindeki bir trajedi, bir hilekarın yükselişi ve düşüşünün öyküsüdür. Tamburlaine ve Faust gibi Kane de ölümcül gücün sınırlarını test etmeye cesaret eder; onlar gibi o da kendi gerçek beniyle özdeş olarak gördüğü sonsuz bir *personae*'yi (kişilik) oluşturur ve yine onlar gibi o da kendi imgeleminin egoizminin bir kurbanıdır.

Kane'in kariyeri bir noktaya kadar sürekli yükselir. O zengin, başarılı bir yayımcıdır, evliliği iyi gitmiştir, vali olma şansına sahiptir. Yanılgısı ise sevgiyi yalnızca güç anlamında görmesidir. Arkadaşı olan Leland ve Bernstein aynı zamanda onun çalışanlarıdır; karısı Emily Başkanın yeğenidir. Sevgi düşüncesini 'halkı' içine almaya kadar genişletir, resmi göreve gelme arzusu onun sevgiyi güçle karıştırmasının bir kanıtıdır. Bu nedenle onun ("Amerikan kamusunun etkili kesimine mensup biri" dediği) Susan ile ilişkisi onun bu arzusunun acınası yanını, annesinin ortaya çıkardığı ve Emily'nin karşılayamadığı sevgi ihtiyacını gösterir. Çelişkili bir biçimde, onu mahveden bu zayıflıktır, çünkü sonuçta Kane'in sevgiye güç olarak bakışı trajik bir biçimde temel insanlıktan yoksunluğa varır.

Kane'in yaşamının dönüm noktası, Susan'ın odasında Gettys ile karşı karşıya gelmesidir. Bu an onun kişisel yaşamının (Susan'ını mı Emily'yi mi tercih edecektir?) ve politik kariyerinin ('halkı' mı yoksa ailesini ve metresini mi sevecektir?) zirvesidir. Şaşırtıcı bir biçimde Gettys'nin Kane'den daha duyarlı ve insan olduğu ortaya

çıkar. Kane'in onunla ilgili olan ve çocukların ve anlamlı bir biçimde annesinin önünde aşağılayan gazete karikatürleri basması nedeniyle Kane'e şantaj yapmıştır. Kane'den farklı olarak Gettys bir insana kişisel olarak saldırmak ile politik olarak saldırmak arasında ayrım yapar; bu nedenle Kane'e kişisel olarak sıkıntı yaşamaması için bir şans verir ("bana verdiğin şanstan daha fazlası"). Gettys kurduğu kişisel ilişkilere Kane'in de aynı değeri vereceğini varsayar.

Yanılır. O ana kadar Kane kendisini her zaman ne yaptığını başkalarına anlatarak, Bay Carter, Leland, Bernstein, Emily ve Susan'a patronluk yaparak tanımlamıştır. Şimdi ise ahlak Kane'in başkalarının mutluluğunu kendisininkinden önemli görerek bir kez daha tanımlamasını talep eder. Ancak Kane özerk güç sahibi rolünden vazgeçemez. "Ne yapacağıma karar verecek tek bir kişi vardır, o da benim." Bu bir zorbanın, ama aynı zamanda da trajik kahramanın sesidir. Başka insanları kendi hayali ve ahlaki mutlak gücüne feda ederek Kane bütün enerjisini insani değerlerden kopmuş olan bir benlik düşüncesine verir. Ailesine ve metresine sevgi göstermezken, "bu devletin insanlarını sevmeyi" nasıl kabul edebilir? Gerçekliği kabul etmek için imgelemi reddetmek trajik zayıflığı oluşturur, ama Kane'in cezası hiç de kabul etmeyi getirmez. Gettys kehanette bulunur: "Senin bir dersten daha fazlasına ihtiyacın var."

Seçimlerdeki yenilgisinin ardından Kane'in kariyeri düşüşe geçer. Onun imgesi parçalanır ve Kane yeni bir kariyer oluşturur: Susan'ın şarkıcılık kariyeri. Susan'ın "Büyük bir opera yıldızı olacağını" ilan eder; onun öteki beni olarak Susan, onun politikada bulamadığı halkın beğenisini sanatta bulabilir. Operadaki balkonda Kane sanki acımasız bir tanrı kendi yaratımına yukardan bakıyormuş gibi sahnedeki Susan'ı cüceleştirir. Şarkı söyleme dersinden, opera provasına kadar Susan kendi başına bir kimlik değil, yalnızca onun uzantısıdır. Ancak Kane 'halkın' sevgisini kazanmada yine başarısız olur; İnsanların Susan'ın gala gecesine tepkisi, sahnenin yukarısındaki sahne görevlisinin anlaşılır bir yüz ekşitmesiyle simgelenir. Bu nedenle Susan intihara kalkıştığında, Kane kişiliğini yeniden değiştirmek zorundadır.

Kane'in oluşturduğu bir sonraki imge devasa ölçektedir. Dünyanın bir minyatürü olan ve içine her türlü hayvanı yerleştirdiği Xanadu'yu inşa ettirir. Tanrının yaratma işinin bu gülünç taklidi Faust-Kane'in galaktik güç görüşüne dinsiz bir boyut kazandırır. Ancak sonuçta bu tanrı kendi evreni tarafından yutulur. Yarattıklarına hayat veremediğinden, giderek onlar gibi bir nesne haline gelir. Kane'in son kez bir *imge* olarak görmemiz yerindedir: kendi kendini yutmasının komik çoğalışı olan sonsuz bir aynalar tüneline çekilişine karşı dimdik hareket eden bir zombie. Ölürken elinde yalnızca sevgi ve masumiye-

tin ikonunu tutabilir: Son anı ölümün nihai gerçekliğinin karşısında imgelemin son savunması haline gelir.

Kane kendi içsel bakışı ile dış dünya arasındaki trajik uyumsuzluğu gideremez, ama Welles'in yaratıcı imgelemi Kane'in verimsiz imgeleminden daha büyüktür. Başta belirttiğimiz – toplumsal gerçekçilik ile gerçeküstücülük, trajik ciddiyet ile komik yüce ruhlar, zengin ayrıntılar ve karmaşık üstyapı arasındaki – zıtlıklar Welles'in arzu ve israfa dair geniş görüşü tarafından içerilirler.

Benim düşünce tarzıma göre bu görüşün en üst noktasına ulaşmasına, Welles'in *C'himes at Midnight*'ı tamamladığı 1965 yılına kadar izin verilmedi. Welles, Falstaff için "bütün dramlardaki en mükemmel iyi insan" dedi, ama bu filmin kahramanı (ne mutlu ki ölmekte olan) eleştirel bir geleneğin cesaretinin santimantalleştirilmiş yağmasından çok uzaktır. Falstaff'a arzusu ve imgelemi nedeniyle hayran olunur, ancak onun düşüşü daha nesnel olarak gözlenir. Welles (ve Shakespeare) bunu iki yolla yapar: Falstaff hem mitolojinin Pan'ıdır hem de ahlak oyunlarının Vice'ıdır (kötü) ve Prens Hal onu sevebilir ama onu reddetmek zorundadır.

C'himes at Midnight ahlaki olarak *Yurttaş Kane* kadar karmaşıktır, ama buradaki sinemasal gelenekler epistemolojik tarzlara benzemez. *C'himes*'in stili ve biçimi *The Immortal Story*'s'inki gibi yarı şeffaftır, ama ikinci filmin gerçeklik/imgelem temasının acımasız parodisi yoktur. *C'himes at Midnight*'ta Welles doğrudan Kane'in zihnini meşgul eden sorun (kişisel ve politik güç arasındaki ilişki) çevresindeki alternatifleri simgeleyen bir dizi karakter üzerine yoğunlaşır.

Prens Hal babası kral IV. Henry'nin, onun çarpıtılmış ayna imgesi Hotspur ve baba olarak benimsediği Falstaff'ın temsil ettiği üç yaşam tarzı – kralınki, savaşçınınki ve cümbüşçününki – arasında bir tercih yapmak zorundadır. Henry her ne kadar krala yakışır tavrı ve kumandanlığı ile ilahi otoriteyi akla getiren ışığın ürpertici aydınlığı içinde etkileyici olsa da, yine de yalnız ve uzak, soğuk gri bir taş yığınına gömülüdür. Hotspur güçlü ve yiğittir, ama aynı zamanda da incelikten yoksun ve öfkeli ve önemli ölçüde yalnızdır. Falstaff kaba bir soytarıdır, ama içinde dostlarıyla eğlendiği hararetli bir dünyada yaşar. Bu üç dünya aynı eksen üzerinde döner: Falstaff çalarak yaşar, Henry tahta el koymuştur ve Hotspur tacı Henry'den çalma arayışındadır. Bir müzik motifiyle (Henry hastalığını iyileştirsinler diye müzisyenleri çağırır, Hotspur'un borazancıları, o sevgili karısının yağcılığını görmezden gelirken, tantanalı ve fallik bir biçimde borazanlarını çalarlar ve Falstaff melankolisini rahatlatmak için müzisyenleri ister) Welles her yaşam tarzının verimsiz hale geldiğini gösterir. Ortaçağ İngiltere'sinin tümü – kral, savaşçı ve düşkün – hasta, kısır ve ölüm halindedir.

Rönesans insanı olan Hal neredeyse alay edercesine bu üç dünyayı da benimser. Hırsızlık ve yalan söylemede Falstaff'ı geçer; gösterişli belagatıyla babasının saygısını kazanır; savaşta Hotspur'u yener. Üç alanda da üstün olan Hal onların sentezi olur. Kendisini benzettiği güneş gibi o da İngiltere'yi yeniden canlandıracak gücün kaynağıdır.

Ancak o sürekli bölünmüş olarak yaşayamaz. Saray, savaş alanı ve taverna arasında tercih yapmak zorundadır. Taca sahip olmak onun başka alanlardaki bilgeliğini meşrulaştırmaya olanak sağladığı için, kendi sefih yaşamını er ya da geç reddetmek zorundadır ve bu da Falstaff'ı reddetmesi anlamına gelir. Hal'ın "seni çok iyi tanıyorum" konuşması orijinal oyunda aslında bir monologdur, ama Welles bunu Hal'ın Falstaff'ı doğrudan uyarmasına dönüştürür. Bundan sonra şişman Jack terk edilmeyi beklemelidir. Boar's Head'deki komik taç giyme sahnesinde Falstaff unutulmayı dilerken – "Tombul Jack'i kov ve bütün dünyaya yasakla" – Prens Hal bir gök gürlemesi gibi yankılanan bir yanıtta ona kaderini hatırlatır. "Kovacağım ve yasaklayacağım."

Kane gibi *Chimes at Midnight* da kişisel ve politik otoriteyle ilgili olduğu için, Welles yine kamera açısı sayesinde çekim içinde gücün dramasını yaratır. Yargıç Shallow'un evinde Falstaff kendi ölümü üzerine düşünürken, derin (odak) bir çekim Falstaff'ı bu kez olumlu anlamda önemsiz biri olarak uzakta taş gibi otururken gösterir. Henry'nin ölümünü duyurmak için silahlar ateşlenir ve birdenbire Falstaff önplanda hantal bir biçimde yürür, çerçeveyi doldurur ve soluyarak "Ne? Yaşlı kral öldü mü?" diye konuşurken heybetli bir heykel gibi yükselir. Çekim onun düşünü gördüğü iktidara bakışını tanımlar. Taç giyme töreni ve çekim açılarının yeni kralın eski arkadaşının üzerindeki egemenliğini tanımladığı Hal'ın onu reddetmesinin ardından, Falstaff – imgeleminin kontrol edemediği gerçek güçler tarafından cüceleştirilen Kane gibi – uzun bir koridordan yürüyerek Shallow'dan ayrılır.

Welles'in imgelemi kendi kahramanlarının yenilgilerine dair büyük sanat yapmaya yetecek kadar büyüktür. Joseph McBride, Hal'ın Falstaff'ı reddetmesinin ve Fransa'ya savaş ilan etmesinin onu bir kötü insan ve Falstaff'ı da bir kurban olarak etiketlediğini öne sürmüştür. Bu argüman Welles'in ironisine gereken önemi vermez. Hal pratik bir politikacıdır. Kane gibi o da sonunda politik ve kişisel erdem arasında tercih yapmak zorundadır, ama (Kane'den daha duyarlı bir biçimde) Hal onları ayrı tutma, Falstaff'ı sadece daha sonra özel olarak yardım etmek üzere alenen rezil etme mücadelesi verir. Poins'le birlikte onunla alay edecektir, ama kralın adamları geldiğinde onu saklayacaktır. Tavernadaki kalabalığın önünde onun taklidini yapacak, ama ordusunda ona bir görev verecektir. Taç giyme töreninde onu

azarladıktan sonra bile (orijinal olarak Falstaff'a göndermede bulunmayan *Henry IV*'ten araya sokulan bir metinde) Hal özel olarak danışmanlarına Falstaff'ı terfi ettirmeleri (!) emrini verir: "Eğer kötü huyun neden olduğu küçük kusurlara gözlerimizi kapatırsak, önümüzde işlenen büyük suçların çiğnenip yutulup bir de hazmedilmesine nasıl gözlerimizi dört açarız?"*[3] Hal krala yaraşır bir merhamet göstererek onu reddetmesinin kaçınılmaz günahkarlığını yumuşatır. Welles genel etik problemleri özel etik sorunlar olarak görür, ama yine de bu ikisi arasında uzlaştırılamaz trajik bir gerilim vardır. Nym, Falstaff ölmek üzereyken sorunun karmaşıklığını özetler: "Kral iyi bir Kraldır. Ancak olabildiği kadar olmalıdır."

Böylece Holinshed'in Falstaff'ın tabutunun çekiminde söylediği ". . . bunun yanısıra cezasız suç bırakmayan, ödülsüz arkadaşlığa izin vermeyen insandır" ifadesi alaycı bir kinaye değil, ama çok güzel bir ironidir. *Kane* gibi *Chimes at Midnight* da her iki yanı da – genel iyi ile özel gizem, kahramanca tutku ile trajik gereklilik, pragmatik gerçeklik ile çekici imgelem – gösterir, her ikisine de sempati duyar, ancak nihayetinde her ikisini de dürüstçe sunar. İroni insan deneyiminin en zengin ve temel yanıdır, öylesine yaygındır ki, genellikle onu trajedi ve komedi diye ikiye bölmek zorundayız. Welles'in sanatının her ikisini de sükunetle içermesi ve onları aşması onun dehasının nihai takdiridir.

* * *

EK, 1975

Yirmi yaşındayken yazılmış ve üç yıl sonra gözden geçirilmiş bu yazı, çok gençlere özgü bir çabayı gösterir ve o zamandan bu yana ilk kez onu okumadan önce, onu bir yabancının çalışması olarak bulmayı bekledim. Yazıda belirtilen birçok noktayla hâlâ hemfikir olduğum halde durum tam da öyle değil, ama yazı şimdi bana ciddi bir biçimde kusurlu görünüyor. Her şeyden önce ("dahi" Welles'e dair) bana bir coşkunluk hatası olarak görünen ustaca yapılmış aşırı övgü tarzını değil, daha ziyade bir bütün olarak argümanların içerimlerini düşünüyorum. O halde kendi eleştirimi eleştirme fırsatı verdiği için editöre teşekkür etmeliyim.

"Pratik eleştiri" düzeyinde bu eleştiri *Yurttaş Kane* hakkında hâlâ değerli olduğuna inandığım bazı şeyler söylüyor. Bu yazının en büyük sorunu, söylemedikleriyle ilgilidir, yani kuramsal deneyimsiz-

*[3] *V. Henry*'den bu bölümün çevirisini değerli hocamız Prof. Dr. Özdemir Nutku yapmıştır. Kendisine teşekkür ederiz. (Ç.)

liğinde ve onaylanmamış eleştirel varsayımlarındadır. Bir insanın yazısında bu tür varsayımları yüzeye çıkarmak ve onların kuramsal sonuçlarıyla yüzleşmek, şimdi bana eleştirel incelemenin çok daha verimli yolu olarak görünüyor. Bu yazının varsayımlarından bazılarını kısaca değerlendirmek istiyorum.

Birincisi, yazıda benimsenen genel eleştirel perspektif vardır. Her ne kadar (bilhassa filmin sisteminin birleştirici gücünü yönetmenin adıyla etiketlemede) ikinci dereceden auteurist varsayımlarda bulunsa da, bu yazıya her şeyden önce esasen biçimsel analiz derdim. Sorun, yazının kendi yaklaşımının farkına varmamış olmamdır. Analize hangi sinemasal biçim anlayışı destek olur? Sanıyorum Belirsiz Biçimde Yeni Eleştiri: açık kabuller olmaksızın organiklik eğilimleri, birlikteki çeşitlilik, paradoks, ironi ve baştan sona birdenbire ortaya çıkan gerilimler. Ancak hangi varsayımlar parça ile bütün arasındaki ilişki üzerine düşündürür? Bakılan yanları yakalamasına olanak sağlaması için hangi eleştirel dil benimsenir? Bu tür sorular, eğer yanıtlansaydı, analizi çok daha kusursuz hale getirebilirdi. Ancak bazen şaşırtıcı bir karar değiştirmeyle biçimciliğe düştüm ve bu yazıya filmin ilişkili olduğu 'bir gerçekliğe' göndermeler serpiştirdim. Yazının kaygan ve çelişkili 'gerçeklik' eğilimlerini ayrıntılı olarak araştırmaya çalışmak yeterince zordur, ancak benim görmediğim, sinemasal biçimin çok göze çarpacak şekilde film dışı gerçekliğe gönderme yaparak tanımlanmasının gerekmediğidir. O halde 'gerçekliğin' daha acımasız bir tanımlaması yerine, bu yazının sinemada stil ve biçim anlayışlarının mimetik modellere başvurmayan yöntemlerle saptanabileceğini kabul etmeye ihtiyacı vardır. Şimdi bana en verimli eleştirel yaklaşımlar olarak görünen Rus Biçimciliği, Fransız Yapısalcılığı ve 'post-Yapısalcılık' 'bir gerçekliği' temel bir bileşen haline getirmeyen eleştirel film analizi yöntemlerini, bazı düzeltmelerle ortaya çıkarabilen böylesi çok sayıda biçim anlayışı sunuyor.

Onun biçimsel perspektifini kabul etme ve yönteminin gerçekliği kullanışına bakışını gelişkinleştirme, yazının gereksinim duyduklarının tamamı değildir. Eleştirel algılama aracısız bakış aracılığıyla gerçekleşmez; her analiz kabul edilen ya da edilmeyen kategorilere gerek duyar. Bu tip analitik kategoriler sadece zaten gözlenmiş olan verileri sınıflamak için kutular değillerdir; daha ziyade bu kategoriler eleştirel algılamayı *oluştururlar*. Yalnızca aradığımızı görürüz. Şimdiki düşünüş tarzıma göre analitik kategoriler çok çeşitli olmalı, yalnızca sinema kuramlarını değil, aynı zamanda tarihsel ve eleştirel, kültürel ve ideolojik, estetik ve politik olan kategorileri de içermelidir. *Yurttaş Kane* yazısı iki tanesini sınıflandırmayı istediğim böylesi birkaç çerçeveye dayanır. Birincisi yaygın olan ikili karşıtlıktır: buradaki, filmin her inçine gerçekten bir bisküvi bıçağı gibi

(özellikle oldukça zararsız bazı kamera açılarının ardındaki 'öznel tutumların' tartışmasında son bir ezmeyle) bastırılan öznel/nesnel ikiliğidir. İkili karşıtlıklar yararlı eleştirel araçlardır, ama bunları kullanan kişinin onların sınırlayıcı olduklarını da kabul etmesi gerekir. İkinci analitik çerçeve şimdi bana daha az savunulabilir görünüyor: eski bıktırıcı Méliès/Lumière ayrılığına (başka bir ikili karşıtlık) dayanan o idealist tarihsel kategoriler. Eğer bu ikilikte değerli bir şeyler varsa, muhtemelen o da film için malzemeyi düzenleme ile böyle yapmama arasındaki basit farktır. Her ne kadar *Kane* haber filmi ile soyutlama düzeyleri arasındaki stilistik farklarla hayran olunacak şekilde oynuyorsa da (ben hâlâ böyle düşünüyorum), ben bu filmi sinema tarihinin sorgulanabilir okunuşunun içine böylesine doğrudan yerleştirmek istemiyorum. Méliès/Lumière kategorileri bugün bana küçük şeylerin nasıl işlediğini görmek için yararlı, ama araştırma için bir temel olarak fazla umut vermeyen bir Rube Goldberg düzeneği olarak görünüyor.

Belki de daha eleştirel bir varsayım ortaya çıkarılmalıdır. O yazının filmde işleyen büyük ölçekli biçim (2. ve 3. bölümler); küçük ölçekli motifsel örüntüler (4. bölüm), stilistik öğeler (5. bölüm) ve tematik anlamlar (bütün bölümler ama özellikle de 6. bölüm) düzeylerine dair muğlak bir anlayışı vardır. Filmin bu tür düzeylere ayrılması her eleştirel etkinliğin bir parçasıdır. Filmin büyük bölümünü mümkün olduğunca (doğru bir biçimde) açıklamaya çalışırken farkında olmadan birçok Rus Biçimci edebiyat eleştirmeninin tutarlı eleştirel pratik olarak göstermiş olduğunu yapmaya çalışıyordum: bir sanatçıyı sanat yapıtının her bileşenini organize ettiği görülen bir 'baskın' olarak konumlama). Bir 'baskın' anlayışı özellikle de klasik Hollywood anlatısını analiz etmede yararlıdır, ama o yazıda eksik olan düzeyler arasında bir *uyuşmazlık* olasılığıdır. Düzeyler arasındaki eşbiçimliliği vurgulamaktan ziyade, şimdi diyelim stilin temaya ya da büyük ölçekli biçime *karşı* işleme tarzlarını kesin olarak belirlemenin daha verimli olduğunu düşünüyorum. Bugün *Kane*'i Eisenstein'ın, Straub'un, Godard'ın, Dreyer'in, Ozu'nun, Tati'nin, Bresson'un ve diğer yönetmenlerin filmlerinden daha az ilginç ve biraz aşırı düzenli bir biçimde "kapalı" bulmamın sorumlusu, tamamlayıcı rekabet ve yer değiştirmede (Eisenstein'ın planladığı ve Noel Burch, Roland Barthes ve diğerlerinin yapıtlarında peşinden gidilen bir olasılık) olduğu gibi, biçimin düzeylerini kavramanın bu imkanıdır. Sanıyorum ahlak, eleştirmenin karşı karşıya olduğu filmlerin çeşitliliği kadar esnek ve açık olan bir kuramsal yapı ve yöntemler hazinesine gereksinim duymasıdır.

Sanıyorum eleştirmenin tam-gelişmiş bir sinema kuramı üretmeye ihtiyacı yoksa da, eleştirmen olarak ne yaptığını kuramlaştırmalıdır. Birisinin varsayımlarını kabul etmek, analitik kategorileri oluştur-

mak ve kabul etmek, birisinin bir filmin ne olduğuna dair nosyonlarını netleştirmek ve okuyucunun daha tam bir biçimde eleştirmenin argümanıyla ilgilenmesine neyin yardımcı olacağını açıklığa kavuşturmak. *Kane* üzerine daha iyi bir yazı, galiba ilgiyi feda etmeksizin, filmin mantıksal ve retorik ilerleyişini kontrol etmek için, okuyucuya filmin A noktasından B noktasına nasıl geldiğini önemli ölçüde daha fazla anlatırdı. Bu ukalaca bir titizlik değil, sadece dürüstlüktür.

SAM FULLER'İN SHOCK CORRIDOR'U*[1]

Thomas ELSAESSER

Çok sayıda Fuller kahramanının ayırt edici özelliklerinden biri, aykırılıklarla dolu durumlara kendilerini maruz bırakma istekleridir – aslında zorlanmalarıdır. Fuller kahramanı bir bakıma aşırı fiziksel ve zihinsel baskı koşullarında yaşam bulur; histerinin eşiğinde gibi görünürler ve çoğunlukla da öyledirler ve davranış tarzları bir tür elektriği, hayli patlayıcı bir enerjiyi ortaya koyar.

Paradoksal bir biçimde edinilen izlenim, bu açık zihinsel ve duygusal istikrarsızlığı onları irade ve davranışta daha güçlü hale getirdiğidir. *The Secret Helmet*'taki Arizona Baronu Zack, *Run of Arrow*'daki O'Meara, *Underworld USA*'deki Tolly Devlin ve hatta *Merrill's Marauders*'deki Merrill gibi karakterleri düşünüyorum. Hepsi de imkansız durumları yaşarlar ve kazanamayacaklarını bilirler, ama yine de, sanki sürekli ileri doğru uçuşa geçmişler ve kendilerini içgüdüsel olarak varlıklarının temel koşulu olarak kabul ettikleri için sapkınları içinde neredeyse düğün bayram ediyormuş gibi göründükleri bir aksiyonun akışına vermişler gibi bir tür ikna olmuşlukla, bir tür içgüdüsel doğrudanlıkla davranırlar.

Bu figürler her zaman kendi sınırlarının ötesine geçerler ve yabancı bir bölgede tehlikeye girerler, ama sinik ve korkunç türden bir tatminle.

Dış dünyayı kendi kahramanca bireyciliğinin kaynaklarına ve gücüne bir tehdit olarak yaşayan klasik Amerikan serüven kahramanının (örneğin Walsh'ın kahramanlarının) tersine, Fuller'in kahramanları dünyanın karmaşıklığına çoğunlukla takıntılı büyülenmeye yol açan bir merak duygusuyla yanıt verirler. Her durumun somut biricikliğine, sanki onun gerçek yabancılığı içinde kendilerinden bir yan bulmuşlar gibi dikkatli bir saygı gösterirler.

*[1] Elsaesser, Thomas. (1976). "*Shock Corridor* by Sam Fuller.". *Movies and Methods*. (Ed.) Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles: University of California Pres. 290-296..

Çünkü içine girdikleri bilinmeyen alanlar (Hitchcock'un karakterlerini içine kaydırdığı evren gibi) kaotik değil, tersine hayli önemli antitezlerin bir devrimidir. Aksiyonun kıvrımları açıldıkça, karşıtlık ve karmaşa bir tamamlayıcı zıtlıklar örüntüsü içinde kendilerini biçimlendirirler. Burada kendisini korumak için Buda'nın kollarında yatan Zack'ı ya da sonunda Driscoll'u vuran O'Meara'yı düşünüyoruz.

Neden tamamlayıcı? Sanıyorum, Fuller'in karakterlerini kendilerine dayatılan durumlar ve ikilemler ile kendi gizli dürtülerinin çelişkili doğası arasında bir tür simetri yaşayan esasen bölünmüş kişilikler olarak düşünmemiz gerektiği için. Onların somut ortamlarla görünmez bağlarını oluşturduğu görülen ve aksi takdirde absürd olacak durumlarda hareket etmelerini sağlayan bu niteliktir. Bu ise onların hemen suç ortağı ya da hain oldukları ortamlarıyla birlikte büyük bir belirsizliği ortaya çıkarır; gizli bir biçimde ortamın kaosu ve karmaşıklığı içinde, onlar bu karmaşıklığı bilinçli bir biçimde hain rolünde yaşarlar.

Her ne kadar Merrill, Zack ve O'Meara'ya dayatılan ikilemlerin verili dış durumlardan çıktığı söylenebilirse de, onların hareket tarzları tamamen içsel, varoluşsal amaçlılık mantığına sahiptir: bilinmeyen bir bölgeye girmek, düşman hatlarının arkasına geçmek, düşman bölgeyi tamamen terk etmek – bütün bunlar sonunda ortaya çıkışı yalnızca kahramanın kendisini ilgilendiren gizli bir amacı keşfetmek ya da başarmak için girişilen eylemlerdir. Bir Fuller filminde dışsal ve içsel zorunluluğun belirli bir noktada birleşmesi apaçık hale gelir: kahramanları böyle şiddetli davranmaya iten, çevrelerindeki dünya dayanılmaz bir içsel ikilemin tahammül edilmez yansıması olarak yaşamaları gerçeğidir.

Bu anlamda Fuller'in neredeyse bütün kahramanları – daha büyük ya da küçük ölçüde – nevrotiktir. Kararlılıklarının, sinizmlerinin, inatçılıklarının ve megalomanilerinin altında çoğunlukla gizli, ama güçlü bir şizofreni vardır. Benzer biçimde Fuller'in neredeyse bütün filmleri, savaş toplumdaki kaos ve düzensizliğin belirtisi olduğu sürece ve savaş dışsal bir zorunluluğun doğasını en saf biçimde açığa çıkardığı için "savaş" filmidir. Bundan dolayı aksiyona paralel olarak dışsal zorunluluğun (misyon, hedef) varoluşsal olarak onaylandığı bir sürece tanıklık ederiz. Çünkü eğer değişmez bir biçimde onların savaşları arı bir biçimde ve sadece var kalma sorunu haline gelmesi nedeniyle değilse, bu karakterler Komünizmi, Güneydoğu Asya ya da Kore'deki savaşı, Amerikan İç Savaşı'nı, Sioux halkını niye umursarlar? Gerçekten de Fuller'in kahramanlarının tamamen somut bir durumun çelişkili baskısı altında olduğu anlar, yanlızca onların otantik bir kimliği yaşayabildiği anlardır.

Bunun birçok Fuller filminin temasının ihlal ve izinsiz girme olmasının nedenlerinden biri olduğuna inanıyorum – çünkü yalnızca bu biçimde bu kahramanlar içsel bölünmelerini sonuna kadar yaşayabilirler. Fuller diğer önemli Amerikalı yönetmenlerde benzeri olmayan "ötekilik"ten bir büyülenme yaşar. Ve bu (her ne kadar arasıra ortaya çıksa da – *Pickup on South Street, Underworld USA*) serseriye, suçluya ve toplumsal olarak ayrıcalık sahibi olmayana değil de, daha çok Amerikan ve Batı uygarlığına varoluşsal ve kültürel alternatiflere yönelik bir ilgidir. Onun kahramanlarının kendilerini köklü olarak farklı iki değer sisteminin çarpışmasına ve şokuna maruz bırakma ve yalnızca "nesnel" ya da "tarafsız olarak" değil, ama yoğun bir bağlılıkla büyük bir içsel gereksinimden harekete geçme yetenekleri vardır.

Fuller neredeyse takıntılı bir biçimde belirli kültürel karşıtlıklara geri döner: ABD'ye karşı Asya, Amerikan Demokrasisine karşı Komünizm, Beyazlara karşı Siyahlar, Asyalılar ve Kızılderililer. Bütün bu karşıtlıklar için Fuller sorular sorar, ama bu sorular özel olarak Amerika bağlamından çıkar ve sonuçta Amerika'nın kendisine hitap eder. Bunlar etkileyici öz-yansımalardır. (Bu örneğin *The Secret Helmet*'taki Koreli mahkumun sorgusunda ya da *China Gate*'deki paralı askerlerin konuşmalarında açıktır.)

Bu nedenle Fuller'in kahramanlarının Komünizm konusunda "nesnel" olma gibi bir sorunlarının olamayacağı nettir. Fuller'in Amerikan ruhunun tanımını bulmaya çalıştığı yeterince yoğun bir duygusal düzeyde "ötekiyle," alternatifle karşı karşıya gelmek için bu karakterlerin anti-komünist, ırkçı, manyak vb. olmak zorunda olduklarını iddia ederdim. Onun eğiliminden şikayet etmek ve ondan bir Preminger ya da Lang objektifliği türünü beklemek, Fuller'in sinemasının tamamen didaktik-provokatif yapısını yanlış anlamaktır.

Bütün bunlar *Shock Corridor*'a nasıl uyar? Bana öyle görünüyor ki, *Shock Corridor* bize yukarda taslağı çıkarıldığı haliyle Fuller'in kahramanlarının ayna imgesini verir. Bu filmde onların kişiliğinin derindeki parçaları yüzeye çıkarılır. *Shock Corridor* Fuller'in vasiyet filmidir, çünkü bu film bir bakıma onun önceki sineması üzerine yorumudur. Bu yazıdaki özel amaçlarım açısından *Shock Corridor* içsel ve dışsal zorunluluğun ilişkisini netleştirir ve benlikten büyülenme kadar "öteki"den büyüklenmeyi de net bir biçimde gösterir.

Yukarda bahsedilen filmlerdeki kahramanların aktif kimliği (takıntılı, manyakça bir kararlılıkla ortaya çıkan) zorunluluğun baskısı altında en yoğun haliyle düzensizliği yaşaması sonucu elde edilirken, *Shock Corridor* kahramanı ters yüz eder; Johnny Barrett'in takıntısının köklerinin – kişisel olduğu kadar kültürel bir düzeyde de – bir kimlik krizinde olduğunu görürüz. Toplumda bir yer edinmeye çalışan Johnny

bu toplumun – negatif – imgesiyle karşılaşacağı kendi beninin cehennemine girmek zorundadır. Bu nedenle o Fuller'in en net kahramanıdır ve onun kaderinde o kahramanların çoğunun içsel boyutu yansır.

Yüzeyde Johnny diğer kahramanlara benzer. Bir gazeteci olarak kesin bir amaçla işine bağlı olan Johnny (diğer birçok Fuller kahramanı gibi) bütün ahlaki ve insani düşüncelere aldırmamaya hazırlanır ve onu korkunç bir biçimde etkili savaş-kahramanı haline getiren türden bir ahlakı yaşama geçirir. Ancak savaş durumunun dışında bu "misyon" kaçınılmaz bir biçimde kendi doğasını değiştirir ve Johnny'nin Sloan cinayetindeki gerçeği ortaya çıkarma amacı açık ve yoğun bir biçimde kişiseldir.

Açılış sahnesi sinemasal ekonominin bir başyapıtıdır; giderek üç ontolojik boyutu gösteren pan (Johnny'nin Swanee'nin onaylayıcı bakışı altında harekete geçen şizofrenisi) gerçekliğin üç katmanını belirtir: öznel/nesnel, yanlış/doğru, deli/aklı başında. Aynı zamanda kamera adeta giderek artan bir düşünme ve aklı başındalık da olan azalan bir bağlılık sarmalını tanımlar. Merkezde yoğun bir gerçeğe ulaşma arzusuyla dolu olan Johnny vardır – ahlak dışı, sorumsuz ve deli. Kenarda ise eşit derecede yoğun tiksinti içindeki Cathy bulunur. Bu andan itibaren Johnny'nin kaderinin kaçınılmaz olduğunu biliriz.

İkisinin arasında bir aldatma ve delilik planı içinde dolap çeviren ve her ikisi de deliliğin ve gerçeğin toplumsal olarak onaylanmış gardiyanları olan bir doktor ve bir gazete editörü vardır. Bir aklı başındalık megalomanisi davranışına giren ve bunu kirleten "söz sahiplerini" göstererek Fuller yalnızca durumun genel önemini tanımlamaz, aynı zamanda Cathy'nin konumuna dışardan ek bir moral güç kazandırır. Striptizci ve gece kulübü şarkıcısı Cathy toplumun kıyısındadır, ama onun konumu net, insani ve ahlaki olarak sorumlu bir bakış açısını korumasını sağlar. Johnny ve Cathy'e dair yoğunluğun iki türünde de Fuller kahramanının iki önemli yanını görürüz: merkeze yerleştirilen ve dışsal zorunluluktan özgürleşmiş olan onun bölünmüş benliği sınırsız ve çılgın bir egomani içinde patlar; kenarda mücade eden ve dış dünyanın dayattığı çelişkilere maruz kalan Johnny'nin (ya da Cathy'nin) perspektifi çoğunlukla tek aklı başında ve olası tek bakış açısıdır (*The Naked Kiss*'deki C. Towers ile karşılaştırın).

Johnny'nin deliliğin dünyasına girişi – görsel olarak – parçalanma yönündeki bir süreçtir ve bu süreçte nesnel gerçek yönündeki hareket öznel bir açıklamayla (kaydırma çekimlerinin sıklığı, ani yakın-çekimlerin art arda dönüp gelmesi) kesintiye uğrar. Birkez daha Johnny'yi kendi öldürücü takıntısının içinde giderek daha derine çektiği görülen bir büyülenme öğesi dikkat çeker: koridor bu büyülenmenin mükemmel bir simgesidir ve sonsuzluğa giden bu geometrik hat aynı

zamanda bir boşluktur. Filmin simgeciliği içinde Fuller dramın içsel ve dışsal boyutunu mükemmel bir biçimde dengelemiştir, çünkü gerçeğe ulaşma dürtüsünün giderek Johnny'nin kendi benliğine şiddetli ve sersemletici bir ani saldırıya döndüğünü görmezlikten gelemeyiz.

Johnny'nin durumunun genel tematik içerimleri açık hale gelir: belirli türden bir olgusal gerçek, bir kesinliğe ulaşma takıntısı bir sapkınlık, yoğun bir biçimde kıyamet ve intihar dürtüsünün dışavurumu olarak ortaya çıkar. Johnny'nin durumunda aklın enerjileri artık anlamlı bir gerçeği keşfetmeye hizmet etmez, ama zirvesine aklın kendisinin imhasında çıkan bir boşluk yönündeki çılgın bir ilerleyişin dürtüleri haline gelir. Çünkü Fuller akılcı araştırmanın mantığının nasıl deliliğin mantığı haline geldiğini dramatize eder. Bu durum başka hiçbir yerde, Johnny'nin Cathy tarafından ziyaret edildiği, sürekli olarak gerçeğe ne kadar yakın olduğunu tekrarlayarak tamamen habersiz göründüğü olağanüstü gizem ve ıstırap sahneleriyle kuşatıldığı sahnede olduğundan daha net bir şekilde ortaya çıkmaz.

Shock Corridor'un modern Amerika'nın bir imgesi, onun en ilginç yanlarından biri olarak değeri, Fuller'in Amerikan toplumunun en bilinçli ve akılcı dürtülerinin çok güçlü bir şekilde bu toplumun köklü akıl dışı doğasını gösterdiğini dolaylı olarak anlatma tarzıdır.

Bundan dolayı akıl hastanesini yalnızca Amerika'ya dadanan bazı önemli toplumsal sorunların – Komünizm, ırkçılık, atom bombası – yansıması olarak görmenin yanlış olacağını düşünüyorum. Fuller kendi dürtüleri, değerleri ve idealleri içinde Amerika'nın bilinçli yanının bu bilinçli tutumlara derinden ait olan akıl dışı bir yan tarafından tamamlandığı göstererek daha derine iner – tıpkı Johnny'nin durumunda olduğu gibi aşırı akılcı, sinik (savaş) kahramanlarının motivasyonundaki derin akıl dışı yanı gösterir.

Johnny diğer Fuller kahramanlarının sadece mücadelesini verdiği görüleni elde eder: varoluşsal bir gerçeğin açıklaması olarak şiddet patlaması. Sloan cinayetinin peşinde olan Johnnny el yordamıyla kendi kimliğini arar. İlerledikçe kendi benliğinin ve kendi çelişkilerinden kaçma arzusunun daha fazla imgesiyle karşılaşır. Stuart, Trent, Boden – hepsi de Johnny'nin takıntılarını ve araştırmasını yansıtır ve onun röportajları onların deliliğine neden olan durumları daha fazla akla getirir. Johnny'nin soruları aracılığıyla bu üç tanıklığın her biri onun içinde bulunduğu kötü durumu yeniden canlandırmayı mecbur kılar: yalnızlık, tecrit ve aynı zamanda Johnny'nin megalomanyak dengesizliğin temelinde olan onların deliliğinin merkezinde bulunan kavrayışsızlık. Fuller kahramanlarının çoğunu aksiyon alanına iten "öteki" ile karşılaşma gereksinimi benliği yansıtır, onu içe döndürür ve imha eder. Johnny yalnızca *gizli* (latent) bir şizofrenik olduğu sürece ak-

tif oluşuyla Fuller kahramanlarının modelidir: onun gücü kendi tam kimliğini sonuna kadar yaşayamamasından gelir. Bu nedenle savaşta kimlik, modern Amerika'da olduğu gibi deliliktir.

Bu açıdan bir sahne özellikle önemlidir: Johnny'nin Boden ile konuşmaya çalışırken sesi kısıldığında, Fuller, Boden'in konuşmasının rahat akışına karşıtlık oluşturur, artık Johnny'nin hayati soruyu soramaması sonucu artan endişesi ve içsel öfkesi nedeniyle onun tecridinden kaçmıştır ve iletişim kurma kapasitesine sahiptir. Katilin adının öğrenilmesi portrenin – Johnny'nin sonunda kendisini gerçekten olduğu haliyle tanıdığı bir portre – tamamlanmasıyla eşzamanlı olur. Bu Sloan hakkındaki nesnel gerçeğin Johnny'nin kendisi hakkındaki gerçekle zorunlu yakınlığını açığa vurduğu andır. Onun iradi aksiyonu zorunlu bir kader biçimini almıştır (Euripides'in dünyası düşünüldüğü kadar o kadar da uzak değildir). Johnny'nin bir kez yerleşen ve akılcı arayışında gizlemiş olduğu uygun gerçek, ahlaki kimlik hemen kahramanı mahveder ve onu deliliğe iter.

Bir anlamda insanlığı ve aklın sesini susturmak için Sloan'ın Wilkes tarafından öldürülmesi (Sloan hizmetçinin yasadışı işlerini ele vermeyi istemiştir), Johnny'nin Cathy'ye verdiği ve sonunda kendi hedefine ulaşmak için ilişkilerini bitirmesine yol açan acıya bakmaksızın kendi arzusunun peşinden gitmesine paraleldir. Bu nedenle Wilkes ile son karşılaşma büyük ölçüde simgesel hale gelir! Wilkes'de Johnny kendi öteki beniyle karşılaşır ve ona saldırışındaki müthiş öfke kendi akıl dışı arayışının tehlikeli hiddetidir. Grotesk kovalamacada gerçeğin peşinden koşma şiddet patlamasına varır. Son zihin açıklığı anı aynı zamanda bu girişimin doğasındaki deliliğin tüm gücüyle patladığı ve Johnny'nin dürtüsünün tümüyle akıl dışı doğasının onun duygusal mantığını reddedilemez hale getiren bir yoğunluk ve şiddetle birden izleyicinin karşısına çıktığı andır: hayal kırıklığının biriken enerjisi kendi boşalımını saf şiddette, bütün çelişkilerin Johnny'nin kabusundaki şimşek gibi kendilerini boşalttığı bir kıyamet kreşendosunda bulur.

Hayal kırıklığının şiddeti Fuller'in tipik özelliğidir (Zack'ın Tolly Devlin'in sıkıca tuttuğu Koreli mahkumu vurmasını düşünün), çünkü bu Fuller kahramanlarının kendilerini aşmalarının ve tatmini yalnızca aşırılık ve ihlalde bulmalarının temelini oluşturur. Johnny'nin kaderindeki korkunç ironi, aşırı hareket coşkunluğunun tam bir geri çevrilemez hareketsizlikle sonuçlanması, sabit fikrinin bedenini ele geçirmesi ve onu katatonik felce mahkum etmesidir. Dr. Christo'nun muayenehanesindeki sahne Dr. Fong'un muayenehanesindeki başlangıç sahnesini tamamlar: kurmaca gerçek olur ve özgürlük arzusu trajik sınırlamaya yol açar (Trent'in Özgürlük Heykeli gibi görünen katatonik hasta ile ilgili şakasını hatırlarız).

Bu klostrofobik evrende (bütün filmde tek bir dış mekan yoktur, Fuller bir röportajda "neden paranı boş yere harcayasın" dedi), tek kaçış kabus ve halüsinasyonun Technicolor'u ile olur. Onlar hastalarını kendi deliliklerinin yansıması olan dış dünyaya götürürler. Bu halüsinasyonların Fuller'in gerçekleşmiş (*House of Bamboo*) ve gerçekleşmemiş projeleri için dış mekan çekim malzemelerini oluşturması gerçeği onları iki kat anlamlı kılar. Çünkü onlar Fuller'in önceki filmlerinin temalarıyla (özellikle Stuart'ınkiyle) açık bir biçimde ilişkilidir. *Shock Corridor*'un bağlamına yerleştirildiğinde Fuller'in Asya, Komünizm ve ırkçılık ile ilgili düşünceleri tematik anlam açısından biraz daha netleşir: bu temalar "öteki"nin değerlerini, Amerikan ruhunun kendini tanımlaması ve akıl ile aklı başındalığın ötesine geçen bir özgürlük arzusunun cezasını çekmesinin çekiciliğini ve özlemini temsil eder. Stuart'ın komünist oluşuna dikkat edin: burada bile komünizmin ideolojik, hatta politik bir düşünce bile olmadığı, çok farklı tarihsel biçimler alabilen (Stuart'ın durumunda Kore Savaşı, Amerikan İç Savaşı; kuşkusuz tekrar tekrar aynı savaşı veren O'Meara'nın durumunu hatırlatır) varoluşsal bir durum olduğu çok açıktır. Altta özel olarak yalnızlığa, sevgisizliğe, iki yüzlülüğe ve bağnazlığa dair Amerikan dramı ve Amerika'nın kendi içindeki sürekli mücadelelerin ötesindeki bir alana çok ciddi bir kaçış gereksinimi yatar. Stuart'ın karşı tarafa geçişinde Amerikan toplumu içindeki klostrofobik baskı açıkça suçlanır. Fuller'in filmleri için Marcuse'ün Amerika'ya dair söyledikleri alıntılanabilirdi: "Düşman gerçek komünizmle özdeş değildir. . . o özgürlüğün gerçek hayaletidir."

Fuller'in sinemasında çok temel bir düşünce olan düşman *Shock Corridor*'da kendisini kahramanın içinde olarak açığa vurur, çünkü o kendisini üreten toplumun bütün yara izlerini taşır. Delilik tahammül edilemez gerçeğin durumudur, çünkü aşırılıkların uzlaşma ya da aracılık olmaksızın yan yana olmasında ısrar etmesine izin verir. Gerçekliğe ihanet eden şizofren Amerika'nın gerçek kahramanıdır, çünkü o tek başına karşıtlık haçını üstlenen "temsilcidir."

Bu nedenle Fuller kahramanının cesareti ve sanıyorum tehlikesi onun ödün vermeden karşıtlığı yaşama, bedelini –şiddet, yalnızlık ve delilik– hesaba katmadan özgürlük ve bağımsızlık girişiminde bulunma arzusunda yatar.

MALİK OLMAK (Yazmak) veya OLMAMAK (Yönetmek)*[1]

Robin WOOD

Howard Hawks'ın *To Have and Have Not* filmi üzerine başka bir yerde (Cinema One tarafından yayımlanan Hawks kitabımda) uzun bir yazı yazmıştım. Şaşırtıcı bir biçimde yedi yıl önce yazdıklarımı yeniden okuduğumda sözümü geri alacak çok az şey buldum, çünkü yıllar geçtikçe yargılarımı tersine çevirmeyi nadiren istesem de, çoğu kez onları biraz değiştirmeyi isterim. Ancak o dönemde Amerikan sinemasında yönetmen-auteurlük ilkesini heyecan verici keşfimin zirvesinde yazıyordum. Geçmişe bakınca, Hemingway'in bir romanından uyarlanmış, senaryosunu William Faulkner ve Jules Furthman yazmış, Bogart'ın başrolünü oynadığı ve kendinden önce yapılmış en az iki filme (*Morocco* ve *Casablanca*) ve belki de üçüncü bir filme (*Across the Pacific*) özellikle borçlu olan, Bogart başrolde oynadığı için (en azından stüdyo nedeniyle) net bir şekilde tanınan bir Hollywood tür filmiyle ("egzotik mekandaki serüvenler" türü) ilgilenirken meraklı olan birinin çarpılmaması mümkün değildir ve ben bu kadar öğenin bir araya gelmesi sonucu, Hawks hariç herkesten sadece çok gelişigüzel bahsetmeyi gerekli buldum.

O dönemde bu bana hiç de garip gelmedi ve Hawks üzerine bir kitap ve eleştirel incelemenin özel bir evresi bağlamında düşünceleri bulanıklaştırmada haklı olmadığım öne sürülebilir. Okuyucu bu koşullar altında sözlerimi geri almanın uygun olacağını düşünebilir; yine de daha önce yazdıklarıma karşıtlık oluşturmaktan ziyade tamamlayıcı olarak ekleme yapmayı istediğimi düşünüyorum. *To Have and Have Not* auteur kuramı açısından özellikle zengin bir metindir: bir yandan çok sayıda kaynağı ve ham malzemeyi gözler önüne serer; diğer yandan çok tutarlı ve yoğun bir biçimde Hawks'ın – tüm sanatında somutlaşan – kişisel yaşam görüşünün temel ifadelerinden biridir. Burada yapmayı istediğim farklı katkı konumlarını sınıflamaya çalışmak ve her birinin nasıl özümsendiğini ya da biraz değiştirildiğini göstermektir.

*[1] Wood. Robin. (1976). "To Have (written) and Have Not (directed)." *Movies and Methods.* (Ed.) Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles: University of California Pres. 297-304.

Filmin bütün etkisini belirlemede ilgilenmesi en kolay ve belki de en az önemli olan, kendi farklı tarzları içinde iki güzide edebiyat figürünün katkılarıdır. Hawks'in nasıl Hemingway'in bu romanını kullanma noktasına geldiğiyle ilgili kendi yorumu kısmen bunun önemsizliğini açıklar: Hemingway'in kitaplarını sinemaya uyarlanabilirliği konusunda öven Hawks yazara onun en kötü eserinden iyi bir film yapabileceğini söyledi; Hemingway bunun hangi eseri olduğunu sorduğunda Hawks *To Have and Have Not* yanıtını verdi. Aslında Hawks hile yaptı: onun filmi gerçek anlamda romanın bir uyarlaması değildir. Yalnızca ilk on dakika – sözde büyük balıkçı Bay Johnson'u içeren sahneler – romanla çok ilişkilidir. Hawks'ın Harry Morgan'ın karısıyla nasıl tanıştığını göstermeye karar verdiğine dair açıklaması pek yardımcı değildir. Lauren Bacall'in oynadığı karakter ile Hemingway'in Marie'si arasındaki benzerlik en iyi haliyle belli belirsizdir. Sanıyorum Harry Morgan ve Marie Browning, Steve ve Slim haline geldikleri anda Hawks'ın kesin olarak kontrolü Hemingway'den aldığı söylenebilir. Bu sadece bir isim değişimi konusu değildir. Ruh, tarz, dünya görüşü, karakterleştirme ve değerler açısından Hawks'ın serüven filmlerinin folk şarkıları ve baladlarla pek çok ortak yönü vardır; o Hemingway'den çok daha gerçek bir primitiftir, onun basit doğrudanlığının, örneğin *The Old Man and the Sea*'nin (*Yaşlı Adam ve Deniz*) yapmacık basitliğiyle hiçbir ortaklığı yoktur. Onun karakterleri hiçbir yerden gelmezler ve hiçbir yere gitmezler, en yüce değerin kendiliğinden doğal itki olduğu bir dünyada onlar her türlü toplumsal bağlamın dışında yaşarlar ve buna uygun olarak (onları geçmiş ve şimdiyle ve toplumsal rollerle ilişkilendirecek) soyadı kullanmama ve rasgele edindikleri lakaplarla tanınma eğilimindedirler. Bunun (Hawks'taki pek çok şey gibi) zirvesi, başroldeki karakterlere Chance (Şans), Feathers (Kuş Tüyleri), Dude (Züppe), Stumpy (Bodur) ve Colorado dendiği ve yalnızca kötü karakterlerin soyadlarının olduğu *Rio Bravo*'dur. ('Chance' gerçekten kahramanın soyadıdır, ama bunun böyle olduğu düşünülmez.) *To Have and Have Not*'ta Hawks'ın sempatilerinin açıkça arttığı karakterlerin adları (Steve ve Slim'in yanı sıra) Eddie, Frenchy ve Cricket'tir; soyadlarıyla bilinen bu karakterler ne kötüdür ne de Johnson gibi yozlaşmış "toplum" adamlarıdır ya da olsa olsa genel davalara ya da ideallere bağlanmış, Hawks'ın dünyası açısından hayran olunan ya da gerekli bir dava adına egemen figürleri tuzağa düşüren insanlardır.

Faulkner'ın katkısını saptamak çok daha zordur. İnsan onun Hawks'ın senaryoları üzerine çalışmasının bir Faulkner araştırmacısı tarafından incelenmesini görmeyi isterdi. Faulkner okuması biraz yarım yamalak olmuş biri olarak ben kendime güvenerek Faulkner'ın katkısını saptamayı ya da onunkini diğer katkıda bulunanlardan ayırt etmeyi zor bulurum (çünkü bütün Hawks senaryoları işbirliği içinde

yazıldı). Benim tahminim, onun çalışmaya sorumluluk duyarak katıldığı, ama kendisini çok ciddi bir biçimde arkadaşının hizmetine vermediği, Hawks'ın ne istediğini anlayıp ona istediğini vermediği yönündedir. Bu tahmin kısmen filmin tanıtım yazılarında geçmese de (Hawks'ın vasiyetinden) Faulkner'ın yazdığını bildiğimiz bir sahne tarafından onaylanır: *Air Force*'daki yüzbaşının ölümü. Bu olağanüstü bir sahnedir, ama sahnenin güzelliği ne temada ne de stilde Faulkner'dan değil de, bütün film içindeki bağlamından ortaya çıktığını akla getirir – sahne grubun birlikteliği temasının zirve oluşturan ifadelerinden biridir. Dahası bu sahne açıkça Hawks'ın daha önceki bir filminden, *Only Angels Have Wing*'deki Kid'in öldürülmesi sahnesinden ortaya çıkar ve Faulkner (bilinebildiği kadarıyla) bu filme katkıda bulunmamıştır. *Air Force* bunu kısmen ayrıntılandırır, kısmen de tersine çevirir, ayrılış olarak ölüm metaforunu geliştirir, ama daha önceki filmin sahnesindeki perişan edici tek başınalığa karşı grup üyesi olmanın gücünü onaylar. Daha ayrıntılı bir inceleme yapılıncaya kadar, geçici olarak bunun Faulkner'in Hawks'ın filmelerine katkısının bağımsız yaratıcı bir güçten ziyade yetenekli ve akıllı bir icracının katkısı olduğuna inanıyorum.

Jules Furthman başka bir konudur. Onunki değer biçilmesi en zor katkıdır, ama önemli olduğundan şüphe edilemez. Hawks'ın sinemasında üç film (bunlar onun en iyi filmleri arasındadır) özellikle yakın karşılıklı ilişkileri gösterirler: *Only Angels Have Wings*, *To Have and Have Not* ve *Rio Bravo*. Kitabımda buna dikkat çektim, ama bu üç filmin de ortak senaristinin Furthman olduğunu yazmayı ihmal ettim (bunu söylemekten utanıyorum). Bay Richard Koszarski çok haklı olarak "kesinlikle olsa olsa dar görüşlü ve muhtemelen düpedüz zararlı ve samimiyetsiz" diyerek bu ihmali belirtti (*Film Comment*, Volume 6, sayı 4, Kış 1970-71). Kısacası bu yalnızca Hawks'ın sinemasının her yerinde izleri sürülebilecek tema ve tutumun tekrar tekrar ortaya çıkması sorunu değildir. Bu filmler senaryolarının bütün yapısıyla, karakter ilişkilerinin örüntüleriyle ve yakın bir biçimde benzer (bazen neredeyse özdeş) diyaloglarıyla birbirleriyle ilişkidirler. Üç filmde de görünüşte bağımsız ve zarar verilemez kahramanları (Grant, Bogart, Wayne) – bağımsızlık hem kanıtlanan hem de yanılsama olan zarar görmezliğin zorunlu bir koşuludur – ve bir kargo gemisi, bir uçak ve bir posta arabasından henüz inmiş, anıldıkları sırayla eşit derecede bağımsız kadın kahramanları buluruz. Hem *Only Angels* hem de *Rio Bravo*'da kendini kurtarması gereken düşkün (Barthelmess, Dean Martin) ve hâlâ işe yaradığını iddia etme gereksinimi duyan fiziksel olarak sakat kahraman vardır (Thomas Mitchell, Walter Brennan); *To Have and Have Not*'ta bu iki özellik hem Stumpy gibi sakat hem de Dude gibi alkolik olan Eddie'de (yine Brennan) birleşir. Aynı zamanda üç filmin ortak yanı yarı-komik yabancı otel bekçisidir (Dutchy, Frenchy,

Carlos). Filmleri izledikçe bu çeşitlemeler daha önemli ve etkili hale gelirler, ama devamlılık inkar edilemez.

Ancak her ne kadar her üç filmde de Furthman'ın varlığı bir tesadüf olarak değerlendirilemese de, itibarın iadesi ilk bakışta göründüğü kadar basit değildir. Birincisi, çok iyi bilinir ki, Hawks (filmlerinin çoğunun yönetmeni olduğu kadar yapımcısı olarak da, bu nedenle tamamen kontrol konumunda) senaryoların planlanmasına ve yazımına katılır ve çekim sırasında onları değiştirir – bu değiştirmeler genellikle oyuncularının özel yeteneklerinden ortaya çıkar; *Only Angels*'da bir onura daha erişir: "Bir Howard Hawks Öyküsü" (bu zorunlu olarak bütün yapıyı planladığı anlamına gelmez). İkincisi, Furthman'ın başka yönetmenler için senaryoları, her ne kadar bazen aralıklarla belirli yerlerde (daha sonra *Morocco*'ya geri döneceğim) onun Hawks için yazdığı senaryoları hatırlatsa da, tutarlı bir Furthman kişiliğini tanımlamanın kolay olmadığı ölçüde (Ben Hecht'in senaryolarındaki tutarlı tematik örüntülerin izinin sürülebileceği gibi) genelde onlardan tamamen farklıdır. Üçüncüsü, karakter ilişkilerinin aynı modeli, Furthman'ın yazmadığı *Hatari!*'de yeniden ortaya çıkar. Yapı daha gevşektir, karakterlerin hem içindeki hem de arasındaki gerilimler daha zayıftır, ama yine muğlak bir biçimde bağımsız kahraman (Wayne) ve inisiyatifi ele alan kadın kahraman (Elsa Martinelli), kendini kurtarmak ya da haklılaştırmak için başlangıçta yeni üyeyi reddeden biri (Gérard Blain) ve sorunlu olduğu için (bu örnekte hayvanlardan korkar) kendini kanıtlama ihtiyacı duyan üye (Red Buttons) vardır. *Hatari!* Furthman ile *Rio Bravo*'nun senaryosunu birlikte yazan Leigh Bracket ile ünlüdür. Bu nedenle her ne kadar en açık ödünç almalar (piyanoda çalınan parça ve ağzı yanmaktan söz eden diyalog) *Only Angels*'dan olsa da, modelin yeniden ortaya çıkışı önceki filmden aktarıldığı biçiminde kolayca açıklanabilir. Dahası bu model Hawks'ın sinemasında başka yerlerde ortaya çıksa da, Furthman'ın katkısının olmadığı görülen (üçünün adını vermek gerekirse) *I Was a Male War Bride*, *Red River* ve *The Thing* gibi üç ayrı filmde çarpıcı bir biçimde aynı kadın-erkek ilişkileri ve diyaloglar vardır. Auteurlük sorunlarının böylesine karmaşık hale geldiği yer yaklaşık burasıdır, öylesine ki insan umutsuzluk içinde konuyu terk etmeye yönelebilir. (En azından eşit derecede şaşırtıcı olan, Furthman'ın Edna Ferber'in bir romanından ortak senaryolaştırdığı ve Hawks'ın kendi dedesi üzerine olduğunu iddia ettiği *Come and Get It*'in durumudur – Hawks senaryonun yapısına dayanarak bunu *Red River* olarak on iki yıl sonra yeniden yaptı ve filmin senaryosunu Borden Chase ve Charles Schnee, Chase'in bir öyküsünden yazdılar. Kimse böyle sınıflandırılmayı ister miydi?)

Ancak bundan makul bir güvenle belirli sonuçlar çıkarılabilir: 1) Furthman; Hawks için olağanüstü önemlidir, ama 2) *Only Angels*'ın

(bildiğim kadarıyla Furthman'ın Hawks dışındaki yönetmenler için yazdığı senaryolarda olmayan) karakter modeli Hawks'ta tekrar tekrar ortaya çıkar, çünkü Hawks bu modeli sevmiş ve kendine mal etmiş, Furthman yazımına katılsın ya da katılmasın farklı düzeylerde onu geliştirmiştir; bu aynı zamanda galiba ilk planda Hawks'a aittir. 3) Daha genel olarak, araştırmacı için auteurlüğün özel ayrıntılarını ayrıntılandırma girişimlerinin, karşılıklı bağlantıların karmaşıklığı nedeniyle başarısızlığa uğradığını görmesi hayal kırıklığı yaratabilirse de, farklı öğelerin karşılıklı ilişkilerinin Amerikan sinemasının en güçlü yanlarından biri olduğu sonucuna varılmalıdır; ve Hawks'ın sineması, her ne kadar gerçek sürecin eksiksiz bir biçimde tanımlanması imkansız olabilirse de, Hawks'ın kişiliği sürekli belirleyen olmak kaydıyla motiflerin, değerlerin ve tutumların Furthman, Hecht, Charles Lederer, Leigh Brackett ve diğerleri arasında bir o yana bir bu yana geçtikleri sırada değişmesi, düzenlenmesi ve yeniden tanımlanması yoluyla kesinlikle zenginleşmiştir. Daha özgül olarak 4) Furthman'ın (tam kesin olmasa da) *Only Angels*, *To Have and Have Not* ve *Rio Bravo*'ya ve Hecht'in (daha kesin olarak) *Scarface*, *His Girl Friday* ve *Monkey Business*'a önemli katkıları olduğu kabul edilmelidir; ancak Hawks'ı gerçekten anlamaya başlamak Furthman'ın katkıda bulunduğu filmleri Hecht'in katkıda bulunduğu filmlerle karşılaştırmakla mümkündür.

En azından tek tek yazarların *To Have and Have Not*'a katkıları kadar önemli ve daha da karmaşık ve elle tutulamaz olan, filmin Hollywood arkaplanıdır: tür, stüdyo, yıldız oyuncular ve geçmişin başarılarıyla (tam olarak gelişmiş değilse de) güncel tematik ve anlatı malzemesinin karşılıklı birbirini etkilediği girift ağ. Yine öğrenilmesi gereken en önemli ders neyin Hawks tarzı olduğu ile neyin olmadığı arasında ayrım yapmanın imkansızlığıdır. Örneğin ışık Warner stili olarak kolayca teşhiş edilebilir ama bu aynı zamanda onun filmlerinin çoğunun aksiyonunda ve dekorlarında eşit derecede somutlaşan esasen Hawks tarzı bakışın – tehdit edici karanlıkla kuşatılmış küçük ışık dairesi – mükemmel görsel ifadesidir: *Only Angels*'da Dutchy'nin çalıştığı otel sislerle, fırtınalarla ve görünüşte nüfuz edilemez dağ aralıklarıyla çevrilidir; *Air Force*'da bombardıman uçağının içi, harap olmuş havaalanları ve dışarıdaki düşman kaynayan ormanlarla art arda getirilir; *The Thing*'deki ıssız kutup bölgesindeki Nissen barakalarında kar fırtınaları nedeniyle telsiz bağlantısı bile kesilir; *Rio Bravo*'daki izole kasabada sadece cezaevi ve otelin iç mekanlarının temsil ettiği tekin olmayan bir güvenlik vardır.

To Have and Have Not'ın tür belirleyeni karmaşıktır. Filmin başındaki özel bir egzotik yeri göstermek için bir dünya haritası üzerindeki kaydırma çekimi bilinen bir film tipini (genellikle adı egzotik yer adı olan film) tanıtmak için bildik bir gelenektir. Aslında bu

kısmen yanıltıcıdır. Hawks zamana gösterdiği ilgiyi mekana fazlaca göstermez ya da daha doğrusu onu ilgilendiren mekan türü coğrafik veya romantik-egzotik değil, ıssız ve izole, karakterlerinin vurdumduymazlığı için bir bağlam olan herhangi bir yerdir: *To Have and Have Not*'taki minimal düzeyde mobilyalı otel odaları ya da sisli bir gecedeki deniz. Daha da önemlisi filmin paranoid yaygın tehdit duygusu, gölgeleri ve kuşatıcı karanlığı öne çıkarışı, fikirler hakkındaki (senaryonun gelişimine yalnızca kısmen karşıtlık oluşturan) şüpheciliği bu filmi (hiç de örneği olmadığı) *film noir* ile ilişkilendirir – bir yıl sonra *The Big Sleep* (*Büyük Uyku*, 1946) tarafından onaylanan bir ilişkidir bu. Ancak hiçbir Hawks filmi gerçekten *noir* olamazdı. Bu da *The Big Sleep*'i Tourneur'un arketipik *noir*'ı *Out of the Past*'ıyla (*Maziden Gelen*, 1947) karşılaştırarak desteklenebilecek bir konudur. İkinci filmdeki Mitchum karakteri kendisine, *noir* dünyasının kendi içine çeken ahlak dışılığına boyun eğme iznini verir ve bu bir Hawks kahramanı için imkansızdır; evreni kasvetli ve ıssız olsa da, bir Hawks filminin nihai etkisi, karakterlerinin sonuçta onaylanmaları ve onurlarını elde etmeleri nedeniyle kaçınılmaz olarak öz-saygıya sahip, kendine yeterli ve iyimserdir.

Özelde *To Have and Have Not* üç özel filme borçlu görünür. Bunlardan ikisi açıkça bu filmin atası olan ve Bogart'ın oynadığı Warner filmidir. John Anderson, Huston'ın *Across the Pacific*'inin (1942) olası önemine dikkatimi çekti. Bu film kendisini yüzeysel olarak egzotik-mekandaki-Amerikalılar (bu örnekte Panama) türü içine yerleştirir ve Amerika'nın Faşizm'e karşı savaşa girmesi gerektiğiyle ilgilidir. Ancak buradaki önemli ata, kadın-erkek ilişkisinin işlenişi ve Bogart/Mary Astor diyaloğudur. Bunun *The Maltese Falcon*'da (*Malta Şahini*, John Huston, 1941) açık bir önceli vardır, ama önemli bir fark söz konusudur. *Falcon*'daki diyalog hem kendi içinde hem de hatasız ve özlü bir biçimde söylendiği haliyle her zaman "yazılmış" gibi ses verir; *Across the Pacific*'teki – özellikle filmin ilk ve daha ilginç bölümündeki – diyalog o andaki doğaçlamanın tutarsızlığına, kesinlikle *To Have and Have Not*'taki Bogart/Bacall diyaloglarındaki niteliğe sahiptir. Burada iki nokta vardır: her iki filmin de diyaloglarının aslında doğaçlama olduğuna dair bir kanıtım yok -- burada sadece etkiden söz ediyorum. Ve doğaçlama ile neyi kastettiğimi netleştirmem gerekir: kameranın yerleştirilip, oyuncuların akıllarına gelen her şeyi söylemelerini değil, ama diyalogların çoğunun senaryoda geliştirilmesinden ziyade, sette provalar ve çekimler sırasında oyuncular ile yönetmenler arasında çalışılmış olma havasını kastediyorum. Bu doğal olarak Hawks ile ilişkili bir özelliktir, ancak bu, onun önceki filmlerine göre *To Have and Have Not*'ta çok daha belirgin görünür; ve bu özellik kesinlikle başka birilerinin özgün katkısına gereksinim duyan ve daha sonra da daha iyisini yapan (bütün önemli yönetmenler arasında en az yenilikçi

olan) Hawks için karakterde bulunmaktadır; *Across the Pacific*'teki (1942) Bogart/Astor diyaloğu, her ne kadar bu filmdeki en iyi şeyse de, neredeyse gelişigüzel yapılmış güzel dekorasyon gibi etkileyicidir. Burada Bogart/Bacall sahneleri ve kendiliğindenlik niteliği *To Have and Have Not*'ın değerler sistemi ve tutumları için kesinlikle çok önemlidir.

Casablanca'ya (bu film de 1942 tarihlidir) oldukça açık borç çok farklı bir yapıdadır, öylesine ki, stüdyo-ve-yıldız oyuncu sisteminin karmaşık işleyişi nedeniyle Hawks'ın daha önce yapılan bu filmi izlemesinin zorunlu olarak gerekmediği öne sürülebilir. Konu yine Amerika'nın savaşa girmesi gerektiğidir; tema yine Bogart'a odaklanır. *To Have and Have Not*'ta olduğu gibi olay örgüsü ünlü bir Fransız özgürlük savaşçısına faşist güçlerden kaçmasına yardım girişimleriyle ilgilidir. Hawks'ın filmindeki de Bursac çifti çok açık bir biçimde *Casablanca*'daki Bergman/Henreid çiftini model alır; hatta de Bursac fazlasıyla Paul Henreid gibi görünür. Marcel Dailo her iki filmde de benzer rollerdedir ve Hawks'ın unutulmaz Yüzbaşı Renard'ını oynayan Dan Seymour'un *Casablanca*'da küçük bir rolü vardır.

To Have and Have Not'ın ana olay örgüsünü *Casablanca*'ınkine benzer biçimde yeniden oluşturmak için tek yapılması gereken, Lauren Bacall'in oynadığı karakteri ortadan kaldırmak ve Bogart'ı Bayan de Bursac'a aşık etmektir. Kadın kahraman olarak evli olmayan Bacall'in varlığı ve Bogart/Bayan de Bursac ilişkisini en fazla hafif bir flört ilişkisine indirgenmesi, *Casablanca*'daki önemli aşk/görev çatışmasının yok edilmesi yoluyla bu meseleleri basitleştirir; ancak *Casablanca*, en karakteristik filmleri "meselelerden" özellikle kaçınan Hawks'ı ilgilendirmemiştir. Ya da daha ziyade ahlaki meseleler ya film başlamadan önce çözülmüştür ya da çözüldüğü kabul edilmiştir ve geriye kalan meseleler pratiktir: yapmamalı mıydı? ama ne yapabilirdi ki? Bu Hawks'ın ilkelciliğinin başka bir yanıdır ve yine onun sanatı ile folk şarkısının ruhu arasında ilişki kurar. Geordie'nin ailesini beslemek için kralın geyiğini öldürmesi gerekip gerekmediğini ya da Matty Groves ile Lady Arlen'in yatıp yatmadıklarını sormayız. Benzer biçimde doğal dürtüye Hawks tarzı bağlılık bir anlamda ahlak öncesi olarak ahlak dışı değil, başka bir anlamda tamamen gerçekçi ahlakın ilkel temelidir. Ahlaki meseleleri işleyen Hawks filmleri az ya da çok başarısız olma eğilimi taşırlar (*Sergent York*'un durumunda çok; mümkün olduğunca yüksek değer biçilen kusurlu ve kısmen alışılmışın dışında olan *Red River*'da daha az). *To Have and Have Not*'ın ahlaki meselesi – Harry Morgan anti-faşist mücadeleye girecek midir? – çok açık bir biçimde işlenir. O dönemdeki (1944) tür beklentileri mücadeleye girmesi gerektiğini dayattı, filmin genel yönelimi girmeyeceğini akla getirir ve bu ikilem bu genel soyut meseleyi "ilkel," açıkça belirtilen terimler içinde yeniden ifade edilerek çö-

züldü: Frenchy ona neden mücadeleye girdiğini sorduğunda Bogart "çünkü sizi seviyorum ve onlardan hoşlanmıyorum" yanıtını verir.

Casablanca ile *To Have and Have Not*'ın karşılaştırılması kendi içinde daha uzun bir yazı için malzeme sağlayabilirdi: amacı ikinci filmi mükemmel bir biçimde Hawks tarzı yapan her şeyin tanımlaması olan yalnızca birkaç öneri için yerim var. *Casablanca*'da ciddi ve idealistçe, Hawks'da tesadüfi ve kişiselleşmiş olan "mücadeleye katılma" temasının işlenişi açık bir başlangıç noktası, filmlerin finalleri arasında zihinsel olarak bir kurgulama yaparak çok canlı bir biçimde aktarılabilecek gücü sağlar: havaalanındaki uğurlamada soylu, romantik özveriye karşı Lauren Bacall'in Frenchy'nin otelinden olağanüstü iç burkucu ayrılışı. Bogart her iki filmde de yalnızca yüzeysel olarak aynı tercihi yapar: *To Have and Have Not*'ta onun bağlandığı bir dava değil, faşistlerin hoyratça davrandığı bireylerdir. Her iki filmde de geçmişin işlenişi yakından ilişkilidir. *Casablanca*'nın orta bölümü geçmişin uzun nostaljik hatırlanışıdır. Hawks'ın filmlerinin hiçbirinde asla geçmişe dönüşü kullanmaması sık sık belirtilmiştir; sorun bu gerçekten çok, onun içerimleridir. *Casablanca* bütün ilişkileri ve ana karakterlerin davranışlarını belirleyen geçmişe dair santimantal-romantik bir duygunun içine batırılır. *To Have and Have Not*'ta (ve *Red River* hariç bütün önemli Hawks filmlerinde) geçmiş yalnızca kurtulunması gereken bir şey olarak vardır. Ve eğer geçmiş duygusu yoksa, eşit derecede gelecek duygusu da yoktur: karakterler an be an şimdiki zamanda kendiliğinden yaşarlar. "Kendiliğindenlik" Hawks tartışmasında her zaman anahtar sözcük olmalıdır. Onun filmlerinde değeri olan her şey ve onların somutlaştırdığı değer duygusu onun kendiliğinden sempatik dürtüye bağlılığına geri döner. Çok tipik olarak Lauren Bacall/Hoagy Carmichael ilişkisinin çok fazla kendiliğinden olaylarla değil de, çoğunlukla karşılıklı bakışmalar ve birlikte şarkı söyleme aracılığıyla geliştiğini düşünün. Bu nedenle onun karakterleri kendilerini davalara ya da soyut değerlere değil, yalnızca diğer bireylere bağlayabilirler. Onun sinemasının hem güçlü yanları hem de sınırlamaları merkezi olarak bu gerçeğe dayalıdır.

Birçok – belki de çoğu – insan benimle hemfikir olacaktır, ancak benim *To Have and Have Not*'ı önceline göre üstün tutmam dayanaklıdır ve her iki filmi de her izleyiş bunu onaylar. Andrew Sarris'in *Casablanca*'yı, bu film ile Michael Curtiz'in diğer filmleri arasındaki benzerliklerin izlerini sürme olasılığına karşı çıkmadan "auteur kuramına en kesin istisna" olarak tanımlaması kabul edilebilir; ne de onun bu filmi bir "başyapıt" olarak değerlendirmesinin, insan bir ustanın varlığını hissedeceğinden, onaylanmaya gereksinimi vardır. Filmin ifade ettiği ve kışkırttığı duygular bir dereceye kadar genel ve gelenekseldir – bunlar çoğumuzun gerçekten hissedeceğimizden

çok sahip olduğumuzu düşünmekten hoşlanacağımız türden duygulardır. Eğer hem *Casablanca*'nın hem de *To Have and Have Not*'ın tanımlanışı kolayca (coğrafik bir anlamdan daha fazla olarak) "Hollywood" filmi olarak kabul edilirse, bunun Hawks'ın filminden çok Curtiz'in filminin daha yeterli bir tanımı olarak göründüğünün de eklenmesi gerekir: onun mükemmelliği, Andrew Sarris'in öne sürdüğü gibi, *her şeyden önce* yeteneklerin doğru zaman ve mekanda bir araya gelmesi açısından açıklanabilir gibi görünür ve özel, kişisel bir "ses" duygusunun büyük sanatın kesinlikle ön koşullarından biri olduğu gözden kaçırılır.

Böylesi bir yargı karşılaştırmadaki üçüncü bir film olan *Morocco*'ya başvurarak güçlendirilebilir ve çok konu dışı bir makalenin yarım bıraktığı bazı konular birbirine bağlanır; çünkü kesinlikle Hawks'ın filminde olduğu kadar von Sternberg'in filminde de böylesi kişisel "sesi" duymadan edemeyiz. Bu kez karşılaştırmaya Bacall'in oynadığı karakterin von Sternberg'in filminde Dietrich'in oynadığı karakterle ilişkili olduğunu öne süren Hawks neden olur. *Morocco*'nun senaryosunu da Jules Furthman yazmıştı ve yalnızca başroldeki kadın oyuncular arasında değil, ama onların saygın erkeklerle ilişkileri arasındaki bir bağ kesinlikle görülebilir. Her iki durumda da ilişki kendilerinin bağımsızlıklarını iddia etme ve korumaya kararlı iki insan arasındaki uzun bir boks maçı biçimini alır.

İlginç bir biçimde, auteur kuramıyla ilgili olarak iki film arasındaki temel fark bir diyalogda tam olarak saptanabilir. *Morocco*'nun başında yanaşan gemideki Dietrich'in tanıtılmasından hemen sonra, Adolphe Menjou kaptana onun hakkında sorular sorar. Kaptan ona şöyle der: "Onlara intihar yolcularımız deriz – asla geri dönmezler." Hawks'ın kadın kahramanları genellikle hiçbir yerden gelmezler ve hiçbir yere gitmezler, ama onların bu şekilde tanıştırılmalarını düşünmek imkansızdır. Bütün filmin akışını başlatan karamsar öldürücülük ifadesi Hawks'a ne kadar yabancıysa von Sternberg için o kadar esastır. Von Sternberg'in karakterleri ışık ve gölgenin karmaşık görsel örüntüleri içinde tuzağa düşerler. Hawks onların içsel özgürlüğünü ifade eden düzenli kompozisyonlar içinde hareket etme özgürlüğüne sahiptir.

Hawks'ın başarısının, sanatının zenginliğinin Hollywood tür sinemasının farklı öğelerinin karmaşık ilişkilerine bağlı olduğu hissedilir. Bu sinemanın çöküşü onun daha sonraki sinemasının zayıflamasını, *Hatari!*den itibaren giderek mekanik yinelemeye düşme eğilimini açıklamaya yardım edebilir. Kuşkusuz Hawks kendini yinelemekten asla korkmamıştır: sanatsal öz-bilinçten karakteristik bir yoksunluk nedeniyle o filmlerini insanlar bir kez görsün ve hemen unutsunlar diye yapmış gibi görünür ve bundan dolayı on

yıl sonra görünüşte farklı bir bağlamdaki aynı sahnelerin tanınması mümkün olmayacaktır. Daha da önemlisi sinemasında (diyelim Ford ve Hitchcock'a kıyasla) gelişmenin görece olmaması kesinlikle onun geçmiş ve gelecek duygusunun çok az olduğu, şimdiki-zamandaki-yaşama dair kayıtsızlık felsefesiyle ilişkilidir. Ancak (bana hâlâ onun tartışma kabul etmez başyapıtı olarak görünen ve tek bir yapıtta onun başarısının toplam özetine mümkün olduğunca yaklaşan) *Rio Bravo*'ya kadar ve onun da dahil olduğu filmlerindeki yineleme öğeleri tutarlı bir biçimde bir gelişme ve rafineleşme sürecini gösterir, efektler daha kesin ve daha karmaşık hale gelir; *Rio Bravo*'dan sonra yinelemeler genellikle kalitesizdir, daha kabadır ve efektlere tanımlarını kazandıran bağlamdan yoksundur.

Arthur Penn *The Chase*'den bahsederken, onun bir Penn filmi değil, bir Hollywood filmi olduğunu söyledi. Bu ifadenin ima ettiği sanatsal konuma sempati duyulabilir, ama sunduğu karşıtlığın evrensel bir değere sahip olmaktan çok uzak olduğunun da farkında olunmalıdır. *To Have and Have Not* zaman zaman durarak değil, yönetmenin kişiliğinin olasılıklara karşı kendisini ifade etme mücadelesi verdiğinin görülebileceği bir tür altüst olmuş yer değiştirme içinde, hem bir Hawks filmi hem de bir Hollywood filmidir, ama aynı zamanda da çözülmez bir biçimde filmdeki her yönün bir dış kaynağa ya da arkaplan etkisine doğru izleri sürülebilir, yine de yönetmenin varlığı filmin yer yerine nüfuz eder ve onları tamamen değiştirir. Tamamen Hollywood, tamamen Hawks.

■ ■ ■ BÖLÜM DÖRT
■ MİZANSEN ELEŞTİRİSİ

UZUN ÇEKİM*[1]

Brain HENDERSON

Bu yazı klasik sinema kuramının kategorilerinin ışığında Murnau, Ophuls ve Welles'in sinemalarının stilistik yanlarıyla ilgilidir. "Sinema Kuramının İki Türü"*[2] adlı yazımda klasik kuramlar içinde stilistik analizin sonuçlarını yeniden okumayı ve yeni, tamamen yeterli bir sinema kuramını formüle etme nihai hedefi doğrultusunda klasik kuramları test etme ve gerekli olduğu yerde onları düzeltmeyi öne sürdüm. Kuşkusuz tek tek yönetmenlerin sinemalarında ve bundan dolayı somut filmlerde anlamı olan, soyut kategoriler değil, kendine özgü kişisel stillerdir. Bununla birlikte kendine özgü stillerin üzerinde düşünülmesi yeni etkileyici kategorilerin tanınmasına ve analiz edilmesine götürebilir. Gerçekten de somut filmler ile kuramsal kategorilerin karşılıklı etkileşimi her iki alanı da aydınlatır, çünkü sinema kuramı ne de olsa bir meta-eleştiri ya da eleştirinin felsefesidir. Elde edilmeye çalışılan, temel sinema kategorilerin saptanması ve her eleştirinin dayalı olduğu sinema üzerine varsayımların tanımlanması aracılığıyla film eleştirisini netleştirmek ve geliştirmektir. Bu nedenle – konusunu ve varsayımlarını kendi sınırlarına kadar – takip eden iyi eleştiri sık sık ortaya sinema kuramı için sorular atar ve sinema kuramının kendisi film eleştirisinin varsayımlarının ve ilkelerinin sürekli gelişmesi ve netleştirilmesidir. Bu nedenle incelenecek yönetmenleri analizimizde biz de özel göndermeyle, klasik kuramların kapasitesini (özellikle de Bazin'in kuramını), onların işleyişini açıklamak için sorgulayacağız.

Murnau, Ophuls ve Welles ünlü birer metteur en scène*[3], yani mise-en-scène (mizansen) sanatının uygulayıcılarıdırlar. Kimse incelediğinde herkesin farklı bir anlam vereceği sinemanın bu önemli, tanım-

*[1] Henderson. Brain. (1980). "The Long Take." *A Critique of Film Theory*. New York: Dutton.

*[2] Bkz. Kitap içinde, Brain Henderson. "Sinema Kuramının İki Türü.".

*[3] Bu terim "sahneye koyan" anlamına gelir ve sinemadaki karşılığı "yönetmen"dir. (Ç.)

lanmamış terimi olan mizanseni tanımlama riskine kolayca girmez. ("What is *Mise-en-scène*?" [Mizansen Nedir?] sorusuna Astruc yanıt vermede başarısız olsa da, parlak bir makale yazmıştır.) Bu terim orijinal olarak harfi harfine sahneye koyma anlamına gelen teatral bir terimdir. Bu açıkça imge sanatıdır – kendi kendileriyle ve birbirleriyle ilişki içinde düşünülen oyuncular, setler, arkaplanlar, ışık ve kamera hareketleridir. Kuşkusuz montajın tek tek imgelerinin mizanseni vardır ve mizanseni sergilerler. Aslında genel olarak imgenin gerçek işlenişi ve ifadesi aslında – montajın ana kategorisi olan imgeler *arasındaki* ilişkilere karşıt olarak – uzun çekimin (kurgulanmamış bir filmin, tüm bir sekansı oluşturabilen ya da oluşturmayabilen tek bir çekiminin) süresini gerektirir. Düşünülenin aksine, yönetmene imgeyi başka bir imgeye geçmeden geliştirme ve değiştirme olanağını veren sadece uzun çekimdir. Bu çoğu kez *mizansen* sayesinde anlam bulan müdahale edilmemiş gelişmedir. Bu nedenle mizanseni olanaklı kılan uzun çekimdir. Uzun çekim mizansenin ön varsayımı ya da *a priori*, yani mizansenin ortaya çıkabildiği zemin ya da alandır. Mizansen uzamı için gerekli olan zamandır.

Bazin'in uzun çekim ve mizansen üzerine konumu biraz belirsizdir. Yukarıdaki kısa analiz Bazin için fazlasıyla "etkileyici" olurdu. Bazin kuşkusuz sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisiyle ilgilenir. Bu nedenle mizansenin ya da sinemanın başka bir kategorisinin bağımsız, etkili olanaklarını vurgulayan herhangi bir açıklamadan kaçınır. Bazin uzun çekimi çok farklı zeminlerde savunur ve analiz eder. Uzun çekimi *zamansal gerçekçiliği* nedeniyle tercih eder: uzun çekimin süresi olayın süresidir. Onun buradaki örneği Flaherty'dir. Uzun çekimin uzamsal içerimleri konusunda Bazin'in daha zeki olması gerekir. Burada aslında dramatik zamana ilgi duymadığını kabul ettiği Murnau ile yüzleşir. Bazin'in cevabı, Murnau'nun *mizanseninin* gerçekliğe ekleme yapmadığı ya da onu bozmadığı, "daha ziyade dramanın öğeleri haline gelen önceden varolan ilişkileri göstermek için gerçekliğin daha derin yapısını ortaya çıkarmaya çalışmasıdır." Bazin'in burada mizansenin etkisini (herhangi bir bağımsız anlamda) gerçekliğin önceden varolan yapılarıyla eşitleyerek yok etmeye çalıştığını görmek kolaydır. Bundan dolayı yönetmen mizanseni yaratmaz ya da onu ruh hallerini, temaları ya da düşünceleri ifade etmek için değil, gerçeklikte zaten varolan yapıları ortaya çıkarmak için kullanır. Diğer yönetmenler Bazin'i daha saptırıcı açıklamalara zorlarlar. Bu nedenle Wyler'daki bir sahneden şöyle bahseder: "Gerçek aksiyon mizansenin aksiyonuyla kaplanır."

Bazin'in konumunun ortaya çıkardıklarının yanında uzun çekim ve mizansenin ortaya çıkardığı birçok ilginç ve güç sorun vardır, ancak bu Murnau, Ophuls ve Welles'in stilistik incelenişinin bizi sokacağı en önemli yön değildir. (Böylesi bir inceleme – uzun çekimin de

incelemesi – ayrı bir ele alışı beklemek zorundadır.) Bu yazı başlıca vurgusunu, uzun çekimin nadiren (tek bir çekimde filme alınmış sekans olarak) saf haliyle, ama neredeyse her zaman kurgunun bir biçimiyle kombinasyon içinde ortaya çıkması gerçeğinden alır. Murnau, Ophuls ve (özellikle de) Welles'deki plan-sekanslar saptanabilir, ama her birinin sanatı için daha temel olan şey uzun çekim ve kesmeyi sekans içinde kullanmalarıdır. Bu, uzun çekimin kendi içinde bir inşa ilkesi olmadığını, *çekim tarzının* bir parçası ya da çekim yapmanın ve sekansları oluşturmanın karakteristik yolu olduğunu söylemektir. (Plan-sekansa dayalı birkaç çekim tarzı olmuştur. Günümüzde bunun başlıca örnekleri özellikle *Winter Wind*'de Jancso ve belki de Skolimowski'dir, ama ikisi de sekans-içi kesmeleri de kullanırlar.) Bir sekanstan kısa her uzun çekimin sekansı doldurmak için başka bir çekimle ya da çekimlerle ilişkili olması gerektiği açıktır. Bu nedenle bir uzun çekim tarzı zorunlu olarak bir kombinasyon içinde uzun çekimi ve kesmeyi içerir. Uzun çekim yönetmenleri ve tarzlarının birçok analizi uzun çekimin kendisine yoğunlaşır ve aşağıda sekans-içi kesme diyeceğimiz ona özgü kesme tarzını ihmal ederler. Ancak bu tür kesmeler ya da kurgulama modelleri (kurgulama stillerinden de bahsedilebilirdi) uzun çekimin kendisi kadar uzun çekim sekansı için de esastır. Dahası ilerde göreceğimiz gibi, incelenen yönetmenlerin sinemalarından teşhis ve izole edilebilecek sekans içi birkaç kurgulama türü – sekans-içi kesmenin birkaç kategorisi ya da alt-kategorisi – vardır. Nihayet, yine (Orson Welles ile ilgili olarak) göreceğimiz gibi, uzun çekim ve kurgu tekniklerinin bileşimi ya da kombinasyonu yalnızca sekans içinde değil, aynı zamanda organizasyonun daha üst bir düzeyinde, sekanslar arası ilişkide, filmin bütünü içinde de gerçekleşir.

Murnau'da mizansen ile uzun çekim arasındaki ilişki Alexandre Astruc tarafından üzerinde düzeltme yapılamayan bir formülasyon içinde ifade edilmiştir:

> (Murnau'da imge) aşırı gerilim noktasına getiren . . . belirli sayıda güç hattının buluşma yeridir, yalnızca böylece onların imhası anlaşılabilir ve desteklenebilir. Murnau'da her imge başka bir imge tarafından imha edilmeyi talep eder. Her sekans kendi sonunu ilan eder.
>
> Ve bunun – çerçevenin en masum öğelerinin arkasında gizli olan bu ölümcüllüğün; Kafka'nın cümlelerinin her birinin ardından ortaya çıkması tarzında her bir imgeyi kemiren ve bozan tedavisi olanaksız bir şeylerin yaygın varlığının – Murnau'nun sineması için anahtar olduğunu düşünüyorum.
>
> Peki bu kendisini nasıl gösterecektir? *Sekans içinde ortaya çı-*

karak. (Astruc burada açıkça "çekimi" kasteder; başka türlü paragrafın mantığı tutarsızdır.) Murnau'nun her çerçevesi bir cinayetin öyküsüdür. Kamera rollerin en basitine ve en şok edici olanına, bir suikastı önceden bilme ve haber verme rolüne sahip olacaktır. Onun görevine mizansenin bütün öğeleri tarafından yardım edilecektir. Çekim açısı, insanların çerçeve içinde yerleştirilmesi, ışıkların dağılımı – bütün bunlar tahammül edilmez bir gerilimin yok olmayla sona ereceği dramatik bir sahnenin hatlarını oluşturmaya hizmet eder. Sekansın öyküsü o ölüm vaadinin yerine getirilmesidir. *Onun zamansal ortaya çıkışı, bu birkaç saniyede kendisini oynamak zorunda olan her şeyin kesinkes ve her şeyiyle verileceği özgün bir plastik öldürücülüğün zamanında kesin gerçekleşmesinden başka bir şey değildir.*

Bu nedenle montaj bütün Almanlar söz konusu olduğunda, Murnau için pratik olarak yoktur. Her imge istikrarsız bir dengedir, daha doğrusu, kendi canlılığıyla ortaya çıkan bir istikrarın imhasıdır. Bu imha imge perdede kaldıkça gerçekleşmez. Gelişim başka bir imgeye hoşgörü gösterilemediği sürece sağlanamaz.[4]

Astruc'un analizi Bazin'in Murnau ile ilgili daha genel formülasyonuna beden ve özgüllük kazandırır. "Kurgu, gereksiz olanı yok etmenin tamamen negatif duygusu hariç, onların (Murnau, Stroheim, Flaherty) filmlerinde pratik olarak hiçbir rol oynamaz ... kurgu ne *Nosferatu*'da ne de *Sunrise*'da kesin bir rol oynar."[5] Bazin kurgunun hâlâ esasen çekimleri birbirine bağlasa da, iyice yayılmış sahneler ile mekanlar arasındaki *bağlantıları* oluşturduğu *Nosferatu*'nun o sekanslarını ihmal eder. Burada en dikkate değer olan, (evdeki) Nina'nın tinsel gücü sayesinde Jonathan'ı (uzaktaki şatosunda olan) Nosferatu'nun gücünden kurtardığı sekanstır. Murnau tehlikedeki Jonathan'dan yatakta oturan Nina'ya, daha sonra da Nina'nın aşkı Jonathan'ın Nosferatu'yu geri çekilmeye zorlayana kadar birkaç kez ileri geri kesme yapar.[6]

Burada "A" yerindeki bir olayı ve yüzlerce mil uzakta olan "B" yerinde o olaya bir reaksiyon çekimini görüyoruz. Kurguyla ifade edilen bağlantının mistik ya da tinsel bir bağlantı olması tesadüfi değildir. Bu nedenle normal olarak asla bir reaksiyon çekimi kullan-

[4] Alexandre Astruc, "Fire and Ice," İngilizce *Cahiers du Cinéma* içinde, No. 1, s. 70-71.

[5] André Bazin, "The Evolution of Film Language," *The New Wave* içinde, der. Peter Graham, s. 29-30.

[6] Byrne'nin *Nosferatu*'nun çekim analizinde 228-255 numaralı çekimler. *Films of Tyranny*, Madison, 1966.

mayan (aynı çerçevenin içindeki bir aksiyona parçalar eklemeyi ve o aksiyonu çerçeve içinde göstermeyi tercih eden) Murnau kurguyu sadece mistik ya da uzamsal olmayan ilişkileri ifade etmek için kullanır. Bu, kurgunun yalnızca bağlantının ötesine geçen etkili bir kullanımıdır. Bu aynı zamanda Griffith'in uzamsal koordinatlardan ziyade tinsel koordinatların olduğu ve ortaya çıkan çatışmaların paralel örgüleri tek bir çerçeve içinde bir araya getiren sonraki ya da zirve oluşturan sahnede değil, paralel format içinde çözüldüğü ek bir farklılığa sahip koşut kurgusu gibi bir şeydir.

Bununla birlikte Astruc-Bazin konumunun gerçeğiyle karşılaştırıldığında bu önemsiz bir istisnasıdır, çünkü Murnau etkileyici kurgu tekniklerini neredeyse diğer bütün yönetmenlerden daha az kullanır. O, Bazin tarzı idealin klasik örneği, kurguyu çekimlerini birbirine bağlamaktan başka bir amaçla kullanmayan bir uzun-çekim yönetmenidir. Ancak burada biz başka bir güçlükle karşı karşıyayız, çünkü Murnau, Bazin'in sık sık öne sürdüğü gibi bu açıdan tipik bir yönetmen değildir. Murnau'nun etkileyici kurguyu yok etmesi ya da ondan vazgeçmesi, uzun-çekim yönetmenleri arasında bile kuraldan ziyade istisnadır.

Çekimin uzunluğu konusunda konuşmadığımız bu noktada çok net olmalıyız. Astruc, Murnau'nun çekimlerinin karakteristik olarak birkaç saniye sürdüğünü belirtmede dikkatlidir (Murnau'nun filmlerine dikkatli bir bakış bunu doğrular). Hatta Astruc "uzun çekim" ya da "plan-sekans" terimlerini bile kullanmaz ve gerçekten de modern anlamda Murnau'nun çekimleri uzun çekimler gibi görünmez. Burada etkili bir kategori çekimin uzunluğu değil, ama çekimin niteliği ya da yapısı ve çekimler arasındaki ilişkilerdir. Murnau'nun sineması Astruc'un yazısında *bağıntısal* terimiyle, yani çekimlerinin – yapıları nedeniyle – diğer çekimlerle ilişki kurma tarzına dayanarak tanımlanır. Murnau'da "her şey sekansın içinde olur," yani her çekim baştan başlar ve (plastik ya da metafizik olarak) önceki çekime bağlı değildir ya da sonraki çekime bir şeyler aktarmaz. Gerçekten Mizoguchi'nin çekimleri genellikle Murnau'nunkilerden çok daha uzundur ve bu çekimler Murnau'nun çekimlerinin yapmadığı tarzda birbirine bağlı ve birbirleriyle ilişkilidir. Mizoguchi, Murnau'dan daha uzun çekimler kullanır ve Murnau'nun yapmadığı biçimde etkileyici kurguyu gerçekleştirir. Bu nedenle buradaki söz konusu nokta (belirli biçimlerde ilişkilendirilmesi için çekilen ve anlaşılan) çekimleri düzenlemenin ve aralarında bağlantı kurmanın farklı yollarıyla ilişkilidir ve bunlar çekimin uzunluğuna bağlı değildir ya da çekimin uzunluğuyla basitçe veya çok titiz bir şekilde ilişkili değildir.

Murnau'nun saf ve görkemli durumunun dışında, başlı başına sorunlar vardır. Daha önce belirtildiği gibi, birçok ya da çoğu uzun çekim yönetmeni etkileyici bir kurgu kullanır. Ophuls ve Mizoguchi bunu

düzenli olarak, Welles ise sık sık yapar. Bu karma alan, kısmen her yönetmen uzun çekimi ve kesmeyi farklı bir biçimde birleştirdiği ve kısmen de sinema kuramı bu karşılıklı etkileşim alanını büyük ölçüde ihmal ettiği için, sorunları gösterir. Hem Eisensteinci montaj kuramı hem de Bazinci uzun-çekim kuramı yalnızca bu stilistik alanı ihmal etmez, onun varlığını da inkar eder ve her ikisi de kendisinin var kalması için gerekli olarak gördüğü zihniyeti tercih eder. Bu nedenle Bazin sadece çekimleri birbirine bağlayan kurgu ile etkili montaj tekniklerini birbirinden ayırır; o, uzun çekim sekansları ya da üsluplar içinde etkili kurgu tekniklerini kabul etmeyecek ya da onlardan bahsetmeyecektir. Montaj kuramı ise tersine montaj sekansı dışında herhangi bir etkileyici ya da anlamlı kurgunun (ya da kurgulama tarzının) varlığını kabul etmeyecektir. Uzun çekim ve kurgu tekniklerinin stilistik kombinasyonları tam olarak iki ekolün arasına düşer, çünkü onlar her birinin gözde tarzının öğelerini birleştirirler, ancak onlara her birinin dışına düşmüş gibi davranılır, çünkü her biri onları kabul etmemeyi tercih eder. Bu, klasik sinema kuramlarındaki ciddi ihmalin, onlardan yoksun filmsel ifadenin bütün bir kategorisinin başlıca örneğidir. Bu sınırlama önem açısından kurgunun uzun çekim sekansı üzerinde sahip olduğu anlamlı etki tarafından harmanlanır.

Tartışıyor olduğumuz sinemasal ifade kategorisine, uzun çekimler arasındaki can alıcı kesmeye seçici kesme ya da sekans-içi kesme ve hatta mizansen kurgusu denebilir. Bunun montajdan dikkatle ayrılması gerekir. Montaj bütün film parçalarından iki ya da daha fazla çekimin (genellikle ikiden çok daha fazla) parçasının belirli bir format içindeki ilişkilendirilmesi ya da bağlanmasıdır. Montaj yalnızca bir parçanın sonu ile diğer parçanın başını değil, bütün parçayı işler ve düzerler. Sekans-içi kesme birleştirdiği parçaların bütünü arasında ilişki kurmaz, onları düzenlemez ya da onlara hükmetmez; bu kesmenin çekimleri birleştirmenin başı ve sonuyla, birleştikleri yerde yalnızca sınırlı bir ilişkisi vardır.

Eisenstein montajı ritim açısından tanımlar. Bunun bütün parçaların, belirli tarzlarda düzenlenmiş birçok çekimin ritmi olduğu açıktır. İki çekimin bir montaj ritminden bahsedilemez. Uzun-çekim sekansında, ritim çekimlerin (çok sayıda olduğu yerde bile) uzunluğuyla değil, daha çok devinimle – ya da yokluğuyla – kamerayla ya da her ikisiyle elde edilir. Bu bağlamda sekans-içi kesme sekansın ritmini bozma ve daha sonra da sekansı yeni bir temelde yeniden birleştirme işlevi görür. Bu, sekansın ritminde oyuncuların ve kameranın konumundan/deviniminden ortaya çıkan bir sıçrama ya da atlamadır. Bunun kendisi, montaj sekansında olduğu gibi ritmik bir öğe değildir, ama sekansın ritmik öğelerini, yani oyuncunun yerleştirilmesini, kameranın konumunu ve mizanseni *etkiler*.

Son olarak sekans-içi kesmeyi incelememiz yalnızca iki sinemasal kategorinin (mizansen ve montaj) tesadüfi karşılıklı etkileşimiyle ilgili değildir. Onların etkileşiminin her birini ve her birinin de diğerin tanımladığı önemli anlamlar vardır. Bu nedenle sekans-içi kesmenin tuhaf niteliği, onun tekrar sahneye (ve mizansen üzerine) *yansıması* ve onu tanımlaması ya da geriye dönük olarak onu nitelemesidir. Uzun bir çekimi sona erdiren kesme – nerede olduğu kadar nasıl sona erdirdiği de – çekimin yapısını belirler ya da etkiler. Tersinden bakınca, mizansen belirli bir yerde belirli bir türde kesmeyi talep eder. Bu iki kategori sıkı bir biçimde birbirine bağlıdır. Eğer biri hakkında konuşmaya başlanırsa, konuşma diğerinin hakkında konuşmayla biter ya da tam tersi geçerlidir. Kesme çekimin sınırı ya da limitidir ve bu sınır çekimin yapısının içine girer ve onu belirler. Hegel şöyle söyler:

> Bir şey yalnızca kendi sınırı içinde ve o nedenle odur. Bundan dolayı sınırı, o anda ve orada olan varlığa yalnızca dışsal bir şey olarak göremeyiz. Daha ziyade böylesi bir varlığın bütününe baştan sona nüfuz eder.[7]

Bütün bir uzun-çekim ya da sekans-içi kesme kategorisi kameranın senaryo ve diyalogla ilişkisiyle ilgilenir. Bir yönetmen sık sık, hatta her cümlede kesme yapabilir ve eğer yaparsa, o zaman sonuç, her ne kadar onun ritmi diyaloğun ritmine bağlı olsa ve kendisi bağımsız bir ritim olmasa da, bir tür montajdır. Öteki diğer aşırı uçta, yönetmen, Mizoguchi'nin sık sık yaptığı gibi, uzun bir diyalog sekansında yalnızca bir ya da iki kesme yapabilir. Eğer bu ikincisini yaparsa, o zaman onun kesmesi sahnenin dramatik ilerleyişiyle ilişki içine dikkatli bir biçimde yerleştirilmeli ve aracılık edilmelidir, tam da söz konusu sahnedeki ilişkilerin niteliksel bir değişime – yeni ya da değiştirilmiş mizansende yansıyan bir değişime – açılacağı sırada ortaya çıkmalıdır. Bu tür kesmeler mizansen sanatının ve yönetmenin özel uzun çekim tarzının ayrılmaz parçasıdır.

Max Ophuls en çok dikkatle gözden geçiren zarif kaydırmalı çekimleri ve vinç çekimleriyle tanınır, ama o aynı zamanda özellikle diyalog konusunda etkileyici ve önemli tarzlarda kesmeyi kullandı. Diyalog ifadesi muhtemelen şöyle okunmalıdır: *en azından onun Amerika filmlerinde*. Ophuls'un Amerika filmlerindeki kamera çalışması davranıştan çok diyalogla ilişkilidir ve ona odaklanır; oysa onun Avrupa filmleri tutum, davranış ve harekete odaklanır. *Caught*'da (*Tuzak*, 1949) kamerasını aksiyonla bütünleştirmek için çok değişik bir mizanseni ve kurguyu kullanır ve kamerasını senaryo, yani diyalog bölümleri ve diyaloğun ilerleyişi yoluyla aksiyonun içine sokmak için bazen her cümlede kesme yapar. Gerçekten de *Caught* kame-

[7] *The Logic of Hegel*. Londra, 1965, s. 173.

ranın diyaloğu ve senaryodaki aksiyonu yansıtma ve onun üzerine yorum yapma yolları nedeniyle bir ders aracı olarak kullanılabilirdi. Ophuls farklı biçimlerde kamera ile diyalog ve aksiyon arasında ilişki kurar. Bazen o önemli bir diyaloğu vurgulamak için ya genel bir çekim içinde ya da orta-plan çekimlerin mübadelesi içinde ek bir yakın-çekim kullanacaktır. Barbara Bel Geddes'in Robert Ryan ile orta-çekimdeki (ya da orta-yakın çekimde) ikili düzenlemeden oluşan çekimde ata binişinde olan budur. Ryan ona kendi hakkında ne bildiğini söylemesi için baskı yapar; yeniden "başka ne var?" diye sorduğunda, Geddes'in "haklısın," yanıtını verirken çok yakın-plan çekimi vardır. Sonra yeniden baştaki düzenlemeye dönülür.

Bazen Ophuls sessiz bir tepki için ek yakın-çekim kullanır, yani sanki bir diyalog varmış gibi kesme yapar, ama yalnızca bir bakış vardır. Bu, doktorun önceki özdeş bir çekiminin bir diyalog için kullanılmasından sonra, psikiyatrist sahnesinde kullanılır. Gösterim odasındaki kavgadan sonra Bel Geddes ve Ryan arasındaki konuşma sırasında da bu yapılır. Ophuls diyalogların söylenişi sırasında klasik Amerikan almaşık-kurgusuna bazı şeytanca şeyler de yapar. Gösterim odası sahnesinde, Ryan misafirlerden biriyle birlikte güldüğü için Bel Geddes'e karşı çıkarken, Ophuls büyük oda boyunca sağ arkaplanda küçücük Bel Geddes/sol önplanda çok büyük Ryan'dan sağ arkaplanda küçücük Ryan/sol arkaplanda çok büyük Bel Geddes'e kesme yapar. Simetriyi tamamlamak için her biri önplandayken sağa, arkaplandayken sola bakar. Bu ne daha önce ne de daha sonra yapılmış bir açı-karşı-açı çekimidir. Ophuls burada sanki bir tenis maçındaymış gibi her şifreli, dramatik cümlede kesme yapar.

Bel Geddes ayrıldığında iki doktor arasındaki sahnede başka bir değişken kullanılır. Kapı girişinde durup konuşurlarken kamera onların arasında yavaşça kayar ve Bel Geddes'in oturduğu boş sandalyenin üzerinde dolaşır. Daha sonra konuşma sırasında Ophuls kamera hareketi tarafından oluşturulan iki zıt konum arasında almaşık-kurguya başvurur. Bu konumlardan Ophuls (onlar arasındaki çok önemli diyaloglar için) her birinin art arda daha yakın çekimlerinin iki aşamasına yönelir, daha sonra ilk konumlarına ve en sonunda da baştaki kayma hattına döner. Bu, kamera hareketi (uzun çekim) ve kurgu öğelerinin oldukça ilginç bir birleşimidir.

Bunlar konuşanlar ve söyledikleriyle ilişki içindeki kesmeler ve kurgu modelleridir. Aynı zamanda da ya diyalogla ilişkili ya da değil, bütün mizansenin kapsamlı değişimlerini gerektiren kesmelerdir. Bu türden kesmenin bir örneği James Mason'ın Bel Geddes'i bulmak için Ryan'ın malikanesine geldiği sahnede vardır. Bel Geddes ve Mason dışarıda buluşmak için anlaşırlar. Ophuls, garajın yanından yürüyerek geçen Mason'ın bir görünümüne kesme yapar. Bel Ged-

des sağ arkaplanda içerdedir. Kamera, kadına doğru yürüdüğü sırada Mason'ı takip eder ve daha sonra da onlar konuşurlarken onları ikili çekimde tutar. Kadın arabaya yönelir ve farklı bir açıdan ikisine kesme yapılır. Sonunda Bel Geddes kendi durumunu açıklığa kavuşturur: "Hamileyim." Bu sözün hemen ardından Ophuls bir çekim önce profilden görünen bir merdivendeki Geddes'in bir çekimine kesme yapar. Bu onun hapsedilmişliğinin biraz belirsiz, ama aniden oluşu ve gücü nedeniyle de etkili bir simgesidir. Çekimde diyalog yoktur ve sadece birkaç saniye sürer. Bu kesme sahnenin dramatik gelişimindeki önemli bir aşamada mizansenin öğelerini değiştirme amacına hizmet eder. Bu kesme, Bel Geddes'in açıklamasının birden onların yaşamını ve ilişkilerini yeniden düzenlemesi gibi, aniden mizanseni yeniden düzenler. (Bu sekansın daha sonraki sahneleri Ryan'ı kameraya sırtını dönmüş önplanda kocaman gösterir ve kelimenin tam anlamıyla aynı düzlemde orta planda duran Mason ve Bel Geddes'i ayırır. Bir sonraki sahnede Ophuls iki erkek arasında gidip geldiği sırada kaydırma çekimiyle Bel Geddes'i izler.)

Bazı durumlarda bir yönetmen çok önemli bir sözün hemen öncesinde, bazı durumlarda da hemen sonrasında kesme yapar. Her iki kesme tipinin de olanaklarını ve içerimlerini düşünmek ilginçtir. Diyaloğun hemen ardından yapılan kesmede değişen mizansen diyaloğun sonuçlarını, ilgilendiği yeni ilişkiler dizisini gösterir. Bu durumda ifadenin kendisi ilişkilerin eski bağlamına ya da düzenine aittir ve yeni bir niteliksel düzenlemeye yol açar ve bu düzenlemeyi gerekli kılar. Diyaloğun ifade edilmesinden hemen önce kesme yapma durumunda yeni durumun, yeni mizansenin ve diyaloğun izleyicinin bilincinde yankılanmasına izin verilir. Ancak söylenen diyaloğun öncesindeki durumun değişmesi karakterin davranışını, karakter harekete geçmeden önce konuşma kararını kesin bir biçimde belirtmedikçe, önceden haber verebilir, hatta belirleyebilir. Ama her ne kadar belki de mantıksal olarak daha uygun olsa da, diyaloğun ardından yapılan kesmenin can alıcı bir noktada izleyicinin algılamasını bulanıklaştırabilmesi ve kafa karışıklığına neden olabilmesi mümkündür. İlişkilerdeki önemli bir değişimin şoku ve altüst ediciliği *Caught*'taki merdiven kesmesinde olduğu gibi etkili bir biçimde ifade edilebilir.

(Kuramsal inceleme açısından Mizoguchi bundan sonrasını düşünmek açısından uygun yönetmen olurdu. Onun filmleri sekans içindeki uzun çekim oranının ve henüz tartışmadığımız birkaç önemli sekans-içi kesme türü de dahil birçok değişkenini gösterir. Bunlar dramatik bir tersine dönüş tarzını içerirler. Bu tersine dönüş tarzında mizansenin bütün öğeleri değişir, uzun çekim sekansını iki ya da üç [veya daha fazla] parçaya böler, uzun çekimleri bir süreklilikle ya da tersine dönmüş veya değiştirilmiş bir tarzdan ziyade anlatı tarzıyla

ilişkilendirir. Mizoguchi'nin bu perspektiften incelenmesi başka bir yazıyı beklemek zorundadır.)

Bazin'in montaja başlıca itirazlarından biri, montajın bir olayı izleyici adına parçalara ayırması ve analiz etmesidir. Bazin 1930'lar Amerikan sinemasını, olayı doğal ve mantıksal olarak çekimlere, yani olayın kendisinin mantığına uygun olarak bölmesi zemininde bu suçlamanın dışında tutar. Ancak Bazin alan-derinlikli düzenleme ve plan-sekansı 1930'lar tarzındaki ilerlemeler olarak görür, çünkü onlar olayı kendi zaman ve mekan boyutları içinde korurlar. Bazin saf plan-sekans dışındaki uzun çekim tarzlarının da olayı parçalara ayırdığını ya da analiz ettiğini ve onların bunu zorunlu olarak yaptıklarını göz önünde bulundurmaz ya da kabul etmez. Ophuls ve Mizoguchi'nin bunu sekans içine tek bir kesmenin dahi dahil edilmesine karar verdiklerinde ve bu nedenle onun nereye konacağını, yani sahneyi/olayı nasıl böleceklerine karar vermek zorunda olduklarında yaptıkları açıktır. Bu nedenle soru, Bazin'in yaptığı gibi, olayı bölmek ya da bölmemek değil, ama bunun stil ya da sisteme uygun olarak nasıl yapılacağıdır. Montaj ve uzun çekim tarzları arasındaki yaklaşım farklılıkları öylesine büyüktür ki, olayın parçalara ayrılması gerçeği, Bazin'in uzun çekimi montaja tercih etmesi gibi, ikisinden birini reddetmeyi gerektirmez.

Buraya kadar sekans düzeyinde kaldık. Orson Welles'e geldiğimizde başka bir sorunla, parlak bir montaj yönetmeni de olan uzun-çekim yönetmeninin tek bir film içinde her iki türde de sekansları kullanması sorunuyla karşılaşırız.

Bir uzun-çekim yönetmeni olarak Orson Welles'i savunurken Bazin, Welles'in *Yurttaş Kane*'de kurgu tekniklerini de, üstelik zekice kullandığını inkar edemez. Bazin'in bu soruna yanıtı zekicedir:

> Welles dışavurumcu kurgu tekniklerini kullanmaktan kaçınmaz. Aslında onların alan-derinlikli düzenlemenin olduğu plan-sekanslar arasındaki kullanımı onlara yeni bir anlam kazandırır. Kurgu bir zamanlar sinemanın tek malzemesi, senaryonun dokusuydu. *Yurttaş Kane*'de bir dizi bindirme tek bir çekimde geçen bir sahnenin devamlılığına karşıtlık içindedir; bu, anlatının farklı, açıkça soyut bir kaydıdır. Hızlandırılmış kurgu zaman ve mekanı çarpıtmak için kullanıldı; Welles'in kurgusu ise bizi aldatmaya çalışmak bir yana aksine Fransızca'daki *imperfect tense*'in (süre giden olayları tanımlamada kullanılan sözcüklerin zamanı – şimdiki zaman) ya da İngilizce'deki yinelemenin (frequentative) eşiti olan bir zamansal devamlılığı sunar. Bu nedenle sesli sinemanın on yıldır başvurmadığı "hızlı kurgu," "atraksiyonlar kurgusu"

ve bindirmeler kurgusuz sinemanın zamansal gerçekçiliğiyle bağıntı içinde olası bir kullanıma kavuşur.[8]

Bazin'in tanımlaması-analizi haber filmi sekansına ve belki de kahvaltı masası montajına, her ne kadar ikinci sekans kendisinin dışında filmin herhangi bir bölümünün zamansal özeti değilse de, açık bir biçimde uyar; gösterdiği süreci *oluşturur*, süresi nedeniyle senaryonun dokusudur. Belki de diğer sekanslar için daha iyi Bazin-karşıtı argümanlar oluşturulabilirdi. Ancak buradaki önemli nokta Bazin'in açıklamasının yalnızca *Yurttaş Kane*'in uzamsal durumuyla ilgili olmasıdır. *The Lady from Shanghai*, *Falstaff*, *The Immortal Story* ve diğer Welles filmlerindeki etkileyici kurgunun "zamansal özet" ile bir ilişkisi yoktur (montajın tamamen bu olması hariç) ve çok sık olarak senaryonun dokusunu oluşturur.

Falstaff bize özellikle zengin ve ilginç bir sorunlar kompleksini, sekans-içi kesme sorununun (bunlardan filmde olsa da) ötesine geçen, hem montajı hem de (plan-sekans da dahil) uzun-çekim sekanslarını içeren filmin bütün yapısı sorununu sunar. Burada stillerin birleştirilmesi ve dengelenmesi daha üst bir organizasyon düzeyinde gerçekleşir. Belki de bu tip yapılar az ya da çok türdeş uzun çekim tarzlarına göre çok daha büyük görsel ve dramatik (ve *görsel olarak dramatik*) çeşitliliği ve farklılığı oluşturur. Gerçekten de, *Falstaff* sekans oluşturmanın ve zenginlik ve çeşitliliğin ve sekans-stili tercihlerini hayal etmenin modeli olarak işlev görebilirdi. Sekanslarının biçimsel farklılığı nedeniyle filmin yapısı filmsel ifadenin ilave bir kategorisini – sekanslar-arası kesme kategorisini – ortaya çıkarır. Ses kurgusu teknikleriyle gücü artırılan bu kesmeler – gürültülü tavernadan (ışık üzerindeki karanlık) kapının çarptığı sıkıcı odaların olduğu kasvetli şatoya (karanlık üzerindeki ışık) kesmede olduğu gibi – bir anındalık ve yüksek dramatik kontrastta olduğu kadar ruh hali, tempo ve tarzının bunaltıcı değişimlerini sağlar. (Bunlar en azından ve en dar tanımıyla hayli yüklü sahne ve klasik dramanın sahne değişimleri açısından zekice görsel-işitsel muadillerdir. Dahası bunlar bir anda ve sık sık sinemasal ifade öğelerinin – aydınlık-karanlık, açı, doku, mizansen, ses – değişmesiyle elde edilirler.)

"Welles' *Chimes at Midnight*" (*Film Quarterly*, Sonbahar 1970) adlı başka açılardan yararlı olan yazısında Joseph McBride filmin görsel-işitsel inşasını ihmal eder ve Welles'in "kendi araçlarının sınırlarını parçalaması" ve oyuncularını *Yurttaş Kane*'in "aldatıcılığına" (kendini açıklıyormuş gibi kullanılan bir terim) zıtlık içinde kameranın hizmetine vermesinden söz ederek bu ihmali haklılaştırır. Bu saçmadır ve ciddi bir biçimde savaş sekansından başka bir şeyi belirtmeyen eleştirmenler tarafından daha iyi hale getirilemez.

[8] "The Evolution of Film Language," der. Graham, s. 46.

Falstaff görsel-işitsel bir başyapıt, 1960'ların en iyi filmlerinden biri olduğu kadar en büyük stilistik başarılardan biridir de. Bu filmde sinemasal ifadenin her kategorisi kullanılır ve Welles'in hümanizminin ağırlığını taşıması için esnekleştirilir. Hırsızlık sahnesinde dış mekanda yapılan hızlı kaydırma çekimleri vardır ve bunlar keyifli uzun çekimlerdir; taverna sahnesinde de hızlı iç mekan kaydırma çekimleri vardır, dans ve açık saçıklığın dönme hareketlerini yakalarlar. Ayrıca filmin kısmen sert İspanyol manzarasının sağladığı önemli bir dokusal ve tonal birliği vardır ve Welles uygun bir biçimde sert taverna ortamını, sıkı dokunmuş tahta döşemeleri, balkonları, kolonları ve duvarları (açı ve oyuncu yerleştirmeyle birlikte) en etkili şekilde kullanır.

Filmin açıları ve özellikle de filmin başından sonuna açıların *modellenişi* de aşırı derecede önemlidir. Açıların filmin dramatik gelişimine yakından bağlı olan karmaşık bir tasnifi söz konusudur. Alt-açı krala yakışan bir açıdır ve bu nedenle doğru ya da yanlış, varsayıma ya da mantığa dayalı, parodi ya da içten olsun kraliyetle ilgili bir film için çok önemlidir. Saygınlığı içindeki Kral için kasvetli alt açılar; gelecekte tacı giymeye istekli Hotspur için daha az aşırı, daha kesin olmayan alt-açılar; Hal, Poins ve Falstaff için (Hal ve Jack kağıt oynadıkları sırada hariç) demokratik, doğrudan açılar vardır. Daha sonra açılar parodi ruhuna uygun olarak imkansız düzeyde aşırı hale gelirler. (Sonuncusunda ve diğer birkaç sahnede üstten-karşı açı, yani kralın bakış açısı kullanılır, ama bunlar alt-açılara göre genellikle daha azdırlar.) Kuşkusuz bir de Hal ve Falstaff'ın finaldeki eşit derece aşırı ama tamamen ciddi olmayan açı çekimleri vardır.

Bu plastik kategorilerin üst üste binmesi filmin zamansal birimleridir: önemli montajlar ve uzun çekimler. En parlak montaj sekansı Hotspur'un Kate'ten ayrılmasıdır. Harry Percy bir mektup okur, Kate ile sözlü olarak düello eder ve aynı zamanda da zırhını giyme konusunda telaş yaşar. Kendisini fiziksel ve psikolojik olarak savaşa hazırlar ve Welles gürültüyle savaş çağrısı yapan trompetçilerin sıralarına doğru tekrar tekrar kesmelere başvurarak ve giderek artan bir hızla sahnenin savaş ruhunu zarif bir biçimde ifade eder. Bu üslupla karmaşık bir görsel ve işitsel montaj yaratılır, hareket halindeki Harry Percy'nin görüntüleri ile (her kısa çekimde sola ya da sağa doğru) hareket halindeki trompetçilerin görüntüleri ve Harry'nin ses tonunun giderek artması ile trompetlerin heyecan verici sesleri birbirini izler, görüntüler seslere destek olur, sesler görüntüleri güçlendirir. Bu nedenle bu sekans hayli erotik olan ve yükselen bir heyecana sahiptir ve filmin Harry'de erosun yaşamdan savaşa doğru yöneldiği yananlamına yaşam verir.

Aynı zamanda savaş sekansı başlangıçta ağırlıklı olarak çevredeki alanın her yönünden, her biri sert, yüce amaçlı saldırıyla sonuçlanan, merkezde çamur ve karmaşanın birbirinden ayırt edilemez hale geldiği savaşın *içine doğru* kaydırma çekimlerinin bir montajıdır; merkez her şey haline gelirken, çekimler giderek daha statikleşir ve birbirinin yerine konabilir hale gelir, sanki kameranın nereye baktığı önemli değilmiş gibidir; her şey aynıdır.

Harry Percy sahnesinde görüntü ve ses metinlerinin ritminin içine yazılı metnin dili girer ve bunun tersi de geçerlidir. Bu Falstaff, Hal ve Poins'in olduğu başlardaki bir uzun-çekim sekansında ortaya çıkar. Bu sekansta şakalaştıkları sırada üçü de birbirlerinin etrafında zarif bir biçimde dolaşırlar ve diyaloglarına güzel ve kesin bir kontrpuan oluştururlar. Karakterlerini akıcı bir kamera hareketiyle Welles ustaca üçlü çekimlere ve bir karakterin çerçeveden çıktığı ve diğer ikisinin uzakta durduğu ikili çekimlerin farklı kombinasyonlarına, daha sonra da üçünün tek bir çekim içinde yeniden bir araya geldiği düzenlemelere yönelir.

Daha sonra filmde dört ya da beş sahneye bölünebilecek aşırı derecede uzun bir çekim yapılır ve bu çekim bir sekans oluşturma tarzı olarak uzun-çekim formatı için olanakları gösterir. Bu sahne (*IV. Henry*, II. Bölüm, V. Perde, III. Sahne) Falstaff'ın IV. Henry'nin öldüğünü duyduğu ve yeni kralı selamlamak için koştuğu ve böylece kaderiyle karşılaştığı sahnedir. Bu çekimin ilk sahnesinde Shallow ve Silence önplanda şarkı söyleyip dans ederlerken Falstaff orta planda bir o yana bir bu yana yürür; Shallow ve Silence sağdan çıkarken, Falstaff çerçevenin gerisine doğru yürür, burada oturur ve uşağıyla bir süre konuşur. Pistol hoş bir tarzda çerçeveye girer, arkasında Shallow ve diğerleri vardır ve Falstaff öne doğru gelir – bütün karakterler artık bir/aynı düzlemdedir. Pistol haberleri duyurur, Falstaff çerçevenin iyice önüne gelir (kamera onu tilt hareketiyle görüntüler), konuşmasını yapar, daha sonra çıkar, diğerleri de onu izler. Bu sahnelerin her biri önceki sahneninkinden farklı olan bir ruh halini gerçekleştirir – ilk dansın neşeli melankolisi; Falstaff'ın çerçeve içindeki küçüklüğünün öne çıkardığı kederi ve yalnızlığı; Pistol'ün girişiyle canlılığın ani yükselişi; onun haberlerini karşılayan gerçek neşe; Falstaff'ın kendisi için olan haberlerin içerimlerini düşünürkenki daha ciddi beklentileri: soyluluğu ve bu yüce amacın ağırlığı altında yalpalarkenki gafleti. Bu hayli ilginç bir uzun çekim kullanımıdır ve teatral bir tarz denebilir. Sonundaki tilt hareketine kadar sabit kamera nedeniyle, bir aksiyonlar ve hareketler dizisinin olduğu ve hassas ve kesin duygular dizisinin gerçekleştiği neredeyse bir çerçeve sahne (proscenium stage) olarak işlev görür.

FİLM NOIR'daki BAZI GÖRSEL MOTİFLER*[1]

J. A. PLACE ve L. S. PETERSON

> Sabahın erken saatlerinde ani bir sağanakla ıslanmış karanlık bir cadde. Karanlıkta haleleri oluşturan lambalar. Caddeden gelen bir neon ışığının aralıklarla parlamasının aydınlattığı odada yürüyen bir adam öldürmeyi ya da öldürülmeyi bekliyor ... gölge üstüne gölge ... parıldayan loş ana ışıktaki her vuruş ... bu nedenle pencere ya da arabanın ön camı boyunca sır gibi sürekli parlayan yağmur, donuk bir haleyle parlayan kürkler, genellikle bedenin ya da ruhun hapsedilmişliğini simgeleyen o gölgelerin çizgilerle donattığı yüzler.
>
> Joel Greenberg ve Charles Higham
> Hollywood in The Forties

Film noir'ı tanımlamaya çalışan neredeyse her girişim, bu olguyu içeren çok farklı filmleri birleştiren tutarlı bir stil olduğunda hemfikir olmuştur. Gerçekten de hiçbir yeterli politik ya da sosyolojik açıklama – "savaş sonrası hayal kırıklığı," "atom bombası korkusu," "modern yabancılaşma" – *Double Indemnity*, *Laura*, *In a Lonely Place*, *The Big Combo* ve *Kiss Me Deadly* gibi farklı ama gerçek *film noir* örneklerini tatmin edici bir tarzda bir araya getiremez. Tipik *film noir* özellikleri olan klostrofobi, paranoya, umutsuzluk ve nihilizm, filmlerin kısa ve özlü ifadeleri, eksiltili diyalogları ya da kafa karıştırıcı, çoğu kez çözümsüz olay örgüleriyle değil, ama onların dikkat çekici stilleriyle ifade edilen bir dünya görüşünü oluşturur.

Ancak stili nasıl tartışabiliriz? Önümüzde filmler olmadan *noir* görsel stilinin öğelerini saptamak ve onların nasıl işlediğini incelemek zordur. Dahası film eleştirmenleri ve sinema öğrencileri çekimlerden ve görüntülerden bahsetmeyi sevdikleri halde, biz çoğu kez bu görsel ideaları iletme dilinden yoksunuzdur. Bu yazı, böylesi eleştirel bir dili gerçekleştirme umuduyla, elli yıldan bu yana Hollywood yönetmenleri ve kameramanları tarafından yaygın olarak kullanılan teknik terminolojiyi eleştirel bir bağlam içinde kullanma girişimidir. Bu yazı tam ve eksiksiz olmayı amaçlamıyor. Bu sadece *film noir*'ın görsel stilinin bazı motiflerinin, bunların neden kullanıldıklarının,

*[1] Place, J. A., and L. S. Peterson. (1996). "Some Visual Motifs in Film Noir." *Film Noir Reader*. içinde (ed.). A. Silver and J. Ursini, 65–76. New York: Limelight Editions.

nasıl işlediklerinin ve onları nasıl adlandırabileceğimizin – filmlerden alınan büyütülmüş çerçevelerle – tartışılmasıdır.

"NOIR" GÖRÜNTÜ STİLİ: GELENEKSEL KARŞITI IŞIK VE KAMERA

Bir karakteri basit, temel bir ışık düzeniyle görüntülemek için, görüntü yönetmenlerinin "ana ışık," "dolgu ışık" ve "arka ışık" dedikleri üç farklı ışık türü gerekir. Ana ışık başlıca aydınlatma kaynağıdır ve genellikle yukardan ve kameranın bir yanından karakterin üzerine yönlendirilir. Ana ışık keskin bir şekilde belirlenen gölgeler oluşturan sert, doğrudan bir ışıktır. Kameranın yakınına yerleştirilen dolgu ışık, ana ışığın yarattığı gölgeleri tamamlayan yumuşak, yayınmış*2 ya da dolaylı bir ışıktır. Son olarak arka ışık arkadan oyuncunun üzerinde parlayan bir doğrudan ışıktır. Bu ışık ilginç bol ışıklı alanlar sağlar ve oyuncuyu arkaplandan ayırarak ona biçim verme etkisine sahiptir.

1940'ların başında gelişen baskın aydınlatma tekniği ana ışığın dolgu ışığa oranının küçük olduğu "güçlü ışıklandırmadır." Bu nedenle dolgu ışığın yoğunluğu ana ışığın yarattığı sert gölgeleri yumuşatmaya yetecek kadar büyüktür. Gerçekliğin izlenimi olarak düşünüleni veren budur. Oyuncunun yüzü çekici bir şekilde düzenlenir. Abartılı ya da doğal olmayan karanlık alanlar yoktur. *Noir* aydınlatması "loş ışıklandırmadır." Ana ışığın dolgu ışığa oranı büyüktür ve yüksek kontrast ile zengin, koyu gölgeler yaratılır. Çerçevenin bütün alanlarını güzel bir biçimde göstermeye çalışan güçlü ışıklandırmanın aydınlatmasından farklı olarak, loş ışıklı *noir* stili aydınlık ve karanlık karşıtlığı oluşturur, yüzleri, odaları, kent manzaralarını –motivasyon ve gerçek karakterle birlikte– gizemli ve bilinmeyenin yananlamlarını aktaran gölge ve karanlık içinde gizler.

Loş ışıklandırmalı *noir* stilinin bu sert aydınlatması, en avantajlı konumuyla göstermek için yakın-çekimleri (ana ışığın üzerine ya cam filtre ya da başka bir yayınma veya kameranın objektifinin üzerine cam yayınım ya da ışık örtüsü yerleştirilerek) geleneksel olarak yayınan kadın başrol oyuncularının görüntülenmesinde bile kullanıldı. Bu yayınma tekniklerinin yarattığı yumuşaklık ve incinebilirlik duygusundan çok uzak olan *noir* kadın kahramanları daha baştan çıkarıcı ama daha az ulaşılabilir, aynı zamanda da cezp edici ve nüfuz

*2 Diffused light: Yayınmış ışık, Hava moleküllerine, toz parçacıklarına, pürüzlü yüzeylere çarparak gelişigüzel dağılmış ışık. Işığın bu biçimde dağılmasına "yayınmış yansıma" (diffuse reflection) denir. Bu etkiyi elde etmek için ışık kaynağının önüne yayındırıcı (diffuser) konur. (Tanses Gülsoy, *Reklam Terimleri ve Kavramları Sözlüğü*, İstanbul, Adam Yayınları, 1999.) (Ç.)

edilemez görünen sert, heybetli bir yüz güzelliği yaratan doğrudan, yayınmamış ışığın sert, romantik olmayan yakın-çekimleriyle çekildiler.

Işıkların yaygın ve en geleneksel yerleştirilişi o zaman da şimdi de ana ışığın yükseğe ve oyuncunun önündeki bir yana 45 derecelik açıyla yerleştirildiği, dolgu ışığın ise alçakta ve kameraya yakın olduğu "dörtte üç aydınlatmadır." Böylece ortaya çıkan çekici, dengeli uyumlu yüz *noir*'ın tipik paranoya, hezeyan ve tehdit hallerini tanımlamasına karşıt olduğundan, *noir*'ın görüntü yönetmenleri aydınlık ve karanlığın en çarpıcı ve alışılmamış düzenlerini oluşturmak için ana, dolgu ve arka ışığı her makul çeşitleme içine yerleştirdiler. Dolgu ışığın ortadan kaldırılması tamamen siyah alanları ortaya çıkarır. Çoğu kez uğursuz ya da çılgın yüzlere alışılmamış güçlü aydınlatmalar uygulanır. Ana ışık aktörün arkasına ve bir yanma yerleştirilebilir ve o zaman buna "yandan aydınlatma" denir ya da doğal olmayan gölgeler ve garip yüz ifadeleri yaratmak için karakterlerin alt ya da üst taraflarına yerleştirilebilir. Oyuncular bir sahneyi tümüyle gölgede oynayabilir ya da aydınlık bir arkaplanın önünde siluet halinde olabilirler.

En önemlisi *film noir* sinematografisini tanımlayan aydınlık ve karanlık alanların sürekli karşıtlığıdır. Küçük ışık alanları kendilerini her yandan tehdit eden karanlık tarafından tamamen boğulmanın eşiğinde görünürler. Bu nedenle yüzler loş ışıkla çekilir, iç mekan setleri her zaman karanlıktır, kötü bir şeyin olacağını haber veren gölge modelleri duvarları kaplar ve dış mekanlar geceleri çekilirler. *Film noir*'dan önceki gece sahneleri çok sık olarak gece yerine gündüz çekildi, yani sahne parlak gün ışığında görüntülendi, ama kameraya giren ışık miktarını sınırlamayla birleşen kamera objektifinin önüne takılan filtreler gece yanılsaması yarattı. Gece çekimleri – gerçekten gece çekilen sahneler – çerçevede görülen her bir ışıklı alanı aydınlatmak için yapay ışık kaynaklarına gereksinim duyar. Oluşturulan etki en yüksek kontrast etkisi, gündüzün gri gökyüzüne karşıt olarak koyu siyah görünen gökyüzüdür. Her ne kadar gece çekimi yapmak gündüz çekimine göre biraz daha maliyetli ve zaman alıcı olsa da, neredeyse her *film noir*, en ucuz "B" filmi bile *noir* görünümünün ayrılmaz bir bileşeni olarak gece çekimlerini kullanmıştır.

Noir görüntüsünün başka bir gerektirdiği de daha fazla "alan derinliğidir." Çerçevede seçik/keskin odaktaki bütün nesnelere ve karakterlere eşit önem verilsin diye odağın arkaplanda olduğu birçok yakın ve orta-plan çekiminde bu esastı. Filmin dünyası böylece her karakterin ölümünden uzun süre sonra da değişmeden varolacağı aldırış edilmeyen bir ortamın sadece başka bir yüzü olarak görüldüğü kapalı bir evrene dönüşür; ve insan ile o *noir* ortamı tarafından temsil edi-

len güçler her zaman görülebilirdir. Kamera objektifinin özellikleri nedeniyle, alan derinliğini artırmanın iki yöntemi vardır: objektiften giren ışık miktarını artırmak ya da daha geniş odak uzaklıklı bir objektif kullanmak. Loş ışık düzeyleri loş ışıklandırma ve gece görüntülemeyle ilişkili olduğundan, gereken ek alan derinliğini elde etmek için çoğu kez geniş-açı objektifler kullanıldı.

Alan derinliği etkilerinin yanı sıra geniş-açı objektifler etkili olarak kullanılabilecek belirli bozulum özelliklerine sahiptirler. Yüzler ya da nesneler geniş açıya yaklaştıkça dışa doğru eğrilme eğilimi gösterirler. (*Touch of Evil*'da Quinlan'ın ilk çekimi bunun aşırı bir örneğidir.) Bu efekt *noir* filmlerinde çoğu kez domuza benzeyen gangsterlerin ya da politikacıların yakın-çekimlerinde ya da ölümün güçleri yaklaştıkça kahramanın yüzündeki dehşetin görünümünü artırmak için kullanıldı. Bu objektifler aynı zamanda uzun, teleobjektiflerin çok bilinen "uzaklaştırıcı etkilerinin" tersini yaratırlar: geniş-açının izleyiciyi görüntünün içine çekme, onu filmin dünyasına dahil etme ve böylece duygusal ya da dramatik bir olayı daha doğrudan ifade etme etkisi vardır.

NOIR YÖNETMENİNİN STİLİ: GELENEK KARŞITI MİZANSEN

İyi yönetilmiş filmler arasında *noir* görüntü stilinin tamamlayıcısı, *noir*'ın kadın kahramanlarının duyumsadığı yön kaybıyla ilişki içindeki izleyiciyi tedirgin etmek, sarsmak ve şaşırtmak için tasarlanmış mizansendir. Özellikle çerçeve içindeki kompozisyon dengesi çoğu kez rahatsız edici ve cesaret kırıcıdır. Rönesans resminin kompozisyon ilkelerinden ödünç alınan o geleneksel olarak uyumlu üçgen üçlü çekimler ve dengeli ikili çekimler iyi *film noir* örneklerinde nadiren görülür. Çerçeve içine düzensiz olarak yerleştirilen figürlerin tuhaf, açı-dışı kompozisyonları daha yaygındır ve bunlar asla istikrarlı ya da güvenli olmayan, yani her zaman sert ve beklenmedik bir biçimde değişme tehdidinde bulunan bir dünyayı yaratırlar. Kapılar, pencereler, merdivenler, metal yatak ayak ve başları ya da sadece gölgeler gibi klostrofobik çerçeveleme aygıtları karakteri diğer karakterlerden, dünyasından ya da kendi duygularından koparır. Ve nesneler insanlardan daha fazla güç kazanmak için kendilerini çerçevenin önplanına itmiş görünür.

Çerçevedeki nesneler sadece istikrarlı bir kompozisyonu belirtme işlevi gördükleri için çoğu kez varsayılan bir önemi üstlenirler. Çerçevelenmiş portreler ve ayna yansımaları bölünmüş ego ve idealleştirilmiş imgenin simgesel temsilleri olmalarının dışında, sadece kompozisyon olarak öne çıktıkları için bazen uğursuz ve kötü bir şeyin olacağını önceden haber veren nitelikleri üstlenirler. Bir karakter için, kendisinin ve kendi ayna imgesi ya da gölgesinin sü-

rekli dengeli ikili çekimini oluşturmak yaygın bir uygulamadır. Bu tür kompozisyonlar, yüzeysel olarak dengeli olsalar da, simgesel Doppel-ganger (öteki ben) ya ortada olan gerçek varlığını yitirirken gösterildiği ya da baskın ve yıkıcı başka bir alter ego (öteki ben) olduğu kanıtlandığı için, filmin akışı boyunca istikrarlarını yitirmeye başlarlar. Benzer biçimde her yerde rastlanılan çerçevelenmiş kadın imgeleri, *noir* erkek kahramanlarının değişmez biçimde aşık oldukları kadın cinselliğinin tehlikesiz, güçsüz yanlarını sınırlamış görünür. Ancak filmin akışı boyunca resimde yansıyan güçler daha uğursuz bir maddiliğe yaklaştıkça, denge için dikdörtgen portreye bağımlı hale gelmiş olan kompozisyonlar kaosa yuvarlanır ve sessizce her şeyi bilen çerçevelenmiş yüz, gerçek kadının tehdidinin sahte bir tehdidi haline gelir.

"Formatın" kullanımında da *noir* yönetmenleri geleneksel yakın, orta ve genel çekimlerde rahatsız edici çeşitlemeler kullanırlar. Yeni bir yerin tanıtıcı genel çekimi genellikle verilmez, izleyiciye uzamsal yönelim araçları sağlanmaz. Aşırı yakın çekimler, baş ya da çenenin çerçevelenmesi davetsizce araya girer ve rahatsız eder. Bunlar bazen tehdit edici boğuculukta kullanılırlar, diğer zamanlarda da yakınlıkları tehdit edilen ya da saldırılan firari çifti göstermek için tersine çevrilirler. Arketipik *noir* çekimi muhtemelen aşırı üst açıdan genel çekim, labirentteki bir fare gibi görünen çaresiz kurbanına yukardan bakan baskıcı ve ölümcül bir açıdır. *Noir* kurgusu, çoğu kez kentin karanlık sokakları boyunca kovalanan bir adamın aşırı yakın-çekiminden üst-açı genel çekimine yapılan ve sık kullanılan kesmede olduğu gibi, sarsıcı art arda getirmeler yaratmak için açıda ve formatta bu tip aşırı değişimlere karşıdır.

Kamera hareketleri çoğu *noir* filminde belki de kaydırma ya da vinç çekimi yapmak çoğu pahalı olduğundan ya da belki de sadece *noir* yönetmenleri vinç kullanarak o mesafeye pürüzsüz bir şekilde ve daha az doğrudan köprü kurmaktansa etki için bir yakın-çekimden bir genel-çekime kesme yapacakları için tedbirli olarak kullanılır. Yapılan hareketli çekimlerin dikkatle düşünülmüş olduğu görülür ve çoğu kez karakterlerin duygularıyla doğrudan ilişkilidir. Tipik olan, kameranın koşan bir adamın önünden geriye doğru kaydığı çekimdir ve bu çekim hemen izleyiciyi takibin hareketine ve heyecanına dahil eder ve karakterin yüzündeki dehşeti kaydeder ve onu takip ediyor görünen ya da görünmeyen güçlere onun omzunun üzerinden bakar. Lang'ın, Ray'in ve Preminger'in kamerası çoğu kez güçlükle algılanabilen, ama yine de istikrarlı bir kompozisyonu ustaca baltalayan ya da o anda daha fazla dikkat ettiğimiz bir karakteri öne çıkaran kısa kaydırma çekimleri kullanır.

Film noir'ın "karanlık aynası" hiçbir karakterin güvenle hareket edebileceği sağlam bir ahlaki zemine sahip olmadığı görsel olarak

istikrarsız bir ortamı yaratır. Güvenlik ve emniyet bulmaya yönelik bütün girişimler gelenek karşıtı görüntüleme ve mizansenle zayıflatılır. Doğru ve yanlış göreceli hale gelir ve bunlar ışık ve kamera hareketleriyle yaratılan aynı bozulumlara ve rahatsız ediciliklere tabi kılınır. Gölgelere giren ve çıkan kimlikler gibi ahlaki değerler de sürekli değişir ve her defasında yeniden tanımlanmalıdır. Ve *film noir*'ın en dikkat çekici örneklerinde, anlatılar karmaşa ve konu dışılığa paldır küldür sürüklenirken, her karakterin dünyayla, onun içinde yaşayan insanlarla ve kendisi ve duygularıyla olan istikrarsız ilişkisi görsel stilin bir fonksiyonu haline gelir.



Sert pozlar veren siluet halindeki figürler *The Big Combo*'nun final sekansında Modern Erkek ve Kadını soyutlaştırır. Arkaplanda görülen uğursuz, kuşatıcı bir ışık ve yoğun dumanlı arkadan aydınlatma o dönemin alttaki bir dünyasındaki ortamı daha da soyut hale getirir.



Double Indemnity'de Barbara Stanwyck'in doğrudan, yayınık olmayan aydınlatılması keskin kenarlı, maske benzeri bir yüz güzelliği yaratır. Buna karşılık "hard-boiled" Fred MacMurray yumuşak ve incinebilir görünür.



BIG HEAT. Üstte: normalliği, gündelik yaşamı aktarmak için güçlü-ışıklandırma. Glenn Ford'un burjuva karısı. Altta: "öteki dünyada" yaşayan bir kadının loş-ışıklandırması. Gölgeli alanlar gizli, bilinmeyen ve uğursuz olanı akla getirir.



Üstte: makyajsız bir yüzdeki sert doğrudan ışık *THEY LIVE BY NIGHT*'ın başında kötü ve sinik Cathy O'Donnell'in nahoş bir yakın-çekimini yaratır. Altta: aynı oyuncu kamera objektifinin önündeki yoğun bir yayınma filtresiyle yumuşak ışıkta çekilmiş.



Bogart'ın gözlerinin altındaki garip ışıklı alan *IN A LONELY PLACE*'deki cinayetteki rolünü sahte tanımlayışına uğursuz, kaçık bir nitelik katar.



THE BIG HEAT'te Lee Marvin'in ilk çekiminin yandan aydınlatması onu hemen şiddet patlamasıyla tehdit eden biri olarak tanıtır. Alan derinliğinin sınırlanması ve başını kameraya doğru çevirmesi ona güç ve çerçevenin kontrolünü verir.



HIGH SIERRA'da Bogart sevdiğinin Lupino olduğunu sonunda anlar. Alta yerleştirilmiş ana ışık şiddetli bir ışığı yaratır. Burada karakterlerin hislerini sonunda açığa çıkar.



DOUBLE INDEMNİTY'de bir gece çekiminde koyu ve güzel siyah gökyüzünün altındaki Barbara Stanwyck. Çekimdeki her ışıklı alan yapay bir ışık kaynağına gereksinim duydu.



THE BIG HEAT'te Ford ve Grahame aralarında bir köprü gibi görünen duvardaki gölgeli alanla mekanda birbirine bağlanırlar.



THEY LIVE BY NIGHT'ta Mattie ve mahkum kocası. Çerçeve içinde aydınlık ve karanlık alanların karşıtlığı iki karakteri mekanda ayırır. Mattie onu kurtarmak için bilgi verdikten sonra asla kocasına dönmeyecektir.



NIGHT AND THE CITY'de geniş-açı bir objektifin büyük alan derinliği üzerinde seçik/keskin odakta aktarılan koyu mimari hatlarTHE KİL Richard Widmark'ın kompozisyondaki önemini en aza indirir.



NIGHT AND CITY'de gece klubü sahibi Harry'yi "halletme" kararı alırken alttan geniş-açı yakın çekim zaten grotesk olan şişman yüzünü bozuluma uğratır. Sağdan güçlü çapraz ışık yüzünün sol yanına alışılmamış gölgeler düşürür, uğursuz ve kötünün yananlamlarını aktarır.



Üstteki fotoğraf *IN A LONELY PLACE*'deki bütün çekimler arasında bu iki karakterin birkaç tane geleneksel olarak dengeli ikili çekiminden biridir. Bogart ve Grahame ender bir güvenli anı yaşarlar. Bu çekimden polis barda yürüyen bu çifti izlediği sırada bu rahatsız edici ikili çekime kesme yapılır. Çok yakın-çekimdeki iki karakter de saldırılan yakınlıklarını aktarırlar.



IN A LONELY PLACE'in jenerik yazılarında kentin ve gecenin tecrit edici karanlığıyla çerçevelenmiş Bogart'ın gözlerinin aşırı yakın-çekimi.



THE KILLERS'da Edmund O'Brian'ın gölgesi, çerçevenin uzamını paylaşan bir öteki beni, daha karanlık bir yanı ima eder.



Üstte, *NIGHT AND THE CITY*'de aşırı çerçeveleme aygıtları, ışık ve ekran ölçüsündeki farklar ve farklı derinlik düzlemlerinde geçen aksiyon kadın ve erkeği birbirinden ayırır. Altta, sınırlayıcı dikey ve yatay hatlardan oluşan bir kompozisyonda çerçeveleme aygıtlarıyla izole olmuş yalnız karakterler karşılıklı bakışların dramatik diyagonaliyle aralarındaki mesafeyi kapatmaya çalışırlar.



LAURA'da Dana Andrew bir dolabın arkasında çerçevelenmiş. Güçlü önplan nesneleri sınırlayıcı ve her an yere düşüp parçalanma tehdidinde bulunan kritik bir durumun simgesi gibi görünür.



Dengeli bir ikili-çekim oluşturmada baskın kompozisyon işleviyle öne çıkan uğursuz bir portre *WOMAN IN THE WINDOW*'un akışına dik dik bakıyor. Joan Bennett'in ve diğer karakterlerin sürekli ayna yansımaları onların öteki benlerini gizlice ima eder ve bu, kahraman uyanıp bunun bir düş olduğunu keşfettiği filmin sonunda açığa çıkar.



BIG HEAT'te Gloria Grahame'ın birçok ayna yansıması film boyunca ortaya çıkan onun "öteki yanını" akla getirir.



Aşırı bir yakın çekim *THEY LIVE BY NIGHT*'ta son çekiminde Howard da Silva'nın grotesk yüzünü öne çıkarır.



IN A LONELY PLACE'de ikili-çekime yakınlaşmak için kısa bir öne kaydırma Grahame'ın hissettiği korku ve klostrofobiyi ifade eder.



Bir alt-açı çekimi *IN A LONELY PLACE*'de Grahame'ın lezbiyen masajcısının tehdidini ifade eder



THEY LIVE BY NIGHT'ın başında Cathy O'Donnell'ın omuzu üzerinden Farley Granger'a doğru bir üst-açı çekimi onun Granger'a ahlaki üstünlüğünü yerleştirir.

BİÇİM VE SİYAH BİR NOKTA*[1]

Geoffrey NOWELL-SMITH

L'Avventura'da (Serüven, 1962) görünüşü itibarıyla çok önemli olmayan, ama bana Antonioni'nin sinema biçimi hakkında en geçerli ve orijinal olan her şeyi mükemmel bir biçimde özetliyor görünen kısa bir sahne vardır. Bu Sandro ve Claudia'nın şans eseri Sicilya'nın iç bölgelerindeki küçük bir köye geldikleri sahnedir. Köy garip bir biçimde sakindir. Biraz etrafta dolanır ve bağırırlar. Hiçbir yanıt gelmez. Giderek köyün tamamen terk edilmiş olduğunu, hiç yaşayan olmadığını ve belki de burada hiç yaşanmadığını fark ederler. Bütün köyde hiç kimse yoktur, yalnızca onlar, birlikte ve yalnız olarak vardırlar. Bundan rahatsız olarak oradan uzaklaşmaya başlarlar. Bir an için film askıda kalır: dünya adeta iki ya da daha fazla saniye boyunca durur. Daha sonra film birdenbire hareketlenir ve bir tarlada sevişen Sandro ve Claudia'nın yakın-çekimine kesme ile geçeriz; bu, sinema tarihindeki en kendinden geçirici anlardan biri ve görünüşte hiçbir biçimsel hazırlığın olmadığı bir çekimdir. Tam olarak ne olmuştur?

Bu Sandro ve Claudia'nın aniden birbirlerine aşık oldukları ya da öteden beri birbirlerine aşık olduklarını o anda keşfettikleri bir durum değildir. Diğer aşırı uçtaki görüş olan ve onların yaşadığının ani bir ıssızlık ve yalnızlık korkusuna bir panik tepkisi de değildir. Bu, kadını baştan çıkarmak için kadındaki bir çaresizlik anından istifade eden bir erkek sorunu da değildir. Bu açıklamaların her biri gerçeğin bir yanını içerir, ama gerçeğin bütünü daha karmaşıktır ve sonuçta analizden kaçar. O anda ne olduğunu izleyici asla öğrenmeyecektir ve karakterlerin de gerçekten bildiği şüphelidir. Claudia, Sandro'nun kendisine ilgi duyduğunu bilir. Onunla köye gelerek zaten az çok kendisini teslim etmiştir, ama asıl ölümcül karar ne kadı-

*[1] Nowell-Smith, Geoffrey. (1976). "Shape and a Black Point." *Movies and Methods*. (Ed.) Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles: University of California Pres. 354-363.

na ne de erkeğe aittir. Bu birdenbire ortaya çıkar ve ortaya çıktığında onun doğrudan nedeni, bu tepkinin tahrik ettiği dürtü, terk edilmiş köyün görünümünün yarattığı boşluk ve gereksinim duygusudur. Tıpkı kadının hislerinin (ve erkeğinki de) ne tamamen romantik ne de tümüyle fiziksel olması gibi, Antonioni kadının tercihinin de ne tamamen kendi kararı ne de tümüyle özgürce olduğunu söyler. O kesinlikle tercih yapar, ama tercihinin anlamı ondan kaçar ve aynı zamanda bir anlamda başka türlü de davranamaz.

Bütün bunları aktaran teknik araçlar da daha az ilginç değildir ve Antonioni'nin yaşama ve bir dışavurum aracı olarak sinemaya karşı genel tutumu hakkında daha fazla ipucu verir. Köyün ilk çekimi göründüğünde, bunun genel olarak bilinen bir tanıtıcı çekim, yani sahneyi kuran, içinde sahnenin gelişeceği mekan ve atmosferi tanıtan çekim olması beklenir. Ancak aslında bu çekim, sahneye bir başlangıç değil, sahnenin kendisidir ve mekan yalnızca olayın geçeceği bir yer değil, olayın kendisiyle eşanlamlıdır (eşit derece olay da mekandır ve yalnızca orada geçecek bir şey değildir). Antonioni karakterlere yoğunlaşmak için arkaplandan kesmeyle geçiş yapmaz, en azından hemen. O çekimini, bütün çekimlerini karakterlerin özelliklerini oluşturmak için, tabii oluşturulacak bir özellik varsa, gerekli olandan biraz daha uzun tutar. Antonioni bu çekimde karakterleri, izleyicinin yalnızca arkaplanın değil, arkaplanın farkında olan karakterlerin de farkına varması için gereken süre çekimde tutar. Burada eksilti yoktur, sahne zamanı ile gerçek zaman gerçekten birbirine uyar, çünkü izleyicinin zaman duygusu karakterlerinkini izler ve genel izlenim aşırı nesnelliktir. İzleyici asla karakterin yerine geçirilmez ve karakterin hissettiği sanılanı duyumsaması için cesaretlendirilmez. Bu durumda izleyici şüphesiz manzaranın gösterdiği ıssızlık ve anlamsızlık duygusuna fazlasıyla aynı biçimde tepki verecektir. Ancak önemli olan bu değil, daha ziyade izleyicinin karakterlerin reaksiyonlarını kamerayla birlikte duygularına yenilmeden ve neredeyse bilimsel bir biçimde izlemesidir.

İzleyicinin karakterlerin tamamen dışsal reaksiyonları ve davranış parçaları hariç ne hissettikleri ya da düşündükleri konusunda kesin bir rehberi yoktur ve Antonioni'nin filmlerinde bu davranış çoğu kez herhangi bir anda keyfi ve nedensiz olarak görünecektir. Sonuç olarak filmin anlamı her zaman akış halindedir. Gözlemin bu davranışsal biçimi temel bir determinizmi akla getirir: arkaplanda bir yerlerde temel bir neden-sonuç modeli vardır. Ancak pratikte her şey bağlantısızdır. İnsanların davranış tarzında neredeyse keyfi bir şeyler vardır; yönelimler, ta ki çok geç olana kadar her zaman belirsizdir ve bir olayın anlamı olay olup bittikten ve önceki olayın anlamını tanımlamak için başka bir olayın olmasının sonrasına kadar asla net değildir.

Her şeyin belirsizliğin donuk halesiyle kuşatılmış olduğu bir dünya başka yönlerde de güvensizliğe doğru gider. Görgülcülük (empiricism) her zaman bilinemezcinin (agnostic) epistemolojisi olmuştur ve Antonioni radikal bir bilinemezcidir. Onun filmlerinde asla bir kesinlik, açıklık ya da kesin gerçek yoktur. Tek tek olayların anlamı çoğu kez belirsizdir ve bu olaylar birikerek düzen, değer ve mantığın kaybolmuş olduğu bir dünyanın görüntüsüne katkıda bulunurlar. Bunun metafizik bir anlam olarak alınmaması gerekir. Antonioni'nin filmlerindeki karakterler Sartre ya da Meleau-Ponty'nin ısrarla özleri yeniden varoluşlar içine yerleştirmeye çalışan takipçileri gibi gezinmezler. Onlar sadece en azından mevcut durumda ne kesinlik ne de güvenlik sunan bir dünyada yaşama sorunuyla yüz yüze gelirler. Ve bir karakter işiyle ya da başka bir kişiyle ilişkisi aracılığıyla bir biçimde kendisini güvenceye almış göründüğünde, onun güvenliği muhtemelen (zorunluluk aracılığıyla değil: yine Antonioni, Sartre değildir) çok geçmeden bedelini ödeyeceği bir yanılsamadan ibarettir.

Antonioni'nin daha aklı başında karakterlerini etkileyen bu temel güvensizlik duygusu (aptal olanları genel olarak az çok buna bağışık ve sonuç olarak muhtemelen daha mutludur) şüphesiz büyük ölçüde özneldir. Onların özel varoluşçu cehennemlerini büyük ölçüde kendileri oluştururlar. Ancak daha az şiddetli bir biçimde aynı genel keyifsizliğin bütün toplumu etkilediği ve modern insanın kendisi için yarattığı ve içinde yaşamayı seçtiği fiziksel çevrede yansıdığı görülebilir. *L'Avventura*'daki terk edilmiş köy mükemmel bir örnektir. Görsel olarak hemen Chirico'nun *pittura metafisica*'sının (metafizik resim) boş yüzeylerini ve rahatsız edici perspektiflerini hatırlatır ve fazlasıyla aynı şeyi ifade eder. İnsanların olmadığı, insaniliğini yitirmiş ve anlamsız, iki insanın birlikte gelip seviştikleri bu köy manzarası bir anlamda modern yaşamın bütünü için bir simge ya da bir mesel işlevi görür. İnsan kendisi için kendi dünyasını oluşturmuştur, ama onun içinde yaşamaya gücü yetmemektedir. Kendi yaratımından dışlanmıştır ve onun tek sığınağı, aynı kötü durumdaki başka biriyle tesadüfi karşılaşmasında bulunur. Tek sözcükle o "yabancılaşmıştır."

L'Avventura gibi *L'Eclisse* (Batan Güneş, 1962) de modern dünyayla ilgili, kendisi için bile anlaşılmazlığı geliştirmiş olan bir dünyada yaşamanın ve sevmenin güçlükleri üzerine kendi yaratıcısının düşüncelerini geliştirmeyi ve genişletmeyi sürdürür. Bundan dolayı eleştirmenlerin belirtmede hızlı oldukları gibi *L'Avventura*'ya benzer bir biçimde "yabancılaşma" üzerine bir filmdir, ama son derece dolaylı ve neredeyse tesadüfi bir biçimde. Antonioni bu konuda kesindir. Kendisinin de gördüğü gibi, bu filmin özü özellikle yabancılaşma gibi belirsiz ve şüpheli bir kavram değildir, olamazdı da. *L'Eclisse*'in özü bütün filmlerinde olduğu gibi, önemli ve dramatik

olmasa da bir öyküdür (ve karşılaştırma yapılırsa *L'Eclisse*'in öyküsü *L'Avventura*'nın öyküsünü neredeyse melodramatik hale getirecek kadar önemsizdir).

Sorun öncelikle vurgu sorunudur. Filmlerinin her birinin bir öyküyle, özel bir durumdaki özel insanlarla başladığında ısrar ederek Antonioni eleştirmenlerden özel durumlara daha çok ve güya bunların yansıttıkları heybetli ama iç karartıcı genel konulara daha az bakmalarını ister. Sorun çok iyi ortaya konur. Bana hâlâ aşırı derecede karamsar, üstelik kendi karamsarlığı içinde oldukça dogmatik görünen *La Notte* (Gece, 1961) hariç, Antonioni'nin filmlerinin hiçbiri, onun düşüncelerinin geleneksel bir analizinin göstereceği gibi, asla böylesine yavan ve böylesine yabancılaştırıcı değildir. Bu filmlerin her birinde pozitif ve negatif bir kutup ve bunlar arasında bir gerilim vardır. Soyutlama, "ideoloji" negatif kutupta yer alır. Filmin yaşamı olan somut ve gerçek tanıklık da pozitif kutupta – ve bu da çoğu kez eleştirmenler tarafından ihmal edilir.

Antonioni'nin daha sonraki filmlerinde olduğu gibi *L'Eclisse*'in öyküsü ideal olarak kendini keşfetme ve dünyayı keşfetmeye doğru bir tür tinsel yolculuk biçiminde tasarlanır. Bu keşif başarılamayabilir; gerçekten de bu yolculuk *Il Grido*'da (Çığlık, 1957) ve belki de *La Notte*'de olduğu gibi yıkımla sonuçlanabilir. Ancak ana karakterin her zaman ileriye taşıdığı ideal hedef olarak kalır. *Le Amiche*'deki (1955) Cleia, *Il Grido*'daki Aldo, *L'Avventura*'daki Claudia, *La Notte*'deki Lidia ve *L'Eclisse*'deki Vittoria tek bir tema üzerine çeşitlemelerdir ve her zaman bir tür sonuca varana dek, meramını anlatamasa da her zaman hareket, arayış ve sorgulama halindedirler. *L'Eclisse*'nin başlarında Vittoria anlaşılmaz bir biçimde her iki taraf için de tatmin edici olmadığını hissettiği bir ilişkiyi bozar. Daha sonra yarı amaçlı olarak gezinir, ta ki geçici, neredeyse deneysel olarak başka bir erkekle ilişki kurana dek ilişkileri kesip boşluklar bırakarak çoğu kez sürüklenir. Film hâlâ şüpheli olan ama devam edeceği yönünde güçlü olasılıkların olduğu yeni bir ilişkinin geleceğiyle biter. Yolculuklar geleneksel olarak aşıkların buluşmasıyla biter; bu bir soru işaretiyle, kaçırılmış bir randevuyla sonuçlanır ve sorulduğu görülen soru şudur: "Değer miydi? Yolculuğun gerçekten gerekli miydi?"

Soyut olarak, görünüşe göre tek bir yanıt verilebilir: "Hayır." Antonioni'nin diğer kadın kahramanları gibi (Antonioni filmlerinde bunlar çoğunlukla erkek değil, kadın kahramanlardır) Vittoria da yalnızca bir uyuşmazlık, iletişimsizlik ve başarısızlık duvarıyla karşılaşır ve bir kez kabul edilmiş olan başarısızlığın ötesinde daha fazla başarı umudu da yoktur. Ancak somut olarak öykünün anlatılışı içinde an be an verilmesi nedeniyle filmin mesajının çok fark-

lı olduğunu düşünmemek elimde değil. Bu bakış açısından burada önemli olan, her halükarda belirsiz kalan sonuç değil, ama yolculuk, arayış ve bunun kadın kahraman Vittoria tarafından yaşanış biçimidir. Orada, durumun içinde olan Vittoria'dır; *L'Avventura*'daki köy sekansını analiz ederken öne sürdüğüm gibi, bizden doğrudan duruma değil, yalnızca gözlenen gözleyici Vittoria'nın gözlemi aracılığıyla tepki vermemiz istenir. Antonioni'nin niyeti açısından *L'Eclisse* pozitif bir filmdir ve eğer sonuçta film böyle görünüyorsa bu, Vittorio'nun çok pozitif olması nedeniyledir. O hareketli, dürüst, büyüleyici şekilde güzel, bastırılamaz biçimde canlı, hatta (eleştirmenleri şok edecek şekilde) mutlu ya da mutlu olma kapasitesine sahip birdir. Aynı zamanda bazen oldukça da yorucudur, ama amaç da budur zaten. Burada önemli olan, bazen her şeyin onu ve temsil ettiklerini yok etmek için işbirliği yaptığı görülen bir durumda onun en azından bir sonraki raunda kadar var kalmasıdır. Araştırma sürecek ve buna değecektir.

Bu nedenle *L'Eclisse* yabancılaşma üzerine bir filmdir demek, büyük ölçüde hedefi kaçırmaktır. Bu, yabancılaşma üzerine değil, Vittoria hakkında bir filmdir. Eğer filmin akışı içinde izleyici Vittoria'nın gerçekten yabancılaşmış olduğunu, yabancılaşmış bir dünyayla yabancılaşmış bir ilişkisinin olduğunu hissetmeye ya da daha ziyade düşünmeye yönelirse, bu tümüyle farklı bir konudur. Ancak göreceli olarak bu somut düzeyde bile bu sözcük genel, çok geniş bir kavramdır ve altında ne varsa boğma tehlikesi içindedir. Üçlemenin başından sonuna, hatta daha önceki filmlerde bile yabancılaşmanın ya da ilişkili bir kavramın anahtar bir öğe olarak ayrı tutulabileceği, dünyanın ve insanın durumunun tutarlı bir görünümünü yansıtan sekanslar ve çekimler vardır. Böylesi bir örnek *L'Eclisse*'deki Borsa sekansıdır. Vittoria burada kendi dinamiği olan, onun paylaşamadığı, hatta anlayamadığı o dünyaya bakan bir seyirci, bir dışlanmış olarak görünür. Hareket halindeki finans dünyasının garip görünüşünü seyreden Vittoria hem bu dünyadan yabancılaşır hem de yabancılaştığının bilincindedir. Ancak burada yabancılaşan Vittoria mıdır, yoksa Borsa ve oyuncularının, kağıt paraların temsil ettiği düşünülen somut maddi değerlerin yerini aldığı nevrotik bir dünyada yaşadığı bütün finans oyununun kendisi midir? Her ikisi de gerçek ilişkiden yoksundur. Terk edilmiş köy sekansında olduğu gibi, bu dünya üzerine anlam çıkarmayı reddeden bir şeyler vardır. Her iki sekans da bir yabancılık izlenimi, ilişki yokluğu oluşturarak sanatsal olarak işlev görür ve bu yabancılıktan, dünyanın yabancıdan daha fazlası (yabancılaşmış) olduğu düşüncesi çıkar.

Daha önceki filmlerden *Il Grido*'daki Aldo'nun final sekansında çok iyi tanımlanan kendi köy ortamından yabancılaşması aktarılabilir. Eski yoldaşları bir havaalanı inşaatına karşı protesto gösterisine ka-

tılmak için köyden, rafineriden koşarak çıkarlarken Aldo akıntıya karşı, köye, Irma'ya, rafineriye, ölümüne doğru giderken gösterilir. Ancak genelde Antonioni tarafından tanımlanan yabancılaşma toplumsaldan çok psikolojiktir ve farklı biçimler alır. *L'Eclisse*'in bir yerinde Vittoria ve Piero gözledikleri diğer çiftlerin aşk oyununu taklit ederler ve daha sonra bu taklit birden kendilerinin taklidine, kaydettikleri deneyimlerinin bir pleybekine döner. Buna da yabancılaşma denebilirdi, ama farklı, belki de daha derin bir düzeyde. Bu akla Vittoria'nın kendi içinde toplum içinde olduğundan daha fazla rahat hissetmediğini ya da ne olursa olsun onun bağlam içinde kendini dışarıda tutmak için korkutucu bir kapasiteye sahip olduğunu getirir. Diğer Monica Vitti karakterleri olan *L'Avventura*'daki Claudia ve *La Notte*'deki Valentina ile daha az paylaşılan bu özel kopukluk türü genelde öfkeli bir öz-bilinci ve şeylerle gözlemek ve sorgulamak için kendine döndürmeksizin oynayamamayı gösterir. Bu ise Antonioni filmlerindeki ne entelektüel öz-bilince ne de kadın karakterlerin hissiyatına sahip olan ve bundan dolayı da anlamak olanaklı olduğunda kadınları anlayamayan erkek karakterle keskin bir şekilde karşıtlık oluşturur. Yine tema *ilişkinin* yokluğudur, ama buna rağmen buradaki gerçekten yabancılaşma değildir.

Ne de Antonioni'nin karakterlerini dışlanmışlar, katılımcı olmayan kişiler olarak gösterme tarzı, her ne kadar ilişkili olsa da, tamamen aynı şeyin belirtisidir. *La Notte*'de Lidia Milano çevresindeki boş bir arazide iki adamın dövüşmesini izlerken, Borsa'daki Vittoria'nın durumu gibi durumu anlayamayan bir dışlanmış konumundadır. Ancak bu sahneyi güçlü kılan, onun ve erkeklerin dünyasının ayrı olduğu gibi kaba bir gözlem değil, ama sonrasında olanlardır. O güçsüz ve kopuk, dövüşten hipnotize olmuş gibi, müdahale edemez, dehşete düşmüş görünür, ama yine de oradan ayrılamaz. Sonra birden "Durun" diye bağırır ve adamlar inanılmaz bir biçimde dururlar. Büyü bozulur, ama atmosfer yoğun bir biçimde yüklü kalır. Adamlardan biri gelir ve Lidia'yı takip eder. Lidia'nın sonunda dönüp koşmaya başlamasından önce adam ile sakin, oldukça soğuk orta-sınıf kadını arasında orijinal durumun doğrudan ve dramatik bir tersine dönüşü olan bir tür içgüdüsel hayvani ilişki hissedilir. Lidia hemen geri döner ve durumun çapraşık içerimlerini reddeder; uygarlık güvenilmez bir içgüdünün hakkından gelir ve eğer bu bölümden net bir anlam çıkarılabilirse, bu kesinlikle iyi ya da kötü uygar ve özel insani değerlerin onun reddetme konumunda olmasını ve ima düzeyinde öz-bilincin kazanmasını talep ettiğidir. Yabancılaşma, eğer bu oysa, uygar yaşamın gerekli dokusunun parçası haline gelir.

Filmlerinden net olarak görülmesi gerektiği gibi, Antonioni'nin bir sanatçı olarak ana ilgi alanı şeyler ve insanlar, biçimler, ışık ve gölge, sosyal olgular ve insanın düşünceleri ile duygularıdır. Benim gö-

rebildiğim kadarıyla o herhangi bir kavramlar ve simgeler aygıtıyla ilgilenmez. Onun filmleri önceden dökülmüş kavramsal bir kalıba kolayca uymaz ve onun düşüncelerini ifade etme tarzı genel olarak söylersek doğrudan ve nettir. Anlamı elde etmek için simgelere ya da simgesel yorumlara gereksinim duymaz. Her aksiyonun, her görsel ayrıntının özel bir olay örgüsü içinde kendi yeri vardır. Bu ayrıntıların bazılarının ve belirli temaların yeniden ortaya çıkması onların genel olduğu kadar özel bir geçerliliğe sahip olduklarının kastedildiğini akla getirir. Bu oldukça makuldür: Antonioni çok tutarlı ve devamlı olarak düşünen bir yönetmendir. Ancak ayrıntıları bağlamlarından ayırmak ve onlara evrensel simgelerin değerini atfetmek mümkün değildir.

Çoğunlukla düşünülenin aksine Antonioni açık simgesel karşılıkların dehşetini yaşar. *L'Eclisse* için başlangıç noktası olan gerçek güneş tutulmasının bitmiş filmde yalnızca sıkıcı ve gereksiz bir metafor (gerçekten söylemek zorunda olduğu – "duyguların tutulması") sağlayacağını anlaması uzun süre almadı. Bu nedenle onu filmden çıkardı ve tutulma yalnızca filmin adında bir gönderme olarak kaldı. Burada spekülasyon yapalım: eğer ona aynı filmin finalindeki boşalan su varili ve kanala akan suyun çekimlerinin doğrudan doğruya Vittoria ile Piero'nun aşk ilişkisinin sona erişi olarak alınacağı söylenseydi, o zaman Antonioni muhtemelen onları çıkarır ya da bu bağlantıyı yok etmese bile minimuma insin diye değiştirirdi. Bu final sekansının anlamı, Londra'da gösterilen kesilmiş versiyonunda bile, olağanüstü zengin ve karmaşıktır ve bu tip bir yorumla güçlenmek yerine gücünü yitirir. En iyi lirik şiirlerin çoğu gibi bu sekans da nesnel ile öznelin, gerçek ile duygunun ustaca etkileşimine dayalıdır, ama imgeleminin büyük bölümünü filmin daha önceki bölümünün anlatı yapısından çıkarır.

Piero ve Vittoria "aynı yer, aynı saatte" randevulaşırlar. Kamera buluşma yerini gösterir, ama her ikisi de orada yoktur. Randevu öğleden sonra geç bir saattedir: akşam olur ve onlar hâlâ ortada yokturlar. İhtimal ki her ikisi de o gece gelmeyecektir. Niçin birinin ya da her ikisinin birden randevuya gelmediğinin birçok nedeni vardır, ama bunların hiçbiri verilmez. Bu randevunun onların son ve tek şansı olduğu, aşk ilişkilerinin kesinlikle bittiği net değildir. Böyle olduğu varsayılabilir, ama bunu inanmanın tek ikna edici nedeni öğleden sonra yerini alacakaranlığa, akşama ve karanlığa bırakırken sahneyi kaplayan final sekansının atmosferidir.

Filmin on dakikası boyunca kamera otobüslerin hareketleriyle, gündüzün son saatleri sırasında yanıp sönen ışıklarla, çimenleri sulayan hortumlarla, gün ışığının azalmasıyla ve sokak lambalarının yanmasıyla zamanın akışını kaydeden büyük ölçüde sabit açılı bir

çekimler kurgusu sunar. Süreç tamamen gayrı-şahsi ve mekaniktir. Bu yaşanır ve her gün aynı biçimde olur. Hava kararırken sokaktaki insan sayısı azalır ve kalanlar da herhangi bir insani kimliğe sahip görünmezler. Karanlık basarken birbirini izleyen üç çekimde otobüsten inen bir adamı, bomba hakkındaki manşeti okuduğu gazeteyi ve yüzünü, gözlüğünün camlarının bozuluma uğrattığı gözlerinin tamamen boş bakışını görürüz. Bu görüntülerin her birinin anlatacak kendi öyküsü vardır, ama üçü de ana öyküye tabi kılınırlar. Biz sadece oradayızdır, çünkü gelmeyen Piero ve Vittoria'yı bekliyoruzdur ve kamera yalnızca bir takım yönlere bakar, çünkü buralar Piero ve Vittoria'nın önceden bulunduğu ve bizim onları yeniden görmeyi beklediğimiz noktalardır. Eğer bu mekanlar insani değilse, bu yalnızca içinde sevgililer olmadığı içindir ve burada hissedilen sadece onların zamanın tekerleğine yakalanmış olmaları ve ilişkilerinin kendi akışı olduğu değil, aynı zamanda kentte gece olma sürecinde uğursuz olan her şeyin insani bir başarısızlığın, özellikle de Piero ve Vittoria'nın buluşamaması yüzünden olduğudur.

Ancak her iki yorum da doğru olsa ya da her ne olursa olsun film tarafından öne sürülse de, bu sahnenin meşum yönlerini dengeleyen başka yananlamlar da vardır. En önemlisi, görüntülere verilen son bulma havasına rağmen bunun final olduğunu gerçekten bilmeyiz. Bu bir çift olarak Piero ve Vittoria için bile son olmayabilir; bu kesinlikle dünyanın sonu değildir. Antonioni'nin kendisinin de söylediği gibi (hatırladığım kadarıyla aktarıyorum), bu milenyumun bir tutulması değildir ve "şimdiye kadar hiçbir tutulma son olmamıştır." Antonioni'nin bu sekansta kullandığı gibi hayli seçici ve eksiltili montajın bütün sinema teknikleri arasında en öznel olanlarından biri olduğu unutulmamalıdır. Eşsiz bir biçimde bu sekansta Antonioni gösterilen olayların tamamen lirik (ve bu nedenle ne nesnel ne de simgesel olan) bir yorumunu sunar. Bu sekansta onun kamerası gerçek malzemeyi kullanan, ama öznel olarak tümüyle yaratıcı bir olasılığı – Piero ve Vittoria arasındaki aşkın üzerindeki ışığın sönmesi gerekir – tahayyül etmek için onu tamamen yaratıcı bir tarzla kaynaştıran lirik bir şairin sesidir. Antonioni'nin sinemasında belirsizlik, kendiliğinden apaçık olma düşüncesi, kuramsal olarak alternatif bir olasılığı kabul etmemizde ve ilerdeki olayların olan bitenden oluşturduğumuz resmin yanlış olduğunu ortaya çıkarabileceğinde ısrar eder. Herhangi bir örnekte olayları geçici olarak yorumlamada yalnızca süren ana sahibiz ve o anda bu, son gibi görünür. Bu, son gibi hissedilir ve Antonioni'nin gerçekten söylemeye çalıştığı da budur.

L'Eclisse'in final sekansı Antonioni'nin sinemasında eşsizdir, çünkü sınırlı da olsa belirli ölçüde etki açısından simgelere dayanır, çünkü Antonioni ilk kez kendi çok yaratıcı ve lirik stili içinde ana damarı olan Flaubert tarzı gerçekçilikten kopmayı istemiş görünür. Aslında

bu kopuş *La Notte*'nin bölümlerinde, özellikle de Lidia'nın Milano civarında tek başına yürüdüğü uzun ve rahatsız edici sekansta önceden haber verilir. Ancak *L'Eclisse*'de bile, final hariç, Flaubert tarzı ifade – özenli ve hassas bir stilistin, davranış ve çevrenin dikkatli gözlemcisinin, duygusal ve entelektüel başarısızlığın acımasız çözümleyicisinin, hakiki bir gerçekçinin ifadesi – baskındır. Antonioni'nin gerçekçiliği doğalcılık ya da *verismo*[*2] değildir. Çok iyi işlenmiş, söylenmesi gereken özlerle keskin bir şekilde sınırlanmıştır. Aynı zamanda fazlasıyla içe dönük, nesnel olarak görülse de aklın hareketlerinin grafiğini çıkarmakla ve fiziksel duyguları ve şeyleri gözlemekle ilgilidir. Ama – ve bu nedenle Antonioni, Flaubert gibi, temel olarak bir gerçekçidir – yüzeyin altındaki hareketler genel olarak yüzeydeki reaksiyonlardan çıkarılmak üzere bırakılır. Bunlar dışavurumculukta olduğu gibi yapay olarak uygun simgelere dayanarak dışa vurulmazlar, ne de onların kendilerinin metafizik dünyasında yaşadıkları düşünülür.

Denizin dibi gibi, akıl da doğal fiziksel dünyanın parçasıdır, ama görülebilir değildir ve bu nedenle de gizemlidir. Bu benzetme kusurludur, çünkü gerçekten Antonioni'nin durumundan ziyade oldukça radikal bir determinizm biçimini ima eder. Bilincin hareketlerinin açık belirsizliği yalnızca nedenleri ihmal edişimizin ürünü değildir: o gerçektir. Ancak onun aksiyon alanı sınırlıdır ve her şeyden önce o tinsel metafiziği ima etmez (ve bu Antonioni ile Bresson, Rossellini ve Godard gibi yönetmenler arasındaki temel farktır). Antonioni'nin filmleri kararlı bir materyalisti gösterir.

Yine de Antonioni'nin sinemasına yayılmış dışavurumcu simgeciliği ortaya çıkarmaya çalışmak baştan çıkarıcıdır ve kabul ediyorum ki, eğer böyle bir şey bulunabilseydi, eleştirmenler için her şey kolaylaşırdı. Ancak bu ayartmaya direnilmelidir. Bulunabilecek bu tür simgeler sanatsal yapının önemli unsurlarından ziyade çoğu kez eleştirmenin imgeleminin uydurmalarıdır ya da olsa olsa yönetmenin bilinçdışının enkazıdır. Antonioni'nin bütün filmlerinde (belki *Chronaca di un Amore* hariç [Bir Aşkın Öyküsü, 1950]) dışavurumcu ayrıntılar belki de bir elin parmakları kadar sayılabilirdi ve birkaç tanesi de ilgisiz diye atlanabilirdi. *Il Grido*'da rafineri kulesinin Aldo'nun pozitif simgesi, ırmağın da Irma'nın ve Aldo'nun ona olan aşkının simgesi olduğu düşüncesinde bir şeyler olabilir. Böylesi bir simgecilik hem cinsel hem de dramatik olarak uygundur (Aldo'nun kadına olan bağımlılığını kıramaması bir bakıma nehirden uzakla-

*2 Gerçekçilik anlamına gelen *verismo* 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında İtalyan edebiyatında ortaya çıkan gerçekçilik akımıdır. *Verismo* yazarlarının başlıca amaçları yaşamın nesnel bir tablosunu sunmak, özellikle de yoksul sınıfların yaşamını sergilemek, dolaysız ve yalın bir dil, ayrıntılı ve açık betimlemeler ve gerçekçi diyaloglar kullanmaktı. (Ç.)

şamamasıyla ya da vadiden tamamen ayrılamamasıyla simgelenir). Ancak simgeciliğin, eğer böyle bir şey varsa, filmin yapısı içinde inşa edildiği burada bile, bunun açık bir biçimde simgecilik olarak etkili olması amaçlanmaz. Eğer bu önemliyse, ki değildir, yalnızca Aldo kule ve nehrin kendisi için ne anlama geldiğinin belirsiz bir şekilde farkında olması nedeniyledir. Bu, olay örgüsünden zaten açık olması gerekenin yoğun bir biçimde altını çizmeyi amaçlayan stildeki etkili bir simge parçası değildir.

Bir İtalyan eleştirmen çok imalı bir şekilde Antonioni'nin üslubunun göze çarpan özelliklerinden birinin kitleyle iletişim kurmaya kalkışmaması olduğunu belirtmiştir. Bu stil esasen teatral değildir. İzleyiciye kendisini yansıtmaz, ama her izleyicinin kendisini olup bitmekte olana dahil etmesini talep eder. Bunda rahatsız edici ya da demagojik hiçbir şey yoktur; bu ise katılımı değil, entelektüel gözlemi gerektirir. Bu aynı zamanda görüntü aracılığıyla iletişim kuran fazlasıyla resimsel bir stildir ve ses-kuşağını görüntünün bir tamamlayıcısı olarak kullandığı halde, onu düşünceler için bağımsız bir aygıt olarak nadiren kullanır. Sonuç olarak normalde bu filmleri izleme fırsatı bulan tek tip olan *entelektüel aracı*, izleyicinin duyarlılığı üzerinde oldukça özel taleplerde bulunur. Bundan ayrı olarak o başa çıkılması gerçekten zor bir stil değildir. Görünüşte rahatsız ediciliğin büyük bölümü, sanki her çekim malzemenin her ayrıntısından maksimum anlamı çıkarmaya çalışıyormuş gibi, aşırı derecede sıkıştırılmış olmasının sonucudur. Gözlem biçimi aykırı görünebilir, ama neredeyse her zaman uygundur – mekanlara, günün zamanına, karakterlerin ruh hallerine ve genel duruma uyar.

Örneğin insan bütün gece ayakta kaldığında ve çok yorulduğunda, onun algılama tarzı (en azından benimki) değişir; nesnelerin fiziksel özelliklerindeki yansımalara normal koşullarda olduğundan daha hassastır. *L'Eclisse*'in açılış sekansında yalnızca karakterlerin gergin tükenişleriyle değil, sürekli olarak işitme sinirinin maruz kaldığı sesi çıkaran vantilatörün gürültüsü gibi nesnelerin baskılayıcı varlığıyla çok keskin bir biçimde aktarılan bu duygudur. Etki hem rahatsız edici hem de alışık olmayan izleyici için doğal değildir, ama belki de tam da bu nedenle çok daha otantik ve gerçektir.

Bu baskılayıcı fiziksel ve toplumsal çevrede karakterler kaçışı nerede bulurlar? Doğanın, diğer insanların ve onların duyarlılıklarının karakterlerin etrafında oluşturduğu labirentten nasıl çıkabilirler? Söylemek gerekirse kaçış yoktur, olması da gerekmez. İnsan bu dünyada yaşamaya mahkumdur – bu da insanın varolmaya mahkum olmasından daha fazlasını söylemek değildir. Ancak durum umutsuz değildir. Bu filmlerde insanların fiziksel çevreleriyle ve diğer insanlarla, onlardan geri çekildiklerinde değil, barış halinde

olduğunda yaşanan mutluluk anları vardır. *L'Avventura*'da yattaki ve daha sonra da adadaki Claudia ta ki Anna'nın ortadan kaybolmasıyla birlikte çevresinin bile ona karşı görünmesi ve onun acısını azaltmak yerine artırmasına kadar, oradaki insanlardan zihinsel olarak kopar ve kendisini fiziksel çevresinin keyfine teslim eder. *L'Eclisse*'de Vittoria'nın en mutlu anı Verona'daki, onun ani hoşnutluğunun havaalanının basit görüntüleri ve seslerinden (güneş, çimlerdeki rüzgar, uzaktan kumandalı bir maket uçak, bir müzik kutusu) süzüldüğünün görüldüğü o mucizevi sahne sırasındadır. Bu tür anlarda diğer insanlar yalnızca bir engeldir, ama yine de onların varlığına gereksinim duyulur. Kendinden, başka insanlardan kaçma arzusu ve bunun verdiği tatmin yalnızca zamanın büyük bölümünde pratik gereklilikten, kendinin ve başka insanlarla rastlantısal ya da sağlam ilişkiler kurmanın farkında olmaktan çıkar. Ve ilişkiler de bir tatmin kaynağı olabilir. Tek bir basmakalıp ya da soyut bir formülasyon Antonioni'nin insanlık komedyası versiyonunun canlı özünü yakalayamaz.

■ ■ ■ ÇOĞUNLUKLA *RIO LOBO* ÜZERİNE*[1]

■ Greg FORD

Aksiyon yönetmeni Howard Hawks aynı Western öyküsünü kariyerinin ileriki bir aşamasında pekala yeniden işleyebilir. Son on bir ya da on iki yılda üç kez Hawks tümü de iflah olmaz biçimde bireyci, ama profesyonel ve etik eğilimleriyle bir araya gelmiş dört erkek arasındaki arkadaşlığa odaklanan bir Western yapmıştır. Her defasında Hawks aynı birbirine benzemeyen (John Wayne, biraz zayıf bir arkadaş, saçı ağarmış yaşlı "komik destek" ve yakışıklı bir gençten oluşan) kahraman Western prototiplerini bir araya getirir, onları sevimsiz haydutlar ve kiralık silahşorların karşına geçirir, her şeyi çeşitlemeler içinde çeker ve göstericinin gösterdiğini izlemek için bekler. Birincisi üçlemenin ilk filmi olan 1959'daki *Rio Bravo*'ydu. *Rio Bravo* 1967'de *El Dorado*'yu ortaya çıkardı. Şimdi ise 1971 yılında Hawks'ın önceki iki filminden miras aldığı ve birçok aile bağı ile geçmişe ait özelliğin olduğu Western neslinden *Rio Lobo* geliyor. Ancak *Rio Lobo* tümüyle yenidir.

KURNAZ YAPISAL HİLELER

Hawks ile onun düzenli senaryo yazarı Leigh Brackett aynı eski malzemeyi bazı kurnaz yapısal hilelerle bir filmden diğerine taze ve canlı tutmayı başarırlar. Onlar periyodik olarak *Rio Bravo*'nun orijinal öyküsünü, tamamen aynı formüle bağlı kaldıkları halde, yeni bir coğrafyaya yerleştirerek, aksiyona yeni bir başlangıç ek leyerek ve yan olay örgüleri ve küçük olaylar etrafında döndürerek mezardan çıkarır, ona yaşam verir ve gençleştirirler. Daha da önemlisi Hawks, Wayne'in karşısında farklı oyuncuları oynatır ve onların garip davranışlarında ustaca değişimler yaparak yeni kişiliklerini uyumlu hale getirir. Bu yüzden senaryosunda çok sayıda kombinasyon ve değişim geçirmiş, yeni bir zaman ve mekana yerleştirilmiş, çevresinde genç ama öne çıkmayan destek oyuncuların olduğu çok yaşlı Wayne'in

*[1] Ford, Greg. (1976). "Mostly on *Rio Lobo*." *Movies and Methods*. (Ed.) Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles: University of California Pres. 344-354.

başrolde oynadığı *Rio Lobo* tamamen dönüşmüş ve bambaşka bir şekilde anlaşılan yeni bir Western olarak ortaya çıkar.

Rio Lobo yalnızca *Rio Bravo* ve *El Dorado*'nun baştan savma ve geriye dönük karışımı değildir – bu nokta abartılamaz. Ne de olsa Henri Matisse de cariye figürünü yaşamı boyunca aynı eğri konumda, ama sürekli değişen açılardan ve biçimsel soyutlamanın çeşitli dereceleriyle çizmişti. William Faulkner 1931 ile 1957 yılları arasında tam üç kez kendi Jack Houston cinayeti öyküsünü yineledi ve her defasında bu cinayetin farklı yönlerini öne çıkardı, yeni ilgi alanlarına vurgu yaptı. Hawks onların ayarında bir sanatçı olmayabilir, ama onun aynı, özdeş ham malzemeye dipdiri bir biçimde yeniden yaklaşma üslubu Matisse ve Faulkner'ın sanatsal stratejilerine dikkat çekici biçimde benzer. Hawks'ın film-yapımının bu yapma-ve-yeniden yapma politikasına uygun kayıtlara geçmiş davranış nedenleri hiç şüphesiz ticariydi. Kimin umurunda? Soru şudur: eğer Wallace Stevens gibi modern bir şair "Karatavuğa Bakmanın 13 Yolu" adlı birbiriyle ilişkili bir dizi kafiyeli şiir yazabiliyorsa, neden Hawks gibi deneyimli bir Hollywood yönetmenine, birlikte alınınca, kolayca "Bir Erkek Arkadaşlığına Bakmanın 3 Yolu" adı verilebilecek birbiriyle ilişkili bir dizi Western yapmasına izin verilmesin? Stevens'ın şiiri kuşlara ait bir inceleme nesnesinden çok on üç farklı bakış açısına odaklanır. Benzer biçimde Hawks'm dört eylem adamı arasında gelişen çekişmeli arkadaşlığa odaklanması Stevens'ın karatavuğu gibi, onun serisinde sürekli bir *temel düşünce* haline gelmiştir. *Rio Lobo*'daki başlıca ilgi alanı Hawks'ın eski bir dört erkek ilişkisi üzerine, Hawks'ın yeni "bakma tarzı" üzerine yeni görüşlerinde yatar.

Kuşkusuz onun temel görsel stili, görüntü yönetmeni olarak Harold Rosson ve Russell Harlan'm yerine William Clothier'in gelmesine rağmen zerre kadar değişmemiştir. Hawks artık yeni mekanları tanıtmak ve tanımlamak için yavaşça ileri doğru ya da yavaşça geriye çekilen zum çekimler kullanmaktadır. İki çekim Clothier'in resimsellik eğilimini öne çıkarır: biri çölde altın rengi günbatımının, diğeri ise nehir kenarına konuşlanmış bir süvari alayının (sanki John Ford'un görüntü yönetmenliğini Clothier'in yaptığı *Horse Soldiers* filminden alınmış gibi görünen güzel, canlı görüntü) çekimidir. Ancak genelde Hawks'ın kamerası tipik olarak hareketsizdir ve göze çarpmaz, onun yeri kasıtlı olarak işlevseldir, daima karakterlerin teklifsiz, rasgele konuşmalarına kulak misafiri olmuş görünür. Hawks'ın hem Wayne ile şerif arasındaki konudan konuya atlayan konuşmalarını hem de açık bir pencereden yerel bir posta arabasının gürültülü bir biçimde kasabaya gelişini kaydettiği ustaca bir tekli çekim onun görsel ekonomisini, kamera çalışmasının göze çarpmayan eşsiz uygulamasını gösterir.

WAYNE – YAŞLI SİLAHŞOR

Burada alışıldığı gibi Hawks kendisini nedensiz kamera cümbüşüyle değil, oyuncularının duruşları, jestleri, hareketleri ve kişisel özellikleri aracılığıyla gösterir. John Wayne'in *Rio Bravo*'dan başlayıp *El Dorado*'dan geçerek *Rio Lobo*'ya kadarki fiziksel gelişimi Hawks'ın değişen tarzını aynı anda hem dayatır hem de yansıtır. *Rio Bravo* izleyicisine sakin, tefekkür halinde, daima bir atlet gibi hareket eden, yere sağlam basan, avare gezgin ve acil durumlarda enerjik olan, ama çoğunlukla merdiven başlarının ve veranda direğinin yanında ağırbaşlılıkla ayakta duran, sandalyelere yayılarak oturan ya da kapı girişlerine dayanmış, soğuk bir biçimde çevredeki etkinliği izleyen bir Wayne'i sunmuştu. Daha sonra yeniden Wayne filmin ana aşk ilişkisini sağlamaya yardım etmiş, ama geveze, küstah, saldırgan biçimde seksi Angie Dickinson'ın karşısında komik bir biçimde edilgin, beceriksiz ve pratik olarak aciz görünmüştü. *El Dorado* bu üçlemenin eksen filmidir; örselenmiş ve daha incinebilir durumdaki Wayne'i, yaşlılığın acı ve tatlı yanlarıyla ilk kez karşılaşmış bir Wayne'i tanımlar. Kabadayılığı geçmişteki bir düelloda aldığı bir yara nedeniyle ara sıra yaşadığı acılar nedeniyle artık kaybolmuştur. Çoğu kez tamamen aciz kalır ve endişeli görünen doktorlar tarafından tedavi edilir. Ana caddede bir koltuk değneğinin yardımıyla aksayarak yürüyerek görüntüden çıkarken görüntülenir. Yaşadığı aşk (Charlene Holt) artık büyük ölçüde hatırlanan, daha canlı ve hareket dolu yıllardan kalmış bir nostaljidir.

Nihayet *Rio Lobo*'da Wayne daha hızlı hareket eden, daha genç icracıların hareketli gösteri kumpanyası karşısında yerleşik, kararlı ve saygıdeğer bir karakteri oynar. Hawks filminin aşk ilişkisini tamamen yeni gelen Jorge Rivero ve Jennifer O'Neill'a yönlendirir. Önemli bir sahne Wayne, Rivero ve O'Neill'ı gece vakti çölde yakınlardaki kerpiçten viran bir Kızılderili kulübesinin önünde kurdukları kamp yerinde şafak vakti yatarlarken gösterir. Wayne uyanır ve yanındaki şiltede kendisini sıcak ve tehlikeden uzak tutmak için kıvrılmış yatan O'Neill'ı görür. Şaşkın haldeki Wayne mahcup bir biçimde ona Rivero'ya sarılıp yatabileceğini söyler ve O'Neill da "o daha çok genç, ama siz, ne bileyim işte, daha rahatlatıcısınız" yanıtını verir. Bu açıklama üzerine Wayne'in ay altında katı, yarı komik yüzündeki sürpriz ve şaşkınlık çok özlü bir biçimde filmin önemli bir yeni yönelimini gösterir. Bu zengin, mizah dolu sekans Wayne'in yaşlılığının yüzüne vurulmasını gönülsüz de olsa kabulünü, hoş bir genç kadının yöneldiği "rahatlatıcıdan" başka bir şey olmamayı kabul edişini över. Wayne'in yaşça büyüklüğünün böylesine sıcak ve etkileyici ifadesi *Rio Lobo*'nun başından sonuna yeniden ortaya çıkar.

Gerçekten Hawks bazı kamera hileleri kullanarak Wayne'in ilerle-

miş yaşını perdede gizlemeye çalışmamıştır; Hawks'ın basit, doğrudan doğruya durağan kompozisyonlarının gerçekten içtenliği ve dürüstlüğü teknik hilelere çok fazla alan bırakmaz. Aynı zamanda Hawks, yönetmen Henry Hathaway'in *True Grit*'te Wayne'i gürültücü, huysuz, kaba, sarhoş, bir gözü bantla kapalı ve seksen yaşında ağzı kalabalık Oscar ödüllü birine dönüştürmesi gibi onu stereotipleştirerek Wayne'in yaşını fırsatçı bir biçimde sömürmez. Tam tersine Hawks yıldız oyuncusunu *True Grit*, *Rio Bravo* ya da *El Dorado*'da olmadığı kadar neredeyse abartılı mitsel güç ve görkemle renklendirmiştir. Wayne yıllar geçtikçe yaşlanır ve fiziksel olarak cazibesini yitirirken, yönetmen Hawks düzeltici bir tarzda ısrarla ona daha büyük açık saygınlık ve öz-saygı yükler. Bu filmde Wayne yeryüzündeki bir Olimpialının büyüklük ve soyluluğuna sahip bir Hawks kahramanının yüceltilmiş bir abartısı olarak görünür. Wayne'in cüssesinin güzel bir tanımlaması yüksek bir kayalıktan görkemli binici Wayne'in üzerine atlayan, atıyla birlikte devirerek sığ nehir kenarındaki çamura yuvarlayan ve tabanca kabzasıyla vurarak onu bayıltan karakterlerden biriyle sunulur. Wayne'i ele geçiren karakter ağır, hantal, ıslanmış avını nehir kenarına sürüklerken "yavru bir balinadan daha ağır" diye düşünür. Aynı zamanda daha da büyüktür. *Rio Lobo*'da bu mamut biçiminden aylak gezinen kasıntı hantal diye değil, nokta nokta bir aysbergin uzun süren gücü ve tamamen kaçınılmazlığından bahsedilebilirdi. Ve Hawks ender görülen bir stilistik müdahale örneğinde, dev gibi, dağ adamına benzeyen yıldız oyuncusunun büyük, mağrur adımlarla yürüyüşünün etkisini, sonradan seslendirmede her adımda minik metalik patlamalar gibi sahnenin başından sonuna yankılanan ve tam bir patlama gibi ses veren çınlayan mahmuzların sesleriyle daha da artırmıştır.

Wayne kilolu ve kalın haliyle, deneyimli oyuncu olmasıyla ve kuşkusuz "rahatlatıcılık" diyaloğuyla birlikte cinsel olarak devre dışı kalmış durumuyla doğal olarak filmin genç oyuncularından ayrılır. Wayne'in daha önceki iki filmde arkadaşının dayanılmaz biçimde alkolizmin kıskacından ve bunun baskısından çıkmasına yardım etme motivasyonu dışa dönüktü. Ancak *Rio Lobo*'da Wayne'in motivasyonu çok daha kendine ait ve özel görünür: daha filmin ilk birkaç dakikasında Wayne'in gözlerinin önünde savaş döneminden genç bir arkadaşının öldürülmesinin intikamını almak. Bu ölüm sahnesi Wayne tarafından çok iyi canlandırılır ve gerçek bir acı ve kaybetmeye tepki olarak görünür, ancak bu acının ve kaybetmenin karşılığında Wayne'in daha sonradan suçludan aldığı abartılı intikamın ve yalnızca onu vurmayı değil, aynı zamanda onu şiddetle yumruklama ve hatta yakmayı içeren gereksiz şiddetin haklı gerekçesi yoktur. Öyle ki Wayne'in güç gösterme dürtüsü takıntılı, aşırı bir hal alır ve patolojik dengesizliğe varır. Anlatı düzeyinde Wayne eski silah arkadaşını kaybedişiyle, ciddi bir biçimde intikam peşinde olmasıy-

la ve acımasızca avına yaklaşmasıyla ve aşırı derecede vahşice onu cezalandırmasıyla diğer insanlardan ayrılır.

GRUP ARKADAŞLIĞI–KATILIKTAN NAZİKLİĞE

Rio Bravo'dan başlayıp *El Dorado*'dan geçerek *Rio Lobo*'ya kadar dört erkeğin ilişkisinin tutarlılığının izlerini sürersek sıkı grup arkadaşlığının giderek gevşediğini ve dört erkek arasındaki ilişkilerin durmadan zayıfladığını görürüz. *Rio Bravo* Dean Martin'in erkekliğe geri dönüşünün farklı aşamalarını, Wayne tarafından kışkırtılan acımasızlık ve kabalık aracılığıyla onun çaresiz, kendine acıyan bir sarhoştan kendine hakim, Hawks tarzı kahramanca yüce gönüllülüğe yönelerek adım-adım tinsel yeniden canlanışını gösterdi. Dean Martin'in canlandırdığı Dude ile John Wayne'in canlandırdığı Chance'ın arkadaşlığı gerçekten çok yakın, çok bağlayıcıydı. Dude karakteri, Furthman ve Brackett'in senaryo kodlaması içinde, bir bara ön kapıdan girme hakkı, sinirlenmeden bir sigara sarabilme yeteneği ya da viski şişesinden bardağa bir damla dökmeden doldurmak gibi yerinde olarak özetledikleri özel bir ruh niteliği, bütünlük ve onurunu yeniden kazanmak için Chance'a bağımlıydı. *El Dorado*'da Hawks yeniden rehabilitasyon motifini işledi, ancak bu filmde Wayne kızgın, öfkeli Robert Mitchum'u sağlığına kavuşturdu. Mitchum'un Wayne'e bağımlılığı asla Martin'inki gibi ifade edilmedi, Mitchum, Wayne'in korkutucu eşiti olarak tanımlandı ve bu nedenle *Rio Bravo*'daki Dude'un tinsel yeniden uyanışı *El Dorado*'da sarsıcı bir fiziksel düello, kaba bir güldürü yarışması, olduklarından daha büyük ve korkunç görünen iki Western karakteri arasında bir komik bir mücadele haline geldi.

Genç ve empatik olmayan Meksika doğumlu oyuncu Jorge Rivero, Martin'in ve Mitchum'un doldurduğu hayli önemli anlatı zamanını miras alır, ama Rivero'nun oynadığı, tamamen mizacı gereği, anlamlı bir biçimde içki nedeniyle değer kaybetmeyen, hoş bir biçimde istikrarlı ve özgüvenli olan karakter ekstra bir silah olarak Wayne'in koruyucu yardımına fazla ihtiyaç göstermez. Bu filmde Hawks kararlı bir biçimde karakterleri birbirine bağlamaktan ziyade onları birbirine yabancılaştıran kişilik özelliklerini daha fazla vurgulamış görünür. Jorge Rivero, John Wayne ile o güne kadarki en güvenilmez ve rahatsız edici ittifakı oluşturur. *Rio Bravo*'daki en iyi aksiyon bölümleri Wayne ile Martin'in, onların iş yapar gibi "sen arkadan dolaş, ben ön tarafa geçeceğim" ya da "kasabayı bir kez daha dolaşmanın zamanıdır" gibi ortak stratejik ticari özlü sözlerle konuşmalarıyla noktalanan neredeyse törensel işbirliğini, onların ayinsel ekip çalışmasını göstermişti. Ancak *Rio Lobo*'nun başındaki uzun, büyük ölçekli aksiyon Wayne ve Rivero'yu, sempatileri Kuzey ile Güney arasında bölünmüş, İç Savaş'ta karşı saflarda savaşan

rakipler olarak gösterir. Çok uygun bir biçimde Yerleşik Düzenin, Geleneğin güçlerine kumanda eden Albay Cord McNally rolündeki John Wayne'e Virginia ormanları boyunca trenle nakledilen Birliğe ait altının koruması emanet edilmiştir. Açıkça Gençliğin ve İsyanın güçlerine kumanda eden Jorge Rivero, Hawks'ın almaşık kurgu içinde pürüzsüz, heyecan verici ve saat gibi işleyen kamera hareketleri aracılığıyla Birliğe ait treni yavaşlatmak için rayları donyağı ile yağlayan, bir eşekarısı yuvasını fırlatarak muhafızları kaçıran, altın dolu vagonun bağlantısını çözen, onu dik bir eğime yönelten, geriye doğru hızlanan vagonu ağaçlara gergince bağlanmış iplerle durduran, böylece altın dolu vagonu önceden belirlenmiş yola sokan ve sonunda zafer kazanmış olarak Birliğin altınlarıyla tüyen istekli, bebek-yüzlü Konfederasyon askerlerinden oluşan ayak takımı çetesine kumanda eder.

Filmde İç Savaş yaklaşık otuz dakika sürdükten sonra sona eder, ancak Hawks başlangıçtaki bu aksiyondan sonra da, askerlerin kaleye saldırdığı zamandan ortak bir düşmanın peşinde olarak Rio Lobo kasabasına, yani filmin finaline kadar Wayne ile Rivero arasında kendiliğinden anlaşılan bir düşmanlığı ve gerilimi sürdürür. Rivero filmin başlarında Wayne'e karşı savaşırken, otoriter bir şekilde azametle yürürken, kısaltılmış askeri pelerin ve şapkanın tamamladığı gri bir isyan üniforması giymiş adaleli gövdesini kalçaları üzerinde hafifçe döndürürken, ince ve esmer, kavrayışlı yüzüyle adamlarının çabalarını değerlendirirken ve askerlerin hızla emirlerini yerine getirmelerini sağlarken çok yetenekli ve güçlü bir oyunculuk sergiler. Ancak Hawks iki oyuncusunu aynı çerçeve içinde gösterdiğinde, farklı açıdan güçlü ve katı olan Rivero yumuşamış, garip bir şekilde edilginleşmiş, özgüvensiz ve sanki Dük Wayne aniden saldıracakmış gibi, stüdyonun gölgeli arkaplanında sakınarak geri çekilen biri gibi görünür. Hawks muhtemelen Rivero'nun sık sık önplandan geri çekilmesi kadar, onun bu korku ve çekinmeye dayalı oyunculuk tiklerini cesaretlendirdi. American Film Institude'daki bir seminerde Hawks, Rivero'yu yönetmesinin özetini anlattı: "Hiç sert olma, çünkü Wayne seni perdede mahvedecek, tek şansın ondan daha sakin olmaktır." Hawks, Wayne ile Rivero arasındaki en büyük ve kapatılamaz açığın ne yaş ne de örtük politik ideoloji değil, yıldız oyuncunun çekiciliği, saf-ve-basit yıldız oyuncunun büyüklüğü olduğunu çok iyi bilir. Wayne'in *Rio Lobo*'daki mükemmelliği, vücut verdiği ve kullandığı sayısız film-efsanesi, daha önceki Ford'un, Wellman'ın, Walsh'un, Hattaway'in ve Hawks'ın kendisinin film-destanlarında oluşturmuş olduğu muazzam mitsel güç ve giderek artan parlaklığı yalnızca onu Jorge Rivero gibi bir acemiden uzaklaştırmaya hizmet ederdi.

Artan bir tecrit, imtiyazlı komik kır saçlı yaşlı adam rolünün giderek artan yabancılaştırıcılığı Hawks'ın prototipik dört erkekten

oluşan grubun hüzünle ilerleyen parçalanmasına da yardım eder. Hawks'ın son dönem sinirli yaşlı aptallarından bir numaralı aptalı olan *Rio Bravo*'daki Stumpy rolündeki Walter Brennan dört erkeğin dostluğu örüntüsüne en girift şekilde uyan kişiydi. Brennan'ın hırçın atılganlığı, homurdanması, zırvalaması, Wayne ve diğerlerinin dikkatini çekmek için sürekli bağırıp çağırması açıkça onun yetişkinlerin avutmasına yönelik küçük çocuk arzusunu, zihinsel olarak daha olgunlardan yatıştırıcı onaya yönelik afacan çocuk arzusunu gizledi. Ve *El Dorado*'nun çok daha bağımsız ruhlu karakteri olan sakallı ve Kızılderili-avcısı, rakun kürkünden başlık takan, yay ve ok taşıyan ve borazan gibi öten yaramaz adam Arther Hunnicutt en azından neşeli, nazik ama aksi ve sevimli bir hırçındı. Ancak *Rio Lobo*'da Hawks, Jack Elam'ın canlandırdığı "komik rahat" karakteri daha önceki soytarı kovboylar Brennan ya da Hunnicutt'tan daha şiddetli bir biçimde hata yapan, daha kopuk görünen, her türlü grup duygusundan daha yoksun, daha garip ve gülünç bir psikopat haline getirir. Jack Elam'ın yorulmaz bir biçimde çılgın komik oyunculuğu *Rio Lobo*'nun öyküsünün gelişme tarzı sayesinde ayrıca özlü bir hal alır – Hawks ve Brackett'in gezinme-yolculuk etmeye dayalı olay örgüsü, Elam'a hayal kırıklığı yaratacak şekilde kısa bir rol süresi verir ve onu genel çekimde garip ve pejmürde beyaz çiftliğiyle ilk karşılaşmasından önce filmin yarısından fazla süre ülkenin uzak bir bölgesinde muallakta bırakır. Her ne kadar Wayne, Rivero ve O'Neill'in bakış açısından hiç rahatsız etmeden karakter tanımlamasıyla topografik tanımlamayı harmanlayan, bir fiziksel ile başka bir fizikseli iç içe geçiren öznel bir çekim olsa da, bu tanıtıcı genel-çekimde gerçek bir güzellik vardır. Bu çekim kişiliğinde olduğu kadar uzamda da grubun geri kalanından çok uzak olarak Elam'ın ötekilerden fiziksel olarak kopuk olması nedeniyle kabaran öfkesini gösterir. Elam'ın uzaktan ses-kuşağında güçlükle duyulabilen manyakça atıp tuttuğu çiftliğin genel-çekimi, onun vahşice ve kontrol edilemez irrasyonel, çılgın, neredeyse sımsıkı kapalı mizacının kederli ve şen şakrak yalnızlığını gösterir. Ve buradan kesme ile çılgın Elam'ın kararlı bir şekilde pencerenin önünde nişan alışının içerden görünüşüne geçeriz. Gaspçı olabilecek bütün davetsiz misafirlerden kendi verimsiz toprağını kurtarmaya çalışır. Pencerelerden birinden uzattığı tüfeğiyle ayrım gözetmeden ateş etmesiyle ve bazılarını "Sizi katır kulaklı sefiller," "Sizi yumurta emiciler" gibi o komik, hafif sinirli küfürleri oluşturmak için bir araya getirdiği heceleri aksi, kesik, güçlü ve çabuk kızar biçimde söyleyişiyle, aynadan şaşı gözleriyle sert ve öfkeyle bakarak dostlara ve benzer biçimde düşmanlara yönelik gerçek bir terördür bu.

Rio Bravo'da Ricky Nelson'un canlandırdığı Colorado ile *El Dorado*'da James Caan'ın canlandırdığı Mississippi karakterleri bu filmde Chris Mitchum'un canlandırdığı genç Çavuş Tuscarora'ya

yol gösterir. Elam karakterinde olduğu gibi, *Rio Lobo*'nun gezinme-yolculuk etmeye dayalı yapısı Mitchum'un yerini değiştirmeye yönelir, onu filmin ana aksiyonlarının çoğundan ayrı tutar, kocaman manzaranın içinde onu görüş alanı dışına iter, kötü adamlar tarafından ya da millerce uzaktaki tamamen başka bir kasabada rehin alınır ve izleyiciye onun varlığı çoğunlukla başkalarının onun görüntü dışındaki etkinliklerine gönderme yapmasıyla hatırlatılır. Mitchum'un nihayet maddileştiği, Hawks'ın onun genç fizyonomisinin üzerine fazla önem verdiği, ona yapacak çok az şey bıraktığı, söyleyecek ise neredeyse hiçbir şey bırakmadığı, ama yine de Mitchum'un orta çekimde net görünüşünün, koyu mavi gözlerinin, karışmış koyu kumral saçlarının aşırı sevimli melek gibi gülüşünün sessiz ve anlaşılmaz bir biçimde araya sokulduğu o anlarda, onun Hawks'ın diğer denenmemiş-acemi-tüysüzü Jorge Rivero ile birçok ortak yönünün olduğu düşünülür. Ama böyle değildir. Baştaki İç Savaş, diğer şeylerle birlikte, Rivero ve Mitchum'un farklı giyinme tarzları ve sakallarıyla birbirine zıt kişiliklerini tanımlar: Rivero'nun Konfederasyon subayı üniforması onun dikilmiş ve sabitlenmiş top arabasına rahatça uyar ve aşırı düzenli gerçek bir asker gibi görünmesini sağlarken, Mitchum'un Konfederasyon gerillası kıyafeti, düşmek üzere olan, düğmesiz ve sarkık bostan korkuluğu paçavrası gibi onun ilgi çekici sarkık, uzun boylu, hantal ve çete üyesi pozunu örter.

Mitchum'un aksiyon sahnelerinin işlenişi bile grubun bu yeni dağılma duygusuna katkıda bulunur. Finaldeki silahlı çatışma boyunca Hawks, Mitchum'un grup üyelerinden yardım almayarak planladığı bir eyleme özel bir görsel vurgu yapar. Kamera çapraz ateşin içinden koşarak geçerken onu izler. Mitchum bir ırmağın kenarında durur, serüvenin en eski hilesini yapmak için çömelir, suyun altından yüzer, güya Odyssea tarzı gizli girişimi ve kurnazlığının keyfiyle ırmağın sığlık yerinde nefes alır. Burada *Rio Bravo*'daki aceleci Angie Dickinson'un otelin penceresinden bir çiçek vazosunu fırlattığı ve böylece Ricky Nelson'un aynı anda hem silahını çektiği hem de John Wayne'e bir tüfeği fırlattığı sahneyi başlattığı ana benzer hiçbir şey yoktur. Bu sahnede iki adam düşmanlarını birlikte alt etmek için aynı çerçevenin içinde, Nelson verandada, Wayne ise tozlu yoldadır. *Rio Lobo*'da iki erkeğin öfkeli zaferinin, övündükleri dayanışmasının, cehennemi birlikteliklerinin eşiti bir imge yoktur. *Rio Lobo*'da tozlu kasaba yolundaki Mitchum ile Wayne'in olduğu benzer uzunluktaki çekim ise iki insanın ayrılığının kederini ve ıstırabını ifade eder. Bu filmde haydutlar Mitchum'a saldırırlar, ona vahşice davranırlar ve onu hapsedecekleri yere sürüklerlerken, Mitchum'un kız arkadaşı kenarda yararsızca ağlar, histerik bir biçimde kollarıyla havayı döver. Wayne arkaplanda, caddenin karşısında durur, tek başına, açıkta ve etkisizdir, bu kez kendisinin ve Mitchum'un yenildiklerini bilerek duruma müdahale edemez.

BİR MEKAN DEĞİŞİMİ

Bu filmin en göze çarpan değişimi, *Rio Bravo*'dan belki de en radikal olarak ayrıldığı yer genel topografik planla ilişkilidir. Hawks *Rio Lobo* projesini haber veren ilk basın açıklamalarında aykırı uzamsal şemaya dayalı yeni bir Western'e gönderme yapmıştı. Hawks'a göre bu farklı bir Western olacaktı: *Rio Bravo*'nun dört yasa koruyucusunun dışarıdaki bir sürü düşman tarafından bir cezaevinde kuşatılmasına dayanan aksiyon planının tersine *Rio Lobo* düşmanları tarafından işgal edilen bir cezaevine baskın yapan adamları anlatacaktı. İlk filmde kahramanlar cezaevinin içindeydiler, şimdi ise dışındadırlar - bu çok basit bir yer değiştirmedir. Ancak topografik uzamı çoğunlukla zekice ve ustaca yönlendiren Hawks gibi deneyimli bir uzmanın durumunda, çok basit bir mekan değişimi atmosferde şiddetli bir dönüşüme neden olabilir, durumda genel bir değişim yaratabilir.

Çok titiz, kısa ve özlü, kasten çetin olan *Rio Bravo*'nun aksiyon haritası, Hawks'ın biyograficilerinin ve eleştirmenlerinin her zaman bahsettikleri bir özelliği olan filmlerinin ayrıntılı planlarının mükemmel bir biçimde işleyen özetini sağladı. *Only Angels Have Wings*'de, *Air Force*'da, *The Thing*'de, *Hatari!*'de ve Robin Wood'un "Hawks'ın metafiziğinin ifadesi için ideal" ortam olarak örnek verdiği *El Dorado*'nun üçte ikisinde az çok etkili olan bu aynı ayrıntılı plan erkek serüvencileri bir araya getirir, belki yanlarında onları kuşatan tek bir ele geçirilemez küçük mekanda bir ya da iki kadın olabilir, onları tehlikeli ve düşman ya da çok rahatsız edici bir biçimde dar, kıt ve anlamsız çevrelerinden koparark bu mekana kilitler. Titiz bir biçimde soyut *Rio Bravo* versiyonunda Hawks bir cezaevini tamamen negatif bir boşluk tarafından kuşatılmış, içinde dört adamının pusuya yattığı, daha doğrusu içine dört adamını raptettiği tek pozitif merkez, kesinlikle sabit ve sürekli bir odak noktası olarak planladı. Onların hiçbir şeye benzemeyen (bir set dekoratörünün sadelik başyapıtı olan) kasabada sınırlanmış, çok kısa bir yarıçap içinde ara sıra ihtiyatlı bir biçimde riske girmelerine izin verdi, ama çölün boşluğunun bütün kaosunu gizlediği görünen kasabanın sınırlarının ötesine geçmesine olanak tanımadı. Eğer *Rio Bravo*'nun bir araya gelmiş ve kapatılmış dörtlüsü, Chance-Dude-Stump-ve-Colorado *Rio Lobo*'daki karşılıklarına göre daha hızlı, daha yakın ilişkili bir dostluğu kurmayı başardılarsa, bu büyük ölçüde onların Hawks'ın önceden tasarladığı topografik plan tarafından köşeye sıkıştırılmaları, adamların tehlikesiz (ve kadınlarsız) son korunan yer içinde pusuya düşürülmeleri, onlara bol zaman ve tembelce vakit geçirme, şarkı söyleme, birbirlerinin zaaflarını, kusurlarını ve duygusal ihtiyaçlarını öğrenme ve kabul etme, birbirlerine yardım etme, sonunda bilinen elbirliği ve ortak cesaretin ortaya çıkmasıyla kolektif hareket etme fırsatı veren cezaevi duvarlarının içinde tuzağa düşmeleri nedeniyledir.

Rio Bravo'daki aksiyon haritası dört erkeği yakın olmaya zorlamışken, *Rio Lobo*'daki çapraz referanslı manzara gambitleri her erkeği tecride zorlama eğilimindedir. *Rio Lobo*'nun düzensiz, labirentimsi aksiyon rotası, Hawks'ın daha az gözde olan, Hawks'ın oldukça verimli eleştirmenleri tarafından nadiren takdir edilen, ancak yine de kesinlikle Hawks filmlerinin zincirine ait olan alternatif bir ayrıntılı planına tekabül eder. *El Dorado*'nun ilk üçte birinde, komedi filmleri *I Was a Male War Bride* ve *Bringing Up Baby*'de ve Manny Farber'ın Hawks'ın "usta işi yolculuk filmlerine" dair sistematikleştirmesiyle ilişkili olan *Red River* ve *The Big Sleep*'te az çok kullanılan bu alternatif plan, serüvencileri saldırılamaz bir rahim-benzeri siperin koruyuculuğundan mahrum eder, onları rasgele yolculuklara çıkarır ve hakiki bir sıradan sosyal çevrenin geçiciliğine, kaosuna ve bilinmezliğine maruz bırakır. *Rio Lobo*'da Hawks 1946 tarihli *The Big Sleep*'te el atılan ve M. Farber'ın "aynı caddenin köşesinden asla iki kez geçmeyen gerçeküstücü karavan" diye tanımladığı türden bir fanilik, ele geçmezlik ve sürekli olmayışı geliştirmek için topografiyle oynar. *Rio Lobo*'daki erkekler her zaman bilinmeyen bölgelere yolculuk yaparlar, geçici bir ileri karakoldan yalnızca kısa bir süreliğine geri dönebildikleri, sonsuz bir labirentimsi hareketliliğe yakalandıkları bir sonraki durağa yönelirler; tren deposundan sık ormana, bir nehir kıyısına, karanlık, yankılı bir mağaraya, Kuzey Ordusunun bir kampına, sağanak yağış altındaki askeri cezaevine, (şerifin ofisinin, restoranın ve otel odasının olduğu) Blackthorne kasabasına, çölün içine, bir Kızılderili mezar bölgesine, iki sempatik Meksikalı kızın mütevazı evlerine, Rio Lobo'nun ana caddesine, dost canlısı bir diş hekiminin geçici mekanına, zevksiz bir ilaç şovu vagonuna, pejmürde beyaz çiftliğe, faşist tavırlı kötü adamın (domuza benzeyen Dan Seymour taklitçisi Victor French) büyük çiftliğine ve yolun aşağısındaki efsanevi cezaevine giderler, ama bu mekanda son gösteri için yola çıkmadan önce yalnızca üç dakikayla sınırlı bir iş için tembelce vakit geçirirler. *Rio Bravo*'daki erkeklere sağlanan bir imtiyaz olan dayanıklı, güvenilir cezaevinin duvarları arkasında kalmaktan mahrum durumdaki *Rio Lobo*'daki gezinen dört erkek kendilerini dışarıda, sürekli tehlikenin tuzağına düşmüş bulurlar ve bunun sonucunda ilişkilerinin sayısız anlatı zorluklarıyla kuşatılmış ve grubun dağılması ve parçalanmasını, üyelerinin birbirinden ayrılmasının planlanmış olduğunu anlarlar. *Rio Bravo* ısrarla kendisini gerçek bir tanınabilir zaman ve mekandan koparır. *Rio Lobo* ise tersine Amerikan tarihinin bir dönemi boyunca gezinir, filmin başındaki ormanın görece otantikliğinden bunun 1800'lerin ortalarındaki Virginia'daki orman olduğu ilk bakışta açıkça görülür. Bu filmin özgül sosyal-tarihsel ortamlara hızla göz gezdirerek tarif etmesi grup içinde bozuşmaya, politik kutuplaşmaya neden olur – Rivero, Mitchum ve özellikle de Elam Kuzey'e bağlılığı nedeniyle Wayne'e güvenmezler. *Rio Bravo*'da kötü unsur dört erkeği kapatan

bir mengene gibi işlemiş, onları cezaevi alanının içine tıkmış, dostluklarını pekiştirmişti. Karşı konumdaki *Rio Lobo*'da bu kötü kendini beğenmişlik daha çok yayılan ve cezaevi ile çevresini kurutan bir kirlenme gibi işler, kötü niyetli etkisi görünmez bir ahtapotun kollarının dört erkeği yakalamak ve onları ayırmak için uzanması gibi dışa doğru uzanır. *Rio Bravo*'nun büyük bölümü ev gibi rahat "erkeğe ait" (masculine) güvenlik bölgesinde, kadının olmadığı küçük, yapay bir topluluk, en başından itibaren karşı cinse yasak olan domestik bir topluluk içinde geçer. Karşı uçtaki *Rio Lobo* ise "kadına ait" (feminine) bir alanda, erkeklere tamamen yabancı olan bir kasabanın sakinleri olan ve tekinsiz bir biçimde yüzleri olmayan Hawks kadınlarının bir biçimde doldurduğu henüz keşfedilmemiş bir yerde dolanır. Bu yerde yaşayan kadınlar saklamaktan silahlı çatışmaya ve yeniden saklamaya kadar kendi yerleri konusunda erkek kahramanlara öncülük ederler (O'Neill hariç, Susana Dosamantes ve Sherry Lansing çok bilinen boğucu ve kalın sesli kadın kahramanlar ne yazık ki ikna edici olmayan saf kız minyatürleridir).

Ve bu nedenle *Rio Lobo*, film ve yönetmeni öngörülebilir "zayıflık," "yanlış oyunculuk" ve "kötü oyunculuk" gibi günlük-yorumcu-tarzı suçlamalara karşı dirense de, film hâlâ Hawks'ın yinelediği cezaevi metaforunun simgesel yönlerini bir daire içinde birbirine bağlama, birleştirme ve sonunda bir araya getirmesi derecesine göre değerlendirilebilir. *Rio Bravo* dört erkeği birleştirici "iç mekanda" güven içinde bir arada durduklarını göstermek için sinemasal olanakları ayrıntılı olarak incelemişti ... Arada yer alan *El Dorado*, eğer topografik özüne indirgenirse – son üçte ikisi yine içerde geçer, ancak ilk üçte biri cezaevinin himayesinden çok uzağa nakledilir – açık bir biçimde üçlemedeki geçiş filmiydi, her ikisinin içerimlerini aktarıyordu ... *Rio Bravo* kendisini hayal mahsulü, dünyadan uzak, içsel olarak güçlü ve inatçı bir sakinlik ve sükunet düzeni içinde sıkıca emniyete alırken, *Rio Lobo* paradoksal bir şekilde o kadar uygar olmayan bir dünyanın dışsal vahşi düzensizliği içinde başıboş gezinir. *Rio Bravo* psikolojik olarak karmaşıkken, *Rio Lobo* daha çok coğrafi olarak karmaşıktır. *Rio Bravo* şiddetle sınırlanmış ve dikeyken, *Rio Lobo* çok daha yatay ve dal şeklindedir ... *Rio Bravo* sürekli olarak yerleşik ve domestikken, *Rio Lobo* amansızca yerleşik olmayan ve gezgin niteliktedir. *Rio Bravo* kendi sıkı grup dostluğunu zorunlu dayanışma, amaç birliği ve umutsuz bir durumun içine girmiş dört erkeğin gerekli karşılıklı kararlılıkları üzerine kurar. *Rio Lobo* ise daha gevşek, fazla güçlü olmayan, oluşmamış grup dostluğunu uzun ve acil, hiç durulmayan bir yolculukta kendi ayrı yollarında ilerleyen dört erkeğin koşullara bağlı karşılaşmaları ve o anda gelişen ortaklıkları üzerinden oluşturur.

DISPUTED PASSAGE[*1]

Fred CAMPER

Frank Borzage'nin "romantik" sıfatını kazanmış olduğu düşünülür, çünkü onun filmlerinin çoğu (*Man's Castle; Little Man, What Now; History is Made at Night; His Butler's Sister* gibi) özel bir aşk ilişkisinin düşman bir dünya ya da bireylerden birinin aldırmazlığı veya fiziksel ayrılık üzerindeki zaferi hakkındadır. *His Butler's Sister*'ın sonunda kadın kahraman ayırıcı uzamı öylesine kolay aşabilir görünür ki, yaşadığı aşk o ayrılığı hiç yaşamamış gibidir. Ancak Borzage'nin diğer ve eşit derecede önemli filmlerinin çoğunda (*Green Light, Strange Cargo, Moonrise* ve *Disputed Passage*[2] gibi) aşk ilişkisi zorunlu değildir. *Green Light, Moonrise* ve *Disputed Passage*'da karakterlerin kurtuluşu özel olarak aşk sayesinde değil, daha çok karakterlerin tam bir tinsel sisteme dönmeleri, inanmaları sayesinde olur. Bu durum kaçan bütün mahkumların kurtarıcı figür Cembrel'in kollarında teker teker öldüğü *Strange Cargo* filminde olduğundan daha net değildir; her şüpheci ölürken, tinsel sisteme döner. Benzer biçimde *Disputed Passage*'da Aubrey ile Beaven

[*1] Camper, Fred (1976). "*Disputed Passage*." *Movies and Methods.* (Ed.) Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles: University of California Press. 339-344.

[2] *Disputed Passage*. Bir Frank Borzage filmi. Yönetmen: Frank Borzage. Senaryo: Anthony Veiller ve Sheridan Gibney. Lloyd C. Douglas'ın romanından uyarlandı. Yapımcı: Harlan Thomptson. Görüntü Yönetmeni: William C. Mellot. Sanat Yönetmeni: Hans Dreier ve Roland Anderson. Kurgu: James Smith. Kostüm: Edith Head. Müzik: Frederick Holländer ve John Leipold. Ses: Hugo Grenzbach ve Richard Olson. İç Dekorasyon: A. E. Freudeman. Bir Paramount Yapımı. 1939, Siyah-Beyaz. Sesli. Yaklaşık 90 dakika.

Oyuncular: Dorothy Lamour (Aubrey Hilton). Akim Tamiroff (Dr. "Tubby" Forster), John Howard (John Wesley Beaven), Judith Barrett (Winifred Bane), William Collier Sr. (Dr. William Cunningham), Victor Varconi (Dr. LaFerriere). Gordon Jones (Bill Anderson). Keye Luke (Andrew Abbott), Elisabeth Risdon (Bayan Cunningham), Gaylord Pendleton (Lawrence Carpenter). Billy Book (Johnny Merkle), William Pawley (Bay Merkle). Renie Riano (pansiyon sahibi). ZT Nyi (Çin Büyükelçisi). Philson Ahn (Kai). Dr. E. Y. Chung (Dr. Ling), Philip Ahn (Dr. Fung), Lee Ya-Ching (Aviatrix).

arasında önemli bir aşk ilişkisi olduğu halde, Borzage'nin ilgisi ve vurgusunun ısrarla Beaven'in – ve Forster'ın – tek başına aşk ile değil, Aubrey'in sevgisinin yalnızca bir parçası olduğu daha genel bir inanç sayesinde kurtulduğunu göstermek olduğu görülür. Ayrım yanlışlığına rağmen, Borzage'nin "aşk" filmleri ile "dini" filmlerini karşılaştırsaydık, onun için dini filmler aşkın, tamamen bağlanılmış bir aşk olsa da, ima düzeyinde tinsel aşkınlığın bir temsili olduğunu gösterdiğini söyleyebilirdik.

Disputed Passage'daki her ana karakter filmin tinsel sistemiyle ilişkisi açısından görülebilir. Cunnigham ya da Aubrey gibi çalım satmadan gerçeği bilen hakiki inananlar vardır.[3] Bu tür bir tinselliğe ulaşmak insana muazzam bilgi ve akıl kadar dünyadaki kendi konumu ve yerine dair güçlü bir duygu kazandırır; zarif sabrıyla çok şeyi bildiğini akla getiren kısa sahnede Çin Büyükelçisi bile birkaç ipucundan Aubrey'in aşık olduğundan söz edebilir. Bu olayın ikili bir anlamı vardır: yalnızca inananlar bilmez, aynı zamanda aşk yüzeydeki görünüşlerin kalkanından geçerek kendini gösteren tinsel bir durumdur. Diğer uçta ise tamamen şüpheci, soğuk, kötü, insani duygulardan yoksun ve kendini yalnızca bilimin mantığına adamış Forster vardır. Ortada ise Forster'ın soğukluğunu bir ölçüde paylaştığı halde açık bir şekilde duygusal olarak ölü olmayan ve potansiyel bir tinsel sisteme dönücü olarak görünen Beaven bulunur.

Film ilerledikçe insan doğasına dair basit bir bilgi insanı Beaven'de gördüğümüz değişimden bir şeyler beklemeye yöneltir. Bu daha ziyade tümüyle tinsel ideallere bağlanma olarak Borzage'yi açığa vuran Forster'daki değişimdir. Ondan bir kişi olarak nefret etmek için her türlü nedenin olması nedeniyle, onun daha fazla insan haline gelmesini yavaş bir şekilde izleriz. Onun geçmişini daha fazla öğrendikçe, bir kişi olarak koruduğu halde soğuk kabuğunu çıkarışını izlerir. Onun tamamen soğuk olması nedeniyle, filmi böylesine güçlü ve mükemmel yapan sonunda onun tinsel sisteme dönüşüdür.

Ancak Beaven'in dönüşü daha ayrıntılı olarak gösterilir. Başlangıçta Forster'ın bütün düşüncelerini kabul eder. Daha sonra aşık olur, onun aniden çarpan, ama yalnızca Aubrey'i daha fazla görebildikçe yaşamına önem kazandıran bir duygudur bu. Başta bunun yalnızca ona

[3] Temel durum tıp fakültesinde ilk yılını geçiren Beaven'dir. Onun hocalarından biri olan Forster sert ve şiddet doludur ve çoğunlukla araları açıktır. Yine de Beaven ile Forster'ın ortak noktası bilime bağlanmaktır ve Beaven mezun olduğunda ona asistan olur. Forster için çok sıkı çalıştıktan sonra Beaven, Aubrey'e aşık olur. Belki de bunun bir sonucu olarak bir hastaya kişisel olarak daha fazla yardım etmeye, bütün varlığını tıp bilgisinden ziyade çalışmaya vermeye çalışır. Forster, duyguları dikkatini dağıtacağından bir bilim insanı olan Beaven'i mahvedecek olan evliliklerini önlemek için Aubrey'i ayrılmaya ikna eder.

olan aşkı olduğunda, kendisini motive eden Cunningham tarzı inanca bağlanımın daha büyük ilgi alanı olmadığında ısrar eder. Aubrey ona bir doktor olmanın ötesinde hastalarına nasıl yardım etmeye başladığını sorar. Beaven bunun yalnızca ona olan aşkı olduğunu yineler. Daha sonra olaylar, değişimler ya da kader ve bizzat Forster'in sertliği onların arasına binlerce millik bir mesafe koyar. Bunun Aubrey'in sevgisindeki bir değişimden ziyade Forster'ın müdahalesi sonucu olduğunu anlayan Beaven onu bulmak için Çin'e gider. Acımasızca bir iç savaşın ortasında kalan Beaven yiyecek bulmak için küçük bir kasabaya uğrar. Orada birçok yaralı vardır ve ondan bir doktor olarak kalması istenir; reddeder, niyeti sadece Aubrey'i bulmaktır (yani kendi arzularını tatmin etmektir). Ancak yaralı kadın ve çocukları görünce aniden kalmaya karar verir ve onun bu bağlanımı her şeyden çok tinsel kurtuluşu anlamına gelir. Çekim kararır, arkaplandaki nesneler daha az görülür hale gelir. Sonunda Borzage kameraya tilt hareketi yaptırır ve çerçevedeki uzamı bozuluma uğratır. Beaven'in oradaki varlığı son bir alçalış gibidir, kendi egosunu – ve gurur ve kişisel hazza dayalı Audrey'e sevgisinin bir bölümünü – daha büyük ideallere teslim edişidir. Borzage, Beaven'in gerçekten aşka, herhangi bir şeye gerçekten bağlanışını kaçınılmaz olarak bu teslim oluşa gidiş olarak görür.

Eğer bütün bu düşünceler yalnızca filmin senaryosunda olsaydı, Borzage bize çok az ilgi gösterirdi – sadece Douglas'ın romanını da okuyabiliriz. Ancak bu düşüncelerin en derin ifadesi Borzage'nin stilinin etkileyici görsel güzelliğidir. Onu sadece bir tercüman ya da metteur-en-scène'den ziyade gerçek bir romantik sanatçı yapan bu stildir. Onun stili yalnızca tinsel aşkınlığın temsilcisi değildir, daha çok dünyayı görsel olarak temsil etmenin kendi içlerinde aşkınlaşmaya götürebilecek yollarını arar, üstelik de bunu Douglas'ın tek mantıksal sonucun herkesin tinsel sisteme döneceği şekilde öyküsündeki karakterleri inananlarla ve inanmayanlarla "birleştirmesi" kadar fazla yapıma arayışındadır. İlk doğrudan dikkat, karakterlerin Borzage'nin nesnelere dair anlayışında işgal ettiği görsel konumadır. Onlar, insanlar gibi uzamda istikrarlı bir sabitliğe sahip görünmezler. Ne de fiziksel varlıkları kendi çevrelerine zorlamada bulunur. Onlar fiziksel yoğunluktan yoksun görünürler.

Bu yalnızca inananlar için değil, aynı zamanda örneğin öğrencilerine ders verdiği açılış sahnesindeki Dr. Forster için de geçerlidir. Onun arkaplanda öğrencilerinin olduğu çekimlerinde onu ders verdiği öğrencilerinden ayırarak ona fiziksel bir güç verecek olan derinlik yoktur. Bu sahnedeki aşırı üst-açıdan çekimler onun varlığına katkıda bulunmaz. Bütün karakterler sadece iki-boyutlu bir varlığa sahiptir; gerçek varlıklar olarak neredeyse ağırlıksız, soyutlaşmış ortamlarda yüzüyor gibi görünürler. Bütün karakterlerini bu tarzda çekerek

Borzage onları dünyada egolarını iddia edebilecekleri bir konumdan mahrum bırakır. Böylece onların tinsel sisteme dönüşlerini ve aşkınlaşmalarını kaçınılmaz hale getirir. Bir anlamda onlar filmin başından itibaren her şeyi "aşkınlamışlardır," çünkü gerçek insanlara göre ağırlıksız varlıklar olarak onlar kendi çevrelerindeki herhangi bir uzamla sınırlı değillerdir. Bu dönüş insanlar gibi onların da bunun şeylerin düzeni içindeki kendi yerleri olduğunu anladıklarında gerçekleşir.

Nihai içerimleri içinde bununla yakından ilişkili olan, Borzage'nin arkaplandaki insanları filme alma ve onları özel bir çekimde daha merkezde olan karakterlerle ilişkilendirme tarzıdır. Yalnızca insanların değil, her şeyin ışık ya da dokunun iki-boyutlu alanları olarak varolduğu hissedilir. Bu da Borzage'nin uzam duygusuyla yakından ilişkilidir. Uzamsal ilişkilerin -- yanal mesafeler ya da çerçevedeki derinlik, nesneler ve duvarların birbirlerinden uzaklıkları ve konumları -- kendi içlerinde özel bir coğrafi varlıkları ya da sabitlikleri yoktur. Nesnelerin özel konumlarının özel bir öneme sahip olduğu ya da herhangi bir etkide bulunduğu asla hissedilmez. Gerçek ayrıntılar ya da arkaplanın yapısı asla aksiyonu etkilemez. Ne de bir çekimde bir nesne ya da kişinin yerinin dikkate değer bir anlamının olduğu hissedilir. Çerçeve içindeki bir nesnenin özel bir yeri için asla hiçbir neden yoktur. Nesneler coğrafik uzamın mekanizmasıyla ilişkili olmadığı için bunu duyumsarız. Yani iki nesnenin ilişkisi birbirleriyle olan uzamsal ilişkisine dikkat ederek anlaşılmaz. Eğer bir nesne ya da kişi önplanda daha yakındaysa ya da daha fazla merkeze doğruysa, çekimin bütün ifadesi içinde daha anlamlı hale geldiği düşünülebilir.

Kuşkusuz bir işleyiş düzeninde buna çok daha kolayca dikkat ederiz. Ancak Borzage'nin ifade düzeyinde buna karşı oluşu, nesnelerin öneminin konumlarına ters orantılı olduğunu iddia etmesi basit algılama gerçeği olarak ifade edildiğinde bile buna karşı çalışmaya çabalamasına dikkat etmemize yol açar. Sözgelimi eğer öykünün mantığı gerektirdiği için bir nesnenin ya da kişinin yakın-çekimini göstermek zorundaysa Borzage çoğu kez o yakın-çekimden nesnenin merkezde değil, merkezin bir yanına doğru olduğu bir orta çekime ya da genel çekime kesme yapacaktır. İlk ameliyat sekansında bir saatin yakın-çekimi vardır ve saat bütün çerçeveyi doldurur. Borzage artık saatin merkezde olmadığı hem saati hem bir hemşireyi hem de birkaç nesneyi daha içeren bir çekime kesme yapar. Saati daha büyük bir anlatımsal bağlama yerleştirerek Borzage saatin önceki yakın-çekimine rağmen onun özel bir öneminin olmadığını söyler.

Sanki görünüşte çok sıradan bir kesmeden söz ediyormuşum gibi görünüyor. Ancak daha alışılmış olanın farklı bir açıdan saati içer-

meyen bir çekime kesme yapmak olduğuna dikkat edilebilir. Sonuçta bunu zaten görmüştük. Benzer kesmeler başka noktalarda olur. Mezuniyet sahnesinde Cunningham bir konuşma yaparken, çerçevenin sağında oturmuş olan Forster'ı görürüz. İnançları Cunningham ile uyuşmadığı için Forster'ı orada göstermenin mantıklı olduğu söylenebilirdi. Ancak dar alan derinliği nedeniyle onun yüzü biraz odak dışında olduğundan onun özel olarak bu konuşmaya tepki verdiğini görmeyiz; daha da önemlisi Borzage daha sonra konuşma sırasında Forster'm yakın-çekimlerine ve daha sonra da arkaplanda onun olduğu Cunningham'ın çekimlerine kesme yapar. Yine geleneksel yöntem, belki de daha sonra tepkilerini izole eden Forster'm yakın-çekimleriyle birlikte Forster'ı dışlayan tanıtıcı bir genel çekim hariç, Cunningham'ın çekimleri olurdu. Filmde buna benzer birçok örnek bulunabilir.

Nesneleri yerlerinden dolayı özel bir varlık ya da sabitlikten mahrum etmenin yanı sıra, nesnelerin çerçeve içindeki konumlarını biz onlara yakınlaşır ya da onlardan uzaklaşırken bir o yana bir bu yana değiştiren kurgunun nesneleri birbirleriyle bütünleştirme etkisi vardır. Saati çerçeve içinde sabit bir yerden mahrum ederek Borzage yakın-çekimlere alışılmış tepkilerimizin, bir biçimde izole olmuş bir nesnenin bağımsız bir varlığı ya da gücü olduğunun yanlış olduğunu gösterir. Borzage'nin evreninde her şey birbirinden ayrılmaz niteliktedir; hiçbir kişi ya da nesnenin bağımsız tesadüfi bir etkisi yoktur. Bir saat yalnızca bir saat değildir, o hemşirenin, duvarın, dolabın daha büyük evreninin bir parçasıdır. Forster ilk dersinde ve öğrencilerin izlediği ilk ameliyatta Forster değildir, kısmen kurgu aracılığıyla oluşturulan daha büyük bir düzenin parçasıdır. Bu nedenle Borzage mezuniyet töreni sırasında Cunningham'dan oturmakta olan öğrencilere kesme yaptığında, platform üzerindeki konuşmacıların önceki bütünleşmesinin, nesnelere yapılan kesme önceki çekime dahil edilmese de, onların varlığından bilinçaltı olarak farkında olduğumuz için onları bütünleştirme etkisi vardır.

Nesneler arasındaki ilişki – ya da onların bütünleşmesi – kamera hareketleriyle de ifade edilir. "Klasik" Borzage kamera hareketi *His Butler's Sister*'in finalindedir. Burada iki insan arasındaki mekansal ayrılık kadının erkeğe doğru koşmasıyla ortadan kalkar, böylece insanlar/nesneler arasındaki ayrılığın genel bir anlamının ya da belirlenmiş sabitliğinin olmadığını gösterir ve bu nedenle de kendisini dönüştürebilir.

Disputed Passage'daki iki pan hareketi mekanda karakterler ile onlara çapraz olan nesneler arasındaki ilişkileri ifade eder. Her ikisi de önemsiz bakış-açısı çekimleridir. Birincisi filmin başındaki ders verme sahnesinde, sınıftaki bir kız konuşurken yapılır. Kamera öğren-

ciler boyunca pan yapar, daha sonra yükselir ve sonunda vinçle kıza gelir. Bu hareket güya Forster'ın bakışını yakına getirir. İlk olarak Forster kıza bakar, daha sonra kızı kalabalıktan ayırır. Ancak bunun kızı ona ve ona olduğu gibi bize de yakın göstermek gibi daha önemli bir etkisi vardır. Modern yöntem bir zum çekim kullanmak olurdu, ancak burada kameranın içe doğru şaşırtıcı hızlı hareketinin gören ile görülen arasındaki uzamsal ayrılığı – hareket aracılığıyla görme ve aynı anda bu ayrılığı – yine hareket aracılığıyla – ortadan kaldırma etkisi vardır. Diğer örnek Çin'de Beaven'e yapılan ameliyatın ardından yapılan önemli bir pan hareketidir: kamera Aubrey'den bakmakta olduğu ambardaki bir hole pan yapar, gün ışığında aynı hole zincirleme geçiş ve yeniden Aubrey'e pan yapılır. Bir birey ile görülen nesne arasında farklı bir zincirleme bağlantı kurulur. Bu da Borzage'nin mekansal konumlamasının özgül olmamasını ve her şeyin bütünleşmesini güçlendirir.

Pan hareketlerine rağmen nesneler, onlar arasındaki uzamsal mesafe ve ayrılığa nesnelerin kendileri gibi aynı varlığı kazandıracak bir tarzda uzamdaki bağlantıları boyunca birbirleriyle birleşmezler. Gerçekten de kıza doğru pan ve vinçle yaklaşmanın aradaki ayrılığı giderme etkisi vardır. Ağırlıksız karakterlerden ve nesnelerden bahsettik; sanki ayırıcı uzam da yoğunluksuz gibidir. Borzage'nin bütün nesneleri uzamsal mekanizmalarla değil de bütün çerçeveye yayılmış görülen genel tinsel duyumla birleştirilen aydınlık ve karanlığın soyut temsili-olmayan varlıklardır. Saatin orta çekimine kesme, nesnelerin konumunu onların anlamını etkilemeksizin değiştirebilen genel bir görüntü oluşturarak bunu kısmen ifade eder. Nesnelerin genel tinselliğin dışında bir anlamları yoktur. Bu nedenle onların yoğunluğu yoktur. Tam anlamıyla bütünleşmiş ya da iç içe geçmiş nesnelerden söz edemeyiz. Onlar tamamen daha büyük bir şeyin parçası olarak vardırlar. Douglas'ın insanları bireysel bir egodan mahrum eden ve edecek olan, ama insanların daha büyük tinsel yasalara uygun olarak varoldukları anlayışı Borzage'nin stiline mükemmel bir biçimde uyar. İki karakterin ilişkisi filmdeki herhangi bir belirleyici anlamı aktarmaz. Eğer biri daha önemliyse, bu yalnızca duygusal ağırlık açısındandır. Aşk kendi içinde bir amaç değildir; yalnızca şeyler arasındaki ayrılığı gidermeye yardım eden bir aracıdır.

Borzage'nin diğer filmleriyle karşılaştırınca *Disputed Passage*'daki nesnelerin konumundaki görünüşte daha büyük sertlik, bu filmin tanımlanmış olan stilden daha biçimsel olduğunu ve biraz karşıtlık oluşturduğunu düşündürür. Gerçekten de bazı çerçevelerin durağanlığı geometrik bir tasarım açısından kusurlu olabilir. Tasarımın ve kusurun yapısı son sahneyle netleşir. Forster, Aubrey ve Dr. La Ferriere, Beaven'in yatağının başucunda toplanır ve onun girdiği komadan çıkmasını umarlar. Bu son aşkınlaşma sahnesidir: kendisini aşka

veren, kendinden çok başkalarına yardım eden Beaven – Forster'in ifadesiyle – bir "mucize" sayesinde ölümden kurtulacak ve böylece kendisini, Forster'ı, Aubrey'i, La Ferriere'yi – her şeyi – filmin genel tinselliği içinde birleştirecektir. Forster'ın omzundan hemen arkasında Aubrey'in ve Beaven'e dokunmak için uzanmış elinin olduğu bir çekim vardır. Aslında Beaven'i yeniden yaşama döndüren özel aracı, her ne kadar bu kez filmde kurtuluş olan Aubrey'in varlığı değil, onun varlığını öngörülebilir ve bir aracı haline getiren daha ziyade genel duygu olsa da, onun elidir. İnsanların farklı bir açıdan görmüş olduğumuz konumlarda sert bir biçimde düzenlendiği çekim, sanki korunan enerji insanlara aktarılıyormuş gibi, neredeyse bir elektrik duygusu verir. Bu nedenle şeylerin, onları çok daha açık bir biçimde ayrı tutmak yerine sıkı bir biçimde düzenlenmesi onların tümünü daha görülür hale getiren gücü oluşturmaya hizmet eder. Basitçe uzamı ortadan kaldırmak yerine Borzage onu bize bu uyum yaratıcı güçle içine sızılan bir şey olarak gösterir. Bu açıdan Borzage'nin en önemli filmlerinden biri olan *Disputed Passage* aynı zamanda belki de onun sinemasının daha sonraki filmleri arasında biricik olanıdır.

■ ■ ■ BÖLÜM BEŞ
■ YAPISALCI ELEŞTİRİ

JOHN FORD'un *YOUNG MR. LINCOLN* FİLMİ[*1]

Cahiers du Cinéma Editörlerinin Kolektif Metni

Çevirenler: Ertan Yılmaz ve Günseli Pişkin

Lincoln halk devriminin ürünü değildir: banal bir evrensel oy verme hakkı oyunu, başarılması gereken büyük tarihsel görevlerin ihmal edilmesi onu zirveye taşımıştır; bu adam sıradan, iyi niyetli biri olduğu için, taş kırıcılığından kendi kendini yetiştirerek Illinois senatörlüğüne yükselmiş, entelektüel akıldan yoksun, karakterinde herhangi bir üstünlük barındırmayan, sıra dışı bir özelliği olmayan aşağı tabakadan bir insandan başka biri değildir. (Friedrich Engels ve Karl Marx, Die Presse, 12.10.1862.)

Röportajımızın bir yerinde Bay Ford Young Mr. Lincoln filmindeki bir sahneden söz ediyordu ve Lincoln'ü katırıyla şehre giderken bir tiyatro posterine bakmak için duran pejmürde bir karakter olarak tanımladı. "Bu yoksul maymun Hamlet'i izleyecek parasının olmasını dilemektedir" dedi. Röportajın ilk halini okuduktan sonra benden değiştirmemi istediği birkaç konudan biri de buydu; "Bay Lincoln'e yoksul bir maymun deme fikrinden" hiç hoşlanmadığını söyledi.(Peter Bogdonovich, John Ford, Studio Vista, London, 1967.)

FİLMİN KÜNYESİ

Young Mr. Lincoln: John Ford'a ait bir Amerikan filmi. *Senaryo*: Lamar Trotti. *Görüntü yönetmeni*: Bert Glennon. *Müzik*: Alfred Newman. *Sanat yönetimi*: Richard Day, Mark Lee Kirk. *Set dekorları*: Thomas Little. *Kurgu*: Walter Thompson. *Kostüm*: Royer. *Ses asistanı*: Robert Parrish. *Oyuncular*. Henry Fonda (Abraham Lincoln), Alice Brady (Abigail Clay), Arleen Wheelan (Hannah Clay), Marjorie Weaver (Mary Todd), Ed-

[*1] Bu metnin ve Peter Wollen'ın "Sonsöz," adlı metninin çevirisi *Screen*, Vol. 13, No. 3'ten (Sonbahar 1972) yapılmıştır. Bu metnin son haline gelmesi için okuyan, gerekli düzenlemeleri öneren Arş. Gör. Emel Yuvayapan'a çok teşekkür ederiz.

die Collins (Efe Turner). Pauline Moore (Ann Rutledge), Ward Bond (J. Palmer Cass), Richard Cromwell (Matt Clay), Donald Meek (John Felder), Judith Dickens (Carrie Sue), Eddie Quillan (Adam Clay), Spencer Charters (Yargıç Herbert A. Bell), Milburn Stone (Stephen A. Douglas), Cliff Clarks (Şerif Billings), Robert Lowery (jüri üyesi), Charles Tanen (Ninian Edwards), Francis Ford (Som Boone), Fred Kohler, Jr. (Scrub White), Kay Linaker (Bayan Edwards), Russel Simpson (Woolridge), Charles Halton (Hawthorne), Clarence Wilson (Dr. Mason), Edwin Maxwell (John T. Stuart), Robert Homans (Bay Clay), Jack Kelly (Matt Clay'in oğlu), Dickie Jones (Adam Clay'in oğlu), Harry Tyler (berber), Louis Mason (katip), Jack Pennick (Big Buck), Steven Randall (jüri üyesi), Paul Burns, Frank Orth, George Chandler, Dave Morris, Dorothy Vaughan, Virginia Brissac, Elizabeth Jones. *Yapımcı*: Kenneth Macgowan, *Başyapımcı*: Darryl F. Zanuck. *Yapım*: Cosmopolitan/Twenty Century Fox, 1939. *Dağıtım*: Associated Cinemas. Süre: 101 dakika.

1

Bu metin *Cahiers du Cinéma*'nın 218. sayısının başyazısında gerekliliğine işaret edilen bir dizi çalışmayı başlatıyor. Bu çalışmanın amaçları ile yöntemini ve şimdiye kadar sadece onaylanmış olan gerekliliğinin kaynağını açıkça belirtmeliyiz.

1. Amaç: yazılmalarının (inscription) tarihselliğini ayırt edebildiğimiz ölçüde, bugün *okunabilir* olan (ve böylece okumanın bir bölümü olarak bu çalışmaya uygulayacağımız yöntemi önceden haber veren) bir dizi "klasik" filmdir;[2] bu filmlerin kesişme noktaları olan kodlarla (sosyal, kültürel...) ve kendilerini metinlerarası bir alanda tutan diğer filmlerle ilişkisidir; bu nedenle de bu filmlerin, aktardıkları ideolojilerle, yansıttıkları özel bir "dönemle" ve temsil etmeyi amaçladıkları (şimdi, geçmiş, tarihsel, mitsel, kurmaca) olaylarla ilişkileridir.

Uygun olsun diye, (her ne kadar bu çalışmalar sırasında en sonunda kuramını oluşturmak için onu incelememiz ve belki de ona karşı çıkmamız gerekirse de) "klasik" terimini kullanmayı sürdüreceğiz. Bu terim uygundur, çünkü yaklaşık olarak analojik temsil ve doğrusal anlatı ("şeffaflık" ve "görünüş") üstüne kurulu olarak tanımlanmış

[2] Yazının (l'inscription) bu kullanımı, Derrida'nın *Theorie d'ensemble*'de (Collection Tel Quel. 1968) *ecriture* (yazı) üzerine yaptığı çalışmaya (bu *Screen*'in daha sonraki bir sayısında yayımlanacaktır) göndermede bulunuyor. *Cahiers* burada tek tek bütün metinlerin içinde üretildikleri tarihsel olarak belirlenmiş bir metnin (*l'histoire textuelle*) içinde yazıldığı ve onun bir parçası olduğuna işaret ediyor: bundan dolayı tek bir metnin okunması hem onun bu genel metinle dinamik ilişkisini hem de genel metin ile özel tarihsel olaylar arasındaki ilişkinin incelenmesini gerektirir.

ve bundan dolayı görünüşte bu kavramları birleştiren ve sınırlayan "sistem" içinde tutulan bir sinemayı gösterir. Hollywood sinemasını, alımlanışı (reception) tümüyle bu sistemin dayatması olması ve bu filmlerin ustalığının gerçek özü olarak görülen (bu filmlerin) yazılmamış olmalarının sağladığı bir tür okunmamalarıyla sınırlanmaları ölçüsünde klasisizmin bir modeli olarak değerlendirmek mümkün olmuştur.

2. Çalışmamız bu nedenle bu filmlerin *ayrıntılı olarak yeniden taranması/incelenmesi* (rescanning) anlamında bir *okuma* olacaktır. Yani, önce olumsuz olarak tanımlamak gerekirse: a) (başka bir) yorum olmayacaktır. Bu yorumlamanın işlevi, nesnenin (film hakkında konuşmanın sayısız olanağı nedeniyle belirsiz biçimde anlaşılması zor olan) nihai anlamı diye sunulan ideal olarak oluşturulmuş anlamı süzmektir. Bu, metnin gerçekliğini kaçıran ve onun yerine belirli bir anda filmin ana ifadesi (ya da ifadeleri) olarak görünen basit bir ideolojik tariften oluşan bir söylevi geçiren yolunu şaşırarak dolaşan ve bereketli bir sözde-okumadır.

(b) Bu çalışma, yeni bir *yorumlama*, yani filmde zaten olduğu düşünülenin (yani yorumcunun şeyleri önceden kurulu bir yapı içine yerleştiren Viridiana tarzı bir yorumcu olmadığı, yorumcunun pratiği ile nesnesini açıklamasının [tarihsel] ideolojik belirlenmiş olduğunu anlamamakta direnmenin kesin bilgisine sahip olduğu bir eleştirel sistem [meta-dil] içinde) tercümesi de olmayacaktır.

(c) Bu çalışma, kapalı bir yapı olarak düşünülen bir konunun (metnin) açımlanışı, ilerledikçe daha küçük ve daha "ayrı" birimlerin kataloglanması; başka bir deyişle, yönetmenin yazılı projesi (ve başlangıçtaki konuya biraz daha anlaşılabilirlik eklemesi), metnin dinamiğinin herhangi bir izahını hesaba katmaksızın, o konunun yapıçözümünü (deconstruct), daha sonra da yeniden inşasını (reconstruct) talep ettiği için kaderleri görmezden gelinen öğelerin bir envanteri de olmayacaktır. Bu nedenle bu çalışma mekanik bir yapısal okuma olmayacaktır.

(d) Son olarak bu çalışma, filmi tarihsel belirleyenleri içinde yeniden-saptamaya, filmin varsayımlarını "ortaya koymaya," onun problematiğini ve estetik önyargılarını ifade etmeye ve filmin çöküşünü görmek ve başka bir şey söylemeye gerek olmadığını hissetmek için filmin anlattıklarını mekanik olarak uygulanan materyalist bilgi adına eleştirmeye yetmesi anlamında bir gizemini çözme de (demystification) olmayacaktır. Bu, bebeği küvetteki suda ıslatmadan yıkamaya benzer. Daha net olmak gerekirse bu, filmin "iyiyi" "kötüden" ayıran ve etkili bir okumadan kaçınan bir argümanla aktöreci (moralist) bir tarzda düzenlenmesi anlamına gelirdi. (Etkili

bir okuma yalnızca filmin kendi yorumlama işleyişine geri dönerek ve işlev görüşünü, ürettiği metinle bütünleştirerek yapılabilir ki bu bir yöntemi – Marksist-Leninist olsa dahi – gösterip, onu orada bırakmaktan tamamen farklı bir şeydir.)

Şunların belirtilmesi gerekir: muhtemelen kaba bir şekilde oluşturulmuş kavramların yüzeysel ve mekanik uygulamaları her zaman teorik bir pratiğin uygulaması olarak kabul edilmeye çalışmıştır; uzun süreden beri yerleşmiş olsa da, sanatsal bir ürün kendi sosyo-tarihsel bağlamıyla doğrusal, dokunaklı ve doğrudan bir nedenselliğe göre (indirgemeci bir tarihsel determinizme düşülmedikçe) ilişkilendirilemez, ama onun bu bağlamla karmaşık, aracılık edilen ve merkezi olmayan (decentred) bir ilişkisi vardır (bu ilişkinin açıkça tanımlanması gerekir, çünkü "klasik" Hollywood sinemasını yalnızca yansıtabildiği kapitalist sistemin bir parçası olduğu bahanesiyle reddetmenin basitleştirici nedeni budur). Walter Benjamin güçlü bir biçimde ısrarla edebi yapıtın (veya herhangi bir sanat ürününün) üretim ilişkilerinin bir yansıması olarak değil, bu ilişkiler *içinde* bir yere sahip olarak düşünülmesi gerektiğinde ısrar etmiştir (Benjamin açık bir biçimde geçmişteki, günümüzdeki ve gelecekte üretilecek ilerici yapıtlardan söz etmektedir. Fakat kapitalist üretim ilişkileriyle ilgili kasıtlı olarak eleştirel boyuttan yoksun görünen sanatsal yapıtlarının materyalist bir okuması da aynı şeyi yapmalıdır. Bu temel "üretici olarak yazar" anlayışına daha sonra ayrıntılı olarak geri döneceğiz.) Bu açıdan bir kez daha Macherey'nin edebi üretim üstüne (özellikle de Trotsky ile Plekhanov'un Tolstoy konusundaki basitleştirici konumlarına yapılan Leninist düzeltmelerle ilgili olan) tezlerini ve Badiou'nun estetik sürecin özerkliği ile karmaşık tarihsel hakikat/ideolojiler/("içselleştirme" olarak değil yer olarak) yazar/yapıt ilişkileriyle ilgili tezlerini aktarmalıyız.

Bu nedenle, ideolojik varsayımları ve ideolojik üretimi kınamak ve onları birer çarpıtma ve hata olarak göstermek, bu eleştiriyi yapanların hakikati üretmesini sağlamaya yetmemiştir. Dahası bu, karşı çıktıkları şeylerle ilgili hakikati ortaya çıkarmaya da yetmemektedir. Bundan dolayı bir filmden, hakkında bir şey söylemediği konumları ve sorgulanıyor olan temeli biçimlendiren bilgiyi izah etmesini istemek saçmadır; ve filmi söz konusu aynı bilgi (bu durumda, bir garanti olarak değil de, etkin bir yöntem olarak uygulanması zorunlu olan tarihi materyalizm bilgisi) adına yapıçözüme uğratmak çok kolaydır. Dürüst olmamakla suçlanmayalım diye, *Cinéthique* içindeki çok aşırı konumlara gönderme yapan (d) paragrafında belirtilen noktaları netleştirmemize izin verin.

3. Bu noktada bir çelişkiyle karşı karşıya kalmış gibi görünüyoruz: bizler bir filmden kendisini, kendi bağlamı karşısında haklılaştırmasını istemekten hoşnut değiliz ve aynı zamanda da "açık anlamdan"

"gizli bir anlama" ulaşmak için "derinliği" aramayı da reddediyoruz; biz filmin anlattığıyla da (anlatmaya niyetlendiğiyle) yetinmiyoruz. Bu sadece görünen bir çelişkidir. Burada aktif bir okuma sürecinde filmlerin ayrıntılı olarak yeniden incelenmesiyle yapılmaya çalışılacak olan şey, bu filmlere söylemeden bıraktıkları şeyler *içinde* söylemek zorunda olduklarını söyletmek, oluşturucu (constituent) yoklukları açığa çıkarttırmaktır; bunlar (söylenmeyenler/yokluklar) ne yapıt içindeki hatalardır (çünkü bu filmler bir önceki sayıda Jean-Pierre Oudart'ın açıkça gösterdiği gibi son derece yetenekli film yönetmenlerine ait çalışmalardır) ne de yönetmen açısından bir aldatmacadır (neden böyle bir aldatmacaya girsin ki?); onlar her zaman yer değiştirilen *yapılandırıcı yokluklardır* (*structuring absences*) – bu söylevlerin gerçekleştirilebildiği olası tek temel olan bir üstbelirlenmedir; söylenmemiş olan söylenenin içine dahil edilir ve filmin yapısı için de gereklidir. Kısacası Althusser'in ifadesini kullanırsak, bunlar "dışarıda bırakılanın içerdeki gölgeleridir."

Bizim üzerinde çalışacağımız filmlerin abartılmaya/şişirilmeye gereksinimleri yoktur, erekselci (teleolojik) bir okuma talep etmezler. Ayrıca onlardan (sadelikle ve basitçe defetmek dışında) dışarıdaki gölgeleri açıklamalarını da istemiyoruz. Bütün bunlar, filmi bulunduğu yere neyin koyduğunu saptamak için anlatımını (statement) dikkatle incelemeyi, zaten orada olan ama sessizce duranı (Barthes ve Daney'deki *palimpsest*[*3] anlayışını) açığa çıkaran etkin bir okumayla onların yazılışlarını ikiye katlamak, onlara yalnızca "söylediğini değil, söylemeyi istemediği için söylemediğini söyletmeyi" içerir. (J. A. Miller ve bizler şunu da eklerdik: söylenmeden bırakılmak istendiği halde, bu yine de söylenmek zorunda kalınandır.)

4. Böylesi bir çalışmanın faydası nedir? Okuyucu bunu bir "Hollywood'u yeniden ziyaret etme" olarak düşünmezse minnettar oluruz. Buna özendirilmiş kişilere bir sonraki paragrafı okumaktan vazgeçmesi tavsiye edilir. Geri kalanlara da şunu söylüyoruz: yukarıda sözü edilen yapılandırıcı yokluklarının ve bunun dayattığı suni olanın (ersatz) tesis edilmesinin cinsel *öteki sahneyle* bir bağlantısı vardır ve "öteki sahne" politiktir; okumamızın ortaya çıkaracağı çifte baskı (ilk ve son kez gösterilemeyen ve orada bırakılamayan ama baskılamasının yenilenen süreci içinde sürekli yeniden yazılmak zorunda olunan bir baskı) – politika ve erotizm – anlamak için yanıta olanak sağlar ve bu, sorusu üstbelirlenmenin iki (Marksist ve Freudyen) söylevi olmaksızın mümkün olmayacak bir yanıttır. Bu nedenle filmleri "ebedi başyapıtlar" olarak değerlerine göre değil, daha ziyade onların yazılışlarının olumsuz gücünün (yeniden yazılabildikleri için) bir okumaya yeterli alan sağlamasına göre seçeceğiz.

[*3] Eski zamanda üzerindeki yazı silinerek yeniden başka yazı yazılmış parşömen (Ç.).

2. 1938-1939'DA HOLLYWOOD

1929 ekonomik krizinin sonuçlarından biri, büyük banka gruplarının (Morgan, Rockefeller, DuPont, Hearst, General Motors ve benzerleri) bir takım sorunlar yaşayan (sesli filmlerin "yeni patentler savaşı" ile zayıflamış olan) Hollywood şirketlerinin üzerindeki kontrollerini güçlendirmeleriydi.

1935 gibi erken bir dönemde beş büyük şirket (Paramount, Warner, MGM, Fox, RKO) ile üç küçük şirket (Universal, Columbia, United Artists) tamamen bankerler ve sermaye sahipleri tarafından kontrol ediliyorlardı ve bunlar çoğu kez doğrudan şu ya da bu şirketle bağlantılıydı. Büyük Sermayenin Hollywood üzerindeki kontrolü kendisini çoktan (Amerikan sinemasının ekonomik yönetimi ve ideolojik yöneliminden başka) bu sekiz şirketin MPPA (Motion Pictures Producers Association) içerisinde yeniden toplanmasına ve merkezi bir otosansür sisteminin yaratılmasına (Hays yönetmeliği) dönüştürmüştü. (Tutucu olarak bilinen Amerikan bankası ve New York'taki Metropolitan'ın en büyük hissedarı olan Morgan hazırlanan programlar üzerinde gerçek bir sansür uyguladı.)

> 1935 yılında Chase National Bank'ın himayesinde, Willam Fox'un 1914'te kurduğu Fox Darryl F. Zanuck'un 20. Century Fox yapım şirketleriyle birleşerek 20. Century Fox'u oluşturdu ve Zanuck burada başkan yardımcısı olarak kontrolü ele geçirdi.

Aynı dönem boyunca ve özellikle 1937-38'de Amerikan sinemaları gişe gelirlerindeki çok ciddi düşüşlerden zarar gördüler (bu durum önce ekonomik gerilemenin sonuçlarına, daha sonra durum daha da kötüleştikçe Hollywood'un yıldız oyuncularının yeni neslinin olmayışına atfedildi); durumdan çok kaygı duyan banka yönetim kurulları *üretim maliyetlerinde maksimum azaltma* emrini verdiler. Hollywood filmlerinin önceden tüm giderlerini garantilediği bir alan olan ulusal pazardaki bu pazarlama krizi dış satışlardan elde edilen gelirlerdeki azalış yüzünden daha da kötüledi, çünkü ülke dışına satışlar büyük bir kâr kaynağıydı. Bu durum Avrupa'daki siyasi ortam, özellikle Alman ve İtalyan pazarlarının Amerikan filmlerine giderek kapanması ve bu iki ülkenin nakit para akışını durdurması nedeniyleydi.

3. 1938-39'DA ABD

1932 yılında ekonomik krizin ortasında Demokrat Roosevelt, hem ekonomik (tröstler için uygun, deflasyonist) hem de sosyal (işsizlikle baş etmeyi yerel grup ve hayır kuruluşlarına bırakan [Capra'nın *Mr. Deets Goes to Town* [*Mr. Deeds Şehre Gidiyor*, 1936] filmi bunu

anlatır]) politikaları krizden kaçınmayı ve onun baskıcı etkilerini gidermeyi beceremeyen Cumhuriyetçi Hoover'dan sonra başkan oldu. Roosewelt'in politikaları (New Deal/Yeni Düzen) tam tersiydi: tüm ülkenin ekonomik ve sosyal yaşamına federal müdahale; özel güçler olarak Eyaletler; önceden Eyalet meclislerine ve özel şirketlere ayrılmış olan alanları ve hakları etkileyen federal müdahalenin ve kamu kuruluşlarının oluşturulması (planlı ekonomi ve sosyal bütçe vb.); Cumhuriyetçilerin ve Büyük Sermayenin şiddetli muhalefetiyle karşılaşan çok sayıda önlem. 1935 yılında bu önlemler başarılı oldu: Yüksek Mahkeme, Roosevelt'in federal ekonomik müdahale kuruluşlarını (Eyaletlerin haklarına müdahale ettiği için) anayasaya aykırı buldu. Ancak Roosevelt'in 1936 yılındaki ikinci zaferi bu manevralara darbe indirdi ve reform tehdidi altındaki Yüksek Mahkeme sonunda New Deal'ın sosyal politikalarını ve (daha birçok hakkın yanı sıra) sendikalaşma haklarını tanıdı.

Amerikan toplumunun yapıları düzeyinde, bu kriz ve ona çareler federal Devletin güçlenmesine yol açtı ve devletin tek tek Eyaletler ile Tröstlerin politikaları üzerindeki kontrolünü artırdı. Kamu yararına teşebbüslere şartlı verilen para yardımlarıyla, ülke çapındaki ekonomik programlarıyla ve sosyal düzenlemeleriyle federal hükümet daha önceden sadece Eyaletlerin otoritesine ve serbest girişimin çıkarlarına bağlı olan geniş alanların kontrolünü ele geçirdi. 1937 yılında Anayasa'nın – Eyaletlerin (özel yetki alanları olan) ekonomik ve sosyal politikalarına federal müdahaleyi yasaklayan – 10. kez değiştirilmesinin "düalist" yorumu, yargıları nedeniyle Yüksek Mahkeme tarafından iptal edildi. Federal iktidarın her düzeyde böylesine güçlenmesinin *Başkan'ın gücünün artıran* bir etkisi vardı.

Ancak daha 1937 yılında yeni bir ekonomik kriz ortaya çıktı: 1929 yılıyla kıyaslandığında ekonomik etkinlikler % 37 azaldı, işsizlerin sayısı 1938'de yeniden 10 milyonu aştı ve temel kamu çalışmalarındaki artışa rağmen 1939'da bu sayı 9 milyonda kaldı (*The Graps of Wrath* [*Gazap Üzümleri*, John Ford, 1940] bu konu ile ilgilidir). Savaş (silah endüstrisi ekonomide baskın hale geliyordu.) tam istihdam sağlayarak yeni bir krizin oluşmasını engellemeye yardım etti.

Hollywood'u da içine alan federal merkeziyetçilik, izolasyon taraftarlığı, ekonomik yeniden organizasyon, Demokrat-Cumhuriyetçi zıtlaşmasının güçlenmesi, ulusal ve uluslararası krizlerin yeni tehditleri, Hollywood'un kendi içindeki kriz ve sınırlamalar; işte bütün bunlar *Young Mr Lincoln* (1939) filminin işlediği oldukça kasvetli bağlamdır.

Bu film projesi ve ideolojik "iletisi" açısından bu faktörlerin toplu ya da ayrı ayrı önemini değerlendirmek kuşkusuz zor ama gereklidir. Hollywood'da sinema hiçbir yerde olmadığı kadar "masum"

değildir. Kapitalist sistemin kredi vereni, bu sistemin sınırlamalarına, krizlerine ve çelişkilerine tabi ve ideolojik üstyapının temel aracı olan Amerikan sineması kapitalizmin varlığının her düzeyinde yoğun bir şekilde belirlenmiştir. Kapitalist sistemin ve onun ideolojisinin bir ürünü olarak Amerikan sinemasının rolü sırasıyla birini (ideoloji) yeniden üretmek ve böylece ötekisinin (sistem) yaşamasına yardım etmektir. Her film kendi özgüllüğüne uygun olarak bu döngüye sokulur ve her Hollywood filminin Amerikan kapitalizminin ideolojisini onayladığını ve yaydığını söylemenin keyfini yaşayan bir analiz yapılmamıştır: bu, üzerinde çalışılması gereken ideolojinin ve filmin (bir filmden diğerine nadiren aynı olan) kesin ifadeleridir (bkz. 1).

4. FOX ve ZANUCK

Young Mr. Lincoln'ü yapan 20. Century Fox ayrıca Büyük Sermaye (big business) ile bağları nedeniyle Cumhuriyetçi Parti'yi desteklemektedir. Başından itibaren Cumhuriyetçi Parti "Büyük Aileler" partisi olmuştu. Endüstriyel gelişimle ilişkili (ve onun aracı olan) bu parti hızla büyük sermayenin partisi olmuş ve onun sosyal ve ekonomik direktiflerinin peşinden gitmişti: endüstriye yardımcı olmak için korumacılık (protectionism), sendika karşıtı mücadele, ahlaki tepki ve (göçmenlere ve Siyahlara yöneltilmiş) ırkçılık. (Bu parti Lincoln döneminde kısa süreliğine ırkçı politikayı savundu; ama genel olarak bunun ekonomik nedenler ve dini gruplar [elli yıl sonra "Amerikan olmayan" her şeye karşı kampanya açacak olan dini gruplar] nedeniyle olduğu bilinir.)

Hoover'ın başkanlığında 1928'den 1932'ye kadar iktidarda olan Cumhuriyetçi Parti bazı Hollywood patronları (Rockefeller, Dupont de Nemours, General Motor vs.) tarafından maddi olarak desteklendi. 1928'deki seçimlerde *Who's Who in America* (*Amerika'da Kim Kimdir?*) listesine giren insanların % 87'si Hoover'ı destekledi. Hoover Sermayenin önemli finansörlerini yönetimin kilit noktalarına yerleştirdi: Hazine Bakanı dünyadaki en zengin adam olan Melon'dan başkası değildi (onun politikalarına bir örnek verelim: 1919'da % 65 olan vergi tavanını 1921'de % 50'ye, 1929'da da % 26'ya indirdi).

Roosevelt tarafından bir dizi ayrıcalığından vazgeçmeye zorlanan Amerikan Büyük Sermayesi depresyonun etkileri azalmaya başlar başlamaz New Deal'a savaş açtı (örneğin özel elektrik şirketleri Roosevelt'i ve onun hidroelektrik enerji üreten Tennessee Valley Authority'sini destekleyen gazetelerden reklamlarını geri çektiler [bu ABD'de ölüm cezasına denktir]) ve 1940 seçimlerini kazanmak için ellerinden geleni yaptılar.

Bütün bunlar bizim, 1938-39'da Cumhuriyetçi Zanuck'un (da) başında olduğu Fox'un, efsanevi karakter Lincoln üzerine bir film yaparak Cumhuriyetçi saldırıya kendi tarzında katıldığını varsaymamıza olanak sağlar. Lincoln bütün cumhuriyetçi başkanlar arasında sadece en ünlü olan değil ama genel olarak düşünüldüğünde mütevazı kökeni, gösterişsizliği, doğruluğu, tarihsel rolü, kariyeri ve ölümünün efsanevi özellikleri nedeniyle kitlenin desteğini çekebilen tek başkandır.

Bir önceki sezon Demokrat Sherwood'un "Abe Lincoln in Illinois" adlı oyunu Broadway'de büyük bir başarı kazandığı için Fox'un bu tercihi kuşkusuz pek rastlantısal değildi (bu projede sorumluluk öncelikle Ford'da değil, alışıldığı gibi Zanuck ile kontratlı yapımcı Kenneth Mcgowan'daydı). Büyük bir ihtimalle Sherwood'un oyununun Hollywood'da planlanan uyarlamalarının beklendiği (nitekim John Cromwell'in başrolünde Raymond Massey'in olduğu filmi aynı yıl gösterime girdi ve Ford'unkinin tersine çok başarılıydı) ve oyunun ve Lincoln mitinin etkisini Cumhuriyetçiler lehine tersine çevirme düşüncesiyle Zanuck hemen *Young Mr. Lincoln*'ün yapımına girişti – filmin politik determinizmini abartmak yanlış olur, çünkü hiçbir koşulda bu film örneğin Zanuck'un kişisel yapımları olan ve şirkete başarı kazandıran *The Grapes of Wrath* ya da *Wilson*'a karşıtlık içinde görülemez.

Yapımcı Kenneth Macgowan geçmişte ünlü bir tiyatrocuydu. Robert Edmond Jones ve Eugene O'Neill ile birlikte Provincetown tiyatrosunun müdürlüğünü yapmıştı. Onlar Amerikan tiyatrosu üzerine önemli bir etkide bulunmuşlardı. Ford'un *The Informer* (*Muhbir*, 1935) döneminde RKO'da tanışmış olduğu bir arkadaşı olan Macgowan 1935 yılında Fox'a geçti (orada başka filmlerin yanı sıra *Four Men and a Prayer*'ı yaptı) ve bu şirketin yapımlarının çekirdeğini oluşturan tarihsel biyografilerden sorumlu kişi haline geldi.

Young Mr. Lincoln Fox'un 1939 yılındaki en önemli yapımlarından biri olmaktan uzak bir filmdir. Ancak bu film son derece uygun koşullarda çekildi, öyle ki film orijinal hali en az bozulmuş olan birkaç filmden biriydi, en azından yapım aşamasında. Macgowan'ın Fox'ta geçirdiği sekiz yılda (1935-43) yapımcılığını yaptığı otuz film arasında bu film sadece bir senarist (Lamar Trotti) tarafından yazılmış iki filmden biriydi (diğeri ise senaryosu S. M. Hellman tarafından yazılmış '*The Return of Frank James*'di [Fritz Lang, 1940]). Burada üzerinde durulması gereken başka bir nokta vardır: bu iki senaryo da yönetmenlerle yakın işbirliği içinde yazıldı, bu nedenle alışıldığı gibi, hatta Fox'ta bile ("yönetmenler stüdyosu") projeye son dakikada seçilmek yerine yönetmenler en başından itibaren (senaryonun yazılması) filme dahil oldular. Hatta Ford senaryo konusunda şun-

ları söylemişti: "biz bu senaryoyu L. Trotti'yle birlikte yazdık." Bu ondan gelen istisnai değilse de ender karşılaşılan bir ifadedir.

Lamar Trotti, Fox'la birlikte (Ford'un *Young Mr. Lincoln*'den sonra yönettiği *Drums Along the Mohawk* [*Vahşi Koşu*, 1939] gibi) tarihi filmler üzerine uzmanlaşmadan önce zaten Ford için eski Amerika üzerine ("Amerikana" diye bilinen insanlar hakkında) *Judge Priest* (1934) ve *Steamboat Round the Bend* (1935) adlı iki komedi yazmıştı.

Senaryonun bütünü için arka plan, anında infaz (linç) eylemlerindeki artış, gangsterliğin sonuçları, KKK (Ku Klux Klan) gibi terörist örgütlerin yeniden ortaya çıkışı nedeniyle 1930'lar sinemasında çok güçlü olan linç eylemleri ve kanuna uygunluk takıntısıdır (örneğin Lang'ın *Fury* [Öfke,1936], Mervyn Leroy'un *They Won't Forget* [Unutmayacaklar, 1937], Arcie Mayo'nun *Black Legion* [Kara Lejyon, 1937] filmleri). Bir güneyli olan Trotti (Atlanta'da doğmuş ve yerel bir Hearst gazetesinin editörü olmadan önce adliye muhabirliği yapmıştı) Lincoln'ün en ünlü anekdotlarından biriyle gençliğinde yaşadığı bir anıyı birleştirmişti. "Trotti Georgia'da muhabirken annelerini öldürmekle suçlanan iki genç erkeğin mahkemesini haber yapmıştı. Olayın tek tanığı da hangisinin bu suçu işlediğini söylemiyordu. Sonuçta bu gençlerin her ikisi de asılmıştı" (Robert G. Dickson, "Kenneth Macgowan," *Films in Review*, Ekim 1963) Lincoln'ün öyküsünde, olayı gördüğü söylenen tanık ay ışığında Lincoln'ün bir tanıdığının (Duff Armstrong) bir cinayete katıldığını gördüğünü belirtmişti. Delil olarak bir almanağı kullanan Lincoln o gecenin tanığın herhangi bir şeyi görmesi için fazlasıyla karanlık olduğunu kanıtladı ve bu savunmayla Armstrong'un beraatını sağladı.

5. FORD ve LİNCOLN

Ford kariyerinin büyük bir bölümünü Fox'ta geçirmişti. 1920 ile 1935 yılları arasında 38 film yaptı! Zanuck'un yönetici olmasından itibaren ilki 1936'daki *The Prisoner of Shark Island* ("Lincoln'ü ben öldürmedim") olmak üzere iki yılda 4 film yönetmişti. Bu nedenle bu projenin emanet edilebileceği şirketin deneyimli ve güvenilebilir yönetmenlerinden biriydi. Aynı yıl yeniden Zanuck'la beraber Ford *Drums Along the Mohawk*'ı (bu filmin ideolojik yönelimi çok açıktı: Washington'la omuz omuza öncülerin mücadelesi ve Kızılderililerle ittifak halindeki İngilizlere karşı gelen bağımsızlık savaşı yanlıları [Whig]) ve 1940'ta da, 1938-39 Amerika'sının karanlık bir betimlemesi olan *Grapes of Wrath*'ı çekti. Kendisine bir apolitik demesine rağmen, biz zaten Ford'un Lincoln'e tarihsel bir figür ve bir insan olarak büyük bir hayranlık duyduğunu biliyoruz: Ford da köken olarak köylü olduğunu belirtir –ancak Lincoln'e bir insan olarak bu yakınlık, Ford'un öncelikle olmasa da İrlandalı ve Katolik olması gerçeğiyle de yumuşatılır.

Daha 1924 yılında *The Iron Horse*'da (*Demir At*) Lincoln kıtayı bir uçtan diğerine geçen tren yolu (endüstri ve birleşme) inşaatını destekleyen biri olarak görünür; *The Prisoner of Shark Island*'ın başında Lincoln'ü İç Savaş'tan sonra bir orkestradan Dixie şarkısını rica ederken görürüz (bu da zaten *Young Mr Lincoln*'de oynayacağı rolle uyumludur); simgesel olarak Konfederasyon ilahisi aracılığıyla Lincoln'ün birleştirici, kinci olmayan yönüne ve kendi derin güneyli sempatilerine vurgu yapılır; *Sergeant Rutledge*'da (*Masum Suçlu*, 1960) Siyahlar tarafından kendilerinin kurtarıcısı olarak çağrılır (kölelik karşıtı yan); *How the West Was Won*'da (*Batının Zaferi*, 1962) bir strateji uzmanı olarak sunulur. Son olarak *Cheyenne Autumn*'da (*Baharda Hücum*, 1964) köşeye sıkışmış bir politikacı, her türlü krizin çözümü için model olarak sunulan Lincoln'ün portresine dönüşür.

Böylece bu filmlerin her biri ya Lincoln'ün sentetik kişiliğinin ya da karmaşık tarihsel rolünün özel bir yönüne yoğunlaşır; bu nedenle bütün durumlarda harekete geçebilen bir çeşit evrensel simge olarak görünür. Lincoln, Ford'un sinemasında bir mit, bir referans figürü, Amerika'nın bir simgesi olarak göründüğü sürece, onun müdahalesi doğaldır ve görünüşe göre Ford'un ahlakı ve ideolojisiyle tam uyum içindedir; kurmacanın kahramanı olduğu *Young Mr. Lincoln* gibi bir filmde durum farklıdır. Biz Lincoln'ün bir dizi çarpıtma ve (kurmacanın içinde onun yaptığı ve kendi tarihsel gerçekliğine kurmacanın yaptığı) karşılıklı saldırılar aleyhine bir Ford karakteri olarak yazılabildiğini göreceğiz.

6. İDEOLOJİK PROJE

Young Mr. Lincoln'ün konusu nedir? Görünüşte ve metin olarak Lincoln'ün gençliğidir (klasik kültürel bir modelde "Çıraklık ve Yolculuklar"). Aslında (klasik sinemaya özgü görünüş ve gerçekleştirme efektiyle) sunulan olayların basit bir kaydı aracılığıyla sanki onlar gözlerimizin önünden ilk kez oluyorlarmış gibi, bu proje Lincoln'ün tarihsel figürünün mit ve ölümsüzlük düzeyinde *yeniden formüle edilmesidir*.

Bu ideolojik proje öğretici ve savunma şeklinde, açıkça ve basit olarak görülebilir. Kuşkusuz bu projenin tek başına ifadeleri göz önüne alınır, gerçekleştirilmesi ve yazılması, hatta muhtemelen kendisini eleştirmesi aracılığıyla karmaşık belirleyenler ağından kopuk *ayrılabilir bir ideolojik ifade* olarak çıkarılırsa, o zaman gizeminden çıkarma (demystificatory) tipinde (bkz. 1) bir okumayla filmin yanılsatıcı bir yapıçözümünü yapmak kolaydır. Bizim çalışmamız ise tersine felsefi varsayımların (idealizm, ilahiyatçılık), siyasal belirleyenlerin (cumhuriyetçilik, kapitalizm) ve Ford'un metnine uygun göreceli olarak özerk estetik sürecin (karakterler, sinemasal *göste-*

renler, anlatı tarzı) aynı anda araya girdiği yerde bu ağı karmaşıklığı içinde harekete geçirmeyi kapsar. Zorunlu olarak bu söylevin (filmin) doğrusal ardışıklığına bağlı kalacak olan çalışmamız, filmdeki birbirine bağlanan belirlenme düzeylerini izole edecekse de, bu her zaman onların ilişkilerinin perspektifinden olacaktır: bu nedenle çalışmamız her düzeyde yinelenen bir okumayı gerektirecektir.

7. YÖNTEMBİLİM

Young Mr. Lincoln Hollywood filmlerinin büyük çoğunluğunda olduğu gibi olayların kesin bir "doğal" ardışıklık ve mantığa uygun olarak birbirini izlediği doğrusal ve kronolojik bir anlatıma sahiptir. Böylece bize iki seçenek kalmaktadır: birincisi belirleyici anların her birini tartışırken, aynı anda ilgili bütün sahnelere gönderme yapmak; ikincisi ise, her bir sahneyi kendi kurmaca kronolojik düzeni içinde sunmak, farklı belirleyici anları tartışmak, temel belirleyici (anahtar anlam) olduğuna inandığımız her durumu vurgulamak ve diğer sahnelerde temel belirleyici olabilen ikincil belirleyicileri göstermektir. Böylece birinci yöntem filmi bir okuma (metin) nesnesi olarak kurar ve daha sonra her sahnede anahtar bir anlamın ortaya çıkışını belirleyen *baskıcı işleyişi hesaba katmaksızın* güya aynı anda onun üstbelirlenme ağlarının bütünlüğüyle ilgilenirken, ikinci yöntem kendisini oluşturan metinsel işleyişi (üstbelirlenme ve baskı) anlamak için *kendisini her sahnenin anahtar anlamına dayandırır*.

Birinci yöntemin filmi *a priori olarak okunabilir* bir metne dönüştürme zorluğu vardır; ikinci yöntem ise okumanın kendisini *filmin bir-metin-haline gelme sürecine* katma ve böylesi bir okumaya yalnızca filmin birbirini izleyen her anında bu okumaya yetki veren tarafından izin verilmesi avantajına sahiptir.. Biz bundan dolayı ikinci yöntemi seçtik. Bizim filmi sekanslara "bölme" modeline dayanacak film okuma yöntemimiz kesinlikle kasıtlıdır, ancak bu çalışma tek tek sahnelerin bitişme noktalarını, onları kendi içlerinde ve birbirleriyle etkileşim halinde kurarak parçalara ayırmayı içerecektir.

8. ŞİİR

Jenerik yazılarından sonra (ve yine aynı grafik tarzda: mermere oyma biçiminde), Lincoln'ün annesinin "kendisi yeniden yeryüzüne gelseydi" sorusu da dahil, oğlunun kaderiyle ilgili bir dizi sorudan oluşan bir şiir vardır.

(a) Bir an için sadece anne figürünün başından itibaren kaydedilişini, bunun olmayan, zaten ölü bir anne olduğunu, tam etkisini daha sonra gösterecek sembolik bir figür olduğu gözleminde bulunalım.

(b) Öte yandan soruların sıralanması, Lincoln'ün sorunsalını bir tercih olarak ortaya koyarak filmin ilerleyişini programlar: bir matris gibi bu şiirin sorulu biçimi kurmacanın organizasyonuna (bkz. 14) uygun olarak ikili sistemi (iki kariyer, iki rüşvet, iki davacı, iki davalı vb.) ortaya çıkarır.

(c) Aslında ortaya atılan soruların (oysa bunlar izleyicinin Lincoln'ün *tarihi karakterini* bildiğini varsaydığı için sadece soruların simülasyonudurlar) cevabı henüz verilmemiş gibi göründüğü şiirin temel işlevi, filmin ikili doğasını kurmak ve ikili bir okuma sürecini başlatmaktadır. İzleyiciyi zaten yanıtlarına sahip olduğu sorular sormaya davet ederek bu şiir onları – onun (Lincoln) için zaten yaşanmış olan – tarihe sanki hâlâ oluyormuş gibi bakmaya teşvik eder. Benzer şekilde bir yandan "tarihi anlatmanın" kurmaca yapısıyla (sanki bir determinizm tarafından dikte edilmemiş ya da gerekli bir sona doğru yönlendirilmemiş gibi, olayların dizilişi ve doğal art arda gelişiyle) oynayarak ve diğer yandan da bu karakterin can alıcı önemde kararlar almak zorunda olduğu sahnelerde (sanki oyun daha oynanmamış, Lincoln tarih sahnesine girmemiş ve kararlarının her birini sanki o anda (şimdi) alıyormuş gibi) *sahte bir kararsızlık* hali yaratarak film böylece (izleyicinin zaten kafasında olan) Lincoln mitinin *doğallaştırılmasını* sağlar.

İzleyicinin olayların kaydı üzerine bu mite dair bilgisinin geçmişe dönük hareketi ve bu tarihin bölümleri içinde bu mitin natüralist yeniden yazımı bu nedenle "gelecekte bitmiş zamanda" (future perfect) bir okuma yapmayı dayatır. "Benim öykümden anlaşılan, artık olmadığı için bir zamanlar olmuş olanın belirli geçmiş zamanı (past definite) değildir, ne olduğum konusunda olmuş olanın uzak geçmiş zamanı da değildir ama oluş süreci içinde olduğumdan gelecekte olacağımın gelecekte bitmiş zamanıdır" (Lacan).

Burada klasik bir *ideolojik* işleyiş normal olarak olayın ardından sorulan sorular aracılığıyla kendini gösterir, ki zaten verilmiş olan yanıtı, sorunun varlığı için kesin bir koşuldur.

9. SEÇİM KONUŞMASI

İlk sahne. Kasabaya uygun giyinmiş bir politikacı (sonradan Springfield'de Lincoln'ün arkadaşı olacak olan John T. Stuart) birkaç çiftçiye hitap eder. İktidarda olan yozlaşmış politikacıları ve ABD başkanı Andrew Jackson'u suçlar. Sonra da onlara desteklediği yerel adayı, genç Lincoln'ü tanıştırır. Lincoln'ü gördüğümüz ilk çekim onu gömlek kolları takmış, ağır botlar giyip (insan arkası dönük ve/veya her şeyin üzerinde olan Ford kahramanının klasik ilgisizliğini fark edebilir), yan yatmış bir varilin üstünde oturur

vaziyette gösterir. Bir sonraki çekimde Lincoln samimi bir tonla, (ancak biraz da sinirlice) çiftçilerden oluşan dinleyici topluluğuna seslenirken şunları ilan eder: "Benim politikam, eşlerinizin dansları gibi kısa ve tatlıdır. Ben herkesin zenginlikten payını alması için bir Ulusal Banka'yı savunuyorum." İlk sözcükleri şunlardır: "Sizler kim olduğumu biliyorsunuz – dürüst Abraham Lincoln." Bu sadece filmin içinde olan ama sahnede görülmeyen izleyiciler (çiftçiler) için anlam taşımaz, aynı zamanda sinemasal uzama (mekana) sokulan izleyicinin filme dahil edilmesi anlamına da gelir; böylece gelecekte bitmiş zamanda ifade edilen bu ele alış tarzı hemen onaylanır (bkz. 8).

Bu program o dönemde muhalefette olan Whig partisinin programının, gelişmeye başlayan Amerikan kapitalizminin özüdür: ulusal endüstriyel üretim için korumacılık, sermayenin tüm eyaletlerde dolaşımı için Ulusal Banka. İlk konunun geleneksel olarak Cumhuriyetçi Parti'nin programında bir yeri vardır (bu nedenle bu konu 1939 yılının izleyicisi tarafından hemen tanınır); ikincisi akıllara tarihte yaşanmış bir durumu getirir: Whig'ler 1830 yılından önce iktidarda olduğu sırada (Kuzey'deki endüstriyel gelişmeye yardım eden) bir Ulusal Banka'yı kurmuşlardı ve kendilerinden sonra gelen Jackson bu bankanın gücünü zayıflatmaya çalışmıştı. Bu bankanın savunulması bu nedenle daha sonra Cumhuriyetçiler olacak olan Whig'lerin isteklerinden biri oldu.

(a) Özel olarak filme dahil edilen bu *siyasi* bilgilerin Lincoln'ü Cumhuriyetçilerin adayı (gelecekte bitmiş zamanda kazanan Başkan) olarak açıkça sunma işlevi vardır.

(b) Ancak "yozlaşmış politikacılara" derhal gösterilen hor görmenin ve Lincoln'ün bir "dans" kadar basit olan programının farklılığındaki gücün, onu (ve peşindeki Cumhuriyetçileri) bu tür politikaların zıttı ve çaresi olarak ortaya çıkarma etkisi vardır. Ayrıca daha sonra "yozlaşmış olanın" yalnızca onun muhaliflerinin politikaları olmadığını ama aktöre adına kınanan bütün politikaların yozlaşmış olduğunu göreceğiz (Lincoln figürü, siyasetçilere karşı Adaletin savunucusu ve manipülatörlere karşı uzlaşmaz kişi olarak, rakibi Douglas'ın politikasına karşı olacaktır).

Siyasetin kötülenmesi filmin idealist projesini aktarır ve onaylar (bkz. 4 ve 6): ahlaki değerler siyasi aldatmacalardan, Kutsal Ruh da Sözden daha değerlidir (bkz. 4, 6, 8). (Benzer şekilde politika daha sonra sarhoşlar arasındaki tartışmanın – J. P. Cass ile rahip yardımcısı arasındaki tartışmanın – ya da sosyetik konuşmanın – arabayla geçtikleri sırada Merry Todd ile Douglas arasındaki konuşma – konusu olarak yeniden ortaya çıkacaktır.)

Ancak buradaki en önemli şey, seçim programının amaçlarının Lincoln ile siyaset arasındaki *olumlu bir ilişkinin tek kanıtı* olması, (Lincoln'ü diğer "politikacılar" yığınından ayırarak) başka her şeyi olumsuzlamasıdır.

(c) Lincoln'ün gençliği üzerine olan bir filmin geleceğin başkanının kariyerinden politik boyutu tamamen çıkarabilmesine şaşırabiliriz. Böylesine muazzam bir dışarıda bırakma, filmin ideolojik amacının rastlantısal olması için oldukça yararlıdır. Bir kez daha izleyicinin Lincoln'ün siyasal ve tarihsel rolüyle ilgili bilgileriyle oynayarak, bunların aktörenin bütün politikalara üstün olmasına dayandığını ve bu anlayışla geçerli hale geldiğini (ve böylece onların Davaları lehine görmezden gelinebileceğini) ve Lincoln'ün prestijini ve gücünü her zaman Hukuk ile olan samimi ilişkisinden, İyi ile Kötüye dair (doğal ve/veya ilahi) bir bilgiden aldığı düşüncesini kabul ettirmek mümkündür. Lincoln politikayla başlar, ancak kısa zamanda idealist bir söylev açısından bütün politikaları yaratan ve onlara değer biçen ahlaki bir düzeye ve ilahi doğruya yükselir. Gerçekten de filmin ilk sahnesi Lincoln'ü bu aşamaya neyin getirdiği konusunda bir enformasyon vermeden bir aday olarak gösterir. Bu karakterin mitsel yapısını yerleştirmek için *kökenler* (hem kişisel – aile – kökenleri hem de temel nitelikteki politik bilgisinin yani "eğitiminin" kökenleri) *gizlenir*. Bu seçim kampanyasının sonuçlarından da bahsedilmez (seçimlerde yenilgiye uğradığını ve Cumhuriyetçilerin başarısızlığının diğer şeylerle birlikte National Bank'ın da [Ulusal Banka] rafa kaldırılmasıyla sonuçlandığını biliriz). Sanki kader ve mitin zaten ortada olan önceminin ışığında bunların gerçekte önemi yokmuş gibidir. Lincoln karakteri bütün politikaların önemsiz görünmesini sağlar.

Ancak filmin ideolojik projesinin dayandığı politikanın bu tam *baskılanışının* kendisi politik varsayımların *doğrudan bir sonucudur* (aktöre ile politika arasındaki ebediyen yanlış idealist tartışma: Descartes'a karşı Machiavelli) ve izleyicinin alımlaması düzeyinde bu baskılama eşit derecede politik bir yapının sonuçları olmaksızın olmaz. Biz Amerikan Kapitalizminin ideolojisinin (Amerikan Kapitalizmini geleneksel olarak temsil eden Cumhuriyetçi Parti'nin) kendi doğrusunun ilahi doğru olduğunu iddia ettiğini, bu doğruyu süreklilik, doğalcılık, hatta biyoloji açısından kavramsallaştırdığını (Benjamin Franklin'in ünlü formülünü hatırlayın: "Paranın jenital potansiyelini ve doğurganlığa sahip olduğunu unutmayın") ve yine bu doğruyu evrensel bir İyi ve Güç olarak göklere çıkardığını biliyoruz. Politikanın (Amerika'daki toplumsal ilişkilerinin, Lincoln'ün kariyerinin) aktörenin idealist maskesi altında saklanmasından oluşan bu girişimin, içinde Amerikan Kapitalizminin kendi köklerini bulduğuna inandığı ve kendini ebedi olarak haklı gördüğü "tinselliği" göstererek Sermayenin amacını bu altından mitle yeniden yaldızlama etkisi

vardır. Lincoln'ün geleceğinin tohumları gençliğinde çoktan atıldı -- Amerika'nın geleceği (ebedi değerleri) zaten Lincoln'ün Cumhuriyetçi Parti'yi ve Kapitalizmi içeren ahlaki faziletlerine yazılıdır.

(d) Son olarak, Lincoln'ün politik boyutunun tamamen baskılanması sonucu, onun temel tarihsel-politik karakteristiği, yani kölecilik yanlısı eyaletlere karşı mücadelesi filmde ortaya çıkmaz. Gerçekten ilk politik sekansta da filmin geri kalanında da Lincoln'ün geçmişinin, hatta gösterilen efsanesinin bu baskın özelliği bulunmaz, oysaki Lincoln'ün Amerikan tarihine herhangi bir başkandan (Cumhuriyetçi ya da başkası) daha fazla mal olması ağırlıklı olarak bu nedenledir.

Çok tuhaf bir biçimde, köleliğe dair sadece bir gönderme yapılır (bu istisnanın bir sinyal değeri vardır): Lincoln davalıların ailesine "kölelerin gelmesiyle beyaz insanların yaşamlarının zorlaşması" yüzünden doğup büyüdüğü memleketini bırakmak zorunda kaldığını söyler. Bu yorumun kendi ahlaki ve insani yönleri aleyhine sorunun ekonomik yönlerini öne çıkarması, eğer Lincoln kendisini yoksul çiftçi ailenin oğluna dair hayali role yerleştirdiği sahnede (bkz. 19) bu sözleri söylememiş olsaydı, yukarıda özetlenen noktalarla (aktörenin politikaya göre önceliğiyle) çelişiyor görülecekti. Lincoln diğer herkes gibi işsizlikten çok çekmiş yoksul bir beyaz olarak kendi köklerini anımsar. Böylece ekonomik soruna, siyahların değil, beyazların sorununa vurgu yapılır.

Burada *söylenilmeyenler*, filmin bu sahnesinden Lincoln'ün en önemli politik boyutunun dışlanması da ("atılması" aşırı olurdu!) tesadüfi olamaz, bunun da *politik anlamı* olmalıdır.

Bir yandan, gerçekten Lincoln'ü Amerika'yı bölen değil birleştiren ve uyum sağlayan biri olarak sunmak gerekliydi (bu nedenle Lincoln 'Dixie" oynamaktan hoşlanır; o bir Güneylidir). Diğer yandan Ekonomik fırsatçılık nedeniyle köleliğin kaldırılmasından yana olan Cumhuriyetçi Parti'nin İç Savaş'tan sonra az ya da çok ırkçı ve ırk ayrımı yanlısı olarak çabucak yeniden ortaya çıktığını biliyoruz. (Zaten Lincoln siyahlara beyazlarla eşit hakların yalnızca yavaş yavaş verilmesi şeklinde, siyahların tedrici özgürlüğünden yanaydı.) Lincoln siyahların entegrasyonuyla ilgili talep ettiği sınırlamaları asla gizlemedi. Filmin yukarda tanımlanan bağlamda (bkz. 3, 4) sahip olabileceği politik etki düşünülürse, bu iki açıklamadaki Lincoln'ün özgürleştirici rolü üzerine ısrar etmek uygun olmazdı.

Lincoln'ün bu özelliği, sanki daha sonrasına kadar ortaya çıkmamış gibi, susturulur, kahramanın gençliğinden çıkarılır, oysa bu efsane figürün diğer bütün özellikleri film tarafından başında itibaren var olarak sunulur ve bu kaderle ona değer kazandırılır.

Lincoln efsanesinden doğrudan sorumlu olan bu boyutun (İç Savaş) bir kenara atılması böylece bu efsanenin politik kullanımına olanak sağlar ve aynı zamanda Lincoln'ün tarihsel-politik boyutunu iğdiş ederek bu mitin idealleştirilmesini güçlendirir.

Ancak Lincoln'ün politikasından bu baskın göstergenin dışlanması da mümkündür, çünkü (yukarıda sözü edilen ve her durumda politikanın genel baskılanışının ve Cumhuriyetçi davanın mitin mührüyle damgalanmasının *göstergeleri* olarak oyunda olan kısa pozitif ve negatif notlar hariç) *diğerleri* de hızlı bir şekilde kovulurlar ve bu gerçek filmi hemen tertemiz ideolojik bir düzleme yerleştirir (Lincoln'ün tarih-dışı boyutu, simgesel değeri).

Böylece bu filmin *politik anlamını yansıtan* doğrudan politik bir söylev değil, *ahlak dersleri veren bir söylevdir*. Ne geçmişi ne de geleceği olan mitin neredeyse tamamen zaman cetveline (scale) indirgenen tarih, filmde olsa olsa yalnızca önceden varolan bir *tohumun*, geçmişte içerili geleceğin (güvenle bekleme ve kader) devamlı ve doğrusal gelişimi olarak tarihin ereksel modeli üzerinde *özel bir yineleme* biçiminde yaşayabilir. Her şey oradadır, tarih sahnesinin tüm özellikleri ve karakterleri kendi yerlerindedir (Lincoln'ün ölümüne kadar yaşananlar: Lincoln'ün eşi olacak Mary Tood, başkanlık seçimlerinde yeneceği Douglas vb.; film gösterime girmeden önce Fox'un kestiği bir sahnede, Lincoln'ün Hamlet'i sahneleyen bir tiyatronun önünde durduğu ve oyuncular grubundan (Booth ailesi) biriyle, gelecekteki katiliyle karşılaştığı görülebiliyordu), karar verme (bkz. 14) ve birleşme sorunsalı zaten ortaya konur. . . Eksik olan tek şey, bu mitin üzerine inşa edildiği temel tarihsel özelliktir.

Ancak böylesine bir baskılama sadece film, tarihsel boyutu sanki bir *farkında olunmayan* ve uç noktada bilinmeyenmiş (en azından, bilinen daha kolay unutulduğu için kimsenin artık bilmeyi istemediği şey) gibi kullanan Lincoln hakkında *zaten* bilineni istismar ettiği için olanaklıdır (izleyiciler tarafından kabul edilebilir): bu şimdiden bu mitin yalnızca onun yeniden üretimine değil, aynı zamanda yeniden yönlendirilmesine de olanak sağlayan oluşturulmuş gücüdür. Bu Lincoln'ün kaderinin evrensel bilgisidir, ki bu kader, kendisi yeniden ifade edilirken aynı zamanda bazı kısımlarının dışarıda bırakılmasına izin verir. Çünkü buradaki sorun bir mit oluşturmak değil, onun temelini müzakere etmek ve hatta onun ebedi ve evrensel anlamını serbest bırakmak için onu tarihsel köklerinden kurtarmaktır. "Anlatılan" (Lincoln'ün gençliği) aslında Lincoln mitinden süzülmek zorunda olan şeyler tarafından *yeniden yazılır*. Film sadece Lincoln'ün tüm kaderini (ereksel eksen) değil, aynı zamanda *yalnızca önceden kaderinin yazılmış olduğu gösterilen onun* ölümsüzlüğü hak ettiğini de (tanrıbilimsel [theological] eksen) kabul ettirir. Tarih-

sel eksenin yok edilmesinin ve mitleştirilmesinin sonunda ikili bir ekleme ve çıkarma operasyonu bütün kirlerden arınmaya geri döner ve böylece tarihsel eksen yalnızca Aktörenin değil, aynı zamanda kapitalist ideolojinin yeniden ileri sürdüğü aktörenin yeniden hizmetine sokulur. Aktöre sadece politikayı reddetmez, tarihe baskın çıkmaz, aynı zamanda onları yeniden yazar.

10. KİTAP

Lincoln'ün seçim konuşması, bir kurmacayı başlatıyormuş gibi görünür: seçim kampanyası, seçimler. . . Bizim çözümlendiğini görmeyi bekleme hakkına sahip olduğumuz ama aslında çözümlenmeyecek olan bir problem ortaya konur. Barthes'ın formülünü kullanacak olursak, bizler bir yorumlama zincirinin öğelerine; muammaya (seçilecek mi, seçilmeyecek mi?) ve çözümsüzlüğe sahip oluruz. Bu zincir, kurmacada ani bir yer değiştirmeyle, çiftçi ailesinin gelişiyle terk edilir. Aile Lincoln'den kendilerine yardım etmesini ister. Bu aile baba, anne ve on iki yaşındaki iki oğlan çocuğundan oluşur. Aile Lincoln'den bazı mallar satın almak ister, böylece bizler onun mesleği hakkında bilgi sahibi oluruz: o bir dükkan sahibidir. Ancak ailenin parası yoktur: Lincoln onlara kredi teklif eder ve annenin utangaçlığını gördüğünde kendisinin de dükkanını krediyle aldığını söyler. Sorun takas yöntemiyle çözülür: ailenin büyük babadan kalmış koca bir kutu eski kitabı vardır. Sadece kitaptan bahsedilmesinin keyfini yaşayan (söylencesel okuma özlemi) Lincoln büyük bir saygıyla kutudan bir kitap alır: Sanki tesadüfmüş gibi kitap Blackstone'un "Commentaries"idir.*[1] Kitabın tozunu temizler, açar, okur ve hukuk üzerine bir kitap olduğunu anlar ("Hukuk" der) ve kitabın iyi durumda olmasından (Hukuk dayanıklıdır) çok memnun olur.

(a) Lincoln'e Hukuk ile fırsatını veren, oralardan geçen öncülerden bir *ailedir* (bkz. 19). Bu *farkında bile olmadan* (atalardan miras kaldığı için aile tarafından dini olarak muhafaza edilen) Hukuku nakleden alçakgönüllülük kadar şans-kader bağlantısına yapılan bir vurgulamadır. Öte yandan bizler burada Ford'a özgü (yer değiştirmiş bir merkez olarak aileden ayrı) klasik bir kurmaca özelliğe sahibiz: iki grubun karşılaşması ve aralarındaki değiş-tokuş. Bu iki grubun yollarının kesişmesi gerekmez (bu karşılaşmadan yeni bir kurmaca sekans doğar; bu sekans önce ana anlatı ekseninin askıda kalması ve basit bir konudan sapış ve erteleme biçiminde sunulur, daha sonra bu sekans

*[1] Sir William Blackstone, *Commentaries on the Laws of England* ın (1765-69, 4 Cilt, *İngiltere Yasaları Üzerine Yorumlar*) yazarı, İngiliz Hukukçu. İngiliz hukuk öğretilerinin en iyi biçimde açıklandığı bu ünlü yapıt, İngiltere ve Kuzey Amerika'da üniversite hukuk öğretiminin temel kitabı haline gelmiştir. (Ç.)

aynı tarzda işlev gören başka bir sekans ortaya çıkana dek kendisini merkez olarak oluşturur. Ford'un bütün kurmacaları sonunda yalnızca birbirini izleyen konudan sapmalar biçiminde varolur).

(b) Lincoln krediyi öven kısa ancak kesin bir konuşma yapar: "Sana kredi açıyorum" – "Krediden hoşlanmıyorum" (bu sözleri yoksulun asaletine vücut kazandıran çiftçi kadın söyler) – "ben de dükkanımı krediyle satın aldım": 1929 krizinde kredinin oynadığı rolün farkına varıldığında, (daha sonra giderek artan vurgulamalarla "Adil" biri olacak) bir Amerikan kahramanı tarafından söylenen bu çeşit bir genel slogan bir şeytan kovma biçimi olarak görünme eğilimi taşır: kredisiz sermayenin gelişmesi olanaksızdır: işsizliğin yüksek, ücretlerin ise düşük olduğu ekonomik gerileme (1935-40) döneminde, tüketim düzeyinin korunması endüstrinin devam etmesine olanak sağlayan tek şeydir.

(c) Takas ile sağlanan Hukuk film boyunca karşımıza çıkacak olan bir borç ve geri ödeme devresi yaratır (bkz. 23).

(d) Bu sekansın temel işlevi, filmin *çeşitlendirip* harekete geçirerek kendisinden yola çıktığı bu simgesel sahnenin bir dizi oluşturucu öğesini ortaya çıkarmaktır (bu anlamda, kurmacanın gerçek açıklayıcı sahnesidir, açıklama ve hatta belki de *ekstra-metin* haline gelen ilk sahnedir). Kitap ile Hukuk, Aile ile Oğul, değiş tokuş ile borç, kader. . . Kurmaca matrisin bu *kuruluşu* ilk sekansı (politik konuşmayı) bir yana bırakmak anlamına gelmektedir: önce geçici olduğuna inanılan, ancak daha sonra tüm film boyunca devam edecek olan aktörenin politikayı baskılaması operasyonundaki ilk adım olarak görülen basit bir konudan sapma (bkz. 9)

11. DOĞA, HUKUK, KADIN

Üçüncü sekans: nehir kıyısında bir ağacın altındaki çimenlere uzanmış Lincoln, Blackstone'un "Commentaries"ini okur. Kitaptaki kuramları Lincoln, bir kaç cümleyle özetler: "mülk elde etme ve sahip olma hakkı. . .yaşama ve itibar hakkı. . . ve yanlışlar bu hakların ihlal edilmesidir. . . bütün bunlar şuraya çıkar: doğru ve yanlış. . ." Genç bir kadın görünür ve Lincoln'ün uzanarak okumasına şaşırdığını söyler. Lincoln ayağa kalkar ve yanıtlar: "Uzandığımda beynim ayağa kalkıyor, ayakta durduğumda ise aklım uzanıyor." İkisi, Lincoln'ün hırslarını ve kültürünü (şairler, Shakespeare ve artık Hukuk) tartışarak nehir kıyısında yürürler. Dururlar ve kadın konuşurken Lincoln ona bakmaya başlar ve ona onun güzel olduğunu düşündüğünü söyler. Bu aşk ilanı kısa bir süre sürer, kızıl saçlıları kimlerin sevip kimlerin sevmediği sorusu üzerinde yoğunlaşılır, daha sonra genç kız sahneden (çerçeveden, çekimden) çıkar. Tek

başına kalan Lincoln nehre yaklaşır ve bir taş fırlatır. Suyun üzerindeki dalgacıkların yakın-çekimi.

(a) Bu sahnenin anekdot niteliğindeki ilk gösterileni (signifié) Lincoln efsanesi ile ilgilidir: o dönemlerde cyaletlerde hukukla ilgili ama meslekten olmayan herhangi biri gibi Lincoln de, hukukçu Blackstone'da Hukuku keşfeder. "Commentaries" genç Amerika'nın yasal İncil'iydi ve 1787 anayasasına büyük ölçüde esin kaynağı oldu. Aslında bu yorumlar, 18. yüzyıl İngiliz Hukukunun bir özeti ve kafa karıştırıcı bir sıradanlaştırmasından başka bir şey değildir. İkinci (daha sonraki sahnede yeniden netleştirilen) anekdot niteliğindeki gösterilen, Lincoln'ün kabul edilen ilk aşk ilişkisi, filmde ve efsanede Lincoln'ün bir daha asla karşılaşmayacağı (aynı zevklere sahip) ideal bir eş olarak sunulan Ann Ruthledge ile ilişkisidir.

(b) Merkezinde Lincoln'ün olduğu bu sahne bir tamamlayıcılık ve yerine koyma-yer değiştirme sistemine uygun olarak ifade edilecek olan Hukuk-Kadın-Doğa ilişkisi sunar.

Lincoln doğada Hukuk ile sohbet eder.

Bu sohbet anında Kadınla karşılaşır; Lincoln-Kadın ilişkisi, Lincoln-Hukuk ilişkisinin yerini alır, çünkü Kadın aynı anda hem gelişiyle Lincoln'ün kitap okumasını keser, Lincoln'ün bilgisine dair hayranlığını belirtir hem de onu bir bilgi ve Hukuk adamı olarak mesleğinde cesaretlendirir.

Aşk ilanı klasik (banal) kültürel Doğa-Kadın analojisine uygun olarak Doğada (bir nehrin kıyısında) yapılır. Ancak en önemlisi kadının konumunun nehrinkine terfi ettirilmesi, Kadının (eşin) (kurmacanın eksiksiz hale geldiği) bu sekansta ortadan kayboluşuna tekabül eder. Bu yükselişin sinyalini taş fırlatma eylemi verir (bkz. 18).

Tıpkı Doğa-Kadın ilişkisinin kültürel olarak belirlenmesi ve kodlanması gibi, eşdeğeri Doğa-Hukukun da burada kesinlikle Hukuk kitabının, bütün hukuk biçimlerini Tanrının hukukundan başka bir şey olmayan doğal bir hukuktan geliştiren Blackstone'a ait olması gerçeğiyle altı çizilir. Son tahlilde bu yüce hukuk İyiyi Kötüden ayırır ve gerçekten ondan insanlara ait diğer yasaların güvenilirliğini yasalaştırması istenir (söze karşılık ruh, bkz. 6, 7, 9). Sonuç olarak: mülkün elde edilmesi ve sahip olunması burada doğal, doğrusunu söylemek gerekirse kutsal hukuka dayanan bir konu olarak sunulur (kapitalizmin ideolojisi ile karşılaştırın, 4, 9).

12. MEZAR, BAHiS

Suya atılan taşın neden olduğu dalgacıklar sahneler arasında geçiş olarak zincirleme geçiş ile aynı nehirde kırılmakta olan buzların içinde yok olur. "Dramatik" bir müzik bu geçişin etkisini güçlendirir. Lincoln, nehrin yanında karla kaplı bir mezarın yanına, önceki sahnenin geçtiği yere gelir. Mermer taşın üzerinde Ann Ruthledge'ın adı okunabilmektedir. Lincoln baharın gelişi hakkında kendi kendine konuşurken bir demet çiçeği mezarın üzerine koyar ("baharın gelişiyle karlar eriyecek ve buzlar çözülecek ve ağaçlar bunlarla dolu olacak"). Hangi yolu izleyeceği konusunda hâlâ tereddütlü olduğunu söyler: köyde mi kalacak, yoksa Ann'in tavsiyesine uyup kente gidecek ve hukuk kariyeri mi yapacaktır? Kurumuş bir ağaçtan ince bir dal koparır: eğer dal Ann'e doğru düşerse hukuku seçecek, düşmezse köyde kalacaktır. Dal Ann'in tarafına düşer. Lincoln diz çökerek şöyle söyler: "Evet Ann, sen kazandın, dal hukuku gösteriyor" ve kısa bir sessizlikten sonra, "acaba bu dalı azıcık senin tarafına doğru ben yatırmış olabilir miyim?"

(a) Aşk ilanı sahnesini (bkz. 11) sevilen birinin mezarına bağlayan bu zincirleme geçiş mevsimlerin, yaşam/ölümün (ve yeniden dirilişin) simgesel (klasik) zıtlığına uygun biçimde kıştan ilkbahara geçiş (eriyen karlar ve buzlar) olarak birinden diğerine geçişin aynı zaman cetvelini izlediği izlenimini verir. Aynı zamanda, iki sahne arasında bir mevsimden diğerine pürüzsüz (devamlı) bir ardıllık ve vahşi bir zıtlık vardır (Ann bir çekimde canlı, diğerinde ise ölüdür).

Muhteşem klasik sinemaya özgü bu zamansal ardıllık ve devamlılık işleminin aslında iki olayı (aşk, ölüm) art arda getirip birbirine bağlayarak aradaki zamanı yutma işlevi vardır. Bu iki olay birbirinden yalnızca daha sonra (Springfield'a geldiğinde) aradan birçok yılın geçmiş olduğunun görünmesiyle ayrılmıştır. Bu zaman atlamasının Lincoln'ün ilk kesin tercihini sanki düşünülmemiş, özenle ele alınmamış ve akli hale getirilmemiş gibi sunma etkisi vardır. Bu Lincoln'ü *düşünme süresinden kurtarır* ve bütün faaliyeti ortadan kaldırır. Böylece yeniden filmin genel stratejisini izleyerek, aradaki zamanı sinemasal zamana indirgeyerek kahramanı kadere boyun eğdirir: filmin yeni *hüner gösterisi* (*coup de force*).

(b) Böylece Lincoln'ün kesin olarak Hukuku tercih edişi doğrudan Kadının etkisi altında (11'de Kadının Hukuk ve Doğa ile ilişkisinin yapısını görmüştük) ve doğanın uyanış evresinde yapılır. Bu kararın kaçınılmaz olmasına rağmen, hem simgesel eksen Kadın-Doğa-Hukukun mantığı hem de izleyicinin Lincoln'ün kaderini bilmesi nedeniyle film, şans olayların akışını değiştirebilirmiş gibi göstererek büyük bir beceriyle belirsizlik durumu yaratır. Belirsizliğin, sonucu bilmemiz nedeniyle azalmak şöyle dursun, aksine her izleyişte bu bilgi nedeniyle arttığı Hitchcock sinemasında olduğu gibi,

bu sahnede oluşturulan gerilim de Lincoln'ün geleceğine (gelecekte bitmiş zaman) dair bilgilerimizce tehlikeye atılmaz. aksine bu bilgi sayesinde artırılır. O halde filmin muhteşem aldatıcılığı, Lincoln'ün tarafında aslında sahte bir yetki devrinden başka bir şey olmayan niyet belirtisini, iradi bir kararı ("acaba bu dalı azıcık senin tarafına doğru ben yatırmış olabilir miyim?") – aldatıcı bir şekilde – yeniden sunmaya bağlıdır: sanki Lincoln'ün zaten gerçekleşmiş kaderi, Spinoza'nın "verum index sui," yani hakikat kendisinin belirtisi/göstergesidir, *kaderi zaten belirlenmiş birinin kendi kaderini belirlemesi* ilkesinin peşinden gidip, kendi yoluna karar vermesini ona havale ediyormuş gibidir.

13. DAVACILAR

Lincoln Springfield'a gelir. Avukat olarak işe başlar. İki Mormon çiftçi birbirlerini mahkemeye vermeyi isteyerek Lincoln'e danışırlar. Birincisi diğerinden borç para almıştır ve ikinci de (alacaklı olan) onu döverek tatmin olmuştur. Böylece birinci çiftçi borcuna hemen hemen eşit miktarda bir tazminat talep etmektedir. İki davacının ifadelerini okuduktan sonra Lincoln, onları borçlarının hemen hemen eşit olduğu konusunda bilgilendirir, fark ise kendi faturasını karşılamaktadır. Çiftçiler tereddüt edince, eğer uzlaşma önerisini kabul etmezlerse onları kaba güç kullanmakla tehdit eder. Çiftçiler ona ödeme yapmayı kabul ederler ve biri sahte para vermeye çalışır. Lincoln, önce paranın çıkardığı sesten, sonra da ısırarak sahte olduğunu fark eder ve sahne Lincoln'ün sahtekar çiftçiye sabitlenen ısrarcı bakışıyla biter.

(a) Filmde Lincoln'ün ilk davası son derece yaygın bir davanın çözümüyle ilgilidir. Gerçekten de izleyiciye Lincoln döneminde toplumsal ilişkilerdeki şiddeti gösteren bu anekdot onun hukuki işlevini gösterir. Bu işlev filmin başından sonuna son bir sığınak olarak (Lincoln'ün fiziksel gücünde vücut bulan ama genellikle sadece sözlü bir tehditle gösterilen) özellikle hukuki şiddet kullanarak şiddeti baskılamaktır.

(b) Bu sahne Lincoln'ün, her durumu çözen üstün aklında, Hukukun birinin karşısında, diğerinin haklı olduğuna karar verebilmesinde ya da burada olduğu gibi terazinin iki kefesi arasındaki dengeyi kurnazca kurabilmesinde ısrar eder. Lincoln'ün efsanevi birleştirici rolünü öne çıkardığı için filmde açıkça bu ikinci çözüm tercih edilir.

(c) Lincoln parayı tanımaktadır: paranın nereden geldiğiyle (kredi, takas, borç biçimi) ilgilenmez, ancak para bir döngüye, tutarlılığa ve değere sahiptir. Sahne kesinlikle para dolandırıcılığı ile ilgilidir. Lincoln'ün *iğdiş edici gücü* (bkz. 16 ve 22) ilk kez açığa vurulur.

Lincoln figürünün ürkütücü boyutunu yapılandıracak olan özellikleri, boş, buz gibi ve korkutucu bakışları, hasımlarına darbe indirmedeki hızı sahneden sahneye üzerine basarak belirtilir. Burada, ilk kez hukukun üstünlüğü Lincoln'ün efsane karakterini gölgeler.

Bu korkutucu boyutun, kendisine uygulanabilecek bütün yananlamsal gösterilenlerden (ister psikolojik – "Ben de bir çiftçiyim, beni kandıramazsınız," ister ahlaki – lanetleme ya da duruma bağlı olarak vs.) üstün olduğu gözlemlenecektir. Lincoln'ün azaltılamaz iğdiş edici karakteri film boyunca ısrar edecek, üstün olacak ve ideolojik söylevi değiştirecektir.

14. KUTLAMALAR

Bağımsızlık Günü kutlamalarına katılmak için Lincoln çiftçiler arasındaki tartışmayı sonuçlandırmak konusunda acele etmektedir. Bu kutlama aşağıda göreceğimiz şekilde bir program halinde ilan edilen bir dizi bölümden oluşur: a) geçit töreni (Lincoln burada rakibi Douglas ve gelecekteki eşi Mary Todd ile tanışır); b) Lincoln'ün hakem olduğu en güzel pastayı seçme yarışması (ve ilk sahnedeki aile yeniden görülür); c) bir çamurlu su birikintisinin üzerinde yapılan ve Lincoln'ün de katıldığı halat çekme yarışı (bu sırada aynı aile ile iki belalı adam arasında bir olay yaşanır); d) Lincoln'ün kazandığı kütük yarma yarışı (uzunluğuna yatırılmış bir ağaç gövdesi); e) katran varillerinin yakılması.

(a) Lincoln Amerika'nın tarihini hatırlatan güçlerle karşılaşır: yerel milisler, İspanya ile yapılan savaşın gazileri ve Bağımsızlık Savaşı'ndan sağ kalanlar Lincoln'ün önünden geçerlerken o da şapkasıyla onları selamlar. Ancak, Lincoln'ün biraz gülünç kaçan ağırbaşlılığı bir yandan diğer izleyicilerin neşe dolu coşkularıyla, diğer yandan birbirini izleyen grotesk olaylarla öne çıkar. Durum fazlasıyla Ford tarzı gelenek içinde, gazilerin pejmürde görünüşleriyle ikiye katlanır.

(b) Adalet ilkesi (seçin ya da seçmeyin) burada bütün tarzları tüketen türevler serisi aracılığıyla gerçekleşir: ya Lincoln kütüğü ikiye bölüp kendini rakiplerinden ayırarak, onların üzerinde bir yere yerleşir (tesadüfi anlam: kelimesi kelimesine Lincoln'ün fiziksel gücünün onaylanması) ya da *kendi* tarafına, yani doğru tarafa (ipi at arabasına bağlayarak) yardım etmekte tereddüt etmez. İdeal figürü (Lincoln) tarafından temsil edilen Hukuk her hakka sahiptir: kuvvet kullanmaktan çekinmemesi gibi (bkz. 13, 16), (skandal yanı ödülün önemsizliğiyle maskelenen ve aksiyonun "Ford tarzı gag" yanı olan bir) aldatmacaya ve kurnazlığa başvurmaktan da ürkmez. Sonunda, büyük bir ustalıkla kararsız bir durumdaki (etik ya da gastronomik,

birinin pişirdiği ürünü diğerinin pişirdiğine tercih etmenin imkansızlığı) karakteri nedeniyle kurmaca bu sahneyi bir kenara bırakmalı, tercih anını sansürlemeli ve hem sahnenin hem de mitin yararı için karar vermesi olanaksız olan Lincoln'ü göstermemelidir.

(c) Kutlama sekansı, aslında Lincoln'ün belirgin birkaç özelliğini sunma gereksinimi sonucu belirlenen bir dizi özerk kurmaca *skeçten* oluşur. Bu anlatım tarzı devam eder ve önceki sahnelerin tarzını, yani uzunlukları değişebilen ancak tümü de *aksiyonun birliğine* tabi olan birbirini izleyen sekansların tarzını vurgular. Gerçekte onların her biri bir durumu kurar, bir aksiyonu sunar, geliştirir ve dizimsel (syntagmatic) olarak kapsar (bu sonuncunun "filmsel öykü süreci" [diegesis] açısından çözülüp çözülmediği belli değildir: Seçim konuşmasının sonuçları hakkında hiçbir şey söylenmez, pastalar hakkında bir karar yoktur). Sadece sahneyi kapatana kadar, bu kapanış sahnenin bir gösterge statüsüne yükselttiği öğelerden herhangi birinin (örneğin Hukuk kitabı ya da anne) daha sonradan bir yere yerleştirilmesine engel olmaz.

Aslında, filmin en büyük sistemleştirme (pek çok başlık) anında bu anlatı tarzına *yeni bir anlatı ilkesinin ilk öğeleri nüfuz eder* (dedektif öyküsü bilmecesi ve çözümünün öğeleri: daha sonraki bütün sekansları ifade eden sımsıkı kapalı bir zincir). Gerçekten, kutlamanın farklı epizotları sırasında sorunun çözümünde az ya da çok önemli rol oynayan karakterlerin hepsi sunulurlar: Douglas ve Mary Todd, Clay ailesi, iki kötü genç adam ve linç olayıyla mahkemede yeniden görünecek olan birkaç yan karakter. Bu yeni anlatım aygıtı, Hollywood'un (aşıkların konuşmaları, gelecekte kaç çocukları olacağı tartışması gibi) en banal klişelerini yeniden üretiyor görünen (Carrie Sue ile nişanlısı olan Clay'ların küçük oğlu Matt arasında geçen) bir sahneyle güçlendirilir. Kutlamanın sonu, aslında Lincoln'ün fiziksel olarak bulunmadığı ilk sahne kadar önemlidir. Bununla beraber Lincoln'den sürekli olarak bahsedilir: ilk önce, kutlama nedeniyle çok heyecanlı olan ve her yıl nişanlısından kendisini kutlamalara getireceğine dair söz alan Carrie Sue tarafından dolaylı olarak (burada bu basit bir kapris, masum bir oyun ve isteğin tezahürü olarak görülebilir ama Carry Sue, Matt'e "daha yeni evlenmiş olmayı" istediğini söylediğinde foyası ortaya çıkan kısa süreli bir masumiyettir. Carry Sue'nun Lincoln'ün – yalnız Sue'da da değil – tahrik ettiği şiddetli erotik cazibenin sistematik inkarı olarak sunulduğu bütün sahnelerde ortaya çıkacak ve önemle belirtilecektir; bunu Lincoln'ün onu Ann Rutledge ile özdeşleştirdiği 19'da filmin gösterdiği yön ile karşılaştırın); ikinci olarak da "keşke bu kişi kütükleri bölen o adam olsaydı" diyen ve Carry Sue'un *söyleyemediğini* onun adına formüle etmeyi üstlenen Matt tarafından.

15. CİNAYET

Bu sahnenin geliştirdiği ve filmin geri kalanına hakim olan yeni olay örgüsü, daha önce belirttiğimiz gibi, kutlama ve onun anlatımının düzenini bozan bir dizi unsurun ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Biraz heyecanlı ve sarhoş durumdaki şerif yardımcısı (Scrub White) ile arkadaşı (J. Palmer Cass) Adam'ın (Clay ailesinin erkek evlatlarından biri) eşini sinirlendirirler. Kavga başlar ve annenin (Abigail Clay) araya girmesiyle durdurulur. Bu unutulmuş kavga kutlamaların son kısmı olan katran varillerinin yakılması sırasında yeniden şiddetli bir şekilde ortaya çıkar. İki erkek kardeş ve Scrub White yeniden kavga etmeye başlarlar. Bu olay şerif yardımcısının ölümüyle sonuçlanır.

Biz, burada bu sahneyi kasıtlı olarak betimlemedik; bu sahne bu olaya katılan bütün karakterleri etkileyen ve izleyici kadar onları da körleştiren – çekimlerin art ardalığı ve uzunluğu, ani açı değişimleri, mesafeyle oynama, katılanların tepkileri ve davranışları, peş peşe tanıkların gelişi nedeniyle – şaşırtıcı bir aldatmaca sisteminin gerçekleşmesi olduğundan gerçekten *betimlenemezdir*. Bu filmde ve diğer bilmece türünde filmlerde Ford'un uyguladığı işlemlerin arasındaki radikal farklılık, diğer filmlerin bilmece işlevi görmesi ve bir çözüme olanak sağlamak için başlangıçta izleyiciye yalnızca bilgi kırıntıları vermek ve izleyiciyi olaydan sonra olay örgüsüne çözüm sağlayacak bir dizi ipucundan ve açıklamadan mahrum bırakmak zorunda olmasıdır; oysa bu filmde tersine her şey verilir, sunulur ama çözümlenmez ve yalnızca ikinci, *bilgilenmiş olarak* izleyişte anlaşılır.

Burada kurulan aldatmaca sistemi etkilidir, çünkü sahne ilerlerken gelişir; bütün karakterler bu sistemin içine yerleştirilir ve aldatılır, böylece sistem daha da güçlendirilir. Bu birbirini izleyen mistifikasyonlara tanıklık eden ve onlarla mutabık kalması istenen izleyici bu nedenle en çok aldatılandır.

Ancak aldatmacanın etkisinin devam ettiği ve gerçek soru olan "onu kim öldürdü?" sorusunun yerine aldatıcı soru olan "*onu iki kardeşten hangisi öldürdü*" sorusunun geçirilmesiyle meşrulaştırıldığını da belirtmemiz gerekir. İkinci soru ilkinin zaten yanıtlandığını ima eder ve böylece birinci soruyu (başarılı bir biçimde) bastırır: sadece Lincoln tarafından ilerde hatırlatılacaktır (bkz. 22).

Sahnedeki bütün karakterlerin –ve izleyicilerin– bu aldatmacayla ya aktif ya da pasif bir ilişkisi vardır – her iki ilişki de aldatmacanın etkisini güçlendirir. Tamamen aldatılacak olan izleyici kavganın ilk tanığıdır. İzleyici için mükemmel derecede makul bir nedensellik zinciri oluşturulur (tanımlayacağımız bir şey hariç): ölüm nedeni. Silah sesi; bir efekt: yerde yatan adamın iniltileri; suçlunun reaksiyonları:

yeni gelmiş annelerinin yanına sığınan korkmuş iki erkek kardeş. Bu nedensel zincirle çelişen sadece bir öğe vardır: silah sesini duymadan önce, bizler Scrub White'ın silah tutan kolunu başka yöne çevirdiğini görürüz. Ancak bu kafa karıştıran öğe (Scrub White, başka bir yere nişanladığı kendi silahı tarafından ciddi şekilde yaralanmış görünür) aldatmacanın ilk kuruluşunu geçersizleştirmekten uzaktır; tersine dikkatlerin dağılmasını sağlar ve böylece neredeyse fark edilmeyen yeni bir unsurun (Cass'ın gelişi) araya girişine izin verir: Bu noktada, acı çeken yaralı adamın ölümü klasik bir tiplemeyle kolayca uyumlu hale getirilebilir: en iyi arkadaşının kollarında ölmek.

Bu dikkat dağılması sırasında gelen Cass arkadaşının yanına diz çöker ve (genel çekimde) kendisini *ölü adam ile izleyici arasına* yerleştirir. *Yakın-çekimde* daha önce görülmemiş bir silah olan kanlı bir bıçak tutmaktadır. Bu dram/olaydan (Kuleshov'un deneyinde olduğu gibi) bağımsız bir biçimde klasik olarak suçlunun, yani Cass'ın bir çekimi olan bir çekim (suçlu Cass'tır, çünkü [*gösterilmiş ama okunamaz biçimde ifade edilmiş* olsa bile] arkadaşını bıçakla ölümcül biçimde bıçakla yaralayan odur ama biz bunu ancak filmin sonunda öğreniriz).

İki oğul Adam ve Matt (silahın ateşlenmesinden itibaren) daha Cass olay yerine gelmeden önce suçlu insanlar gibi davranırlar. Cass'ın "Adam öldü" demesi onların bu suçun içinde olduklarını onaylar. Her biri diğerinin suçlu olduğuna inanır, ancak ikisi de diğerini korumak için sorumluluğu kendi üzerine alır.

Anne silah ateşlendiğinde araya girer, bir adamı yerde ölü, iki oğlunu ise korkmuş ama canlı olarak gördüğünde, o da aldatmaca sistemine dahil olur ve oğullarının suçlu olduğuna inanır. Bu duygu, Cass bıçağı göstererek ayağa kalktığında güçlenir. Kadın bıçağı tanır ve o zaman iki oğlundan hangisinin suçlu olduğunu bildiğine inanır. Ancak her ikisi de kendilerini suçladıkları için, o da oyuna katılır ve hangisinin suçlu olduğuna inandığını söylemeyi (diğerinin hatırına öbürünü kurban etmeyi) reddeder. Bu ret aldatmacayı güçlendirir, çünkü sorunun yer değiştirmesini kabul eder. Anne bir sır sakladığını düşünmektedir, ama bu yanlış bir sırdır.

İzleyici de bu ikinci nedensellik zincirini kabul eder. Kurban iki erkek kardeşten biri tarafından bıçakla öldürüldüğü için, silahın ateşlenmesi o andan itibaren ona önemsiz bir ayrıntı, hatta bir konudan sapma olarak görünür.

Böylece burada olan şey, bu yapıyı gizlemesi ölçüsünde doğrudan bakışın, algılamanın sinemasal sorgulanışıdır. Bu sahnenin anlaşılır hale getirilmesi için yapılması gereken çalışma bir gizli anlamlar

arayışı değil. *zaten orada bulunan anlamı* açığa çıkarmaktır. Paradoksal bir biçimde filmi bu çok önemli sahnenin gerektirdiği ve haklılaştırdığı *bütünlüğü içinde* okuma tarzımızın nedeni budur (bkz. 1).

Bu sekans ve bir önceki sekans (aşıklar arasındaki diyalog), daha önce söylediğimiz gibi, *Lincoln'ün bulunmadığı yeni bir kurmacayı* oluşturur. Lincoln sadece her şeye karar verildiğinde gelir. Suç işlenmiş, şerif zanlıları içeri atmıştır. Kimin fail, kimin tanık ve kimin a priori olarak olaya karışmadığının bilgisine sahip değildir. Lincoln'ün mitsel rolü düşünülülüğünde, bilimsel araçlardan ziyade büyülü araçlar tarafından ortaya çıkarılan gerçek açısından bu gerekli bir durumdur. Bu suç öyküsünü çözmek için Lincoln, sıradan heyecan öyküsü satırlarında rastlanan araştırmalardan çok farklı araçlar kullanacaktır.

16. LİNÇ

(a) Amerikan kutlamalarında yapılan sıradan bir gelenek olan, ancak burada ikili kurmaca ve tarihsel bağlam (KKK/faşist *auto-da-fé*'ler yani yakarak öldürme) ile vurgulanan varillerin yakılmasıyla kutlamanın sonunda ortaya çıkan şiddet dönemi (dövüş, suç) linçle zirvesine ulaşacaktır. (Böylece sahne ekstra politik bir anlam kazanır, çünkü 1925-35 yıllarında ABD'de çok sayıda linç olayı gerçekleşmiştir – bu dönemin filmlerine bakınız: örneğin *Fury* [Fritz Lang, 1936]). Bu şiddet anlatımın hızlanışıyla aktarılır. Davalıların içeri alınmasıyla linç girişiminin başladığı an arasında sadece birkaç saniye, bir yeniden çerçeveleme süresi vardır; bu müddet süresince Lincoln anneye hukuki hizmet verir. Kadın ona kim olduğunu sorar, çünkü kadın onun daha önce kendisine kredi veren adam olduğunu anımsamamıştır (Bu önemsiz değildir – bkz. 19'daki borçlar döngüsü), oysa Lincoln onun kendisine kitabı veren kadın olduğun hatırlamıştır. Kısa bir müddet sonra yanıtlar: "Ben sizin avukatınızım hanımefendi."

(b) Hapishanede linç girişiminde bulunanların saldırısı altında şerif ve davalıların anlaşılabilir sinirliliği ile daha yeni yardımcı şerif rütbesine yükseltilen Cass'ın haklı görülemez paniği arasında güçlü bir karşıtlık vardır; ikinci kez – burada yine bir kez daha okunamaz bir şekilde – film Cass'ı suçlu, yani linç edilmekten korkan kişi olarak sunar.

(c) Hukuku temsil ettiği sürece Lincoln'ün davranışı, şiddet gerekli olsa da, sadece yasal olmayan şiddetin yasaklanışı olabilir. Bütün film Lincoln'ün çevresindeki herkese üstünlüğünü göstermek için tasarlandığından linç sahnesi, her biri Lincoln'ün iğdiş edici gücünü artıran zaferinin yeni bir aşaması olan bir dizi sahnede bu üstünlüğü ustaca göstermenin fırsatını sunar. Bu ise fiziksel şiddet kullanımıyla ters orantılıdır (çünkü ideolojik söyleve göre Yasa fiziksel güç

aracılığıyla değil, kendi ifadesine göre meşru olduğu ölçüde, son çare ve genellikle de sadece sözlü bir tehdit olarak kullanılan güce sahip olmalıdır). Burada yasal şiddetin artışı birçok aşamada başarılır: 1) Lincoln, tek başına linç girişiminde bulunanların saldırılarını püskürtür (cesaret ve fiziksel güç). 2) Liderlerden birini teke tek dövüşe teşvik eder, adam ise bundan kaçınır (rakibin zayıflığı bilgisine dayalı sözlü tehdit). 3) Lincoln kurnaz bir konuşmayla kalabalığın öfkesini yatıştırır (bu konuşma o kadar kurnazcadır ki, *onun kim* – yani kurmacadaki iyi bir adam ve mitteki Başkan Lincoln – *olduğunu bilmeyen* anne onun konuşmasına gerçekten aldanır ve ona *inanmadan* önce oldukça rahatsız olur). Lincoln ayrıca nüktedandır da (başka bir düzeye geçiş: suç ortaklığı/kalabalığa yakın olma). 4) Lincoln onlardan herhangi birinin de linç edilebileceğini göstererek linç olayının şiddetinin tehdidini yeniden kalabalığın üzerine fırlatır (korku yaratan gözdağı verme). 5) Linç girişiminde bulunanlar arasında, dindar bir adam olarak bildiği birine hitap ederek, onu İncil adına cezalandırmakla tehdit eder (bir Hukuk örneği olarak kutsal metne nihai müracaat). Lincoln'ün iğdiş edici zaferi filmde sadece kalabalığın öfkesinin yatışmasıyla değil, aynı zamanda Lincoln'ün emri üzerine dağılmakta olan linç girişimcilerinin ağaç gövdesini yere bırakmalarıyla da onaylanır. (Bunun Lincoln'ün bedeni tarafından korunan hapishane kapısını linç girişimcilerinin kırarak açmaya çalıştıkları ağaç gövdesi olduğunu belirtmeliyiz.)

17. DANS

Mary Todd tarafından dansa davet edilen (bu "utanç verici ayaklanmadaki" tutumu nedeniyle kendisini kutlayan davetiye kartına şöyle yazar: "Kız kardeşim sizi davet ediyor..." burada yine arzunun inkarı vardır) Lincoln botlarını bırakarak, büyük bir gayretle siyah yüksek düğmeli ayakkabılarını parlatır ve aynı alışılmamış özenle şık olması için saçlarını keser (Eisenstein'ın yeni Başkanın Washington'a gidişiyle ilgili anlattığı bir anekdot vardır: "Botlarını temizleyebildiği kadar temizledi. Birisi şöyle dedi: *Centilmenler asla botlarını temizlemezler – peki gerçek centilmenler kimin botlarını temizlerler?*). Tüm hızıyla devam eden dans oldukça kibar ve zariftir. Lincoln içeri girer ve etrafı hemen yaşlı centilmenlerce kuşatılır ve o da duyamadığımız komik öykülerle onları eğlendirir. Ailesi hakkında sorular sorulur. ("Kazara Massachusetts'ten çok ünlü Lincoln ailesinin bir üyesi olabilir misiniz?" – "Toprakları olsa bile, ben buna karşı olan kanıtı söylerdim.") Mary Todd, Douglas'ın hareketlerine dalgın bir şekilde yanıt verir. O sadece Lincoln ile ilgilenmektedir. Onun yanına gider ve kendisini dansa kaldırmasını ister. Lincoln onunla dans etmekten çok hoşlanacağını söyler, ancak çok kötü bir dansçı olduğunu söyleyerek onu uyarır. Lincoln kadını dans pistinin ortasına dek izler, vals yapmaya başlarlar, daha

sonra da polka yaparlar. Mary Todd, aniden dans etmeyi keser ve Lincoln'ü balkona doğru sürükler.

(a) Dans sekansı Ford'un filmlerinde neredeyse bir zorunluluktur. Bu danslar hemen her zaman ilk olarak aslında sosyal grubun ilişkilerini düzenlemekten uzak olan ayinsel bir *taklit ideal uyumu* kurma ve düzenleme ve ikinci olarak da yabancı bir öğenin araya girmesiyle bu uyum simülasyonunu bozma, maskesini düşürme ve yok etme işlevine sahiptirler. Burada Lincoln'ün sosyal olarak farklı oluşu (heterogeneity) onun simgesel ötekiliğinin (Hukuk insanı) gerçekleşmesine alan sağlar. Bu da aynı anda *onu bütüne dahil eden ve dışlayan* bir ayartma ilişkisine (sosyal ve cinsel olarak) sokar. Bu diğer Ford filmlerinde (örneğin *Two Rode Together* [*Kanlı Mücadele*, 1961], *Fort Apache*'deki [*Kan Kalesi*, 1948] dans ile karşılaştırın) olanlardan farklı olarak, dramatik olarak çözülmeyen bir karışıklığa neden olur.

(b) Lincoln'ün farklı oluşunun skandalı bu sahnedeki karakterlerden çok izleyiciler için daha farkına varılabilir bir durumdur. Bu durum ilk olarak fiziksel düzeyde, onun şekli, bedeni, yürüyüşü, dimdik duruşu, sorumluluk alıcı görünümünde (Lincoln'ün mitsel kostümü), daha sonra da dans ettiği sırada hareketlerindeki koordinasyon ve ritim eksikliğinde görülür. Diğer yandan, Lincoln'ün dans için giyindiği sahnede açık hale gelen ve ailesi hakkında yöneltilen sorularla vurgulanan bu sosyal farklılık hemen herhangi bir politik anlam olmaktan çıkarılıp, sevimli bir orijinalliğe dönüştürülür (bu, filmin ideolojik sistemine göre sorgulama dışıdır, Lincoln'ün sınıfsal kökleri olumlu bir rolden başka rol oynamaz).

(c) Ancak bu skandal en açık biçimde simgesel düzeydedir. İğdiş etmenin mantığı açısından Lincoln'ün rolü linç sahnesinde aktif biçimdeyken (iğdiş etme hareketi) burada pasif olarak, yani *tersine dönme* biçiminde görülür (bu iki boyut –iğdiş etme/iğdiş edilme – birbirine bağlıdır ve balkon sahnesinde açıklığa kavuşturulacaktır). Gerçekten Mary Todd tamamen inisiyatifi ele alır. İlk olarak (Douglas'la olan konuşmasında) Lincoln'e soğukluğu nedeniyle gücendiğini söyler; sonra Lincoln'ü ilk hareketi yapmamakla suçlar ve kendisiyle dans etmesini ister; en son olarak da dansı aniden keser ve Lincoln'ü balkona çeker. Bu nedenle eğer dans sahnesi kahramanın sosyal olarak kabul edilmesini (ödülünü) gösteriyorsa, Mary Todd'la dansı Lincoln'ü gerçek bir iğdiş edilme durumunu yerleştirir. Bu, linç sahnesinin Ford'un metninin bilinçdışına yazılmış, mantıksal olarak zaten ima edilmiş ters sonucudur. Oradaki iğdiş etme eylemi bu kez dans sahnesinde ve özellikle balkon sahnesinde etkili hale gelen bir iğdiş edilme temeli üzerine kurulmuştur.

18. BALKON

Balkona çıkar çıkmaz Lincoln nehir manzarası karşısında büyülenir. Mary Todd bir an Lincoln'ün kendisiyle konuşması ve kendisine biraz ilgi göstermesini bekler. Daha sonra yana çekilir ve Lincoln'ü nehrin karşısında tek başına bırakır.

(a) Dans, balkon, nehir, ay ışığı, çift. Tüm bu öğeler romantik, samimi ve duygusal bir atmosfer yaratırlar. Ancak sahne kutsallık boyutunu ortaya çıkaran (maddi gösterilenleri şimdiden romantikten çok fantastik olarak okunabilir olan) bu atmosferi acımasızca imha eder.

(b) Bir boyuttan diğerine geçiş Lincoln'ün nehirden büyülenişiyle başarılır. "Romantik sahnenin" sıradan aksesuarı diğer bir sahneye aktarılır ve aynı zamanda bu aktarımın aracısıdır. Diğer sahnede nehir aynı anda hem Lincoln'ün sevdiği ilk kadını (Ann Rutledge) akla getirsin – buradaki duygusal ya da santimantal bir karakterden yoksun bir akla getirmedir – hem de Doğa-Kadın-Hukuk ilişkisini (bkz. 11) hatırlatsın diye bir yer değiştirme-yoğunlaştırma işlemi yapılır. Nehir burada Lincoln'ün Hukukla anlaşmasının onaylanmasıdır. Lincoln Hukuku kabul eden kaderiyle yüzleşmiştir. Bu herhangi bir mitolojik öykünün klasik anıdır. Burada kahraman yazılmış olan geleceğini görür ve onun ortaya çıkışını kabul eder (romantik aşk sahnelerinin tipik bir aksesuarı da olan balkon burada Lincoln'ün jestleri ve kamera açısıyla gelecekteki başkanlık balkonu rolüne terfi ettirilir). Karşılık olarak Lincoln'ün hazdan vazgeçişi burada yazılır. O andan itibaren, Ann Rutledge'nin ölümü, Lincoln'ün iğdiş edilmesinin ve Hukukla özdeşleşmesinin gerçek kökeni olarak okunmak zorundadır. Bunun linç sahnesiyle ilişkisi kadar dans sahnesinin tersine dönüşü de gerçek anlamlarını üstlenirler. Lincoln fallusa sahip değildir, o fallusun kendisidir (bkz. Lacan *La Sinification Du Phallus/Fallusun Anlamı*).

19. AİLE

Linç girişiminden hemen sonra Lincoln anneye (Bayan Clay) ve iki gelinine arabalarına kadar eşlik eder. Lincoln kadına şöyle der: "Eğer yaşasaydı annem siz yaşlarda olacaktı, biliyor musunuz size çok benzerdi." Balkon sahnesinden sonra ve mahkemenin başlamasından önce Lincoln aileyi ziyarete gider. Clay'lerin çiftliğine giden yolda yeniden ırmağı geçerken, yol arkadaşı ona şöyle der: "Senin baktığın gibi nehre bakan bir adam daha tanımıyorum. Onun flört ettiğin güzel bir kız olduğunu düşünüyorsun" (bkz. 11 ve 18).

(a) Çiftlikteki sahne bir anımsatıcı işlevi görür. Lincoln kendisini ailenin oğlu olarak hayal eder. İlk olarak odun keserken bunun onun

gündelik işi olduğu zamanı hatırlar ve kendisini bu ailenin oğluna benzetir. İkinci olarak sahnenin öğeleri birer birer ona evini, bahçesini, ağaçları, kendi aile üyelerini anımsatır. Kendi kendine şu denklikler dizisini sıralar: Bayan Clay = kendi annesi, Sarah = ölü kız kardeşi (onun adı da Sarah'dır) Carrie Sue = Ann Ruthledge. Hatta pişirilmekte olan yemek onun gözde yemeğidir: şalgam. Lincoln ailesi ile Clay ailesi arasındaki bu ısrarcı paralellik babanın *yokluğuyla* sürdürülür. Lincoln'ün durumunda babanın ortada olmamasından hiç söz edilmez; ilk sahnede varolan baba Bay Clay'in kurmaca içinde ortadan kayboluşu ise bir "kaza" ile açıklanır. Babanın Adı'nın reddi mantıksal olarak Lincoln'ün ne kendisini garantileyebilen ne de kendini kendinden başka herhangi bir yasayla yaratabilen Hukuk ile özdeşleşmesine tekabül eder (Lincoln'ün muhteşem Öteki'nin yerine yerleşmesi). Filmin simgeselliklerine hükmeden *paranoyayı* burada teşhis edebiliriz.

(b) Bu nostaljik coşku atmosferi – filmdeki eşsiz an – Lincoln'ün o andan itibaren Hukuk sayesinde kendine hakim olmanın belirtisi olarak anlaşılabilecek sabit bakışlarından biri tarafından acımasız bir şekilde kesilir. Oğlan çocuk rolünü bırakarak, soruşturmacı olur. Anneye ısrarla iki oğlundan hangisinin suçlu olduğunu sorarak sözünü keser. Korkmuş kadın (daha önce şerifin önünde yaptığı ve daha sonra savcının önünde yapacağı gibi) yanıtlamayı reddeder. Kadının duyduğu korku Lincoln'ü etkiler ve bu da hemen onun bu sorgulayıcı tutumunu bir yana bırakmasını sağlar. Lincoln hem annenin sırrını (bu işe yaramayan bir sırdır) öğrenmeye hem de iki oğlu anneden ayırmaya çalışmaktan vazgeçer (şu ya da bu oğul problematiği yerine ya hep ya hiç problematiğini geçirir) ve bir kez daha simgesel olarak annenin yanında onların yerini alır. Filmin istismar edilebilecek bir olasılıktan kesinlikle kaçındığını eklememize izin verin: şöyle ki, iki oğul arasındaki tercih yapma sorunu Lincoln'ü altüst edebilir, bir an için onu şüpheye düşürebilir ya da kaygılandırabilir: Lincoln *lamma sabbachtani*'den*[5] tamamen habersizdir.

(c) Ancak bu sahnenin eşzamanlı olarak, Lincoln ile anne arasında ilişki kuran ve kurmaya devam edecek olan borç-hediye döngüsünü sürdürme ve bunu bir *kökenle* sağlama işlevi vardır: Kurmaca olarak Kitaba karşılık mal değişimiyle (bkz. 10) – Lincoln için eşit olmayan bir değişim – ortaya çıkan bu durum simgesel düzeyde çocuğun "annem bana kitap okuduğunda uzanırdım" dediği döneme kadar geri gider görünür. Bu durum burada Bayan Clay okuyamadığı için tersine döner ve Bayan Clay'in farkında olmadığı bu borcu hâlâ ödeyen ve kadına oğullarından gelen mektubu okuyan Lincoln'dür (bu mektubun ilk sözcükleri olan "Sevgili anneciğim"i ["Dear Ma"] Lincoln'ün telaffuz etme biçimine dikkat edin).

*[5] Aslında "Eli, Eli, lamma sabbchtani" olan İsa'nın çarmıhtaki son sözleri "Baba, Baba beni neden terk ettin" anlamına gelmektedir. (Ç.)

Lincoln'ün bilgisinin kaynağı burada ikinci kez kadına, anneye ait olarak sunulur (bkz. 11); aynı Kadın-Doğa-(Anne)-Hukuk eşitliği bir kez daha model işlevi görür. Lincoln'ün Hukukla özdeşleşmesi, Hukukun Doğa ve Kadın-Eş-Anne ile ilk özdeşleştirilmesi arasında ilişki vardır: Lincoln'ün annesine (ona okumasını öğretir) olduğu kadar Bayan Clay'e (ona Kitabı verir) ve Ann Rutledge'a (onu bilgiye doğru iter) olan borcu yalnızca bu görevi üstlenmesiyle ve Hukuka vücut kazandırmasıyla "geri ödenebilir." Bu dizinin (bkz. 6) arkasındaki varsayımlarda ısrar etmeyelim ama borç döngüsü ve çözümünün burada ekstra bir gösterenle zenginleştiğine dikkat edelim: Oğullarının mektubuna cevap olarak annenin söylediklerini yazmak için Lincoln, Sarah'dan biraz kağıt ister. Kız ona bir almanak getirir. Böylece Hukuk ve Hakikat, (Hukukun aktarıcısı olan) Kitap ve almanak aracılığıyla aynı aileden ortaya çıkar. İlk olarak yazı (anneden cezaevindeki oğullarına mektup) için bir destek olarak kullanılan almanak Lincoln tarafından mahkemede kullanıldığında gerçeği ortaya çıkaracaktır. Almanak bilmecenin çözümünü taşımaktadır, o Hakikatin göstergesidir.

20. MAHKEME

(a) Hollywood sinemasının klasik özelliği olan mahkeme Amerika'nın yasalara aşırı riayet taraftarlığı (legalist) ideolojisinin sahnelenmesini temsil eder ve toplumsal bütünün (şu ya da bu grup, şu ya da bu kesim tarafından temsil edilen farklı sosyal katmanların örneği olan) bir mikro evrenini oluşturur. Meşruiyet biçimlerine güven, kesinlikle mahkemenin bu temsil ediciliği üzerine kuruludur. Jüriyi oluşturan Amerika'nın kendisidir ve bu nedenle jüri yanılamaz, böylece Hakikatin (komik ve trajik anların neredeyse ayinleşmiş şekilde birbirini izlemesine uygun olarak gerçekleştirilen) yargılama usulleri nedeniyle kendini ortaya koyamamasından başka yolu yoktur. Burada bu geleneksel mahkemeden biraz ayrılacağız, çünkü sorun bir davalının suçlu ya da masum oluşunu kanıtlamak değil, iki davalı arasında (bütün filmi düzenlemiş olan seçenekler ilkesine uygun olarak) *seçim yapmaktır*. Ancak başka bir yerde olduğu gibi, burada da filmin ideolojik stratejisinin zorlamaları, Lincoln'ü ya iki taraf arasındaki dengeyi yeniden kurmaya karar vererek (bkz. 13) ya seçim yapmayı süresiz erteleyerek ya da mahkemede olsa bile karar vermeyi olumlu yönde reddederek *tercih yapmamayı tercih etmeye*, her ikisini de kaybetme riskine rağmen ikisini birden kurtarmaya çalışmaya zorlayacaktır. Bütün bunlar Lincoln'ü ayırıcı/bölücü değil birleştirici olarak etiketleyecek ve onaylayacaktır.

(b) Mahkemenin farklı aşamaları boyunca Lincoln bir dizi rolde ortaya çıkar. 1) Ruhların değer biçicisi olarak: Lincoln hemen jüri üyelerinin ahlaksal değerini ölçer (ve Lincoln bunu genel anlayış-

tan, hatta geleneksel aktöreden kaçan normlara göre yapar; içki içen, linç girişimine katılan, aylak bir adamı jüriye kabul eder, çünkü bu hataları kabul ederek kendisindeki daha güçlü dürüstlüğü ortaya koyar. 2) Kalabalığın eğlendiricisi olarak: kendisini sıradan görünüşlü katı savcının (şakalar, kısa öyküler anlatma vs. ile) tam tersi konuma yerleştirir. 3) Görünürde bir neden olmaksızın hemen saldırdığı Cass üzerinde iğdiş edici gücünü göstererek: gözdağı verme, şiddetli sorgulama, sözcükler üzerinde tümüyle yer değiştirmeye dayalı isim oyunu, ateş saçan bakışlar. Bütün bunlar Lincoln için Cass'ın suçlu olduğuna dair bir önseziyi akla getirir, ama bunlar Hakikat hariç hiçbir bilgi tarafından desteklenmez. Film boyunca Lincoln bilgiyle değil Hakikat (= Hukuk) ile ilgilidir. 4) Ruhun söze, doğal ve/veya kutsal Hukukun az çok onların mükemmel bir uyarlaması olan sosyal Yasalara karşıtlığı olarak (Lincoln, savcının anneyi çapraz sorgulamasını keserek ona "Hukuku çok fazla bilemeyebilirim Bay Savcı, ancak neyin doğru neyin yanlış olduğunu bilirim" der). 5) Hukuku engelleyenlere karşı dürüstlük, politikaya (yani savcı ve Cass ile birlikte hareket eden rakibi Douglas'a) karşı aktöre olarak ortaya çıkar.

(c) Ancak mahkemenin bu ilk günü önemli bir gelişmenin yaşanması yüzünden (Cass'ın ikinci tanıklığı) Lincoln için yenilgiyle sonuçlanır. Cass insani kaygıyla, iki davalıdan en az birini kurtarmak için ilk delile geri döner ve (ay ışığı sayesinde) cinayetin tanığı olduğunu iddia eder ve katili, iki erkek kardeşten büyük olanını gösterir. Sımsıkı kapalı zincirde (kim öldürdü?) durumun bu tersine dönüşü aldatıcı bir yanıtı ortaya çıkarır. Böylece yeni bir soru ortaya atılır: Lincoln sadece mahkemeyi kazanmak için değil, aynı zamanda tercih etmeyi reddedişine sadık kalmak için bu problemi nasıl çözecektir?

21. GECE

(a) Hollywood sinemasında her "büyük kriz" öncesinde olduğu gibi burada da bir duraklama anı vardır: ailenin gece hapishanede nöbet beklediği sahne. Çok klasik bir şekilde kodlanmış biçimiyle bu sahnenin işlevi, dramatik yeniden dirilişe olanak sağlayan umutlu bir bekleyiş duygusu oluşturmaktır. Burada bu kodun talepleri (gerilim-rahatlama-gerilim) kesinlikle yerine getirilir. Dramı geliştiren hiçbir enformasyon verilmez (bütün açıklayıcı diyaloğu yasaklayan/yerine geçen şarkıdaki ailenin paylaşımı); bu, durgunlukla birlikte yaşanan istikrarsız bir durumdur. Ancak ailenin diğer üyeleri tarafından büyük erkek kardeşin suçuna herhangi bir gönderme yapılmaması, Cass'ın büyük erkek kardeşi suçlamasını onaylamak için yeterlidir. Bunun sorgulanmaması – sanki bir sorunu sunmamış gibi – onu doğrular görünmektedir.

Sahne devam ederken, sahnenin bu koda bağlılığı mükemmel, hatta aşırı görünür: bu uylaşım (convention) kabul edilir ve hatta sahneye onun alışılmamış niteliğini yansıtmak için (durağan çerçeve, önden çekilen sahneler, güçlü aydınlık-karanlık kontrastları, karakterlerin konumu, koro ile) Ford tarzı kaydetme tarafından uç noktasına itilir (çünkü burada Ford'un sinemasında aile grubunu tanımlayan her şeyden yararlanılır). Ancak tekrarlanmış okumaya bu bağlılık bir aldatmaca olarak açığa çıkar. Suçlunun erkek kardeşlerden hiçbiri olmadığını öğrendiğimizde, onların kendi aralarında ya da aileleriyle herhangi bir tartışmanın olmamasında, Lincoln'ün Hakikati açıklamasının mucizevi boyutunun olanaklı hale gelmesi zararına gerçek bir *hüner gösterisi* vardır. Sahne böylece davalıların masumiyeti konusunda *her bilginin sansüründen sorumlu bu kodu* (kelimelerin yararsız, hatta yersiz olduğu, grubun sessizliği ya da şarkıyı paylaştığı bekleme süresi) *oluşturmanın gerekliliği* tarafından büyük bir hünerle düzenlenir. Eğer sahne sessizse, bu ima edilebilecek her şeyin kaçınılmaz olarak bulmacadan aldatmacayı kaldıracağı ve Lincoln'ün davranışının büyüsünü mahvedeceği içindir.

(b) Bu gece nöbetinin Lincoln ile ilgili ikinci yarısı aynı model üzerinde başlar: kesin test öncesinde kahramanın yalnızlığı ve düşünceye dalması. Lincoln bürosunun penceresinin yanındaki sallanan sandalyesinde otururken ağız mızıkasını çalar. Yenilgisini gösteren bu yalnızlık iki olayla güçlendirilir: 1) Douglas ve Mary Todd bir arabada pencerenin önünden geçerler; her ikisi de ona tenezzül ederek bakarlar; Mary Todd döner ve Douglas'a şöyle der: "Politik planlarınızı anlatıyordunuz Bay Douglas, lütfen devam edin." 2) Yargıç Lincoln'ün bürosunda belirir ve kendi engin deneyimini öne sürerek, ikili bir uzlaşma önerir: bir sonraki gün daha deneyimli bir avukattan yardım almak (Douglas'ı önerir) ve diğer erkek kardeşi kurtarmak için suçu kabul etmek. Lincoln bunu kesin olarak reddeder. "Ben akıntının ortasında at değiştiren türden biri değilim."

1'de arabanın ilk genel çekimi ile konuştuğu sırada Mary Todd'un yakın-çekimi arasındaki çekim büyüklüğündeki değişiklik, çekimin eksenini (üst açıdan çekim) ve genişliğini değiştirerek "gerçek" uzaklığı yok eden yön hilesi öylesinedir ki, bu gerçekçi olmayan yakınlık sayesinde Lincoln arabanın hemen üstünde görünür ve Mary Todd'un sözcükleri kaçınılmaz olarak Lincoln'e ulaşır – bu durum izleyiciyi bu sözcükleri (Lincoln'ün ebedi karşıtı) Douglas'a değil, Lincoln'e söylenmişler gibi yorum yapmaya zorlar ve bu sözlerin politik içerikleri erotik bir içerik anlamına gelir. "Politik planlarınızı anlatıyordunuz Bay Douglas, lütfen devam edin" cümlesi Mary Todd'un davranışı, bakışı ve jestlerindeki her şeyin onun açık üzüntüsüne ve arzusunun bir inkarı olarak konuşmasına işaret ettiği bir anda pekala "sizinle yatamazdım Lincoln, sizinle sevişemezdim"

biçiminde okunabilir. Filmin diğer sahnelerinde erotik ile politik olan arasındaki sırasıyla bastırma (baskılanmış arzu olarak ve doğal/ilahi aktöre olarak Hukuk) burada tek bir cümle ile erotik olanın politik olan tarafından bastırılması haline gelir.

2'de Lincoln'ün paranoid özellikleri onaylanır: tüm yardımları, her türlü uzlaşmayı reddedişi, kendi gücüne sanrısal inancı, Seçilmiş olduğundan emin olması, katılığı, acı sona boyun eğmeyi kabul etmemesi.

22. ZAFER

Duruşmanın ikinci günü. Lincoln tanık kürsüsüne davanın ana tanığı Cass'ı yeniden çağırır ve sorduğu sorularla önceki gün söylediklerini noktası noktasına tekrarlatır: aslında olaya tanıklık edebilmesi dolunay sayesindeydi; onun ilk ifadesine geri dönmesi iki kardeşten birini kurtarmak içindir. Diğer insanlar gibi Mary Todd da Lincoln'ün zaten bilinen şeylerin yinelenmesi üzerindeki ısrarının amacını anlamaz. Lincoln, Cass'ın yeniden gitmesine izin verir gibi görünür ve Cass mahkemeyi izleyenlerin arasına dönmek üzereyken Lincoln aniden şöyle sorar: "Scrub White'a karşı neler besliyordun, onu ne için öldürdün?" Şapkasından almanağı çıkarıp, onu ileri sürerek konuşmaya devam eder: "sayfa 12'ye bak; ay hakkında ne söylediğini gör; ayın akşam 10:21, yani cinayetten kırk dakika önce ortaya çıktığını ve birinci dördünde olduğunu söylüyor" ve Cass'a doğru konuşarak "bu konuda yalan söyledin, diğer her şey hakkında da yalan söyledin" der. Bu andan itibaren Lincoln, mahvolmuş, titreyen bir sesle, çökünceye kadar onu sorularıyla rahatsız eder ve Cass itiraf eder: "onu öldürmek istemedim..." İtiraf sağlandıktan sonra Lincoln ilgisizce kurbanından savcıya döner ve şöyle der: "Tanık sizin." Bu arada Cass'ın baştaki destekçileri onun etrafını ürkütücü şekilde kuşatır.

(a) Almanak: ilk önce annenin Lincoln'den hapisteki oğullarına kendisi adına (bkz. 19) mektup yazmasını istediği sahnelerde sadece üzerinde mektubun yazılacağı bir altlık olarak yer alan bir *gösteren* (signifier) olan almanak mahkemenin ilk gününde Lincoln'ün masasında şapkasının yanında, daha sonra da Lincoln'ün onu açık bir kayıtsızlıkla parmaklarının arasına alıp oynadığı gece sahnesinde yeniden ortaya çıkar. Almanak Lincoln'ün bir illüzyonist gibi şapkasından çıkardığı mahkemenin ikinci günü Hakikatin *göstergesi* olarak son kez gösterilir.

Bizler burada bir gösterilen (signified) olmaksızın film boyunca karşımıza çıkan ve hiçbir şeyi temsil etmeyen, Lincoln'ün *asla bir delil olmaksızın* gerçeği açıklamasıyla (almanak herkes için gerçeğin delilini temsil eder) bir gösterge statüsü kazanan tipik bir gösteren

(signifier) örneğine sahibiz. Böylece heyecan kurmacasının sonuca varma (deduction) işlemi kutsal kitabın mantığı lehine *tamamen yok edilir*. Bu mantık, gizlediği ve sonunda aniden açıkladığı şey, ortaya çıkardığı anlamdan (bu, Ford'un metnine yazılışının bilinçdışı belirleyeninin işaretidir) ayrılamaz olan bir *mizanseni* oluşturacak örtülü bir terim olarak üretilen bir göstergeyi talep eder. Kurmaca içindeki (geri dönüşü bir inkar retoriğine göre yapılan) şiddetin (erotik/suçlu) bastırılması işlemini gerçekleştirmesi ölçüsünde 1)'de ve tek yeri, işlevi sadece (suçlu ile suç, anne ile oğulları arasında) aracılık yapmak olan bir duruşma süresinde olduğu için 2)'de gizli olan bu durum bu münasebetle üretilirken yok olmaya ve içinde gerçekleştirildiği hipotezlere (anlamlarının üretilmesini belirlemesine göre) dahil edilmeye/onlardan dışlanmaya mahkumdur. Buna göre hakikatin *göstergesi* hakikat ifade edilmediği sürece gizli kalmak zorundadır, çünkü o hiçbir anda (bir etkinliği, bir bilgi uygulamasını, hatta burada sorun teşkil etmeyen bir manipülasyonu ima eden) bir ipucu olarak sunulmaz. Bu nedenle Lincoln'ün güçleri dedektifin sonuca varma sanatının uygulaması olarak değil, kendi sürecini kısa-devreye uğratan paranoid bir yorum olarak sunulur. Böylece suç kanıtı Lincoln'ün her şeye gücü yeten Açığa Çıkarma güçlerinin somut sonucu olarak bu göstergeyi üretmek için sahip olduğu katıksız yetenek tarafından maddileştirilmiş görünür.

Ancak ideolojik projenin (Hukuku temsil eden ve hakikatin kefili olan mitsel kahraman Lincoln) gerekli kıldığı bu her şeye gücü yetmenin filmin sonunda açığa vuruluşu Lincoln ile almanak arasındaki (Hakikat açısından Lincoln'ün bu almanakla ne yapacağını bilmediği üç sahnede) bir dizi ilişkinin sonunda gerçekleşir ve bu öylesine muhtemel olmayan ve keyfi (büyülü) bir biçimde olur ki, bu da aşağıdaki biçimlerde okunabilir: 1) Etkili bir şekilde her şeye gücü yeten olarak. 2) Ford'un metninin Lincoln karakteri üzerine bir dayatmasını ima eden saf bir kurmaca hüner gösterisi olarak (Lincoln'ün her şeye gücünün yetmesi Ford'un her şeye gücünün yetmesiyle kontrol edilip, sınırlandırılır. Ford, karakteri üzerinde onu yalnızca kendi aracısı değil, Hakikati ortaya çıkaran olarak da gösterecek olası en iyi bakış açısını benimsemez). 3) Göstergenin (almanak) gücüne tabi olarak göründüğü ve almanak ile ne yapacağını bilmeme konumu içinde olduğu ölçüde Lincoln'ün güçsüzlüğü olarak. Böylece Lincoln'ün hakikatin etrafında değil, hakikatin Lincoln'ün etrafında döndüğü ve Lincoln'ün hakikati ortaya çıkarmak için göstergeyi kullanmadığı, tersine göstergenin hakikatin gösterge statüsünü kabul ettirmek için bir aracı olarak Lincoln'ü kullandığı da söylenebilir. 2 ve 3 (biri filmin yazılışına özel, diğeri de okunuşuna özeldir: ancak girişte ifade ettiğimiz gibi, film kendisini yalnızca okuyucunun bilgisinin entegrasyonuyla bir metin olarak oluşturduğu ölçüde metni zorlamakta hatta onu yeniden-yazmakta

tereddüt etmeyiz) *filmin yazılışının neden olduğu ideolojik projenin bir çarpıtılmasını açığa vurmaktadır.*

(b) Bir kez gerçek açığa çıktı mı, Lincoln itiraf edinceye kadar Cass'ı acımasız sorularla taciz eder. 1) Lincoln bir yandan kurmacayı sona erdirmek için (iki kardeşi kurtarmak, gizemi çözmek için; ama bu çözüm aynı zamanda bilmecenin aslında sadece filmin oluşturduğu bir aldatmaca olduğunun kabulüdür) suçludan kendisinin söylediklerinin gerçek olduğunun onayını almak ve diğer yandan da hakikatin sahibi olarak diğer karakterlerin nazarında onaylanmak zorundadır. (Lincoln'ün kim olduğunu bilen izleyici açısından inanmak için hakikati gösteren Lincoln'ü görmek gerçekten yeterliyse de, kurmacanın diğer karakterleri, düşmanları, mahkemenin ilk günündeki başarısızlığına tanık olanlar vs. onun sözüyle kolayca tatmin olamazlar.)

2) Lincoln'ün ısrarcılığı ve bu andaki şiddeti önce öfkeli Adaletin klasik sertliği olarak, ancak temel olarak Lincoln'ün iğdiş edici gücünün (bkz. 16) zirvesi olarak okunabilir. Bu güç, bütün filmin etrafına hiper-erkeklik klişeleri yığdığı Cass'ın itiraf ederken gözyaşları içinde çökmesi, bir çocuk gibi ağlamasıyla ispatlanır.

3) Filmin metninde Lincoln karakterinin aşırı şiddeti (bu şiddete ne Lincoln'ün davasının gereksinimleri [terör olmadan zafere ulaşabildi] ne de filmin gereksinimleri [Cass direnmeden itiraf edebildi] neden olur) idealize edilmiş Lincoln figürüyle dengeli değildir. Metindeki bu şiddet Lincoln karakterinin kasıtlı eleştirisini akla getirmese de, bu metnin dayattığı ve filmin ideolojik projesinde öğretici ve hagiyografik[*6] olabilmiş olanı yolundan çıkaran bu figürün – kendi metinsel aşırılıkları sayesinde – gerçekten baskıcı boyutunu görünür kılar.

23. KADERİNE DOĞRU

Zaferinden sonra Lincoln tek başına mahkeme salonundan ayrılır. Dört kişi onu beklemektedir. Onların arasında Mary Todd ve Douglas da vardır. Mary onu tebrik eder ve baştan çıkarıcı bir tarzda bakar. Sonra Douglas gelir ve Lincoln'ün elini sıkar: "Size içtenlikle söz veriyorum, bir daha asla sizi küçümseme hatasına düşmeyeceğim." Lincoln cevap verir: "Hiçbirimiz bir daha birbirimizi küçümsemeyeceğiz." Gitmek üzereyken geri çağrılır: "Kasaba bekliyor." Lincoln tamamen aydınlatılmış olan kapıya doğru yürür ve kalabalığın dışardan gelen coşkulu alkış sesleri duyulur.

(a) Zafer kazanan Lincoln ondan şüphe edenler tarafından *takdir edilir.* Bu tip bir sahne (kahramanın kabulü/tanınması) çok klasik

[*6] Hagiography: Azizlerin hayatı üzerine yazılar. (Ç.)

bir tarza aittir. Ancak bu sahnenin filme çekilme şekli, kameranın biraz alt açıdan çekim yapması, grupların düzeni, Lincoln'ün oldukça sıkıcı ağırbaşlılığı, çağrılışındaki ("kasaba bekliyor") ton ve özellikle kapı eşiğine geldiğinde şiddetli bir ışık demetinin içine girişi, kalabalıkla karşı karşıya gelip şapkasını çıkararak onları selamladığı sırada ön alt açıdan yapılan çekim, bu sahnenin sonundaki çok şiddetli aydınlatma; bunların hepsi bu sekansı özellikle çok teatral bir boyut içinde kurar: gösteri sonrası kulis kutlamaları primadonnanın sahnesini hatırlatır. Ancak gerçek şudur ki, uzamsal yer değiştirme sonucu, mahkemedeki izleyicilerinin önünde değil de, başka bir sahnede (caddede, kentte, ülkede) ve gösterilmeyen kalabalığın (artık sadece Springfield'de yaşayanların değil bütün Amerika'nın) önünde yapılan bu *gösteri* geriye dönük olarak (girişler, hatırlatmalar, tekrarlar, izleyicilerin tavrı, kulisler vs. nedeniyle kesinlikle teatral olan) mahkemedeki performansı (taşra çapında) basit bir prova olarak gösterir ve (bütün filmin çoktan olmuş ve kimsenin görmezden gelemeyeceği bir şey olarak üzerinde oynadığı) diğer sahnede de bunun ardından (ülke çapında) gerçek performans sergilenecektir ve bu gösteri aslında efsane sahnesine gerçek giriştir. Başkaları tarafından Lincoln olarak *keşfedildiği* (durdurulduğu) ve kendi karakterinden sıyrıldığı anda, yalnızca o anda Lincoln kendi rolünü oynayabilir. Bu durdurulma filmde şiddetli parlak ışıkla çok keskin olarak gösterilir. Bu noktada, çok iyi bildiğimiz gibi, Ford'un büyük hayranlık duyduğu Alman Dışavurumculuğuna (hatta korku filmlerine: *Nosferatu*) yapılan bu gönderme bu nedenle zorunludur.

(b) Sadece bu trajik boyutu yükseltmeye yarayacak olan filmin son çekimlerinden önce, Clay'lere veda sahnesini izleriz. Ailenin olduğu diğer bütün sahneler gibi, bu sahne de resmiyet olmadan, samimi, rahat bir tarzda işlenir. Bu sahne, kurmacanın biri Lincoln ile Bayan Clay arasında ilişki kuran simgesel borca, diğeri ise (daha önce gördüğümüz gibi Ann Rutledge'ın yerine konulan) Carrie Sue'yu kendisini artık sevemeyen bir Lincoln'e iten arzuya dair çifte döngüyü sona erdirecektir. Birinci vakada anne Bayan Clay, Lincoln'e borcu ödeme konusunda ısrar eder ve Lincoln'ün kabul ettiği birkaç kuruş verir. Lincoln kadına bu para karşılığında şöyle söyler: "Teşekkürler hanımefendi, gerçekten çok cömertsiniz." İkinci vakada ise Carrie Sue onun boynuna atılır ve şunları söyleyerek Lincoln'ü öper: "Sanırım sizi öpmeseydim Bay Lincoln, şuracıkta ölürdüm." Bu Carrie Sue'nun Lincoln'e yönelik basit şükran duygularının çoktan ötesine geçmiş olan tutumundaki her şeyi onaylar, onun filmin başından sonuna Lincoln'ün etrafında dönmesine neden olan arzu tarafından itildiğini gösterir. Böylece onun Lincoln'ü öpüşü "hissettiklerini davranışıyla ifade etmenin" biçimi, orgazmın yerine geçen bir durum olarak okunabilir.

(c) Final sahnesi: Lincoln (aynı anda hem klasik teatral bir sırdaş hem de filmdeki bir dizi sahnede onun yanında yer alan bir çeşit Sancho Panza olan) arkadaşına "sanırım tek başına devam edebilirim. . . belki de tepenin zirvesine kadar" diyerek, ondan ayrılır. Sırdaş çerçeveden çıkar. Fırtına korkutucudur. Lincoln ağır ağır tepeye tırmanır. Arka planda ürkütücü bulutlar görülmeye ve "Battle Hymn of the Republic" (Cumhuriyetin Savaş İlahisi) duyulmaya başladığında, son bir çekim Lincoln'ü boş bir ifadeyle kameraya bakarken gösterir. Lincoln çerçeveden çıkar. Şiddetli bir şekilde yağmur başlar ve müzik yükselirken filmin son çekiminde (Washington'daki Kongre binasındaki heykeli) yağmaya devam eder.

Burada da yine Ford'un metninin (yükselişin trajedisinin göstergelerinin yığılması: tepe – mitsel gönderme – fırtına, şimşek, yağmur, rüzgar, gök gürlemesi vb.) aşırılıkları, bütün klişelerin üst üste binmesiyle, Lincoln figürünün canavar özelliğinin altını çizer: Lincoln sanki artık daha fazla filme çekilmesi olanaksızmış gibi, çerçeveden ve (*Nosferatu* gibi) filmden çıkar. Lincoln, ideolojik projeden dolayı herhangi bir film için aşırı önemli olması nedeniyle tahammül edilemez biri değildir. Ancak Ford'un bu figürü kendi amaçları için sömüren ve onun aşırı ve canavarca boyutlarını gösteren metnindeki sınırlamaların ve zorlamaların artık ona gereksinimi yoktur ve bu nedenle bu figür müzeye iade edilebilir.

24. FİLMİN İŞLEYİŞİ

Kurmacanın burada doyma noktasına ulaşmasıyla, final sekansında zirvesine çıkan şey, bir bütün olarak filmi okumamız aracılığıyla yeniden taranan, en uç noktasına taşınan anlamın sonuçlarından başka bir şey değildir. Yani bu projenin –donuk bir şekilde gösterilmesinden ziyade – sinemasal bir yapı içine kaydedilmesinin ve bu projeyi başarılı bir şekilde tamamlamak için onun değerini maksimuma çıkaran ve yalnızca çarpıtmalarla (bir aldatma sisteminin kuruluşu), atlamalar/dışarıda bırakmalarla (suç-heyecan anlatısının mantığı içinde gerekli olan ama varlıkları Lincoln'ün mucizevi her şeye gücü yeten boyutunu küçülten bütün o sahneler: en azından insanın bir avukattan bekleyebileceği suçlananla karşı karşıya geliş), vurgulamalarla (son sahnelerin dramatizasyonu), otoriter şiddetle (şiddetin baskılanması adına olsa da – linç, mahkeme), belirlenmenin sistematikleşmesiyle ve (bütün bir film boyunca kurmacanın ne ilgiyi yakalaması ne de geliştirmesi söz konusu olmaksızın aynı anda hem belirgin bir belirsizlikten hem de özgür tercihten yararlanmayı isteyen) seçimle; kısacası günümüzde sadece kendi işleyişini ve harekete geçirdiği anlamlar dizisini sınırlamanın böylesi bir icrasındaki ödülü, çabaları ve bu projenin tamamlanması için gerekli yoldan sapmaları görmemize olanak sağlayan bir yapıtla sonuçlanan (Ford'un Lincoln figürü ve

onun ideolojisi ile ilişkide araya mesafe koymadığı açıktır) bir yazılışla işlenmesinin ortaya çıkardığı (aynı zamanda ideolojik projeyle ilişki içinde zıt olan) beklenmedik sonuçlardır.

Aşağıdaki sonuç bölümünde çalışmamızın çıkış noktası olan Jean-Pierre Oudart'ı yinelemekten başka elimizden bir şey gelmiyor.

25. ŞİDDET ve HUKUK

I. Hukuku yalnızca bütün şiddetin aktöreci yasaklanışının ifadesi ve uygulaması olarak gösteren bir toplumda üretilen Hukuk üzerine bir söylev olan Ford'un filmi, ona kazandırılmış olan bütün idealist ifadeleri sadece yeniden iddia edebilirdi. Böylece bu söylevden (film) kendi failinin (Lincoln) münzevi acımasızlığını tamamen masumiyet içinde değerlendirdiği, bu münzeviliği filmin başından sonuna sahneden sahneye dolaşan bir değiştirilemez değer içinde oluşturduğu görülen bir ideolojik ifade çıkarmak çok zor değildir; aynı zamanda filmde böyle sunulan ve sistematik olarak önemle belirtilen bu klişenin orada Ford'un imzasının (inscription) kabul edilebilirliğini garantilemediğini gözlemlemek de kolaydır. Kurmacaya, gerekliliği zaten üstbelirlenmiş olan bir tür metonimik devamlılık (sürekli olarak yeniden öne sürülen aynı figür) sağlayan bu klişe olmaksızın, bu imzanın, idealizmi uygun bir biçimde çok püriten bir seçim düşüncesinin dışsal göstergeleriyle anlatılan bir karakter oluşturmaktan daha fazla işlevi vardır – aksi takdirde film rahatsız edici bir anlaşılamazlık metni olarak görünürdü, nitekim kendine rağmen böyle görünür; sürekli bağlantısızlıklar nedeniyle film bizi okuma açısından zorunlu bir konuma yerleştirir ve aslında filmin anlaşılması/okunması şunları talep eder.

(1) İnsan ilk olarak hemen ısrarlı ve sabit bir ifadeyi hesaba katmaz.

(2) İnsan bu ifadeyi destekleyen açık bir biçimde Ford tarzı sahneler silsilesinde ve az ya da çok bütün Ford tarzı kurmacaların parçası olan ve bu sahneleri oluşturan figürler arası ilişkilerde ifade edileni dikkatle dinler.

(3) İnsan bütün bunların nasıl dahil olduğunu saptamaya, yani Ford'un bu karakteri kurmacasının içine yerleştirme işleminin (görünüşlere rağmen Ford'un 'dünyası' üzerine uygulanmadığı sürece) nasıl yabancı bir bünye gibi aykırı gelmediğini, aksine kurmacasının içine bu karakteri kaydetmesi aracılığıyla kendi Hukukunun temsilcisi olarak saptanmış bir yeri bulduğunu keşfetmeye çalışır; çünkü yönetmen bu karakteri, onun (efsanevi) tarihsel göndergesi (referent) yalnızca (Ford tarzı) kurmaca mantığa tabi kılınması pahasına ona tahsis ettiği role terfi ettirir. Bu onun varlığını, onun rolü-

nün yazıldığı ve yeri Ford'un kurmacasında düzenlendiği kadarıyla orada peşinen belirler. Ford'un yazısının (écriture) işleyişi bu filmde sadece bu karakteri zaten işgal edilmiş bir yeri tutması açısından bu rolde üretmekle ilgili sorun sayesinde apaçık olur.

II. Ford kurmacasında İdeal Hukukun idealize edilmiş figürüne vücut kazandıran anne karakteridir. Dahası *Young Mr. Lincoln*'de olduğu gibi bu çoğu kez dul anne, ölmüş babanın yasasının gardiyanıdır. Erkekler (kalabalık) onun için arzularının davasını feda ederler ve Ford tarzı kutlama onun başkanlığı altında yapılır. Bu aslında bütün etkin arzuların yasaklandığı cinsel ilişkiler simülakrı içinde olur. Ancak bu, bu grubun başka bir grupla (Kızılderililer) sürekli yenilenen ilişkilerinde, arzunun ertelenmesini dikte eden ve mübadeleyi dayatan Hukukun yapısal zorunluluğunun yazımı olan Ford evreninin düalizmi içindedir ve birleşme, kesişme noktası olarak yer alan karakterin (çoğu kez bir alçak) arabulucu hareketinin rehberliğinde şiddet içererek gerçekleşir.

III. Her iki rol için tek bir karakter kullanmanın sonuçlarından biri olan *Young Mr. Lincoln*'de bu karakter her ikisinin de işlevlerine sahip olacak, müdahaleleri ve bağdaşmazlıklarıyla (birincisi arzunun şiddeti üzerine tabuyu korur ve ikincisi de kendisinin yazılışının failidir), Ford'un dünyasının düzenine zıt olan rahatsızlıklar yaratacak davranışlarda bulunacaktır ve her komik etkinin her zaman onları göstermesi önemlidir (kahkahanın bu evrenin sürekli bir düzensizliğinin kesinlikle göstergesi olduğu başka bir film daha yoktur). Onların işlevlerinin sınırlanması, Ford'un dünyasının dualizmi kitle-birey karşıtlığı lehine terk edildiği için, tek başına İdeal Hukukun hüküm sürdüğü bir kurmacada, aslında sadece karakterin (püriten klişe tarafından ideolojik düzeyde ifade edilen ve aynı zamanda da metnin bilinçdışında, karakterin yapısal belirlenişi üzerine kurmacanın mantığının sonucu olarak yazılan) iğdiş edilişinin ve onun iğdiş edici eyleminin yalnızca bir düzeyinde kullanılacaktır. (Doğrusu politik mücadele sadece kurmacanın ikincil belirlenmesi olarak ve gerçekten de sadece arka planda yer alarak araya girmektedir.) Aslında şunları görürüz:

1. Karakterin çağrısı aşkın hazlarından vazgeçişinde ortaya çıkar. Bu durum, karakter aşkın cazibesine direndiği için daha da güçlenir: Lincoln yalnızca iğdiş etme prestijine bağlı olan bir cazibeden etkilenen kadınların ona sürekli yaptıkları teklifleri kabul etmeyi reddettiği için kurmacayla çok iyi bütünleşmiştir ve kurmacadaki şiddete ve entrikalara karşı oldukça tedbirlidir.

2. Kahramanın arzusunun bu aşırı ertelenişi kısa sürede anlam kazanır, çünkü bu erteleme onun, düzeni Annenin önleyemediği ancak

kontrol altına almaya çalışacağı bir suç tarafından bozulmuş olan İdeal Hukuku onaran kişi olmasına izin verir.

Bu da şunu gösterir:

(1) Ford'un vurguladığı püriten klişenin çok kesin bir biçimde bu karakteri, reddettiği haz ölçüsünde onun cinsel ve politik yozluğa yönelik her girişime engel olmasına olanak sağlayan bir aracı olarak rolüne terfi ettirme işlevi vardır; böylece bu durum aynı anda hem Lincoln figürünün güvenilirliğini hem de bu karakterin Ford'un kurmacasındaki İdeal Hukuk figürü olarak yerini garantiler. Lincoln'ü bir iğdiş etme durumu içine yerleştirme pahasına, Ford ıslah edici bir figür oluşturmakla hiç ilgilenmediğini ve onun kurmaca içindeki varlığının rahatsız edici sonuçlarına ne kadar çok dikkat ettiğini göstermek için bu durumun komik yönlerini yeterince kullanır. Örneğin dans sahnesinde onun karakteri uyumu bozar, kanunun temsilcisi bir oyunbozan gibi davranır, böylece Ford tarzı kutlamanın uyumunun gizlediğini görünür hale getirir.

(2) Bu karakterin gerçekten Annenin yerini alması, yani aynı anda hem onun ideal konumunu hem de işlevini üstlenmesi (çünkü Lincoln onun çocuklarının sorumluluğunu üzerine alır ve cezaevi olacak yeni evde onlara iyi bakacağına söz verir) bu figürün görülmemiş bir dönüşümüne yol açar, çünkü rollerin bu yinelenişi Annenin çocuklarına karşı herhangi bir şiddeti – hatta tasavvur edilemeyecek şekilde, vücut verdiği İdeal Hukukun şiddetini – önlemeye çalışmak için sahip olması gereken (sahip olduğuna inandığı) bir sırrın işareti altında başarılır ve suçu kafasında tasarlayarak Anne kendi rolünü Ford'da asla bu biçimde görülmeyen bir (Hitchcockyen) yarı-erotik boyut içinde yansıtır, çünkü genel olarak bu kurmaca onu (şiddetten habersiz olmak onun işlevinin bir parçası olduğundan) suçla herhangi bir ilişkiden korur. Bu durum, gerçek delilin (Lincoln'ün yalnızca kadını yatıştırmak ve ondan itiraflar almak için onun yerine yazmayı planladığı sevgi mektubunun yazılmış olması gereken kağıdın üzerindeki almanak) Lincoln'ün şapkasından çıktığı mahkemenin son sahnesinde komik bir biçimde yeniden ortaya çıkar. Mahkemenin sonunda Hukukun yeniden tesisi için, üzerinin örtülmesi kendisini erotik hale getiren bir gösterenin (suç kanıtı) üretilmesi gerekliydi ve bunun kurmaca mantığına uyması için Hukuk figürü tarafından ortaya çıkarılması şarttı, çünkü kurmaca içinde suçun ortadan kalkışını, şiddet (haz) üzerine tabu ifadesini, yasaklanmış şiddet (haz) figürü olarak Annenin konumunu, (bu hazzın göstereni olarak) fallusa bu figürün sahip oluşunu ve sanki bu açık bir şekilde aynı ifadeden ortaya çıkan fallik bir gösterenmiş (signifier) gibi suç kanıtının bulunuşunu ortaya çıkaran bu ideal Hukuktur. Bu tip kurmacalarda bu ya silah, suça dair bir iz, Yasanın şifresini çözmek zorunda olduğu bir

mektup gibi bir şey (onun yasaklanışı onu kayda geçirdiği için) ya da suçlunun erotik bir biçimde bastırılanın geri dönüşü olarak yaptığı bir itiraf anlamına gelir. Bu iki sonuç burada sınırlanır. Hukuk sanki Ford'un komedisinin sihirbazın şapkasından çıkarılan tavşan gibi sunduğu fallik bir nesneymiş gibi suç delilini (katili açığa çıkaran yazı) ortaya çıkarır. Ford'un bitişine yakın mahkemeye getirdiği bu inanılmaz laubalilik "insani" bağlamı sonuna kadar gizleyen, böylece kaydetmenin mantığının, son bir efekt, Lincoln'ün Annenin rolünü yeniden sahneye koymasının son bir sonucu, bu maskenin fantastik bir geri dönüşü olarak bu gagı üretmesine olanak sağlayan bir maskeleyici efekt olarak okunabilir.

IV. Aslında Ford'un kurmacası içinde, burjuvazinin ürettiği ve Ford'un silmek bir yana yazısıyla alenen ifade ettiği ve komedisinin vurguladığı Hukukun bütün idealize edilmiş temsilleri ve bunların etkileriyle birlikte Hukukun temsilcisi olarak Lincoln figürünün bu kaydının üstbelirlenmesi, yönetmenin icrasında ısrar ettiği garip bir ideolojik dengeleme tavrını ve sömürmekte ısrar ettiği kutsal kitaba dair tuhaf uyumsuzlukları gösterir; kendi kendine dayattığı kurmacaya ait sınırlamalar. kurmacasını alışıldığı gibi ikiye bölmekten vazgeçmesi ve ara sıra da (Eisenstein'ın *General Line*'ını hatırlatırcasına) bu şekilde ifade edilen Hukukun gerçekten epik yazılışıyla Ford sonucu, yalnızca söylevinin iğdiş edici etkilerinden sürekli şikayet olan şiddetin yasaklanışı olarak Hukuku üretebildi. Gerçekten eğer rakiplerini en zayıf noktalarından (Ford'un her zaman sapkın bir şekilde öldürücü bir kahkahayı kışkırtma kapasitesine sahip olarak gösterdiği zayıflık) vurmak değilse, o zaman karakterinin davranışı neye indirgenir? Filmin benzersiz ancak aşırı şiddeti, bazı sahnelerde (başarısız linç girişimi) gerçekten bir ölüm cezası, belki de Lang dışında benzeri olmayan ölümcül bir yasaklama olarak sunulan ve Ford'un, daha doğrusu yazısının kendisi ile kullandığı idealist önermeler arasında koruduğu mesafeyi gösteren şiddetin sözlü baskılanışından oluşur.

V. Çünkü Ford'un stilistik etkilerine verilen onaya tam bir aldırmazlık türüyle yönetmen paradoksal bir biçimde Sözün Özrü olmayı amaçlayan bir filmde son sözün her zaman (Ford'un anlamın belirleyici etkilerinin üretimini havale ettiği) ikonik gösterene verildiği gerçeğiyle ima edilen bir inatla kutsal kitap ayartması yaparak filmi bitirir. Ve bu filmde olduğu gibi, gösterilen (signified) her zaman ya kahramanın çevresinden görece (erotik, sosyal, ideolojik) ayrılığı ya kendisi ile davranışları arasındaki ölçülemez mesafe ya da elde ettiği sonuçlar ile kullandığı araçlar ve (iğdiş edici konuşmasının ayrıcalığını elinde tuttuğu kadarıyla) rakiplerinin elde ettiği sonuçlar arasında herhangi bir ortak paydanın yokluğu olmuştur. Ford o etkiyi elde etmek için kullandığı araçların ekonomisi sayesinde -- onun biçemi

"içselleştirilmiş" bir yazıdan çekip çıkardığı bu karakterin zımni/söylenmeden anlaşılan değerlendirilmesinin etkilerini kullanmasını yasaklar – aynı anda aynı göstereni tamamen farklı ifadeler içinde üretmede başarılıdır: örneğin nehrin üzerindeki ay ışığının aynı anda hem girişilen bir baştan çıkarma eylemini hem geçmişte kalmış bir pastoral şiiri hem de kahramanın "idealist" işini gösterdiği ay ışığı sahnesinde; ya da hatta tamamen farklı bağlamlar içinde anlamın aynı etkisini yenilemede (dans ve cinayet sahnesinde kullanılan karakterin aynı uzamsal bağlantısızlığı). Öyle ki her zaman anlaşılır olma, anlamın herhangi bir zımni etkisine kapıyı kapama, devamlı olarak bu aynı anlamları yeniden iddia etme niyeti sürekli onların altlarının oyulmasıyla, onları kendi kendilerinin parodisine dönüştürmekle sonuçlanır – çünkü bunları üretmek için yönetmen her zaman aynı gösterenleri üretir, aynı stilistik etkileri oluşturur. (Ford'un parodisi her zaman yazının kendi etkileriyle birlikte ifşasından çıkar.) Filmin ideolojik projesi kendisini (Ford'un biçemi, kurmacasının çok sert mantığı), gerçekleştirmesi için ona verilebilmiş en kötü araçlar nedeniyle kendini yoldan çıkmış bulur. Bu ağırlıklı olarak şiddetin (bastırılması, yazılması böylece şeytan kovmaya dönüşen ve gösterenlerine cinayet ve linç girişimi sahnelerinde, metnin aldatıcı bir biçimde sakin yüzeyinin altüst oluşuna büyük ölçüde katkıda bulunan fantastik bir kontrast kazandıran şiddetin) bastırılmasının etkilerinin uygun bir biçimde (olayın ardından anlamın daha önceden oluşturulmuş etkilerine değer biçmeyle elde edilmeyen ama doğrudan Ford'un kurmacası içinde bu karakterin her sahnede yenilenen ve çözülen yazılışından ortaya çıkan) ilahi yansımasının yararınadır

■■■ SONSÖZ

■■ Peter WOLLEN

■ Çeviren: Ertan Yılmaz

John Ford'un *Young Mr. Lincoln* filmiyle ilgili *Cahiers du Cinéma* editörlerinin kolektif metinlerindeki saptamalarına ek olarak, girişti kleri okumanın – kavramlarını Jacques Lacan'ın kuramına borçlu oldukları psikanalitik okumanın – açıkça ilgi çekici olmasını onaylamanın ötesinde değeri konusunda hüküm vermeyi istemem söz konusu olmaksızın, belirtmek istediğim iki nokta var.

1. *İç Savaş*

Herkes Lincoln'ün yaşamındaki esas olayın Kuzeyi zafere götürdüğü Amerikan İç Savaşı olduğunu bilir. Ancak bu olay görünüşe göre Güneydeki kölelik sistemine kısa ve biraz şifreli bir gönderme hariç filmde hiç yoktur. Bu yokluğun zamandizinden dolayı olduğu düşünülebilir – film Lincoln'ün yaşamında İç Savaşın başlamasından önceki bir noktada biter. Durumun böyle olduğuna inanmıyorum. Aslında (filmde) İç Savaşın olduğunu, açıkça değil de dolaylı bir şekilde, gizlenmiş bir biçimde bulunduğunu düşünüyorum.

Cahiers du Cinéma yazarları doğru bir biçimde filmin ikili bir yapıyla işlediğini, bir dizi alternatifi kullandığını belirtiyorlar. Bu alternatiflerden birine, pasta hakemliği yarışmasına bakalım. 4 Temmuz (Bağımsızlık Günü) kutlamaları sırasında Lincoln'den iki pasta dilimi arasında tercih yapması istenir. Tercih yapamayan Lincoln önce birini, daha sonra da diğerini tadar, ta ki pasta dilimleri silinip süpürülene kadar her ikisinin de mükemmel olduğunu ilan eder. Açıkça bu bir gag, anlatının arasına keyifli bir giriştir. Bununla birlikte ben bunun aynı zamanda İç Savaş'a bir gönderme olduğunu düşünüyorum ve Lincoln'ün ifade ettiği bakış sadece her iki pasta diliminin de güzel olduğu değil aynı zamanda İç Savaş'taki iki tarafın da (Kuzey ve Güney) iyi olduğudur: Bölünmeden ziyade birleşmeyi getiren Lincoln.

Gerçekten de önemsiz görünse de bu pasta epizodu izole edilmez. Bütün olay örgüsü iki kardeşin başına gelen felaketin etrafında döner, her biri diğerinin daha kötü olduğunu düşünme konusunda cesaretlendirilir ama ikisi de kardeş katli kabilinden kavga yoluna girmeye reddeder. Lincoln tıpkı her iki pasta diliminin mükemmelliğine inandığı gibi, iki kardeşin de masum olduğuna inanır. Filmin başlarındaki Mormonların kavga ettiği sahnede kardeş katline yol açacak kavgayı önlemeye (Mormonlar birbirlerine "kardeş" derler) ve *Cahiers du Cinéma* yazarlarının üzerine yorum yaptıkları bu tartışmanın her iki tarafının taleplerine de eşit vurgu yapılır.

Lincoln'ün (tarihsel doğruluğu bir yana bırakılarak) bölücüden/ayırıcıdan çok birleştirici rolüne yapılan vurgunun, filmin ikinci bölümünün büyük kısmını kaplayan uzun mahkeme sekansları boyunca sürdürülmesi zor görünebilir. Yapıları gereği mahkeme salonları kazananın-her-şeyi-aldığı (winner-take-all) rekabet ve mücadele arenalardır. Ancak Lincoln hiç de alışılmış anlamda bir avukat olarak sunulmaz. Hakikatin (Lincoln'ün jüri üyelerinin seçimine dikkat göstermesine rağmen) jürinin kararıyla değil, gerçek katilin itirafıyla (Lincoln'ün çapraz sorguyla sağladığı bir itiraf) sağlanmasının belirtilmesi son derece önemlidir.

Hakikatin bu şekilde dile getirilmesi şarttır. Lincoln'ün çabaları bir vakayı sunmaya ya da jüriyi etkilemeye yönlendirilmez. Güdümlü bir füze gibi Lincoln hissettiği yalanlara yönelir ve onları patlatır. Lincoln (Ford, ideoloji) için hakikat esasen özneldir: dürüst insanlar hakikati söylerler. Sonuç olarak gerçeğe giden yol mahkemenin becerisinden değil, ahlaki yargıdan geçer. *Cahiers du Cinéma* yazarlarının böylesine yoğun bir biçimde vurguladıkları bu sabitlenmiş bakış yalnızca "iğdiş etme" değildir (Karl Abraham doğru olarak bu sabit bakışı fallik ırza geçmenin simgesi olarak yorumlar), aynı zamanda Lincoln'ün, yüreğin kendisini yalnızca dışardan değil (görünüşler aldatabilir) içerden de görebilen bir kahin olarak Tanrı vergisi yeteneğini gösterir.

Lincoln, aslında Tanrı gibi, J. Palmer Cass'ın en derindeki düşüncelerini görebilir: Lincoln ahlaki görüşünün güçlü olması nedeniyle Cass'ın suçlu olduğunu bilir. Lincoln doğal bir öz dünyasında yaşar: bu nedenle içinde Douglas'ın yaşadığı sosyal görünüş dünyasında huzursuzdur. Lincoln'ün bir avukat olarak gücü, Palmer Cass'ın oluşturduğu yanlış/aldatıcı görünümünden kurtulabilmesine dayanır. Cass'tan farklı olarak Lincoln başka kimsenin göremediğini görebilir: onun sabitlenmiş bakışı altında bu her zaman ay ışığıdır. Diğer karakterler arasında cinayet sahnesinde olmayan tek kişinin Lincoln olması gerçeği – bir şahit değildir – yalnızca onun üstün görüşü sayesinde hakikati bildiği noktasını güçlendirir. Lincoln öncü ailenin ahlaki niteliklerine tanık olmuştur ve bu yeterlidir.

Lincoln'ün üstünlüğü onun güya hepimizin içinde olan doğal öze yakınlığında yatar. Onun mahkemedeki rolü temel olarak dinidir – hakikatle ilişkisi dünyevi düzeyden çok kutsallık düzeyindedir. Bu nedenle filmde sunulan adli sorunu çözebilir: bir yandan avamın popüler, doğrudan yargıcı; diğer yandan davada avukat olarak vücut bulmuş, mahkemelerin yapay, elitist, korkudan tapınılan kişisidir. Lincoln'ün mahkemedeki zaferi cezaevinin basamaklarındaki zaferini öne çıkarır – hem suçsuz kardeşleri infaz etmek için linç girişiminde bulunan kalabalığı hem de dolgun ve berrak sesli avukatı yenilgiye uğratır. Aristokrasiye güvenmemek ile kentli kitlelere güvenmemek birbirine koşuttur: filmin popülizmi kırsal kesimde çiftlik evlerinde yaşayan bağımsız küçük toprak sahiplerine dayanır. Bu klasik bir küçük burjuva popülizmidir.

2. *Lincoln'ün Annesi*

Young Mr. Lincoln Ford'un diğer birçok filmi ile birlikte aynı model içinde yer alır: film çözümsüzlük tehdidi altındaki bir ailenin dramı etrafında oluşturulur. Aileyi bir arada tutan anne Ford'un filmlerinde yinelenen bir figürdür – *The Grapes of Wrath* (*Gazap Üzümleri*) başka bir açık örneği sağlar. Aynı zamanda erkek kahraman (Lincoln) ailesiz biridir – öksüz ve bekardır. Yaşamındaki çok önemli dönüm noktası Ann Rutledge'nin mezarı başında doğduğu köyden ayrılma ve dünyada kendi yolunu bulmaya çalışma kararıdır – *The Man Who Shot Liberty Valance*'daki (1962) Ransom Stoddard gibi yanında sadece kitapları olduğu halde yolculuklara çıkar ve kararını kendi avukatlık bürosunda hayata geçirir. Burada Ford'un filmlerine damga vuran yerleşik (domestic) yaşam ile gezginlik arasındaki tipik gerilime sahibiz.

Ancak aynı zamanda da Lincoln'ün aile yaşamı yönünde bir nostaljisi vardır: bu nedenle öncü aile ile özdeşleşir – *Cahiers du Cinéma* yazarlarının belirttiği gibi, o öncü ailenin bütün üyelerini kendi aile üyelerinin karşılığı olarak görür ve en büyük erkek kardeş rolünü üstlenir. Simgesel olarak onun olan aileyi birleştirerek Lincoln yalnızca köyden kente değil, aynı zamanda Illinois'den Washington'a giden yola çıkmasını sağlayan kesin adımı atar. Lincoln tek başına yolunda ilerleyebilir, çünkü simgesel bir anlamda o bu aileden biridir. (Gelecekteki karısı Mary Todd'un rolünün film için marjinal olduğunu düşünüyorum. Mary Todd, Lincoln ile Douglas'ın değişen kaderlerini gösteren bir barometreden biraz daha fazla işlev görür. Lincoln'ün gerçek aşkının – hiç yaşanmamış, ebediyen kaybedilmiş olan – Ann Rutledge'a olan aşkı olduğu açıktır.)

Iliç yaşanmadan yitirilmiş bir aşka sahip bu bekar erkek Ford'da yinelenen bir figürdür: örneğin *The Searchers*'daki (*Çöl Aslanı*, 1956)

Ethan Edwards. *Young Mr. Lincoln*'deki mezarlık sahnesi libidonun ego içinde gerilemesine ve sonuçta narsisizmin güçlenmesine yol açan kayıp nesnenin içe atılmasının (introjection) özel olarak net bir örneğini sunar. Ancak Ann Rutledge'ın Lincoln'ün annesinden *Cahiers du Cinéma* yazarlarının metninde yapıldığından daha net bir şekilde ayrılması gerekir. Gerçekten Lincoln, Ann Rutledge'dan saldırganlığı alır ve köyden ayrılır. Ford'un sinemasında tipik olarak evlenmemiş genç kadının hâlâ "fallik" özellikleri vardır ve evlilik öncesinde kadının iğdiş edilmesi – alenen aşağılanması – gerekir. (Bu aşağılanış çoğu kez fiziksel saldırı biçiminde olur: *The Quiet Man* [1952], *Donovan's Reef* [1963] vs.) Eğer şiddet Lincoln'de bastırılıyorsa – ya da bir şekilde baltayla kütük yarma vb. biçiminde yer değiştiriyorsa – bunun fantezide yapılan anne veya babayı öldürme suçu nedeniyle olması daha olasıdır: *Cahiers du Cinéma* yazarlarının belirttiği gibi, filmde gizemli bir biçimde babalar yoktur. Kuşkusuz bu Lincoln için anneden büyülenmeyle, kendini bir "oğul" olarak çocuksu görüşüyle, anneden aldığı hediye nedeniyle duyduğu minnettarlıkla vb. ilişkilidir.

Son olarak Lincoln'ün narsisizmi filmdeki (seçim mitingindeki, 4 Temmuz kutlamasındaki, mahkemedeki) "insanların" önemiyle ilişkilendirilmelidir. "İnsanların" varlığının aynı zamanda kuşkusuz filmin anlatı düzeyi ile bunun izleyiciye sunulma düzeyi arasında bir hat oluşturma işlevi vardır – sinemada bir perdede, bir de perde dışında "insanlar" vardır. *Cahiers du Cinéma* yazarlarının belirttiği gibi, Lincoln'ün iki farklı düzeyde dinleyicilere yönelik ilk konuşmasının – "sizler kim olduğumu biliyorsunuz – dürüst Abraham Lincoln" – temel özelliği budur. Ancak bunun ötesinde bu aynı zamanda Lincoln'ün bir monologcu olarak rolünü oluşturur – onun filmdeki tek gerçek diyaloğu Ann Rutledge ile olandır, geri kalanı dinleyenin yanıt olarak kaba bir benzetmeyle sadece Lincoln'ün monoloğundaki boşlukları doldurduğu çapraz sorgular ya da sorgulamalardır.

Lincoln kalabalıkla diyaloğa girmez, çünkü o kesinlikle onlar, yani onların gerçek özleri adına konuşur. Kuşkusuz bu özellikle linç girişimi sekansında açıktır. Aynı zamanda diyaloğun aynı türden baskılanışı şüphesiz Ford'un kendisi için de geçerlidir. Ford'un Lincoln'e olanak sağladığı tek sorgulama, hakikati başkalarından çekip alma sorgusudur – hakikat onlardadır, ama her nasılsa üstü örtülüdür. Lincoln doğal olarak hakikati söyler – o, doğanın hakikatini, ilahi hakikati söyleyen bir tür rahiptir. Bizden – insanlardan, halktan – ilk Lincoln'de, daha sonra da kendi içimizde duyduğumuzda bu hakikati kabul etmemiz beklenir. Bu Ford'un filminin temel ideolojik operasyonudur.

Filmde Yöntem ve Eleştiri

Sergei Eisenstein	Andrew Sarris
Brain Henderson	Raymond Durgnat
V. F. Perkins	David Bordwell
Daniel Dayan	Thomas Elsaesser
William Rothman	Robin Wood
Richard Griffith	J. A. Place
Andrew Tudor	L. S. Peterson
Richard Thompson	Geoffrey Nowell-Smith
David MacDougal	Greg Ford
André Bazin	Fred Camper
Richard Collins	Cahiers Du Cinéma
Alan Lovell	Peter Wollen

Eski kuramların dikkatle değerlendirilmesi, yeni kuramların formüle edilmesi için gerekli olan hazırlık çalışmasının bir parçasıdır. Tıpkı sinema sanatının geçmişin çalışmalarının yeniden incelenerek canlanması gibi, sinema kuramları da geçmişteki düşüncelerin yeniden incelenmesiyle canlanabilir. Eski kuramların sınırları ve zayıflıkları kaçınılması gereken yolları gösterir, tıpkı onların başarılarının, ilavelerle genişleyerek, yeni bir kuramın dikkate almak zorunda olduğu sorunları ve öğretileri gösterdiği gibi.

www.sinecine.org



Kapak Fotoğrafı:
Ginger Rogers v
Fred Astaire (Top
Mark Sandrich, 19