

25. KARE

SİNEMA DERGİSİ

OCAK-ŞUBAT 1993

10.000 TL.



3 Kara Film Üzerine

Gülnur GÜVEN

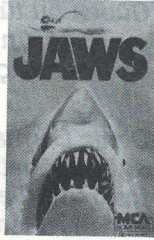


6 Fassbinder'in Sinemasında Özdeşleşme

Deniz DERMAN

10 Köpekbaliğı ve Protez

Nezih ERDOĞAN



13 Jim JARMUSH

Night on Earth



14 Video Sanatı Üzerine

Deniz DERMAN



16 Todd Haynes

Poison



18 Görsel Haz ve Anlatı Sineması

Laura MÜLVEY
Çev. Nilgün ABİSEL

25 C. Metz'in "Göstergebilimsel Psikanalitik" Yaklaşımı ile Bir Film Çözümleme Denemesi: "Bez Bebek"

Gülseren GÜÇHAN

31 Derek JARMAN

Garden
Ali Kemal KARADENİZ



25.

K

A

R

E

3

SAYI:

BU SAYIYA KATKIDA BULUNANLAR

Nilgün ABİSEL,
Rezan ALGÜL
İnci DEMİRKÖL
Deniz DERMAN
Nezih ERDOĞAN
Gülseren GÜÇHAN
Gülnür GÜVEN
Celal KÖKSAL

Sahibi
Ali Kemal KARADENİZ

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Gökhan GÜRBÜZ

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi
Değişim Ajans
Ataç sok. No: 28/17
06420 Yenışehir - Ankara
Tel: 431 07 86 Fax: 433 71 42

Reklam için
Tel: 431 07 86

Genel Koordinatör
Ali ARABACI

Dizgi ve Teknik Ekip
Ahmet YILDIZ
Esin ALTINDAL

Montaj
Mehmet BÜYÜKSÜ

Film
Fatih KART

Baskı
Arsu Ofset
Tel: 434 22 16

GELECEK SAYIDA

5. Ankara Film Festivali ■ 43. Berlin Film Festivali ■ Jon Jost ■ Jennifer Livingston Aki Karusmaki...

ITHAKA'YA YOLCULUK HIÇ BİTMEZ

25. Kare uzun ve karmaşık bir yolculuktan sonra 3. limana demir attı.

Gecikmenin bilinen klasik hikayesini bir kenara bırakalım, bu sayımızın oldukça yoğun, büyük hacimli metinlerine bir göz atalım.

Kara Film Üzerine isimli denemesinde Gülnur Güven bu türün kısa bir tarihçesine değindikten sonra, türün -genre- yapısal özelliklerini örneklerle açıklıyor.

Deniz Derman, Almanya'nın genç yaşta ölen aykırı yönetmeni Fassbinder'in sinemasında insan ilişkilerinin bakma ve bakılma ekseninde bedensel temas, iktidar yapıları ve toplum hiyerarşisiyle nasıl biçimlendiğini irdeliyor.

Ocak ayının ilk haftasında Televizyonun değişik kanallarında gösterilen Jaws II ve Orca filmleriyle deniz canavarı köpekbalığı yeniden gündeme geldi. Nezih Erdoğan Köpekbalığı ve Protez isimli metinde geleneksel sinemadaki kadın ve köpek balığının yeniden sunumları arasında oluşan benzerlikleri (Hem iğdiş edici hem fetiş nesne) Adalı Kız filmini ele alarak sergiliyor.

Laura Mulvey'in Feminist sinema eleştirisinde bir dönüm noktası olarak kabul edilen Görsel Haz ve Anlatı sineması isimli makalesini dilimize Nilgün Abisel kazandırdı. Geleneksel sinemada egemen erkek bakış açısını deşifre eden bu yazıyı tüm sinemaseverlerin özellikle feministlerin ilgiyle okuyacaklarını düşünüyoruz.

Sinema kuramlarına ilgi duyanlar için bu sayımızda bir yazımız var. Gülseren Güçhan, bu alanın çağdaş en önemli isimlerinden olan C. Metz'in göstergebilimsel psikanalitik yaklaşımıyla Engin Ayça'nın Bez Bebek (1987) isimli filmini çözümlemeyi deniyor.

Diğer yazılarımız arasında festivaller dışında sinema severlerin görme şansı olmadığı Jim Jarmush Night on Earth, Amerika'da olay yaratan cult filmi Poison ve Todd Haynes İngiltere'nin en renkli ve zor yönetmenlerinden Derek Jarman -Garden var. Ülkemizde pek fazla bilinmeyen Video-art üzerine yazının sahibi ise Deniz Derman.

25. Kare

KARA FİLM ÜZERİNE

Gülnur GÜVEN*

Son yıllarda, sanatla ve özelde sinemayla ilgili tartışmalarda türlerin melezleştiği, büsbütün ortadan kalktığı ya da 'pastiche' ve 'parodi' gibi durumlar çerçevesinde ele alındığı görülmektedir. Günümüz sinemasında 'kara film' türü, özellikle Amerikan sinemasından gelen kimi örnekte, eski gelenek içinde düşünülebilecek bir yapıda varlığını sürdürmektedir. Bu makalede, 'film noir' ya da burada sürekli anacağımız biçimiyle 'kara film', üslup ve içerik açısından incelenmeye çalışılacaktır.

'Kara film', II. Dünya Savaşı'ndan sonra Fransa'da gösterilmeye başlanan bir grup vasat Amerikan suç ve gerilim (thriller) filmlerine Fransızlar tarafından verilen bir addır. Bu tür filmlerin görsel sunumunda kullanılan karanlık üslup, Alman Dışavurumcu sinemasının özellikleri olan gotik gölge oyunlarının yer aldığı ışık efektleriyle belirsiz ya da kur-

maca mekanların kullanımını içerir. Tematik açıdan ele alındığında 'kara film', Fransa'da yayınlanan ve oldukça popüler olan bir roman türünü, 'Serie Noire'i çağrıştırmaktadır. 'Serie Noire', Amerikalıların 'hard boiled' dedikleri 'çetin çeviz' dedektiflerinin ve suçluların dünyasını anlatan cinayet romanlarıdır.

'Kara film', bize yozlaşmış bir kent yaşamı sunarken, 'Serie Noire'a benzer biçimde suç ve yalanla dolu bir dünya sergiler. Özellikle 1940' larda yapılan filmlerde, 'hard boiled' cinayet romanları yazarlarından Dashiell Hammet, Raymond Chandler, James M. Cain ve Cornell Woolrich'in etkisi görülmektedir. Dale E. Ewing, 'Film Noir: Style and Content' adlı makalesinde bu cinayet romanlarını iki ayrı kategoride inceler. İlkinde, James M. Cain ve Cornell Woolrich'in romanlarındaki, bir anlık hatalarından dolayı ya da hiç beklenmedik bir olay sonucu suç işlemek zorunda kalan karakterler üzerinde dururken, Caine'nin *Double Indemnity* adlı



* Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

Stephen Frears The Grifters

romanından Chandler ve Wilder tarafından sinemaya aynı adla uyarlanan filmi (*Double Indemnity*, 1944) örnek olarak verir. Bu filmde, sigortacı Walter, Neff, müşterilerinden birinin çekici eşine aşık olur, kendini hiç ummadığı olaylar içinde bulur; çekici olduğu kadar 'şeytani' bir ruha sahip olan bu kadın, Neff'i kocasını öldürüp sigorta parasını almak üzere razı eder... İkinci kategoride ise, Dashiell Hammett ve Raymond Chandler'in öykülerindeki kaba, sözünü esirgemeyen, ironik bir adalet anlayışına sahip, maço dedektifler vardır. Bu dedektif tiplerini, *Murder My Sweet* adlı filmdeki Philip Marlowe ya da *Maltese Falcon* (1941) filmindeki Sam Spade ile özdeşleştirebiliriz.

Humphrey Bogart'ın başarıyla canlandığı soğukkanlı, paragöz özel dedektif Sam Spade'in



Stephen Frears The Grifters

hakkında yaklaşık yarım yüzyıldan beri yazılıp çizilmesinin belki de en önemli nedeni, filmin sonunda Spade'in mutlu sona, doğrunun her zaman kazanmasına alışkın kırklı yılların seyircisini şok eden açıklamalarıdır. 'Sevdiği kadın'ı polise teslim eden özel dedektif, bunu adalet anlayışı ya da dürüstlük adına değil, iyi bir üne kavuşup daha çok para kazanmak için yaptığını Brigid'e (Barbara Stanwyck) itiraf eder.

Ewing, aynı makalesinde, 'kara film' eleştirmenlerinden Jean-Pierre Charter'in gözlemlerine de yer verir. Charter'e göre, Amerikan 'film noir'ı, Fransız 'film noir'ına göre daha nihilistiktir; çünkü Fransız 'film noir'ında hiç olmazsa aşk ve daha güzel bir dünya için umut vardır. Film kahramanları bile acıma hissi uyandıracak kadar çaresizlik içindedir. Fransız 'film noir'ındakilerle karşılaştığında Charter, Amerikan 'film noir' karakterlerinin hiçbir mazeret olmaksızın suç işleyen, canavar ruhlu suçlular ya da nörotik tiplerden oluştuğunu ileri sürer. Yazar, 1955 yılında Raymonde Bonde ve Etienne Chaumeton'un yaptıkları *Panorama du Film Noir Américain* adlı ayrıntılı çalışmaya yer verir. Bu çalışmada, 'kara film'in Hollywood'un en popüler üç türünün bir sentezi olduğunu iddia eden bu yazarlara göre, 'kara film' dedektif

filmlerinden soyutlanmış atmosfer ve gözlem gücünü; korku filmlerinden kabul edilmesi güç, tiksinti verici ve seyircide korku duygusunu uyandıran mizansenleri; gangster filmlerinden ise, isyankar, silah taşıyan, anti-kahramanları almıştır. İçerik olarak gangster filmleriyle 'kara film'ler benzerlik gösterse de, aralarındaki en belirgin fark, gangster filminin hiçbir zaman seyirciyi şaşırtmayı amaç edinmemesidir. Forster Hirsch'e göre, kanun dışı yolların ve şiddetin hiçbir işe yaramadığı gangster filmlerinin sonunda ispatlanmasına karşın, seyirciye rahatlatma payı bırakmaz. Çünkü, bu film türünde sergilenen dünya acımasızdır ve bu dünyaya kirli işler ve çeşitli kimliklere bürünen dolandırıcılar' hakimdir. Bu filmlerdeki karamsarlığa, 1930 gangster döneminin, II. Dünya Savaşı'nın ve savaş sonrası yaşantıya uyum sağlamaya çalışan toplumun bu yeni süreç içinde yaşadığı karmaşanın yol açtığı söylenebilir. Bunun yanısıra, bir başka etken de Hitler Almanyası'ndan kaçıp Hollywood'a yerleşik Fritz Lang, Robert Siodmak, Curtis Bernhardt gibi Alman yönetmenlerdir. Diğer türlerin ve Alman yönetmenlerin etkisi altında, eklektik bir biçimde oluşan 'kara film'de önceleri tek ilgi odağı olan suç teması yerini psikolojik çözümlemelere ve 1970'li yıllardan sonra toplumsal eleştirilere bırakmıştır.

Çağdaş Amerikan oyun yazarlarından ve senaryolarını yazdığı ve/ya da yönettiği filmlerle kendinden oldukça söz ettiren David Mamet,



David Mamet House of Games

yapıtlarında (*The Postman Always Rings Twice*, *The Untouchables*, *House of Games*, *Things Change*, *Glengarry Glen Ross* gibi) parayı herşeyin üzerinde tutan, kendine, topluma, tüm değerlere ve geçmişine yabancılaşan insanları anlatır. Mamet oyunlarında ve film senaryolarında şiddetin, aldatmacanın hüküm sürdüğü kent yaşamını alaycı bir dille eleştirir. İçerik kadar görsel anlatımın da önemli olduğu bu film türünde kent ve kent yaşamı yoğun biçimde vurgulanmıştır.

İlk 'kara film' örneklerinde, neon ışıklarının

aydınlatıldığı yağmurdan ıslanmış tenha sokaklardan oluşan kent görüntüsüne oldukça sık rastlanırken, psikoloji ağırlıklı filmlerde ise daha çok küçük ve kapalı mekanlara yer verilir. Tematik bir görsel tarz açısından 'kara film' türünün örneklerini çok iyi incelemiş bir yönetmen ve senaryo yazarı olan David Mamet'in *House of Games* adlı filminde psikiyatrist Dr. Ford'un (Lindsay Crouse) dolandırıcılarla tanışması ve onların iç dünyasına girmesiyle gerçek kent görüntüsü yerini gerçek olmayan mekanlara bırakır. Öte yandan, İngiliz sinemacı Stephen Frears'in Amerika'da çektiği *The Grifters* adlı filmde, Maria'nın (*Anette Bening*) ölümüne kadar arka planda günlük yaşamından örneklerin verildiği gerçek bir kent görüntüsü vardır. Buna karşın, cinayetler soyutlaşmış stüdyo-mekanlarda işlenir. Pek çok 'kara film'de olduğu gibi, Frears bu filminde kentin insanlar için potansiyel bir tehlike taşıdığını vurgular.

Abartılı close-up'ların sıkça kullanıldığı, üstten ve alttan görüşün insanların çaresizliğini anlattığı 'kara film'in bir başka ayırtıcı nitelik taşıyan özelliği de kadını ön plana çıkarmasıdır. Bu filmlerde kadın, ev kadını, anne, eş gibi klasik tiplerin dışına çıkmış; ama öte yandan, toplumsal yaşamın içinde çeşitli mesleklerde, kimi zaman önemli konumlarda yer almış, diğer yandan kadının cinselliğine ilişkin vurgu toplumsal cinsiyet bağlamında sözkonusu olmuştur. Ancak bu kez de, Batı kültürünü uzun yıllar etkisi altına almış olan püritan bir yaklaşım ile kadın kötülüğünün bir sembolü olarak gösterilmiştir. İçerik ve biçimin birarada bir anlam bütünlüğü oluşturduğu 'kara film'de 'femme fatale', yani arzu edilir oldukları kadar, özellikle erkekler için büyük bir tehlike oluşturan kadınların sahip oldukları güç görsel anlatımla da pekiştirilmiştir. İkonografik bağlamda ifade edildiğinde, kadınlar bu filmlerde bacakları, kara gözlükleri, ağırlıklı sigaraları, uzun tırnakları ve arzu dolu bakışları ile öne çıkarılarak tanımlanırlar. Ayrıca, ışık, açı ve kamera hareketleri ile de kadının baskın kişiliği bu filmlerde vurgulanmaktadır. 'Kara film'lerdeki kadınlar, özgürlükleri ve tutkuları için herşeyi

yapmayı göze alırlar. *The Grifters*'da Lilly'nin (Angelica Huston) kendisini öldürmek isteyen patronundan kaçabilmesi için paraya ihtiyacı vardır; amacına ulaşmak içinse öz oğluna karşı cinselliğini kullanmak ister, başaramayınca da onu öldürür. David Mamet'in *House of Games*'inde ise, iş dünyasında başarılı bir konuma gelmiş zengin psikiyatrist, Dr. Ford dolandırıcıların dikkatini çeker. Çeşitli kimliklere bürünerek Dr. Ford'u kandırmayı amaçlayan ve büyük ölçüde başaran Mike (Jeo Montegna), bir noktayı hesaba katmaz, Dr. bir 'femme fatale'dir. Ayrıca bu filmde, erkeklerin dünyasında başarılı olmuş bu kadına erkeklerin yönelttiği örtük husumetin de altının çizilmiş olmasıdır. Daha ötesi, Mamet'in filmini ayrıcalıklı kılan, suçun bütün bir sistem içinde ortak biçimde paylaşıldığını, erkeklerin kendilerini kadınlardan ayrıcalıklı kılan bir dil dünyası kurduklarını ve bunun Dr. Ford'a yalnızca onu aldatmak amacıyla açıldığını vurgulayan mizahi ve ironik anlatımıdır.



Kevin Costner ve David Mamet
Untouchables



The Grifters

Bir filmin 'film noir' 'ruhunun' bir ya da birkaç özelliğini birden taşıması o filmin 'kara film' olarak saptanması için yeterli değildir. Bunun için de özellikle 'kara film' türünü incelerken içerik analizinin türsel özelliklerle birlikte, yani görsel kuruluşların da incelemeye dahil edilerek yapılması gerekmektedir. Öte yandan, şu soruları da 'kara film' kahramanlarını yöneltebiliriz: Kahraman filmin sonunda bir şeyler öğrenip olumsuz faktörlerle uzlaşma yoluna gidiyor mu ya da kahraman değişip gündelik toplumsal yaşama katılabiliyor mu? Eğer bu sorulara verilecek yanıtlar olumsuz ise, 'kara film' türünde doğru iz üzerinde olduğumuz söylenebilir...

KAYNAKÇA:

Dale E. EWING, "Film Noir: Style and Content", *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 16, no. 2, Summer 1989.

Forster HIRSH, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, A.S. BARNES and company Inc., California, 1981.

Jack KROLL, "The Profane Poetry of David Mamet", *Newsweek*, December 19, 1987.

William, F. VAN WERT, "Psychoanalysis and Con Games: House of Games", *Film Quarterly*, Vol. 43, no. 4, Summer 1990.



Fassbinder'in ölümünden bu yana on yıl geçti. Alman Sinemasının önemli yönetmenlerinden olan Fassbinder otuzaltı yıllık yaşamına kırkı aşkın film sığdırdı ve "Yeni Alman Sineması" içinde Herzog, Wenders gibi yönetmenlerin yanısıra "Sanat Sineması"na büyük katkılarda bulundu. Bu üretken ve yaratıcı yönetmeni "Alman Sineması"nın film üretim koşulları sayesinde ve onlara rağmen özgün bir film dili geliştirdi. Fassbinder'in film dilini ve seyircisinin oluşmasını incelemeyen önce bu sistemin işleyişine göz atmak gerekir.

Batı Almanya'da film üretiminin genelde devlet ve TV kanalları tarafından finanse edilmesi nedeniyle seyirci, gişe hasılatından bağımsız oluşur. Seyircinin filme ilgisinin somut göstergesi olarak kabul edilen gişe hasılatı, bu konuda belirleyici değildir. Sonuç olarak, finansmanı sağlayan kültürel ve kurumsal araçların Alman Sinemasını belirledikleri söylenebilir. Yönetmenlerin üretimi parasal sorunların halledilmesi nedeniyle güdüleyen ve büyük ölçüde özgür anlatımın yaratılmasına yolaçan söz konusu olgu, sakıncalarını da beraberinde taşır. Seyircinin geri beslemesini içermeyen bu yaklaşım karşısında, birçok Alman yönetmen, kendi seçimi doğrultusunda sinemaya giden seyirciyi yaratmayı

* Gösteri, Ağustos '92
** O.D.T.Ü

'in Sinemasında Özdeşleşme*

Deniz DERMAN**

amaçlar. Filmleri için potansiyel seyirciye ulaşma çabaları bu amacın sonucudur. Yönetmenler kendi seyircilerini yaratırken, dağıtım ve gösterim mekanizmalarının yapısını kırmaktan kaçınırlar. Böylesine bir yaklaşım, paradoksal bir yapı içerir, çünkü ticari sinemanın seyirciyi kendine bağlama yolu karakter özdeşleşmesinden geçer. Oysa, Fassbinder, Herzog, Wenders, Syberberg ve Kluge gibi yönetmenler filmlerinde karakterle özdeşleşme yaklaşımını engellerler. Onlar, seyirciye "genre" geleneğinin dışında, ticari sinemanın yaklaşımının ötesinde farklı bir düzeyde seslenmek durumundadırlar.

Alman Sinemasının ve özellikle Fassbinder'in bu açıdan, Brecht'in etkilerini taşıdığını söyleyebiliriz. Karakterler kendilerine düşen bölümü bedenselleştirmek yerine, rol yaparlar. Seyirci/film ve karakter/kurmaca arası ilişkiler bu filmlerde bir hayli karmaşıktır. Bu iki yapı birbirlerine yansyarak, asimetric bir krizin başlangıcını oluştururlar. Fassbinder, klasik anlatıdan ve modernistlikten ayrı düşer. Dikizcilik ve büyülenme yaklaşımlarında dekonstrüktif sinemanın izleri görülür. Sineması devrim ve seyirlik anlamında fetişize edilmemiştir. Korku filmlerindeki gibi içgüdüsel fantazisinden de hareket etmez. Fassbinder'in filmlerinde insan ilişkileri, bedensel temas, iktidar yapıları ve toplumsal hiyerarşi, iletişim ve hareketler açıklanır. Tüm bu sayılanlar bakma ve bakılma ekseninde düzenlenir. Kısacası, büyülenme ve teşhircilik arasında kalan, birini bakış yoluyla ya da gönüllü olarak bakışın nenesi haline getiren bir sinema söz konusudur. İkincil

özdeşleşme (Filmdeki karakterlerle) birincile özdeşleşmeye (kamera ve devrimleri) bitişir ve görme eylemi anlatının merkezini oluşturur.

Fassbinder filmleri seyircinin konumlandırılması ve özdeşleşme/kopma açısından önemli tartışmalara yolaçan bir anlatıya sahiptir. Kişilerarası ilişkilerin, cinsel ve toplumsal kimliğin irdelendiği filmlerinde, arayış Hollywood sinemasının kalıplarından bir hayli farklıdır. Ağırlıkla kendine bakışın, bakış açısı çekimlerinin yer aldığı filmlerde, amaçsız kamera hareketleri ile filmik sürece işaret edilir.

Romantik geleneğin izinde olan Alman yönetmenler, kimlik, öznellik ve yabancılaşma sorularına ilgi duyarlar.



Hanna Schygulla Maria Braun'nın Evliliği

Yetimler, terk edilmiş çocuklar, toplumsal ve cinsel açıdan dışarıda kalanlar filmlerin karakterlerini oluşturur. Kimlik sorunu klasik anlatıda olduğu gibi, çatışma, muamma, zorluk ve çözümde kodlanmaz. "Oedipal drama" yerine, devamsızlık, tablolar, bariz tesadüfîlikler vardır. Hareket kurgusu önemini yitirir. Karakterler var olduklarını yalnızca endişeleri çerçevesinde algılarlar. Fassbinder'in bir filmine de adını veren Alman sinemasının klişe sözü "Angst vor der Angst" (korkudan korkmak) egemen karabansandır. Bu konu Fassbinder'in yanı sıra, Wenders ve Herzog'un filmlerinde de işlenir. Wenders'in



Petra von Kant'ın Gözyaşları

"Die Angst des Tormanns beim Elfmeter" (Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi) grafiksel olarak egonun bulunması gerektiği, ancak bulunamadığı yeri belirtir. Boş bırakılan merkezler bu yönetmenlerin filmlerinin karakteristiğidir ve önce kahramana, sonra da başka bir hareketle seyirciye duyumsatılır. Bu karakteristik kamerayı sabit bırakmamak, her yerde ama, merkez dışı tutmak ve yokmuş gibi davranmakta özgülleşir.

Sinema, imgelemsel kimlik sağlayan bir aynadır. Bu yabancılaştırmanın çifte matriksinde gerçekleşir. Film ve öznellik Almanca "Einstellung" sözcüğünde ortak bir adlandırmaya kavuşur. "Einstellung" film yapımı terminolojisinde çekim türü, kameranın nesneden uzaklığı ve çekim ölçeği anlamına gelir. Film dışında ise aynı sözcük, "tutum, perspektif, ahlaki bakış" olarak tanımlanabilir. Edebi anlamı olan "birini bulmak veya birini ayrı bir yere koymak"tan varılan bu anlamlandırmalar, dilin mekansal ve düşünsel ilişkilerin görüntüsünü öngördüğünü kanıtlar. Bu öngörmeyi gerçekleştiren ise sinemadır.

Fassbinder'in "Der Haendler der vier Jahreszeiten" (Dört Mevsim Satıcısı) adlı filminde Hans, başkasının yerini alarak kimliğini bulmaya çalışır. Mesleğinden ayrılmak zorunda bırakılışının (işyerinde bir kadınla beraber olma girişimi) nedenini anladığını ve bu nedenle iyi bir polis olduğunu düşünür.

Ve iyi bir polis olduğu için de, bu davranışından ötürü işten atılmasını haklı görür. Kimlik bu anlamda inkarla beraber varılmaktadır. Kaderin akışı Fassbinder filmlerinde insanın kendini yabancılaştırmasına temel oluşturur. Ayrılmış öznenin (split subject) belirtileri olarak verilen bu örnek ticari sinemanın bilim-kurgu ve korku filmlerindeki yaklaşımını andırır. Bu türden bir yaklaşımın temeli Alman Sinemasında, Alman Romantizizm'i ve Dışavurumcu Sinemasında aranmalıdır. Kendini bir karakterin yerine koyarak- "Einstellung" - idealize, sevilen/nefret edilen bir ben görüntüsünü elde etmek için "öteki"nin aranması "Doppelgaenger"ın

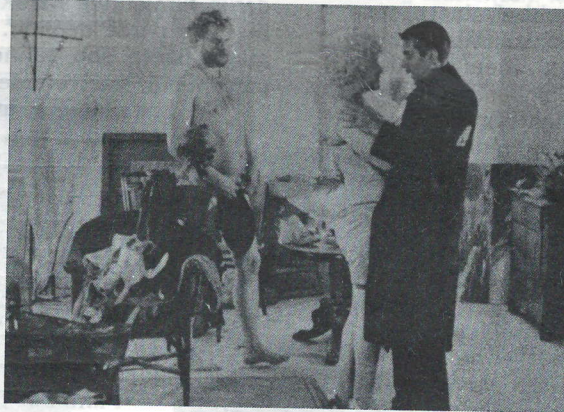
yapılandırılmasıdır. Alman Romantizizm'inde işlenen "Doppelgaenger" izleği Freud'un iğdişlik endişesi ve ikincil narsisizm olarak nitelendirdiği olgunun karşılığıdır. Klasik anlatıda çift ve ayrılmış özne birincil özdeşleşmenin baskıcı yapısını oluştururlar, bu yapı perdede varolduğuna göre, bir başka baskıya daha işaret edilir. İkinci aşamadaki bu baskı, birincil özdeşleşmenin yapısını bozar ve yeniden oluşturur.

Bunlardan yola çıkarak iki ayrı Fassbinder'in varlığından söz edilebilir.

1. Hollywood görüntüleri yaratmak isteyen Alman yönetmen : Seyirci-etkisi açısından gözlem ve özdeşleşmeyi "genre" ve "star" formüllerinin yardımıyla dengeler. Seyirciyi uzaklaştırırken onu stilizasyon ve yapaylık aracılığıyla başka bir yere yerleştirir. Tony Rayns Fassbinder'in "genre"a nasıl yaklaşılabileceğini Douglas Sirk'ten öğrendiğini belirtir. Bu yönüyle seyirciyi yakalama stratejisinin ustası olduğunu ekler.

2. Modernist Fassbinder'in çalışması ise, formalizme yaklaşacak ölçüde kendini inceler. Anlatıyı yeniden yapılandırmasıyla "aygıt"ı fetişize eder.

Fassbinder'in göstereni sinematik tekniğe işaret eder. Fetişizm, ayna evresinin teklifine dönmeyi amaçlayan bir girişim olduğundan, Fassbinder "imgelemsel"e sinematik tekniğe bağlı kalmak yoluyla yaklaşır. "İmgelemsel"i sinematik gösterende arayan seyirci engeller.



Despair

Fassbinder'in filmleri geriye dönüşlerle açıklanır. Devamlılık izlenimini veren "genre"ları bir yana bırakırsak (gangster parodileri, melodramları ve uluslararası sanat filmi); ayna yansımaları, ikiz ve düşsel ben görüntülerinde simgelenen saplantılar genel bir sinematik izlek olmaktan da ileriye giderek Alman izleği haline gelir.

Eski gangster filmlerinde kahramanların isteği, kadın veya para elde etmekten çok rollerini "doğru biçimde" oynamaktır. O filmlerde arabu-

lucular, gangsterler, fahişeler rollerini büyük bir ciddiyetle yerine getirirler, çünkü amaçsız, süreksiz yaşamlar üzerine bir kimlik geliştirmenin tek yolu budur. Bu rolleri gerçeğe uygun kılan sinemanın kendisidir, çünkü gerçekliği daha "gerçek" biçimde verir. Fakat, bunun gerçekliği seyircinin inandırılmasında yatar. "Katzelmacher" filmindeki karakterlerin edilgenliklerinin nedeni, marjinallikleri ve yaşamın seyircileri olmalarında aranmamalıdır. Onlar birinin seyirciyi oynamasını ve kendilerinin bu seyirci tarafından özne olarak nitelendirilmesini beklerler. Büyük ölçüde bu nedenden ötürü, bir "Wirtschaft" (lokanta) önünde poz verircesine durur ve rol-

leri sona erince sahneyi terk ederler. Margareta von Trotta'nın "Die Schwestern oder die Balance des Glücks" (Kardeşler ya da Mutluluğun Dengesi) filminden bir alıntıyla bu isteği açığa çıkarmak olası : "Sana ihtiyaç duyan ben değilim, benim sana ihtiyaç duymama gereksinim sensin." Fassbinder'in seyirciye seslenişi de bir anlamda bu söylem dedir.

Seyircilerin dikizcilikleri, kendi arzularından çok bu konuma yerleştirilmeleri ile yaratılır. Dikizciliğin böylesine yapılandırılmasının kökenini karakterlerin teşhirci olmalarında aramak gerekir. Temelde karakterler ve seyircinin birbirlerini gerçekleştirmeleri reddedilir, çünkü tüm ilişkiler görme ve görülme anlamında düzenlenmiştir. Fassbinder'in filmlerinde kahramanların teşhirciliği nadiren hareketle başlatılır, "teatral"dir ve seyircinin dikizciliğine uymaz, çünkü daha acil bir bakış olumsuz biçimde filmin içindedir. Maria Braun'un yaşamındaki kabusların patlak verdiği noktalardır. Savaşta öldüğü sanılan Hermann beklenmedik bir anda Maria'ya döner. Onu, zenci bir Amerikalı askerle sevişirken yakalar. Maria "dikizlenmeyi" sevgilisini öldürerek bertaraf eder. Hermann ise "dikizlemesi"nin diyetini suçu üzerine alarak öder. Maria'nın kocası hapisteyken ekonomik açıdan refaha ulaşması ve tüm bu gayreti "ideal" aşkı olan Hermann için göstermesi boşunadır. Finalde, hapisten sonra kimliğini kazanmak ve Maria'ya layık olmak üzere Kanada'ya giden başarı sağlayıp geri dönen Hermann'ın Maria için varoluşu, bir daha kez felaket getirir.

Paranoid karakterler, bakışı başlatan ama bastırın şekilde Fassbinder'in teşhirci sinemasının izlerini taşır. Kimliğin bu olumsuz anlamlandırılmasına Baudry'nin "aygıt" kavramındaki idealizm denk düşer. Fassbinder için, varolmak algılanmaktır. Klasik anlatının imgelem bolluğu sunmasına karşılık, Fassbinder imgelemseli hep yeniden yapılandırarak gösterir. "İmgelemsel" in toplumsal adı "konformizm"dir. Melodramlar baskıların toplumsal eleştirisine itaat ederler. Dağ roller ise önyargıları yumuşatma işlevini üstlenirler. "Angst essen Seele Auf" (Korku Ruhu Yer, Bitirir) filminde bakış altındaki nesneler ilişkisinin ahlaki soyutlaması itaat etme aracılığıyla uygulanır. Ali ve Emmi topluma uymayan ilişkilerinin acılarını yaşarlar. Bu acı karşıtlıklarla verilir. Çift birarada gösterilmez, çünkü saldırgan bakışların (komşular, dükkan ve bar sahipleri) nesneleri olabilecekleri toplumsal mekan onlara kapalıdır (iş, boş zaman ve aile). Ama, başkaları tarafından görülmeden varolmayacaklarını keşfederler, çünkü kendileri dışında varolan bakış, bir kimlik sağlanmasına yetmez. Evde yaşanan aşk veya cinsellik başkaları tarafından bakılmanın zevki olmayınca bir haz sağlamamaktadır. Son sahne karşıtlığı çözer. Hastanede, mide kanaması nedeniyle yatan Ali ve Emmi'ye doktorun bakışı, seyirci olarak yalnızca bizlerin göreceği şekildedir. Bu bakışı, kamera eksenine paralel olarak yerleştirilen bir aynada

görürüz. Başkaları tarafından algılanma isteği/ olanaksızlığı öznenin hem hastalığı hem de tedaviyi üretmesini sağlar. Bu sahnede, kurumsal ve sağlıklı bir baba (doktor) figürünün bakışı altında çiftin beraberliği anne-oğul, hemşire hasta ilişkisine döner. Bunu böyle anlamlandırabilen yalnızca seyircidir, çünkü ayna seyirciyi diğer "öteki" olarak betimler.

Başka bir deyişle, seyirci "bilen" bakışın sahibidir.

"Petra von Kant"ta ise "çift" ve "öteki"nin dramında, seyirci Marlene'i Petra ve Karin'in çifti olarak algılar. Fassbinder bu filmde; klasik sistemdeki seyircinin bakışının değişmesi, dolaşması yerine, onu üstlenmeyi ve sabitlenmeyi öngörür. Arkada kalan Marlene figürü yansıma işlevi yerine, bilgi sahibi efendilik ve "Çift" işlevini üstlenir. Bunu anlamak, Marlene'nin Petra von Kant adındaki mekanizmanın iplerini elinde tutan kukla olduğunun bilincine varmaktır. Seyirci, çiftini görünce, kameranın varlığından haberdar olur. Ve film üzerinde bir denetime sahip biçimde bakış açısını, transandantal özneyi, ve "auteur" kimliğini üstlenir. Marlene kameranın bakış açısını taşır. Seyirci ise, imgelemsel bir kimlik arar. Film "Marlene olacak kişiye" adanmıştır. Atfın kendilerine yönelik olduğu seyircilerden hangisi Marlene olmak ister?

Fassbinder'in karakterleri, kendilerini ve "öteki"lerini ayna evresini yaşayacak bir konfigürasyona oturtmaya çalışırlar. Ancak, eksik bilgi ve yer değiştirme, seyircinin olaya katılmasını engeller. "Despair" in sonunda "kameraya bakma, ben buradan dışarı çıkıyorum" sözü bu nedenle sarfedilir. Metz perdeyi yansımasız ayna olarak görür. Fassbinder'in filmlerinde karakterler aynaya bakarlar ama, bu ayna perde değildir. Maria Braun'un kocası Hermann filmin son sahnelerinden birinde, Maria'nın patronunun vasiyetinde servetinin yarısının da ona bırakıldığını aynaya bakarken duyar. Lola evlendiği gün eski sevgiliyle buluşur ve üzerinde gelinliğiyle aynaya bakar. Bu bakışlar kameraya yönelik olmadığı için, perde ayna işlevini görmez. Ancak ayna, kameranın daha önce bulunduğu yerde duruyorsa perde işlevini görür. Zaman, gecikme ve varolmama boyutu, o kadar bariz biçimde tanımlanır ki, izleyici perdeyi birincil sinematik özdeşleşmenin aynası olarak kullanamaz.

Filmlerin teşhirci yapısı Alman faşizmi ile özdeşleştirilir. Bu yapı "Despair" de Nazizm kahramanının ikileminde ortaya çıkar : Hermann'ın kişiliği paranoid ve narsistik ben'e bölünür ve başkasının elbiselerini giymesinde simgelenir. Filmin ikincil düzeydeki olay örgüsünde, kişilik bölünmesi düzdeğişmecede ekonomiyle ilişkilendirilir. Küçük işletme kapitalizminden, tekeli kapitalizme ve orta sınıfın proleterleştirilmesine doğru değişimler gösterilir. Bu yaklaşımda, Alman küçük burjuvazisinin kendini devletle özdeşleştirme ve iyi hal ve topluma itaat etmenin seyirliği sunulur. Konformizm "imgelemsel" in toplumsal yanı olarak ortaya çıkar ve Fassbinder filmlerinde yeniden gerçekleşir. Kısaca,



Fassbinder



Dirk Bogarde

Despair

birşeye uymanın güçlüğü anlatılır.

Fassbinder'in sinemasında, cinsel ve toplumsal rollerin sorunu ve "normal" Oedipal süreçten sabit rol modelleri çıkarmanın imkansızlığı dile getirilir. Aile içinde kimlik geliştirememenin, kabul edilmeyişin, algılanma ihtiyacının karşılanmaması; özneliliğin dile getirilmesini düzenleyen ve bozan bir yapı haline dönüşür. Ailenin bireyleri üzerinde uyguladığı şiddet ve çifte standartlar, kimliğin sinema, sokak, seyirlik gibi, bakışın simgesel olarak yer aldığı mekanlarda oluşmasını sonuçlar. Ve aile yerine kimlik yaratan kurumlar olurlar. "Die Ehe der Maria Braun" filminde kimlik; Oedipal çatışma yerine, egonun yerini bir nesnenin alamayışı nedeniyle geliştirilen reaksiyon formasyonu yoluyla gerçekleşir. Bu koşullar altında, birey özneliliğini paradoksal biçimde teşhirci, konformist, nesneleştirilmiş ben, "öteki"nin (belli biri değil) bakışında tatmin eder. Bu "öteki" tarih, kader, ahlaki zorunluluk, topluluk, kısacası seyirci olarak düşünülebilecek herkes olabilir. Eskiden "Baba", "Yasa", "Otorite" ve onların iğdiş edici bakışı olabilecek şeyler bu anlamda, "öteki"nin "anne"nin iyileştirici gözüyle yer değiştirirler. Bu nedenle, kameranın bariz yokluğunun "baba"nın yerini alması gerektiğini düşünmek yanlış olur.

Alexander Mitscherlich, Alman Faşizminin psikolojisini ve 2. Dünya Savaşı sonrası yeniden yapılandırma sürecini tartışır : Society Without the Father da Mitscherlich faşizmin Almanlara hitap edişinde tüm sınıflarda "babasızlığın ... emeğin ayırımının otorite uygulamasına dönüştüğü bir dünyada" geriye çekilen bir çözüm olduğunu dile getirir. Hitler'i baba olarak görmek yerine onun, birincil aşk nesnesinin yerine geçen rolü üstlendiğini söylemek gerekir. Mitscherlich Hitler'in aşk nesnesi olarak seçilmesini narsistik bir temelde görür. Kısacası, kendini sevme temeline dayandırır.

Almanların muhafazakar ve konformist bir toplum

olmalarının ardında yatan gerçek nedir? Bu sorunun yanıtı Almanların demokrasiye geçiş dönemlerinde yatmaktadır. Almanlar, demokrasiyi "yabancı dene-tim" altında yeniden kurdular. Maria Braun'un öyküsü de burada yatmaktadır. Braun'un muhteşem dayanıklılığının nedeni, "yas tutmasının imkansızlığı" dır. Yalnızca bir gece beraber olduğu kocası Hermann'ın askere gitmesi, ölüm haberinin gelmesi, umulmadık bir anda dönmesi ve bahtsız cinayeti üstlenmesi nedeniyle ayrı kalmaları gibi acı olayların hiçbirisi Maria Braun'un ayakta kalmasına ket vura-maz. Çünkü, Maria yaşamında mateme yer ayıramaz, onun için öncelikler vardır. Sınıf atlama, refaha kavuşma, yönetme ve yükselme hırısı, Alman ekono-mik mucizesine koşut olarak Maria'nın yaşamı felse-fesidir. Tüm bunları "sevdiği adam" Hermann için gerçekleştirirken, bir yandan da toplumun verdiği yeniden varolma savaşımını kendi açısından gerçekleştirmektedir. Tek bir insana adanan bu hırslı çalışmanın semeresi; ailesi, arkadaşları, patronu ve muhasebecisine kadar herkesin ilgisi doğrultusundadır. Bir kadının yükselişi ve bunu kendi elleriyle kurmasının tarihsel çerçevede işlenen hü-zün dolu öyküsünün sonunda, Adenauer ve Schmidt'in iyilik dolu gözleri, eskiden Hitler'in bulun-duğu çerçeveden bakar.

Kaynaklar :

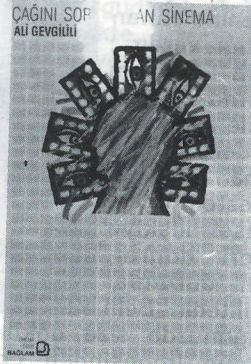
- Thomas Elsaesser. New German Cinema. A History. BFI/McMillan Education, London, 1989
- Wolfgang Limmer. Rainer Werner Fassbinder : Filmemacher. Rö-wohlt, Hamburg, 1981.
- Philp Rosen (ed.). Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. Columbia University Press, New York, 1986.
- H. Ludwig Arnold (ed.). Rainer Werner Fassbinder. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 103. Edition Text + Kritik Verlag GmbH, München, 1989.



TOPLUMSAL DEĞİŞİME VE TÜRK SİNEMASI GÜLSEREN GÜÇHAN

İmge Kitabevi

Konur Sok. 3 Kızılay Tel: 417 01 37



ÇAĞINI SORGULAYAN SİNEMA

ALİ GEVGİLİLİ

Bağlam Yayınları

Ankara Cad. 13/1 341410 Cağaloğlu-İSTANBUL
Tel: 513 59 68

Nezih Erdoğan*

Köpekbaliğı, çoğu kişi için doğrudan edinilen bir yaşantı değil, sinema dolayımıyla zihinlerde ortaklaşa çatılan bir yenidensunumdur (reprezentasyon). Bu yenidensunumda, köpekbaliğı bir yandan kontrolden çıkmış vampir ya da zombi türü fantastik karakterde canavarlarla aynı kategoriye girerken, diğer yandan onun reel dünyanın bir nesnesi olduğu gerçeği de öne çıkar, başka bir deyişle, köpekbalıkları gerçekten vardır ve doğal çevremizin doğal bir parçasıdır. Böylelikle, yenidensunum ikili bir doğa kazanır : "o bir canavardır", "evrimini tamamlamış mükemmel bir hayvandır", "acımasızdır ve nedensiz yere saldırır", "karşı konulamayacak kadar güçlüdür". Ölü olarak ele geçirilen bir köpekbalığının karnından otomobil plakası çıkması, nedensizlik ve saçmalık üzerine kurulu bir yenidensunuma katkıda bulunur ve bu "canavar"ı iyice ürkütücü kılar. Köpekbaliğı ve otomobil plakasını bağdaştırmanın güçlüğüne karşın, olguyu kabullenme zorunluluğu bizi köpekbaliğı karşısında yalnızca fiziksel bakımdan değil zihinsel bakımdan da zayıf düşürür ve Herman Melville'in *Billy Budd*'da sergilediği "nedensiz şer" etkisini yaratacak çağrışımlar zinciri ardarda eklenmeye başlar. Genelde, korku ve gerilim filmlerinin, bilinçdışında yuvalanan toplumsal denetim mekanizmalarını pekiştiren ve suç-ceza eksenine oturan örtülü bir mantığı vardır : *Kujo*'da, evin masum köpeği, kocasına ihanet eden ve böylelikle aile kurumunu tehdit eden kadına saldırır, 13. Cuma filmlerinin manyağı, herkesten önce, evlilik dışı cinsel ilişkiye kalkışan çiftleri doğrar. Çocuklar, özel durumlar dışında, güvenliktedir. Belli kurallara uyduğunuzda size dokunmayacak bir güç imgesinden çok farklıdır köpekbalığının ki nedensiz ve seçmesiz bir yıkıma doğru yüler. Denizde oynayan masum çocukların çekimlerinin ardından, denizin altında hızla ilerleyen balığın bakışçasının verilmesine bu nedenle sıkça başvurulur. Dikkat edilecek olursa, bazı istisnalar dışında, diğer vahşi hayvanlarla savunmasız çocuk görüntüleri biraraya getirildiğinde bu kadar tedirgin olmayız, sinematik adaletin masu-

KÖPEKBALIĞI VE PROTEZ



Marlene Dietrich

Mavi Melek

başvurur : 1) kadını denetim altında tutar, böylece seyircinin gözünde "zararsız" hale getirilir veya 2) kadını fetişleştirir. İlkinde sinematik söylemin ustalıklı kullanımı (bakışların örgütlenmesi, kamera konumları vb.) ve anlatının yapılanması (kadın cezalandırılır, aşağılanır, gizemi çözümler, erkeğe bağlanır, vb.) ile kadın etkisiz hale getirilirken, ikincide anlatı dondurulur (*Mavi Melek*'te bacaklarını teşhir eden Marlene Dietrich'i, *Gilda*'da şarkı söyleyen Rita Hayworth'ı hatırlayın), öncesiz ve sonrasız, kendi içinde tam bir sahne sunulur.

Tehdit geleceğe yönelik bir eylem olduğu için,

Derin'e

miyeti kolladığını biliriz çünkü.

Yine de, köpekbaliğı tam da bu özelliklerinden dolayı hayranlık uyandırır bizde. "Korkunç güzel"liğinin yanısıra, iktidar duygusunun biçimsel görünüşleri adına ne varsa köpekbaliğı hepsine sahiptir : gücü, ataklığı, hızı ve suda hedefine doğru

ilerlerken harekete geçirdiği çağrışımlarıyla birlikte tam bir fallus'tur. Böylece ikinci kez, ama bu kez farklı bir eksenle köpekbalığının ikili doğasına geliyoruz : hem iğdiş edici, hem fetiş bir nesnedir; kimi sahnelerde

gövdesinin suyun dibinde salınmasını hayranlıkla izlerken, kimi sahnelerde, gerilimi yükselten müzik ya da çılgınlık eşliğinde işlediği cinayetlerin, müdahale imkanından yoksun, edilgen tanığı oluruz.

Bu noktada, kadının geleneksel sinemadaki yenidensunumu konusundaki tezlerle bazı ortaklıklar bulmaya başlıyoruz. Laura Mulvey, kadın görüntüsünün bir haz nesnesi olduğunu, ancak aynı zamanda, paradoksal bir biçimde, seyircide iğdişlik endişesini uyandırdığını savunur. Çok kaba bir anlatımla, çocuk annesinin bir penisi olmadığını gördüğünde, bunu basit bir anatomik farklılık olarak yorumlamak yerine, onun herhangi bir biçimde cezalandırıldığını ve sıranın bir gün kendisine de geleceğini ya da zaten ceza-

landırılmış olduğunu çıkarsar. Bu nedenle, anne ve dolayısıyla kadın, özne için erotik bir arzu nesnesi olmakla kalmaz, dolaylı bir iğdişlik tehditini de beraberinde getirir. Lacan, Freud'dan bir ölçüde ayrılarak, iğdişliği, her türlü "eksiklik" durumunun metamorfik anlatımı olarak görmeyi tercih etmiştir. Geleneksel sinema, iğdişlik endişesini er veya geç giderip, söz verdiği hazı garantilemek için iki yola

* Bilkent Üniversitesi

zamanın dışına çıkıldığında, iğdişlik ve dışlanmış olur. Kadın, anlatı dondurulduğunda (ki bu sahnelerde yalnızdır), seyirciyle başbaşa bırakılır ve bütünlük nitelikleriyle fallus'a, dolayısıyla fetiş bir nesneye dönüşür.

Bu bakımdan, geleneksel sinemada kadının ve köpekbalığının yenedensunumları arasında, bazı benzerlikler bulmak mümkün. Köpekbalığı da, kadın gibi nihai çözümde zararsız hale getirilir, ancak bu noktada pek fazla seçenek yoktur; genellikle filmin sonunda patlatılarak öldürülür ama yine de, bir sonraki filmin hatırı için, müziğin kullanım biçimi ve köpekbalığının bakış açısının imâ edildiği boş deniz çekimleriyle bir "intikam" sözü verilir. Yine kadının fetişleştirilmesine benzer biçimde, öykünün akışı zaman zaman kesintiye uğrar ve köpekbalığı tek başına yüzerken gösterilir. Bu sahnelerde, yukarıda açıklamaya çalıştığımız nedenlerden dolayı, bir iğdişlik tehdidi söz konusu değildir. İğdişlik tehdidi daha çok, balığı doğru dürüst göremediğimiz sahnelerde ortaya çıkar : sakın deniz görüntüleri, balığın bakış açısından yapılan öznel çekimler, bıçağı andıran yüzgeçlerin su üstünde belirdiği ve bir de özellikle çene ve ağzın vurgulandığı saldırı anları. Bu yenedensunumu, gerçekte, öncülüğünü Spielberg'ün yaptığı *Jaws* dizisine borçluyuz. Bu arada köpekbalığı olmamakla birlikte, onun işlevini gören başka deniz canavarları da var : Orca bir balina, Piranha'lar da küçüklüklerine karşın, örgütlü bir sürü. Belki de hepsinin sinematografik atası *Moby Dick*. Bu konuda sinemanın oturmuş bir gelenek kurduğu söylenebilir.

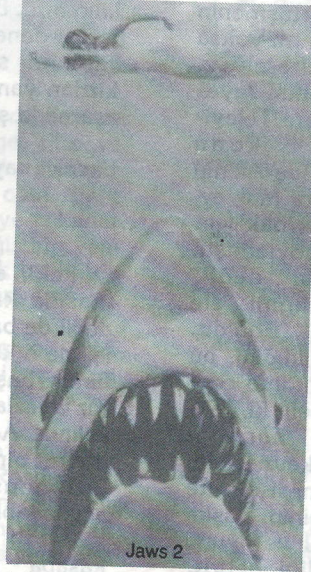
Adalı Kız, (Oksal Pekmezoğlu, 1976) köpekbalığını kullanım tarzıyla, kadının sinemada yenedensunumuna ilişkin teoriyi destekleyen bir söylem geliştiriyor. Ali (Murat Soydan), güneyde bir sahil kasabasında inzivaya çekilmiş, çevresindekilerin deyişiyle bir "yabani". Eda (Müjde Ar), şımarık şehirli kızı. Arkadaşlarıyla çıktığı bir deniz gezisinde kotraları bozulur, Ali tarafından kurtarılır ve bir süre kasabada konaklamak zorunda kalırlar. Ali, insanlardan uzaklığı ve gizemli yanıyla Eda'nın ilgisini çeker. Arkadaşlarıyla onu elde edeceği üzerine iddialaşır ve başarır. Bir süre sonra, artık çalışır durumdaki kotrada yapılan düzmece nişan töreninde Ali'yi denize atarlar ve İstanbul'a geri dönerler. Bir daha Ali'den ses seda çıkmaz. Eda, içten içe vicdan azabı çekmekte, Ali'yi merak etmektedir. Sonunda "yabani" Ali, köpekbalığı uzmanı Ali Yılmaz olarak İstanbul'da ortaya çıkar; ünlü ve zengin olmuştur. Köpekbalıkları üzerine konferanslar vermekte, televizyon konuşmaları yapmaktadır. Yakında bir kitabı yayımlanacaktır. Eda, Ali'nin bir konferansına gider ve yeniden buluşmaya başlarlar. Ali, pek yakında evleneceğini ilan eder ve Eda'yı umutlandırır, ancak onuruna verilen bir resepsiyonda, Eda ve arkadaşlarının önünde, başka bir kızı nişanlısı olarak basına tanıtır. Yıkılan Eda, ertesi sabah Ali'nin evine gider ve tartışma sırasında onun, nişan töreninde denize atıldıktan sonra bir köpekbalığı saldırısı sonucu bacağına kaybettiğini öğrenir. Ali kaybettiği bacak yerine protez kullanmaktadır. Nişanlısı, kendisini

köpekbalığından kurtaran basit bir balıkçı kızıdır (Adalı Kız). Ali, evlenmek üzere güneye geri döner, Eda da onu takip eder. Kasabada düğün alayı ile karşılaşır ve ümitsizliğe kapılarak kendini denize atar. Köpekbalığı yine saldırır ama Ali, Eda'yı kurtarır. Balıkçı Kız, aradan çekilip denize açılır ve Eda ile Ali yeniden birleşir.

Eda, birden fazla sahnede, kendisini Ali'ye bir arzu nesnesi olarak sunar ve ona iktidarını icra edebileceğini ima ettiği mizansenler hazırlar. Kasabadaki eğlente, arkadaşları Ali'nin eline bir asa verirler, başına bir taş yerleştirirler ve Eda, onun önünde oynar. Ali'ye bu uydurmaca monarşinin mutlak iktidar sahibi gibi davranırlar. Ali, bir an kendisini erotik düzene kaptırır ama diğerlerinin abartılı tavırları onu "uyandırır" ve kaçar. Başka bir sahnede, Ali, Eda'yı ona sözde tecavüz etmek isteyen serserilerden kurtarır. Saldırganlar, Ali'nin karşısında cayıp savuşmaya ve böylece Eda'ya, kendisinin düzenlediği bir gösteri için fırsat vermeye zaten hazırırlar. Kotradaki düzmece nişan törenine kadar herşey yolunda gider. Eda'yla birlikteliği sonucu Ali, daha önce, yozluklarından dolayı küçümsemeye ve hepsinden önemlisi, toplumsal bir kurum olarak evliliği benimsemektedir. Ali'ye, tekne-lerde yapılan törenlerin geleneği uyarınca denize atılması gerektiğini söylediklerinde uysallıkla boyun eğecektir. Yukarı çıkmaya kalkıştığında ise, yeniden aşağı itilir ve kotra hareket eder. Ona, bütün bunların bir şaka, bir oyun olduğunu bağırırlar. Tam o sırada köpekbalığı saldırır.

Ama biz bunu görmeyiz. Çok sonra İstanbul'da, Ali, Eda'ya takma bacağı gösterirken açıklayacaktır başına gelenleri. Seyirci öykü boyunca, Ali hakkında Eda'nın bildiğinden fazlasını bilemez. Bu bakımdan, çoğu yerde seyirci, duygudaşlık kipinde, Ali'nin yanında yer almakla birlikte, izlemeyi Eda'nın açısından sürdürür. Bilgi hiyerarşisinin yapılması, onu ve seyirciyi farklı noktalarda konumladığından, genelde özdeşleşme zorlaşır ve ancak Ali, iktidarını tescil eden açıklamalarıyla bilgi düzeylerini eşitlediğinde ya da Eda'nın oyunu herkese malum olduğunda mümkün olur.

Anlatısal bakımdan filmi ikiye ayırmak bazı kolaylıklar getirecektir : Eda'nın Ali'ye oyunu ve Ali'nin Eda'ya oyunu (bir de anlatıda doğrudan yer almayan ama her iki oyunu da kapsayan nihai bir oyun var : filmin seyirciye oyunu). Eda'nın oyunu gerçekte, anlatısal strateji açısından, Ali'nin kaybettiği bacağı, metaforik bir telafi yoluyla yeniden bularak iktidarını yeniden tescil ettiği ikinci yarı için zemin sağlar. Sahne değişir ve İstanbul'da, yaptıklarından pişman ve şimdiki hayatından hoşnutsuz Eda'ya döneriz. Kasaba yerlileriyle temas kurmuş, ancak Ali'ye ilişkin hiçbir haber alamamıştır. Fakat birden gazetelerde Ali'nin resimleri boygöstermeye başlar. Ali bir köpekbalığı uzmanı olmuştur; İstanbul'da konferanslar vermekte, kitaplar yazmakta ve hem para, hem de ün kazanmaktadır. Kasabadaki görünümü köklü bir değişime uğramıştır; bakımsız sakalları kesilmiş, kirli ve eski giysilerinin yerini yeni bir takım



elbise almıştır. Bir kasabalıdan bir kentliye dönüşmüştür.

Anlatı hızla, Ali'nin iğdişliğinden fallusuna yeniden kavuşmasına, Ali'nin oyununa doğru ilerler. Bu aynı zamanda Eda'nın "eksikliği"nin vurgulanması demektir. İktidar oyununda rollerin değişmesi, yalnızca, Ali'nin ün ve para sahibi olması düzeyinde ele alınmamalıdır; köpekbalığı uzmanlığı tek başına yeterlidir ve diğer iki üstünlüğe geçit veren de zaten budur. Bu noktada, filmin ve Ali'nin



söylemleri çakışmaya başlar ve daha da önemlisi, köpekbalığı ve kadın arasındaki geçişler iyice belirginleşir: kadın ve köpekbalığı söylemsel örtüşmenin alanı olur. Çoğu yerde Ali'nin bir kadından mı yoksa köpekbalığından mı sözettiğini kestiremeyiz. Doğrudan Eda hakkında konuştuğunda, "onun sayesinde köpekbalıklarını tanıdığını" vurgular. Televizyonda yapılan görüşmede, konu köpekbalıklarından kadınlara çevrilir, yine de Ali'nin söyleminde bir değişiklik gözlenmez. Laura Mulvey, erkeğin, kadının iğdişlik tehdidini savuşturmak için onu araştırdığını, gizemini çözdüğünü söylemişti. Adalı Kız'da gizemi çözülen Eda değil, köpekbalığıdır, ancak Ali, köpekbalığını ele geçirince, teslim olan köpekbalığı değil, Eda'dır. köpekbalıklarına ilişkin hemen herşeyi bildiğini, bu yüzden onun için tehlike oluşturmadıklarını ima eder Ali, "yalnız ... bir kez çok korkmuştur". Belli ki, tek neden atılmasının hemen ardından uğradığı saldırıdan söz etmektedir. Eda'nın onu terketmesiyle, köpekbalığının saldırmasının üstüste gelmesi elbette rastlantı değil; saldırı, terkedilmenin etkisinin, başka bir deyişle iğdişliğin metaforu. Eda'nın Ali'ye oyunu belli bir kayba işaret ettiği için iğdişliği getirir. Köpekbalığının saldırısı Eda'nın oyununun metaforik anlatımıdır; fallik bir uzuv olarak bacağın kaybedilmesi de bu saldırının iktidarla ilişkisini sergiler. Bu bağlamda, erkeklerin bacakları metinlerarası (intertextual) bir öge özelliği kazanıyor: Moby Dick'te Kaptan Ahab, bacağını alan dev balinanın peşindedir, Jaws'un avcıları birbirlerine yaralarını gösterirler ve bacaklarının şerefine ilerler. Köpekbalığı, iğdişlik, fallus, haz ve fetiş oyunlarıyla örgütlenen iktidar ilişkilerinin metaforik anlatımı için bir imkan olarak beliriyor:

Eda'nın Ali'yi terketmesi : : Köpekbalığının saldırısı

Ali'nin Eda'yı ele geçirmesi : : Köpekbalığının öldürülmesi

Ancak bu denklemin daha karmaşık bir biçimde yeniden ele alınmasını gerektiren bu ikinci kadın sahneye giriyor. Ali, kendisiyle yapılan görüşmelerde, yakında evlenmeyi tasarladığını açıklar. Evlenmeyi düşündüğü kızıdan söz ederken yaptığı tarif, Eda'ninkine tıpatıp uymaktadır. Ancak, Eda'nın da arkadaşlarıyla birlikte katıldığı resepsiyonda, Ali, davetlilere nişanlısı olarak bambaşka birini tanıtır. Eda'ya oldukça benzeyen ve Ali'yi

köpekbalığının saldırısından kurtarmış olan balıkçı kızdır bu. Düş kırıklığına uğrayan Eda salonu terkeder ve sahneyi balıkçı kıza bırakır. "öteki"nin ortaya çıkışı, Eda'yı geçici olarak uzaklaştırmıştır. Ali'yi ölümden balıkçı kız, anlatı içinde fazla önemli bir yer tutmaz; belli başlı iki yerde görünür: Ali için verilen davette ve filmin final sahnesinde. Fiziksel görünüşü Eda'ya benzemekle birlikte ikisinin farklılıkları (köy/kent, doğa/kültür, vb.) dikkatle ve

kalın çizgilerle vurgulanır. Ali, evleneceği kıza anlatırken, sadece Eda yanılmaz, seyirci de iki sevgilinin artık biraraya geleceğini umar, yine de, metinlerarası deneyimi, bir "sürpriz" beklentisini canlı tutar. Nitekim sonunda, Ali'nin Eda'dan değil balıkçı kızdan yani "Adalı Kız"dan sözettığı ortaya çıkar. Bu aşamada şöyle bir karşıtlık dizisi oluşturabiliriz:

bacak (kaybedilen)	X	protez (kazanılan)
iğdişlik	X	fallus
Eda	X	Adalı Kız

Peki, anlatı içinde bu kadar önemsiz yer tutmasına karşın, film adına neden Ali'den, Eda'dan değil de balıkçı kızdan almaktadır? Adalı Kız'ın kendi içinde o kadar önemli olmadığı gördük, ancak metin, filmin başlığında yapılan tercih bakımından "Adalı Kız"a fazladan bir ağırlık kazandırıyor. Bunun nedeni, aslında Adalı Kız'ın Eda'nın ta kendisi oluşu. Daha doğru bir deyişle, filmde iki Ali ve iki Eda var. Sözkonusu ikiliği de şöyle bir denklemlerle açıklayabiliyoruz:

kasaba	İstanbul
doğa (:deniz, köpekbalığı)	Kültür (:bilim, media)
Ali ("yabani")	Ali ("kentli")
iğdişlik	fallus
Eda	Eda
(-İstanbul, Adalı Kız)	(-kasaba, +Adalı Kız)

Filmde iki adalı kız var: biri Ali'nin projeksiyonu, diğeri ise iğdiş edici özelliği ile ortaya çıkan ama sonunda Ali uğruna intihar etmeye kalkışan Eda'nın geçirdiği dönüşüm sonucu olduğu kadın. Başlık, gerçekte, Eda'nın dönüşümünü, yitirdiği bacağının yerine kullandığı protez ise (anlatı boyunca mükemmel iş görmektedir) Ali'nin (dolayısıyla anlatının ve ataerkil rejimin) dönüşmekte ve dönüştürmekteki başarısını göstermektedir. Özetle yineleyecek olursak, köpekbalığı, yüzeydeki işlevinin yanı sıra, anlatısal kurgunun yönlendirmesiyle, daha derin bir düzlemde yeniden okunmayı gerektiriyor. Gerek Moby Dick, gerekse Jaws, "erkek" filmleridir; kadın yoktur ve erkek, köpekbalığıyla tekbaşına hesaplaşır. Adalı Kız ise köpekbalığını, kadına bitişik olarak konumlandırıyor ve ona, erkek ile kadın arasında gidip gelen, geleksel (dolayısıyla ataerkil) sinematik rejimin, iktidarın yeniden ele geçirilmesi ve böylelikle perçinlenmesini sergilemekte kullandığı metaforik karakterde bir anlatı ajanı rolünü veriyor. ■

NIGHT ON EARTH

Jim Jarmush



80'li yıllarda Hollywood film endüstrisi dışında ve karşı anlayışında tamamen kişisel bir imge, ritm ve ses yaratma kaygısıyla gerçekleştirdiği filmlerle dikkati çeken Jim Jarmush 1991 yapımı olan Night on Earth isimli çalışmasıyla şimdiye kadar oluşturduğu Jarmush üslubunu kısmen değiştirip yeni bir arayışa girdiği gözleniyor. İlk defa büyük bir bütçe ve kadroyla çektiği Night on Earth'de dünyanın bir yarım küresine göz atıyor.

5 ayrı episod, 5 ayrı mekanda geçiyor. Los Angeles, New York, Paris, Roma ve Helsinki ama tüm öykülerin yeraldığı platform aynı, Taksi, şoför ve müşteriler.

Filmin ilk öyküsü Los Angeles hava alanında başlar. Zengin ve çekici bir işkadını (Gene Rowlands), pis ve yağlı elbisesiyle bir berduşu andıran genç bir taksi şoförü kadına rastlar. Çok farklı dünyalara ait olan 2 kişinin yolculuğu villaya gelinmesiyle sona erer.

Night on Earth insanlara ve dünyaya çok hassas bir gözle tanıklık ederken ana malzeme olarak mizahı kullanıyor. Günlük yaşamın rastlantısal felsefik boyutunda aktüel olgulara, politik oluşumlara dokunup geçiyor.

2. öykü Almanya'nın birleşmesiyle belirsizlik ve çaresizlikler içinde kalan eski Doğu alman vatandaşlarının durumuna metaforik bir yaklaşım getiriyor. Yaşam biçimine ve diline son derece yabancı olduğu New York'ta taksi şoförlüğü yapmaya çalışan bir Doğu Alman'ın Manhattan'ın karmaşık trafiğinde gerçek bir hurda olan arabasına bir siyahın binmesiyle başlayan absürd ilişkiler sergileniyor.

Parist'te ise sabahın dördünde siyahi bir taksi şoförü, ilk önce ırkçı 2 müşterisiyle tatsız bir yolculuk yaptıktan sonra kör ama yolu kendisinden daha iyi bulabilen, bir kızla (Beatrice Dalle) karşılaşır.

Aynı anda Romada çılgın bir şoförün (Roberto Benigni) arabasına bir rahip biner. Bu öyküde İtalyan toplumunun 2 zıt karakteristik özelliği sex düşkünlüğü ve katolik ahlaki resmedilir.

Son öykü, sabaha karşı 5 sularında Helsinki'de bir taksi şoförü (Matti Pellanpää) müşterilerini acıklı bir öyküyle o denli etkilerki diğerleri bir gün önce ailesini, işini ve yepyeni arabasını kaybetmiş olan arkadaşlarının üzüntüsünü çok önemsiz bir şey olarak görürler.

■ Neden Night On Earth filminde, şimdiye kadar çevirdiğin filmlerindeki gibi uzun statik davranışlara yer vermedin, bunlar senin alamet-i farikalarından birisi olduğu halde?

J.J: Öykünün doğasından. Biz, kapalı oldukça dar bir mekanda buradaki olayın, ilişkilerin reaksiyonların doğru ritmini vererek figürler bulmak zorundaydık. Büyük çekimlere, alışılmışın dışında kesitler gereksinmem vardı. Uzun hareketlerle, öyküden istediğim şeyi elde edemezdim.

■ Bunların hepsi - değerinin kesinlikle düşük olduğunu kastetmiyorum - filmin formal olarak senin diğer çalışmalarından daha konvansiyonel olduğunu gösteriyor.

Ben de bazı finansörlerin ve kiralayıcıların da böyle düşünmelerini ummuştum. Yani onlar seni onaylamıyorlar. Benim için bu bir aksiyon filmidir. Bunda Mystery Train'de olduğundan en az iki kat fazla kesit var. Ama çoğu filme kıyasla Night on Earth, statik ve yavaş.

■ Bundan sonraki filminde uzun davranışlara dönecek misin?

Düşünüyorum. Bunu bana olay dikte ettirecek. Karakterlere dönük, beni ilgilendiren birşeyler yapacağım. Ve sonra bunu nasıl pratiğe dökeceğimi düşünürüm. Ben uzun hareketleri seviyorum gerçekten. Bunun oyuncu için, küçük parçalara bölünmüş olan her şeyden daha iyi olduğunu zannediyorum. Onlara zaman vermek istiyorum.

■ Çok sık taksi kullanır mısın?

Yaşadığım yer olan New York'ta daha çok yürürüm veya metroya binerim. Ama seyahat ettiğim zamanlarda taksiye binerim ve bu binişlerimde de bir sürü garip olay yaşadım.

■ Film böyle bir şeye mi dayanıyor?

O kadar da değil açıkçası. Filmden gerçekten olan tek olay, benim değil ama beni ziyarete gelen arkadaşımın başına geldi. Olay New York Story'de meydana geldi; taksi şoförü içinde çok yeni olduğu için, ne araç sürmesini ne de yollar taniyordu. Bu yüzden de arkadaşım kendisi direksiyona oturdu. Taksilerde benim ilgimi çeken şeyse çok daha başka: Daracık bir mekanın içinde bir başka kişiyle birliktessin ve sen ona karşı tamamen özgür ve bağımsızsın. Çünkü onun senden, senin ondan hoşlanman veya hoşlanmamanın hiç bir önemi yoktur, çünkü bir daha hiç görüşmeyeceksiniz.

■ Sanki bende, seni aynı anda çeşitli ortamlarda oluşan olayların büyülediği gibi bir his var. Çünkü senin bundan önceki filmin Mystery Train'de de bu vardı. Ancak ordaki, bir otelin çeşitli odalarında aynı anda olan olaylardı.

Olayların zamandaşlığı gene su yüzüne çıkıyor. Sanırım bu benim ilgimi çekiyor ama bu hesaplanmış bir şey değildi. Her iki filmin de hoş bir çekimi oldu gibi geliyor bana; ayrı ayrı olayları birleştirmek. Ama ben yalnız bir konusu olan filmleri yapmayı tercih ederim.

Çeviren: Celal KÖKSAL

VIDEO SANATI ÜZERİNE

Panayırdan Televizyona

Deniz Derman

20. yüzyılı simgeleyen en önemli araç televizyon ve 21. yüzyıla girmekte olduğumuz bu dönemde de televizyon araç olarak halen bu önemini koruyor. Televizyon, "bilgi, eğitim ve eğlence" tekeline sahipliğini, görsel ve işitsel olma özelliklerini birarada barındırması nedeniyle, diğer kitle iletişim araçlarına oranla daha etkin biçimde kullanır. Bu yönü, çok zaman geçmeden televizyonunun basını, radyoyu, sinemayı unutturacak egemenliğinin garantisi haline gelmiştir. Gerçi, her yeniliğin alışkanlığa dönüştüğü durumlarda olduğu gibi televizyon da izleme açısından belli bir doygunluğa ulaştıktan sonra gelişmiş ülkelerde geçici olmayan izleyicileri için durum aynen geçerli olmamaktadır.

Endüstri toplumu öncesinde varolmayış/eğlence saati ayrımı, endüstri ve endüstri-sonrası toplumlarda ortaya çıkıyor. Bu ayrım insan yaşamını "Şimdi çalış/ Şimdi dur/ Şimdi eğlen ki, yarın yine iyi çalış" söylemine uygun olarak düzenliyor. Bu sözler, endüstri öncesi toplumların çalışmadığı, ya da eğlenmeyi bilmedikleri anlamını taşıyor. Kuşkusuz, insan varoluşundan bu yana çalıştı, dinlendi, eğlendi. Ancak, bunların hepsi yaşantısında içselleşmişti ve onun doğal uzantılarıydı. Başakların sararması hasatın, üzümlerin olgunlaşması bağbozumunun habercileriydi. Ve insanla bu çalışmaların ardından panayırda, şenliklerde emeklerinin karşılığını almanın sevincini tadıyorlardı. Bu doğal yaşama biçimi makinaların ve makinaların sahipleri ve gide-rek bunları işleten programların yazarlarının ortaya çıkmasına kadar devam etti. Bu akıl almaz ve engellenemez değişimi Chaplin "Asri Zamanlar" filminde vurucu bir mizahla ortaya koydu.

Chaplin'in filminde belki de eksik olan bir "asri zaman eğlencesi", televizyonun varlığıydı. "Punch-card"la işe geldiğini belgeleyen insan, televizyonun düşmesine basarak eve geldiğini müjdeliyor. Televizyon patronun işte kurduğu egemenliğin eve uzanan elini simgeliyor. "Büyük ağabey" insana nasıl eğleneceğini anlatıyor, nereye kadar bilgileceğini öğretiyor ve neleri anlamamasını gerektiğini ima ediyor.

Televizyonu kötülemek, kıyasıya eleştirmek artık terk edilen bir davranış. Bunun bilincindeyiz, çünkü biz televizyonu ne kadar izleyeceğimizi bilen ve istediğimiz zaman onu kapatabilen, çocukların izleme saatlerini kısıtlayabilen, bilinçli bir televizyon izleyicisi nesliyiz. Şükretmeli ki, bizler televizyonu ortaokuldan itibaren siyah-beyaz da olsa izleme şansına sahiptik. Oysa bizden önceki neslin çoğunluğu, televizyonu "bayrakla açıyor", "televizyonunuzu kapatın" ibaresiyle izleme eylemine son veriyordu.

Televizyonun yaşama "büyük ağabey" olarak müdahalesi, gelişmiş toplumlarda daha yoğun ve güçlü, ancak izleyicilerin savunmalarının da görece olarak yeterli olduğunu belirtmiştik. Ancak bu aşamaya gelene dek, benzer görüngüler bu toplumlarda daha da ağır yaşandı. Bunun nedeni, iş ve eğlence saati ayrımının orada daha keskin çizgiler

taşmasıydı. İşte, bu aşamada Avrupa ve Amerika'da, ama öncelikle Almanya'da birtakım hareketler oldu. Birçok toplumsal değişiklikte olduğu gibi, televizyonun egemenliği konusunda da en köktenci ve duyarlı tepkiyi sanatçılar verdiler. Ama onların yolu, inkar etmek değil, "büyük ağabey" in silahlarını kendine karşı kullanmak şeklindeydi. Bu yaklaşım "Video Sanatı"nın doğmasını sonuçladı.

Televizyonun Gömülüştünden Yeni Görüntü Estetiğine

Televizyonun egemenliğine son verememenin acısı Avrupalı sanatçıların hareket noktaları oldu ve videoyu bu bağlamda daha çarpıcı eylemlerinin aracı haline getirdiler. Amerikalılar ise, teknoloji ve gelişmeye genel olarak iletişime karşı besledikleri olumlu tavrı, "Video Sanatı" örneklerinde de sürdürerek videonun estetik özelliklerini dil olarak kullandılar.

Televizyonla videonun burada kullanıldığı anlamı ve bağlamı vermekte kuşkusuz yarar var. "Televizyon"dan kastedilen evimize ulaşan ses ve görüntü sinyallerini dekode ederek ekranda görüntüler ve seslerle bize ulaşmasını sağlayan, bir anlamda kameranın işlevini tersinden yerine getiren monitördür. İşlev olarak ise, bir veya birden fazla kanalın yayını izlememizi sağlayan araçtır. "Video"yu ise, görüntülerin elektromanyetik kaydı sağlayan teknik bir işlem olarak tanımlayabiliriz. İşlevi ise, televizyonda yayınlanan bir programı sonradan izlemek amacıyla kaydetme, ancak "Video Sanatı" bağlamında daha da önemlisi, herkesin kendi yarattığı şeyi kaydetmesi olarak özetlenebilir.

O halde video, yayın kuruluşlarından bağımsız olarak birşeyler üretmek isteyen kuruluş ve insanların seçeneğidir. Berlin "Medienoperative" Video Festivali'nin bu yıl dağıtılan basın bülteninde üçüncü dünya ülkeleri için, filme oranla daha kolay ve ucuz üretim olanağı sağlaması açısından videonun yaygınlaştırılması ile ilgili açıklamalara yer verilerek, Latin Amerika'lı video sanatçılarındaki yaratma patlamasının nedeni buna bağlanıyor. Bu seçenek adı geçen ülkeler kadar, gelişmiş ülkelerde de sanatçı bağımsızlığı açısından önemli bir yaratma fırsatını oluşturuyor.

"Video Sanatı"nın ortaya çıkışı, sağladığı üretim bağımsızlığı kadar, bir dizi sanat akımı sürecinden ve karşı hareketten kaynaklanır. hemen her sanat dalında olduğu gibi, "Video Sanatı" özgül olarak sanat icra etme düşüncesinden kaynaklanmamıştır. Resmin, fotoğrafın sanat bağlamında değerlendirilmesine kadar geçirdiği aşamalarda olduğu gibi, "video" aracının kaydetme, yeniden üretme, çoğaltma gibi işlevleri, bilimin eğlence sektörünün ve diğer sanat dallarının amaçlarına hizmet edecek biçimde kullanılır. Video dilinin evrimi ise, kendinden önceki sinema ve televizyonun gelişiminden etkilenir, dolayısıyla filim dili ve televizyon geleneğinden yararlanır. Bunun dışında, sanatın yalnızca seçkinler için üretilmesine karşı olan ve herkesin sanat yapısına sahip olmasını veya sanatsal üretime dahil olmasını

güdüleyen hareketlerin de buna etkisi olmuştur.

50'li yılların sonu ve 60'lı yılların başında ortaya çıkan "Fluxus" ve "Happening" hareketleri içinde yer alan Nam June Paik, Wolf Vostell sonraları Beuys gibi sanatçılar "Neo-Dada"lar adıyla konserler, aksiyonlar sergiler gerçekleştirdiler. "Fluxus" nesnelerinin, değer yargılarının, geleneklerin yabancılaştırılması, tahrib edici, alayıcı ve oyunsu bir yaklaşımda ele alan bir hareketti. "Video Sanatı"nın ortaya çıkışı, "televizyon sandığı"nın etkilerini reddetme ile başladı. Televizyonun kentsoylular için kültür taşıyıcısı olmasından daha çok, bu "sandığın" araç olarak hükmetmesi sanatçılar için daha rahatsız ediciydi. Emir yağdıran, bireylerin - Orwell'in "Gözetleme sistemi" anlamında - izleme altında tutuldukları gönderen ve kaydeden ve son istasyon olan "televizyon sandığı", Almanya'daki sanatçıların çalışmalarında politik çıkış noktasını oluşturuyordu.

Televizyonun kültür taşıyıcısı ve nesne olarak sanatçılarda yarattığı rahatsızlık, bazı aydın çevrelerinde tümüyle reddedilmesine yolaçarken, bir kısmında da aracın kendisini araca karşı kullanma gibi ince bir düşünceyi sonuçladı. Hareketin öncüsü olan Koreli Nam June Paik, Mart 1963'te Almanya'da Wuppertal Parnass Galerisinde "Exposition of Music-Electronic Television"la televizyona karşı hareketi aracın kendisini kullanarak başlatır. Bir miknatıs yardımıyla görüntüye müdahale ederek ekranı "elektronik" olarak boyar. (Paik çalışmalarını "Video Sanatı" yerine "electronic television" olarak nitelendirmeyi yeğler.) Vostell ise, 1963 Mayıs'ında New York Smolin Galerisi'nde "De-Collage" adlı çalışması ile Paik'i izler. Aynı yıl Vostell, New Brunswick'te dikenli telle çevrilmiş bir televizyonu yere gömer. Gömülme anında ekranda yayın halen sürmekteydi. Vostell araca karşı oluşu kadar, izleme biçimlerine de isyan eder. Ekrana kremalı pastalar attıktan sonra "haberler"i izlemek bu tepkilerden yalnızca biridir. Paik'in program seçeneklerini Bir "zen çizgisi"nde düzenlemesi, ekranı akvaryumla değiştirmesi, Vostell'in aracı gömmesi, telle hapsedmesi veya ateş etmesine benzer bir yaklaşımla, Beuys ekranın mat camı yerine keçeyi koyarak "Filz-TV"sini (Keçe Televizyonu) gerçekleştirir. Sanatçıların aracı kendine yabancılaştıran, araştıran bu yaklaşımı estetik yönden alışılmışın dışındadır ve ekonomik açıdan da değerlendirilebilir olmaktan uzaktır.

"Video Sanatı"nın ilkeleri, müzik, heykel, edebiyat gibi farklı sanat dallarından gelmekteydiler. Bu sanatçıların döneminde "Video Sanatı"nın araca karşı hareketleri zaman içinde belli bir doygunluğa ulaştıktan sonra, aracın estetik yanını vurgular çalışmalar ağırılık kazanır.

Wulf Herzogenrath, "Alman Video Sanatı"nda belirli dönemlere işaret ederek, farklı yaklaşımlara sahip üç video neslinden bahseder. Birinci nesil, yukarıda değinilen 60'lı yıllarda karşı hareketi gerçekleştiren ve televizyonu sanat nesnesi olarak kullananlar (Paik, Vostell, Beuys); ikinci nesil 70'li yıllarda performansdan gelen sanatçılar (Ulrike Rosenbach, Wolf Kahlen, Rebecca Horn), 1977'den sonra ortaya çıkan üçüncü nesil ise, Bill Viola'nın "I'm a seven channel child" ("Yedi kanal çocuğuyum") sözüne uygun olarak televizyonla büyüyen grubu oluşturan ve baştan itibaren video ile uğraşan Marcel Odenbach, Klaus vom Bruch, Herbert Wentscher gibi sanatçılardır. Diğer ülkelerde de bu tür dönemler ve farklı akımlardan

bahsedilebilir. Genel olarak bakıldığında kısa bir dönem varlık gösteren konulu videolar, günümüzde ise, deneysel belgesel, politik, ritmik görüntü ve ses sekansı videoları gibi farklı eğilimler göze çarpmaktadır. "Video Sanatı" ülkeler açısından da farklılıklar taşımaktadır.

Gelişmeler ışığında bugünkü anlamında "Video Sanatı"nın ne olduğunun kesin olarak tanımlanması aracın yaygın kullanım alanları nedeniyle güçleşiyor. Ancak, "Video Sanatı" denildiğinde, videonun bütünleştiği diğer sanat dallarından - heykel, ses enstalasyonları veya performans - ayrı olarak dizinsel biçimde süren ve öyle anlaşılması gereken görüntüyü, kısacası video bandının kendisini anlamak gerekir. Videonun bu özelliği, filmden farklı değildir, aralarındaki fark birinde 625 satır, diğerinde ise bir projeksiyonun sözkonusu olmasıdır. Bilgisayar grafiği de işleniş ve sunuş açısından benzerlik taşır. Bu benzerliklere karşın, video aracının kullanılması, öncelikle sanatçının seçimi ve ayrıca videonun kendine has özelliklerine bağlanabilir : Televizyon ve video, filmdeki projeksiyon zorunluluğunu ortadan kaldırır. Araçlar her yerde ve her zaman kullanılır hale gelmiş, görüntü taşınabilir kılınmıştır. Ekran her yerdedir, televizyondan bağımsızlaşmıştır. Diğer bir özelliği ise, videonun elektronik olmasıdır. Video görüntüsü her türlü müdahale olanaklarını da beraberinde getirir, "Video Sanatı" ile uğraşan sanatçı için aracın diğer bir ayrıcalığı "anındalığı"dır. Filmin banyoya ihtiyaç duymasına karşın, "video"nun çekimi, kaydı ve izlemesi eşzamanlıdır. Bu, diğerlerine oranla, videoya özgü olan, onu yeni ve farklı kılan olgudur. Video'nun bu özelliği, "kapalı devre enstalasyonları"nda (close-circuit installations) kullanılmıştır. "Video Sanatı" bağlamına en fazla temsil etme yeteneğine sahip uygulamaları bu sistemler oluşturmaktadır. Paik'in "Videobuddha"sında enstalasyonun bir bölümü ekranda görünür, ya da izleyici enstalasyonun nesnesi haline gelir. Doğal olarak, videonun belirleyici özelliği görsel ve işitsel olmasıdır. Video, filme oranla baştan itibaren ses ve görüntüyü birlikte taşıyan tek araçtır. "Video" görüyorum anlamına gelir, oysa bu birliktelik düşünüldüğünde aracı : "Gördüğümü duyuyorum, duyduğumu görüyorum" şeklinde genişletmek gerekir.

Bu açıdan, video için, görüntü kadar sesin de etkisi büyüktür, Jean-François Guiton "Bir silah ile hoparlörden çıkan patlama arasında fark yoktur. Ancak, silahtan çıkan kurşun bize isabet ederse, böyle bir farktan söz edebiliriz. Silah bir görüntü ise, kurşun projekte edilmiş dünyada kalır." sözüyle bu önemi vurgular.

Guiton'un sözleri, sesin öneminin yanısıra, bir başka olguya daha işaret eder : Elektronik araç gerçeklik yerine, kurmaca, görüntüler ve sesler dünyasını sunar hale gelir. Ekranın noktacıklardan oluşan, çevremizi ve bilincimizi de noktasal öğelere dönüştürerek bunların sayılması ve hesaplanması sürecine koşut görüntüler üreten dokusu; bedensel anlamda hareketin durduğu, ama "hareket olmayan" anlamına gelmediği, sonsuza dek süren satır tarama eyleminin tek gerçek video görüntüsü, belki de Paik'in dediği gibi "ekrandaki karlanma"dır.

"Video Sanatı" gerçeğinde ise, Vostell'in sözüyle "Geleceğini, yalnızca yeni bir gerçeklik yaratan gerçeğe yabancı karışımında" bulacak bir yaklaşım yatmaktadır. ■

GERÇEKTEN MUZIR BİRŞEY YOK BU FİLMDE

Todd Haynes

Todd Haynes, Hal Hartley, Jennifer Livingston, Richard Linklater gibi son 3 yılda yıldızı parlayan bağımsız Amerikan sinemasının yapımcı yönetmenlerinden kuşkusuz en başarılı ve avangard olanı.

Poison filmini seyrettikten sonra bir an için Todd Haynes'in bu filmi Peter Wollen'in sinemanın 7 temel erdemi olarak kabul ettiği (Geçişsiz Anlatı, Yabancılaşma, Öne çıkma, Çok anlatım, Açık uç, Rahatsız olma, Gerçek) öğeleri A da Z ye tek tek göstermek için yaptığı bir ısmarlama film olduğunu düşündüm. Poison gerek stil, (anlatım tekniği ve biçimi) gerekse ana olay örgüsü olarak birbirine hiç benzemeyen 3 hikayenin aynı potada eritilmesinden meydana gelen gerçek bir cult filmi. 3 ayrı hikayenin ortak paydası ise filmin ana karakterlerinin değişik konumlarda toplumun karşısında (dışında) olmaları. Filmin ana yörüngesi ise toplumun normallik, sapma, kültürel şartlanmaya dair kodları, söylemleri sorgulaması.

Haynes 3 hikayeyi de aynı anda, birbirinin içinde bütünün birliğini bozarak (geçişsiz anlatı) gerçekleştirmiş. Bir film kolaj çalışması gibi ama deneysel sinema değil.

Birinci hikaye olan Hero, sahte dökümanter-tabloid-televizyon tekniğiyle çekilen, babasını öldürüp pencereden kaçan ve bir daha geri dönmeyen 7 yaşındaki bir çocuğun öyküsü. Hero'nun evden kaçmasının gerçek nedeni herkese göre farklı bir temele dayanmaktadır. Yaşlı çift, bakkal, genç çift, mahalle arkadaşları, annesi değişik hikayeler-gerçekler-anlatırlar.

Haynes, AIDS hakkında bir metafor olan ikinci hikayesini 60'lı yılların klasik siyah-beyaz korku filmi türünde çekmiş. Horror, seks dürtülerine neden olan hormonları keşfeden ve daha sonra laboratuvarında yaptığı yanlış deneyler sonunda kendisine virüsü bulaştıran ve yavaş yavaş çürüyen bir bilim adamının öyküsü.

3. hikaye ise Jean Genet'in -Gülün Mucizesi - isimli eserinin bir yorumu. Haynes bilinçli bir şekilde yarattığı kurmaca olduğu herhalinden belli olan 40'ların islahevi dekorunda, yetişkinlerin son derece merhametsiz ve zorbalık dolu cinsel davranışlarını anlatır. Homo, tipik bir Genet kahramanıdır. O, iyiler dünyasının bir kurbanıdır. Koşullar veya bazı bilinmeyen nedenler onu hırsız yapmıştır. Toplum onu islah evine gönderir. Homo ve diğerleri değiştiremedikleri bu dünyada sürgünlüklerini islahevinde erotik rüyalar ve şiddetle tamamlarlar. Haynes filmin gösteriminden sonra yapılan söyleşiye ABD burslarını biraraya toplayarak (25.000 dolar) filmin yapımını üstlenen Vachon ile beraber katıldı.

Haynes, konuşması sırasında bilgisiyle salondaki Alman ve diğer izleyicileri şaşırttı. (Avrupalılar, nede olsa Amerikadan entel yönetmen çıkmaz önyargısına sahiptirler)

Söyleyişide Haynes Newyork'ta yenilikçi, girişimci yapımcıların finans desteğine ihtiyacı olan ve keşfedilmeyi bekleyen birçok kabiliyetli genç yönetmen olduğunu belirtirken bu yönetmenlerin para sorunları yüzünden daha sonra reklam sektöründe yok olduklarını ya da sinemayı bıraktıklarını söyledi.

Poison hakkında söylenebilecek son söz ise bu filmin sinema eğitimi yapan Üniversitelerde cesur bölüm başkanları tarafından getirtilip temel bir yapıt olarak gösterilmesini dilemek, (böylece bir taşla 10 kuş vurulmuş olur), diğer yandan da bu filmin sinema severlerin görebileceği tek olanak olan İstanbul ve Ankara festivalleri programına alınmasını düşlemek.

Ali K. KARADENİZ

POISON



■ Nüçin bir film içinde üç film yaptınız?

T: Çeşitli üslupları karıştırmak hoşuma gidiyor. Seyirciyi bir üsluptan diğerine sürüklemeyi seviyorum. Birbirinden çok farklı üsluplar bu üç hikayenin biçimsel farkını daha da vurgulamak için kullanılıyor. Ve seyirciyi filmi inceleyen faal bir yorumcu kılmak için.

Tabii, bazı insanlar sinemaya gittiklerinde böyle birşey yapmaktan kaçınıyorlar. Ama bu üç hikayenin birbirini etkilemesiyle bir heyecan boyutu yaratıldığını umuyorum. Her hikaye başlı başına bir film olma niteliği taşııyordu. Ancak ben de bunu hiçbir zaman amaçlamadım zaten.

■ İnsanları, içerikler arasındaki bağlantılar üzerine daha çok kafa yormaları için mi şaşırtmak istiyorsunuz?

H: Bu doğru, ancak aflagamış ve aradığını bulamamış bir halde sinemayı terketsinler diye değil. Doğrudur, filmin sonunda bazı şeyler cevapsız bırakılıyor; bu üç hikaye arasında olması gerektiği gibi bir bağlantı kurulmuyor. Ama, benim anlayışına ters düşen de buydu zaten: çevremizde olup bitenlerin basit, yalın kat yanıtları yar mı kil Her toplumun, temelinde yatan düzene ilişkin prensipleri tehlikeye sokan kişilere gösterdiği tepki farklı, bu böyle.

■ Bu düzeni tehdit eden şey sizce nedir?

H: Bu konuda sapma (deviance) ve sınırı ihlal etme (transgression) kavramlarını Jean Genet'den aldım. Toplum, sapma kavramını bireylerin düzeni tehdit etmeleri veya tehlikeye düşürmeleri durumunda kullanıyor. Sınırı aşma, bu bireyler için bizzat isyan hareketini tanımlayan bir ifadedir; Genet bu ifadeyi olumlu bir anlamda kullanıyordu, sınırı aşmayı çok önemli bir olgu olarak ele alıyordu. Özellikle de seksüel alanda bir ihlal, yani homoseksüellik söz

N ZEHİR W ZEHIR



Fassbinder hep, olayların yapma olduğunu, gözboyama ve yalan dolanın iş başında olduğunu göstermeye önem vermiştir. Ama duyguları devre dışı bırakıp düşünmeye yöneltmek isteyen Brecht gibi değil.

konusu olduğunda. Çünkü, onun için önemli olan homoseksüelliğin işte bu rahatsız bu allak bullak edici yanıydı. Bu, insan normları hakkında yeni baştan eni konu düşünmeyi yöneltiyor. Filmde de "poison" sözcüğü bu anlamda kullanılmıştır, hem dıştan hem de içten etkileyen birşey olarak.

■ Seyircinin filmi izlerken film yapma süreci hakkında birşeyler öğrenmesi sizin için çok mu önemli?

H: Çok. Filmlerin yapma ürünler olduğunu hepimiz biliyoruz, gerçek değiller, ama orada sinemada oturduğumuz sürece içinde yaşadığımız, nefes aldığımız, kendi içinde bir bütünlüğü olan hayali bir dünya yaratabilmek için ellerinden geleni yapıyorlar.

Bu ayrıca seyircinin beyaz perdedeki figürlerle özdeşleşmesine yardımcı oluyor. Fassbinder hep, olayların yapma olduğunu, gözboyama ve yalan dolanın iş başında olduğunu göstermeye önem vermiştir. Ama duyguları devre dışı bırakıp düşünmeye yöneltmek isteyen Brecht gibi değil. Poison, herbiri kısmen 'gerçek' olan üç hikayeden oluşuyor, ama her köşebaşında yeni, yine doğru olabilecek bir başka hikaye çıkıyor karşımıza. Başlangıçta filmin nasıl yapıldığı, nasıl kurulduğu görülüyor, sonunda da kişi elinde olmadan duygusal olarak etkileniyor, duygular adeta gizliden gizliye devreye giriyor.

■ ABD'de Poison için parasal destek gördüğünüzden dolayı başınız derde girdi.

H: Bu, Robert Mapplethorpe hikayesine benzedi. Burada, bu Avrupalılara tuhaf geliyor olmalı, çünkü burada sanat devlet tarafından fazlasıyla destek görüyor. Buna karşın ABD'de bandoya tüm sanat dallarına ayrılanlardan daha fazla ödenek ayrılıyor. Poison'a gelince; bu film devlet vakfı ödeneklerinden 25.000 \$ dolar yardım görmüştür, sonra Sundance

festivalinde ödül almış ve Variety'de yazan, Amerikan Aile Birliğinde faaliyet gösteren Donald Wilman adlı bir din adamı tarafından eleştiriye maruz kalmıştır. Adam bu filmi hiç görmemiş ve dediğine bakılırsa hiçbir zaman da görmeyecektmiş. Filmin adının 'Homo' olduğunu ve sadece tutukevinde bulunan erkekler arasındaki sapık cinsel ilişkileri konu aldığını savunuyor. Bay Wildman tüm Amerikan kongre üyelerine birer mektup göndererek şöyle yazıyor: Bakın işte Amerika'da toplanan vergiler nerelere harcanıyor. İşin olumlu yanı ise, bu tepki pek çok kişiyi meraklandırıp filmi görmeye yöneltti. Ve böylece pornografinin söz konusu olmadığı ortaya çıktı. Film beğenmeyen eleştirmenler bile onun mali destek görmeye değer bir film olduğunu ve içinde gerçekten muzır sayılacak hiçbir şey olmadığını söylediler.

■ Film Amerika'da beğenildi mi?

H: Böylesine alışılmamış ve kalıplara sığınmayan bir film için şaşırtıcı derecede ilgi gördü. Allaha tan Amerikalılar, Bush yönetiminin her zaman tanımladığı gibi öyle fazla tepki gösteren bir toplum değil. Amerika'da yer yer, her küçük şehirde böyle filmleri oynatan ve seyirci bulan özel veya üniversite sinemaları var. Bu alanda genelde dışarıda duyulandan çok daha fazla şeyler oluyor.

■ Bundan sonraki filmimizin projesi nasıl?

H: "Poison"dan çok farklı, yapısal olarak çok basit tutulacak, hayran olduğum Chantal Akerman'ın filmlerinin tarzına benzeyecek. Çevreden kaynaklanan hastalıkları konu alacak, çevrenin kimyasal etkilerinin tüm yaşamlarını, yani vücutlarının doğal bağıklık devre dışı bıraktığını idda eden şu acayip insan tiplerini işleyecek. Tüm tıp dünyasını alt üst eden, yeni hastalık tipleri doğuyor, AIDS bu pek çok fenomenden yalnızca biri.■

Çev. Rezan ALGÜN

GÖRSEL HAZ VE ANLATI SİNEMASI

Laura MULVEY*

Çev: Nilgün ABİSEL**

I.GİRİŞ

A. Psikanalizin Politik Kullanımı:

Bu yazı, tekil öznde ve onu yoğuran toplumsal formasyonlarda zeten işlerlikte olan verili büyüleme kalıplarının, filmin sihrini nerede ve nasıl güçlendirdiğini keşfetmek için psikanalizi kullanmayı amaçlıyor. İmgeleri, bakışın erotik tarzlarını ve temaşayı denetleyen cinsel farklılığın, yerleşik toplumsal açıklamasının film tarafından düpedüz yansıtılışı, açığa çıkarılışı ve hatta istismar edilmişinin biçimlerini çıkış noktası yapıyor. Geçmişin sinemasına meydan okuyacak bir kuram ve pratik çalışması sırasında, sinemanın ne olduğunu, cazibesinin geçmişte nasıl işlediğini anlamak yararlıdır. Dolayısıyla, burada psikanalitik kuram, patriarkal toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak benimsendi.

Fallosantrizmin her türden ortaya çıkışında var olan paradoks, kendi dünyasına anlam ve düzen verirken hadım edilmiş kadın imajına dayanıyor olmasıdır. Bir kadın ideası, sistemin can alıcı noktasında yer alır: fallusu sembolik bir varlık olarak üreten, kadının yoksunluğu; fallusun işaret ettiği yoksunluğun giderilmesi, kadının arzudur. Screen'de psikanaliz ve sinemaya ilişkin yakın tarihli yazılar, son tahlilde yalnızca hadımlaştırmadan söz eden sembolik bir sistemdeki dişilik biçiminin temsil edilmesinin önemini yeterince dile getirememiştir. Kısaca özetlemek gerekirse, patriarkal bilinçdışının biçimlenmesinde kadının çifte işlevi vardır: önce penisinin gerçekten olmayışıyla hadım edilme tehdidini simgeler ve bu nedenle de ikinci olarak çocuğunu simgesel için büyütür. Bir kez bu başarılmıca, kadının süreç içindeki anlamı son bulur, bu anlam, anneliğin doğurganlığıyla, yoksunluk arasında gidip gelen bir anı olmak dışında yasanın ve dilin dünyasına uzanmaz. Bunların her ikisi de doğaya (ya da Freud'un ünlü deyişiyle anatomiye) dayandırılır. Kadının arzusu, onun, kanyan yaranın taşıyıcısı olma imgesine bağımlıdır, kadın yalnızca hadımlıkla ilişkili olarak var olabilir ve bunun ötesine geçemez. Çocuğunu, kendinin bir penise sahip olma (simgesele giriş koşulu olarak düşündüğü) arzusunun gösterenine dönüştürür. Ya babanın ve yasanın adıyla söze kibarca teslim olmalı ya da çocuğunu, başkaldırmasına izin



Elizabeth Taylor



Robert MITCHUM TAMES Marilyn MONROE
in 20th CENTURY-FOCUS
RIVER OF NO RETURN

vermeden, imgelemesel olanın yarı aydınlığında kendiyile boynu eğik tutmaya çabalamalıdır. Böylece patriarkal kültürde kadın, hala anlam yapıcı değil anlam taşıyıcısı konumuna bağımlı olan sessiz imgesi üzerine erkeğin, dilsel komuta aracılığıyla zorla yüklediği fantazi ve takıntıların sonuna kadar yaşayabileceği bir düzenle kuşatılmış olarak erkek öteki için bir gösteren yerine geçer.

Bu çözümlemede, feministler için aşikar bir yarar, fallosantrik düzende deneyimlenen engellenmişliğin tam karşılığını verişinde bir güzellik var. Bu çözümleme, bizi ezilmişliğimizin köklerine yaklaştırır, problemin eklemeliğini yakınıma getirir, bizi sonuçtaki meydan okuyuşla yüzleştirir: halen patriarkinin dili içinde sıkışıp kalmışken, bir dil gibi yapılmış (dilini ortaya çıkarttığı hayati anda biçimlenen) bilinçdışıyla nasıl mücadele edeceğiz. Sıfırdan bir alternatif üretmemizin yolu yok, ama, onun bize sağladığı araçlarla patriarkiyi inceleyerek buna fırsat yaratmaya başlayabiliriz. Psikanaliz, tek olmamakla birlikte, bu araçların önemli bir tanesidir. Fallosantrik kuramın çok az ilgilendiği, dişi bilinçdışına dair önemli konulardan hala, büyük bir boşlukla kopartılmış bulunuyoruz: dişi çocuğun cinselliğini kazanması ve simgeselle ilişkisi, cinsel olgunluğa erişmiş anne olmayan kadın, fallusun anlamlandırıldığının dışında annelik, vajina. Ancak, bu noktada, psikanalitik kuram şimdiki haliyle en azından status quo'yu, içine kapatıldığımız patriarkal düzeni daha fazla anlamamızı sağlar.

B. Radikal Bir Silah Olarak Hazzın Yıkılması: Gelişkin bir temsiliyet sistemi olarak sinema, egemen düzence biçimlenmiş olan bilinçdışının, görme biçimlerini ve bakmadaki hazzı inşa ediş yollarına ilişkin soruları ortaya koyar. Son onyıllarda sinema değişti; artık, 1930,40 ve 50'lerdeki Hollywood tarafından en iyi biçimde örneklenen büyük sermaye yatırıma dayalı

* Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods II*. University of California Press, 1985, s.305-315. Bu makale 1973'de yazılmış ve ilk kez 1975'de Screen'de yayınlanmıştır. Metinde karşılaşılabilecek olan psikanalitik kavram ve açıklamaların sorun yaratması halinde Saffet Murat Tura, Freud'dan Lacan'a Psikanaliz. Ayrıntı Yay., İstanbul, 1989'a ve Terry Eagleton, Edebiyat Kuramı, (çev. Esen Tarım), Ayrıntı Yay., İstanbul, 1990, s. 173-214'e bakılabilir.

** Nilgün ABİSEL-Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

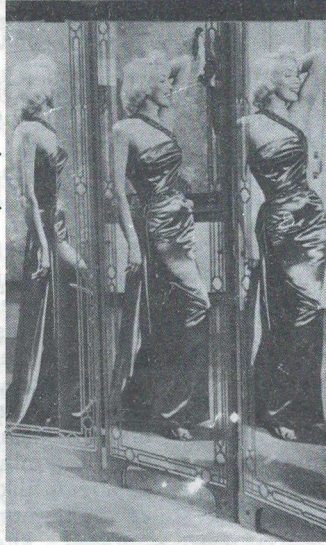
bütüncül bir sistem değil. Teknolojik gelişmeler (l6mm.vb.), şimdilerde kapitalist olduğu kadar zanaatkarane de olan sinemasal üretimin ekonomik koşullarını değiştirmiştir. Böylece, alternatif bir sinemanın gelişme olanağı ortaya çıkmıştır. Hollywood, her ne kadar özbilimli ve ironik olmayı başardıysa da, her zaman kendini egemen ideolojik sinema kavramını yansıtan resmi bir mizansenin içine hapsetti. Alternatif sinema, hem politik hem de estetik anlamda radikal bir sinemanın doğabileceği ortamı sağlar ve genelgeçer filmlerin temel varsayımlarına meydan okur. Bu, genel geçer filmleri ahlaki açıdan reddetmek değil ama, onların biçimsel kaygılarının, onları üreten toplumun psikişik takıntılarını yansıtış yollarını aydınlatmak ve daha ötesi, alternatif sinemanın özellikle bu takıntı ve varsayımlara karşı harekete geçmek zorunda olduğunu vurgulamaktır. Politik ve estetik bir avant-garde sinema şimdi olasıdır ama henüz yalnızca bir karşı durma olarak varolabilir.

En iyi olduğu zamanda Hollywood stili- nin (ve onun etki alanına giren tüm sinemanın) büyüü, tümüyle olmasa da önemli bir kısmıyla, görsel hazın usta- ca ve tatmin edici bir biçimde yönlendirilmesinden kaynaklandı. Rakipsiz olduklarından genelgeçer filmler, erotik olanı, egemen patriarkal düzenin diline kodladılar. Üst düzeyde gelişmiş Hollywood sinemasında, bir yitirme duygusuyla ve fantazide bir potansiyel yoksunluğun dehşetiyle yabancılaşmış, imgelemsel belleği parçalanmış özne, yalnızca bu kodlarla bir tatmin kırıntısı buldu: bu, sinemanın, biçimsel güzelliği ve öznenin gelişme eğilimi olan takıntılarını sömürüşü aracılığıyla gerçekleşti. Bu makale, filmlerdeki bu erotik hazın örölüşünü, anlamını ve özellikle de kadın imgesinin merkezdeki yerini tartışacak. Güzeli ya da hazı çözümlemenin onu yokettiği söylenir. Bu makalenin niyeti de bu. Film tarihinde şimdiye dek en yüksek noktayı temsil eden egonun tatmini ve güçlendirilmesi olgusuna saldırmak gerekir. Kuramsal açıdan var olmayan yeni bir zevk ya da entellektüelleştirilmiş hoşnutsuzluk yaratmak amacıyla değil de, kurmaca anlatı filmlerinin rahatlık ve bolluğunun toptan yadsınmasına yol açmak için. Alternatif, geçmiş red- detmeden arkada bırakmaktan, yıpranmış ya da ezici biçimlerin aşılmasından ya da yeni bir arzu dili- ne vucut vermek amacıyla normal zevk verici bek- lentilerden kopma cüretinden kaynaklanan heyecandır.

II. BAKMADAKİ HAZ / İNSAN BEDENİYLE BÜYÜLENME

A. Sinema bir takım olası hazlar sunar. Biri skopofili- dir*. Bakmanın kendinin bir zevk kaynağı olduğu durumlar vardır, aynen bakılmada da zevk olduğu gibi. Aslında, Cinsiyet Üzerine Üç Deneme'sinde Freud, skopofiliyi, erojen bölgelerden oldukça bağımsız dürtüler gibi var olan, cinselliği oluşturan güdülerden biri olarak belirlemiştir. Bu noktada, skopofiliyi, öteki insanları nesneler gibi ele almayla

onları denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi kılmayla ilintilendirir. Verdiği örnekler, çocukların voyoristik** eylemlerinin, özel ve yasak olanı görmek ve emin olmak arzularının (öteki insanların cinsel organ ve bedensel işlevlerine, penisin olup olmamasına ve geçmişe dönük olarak oluşum anına ilişkin) etrafında yer alır. Bu çözümlemede skopofili kaçınılmaz olarak aktiftir. (Daha sonra, 'Güdüler ve Değişimleri'nde Freud, skopofili kuramını öncelikle, ileride bakma hazının analogiyle 'öteki'lere aktarılmasına imkan veren, cinsel organ öncesi otoerotizmle birleştirerek daha da geliştirdi. Burada, aktif güdüyle, onun narsisistik bir biçimine dönüşen daha gelişmiş hali arasındaki ilişkinin gizli bir işleyişi vardır.) Aktif güdü, öteki etkelemlerle, özellikle egonun oluşumuyla dönüşüme uğramakla birlikte, öteki kişilere obje gibi bakmaktaki haz için erotik bir temel olarak varlığını sürdürür. En uç noktada bu, bir sapkınlık halinde sabitleşebilir; tek cinsel tatminini, nesneleşmiş ötekini, aktif denetleme anlamında seyrederek sağlayabilen takıntılı voyorleri ve röntgencileri üretir.



Marilyn Monroe: How to Succeed in Business Without Really Trying

İlk bakışta sinema, habersiz ve isteksiz bir kurbanın gizlice gözlenmesinin örtük dünyasından uzak görülebilir. Perdede görülen çok açıkça gösterilir. Ama genelgeçer filmler yığını ve içinde bilinçle evrilmiş olduğu uzlaşımlar, izleyicinin varlığına ilgisiz, onlar için başkalarından ayrılmışlık duygusu üreten ve onların voyoristik fantazisinden yararlanan, sihirli biçimde kendini ele veren, sıkı sıkıya mühürlenmiş bir dünyayı betimler. Daha ötesi, izleyicileri bir diğerinden yalıtın salonun karanlığıyla perdedeki değişen ışık ve gölge kalıplarının parlaklığı arasındaki keskin zıtlık, voyoristik ayrılmışlık yanılsamasının derecesini yükseltir. Her ne kadar film gerçekten gösterilmekte, görülmek üzere orada bulunmaktaysa

da, projeksiyonun koşulları ve anlatsal uzlaşımlar izleyiciye özel bir dünyaya bakıyor olma yanılsamasını verir. İzleyicilerin sinemadaki konumu, başka şeyler arasında en açık biçimde, onların teşhirciliklerinin bastırılışı ve bastırılmış arzusunun oyuncuya yansıtılması halidir.

B. Sinema, esasen var olan haz verici bakma arzusu- nu tatmin eder ama daha da öteye giderek skopofiliyi, kendi narsisistik yönü içinde geliştirir. Genelgeçer film uzlaşımları dikkati insan bedenine odaklar. Ölçek, uzam, öyküler, hepsi, antropomorfiktir***. Burada, merak ve bakma isteği, benzerlik ve tanımanın çekiciliğiyle içiçe girer: insan yüzü, insan gövdesi, insan bedeniyle çevre arasındaki ilişki, kişinin dünyadaki görünür varlığı. Jacques Lacan, bir çocuğun kendi imgesini aynada tanıdığı anın, egonun kuruluşu için ne denli hayati olduğunu açıklamıştır. Bu çözümlemenin bazı yönleri burada geçerlidir. Ayna evresi, çocukların fiziki ihtiraslarının kendi motor kapasitelerine üstün geldiği bir zamanda ve ayna imgelerini kendi bedenlerinde deneyimledik-

* Scopophilia: Gözetlemecilik

** Voyeurism: Dikizlemecilik

*** Anthropomorphic: İnsanbiçimli

lerinden daha bütünsel ve mükemmel sanmalarının sonuçta yarattığı kendini tanıma keyfiyle birlikte gerçekleşir. Böylece, tanıma, yanlışlanımayla örtülür: tanınan imge, 'ben'in yansıyan gövdesi olarak kayranır ama onun üstünmüş gibi yanlış tanınışı, bu gövdeyi ideal bir ego olarak kendi dışına yansıtır, bir ego ideali olarak kendini yeniden başka bir şey sanan yabancılaştırmış özne, gelecekte başkalarıyla özdeşleşmenin yolunu açar. Bu ayna anı, çocuk için dilden önce gelir.

Bu makele için önemli olan gerçek, imgelemlerin, tanıma/yanlışlanıma ve özdeşleşmenin, dolayısıyla Ben'in, yani öznelğin ilk eklemeliş modelini kuranın bir imge olmasıdır. Bu, bakmayla eski büyülenişin (çok bilinen bir örnek olarak: annenin yüzüne) kendinin farkına varışın ilk işaretleriyle çarpıştığı andır. Dolayısıyla bu, filmde böylesine bir ifade yoğunluğuyla ve sinema izleyicisinde böylesine keyifli bir tanımayla kurulan imge ve kendi-imagesi arasındaki uzun aşk ilişkisinin/acılarının doğuşudur. Perde ve ayna arasındaki açık benzerliklerden öte (örneğin, insan bedeninin çevresiyle birlikte çerçeveleşmesi) sinema, geçici bir ego yitimine izin verirken aynı anda egoyu güçlendirecek büyüleme yapılarına sahiptir. Egonun algılamakta olduğu haliyle dünyayı unutma hissi (kim olduğumu ve nerede olduğumu unuttum), o öznellik öncesi imgeyi tanıyışının nostaljik bir hatırasıdır. Aynı zamanda, sinema, örneğin yıldız sistemi aracılığıyla, ego idealleri üretme konusunda da kendine ayrı bir yer yapmıştır. Yıldızlar benzerlik ve farklılığın karmaşık sürecini ortaya koydukları (göz alıcı olanın sıradanı canlandırması), hem perdedeki öyküye hem de perdedeki uzama bir odak noktası ya da merkez oluştururlar.

C. IIA ve B, genelgeçer sinemasal durumda bakmanın haz verici yapılarının çelişen iki yönünü ortaya koymaktadır. Birincisi, bakış yoluyla bir başkasını cinsel uyarım nesnesi olarak kullanmaktaki hazdan doğan skopofilik halidir. İkincisi ise, nar-sizm ve egonun kuruluşu aracılığıyla gelişmiş olan, görülen imgeyle özdeşleşmeden kaynaklanır. Bu nedenle film açısından, biri, öznenin erotik kimliğini perdedeki nesneden ayırmasıyla (aktif skopofili) ilgiliyken öteki, izleyicinin kendi benzerini tanıması ve bununla büyülenmesi yoluyla egonun perdedeki nesneyle özdeşleşmesini gerektirir. Birincisi cinsel güdülerin, ikincisi ise ego libidonun birer işlevidirler. Bu ikilik Freud için çok önemlidir. Freud bu ikisini, karşılıklı etkileşim içinde birbiriyle örtüşür görse de, güdüsel dürtülerle, kendini-koruma arasındaki gerilim, hazla ilgili olarak dramatik bir kutuplaşma olmayı sürdürür. Her ikisi de içsel anlamı olmayan biçimsel yapılar, düzeneklerdir. Bir idealleştirmeye bağlanmadıkları sürece kendi başlarına hiç bir önemleri yoktur. Her ikisi de, ampirik nesnelliği hiçe sayan ve öznenin algısını biçimlendiren, imgeleştirilmiş, erotikleştirilmiş bir

dünya kavramı yaratarak, algısal gerçekliğe kayıtsızlık amacını güderler.

Tarihi boyunca sinema, içinde, libidoyla ego arasındaki bu çelişkinin mükemmel bir fantazi dünyası yarattığı, özel bir gerçeklik yansıması geliştirmiş görünüyor. Gerçeklikte, perdenin fantazi dünyası onu üreten yasaya tabidir. Cinsel güdüler ve özdeşleşme süreçleri, arzuyu eklemleyen sembolik düzen içinde bir anlama sahiptir. Dille birlikte doğan arzu, güdüsel ve imgelemlsel olanın aşkınlanmasına olanak verir ama, başvuru noktası sürekli olarak kendi doğuşunun travmatik anına, yani hadım edilme kompleksine geri döner. Dolayısıyla, biçimsel olarak haz verici olan bakma, içerik açısından tehdit edici olabilir ve bu paradoksu temsiliyet/imge halinde billurlaştıran kadındır.



Greta Garbo

III. İMGE OLARAK KADIN, BAKIŞIN TAŞIYICISI OLARAK ERKEK

A. Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, aktif/erkek ve pasif/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantazisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Genelksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakıla-sılık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dişi görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edildirler. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın, erotik temaşanın ana motifidir: Pin-up'lardan, striptize, Ziegfeld'den Busby Berkeley'e, erkek bakışını ele geçirir, erkek arzusu için oynar ve onu anlamlandırır. Genelgeçer filmler temaşayla anlatıyı titizlikle biraraya getirir. (Ancak, müzikal şarkı ve dans numaralarının diegesisin* akışını nasıl kıldığına dikkat edilmeli.) Kadının varlığı sıradan anlatsal filmlerde temaşanın kaçınılmaz bir gereğidir; ancak, görsel varlığı, öykü çizgisinin gelişimi aleyhine işleme, erotik dalıp gitme anlarında eylem akışını dondurma eğilimi gösterir. Bu yabancı varlığın daha sonra anlatıyla bağlanmak üzere bütünlenmesi gerekir. Budd Boetticher'in ifade ettiği gibi: "Önemli olan, kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da, daha doğrusu neyi temsil ettiğidir. O, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla, ya da erkek kahramanın onun için hissettiği ilgiyle, erkeğin davrandığı gibi davranmasına neden olmalıdır. Kendi başına kadının en ufak bir önemi yoktur."



Marlene Dietrich

(Anlatsal filmlerde yeni bir eğilim bu problemi tümüyle ortadan kaldırıyor; yani, Molly Huskell'in 'Buddy Movies' dediği, merkezdeki erkek

* Diegesis, sanatsal yapıtların gerçekle ilişkisi bağlamında gündeme gelen bir kavram. Bir yapıtta gösterilen (signified), gerçeğe yakınlığının dereceleri ne olursa olsun yine de 'kurmaca' bir dünyadır. Diegesis bu kurmaca dünyayı adlandırırken kullanılıyor. (Çev.)

figürlerin aktif eşcinsel erotizmlerinin öyküyü kopukluk yaratmaksızın sürdürdüğü filmlerin gelişmesi.) Geleneksel olarak, sergilenen kadın iki düzeyde işlev görür: perdenin her iki yanındaki bakışlar arasında yer değiştiren bir gerilimle, hem perdedeki öykü içindeki karakterler ve hem de izleyiciler için erotik nesne olarak. Örneğin, gösteri-kızı düzeneği iki bakışın, diegesiste görünür bir kırılma yaratmaksızın teknik olarak eşlenmesini sağlar. Bir kadın anlatı içinde rolünü yaparken, filmdeki erkek karakterlerin ve izleyicilerin bakışı anlatının gerçekmişgibiliğini* bozmaksızın titizce birleşmiştir. Rolünü yapan kadının cinsel etkisi bir an için, filmi, kendi zaman ve uzamının dışına, sahipsiz topraklara götürür. Marilyn Monroe'nun *The River of No Return*'de (Dönüşü Olmayan Nehir) ilk kez görünüşü ve Lauren Bacall'ın *To Have and Have Not*'daki (Sahip Olmak ya da Olmamak) şarkıları böyledir. Benzer biçimde, bacakların (örneğin Dietrich' inkiler) ya da yüzün (Garbo) alışılmış yakın çekimleri, anlatıya farklı bir erotizm katar. Parçalanmış beden bir parçası, Rönesans uzamını, anlatının gereksindiği derinlik yanılsamasını yok eder; perdeye gerçekmişgibilik kazandırmaktan çok, bir düzlük, kesilip çıkarılmışlık ya da ikon niteliği verir.

B. Emeğin, aktif/pasif heteroseksüel ayrımı benzer biçimde anlatı yapısını denetlemektedir. Egemen ideolojinin ve ona dayanak olan psişik yapıların ilkelere göre, erkek figür cinsel nesneleştirilme yükünü taşımaz. Erkek kendi teşhirci benzerine bakmakta isteksizdir. Dolayısıyla, temaşayla anlatı arasındaki ayrıntı öyküyü ileri götüren, olayları oluşturan aktif rol olarak erkeğin rolünü destekler. Erkek film fantazisini denetler ve aynı zamanda daha öte bir anlamda iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkar: izleyicinin bakışının taşıyıcısı olarak, bu bakışı, bir seyirlik olan kadın tarafından temsil edilen diegesis dışı ycnclimleri nötrleştirmek üzere perdenin öte yanına aktarır. Bu, filmi, izleyicinin özdeşleşebileceği bir ana denetleyici figür etrafında kurma yoluyla devreye sokulan süreçler sayesinde mümkün olur. İzleyici esas erkek kahramanla özdeşleştiğinde, kendi bakışını benzerine, perdedeki vekiline aktarır ve böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle, erotik bakışın aktif gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir. Bu yüzden, bir erkek yıldızın parlak özellikleri, bakışın erotik nesne-



Marilyn Monroe *That Old Black Magic*

sine ait olan şeyler değil, ayna karşısındaki tanınmanın o ilk anında doğan daha mükemmel, daha bütünlüklü, daha güçlü ideal egonun özellikleridir. Öyküdeki karakter, tıpkı aynadaki imgenin motor koordinasyonu denetlemeden öte bir şey olması gibi, özne/izleyiciden daha iyi biçimde bir şeylerin olmasını sağlar ve olayları denetler. İkon olarak kadının tersine aktif erkek figür (özdeşleşme sürecinin ideal egosu), yabancılaşmış öznenin bu imgelemsele varlığı kendi temsiliyetiymişçesine içselleştirebileceği, ayna tanımına yakine denk düşen, üç boyutlu uzamı gereksinir. O bir manzarinin içindeki figürdür. Burada filmin işlevi, insani algının doğal koşulları denilen şeyi olabildiğince kusursuz biçimde üretmektir. Hepsi de perde uzamının sınırlılığını gözden kaçırmaya yönelik olan, kamera teknolojisi (özellikle derin odaklamayla örneklenen) ve kamera hareketleri (kahramanın eylemlerince belirlenen), görünmez bir kurguyla (gerçekçiliğin zorunlu kıldığı) birleştirilir. Erkek kahraman, bakışı eklemlediği ve eylemi yarattığı bir uzamsal sahne yanılsaması olan sahneyi yönetmekte özgürdür.

C.I. IIIA. ve B., kadının filmlerdeki temsil edilme tarzıyla diegesisi çevreleyen uzlaşımlar arasındaki gerilimi ortaya koymaktadır. Bunların her biri bir bakışla bağlantılıdır: biri (erkek fantazisi anlamında) hazzı için teşhir edilen dışı formuyla doğrudan skopofilik ilişki içindeki izleyicinin ve öteki de, doğal uzam yanılsaması içine yerleşmiş benzerinin imajıyla büyülenen ve onun aracılığıyla diegesis içindeki kadına sahip olan ve onu denetleyen izleyicinin bakışıdır. (Bu gerilim ve bir kutuptan ötekine gidiş geliş tek bir metin inşa edilebilir. Bu nedenle, *Only Angels Have Wings*'de "Yalnız Melekler Kanatlıdır" ve *To Have and Have Not*'da film, izleyicinin ve filmdeki tüm erkek kahramanların birleşik bakışının nesnesi olan kadınla açılır. Kadın, yalıtılmıştır, gösterişlidir, teşhir edilmektedir, cinselleştirilmiştir. Ama anlatı ilerledikçe esas erkek kahramana aşık olur, onun mülkü haline gelir dışsal parlak niteliklerini, genelleştirilmiş cinselliğini, gösteri-kızı çağrışımlarını yitirir; erotikliği yalnızca erkek yıldızın tasarrufuna girer. Erkekle özdeşleşme aracılığıyla, onun gücüne katılma yoluyla izleyici de dolaylı olarak kadına sahip olabilir.)

Ancak psikanalitik açıdan dışı figür daha derin bir problemi gündeme getirir. Bakışın sürekli etrafında dönüp durduğu ama yadsıdığı bir şeyi daha çağırıştır: bu, onun, hadım edilme kompleksini sezdirdiğinden ötürü hoşnutsuzluk veren penis yoksunluğudur. Sonuçta kadının anlamı, görsel olarak kanıtlanabilecek, sembolik düzene ve babanın yasasına katılışın örgütlenmesinde zorunluluk taşıyan hadım edilme kompleksinin, üzerine temellendiği maddi delil olan penisin yokluğu, yani cinsel farklılıktır. Bakışın aktif denetleyicisi olan erkeklerin bakışı ve zevk alması için teşhir edilen ikon olarak kadın, bu yüzden, her zaman özünde işaret ettiği endişeyi uyandırmakla tehdit edicidir. Erkek bilinçdışının bu hadım edilme endişesinden iki kaçış

* Burada verisimilitude sözcüğü için "gerçekmişgibilik" kullanıldı. Verisimilitude, olabilir olma, olası olma, hakikate uygun olabilme durumudur ve anlatının inandırıcılığı, izleyicinin karakter ya da duruma özdeşleşmesi açısından önemlidir. Steve Neale'e göre bir anlatıda iki ayrı verisimilitude (olayların, karakterlerin ve çevrenin yaşanan dünyada da gerçekleşme ihtimalinin olması), öteki ise söyleme ilişkin verisimilitude'dur (sinemanın kendi türsel ulaşımına uygunluk). (Çev.)

1 Kuşkusuz kadının esas kahraman olduğu filmler de vardır. Bu olguyu burada ciddi biçimde ele almak beni konu dışına çıkaracaktır. Bu dışı kahramanın kuvvetinin gerçek olmaktan çok görünüşte var olduğuna ilişkin çarpıcı bir örnek için, Pam Cook, Claire Johnston, *The Revolt of maimie Stover*, Phil Hardy (ed.), Raoul Walsh, edinburgh, 1974'e bakınız.

yolu vardır: suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması (film noir'in örneklediği bir yoldur) ve onunla denkleştirilen ilk travmanın yeniden yaşanmasıyla zihni meşgul etmektir (kadını soruşturmak, gizemini demistifiye etmek); öteki ise, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek (abartılı bir değer vermeden ötürü kadın yıldız kültü) hadım edilmeyi topyekün yok saymak. Bu ikinci yol, fetişistik skopofili, nesnenin fiziki güzelliğini yüceltir, onu kendi başına tatmin edici bir şey haline dönüştürür. Birinci yol olan voyorizm tersine, sadizmle bağlantılıdır: haz, kesinleştirilen suçta (anında hadım edilmeyi çağırıştırır), suçlu kişinin cezalandırılma ya da affedilmesi aracılığıyla denetim ve boyun eğdirme uygulanmasında yatar. Bu sadistik yön anlatıya gayet iyi uyar. Sadizm bir öykü gereksinir, bir şeyi öldürmeye dayanır, öteki kişide bir değişikliği zorlar, bir irade ve dayanıklılık savaşır, zafer/yenilgi, hepsi başlangıcı ve sonu olan doğrusal zamanda ortaya çıkar. Öte yandan fetişistik skopofili, erotik güdü yalnızca bakış üzerine odaklandığından doğrusal zamanın dışında var olabilir. Bu zıtlıklar ve belirsizlikler, her ikisi de, pek çok filmlerinde bakışı neredeyse konu ya da içerik olarak ele alan Hitchcock ve Sternberg'in yapıtları kullanılarak çok daha yalın biçimde açıklanabilir. Her iki düzeneği de kullandığından Hitchcock daha karmaşıktır. Öte yandan Sternberg'in yapıtları fetişistik skopofilinin bir çok pür örneğini sağlamaktadır.

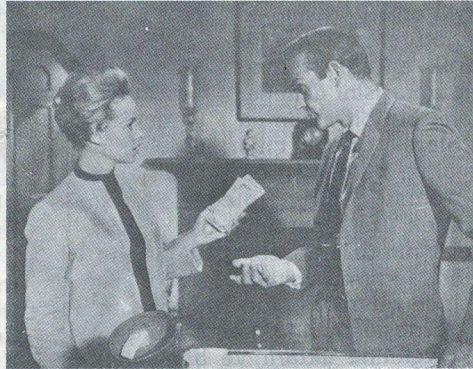


Josef von Sternberg : The Blue Angel

C.2. Sternberg bir keresinde, öykü ve karakterlerin işe karışmasının, izleyicinin perdedeki görüntüleri katıksız beğenisini etkilemeyeceğini göstermek üzere filmlerinin başaşağı yansıtılmasını memnuniyetle karşılayacağını söylemişti. Bu iddia kendini ele verici ama zekice. Zekice çünkü, onun filmleri kadın figürünün özdeşleşilebilir olmasını gerektirmektedir (birlikte yaptıkları filmlerde Dietrich bunun en çarpıcı örneğidir); kendini ele verici çünkü, onun açısından çerçeveye sınırlanan resimsel uzamın, anlatıdan ya da özdeşleşme süreçlerinden daha üstün olduğu olgusunu vurgulamaktadır. Hitchcock voyorizmin soruşturmacı tarafına yönelirken, Sternberg nihai fetiş üretir; onu, erkek kahramanın güçlü bakışının (geleneksel anlatı filmlerinin niteliği olan), izleyiciyle doğrudan uyumlu erotik ilişki içindeki imgenin lehine kırıldığı noktaya taşır. Nesne olarak kadının güzelliği ve perde uzamı yekvücut olur; artık o suçun taşıyıcısı değil, yakın çekimlerle parçalara ayrılmış ve stilize edilmiş gövdesi filmin içeriği haline gelen ve izleyicinin bakışının doğrudan alıcısı olan mükemmel bir üründür. Sternberg perde derinliğini önemsemez; ışık ve gölge, dantel, buhar, fiskiyele,

ağ, yaprak süslemeler vb. görsel alanı daralttığından, perdesi tek boyutludur. Erkek kahramanın gözleri aracılığıyla bakışa yol göstericilik ya çok azdır ya da hiç yoktur. Aksine, Morocco'daki (Yanık Kalpler) La Bessiere gibi gölgeli varlıklar, izleyici özdeşleşmesinden kopukluklarıyla yönetmenin vekili olarak hizmet ederler. Sternberg'in, film öykülerinin önemli olmadığına ısrar etmesine karşın, öykülerin gerilimle değil durumla ilgili oluşu ve zamanın doğrusal değil, devrevi oluşu, dahası öykü örgüsünün karmaşıklığının, çatışma yerine daha çok yanlış anlamalar etrafında dönmesi manidardır. En önemli eksiklik, perdedeki sahnede denetleyici erkek bakışının olmayışıdır. En tipik Dietrich filmlerinde duygusal dramının en yüksek noktası, onun erotik anlamının muhteşem anları, kurmacada aşık olduğu erkeğin yokluğunda ortaya çıkar. Perdede onu seyreden başka tanıklar, başka izleyiciler vardır; onların bakışı, izleyici için hazırlanmamıştır izleyicinininkiyle aynıdır. Morocco'nun sonunda, Amy Jolly lame sandallarını fırlatıp ardından yürüdüğü sırada Tom Brown çoktan çölde gözden kaybolmuştur. Dishonoured'ın (Şerefsiz) sonunda, Kranau Magda'nın kaderine kayıtsızdır. Her iki durumda da, ölüm tarafından kutsanan erotik etki, izleyici için bir temaşa olarak sergilenir. Erkek kahraman yanlış anlar ve dahası, görmez bile.

Tam tersine Hitchcock'da erkek kahraman tam tamına izleyicinin gördüğünü görür. Bununla birlikte, burada tartışacağım filmlerin konusu, skopofilik erotizm aracılığıyla bir imgenin büyüüne kapılma olsa da, izleyicinin deneyimlediği ilişkileri ve gerilimleri sergilemek erkek kahra-



Alfred Hitchcock Marnie

mana düşer. Özellikle Vertigo'da (Ölüm Korkusu) ama Marnie ve Rear Window'da (Arka Pencere) da bakış, öykü örgüsünün merkezidir, voyorizmle fetişistik büyülenme arasında gider gelir. Bir bükülme, bir anlamda bu bükülmeyi sezdiren normal seyretme sürecinin daha öte yönlendirilmesi olarak özdeşleşme sürecini Hitchcock, resmi ahlakın ideolojik doğruluğu ve onaylanışıyla bağlantılı olarak kullanır ve onun sapkın yönünü sergiler. Hitchcock hiç bir zaman sinemasal ya da sinemasal olmayan voyorizme yönelik ilgisini gizlememektedir. Kahramanları sembolik düzenin ve yasanın örnekleyicileridir -Vertigo'da bir polis, Marnie'de para ve iktidar sahibi egemen bir erkek- ama erotik itkileri onları tehlikeli durumlara götürür. Öteki kişiyi iradeye sadistik biçimde boyun eğdirmek ya da bakışa voyoristik olarak tabi kılmak gücü, her ikisinin de nesnesi olarak kadına dönüktür. İktidar, yasal hakkın kesinliği ve kadının verili suçu (psikanalitik açıdan söylenirse hadım edilmeyi akla getirmesi) tarafından desteklenir. Hakiki sapkınlık, ideolojik doğruluğun gevşek maskesi altında açıkça gizlenir- erkek

yasanın doğru tarafında, kadın yanlış tarafta. Hitchcock'un özdeşleşme sürecini maharetle ve öznel kamerayı erkek kahramanın görüş noktasından özgürce kullanması, izleyicileri güçlü bir biçimde erkeğin konumuna sokar, tedirgin bakışını paylaşımlarını sağlar. İzleyici, sinemadaki kendi durumunun parodisi olan, perdenin sahnesinde ve diegesisde yer alan voyoristik bir durumun içine çekilir.

Rear Window çözümlemesinde, Douchet bu filmi sinemanın metaforu olarak ele alır. Jeffries izleyicidir, karşı binadaki olaylar perdeyle benzerlik taşır. Gözledikçe, bakışına erotik bir boyut, dramaya ise merkezi bir imge katılır. Cinsel açıdan ilgisini pek az çeken kız arkadaşı Lisa, izleyici tarafında kaldığı sürece az çok sıkıcı biridir. Ne zaman ki Lisa, onun odasıyla karşıki bina arasındaki engeli aşar, işte o zaman ilişkileri erotik olarak yeniden doğar. Jeffries Lisa'yı yalnızca dürbünüyle uzak, anlam dolu bir imge olarak gözlemlemekle kalmaz, aynı zamanda onu, tehlikeli bir adam tarafından açığa çıkarılan ve cezayla tehdit edilen suçlu bir davetsiz misafir olarak görür ve bu yüzden sonunda onu kurtarır. Lisa'nın teşhirciliği zaten onun giyim ve moda konusundaki tutkusu, görsel mükemmelliğin pasif bir imgesi olmasıyla kanıtlanmıştır; Jeffries'in voyorizmi ve eylemleri de, öyküler yaratıcı, imgeler yakalayıcı bir gazeteci-fotografçı olarak işi aracılığıyla kurulmuştur. Yine de, onu bir izleyici olarak iskemlesine bağlayan zorunlu eylemsizliği Jeffries'i doğrudan sinema seyircisinin fantazi konumuna yerleştirir.

Vertigo'da öznel kamera herşeye egemendir. Judy'nin görüş noktasından yapılan tek geriye dönüş dışında anlatı, Scottie'nin gördükleri ya da görmeyi başaramadıkları etrafında örülür. Seyirci, onun erotik takıntısının ve sonuçtaki umutsuzluğunun büyüüşünü onun görüş noktasından izler. Scottie'nin voyorizmi fazlasıyla açıktır: konuşmaksızın takip ettiği ve gözlediği bir kadına aşık olur. Voyorizminin sadistik tarafı da aynı şekilde açıktır. Polis olmayı, izleme ve soruşturmanın tüm olanaklarıyla birlikte seçmiş (ve başarılı bir avukatken özgürce seçmiş) bulunmaktadır. Sonuçta, dişi güzelliğinin ve gizeminin mükemmel bir imgesini takip eder, gözler ve aşık olur. Bir kez onunla gerçekten yüz yüze gelince, erotik dürtüsü, ısrarlı sorgulamalarıyla kadını çökertmek ve itirafa zorlamak olur. Sonra, filmin ikinci yarısında, gizlice seyretmeyi sevdiği imgeyle saplantılı ilgisini yeniden harekete geçirir. Judy'yi Madeleine şekline sokar; onu, kendi fetişinin gerçek fiziki görünüşünün en ince ayrıntısına kadar uymaya zorlar. Kadının teşhirciliği, mazoşizmi onu, Scottie'nin aktif sadistik voyorizmine ideal bir pasif eş yapar. Kadın kendi payının oynamak olduğunu ve bunu sömürerek ve yeniden sömürerek Scottie'nin

erotik ilgisini elinde tutabileceği bilir. Fakat sonunda, Scottie onu çökertmeyi ve suçunu ortaya çıkarmayı başarır. Erkeğin merakı kazanmış ve kadın cezalandırılmıştır. Vertigo'da bakış yoluyla erotik katılım akıl karıştırıcıdır: izleyicinin büyülenişi, anlatı onu ileri taşıdıkça ve kendi (keyif alarak ç.) yaşamakta olduğu (hazlar ve ç.) süreçlerle sarmaladıkça onun aleyhine döner. Burada Hitchcock kahramanı, anlatı



Alfred Hitchcock

Rear Window

gücüne dayanan, aktif/bakma, pasif/bakılma ayrımının sonuçları üzerinde odaklanır. Marnie de, Mark Rutland'ın bakışı için vardır ve mükemmel bir bakılma-sı imge kılıfına girer. Mark da, kadının suçu ve gizine saplantıyla kapılıncaya dek, yasanın tarafındadır; onu suç işlerken görmeyi, itiraf ettirmeyi ve böylelikle onu kurtarmayı özler. Dolayısıyla o da, kendi iktidarının dolaşıklarını sergilerken suç ortağı haline gelir. Parayı ve sözcükleri denetler, düdüğü çalan da o olabilir.

IV. ÖZET

Bu makalede tartışılan psikanalitik zemin, geleneksel anlatı filmlerince sunulan haz ve hoşnutsuzlukla ilgilidir. Scopophilik güdü (bir başka kişiye erotik bir



Alfred Hitchcock

Vertigo

nesne olarak bakmadaki haz) ve bununla çelişen egolibido (özdeşleşme sürecini biçimlendiren), bu sinemanın biçimsel niteliklerini yoğuran oluşumlar, düzenekler olarak iş görürler. Erkeğin (aktif) bakışının malzemesi olan (pasif) kadın imgesi, kendi favori sinemasal biçimi -yanılsamacı anlatısal film- içinde çalışan patriarkal düzenin ideolojisi tarafından gereksinen bir başka katmanı da ekleyerek tartışmayı bir adım öteye, temsiliyetin içeriğine ve yapısına götürür. Tartışma yeniden, kadının hadım edilmeyi işaret

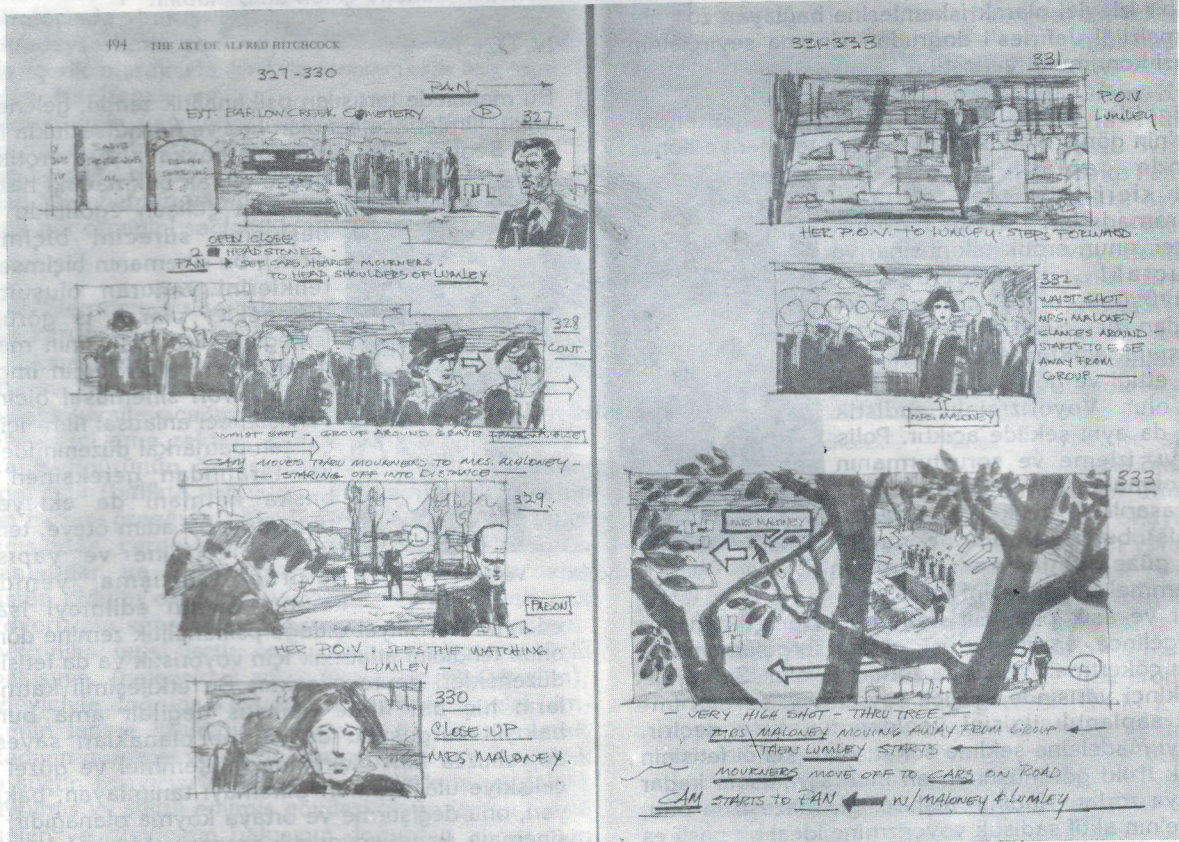
eden bir temsiliyet olduğu psikanalitik zemine döner, onun tehdidini atlatmak için voyoristik ya da fetişistik düzenekleri devreye sokar. Bu etkileşimli katmanların hiç biri filme mahsus değildir ama bunlar bakışın vurgusunu değiştirme olanakları sayesinde, yalnızca film biçiminde mükemmel ve güzel bir çelişkiye ulaşabilirler. Sinemayı tanımlayan, bakışın yeri, onu değiştirme ve ortaya koyma olanağıdır. Bu sinemayı, kendi voyoristik potansiyel biçimiyle strip-tizden, tiyatrodan, şovdan vb. oldukça farklı kılan şeydir. Bir kadının bakılma-sı-lığını aydınlatmanın çok

ötesine geçerek sinema, kadına bir temaşa olarak nasıl bakılacağıнын yolunu inşa etmiştir. Zaman boyutunu denetleme (kurgu, anlatı) olarak filmle, mekan boyutunu denetleme (uzaklıkdaki değişimler, kurgu) olarak film arasındaki gerilimden yararlanarak sinemasal kodlar, bir bakış, bir dünya ve bir nesne yaratan, bu suretle arzusun ölçüsüne indirgenen bir yanılsama üretir. Geleneksel filmlere ve onların sağladığı hazza karşı çıkmadan önce, işte bu sinemasal kodların ve onların biçimlendirici dışsal yapılarla ilişkilerinin kırılmış olması gerekir.

Öncelikle (sonuç olarak), geleneksel hazzın hayatı bir parçası olan voyoristik-skokpofilik bakışın kendisi ayrıştırılabilir. Sinemayla bağıntılı olan üç farklı bakış vardır: filme yatkın olayları kaydeden kameranın, bitmiş ürünü seyreden izleyicinin ve perde yanılsamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları. Anlatısal filmin uzlaşımları, bunların ilk ikisini yalanlar ve üçüncüye bağımlı kılar, bunun bilinçli amacı, daima araya giren kameranın varlığını tasfiye etmek ve izleyicideki uzaklaştırıcı bir farkındalığı önlemek olmuştur. Bu iki eksiklik olmaksızın (kaydetme sürecinin maddi varlığı, izleyicinin eleştirel okuyuşu) kurmaca drama gerçekliği, aşikarlığı ve doğru olanı başaramaz. Yine de bu makalenin tartıştığı gibi, anlatısal kurmaca filmin bakış yapısı kendi dayanaklarında bir çelişkiyi içerir: hadım edilme tehdidi olarak dişi imge sürekli, diegesisin tümlüğünü tehlikeye atar ve müdahaleci, statik, tek boyutlu bir fetiş olarak yanılsama dünyasında baş gösterir. Bu yüzden

zaman ve uzamda maddi olarak var olan bu iki bakış, takıntılı biçimde erkek egosunun nörotik gereksinimlerine tabi kılınmıştır. Kamera, Rönesans uzamı yanılsaması üreten bir düzenek; insan gözüyle yarışabilen hareket akıcılığıyla öznenin algısı etrafında dolaşan bir temsil etme ideolojisi haline gelir; kameranın kendi bakışı, izleyici vekilinin gerçekmişgibilikle rolünü yapabileceği, inandırıcı bir dünya yaratmak amacıyla dışlanır. Aynı anda, izleyicinin bakışı da asıl gücünden mahrum bırakılır: dişi imgenin fetişistik temsil edilişi, yanılsamanın büyüsunü bozma tehdidinde bulunur ve perdedeki erotik imge arabuluculuk olmaksızın doğrudan izleyiciye ulaşır ulaşmaz, fetişleştirme olgusu, hadım edilme korkusunda olduğu gibi bunu da gizleyicidir, bakışı dondurur, izleyiciyi sabitleştirip onun karşısındaki imgeden uzaklaşmasını önler.

Bakışların bu karmaşık etkileşimi filme özgüdür. Geleneksel film uzlaşımlarının yekpare birikimine karşı ilk darbe (zaten radikal filmcilerce üstlenilmiştir) kameranın bakışını zaman ve uzamdaki kendi madde-selliğine; izleyicinin bakışını dialektiğe ve tutkulu bir bağımsızlığa ulaştırmaktır. Bunun, "görünmez konuğun" tatmin, haz ve ayrıcalığını yıkacağına, filmin voyoristik aktif/pasif mekanizmalara nasıl bağımlı olduğunu ortaya koyacağına kuşku yoktur. İmgesi sürekli olarak bu amaçla çalınmış ve kullanılmış olan kadınlar, geleneksel film biçiminin çöküşüne duygusal pişmanlıktan daha başka bir şey duyamazlar.◆



Alfred Hitchcock - Family Plot filminin -storybord- illüstrasyonları

C. METZ'İN "GÖSTERGEBİLİMSEL PSİKANALİTİK" YAKLAŞIMI İLE BİR FİLM ÇÖZÜMLEME DENEMESİ : "BEZ BEBEK"

Gülseren GÜÇHAN*

FİLM-SEYİRCİ İLİŞKİSİ, SİNEMADA ÖZDEŞLEŞME VE ÖZDEŞLEŞMENİN ÖGELERİ

Sinema öteden beri bir çeşit "düş fabrikası"na benzetilir. İnsanlara gündelik yaşamlarında bulamayacakları şeyleri sunan, bir "kaçış ortamı" olduğundan söz edilir. Seyircinin bu kaçış ortamı ya da "düşler alemi"nde gördükleriyle bütünleşip, bir özdeşleşme süreci yaşadığı bilinir. C. Metz, bu eski ve bilinen görüşe, daha sistematik bir şekilde yaklaşmakta, "özdeşleşme"yi film-seyirci ilişkileri çerçevesinde ve Lacan'ın, "özne (ben) nin oluşum süreci" ile ilgili psikanalitik kuramını temel alarak açıklamaktadır.

Çerçevenilmiş film görüntüsü ve izleyicinin bununla ilişkisi, geleneksel film estetiğinin temel ilgilerinden biridir. Biçimci ya da gerçekçi film kuramcılarının incelemelerine ek, film çözümleme kavramına Metz'in katkısı, Lacan'ın verdiği anlamda bir çeşit düş olarak "ayna"daki yansımalarla, izleyici arasındaki "düşsel" ilişkilerdir (1).

Metz, "film bir aynadır" benzetmesini yaparken, sinemasal anlamlandırmayı zincirleme olarak düzenlemiş bir ayna efektine bağlamaktadır. O'na göre bu ayna benzetmesi özdeşleşmenin alt kodlarını (**) tartışırken önemli bir olgudur.

Seyirci fiziksel algısı (görme, işitme) ile perde üzerindeki görüntüleri görüp, işitir. Ancak gördüklerini kavramaya yarayan zihinsel mekanizma nasıl işlemekte, seyirci film ile nasıl bütünleşmektedir?

Metz'e göre, bu soruyu cevaplandırmanın yolu psikanalizin varlığını gerekli kılmaktadır. Film-seyirci ilişkisini açıklamada, başka bir deyişle, seyircinin sinemadaki rolünü ve filmi nasıl izleyip, kavradığını anlamada, insanın oluşumunun temel evrelerinden olan "birincil süreç" hareket noktası olarak alınmaktadır (***).

Lacan'ın, "ayna evresi" (Oedipus öncesi dönem) olarak adlandırdığı, öznenin oluşumundaki, "birincil süreç" ana hatları ile şöyle özetlenebilir.

Doğumdan sonra bir süre, çocuk kendisi ile çevresi arasında ayırım yapacak durumda değildir. Annesi ve çevresindeki diğer nesnelerle kendi bedeni arasında fark yoktur. Kendini arayan çocuk libidosunu özseverlik (narcissisme) bağlamında, kendisini temsil eder gördüğü her şeye yatırır (yükler). Daha sonraki altıncı ve sekizinci aylar arasında, bebek bir aynada gördüğü görüntüsü aracılığı ile bedeninin bütünselliğini ve bir varlık olarak kendini kavrar.

Ayna evresinde çocuk, kendi imgesiyle, bir başka çocukla, annesi ile ya da onun yerine konabilen bir şeyle dolayimsız bir bağlantıya girer. Çocuk bu yolla libidosunu bir dış nesneye yöneltmiş ve belli ölçüde doyum bulmuştur. Ayna evresi "ben" (ego)in ilk eklemelenişidir. Bundan sonraki hayatında bu ilk evrenin çok önemli rolü olacaktır. Kendisi olmadığını bildiği halde dışsal imgelerle özdeşleşmeye devam edecek, kendisini algılayışının eksik, ama dışarda olanın (imgenin) tam oluşu onu "ideal" olarak görmesine neden olacaktır (2).

"Birincil süreç"te çocuk dışarda olan (imge)a sahip olma arzusunu taşımakta ve bundan ilkel bir haz duymaktadır.

Metz'e göre, seyirci sinemada film izlerken o ilkel hazzı yeniden elde ettiği yanılsamasına kapılır; sinema seyircinin çocukluğunda yaşadığı "birincil süreç"i yinelenmekte, perde ise ayna işlevini görmektedir. Ancak çocuk, aynada doğrudan kendini, daha doğrusu ideal "ego"sunu temsil eden imgesini görüp özdeşleşirken, perde de kendine ait bir görüntüyle karşılaşmaz. Yani perde seyircinin görüntüsünü yansıtmaz. Seyirci filme katılabilmek için belli bir özdeşleşme sürecine girmek zorundadır. Eğer kendi imgesini bir özdeşleşme nesnesi olarak göremiyorsa o zaman neyle özdeşleşecektir?.. Özdeşleşme birincil biçimiyle onun için bir gereklilik olmaktadır çıkmıştır ama sinemada buna devam eder —bu olmazsa film onun için en anlaşılabilir şeyden daha anlaşılabilir olacaktır— onsuz hiç bir toplumsal etkinliğin mümkün olmadığı özdeşleşme oyunu sürüp gider (3).

Metz, sinemada "birincil özdeşleşme"nin dayandığı zihinsel mekanizmaları -özdeşleşme öğeleri- şöyle

(*) Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

(1) GEORGEAGIS COZYRIS; Christian Metz and Reability of Film, Arno Press, New York, 1980, s. 116.

(**) "Alt kodlar" kavramı; çeşitli öznel çekimler, kamera açıları, çerçevelenmeler, kamera hareketleri, vb. gibi bir dizi sinematografik anlatım öğelerini kapsamaktadır.

(***) Psikanalize yapısalcı dilbilimi uygulayan, psikanalist ve felsefeci Jacques Lacan, Freud'u yeniden yorumlayarak geliştirdiği kuramında, "bilinçdışı" ve "özne" kavramlarına yeni tanımlar getirmiş, psikanalizi de "bilinçdışının bilimi" olarak tanımlamıştır. Lacan'a göre bilinçdışı bir dil gibi yapılaşmıştır, ve bu mekanizma dilbilimsel kategorilere, eğretileme (metaphore) ve düzdeğiştirme (metonymie)'ye denk düşmektedir. Bu nedenle bilinçdışı, unutulmuş, bastırılmış anıların üst üste yığıldığı bir depo niteliğinde değildir, içeriği deşifre edilebilir bir metne benzemektedir (Jacques Lacan; Ecrits I, II, Le Stade du Miroir, Editions du Seuil, 1966, Paris, 1971).

(2) Felsefe Yazıları, "Locan Bölümü", I. Kitap, Yazko Yay., 1982, 108-156 sayfalar.

(3) Christian Metz; Psychoanalysis and Cinema, The Mc Millan Press, London, 1982, s. 46.

açıklamaktadır :

- I- Seyirci perdede gördüğü karakterlerle (insan figürleri) özdeşleşir. Perdedeki karakterler burada insan anlamında değil, ideal olanın görüntüsü anlamındadır. (*)
 - II- Seyirci kamerayla özdeşleşir. Kamera hareketleri, zihinsel algının özellikleri ile benzerlikler taşır; insanın hem görsel algılamasını taklit eder, hem de bedeninin hareketlerini. Ayrıca kişiyi filmdeki karakterlere güçlü bir biçimde bağlar. Kamera bu taklit ettikleri ile bir "gerçeklik" izlenimi sunar. Kamerayla özdeşleşme olmadan belli olgular anlaşılmaz. Örneğin, kamera çevrildiğinde seyirci şaşırır. Bununla birlikte kendi kafasını çevirmediğini de bilir.
 - III- Seyirci kendisiyle özdeşleşir. Seyirci imgelemsel özdeşleşir. Seyirci imgelemsel bir şey algıladığını, bununla birlikte gördüğünün bir fantazi olmadığını, sinema salonunun dört duvarından birinin gerçekten diğerlerinden farklı olarak, bir projekte baktığını, bütün bunları algılayanın kendisi olduğunu bilir ve "orada olan" herşeyden önce gelen bir çeşit aşkın özne olarak kendisiyle özdeşleşir. Bu da filmin oynaması anında izleyicinin "ego"sunun oluşumu demektir.
- Filmdeki karakterlerin bir kişiye şöyle ya da böyle bakması, öznel çekimlerde sık sık kullanılan alışılmamış çerçeveler ve açılar, izleyicinin kendisi ile özdeşleşmesi duyumsamasının şiddetini artırır (4).

Metz'e göre sinemada "birincil" özdeşleşme, seyircinin sinemaya girmeden edinmiş olduğu bir bilinçdışı donanımdır. Bundan sonra gelen, "tanıma" ve "ikincil" özdeşleşme tamamlanacaktır. Bu iki süreç, varlıklarını birincil olana borçlu olmakla birlikte, sonradan edinilen ve başka dış etkenlerle (film öyküsünün gelişimi, kültürel yapılar) biçimlenen süreçlerdir.

Görüldüğü gibi film-seyirci arasındaki ilişki çok boyutlu bir psikofizyolojik mekanizmadan geçmektedir. Buraya kadar yaptığımız açıklamalarda Metz'in, seyircinin sinemadaki rolü ve film ile kurduğu ilişkileri psikanalitik kavramlarla açıklayan kuramının, sadece kısa bir bölümünden söz edebildik.

Metz'in psikanalitik film çalışmasının dayandığı temel noktalardan biri de, senaryo ile düş arasında kurduğu benzerliktir (5). Metz, düştaki anlam mekanizması ile filmsel öykünün üretiliş mekanizması arasında önemli benzerlikler kurarak, sanatçının "yaratım süreci" konusuna eğilmektedir. Seyircinin kendisine gönderilen mesajı nasıl algıladığı bir sorunsal, bu mesajın nasıl üretildiği de bir sorundur diyen Metz, "sinemada anlam mekanizmalarının nasıl oluştuğu" sorusunu, perdenin önünde ve arkasında oluşan süreçlerle birlikte çözümleme amacındadır.

Göstergebilimin ve psikanalizin kavramlarının yardımı ile bir film çözümlenmek istendiğinde, çözümleyicinin daha işin başında bir takım güçlüklerle karşılaşacağını söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü Metz, "Düşsel gösteren" de film

çözümlemesi için belli bazı ilkeler sunmamaktadır. Aslında Metz'in kendisi de psikanalitik yaklaşımın ne tür bir film çözümlemesine götüreceği konusunda pek emin değildir (6). Öte yandan, psikanalizin kendinden gelen bazı güçlükler de söz konusudur. Psikanalizde belli bir adın etrafında oluşturulan geleneklerin kavram ve yöntemleri her zaman tartışmaya açıktır, karşıt görüşler ileri sürülebilir.

Bu durumda, bir "ayna" olarak perdedeki yansımalarla seyirci arasındaki "düşsel" ilişkileri irdeleyen, seyircinin gönderilen mesajı nasıl algıladığını, filmi anlamasını sağlayan zihinsel mekanizmanın nasıl işlediğini ve bu mesajların nasıl üretildiği (yaratıcı/yönetmenin bilinçaltı istekleri)ni, tartışmak isteyen bir film çözümleme çalışması nasıl olacaktır?..

Böyle bir çalışmada, çözümleyicinin sinema salonundaki herkesten farklı birtakım bilinçaltı donanımları, film ile kurduğu öznel ilişkiler, değerlendirme ve yorumlamaları etkileyecek midir?..

Karl Popper'in şu sözleri, sanırım, bu soruların ve benzerlerinin yanıtını daha fazla düşünmeden ise başlamanın gerekliliğini anlatıyor : "Bir durumu çözemediğimiz, üstesinden gelmede zorluk çektiğiniz zaman ne yapmalı? En iyisi "bir şeyler" yapıp, sonra bu yaptığınızı eleştirmek. O zaman doğru çözüm (leme)lere ulaşabilirsiniz...

Benim bu çalışmam da, C. Metz'in, sinemasal anlamlandırma çalışmalarına yeni bir bakış açısı getiren, psikanalitik kuramı içinde tartışılanların sadece küçük bir parçasını, bir filmi çözümleyerek denemek istediğinden öte bir şey değil. Eleştirilerek doğruya varılacağı kanısındayım.

"Bez Bebek" (1987) in böyle bir çalışma için seçilmesinin nedenleri üzerinde de kısaca duralım :

"Bez Bebek", Türk sinemasına yıllarca sinema yazarı-eleştirmen olarak emek vermiş bir sinema tutkununun ilk konulu filmi. Öykü, "düş-gerçek" ikilemi üzerine kurulmuş. Cinsellikle ilgili bilinçaltı dürtülerin, bastırılmış arzuların "tutku"ya dönüşmesi, hepimizin içinde olan, sıradanlığı yıkma değişme/değişebilme isteğinin kolayca gerçekleşmeyişi, biçimsel açıdan belli bir "üslup" kaygısı gözetilerek anlatılmış. Sürekli duyumsanan, düş-gerçek" ikilemi seyirci, filmi farklı bir şekilde okumaya çağırarak, onun katılımını istemektedir. Olayların, diyalogların, kamera hareketlerinin, kurgunun yerleştirilmesi hep bu yönde ve seyircinin katılımı için açıklıklar bırakacak şekildedir.

Bütün bunlar bir araya gelince, "Bez Bebek" ilk izlemede psikanalitik kavramlarla çözümlemeye değer bir film olduğu duygusu ya da dürtüsü uyandırmaktadır.

(*) Sadece kamera hareketleri değil bütün görüntü düzenlemeleri de bu özdeşleşme içinde yer alır. Örneğin; kesme, zincirleme, bindirme gibi kurgu biçimleri, algılama işlemleri olarak düşünüldüğünde, kesme = bir konudan diğerine geçme, bindirme/zincirleme = konu ya da nesneleri birbirleriyle ilintilendirmeye karşılıktır.

(4) Gülseren Güçhan; Kurgu, "Christian Metz, Göstergebilim ve Psikanaliz", S. 6, Açıköğretim Fakültesi İletişim Bilimleri Dergisi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1990, s. 109-113.

(5) A.g.k., s. 110.

(6) Aynı

Bu çalışmada izleyeceğimiz yol, önce filmi tanıyıp kavramamıza yarayan kodları (düz anlamın gösterenleri) ve yan anlamlarını (düşte dışa vuran içerik) ortaya koymak, daha sonra psikanalizin yardımı ile kodları yorumlayarak, filmdeki psikanalitik yapılanmanın (düşün-filmin esas içeriği) nasıl oluştuğunu çözümlemeye çalışmak olacaktır.

FİLMİN ÖYKÜSÜ

Bir bağ evinde kızı (Gülcan) ile yalnız yaşayan Melek, kocasının (Recep) hapisten dönmelerini beklemektedir. Dış dünya ile bağlantısı hiç yoktur. Eve kayınbiraderinden (Hasan) başka gelen olmaz. Yalnız ve tekdüze yaşamı, evi boyamak için Hasan'ın getirdiği Ahmet usta ile birlikte değişir. Ahmet, çevresinde güvenilir, namuslu bir insan olarak tanınmaktadır. Beklenmedik bir anda Melek'e tecavüz eder. Melek ona boyun eğer ve aralarında yasak bir ilişki başlar. Baba hapisten döner. "İçerde" geçirdiği yılların yorgunluğunu taşıyan, çökmüş bir adamdır. Bu arada Gülcan özlemle beklediği babasına kavuşmakla da değişmeyen, yalnız, arkadaşsız çocuksu dünyasında, çevresindekileri sessizce izlemektedir.

Ahmet, Melek'le ilişkisini sürdürmekte kararlıdır. Recep'i öldürür, cesedi ortadan kaldırır. Cinayetten şüphelenen şöför, Melek'ten kendisi ile de birlikte olmasını ister. Ahmet şöfürü de öldürür. Hasan birşeyler olduğundan şüphelenir ama belli etmez. Töre gereği Melek ile evlenmek zorundadır.

Melek ve Ahmet arasındaki ilişkiyi bitirmek isterlerse de birbirlerinden vazgeçemezler, artık yazgıları birleşmiştir. Birlikte oldukları son gece, yere kanlı bir bıçağın düştüğünü görürüz. Ertesi sabah Gülcan pencereden bakar ve onları yanyana yatarken görür. (Her ikisi de ölmüştür ya da bütün bunlar gerçek değildir, bu bir düşün sonudur).

Filmin sonunda Gülcan bez bebeği ile tek başınadır. "Her şey daha iyi olacak" der bebeğine, ağaçtaki salıncağına oturur, yaşam devam etmekte ve bu kez Gülcan'ın öyküsü başlamaktadır.

DÜZANLAMIN GÖSTERENLERİ

1- ÇERÇEVELEME

Filmin tümünde "boy çekim" ve "genel çekim"lerin sayısının fazla olduğu görülmektedir. "Bel çekim"ler üçüncü sırada gelirken, "yakın", "diz" ve "omuz" çekimlerine az yer verilmiştir. "Göğüs çekim" ve "ayrıntı çekim" hiç yoktur. "Yakın çekim"ler doğa ile ilgili görüntülerde vardır, iki kez de Melek için kullanılmıştır.

2- IŞIKLANDIRMA

Filmde doğal gerçeğe, konuya ve sinematografik anlatıma uygun doğal bir ışıklandırma vardır. Özel ışıklandırma yöntemi, Melek'in bekleyişinin anlatıldığı

gece-dışı sahnelerinde görülmektedir. Bu sahnelerdeki gece ışıklandırması, gökyüzünde dolunay varmış etkisini uyandıran parlak, mavi bir ton yaratmıştır. Aynı tür ışık bir kez de, yatak odası-iç-gece ışıklandırmasında kullanılmıştır. Diğer yatak odası çekimlerindeki ışıklandırmada sarı ton hakimdir.

3- RENK

Kullanılan mekan (bağ evi) in çerçevesinde yeşilin tonları yoğun olarak bulunur. Karakterlerin giysi ve makyajlarında özel bir renklendirmeye başvurulmamıştır.

4- MEKÂNLAR

İç Mekân : Yatak odası (Buzdolabı ve yemek masası da buradadır)
TV seyredilen oda (Gülcan burada uyur.)

Dış Mekan : Bahçe (çardak altı - ekili kısım)

5- GİYSİ VE DEKOR

Giysiler kasaba yaşamına uygun günlük giysilerdir. Melek bir kez (kocasının hapisten dönüşünde) elbise ile görülür. Başı hep örtülüdür. Şalvar giyer, ayakları çıplaktır. Ahmet blucin giyer, gömleğinin üst düğmeleri açıktır. Dekor olarak kullanılan aksesuarlar, bir bağ evinde her zaman görülebilecek türden oldukça basit eşyalardır. Bahçe kapısı demir parmaklıklardır, hep kapalı tutulur.

6- EFEKT VE MÜZİK

Filmin başında ve sonunda film için bestelenmiş özgün müzik, sözleri ile birlikte yer alır. Şarkı sözleri filmin içeriği ile doğrudan ilişkilidir. Müziğin fonda kullanımı azdır.

Dramatik etkiyi artıracak biçimde kimi sahnelerde (sevişme-bekleyiş-ölüm) kullanılmıştır. Filmin içeriği ile çakışmayı amaçlayan bir yapıya sahiptir, seyircinin olaya katılımını sağlamakta, dramatik yapıyı zenginleştirmektedir. Efekt olarak yalnızca doğal sesler kullanılmıştır.

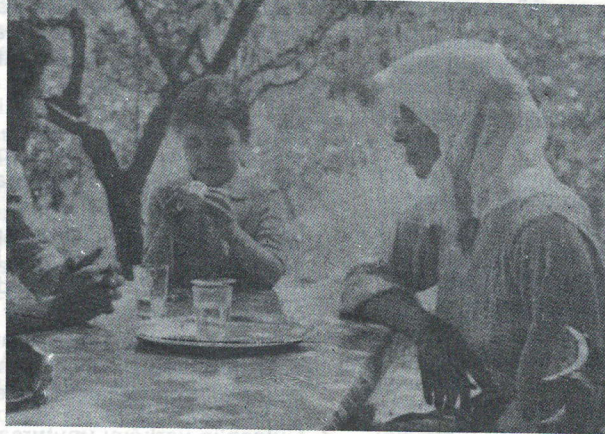
7- KURGU VE GEÇİŞLER

Filmdeki görüntü geçişleri, kesme, kararma ve zincirlemedir. Kesme ile geçişler daha çoktur. Kesme anlatımın doğallığına yardımcı olmaktadır. Kararma ile geçişler, zamanın geçtiğini, öykünün anlatımında bir bölümünün bitip, yenisinin başladığını göstermektedir. Zincirleme doğa görüntüleri (çiçek, yaprak, dal, böcek) nin arasında ve sonuç bölümünde Melek ile Ahmet'in seviştiği sahnede kullanılmıştır.

Filmde kurgusal anlatım yollarına başvurulmamıştır. Hızlandırılmış kurgu bir kez, (Melek'in Ahmet'e su tirdiği, Ahmet'in Melek'in arkasından baktığı sahne) görülür. Her sahne süre olarak uzun ve ağır tempoludur.

8- KAMERA HAREKETLERİ

Kamera nesnel anlatım ile olayı izler. Görüş açısını



değiştirmek istediği durumlarda kaydırmalar yapar. Oyuncuların hareketleri ile tam senkronize değildir. Bazen izlemekte geç kalır, durur ve devam eder. Bazen de görüş açısına giren karakterler üzerinde durmaz, geçip gider. Öznel çekim hiç yoktur. Karşılıklı diyaloglarda karakterlerin arasında çevrinerek olayı izler. Optik hareketler Gülcan'ın öyküyü anlatımı sırasında iki kez (ileriye doğru) başlangıçta, ve finalde de evin tümünü göstermek üzere yapılmıştır.

DÜZANLAMIN GÖSTERİLENİ

Filmsel öykü sürecinin bütünü ele alındığında "gösterilen"i şöyle saptamak mümkün : Her ikisi de evli ve eşlerinde cinsel doyumu bulamamış bir kadınla erkeğin yasak ilişkisi, bu ilişkinin toplumdaki diğer "kuraldışı"lar gibi yok olması, ortadan kaldırması. Özetlersek :

Cinsel doyum + Yasak = Ölüm

FİLMSEL ÖYKÜYE YANANLAMSAK YAKLAŞIMLAR

Filmdeki mekân, dekor, karakter göstergelerine baktığımızda yananamları şöyle sıralamak mümkün :

- Tek mekân : Tutsaklık, dış dünyadan soyutlama.
Evin çevresini başka evleri göremeyiz.
- Tek kadın : Koca hapiste, kadında evinde tutsaktır.
Kızı hariç kendi cinsinden biri ile ilişkisi yoktur, yazgısını erkekler belirler.
- Tek çocuk : Annenin tutsaklığını paylaşır, arkadaşları yoktur.
- Birden fazla erkek : Kadının karşısına çıkan değişik erkek karakterler, erkeklerin kadına değişik bakış açıları yananlamını taşıyor.
- Hasan : Kadını koruyucu, himaye edici erkek.
- Ahmet : Kadına cinselliğini hatırlatan, doyuma ulaşılabilir erkek,
- Şoför : Kadına cinsel nesne olarak bakan erkek,
- Recep : Kadınıyla birlikteliği toplumsal koşullamaların sonucu olarak gören, gerçek bir beden ve ruh birlikteliğini önemseyen "evli" erkek.
- Postacı : Tutsakların dış dünya ile bağlantısını kuran haberci.
- Bıçak : Yasağı yok etme aracı.
- Demir parmaklıklı bahçe kapısı : Hapishane. Hep kapalıdır, kadın ve çocuk bunun ötesine geçemezler.
- Pencere : Yanılsama, özdeşleştirme nesnesi.
- Su : Cinsel arzusunun nesnesi.
- Bez bebek : Öykünün anlatılanı (seyirci).
- Melek : Kurban
- Ahmet : Cellât.
- Gülcan : Kâhin

Göstergeler ve yananamlar üstüne bu açıklamalardan sonra filmimizi yeterince tanıdığımızı varsayıyoruz. Freud'un düş yorumlarında olduğu gibi, verilen yani göstergelerin anlamlandırmayı nasıl oluşturduğunu, psikanalizin yardımı ile açıklamaya çalışalım. Filmimizin, düş-gerçek ikilemi üzerine kurulu olduğundan daha önce söz etmiştik. Anlatılanlar gerçek değil de bir düş ise, biz de kendimizi, "Düş gördüğünün farkında olduğu bir düş" yorumlayan

birine benzetebiliriz...

PSİKANALİZ VE BEZ BEBEK

Film masmavi bir gök üstünde, beyaz bulut görüntüleri ile başlar, isimler görüntüye biner, sözlerini duyarız; Yaşanır bir yerlerde bir şeyler, / Gömülür derine. / Büyük bir sır gözle ilişmeden, / Yalnızca siner kalır. / Sulara, otlara, / Geceye, düşlere, / Akar gider rüzgârın sesinde. / Bir varmış, bir yokmuş... / Sanki hiç yaşanmamış her şey, nasıl da öyle. / Hüzünler, sevdalar, / Tutkular, acılar, / Geçerken zaman, / Gerçekten bulutlar. / Bir varmış, bir yokmuş...

Yönetmen daha başlangıçta, seyirciyi, filmi farklı bir boyutta izlemeye çağırılmaktadır. Şarkı sözleri daha sonra olacakların bildirgesidir. Genellikle jenerik bölümünü, "Film henüz başlamadı duygusu" ile pek dikkatle izlemeye alışkın olmayan seyirci için, ilk sahnelerin üzerinde durulmadan geçilmesi, filmin daha sonraki kodlarını anlamlandırmayı da güçleştirecektir. Masal kitaplarındaki resimlere benzeyen bulutlar, masmavi gökyüzü, şarkının sözleri, bizi saf, çocuksu ve düşsel bir dünyaya doğru götürür. Gülcan'ı ağaçların arasında saymaca oynarken görürüz : Portakalı soydum, / başucuma koydum, / ben bir yalan uydurdum... der, kamera çevrinir, genel çekimle öykünün yaşanacağı evi bize gösterir, dışardan gelen bir konuk gibi olacakları izlemek üzere yavaşça eve gireriz.

Filmde anlatıcı Gülcan'dır. Bunun göstergelerini filmin başında, aralarda ve sonunda buluyoruz : Gülcan bez bebeği ile konuşur / ona olanları anlatır / sonra ne oldu? der/ kesme/ ertesi güne geçeriz. Gülcan fal bakar, öykünün daha sonraki bölümü ile ilgili ipuçlarını söyler : "Kırmızı bir ev, çiçek açmış, sonra hepsi uçmuş". Son sahnede de gene Gülcan vardır, öyküyü şu sözleri ile bitirir : "Bir tane bebek varmış, çok uyumuş kocaman olmuş, sonra ıhlamur ağacına çıkmış, orada bir ev yapmış kendine bembeyaz... o beyaz ev, cennet kadar güzeldi".

Gülcan'ın varlığını unutursak film "bir kadınla erkeğin yaşadığı trajik ilişki" şeklinde anlamlandırılabilir. Gülcan varlığı ve konuşmaları ile seyirciye, gördüğünün gerçek olmadığını duyumsatmaktadır. Ancak bu duyumsamanın öykünün tümünde sürdüğünü söyleyemeyiz. Gülcan biçimsel bir anlatıcıdır, öykünün içeriği ile bağlantısı pek azdır.

Filmi izlemeye başladığımızda çocukluğumuzda yaşadığımız "birincil süreç" (ayna evresi) yinelenmeye başlamıştır. Lacan'ın deyimi ile biçimsiz kütleye (hommalet-omlete anıştırma) bir yapı oluşturacaktır. Birincil süreçte duyulan ilkel hazzı (önünde durana hakim olma, ona sahip olma arzusu) film izlerken yeniden elde ettiği yanılsamasına kapılan seyirci, için kendisine iletilenler henüz bu hazzı duyuracak yoğunlukta değildir.

İlk sekanslarla Gülcan'ı, Melek'i, Ahmet'i, Hasan'ı tanıdık, bir haberin beklendiğini öğrendik. Bu verilerle, biz de imgelemimizde tutsaklık olayını yaşamaya başlıyoruz. Film süresince bu tutsaklık devam edecek, Eflatunun mağara metaforundaki tutsaklar gibi duvara (perdeye) yansıyan meşalenin (projeksiyon) gölgelerini izlemeye devam edeceğiz.

Filmi anlamlandırmak için mutlaka özdeşlik kur-

mamız gerekli olduğuna göre, bu filmde bunu sağlayan nelerdir, özdeşleşmenin altkodları neler olabilir, seyirci bunlara zihinsel mekanizmalarını nasıl açmaktadır?...

Sinematografik anlatım seyircinin karakter ve kişiliklerde özdeşlik kurmasını güçleştirecek yapıdadır. Özel çekimler yoktur, karakterlerin bakış açısı ile öyküyü izlemeliyiz. Yakın çekimler azdır, Melek'i bir kez (filmin başında) yakın çekimle görürüz, bunun anlamlandırma içinde önemli bir işlevi yoktur, Türk sinemasının bu ünlü oyuncusu (Hülya Koçyiğit) masum kadın-anne kimliği ile, seyirciye kendi sinema kodu ile bilinen mesajını göndermektedir.

Diğer yakın çekimler doğa görüntüleridir. Yönetmen nesne ya da kişilerle bağlantı kurmak, olayı onların bakış açısından aktarmak, seyircinin kişiliklerle özdeşleşip, filmi rahatça izlemesini sağlamak amacıyla değildir. Bu tür bir anlatımla seyirciden, daha fazla zihinsel faaliyete girmesi istenmektedir. Kamera nesnel anlatımı ile olayı uzaktan izlemeyi sürdürür. Seyircinin filme katılımı "kamera ile özdeşlik kurarak" mümkün olmaktadır. Kamera seyircinin fiziksel hareketlerini taklit etmektedir; kimi zaman kaydırmalar yaparak çevreyi ve kahramanları gözetler, bazen görüş açısına giren nesneler üzerinde durmaz (geçip giderken üzerinde durmadığımız, fakat algıladığımız görüntüler gibi), kimi zaman da görüş açısını değiştirmeden sağa ya da sola çevrinir (bulunduğumuz yerden daha iyi görebilmek için kafamızı döndürmemiz). Seyirci kamera ile birlikte tanıklığını sürdürürken, kimi durumlarda daha yakından görme, olayın içine girerek kahramanlarla özdeşlik kurma arzusu duysa da, bu arzu her zaman doyuma ulaşmaz. Bunu filmin önemli bir noktası olan (filmin başından beri gerilim yaratarak, seyirciyi böyle bir olaya hazırlamıştır yönetmen) tecavüz sahnesinde görmek mümkün.

Ahmet'in gelişinden sonra Melek'in yaşamı görünüşte eskisi gibi devam etmektedir. Ahmet boya ve sıva işini yaparken, Melek de bahçede ve evde çalışmasını sürdürür. Çalışan "beden"leri görmek, onları keşfetmek, bilinçaltımızda cinsellikle ilgili çağrışımlar yapar. "Beden"lerini kullanarak çalışan kişilerin fiziksel güçleri ve enerjileri seyircinin libidosunu canlandırmaktadır (7).

Melek Ahmet'e ayran getirir : "Buzdolabında soğuk su da var, istediğin kadar içebilirsin" der. Melek duvarın köşesinden kaybolur/ hızlıkesme/Ahmet, Melek'in arkasından bakar. Burada Ahmet'in Melek'e bakışı, açıkça gösterilen bir cinsel arzu olmamakla beraber, onu "karşı cins" olarak ilk kez bu sahnede algılayız.

"Su" cinsellikle ilgili çağrışımların önemli bir göstergesi, cinsel arzunun nesnesidir. Acıkmak-susamak-sevişmek doğal gereksinimler olmasına karşılık, günümüzde arzunun nesnesine dönüşmüşlerdir. Arzu ettiğimiz şeyi yemek, içmek, arzu ettiğimiz insanla sevişmek isteriz. Arzu kavramı psikanalitik anlamda cinsel arzunun uzantıları olarak algılanabilir. Cinsel arzu, kişinin çiftleşme, iki kişi olma isteğidir (8).

Filmimizde cinsel arzu sembolik düzeydeki sözcükler ve davranışlarla dışavurulmaktadır. "Su içme" teklifi Melek'ten gelir ilk kez. "Su" Melek'in cinsel doyum-

suzluğunun göstergesidir. Aralarındaki ilişki başladıktan sonra, Melek ve Ahmet arasında şöyle bir konuşma geçer; M : Ben senin neyim, kurban mıyım? / A : Sen benim içime yerleştin / M : Ne istiyosun benden / A : Hazırdın, kadın olmaya hazırydın / M : Değildim, kocama hazırlanıyordum ben, daha önce bildiğim şeylere, sen dalıma bastın / A : Bir kadının üstünde erkek olmayı sende anladım / M : Benim üstüme yıkmaya olanları, sen üstüme geldin / A : Sen de istedin / M : İstemedim.

Daha sonra ise birbirlerine şu sözleri söylerler; A : İçimde bir güç vardı, nerde kullanmasını bilemediğim bir güç, kullandım işte / M : Pişman mısın? / A : Değilim, ... sen? / M : Bende öyle.

Aşkta ya da başka bir alanda başarısız kalmış, doyuma ulaşmamış kişiler, başka alanlarda büyük başarı elde edebilirler. "Ödünlenme", üstün olma ve beğenilme ihtiyacının herhangi bir şekilde engellenmesi sonucu ortaya çıkar. Birey bu durumda onurunu korumak için başka bir alanda aşırı çaba göstererek, üstünlük arzusunun doyumunu ister (9). Ahmet de işine dört elle sarılan, aldığı işi kusursuz yapan, güvenilen bir ustadır. Kadın düşkünü ya da çapkın olduğunu gösteren belirtiler yoktur. Kendisinin de söylediği gibi : "İçindeki gizli, ne yapmasını bilemediği" güç birden ortaya çıkarak onu bu davranışa, evli bir kadına tecavüz etmeye yöneltmiştir. Bu durumda seyirci Ahmet'i yargılamak, ona olumsuz duygular beslemek yerine, tersine onunla özdeşlik kurarak doyuma ulaşmaktadır.

Cinsellik filmde saf, doğal, basitleşmiş biraz da sematize edilmiş bir biçimde sunulmaktadır. Bunu, küçük bir çocuğun "cinselliğe dair düşünebildikleri"ne benzetebiliriz. (Anlatıcı Gülcan olduğuna göre cinselliğin böyle aktarılması içerikle çakışmaktadır.)

Yönetmenin sembolik davranışlar ve sözlerle, bizi tecavüz sahnesine hazırladığını daha önce söylemiştik. Seçilen mekân da böyle bir işlev yükleniyor. Yatak odası aynı zamanda yemek yenilen yerdir. Ahmet su içmek için bu odaya girer. Yemek-içmek-yatmak (uyumak) gereksinimlerinin giderildiği bu mekan, arzunun nesnesi olarak algılanmakta ve seyirci aynı mekânla karşılaştığında, arzunun doyuma ulaşması için beklenti sürecine girmektedir.

Ancak bu sahnelerde, daha önce özdeşlik kurulan kamera hareketleri, bu beklentinin yerine gelmesine izin vermez. Tecavüz sahnesinde seyirci imgelemsel olarak olayı yaşayamaz. Ama özdeşlik kurmadığı görüntüler, bütün bunları algılayan kendisi olduğu duyumsamasının şiddetini artırır ve seyirci kendisi ile özdeşleşir. Buna göre diyebiliriz ki, tecavüz sahnesi seyircinin "ego"sunun olduğu yerdir. Söylediklerimizi, bu sahneyi inceleyerek açıklayalım :

- (7) Freud libidoyu, "kafamızın içindekileri yansıtan cinsel iğdü kuvveti" şeklinde tanımlar. Libido değişik şekillerdeki şehvet ya da tensel hoşnutluklar ve elde edebileceğimiz hazzı işaret eder (Bkz: H. Özgü; Psikoloji Dünyasının Üç Büyüklüğü, 1976, F. Baymur; Genel Psikoloji, 1978).
- (8) Oğuz Adanır ; Sinemada Anlam ve Anlatım, Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, İzmir, 1987, s. 47.
- (9) Feriha Baymur ; Genel Psikoloji, İnkilap ve Anka Kitapevleri, İST., 1978, s. 92.

Tecavüz beklenmedik bir anda olur : Ahmet su içmek için odaya girer, Melek'de arkasından gelir çarpışır. Birbirleri ile ilk fiziksel temasın olduğu an, artık kaçınılmaz bir ilişkinin de başlangıcı olur. Kamera (pencerenin dışından) bel çekimde içerdekileri izler. Genellikle tecavüz sahnelerinde alışlagelen, çarpıcı anlatım öğeleri, hızlı çevrinmeler, ayrıntı çekimler vb. yoktur. Anlatım seyircinin olaya katılımını azalttığından, seyirci imgelemsel olarak yaşayamadığı bu sahneden rahatsızlık duymaktadır. Yönetmen yakın çekimle seyirciye yalnız şunu gösterir : Ahmet Melek'in kolunu yakalar, eli ile Melek'in ağzını kapatır, Melek direnir. (Yakın Ç.) Yatağa uzanırlar, Ahmet elini çeker, Melek bağırır, birbirlerine bakarlar. (Yakın Ç.) Kamera bu iki yakın çekimle, Melek'in karşı koyup koymayacağını anlamamız için bizi olaya yaklaştırır, Melek'in direnmediği görüldükten sonra da geriye çekilerek odadan çıkar.

Ahmet'in Recep'i öldürmesi, "babanın ortadan kaldırılması, yok edilmesi"dir ve filmin anlamlandırılması içinde, çözümü, yönetmenin bilinçaltı isteklerine dayanan önemli bir öğedir.

Baba, bize filmin başında, gelmesi özlemle beklenen, önemli bir varlık tanıtılmıştı. Seyircideki "baba" imajı, babanın gelmesi ile parçalanır. Melek ve Gülcan'ın hayatında önemli bir değişiklik olmaz, baba etkin değildir, edilgendir, çökmüştür. Gülcan için "baba", öldüğünü bilmesine rağmen hâlâ beklenen, "düşsel" bir varlıktır; Gülcan sorar, Hasan amca babamdan haber getirecek değil mi? / Melek : Bak kızım... / Gülcan : Biliyorum, babam öldü. Ama sormaktan ne çıkar?

Filmde "Oedipus" kompleksinin, (yönetmenin bilinçli ya da bilinçsiz istekleri sonucu) yoğun olarak bulunduğu bölümlerin, babanın ortaya çıkması ve öldürülmesi sahneleri olduğunu söyleyebiliriz.

Lacan, Oedipus dönemi (*) ile ilgili açıklamalarında babanın bu dönemde yoksun bırakıcı olarak devreye girdiğini, çocuğu arzusunun nesnesinden (annesinden) ayırdığını, çocuk için çözümün, onu annesinden ayıran rakip nesne ile özdeşleşmek olduğunu söylemektedir.

Babanın kastrasyon tehdidi (hadım etme) ve bir oedipus yasası olarak işleyen "ensest" (hısımla cinsel ilişkide bulunma yasağı) kültürel düzenin bir zorunluluğudur. Çocuğu, anne-çocuk tek benliliğinin hakim olduğu "ayna evresi"nden çıkarmak ve onu insanların düzenine, simgesel düzene sokmak için çocuk kastrasyonla tehdit edilir. Lacan buna "insanlaştırıcı kastrasyon" der. Kastrasyon tehdidi anneyi kayıba götürdüğü gibi, insanın zevk organını da kayıba indirir. Çocuğu annesi ile dolayimsız ilişkisinden çıkarır, kültürün düzenine sokar (10).

Yönetmen, babayı güçsüz bir varlık olarak gösterip, sonra da ortadan kaldırmakla, oedipus kompleksinden de kurtulmak istemektedir. Babanın yok edilmesi, simgesel düzene geçişi reddediş, dolayısıyla otoriteye ve yasaklara da başkaldırı anlamını taşımaktadır. Yönetmen kendi fantazmaları ile evrensel bir kompleks olan ödip'e çözüm getirmektedir.

Filmin bütününde anne-çocuk ilişkisinin değişmediğini, bu ilişkinin babanın ya da Ahmet'in ortaya çıkmasından etkilenmediğini görürüz. Anne ve çocuk

aslında tek kişidir. Birbirlerinin geçmişlerini ve geleceğini simgelerler. Aralarında ki özdeşliğin göstergesi "pencere yanılmasıdır". Gülcan pencere camına vuran görüntüsüne bakar/içeriden Melek'in de Gülcan'a baktığını görürüz/ikisi birbirlerini taklit ederler. Biri diğerinin aynada ki "aksi"dir. Aynada ki imgelem tek bir varlıktan kaynaklandığına göre, ikisinden biri aslında yoktur.

Öykünün gerçek kahramanı kimdir, Gülcan mı, yoksa Melek mi? Anlatılanlar Gülcan'ın uydurduğu bir masal mıdır ya da Gülcan kendisi ile ilgili bir düşünme görmüştür? ... Eğer böyle düşünürsek, film bu soruları sadece sorarak, yanıtını bize bırakıyor. Düş mü, gerçek mi ikilemini bir yana bırakıp şöyle düşünmek de mümkün : Kendimize iletilenleri algımlarken biz bir "düş" kurduk, hipnotize olduk ve filmin yaratıcısı ile aramızdaki düşlemsel ilişkiler sonucu bir özdeşleşme süreci yaşadık...

SONUÇ

Film süresince "cinsellik" ve "cinsel arzu"nun doğal bir şekilde yansıtıldığını, bunların seyircinin duygularını etkilemek, ya da sömürmek amacıyla değil, bilinçaltımızdaki baskıları deşmek amacıyla (açık olmasa da), sembolik davranışlar ve diyaloglara sergilendiğini gördük. Filmin sonucu farklı okumalara göre farklı şekillerde değerlendirilebilir. Melek ve Ahmet'in öldüklerini, yasak ilişkinin ölümle sonuçlandığını düşünüyorsak, bu sonucu şöyle değerlendirebiliriz : Toplumsal normların baskısı ile, bu ilişkinin bitmesi ve ölümle sonuçlanması gerektiğini vurgulayan göstergeler, filmin içeriğinde yoktur. Bu baskı karakterlerin bilinçaltında (dolayısı ile yönetmenin bilinçaltında) vardır.

Ortada bir ölüm olduğunu gösteren sadece yere düşen kanlı bıçaktır. Bıçağı kullanan Melek ya da Ahmet olabilir. Bıçak yasağı yok etme aracıdır. Birbirini isteyen iki insanın, bu arzularının doyuma ulaştığı anda seçilen alet (bıçak) yönetmenin bu ilişki hakkındaki son sözüdür; kural dışı ilişki yaşamaz, doyuma ulaşsa da cinsellik "tutku" boyutuna geldiğinde tehlikelidir, bastırılmaya da ortadan kaldırılmaya mahkumdur. Bu konudaki belirleyici, toplumun kurallarından ya da baskılarından öte, kendi bilinçaltımızdaki yasaklar ve engellerdir...

KAYNAKÇA

- GEORGEAGIS, Cozyris : Christian Metz and Reabilty of Film, Arno Press, New York, 1980.
 JAQUES, Lacan, Ecrits I, II, Le Stade du Miroir, Editions Seuil, 1966, Paris, 1971,
 FELSEFE YAZILARI, "Lacan Bölümü", Yazko Yay., 1981,
 CHRISTIAN, Metz : Psychoanalysis and Cinema, The McMillan Press, London, 1982.
 KURGU, "C. Metz, Göstergebilim ve Psikanaliz", Gülseren Güçhan, A.Ö.F.İ.B. Dergisi, A. Ü. Yay., Esk., 1990, s. 6.
 BAYMUR, Feriha : Genel Psikoloji, İnkilap ve Anka Kitapevleri, İstanbul, 1978.
 ÖZGÜ, Hallis : Psikoloji Dünyasının Üç Büyükleri, Ararat Yay., İstanbul, 1978.
 ADANIR, Oğuz : Sinemada Anlam ve Anlatım, Yayınlanmamış Doç. Tezi, İzmir, 1987.

(*) Lacan'a göre; öznenin oluşumu "ayna evresi" ile sona ermez. İmgesel düzene karşılık olan "ayna evresi"ni, simgesel düzene karşılık olan "oedipus evresi" izler.

(10) Feriha Baymur; A.g.k., s. 92



GARDEN

Ali K. KARADENİZ

Resmi ve genel kurallara karşı gelme, toplumun kabul ettiği standartlaşmış yaşam biçimlerini reddetme, başkaldırıp dolayısıyla başarısızlığa uğrama ve azınlık konumuna düşme Jarman'ın birçok filminin ana izleklerini oluşturur. Bu temalar; Punk ve Gençlik Kültürü üzerine yaptığı Jübile filminde, bir ortaçağ ressamının hayatını yansıttığı Caravaggio da ve 1991 yılında gerçekleştiği Garden da farklı görünümlelere ortaya çıkar.

Garden; New Testament (İncil'de özellikle İsanın çektiği eziyetler bölümü Passion) da geçen olayları günümüz İngilteresine göndermeler yaparak, özgül olarak eşcinsellerin karşı karşıya kaldığı baskılar ve zorbalıkları zaman ve mekan birliği olmadan — tema birliği var — eğretilme (metaphor) yöntemiyle anlatıyor. Fast Cuttinglerin bolca kullanıldığı kimi zaman ince bir mizahın, bazen melankolic bazende sersemletici, şok görüntülerin oluşturduğu Garden bizi sihirli bir yolculuğa götürüyor.

Gerçek bir görsel şölen atmosferinin olduğu filmde, karşıt ve yandaş imgeler birbiri ardında yoğun serbest çağrışımlar yaparak küçük hikayecikler oluşturuyorlar. Jarman ritme göre değişen ve dengelenen müziği filmi meydana getiren ana öğelerden biri konumuna getirmiş.

Filme dialoglar, karakter(ler) dolayısıyla özdeşleşebilecek hiçbir nesnenin olmaması, izleyiciyi perdede akıp giden görüntü ve olayların dışında bırakıp filme yabancılaşmasını sağlıyor.

Hiristiyanlık ideolojisi cinselliği kontrol altına alırken söylemlerini özellikle günah, suç ve itiraf üzerine yoğunlaştırıp, karı kocadan oluşan mekana taşır ve üreme işleviyle sınırlandırır. Hazları kural dışı tutumları titizlikle bastırır, cezalandırır. Bu iktidar mekaniği yasak, sünsür, inkar gibi zorunlu biçimleri ile tarih boyunca süre gelir.

Modern topluma ulaşınca kadar, Avrupadaki cinsel alışkanlıkları, standartları Kilise hukuku ve Hiristiyanlık öğretisi belirledi. Bu öğretisi salt üreme

düzenine uymayan cinsellik biçimlerini reddetti aşağıladı.

Jarman Garden'da Hiristiyanlık, Kilise kurumunun eş cinsellik, karşısındaki geçmişte ve günümüzdeki tavrını sorgularken değişik zamanlar ve mekanlar kullanarak tarihsel perspektifi daha berrak bir platforma oturtmuş.

İmgeler bombardımanı devam ederken Jarman'ın önünde deniz, arkasında ürkütücü dev bir atom reaktörünün yer aldığı, evinde otururken görürüz. Jarman odasının duvarlarını süsleyen İsa çarmahta ikonunu seyrederken, Geiger sayacının tiktakları işitilir.

Jarman rüyaya dalar. Kilisenin propaganda ile kışkırttığı bağnaz güçler ve toplum düzenin bekçileri olan polisler tarafından günümüz İngiltere'sinde eşcinseller üzerinde yeni bir Persecution (takip) dönemi başlar. Dayak yiyen, horlanan, aşağılanan eşcinseller görüntüsü modern toplumun barbar ve maskelenen yüzünü ortaya çıkartır. Gerçek tehlike BAĞNAZLIKTIR.

Garden bana anlatım tarzı olarak Godfrey Reggio'nun yönetmenliğini yaptığı, film müziğinin minimalist opera bestecisi Philip Glass tarafından bestelenen Koyanisquatsi* isimli filmi hatırlattı.

Garden'ı, eski Doğu Berlinin kasvetli soğuk, Babylon sinemasında 2 Alman arkadaşımınla seyretmiştim. Filminden sonra bana ilk söyledikleri son derece zor ve rahatsız edici bir film olduğuydu. Zaten bu da Jarman'ın bilinçli stratejisinin en önemli ögesi. Bizi sinematik düşlere kapılmaktan alıkoyup, gerçeklerle yüz yüze bırakmak. ■

* Sadece görüntü ve müzikten oluşan dialogsuz ve alışılmış bir narrative yapısı olmayan bu filmde, doğaya yabancılaşan, modern teknolojinin nimetlerinden yararlanıp onun esiri olan insanoğlunun, dengeden çıkmış dünyadaki konumu sorgulanır.

Koyanisquatsi-Hopi dilinden yaklaşık tercümesi
1- Çılgın yaşam 2- Karmaşadaki Yaşam 3- Bütünleşmemiş Yaşam 4- Denge dışı Yaşam 5- Başka bir türlü yaşama geçmenin şart olduğu, biryaşam.

DOST KİTABEVİ

MUSIC CENTER

COMPACT DISC
CLASSIC, JAZZ VE POP'TA
4500 ÇEŞİT

DOST VIDEO KULÜBÜ

DÜNYA VE TÜRK
SİNEMASINDAN EN SEÇKİN
ÖRNEKLER

ZAMAN DEĞERLİDİR DEĞERLİ
FİLMLER İZLEYİN

Konur Sok. No: 8 Kızılay

DEĞİŞİM AJANS

TASARIM
TANITIM VE
MATBAACILIK
HİZMETLERİ

Reklam ve Gazete
İlanlarında Anlatım
Kolaylığı

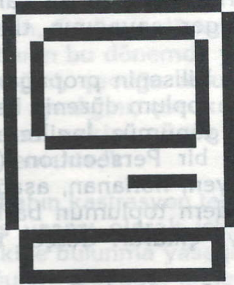


Broşür, Dergi, Kitap
Tasarımı ve Sayfa
Düzenlemesinde
Yaratıcılık



Kıymetli Evrak ve
Çizelgelerinizde Estetik
Grafik

Ataç Sok. No: 28/17 06420, Yenişehir
Tel: 431 07 86 Fax: 433 71 42



SİM BİLGİSAYAR

Geç kalmayın, şimdi
mükemmel iş arkadaşınızla
siz de tanışın!..

- ☆ Mikro Star Bilgisayarları
- ☆ Yazıcılar Printerler
- ☆ Likom ve İntro muhasebe programları
- ☆ Star ve Panasonic yazıcılar

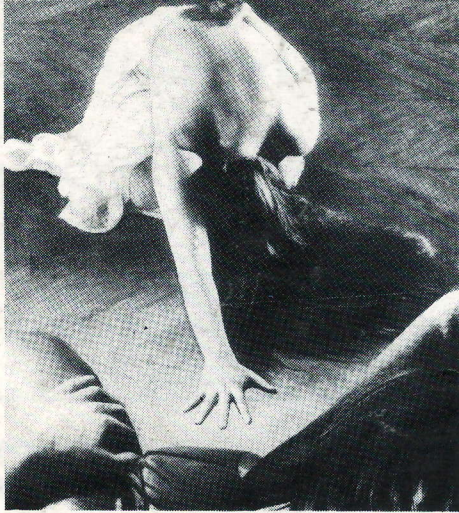
Not: Garanti Belgeleriniz, Sanayi Bakanlığından onaylıdır.

Tunalı Hilmi Caddesi No. 94/8 Kavaklıdere - ANKARA
Tel: 426 22 63 - 426 22 73 Fax: 426 61 67

80386
DX/40
4MB Ram 1.44
FDD
Mini Tower Cose
84 MB Hd
SVGA ;28 Renkli
1.450 \$+ KDV

MİTHATPAŞA GÖSTERİ MERKEZİ

Sinema-Tiyatro-Cafe-Bar • Mithatpaşa Cad. No:51 • Tel: 431 85 15



Bir Roman Polanski Filmi
1970'lerde "Paris'te Son Tango" • 1980'lerde "9,5 Hafta"
1990'larda

BITTER MOON

" A C I A Y "

Emmanuelle Seigner • Peter Coyote • Hungh Grant

megapol KÜLTÜR SANAT SİTESİ

Konur Sok. 33

Tel: 425 74 79

"TAVŞAN ROGER VE GELECEĞE DÖNÜŞ" FİLMERİNİN YÖNETMENİNDEN
YENİ BİR KOMEDİ

Güzeller mi ölümsüzdür güzellik mi? Bu filmde herşey mümkün...

MERYL STREEP • BRUCE WILLIS • GOLDIE HAWN

Bir ROBERT ZEMECKIS filmi

YENİ YILDA
YENİ SİNEMAMIZDA
SİNEMASEVERLERE
"MERHABA"
DİYORUZ.



Ölüm
Kadına
Yakışır

metropol KÜLTÜR-SANAT-EĞLENCE SİTESİ

Selânik Cad. 76 Tel: 425 74 78

Ninja Kaplumbağalar ve Evde Tek
Başına'nın tüm özellikleri tek filmde.
Tayyareye kafa atan biz,
Arabaya çelme takan biz,
En kralına mariz atan yine biz,
Heeyt... Var mı bize yan bakan?

NINJA ÇOCUKLAR

Haydutlar, ajanlar bize viz gelir.
KARNELER HAVAYA ÇOCUKLAR SİNEMAYA
22 OCAK'TA BULUŞALIM.



"EVDE TEK BAŞINA" NIN KAHKAHA VE MACERA DOLU DEVAMI...

MACAULAY CULKIN JOE PESCI DANIEL STERN



EVDE TEK BAŞINA 2

NEW YORK'TA KAYBOLAN ÇOCUK

Yönetmen: CHRIS COLUMBUS

KIZILIRMAK SİNEMASI

425 53 93

KAVAKLIDERE SİNEMASI

426 73 79

Atalante®

CAFE & SNACKS



Filistin Sokak 9/D
G.O.P. 06700 Ankara
Tel: 427 56 57 Fax: 427 57 58