

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



PASCAL BONITZER

Bakış ve Ses

Çeviren: İzzet Yasar

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <http://www.pdfkitap.org>

Y A P I K R E D İ Y A Y I N L A R I

BAKIŞ VE SES

PASCAL BONITZER

BAKIŞ VE SES

ÇEVİREN:
İZZET YASAR

Sanat - 24
ISBN 975-363-401-3

Bakış ve Ses / Pascal Bonitzer
Özgün Adı: Le regard et la voix
Çeviren: İzzet Yasar

1. baskı: 1000 adet, İstanbul, Aralık 1995

Yayına Hazırlayan: Ceyda Akaş
Tasarım: Mehmet Ulusel
Ofset Hazırlık: Nahide Dikel
Yayın Koordinatörü: Aslıhan Dinç
Baskı: Altan Matbaacılık Ltd. Şti.

© Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., 1995
Türkçe çevirinin tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi, No: 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0-212) 293 08 24 Faks: (0-212) 293 07 23

İçindekiler

I

SİNEMA

Alan-Dışı'lar • 9

Sesin Sessizlikleri (*Mayıs '68*) • 22

Gerçek'in Yırtıcıları • 41

II

SİNEMACILAR

J.-L.G. ve J.-M.S. • 73

Grevin Sistemi • 62

III

RETRO

Plaster Öyküsü (*Lacombe Lucien*) • 73

Kapının Ardındaki Cellat (*Gece Bekçisi Hakkında*) • 82

IV

FİLMLER

Gözün Belleği (*Amorcord*) • 101

Politik Uzay • 104

Ses Uyumuyor (*Vadedilmiş Toprak*) • 109

Teşrih Masası (*Özgürlük Hayaleti*) • 112

Buzbüyücü • 115

Kashima Paradise • 119

Bir Hindistan'ın Öteki'si • 122

Çölarzu • 127

Kısır Gözler (*Allonsanfan*) • 132

"Para Nerede ?" • 138

Gülen Ağız • 144

I

SİNEMA

Alan-Dışı'lar

*Seni küçük çapkın seni, diye bağırtıyor, gözümü
boyamanın öcünü almalıyım senden.*

SADE.

1. Hakiki, sahte

Sinemanın neredeyse mekanik olarak benimsediği bir temsil⁽¹⁾ ideolojisi varsa, bunun en kökten, aynı zamanda da en gözden kaçan semptomu, her bireyi bir izleyici yapan ve sinemada, her şeyden önce, ekranın yüzeyini yapıntısal bir derinlikle donatan temel düzenlemede bulunabilir. Sinema etkisi alan derinliğinin açılması, serilmesi ve aktedilmesidir. Bu alan derinliği bütün sinematografik yapıntıların gerçeklik etkisini sağlayan homojen ortamdır (esîrdir). Sinema böyle bir etkiye dayanan tek sistem değildir; ama bu etkinin gücü, sinemada, bütün öteki temsil sistemlerinde (resim, fotoğraf, tiyatro, vs.) olduğundan daha kökten, daha mükemmel, daha *derin* algılanır. Yaşayan, canlı, hareket halindeki derinlik: İnsanı bayağı etkiler bu, efsanevi Lumière gösterileri hatırlansın. Bu *gerçeklik izleniminin* eninde sonunda teorisi yapılmalıydı; şimdiye kadar egemen olan fenomenolojik yaklaşımın en aydınlatıcı yaklaşım olup olmadığıysa ayrı bir sorundur ve burada ele alınmayacaktır.

1) fr. représentation (Ç.N.)

Burada ilgilendiğimiz, yalnız, sinematografik uzayın şu kökensel bölünmesidir: yüzey, derinlik, gerçeklik, yapıntı, aygıtın üstünde düşünülmesi gereken olağandışılığı. "Yapıntı, yalnızca bir düzlem üzerinde olup bitenin derinliğidir", diye yazıyor Jean-Louis Schefer ("Sur le Déluge Universel", *Cahiers du Cinéma*, n. 236-2377). Nasıl oluyor bu? Nedir şu derinlik denen şey? Derinlik bakışın, izleyicinin, öznenin yittiği, bölündüğü derinliktir. Bu derinlik yüzeyin inkârına dayanır: Orada, salonda, bir ekran karşısında olduğunu bilir insan; rüya görmemektedir. Bununla birlikte, gene de rüya görmemektedir. İzleyici konumunun her zaman biraz kritik olan boyutunu ortaya çıkaran, bu *gene de*'nin ortaya koyduğu bölünmedir, küçük "schize"dir. İnsan hakikat hakkında ve gerçek olan hakkında kendi küçük fikrine sahiptir; *gerçeklik izlenimi*, kabul, ama kendinde problematik olan bir gerçekliğin izlenimi. Ve böylece, insan, kendini kaptırmakla, filmin önerdiği yapıntıyı *yaşamayı* kabul etmekle birlikte, sık sık, bir film hilesinin tekniği üstüne sorular sorar, bir elbisenin *özgünlüğüne*, bir durumun *hakikate uygunluğuna* itiraz eder, film kişisini canlandıran oyuncuya hayran olur ya da onu eleştirir, arka planın bir "back-projection" mı, bir dip dekoru mu, bir "traveling-matte" mı olduğunu merak eder, yapım maliyeti hakkında fikirler yürütür (züğürt işi bir film mi, değil mi), vs. Sinemada işte bu anlamda rüya görülmez.

Eleştirel tavır ya da, söylendiği gibi, *mesafe koyma* her izleyicide şu ya da bu miktarda, az ya da çok yabancı halde, ama mutlaka vardır. Ekranın sunduğu gerçeklik hiç bir zaman hakiki bir tatmin sağlamaz; afallatabilir ya da korkutabilir, ilk Lumière gösterimlerinin izleyicileri için olduğu gibi, ama kendi kendine yeterli değildir; şaşkınlık geçer geçmez insanlar nedenleri araştırmaya başlar. Oysa, bilinir ki, nedenleri olan bir şey aksayan bir şeydir. Nedir aksayan? *Gerçeklik izleniminin* gerçekliği mi? Hayır, ama, deyim yerindeyse, bu gerçekliğin gerçekliği: Bir yerde, bir biçimde, bir şey eksiktir; bu eksikliği hiç bir şey *her şeyi* gösterme iddiasında olan filmler, tarihi ve pornografik filmler, özellikle en yenileri kadar iyi açığa çıkaramaz: *Hepsi* görülmektedir, ama işte en büyük eksiklik de tam ordadır, bir sürü şey eksiktir, gösterilen hiç bir zaman yeterli değildir..., fazla-

dır..., böyle değildir, hiç böyle olmamıştır. Porno filmlerin sıkıcılığından böylesine sık söz açılmasını yalnız ikiyüzlülüğe ve utanmaya bağlamak yanlış olur. Bunların, bu noktada, açığa vurucu bir güce sahip olmaları pekâlâ mümkündür: Sinematografik imge kendisinde bulunmayan tarafından bir türlü rahat bırakılmaz. Ekran, yalnızca, görmenizi (filmi görmenizi) sağlayan beyaz ve dikdörtgen dayanak değildir; aynı zamanda, adının da gösterdiği gibi, görüntünün yansımasının, yapısını bir eldivenin parmağı gibi tersine çevirmesiyle, bizi gizleyen (*gerçeklikten gizleyen*) "perde"dir. Ekranın, temel nitelikte olan ve sinema tarafından, bilinçli ya da bilinçsiz, her zaman kullanılan bu perdeleme etkisi André Bazin'i büyüleyen şeydir. Ama o bunun yalnızca sonucunu (zaten otomatik olmayan, doğal da olmayan sonucunu) görmek istiyordu: Yani, ekran-pencere'nin sınırlarının ötesinde, gerçek olanın homojenliği, *sürekliliği*, kendi deyişiyle, gerçekliğin dikişsiz elbisesi.

Oysa, dava ve sorgulama konusu olan, bu sürekliliktir, bu homojenliktir.

2. Sürekli, süreksiz

Eğer Bazin için alan-dışı uzay, "off" uzay, gerçek olanın, ekranın bir pencere gibi açıldığı sürekliliğinden başka bir şey değilse (bir pencere gibi, yani gerçek olanın bu sürekliliğini, bu bütünselliğini keserek, ama yine bu yolla onu *yakalayarak* ve gerçek'lik niteliğiyle hissedilir kılarak), Noël Burch da alan-dışı uzayın rolünü dinamik (Burch'ün terminolojisine göre *yapılar* ya da *diyalektikler*) bağlamında, montajda ve kamera hareketlerinde inceleyen, benim bildiğim, ilk kişidir (Ayzenştayn sayılmazsa). *Praxis du cinéma*'da (Gallimard, coll. Le Chemin) ve, özellikle, kitabı oluşturan ilk yazılardan birinde, "*Nana* ya da *İki Uzay*"da, Burch, sinematografik uzayın bu önemsenmemiş yanı üzerinde durur: Bölünmüşlüğü, tamamlanmamışlığı, kusurlu oluşu sanatın ve biçimsel deneylemenin imdadına koşan da budur.

Burch, Bazin'in görmek istemediği, klasik sinemanın da

geriye ittiği⁽¹⁾ şeyder: yola çıkar: Kopuş, süreksizlik. Söz gelişi, "30 derece kuralı"nda geriye itilenden:

"Söz konusu kural 20'li yıllarda ampirik olarak doğrulanmıştır; buna göre, konu aynı kaldıkça, her yeni eksen bir öncekinden en az 30 derecelik bir açıyla ayrılmalıdır. Gerçekten, o yıllarda, 30 derecenin altındaki açı değişikliklerinin (bir "eksen içi uyum" söz konusu değilse), "sıçrama" diye adlandırılmasında birleşilmiş şeyi oluşturduğu farkedilmişti, yani değişikliğin yetersizliğinden ve belirsizliğinden ileri gelen bir çeşit rahatsızlık: Yeni plan yeteri kadar özerkliğe sahip olmuyordu, özellikle birbirine yakın plan büyüklüklerinde. Ama bu rahatsızlığın böyle bir "uyum"un⁽²⁾ plastik gereksizliğinden, özellikle de, bir konunun çevre çizgileri yer değiştiriyorsa bu yer değiştirmenin hissedilir olmasını, ortaya çıkardığı gerilimlerin de açık ve net olmasını isteyen gözün uğradığı bir hayal kırıklığından⁽³⁾ ileri geldiği de öne sürülebilir." (N.Burch, a.g.e. s.60.)

Peki ama nedir "gözün hayal kırıklığı" – göz tarafından taşınan öznenin hayal kırıklığı değilse? O göz ki, söz konusu özne (izleyici), onun sayesinde, alan derinliğinden kendisine bakan nesneyi zaptedebilir, üzerinde aldatıcı bir egemenlik kurabilir. Göz kamera ve montaj aracılığıyla farkı kesin olarak görebilmelidir, çünkü burada söz konusu olan planın *özerkliği* değil (plan, tersine, iyi zincirlenmiş olmalıdır), ekran üzerinde, ard arda gelen görüntüler dizisini tarayan bakışın aldatıcı özerkliğidir. 30 derecenin altında göz artık özgür değildir, nesneye zincirlenmiş gibidir, nesne tarafından tedirgin edilmektedir, üzerine bir ağırlık yüklenmiştir. Burch'un sözünü ettiği *sıçrama*, "atlama"nın unutma özgürlüğüne, kuvvetine sahip değildir, daha çok bir tökezlemedir, boşa giden edim⁽⁴⁾, sürçme⁽⁵⁾ cinsinden bir şeydir. *Yanlış uyum*, bu söz *yanlış adımı* hatırlatıyor. Söz konusu olan, tökezlemeden, bir plandan öbürüne geçmektir. IDHEC'in eski elkitaplarında çok açıktır bu:

1) fr. refuler (Ç.N.)

2) fr. raccord (Ç.N.)

3) fr. frustration (Ç.N.)

4) fr. acte manqué (Ç.N.)

5) lapsus (Ç.N.)

"Bazen, hareketteki ya da konumdaki uyuşum o kadar kusurludur ki, montaj yapılamaz. Bu durumda, montajcı, elindeki malzeme içinden bir bağlayıcı plan bulup çıkarır ya da gerekirse bunun çekimini talep eder. Bağlayıcı plan, birleştirilmesi gereken iki plan arasında dolgu⁽¹⁾ görevi görerek, hatalı uyuşumun ortadan kaldırılmasını sağlar. Biraz barbarca olan bu yöntem, elbette, uyuşumu gerçekleştirmek için gereken her şey yapıldıktan sonra baş vurulmalıdır." (R.Louveau, le Montage du Film, IDHEC.) Neden bütün bunlar? "Filmin sürekliliğini, anlaşılabilirliğini ve homojenliğini sağlamak" (ay. yer.) için. Tam yerinde kesmek –hem de, görüldüğü gibi, daha çekim sırasında– gerekiyorsa, bunun nedeni bütünün sürekliliğini ve homojenliğini koruma ihtiyacıdır (anlaşılabilirliğe gelince, bu konuda anlaşmak gerekir...).

Demek ki Burch buradan yola çıkar, sinemada kesmenin çeşitli biçimleri olduğundan, bu kesmelerin kuralları, öyleyse bu kuralların da ihlalleri olduğundan (30 derecenin altındaki uyuşumların modern sinemada görüşünü kökten değiştirmek demektir. O zamana, diyelim Bazin'e kadar, 1920'lerde Sovyetler'de yapılan araştırmalar sayılmazsa (bu araştırmaların bugün bile bütünüyle alışılmışın dışında kaldıkları açıktır), sinema kendini, deyim yerindeyse, gözü (ve ekranı) üzerine açtığı derinliğin işlevi olarak kavırıyordu; o derinlik ki, homojen, sürekli ve eksenli belli olarak kavranan gerçekliğe gönderme yapabiliyordu. Bütünüyle doğal olan bu gerçeklik üzerine, tekniği, bütünüyle doğal bir biçimde dizmekti söz konusu olan. Bu doğal gibi görünüyordu, çünkü dikkat yapının derinliğine yönelmişti; dikkat, Burch'un yaptığı gibi, emek yüzeyine, peliküle, ekrana yöneltildiğinde, sinema görüşü tersine döner, gerçeklik (artık hiç de aynı olmayan gerçeklik) delik deşik olarak belirir.

3. In, off

Böylelikle, André Bazin şöyle yazar, sözgelişi: "Bir film kişisi kameranın görüş alanından çıktığı zaman, biz onun görsel alanın dışında kaldığını kabul ederiz, ama o dekorun başka bir

1) fr. cheville/haşiv (Ç.N.)

noktasında, bizden saklı bir noktasında, kendine özdeş olarak, varolmaya devam eder." Gerçek'in, alanın ötesindeki, ekranın sınırlarının ötesindeki sürekliliği varsayımı işte buna yarar: Film kişinin (ve, daha gizli olarak, izleyicinin?), alan içinde değilken, başka yerde "kendine özdeş olarak varolmaya devam etme"sine (bu konuda, altıncı ve on sekizinci aylar arasında, çocuğun kendini öz bir vücut olarak kavradığı ve parçalanma, yok olma, ölme elemeni⁽¹⁾ dizginlediği "ayna evresi"nden söz edilmiştir).

Oysa, sinemanın gücü, film kişinin ve dekorun bu kendine özdeşliğini sallantıda bırakmasındadır aynı zamanda; gerçekten, yapıtının gerçekçiliği dışında hiçbir şey, bu özdeşliğin çerçevesinin sınırları dışında, alan dışında sürmesini güvence altına almaz (bak. *Hellzapoppin*); buna inanılır, o kadar. Ama bu, alan-dışım, bir belirsizlik, hatta bir elem yeri haline getirir ve böylece ona hatırı sayılır bir dramatik güç kazandırır.

Klasik tiyatro sahnesinin bir *off* uzayı vardır: Kulisler – klasik çağda, özünde gidimli⁽²⁾ olan dramın perdeler boyunca beslendiği, sahnenin basit dışı (*Horace*'ta Camille'in katli). Ama sinema belli bir biçimde bu klasik tiyatro senografisinden yola çıkarsa da, montaj, değişik plan büyüklükleri ve kameranın hareketliliği bu senografiyi tuzla buz eder, Burch'un "iki uzay" dediği *in*⁽³⁾ ve *off*⁽⁴⁾ uzaylar arasındaki ilişkiyi, oranı kökten bir dönüşüme uğratar. Montaj, planların çeşitliliği, hareketli kamera, senografik kübün bu parçalanması akışkan, biçimlendirilebilir, canlı bir uzayın ortaya çıkmasına izin verir. Tiyatroda *off* uzay, çaresiz, *off*'tur, dış'tadır. Sinemada, tersine, zaman ve hareket boyutunda yer alır; alan/karşı-alan, pan, hatta ses bandı aracılığıyla, alan-dışı (belli bir alan-dışı, daha ilerde göreceğiz) alan olur, ya da tersi. Bu işleyiş, alan-dışının bu alan-oluşu ve tersi, Burch tarafından önerilen diyalektik terimini meşrulaştırır. Ayrıca Burch, doğru olarak, burada alan-dışının kavranmasının nitel bir değişiminin söz konusu olduğuna işaret eder:

1) fr. *angoisse* (Ç.N.)

2) fr. *discursif* (Ç.N.)

3) ing. iç (Ç.N.)

4) ing. dış (Ç.N.)

"Alan-dışı-uzay ikiye bölünür: somut... ve imgesel uzaylar. Nana'da, emprezaryonun eli yumurtalığı almak üzere alana girdiğinde, bu film kişinin bulunduğu ve belirlediği uzay imgeseldir, çünkü henüz görülmemiştir; bu kolun kime ait olduğu bilinmemektedir, söz gelişi. Ama sahneyi bütünlüğü içinde (Muffat ve emprezaryo ayakta yan yana) bize gösteren eksen içi uyuşum anında, bu alan, geriye dönüşlü olarak, somut olur. Bir alan/karşı-alan'da da süreç aynıdır: "Karşı-alan", "alan"da imgesel olan bir "off" uzayı somutlaştırır. Bazen, bu alan-dışı uzay, imgesel kalabilir: Daha geniş ya da başka bir ekseninde yer alan hiçbir plan (ya da hiçbir kamera hareketi) bize kolun kime ait olduğunu göstermediğinde" (Praxis du cinéma, s. 36-37).

"Somut" ve "imgesel": Bu ayrım bize biraz belirsiz, biraz aksak gibi geliyor (Burch'un ampirik yaklaşımının zayıflığından dolayı). Burada, şunu belirtmek gerekir: Aslında, alan-dışı'nın "alan-olma"sı diye bir şey yoktur (çünkü alan-dışı her zaman görüş alanı dışında olandır); söz konusu, alan-dışı'nın alandaki farklılaşmış varoluşudur ve sinematografik uzay, bakışın yer değiştirmesiyle (kamera hareketi, eksen değişmesi, yeniden-çerçevelenme), bu ikisi(*) tarafından eklemlenir. "İmgesel" demek, yerleştirilecek bir plan olmadığı zaman, alan-dışı uzay ancak *hayal edilebilir* demektir. Bununla birlikte, Burch, söz gelişi, bir karşı-alan'ın bu uzayı geriye dönüşlü olarak "somut" kıldığını yazarken, burada bir çeşit sinema hilesinin söz konusu olduğunu, çünkü bir uyuşumun, vs.'nin etkisiyle "somut" olurken, bu uzayın yine de "imgesel" ya da daha doğru bir deyişle yapıntısal kaldığını söylemez. Yalnızca, bir plandan öbürüne, bir alandan ötekine, Bazin'in deyimiyle, bir "gerçeklik kazanımı" gerçekleşmiştir. Bir açık yaranın gizil elemei dikilerek kapatılmıştır.

Ama (gerçeklikten) bir şey kökten biçimde alan-dışı kalmıştır. Sahne-dışı. "Gerçeklik kazanımı", yapıntıyı çevreleyen ortamı oluşturan şu sürekli ve homojen gerçekliğin kazanımı, ancak temel bir redle, bir "başka sahne"nin reddiyle mümkündür: maddi, heterojen ve süreksiz gerçekliğin sahnesi, yapıntının *üretiminin* sahnesi. Bu da sahnedir, ama köreltilmiş, çekim ekibinin koştuğu ve teknik avadanlığın az ya da çok ağır aygı-

(*) alan ve alan-dışı (Ç.N.)

tının işlediği, klasik senografiden kopartılmış bir sahne. Plato. Makine dairesi, emeğin sahnesi. Hakkı sukut etmiş olan bu sahne, koparıldığı senografik ve dramatik uzaya dönmek için, gerçekliğin sözde "dikişsiz elbise"sini parçalar, temsilin belli bir iç çatışmasını yeniden işin içine sokar, *temsilde bir huzursuzluk*, bir bölünme, bir aksaklık yaratır.

4. Alet, emek

Demek ki, Burch'e kadar açıkça farkedilemeyen şey, sinemanın, gösterdikleriyle olduğu kadar göstermedikleriyle de iş gördüğü, sinematografik uzayın bir alan-uzay ve bir alan-dışı-uzayla, (izleyici tarafından) görülen ve görülmeyenle eklemlendiği, bu bölünmeden kaynaklanan "gerilim"in de izleyiciyi oyununa kattığıdır. Bununla birlikte, Burch'ün gözden kaçırdığı bir şey vardır: Bu oyun, en azından klasik sinema ya da daha gelen olarak "romanesk" diyebileceğimiz sinema tarafından düzenlendiği kadarıyla, makina dairesini, kendisini üreten emeği köreltmek zorundadır aynı zamanda.

Elbette, belli bir biçimde, bu her zaman bilinmiştir. Gene de, sinemanın "sinema olduğunu", yani görünüş⁽¹⁾ olduğunu, zevk alınan etkilerinin de bir ağır makinalar toplamı tarafından üretildiğini bilmek başka şeydir, sahneye, şu ya da bu biçimde, söz konusu makina dairesini taşımak başka şeydir.

Şu ya da bu biçimde, çünkü bunun çeşitli biçimleri vardır; en azından, karşıt yöntemlerden kaynaklanan, iki tane⁽¹⁾. Bunlardan biri Vertof'unkidir, Godard'inkidir ve görünüş-sinema (Vertof'un yapıtı sinemasıyla: "Oynanan sinema"yla, "tiyatro'vari sinema"yla bir tuttuğu sinema) tarafından, Vertof'un deyimiyle, "zehirlenmiş" seyirciyi mistifikasyondan kurtarmak, hipnozdan uyandırmak, gözlerinin bağıni çözmek için, aygıtı ya da aygıtları (gerçekten, tek aygıt kamera değildir), üretim aygıtları olarak, sahneye sokmaya dayanır; bu büyüleyici, zevk verici etkilerin, bu görünüşün, bu *gerçeklik izleniminin*, bir bakıma, aygıtların işaret ettiği bir emekten koparılmış artı-değer olduğunu gösterir. Burada, seyirciyi, sinemanın üretici niteliği üstüne, toplumsal

1) semblant (Ç.N.)

kompleks içinde oluşturduğu üretim tipi üstüne düşündürmek söz konusudur. Godard'ın, başka filmlerinde olduğu gibi, *Numéro Deux*'de yaptığı, bu titiz çıkık yerleştirme ameliyesidir: O zamana kadar falancanın başından geçenler, vesaire söz konusuydu, oysa artık falancanın vesairesi değil, yalnız makine da-iresi vardır; dahası: Eskiden, kıyılarından taşan ırmağın zorbalığıyla üstünde durulan, artık ırmağı sıkıştıran kıyıların zorbalığını düşünmenin zamanıdır. Bir çevirmeden çok, *tersine çevirme* iş-lemi; ama özsel olarak tuhaf bir başka işleyişi –ya da yapıntılaştırmayı– şart koşan bir işlem: Gerçeklik izleniminin tuhaflık izlenimine dönüşü, figürlerin ıldırması, ayrışması (nelerden yapılmış oldukları böylece *gösterilmiş olduğu* için).

Sinemanın esrarengiz aygıtlarını sahneye koymanın, ne Vertof'la ne de Godard'la ilgisi olmayan, bir başka tarzı daha vardır. Öteki tarz: tuhaf olmayan. Çünkü bu tarz bu aygıtların tuhaflığını, esrarını, kısacası çekiciliğini oyuna sokar. Gerçekten, gerçeklik izleniminin ve star sisteminin zoruyla, sinemaya ilişkin meslekler bir çekicilik kazanmış, yaratmanın esrarına bürünmüştür. Böylece, sonunda, doğrudan doğruya bir esrarı işleyerek kamuoyu gözündeki çekiciliğini sömüren filmler ortaya çıkmıştır: Bilmecemsi kişilerle dolu, sanatçının duygusal boğuntularını ve nevrozunu terennüm eden, *Başka Yerde On Beş Gün* tipi Hollywood filmleridir bunlar. Kameralar, vinçler, şu ağır aygıt ve herkesin kendi rolünü: Yönetmenin usta, efendi, oyuncuların da isterik rolünü oynadığı şu tören görölür. Truffaut'nun, ölmeye doğru giden bir sinemayı azıcık hazin bir biçimde terennüm ettiğini de bilerek, *La Nuit américaine*'de sistemleştirdiği budur.

Platoyu, geriye itilmiş, klasik dramaturjiden, senografiden koparılmış sahneyi ekrana getirmenin böyle en az iki yolu varsa, plato ve orada olup bitenler filmin düzenlenmesine de yansıyan bir çatlamanın, bir ikiye bölünmenin nesnesidirler demektir: Emekle değer artığı, üretimle birikim arasındaki aklaktır bu. Godard ve Vertof'un, sinemanın makinelerini çalışırken göstermelerinin nedeni, yalnızca, fantastik değer artığını silmek, gerçek olanın parçalanmış çeşitliliğinin yerine onun bütönlüğu, ho-mojenliği, sürekliliği yanılısamasını geçiren sinematografik "ger-

çeklik izlenimi"ni kazımak, mahvetmek olduğu halde (Bazin: "Sinema özü gereği bir doğa dramaturjisi olduğu için, evren içinde yer alacağına onun yerine geçen bir açık uzay oluşturulmaksızın, sinema diye bir şey varolamaz"), Minelli ve Truffaut (söz gelişi), tersine, bu makineleri, plato hayatını bir bütünsellik niteliğiyle doldurdıkları ve canlandırdıkları için, bu bilme-cemsi ve ışıltılı araçlarda efendinin, yönetmenin zevki parladığı için kullanırlar yalnızca.

Bu başka türlü de söylenebilirdi: Godard'ın ya da Vertof'un, yuvalarından fırlamış montajlarının hezeyanı içinde açtıkları, filmik zevkin *her-şey-değiştir*'idir. Prodüktörlerin reklam formülü bilinir: "İnsan hayatı sevince sinemaya gider." Açık bir gerçeğe dayanır gibi görünüyor bu formül, oysa, tersine çevrildiğinde, hiç de böyle değildir. Sinema "hayattır" der gibi olur o zaman, bunun altındaki anlam da belki televizyonun ölüm olduğudur, böylece sinemaseverler de ucuz tarafından hayatta olduklarına inanma imkânına kavuşurlar: Böylelikle, ikinci kapak sayfasında dinamizmiyle böbürlenene bir sinema dergisinde, bilmem hangi aptalın "teleyamyam" değil de "sinemasever" olmakla övündüğünü ve -konumuzun tam da özüne dokunmaktadır bu- sevgilisinin itirafına göre ikincilerin (yani kendisi) birincilere yatakta kesin bir üstünlük sağladığını da eklediğini gördük. Bu övünme "İnsan hayatı sevince sinemaya gider" formülünün hakikatini dile getiriyor (prodüktörlerin sineması, diye analım). Sinema zevki fallik zevkin kıyısına yanaşır, diyor; o fallik zevk ki, Lacan, bitmez tükenmez bir dahiyane formül içinde, budalanın zevki olduğunu söyler. Sinema, "evren içinde yer alacağına onun yerine geç"iyorsa, bunun nedeni, gözün iktidarıyla birlikte, evrenin Bir ve Bütün olduğu, yani fallik işaretleyene eklemelenmiş olan Efendi'nin söylemine tâbi olduğu yanılmasını tekrarlar olmasıdır.

5. Görmek, duymak

Kameraya ilişkin bu sorun, gösterilsin gösterilmesin, polemiğe yol açmıştır. Aygıtlar kendi başlarına hiçbir sonuca, hiçbir etki-

ye sahip olmadıklarından böyle sorunların varolmadığını düşünen bir Jean-Patrick Lebel'in (*Cinéma et idéologie*, Editions sociales) konumu üzerinde durmayacağım. Vaktiyle, Jean-Louis Baudry'nin tezi (*Effets idéologiques produits par l'appareil de base*, Cinéthique 7/8) üstüne, en azından bu tezin bir noktası, tam da aracın, aygıtın filmde belirmesinin anlamıyla ilgili parçası⁽¹⁾ üstüne tartışmıştım: Sinemada idealizm, konunun fantasmalaştırılması, aracın gizlenmesine, geriye itilmesini dayanır:

"Vertof'un Kameralı Adam'ında olduğu gibi, aygıtın 'etiyle kemiğiyle' belirmesinin şaşmaz biçimde ortaya çıkardığı – tam da geriye itilmişin geri dönüşünü haber veren etkilere benzeyen– düzen bozucu etkiler burdan kaynaklanır. Mekanizmanın açığa çıkmasıyla, yani emeğin kaydedilmesiyle yıkılıp giden, hem aynasal sükûnet hem de öz kimliğine güvendir." Ya da şöyle: "Teknik temelin gizlenmesinin de bir belirli ideolojik etkisi olacaktır. Tersine, bu niteliğiyle kaydedilmesi, kendini göstermesi bir tanıma etkisi üretecektir: Hem emek sürecinin edimselleştirilmesi⁽¹⁾ hem ideolojinin ifşa edilmesi, hem de idealizmin eleştirisi olarak" (a.g.e.).

Aygıtın filmde "etiyle kemiğiyle" kendini göstermesinin yol açtığı bir "tanıma etkisi"ne unanmanın (tanıma etkisi ne demek?) bende uyandırdığı kuşkuyu belirtmiştim (*Cahiers* no. 234-35). Gerçekten, her şey, yukarıda göstermeye çalıştığım gibi, filmin şu sözde kendini göstermeyi nasıl kullandığına bağlıdır. Önemli olan, sadece aygıtın görülmesi ya da görülmemesi değil (bunun için farketmez demiyorum), filmin kendi *alan-dışı'sıyla nasıl oynadığıdır*. Önemli olan, alanın ve alan-dışı'nın, "in" uzayın ve "off" uzayın bu eklemlenmesidir: Ya "off" uzay sadece ekranın gösterdiklerine ek bir gerçeklik vermek için kullanılır (çünkü "in" uzay denen şey, objektifin çerçevelediği, ekrana yansıtılan, izleyicinin gözüne sunulan uzay parçasıdır); ya da, tersine, sinematografik uzayın tamamlanmamışlığının, yarıklığının, bölünmüşlüğüünün altını çizmek için "off" uzay vurgulanır. Bu son durumda, sinema, klasik sinema denen süreklilik sinemasınınkinden çok farklı bir oyuna açılmış olur.

1) actualisation (Ç.N.)

Günümüzün yaşayan sinemasının gerçekleştirdiği de bu öteki oyundur: Sinematografik uzayın bölünmesini az ya da çok öne çıkaran Godard, Bresson, Antonioni değil aklıma gelenler yalnızca; yalnızca Straub, Duras da değil; geçerli sınıflandırma anlayışına göre politik denen bazı filmleri de düşünüyorum: Söz gelişi, Sidney Sokhona'nın hayranlık verici *Göçmen Millet*'ini. Uzay-alan'ın *öteki*'si olarak alan-dışı'yı vurgulamak, gerçekten, bakışın vurgusunu sese taşımak, sesi gözün gerçekçi sahnesinin köleliğinden kurtarmaktır. Ses de, bilindiği gibi, çoğu zaman hak arayıcıdır.

Çünkü alan-dışı'da yalnız kameranın göstermediği, Burch'ün imgesel uzayı, Baudry'nin etiyle kemigiyle aygıtı yoktur: İşitilen de vardır, ses şeridi vardır: Bu unutulursa ("işitsel dünya görsel dünyadan daha geniştir", der Straub), sinemayı küçük Platon'vari aygıtla (mağara efanesi...) sınırlama tehlikesi belirlir; bu aygıtın içinde görmek, ya da daha doğrusu onunla sınırlanmak öyle kolaydır ki!

Çünkü, sinema pratiğinin alanını *açmak*, onun anamnez'ini yapmak değildir.

NOTLAR

- I) Aygıtın bu ikili niteliği plato fotoğraflarında açıkça görülür: Bir yanda, filme çekilen sahne sanki havası boşaltılmış, görevinden alınmış, küçültülmüştür (uzaysal olarak da): "Bundan başka bir şey değildi". Öbür yanda, makine dairesinin (kamera, mikrofon kamışı, vs.) fotografik alandaki ezici varlığı, bizzat bir kuşatmanın, çekiciliğin ve huzursuzluğun nesnesidir: Dinsel olduğu kadar cinsel anlamda da bir fetiş haline gelir; bir gücün esrarını alameti ve bir emeğin aracı olarak, özünde çift anlamlı bir makedir.
- II) Aynı zamanda bakınız: Bernard Edelman, *Le Droit saisi par la photographie* (Maspero), Jean-Louis Comolli, *Technique et idéologie* (Champ libre) ve Jean-François Lyotard'ın *Des dispositifs pulsionnels*'de (10/18) yer alan "La cinéma" adlı yazısı. Comolli'nin, tarihsel bir araştırmaya dayanan konumları, benimkilerle kesişmekte (onun çalışması da aynı fırından çıkma: Kitaptaki metinlerin çoğunun yayımlanmış olduğu *Cahiers du cinéma*). Bernard Edelman'ınkiler, en azından tekniğin her türlü ideolojik etkisinin reddi bakımından, büyük ölçüde Lebell'inkilerle bitiyor; ancak, eserin, "hakkın/hukukun özne biçimi" üzerinde yoğunlaşan önemi, bu sorunun çerçevesini aşar. Lyotard'ın yazısına gelince, bazı felsefi ve pratik varyantlara rağmen, Jean-Louis Baudry'ninkiyle kesişir (söz gelişi sinematografik aygıtın yapısının tahlili bütünüyle aynıdır ve bu da söz konusu aygıtı Lacan'vari aynaya geri götürür; L.'nin bundan çıkardığı pratik sonuçların zavallılığı ve kalıplaşmışlığı B.'ye göre daha az can sıkıcı

değildir, ama birincisi için "emeği göstermek" (ya da, onun yerine, aygıtı göstermek) değil, ekranın saydamlığını yok etmek, görüntünün "iyi biçimi"ni bozmak söz konusudur: Lyotard için, bu, kelimenin olumlu anlamında "apolitik" bir davranıştır kesinlikle...). *Economie libidinale*'de, Lyotard bu tahlili yeniden ele alır ve ona bir model değeri verir. *Communications* 23'te (*Cinéma et psychanalyse*) yer alan "Aygıt" başlıklı bir yazıda, Baudry, sinemanın yerine getirdiği bilinçdışını tanımama işlevine ilişkin vargılarını çeşitlendirir, ama tahlillerinin özünü değiştirmez. İlerde, bana hangi bakımlardan eksik gözüktüklerini söylüyorum.

Sesin Sessizlikleri

(Gudie Lawaetz'in *Mayıs 68*'i Hakkında)

*Ah! kendi düşüncelerimi bir başkasına
zorla kabul ettirmeye çalışmak nasıl da
tiksindiriyor beni!*

NIETZSCHE.

1. "Az yorum"

Bir filmin yansıttığı *görüş açısı* sorununun politik olarak, ideolojik olarak temel bir sorun olduğunu, çoğu zaman şiddetli tartışmalara yol açtığını biliyoruz. Söz gelişi, yakın geçmişte, *Lacombe Lucien* ve *Gece Bekçisi* üstüne ideolojik içerikleri bakımından çelişik yorumlar yapıldı: faşist, ilerici, gerici? Ya da Antonioni'nin *Çin*'i: Bazı "Çin muhibleri" bu filmin görüş açısını ilerici ve Çin'den yana olarak tahlil ettiler, bazıları da (Çinlilerin kendilerini hiç katmıyorum) karşı-Çinci ve gerici olarak. Öyleyse, buradaki sorun, üç noktadan kaynaklanmakta:

1. Bir film bir *söylem* üretir.
2. Bu söylem az ya da çok *içerik*'tir⁽¹⁾, *örtüktür*.
3. Ve onun hakikatini (çelişik olarak) ağza alanlar "son tahlilde" *izleyicilerdir*.

1) fr. *implicite* (Ç.N.)

Bir yapıntı filminin değişik yorumlara yol açması kabulümüz. Çift anlamlılık, belirsizlik her türlü yapıntının içinde yüz­düğü öge değil mi? Ama bir belgesel, ya da bir belgeler montajı: Tersine, onun amacı işlediği gerçek'e ışık tutmak değil midir? onu okunaklı kılmak, demek ki bir görüş açısı ortaya çıkarmak değil midir? Gerçek'i işlediğine göre, belgeselin işi hakikatle değil midir? Filme alma, montaj: Gerçek olan, ekrana – izleyici­lere , bir şeyi geri vermek için, belli bir açıdan yakalanır ve üze­rinde çalışılır.

Öyleyse, bir filmin, sayesinde görüş açısını örgütlediği, söy­lemine eklemlendirdiği çalışmayı göz önüne almak gerekir. Tam da *Mayıs 68* gibi, aynı konu üzerinde değişik görüş açıla­rını, çelişik tarafların politik görüş açılarını karşı karşıya getiren bir montaj filminin durumu nedir, peki? Bundan, filmin, bütün­lüğü içinde, kendisinin hiç bir görüş açısı üretmediği mi çıkar? Ama neden bu sorunun *sorulması gerekiyor?*

Mayıs 68'in ait olduğu film ve montaj tipinin kendi geleneği ve kodları vardır; bunlar (özünde televizyon tarafından üretilen, ama söz gelişi *Keder ve Merhamet*'in başarısıyla sinemanın da kul­lanabileceği anlaşılan) "özgür karşılaştırma" kodlarıdır: Çelişik görüntülerin ve tanıklıkların özgürce karşılaştırılması, röportaj ve arşiv belgeleriyle olayın çeşitli "taraf"larının sahneye konma­ısı (ki doğalarındaki farklılık soruşturma ve bildirişim zenginliği­ni gösterir, onun için de altları çizilmelidir: Ele aldığımız du­rumda, röportajların renkli çekilmesiyle – bu ayrıca 68-73 za­man aralığını, tanıklıkların ve tavır almaların "mesafe"sini de vurgular): İzleyiciye tuzak, bir dosyaya egemen olma –sayfaları­nı karıştırarak egemen olma– tuzağı.

Guide Lawaetz'in Sartre'ı alacaklı gösterdiği bir formül var; bu tür tarihsel hapın ilkesini oldukça iyi özetliyor, başarısı da genellikle baştan çıkarıcılığını doğruluyor: "*Bırakalım, olay ko­nuşsun*". İlginç bir formül; yalnız söz konusu olay üstüne (yönet­menin) görüş açısının silinmesini dile getirdiği için değil, aynı zamanda –"politikacılar" için onca önem taşıyan- şu "görüş açısı sorunu"nu bir *söz* sorununa çevirdiği için; olayın "konuştuğunu", olay hakkındaki doğru görüşün onun ne *dediğine* bağlı olduğu­nu, sesin –sessiz olmasa bile en azından *öznesiz* bir sesin- gözü

alıp gittiğini söylediği için.

Öznesiz; sorunun düğüm noktası işte burda. Olay kimseye ait değildir, doğru (Mayıs 68 için en az doğru) Guide Lawaetz'in filmi bunu iyi gösterir: Bir şeye tanıklık ediyorsa, bu, harekete sahip çıkan herhangi birinin yenilgisidir (bak. filmin karşı karşıya getirdiği, hepi de şaşkın ya da yorgun olan görüş açıları). O zaman, filmin içinden bize konuşan, gerçekten "olayın kendisi" midir? Hayır, elbette: Burada konuşan, olayın geçmişe, gazetecilik bildirişimine ve, kelimenin eski anlamında, tarihe düşüşüdür. Çizgisel tarih, düz kronoloji, "yakın geçmiş"in saçmalıkları ve doku yaşlanmasının acı alayı: Elbette, yaşlandılar Mayıs'ın kahramanları – hepsi. Elbette, Mayıs görüntüleri yaşlandı. Ee, peki? Anlam burada işte: Bu eskimede, bu çöküntüde. La *Rentreé des usines* Wonder'ın son sahnesinin militan bağlamından saptırılmış ve böylece "açık son"a bağlanmış hali: *Mayıs 68, Mayıs Sonu*'nun tekrarıdır. Geçmiş bu filmin gözünün içine girmiştir; böylece örgütlenen de düpedüz bir "görüş açısı"dır, sessizlik içinde dokunan bir söylemdir. Öznesiz mi? İyi ama, filmin, o zavallı bildirişimsel kronolojisine diyagonal olarak, imgesini sunduğu yaşlanmanın bir "özne"si olmalı: Kim? Bizden başka kim olabilir, içlerinde sessizce "olayın konuştuğu" biz seyircilerden başka? "Bırakalım, olay konuşsun": Yani bırakalım, olay, filmin sessizce çizdiği, montajın kesikli çizgileriyle şâhislenmiş yollara göre, seyirciler tarafından konuşsun. Öyleyse, "olay"ın hangi yapıya göre, hangi montaj sayesinde alınıp götürüldüğünü, hangi tarihsel kapsamda –burada, aşağı yukarı, *Tarihin Aynası* kapsamında– dağıtımının yapıldığını tahlil etmek önem kazanır. Bir filmde konuşanın hiçbir zaman "olay" olmadığını (hem, bir olay, yeniden-dağılımının yapılması gereken bir tarihsel yoğunlaşmalar yumağından başka nedir ki), *olayı bildiği* varsayılan özne olduğunu kavramak önem kazanır.

Bu tip filmlerin sermayesi bilgidir. Bunlarda arzu edilen, nesne (tarih, Mayıs 68, vs.) üstüne bir bilgi; göz ve kulakla, optik kayıt ve ses kaydıyla, bunların montajının oluşturduğu *sahneyle* elde edilen, aşağı yukarı özgül olarak sinematografik bir çeşit bilgidir.

Önemli olan, izleyicinin bu bilgiden haz duymasını sağla-

mak, yani bilgiyi onun yerine aza almamaktır: "Bırakalım, olay konuşsun" ilkesinin anlamı da budur: *Seyirciyi haz duymaya (bil-meye) bırakmak*. Burada, sinematografik aygıtın ürettiği aynasal⁽¹⁾ tuzak sayesinde elde edilen sahte bir bilgi, bir *bilgi izlenimi* ("gerçeklik izlenimi" anlamında) söz konusu olduğu; hakikatte, bilginin bu aynasal izlenimden başka şeyler gerektirdiği, ancak bir emeğin, soruşturma ve teorik işlemlerden oluşan bir emeğin, nesnenin bir perspektife ve bir biçime yerleştirilmesinin sonucu olabileceği söylenerek itiraz edilebilir, tabii. Şüphesiz, öyledir.

Peki ama ya izleyicinin hazzı? Burada işaret edilen zorluk, bilgisini en çok ağza alan bir sinema için temel önemdedir; ilkeleri, Guide Lawaetz'in uygulamaya koyduğu ilkelerin karşıtı olan şu sinema: "Militan sinema". Bu sinemanın, hazzı (izleyicinin hazzını) düşünmediğinden sık sık yakınırlar, geniş ölçüde haksız da değildirler. Demek ki, zorluk, belgeselin ya da montaj filminin özgül biçimde işe koştugu belli nosyonlar çevresinde dönüyor olmalı: *söylem, özne, bilgi, haz*. İzleyicilerin aygıttaki yeri-rolleri- bunlarda içerilir- ve oynanır.

Lawaetz sisteminde (yani klasik bir sistemde) hazzın, deyim yerindeyse, "bilgi izlenimi" biçimi altında nasıl işe koşulduğu görülüyor: Haz, filmin gövdesi içinde, bir *yokluk* olarak kendini izleyicilere sunmaktadır. Bu yokluk ne bir söylemin ne de bir öznenin yokluğudur (bunların içerik, örtük olabileceklerini, ama hiç bir zaman eksik olmadıklarını gördük): Bu, *yorumun* yokluğudur; yani bir *sesin*, daha da kesini, bütün filmlerde alandışı'ndan, bir başka deyişle, Öteki'nin alanından geldiği için en çok *dış ses* tarafından taşınan, şu "bilginin sesi"nin yokluğudur. Burada söz konusu olan, mümkün olduğunca, yorumun bildirişimsel kapsamını değil, iddiacı (isterseniz *otoriter*) niteliğini azaltmak, yeri belirlenip kuşatılamadığı için kimsenin eleştirisini de yapamadığı dış esin o hakem ve hâkim kimliğini hafifletmektir. "Yorum yok" ya da "az yorum" sistemidir bu. Bunun, belgeseller için, arşiv ve montaj filmleri için klasik bir sistem olduğunu söylüyoruz. Görünüşte demokratik bir sistem: Dış sesin, yorumun, gerçek'e, izleyicilere baskı yapan (olayı düşün-

1) fr. spéculaire (Ç.N.)

melerine izin vermeyen) despotizmini kısıtlıyor. Peki, gerçeklikte ne oluyor?

2. Sessizliği saklayan ses

Mayıs 68'de, Séguy Mayıs'tan, öğrenci hareketinden, işçi hareketinden söz ederken, söylediği şiş yüzüyle birlikte vardır; ne söylüyorsa onun bu yüzüyle, hem sıkılğan hem de kurnaz tavrıyla, kayan bakışlarıyla, sinema ve televizyon için, hafif taşralı şivesiyle birlikte, sendika lideri "kişilik"ini yan-anlamlayan⁽¹⁾ bu özellikler bütünüyle değer kazanır. Séguy'nin (ya da herhangi bir politikacının) *görüntüsüne* sahip olmak izleyiciler için nispet bir eleştiri iktidarı demektir: İyice sınırlı bir eleştiri şüphesiz, çok da belirsiz (hakçası, bir politika, onu yansıtanların fiziksel imgelerinden yola çıkarak yargılanamaz: Yoksa, işte *Minute* orada, ırkçılık da...), ama gene de eleştiri, hiç bir izleyicinin az ya da çok kullanmaktan kaçınmayacağı bir eleştiri. Biri kameraya konuşuyorsa, onunla alay edilebilir, hakaret yağdırılabilir (*Mayıs 68*'in gösterildiği Quartier Latin sinemalarında olan da buydu): Ekranın (büyük ya da küçük) çerçevesi içine kapatılmış, neredeyse *gözle görülür biçimde* bizden suç ortaklığı dilerken, kesinlikle bize teslim olmuştur. Sesin otoritesi, hissedilir bir görünüş içinde hapsoldüğü için, kameranın objektifinin ve izleyicilerin gözünün çifte egemenliği altında kaldığı için, kendini eleştiriye, en azından *bir* eleştiriye, en hızlı eleştiri olan "bakışın eleştirisi"ne tâbi tutulmuş bulur. Görüntü bir sabitleştirici rolü oynar; sesin sabitleştiricisi olan, onun iktidarını (çınlamasını, gürlüğü-nü, başıboşluğunu, tedirginlik yaratma gücünü) kısıtlar.

Ses görüntüyle bağlarını koparıp gittiğinde ve ona dışardan, ⁽²⁾uzaydan, alan-dışı'ndan musallat olduğunda, işler değişir. Ses, bu durumda, görüntüyü ve dolayısıyla görüntünün yansıttığı gerçek'i avcunun içine alır, bakışın kolaycı eleştirisinin ağzı da böylece kapanır: O zaman, düşünmek gerekir ama: Buna vakit var mı? Merleau-Ponty boşuna mı "film düşünmez, algılanır" diye yazmıştı?

1) fr. connoter (Ç.N.)

2) ing. off (Ç.N.)

Dış ses. En az iki tip dış ses vardır; bunlar da en az iki tip off uzaya gönderme yaparlar. Genellikle, öykülü⁽¹⁾ bir yapıntıda, söz gelişi bir polisiye filmde, bir film kişinin sesi alan-dışı'ndan duyulduğunda, bu ses tarafından açılan yarık bir karşı-açı tarafından dikilip kapatılmasa bile, biliriz ki, ses, filmsel imgenin senografik tuzağını sunduğu yere homojen bir yerden gelmektedir: Bu, gerçekçi fizik uzayın uzlaşmalı homojenliğidir. Bu ses tedirgin edici olabilir, zaten dış ses her zaman az ya da çok tedirgin edicidir, ama yalnız yapıntının dramatik çerçevesi içinde, yani kısıtlı olarak tedirgin eder. Örnek: *Kiss me deadly*'de, Mike Hammer'in korkunç sırla birlikte kimliğini aradığı mücrim, son sekanslara kadar alan-dışı kalır; oysa bu, polisiye bilmece açısından gereksizdir, çünkü, kendisinin de söylediği gibi, yüzünün dedektife öğreteceği hiç bir şey yoktur (izleyicilere de). Ama onu alan-dışı'nda tutmak (görünen yalnız ayaklarıdır, hakkında bilinen yalnız mavi süet ayakkabılarıdır), mitolojik benzetmelerle dolu konuşmasına, peygamberce ses tonuna daha büyük bir tedirgin edicilik, bir vahiy değeri kazandırır: Dünyanın sonunu haber veren karanlık peygamber. Ve, buna rağmen, bu ses bedenlerin kaderine tâbidir: Yasasına tâbi olduğu anlatının tek kurumu onu hükümsüz bırakır, ölümlü kılar. Sesin öznesi görüntüde belirlediği anda (demek ki, *belirebildiği* anda), ses herhangi birinin, başka bir deyişle herhangi bir aptalın sesi olur: Kanıt mı? Bir ateş etmeyle düşer bu aptal – onunla birlikte peygamberce söylemi de düşer, hem de komik duruma.

Tersine, ses, görüntünün açtığı uzayla uzlaşmalı bir iletişimi olmayan (homojen olmayan) bir uzaya kaydedildiğinde, filmsel alanın çok daha bilmecemsi yasalara tâbi bir bölünmesini işin içine sokar. Bu bölünme yapıntı filmlerinde ne kadar enderse ve bir tuhaflık etkisi üretirse (sözgelişi Mankiewicz'in *Evlilik Bağları*'nda bu tuhaflık etkisi için kullanılmıştır), belgesellerde de o kadar boldur ve doğal gözükür. Gene de, bu, belgesellerde sorun çıkarmıyor demek değildir.

Kashima Paradise'da, dış ses, kaba bir biçimde işe karışır; sınıf mücadelesi söylemiyle görüntüyü zorlar, doğallığına, hisse-

1) fr. narrative (Ç.N.)

dilir açıklığına karşı koyar. Ama konuşan kimdir? Nerede, ne zaman konuşmaktadır?

Bir başka yorum pratiği: Çin'de yorum seyreltilmiştir ve az iddiacıdır; Antonioni görüntüyü hiçbir teoriyle (özellikle de Marksist teoriyle) doldurmaz, ama göstermediği şey üstüne, yani şu özgül alan-dış'ını oluşturan çekim şartları üstüne bilgilerle kuşatır. Söz gelişi, dış sesle, filmsel imgenin yansıttığını iyice büzülmüş, kamera karşısında gözle görülür biçimde rahatsız olan, neredeyse acı çeken Çinli köylüler – değil, ama, boşlukta, aygıtın izlerini sürdüğü bu köylülerin (aygıtı bakmaktan kaçınan köylülerin) gördükleri varsayılan şeyi tasvir eder: Batılı hırpaniliklerinin tedirgin edici tuhaflığı içinde (saç sakal birbirine karışmış, jean'lerinin rengi atmış, vs.), Antonioni'nin kendisi ve kibi. Ama bu, Antonioni'nin, azıcık olsun konum almasını sağlıyorsa da (*Kashima*'yı yapanlardan farkı budur), söz konusu köylülerin bakışını onlar adına konuşma hakkını nereden bulmuştur? Hangi etkiyi elde etmek için yapmaktadır bunu?

Bu tür sorular (ve benzerleri) –yorumun ve dış sesin gizli iktidarı da burdadır– *gösterim sırasında izleyiciye hemen hemen hiç bir zaman sorulmazlar*. Uzlaşmalı gerçekçi homojenliği görüntüyle özdeşleşmeyi getiren ve böylece alan-dış'ından gelen her şeyin anında sorun yarattığı (açı-karşı aç, yeniden çerçeveleme, vs. yoluyla önceden bir özdeşleşme sağlanmışsa o başka) öyküsel uzayın tersine, belgeselin bölünmüş, heterojen uzayında, dış ses, kendi söyleyicisinin, yerinin ve zamanının sorunlarını yasarlar. Yorum görüntüyü bilgiyle donatarak, görüntü de kendini yorum tarafından kuşatılmaya bırakarak, bu tür soruları sansür ederler.

Bunun ideolojik sonuçları olması gerekir. Bu sonuçların birincisi, dış sesin bir iktidarı, mutlak olarak *başka* (görüntü şeridinin kaydettiğinden başka) bir yerden gelip, görüntüye ve onun yansıttığına sahip olma iktidarını temsil ettiğidir. Evet, mutlak olarak başka ve *mutlak olarak belirsizdir* dış sesin geldiği yer. Ve, bu anlamda, aşkındır⁽¹⁾: Şu inkâr edilmez, tartışılmaz sözde-bilgi de burdan kaynaklanır. Öteki'nin alanında ortaya çıkan bir şey olarak, dış ses, bilgi kabul edilir: İktidarının özü budur.

1) fr. transcendant (Ç.N.)

İktidar, gerçekten. Çünkü, ses *biliyorsa*, bu zorunlu olarak biri *içindir*, konuşmayacak olan biri *içindir*. Biri içir, yani hem birine yönelik, hem de *birinin yerine*. Bu biri, şüphesiz, izleyicidir, ama yalnız izleyici değildir: Böylece, Çin'in andığımız sekansında, Antonioni (ses) Çinli köylülerin *yerine* ve Batılı izleyicilere *yönelik* olarak konuşur ve *bunun tersi de doğrudur* (çünkü film, belli bir biçimde, Çinlilere de seslenir, onların bu filmi nasıl karşıladıklarına bakınız, ve Çin hakkında izleyicilerin yerine de konuşur, Antonioni'nin tam da bir izleyici konumu olan – ayrıcalıklı – konumuna bakınız). *Öteki'nin yerine* konuşur ses, ve bu da ikili bir anlam taşır: Çünkü sesin görevi *Öteki'ni* kökensel heterojenliği içinde ortaya çıkarmak değil, tersine, ona egemen olmak, onu kaydetmek (yani muhafaza ederek ortadan kaldırmak), onu bilgiyle sabitleştirmektir. Sesin iktidarı çalınmış bir iktidardır, *Öteki'nden* çalınmıştır, gaspedilmiştir.

Serge Daney, "Kim ne demektedir, ama ne zaman ve nerede?" adlı bir metninde (*Cahiers* No. 250), İktidar'ın, dış sesin bu elko-yucu iktidarını nasıl kullanabileceği konusunda çarpıcı bir örnek verir. Televizyonun gündelik kullanımıdır bu:

"Kısa bir süre önce ORTF hapishaneler üstüne bir kısa film sundu. Kamera örnek bir hapishanenin beyaz duvarları boyunca su gibi akarak kayarken, yorum da, dış ses olarak, hükümlüler tarafından başka yerde (başka yerde: Televizyondan başka her yerde, söz gelişi C.A.P.'larda) ortaya atılmış olan bazı talepleri ve sorunları kendi hesabına ve kendi dillendirimine⁽¹⁾ alıyordu. "İçerikçi" bir eleştiri bununla yetinebilir ve haklı olarak mahkûmların gerçek mücadelesi sonucunda televizyonun böyle bir film yapmak zorunda kaldığını söyleyebilir. Ama böyle bir filmle Attica arasında bir tabiat farkı olduğunu kim görmez?"

Çünkü Attica mahkûmlarla birlikte, onlar için ve onların sesiyle konuşur. Şuna dikkat etmeli: Daney'nin tasvir ettiği film televizyonun ürettiği çok sayıda aktüalite röportajını ya da magazini temsil eder niteliktedir. Peki, böyle su gibi akarak, tatlı tatlı, neler olup bitmektedir? Önce görüntü, kelimenin gerçek

1) fr. langage (Ç.N.)

anlamında *hiçbir şey* göstermeyen şu görüntü (örnek bir hapishanenin beyaz duvarları), küçük ekran tarafından böylece saf soyut varlığı yansıtılan hapishane dünyasının mecaz-ı mürseli (bütün yerine parça). Görüntünün bu mecaz-ı mürselli kullanımına televizyonun aktüalite programlarında pek sık rastlanır: Gerçek bildirişim boşluğunu, ciddi soruşturma eksikliğini doldurur ve bir bakıma bildirişimin *işareti* gibi iş görür bu kullanım (görüntü kutusunu doldurmak gerekir, mutlaka bir şeyler göstermek gerekir). Ama, en önemlisi, bu kökensel mecaz-ı mürsel, bu görüntü kırıntısı, dış ses yorumunun artık el koyabileceği *gerçek*'i yansıtır (şu azıcık şey, şu ıssız görüntüler, kameranın gerçek'ten *nasıplendiğidir* ve siz de seyirci olarak ondan nasiplenebilirsiniz); yorumun görsel ve hissedilir taşıyıcısıdır, istersek etidir de diyebiliriz. Öyleyse, bu tip filmlerde yapılan şey, gerçek'in, yani rahatsız edici olanın (burada: Yalnız hapishane uzayı değil, ifşa ettiği toplumsal bunalımın tümü) çifte bir ilgası, çifte bir boyunduruk altına alınmasıdır: Onu inkâr ederken ortaya seren görüntü yoluyla ve onu susmaya zorlarken yerine konuşan ses yoluyla.

Nedir, gerçekten, şu "*kendi* hesabına ve kendi dillendirimine alan", vs. ses? "*kendi hesabına*": kimin hesabına? kimin dillendirimine? Bunlar off uzay tarafından üzerleri çizilmiş, körleştirilmiş sorunların ta kendileridir ama. Konuşan, "*kamu hizmeti*"nin, televizyonun, genel olarak bildirişimin *anonimliğidir* ve, yananamların çemberlerini genişletirsek, belki de içi parçalanmış şefkatli Yasa'dır, marazlarını dile getiren Demokrasi'dir, İnsan'dır... Gizliden gizliye, dış sesin anonimliği içinde konuşan, adına konuşulan örtük ve soyut büyük özneyi belli belirsiz bu anonimlik içinde resmeden, bütün bunların hepsinden birazıdır. Konuşan, mahkûmların rahatsız edici heterojen söylemini "*kendi hesabına*" alarak (yani belli hiç kimsenin hesabına almayarak) hasır altı etmeye çalışan, toplumsal düzenin homojenliğidir.

"Kamu hizmeti"nin anonim dış sesinin becerdiği iş, düpedüz, *mahkûmların sesinin* çifte bir silinmesidir: Onu bir kere konuşturmayarak, bir ikinci kere de yerine geçerek siler. Amaç -ki televizyonun yaradığı işlerden biri de budur ve *Les Dossiers*

de l'écran gibi bir yayının başka bir nedeni olmadığı gösterilebilir— isyanın *rahatsız edici, yakıcı* sesinin düzenin, kurallara uygunluğun ve iktidarın soğuk sesine boyun eğmesidir.

Çünkü dış sesin, yorumun sesi olarak, olmaması gereken ve olamayacağı şey budur: Rahatsız edici, yakıcı bir ses — neler pa-hasına sessizlik duvarını bir kereliğine yıkmış olan isyancıların ömürsüz, kırılgan, rahatsız sesi. Ve vurgusuz sesiyle, yorum, du-varı yeniden kapatır.

Vurgusuz...mu? doğrusu, her zaman değil.

Bu da bizi "az yorum" tekniğinin hedeflediği şeye götürür: İzleyicinin hazzı, bilgiye hak kazanması. İzleyicilerin efendis-es'e boyun eğmeleri aslında sınırlıdır. Ses hissedilir biçimde yanaltıcı olduğunda —efendinin imtiyazıdır bu, ama riskli bir im-tiyazdır—, taraf tutuculuğunu zaptedemediğinde, bu sınırlar or-taya çıkar. Chris Marker'ın kısa metraj bir belgeseli, *Sibirya Mektubu*, bu macerayı eğlenceli bir biçimde canlandırır.

Filmde, aynı sekansın ard arda üç kere, ama her seferinde farklı bir yorumla tekrarlandığı görülür. Neyi göstermektedir bu sekans? Sibiryanın bir şehriden (Yakutsk) işçiler bir toprak kazma işiyle uğraşırken, ön planda, bir Asyalının şaşı bakışı objektifin tekgözlü bakışıyla karşılaşır. Chris Marker'ın göster-mek istediği şudur: Kendinde nötr olmayan, en azından belir-sizlikler taşıyan böyle bir görüntü, göndergesine⁽¹⁾ (Sibirya, Sov-yetler Birliği) bağlı olarak, çelişik, antagonist okumalara uygundur ve yorumun rolü de, ondan, kuvvetli, tek bir anlam elde et-mek olabilir [görüntü çeşitli yananamlardan⁽²⁾ oluşan bir alanı açar, yorumsa onu düzananlamlayarak⁽³⁾, şeylerin üzerine adlar ko-yarak kapar]. Bu sekansın ilk yorumu güllük gülistanlık bir Sta-lin'vari söylemdir: Söylemin görüntüden söküp aldığı anlam sosyalizmin neşe içinde inşasıdır ("Sosyalist çalışmanın neşeli re-kabeti içinde, Sovyetler Birliği'nin mutlu işçileri, ki aralarında kutup topraklarının pitoresk bir temsilcisini de görüyoruz, Yakutlar'ı yaşa-nası bir ülke yapmak için canla başla çalışıyorlar!"). Görüntü bandı yeniden geçer, planlar dizisi tekrarlanır, yorum değişiktir: Sesin görüntüden çıkarttığı, şimdi, tersine, profesyonel bir antikomü-

1) fr. référent (Ç.N.)

2) fr. connotations (Ç.N.)

3) fr. dénoter (Ç.N.)

nistin gözünden, Sovyet cehenneminin tumturaklı bir ifadesidir ("*Kölelik durumuna düşürülmüş, bahtsız Sovyet işçileri, ki aralarında ürkütücü bir Asyalıyı da görüyoruz, kendilerini bayağı sembolik bir işe vermişler: Düzeyi aşağıda eşitlemek!*") Üçüncü ve son olarak, aynı planlar bir daha geçen ve intak son bulur: Chris Marker başkalarının söyleminin, resmi iyimserliğin ya da kaba antisovyetizmin söyleminin (demek ki, bir bakıma, aynı şeydir bu ikisi) parodisini yapmayı bırakır, konu hakkında nasıl efendice konuşulması gerektiğini gösterir nihayet: Ne ak ne kara, nesnel, ara tonlara özen gösteren yorum ("*Çok ağır şartlar altında, cesaret ve kararlılıkla, Sovyet işçileri, ki aralarında şaşı bir Yakut'u da görüyoruz, pek bir şeye benzemeyen şehirlerini güzelliştirmeye uğraşıyorlar*⁽¹⁾...")

Okuduğumuzda (Chris Marker'ın *Yorumlar*'ı, bu ad altında, Seuil yayınlarından çıkmıştır), sekansın üçüncü tekrarının bizi belirsiz bir hayal kırıklığına düşürdüğünü hissetmemezlik edemiyoruz, açıkça. Bu durumda, hiçbir şey söylememek mi söz konusu, acaba? Tam öyle değil. Bir kere, sekansın tümü, olumsuz bir biçim altında, bir şey söylüyor; söylediği, yorumun görüntüye karşı zorbalık yapmaması gerektiği. Görüntüye karşı zorbalık yapmak, onun içinden gerçek göndergesini elde etmeye çalışmak, ondan bir anlam-fazlası çalmak demektir, çift-anlamlılığını yasaklamak demektir, onu tip olarak, simge olarak, istiare olarak dondurmak demektir (toprak kazma çalışması = neşe içinde sosyalist rekabet; asyalı = sarı tehlike, vs.). Propaganda da bunu yapar. Burada telkin edilen etik, André Bazin'in, görüntünün (onun "ontolojik gerçekçilik"inin) montaj tarafından iğfalini açıklarken öğrettiği etik'e yakındır, o montaj ki, olayların pelikülün tuzağına düşmüş rastlantısal gidişini herhangi bir yöne (*a priori* olarak itenen yöne) çevirmek iktidarına sahiptir. Bazin gibi, Marker'ın da açıkladığı, filmsel imgenin açtığı işaretleyen alanın kısıtlanmasıdır, sinema tecrübesini aşan dış çıkarlar adına bir terörist kısıtlamadır bu.

Bir anlamda haksız da değildir Marker. Ama yalnız bir anlamda: Başarılı karikatürleştirmesi içinde, Marker'ın getirdiği eleştiri, anlatımı ve anlatılanı⁽¹⁾, sesi ve anlamı, birbirinden ayır-

1) fr. l'énonciation et l'énoncé (Ç.N.)

madan kapsar; bir şeyin (yorumun işlevine ait bir şeyin) böylece savuşturulmuş olduğu izleniminden kurtulamayız.

Partizan⁽¹⁾ tutkuda iki şey vardır: tutku ve taraf tutma. Tutku, bilindiği gibi, kördür; bu da taraf tutmanın hakikiliğini, temelliliğini şüpheli kılar. Üstelik, tutku zorbadır, bu da hiçbir şeyi çözmez (ve tutku iktidar yerini aldığı anda, dış-ses'e geçtiğinde, dayanılmaz olur). Marker işte bu zorbalığa ve bu körlüğe karşı çıkar; yoksa, söylediği gibi, yargısı temele inmez. Ama her durumda mesafeli akıl, "bilimsel" ya da ironik bakış mı tercih edilmelidir? Chris Marker soruyu iyi sormakla birlikte ("*Ama nesnellik de doğru olan demek değildir. Sibiryaya gerçeğini çarpıtmaz gerçi, ama bir yargı süresince tutuklar, böylece gene de çarpıtmış olur onu*"), cevap vermekte acele eder, cevabı da belirsizdir: "*Önemli olan atılımdır, farklılıktır.*" Sesin iktidarı konusuna daha iyi yaklaşan bir başka cevap daha vardır, *Sibiryaya Mektubu*'ndan çok daha eski bir başka belgesel kısa metraj filmde, Buñuel'in *Las Hurdes*'inde verilmeye çalışılmıştır. Geri döneceğiz bu konuya.

Kesin olan şu: Tutkunun haykırıışlarının kuşku uyandırdığı yerde, buz gibi ses. ağırlığını koyar (yukarıya bak). Chris Marker'in *Sibiryaya Mektubu*'nun o sekansında söylediği de aslında bu değil midir? Aslında ifşa ettiği, tutkulu yorumun yalancılığı değil de, *etkisizliği* olmasın? "Az yorum" tekniği burda yine karşımıza çıkar. Chris Marker'in bize anlattığı, yorumun tahakkümünün, terörist donukluğunun düzenini onun *ketumluğunun* belirlediği yolundaki modern, batılı, isterseniz burjuva, bilgidir. Bu anlatılan, yalnız, politik bildirişim yorumunun liberal, demokratik etiği değil, ama aynı zamanda, belki de özellikle, bir yorum biliminin, bir yorum tahakkümünün sinizmidir: Çok şey söylememek, görüntünün dilsiz, açık anlamını parçalamamak, genişliğine, çok anlama çekilebilirliğine ya da sessiz ikna gücüne karşı çıkmamak; filmsel imgeyi salçalamak, yağlamak, zorlamamak.

Bu yorum "bilim"inin "arabı"nı turistik filmlerde olduğu kadar bazı militan filmlerde ya da Pathé-Journal türünden savaş öncesi aktüalite filmlerinde buluruz. Bunlarda denenen, dış sesin yanlışa düşmesi, gülünçleşmesidir. Gülersiniz, haykırırsınız, kulaklarınıza inanamazsınız; komiklik sürekli tekrarlanan buda-

1) taraftar (Ç.N.)

lalıktan ya da iğrençlikten ya da her ikisinden gelir. En çok kulağa batan, özellikle, bir çeşit "şive"dir: Pathé'nin aktüalite filmlerindeki dış sesin şu şaşırtıcı burundan konuşması, abartılı tonlamaları, komik hızlılığı ya da turistik filmlerdeki yorumun şu vıcık vıcık duygusallığı ya da bazı militan filmlerin yorumundaki hamaset, zorunlu sınıf kini ve dayanılması imkânsız iyimserlik. Duyulan, sesin *bedeni* gibi bir şeydir – bedeni, yani anlamdaki ölümü. Bizim için, ses artık görüntüyü zaptedememektedir (görüntünün de grotesk ve kural dışı olarak algılanmadığını varsayıyoruz, çünkü bu da rastlanan bir şeydir, ama o zaman ortada sorun kalmaz), görüntüde yansıyan gerçek'i ise hiç zaptedememektedir, ayrılmış, ömürsüz bir bütünün parçası olmuştur; estetlerin bir filmi kendisine rağmen sevmelerini, onda eski bir çekicilik, "kitsch"⁽¹⁾, "rétro"⁽²⁾ bir yan bulmalarını sağlayan budur.

3. Birbirini duyan sesler

Ses eskir. İşaretleyeni (yani onda duyulan) "bozultur". Bir şive, coğrafi bir bölgenin değil de bir anlam bölgesinin, bir dönemin, bir sınıfın, bir rejimin şivesi işitilir – ve bu şive anlamı etkisizleştirir, sesin empoze ettiği bilgiyi durdurur. İşte bu nedenle (de) bilgidен mümkün olduğunca az söz etmek gerekir. *Yorum yok*: Efendinin, iktidarın bilgeliğidir bu, ya da ihtiyatlılığı. Ses açığa çıkarır. Görüntüden daha fazlasını açığa çıkarır, çünkü görüntüyle oynayabilirsiniz, tehlikesini göze aldığınız gülünçlük son gülünçlük değildir, öldürücü gülünçlük, anlamın gülünçlüğü değildir:

"Söze hakkı olan" (söz söyleme iktidarına sahip olan, anlamında), bunu mümkün olduğu kadar az kullanmalıdır. Her şeye rağmen, tuhaf bir kural. Gerçek olan'ın, belgenin, belgeselin kütüğüne kayıtlı bütün filmler için geçerli mi, acaba? ve sınır durumunda (*Mays 68*'de olduğu gibi), montajın taktiklerinin⁽³⁾ gö-

1) Kitsch: kitleye yönelik, özentili, ucuz sanat. (Ç.N.)

2) Rétro: geriye, geçmişe dönük... (Ç.N.)

3) scansion, kesimleme-Ç.N.

revi devralmasıyla yorum ortadan kalktığı zaman, sıyrılmak mümkün mü bu kuraldan?

Bu ikinci soruya şöyle cevap verilebilir: *Şive* –çünkü eleştirel dinlemenin takıldığı, sesin bu pürüzüdür (sıyırarak geçen ışığın bir yüzeyin pürüzüne, boyanmış bir tuvalin "madde"sine takılması gibi)–, evet, şive de algılanır; daha az dolaysız da olsa, sesin ötesinden, montajın darbeleri ve kesmelerin sıklığı içinde, montajı söylem yapan şeyin içinde algılanır: Söylemin pürüzlerinden, hakikatten, sıyrılmak mümkün değildir ("düz"lükte bile).

Peki ama kimdir böyle hayal kırıklığı yaratmaktan, eskimekten, ölü olmaktan korkan? herkes mi? Belki de herkes, efendi olmaya can attıkça, iktidarını, bilgisini, belleğini korudukça. Yani bir olduğu ölçüde, Dış ses: Sahibinin sesi. Sahip, efendi de ancak bir tanedir. Bu sistemde ses şeridinde genellikle bir tek yorumcu sesin olması bundandır (çoğu zaman da bir erkek sesidir bu). Bazen, daha ender olarak, nöbet değiştiren, birbirinin yerini alan iki ses (erkek, kadın), karıkocalıklarının mahrem uyumuyla, söylemin üstün birliğini ortaya çıkarırlar. Ama ses bölündüğünde, onunla birlikte söylemin birliği de kırıldığında, sistem de, etkileri de değişir. Off uzay sesin ketumluğunun ve içsellikinin yeri ("konuştuğunun duyulduğu" o yer) olmaktan çıkar, kendisi de bölünür ve bu bölünmeyle sahne boyutu kazanır, dramatize olur, meskun bir hale gelir. Görüntüye paralel olarak ya da görüntüyle birbirine bağlanmış olarak bir şeyler olmaktadır bu uzayda, ama olup bitenler görüntüye yapışık değildir. Bir çok ses varsa ve aralarında kavga ediyorlarsa (Godard'da, özellikle "Dziga Vertof Grubu" döneminde olduğu gibi) ya da birbirlerini arzuluyor, sevişiyorlarsa (Duras'da olduğu gibi), ses basit bir biçimde görüntüye saplı değildir artık. Ama bu durumda yıkılan, belgeselin temelidir, (nesnel olduğu kadar tek de olan) gerçeklik ilkesidir.

Sesin "gövde"siyle (pürüzü, der Barthes), anlamın verdiği bu fireyle karşılaşmak, bölünmesiyle birlikte, bu sesin öznesiyle karşılaşmak demektir, nesne katına düşmüş, maskesi düşürülmüş özne: Chris Marker'in çalışmasında bu "paranoyak anti-komünist"ti, "şen Stalin'ci"ydi, karnaval soytarıları yani. Bir yan-

da çıplak, nötrale edilmiş, gülünç anlam ("çıplak kral"), bir yanda da bu anlamın "gövdesi", cesedi: gürültüsü, kakafonisi... Niçin yorumun ve sesin birliğinin bu çatlaması, insan sesindeki sadânın ve anlamın bu bölünmesi, hissedilir olduğu anda, sinema salonlarında isyanla, kahkahalarla ya da çığlıklarla karşılanır? Neye karşı isyan edilmektedir? Enayiliğe karşı. Ama bu enayilik, görüntünün içinden, söylemiyle gerçek'i yönetmek iddiasında olmasaydı (ilkesidir bu), özel bir tepki uyandırmazdı. Gülererek, o şaşmaz dış sesteki enayiliği tanıyıp kabul etmek, yorumun baskısını kaldırmak demektir. Kahkaha boşanır ve yarar: Yorumcunun sesini yarar.

Bu durumda, sesin ve anlamın dış ses yorumundaki birliği bir efendilik ya da baskı rejimini belirliyorsa, bölünmesiyle de belki başka bir dış ses politikası (ya da erotikası) belirlenmeye başlayabilecektir. Buñuel'in *Las Hurdes*'te hesapladığı bu cins bir şeydi: Yorum buz gibidir bu filmde, ama görüntü ulur. Görüntüde ölüm vardır, çürüme vardır, korkunç yüz buruşturmalar vardır ve, giderek, yorumun ölçülülüğü, ketumluğu garip hale gelir, sesin cıızlığı tedirgin edici olur; sanki, görüntünün dilsiz çığlığıyla dış sesin söylemi arasındaki uçurum, bu sesin söylediklerini yalanlayan sessiz bir gülüş tarafından farkedilmez biçimde katedilmektedir. Sonunda, bu sesi *duyarız*. Duyduğumuz andan itibaren de, söylemi –hükmetmenin söyleminden başka hiçbir şey olmayan söylemi– tehdit altına girer, yorumun işlevi tökezler, belgeselinki suçlanır. *Las Hurdes*'te hesaplanmış olan, yorumun hakimiyetinin, belgeselin temel emperyalizminin, kolonyalizminin radikal bir biçimde sınavdan geçirilmesidir.

Bütün modern sinema, diyelim bir yanda Godard'dan bir yanda da Bresson'dan beri, bir yeniden-tartışma-konusu-yapma'dan açılır: Filmsel imgenin dolu, eksenini belirli, derinlemesine görüntü olarak tanımlanan klasik statüsüyle birlikte, sesin görüntüyle homojen, uyumlu kullanımının yeniden tartışma konusu yapılması. Adımlarını hangi etiketler altında atarsa at-sın, modern sinema sık sık söylendiği gibi, kopukluk etkilerini, üst üste binmeleri, seslendirmenin "gürültü"lerini işe koşarak yürür; böylece, filmsel imgenin gerçek etkisinde, sesin hakimiyet etkisinde bir yırtılma gerçekleşir. İnsan sesinin, sedanın ve

sessizliğin ilişkisi, oranı dönüşüme uğrar, müzikleşir. Bu bazı uç deneyleri getirir: Sözcelişi, militan sinemanın sınırlarında, "Dzi-ga-Vertof Grubu"nunkiler; ya da Straub'ununkiler ya da Duras'nunkiler. Straub'un, çoğul'u, seslerin filmsel uzaydaki yayılımını en zengin, en müzikal, en dramatik biçimde kullanan sinemacı olduğu kesindir; bu hâlâ fazla bilinmiyor, ama sonunda anlaşılacak. Duras (geçenlerde sesleri ağızlara artık eşzamanlı kılamadığını, kendi deyişiyle "vidalayamadığım" açıklayan Duras), başkalarının yanısıra, sessizliğin, sesin sessizlik tarafından altüst edilmesinin deneyini yapıp durmuştur: *Détruire, dit-elle*'den ve *Nathalie Granger*'den (sessizliğin, bir ketumluk etkisiyle, *erkeğe ait olan* söz iktidarını güçlendirmek için değil, onu felç etmek büyülemek ve sesi lapsus'a, karışıklığa, bilinçdışının özgürlüğüne teslim etmek için -sesi kadınlara geri vermek için- doldurduğu *Nathalie Granger*'den), görüntünün sessizliğinin off uzayın sesle dolmasını tahrik ettiği, orayı arzusunun ateşiyle tutuşturduğu ve sorunu izleyicilere geri gönderdiği *La Femme du Grange*'a ve *Indiana Song*'a (ve belki *Vera Baxter*'a) kadar.

Ama bunlar birer yapıntıdır, yani bir belgeselin hakikiliğinin ölçüsü olan ve o belgeselin sesine bize sorun çıkaran şu özgül ketumlugu empoze eden "gerçek'in yansıması"na en ilgisiz eserlerdir. Sesin değişken ama kesin bir işlev yüklendiği militan sinemadan söz etmeliydik. Sözcelişi, *Oser Lutter*'de (68'in Mayıs ve Haziran'ında, Flins'e yerleşen militanların çektiği film), *siyah planlar üstüne karmakarışık sesler vardır ve mücadelenin "hakikat"i bunların arasından parçalar halinde yüzeye çıkar: "... en önemlisi, pazarlık yok..."*; devrimci bilginin aydınlığı gibi, bu bilginin siyah üstüne beyaz harflerle yazılı olduğu kartonlar, bu karışma, ses şeridindeki bu yakıcı karışıklığa karşı çıkarlar. Ya da *Shanghai au jour le jour*'da, iki kadın dış sesi karşılıklı konuşur, ama görüntünün yansıttığı gerçek'i doğrudan doğruya yorumlamazlar (sözcelişi, yukarda gördüğümüz gibi, Antonioni'nin yaptığı biçimde), görüntü şeridini yorumlarlar: Bunların, *bir montaj odasında* konuşan iki kadın olduğu açıkça hissedilir; burada, dış sesin terörist belirsizliğine ait bir şey yenilgiye uğratılmıştır - *birbiriyle* konuşan, görüntüler önünde diyaloga giren iki kadın...

Genel olarak, burada anılan sorunlar militan sinemanın pek **ender** durumlarda ilginç çözümler getirdiği (hatta pek **ender** ele **aldığı**) sorunlar olmakla birlikte, belgeselin ve onda gizliden gizliye işleyen şeyin: İktidar söyleminin, *iktidarın söylem-biçimi-nin* bir alt üst edilmesi, militan sinemanın yer'inde, militan sinemacıların karşılaştığı sorunlardan yola çıkarak düşünölmeye ve gerçekleştirilmeye başlayabilir. Gerçekten de, militan sinema, klasik belgesel artı öfke ve tantanalı laflar gibi bir şey olamaz. Bambaşka bir şey olmalıdır o, gerçek'in, bakışın ve sesin ilişkisini, oranını başka bir biçimde örgütlemelidir. Şurada burada, az ya da çok, bu yapıyor, çünkü kendini militan sinema adı altında sunan şey klasik belgeselin bittiği yerde, onun boğduğu ve sildiği şeyde: Konuşan özনে başlar ancak. Öznenin işin içine girmesini gerektirir, buysa risklidir, o da bunu öznesiz bir dış sesin dogmatizmine geriye iter⁽¹⁾ çoğunlukla. belge ve onda kendini gösteren gerçek düzeyinde en büyük güçlük, özneyi, özne-ben'i⁽²⁾ ve özne-sen'i⁽³⁾ silmemekte yatar. Belki de söz konusu olan, gerçek'e yeni bir biçimde yaklaşmaktır, daha esnek/ daha gözükara, rastlantıya daha açık bir biçimde. Rastlantı, karşılaşma, yeninin şansı burdadır.

Bundandır militan sinemanın rastlantıyı sevmesi...

EK:

1. Yorum, anlaşılacağı üzere, görüş açısı değildir. Görüş açısını nasıl susturu/yorum'un cevabıdır işlevi. Herşeyi söyleyebilecek olan, örgütlemiş bir görüş açısı *önceden* varolduğu için değil. Söylemek için yapılmaz yorum: Rolü, gerçek'in imgeleri üzerine yasa koymak, onlara bilgi enjekte etmektir.

Görüş açısı sorunu daha çok hakikatle ilgilidir; bir öznenin bir sürece katılış biçimidir bu, ve bundan çıkandır. Yorumla ilgili olarak, sesin işaretleyeninden söz ettim. Yazılı yorumun, film içindeki "kartonlar" denen şeyin üstünde hiç durmadım. Sesli sinema bunların kullanımını özellikle azaltmıştır; kartonla-

1) fr. refoulement (Ç.N.)

2) fr. je (Ç.N.)

3) fr. tu (Ç.N.)

rı bugün yalnız Godard sinemasında, bir de, 68 Mayıs'ından sonra, militan sinemanın biraz sofistike olan bir kesiminde buluyoruz: *Le peuple et ses fusils* (ticari olarak dağıtıldı), *Oser lutter...* Dış ses yorumuyla karton yorumunun farkı hemen görülür: "Kartonlar" söyleminin zorunlu olarak bölük pörçük, süreksiz, devşirme bir niteliği vardır; ama bunun ötesinde, bilgi, bu söylemde, bilgi olarak, yani didaktizm olarak belirir. Dış sesin içselliğine, okunmak üzere verilen metnin dışsallığı karşı çıkar, göze musallat olur, izleyicilerin "bilincine" (kelimenin politik anlamında) seslenir. Dış sese bakışla, kartonlar, bir çeşit yadırgatma etkisi ya da -Philippe Ivernel'in Brecht'in *Verfremdungseffekt*'inin çevirisi olarak önerdiği gibi- "yabancılaşmayı-yok-etme-etkisi" içerirler. Kartonların esas olarak militan sinemada kullanılmasının nedeni de budur.

Ekleme gerekir ki, kartonlar ender olarak zevk uyandırır- lar. Uyandırdıkları duygular daha çok tedirginlik, yerinde durama- ma, hatta nefrettir. Görüntülerin kesilip kendilerine öğret- menlik yapılması izleyicilerin gücüne gider. Onlar isterler ki, *bir- rakılsın, görüntüler kendileri konuşsun*: Görüntülerin altından, ger- çek konuşsun.

Kelimeler, kartonlar, gerçekten, izleyicilerle görüntüden gerçek süzen şeyin arasına girerler. Bu şey, görünüştür⁽¹⁾. Görü- nüş, arkadan, dış sesle enjekte edildiği zaman rahatsız etmez. Bir perde gibi araya girdiği zamansa, tersine, gözü hayal kırıklı- ğına uğratar ve öfke toplar (ya da, daha doğrusu, filmi yapanları öfke toplar^(II)).

2. Klasik ve modern sinemada (bazı underground filmler dışında), ama özgül olarak belgesel sinemada, filmşel uzay, hat- ta sinematografik aygıtın tümü, iki rakip düzey tarafından ku- tuplaştırılmıştır: bakış ve ses. Bakış ve ses, görüntü ve seda de- mek değildir. Bunlar, görüntü şeridindeki emeğin ve ses şeri- dindeki emeğin (çekim, montaj, dereceleme, vs.) tabii oldukları, birbirini tamamlayan ve birbiriyle rekabet eden iki düzeydir. Bakış ve ses arasındaki bu üstün gelme yarışı, aslında, filmşel zincirlenmeyi (planların birbirinin yerini alması ve sıralanması:

1) fr. semblant (Ç.N.)

30 derece kuralı, aç/karşı-aç, v.) yöneten ve suç ortağını izleyicide bulan öznenin "gölgede atması"⁽¹⁾ ile ilgilidir (Bak. Jean-Pierre Ondart, "La Sutuve", *Cahiers* no. 210 ve 212'de). Seyirciyi seyirciyi yapan şeyi belirtir: Arzularının seyircisi (Öteki'nin oluşturduğu arzular olarak arzular). Öyleyse, bu yarış, bölünmeyi, izleyicinin filmsel zincirleme içindeki özdeşleşmeli yabancılaşmasını da içerir. Yakınlarda şu soru soruldu: Bu "yabancılaşma" baş edilemez nitelikte midir, yoksa herhangi bir şekilde aygıtı yozlaştırarak kaldırılması mümkün müdür: Sözgelişi, filme, filmin üretim araçlarını da kaydederek ya da ekranı opaklaştırarak, ikonik ya da sesli izleri ayırdedilmezliğe ve okunaksızlığa varana dek çoğaltarak, böylece fantasma'nın sahnesini körleştirerek ve onun yerine, kelimenin gerçek anlamında, izleyiciyi geçirerek? Böyle bir işlem pek sistematik bulunmayabilir ve yararı üstüne atılıp tutulabilir. Bu işlemin, bakışı farklı bir biçimde harekete geçirdiği, ona dekorun yüzeyini, arkasını katettirdiği, başka serüvenlerin kapısını açtığı kesindir. Bu serüvenlerin, "temsil"in sapmalarından temelde farklı bir öze sahip oldukları ve, özellikle, toplumsal anlamda –arzunun ve toplumsalın çarpaz yollarında– temel bir alt üst etmenin söz konusu olduğu ise kesin değildir. İmgesel derinlik ve gerçek yüzey arasındaki içinden çıkılması kolay çatışmanın ötesinde, nesne sorunu yatar: Ne yapmalı – ve ne oluyor , bakış ve sesle?

NOTLAR

- I) "İntak'ın sonu", bana gösterilmiş olduğu gibi, tam doğru değil. Chris Marker'ın böylece öbür ikisinin karşısına çıkardığı söylem (tez-antitez-sentez), karikatür aşırılığında olmamakla birlikte, tam da Marker'inki değildir - onun diyalektiği daha inceliklidir. "Nesnellik de doğru demek değildir" (rengini biraz Marksizminden almış her solcu entelektüel bilir bunu), evet, ama Marker, off söylemin keyfiliği (Rouch'la birlikte en parlak taraflarından biri olduğu bilinir) konusunu ele almadığı için, nedenini söylemez bunun, ya da söyler de cevabı hedefi bulmaz. Daha ilerde göreceğiz.
- II) Burada özellikle militan sinemayı ve Dziga-Vertov Grubu'nu düşünüyorum; Godard'ın önceki filimleri ve *Numéro Deux*, kartonları ve kelimeleri, didaktizme indirgenmeyen, bilinç dışının fantezilerini, birbirinin yerine geçmeleri, nükteleri, vs. işin içine sokan bir biçimde kullanılır.

1) nabız gibi (Ç.N.)

Gerçek'in Yırtıcıları

Ama öznenin böylece yoksun kaldığı haz, onu bir gösterinin hazzı olarak yüklenen imgesel öteki'ye taşınır: Gerçek'in bazı yırtıcılarının da, kendi zararlarına olarak katılmasıyla, yaşayan varlık olarak kendini göstermek için, öznenin, içinde yüksek binicilik alıştırılmalarını cesaretle yürüttüğü kafeste sunduğu gösteridir bu.

LACAN.

1. Ekran

Parçalamak mı, parçalanmak mı? Görünüşte, sinemanın dışarda bıraktığı bir soru bu: Gerçekten de, sinema, öznenin, en azından izleyicinin, öteki'nden, tehdit edici öteki'nden en çok ayrı durduğu bir aygıttır. Bir ekran vardır arada, bir perde yani, bir cidar: Ekran, korunma demektir. Klasik tiyatrodan da rampa korunmadır, ama pek emin değildir; öncü bir sahneye koyucu her an oyuncularını salona indirebilir ve izleyicileri rollerinden çıkartabilir, yani haz duymalarını engelleyebilir, konumlarını suçlayabilir (Living'in sahneye koyduğu, Brecht'in Antigone'sini düşünüyorum, sözgelisi). Sinemadadaysa, *La Hora de los Hornos*'u gerçekleştirenler, üstünde şu kelimelerin yazılı olduğu bir kar-

tonu filme çekebilirler: HER SEYİRCİ YA BİR KORKAKTIR YA DA BİR HAIN; bu, salonda, ancak, insanları koltuklarından fırlatma tehlikesi olmayan iç gıcıklandırmalarına yol açabilir; çünkü bu kelimeler ekrandadır, çünkü rol dağılımı bozulmamıştır, cümleyi biraz bönce bir meydan okuma diye alma hakkı mevcuttur.

Ekran korunmayı içerir. Cümlelerin, opaklaştırılmış siyah ekrandaki beyaz kelimelerin akla getirdiği budur en azından. Ama bu demektir ki ekran genellikle opak yüzey olarak, koltuktan kalkıp arkasındaki gerçek'in şiddetini görmeyi, ona dokunmayı gerektiren siyah duvar olarak değil, saydamlık olarak iş görür. Bir duvar değildir o, bir tablo değildir; gerçek'in içinden boşandığı, göze musallat olduğu berrak ve ışıklı bir zardır.

2. Gerçek-olan

Sinema ekranında, korunma nosyonuna ait bir şey varlığını sürdürüyorsa, demek ki, sinemanın işi gerçek-olan'ladır. Sinemanın işi kameranın ağzından, bir şeyi, rüyadan ibaret olmayan bir şeyi kendi içine almaktadır. Pelikül uzun saydam bir bağırsaktır, hazmedilmiş bir gerçek'in dışkısal şerididir. Ekranı yansımasıyla belleği makaralarından boşaltan bir deneyin, bir karşılaşmanın, bir çarpışmanın, bir çeşit ölüm kalım savaşının izini, kaydını içinde saklar.

Öyleyse, sinema, bu anlamda, biri görünür biri de görünmez iki olay tipini kaydeder: "Yatay" diyebileceğimiz birincisi, filmin temsil ettiği, izleyicinin gördüğü olaylar dizisidir. İkincisi, "dikey" olanı, sinema deneyinin kendisidir, sinemanın ve gerçek'in karşılaşmasıdır (bu kelimeleri tırnak içine almalıydı).

3. Emek

Burada, gerçekten, senaryodan nihai montaja kadar, gerçekliğin sınavlarından geçmiş, ama izleyicilerin göremeyecekleri, farklılaşmış, karmaşık, masraflı, başlı başına bir emek vardır. Ve, izle-

yticilerin onu göremeyecek olmaları, sadece, biraz basit bir biçimde söylenmiş olduğu gibi, bu emeğin daha baştan "silinmiş" olmasından değildir; *kaydedilmek* için değildir çünkü bu emek: o, yalnız, etkilerin kaydıdır, etkilerin üretimidir. Emek etkileri, neden olmasın? Her film kendi tarzında bunun izini taşır (ve emeği kavrayış tarzının izini taşır). Ama gerçek etkilerinin izini de.

Aynı şey olması gerekirdi bunun: Emekten daha gerçek ne var ki? Oysa, "gerçeklik izlenimi" yaklaşımlarına başvurmak yeterli, aynı şey olmadığını görmek için. Nedeni, yapıntı filmlerinde açıkça görülür: Bir oyuncunun çıkardığı oyunu ya da bir kamera hareketini değerlendirirken, bir yandan da oyun kişisinin heyecanlarını paylaşabilir ya da travelling'le dekorun içine "girebilir"iz. Birbirinden ayrı iki gerçeklik vardır burada, biri "gerçek", biri fantastik. Biri hakiki, biri de sahte. En azından görünürde bu böyledir: Oysa, "gerçeklik izlenimi"nde sorun çıkaran, başka bir şeyin, gerçek'le fantastik'in bir çeşit anastomoz⁽¹⁾unun söz konusu olmasıdır. Bir belgeseli bir yapıntı kadar, bir anlamda ondan daha fazla yanıltıcı, aldatıcı⁽²⁾ kılan da budur. Belgeselde, "sinema bu" bilgisi silinmeye, aygıtın ele geçirdiği bir "gerçek bu" içinde yok olmaya eğilimlidir.

4. Yem

Buradaki aldatmaca nedir? Söz konusu gerçek'in ekranda kendini bir bütün olarak sunmasıdır. Ekranın izleyicilere sunduğu, toptan, dolu dolu, bütün bir gerçek'tir. "Emek etkileri"yle "gerçek etkileri" arasındaki fark buradan yakalanabilir: Emek etkileri her zaman sadece kopukluklardan, zayıflıklardan, süreksiz, dağınık izlerden ibarettir; ekranın yem olarak suretini sunduğu gerçek'in şu sahte bütünlüğünden başka bir şeydir. Emek çoğuldur, dağınıktır (parçasal, der marksizm), bir bütün içinde toplanıp kendine hakim olamaz. *Kendine* hakim olamaz, ama, bir hakimiyeti üretmek için, örgütlenir, hiyerarşi içine alınır, düzenlenir.

1) fr. anastomose, ağızlaşma, damar birleşmesi.(Ç.N.)

2) mistiye (Ç.N.)

5. Efendi

Hakimiyet diyen, mülk edinme, haz demiş olur; ama aynı zamanda: Hakimiyet diyen, hakim, efendi demiş olur. Bir şeyin hazzı varsa, bu şeyden haz duyacak biri de var demektir. Bu şey, sinemada gerçek etkisi olarak kendini gösteren şeydir. Bu biri de, bir sahne üzerinde değilse bile, en azından bir ekran üzerinde sunulan bu gerçek'i gövdeye indiren olarak, izleyicidir şüphesiz; ama gene de bir "sahne" üzerinde, şu anlamda ki, bu biri aynı zamanda sahneye koyucudur. Gerçek'in efendisi diyelim isterseniz, gerçek'i "paketleyen", kendinin kılan şu zorba, etobur kişi, sahneye koyucu olarak izleyici ya da izleyici olarak sahneye koyucudur. Birinin ve öbürünün konumları topolojik olarak benzeştir: Ekranın önü ya da kameranın arkası bir anlamda aynı şeydir (sahneye koyucu, etkilerini, izleyicinin yerine göre hesaplar; izleyici de, bu etkilerden, onları kendi sahnesine kaydettiği ölçüde haz duyar).

6. Karar

Sahneye koyucu olmanın bir çok biçimi vardır; sinemadaysa en azından iki biçimi, sinema tarihinin periyodik olarak birbirinin karşısına çıkardığı iki biçimi vardır (vakit kaybetmemek için "sinema tarihi" dedim). Çekimde sahneye koyucu olunur, montajda sahneye koyucu olunur. Kendimize şu soruyu sormanın zamanıdır: Neden bu iki işlem, bir yandan sinematografik çalışmanın kuvvet anları olarak, bir yandan da (birine ya da öbürüne tanınan ayrıcalık ne olursa olsun) birbirinin antitezi olarak kabul edilir? Her iki durumda da bir "stop!", bir "kes!" –ki aynı "stop!", aynı "kes!" değildir bunlar– olduğu için olmasın?

Sahneye koyucu, kesme iktidarını elinde tutandır. Kendi kararıyla, kesme emrini, hizmetindeki birine, yani doğrudan doğruya kameramana ya da montajcıya verdiği ölçüde efendidir. Ama bu kesmenin etkileriyle izleyiciye egemen olduğu ölçüde de efendidir: Buna karşılık, izleyici de, koltuğunda, söz gelişi eleştiri biçimi altında, kesme iktidarına sahip olduğu ölçüde,

kendine göre sahneye koyucudur: İyiyile kötüyü ayırarak, filmin tüketilebilir gövdesinden göz için gerekli besini alarak, hazmı imkânsız olanı tükürerek.

7. Fırtına

Söz gelişi, Allégret'nin (Marc) *Gide*'ini André Bazin'in nasıl gördüğüne bakalım: "Zaman geçmez. Görüntüde birikir; boşaltmasını neredeyse elemle⁽¹⁾ beklediğimiz müthiş bir potansiyelle doldurur onu. Allégret bunu iyi anlamıştır; Gide'in kameraya sa bit gözlerle baktığı planın son saniyesini montajda kesmemiştir "Kesin!" diye yakınır Gide bezgin bir sesle bu son saniyede. (zaman salon rahat bir soluk alır, herkes koltuğunda kıpırdanır fırtına dinmiştir." (*Qu'est-ce que le cinéma?*, I, p. 74.)⁽¹⁾

Ne fırtınası? Olup biten nedir? "Ekranı yırtmaya" kadar gitmese de, en azından, her oyuncunun geleneksel olarak tabi olduğu kuralı, kameraya bakmama kuralını yıkmaya varan, sessiz bir karşı koyma gerçekleşmiştir. Kameraya bakmamak, yani Kameranın eksenini içinde imkânsız olan yeri, ölünün yerini, bakışın odağını, bakışın nesne üzerindeki ağırlarını örmeye başladığı o kör, yerleştirilemez noktayı *gerçekten* işgal eden canlı varlığı bir göz hareketiyle ortaya çıkarmamak. Gide'in tepkisi, görünmez bir ağ içinde hapis kalmış bir hayvanın pençe atışını akla getiriyor; bu pençe atışı, ağızından çıkan "kesin!" değil, kameraya gözüyle vurduğu darbedir: Çünkü "kesin!" demesi bu işe bir son vermek, silahlarını teslim etmek içindir. Gerçekten, Gide kendisini sahneye koyucuya yaklaştıran şu "kesin!" lafını edebiliyorsa, bunun nedeni, Gide olarak, bir anlamda, sahneye koyucunun efendisi olmasıdır. Ama onu bu hamlesinde yenik düşüren, bir bakıma sinemayı (temsil ettiği efendiliği) kurtarıp salona rahat bir soluk aldırان, *hakiki* "kesin!"in arkadan gelmesi, Gide'inkini muhafaza etmesidir; yakınma, yardım isteme, zayıflık halinde muhafaza etmesi.

1) fr.angoisse (Ç.N.)

8. Ölüm

Ama bu ikinci "kesin!", hakiki olanı, hakikaten ikiye biçen "kesin!" hakkında hiç bir şey bilinmeyecektir; unutulacaktır o. Haz veren o değildir (o, hazza *izin verendir*), ötekidir; objektifin kaydettiği ve pelikülün (küçük derinin), ekranın (zarın) kendinde tuttuğu kesiktir, tırnaktır, küçük sarsıntıdır, küçük ölümdür. Haz, başkasının ölümünden duyulur: "Ölüm, diye yazar André Bazin, sinematografik özgüllük terimini doğrulayan ender olaylardan biridir."

Sinemada gerçek etkisi bu ölüm etkisidir: Olayın yüzeye çıkan çığ yanıdır; mutfak terimleriyle konuşursak, objektif onu yakalar ve ızgaranın ete yaptığı gibi *kızartır*^(II). Bu istiare keyfi değildir: Bir kere, sinematografik saydamlık düşüncesinin tümünü yönetir; özellikle de André Bazin'inkini; ama aynı zamanda bütün bir haz-sinema ilişkisini. Sinema, derler, hareket demektir: Ama hareket hizmet etmelidir – şiddetleri iletmeye, boşalmalar, darbeler, kesikler yaratmaya hizmet etmelidir ki, objektif bunları tutup kızartsın, göz de yutsun^(III). Bugün çok sözü edilen kaba kuvvet ve pornografi, sinemanın zorbalıkla (ve zorbalığın göz tarafından zaptedilmesiyle) olan temel bir ilişkisinin kaba saba biçimleridir; fenomenolojik "gerçeklik izlenimi" yaklaşımları bu ilişkiyi her zaman gözden kaçırmışlardır, ama o Bazin'in düşüncesine musallat olmuş ve onun tarafından çok iyi anlaşılmıştır.

9. Gerçeklik

Bu nedenle, yırtıcıların, hakiki yırtıcıların ekrana kaydedilmesi Bazin'i özel olarak ilgilendiriyordu (yırtıcılar ve genel olarak tehlikeli durumlar). Onun estetiğini ve etik'ini şu iki cümle özetleyebilir: "Chaplin, *Sirk* filminde, gerçekten aslanın kafesindedir ve ikisi ekranın çerçevesi içinde birliktedirler" (*le Montage interdit*); ve: "Ön planda, beyazların gelişini gözleyen bir kafa avcısı vahşiyi göstermek, zorunlu olarak, adamın aslında vahşi olmadığını gösterir, çünkü kameramanın kafasını kesmemiştir" (*Le monde du silence*). Parçalamak ya da parçalanmak, kesmek ya

da kesilmek: Yırtıcıyı parçalayan kamera olmuştur, ama yırtıcının, kamerayı değilse bile, en azından kameramayı ya da yönetmeni parçalaması rizikosunu göze almak şartıyla. Gerçekliğin estetiği: Tek plan, süreklilik, açı/karşı-açı'nın yokluğu, montajın silinmesi. Gerçekliğin etik'i: Çekim sırasında gerçek'in zap-
tedilmesinin, "kafeslenmesinin", pelikülü hakikatin demiriyle dağlayan bir tehlike ya da bir vahşetle ödenmesi. "Sinematografik üslupları, temsil ettikleri gerçeklik kazancına göre bir sınıflandırmaya –hiyerarşiye değilse eğer– tabu tutabiliriz" (*L'Ecole Italienne*, cilt IV) ve: "Gerçeklik' tabii nicel olarak anlaşılmamalıdır" (ay. yer.). (Çünkü nicel olan yalan söyler.)

"Gerçeklik kazancı" varsa (ve dolayısıyla haz kazancı varsa), bu, böylece, "kesin!"'in uğratıldığı *zalim gecikmede* yatan, montaj üzerinden elde edilmiş bir kazanç olur. Çekimin sıcak "kesin!"i gerçekliği elleriyle kazanır; montajın yaptığı, onun oymaları, kabartmaları üzerinde, köşeleri üzerinde bir soğuk demir işçiliğidir sadece.

10. Montaj

Çünkü montaj, Bazin tarafından, pelikülün, sürprizin kaynağı ve rastlantının⁽¹⁾ işareti bir göz belleğinin berrak taşıyıcısı olarak değil, ölü deri olarak ele alındığı, soğuk, analitik, soyut, yapay bir işlem gibi, olumsuz biçimde düşünülür. Laboratuvar işlemleri, rastlantının, gerçek'in rastlantısının yerine, gerçek'i budayan, zorunlu bir noktalamayı geçirir.

Montajın (Vertof'tan) önce ve (Godard'dan) bu yana farklı bir biçimde kavrandığı olmuştur: Egemenlik üzerindeki haklarını geri alan emek olarak; gözü çıldırtan, perspektifi kıran, ekran denen dört köşe deliği yeni bir ürpertiyle kateden, olumlu, allak bullak edici bir üretim olarak. Bugün, ara kesimler, harfler, yazı kartonları, siyahlıklar, beyazlıklar, film kenarları, film-sel harekete müdahale edebilmekte, onun egemenliğini yıkıp emeği (montajla özdeşleşen emeği) kölelikten kurtarabilmekte, böylece sinemayı oyuna açabilmektedir.

1) fr. accident (Ç.N.)

Bir yandan canavarlıklara ve felaketlere doymuş olan sinema ("gerçek'in yırtıcıları"nın sonuncusu, *Denizin Dışları*'nin⁽¹⁾ beyaz köpekbalığıdır), bir yandan da, böylece, öz gövdesinden, etkilerinin, gerçek etkilerinin⁽²⁾ kökünden saldırıya uğramış bulunmaktadır kendini. Artık bir "gerçeklik kazancı" yönünde ilerlemeyen yeni tekniklerin (elektronik, video) ortaya çıkmasına bağlı olan bu hızlı çözülme, şüphesiz, sinemanın yeniden doğuş şansıdır. Gerçekten, *sinema* diye bir şeyin, sinemanın özgüllüğünün, "işte, sinema diye buna derler"in, sinemanın özünün söz konusu olduğunun sanıldığı, belki de mutlu bir çağ –sinemaseverlik çağı– olmuştur. Bu öz, saydamlıktı: Gerçek'in hazzı. Bu çağ geçmiştir; bugün biliyoruz ki, bir modele (söz gelişi Hollywood modeline) bağlanabilecek, "sinema" diye bir şey yoktur, her tür sinema, her tür sinematografik şart mevcuttur. Şimdi kendimizi adamamız gereken şey, her türlü "rétro" nostaljinin⁽³⁾ ötesinde, bu çözülme, bu çoğulluk tarafından yolu açılan bilinmeyendir.

NOTLAR

- I) Bu metin, ve daha az önemli olmayan başkaları, yayımcılarının, *Qu'est-ce que le cinéma*'nın (Le Cerf) "nihai baskısı" olarak reklamını yaptıkları ve fiyatı 45,20 F olan kitapta yer almamaktadır. Kitabın içindeyse, bunun bir *yoğunlaştırılmış baskı* olduğu, namusluca bildirilmektedir, okur gerçeği kitabı satın aldıktan sonra öğrensin diye tabii. Evet, "nihai baskı", "bütün eserleri" demek değildir, ama insanların kafasında birincisi ikincisini gerektirir: Operasyondaki ticari kurnazlık takdire şayan. Bu durumda, şu "nihai baskı"ya rağmen, *Qu'est-ce que le cinéma*'nın dört cildinin gerçekten eksiksiz bir baskısının gerçekleşmesini diliyoruz.
- II) Bak. Serge Daney ve P. Bonitzer, "L'Ecran du fantôme", *Cahiers du cinéma*, no. 236-237 (elinizdeki metin, birlikte çalışılmış ve yazılmış olan bu makalenin bir geliştirmidir).
- III) Gözün yerine kulağın geçtiği de olur, göstermek müstehcen ya da korkunç ya da imkânsız ya da kolay, yavan, zayıf olduğu zaman: Sözel, *Andrey Rublev*'de, boğazından içeri kızgın yağ akıtılan keşiş, objektifle arasına giren celladın sırtı tarafından, seyirciden gizlenir. Böylece, seyirci, işkenceyi değil, kızgın yağ dolu buhurdan, şöyle bir görür. İşkence, keşişin çılgınlığının ve lanetlemelerinin içinde boğulduğu, korkunç gurultularla verilir (bir çok seyirci, bu anda, refleks bir hareketle, elini boğazına götürür). Burada şüphesiz gözün görmediği bir şey, kulağın gözün yerini tuttuğu bir durum söz konusudur; ama, bunun ötesinde, ses, beden işkence gören

1) Jaws (Ç.N.)

2) fr. effets de réel (Ç.N.)

3) fr. geçmişe dönük özlem (Ç.N.)

bölgesini, yani boğazı, ses aygıtını, deyim yerindeyse, daha duyarlı kılar. Öyleyse bu durumda sadece "edep"ten söz edilemez. Bu örnekten yola çıkarak, gözün elem'i⁽¹⁾ resbit ettiğini, oysa kulağın saf korkuya, dehşete daha açık olduğunu gösterebiliriz (Benoît Jacquet'nin *L'Assassin musicien*'de alıntılıdığı Musil: Müzik, "yavaşça haz duymaya dönüşen bir korku"). Hiç kapanmayan kulak korkunç olana açıktır. Bazın, bildiğim kadarıyla, sinemanın, ses şeridi denen bu "öteki sahne"si üzerinde, hiç durmamıştır.

1) fr. angoisse (Ç.N.)

II

SİNEMACILAR

J.-L. G. ve J.-M. S.

Straub ve Godard (işaret ettikleri şey adına bu iki isim: Aslında, onları en azından ikiyle çarpınak ya da her birini öbürünü ikiye ayırarak elde etmek gerekirdi) modern sinemanın iki ucunda yer alırlar. Her biri, sinemanın bir ucunu tutar; sinema dünyasının açıldığı, kırıldığı, merkez kaymasına uğradığı elipsin iki odağını oluşturur: Öyle ki, artık sinema diye bir şeyden söz edilemez. Dreyer'den Straub'a, merkez kayması. Merkez kayması, Rossellini'den Godard'a. Straub, sinemanın kaynağına doğru, akıntıya karşı yol alır, sinemanın geriye ittiği⁽¹⁾ tiyatroya, müziğe, operaya itibarlarını iade eder, sinema kulüplerinin kültürel çemberini bir üst-kültür etkisiyle kırar – uzmanlar kendilerini boşuna ararlar burada, ve inkârlarıyla kendi maskelerini kendileri düşürürler (bak. Raffaelli, *Cinéma* 75'te). Godard, tersine, sinemayı, militan sinemaın televizyona, videoya kadar, kültür, altı serencâmının açtığı kanallar boyunca akıp gitmeye bırakır. Her biri, vardığı seyrelme noktasında, sinema tayfının bir sınırını oluşturur: Straub mor-ötesi, Godard kızıl-altı olarak, sınırlarından taşıkları bu uzayda hayaletler gibi dolaşırlar, burası, insanın kendini tanıdığını sandığı, gördüğünü sandığı yerdir. Ama neyi?

Straub'da çarpıcı olan, hakiki kayıta verdiği önemdir. Bu hakikat kaygısında, muzır ve modernist bir eleştirinin ne "metafizik"ler keşfedebileceği görülüyor zaten. Ama bu hakikatin na-

1) fr. refoulement (Ç.N.)

sıl üretildiğini, nasıl düşünüldüğünü, ve görülür alanda, sinematografik tayfta neleri yıktığını araştırmak daha ilgi çekicidir.

Straub da Godard da şu ilkedden (ikisi de inkâra, düşkünlüğe, bir çeşit azizliğe sürükleyen şu ilkedden) yola çıkarlar: Sinema yalandan ibarettir. Bugün sinema diye yapılan ne varsa yalandır, sapıktır, faşisttir, pornografiktir. Bu köktenci, etik nitelikli tavrın önemi, bizzat sinemanın içinde yer alışındadır; sağın ya da solun bilinen söylemlerini ya da görevlerini yüklenmiş, tepeden bakan, ahlak dersi veren bir tavır değildir bu (bugün solda, hatta devrimci solda konuşmanın, iktidar şarkısına tempo tutmanın ne kadar kolay ve beyhude olduğu biliniyor). Straub ve Godard, bütünüyle; görüntülerin ve seslerin çifte Nessus gömleğinden dikilmiş sinema varlıklarıdır: Böyle bir konumun onlara yüklediği, kendilerini sinemadan yırtıp atmaktır. İşte göze aldıkları şey, işte karşılığı: Körlük ve sağırılık⁽¹⁾.

Bugün sinemada –belki de daha genel olarak iletişimde, gösterilerde– yapılan her şey ya da hemen hemen her şey şiddetten ve yalandan, faşizmden, pornografiden kaynaklanmaktadır (Godard'ın geçen yıl Cannes'da porno filmlerin öbürlerinden daha namuslu olduğunu söylemesi bundandır). Bu başka türlü de söylenebilir: Pornografi hakikattir, bugünkü egemen sinemanın, televizyonun, basının, tiyatronun ölçüsünü verir. Nedir pornografi? Cinsel edimi yazmak mı? Yazıya, fallik hazzın yararına, fuhuş yaptırmak mı? Örgütlü bir senaryonun programı uyarınca, oyuncuların vücutları tarafından taşman ve nesnesi bakış olan şu fallik hayaleti, organların kan akınına uğraması ve boşalmasıyla canlandırmak mı? Gerçek-olan'ın yerine görünüşü sunmak yani.

Örnek: "... *Dublajlı film yanıltıcıdır. Ekranda kımıldayan dudaklar işitilen sözleri telaffuz eden dudaklar olmadığı için değil yalnız, bizzat uzay da yanılısamalı hale geldiği için.*" (Straub, Huillet; ses üzerine söyleşi, *Cahiers du Cinéma*, no. 260-61). Ama bu yanılısamadan gerçekmiş gibi haz duyulur; Bu –fallik nitelikteki– hazza kurban edilen, gerçek-olan'dır. Gerçek? Yani karşılaşma, rastlantı, aşk.

Buna karşılık: "*Sesli çekimde insan görüntülerle oynayamaz: Belli uzunlukları olan bloklar sözkonusudur ve insan, bazı etki.er ya-*

ratmak için, canının istediği yerden makaslayamaz bunları. (...) Sesli çekilmiş bir filmin montajı, sonradan seslendirilecek bir filmin montajı gibi yapılamaz: Her görüntünün bir sesi vardır ve insan ona saygılı olmak zorundadır. Çerçeve boşaldığı, film kişisi alandan çıktığı zaman bile, kesmek mümkün değildir, çünkü alan-dışı'ndan uzaklaşan ayak sesleri duyulmaya devam eder. Dublajlı filmde, kesmek için, ayağın alandan çıkmasını beklemek yeterlidir." (Aynı yerde.)

Bazı etkiler yaratmak için canının istediği yerden kesmek: İşte pornografiden ayrılan şey. "Gerçek'e saygılı olmak": İşte Straub'u ve Godard'ı, *Moïse et Aaron*'u ⁽¹⁾ ve *Numéro Deux*'yü (ya da *Ici et ailleurs*'ü) hem birleştiren hem de bölen şey.

Peki ama nedir bu gerçek, nedir bu saygı? Metafizik içinde yüzmüyor muyuz burada? *Cahiers*'de, "gerçek'e saygı'nın en kötü idealizm kayığı olduğunu ilan etmek için, yırtınıp durmadık mı? Her şey, "gerçek"ten ve "saygı"dan ne anladığımıza, soruna nasıl yaklaştığımıza bağlı.

Gerçek-olan, önce görülmek için değildir. Kitle iletişim araçlarının gerçek'e yaptıklarının tersine, Godard ve Straub, onu böyle kavrarlar. Önce görülmek ve sinemanın her zaman elinden kaçırdığı özsel bir ketumluğun içine çekilmek için değildir gerçek-olan. *Numéro Deux*'deki gibi: Kadın odasında kendi kendini tatmin etmektedir, yalnızdır, adam girer, "birbirimizi okşayalım mı?" der, kadın da ona çekip gitmesini söyler. Muhteşem bir sahne, her şeyi anlatıyor.

Öyleyse, *Numéro Deux*'deki ya da *Ici et ailleurs*'deki siyah ekran, hiç de ölümün karanlık uçurumu, hiçlik falan değildir; kesinlikle! Başka şeyin, erkek gözünün aptal ve baskıcı hazzından, "birbirimizi okşayalım mı?"dan başka bir şeyin kendini göstermesinin şartıdır –bu başka şey, bildiğimiz gibi, bir sestir, kadın sesidir: "Görüyorsun, Pierrot", der kadın sesi– "görüyorsun, ama duymuyorsun beni".

Gene de, *Cahiers*'de, Godard'ın siyah ekranlarının, ölümün ve mutsuzluğun tersi olduğunu yazmalıydık: Böyle yorumları, Altman'la Makavejev arasında, yani erkeksi hazzın küçük kurnazıyla koca ayısı arasında yolunu bulması için, *Positif*'e bırakmalıydık. Siyah, eksiksiz hazdır. Sinemada, sinemayla yapılabi-

1) Musa ve Harun (Ç.N.)

lecek en haz dolu şeydir. Buysa, sinemanın en incelmış, en mükemmeli, çok zengin bir ses şeridinin eşliğinde simsiyah bir ekrandır, demek değildir (kurnazların dikkatine). Hayır: Ama, anlamın kelime kelime kendini yapıp bozduğu, görünenin anlamdan alınan haz olduğu şu mürekkep ve gözbebeği gecesinin görüntü akışını delmek demektir, ama o zaman da: Yutulacak, elde tutulacak hiçbir şey yoktur, nihayet belleğin yakasını bırakmıştır sinema. Ölüm, diyelim isterseniz, ya da ölüm içtepisi ⁽¹⁾, nasıl hoşunuza giderse, ama hayatın sonunda içine yuvarlandığı o koca kara kuyu olarak ölüm değil, tam tersine: Kelimenin bütünsel gövdesinin parçalandığı elektronik sıralanmanın her harfi tarafından maddeleştirilen üstün hızlı ölümcüklerin sonsuz akışı olarak, kadınların muktedir olduğu o yüzlerce orgazm olarak ölüm. Godard sineması, hazzın bitimsiz olduğu tek sinemadır.

Straub için de aynı şey söz konusudur, ama tersine olarak. Straub'un gerçeğe uygunluk tutkusu, karşıt etkilere, taşlaşmış ve olmadık kayıtlara varır. "Et in Arcadia ego" cinsinden bir şey; çünkü, orada da, bilmece biçiminde konuşan, yine hazdır. Bloklar söz konusu, der onlar (Straub ve Huillet, Danièle Huillet'nin adını anmamak için bir neden yok), gelişigüzel makaslayamazsınız. Hatta bloklar bunun içindir: Makasa meydan okumak, onun oyununu bozmak için. Söz gelişi, *Moïse et Aaron*'da, planlardan oluşan bir blok üzerine kitabe gibi yazılmış şu ithaf, "*Für Holger Meins*", Straub'lar için sonunda filmin en önemli şeyi haline gelmiştir, çünkü, bu kılın kültür çorbasında yeri olamayacağını düşünen insanlar, dehşet içinde, onu kesmek istemişlerdir. Her şeyi görebiliriz, her şeyi görmeye katlanmayı öğrendik, her şeyi görmekten haz duymayı öğrendik, Schoenberg'in operasının vurguladığından farklı bir zamanı ve dramı hatırlatan, Helmut Schmidt'in zindanlarındaki iskelete dönmüş cesedi niye görmeyelim – yoksa, yoksa operada çaprazlama olarak konuşan şey tam da o cesetten söz ediyor olmasın... Her şeyi görmekten haz duymayı öğrendik (pornografi, her zaman), neden bu olmasın, ama kendi yer'inde, kurallara uygun olarak, **şartlara** uygun olarak, şartlar söylemine. Oysa, Holger Meins adının bu kısa

1) fr. pulsion (Ç.N.)

anılması, ekranı bir uçtan öbür uca kateden büyük Straub yazısı, bu lakonik anış, mide bulandırmaktadır. Schoenberg'i bu işe bulaştırmayın! Neden olmasın? Zaten bulaşmış. "Kurban kesmeler! Kurban kesmeler! Kurban kesmeler! Kurban kesmeler!"

Çünkü, Godard'da olduğu gibi Straub'da da söz konusu olan, budur: Faşizm ve temsil. "Sistem" olarak, "metafizik" olarak temsil değil, göze gerçek diye sunulan şu besin, kelimenin bütün anlamlarıyla gerçek'i *yenmeye hazırlayan*⁽¹⁾, göz için üreterek kurban eden temsil. Kurban, bu altın danaya kesilir. Zevk⁽²⁾ için. Hazza⁽³⁾ karşı.

Haz duyulan yer, temsilin deliğidir, alan-dışıdır, siyah alandır, beyaz alandır, boş alandır. Bu delik, konuşan sinemanın, anan sinemanın nihayet ortaya çıkmasının şartıdır. Bu, *Moïse et Aaron*'un, altınla danayı birbirinde eriten, beyaza açılmasıdır, "sınırsız olanı bir görüntüde yakalamanın imkânsızlığının görüntüsü"dür – klasik sinemanın, gerçek'in üstüne derinliği ve figüranları ekleyerek, her zaman doldurmaya çabalamış olduğu beyaz boşluk; *On Emir*⁽⁴⁾'in, Cecil B. de Mille'in en kötü filmi olması da şüphesiz raslantı değildir, çünkü, elbette, bu paranoyak sinema, Aleph'in karşısında çuvalar. Bu, *Numéro Deux*'nün ya da *Ici et Ailleurs*'ün, kadın yüzünün güzelliğinin ardından gelen, siyah ekrandır – sahneye koyucunun despotik sesinin ve onu iktidarından soyan, tecrit edilmemiş, kadın sesinin duyulduğu yerdir: "... Üstelik, güzel o, ve bu konuda susuyorsun sen. Ama bu tür bir sırdan faşizme giden yol çok kısadır!"

Öyleyse, karşımızda, bugüne kadar yetinilmiş olandan başka türlü bir hareket var: İçsel bir karşı çıkış, bir yırtılma, bir kararsızlık; ses ve görüntü şeritleri arasındaki fay çizgisi boyunca sinemanın gövdesine sızmış temel bir karışıklık. Söz konusu olan, bu siyah ya da beyaz ekranı, bu *yok-plan*⁽⁵⁾ı, göz için kazılmış bu dipsiz mezarı fetişleştirmek değildir; onun, sinematografik uzayı sonsuza açarak ortaya çıkardığı dış sesi -daha doğrusu *dış-dış sesi*, de fetişleştirmek değildir. Bu pek kolay olurdu, bu

1) fr. cuisiner (Ç.N.)

2) fr. plaisir (Ç.N.)

3) fr. jouissance (Ç.N.)

4) Dix commandements (Ç.N.)

5) fr. non-plan (Ç.N.)

zaten olmuştur, hemen hemen. Yapılması gereken, tersine, sinematografik uzayın, böyle zincirlerinden boşalmakla, nasıl bir hareketlilik, nasıl bir güç kazandığını göstermektir.

Zincirlerinden boşalmak, Godard sinemasının kilit-terimi, program-terimidir. Aynı zamanda da zaman sorunudur: *Ici et ailleurs*'ün işaret ettiği gibi, zincirlerin zamanı: Hapishaneler zinciri, oteller zinciri "zincir" işaretleyen (işaretleyen işaretleyeni) ve filmin montajının (sekans, "nasıl derler, bir zincir?") tuhaf bir biçimde, paradoksal bir biçimde birbirine zincirlediği bütün bu zincirler. Ama eğer montaj bu son derece engelleyici zincirleme, ayarlama, düzeltme, lehimleme işlemiyse –aynı zamanda hem zincirleme çalışmayı⁽¹⁾, hem zanaatkârca kuyumculuğu, hem de hediye paketini hatırlatan bir işlem–, Godard, bu işlemi (sinemada en boyun eğdirici, en sömürülen meslek olan bu işlemi), bambaşka bir şey haline getirir. Sadece montajı elektronigin yardımıyla görüntü yüzeyine soktuğu için değil (bu, sinemada, Godard'dan önce hiç yapılmamış bir şeydir), ama daha geniş ve daha belirleyici bir biçimde, montaj, Godard'da, zorunlu olarak ikincil, baskı altında ve köleleşmiş şu işlem değil de filmin egemen işlemi olduğu için. Bu, içtepi⁽²⁾ montajının ta kendisidir; şu anlamda ki, Lacan, içtepinin benzediği bir şey varsa o da montajdır, der; gerçeküstücü bir kolaj gibi, ne kafası ne kuyruğu olan, erekselliğe⁽³⁾ bağlı olmayan ve "*en heterojen imgelerin geçişsiz sıçrayışı*" (*les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, s. 154) tarafından belirlenen bir montaj.

Böyle bir montajın, nedensellik ve sürekliliği etkilerine tâbi olan her türlü öykülemesi⁽⁴⁾ sentagmatik karşısında, belki de korkutucu bir baştan savma, boydan boya açık, psikotik (delik, yine) yanı da vardır. İnsan, onda, kendini bulamaz. Bulabilirdi – eğer, filmin çifte şeridinin bu öykünmeci olmayan boşalması, underground tarzında, zevk ilkesinin aktığı yöne aksaydı; nimesis'ten haz duymayı imkânsızlaştırdığı için Bay Lyotard'ı büyüleyen, ses ve görüntüden ibaret o kusunun karşılığı olsaydı. Ama değil. Godard'ın görüntüler ve seslerle gerçekleştir-

1) fr. travail à la chaîne (Ç.N.)

2) fr. pulsion (Ç.N.)

3) fr. finalité (Ç.N.)

4) fr. narratif (Ç.N.)

diği işlemin, kendini "temsil"den⁽¹⁾ kurtulmuş sanan şu yavan duyumculukla⁽²⁾ hiç bir ilgisi yoktur. Tersine, Godard'ın çalışması, ayartma aygıtlarının (afiş, basın, televizyon, sinema) arzuların düzen içinde tedavülü adına üretip örgütledikleri temsillerin değil, temsilin sökülmesi⁽³⁾, parçalarına ayrılması, zincirlerinden boşalmasıdır.⁽¹¹⁾ Bu çalışmada, bu temsiller tarafından arzu ya doğurulan "bütün" (haz duyulabilen, bilinebilen, vs. bütün), parçanın düzenine tabi kılınır; "başka yer" in (başka yerde olan her şey: Temsilin nesnesi) imgesel uçsuz bucaksızlığı "bura"nın düzeni tarafından yeniden yutulur; Godard sineması, zalim, kahredici bir tespit⁽⁴⁾ çalışması, aynı zamanda da çoğulluğun, saçılmanın coşturucu, bitmek tükenmek bilmeyen keşfi, her şeyin burada, sayısız parçalar halinde, alimizin altında olduğunun *şen bilgisidir*⁽⁵⁾. Orada, başka yerde, herhangi bir S.A.S.'te, Filistin tiyatrosunda değil, ama burada, evde, televizyonun karşısında olduğumuzu bilmemiz gerekir: Ne pahasına olursa olsun rüyaya, yayım istasyonunun ya da ekranın yanılsamalı derinliğine kaçmamız gereken yer de burası, bu tuzak dolu yerdir; bir şeyleri değiştirme şansı burada vardır, rüyasını bizim adımıza yönettikleri o düzenlenmiş ve tekrarlamalı tarzdan başlayarak. Bu derinliğin yapısından başlayarak.

Bu, Godard'ın yaptığı iş bir yavanlaştırma, "düz" hale getirmedi, demek değildir [söz gelişi, belli bir öncü⁽⁶⁾ tavra tekabül eden, senografik bir düzleştirme: Bak. Syberberg]. Çifte filmsel şeridi büküp kıvrarak tekyüzeyli bir Moebius şeridi haline getirmekle (söylenen ve gösterilen, burası ve orası, sinemaya *teatral olarak* kısa devre yaptırmaksızın, asla bir araya gelemez), Godard'ın yaptığı, daha çok, sinemayı dipsiz-olan'a ve sonsuz-olan'a açmaktır; karşı çıkıcı söylemin, tesbit edilemeyen kadın sesinin (tesbit edilmekten kurtulan, başkalarını sabitleştiren biricik sesin) sonsuzluğuna, siyah ekranın, bütün planları ortaya çıkaran ve durmaksızın yutan yok-planın dipsizliğine.

Bu bakımdan, Straub'la Godard arasında, tuhaf bir yakınlık,

1) fr. representation (Ç.N.)

2) ihsasiyye (Ç.N.)

3) fr. montage (Ç.N.)

4) fr. localisation (Ç.N.)

5) fr. *Le gai savoir*, Godard'ın bir filminin adı (Ç.N.)

6) fr. avant-garde (Ç.N.)

tuhaf bir uzaklık vardır. Straub, *Moïse et Aaron*'dan iki üç yıl önce, sadece her biri iki dakikadan az süren iki plan çekmek için Mısır'a gider; bunları, uzun zamandır tasarlamakta olduğu ve ilerde gerçekleştireceği bu filme katacaktır. Godard, *Victoire* adlı bir Filistin filmi için, Lübnan'a gider ve binlerce metre film çeker; film askıda kalacak ve Godard onun kalıntılarını, beş yıl sonra, *Ici et ailleurs*'de tahlil edecektir. Museviliğe ve "Filistin Sorunu"na yakıcı, pelikülü yakıcı bir sorgulamayı ekleyen, tarihsel tedirginlik içinde bir yakınlık. İkisinin görüntüyle olan ilişkilerindeki tuhaf ayrılık, tuhaf benzerlik: *Moïse et Aaron*'un, görüntüyü bir "beyaza-açılma"dan üfleyen beyaz alevi ve *Numéro Deux*'nün, *Ici et ailleurs*'ün, aynı şey ortaya çıksın diye görüntüyü yok eden siyah alevi: Aynı şey, yani görüntünün nedeni olan ve görüntü tarafından maskelenen Ses. Görüntünün "alevli çalı"sında ⁽¹⁾ saklı bu despotik sesin maskesini düşürmek, baskıcı gücünü elinden almak için de: Kurban kesmeler. Musa ve Harun: Straub'un da Godard'ın da işlemlerinin ortaya koyduğu, her ikisidir, birinin içinde ötekidir, birinin yıkılması içinde yıkılan ötekidir. Musa, Harun, aynı savaş: Egemenlik için birbirlerini maskeleyen, birbirleriyle yarışan Bakış'ın ve Ses'in savaşı. Yasanın sürekliliğini sağlamak için yapılan aynı savaş.

Straub, Godard, aynı savaş: Bakışı ve sesi bölerek, bakışla sesin, söylenemez olanla saklı olanın eski fallik suç ortaklığını boş plan (beyaz ya da siyah) ve yer değiştirmiş ses (direkt ya da off) kullanımıyla biçerek, şu eski ölü baba yasasına gülüp geçen deliği açmak için verilen aynı savaş.

NOTLAR

1) Kini, nefreti hiç saymıyoruz. Böylece, Garsault adında birinin *Positif*'in 176'ıncı sayısında, *Numéro Deux*'yü *Papa maman la bonne et moi* ve *Galettes de Pont-Aven*'le, Godard'ı "onun gibi İsviçre'ye göçmüş olan" (düzeye bakın!) Anouilh'le karşılaştırdıktan sonra, Godard'ı, "lavabo, klozet, lağım çukuru ya da anahtar deliği düzeyinde bir birey görüşü önermek"le suçlaması şaşırtıcı olmayacaktır. Yeni bir şey değildir bu suçlama. Bir başka ilerici olan Bay Bardèche, *A bout de souffle* konusunda, Brasillach'la birlikte yazdığı *Sinema Tarihi*'nde aynı suçlamayı yapmıştı: "*Bouvard et Pécuchet*, bir fuhuş otelinin odalarından birinde, lavabo gürültüleri arasında, yavan, bitmek tükenmek bilmeyen bir diyaloga girerler." (A.g.e., *Livre de poche*, s. 456) Ama suçlama şu anlamda da

1) Tanrı'nın Musa'ya görüldüğü biçim (Ç.N.)

yeni değil ki, sağın modernliğe karşı eleştirisinin bir değişmezi, bir bakıma en klasik işareti, semptomu niteliğinde; "pis bir şey bu" diyor. İşin en komik yanı da, Bay Garsault'nun bunu bilmesi, ama tipik bir yansıtma ve şeytan taşlama etkisiyle, söylemini Godard'dan koparıp alması; Zola'dan söz eden Drumont'a gönderme yapması. Neden sormuyor kendi kendine: Godard Drumont'sa, Zola kim peki?

- II) Evet, egemen temsillerin zincirlerinden boşalması, diyorum. Zincir boşalması, yapının sökülmesi değildir, yolundan sapma da değildir. Sitüasyonistler (görünüşe bakılırsa, Godard'ın sitüasyonistlere karşı zaafı var, ama onlar, hem de rastlantısal olmayan bir biçimde, Godard'ı aşağılıyor, ona karşı kin ve nefret besliyorlar: Çin'ci İsviçrelilerin en dalyarağı) tarafından moda haline getirilen yolundan sapma, saptırma, en uzlaşmalı, en güvenli işlemdir, çünkü reklam söyleminin öz tekniğini oluşturur. Temsillerin yolundan saptırılması yalnız şuna yarar: Alıcının kendini zeki hissetmesine. "İkinci derece" rejimidir bu, entelektüel sınıfların küçük sapkınlığı, kendi dalyaraklıkları. Kapitalizmi sevmeleri, aşkla sevmeleri böyle gerçekleşir. Sitüasyonistlerin durumu da budur. İkinci derece olmadan bir film yapmaları ya da görmeleri artık mümkün değildir. Godard'ın (aynı şekilde Straub'un da) gücü, sadece her türlü ikinci derece rejimini, her türlü dil-ötesini¹⁾ (Godard tarzı off ses bir dil-ötesi olarak iş görmez) hiç tavizsiz aşağılamasından değil, aynı zamanda onlara paçayı kaptırmamasından gelir. Nefret de burdan gelir.

1) fr. métalangage (Ç.N.)

Grev'in Sistemi

(S.M.A.'dan alıntılar, "*Sur la question d'une approche matérialiste de la forme*", Cahiers du cinéma, sayı 220-21'den ve *Au delà des étoiles*, 10/18'den yapılmıştır.)

1. Mükemmeliyetsizlikler

"... Grev, Kinoglaz'ın *tam karşısı* olarak kendini gösterir. Her şeyden önce, Grev, *sanatın dışına çıkma iddiasında değildir, gücünü de bundan alır.*" Nedir bu güç? Vertof'un "izlenimci", "panteist" (doğacı, demek geliyor insanın içinden) sinemasına bu kadar şiddetle karşı çıkılan şu "sanat"ın, öykülemeci ve biçimsel *artis facta*'nın gücü nedir (şiddetle: S.M.A. Vertof'un çalışmasının içeriğini "oportünist" ve "menşevik" olarak nitelemekte, *Grev*'in sinemasının "Ekim"i, *Kinopravda*'nınsa sadece "Şubat"ı olduğu konusunda fetva vermekte tereddüt etmez, bir başka deyişle şunu demek ister: Ben sinemanın Lenin'iyim, Vertof da Kerenskiy'si...)? Burada beni ilgilendiren, şu belirleyici (hiç olmazsa Sovyet sineması için belirleyici) 1925 yılındaki Ayzenştayn-Vertof zıtlaşması değil. İlk örneği *Grev* olan ve "sinemanın Ekim'i"nin yaratıcısı tarafından bir takım "mükemmeliyetsizlikler"e sahip olduğu kabul edilen, Ayzenştayn sinemasının bileşimi, sistemi.

Mükemmeliyetsizlikler: Gerçekten, Grev'in ilk ayırdedici niteliği, karmaşık, barok bir senaryodur: Propaganda filmi olarak, *Hayat Bizimdir* ve *Kuhle Wampe* gibi filmlerin –kendi tarzlarında– ortaya koydukları, hatta S.M.A.'ın daha sonraki filmlerinde, en azından *Potemkin* ve *Genel Hat*'ta da görülen ve zorunlu sayılan ispatçı sadelikten çok uzaktır. Yönetmen, isteyerek yapmıştır bunu: Tekniği (*Pravda*'nın komünist bir eleştirmeni tarafından) "*Bolşeviklerin yeraltı eylem tekniklerini ve grevin ekonomik öncüllerini eksiksiz biçimde sunacak malzemenin yokluğuna ve bunun konu ve ideoloji düzleminde vahim bir kusur olmasına rağmen*" maddeci olarak kabul edilir. Söz konusu grev, her türlü tarihsel belirlemenin dışında ele alınmıştır; devrim öncesi Rusya'daki proletaryanın büyük mücadelelerinin, 1905 katliamlarının örnek bir özetidir. Bu tarihsel bulanıklığa (filmin son kartonu, bir ölümler anıtının yazıtı gibi, halkı hatırlamaya çağırarak, referans oluşturabilecek bazı adlar verir), şu eklenir: Deyim yerindeyse, anlatıya gaz veren, debriyajdır⁽¹⁾ ve tarihsel nedenleri, S.M.A.'nın da kabul ettiği gibi, ender rastlanan bir cılızlıktadır: "İşçiler hallerinden memnun değil", der, sanıyorum, ilk arayazı.

2. Cesetler

Peki, ya bu bilimsel tahlil ve "ideoloji düzlemindeki vahim kusur", aslında filmin gücüysen? Bu güç, bilimsel aklın, soğukkanlı nedensel açıklamanın gücü değildir; ve, grevle birlikte, anlatıyı başlatan olay, ekonomi politiğin diyalektik mantığına sığmaz. Diyalektik maddecilik açısından bütünüyle akıldışı bir olaydır bu, rastlantıdan ibarettir: Ustabaşılar tarafından –sırf kötülük olsun diye– parça çalmakla suçlanan bir işçi makinelerin ortasında kendini asar. S.M.A., sonradan, sık sık, böyle gaz verecektir yapıntılarına; deyim yerindeyse, oyunu, masaya koyduğu cesetle açacaktır. Bunu kendi de söyler: Sanat ürününün "*verili bir sınıfsal doğrultuda, izleyicinin psişizmini bir traktör gibi sürmesi*" gerekir, der. Bu iş için de cesetten daha uygun bir şey yoktur: *Potemkin*'deki çürük et, *Genel Hat*'taki ölen hayvanlar, *Que Viva Me-*

1) fr. débrayage: iş bırakma eylemi (Ç.N.)

xico'daki işkence gören insanlar, vs. Ayzenştayn'ın cesede düşkünüğü mü? Belki; ama özellikle cesedin getirdiği mantığa düşkünüğü – çünkü bir ceset mantığı vardır.

Onun için de, film bir asılmayla başlar. İş bırakma eylemi söz konusudur, çünkü bir yoldaş kendini asmıştır. Tanrıya şükür, grevler hep böyle başlamaz; ve, söz gelişi, *Hayat Bizimdir*'de, yapımcıların kaygısı, gerçekten, Ayzenştayn'dan çok daha Marksist bir biçimde (o Ayzenştayn ki, sadece parodik olarak Marksist olmuştur), "akılcı" bir grev nedeninden (ihtiyar Gustave'a yol verilmesi) yola çıkarak, kapitalist üretim ilişkilerinin mantığını göstermek, kural içi suistimali, kuralın kuralı olarak suistimali açığa çıkarmaktır.

Ayzenştayn, tersine, kuralı iplemez; onu ilgilendiren, epik düzensizliktir, karşıtların mitik çatışması, mümkünler alanının ateşe verilmesi, montajın yanıp yok olması. Asılmış işçi, mitoslar katında varolan, travmatik bir başlangıçtır – mitos, Lacan'ın dediği gibi, yapıya epik biçim verme girişimiyse eğer. Hangi yapı? Efendiler ve köleler arasındaki, burjuvazi ve proletarya arasındaki ölümüne mücadelenin yapısı mı?

3. Tablolar

Yapı, burada, Ayzenştayn'ın, "burjuva sinemasına özgü bireysel yapıntısal malzeme"ye karşı "kitlese yapıntısal malzeme" diye adlandırdığı şeyi empoze eder; başka bir deyişle, yapıntının baş oyuncularını, bireyler değil, topluluklardır: Sadece burjuvalar, işçiler, polisler, vs. değil, ama işçi sınıfı, burjuvazi, polis, lumpen proletarya, vs. Ayzenştayn yapıntısı, her zaman, aynı anda iki düzeyde ilerler: Öyküleme düzlemi, gerçek'in katında olup biten ve film tarafından kaydedilen şey (çekim); yapının ya da mitosun düzlemi, öyküleme içinde olup bitenler tarafından, deyim yerindeyse, akışlarına dikey olarak resmedilen düzlem (montaj). Ayzenştayn'da, gerçek'in mecaz-ı mürseline, her zaman, "dikey" montaj tarafından altı çizilen istiareli bir aklan⁽¹⁾ eşlik eder. Bu sistem konusunda genellikle verilen örnek, hem

1) versant (Ç.N.)

güverteden atılan sahibinin mecaz-ı mürseli, hem de bozguna uğrayan burjuvazinin istiaresi olan, *Potemkin*'deki ünlü kelebek gözlüktür. Oysa, daha *Grev*'den itibaren uygulanmaya başlamıştır bu yöntem: Bu filmde, kaydedilen her şey çift olarak, mecaz-ı mürselli ve istiareli olarak, "yatay" ve "dikey" olarak, diyakronik ve senkronik olarak kaydedilir. Daha başka bir deyişle: Her "eylem" aynı zamanda bir tablo oluşturur.

S.M.A.'nın filmlerinde, ekranın, bir çerçeve gibi değil de, sürekliliği olan bir gerçeklik üzerindeki bir örtü, bir kaş gibi iş görmesi olayını yenmeye çalışır görünen, şu, planları doğrayıcı çerçeveleme biçiminin sık sık altı çizilmiştir (Ayzenştayn'ın kendisi de yapmıştır bunu, söz gelişi, "çerçeve-dışı" başlıklı metninde – bak. *Cahiers du cinéma*, no. 215) yüzler, bedenler, dekorlar kamera açısı ve montaj tarafından sistematik olarak doğranır, sınırlanır, parçalanır: Çünkü, söz konusu olan, görüntünün, sadece, akışkan bir anlatının etken taşıyıcısı olması değildir; görüntü, gözü, *iki kere bakmaya* kışkırtmalıdır (mecaz-ı mürselli olarak ve istiareli olarak). Demek ki, görüntünün bakışı yakalanması gerekir, bir tablonun yaptığı gibi: Filmimi seyretmek mi istiyorsun? Gör o zaman şunu!

4. Tipler

Ne görülür *Grev*'de? Sondaki mezbaha sahnesine varıncaya kadar, patronların işçilere karşı giriştiği şiddet hareketleri değil sadece – aynı zamanda, şaşırtıcı bir örgütlenme, bir mimari yapı, anlatıya bütün mitik boyutunu, planlara da tablo rollerini veren, topolojik bir tabakalaşma. Film, gerçekten, üç tip başoyuncuyu sahneye koyar: Fabrikanın işçileri, patronlar ve bunların kolluk kuvvetleri, yani bir yandan polis, bir yandan da ayaktakımı (bir de bağlantıyı sağlayanlar, hafiyeler, ispiyonlar). Üç *tip* söz konusudur, bu da bir tiplmeyi, varolan üç toplumsal tabakanın her birinin farklı ve özgül çizgilerini çizmeyi gerektirir.

Ayzenştayn'da montajın kaynaklandığı çarpışma, alev alma, farların öldürücü çarpışmasıdır: Tiplemenin görevi, bu farkları, başoyuncuların bedenleri üzerine fizik olarak çizmektir. Bu çi-

ziş, *Grev*'de, en azından patronlar ve işçiler bakımından, alışılmış, geleneksel, hatta standarttır: Patronlar şişko, terleyen, yelek ceplerinden saat zincirleri sarkan, vs. kişilerdir; erkek işçiler atletik, kadın işçiler etli butlu, dolgundur – çünkü proletaryanın cinselliği vardır ve net olarak aile(ler) biçiminde konumlanmıştır. Ayaktakımının, hafiyelik edenlerin tiplmesi daha ilginçtir; bir "hayvan tiplmesi"dir bu: Hafiyelerin ve serserilerin adları yoktur, sadece lakapları, "hayvanlık"ları, hatta totemleri vardır: geceküşu, maymun, tilki... Montaj, fizyonomilerinde, onlara "hayvanlık"larmı veren analojinin alını çizer: tekabül eden hayvanın yakın planına monte edilmiş tikler, surat buruşturmalar ve yüz morfolojisi.

Böylece, atraksiyonlar montajı yoluyla, kaba saba biçimde karşımıza çıkıveren bu hayvanilik boyutu, "insanlık" nosyonunu, ona olumsuz bir gönderme yaparak, ortaya koyar: Kötüye giden bu grev öyküsünde, insani olanın temsilcileri, açıkça işçiler, grevcilerdir (bak. komün şarkısı: O İsyancı ki, gerçek adı İnsan'dır...). İnsandırılar ve "normal yapıda", yani normal cinsellikte ya da cinsel normallikte oldukları ölçüde, insanlık katının kefilidirler (filmin gösterdiği bütün o sevimli aile sahneleri raslantı değildir); üstte (patronlar) ve altta (ayaktakımı), insanlık dışının, sapıklığın katları yer alır. İşçiler, bu kerpetenin amansız dişleri arasında, ezilip gideceklerdir (son sahne, bir mezbahanın, boğazlanmış sığır başlarının üzerine monte edilmiştir: Burjuvazi, insanı hayvan gibi yutar, insanlara hayvanmış gibi davranır, onları hayvan gibi boğazlar).

Bu söylem, bu istiareler klasiktir. Daha az klasik olan, böylesine ete kemiğe büründürölmeleridir: Ayzenştayn, kavramları kelime kelime canlandırmak, ete kemiğe büründürmek saplantısı içinde, kendisinden sonraki sinemanın düz öykünmeciliği tarafından daha iyi ifade edilecek olan ideolojik söylemi böylesine abartılı bir biçimde sahneye koyar. Normal-insani-yaratık ve normal-olmayan-gayrı-insani-yaratık'ın iki yüzü (zayıf gariban ve şişko zengin) arasındaki zıtlık burdan gelir⁽¹⁾. Ama aynı zamanda temsil ettiğı topolojik katmanlaşma da: yukarı, orta ve aşağı.

5. Düzeyler

Çünkü Ayzenştayn için antagonist tipleri fizik, morfolojik çizgi-lerine, davranışlarına, giyim kuşamlarına göre farklılaştırmak yeterli değildir. Onları yerlerine yerleştirmek gerekir, *temsil ettikleri topolojik katmanlaşmayı topografik olarak resmetmek gerekir*. Böylece, Grev'de, üç film kişisi grubunun her biri, özgül bir *dü-ze-ye* gönderilmiştir: Dekorla ve çekim açısıyla canlandırılan *yük-seklik, yüzey ve derinlik*.

Yüzeyde, o pek yerinde deyimle "insan gözü hizasında", yerle, suyla (yüzme sekansları), makinalarla, aileyle, emekle ay-nı hizada çerçevelenmiş olan işçiler vardır. Yükseklikte, muaz-zam bir merdivenden ve yüksek yunani sütunlardan oluşmuş bir dekor içinde, bencil hesapların buzlu Olympos'unda toplan-mış patronlar, fabrikanın hissedarları yer alır. Ayaktakımının bulunduğu yer, derinliktir; Ayzenştayn'ın senografik yöntemi-nin en göz alıcı olduğu yer burasıdır, çünkü en çok burada tu-haflaşır: Ayaktakımı krallığı (gerçekten, üst saltanatın hayvani ve özellikle karnavalesk bir tersine çevrilmesi olarak, şeflerinin lakabı "Kral"dır) kelimenin gerçek anlamında *toprak düzeyinin altında* yer alır, toprağa gömülü devasa kadozlardan oluşmuş ce-hennemi bir gecekondu topluluğudur.

6. Niyetler

Demek ki filmin canlandığı düpedüz mitik bir örgütlenme-dir: Sermayenin buzlu ve semavi güçleri; yeryüzünün ölümlü sakinleri olan (ölen, öldürülen) işçiler; ispiyonlarla ayaktakımı-nın canlandığı, hayvan maskeli yeraltı canavarları. Filmin öy-külediği ölüm kalım mücadelesinin de güçlü bir mitik yan-an-lamlaması vardır.

Hangi mit? Burada, filmdeki işçilerin son derece "ailevi" bir niteliğe sahip olmalarının, iyi niyetlerinin, hak taleplerinin üs-tünde durmak uygun olacak. *Grev*'deki hemen hemen herşey, Deleuze'ün, *Logique du sens*'ta yer alan, Oidipus mitini okuması-nı hatırlatıyor (Herkül'vari Oidipus):

"Oidipus, Herkül'varidir, çünkü o da, bir barıştırmacı olarak, kendi boyuna göre bir krallık, yüzeylerin ve toprağın krallığını kurmak ister. Derinliklerin canavarlarından kurtulup yukarının güçleriyle ittifak kurduğunu sanır (...). Ama niye her şey böyle kötüye gider? (...) Sanki, yüzeylerin girişiminin (iyi niyet, yeryüzü krallığı) karşılaştığı sadece beklenen, cehennemin derinliklerinden gelmiş ve yenilmesi gereken bir düşman değil, aynı zamanda beklenmedik bir düşmandır – girişimi mümkün kılan ve artık ona kefil olamayan, yukarıya ait bir düşman. (A.g.e., s. 239)

Elbette, Ayzenştayn öyküyü (tarihi de diyebiliriz buna) ay-nen böyle anlatmaz: *Grey* sinemanın Ekim'idir, Şubat'ı değil; filmini 1925'te çevirmiştir; bu tarihte –Herkül'vari ve barıştırmacı heykelleri dikilmeye başlamış bulunan– işçi sınıfının yukarının iktidarı konusunda neyle yetinmesi gerektiğini bildiği varsayılır: Oidipus'vari olabilir bu iktidar, ama reformcu değildir. Filmde bununla ilgili açık bir sekans var: Hissedarın yalancı mermerden Olympos'unda, içlerinden birinin, işçilerin hak talebi kağıdıyla ayakkabısını sildiği sekans (yine "tablo", yine sahnenin istiareli/mecaz-ı mürselli ikileşmesi) devrim yapıldıktan sonra, neyle yetinmek gerektiği bilinir: Kötülük derinliklerden değil, yukarıdan gelir.

Ne bu, proletaryanın Herkül'vari ve barıştırmacı olmasını engeller, ne de yeraltı dünyasının temizlenmesi, devrim sonrasında, orada barınan ayaktakımının gün ışığına çıkmasını (bak. Nikolay Ekk'in *Hayat Yolu* ve Reich'in *Faşizmin Kitle Psikolojisi*'nde bu konuda söyledikleri). Devrim sonrasında görevi şudur: Yukarının ve aşağının silinmesi, *yüzeyin devrim-sonrası fethine geçiş* (bak. *Genel Hat*); bu görevi, belki de leninizmin sapıklaşması pahasına tamamlayacak olan da, Stalinist *planlamacılıktır*...

Ama bu, tarih piyngosunun bir başka cilvesiyle, yine iyi niyet değil midir –kötüye giden iyi niyet– hani şu, cehenneme giden yolun döşeli olduğu?

NOT

I) Tiplerin bu üçlü dağılımı Amerikalı psikologların pek sevdiği bir morfolojik sınıflandırmaya tekabül eder ve zımnî olarak bir denge normallik ölçütü sunar: Atletik tip [bedencil diyorlar sanırım]. Ama aynı zamanda oldukça tuhaf, yine de pek anlamlı bir sanatsal eğilimler tipolojisine de tekabül eder – Ayzenştayn'ın öğrencilerine söz ettiği eğilimler: Ona göre, dışavurumculukla birlikte, "*Kemikler kasları soğurdu (...). Hayatın çok-biçimli tezahürünün bütünlüğü figüratif-olmayan'ın soyut bir inşasına dönüştü...*

"Ama işte iskelet kendini etle kaplamaya başlıyor, ateşli bir biçimde. Net olarak eklemelenmiş, ama aynı zamanda organik birliği tarafından da bağlanmış, yaşayan bir gövdenin sağlıklı bütünlüğü içinde parladıktan sonra / altını çizen benim – P.B.J., dokular kabarıp şişmeye başlıyor... Eklemelerin netliği kaybolmuş; şişmiş çingiler yüzün karakteristik konturunu bulanık bir lekeye dönüştürüyor. Süngerimsi bir kütle. Organizmada bir hidropizi vakası – hızsızlıktan muzdarip bir mide sadece. Bir insan olduğu anlaşılıyor, ama biçimi belirsiz. Ele gelmiyor...

"Gerçeküstücülüğün belirsizliği karşıt kutbun biçimsiz'ine elini uzatıyor." ("sahneye koyma Sanatı", *Cahiers du cinéma*, no. 225.)

Bedenin, sağlıklı bir klasisizmin sapmalarını gösteren bu tuhaf başkalaşımının, geleksel ("hatta", diyor S.M.A., "eskitemiş") bir temayı sahneye koymanın çeşitli biçimleriyle ilgili olması, bir rastlantı değildir: "*Bir asker cepheden döner. Kendisinin yokluğunda, karısının bir başkasından çocuk sahibi olduğunu öğrenir. Kadını terkeder.*" Sözün kısası, ailenin bütünlüğünün tartışma konusu yapılması rastlantı değildir.

Burada, S.M.A.'nin, söz gelişi, Çiaurelli'den farkı, S.M.A.'nin şu "sapmalar"la olumlu biçimde ilgilenmesi, klasizmi sadece onu sapıklaştırmak, karnavallaştırmak için kullanmasıdır. Klasizme nazire, kalp klasisizm.

III

RETRO

Plaster Öyküsü

(Lacombe Lucien)

*Başlıyorsan at gitsin
Gerçek'i çünkü ucuz
Fazla kesin anlam zararlıdır
Belirsiz edebiyatına.*
MALLARME

1. Yan-anlam teorisi

Neyle yaşar eleştiri? Yan-anlamlarla⁽¹⁾. Eleştirmek, gizli bir anlamı, bir "gizil içerik"i açıklamak, açıklamaktır, üst-belirlemeleri ortaya çıkarmaktır, vs.: Eleştirinin eline düşmüş nesnenin savuşturduğunu, inkâr ettiğini, yarım ağızla söylendiğini, gizlice ürettiğini – onu yargılamak: İşini bitirmek, göklere çıkarmak için, açıkça söylemektir. İşte bu bakımdan eleştiri çoğu zaman bir hakikati arama işi, bir tür polislik (kurulu düzenden, iktidardan kaynaklandığında, eleştiri açıkça polisiye bir kimliğe bürünür: Jean-Jacques Gautier, Jdanof), bazen de isyandır.

Yan-anlam, anlam kendini asla ele vermemiş demektir, mesaj asla basit değil demektir, saydamlıkta, işlevsel anlamın duruluğunda bir bulanıklık etkisi olarak yansıyan ve mesajın gö-

1) connotations (Ç.N.)

r n rdeki apa ıklığını dinleyici için, okuyucu için, seyirci için  a rışimlarla yükleyen bir *artı*, bir *kalan* her zaman var demektir. Öyleyse, *mesajın görünürdeki apaçıklığı* diye bir şeyin varlığını da gerektirmektedir ki, buna düz-anlam⁽¹⁾ düzeyi denir. Bütün bir semiyoloji tarafından ayrıcalıklı kılınan bu düz-anlam düzeyi, herkesin hemfikir olduğu varsayılan, anlam'ın düzeyidir, "anlaşmayı mümkün kılan" düzeyidir, ilk okunaklılık düzeyidir, bir başka deyişle yanlış anlama düzeyidir. "Kod"u ne olursa olsun ["ikonik analoji" ya da "dillendirim"⁽²⁾], düz-anlam, yanlış anlamadır. Kimse bunu Magritte kadar parlak bir biçimde ya da donuk bir şiddetle belirtilmemiştir: Söz gelişi bir yumurta resmi yaptığında, bu yumurtayı, bütün analogikliği ve ikonikliği içinde, gözleri olan herkes tanır; ama o, resmin altına, okul elyazısıyla, *akasya* yazar. İki anlam kodu arasında kısa-devre olmuştur; düz-anlam havaya uçar ve yumurta görüntüsüyle akasya kelimesi arasında vahşi yan-anlamlardan oluşan bir akıntıya geçit verir.

İ te, eleştiri, düzeni yeniden sağlamak, anlamı geri getirmek için, yan-anlamın hezeyanını estetik, etik ya da politik terimlerle düz-anlamlamak için, burda i e karışır. Ne  ift-anlamlılığı ne de anlamsızlığı sever eleştiri (bilinçdışını sevmez). Öyleyse, daha önce söylediğim gibi, eleştirinin yan-anlamlarla yaşaması, sanatın temeline dinamit koyduğu düz-anlam imparatorluğunu yeniden güvenceye almak, restore etmek içindir: Yıkıcı ve bozguncu sanat emeğinin önünde, anlam, düz-anlam.

"Düz-anlam ilk anlam değildir, ama  yleymi  gibi davranır; bu yanılsamanın altında, o, eninde sonunda, yan-anlamların sonuncusundan başka bir şey değildir (okumayı aynı zamanda hem kurar hem de kapatır, gibidir); metnin, sayesinde dillendirim⁽³⁾ doğasına, doğa olarak dillendirmeye döner gibi yaptığı, üstün mittir: Bir cümle, daha sonra sözcesinde⁽⁴⁾ serbest bırakır gözüktüğü anlam ne olursa olsun, bize basit, düz, ilkel bir şey söylüyor gibi değil midir: Bütün geri kalanın (sonradan, üzerine gelenin), yanında edebiyat kaldığı, hakiki bir şey?" (Roland Barthes, S/Z, Le Seuil.)

1) fr. d notation ( .N.)

2) fr. langage ( .N.)

3) fr. langage ( .N.)

4) fr.  nonc  ( .N.)

2. Düz-anlam ideolojisi

Böylece, düz-anlamın bir ideoloji içermesi gerekir: Kendi kendine yetecek ve, Christian Metz'in deyimiyle, yananlamın ona göre bir "parazitlenme"den başka bir şey olmayacağı ("Yan-anlam, yeniden", *Sinemada anlamlama üzerine denemeler II*'de, Klincksieck), doğru anlamın, ideolojisi. Yirmi yıl önce, bazı eleştirmenler, bu sağlığı, bu güvenliği, bu sonluğu Amerikan filmlerinde bulduklarını sandılar: Çapaksız, artıksız bir sinema "Yaratıcı sinemacılar politikası"nı (ve komik bir biçimde *Présence du cinéma* dergisini) yücelten, düz-anlamın düzlüğüydü. Düz-anlama olan şudur: Eskir, solar, değişikliğe uğrar. Bir film ne kadar saf, basit ve düz (saydam, "klasik") görünürse görünsün, sonunda, tıpkı yaşlılık çizgileri gibi, tarihin, zamanın ortaya çıkardığı, az ya da çok belirgin, az ya da çok derin anlamlar, anlam çizgileri kazanır: Bunlar, yan-anlamlardır. Bir film için, bir eser için, "iyi yıllanmış" ya da "kötü yıllanmış" dendiğinde, söylemek istenen budur. "Klasik" dönem (klasik dönem, saydamlık, düz-anlam dönemidir) Hollywood filmlerinde bugün ne görüyoruz? Yan-anlamlar. John Wayne artık "düz-anlamlamıyor", "yan-anlamlıyor": Neyi yan-anlamladığı malum.

Bir başka deyişle, anlamın açıklığını ve doğallığını kullanmak, tarih karşısında belki de bir risktir. Risk, estetik açıdan olduğu kadar (doğal olanın kodları vardır ve bunlar bir süre sonra "kod" olarak yani doğal olmayan şeyler olarak ortaya çıkarlar), politik açıdan da vardır, hatta daha fazla vardır: Çünkü hiçbir şey politik bakımdan apaçık olan bir şey kadar hızlı ve kötü yıllanmaz. Bu nedenle söylemini fazla okunaklı, fazla saldırgan, fazla açık bir biçimde formüle etmek politik sinemanın yararına değildir (bir dersin, bir ahlakın taşıyıcısı olmak istediğinde, ki çoğu zaman durum budur, ama her zaman değil, hiç de değil: Brecht ve Ayzenshtayn pek kurnazdırlar bu noktada). Savaş sanatını boğan temel güçlük düz-anlamdır: Mümkün olduğu kadar az çok-anlamlılığa ihtiyacı vardır; bulanık olanı, yan-anlamlar halesini kovması gerekir; bu da saldırgan bir düz-anlama, çok keskin bir paradigmatik'i (proleterler/burjuvalar, hain/kahraman, vs.), bağlı olarak da yan-anlamın yatay ve yeraltı gücü-

nün başı dik bir inkarına yol açar. Sonuç: İnsanı yıldırımla vurulmuşa çeviren, bütünsel bir kabasabalık yanıltıcılık, yanlışlık duygusu (Stalinci sinema ya da Çin filmleri kadar bazı McCarey'leri de düşünüyorum).

Bu düşüncelerden bir ders çıkarılabilir sanıyorum: Politik bir yapıntıda, hiç olmazsa, bir anlamı empoze etmek için, onu fazla abartmamak, kendi gidişine bırakmak, yan-anlamın yataylığına –yani işaretleyenin mantığına– güvenmek daha iyidir.

3. *Allak bullak edici bir film*

Lacombe Lucien gibi bir filmin başarısını ve eleştirinin filmin anlamı karşısında düştüğü tereddütü, hatta felç durumunu bu tür bir kurnazlıkla açıklamak mümkün olabilir (özellikle politik eleştirinin düştüğü ve çoğu zaman "belirsizlik" kelimesiyle ifade edilen felç durumu – "Belirsizlik": özellikle komünist eleştirinin filme yakıştırdığı bu nitelik, her zaman, olumsuz bir yargıda bulunması gerekip gerekmediğini bilemeyen eleştirinin kendi konumunu yansıtır aslında: Kritik kararı askıda bırakmaya yarar). *Lacombe Lucien* allak bullak edici bir filmidir. Filmden açıkça nefret eden, onda yalnız belli bir işbirlikçilik biçiminin ve zihniyetinin *sonsa!*¹⁾ doğrulanmasını değil, faşist bir içerik de gören ender eleştirmenlerden birinin (*Charlie Hebdo*'da, Delfeil de ton), filmi mahkûm etmek için, yapıntının kaydettiği olayların, konumların ve davranışların anlamlarını zorlamak, onlara söylemediklerini söyletmek, bir başka deyişle onları güçlü bir biçimde yan-anlamlamak zorunda kalması ("bu Yahudi, bir Yahudi gibi davranıyor", vs.) dikkat çekicidir. Bu eleştiri tarzı, paradokslu bir biçimde, filmin onun bu oyununu bozmak için yapılmış olmasıyla kendi kendini doğrular. *Lacombe Lucien*'de söz konusu olan (film, temelde, insanın rastlantıyla ve hakkında hiç bir şey bilmeden işbirlikçilik yapabileceği dışında, işbirlikçilik üstüne *hiçbir şey* söylemez, ama bu başka mesele), Lucien'in davranışının politik düz, anlamının yolunu tıkamak, onu sarsmaktır (bu genç nazi, bir genç nazi gibi davranıyor); Lucien'in

1) fr. a posteriori (Ç.N.)

davranışında, politikanın basit paradigmalarını yolundan saptırmaktır; çubuk devirme oyunundaki köpek gibi, bilinçdışının fantezisini ya da ruhun esrarını işin içine sokmaktır. Şöyle ya da böyle, söz konusu olan, yan-anlamdır.

4. Tıkanan anlam

Bu açıdan örnek bir sekans var filmde: İşkence izleri taşıyan bir direnişçi mahpusun Lucien'den kendisini serbest bırakmasını istediği sekans. Lucien bu isteğe evet ya da hayır diye cevap vermez; *sen diye hitap edilmeyi sevmeyi* cevabını verir sonra dik-dörtgen şeklinde bir plasterle mahpusun *ağzını kapatır* ve üzerine bir rujla kırmızı bir ağız çizer. Sahnenin –bir ağırlık, bir çetrefillik, bir sofistikasyon izlenimi veren– anlamı hemen kavranabilir nitelikte değildir, Lucien'in çocuksuluğuna indirgenmez, zaten bu çocuksuluk da, daha sonra göstermeye çalışılacağı gibi, basit bir çocuksuluk değildir. Ne olursa olsun, yan-anlam varsa, sahne anlama, iletişime, soru-cevap'a dayanıyor demektir.

Denebilir ki, mahpus, burada seyirciden geldiği varsayılan talebin, Lucien'in tarihe, "normal" paradigmatik ve antitetik *direnış/işbirliği*, *direnış/Gestapo*, vs. oyununa dahil edilmesi talebinin temsilcisidir. Mahpusun Lucien'den istediği, taraflardan birine düşmesi, konumunu *belirlemesidir*. Oysa, film-kışisi Lucien'in biricik işlevi, bu talebi hayal kırıklığına uğratmaktır. Öyleyse, söz konusu sahne, sınırda bir durumu temsil etmektedir: Ortaya basit bir seçenek çıktığında paradigmayı nasıl savuşturmalı? Lucien mahpusu serbest bırakırsa, Direniş'ten yana olacak; bırakmazsa, Gestapo'dan yana. En azından mahpus böyle düşünecek, onunla birlikte seyirci de.

Seyircinin, mahpusun safdil, Louis Malle'in (ya da senaristinin) de muzır oldukları şüphesiz. Lucien talebin *sözcesti*⁽¹⁾ düzeyinde ("serbest bırak beni") değil, *sözceleme*⁽²⁾ düzeyinde verecektir cevabını: "neden bana 'sen' diye hitap ediyorsunuz?" Böy-

1) fr. énoncé (Ç.N.)

2) fr. énonciation (Ç.N.)

lece anlamın saydamlığı, iletişimsel işlev, düz-anlam savuşturulmuş olur. Lucien mahpusun ağzını kapatıyorsa, bu davranışın politik bir anlamı olmaması, ya da temel anlamının politik olmaması gerekir; davranışın hedefi işaretlenen (serbest bırakmak ya da bırakmamak) değil, işaretleyendir ("sen" diye hitap etmek): Bunun en iyi kanıtı, plasterin üzerine çizilen ağız resmidir – alaycılıktan mı? sapıklıktan mı? kesin olan, bunun *oyun* olsun diye yapıldığıdır; plasterin bir işlevi yoktur.

5. Makyaj

Tabii ikincil olarak, yani yan-anlam düzeyinde, plasterin işlevi vardır: O, anlamın üstüne yapıştırılan ve amacı anlamı askıda bırakmak, felç etmek, tıkamak ve, bütün bu sahnenin istiareli olarak kaydettiği gibi, anlama *makyaj yapmak* olan şu pembe dikdörtgendir. Anamlananın kargaşası içinde, seyirci, çelişik anlamlar arasında bocalar: Lucien'in davranışında çocuksuluk, politik bilinçsizlik okunabilir, ama aynı zamanda belli bir masumiyet, politik ciddiyetin sıkıcılığına karşı oyunun olumlanması (ki bu politik ciddiyet konusunda, Lucien, filmin basın bülteninde de belirtildiği gibi, bir "zamane genci", hatta, neden olmasın, biraz da başkaldırıdır), aynı zamanda bir miktar sapıklık, pekala işkencenin istiaresi olabilecek bir davranışta beliren bir faşist sadizm kırıntısı da vardır. Ama jestin oyunbaz, nedensiz, zararsız niteliğiyle *masumlaştırılmış* bir sadizm ve faşizm.

6. İmgesel

Anlam acaba bu nedensizlik, bu oyunbazlık mı? Evet, şüphesiz, yer yer, bu böyle; söz gelişi, genç nazi ve yahudi kız işkence yapılan banyoda seviştikleri zaman – rezalet! Anlamın bu niteliği, ayrıca, film boyunca kendini duyuruyor. Gene de, Lucien'in davranışı zevkin nedensizliği ve gençliğin umursamazlığından başka bir şeyi anlamlamasaydı, bu kısa zamanda dayanılmaz olur, protestolara yol açardı. Tekrarlanan *acting-out*'larla tarihi-

politik kodun önyargılarını allak bullak etmeye yönelik bu davranışın kesinlikle kod dışı, neden dışı sistem dışı olmaması bundandır. Lucien'in tuhaflıkları pek açıklanabilir şeylerdir. Açıklama, sistem, neden ailedir. Aynı zamanda çok zımnî bir nedendir bu (Lucien'in bir baba aradığı hiç bir zaman söylenmez, düz-anlam düzeyinde ifade edilmez: Söylenseydi, bu, düz-anlamın yanlış anlama, kaygan anlamın ölü derisi olduğu ilkesine uygun olarak, başka bir şey demeye gelirdi), çok da hissedilir. Dokunun içinde, konar çizgisinin dışında, dramatik eylemden kaymış bir biçimde (yan-anlam biçiminde) Lucien'in dramı, gerçeği kaydedilmiştir: Lucien bir baba arayan, bir babanın varlığını ve söylemini arayan bir çocuktur. Yasa'ya, arzuya ulaşmak istemektedir. Bu dramın ve bu gerçeğin üstündeki Tarih, yani Lucien'in politik imgeseli, politik kimliği, Gestapo, Direniş, kısaca düz-anlam, birer maskeden, birer kazadan, birer sahte-benzerlikten başka şey değildirler. Lucien'in "Alman polisi demeyi kendisini Lacombe Lucien" diye tanıtmaya kadar aldatıcıdır. Bunun anlamı nedir? Açık: En azından Lucien açısından, (fırsat düştükçe kullanmayı pek sevdiğimiz deyimle) "siyasi etiket", yani Lucien eşittir faşist, Lucien eşittir işbirlikçi, Lucien eşittir gestapocu, sivil bir kimlik kartı kadar yapay ve abes-tir. Lucien ne kadar "Lacombe Lucien"se o kadar "nazi"dir.

7. *Simgesel ve gerçek*

Direnışçiler ve işbirlikçiler Tarih'e, onun şematizmlerine, ciddi yanına fazla bağlanmış olduklarından Lucien için hakiki bir baba rolü oynayamazlar. Onlar kötü babalardır, çünkü, bir erkek olmak isteyen Lucien'i, direnişlerin başı, okul öğretmeni gibi geri çevirerek ya da gestapolar gibi kullanarak, çocuksulaştırırlar. Oysa, Lucien'e gereken, ona biraz söz, biraz yasa, biraz simgesel, kelimelerin boşluğunu, "Lacombe Lucien"ın boşluğunu dolduracak, ada bir ağırlık katacak bir şey vermeleridir. Farkında olmadan istediği, sözdür, Yasa'dır. Oysa bu adamların vakti yoktur, bunlar partizandır, boğazlarına kadar gerçeğe batmışlardır, gerçek'in bayağılığına (öğretmen), alçaklığına (işbirlikçiler).

Gerçek'in içinde yer alırlar, öyleyse ya bayağıdırlar ya da alçak. Filmin inceliği burada durmamasında, üçüncü bir kuvveti, *haki-ki* bir baba talebini işin içine sokmasındadır. Lucien'in hakikati, onu gizleyen politikada değil de, ailede yatıyorsa, bunu göstermenin yolu, sınamasını yapmak değil midir? Bunun için de en iyi yol imgesel'in ve gerçek'in aptal işbirliği içinde bir nazi olan (kendini nazi sanan ve herkes tarafından nazi sanılan) bu kuş beyinliye bir *Yahudi aile* vermek değil midir? İşe bakın, Tarih nasıl basitleştirici, *etiketler* nasıl yalancı, Lucien'in hakiki ailesi —onun seçtiği ve onu seçen aile— Yahudi bir aile, hakiki baba, simgesel baba da Yahudi bir baba. Adı M. Horn. Ve, hakiki babanın, simgesel babanın, sözü ve yasayı verenin, arzuyu ve borcu verenin ölü baba olduğunu bildiğimize göre, Yahudi M. Horn da, Lucien yüzünden (ama Lucien'in girişimiyle değil) ölecek, çember böylece kapanacaktır. Ancak bundan sonra, anne Horn'un kutsamasıyla, artık-Lacombe-olmayan Lucien'le kız Horn arasında, tarih'in iğrençliklerinden arınmış, saf ve temiz bir tabiat dekorunda, acları ve hazlarıyla, aşk mümkün olabilecektir.

Başka türden ıstıraplara gelince... Plasterli mahpus, elbette, bütün bunlar hakkında, bu çarpan yürek hakkında hiçbir şey bilmez. Lucien'in ideolojisine seslenerek budalalık eder ve ona "sen" diyerek (Bay Horn Lucien'e "siz" demektedir) en büyük hatayı yapar , öğretmenin Lucien tarafından masumca ihbar edilmesine, tutuklanmasına, işkence görmesine ve şüphesiz idam edilmesine yol açan hatayı. Bu hata, daha önce söylediğimiz gibi, Lucien'i çocukluğun içinde bırakmaktır; "neden bana "sen" diye hitap ediyorsunuz?", "neden benle bir çocukmuşum gibi konuşuyorsunuz?" demektir. Mahpus, Lucien'e sen diyerek, ona çocuk muamelesi yaparak, gerilla faaliyetlerini tavşan avından daha ciddi bir iş kabul eden öğretmenin küçümseyici geri çevirişini tekrarlar ve Lucien'e başlangıçtaki aşağılamayı yeniden yaşatır. Böylece, Lucien'in görünüşte anlamsız olan tepkisi, plasteri mahpusun ağzına yapıştırması, üzerini ağız biçiminde boyaması, politik olarak anlam dışı (ve bu nedenle bir bakıma dava dışı) olsa da, psikolojik olarak öyle değildir.

Bunun iki mantıki içermesi vardır: 1. Öğretmenin Lucien

tarafından ihbar edilmesi, başlangıçta masumca (cehalet nedeniyle) görünebilse bile, geriye dönüşlü olarak, simgesel bir gereklilik haline gelir: Lucien Gestapo'ya raslantı sonucu değil, Direniş'in (ve onun içinden geçerek tarihin) hatası –psikolojik hatası ve özellikle simgesel eksikliği– sonucu girmiştir. 2. Öte yandan, direnişçinin ağzını plasterle kapatan ve üzerine rujla ağız resmi çizen Lucien'in davranışlarındaki saçmalık, önemsizlik, hatta zararsızlık, uzaktan, onun öğretmeni ele vermiş olması olgusunu etkiler, gerçek vahametini siler, cilalar, hafifletir. Lucien cici bir sapıktır. Hakikat (kendi hakikati) gerçek'in içinde olmadığı için, Tarih görünüşten ve etiketler de etiketlerden başka birşey olmadıkları için, gerçek'in içinde, Tarih'in içinde olup biten her şey rastgeledir, sıradan ve önemsizdir, gerçek-dışıdır: Lucien öğretmeni ele verir, mahpusun ağzına plaster yapıştırır, ama bunları nasıl gerilla avında mitralyözle tavşana ateş ederse ya da bir Alman askerini güzel cep saatini iç ettiği için (M. Horn'un armağanıdır bu saat) nasıl öldürürse, öyle yapar. Çünkü, finaldeki mezar taşı yazıtına suçlayıcı değerini verebilmek için (süperpoze yazıda Lucien'in Kurtuluş sırasında kurşuna dizildiğini okuruz), bu kanlı gerçek'in, bu ölülerin, Lucien'in içinde yaşayana göre bir değer taşımamaları gerekir. Tarih'in atığı ruhtur.

Kapının Ardındaki Cellat

(*Gece Bekçisi* hakkında)

*Eski püskü bir at arabasında, kötülüğün
son çığılığı.*

W. GOMBROWICZ

Bunalım

Göründüğü kadarıyla bunalım içinde bir toplumuz. Ekonomide, toplumda, kültürde, politikada, cinsellikte çatırdayan ve yerinden oynayan bir şeyler var. İlk kez olmuyor bu, ama hiçbir zaman bu kadar bilinmemiştir. Peki, neden? Çünkü kitle iletişimine hiç bu kadar girmemiştir. Televizyonda, radyoda, sinemada, çeşitli biçimler altında, bundan başka bir şeyin sözü edilmiyor.

Bu bunalımın, bu tarihsel bunalımın görünümlerinden biri de sinemadaki "retro" denen moda. Retro'nun bir çok yüzü var, ama biz özel olarak bunlardan biri üzerinde duracağız: 40'lı yılların, yüzyılın bu karanlık yıllarının retro'su. Çeşitli biçimler altında (özellikle giyimde ve sinemada, ki bunların çoğu zaman birlikte yürüdüğü bilinir), bu yıllar modaya geri dönüyor, referans oluyor, yaşadığımız dönemi giydiriyorlar; 74, 75 yılları gönüllü benimsiyor onların kılıkclarını.

Retro çift anlamlı bir fenomen: Hem –özellikle yüzyılımızda faşizmin anlamı konusunda– kesinleşmiş tarihsel kanıların geri çekilmesi, hem de bu karanlık yılların baştan çıkarılmalarının, ılımlı ve yüceltilmiş bir biçimde – geri dönmesi olarak somutlaşıyor. Kesinliklerin tarihsel geri çekilmesi, faşizmin baştan çıkarmalarının ya da yaldızlı eski püskülerinin, esvab-ı metrukesinin cinsel, fetişist geri dönüşü... İlk bakışta böyle eklemlendiği görülüyor bu modanın (gerçekten bir moda; şu anlamda ki, bir moda, bir zaman için, kollektif bir arzunun anlamını yapan şeydir).

Aynı zamanda, her moda gibi, kendisini yaygınlaştıran bir lakırdı bolluğu ve bu lakırdı bolluğunu doğuran (ya da onun tarafından doğurulan) başarılar üzerine temelleniyor. Sinema alanında, Fransa'da, bu *Lacombe Lucien*'le başladı, *Gece Bekçisi*'yle iyice belirginleşti. Az bir zaman farkıyla dağıtımı yapılan bu iki filmi ayıran çok şey var, ama en azından bir noktada birleşiyorlar: Faşizmin cinsel baştan çıkarıcılığının altının ısrarla çizilmesi. Faşizmin cinsel sapıklığı (sadizm ve homoseksüellik) serbest bırakması anlamında değil yalnızca, – bu, arada *Kötülük ve Erdem* tarzında değersiz filmler de olmak üzere, *Almanya Sıfır Yılı*'ndan Visconti'nin *Lanetliler*'ine kadar sinemada ortak bir noktadır, – kendi sapık olan faşizmin uyguladığı gerçek baştan çıkarma söz konusu⁽¹⁾

Sapıklık

Gece Bekçisi'nin teması budur: Avusturyalı bir sosyalist milletvekilinin kızı olan genç bir kadın, savaştan sonra, 50'li yıllarda, celladıyla karşılaşır; genç kadının tutuklu kaldığı toplama kampından bir Obserturmbannführer'dir bu, Viyana'nın büyük bir otelinde gece bekçisi olmuştur. Hiçbir şeyi unutmamış, ama kendileri unutulmak istediklerinden toplama kampındaki geçmişlerinin bütün tanıklarını ortadan kaldırmayı iş edinmiş olan, aynı zamanda grup psikoterapisiyle suçluluk duygularından arınan bir eski SS'ler topluluğuna dahildir. Teorik olarak bu durumda Max, yani gece bekçisi (Dirk Bogarde) Lucia'yı, yani

genç kadını (Charlotte Rampling) ortadan kaldıracaktır ya da Lucia Max'ı ihbar edecektir. Ama ikisi de bir şey yapmaz, çünkü toplama kampında birbirlerinden aldıkları haz onları birleştirmektedir (erkeğin Lucia'ya eziyet etmekten, Lucia'nın da bu eziyetleri çekmekten duydukları haz – söz konusu eziyetler ise geriye dönüşlerde anlatıldığı kadarıyla ve bir toplama kampı için oldukça önemsiz şeylerdir); o zaman, bu hazzın şartlarını yeniden yaratmayı denerler. Böylece, ikisi de yasadışına çıkar ve trajik bir sona ulaşırlar. SS topluluğu tarafından öldürülürler, ama ölümden birleşmişlerdir, tutkularının kostümünde: Kadın "küçük kız" giysileri, adam nazi subayı üniforması içinde.

Demek ki film, protestolara yol açacak biçimde, "işken- cecim yakışıklıydı" ya da "toplama kampında mutlu olanlar da gördüm" gibisinden basit bir şey söylememektedir. Senaryonun "inceliği", Max'ın arkadaşlarıyla aynı hamurdan olmasıdır. *Basit* bir nazi değildir o çünkü; bir yandan, oldukça ağır (doğrusu, filmin geri kalanından daha az ağır değil) bir sekansta vurgulandığı gibi, topluluktakilerin tersine, Hitler selamının onun için artık –eskiden olduysa bile– ne anlamı ne de çekiciliği vardır; öte yandan, bireysel ve erotik bir serüvene kapılarak topluluğun yasasını ihlal eder ve mahkûm olur. Öbürleri basit nazidir, "hakiki" nazidir, yani kurala uygun olarak: ahmak, kaba, tiksinti verici. O ise, tedirgin edici, baştan çıkarıcı, iyi yetiştirilmiş, yani "tam-nazi-olmayan"dır (ölürken ise "hiç-nazi-olmayan"). Burada bütünüyle kurala uygun bir ikiye bölünme olduğu açıkça görülüyor. Ama bu, Liliana Cavani'ye ikili oynamak, bir taraftan bir aşk hikâyesinden, biraz keskin bir *love story*'den başka bir şey yapmak istemiş olmadığını açıklarken, bir taraftan da tarihsel bir "alarm çanı" çaldığını iddia etmek (*Le Monde*'a mektup, 25.4.1974) fırsatını veriyor.

Öyleyse Max "hakiki" bir nazi değildir; şu anlamda ki, nazizmin ideallerini iplemez (bundan da öte, hiçbir ideal ipinde değildir onun – film kişisi olarak erkek seyircileri tavlamaasının hikmeti budur: Modern erkeği tanımlayan artık hiçbir şeye inanmamaktır). Nazizmde, toplama kampı ortamında, fantasma- larını gerçekleştirme fırsatı bulmuş bir sapıktır daha çok; fantasma- sı da: Bir "küçük kız" üzerinde sadizm uygulamak. En azın-

dan, film kişisi olarak bize böyle açıklanır. Ama filmin gösterdiği bunun tersidir de: Toplama kampında kendi fantasmaını gerçekleştirme fırsatı bulmuş olan, Lucia'dır. Onun fantasmaı ise, demokrat kızı olarak ve (daha sonra) namuslu bir eş olarak, faşist bir cellat tarafından zincire vurulup dayak yemektir. Gerçi film, Gilles Deleuze'ün, önemli bir metninde (*Présentation de Sacher-Masoch*, 10/18), bir aldatmaca oluşturduğunu gösterdiği "sado-mazohist" tersine dönüşebilirliğin damgasını Max ve Lucia'nın erotik ilişkisine biraz safça vurmuştur, ama belirleyici gözüken, "normal kadın" olarak Lucia'nın konumudur; bunun kanıtı ise (filmin bütün eleştirmenlerinin, demokratlar olarak, Lucia adlı film kişisiyle özdeşleşmelerinden, onun bu iş için biçilmiş kaftan olmasından öte), Max'ın ona değindikten sonra "hakiki nazi" olmaktan çıkması ve böylece aç, öbürleri tarafından üzerinde sadizm uygulanmış ve kurban edilmiş olarak can vermesidir. Zaten filmde çıkan dersin belirsizliği, iki anlama çekilebilirliği burda yatar. Bu çifte ölüm çift anlamlıdır, iki yanı da keskindir: Bir yandan, fantasmaının (Lucia'nının) mutlak egemenliğine tutsak olmuş Max'ın kişiliğinde simgesel olarak nazizmin yenilgiye uğratılıp öldürüldüğü (*bayağı, gerçek naziler aracılığıyla olsa bile*) düşünülebilir; bu durumda, Lucia'da nazizmin zalimliğini aşan, bu basit ve düz zulme indirgenemeyen bir yan olması gerekecektir. Oysa Liliana Cavani'nin de tutar gözüktüğü okunması çıkar: Kara Melek'in modern tecessüdü olan nazi efendinin, Pompei'deki Esrarlar Villası'nın fresklerinde betimlenenlerden aşağı kalmayan, zalim bir inisiyasyon'la içinde uyandırdığı hayvani güdülerin baskın vermesi sonucu, simgesel olarak yenilgiye uğratılan, demokratik düzenin ürünü ve yansıması, "normal" kadın Lucia'dır. Liliana Cavani her yerde açıkladı: Böyle bir yapıntı oluşturma fikri İtalyan Radyo-Televizyonu için *Direnış'te Kadınlar* üzerine yaptığı bir soruşturma sonucu kafasında oluşmuş; bu soruşturma sırasında eski bir kadın tutuklu "toplama kampında kendi gerçek doğasını derinlemesine tanıyabildiğini" ve "bir kurbanın her zaman masum olduğuna inanmamak gerektiğini" itiraf etmiş ona. Başka bir deyişle:

"Hepimizin içinde bir 'küçük nazi' yatıyor. İyice saklı. Derinde gömülü. Bir hükümet içimizdeki bu karanlığın kapılarını açıp ona vatandaşlık hakkı tanımayagörsün; meşrulaştırarak, tekeline alarak onu kullanmayagörsün... bütün suçlar mümkün hale gelir. Herkes rolünü üstlenir: Katil ya da kurban olarak." (Cavani, *Telerama*'nın röportajı, 6 Nisan 1974.)

İlk ikisinin uzlaşmasından oluşan üçüncü bir okuma ya da ders de mümkündür: Film, "normal" liberalizmle "sapık" faşizm arasında "doğaya aykırı" ama bu niteliğiyle arzu uyandıran bir ittifakı betimlemekte ve övmekte, demokratik düzenin yavanlığıyla faşist düzenin cehennemi arasından, paradoksal bir üçüncü yolla, yapay ve zaten ölümcül bir cennete boşalmaktadır.

Her ne olursa olsun, bütün bu yorumların ortak noktası, ne hikmetse pek az kişinin gerçeklikte hakiki olup olmadığını sorguladığı bir denklemi varsaymalarıdır: faşizm = sapıklık. Mit böyle işler: Nazizmin yaldızlı *eski püskülleri*, tarihsel döküntüleri üzerinde sapıklığın belirsiz ışıltısına göz kırptırarak, faşizmin temelde küçük-burjuva olan gövdesine aristokratik bir dekantizmin parlak giysilerini ilâştirerek. En övgüye değer mirasçısı Lilliana Cavani olmayan bu sinemada *elbiseyle* nazi olunduğunun yeteri kadar farkına varılmış değil.

Gece

Nazi fenomenine bu açıdan yaklaşmak epey ağır sonuçlar doğurur. Fosilleşmiş bir Marksist bilgi türünün geveleyip durduğu gibi, "*faşizme başvurmanın ya da başvurma eğiliminin, ayrıcalıkları elinden kaçırmaya başladığında, burjuvazinin ortak kaderi olduğunun, bu ayrıcalıkları korumak için burjuvazinin her yola başvurduğunun*" (*Humanité*, 10.4.1974, *Gece Bekçisi* konusunda) unutulması anlamına geldiği için değil – bu eleştirinin genelliği ve soyutlaması da Cavani'nin sözlerinden daha içi boş değildir. Her şeyden önce, Cavani'nin yaklaşımında, toplama kampı ortamı *gerçeklikte ne ise ı olmaktan çıktığı* için: Memurları, teknisyenleri, polisleri, kadroları ve kadrolularıyla bir devlet kurumu *kostüm değiştirilip Salome*

oynayan bir tiyatroya dönüştüğü için.

Anlaşıyor ki, bu ışıktaki ya da daha doğrusu bu gece karanlığında toplama kampı ortamı baştan çıkarıcı renklere bürünmekte (nevrozun duraksama-valsini yapan şu çekim ve itim oyununa göre) ve, Baroncelli'ye "hazmı zor" gözükse de, bir toplama kampının sınırlamasız (ya da farklı sınırlamalarla) haz duymaya yaradığı böylece kabul edilmektedir.

Bir sürü eleştirmeni, film sanki bilinçdışlarının en derin uçurumlarına bir kapı açarmışcasına heyecana düşüren "ifşaat", işte budur. Filmin adının(*) anlamı da burda yatar. Bu istiarenin geceye açılan kapının üstüne atıldıkları söylenebilir çoğunun. *Rouge*, analitiktir: "Gece bekçisi Max, Freud'un sansürcüsünün, kapıdaki muhafızın ihanet etmiş olanıdır: Geriye itip bastıracağı yerde, bulanık ve ateşli bir bilinçdışına, korkunç düşlerin hücumuna kapıyı açmıştır" (19.4.1974); *Nouvel Observateur*, liriktir: "Kapı yeniden kapanmıştır. Karanlıklarda mahpus kalan kadın için aşkın güneşi kara güneşle karışmıştır(...). Dikkat, ölümcül başdönmesi tehlikesi! Eşiğinde gece bekçisinin durduğu bu kapıyı geçmeyiniz" (8.4.1974). İki örnek daha (derinlikler varyantı). *Ecran 74* (haziran), yorumlayıcıdır: "Film kişileri bilinçdışının yukarı çıkmış canavarları olarak ele alındığında, insan anlamaya başlıyor"; *Telerama*, içebakışçıdır: "İnsan, zarar görmeksizin, nazizmin politik ya da toplumsal nedenlerini betimleyebilir. Ama onun sado-mazohist güdülerini göstermek istemek (...), o anda kendi kendini betimlemek, kendi derinliklerine dalıp o karanlıktan allak bullak edici parçalar kopararak yüzeye çıkarmak demektir" (6.4.1974).

Herhalde bundan daha açık olunamazdı. Bu tedirgin ve pürüten bilinçdışı anlayışı yeni değildir; bu, Jung'vari anlayış olmaktan çok (Liliana Cavani Jung'dan yana olduğunu belirtir; buysa, özellikle, en azından belirsizlikler taşıyan "nazizm ve psikanaliz" adlı bölüme gönderme yapar), *id*'in saldırılarına karşı *ego*'nun savunmalarının güçlenmesini kabul eden –Lacan'ın değişimiyle "tersine-Freud'cu"– Amerikan anlayışıdır. Bilindiği gibi, yapıntı-bilim filmi *Yasak Gezegen*'in naif öyküsüdür bu ve gerçekte, bütün bir Hollywood filmleri dizisini, özellikle psikanali-

(*) Kelime kelime çevirisi: Gece Kapıcısı (Ç.N.)

zin soruşturmayı yürüttüğü bir filmler dizisini temellendiren anlayıştır: Lang'ın *Kapının Ardındaki Sır*'ı (bu adla Cavani'nin filminin adı arasındaki uyum boşuna değildir), Hitchcock'un *Spellbound*'u, *Marnie*'si. Bir kapının, bilinçdışının korkunç mahzenine açılmak gibi, aynı zamanda hem simgesel hem de dramatik bir rol oynadığı bu filmlerden uzun bir liste oluşturulabilir.

Kapı

Bütün bir sinema, ideolojik olduğu kadar senografik boyutu içinde de, kapıların kullanımı tarafından belirlenir. Kapı klasik anlatı sinemasının odak noktalarından biridir, hem de yalnız "suspense" filminin, (Bazin'in deyişiyle) "kapı tokmağı" sinemasının^(II) değil. Bir plandan öbürüne geçmeyi sağlayan kullanışlı bir nesne, sentagmatik durağın eklem yeri olan kapı, iki yönde de geçilebildiği için, çift değerlilik yüklü bir fetiş nesnedir aynı zamanda, bu yönlerden biri yasak olduğu zaman da elem yüklü bir nesne. "Bir kapı ya açık durmalıdır ya da kapalı": Ama dramın bütün gücü de kapının ne bütünüyle açık ne de bütünüyle kapalı olmasında yatar; yasaklanmış'ın ve ihlal etme'nin saplantısal mekanizmalarının işlemei böyle mümkün olur.

Görme yasağı, bakışın bu yasağı ihlali: Kapıların sinemadaki özgül rolü görme arzusunu harekete geçirmek ve yönlendirmektir, dramın düzeni içinde seyirciyi böyle tuzaga düşürürler. Özgül bir rol: Tiyatroda, burjuva komedisi ya da dramında da, kapıların rolü olduğu bilinir; ama İtalyan tarzı sahne seyircilere *öbür tarafı görme* ayartısını yasaklar. Sinemada söz konusu olan da işte budur: Kapı hakikate, kötülüğe giden yolu kapayan - aynı zamanda da oraya açılan, bir fetiştir.

Peki, bu gece istiaresi neden? çünkü söz konusu olan hakikattir, organı göz olan, *bizzat görülmesi gereken* karanlık hakikat. Gece vardır çünkü hakikatin tümü bilinmemektedir, polisin dediği gibi, "herşey aydınlatılmış değil"dir. Nedir aydınlatılmamış olan? Bu gecenin karanlığında, kapının, geriye itim engelinin ardında, bilinçdışının mahzeninde gizlenen neyse o: İlkel arzu-

nun hayvani güçleri, ilkel sahnenin kâbusu.

Bu kapı iyi kapanmadığı içindir ki, *Kapının Ardındaki Sır*'da Michael Redgrave, *Spellbound*'da Gregory Peck, *Marnie*'de Tippi Hedren, vs. davranış bozuklukları ve özellikle –tıpkı eleştir-menlerimiz gibi– görüş bozuklukları (halüsinasyonları, kırmızı perde inmesi, vs.) gösterirler. İyileşmek, yeniden huzura kavuş-mak –aile huzuruna yani– için ne yapmak gerekir? Kapıyı kork-madan açmak, geçmişin karanlığına dalmak, *öbür tarafı görmeye* gitmek, bakmaya cesaret etmek, başlangıç travmasının dehşeti içine bütünüyle bilinçli olarak girmek. Bundan sonra da, genel-likle, "mutlu son" gelir.

Demek ki, yapıntının bütün yapısı, dramatik yapısı olduğu kadar ideolojik yapısı –cinsiyetin ve ailenin kaydediliş tarzı– da, ister gerçek olsun ister bir istiare, bu kapıya bağlıdır. Burada el-bette sinemayla derinden ilgili bir şey var: Bu kapı aynı zaman-da ekrandır; ve Michael Redgrave, Tippi Hedren, Gregory Peck, belli bir biçimde, rüyanın ve gecenin labirenti içinde bir inisiyasyon sahnesine doğru götürülen seyirciyi temsil ederler. Bu nedenle, bu yapıntıların –*Gece Bekçisi*'nin tersine genellikle eleştirmenlerin acıyarak baktığı– görünürdeki kabasabalığı sanıldığından daha zengin arka planlara sahiptir; aynı şekilde, söz gelişi *Bengal Kaplanı* ve *Hint Mezarı* bazılarının onlarda görmek-le yetindiği kaba egzotik melodrama indirgenmez.

Yalnız, bu filmler niyetleri açısından alçakgönüllü, uygulama açısından ise tam bir şaşmazlık gösteren filmlerdir. *Gece Bekçisi* için aynı şey söylenemez.

Gece Bekçisi'nde söz konusu olan, aptalcasına, aile, çift, mutluluğa kavuşma ve çok çocuk sahibi olma ("mutlu son"un aslında geleneksel psikanaliz tedavisinin bir yansıması olan kurallaşmış enayiliğine uygun olarak) değil, tarihtir; Liliana Cavani'de bilinçdışı –Jung buna zorlar– kolektiftir, ilkel sahne ölüm kamplarının boyutlarına sahiptir ve filmin lafı, sorunun kapsamı ölçüsünde, büyütülmüştür.

Ne var ki, durum bunun tam tersidir: Tarihsel sorun, filmde zar zor varolabilen faşizm sorunu, bir yatak odasının, ve bir otel kapısının ardındaki "pis bir sır"ın boyutlarına indirgenir.

Yukarıda filmin naziyi elbiseyle, karmaşık, muazzam, mil-

yonlarca ölüm gerçekleştirmiş toplama kampları kurumunu da Hiçlik Kabare'sinin sahne boyutlarına indirgendiğini belirtmiştim. Burada, sahneye koyma'nın temel bir sorunu, sinema pratiğinin hem estetik hem de ahlaki bir sorunu söz konusudur.

Tiyatro

Sinema tiyatro değildir. Ama tiyatroyla ilişkisi vardır. Tiyatro sinemanın geriye ittiği, sildiğidir: Stilize dekorları ve abartılı jestleriyle şu eski kapalı İtalyan sahnesi, sinemanın belli bir biçimde –belli bir sinemanın belli bir biçimde–, montaj, kamera hareketleri, doğanın sonsuz çeşitliliğine ait olduğuna inanılan ("bütünsel sinema" miti) o akışkan, açık, sonsuz, asemptotik uzay sayesinde, bir artı-gerçek'le yıktığıdır. Oysa, *Kapının Ardındaki Sır* türünden filmlerin fazladan bir özelliği vardır: Geriye itilmiş olanın geri döndüğü kapı aynı zamanda tiyatroya açılmaktadır. Anamnez'i yapılması söz konusu olan ve hemen her zaman enstest'e ilişkin, Oidipus'vari yananamlara sahip bir cinayetten kaynaklanan "ilkel sahne", sinemanın geriye ittiğini sandığı, oysa yapıntı boyunca, kapıdan kapıya ve plandan plana geçerek, sonunda yeniden içine düştüğü, şu stilize, abartılı, İtalyan tarzı eski kapalı sahneden başkası değildir. Bu, *Marnie* tarzı, aşırılığa varan "ilkel sahne" (perspektifi tehdit edecek biçimde geniş açıyla çekilmiş bu filmde uzayın adeta paketlenmesi, sahnenin-boğucu kapalılığı), klasik ya da romantik tiyatro dramının kari-katürleştirilmiş bir hılasası, bir kutu küçük Oidipus konsantresidir. Bu da geriye itilmişin geri dönüşlerinden biridir.

"Kapının ardındaki sır" sinemasının bütün etkilerini gösterebilmesi için, dramının geçtiği sahnenin kapalı, sınırlı, küçük-burjuva, ailevî bir sahne olması gerekir: Dehşet evin içindedir, bodrumda ya da tavanarasında, ya da gömme dolapta; ama mutlaka aile içinde, babanın ya da ananın tarafında (söz gelişi *Marnie*: Ana eskiden orospuymuş; ya da Huston'ın Freud'u: Baba genelevde ölmüş) ve gerçekten: Dehşet, bu sinema için, tavanarasına, bodruma ya da gömme dolaba itilmiş olan hakikattir: Aileden başka bir şeyin varolması hakikati. Bir adım daha, ve ev

kuşatılır: *Kuşlar* tarafından.

İkinci bir adım daha, hemen hemen, ve ev yarılr, film tarihe açılır (III).

Gece Bekçisi'nin hareketi ters yöndedir; bu filmi estetik ve ideolojik olarak alabildiğine gerilemeli⁽¹⁾ yapan da budur. Temerküz kamplarının, "son çözüm"ün, büyük ölçekte planlanmış cinayetin sırrının bir yatak odasında saklı olduğunu öne sürmek yalnız budalaca bir şey değildir; burada faşizmin estetik ve pratik hilebazlığıyla uyum gösteren bir şey vardır, bu nedenle sol eleştirinin bu yürek parçalayıcı film karşısında bu derece "işlemiş" olması daha da yürek parçalayıcıdır (anlaşılacağı gibi, burada söz konusu olan, bütün bir "bunalım sineması"nın bir semptomu ve örneğidir yalnızca; *Exorcist* ve *O'nun Hikâyesi* bu sinemanın diğer başarılı varyantlarıdır. Hitler'in kitlelere ilişkin bir teorisi vardı: Kitleler "kadınısı" bir tabiata sahiptir; bu, şüphesiz, şu anlama gelir. Karşılarına bir erkek çıkarabilirseniz, hakiki bir erkek, istediğinizi yaptırabilirsiniz onlara (bugün histerik oldukları ve bir efendi istedikleri söylenecektir). Tiyatroluk bir şey bu, faşizmin de tiyatronun usullerini kullandığı bilinir. Yalnız, âşıkların odasının küçük tiyatrosu değil söz konusu olan; bir kitle tiyatrosu. Görüntüleri film arşivlerinde saklanan muazzam gösterileri hatırlatmaya gerek var mı? Kitle tiyatrosu: Öndere sevgi ve günah geçisine kin duymada birleşmiş akıl almaz kalabalıklar, trampet sesleri ve bayrak hışırıltıları arasında toplu ereksiyon, yükselen ölüm dalgası, *karanlık tanrıların* (Lacan) gazabına kurban adayan – ve kurban olan, insan gövdelerinden bir okyanus... Militarize kalabalıkların bu tarihsel sarhoşluklarının, bu katliam ve eziyet isteğinin geriye itim olduğunu, yüceltmelerin en kötüsü olduğunu görmemek mümkün mü?

O zaman, Liliana Cavani'nin –*Üniformalı Gretchen* tarzı en kötü istasyon edebiyatından sonra– filminde baştan çıkarıcı bir yem olarak kapana yerleştirdiği erotik delilikle, faşist hareketleri her zaman karakterize etmiş olan toplumsal, ırksal, dolayısıyla cinsel sağlıkbilgisi çılgınlığı, kışlaların ve stadların yüceltilmiş homoseksüelliği, yaygaracı aile savunuculuğu arasındaki bağ nasıl kuracağız?

1) fr. régressif (Ç.N.)

Şöyle cevap verilecektir: Faşizmde yalnız geriye itim, yalnız yüceltme yoktu; nazizm yalnız Hitler'ler, Goebbels'ler, Eichmann'lar yaratmamıştır; Röhm'ler, Goering'ler de olmuştur; toplama kampları yalnız çilekeş memurlar, yavaş ya da hızlı ölüm teknisyenleri yaratmamıştır, buralarda haz duyanlar, oyun oynarcasına işkence yapanlar, insan kanı ya da insan derisi meraklıları da vardı.

Doğrudur. Yalnız, bunun bütün düzeyleriyle nasıl işlediğini, faşistleştirilmiş kurumların iki küçük-burjuva tipinin –çilekeş memur tipiyle haz peşindeki insan kasabı tipinin– aynı aygıtın içinde nasıl işbirliği yaptığını, hatta rekabet ettiğini (karş. Uzun Bıçaklar Gecesi) göstermeye çalışmakla, sistemin tecrit edilmiş, soyut bir veçhesini, taşıdığı fantastik ve ölümcül baştan çıkarmanın, imgesel'in oraya yatırım yapma imkânının yüzü suyu hürmetine, "ekspresyonist" ve teatral bir aura'yla değerlendirmek, birbirinden çok farklı şeylerdir. Bu açıdan, *Gece Bekçisi*'nin toplama kampına ilişkin geriye-dönüşleri özellikle yapış yapıştır. "Salome" epizodu (Max'ın Lucia'ya ironik bir biçimde kesik baş sunması...); Lucia'nın, Max'ın öptüğü yarayı, kolunda bir mücevher gibi taşıması (bu yarayı açanın da Max olduğu şüphe götürmez) ve fonda, onları gözleyen, korkudan büzülmüş bir grup ihtiyar ve çirkin tutuklu kadın; iri yarı bir nazinin, bir tutuklu olduğu belli olan ve kendisi de otuz bir çeken bir adamı sessizce düzmesi ve röntgenci tutukluların onları seyretmesi (filmin en anlam yüklü sahnesidir bu)... Bu isli ve yeşilimtrak skeçlerin, toplama kamplarındaki ölüm sanayiiyle (arşivlere başvurmak yeter; nihayet, filmler var bu konuda), polis sadizminin iğrenç gerçekliğiyle bir ilgisi olmadığı, ama buna karşılık nazilerin bunu örttüğü estetik tül perdeyle, artistik bulanıklıkla pek yakın bir ilgisi olduğu açık: "Gece ve Sis"... *güzel* bir şey bu, değil mi, güzel bir formül: Bizzat yalanın ve geriye itimin formülüdür bu. Bu gecenin ve bu sisin asıl işlevsel karakteri –kimse bilmemeliydi– tiyatronun tantanasını bir yerinden delmeye görsün, tül perdeyle birlikte baştan çıkarma da düşer ve başka bir şey, başka bir sahne belirir.

Yalnız, bunun için, tiyatronun büyüsünü kırmak gerekir. Vertof'un çılgınlığına kulak vermek: Kahrolsun tiyatro'vari sine-

ma! Bunun ne demek olduğunu anlamak gerekir. Tiyatro'vari sinema; yani, retro modasının semptomatik olarak belirgin kıldığı ve kendi yerine kaydettiği, şu gece ve sis sineması. Sinema aydınlatmalar, duman makineleri, filtreler, kamera hareketleri ve bitişirmeler sayesinde gece ve sis etkilerinin tiyatronun (söz konusu olan tiyatronun: Romantik tiyatro, opera) yeteneklerinin ötesinde inceltmeyi başarmıştır; *tiyatro burada fazladan, ek bir gerçek'in silinmiş tiyatrosu olarak iş görür*, seyircinin de içi kıpırdar, orada olduğunu sanır. "Yürürlük"teki sinema hâlâ bir gece ve sis sinemasıdır, bir tiyatro sinemasıdır. Ve sinemanın en çağdaş, en can alıcı sorunu şudur: Tiyatroyu katetmek.

Bu görüş açısından, retro modası bir sınırı, bir varışı, bir sonu gösterir. Gerçekten, "gece ve Sis"in ötesinde ne olduğunu, Liliana Cavani'nin mahremiyetçi senografisini ve sex-shop döktüntüsünü şakacı ve şaşırtıcı oyunlar reyonuna neyin gönderdiğini tarih bize öğretmiştir, her gün de öğretmektedir. Ötede, güçlük, sinemanın bilinmeyen içindeki çalışma başlar, Godard'ın (Vertof'u anlayan ve sürdüren belki de tek, bu yüzden de en büyük sinemacı) rizikolarını açık görüşlülükle uzun zaman önce gösterdiği, zamanın hareketlerini kucaklayabilecek tek çalışma:

"Toplama kampları üstüne yapılabilecek tek hakiki film –hiçbir zaman çevrilmemiştir böyle bir film, hiçbir zaman da çevrilmeyecektir, çünkü tahammül edilemezdi– bir toplama kampının işkencecilerin görüş açısından, onların gündelik sorunlarıyla çekildiği bir film olurdu. İki metrelik bir insan cesedini elli santimetrelilik bir tabuta nasıl sığdıracağını? On ton kolu ve bacağı üç tonluk bir vagona nasıl yükleyeceğini? On kişilik benzinle yüz kadını nasıl yakacağını? Yazı makinelerinin başına geçmiş, bütün bunların dökümünü yapan kâtipleri de göstermek gerekirdi. Tahammül sınırını aşan, bu sahnelerin salacağı dehşet olmazdı; tam tersine, bunların bütünüyle normal ve insancıl görünümü olurdu." (Cahiers du cinéma, no. 146, Ağustos 1963).

Tahammül sınırını aşan, bu sahnelerin salacağı dehşet olmazdı; tam tersine, bunların bütünüyle normal ve insancıl görünümü olurdu. Bu cümle üstüne kafa yormak gerekir: Jean-Marie Stra-

ub'un *Uzlaşmamışlar*'ı dışında, sinemada nazizm üstüne ne yapılmışsa, hepsine ahmaklık damgasını vurmaktadır bu cümle. Az bile.

Haz

Peki; ama şu ünlü haz sorunu ne oluyor bu arada, sadizm, mazo-hizm, 1975 yılının sinematografik ifşaatları... sayesinde *Gece Bekçisi*'nin *O'nun Hikâyesi*'ni önceden haber verdiği haz sorunu? Faşizm sorunundan arzuyu, hazzı, faşizmin dayandığı ve sayelerinde işlediği bu sorunları silip atmak mı gerekir? Liliana Cava-ni'nin filmi, pek ahım şahım olmasa da, en azından bu sorunu ortaya koyma hayrını işlememiş midir?

Ne var ki, sadizmle nazizm arasında, ya da daha doğrusu *Sade'vari dünya* ile *toplama kampı dünyası* arasında ilk özdeşleşmeyi yapan, Liliana Cavani değildir. *Gece Bekçisi*'nin eleştirmenlerinden birinin gönüllü bir heyecanla yazdığı gibi: "*Yaralar, çılgınlıklar, zincirler, gizli törenler... Sade, iğrenç bir faşist gibi, bütün bunları bir ziyafet tadı alarak betimlemiştir.*" Sade'ın dünyasının yapıtısal bir dünya, bir yazı yer'i, nazi dünyasıninsa gerçek bir dünya olması pek önemli değildir; Sade'ın Terör döneminde ılımlı biri olmuş olması da: Böyle bir ortak yer çifte –tarihsel ve cinsel– bir geriye itilmiş'i kaydetmeyi sağlaması açısından uygunluk gösterir, özellikle çifte bir kendini temize çıkarmayla: Nazizm sadizmi suçlar, lekeler (ve böylece failleri temize çıkarır, mümkün bir pornografi ya da şiddete davet suçlamasından kurtarır); buna karşılık sadizm de nazizmi lekeler, suçlar (ve aynı şekilde failleri temize çıkarır, SS üniformasının bulanık büyümesine kapılma suçlaması ihtimalinden korur). Bu antolojinin pornografik ve yarı pornografik edebiyatta ve bu edebiyata te-kabül eden filmlerde öne çıkması burdan kaynaklanır. Bu çifte kendini temize çıkarma elbette çifte bir inkârdır.

Kendini temize çıkarma, inkâr... Bir şeyin örtüldüğünü, gizlendiğini gösteriyor bunlar. Burada Bataille'dan bir alıntı yapmak gerekiyor:

"*Toplama kampında tutuklu kalmış birinin anlattıklarını okuduğum bir günü hatırlıyorum, bayağı çöküntüye uğramıştım. Ama sonra ters yönde bir anlatı kurdum kafamda, tanışın gördüğü celladın ağzından bir anlatı. O sefilin yazdığını, benim de okuduğumu düşündüm: 'Küfürler ederek üstüne atıldım, elleri arkadan bağlı olduğu için karşılık veremediğinden, yumruklarım ile dağıttım suratını, yere düştü, tekmeleyme tekmeleyme bitirdim işini; iğrenmiştim, tükürdüm parça parça olmuş suratına. kahrkahrı koyuverdim: Bir ölüyü aşağılıyordum!'* (...) Ama bir celladın bu tarzda yazması olacak şey değildir.

"Genel kural olarak, cellat, kurulu bir iktidar adına uyguladığı şiddetin dilini kullanmaz; onu açıkça bağışlayan, doğrulayan ve ona bu işte yetiştirilmiş olmanın gerekçesini veren iktidarın dilini kullanır. (...) Böylelikle, Sade'in tutumu celladınkinden karşı çıkar, onun tam karşıtıdır. Sade, yazarken, hile yapmayı reddediyor ve hileyi aslında susmaktan başka bir şey yapmayacak anlatı kişilerine bırakıyordu; başka insanlara paradokslu bir söylem yöneltmek için onları kullanıyordu." (Georges Bataille, *l'Erotisme*, 10/18).

Hileye konu olan, –cellatların kendileri tarafından olduğu kadar "nazi sadizmi" yapıntılarının yaratıcıları tarafından da, altını çizelim bunun– örtülüp gizlenen, iktidar sorunundan başka bir şey değil öyleyse. İktidar sorunu ve haz sorunu, birbirleri içinde ve birbirleri için, sıkı bir içirme⁽¹⁾ ilişkisi içindedirler. Faşizmle ortak yanları, geri kalmış, tumturaklı ve travmatik bir senaryodan kitlelerin imgesel'ini çökeltmek olan "bunalım filmleri", burjuva liberalizminin (ve onun jakoben kökenlerini yeniden canlandırmaktan başka bir şey yapmayan sosyalizmin) bu geriye itilmiş hakikatinin içermeleri üzerinde-değişik yollardan, oyunlarını oynarlar. Bunlarda, *şiddet*, burjuva yasasının geriye itilmiş'inin olumlu (*Eski Tüfek, Şehirde Bir Adam*), olumsuz (*Şeytan*) ya da iyinin ve kötünün ötesinde (*Gece Bekçisi, O'nun Hikâyesi*) geri dönüşüdür. Hâlâ *Ziyaretçiler*'in hikâyesi: Faşist şiddete karşı, frijid bir kızın ya da sivilceli bir enayinin gülünç karşı çıkmaları dışında, yapacak hiçbir şey yoktur; çünkü bu şiddet, kurbanlarının bile haz duymasına yol açmaktadır. Neden haz verir kurbanlarına? Çünkü imgesel öteki'ye –burada faşitse, naziye– atfettiklerinin eksikliğini duyar kurbanlar (tam, ortalama ırkçı-

1) fr. implication (Ç.N.)

nın, Zenci'ye ya da Arap'a çok aşırı bir erkeklik atfetmesi gibi): Haz bilgisi, sapıklık, tek kelimeyle fallus. Bir nevroz sinemasının söz konusu olduğu açık, nevroz başarısız sapıklık olduğuna göre. Cavani'nin filminin kendini özetlediği tablo açıkça liberal toplumun ortalama öznesinin imgesel'ini allayıp pullamakta –sömürmekte– dır.

Doğrusu, sinema, bu fantasmayı resmetmek, büyütme, yaymak için yaratılmış gibidir; burjuva simgesinin deliğini imgesel bir anlatıyla tıkar; söz konusu delik ise gerçek'te "şiddetin artması"nm beslediği mitlerle büyümektedir. Faşizme bir gelecek sunan bu oyunda televizyon, basın, radyo da kendi rollerini oynarlar.

Çıkış yolu? Sinema alanında, gerici bir şiddet arzusuyla böylesine tekrarlanan şeyi yenilgiye uğratmak, ancak bu arzuyu temellendiren, oluşturan yapının kendisine şiddet uygulamakla mümkündür. Sinematografik anlatı aygıtının aynasal⁽¹⁾ kapanmasına en kökten biçimde saldırganların, bugün faşizmin geri dönüşü yapan şeye karşı en duyarlı iki sinemacı, yani Straub ve Godard olması hiç rastlantı değildir. Bunun, onların yanına bara kılmaması da, gene, hiç şaşırtıcı değildir.

NOTLAR

- I) Bu temayı geliştiren en açık seçik, hem de ilk film, Elia Kazan'ın *Ziyaretçiler*'idir. Vietnam dönüşü, iki G.I., bir Vietnamlı genç kıza tecavüz edip öldürdükleri için onları ihbar etmiş olan kişiyi ziyaret ederler. İhbar eden, bir Barış Militanı'yla evli, solgun yüzlü, sivilceli bir yeniyetmedir. G.I.'lar sonunda kadına tecavüz ederler, demokrat muhbirin de suratını dağıtırlar. Yapıtının en önemli noktası, tecavüz edilirken, militan kadının açıkça haz duymasıdır. Bu iki çiftin dışında, film, *Wayne* adında, yaşlı, gerici bir western yazarının (yaşlı Steinbeck türünden) varlığını da kaydeder; militan kadının babasıdır bu, damadını aşağılamaktadır (taşaksız oğlan), ve iki baştan çıkarıcı ve tedirgin edici G.I.'a hemen hemen hiç yüceltilmemiş okşamalarda bulunur. Film, böylece, seyircinin içinde hapis kalmak zorunda olduğu bir tabakalaşmayı kaydeder: "Kötülük" seçilemez, kötülüktür çünkü; ama "iyilik"i seçen de kendine bütün haz yollarını kapatmaktadır. "Bunalım filmleri"nin, özellikle de, nazizm konusunda, *Gece Bekçisi*'nin üzerinde oynadığı, şu "ya/ ya da" yabancılaşmasıdır.
- II) "Griffith'ten kaynaklanan klasik dekupaj, gerçekliği, olay üstüne mantıklı ya da öznel bir görüş açıları dizisinden başka bir şey olmayan, ard arda planlara ayrıştırıyordu. Bir oda ya kapalı bir film kişisi celladının gelip kendisini bulmasını bekler. Elem dolu bakışları ka-

1) fr. spéculaire (Ç.N.)

pıya dikilmiştir. Celladın gireceği anda, yönetmen, yavaşça dönen kapı tokmağının bir yakın planını çekmekten asla geri kalmayacaktır." (André Bazin, "l'Ecole italienne", *Qu'est-ce que le cinéma?*, II): "Sinemanın bir anahtar deliğinden görülen bir olay olduğunu söyleyen de Cocteau'dur. Anahtar deliğinden burada kalan, haneye tecavüz izlenimi, "görme"nin hemen hemen müstehcen niteliğidir."

- III) Evin yarılması deyince, burada ne basit bir istiare, ne de rastlantı çerçevesinde düşünülen bir anlatı imkanı söz konusudur. Nazizm, sinematografik olarak, bunu kullanmayı bilmiştir: *Yahudi Süs*'ün ırkın, ulusun, halkın cismanî bütünlüğüne karşı ilk suikastı, oradan bir yol geçirmek amacıyla, bir demircinin evini düpedüz ikiye bölmesi, ortasından yarmasıdır. Ve tabii, daha sonra, bu küfür'ü hayatıyla öder.

IV

FILMLER

Gözün Belleği

(Amarcord)

Mihail Bahtin'in *Dostoyevski'in Poetikası*'na önsözünde, Julia Kristeva, söz arasında, modern filmlerden çoğunun, bu arada Fellini'nin *Satyricon*'unun (verdiği tek isim de buydu) sahip olduğu karnaval havasına dikkati çekiyor ve çabucak bunların saldırganlıktan uzaklığını, egemen ideolojiyle birbirlerini tamamlayıcı ilişkisini ifşa ediyordu ("karnavalın yapıldığı yer kilise avlusuydu"). Buna, karnaval temalarının ve karnaval pratiklerinin bozguncu niteliği öne sürülerek, karnavalın halkın bayramı olduğu söylenerek karşı çıkılabilir. Ne önemi var!

Amarcord'da, karnavala özgü; egemen değerlerin kısa bir süre için neşeli bir biçimde tersyüz edildiği, maskelerin kaba hakikatini, yalanını dile getirdiği iktidarın bastırıp sakladıklarının: Seksin, dışkının, bozuşmanın (arzunun ve ölümün neşeli, gülen salgını) teşhir edildiği bu bayrama özgü bir çok nitelik vardır. Hepsini sayıp dökmek bıkkınlık verir. Buna karşılık, asıl belirtilmesi gereken, Fellini'nin sahneye koyuşunun –sadece geliştirdiği temaların değil– bizzat bu karnaval pratiğine gitgide daha çok katılmasıdır; başka bir deyişle, filminin "biçim"ini kastediyorum.

Amarcord'un konusu hazdır. Ama film, hazzı bir belleğin yapıntısına kaydederken, içeriğini tarihselleştirir, ona bir tarih düşer. *Amarcord*'un kaydettiği, belli bir sahneye koyma tipiyle ilgi-

li, belli bir haz biçimidir (söz gelişi, faşist, dini sahneye koyma tipleri): Bunlarda bir "vision"dan, bir vahiyden, bir gösteriden, bir tablodan haz duymak söz konusudur. Gecenin içinde ilerleyen gemiden, karda tüylerini açan tavuskuşundan, siste geçen beyaz inekten duyulan haz: Dünyanın hareketinin, o "vecdi" suspens içinde, görme'nin kendinden geçmesi –gözün hazzı– içinde, sabitleşmesi. Sinema, eskiden, bu hazza bir hakikat değeri verilerek yapıldı; dramatik gelişimi manevi, metafizik, dini bir vahiyde doruk noktasına ulaşan ve bir uzlaşmayla sona eren filmlerdi bunlar (bunlara en iyi örnek Rossellini'nin filmle-ridir: *İtalya'ya Yolculuk*, *Avrupa* 51, vs.).

Fellini'nin benimsediği anlatı tipi, tersine, çizgisel olmayan bir yol izlediği, bir gelişim, bir dram içermediği Brecht'çilerin "epik" diyebileceği bir yapıya sahip olduğu için, açık bir biçimde "labirent burcunda" ilerlediği için (söz gelişi, son sekanslardan birinde yer alan kar labirenti), bu hazzı, bu vecdi hem üretir, hem de yanılsamasını kaydeder, onu rastlantı, olumsuzluk, maddenin anlamı kendini gizleyen fantezisi olarak tanımlar. Parodiye kaçan, hafif bir hazdır bu: "Takma bir burunla Tanrı'ya seslenmek" diye yazar bir yerde Bataille. Takma burun "Tanrı'yı" belirtir; Tanrı takma burundur (Lacan: la *phallace*). Tıpkı, bir hayalet gibi geçişiyle Gradica'yı gözyaşlarına boğan, "rejimin yarattığı en güzel şey", sahte bir sinema gecesinde, selofan bir denizde ilerleyen karton gemi *Rex* gibi. Bu gemi sekansı "hakkiki" bir gemiyle, "hakiki" dalgalarla bu kadar heyecan verici olmazdı; buna karşılık, karton ve selofan hiçbir "gerçeklik yanılsaması" taşımasaydı, sekans hayal kırıklığı yaratırdı: Ancak belirsizlik içinde haz duyarız.

En azından burada belirsizliğin belirsizliği söz konusu değildir: Ökse yoktur. Tersine, sahneye koyuş, figürleri keser, parçalar, soyar. Böylece, bu gemi ve bu dalgalar, bir bakıma, seyircinin bakışına yalnızca dini ya da faşist yanılsama sorununu, fetişizm sorununu değil, sinematografik yanılsama, sinematografik haz sorununu da sunar⁽¹⁾. *Amarcord*'da göz haz duyarken aynı zamanda eleştirmek durumundadır: Görmenin, görmeye duyulan iman, apaçıklığın eleştirisi. Çünkü bu göz kamaştırıcı nesnelerin, psikanalizin fallus diye tanımladığı şeyin yerini aylak

arzu için *tesadüfen* alan bu geminin, bu tavuskuşunun, belki de halüsinasyon ürünü olan bu ineğin, rastgele oldukları açıktır.

Ve tersine: Fellini'nin filminden çıkarılabilecek iyimser –ve, neden olmasın, politik– ders, beş para etmez bir döküntünün –kilisenin çan kulesinden düşen yamru yumru bir fonograf borusunun– faşist düzeni en azından bir an için dize getirebileceği, hiç değilse gülünç duruma düşürebileceğidir.

NOT

- 1) *Amarcord*, modern sinemanın, filmologların üzerine onca yazı yazdığı ve Elie Faure, Munier, Bazin, vs. gibi büyük idealist teorisyenlerin sinemanın doğasına ilişkin radikal sonuçlar çıkarmak istediği (ontolojik gerçekçilik, montajın yokluğu, vs.) gerçek etkisinin, şu sinematografik "gerçeklik izlenimi" denen şeyin giderek artan bir aynışmaya, yırtılmaya uğramasını kaydettiğine tanıklık eder.

Politik Uzay

Kanada'lı –Québec'li– sinemacı Denys Arcand'ın *Réjeanne Padovani*'sinin birinci bölümü, bizi sanayici Padovani'nin evinin bodrumuna bir giriş katına götüren sekansların alternatif montajından oluşur. Giriş katında yemek ve oturma salonları yer alır; sanayici burada, aralarında Montréal Belediye Başkanı'mn, Ulaştırma Bakanı'nın da bulunduğu, yönetim katından bir grup insana akşam yemeği vermektedir. Bodrumda, söz konusu kişilerin korunmasından sorumlu görevliler ve bu ilk bölümde barmaid rolü oynayan (daha sonra da Belediye Başkanı'nın kaprislerine hizmet edecek olan) iki genç kız vardır; kızların adları Micheline ve Manon'dur. Alternatif montaj böylece iki uzayın, iki dizinin, "yukarı"nın ve "aşağı"nın hem karşıtlığını, hem iletişimini, hem birbirini tamamlayıcılığını, hem de hiyerarşisini üretir; efendilerin uzayı ve hizmetkârların uzayı birbirlerini hem karşılıklı üstlenebilirler hem de toplumsal ve topografik bir bütün olarak bir *düzenin* imgesini oluştururlar. Sınıf ayrılığı bir mekân ayrılığı olarak kaydedilir. Dönerek ilerleyen dekupaj bizi bu bölünmenin, bu çatlağın bir o tarafında bir bu tarafında gezdirir, böylece onunla birlikte bizi de böler, bölerken de oynuna davet eder. Düzenin süremeyeceği bellidir; bir şey (romanesk'in yasalarına uygun olarak) onu ihlal edecektir. Şaşırtıcı olan, bu ihtilalin önce film kişilerinden biri ya da birkaçı tarafından değil, *bir plan* tarafından gerçekleştirilmesidir.

Filmin bu ilk bölümünün çeşitli kişileri bize sunulduktan sonra Padovani çocuklarını yatırmadan önce (annenin, kadının yokluğu burada sessizce dramın kaynaklarından birini ortaya koyar ama beni ilgilendiren bu değil) davetlilerden birinin her-kese bir sürpriz yapacağını açıklar: Eski bir opera şarkıcısı olan bu hanım küçük bir resital verecektir. Akşam yemeğinin sonu, bu özel resitalin normal olarak verilmesi gereken yer olan oturma salonuna geçiş, filme çekilmemiştir; bodrumda geçen bir sekans bu atlamayı mümkün kılmıştır. Oysa göreceğimiz gibi burada söz konusu olan basit bir anlatısal kolaylık arayışı değildir. Şarkı orada, bodrumda, aynasızların ve barmaidlerin – daha doğrusu barmaidin, çünkü bir tanesi, diyelim Manon, yerinde değildir, arasında, dış ses olarak duyulur: Zengin, güçlü bir sesin söylediği, bodrumun o uyuşuk havasında adeta bir ses yarığı açan, şiddetli, dokunaklı bir opera parçası (sanırım, Glück'ten). Hizmetkârlardan oluşan bu biraz özel topluluk o zaman dinlemek için yukarı çıkar: Burada bir atlama söz konusu değildir. Bir plan onları koridora benzeyen bir yerin ("yukarısı" ile "aşağısı" arasında, efendilerin uzayıyla hizmetçilerin uzayı arasında bulunan bir ara-yerin, birleştirme çizgisinin) dibinde, alan-dışına, şarkıcının gösterisini yaptığı, görünmeyen, belirsiz yere bakarken çerçeveler. Bir karşı-açı müzisyenlerin (flütler ve kemanlar) eşliğinde şarkı söyleyen şarkıcı hanımı gösterir. Ardından, koltuklarına oturmuş davetlilerin, cinsiyetlerine ve rollerine göre az ya da çok etkilenmiş yüzlerinin bir dizi yakın planı gelir. Sırasını hatırlayamadığım için karışık söylüyorum: Koca, belediye başkanı, ulaştırma bakanının karısı (çok çirkin, açıkça bayağı ve nevrozlu), bakanın sekreterinin karısı (oldukça hoş ama gözle görülür biçimde kibirli), sekreter (oynayan, film yönetmeni Jean-Pierre Lefebvre). Sonra, hiç geçişsiz, biraz daha yakın planda, bakışı kamera ekseninde sabitleşmiş, müziğin ve sesin boşanmasıyla sanki içi boşalmış, taşlaşmış gibi hareketsiz, *Manon*.

Her olayın anlatısal olmasına; film kişilerinin edimlerine ve dramın düğüm noktalarına gönderme yapmasına; sahnenin, planın derinliği içinde yazılı olmasına o kadar alışmışız ki bu skandal bilinç eşiğimizi aşamaz ve bu planın aykırılığını ortaya çıkar-

mak böylesine zahmetli bir analizi gerektirir. "Giriş katı" dizisine ait bir zincire doğallıkla ve habersizce katılan bu "bodrum" dizisi parçasının anormalliğini farketmek için çok az zamanımız vardır. Gene de bu çok az zaman içinde bir şey yaralanmış, yırtılmıştır: Film tarafından yerleştirilen topografik ve toplumsal düzenden başkası değildir bu. Yara sessiz olduğu ölçüde derindir (konuşmalı denen sinemanın teatral diyalogunun geriye ittiği ve burada şarkıyla geri dönen şu müzikal sessizlikten söz ediyorum) ve uzayın *toplumsallığına* dokunduğu için onu topografik maddiliği içinde zedeler. Skandal –yoksa ironi mi?– barmaid Manon'un bakanın karısıymış gibi çerçevelemesidir. Ama, asıl önemlisi (bu montajı alabildiğine politik yapan da budur), planı kateden şarkının güzelliğinin –tıpkı "yukarısı" dizisinin ilgisizliği gibi– kesinlikle Manon'a yönelik olmasıdır. Barmaidin yüzü hiçbir şey ifade etmez – bir tür donmuş kalmışlık dışında: Müziğin yarattığı kendinden geçme mi?

O anda yeni bir çerçeveleme, bir kamera hareketi, o zamana kadar aralarında hiç bir sızma olmayan ya da sadece meşru yollardan iletişim kuran (Padovani'nin koruyucuları, telefon, servis merdiveni, koridor aracılığıyla) iki dizinin bu kısa ve süresiz çatışmasının doğurduğu soru işaretini siler. Yavaş bir geri traveling, sola doğru hafif bir pan'la birlikte sanıyorum, topografik olarak ve işlevsel (toplumsal) olarak, Manon'u *yerleştirir*: Alan derinliğinde gördüğümüz ve şarkıcıyla deyim yerindeyse meşru dinleyicilerinin bulunduğu salonda değil, yemek salonunda, yemek masasının yanında, geciktiği için tek başına tıknan ulaştırma bakanının yanbaşı, ayakta: Gerçekten de, çeşitli davetliler, ilk sekansta, bize bu –bir anlatım oyunu olan ama yalnızca bu olmayan– gecikme sayesinde sunulmuşlardır. Kamera hareketi ulaştırma bakanının hafif plonje bir planıyla son bulur, ama bu hareket sırasında Manon'un işlevi de sessizce ortaya çıkmıştır: Bakanın şampanyasını tazelemek. Sekans böylece homojenleştirilmiş, yarası kapatılmış, acısı dindirilmiş bir uzay üzerine kapanır; düzenin bizzat kendisi üzerine. Ama bu işlem, yemek yiyen bakanın iğrenç görüntüsündeki soğuk alayın gösterdiği gibi, geriye hiçbir şey kalmamış değildir.

Bütün filmin bu analogi üstüne ya da daha doğrusu toplum-

sal uzayla (bütünüyle hiyerarşik ve soyut) maddi uzay (senografik ve somut) arasındaki mecaz-ı mürsel üzerine temellendirildiğini göstermek mümkündür. Yukarıda anlatılan sekansı soyutlamanın nedeni de yalnızca bana bir örnek niteliğinde ve filmin, bütünü içinde (sentaksının ve anlam etkilerinin düğümü olarak), bir çeşit programı niteliğinde görünmesi değil, aynı zamanda, temel etkisinin, sinema eleştirisinin ve sinema teorisinin karşısına bazı sorular çıkardığını sanmamdır. Bu sekans, gerçekten, şunları ortaya çıkarır:

1. Bir düz-anlam işaretbiliminin, anlatısal sentagmatikğin, onu kavramadaki yetersizliği: Gerçekten de, sekansın gözler önüne serdiği, yan-anlamın oynadığı birinci derecedeki roldür, çünkü bu sekansın hem anlamı hem de "yazı"sı "uzay" etkeninin yan-anlamına bağımlıdır. Yan-anlam dekoratif artık, atmosfer, vs. düzeyinde bir şey değil, filmin bizzat yapısı ve nedensel düzenidir.

2. Filmin, biçimsel anlamda, sentaksik ya da sentagmatik yapısının, diyalektiğinin, bütünüyle biçimsel bir tahlilinin yetersizliği. Manon'un planı, birbirlerinin yerine geçmeleri, birbirleriyle geçişmeleri uzayı toplumsal uzay olarak vareden iki işaretleyen zincire kısa devre yaptırdığı ölçüde, bir kopuş değeri kazanır: Bu planın kopuş etkisi yaratmasının tek nedeni anlamın planlar altında kaymasıdır; ne biçimsel olarak ne de anlatısal olarak onu içine kaydedildiği dizinin diğer planlarından ayıran hiçbir şey yoktur. Burada biçimsel nitelikte hiçbir dalgınlık, gerginlik, tuhaflık söz konusu değildir: Sendeleyen ve birdenbire sessiz bir şimşek gibi kristalleşen, anlamdır.

3. Bir filmi, ikinci dereceden bir okumanın fotogramatik indirgemenen yola çıkarak ortaya koyabileceği tablolarının, bazı sosyal gestuslarının statığı içinde değil, açık hareketi ya da isterseniz müzikal hareketi içinde ele almanın gerekliliği. Eğer bir planın değeri sadece onu öteki planlara hatta içlerine girdiği sekanslara karşıt kılan şeyde yatıyorsa, tek plan ya da fotogram fetişizmi, "tablo" arayışı, her zaman, hem sinemayı hem de sinemanın işlediği alanı, dokunduğu ve harekete geçirdiği haz bölgelerimizi elinden kaçıracaktır. "Sinemadan çıkmak", bu anlamda, sinemayı Üniversite'ye sokmaktan başka bir şey demek de-

ğildir. Sinemanın düzleştirilmesi, Üniversite'de, her işi gören bir üstdilin⁽¹⁾ şartıdır.

4. Aynı hareket sinematografik temsili son tahlilde figüratif uzaya ve özellikle resme bağlı görmeyi de dışlar [çünkü temelde söz konusu olan görüntünün hareketi değildir; ağ-tabaka izlenimine, konusal algılamaya⁽²⁾ bağlı bir şey değildir]. Bunu yapmak, skopik kütüğün bütününde olduğu gibi sinematografik aygıt tarafından da karanlıkta bırakılan Öteki'nin (aynı sekansta, klasik biçimde bağlanmış olmakla birlikte özel bir işlev gören, seçilmiş *off* uzay olarak, öteki alan olarak Öteki'nin) boyutunu ortaya çıkarmayı sağladığı ölçüde verimli olabilmiştir. Bununla birlikte, sinematografik aygıtın yalnızca skopik kütükle sınırlanması, söz gelişi *camera obscura*'ya ya da Lacan aynasına indirgenmesi (bu aygıtlarla ilişkisi olmadığını söylemiyorum; onlara indirgenmez diyorum), batı resminin tarihiyle karşı karşıya getirmesini ve ona aynasal alınyazısının bir ilacı olarak non-figüratif resim tarafında "modern" eşdeğerler aranmasını zorunlu kılmıştır. Burada da, bu düzleştirme operasyonunda kazanan Üniversite'dir, sinematografik pratik ya da toplumsal alanda ortaya çıkarabileceği alt üst oluşlar değil.

Çünkü sinema, yanıltıcı olanın gerçek'e yani imkânsız'a ve müstehcen'e meydan okumasını, değişik biçimlerde, ama sanatta "gerçekçilik" denen şeyde olup bitene göre çok daha dolaysız (daha şiddetli ve daha ağır sonuçlarla) işe koşar. Meydan okuyuşu diğer bütün pratiklerden, bütün aygıtlardan daha güçlüdür ve tiyatroyu (Barthes), resmi (Lyotard) olduğu kadar edebiyatı (Metz), müziği (Burch) de aşan bir hareket oluşturur. Bu hareketin içinde yer almalı.

1) fr. *métalangage* (Ç.N.)

2) fr. *perception objectale* (Ç.N.)

Ses Uyumuyor

(Miguel Littin'in *Vadedilmiş Toprak*'ı)

Bir ilkeyle başlayalım: Devrimci ruh taşıyan hiçbir politik film, yapıtısının biçimlerini ve içeriklerini hem popüler hem de evrensel bir uzaydan, hayatın bütün veçhelerini kucaklayan maddeci bir kavrayışın yaşayan tarihi potasından almıyorsa, kitleler üzerinde gerçek, derin ve sürekli bir etki yaratamaz.

Bu bakımdan ilerici ya da devrimci politik filmler iki kategoriye ayrılabilir: Birinciler, dar bir gerçekçilikle, "anlatım biçimi"ne aşkın⁽¹⁾, soyut bir tahlili tek sesli, dogmatik bir biçimde yansıtanlardır; ikincilerse, derin gerçekçilikleriyle, fantastik biçimleri, "kitlelerin zengin ve yaşayan dili"ni dokuyan çeşitli temsil biçimlerini kucaklamaktan korkmayanlar ve egemen sınıfların dillendirimlerini, temsil biçimlerini, kodlarını alaya alarak, yerin dibine batırarak alt üst edenler, yıkanlardır. Tarih boyunca son derece yıkıcı olagelmış (ve, gerçekten, önce klasik çağ tarafından her ortaya çıkışında vahşice bastırılmış ve aşağılanmış) ve bugün çeşitli biçimler altında, bu arada sinemada da yeniden su yüzüne çıkan bir popüler kültür vardır. Mihail Bahatin'in "karnavalesk" dediği, sanatsal yansıması bir "grotesk gerçekçilik" olan (Cervantès, Rabelais, Dostoyevski, Joyce) ideolojik-kültürel alan budur.

Bugün devrimci sanatçılar için kısırlığa ve dogmatik kireç-

1) transcendant (Ç.N.)

lenmeye karşı böyle bir gerçekçiliğin yollarını yeniden keşfetmek önemlidir ve söz gelişi tiyatro alanında bir Dario Fo bunu anlamıştır. Şilili Miguel Littin'in *Vadedilmiş Toprak*'ının en heyecan verici –ve tabii en az değeri bilinen– yanlarından biri de aynı şekilde yapıntısının karnavalesk yapısında yatar.

Bu yapı en az üç düzeyde ele alınabilir. Önce konu düzeyinde; söz konusu olan topraktır, vadedilmiş, kazanılmış ve kaybedilmiş toprak, hem mezar hem de doğurgan rahim olan toprak, karnaval tarafından bu ikili görünümüyle, eskinin güçleri için mezar, yeni olan içinse doğuran karın olarak kutlanan toprak. Sonra tema düzeyinde; filmi kateden "iki bakire" teması burjuvazi ve toprak sahipleriyle halka, birincilerin parodik bir kılık değiştirmesi olan ve onları ihtişamlı, resmi, "sülpisyen", "esir" konumlarından aşağı indirip kerhaneye sürükleyen halka gönderme yapar. Nihayet anlatının yapısı düzeyinde; bu anlatıyı taşıyan, kitlelerin sözcüsü bir ihtiyarın *off* sesidir ve görüntü onu genç bir adam olarak sunar (çünkü öykü olaylardan otuz kırk yıl sonra anlatılmaktadır).

Vadedilmiş Toprak'ta *off* sesin karmaşık, çok yönlü bir işlevi vardır. Olayları tarihi olarak uzaklaştırır ve böylece bunlarla ilgili anlatı üzerine izleyicinin düşünmesini sağlar (bu, filmin "epik" yanıdır). Yöneticilerin edimleri açısından da hafif alaycı bir mesafe koyarak ("Kruvaze Ceket" ve José Duran) kitlelerin eleştirel görüş açısını işaret eder ve böylece izleyicilerin eleştirel düşüncesini güçlendirir. Ama bütün bunların ötesinde, daha geniş bir biçimde, şu "karnavalesk" görünüm, yeniye doğuran eski, yeniye çelişik bir tarzda bağlanan eski vardır. İhtiyarın titrek sesi –anlatımının bedeninde, deyim yerindeyse sesinin "greninde"– hem eski kahramanların ölümünü, eski mücadelelerin yenilgisini, hem de bunların yeni biçimler altında yeniden ortaya çıkışını ifade eder. Bu ses baskıcı güçlere karşı silahlı mücadelenin kılıcını genç köylüye (yani böylece aynı anda hem yaşlı hem de genç olan, eskinin yeniyle ilintisini temsil eden anlatıcıya) uzatan ihtiyar subayın hafif parodik son görüntüsüyle ve ona tüfeği uzatan José Duran'ın görüntüsüyle rezonansa girer. Halkın, mücadeleyi yeniden doğuran belleğidir.

Bahtin karnavalesk (ya da grotesk) anlayışın örnek bir üreti-

mini Kertch'in pişmiş topraktan yaptığı *yaşlı gebe kadın heykeltiklerinde* görür. "... yaşlılıkları ve korkunç derecede çirkin gebelikleri grotesk bir tarzda vurgulanmıştır. (...) Üstelik bu yaşlı gebe kadınlar *gülmektedir*. Burada söz konusu olan çok karakteristik ve ifade yüklü bir grotesktir. Çift anlamlıdır: Gebe ölüm, doğuma yol açan ölüm. Bu yaşlı kadınların bedeninde bitmiş, durmuş oturmuş, huzur bulmuş hiçbir şey yoktur. Yaşlılığın çürüttüğü ve biçimsizleştirdiği bedenle yeni hayatın henüz cenin halindeki bedeni bir aradadır. Hayat çok anlamlı, içsel olarak çelişik süreci içinde ortaya konmaktadır." (*L'oeuvre de François Rabalais*, N.R.F., s. 34-35). Burada, filmdeki, içlerinde anlatıcının da bulunduğu sekiz erkek tarafından ırzına geçilirken "bundan zevk alan" ve kadınların isyanının temsilcisi olarak elinde direnle ölen yaşlı kadın akla geliyor. Onun kişiliğinde, çok anlamlı popüler ölüm, egemen sınıfların temsil sistemlerindeki eti çekilmiş, dehşet verici ve bütünüyle negatif ölüm figürlerine, José Duran'ı ve arkadaşlarını Las Huiques'ten kaçışları sırasında atla izleyen ölü başlı hayaletlere karşı çıkar.

Palmilla'lı insanların ölümü trajik anlayışın, yani egemen sınıfların ölüm karşısındaki tavrı olan bireyci ve geçmişe dönük zihniyetin tam karşısında yer alır. Trajediye karşı çıkan ve onu yerle bir eden yıkıcı biçim komedi değildir (çünkü komedi yalnızca trajedinin köleleşmiş ikizidir), kelimenin güçlü anlamında parodi'dir; parodi ölümü reddetmez, ama onun çok anlamlılığı-nı, eskinin güçlerinin düşüşünü ve yeninin güçlerinin doğuşunu doğrular.

Teşrih Masası

(Luis Buñuel'in *Özgürlük Hayaleti*)

Özgürlük Hayaleti dendi mi hemen Buñuel'in gerçeküstücü kökeninden dem vurulacaktır – vurulmuştur; gerçekten de bu, film hakkında hiç bir şey söylememenin, saçmalamak hariç, en emin yoludur. Ters mizacımdan olacak, ben, tam tersine, Buñuel'in sinemasında, hem bu filmde hem de daha öncekilerde, çarpıcı olanın gerçekçilik olduğunu düşünüyorum. Herhangi bir gerçekçilik değil elbette, ama kesinlikle sinematografik kitle üretimini tatmin eden gerçekçilikten çok daha sıkı bir gerçekçilik (*Özgürlük Hayaleti*, sözgelişi, *les Valseuses*'den sonsuz kere daha gerçekçidir).

Buñuel'in gerçekçiliği durumların dramatik zinciri üzerine değil onları kodlayan şey üzerine inşa edilmiştir: Burjuvazinin toplumsal uzlaşmaları. Sözgelişi, Jean Rochefort'un doktoru (Adolfo Celi) ziyareti; burada söz konusu olan, doktor-hasta ilişkisi üzerine, Descartes'çı özneye sanki dışarıdan gelen, işaretleyen akıldışılığın (lapsus, acting-out, vs.) bir özel durumu olarak burjuva toplumunun ölüm karşısındaki tavrı üzerine, hem komik hem de ölümcül, etkileyici bir "özetleme çalışması"dır. Aynı zamanda dostu olan doktorundan kanser olduğunu öğrendiğinde Rochefort'un kafasından neler geçebileceğini herhangi biri dramatik olarak işleyebilirdi (bu konuda bol bol film var). Buñuel'i ilgilendiren bu değil: Onu ilgilendiren şey, açıkça gö-

rüldüğü gibi, burjuva ilişkilerinin kodunu, dostane davranışların ve doktor-hasta ilişkisinin görünüşte nötr olan törensel'ini sarsan, bir bakıma nesnel, mantıki fantezi: Doktor hastasına bir sigara ikram eder, bu "normal" bir davranıştır ama lapsus etkisi yaratır (idam mahkûmuna son bir sigara) – sahibine ani ve tumturaklı bir tokat olarak geri dönen bir lapsus. Ardından gelen kahkahalarla birlikte, burjuvazinin ölümle olan belli bir ilişkisinin de ölçülü bir biçimde radyografisi çekilmiş olur, hem de bilinçdışı karşısında –mantıklı– gerçekçi bir tavırla.

Buñuel'in gitgide daha rastgele bir nitelik kazanan ve rayından çıkan bir anlatıya yerleştirdiği sapmalar, böylece, gülünç olanla, *Witz*'le, kodu (ya da öznenin işaretleyene tabi olmasını) gözler önüne serer: Kapatılma, tıkanma, paranoya ve korku olarak sergiler. "Özgürlük hayaleti", kodu havaya uçuran sapkınlık ve haz boşalmasının "musallat fikir"idir. Sabahın dördünde bir yatak odasından ağır ağır geçen devekuşu, Robert Benayoun gibilerin anında imdat isteyecekleri, dikiş makinasıyla şemsiyenin ebedi rastlantısal karşılaşmasından çok, fantastik uygunsuzluğuyla, egemen ve donuk bir ilgisizlik içinde geçtiği tipik burjuva çerçevesini (ve orada kayıtlı kodları, davranışları) bir anda ele geçiren bir nesnedir.

Rastlantısal karşılaşma varsa, o zaman "teşrih masası" için, karşılaşmanın yer aldığı uzay için durum nedir? Gerçeküstücü lirizm açısından bu uzay hiçbir zaman sorun yaratmamıştır. Basit bir biçimde beyaz kağıt ya da tuval ya da ekran olmuştur, daha belirsiz bir tarzda da hayatın ve ölümün, yukarının ve aşağının, vs. yer aldığı ünlü "zihnî nokta". Breton'un temel şiirsel yasasını formüle ettiği, katıksız bir işaretleyenler çarpışması, bütünüyle *istiare niteliğinde* bir akkorlaşma (birbirinden mümkün olduğu kadar uzak iki kelime, iki imge, birleştirildikleri zaman, en büyük şiirsel etkiyi yaratırlar: Kedi başlı çiy). Oysa ayırt edilmesi gereken, tersine, Buñuel sinemasının *mecaz-ı mürselli* ve anlatısal yapısıdır (*Endülüs Köpeği* konusunda Bataille'in ta o zaman işaret ettiği buydu): Öyküleme, sapsa bile, öznenin toplumsal uzayda bilinçdışına tıkanmasını ve aynı zamanda bu bilinçdışının komik, hem mantıki hem de yıkıcı (özneyi, toplumsal'ı yıkıcı) geri dönüşünü tesbit eder.

Bütün işleyişin, filmin sahneye koyduğu bütün toplumsal ilişkiler sisteminin, André Bazin gibi konuşursak, bir çeşit ontolojik maluliyete uğraması için, başlıca film kişilerinin aralarında sağlamaya çalıştıkları normal ilişkilerin normal sentagmatığı (burjuvazinin gizli çekiciliği) içinde cinsel olanın, hazzın uygun-suzluğunun baş göstermesi (komiser Pieplu'nün iyi cilalanmış ayakkabı fetişizmindeki gibi örtük ya da Lonsdale'in handa tanıklar önünde kırbaçlanmasındaki gibi ani ve açık biçimde) ve ya daha soyut bir mantık içinde (daha biçimsel tarzda) iki paradigmanın sentagmatik zincir içinde yer değiştirmesi (sözgelişi yemek/sıçmak) veyahut da bir dramın nedenselliğinin saptırılması (küçük kızın bulunması için araştırmalar yapılır oysa kız kaybolmamıştır: Çocukların aile ve toplum tarafından baskı altına alınmasının ve haksızlığa uğratılmasının keskin bir eleştirisi) yeterlidir. Buñuel için gerçeküstücü göndermeler aramak gerekirse, bu, gerçeküstücülüğün sınırlarında, Magritte'in, Lichtenberg'in, bilinçdışı mantıkçılarının bölgesinde yapılmalıdır. Onların ürettiği sentaksik kısa devreler sözde kodun örtüsünü kaldırır ve imkânsız bir özgürlüğün hayaletini ortaya çıkarırlar. *Hayalet*'de insanları güldüren nedir? Kod ve kodun taşıyıcıları, onun paranoyak mantığını ete kemiğe büründürenler (doktorlar, polisler, rahipler, burjuvazinin çeşitli sûretleri). Buñuel sinemasının yıkıcı etkisi böyledir; kaynağını neşeli ve sonuç olarak ilgisiz yıkıcılık arzusundan, aynı zamanda hem yeniden ürettiğimiz hem de kurbanı olduğumuz toplumsal paranoyadan alır; bu paranoyayı mekân tutmuş, politikası belirsiz (ve şüphesiz Buñuel için imkânsız) bir devrimi haber veren, hem komik hem de ölümcül görünümlü bir devekuşu biçiminde kendini gösteren hayaletin arzusundan beslenir. "Kahrolsun özgürlük": Evet, gövdelerin, bilinçdışının özgürlüğü değilse bu, burjuva özgürlüğüse, kodun, "gibi yapma"nın özgürlüğüse, kahrolsun.

Kahrolsun "özgürlük hayaleti"!

Buzbüyücü

Genellikle eleştirmenler tarafından küçümsenen, seyirci tarafından da hoş karşılanmayan, Juan Buñuel'in *La femme aux bottes rouges*'u, gene de, egemen üretim çölü içinde, bize sunulan bir kaç ilginç film den biri. En azından, Juan Buñuel'i ilgilendiren bir şeyden, giderek bir şeylerden dolayı ilginç: Resim elbette, daha genel olarak da tasvir, tablo, göz aldanması, bakış... bütün bunlardan sinematografik uzaya ne denk düşüyorsa o; arzunun ve imgesel taşıyıcılarının bütün bunlarla olan ilişkisi – özellikle, bir kadının arzusunun. İtiraf etmek gerekir ki fena değil, hatta belki bütün bunlar sonuçta masum ve şirin bir oyunun etkilerinden doğan zevkle sınırlı kalsa bile.

Bu oyun, Catherine Deneuve ile Fernando Rey'in üç katlı cam satranç tahtası üzerinde oynadıkları sembolik oyundan çok, Juan Buñuel'in sinematografik uzayda sahneye koyduğu küçük sapıklıktır. Bu, açılı/karşı-açılı ile oynanan bir oyundur.

Açılı/karşı-açılı, Jean-Pierre Oudart'ın *Dikiş* ⁽¹⁾ üzerine makalesinden (*Cahiers du cinéma*, no. 210 ve 212) beri bildiğimize göre, klasik, yapıntının uzaysal alanını kapatır ve sürekli, homojen kırlar, bakışların objektif eksenine göre eğik uyuşumuyla seyirciyi "gölgeleyerek" dramın içine dahil eder. En az iki baş oyuncunun bulunduğu sahne böylece yarılarak aynasal bir karakter kazanır ve imkânsız üçüncü şıkkı temsil eden seyirci, *Nord-Express*'in *Yabancı*'ndaki tenis maçında olduğu gibi, baş oyuncularla

1) *Suture* (Ç.N.)

rın birbirlerine gönderdiği topun yörüngesini ilgiyle izlediği bu yarığın öznesi olur. Uyuşum, özellikle baş oyuncuların karşılıklı bakışlarının uyuşumu, açılı ile karşı-açılı arasındaki kopukluk, yarıklık, süreksizlik duygusunu siler. Her şey izleyicinin bu süreksizliği unutmaması için, sözgelişi "açılı"nın alanındaki planın çekimiyle "karşı-açılı"nın alanındaki planın çekimi arasında aylarla ve kilometrelerle ifade edilen bir mesafe olabileceğini hayal etmesini önlemek içindir (açılı/karşı-açılı zorunlu olarak uzayzaman-sal bir sıkışmayı içerir ki bu da drama aittir). Juan Buñuel fantastik etkilerini bu gerçek süreksizlikle imgesel süreklilik arasındaki oyundan çıkarır, keyif alarak.

La femme aux bottes rouges'da açılı/karşı-açılı egemendir ama yapının postulasına göre Deneuve'e atfedilen sihirli güçler (aynı postulaya göre ve aynı yöntemle işleyen *Au Rendez-vous de la mort joyeuse*'deki gibi) fantastik bir süreksizlik, açılı ve karşı-açılı arasında bir düzensizlik üretirler. Bu düzensizliğin taşıyıcısı Deneuve'ün bakışıdır. Böylece, Fernando Rey'in habercisi, bu bakışla karşılaştığı zaman (karşı-açılı), kendisini kafasında çamurlu bir postalla bulur (karşı-açılı'nın karşı-açılı); Fernando Rey, Deneuve'e (karşı-açılı) bir kadeh armanyak ikram ettiğinde, elinde şişe yerine bir domuz kafası tuttuğunu görür (karşı-açılı'nın karşı-açılı), vs. Bu halüsinasyon yaratıcı etkiler (yanılsamanın gerçek'in içine dalması), kaybolurlarken, tözlerinin belirsizliğini taşıyan bir iz bırakırlar: Bir plan boyunca başında bir postal taşıyan ve bunu farketmemiş gibi görünen adam sanki bir çamur kalıntısını silmek ister gibi gayri ihtiyari eliyle başının üstünü silkeler; Fernando Rey domuz kafasını yani şişeyi elinden düşürür ve kırar; bu böyle, daha vahim, hatta ölümcül sonuçlara varana kadar, sürer.

Böylece, halüsinasyona maruz kalan gerçek, değişime uğrar, düzeni bozulur, alt üst olur.

Bu, kolay olmakla birlikte zekice düşünülmüş, az çok Hoffmann'vari fantasmagorilerin önemi, onları üreten bakışın bir kadın bakışı olmasındadır. Böylece, kadının hazzıyla ilgili bir şey sorguya çekilmiş (ya da bilmecemsi niteliği vurgulanmış) olur. Bu neden kaynaklanmaktadır? Soru, içerik biçiminde, *Au rendez-vous de la mort joyeuse*'de de sorulmuştu: Bir kadının bakışı-

nın kaynağında ne vardır? Akıl dışı bir şey ya da hesapçı akılcılığa isyan eden, (Peru simgesel adı altında Fernando Rey'in temsil ettiği) sermaye karşısında saplantılı ve paranoyak bir şey, temel olarak kural tanımayan, belki yıkıcı ve kesinlikle arzulanan bir şey.

Bir kadının bakışının kaynağında ne vardır? Bu bir erkek sorusudur, bir erkek endişesidir, bu film bir erkek filmidir: Kaynakta, bu kadın için duyulan ve âşığın yüreğini parçalayacak olan aşkı doğuran şimşekten başka bir şey var mıdır (Bak. Dante ve Beatrice)?

Şüphesiz, bakışın bu nesnesini, bu akkorlaşmayı, bu atığı, gerçek'e, küçük burjuva dramının gerçekçi gerçek'ine boşalan bir fantezi biçiminde, ekranda varetmek baştan çıkarıcı ya da saplantılı yaratıcı bir şeydi. Birbirine yabancı, çoğu zaman da irkiltici nesnelerin, "olmamaları gereken yerde" belirerek, erkeğin arzusunu reddetmeleri; Fernando Rey'i canlı tutan yok etme arzusunun (sanat eserlerini toplamak ve *ona tahammül edilmez biçimde baktıkları* için bir bir yok etmek) temelindeki efendi olma arzusunun Medusa'nın bakışıyla karşılaşmış gibi taşlaştırmaları.

Fernando Rey'in *başının* alev aldığı o fırtınada ve romantik gecede, sermayenin beyinsel, hesapçı, biriktirici tutkusuyla sanatın, histerinin, "ne düşünen, ne hesaplayan, ne de yargılayan", ama yine de çalışan bilinçdışının "akıldışılığı" arasındaki büyük manişelist kavga, böyle doruk noktasına ulaşır; Deneuve'ün halüsinasyonunun yarattığı fırtınalı gecede, Rey, kafası bir meşaleye dönüşmüş halde kaybolur. Anlatıyı simgeleyen üç katlı cam satranç takımı gibi, anlatının kendisi de üç ayrı düzeyde yer alır: Gerçek'in düzeyini işaretleyen öyküsel gerçekçilik düzeyi; Deneuve'ün, bu düzeyi sürekli yaran ve değişime uğratan, fantastik işlemlerinin düzeyi; bir de, baş oyuncular arasındaki savaşın temel unsurlar (Toprak ve Ateş) arasındaki savaş olduğu, bütünüyle simgesel, Hoffmann'daki gibi simyevi (bak. söz gelişi, yapısı açısından filmin çağrıştırdığı *Altın Vazo*) bir düzey.

Çünkü filmde söz konusu olan aynı zamanda planların, düzeylerin, tabloların, ekranların, zarların katledilmesidir. Tablonun -göz aldanması yaratsın ya da yaratmasın, yüzeyi, aynanın

yüzeyi, sinema ekranı ve kızlık zarı arasında bir analogidir. *Ekranı yarmak*. Ortak istiare filmde sözlük anlamında yer alır: Bir tuvali usturayla doğrayan Fernando Rey'den (Modigliani'nin bir çıplak kadın resmi, efendinin iktidarsız sadizmi, tablonun tuzağını hazırladığı kadın hazzının dehşeti) Deneuve'e ve ressam sevgilisine, sevgilinin tablosu içinden göz aldanması yaratacak biçimde *in fine* geçmelerine ve kaybolmalarına kadar; ve eğer burada bir inisiyasyon sınavı, bir macera ya da sadece arzunun bir oyunu varsa karşılığı Deneuve'ün doğumunu hatırladığı şu aşırı-anlatısal sekanstadır: Bebek-kameranın rahim karanlığından (karanlık salondan?) dışarıdaki ışığa doğru kadınlık organı biçimindeki bir kaş'ın içinden geçerek zoom yapması (aynı yöntem aynı nedenlerle pornografik bir filmde de kullanılmıştır: Pek de yabana atılmaması gereken *Le Sexe qui parle* da). *Au Rendez-vous de la mort joyeuse*'de kadın kahraman öldürücü gücünü bekâretiyle birlikte kaybeder; bekâretini çalan kişiye bir kameranandır.

Demek ki bir aynayı, bir aynasal aygıtı kullanmanın bir çok yolu var. Orada kendini arayanın davranışıyla (Poe'nun *Eureka*'sında, Novalis'in *Sais'in Müritleri*'nde inisiyasyonun son aşamasıdır bu) onu kıranın davranışı aynı dinsel davranıştır. Aygıtın düzeni genişledikçe onunla oynama imkânları da artar. Bütün bunlar aynasal olanı tüketmekten henüz çok uzak olduğumuz anlamına gelmiyor, belki de asıl sorunun aynasal olanı tüketmek ya da tüketmemek olmadığı anlamına geliyor. Temsil yalnız ve belki de öncelikli olarak aynı hafızanın, değer, sermayenin, vs. tekrarı değildir; aynı zamanda ve zamandaş biçimde, duygu akışı ve isyan ilkesi olarak, temsil edilenin ateşe verilmesidir.

La Femme aux bottes rouges'un sadece bunu söylememize izir. vermesi bile üstünde durmamız için yeterlidir.

Kashima Paradise

Belgesellerin çoğu bakış açılarıyla ilgili sorunu (bakan kim? konuşan kim?), yani filme çektikleri gerçek'e zorla girmelerini sağlayan şiddet ve keyfî despotizm sorununu gizlemeye ya da inkâr etmeye çalışır. André Bazin'i çok heyecanlandıran "gerçek'in iğfali" – Bazin orada sinemanın ontolojik iktidarını görüyordu , sadece erotik bir işlem değildir; kendini ele vermeyen bir iktidarın, bir sınıf iktidarının zorbalığının yansımasıdır. Belgeselin egemen ideolojisine göre, "ekranın yırtılması" için, gözün bakir olması gerekir. Az çok yakın tarihli örnekler almak gerekirse, Malle'in *Calcutta*'sı, Antonioni'nin *Çin*'i, Barbet Schröder'in *Idi Amin Dada*'sı gibi filmlerde, şu bakir göz ve gözleri yuvalarından uğratan gerçek efsanesinin işlendiği görülür: Şeyler, varlıklar kendi kendilerinden söz ederler; filmleri yapanlar, görünürde, hiçbir şey söylemezler.

Kashima Paradise'de, önce, şu skandal vardır: Kendi görüş açısını konuşan, taraf tuttuğunu söyleyen, böylece filmin görüntülerinin seçimini, montajını itiraf eden bir dış ses. Japonya, "esrar"ını kameranın mekanik gözünün hileli naifliğine teslim etmez; ses oradadır ve araya girer, gösterilenin adını söyleyerek, onu kullanan bilgiyi (Marksizm) ve onun hakkındaki okumayı (ekonomi politik) telaffuz ederek bu sahte dolaysızlığı yıkar. Burada, elbette, söz gelişi filmin sonunda, köylü Zenzaemon'un bir planında süperpoze yazı olarak yer alan, *Komünist Manifesto*

to'dan şu alıntının da doğruladığı gibi, bir tehlike vardır: "Orta sınıflar... tehdit altındaki orta sınıf varoluşlarını korumak için burjuvaziye karşı hep birlikte mücadele ederler. Demek ki devrimci değil tutucudurlar. Üstelik, tarihin çarkım geriletmeye uğraştıkları için, gericidirler de. Ama proletarya içinde eriyceklerini önceden görebildikleri ölçüde devrimcidirler", vs. Bu süperpoze yazıda şoke edici bir şey var: Bu entelektüel bilgisi, ne hakla, geleceğin, bütün bir sınıfın ya da toplumsal katmanın geleceğinin değil, kameranın hayatından parçalar yakaladığı –çaldığı?– bu köylünün geleceğinin iplerini elinde tutmaktadır? Buradaki tehlike, elbette, dogmatizm tehlikesidir, yani tembellik, kolayca kaçma tehlikesidir: Ismarlama bir bilgiyi özgül bir gerçekçiliğin üzerine yapıştırmak; bu eleştiriye, bu alıntının oraya politik örgütlenmeye çağrı adına konduğunu söyleyerek cevap vermek de mümkün değildir, çünkü alıntı kimseye seslenmemektedir.

Bunun dışında, *Kashima Paradise*, bir bütün olarak, dogmatizm eleştirisini haketmez; çünkü, burjuva egzotizminin geleneğine uygun olarak, Japonya'nın çıplak gerçekçiliğini ortaya çıkarır görünmediği gibi, bu gerçekliğe ölü bir bilginin elbisesini giydirmekle, Japonya'nın özgüllüğünde kapitalizmin evrenselliğini yakalamakla da yetinmez. Bénie Deswarte ve Yann Le Masson'un filminin örnek alınacak yanı buradadır: Görüntü tesbitinin ve off bilginin ötesinde, montajla ve soruşturmayla, özgül bir ideolojik pratiği ortaya çıkarabilmiş olmaları. Bu pratik Giri'dir. Japonya'nın bütün toplumsal yapısını aile çevrelerinden bir çember haline getiren ve bir çeşit saplantılı küçük-burjuva potlatch'ı^(*) olan Giri bize hem yabancı hem de yakındır. Yabancıdır, çünkü törenleri Japon kültürü tarafından kodlanmıştır ve bu nedenle ilğimiz bir toplumsal yasalar bütününün, deyim yerindeyse bilimsel, keşfine yöneliktir; yakındır, çünkü, hem açıkça görüldüğü gibi, hem de Japon toplumsal yapısını bizimkine bağlayan evrensel bağlar (kapitalizm) nedeniyle, bizim de Giri'miz, "ailevi"liklerimiz, iç içe geçmelerimiz vardır ve bu yüzden tanıdık gelir.

Çünkü *Kashima Paradise*'in bakışı sadece sosyolojik, nesnel

(*) Potlatch: Kızılderililerin birbirlerine hediyeler verdikleri dini bayram (Ç.N.)

bir bakış değildir. Bir yabancılaşma sistemini, bireylerin nesnel bir zincirleme sürecini, Giri denen büyük borç çemberini göstermekle yetinmez. Filmin yaratıcıları "baskının olduğu yerde direnmenin de olduğunu" elbette bilirler ama bunu sadece söylemek hatasına da düşmezler: Bu doğruysa göstermek gerekir, onlar da gösterirler. Filmin en güzel bölümü Narita savaşları bölümüdür; şiddetli çarpışmaların görünmesi yüzünden değil, köylülerin, işçilerin, öğrencilerin kendi mücadelelerini sahneye koyuş biçimlerinin güzelliğinden.

Böylece, ne kendiliğindenci-egzotizme, ne dogmatizme, ne de sosyolojizme düşmeden, *Kashima Paradise*, seyirciyi bir göz ve düşünce çalışmasına götürür: Bu uzak ülkeyi bu kadar yakın yapan nedir?

Bir Hindistan'ın Öteki'si

Anne-Marie Stretter... Michael Richardson... Savannakhet'li dilenci kadın... Fransa'nın Lahor konsolos vekili... Shalimar'ın cüzamlıları... Teslim olmamak mümkün değil, kelimelerin ve Marguerite Duras'nın o her zamanki fantastik ekonomisiyle inşa ettiği imgesel uzayın büyüüne, lezzetine, müziğine. Bu isimlerin yüklü olduğu müzik, koku, hülya, bir de tarih, 1937. Peki ama bu hangi büyü? Beyaz Hindistan, 1937. Müziğe, isimlerin şiirine Bruno Nuytten'in hayranlık uyandırıcı görüntülerini, Claude Mann'ın, Mathieu Carrière'in vs. kostümlerini (Cerruti 1881), hareketsizlikleri ya da ağır evrimleriyle tütsü gibi uçucu, Ganj deltası üzerindeki gün batımı gibi belirsiz, tropikal sıcağın içindeki hava gibi titrek bir anlatıyı ancak görünür kılan o zayıf, beyaz siluetleri, keten kostümler, yazlık smokinler, gece elbiseleri içindeki hayaletleri ekleyin. Evet, tabii, gün gibi ortada: Retro modası!

Retro modası. Retro, nostaljik demek. Öyleyse, Marguerite Duras'nın filmi bir nostalji filmi mi? Başlıca etkisi, "retro" diye adlandırılabilen nostalji tipine vesile olmak, ona vücut vermek mi? Peki ama retro modası içinde neyin nostaljisi bu?

Bir hazzın; efendilerin hazzının, yani mutlak bir daha-çok-hazzın nostaljisi. Güzeldiler, ırkçıydılar, vs. – ama yaşamayı bilirlerdi. Bu söylem şundan başka ne anlama gelebilir: Biz ki öyle –ırkçı, güzel– değiliz ya da öyle olduğumuzun doğru dürüst bilincine sahip değiliz, demek ki daha-az-hazla öyleyiz, burada

bizim kaybettiğimiz bir masumiyet, bir şehvet, bir "yaşama sanatı" söz konusudur –ve işte onun artığı: "Onlardan bize kalan", alaylı ersatz, Gold tea. Amber rengiyle, isli tadıyla, serinletici tazeliliğiyle, onda bundan, bu kayıp nesneden bir şeyler bulacaksınız.

India Song inkâr edilmez biçimde bu söylemi, Jean-Pierre Oudort'un başka bir yerde tarihsel göndermesini "feodal" olarak nitelediği sömürgecilik dönemine ait daha-çok-hazzın bu baştan çıkarmasını tekrarlar.

Biz de buna kendi adımıza Hegel'vari bir yan-anlam ekleyelim: Güzel ve ırkçıydılar (Amerikan iç savaşında Güney'i tutanlar, Almanya'nın SS'leri, vs.), tarihsel anlamda yok olmak zorundaydılar. Retro modası bu anlamda izleyicisini "köle" (daha basit bir ifadeyle: Küçük-burjuva) olarak tanımlar, çünkü "efendi-haz"zı, efendinin hazzını, aynı zamanda efendinin ölümünü de göstermeksizin, asla sunmaz: Bak. *Lacombe Lucien*, *Gece Bekçisi* ya da (biraz daha değişik biçimde) *Chinatown*. Onlar öldü, siz hayattasınız; onlara sizin aranızda hiçbir şey kalmadı, ey baştan çıkarılış, pazarlama tanrıçası, şu yeryüzü cenneti imgesinden, kana bulanmış şu sırmalı kumaşlardan ya da, daha dolaysızca mübadele edilebilir haliyle, çaylı içki doldurulmuş küçük bir şişeden başka: Retro filmler her zaman trajik olsalar da –Gold Tea reklam filminin gösterdiği gibi– yine her zaman gizli bir komik güçleri vardır.

Bir bakıma, *India Song* bu şemaya iyi uyar; hatta belki biraz fazla iyi, karikatürün ve parodinin sınırlarını zorlayacak kadar iyi uyar. Bu zorlama yan elbette sahneye koyuş tekniğinden, yani o uzun planlardan, o tumturaklı oyunculuktan, özellikle de görüntünün ve sesin, alanın ve alan-dışı'nın arasındaki kopmadan kaynaklanır.

Daha önce off sesin bir yapıntının sisteminde yarattığı yabancılık, tuhaflık etkisini vurgulamıştım. Bu, duruma göre, en azından çifte bir etkidir: Bir yandan, off uzayı dolduran ve canlandıran (küçük, etkili dokunuşlarla tütsülerin ölüm kokusunu, Ganj deltasının mor buğusunu... tasvir eden) şu değişik sesler; ekranda hiçbir yüzün asla tesbit etmediği, bazen orada gelişimleri izlenen figürlerle, bazen görünmeyen ve tanımlanamayan

kişilere, bazen de hiç kimseye ("zaman-dışı sesler") ait olan sesler; bunlar, iç içe geçerek, kelime ve cümlelerden gevşek ve yırtık bir ağ, kelime ve cümlelerden bir kaçış, çerçevenin tesbit ettiği ağır aksak silüetlere duman ya da tütsüden bir çit oluşturlar. Yavaşlatılmışlık, tropikal uyuşukluk, sömürgeci avarelik duygusu böylece daha da artar. Öte yandan, daha doğrusu bunun tamamlayıcısı olarak, sestten, tınıdan yoksun şu görüntü, şu müzik, alan-dışı'nın belirsizliği içinde başıboş dolaşan şu sesler anlatıda sanki ince bir yarık açarlar, anlatıyla seyirci arasına ikinci bir ekran yerleştirirler: Geçmişin ekranı, çünkü bu bedenler, bu yüzler hiç bir zaman canlı sesle konuşmazlar (sinemada canlı ses zorunlu olarak "in"dir, asla "off" değildir). *Céline et Julie*'den çok *l'Invention de Morel*'i akla getirir bu: Hepsi birer ölü, birer hayalet, birer izden ibarettir; gözümüzü kapatıp üstüne bastırdığımızda uçuşan benekler gibi, maddi gerçeklikten yoksun, önümüzden geçer giderler.

Demek ki burada söz konusu olan, bir retro dramın aygıtı, efendilerin hazzı ve ölümüdür (bu filmde, bir büyük sömürge burjuvazisi kastının). Yine de temel bir boyut eksik kalıyor: Tarihsel *ciddiyet*, retro filmlerde sahneye koyuşun gerçekçiliğinin içinden yansıyan şu Hegel'vari ciddiyet anlayışı. Anlatıda, özellikle, görünümü bütünüyle değiştiren, artı bir şey var. Bu şey artık cinsinden bir şeydir, ama "onlardan bize kalan, Gold tea" tipinde, mübadele değerine dönüştürülebilir ve temsil edilebilir bir daha-fazla-haz'zın artığı değil. Bu, tam olarak, temsilin artığıdır, temsil edilemez olandır. *India Song*'da off uzayın yaradığı işlerden biri de budur: Temsil tarafından, tarihsel söylem tarafından, trajik olan tarafından herhangi bir şeye indirgenemeyen bir hayalet-varlığı kaydedilmek. Demek ki *India Song*'da, Anne-Marie Stretter'in aşklarının ve ölümünün "yarı-anlatı" ya da "sahte-anlatı"sında *anlatısal olarak* hiçbir işlevi olmayan, ama anlatılanı bir hayalet gibi enine kateden ve gizlice değişikliğe uğratan bir şeyin varlığı seziliyor. Söz gelişi, Savannakhet'li dilenci kadının şarkısı Lahor konsolos vekilinin Shalimar'lı cüzamlıları anması, ya da, belki, Lahor'lu adamın çılgılığı, aşkı, çılgınlığı.

Dilenci kadın, cüzamlılar, kesinlikle efendilerin ölümünü

bekleyen hizmetkârlar, emekçiler değildir. Şüphesiz, Öteki'ni anıstırırlar, ama Bir'e çelişik olarak bağlı ve Tarih tarafından onun (Efendi'nin) yerini almaya yazgılı, diyalektik Öteki'ni değil. Bütünüyle alan-dışı oldukları için, bütünüyle yabancı, bütünüyle yabansılardır. Dilenci kadın, cüzamlılar, çalışmazlar. Gerçek'te toplumsal birer parazit ve artık oldukları gibi filmin öykülenmesinde de kelimenin tam anlamıyla parazit ve artıktırlar.

Çalışmazlar⁽¹⁾, yasal olarak egemenlik altında değildirler; öyle olsalardı film klasik bir politik yapıntının ve sınıf çelişkilerinin klasik bir sahneye konuşunun fazla uzağında yer almazdı. Peki ama Shalimar'lı cüzamlıları ve Savannakhet'li dilenci kadını ne yapacağız. *Nathalie Granger*'de, kitapta, Marguerite Duras, küçük bir sayfa altı notunda, klasik sınıf şiddeti kavramının karşısına, düşünülemez, imkânsız bir kavram olan *şiddet sınıfı* kavramını çıkarır.

Sınıf şiddeti Tarih'in ilerlemesini sağlayan *araç* olarak mümkün ve düşünülebilir olanın sınırları içindedir; tarihsel anlamda, Hegel'ci anlamda, ele geçirilmek, yönlendirilmek, tabi kılınmak ve "aşılmak" (parti tarafından, "bütün halkın" Devlet'i tarafından) için vardır. Aklın hileli bir ürünüdür. Ama bir şiddet sınıfı nasıl bir sınıf olabilir, hangi sınıflandırmaya girebilir? Bu anlamda şiddet kesinlikle her türlü sınıf kavramını ve her türlü sınıflandırma anlayışını, her türlü kavramsal sürekliliği havaya uçuran şeydir. "Şiddet sınıfı" ancak bir parodi olarak "sınıf"tır; dilenci kadının, konsolos vekilinin ve üzerlerine ateş ettiği cüzamlıların, müzikal anlamda, enine, şarkının ve çığlığın, şarkısı söylenen çığlığın, şarkı-dışı'nın dalgaboyunda bileştiği, saf yoğunlukta bir 'sınıf' (ve Anne-Marie Stretter'in sessizliği: Marguerite Duras'nın yapıtlarında her zaman sessizliğe bir yer ayrılmıştır). İnsan (ciddi insanlar yani), bu bileşmelere gülmekte gecikmez – hem zaten gülünecek bir sınıftır bu, cüzamlıların, dilencilerin, konsolos vekillerinin sınıfı.

Ciddiyetin, trajik olanın, tarih biliminin bakış açısından burada durmak ve Marguerite Duras'yı hem retro hem de modernist bir Vicki Baum olarak ifşa etmek gerekirdi. Ben Shalimar'lı cüzamlıların anıştırılmasında egzotik büyüleyicilikten biraz daha fazlasını görmeyi tercih ediyorum. Cüzamlılar ve cüzam has-

taneleri sorunu, gerçekten, klasik çağdan beri, Batı dünyasının en can alıcı ve en geriye-itilmiş sorunudur (Michel Foucault *Deliliğin Tarihi*'nin başında bunu hatırlatır: "Cüzamlılardan kuşkusuz daha fazla yaşayacak ve miskinhaneler boşaldıktan yıllar sonra bile ayakta kalacak bir şey varsa o da cüzamlının kişiliğine bindirilecek değerler ve imgelerdir; bu dıştalamanın anlamı (...). çoğu kez aynı yerlerde, iki ya da üç yüzyıl sonra dıştalamanın gene aynı biçimleri çok şaşırtıcı benzerliklerle karşımıza çıkar. Yoksullar, serseriler, islama mahkumlar ve "aklından zoru olanlar" cüzamlıdan boşalan rolü üstlenirler...").(*)

Cüzam hastanesi dünyamızın mimari modelidir. *India Song*'un yapıntısı: Socius'un, kendisini oluşturan dıştalama jesti içinde çizdiği, göçebe, çizgileri değişken, sınırları akışkan bir cüzam hastanesi.

NOTLAR

1) Bak. *Jaune le Soleil*'de: "Çimentoyu karıştırın!"

* Deliliğin Tarihine Giriş, TAN, 1982, s. 12-13. (Ç.N.)

Çölarzu

*Sinema, ölümlle benzerliğı uzun zamandır
ihmal edilen bir fenomendir.*

Norman MAILER

Bir sinemacının çöl saplantısı basit bir tematik özellik değildir. Antonioni'de çöl figürünün tekrarı söz gelişi Losey'deki hükmetme ve hükmedilme ilişkilerinin ele alınışından bütünüyle farklı bir şeydir. Nedeni ortada: Çünkü çölde *sinemayı* derin bir biçimde işin içine sokan ve deyim yerindeyse onu uyaran bir şey vardır. Çöl, gerçekten, *boş alandır*; yani klasik sahneye koyuşun, özellikle de Hollywood tarzı sahneye koyuşun, hakkında hiçbir şey bilmek istemediğı bir şeydir. Bu, elbette, çölün rol aldığı bütün filmler ilginç demek değildir, asla; ama, tersine olarak, çöle muhteşem de olsa sadece bir dekor rolünden daha başka bir rol verdiğı içindir ki Arabistanlı Lawrence (aslında orta karar bir yönetmenin eseri) güçlü ve güzel bir film olabilmıştır.

Öyleyse, çöl. Çöl bir dekor değildir, bir nesnedir. Yani konunun parçasıdır: Çöle gitmek, ortadan yok olmak, örtüyü yırtmak, varlığını soymak, etinden sıyrılmak, yollara düşmek, hiç uğruna ölmek. Antonioni'nin anlatıları bu hatta ilerler: Kimlik hileleri, inanç tuzakları, ve intihar, anlamsız ölüm, iz bırakmadan yok olma. Ağır laflar bunlar ve doğrusu Antonioni de bu ağırlığın altında kalmıştır. Hatta, saplantılarını *söylemek istediğı*

için, gülünçlükten kurtulamadığı da olmuştur. Bu, ondan kurtulmak, onu gözden düşürmek için sapılacak en kolay yoldur; en ilginç filmleri olan *Zabriskie Point*, *Profession: reporter* için yapılmış olan da budur zaten.

Çöl, intihar, hiç uğruna ölme, amaç(ların) yokluğu: Bunların bir metafizik olarak yepyeni şeyler olmadığı açık. Kelimelere, kağıda, senaryoya indirgendikleri zaman Antonioni'nin filmlerinin yansıttığı temaların ve ilgilerin oldukça eskimiş bir yanı vardır (Camus, 50 yılları). Ancak, o bir yazar değil, bir sinemacı; hem de kendi sinemacı pratiğini yine kendi sahneye koyuşu içinde işe koşup tehlikeye atabilen ender sinemacılardan. Saçma olanı amaç yokluğunu dile getirmek gülünç derecede bir eskimişlik etkisi yaratır; ama bir filmde amaç yokluğunun *pratiğini* yapmaya kalkışmak, sonu ortadan kaldırmak ve böylece seyircilerin talebine doğrudan doğruya saldırmak, sinemanın (seyircileri fantasmın dört duvarı arasına hapsedivermek için mutlaka *happy* olması gerekmeyen bir *end* ile noktalanması gereken sinemanın) belli bir rahatlatıcı işlevine kafa tutmak çok daha ilginçtir. Antonioni'de anlamın ve biçimin ya da anlatılanla anlatışın bir çeşit "birlikte gidişi" (uygunluğu demiyorum) söz konusudur. Antonioni anlatısı her zaman bir *deneyin* –kendini kaybetme, ölme "deney"inin– anlatısıdır ve bu anlatıda yansıyan, son tahlilde, sinema deneyi, sinemanın sınavdan geçirilmesidir. Neyin sınavı? gerçek'in, karşılaşmanın, rastlantının, objektife, peliküle, ekrana "yazılmamayı kesen" (Lacan "olumsallık"ı böyle formüle ediyor) şeyin sınavı.

Bu, şu demektir: Antonioni'de biçimciliğin zerresi yoktur ve yaptığı sinema söz gelişi bir Jancso'nun ya da çok yakın bir örnek vermek gerekirse Angelopoulos'un sinemasının (O Thiasos) karşıtıdır: Yer yer plan-sekans'ın aşırı kullanımına ve karmaşık kamera hareketlerine rastlanıyorsa, bu kullanımın sistematik niteliği, saydığımız son iki sinemacıda, bir efendilik fantasmından kaynaklanır: Küçük insanlar, siyasi tarihin kuklaları, kadir-i mutlak aygıtın ve taşıdığı bakışın görünmez iplerine bağlı olarak dans etmektedirler. Oysa Antonioni'nin filmlerinde sürekli olarak tartışma konusu yaptığı, *objektif* kavramı tarafından maskelenen, bakışın bu efendiliği, bu keyfi hükmedicilik-

tir. A.'da yadırgatma etkisine rastlanmaz; bakış, nesnesinde kendini tehlikeye atar ve onda yiter; bakışın nesnelerini göze indirgenmiş bir özden ayıran görünmez bir duvar yoktur. Sadizm yoktur.

Oysa filmlerin çoğu böyle çalışır: Sadistçe, Deleuze ve Guattari'nin tasvir ettiği, üzerine yasanın yazıldığı acı çeken bir beden ve bu acıdan haz duyan bir gözden oluşan, "vahşi" makinenin tarzında. Bazin'in "Neron kompleksi" diye adlandırdığı budur. Acı çeken bedenle haz duyan gözün ilişkisi sinemada o kadar bol ve sürekli rastlanan bir şeydir ki, sesin ve alan dışı'nın sinemacıları bakışın zulmüne iman etmeyenler, egemen üretim karşısında küçücük, hatta hastalıklı bir azınlık oluştururlar.

Antonioni marjinaldir, normun uzağındadır: Bakışın keyfi hükmediciliğine ve en azından kameranın arkasında ya da ekranın önünde duranın, yönetmenin, seyircinin konumunun tuhafliğine karşı duyarlıdır: Orada ne yapıyorlar, ne istiyorlar? *Görmek istedikleri şeyde hükmetmek istedikleri nedir?* Aygıtın getirdiği derin yarılma, uzay karışıklığı hangi ayrılmanın, hangi bölünmenin, hangi yaranın işareti? Bir yanda oradan oraya hareket edenler, öbür yanda gözlerini onlara dikmiş seyredenler... ne demek bu? Önce, gerçek'te açılan bu şaşırtıcı oyugu görmemek mümkün mü? Sonra, nasıl oluyor da en derin biçimde gözlerden gizlenen yine bu oluyor? Böylece, Antonioni'nin filmlerinde, bakan, hatta meslekleri bakmak olan-, bakmaya bakan, söz gelişi fotoğrafın greninde yok oluncaya kadar (yeniden) bakışın nesnesinden gözlerini ayırmayan kişiler görürüz. Ya da uçağını kör kör parmağım gözüne boyayanlar (ve bu yüzden ölenler). Ya da kamerayı, oynadığı profesyonel rolden dolayı kendinde onu filme çekmeye ve ondan kimin çıkarına? nereden kaynaklanan sorulara? cevaplar koparıp almaya doğal bir hak görenin yüzüne geri çeviren ihtiyar Afrikalı. Ya da istenen şey bir türlü çekilemediği için, objektifin görülmesi istenen şeyin gösterilmesi konusundaki zımnî devlet talebinden ayrılan bir şeyi kaydetmesi gerektiği için, objektif tarafından rahatsız edilen Çinli köylüler (yine de bu son durum pek açık değildir, aynı zamanda da klasik sadizme en yakın olan durumdur). Bakış yolunu bükmek, bakışın nesnesini bir çeşit ikiye katlamayla, bükmeyle, ısrarla serbest

bırakmak, meydan okumayı, tahriki, ölümüne mücadeleyi (çoğu zaman bizzat ölümü) işin içine sokmak ve böylece (bak. Serge Daney, "Göz İçin Bir Mezarlık", *Cahiers*, no. 258-159) *iktidar* boyutunu, politik de olan (ama sadece politik olmayan), bakışın açıldığı *iktidar* boyutunu ortaya çıkarmak gerekir. İktidar demek aletin sapı demektir. Objektifin arkasında olmak aletin sapının tarafında olmaktır: Elbette, bu konum, açıkça ortaya döktüğünde, savunulamaz bir konum olur. Aygıt, *director* koltuğunda oturan (sinematografik düzeneğe "koltuk kuvveti" yabana atılmamalı) ya da vizörden bakan ve hareketlerini yöneten kişiye pek iyi bilinen bir egemenlik konumu sağlar. Parmağa ve göze –bunun anlamı yeterince açık. Ama sadece düşünülmesi bile temize çıkmamasına yetiyor.

Antonioni'nin yapıntıları boyunca dile gelen, böylece, bakma konumunda olanın radikal biçimde oyuna, yani ölüme sürüklenmesi istediği gibi bir şey olur (Yeni Roman'da, zaman zaman Antonioni'nin yakın bulunduğu "bakış ekolü"nde dile gelenin tam tersidir bu). *Zabriskie*'de ve *Profession*'da bu çok açıktır. Bakmak, yani işin içinde olmamak, bedeli ödenmesi gereken bir şeydir (ama bu bedeli insan kimseye ödeyemez, kendinden başka –aptalca ölüm bundan kaynaklanır). *Zabriskie*'nin kahramanı polisi öldürebilirdi, ama öldürmedi, seyirci kaldı. *Profession*'m kahraman silah taciri olabilirdi –hem de, önemli bu: Silah sağladığı davaya *inan*an bir tacir–, ama onun yerini almak ve hiçbir şey yapmamakla yetindi, sonunda da öldü. Silah tacirinin ölümü bir anlam, politik bir anlam taşıyabilirdi, ama onunki hayır.

Bakan kişinin kaderi yollara düşmektir. Bir Odysseus gibi (ama dönmemek üzere) yolculuk eder (İngiltere, Amerika, Çin, Afrika, İspanya), bir şeyi, kendisinin bir parçasını, kendini yeniden bulmak için şüphesiz, bırakır (*Profession*'daki bazen çok ağırlaşan söz alışverişleri buradan gelir), ama bulduğu ölümdür. Yolculukları sırasında, ölümle arasına, bir genç kız, bir Nausikaa, aşk girer, düşeceği son tuzak olarak. *Zabriskie*'nin ve *Profession*'ın yolları birbirine benzer. Politik isyan hareketlerinin (*Profession*'da Afrikalıların oldukça belirsiz ama sempatik, muhtemelen ilerici hareketi) katılmadan kıyısından geçen mağrur ve

mesafeli dandy isyanı, iki filmde de benzerdir. Büyük vahşi kaçış bölgesiyle (büyüleyen) sakin turistik bölge (mahkûm olunan) arasındaki egzotizm, benzerdir. Bütün bunların arasından, Antonioni, olumsuzluğu, karşılaşmayı, rastlantıyı –gözün besini– ortaya çıkarır (böylece, *Çin*'in başarısızlığını açıklayabiliriz: Resmi bir yolculuğu yollara düşmeye, programsız yol almaya dönüştürmek için boşuna bir girişim; sonuç: Çinlileri ilk elde ilgilendiren şeyi –kültür devriminin gerçekleştirdiği dönüşümleri– anlatmanın reddi ve ağınilmekleri arasından geçebilen önemsiz bazı artıklar).

Rastlantının büyüğü; ekranda da rastlantı etkilerinin büyüğü: Rastgele izler, biçimsiz yollar, belirsiz jestler sanki kameranın unutkanlığı, uykuya dalması sonucu, gelir objektife, peliküle, ekrana, retina kaydedilirler. Sanırım, pek az sinemacı sinematografik kaydetmenin *ataetine* ve ölümcül kasvetine karşı bu kadar duyarlı olmuştur: *Profession*'da –sondan bir önceki ünlü sekansta– bir optik travelingi bizzat ölümün, kaybolmanın, yok olmanın hareketine dönüştürecek kadar.

Karşılık olarak da optik makinanın kendisinin ve içerdiği az ya da çok maceracı mesleklerin büyüleyiciliği: Moda fotoğrafçıları ve röportajcılar, *Jet Society*'nin marjinaleri, ona hizmet edenler, ondan çıkar sağlayanlar, bazan da nefret edenler: Aygıtlarıyla dünyanın allak bullak edici olaylarını (bir kirpiğin hareketi, dünyanın öbür ucundaki doğal ya da toplumsal bir afet) tesbit ederken, sonuç olarak, bu "bakışı korunaklı Toplum" için kendilerini tehlikeye atanlar, bu olayları, bu canlı rastlantıları onun için, yontulmuş görüntüler halinde, paraya çevirenler. Kötümser Antonioni'nin gözünde, isyan hep bastırılır, hem gerekli hem de boşunadır ve ölüme adanmıştır, gelecek emekçilerindir (*Zabriskie*), faşist diktatörlerindir (*Profession*), filmleri hadım eden prodüktörlerindir (A.'nın filmlerini kurarken ve tamamlamaya çalışırken karşılaştığı güçlükler hatırlansın). Ama aynı zamanda, bu noktada, bu biraz hoş giden, biraz kapalı metafizik zayıflar; anlatıya geri dönmek, öbür tarafa geçmek, Maria Schneider'in dalgın, opak, yücelmiş bakışında bizi baştan çıkaran şeyi ve Antonioni sinemasının egemen pornografiden kesinlikle ayıran tecrübe payını kavramak gerekir.

Kısır Gözler

(*Allonsanfan*)

Allonsanfan tam anlamıyla baştan çıkarıcı bir film: *Vorrei e non vorrei*, isterdim ve istemezdim onu sevmeyi, mendereslerinde, belirsizliklerinde, vardığı sinsi sonuçlarda onu izlemeyi. Bu baştan çıkarcılığın bir işareti de seyircileri, özellikle solcu, aşırı solcu seyircileri bölmesi; çünkü Taviani'lerin bütün filmleri gibi *Allosanfan* da politik bir kıssa olarak kendini sunar. Hissesi pek açık olmayan bir kıssa: Bu yazı, filme verilecek anlamı –Taviani'lerin görüş açısını– dost acı söyler tarzında tartışmak için yazıldı.

Politik kıssa: *San Michele aveva un gallo* gibi bu film de tarihi bir kılık değiştirmenin yardımıyla (İmparatorluk'tan sonra, Garibaldi-öncesi İtalya'da varolduğu kabul edilen gizli devrimci örgüt: Yüce Biraderler) belli bir goşizm tablosu çizer: İradecilik, kendiliğindencilik, popülizm gibi kolayca tanınan özellikler. Sonun, Taviani'lerin, filmde ve filmde yansıyan görüş açısının ne olduğudur: Politika söz konusu edildiğine göre, filmin söylemi nedir? Dersi nedir? Şu fesatçılar, –yönetmenlere yapılan mizahi bir göndermeye benzeyen– Yüce Biraderler neyi temsil etmektedir? Ne adına eleştirilirler? Olumlu bir yan kazanırlar mı? Taviani'ler filmin olumlu kahramanının mavi gözlü genç fanatik olduğunu, geleceği temsil ettiğini açıkladılar. Taviani'lerin komünist olduğu biliniyor, aşırı solun onları büyülediği söyleniyor: Tartışma başlıyor.

Olumlu kahraman, neden olmasın? Gerçekten, şu fesatçılar, Yüce Biraderler, neyin karşısında yer alırlar? *San Michele*'de olduğu gibi daha bilinçli, daha az fantezi sahibi, daha "bilimsel" olduğu varsayılan bir avangard'ın değil; olayların akışı içinde oradan oraya sürüklenen, sonunda da bütün hainlere olması gerektiği gibi kendi ihanetinin kuyusuna düşen, geçici heveslerinin esiri, eğlence düşkünü bir hainin. Burada hiçbir şey (devrimcilerin trajik sonu bile, bak. *la Tragédie optimiste*) sosyalist gerçekçilikten ya da devrimci romantizmden esinlenmiş bir senaryoya benzemez. Bütün öğeler mevcut: burjuvazi, halk, "avangard" ve hain. Yalnız şu farkla: Baş kişi, ya da merkezdeki kişi, devrimci değil. Hain. Bu, proletaryanın mücadelesinin sanatının bütün kurallarına aykındır ve filmin perspektifini alışılmadık tarzda bulandırır.

Tartışmaların beslendiği belirsizlik burada, Mastroianni'nin öyküdeki merkezi konumunda, kaybedilmek için ihanet edilmeye ihtiyacı olmayan bir davaya ihanetteki inadında, yoldaşlarına bakış tarzında yatar. Merkezi konum özdeşleşmeyi gerektirir, ama bir hainle özdeşleşmek kolay iş değildir: Şüphesiz bunun için bu kişilik hakkında "idealleriyle burjuva sınıfsal varlığı arasında kalmış" ya da buna benzer bir şey söylendi, oysa hiç bir şey bundan daha açık biçimde yanlış olamaz. Elbette, bir hain, dramın öznesi olan bir hain arada kalmış bir hain olacaktır, yoksa iş nereye varır? Ama burada söz konusu olanın *Senso* ile uzak yakın ilgisi yok. Mastroianni asla "Ben ne yaptım, ne durumlara düştüm?" diye saçını başını yolmaz. Tam tersine. İhanet, bir felaket gibi, aşk yüzünden kendi kendinden koptuğu için başına gelmez; filmin temsil ettiği, Mastroianni'nin, ait olduğu sınıfın dekadansının yansıması olarak, düşüşü değildir. Mastroianni ihanet ediyorsa bunun nedeni allak bullak edici ama soğukkanlı bir ruhsal karardır; düşüş varsa, söz konusu olan onunki değil, dava arkadaşlarınıninkidir: Mastroianni onları düşmeye bırakır. Film bunun özellikle altını çizer: Mastroianni yoldaşlarının arasında sefildir (pis, yaralı, hummalı, yabani, umutsuzdur), onlardan uzakta yeniden doğar.

Bu yeniden doğuş kelime anlamındadır; film onunla başlar. Mastroianni, bitkin, hasta, yarı ölü, ailesinin yanına döner, Ody-

sseus'un Ithaka'ya dönüşü gibi (sekans açıkça bu örneğe göre kurulmuştur); kızkardeşi ve kâhya kadın ona bir anne gibi bakarlar, orada yeniden bir çocukluk, bir bekâret yaşar (onu yatağında, ergenlik çağına giren bir çocuk gibi çükü kalkmış gören kâhya kadın, "iyileşiyorsun, küçük kuşum" der).

M.'nin arkadaşlarıysa, filme, geleceğin temsilcileri, henüz acemi ve anlaşılmamış zinde kuvvetler olarak değil, tam tersine, tozlu hortlaklar, bir geçmişin, M.'nin hayatının ölü bir dönemi-nin hayaletleri olarak girerler ve bu nitelikleriyle onun nefreti-nin gitgide ölümcül bir şekilde artmasına neden olurlar.

Pariscop'un tanıtım sütunu aşağı yukarı "zevk duygusuyla devrimci ideali arasında bölünmüş"⁽¹⁾ diyordu; böyle olmadığı görülüyor. Zaten Mastroianni idealini açıkça, hatta saplantılı biçimde dile getirir: Amerika'ya gitmek. Bunda devrimci hiçbir şey yok. Dolayısıyla, sorun kendini başka türlü ortaya koyar: Film hangi ölçüde Mastroianni'nin görüş açısını, giderek arkadaşlarına bakış biçimini benimser, bunlardan hangi ölçüde ayırılır?

M.'nin yoldaşları, Biraderler, onun görüş açısından, onun olan arzunun açısından, eskiyi, geçmiş, ölü olanı temsil ederler. Ama onlar genç –hatta oldukça masum– bir topluluk oluştururken M. olgun yaşındadır. Karısı, Lea Massari bile, aşağı yukarı onunla aynı yaşta olmasına rağmen gençliği çağrıştıran bir umursamazlığa, bir ışıltıya sahiptir. Ama işte: Bu umursamazlık, bu ışıltı, bu özgürlük kadın güzelliğine bağlı olarak baştan çıkarıcı olabilecekken filmde itici bir şeymiş gibi gösterilir; özgürlük, M.'nin kızkardeşine, Laura Betti'ye karşı soğuk, saldırgan, aşağılayıcı özgürlüktür (davranış özgürlüğü, cinsel özgürlük); umursamazlık, Mastroianni'nin kesin talimatlarına rağmen Lea Massari'nin çıplak görünerek tahrik ettiği kâhya kadına karşı küstah umursamazlıktır; ışıltıya ve güzelliğe gelince, sanki M. bütün bu zevkleri tüketmiş, yanıltıcı büyülerinin foyasını ortaya çıkarmış gibidir: Karısını artık arzulamaz, nekahatini bahane ederek onunla sevişmez. Lea Massari'nin sunuluşu ise önemlidir çünkü M.'nin hayatına Yüce Biraderler'i yeniden sokan bir bakıma odur. Gelişlerini o haber verir, ama bunu M.'nin hayatına güçlü bir giriş, bir güç girişi –bir tecavüz– yapmakta kullanır.

Seyircilerin, böyle bir kadınla tartışma, uzlaşma olmayacağını, onun başka türlü değil böyle olduğunu, o anda, hissetmeleri gerekir. Bu onu itici yapar, benimsediği dava da onu çekici yapmaya yetmez: M.'nin ihanetinin fırsatı ve özürüdür. Gerçekten, Lea Massari'nin bölünmemiş, tek parça karakterinin onunla da her türlü özdeşleşmeyi önlediği açıktır: Özdeşleşmeye yönelttiğimiz şey M.'nin arzusu ve "yatırımlarını geri alışı"dır; seyircinin konumunu yapılandıran onun bakışıdır.

"Görüş açısı"nın ete ilişkin hakikatinin işaret ettiği bakış ya ni arzu, okşama işin içine karıştırılmazsa sanatta ideolojik görüş açısından söz etmek için hiçbir işe yaramaz. Biraderler'in, Lea Massari'nin ardından, M.'nin bakışı altında, toplu olarak gelmeleri anlamsız değildir. Uzaktan, çok uzaktan, gelirler ve teleobjektifle gördüğümüz bu ilerlemeyen ilerlemenin üzerine (uzak odaklı merceklerin perspektifi yassılttığı, derinliği yok ettiği bilinir), off ses olarak, iç monolog olarak, M.'nin yorumu düşer. M. onların geldiğini görür. Seyirci de onların gelişini onun bakışının, sesinin süzgeci içinden görecektir. M.'nin yorumunun anlamı, Biraderler topluluğunu oluşturan çeşitli kişilikleri sunmanın işlevsel rolünün ötesinde, M.'nin, yoldaşları hakkındaki *bilgisidir*. Söz gelişi, "Falanca arkadaş, böyle sıçrayıp durmanın nedeni, kendini ölüme adanmış olduğunu gizlemek için" (M. daha sonra bu adanmışlığı fazla sıçrayan Birader'den kurtulmak için kullanmaktan kaçınmayacaktır). Böyle bir bilgi, kendinde, aşağılayıcıdır, buz gibi ve yok edicidir. Eşin ne yapacağını bilmek bir aşk belirtisi değildir, der Lacan. M. her zaman arkadaşlarının ne yapacağını bilir çünkü onları ezbere bilir, hem de kusacak kadar. Kızkardeşinin onları ihbar etmesine izin vererek onlara daha o anda ihanet etmiştir bu yüzden.

Biraderler topluluğunun canlı hapishanesinden, giymiş olduğu bu Nessus gömleğinden kurtulmak için düştüğü yollarda rastlantılar onu yeni, genç, biraz büyüleyici (masmavi bakışlı Allonsanfan, kapkara bakışlı Veba-Vanni) ya da baştan çıkarıcı (Mimsy Farmer) kişiliklerle karşılaştırdığı zaman da onlardan bütün alacağını çok çabuk alacaktır: Çünkü bunlar ağzı süt kokan saf budalalar, bakir yeniyetmeler, genç ahmaklardır. M.'nin onlar hakkında her şeyi önceden bildiği açıktır; Mimsy Far-

mer'in onu seveceğini, nasıl ve niçin seveceğini bilir (bu yüzden kendisi onu sevmez); Veba-Vanni'nin lakabını bile tahmin eder (Veba-Vanni, Güneyli genç katil köylü, arkadaşlarının dışladığı uğursuz kişi, Biraderler'in aptallıklarından halkın örnek bir temsilcisi sandıkları toplumsal artık), oysa Biraderler'in bu aşağılayıcı lakaptan haberleri bile yoktur. Kısaca, o her şeyi görür, ahmaklığı görür (filmin sonu, M.'nin Allonsanfan'ın kendisini kandırmasına izin vermesi ve bu yüzden hayatını kaybetmesi, bu nedenle gerçeğe aykırı, yapay ve zorlama görünür).

Film Mastroianni'nin görüş açısından hangi ölçüde ayrılıyor? diye sormuştuk kendi kendimize. Film bu ayrılmayı ancak M.'nin bakışının nesnesine dayanarak, böylece bu bakışı yanıltıp kör noktalarını göstererek başarabilirdi. M.'nin bakışının nesnesi, yani Biraderler. Hem, biraderlerin de gözleri yok mu? Büyüleyici (hem Mastroianni'yi hem seyirciyi) gözleri. Ama, heyhat, bunlar görmemeye yarayan gözlerdir. Çünkü, onları artık sevmeyen M., onların ne yapacaklarını hâlâ bilir ve yüreklerini okurken, onlar, sadece M.'nin ne yapacağını hiçbir zaman tahmin edemeyecek (ve bu nedenle onu sevecek) kadar değil, film boyunca yapmaya devam ettiği şeyden şüpheye bile düşmeyecek kadar kördürler; sonunda gerçek gözlerine girer: M. onlara bütün gücüyle ihanet etmektedir. Bu, seyircinin gözünde onlara pek üstünlük sağlayan bir durum değildir.

Gerçekten de, *Allonsanfan*'da, her şey göz düzeyinde olup biter. Roller net olarak dağıtılmıştır: Biraderler hiçbir şey görmez, Mastroianni fazla görür; halüsinasyon görecektense fazla görür (bu da onu sanatçıdan çok deliye yaklaştırır). Mastroianni'nin, halüsinasyonlu dehşete varan (söz gelişi çocuğunu korutmak için bizzat uydurduğu iğrenç kurbağa) *fazla görme*'sinin "ters baskı"sı, oğlanın, babasını geri çevirmek için, *gözleri kapalı*, yüzünde dondurduğu çarpık ifadedir –harika bir buluş. Bu, geri çevrilenin, gözkapakları aralanan bir bakışın dehşeti olduğunu işaretler.

Film bakışın ucunu burada gösterir. Çünkü Taviani'lerin dediği gibi filmin olumlu mesajını taşıyanlar Biraderler ya da içlerinden bazıları olsaydı anlatıda biraz daha fazla yer almaları, biraz daha yaşamaları, yani biraz daha öngörülemez olmaları ge-

rekirdi. Filmin onları *M.'nin gördüğü gibi* göstermemesi gerekirdi: Tutarsız, yaşamayan bir idealin esiri olmuş salak yeniyetmeler alayı olarak. Onları harekete geçiren halkçı ve devrimci idealin bir nevroz, bir çocuk rüyası (*Allonsanfan*'ı neşelendiren köylü dansı) olarak gösterilmemesi gerekirdi: çünkü *Allonsanfan*'da yankılanan *Marseillaise* değil "enfant" kelimesidir,⁽¹⁾

Allonsanfan bir çocuk öyküsüdür, çocukluk açık biçimde Taviani'lerin filmlerinin temel itici gücü, en sevdikleri temadır; ama bu filmde onu ikiye bölüyorlar: bir yanda aptallık, öbür yanda haz.

San Michele'deki gibi, *Allonsanfan*'da da, isyancılar ölümün cazibesine kapılmış tatlı paranoyaklardır (bu cazibeyi Veba-Vanni'nin karanlık kişiliği tanımlar). Ancak, bu defa, karşılarında, yanıltıcı bir politik karşıtlık etkisiyle, daha soğuk bakan, daha hayal kırıklığına uğramış ama daha net devrimciler yer almaz. *Allonsanfan*'ın karşılarına çıkardığı (ve bu, acaba hangi yönde? ileri bir adımdır *San Michele*'ye göre), yaşamak, haz duymak, hayatın tadını çıkarmak isteyen ve bunun için en ağır bedeli, ihanetin ve cinayetin bedelini ödemeye hazır biridir.

Hatta, bana öyle geliyor ki, *Allonsanfan* seyirciyi polis muhbiri olmanın hazzını paylaşmaya böylesine sapıkça tahrik eden ilk filmidir (bu düzeyde neredeyse Genêt'den bile ileri gider çünkü o hiçbir zaman okuru sürüklemeye iddiasında olmamış, sadece ona meydan okumuştur). Sapıklık, ihanet edilen davanın kıtıptıyoz ama sevimli olmasından doğuyor. İğrenç mi? hayır, kesinlikle, daha kötü: Sıkıcı. Filmde öne çıkan bir hak talebi varsa bu pek modaya uygundur: Zevk adınadır (anlatı Venedik karnavalını kateder).

NOT

1) Tam olarak: "Tutkularıyla ideolojisinin arasında kalmış."

1) Allons enfant... : *Marseillaise* marşının sözlerinin başlangıcı, Türkçesi "Haydi çocuklar...". "Enfant": Fransızca "çocuk". (Ç.N.)

"Para Nerede?"

*Hiçbir kuş bir sorular ormanında ötecek
kadar yürekli değildir.*

René CHAR

*Müzik beni rahatsız ediyor, bir sonuca
varmıyor.*

TOLSTOY

Dostoyevski'ye özgü dramın, çoksesli olarak, *son sözün söylenmesinden*, son sözün olmamasından ⁽¹⁾, dolayısıyla kelimenin sahte birliğinin, aç seslerin diyalog oyunu tarafından müzikal anlamda anamorfozlaştırılmış gibi, işkenceye uğratılmasından, fırlatılmasından, bükülmesinden oluştuğu bilinir (bak. *la Poétique de Dostoïévski*, M. Bakhtine, Seuil). Dostoyevski cehennemi, birbirlerini Öteki'nde duyan halüsinasyona uğramış seslerin sonsuz karmaşasıdır (bak. *Yeraltı*); hayatta kalmış bu sesler –bedenlerin çürümesine benzeyen bir çözülmeyle– *Bobok* sahte-kelimesinin işaret ettiği (bu adı taşıyan anlatıda) komik ve uğursuz "son söz" parodisine eriyene kadar konuşan ölülerdir. Bobok... bobok... bobok... İşkence gören seslerin müziği susturduğunda, ölümün metronomu bu sesi çıkarır (ölülerin son ve kesin budalılığı).

Seslerin işkence görmesi. *Assassin musicien* (D.'nin *Nyetočka*

Nyevvanof'undan) böyle başlar. Jeneriğin siyahlığı içinde muhteşem biçimde başlayan şarkıyı (öğrendiğimize göre Beethoven'ın soprano ve orkestra için konser aryası *Ah porfido*) kesen görüntü—Amerikan planda soprano—ışkence boyutunu getirir: ağzın kırmızı rengi, bükülmesi, bütün vücudun o göz kamaştırıcı ses nehrini üretebilmek için eğilip bükülmesi, kasılması, şarkının baş döndürücü doruklarındaki deliksiz ses emeği. Bu "ışkence"nin en az iki aracı vardır: Müzik, sopranonun emeği, dayanılmaz bir gerilim içinde, kendisini parçalarcasına gırtlğından çıkardığı şarkı; ve onu tesbit eden, çerçeveleyen ona hükmeden bakış. Daha doğrusu, şarkının güzelliğini, gücünü kabul eden kulak, filmde, esas olarak, bir bakıştır. Sadece sinemada olduğunuzdan değil; sadece şarkıcı, kesintisiz emeği içinde, kamera tarafından ve seyircinin gözü için yakalandığından değil; sadece kulak, kör ve hep açık duran kulak, hiçbir şeyi yakalamadığından (hiçbir şeye hükmetmediğinden) (hükmeden hep gözdür) değil; sadece, hemen ortaya çıkan, filmin yapıntısını oluşturan, dramatik hareketini düzenleyen o olduğundan. Yapıntıyı düzenleyen, yapıntının bizi "almasını" ve icracıların baş oyuncu olarak "alınmasını" sağlayan [bu arada, dramatik makinenin düzen mekanizmasının bir filmde bu kadar açık seçik gösterilmesinin, seyircinin gerçek olandan (belgesel malzemesi olabilecek bir Beethoven yorumu) yapıntılı olana geçişin tanığı kılınmasının ender rastlanır bir şey olduğunu belirtelim], sopranonun kendi kendine ya da kameraya, seyirciye şarkı söylememesi, bir başkası için, filmde iki planda çifte olarak yer alan bir başkası için şarkı söylemesidir. Bu planların ilki, Philippe March'ın, orkestra yöneticisinin, patronun, efendinin, bir sıra kırmızı koltuğun ortasında sopranoyu yalnız dinleyen (yani bir izleyici olarak) ve yapıntıyı aniden harekete geçiren an geldiğinde, ses beklenmedik bir yanlış yaptığında, yüksek bir notada patetik bir biçimde sürçüp ölümcül düşüşe geçtiğinde "Tagliatti, sizi uyarıyorum, bu kız bir hiç, sesini yükseltmiyor, bir hiç..." diyecek olanın profilden görüldüğü plandır. İkincisi de, aynı sopranonun, müzisyenlerin ve orkestra şefinin (Tagliatti) ortasında, siyah fon önünde, taş gibi hareketsiz, yüzü yaşlar içinde, görünmeyen, alan-dışı bir seyirci kitlesinin yuhalamalarına ve ıslıkla-

rına uzun uzun maruz kaldığı plandır.

İşte işkence ve işkence araçları: ses (şarkı, tını, müzik) ve bakış; yırtan müzik ve kesen göz. Aynı zamanda, işte her türlü yapıntıyı işleten şey, hakikat ya da en azından onun hayaleti, musallat olan *son söz*: Bu kız bir hiç – bir hiç mi?

Bu sekansın ilk sahnelerinde ancak yüzeye çıkan sorun film ilerledikçe önem kazanacaktır: Gilles, filmin merkezindeki kişi, eski klarinetçi, yeni viyolonist, gözden düşüşü ve ölümü doğrudan doğruya açılış konserindeki yanlış notadan kaynaklanan Tagliatti'nin (yönetici şöyle konuşmuştu: "Bu konser aksarsa artık sizinle çalışmayacağız") mirasçısı Gilles bir dahi mi, bir hiç mi? Ama asıl sorun bunun nasıl bilineceği. Bilmek için neye dayanılacağı. Söze, şüphesiz: Öteki'nin söylemine. Ama kime inanmalı? Film bir körebe oyununa dönüşür, sondaki dağılma ise oyunu ancak görünüşte bitirir.

İşkence, son sözün eksikliği işkencesi, sadece Gilles'in işkencesi değil, aynı zamanda, ince biçimde, seyircinin zevkidir. çünkü müzik konuşmaz, müzik bir şey söylemez (deler, keser, akar, yayılır, istila eder ama bir şey söylemez) ve biz onu duyduğumuz zaman hiçbir şey bilmeyiz: Sonsuz, doldurulmaz bir boşluk, bir mesafe –yapıntının gerçek'e olan mesafesi– bizi, gerçek seyircileri, sopranoyu yuhalayabilen ve ısıklayabilen görünmez, alan-dışı seyirciden ayırır. Gilles söz gelişi orkestra yöneticisi için (onun ısrarlı isteği üzerine) keman çaldığı zaman yöneticinin söyleyeceği şeye güvenmek zorundayız: Sinema seyircisi konser dinleyicisinin müzik kültürüne sahip olmadığı için değil, kulağı uygun durumda olmadığı için: Duyduğumuz keman Gilles'i canlandıran gerçek viyolonistin kemanı değil, Gilles'in kemanıdır. Burada ekran gerçekliğin bir "parça"sını örten bir kaş değil, bizi dramın yapıntısal gerçekliğinden ayıran bir duvardır. Seyircinin, genellikle *suspense*'in şartı olan ve Benoît Jacquot'nun ustaca ya da en azından köktenci biçimde kullandığı, bilgi eksikliğinin duvarı.

Burada andığımız *suspense* terimi, film sadece bu oyundan ibaret olsaydı, ortada kurnaz ve oldukça itici bir biçimcilikten başka bir şey olmayacağını söylüyor. Biçimcilik, emeği *know-how* indirgeyen şeydir. Oysa *Assassin musicien*'in kemanı sadece

bir hileli araç, gözbağcılarının kullandığı türden bir çift dipli sürahi değil, aynı zamanda ve sonuna kadar bir çalışma aracıdır da. Yalnızca mübadele değerine –Gilles'e göre fiyat biçilemeyecek kadar yüksek bir değere– sahip değil, bir kullanım değerine de sahiptir. Onu elinde tutanı köle ruhlu değilse bile genel köleliğin bir parçası yapan ve Gilles'in hakkında hiçbir şey bilmek istemediği de bu öteki yüzdür: Bu, eski para kazanma aracı klarnet için iyi bir şeydi. Ve Gilles'in bu konuda hiçbir şey bilmek istememesi Louise'i (Anna Karina), rastlantılar ve talihsizlikler yolundaki yoldaşını, ölüme sürükler: Louise, bir proleter olarak, onu emek katına geri çağırmaktadır.

Film böylece, güçlü bir biçimde, Gilles'in değil de kemanın (onu başka bir keman için temsil eden kemanın) birbirini izleyen üç "hal"ine göre kurulur: Önce, fantastik kadiri mutlaklık, Gilles'in gözünde ard arda viyolonistin (Frédéric Mitterand: "Hiçbir şey duymak istemiyor... fiyatımı artırabileceğim kadar artırdım..."), orkestra yöneticisinin ve nihayet büyük yabancı viyolonist Anton Varga'nın (Howard Vernon) değerlendirdiği fiyat ötesi mutlak değer, filmin birinci bölümünün doruk noktasına ulaştığı ani durum değişikliği: Gilles büyük bir viyolonisttir. İkinci bölüm, Stefan Störm'le, iş arkadaşıyla karşılaşma, bir ara haldir, keman esrarını, ısıltısını hâlâ korur, ama ciddi biçimde diyalektikleşir çünkü Gilles onu kendi deyişiyle aşağılık esnaf takımından oluşan izleyiciler için çalmayı reddeder: Bunlar tozlanma, mafsalsız romatizması, değersizleşme nedenidirler. Nihayet, üçüncü bölüm, Louise'le karşılaşma, onu izleyen ölümcül tanışmalar: Störm'ün aracılığıyla orkestra şefiyle (Dyonis Mascolo), görünmeyen İrski Glintz'le. Üçüncü bölümde klarnet kemanı gölgeler, Gilles silinir, Louise ölür, küçük kızı gecenin içinde seyirci için nedensiz bir Hata'nın tanığı olarak, terkedilmiş, düşmüş, kalır.

Kızın ölmeden önce boşuna bulup yüklendiği keman da bir tanıktır. Tanık, ama aynı zamanda çifte bir ilişkinin de düğümü: Hem toplumsal hem de arzuyla ilgili bir ilişkinin. Benoît Jacquot gerçekçi bir sinemacıdır –hem de, sahneye koyuşu biçimsel olarak aşağılamayı ve soyutlamayı bile bile seçmiş olmasına rağmen, kendilerini gerçekçi ilan eden bir çok sinemacıdan

daha gerçekçi. Gerçekçiliği, arzuyu ve toplumsal olanı birbirlerine karşı kullanmasında (birini öbürüne karşı kayırmamasında, birini öbürünün karşısına çıkarmamasında), ortak uzantıları ve kaynaştırmaları içinde kaydetmesindedir.

Arzunun karşısına toplumsal olanı koymak herkesin yaptığı bir şey: Sözcüleri Fassbinder de bunu yapar ve filmlerinin erimini bununla sınırlar: *Acı Gözyaşları*'nda, *Ali*'de, *Güçlü Olanın Hakkı*'nda hem cinsel farklılığın yerini tutan hem de cinsel ilişkinin imkânsızlığını simgeleyen bir toplumsal farklılık başlangıçta kaydedilmiştir: Bu kaydediş cinsel farklılığı cinsel ilişkinin imkânsızlığının nedeni olmaktan çıkarır çünkü toplumsal yabancılaşmayı aşkı yabancılaşmanın nedeni olarak sunar. Doğal olarak sorun çıkmaz çünkü böyle bir şey vardır, özellikle oyun iki ayrı tabloda oynandığı için: Toplumsallaşmış cinsel farklılık Marksistler içindir, erotikleştirilmiş toplumsal farklılık da Freud'cular için. Ama bu, dramın bile bile şematik ve soyut kılınmış yapısının da gösterdiği gibi, bir kolaycılıktır. Sapık yeni - Brecht'çilik.

Anlamı, anlatısının nedenselliğini tutarlı kılmayı reddeden Benoît Jacquot'nun seçtiği yol daha zordur; böylece erotik, toplumsal nexus'un kuvvet hatlarını daha büyük bir kesinlikle izler. Toplumsal ve cinsel farklılıklar şematik, katı, metafizik olarak birbiri üzerine sıralanmış değildirler; arzunun (Gilles'in arzusu: Hem müzikal olarak hem de sözel olarak efendi olmak, dinlenmek, son sözü söylemek) ve talebin (Louise'in talebi: Beni besle yani kelime anlamında para, istiare anlamında sevgi ver) tezat çaprazında birbirlerinin üzerinde kayarlar. Bunun sonucunda, arzunun ve talebin, eril konumun ve dişil konumun toplumsal ilişkiye eklenmesi daha zengin, daha okunaklı ve daha heyecan verici hale gelir. Benoît Jacquot'nun sinemasında para yalnızca bir daha-fazla-haz'zın ya da bir olma-özlemi'nin (bak. *Güçlü Olanın Hakkı*) donuk işareti değildir, gerçekten tedavül ettiği görülür, hangi hazza hizmet ettiği de. Doğrusunu söylemek gerekirse, Mizoguşi dışında, paranın tedavülüne, erkeğin hazzın bütününe karşı harcamak için istediği miktar (bilinir: Budalanın hazzı; Watteau'nun enayisi de Gilles adıyla hatırlanır) ve kadının kurban edilmiş bedeninin bedelsizliğini ona

karşı çıkarmak için ortaya döktüğü kırıntı (bak. *Oharu*, özellikle kalpazanın sekansı, *Gion'da Bayram*, *Utanç Sokağı*, vs.) tarafından oluşturulan çifte görünüme bu gerçekçi dikkat kimsede yoktur. Bu açıdan, *Assassin musicien*'deki diyalog ekonomisine, etkililiğine, sıradan cümlelerin özellikle Gilles, Louise ve küçük kız Anne arasındaki üçlü ilişkide kazandığı vuruculuğa hayran olmamak mümkün değildir: "Para nerede?" "Bana ne zaman para vereceksin?" cümleleri, başka yerde iğrenç bir açgözlülüğü ifade edecekken, burada –daha çok Fassbinder'e yakışan bir cümle olan (bak. *Acı Gözyaşları*)– "geceyi nerede geçirdin?"i vurgularlar. Bunlar aşkın yabancılaşmasını daha iyi, daha vahşice anlatır.

Daha vahşice. Çünkü, herhalde anlaşılmıştır, *Assassin musicien* acımasız bir filmidir. Acımasız mı? Aşağılayıcı, çürütücü. Sahneye koyuşta hemen her şeyi cesede dönüştüren vampire bir taraf vardır. Film, uzaklaştırma riskini en çok burada alır: Çerçevelemelerdeki o soğuk ısrar, sert ve keskin aydınlatmalar, görüntünün kanını ve hayatını yavaş yavaş emer gibi plan uzunlukları; tonamasız zombi sesleri, balmumundan yüzler ya da kanlı kasap etleri, ölü jestler: Sinema burada kendini itiraf eder, ölümün tarafına geçer. Burada biçimsel bir riskten çok konunun canlılığı karşısında bir katılık, hatta bir çekingenlik mi yatıyor? Şüphesiz hayır: Bu ölümcül vurgu, bize seslenen ve infial ettiren bu bakış fazlası bizzat bu canlılıktan kaynaklanır. Onun hakkında son sözü söylemez.

NOT

- 1) "Şimdiki zaman", diye yazar Dostoyevski defterlerinde, "bütün gerçekçiliği tüketmez, çünkü gerçekliğin büyük bölümü henüz telaffuz edilmemiş *Gelecekteki Gizli Söz* biçiminde mevcuttur." Bu Söz'ün hiçbir zaman bütün sözlere bir son verememesi ihtiyar Karamazov'un "tanrı yoksa her şey mübahdır" cümlesinin yarattığı baş dönmesiyle aynı şeydir. Tanrı yoksa (Tanrı eşittir son söz) hakikat garanti altında değil demektir (ya da, aynı anlama gelmek üzere, "utanmasız" yani bitimsiz demektir). Bir başka deyişle, Lacan'ın söylediği gibi, her şey yasaktır. *Assassin musicien*, belli bir biçimde, buradan hareket eder.

Gülen Ağz

1. Müstehcenlik

Histoire de Paul'ün en çarpıcı yanı müstehcenliği. Yansıttığı tımarhane, hapishane dünyasının derin, temel, yaşasaydı André Bazin'in (filmi severdi) diyeceği gibi ontolojik müstehcenliği. Yoksulluktan daha müstehcen ne var? Kapatılmışların dünyası da yoksul bir dünyadır: Maddi bakımdan yoksuldur olup bitenler açısından yoksuldur, özünde yoksuldur. René Féret bunu iyi gösterir, o kadar iyi gösterir ki sonuç dayanılmazdır: Yeni gelenin zorunlu soyunmasının isyan ettirici müstehcenliği (işlevsel soyunmanın müstehcenliği), ardından tek tip elbisenin, pijamaya benzeyen biçimsiz, renksiz şeyin giyilmesi; diğer kapatılmışların çizgili pijaması, puanlı pijaması, pamuklu gömleği, soğuk bir mezbahayı andıran çıplak salon, yapılan yataklar, değiştirilen çarşaf, sarmalanan vücutlar, radyonun kesilmeyen, boğuk, cıvık sesi, insan seslerinin, müziğin ve gürültülerin acısız, hiçkırıksız, kasınmasız uzun öğürtüsü, bütün bunlar, gizli bir gülünçlülle yüklü, soğuk bir kesinlik içinde, pek göze çarpmadan, *hepimizin* geçtiği, geçmekte olduğu ya da geçeceği *bütün* kapatılma mekanlarını çağrıştırırlar: okul, ordu, hapishane, hastane... Kapatılmışların dünyasının pornografisi: Orada beden en temel çıplaklığına indirgenmiştir çünkü kullanımı yoktur: Bir çökeltiden, bir atıktan, durdurulmuş bir hareketin aşagılık tanıklığın-

dan ibarettir; kurumun sadizmi [sadizm, bilindiği gibi, hem kurumsaldır⁽¹⁾ hem de öğretmendir⁽²⁾ ⁽¹⁾] düzenli hayatın bir taklit görüntüsünü zorla elde etmek için onu kullanır. *Histoire de Paul*'de birine banyo yaptırmakla banyo işkencesi uygulamak arasında fark yoktur.

2. Okul

Okul, ordu, hapishane, hastane... Hastane, şüphesiz, öznenin hasta kimliği altında çocuklaştırıldığı bir modeldir; akıl hastanesi de bir hastanedir ve kelimenin yoksullukla, cıvık dinsellikle⁽³⁾, kısaca, daha önce söylediğim gibi, müstehcenlikle –şu özel müstehcenlikle– ilgili bütün yan anlamlarını taşır.

Ama okul, ordu, hapisane: *Histoire de Paul*'ün kişilerine iyi bakın. Hepsi orada: Gözlüklü şişman çocuk (pijaması ipek, hali vakti yerinde aile) uslu öğrencidir. Biraz faşist, biraz lejyoner, biraz kahraman paraşütçü asker (Olivier Perrier), "askere yazılın, tezkere bırakın", on beş yıldır oradadır. Bir de kaçan var, biraz melankolik, biraz serseri. René Féret'nin tımarhanesi çok şey çağırıştırır, çünkü bütün bu mekanları kendinde toplar, tasvir ettiği ilişkiler sadece, dar anlamında, gerçekçi biçimde tımarhane ilişkileri değil, tımarhanenin çiğ ışığında (onun bir karikatürü olarak), çocuklaştırıcı, annelik taslayan pedagojinin bize yaşattığı, yaşatmakta olduğu ve yaşatacağı ilişkilerin bütünüdür.

3. Ağz

Evet diyen, annesine evet der. İsyan eden, annesine isyan eder. Biraz salak psikanalistler Mayıs 68'in babaya isyan olduğunu keşfettiklerini sandılar. Ya anneyse, annelik taslayan kurumun doymuş hazım sistemineyse? Babaya isyan dünyanın en paylaşı-

1) fr. institutionnel (Ç.N.)

2) fr. instituteur (Ç.N.)

3) fr. [La Pitié (Merhamet), L'Hôtel-Dieu (Tanrı Evi)] (Ç.N.)

lan fikri. Yasayı bile böyle içselleştirirler. Ama anneye isyan başka şeydir: Memeye hayır demek, ağza hayır demek, ağzı kapamak, anüsü kapamak, yemeyi reddetmek, sıçmayı reddetmek, başka türlü zordur.

Filmde Paul'ün intihar girişiminin nedeni söylenmez. Bir bahane, film kişisini (seyirciyle birlikte) deneyini yaşayacağı, sınavından geçeceği uzaya sokmak için bir öyküleme yöntemi söz konusu olduğu düşünülebilir. Ama yavaş yavaş, film ilerledikçe, bir kuşku oluşur: Ya bu intiharın nedeni *bizzat tımarhane gerçekliği*yse?

Paul'ün öyküsü, der Foucault, Yunus Peygamber'in öyküsüdür. Yutulmuş yutucu. Her şey, gerçekten, filmin sonunda kreplerin yutulmasına dayanır ve orada doruğa ulaşır; Paul, bu azgın, bitim tükenmek bilmeyen, mekanik gövdeye indirme eylemi sayesinde, filmin bütününe sinmiş bir paradoksa uyarak ve herkesi memnun ederek, çifte bir statüye, şaşılacak biçimde çelişik olmayan *deli* ve *normal* statüsüne erişir. Deli çünkü normal, normal çünkü deli. Uygun.

4. Tekrarlama

Tımarhane, demiştim, kurumun karikatürüdür. Karikatürün abartma, biçimi bozma olmadığını, basitleştirme ya da büyütme yoluyla hakikati öne çıkaran bir ifşaat olduğunu hatırlatmak gerekir. Bu anlamda, kapatılmışlar, hapsedilmişler ifşaatçidir, normallliği ifşa ederler: "Jacques uslu durdu mu? Jacques uslu durmadı. Jacques uslu durdu." Deli olmak normallliği *tekrarlamaktır*. Bir aktör gibi, bir dublör gibi, bir taklit kukla gibi, bozuk plak gibi tekrarlamak. Parodi budur, René Féret'nin filminin acımasız parodisi de sahneye koyuşunun bu tekrarı, bütün bu tekrarları kaydetmesindeki ve aktarmasındaki güçte yatar (kelimelerin, cümle parçacıklarının tekrarı, jestlerin, davranışların, durumların tekrarı, kekeleme, yerinde sayma, hiçbir şey olmasın diye pedagojiye tabi kılınmış bedenlerin kasvet dolu cehennemi: Cehennemin biçimi dairedir): "Her zamanki gibi... her zamanki gibi." Bu kelimelerin söylendiği örtük, çılgın neşede,

delilerin ciddiyetinde ve memnuniyetsizliğinde bile varolan sessiz neşede, mahkûm olduğumuz "evden işe, işten eve" düzenin soğuk tımarhane ışığında asılı duran, baş döndürücü imgesini farketmemek mümkün mü? Bu "her zamanki gibi... her zamanki gibi" öyle güçlü bir etkiye sahiptir ki, tekrarı tekrar eder, hem içerde olup biteni hem de dışarıda olup biteni söyler: Gerçekten, film kişisi, bir gider bir gelir, ailesi onu düzenli aralarla alır, nereye? "yeniden et kesmeye başlayabileceği" kesimhaneye. Böylece eksiltili⁽¹⁾ olduğu ölçüde artan bir komiklikle, bu "her zamanki gibi... her zamanki gibi"nin nedeni ve yan-anlamı ortaya çıkar: Düzenli müşterilere söylenen ticari cümledir bu. Gözlüklü oğlan da tımarhane kasabının düzenli müşterisidir. İçerisi dışarısını tekrarlar, dışarısı içerisini tekrarlar, daha doğrusu dışarısı yoktur.

NOT

I) Bak. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, 10/18.

1) fr. elliptique (Ç.N.)

Sinemada ses ve görüntü ayrılabilir mi?
Ayrı ayrı düşünülebilir mi?

Cahiers du cinéma'da uzun süre yazılar yazan Pascal Bonitzer,
bu kitapta Eisenstein, Straub, Duras, Fellini'den örnekler alarak
bu soruyu bir kere daha gündeme getiriyor.
Bir "bütün"ü yani filmi ikiye bölerek *bakış*'ı ve ses'i
ayrı ayrı çözümlüyor.

Görme ve işitme üstüne sağlam denemeler.

Kapak resmi: Fellini'nin bir d

ISBN 975-363-401-3

TEMA

TÜRKİYE ÇÖL OLMASINI!

(0312) 361 10 37

