

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>



ELLİ ÇAĞDAŞ SİNEMACI

Derleyen: *Yvonne Tasker*

Elli Çağdaş Sinemacı

Yayına hazırlayan

Yvonne Tasker

East Anglia Üniversitesi Sinema Araştırmaları Bölümü'nde
öğretim görevlisidir. Daha önce yayımlanan kitapları arasında
Spectacular Bodies: Gender, Genre and Action Cinema ve
Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Culture
sayılabilir.

Yayına hazırlayan; Tasker, Yvonne

Elli Çağdaş Sinemacı

ISBN 978-975-298-296-3 / Türkçesi; Nur Gökçeoğlu / Dost Kitabevi Yayınları

Nisan 2007, Ankara, 524 sayfa.

Sinema-Kültürel Çalışmalar

ELLİ ÇAĞDAŞ SİNEMACI

Yayına hazırlayan

Yvonne Tasker

ISBN 978-975-298-296-3

Fifty Contemporary Filmmakers
Yay. haz.: YVONNE TASKER

© Yvonne Tasker, 2002

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Nisan 2007, Ankara

İngilizceden çeviren, Nur Gökçeoğlu

Editör, Suat Kemal Angı

Teknik Hazırlık, Mehmet Dirican - Dost İTB

Baskı ve Cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti.
Mithatpaşa Caddesi 62/4 Yenışehir 06420 Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad 37/4, Yenışehir 06420, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İçindekiler

<i>Katkıda Bulunanlar</i>	11
<i>Teşekkür</i>	21
<i>Giriş: Sinemada Yaratıcılık ve Çağdaş Sinema Kültürü</i>	23
<i>Allison Anders</i> <i>Yvonne Tasker</i>	31
<i>Aoyama Shinji</i> <i>Aaron Gerow</i>	39
<i>Gregg Araki</i> <i>Glyn Davis</i>	49
<i>Jean-Jacques Beineix</i> <i>Phil Powrie</i>	59
<i>Bağlam İçinde Bernardo Bertolucci</i> <i>Mary Wood</i>	68

<i>Luc Besson: Halk Ozanı ve Sinemacı</i> Susan Hayward	78
<i>Kathryn Bigelow</i> Yvonne Tasker	86
<i>Charles Burnett</i> Chuck Kleinhans	93
<i>Tim Burton</i> Yvonne Tasker	102
<i>James Cameron</i> Alexandra Keller	111
<i>Jane Campion</i> Justine Ashby	121
<i>Jackie Chan</i> Leon Hunt	130
<i>Coen Kardeşler</i> Jon Lewis	139
<i>Francis Ford Coppola</i> Scott Mackenzie	150
<i>David Cronenberg</i> Marc O'Day	158
<i>Julie Dash</i> Terry Moore	168
<i>Atom Egoyan: Kanada'daki Evsiz</i> Geoff Pevere	179
<i>David Fincher</i> Devin Orgeron	188
<i>Hal Hartley</i> Lesley Deer	196
<i>Todd Haynes: Rolünü Azametle Oynamak</i> Justin Wyatt	205
<i>Kurnacadan da Garip: Jim Jarmusch'un Yükselişi ve İnişi</i> Mark Peranson	213

<i>Neil Jordan</i> Fidelma Farley	223
<i>Üzgün Bir Farenin Yüzü: Kaurismäki Kardeşlerin Sinema Evreni</i> Tytti Soila	231
<i>Yeni Dalgalar, Auteur'lük ve Festival Politikası: Abbas Kiarostami ve Yeni İran Sineması</i> Sharon Tay	241
<i>Krzysztof Kieślowski: Neden Kieślowski?</i> Paul Coates	249
<i>Diane Kurys</i> Carrie Tarr	258
<i>Ang Lee</i> Ian Haydn Smith	266
<i>Spike Lee</i> Yvonne Tasker	275
<i>David Lynch</i> Marc O'Day	285
<i>Michael Mann: Sanayi Sonrası Manzara Üzerine Ağtlar</i> Christopher Sharrett	296
<i>Mira Nair</i> Gwendolyn Audrey Foster	307
<i>Sally Potter: Bir Britanyalı Kadın Sinemacının Oluşma Süreci</i> Anne Ciecko	317
<i>John Sayles: Karakter Sağlamlığı ve Sınırlar</i> Marc Jancovich ve James Lyons	326
<i>Martin Scorsese: Filmler ve Din</i> George S. Larke	335
<i>Coline Serreau</i> Brigitte Rollet	343
<i>Steven Soderbergh</i> Jennifer Holt	349
<i>Todd Solondz</i> Dean Defino	358

<i>Steven Spielberg</i> Peter Krämer	367
<i>Oliver Stone</i> Martin Fradley	376
<i>Quentin Tarantino</i> Glyn White	388
<i>Tsui Hark</i> Julian Stringer	397
<i>Önem Taşıyan Filmler Üretmek: Christine Vachon, Bağımsız Film Yapımcısı</i> Ros Jennings	405
<i>Lars von Trier</i> Mette Hjort	414
<i>Wayne Wang</i> Scott MacKenzie	424
<i>Peter Weir: Avustralyalı Auteur/Hollywood Yönetmeni</i> Ros Jennings	433
<i>Wim Wenders</i> Stan Jones	442
<i>Wong Kar-Wai</i> Julian Stringer	453
<i>John Woo</i> Tony Williams	462
<i>Zhang Yimou</i> Sheldon H. Lu	471
<i>Zhang Yuan</i> Zhang Zhen	478
<i>Biyografik Notlar ve Filmografiler</i>	489

Michèle Scott'a teşekkürler!

Katkıda Bulunanlar

Justine Ashby İngiltere East Anglia Üniversitesi Televizyon ve Sinema Bölümü'nde öğretim üyesidir. 1960'lı, 1980'li ve 1990'lı yılların İngiliz sineması üzerine makaleleri yayımlanmıştır ve (Andrew Higson ile birlikte) *British Cinema, Past and Present*'in (2000) yazarlarından biridir. Halihazırda İngiliz sinemacıları Muriel ve Betty Box üzerine Manchester University Press tarafından yayımlanacak olan bir kitap yazmaktadır.

Anne Ciecko ABD Massachusetts-Amherst Üniversitesi İletişim Bölümü'nde yardımcı doçenttir ve uluslararası ve kültürler arası sinema, cinsiyet ve yerel sanat alanlarında ders vermektedir. Araştırmaları *Cinema Journal*, *Journal of Film and Video*, *Post Script*, *Velvet Light Trap*, *Jump Cut*, *Spectator* ve *Asian Cinema* gibi pek çok akademik dergi ve antolojide yer almıştır. Kadın sineması ve video sanatçıları konulu sergi ve festivaller de düzenlemiştir.

Paul Coates İskoçya Aberdeen Üniversitesi İngilizce Birimi Sinema Bölümü'nde öğretim görevlisidir. *The Story of the Lost Reflection: The Alienation*

of the Image in Western and Polish Cinema (Verso, 1985), *The Double and the Other* (Macmillan, 1988), *The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism and the Image of Horror* (Cambridge University Press, 1991) ve *Film at the Intersection of High and Mass Culture* (Cambridge University Press, 1994), kitaplarından bazılarıdır. Flicks Books tarafından yayımlanan (1999), Krzysztof Kieślowski üzerine bir makaleler derlemesi olan *Lucid Dreams*'in editörüdür ve halihazırda, Kieślowski üzerine birkaç bölüm de içeren din ve sinema konulu bir kitabı (Ashgate tarafından yayımlanacaktır) tamamlamak üzeredir.

Glyn Davis İskoçya Edinburgh Sanat Okulu Ekran Tarihi ve Teorisi Bölümü'nde öğretim üyesidir. Yayınları arasında, Todd Haynes'in *Safe*'ini ve İngiliz sinemasında eşcinselliği konu alan araştırmaları yer almaktadır. Halihazırda Kay Dickinson ile birlikte *Teen TV: Identity, Isolation and Inclusion* adlı kitabın editörlüğünü yapmaktadır.

Lesley Deer Hal Hartley'in yapıtları konulu doktora tezini yakın tarihlerde İngiltere Newcastle upon Tyne Üniversitesi'nde tamamlamıştır. Hem Fransız hem de Amerikan sineması üzerine bildiriler sunmuştur ve özel ilgi alanı Hartley'in sanat sineması [*art-house*] özelliklerini kullanım biçimidir.

Dean DeFino ABD, New York Iona College'da edebiyat ve sinema alanlarında ders vermektedir. Salem cadı mahkemeleri ve Shakespeare'den, dedektiflik filmleri ve pedagojide multimedya kadar çok çeşitli konularda yayınları vardır. Sürmekte olan projeleri arasında, çağdaş ABD kültürü konulu bir dizi akademik forum, Poe, Ken Burns ve *The Sopranos* adlı televizyon dizisi üzerine makaleler, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasındaki Amerikan dedektiflik filmleri konulu kitap uzunluğunda bir araştırması yer almaktadır.

Fidelma Farley İskoçya Aberdeen Üniversitesi Sinema Bölümü'nde öğretim üyesidir. *Anne Devlin* (Flicks Books, 2000), *This Other Eden* (Cork University Press, basım aşamasında) kitaplarının yazarı olup, İrlanda sinemasında annelik, çağdaş Kuzey İrlanda sinemasında erkeklik, İngiliz sinemasında İrlandalılar ve İskoç ve İrlanda sinemasında kadınlar ve doğa konulu makaleleri vardır.

Gwendolyn Audrey Foster ABD Lincoln'daki Nebraska Üniversitesi İngilizce Bölümü'nde doçenttir ve *Quarterly Review of Film and Video*

dergisinin baş editörüdür. *Captive Bodies: Postcolonial Subjectivity in Cinema* (State University of New York Press), *The Films of Chantal Akerman* (Flicks Publishing) ve *Troping the Body: Etiquette, Conduct and Dialogic Performance* (Southern Illinois University Press) son kitapları arasındadır.

Martin Fradley İngiltere East Anglia Üniversitesi İngilizce Birimi'nde doktorasını yapmaktadır. Araştırma alanları, erkeklik, paranoya ve çağdaş ABD sinemasıdır.

Aaron Gerow Japonya Yokohama Ulusal Üniversitesi Uluslararası Öğrenci Merkezi'nde doçenttir ve Japon sineması ve popüler kültür üzerine dersler vermektedir. Halihazırda Kinugasa Teinosuke'nin *Page of Madness*'i üzerine bir monografi hazırlamaktadır. Gerow'un Japon sineması üzerine, çeşitli dillere çevrilmiş olan, sansürün ilk dönemleri, endüstri tarihi, savaş döneminde sinemaya tepki gibi konuları kapsayan sayısız makalesinin yanı sıra, yönetmenler Kitano Takeshi ve Miike Takashi üzerine incelemeleri bulunmaktadır. *Daily Yomiuri* gazetesi için düzenli olarak Japon filmleri eleştirileri de yazmaktadır. Kendisi aynı zamanda *KineJapan* tartışma forumunun yöneticisidir ve halihazırda çağdaş Japon sineması üzerine bir kitap yazmaktadır.

Susan Hayward İngiltere Exeter Üniversitesi'nde Fransızca kürsüsünün başkanıdır. *French National Cinema* (1993), *Luc Besson* (1998) ve *Cinema Studies: Key Concepts* (2000) kitaplarının yazarıdır. Halihazırda Simone Signoret üzerine bir kitap yazmaktadır. Hayward aynı zamanda Ulusal Sinema Dizisi'nin (Routledge tarafından baskıya hazırlanmaktadır) genel editörüdür ve kısa bir süre önce Fransız sineması üzerine *Studies in French Cinema* başlıklı bir dergi yayımlamaya başlamıştır.

Mette Hjort Danimarka Aalborg Üniversitesi Kültürler Arası Araştırmalar Bölümü'nde doçenttir ve McGill Üniversitesi Kültür Araştırmaları Bölümü'nün eski başkanıdır. *The Strategy of Letters* (Harvard University Press, 1993) adlı kitabın yazarı, *Rules and Conventions* (Johns Hopkins University Press, 1992) adlı kitabın editörü ve *Emotion and the Arts* (Oxford University Press, 1997), *Cinema and Nation* (Routledge, 2000), *The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema* (Intellect Press, 2001) ve *Re-Imagining Belonging: Self and Community in an Age of Nationalism and Postnationality* (University of Minnesota Press, 2001) adlı kitapların editörlerinden birisidir.

Jennifer Holt ABD Los Angeles'taki UCLA Sinema ve Televizyon Bölümü'nde doktorasını yapmaktadır.

Leon Hunt İngiltere Brunel Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde öğretim üyesidir. *British Low Culture: From Safari Suits to Sexploitation* kitabının yazarıdır ve *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*, *British Crime Cinema, Framework* ve *Unruly Pleasures: The Cult Film and its Critics* isimli kitaplarda incelemeleri yayımlanmıştır.

Mark Jancovich İngiltere Nottingham Üniversitesi Sinema Enstitüsü öğretim üyesi ve başkanıdır. *Horror* (Batsford, 1992), *The Cultural Politics of the New Criticism* (Cambridge University Press, 1993), *Approaches to Popular Film* (Joanne Hollows ile birlikte editör, Manchester University Press, 1995), *Rational Fears: American Horror in the 1950s* (Manchester University Press, 1996) ve *The Film Studies Reader* (Joanne Hollows ve Peter Hutchings ile birlikte editör, Arnold, 2000), kitapları arasındadır. Halihazırda *Changing Channels: Television in the Digital Age* (BFI Publishing, basım aşamasında) ve *The Horror Film Reader* (Routledge, basım aşamasında) adlı kitapların editörlüğünü yapmaktadır. Kendisi aynı zamanda finansmanı AHRB tarafından sağlanan bir araştırma projesinin sonuçlarını *Film CinemaSpace: Cultural Geographies of Film Consumption* (BFI Publishing) başlıklı bir kitap haline getirmektedir. Jancovich *Scope: An Online Journal of Film Studies*'in kurucu üyesidir ve Manchester University Press dizisi *Inside Popular Film*'in Eric Schaefer ile birlikte dizi editörüdür.

Ros Jennings sinema alanında dersler vermektedir ve İngiltere Cheltenham ve Gloucester Yüksek Öğrenim Okulu Sanat ve Beşeri Bilimler Lisansüstü Araştırmaları bölüm başkanıdır. Yayınlarında 'güçlü kadınlara' karşı hayranlık (*Alien* filmlerindeki Ripley ve Lynda La Plante'nin *Prime Suspect*'indeki dedektif Jane Tennison), metin/izleyici ilişkisi ve kültürel kimlik konuları ağır basar. Halihazırdaki araştırmaları, Avustralya filmleri, televizyon programları ve bir İngiliz izleyiciliği bağlamı arasındaki ilişkide kimlik ve kültürel alışveriş sorularını ele almaktadır.

Stan Jones Yeni Zelanda Hamilton'daki Waikato Üniversitesi Almanca ve Sinema Bölümü öğretim üyesidir. Alman Dili, Alman ve Avrupa sineması ve genel sinema alanlarında dersler vermektedir. 1987'de

üniversitenin Ekran ve Medya programının oluşturulmasına katkıda bulunmuştur ve programın ilk yöneticisidir. Alman Ekspresyonizmi, Wim Wenders, Marcel Ophüls ve Almanya'da Yeni Zelanda sinemasına tepkiler üzerine yayınları vardır. Halihazırdaki ilgi alanları, özellikle Avrupa bağlamında olmak üzere, sinemada ulusal kimlik, Wim Wenders (şu andaki proje *Der Himmel über Berlin* ile *City of Angels*'ın sinemada bir kültürel aktarım örneği olarak karşılaştırılmasıdır) ve film seslendirmesidir.

Alexandra Keller (Harvard Üniversitesi'nden lisans derecesi, New York Üniversitesi'nden doktora derecesi) Smith College Sinema Bölümü'nde konuk yardımcı doçenttir. Sessiz sinema, avangard sinema, video ve radyo, popüler ve postmodern kültür ve *Western* filmleri üzerine inceleme ve makaleleri yayımlanmıştır. *Re-Imagining the Frontier: American Westerns since the Reagan Administration* (Westview Press) adlı kitabı basım aşamasındadır.

Chuck Kleinhans ABD Northwestern Üniversitesi Radyo-Televizyon/Sinema Bölümü Lisansüstü Araştırmaları başkanıdır ve *JUMP CUT: A Review of Contemporary Media* adlı kitabın editörlerinden biridir. Halihazırdaki araştırması, ABD belgesel ve deneysel filmleri ve videoları için değişen yapım koşulları konuludur.

Peter Krämer İngiltere East Anglia Üniversitesi Sinema Bölümü'nde dersler vermektedir. *Screen, The Velvet Light Trap, Theatre History Studies, The Historical Journal of Film, Radio and Television, History Today, Film Studies* ve daha başka pek çok kitapta ABD sineması üzerine makaleleri yayımlanmıştır. Alan Lovell ile birlikte *Screen Acting* (Routledge, 1999) adlı kitabın editörlüğünü yapmıştır. Halihazırda *The Big Picture: Hollywood Cinema from Star Wars to Titanic* (BFI Publishing) adlı kitabını tamamlama aşamasındadır.

George S. Larke İngiltere Newcastle'daki Northumbria Üniversitesi Sinema Bölümü'nde öğretim görevlisidir. Halihazırda 1960'lı yıllardan sonraki Hollywood gangster filmleri konulu doktora tezini tamamlama aşamasındadır.

Jon Lewis ABD Oregon Eyalet Üniversitesi'nde İngilizce profesörüdür. *The Road to Romance and Ruin: Teen Films and Youth Culture, Whom God*

Wishes to Destroy: Francis Coppola and the New Hollywood, Hollywood v. Hard Core: How the Struggle over Censorship Created the Modern Film Industry ve editörlüğünü üstlendiği *The New American Cinema*, kitapları arasındadır.

Sheldon H. Lu ABD Pittsburgh Üniversitesi'nde Çin sineması, edebiyatı, sanatı ve kültürü alanlarında dersler vermektedir. *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (1997) kitabının editörü, *From Historicity to Fictionality: The Chinese Poetics of Narrative* (1994) ve *China, Transnational Visuality, Global Postmodernity* (2001) kitaplarının da yazarıdır.

James Lyons İngiltere Exeter Üniversitesi İngilizce Birimi Sinema Bölümü'nde öğretim üyesidir. *Changing Channels: Television in the Digital Age* (Mark Jancovich ile birlikte editör, BFI Publishing, basım aşamasında) kitabının yazarıdır. Halihazırda yeni medyanın ABD kent kültüründeki rolünün evrimi konusunda araştırma yapmaktadır.

Scott MacKenzie İngiltere East Anglia Üniversitesi İngilizce Birimi Sinema Bölümü'nde öğretim üyesidir. *Cinema and Nation*'in (Routledge, 2000) editörlerinden biri, basım aşamasında olan Quebec sineması ve ulusal kimlik konulu bir kitabın yazarıdır. McGill Üniversitesi ve Glasgow Üniversitesi'nde dersler vermiştir.

Terry Moore ABD Ohio Eyalet Üniversitesi Kadın Araştırmaları Bölümü'nde yardımcı doçenttir ve sinema, edebiyat ve lezbiyenlik kültürü alanlarında dersler vermektedir. Halihazırda *film noir*'da lezbiyen varlığı konulu bir kitap yazmaktadır.

Marc O'Day İngiltere Ipswich'teki Suffolk Üniversitesi Sosyal Araştırmalar Fakültesi dekan yardımcısıdır ve Medya Araştırmaları Bölümü'nde dersler vermektedir. Öykü/roman, sinema ve televizyon alanlarında, Angela Carter'ın ilk romanları, David Cronenberg'in *Crash*'inin kitaptan sinemaya uyarlanması, postmodernizm ve *The Avengers*'da televizyon ve tarz (Routledge tarafından yayımlanacak olan, Bill Osgerby ve Anna Gough-Yates'in editörlüğünü üstlendikleri *Action Television Series* adlı kitapta) gibi konularda makaleleri yayımlanmıştır.

Devin Orgeron Amerika Katolik Üniversitesi Medya Araştırmaları Birimi'nde konuk profesördür ve medya ve sinema alanlarında dersler ver-

mektedir. İngiliz sinemacı Isaac Julien üzerine *Film Quarterly*'de yayımlanan makalesi, *Post Script*'teki postmodernlik ve *Pulp Fiction* yazısı, *College Literature*'ın özel sayılarından birinde yayımlanan Buster Keaton ve Charlie Chaplin filmlerini ele alan yazısı ve yol filmlerinin tarihi kökenleri konulu makalesi (*Travel Culture* kitabının ikinci baskısında, basım aşamasında) son çalışmalarındandır. Kendisi ayrıca Isaac Julien ile COIL için bir röportaj yapmıştır.

Mark Peranson merkezi Toronto'da bulunan üç aylık sinema dergisi *Cinema Scope*'un editörü ve yayımcısıdır. Sinema konulu yazıları, *The Globe and Mail*, *The Village Voice*, *Chicago Reader*, *City Pages* (Minneapolis), *indieWIRE*, *CineAction* ve *Now* (Toronto) gibi çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanmıştır. Vancouver Uluslararası Film Festivali'nin program kurulu üyesi olan Peranson halihazırda Steven Soderbergh üzerine, 2001'de University of Illinois Press tarafından yayımlanacak olan bir kitap yazmaktadır.

Geoff Pevere *The Toronto Star* gazetesinin sinema eleştirmenidir. *Mondo Canuck: A Canadian Pop Culture Odyssey* (Prentice-Hall, 1996) adlı çok satan kitabın iki yazarından birisidir ve daha önceden Kanada Radyo-Televizyon Kurumu radyosunda programlar yapmıştır. Toronto Uluslararası Film Festivali'nin program kurulunda çalışmış ve karanlıkta yapılan en iyi şeyler hakkında pek çok yazı yazmış ve dersler vermiştir. Doğuştan Kanadalı olsa da paten kaymayı hiç öğrenememiştir.

Phil Powrie İngiltere Newcastle upon Tyne Üniversitesi'nde Fransız Kültürü Araştırmaları profesörü ve Sinema ve Medya Araştırma Merkezi (CRIFAM) yöneticisidir. Genellikle Fransız sineması üzerine, *French Cinema in the 1980s: Nostalgia and the Crisis of Masculinity* (Clarendon Press, 1997) gibi yayınları vardır ve *Contemporary French Cinema: Continuity and Difference* (Oxford University Press, 1999) kitabının editörlüğünü üstlenmiştir. Jean-Jacques Beineix filmlerini konu alan kitabını (Manchester University Press, 2001) kısa bir süre önce tamamlamıştır ve Arnold tarafından yayımlanacak olan, öğrenciler için Fransız sinemasına giriş kitabının yazarlarından biridir. CRIFAM için, *Carmen*'in sinema uyarlamaları, erkeklik ve sinema, müzik ve sinema incelemeleri gibi çeşitli araştırma projeleri yönetmektedir.

Brigitte Rollet Londra Üniversitesi Institut Britannique de Paris'te Fran-

sız sineması ve dili alanında dersler vermektedir. Çağdaş Fransız sineması ve kadınlar tarafından çekilen Fransız filmleri konulu pek çok çalışması yayımlanmıştır. Fransız film yönetmenleriyle ilgili bir dizi (Manchester University Press) için Coline Serreau hakkındaki bir kitabın yazarı da olan Rollet, halihazırda Carrie Tarr ile birlikte çağdaş Fransız kadın yönetmenler üzerine bir kitap yazmaktadır.

Christopher Sharrett ABD Seton Hall Üniversitesi'nde İletişim Bilimleri profesörüdür. *Mythologies of Violence in Postmodern Media and Crisis Cinema: The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film* kitabının editörüdür. Çalışmalarına, *Cineaste*, *Persistence of Vision*, *Journal of Popular Film and Television*, *Film Quarterly* ve sayısız antolojide yer verilmiştir. *Cinema Journal*'ın editörler kurulunda görevlidir.

Ian Haydn Smith Londra'da yaşayan bir serbest yazardır. Birkbeck ve Westminster üniversitelerinde sinema eğitimi görmüştür ve halihazırda Wallflower Press tarafından yayımlanan *Directors' Cuts* dizisi için Ang Lee üzerine bir kitap yazmaktadır.

Tytti Soila İsveç Stockholm Üniversitesi Sinema Bölümü'nde doçenttir ve bölüm başkanı ve aynı zamanda İsveççe Programı yöneticisidir. Feminist sinema teorisi ve sinema tarihi alanlarında yayımlanmış çalışmaları vardır. *Nordic National Cinemas* (Routledge, 1998) kitabının yazarlarından birisidir ve Finlandiya Ulusal Filmografisi (Filmografia Fennica) ve İsveç Ulusal Ansiklopedisi'ne katkıda bulunmuştur. 1992 ve 1999'da Fulbright bursu almıştır ve Harvard Üniversitesi Bunting Enstitüsü'nde 1998/9'da araştırma görevlisi olarak çalışmıştır.

Julian Stringer İngiltere Nottingham Üniversitesi Sinema Enstitüsü'nde öğretim üyesi ve *Scope: An Online Journal of Film Studies*'in editörler kurulu üyesidir. *Movie Blockbusters*'ın (Routledge, basım aşamasında) editörüdür.

Carrie Tarr İngiltere Kingston Üniversitesi'nde araştırma görevlisidir. Fransız sinemasında cinsiyet ve etnik köken konusunda çok sayıda çalışması yayımlanmıştır. *Diane Kurys* (Manchester University Press, 1999), *Women, Immigration and Identities in France* (Jane Freedman ile birlikte editördür, Berg, 2000) ve *Cinema and the Second Sex: Women's Filmmaking in France in the 1980s and 1990s* (Brigitte Rollet ile birlikte, Continuum, 2001) yayımlanmış son çalışmaları arasındadır.

Yvonne Tasker İngiltere East Anglia Üniversitesi Sinema Bölümü'nde öğretim üyesidir. *Working Girls: Gender, Sexuality and Popular Cinema* (1998) ve *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema* (1993) kitaplarının yazarıdır.

Sharon Tay İngiltere East Anglia Üniversitesi İngilizce Birimi'nde doktorasını yapmaktadır. Deleuze'ün feminist sinema kuramı oluşturmada uygunluğu ve korku filmleri konusunda araştırma yapmaktadır.

Glyn White İngiltere Central Lancashire Üniversitesi Sinema ve Medya Bölümü'nde öğretim üyesidir. Göstergebilim ve belgeselin çağdaş televizyonda melezleşmesi alanlarında dersler vermekte olsa da, halihazırda büyük bir zevkle gangster filmlerinin İngiliz ve Amerikan versiyonları konusunda araştırma yapmaktadır.

Tony Williams ABD Carbondale'deki Southern Illinois Üniversitesi İngilizce Bölümü'nde profesördür ve Sinema Alanı başkanıdır. *Jack London: The Movies* (1992), *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film* (1996), *Larry Cohen: Radical Allegories of an American Filmmaker* (1997) ve *Structures of Desire: British Cinema 1039-1955* kitaplarının yazarı, *Vietnam War Films* (1994) ve *Jack London's The Sea Wolf: A Screenplay by Robert Rossen* (1998) kitaplarının editörlerinden birisidir. Williams, *Cinema Journal* ve *Quarterly Review of Film and Video* için Hong Kong sineması üzerine yazılar da yazmıştır.

Mary Wood İngiltere Londra Üniversitesi Birkbeck'te Medya Araştırmaları Bölümü öğretim üyesidir. Aynı zamanda, Londra'da erişkinlere sinema, televizyon, senaristlik ve gazetecilik kursları verilen Birkbeck Devam Eden Eğitim Medya Programı'nın da yöneticisidir. Francesco Rosi filmleri, İtalyan sineması ve medya endüstrileri konularında makaleleri yayımlanmıştır ve Ulrike Sieglöhr'un (editör) *Heroines without Heroes*'u (Continuum, 2000) için aktris Anna Magnani üzerine bir bölüm yazmıştır. Halihazırda çağdaş Avrupa sineması konulu bir kitap (Arnold tarafından basılacaktır) yazmaktadır.

Justin Wyatt eğlence programları pazarlama ve danışmanlık firması olan Frank N. Magid Associates'te araştırmacıdır. *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood* (University of Texas Press) ve *Poison* (Flicks Books) kitaplarının yazarıdır. Wyatt aynı zamanda, University of Minnesota Press'in *Commerce and Mass Culture* dizisinin de editörüdür.

Zhang Zhen ABD New York Üniversitesi Sinema Bölümü'nde yardımcı doçenttir. Akademik ve yaratıcı yazılarına pek çok dergi ve antolojide yer verilmiştir. Zhang, ABD'de Şubat-Mart 2001'de çeşitli kamu kurumları ve akademik kurumlarda sergilenen, "Kentli Kuşak: Dönüşüm Geçirmekte Olan Çin Sineması ve Toplumu" başlıklı toplu film gösteriminin organizatörlerinden biridir. Halihazırda erken Çin sineması kültürü ve modern deneyim konulu bir kitap yazmaktadır.

Teşekkür

Bu proje, tüm süreç boyunca paha biçilmez bir coşkuyla destek vermiş olan yazarlardan başka pek çok kişinin zamanı, enerjisi ve sorumluluğu sayesinde gerçekleşmiştir. Routledge editörleri ve diğer çalışanları gerekli olan sabrı ve ısrarı hiç elden bırakmamışlardır; kitabın hazırlanmasındaki zorlu aşamaların atlatılmasında verdikleri destekten ötürü Roger Thorp ve Rebecca Barden'a teşekkür ederim. Mükemmel yazarlarla temas kurabilmeme olanak sağlayan Bob Kolker, Barry Keith Grant, Judith Mayne, Michael Raine, Mark Reid, Jane Gaines, Scott MacKenzie, Kevin Sandler ve Ginette Vincendeau'ya da teşekkür etmek isterim. East Anglia Üniversitesi Sinema Bölümü'ndeki meslektaşlarıma ve lisansüstü öğrencilerine, özellikle de verdikleri manevi destek için Justine Ashby ve Jane Bryan'a, malzeme toplamadaki yardımlarından dolayı Jayne Morgan'a ve orijinal metnin hazırlanmasındaki değerli yardımlarından ötürü Michael Williams'a müteşekkirim. Allison Anders ve Kathryn Bigelow hakkındaki kendi denemelerim, Sanat ve Beşeri Bilimler Araştırma Kurulu'nun kadın sinemacılarla ilgili araştırmalar için

sağlamış olduğu maddi yardımla desteklenmiştir. Cömertlikleri ve dostlukları için Michèle Scott ve Jeff Harris'e de teşekkürü bir borç bilirim. Son olarak, bu projeyle, istemiş olabileceğinden çok daha uzun bir süre geçirmiş olan ancak bu konuda bir şey söylemeyecek kadar da nazik olan Rachel Hall'a her zamanki gibi müteşekkir olduğumu belirtmek isterim.

Giriş: Sinemada Yaratıcılık ve Çağdaş Sinema Kültürü

Yvonne Tasker

Sinemacılar* üzerine düşünme ve yazma işinin –bunu kabaca sinemada yaratıcılık üzerine fikirler olarak adlandırabiliriz– son derece etkili olması, bir yandan da eleştirel açıdan biraz eksik kalması nedeniyle, film eleştirisi günümüzde tuhaf bir ikilem içindedir. 1950 ve 1960’lı yıllarda *auteur*** olarak kabul edilen sinemacıların (örneğin, Ford, Hitchcock, Hawks, Sirk) itibarı devam etmekle birlikte, sinemada yaratıcılığa akademik çevrelerde kuşkuyla yaklaşılmaktadır. Sinema izleyicileri, sinemayla ilgilenen popüler basın ve sinema endüstrisinin pazarlama stratejisi açısından, sinemacılar (her zaman olmasa da, genellikle yönetmenler) önemli bir referans olmayı sürdürmektedir. Çağdaş sinemacılar üzerine elli denemeden oluşan bu kitap, sadece çağdaş sinemacılıktaki çeşitliliği değil, sinemacının sinema kültürü içinde süregiden önemini de vurgula-

* Bir filmin özgün fikir, senaryo, kurgu, görüntü, yapım, vb. aşamalarında da rolü olan bir yönetmen kastedildiği için, ‘filmmaker’ sözcüğü sinemacı olarak karşılanmıştır. (ç.n.)

Aslında yönetmen olarak anlaşılması gereken bu sözcüğü,

** (Fr.) Yaratıcı, yaratan. (e.n.)

maktadır. Denemeler ayrıca sinemadaki yaratıcılık üzerine, bir taraftan uluslararası sanat sineması, diğer taraftan da ABD ticari (ve aslında uluslararası) sineması bağlamında gelişmiş farklı fikirlere işaret etmektedir.

Bu kitapta yapıtları incelenen sinemacılar Avrupa, Kuzey Amerika ve Asya'dan seçilmiştir. Bu sinemacılar, hem ulusal hem de uluslararası düzeyde çok farklı bağlamlarda çalışmaktadır: Avrupa sanat sinemasından ABD ya da Hong Kong ticari sinemasına, televizyondan festivallere değin. Bazılarının emrine devasa bütçeler sunulurken, bazıları da projeleri için devlet ya da televizyon kurumlarından maddi kaynak bulmaya çalışmaktadır. Bu sinemacıların yapıtları da aynı şekilde çok farklı bağlamlarda görülebilmektedir: Bazıları büyük sinemalarda ve video kiralama ve satış noktalarında kolaylıkla bulunabilirken, bazılarına sadece özel programlar sunan sinemalarda ya da film festivallerinde ulaşılabilir. Bu denli farklı bağlamlar için tek bir yaratıcılık modelinin yeterli olamayacağı açıktır. Dolayısıyla, bu kitaptaki yazarların konularına farklı açılardan yaklaşması pek de şaşırtıcı değildir. Yazarların bazıları belli filmleri ayrıntılı olarak ele alırken, bazıları da bir sinemacı hakkında eleştirmenler çevresinde oluşmuş olan fikirleri sorgulamaktadır. Örneğin, Mark Jancovich ve James Lyons, John Sayles'in yapıtlarının, sipariş ile çalışan bir yazarın yapıtları ve daha prestijli bir rol olan bir yazar/yönetmenin yapıtları olarak ayrılmasını sorgulamaktadır. Peter Krämer, Spielberg'in olağanüstü ticari başarısını, geçmişin filmleri ve sinemacılarıyla karşılaştırarak ele alırken, Jon Lewis, Joel ve Ethan Coen'in kâr getirmede üst üste başarısız oldukları halde nasıl olup da film çekmeyi sürdürebildikleri konusu üzerinde durmaktadır. Tytti Soila, Kaurismäki kardeşlerin hem Fin sineması hem de uluslararası sinema kültüründeki yerlerini incelemektedir; Sharon Tay'in Abbas Kiarostami ve Zhang Zhen'in Zhang Yuan hakkındaki yazıları ise, ilgili ulusal sinemaların uluslararası düzeyde tüketimi konusunda görüşler sunmaktadır. Jennifer Holt, Steven Soderbergh ile Sundance Film Festivali'nin giderek daha önemli bir konuma yükselişi arasında bir bağ kurarken, festival başarısı bu kitaptaki bazı yazarlar için daha çok bir referans oluşturmaktadır.

1950'li yıllarda sinemada yaratıcılık eleştirisi, Peter Wollen'ın sözleriyle, "Amerikan sinemasının derinlemesine araştırılmaya değer olduğu kanısı"ndan ve "yapıtları daha önceden önemsenmemiş ve unutulmaya terk edilmiş pek çok yaratıcı tarafından başyapıtlar üretilmiş olduğu"¹

1) Peter Wollen, "The Auteur Theory", *Movies and Methods*, Bill Nichols (yay. haz.), Berkeley, University of California Press, 1976, s. 530.

savından hareket etmiştir. Çıkış noktalarından biri de, James Naremore'un vurguladığı üzere, sinemaya duyulan büyük ilgidir.² Çoğu zaman kafa karıştıran *auteur* politikası kavramını temel alarak gelişen *auteur* kuramı, İngilizce yazılan eleştirilere 1960'lı yıllarda girip yerleşmiş ve popüler sinemanın akademik araştırma kapsamına girmesinde ve İngiltere'de *Movie* ve ABD'de *Film Comment* gibi dergilerde filmler üzerine ateşli ve kapsamlı yorumlar görülmeye başlanmasında önemli bir rol oynamıştır. Savaş sonrası dönemde hızla ivme kazanan film festivali kültürü gibi, sinemada yaratıcılık da her zaman için filmin kültürel statüsüyle ilişkilendirilmiştir – gerek bir standart oluşturulması yönünde öğelere indirgeyici, gerekse Howard Hawks ya da Douglas Sirk gibi ticari sinemacılar ya da tür sinemacılarının önemi üzerinde ısrar eden tartışmacı bir tutumla. Hem Fransız *auteur* politikası hem de İngiliz ve Amerikan *auteur* kuramının en olumlu mirası, sanat sinemasıyla ilişkili bir eleştirel yöntemin başka alanlara da uzanması vasıtasıyla, popüler sinemanın potansiyellerine yönelik ciddi bir ilginin yerleşmesi olmuştur. Bu kitap da, yine aynı ruh içinde, deneysel sinema ve sanat sineması kadar ticari sinema alanındaki sinemacılara da yer vermektedir. Denemelerin tümünün olmasa da çoğunun odak noktası yönetmendir (çok yönlü yıldız oyuncu/koreograf/yönetmen Jackie Chan ve yapımcı Christine Vachon önemli istisnalardır). Buna karşın, sinemacı kavramı yönetmenden daha fazlasını içinde barındırmakta ve yapım, senaryo, kurgu ve kimi zaman oyunculuğu da içeren bir projede rolü olan bir birey ya da ekibe işaret etmektedir. Ekipler zamanla çok önemli resmi ve gayri resmi ilişkiler geliştirmektedir. Ve bu kitabın yazarlarından çoğu bu tür işbirliklerinin önemine işaret etmiş olsa da, denemelerin uzunluğu konunun gereğince ele alınabilmesine izin vermemektedir.

Sinemada yaratıcılık hakkındaki fikirlerin sınırlamaları artık bilinmektedir: genellikle karmaşık ve işbirliğine dayalı olmanın yanı sıra, doğası gereği ortaklık da gerektiren bir ortamda tek bir sinemacı biçiminde fazlasıyla romantik bir imge; öğelere indirgeyici bir yaklaşımla filmin otobiyografi olarak okunması; hâkim olan bir biçimsel ya da izleksel bütünlük belirleme isteğiyle karmaşıklığın göz ardı edilmesi. Dolayısıyla, örneğin Richard Maltby'ye göre, “üretim sürecini etkilemeye devam eden çeşitli düşünme biçimleri ve amaçlar nedeniyle, yaratıcılık, filmlerin nasıl gerçekleştiğinin yetersiz bir açıklaması olarak kalmaktadır”.³ Bu sınırla-

2) James Naremore, “Autorship and the Cultural Politics of Film Criticism”, *Film Quarterly*, Güz 1990, s. 14-23.

3) Richard Maltby, *Hollywood Cinema: An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1995, s. 33.

malar, bu kitabın yazarlarının da kesinlikle farkında olduğu gibi, tamamen gerçektir. Örneğin, bir bireyi film gibi karmaşık bir varlığın sorumlusu olarak tanımlamak ne anlama gelmektedir? Ve bir bağlamda (Julie Dash'ın *Daughters of the Dust*'ı sinemalara ulaştırabilmek için verdiği uzun mücadele bağlamında olduğu gibi),⁴ kişisel olduğu açıkça ortada olan bir filmin daha geniş çerçevedeki anlamını nasıl ayırt edebiliriz? Bunun yanı sıra, Carrie Tarr'ın da açıkladığı gibi, Diane Kurys gibi bir sinemacı hem izleyiciyi belli filmleri otobiyografik olarak yorumlamaya açıkça davet etmekte, hem de böyle bir yorumla oyun oynamaktadır. Bu kitaptaki denemeler, sinemacıların filmlerini üretip sergiledikleri kurumlara olduğu kadar filmlerin kendilerine de yer vermekle, hem sınırlamaları hem de sinemada yaratıcılık yaklaşımının potansiyellerini kabul ederek tek tek sinemacıları ve yapıtlarını bir bağlama oturtmayı amaçlamaktadır.

Önem gösterilen, tanıtımı yapılan ve kendisiyle röportajlar yapılan bir sinemacının hakkıyla yıldız haline geldiğini söylemek yanlış olmaz. Belli bir yönetmen ya da yapımcı bir tür marka olarak da işlev görebilmektedir – Ros Jennings, bir projede yer alması o projenin kışkırtıcı ve ilgi çekici olduğu beklentisini yaratan yapımcı Christine Vachon örneğinde bu noktaya işaret etmektedir. Sinemacının bir emprezaryo ya da kendi kendisinin tanıtımcısı olduğu fikri yeni olmaktan uzaktır ve Amerikan sinemasının savaş sonrası döneminde, giderek daha fazla yönetmenin yapımcı rolünü üstlenmesiyle ivme kazanmıştır.⁵ 1975'te verdiği bir röportajda Victor Perkins, (Hawks ile ilgili olarak) “yönetmenin kaçınma uğraşlarından ve imaj satıcılığı işinden, tüm şu hesaplar”dan⁶ bahsetmiştir. Günümüz piyasasında ayırt edici olan, belki de, bu olgunun ölçeği ve farklı sektörlere dağılımıdır. Todd Solondz bu konuda şuna dikkat çeker:

Artık sahip olduğunuz avantajlardan biri de, küçük bütçelerle çalışan bağımsız yönetmenlere daha fazla ilgi gösterilmesi (...) yönetmen olarak isminiz, bir tür değer haline getirebileceğiniz bir şeydir ve böylece oyunculara daha az bağımlı hale gelebilirsiniz. Bir kitap alırken yazarına bakarsınız.⁷

4) Bkz. Terry Moore'un bu kitaptaki denemesi.

5) Maltby, Hitchcock'tan “dikkatle tasarlanmış bir ticari yaratı” olarak bahseder: “Yaratıcı Hitchcock'tan önce, Alfred Hitchcock'un yönettiği filmlerde görünür biçimde bilinçli bir tavırla yer verdiği kendi mevcudiyetinin tanıtımını yapan ‘pazarlama stratejisi Hitchcock’ vardı” (a.g.e., s. 438).

6) Bkz. 1975 yılındaki bir *Movie* yuvarlak masa toplantısı notları, John Caughie (yay. haz.), *Theories of Authorship* içinde, Londra, Routledge/BFI, 1981, s. 59.

7) “Van-guard Roundtable”, *Premiere*, Ekim 1998, s. 88.

Yazın alanıyla kurulan bu benzerlik, bizi, Alexandre Astruc'un *Caméra Stylo*'su⁸ gibi, sinemada yaratıcılık hakkındaki ilk yazılara götürür ve yönetmenin adının tüketici tercihinde bir etken olduğunu akla getirir. Şunu anımsamamız gerekir ki, film festivali film kültürü üzerinde olduğu kadar film ticareti üzerinde de yoğunlaşır: Etkili bir film eleştirisi bunların her ikisini de dikkate almalıdır. Ayrıca, bağımsız sinemanın yeni sesi olarak genç (erkek) sinemacıların gereğinden fazla reklamlarının yapıldığı açık olsa da, bu 'bağımsız sinema' teriminin gereksiz olduğu anlamına değil, bazı sinemacıları (diğerlerini değil) yıldız isimler haline getiren süreci tüm yönleriyle anlamamız gerektiği anlamına gelir. Cherry Smyth, yapımcı Christine Vachon'un *Poison* ve *Swoon*'un pazarlanması hakkındaki görüşünü bu bağlamda alıntılamıştır: "Erkekleri izlenecek yeni santsal baş belaları olarak konumlandırmak çok daha kolay."⁹

Son olarak, seçki üzerine birkaç söz. Konu seçimi, farklı aşamalarda çeşitli sinemacıların eklenip çıkarılmasıyla, bu kitabın gelişimi süresince devam eden bir süreç oldu. Nihai seçki, bu elli (aslında kardeşlerle birlikte elli iki) sinemacıyı günümüz sinemacılarının en önemlileri olarak tanımlamak niyetinde değildir. Bu sinemacılardan bazıları önemli eleştirel araştırmalara zaten konu olmuştur. Kimileri de, kabul görmüş uluslararası yaratıcılardır. Kimileri ise, ABD, Avrupa ve Hong Kong popüler sinemalarında önemli isimlerdir. Kendimi, kabul görmüş isimlere (örneğin, Jean-Luc Godard) yer vermek zorunda hissetmedim; bunun yerine kariyerlerinin çok farklı aşamalarında bulunan ve eleştirmenler çevresinde çok farklı şöhretleri olan (örneğin, Steven Soderbergh'e karşılık olarak James Cameron) sinemacıları yan yana getirmeyi seçtim. Seçki, belki de, kaçınılmaz olarak, ticari ve bağımsız ABD sineması, kadın sinemacılar ve *queer* sineması gibi şahsi ilgi alanlarım ile aynı doğrultuda gibi görünmekte. Ancak, seçki yine de, film üretmenin farklı biçimleri ve farklı sinemacı türleri hakkında genel bilgi sağlama amacındadır. Dolayısıyla, günümüzde çok az İngiliz ya da Hintli sinemacı olduğu kanısında değilim; ancak daha olumlu bir yönden bakılırsa, bu kitapta sunulan denemelerin çağdaş

8) Bkz. Ed Buscombe, "Ideas of Authorship", Caughie (yay. haz.) içinde. Astruc'un "The Birth of a New Avant-garde: La Caméra-stylo" başlıklı yazısının çevirisi *The New Wave* [Peter Graham (yay. haz.), Londra, Secker & Warburg/BFI, 1968] içinde yer almaktadır.

9) Cherry Smith, "Beyond Queer Cinema: It's in her Kiss", *Daring to Dissent: Lesbian Culture from Margin to Mainstream*, Liz Gibbs (yay. haz.), Londra, Cassel, 1994. Yönetmenin yıldız *auteur* olarak hızlı ama zekice yükselişinin bir örneği için bkz. Peter Biskind (Quentin Tarantino üzerine), "An Auteur is Born", *Empire*, Kasım 1994, s. 94-102.

sinemada yaratıcılık konusuna farklı ve tamamlayıcı boyutlar getirdiği görüşündeyim. Sinema kültürünün popüler, sanatsal ya da yerleşik her alanına eğilmek, beni yönlendiren ilke oldu. Umarım ki, bu seçki, bir kabul görmüş uluslararası *auteur*'ler geçidinden çok, çağdaş sinemacılığı ve film kültürünü biçimlendirmiş ve hâlâ biçimlendirmekte olan isimleri daha yakından tanıma çabası olarak görülür.

Elli Çağdaş Sinemacı

Allison Anders

Yvonne Tasker

Erkeklerin egemen olduğu ABD bağımsız sinemasında varlığını kabul ettirebilmiş birkaç kadın yönetmenden biri olan Allison Anders kadın imgesine dair olanakları yeniden tanımlamıştır. Birden fazla kahramanı olan ve çok çeşitli kadınların yaşamlarına dikkatli bir bakış sunan Anders filmleri hem sert ve içten, hem de mizahi olmakla birlikte derinden hissedilir. Anders gösterişli bir biçem peşinde değilse de, filmleri yenilikçi ve sinematiktir. Filmleri, popüler müzikten klasik kadın filmlerine, yönetmen Sirk tarzı melodramlardan Scorsese ve Wenders filmlerine kadar çok çeşitli etki ve kaynaklardan beslenir. Ama, öyküleri bir kadın bakışıyla anlatma amacı ortak yönleri olan filmlerini kategorize edebilmek kolay değildir. Eleştirmen B. Ruby Rich, *Gas Food Lodging*'i, “dikkat çeken tek bir örnek yerine çeşitli türlerde bunun gibi daha pek çok film olması gerektiğini akla getiren ender filmlerden biri” olarak betimler.¹⁰ Bunu başka şekilde ifade etmek gerekirse, Anders kadın imgesini küçük kasa-

10) B. Ruby Rich, “Slugging It Out For Survival”, *Sight and Sound*, c. 5, sayı 4, 1995, s. 15.

ba yaşamı, LA kız çeteleri ve müzik endüstrisini de içine alacak şekilde yeniden tanımlarken, biçimin potansiyel olanaklarını vurgulamaktadır.

Kaygılarla yüklü yeniyetme erkekler üzerinde sorumlulukları olan kadınlara karşı ilgi, Anders'in filmlerine duygusal bir derinlik kazandırır. Yönetmenliğini yaptığı ilk filmi olan, başarı kazanmış *Gas Food Lodging*, garson Nora Evans'ın (Brook Adams) bir yandan kızları Shade (Fairuza Balk) ve Trudi'yi (Ione Skye) yetiştirme mücadelesini, bir yandan da kendine ait bir hayat yaşayabilme çabasını anlatır. Film, güçlü duygular uyandıran bir müziğin eşlik ettiği zarif bir hareketli yol çekimiyle başlar. Ancak, giriş jeneriği sona erdiğinde yoldan ayrılıp, hayatın birdenbire durmuş gibi görüldüğü bir kasabanın terk edilmiş bir römork, boş bir havuz gibi durağan görüntülerine gireriz. Uzun zamandır (1990'larda çekilmiş *The Living End*, *Postcards from America* ya da *My Own Private Idaho* gibi filmlerde *queer* bir ton verilmiş olan) romantik asi erkek öykülerinin belirgin bir özelliği olan yol görüntüleri burada sessizce bir tarafa bırakılır. Büyük kısmı boyunca izole çöl toplumunun sınırlı yaşamlarıyla baş başa kaldığımız *Gas Food Lodging* bir *off-the-road* filmidir. Ancak bu, Anders'in New Mexico'nun şiirsel güzelliğe sahip doğasını, hatta kasabanın estetik viranlığını göz ardı ettiği anlamına da gelmez. Film aslında, günlük yaşamın ayrıntılarını kararlı bir dille betimlerken, kasvetli de olsa (filmin adının da düşündürdüğü gibi), bir o kadar da romantiktir: ultraviyoleyle aydınlatılmış bir mağarada Trudi ile âşığı Dank (Robert Knepper); Javier (Jacob Vargas) ve annesiyle dans eden Shade; çölde uzanan Shade ile Javier (anlatıcı Shade'in sesi bize "Onun kollarındayken kim olduğumu biliyordum" der). Böyle anlar Anders'in filmlerinde –çoğu Hollywood anlatısındaki alışılmış işlevlerinin aksine– kurtarıcı bir düğüm noktasını temsil etmez, ama, yine de karakterlerin yaşamlarının bir parçasıdır.

Böyle anlardan birinde, asi Trudi'nin bir çete tarafından tecavüze uğradığını öğreniriz; Trudi bu deneyimi daha önceden kimseyle paylaşmamıştır ama sırrını şimdi yabancı Dank'a açmaktadır. İçten olduğu izlenimini veren Dank geri dönmediğinde (daha sonra ölmüş olduğunu öğreniriz), Trudi hamile olduğunu öğrenir. Annesi "hiçbir seçeneğinin olmadığını" söylese de, Trudi Dallas'a gidip bebeği doğurmaya ve evlatlık olarak vermeye karar verir. Doğumdan sonra, Laramie'ye bir daha geri dönmeme-yeye yemin eder, ama bize manken olma umutlarının gerçekleşeceği yönünde pek fazla ümit de verilmez. Bunlar olurken, filmin sıradışı yeniyetme kahramanı Shade, ruhunun temel gıdasının filmler olduğunu keşfeder ancak bu filmler Hollywood filmleri değildir. Zamanını İspanyol filmlerinin gösterildiği sinemada, özenli siyah beyaz melodramların (Anders tarafından

çekilmiştir) yıldızı Elvia Rivero'nun kişiliğine tamamen kapılmış olarak geçirir. Ama filmin de gösterdiği gibi, filmler yeterli değildir – Shade'in sinemanın makinisti Javier ile başlayan romantik ilişkisi, taklit etmenin ötesine geçme gereksinimi duyduğunu düşündürür (Shade'in gay olan en iyi arkadaşı Darius'un hayranı olduğu Olivia Newton John'u taklit ederek onun sevgisini kazanma amaçlı gülünç çabası son derece acı vericidir).

Shade'in sinemadan esinlenen arayışı, anlatıcı olarak giriş bölümünde de söylediği gibi, filmin tamamını bir arada tutan bir akış oluşturur: "Hayatımda neyin eksik olduğunu biliyordum – bir erkek! Ama hayır, sakın yanlış anlamayın. Kendim için değil, annem için bir erkek. O zaman normal ailelerin yaptığı her zamanki aptal şeyleri biz de yapabiliydik." Shade'in akli, babasının, yastığının altındaki kutuda duran bir film makarasında saklı görüntüsüyle meşguldür. Bu filmi sinemanın makine daire-sinin duvarında titreşirken gördüğümüz an geldiğinde, filmin bu öncelikli konumu giderek zayıflamıştır. Bu an, Wim Wenders'ın (Anders'in da, kendi dediğine göre, yönetmeni mektup bombardımanına tuttuktan sonra yapım asistanı olarak çalıştığı) *Paris, Texas*'ındaki yitik, mutlu bir zamanı anlatan amatör ev filmlerini çağırıştırır. Anders, Wenders'a duyduğu hayranlığa karşın, çok farklı bir parçalanmış aile yaşamı öyküsü yaratır. Shade'in görüntüyle meşguliyetinin, annesine bir erkek/ailesine bir baba bulma yönündeki romantik arayışına da sıçradığı açıktır. Ancak bu yoktan var etme çabası Shade'in eylemlerini bir dereceye kadar biçimlendirirken, bir bütün olarak öyküleme daha kuşkucudur. Ve Shade nihayet babasıyla karşılaştığında, babası her şeye karşın sadece bir insandır.

Mi Vida Loca (My Crazy Life), Los Angeles'in Echo Park semtindeki İspanyol kökenli çete üyelerinin yaşamlarını dramatize etmeyi amaçlar. Her biri, aynı grup içindeki farklı karakterleri öne çıkaran üç bölüme ayrılmış olan film, örtüşen öykülerden (kadın ve erkek, farklı kuşaklar) yaratıcı bir biçimde yararlanır. İlk bölüm, bir zamanlar ayrılmaz arkadaş-larken, şimdi her ikisi de aynı erkek, yani Ernesto'dan (yine Jacob Vargas) çocuk doğurmuş düşmanlar olan Mousie (Seidy Lopez) ve Sad Girl (Angel Aviles) ile ilgilidir. İkinci bölüm *Whisper*'ın (Nelida Lopez) uyuşturucu satıcılığı işine girişini ve daha yaşlı, daha iyimser olan Giggles'ın (Marlo Marron) hapishaneden çıkışını anlatır. Son bölümde ise Sad Girl'ün, mektuplaştığı bir mahkûma âşık olan kız kardeşi La Blue Eyes ile tanışırız; adam hapishaneden çıktığında mektuplar birdenbire kesilir. Kızlar La Blue Eyes ile El Duran'ın bir partide karşılaşmalarını ayarlarlar; amaçları, adamın gerçek karakterini ortaya çıkarmaktır. Bu arada erkekler de El Duran'ı öldürmeye ant içerler. Son olarak, Ernesto'nun kamyonu Suave-

cito (varlığından ne Mousie, ne de Sad Girl haberdardır) bu üç bölümü birbirine bağlar. Filmin son anlarında, Big Sleepy'nin küçük kızı El Duran'ın ölümünün intikamı için öldürülür; küçük kızinki, filmin üç cenazesinin sonuncusudur.

Mi Vida Loca karakterlerin yaşamlarındaki maddi zorlukları olduğu gibi kabul ederek melodramı keskin bir gerçekçilikle birleştirir. Hızlı plan değişikliklerinin görüldüğü sahnelerde derin derin düşündüren anlar da vardır (Anders'in belirttiği gibi, filmin hiçbir şekilde, görünüşe göre bazı eleştirmenlerin istedikleri şekilde bir kadın gangster filmi olması amaçlanmamıştır). Birden fazla anlatıcı sesi kullanılması bize bu zor dünyada yaşam üzerine farklı açılar sunar. Eğer Anders'in filmleri –tümünün kadın deneyimleriyle ilgili olmasının ötesinde– ortak bir özelliğe sahipse, bu, filmlerin tek bir kahramanın hedef ve arzularının peşinden gitmekten, birden fazla kahramanın yaşamlarının yavaş yavaş ayrıntılarına inen özenli hızı ve yapısıdır. *Gas Food Lodging*'in karakter merkezli üç katmanlı anlatı tarzı ya da *Mi Vida Loca*'daki Mousie, Sad Girl, Whisper, Giggles, Ernesto ve diğerlerinin örtüşen öyküleri, karmaşık bir öykü anlatma biçimi yaratır. Hemen hemen sadece Denise'in (Illeana Douglas) öyküsü olan *Grace of My Heart* bile, kahramanın kişisel yolculuğunun onun için öylesine değerli olan diğerleriyle bağlantılar olmadığına pek bir anlam taşımadığını vurgular.

Anders, röportajlarında, tıpkı filmleri gibi –aynı anda hem sert, hem de içten– bir izlenim bırakır: Bunlardan ilki gereklilikten kaynaklanıyorsa da, diğeri kendine özgü biçimde kişisel seçimdir. Özel hayatını tartışmaya açıklığı ve *Gas Food Lodging*'in tanıtımı sırasında yaşamöyküsüne ait ayrıntıların basında geniş şekilde yer alması (basın bildirisine göre “öykü (...) Anders'in geçmiş, bugünü ve geleceğinin gerçekliğiyle pek çok keşme noktasına sahip”) onun ateşli ve ödün vermez bir sinemacı olarak ortaya koyduğu kişiliğini pekiştirmiştir. Rich'in 1995'te *Sight and Sound* dergisinde yer alan sempati yüklü yazısı, Anders'in belirgin kişiliğini şöyle özetler: “Anders günümüzün ABD'li bağımsız sinemacıları arasından farklılıklarıyla sıyrılmaktadır: Olgun bir kadındır, yirmili yaşlarında bir doğa harikası değil. Sağlıklı vücutlar devrinde canı çektiği gibi yemek yer. Armani şıklığının altın çağında istediği gibi giyinir, dövmelelerini ve çocuklarını mutlulukla sergiler. Sırf reklam uğruna yapılan evlilikleri takıntı haline getirmiş Hollywood'da bekâr bir annedir. Erkekleri sürekli olarak dikkatle gözleyen bir feministtir.”¹¹ Röportajlarda Anders, yapıt-

larında da kullanmış olduğu işçi sınıfı kökenleri ve zor kişisel deneyimleri (suiistimal, tecavüz ve akıl hastalığı) hakkında dürüstçe konuşur. UCLA’da sinema öğrenimi gördüğü sırada dahi iki çocuklu (yalnız) bir anneyken, daha sonra, *Mi Vida Loca*’nın çekimlerinin ardından, ölen bir çete kızının çocuğunu da evlat edinmiştir. Anders, *Grace of My Heart*’ın şarkıcı/şarkı yazarı olan kahramanı Denise Waverley hakkında şunları söylemiştir: “Her yerde yapması gerekenin dışındaki şeylerle uğraşıyor ve eğer bu dolambaçlı yollara sapmamış olsaydı, hakkında yazılacak hiçbir şey olmazdı – gerçek sesini bulamazdı.”¹²

Medyanın Anders’in kişisel yaşamına geniş şekilde yer vermesi, bağımsız sektörde –ya da, aslında halkın gözünde– kadın sinemacının bir yenilik olarak algılandığını gösterir. *Mi Vida Loca*’yı şu şekilde yorumlayan birden fazla eleştirmen vardır: Filmin portrelerini çizmeyi amaçladığı kadınların yaşamları, yönetmenin kaygılarının doğrudan bir izdüşümüdür. Filmlerinde birlikte çalıştığı kişiler, büyük bir olasılıkla, onun malzemeyi kendine ait hale getirme, öyküleri özel anlamlarla bezeme yeteneği hakkında olumlu şeyler söyleyeceklerdir. Ama Anders, yine de, tanıtıma yönelik röportajlarda yapıtlarının kişisel boyutlarını vurgulayarak bu ilgiyi kendi lehine çevirmiştir.

Anders, *Mi Vida Loca*’nın eleştirmenler çevresinde yavaş gelişen bir başarı yakalamasından sonra, Quentin Tarantino, Alexandre Rockwell ve Robert Rodriguez ile birlikte bir Miramax projesi olan *Four Rooms*’u (Dört Oda) gerçekleştirmiştir. Bir otelde bir yılbaşı gecesini konu alan filmde, her bir yönetmen odalardan birinde geçen bir bölümü yönetmiştir. Anders’in çektiği ve filmin açılışını yapan bölüm olan “The Missing Ingredient”, sarışın tanrıça Diana’yı üzerindeki lanetten kurtarmak için balayı dairesinde toplanan bir cadılar meclisine odaklanan bir güldürüdür – filmin hâkim atmosferini fars öğeleri oluşturur. Film vizyona girmeden önce basında yönetmenlerin tümüne geniş yer verilmiş olsa da, filmin fazla özen gösterilmeden vizyona sokulması sonucunda eleştiriler de beklenen kalitede olmamıştır. Hiç kuşkusuz, gösterişli sahneler de içeren bir yapım olan *Dört Oda*, dört bölümü bir bütün haline getirememiş ya da yönetmenleri arasında olması beklenen anlamlı bir işbirliğini tam anlamıyla başaramamıştır. Ne olursa olsun, Anders, yapım yönetmenliğini Martin Scorsese’nin üstlendiği bir sonraki projesi için Universal ile bir sözleşme imzalamıştır. Muhteşem bir dönem filmi örneği olan *Grace of My Heart*, Oliver Stone’un *The Doors*’u gibi filmlerde anlatılan müzik mitolojisine bir tür feminist

12) “Shooting Straight from the Heart”, *Interview*, Eylül 1996, s. 72.

yanıttır. Daha büyük bir bütçeyle çok daha büyük bir ölçekte çalışabilme olanağına kavuşan Anders, ayırt edici özelliği olan duyarlılığını da korumuştur. Film, nostaljiye teslim olmamaya dikkat ederken (ki bu çabasında çoğunlukla başarılıdır), yarattığı ortam çerçevesinde tehlikeli bir yol izler.

Hollywood geleneğinde bir kadın filmi olan *Grace of My Heart*, sonradan şarkı yazarı Denise Waverley olan Edna Buxton'ın (Pennsylvanialı zengin bir ailenin vârisi) öyküsünü anlatır. Denise'in dostluklarına, iş ortaklıklarına ve ilişkilerine, müzik hayatının gizli lezbiyeni Kelly Porter için şarkılar yaratarak kız grubu The Luminaries'e destek verdiği, 1960'ların bir televizyon şovu (*Where the Action Is!*) için şarkılar yazdığı dönemlerinden, 1970'lerdeki kendi albümünü çıkarttığı şarkıcılık/şarkı yazarlığı dönemine kadar çeşitli evreleri aracılığıyla tanık oluruz. Denise hiçbir kalıba uymaz; Brill Building'in yapımcısı ve danışmanı Joel Milner (John Turturro), "ya şarkıcısıdır, ya da şarkı yazarı – hangisi?" diye sorar. Uzun bir süre boyunca şarkı yazmayı seçer, ama film, *Grace of My Heart*'ın platin plak zaferiyle kapanır (albüme ve filme adını veren şarkıyı dinlerken, annesinin eline plağın bir kopyasının ulaştığını ve kadının kendi kendine gülümsediğini görürüz).

Grace of My Heart –*Gas Food Lodging* ya da *Mi Vida Loca*'nın karmaşık anlatı örgüsünün tersine– kesinlikle tek bir kadının öyküsüdür, ama yaşamındaki önemli ve daha az önemli insanlardan örülü zengin bir bağlam içine oturtulmuş olan tek bir kadının öyküsü... Denise aynı zamanda Anders'in tam anlamıyla orta sınıftan olan ilk kahramanıdır. Annesi yalnızca filmin başında ve sonunda görünür (diğer ilişkilerse hiç görülmez): Önce onu reddeder (tatlı bir tonla söylediği "Elbise bu güne uygun – uygun olmayan sensin" sözleriyle özetlenmiştir) ve sonra da kızının başarısını onaylar gibi görünür. Denise hem erkekler hem de kadınlarla –aralarında, bir yeni yetenek yarışması sırasında kuliste tanıştığı (elbiselerini değiş tokuş ederler) ve sonra da The Luminaries'in lideri olan Doris Shelley (Jennifer Leigh Warren) ile ilk baştaki rekabeti sonradan dostluğa dönüşen Cheryl (Patsy Kensit) de vardır– işbirliği yapar. Bu işbirliği duygusu, Anders'in ortak çalışmalara ve tavsiyelere büyük önem vermesi göz önünde bulundurulduğunda, tamamen uygun düşer. (Anders, Kurt Voss ile birlikte yazıp yönettiği *Sugar Town*'ı tanıtırken, "Başka biriyle birlikte çalışırken kendi eksikliklerinizin farkına varıyorsunuz. Biz gerçekten de birbirimizin güçlerini besledik ve kendi zayıflıklarımızın üzerinde yoğunlaştık" der.)¹³

13) *Screen International*, 15 Ocak 1999, s. 40; Anders'in son filmi *Things Behind the Sun* da Voss ile birlikte yazılmıştır.

Grace of My Heart daha sahici bir anlatım tarzını pop müzik ile dengeleme yolunun baştan çıkarıcılığına karşı direnir (ama yine de beyaz yazarlar/yapımcılar ile siyah yorumcular arasındaki ilişki, filmin ilk kısmının önemli bir boyutudur). *New York, New York* kuşku götürmez bir referans noktası olsa da, Anders'ın filminde Robert De Niro'nun canlandırdığı dâhi ama sadece kendisiyle ilgilenen cazcı karakterinin tek bir eşdeğeri yoktur. Howard (Eric Stoltz) o noktaya doğru ilerlemeye başlar ama fazla inandırıcı bulunmaz. Sanatsal açıdan doğruluğun meşalesini taşıyan, hiç kuşkusuz, Matt Dillon'ın canlandırdığı Jay Philips'tir. Denise'in ilk solo albümünün yapımcısı olarak görevlendirilen Jay, Denise'i kendi eserlerinin yapımcılığını üstlenmesi yönünde teşvik eder, ama Jay'in kendisine zarar verici doğası, onu, Denise'den giderek daha fazlasını talep etmeye zorlar.

Anders müziğin kendi yaşamındaki önemi kadar, görsel imgelemindeki merkezi rolünden de sık sık bahseder. Daha sonra çektiği *Sugar Town* gibi *Grace of My Heart* da melodram olduğu kadar müzikaldir ve bu sihri temel alarak, Denise'in kişisel yolculuğuna denk düşen, filme dikkatle yedirilmiş parçalar üzerinden gelişir. Anders ve ekibi daha zor bir hedef seçip, o dönemin yıldızlarını günümüz yorumcularıyla bir araya getiren yeni malzemeler sipariş etmişlerdir. Burt Bacharach ile Elvis Costello'nun "God Give Me Strength"i, Denise'in kişisel kayıp duygusunu vurgulayan güçlü bir 'stüdyoda solo' sahnesinde yorumlanır ve yaşamının New York sayfasının kapanışını haber verir (ve de Scorsese'nin *New York, New York*'undaki, yine aynı şekilde duygu yüklü Liza Minnelli solo-sunu akla getirir). *The Luminaries*'in ergen kızların hamile kalmaları hakkındaki büyük tartışma yaratan şarkısı "Unwanted Number", (özellikle şarkının ortak yazarı Howard, babanın ikilemine odaklanmak istediğinden), kadın gözüyle hikâye anlatmada popun hangi ölçüde bir kapasiteye sahip olduğunun altını çizer.

Lisa Ouelette, Anders'ın "kendisinin 'melodram' adını verdiği türde yapıtlar verme kararının, sinemacılığı bir kadın perspektifinden yeniden tanımlama yönündeki bilinçli bir çabanın parçası olduğu"nu¹⁴ yazmıştır. Kadın kahramanları merkeze yerleştirmesi, bilindik izlek ve türlere (ergenlik çağı, çete, yaşam öyküsü) doğal olarak farklı bir biçim kazandırmaktadır. Anders *Gas Food Lodging* ile ilgili olarak şuna dikkat çeker: "Erkek oyuncular sürekli olarak bir sahne daha isteyip duruyorlardı (...) ve iste-

14) Lisa Ouelette, "Reel Women: Feminism and Narrative Pleasure in New Women's Cinema", *Independent*, Nisan 1995, s. 30.

dikleri sahne hep şu aşırı kahramanlık sahneleriydi. Ve sonunda, fark ettim ki, Tanrım, eylemi kontrol eden kişi olmamaya hiç bir şekilde alışık değiller!”¹⁵ Anders erkek narsisizmi karşısında oldukça hoşgörüsüzse de, filmlerindeki erkekler canavar değildir; gene de, *Gas Food Lodging*’de John Evans’ı, *Mi Vida Loca*’da Ernesto’yu ya da *Big Sleepy*’yi, *Grace of My Heart*’ta zayıf iradeli John Murray’yi ya da ateşli Jay’i düşündüğümüzde, daha çok ilgilenmekte olduğumuz kadınları düş kırıklığına uğratabilirler. Anders’in kadın hikâyelerine olan güçlü feminist yaklaşımını duygusal yakınlık ve heteroseksüel aşk arzusunun yanı sıra koruyabilme yeteneği, yapıtlarının en belirgin özelliklerinden biri olagelmıştır. Aslında, Anders kendisini, erkek karakterlere düşkünlük gösterdiği inancı –romantizminin potansiyel bir zayıf nokta olarak anlaşılması– karşısında savunmuştur. *The Village Voice*’da Manohla Dargis, Anders’in görüldüğü kadarıyla savunma amaçlı olarak söylediği “Erkekler bu kadınlar için hiçbir şeyi değiştirmiyor, kesinlikle hiçbir şeyi değiştirmiyorlar”¹⁶ sözlerini alıntılıyarak, “karşı cinse karşı neredeyse ilk insanlara özgü bir ilgi” yorumunu getirmiştir. Anders’in melodramdan aldığı en önemli ders, belki de, gerçekçiliğin etkili olabilmesi için aman vermez olmak zorunda olmasıdır.

15) Noel Black, “The 1st Annual Directors’ Retreat”, *Directors Guild of America Magazine*, Aralık 1997-Ocak 1998, s. 53.

16) Manohla Dargis, “Giving Directions”, *The Village Voice*, 18 Ağustos 1992, s. 60.

Aoyama Shinji

Aaron Gerow

Aoyama Shinji'nin büyük tartışmalar yaratan ilk filmi *Helpless*'da, Kenji'nin küçük bir lokantanın aşçısını ve kadın garsonunu öldürme anını kolayca açıklamak mümkün değildir. Neden belki ruh halidir: Yeniyetme Kenji daha önceden bir cinayete tanık olmuştur ve babasının intihar ettiğini henüz birkaç dakika önce öğrenmiştir. Aoyama bir kez başka bir neden ileri sürmüştü: Kenji, Japonya'nın İkinci Dünya Savaşı sırasında işlediği suçlardan uzaklaştırılmış bir kuşağın üyesi olarak, bu suçluluk duygusunu ancak onları kendi başına yeniden canlandırarak anlayabilirdi. Ama izleyiciye karakter tahlili yapabilmesi için pek fırsat vermeyen bir yapıtta böylesi önermeleri temellendirebilmek zordur. Kenji'nin eylemlerinin nedenleri varsa bile, bunlar, Aoyama'nın da vurguladığı gibi, izleyicilerin ulaşabileceği sınırın ötesinde kalır.¹⁷ Ancak bu, filmin kavramsal söylemlerle yorumlanmaya kapalı olduğu anlamına da gelmez. Rikkyô

17) Aoyama Shinji ile röportaj, 7 Mayıs 2000, Tokyo. Aoyama'nın daha önceki yorumları, Eylül 1997'deki bir kişisel sohbette dile getirilmiştir.

Üniversitesindeki öğrenimi sırasında Japonya'nın önde gelen sinema entelektüellerinden Hasumi Shigehiko'nun öğrencisi olmuş¹⁸ ve mezun olduğundan bu yana eleştiri yazmayı sürdürmüş bir yönetmen için yazmak ve izlemek, bizi Aoyama'nın yapıtı için ara metinler araştırmaya davet eden karşılıklı bir ilişki içinde olmayı sürdürmüştür. Böyle bir süreç, onun filmlerini çağdaş Japonya'ya yönelik, tarihin yeniden düşünülmesini ve bireyin, Öteki ile yüz yüze gelme temelinde yeniden tanımlanmasını talep eden önemli siyasi müdahaleler olarak anlamamıza yardımcı olur.

Aoyama, Phillipe Garrel üzerine yazdığı manifesto benzeri denemesinde bireye dair siyasi bir anlayış önerir ve bu yapıtları için çok önemlidir. “Düşünme biçimi olarak yeni dalga”yı, “uğraştığı tek konu, sonuçta mücadele içindeki özne olan bireyle birlikte, Ötekinin siyasi bir perspektiften nasıl ele alınacağı olan bir söylem” olarak tanımlarken, bireyin “hiçbir anlama sahip olmayan bütünsel bir varlık” olduğunu ve “hiçbir şeyin temsilcisi olmadığı”nı –“genelleme yapılamayan ya da evrenselleştirelemeyen” olduğunu– vurgular. O halde, siyaset –gerçek yeni dalga– ona göre, “bireyi birey olarak koruma mücadelesi”dir. Öteki de aynı şekilde bir birey olarak düşünülebileceğinden, bu ne benîçinci bir siyaset ne de bir köktenci bireycilik biçimidir;¹⁹ aksine, Ben ile Öteki arasındaki mikro-ilişkilerin siyasileştirilmesidir.²⁰

Bireyin bu şekilde korunması dayanışma siyasetinin tedirgin edici bir biçimde reddedildiğini sezindirebilir ancak, konu tarih ve sinema bağlamında ele alınmalıdır. Bireyin korunması, solcular 1970'lerde birbirlerini öldürdüğünden beri siyasi anlatılara karşı Japon gençleri üzerinde hüküm sürmüş olan derin güvensizliği yansıtırken, genellikle dile getirilmeyen bir terimin, yani imparatorun çevresinde konumlanan, her şeyi kuşatan bir ulusal Ben içinde Ötekini yok eden baskın modern söyleme, yani imparatorluk sistemine (*tennôsei*) karşı süren bir direnişte de yerini alır. Bu yok ediş sinemada da, örneğin nostaljik dünyası her şeyin iyi ve bilinebilir olduğu bir birlik ve beraberlik vaat eden Yamada Yôji gibi yönetmenlerin hümanizminde ya da Koreeda Hirokazunun *Maborosi*'si (*Maboroshi no hikari*, 1995), Oguri Kôheinin *Sleeping Man*'i (*Nemuru otoko*,

18) Kurosawa Kiyoshi, Suo Masayuki ve Shinozaki Makoto gibi yönetmenlerin de hocası olan Hasumi'nin öğrencisiyken edindiği deneyimler için bkz. Aoyama, Kurosawa, Manda Kunitoshi, Yabe Hiroya ve Sekiguchi Ryôichi arasındaki tartışma, “Eiga Hyôgenron kara 25-nen”, *Cinetic* 3, 1999, s. 246-78.

19) *An Obsession*'daki kahraman bireyciliği tamamen reddeder.

20) Aoyama Shinji, “Yo`wa ika ni shite Gareru shito ni nari shika”, *Cahiers du cinéma Japon* 21, 1997, s. 166-75.

1996) gibi yakın tarihli filmlerin estetik natüralizminde açıkça görülür. Son iki filmi, Beni imparatorluk sistemi gibi ulusal ideolojilerdeki rolü yönünden hiçbir şekilde çözümlenmemiş bir doğa içinde eritmeleri ve ‘mono no aware’ (şeylerin hüznü) gibi ulusallaştırılmış duyguları ve güzelliği eleştirinin üzerinde tutmaları açısından eleştiren tartışmalara Aoyama da katılmıştır.²¹

Kenji’nin anlaşılamazlığı, onun Ötekiliğini evrenselleştirilmiş bir bilinebilirlik içinde eritebilecek olan bu söylemlere bir karşı duruş olarak düşünülmelidir. Bu karşı duruş biçimsel düzeyde, Aoyama’nın ‘tarafsız biçim’ olarak adlandırdığım, 1990’ların bağımsız Japon sinemasında yaygın olan, uzaktan çekilmiş uzun planlardan yararlanan, yakın plan ve bakış açısı çekimlerinden genellikle kaçınan ve sahneyi psikolojik açıdan tahlil etmekten sakınan anlatım düzeyinde bir uzaklaştırma biçimini stratejik şekilde kullanmasıyla gerçekleştirilir. Aoyama Hashiguchi Ryô-suke ve Suwa Nobuhiro’nun filmlerinde bu biçim Ötekini Benden ayırmaya yarayabilir, ama –güzel tablolar yaratan– estetik eğilimleri *Sleeping Man* ve *Maborosi* gibi diğer metinlerde, Ötekiliği bir özne ve peyzaj bütünlüğü içinde eritebilir de. Böylesine bir güzelliğin bir öznel karakter duygusu belirtisi olabileceği gerçeği, Hikoe Tomohiro’nun şu savını destekler: Bu metinler, benliğin yitirilmiş nesneyi benlik içinde narsist bir özdeşleşme biçiminde oluşturduğu Freudcu melankolinin belirtilerini göstermektedir.²² Aoyama’nın filmleri böyle eğilimlere karşı direnir. Bakış açısı çekimlerine genel olarak yer verilmemesi ve çok sayıda uzaktan çekilmiş uzun plan kullanılması, kamera ile karakterler arasına bir mesafe koyar ve bu da izleyicinin bu bireylere anlam yükleme çabalarını engeller. Aynı zamanda, araya aniden yakın planların girmesi estetize etme dürtüsünün aleyhine işler. Aoyama *Helpless* ve *Eureka*’da doğup büyüdüğü Kityakyûshûya döndüğünde bile, tarafsız görüntü, *Maborosi*’de rastlanan nostaljik karakter ile peyzaj bütünlüğüne izin vermez.

Dolayısıyla, genelleştirilmiş kategorilere karşı koyan bireyler yaratmak, Aoyama için gözle görülür şekilde siyasi bir sorun olmakla birlikte bir sinema sorunudur da. Eğer bir birey “kendisinden başka hiçbir şeyi temsil etmeyen çıplak bir durum” ise, o bireyi sunan film de, “genellikle ‘insanlığı anlatan’ ya da ‘duyguları anlatan’ olarak nitelendirilenle çatışan

21) Bkz. Aoyama Shinji, Yasui Yutaka ve Abe Kazushige, “Kenzaikasuru ‘Nihom’ to iu jiko”, *Cahiers du cinéma Japon* 19, 1996, s. 84-100.

22) Hikoe Tomohiro, “Merankorî to hiai Aoyama Shinji no sakuhin o megutte”, *Cahiers du cinéma Japon* 22, 1997, s. 64-76.

bir materyalist sinema uygulaması”nı²³ gözetmelidir. Bu, uygulamada, açıklamadan kaçınan, dünyayı da, görüntüyü de aynı ölçüde yalın bırakan bir sinema demektir. Aoyama genellikle, sadece karakterleri değil, anlatı eylemlerini de (*Helpless*’da Yasuo’nun ‘ölümü’) tam olarak açıklamaktan kaçınır ve bu eğilimi başkaları da paylaşmaktadır. Çağdaş Japon televizyonu berraklık ve kavranabilirliğe öncelik verirken, tarafsız biçimde çalışan yönetmenler belirsizliği yeğlemektedir. Bu tutum Hasumi’nin miraslarından biri olarak görülebilir. Sinemasal özgüllüğün –filmi film olarak incelemek, sadece sinemasal araçlara dayalı film yapmak– savunucusu olarak tanınan Hasumi’nin filmi tasavvuru, Ozu Yasujirô hakkındaki araştırmasının da açıkça gösterdiği gibi,²⁴ sinemanın sınırlamalarının üstesinden gelebilmek için ellerindeki sayısız aracı kullanan sinemacıları gibi değildir; söz konusu maddesel sınırları ve dolayısıyla filmin ufkunu olduğu gibi kabul etmek amacıyla doğaları gereği sınırlı olan araçların kullanımını öngörür. Bu perspektif, hem tarafsız biçimin minimalizminin hem de ‘sinema’nın sunabileceğinin ötesindeki açıklamalardan kaçınma eğiliminin söylemsel temellerinden birini oluşturmaktadır.

Anlamalı bir şekilde, Aoyama’nın karakterleri kendi sınırlarını aşmaya çalışırlar. Hikoe’nin doğru bir şekilde belirttiği gibi, kahramanlarının çoğu –*Helpless*’da Yasuo ve Kenji, *WiLd LiFe*’da Mizoguchi, *An Obsession*’da Saga– yitirdikleri yüzünden acı çekmektedir, *Eureka* ise yas tutmanın sonucunun en eksiksiz tasvirlerinden biridir. Ama melankolik filmlerdeki karakterler pasif bir şekilde peyzajla bütünleşirken, Aoyama’nın kiler çevrelerine karşı mücadele verir. Kahramanları genellikle bir kurumun parçası olmayı reddeder (*Two Punks*’ın Michio ve Yôichisi ile *WiLd LiFe*’ın Hiroki’si, yakuza* yaşamına karşı koyarlar) ya da durumu sorgulamaya başlayıp kendi yollarına giderler (Saga ya da *Shady Grove*’un Shingo’su). Ama Aoyama’nın bireylerinin eylemleri ‘insanlık’ ya da ‘özgürlük’ gibi üst anlatıları temel almaz. Örneğin, *An Obsession*’da Saga, Shimano ve Kimiko’yu tutuklamak ya da yaşamlarını kurtarmak için değil, sadece silahını geri almak için izlemektedir. Daha sonra silahını, film boyunca sürekli araya giren beyazlara bürünmüş ‘ölüm mangaları’na çevirir, ama bu, genel bir siyasi anlatının benimsenmesinden çok onun ‘bireyin korunması’ söylemini simgeler.

23) Aoyama, “Yo wa ika ni shite”, *a.g.e.*, s. 171, 175.

24) Hasumi Shigehiko, *Kantoku Ozu Yasujirô*, Tokyo, Chikuma Shobô, 1983.

* Japon gangster ya da mafya üyesi. (e.n.)

Yitirme duygusunu yaşamış olanlardan *Helpless*'daki Yasuo ya da *Euraka*'daki Naoki gibi bazıları bunun üstesinden gelemeyip narsist öldürme eylemlerine dek alçalırken, *Eureka*'da Kenji, Saga ve Makoto sonunda Ötekini yutma dürtüsünü yenip, onun yaşamının değerini tanımayı seçerler (Kenji için Yasuo'nun kız kardeşi; Saga için karısı Rie; Makoto için Kozue). Nesne ister aşk serüveni isterse de şiddet içinde yitirilmiş olsun, Aoyama'nın karakterlerinin narsisizmin cazibesıyla başa çıkabilip ötekilerin varlığını kabullenmeleri gerekir. Shimano'nun Saga'ya yönelttiği soru ("Aşk nasıl kanıtlanabilir, biliyor musun?") bunu yapmanın yöntemine ilişkindir. Shimano'nun, bazı yönlerden Rika'nın ve *EM/Embalming*'deki Yoshiaki'ninki gibi olan yanıtı, karşılıklı yok edıştır. Hikoe bunu Shimano'nun narsisizminin kanıtı olarak görür, ama Saga'nın da bu çözümü reddetmediğini belirtmek gerekir: Aşk yüzünden bir başkasıyla birlikte ölmeyi kabul etmek, diğeriyle hiçlikte birleşme gibi paradoksal bir düzeyde de olsa, tekbenciliğin bir adım ötesidir. Ancak Saga ek bir yanıt daha verir: "Hayatlarınızın sonuna kadar birlikte yaşayın." Bu, mantıksal olarak, Shimano'nunkinden daha az temiz olan bir çözümdür ve Ötekinin varlığına dair tartışılmaz bir kanıt da önermez, ancak, hem Aoyama'nın nihilizmi reddedişini hem de Ötekiyle bağ kurmanın asla kesin bir şey olamayacağı şeklindeki temel duruşunu temsil eder. Rika ile Shingo'nun *Shady Grove*'da birleşmesi de, artık var olmayan bir korulukta gerçekleşir. Filmin sonunda söyledikleri gibi, Ötekini kabullenmeleri ve böylece Beni doğrulamaları, karanlıkta bir sesi dinleme, boşlukta güvensiz tutamaklara tutunma işidir.

Bu belirsizlik, kısmen, çağdaş varoluşun bir etkenidir. Ötekini kabullenme eylemi, gençlerce işlenen sansasyonel cinayetlerin, bilgisayar oyunları, cep telefonları ve mangadan oluşan bir sanal gerçeklik içinde yetişmiş bazı Japon gençlerinin ötekilerin gerçekliğini artık tanımadığını savunan medya söylemlerini ateşlediği 1990 sonları Japonya'sı ile doğrudan ilgilidir. Bu söylemler Aoyama'nın filmleri için önemli bağlamlardır, ama Aoyama bunların şimdiki zamanı reddetmesini onaylamak yerine, Ben ile Öteki arasında bu yeni çağda yaşanan ilişkiye yeni bir kavram getirmek için çalışmaktadır. Cep telefonu Rika ve Shingo için sadece bir iletişim aracı değil, ötekilerle olan karmaşık ilişkide başka bir değişkendir de. Aoyama'nın Chris Cutler'in doğaçlama müziği üzerine belgeseli olan *June 12 1998*'de, Cutler mikseri ve mikrofonuyla olan ilişkisinden bir diğer sanatçıyla ilişkisi gibi söz eder: en iyi kaos kuramıyla tanımlanabilen bir düzen yaratan teknolojik bir Öteki ile karmaşık bir alışveriş. Bu teknoloji çağında Ötekiyle ilişki, Aoyama'ya göre, belki de, kaos içindeki

düzen ile kavramlaştırılmalıdır. Ancak kendisi, bu anlatım içinde herhangi bir teknolojiye özel bir değer vermez. Filmlerinin çoğunun müziğini Yamada Isao ile birlikte yapmış amatör bir rock gitaristi olan Aoyama, düzenli, evrensel bir ‘bilis’ (*ninshiki*) örneği oluşturan bilgisayar synthesizerları ile bireysel, değişken ‘varoluş’larıyla (*sonzai*) Sonic Youth’un ‘kendiliğinden akortlu’ gitarları²⁵ arasında hep bir ayırım yapagelmıştır. Onun sinemasının, siyasetinin ve müziğinin, ‘bilis’i değil de, bir şekilde bu çağdaş ‘varoluş’ ‘akordu’nu içerdiği söylenebilir.

Öteki ile bu ‘kaotik’ ilişkinin bir diğer yönü de, temsil etme sorunudur. Örneğin, Aoyama’nın filmlerinin bireyle ilgili olarak sergilediği tarafsızlık söz konusuysen Ötekini tanımanın nasıl mümkün olacağı, sorulması gereken sorulardandır. Onun filmlerini yorumlayanların çoğu, karakterlerinin çağdaş melankolik filmlerde yaygın olan peyzaj duygusallaştırmasına, gerçek bir içsellik sergilemeyerek direndiklerini savunmuşlardır (örneğin, akciğerini yitirmiş olan Saga’nın içi gerçek anlamda boştur).²⁶ O halde, Aoyama’nın aşk serüveni anlatıları nasıl mümkün olmaktadır? Yanıt, Aoyama’nın olanaksız sunma çabasını dikkate almalıdır. Hasumi sinemanın sınırlarını vurgulayarak, olanaksızlığın sinemayla ilgili Japon söylemlerinde merkezi bir soru haline gelmesini sağlamıştır: Bir metin, iletişim aracının sınırlarını hâlâ kabul etmekle birlikte, sinemasal olanaksızlığa (*fukanôsei*) karşı koyar mı, koymaz mı? Hasumi’den etkilenmiş olan Aoyama, Kurosawa Kiyoshi ve diğerleri, benzer şekilde, temsil edilemeyen temsil edilmesini sinema uygulamalarında önemli bir kaygı haline getirmişlerdir. Aoyama ‘evlilik üçlemesi’ni –*WiLd LiFe, An Obsession* ve *Shady Grove*– kendisinin ‘görölmeyeni gösterme’ –burada aşk²⁷– deneyi olarak tanımlasa da, sineması bir bütün olarak, temsil edilebilen ile temsil edilemeyen arasındaki çizgide yürüme çabası olarak düşünülebilir. Örneğin, belli sinema araçları karakterlerin içselliği hakkında ipucu verir, ama yine de, böylesi bir içselliğin temsil edilmesinin olanaksız olduğu da yadsınmaz. Hem *Two Punks* hem de *A Weapon in My Heart*’da, şimdiki zamandaki bir karakter ile başlayıp, aynı plan içerisinde geçmişte o mekânda olmuş olan bir olayla devam eden kamera hareketleri önemli

25) Aoyama Shinji ve Inagawa Masato, “Nihon eiga wa naze kiki o kaihisuru no ka”, *Yuriika*, c. 29, sayı 13, Ekim 1997, s. 220-1.

26) Örneğin, bkz Hikoe, “Merankorî to hiai”, ya da bkz. Saitô Kôji, “Shitai no hô e: Aoyama Shinji EM/Embalming”, *Cahiers du cinéma Japon* 28, 1999, s. 179.

27) Kurosawa Kiyoshi, Aoyama Shinji, Higuchi Yasuhito ve Yasui Yutaka, “Karappo no sekai – Cure o megutte”, *Cahiers du cinéma Japon* 22, 1997, s. 39-40.

yer tutar. Aoyama bu olayları dışsallaştırma yoluyla, geleneksel bir geriye dönüş yapısını içselleştirmekten kaçınsa da, karakterin geçmişteki olayları anımsıyor olduğuna dair bir okumayı da –kesinlikle belirlemese de– olası kılmaktadır. Benzer stratejiler, sahte bakış açısı çekimleri kullanımında da ortadadır. Aoyama geleneksel ABA ‘gören-görülen-gören’ yapısını nadiren kullanırken, nesneyi bir karakterin öznelliğine tamamen bağlamaksızın algılamayı sezindirmek amacıyla anlaşılması güç (görene ikinci kez dönülmeyen ‘AB’ yapısı), hatta olanaksız (Kenji’nin Yasuo’nun arabasına son ‘bakışı’) görüş alanı eşlemelerinden* yararlanır. Böylece, karakterin içselliği hiçbir şekilde açıkça gösterilmeden çağrıştırılır ve bu da, Ötekinin ne düşündüğü sorusunu akla getirmenin yanı sıra, izleyiciye bunu tartışmasız şekilde bilebilmenin olanaksızlığını da anımsatır.

İletişim de bu olanaklılık/olanaksızlık dengesine bağlıdır. Aoyama’nın çoğu kendisini ifade etmede zorluk çeken, hatta *Eureka*’daki Kozue ve Naoki gibi bazıları da konuşamayan karakterlerinin durumunda, gerçek iletişim Ötekinin bilgisi kadar olanaksız görünür. Ama Aoyama’nın kahramanları, *Shady Grove*’da Shingo’nun Rika’ya uzun söylevinde olduğu gibi bazen de oldukça konuşkandır. Akihiko’nunki (hem *Helpless*, hem de *Eureka*’daki bir karakter) gibi bazı durumlarda ise, yeterinden fazla sözcük gerçekte bir iletişim kuramama göstergesidir, fakat başka durumlarda bu, en azından somut iletişim gerçeğini temsil edebilmektedir. Higuchi Yasuhito, Saga gibi konuşkan olmayan karakterlerden sözcüklerin aniden taşmasının, onların süreksiz öznelliklerini temsil ettiğini öne sürmüştür; bu bağlamda sözcükler, Aoyama’nın bireylerinin bazen birdenbire maruz kaldıkları ölümlerin göstergeleridir.²⁸ Ama sözcükleri varoluşun somut doğrulamaları olarak görmek de önemlidir; bu bağlamda konuşma olgusu, ruha açılan bir pencereden çok, yönelmişliğin anlaması güç bir göstergesini oluşturma bakımından içselliğin varlığını gösterir. Aoyama bir yazısında “birey sözcüklerdir; birey görüntü değildir” derken, dilin, bir

* Film kurgusunda kurgucunun filme yaptığı katkının mümkün olduğunca fark edilmez olmasını ve izleyicinin geçişleri fark etmeksizin çekimlerin doğal bir akış izlediğini düşünmesini amaçlayan Kurguda Süreklilik (*Continuity Editing*) sistemiyle bağlantılı olarak kullanılan yaygın bir kurgu tekniği. Görüş Alanı Eşlemesi, izleyicinin, perdedeki karakterin gördüğü şeyi görmek istemesi öncülüne dayanır. Bu teknik, perde dışındaki bir şeye bakan bir karakterle başlar, ardından, bakılan nesneyle ya da kişiyle devam edilir. Örneğin, bir adam solundaki, perdenin dışında bir yere bakar ve sonra film adamın izliyor olduğu televizyona geçer. (y.n)

28) Higuchi Yashuhito, “Eiga no kotoba=shi o!”, *Yurüka*, c. 29, sayı 13, Ekim 1997, s. 95-101.

kişinin sahip olabileceği kategorize edilebilir ‘görüntü’ye (anlam) karşı koyan somutluğunu kasteder.²⁹ *Eureka* en çok da iletişim üzerine bir film-dir ama burada model, Makoto’nun bir yanıt alabilme ümidiyle duvarlara vurmasıdır. Hapishanedeki birisi yanıt da verir ama film bunun ‘kim’ olduğu ya da iletilenin ne olduğu üzerinde durmaz: Üzerinde durulması gereken iletişim olgusunun kendisidir. Kozue ile Naoki arasında ‘algılar dışında’ gerçekleşen iletişim, bir Ötekiyle temas kurmaya dair açıkça bildirilmiş sınırlamalarla çelişiyor gibi görünebilir, ama Aoyama röportajlarda bu iletişimi ‘dilsel olmayan’ olarak niteler. Bu ve temsil edilmekte olan içsellikler bazı yönlerden, Aoyama’nın olanaksızlık duvarının ardında olabilecek olana dair umutlu savlarını ifade eder.

Makoto’nun duvara vurması gibi iletişimsel eylemlerin, Aoyama’nın yapıtlarında genellikle yinelendiğine dikkat çekmek gerekir. Böyle eylemler, iletişimin göstergesel bir süreç olduğu kadar bir gereç de olduğunu vurgulamanın ötesinde, Aoyama’nın zaman ve tarih anlayışına biçim veren bir ikileme ve yineleme stratejisinin parçalarıdır da. Önemli anlatı eylemleri sıklıkla yinelenir: Saga tünele, Shingo ise koruluğa ikişer kez giderler. Bunlar hiç kuşkusuz anlatı yapısına katkıda bulunur, ama aynı zamanda karakterlerin ikilenmesini de yansılar. İkileme, aynı eylemi yapmakta olan farklı karakterler (örneğin, otobüsü hem Makoto, hem de Naoki sürer) kadar sinemasal araçlar (aynı eylemleri yapan iki karakterin birinden diğerine geçiş) ve ortak nesneler (Saga’nın silahı onu Shimanoya birleştirir) aracılığıyla gerçekleştirilir. Çiftler sık sık kopyalanır ve bu da, bu yineleme ve ikilemelerin bir işlevinin de karşılaştırma ve zıtlıkları gösterme işi için örnekler oluşturma olduğunu düşündürür. Farklılıklardan biri kuşağa ilişkindir: *Two Punks*’daki Michio’yla Miya ve *An Obsession*’daki Saga’yla Rie otuzlarının sonlarındayken, Yôichiyle Yûko ve Shimanoya Kimiko yirmilerindedir.

Kuşaktan kaynaklanan ayrılıklara odaklanma, genç Japonların hissettiği boşluk ve yer yokluğunu betimlemede Aoyama’ya yardımcı olur, ama farklılıklar bir yandan da tarihselleştirilir. Genellikle kuşakların savaş sonrası Japon tarihindeki konumları ortaya konulur. Kenji’nin babası geçmişinde eski solun üyelerinden, Shimano’nun annesi de Hiroşima’dan sağ kurtululardan biridir, ancak Kenji ‘Enternasyonal’in sözlerini anımsayamamaktadır. *Helpless* 1989’da, Berlin Duvarı’nın yıkıldığı ve İmparator Shôwanın öldüğü yılda geçer. Bu tarihin sonu, Kenji’nin babası (intihar eder) ve Yasuo (patronunun, yani imparatorunun ölmedi-

29) Aoyama, “Yo wa ika ni shite”, *a.g.e.*, s. 171-2.

ğinde ısrar eder) için bir kimlik yitimi anlamına gelir ama gençler için bu anlamı taşımaz. Onlar bu tarihten hemen uzaklaştırılırlar, ne var ki, Shimano'nun kanındaki lösemi gibi, bu geçmişin izlerini de taşırlar. Bunun nedeni, özellikle, değişim ve karmaşaların ortasında bile, tarihin kendini yineleme eğiliminde olmasıdır (*Embalming*'de Daitokuin, 731. Birim'de yapmış olduğu insan deneylerine girilir). Tekrar tekrar görülen cinayetler de seri olaylar gibidir. Bu dairesel zamansallık, mizansenin her yerinde karşılaşılan dairelerle görsel boyutta da yinelenir: her yerde var olan bisikletlerin tekerlekleri, *Two Punks*'daki rüzgârgülü ya da *Embalming*'deki daire resmi.

Aoyama'ya göre sorun, bireylerin bu dairesel tarihle nasıl bir bağ kurmaları gerektiğidir. Cinayet benzeri seri suçların durması gerektiği açıktır ama daireselliği bozmak tek çözüm değildir: Makoto'nun Naoki'ye sunduğu seçenekler (bir daire içerisinde dönmeye devam et ya da dur ve Kozue'yi öldür) düşünüldüğünde, yinelemeyi sürdürme bazen bir sonun işareti olabilir. Yine de, *WiLd LiFe*'de Hiroki'nin yinelemelerden oluşan yaşamı, eğer Rie ile birleşecekse durmalıdır. Görüldüğü kadarıyla yineleme geçmişle dürüstçe yüzleşip üstesinden gelen bir yas tutma biçimi olmalıdır. Akihiko, sonunda, Makoto ve Kozue'yle yolculuğa devam edemeyecek durumdadır, çünkü onlardan farklı olarak, yaşamış olduğu sarsıcı olayın geçtiği yeri bir daha görmeye hiç gitmemiştir. *WiLd LiFe*'de Mizoguchi geçmişten kalan yaralarını iyileştiremez, çünkü tüm olanlar örtbas edilmiştir. Makoto ve 'diğer otobüsü'ne gelince, onlar da geçmişteki sahneye geri dönmek ve yeniden başlamak zorundadırlar. Ancak, insan aklını tıpkı bir bilgisayar oyunu gibi 'baştan başlatma' yolu üzerinde deneyler yapan Daitokuin ve çocukları gibi değil. Bu bir yandan Shimano'nun nihilistçe hiçliğe geri dönüşünü, öte yandan da her şeye yeniden başlamak üzere savaş geçmişini unutmuş olan savaş sonrası Japonya'sı kurmacasını fazlasıyla çağrıştırır. Aoyama'nın filmleri, böylece, günümüzdeki Japon bellek yitiminin sonuçlarıyla yüzleşir ama bu işi İkinci Dünya Savaşı öyküleri anlatarak yapmaz. Aoyama kendisini, geçmişten kopmaların ve başkalaşımların acısını çekmiş olan kendi kuşağı içinde kesin bir şekilde konumlandırır. Eğer yaralar yine de kalacaksa, artık onlarla Ötekiyle kurulan mikro-siyasi, kişisel ilişkiler düzeyinde ilgilenilmelidir. Aoyama'ya göre birey, Tarih ile tarih arasındaki bu çatlaklardan,³⁰ geçmiş ile şimdi, kişisel olan ile toplumsal olan arasındaki pazarlıklardan doğar.

30) Aoyama, röportaj.

Ama yas tutma ve geçmişin üstesinden gelme çabalarının da bir sınırı var gibidir. *An Obsession*'ın sonunda Saga'nın içindeki boşluk kalır ve ölüm mangaları Saga'nın silahına aldırmaksızın ölüm saçan çılgınlıklarını sürdürürler. Saga Rie'ye ve aile işine dönerek her şeye yeniden başlayabilir, ama bu karakterlerin çevresindeki daireselliğin aynı zamanda onları içine hapsetmiş olduğu duygusu da kendini gösterir. *Helpless*'da Akihiko'nun Kenji'ye anlattığı televizyon programı anımsanmalıdır: Bu program *The Prisoner*'dır, özellikle de 6 Numara'nın Köy'den kaçıp kendini yine oraya geri dönmüş bulunduğu bölümdür. Kitano Takeshi'den Kurosawa Kiyoshi'ye, Miike Takashi'den Zeze Takahisa'ya kadar, Japonya'dan kaçmak isteyen ama kaçamayan karakterleri betimleyen diğer pek çok Japon sinemacı gibi, Aoyama da Japonya'yı Köy, küresel çağda bile bireyi kapana kısıtıran bir sistem olarak görür. *Two Punks*'daki Michio gibi karakterlerin kumsala koşup orada ölmelerinin bir nedeni budur. Ancak *Eureka*'da Makoto ve Kozue'nin kıyıya sırtlarını dönüp dağlara doğru yola koyulmaları da önemlidir. Aoyama'ya göre, filmi kıyıda bitirmek, Japonya'nın gerekenin "burada kalıp her şeyi içeriden yiyip bitirmek"³¹ olduğu zamanlardaki bir ada sistemi olarak kimliğinin³² doğrulandığını düşündürebilir.

Aoyama'nın siyasi sinemacılık biçimi bu duruşu temel alır. Eğlence ile sanat sineması, Amerikan, Avrupa ve Japon sinema biçimleri, çeşit çeşit tür ve gelenek arasındaki sınırlar üzerinde çalışan Aoyama, bütün bunları, sadece genellemelere karşı durmakla kalmayıp, bir de kişisel olanı içeriden siyasi değişimin başlangıç noktası olarak ortaya koyan bireysel bir sinema içinde stratejik bir biçimde kaynaştırma çabasındadır.

31) Aoyama, "Yo wa ika ni shite", *a.g.e.*, s. 175.

32) Aoyama, röportaj.

33) B. Ruby Rich, 'New Queer Cinema', *Sight and Sound*, cilt 2, sayı 9, 1992, 30-9. sayfalar, s. 32.

Gregg Araki

Glyn Davis

Gregg Araki belki de en çok, cinayet işledikten sonra Los Angeles'tan kaçmakta olan iki HIV-pozitif âşık (bir fahişe ve bir entelektüel film eleştirmeni) üzerine dağınık, küçük bütçeli bir film olan *The Living End* ile tanınır. Film, eleştirmen B. Ruby Rich tarafından Yeni *Queer* Sineması 'hareketi'ni başlatan en önemli metinlerden biri olarak tanımlandığında, izleyiciler ve eleştirmenler arasında hem iyi hem de kötü bir şöhrete kavuşmuştu. Rich, Araki'nin filmini 'Homo Pomo' tarzının, yani belirgin özellikleri "bir yanda aşırılmış fikirler ve nazireler, ironi, bir yanda da sosyal yorumculuk göz önünde bulundurularak tarihin yeniden ele alınması" olan bir estetiğin iyi bir örneği olarak görmüştür. Rich, Yeni *Queer* Sineması'nın "saygısız, enerjik, ya minimalist ya da abartılı" olduğunu öne sürmüş, Araki'nin filmleri ile Todd Haynes'in *Poison*'ı (1991 Sundance Film Festivali'nin büyük ödülünün sahibi), Christopher Munch'ın *The Hours and Times*'ı (1991), Tom Kalin'in *Swoon*'u (1992), Laurie Lynd'in *R.S.V.P.*'si (1991) ve Sadie Benning'in Pixelvision videoları arasında bağlantı kurmuştur.³³

Araki'nin filmleri Rich'in tanımına gerçekten de uymaktadır. Genel olarak bakıldığında, 1970 ve 1980'lerin politize olmuş *gay* ve lezbiyen sinemacıları, popüler sinemanın homoseksüelleri ezilmiş, yalnız zavallılar ve/ya da katiller olarak sunan kalıplaşmış tiplerine, "biz de sizin gibiyiz, gerçekten, o yüzden lütfen bizi kabul edin" şeklindeki asimilasyonist görüşü savunan '*gay* iyidir' imgesiyle karşı çıkmayı denemişlerdi. *Queer* sinemacılar ise, tersine (asimilasyonist stratejinin istenen etkiye ulaşmakta başarısız kaldığına ve çıkış noktası itibarı ile zaten yanlış olduğuna inanmaktadırlar), bu kalıplaşmış tiplere geri dönmüşler ve bundan da büyük keyif almışlardır. Tom Kalin ve Araki gibi sinemacılar, biktırıcı, kısıtlayıcı heteroseksüel kuralcılığı karşısında savunmacı bir pozisyon alarak, cinsel içgüdülerle yüklenmiş *gay* katil tiplerini sıradan toplumun bayağı ve/ya da baskıcı temsilcileri (polis, genel olarak heteroseksüeller) ile karşı karşıya getirmişlerdir. Kalıplaşmış tiplere bu geri dönüş (kurulu düzeni bozma eylemi) daha da derinlere işlemiştir: Kalin'in *Swoon*'u, Hitchcock'un cinsellikten arındırılmış *Rope*'una (Ölüm Kararı, 1948) esin kaynağı olan Leopold ve Loeb cinayetinin 'olması gerektiği' şekilde *gay*'ce olan bir yeniden anlatımıdır; *The Living End* açık bir şekilde *gay*'leri konu alan ilk yol filmlerinden biridir; Araki'nin filminin iki kahramanı da kolayca tanınabilen temsili *gay* tipleridir (Richard Dyer tarafından 'maço' ve 'hüzünlü genç adam' olarak tanımlanmışlardı).³⁴ Yeni *Queer* Sineması, bir başka deyişle, sıradan sinema tarafından kullanılan malzemeleri –kalıplaşmış tipler, öyküler, türler– 'geri almakta' ve bunları anarşist, düzen bozucu bir ruhla yeniden işlemekte, bu şekilde de bunların ima edilen sosyal ve siyasi anlamlarını değiştirmektedir.

Araki'nin *The Living End*'deki biçemi de fark edilir ölçüde '*queer*'dir. Roller abartılı, beceriksizce, kadınsı bir teatrallikle oynanmıştır ve bu yönüyle John Waters'ın ilk filmleriyle paralellikler olduğunu düşündürür; set tasarımı basittir ve genellikle fark edilir ölçüde yapaydır. Bunun filmin bir takım öğelerden oluşturulmuş olma özelliğine dikkat çekmesi, Araki'nin asıl niyeti gibi görünür; yönetmenin kendi sinema kahramanlarına (Godard, Bazin) biraz da beceriksizce göndermeler yapması da yine aynı amaca hizmet eder.

Anıldığı şekliyle Yeni *Queer* Sineması'nın diğer pek çok yönetmeni gibi, Araki de kariyerinin sonraki kısmını bu etiketten ve etkilerinden

34) Richard Dyer, *The Matter of Images: Essays on Representations*, Londra, Routledge, 1993.

kaçmaya çalışmakla geçirmiştir. Daha sonraki çalışması yeniyetmeler üzerine bir üçlemedir – *Totally Fucked Up, The Doom Generation* (Kıyamet Kuşağı) ve *Nowhere*. Bunların her üçü de İngiltere ve ABD’de kötü dağıtımdan nasibini almış, genellikle film festivali gösterimleriyle sınırlı kalmıştır (Araki’nin son çalışması olan *Splendor (İkisini de Sevdim)* Londra Lezbiyen ve Gay Film Festivali’nin fazla tanıtımı yapılmayan filmleri arasında yer almıştı). Araki’nin filmleri Rich’in makalesi sayesinde eleştirmenlerden kabul gördüyse de, öte yandan gene eleştirmenler tarafından sık sık alaya alınmıştır. *The Living End* ve *Totally Fucked Up*, ucuz estetik biçimleri ve kasvetli, nasihat kabilinden didaktiklikleri nedeniyle çok kez sert bir şekilde azarlanmıştır (bu filmlerin mesajları sırasıyla şöyledir: HIV bulaşmış gay erkekler sıradan dünyanın umurunda değildir; ve *queer* yeniyetmelerin deneyimlerinin desteklenmemesi ve kabullenilmemesi lezbiyen ve gay intiharlarında büyük artışa yol açmaktadır). *Kıyamet Kuşağı* ve *Nowhere* ise bunun aksine, diğer uçtaki neden, yani içlerinin fazlasıyla boş olması nedeniyle dikkate alınmamıştır. Her ikisi de daha büyük bütçelere sahip olan bu filmlerde Araki belirgin bir sinema biçimini iyice keskinleştirmiş gibi görünür: hızlı, kasten abartılı yeniyetme konuşma biçimi; hızlı kurgu; gösterişli bir renk paleti; özenle tasarlanmış, bir yanıyla soyut, kurmaca mekânlar. Eleştirmenlerin görüşüne göre ise, yüzeydeki bu ışıltı, daha derin olan herhangi bir içerik olmasını engellemektedir. Örneğin, Liese Spencer *Nowhere* üzerine *Sight and Sound* dergisindeki yorumunda şöyle yazar:

Sanatsal kaygıların fazlasıyla öne çıktığı *Nowhere*’in adı kolaylıkla ‘Nothing’ olarak değiştirilebilir; herhangi bir gerçek duyguyu ele almadaki başarısızlığı, akılsız gençler hakkında bir yorum olmaktan daha çok bu durumun bir işaretidir. (...) Küstahça bir davranış arzu edilmemektedir, ama burada biraz rahatsız edici bir çözümleme ya da derinlik yoksunluğu var.³⁵

Spencer’in, tüm gay yönetmenlerin sanat biçimlerini siyasi bir görüş sunma amacıyla kullanmaları gerektiği şeklindeki (artık biraz da çağdışı kalmış olan) bariz iması bir tarafa bırakılacak olursa, betimlenen karakterler ve mekânlara oldukça uygun düşebilen bir boş biçimin, daha derin fikir ve kaygıların ifade edilmesini engellediği hiç kuşkusuz tartışmaya açıktır. Ama Spencer eleştirisinde yalnız da değildir. Örneğin, Geoffrey Macnab,

35) Liese Spencer, ‘Nowhere’, *Sight and Sound*, cilt 8, sayı 6, 1998, 36–7. sayfalar, s. 52 ve 37.

Kıyamet Kuşağı'nın gösterişli çizgi film biçiminden ötesini göremez gibi görünmektedir. Eleştirmenin belirttiği üzere, "Betimlenen Amerika, yani gerçeküstü fast-food restoranları, barlar, terk edilmiş arabalar diyarı, *Katil Doğanlar*'ın (Natural Born Killers) mekân görüntüleriyle kolayca paralellikler kurdurmayacak kadar *kitsch*. Ve hatta Jim Carrey'nin aşırı canlı dünyasını anımsatmakta."³⁶

Araki'nin filmleri kusursuz olmaktan uzaktır; gerçekte modaları çabuk geçer gibi görünmektedir. Ancak yapıtları karşısında pek çok yönetmenin takındığı hafifseyen tavır da gereğinden fazla acelecidir, çünkü yönetmenin hem yeniyetme cinselliğini sergilemesi hem de Los Angeles tasvirlerinde mekân ve cinsel yönelim etkileşimini ele alma biçimi dikate değerdir.

Araki'nin yeniyetmelerinin zihinlerini –yeniyetmelerin çoğunda olduğu gibi– sürekli olarak cinsellik ve ilişkiler meşgul eder. Örneğin *Nowhere*'deki Mel (Rachel True) 'yaşlanıp çirkinleşmeden önce' aşkını çevresine bol bol dağıtması gerektiğini düşünür. Ve (özellikle de) son yirmi yılda yeniyetmeler ve cinselliği konu alan çeşitli filmler üretilmişse de, bunlar genellikle saldırgan komedi (*Porky's*, *American Pie*) ya da fazlasıyla duygusal romantizm (*She's All That*) tarzındadır; bazen de dürüstlük/istismar (*kids*) konuları işlenir. Oysa Araki'nin filmleri çeşitli ruh halleri arasında gider gelir. Buna ek olarak, yeniyetme filmleri hemen hemen hiçbir zaman *queer* cinselliğiyle yüzleşmez. Ara sıra da olsa –*The Fruit Machine*'den *Beautiful Thing*'e kadar– *queer* yeniyetmelerini konu alan çabalar da olmuştur, ama bunlar istisnadır.

O halde, Araki türünün tek örneğidir: Robin Wood'un da belirttiği gibi, Araki neredeyse diğer tüm yeniyetme tasvirlerinin tersine, kahramanlarını bilir, anlar ve onlarla derin bir duygudaşlık içinde gibidir.³⁷ Ve onların var olma koşullarında da yansıtıldığı üzere, hem yeniyetmelerin Amerikan toplumu içinde sahip oldukları acınacak ölçüdeki beyhude konumlarını, hem de olası bir ütöpik geleceğe ilişkin bazı belirtileri görür gibidir.

Totally Fucked Up'ta altı yeniyetmeden (iki lezbiyen, üç gay ve bir de "biseksüel olabilirim (...) Kızlar çok hoş ve sıcaklar (...) dokununca yumuşaklar ... Şunu biliyorum ki arkadan vermek kesinlikle iğrenç" diyen An-

36) Geoffrey Macnab, 'The Doom Generation', *Sight and Sound*, cilt 6, sayı 6, 1996, 37–8. sayfalar.

37) Robin Wood, *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond*, New York, Columbia University Press, 1998.

dy'den) oluşan bir grubun deneyimlerini günden güne izleriz. Andy'nin erkek arkadaşı Ian onu aldattıktan ve daha sonraki bir fahişelik çabası da kötü sonuçlandıktan sonra, Andy çamaşır suyu içerek ve bir yüzme havuzuna düşerek intihar eder. Mesaj açıktır: Anne-babalar (Araki'nin filmlelerinde neredeyse hiç yoktur) ve toplum yeniyetme homoseksüelliği ve lezbiyenliğin varlığını kabul etmeyi reddetmektedir ve böylece bu yeniyetmelerin soyutlanmışlığı ve üzerlerindeki baskılar artmaktadır. Ama yine de, Chris Chang'ın da belirttiği gibi, *Totally Fucked Up*'taki yeniyetmeler birbirlerini inanılmaz şekilde desteklerler ve bu şekilde bir aile oluştururlar. Bu dinamik, iki lezbiyenin hamile kalma arzusuyla her dört erkekten de sperm bağışlamalarını istedikleri bir parti sahnesinde özellikle açık kılınır.³⁸

Araki'nin *queer* yeniyetmelerinin ütöpik potansiyeli üçleme geliştikçe daha da belirginleşir ve *Totally Fucked Up*'ın net kimlik kategorileri daha kolay etkilenebilir ve daha az önemli hale gelir. *Kıyamet Kuşağı*'nda Jordan ile kız arkadaşı Amy yolda arabalarına başıboş dolaşan gizemli birini, Xavier'i (ya da 'X') alırlar. Ruh hastası bir Koreli dükkân sahibini öldürdükten sonra hepsi birlikte kaçmaya başlar. Yolculukları devam ederken Amy X ile yatar ve Jordan buna aldırmaz. X Amy'ye sekste yeni denemeler yapmayı öğretir ve Amy bu oyun ve yöntemleri daha sonra Jordan üzerinde dener. Sonunda, içinde tam da uygun bir yatak bulunan terk edilmiş bir depoda üçü birlikte seks yaparlar. Bir diğer deyişle, üç kahraman geleneksel toplumdan kaçarken, heteropatriarşi idealleri (tek eşli çiftler, heteroseksüellik) yıkılır ve bunların yerini farklı –çok aşamalı bir biçimde aykırı– bir libido ekonomisi alır. Ve sonunda depo sahnesinin ve içerdiği cinsellik idealizminin faşist kasabalılarca engellenmesi, sonra da Jordan'ın büyük bir bahçe makası ile öldürülmesi, bu durumda belki de şaşırtıcı değildir.

Nowhere'de kimlik kategorilerinden çok az bahsedilir. Hem Dark hem de kız arkadaşı Mel biseksüeldir ama kendilerini hiç böyle tanımlamazlar; Lucifer'ın bir lezbiyen olduğu söylenir; ve filmin son sahnesinde Montgomery Dark'la birlikte yatağa girerken şöyle der: "Ben *gay* değilim, ama (...)" *Nowhere*'in yeniyetmeleri sıklıkla rahatsız edicidirler: Sıkıcı yeniyetme dilleri ve bol bol can sıkıntılarıyla *Beverly Hills 90210*'un oyuncu kadrosunun ancak bir adım dışındadırlar. Ama yine de, cinsel yönelimi önemli bir ayrımcılık değişkeni olarak kabul etmeyi reddedişleriyle 'aykırı' bir ideal sunarlar. Diğer iki filmde olduğu gibi, *Nowhere* de vahşi bir

38) Chris Chang, 'Absorbing Alternative', *Film Comment*, cilt 30, sayı 5, 1994, 47–53. sayfalar.

şekilde sona erer: Dark ile Montgomery arasındaki bağlantı anı, filmde daha önceden uzaylılar tarafından kaçırılmış olan Montgomery'nin vücudu patlayıp içinden dev bir böceğin çıkmasıyla kopar.

Araki'nin yeniyetme üçlemesinin cinsel kimlik kategorilerine yönelik içerdiği yapıbozumcu yaklaşım eğer yönetmenin 'Pomo Homo' estetiğinin bir diğer göstergesi ise, filmlerinin Los Angeles içinde ve civarında geçmesi de tamamen uygun düşmektedir. 1980 ve 1990'lı yılların büyük kısmında Los Angeles en kusursuz postmodern kent olarak görülmüştür. Los Angeles başlıca postmodernite kuramcıları için postmodern kent-selliğin bir örneğidir; hem kentin biçimi hem de içinde yaşayanların davranışı, geç kapitalizmin kentsel deneyim üzerindeki etkisinin kusursuz, 'mantıklı' dışavurumlarıdır. Bu, varsıllığın keskin bir şekilde kutuplaştığı bir kenttir; buradaki insanlar, ayak değirmenlerine çıkmak için para ödedikleri jimnastik salonları da dahil olmak üzere her yere arabalarıyla giderler. Bu, hayaller üzerinde, Hollywood'un, uzay mühendislerinin, Silicon Vadisi teknisyenlerinin hayalleri üzerinde yükselmiş bir kenttir. Bu, fark edilir bir merkezi olmayan bir kenttir; Norman Klein'in da belirttiği gibi, binaların bir yıl içinde yıkılabileceği ve bir sonraki yıl sakinleri tarafından tamamen unutulmuş olacağı bir kenttir.³⁹

Los Angeles'in efsanevi, fantastik doğası daha başka karmaşıklıklar da yaratır. Los Angeles kara kitapların ve kara filmlerin kentidir, ama bir yandan da sağlık ve canlılık vaat eden güneşli eyalet California'da yer alır. Los Angeles kendi tarihine döner (*Chinatown*'da olduğu gibi) ve kendi geleceğini yansıtır (*Blade Runner*'da olduğu gibi). Aslında, Los Angeles'in bir abartılar denizi içinde kaybolmuş 'gerçek' biçiminin ayırtına varabilmek olanaksızdır: Louis Adamic "Los Angeles Amerika'dır. Bir cengel" demiştir; Bret Easton Ellis'in *The Informers*'ındaki bir karakter LA'de 'hiçbir şey' olmadığını söyler. Kentin abartılmış ve paradoksal biçimini akademisyenler de kabul ederler: Mike Davis'in belirttiği üzere, Los Angeles "ileri düzey kapitalizm için hem ütopya hem de distopya rolünü oynar hale gelmiştir".⁴⁰

Bu parçalı, karmaşık kent *queer* sinemanın pek çok örneği için mekân oluşturur: Araki gibi Bruce LaBruce'un da filmlerinin çoğu LA'de geçer. Scott Silver'in o şekilde amaçlanmadığı halde son derece güldürücü olan

39) Norman Klein, *The History of Forgetting: Los Angeles and the Erasure of Memory*, Londra, Verso, 1997.

40) Mike Davis, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Londra, Verso, 1990.

filmi *Johns* da (1995) öyledir. O halde kent –birbirinden ayırt etmek açık bir şekilde zor olsa da, kurmacada ya da gerçeklikte– *queer* olma halinin dışavurumu için eşsiz bir mekân mı sunmaktadır? Chris Chang şöyle belirtmiştir:

Araki filmlerinde özü kusursuz bir şekilde L.A. olan bir şeyler var ama kentin tanıdık yerlerinden hiçbirisi yok. Hepsi klostrofobik odalar, klostrofobik barlar, dükkân önleri ve, en yaygın olanı da, sonsuz sayıda uçsuz bucaksız otoparklar. Her şey yüzeysel; tek derinlik geri çekilerek uzaklaşan bomboş bir mekân içinde; karakterler cephe ile dipsiz boşluk arasındaki sınırdaki yürüyüp geçen insanlar gibi görünmekte. Araki [diyor ki]: “Benim L.A.’im bu.”⁴¹

Ama gerçekten öyle midir? Araki LA’nın tahayyül edilen biçimine ilişkin sık kullanılan mecazlarla mı yoksa bunlara karşı mı çalışır? Bu öğelerden üçü kısaca ele alınmaya değer: dünyanın sonu, simülasyon ve toplum kavramı.

Los Angeles dünyanın sonunun başladığı kenttir ve sık sık hem doğal hem de doğal olmayan yönden dünyanın sonunun geleceği yer olarak tasavvur edilir. Kent tekrar tekrar alevlerle kuşatılmış olarak düşünülür; depremler de, hava kirliliğinin dumanlı sisi de, dünyanın sonunu ima eder; Los Angeles kara filmlerde ve kitaplarda sık sık ölmek üzereymiş gibi düşünülür. Araki’nin yeniyetmeleri sürekli olarak dünyanın sonundan, kıyametin yaklaştığından ve kendilerinin bu durumdaki rolünden konuşurlar. *Kıyamet Kuşağı*’nın bir yerinde Amy ile Jordan bir motel odasında yatakta uzanmaktadırlar. “Umarım aynı anda ölürüz,” der Jordan, “şöyle alev almış bir arabada ya da bir nükleer bomba patlatıldığında ya da bunun gibi bir şeyde.” “Öyle romantiksin ki!” diye yanıtlar Amy. Dünyanın sonunu getirecek bir savaş Araki’nin yeniyetmeleri tarafından sık sık romantikleştirilir ya da erotikleştirilir; kıyamet senaryoları duyguları yaşamamanın bir yolu olarak görünür. Ama bu son, duruma da bağlıdır: Dünyanın sonunun göstergeleri *Kıyamet Kuşağı*’ndaki üçlü için araba çevresinde döner; *Nowhere*’de ise Dark kendi ölümünü filme almaktan bahseder ve ilk kez bir uzaylı gördüğünde (bu başlı başına, bilimkurgusal anlamda bir ‘dünyanın sonu’ göstergesidir) ilk tepkisi kaçmak değil, onu kaydetmek olur.

Kıyamet Kuşağı’nda yaklaşmakta olan dinsel bir kıyamete ilişkin göstergeler de vardır. Bunlar bazen yazılı olarak karşımıza çıkar: bir kulüpteki

41) Chris Chang, *a.g.e.*, 50–3. sayfalar.

“Cehenneme Hoş Geldiniz”; bir 7-11 mağazasındaki “Kaybolmuş Ruhun İçin Dua Et”. Üçlünün girdiği her mağazada kasa tutarı her zaman \$6,66’dır. Ve filmin finalinde kasabalı yobazlar Amy’ye porselen bir Mer-yem heykeliyle tecavüz etme tehditleri savururlar. Dinsel mesajlar *Nowhere*’de de yer alır. Alyssa, Montgomery’ye İsa’yla karşılaşmanın o gün gerçekleşeceğini söyledikten az sonra avucunun kaşındığından yakını. Daha sonra da Elvis adlı bir adamla seks yaparken, ona Tanrı’ya inanıp inanmadığını ve California havaya uçsa ne yapacağını sorar. Montgomery uzaylılar tarafından kaçırılırken haçını geride bırakır; daha sonra haçı bulan Dark Montgomery’nin öldüğünü sanır ama Montgomery bir sevgi mesajını yayabilsin diye diriltirmiştir. Son olarak, *Nowhere*’in anlatısında bir tele-vaizin vaaz sahneleri araya girer; bu öyle baştan çıkarcı bir dildir ki, kolayca etki altında kalan iki yenyetmenin özenle uygulamaya konulmuş intiharlarına yol açar.

Mike Davis LA’nın sonu kavramını daha da açar ve John Rechy, Joan Didion ve Bret Easton Ellis’in romanlarının, kenti bir ‘ahlaki kıyametin’ yeri olarak betimlediğini belirtir. Şurası açıktır ki, bazı eleştirmenler Araki filmlerinin sıg ve boş, ahlak ve duygudan yoksun olduğunu da öne sürecektir. Ancak, Araki ile Ellis gibi yazarlar arasında çok önemli bir fark bulunmaktadır: Araki’nin karakterleri bazen sadece geçici olarak, genellikle de aşk, cinsellik ve şehvet yoluyla, anlamlı bağlantılar kurarlar.

Pek çok yazarın da belirttiği gibi, Los Angeles arada kalmış, efsane ile gerçekliği birbirinden ayırmanın neredeyse olanaksız olduğu bir kenttir. Araki’nin LA’i, kentin hiper-gerçek, simüle edilmiş bir versiyonudur. Yönetmen renklerin yoğunluğunu artırır ve yapıların ve ten renklerinin tonlarını değiştirmek için filtreler kullanır. *Nowhere*’de karakterlerin yatak odalarında, en çok da tavanlara ve zeminlere yayılan ve nevresimler ile giysilere uygun düşen devasa duvar resimleri görülür. Araki bu görünümün kurmaca olduğunu bilir ama bunu, LA’nın yüzeysel kültürünü, sahte ışıltısını kendinin de bildiğini yansıtmak için kullanır. Bu, *Nowhere*’in bir sahnesinde özellikle anlaşılır kılınır. Egg denilen doyumsuz genç kız, evi yakınlarındaki sürekli gittiği bir yerde *Baywatch*’tan bir yenyetme idolünün arabasına biner; genç yıldız onu, masmavi bir göl üzerinde tahta bir köprünün uzandığı, arka planda yemyeşil tepelerin yükseldiği, gülünç şekilde sahte olan bir dağ mekânına götürür. Genç yıldız Egg’e bütün bunlardan kaçmak ve sadece âşık olmak şeklindeki romantik isteğinden bahseder. Daha sonra onu eve götürür, sarhoş eder ve sonra da ona tecavüz eder. Egg yüzü kanlar içinde ve ondan çılgıncasına kaçarken tıkanıklıktan kırıdayamaz haldeki trafik yüzünden duraklar. Arabaların arasından

nihayet geçebildikten sonra koşarken, kendisine tatlı sözler söylenmiş olan dağ mekânını gösteren bir ilan panosunun önünden geçer. İma açıktır: Tıpkı idolün yakışıklı, romantik dış görünümünün kötü niyetli bir kişiliği gizlemesi gibi, LA'in güzelliğine değgin efsaneler de kentin homurdanan korkunç trafiğiyle tüm etkisini yitirir.

Araki'nin simüle edilmiş LA'inin ana öğelerinden bir diğeri de, anlatılarında video kameraların bulunmasıdır: Karakterleri kendi deneyimlerini kaydetmeyi saplantı haline getirmişlerdir, sanki bunlar bu sayede daha da gerçek olacmışçasına. *Nowhere*'de Dark kendi yaşamını sürekli olarak filme alır; *Totally Fucked Up*'ta, karakterleri alışveriş yaparken, çok katlı bir otoparkta ekstazi alırken, seks yaparken, kendileriyle görüşme yapılırken gösteren bol miktarda ev videosu görüntüsü vardır. Bu ev videosu malzemesi, bir başka deyişle, karakterlerin yaşamlarının bu şekildeki simülasyonu konusunda anlaşılması gereken nokta, bu malzemenin çoğunlukla klişeleşmiş olması ya da kendi düzmeceliğinin 'gerçek' olarak görüldüğünü göstermesidir. *Kıyamet Kuşağı*'ndaki üçlü, arabalarının ön camlarını bir televizyon ekranı ya da bir sinema perdesiymiş gibi görürler. Ve LA'de ulaşımın tek yolu hızlı çevre yollarından arabayla gitmek olduğundan, kent arabanın ön camındaki bir simülasyonmuş gibi görünür.

Son olarak topluma bakalım: Los Angeles merkezi olmayan bir kenttir ve bu, Roland Barthes gibi pek çok kuramcıya göre, kentliler arasında bağlantı deneyimini engeller. Bu doğru mudur? Araki'nin filmleri bunun doğru olmadığını gösterir gibidir. Karakterleri arasında kurulan bağlantılar sadece kısa süreli olabilir ama çoğunlukla yoğun bir şekilde tutkudur da. Örneğin, *The Living End*'de Luke, Jon'a onu "yaşamın kendisinden bile daha çok" sevdiğini söyler; *Totally Fucked Up*'ta Andy'nin Ian ile ilişkisi seksi, heyecanlı ve sürprizlerle doludur; *Nowhere*'in sonunda Montgomery'nin vücudu patlamadan önce o ve Dark gerçekten de sonunda birbirlerini bulmuş gibidirler. Bunun yanı sıra, bu cinsel düzeyin de ötesinde, Araki'nin kahramanları arasında, haklardan yoksun bırakılmış olmanın kazandırdığı benzer deneyimlerle kurulmuş bir bağ vardır. Örneğin, *Kıyamet Kuşağı*'nda Jordan, Amy'ye, LA'den kaçışlarında X de yanlarında olduğu için mutlu olduğunu söyler, çünkü "o da biraz bizim gibi. Kaybolmuş. Sanki hiçbir yere uymuyor gibi".

Robin Wood Los Angeles'ın kaybolmuş kalbini ve ruhunu, Araki'nin karakterlerinin şehvetle birbirlerine bağlanmalarında bulmuş gibidir; ve aşk ve dostluk bağları kurma çabalarında ise, sanki gerçekleştirilmekte olan sessiz bir devrim algılar. Ama, yine de asıl büyüleyici olan, tüm bunların neredede meydana geldiğidir: klostrofobik odalar ve kulüpler, dük-

kân önleri, moteller, depolar, otoparklar, metrolar ve benzerleri. Araki'nin *queer* karakterleri, toplum içindeki konumlarına da yaraştığı gibi, kenarda kalmış ve gelinip geçilen yerlerde, sıradan toplum tarafından çoğunlukla görmezden gelinen ama bir yandan da çok büyük bir potansiyele sahip olan mekânlarda yaşarlar ve bulunurlar. Yeniyetmeliğe ve homoseksüelliğe dair tartışmalara yaptıkları katkı bir yana, Araki filmlerinin gerçek önemi, belki de, Amerika Birleşik Devletleri'nde yarının kuşağının tüm kusurlu görkemleriyle kendi dünyalarını biçimlendirmeye çabaladıkları mekânları tahayyül etmiş olmaları olarak ortaya çıkacaktır.

Jean-Jacques Beineix

Phil Powrie

Beineix, genellikle, Luc Besson ve Leos Carax ile birlikte, Ginette Vincendeau'nun 'yapım masrafları yüksek, gençliğe yönelik filmler' olarak tanımladığı *cinéma du look*'un en iyi örneği olarak görülür. Vincendeau bu 'look', yani tarzın, "filmlerin, son derece görkemli (stüdyoda gerçekleştirilen) ve teknik açıdan çok başarılı bir mizansenle natüralist olmayan, bilinçli bir estetiğe, özellikle de yoğun renklere ve ışıklandırma efektlerine önem vermesi"ne karşılık geldiğini belirtir.⁴² Besson'un filmleri başarılı bir gişe hasılatı getirmişse de, Beineix'nin ilk filmlerinin kült filmler olduğu açıktır. Yönetmenin ilk kısa filmi olan *Le Chien de Monsieur Michel*, konuşmaya az yer veren alışılmadık bir mizahla, bireyi ve toplum ile ilişkisini araştırır. (Kahraman, kasap artıklarını kendisi yiyebilmek için bir köpeği varmış gibi yapar. Bu hayali köpek daha sonra hayatında iyice söz sahibi olmaya başladığında komşularına köpeğin öldüğünü

42) Ginette Vincendeau, *The Companion to French Cinema*, Londra, Cassell/BFI Publishing, 1996, s. 50.

söyler. Komşular ona bir kurt köpeği almak için aralarında para toplarlar ama o bu köpekten çok korkmaktadır.) *37° 2 le matin*, ya da İngiltere ve ABD’de bilinen adıyla *Betty Blue* pek çok ülkeden genç izleyiciler için bir kült film haline gelmiş olsa da, vizyona girdiğinde eleştirmenlerin kıyasıya eleştirdiği *La Lune dans le caniveau* (*The Moon in the Gutter*) daha sonra eleştirmenler çevresinden yandaşlar kazanmıştır. Beineix’nin ilk uzun metrajlı filmi olan ve eleştirmenlerden ilgi görmeyi başarabilmiş (Jameson tarafından ilk Fransız postmodern film olarak nitelenmiştir)⁴³ tek filmi olan *Diva*, yüksek kültür (opera) ile popüler Fransız polisiye kültürünü birleştirir: Divanın sesini gizlice kaydeden genç postacı Jules, rüşvet yiyen bir polis amirini ele veren bir kasetin eline geçmesiyle gangsterler tarafından takip edilmeye başlanır.

Fransız eleştirmenler postmodern biçimin yüzeysel olduğu söylenen yönlerinden, yani karakter psikolojisi ya da ahlaki mesaj pahasına nesnelere ve yüzeysel etkiye bağlı kalınmasından pek hoşlanmamışlardır. *Cahiers du cinéma*’daki ateşli tartışmalar, Beineix’nin senaryosu David Goodis’in aşağı tabakayı konu alan romanı *The Moon in the Gutter*’a dayanan ve başrolünde Gérard Depardieu’nün, kız kardeşine tecavüz eden kişiyi bulmayı saplantı haline getirmiş asosyal bir kişiliği canlandığı ikinci filmi *La Lune dans le caniveau*’nun gösterildiği Cannes’da doruk noktasına ulaşmıştır. Romanın rüyayı andıran atmosferini izleyiciye iletebilmek amacıyla, son derece yavaş kamera kaydırma hareketleri, yapay renk şemaları ve güçlü bir müzikle bilinçli bir şekilde opera havası verilmiş olan filmin yüksek yapım masrafları, aşağı tabakayı konu almasıyla bağdaşmaz olarak görülmüştür. Film yuhalanmış ve Depardieu tarafından alenen reddedilmiştir.

Beineix’nin, yeni şirketi Cargo Films’in yapımını ortaklaşa üstlendiği üçüncü uzun metrajlı filmi *37° 2 le matin* Fransa’da ve diğer ülkelerde genç izleyiciler için daha da büyük bir kült film olmuştur. Dünyadan bezmiş bir adam (Zorg) ile asi bir genç kadın (Betty) arasındaki çılgın bir aşkın öyküsü olan film, başarısını en çok da Djian’ın romanına ve 1980’lerin gençliğinin genel ruh halini tanımlayan krize girmiş erkeklik, asilik, masumiyet ve marjinalliği bir arada sergilemeyi başarabilmiş başrol oyuncularları Béatrice Dalle ve Jean-Hugues Anglade’a borçludur.

Beineix’nin bir sonraki filmi olan *Roselyne et les lions*, senaryosu kâğıt üzerinde *cinéma du look*’un genç izleyicilerinin hoşuna gitmesi için hazır-

43) Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, New York ve Londra, Routledge, 1992, s. 55-62.

lanmış gibi görünse de –genç bir çift sirklerde aslan eğiterek serüven peşinde koşmaktadır– ancak vasat bir gişe hasılatına ulaşabilmiştir; bunun nedeni, belki de, filmin bir kişinin sanatını geliştirmesi hakkında fazlasıyla açık bir alegori olmasıdır. Beineix'nin daha sonraki uzun metrajlı filmi *IP5*, gişelerde biraz daha başarılı olmuştur. Bu film, bir erişkinliğe geçiş anlatısıdır: Sokaklarda ayakta kalabilmeyi öğrenmiş olan iki genç aşk arayışıyla yola çıkarlar, ama karşılaştıkları, görünüşe göre yine aynı şeyi arayan yaşlı bir adam (Yves Montand'ın son rolü) olur. Beineix 1990'larda belgesel sinemaya yönelmiştir. Yönetmenin konulu filmleri gibi belgeselleri de toplumun marjinal kesimlerinden karakterler üzerine odaklanır. Beineix'nin daha sonra *Mortel Transfert* (Ölümcül Devir) ile konulu filme dönüşünde de yine aynı durum gözlenir. Bu komedi-gerilim filminde, Jean-Hugues Anglade'ın canlandığı bir psikanalist, bir kadın hastasını muayenesi sırasında kendinden geçip sonra tekrar uyandığında, kadını öldürülmüş olarak bulur.

Bu genel bakış, Beineix filmlerini tanımlayan şu temel özellikleri akla getirir: Biraz alay ve ironi katılmış da olsa tuhafılık ve gülünçlüğü vurgulanması; bir kavram olarak toplumun cazibesi ve bunun, karakterlerin marjinalliğinde ortaya çıkan güçlü bir bağımsızlık duygusuyla dengelenmesi. Filmler, ayrıca, gerek karakterlerin eylemleriyle (*37° 2 le matin*'in Zorg ile Betty'nin tutkuyla seviştikleri uzun açılış sahnesi akla ilk gelenlerdendir), gerekse yönetmenin imgelerini izleyiciyi baştan çıkarmak üzere kullanma biçimiyle ilişkili olarak, güçlü bir erotizm ile yüklüdür.

'Temel anlatılar'ın postmodern çöküşü ile ilişkili kuşkuların, Beineix'nin karakterlerinin nasılsa melankoli ve sık sık öfke ve nefretle toplumu reddetmesi sonucuna yol açabildiğini görebiliriz. *Diva*'nın, Paris Operası'nın çatısındaki Üç Müz ile Jules'ün uzayadamlarınıninkine benzeyen kaskının görüntülerini bir arada sunan açılış sahnesi de [Kubrick'in 1968 tarihli *2001: A Space Odyssey*'inin (2001: Uzay Macerası) kapanış sahnesini anımsatır], *IP5*'de Tony'nin boş, rüzgârlı bir arazinin ortasında bir ilan panosuna kente benzeyen dev bir grafiti yaptığı uzun plan da, bu anlamda tam bir postmodern imge örneğidir. İmgeyi derin bir tarihten ve tutarlı bir estetik bağlamdan ayırma, imgelerin anlamın yüzeyindeki oyunla birbirlerine bağlanması sonucunu beraberinde getirir. Jameson'ın da belirttiği gibi, "derinliğin yerini yüzey ya da birden fazla yüzey alır".⁴⁴

44) Fredric Jameson, "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism", *Postmodernism: A Reader*, Thomas Docherty (yay. haz.), New York, Londra, Toronto, Sydney, Tokyo ve Singapur, Harvester Wheatsheaf, 1993, s. 70.

Bir filme, diğer filmlerden, hatta başka sanat biçimlerinden alıntılarını, sadece alıntı olarak orada bulunmaktan başka belirgin herhangi bir işlevi varmış gibi görünmeyen alıntılarının eklenmesini ele alalım: Örneğin, *Diva*'nın Wilder'in *The Seven Year Itch*'inden (1955) aldığı ve görünüşe göre bir nedeni olmayan alıntıda, Monroe'ya benzeyen birinin beyaz elbisesi, altındaki metro ızgarasından gelen hava akımıyla havalanır.

Fransa'da, otoritelerin Beineix'e bakışı, özellikle birbirleriyle ilişkili olan teknoloji ve yüzey konularına odaklanır. *Le Monde*'un eleştirmeni, 1980'lerde *Cahiers du cinéma* tarafından belirlenen tutuma sadık kalarak, Beineix'i, 'le visuel' olarak adlandırdığı bir tarzın, yani klasik anlatının imgeyle baştan çıkarma uğruna terk edilmesinin en iyi örneği olarak ele alır. Frodon, bu tür sinemanın içinde teknoloji müdahalesi (Steadicam ve Louma gibi mobil kameralar, Dolby ses) barındırdığını, bunun da izleyiciyi 'gerçeklik'ten uzaklaştırdığını öne sürer.⁴⁵

Jullier de, kamerayı ileriye doğru kaydırarak çekilen görüntülerin, özellikle Dolby *surround* ses sistemiyle bir araya geldiğinde nasıl baş döndürücü bir coşkunluk hissi yarattığını ve tüm bedeni etkilediğini belirtmiştir. Beineix bu efekti sistemli bir şekilde kullanmamaktadır, ama yine aynı etkiyi veren yana doğru ilerleyen geniş menzilli görüntüler ve aşırı kamera açıları da (aşırı geniş ya da dar aç/eğimli) yakın planlara sık sık eşlik eder. Jullier'e göre, böyle bir biçim, düşünme yoluyla olmaktan çok hissetme yoluyla izleyicileri kurmaca dünyanın içine katar ve bu şekilde, karakterden çok izleyiciyi merkezine yerleştiren bir sinema yaratır. Bu tür efektler sadece 1980'lerin sineması ile sınırlı değildir ama eleştirmenler Beineix'nin bunları kullanmasından hoşlanmamışlar ve onun sinemasının, nesneye olan eğilimi nedeniyle, yabancılaşmanın bir işareti olduğu ve daha çok reklamlardan ve müzik videolarından aşına olunan bir biçimi kullandığı sonucuna varmışlardır.

İzleyicinin bir tür 'derinlik' değil de, paradoksal bir şekilde sonsuz bir 'yüzey' içine daldırılması, buradaki ortak etkendir. İzleyici, biçim ceketini asmak için kullanılan bir askı işlevi gören anlatının yüzeyinden daha ötesine gitmez. Zevk veren, karakterin psikolojik karmaşıklığı değil, karakterin davranış biçimidir. Bir diğer deyişle, önemli olan, görülenlerden çıkarılabilecek ya da yorumlanabilecek olandan çok, görülebilen ve sunulandır. Yirminci yüzyıl Fransız entelektüel filmlerinin büyük kısmına hâkim olan 'görsel olana güvensizlik' göz önüne alındığında, Fransız film

45) Jean-Michel Frodon, *L'Age moderne du cinéma français: De la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995, s. 574-8.

eleştirmenlerinin bu yeni biçemden hoşlanmamış olmaları pek de şaşırtıcı gelmez.⁴⁶ Örneğin, durumcu felsefeci Guy Debord, 1967’de, seyirliğin hangi şekilde tam bir muktedir haline gelmiş ve insanlığı saf dışı bırakmış olduğunu incelemiştir: “Bir kez doğrudan yaşanmış olan her şey sadece tasvir halini almıştır.”⁴⁷

Cahiers du cinéma ekolünden yazarlar için postmodern imgenin reklam ile bağlantılı olması pek şaşırtıcı olmasa gerektir. 1980’lerin Fransız reklamlarında biçem sıklıkla üründen önce gelir. Şaşırtma amaçlı kışkırtıcı bir yaratıcılık düzeyi sergileyen karmaşık görsel ve sözel gösterilerle, araç mesaj haline gelmiştir. Reklam imgesi kusursuz bir postmodern imge olarak görülebilir ve Beineix de, *Cahiers du cinéma*’nın bu yeni sinemacılık biçeminde azarı en çok hak eden şeyler olarak gördüğü her şeyi temsil etmektedir (Beineix’nin 1980’lerde pek çok yönetmen gibi çeşitli televizyon reklamları çekmiş olması bu görüşleri daha da katılaştırmıştır). Beineix, biçimi baştan çıkarıcılık ve alayın bir kombinasyonu olarak anlayan reklamcılık gurusu Jacques Séguéla tarafından sık sık referans gösterilmiştir (bu yaklaşım reklamcının ‘rire, rêve, risque’ (kahkaha, hayal, risk) sözcüklerine karşılık gelen ‘üç r’inde özetlenmektedir).

Bu kokteyl eleştirmenlerin canını sıktıysa da, Vincendeau’nun dikkat çektiği reklam imgeleri, pop videoları ve romantik konulara aşına olan genç izleyicilere cazip gelmiştir. Beineix (ve Besson) bu öğeleri filmlerine katmak suretiyle, genç izleyiciler arasından taraftar kazanmayı garantilemiştir. Beineix daha sonra, reklam estetiğini kışkırtıcı bir tonla savunarak şöyle yazmıştır:

Reklam, sanatçıların icat etmiş olduğu şeyler dışında hiçbir şey icat etmemiştir. Öte yandan, cezp edebilmiş, değiştirebilmiş, bir şeylerin parodisini yapabilmiş, taklit edebilmiştir de. Yeni Dalga sinemasının reddettiği Güzeli çalmıştır ve böylece bazı cahil eleştirmenlere ‘güzel, reklam yapmaya denktir’ dedirtmiştir. Yaşama sadık kalmakla fazlasıyla meşgul olan sinemanın artık bozmaz olduğu rengi gasp etmiştir ve böylece zihinsel özürlü bazı eleştirmenlere ‘renk, reklam yapmaya denktir’ dedirtmiştir. Anlatı sinemasının onsuz yapamadığı öykülerden vazgeçmiştir, işte bu yüzden bazı aptal eleştirmenler ‘öyküsü olmayan bir film reklam yapmaya denktir’ demektedirler. Son olarak da (...) arzularını yaşlanan sinemanın artık aktarmaz olduğu

46) Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkeley ve Londra, University of California Press, 1993.

47) Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, New York, Zone Books, 1995, s. 12.

genç insanları cezp etmiştir ve bu yüzden, sadece ölmüş ve geçip gitmiş olanla ya da ölmüş ve geçip gitmiş olan insanlarla ilgilenmekte olan bazı yaşlı eleştirmenler ‘gençlik sineması reklam yapmaya denktir’ demektedirler.⁴⁸

Beineix’nin filmleri, tıpkı Besson’unkiler gibi, kendilerini hakları ellerinden alınmış hisseden genç sınıfta yaygın olan çağa özgü kuşkuculuk ve yabancılaşma halini yansıtmayı başarabilmiştir; yeni Fransız sinemacı kuşağının filmleri de, örneğin Kassovitz’in *La Haine*’i (1995) bunu vurgulamayı sürdürmüştür. Dolayısıyla, Beineix’nin tutku ve alay kombinasyonu genç izleyicilerde yaygın olan ruh haline denk düşmüştür: “Romantik ve kuşkucu, ikisinin bir karışımı. Gerçekten inanmadığınız bir romantizm.”⁴⁹

1980’lerin sonuna doğru, postmodern gençlik sinemasının yol açtığı ateşli eleştiriler nihayet son bulmuştur; *cinéma du look* ‘barok’ nitelmesiyle daha iyi bir itibara kavuşmuştur (bu terim *Diva* ile ilgili röportajlarda sık sık yer almıştı). 1989’da Bassan, *Revue du cinéma*’da yayımlanan yazısında (Beineix’nin kendisinin de belirttiği gibi), sanatçıların çevrelerindeki dünyaya sunulabilecek her türlü malzemeyi kullandıklarını ve bu yüzden de, Beineix’nin ‘aşağı tabaka’ya ait kültür malzemesini kullanmasını eleştirmenin mantıksız olduğunu belirtir. Bassan, ayrıca, Beineix’nin nesneleri fetiş haline getirmesinin mekânlara da uzandığını (*Diva*’daki tavan arası gibi) ve filmlerin özgünlükten yoksun bir şekilde reklamlara nazire yapmaktansa yeni bir kent efsanesi *kurduğuna* dikkat çeker. Ancak başlıca kaygısı, *cinéma du look*’un hangi nedenlerle yeni barok olarak adlandırılabilirliğini göstermektir:

Sanatta barok, şaşırtmak, duylara dokunmak, göz kamaştırmak ister. Bunu, ışık hareketi ve kontrastına, perspektifin kesintiye uğrayıp *trompe-l’oeil*, yani yanılsamaya dönüştüğü noktaya kadar çekilip uzatılmış biçimlere dayanan efektleri kullanarak yapar. Mimari, heykel ve resinı, göz kamaştırıcı enerjisi bir öfori ileten tek bir bütün halindeki bir seyirlik içinde birbirlerine karışma eğilimindedir.⁵⁰

Calabrese’in yeni barok anlayışı, baroktan çok, barok biçimin bir yankısı olarak postmoderne daırdır ve bu nedenle Beineix’nin sineması üzerine

48) Denis Parent, *Jean-Jacques Beineix: Version originale*, Paris, Barrault Studio, 1989, s. 222, 224.

49) Jean-Jacques Beineix, “Interview”, *Séquences*, sayı 129, 1987, s. 43.

50) Raphaël Bassan, ‘Trois néobaroques français’, *Revue du cinéma*, sayı 449, 1989, s. 49.

düşünme için yararlı bir çerçeve sağlar. Beineix tipik postmodern etkiler olarak görülen aşırılık, parçalarına ayırma, girdaba benzer bir kargaşa ve başkalaşım gibi etkileri yalıtmak için çağdaş kültürü araştırır ve bunu, postmodernin aşırı bir parçalama eylemiyle merkezden nasıl kaçınmaya çalıştığını göstermek için yapar. Sonuçta, ortaya, olağanüstü olan ile anlaşılması güç olanın barok bir kombinasyonu anlamında akıl almaz biçimler çıkar.⁵¹ Beineix'nin kamera aşırılıkları, onun gerçek olanın aşırı olana doğru başkalaşımına büyük ilgi duymasıyla açıklanabilir. Calabrese, aynı zamanda, düğüm ve labirent gibi, 'inşa edilen karar verilemezlik' halinin biçimlerinden de söz eder.⁵² Karmaşık bir muamma içinde birbirine dolaşan ikili anlatı örgüsüyle *Diva*, bu anlamda kusursuz bir postmodern filmidir, ancak bu tahlil, karanlık bir şekilde operavari olan *La Lune dans le caniveau* ve yinelemelerle dolu, alegorik *Roselyne et les lions* için de aynı şekilde geçerlidir.

Calabrese'in labirent ya da düğüm kavramına nispeten benzer şekilde, Deleuze de 'kat'ı [*Fr. pli*] kusursuz bir barok olarak görür. Deleuze, ayrıca, dekoratif olanın manevi yanı üzerinde durur. Beineix'nin filmleri, sadece şimdiki haliyle dünyaya karşı düş kırıklığını değil, Deleuze'ün 'manevi' ile kastettiğine benzeyecek kadar güçlü olan daha iyi bir dünya özlemini, ütöpik bir kusursuzluk yönündeki çabayı da dışa vuran araçlardır. Beineix'nin karakterleri saplantılı bir şekilde hırslıdır, kendi kusursuzluk imgelemelerine hedeflerine kilitlenmiş bir şekilde kendilerini adanmışlardır; örneğin, Jules ve kusursuz ses, Gérard ve kusursuz dünya, Betty ve kusursuz roman, Roselyne ve kusursuz gösteri, Tony ve kusursuz aşk. Hedeflerine öylesine kilitlenmişlerdir ki, eylem biçimleri trajedi ile melodramın sersemletici bir karışımıdır. Beineix'nin filmlerinde sık sık araya giren komik sahneler, gerilimi hafifletmek için gerekli öğeler olarak işlev görür ve bu sahneler daha çok ikincil karakterlerle bağlantılı olduğundan, sadece kahramanı yalıtma ve onun tek başınalığını vurgulama amacına hizmet eder. Kahraman da bir kahraman olmaktan çok, zayıf, kadınsılaşmış, marjinal, genellikle alaylı bir biçimde kendini küçümseyen bir anti-kahramandır ve, bu, çevresiyle hiçbir ilgisi olmaması isteği biçimindeki tuhaf bir tutumu beraberinde getirir. Alay, beklentileri karşılayamadığı, Beineix'nin karakterlerinin arzuladığı ideali veremediği için dünyaya yöneliktir. Ancak karakterler nihilist de değildir, çünkü yaptıkları şey

51) Omar Calabrese, *The Neo-Baroque: A Sign of the Times*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1992, s. 92-3.

52) A.g.e., s. 139.

ve bunu yaptıkları bağlama tamamen ve saplantılı bir biçimde dahildirler, ama aynı zamanda da bundan uzaklaştırılmaktadırlar.

Beineix'nin filmleri sürekli olarak bir tutku ve boşluk karışımından, tamamen adanmışlığın ve tiksinti duyulan teslimiyet ve vazgeçmenin birbirleriyle çelişen konumlarından oluşturulmuş bir ütopya işaret eder: *La Lune dans le caniveau*'nın reklam afişlerinde de yazılı olduğu üzere, "Başka bir dünyayı deneyin". Beineix'nin rengi, müziği ve dekoru vurgulu bir barok biçimle kullanması, lüks ve zekice tasarlanmış hilelere çokça yer vermesi, dünyanın boşluğuna ve daha iyiye duyulan arzuya dikkat çeker. Beineix filmlerinin karakterleri, aslında, özelliklerini kaybetmişler ve kendilerini hiçbir yer olmayan bir yerde, görünürde hiçbir çıkışı olmayan bir labirent içinde bulurlar. Deleuze'ü anımsayacak olursak, Beineix filmlerindeki dekoratif öğeler, manevi olanın yoğunluğunun, hiçbir yer olmayan yeri bir yer haline getirme dürtüsünün dışavurumu olan bir uydurmadır. Bir diğer deyişle, göz kamaştırıcı kamera efektleri, güçlü müzik ve renk kontrastlarının operavari bir karışımını sergileyen *La Lune dans le caniveau*'da olduğu gibi, Beineix filmlerinin barokluğu, asla ulaşılamayacak olan saf bir dünyaya bir yaklaşma çabasıdır.

Beineix'nin filmleriyle ilgili olarak 1980'lerin sinema basınında yer alan sert eleştiriler, bir anlamda, duruma pek uygun düşmemiştir. Bunların bağlamı, film otoritelerinin Hollywood korkusu ve Fransız ulusal sinemasının önemli bir kültürel ihracat kalemi olduğu ve bu anlamda da Fransız ulusal kimliğinin korunmasında temel bileşenlerden biri olduğu üzerindeki ısrarlarıdır. Fransız eleştirmenler, Beineix'nin bir örneğini sunduğu postmodern biçimden başlıca üç nedenden ötürü hoşlanmamışlardır: yüksek kültür nesneleri yerine tüketim nesnelere yönelik bir araç olduğu için; bir postmodern biçim kavramı ulusa özgü olan konuların ötesine uzandığı için; ve sonuç olarak, tam da Fransız kökenli olan *auteur* kavramını giderek etkisiz kıldığı için.

Burada, Beineix'nin diğerlerinden ayrı tutulmasında bir ironi vardır. Bu ayrı tutmanın ilk nedeni, Beineix'nin 1994-5 döneminde, bir profesyonel sinemacılar meslek derneği olan *Association des auteurs, réalisateurs, producteurs*'ün başkanı olması ve Fransız sinemasının uluslararası ölçekte tanıtımını yapmak amacıyla kurulmuş bir dernek olan Unifrance Film International'ın kuruluna seçilmiş olmasıdır. Beineix bu konumlarda zamanının büyük kısmını Fransız sinemasını savunmaya ayırmıştır. İkinci neden ise, yapıtlarının tüm özellikleriyle birlikte bir *auteur* işi olmasıdır. Beineix'nin renk, yapay dekor, güçlü müzik ve melodramı andırır romantik konulara dayanan kişisel bir biçimi vardır; fetiş objelere (arabalar),

diyaloga (Zen'e göndermeler) ve yapılara (oedipal savaşım) saplantılı bir şekilde döner durur; ve Hitchcock gibi, popüler olanı deneysel olanla ve bildik konuları saplantılı bir kişisel imgelemle birleştirebilmeyi başarır.

Barok ve yeni barok üzerine tartışmaların, 1980'lerin yeni hiçbir şey getirmeyen saf tutmalarından başka görmemize yardımcı olduğu şey, Beineix'nin filmlerinde, tutku ve alay, gençlik idealizmi, ılık, aşırılık, akıl almaz bir çirkinlik, parçalara ayrılma ve son olarak da, izleyicinin bedenine haz yoluyla bir başkalaşım yaşatan karmaşık bir labirentin kaybolmuş merkezini bulma dürtüsünden oluşan sersemletici bir karışım bulmamızdır.

Bağlam İçinde Bernardo Bertolucci

Mary Wood

Stealing Beauty'nin (Çalınmış Güzellik) basın reklamında, *New York Times* film eleştirmeninin Bertolucci'yi "olağanüstü görsel kalitesini, baştan çıkarmanın yoğun ve akıl çelen gücünü"⁵³ koruduğu için öven sözlerine yer verilmişti. Bir kültür olayı olarak nitelenen filmin, 'Bertolucci'nin İtalya'ya dönüşü' ve üç uluslararası dev yapımdan [*The Last Emperor* (Son İmparator), *The Sheltering Sky* (Çölde Çay) ve *Little Buddha* (Küçük Buda)] sonra küçük ölçekli yapıma dönüşü olduğu müjdelenmişti. Ancak, İtalyan siyaseti konularına ya da çok katmanlı, Freudcu kuramlardan esinlenen anlatıya bir geri dönüş görmeyi ummuş olan eleştirmenler düş kırıklığına uğradılar. Film cinsiyet ayrımcılığı yapmakla ve hafif olmakla –Bertolucci ayarındaki bir yönetmenin yapıtına benzememekle– eleştirildi (böyle sözler *L'Assedio* (Kuşatma) için de yinelenmiştir). Hâlâ önemli bir sinemacı olarak kabul edilen Bertolucci'nin kültürel açıdan etkili bir yönetmen olarak varlığını sürdürmesiyle ilgilenen eleştirmenler, onun son

53) *Screen International*, 10 Ocak 1997.

yapıtlarını bu açıdan sorunlu bulmaktadır. Virtüözlüğü ve filmlerinin görsel ihtişamı, eleştirmenler günümüzde bu virtüözlüğe karşı çelişkili duygular içinde olsalar da, onun hâlâ film çekebiliyor olmasını sağlamıştır.

Bertolucci, filmlerine yönelik eleştiriler karşısında, yapıtları hakkında konuşmaktan kaçınmaz: “Filmlerim yaşamımın bir öyküsüdür ve bütün bu otuz yıl içinde, yapmakta, düşünmekte, hissetmekte, ilgilenmekte olduğum şeylerdir. Benim çalışma tarzım budur.”⁵⁴ Bertolucci ilk çıkışını, hiç kuşkusuz, ünlü şair Attilio Bertolucci’nin oğlu olarak İtalyan kültür çevrelerinde sahip olduğu kişisel konuma borçludur. İlk filmi *La commare secca* 1962’de, Bertolucci henüz 21 yaşındayken, Pasolini’nin önerdiği bir konudan yola çıkılarak çekilmiştir. Ortalama bir mali başarı getiren ve eleştirmenlerden çok iyi bir not alan film onun sinemacılık kariyerinin başlangıcı olmuştur.

Bertolucci uzun yıllar boyunca aynı kişilerle çalışma eğilimindedir ama yaratıcı ekip bir filmde diğerine hiçbir zaman tam olarak aynı değildir.⁵⁵ Bunun yanı sıra, bir film projesine çeşitli kademelerde –en çok da metin ve senaryo alanlarına katkıda bulunarak– dahil olur. Filmin künyesinde senaristlerden biri olarak adının geçmesinde hiç kuşkusuz mali nedenler de vardır, ancak Bertolucci’nin hem diğer yaratıcı kişilerin katkılarından, hem de filmin son haline kendi damgasını vurmaktan yararlandığını da görebiliriz. Aynı şekilde, sanat sineması endüstrisi de yönetmene özellikle önem verir (yönetmen, finansman bulabilmek ve filmin satışında ve pazarlanmasında büyük rakamlara ulaşabilmek için oluşturulan ‘paket’in önemli bir parçasıdır). Bu, film festivallerinde ve resmi ya da özel ödüllerle kabul görme sistemiyle pekiştirilir. İtalyan film endüstrisinin ne denli karmaşık olduğu bilinir: Endüstri kurumları ayrıntılı gişe hasılatı istatistikleri oluşturur ve bunlardan hareketle yaratıcı ekibin başarısını ve bir konunun olası cazibesini hesaplarlar. Bir film eleştirmenlerden iyi not almış olsa da, eğer dağıtımcılar ve yapımcılar iyi bir gelir elde edememişse, bir yönetmene daha sonra da görev verilmesi

54) *Observer*, 24 Nisan 1994.

55) *La commare secca*’da ünlü kurgu ustası Nino Baragli (Pasolini ile de çalışmıştır) çalıştı. Daha sonra Roberto Perpignani *Örümceğin Stratejisi*’ne kadar olan küçük bütçeli filmlerin kurgusunu gerçekleştirdi. Yapımı Bertolucci’nin kardeşi Giuseppe ile Rai televizyonu tarafından üstlenilen bu son film, yönetmenin saygı duyulan görüntü ustası Vittorio Storaro (*Apocalypse Now*) ile işbirliğinin başlangıcı oldu. Yaratıcılığa katkıda bulunan diğer ortaklıklar arasında, *Konformist*’ten 1900’e kadar kurgu ustası Franco (Kim) Arcalli ve *La luna*’dan sonra Gabriella Cristiani (özellikle de dijital kurgunun olanaklarıyla ilgilenmektedir) ile gerçekleşmiş işbirlikleri sayılabilir.

artık söz konusu olmayabilir.⁵⁶ Bertolucci hem İtalyan hem de uluslararası film endüstrilerinin yapılarını amacı doğrultusunda kullanarak kendisini bir 'büyük yönetmen' olarak tescil ettirmiştir. Film çekimi süreci hakkında, fikirleri ve kaygıları hakkında söyledikleri, filmin yolculuğundaki etkili öğelerden biridir. Bunu göz ardı etmek, Bertolucci'nin yönetmen olarak çalışmayı sürdürmek amacıyla başarıyla sonuçlandırmak zorunda olduğu aynı şekilde ilgi çekici işi de göz ardı etmektir.

Bertolucci'nin başlıca iddialarından ilki, yapıtlarının Marksist bir düşünme biçiminden etkilendiğidir. Bu felsefi duruş, daha geniş ya da daha dar bir ölçekte, Bertolucci'nin yapıtlarının çoğuna temel oluşturur. Örneğin, *La commare secca* öldürülmüş olan Romalı bir fahişenin cesediyle başlar ve kadının son gününde onunla ilişki kurmuş olanların öykülerini araştırmak için geri dönüşlerden yararlanır. Bir arayış anlatısı olan film, bir ölüm ve peşi sıra nedenlerinin araştırılması şeklindeki bildik aracı kullanır. Arayış, bir çevrenin, bu film bağlamında Roma'nın yoksul muhitlerinin, kabaca betimlenebilmesine olanak tanır; her bir karakter suçla ilişkisini yeniden canlandırırken parklara, alt sınıf evlerine ve sokaklara tekrar tekrar geri dönülmesi, güçlü bir sahicilik izlenimi oluşmasını sağlar. Karakterlerin tarihe damgalarını vurmak gibi bir hevesleri yoktur, ama yaşamları toplumsal hiyerarşilerle biçimlenmiştir. Uzun planlar karakterleri toplumsal bağlamları içinde gösterirken, yakın planlar duyguları gösterir ve nedenlere işaret eder. Karakterlerin olanları fark ederek birbirlerine bakmaları, izleyicinin etkinliğini yansıtır. Bertolucci, gerçekçi sinema geleneklerini (savaş sonrasındaki dönemin yeni gerçekçi sinemasından miras kalmıştır) ve araştırmacı anlatıyı kullanarak, açıkça kastedilenin altında, yani sahici, işçi sınıfı Roma'sı izleniminin altında, keşfedilmesi gereken gerçekler bulunduğunu düşündürmeyi başarır. Anlatı, katilin kim olduğunun öğrenilmesiyle, ama diğer yandan da sadece tek bir kastedilen değil, birden fazla kastedilen, birden fazla açıklama olduğunun gösterilmesiyle sona erer. Film, aynı zamanda, olayların analizi (bilme isteği) ile kompozisyon ve estetik gösteri dürtüsü arasındaki etkileşimi de sergiler. Mekân hem eylemin tam bağlamını verebilecek hem de binaların estetik niteliklerini ve perspektifi sergileyebilecek şekilde düzenlenir.

56) 1976'da İtalyan televizyonunun devlet denetiminden çıkarılmasıyla durum daha da karmaşık hale gelmiştir. Filmler artık genellikle televizyon ile karmaşık ortak yapımlarına tabi olarak çekilmekte ve yapımcılar, televizyon, uydu, video kaset, gazete bayileri aracılığıyla video satışları ve DVD için kullanılmak üzere süreli haklar satmaktadırlar. Bertolucci'nin durumunda 'paket', şimdi, film dağıtımcılarına, televizyon ve uydu şirketlerine ve benzerlerine dünya çapında satışları da içermektedir.

Gizli ve açık anlamlara vurgusuyla Freudcu çözümleme de eşit derecede önemlidir. Bertolucci, uzlaşmak zorunda kalmış olduğu bir büyük adamın oğlu değildir sadece. Kendi kuşağıyla paylaştığı bir kaygı da vardır: İtalyan tarihiyle, özellikle de faşist geçmişle ve yeni gerçekçilikte savaş sonrası dönemde yaşanmış, ancak uzun sürmemiş olan faşizm karşıtı sanatsal kültürün canlanmasındaki İtalyan kültürüyle hesaplaşmak. Onun dahil olduğu erkek, burjuva, Marksist entelektüeller kuşağı, kimliğini karmaşık bir siyasi geçmiş karşısında oluşturmaktadır. Bertolucci kendi kişisel geçmişinin çeşitli yönlerini filmlerine dahil ederek, kendi kuşağının sıkıntısını ve kuşaklar ile sanatçılar arasındaki evrensel oedipal uyumsuzluğu filmlerinde çeşitli yönleriyle betimler.

Bertolucci, *La commare secca*'nın ardından televizyon için belgeseller ve Godard'ın yapıtlarının yoğun etkisini taşıyan iki (başarısız) uzun metrajlı film –*Prima della rivoluzione* (Devrimden Önce) ve *Partner*– çekmiştir. 1960'ların sonuna gelindiğinde, kendi biçiminin ve kaygılarının farklı olduğunun ve daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmak istediğinin ayırtına varmıştır. Bertolucci bu noktada (kuşağının diğer temsilcileri gibi) Antonio Gramsci'nin yapıtlarından etkilenmiştir. Gramsci'nin fikirlerinin etkili olmasının nedeni, bunların İtalyan entelektüellerine, solun iktidardan dışlanmasının yapısal nedenlerinin görünür kılınması ve bunun ulaşılabilir bir dille yapılması için İtalyan kültür tarihini 'okuma' rolünü biçmiş olmasıdır. Bertolucci bu yüzden *Partner*'den sonra, daha yaygın olarak izlenen yapımlara yönelmeye karar vermiş⁵⁷ ve Rai televizyonunun itibarlı yönetmenlerle ortak yapım filmler çekilmesini içeren yeni kültür programından yararlanmıştır. Bu filmlere büyük bütçeler ayrılmamıştır⁵⁸ ve filmler Rai programında kültürel olaylar olarak tanıtıldığı için konular yüksek (ama aynı zamanda kitlesel) bir kültür düzeyine hitap etmelidir.⁵⁹ 1970 tarihli *La strage del ragno* (Örümceğin Stratejisi) bu tür Rai filmlerinin bir örneğidir (aynı yıl hemen ardından *Il conformista* (Konformist) çekilmiştir ve Bertolucci psikanalize başlamıştır). Kült yazar Borges'in bir kısa romanından serbest bir uyarlama olan *Örümceğin Stratejisi* –hem geçmiş, hem de günümüzdeki– entelektüellerin ihanetini araştırır. Genç Athos Magnani, babasının (onun da adı Athos Magnani'dir) metresi

57) Donald Ranvaud ve Enzo Ungari, *Bertolucci by Bertolucci*, Milano, Ubulibri, 1987, s. 52.

58) Francesco Pinto, Guido Barlozzetti ve Claver Salizzato (yay. haz.), *La televisione presenta (...) La produzione cinematografica della Rai 1965-1975*, Venedik, Marsilio, 1988, s. 70.

59) Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 1992, s. 234-52.

Draifa tarafından Tara kentine çağrılır. Her ne kadar gönülsüz de olsa, kendisine 1930'larda babasını (faşizm karşıtı bir kahraman olarak bir heykelle ölümsüzleştirilmiştir) kimin öldürdüğünü bulma görevi verilir. Bir diğer arayış anlatısı olan film, geçmişteki olayları yeniden canlandırmak için günümüzdeki konuşmaları ve tanıklıkları kullanır; bu ikileme ve yinelenmeler, 'gerçeğe ulaşmaya olanak tanımayan bir geçmiş olarak tarih' görüşünü ortaya koyar.⁶⁰ Film düş kırıklığıyla sona erer: Athos babasının Mussolini'yi öldürme amaçlı bir komployu ele vermiş olduğu gerçeğinin ortaya çıkmaması için öldürülmüş olduğunu öğrenmiştir. Ama filmin bu keyif bozucu duyguyla lekelenmesine, güzel, rüya gibi bir mizansenle engel olunur. Athos kendi bilinçdışı dünyasını, kendi kimliğini keşfeder. Renk tonları özellikle bedensel hazları çağrıştırır – Draifa'nın evinin ve çiçeklerinin zengin, sıcak tonları; faşist Beccaccia'nın evine giden yolda yeşil, turuncu ve beyazın etkileşimi; ve salam tadıcının evinin sıcak pembe ve kahverengileri. Bu filmin televizyon için çekilmiş olduğu göz önüne alınırsa, film çok sayıda uzun plan içermektedir. Bertolucci, karakterlerini toplumsal konumları içerisinde göstermenin yanı sıra, –kapılar ve pencereler gibi çerçeveleme araçlarının yardımıyla– karmaşık, çok katmanlı bir gerçeklik olduğunu düşündürmeye de önem verir.

Bu görsel güzellik ve mizansenin karmaşıklığı anlatıyı yavaşlatarak, izleyiciyi hem gizli anlamları yorumlamaya, hem de yönetmenin becerisini hayranlıkla takdir etmeye davet eder. Bertolucci'nin bir örneğini sergilediği İtalyan *auteur* sinemasında gerçekçilik ve seyirlik sembiyotik bir ilişki oluşturur ve bu da, günümüzün gerçekliğinin ve erkek kimliğinin karmaşıklığını ima eder. "İçinde 'seyirlik' barındıran metinlerin verdiği haz, imgelerin kendilerinde yatar; bu görsel bir hazdır, anlatıya dayalı bir haz değil," fikri öne sürülmüştür.⁶¹ Bu, Bertolucci gibi bir yönetmenin neden uluslararası ortak yapımlara yönelebilmiş olduğuna açıklama getirir. İtalyan izleyiciler ya da kültürel birikimi olan izleyiciler⁶² hem anlatıyı hem de görüntüyü az çok bilgiye dayalı olarak yorumlarken, uluslararası sanat sineması izleyicileri, filmlerin barındırdığı ikincil metinlerden bir araya getirilmiş bilgilerle tamamlanan görsel hazlara kapılırlar.

60) Josefa Loshitzky, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, s. 57.

61) Nicholas Abercrombie, Scott Lash ve Brian Longhurst, "Popular Representation: Recasting Realism", *Modernity and Identity*, Scott Lash ve Jonathan Friedman (yay. haz.), Oxford, Blackwell, 1992, s. 121.

62) Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Cambridge, Polity Press, 1993, s. 133.

Örümceğin Stratejisi ile Konformist'in eleştirmenlerce başarılı bulunması, Bertolucci'nin mizansen virtüözlüğü, karmaşık anlatılarla başa çıkabilme ve uluslararası bir ekibi idare edebilme yeteneği, artık onun da bir uluslararası yapım 'paketi' içinde yer alabileceği anlamına gelmiştir. Şematik olma riskini göze alarak, *Last Tango in Paris*'in (Paris'te Son Tango) olağanüstü mali başarısının, Bertolucci'nin yatırımcılar gözündeki değerini oldukça yükseltmiş olduğunu belirteceğim. Gerçekten de, onun büyük bütçeler ve büyük uluslararası izleklerle donatılmış 'kaliteli filmler'e yöneldiğini görmekteyiz.

Novecento (1900), 1970'li yılların başlarındaki 1968 siyasi kargaşasının etkisiyle Gramsci'nin fikirlerinin yeniden değerlendirildiği özel bir dönemin ürünüdür. Bir İtalyan Marksist'in nasıl olup da Paramount, United Artists ve 20th Century Fox'un maddi desteğiyle iki bölümlük bir epik film çekebilmiş olduğuna dair ayrıntılı bir incelemeye burada yer vermek mümkün değildir.⁶³ Filmin İngilizce adı olan *Nineteen Hundred* anlam katmanlarından birini tamamen ortadan kaldırmaktadır; filmin İtalyanca adı hem 1900 yılını hem de yüzyılı içinde barındırır – bir filmi 'yirminci yüzyıl' olarak adlandırmak, hiç kuşkusuz, tek bir yıla göre çok daha büyük kapsamlı, daha önemli, daha anlamlı ve güçlü bir şeyler ima eder; yapıtın epikliğini, yönetmenin bize anlatacak şeyleri olduğunu ve, her şeyin ötesinde, anlatılan olayların gerçekte tarihsel bir temeli olduğunu göz önünde bulundurmamızı sağlar.

Filmin konusu, yani Emilia Romagna köylülerinin 1900 yazı ile 1945 Nisan'ı arasındaki dönemde siyasi bilince erişmeleri, bir tablo ve Kurtuluş Günü'nde (25 Nisan 1945) geçen giriş bölümüyle ifade edilir. Tablo, köylü figürlerinin toplu bir eylem içinde azimle ileriye doğru atılmalarını göstermekte ve, böylece, izleyen anlatının biçimini ve beklentilerini belirlemektedir. Ve yine, Bertolucci'nin felsefi duruşu, sanatsal tercihlerin en küçük ayrıntısını dahi etkiler. Biri köylü sınıfından diğeri toprak sahibi sınıfından olan ve aynı gün doğan iki çocuğun yaşamlarını, sınıf mücadelesini simgesel olarak anlatmak için kullanır. Öykünün anlamı, yani sınıf ilişkileri olgusu ve üst sınıfların faşizmi nasıl ve neden destekledikleri, bilgilendirici diyaloglar aracılığıyla olduğu kadar, görsel düzenleme ve vurgulama yoluyla da anlatılır. Mizansen dikkatleri tekrar tekrar, köylülerin, yani Dalcò ailesinin sadece *doğal* ışığa sahip oldukları gerçeğine çeker (yemeklerini çabucak yerler, çünkü ellerindekinin hepsi odur). Köylülerin kolektif yanları, aile (sınıf da anlaşılabilir) dayanışması

63) Robert Kolker, *Bernardo Bertolucci*, Londra, BFI Publishing, 1985, s. 68-77.

dersi veren kahraman Leo Dalcò'nün yanı sıra, insanların tek bir mekâna sıkıştırılmışlıklarıyla da vurgulanır. Oysa, toprak sahibinin ailesi pek çok odası olan bir evde yaşar ve yapay ışık kullanır. Tüm Bertolucci filmle-
rinde olduğu gibi, cinsel ilişkilerin incelenmesi, toplumsal ve siyasi iliş-
kilerin incelenmesi için temel oluşturur; arzuyu bastırma siyasi baskıcılıkla
ilişkilendirilir, anal ilişki ve oğlancılık kapitalist toplumun sömürücü,
tüketimci ilişkileri için metaforlar olarak kullanılır.⁶⁴ Novecento cinsel
sapkınlığı, burjuva toplumunun faşist dönemdeki çöküşünü ve alçalmasını
göstermek için kullanır.

Kimlik arayışı ve ana babayla uzlaşma, uluslararası bir ekiple İngilizce
olarak çekilen *La luna*'da tekrar karşımıza çıkar. Müzik, Bertolucci'nin
tüm yapıtlarında olduğu gibi, filmin her zerresine yayılır ve duygusal
içeriği ve anlatıya verilen yanıtı derinleştirmek için kullanılır; şarkılarda
söylenen sözcükler (özellikle de opera), öyküdeki olaylar ile ilişkilidir.
Amerikalı bir yeniyetme oğlan, opera şarkıcısı annesiyle birlikte İtal-
ya'dayken, annesinin ölmüş olan kocasının kendi babası olmadığını fark
eder. Filmin sonunda, fonda Caracalla Hamamı'ndaki bir prova eşliğinde,
çocuk annesinin duygusal iktidarından kurtulur (ensest ilişki aracılığıyla
ifade edilir) ve babasıyla yeniden birleşir.

Bertolucci'nin son İtalyanca filmi *La tragedia di un uomo ridicolo* (Gülünç
Bir Adamın Trajedisi), ki yine babalar ve oğullar ile tarih hakkındadır,
çok başarılı olmamıştır. Film onun "günümüz İtalya'sına acı dolu yanıtı"⁶⁵
olarak nitelenmiştir ve Bertolucci de 1980'lerde İtalya'da çalışmama ka-
rarı almıştır. Daha önceki filmleri, onun büyük bütçeli filmlerle, uluslararası
yıldız oyuncularla, yüzlerce ekstreyla, ciddi konularla ve karmaşık
öykülerle başa çıkabildiğini göstermiştir. Ayrıca, tarihe Marksist bir ba-
kışla yaklaşmaya ve Freudcu çözümlemeye ilgi duyması da, filmlerde arada
sırada seks, şiddet ve cinsel sapkınlık sahnelerinin olması demektir; gerçi
bunlar her zaman faşizmin ve kapitalizmin kötülükleriyle bağlantılıdır
ama hiçbirisi gişe hasılatı anlamında işleri bozmamaktadır. Ancak, Ber-
tolucci 1984'te psikanalizi bırakmıştır (ama kendisinin de belirttiği gibi,
aslında hiçbir zaman gerçekten bırakmaz) ve sosyalizm ve komünizmin
Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla zirveye ulaşan krizleri, yaşamında büyük
bir boşluğa yol açmıştır. Bertolucci'nin filmleri, 1980'lerin ortalarından
itibaren başka kültürleri ve inanç sistemlerini inceleyerek Avrupa toplu-
munun değerlerini sorgular. Geçmişteki tüm başarıları, ona bunu gerçek-

64) Josefa Loshitzky, *a.g.e.*, s. 188.

65) *The Times*, 28 Nisan 1994.

leştirebilmesi için büyük bütçeler sunulması anlamına gelir – *Son İmparator* (dokuz Oscar kazanmış ve 93 milyon dolarlık bir gelir getirmiştir) ve *Çölde Çay* için 25 milyon dolar, *Küçük Buda* için 33 milyon dolar sağlanmıştır. Bunlar şatafatlı, geniş perde formatında olan, renk ve kompozisyonu çarpıcı ve tensel hazları çağrıştırır bir şekilde kullanarak aklımızı çelen ve ifade ettiği fikirlerle ilgimizi çeken filmlerdir. Bertolucci, Batı toplumlarının çokuluslu şirketlerin ve kontrol ettikleri medyanın etkisiyle giderek tek kültürlü hale gelmekte olduğunu söylemiştir; sınıf mücadelesi ortadan kalkmıştır ve çoğu Avrupalı bir ideolojik çöl içinde yaşamaktadır.⁶⁶ Bu filmler bir yandan Batılı olmayan Öteki ile vücut bulmuş kişisel hakikilik arayışları, bir yandan da başka cinselliklerin keşfidir. *Çölde Çay* yine bir kült roman uyarlamasıdır, ancak Bertolucci, insan ilişkilerinin karmaşıklığını ve iki kültürün (Kuzey Amerika ve Kuzey Afrika kültürleri) karşılaşmasının şokunu anlatmak amacıyla romanı parçalara ayırmıştır. Amerikalı nevrotik çift Port ve Kit Moresby, ‘daha sahici bir yaşam tarzı’ deneyimi edinmek üzere Kuzey Afrika seyahatine çıkarlar ve istediklerinden çok daha fazlasını alırlar. Port tifüsten ölür, ardından Kit sersemlemiş bir durumda amaçsızca çölde yürümeye başlar. Bir süre sonra bir Bedevi kervanının eline geçer ve kervanın lideri Belkassim’in seks kölesi olur. Eleştirmenler bu filmin sonundan oldukça rahatsız olmuşlar, ‘şeyhin oğlu’ gibi kalıplaşmış tiplerin ve kartpostal benzeyen manzaraların kullanılması hakkında yorumlarda bulunmuşlardır. Film, çöl filmlerinde ve *western*’lerde kullanılan kalıplaşmış tiplerden kaçmamaktadır ama Geoffrey Nowell-Smith’in de belirttiği gibi, Kuzey Afrika’yı Batılı gözüyle sunarak turistik ve sömürgeci anlayışın sınırlarına ilişkin bir bilinç oluşmasını desteklemektedir.⁶⁷ Film, yerli halkta somutlaştırılan kişisel ve cinsel güvene övgü ile deneyimin sınırlarının ortadan kalkması karşısındaki korku ve endişe arasında kararsızca gider gelir. Film kendi duruşu konusunda da kararsızdır. Port ile Kit’in yaşamları sorunlu ve sahte olarak betimlenir, ama Kuzey Afrika’nın uygarlaşmış kıyı şeridi dışına adım attıkları anda, konuşmaları anlaşılmayan ve hareketleriyle yaşam tarzları açıklanamaz olan esmer tenli Ötekilerle ilişkili, tehlike, pislik ve hastalıkla dolu bir American Express reklamı dünyasıyla karşılaşır. Karakterlerin çoğu, cinsel yönden belirsiz (Belkassim çarpıcı bir güzelliğe sahiptir; kervandaki Tuareg oğlan aslında kız

66) *Guardian* söyleşisi, National Film Theatre, Londra, 23 Ağustos 1996.

67) Geoffrey Nowell-Smith, “The Sheltering Sky”, *Monthly Film Bulletin*, Ocak 1991, s. 26.

olabilir; Kit Belkassim'le cinsel ilişkiye girmek için bir oğlan kılığına girer) ya da homoseksüel (Erick açıkça homoseksüeldir; Port kadınsıdır) olarak betimlenir. Ama cinsel kimliğin değişkenliği, hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmeyen bir serbestlik vaat eder. Kit zengin, sıkkın ve nevrotik bir seyyah olmaktan çıkarak kendi dişi kimliğinin ayırtına varmaya başlar, ama güçlenmiş olarak mı yoksa tamamen mahvolmuş olarak mı geri döndüğü açık değildir. Yabancı kültürler arasındaki çatışmayı konu alan bu üç film bu bakımdan benzer endişeleri ve kaygıları sergiler.

Çalınmış Güzellik'te mekânlar ve kostümler daha sınırlıdır ama uluslararası oyuncu kadrosu yıldızlarla doludur. Bertolucci 1996'daki bir *Guardian* söyleşisinde, artık kendisini İtalya'da bir yabancı gibi hissettiğini öne sürerek filmin konu aldığı, yurtları dışında yaşayan İngiliz ve İrlandalılar grubuna ilgi duyduğunu açıklamıştır. Karakterleri hem yerel konularla hem de (kültürel geçmişleri nedeniyle) yabancılarla ilgilidir. Anlam arayışları onları Toscana'daki bir çiftlik evine ve ruhani ve yaratıcı bir 'sahicilik' peşine düşmeye sürüklemiştir, ama Alex'in AIDS'den ölmesi ve Lucy'nin kişisel arayışı kendi kesinliklerini sorgulamalarına neden olur. 19 yaşında bir Amerikalı olan Lucy, annesinin ölümünün ardından üvey babası tarafından İtalya'ya gönderilmiştir. Annesinin kimliğini araştırırken ve gerçek babasını ararken, aynı zamanda da bakireliğine son verecek ideal partneri aramaktadır. Lucy'nin bir kimlik hissi arayışı, büyük ölçüde erkeklerle ilişkisine bağlıdır. Lucy'nin gerçek babasını bilmemesi, onu kendi geçmişine ulaşmaktan alıkoyar ve bu da Bertolucci'nin, günümüz genç kuşağının tarih duygusundan yoksun olduğu şeklindeki savını yansıtır.⁶⁸ Lucy'nin arayışı, onun yolculuğunu kaydeden anonim bir video kamerayla ifade edilir ve bu, dişilik ile temsil edilen duygular dünyasına ulaşmanın erkeklerin yetkisi altında olduğu yönünde huzursuz edici bir duygu uyandırır. Bu huzursuzluk hissi, Bertolucci'nin bir sonraki filmi olan *L'Assedio*'da (Kuşatma), beyaz efendinin genç, siyah hizmetçisini fethedişinde de vardır. Efendi hizmetçisini hem cinsel hem de onu öyküsünü açıklamaya zorlamakla kültürel yönden kendisine mal eder. Bu bir sömürge hali için metafor olabilir ama Lucy gibi o da buyruk altında olmaktan kurtulamaz.

Bertolucci'nin bir sonraki filmi olan *Paradiso e inferno* (Cennet ve Cehennem) İtalyanca olarak çekilmiştir ve benzer bir mahrem ile epik karışımı sergiler. Yapımcı Mikado şirketi, Almodòvar ve Bertolucci gibi önemli sanat sineması yönetmenlerini 'satma' konusunda deneyimlidir.

68) *Guardian* söyleşisi, a.g.e.

Dolayısıyla, şurası açıktır ki, ciddi konuları olan ve bir bireysel biçim damgası taşıyan orta bütçeli filmlerin, büyük bütçeli yapımlarda söz konusu olan risklerden (ve stresten) muaf şekilde çok kârlı olabildiği pazarda Avrupalı sinemacılar önemli bir yer işgal etmektedirler.

Hem *Çalınmış Güzellik* hem de *Kuşatma*, yapımları televizyon şirketleriyle birlikte ortaklaşa gerçekleştirilmiş küçük bütçeli filmlerdir⁶⁹ ve kaygılarının kimlik konusu olması, çok kültürlü izleyici kitlesininkine uygun düşmektedir. Mekân ve manzaranın tensel hazları çağrıştıır şekilde kullanılması, 1981 öncesi filmlerde bir yandan bağlamı ya da kastedileni hissettirmenin, diğer yandan da yönetmenin varlığına işaret etmenin bir yoluydu, ama bu filmlerde daha postmodern bir biçim kazanmıştır. Mekân ve mimari önceden belli bir toplumsal gerçekliğin (genellikle İtalyan) göstergesiydi. Gösteren ve gösterilen/kastedilen, olmaları gereken yerdeydi. 1987'den sonra ise, sinemasal mekânın ve mimarinin duylara haz verecek şekilde, son derece etkileyici görüntüler halinde bir araya getirilmesi, dikkati anlatının gidişatından diğer gösterilenlere çevirmektedir: edebiyat, resim, popüler kültür, turist deneyimi. Diyalogların az olması,⁷⁰ yan anlamlara ilişkin ipuçlarını okumayı ve/ya da Bertolucci'nin ayırıcı özelliklerinden biri olan görsel virtüözlüğün tadını çıkarmayı kolaylaştırır. Bertolucci hem kimliğin (kişisel, cinsel ve ulusal) değişkenliğini hem de her şeyi kuşatan tek bir üst-anlatının ya da yaşamın anlamına dair bir açıklamanın var olmasının olanaksızlığını gösterir. Bertolucci'nin uluslararası sinema kültürü içindeki süregelen önemi işte bu noktadan ileri gelir.

69) *Çalınmış Güzellik* (10 milyon dolar), uluslararası ün yapmış yönetmenleri kullanarak riskli olarak görülen filmler çeken ve dağıtan ama dünya çapında başarılı bir dağıtım da amaçlayan, stüdyonun prestijli sanat sineması bölümü Fox Searchlight için hem mali açıdan hem de eleştirmenlerin görüşü açısından tam bir başarıydı. Şirket Murdoch imparatorluğuna aittir ve bu da uydu kanallarına ulaşabilmeyi kolaylaştırmaktadır. Bu, 'kaliteli' film denilenin az çok bir tanımı olabilir. *Kuşatma* 3 milyon dolara mal olmuş ve piyasaya sürüldüğü ilk üç ay içinde sadece ABD'de 2 milyon dolardan fazla gelir getirmiştir.

70) Gérard Legrand, "Beauté volée: innocence du devenir", *Positif*, sayı 424, 1996, s. 29.

Luc Besson

Halk Ozanı ve Sinemacı

Susan Hayward

Luc Besson kendi çabasıyla başarıya ulaşmış bir sinemacıdır. Filmleri, üçüncü uzun metrajlı filmi *Le Grand bleu*'den (Derinlik Sarhoşluğu) bu yana düzenli olarak büyük izleyici kitleleri çekmektedir.⁷¹ Besson, ayrıca, mali yönden de başarılıdır; Amerikalıları kendi oyunlarında (en azından Fransızların ifadesiyle) yenmiştir – ya da, doğrusunu söylemek gerekirse, onların karşısında konumu koruyabilmiştir.

Besson'un çıkışı, 1981'de Avoriaz Bilimkurgu Filmleri Ödülü (hem Eleştirmenler, hem de Jüri Özel Ödülleri) sahibi ilk uzun metrajlı filmi *Le Dernier combat* (Son Savaş) ile gerçekleşti. Çeşitli sinema dergileri bu genç adamın filminde umut veren işaretler görmüşler ve –hiç kuşkusuz onda 'ciddi' sinemanın yeniden canlanışını ve 'auteur'ün geri dönüşünü görerek– onu Fransız sinemasının yeni ümidi olarak müjdelemişlerdi. Ancak bu, Besson'u yanlış yorumlamaktı. O kendisinin ne bir entelektüel ne de bir 'auteur' olduğunu kabul eder, o kendisini daha çok, geniş izleyici

71) Son filmi *Jeanne d'Arc* sadece Fransa'da üç milyondan fazla izleyici çekmiştir.

kitlesine öyküler anlatan ve bunu onlara haz vermek için yapan bir halk ozanı olarak görür. Buradaki paradoks, kuşkusuz, Besson'un terimin ilk anlamıyla bir *auteur* olduğudur: Bir görsel biçem ustasıdır ve biçemi hemen ayırt edilir şekilde kendisine aittir. Gerek görüntüde gerekse mizansende kolay çözümlere başvurmayı reddederek şaşırtıcı risklere girer. Bunun yanı sıra, filmlerinin senaryolarını kendisine ait özgün bir fikirden (gerçi sürmekte olan davalar bunun tersini öne sürmektedir) yola çıkarak, ya başka senaristlerle birlikte ya da kendi başına yazar ve bütçe de dahil olmak üzere tüm yapım süreci üzerinde tam bir hâkimiyete sahiptir. Kısacası, Besson yapımın her düzeyinde önemli bir varlık gösterir.

Besson şimdilerde büyük gelir getiren bir sinemacı olarak görülse de, ilk günlerde finansman bulmakta büyük sorunlarla karşılaşmaktaydı. Sonunda kendi yapım şirketini (şimdiki adı Leloo Productions'dır) kurdu ve bu şirketi hem kendi projelerini kendi denetimi altında gerçekleştirebilmek, hem de mücadele vermekte olan yeni sinemacıların isteklerini gerçekleştirmesine yardımcı olmak için kullandı (Gary Oldman'ın *Nil by Mouth* filminin finansmanına yardımcı olmuştur). Besson kârlı bir sinemacı olabilir ve izleyicilerle popüler sinema dergilerinin gözdelelerinden biri olduğu da kuşku götürmez, ama söz sahibi eleştirmenler tarafından sevilmemektedir. Eleştirmenlerin kendisine bakışı konusunda iki ilginç istisna vardır: ilk filmi ve son filmi.

Son Savaş'ın eleştirmenlere neden hitap etmiş olduğu anlaşılır olsa da, *Jeanne d'Arc*'in eleştirmenler tarafından neden diğer yapıtları gibi –içeriksiz biçem yorumu getirilerek– göz ardı edilmediği o kadar açık değildir. *Son Savaş*'ın çığır açan bir film olduğu öne sürülebilir, çünkü yapım araçlarının kıt olduğunu hem göstermekte hem de gizlemektedir. Cinemascope sistemiyle siyah beyaz çekilmiş, bir yandan sanat sineması özelliklerini taşıyan, bir yandan da pek çok karikatür tekniğinden yararlanan film, popüler kaynakları ve yüksek sanat kaynaklarını bir araya getirir ve tarzları birbirine katma işinde bir diğer usta olan Jean-Luc Godard'ın takdir edebileceği bir yapıttır. Hiç diyalog olmaması, doğal seslerin ve güçlü bir film müziğinin kullanılmasıyla tezat oluşturur ve bu sayede, film müziğinin görüntü karşısında kendi başına bir anlam birimi olarak işlev gördüğü estetik bir zıtlık biçimi ortaya çıkar. Anlatı, başlarına gelen büyük felaketin sonucunda artık kimsenin ses tellerini kullanamaz olduğunu açık etse de (filmin nükleer savaştan sonra Paris ve civarında geçtiğini varsayarsanız), bu yenilikçi film müziği, bir yandan da, yapım sonrası aşamada en ucuz seçenektir. Ancak anlatı, kadın karşıtı olduğu söylene-mese de, oldukça tutucudur: Bir dizi kaçma kovalamaca, kavga dövüş ve

ele geçirilenin ardından, kahraman sonunda düşmanlarının üstesinden gelir ve dişi (tüm uğraşları karşılığındaki ödülü) kazanır.

Jeanne d'Arc'taki bakış açısı kullanımı ilginç bir şekilde, neredeyse sadece Jeanne'in bakış açısının kullanılmasıyla, filmin kadın karşıtlığı suçlamalarından uzak tutulmasına yarar. Bu bakış açısı, en çok da baş döndürücü şekilde enerjik kamera oyunları sayesinde, Jeanne kudretli kılıcını savururken bizim de at sırtında taşındığımız savaş sahnelerinde çarpıcıdır. Bu kesinlikle en şiddetlisinden kadın gücüdür ama buna karşın bir yeniliktir de. Fransız eleştirmenler filmin bu yönünü tamamen gözden kaçırmış gibi görünmektedir ve Besson'un epik biçime (Fransız sinemasında seyrek rastlanan bir türdür) yönelik yenilikçi yaklaşımı, John Malkovich ve Dustin Hoffman gibi yıldızları kullanması ve anlatıyı ele alışını yerine, Besson'un kendisini methetmişlerdir. Besson'un, eleştirmenlerin bir kez daha teveccühünü kazanmaktan etkilenmesi olası değildir; onun ilgilendiği, izleyicilerine haz vermektir. İzleyiciler değişmez şekilde onun en büyük desteği olageldiği ve eleştirmenlerin yerden yere vurduğu *Derinlik Sarhoşluğu*'nu unutulup gitmekten kurtardıkları için bu pek de şaşırtıcı değildir.

Besson yedi uzun metrajlı film ve bir de sualtı dünyası üzerine altmış dakikalık 'belgesel opera' (*Atlantis*) çekmiştir.⁷² Sıklıkla gençlere yönelik filmler çeken bir sinemacı olarak görülmesine karşın, öyküleri sadece belli bir izleyici kitlesine hitap etmez. Sadece sinemaya en çok giden izleyiciler olan 15-35 yaş grubunu değil, daha yaşlı kuşakları ve çok daha genç bir izleyici kitlesini de cezbeder (örneğin, *Le Cinquième élément* [Beşinci Güç] 12 yaşından küçükler arasında tam bir *hit* olmuştu). Bu yüzden, aslında ailecek izlenmeye pek uygun olmasalar da, Besson'un filmlerinin izleyicileri tek bir kuşaktan ibaret değildir.

Yapıtlarının geniş kitlelere hitap etmesi göz önüne alındığında, Besson'u zamanı yansıtan filmler yaratan bir sinemacı olarak görmek zor değildir. Filmleri bu yönleriyle bir halk ozanı işlevini görür: Besson, kendi görüşüne göre, aileyi ciddi şekilde yüzüstü bırakmış ve böylece gençlerde duygusal yoksunluğa neden olmuş bir topluma uyum sağlamakta zorluk çeken bireylerin öykülerini anlatır. Ona göre, yapıtı, o dünyayı yansıtmalı ve bir çözüm olmasa da, aldırıışsız bir dünyada duyulan umutsuzluğu den-

72) Hem belgesel, hem de deniz operası olan film, soluk kesici görüntülere sahiptir ve Eric Serra'nın standart çağdaş Fransız pop ve disko müziğini oryantal müzik, kantatlar, arıyalar ve cenaze ayini müzikleriyle birleştirdiği hayret uyandıran film müziğiyle muhteşem bir kurgusu vardır.

geleyecek bir yol göstermelidir. Hem tür hem de içerik bakımından bir değişmeyi temsil eden *Jeanne d'Arc* bir tarafa bırakılacak olursa, Besson filmlerinin kriz içindeki genç kuşak, işlevsiz kalmış aile, parçalanmış ve yabancılaştıran bir gözetim ve teknoloji toplumu üzerine olduğunu söyleyebiliriz. Bazı yönlerden *Jeanne d'Arc*'ın daha epik olan biçimine doğru yönelen bir geçiş filmi olsa da, *Beşinci Güç*'ü de bu kaygıları güden filmlere dahil etmek isterim. Besson bu yönden 1980'lerin ve 1990'ların yeni ahlakçısı olma niteliklerine sahiptir; bu yeni ahlakçılık kısmen, metayı refahın değil de ölümün göstergesi olarak göstermesinde yatar ve filmlerinde atılmış, sahipsiz şeyler üzerine odaklanması ve geri kazanma kavramı üzerinde ısrarla durması bu yüzdendir. *Beşinci Güç* de en az *Son Savaş* kadar atık ve atığın yeniden kullanılması kaygılarını taşır. Baş kadın kahraman Leloo da, yanmış vücut artıklarından yeniden canlandırılarak geri kazanılmıştır.

Bu 'sonu gelmek üzere olan dünya' görüşü, ölümün bu ilk göstergelerinin (atık ve teknoloji) düşündürebileceğinden de ileriye gider ve başlıca iki konu halinde karşımıza çıkar: ütopyanın ölümü ve ailenin ölümü. Besson ütopyanın ölümüyle en çok 1970'lerin özgür ruhunun ve özgür aşkının ölümüne işaret eder. Filmlerinde toplum, aşkı öldüren, bir yandan da cinselliği pazarlayan bir güç olarak gösterilir. Besson'a göre cinsellik her yerdayken, saf aşk kavramı kaybolmuştur. Besson saf aşkla ne demek istediğinin örneklerini, hem *Leon*'da, hem de *Beşinci Güç*'te verir. İlk filmde Leon Nathalie'yi kurtarmak için bir kahraman gibi can verir. İkinci filmde ise, Leloo gezegeni kurtarabilmek için sonunda insan aşkını kabul eder. Bunların her ikisi de bencillikten oldukça uzak aşk eylemleridir, ama yine de, sunuldukları biçimleriyle sorunsuz da değildirler (Nathalie'nin Leon'a duyduğu aşkı kabullenmek zordur ve Leloo'nun Korbin Dallas'ı kabul etmesinin getirdiği tek şey, gücünün zayıflamasıdır).

Ailenin ölümü Besson'un yapıtlarında sürekli yinelenen bir bağlayıcı öğedir. Anne hiçbir yerde görülmez. Bazen bir anne ilk-örneği, bir başka deyişle bir anne figürü olarak karşımıza çıksa da, genellikle kötü niyetli bir güç olarak betimlenir (*Jeanne d'Arc*'taki Yolande bunun dışında tutulamaz). Gerçek anne ise ya yoktur (*Nikita*), ya umursamazdır (*Leon*), ya da telefonun diğer ucundaki dayatıcı varlıktır (*Beşinci Güç*). Baba neredeyse hiçbir zaman yoktur. Nadiren görüldüğü anlarda ise güçsüzdür (*Derinlik Sarhoşluğu*). Ortada bir erkek reis olduğunda, gerçek babanın yokluğu, tipik şekilde tehlikeli ya da potansiyel bir tehdit olarak sunulan bir baba figürü ya da baba ilk-örneği ile doldurulur (*Nikita*'da Bob). Bu işlevsiz ya da olmayan ailede oğullar, oedipal seyri ya yerine getiremeyecek durum-

dadırlar, ya da bunda isteksizdirler. Nitekim, bu isteksizlikleri yüzünden sıklıkla yiterler ve davranışları bu anlamda ataerkil düzene karşı bir direniş olarak yorumlanabilir. Bu arada kızlar da gözden kaybolurlar (Nikita), terk edildiklerinde ürerler (*Derinlik Sarhoşluğu*'nda Johanna) ya da Leloo'nun durumunda, erkek genetik mühendisliği sayesinde artıklardan geri kazanılmış bir kadın olarak varlıklarını sürdürürler sadece. Böyle bir ölüm ya da olmayış hali, konuşmanın ölümü ile temsil edilir: Bir Besson filminde çok az konuşma vardır. Bunun nedeni kısmen karikatür etkisine yüklenebilir de, dilin olmayışını, bir erkek reisin (Besson'un işlevsiz ailesinde böylesine görünür şekilde yer verilmeyen figürün) olmayışının göstergesi olarak görmek de mümkündür.

O halde, Besson'un kahramanlarının içinde yaşadıkları yabancılaştırıcı bağlam budur. Bir kısıtlamalar ve gözetim teknolojisi toplumuyla genişletilen yabancılaştırıcı bir bağlamdır bu. Besson'un filmleri, hepsi de mütevazı koşullar içinde yetişmiş kahramanların (cazibeleri kısmen bundan ileri gelir) yalnızlıklarından ve çektikleri acılardan söz eder. Bunun yanı sıra ve Besson'un direniş mesajı da bu noktada bulunduğu üzere, kahramanların tümü yabancılaştırma hislerine çözüm bulmaya çalışır. Onların, özellikle de, büyük bir iyimserlik içinde olmak için fazla nedenleri olmayan genç kuşakları (Fransa'daki işsizlerin % 25'i 25 yaş altındadır) hemen cezp etmesinin ikinci bir nedeni de budur. Besson'un filmleri bir çıkış yolu olduğunu ima eder. Kahramanları bu çıkış yolunu, kendilerince biçimlendirdikleri bir sanat biçimini gerçekleştirerek bulmuş gibi görünürler; bu bazen müzik (*Subway*'de Fred), bazen şiddet (Nikita, Leon), bazen aşk (Nathalie, Korben Dallas), bazen de dalmak (*Derinlik Sarhoşluğu*'nda Enzo ve Jacques) biçimindedir. Ancak kahramanlar her durumda da ortadan yiterler, kendi kendilerini yok ederler ya da ölürlər (Dallas bile insan yapımı bir kapsül içinde Leloo'yla cinsel ilişkisi sırasında izlenirken görünmez kılınır). Bu tür bir kaçışın ya da kapanışın anlaşılması güçtür, çünkü kaçış eylemi bir yandan filmi cazip kılan öğelerden biriyken (kısıtlamalardan kaçma isteğimizi beslemektedir), bir yandan da oldukça sorunludur. Nikita kaçabilmek için kimliğinden (yine) vazgeçmek zorundadır. Ama adsız biri olarak ve polis tarafından izlenirken, kaçış nerededir? Aşk ve kendini yok etmeye dair filmler, bu açıdan, bir tür ölüm isteğinden fazlasıyla uzaklaştırılmış gibi görünmemektedir.

Bu yüzden, anlatı ve kapanışları söz konusu olduğunda, Besson'un filmleri 'ya/ya da'dan çok 'hem/hem de'yi sunmakta gibidir. Dolayısıyla da, parçalanmış ve yabancılaştıran bir toplum, bir kısıtlamalar, insanı gereksiz kılan (insan emeğine duyulan gereksinimi ortadan kaldıran)

teknikler ve robotlar toplumu, öznenin bedeni içine dahi izinsiz girebilen (Nikita) bir teknoloji ve gözetim toplumu karşısındaki karşı-metinler olarak yorumlanabilirler. Filmler, ayrıca, tüm duygusal bağlara engel olan yoz bir toplumdan bir çıkış/kaçış yolu da sunarlar. Besson filmlerinin hem düz hem de mecazi anlamıyla yeraltı dünyalarının (ister metro, deniz, ister kentlerin ve binaların aşağı kısımları olsun) kuşku götürmez cazibesi işte bundan ileri gelir. Ama bu yeraltı dünyasının sadece, ortadan yitmeye (sıfır düzeyinde bir 'çıkış yolu'na) geçilen bir ön oda, ortadan yitmeye, olmayışa doğru bir ilk adım olduğunu öne sürmek isterim.

Besson'un oldukça tutarlı bir çalışma tarzı vardır. Geçen yıllar boyunca, birlikte çalıştığı ve 'la famille' dediği kişilerden oluşan düzenli ve giderek genişleyen bir ekip oluşturmuştur. Bu çalışma düzeninin temeli, güçlü bir sadakattir. Besson ' ihanet' olarak gördüğü eylemleri hoş görmez; son derece zorlayıcı çalışma yöntemlerinde ya onunla birliktesinizdir ya da ona karşısındırsınız. *Jeanne d'Arc*'ın çekimlerine ilişkin anlatılanlar, sert bir iş dağıtımcısına ve ekibin tüm üyeleri için geçerli olan son derece zor çalışma koşullarına işaret eder.⁷³ Besson'un babası Claude, ya yapım yönetmeni olarak ya da küçük rollerden birinde görünerek oğlunun filmlerine şu ya da bu şekilde her zaman dahil olur. Besson ilk üç filminde görüntü yönetmeni olarak Carlo Varini'yle birlikte çalışmış, sonrasında ise Thierry Arbogast'ı kullanmıştır. Bu, fark edilir bir biçim değişikliğini, özellikle de doğal ışığın ve orta planın daha çok kullanılmasını beraberinde getirmiştir – bu da, Cinemascope ile birlikte bir gerginlik etkisi oluşturduğundan (geniş perde formatı ve orta planın özneye yakınlığı yüzünden), dikkati *scope* formatının yatay ve dikey gerçekliğine çekerek, çerçeve içinde bir tür şiddet yaratır. Müzik konusunda ise Eric Serra en başından beri Besson ile birlikte çalışmaktadır. Besson filmlerinde duyduğumuz tipik bas gitar Serra'nın kendisidir. Ancak, film müziğinin büyük kısmı başka kaynaklardan kopyalanmıştır ve (belirtilmemiş olan) kaynağın ne olduğunu anlayabilmek hiç zor değildir – bunun en son örneği, *Jeanne d'Arc*'ta Carl Orf'un *Carmina Burana*'sının bir parçasının kullanılmasıdır. Ailenin diğer üyeleri arasında gözde oyuncular yer alır: Jean Reno, Gary Oldman, Tcheky Karyo, Matthieu Kassovitz ve filmlere bu kadar sık dönüş yapmayan kadın yıldızlar – bu her zaman kişisel nedenlerden ötürü değildir (oysa, basın bunun tersini iddia eder). Tabii ki, Anne Parillaud *Nikita*'nın ardından Besson'la

73) Fransız popüler sinema dergisi *Cine Live*'ın Kasım 1999 tarihli 29. sayısında, Besson'un dayattığı çalışma koşulları hakkında ilginç ayrıntılar yer almaktadır.

yollarını ayırmıştır ve daha sonra da boşanmışlardır, ama *Jeanne d'Arc*'ın çekimleri sırasında Besson'dan boşanmış durumda olan Milla Jovovich ona sadık kalmıştır.

Besson filmlerinin metinlerini kendisi yazar ve yapımlarını da kendisi gerçekleştirir. Metinleri özgün bir fikirden yola çıkarak başka yazarlarla birlikte yazma eğilimindedir ve bununla ilgili olarak, kendisini bu alanda çok emin hissetmediğini öne sürer.⁷⁴ Gerçekleştirmekte olduğu projenin film setine girerken, çoğunlukla aklında yeni bir proje vardır. *Derinlik Sarhoşluğu* ve *Beşinci Güç*'te olduğu gibi, bazı durumlarda ise, fikir kafasında yıllar öncesinden beri yazılıdır. Besson metni, kimi zaman da aklındaki belli bir oyuncu için yazar (*Nikita*, *Jeanne d'Arc* ve *Leon*'daki gibi), ama metni, rolü oynayacak insanları aramaya çıkmadan önce tamamlamış olmayı yeğlediğini söyler.⁷⁵

Aşırılık ve stilizasyon, Besson'un yapıtlarının ayırt edici başlıca iki özelliğidir. Bunun, en çok da, tipleme, dekor ve tür alanlarında farkına varırız. Karakterler –ister erkek ister kadın olsun– yaratılışları için çok şey borçlu oldukları karikatür karakterleri gibi, gerçek yaşamdakilere göre daha ilgi çekicidirler ve çoğunlukla haddinden fazla fiziksel güçlere sahiptirler. Bu böyle olsa da, psikolojiden ya da tarihten fazlasıyla yoksun oldukları için, çoğunlukla beden parçalarının toplamından çok daha az yer tutarlar. Ve bu, onları yine, görünüşte böylesine öykündükleri karikatür karakterlerine yakınlaştırır. Şu da eklenmelidir ki, bu tarih yoksunluğu Besson'un karakterlerini, postmodern koşullarda bireyin artık var olmadığı, teknoloji yüzünden iyice silikleştiği şeklindeki yorumun belirtkeleri haline getirir. Dekor konusunda ise, filmler genellikle, anlatıdan çok daha önde gelecek dereceye kadar gösterilenin aşırısına kaçır. Böylece, *Subway*'deki metro ya da *Beşinci Güç*'teki uzay çağı New York'u gibi sahneler/setler, göndermede bulundukları özgün olandan daha anlamlı hale gelirler ve aşırılıkları yüzünden, anlatıyı betimlemeleri amaçlandıkları halde, anlatıya göre daha fazla anlam elde ederler. Bunlar bir bakıma fazla yoğun, gerçekten daha gerçek, bir tür hiper-gerçektir. Bu arada, dekorun bu şekilde hiper-gerçek kılınması Fransız sinemasında yeni değildir. 1930'lara ve diğerlerinin yanında Alexander Trauner'in de yapıtlarına dek bunun izini sürmek mümkündür; bu arada Trauner (dikkatimiz-

74) *Nikita* tek başına yazdığı ilk film metniydi. Daha sonra, ya kendisine çeşitli metin yazarları yardım etmiş ya da metinleri kendisi yazmıştır. Daha fazla ayrıntı için bkz. bana ait olan *Luc Besson*, Manchester University Press, 1998, s. 35.

75) A.g.e., s. 54-5.

den kaçmamalıdır) *Subway*'in dekorundan sorumluydu. Dolayısıyla, elimizde, dikkati kendine çekmeye çalışan yapım biçiminin (Cinemascope ve orta planların kullanılmasında olduğu gibi) bir başka örneği daha var. Besson'un kendi kendisine göndermede bulunan bir sinema yarattığından söz edebiliriz, ama yaratmakta olduğu, bir etkiden çok daha fazlasıdır. Aşırılık, anlam yoksunluğuna, bir anlam boşluğuna işaret eden bir tür şiddettir (aşırılığında şiddetli). Bu yüzden, belirtmiş olduğum gibi, karakterler –yaşamdakilerden daha ilginç olsalar da– gerçekte boş ve tarihten yoksundurlar; aynı şekilde dekorlar da, göndermede bulundukları özgün topografyayı, gerçekliklerinin ötesindeki bir çirkinliğe ya da göz alıcılığa indirger. Dıştaki bolluk ürkütücü bir şekilde içteki boşluğa işaret eder: Karakterler ve dekorlar, kendi aşırılıklarında ve şiddetlerinde, birbirlerini yansıtırlar; karakterler, sonunda, sözcüğün ilk anlamıyla, şiddetin vücut bulmuş hali olana dek (*Jeanne d'Arc*'ın kahramanı bile bunu yaşamaktadır). Besson'un filmlerinde, insanın teknoloji peşinde olmasının ve yaşam üretme (örneğin, Nikita ile Leloo'nun tekrar canlandırılması) yoluyla ölümü kontrol etme hırısının etkileri konusunda tekrar tekrar uyarılırız. Doğum yapmak için teknolojiyi kullanırken, onun aynı zamanda bize ölüm de –ölümümüzü de– getireceğini nasıl unutabiliriz ki!

Besson'un kullandığı aşırılık ve stilizasyon sadece şiddet ve ölümün bir metaforu olarak yorumlanmamalıdır. Bu, aynı zamanda da tamamen eğlence amaçlıdır. Besson şiddeti mizahla harmanlar (ve bunu Quentin Tarantino'dan çok daha önce yapmıştır). Tam bir eğlence etkisi yaratmak için sinemanın ilk örneklerinden ara metinler ile karikatürü birleştirir. Bunlardan ilkinin bayağı güldürüsü ve gülütleri, ikincisinin sunduğu yalın anlatıyla çok iyi uyuşur ve bu kombinasyon izleyiciyi apar topar bir aksiyondan diğerine sürüklemeye yarar – bu, en iyisinden atraksiyonlarla dolu bir sinemadır. Son olarak, Besson'un filmleri aşırılık ve stilizasyon konusunda, aralarındaki sınırlar belirgin olmayan türleri bir araya getirir: Müzikal, komedi, gerilim, bilimkurgu, hep birlikte tek bir filme katılabilir ve, lunapark treni durana, film bitene ve biz de, soluğumuz kesilmiş gibi hissetsek de iyi vakit geçirdiğimizi bilene dek, uyum içinde bir bütün görünümü sunarlar.

Kathryn Bigelow

Yvonne Tasker

Kathryn Bigelow, *noir*/vampir/*western* filmi *Near Dark* ile yakaladığı ilk ticari başarısından bu yana, izleyiciler ve eleştirmenler arasında giderek ünlenerek bir kült yönetmen statüsüne erişti. Kendi projelerini genellikle kendisi geliştiren sinemacı, orta ölçekli ve büyük bütçelerle, yıldız oyuncularla ve popüler türlerde çalıştı. Büyük bir gişe hasılatı başarısına nadiren ulaşsa da, filmleri sürekli ilgi çekti, şoka uğrattı ve baştan çıkardı. Geleneksel olarak ‘erkeksi’ ve sanattan yoksun diye bakılan türlerden –yol filmi, yeniyetme filmi, korku filmi, polisiye gerilim, aksiyon, polis ikilisi öyküleri ya da bilimkurgu– hoşlanan, sanat sinemasına eğilimli bir sinemacı olan Bigelow, hem merak uyandırdı hem de yakın zamanlarda eleştirmenlerden gördüğü ilgiyi pekiştirdi. Özellikle *Blue Steel* (*Soğuk Çelik*), çok daha fazla eleştirmen tarafından görülmenin yanı sıra, bir yandan onun heyecan verici kadın polis memuru senaryosunun cazibesine kapılan, bir yandan da filmdeki tecavüz-intikam öğelerinden fazlasıyla rahatsız olan feminist eleştirmenlerde tedirgin bir ilgi uyandırdı.

Yaygın kabul gören eleştirmenlerin Bigelow’un yapıtlarına tepkisi, beklenebileceği gibi, kararsız görüşler sergiler; bir yandan onun şiddet

dolu imgeler kullanması yüzünden belki biraz tedirgin, bir yandan da *Point Break* gibi filmlerin sözde ‘soluk kesici hızı’nın –gerçekte bir bütün olarak görüldüğünde yapıtlarının üst biçemi olan hızın– bir şekilde içeriğin yerini doldurma işlevi görebileceğine kuşkuyla yaklaşan görüşlerdir bunlar. Örneğin, *Strange Days* hem şaşırtıcı derecede yaratıcı, ‘hayret uyandıran bir çabanın ürünü’, hem de alçakça sömürücü olarak yorumlanmıştır. Kimileri de, *Strange Days* konusunda, bir kadının nasıl olup da tüyler ürpertici tecavüz ve cinayet sekansı (*Peeping Tom*’un tarzında, saldırganın bakış açısından çekilmiştir) gibi sahneler yaratabildiğine şaşmıştır. Çoğunlukla içgüdüleriyle hareket eden, görsel bir sinemacı olan Bigelow’un olay örgüsünü kurma ve anlatı yetenekleri eleştirmenlerce pek ikna edici bulunmamıştır. Bir eleştirmen Bigelow’un daha önceki filmleri olan *The Loveless* ve *Near Dark*’ı övse de, *Strange Days*’i “görsel açıdan aşırı derecede şişirilmiş” sözleriyle nitelemiştir: “Film fikirle dolu ama sonuçta bir sürü filmde toplanmış klişelerden başka hiçbir şey vermiyor. Ama bunların bir arada nasıl düzenlendiğine çoğu zaman denecek hiçbir söz yok.”⁷⁶

Bigelow’un filmlerinde anlatı tutarlılığının ve itici gücün bulunmadığından yakınan eleştirmenler şunu öne sürerler: *The Loveless* ve *Soğuk Çelik* gibi filmler izleyiciyi ısrarla bakmanın zevklerine dalmaya yöneltir, ama filmlerinden hiçbirinin özellikle bir hedefe yönelik olduğu da söylenemez. Bigelow’un bir aksiyon *auteur*’ü olarak ünü, özellikle, filmlerinde düzenli olarak yer alan son derece etkili sahnelerden (*Point Break*’deki banka soygunu, *Soğuk Çelik*’teki süpermarket soygunu, *Near Dark*’taki bar katliamı) kaynaklanır. Bigelow aksiyon sekanslarında iyi bir yönetmen olabilir, ama günümüzdeki anlamıyla bir aksiyon sinemacısı olarak da nitelenemez – *Point Break*, belki de, geleneksel bir aksiyon filmine en yaklaştığı filmidir. Bigelow’un beş yıllık bir aradan sonra çektiği, geçmişte işlenmiş bir cinayeti günümüzde geçen bir araştırmayla yan yana sunan son filmi *The Weight of Water*, başka bir tempo değişimini akla getirir.

Near Dark üzerine yazısında Pauline Kael, Bigelow’un sanat ve sinema eğitimi almış olmasına değinerek, ‘tekinsiz olan şeylere karşı yeteneği’nden söz eder. Bigelow’un sanat eğitimi almış olması, eleştirmenlerin onun yapıtlarını ‘ressamca’ gibi sözlerle betimlemelerine yol açmıştır ve, bu da, onun görüntü olanaklarına tutkun, kararsız bir aksiyon *auteur*’ü olduğu kanısını güçlendirir. Bigelow’un tüm filmlerinin, bir ölçüye kadar, onun deneyden hoşlanan bir tür sinemacısı olarak özel konumuna yük-

leyebileceğimiz bir şeyi, tekinsiz bir niteliği paylaştığı söylenebilir. Bu bağlamda en belirgin olan şey, Bigelow'un tür sinemasına sanat sineması cephesinden yaklaşımıdır. Bigelow, türlere olan büyük merakının yanı sıra, bir sinemacıya 'türler yeni malzeme katabilme' olanağını sağlayan melez türler yaratarak türleri yeniden tanımlamaya duyduğu ilgiyi de dile getirmiştir. Sanat sineması bilinci yönündeki kanı, popüler türleri bir şekilde 'aşma' arzusunu düşündürmekteyse de, Bigelow çalıştığı türleri hem kullanmakta hem de değerlendirmektedir. Buna ek olarak, feminist bir açıdan bakılırsa, filmlerinin çekiciliği, bir zamanlar yasak olan alanda ustalıkla gerçekleştirilmiş uygulamalar olmalarıyla olduğu kadar, belli türler ve biçemlerin 'eril' (bu ne anlama gelir ki zaten?) olarak düşünülmesinin getirdiği sınırlamaları vurgulamalarıyla da ilgilidir.

Bigelow'un 'psikolojik motosikletli filmi' dediği, senaryosu ve yönetmenliği Monty Montgomery ile birlikte üstlenilmiş ilk uzun metrajlı filmi *The Loveless*, üstlendiği projelerin en belirgin şekilde sanat sineması olanıdır belki de. 1950'lerin yeniyetme filmlerinin bir pastışı olan, 1954 tarihli sömürü [*exploitation*] filmi *The Wild One*'a bilinçli göndermelerle (özellikle de Willem Dafoe'nun merkeze oturan oyunculuğu yoluyla) yüklü *The Loveless*, izleyiciyi olaylardan en dramatik anlarda bile hep uzakta tutar. Uzun planlar, sıklıkla durağan bir kamera (film sonuçta bir yere takılıp kalmanın tehlikeleri üzerinedir) ve özenli kurgunun bu uzaklık duygusunda payı vardır – tıpkı başlıca karakterlerin soğukkanlılığı yapmacıklı bir şekilde canlandırmalarının da payının olması gibi. Film müziği ve sesler, bazen aksiyon ile zıtlık oluşturmak bazen de diyalogu yok etmek ve çarpıcı sessizlik ve gürültü efektleri (Telenor'a odaklanan çekimlerin neredeyse sessiz, bardaki gruba odaklananların ise kahkaha ve silah sesleriyle dolu olduğu, filmin sonundaki bar sahnesi gibi) yaratmak amacıyla kullanılır.

Bigelow'a göre, film, *The Wild One*'ı, Douglas Sirk'ün melodramı *Written on the Wind*'i (Aşk Rüzgârları, 1956) ve Kenneth Anger'in fetişist montajı *Scorpio Rising*'deki (1964) denemelerini yan yana getirmekle (tam da bıyık altından gülerek söylenen) şakacı bir saygı gösterisi işlevi görmektedir. Temel anlatı yapısını ve imgelerini *The Wild One*'dan –motosikletliler küçük bir kasabada mola verirler ve kasabalılar arasındaki gizli gerginlikleri su yüzüne çıkarırlar– alan film, tonunu ise, herhangi birine değil fakat bu öğelerin kombinasyonuna borçludur. Bigelow'un daha sonraki filmlerine göre daha ironik olan (ama tüm filmlerinin bilinçle üretilmiş filmler olduğu da belirtilmelidir) *The Loveless*, küçük bir kasabadaki iyi bir kızın, kendini iyi ifade edemeyen, hiç de kötü olmayan (Brando'nun

canlandırdığı) motosikletli gence yaşamın anlamını öğretmesi yoluyla, ahlakçı yapıya ilişkin kendi yorumunu da getirir. Dafoe kurtuluş yerine ahlaksızlık ve ezici bir sıkıntı hissi bulur. “Eğer burada doğmadıysan, burada kalmak için sürüyle nedenin de yoktur,” der bir garson kız ona: Kız, daha sonra da, kasabanın barında fazlasıyla temiz bir striptiz yapar.

The Loveless geçmiş dönem detaylarına –dekor, tabelalar, kostüm, tasarımlar– yönelen fetişist bir özeni, motosikletlerin, arabaların, deri giysilerin, dövmelemlerin, kemerlerin ve vücutların hem uzun süreli görüntülerinde hem de hızlı yakın planlarında açıkça ortada olan başka bir tür görsel hazla bir araya getirir. Vance (Dafoe) ile arkadaşlarının kısa bir süre için mola verdikleri küçük kasaba, giderek daha görünür hale gelen, siyah ile beyaz, kalanlar ile gidenler, yetişkinlerin dünyası ile yeniyetmelerin dünyası arasındaki ayrımlar temelinde yapılanmıştır. Vance, bir oğlana benzeyen Telen (Near Dark’ın Mae’si, Soğuk Çelik’in Megan’ı ve Point Break’in Tyler’ının ön-figürü olan androjin kadın kahraman) ile yattıktan sonra, kızın ahlaksız babasıyla cinsel ilişkisi ortaya çıkar. Film, Telen’in babasını, sonra da kendisini vurmasıyla doruk noktasına erişir. Vance’in görünüşte duygularını belli etmeyen yüzü aracılığıyla ‘görülen’ bir intihar bu: Vance’in önünde yaşanan olaylarda bir payının olabileceğini, sadece Telen’in dakikalar öncesinden Vance’in beyninde yankılanan sözleri ima eder.

Kasaba halkı, aralarındaki asilerde hem korkularının hem de isteklerinin izdüşümlerini bulur – bazıları onların ilgisini çekmek için kendilerini sergiler, bazılarıysa çaktırmadan bakarlar (açılış sahnesinde Vance’in arabasının lastiğini değiştirdiği kadın, ya da oğluna “Hayvan bunlar. Kahretsin. Bir iki günlüğüne onların yerinde olmak isterdim” diyen araba tamircisi). Dafoe’nun canlandırdığı Vance, Telen’in ona söylediği gibi, motosikleti olmadan bir ‘hiç’tir belki de, ama motosikletliler eninde sonunda çekip gidebilirler de, tıpkı kameranın barın kapısından geri çekilmesi gibi. Telen’in ulaşım aracı olan kırmızı spor araba, babasının ona suçluluk duygusuyla aldığı bir armağandır ve dolayısıyla onu alıp uzaklara götürmesi olası değildir: Babası Telen’ı Vance ile birlikte bir motel odasında yakaladığında, sanki Telen’in hareket özgürlüğünün olmadığını doğrulamak istercesine, arabanın lastiklerine ateş eder. Bir başka sahnede ise, yolda giden motosikletliler ile Telen’la babasının, adamın arabasında boğuşmaları bir arada gösterilir – kaza yaparlar ve Telen’in kendinden geçmesi filmin kapanışındaki intiharına işaret eder.

Yol filmi imgeleri Near Dark’ta yeniden karşımıza çıkar; filmde Caleb (Adrian Pasdar) Mae (Jenny Wright) tarafından bir vampir ‘ailesi’ dünya-

sına sürüklenir ve bu aile onu sabit çiftlik ve kasaba yaşamından, dehşete düşüren ama uyarıcı da olan alternatif bir dünyaya taşır. Film Mae ile Caleb'in birbirlerine karşı duydukları güçlü çekim çevresinde döner, ama bu ilişki vampir ailesinde gerginlik yaratmaktadır, çünkü Caleb kimseyi öldürememekte ya da öldürmeyi istememektedir ve bu yüzden Mae'nin onu besleme yeteneğine giderek daha çok bağımlı hale gelmektedir. *Near Dark*, 'B filmi' tarzı geçiş yöntemleri ve kanlı sahnelerin yanı sıra, görsel korku öğeleri ve kısa komik sözlerle yaratılan güldürmeyen bir komediden yararlanır ve bir yandan da, çekici ve heyecan verici bir Vahşi Batı manzarası sunar. Wheeler Winston Dixon'a göre film, "uyku, katliam ve yaşamı sürdürme çabasından, *Tangerine Dream*'in hipnotize edici, uğuldayan elektronik müziğiyle (güçlü duygular uyandıran bir müzik bir kez daha filmin amaçladığı etkide merkezi rol üstlenmektedir) vurgulanan, sonu gelmeyecek şekilde gelişen, giderek artan bir susuzluk ve bunun giderilmesinden örölütransa benzer bir doku"dur.⁷⁷

Görsel seyirlik ve çekici görüntülerle böylesine bağdaştırılan bir sinemacı için tam da yerinde olduğu üzere, vampirler açlıklarını gidermeye, ilerlemeye ve güneş ışığından kaçınmaya çalışırken anlatı görünür şekilde hep ışık oyunu çevresinde döner. *Near Dark*, merkezi konumdaki görsel etkileri yaratmanın yolu olarak, vampir filmi mitolojisinin bir ilkesini – güneş ışığı vampirleri öldürür– kullanır. Caleb'in Mae'yi ilk gördüğü, şaşkına döndüğü, sonra da yeni durumundan dehşete düştüğü ilk sahneler mavi renk hâkimdir; bu ay ışığı simülasyonu *Soğuk Çelik*'in çok daha farklı olan alacakaranlık dünyasında yeniden karşımıza çıkar. Güneş ışığı ve şafak vakti *Near Dark*'a en çarpıcı görsel etkileri kazandırır: Geniş açık mekânlar, vampirler güneş ışınlarına yakalanıp alev alırken ölüm mekânlarına dönüşür. Bigelow, burada, daha sonraki *Point Break*'te de olduğu gibi, suç/insaniyetsizlik dünyasını sıradan dünyada eşsiz bir çekiciliğe sahip kılan değer değişimini, değerlerin altüst oluşunu araştırır. *Near Dark*'ta Caleb'in vampir 'ailesinin' onun 'gerçek' (yani biyolojik) ailesiyle karşılaşma sahnesi, normal/insanlık dışı gruplar arasındaki farklılıkları olduğu kadar benzerlikleri de dramatize eder. Bu, *Near Dark* bir şekilde alışılmadık ya da sıradışı bir korku filmi demek değildir: Film korku ve *western* geleneklerini yan yana getirmesi açısından hem görsel yönden çekici, hem de özgün olmasına karşın, bir yandan da bu biçimlerin var olan zenginliklerini kullanır. Aynı şekilde, *Point Break* de, FBI'nın yavanlığı

77) Wheeler Winston Dixon, *The Transparency of Spectacle: Meditations on the Moving Image*, State University of New York Press, 1998, s. 131.

karşısında kanun kaçaklarını vicdani merkeze oturturken bildik polis ikilisi klişelerini yineler. Filmin vuruculuğu, bu karşıtlığı desteklemek için sinemasal seyirliği, kumsaldaki son hesaplaşma sahnesine dek etkili biçimde kullanmasından ileri gelir. Enerji ve canlılık, elebaşları Bodhi (Patrick Swayze) olan banka soyguncusu/sörfçü kanun kaçaklarına aittir ve heyecan veren, etkileyici sörf (filmin bir yerinde geceleyin), soygun ve paraşütle serbest düşüş sahneleriyle ifade edilir.

Bigelow'un bugüne dek yönetmiş olduğu altı filminden, özellikle de 'yaygın olarak erkeklerin işgal ettiği merkeze bir kadını yerleştirme' çabasının zamanında gerçekleşmiş bir görsel müdahale olması yüzünden, eleştirmenlerde en çok yankı uyandırmış olanı *Soğuk Çelik*'tir.⁷⁸ Yapımı, Bigelow'un daha sonra paranoyak televizyon dizisi *Wild Palms*'da birlikte çalışacağı Oliver Stone ile ortaklaşa üstlenilen film, daha büyük bütçelere doğru bir hamle sinyaliydi. Bigelow, bir kez daha, başroldeki kadın oyuncusunun –burada, gölgeler dünyasında kendisi için bir kimlik oluşturma mücadelesi veren acemi polis Megan Turner rolünü canlandıran Jamie Lee Curtis'in– androjin cazibesini kullanır. Çekici görüntüler, duyguları uyandıran ışıklandırma ve alışılmadık kompozisyonlar, seri katil Eugene'in (Ron Silver) Turner'a yönelik giderek büyüyen saplantısının ortaya çıkmasını izlediğimiz filme, tekinsiz, düşe benzer bir nitelik katar. Gizemli ve biraz da aykırı olan *Soğuk Çelik*, silahlar, üniformalar ve çağrıştıracı biçimde ışıklandırılmış iç mekânlarda oyalanan kamerayla, saplantı ve fetişizm temalarını görsel olarak da anlatır. Yaygın biçimde –korku türüne de borçlu olduğu açık olduğundan, tamamen doğru olmayan bir biçimde– aksiyon ile kadın filminin buluşması olarak yorumlanan *Soğuk Çelik*, günümüzdeki kentsel aksiyon filmlerinin hızlı temposundan çok, *The Loveless*'in telaşsız hızına sahiptir.

Binyıl *noir*/bilimkurgu fantezisi *Strange Days*, gerilim, *film noir* ve bilimkurgu gibi çeşitli türlerden referans noktaları kullanır. Filmin teknoloji görüntüleri ve nihilist kent imgesi, bu filmde metin yazarı olan James Cameron'ın ilk çıkışını yaptığı düşük bütçeli filmi *The Terminator*'ı (1984) anımsatır; oysa filmin en bilinçli imalarından biri, çatılar üzerinde sonu ölümle biten bir kovalamacayla Hitchcock'un *Vertigo*'sunun (Ölüm Korkusu) anımsatıldığı açılış sekansında yer alır. Zihinsel görüntü, başkalarını gizlice izleme, seyirlik ve kimlik sorularıyla uğraşan *Strange Days*'in geçtiği ana mekânlardan biri 'retinal fetiş' gece kulübüdür; filmde isteksiz kahra-

78) "Walk on the Wild Side: An Interview with Kathryn Bigelow", *Monthly Film Bulletin*, Kasım 1991, s. 313.

man Lenny Nero'nun kendi aşk geçmişine yönelik saplantısını izleriz – kahraman flört ve şehvet sahnelerini 'başa sarıp yeniden izlemektedir'; parlak bir şekilde ışıklandırılmış olan bu sahneler, filmin geri kalanına hâkim olan karanlık karşısında 'gerçek dışı' kalır. Irkçılık, madde bağımlılığı ve toplumsal çürüme temalarına değinen film, pek ikna edici olmayan neşeli bir sona başvurur. Filmin sonu pek çok eleştirmen tarafından, hem Bigelow'un hem de Cameron'ın türsel bir bağlam içinde bir siyasi duyarlılık yaratma çabasında eksik kaldıklarının bir göstergesi olarak algılanmıştır.

Soğuk Çelik ve *Strange Days* gibi filmler, *Near Dark* ya da *Point Break*'e göre daha saygınmış gibi görünse de (pek çok yönden de öyledirler), ciddi temalar, güzel görüntüler ve bunların eleştirmenleri cezptetmesi yüzünden, eleştirmenler için fazlasıyla açık olan bir aşırılığa önemli bir yer vermeleri yönünden, insanları sömürmeye eğilimli bir yana da sahiptirler. Bu arada, izleyicilerse, Bigelow'un kahramanlarının şiddetli duygularla yüklü, ama biraz da pejmürde varoluşları biçiminde uçta yaşanan yaşamları gözlemek için avantajlı konumlarını terk etmekle, *The Loveless*'daki kasaba halkınınkinden pek de farklı olmayan bir konumda bulurlar kendilerini.

Charles Burnett

Chuck Kleinhans

Charles Burnett, geniş bir kesim tarafından bir başyapıt olarak görülen yeni gerçekçi *Killer of Sheep* ile Afrika-Amerika sinemasında önemli bir başarı olan *To Sleep with Anger*'in metin yazarı ve yönetmenidir. Burnett'in derin bir hümanist görüş, vicdani ve ahlaki kararlar karşısındaki karakterlere yönelen araştırmacı bir ilgi ve alegorik dışavuruma doğru bir eğilim sergileyen filmleri eleştirmenlerden ilgi görmüş olmakla birlikte, kariyeri, yirminci yüzyılın son çeyreğinde çalışan bir siyah Amerikalı *auteur*'ün sorunlarını gözler önüne sermektedir. İlk başta bağımsız bir uzun metrajlı film yazarı/yönetmeni/kameramanı konumunda olan Burnett, çeşitli Hollywood ve televizyon projelerinde çalışarak kariyerini sürdürmüştür; yönetmenlik düzeyleri ustaca olandan sıradan olana kadar değişen bu projelerin hiçbiri ciddi bir ticari başarı sağlamamıştır.

Burnett'in konumunu, diğer Afrikalı-Amerikalı yönetmenlerin konumlarıyla karşılaştırmak yararlı olabilir. Geleneksel Hollywood koşulları altında en başarılı örnekler sayılan Eddie Murphy ve Keenan Ivory Wans gibi komedyen/yönetmenler, türler arası geçişlerle geleneksel filmler

çekerek çabalarını sürdürmektedirler. Endüstri dahilindeki Albert ve Allen Hughes gibi diğer siyah yönetmenler, siyah gençlik kültürü tüketici olan, farklı ırk ve kültürlerden izleyicileri çekerek gişe hasılatında başarı kazanmak amacıyla, getto ve rap/hip hop hissiyatını ve temalarını kullanmışlardır. Spike Lee (tam bir New Yorklu yönetmendir, Hollywoodlu değil) ise, bundan farklı olarak, gözle görünür yeteneği, yaratıcı çok yönlülüğü ve direktici kişiliği yoluyla belirgin biçimini ve temalarını koruyarak kendini ünlü bir *auteur* olarak kabul ettirebilmiştir.

Julie Dash ve Haile Gerima (*Sankofa*, 1993) gibi bazı bağımsız yazar/yönetmenler, ticari sinema alanında çalışanlardan farklı olarak, Afrika-Amerika tarihiyle dolu dramatik filmler çekmişler, eleştirmenlerden olumlu tepkiler almışlar ve Afrikalı-Amerikalı izleyicilerin ilgisinin artmasını sağlamışlardır. Çoğu, artık hayatta olmayan Marlon Riggs, Zeinabu irene Davis ve Ayoke Chenzira gibi üniversite kökenli olan, kimi Camille Billops ve artık yaşamayan Bill Gunn gibi sanat/tiyatro/müzik dünyasıyla ilişkili olan, kimi de Bill Greaves ve St. Clair Bourne gibi belgesel ve yayın alanlarıyla bağlantılı olan, daha deneysel ve belgesel biçimlerde çalışan yönetmenler, daha da çok sayıda yaratıcı yapıt üretmişlerdir.

Charles Burnett ilk uzun metrajlı filmi olan *Killer of Sheep*'i, UCLA Sinema Bölümü Güzel Sanatlar Yüksek Lisans Programını bitirme tezi olarak çekmiştir. İçerdiği çeşitli olaylarla yaşamdan bir kesit sunan film, bir mezbaha işçisi olan Stan'ın günlük yaşamını anlatırken, Los Angeles'ın siyahların yaşadığı bölgelerinden görüntülere de yer verir. Stan uykusuzluk çekmekte, dolayısıyla duygusal tepkilerin azalmış olduğu eşikteki bir dünyada yaşamaktadır; bu ruh hali, yıkılmış yerlerle dolu bir kent görünümünü sunan dış çekimlerle de ifade edilir. Çocukların, yetişkin toplumun davranış ve hastalık belirtisi olarak sergilediği sözel ve fiziksel şiddeti yinelediğini gördüğümüz oyunlarını gösteren sahneler, yetişkinlerin eylemlerine güçlü bir karşıtlık oluşturur. Stan'ın koyunları hazırlamak olan işi, görmezden gelinemeyecek bir koşutluğu gösterir – çocukların da kesilmeye götürülen kuzular olduğunu.

Özellikle dokunaklı olan anlar, Stan'ın karısıyla tutuk ilişkisini öne çıkaranlardır: Karısı onu uyumaya zorlar, ama o uyuyamaz. Baş başa, Dinah Washington'ın yavaş tempolu, hüznü baladı "This Bitter Earth" eşliğinde dans ederler, ama şefkat hiç bir zaman fiziksel doruk noktasına erişmez; karısı onu baştan çıkarmaya çalışır, ama o tepkisizdir ve sonra küçük kızı gelip omuzlarını ovar – anne ile kız birbirlerine bakakalmışken çocuk yetişkin rolünü üstlenmektedir. Bu işlevsiz sosyal dünyanın nesneler dünyasındaki karşılığı, çalışmayan ve insanları gettoya hapsolmuş

hale getiren arabalardır. En akılda kalan sahne, Stan ile bir ahababının, eski bir arabayı onarmak için maaş günlerinde kullanılmış bir motor aldıkları sahnedir. Dikkatsizlikleri yüzünden motor bloğu kaldırıma düşüp çatlayınca, iyimserlik de çabucak yok olur.

Dış sesler perdedeki aksiyonu, görülmeyen olaylar halinde yineler: tehdit edercesine havlayan bir bekçi köpeği, zorla çalışan bir araba, polis sirenleri, şarkı söyleyen çocuklar, bir seyyar dondurmacının çan sesleri. Ticari blues ve soul ile klasik müzik ve Paul Robeson'ın yorumlarını bir araya getiren zengin film müziği de ayrı bir karşıtlık oluşturur. Robeson'ın, Afrikalı-Amerikalılar için zaten acı bir ironi taşıyan "What is America to Me?" şarkısı, kesilmeye götürülen koyun görüntülerine eşlik eder. Daha sonraki mezbaha görüntüleri ise, Dinah Washington'ın yavaş tempolu aşk baladı "Unforgettable" eşliğinde sunulur. Yine de, film natüralist bir umutsuzlukla sona ermez. Filmin sonuna doğru, görünüşte dilsiz olan genç bir kadın hamile olduğunu bir grup kadına utanarak ama mutlu bir şekilde gösterirken, bu işlevsiz kalmış çevre içinde buruk bir şekilde varlığını sürdüren bir umut belirir. Stan ise fırsatların çok az olduğu bir dünya içinde çalışmaya, dayanmaya, ailesini geçindirmeye devam eder.

Burnett, getto erkeklerine ilişkin dikkatli gözlemlerini aktarmayı sürdürdüğü iki filmde daha çalışmıştır. Bir diğer uzun metrajlı film olan *My Brother's Wedding*'de yine yazar/yönetmen/kameraman olarak çalışmış, Billy Woodberry'nin *Bless Their Little Hearts*'ında ise senaryo yazarı ve kameraman olarak görev almıştır.⁷⁹ Bu filmler de küçük bütçeli bağımsız yapımlar biçiminde gerçekleştirilmiştir. Burnett'in, yıldız oyuncu Danny Glover'ın katılımı sayesinde daha büyük bir bütçeyle (1,5 milyon dolar) nihayet kendi senaryosunu çekmeyi başarabildiği *To Sleep with Anger*, daha fazla eleştirmenden kabul görmüştür. Bu filmde Burnett'in daha önceki, *Killer of Sheep*'de güçlü bir biçimde vurguladığı, kent, iş yeri ve mahalle gibi dış mekân görüntüleriyle ev ve aileye odaklanan iç mekân görüntülerini karşılaştırmaya dayalı biçimi değişmiştir. Bu kez film, alt-orta sınıftan Los Angelesli bir ailenin evinde geçmektedir. Aile, üç kuşaktan üyeleri arasında yavaş yavaş yükselen bir gerilim oluşmasına neden olan bir yabancının istilası altındadır. Harry (Glover) geride bıraktığını söylediği Güney'deki evinden beklenmedik bir biçimde gelir, buyur edilir

79) Chuck Kleinhans, "Realist Melodrama and the African-American Family: Billy Woodberry's *Bless Their Little Hearts*", *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, Jacky Bratton, Jim Cook ve Christine Gledhill (yay. haz.), Londra, BFI Publishing, 1994, s. 157-66.

ve kalışı uzadıkça uzar. Bu düzenbaz kişiliğin varlığı ve hareketleri, sosyal durumun altında yatan uyuşmazlık ve gerilimleri yavaş yavaş su yüzüne çıkarır, öyle ki, ev onun ahbabları tarafından işgal edilmiş gibidir, baba birdenbire inen inmeyle yatağa düşer, evin bahçesi kurur ve iki yetişkin erkek kardeş birbirleriyle kavga etmeye başlar. Filmin dramatik dönüm noktasında anne son anda araya girerek oğullardan birinin diğerini öldürmesini engeller.

Harry, belki de Şeytan'ın emrindedir (filmin bir yerinde ayaklarından alevler çıkar), ama olsa olsa önemsiz bir şeytandır o. Sağlam olmayan yapıları yıkabilen küçük sarsıntıların harekete geçtiği kırık hatlarını bularak işini görür. O aynı zamanda cazip bir dalaverecidir de ve adalet hissimiz, Harry kazara düşerek öldüğünde rahatlıyorsa da, bir yandan da, onun gidişini gördüğümüzde bir parça üzüntü duyarız. Ve gerçekte o gitmemektedir. Uzun bir hafta sonunun başında ölür ve ölüm nedenini araştırarak olan görevliler mutfaktaki cesedi almaya gelmediklerinden, aile, dostlar ve komşular ziyarete geldiğinde piknik usulü yemek yemek zorunda kalır. Komedi türünden bir sonun vurgulandığı film, sağlam bir öykü, mükemmel oyunculuk, yavaş yavaş gelişen bir topluluk duygusu ve geçmişle şimdiki zaman, taşrayla kent ve kandırmacayla gerçekçilik üzerine düşüncelerle pekiştirilen, bir yanıyla hoş, bir yanıyla hüznü bir ruh hali sunar yine. Film görsel gücünü tüm karakterleri ev içinde toplayarak yoğunlaştırmakta olsa da, önemli sahnelerden biri daha büyük bir toplumsal gücü yansıtır. Kardeşler kavga ettikten sonra bir hastanenin acil servisine giderler ve burada toplumdaki bozuklukların yol açtığı sonuçları görürüz.

Burnett bir sonraki projesi olan *The Glass Shield*'da yazar/yönetmen olarak, Los Angeles polisinde önceden çalışmış olan bir polisin öyküsünü uyarlamıştır. Şiddete eğilimli ırkçılarla dolu, tüm polislerin beyaz olduğu bir merkeze acemi bir siyah polis atanır; bu sertlik ve polis suiistimalinin örtbas edilmesi anlayışına o da uyum sağlamaya çalışmaktadır, ama zamanla kendi konumunu sorgulamaya başlar. Nihayet gerçeklerin farkına vararak merkezdeki tek kadın polis ile birlikte yolsuzluğu açığa çıkarmaya çalışır ve süreç içerisinde hayatının diğer polislerin tehdidi altında olduğunu görür. Sonunda işini kaybeder. Filmin en belirgin yanı, yoğun dramatik sekanslar ve iç mekânlar ile görüntülere etkileyici bir mavi tonun egemen olduğu gece sahnelerinin etkili bir şekilde kullanılmış olmasıdır. Setler soyutluğa eğilimlidir (örneğin, kapalı perdeler önünde silüet halindeki figürler), film ise alegoriye. Bu, kısmen tasarım, kısmen de baş aktörün sınırlı oyunculuk yeteneği ve metnin ırkçılığı betimlemedeki

keskin siyah/beyaz ayrımı yüzünden olmalıdır.⁸⁰ Yahudi bir kadın polis ve yaşlı bir mahkûm dışında beyaz karakterlerin tümü aynı biçimde kötü niyetli ırkçılardır ve tüm siyahlar da azınlık sınıfından örnek, dürüst yurttaşlardır. Sonuçta ortaya çıkan, biçimsiz bir yapı olmuştur. Kahraman en başta son derece deneyimsizdir; ama karşıtı olarak ilgi çekici düzenbazlar sunulmamış olsaydı, neden onun da beyazlar gibi olmak istediğini anlamak güç olurdu. Sorun kısmen, Burnett'in öyküyü, polis gücünün tek bir çatı altında toplanmasının henüz yeni bir konu olduğu yıllar öncesiyle ilgili otobiyografik bir anlatımdan uyarlamış olmasında yatar. Film piyasaya sürüldüğünde, büyük kentlerdeki polis daireleri (pek de kolay olmayan bir şekilde) birleştirilmişti ve zalim ve rüşvetçi polisler, hiç kuşkusuz, yalnızca bir siyah-beyaz meselesi değildi. Psikolojik nüanslar verilmiş polis portreleri –siyah ile beyaz, erkek ile kadın, acemiler ile kıdemliler, dürüstler ile yolsuzlar– *Hill Street Blues*, *Homicide*, *Law and Order*, *NYPD Blue* gibi popüler televizyon dizilerinde sıkça görülmüştür ve popüler imgelemin bir parçası olmuştur. Burnett'in, azınlık muhitleri ile toplumsal psikoloji arasında ilişki kurmada ve zorluklar içindeki siyah erkeklerle ilgili konuları derinlemesine incelemede daha önce tanık olduğumuz yaratıcı gücü, alegori içinde yitmiştir.

Burnett, uzun metrajlı film yazarı/yönetmeni olarak bu son çabasının ve yapım masraflarını karşılamayan iki Hollywood projesinin ardından sadece yönetmen olarak çalışmaya başlamıştır. Televizyon için, 'genç yetişkin' kitleyi hedef alan üç gençlik filmi çekmiştir. *Nightjohn* bunların en başarılısıdır: 1830'larda güneyde, kölelerin çalıştırıldığı bir plantasyonda geçen film, genç bir köle kız ile ona, yasak olduğu halde okumayı öğreten daha yaşlı bir adamın arasındaki ilişkiyi anlatır. Ustalıkla çekilmiş film, amacına ulaşmak için kolay anlaşılır bir dokunaklılığa dayanır. Dramatik duygusallığın, bu kadar başarıyla olmasa da, Burnett'in iki projesinde daha kullanıldığını görürüz. *Selma*, *Lord, Selma*'da, ünlü Yurttaşlık Hakları yürüyüşünde yer alan iki yeniyetme anlatılır. Spike Lee'nin yine aynı dönemi inceleyen özgün belgeseli *Four Little Girls* ile karşılaştırıldığında, film oldukça eksik kalmaktadır. Çocukların Zenci beyzbol liginin efsanevi bir yıldızı ile ilgili bir gizi ortaya çıkardığı *Finding Buck McHenry*'de ise, elverişsiz olay örgüsü, aynı düzeyde olmayan oyunculuk ve beceriksizce

80) Klasik 'acemi polis yolsuzluğu ortaya çıkarır' filmi, Al Pacino'nun oynadığı *Serpico*'dur (Lumet, 1973). Burnett'in filmi, Afrikalı-Amerikalı Bill Duke tarafından yönetilen, başrolde Laurence Fishburne'ün oynadığı dikkate değer bir film olan *Deep Cover*'dan iki yıl sonra gösterilmiştir.

bir didaktiklik, filmin etkisini sınırlamaktadır. 1950'lerin üst sınıf siyah azınlığı içerisindeki renk ve sınıf ayrımını ele alan, televizyon için çekilmiş mini dizi *Oprah Winfrey Presents: The Wedding*'de, güçlü bir oyunculuk ve özenle yaratılmış bir sinemacılık örneği görürüz. Yaşlılar üzerine yakın tarihli bir romantik komedide, beklenmedik bir şekilde birbirlerine âşık olan iki eksantrik münzevi James Earl Jones ile Vanessa Redgrave tarafından canlandırılır. Çok güzel bir şekilde çekilmiş olan *The Annihilation of Fish* sinemasal olmaktan çok teatral olduğu için, sinemaya uyarlanmış bir tiyatro oyunu izlenimi verir. Film festivallerde gösterilmiş olsa da, piyasaya sürülmesi pek olası görünmemektedir.

Burnett'in kariyerini daha iyi anlamak için, Hollywood'daki (bağımsız sinema ve siyah sinemadaki) değişimleri göz önüne almak gerekir. Burnett 1967'de sinema öğrenimi görmeye başladığında çağdaş siyah sinema yeni yeni gelişmekteydi ve *Blaxploitation** türü henüz ortada yoktu. On yıl kadar sonra *Killer of Sheep* ortaya çıktığında, Hollywood baskın bir 'konsepti yüksek', büyük ses getiren sinemacılık modeli oluşturmaya başlamıştı, ama Sundance filmi olarak bilinen bağımsız film olgusu için bir on yıl daha gerekmekteydi.⁸¹ 1960'lı ve 1970'li yıllarda siyah sanatçılar ve entelektüeller, Hollywood'un affedilmez biçimde yanlış imaj yaratması karşısında, siyahların en önemli görevinin kendileri hakkında filmler yaratmak olduğunu düşünmekteydiler. Burnett'in, kentte yaşayan Afrikalı-Amerikalı azınlık üzerine ciddi filmler olan ilk yapıtları, bu görüşe uygun düşer. Ama yaratıcı denetimin tamamını elinde tutmanın bedeli, son derece kısıtlı bütçeler ve sanat filmleri gösteren sinemalar, festivaller, müzeler ve kampuslarla sınırlı salonlardı. Yetenekli sanatçılar için Hollywood'un cazibesi güçlüdür, ama daha fazla kaynağa ulaşmanın karşılığı, tahmin edilebilir türlerde tahmin edilebilir yöntemlerle (getto merkezli aksiyon filmi, siyah şarkıcı/dansçı/komedyen filmi, vb.) çalışmaya ve/ya da yaratıcı denetimin artık elde olmamasına razı olmaktır. (Spike Lee'nin üretici bir kariyer için bu gerilimin nasıl üstesinden gelebildiği ayrı bir inceleme konusudur.) Zamanla, özellikle de 1990'larda, Afrikalı-

* *Black* (siyah) ve *exploitation* (sömürü) sözcüklerinin karışımından türetilmiş ve özellikle film oyuncularını olarak zencilerin tarihsel ya da zencilerle ilgili diğer konulu filmlerde sömürülmesi anlamında, bir sinema türünü belli etmek için kullanılan sözcük. (e.n.)

81) Konu hakkında ayrıntı için bkz. Justin Wyatt, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, (Austin, University of Texas Press, 1994) ve *New American Cinema* içinde [Jon Lewis (yay. haz.), Durham, NC: Duke University Press, 1998, s. 307-27] benim yazdığım "Independent Features: Hopes and Dreams".

Amerikalılar tarafından yazılıp yönetilen, başrollerde Afrikalı-Amerikalıların oynadığı ve siyah izleyicileri hedefleyen filmlerin sayısı arttıkça, 'siyah izleyiciler'in ne duyarlılık, ne siyaset, ne de piyasa bağlamında tek bir bütün oluşturmadığı ortaya çıktı. Yurttaşlık Hakları döneminde siyasi söylem olarak öylesine güçlü olan birlik çağrısı, yeni binyılın gerçekleri olan, bir bütün haline gelmiş küresel eğlence piyasası, yeni liberal siyaset ve gettoda yaşayan Afrikalı-Amerikalılar ile orta sınıftan olanlar arasında giderek genişleyen uçurum karşısında çözümsel güce sahip değildi.

Siyasi bilince sahip Afrikalı-Amerikalı sinemacılar (feminist, Latin kökenli ve *gay* medya sanatçıları için de geçerli olduğu gibi), ya bağımsız olma ya da yaygın olanı kabullenme seçeneklerinin ikilemiyle karşı karşıya kalmaktadır. Burnett kendi deneyimi hakkında şunu gözlemlemiştir: "Durum öyle ki, insandan sürekli olarak kendi değer yargılarından ödün vermesi isteniyor ve toplumsal içerikli film nihayet tamamlandığında da, gösterimi genellikle sınırlı oluyor ve filmin amaçladığı ve ele aldığı kesim ise filmi büyük bir olasılıkla hiç görmüyor."⁸² Mark Reid, *Redefining Black Film*'de şu yorumu getirmektedir:

Yapım ve biçim özgürlükleri, siyah bağımsız sinemacıların, Hollywood filmleriyle yetişmiş izleyiciler ve film eleştirmenlerine göre rafine olmayan işitsel, görsel ve oyunculukla ilgili yöntemlerle denemeler yapmasına izin verir. Böylece, yıldız olmayan yeteneklerin, yenilikçi işitsel ve görsel anlatı tekniklerinin ve beklenmedik kurguların (bunların hiçbiri klasik Hollywood anlatı biçimiyle bağdaşmaz) kullanımı, bağımsız siyah filmlerinin içerik ve biçimini, stüdyolarca dağıtımı yapılan siyah filmlerinkinden farklı kılar.⁸³

Bağımsız gösterim ile kitlesel başarı arasındaki sınır, Afrikalı-Amerikalı sinemacılar ve eleştirmenler için son yirmi beş yıldır en tartışmalı temel konulardan biri olmuştur. Hollywood'da çalışma fırsatı bulmuş yönetmenler için, bu deneyimin pürüzlü noktaları vardır. Burnett'i destekleyenlerin çoğu, *To Sleep with Anger*'ın kötü dağıtım ve tanıtımla sabote edildiği suçlamasında bulunmuşlardır. Ancak, Ed Guerrero, *Framing*

82) Jim Pines ve Paul Willeman (yay. haz.), *'Inner City Blues': Questions of Third Cinema*, Londra, BFI Publishing, 1989, s. 226.

83) Mark Reid, *Redefining Black Film*, Berkeley, University of California Press, 1993, s. 131.

Blackness: The African American Image in Film'de filmi tartışırken şuna dikkat çeker:

Siyah sinemacılar arasında tartışılan bağımsızlık ve yaygınlık konuları can sıkıcı bir şekilde kesişir. Görüntüleri ve biçimi, siyah ya da beyaz olsun, seks-şiddet-aksiyonla eğitilmiş tüketici izleyicilerin kontrol altına alınmış zevklerinin çok ötesinde olan bir film için geniş ölçekli bir dağıtım ve iyi bir gişe hasılatı başarısı elde etme biçimindeki aşırı belirleyici, paradoksal sorunlar da buna eklenir.⁸⁴

Burnett daha yakın tarihli röportajlarda, büyük projelerde profesyonel beceriye sahip yaratıcı bir ekip ve birinci sınıf oyuncularla çalışma fırsatından, bir kişinin yaratıcı yapıtıyla geçimini sağlama ve ailesini geçindirme gereksiniminden ve düzenli olarak çalışma isteğinden söz etmiştir. Burnett'in televizyona geçişi, tıpkı Julie Dash (örneğin, *Women: Stories of Passion*'ın bir bölümü ve Black Entertainment Television için bir romantik komedi) ve Darnell Martin'inki (1994'te *I Like It Like That* ile yönetmen olarak ilk çıkışından sonra *Homicide*, *ER*, *Oz*) gibi, 'film sanatçıları' uluslararası şirketler için 'içerik sağlayıcıları' haline getiren, sadece maddi sonuçla ilgilenen bir endüstride neyin mümkün olduğunu yansıtır. Bu sıralarda, ticari açıdan en başarılı olmuş ve Afrikalı-Amerikalı yönetmenlerce çekilmiş siyah filmleri, 15 milyon dolarlık bir bütçeyle sinema salonlarından 66,2 milyon dolar, video kiralananmasından da 33 milyon dolar getirmiş olan *Waiting to Exhale* (Forest Whitaker) ve 7,5 milyon dolarlık bir bütçeyle 43,5 milyon dolarlık bir gelir getirmiş olan *Soul Food* (George Tillman Jr.) gibi projelerdir. Günümüzde, ciddi Afrikalı-Amerikalı temalarını, iyi bir gişe hasılatı ihtiyacıyla dengeleyebilmiş olan Bill Duke ve Carl Franklin, en dayanıklı yönetmenler gibi görünmektedir. Ancak, en büyük ilgiye, bütçelere ve ödüllere ulaşabilmiş olan yönetmen, *Nutty Professor II: The Klumps* (84 milyon dolarlık bütçeyle 123 milyon dolarlık yurtiçi brüt kazanç getirmiştir) gibi filmleriyle oyuncu/yazar Eddie Murphy'dir; yazar/yönetmen Keenan Ivory Wayans'ın *Scary Movie*'si (19 milyon dolarlık bütçeyle 157 milyon dolarlık yurtiçi brüt kazanç sağlamıştır) için de aynı şey söylenebilir.

Charles Burnett her zamanki nazik sözleriyle, yaşamda, yaratıcılık fırsatlarında ve sinemacılar için değişmekte olan bir zamanda, açık seçik bir inançla ilerlediğini ifade eder:

84) Ed Guerrero, *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Philadelphia, PA, Temple University Press, 1993, s. 170.

Durumun bütününe ilişkin ipuçlarını vermeye başlayan, küçük kişisel şeylerdir. Öykü, göremediğimiz şeyleri, yani duyguları ve ilişkileri anlamamızı sağlama etkisine sahiptir. Bu size bir yanıt sunmayabilir, ama yaşamı takdir etmenizi sağlar ve belki de mesele budur, yani yaşamı muhteşem ve gizemli olarak görme yeteneğidir. (...) Nasıl iyi, sevecen olunabileceği konusunda çaba gerekir. Buna bir işmiş gibi yaklaşılması gerekir. Deneyimler paylaşılanı değil, her insan bir ada olarak kalacak ve eski/asıl kent mekânı da [*inner city*] daima çorak bir arazi olacaktır.⁸⁵

85) Jim Pines ve Paul Willeman, *a.g.e.*, s. 226.

Tim Burton

Yvonne Tasker

‘Eksantrik’, ‘tekinsiz’, ‘kendisinin de itiraf ettiği gibi tuhaf’: Tim Burton ve filmleri sık sık böyle sözlerle nitelenmiştir. Alışılmadık konular, sıradışı görüntüler ve popüler kültürün karanlık yanları uzmanlık alanları olan Burton, kendisini nahoş (ve tatsız) şeylerin cazibesini yetenek, heyecan ve belli bir duygusallıkla perdeye yansıtan güçlü bir görsel biçemci olarak kabul ettirmiştir. Burton, bazen, sinemacılık işine kazara bulaştığı izlenimini verir – bu, canavar filmleri izleyerek ve Süper 8’lik kamerayla deneyler yaparak geçirilen bir çocukluğun ve daha sonra talihinin yaver gitmesiyle Disney’de, stüdyonun kurucusunun ölümünün ardından gelen çalkantılı dönemde çalışmasının sonucudur. Ve filmleri alışılmışın dışında olsa da, *Beetlejuice* (Beter Böcek), *Batman* ve *Sleepy Hollow* (Hayalet Süvari) gibi ayrıcalıklı, ticari açıdan başarılı filmler çeken Burton endüstrinin bir parçasıdır aslında. Bu beklenmedik ‘oyuncu’, yönetmen, yapımcı ve danışman olarak çeşitli fantezi türlerinde, animasyon ve ‘gerçek’ film alanlarında ve hem sinema hem de televizyon için çalışmıştır. Bunun yanı sıra, Burton, bir yandan görece içten filmler [*Edward Scissor-*

hands (Makas Eller) ya da *Ed Wood*], bir yandan da büyük ses getiren filmler [*Batman* ve devamı olan *Batman Returns* (Batman Dönüyor)] ile kendini göstermiştir. Öte yandan, *Ed Wood*'un eleştirmenlerce başarılı bulunması ve *Batman*'in izleyici rekoru kırması da, kişisel ile ticari projeler arasında bir karşıtlık olduğunu akla getirebilir – Hollywood üzerine yazılanlarda hiç kuşkusuz uzun süredir dile getirilen bir ikiliktir bu.

Oldukça görsel, aslında gerçeküstücü bir sinemacı olan Burton'ın kariyerine animasyonla başlaması ya da Disney zamanlarının oldukça inişli çıkışlı olması pek de şaşırtıcı değildir. Burton Disney'de iki kısa film çekmiştir: kuklaların ve *stop-motion* animasyon* tekniğinin grotesk bir etki yaratacak biçimde kullanıldığı *Vincent* ve bir oğlanın ölmüş olan köpeği Sparky'yi içine kablolar döşeyerek yeniden yaşama döndürdüğü 'gerçek' filmi *Frankenweenie*. Her iki film de, korku ve fantezinin Burton'ı ne denli cezpt ettiğini açığa vurur; *Vincent*'in anlatıcısı Vincent Price iken, *Frankenweenie* James Whale'in 1931 tarihli *Frankenstein*'ine yeni bir biçim vermiştir (*Makas Eller*'de hem Price –müşfik yaratıcı-münzevi rolünde– hem de Frankenstein göndermesi yeniden karşımıza çıkar). Her iki film de sinemalarda fazla gösterilmemiş olmasına karşın, eleştirmenlerde küçük çaplı bir yankı bularak ve endüstrinin ilgisini çekerek, Burton'ın kariyeri açısından etkili olmuştur. Burton'ın –tam bir seyirlik olan tatil fablı *Nightmare Before Christmas*'ındaki (Henry Selick, 1993) Halloween kasabası sakinleri tarafından coşkuyla üretilen aykırı Noel oyuncakları gibi– olağan beklentilerle pek uyuşmayan görsellik anlayışının böyle beklentilerle yine de bir şekilde ilişkili olması, bu ilk filmlerde bile açıkça görülür. Daha önceden *Frankenweenie*'nin *Pinocchio*'nun gösterimine eşlik etmesi amaçlanmış, ama film, 'çocuklar büyükleri eşliğinde izleyebilirler' kategorisiyle sınıflandırıldıktan sonra bu plandan vazgeçilmiştir. Bu kategori Burton'ın kariyerinde tekrar karşısına çıkacaktır: *Nightmare Before Christmas* da anlaşılmaz şekilde yine aynı kategoriye sokulmuş, *Batman Dönüyor* ise çocuklar için fazla korkutucu bulunarak eleştirilmiştir (film tam bir çocuk filmi değilse bile, tanıtımda hedeflenen izleyici kitlesi çocuklardı). Bu olumsuz tavır göz önüne alınacak olursa, Burton'ın kült travesti yönetmenin yaşam öyküsünü anlatan filmi *Ed Wood*'a Disney'in Touchstone'unda beklenmedik bir yuva bulmasında belli bir ironi vardı (Columbia, görünüşe göre siyah-beyaz kullanımından hoşnut değildi). Burton pek tabii ki, ilk başta stüdyoda çalışırken geliştir-

* Bir animasyon sekansı yaratmak için her karenin birbirinden bağımsız olarak üretilip fotoğraflandığı özgün bir teknik. (e.n.)

miş olduğu fikirlere ve görüntülere dayalı, uzun metrajlı film uzunluğunda zorlu bir *stop-motion* projesi olan *Nightmare Before Christmas*'ın yapımı için Disney'e çoktan 'geri dönmüştü' (fikirler bu yüzden Disney'in mülkiyeti altındaydı).⁸⁶

Frankenweenie'nin dağıtımı sınırlı kalmış olsa da (Disney filmi daha sonra video olarak da piyasaya sürmüştür), Burton'ın ilk uzun metrajlı film projesini almasına yardımcı olmuştur: Warners için *Pee-Wee's Big Adventure*'ın yönetmenliği. Paul Reuben'in gerçeküstü bir oyunculuk sergilediği bu (görece) düşük bütçeli film, (eleştirmenler arasında olmasa bile) ticari açıdan oldukça başarılı olmuştur. *Pee-Wee's Big Adventure* bazı yönlerden, yıldızı için olduğu kadar Burton için de yeteneklerin sergilendiği bir vitrin niteliğindeydi. Pee-Wee'nin çocuk-adam kişiliğini merkezine oturtan filmde, filme özgü aletler, olağanüstü setler ve komik özel efektler (hayalet kamyon şoförü 'Large Marge' bunların belki de en akılda kalıcı olanıdır) vardır. Ken Hanke'ye göre, bir şekilde "itiraz edilemeyecek", ama bir yandan da görünüşe göre "ne tam 'normal' ne de tam 'güvenilir'" bir kişilik olan Herman "kusursuz bir Burton kahramanı"dır.⁸⁷ Burton'ın bir sonraki filmi *Beter Böcek* gişede büyük bir başarı yakalamıştır – (görece küçük bir bütçeyle gerçekleştirilmiş olan) film, bilinçli bir şekilde 'bayağı' özel efektlerin ve kinayeli bir mizahın kullanıldığı bir diğer fantezi/komedi filmidir. Filmde, Adam ile Barbara Maitland hayalet olarak döndükleri önceki güzel evlerinin yeni sahipleri olan *yuppie* aileyi evden kaçırmak için, komik biçimde ürkütücü Betelgeuse'u (Michael Keaton) yardıma çağırırlar, ama, sonunda onlarla birlikte yaşamayı öğreneceklerdir. Bakımsız bekleme salonu da eksik olmayan banal bir ahret hayatı, Maitlandler'i evlerinin önünde bekleyen doymak bilmez bir kum solucanı (küçük bütçeyle *Dune*) ve Betelgeuse'un kendisi (filmin makyaj ekibi bu çalışmaları sonucunda bir Oscar kazanmıştır) filmin etkili sahnelerindendir. Winona Ryder'ın canlandığı Lydia Deetz böyle uğursuz şeylerle iyi anlaştığından, filmin farklı dünyaları arasında arabuluculuk yapar. Lydia'nın karanlık duyarlılığı bir ölçüde yeniyetmelere özgü dikkat çekme çabası olsa da, Maitlandler'i görebilen sadece odur. Bir çocuk-kadın olan Lydia, Burton'ın filmlerindeki geçiş döneminde olan bir dizi

86) Burton, "“Stop-motion'ı seviyorum” der. “Ayrı bir güzelliği var, ama aynı zamanda da gerçekdişi. Gerçekliği de var. Özellikle de *Nightmare* gibi, karakterlerin öylesine gerçekdişi olduğu bir projede, bu teknik onları daha inanılır, daha somut kılıyor.” Frank Thompson, *Tim Burton's The Nightmare Before Christmas: The Film, the Art, the Vision*, New York, Hyperion, 1993, s. 11.

87) Ken Hanke, "Tim Burton", *Films in Review*, c. 43, sayı 11/12, 1992, s. 380.

figürden (hemen hepsi erkektir) biridir. Efektlerin, 'korku'nun, kome-dinin ve duygusallığın rahatça kullanılması –kâr bir yana bırakılacak olursa– Warners'ı, sonunda, Burton'ın önemli bir fantezi filmini, çoktan-dır üzerinde çalışmakta olduğu (ve hakların 1979'da satın alınmış olduğu) göz önünde tutulursa, çok daha uzun bir süredir geliştirmekte olduğu) bir proje olan *Batman*'i (biraz tartışmalı bir şekilde başrolü Keaton üstlen-miştir) yönetmesine izin vermeye ikna etmiştir.

Burton, *Batman*'in 1989'un olay filmi haline gelmesinden bile daha önce, eleştirmenler arasında bir grup taraftar edinmişti ve hem genel basın hem de uzmanlık alanı fantezi sineması olan dergiler övgüyle onun belirgin biçeminden söz etmekteydi. Tim Burton filmlerinin tasarım ve efekt yönlerinin, en az konular ya da yıldızlar kadar yaygın ölçekte eleştir-menlerin dikkatini çekebilmesinin nedeni, kısmen onun animasyon geç-mişi ve kendini fantezi türüne vermiş olmasıdır. Yapıtlarının bu yönü, çağdaş Hollywood'un yaygın şekilde, 'efektlere dayalı' –seyirliğin, konu ya da karakter gelişimi karşısındaki sözde zaferi– olarak algılanışı göz önüne alındığında, özellikle ilgi çekicidir. Bunun, Burton'ın tipik şekilde, metin yazımından uzak durarak çalışmasıyla bağdaştığı söylenebilir (öy-küye elbette bir katkısı vardır, ama bu katkı daha çok taslak ya da görsel fikirler biçimindedir). Ancak, filmlerini asıl dikkat çekici kılan, hem bir bütün olarak görsel tasarım anlayışı –örneğin efektlerin filmin görüntü-süyle bütünleştirilme biçimi– hem de karakterlerinin su katılmadık tuhaflığıdır. *Vincent*'dan 'Large Marge'a, *Beter Böcek*'in kum solucanından *Nightmare Before Christmas*'daki karmaşık karakterlere dek sunduğu he-men her şeyde, bir yandan ham bir kalite bir yandan da animasyon ve görsel efekt olanaklarıyla teknik denemeler yapma anlayışı vardır.

Bunun yanı sıra, *Beter Böcek*'in komik/grotesk fiziksel başkalaşım-la-rında ya da bundan oldukça farklı biçimde *Hayalet Süvari*'deki Ichabod Crane'in rüyalarında (filmin, renklerin en canlı biçimde kullanıldığı sahneleridir) olduğu gibi, efektler ve görüntüler fantezi dünyasıyla tama-men bütünleştirilir. Bunda bir *tasarım* anlayışı etkilidir. Bu, hiç kuşkusuz, işbirliğine dayalı olarak süren ilişkilere kadar uzanır – sadece Johnny Depp ya da Jeffrey Jones gibi düzenli olarak karşılaştığımız yüzler değil, yapımcı Denise Di Novi, kostüm tasarımcısı Colleen Atwood, görsel efekt/yapım tasarımcısı Rick Heinrichs ve, pek tabii ki, Burton'ın gü-nümüze dek çektiği uzun metrajlı filmlerden biri dışında tümünün mü-ziginden sorumlu olan besteci Danny Elfman de bunlar arasındadır.

Senaryosu Sam Hamm tarafından, Frank Miller'in pelerinli savaşçının azap içinde kıvranan psikolojisini ön plana çıkaran çizgi romanı *The*

Dark Knight Returns'ün o sıralarda başarı kazanmış olmasından yola çıkılarak yazılan *Batman*'in tonu, 1980 sonlarının büyük ses getiren tipik filmlerine göre belirgin şekilde karanlıktı. Bu, komedi eksik olduğundan değil, filmin abartılı ya da parodi türü mizahtan [daha sonra *Mars Attacks*'de (Çılgın Marslılar) görülecek olan türden] özenle kaçınması yüzündendir. Filmin mizahı, bunun yerine, büyük ölçüde senaryonun ve karakterlerinin özelliklerinden, Joker'den (pek şaşırtıcı olmasa gerek) ve hatta *Batman*'in kendisinden kaynaklanır: Burton'ın da belirttiği gibi, "Yarasa kılığına giren bir adam bu, ve kim ne derse desin, bu tuhaf bir şey."⁸⁸ Keaton'ın canlandığı Bruce Wayne filmin sıradan adamıdır – anne babasının yıllar önce öldürülmüş olması aklından çıkmamaktadır ve büyük bir azap içinde olmaktan çok, duygularını sessizce bastırmış bir kişiliktir. Her iki kişiliğinde de kendini gizleyen Bruce Wayne, hiç bir açıdan tam bir kahraman değildir (Kim Basinger'ın canlandığı Vicky Vale de ona "Sen tam anlamıyla normal değilsin, değil mi?" diye sorar). Bütçe, filmin çeşitli duygular uyandıran görüntü öğelerinin tümü içerisinde etkili şekilde kullanılan detaylı setlerin kurulabilmesine olanak tanımıştır. Gotham'ın kentsel mekânı tanınabilir olsa da, gotik ile moderni bir araya getirmesinde belirgin bir şekilde fantastiktir de – çizgi roman karakterinin burada canlandırılan versiyonu için yeterince tanıdık olmakla birlikte, yeterince tuhaftır da (bir başka deyişle, esrarengizdir). Hem *Batman* hem de *Batman Dönüyor* Keaton'ı, alışlagelmiş bir kahramandan çok, Gotham toplumunun sıradan dünyası yerine, karşılaştığı düşmanlara (Joker, Kedikadın, Penguen) daha yakın olan bir uyumsuz olarak konumlandırır. *Batman Dönüyor*, Wayne ile Vale arasındaki duygusallığın yerine Wayne/Batman ile Selina Kyle/Kedikadın –aykırı şekilde birbirlerini cezbeden, ikisi de farklı kılığa girmiş bir çift– arasındaki güçlü duygularla yüklü etkileşimi koyarak daha da ileri gider. Bu arada, Danny DeVito'nun canlandığı Penguen ise –açılış sahnesinde anne babası tarafından terkedilmiştir– toplumdan dışlanmışlığını halkı kendine acındırmak için açıkça kullanan hilkat garibesi bir uyumsuzdur.

Batman Dönüyor son derece başarılı olsa da, Burton'ın bu seride yönettiği son film olmuştur (*Batman Forever*'da yapım yönetmeniydi). Basında bunun nedeni olarak, yönetmenin artık ilgisini yitirdiği ya da Warners'ın, Burton'ın biçimini pazarlama için fazla 'karanlık ve tuhaf' bulduğu şeklinde farklı yorumlar yer almıştır – belki de, bu ikisinin bir kombinasyonu

88) Mark Salisbury (yay. haz.), *Burton on Burton*, Londra, Faber and Faber (2. baskı), 2000, s. 75.

daha olasıdır. *Batman* riski fazla olan büyük bir film; farklı bir bütçe ölçeğinde film çekmeye doğru bir hamle olarak bu filmin başarısı, Burton'ı pek çok yönden daha da kafa karıştırıcı olan bir dünyaya adım attırmıştır. *Makas Eller* (Twentieth Century Fox ile) gibi daha da sıradışı bir proje için finansman bulabilmesini mümkün kılan da bu başarı olmuştur, ama bu, bir yandan da, özellikle de bir seri zamanlaması ve biçimine yönelik beklentiler yaratmıştır. Burton bu süreçte yapımla ilgilenmeye başlamış, Denise Di Novi ile kendi filmleri ve *Nightmare Before Christmas* ve *James and the Giant Peach* (1994, her ikisi de, Burton'ın Disney'de tanışmış olduğu Henry Selick tarafından yönetilmiştir) gibi projeler üzerinde çalışmıştır.

1960'ların renkli bir kart serisinden yola çıkan bir bilimkurgu komedi/felaket filmi naziresi olan *Çılgın Marslılar*, Burton'ın büyük bütçeli filmlere geri dönüşüydü: Filmin, Fox'ın büyük gişe hasılatı yapan *Independence Day*'i ile tahmin edilemez bir şekilde buluşması, onun piyasaya hâkim olan filmlerden ne denli uzak olduğunu ortaya koymuştur. Film diğer ülkelerde bir *hit* olsa da, ABD gişelerinde çok başarılı olmamıştır. Eleştirmenler, pahalı ve yıldızlarla süslenmiş bir filmin bu denli fazla gösterişli olmasının gözle görünür çelişkisine işaret etmiştir. Belki de, daha önemlisi, filmin hicvinin yönü pek belli değilmiş gibi görünmektedir. *Çılgın Marslılar*, özellikle büyük bir zevkle kötülükler yapan Marslılarıyla –Lisa Marie'nin canlandığı insan elbiseleri içindeki bir Marslının Beyaz Saray yardımcısı Martin Short'u baştan çıkarmaya çalıştığı sahnedeği gibi– bol bol güldürmekle birlikte, pek olağan olmayan bir şekilde soğuktur da. *Çılgın Marslılar*'ın ticari açıdan düş kırıklığı yaratması, bir yıldan uzun bir süredir bir Superman projesi geliştirmeye çalışan Burton için işleri zorlaştırmıştır. Andrew Kevin Walker'ın *Hayalet Süvari* için yazdığı senaryo, Washington Irving'in yeni bir biçim verilmiş 1819 tarihli öyküsüyle gotik fanteziye dönme fırsatı sağlamıştır. Küçük bütçenin getirdiği bir bilinçlilik, güçlü bir yaratıcı ekip (aralarında görüntü yönetmeni Emmanuel Lubezki de yer almıştır) ve İngiltere'de küçük bir kasaba seti kurmaya yetecek kadar paranın bir araya getirilmesi, inanılmaz ölçüde etkili olmuştur. Gizemli bir güzellikteki mekân çalışması ile açıkça görünür biçimde sahneyi andıran setlerin, stilize aksiyon ile sanatsal görüntülerin ve mizah ile kanın uyandırdığı karışık hisler, filmin izleksel kaygıları (gotik ile modern, yanılsama ile gerçeklik) için kusursuz bir fon oluşturur. Depp'in canlandığı bir diğer oedipal karakter olan Ichabod Crane de, 'kız gibi' çığlıkları (Depp, Mark Salisbury'ye, oyunculuğunun Roddy McDowell, Angela Lansbury ve Basil Rathbone'unkilerin bir kom-

binasyonu, “ama çok daha kız gibi” olduğunu söylemiştir)⁸⁹ ve araştırma yaparken kullandığı garip aletleriyle alışılmışın dışında bir kahraman, mantığa güvenmeyi amaçladığı halde doğaüstü şeyler tarafından kovalanan (ve cezp edilen) bir yabancıdır. Pek çok yönden çok farklı bir film olan *Ed Wood* da, aynı şekilde, gotik bir ev, Jeffrey Jones’un bir tabut-tan yaptığı açış konuşması, bir mezarlık, deniz canavarları ve uçan daire-lerle bizi hemen filmin içine alan ve ünlü Hollywood yazısıyla sona erip, yeni sahne şovunun gösterimi için sabırsızlıkla basın gelmesini bekleyen Wood’a odaklanan, ince bir ustalıkla tasarlanmış künye sekansından başlayarak, iyice cilalanmış bir ‘B filmi’ hissi verir.

Burton, Vincent Price’in simgeleşmiş korku filmlerinin, kendisinin toplumsal olana karşı duyduğu antipatiyi temsil ettiğinden söz etmiştir: “Kent merkezinden uzaktaki bir semtte, her şeyin iyi ve normal olarak algılandığı (ama benim farklı duygular beslediğim) bir ortam içinde büyü-düğümünden, bu filmler bazı duygulara ulaşmanın bir yoluydu ve bunları büyü-mekte olduğum yerle ilişkilendiriyordum.”⁹⁰ Burton’ın kalıplara uy-mak istemeyen bir eksantrik olarak imajı, yüzeysel normallik ve saygıde-ğerlik gösterilerine ısrarlı bir karşıtlık ile gerek günlük yaşamda, gerekse popöler kültürde alışılmışın dışında ve tuhaf olana yönelen bir ilgi arasın-da bağlantı kurar. Bunun sonucu olarak filmleri, korku ve fantezi kurmaca-sının, kötü adamların iyi kahramanlara göre daha ilginç –kuşkusuz daha karmaşık– olduğu şeklindeki gerçeğini bağrına basmakta, normal olarak görülenin kötü yanları ile tuhaf olarak adlandırılanın gizli güzelliğini gözler önüne sermektedir. Bu temalar en açık biçimde *Makas Eller*’de görselleştirilmiş ve, sözcüğün tam anlamıyla, yarısı tamamlanmış fiziksel görünümü onu arada kalmış, geçiş dönemindeki bir karakter kılan (so-nuçta, daha sonraki *Hayalet Süvari* gibi bu film de, bir tür erişkinliğe geçiş öyküsüdür) bu kahramanda vücut bulmuştur. Filmde, Vincent Price, Ed-ward’ı seven (ve karşılığında sevilen) bir baba kişiliği olarak küçük bir rolde görünür. Dahil olma ve dışlanma temaları filmin iki dünyasıyla da yansıtılır: güneşi, renkleri ve toplumsal nezaketiyle nezih banliyö ve bunun karşısında, Edward’ın kentin kıyısındaki yıkılmak üzere olan şato-sunun gotikliği. Bu, David Lynch filmlerindeki gibi, Amerikan banliyö-lerine yönelik sert hicivlerle (ve daha da açık bir biçimde cinsellikle) dolu bir imge değildir. Bu fablda, Johnny Depp’in canlandığı Edward (bir çocuk-adam olan Pee-Wee gibi), varlığının –en azından bir süre

89) Mark Salisbury, “The American Nightmare”, *The Guardian*, 1999, 17 Aralık, s. 2-3.

90) Mark Salisbury, 2000, *a.g.e.*, s. 4.

için– sihirli, dönüştürücü bir etki yarattığı banliyöye alışılmadık ve hoş saç modelleri ve özenle yaratılmış ağaç biçimleri getiren duyarlı bir yabancısıdır. Makas elleri Edward'ın olağanüstü biçimler yaratmasını sağlar, ama öte yandan onu tehlikeli kılar; Edward, öyküyü torununa anlatmakta olan amigo kızlar takımının başı Kim (Winona Ryder, bu filmde eğlendirici bir biçimde bir banliyö sakini canlandırmaktadır) için, aptal erkek arkadaşının, özellikle de duyarlılık açısından tamamen karşıtıdır. En sonunda banliyöde yaşayanlar öfkeyle gotik şatoda toplansalar da, ev tahrip edilmez. *Frankenweenie*'de toplum kendi davranışının yanlışlığını fark eder – burada ise, Edward ve Kim'in kendi ayrı dünyalarına dönme-leriyle kandırılır.

İyi kalpli uyumsuz, Burton için önemli bir biçim farklılaşmasını temsil eden, karakterden yola çıkarak yaratılmış bir ortak yapıt olan (senaryo Scott Alexander ve Larry Karaszewski tarafından yazılmıştır) *Ed Wood*'un da merkezinde yer alır. Ed ile tükenmiş, uyuşturucu müptelası olmuş korku filmleri yıldızı Bela Lugosi (Martin Landau) arasındaki arkadaşlık çevresinde gelişen *Ed Wood*, topluma uyum sağlayamayanların gülünç olduğu, ama güldürme amacıyla gülünç olmadığı alternatif bir sinema çevresine övgüler sunar. Bill Murray'in Bunny Breckinridge, Lisa Marie'nin Vampira, Jeffrey Jones'un Criswell ve 'Hayvan' George Steele karakterleri, kendilerine inançlarının (aslında Wood'a olan inançlarının) yoğunluğu açısından hem 'özel' hem de 'trajik'tir. Film, başarısızlığa değil, sinemayla uğraşma tutkusuna bir övgü –film endüstrisinin en garip yönleri hakkında bir inceleme– işlevi görür. Depp'in canlandığı Wood, onun 'kötü' yönetmen olarak eriştiği kült statüsüyle biçimlendirilmiş olsa da, umut dolu, iyimser, neredeyse hayalperest bir kişilik sergiler – sinema perdesinin ya da yönetmekte olduğu sahnenin aydınlattığı esrime içindeki yüz ifadesi, filmin yinelenen görüntülerindendir. Bunun yanı sıra, Ed'in korku ve huzursuzlukları nadiren açıkça yüzeye çıkar, tıpkı diğerlerinin (örneğin, *Glen or Glenda*'yı izleyen film şirketi yetkilileri ya da *Bride of the Atom*'un tamamlanmasının kutlandığı partide öfkeyle patlayan Delores/Sarah Jessica Parker) olumsuz tepkilerini ya da filmleri gülünç bulmalarını sadece bir an için gördüğümüz gibi. Aynı şekilde, Kathy'ye (Patricia Arquette) duygularını açıklaması panayır yerindeki 'hayalet evi'nin karanlığında gerçekleşse de, Wood'un kadın kılığında dolaşması hiçbir zaman olağandışı bir şeymiş gibi sunulmamaktadır. Film, bunun yerine, Wood ile yandaşlarının kendi çevrelerini oluşturmalarına ve kendi düşlerinin peşinden ayrılmamalarına sahne olan marjinal bir eğlence dünyasıyla ilgilenir ve bu arada, morali bozulmuş bir Wood ile onun ilham kaynağı

Orson Welles (Vincent D'Onofrio tarafından canlandırılmaktadır) arasında, gerçek hayatta gerçekleşmemiş olan bir karşılaşmayı da gerçekleştirir.

Burton filmlerinin en belirgin yanları, belki de, teknik denemelerini ve görsel yenilikleri, güçlü duygular uyandıran öykülerle bir araya getirmeleridir. Duygusallık, filmleri biçim denemeleri olmaktan uzak tutarken, tasarıma gösterilen dikkat ve görsel alandaki ustalık da, filmleri, kaygılar içindeki erkek kahramanlarına ilişkin anlatılar üzerinde fazlaca durmaktaymış gibi görünmekten alıkoyar. Kendi kuşağından diğer sinemacılar gibi, Burton da, sinemanın geçmişinden haberdar olduğunu gösterir – filmlerde ve söyleşilerde Whales'ın *Frankenstein*'ına, Poe'dan uyarlanan Vincent Price'lı korku filmlerine, Hammer'a, canavar filmlerine, Fellini'ye, Harryhausen'a ve Ekspresyonist imgelere göndermelerde bulunması bu yüzdendir. Ama filmler, yine de, dikkatsizce kullanılmış göndermeler ya da ısrarlı bir ironi içinde boğulmaktan çoğunlukla uzak durabilmektedir. Salisbury'nin belirttiği gibi, Hammer *Hayalet Süvari* için bir standart niteliğindedir, ama burada kastedilen bir şablon değil, hedef alınacak bir histir.⁹¹ Amerikan bağımsız sineması sık sık, amaçsız –ya da en iyi ihtimalle nihilist– bir ironi ile ilişkilendirilirken, karanlık ve tuhaf olmakla birlikte garip bir biçimde duygusal da olan Burton filmleri, mutluluk ve haz veren korku denemeleridir.

91) Mark Salisbury, 1999, *a.g.e.*

James Cameron

Alexandra Keller

Ne zaman bir film çeksem, herkes bunun sinema endüstrisinin en pahalı filmi olduğunu söylüyor.

James Cameron⁹²

'Auteur' nitelemesi Cameron için ancak en serbest anlamıyla kullanılabilir. Terimin, 1950'lerde André Bazin ve *Cahiers du cinéma*'daki meslektaşları tarafından ortaya atılan, bunun ardından 1960'larda ABD'de Andrew Sarris ve Pauline Keel tarafından tartışılan ve 1970'lerde (bu kez Kıta Avrupa'sı dışında) Peter Wollen tarafından yeniden ele alınıp geliştirilen geleneksel anlamıyla, Cameron ancak geçici olarak bir sanatçıdır ve ünlü *auteur*'ler grubuna (Hawks, Ford) ve hatta Sarris'in Cennetin Uzak Yakası olarak nitelediği gruba (Sirk) dahil edilmesi kesinlikle tartışmaya açıktır. Ancak, Cameron yine de, özel efektler ve teknolojik yaratıcılıkta gerçek bir dehaya ve izleyiciye alışılmışın dışında bir fiziksel, içgüdüsel izleme deneyimi yaşatmada olağanüstü bir hünere sahiptir. Cameron, bir yandan çağdaş sinemadaki en yenilikçi tekniklerin ve unutulmaz görüntülerin bazılarının sorumlusudur. *Titanic*'te, var olan cihazlarla gerçekleştirilmesi

92) John H. Richardson, "Magnificent Obsession"dan alıntılanmıştır, *Premiere*, 1997 (Aralık), s. 125 ve izleyen sayfalar, s. 128.

mümkün olmayan sualtı kamera hareketleri kullanılması gerektiğinde, ihtiyacı olan cihazı icat etmiştir ve Terminator'ın (Arnold Schwarzenegger) kendi gözünü yerinden çıkardığı sahnenin neredeyse bir simge haline gelmiş olduğu da kuşku götürmez.

Ama, Cameron öte yandan da, çoğunlukla haklı bir şekilde, emrine sınırsız miktarda para verilmiş bir megaloman olarak görülmektedir ve filmleri pahalı olmanın yanı sıra incitici de olabilmektedir. Schwarzenegger'in hepsi birbirinin aynısı, histerik Arap terörist güruhıyla tek başına savaşan Amerikalı bir gizli ajanı canlandığı *True Lies* (Gerçek Yalanlar), *Birth of a Nation*'dan (1915) bu yana ancak birkaç filmde görülmüş olan tarzda saldırgan bir tavır içindedir ve üstelik D. W. Griffith'in filminin sinema tarihi açısından sahip olduğu özelliklerin hiçbirini taşımamaktadır. (Hatta, bazı yönlerden daha da kötüdür – bugün ırkçılığa tahammülümüzün 1915'tekine göre çok daha az olması gerekir.) Cameron, teknolojik başarıları, görsel ve izleksel tutarlılığı bir yana bırakılırsa, birbirine bağlı olan iki nedenden ötürü incelenmeyi hak eder. Bunların ilki, şimdiye dek çekilmiş en pahalı filmlerin çoğunun ve tarihin en yüksek gişe hasılatını getirip en çok Oscar ödülü alma rekorunu kırmış olan *Titanic*'in sorumlusu olmasıdır.⁹³ İkincisi ise, doğuştan Kanadalı olmasına karşın, son yirmi yılın ticari Amerikan sinemasının belki de en tipik yönetmeni olmasıdır.

Titanic'ten önce Cameron'ın ilgilendiği türün bilimkurgu ya da aksiyon (ya da ikisinin bir kombinasyonu) olduğunu söylemek mümkündü, ama şu ana kadar aşağı yukarı 1,8 milyar dolar ile dünya gişe hasılatı rekorunu elinde tutmakta olan *Titanic*, bu türden radikal bir sapma olarak görünmektedir.⁹⁴ Bu tür farklılaşması, Cameron'ı bir yönetmen olarak incelemede *auteur* eleştirisini yararlı bir çerçeve kılmaktadır. Bu sayede, Cameron'ın büyük ölçüde bilimkurgu ve aksiyona yönelen diğer tüm yapıtlarından farklı görünen *Titanic*'in, aslında, nasıl da tam bir Cameron filmi olduğu söylenebilir. Cameron'ın tarzı giderek paranın kendisi olmuştur. Tıpkı John Ford'un *western*'e damgasını vurması ve Alfred Hitchcock'un gerilim ustası olması gibi, bir incelemede kuşağının Cecil B. DeMille'i olarak nitelendirilen⁹⁵ Cameron da büyük ses getiren filmlerin cazibesine kapılmış gibi görünmektedir ve bu sayede, bu türün ne oldu-

93) On dört ödüle aday gösterilen *Titanic* bunların, En İyi Görüntü de dahil olmak üzere on birini kazanmıştır.

94) *Titanic* dünya çapında 1,8 milyar dolarlık bir gişe hasılatına ek olarak, ABD'de video kiralama şirketlerinden de 3,25 milyon dolar getirmiştir.

95) Brian D. Johnson, "Titanic Ambition: A Canadian Sails Hollywood's High Seas", *Maclean's*, 8 Aralık 1997, c. 110, no. 49, s. 86.

ğunun kökten yeni bir tanımının yapılmasına yardımcı olmuştur. Özellikle de, bütçe sınırlarını sürekli olarak zorlamıştır: Fox yöneticisi Bill Mechanic tarafından “Cameron’ın 200 milyon dolarlık sanat filmi” nitelenmesi yakıştırılan⁹⁶ *Titanic*’i iki stüdyonun, yani 20th Century Fox ile Paramount’un finanse etmesi gerekmiştir ve “bir filme ne kadar çok para harcanırsa, o filmin getireceği para da o kadar çok olur” şeklindeki önermeyi –Cameron tarafından *The Abyss*, *Terminator 2: Judgment Day* ve *Gerçek Yalanlar* ile daha önceden üç kez örneğini verdiği durumu – kanıtlamıştır.⁹⁷ Ne bilimkurgu ne de aksiyon filmi olması yönüyle büyük ses getiren filmlerin çoğundan ayrı duran ve sinema tarihinin hem en pahalı hem de en çok kâr getiren filmi olan *Titanic*, yine de, dev bütçeli filmler için bir tür Altın Kesit haline gelmiştir. Bu açıdan bakılırsa, bir filminden diğerine hangi temayla ilgilenirse ilgilensin, Cameron’ın en gözde konularından birinin, sermayenin şeffaf bir sinemasal tasvirini sunmak ve sermayeye ulaşip onu denetimi altına almak olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Cameron bu açıdan, başka şeylerin yanı sıra, açık bir şekilde bir çekim sonrası yönetmenidir. Diğer yönlerden ise daha çok, klasik Hollywood stüdyo sistemi kalıplarının tipik örneklerini sunar. En gözde filmi *The Wizard of Oz*’dur (Oz Büyücüsü, 1939), ama film çekme arzusunu harekete geçiren film, vizyona girdiğinde on kez izlemiş olduğu *2001: A Space Odyssey*’dir (2001: Uzay Macerası, Stanley Kubrick, 1968). Cameron Kanada’da doğmuş, çocukluğu Niagara Şelaleleri yakınında geçmiştir. Toronto’daki Ontario Kraliyet Müzesi’ni sık sık gezmesi ve buradaki antik eserlerin çizimlerini yapması sayesinde iyi bir desenci olmuştur.⁹⁸ 17 yaşındayken ailesi Los Angeles’a yerleşmiş ve Cameron burada, fizik ve İngiliz edebiyatı alanlarında yanlış bir üniversite başlangıcı yaptıktan sonra, bir kamyon şoförü olmuştur. 1979’da, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Ron Howard ve Jonathan Demme gibi sinemacıların da kariyerlerine başlamalarına yardımcı olmuş olan B filmleri kralı Roger Corman

96) Cameron’ın kendisi ise, bu filmi kendisinin 200 milyon dolarlık ‘kız filmi’ olarak nitelemiştir.

97) *Titanic* sık sık, etkili epik orantıları yüzünden *Gone with the Wind*’le (Rüzgâr Gibi Geçti), ipin ucunu kaçırmış harcamalar yüzünden de *Cleopatra* ile karşılaştırılır; Cameron ise pek çok kez, kendisi ile *Dr. Zhivago*’nun yönetmeni David Lean arasında paralellikler kurmuştur. Ama, 1939’da MGM *Rüzgâr Gibi Geçti*’nin mali yükünü tek başına üstlenmiş ve sadece Clark Gable’i Columbia’dan ödünç almak amacıyla başka bir stüdyoyla işbirliği yapmıştır.

98) Filmlerinin öykü planı resimlendirmelerinin çoğunu kendisi yapar ve *Titanic*’te Rose’un sanatçı Jack Dawson’a atfedilen portrelerinin eskizlerini de kendisi yapmıştır.

için çalışmaya gitmiştir. Cameron burada, ilk olarak kendi özel efekt tekniklerini geliştirmeye başlamıştır. İlk yönetmenlik çabası *Piranha II: The Spawning* olsa da, Cameron on iki gün sonra projeden kovulmuş, ama adı filmde yer almıştır. Cameron, yönetmen olarak ilk çıkışının *The Terminator* ile gerçekleştiğini belirtmektedir.

The Terminator '80'lerin en önemli ve en etkili filmi⁹⁹ olarak nitelenmiş ve Cameron'ın kariyerini belirleyecek önemli bir başlangıç olmuştur. Bu film, Cameron ile önceden vücut geliştiricisiyken sonradan aktör olan Arnold Schwarzenegger arasında süregelen ve daha da süreceğe benzeyen işbirliğinin başlangıcıdır (bu işbirliği bugüne dek dört filme –*The Terminator*, *Terminator 2*, *Gerçek Yalanlar* ve *Terminator 2 3-D: Battle Across Time*– vesile olmuştur).¹⁰⁰ Cameron, ayrıca, öykü fikrinden senaryoya, yapım anlaşmalarına, mekânlara, öykü planı resimlendirmesine, özel efektlere ve kurguya dek, bir filmin tümü üzerinde tam bir denetime, kariyerinde nadiren vazgeçtiği bir denetime ilk kez bu filmde sahip olmuştur. *The Terminator*, aynı zamanda, Cameron'ın şiddete, teknolojiye, güçlü kadınlara, paraya ve tasvirle tarih arasındaki bağı olan ilgisinin de başlangıcı niteliğindedir.

Cameron'ın filmlerinin her biri (bazıları diğerlerine göre daha çok olmak üzere), hem ilerici hem de tutucu yorumlara izin verir. Cameron, ilk bakışta, Büyük Devlet ve Büyük Şirketlere kuşkuyla bakmaktaymış gibi görünür. Filmler birbirini izledikçe, devletin gücü ve büyük şirketlerin her şeye zarar vermesinin kaçınılmazlığı yönünde belli belirsiz bir görüş sergiler. *The Terminator* ve *Terminator 2*'de, devlet ile şirketler beraber yatağa girerler ve sonuç, nükleer savaş ve ölüm saçan bir yarı insan, yarı robotlar ırkı olur. *The Abyss*'de, Donanma ile çokuluslu bir petrol şirketinin ahlaki değerlerden yoksunlukları, okyanus tabanının altında yaşayan uzaylı yaratıklar tarafından açığa çıkarılır. *Gerçek Yalanlar*'da, Schwarzenegger'in canlandığı devlet ajanı, işini tamamlayabilmek için emirleri dinlememek zorunda kalır. *Titanic*'te ise, felaketin doğrudan sorumlusunun, şirketin gemiyi Atlantik'in diğer yakasına rekor bir sürede geçirme arzusu olduğu açıktır.

Ama filmlere topluca bakıldığında, bu eşzamanlı yorumlar pek de olası değildir. Cameron'ın filmlerinin ne kadar çoğu görülürse, onun

99) Sean French, *The Terminator*, Londra, BFI Publishing, 1996, s. 9. *Esquire* dergisi de bu filmi 1980'lerin filmi olarak seçmiştir.

100) Schwarzenegger bunların en iyi bilinenidir, ama Cameron'ın tekrar tekrar birlikte çalıştığı tek aktör değildir. Diğerleri arasında Michael Biehn, Bill Paxton ve kuşkusuz eski karısı Linda Hamilton da yer alır.

tutucu ideolojisi, özellikle de ironik bir şekilde, erkeklere seslenen bir sinema anlayışı içinde sunulan güçlü kadın karakterlere gözle görülür bağlılığında o denli ön plana çıkar. İzleyici kitlesinin esasen yeniyetme, Leonardo DiCaprio hayranı kızlardan oluştuğu göz önüne alınırsa, *Titanic*, Cameron'ın yapıtları arasında bir istisna olabilir, ama bu, onun daha önceki bilimkurgu ve aksiyon filmlerinin, tür açısından bakıldığında her ne kadar erkeklere yönelik olsalar da, kadın izleyicileri cezp etmediği anlamına da gelmez.

Eğer Cameron'ın filmlerinde başka tutarlı yanlar varsa, bunların en önemlilerinden biri cesur ve hemen her zaman fiziksel açıdan güçlü kadın kahramanlardır. *The Terminator*'ın Sarah Connor'ı (Linda Hamilton) bu kadın kahramanların ilki olsa da, onun son derece kaslı vücudunun izleyicinin dikkatini ve hayranlığını toplayacak şekilde Schwarzenegger'inkiyle karşı karşıya getirildiği *Terminator 2*'ye kadar bu yönü gizli kalır. Cameron'ın bu arada çektiği *Aliens*'da (Yaratıklar), Sigourney Weaver'ın canlandırdığı Ellen Ripley, Ridley Scott'ın *Alien*'ında (1979) daha ölçülü, ağırbaşlı ve neredeyse bir entelektüel olan karakterden, düşünceli hali iyice ön plana çıkarılmış, şaşırtıcı bir şekilde Yale Tiyatro Bölümü'nde bir süre eğitim görmüş olan bir asiye dönüşmüştür. *The Abyss*'de, Mary Elizabeth Mastrantonio kendisine insafsızca şirret denmesinden neredeyse varoluşsal bir zevk duyar gibi görünür – Cameron'ın dünyasında, içinde bir derin su araştırma birimi de olan devasa bir petrol platformunu tasarlamak, kurmak, yönetmek ve kurtarmak için herhalde bu nitelikte olunması gerekmektedir. *Gerçek Yalanlar*'da ise, Jamie Lee Curtis'in ev kadını tiplemesi Helen Tasker bile, sadece düşmanlara (hem kadın, hem erkek) değil, kendisine onca yıldır öylesine küçültücü bir şekilde yalan söylediği için kocasına bile yumruk atabilecek denli erkektir.

Ama, ancak uzaktaki kocası (Ed Harris) nihayet ona okyanusun 20.000 fersah altından 'karım' diye seslendiğinde yumuşayan Mastrantonio tam bir şirrettir. Curtis yumruk atarken, dönüştüğü silah taşıyan, helikoptere atlayan ateşli bir kadından çok, erkeksi olarak görülür. Weaver'ın kahramanlık eylemlerinin ardında yatan temel güdü, neredeyse sadece annelik güdüsüdür ve yaratıkların kraliçesinden, son mücadele ancak 'anne anneye karşı' zeminine oturtulduğunda kurtulabilmektedir. *Terminator 2*'deki Hamilton ise, tüm aksiyon kahramanı maskaralıklarına karşın, oğluna karşı anne olarak, Schwarzenegger'in *Terminator*'ından bile kötüdür. Böylece, Cameron'ın sert kadınları her zaman için ataerkinin hizmetinde kullanılır ve, bu şekilde, gösterilenlerin hem kadınların hem de erkeklerin eşit şekilde hoşlarına gitmesini sağlamanın yolu bir kez daha

doğrulanır. Cameron kadın kahramanlarına sık sık, kurulu düzeni sürdürme amacıyla cesaretlerini ve güçlerini kullanır.

Titanic'te, Kate Winslet'in canlandığı zengin ve neşeli Rose, ilk başta, Cameron'ın daha önceki kadın kahramanlarının fiziksel gücünden yoksunmuş gibi görünse de (ama yüzyıl dönümüne özgü, örnek alınacak bir feminist bakış açısına sahiptir),¹⁰¹ gemi batmaya başladığında, sevgilisini güvertenin altında hapsoldüğü su dolu yerden kurtarma çabalarında en az Terminator kadar dur durak tanımaz görünür. Rose, Cameron'ın daha önceki başkadın kahramanları kadar bağımsız, söz dinlemez, zeki, seksi ve kendine özgü bir biçimde güzeldir.¹⁰² Bununla birlikte, güçlü ama hoş giden bir dişi figürü olan Rose da, nihayetinde, bir yandan ataerkine bir yandan da Jack ve onun temsil ettiği her şey için reddeder gibi görüldüğü zengin sınıfa hizmet etmektedir. Tüm Cameron filmleri, kadın kahramanlar söz konusu olduğunda aldatıcı bir görünüme sahiptir ve Cameron'ın anlatılarının çoğu, eninde sonunda, izleyiciye, çoğu zaman karşı-ütopik bir sapma içerse de heteroseksüel çiftin bir araya gelmesi ve çekirdek ailenin (yeniden) birleşmesi biçiminde bir klasik Hollywood sonu sunar.

The Terminator'da, aşktan şaşkına dönmüş olan Kyle Reese (Michael Biehn), Sarah Connor'ı hamile bırakma görevini öldürülmeden önce başarıyla tamamlar. *The Abyss*'de, Harris ile Mastrantonio, bir yandan *Close Encounters of the Third Kind* (1977), bir yandan da *E.T. The Extra-Terrestrial*'a (1982) su dünyasından bir yanıtmış gibi görünen, *E.T.*'deki ayrılık acısını silme peşinde olan bir finalde birleşir. *Titanic*'te Rose ile Jack gerçek aşkı bulurlar, birlikte olarak onu tamam kırlar ve Jack (Kyle gibi) kendi yaşamını Rose'un için feda eder.¹⁰³ *Terminator 2*'de, Sarah ile John Connor, T-101 (Schwarzenegger) ile birlikte kısa bir süre için

101) Cameron için, bu feminist sesi Rose'a uydurabilmek o kadar da zor değildir, çünkü filmin konusunun geçtiği yüzyıl dönümü, filmin piyasaya sürüldüğü tarihin 100 yıl öncesidir.

102) Cameron filmlerinin hiç birinde, tipik bir güzelliği olan bir kadın yıldıza yer vermemiştir. Linda Hamilton, Sigourney Weaver, Mary Elizabeth Mastrantonio, Jamie Lee Curtis ve Kate Winslet çeşitli yönlerden, izleyicilerin görmek ister gibi göründükleri Hollywood dişiliğinden –genç ya da bakılır olması için yeniden biçimlendirilmiş ya da *liposuction*lanmış, iri göğüslü ama kalan her yeri sopa gibi ince, burnu zarif bir şekilde ameliyatlanmış ve sarışın, sarışın, sarışın– neyse ki oldukça uzaktırlar.

103) Jack'in ölümü Rose için ilk başta görüldüğü gibi trajik bir son değildir. Filme yönelik feminist eleştirilerde sık sık, Rose'un Jack'in sonunda onu hüsrana uğratacağını hep bildiği dile getirilir. Katha Pollitt'in *The Nation*'da sorduğu gibi, "Kaç tane mutlu sanatçı karısı biliyorsunuz?": Katha Pollitt, "Women and Children First", *The Nation*, 30 Mart 1998, s. 9.

mutlu aile birimini oluştururlar; özveride bulunan kişilik burada da anne-den çok babadır. *Yaratıklar*'da Ripley, Hicks (yine Michael Biehn) ve Newt'dan (Carrie Henn) kurulu geçici aile hayatta kalır, ama Hicks bunu gerçekleştirirken ciddi yaralar almıştır. Ve nihayet *Gerçek Yalanlar*'ın, Schwarzenegger'in bir askeri jet uçağı ile kızını bir gkdelenden kurtardığı mutlu sonunda ise, Helen ile Harry Tasker'in 'hayat boyu sürecek mutluluk öpücüğü' bir atom bombasının mantara benzeyen duman bulutu önünde gerçekleşir.

Cameron'a göre, hemen her şeyin şakaya alınması beklenen bir filmde ("Ya şunu biliyor muydunuz?" diye sormuştur bir kez, "Ben siyaseten doğru, hanım evladı bir yönetmen değilim"),¹⁰⁴ bu atom bulutu öpücüğü onun en yeni teknolojinin başarısızlığa uğraması ya da ihanet etmesine olan ilgisini bir an için su yüzüne çıkarır, ama –genellikle kendi icadı olan– en yeni teknolojiyi kullanırken, bu teknolojiyi ya da onu kullanmasını, bu büyük ilgisini ortaya koyacak şekilde sorgulamaz, ne de bir problem olarak sunar. Cameron'ın filmlerinde bir iyi teknoloji, bir de kötü teknoloji vardır ve, bu, onu elinde bulunduran iyi ve kötü insanlardan anlaşılır. (Terminator hem teknolojinin hem de kullanıcısının tek bir vücutta birleşmesi açısından ilginç bir örnektir.) Bunun yanı sıra, esasen sık sık ateşli silah ve çok sayıda ölüm kullanılmasından oluşsa da, Cameron'ın ilgisini en çok çeken teknoloji ölüm teknolojisi değil, betim teknolojisidir.

Cameron tarih ve siyasete (biraz da dolaylı olarak) bunlar sanki sadece yardımcı şeylermiş gibi başvurduğu kadar, betimi de sıklıkla gerçekten daha gerçek olarak görür. Cameron'ın filmlerindeki görüntü, gerçeklikten daha gerçektir – ya da şeyleri daha çok gözler önüne seren bir niteliktedir. Bu, kuşkusuz, filmlerinin  (The Terminator, Terminator 2, Yaratıklar)¹⁰⁵ dizi olarak gerçekleştirilmiş bir televizyon ağı yönetmenine özgü bir el hneridir. Eğer görüntü gerçeklik hakkında gerçekliğe göre daha çok şey anlatıyorsa, Cameron bunu iki açıdan gerçekleştirmektedir – onun görüntü üzerine görüntüleri, filmlerin gerçekliğinin yerine geçmektedir ve bir bütün olarak filmin kendisinin, filmi izleyenlerin gerçekliğinin yerine geçtiği de açıktır. Betim ile gerçek olan arasındaki bu postmodern ilişki, Cameron'ın filmlerinin her birinde son derece tutarlı bir biçimde görülür.

Bir Cameron filminde önem taşıyan diğer pek çok öğeden belki de en önemli olanı, protez görüş kavramı ve bunun etkileridir. Cameron, içinde

104) Brian D. Johnson, *a.g.e.*, s. 87.

105) *Gerçek Yalanlar*'ın ikincisinin hazırlık aşamasında olduğu söylenmektedir.

protez görüş olmayan bir film bile çekmemiştir. *Titanic* de bir istisna değildir ve bu protez görüş bu filmde en az görünür olsa da, belki de en önemli biçimini bulmaktadır. Çünkü, *Titanic*'te, Cameron'ın protez görüşü kullanma biçimi, Robert Burgoyne ve Alison Landsburg'a göre, "belleğe ilişkin kitlesel kültür teknolojilerinin, bireylerin bunları sanki anıymış, kendileri tarafından yaşanmamış olaylarmış gibi yaşayabilmelerini sağlama biçimini açıklayan protez bellek"i¹⁰⁶ açıkça ortaya koyar. *Titanic*'in protez belleğinin etkileri, Burgoyne'nin örneği olan *Forrest Gump*'a (1994) göre belki de daha az ürkütücüdür, çünkü olayın kendisi 'Altmışlı Yıllar'ın anlamını taşımamaktadır. Ama filmin anlattığı da sahtelikten aşağı kalmaz, hatta, belki de daha sahtedir, çünkü bunlar Cameron imzası ile sunulan daha geniş kapsamlı bir estetik geleneğinin bir parçasıdır.¹⁰⁷

The Terminator'ın daha en başlarında, Schwarzenegger'in yarı insan, yarı robot görüşünün artık iyice bilinen kırmızı hatları izleyiciye sunulur. Tüm görsel bilgiler işlenir ve dünyanın metinsel veriler –hayvansal, bitkisel, madeni, ölümcül– halinde dökümü yapılır. Bu, dünyayla görsel açıdan başa çıkabilmenin, insana ait olmadığı ve teknolojik olduğu açıkça ortada olan bir yöntemidir. *Yaratıklar*'da, Ripley koruyucu bir taşıtın içinde güvenle otururken, her bir askerin gördüklerini ileten (ve her birinin canlılık işaretlerini ileten – *Terminator*'ın geri dönüşü) video ekranlarından ilk Donanma saldırısının büyük kısmını görür. Cameron Ripley'in görüşünü, özellikle, daha sonra bir çift oluşturacağı karakter olan Onbaşı Hicks'in kamerasıyla eşler. *Titanic*'in doğrudan bir habercisi olan *The Abyss*'de, keşif amacıyla okyanusun derinlerinde dalgıçların önünde ilerleyen ve Harris ile Mastrantonio'nun hem okyanusu hem de kimi zaman birbirlerini görebilmelerini sağlayan bir çift göz biçiminde gezici minik video kameralar vardır. *Terminator 2*'de siber görüş yeniden karşımıza çıkar, ama buna ek olarak, Sarah Connor'ın biraz da sadistçe olan psikiyatrik testlerden geçtiğini gördüğümüz uzunca bir sahne vardır. Bizim görüşümüz, çoğunlukla, Sarah'nın doktorunun klinik gücünü ve tarafsız-

106) Robert Burgoyne, *Film Nation: Hollywood Looks to U. S. History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, s. 105. Ayrıca bkz. Alison Landsburg, "Prosthetic Memory: *Total Recall* and *Blade Runner*", *Body and Society*, sayı 3–4, 1995.

107) Aslında, Cameron *Titanic*'te, belleği, hatta kurmaca bir belleği yaşantıyla eşitler gibi görünür. Cameron'ın yardımcısı olan Bill Paxton'ın canlandığı günümüz okyanus araştırmacısı yaşlı Rose'a (Gloria Stewart) filmin ilk sahnelerinden birinde şöyle sorar: "*Titanic*'e geri dönmeye hazır mısınız?"

lığını öne çıkaran bir video ekranı aracılığıyla gerçekleşir, ama bu ekran bize, doktorun göremediği bir dokunaklılığı da gösterir. *Gerçek Yalanlar*'da, bir gizli ajanın görevine yaraşır biçimdeki tüm yüksek teknoloji ürünü, şatafatlı gece görüşlerine ek olarak, Schwarzenegger'in iki yönlü bir aynanın ardında oturmakta olan karısına kimliğini açık etmeden sözel işkence yaptığı sırada *Terminator 2*'nin videolu testleri de yinelenir. İzleyici Helen'ı, sık sık, eşzamanlı biçimde video görüntüsü aracılığıyla ve camın ardından görmenin yanı sıra, onun görüntüsünü ısı yayan bölgeleri –tahmin edilebileceği üzere, gözyaşlarını– ön plana çıkaracak şekilde soyutlayan bir televizyon ekranından da görür. Daha da ileri gidip, o sıralarda karısı olan Kathryn Bigelow için metnini yazıp yapımını üstlendiği *Strange Days*'i de (1995) kapsamımıza alabiliriz.¹⁰⁸ Bu filmin ana izleği, başka insanların diske kaydedilmiş görsel ya da duyuşal deneyimlerinin doğrudan doğruya bir insanın beynine 'girebilmesi' ile ilgilidir; bu, gerçek cinayet de gösteren pornografik filmlerin eksik olmadığı bir tür abartılı sanal gerçekliktir. Bu filmlerin tümünde, bu protez görüş, eşzamanlı ve sıklıkla paradoksal biçimde, bir yandan bir film izleme deneyimine bir diğer görüş katmanı ekleyerek izleyiciyi daha da uzak kılmakta, bir yandan da artık alışılmış olan bu kodlama aracılığıyla, gerçekte bir film izleme eylemi içinde olduğunu anımsatarak izleyiciyi daha yakına çekmektedir.

Bu aracılı görüş izleği *Titanic*'te, günümüzdeki dalış ekibinin kaptanı olan Bill Paxton'ın, gezici kamerayla gemi içi araştırmalarını anlatmak üzere, Discovery kanalı için yapılmışa benzeyen alaycı tavırlı dramatik konuşmasında yeniden karşımıza çıkar. Ama *Titanic*'teki protez görüş sadece teknolojik değildir, aynı zamanda tarih yazımıyla da ilgilidir. Mir sualtı araştırma gemilerinde bulunan ve ekibi (denizatlının içinde güvenli ve kuru bir şekilde), içinde genç Rose'un Jack tarafından yapılan resmi bulunan kasaya yönelten görsel yardım teknolojileri, ekibin (ve izleyicinin) sadece tipik izleme kalıpları arasında değil, iki çağ arasında da hareket edebilmesini sağlar. Ve bu tamamen Cameron'a özgüdür.

Ama neden? *Yaratıklar* istisna olmak üzere, bu filmlerin tümü şimdiki zamanda geçer ve *Titanic* de buna dahildir. Cameron, başka herhangi bir şey olabilir, ama bir modernist, hatta bir postmodernist bile değildir. O

108) Dört karısı –yapımcı Gale Anne Hurd, yönetmen Kathryn Bigelow, aktris Linda Hamilton ve (endüstri tarafından) bilinmeyen ve Sarah Connor karakterinin esin kaynağı olan ilk karısı– düşünüldüğünde, o ünlü eski sözü Cameron için şöyle uyarlayabiliriz: Her başarılı erkeğin ardında başarılı birkaç kadın vardır.

bugüncüdür ve, bu, onun tek dönem filmi, tarihe ve geçmişe yönelen ilk ve tek girişimi olan *Titanic*'te açıkça görülür. *New Yorker* eleştirmeni Anthony Lane'in *Titanic*'e ilişkin eleştirisinde belirttiği gibi, batan bir gemi üzerine olan film gerçekte, iki *Terminator* filminden sonra 'yepyeni bir başlangıç' olmaktan çok, bu filmlere benzer, çünkü her üç filmde de Cameron 'zamanı eğip biçimlendirmeyi saplantı haline getirmiştir'.¹⁰⁹ Ve bu zaman saplantısı, *Titanic* söz konusu olduğunda bir tarih saplantısı olarak ortaya çıkar.

Bu tarih saplantısı bizi, Cameron'ın işareti olan özelliklerine geri getirir: Cameron'ın, filmlerinde kendi yadsımlarını ya da karşı eleştirilerini de içlerinde barındırır kıldığı hem görsel hem de izleksel savlar. Kadın kahramanları erkek kahramanlarından daha güçlüdür, ama bu güçleri ataerkini ayakta tutmak için kullanılır. Gerçeklerin gerçekler olduğu şeklindeki savı, betimledikleri şeyin yerini alan görüntüleri tekrar tekrar kullanmasıyla zayıflar. Ve bir yönetmen olarak belki de en ilginç çelişkisi, filmlerinin sürekli olarak devleti ve özellikle de büyük şirketleri eleştirmesi, ama bir yandan da, bunlardan ikincisinin tam da James Cameron'ın olduğu şey ve yaptığı iş olmasıdır.

109) Anthony Lane, "The Shipping News: *Titanic* raises the Stakes of the Spectacular", *The New Yorker*, 15 Aralık 1997, s. 156-7.

Jane Campion

Justine Ashby

Jane Campion, kuşağının en özgün ve yetenekli yönetmenlerinden biri olarak kabul edilir; Lizzie Francke'nin sözleriyle, 'engeli aşp, büyük sinemacıların arasına katılabilmiş' birkaç kadından biridir.¹¹⁰ Çeşitli prestijli ödüller kazanmış olan filmleri, çok sayıda eleştirmen tarafından yoğun bir ilgiyle karşılanmaktadır. Bütün bu başarılar, Campion'ın aslında bugüne kadar sadece beş uzun metrajlı film yönetmiş olduğu (altıncısı bu tarihte yapım aşamasındadır) anımsandığında göze çok daha etkileyici görünür. Gerçekten de, Campion'ın dikkat çekici kariyerine hangi gözle bakılırsa bakılsın, çağdaş sinemadaki konumu alışılmışın oldukça dışında gibidir. Filmleri genellikle tuhaf ve aykırı olarak görülür. Ama bir yandan da, giderek artan şekilde büyük bütçelerden ve uluslararası, geniş kesimlere ulaşan bir dağıtımdan yararlanırken, Kate Winslet, Nicole Kidman ve Harvey Keitel gibi ünlü yıldızları barındırır. Avustralyalı-Yeni Zelan-

110) Lizzie Francke, "Jane Campion is called the Best Female Director in The World. What's Female Got to Do with It?", *Guardian* (Kısım 2), 21 Şubat 1997, s. 4.

dalı bir sinemacı olarak Campion, düşük bütçeli bağımsız sinemadan, uluslararası ölçekte geniş kesimlere ulaşan filmlere genellikle tehlikelerle dolu olan geçiş sürecinin başarıyla üstesinden gelebilmiştir. Filmleri bu süreçte yenilikçi yanlarından hiçbir şey yitirmemiştir ve Campion kıs-kanılacak ölçüdeki yönetmenlik özerkliğini hâlâ elinde tutar gibi görün-mektedir. Bir eleştirmenin de dediği gibi, “Campion filmlerine gerçekten de Hollywood geleneklerinden habersizmiş gibi yaklaşıyor ve Hollywood da buna aldırıyormuş gibi görünmüyor.”¹¹¹

O halde, Campion’ın filmlerinin ve endüstrideki konumunun, çağdaş ticari sinema ve bu bağlamda kadın yönetmenlere sunulan fırsatlar hak-kında kabul edilen bazı ilkeleri zorladığını ve bunları esnekleştirdiğini öne sürmek yanlış olmaz. Diğer pek çok kadın yönetmen için de geçerli olduğu gibi, Campion’ı sinemacılığa götüren yol beklenir biçimde dolam-bağlı olmuştur. Sinemacı olma konusunda karar verirken fazla acele etmemiş olsa da, ilk başarı ve kabul görme nispeten hızlı gelmiştir. Cam-pion’ın sinema okulundayken çekmiş olduğu kısa filmlerden üçü –*Peel*, *Passionless Moments* ve *A Girl’s Own Story*– Avustralya Film Kurulu’nun desteğiyle, *Peel*’in En İyi Kısa Film dalında Altın Palmiye’yle ödüllendiril-diği 1986 Cannes Film Festivali’ne kabul edilmiştir.

Peel’da, Campion’ın daha sonraki yapıtlarını ayırt edilir kılan izleksel ve biçimsel kaygıların çoğunun izini sürmek kolaydır ve, bu, en azından, geriye bakarak durumu değerlendirme fırsatı verir. Daha somut bir ifa-deyle, film ailenin işlevsizliğine imalı biçimde ironik bir bakışla yaklaşır – Campion’ın tüm uzun metrajlı filmlerinde şu ya da bu şekilde tekrar tekrar karşılaşılan bir izlektir bu. Anlatı, Tim Pye, kız kardeşi Katie ve oğlu Ben (her biri kendini canlandırmaktadır) arabayla bir yere giderler-ken başlar. Bir ara Tim arabayı durdurur ve oğlunun soyup arabanın camından dışarı attığı portakal kabuklarını toplamasını söyler. Bu açık bir şekilde gülünç, hatta zalimce bir taleptir, çünkü yol kenarı tehlikelidir ve zaten çöp içindedir. Oğlan sonunda boyun eğer ve gözden kaybolur, bu arada Katie olan biteni şaşkınlıkla seyreder. Ama, kısa anlatı ilerledik-çe, tek sorunun Tim olmadığı ortaya çıkar: Her üçü de eşit derecede inatçı ve kavgacıdır. Tim gözden yitmiş oğlunu bulduktan sonra arabaya geri döndüklerinde, Katie’nin de yol kenarını soyduğu kabuklarla kir-lettiğini görürler. Hem baba hem de oğul onu azarlamaya başlar ve kabuk-ları toplamadıkça yola devam etmeyeceklerini söylerler. Böylece, film sona ererken, ailenin sözcüğün hem düz hem de mecazi anlamıyla hiçbir

111) L. Marshall, “Mystery Jane”, *Independent on Sunday*, 9 Şubat 1997, s. 4.

yere gitmediği, küçük iktidar mücadelelerinin onları üç yönlü bir açmaz içinde ümitsizce kilitli halde bıraktığı açıkça görülür.

Peel ailedeki mantıksız ilişkileri eleştirse de, filmin sertliği ince bir mizahla kırılır. Karakterlerin her birinin uzlaşmazlığı, işlevsizliklerine karşı bir eleştiri olduğu kadar, çarpıcı benzerlikleri sayesinde bir arada duran bir aile birimi olarak yakınlıklarının bir dışavurumu gibi de görünür. Zaten Campion da ahlak hocalığı yapma ya da fark edilir herhangi bir polemik sunma çabasında değildir. Kendisi daha sonra şunları söylemiştir: “Öğretici mesajlara karşıyım, hepsi de koca birer saçmalık.”¹¹² Bizim duygudaşlıklarımızı herhangi açık seçik bir şekilde yönlendirmeyi reddetmesi, aile yaşamının gülünç saçmalıklarına karşı ilgisi ve mizansenin yavanlığını uzak kılan, ama bir yandan da vurgulayan şaşırtıcı görsel biçemi, Campion’ın daha sonraki filmlerinde de yönetmen olarak imzasının ayırt edici özellikleri olacaktır.

Campion’ın 1986’daki Cannes başarısı kariyerini fiilen başlatmış ve uzun metrajlı film çekmeye başlamasının yolunu açmıştır. *Peel*’in etkisi öyle güçlü olmuştur ki, festival yöneticisi Gilles Jacob’ın Avustralya Film Kurulu’na, “Ona çok para vermelisiniz, böylece iki yıl içinde bir uzun metrajlı filmle yarışmaya girecektir,”¹¹³ dediği rivayet edilir. Ve Campion televizyon filmi *Two Friends*’i (İki Arkadaş, 1986) tamamladıktan sonra, ilk uzun metrajlı filmi *Sweetie* ile gerçekten de 1989’da Cannes’a geri dönmüştür. İlk filminin eleştirmenlerce övgüyle karşılanmış olması göz önüne alındığında, *Sweetie*’nin Cannes’da karşılaştığı düşmanca tutumun, festivalin onca desteklemiş olduğu bir kariyeri neredeyse vaktinden önce sona erme noktasına getirmesi şimdi ironik görünmektedir. Film basına özel gösterimde yuhalanmış, daha sonraki halka açık gösterimde gördüğü tepki de, bu denli kötü olmasa da, çok da iyi olmamıştır.

Sweetie’nin böylesine bir nefret uyandırmış olmasının anlamını tam olarak kestirebilmek zordur. Filmin hem geleneksel olmayan biçemi hem de zorlayıcı konusu açısından ödün vermez bir film olduğu doğrudur. Ama bunlar tam da, *Peel*’ın sıcak bir övgüyle karşılanmasının nedeni olan, daha yeni gelişmeye başlamış güçlerdi. *Peel* gibi *Sweetie* de, açık saçık komedi sahneleri ile ailesel ve cinsel işlevsizlik, psikoz ve tabulara

112) M. Cantwell, “Jane Campion’s Lunatic Women”, *New York Times Magazine*, 19 Eylül 1993; V. Wright Wexman (yay. haz.), *Jane Campion Interviews* içinde yeniden yayımlanmıştır, Jackson, Mississippi University Press, 1999, s. 158.

113) A. Urban, “The Contradictions of Jane Campion, Cannes Winner”, *The Australian*, 21 Mayıs 1986; V. Wright Wexman, *a.g.e.*, s. 15.

[film, Sweetie (Genevieve Lemon) ile babası arasında ensest ilişki olduğunu sezdirir] dokunan rahatsız edici sahneler arasında tedirgin bir denge tutturur. Anlatı, zıt kişilikleri tüm aileyi altüst eden iki kız kardeş arasındaki çekişmeyi merkeze oturtur. Kay (Karen Colston) duyguları bastırılmış, katı ve tuhaf bir şekilde ağaçlardan korkmakta olan bir karakterdir. Filmin başlarında bir falcıya gider ve falcı ona, kaderinde alnında bir soru işareti bulunan (bir *Campion* filmindeki hemen hemen her erkek karaktere uyan simgesel bir ayrıntıdır bu) bir erkek olduğunu söyler. Kay, alnına düşmüş bir tutam saçın bir ben ile soru işareti biçimini aldığı Louis'i (Tom Lycos) gördüğünde tüm çabalarını ona yöneltir. Ama kaderine bir türlü uyum sağlayamaz ve kısa bir süre sonra Louis ile herhangi bir cinsel temasta bulunmaktan kaçınarak içine kapanmaya başlar. Bunun tersine, Sweetie ise hayat dolu, çocuksu ve şehvet düşkünüdür; çevresindeki dünyayla ilişki kurmanın başlıca yolu olarak bedenini kullanır, yapmacıklı, gürültülü öfke nöbetleri ile içten gelen cinsellik teşhirleri arasında gider gelir.

Kız kardeşlerin çekişmeleri sonunda çekilmez hale gelir. Sweetie'nin ailesinin kırılğan onuruna karşı son saldırısı, çırlıçıplak soyunup ailenin banliyödeki evlerinin ağaç evine çıkmak ve komşuların gözleri önünde peş peşe küfürler sıralayarak dans etmek olur. Sweetie'nin teşhirinin müstehcenliği, kız kardeşlerin zıtlıklarının son kez doğrulanması olur. Sweetie ağaçtan düşerek öldüğünde, Kay'ın bir şekilde içten içe böyle bir son dilediği hissinden kurtulmak zordur. Bununla birlikte, Sweetie'nin ağaçtan düşmesinin simgeselliği ortada olsa da, tam anlamı belirgin değildir. Bu, bir yandan, kız kardeşlerin bir arada yaşayamayacaklarını, birinin diğerini devreden çıkarmasının kaçınılmaz olduğunu doğrular gibi görür. Öte yandan da, Kay'ın tuhaf ağaç fobisi sonunda bir mantık kazanmış olur ve Sweetie, Kay'ın belki de kendisinin başına gelmesinden farkında olmadan korkmakta olduğu kaderin kurbanı olurken, iki kız kardeş arasında gizli bir bağ olduğu akla gelir.

Campion'ın daha sonraki başarıları, Sweetie'nin eleştirmenlerce yeniden değerlendirilmesini sağlamıştır ve film artık çoğu kişi tarafından, haklı bir şekilde, *Campion*'ın en yenilikçi ve cesur yapıtlarından biri olarak görülmektedir. *Campion*'ın bir sonraki projesi, Janet Frame'in övgüyle söz edilen otobiyografisi *An Angel at My Table*'ın (Masamdaki Melek) uyarlaması olmuştur. Film ilk başta televizyon için çekilmiş olsa da, daha sonra sinemalarda da gösterilmiş ve eleştirmenlerce iyi karşılanmıştır. Böylece, *Campion*'ın güveni ve ününe Sweetie'nin Cannes'da yerden yere vurulmasının verdiği zarar bir derece onarılabilmiştir. Ama

yapıtlarının etkisi sınırlı sanat filmi ve festival çevrelerinin ötesine henüz geçmemiştir – Campion’ın uluslararası, geniş kesimlere ulaşan ölçekte tanınması, bir sonraki filmle gerçekleşecektir. *The Piano* (Piyano), önemli filmler sıralamasında, büyük izleyici kitleleri çekebilmiş ve yine de ‘gerçek sanat’¹¹⁴ olarak görülmüş bir film olmasıyla az bulunur bir örnek oluşturur. Arada bir çıkan farklı sesler bir yana bırakılırsa, filminden hemen hemen herkes övgüyle söz etmiştir; eleştirmenlerin neredeyse hep bir ağızdan dile getirdikleri görüş ise, görünüşe göre, bunun nihayet Campion’ın ‘rüştünü ispat eden’ filmi olduğuydu. Ama, *Piyano* Campion’ın yapıtlarına yeni izleyiciler kazandırmış olsa da, filmin daha geniş kitleleri cezptetmesi, sanatçının ayırt edici özelliği olan tuhaflığından hiçbir şey alıp götürmemiştir. Barbara Quart’ın gözlemlediği gibi, Campion’ın başarısını çoğu kişi için böylesine tatmin edici kılan, bu başarının ‘ödün vermeyen, kendine özgü bir yönetmen’¹¹⁵ tarafından kazanılmış olmasıydı. Zaten, Campion da, emrine büyük bir bütçe sunulmuş olmasına karşın, alışılmışın dışındaki biçimini geniş kitlelerin zevklerine uydurmak için gereken ideolojik ya da estetik ödünleri vermek yönünde herhangi bir baskı altında olmamıştır, çünkü Hollywood’un parasını almayı reddettikten sonra talihi yaver gitmiş ve kendisine filmi istediği gibi çekme özgürlüğünü tanımış olan Fransız şirket CiBy 2000 tarafından finanse edilmiştir.¹¹⁶

Piyano’nun eleştirmenlerin dikkatini hiç kesintisiz bir şekilde çekmeyi sürdürmesi, filmi haklı olarak 1990’ların en yoğun biçimde tartışılmış filmlerinden biri kılmaktadır.¹¹⁷ *Piyano*’yla ilgili çeşitli eleştirel söylemler arasında, Campion’ın yönetmenliğine dair herhangi bir inceleme için çok önemli olan bir soruya hâlâ kesin bir yanıt alınamamıştır: Campion feminist bir yönetmen midir?

Hem biçimsel hem de izleksel düzeyde, *Piyano*’nun neden hemen açık şekilde feminist bir film olarak müjdelendiğini anlamak zor değildir. Filmin birini gizli gizli izleme izleğini öne çıkarması (karakterler sürekli olarak birbirlerini gizlice gözetlemektedir) ve şeffaflık geleneklerini tekrar tekrar birbirine karıştırması (örneğin, anlatı dışı animasyonun dahil edil-

114) B. Quart, “*The Piano*”, *Cineaste*, c. 20, sayı 3 (Nisan) 1994, s. 55.

115) A.g.e.

116) V. Wright Wexman, *a.g.e.*, s. x.

117) Bkz. S. Bruzzi, “Jane Campion: Costume Drama and Reclaiming Women’s Past”, ilk olarak *Sight and Sound* (c. 3, sayı 10, 1993) içinde yayımlanmıştır; Pam Cook ve Philip Dodd (yay. haz.) *Women and Film: A Sight and Sound Reader* içinde yeniden yayımlanmıştır, Londra, Scarlet Press, 1993, s. 232-43; B. Quart, *a.g.e.*; P. Mellencamp, *A Fine Romance: Five Ages of Film Feminism*, Philadelphia, PA, Temple University Press, 1995.

mesi ya da gösteri ve gerçeği gizleyici davranış temasının sürekli yinelenmesi), *Campion*'ın yönetmenliğinin feminist sinema kuram ve uygulamasının bazı temel ilkelerinden bilinçli bir şekilde etkilenmiş olduğunu düşündürür. Bunun yanı sıra, *Piyano*'nun kadın gotik edebiyatına ve kadın filmi türüne olan borcu, filmin süregelen feminist tartışmalarla kolayca kaynaşmış olması anlamına gelmiştir.

Ama *Campion*, feminist bir sinemacı olarak tanımlanma konusundaki çekincelerini sık sık dile getirmiştir. Örneğin, kendisiyle *Piyano*'nun gösterime girdiği sırada yapılan bir söyleşide şunları söyler: “Sanıyorum ki, yapıtlarımda yöneliminin siyasi olmadığı ya da çağdaş siyasetten ortaya çıkmadığı oldukça açık.”¹¹⁸ Ama başka bir söyleşide de (yine 1993'te), bu fikre daha açılmış gibi görünür: “Bir feminist olarak etiketlenmekten hoşlanmadığımı düşünmüştüm. Şimdi düşünüyorum da, evet, kadınları çok sevmem ve kadınlar hakkında her şeyi merak etmem açısından gerçekten de tam bir feministim.”¹¹⁹ Buradaki amaç, pek tabii ki, *Campion*'a ‘feminist’ denmesinin gerekip gerekmediğini ortaya çıkarmak için onun çeşitli yorumlarını incelemek değildir; filmleri, karmaşık, dik başlı kadın kahramanların bakış açılarına öncelik vermeleri ve kalıplaşmış cinsiyet tiplerine meydan okumalarıyla, feminist yorumlara zaten açıktır. *Campion*'ın kendisini feminist siyasetle açık bir şekilde aynı çizgide sayma konusunda bir ölçüde ketum davranması, sadece zekice bir kariyer hamlesi olmayabilir (gerçi öyle yapmış olsaydı, *Piyano*'nun ulaşmış olacağı aynı düzeydeki büyük başarının onun hoşuna gideceğinden oldukça kuşkuluyum). O daha çok, yakaladığı fırsatların hem bir feminist mirasın hem de film endüstrisinin kemikleşmiş cinsiyet ayrımcılığının ve ayrıca kendisinin Avustralya-Yeni Zelanda kültürünün ürünü olduğunu kabul ederek, kariyerini kolaylaştırmış olan alışılmadık bir koşullar kombinasyonu konusunda pragmatik bir tavır sergilemektedir:

Güçlü bir feminist hareketin çocuğu olduğumu, bu hareketin uğrunda savaşmış olduğu özgürlüğe sahip olduğumu hissediyorum. Ayrıca, kadınların işlerinin marjinalleştirilmemesi gerektiğini de hissediyorum. Avustralya'da cinsiyet ayrımcılığı açıkça ortada – bundan kaçış yok. Endüstrideki erkeklerin, bu konuda suçluluk duyduklarından bana yardımcı olmak için büyük

118) Bkz. V. Wright Wexman, *a.g.e.*, s. xv.

119) B. Johnson, “Rain Forest Rhapsody”, *Macleans*, c. 106, sayı 47, 22 Kasım 1993, s. 73.

çaba gösterdiklerini sanıyorum. Şimdiye kadar çalışmalarında hiçbir sorunla karşılaşmadım.¹²⁰

Piyano'nun ezici başarısı, en nihayetinde, bir tür destektir belki de: Bu başarı Campion'ın ününü daha da artırmış, ama bir yandan da ona düzeyini koruma yönünde zorlu bir görev yüklemiştir. Campion üç yıllık bir aradan sonra Henry James'in *The Portrait of a Lady*'sinin (Bir Kadının Portresi) bir uyarlamasıyla geri dönmüştür. *Piyano*'nun ardından, kadın kahramanın korkunç bir evliliğin sınırlayıcılığından öfkeyle şikayet ettiği bir diğer dönem filmiyle devam etmeye karar vermiş gibi görünmesi, iki filmin birbiriyle karşılaştırılmasını kaçınılmaz kılmıştır. Dolayısıyla, *Bir Kadının Portresi* eleştirel ve ticari açıdan makul bir başarı kazanmış olsa da, film üzerine eleştirilerin çoğunun filmi coşkudan çok saygıyla karşılamış olduğu izleniminden kurtulmak güçtür.

Campion'ın bir sonraki filmi *Holy Smoke* (Kutsal Duman), daha önceki filmlerinin ilgi alanına bir geri dönüş gibidir. *Sweetie* ve *Peel* gibi bu filmde, görünüşte sıradan bir Avustralyalı ailenin, Campion'ın sözleriyle 'trajik yumuşak karnı'nı keşfe çıkar ve bu arada da, konunun gülünçlük potansiyelinden zekice yararlanır.¹²¹ *Kutsal Duman* başrolde, Campion'ın filmlerinde artık alışılmış olduğu üzere, kendi hayatını kendi kurallarıyla yaşamaya kararlı, enerji dolu bir kadın kahraman olan Ruth Barron'u (Kate Winslet) sunar. Ruth, gerçekte, Campion'ın bu güne kadarki kadın kahramanlarının belki de en kendine hâkim olanı ve en az ödün verenidir: O, daha önceki kadın kahramanların aksine, sınırlanmaya boyun eğmeyi daha en başından reddetmektedir. Kate Pullinger bu konuda şöyle der: "*Kutsal Duman* kızların gücünün bir öyküsüdür. (...) Ruth Barron, mazozizmden arındırılmış bir Campion kadın kahramanıdır."¹²²

Ancak, Ruth'un özerkliği, filmin başında, Ruth Hindistan seyahati sırasında bir Hindu tarikatına katıldığında sorgulanır. Ruth'un yeni keşfettiği ruhsal aydınlanma biraz klişe olsa da, film onun kendisini Avustralya'da beklemekte olan hayattan kurtulmayı neden bu denli istediğinin anlaşılması için pek çok neden ortaya koyar. Ruth'un anne babası ilk başta neredeyse birer karikatür olarak sunulur (bira içen, şehvet düşkün bir baba, nevrotik, hep acı çekmiş bir anne); Barronlar'ın banliyödeki

120) A. Taubin, "Notes on Campion", *The Village Voice*, 28 Mayıs 1991, s. 62.

121) R. Hessey, "Campion Goes Out on a Limb – Again", *Sydney Morning Herald*, 5 Temmuz 1989; V. Wright Wexman, a.g.e. içinde yeniden yayımlanmıştır, s. 28.

122) K. Pullinger, "Soul Survivor", *Sight and Sound*, Ekim, c. 9, sayı 10, 1999, s. 8.

evleri ise, minyatür bahçe çiti ve kasvetli odalarıyla, ailenin Ruth'u tari-katın etkisinden kurtulması için gönderecekleri çöl kasabası kadar ger-çeküstü ve soyutlanmış görünür.

Kızının beyninin yıkanmış olduğuna inanan anne, Amerikalı, orta yaşlı bir 'inanç çıkarıcısı' olan ve eğer Ruth'la yalnız olarak üç gün geçirir-se, onu 'etkiden kurtarabileceği' konusunda güven veren P. J. Waters'ın (Harvey Keitel) yardımına başvurur. Waters onu sıkı bir düzene tabi tutar (ayakkabılarına el koyar, sarisini yakar ve onu düşmanca sorularla sıkıştırır) ve ikinci gece olduğunda Ruth inancını yitirdiğini kabul eder. Ruth gece çölde, çıplak bir halde tuvaletini yaparken, Waters ikisi arasın-daki irade savaşının galibi gibi görünür. Ama, ilişkilerinin iktidar dinami-ğinin tersine döndüğü ve Waters'ın geriye dönüşü olmayan bir şekilde iktidarını kaybettiği an, tam da, Ruth'un tamamen savunmasız görüldüğü bu andır. Ruth'un savunmasızlığını sergileyen bu seyirlik ile karşı karşıya kalan Waters onunla yatmayı kabul eder; sabah olduğundaysa, yatışmış olmak bir yana, kendisinin basmakalıp seks teknikleriyle alay edip, iğneli yorumlarla gururunu kıran Ruth'un en az eskisi kadar kavgacı olduğunu görür.

Bu noktadan sonra, 'etkiden kurtarılması' gerekenin Ruth değil de Waters olduğu açığa çıkar. Waters Avustralya'ya geldiğinde tam bir şehir kovboyu kılığı içindedir (siyah kot ve gömlek, kovboy çizmeleri ve güneş gözlükleri); onun modası geçmiş maçoluğunu, havaalanında kasıla kasıla yürürken kendisine eşlik eden Neil Diamond şarkısı 'prens olduğunu hayal eden kurbağa' kadar açıkça alaya alan bir kılıktır bu. Filmin sonuna doğru, Ruth, Waters'ın iktidarını bir daha kavuşamayacağı şekilde elinden alabilmek için bu giysileri yok etmesi gerektiğini anlar. Ve ona gülünç bir şekilde bedenine tam oturan kırmızı bir elbise giydirip yüzüne rasgele makyaj yaparak, Waters'ın kendi 'dönüştürme' programını uygulamaya koyulur. Waters'ın etkiden kurtarma yöntemi, deneklerini 'dayanak-lar'ından arındırmaktır, ama dayanaklarından, onurundan, kimliğinden arındırılan sonunda *kendisi* olur. *Campion*'ın put kırıcı biçimine dair daha başka kanıt isteniyorsa, Waters'ın Avustralya çölünde hâlâ kırmızı elbisesi içinde, ruju yüzüne bulaşmış ve, en tuhafı da, ayağına siyah kovboy çizmelerinden tekini giymiş şekilde sendeleyerek Ruth'u ararkenki görün-tüsünden (Keitel'in yıldız imgesinin kattığı katıksız ironiyle daha da güçlenmektedir) daha başka bir yere bakmaya gerek yoktur.

Bu, *Kutsal Duman*'ın aman vermez zalimlikte bir film olduğunu düşün-dürse de, film belki de *Campion*'ın bugüne kadarki en kurtarıcı filmidir; son mesaj, Waters'ın Ruth'un alnına yazdığı sözcüklerle özetlenir: "İyi

kalpli ol.” Filmin sonundaki konuşma (çölde olup bitenden bir yıl sonrasını anlatır), hem Ruth’un hem de Waters’ın karşılaşmaları sayesinde olumlu bir dönüşüm geçirmiş olduklarını gösterir. Ruth banliyödeki (kendisini farklı bir şekilde çağırmakta olan) sıkıcı, sınırlı hayatından kaçarak Hindistan’a dönmüştür (ama tarikata değil). Waters ise roman yazmaya başlamış ve baba olmuştur ve Ruth’a gönderdiği sevgi dolu mektupta eski maçoluğundan hiçbir iz yoktur. Ancak, asıl anlatının altında, bir diğer ‘hayatta yeni bir sayfa açma’ eylemi, en az Waters’ınki kadar derin ve Ruth’unki kadar özgürleştirici başka bir dönüşüm gömülüdür. Filmin başında, Ruth’un annesi çocukları ve kendisini aldatan kocası tarafından hiçbir ilgi ya da saygı görmemektedir. Ruth’u Avustralya’ya geri dönmesi için ikna etmek üzere Hindistan’a ilk kez gittiğinde karşılaştığı farklı dünya onu öylesine korkutur ki, şiddetli bir astım krizine yakalanır ve bir hava ambulansı ile ülkesine geri götürülür. Filmin sonuna gelindiğinde ise, aldatan kocasını başından atmış ve kızıyla birlikte yeni bir hayata başlamak üzere Hindistan’a tekrar gitmiştir. Filmin son sahnesinde anneyle kız birlikte görülür: Bu kez, bir aile ilişkisine özgü çatışmalar tatmin edici bir şekilde çözülmüş gibi görünür.

Kutsal Duman, bana, her şeyin ötesinde, Campion’ın endüstrinin tutuculukları karşısında pek az ödün veren zorlayıcı ve yenilikçi filmler çekme konusunda devam eden kararlılığını kanıtlar gibi görünmekte. *Kutsal Duman*’ın yine de bir endüstri filmi olması (en azından bütçesi, oyuncular ve dağıtım açısından) bize, ticari sinemanın ölçütlerinin Campion gibi sinemacılara nihayet bir fırsat sunulurken nasıl da değiştiği konusunda, Campion’ın kariyerinin gelişimi sırasında vermiş olabileceği ödünler konusuna göre, belki de daha çok şey anlatmaktadır. Bu incelemenin başında, Campion’ın filmlerine Hollywood geleneklerinden habersizmiş gibi yaklaştığını ileri süren bir eleştirmenden bir alıntı vermiştim. Bunu şöyle değiştirmek istiyorum: Campion bu geleneklerin kesinlikle farkındadır ve onun çağdaş sinemaya olan katkısını böylesine önemli ve fark edilir kılan, bu gelenekleri test etme ve esnetme yeteneğidir.

Jackie Chan

Leon Hunt

Jackie Chan ‘Hong Kong Sineması’nın küresel imgesini Bruce Lee ya da John Woo’dan bile daha çok temsil eder hale gelmiştir; olanaksız ölçüde esnek ve korkusuz oyuncular ile şaşırtıcı şekilde yaratıcı koreograflar (Chan anlamlı şekilde bunların her ikisidir) tarafından biçimlendirilen, fazlasıyla hareketli, soluk kesici bir ulusal sinemadır bu. *Rumble in the Bronx*’un İngilizce afişlerinde yer alan, “Korkusuz. Dublörsüz. Eşsiz.” sözleri, hem onun filmlerinin görünüşte ‘evrensel’ olan yanlarını, hem de Hollywood’un sunamadığı niteliklerini vurgular. Ancak, burada, sessiz filmlere (Keaton, Chaplin, Lloyd) ya da klasik Hollywood müzikallerine (özellikle de Gene Kelly’ninkiler) yapılan sayısız göndermeden de anlaşılabilceği üzere, Hollywood’un böylesine ‘basit’ hazları *aslında* bir zamanlar sunmuş olduğu iması da gizlidir. Bu, Chan’i, Hollywood’un ‘kaybolmuş masumiyet’i, ‘izleyici çekme tuzakları’ ve (en önemlisi de) özel efektler karşısında bir alternatif konumuna yerleştirir – hayranları onu sık sık, eski zamanların sinemasından bir yadigâr, sinemanın *özürlü dâhisi* (‘dağcı, kung-fu ve Keystone polislerinin tümü

bir arada')¹²³ olarak niteler. Her ne kadar sınırlı da olsa, sessiz filmler/ Hollywood müzikalleri ile yapılan karşılaştırmalar, hiç kuşkusuz, klasik bir 'iyi film'in vereceği sinemasal hazdan daha başka hazlar da olduğunu anımsatıcı bir işlev görür. Chan'ın tüm yapıtlarında, bazı istisnalar olmakla birlikte, metin, heyecanlı sahnedir – otobiyografisi de dahil olmak üzere hiçbir Chan kitabında, onun en iyi on dövüşü ya da en iyi on tehlikeli numarasının sıralandığı bir liste yer almazsa olmaz. Bu, bir tür 'atraksiyonlar sineması'na, ya da David Bordwell'in 'esrik sinema' olarak adlandırdığı, izleyiciyi 'katışıksız bir resimsel ve işitsel devinirliğin esrime, heyecan içinde algılandığı bir diyara'¹²⁴ taşıyan filmlere işaret eder. Ancak, buradaki tehlike, bu tür gözlemlerin, Hong Kong'u 'düşünme gerektirmeyen hazlar sineması' nitelemesiyle överek üstünlük taslayan bir 'saçmalık estetiği' yaklaşımıyla kolayca aynı safta yer alabilmesidir; kaliteye boş verin, tehlikeli numaraları hissedin.¹²⁵

Chan'ın saf ve içten kişiliği, yaralanabilmesi ve komedi ile aksiyonu bir arada sunması, Batılı aksiyon sinemasının maçoluğu ve acımasız ironisine karşı bir panzehir,¹²⁶ aynı bedende bir araya gelmiş bir anti-Schwarzenegger ile Tarantino sözleriyle övülmüştür. İyi niyetli oldukları açık olan bu tür gözlemlerde, Çinli erilliği ve kahramanlığı konusu pek incelenmemiş ya da Chan'ın kişiliği için geçerli olan bağlam fazla hesaba katılmamış gibi görünmektedir. Chan'ın filmlerini, 'Hong Kong kültürüne özgü bazı çelişkiler'in, bireysel eylem gereksinimi ile 'fedakârlık ve alçakgönüllülük üzerine kurulu bir grup yönelimini desteklemenin değerine duyulan saygı'¹²⁷ arasında kurulan dengeyle üstesinden gelme eylemi olarak gören Steve Fore sağlıklı bir istisnadır. Buradaki görüş, Chan hayranlığının da önemli bir ögesidir – *Screen Power: The Jackie Chan Magazine* gibi dergiler onun hayır işlerini, hayranlarına olan sevgisini ve onlara gösterdiği dost-

123) Renee Witterstaetter, *Dying For Action: The Life and Films of Jackie Chan*, Londra, Ebury Press, 1998, s. 5.

124) David Bordwell, "Aesthetics in Action: Kung fu, Gunplay, and Cinematic Expressivity", 21. Hong Kong Uluslararası Film Festivali, *Hong Kong Cinema Retrospective: 50 Years of Electric Shadows* içinde, Hong Kong, Urban Council of Hong Kong, 1997, s. 88.

125) Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, s. 19.

126) Mark Gallagher, "Masculinity in Translation: Jackie Chan's Transcultural Star Text", *Velvet Light Trap*, 39, 1997, s. 23-41.

127) Steve Fore, "Jackie Chan and the Cultural Dynamics of Global Entertainment", *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, Sheldon Hsiao-peng Lu (yay. haz.), Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, s. 239-62 ve s. 254.

luğu vurgular. Onun cesareti ve dövüş sanatındaki ustalığı ile çalışmaktense, bunları destekleyen niteliklerdir bunlar. Bunun geçmişte de benzer örnekleri vardır – Chan toplumsal sorumluluğun tam bir örneği olan erdemli kung-fu efsanesi Wong Fei-hung üzerine iki film gerçekleştirmiştir (gerçi bu filmler onun muzır ilk gençlik dönemini konu alır).

Keaton, Chaplin ve Kelly'ye yapılan göndermeler, Chan'ın sergilediği kişiliğin önemli yanlarından bir başkasına, yani gösteri dehası olarak yıldız-yönetmenliğine işaret eder. Chan'ın filmografisi, sinemacılıktaki her tür rolü içinde barındırır –yönetmenlik, yapımcılık, koreografik, dublörlük, Golden Way film yapım şirketinin (Willie Chan ile birlikte) ortak yöneticiliği– ve rolünün sadece oyunculukla sınırlı olduğu filmler enderdir. *Jackie Chan: My Stunts* gibi kamera arkası projeleri, onun 'yaratıcılık süreci'ni (dövüş ekibiyle birlikte doğaçlamalar ve yoğun fikir alışverişleri) araştırmakta ve dublörü yıldız, koreografi *auteur*, kendini tehlikeye atmayı da popüler sanat olarak sunmaktadır. Chan'ın ünü, yönetmen sıfatıyla yönetmemiş olduğu filmler üzerinde dahi görülen 'denetimine' dayanır; yönetmenlerinin bazıları, kendi istekleriyle ya da başka şekillerde, filmlerini terk etmişlerdir. İlk ABD yapımları olan *The Big Brawl* ile *The Protector*'ın başarısızlığı, geniş kesimlerce, onun bu 'denetim'den yoksun kalışına, her şeyi daha iyi bildiklerini sanan B filmi yapımcılarının gözlerini bürümüş kibre yüklenir. Chan, göreceli olarak, Hong Kong'un en pahalı sinemacılarından biridir; tarihi dönemlerin yeniden canlandırılması, başka ülkelerde setler kurulması, ama onun hakkındaki efsaneler açısından daha da önemlisi, çekimi aylar süren dövüşler, üst üste çekimler ve, pek tabii ki, uzun süreli hastane tedavileri, bu masraflardan bazılarıdır. Özellikle de *Mr. Canton and Lady Rose* [Capra'nın *A Pocketful of Miracles*'ından (Elmacı Kadın, 1961) esinlenerek 1930'ların Hong Kong'unu yeniden canlandırır] ve *Operation Condor* (Fas'ta ve Sahra Çölü'nde çekilmiş gelişigüzel bir çöl macerası), pahalı ihtişam budalalıkları olarak ün kazanmıştır; bunun en baştaki nedeni, Golden Harvest'ın daha sonra onun aşırılıkları üzerinde denetimi eline almış olmasıdır.

Chan'ın büyük rağbet görmesi, küresel popüler kültürün paradokslarından biridir; son yirmi yılın büyük kısmı boyunca, aynı anda hem bir kült kişilik hem de bir uluslararası süperstar olarak kalmayı becerebilmiştir. *Rumble in the Bronx*'tan (ABD'de 1996'da gösterime girmiştir) önce, Batı'da bir kült kişilik olmanın pek az ötesine geçebilmişti ve bu hayranlık 1980'lerin başlarından beri Çin mahallesi sinemaları ve video kiralama dükkânları tarafından beslenmekteydi. Bu arada, Çinlilerin

hiçbir yeni yılı, yeni bir Jackie Chan filmi olmadığı sürece yeni bir yıl olmaz. “Ben Asya’da (...) *Jurassic Park*’ım. E.T.’yim” der Chan.¹²⁸ Ama bir başka açıdan ise, bu tam da, onun *olmadığı* şeydir – “Biz çok yoksuluz (...) Sahip olduğum tek seçenek, tehlikeli numaralar”.¹²⁹ Ancak bu sözler – Tsui Hark ve Wong Kar-wai’nin daha küçük bütçelerle kotardıkları etki-leyici seyirliklerde tanık olunduğu gibi– tamamen doğru değildir; ne var ki, dijital olanın zorbalığıyla boy ölçüşen ‘gerçek’ bedende, *Titanic* karşı-sında *Drunken Master*’da karşı konulamaz olan bir yan vardır. Ama, Chan ilkel bir sinemacı değildir; kameranın konumu üzerindeki denetimi ve (çoğunlukla görünmez olan) kurgu, hareket halindeki bedenler üzerindeki denetimi kadar titizdir ve defalarca yapılan çekimler, sıklıkla, ağzı açık bırakacak denli ‘gerçek’ (yani, tehlikeli) olan set olaylarının ‘aksiyon tekrarı’ olarak işlev görür. Chan, daha çok, Hong Kong sinemasının Hollywood’un kendine mal edemediği ya da kopyalayamadığı öğelerini zekice değerlendirmiştir. Onların tehlikeli numaralarını yapamadıkları için Amerikalı yıldızları ve çok yavaş oldukları için de Amerikalı dublörleri azarlamaktan hoşlanır. Ama, aynı zamanda kendisini, daha stilize olan diğer Hong Konglu sinemacılardan, özellikle de aksiyon sahnelerinde gözle görülür şekilde teknoloji kullanan ya da sinemanın hünerlerini – görünmez ipler, MTV tarzı kurgu ve Tsui Hark’ın *Once Upon a Time in China* (Bir Zamanlar Çin) serisi gibi ‘yeni dalga’ dövüş sanatı filmlerindeki hızlandırılmış görüntüler– öne çıkaranlardan ayrı tutar. Chan’e göre, sinema bedenin hizmetindedir. Renee Witterstaetter’ın eğlendirici biyografisinde, Chan’in filmografisi bedeninin bir otobiyografisini oluşturur – bedeninin gösteri alanındaki başarıları ve ‘kırılan her kemiğin ve her kafa yarığının, kırılan parmağın ve burkulan dizin kronolojik bir raporu’.¹³⁰

Chan’in uzun ömürlülüğü pek az Hong Kong sinemacısına nasip olmuştur. Kariyeri Hong Kong sinemasının en önemli dönemini kapsar – 1970’lerin Mandarin dilindeki kung-fu filmlerinden (Hong Kong sinemasının dünyaya ilk ihracı), 1980 ve 1990’ların, izlek ve anlatı içeriği için yine Hong Kong’a başvurmuş olan ‘yeni’ Kanton sinemasına; adanın ‘ekonomik mucizesi’nden, egemenliği Çin’e iade eden 1984 Çin-İngiliz Ortak Bildirisi’nin yarattığı kargaşaya değin. Çoğu Chan filminde yer

128) Fredric Dannen ve Barry Long, *Hong Kong Babylon: An Insider’s Guide to the Hollywood of the East*, Londra, Faber, 1997, s. 3.

129) Renee Witterstaetter, *a.g.e.*, s. 53.

130) *A.g.e.*, s. vii.

alan bir sahnede, ona her yönden saldırılır ve o öfkeyle kendini savunmaya çalışırken, başarıyla önlediği ya da karşılığını verdiği yumruklar kadar da çok yumruk yer – hızlı modernleşme ve kentsel dönüşümün yarattığı kültür şokunun, etki gücü yüksek bir aksiyon sağanağına tercüme edilmiş halidir bu. Onu, bugün artık tüketilmiş olan Hong Kong sinemasında başarılı filmler çekmekten, ne Hong Kong'un Çin'e devredilmesi ne de Hollywood'daki vaktinden sonra gelen başarısı alıkoyabilmiştir; *Rush Hour*'un etkisinin tamamen yatışmasını beklemeden, daha çok yerli izleyiciye yönelik yeni yıl filmi *Gorgeous*'ı çekmeye başlamıştır. Chan, yurtdışına yerleşmiş Hong Konglu sinemacıların aksine, gerçek bir uluslararası kişilik olarak her iki endüstride de çalışmayı sürdürmektedir.

Chan'ın kariyeri, çoktan ölmekte olan bir türden, kung-fu filmlerinden başlar. Yıldız oyuncu olarak yer aldığı ilk filmleri, daha önceki Bruce Lee yönetmeni Lo Wei tarafından çekilmiş yavan dönem filmleridir ve ilk çıkışı, Yuen Woo-ping'in yönettiği iki kung-fu komedisi olan *Snake in the Eagle's Shadow* (Kartal Gölgesindeki Yılan) ve *Drunken Master* ile gerçekleşir. İkinci filmde, halk kahramanı Wong Fei-hung'u, efsane olmadan önceki suç işleyen genç haliyle yeniden yaratmıştır – bir sahnede, rakiplerinden birini yüzüne osurarak püskürtür. Her iki film de, 1970'lerin ortalarından beri büyük rağbet görmekte olan ve güldürücü öğelere giderek daha çok yer veren 'usta-öğrenci' teması üzerine çeşitlemelerdir. Yönetmen olarak gerçekleştirdiği ilk filmler, aslında, ilk çıkış yaptığı *hit* filmlerinin Golden Harvest'ın sağlayabildiği daha büyük bütçelerle yapılmış yeniden çekimleridir, ama *Dragon Lord*'un (Ejderha Efendi) başarısızlığı, güldürücü dövüş sanatı filmlerinin bile artık ömrünü tamamladığı izlenimini uyandırmıştır. Chan daha sonraları, hayrete düşürücü tehlikeli numaralar ve titiz bir koreografiyle bir komedi-aksiyon filmi melezi yaratılmasına aracı olur, ama dövüş sanatları filminin Batı seyirliğinden 'farkını', yani ilkinin gösteri virtüözlüğünü ve 'hareket halindeki bedenin' merkeze oturtulmasını hiçbir zaman gözden yitirmez. Vurgu, *Project A*'e (A Tasarımı) kadar aynı şekilde, 'tehlikede olan beden' üzerindedir [saat kulelerinden düşüşler, hareket eden bir otobüsten şemsiyenin sapıyla sarkma (*Police Story*) ya da helikopterden sallanma (*Police Story 3*)] ve tüm yaralanmalar filmlerin sonlarında adlar diziniyle birlikte gösterilir. Eğer 'olgunlaşma'ya dair bir kanıt aranmaktaysa, *A Tasarımı* hiç tartışmasız Chan'ın en önemli filmidir. Bu film, herhangi bir filme göre daha bir zevkle izlenir olmaktan başka, geçmiş dönem canlandırmalarına doğru bir eğilimi ve kung-fu filmlerinin efsanevi Çin'i yerine, Hong Kong'a duyulan yeni bir ilgiyi sergiler. Film, yüzyıl dönümünün Hong Kong'unda

geçer ve Chan'ın (Yuen Biao ve Sammo Hung'un yardımlarıyla) canlandırdığı sahil koruma görevlisi Dragon Ma'yı, rüşvetçi İngiliz subaylarla anlaşmış korsanların karşısına koyar. 'Sessiz sinema' karşılaştırmaları işte bu noktada başlar – filmde ustalıkla çekilmiş, gülünç bir bisikletli kovalamaca sahnesi ve Lloyd'dan esinlenmiş bir saat kulesi sekansı vardır. Ayrıca, dövüş koreografisinin de, curcunalı bar kavgalarından Dragon Ma'nın baş korsanla, abartılı ses efektleri, yavaş çekim sıçramalar ve Pekin Operası akrobasisiyle dolu, uzun dövüşüne kadar uzanan yeni bir çeşidi vardır artık. Serinin, fars öğeleri ile Qing hanedanlığı karşıtı devrimcileri bir araya getiren ikinci filmi de eşit ölçüde iyidir.

Chan'ın geliştirdiği bir diğer seri de, genellikle *The Protector*'ın 'düzenbaz polis' tavrı takınmasına karşı hazırcevabı olarak görülen *Police Story*'dir. Tehlikeli numaralar her zamanki gibi soluk kesicidir – 1. Bölüm, cam kırma ve alışveriş merkezlerini dağıtmanın zevkleri hakkında söylenecek başka bir şey bırakmaz. Ancak, bir bakıma, film karşı modelinden sadece gösterilerdeki hüner açısından farklılık gösterir ve komedi öğeleri ile Chan'ın incinir kişiliği bir tarafa bırakılacak olursa, filmin bazı kısımlarının 'Kirli Jackie' olmaya ne denli yakın olduğu dikkat çekicidir. Chan'ın dönem filmlerinin sergilediği cömertlik ve 'toplumsal sorumluluk', günümüzde geçen filmlerde sadece yer yer karşımıza çıkar – canlandırdığı karakterin, 1. Bölüm'ün açılış 'seyirliği' olarak, arabalı kovalamaca sırasında derme çatma bir mülteci mahallesini yerle bir etmesine, ya da 2. Bölüm'de hiç de hoş olmayan, çirkin ve gülünç bir şekilde basmakalıplaştırılmış sağır-dilsiz ne demeli? Avrupa'da çekilmiş, Indiana Jones tarzı bir serüven filmi olan *The Armour of God*, Chan'ın filmlerinin, aralarda aksiyon sahneleri olan seyahat filmlerine dönüşmeye başlaması yönünden bir diğer önemli gelişmeyi temsil eder. Bu film, Chan'ın (sözcüğün gerçek anlamıyla) ölmesine ramak kaldığı filmidir, ama son yirmi dakikasına gelinceye kadar izlenmesi neredeyse olanaksızdır (özellikle de içerdiği ırkçılık açısından). Pahalı bir seri olan *Operation Condor* Golden Harvest için gereğinden çok büyük bir aşırılıktır, ama Chan, filmlerinin etkili sahneleri arasında sıkıcı kısımlara yer vererek renksiz bir uluslararası cilığa karşı giderek artan bir zaaf sergilemektedir.

Rumble in the Bronx eleştirmenler tarafından iyi bulunmamış olsa da, Chan'ın biyografisinde önemli bir yer tutar. Fore'un incelemesi, filmin ABD'deki çok salonlu sinemalar için nasıl değiştirildiği ve tanıtımının nasıl yapıldığına ışık tutar – yeni versiyon, Chan'ın fiziksel komedisini (onun 'tarz değişiklikleri'nde her zaman için sorunlu bir nokta olagelmıştır) ve bir yıldız olarak kişiliğinin, tam bir aksiyon göstericisi olmasıyla

çelişen alçakgönüllü yanlarını önemsiz gibi gösterir.¹³¹ *Rush Hour* hem 'iyi adam' kişiliğiyle, hem de komediyle daha iyi anlaşır gibi görünür; gerçi komedi öğeleri oldukça azaltılmıştır (özellikle de Chris Tucker'ın gaspı ile karşılaştırıldığında). Tahrip edilen öğe, ilginç bir şekilde, aksiyondur; Chan hem güvenlik hem de masraf nedenleriyle Amerikalı tehlikeli sahne koordinatörü Terry Leonard ile çalışmak zorunda kalmıştır. Film, Chan'ı Hollywood'un içine katma açmazını sergiler – o sadece geleneksel bir yıldız değil, film çekimi sürecinin kendisidir de. *Rush Hour*, Hong Kong'un ihraç ettiği 'Jackie Chan' olmaktan çok, Chan'ın bir 'tasavvurudur' – tehlikeli numaralar güvenli hale getirilmiş, koreografi Batılı aktörlere uygun olabilmesi için yavaşlatılmıştır. Filmin dövüş sahneleri, onun Çin filmlerindeki ayrıntılı kompozisyonlar olmaktan çok, bir dizi 'hareket'ten oluşur.

Chan'ın kariyeri, Sammon Hung Kam-bo'nunkiyle önemli ölçüde örtüşür. Hung, çocukken Chan'ın de eğitim gördüğü Pekin Operası trupu olan 'Seven Little Fortunes'un en yaşlı üyesidir. Chan gibi Hung da verimli bir yıldız, yönetmen, yapımcı ve koreografı ve Hong Kong aksiyon sineması üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Chan ile Hung, aralarında ünlü oyunculara yer veren *Lucky Stars* serisi, *Dragons Forever* ve Chan'ın kendine ait olan *A Tasarımı* da olan sayısız filmde birlikte yer almışlardır; bu filmlerde kendilerine genellikle üçüncü bir 'Little Fortune', yani çevik Yuen Biao ve bazen de bir dördüncüsü, yani kötü adam rolü alan zayıf Yuen Wah eşlik eder. Toplu olarak, Pekin Operası göstericilerinin popüler sinemaya damgalarını vurmuş olan son kuşağını temsil ederler. Hung, Chan kadar yeteneklidir ve tarzları bazı benzerlikler taşır, ama alışılmışın çok daha dışında bir başrol oyuncusudur (filmlerinden birinin adı her şeyi anlatır – *Enter the Fat Dragon*) ve aynı ölçüde pohpohlanmamıştır. Hung, Chan ve bir diğer önemli koreograf-yönetmen olan Yuen Woo-ping, dövüş sanatları sinemasında bir ara süreci temsil ederler. Bruce Lee, hem kamera önünde hem de kamera arkasında, 'gerçek' bir dövüş sanatı ustasına yönelik talebi pekiştirmiştir ve bu 'sahicilik', uzatılmış aksiyon çekimleri ve geniş açılı aksiyon çerçevelemesi ile güvence altına alınmıştır. Hung, Chan ve Yuen bu 'sahiciliği', kung-fu'dan yeni ve sert bir fiziksel aksiyon türüne, kolayca tanınabilen tarzlardan (Yılan, Kaplan, Turna vb.) gösterişli yuvarlanmalar, zorlu sokak dövüşleri (temasları gerçek ve düşüşleri olanaksız biçimde acı vericidir) ve alçakgönüllü komediyi bir araya getiren bir tarza kaydırmışlardır. Ancak, Hung ve Yuen, 'yeni

dalga' dövüş filmlerinde ipler ve özel efektler kullanarak çalışmak da dahil olmak üzere, tarzlarını taleplere uydurma konusunda Chan'e göre daha çok istekli olmuşlardır [hatta, Yuen, Hollywood bilimkurgu filmi *The Matrix*'de (1999) çalışmıştır] ve Hung daha sonra, *Rush Hour*'dan esinlenilmiş televizyon dizisi *Martial Law* ile Hollywood'da beklenmedik bir kariyere başlamıştır.

Chan'ın daha yakın tarihlerde en sık birlikte çalıştığı kişi, daha ucuz Jackie Chan filmleri çekmek üzere görevlendirilmiş olan yönetmen Stanley Tong'dur. *Rumble in the Bronx* ve *First Strike* fazla başarılı değildir – gerçi, Sammo Hung'un *Mr. Nice Guy*'ından (1997) daha kötü de değildirler. Ancak, *Police Story 3: Supercop* Michelle Yeoh'ya verdiği rol ile göze çarpar. Kadınlar Chan'ın filmlerinde değişmez şekilde 'kız gibi'dirler ve Chan, Maggie Cheung ve Brigitte Lin gibi yıldızları hiçbir getirisi olmayan rollerde harcamıştır. Ama Yeoh, *Police Story*'de Chan'inkilere denk olan bir tehlikeli numara yapmaktadır –hareket eden bir otobüsün üzerine motosikletle inmek– ve canlandırdığı sert Çinli polis filmin en iyi yanıdır. Chan'ın 1990'lardaki en iyi filmi, önceden Shaw Kardeşler ile birlikte çalışmış olan Lau Kar-leung (Mandarin adı: Liu Jialiang) ile pek de iyi bir anlaşma sergilemeyen bir işbirliğinin ürünüdür. Muhteşem *Drunken Master II*'de, Lau 1970'lerin tarzının tam bir örneğini ortaya koyar ve Chan, güneyin kung-fu tarzının gerçek hareketlerinden başka, filme adını veren 'Sarhoş Boks'u'nu icra eder. Film izleksel açıdan *Once Upon a Time in China* (Bir Zamanlar Çin) filmleri (bunlar da Wong Fei-hung üzerinedir) ile bazı benzerlikler taşır –sömürgeci kötü adamlar, Wong Fei-hung'un olgunlaşması– ama tarz çok farklıdır. Chan, Lau'nun tarzı ile 'klasik müzik' –'çok geleneksel'– ve kendininki ile de 'caz' arasında benzerlik görür¹³² ve Lau'nun, Chan'ın kızgın kömürler üstünde yürüyüp kötü adam Ken Lo'nun süper tekmelerine karşı koyabilmek için sanayi alkolü içtiği ünlü mazoşistçe finalden önce seti terk ettiği rivayet edilir. Ama film Chan'ın düşünebileceğinden daha da akıcıdır ve 'yeni dalga'ya kök söktüren, uyuşmaz şekilde eski kafalı iki kişilik sunar.

Chan'ın yeteneklerini alt etmek hâlâ güçtür, ama dünyanın her yerine gidiyor olması hesaba katılmazsa, Hong Konglu sinemacıların en çok kapana kısılmış olanıdır da. Hollywood'un ona sunabilirmiş gibi görüldüğü şey, olsa olsa, kendisinin gerçekten üretemeyeceği bir seyirlik türü için bir marka olarak yeni bir statüdür. Chan'ın Hong Kong'da bile, daha

132) Jackie Chan ve Jeff Yang, *I Am Jackie Chan: My Life in Action*, New York: Ballantine, 1998, s. 361.

yüksek binalardan atlamanın ya da yeni mekânlarda dövüşmenin ötesinde nereye gidebileceği belli değildir. *Who Am I* (Ben Kimim) onun son filmlerinden en gözü yükseklerde olanı olsa da, hafıza kaybına uğramış bir Çinli gizli ajan fikrini kullanabilmek için mekâna fazlasıyla dikkat etmektedir ve senaryosu fazla kısa tutulmuştur. *Gorgeous* daha düşük kaliteli bir filmdir – film bir romantik komedidir ve Chan'ın artık yaşlanmakta olduğunu gösteren ilk filmidir. Ama, yine de, web siteleri, fan kulüpleri, piyasaya yeniden sürülen video ve DVD'lerin niceliği ve *Rush Hour*'un gişe hasılatı rakamları çok farklı (ve eşit ölçüde önemli) bir hikâye anlatmaktadır: Jackie Chan'ın son kullanma tarihinin hiç de yakın olmadığı ortadadır.

133) *O Brother, Where Art Thou* (Nerdesin Be Birader) 2000 yılının kış aylarında gösterime sokulduğu için bu yazıya alınamamıştır. Filmin adı, Preston Sturges'ın *Sullivan's Travels*'ından alınmıştır. Sturges'ın, konusu Büyük Ekonomik Buhran döneminde geçen filminde, hafif müzikal komedileriyle ünlü bir Hollywood yönetmeni, insanların içinde bulundukları koşulları tam olarak yansıtan bir film çekmesi gerektiğine karar verir. 'Sıradan insan'la tanışmak için işe koyulur, ama bu insanların durumunun, ilgi çekici bir filme malzeme olmaya pek uygun olmadığını görür. Sturges'ın filminin sonunda, yönetmen Sullivan *Nerdesin Be Birader* projesini terk edip, suya sabuna dokunmayan bir başka komedi çekmeye başlar. Coen kardeşlerin, Homeros'un *Odyseia*'sından uyarlanan ve konusu 1930'larda Amerika'nın güney eyaletlerinin kırsalında geçen *Nerdesin Be Birader*'i de aynı biçimde yüksek amaçlara soyunan bir proje izlenimi verir. Ama Coenler'in, ciddi bir film çekmeye koyulan kurmaca karakter Sullivan'dan farklı olarak, diğer tüm filmlerinin ironi geleneğine sıkı sıkıya tutunmuş bir film çektiği açıktır. Film, Nisan 2001 itibarıyla ABD sinemalarından yaklaşık 40 milyon dolarlık bir brüt hasılat getirmiştir, ancak filmin yapım bütçesi 26 milyon dolar, tahmini tanıtım ve reklam masrafları ise 13 milyon dolardır. Filmin çeşitli yan pazarlardan para getirip getiremeyeceğini söylemek şu an için çok erkendir. Sinemalardan getirdiği para göz önüne alınırsa, film en iyi olasılıkla orta derecede bir gişe hasılatı başarısızlığı getirecek gibi görünmektedir.

Coen Kardeşler

Jon Lewis

Bağımsızlık ve Auteur'lük

Joel ile Ethan Coen –Coen kardeşler– bu tarihe kadar yedi film çekmişlerse de, bunların sadece ikisi para getirmiştir.¹³³ (dipnot bkz. s. 138) 1,5 milyon dolarlık bir bütçeyle tamamlanan *Blood Simple* (Kansız) küçük bir şirket olan Circle Releasing'e 3 milyon dolarlık bir brüt hasılat getirmiş, 1996'da Grammercy Pictures tarafından gösterime sokulan *Fargo* ise yaklaşık 25 milyon dolarlık bir brüt hasılat getirmiş ve iki Oscar almıştır.¹³⁴ Coen kardeşlere ilişkin başlıca soru, onların *bağımsız* –bu terim bugünlerde her ne anlama geliyorsa– kalabilmeyi nasıl başardıkları değil, film çekmek için para bulmayı nasıl sürdürebildikleridir.

Bağımsız film ya da alternatif film, Chuck Kleinhans'ın anımsattığı gibi, bağlama göre anlam taşıyan bir terim olarak anlaşılmalıdır.¹³⁵ Bazı filmler, piyasaya hükmeden Hollywood sineması olarak adlandırılabilir

134) Coen kardeşler ödülü En İyi Özgün Senaryo dalında kazanmışlardır. Olayı çözen hamile polisi canlandıran Frances McDormand En İyi Kadın Oyuncu ödülünü kazanmıştır.

135) Chuck Kleinhans, "Independent Features: Hopes and Dreams", *The New American Cinema*, Jon Lewis (yay. haz.), Durham, NC, Duke University Press, 1998, s. 308-9.

olan şeyden bağımsız olarak gerçekleştirilir ya da buna bir alternatif oluşturur. Bağımsızlık, ayrıca, görelî bir terimdir. Bir uzun metrajlı film ticari kaygılar güden bir sinema salonunda ya da paralı ya da kablolu televizyon kanallarında gösterildiği sürece, video, VCD ve DVD olarak piyasaya sürüldüğü sürece ve ABD ve İngiltere'nin film denetleme kuruluşları olan MPAA ya da BBFC tarafından bir sınıflandırmaya tabi tutulduğu sürece, bağımsızlık asla *tam* bir bağımsızlık olmaz.

'Bağımsız' filmler, geçmişten bu yana, filmlerin bir iletişim aracı olmaları açısından birbiriyle kesişen iki temel özellikle tanımlanmıştır. Böyle bir tanım, bir filmin ortaya konulma ya da izleyicilere sunulma biçimini göz önüne aldığı gibi, içeriğe (konu, biçim, PCA, MPPDA, MPAA, CARA ile 'verimli' bir ilişki)¹³⁶ ve perdede açık edildiği üzere paraya ilişkin belli hususları da göz önüne alır. Burada iki Hollywood özdeyişi incelenmeye değer. İlki, bir H. L. Mencken sözünden bozmadır: "Ne zaman söz konusu olanın para olmadığını söyleseler, söz konusu olan paradır" (Mencken'in sözü siyasetle ilgiliydi: "Ne zaman söz konusu olanın seks olmadığını söyleseler, söz konusu olan sekstir" – Mencken sözlerinde tamamen isabetliydi).

İkinci Hollywood özdeyişi konumuzla daha da ilgili gibi görünmektedir: "Parayı aldın mı, denetimi yitirirsin." Bağımsızlığın, ödün vermeyi reddetmeyle bir ilgisi olduğunu düşünür hale geldik. Ama, söz konusu reddedişin altında, bağımsız projelerin ticari amaçlarla göreceli olarak fazla bir ilgisi olmaması yatar. Eleştirmenler ve sinemaseverler bağımsız sinemayı, *auteur*'lüğün son sığınağı, fabrikaların montaj hatlarındakine benzer, işbirlikçi bir üretime hizmet veren bir stüdyo endüstrisinde gerçekleştirilmesi zor olan, kişisel bir biçimle ortaya çıkartılmış filmler olarak görmeye başlamışlardır.

Yeni Hollywood'daki *auteur*'lük ve bağımsızlık, çeşitli ve ilgi çekici noktalarda buluşur ve Joel ile Ethan Coen bu önemli buluşma noktasında yer alırlar. Coen kardeşler tüm filmlerinin yapımını, yönetmenliğini ve

136) PCA Yapım Standardı İdaresi'nin (1930'dan 1968'e kadar yapımları denetlemiş, yani sansürlemiştir); MPPDA Film Yapımcıları ve Dağıtımcıları Derneği'nin (ABD'de iki dünya savaşı arasında film yapım endüstrisini denetlemiş olan kuruluş); MPAA, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra (kara listeyi uygulamaya koymak için tam zamanında) MPPDA'nın yerine kurulmuş olan Amerika Film Derneği'nin; ve CARA da, 1968'de yeni bir film sınıflandırma sistemini (G 'genele uygun', M 'yetişkinlere uygun, ebeveyn izni önerilir', R 'sınırlı, 17 yaş ve altındakiler velileri ile izleyebilir' ve X '18 yaşından küçükler yasak' – bugün G, PG 'ebeveyn izni önerilir', PG-13 '13 yaşından küçükler için ebeveynler uyarılır', R ve NC-17 '17 yaş ve altındakilere yasaktır') uygulamaya geçirmek üzere MPAA tarafından kurulmuş olan Standartlar ve Derecelendirme Derneği ya da Sınıflandırma ve Derecelendirme Derneği'nin kısaltmasıdır.

senaryolarını kendileri üstlenirler. *Kendi* filmleri üzerinde sahip oldukları gerçek denetimin kapsamı oldukça geniş gibi görünmektedir. Filmlerinin çoğu gişe hasılatında başarısız olduğunda bile filmleri için finansman bulabilmeleri, *auteur* projelerini, kâr güdüsünden bir şekilde bağımsız olarak kotarılan yapıtları akla getirir.

Bir tahminde bulunmaya kalkarsak, 'bağımsız' terimi, acaba Coen kardeşlerin filmlerinin ticari açıdan neredeyse hep başarısız olmalarını mı ima etmektedir? On beş yılda yedi filminden sadece ikisi para getirmiş ve bu ikisinden de sadece biri *gerçekten* para getirmiştir. O halde, Coen kardeşlerin etkin kalmalarını sağlayan nedir? Finansmana ulaşabilmelelerini sağlayan nedir? İlgi çekici kalmayı nasıl başarabilmektedirler? Bu sorulara iki olası yanıt verilebilir ve bunların ikisi de az çok, eski moda *auteur* kavramına bağlıdır. Bunların ilki, stüdyoların Coen kardeşlerden ne beklmeleri gerektiğini bildikleridir. Coenler, terimin eski moda anlamıyla, kendilerine ait bir biçime sahiptir. İkincisi de, Tim Corrigan'ın yarattığı bir terimi ödünç almak gerekirse, '*auteur*'lük ticareti'ni başarıyla kendi yararlarına kullandıklarıdır.¹³⁷ Filmleri düşük bir gişe hasılatı getirse de, *auteur* olarak kazandıkları ünü koruyabilmişlerdir.

Coen kardeşler 1984'te ilk filmleri *Kansız* ile sinema dünyasında büyük bir yankı uyandırmışlardır. Filmin ilk gösterimi New York Film Festivali'nde yapılmış ve izleyiciler 'filmi hayranlık nidalarıyla çılgınca alkışlamışlardır' – ya da *Film Comment* yazarı Elliot Stein o tarihte böyle yazmıştır. Filmin büyük rağbet görmesi, Stein'in görüşüne göre, bir tür fevri anti-elitizmin sonucuydu. *Kansız* festival programındaki diğer filmlere göre 'çok daha büyük bir kitleye hitap eden' bir filmi ve filmi alkışlayanlar dehayı bu basit farkla karıştırmaktaydı. Ve Stein, kolay tarafından, Coen kardeşlerin filminin festivaldeki diğer filmlerden farklı olmasının nedenini, filmin bir festival filmi (olabilecek denli iyi) olmadığına bağlamıştır.

Stein genç *auteur*'lerin kendilerine özgü tarzları, abartılı görsel biçimleri üzerinde durmuştur:

Coen kardeşler gerçekten de kendilerine özgü bir biçime sahip. Büyütülmüş yüz kısımları birbiri ardına, serseme dönmüş gözlerimizin önüne sürülüyor, balıkgözü objektifle görüntülenen sıradan ev nesneleri sihirli bir şekilde, hiçbir özel anlamları olmayan uğursuz yan anlamlar kazanıyor. (...) Bu boş *virtüözlük*, Amerikan sinemasının bir türlü kurtulamadığı ve kesinlikle ihtiyaç da duymadığı bir şey.

137) Bkz. Timothy Corrigan, *A Cinema without Walls*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1991, s. 101-36.

Amerikan sinemasının boş biçime kadar alçalması, Spielberg-Lucas tipi popüler, hafif, ticari serüven filmleri sayesinde Hollywood stüdyolarında çoktandır gerçekleşmişti bile. *Kansız* farklı, daha seçkin bir izleyiciyi hedef almış olsa da, bir diğer ‘alaycı’ filminden başka bir şey değildi – ‘*Raiders of the Lost Ark* (Kutsal Hazine Avcıları) ve *Star Wars* (Yıldız Savaşları) gibi’. Spielberg ve Lucas için de geçerli olduğu gibi, Coen kardeşlerin ‘virtüözlüğü’ (filmin küçük bütçesi ve Coenler’in görece deneyimsizlikleri göz önüne alındığında, hiç de küçümsenecek bir şey değildir) başlı başına filmin *sorunuydu*.

Stein’e göre, ikinci ve diğeriyle ilişkili bir sorun da, sanat sineması izleyicisinin *eğlendirilme* isteği, hatta endişesiydi. Stein’in eleştirisi, akla açık ve önemli bir soru getirir: Bağımsız sinema haz bağlamında mı tanımlanmaktadır? Bu ulaşılabilir bir haz mıdır? İçsel bir haz mıdır? Erotik bir haz mıdır? Coen kardeşlerin çağdaş ABD sinemasında önemli görülmelerinin nedeni, onların, bir bağımsız filmin bir ‘entelektüel film’ olmak zorunda olmadığını, kendini fazlaca ciddiye almak zorunda olmadığını, takdir edilmek ve anlaşılmak için büyük bir birikim gerektirmek zorunda olmadığını vurgulamalarında yatar.

Stein’in *Kansız*’ın etkisine yönelik korkuları, çok geçmeden, daha açık görüşlü eleştirilerde film ve yaratıcıları övülmeye başladığında gerçek olmuştur. *Time*’a yazan Richard Corliss şu yorumda bulunmuştur:

Kansız (filmin adı Dashiell Hammett’den gelir) günah işleme kadar eski bir tema üzerine gerilimli, zarif çeşitlemeler sunmakta; *film noir* türünü yeniden canlandırmak üzere bozmakta; bu amaçla tam bir işbirliği içindeki bir görsel biçimin verdiği doyum ve şaşkınlığı yaşatmakta. En önemlisi de, Orson Welles’den bu yana hiç olmadığı kadar kendinden emin bir ilk filmde (...) iki genç adamın yanardöner nükteciliğini sergilemekte.¹³⁸

Corliss’in *Newsweek*’teki meslektaşısı David Ansen da filminden benzer bir coşkuyla söz etmiştir. Film ona göre, “hem soluk soluğa bir gerilim, hem de kapkara bir komedi – çok uzun zamandır karşılaştığımız en yaratıcı ve özgün gerilim”dir.¹³⁹

Eleştirisini *Time* ve *Newsweek*’teki eleştirilerden sonra yazan ve *New Yorker*’daki ‘Günümüz Sineması’ adlı köşesini post-rönesans Hollywood’u karşısındaki düş kırıklığını ifade etmek için kullanan Pauline Kael, *Kansız*’ı

138) Richard Corliss, “Same Old Song”, *Time*, 28 Ocak 1985, s. 90.

139) David Ansen, “The Coens: Partners in Crime”, *Newsweek*, 21 Ocak 1985, s. 74.

ve filmi gerçek sanat sanan eleştirmenleri acımasızca eleştirmiştir. *Kansız*, ona göre, “tam bir kopya olduğundan, bir gerilim filmi değil, gerilim sahneleri hakkında kaba ve nahoş bir komedi”dir. Stein gibi Kael da, Coenler’i, ona göre küçük ve aptalca bir anlatıya hizmet eden biçimsel küstahlıkları yüzünden yerden yere vurmıştır: “Burada iş görmekte olan, görsel açıdan ustalıklı kotarılmış iğrendirici bir mizah biçiminden başka bir şey değil.”

Kael’in filminden hoşnutsuzluğu, birbirine koşut olan ve onun 1980’lerdeki film eleştirilerinde tutarlı biçimde üzerine eğilmiş olduğu iki kaygıyı açık eder. Bunların ilki, ‘üçüncü kuşak *auteur*’lerin içerik ve biçimi üzerinedir. Coppola, Altman ve Scorsese ilk dalganın öncüleridir ve filmleri, Kael’a göre, genel olarak çok iyi, özgün ve modernisttir. Spielberg ve Lucas’ı içeren ikinci kuşak, bu iki genç adamın yeteneklerini basit ve her şeyi basite indirgeyen Hollywood eğlence endüstrisinin hizmetine sunarak aptalca kötüye kullanmalarıyla, herkes için her şeyi neredeyse mahvetmiştir. Üçüncü kuşak ise (Coenler de bu kuşaktandır) ilk iki kuşağa göre daha az yeteneklidir. Kael’in öfkeli sözleriyle aktarılırsa, bu genç *auteur*’ler sinema ve televizyon üzerine ansiklopedi bilgisine sahiptirler, ama başka herhangi bir şey hakkındaki uygulama ya da deneyim bilgileri azdır. Kael, bir de, bu *postmodern* sinemacıların tür kategorilerini nasıl da amaçsızca parçalar ettiklerinden yakını. Bunlar, görüntü ya da izlek ya da konulardan değil, imalardan oluşan filmler ortaya çıkarmıştır. Böylesi sinemacıların filmleri tarihle ilişkisiz ve ironiktir; zamane izleyicisine özel şakalar. “Endüstrinin dışında film çekmenin nesi övgüye layıktır,” diye sorar Kael, “eğer çekilen özünde bir Hollywood filmiyse?”¹⁴⁰

140) Pauline Kael, “The Current Cinema”, *The New Yorker*, 25 Şubat 1985, s. 81-3. Coen kardeşlerin filmleri hakkındaki eleştirel tartışmalar hararetle sürmektedir. *Nerdesin Be Birader*, ABD’deki büyük beklenti ve tanıtımların ardından, aralarında hem iyileri, hem de kötülerini bulanan şaşırtıcı çeşitlilikte eleştirilere hedef olmuştur. Yaygın olarak okunan *Entertainment Weekly*’ye yazan Owen Gleiberman filmi yerden yere vurmıştır: “Coen kardeşlerin insanlardan nefret eden son saçmalıkları, *Three Stooges* dizisinden bir bölümün uzatılmış hali gibi ve Hee Haw’un daha da aptal bir versiyonunu sunmakta.” Olumsuz eleştiriler yazarlar arasında, Roger Ebert, J. Hoberman (*The Village Voice*) ve Deeson Howe (*Washington Post*) gibi etkili eleştirmenler de vardır. Olumlu taraftaki John Anderson (*Newsday*) ise filmi “insanı kahkahalara boğan (...) ustaca, yazınsal ve çılgın” gibi sözlerle nitelemiştir. Jonathan Foreman (*New York Post*) ve Todd McCarthy de (*Variety*) son derece olumlu eleştiriler yazmışlardır. Büyük ilgi gören web sitesi ‘Rotten Tomatoes’da (www.rottentomatoes.com) ABD’de piyasaya sürülen her bir film için övgü ve yergiler listesi yayımlanmaktadır. *Nerdesin Be Birader*’e % 78 oranında ‘taze’ oyu verilmiştir – bu, hem pek çok eleştirmenin filmi sevdiğini hem de yaygın şekilde okunan eleştirmenlerin filminden nefret etmiş olan bir azınlığının ‘eleştirmenlerin görüş birliğini’ çarpıcı bir biçimde bozduğunu doğrulayan, şaşırtıcı derecede iyi bir puandır.

Sokak Balıkçıları ve Mayolu Koca Adamlar: Coen Kardeşlerin Filmleri

Coen kardeşlerin tüm filmleri için iki anahtar vardır: hız ve eleştirel mesafe. *Kansız* son derece yavaştır – *film noir*’ın telaşlı, kentsel evreninin tam tersini sunar. Ve *Barton Fink*, *Miller’s Crossing* ve *Fargo* için de hemen hemen aynı şeyler söylenebilir. *The Hudsucker Proxy* (Bir Şirket Komedi) ise, taklit ettiği hızlı konuşmalar ve zekice esprilerle dolu komediler gibi hızlıdır. Diğer iki komedi de böyledir: Hem *Raising Arizona*, hem de *The Big Lebowski* (Büyük Lebowski) giderek farsa dönüşür ve ikinci yarıda ‘kovalamacalı filmler’den biri olup çıkar.

Bu filmlerin tümü aptal insanlar üzerinedir; şunu da anımsamalıyız ki, tümü de üniversite profesörlerinin üniversite eğitimi almış oğulları tarafından çekilmiştir. Coenler’in ‘en sevdikleri kişileri öldürmeleri’ hakkında kaygılanmak gerekmez. Bir kahkaha, hoş bir görüntü, iğrendirici bir efekt için karakterlerinin her birinin başına neredeyse her şeyi getirmeye fazlasıyla hazırdırlar. *Kansız* üzerine daha ayrıntılı olarak kaleme aldığı eleştirisinde Pauline Kael, bu eleştirel mesafe için biçimsel bir açıklama bulmuştur: “[*Kansız*] gizli gizli birbirlerinin evlerine giren insanların cinsel değil de, kötü niyetler taşımaları haricinde, bir fars (...) bir yatak odası farsı biçiminde.”¹⁴¹ Türü böylesine bir ustalıkla sezdirmeden değiştirmek, Coen kardeşlerin belirgin *auteur* biçimleri haline gelmiştir. Onların, ABD kültürü içindeki, daha geniş kitlelere hitap eden yönetmenlerin yücelttiği, hiç değilse de sansasyonelleştirdiği günlük şiddeti fars olarak görme eğilimleri, özgün bir toplumsal yorumun – yaygın ironi ve biçimle oynanan küstahça oyunlara karşın ortaya çıkan bir yorumun– temelini oluşturur.

Coen kardeşlerin filmlerindeki karakterler kendilerini, türe özgü bilindik zor durumlarda bulurlar, ama çılgınca, aptalca tepkiler gösterirler. *Kansız*’da Ray barın yazıhanesinde Marty’nin cesedini bulur ve cinayetin izlerini temizlemeye çalışır. Ama Marty’nin kanını odanın her yerine bulaştırıp ortalığı daha da berbat eder. Ray, sonra, Coen kardeşlerin filmlerindeki başka pek çok karakter gibi, cesedi ortadan kaldırma çabasını da gülünç bir şekilde yüzüne gözüne bulaştırır. *Raising Arizona*’daki Snopes kardeşler banka soygununda bir sürü hata yaparlar, sonra da fidye için kaçırmış oldukları bebeği yanlarına almayı unuturlar. *Bir Şirket Komedi*’ndeki vekil Norville Barnes kandırılmış biri ve Muncieli bir kuş beyin-

lidir! Film Capra'nın *Meet John Doe*'sundan (Cihan Hâkimi, 1941) pek çok şey ödünç almıştır: bir tatil intiharı vaadi, bir masumun gazeteden bir bayan tarafından kullanılması. Tim Robbins (Norville'i canlandırmaktadır) Capra'nın filminde Gary Cooper'ın rolü için yeterince uzun boylu olsa da, Norville karakteri bunun yerine, 1940'lardan bir diğer ahmak, Preston Sturges'ın *Christmas in July*'ındaki (1940) alık Dick Powell karakteri örnek alınarak biçimlendirilmiş gibi görünür.

Ve bir de, sahip olduğu ve (yakınıp duran bir ahmak olarak) hak ettiği hayatı değiştirmek için çevirdiği dolap, Coenler'in filmlerindeki karakterler tarafından çevrilen böyle tüm dolaplar için de geçerli olduğu gibi, kesilip biçilen vücutlar ve enkaza dönmüş arabalarla sonuçlanan *Fargo*'daki Jerry karakteri vardır. Jerry suça başvurur (fidye için kendi karısını kaçırmak), çünkü –bir otopark inşa etmek için– zimmetine para geçirdiğini örtbas etme planı işlememiştir. Filmde otoparklarda geçen en az dört sahne vardır ve dördü de yüzlerce boş park yerinin görüldüğü önemli sahnelerdir.

Büyük Lebowski'de, sözde nihilist fidyeciler (ne nihilisttirler ne de fidyeci) ile tüm film boyunca ve hiç de boşuna olmaksızın kendisine sürekli olarak çenesini kapaması söylenen talihsiz Donnie vardır. Walter ile Dude, Dude'un arabasının (ve arka koltuktaki bir evrak çantası içinde olduğu sanılan bir milyon doların) yerini belirlediklerinde, Donnie araba hırsızının evinin çok sevdiği bir hamburgercinin yakınında olduğunu belirtir. İkisi de Donnie'ye 'kapa çenen'i' der, çünkü durumun ciddiyetinin farkında değildir: Kaybedilmiş olan nakit halindeki 1 milyon dolar aniden bulunmuştur. Ama gülünçlük burada sona ermez. Üçü birlikte, parayı geri getirmek için dışarı çıkmadan önce, Dude'un ev sahibi tarafından verilen komik bir tek kişilik dans resitalini sıkıntıyla sonuna dek izlerler. Bu arada acıkmışlardır ve yolda Donnie'nin önerisiyle hamburger yemek için durmaya karar verirler. Donnie otoparkta, kendisiyle ya da ilgilenir gibi görüldüğü tek şey olan bowlingle hiçbir ilgisi olmayan bir meydan okuma sırasında ölür. Bowling ABD'de yeniden revaçta olabilir, ama bowling oynayan ve bunu ciddiye alan adamlar hakkında aslında ne düşünüyoruz, diye sorar Coen kardeşler.

Coen kardeşler özellikle de kendileri gibi olan insanlara karşı acımasızdırlar: yukarı Orta Batılı ve Yahudi. Montana'da doğup çocukluğunun bir kısmını orada geçirmiş olan ve kasabalı dar kafalılığını ve aptallığını *Twin Peaks* (İkiz Tepeler) ve *Blue Velvet*'te (Mavi Kadife) sert bir biçimde yeren David Lynch gibi, Coenler de 'yer'i, gerçekliğin canlı bir izlenimini uyandıracak ve alaycı bir biçimde kullanırlar. Coenler, "Ford bayileri ve

Hardees restoranları dışında Sibiry'a'dan çok farklı olmayan soğuk ve kasvetli, sürekli rüzgârlı bir tundra"¹⁴² diye anlattıkları Minnesota'da yetişmişlerdir. *Fargo*'nun karmaşık olaylar örgüsü içinde kendi yollarını bulmaya çalışan sıradan insanlar, bir yandan yabancı, bir yandan da öbür dünya işlerine dalmış izlenimi veren bir lehçe ve hız ile konuşurlar. Film, aptallıkları sadece yukarı Orta Batı'da yaşamalarından ileri gelen aptal insanlarla doludur.

Yahudilik konusuyla ilgili olarak ise, daha da kaygı verici olan bir kendinden nefret etme hali söz konusudur. Her şeyden önce *Barton Fink*'den söz edilmelidir; bu, Yahudi ve komünist bir sanatçı (Barton), akıl hastası bir Yahudi stüdyo patronu (kendini 'kentteki diğer bütün Yahudilerden daha büyük ve daha adi' olarak tanıtan Lipnick) ve susmak bilmez bir Yahudi stüdyo yapımcısı (Geisler) gibi gücendirici kalıplaşmış tiplerin yer aldığı bir filmidir. Burada şunu da anımsamalıyız ki, *Barton Fink* Cannes'da büyük ödülü almıştır. Fransa'da Yahudi karşıtı karikatürlerle dolu bir Amerikan filmi!

Coenler'in filmlerinde iki önemli Yahudi karakter daha vardır. *Miller's Crossing*'deki 'Paçavra' ufaklık' Bernie Birnbaum'un, bize söylendiği gibi, 'ahlakı pek sağlam değil'dir. Bernie, kendinden başka hiç kimseye karşı sadakati olmayan bir düzenbazdır. Ayrıca eşcinseldir. Eşcinselliğin ve Yahudiliğin, hemen aynı sınıfa sokulan ve (sadece) suçlu olmaktan beter olan kusurlar olduğu üzerinde fazlasıyla durulmaktadır. Son olarak, *Büyük Lebowski*'de, Dude'a ya da görünüşe göre Coenler'e hiçbir anlam ifade etmeyen bir ciddiyetle yakınarda Museviliğe geçmiş olan Walter'la karşılaşırız. Dude, Walter'dan Sebt günü arabayla bir yere gitmesini istediğinde, Walter durup 'Musa'dan Sandy Koufax'a dek uzanan 3000 yıllık güzel bir geleneği' çiğneme konusu üzerinde düşüncelere dalar. Burada şunu sorabiliriz: Coenler için ne bir şaka değildir ki?

Coenler'in filmlerinde beden zayıftır, ama cinselliğe de pek yer verilmez. Bize bunun yerine, birbiri ardına, fişkırان kan ve kusmuk sahneleri sunulur. *Kansız*'da Marty birkaç kez kan ve yediklerini kusar. *Barton Fink*'de yazar Bill Mayhew bize, stüdyo kafeteryasının tuvaletinde kusarken tanıtılır. Charlie (kulağından irin akmaktadır), Barton'ın otel odasında Audrey'in cesedini gördüğünde kusar (gerçi daha sonra Audrey'i Charlie'nin öldürmüş olduğunu öğreniriz).

142) Ethan Coen ve Joel Coen, *Fargo*, Londra, Faber and Faber, 1996, s. x.

* (İng.) 'Shmata' sözcüğü yerine. Yiddish dilinden gelme sözcük ('schmatte') paçavra anlamına gelmektedir. (e.n.)

Şiddet Coenler'in filmlerinde her yere yayılmıştır ve açık seçik ortadadır. Kael'in öne sürdüğü üzere, onların filmleri 'kanlı sanat filmleri'dir, kökleri sömürü türü filmlerde bulunan alternatif birer film projeleridir. *Kansız*'da dedektifin eline (*Godfather* usulü) saplanmış bir bıçak görürüz. *Raising Arizona*, Hi ile Snopes kardeşler arasındaki on beş dakikalık bir kavga –ikramiye avcısı Smalls'un havaya uçurulmasının üstüne tuz biber ektiği bir kavga– ile düğüm noktasına erişir. *Miller's Crossing*'de Casper, Dane'i şömine küreğiyle öldürür. *Büyük Lebowski*'de Walter nihilistlerden birinin kulağını ısırarak koparır.

Filmlerinde ayrıntılarla dolu çok sayıda sahne olduğundan, Coen kardeşler beklentilerimizle oynayabilmektedir. Ani, son derece canlı şiddet patlamalarıyla dolu bir gangster filmi olan *Miller's Crossing*'de anlatı tamamen, Tom'un ormanda Bernie'nin canını bağışlamaya karar vermesine bağlıdır. Buradaki şiddet sadece ertelenmiştir, çünkü anlatının sonunda Tom Bernie'yi hiç acımadan yere serer. *Miller's Crossing*'deki ikinci bir sahne ise, Rainer Fassbinder'in *Fox and His Friends*'inin (1974) kapanış görüntüsünü akla getirir (Tarantino ve diğer pek çok üçüncü kuşak *auteur*'ler gibi, Coen kardeşler de çok çeşitli filmlere göndermeler yapmaktadır). Leo vurulup ölüsü sokağın ortasında bırakıldıktan sonra, küçük bir oğlan yaklaşp cesedi yoklar ve sonra da gangsterin peruğunu alıp kaçar.

Şiddet, tek amacı güldürmek olan *Büyük Lebowski*'de bile ana öğelerden biridir. Filmde perdeye yansıyan şiddet haddini öylesine aşar ki, sık sık gülünç olur. Dude'un evini iki gangster basar ve onu küvetin içinde bulurlar. Dude sorularına yanıt veremeyince, adamlar küvetin içine bir dağsıçanı bırakırlar. Biz olanları kahkahalarla izler, bir yandan da kıvrırız. Freud'un öne sürdüğü gibi –ve gerçekten de apaçık olduğu gibi– olanlar başka birinin başına geliyorsa gülünçtür.

Fargo kanlı film geleneğini en uç noktasına kadar taşır ve Coen kardeşlerin en çok kâr getiren ve belki de en iyi filmleridir. Filmin açılış sahnesinde Gaer bir polisi yüzünün tam ortasından vurur. Gaer'in ortağı olan Carl, Jerry'nin kayınpederi tarafından yüzünden vurulur. Gaer daha sonra Carl'ı öldürür ve cesedini bir odun kıyma makinesinde kıyar. Coen kardeşlerin filmlerinde cesetlerden kurtulma çabası önemli bir yer tutar: *Fargo*, *Kansız*, *Barton Fink* ve *Miller's Crossing*'de, olay örgüleri bir cesetten doğru düzgün bir şekilde, tamamen ve nihai olarak kurtulabilmeye ya da, çoğu zaman olduğu gibi, kurtulamamaya bağlıdır.

Küçük bütçelerle film çeken çoğu sinemacı gibi Coenler'in de ilk filmleri, oyuncularının yetersizliğini ciddiye almaz. *Kansız*'da, M. Emmett Walsh dışındaki (yaltakçı ve göz korkutucudur ve sarhoş ağzıyla konuşur)

bütün oyuncular oldukça kötüdür. Pauline Kael alaylı bir dille şöyle yazmıştır: “Bazı anlarda, rollerin okunmasındaki beceriksizlik George Romero’nun *Night of the Living Dead*’ini çağrıştırıyor (...) oyuncular öyle yavaş konuşuyorlar ki, metin sanki Hollywood Bulvarı’nın çimentosuna yazılmış.”¹⁴³ Ama para durumu iyileştikçe, oyunculuklar da iyileşmiştir. Spike Lee, Steven Soderbergh ve Quentin Tarantino gibi, ama doğrusunu söylemek gerekirse, filmlerini daha büyük bütçelerle çeken A takımından Hollywood oyuncularından da farklı olarak, Coenler zamanları ve paraları olduğunda oyuncuları yönetmeyi çok iyi becerirler. Sık sık aynı aktörleri kullanırlar (ve bu da oldukça yardımcı olmaktadır): McDormand, Walsh, John Turturro, John Goodman, Steve Buscemi, John Malloy, Peter Storare ve Jon Polito.

Dört filmde yaygın şekilde anlatıcı sesi kullanılmıştır: *Bir Şirket Komedi*, *Raising Arizona*, *Kansız* ve *Büyük Lebowski* – bu, büyük ölçüde, işleri yoluna koymanın bir yoludur. Anlatıcı, filmlerin biri hariç tümünde, tıpkı *Bir Şirket Komedi*’ndeki Hudsucker binasının diplerinde çalışan, her şeyi bilen Moses gibi, pek önemli olmayan, hatta olaylarla pek ilgisi olmayan bir karakterdir.

Coenler’in filmlerinde rüya sekansları, çoğunlukla kafa karıştıracak şekilde sık kullanılır. *Kansız*’da Abby rüyasında Marty’yi hâlâ yaşıyor olarak görür. *Miller’s Crossing*’in açılışını yapan Tom’un ‘şapkasını kovalayan aptal adam’ rüyası, filmin son sahnesinin habercisidir. Barton Fink düzenli olarak halüsinasyon görür. Filmin bir yerinde İncil’deki *Daniel Kitabı*’nı okurken, ‘sokak balıkçıları ve mayolu koca adamlar’ hakkındaki senaryosu için bir işaret bulur. *Bir Şirket Komedi*’nde Norville rüyasında romantik bir dans gösterisi görür. Sahneye Bizet’nin *Carmen*’inden bir araya eşlik etmektedir. Ama Norville, rüyalarında bile, uzun boylu ve beceriksiz bir aptal, başka birinin şakasının nesnesi ve öznesidir. *Büyük Lebowski*’de Dude rüyasında kendini Süpermen olarak kentin üzerinde uçarken görür. Ama daha sonra, tıpkı Norville gibi, kendini bir Busby Berkeley müzikalinin dansçılarından birine dönüşmüş bulur. Dude’un rüyası –tıpkı Coen kardeşler tarafından perdede gerçekleştirilen rüyalar gibi– filmlerle biçimlenir.

Coenler bizi, filmlerindeki aksiyondan belli bir mesafede tutmak ister gibi görünürler; bu, neyin ciddiye alınması gerektiğini (eğer varsa) bilebilmeyi güçleştiren bir mesafedir. Filmlerde gerçek karakterler, grotesk karikatür tiplerinden daha azdır. Mizah çoğunlukla yeniyetmelere

yaraşır düzeydedir, ama mizahın gülünç olmadığını söylemek değildir bu. Bu karikatür tiplerinin en iyi ve en kötöleri *Büyük Lebowski*'dedir. Sübyancı bowling erbabı Jesus, akciğer makinesine bağlı senaryo yazarı, Alman tekno-nihilistleri, kötürüm milyoner, eksantrik bir kovboy olan anlatıcı bunlardan bazılarıdır. Filmde, işlerin ters gittiği anlardan birinde, Maud'la makul bir şekilde konuşma çabası içindeki Dude şöyle der: "Üvey annenin bir nemfoman olmasına üzgünüm, ama bunun benimle ne ilgisi var?" Bu yorum bir yandan gülünç, bir yandan da açıklayıcıdır. Gülünçtür çünkü Dude Maud'un bir karakter olarak motivasyonunu doğru bir şekilde özetlemektedir (ve alayla yermektedir). Ve açıklayıcıdır çünkü, bugünlerde pek çok sinemacı için de geçerli olduğu üzere, gelişimleri filmlerin içinde bir yere takılıp kalmış gibi görünen iki kardeşin yeniyetmelere özgü kaygılarını açık eder.

Coen kardeşler gibi ben de kasabada büyümüş, Yahudi bir beyaz çocuğum. Ethan'la aynı yaştayım; Joel'den ise üç yaş küçüğüm. Dolayısıyla, onların filmlerinin her yerine sinmiş olan ve benim olan biteni anlayışma böylesine derinden hitap eden eleştirel, ironik mesafenin, yeniyetmeliği ve yeniyetmeliğimizin filmlerini arkamızda bırakmaya basit bir karşı çıkıştan daha fazlası anlamına geldiğine inanmaya can atıyorum. Bunun için, Devin McKinney'ye ve onun *Fargo* üzerine, büyük ölçüde olumsuz da olsa aydınlatıcı eleştirisine saygıyla boyun eğiyorum:

Coenler'in bizim empati beklentimize ve gereksinimimize kattığı yorum, yazınsal bir fikir olarak empatinin genellikle bütünleştirici bir etken olarak anlaşıldığı göz önünde tutulursa, varoluşun tersyüz edilmesine varmakta. (...) Coenler, en özgün yapıtlarında, karakterleri ve izleyiciyi ortak bir doğrulamanın sıcaklığı içinde değil (ki bunun çoğu ticari filmin malzemesi olduğunu öne sürebilirim), ortak bir yabancılaşmanın ürperticiliği içinde bütünleştirmeye yönelik daha karanlık, daha zor bir dürtüden yararlanmışlardır.

Francis Ford Coppola

Scott Mackenzie

Francis Ford Coppola bir paradokstur. Kariyerinin iniş ve çıkışları, Yeni Hollywood çağının izlediği yolu yansıtır: *Auteur* olarak ün yapan okullu yönetmenlerin ilkidir, sık sık 'dâhi' olarak anılacak kadar umut vermiş ilk yönetmendir ve ayrıca, yakıp yıkanların da ilkidir. Coppola, mali ve estetik nedenlerden ötürü, sürekli olarak ve aleni bir biçimde, bu ilk umudu boşa çıkaran filmler çekmeye yirmi yılını vermiştir. Kariyerinin iniş ve çıkışları, Yeni Hollywood'un ve 1970'lerin *auteur* sinemasının iniş ve çıkışları hakkında bilgi verir. Coppola, çağdaş Hollywood'da, bir yandan sanatın, bir yandan da ticaretin etkisine dair ilginç bir örnek oluşturur. İkinci adını, babasının müzik aranjörlüğünü yaptığı televizyon dizisi "Ford Sunday Evening Hour"dan alan Coppola, aynı zamanda, savaş sonrası Avrupa'sında belirmeye başlayan yeni akımların etkisini hisseden ilk Amerikalı yönetmenlerden biridir.

Coppola, en başından itibaren işleri yoluna koyma ve risk alma yönünde güç ve cesaret sergilemiştir. UCLA'daki diğer sinema öğrencileri film çekmekten bahsederken, o gidip film çekmiştir. İlk filmi olan *The*

Peeper, büyük ölçüde, *sömürü* filmleri yönetmeni Russ Meyer'in, baş karakterinin kadınların elbiselerinin altını görebildiği ilk filmi *The Immoral Mr. Teas*'in (1959) tarzındadır. Coppola'nın filminin baş karakteri ise, çeşitli yollar deneyerek, pin-up* fotoğraf çekimleri sırasında kadınları görmeye çalışır. Bu amacına ulaşmak için, 'Tweety ve Sylvester' çizgi filminden çıkıp gelmişe benzeyen türlü numaralara başvurur. Coppola, bir uzun metrajlı film olamayacak kadar kısa olan filmini, olay örgüsü tamamen ilgisiz olan bir diğer *sexploitation*** filmiyle birlikte kurgulamayı kabul etmiştir: Filmde sarhoş bir kovboy kafasına bir darbe yedikten sonra, inekleri çıplak kadınlar olarak görmeye başlar. Bu konular göz önünde tutulduğunda, bu imkânsız kombinasyon, Coppola'nın, *sexploitation*'dan çok gerçeküstücülüğe yakın duran ilk uzun metrajlı filmi *Tonight for Sure*'u oluşturur. Belirtmeye gerek olmadığı üzere, bu ilk yapıt muhteşem olmasa da, Coppola'nın en azından 'bir film çektim' diyebilmesini mümkün kılmıştır.

Azim ve enerjisi, Coppola'nın, o sıralarda bir Sovyet bilimkurgu filmi- nin Kuzey Amerika haklarını satın almayı başarmış olan 'B' filmleri ustası Roger Corman'ın yanında çalışmaya başlayabilmesini sağlamıştır. Coppola'nın ilk işlerinden biri, bu filmin yeniden kurgusu ve İngilizce dublajı olmuştur. Bu ilk kariyer adımlarının ortaya koyduğu ikinci sınıf, küçük bütçeli film kökeni, Coppola'nın sanatsal ustalığını ve alışılmadık bakışını sergileyen sonraki anlatısının etkisini bir ölçüde azaltmaktadır. Bunun yanı sıra, çıraklık dönemini –Corman'ın neredeyse ustası olduğu– küçük bütçeli sinemacılıkta geçirmiş olmasına karşın, Coppola'nın bu 'alışılmadık bakışı', bütçelerin birçok kez ortadan kayboluverdiği daha sonraki yıllarda onu başarıya ulaştırmıştır.

Coppola, 'normal' bir film yönetme fırsatını ilk olarak Corman'ın yanında çalışırken elde etmiştir. *The Young Racers* (1963) için Avrupa'da asistan olarak çalışırken Corman'a hızlı bir teklif sunmuş ve teklifinde, ekip hazır yerindeyken ikinci bir film daha çekmenin ve bu şekilde masraflı azaltmanın mantıklı olacağını öne sürmüştür. Corman, tek bir tamamlanmış sahneye bakarak –daha iyi satması için filmin adında 'dementia' [bunama] sözcüğünün bulunması koşuluyla– bu teklifi kabul etmiştir. Coppola'nın *Dementia 13*'ü, Agatha Christie ile Hitchcock'un *Psycho*'su

* Duvara asılan, çıplak, çekici veya hayranlık duyulan özel bir kadının resmi/fotoğrafı; böyle bir fotoğraf için modellik yapan kadın. (e.n.)

** Sex (seks) ve *exploitation* (sömürü) sözcüklerinin karışımından türetilen ve özellikle sinemada seks/cinsellik sömürüsü yapan filmler için kullanılan sözcük. (e.n.)

(1960) arasında bir yerde durur. Güzel bir şatoda geçen öykü, Haloran ailesinin çeşitli üyelerinin cinayetlere kurban gitmesi çevresinde gelişir. Korku-gotik filmlerindeki çoğu aile gibi Haloranlar da karanlık bir geçmişe sahiptir ve çeşitli cinayetlerden sonra, katilin ailenin bir üyesi olduğu ortaya çıkar. *Dementia 13* düzgün bir sömürü filmi olsa da, umulmadık bir yanı yoktur ve aslının ucuz filmlere dayanması dışında, Coppola'nın daha sonra çekeceği filmlerin habercisi değildir. Fark, Coppola'nın kariyeri ilerledikçe ucuz filmlerden yola çıkmayı bırakmış, bunun yerine, bunları dönüştürmüş olmasıdır.

Corman'ın takımından ayrılan Coppola *Paris brûle-t-il?* (1966), *This Property is Condemned* (1966) ve *Patton* (1970) gibi filmlerin senaristi olarak Hollywood'da adını duyurmaya başlamıştır. 1960'ların sonunda, senaristliğin yanı sıra, gelecekteki başarılarının önünü açan çeşitli filmler yönetmiştir. Pek çok yönden 'olgun' Coppola'nın başlangıcı olan bu filmler, onun en tanınmış yapıtlarının güçlü ve zayıf noktalarının da habercisidir. Paris'teyken yazdığı *You're a Big Boy Now*, Coppola'nın ilk 'kişisel' filmidir ve Avrupa'da ortaya çıkan yeni akımların etkisi altındaki bir reformcu olarak ününü pekiştirmiştir. Başrolü Fred Astaire'in oynadığı *Finian's Rainbow*, bir Broadway müzikali tarzındadır. Film iyi bir gişe hasılatı getirememiş olsa da, Coppola'nın pek çok farklı türle rahatlıkla başa çıkabildiğini göstermiştir – ve müzikal gerçekten de, sonuç iyi de olsa, kötü de olsa, Coppola'nın tekrar tekrar geri döneceği bir tür olmuştur. Coppola'nın George Lucas adındaki genç bir stajyer ile tanıştığı yer, bu filmin Warner Bros. stüdyolarındaki setidir – Lucas gelecekte onun himayesi altında olacak (Coppola Lucas'ın 1973 tarihli *American Graffiti*'sinin yapım yönetmenidir) ve *American Zoetrope*'ta (Mach I) ortağı olacaktır. Coppola'nın ikinci kişisel filmi olan *The Rain People* (Buhranlı Yıllar) büyük ölçüde doğaçlama olan bir yolculuk filmidir ve ileride en büyük dayanakları olacak James Caan ve Robert Duvall'i başrollerde sunar. Film hem ekibin hem de filmdeki karakterlerin yolculuk halinde olması yönünden çarpıcı bir özellik taşır (ekiptekiler bir karavan içinde hep birlikte ABD'yi bir uçtan diğerine geçmişlerdir). *Buhranlı Yıllar*'ın çekimleri sırasında Lucas da ilk filmlerinden biri olan ve Coppola'nın iş başındaki halini ve yolculuğu anlatan *Filmmaker*'ı (1968) çekmiştir.

Görsel ustalığı ve metinleriyle büyük saygı görmekte olsa da, Coppola'nın filmlerinin hiçbiri bu noktaya kadar başarılı olmamıştır. Paramount yapımcısı Robert Evans'ın, haklarını elinde tuttuğu çok satan bir romandan, yani Mario Puzo'nun *The Godfather*'ından uyarlanacak

filmi yönetecek kişi olarak, herkesçe bilindiği üzere, Coppola'yı istememiş olmasının pek çok nedeninden biri de budur. Ama Coppola adının iyi bilinir hale gelmesini sağlayan –*Apocalypse Now*'ın (Kıyamet) yanı sıra– *Godfather* (Baba) üçlemesi olmuştur ve Coppola'nın Yeni Hollywood'un en önemli *auteur*'ü olduğunun söylenmesinin altında bu üçleme yatar.

Coppola'nın kariyerinin bu noktasında, hem eleştirmenler hem de kendisi, yapıtlarını bir ölçüde otobiyografik olarak nitelemeye başlar. Ama bu otobiyografik anlar, yine de, çoğu zaman ucuz filmlerin ve sanat sineması estetiğinin süzgecinden geçmiştir. Üç *Baba* filmi, Mafya'dan Corleone ailesinin hayatının efsanesini anlatma kisvesi altında, Amerikan kapitalizminin kapsamlı bir portresini çizer. Ama üçlemenin en ilgi çekici yanı, Coppola, Puzo ve diğer emeği geçenlerin filmlere kattığı ayrıntılar ya da hem New York'un hem de Sicilya'nın betiminin görsel zenginliği değildir; üçlemeye gücünü veren, anlatının 'operavari' olmasıdır. *Baba* üçlemesini klasik Hollywood sinemasında tartışmasız bir değişim haline getiren, aslında, bu 'operavariliğin' türe özgü ve estetik olan diğer motiflerle bir araya getirilme biçimidir. Bunun yanı sıra, Avrupa'daki yeni akımların etkisi *Baba 2*'nin anlatı yapısında görülebilmektedir ve *Baba 3*'te de, Michael Corleone (Al Pacino), oldukça bilinçli bir şekilde, Shakespeare'in *Lear*'ı tarzında betimlenmiştir. Coppola'nın, otobiyografik motifleri kullanmanın yanı sıra, Avrupa'da hüküm süren 'sanat' bilincini Amerikan tür kurmacasının ucuz filmlerde görülen tarzdaki sansasyonel öğeleri ile birleştirmesi, melez Hollywood sineması olarak görülebilecek yeni bir tür yaratmıştır. *Baba* filmleri pek çok şeyi değiştirmiştir: yönetmene atfedilen *auteur*'lük rolü ve gücü, stüdyolar tarafından üretilen filmlerin türü ve bizzat Hollywood'un imajı. Gerçekten de, *Baba*'nın getirdiği gelir, Coppola'nın ilk kez, bu bağlamda Lucas ile birlikte, kendisini American Zoetrope adı altında bağımsız bir yapımcı olarak ortaya koyabilmesini sağlamıştır.

Baba üçlemesi Coppola'ya istediği türden filmler çekebilmek için gereksindiği özgürlüğü verirken, *The Conversation* (Konuşma) onun 1970'lerin *auteur* sinemasının ön saflarındaki konumunu sağlamlaştırmıştır. *Konuşma*'nın başarısının nedeni, Coppola'nın daha 'operavari' eğilimlerine teslim olmaya karşı direnmiş olmasıdır. *Baba* üçlemesi ve *Kıyamet*'te operavari motifleri büyük etki yaratacak biçimde kullanır; diğer pek çok filmde ise, ihtişamlı tasarımları onu filmin olay örgüsünü elinden kaçırma-ya sürükler – Coppola, mecazi anlamda, çevresini kuşatan ses kargaşası içinde bir anlam bulmaya çalışan *Konuşma*'nın Harry Caul'u (Gene Hackman) gibidir. İş başkalarını gizlice dinlemek olan Caul, bir gün korkuyla,

işini yapmak için kullandığı teknolojinin kendi aleyhine kullanılmakta olduğunu fark eder. Kısa bir süre sonra peşinden Alan J. Pakula'nın *The Parallax View*'u gelen *Konuşma*, tam da 1970'lerin paranoyak Amerika'sında gösterime giren, en kasvetli paranoya analizlerinden biridir. Coppola'nın filminin gücü, Coppola'nın yalnızca sinemasal görüntüyü değil, filmin konuşma, ses ve müziklerini de kendi amacı doğrultusunda kullanmasında gizlidir. Ses sinemada büyük ölçüde görünmezlik içinde gizliyen, Coppola bir yandan sinemasal 'şeffaflığın' oluşturulmasında sesin oynadığı önemli rolü ön plana çıkarır, bir yandan da sesin aldatıcı doğasını, Antonioni'nin *Blow-Up*'ta (Cinayeti Gördüm, 1966) fotoğrafa yaptığına benzer bir biçimde yapıbozuma uğratır.

Coppola'nın, metnin çekim sırasında yaratıldığı bir sonraki projesi, sıkı sıkıya kurulmuş olay örgüsü tutarlılığını geride bırakır. *Kıyamet*'in üç yıllık yapım süreci, Hollywood sinema tarihinde neredeyse bir efsaneye dönüşmüştür. Coppola'nın, filmin 1979 Cannes Film Festivali'ndeki (film festivalde Altın Palmiye'yle ödüllendirilmiştir) özel gösterimi sırasında, filminin Vietnam üzerine olmadığını, Vietnam'ın ta kendisi olduğunu beyan etmesi de yaygın şekilde bilinir. *Kıyamet* Coppola'nın sinema konusundaki fikirlerinin tam anlamıyla gerçekleştirilmiş olmaya en yakın halini sunar ve onun hem güçlü hem de zayıf yanlarına dikkat çeker. Filmin özelliği hakkında yukarıda belirtilen yorumu, *Kıyamet*'in son derece otobiyografik olan yanına işaret ederken, filmin en bilinen sahnesi de – Wagner'in müziğinin eşlik ettiği helikopter saldırısı– yine Coppola'nın bir yanda 'operavarilik'e, bir yanda da teknolojiye olan ikili saplantısını ön plana çıkarır. Coppola, filmin sonunda Kurtz'un (Marlon Brando) ölmesiyle, kesin bir şekilde –belki bilmeyerek de olsa– kariyerinin bir aşamasını sonlandırır ve bu noktaya kadar yapıtlarının tümünde en büyük yeri tutan ailenin, Kurtz'un üslendiği yer gibi, teknoloji tarafından ezilip geçildiği yeni bir aşamayı başlatır.

Coppola'nın *Kıyamet*'in ardından stüdyoyla anlaşması nedeniyle çektiği müzikal *One from the Heart* (Yürekten Biri), gösterime girdiğinde tam bir başarısızlık olarak görülmüştür. Filmin mali başarısızlığı, gerçekten de Coppola'nın daha yeni palazlanmaya başlayan bağımsız yapım şirketi American Zoetrope'un (Mach II) iflasına yol açmıştır. Düşünüldüğünde, *Yürekten Biri* Coppola'nın, teknoloji ile düş gücü arasındaki, sinemanın özünde gizli olduğuna giderek daha çok inandığı ilişkiyi ön plana çıkaran, baştan sona yaratılmış, müdahale edilmiş bir mekânda geçmesi açısından ilgi çekicidir. Filmin görüntülerinin kolaylıkla başka biçimlere sokulabilirliği, Coppola'nın başkalarının projelerinde yönetmen olarak

çalıştığı yıllarda da sürer ve biraz para yapmak için kısa bir süre içinde tamamladığı iki filmde açıkça görülür: S. E. Hinton'dan uyarlamalar olan *Rumble Fish* (Siyam Balığı) –Avrupa avangardı tarzında çekilmiştir– ve *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin tarzında çekilen *The Outsiders* (Sokaktakiler).

Coppola başkalarının projelerinde yönetmen olarak çalışırken, kendi filmlerinin bazılarının yapımı üzerindeki kadar denetim gücüne sahip olmamıştır. Bunun anlamı, bir filmin her yönüyle kendine ait olduğunu gösterme ve *auteur* rolünü oynama arzusunun güçlü olduğudur. Bunun en belirgin örneklerinden biri *The Cotton Club*'tır. *Baba*'daki eski zorlu rakibi Robert Evans tarafından metne yardımcı olması için çağrılan Coppola, sonunda filmin yönetmeni olmuştur. Ve yalnızca Evans tarafından ya da filme yatırım yapanların Richard Gere'in rolünün filmin merkezine oturtulması arzusu tarafından değil (Harlem'de yer alan gerçek Cotton Club'daki tüm müzisyenlerin siyah olmasına karşın), Gere'in sözleşmesinde kornet sololarını kendisinin çalmasını şart koşmuş olması yüzünden de engellenmiştir. Coppola'nın buradaki doğaçlama teknikleri ve sağlam bir metnin olmayışı, filmin güzel görünmekle birlikte, iki saat-ten uzun bir süre boyunca amaçsızca dolaşmasına neden olmuştur. Coppola'nın anlatı biçimi de giderek daha çok postmodern olarak nitelenir olmuştur. Ancak sonraki filmlerinde, bir *auteur* olarak görülme arzusuna karşın, filmleri üzerindeki denetiminin en zayıf noktası, anlatı tutarlılığını sağlamadaki başarısızlığı olmuştur.

Gardens of Stone (Taş Mezarlar) Coppola'nın yapıtlarında tekrar tekrar karşılaşılan konulardan ikisine geri dönüşüne işaret eder: ailenin rolü ve Vietnam. Gösterime sokulduğunda pek iyi karşılanmamış olan film, Coppola'nın 1970'lerden beri üzerinde en çok denetime sahip olduğu, en tutarlı filmlerinden biridir. *Taş Mezarlar*, *Kıyamet*'in aksine, işleri Vietnam'dan dönen ölüleri gömmek olan Arlington mezarlığı askerlerini betimleme biçimi nedeniyle, ABD ordusu tarafından takdirle karşılanmıştır. *Gardens of Stone* pek çok yönden, *Kıyamet*'in değil de, bir grup insanın, ailenin eylemlerinden hoşlanmasalar da aile bağlarıyla birbirlerine bağlı oldukları *Baba* destanının devamı niteliğinde görülebilir. Sert asker Clell Hazard (James Caan), ilk *Baba* filmindeki Michael Corleone'nin tavırlarını yineler. Hazard ailesinin eylemleri – bu durumda ABD'nin Vietnam'daki varlığı – içinde yer almayı istemiyor olabilir, ama dışarıdan gelecek herhangi bir saldırı karşısında da ailesini savunacaktır.

Tucker: The Man and His Dreams, Coppola'nın filmlerine giderek daha çok hâkim olmaya başlayan otobiyografik üslubu izler. Filmde, hayallerinin arabasını üretmek isterken, Detroit'in 'büyük üçlü' olarak anılan

araba üreticilerinin engellemeleriyle karşılaşan Preston Tucker'ın öyküsü anlatılır. Tucker'ın hayaliyle Coppola'nın bağımsız bir film yapım şirketi olarak American Zoetrope'yi kurmada başarısızlıkla sonuçlanan çabaları arasındaki paralellikler ortadadır. Coppola, yapımı George Lucas'ın Lucasfilm'i tarafından gerçekleştirilen *Tucker*'ı, ilk başta Brechtvari bir müzikal olarak çekmek ve Thomas Edison ve Henry Ford gibi diğer mucitleri de anlatıya katmak istemiştir. Popüler beğenin en başından beri farkında olagelmış olan Lucas, Coppola'yı filmin biçimine yönelik daha az radikal bir yaklaşım izlemeye teşvik etmiştir ve başarı peşinde olan yönetmen ise, eski stajyerinin öğüdünü tutmuştur. Ama *Tucker* araba üreticilerinin denemelerinin gerçekçi bir anlatımı olmaktan uzaktır. Film, Tucker'ın geçmişinin konu edildiği, 1950'li yıllardan bir endüstriyel film tarzında başlar. Coppola'nın estetik stratejisi bu filmde, bir Hollywood anlatısınınkinden çok, John Paizs'in endüstriyel film taklidi *Springtime in Greenland*'in (1981) parodiyi andıran tarzına daha yakındır. Coppola, film boyunca bir yandan nostaljiyi, bir yandan da Tucker'ın sınırlarını aşan Amerikan ideallerinin parodi öğelerini sergileyen aşırı gerçekçi bir estetik kullanır. Biçimi, yine, yönetmenin biçimini vurgulamada bir araç olarak öne çıkarır ve bu şekilde hem içten (Tucker'a olan inancı açısından) hem de kendini küçük görür gibi görünen (filmin tamamen bilinçli bir otobiyografi olması açısından) bir film ortaya çıkarır.

Coppola, pek çok yönden *Yürekten Biri* sonrası kariyerinin en göze çarpan filmi olan *Bram Stoker's Dracula* (Drakula) uyarlaması ile yeniden ün kazanmıştır. *Dracula*'nın öyküsü ile vampir imgesi, Coppola'nın ellerinde, ölümsüzleri* betimleyen büyük teknolojinin, yani sinemanın kökenlerine ilişkin bir alegori halini alır. Zemberekli kamera ile çekilmiş sahneleri, siyah-beyaz görüntüleri ve Georges Méliès'nin sihirli sinemasından esinlenilmiş setleri bir araya getiren film, aşktan gözü dönmüş bir vampirin dertlerini ve çilesini anlattığı kadar, sinemanın gücünü ve verdiği hazı da anlatmaktadır.

Ama bu başarılarla karşın, Coppola'nın kariyeri istikrarsızlığını sürdürmektedir. *Jack* kendisinin olmayan bir projede çalışmanın sonucu olan bir başarısızlıksa da, Coppola'nın John Grisham'dan uyarladığı *The Rainmaker* (Yağmurcu), *Konuşma* ya da *Baba* üçlemesinin irtifasına bir geri dönüş olmasa bile, malzemesini doğrudan kaynağından alan ve bunu

* *Undead* sözcüğü yerine: Tam ölmemiş, ama tamamen canlı da olmayan, yarı ölü yarı canlı. Vampirlikte, klinik olarak ölmüş fakat henüz uykuya dalmamış/hareketsiz kalmamış olan. (e.n.)

ilgiyi canlı tutan bir filme dönüştüren sağlam bir anlatıdır en azından. Coppola, bugün, başkalarının projeleri için yönetmenlikle *auteur*'lük arasında gidip gelir gibi görünmektedir. Yeni Hollywood'un 'baba' *auteur*'ü kisvesi giderek, 'kaybolmuş' sahnelerin eklenmiş olduğu *Apocalypse Now Redux*'ın gösterime sokulmasında da olduğu gibi, geçmişteki büyük başarılarını yeniden değerlendirmesine dayalı hale gelmektedir. Coppola'nın kariyeri Yeni Hollywood'un iki biçimini bir arada sunar: sanatçı olarak sinemacı ve seyirlik olarak büyük ses getiren film. Otuz yıl sonra, Coppola'nın bunları yeniden bir araya getirmeyi başarıp başaramayacağını göreceğiz.

David Cronenberg

Marc O'Day

Kanadalı yönetmen David Cronenberg, 1968 sonrası korku/bilimkurgu patlamasında ortaya çıkan en zorlayıcı ve tartışmalı *auteur*'dür. Kültürel yönden kötü bir şöhreti olan küçük bütçeli korku türüne el atmış bağımsız erkek yabancılar kuşağından olan Cronenberg (George Romero, Wes Craven, Tobe Hooper ve John Carpenter da bu kuşaktadır), kariyerini, eleştirmenler çevresinde önemli bir çağdaş yönetmen olarak görülür olduğu şu andaki noktaya dek sürdürmeyi ve ilerletmeyi başarabilmiştir: Yeni bir Cronenberg filmi bir sinema olayıdır. Cronenberg kişi olarak ılımlı, yerleşik değerlere göre hareket eden, ailesine bağlı bir erkek olsa da –tanıtım fotoğraflarında bilgili ve olgun bir doktora öğrencisi gibi görünür ve röportajlarda ciddi, dikkatli ve yapıtlarına ilişkin görüşlerini ayrıntılı biçimde açıklama konusunda isteklidir–, herkesi şoka uğratan *Shivers* (Ürpertiler), *Rabid* (Kuduz), *The Brood*, *Scanners* ve *Videodrome* gibi ilk filmleriyle hemen yerleşivermiş olan Dave 'Baştan Çıkarıcı' Cronenberg, 'Zührevi Korku Kralı' ve 'Kanlı Baron' gibi pek de hoş olmayan lakaplardan hiçbir zaman tamamen kurtulamamıştır. Daha sonradan,

The Dead Zone (Ölü Bölge) ve *The Fly* (Sinek) ile geniş kesimlere ulaşan ticari sinemaya ve *Dead Ringers* (Ölü İkizler), *Naked Lunch* (Müthiş Yemek), *M. Butterfly* ve *Crash* (Çarpışma) ile daha açık bir biçimde sanatsal ve karakter merkezli olan filmlere yönelmesiyle, insan bedenine dayalı korku öğelerine daha az önem vermeye ve bunun yerine estetik ve psikolojik düşünceleri daha çok öne çıkartmaya başlamıştır ve son filmi *eXistenZ* (Varoluş) ise, izlek ve kaygılarının çoğunun çok yönlü bir tekrarı niteliğindedir. Aslında daha önceki filmleri de, oldukça kanlı olmalarına karşın, entelektüel ve deneyseldir ve daha sonraki filmleri bedenle ilgili bir iğrendirme faktörünü içermeyi sürdürür. Cronenberg'in yapıtlarını kutsuz bir *auteur* tutarlılığı kapsamına sokma eğiliminden kaçınırsak da (saygı görmeyi hak eden her yapıt buna karşı koyar), onun bugüne kadarki tüm filmleri, yine de dikkate değer bir tutarlılık ve devamlılık ortaya koyar.

Bunun bir nedeni, Cronenberg'in, bir *auteur* olmanın yanı sıra, filmlerinin çoğunun senaryosunu yazan ya da romanlardan uyarlayan bir yazar da olmasıdır. Çocukluğunda modernistlerden bilimkurguya değin doymak bilmemecesine okumuştur ve sanatsal öncüleri olarak sinemacıların değil, Vladimir Nabokov ve William Burroughs'un adını verir. Üç sayfalık ilk 'roman'ını 10 yaşındayken yazmış, bir kısa öykü ödülü kazanmış ve Toronto Üniversitesi'ndeki arkadaşı David Sector'ın çektiği filmle sinemanın büyüsunü keşfedene kadar da bir roman yazarı olmayı istemiştir. (Cronenberg arkadaşlarını ve kampusu perdede gördüğünde çok heyecanlanmıştır ve her zaman, doğup büyüdüğü kent olan Toronto'nun içinde ve civarında çalışmayı yeğlemiştir.) Bir senaryo yazarı olarak, (çoğu Hollywood *auteur*'ünün aksine) filmleri üzerinde önemli ölçüde denetim uygulayabilmiştir ve senaryosunda pay sahibi olmadığı filmlerin –az bilinen araba yarışı aksiyonu *Fast Company*, bir Stephen King romanından Jeffrey Boam tarafından uyarlanmış psişik gerilim *Ölü Bölge* ve David Hwang'ın kendi oyunundan sinemaya uyarladığı *M. Butterfly*– sık sık 'Cronenbergvari değil' şeklinde nitelenmiş olduğu dikkat çeker.

İkinci bir neden de, Cronenberg'in filmlerinin biçiminin ve biçiminin özünü oluşturan klinik bakıştır. Bu, kısmen, ömrü boyunca genelde bilime, özelde ise biyokimyaya duyduğu tutkudan kaynaklanıyor olabilir. Cronenberg, şakayla karışık olduğu kuşku götürmese de, kendisi ile *Ölü İkizler*'in ilk sahnelerindeki gözlüklü ikizler Mantlelar arasında bir yakınlık görmüştür; ikizlerin cinsellik, üreme ve insan (özellikle de kadın) bedeninin gizemlerine duydukları, çocuksu olmakla birlikte nihayetinde öldürücü olan büyük ilgi, 'yumurtalar arası cerrahi'deki ilk deneyleriyle

anlatılır. Cronenberg, gerçekten de, öğretmenlerinin akademik yaklaşımlarını fazla yavan ve sıkıcı bulduğu için İngiliz edebiyatı bölümüne geçmeden önce, üniversitede biyokimya okumuştur. O, bir anlamda, duygusallıktan arındırılmış bir oyunculuğu kayıran, izleyiciyi uzakta tutan ve özdeşleşmenin avutuculuğunu reddeden filmleri sık sık mesafeli ve yansız olarak nitelenen bir bilim adamı-sanatçıdır. Gözle görülür olan bu soğukluk ve uzaklık, bazen, bilimsel yöntemlere benzetilen somutlaştırıcı ve pornografik bir bilinçle bir tutulmuştur. Ancak, filmlerin eşit ölçüde fark edilir olan bir diğer yanı da, anlaşılması güç de olsa, karmaşık, olağan bağlamlarından uzaklaştırılmış ve bazen de bastırılmış, buz gibi bir öfke-den (*The Brood*) kara mizaha (*Ürpertiler*) ve hatta kolayca anlaşılabilir bir duygusallığa (*Sinek*) kadar uzanan çeşitli duygulardır. Cronenberg *Çarpışma*'yı tanıtırken, filmin kendisi için çok duygusal bir film olduğuna şaşırdığını ifade etmiştir.

Yazarlık ve klinik/duygusal bakış, Cronenberg'in sinemayı, çağdaş bilinçdışına uzanan doğrudan bir hat olarak anlayışında kaynaşır. Michael O'Pray¹⁴⁴ ve daha başka eleştirmenlerin de öne sürdüğü gibi, filmleri, insan öznesini travma geçirmiş bir beden ve/ya da zihin olarak merkezlerine oturtmalarının yanı sıra, grotesk ve korkunç bir bedensel ya da ruhsal mutasyonu kararlı bir biçimde, tüm ayrıntılarıyla anlatan, gerçek anlamıyla kullanılmış bir dizi metafor ile, korku sinemasının ayrılma, yaşlanma, hastalık, istila, çöküş ve ölüm gibi yaygın izleklerini anlatmalarıyla da, ilkel, bilinçdışı fantezi ve korkulara simgesel ve anlatısal bir biçim kazandırır. Eleştirmenler (özellikle de Wood)¹⁴⁵ daha ilk başlarda, filmlerin altında, bilimkurgu/korku türünde sık sık karşılaşılan çıldırmış bilim adamı mecazına dayalı olan Cronenberg'e özgü bir tür Kaynak Metin ya da üretken formül yattığını fark etmişlerdir: Genellikle resmi bir kurumda (adı oldukça tuhaf olur) çalışan bir bilim adamı kişiliği (onun da adı tuhaftır), özünde insanlığa yarar sağlayabilecek olan, ama sonunda felaket boyutunda sonuçlara yol açan bir şeyi icat eder ya da kamuya açıklar.

Örneğin, Cronenberg'in ilk ve piyasaya sürülmemiş filmi olan *Stereo*'da, filmde görmediğimiz para-psikolog Luther Stringfellow'un telepatik iletişimin olabilirliğine ilişkin kuramları Kanada Erotik Araştırma

144) Michael O'Pray, "Primitive Fantasies in Cronenberg's Films", *BFI Dossier 21: David Cronenberg*, Wayne Drew (yay. haz.), Londra, BFI Publishing, 1984, s. 48-53.

145) Robin Wood, "Cronenberg: A Dissenting View", *The Shape of Rage: The Films of David Cronenberg*, Piers Handling (yay. haz.), Toronto, Academy of Canadian Cinema, General Publishing Company, 1983, s. 115-35.

Akademisi'nde test edilmektedir; deneyin deneklerinin birbirlerinden izole edilmelerini şiddet ve intihar izler. Bu telepati izleği, gizli amaçları olan ConSec örgütü tarafından finanse edilen olumsuz tavırlı Dr. Paul Ruth'un (Patrick McGoochan) doğum öncesinde kullanılmak üzere 'Ephemerol' adında bir ilaç bulduğu ve bu ilacın telepati gücü olan 'tarayıcı' çocuklar yarattığı *Scanners*'da yinelenir; bu çocukların en güçlü olanları, doktorun kendi oğulları olan 'iyi' Cameron Vale (Stephen Lack) ile 'kötü' Darryl Revok'tur (Michael Ironside). Piyasaya sürülmemiş olan *Crimes of the Future*'dan (Geleceğin Cinayetleri), önemli gelişmeler ortaya koyan filmleri *Ürpertiler* ile *Kuduz*'a geçişin temeli de benzeri bir modele dayanır. *Geleceğin Cinayetleri*'nde, (yine filmde görünmeyen) cilt hastalıkları uzmanı Antoine Rouge'un öğrencisi olan Adrian Tripod (Ronald Mlod-zick), Rouge'un sorununa, yani kozmetik ürünlerin neden olduğu ve cinsel yönden olgunlaşmış tüm kadınların ölümüne yol açmış ve dolayısıyla insan varlığını tehdit etmekte olan bir hastalığa çare bulmaya çalışmaktadır; *Ürpertiler*'de ise, Dr. Emil Hobbes (Fred Doederlin) tarafından icat edilmiş afrodizyak bir parazit, çok katlı, lüks bir apartman kompleksinin sakinleri arasında yayılmaktadır. Bu filmin ardından gelen *Kuduz*'da, adını taşıyan Keloid Kliniği'nde 'nötralize' doku naklinin öncülüğünü yapan Dr. Dan Keloid (Howard Ryshpan), 'motosikletli kız' kazası kurbanı Rose'un (Marilyn Chambers) hayatını kurtarmaya çalışırken, kızı doğal koşullara uyum sağlamış kan emen bir vampire dönüştürür; kurbanlarını zalim zombilere dönüştüren ve Montreal civarında bir salgın başlatan vampirin koltuk altında bir de, pasifken anüse benzeyen, uyarılmış durumda ise penis/bıçak/şırınga biçiminde olan yeni bir cinsel organ gizlidir. Bu üretken formül, değişen ölçülerde, *The Brood*, *Videodrome*, *Sinek*, *Ölü İkizler*, *Müthiş Yemek* [meşum Dr. Benway (Roy Scheider) dev kırkayak etinden elde edilen siyah toz halindeki bir uyuşturucunun dağıtımını kontrol etmektedir], *Çarpışma* [çıldırılmış bilim adamı işlevini Vaughan (Elias Koteas) yerine getirmektedir] ve *Varoluş*'a da uymaktadır. Ve yine, bu modele uymayan filmler, senaryolarını Cronenberg'in yazmadığı filmlerdir [*Ölü Bölge*'deki bilim adamı tiplemesi, Johnny Smith'in (Christopher Walken) yeni kazanmış olduğu ruhsal güçlerin büyüklüğünün bir tanığıdır sadece].

Feminist eleştirmenler kadınlara karşı düşmanca tutumları nedeniyle Cronenberg'in filmlerine saldırmışlardır ve cinsiyet farkıyla yakından ilişkili olan ataerkil fantezi ve endişelerin, filmlerin simgesel dayanağını oluşturduğu (daha genel olarak korku sinemasının ve geniş kesimlere ulaşan ticari sinemanın çoğu örneği için de geçerli olduğu üzere) kuşku

götürmez bir gerçektir. Ancak, Cronenberg'in filmleri, çağımıza özgü ataerkil bilinçdışının canlı ve tamamen gerçek tezahürlerini de sergiler; bunların, sergiledikleri erkek arzusu ve denetimi konularını alttan alta desteklediği kadar eleştirdiği de savunulabilir. Filmlerdeki mutasyonların kaynağı erkekler ve kuralları erkekler tarafından belirlenen kurumlar olduğu halde, bireylerin bedenleri ve ruhları üzerindeki etkilerin, genellikle erkek karakterlerin sorunlu şekilde kadınsılaşması yoluyla olsa da, erkekleri de başkalaştırmakta olduğu bir gerçektir.

Ürpertiler (*The Parasite Murders* ve *They Came from Within* adlarıyla da bilinir) bunun tam bir örneğidir. İçgüdüsel korkuda sınırları zorlayan bir metin olan filmde, Hobbes'un afrodizyak ve zührevi karışımı bir tür hastalık yayan, penisi andırır dışkı biçimindeki parazitlerinin nede olduğu mutasyonlar, erkekleri, kadınları ve çocukları aynı biçimde etkilemekte ve onları, bu çok evreli sapkınlığı sevinçle içlerinde barındıran, Romero'nunkilere benzer doymak bilmez zombilere dönüştürmektedir. Montreal'in hemen dışındaki bir yerde 180.000 Kanada doları gibi küçük bir bütçeyle çekilmiş olan filmde, düş ürünü olan lüks Starliner Towers apartman kompleksi, cinsel kıyameti bekleyen (yoksa hak eden mi?), çevreden kopuk bir burjuva mekânı olarak gösterilir. Filmin, hüznü, neredeyse kaderci bir müzik eşliğinde, tanıtım fotoğrafları ve içten olmayan bir anlatıcı sesiyle apartman kompleksinin reklamının yapıldığı künye sekansının ardından, insafsız anlatı, Hobbes'un paraziti içine yerleştirmiş olduğu genç kadına saldırması, kadının karnını yarması ve içine asit boşaltması, sonra da kendi boğazını kesmesiyle başlar. Film bir tecavüz ve cinayet filmiymiş gibi görünür, ama o kadar da basit değildir. Filmin en akılda kalıcı anları kadınların bedenleri üzerinde yoğunlaşsa da –parazitin Betts'in (Barbara Steele) bacakları arasında yüzmesi ya da hedonistçe bir lezbiyen yakınlaşma anında yemek borusundan yukarı çıkıp Janine Tudor'unkinden (Susan Petrie) aşağıya inmesi–, en tutarlı biçimde geliştirilmiş olan görüntüler, Janine'in kocası Nick'in (Allan Migicovsky) bedeni üzerinde canlandırılan erkek doğumu görüntüleridir. Parazitler Nick'in karnının altında kaynaşır ve iğrendirici bir biçimde ağızdan sızarlar; şefkatle hitap ettiği yavru taklitleridir bunlar: "Hadi oğlum! Hadi dostum! Senle ben iyi arkadaş olacağız." Bu tamamıyla Cronenberg'in felsefesidir; *Ürpertiler*'in, apartman sakinlerinin paraziti tüm dünyaya bulaştırmak üzere sakin sakin arabalarına binip uzaklaştıkları finali, mutlu bir son olarak görür.

Cronenberg'in bugüne dek en iyi filmleri olan ve 'Rahim Üçlemesi' olarak da nitelenebilecek olan *The Brood*, *Sinek* ve *Ölü İkizler*'in ardındaki

itici güç, erkeklerin kadınların üretici güçlerine karşı duydukları tedirginlik ve kıskançlıktır. Barbara Creed ve Helen Robbins'in de belirttiği gibi, bu filmler ayrıntılı rahim fantezileri sunmakta, bir yandan kadının yaratma gücü, bir yandan da erkeğin bunu yok etme, aşma ya da kontrol etme çabası karşısında duyulan korkuyu açığa vurmaktadır (Cronenberg'in tüm çıldırmış bilim adamlarının peşinde oldukları güce, aslında, dinsel bağlamda Tanrı'nın, estetik bağlamda ise Sanatçı'nın sahip olduğu söylenebilir).¹⁴⁶ Sonuç, doğal olarak, kargaşa ve yıkımdır, ama –en azından üçlemenin kronolojisi bakımından– erkeklerin kendi bastırılmış arzularının kurbanları olması yönünde bir değişim de vardır.

The Brood, Polanski'nin *Rosemary's Baby*'sinin (Rosemary'nin Bebeği, 1968) başlattığı 'kötü çocuklar ve korkunç doğumlar' serisinden aile konulu bir korku filmidir. Kasvetli, rüzgârlı bir Toronto'nun (görüntüler donduracak denli soğuk görünmektedir) içinde ve civarında geçen filmin bilim adamı, hastaların ruhsal travmalarını kendi bedenleri üzerinde dışa vurmaya teşvik edildiği Somafree Psikoplazmik Enstitüsü'nün fırsatçı yöneticisi Dr. Hal Raglan'dır (Oliver Reed). Raglan'ın en çok ilgilendiği hastası olan Nola Carveth (Samantha Eggar), çocukluğunda maruz kaldığı anne baba suiistimali ve kocası Frank'le (Art Hindle) aralarının soğuması yüzünden acı çekmektedir. Küçük kızları Candy (Cindy Hinds) annesini ziyaret ettikten sonra eve her tarafı yara bere içinde döndüğünde, Frank Candy'yi koruması altına almaya karar verir. Nola'nın kin beslediği insanların (anne babası, Candy'nin öğretmeni – çocuk bakıcılığı yaptığı için suçludur sadece) tekinsiz bir biçimde Candy'ye [ve Roeg'in *Don't Look Now*'ındaki (1973) katil cüceye] benzeyen, kar tulumu giymiş 'çocuklar' olan Yavrular (*the Brood*) tarafından vahşice öldürülmesine, Howard Shore'un ahenksiz müziği eşlik eder. Kimliklerin yorumsal bir gizemle kuşatıldığı filmin oldukça uzun süren düğüm noktasında, Raglan'ın kendi tedavi yönteminin yarattığı yavrular tarafından öldürülmesi ayrıntılı biçimde gösterilir ve Frank'in tanık olduğu korkunç bir sahne ile, Yavrular'ın Nola'nın bedeninin dış kısmında bulunan ve sözcüğün gerçek anlamıyla histerik olan bir rahimden doğan mutantlar olduğu açık edilir. Nola'nın beyaz bir giysi içinde diz çöküp keseyi dişleriyle açtığı ve son

146) Barbara Creed, *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londra, Routledge, 1993, s. 43-58; Helen W. Robbins, "‘More Human Than I Am Alone’: Womb Envy in David Cronenberg's *The Fly* and *Dead Ringers*", *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Steven Cohan ve Ina Rae Hark (yay. haz.), Londra, Routledge, 1993, s. 134-47.

‘çocuğunu’ yalayarak temizlediği sahne, özellikle de doğal doğumun kanlı görünümüyle yakın bir benzerlik taşıması açısından, kaba (*visceral*) sinemanın dönüm noktalarından biridir (sansürde makaslanmıştır). 1970’lerin korku sinemasına sadık kalan filmde kâbus, filmin son sahnesinde, Candy’nin kolundaki yumruların ona kalan trajik mirası açık etmesiyle sürer. Cronenberg kendi boşanması ve çocuk üzerindeki velayet savaşı sırasında yazmış olduğu *The Brood*’u, kendisinin *Kramer versus Kramer*’i (Kramer Kramer’e Karşı) olarak nitelemiş ve filmin merkezindeki öfkenin (‘yavrular’) kendi öfkesi olduğunu kabul etmiştir.

The Brood’da baba kızıyla birlikte kaçarak kurtulur; bilim adamı ve eş/anne ölür. *Sinek* ve *Ölü İkizler* bu modeli değiştirir; bilim adamı ölür, kadınlar hayatta kalır. Cronenberg’in geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilmiş ikinci filmi olan ve (onun standartlarına göre çok büyük olan) 10 milyon dolarlık bir bütçeyle çekilen *Sinek*, yönetmenin bu tarihe kadar en çok rağbet görmüş olan filmidir. Jeff Goldblum ve Geena Davis (o sıralarda Cronenberg’le bir aşk ilişkisi yaşamaktaydı) gibi görece ünlü yıldızların tekno-sihirbaz Seth Brundle ve bilim konularında muhabirlik yapan Veronica ‘Ronny’ Quaife rollerinde yer aldığı film, tiksindirici korkuyu dokunaklı bir aşk üçgeni melodramı ile bir araya getirir – üçüncü kişi, Ronny’nin eski sevgilisi olan dergi patronu Stathis Borans’dır (John Getz). Açık bir şekilde bir rahmi andıran ve maddeyi aktarabilen bir ‘özel tasarım telefon kabini’nin mucidi olan Seth, ilk başta sadece cansız nesneleri (Ronny’nin erotizm yüklü çorapları) nakletmektedir; ama ‘et’ hakkında daha çok şey öğrendiğinde, önce bir Habeş maymununu nakledebilir hale gelir ve sonra da, Ronny’nin kendisini terk edip Borans’a döndüğünü sandığı alkollü bir kırgınlık krizi sırasında, kendisini nakleder; ama ne yazık ki, nakil sırasında kabine girmiş olan bir sinekle genetik olarak birleşmiştir. AIDS, deli dana ya da başka hastalıkların bir metaforu olarak yorumlanabilen, ama bir yandan da (Ronny’nin açısından) sevilen kişinin hızla ve korkunç bir şekilde yaşlanmasını ve bu durum karşısında elden hiçbir şey gelmemesini de gösteren, cazip, çocuksu bir eksantrikliği tiksinti uyandıran bir melez türe dönüştüren, olağanüstü ölçüde etkileyici bir mutasyondur bu. Seth’in uğradığı felaket Ronny’yi de etkiler; Seth cinsel yönden son derece etkin olduğu evrede Ronny’yi hamile bırakır ve Ronny’nin, yönetmenin ta kendisi olan bir doktorun yardımıyla – kendi sanatının, dizginlenemez bir rahim kıskançlığı vakası olduğunun kabulü müdür bu?– iğrenç bir larva doğurduğu kâbus sekansı, insanı şoka uğratan, kabul edilmesi mümkün olmayan bir doğum fantezisidir. *Sinek*’in başarısı, korku türünün yerleşik kurallarının, melodramı bir anlam oluş-

turacak biçimde kullanılmasından kaynaklanır. Brundlesineğin, Esmereelda'sını isteyen Notre Dame'ın Kamburu'na benzediği ya da (kendi icadı olan telepodla birleşmiş olduğu) en son korkunç mutant biçimiyle ve hâlâ duygu dolu olan gözleriyle kurtuluş için yakardığındaki gibi, korku simgeleri trajik aşk öyküsüne hizmet eder ve öyküyü geliştirir.

Çoğu kişiye göre, Cronenberg'in bu tarihe kadarki başyapıtı olan *Ölü İkizler* (En İyi Film ve Senaryo dalında bir Deha Ödülü ile Los Angeles Film Eleştirmenleri'nin En İyi Yönetmen ödülünü kazanmıştır), eşsiz bir rahim kıskançlığı filmidir. Yüzeyde, saplantılı biçimde kontrollü olan bir mizansen ile gelişen ve birbirlerine tıpatıp benzeyen jinekolog ikizler Elliot ile Beverly Mantle'in (ikisi de Jeremy Irons tarafından canlandırılmaktadır) giderek alçalmalarını sergileyen kasvetli ve trajik bir dram olan film, derinde ise, klasik bir kâbus sineması örneği, 1980'lerde hüküm sürmüş 'tür dışı' korku filmlerinin bir örneğidir.¹⁴⁷ Kadınların kısırlık tedavisinde uzmanlaşmış olan Mantlelar, 'mutant' bir kadın ve çokeşli cinsellik, mazoşizm ve uyuşturucular konusunda uzman olan aktris Claire Niveau'nun (Genevieve Bujold) cazibesine kapılırlar; Claire onları ayırmakla tehdit ettiğinde, bu durum, tamamen paylaşamadıkları ilk şey olarak, ikizlerin hayatlarını altüst eder. Film, ikizlerin tek bir ruha sahip iki beden olduğunu ima ederken, en belirgin korku sekansında, karnın içinde Siyam ikizleri gibi organik olarak da birleşik olarak betimlenirler ve Claire de dokuyu ısırmaktadır. Denetim, işkence ve yitimin melankolik bir güncesi niteliğindeki anlatı, ikizlerin 1967'de ödüle layık görülen Mantle Retraktörü'nden (gerçi, ta o zamanda bile, hocaları "kadavra için iyi olabilir, ama yaşayan bir insan için kullanılamaz" yorumunda bulunmaktadır) Bev'in yirmi yıl sonra 'mutant kadınları ameliyat etme amaçlı jinekolojik araçlar'ı icat etmesine geçerek gelişir; Bev'in bu araçları kullanması nihayetinde ikizlerin doktorluktan men edilmelerine neden olmuştur (bu araçların simgesel önemini, künye sekansında zalim estetik örnekleri olarak yer almaları gösterir). Elliot (artık 'Ellie' adıyla kadınsılaştırılmıştır) kendisini Bev ile 'senkronize etmek' için uyuşturucu alırken, Bev bu araçları onları ayırmak için kullanır ve ikizinin –rahmin olması gereken yerden– karnını yararak onu öldürür. İkizlerin çözüme ulaşmamış mazoşistçe arzuları, onları, gerçek mutant kadınlar, ömürlerini verdikleri jinekolojik arayışlarının gerçek nesneleri olarak yeniden biçimlendirmiştir.

Ölü İkizler'in, yarı çıplak Bev'i Ellie'nin üzerine uzanmış halde gösteren kapanış sahnesi, neredeyse Derek Jarman tarzında bir *queer* sahnesini

147) Bkz. Kim Newman, *Nightmare Movies*, Londra, Bloomsbury, 1988.

andırır ve Cronenberg'in filmlerinde *gay* altmetinler bulunma olasılığı olup olmadığı sorusunu akla getirir. Üzerinde pek fazla durulmamış olsa da, filmlerde Cronenberg'in *gay* arkadaşı Ron Mlodzik'in, *Stereo* ve *Geleceğin Cinayetleri*'nden *Ölü İkizler* (Bev ile Ellie 'gerçekten' *gay*'dir, değil mi?) ve *Varoluş*'a [Willem Dafoe, Jude Law'a 'biyogiriş' takmaktadır] kadar çeşitli filmlere nüfuz etmiş duyarlılığından ileri gelen bir homoerotik imge damarı vardır. Ancak, Burroughs'un *Naked Lunch*'inin ve J. G. Ballard'ın *Crash*'inin uyarlamalarında olduğu gibi, tam da *queer* bir Cronenberg beklediğimiz yerde buyurucu bir biçimde vurgulanan, güçlü bir heteroseksüelliktir. Cronenberg'in –Burroughs ile birlikte– *Sinek* tarzı 'füzyon'undan erkek işbirliğinin *gay* erotizmi gibi bir anlam çıkarılabilse de, film, kaynağının homoseksüelliğine fazla önem vermemekte ve Joan Lee'nin/Frost'un (Judy Davis) yazınsal ilham perisi rolünü öne çıkarıp, filmin, zalim ve ahlaksız Cloquet'nin (Julian Sands) güzel oğlan Kiki'yi (Joseph Scorsiani) alıp götürdüğü tek *gay* ilişkisinde, filmin en grotesk korku imgesini sunmaktadır. Yine, aynı biçimde, Ballard'ın dolambaçlı romanı, anlatıcı Ballard'ın sapkın akıl hocası Vaughan'a aşk mektubu olarak okunabilirken ve romandaki cinsel ilişkiler ikisinin ilişkisiyle (şu da kabul edilmelidir ki, ilişki ancak asit atmalarından sonra gerçekleşmektedir) doruğa ulaşırken, Cronenberg tüm bunları bir kenara itmekte ve olay örgüsünü, Ballardlar'ın evliliği ve henüz olaylara karışmamış olan Catherine'i (Deborah Kara Unger) erotik araba çarpışması fetişistleri grubuna katma çabaları üzerinde odaklanacak şekilde yeniden yapılandırmaktadır.¹⁴⁸ Cronenberg'in en az tartışılmış ve anlaşılmış filmlerinden olan *M. Butterfly*'da da, bir Fransız diplomatı (yine Jeremy Irons) ile Pekin Operası'ndan bir erkek şarkıcı (John Lone) arasındaki aslında homoseksüel olan ilişki, heteroseksüellik kisvesi altında anlatılır.

İkisi de medyanın başkalaşım yaratma gücünü konu alan *Videodrome* ile *Varoluş*'u, toplum tarafından biçilmiş cinsel rollerin mutasyonları destekler. 1982'de gösterime girdiğinde Cronenberg'in kariyerinin bir özeti olarak kabul edilen *Videodrome*'un özel efektleri –Max Renn'in (James Woods) karnında bulunan ve içine kaset yerleştirilen vajina benzeri yarık, insan ile teknolojik cihazları birbiriyle kaynaştıran öldürücü el/silah– hâlâ şaşkınlığa düşürmekte ve ilgiyle izlenmekte; Debbie Harry'nin sadomazojist Nicki Brand rolü de filmin kült statüsünü sürdürmektedir. Ancak, filmin televizyonun tehlikeleriyle ilgili olarak barındırdığı

148) Bu konudaki karşı tez için bkz Iain Sinclair, *Crash: David Cronenberg's Post-mortem on J. G. Ballard's 'Trajectory of Fate'*, Londra, BFI Publishing, 1999.

1950'ler tarzı komplo teorileri ve gerçeklik ile halüsinasyonu fazla düşünmeksizin birbirine katması, yirmi yıl sonra tuhaf bir şekilde eskimiş görünür. Cronenberg'in, şaşırtıcı bir biçimde, *Videodrome*'dan beri tamamıyla kendisine ait ilk senaryosu olan ve televizyonun yerini, omurgaya takılmış, anüse benzer bir 'biyogiriş' vasıtasıyla doğrudan doğruya oyuncuların omurgalarına bağlanan ve fazlasıyla gerçek gibi görünen halüsinasyonlar gösteren yarı organik bir oyun aletinin aldığı *Varoluş*, neredeyse bir *Videodrome: Bölüm II*'dir. Filmin en akılda kalıcı olduğu iddia edilebilecek efekti olan ve Ted Pikul (Law) tarafından berbat görünüşlü bir yemeğin artıklarından üretilen silahın akla hemen *Videodrome*'daki silahı getirmesi, Cronenberg'in şu sıralarda, tamamen yeni olan malzeme arayışında (1990'lı yıllar için de geçerli olabileceği gibi) hiçbir ilerleme kaydetmediğini düşündürmektedir.

Julie Dash

Terry Moore*

Eleştirmenler tarafından coşkuyla karşılanan *Daughters of the Dust*'ın yazarı, yapımcısı ve yönetmeni olan Julie Dash, uzun metrajlı filmi sinemalarda gösterime girebilmiş ilk Afrikalı-Amerikalı kadındır. Newark Siyah Filmleri Festivali'nde Yüzyılın Filmi unvanına layık görülen *Daughters of the Dust*, Afrikalı-Amerikalı tarihi ve kültürüne sahip çıkması, cinsiyet ve ırkın kesiştiği noktanın başarıyla üstesinden gelebilmesi ve Afrikalı-Amerikalı kadın öznelliğini inşa etmesiyle, anlatı sinemasının köklü değişiklikler getirme potansiyelini somutlaştırmaktadır. Film, Toni Cade Bambara'nın 'muhalif sinema' olarak adlandırdığı sinema biçiminin, yani kadını ve Afrikalılığı merkezine alan bir bakış açısından yeni bir anlatı sineması tasavvurunun bir örneğini oluşturur.¹⁴⁹ Dash'in arzusu, tüm

* Bana video kopyalarını sağladıkları için, *Illusions*, *Praise House* ve *The Cinematic Jazz of Julie Dash*'in dağıtıcısı olan Women Make Movies'den Mijoung Chang'a teşekkürlerimi sunarım. Bilgi için bkz. <http://www.wmm.com/>

149) Toni Cade Bambara, "Preface", *Daughters of the Dust: The Making of an African American Woman's Film*, Julie Dash, New York, New Press, 1992, s. xiii.

filmlerinde, ‘siyah kadının imajını yeniden tanımlamak’tır.¹⁵⁰ Dash şöyle belirtir:

Hepimiz şimdiki durumumuza tarihlerin ve kişisel etkilerin kesişme noktalarından geçerek ulaştık. (...) Bağımsız bir sinemacı olarak gerçekleştirmekte olduğum, William Foster, George ve Noble Johnson, Zora Neale Hurston, Oscar Micheaux, Spencer Williams, William Alexander gibi öncü sinemacıların ve geçtiğimiz yüzyılda bir Afrikalı-Amerikalı Sineması yaratmak için verilen mücadelede unutulup gitmiş pek çok ismin bıraktığı mirasla aynı doğrultuda.¹⁵¹

Dash’in, bu mirasa bir saygı gösterisi olan ve önemli bir gelişme olarak görülen siyah-beyaz kısa filmi *Illusions*, bir yandan ticari sinemanın cinsiyet ayrımcılığı ve ırkçılığına açıkça meydan okumakta, bir yandan da ‘muhalif’ bir anlatı sinemasının kuramını oluşturmakta ve örneğini sunmaktadır. NAACP’nin (Siyahların İlerlemesi Ulusal Derneği) stüdyo patronlarını, kamera önünde ve arkasında daha çok Afrikalı-Amerikalıya yer vermeye ikna etmek amacıyla bu kişilerle bir araya geldikleri yıl olan 1942’de geçen *Illusions*, Mignon Dupree (Lonette McKee) üzerinde odaklanır. Beyaz olarak kabul edilen Afrikalı-Amerikalı bir stüdyo görevlisi olan Mignon, ‘filmin gücünü kullanmak istemektedir’.¹⁵² Dash de benzeri bir amacı dile getirir:

[*Illusions*] otuzlu ve kırklı yılların Hollywood filmlerinin biçim ve geleneklerini kasıtlı olarak taklit ediyor. Ama biçime bazı yabancı nesneleri –örneğin, baş kahraman Mignon’u– katarak, biçimi renklendirmeye çalıştım ve umuyorum ki, bu biçimin tüm cinsiyet ayrımcısı ve ırkçı zanlarının ortaya çıkmasını sağlayabildim.¹⁵³

Illusions, Ralph Ellison’ın “Gölge ve Eylem” adlı denemesinden, dönen bir Oscar heykelciği görüntüsü üzerine seslendirilen bir alıntıyla açılır

150) J. M. Redding ve V. Brownworth, *Film Fatales: Independent Women Directors*, Seattle, Seal Press, 1997, s. 192.

151) Julie Dash (1995), *Daughters of the Dust: Secrets and Whispers*. İnternet adresi: <<http://www.geechee.com>> (18 Kasım 1999’da erişilmiştir).

152) Julie Dash, “*Illusions*”, *Screenplays of the African American Experience*, P. Klotman (yay. haz.), Bloomington, Indiana University Press, 1991, s. 212.

153) K. Harris, “New Images: An Interview with Julie Dash and Alile Sharon Larkin”, *Independent* 9, 10, 1986, s. 18.

ve bunu, beyaz askerlerin yer aldığı bir belgesel sahnesine ve hemen ardından da, beyaz stüdyo yetkilisinin bürosunun dış kapısındaki camı silen Afrikalı-Amerikalı bir kapı bekçisine yapılan bir geçiş izler. Bu dört öge, ticari sinemanın (ve ABD toplumunun) bugün de mevcut olan ırksal sınırlarının yanı sıra, bu sinemanın *Illusions*'ın izlek olarak aldığı dönüştürme olasılığını açık bir şekilde betimler. Görüntü eşliğinde dinlediğimiz alıntı ('Hollywood'a karşı hücumla geçmek, aslında, betimi eylemle, görüntüyü gerçeklikle karıştırmak olurdu. Başlangıçta gölge yoktu, eylem vardı ve Hollywood'un alanı eylem değil, yanılsamadır') Hollywood filmlerinin ırkçılığının varlığını kabul eder, ama bir yandan da, söz konusu betimlemelerin böyle filmleri üreten toplumun ırkçılığını yansıttığını vurgular. Toplumun ırkçılığının 'gerçekliği', stüdyo kapısının dışında ikincil bir konumda olan, Hollywood gücünün merkezinden dışlanmış Afrikalı-Amerikalı kapı bekçisiyle betimlenir. Ama, bu sahne hemen, 'görüntü' ile 'gerçeklik' arasındaki zıtlığın Ellison'ın varsayımına göre daha az belirgin olduğunu akla getirir, çünkü kapı bekçisinin Hollywood'daki perde dışı konumunun 'gerçekliği', Afrikalı-Amerikalıların Hollywood perdesinden dışlanmışlığını temsil eder aynı zamanda. Dönen Oscar heykelciği Hollywood filmleriyle ulaşılan tanınma ve şöhreti gösterdiği ve bu şekilde görüntünün gücünü ima ettiği gibi, belgesel sahnesinin, yani 'gerçeğin' sinemasının alanından küçük bir bölümünün varlığı da, öznel görüntülerin nasıl da kolayca 'nesnel' gerçeklikmiş gibi algılandığını ortaya koyar: Bu sahnede hiçbir Afrikalı-Amerikalı asker görünmemektedir. Ama Mignon'un daha sonra belirttiği gibi, "Gerçek tarih, çoğu insanın anımsayacağı ve inanacağı tarih, gümüş perdede gördükleridir".

Dolayısıyla, filmin başlangıç anları hem sinemasal yanılsamanın gücünün hem de bunun dışlayıcı temellerinin varlığını doğrular. *Illusions*, Hollywood ve ABD toplumundaki ırkçılığa karşı bir saldırı değildir sadece, film aynı zamanda, seslerini duyuramayanlara ses verebilecek ve orada olmayanları var kılabilecek (şimdiye kadar 'görülmez olan adamı', Afrikalı-Amerikalı kapı bekçisini görülür kılabilecek) dönüştürücü bir anlatı sinemasının olabilirliğine ilişkin kuramlar sunar. Geçici bir konumu olan Mignon'un da gözlemlediği gibi, stüdyonun diğer çalışanları '[onu] görüyorlar, ama kabullenemiyorlar' olsa da, *Illusions* filmin izleyicisinin onu 'kabulleneceği'ni güvence altına almaktadır. Ve, izleyici onu kabullenirken, aynı zamanda Afrikalı-Amerikalı kadın öznelliğinin olabilirliğini de kabullenmektedir.

Bu kabullenme, aynı zamanda, Mignon'un Afrikalı-Amerikalı şarkıcı Ester Jeeter (Rosanne Katon) ile ilişkisiyle de gelişir. Ester'in hayali per-

dede görünmek olsa da, geçimini beyaz yıldızların şarkılarını seslendirmekle kazanmaktadır. Yeni bir müzikaldeki ses senkronu tutturamadığında, Ester sarışın yıldızın şarkısını seslendirmek üzere çağrılır, Mignon da bu işlemin sorumlusu olur. Mignon'u kayıt kabininin camının gerisinde durup, stüdyonun içine bakarken, ama beyaz ve erkek olan iki ses teknisyeninin yansımaları arasında konumlandırılmış olarak görürüz. Burada anlam belirsizliği vardır: Mignon onlardan daha yüksektedir, ama yansımaları içinde görülmektedir. Sonra, Mignon'un bakışı Ester'e ve soldaki mikrofon ile sağdaki seslendirme odası perdesine yönelir; perde ilk başta boştur (ve beyazdır) ve daha sonra sarışın aktrisin şarkı söylemiş gibi ağzını oynatan görüntüsünü yansıtır. Judith Mayne'in açıkladığı gibi, Hollywood perdesi bir engel işlevi görürken, Mignon'un düşlediği ve izleyicinin gerçekte gördüğü şey, Ester'in öznesi olduğu yeni bir filmidir.¹⁵⁴ Beyaz yıldızın yakın plan görüntüsünden Ester'in yakın plan görüntülerine yapılan daha sonraki geçişler, izlemekte olduğumuzun, Ester ile Mignon'un ilişkisinden doğan, Afrikalı-Amerikalı kadın izleyici aracılığıyla gerçekleşen ve Afrikalı-Amerikalı kadın öznelliğini 'gerçek' kılma amacıyla yola çıkan yeni bir sinema olduğunu açıkça ortaya koyar.

Mignon ve Ester (Mignon'u hemen Afrikalı-Amerikalı bir kadın olarak kabul eder) seslendirme bittikten sonra, Mignon'un konumu üzerine konuşurlar ve sinemayla ilgili düşlerini ve isteklerini paylaşırlar. Bir sahnede, dev gibi bir film çekim stüdyosunun girişinde yan yana dururlar. Binanın iç mekânından çekilmiş olan sahnenin ön planı siyahtır ve Mignon ile Ester son derece uzun olan planda, kapının dışındaki güneş ışığının aşırı beyazlığı önünde siluet olarak görülürler. Mignon Ester'e şöyle der: "Sahte görüntülerin baştan çıkarıcılığı hiç haz vermiyor." Ama çekimin kompozisyonu, onların olabilirliğin eşiğinde ayakta durmaya çalıştıklarını ima eder. Sırtları sinemanın mevcut durumunun kör edici beyazlığına dönükken, film stüdyosunun siyahlığına bakarlar ve tıpkı, bakışını Ester ile Mignon'a odaklayan bir sinema umudunun doğrulandığı gibi, yeni bir Siyah sinemasının olabilirliği de ön plana çıkarılır. Siyah Sinemacılar Vakfı tarafından Onyılın Filmi unvanına layık görülen *Illusions*, yapıtlarının başlıca özelliklerini öne çıkarmasıyla, Dash'in kariyerinde önemli bir yere sahiptir: Bu özellikler onun anlatıyı desteklemesi, görsel olanın verdiği hazdan büyük zevk alması, 'Afro-Amerikan dışavurum

154) Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, s. 64.

gelenekleri'ni benimsemesi ve Afrikalı-Amerikalı kadınların çok çeşitli olan güzelliklerini göstermekten haz duymasıdır.¹⁵⁵

Dash sinemadaki ilk deneyimini, 1960'ların sonlarında lise öğrencisiyken, Harlem, New York'taki Stüdyo Müzesi'nde verilen bir okul sonrası eğitim programına devam ettiği sırada yaşamıştır. Onu ilk önce sinemacılığın 'teknik yanları' büyülemiş ve Kent Üniversitesi'ndeki öğrenciliğinin ilk yıllarında, ana bölüm olarak film yapımcılığı okumaya başlamıştır.¹⁵⁶ Afrikalı-Amerikalı yazın geleneğiyle tanışmasıyla, bu gelenekten kadın yazarların, özellikle de Toni Cade Bambara, Toni Morrison, Paule Marshall, Alice Walker ve Zora Neale Hurston'ın yapıtlarından esinlenmiştir. Dash'i, özellikle Bambara'nın dolambaçlı anlatı yapıları ve 'Batılı erkek anlatısı'ndan farklı bir seyir izlemesi ile Morrison'ın 'karakter derinliği' etkilemiştir.¹⁵⁷ New York Kent Koalisyonu için bir tanıtım belgeseli olan ilk filmi *Working Models for Success*'i çektikten sonra, 'çevredeki insanların bir öykü görmek istediklerini' fark etmiş ve anlatı sineması alanında çalışmaya karar vermiştir.¹⁵⁸

Böylece, Dash mezun olduktan sonra Los Angeles'a gidip Amerikan Film Enstitüsü'ne (AFI) başlamıştır. AFI'de, öğretmenlerinden biri olan ünlü kurgucu Slavko Vorkapich, Dash'in film estetiği anlayışını derinden etkilemiştir. Ama, yarısı ABD dışından gelmiş olan öğrenci arkadaşlarından da etkilenmiştir. Onların 'Batılı olmayan', formüllere dayanmayan işleri, Dash'e göre, 'cesurca' ve tipik Hollywood filmlerine göre çok daha 'dinamik' çekimlerle doludur.¹⁵⁹ Yedi dakikalık deneysel dans filmi *Four Women*, Nina Simone'nin baladını yorumlarken bu kaygıları yansıtmaktadır. *Four Women*'in 1978'de Miami Uluslararası Film Festivali'nde Sinemacı Kadınlar alanında kazandığı altın madalya, Dash'in çok sayıdaki ödülünden ilki olmuştur.

Dash daha sonra UCLA'nın lisansüstü sinema programına devam etmeye başlamıştır. Dönemin toplumsal ve siyasi kargaşası içinde, üniversitenin verimliliği öğrenciler tarafından sorgulanmaktaydı. Haile Gerima, Charles Burnett, Larry Clark, John Reir, Ben Caldwell, Pamela Jones, Abdosh Abdulhafiz ve Jam Fanaka'nın çabalarıyla, UCLA'da bu müca-

155) K. Harris, *a.g.e.*, s. 18.

156) H. Baker, Jr. ve Julie Dash (1992), "Not without My Daughters: A Conversation with Julie Dash and Houston Baker, Jr.", *Transition* 57, 1992, s. 153.

157) *A.g.e.*, s. 150-1.

158) *A.g.e.*, s. 154.

159) *A.g.e.*, s. 158.

deleden Siyah Bağımsız sinemacılık hareketi doğmuştu. Sinema akademisyeni Clyde Taylor tarafından 'L.A. İsyanı' olarak adlandırılan bu hareketin hedefi, "kültürel kökenlere sadık kalan ve Afrikalı-Amerikalı tarihinin Hollywood tarafından yanlış biçimde tanıtılmasına karşı çıkan bir bağımsız Siyah sineması girişimi" oluşturmaktı.¹⁶⁰ Dash, Alile Sharon Larkin, Bill Woodberry ve Bernard Nichols 'ikinci dalga'ya mensuptular. Bir çalışma grubu "Satyajit Ray, Yasujiro Ozu, Ousmane Sembene, Humberto Solas ve Sara Gomez gibi yönetmenlerin toplumsal bilinç taşıyan filmlerini göstermekte ve tartışmaktaydı".¹⁶¹ Bu isimlerin etkisi, Dash'in Alice Walker'ın bir kısa öyküsünden uyarladığı *Diary of an African Nun*'ında açıkça görülür. "Baş kahramanın, kabul ettiği Hristiyanlık inancı, içinde yaşadığı toplumun geleneksel Afrika inançlarının etkisi altında kaldığında ortaya çıkan bağdaşmazlıkla mücadele ettiği" bu lirik film, Dash'e öğrenci filmi dalında Yönetmenler Birliği Ödülü'nü kazandırmıştır.¹⁶²

Four Women, *Diary of an African Nun* ve *Illusions*, Dash'in bakışının geçirdiği evrimi sergiler. Üç film de siyah kadın izleyicinin varlığını tanımakta, beyaz erkek bakışını merkezden uzaklaştırmakta ve tarihi ilk Afrikalı halk ozanlarına dek uzanan öykü anlatıcılığı geleneğine büyük bir hazla bağlı kalmaktadır. Bu filmler, yalnızca siyah bağımsız sinemasının tarihi açısından değil, bağımsız sinemanın *tamamının* tarihi açısından da büyük önem taşır. Özellikle de *Diary of an African Nun* ve *Illusions*, bir yandan anlatı sinemasının dönüştürücü gücünü ve köklü değişiklikler getirme potansiyelini sergilemiş, bir yandan da feminist sinema hareketinin itiraf edilmemiş ırkçılığına meydan okumuşlardır. Dash filmlerinde ırk ve cinsiyetin (ve daha sonra da cinsel kimliğin) kesişme noktasına eğilerek, günümüzde artık Michelle Parkerson, Trinh T. Minh Ha, Cheryl Dunye ve Midi Onodera gibi sinemacıları da içermekte olan geniş kapsamlı bir feminist sineması hareketinin yaratılmasına ön ayak olmuştur.

Hem bağımsız hem de ticari sinemacılığın çehresini (hem gerçek hem de mecazi anlamıyla) sonsuza dek başkalaştırmış olan film, Dash'in ilk uzun metrajlı filmi *Daughters of the Dust* olmuştur. Dash'in öykü anlatma ve görsel estetik yetenekleri, Greg Tate'in "hem dünya sineması hem de

160) C. Taylor, "The L.A. Rebellion: New Spirit in American Film", *Black Film Review*, s. 2, 1986, s. 11 ve 29; N. Masilela, "The Los Angeles School of Black Filmmakers", *Black American Cinema*, M. Diawara (yay. haz.), New York, Routledge, 1993, s. 107-8.

161) Julie Dash, 1995, *a.g.e.*

162) Dash, K. Harris, *a.g.e.*, s. 18.

Afrikalı estetiği açısından koşutu ya da öncüsü olmayan bir başarı”¹⁶³ sözleriyle nitelediği filmde tam bir başarıya erişmiştir. 1902’de, Georgia ile Güney Carolina kıyıları açıklarında bulunan Sea Islands’daki İbo Rıhtımı’nda geçen *Daughters of the Dust*, Peazant ailesini ve ailenin bazı üyelerinin kuzeye göçünü anlatır. Köle taşıyan gemilerin Atlas Okyanusu’nu aştıktan sonra durdukları ve kölelerin Charleston’daki köle pazarına götürülmeden önce bekletildikleri yer olan Sea Islands, anakaradan izole olmaları nedeniyle, Gullah kültürünün lehçesi, yemekleri ve ayin törenlerinin de yansıttığı gibi, “Afrika kültürünün en iyi korunmuş olduğu yer”dir.¹⁶⁴

Uzun metrajlı bir anlatı filminde daha önceden hiç görülmemiş olan bir tarih, efsane ve geleneği tam anlamıyla sindirmiş olan *Daughters of the Dust*, ailedeki kadınlar üzerine odaklanır (karakterler Afrika tanrılarına dayanmaktadır). Kamera çeşit çeşit ten renkleri, saç modelleri ve vücut tipleri üzerinde gezinerek, kadınların çok çeşitli güzelliklerine övgüler sunar. Ailenin başı ve ruhani merkezi, eskiden köle olan yaşlı Nana Peazant’tır (Cora Lee Day); Nana ailesinin bu topraklardan uzaklaşmakla atalarından ve, dolayısıyla, köleliğin, güney eyaletlerinin yeniden yapılanma sürecinin ve ötesinin başarıyla üstesinden gelinmesinde aileye güç vermiş olan geleneklerden, tarihten ve ‘diğer anı kırıntıları’ndan da uzaklaşmış olacağından kaygılanmaktadır. Ailenin ‘herkesin iyi ve mutlu olduğu bir diyara gitmediği’nin farkında olan Nana, ailenin onlarla olan bağlantısının onurlandırıldığından ve sürdürüldüğünden emin olmak için ataları yardıma çağırır. Atalar, Eli ile Eula Peazant’ın (Alva Rogers ve Adisa Anderson) Doğmamış Çocuğunu (Kai-Lynn Warren) gönderirler; çocuk hem Nana’ya yardım etmesi hem de hamile olan Eula’ya beyaz bir adam tarafından tecavüz edilmiş olduğu için araları bozuk olan Eli ile Eula’yı barıştırması için gönderilmiştir. Doğmamış Çocuk geleceği temsil etmekteyse de, geçmiş anımsamanın gerekliliğine dayandırılmış bir gelecektir bu.

Evlenerek Peazant ailesine girmiş olan ve Nana’ya düşman olan Haagar’ı (Kaycee Moore) ne Doğmamış Çocuk ne de Nana Peazant etkileyebilmektedir. Nana Peasant’dan ve onun ‘uğursuzluk getiren saçmalıkları’ndan bir an önce uzaklaşmak isteyen Haagar, kuzey kentlerine gitmeye can atmaktadır. Diğer Peasant kadınları ise, bu ikisinin inançları

163) Greg Tate, “Of Homegirl Goddesses and Geechee Women: The Africentric Cinema of Julie Dash”, *The Village Voice*, 4 Haziran 1991, s. 72.

164) Julie Dash, *Daughters of the Dust: The Making of an African American Woman’s Film*, New York, New Press, 1992, s. 6.

arasında kalmışlardır. Kuzeyden, Peasant ailesinin bulundukları topraklara veda edişini belgelemek üzere bir fotoğrafçı olan Bay Snead (Tommy Hicks) ile birlikte dönen Viola (Cheryl Lynn Bruce), kabul etmiş olduğu Baptist Hristiyanlıktan ötürü Nana'nın inançlarından korkmaktadır. Viola ısrarla eski inançlardan vazgeçilmesini istemektedir, ama Haagar'ın aksine, Nana'ya olan saygısı bağlantısını koparmayı güçleştirmektedir. Peazant kadınlarının en kentlisi olan Sarı Mary de (Barbara-O) bu özel gün nedeniyle seyahatinden dönmüştür. Yanında âşığı Trula da (Trula Hoosier) bulunan Mary, açık ten rengi ve yanında getirdiği 'şu şey' (Trula) yüzünden, ama en çok da 'kötü yola düşmüş' ve bir fahişe olması yüzünden, (Nana hariç) çoğu yaşlı kadın tarafından hor görülmektedir. Filmin sonunda, Nana'nın, Doğmamış Çocuğun ve ataların araya girmesiyle, Peazant ailesinin Trula ve Haagar dışındaki tüm üyeleri, eski inançlar ve 'eski ruhlar'la olan bağlantılarını sürdürürler ve bu şekilde dayanma gücüne kavuşurlar.

Daughters of the Dust, Afrikalı-Amerikalı kültürünün ve tarihinin öğelerini kapsamıyla, çeşitlilik açısından zengindir. Film, siyah kadınların beyaz erkekler tarafından tecavüze uğramasının süregelmesine; linç karşıtı harekete; Amerika Yerlileri ile Afrikalı-Amerikalıların birbirine kenetlenmiş tarihine; Afrikalı-Amerikalı dinlerinin çeşitliliğine; efsanelerin ve sözlü anlatım geleneğinin Afrikalı-Amerikalı kültürü için önemine; ABD kültürünün Afrikalı ve Afrikalı-Amerikalı gelenekleri, dilleri ve felsefeleriyle zenginleşmesine; Afrikalı-Amerikalı kültürünün beyaz ataerkil ideoloji tarafından istila edilmeye çalışılmasına; tarımla ilişkili bir Afrikalı-Amerikalı tarihinin betimlenmesine ve daha başka pek çok şeye değinir.

Film, açıklanması engellenmiş olan bu tarihi betimlemesi ve yıllar süren yoğun bir araştırmayla desteklenmiş olmasıyla, etnografik ayrıntılarla doludur. Ancak, Dash etnografik bir film çekme arzusunda değildir. O, filmi, 'spekülatif kurmaca' olarak nitelemektedir.¹⁶⁵ Dolayısıyla, filmin ideolojisi, metni, yapısı ve çekim tekniği, hem etnografik sinemanın ilgi alanından hem de ticari anlatı sinemasının geleneklerinden çok uzaktadır. Yapı olaylar örgüsüne tabi değildir; öykü "Afrikalı bir halk ozanının bir ailenin tarihini anlatma biçimiyle hemen hemen aynı şekilde gelişmektedir".¹⁶⁶

165) bell hooks, film için 'mitolojik-şiişsel' der, bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, s. 29.

166) Julie Dash ve bell hooks, "Dialogue between bell hooks and Julie Dash", *Daughters of the Dust: The Making of an African American Woman's Film*, Julie Dash, New York, New Press, 1992, s. 32.

Dash, bu 'Afrika merkezli temele' ek olarak, birden fazla anlatıcı sesi kullanır ve görüntü yönetmeni Arthur Jafa ve yapımcı Kerry Marshall ile işbirliği içinde, 'birden fazla bakış açılı kamera tekniği', 'kimsenin başka birinin dramına fon oluşturmadığı geniş açılı ve derin odaklı çekimler', gruplara dışarıdan değil de içeriden bakan kamera konumu ve karakterleri merkez dışında çerçeveleme tekniğinin yanı sıra, çevrenin de bir karaktere dönüşmüş gibi görünmesi için derin odak tekniği uygulanmış uzun planlar ve aşırı uzun planlar kullanır.¹⁶⁷ Çekim sadece doğal ışıktaki gerçekleştirilmiştir. "Saniyede yirmi dört karelik standart hızın, siyahların deneyimini aktarmak için devinduyumsal [kinesthetical] açıdan en iyi hız olup olmadığını (...) sorgulayan" Jafa, bazı sahneleri sık sık yavaşlatmakta ve böylece ruhaniliğin yanı sıra, şimdi ve gelecek ile geçmiş ve atalar arasındaki bağlantıyı vurgulamaktadır.¹⁶⁸

Dash'ın bakışı açık kollar ya da cüzdanlarla karşılanmamıştır; Erhart'ın belirttiği gibi, *Daughters of the Dust* "zamanının bir ürünü olmaktan çok, zamanına karşın kotarılmış bir üründür".¹⁶⁹ Gullah kökenli olan kendi ailesinden ve yirminci yüzyıl başlarında James Van Der Zee'nin çektiği Afrikalı-Amerikalı kadın fotoğraflarından esinlenen Dash, filmi ilk olarak 1975'te tasarlamıştır. 1986'da, on bir yıllık bir araştırmadan sonra, filmi çekmeye hazır hale gelmiştir, ama sadece bir numune çekmeye yetecek bir finansman bulabilmiştir. Filmin nasıl olacağını fiilen görülmesinin finansman getireceğini umut eden Dash, elindeki numune, tamamlanmış bir senaryo ve ödüllerle dolu filmografisiyle bile, ne Hollywood ne de Avrupa kaynaklarından para temin edebilmiştir. Sonunda, Kamu Yayını Sistemi'nin (PBS) *American Playhouse*'undan 800.000 dolar almış ve 1989'un sonlarında çekimlere başlamıştır – filmi tamamlaması için sadece yirmi sekiz günlük bir süre tanınmış ve çekim sonrası yapımcı için para sağlanmamıştır. Dash bir sonraki yıl kurgu üzerinde çalışmış ve filme son şeklini, Rockefeller Vakfı ve Ulusal Siyah Programcılığı Konorsiyumu'ndan sağlanan bağışlarla verebilmiştir.

Dash yatırımcılarla yaşadığı sorunların aynısını dağıtımcılarla da yaşamıştır. Daha sonraları, 'rol oynama' izleme deneyiminin bir parçası olduğundan, dağıtımcılar da dahil olmak üzere beyaz adamların, 'iki saat boyunca siyah bir kadın olmayı istemedikleri, bu iki saatin fazla uzun

167) Toni Cade Bambara, *a.g.e.*, s. xiii.

168) *A.g.e.*, s. xv.

169) J. Erhart, "Picturing *What If*: Julie Dash's Speculative Fiction", *Camera Obscura*, s. 38, 1996, s. 117.

olduğu' tahmininde bulunmuştur.¹⁷⁰ Dağıtımçılar ona böyle bir film için pazar olmadığını söylemişler, Dash de filmini –Sundance (burada en iyi görüntü ödülünü kazanmıştır), Münih, Londra ve Toronto gibi– film festivallerine götürmüştür. Film, sonunda, New Yorklu küçük bir dağıtım şirketi olan Kino International tarafından alınmış ve Ocak 1992'de gösterime sokulmuştur.

Potansiyel yatırımcılar ve dağıtımçılar gibi, bazı beyaz eleştirmenler de filmle anlaşılamamıştır. Filmi Isaac Julien'in *Looking for Langston*'u ve Lourdes Portillo ile Susana Muñoz'un *La Ofrenda: The Days of the Dead*'ine benzeten B. Ruby Rich, beyaz eleştirmenlerin bu filmlere güzellikleri nedeniyle saldırdığını belirtir. "Renkli insanların haksızlığa uğrama hakkında filmler çekmesi beklenmekte", diye kaydeden Rich, bu filmlerin "yoksulluğa değil de, kültürlerinin zenginliğine baktıkları için", beyaz eleştirmenlerde "estetik kıskançlığı" uyandırdığını öne sürer.¹⁷¹ *Daughters of the Dust*, tüm bunlara karşın, gösterime girdikten sonra ABD çapındaki sinemalarda tamamen dolu salonlara oynamıştır. Filmi anlayamayan beyaz eleştirmenlere rağmen ve pahalı bir reklam kampanyası ya da çok salonlu sinemalarla gösterim anlaşması olmaksızın, *Daughters of the Dust* ilk yılında 1 milyon doların üzerinde olan bir brüt hasılat getirmiştir.

Film gösterime girdikten ve izleme fırsatını yakalayabilmiş izleyiciler tarafından sıcak bir biçimde karşılandıktan sonra, *Daughters of the Dust*'ın, Darnell Martin, Spike Lee, John Singleton, Matty Rich, Bill Duke, Charles Burnett ve benzeri yönetmenlerin filmleriyle birlikte, 'siyahlığı Hollywood'un uzağında *biçimlendirme* sorumluluğunu üstlenebilecek' yeni bir 'siyah filmleri dalgası'nı müjdelediği yolunda çeşitli tahminler yürütülmüştür.¹⁷² Dash, 1991'de yapılan bir söyleşide şu tahminde bulunarak umudunu dile getirmiştir:

Bağımsız Siyah kadın sinemacılarından pek çok yapıt görmeye başlayacağız ve sanıyorum ki, bu film pek çok genç Siyah kadını mutlu edecek ve esinlendirecek, onların gereksinimlerine hitap edecektir (...) bütün bunlar 90'larda olacak.¹⁷³

170) Bkz. Y. Welbon's film, *The Cinematic Jazz of Julie Dash* (1992) ve "Calling the Shots: Black Women Directors Take the Helm", *Independent*, 15, 2, s. 18-21.

171) B. Ruby Rich, "In the Eyes of the Beholder", *The Village Voice*, 28 Ocak 1992, s. 60 ve 65.

172) E. Guerrero, *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Philadelphia, PA, Temple University Press, 1993, s. 1.

173) Z. I. Davis, "An Interview with Julie Dash", *Wide Angle*, 13, 3-4, s. 110-18.

Ancak 90'ların sonuna yaklaşıldığında, Dash şöyle belirtmiştir: “Siyah kadınlar Yeni Siyah Sineması dalgasına kapılmadılar (...) bunun gerçekleşeceğine dair herhangi bir işaret yok ortada.”¹⁷⁴ Hollywood ona kur yaptıysa da, Dash sinemalarda gösterilmek üzere bir film yönetme teklifi almamıştır, ama kablo ağındaki bir kanal olan Black Entertainment Television için iki uzun metrajlı filmin, yani *Incognito* ve *Funny Valentines*'in yanı sıra, HBO'nun *Subway Stories*'inin bir kısmını yönetmiştir. Dash, 1990'larda ayrıca, Kamu Yayını Sistemi için iki de kısa film çekmiştir: başrolünde Ishamel Huston Jones'un yer aldığı bir dans filmi olan *Relatives* ile Urban Bush Women dans trupunun bir gösterisi olan *Praise House*. Bundan başka, çeşitli Afrikalı-Amerikalı sanatçılar için video klipler yönetmiş ve Peazant ailesini yeni karakterlerle genişletip yeniden ele aldığı *Daughters of the Dust* adlı bir de roman yayımlamıştır.

Dash'in sinemada elde ettiği başarıların öneminin çok büyük olmasına karşın kendi filmlerini yazıp yönetebilmesini sağlayacak mali desteği güvence altına alamamış olması, çarpıcı ve ayrıca üzücüdür. O kendisini 'Hollywood'un hem içinde hem de dışında olarak görmektedir', çünkü Hollywood'un ekiplerini kullanmaktadır ve olanak sunulsa parasını da kullanacaktır, ama 'Hollywood çerezlerini kopyalamayı' da istemektedir.¹⁷⁵ Konuyla ilgili olarak, “Çekmek isteyeceğim filmler çekmek istiyorum” der ve, bu nedenle de, uzun metrajlı sinema filmlerine kilitlenmemiş olduğunu söyler; “çünkü önemli olan film çekmek ve Siyah kadınları daha önce görülmemiş olan biçimde göstermek. Önemli olan insanları etkilemek, bilgilendirmek”tir.¹⁷⁶ Hollywood'un desteği olsa da olmasa da, ama geçmişin ve şimdinin siyah kadın sinemacılarından –Kathleen Collins, Jackie Shearer, Sara Gomez, Madeline Anderson, Neema Barnette, Barbara McCullough, Euzhan Palcy, Michelle Parkerson ve Darnell Martin– aldığı ilhamla, Dash derinlikli ve etkili bir sinema mirası yaratmaya devam edecektir.¹⁷⁷ Mignon ve Ester sinemasal olabilirliğin eşiğinde öylece bırakılmışlardır, ama Julie Dash kamerasını alıp o kapıdan içeri girmiş ve bize Afrikalı-Amerikalı kadınların sinemasının verdiği umudu göstermiştir.

174) J. M. Redding ve V. Brownworth, *a.g.e.*, s. 191.

175) Y. Welbon, *a.g.e.*; J.M. Redding ve V. Brownworth, *a.g.e.*, s. 201.

176) Y. Welbon, *a.g.e.*; Z.I. Davis, *a.g.e.*, s. 115.

177) Julie Dash, 1995, *a.g.e.*

Atom Egoyan *Kanada'daki Evsiz*

Geoff Pevere

“İstedğin şeylerin kayıp giden şeyler olduğunu hiç fark ettin mi?”

Exotica

Kanadalı Atom Egoyan tarafından yazılıp yönetilen *Felicia's Journey* (Felicia'nın Yolculuğu), dayandığı romandan huzursuz edici bir biçimde ayrılarak, evin yakınında bir yerde sona erer. Sözcüğün gerçek anlamıyla değil, ama sonunda her şeyin yoluna gireceği bir yere varış anlamında. Güvenli bir liman, kuşatan bir yerin sıcak kucaklayışı olarak ev. Titiz seri katil Hilditch'in (William Trevor'ın romanından ayrılan bir diğer dikkat çekici nokta olarak, neredeyse misyonerce bir vicdan azabı nöbetinde avını serbest bırakmıştır) ellerindeki sözle anlatılamaz bir kaderden zorbela kurtulabilmiş olan İrlandalı kaçak Felicia, filmin son anlarında bir parkta bahçe bitkileriyle ilgilenirken ve genç annelere yardım ederken görülür. Felicia, ısıltılar saçan, mutlu, bakıp besleyen bir anne gibidir, dünyevi işlerle ilgilenmektedir, aileye yönelmiştir ve yuva imgesinin tüm iyi yanlarının cisim bulmuş hali gibidir. Kitabın vardığı son yer ise, deliliğin, yaşanan yerlerin en eve benzemez olanının eşiğidir, ancak Trevor hem Felicia hem de Hilditch'in orada bırakılması gerektiğini belirtir ısrarla. Kılı kırk yaran katil, kızın kaçması yüzünden (filmin

düşündürdüğü gibi, aklını başına getiren bir ruhsal hesaplaşma sonucunda değil) intihara sürüklenirken, kız ise çok daha ürpertici bir kaderle baş başa bırakılır. Trevor'ın kitabında onunla son karşılaşmamızda, Felicia delirmiş, vahşileşmiş ve –filmin olmasa da, kitabın amacına çok daha uygun olarak– evsizdir. Trevor Felicia'yla ilgili olarak şöyle yazar: “Aklına gelen düşüncelerde bir anlam aramamaktadır, amaçsız yolculuğunda anlam aramasından ya da zaman ve insan karmaşasında düzenli bir biçim bulmasından daha öte olarak; ama düşünceler yine de oradadır.” Felicia'nın yolculuğu ‘amaçsız’dır, bir varış noktası ya da yönden yoksun kalmıştır. Denilebilir ki, bu, Egoyan'ın filminde çıktığı, onu yalnızca güvenliğe değil, makullüğe de ulaştıran yolculuğun tam tersidir. Açıkça görüldüğü üzere, cani Hilditch'le olan deneyimi, onu yaşamda daha sevecen ve duyarlı bir durağa erdirmişti: çocukların ve bitkilerin yetiştiği, ama ancak ilgi gösterilirse yetişebildiği bir yere. İçindeki kötülüğü gördüğünde kendini öldüren Hilditch gibi, Felicia da, korkunçluğun açığa çıkmasıyla başkalaşmıştır. Dinginlik ve huzur bulmuştur ve bu da yolculuğunun hiç de amaçsız olmadığı anlamına gelir.

Tüm bunlar, Atom Egoyan'ın ‘Kanadalı’ bir sanatçı olarak konumunu belirleme amacı doğrultusunda vurgulanmaya değer noktalardır. İrlandalı yazar Trevor'ın Felicia'nın yolculuğuna ilişkin tasavvuru, genç kadını aman vermez bir denizde sürüklenen bir tekne gibi bırakırken, Kanadalı sinemacı onu güvenli bir limana ulaşmış olarak görür. Filmin başarısızlığı açısından olmasa da, en azından mantığı açısından çeşitli yargılara hedef olma riskini dahi göze alarak. Çünkü, romanın kasvetli sonu, soğuk da olsa en azından belli bir mantığı izlemekteyken –burada, Felicia'nın kadere, az çok merhametli, Hannibal Lecter tarzında bir katil olan Hilditch'in keyifle yiyip içme saplantısıyla somutlaşmış sömürücü bir dünyanın kaçınılmaz sonucudur–, Egoyan'ın nihayetinde umut dolu olan uyarlaması, fazlasıyla kararlı bir iyimserlik, bir mezarı azıcık da olsa güneş ışığına kavuşturmaya çalışma gibi pek de inandırıcı olmayan bir çaba kokar. Ama bu çaba bazı şeyleri açık eder; şöyle ki, bu çaba çevreleyen karanlığı aydınlatmayı başaramasa da –Hilditch'in son dakikadaki, intihar öncesi dönüşümü darağacı histerisine çok yakındır–, en azından, Kanadalı sanatçıların uluslararası ölçekte en göze çarpanlarından birinin dünya görüşünde belli ulusal eğilimlerin oynayabileceği role biraz da olsa ışık tutar. (Atom Egoyan şu anda, Cronenberg'den bu yana uluslararası ölçekte en takdir edilmiş İngiliz Kanada'sı yönetmenidir. Bir sinemacının Kanada'da çok tanınmış bir isim olmaya yaklaşabileceği en son noktadadır; yani ölmüş başbakanlardan biraz daha iyi tanınmaktadır, ama yaşayan hokey

oyuncuları kadar da tanınmış değildir.) Bu şu demektir ki, Atom Egoyan'ı Kanadalı bir sanatçı olarak anlamamız gerekiyorsa –böyle bir girişimin akla getirdiği tüm bilinçli belirsizliklerle birlikte–, işe ev fikriyle ve de *Felicia'nın Yolculuğu* örneğinde olduğu gibi, öykü tutarlılığını ve duygusal mantığı bile riske atan eve ulaşma kararlılığıyla başlamaktan daha kötü-sünü de yapabilirdik.

Çoğu Kanadalı sanatçı gibi Egoyan'ın yapıtları da, sık sık, temel insan ilişkilerinin güçlüğü, Büyük Kuzey Kültürü Projesi tartışmasında geniş kesimlerce çevreye yabancılaşma hissi olarak da tanımlanmış olan, neredeyse patolojik bir kök salmışlık yoksunluğunu ifade etmiştir. Ve bu açıdan, görünür biçimde ifade etme düzeyinde değilse de (Egoyan her şeyden öte, iyiden iyiye geleneksel dışı bir biçemcidir), yapıtları Kanada filmlerinin en değişmez izleklerinden birini keşfe çıkar ve ayrıntılarıyla ele alır. Kanada sineması, Quebecli belgeselci Pierre Perrault'nun anayurdunu arayan etnografik yolculuklarından (örneğin, *Pour la suite du monde*, *L'Acadie*, *L'Acadie!?!*), Claude Jutra'nın *Mon Oncle Antoine*'indeki yeni-yetme kahramanın yaşadığı iç burkucu erginliğe geçiş ve Donald Shebib'in *Goin' Down the Road*'undaki kayıp anayoldan, Cronenberg'den Michael Snow'a dek çeşitli yönetmenlerin yapıtlarında açılan varoluşsal kara deliklere kadar, ben ile yerin anlamsız ulaşılmazlığına duyulan belirgin bir ilgiyi sergilemiştir. (Kanada deneyimi ile ilgili olarak ortaya atılan en zekice sorulardan biri, Kanadalı edebiyat akademisyeni Northrop Frye'a aittir: “Nerede burası?” diye merak eder Frye.) Ve, ‘ben’ sınırlayıcı dış faktörler ile tanımlandığında –Kanada sinemasında olduğu gibi, sıklıkla öyle olduğu üzere–, bu ulaşılmazlık bir yer hissine kadar uzanır. Kanadalı sinemacılar tarafından çekilmiş pek çok filmde ve Kahire’de doğup İngiliz Kolumbiya’sında yetişmiş Egoyan’ın hemen hemen her filminde, sözcüğün gerçek anlamıyla ev gibi yer yoktur.

Kanada sinemasındaki ruhani sürüklenmenin bu süreğenlik durumunun nedenini açıklamanın pek çok yolu vardır, ama bu kaçınılmaz yalnızlığa bu denli ilgi duyulmasında Kanada sinemasının (yeterince ironik olduğu üzere) yalnız olmadığını öne sürmek, bu bağlam içinde belki de yeterlidir. Gerçekten de, uçsuz bucaksız olduğu kadar boyun eğmez de olan (ve en önemli jeolojik oluşumu ‘Kanada Kalkanı’ olarak adlandırılan) bir toprağa tutunmanın olası bir sonucu olarak, Kanadalılar, sanki sıkıca kavrayışın çözüleceği ve düşüleceği korkusuyla sürekli olarak tutunmak gerekiymiş gibi, eli kulağında bir yokoluş endişesi duyma yönünde etkili bir eğilim geliştirmişlerdir. Ama bu sıkıca kavrayışın nesnesi nedir? Nereden düşülecektir? Ve nereye tutunulmaktadır? Bu, birinci sınıf bir varo-

luşsal paradokstur: Kavrayışın çözülmesinden duyulan korkudan daha büyük olan tek korku, ilk başta tutunulacak bir şey olup olmadığını bilme-mektir. Egoyan'ın Rusların parasıyla Ermenistan'da çekmiş olduğu *Calendar*'da (Takvim) yönetmen, objektifi kendi evliliğinin dağılmasına yönel-miş olan bir fotoğrafçıyı canlandırır. Karısı, bir Ermeni turist rehberine âşık olmaktadır ve kocası ise bu durum karşısında soğuk bir hiçlik his-setmektedir. Filmin geçtiği yer Kanada Kalkanı'ndan çok uzakta olabilir, ama ifade edilen duygu tam olarak evdekidir: "Gerçekten yapmak istedi-ğim şey, burada durup izlemek," diye soğuk bir biçimde belirtir fotoğraf-çının duyduğumuz sesi. "Siz ikiniz beni terk ederken, tam da fotoğraflamak üzere olduğum topraklarda gözden yiterken izlemek."

Kanada kültüründe mitolojik bir dip akıntısına benzer bir şey varsa da (ve belki de, böyle bir şey var olmadığı için bu endişeler gelişip serpil-mektedir), bu şey bu sürüklenme olasılığına bayağı takılıp kalmıştır. Tıpkı benim gibi, 1960 ve 1970'li yıllarda burada yetişip eğitim görmüş olmak, insanın tutunuşunun güçsüzlüğünün sürekli olarak anımsatılması demek-ti. Ülke sonsuza kadar, federasyonun bir daha onarılamayacak biçimde dağılmasının eşiğindeydi (ve hâlâ öyledir): hassas dengenin bozulması ve acınacak denli küçük parçalara ayrılma. Gelecekteki gelişmelerin to-humlarını barındıran ve Kanada devlet okulları sisteminden geçen herkesin karşısına çıkan türden ciltler dolusu Kanada yazını, ağaç yetiştirme sınırının ötesinde uzanan alanın tehlikesine sürekli olarak dikkat etmeye zorlayan başlıklara sahipti: Susannah Moodie'nin öncü klasığı *Roughing It in the Bush*'u, Farley Mowat'ın okul müfredatının ana maddelerinden biri olan *Lost in the Barrens*'i, W. O. Mitchell'in *Who Has Seen the Wind?*'i, Pierre Berton'ın *The National Dream*'i, Margaret Atwood'un *Survival*'ı. Kimlik biçimlendiren türden yazın eleştirisinin temel yapıtlarından biri olan bu sonuncusu, gerçekten de, muhtemelen pek çok Kanadalının zaten ta içinde hissettiği şeyi, okuldan da aldığı destekle, doğruymuş gibi görme-sini sağlamıştır sadece; şöyle ki, Kanada yazınının en göze çarpan ve süreğen olan tek izleği, yaşamı sürdürebilmenin –bu bağışlamaz ve sonsuz toprakların insanı yutmasına ya da uçurup götürmesine izin vermemeye çalışmanın– muazzam meydan okuyuşu olmuştur.

Arazinin genel görünümü, ülkenin kayalık, yerleşmecileri caydırıcı yaşanılmazlığına dair son derece canlı bir metafor sunmakla birlikte (şu da oldukça çarpıcıdır ki, Kanada'nın ünlü 'Yediler Grubu'ndan daha ürkü-tücü olan bir peyzaj ressamlığı ekolü çok yoktur), çevreye yabancılaşma hissinin Kanada kültürel yaşamında oynadığı rolün devasa büyüklüğünü de ifade eder. Egoyan hiç kuşkusuz Kanadalıdır ve bu, ülkenin ulusal

kültüründe açıkça görünür olan belli genel eğilimlerin bağlamını dikkate almasının nedenini gösterir. Ama, Egoyan'ın Mısır'da doğmuş bir Ermeni olması, bizi aynı zamanda, onun zaten çevreye yabancılaşmış olan bir kültüre yabancı olduğunu da düşünmeye iter. Filmleri çarpıcı bir *communicatus interruptus** atmosferi geliştirmiştir; burada, karakterler arasındaki ilişkileri tanımlayan başlıca deneyim biçimi, birbirlerine iletemedikleri şeylerdir. [Samuel Beckett'in *Krapp's Last Tape*'inden (Son Band) yaptığı uyarlama, Egoyan'ın sözcükler arasındaki boşluklara duyduğu büyük ilgiye ideal biçimde uygun düşmüş gibi görünmektedir.]

Egoyan, Kanadalı bir sinemacı olarak, Hollywood filmlerini en başından beri kendi filmlerine tercih etmiş olan ve dolayısıyla Kanada sinemasını yabancılaştırıcı bir sinema gibi gören Kanadalılar tarafından hiçbir zaman büyük rağbet ya da itibar görmemiş bir yerli sanat biçiminde yapıtlar vermektedir. (Kanada sinemasının statüsünü, bir yabancı sinemanın Kanada'daki statüsüne benzetmiş olanlar hiç de az değildir.) Egoyan, bunun dışında, muzip bir biçimde natüralizmin dışına çıkan estetiği, Kanada sinemacılığının belgesel-dramatik gerçekçiliğe meyleden sözde 'gelenekler'inden önemli ölçüde ayrılan bir Kanadalı sinemacıdır – bu 'geleneksel' Kanada sineması mirasının kaynağı, kısmen, büyük ölçüde kurmaca dışı filmler üreten bir kurum olan ve bir zamanlar oldukça yaygın olan etkisi, Egoyan'ın film çekmeye başladığı 1980'li yılların başlarında baş aşağı bir düşüş içinde olan Ulusal Film Kurulu'nun ticari amaç gütmeyen bir sığınak oluşturmuş olmasıyla açıklanabilir. Özetlemek gerekirse, Egoyan, marjinal bir sanat biçiminde geleneksel olmayan bir tarz ile çalışan ve çektiği filmler başka ülkelerdeki insanları Kanadalılara göre çok daha heyecandırır gibi görünen (Egoyan'ın Cannes, Berlin ve Venedik gibi çeşitli festivallere peş peşe davet almasının da gösterdiği gibi), kökeni Kanada'da olmayan Kanadalı bir sinemacıdır ve tüm bunlar onun yapıtlarını, yabancılaşmışlık durumunun ufukta gözden yitip gittiği ve başka bir şeye dönüştüğü bir noktada bırakır. Dönüşülen bu şey daha engin ve daha sonsuz bir şeydir: sonsuza dek yabancılaşma. Ve bundan daha Kanadalı olan başka bir şey yoktur.

Ve bu bizi, böylesine yağmalayıcı tarafsızlık koşulları altında gelişip güçlenebilecek bir fikir olmayan eve hiç mi hiç yaklaştırmaz. Kanada kaybolunacak bir yerdir, ABD ise ev olarak adlandırılabilen bir yer. Dolayısıyla, Amerikan mitolojisinin (Kanada'nın sınır boyunca bir uçtan diğerine uzanan ayna görüntüsü) kökleri, çiftlik kurma, ehlileştirilmemiş

* Kopmuş iletişim. (ç.n.)

bir yabandan bir uygarlık bahçesi yaratma kavramının altında uzanırken, Kanada mitolojisinin köksüzlüğü, kazık çakmanın olanaksızlığından doğup yükselir. Böyle bir arazideki ev asla emniyette değildir: Doğaya karşı hiçbir zaman galip gelemez ve doğa da her zaman ona inatla karşı çıkar. Dünyanın her yanındaki ulusların Amerika'nın kültürel etkisini hissetmiş olduğunu söylemek doğruysa da, hiçbir ulusal varlık, ABD'nin hemen yukarısında varlığını sürdüren ve onunla aynı dili konuşan tek ülke olan İngiliz Kanada'sının deneyimini yaşamamıştır – ya da yaşaması olası olmamıştır. Bunun bir takım etkilerinin olduğunu söylemeye gerek yoktur – Kanada kültürü ve tarihinin tamamı boyunca, Kanada'nın batısının pek çok şeyi gözler önüne seren 'iskân'ından, Egoyan'ın filmlerinin sergilediği özel atmosfer ve biçime değin, dalga dalga yayılmış etkilerdir bunlar.

Bu kavramsal kapsam, görüldüğü kadar gelişigüzel olmayabilir. Özellikle de tarih, kültür, milliyetçilik ve halk mitolojisi arasındaki ilişkilere belli bir önem yüklendiğinde, bir bağlantı vardır. Batının iskânı Amerikan halk mitolojisinin temel olaylarından biri olarak kabul edildiğinde –Amerika'nın kendi hakkında sahip olduğu imajı için temel olan her şeyin başı, yabana ekilmiş bir tohumdur–, bunun, Amerika'nın batısının kuzey uzantısını paylaşan, ama onun Batı mitolojisini paylaşmayan bir ülke olan Kanada'nın üzerine tuhaf bir açıyla kırılarak düşmüş olan gölgesi de hesaba katılmalıdır. Ya da, Kanada'nın, bölgenin havasının aksine, kuzeye doğru esme eğilimi gösteren mitolojinin tamamen aynısını paylaştığını söylemek belki de daha yerindedir. Bu da şu demektir ki, Kanada'nın da bir batısı olabilir, ama bir Western'i yoktur. Ya da kendisine ait olduğunu ileri sürebileceği bir Western'i yoktur. Kanada'nın, Kraliçe'nin toprağında, Amerika'daki Kızılderili Savaşları'nın belirleyici özelliği olan nahoş şeyler türünden olayların patlak vermesinden korkan ilk başbakanı Sir John A. Macdonald, Kanadalı yerleşmecilere öncülük edecek ve yerleşmecilerin yeni kurulmuş Dominyon'un yerli halkıyla karışmalarının önüne geçecek özel bir polis kuvveti oluşturmuştur. Macdonald bu eylemiyle, Kanada'nın zamana karşı en dayanıklı simgesi olan azimli, genelden özele inen Kanadalı yavanlığını –Atlı Polis: kanun kaçağı karşıtı, kovboy karşıtı, seks karşıtı, eğlence karşıtı– yaratmakla kalmamış, kuzey tarzı bir Vahşi Batı'nın da önüne geçmiştir. Bunun yanı sıra, Macdonald süreç içerisinde, Kanada'nın Aşikâr Kader,* bireysellik ya da törensel şeref

* Manifest Destiny: ABD'nin genişlemek ve demokrasisini yaymak üzere Tanrı tarafından görevlendirildiği inancı; terim, daha çok, ABD'nin sınırlarını Atlantik'ten Pasifik ortalarına kadar genişletme siyaseti anlamında kullanılmaktadır. (ç.n.)

ve cezalandırıcı adalet ilkelerine dayalı bir ulusal mitoloji geliştirebilme olasılığını iyice zayıflatmıştır da. Yani, Kanada'nın, kovboyları yerine polisleri olmuştur. Böylece, bugüne kadar uzlaşma, diplomasi ve nezaket erdemleriyle tanınan bir ülke doğmuştur. Birinci dünyanın Yandaki İyi Adam'ı. Bu ille de kötü bir şey değildir (John Wayne yaratmış bir tane ülke hepimize yeter), ama bu durum, bir ulusal kader hissiyatı anlamında ülkenin gelişimini altüst etmiştir.

Derin herhangi bir mitolojik kökün gelişiminden yoksun bırakılmış olan Kanada'da, her şey tartışmaya açıktır. (Ve ulusal kimlik konusundan daha şiddetle ya da usanmazcasına tartışılmış olan pek fazla konu yoktur.) Amerika, kan, kanunsuzluk, soykırım ve son derece basit olan hayatta kalma kurallarının hüküm sürdüğü Batı'dan, en güçlü ve temel mitoloji örneklerini çekip çıkarmıştır ve bunlardan biri de, ham bir duygusallığı olan ev hissidir – Batı bu yüzden uğruna savaşlar verilerek elde edilmiştir. Amerika bir fikir olarak, bir ev kadar kaçınılmaz ve doğaldı ve ev Amerika'ydı. Ev, yolculuğun sonunda ulaşılan yerdi, uğruna tehlikeye atılan şeydi, çekilen tüm acıların sonuydu. Anlatım amaçları doğrultusunda, Aşikâr Kader en nihayetinde Mutlu Son'du. Sonlar sadece 'Evim, Güzel Evim' sözlerinin söylenmesiyle mutlu kılınmamaktaydı; sonlar ayrıca, evi ima etmekle de mutlu kılınabilmekteydi: Evlilik, muhteşem bir gün doğuşu, bir tren istasyonundaki sımsıkı kucaklaşma da bu işi görebilmekteydi. Bir mutlu sona ulaştırılmak, evin kapısına ve de bir ulusal fikrin eşiğine güvenli bir biçimde bırakılmış olmaktı. Ve Kanada'da ise, biz buna sahip değildik. Winnipegli yönetmen Guy Maddin'in 1992 tarihli filmi *Careful*'da –tam da Kanada'ya yaraşır bir addır bu– filmin hayal ürünü dağlı halkının mensubu olan herhangi birisinin fazla gürültü yapması halinde çığ düşebileceği, herkesi dağdan silip süpüreceği ve geride hiçbir şey kalmayacağı gerçeğinden tam bir toplumsal sistem gelişmiştir: Eğer çok yüksek sesle konuşursan ya da ham duygularına teslim olursan, çevrendeki herkesi öldürebilirsin. Bu, tam anlamıyla Kanadalı olan pop grubu The Tragically Hips'in dillerde marş olmuş şarkılarından birinin de konusu olduğu üzere, tamamen Kanada'ya özgü bir izlek gibi görünür. "Fifty Mission Cap" adlı şarkının esin kaynağı, takımını ülkenin ulusal sporunda ulusal şampiyonluğa taşıdıktan kısa bir süre sonra ortadan kaybolmuş, ulusal deneyimin kıyısından aşağı düşüp, kendisinden bir daha hiç haber alınamamış olan bir hokey oyuncusunun gerçek öyküsüdür. Kanadalılar için, hiçbir beceri ya da ün, günün birinde geniş topraklar tarafından yutuluverme korkusu karşısında bir güvenceymiş gibi görünmez.

Egoyan filmlerindeki yerin kayganlığı izleği, çocuklarla dolu bir okul otobüsünün bir dağ yolundan aşağı yuvarlanıp, kısmen donmuş olan bir göl tarafından yutulmasını konu alan *The Sweet Hereafter* (Başka Bir Dünya) dışında, fiziksel olmaktan daha çok ruhani ve psikolojik olan bir açıdan ifade edilmiştir. Bu izlek, aslında ve en sık olarak, bir tür kronik *sıkkınlık*, belli belirsiz ama felce uğratan bir nihai bağlantısızlık durumu olarak kendini göstermiştir. İlk uzun metrajlı filmi olan *Next of Kin*'de (1984'te çekilmiştir ve yeniyetmeler ile yetişkinler arasındaki sorunlu ilişkilere eğilen filmlerinin ilkidir), baş kahramanın –Torontolu zengin bir Beyaz-Anglo-Sakson-Protestan ailenin tek çocuğudur– gerçek ailesiyle bağları öylesine kopmuştur ki, kendisine başka bir aile arar (ve yaratır da). Bir Ermeni aile biçiminde olan bu aileye (Egoyan'ın Ermenilik mirasının bir yansımasıdır) kendisini uzun süredir haber alamadıkları oğulları olarak tanıtır. *Family Viewing*'de (Aile Gözlemleri), bir diğer yeniyetme, ailenin video kaset arşivini silmekte olan boşanmış babadan intikam alarak bir ev içi ihanet hissinin acısını çıkarmaya çalışmaktadır. (Video kaset ve anında elden çıkarılabilir yapay bellek olarak statüsü, Egoyan'ın ilk yapıtlarında önemli bir yer tutar.) Bir filmin yapım aşamasıyla uzaktan ilgili olan çeşitli karakterlerin gerçek bağlar mevcut değilken sanal bağlar kurma mücadelesi verdiği *Speaking Parts*'da, bağlantıların çözülme aracı yine videodur. *The Adjuster*'ın, işi sigorta taleplerini inceleyip işleri yoluna koymak olan baş kahramanı, kendi ailesinin çözülmüşlüğü, işi dolayısıyla farklı bir biçimde bağlayıcı olan ilişkilere girdiği ailelere karşı ataerkil kurtarıcı rolünü üstlenme kararlılığıyla telafi etmektedir (ama bu, sonradan ortaya çıkacağı üzere, boşunadır). Bir şeyleri bir araya getirip onardığı duygusunu yaşamak için, yıkılmış yuvalara ihtiyacı vardır.

1994 tarihli *Exotica* da benzer bir yıkılmış yuva simülasyonu döngüsünü izlemektedir; filmde, kızı kaçırılıp öldürülmüş olan bir baba, sonunda saplantı haline getireceği bir yeniyetme striptizci ile ürpertici bir baba-kız ilişkisi kurmaktadır (film, daha az aleni olan bir sömürücülük bağlamında Hilditch-Felicia ilişkisinin de habercisidir). Öldüren toprakların daha somut bir biçimde betimlendiği *Başka Bir Dünya* bile, nihayetinde, acı bir sona mahkûm olmuş ve azap içindeki ataerkil zorunluluk üzerinedir: kutsanmamış 'yuva kuruculuğu'. Russell Banks'in melankolik romanından uyarlanan filmde, kaygılar içindeki bir avukat, kazada çocuklarını yitirmiş olan ailelere karşı, onlarla işbirliği içindeki bir kurtarıcı rolünü üstlenerek, baba olarak yaşadığı başarısızlık duygusunu (kızı intihar eğilimli bir uyuşturucu bağımlısıdır) hafifletmeye çalışmaktadır.

Gerçekten de, eğer Egoyan'ın yapıtlarında tek bir dramatik kaygı varsa, bu, genellikle aileye benzer bir şey aracılığıyla yuvaya benzer bir şey kurmak için gösterilen umutsuzca çabadır. Bu, en temel mühendislik ilkesi nedeniyle başarısızlığa mahkûm olan bir çabadır: Temeli olmayan evler çöker. Kendi kurnazca düzenleri, onları çok geçmeden yerle bir eder. Ancak şu da ilginçtir ki, Egoyan'ın filmleri tutarlı bir biçimde, melodramsı bir kapanış tavrı, ironik bir biçimde ifade edilmiş olmaları nedeniyle mutlu son fikrini ve dolayısıyla evin olabilirliğini alaya almış gibi görünen son kapanış anları sergileyegelmiştir: *Speaking Parts*'daki filme emeği geçenlerin adlarını davet eden öpüşme, *Exotica*'yı sona erdiren hayaletli kır manzarası, *The Adjuster*'da alevlerin (yanan bir evin alevleridir) önüne uzanan el. Anlatının, felaketin ötesinde bir tür huzur bulunduğu hissini veren anlarla birlikte örülerek dikkatle biçimlendirilmiş olduğu *Başka Bir Dünya* bile, gürlemesi uzaktan duyulan bir kuşku barındırır: İzlemekte olduğumuz 'geçmişe geri dönüş' sahnesinden sonra kötürüm kalacağını ve cinsel istismara uğrayacağını bildiğimiz genç kadını içeren son görüntü, bundan sonrasının acı olmayan tatlılığı inancını zayıflatır: Bu genç kadının, dağdaki o yolculuğun korkusuyla yüzleşmesi gerekmektedir daha. Evet, bu bir sondur, ama mutlu mudur? Pek değil.

Öte yandan, *Felicia'nın Yolculuğu*'nun sonu, anlık bir hoşnutluk tavrı izlenimi vermez. Bunun tersine, Hilditch'in Felicia'ya, onu şefkatli bir geleceğin zengin topraklarına salıvermeden önce 'iyileşmeyi başlatması' için umutsuzca yakarması gibi, film neredeyse histerik bir biçimde, gördüğümüz her şeyin –sistemli zulüm, yalnızlık, düş kırıklığı, yürek yarası ve çevreye yabancılaşma– ruhu temizleyen bir netlik anında yok olup gideceğine bizi inandırmaya azmetmiş gibi görünür. Şu da tuhaftır ki, bu filmin sonunun Egoyan'ın en az ironik olan mutlu sonu olması amaçlanmış gibi görünse de, en çok öyle görünenidir: Bu son, bir mutlu son hayaliymiş, bir huzur ve yuva tasavvuruymuş ve bunlar ancak böylesi fikirlerin uygun olduğu birisine nasip olabilirmiş ve düşlerin, yani ezici gerçeklikten anlık ve gerekli kaçışların ötesine asla geçemeyecekmiş gibi bir izlenim bırakır. Bu son, bir başka deyişle, Trevor'ın kitabının sonundaki delirmiş Felicia'nın bir diğer umutsuz gecede bir başka dar sokakta uyuyakalmadan önce görmüş olabileceği türden bir hayalmiş, ya da böylesine fikirlere hiç de inanacakmış gibi durmayan Egoyan gibi bir Kanadalı sinemacının görmüş olabileceği, içinde eve benzer bir yer olan olanaksız bir rüyaymış gibi görünür.

David Fincher

Devin Orgeron

David Fincher bir anormallik örneğidir. Büyük bütçelerle çalışan, ticari bir Hollywood sinemacısıdır, filmleri devasadır, para getirecek çarpıcı fikirlerle doludur ve yıldızlarla yüklüdür. Ama Fincher, tıpkı öncüsü Stanley Kubrick gibi, sistemin içinde çalışarak, sadece 'Sistem'e değil, daha genel olarak *sistemlere* karşı eleştirilerle dolu filmler çekmeyi de başarmaktadır; filmleri, özellikle de kendi kuşağının apaçık ortada olan güçlü istikrar ve yapı arzusunu eleştirir. Kısacası, Fincher, Hollywood'un düşünen sinemacılarının en yenisidir ve Kubrick'le olan bağlantısı sadece iyi seçilmiş bir bağlantı olmakla kalmaz. Fincher'ın yirminci yüzyıl sonuyla ilgili kendine ait izlekleri olan çevreye yabancılaşma ve hoşnutsuzluğun yanı sıra, filmlerinin görsel tasarımının kaynağı da, belirgin bir biçimde, öncüsü olan Kubrick'tir. Ve yine Kubrick filmleri gibi, başta *Fight Club* (Dövüş Kulübü) olmak üzere Fincher filmleri de, hararetli tartışmalara, özellikle de sinemacının eleştirdiğini ileri sürdüğü şeye olası katkısı üzerinde dönen tartışmalara konu olmuştur. Eleştirmenler şöyle sormaktadır: Filmleri, bazen şiddet yüklü, anarşistçe olan konularına hangi dereceye kadar övgüler düzmekte?

Fincher, yaşlanmakta ve tüm heyecanını yitirmiş olan Dedektif Sommerset'in (Morgan Freeman), artık onu dayanma gücünün son noktasına getirmiş olan mesleğinden huzurla emekliye ayrılma çabalarını kaydeden *Seven* (Yedi) ile izleyiciler ve eleştirmenler katında üne kavuşmuştur. Ancak, yedi büyük günahı konu alarak işlenen oldukça karmaşık bir dizi cinayet ve genç ortağı Dedektif Mills'in (Brad Pitt) henüz yozlaşmamış bir ahlak sergileyen genel bakış açısı, Sommerset'i yavaş yavaş yeniden harekete geçirir ve her ikisini de kendilerinin değişiklik yaratabilme yetileri üzerinde düşünmeye iter. Film, kahramanları farklı ırklardan polis ikilisi olan bilindik filmlerin potansiyel tuzaklarının oldukça ötesine geçer. Fincher'ın bu tarihe kadar çekmiş olduğu tüm filmleri gibi *Yedi*'nin de en başarılı yanı, yirminci yüzyıl sonuna özgü aldırışsızlığa ya da büyük günahların da kapsamında olan *kayıtsızlığa* yönelttiği eleştirilerdir. Filmin seri katili olan John Doe (Kevin Spacey), ahlak yönünden iflas etmiş ve rahata iyice alışmış bir topluma karşı olan hiddetini, kurbanlarının bedenleri üzerinde somutlaştırmaktadır. Aynı biçimde, kentten ve belki de dünyadan iğrenmiş olan Sommerset ise intikam ya da cezalandırmanın değil, kaçışın peşindedir. Kendi tiksintisi onu neredeyse kayıtsızlığın en uç eylemini gerçekleştirmeye zorlamaktadır: her şeyi terk etmek, polisliği, kenti ve kendi geçmişini geride bırakmak. Filmin görsel tasarımı, çağdaş kentsel mekân ve kentteki istikrarsızlık ve şiddet mizansenine gösterilen dikkat, Fincher'ın bu daha geniş, film türleriyle fazla ilgisi olmayan izleklerine anlamlı bir şekilde uygun düşmektedir.

Kubrick'in 'insanın kendisi için yarattığı evren içinde yalnızlığı' kavramı, Fincher'ın filmlerinin tekrar tekrar geri döndüğü bir izlektir. Bu yalıtılmışlık duygusu *Yedi*'de, Fincher'ın ve görüntü yönetmeni Darius Khondji'nin geniş açılı, dar odaklı görüntüleriyle görsel ifadesini bulur. *Yedi*'de mekân yutucudur, bireyi içine çekip onu adsız bir biçimde kapana kısırmakla tehdit eder. Bu fikirlerin aynıları, Kubrick'in uzayı ve bireyin uzaydaki yerini keşfe çıktığı 1968 tarihli filmi *2001: A Space Odyssey*'de (2001: Uzay Macerası) zarif bir biçimde ve gerçek anlamlarıyla gerçekleştirilmiştir. Fincher bu yalıtılmışlık duygusunu, en hissedilir biçimiyle, Sommerset'i dairesinde yalnız başına, kendisinin bu olaydaki yeri konusunda düşüncelere dalmışken betimleyen sekanslarda yakalamıştır. Fincher mizansen ayrıntılarını sık sık olabildiğince aza indirgeyip, bunları filmlerinin merkezinde olacak biçimde oluşturulmuş, pek ilgi çekici olmayan kahramanlarının gerisinde yer alan, her şeyi kapsayan, biçimden yoksun olan bir fona dönüştürür: Bu fikir, Fincher'ın *Yedi*'nin mekânı olarak adsız bir kent, hiçbir belirleyici özelliği olmayan (sürekli, sicim gibi yağmur yağması

dışında), parçalara ayrılmış bir 'anti-kent' seçmiş olmasında ön plana çıkar. Filmin hangi zamanda geçtiğini belirlemek bile zordur; karakterlerin giysileri belli bir çağa özgü değildir; 1940'ların *film noir*'larından çıkıp gelmiş benzeyen bürolarda siyah-beyaz bilgisayarların önünde çalışmaktadırlar. Fincher'ın aza indirgeme yöntemi, teknik açıdan, en azından kısmen, arka plandaki 'nesnelerin' birbirine karışması için ışığın ve rengin dikkatli bir biçimde kısılmasıyla gerçekleşir. Bu ezici, değişmez bir bütün oluşturan arka planların, karakterleri yok etmekle tehdit etmesi, daha da can alıcı bir noktadır. Fincher'ın filmleri, sürekli olarak bireyin çağımız dünyasında risk altında olduğunu düşündürür.

Ticari açıdan daha az başarılı olmakla birlikte üzerinde aynı ölçüde uğraşmış bir film olan *The Game* (Oyun), *Yedi*'nin merkezinde yer alan kayıtsızlık eleştirisini sürdürür; film aynı zamanda, Fincher'ın kaos ve hiper-gerçeklik diyarına daldığı 1999 tarihli filmi *Dövüş Kulübü*'nün de ilk örneği niteliğindedir. *Oyun*'da kayıtsızlığa bir sınıf tahsis edilir: zenginler. Fincher anlatı ayrıntılarını öyle bir biçimde düzenlemiştir ki, talihsiz kahramanımız Nicholas Van Orton'un (Michael Douglas) klasik Hitchcock tarzında en temeline kadar sarsıldığını izlemek bir doyum duygusu uyandırır; *Vertigo* (Ölüm Korkusu, 1958) gibi, Fincher'ın filminin de San Francisco'da geçmesi bir rastlantı değildir. Ama *Oyun*, Hitchcock'un daha popüler olan inişli çıkışlı güldürücü gerilimi *North by Northwest* (Gizli Teşkilat, 1959) ile daha çok ortak yana sahiptir. *Oyun*'daki Nicholas'la tanışmamız, tıpkı *Gizli Teşkilat*'taki Roger Thornhill (Cary Grant) ile tanışmamız gibi, pek de sevinilecek bir tanışma değildir. Nicholas kibirli, soğuk davranışlı, zenginliği hemen göze çarpan biridir; ama bir yandan da, tıpkı Hitchcock'un filmindeki öncülü gibi, bu kötü özelliklerinden kurtarılabilir birisidir. Nicholas'ın kendisinden daha da pervasız olan kardeşi Conrad (Sean Penn) görülmedik ve aşırı pahalı bir doğum günü armağanı olarak onu karmaşık bir oyunun katılımcılar listesine yazdırmakla, filmde Nicholas'ın kurtarıcısı olarak işlev görür. Nicholas'ın gerçeklikten ayırt edemediği ve onu gerçeklik ile olan ilişkisini sorgulamaya iten oyun, onu gerçek anlamda *dibe vurdurur* ve bu, *Dövüş Kulübü*'nün merkezinde bulunan fikirdir. Oyunun/filmin sonunda karşımıza, rahatına düşkün, umulmadık bir yanı olmayan, tehlikeye atılmaktan kaçınan ve duygudan yoksunmuş izlenimi veren kişiliğinden uzaklaşmış, yeniden doğmuş bir Nicholas çıkar.

Yedi'de olduğu gibi, *Oyun*'da da hem renk hem de ışık kısılmıştır. Film, ayrıca, açıkça görüldüğü gibi, yönetmenin izleksel saplantıları olan nitelikleri de sürdürür. Eleştirmenlerin dikkat çekmekte gecikmedikleri

üzere, Fincher Amerikan kentine karşı hem son derece büyük bir ilgi hem de bir nefret duymaktadır ve düşman, yani insanın yok edicisi, aslında, *Yedi*'deki John Doe'nun sahte ahlaki üstünlüğü ya da *Oyun*'daki Nicholas'ın rahatına düşkün bir sınıfa dahil olmuş varlığından çok, kenttir. Fincher'ın filmlerinde yeni yeni gelişen başka bir izlek daha varmış gibi görünür: yirminci yüzyıl sonunun Amerikalı erkeğinin ruhsal ve duygusal durumuna yönelen bir ilgi. Fincher'ın filmleri, üç boyutlu kadın karakterlerden fark edilir ölçüde yoksundur. *Yedi*'de Mills'in karısı olan Tracy (Gwyneth Paltrow) neredeyse olmayan bir varlıktır; ve filmin sonunda gerçekten de, Doe'nun, serisinin altıncı ve yedinci cinayetlerini tamamlama planının bir parçası olarak kocasına armağan olarak gönderdiği bir paket içine sarılmış kesik bir kafadan ibaret olur. Eleştirmen Amy Taubin, Tracy'nin 'evliyalara yaraşır evcimenliği'ni doğru bir biçimde John Ford'un filmlerindeki kadınlarınkine benzetir.¹⁷⁸ Ford'un, hareketli eylemlere girişen erkeklerini sabit gözlerle izleyen kadınlarında olduğu gibi, bu sabit bakışın ardında, erkekler hakkında, erkeklerin farkında olmadığı gerçek bir bilgi yattığı duygusu vardır.

Fincher'ın filmleri kadın karakterleri güçsüz bir konuma yerleştirme eğiliminde olsa da, kadın karakterler genel olarak, Fincher'ın Amerikan ailesine, onun çözülmüslük ve çöküşüne duyduğu, yukarıdaki konularla ilintili olan ilgisini gösterir. *Yedi*'de Mills'in karısı, hamile olduğunu kocasına haber verme fırsatını bulamadan önce ve sırrını gözyaşları içinde Sommerset'e açtıktan sonra öldürülür. Tracy, Sommerset'in de uzun yıllar önce boyun eğmiş olduğunu kabul ettiği bir korkuyu açığa vurur: kente bir başka varlık daha getirme korkusu. *Yedi*, kentin Ford'un romantikleştirilmiş, tarım kökenli evcimenliğini olanaksız kıldığını düşündürür. Fincher'ın dünyasındaki aileler gerçekten de, neredeyse John Ford'un *The Searchers*'ındaki (Çöl Aslanı, 1956) yalnız kadınlar kadar güven içindedir ancak; canı unsuru başlarından savamayan aileler tehdit edilir, kaçırlır ve katledilir. John Doe *Yedi*'de, Mills'e Tracy'yi öldürmeden önce ona 'kocalık yapmaya' çalıştığını, ama başarısız olduğunu bildirerek bu aksaklığı dile getirir. *Oyun*'da Fincher'ın aileye ilgisi, daha doğrudan olan bir biçimde, terk edilmişlik izleğine odaklanır. Nicholas boşanmıştır, bekârlığı Sommerset'inkiyle hemen hemen aynı biçimde (gerçi sınıf sözkonusu olduğunda farklıdır) kapana kısılmıştır. Evi kendisi ve saplantılı benliği için bir kaledir; karakterlendirmeler onun içinde bulunduğu me-

178) Amy Taubin, "The Allure of Decay", *Sight and Sound*, c. 6, sayı 1, 1996, s. 22-4, s. 23.

kânın devasa genişliğini vurgulayan geniş açılı çekimlerle ima edilir. Kent gibi pek çok kapısı olan ve son derece büyük olan ev, içinde oturmasını yutmakla tehdit eder. Hizmetçisi Ilsa (Carol Baker) hizmetçiden çok bir anne işlevi görür. Nicholas'ın doğum gününün akşamında ona bir hamburger ve patates kızartmasından oluşan bir çocuk tabağı (gerçi göz kamaştırıcı bir gümüş kapakla örtülüdür) hazırlar; üzerinde mumu olan küçük bir kek de pasta yerine geçer. Nicholas, bir yetişkine özgüymüş gibi görünen bir dünyada var olmasına karşın, sorunlu çocukluğunun diyarında takılıp kalmıştır. Babasının intiharı, ailenin en ileri noktadaki terk etme eylemi, Nicholas'ı vaktinden önce yetişkinlik rolü üstlenmeye zorlamış bir eylem olarak sunulur. O halde babasızlık, Nicholas'ın durumunun kısmen de olsa sorumlusudur ve bu fikir *Dövüş Kulübü*'nde daha derinlemesine incelenmektedir.

Fincher'ın bireyin çağdaş toplum içindeki durumuna ilişkin fikirleri, en açık biçimde *Dövüş Kulübü*'nde fark edilir. Fincher'ın erkekliğin günümüzdeki durumuna duyduğu ilgiyle tamamen bağdaşan *Dövüş Kulübü*, hem izlek hem de izleyici ve eleştirmenlerce karşılanma biçimi açısından, Stanley Kubrick'in tartışmalara yol açmış filmi *A Clockwork Orange*'ı (Mekanik Portakal, 1971) anımsatır. Eleştirel, Kubrickvari bir 'ultra-şiddet'le dolu olan *Dövüş Kulübü*, görünüşte kadınlara karşı ilgisiz olan erkekler üzerinedir. Ve nihayetinde, kendi izleyicisini de eleştiren bir filmidir. Görüntü üzeri monologlarında bazen kendisini 'Jack'e ait şu ya da bu organ (bulmuş olduğu, benzer bir dille yazılmış bir yığın dergiden aldığı bir fikirdir bu) olarak niteleyen adsız anlatıcımız (Edward Norton), Susan Faludi'nin ifadesiyle "babasız, adsız bir işte küçük bir odaya sıkışıp kalmış, İkea broşürlerinden, magazinlerden ve 'kendine yardım' toplantılarından bir kişilik edinmeye çalışan günümüz erkeğinin açmazı"nın kişileştirilmiş halidir. Faludi şöyle devam eder: "Jack, toplumsal açıdan yararlı olan erkek rollerinden sıyrılmış ve ticari erkek imajlarına doymuş olan bir dünyayla mücadele etmek zorunda olan çoğu erkeğe tanıdık gelen çorak bir arazide yol almaktadır."¹⁷⁹ Faludi'nin, filmin nihayetinde 'bir bakıma feminist bir öykü' olduğu biçimindeki görüşü, filmin, görünüşte çok eski bir Hollywood tarzında olan sonunu yorumlama biçiminden ileri gelir: Filmin sonunda, o ana kadar ilgisiz olan anlatıcı filmin tek kadın karakteri olan ve 'sistem' dışındaki nevrotik varlığı anlatıcıya filmin sonuna kadar görünmez olarak kalmış olan Marla (Helena Bonham Carter) ile el ele tutuşur (ve güçlerini birleştirir).

179) Susan Faludi, "It's 'Thelma and Louise' for Guys", *Newsweek*, 25 Ekim 1999, s. 89.

Anlatıcının, gerçek anlamıyla hayalet karşılığı olan Tyler Durden (Brad Pitt), ticari bir erkek imajı, anlatıcının tıpkı İkea'nın kişisel mekân tasavvuruna kapıldığı biçimde kapılmış olduğu bir imajdır. Anlatıcının kendi ikinci benliğine olan kör ve narsistçe saplantısı hayatını mahvetmekte ve onu, filmin daha uygun bir 'nesne seçimi' olduğunu düşündürdüğü Marla'ya karşı da körleştirmektedir. Tyler (Fincher'ın bu role Pitt'i yerleştirmesi son derece zekicedir), metayı fetişleştiren bir kültürde bir diğer metadır; o, anlatıcının medyadan edindiği bağımsız erkek tahayyülüdür. Hollywood'un sunduğu bireyci versiyonudur; yakışıklı ve güçlüdür ve Marla'yla hayvansı bir şekilde aktif ve duygusuz bir seks hayatı sürdürmektedir.

Tyler'ın filmin dünyasıyla olan bağlantısı, geceleri filmlere pornografik kareler yerleştiren bir sinema makinisti olarak çalışmasında sezdirilir. Ama *imaj* rolü, daha kışkırtıcı bir işlev görür. İmajı filme, her seferinde tek bir kare olarak yerleştirilir; film DVD'den izlenmediği ve bu karelerde film durdurulmadığı sürece aslında fark edilmeyen (ama tamamen değil) bir özelliktir bu. Tyler, çocuk filmlerine yerleştirdiği penis görüntüleri gibi, bilinçaltı düzeyinde iş görür. Filmin bir yerinde, Tyler'ın imajı doğru- dan izleyiciye seslenir ve bu arada kendini de kapsayan kareyi yanlara doğru çekerek, film karesinin iki yanındaki delikleri gösterir. Tyler film- dir; film baştan çıkarıcıdır. Ve *Dövüş Kulübü*'nün büyük kısmı boyunca, Tyler'ın dibe vurmak hakkındaki çarpık fikirleri de yine aynı şekilde, hem anlatıcımız (Tyler'ı onun düş gücü yaratmıştır) hem de izleyici için baştan çıkarıcıdır. Tyler'ın, merkezinde kulüplerin yer aldığı felsefi duru- şunda cazip biçimde alçakça olan bir yan vardır. Gece geç vakitlerde, çıplak yumrukların konuştuğu, erkeklere özel bodrum katı mekânlarıdır bu kulüpler. Dövüş kulübü yarışmaları, olmadıkları herhangi bir şeymiş gibi görünmeye çalışmamaktadır. Bunlar basittir, gaddarcadır ve yarışma- cılar için, efsanevi erkek birey hissini birazını olsun geri alabilme yete- neklerini doğrulamaktadır. Kulüplerin anarşist kolu olan Kargaşa Projesi, şirketler dünyasını dümdüz edip ekonomik oyun sahasını eşitlemek yo- luyla Tyler tarzı ıllıklığı hızla yaygınlaştırmayı önerir. Ama bu fikirlerin baştan çıkarıcılığı sonunda kontrol edilemez olur.

Film, bireysellik kavramının bile bir tüketim kültürü ürünü olduğu günümüz ABD kültüründe, erkeklerin sallantılı bir durumda olduklarını düşündürür. Dövüş Kulübü ve Kargaşa Projesi kusurludur, çünkü örgütsel mantıkları üyelerin tam da kurtulmak istedikleri yapılardan gelmektedir. Dövüş Kulübü giderek bayilerini açmaya başlar ve Kargaşa Projesi de, Kubrick'in *Full Metal Jacket*'ının (1987) ilk yarısını çağrıştıran aşırı

derecede faşist ve asker düzenindeki bir operasyon olur. Anlatıcının kavgası nihayetinde bir iç kavgayken (Vietnam mantığının tersine döndürülmesiyle, kendisini kurtarabilmek için kendisini vurmak zorunda kalır), film kendisini mahvettiği için *bireyi* suçlamamaya özen göstermektedir. Fincher'ın diğer filmlerindeki gibi, bunda da bireyin sonunu getirmiş olan, nihayetinde sistemdir ve bu filmin bağlamında ise, kaçıışı olmayan, yozlaştırıcı, kapitalist bir sistemdir. Fincher'ın ilk uzun metrajlı filmi olan, ama filmin son montajını denetleyenler arasında yer almadığından, kendisinin olduğunu neredeyse inkâr ettiği *Alien 3* (Yaratık 3) bile, sonradan Fincher'ın filmlerinin merkezinde yer alır hale gelen izleklerin izlerini taşımaktadır. Yabancılaşma ve aile (özellikle de annelik), tüm *Alien* filmlerinde ilgi çekici noktalar. Filmler ayrıca kapitalist sisteme karşı eleştiriler içerir ve Fincher'ın filmi de, belki de diğer filmlerden daha çok olmak üzere, kurulmasına yardım ettikleri sistem tarafından terk edilmiş ve dışlanmış olan bir erkekler kuşağını mikro-kozmik biçimde öne sürerek, bu sorun üzerine odaklanır. *Yaratık 3*'teki koloni, Fincher'ın çürümekte olan kentsel alanının bir uzantısıdır.

Ancak, burada temelde yatan bir sorun bulunmaktadır. Fincher, örneğin kesinlikle Hollywood filmleri olmayan kendi filmlerini çekebilmek için Hollywood filmlerinde rol almış ve bu sayede Hollywood dışındaki bir yönetmen olarak zor kazanılmış konumunu koruyabilmiş olan John Cassavetes'den farklı olarak, tüketim kültürüne keskin eleştiriler yöneltmesine karşın, değişen derecelerde buna katılmıştır da. Fincher, George Lucas (sinemacı olmaya çalıştığı yıllarda kahramanı olduğunu söylemiştir) ve Industrial Light and Magic için çalışarak, 1980'li yılların başlarında görsel kültür alanına dalmaya başlamıştır. Büyük ölçüde teknik olan bu iş, Fincher'ın sinema eğitimi olmuştur (sinema okulunun hiçbir yararını görmediğini öne sürmektedir). Fincher, Industrial Light and Magic'den itibaren, Paula Abdul, Billy Idol, Madonna ve Aerosmith gibi pop sanatçıları için video klipler yönetmeye ve Coca-Cola, Pepsi ve Nike gibi dev şirketler için reklamlar hazırlamaya başlamıştır. *Propaganda Pictures* adında, işini gayet iyi bilir bir yapım şirketi kurmuştur; bu adlandırma, yönetmenin ironi anlayışı hakkında ipucu vermektedir. Dolayısıyla, Fincher'ın görüntüyle olan ilişkisi karmaşık bir ilişkidir. Fincher salonları sonuna kadar dolduran bir sinemacı değildir. O daha çok, postmodern *imaj hayranlığının* kusursuz bir modelidir. Farklı ve çekici görünen şeylere karşı neredeyse çocukça olan büyük ilgisi, en açık ve sevimli biçimiyle yönetmenin filmlerinin DVD versiyonlarındaki görüntü üzerine yorumlarında ortaya çıkar ve bu çocukça ilgi, onu, sadece sinema diyarında

değil, daha geniş bir biçimde tasavvur edilmiş bir görsel diyarda çalışmaya iter. Arada sırada televizyon reklamları hazırlamakta olan belgesel yönetmeni Errol Morris, kendine özgü yarı sevgi yarı alay dolu bir ifadeyle, onun yapıtlarını Batı'nın *haiku*'ları olarak nitelendirmiştir. Fincher'ın biçimle olan ilişkisi o kadar da şiirsel olmayabilir. Ama ticari yapıtları, tıpkı Morris'inkiler gibi, ürünlerle ya da kârla olabilecek herhangi bir ilişkiden sıyrılmış halleriyle imaja duyulan aşkı sergiler.

Hal Hartley

Lesley Deer*

ABD’de 1990’lı yıllarda ortaya çıkan en önemli sinemasal olgunun, bağımsız sinemacılık hareketinin yeniden canlanması olduğu kabul edilebilir ve Hal Hartley bu hareket içinde hâlâ önemli bir konuma sahiptir. Bağımsız ABD sineması ile Avrupa sanat sinemasının birleştiği noktanın (bütçe açısından olduğu kadar, izlek ve estetik açısından da) tam bir örneği olan Hartley, eleştirmenler çevresinde de bir *auteur* olarak kabul edilmiştir. Amerikan bağımsız sinemasında sahip olduğu önemli yer, bir yandan öncülerinden aldığı miras, bir yandan da günümüzde sahip olduğu etkili konumdan ileri gelir. 1970’li yıllarda Scorsese ve Coppola gibi isimler tarafından açılan ve 1980’li yıllarda da Spike Lee ve Jim Jarmusch gibi sinemacılar tarafından izlenen yolda ilerleyen ‘Yeni Jim Jarmusch’ –Hartley yersiz bir biçimde bu sözlerle nitelenmiştir–, sonradan daha da genç bir bağımsız sinemacılar kuşağı için bir esin kaynağı olmuştur.¹⁸⁰

* Bu incelemenin yazılmasında verdiği destek için İngiltere Sanat ve Beşeri Bilimler Araştırma Kurulu’na teşekkür ederim.

180) J. Pierson, *Spike, Mike, Slackers and Dykes: A Guided Tour across a Decade of Independent American Cinema*, Londra, Faber, 1996, s. 22.

Senaryo yazarı, yönetmen ve sıklıkla da kurgucu ve film müziği bestecisi olan Hartley, hem uzun metrajlı hem de kısa filmlerinin gerisindeki yaratıcı güç olmuştur. Hartley'in bir sinemacı olarak giderek artan olgunluğu ve yapıtlarındaki ilerleme hissi, onun ilk yapıtları olan Long Island filmlerinin bir üçleme, rotası daha sonraki filmlerince de izlenen *Amateur*'ün ise bir ayrılma noktası olarak görülme eğilimini tetiklemiştir. Gerçekten de, Hartley'in oyuncular portföyünün bazı üyeleri (özellikle de *The Unbelievable Truth* ve *Trust*'in sorunlu yeniyetmesi rolüyle Adrienne Shelley), Hartley'in bırakmış olduğu 'tipler'ini niteler olmuştur. Yine de, Hartley'in temel izleklerini, özellikle de hem karakterlerinin ayırt edici özelliği hem de sinemacılık estetiğinin belirleyici yanı olan marjinallik izleğini tekrar tekrar ele alma eğilimi ve biçim tutarlılığı, filmlerine karşı izlediği böylesine derli toplu bir yaklaşımı sorunlu kılmaktadır.

Hartley, belki de 'Avrupa' filmleri çeken bir Amerikalı olarak bilinmesi yüzünden, açık şekilde minimalist olan estetiği eleştirmenlere bir takım güçlükler çıkarmakta olan bir sinemacıdır. Filmlerinde hem sesin hem de görüntünün ölçülü olması, Hartley'in biçim yaklaşımıyla ilişkili olduğu kadar, bütçe sınırlarıyla da ilişkilidir. Film müziği besteleri (jeneriklerde Ned Rifle takma adı altında belirtilmektedir), Hartley'in yapıtlarının etki açısından anahtarı olan yineleme üzerine kurulmalarıyla, Reich ve Glass gibi 'minimalist' müzisyenlerinkini çağırıştırır.¹⁸¹ Hartley, görsel olarak, sezdirmeden yapılan jestleri gösterişe tercih eder ve bu amaçla, oyuncularının hareketlerini, kimi zaman birdenbire göstergeler yönünden zengin bir dans sekansına dönüşen (*Surviving Desire*'da son derece etkilidir) titizce planlanmış bir figür konumlandırmasıyla koreografi biçiminde tasarlar.

Hartley'in görsel biçiminde sergilediği ağırbaşlılık göz önünde tutulduğunda, en dolaysız etki ögesinin diyalog olması kaçınılmazdır. Hartley'in doğallıktan son derece uzak olan karakterleri özdeyişler ile konuşurlar. Oyuncuları söylemeleri gereken sözleri, görünüşte karakterlere birbirleriyle girecekleri gerçek duygusal ilişkilerin karmaşıklığını yüklemekten kaçınmak amacıyla, onların uzağa itilmiş, marjinal toplumsal konumlarının ve hem duygusal hem de ailesel boyutta sorunlu olan ilişkilerinin simgesi olan bir ifadesizlikle söylerler. Hartley'in filmlerinin geçtiği yer, yönetmenin bizzat kendisi gibi, Long Island'dan kentsel mekânlara taşınmış olsa da ve özdeyişleri de endişeler içindeki ciddi gençler yerine

181) J. W. Strubble, *The History of American Classical Music: Macdowell Through Minimalism*, Londra, Robert Hale, 1995, s. 333.

yetişkinler tarafından söyleniyor olsa da, filmlerinin belirleyici özelliği, bu biçemdeki tutarlılıktır.

Amerikan *auteur* kuramı uğrunda mücadele veren Andrew Sarris, Hartley'i *auteur* statüsüne layık görmüştür.¹⁸² Gerçekten de, Hartley'in *auteur*'lüğü, Avrupa ve bağımsız ABD sinemalarının ortak yanının, yani itici gücü anlatıdan çok kişiler arası ilişkilere ve kendini tanımlamaya yönelik bir ilgi olan, kişisel tasavvurun vurgulandığı bir film türünü temsil eder. Dolayısıyla, eleştirmenlerden (çoğunlukla sinema dergilerinde ve İnternet'te) büyük bir onay alan Hartley, Amerikan sinemasındaki bağımsızlık akımının bu en yeni biçimi dahilinde adı geçen bir sinemacı olsa da, onun en büyük esin kaynağı, Godard'da somutlaşan ve Hartley'in türlerden kaçınması ve türlerle ironik bir biçimde oynamasında, simge haline gelmiş kadınları kullanmasında ve sanatsal üretimi üzerindeki denetim düzeyini koruyabilmesinde çabalarını yönelttiği amaç olan Avrupa sanat sineması estetiğidir.

Hartley, üç kısa film –mezuniyet filmi *Kid*, *The Cartographer's Girlfriend* ve *Dogs*– çektikten sonra, ilk uzun metrajlı filmine, o sırada çalışmakta olduğu, yardım kampanyaları için tanıtım filmleri hazırlayan şirketin patronu olan Jerome Brownstein'in yardımıyla finansman bulabilmiştir. Ve sonuç, ilişkilerin parasal alışverişle çözümlenmesini konu alan *The Unbelievable Truth* olmuştur. Banliyö yaşamını yergilerle dolu, marjinal bir yaklaşımla ele alan *The Unbelievable Truth*, çok yakında bir nükleer patlama olacağına inanması hem ailesi hem de erkek arkadaşı Emmett'la aralarının açılmasına neden olan yeniyetme kız Audrey üzerinedir. Babası, üniversiteye başlamak üzere olan Audrey'i, sadece gideceği üniversiteyi değil (Harvard'a gitmemelidir, çünkü çok pahalıdır), okuyacağı bölümü de (babasının seçimi iletişimidir ve bu da, aralarındaki ilişki göz önüne alındığında oldukça ironiktir) onun isteğine göre belirlemesi için ikna etmeye çalışmaktadır. Giyiminin ciddiyeti ve maddi gereksinimlerindeki tutumluluğu yüzünden sık sık rahip olduğu sanılan Josh bir gün kasabaya geri döner. Josh işlemediği bir cinayet yüzünden (bunun doğru olduğu ortaya çıkmaktadır) hapis yatmıştır. Audrey'in Josh'a olan inancı, Josh'un normalde boş olan evinde çok sayıda karakterin yavaş ve dikkatli hareketlerle birbirlerini aradıkları baleyi andıran bir sekansla doğrulanır.

Filmin anlatısı, bedenin ticarileşmesi hakkında Godardvari bir yorum oluşturur. Filmin büyük kısmında fotomodellikle uğraşmakta olan Audrey,

182) Andrew Sarris, "The Care and Feeling of Auteurs: Trusting Hal Hartley", *Film Comment*, c. 29, sayı 1, 1993, s. 66-8.

bu işi yapmaya, sonuçların her şeyi ortaya çıkaracağına hazırlıksız olsa da, kızının para kazanma potansiyeliyle akıllı çelinmiş babası tarafından ikna edilmiştir. Hem George Washington'ın bakışları altında uyumakta (yatak odasının duvarında büyük bir dolar banknotu resmi vardır), hem de onun hakkında kitaplar okumakta olan kız, insanların ancak yaptıkları ve uydukları anlaşmalar kadar iyi olduklarına inanacak biçimde yetiştirilmiş olan bir metadır. Ve kendisini para alışverişine bağımlı olan ilişkilerden kurtarabilmesi, ancak, filmin sonunda kazandığı tüm paraları babasına vermesi ve ağırbaşlı Josh'un sarılışına karşılık vermesiyle gerçekleşir.

Zarar verici davranış biçimlerinin bol bol görüldüğü *Trust*'taki ailesel ilişkiler de, aynı biçimde sorunludur. Filmin kahramanları olan Matthew ile Maria'nın arasında, sorunlu aile yaşamlarının birbirine koşturması açısından, karşılaşmalarından daha önce de bir bağ vardır. Matthew'nun çalıştığı fabrikadaki küçük hiddet dışavurumları (kutuları yumruklamak, patronunun başını bir mengeneye dayamak), evinde dışa vuramadığı öfkesinin salıverilmesidir. Hem Matthew'nun babası Jim hem de Maria'nın annesi Jean, çocuklarına karşı davranışlarındaki kötü niyetliliklerine karşın, onlara yemek yiyip yemediklerini sormalarının da gösterdiği gibi, bir tür ezberden anne-babalık sergilemektedir. Jim ilişkilerinin kötü olmasının suçunu sürekli olarak oğluna yükleyerek, onu denetleyemediği bir biçimde duygusal açıdan suiistimal etmekte, doğum sırasında ölmüş olan karısını yitirmesinden oğlunu sorumlu tuttuğu için, Matthew'yu sürekli olarak banyoyu temizlemeye zorlamaktadır. Hamile kaldığını öğrendiğinde ona 'orospu' diyen babasını tokat atarak 'öldürmüş' olan Maria, eli bıçaklı annesinin evine, ancak annesine kölelik yapacağına söz verdiğinde kabul edilir.

Matthew ile Maria, iki uyumsuz, birbirlerini bulurlar. Maria Matthew'yu babasının evinden kurtarır. Bunun karşılığında, Matthew'nun etkisi ise Maria'yı cahilliğinden utanan, can sıkıcı, basmakalıp bir yeneden, kendi geleceği hakkında olgun kararlar verebilecek durumdaki genç bir kadına (Oedipus kompleksinden ileri gelirmişçesine Matthew'nun annesinin sade elbisesi içindedir artık) dönüştürür. İlişkilerinin can alıcı noktası, filme de adını vermiş olan 'güven'de yatar ("Bana güveniyor musun?" diye sorar Maria Matthew'ya, ve o da, "Önce sen bana güveniyor musun?" diye yanıt verir). Ama annesi tarafından kandırılarak, Matthew'nun Maria'nın kız kardeşi Peg ile yattığına inandırılan Maria kürtaj olur ve Matthew ile evlenmemeye karar verir. Olası bir romantik sonun yerini, karşılıklı kabullenme ve saygıyla beslenen ve filmin sonunda Maria'nın Matthew'nun elinden kullanılmış bir el bombasını alıp uzağa

fırlatmasını ve ikisinin de hayatını kurtarmasını sağlayan bir anlayış almıştır.

Kendi içinde bir üçleme olan *Flirt*'ün son kahramanı olan Miho da aynı şekilde güvenliğe ulaşmanın peşindedir. Adından da anlaşılabilceği üzere, film flört etme ile bağlanmayı gerektiren yakın duygusal ilişki arasındaki gerilim üzerinedir. Üç kez yinelenen anlatı (film, tamamen aynı olan diyaloglarla üç kez çekilmiş olan bir kısa film den oluşur), ülkeden ayrılmak üzere olan uzun süreli sevgilinin son koşullarını öne sürdüğü bir ultimatom verdiği flörtü ile ilgilidir. Flört silahla yüzünden yaralanır ve bu koşullara uyup uymamaya karar vermeden önce diğer olasılıkları araştırmak için dışarı çıkıp bir yere gider. Flörtler sırasıyla heteroseksüel bir erkek (Bill: 'New York'), gay bir erkek (Dwight: 'Berlin') ve bir kadın (Miho: 'Tokyo') olduğundan, filmin en can alıcı noktasının cinsiyette gizli olduğu ileri sürülebilir. Bölümler arasındaki en göze çarpan farklılıklar, gerçekten de, basmakalıp cinsiyet tiplerine sapma eğiliminde bulunur. Dolayısıyla, yaralanan yüzlerin, başka insanlarla da cinsel ilişki yaşama eğilimini sona erdirmeye olasılığı en yüksek olanı Miho'nunkidir: Bill sevgilisinin peşinden havaalanına giderken ve Dwight yeni ilişki olasılıklarının keyfini sürerken, Miho (Hartley'in karısı tarafından canlandırılmaktadır), sıkıntıya girmeksizin her zamanki dostunun (Hartley tarafından canlandırılmaktadır) isteklerine boyun eğen tek flörtüttür. Yüzünü kendisi yaralayan ve dolayısıyla cinsel suçunu cinsine özgü bir mazoşizm biçimiyle azaltan tek flörtün kadın olması da bir sorun ortaya koymaktadır (silah patladığında tabancayı yüzüne tutan Miho'dur).

Ancak *Flirt*'ün, cinsiyet politikası önemli olsa da, asıl değeri, Hartley'in biçimsel açıdan en deneysel olan filmi olmasındadır. *Night on Earth*'de (1992) Jarmusch'un da tek bir film içine benzer biçimde üç ayrı anlatı yerleştirmiş olmasına karşın, *Flirt* bir adım daha atarak aynı anlatıyı üç kez yineler. Kısmen yapım koşullarından kaynaklanmış olsa da (ilk başta 'New York' bölümünden ibaret bir kısa film olan *Flirt*'ün genişletilip uzun metrajlı film haline getirilmesi için Japonya ve Almanya finansman sağlamıştır), Hartley'in ilk kısa filmi genişletmek yerine yinelemeye karar vermesi, onun geleneksel film anlatısı biçimleriyle oynama isteğini ve yineleme konusuna karşı giderek artan ilgisini ortaya koymaktadır. Bu ilginin zirveye ulaştığı nokta, yani *Flirt*'teki yineleme derecesi, sonuçta, 'norm' haline gelmiş olan yinelemeden çok, bölümler arasındaki farklı noktalara dikkat çekecek denli üstündür.

Trust ile *Simple Men* arasındaki süreçte çekilmiş olan kısa filmler *Theory of Achievement* ve *Ambition*, Hartley'in türleri ve dışavurum biçimlerini,

bu kez performans sanatı ve Godardvari pastiş aracılığıyla da olsa, kendi amaçları doğrultusunda kullanmasının başka örneklerini oluşturur. Kısa filmler genellikle, bir sinemacının biçiminin temel öğelerinin bir arada toplandığı filmlerdir ve *Theory of Achievement* ile *Ambition* da buna bir istisna oluşturmaz. Diğerine göre daha kısa ve daha dolaylı olan *Ambition*, canlı renklere sahip bir mizansen içinde, daha sonra *Amateur*'de de karşımıza çıkacak olan bir tür çizgi film şiddetine dahil olarak ilerlemeye başlamadan önce “Ben yaptığım işte iyiyim” gibi bir iddiası bulunan bir sanatçıyı konu alır. Hartley'in Jude'un hazzının dışavurumunda koreografi biçiminde tasarlanmış fiziksel hareketler kullandığı *Surviving Desire* gibi *Theory of Achievement* da, yönetmenin gözdesi olan yapmacıklı jest biçimlerinin bir diğerinden yararlanır: tokat. Bu, aynı zamanda, Hartley filmlerindeki Godard göndermelerinden en somut olanını içeren filmidir: Godard filmde, sesi izleyiciye duyurulmaksızın, bir çevirmen aracılığıyla ses ve görüntü hakkında konuşmaktadır. Filmde, ‘beyaz’, ‘orta sınıftan’, ‘üniversite eğitilmiş’, ‘vasıfsız’ ve ‘meteliksiz’ gibi giderek daha da umut vermez hale gelen ayrıntılarla tanımlanmakla kalmayıp, bu durumları karşısında hiçbir şey yapamayacak kadar da sarhoş olan bir grup insanı izleriz.

Bu soyutlayıcı komedilerdeki kahramanlar, gerek dışavurum biçimleri (sıkıntılı bir durum karşısında kendine olan inancına sığınan sanatçı), gerekse toplumsal konumları açısından marjinalleştirilmiştir (ideolojik yapıları görünüşte ‘kurumlar’la bu denli ilişkili olan bir kuşağın marjinalleştirilebilmesi oldukça ironiktir). Filmlerin kahramanları bu açıdan, bir yandan Hartley'in kendisini (egemen olan ulusal sinemanın dışında çalışan bağımsız bir sinemacı olarak konumu doğal olarak marjinaldir), bir yandan da bu özelliklere sahip olan marjinal karakterleri temsil ederler. Hartley'in filmlerinde karşılaşılan bir tür toplumsal yapı eleştirisine zemin sağlayan, işte bu marjinallik konumudur.

Simple Men'de, 1960'lı yıllardaki radikal bir bombalama eylemi yüzünden hapse girmiş ve sonra da kaçmış olan babalarını bulmaya çalışan iki erkek kardeşi (birisini bir suçludur, diğeri de öğrencidir) izleriz. Bill ile Dennis Long Island'daki arayışlarında, zekice bir oedipal sapma biçiminde ortaya çıktığı üzere, birisi babalarının kız arkadaşı olan iki kadınla karşılaşırlar. Kadınların diğeri ise, hapisten yeni çıkmış olan eski kocasının geri döneceği korkusu içinde yaşamaktadır. Filmin en ilgi çekici yanlarından biri, kadınları betimlemesindedir. Kate'in dingin gücü, polis sonunda Bill'i nedeni para olan suç eyleminden ötürü izleyerek bulduğunda, Bill'i teslim olmaya iter. Elina, insanın kendi bedenini kendi amaçları doğrul-

tusunda kullanmasının feminist bir eylem olup olmadığı konusundaki bir tartışmada, Madonna'nın kendi seçtiği yolda ilerleme gücüne hayran olduğunu belirtir. *The Unbelievable Truth* gibi *Simple Men* de, suçluluğun tanımı hakkında sorular sorar: Babanın suç eylemini, bu eylemin ardındaki ideoloji haklı çıkartmakta mıdır ve olgun yaşlarında dahi inançlarına sıkı sıkı tutunmayı sürdürmesi eylemin kötülüğünü azaltmakta mıdır? (Bir hemşire biraderlere şöyle der: "Eğer içinde insanlar olduğunu bilseydi, o binayı havaya uçurmazdı! O muhteşem bir adam!") Bill'in ölümle değil de soygunla ilişkili olduğu için babasınınki kadar ciddi olmayan suçu, ardında yatan neden maddi kazanç olduğu için bir şekilde daha mı kötüdür?

Türünün özelliklerini taşımayan bir gerilim olan *Amateur*'ün konusu da aynı biçimde suçluluk ve suçluluktan kurtarılmalıdır. Daha önceden çeşitli suçların ve kadınların pornografi yoluyla kullanılmasının da dahil olduğu bir hayat süren Thomas, pencereden aşağıya atıldıktan sonra hafıza kaybına uğrar. Dış dünyada yerine getirmesi gereken bir görev olduğuna inanan eski rahibe Isabelle, artık 'iyi' olmuş unutkanı koruması altına alır ve bir zamanlar kötü amaçlarına alet etmiş olduğu ve hâlâ kendisinden korkmakta olan karısı Sofia'yla olan ilişkisinde ona yol gösterir. Hartley'in Fransız sinemasından da olsa bir yıldız oyuncu içeren ilk filmi olan *Amateur*, büyük ölçüde Thomas (Hartley'in gedikli oyuncusu Martin Donovan) ile Isabelle (Godard'ın 1983 tarihli filmi *Passion*'da (Çile) oynamış olan Isabelle Huppert) arasındaki ilişkiyi konu alır. Eleştirmenlerin dikkatlerinin haklı bir biçimde üzerinde toplandığı nokta, bu filmin şaşırtıcı ölçüde duygusal olan yanı olmuştur. Isabelle aşk arzusunu keşfeder, ama aşkının nesnesinin korkunç bir geçmişi vardır ve yine de bu adama güvenmeyi sürdürebilmektedir. Kaderinde Sofia'yı Thomas'tan korumasının yazılı olduğuna inanması, tıpkı aşklarını birlikte olarak tamam kılabilmelerinden önce Thomas'ın öldürülmesi gibi, tüm bunlar Hartley'e özgü biçimde duygusallığa kaçmadan betimlenmiş olsa da, tuhaf biçimde duygulandırıcıdır.

Amateur başkalaşım üzerine bir filmidir ve bu başkalaşımın Isabelle'le ilgili olan kısmı, en özlü biçimde, filmin görsel öğeleriyle anlatılır. Isabelle'in içinde barındırdığı bakire/fahişe ikiliği (arzuyu keşfeden bir rahibe, nemfoman olduğuna inanan bir bakiredir) hem giyinme biçimiyle (filmin başında ağırbaşlı maviler içindeyken, filmin sonunda seksi kırmızı ve siyahlara bürünmüştür), hem de, saçını bırakıp da tuhaf bir biçimde iki katlı olan saç modelini ortaya çıkarana değin düzgünce kısa kesilmiş izlenimi veren saç biçimiyle gösterilir. Thomas'ın başkalaşımı ise, Isa-

belle'in onu sevmeye ve ona güvenmeye hazır olmasının sağladığı kurtarılmışlıktan ileri gelir: Thomas'ın ölmeden önce Isabelle tarafından bağışlanması anlamlıdır. Ancak bu kurtarılışın daha başka etkilerinin olup olmadığı sorusu, filmin Thomas'ın hafızasını yeniden kazanmasını esirgemesiyle yanıtsız kalır. Hafıza kaybı onun eski kimliğinden kurtulmasını ve iyi olmasını sağladığı halde, hafıza kaybının Thomas'ı geçici olarak mı yoksa kalıcı olarak mı kurtardığını keşfedebilmemiz için hiçbir fırsat tanınmaz.

Bir diğer başkalaşım ve kurtarılma öyküsü olan *Henry Fool*'un (Cannes'da en iyi senaryo ödülünü kazanmıştır) kahramanına, geçmişte işlediği ve hapse girmesine neden olan eylemi, yani 13 yaşındaki bir kızı baştan çıkarmayı yineleme fırsatı verilir, ama o bunu reddeder. Bir şamanı andıran Henry, Simon Grim adındaki bir çöpçünün hayatına girer ve Simon'ı yazmaya özendirerek, ona iç dünyasını dışa vurmak için gereksindiği anlatım biçimini kazandırır. Bu iç dünya, bir Hartley karakterinden beklenebileceği gibi, Simon'ın marjinal konumu tarafından sağlanır (başkaları tarafından alaya alınır ve çevresindeki insan cinselliğini, meraklı ama ilgilendiği bireylerle arasına bir mesafe koyan bir antropolog havasıyla gözlemler). Simon'ın aynı anda bir yandan pornografi olarak görülüp öfkeyle görmezlikten gelinen, bir yandan da muhteşem bir yapıt olarak görülüp coşkuyla övülen yapıtı, ona bir Nobel Ödülü kazandırır.

Öte yandan Henry ise, aşamalı bir rol değişimiyle, Simon'ın yaşamını sürmeye başlar ve filmin sonuna gelindiğinde, Simon'ın kız kardeşiyle evlenmiştir, Simon'ın evinde yaşamaktadır ve Simon'ın çöpçülük işini yapmaktadır. Hartley Henry'nin suçunu, cinsel ilişki halindeyken birlikte yakalandığı kızın yaşını dikkatli bir biçimde 13 olarak saptayarak, kesinliği belirsiz bir konuma yerleştirir: Yasaklama gerektirecek kadar küçük, ilişkinin erken yaşta gelişmiş bir istek sonucu yaşanmış olduğunu düşündürecek kadar da büyük bir yaştır bu. Simon gibi Henry de, Simon'ın başarılı anlatım yeteneği türünden olmasa da, ona kendi içine bakma olanağı sağlayan bir konumdadır. Toplum üzerine yorumda bulunulduğu izlenimini veren, hiç kuşkusuz, aptal adam rolüdür ve bu yorumun başarısı, Hartley'in bir sinemacı olarak yapıtlarıyla benzeşir biçimde, Hartley'in marjinal konumuna dayanır.

Henry Fool'un kurtarılış konusunu ele alma biçiminde sezdirilen dinsel dogma sorgulaması, Hartley'in bir sonraki kısa filmi *The Book of Life*'da açıktır. Yirmi birinci yüzyılın arifesinde geçen bir binyıl filmi olan *The Book of Life*'da, İncil'in temel tasavvurlarından birisinin bugüne uygun bir versiyonu yaratılır: İsa (Martin Donovan) insanın kaderi üzerinde

düşünüp, Beşinci Mührü fareye tıklayarak kitaptan çıkarır. Film hem geriye (Hartley'in dine karşı saygıdan yoksun tutumu, belli oyuncuların kullanması, özdeyişlerle dolu diyaloglara olan eğilimi, marjinal karakterlerle ilgilenmesi yinelenerek), hem de ileriye (daha gevşek ve daha parçalı bir görsel biçim ve daha sakıngan bir biçimde umut verici olan bir anlatım biçimi ima edilerek) bakar.

Hartley'in filmlerinin ortak yanları, sinemasal görüntü ve biçim açısından tuhaflık, denetlenmiş ironi, kendiliğinden ve birdenbire ortaya çıkan koreografiler ve absürd anlayışıdır. Hartley, egemen Hollywood estetiğinden ayrılmakla, filmlerinde yer alan karakterlerin marjinalliğini keşfe çıkmak için kusursuz bir konuma sahip olmuştur. Arayışları kendilerini tanımlamaya yönelik bireylerle tutarlı bir biçimde ilgilenen Hartley, yapıtlarında, bir yandan Godard'ı, bir yandan da Godard'ın örneğini sunduğu sanat sineması estetiğini sezdirir. Bu onun, bağımsız Amerikan sineması ile Avrupa sanat sinemasının buluşmasından doğmuş ve sinema okulu öğrenimiyle beslenmiş olan sinemasını temsil etmektedir. Çünkü, Hartley'i marjinal sınıfına sokan ve bir yandan da önemli ve özgün bir sinemacı olarak konumunu sağlamlaştıran, anlatı ve tür geleneklerini hiçe sayması ve biçimi olduğu kadar, karakterlerinin nitelikleridir.

* 1970'lerin başlarıyla ortası arasında popüler olmuş rock müzik türü. Çift cinsiyeti ya da cinsel belirsizliği akla getiren göz alıcı sahne kostümleri giyen erkek sanatçıların karakterize ettiği *glam-rock*, Slade, David Bowie, Gary Glitter ve T. Rex gibi sanatçıların performanslarıyla ünlenmiş ve Queen ve Kiss gibi grupları etkilemiştir. (e.n.)

Todd Haynes

Rolünü Azametle Oynamak

Justin Wyatt

“İnsan rolünü azametle oynayabilmek için uzun süre hayal kurmalıdır ve hayaller karanlıkta beslenir.”

Todd Haynes'in ilk uzun metrajlı filmi *Poison*, adı kimilerince lanetle anılan Fransız roman ve oyun yazarı, sinemacısı ve kanun kaçağı Jean Genet'den alıntılanan yukarıdaki sözlerle sona erer. Bu sözler, filmin de ana izleği olduğu üzere, kurulu düzen savunucusu toplum tarafından itilmiş ve soyutlanmış olanlara bir tür eylem çağrısıdır, ama yine de, bu genç sinemacının gözü pekliğini kusursuz bir biçimde saptamaktan da geri durmaz. 'Rolünü azametle oynamak', Haynes için, izleyicileri, sanat sinemasının dünyasına alışık olanları dahi zorlayan, kafalarını karıştıran ve şaşırtan yapıtlarıyla ortaya konulan bir gerçekliktir.

Haynes popüler ve akademik film eleştirisi çevrelerinde coşkulu yandaşlara sahiptir; eleştirmenler onun filmlerini yenilikçi, ileri görüşlü ve cesur gibi sözlerle övmektedir. Haynes'in çok çabuk bir biçimde, eleştirmenlerin, entelektüellerin ve deneysel sinemadan anlayanların sevgilisi bir kült yönetmen olarak etiketlendiği söylenebilir. 2000 yılına gelene değin, daha geniş kitlelere hitap edecek öğelere yer veren bir film çekmemiştir henüz – *glam-rock** dönemini canlandıran ve Haynes'in en ulaşı-

labilir filmi olan *Velvet Goldmine* bile büyük bir izleyici kitlesi çekmeyi başaramamıştır. İkinci olarak, Haynes, yapıtları gerek siyaset gerek estetik açısından bir *queer* gündemi ortaya koyan, kesin bir tanımı yapılmamış bir *gay* ve lezbiyen sinemacılar grubunun temsil ettiği 'Yeni *Queer* Sineması' içindeki en önemli güçlerden biri olarak nitelenmiştir. Haynes'in ACT-UP (Gücün Açığa Çıkması İçin AIDS Koalisyonu) ve ACT-UP sanat topluluğu *Gran Fury* içinde yer almasına karşın, filmleri *queer* meselelerini sadece dolaylı yoldan ele alır. Filmleri –*Poison*'dan *Dottie Gets Spanked* ve *Velvet Goldmine*'a değin– bugünün *queer* yaşamının açıklamasını yapmak ya da standart *gay*/lezbiyen filmi türleriyle (örneğin, 'gerçeği açıklama' filmi) aynı doğrultuyu paylaşmaktan çok, *gay*'liğin tarihteki yeri ve belirleyici etkenleri ile daha çok ilgilenir. Haynes'in yapıtları, *gay*/lezbiyen/*queer*'ları diğer marjinal grup ve kişilerle bir araya getirme yönündeki bir arzuyu ortaya koyar. Bu süreç içerisinde, toplumun egemen ve ikincil konumlarında yer alan gruplar arasındaki ayrımın kesinliği, toplumsal düzen içinde 'diğerlerine' ayrılmış olan mekân ihlal edilerek belirsizleştirilir.

Tüm projelerinin yazarı ve yönetmeni olarak Haynes, her bir filmini gelişimin tüm aşamalarında dikkatle yönlendirebilmiştir. Ancak kısa kariyerinde, yapımcı Christine Vachon, kurgucu ve aktör James Lyons ve görüntü yönetmeni Maryse Alberti ile önemli işbirlikleri göze çarpar. Özellikle de *Poison*'dan itibaren tüm projelerinin yapımını üstlenmiş olan Vachon, Haynes'in kariyerinde çok önemli bir rol oynamayı sürdürmektedir.

Haynes 1985'te Brown Üniversitesi'nin sanat/göstergebilim programından mezun olduktan sonra, Vachon ve Barry Ellsworth ile birlikte Apparatus Productions'ı kurmuştur. Asıl işi, kurumlar tarafından topluca sağlanmış olan fonları tek tek sanat projelerine aktarmak olan Apparatus, olağan yollardan para kaynağı bulmada fazla avantajlı olmayan kısa film projelerine finansman sağlanmasında yardımcı olmuştur: "Kısa film biçimini korumak ve kısa filmi, uzun metrajlı film çekme yolunda bir basamak olmayan, gerçekten heyecan veren bir şeye dönüştürmek istedik." Haynes, Bard Üniversitesi'nde lisansüstü film yapımcılığı öğrenimine bir süre devam ettikten sonra, sadece Barbie ve Ken bebekleri tarafından canlandırılan ve abartılı bir duygusallık sergileyen pop şarkıcısı Karen Carpenter'ın yükselişini ve anoreksi hastalığı yüzünden çöküşünü anlatan 43 dakikalık belgesel taklidi *Superstar: The Karen Carpenter Story*'i çekmiştir. Projenin adının kötüye çıkmasının ardından –Carpenter ailesinin mahkeme kanalıyla ihtarda bulunması nedeniyle Haynes filmini dağıtımdan çekmiştir–, Haynes'in hem Jean Genet'den hem de AIDS salgının-

dan esinlenerek çektiği ilk uzun metrajlı filmi *Poison* da benzer bir yazgıyı paylaşmıştır. *Poison* birbiriyle bağlantılı üç öykü arasında gider gelir: “Hero” baba katilliği üzerine televizyon belgeseli tarzında; “Horror”, sınıvlaştırılmış ‘seks gücü’ içtikten sonra cüzamlı bir cinsel katile dönüşen bir bilim adamı üzerine 1950’lerin tarzında abartılı bir korku/bilimkurgu güldürüsü; Genet’yle doğrudan bağlantı kuran “Homo” da, 1930’ların Fransa’sında iki mahkûm arasındaki güç ve aşk saplantısı üzerine oldukça ayrıntılı bir incelemedir. *Poison* Sundance Film Festivali’nde Jüri Büyük Ödülü’nü kazandıktan sonra, dinci ve sağcı kesimin, özellikle de filmin tamamlanabilmesi için Sanatı Destekleme Amaçlı Ulusal Bağış Derneği’nden küçük miktarda bir yardım alınmasına karşı çıkan Rahip Donald Wildmon başkanlığındaki Amerikan Aile Derneği’nin hedefi olmuştur.

Haynes bir sonraki uzun metrajlı filmi için para kaynağı bulmaya çalışırken, ITVS dizisi ‘Television Families’ için kısa televizyon filmi olan *Dottie Gets Spanked*’i yazmış ve yönetmiştir. *Dottie Gets Spanked* de *Poison* gibi toplumdışı bir bireyin bir portresini sunar: Bu kez söz konusu olan, bir yandan televizyon güldürü dizisi yıldızı Dottie Frank’i, bir yandan da bir disiplin biçimi olarak popoya vurmayı aynı biçimde saplantı haline getirmiş olan 6 yaşındaki Steven’dir. Steven’in bıkıp usanmadan Dottie’nin resmini yaparak gerçeklikten kaçışı ve Dottie’nin televizyon şovu setini ziyaret etmesi, ilgi duyduğu şeyler ‘uygunsuz’ olduğu gerekçesiyle babası tarafından çoktandır dışlanmakta olan bir çocuğun betiminde önemli mutluluk anlarını temsil eder. Haynes’in bir sonraki uzun metrajlı filmi olan *Safe*’in kadın kahramanı Carol White da, öncelikle çevreye yabancılaşmayla tanımlanır. Konusu 1987 gibi yakın bir geçmişte geçen, yalın ve gösteriştan tamamen kaçınan bir film olan *Safe*, Carol’ın giderek çökmesini canlı bir biçimde betimler: San Fernando Vadisi’nde üst orta sınıftan banliyörlü bir ev kadını olan Carol, tanımlanamamış bir çevresel hastalığın pençesine düşmüş, günlük yaşamda kullanılan kimyasal maddelere ve çevresindeki uyarıcılara karşı zehirlenme reaksiyonları göstermeye başlamıştır. Doktorlar ve psikiyatristler Carol’ın hastalığının önüne geçmede başarısız kalırlar ve Carol, hem kimyasal maddelere karşı hassasiyetten hem de HIV’le ilintili enfeksiyonlardan mustarip olduğu söylenen bir Yeni Çağ gurusunun yönetimi altındaki alternatif bir sağaltım merkezi olan Wrenwood’a kaçar.

Safe’in biçimsel açıdan ayırt edici yanları, telaşsız hızı, kontrollü dekorları ve minimalizmidir; *Velvet Goldmine*’in sinemasal niteliklerinin tam tersi olan sınırlayıcı etkenlerdir bunlar. Bu filmin kurmaca *glam-rock* dünyası, tasarım açısından, aşırılığa kaçan, enerjik ve yüksek düzeyde

stilizedir. Haynes'in bol miktardaki görsel öğeleri (Sandy Powell'in Oscar'a aday gösterilen kostüm tasarımları da dahil olmak üzere), gözde yıldız oyuncular ve özgün film müziğini bir araya getirmesi, bu dünyanın sunulabilmesine önemli ölçüde yardımcı olmuştur. *Velvet Goldmine*, muhabir Arthur'un ortadan kaybolmuş bir kişilik, kurmaca bir İngiliz *glam-rock* yıldızı olan Brian Slade (Jonathan Rhys Meyers) üzerine araştırması merkez alınarak yapılandırılmıştır. Arthur (Christian Bale) Slade'in önceki menajeri, eski karısı ve androjin yıldızla bağlantısı olan başka kişilerle röportaj yaparken, filmin yapısal açıdan Welles'in *Citizen Kane*'ine (Yurttaş Kane, 1941) paralel olan yanları da ortaya çıkar. Arthur Slade'in hızla yükselişini ve bir Londra konseri sırasında sahne üzerindeyken sahte bir cinayete 'kurban gitmesi' ile noktalanın düşüşünü yeniden canlandırdıkça, kendi yeniyetmeliğindeki glam tutkusıyla, karmakarışık cinsel duygularıyla ve Slade'in ilham kaynağı, Amerikalı rock yıldızı Curt Wild (Ewan McGregor) ile yaşadığı kısa ilişkiyle yüzleşmek zorunda kalır. *Velvet Goldmine*, *gay* tarihine yönelik ilgi açısından *Poison*'ı izler; ancak Haynes bu filmde, filmin ruhani babası olarak Genet'yi değil, Oscar Wilde'ı alır. Kurmaca bir *glam-rock* dünyası araştırmasının bir parçası olarak *gay* tarihi yazılması, piyasa filmi izleyicilerinin ve bazı eleştirmenlerin filmi anlamasını güçleştirmiştir. Filmin, bebek Oscar Wilde'ın bir uzay gemisi tarafından anne-babasının kapısının önüne bırakılmasını gösteren şaşırtıcı açılışını izleyicilerin ne kadarı anlayabilmiştir ki? İzleyicilerin *gay* tarihi ve kültürü hakkında bazı bilgilere sahip olduğunu varsayan Haynes, Wilde ile *glam-rock* arasındaki bağı fazla çaba harcamadan kabataslak göstermiştir. Böylesine bir giriş, Haynes'in geniş bir izleyici kitlesi çekme potansiyeli olan bir yapım bağlamında dahi kendi fikirlerinden ödün vermeyi nasıl da reddettiğini ortaya koyar.

Haynes'in, kahramanlarından biri olan Rainer Werner Fassbinder'i yineleyen filmleri, belki de en çok, biçimsel deneyler ile izleyici tarafından alımlanma arasındaki ilişki açısından önem taşır. Anlatıya yönelik bu tür bir ilgi, yani izleyici beklentisinin ve yöneliminin sorun olarak öne sürülmesi, kendi kuşağından pek az Amerikalı yönetmen tarafından ortaya konulmaktadır. Bu deney biçimi önemli ölçüde değişiklik gösterse de, değişmeyen şey, bu deney kapsamında izleyiciden, sinemasal öykü anlatıcılığı ve karakter hakkındaki kendi görüşünü sorgulamasının istenmesidir. Bunun kökeni, *Superstar*'ın oyuncularını yalnızca Barbie ve Ken bebeklerinin seçilmesinde bulunabilir. Bazı yönlerden bu seçimin amacı açıktır; 1970'lerin duygusallığı en çok abartan pop grubunun öyküsünü plastik figürler kullanarak anlat ve ilk bakışta bayat bir güldürüymüş

gibi görünsün. Ama *Superstar* kolay kolay bayatlığa ya da *kitsch*'e indirgenemez. Haynes öyküyü, yıldız öykülerinin ve 'haftanın hastalığı' türünden televizyon filmlerinin buyurduğu kurallara göre anlatır ve böylece ara başlıklara, anlatıcı sesine ve araya belgesel sahnelerinin sokulabilmesine zemin hazırlar. Türlerin olağanüstü gücü, kendimizi Karen Carpenter'ın yerine koyma isteğimiz ve iştahsızlık hastalığı ile savaşında duygularını paylaşmamız, filmi, oyuncularını oyuncak bebekler olan bayat bir güldürüden çok, duygusal açıdan etkileyici ve dokunaklı bir film kılar. Oyuncak bebekler tarafından canlandırılan bir aile/yıldız dramına verilen ilk tepki, özellikle de öykünün dolaysız bir biçimde betimlenmiş olması yüzünden, hiç kuşkusuz kahkahadır. Ama çok geçmeden Haynes'in Karen ve üzerindeki baskılara dair belirgin hisleri açığa çıkar. İlk andaki kahkaha ve üstünlük duygusu tepkisinden, Karen'in giderek ölüme sürüklenmesi karşısında içten gelen bir duygusal tepkiye geçilmesini sağlaması, filmin en olağanüstü başarılarından biridir ve bu, izleyicinin karakterle özdeşleşmeyi ne denli istediğinin, hatta plastik bebeklerin bile bunu değiştiremediğinin farkına varılmasıyla sağlanmıştır.

Poison, toplumdışı kişileri anlatan birbirine geçmiş üç öyküyle farklı bir biçimsel deney sunar. Ne var ki, tıpkı *Superstar*'ın izleyiciyi bir serbest bırakması (bebekler yoluyla) bir bağlaması (anlatının seyri ve türler yoluyla) gibi, *Poison* da izleyiciyi birbirine geçmiş üç öykünün karmaşasıyla karşı karşıya bırakır. Kurgu, birbirinden tamamen farklı üç öykünün ("Horror", "Homo", "Hero") birinden diğerine geçer durur ve bu üç öykü çok farklı biçimlerde anlatılmıştır ("Horror"da siyah-beyaz 'sömürü' biçemi; "Homo"da zengin renkler ve sıcak ve mahrem bir çevre; ve "Hero"da da içi boş bir televizyon belgeseli tarzı sunulur). İzleyiciler öyküler arasındaki, kimi açıkça ortada kimi de kolayca anlaşılmaz olan bağlantıları kurmaya zorlanır. Örneğin, Haynes, Dr. Graves'in 'seks gücü'nü yanlışlıkla içtiği sahneden ("Horror"), Richie'nin oturduğu semtteki bahçeli evlerin görüntüsüne ("Hero") geçer ve bu ikinci sahnede, anlatıcıdan, "Glenville sakinleri şaşkına dönmüştü" sözlerini duyarız. Aslında, anlatı Richie'nin babasını öldürmesi ve ortadan kaybolmasıyla ilgili olsa da, bu sözler 'sakinlerin şaşkına dönmesi'nin Graves'in fiziksel olarak bozulmaya başlaması ve hastalığı yüzünden olduğu biçiminde de anlaşılabilir. Birden fazla öyküden oluşan başka filmlerde –*Aria*, *Flirt*, *Three Cases of Murder*– birbirini izleyen öyküler baştan sona anlatılır, ama Haynes'in oluşturduğu yapı izleyiciyi bağlantı kurmaya ve anlam aramaya zorlar. Haynes'in tüm yapıtları gibi *Poison* da biçemi, yapısı ve izlekleri yönünden öylesine yögündür ki, filmi bir kez izlemek yeterli olmamaktadır.

Biçimsel deneyler *Safe* ve *Velvet Goldmine*'da da sürdürülür, ama bu filmler bir yandan da Haynes'in karakter ve özdeşleşme açısından getirdiği yenilikleri ortaya koyar. Her iki film de karakter hakkında geleneksel ve geçmişle ilgili bilgileri ve kendimizi onun yerine koymamızı sağlayan sinemasal yapıları izleyiciden esirger. *Safe*, tek bir karakter üzerinde böylesine dolaysız bir biçimde yoğunlaşan bir film olsa da, Carol White'in geçmişi ve durumunun nedenleri hakkında çok az şey öğreniriz. Carol'ın filmin tek bir yerinde görüntü eşliğinde duyduğumuz ve mektuplarından birini okuyan sesi dışında, Haynes Carol'ı bir karakter olarak yerine oturtmak için neredeyse hiçbir şey sunmaz. Carol çevresi (üst orta sınıf, San Fernando Vadisi), temel rolü ('ev kadını') ve güçsüz de olsa duygularını ortaya koymayan hoş görünümüyle tanımlanır. Carol'ın kimliği bu basit öğelerden ibarettir, başka bir şeyden değil. Önümüzde karakteri olmayan bir karakter çalışması vardır – Haynes karakterin karakteri yerine, kültürel ve toplumsal etmenlerin hangi yollardan Carol'ı bir karakter olarak oluşturduğunu inceler. Haynes baş karakterin bu boşluğunu, biçimsel açıdan, orta ve uzun planlarla aktarır. Haynes ile görüntü yönetmeni Alex Nepomniaschy, ara sıra, Carol'ın mutfağın önünde ilk kez bayıldığı sahnedeki gibi, bir yakın plan olacağını hissettirirler. Kamera, sanki asıl amaçlanan bir yakın planmış gibi Carol'a yaklaşır, ama orta planda kalır ve sonra da birden bire bir sonraki sahneye geçiş yapılır. İzleyicinin karakterin duyguları ile bağlantı kurmasında son derece önemli olan yakın plan izleyiciden esirgenmiştir.

Velvet Goldmine'ın merkezinde de, bir yapılandırma boşluğu, ortadan kaybolmuş olan Brian Slade yer alır. Tıpkı *Safe*'in boş ve düşünceli bir kahramanla izleyicinin kafasını karıştırması gibi, *Velvet Goldmine*'ın *glam* dünyası da, aradan on yıl geçtikten sonra sıkıcı ve ciddi muhabir Arthur tarafından yeniden oluşturulur. Haynes Slade'in yıldızlığını doğrudan doğruya sunmak yerine, aksiyonun yönünü Arthur'dan geçirerek saptırır; böylece, Slade'in yaşamından sadece parça parça bilgiler öğrenebiliriz ve üstelik pek çok öge ve parça da eksik kalır. Filmin sonunda 'yeni kimliği' açık edilmiş olsa da, Slade bir muamma olarak kalır. Göz alıcı ve egzotik kişilikleriyle Slade ile Curt Wild diğer pek çok sinemacının elinde ön plana çıkabilecekken, Haynes yaşamı *glam-rock* ile sonsuza dek değişmiş olan muhabir ve hayran Arthur'la daha çok ilgilenir gibi görünür.

Anlatı, anlatım ve karakter üzerindeki bu deneyler Haynes açısından boş denemeler ya da oyunlar değildir. Biçimsel deneyler, aslında, Haynes'in egemen ideolojiye yönelik eleştirisinden ileri gelir. Bu eleştirinin merkezinde, belli insanları ve grupları görmemek ve onları toplumun

kurulu düzeninin dışında bırakmak üzere tasarlanmış toplumsal yapılar yer alır. Örneğin, *Superstar*'da, Karen Carpenter'ın ailesinin ve 'kusursuz bir aile'nin parçası olmak için duyulan kökleşmiş arzusun, onun bulimi ve anoreksi hastalığındaki payı belirgin bir biçimde betimlenir. Haynes bunu büyük bir hünerle, Karen'ın hastalığı nedeniyle sahnede bayıldıktan sonra hastanede gözlerini açtığı sahneyle anlatır: Karen'ın bakış açısından, aile üyelerinin yatağın başında dikilip durduğunu ve bitkin durumdaki genç kadın için bunaltıcı bir seyirlik yarattıklarını görürüz. Benzer biçimde, *Poison*'daki tür ve biçim değişimleri ve *Velvet Goldmine*'in anlatı yapısı da, klasik ve post-klasik sinemanın geleneksel öykü anlatıcılığı yapılarından kaçınma ve bunların egemen toplumla nasıl bir işbirliği içinde olduğunu araştırma arzusundan ileri gelir. Haynes yabancılaştırılmış ve bir kenara itilmiş olanlara alternatifler sunabilmek için, sinemasal öykü anlatıcılığının normlarını ihlal ederek yeni bir sinemacılık dili yaratmak durumundadır.

Toplumun kıyısında yer alanlara bir mekân tahsis etme yönündeki bu arzudan ötürü, pek çok eleştirmen, Haynes'i 'Yeni *Queer* Sineması' yönetmenlerinin önde gelenlerinden biri olarak konumlandırır. Eleştirmen B. Ruby Rich tarafından tanımlanan Yeni *Queer* Sineması, sağcı gündemlerin belirlediği ve AIDS'in utanç verici bir damga gibi görüldüğü bir dönemde *gay* ve lezbiyenlerin siyasi doğruluğa aldırış etmeyen cesur betimlerini sunan bir grup filmi –Haynes, Gus Van Sant, Tom Kalin, Gregg Araki, Jennie Livingston ve benzeri yönetmenlerin yapıtlarını– çatısı altında toplamıştır. Haynes, 1991'de Sundance'de Jüri Büyük Ödülü'nü kazandıktan ve bir sonraki yıl Sundance'de bir *queer* sinemacılar panelinde yer almadıktan sonra, Rich'in savı için önemli bir isim haline gelmiştir. Haynes'in yapıtları hiç kuşkusuz *queer* olarak nitelenebilir, ama sözcüğün geleneksel anlamıyla: alışılmadık, tuhaf, rahatsız edici. Haynes'i kimlik siyaseti açısından Yeni *Queer* Sineması kapsamına almak başka sorunlar ortaya koyar.

Şurası önemlidir ki, Haynes'in filmlerinin hiçbiri, *gay*, lezbiyen, *queer* ve diğerlerinin bugünkü yaşam biçimlerine değinmez. Haynes kendi yapıtlarını ve yapıtlarının içindeki karakterleri sınırlayan tüm etiketlerden tamamen uzak durur. Bir şeye bir ad vermek, yorum için var olan olasılık ve fırsatları sınırlandırmak demektir. Etiketleme, ayrıca, gücün etki alanının içinde olanları ve dışında olanları birbirinden ayrı tutan kesin sınırları pekiştirmekle, gücü elinde tutanların kendilerini güvende hissetmelerini mümkün kılar. *Dottie Gets Spanked*'in Steven'ını ve *Velvet Goldmine*'in baş karakterlerini (Slade, Wild, Arthur, Mandy) ele alalım;

bunların hiçbirisi belli bir biçimde adlandırılmaz ya da belli cinsiyet kategorilerine sokulamaz. Karakterleri ve eylemlerini tanımlamanın bir yolu olarak kategoriler işe yaramamaktadır. Açıkça *gay* olan tek karakter de (*Safe*'deki kendine yardım gurusu Peter), bir *gay* yönetmen tarafından yaratılmış bir *gay* karakter için sorunsuz olması gereken bir konuma uygun davranmayı başaramamaktadır. Peter anlatı açısından Carol'ın kurtarıcısı, Carol'ın kendi kendisini sevmesini sağlayarak kimyasal maddelere karşı hassasiyetini tedavi etme gücüne sahip bir kişi olarak sunulabilirdi. Oysa, Haynes, Peter'ın kendi işlerine dalmış, insanları kendi amaçları doğrultusunda etkilemeye çalışan ve belki de sahtekâr birisi olduğunu ima ederek, bu karakterin etkisini kasıtlı bir biçimde zayıflatmaktadır. Sonuç olarak, bir Haynes filminde açıkça *gay* olan bir karakter bile, belirleyici nitelik olarak cinsellikten çok, toplumsal ve ekonomik gücü çerçevesinde tanımlanmaktadır. Haynes, *gay* kültürü içindeki, bazıları tarafından dikte edilen basit olumlayıcı rol modellerini reddetmektedir ve izleyicinin kendini karakterle özdeşleştirebilmesini daha da güçleştiren bir reddediştir bu.

Haynes'in izleyicinin beklentisi ve sinema gelenekleriyle oynamasının bu biçimde vurgulanması, filmlerin mesafeli, ironik ve tarafsız olduğunu düşündürebilir. Ancak, Haynes yine de, özünde oldukça sevecen olan bir sinemacıdır. Bu kanıya, dışta kalanların denetimi ellerine geçirdiği önemli anlardan varılabilir: Steven'ın Dottie'yi poposuna vurulurken betimlediği edepsiz resmini gömmesi; *Poison*'da Richie Beacon'ın babasını öldürüp yatak odasının penceresinden uçması; ve *Velvet Goldmine*'de Arthur'un anne babasına cinsel yönelimini cesurca beyan ettiğini düşlemesi. Haklarından yoksun bırakılanlara güçlerini kazandırma yönündeki bu çabalar, genellikle, karakterlerin kendilerine eziyet edenlerin uzağında yarattıkları bir düş dünyasında gerçekleşir. Haynes'in bu dünyayı böylesine uzmanca betimleme yeteneği, onun egemen güçler tarafından bir kenara itilenler için, belirlenen sınırların ortadan kaldırılmasının doğruluğuna olan tam inancına işaret eder. Haynes, bu sınırları ortadan kaldırma projesini, biçimsel açıdan böylesine deneysel olan bir biçimle sunmakla, Rus Biçimcilerinin sanatın yaşamımızdaki işlevine ilişkin savını, yani edinilmiş bilginin ortadan kaldırılmasını akla getirir. Yönetmen, bir filminden diğerine, bilindik olanı 'bilinmedik' kılar ve bu süreç içinde, günlük yaşamdaki alışılmadık, beklenmedik ve güzel olan şeylere ilişkin anlayışımızın onarılmasına yardım eder.

Kurmacadan da Garip

Jim Jarmusch'un Yükselişi ve İnişi

Mark Peranson

“Hollywood’unkilerden başka, Avrupa ya da Japonya’nın ya da daha katışıksız olan diğer sinema türlerinin de etkilerini bağrına basabilecek yeni bir Amerikan sineması olabileceğinden umutluyum.”

Jim Jarmusch, 1984

New York’un Yeni Yıldızına Selam Olsun!

Jarmusch, gerçekten de bir şeyi, yani bağımsızlığı temsil etmesi yönünden az bulunur bir Amerikalı yönetmendir. O aynı zamanda, tüm çabalarını kararlılıkla, sanat sinemasını güçlendirmeye, izleyicilerine küresel bir perspektif sunmaya yöneltmiş olması bakımından da (bu bir yazar-öğrenci ilişkisini araştırmak anlamına gelse de) yurttaşlarından ayrılır. Jarmusch’un insanlara kendisini dinleten bir tavrı vardır. ‘Amerikan bağımsız sineması’nın canlı bir simgesi olarak kabul edilmesi, hem ortaya koyduğu yapıtların bir sonucudur, hem de eleştirmenlerin tarihsel eğilimlerin desteğiyle görüş birliği içinde oldukları bir konudur. Jarmusch’un toplum tarafından algılanma biçimi, onun mesajını –belli bir noktaya kadar– iletebilmesini sağlamıştır.

Jarmusch’un erken ağarmış darmadağın saçları ve az sayıda sözcükle ağır ağır konuşma biçimi, 1970’lerin sonunda New York sanat çevresindeki müzisyenlik, sinemacılık ve sosyal tacizcilik geçmişiyle bir araya gelerek, görmüş geçirmiş hipster* imajını oluşturur. Jarmusch, Alex Cox’un

* Yeni ve sıradışı şeylere ilgi duyan, yaşam tarzında, sanatta, dış görünümde çoğunluğunkinden farklı bir çizgi izleyen ve bu nedenle tanınan bir kişi. (ç.n.)

Straight to Hell'i, Raúl Ruiz'in *The Golden Boat*'u ve Aki (*Leningrad Cowboys Go America / Leningrad Kovboyları Amerika'ya Gidin*) ile Mika (*Tigrero*, hem de Sam Fuller ile birlikte) Kaurismäki'nin yapıtları gibi filmlerde konuk oyuncu olarak görünmekle imajını dikkatle desteklemiştir; *Sling Blade* gibi popüler filmlerdeki konuk oyuncu rolleri ise daha geniş bir kitle tarafından tanınmasını sağlamıştır. Akronlu (Ohio) olmasına ve filmlerinden sadece ikisi tamamen New York'ta geçmesine [*Permanent Vacation* (Sürekli Tatil) ve *Ghost Dog* (Hayalet Köpek)] karşın, ününün zirvesinde olduğu bir tarihte bir *New York Times* yazarı, New York'un yoksul ve evsizlerinin barındığı ucuz otel ve barlarıyla ünlü semti Bowery'yi 'Jarmusch Gezegeni' olarak adlandırabilmiştir. 1984'ten 1993'e kadar olan dönemde yeni bir Jarmusch filmi bir olay olarak görülürdü. Uzun metrajlı filmlerinin dördü de, çoğunun ilk gösterimi Cannes'da yapıldıktan sonra, ilk olarak seçici ve prestijli New York Film Festivali'nde gösterilmiştir.

Bu tepki, büyük ölçüde, Jarmusch'un daha ilk başlarda, dönemin ruhunu taşıyan ABD basınının, çoğu Jarmusch gibi New York'ta üslenmiş olan etkili üyeleri tarafından, beyaz saçlı büyük umut olarak kucaklanmış olmasından ileri gelir: Bu durum, Jarmusch'un ikinci filmi *Stranger Than Paradise*'in (Cennetten de Garip) 1984'te Ulusal Film Eleştirmenleri Derneği Ödülü'ne layık görülmesiyle, henüz çok erken bir aşamada yüksek bir noktaya ulaşmıştır.¹⁸³ (Film Cannes Film Festivali'nde bir de Altın Kamera ödülü kazanmıştır.) New York'un avangard minimalist çevrelerinden olduğu kadar, Avrupa sinemasının Antonioni etkisi taşıyan damarından da beslenmiş Warhol işi bir yapıt olan siyah-beyaz *Cennetten de Garip*, Jarmusch'un daha sonra gelecek olan yol filmleri için bir şablon niteliğindedir: Bir yabancı (Estzer Balint) ABD'ye (Macaristan'dan) gelir ve yerlileri (John Lurie, Richard Edson) ülkeleri ve Amerikan rüyası hakkında en derinlerinde barındırdıkları düşünceleriyle yüzleşmeye zorlar. Senaryoya ve karakterlerin fiziksel tepkilerine, absürd bir mizah anlayışı katılmıştır.

Cennetten de Garip yepyeni, beklenmedik bir film izlenimi vermiş olsa da, 'Jarmusch filmi'nin tonunu belirleyen, Jarmusch'un ilk filmi *Sürekli Tatil* olmuştur. *Variety*'nin bir eleştirmeni, Nicholas Ray'in yardımlarıyla

183) *The New Yorker* bunun dışındadır: Pauline Kael, *Cennetten de Garip*'in 'etkisi hiçe indirilmiş bir cansızlık' ile dolu olduğunu yazmıştır; onun peşinden gidenler de hoşnutsuzluklarında tutarlı davranmışlardır. Pauline Kael, *State of the Art*, New York, E.P. Dutton, 1985, s. 262.

gerçekleştirilmiş olan bu pek izlenmemiş filmi şöyle anlatmıştır: “*Sürekli Tatil* New York yeraltı bağımsız sinemacılık ekolünden çıkmış, görsel öğeleriyle cezbeden bir yabancılaşmışlık anlatısı.”¹⁸⁴ (Jarmusch’un sonraki dört uzun metrajlı filmini özetleyebilecek bir açıklamadır bu.) Kimilerine göre bir *auteur*’ün tanımı olan kendini yineleme, kimilerine göreyse izleyiciyi etkilemeye çalışmanın (ve sonuç olarak da, kalabalığı memnun etmeyi kişinin sanatsal dışavurumuyla karıştırmanın) tanımıdır. Jarmusch’un artık bilindik hale gelen tarzı çok geçmeden, ilk başta kendisine hayranlıkla yaklaşmış olanların bazılarının küçümseyici tavırlarını davet edecektir. Nitekim, Jarmusch’un en kavrayışlı yorumcusu olan Jonathan Rosenbaum, 1992’de *Night on Earth* (Dünyada Bir Gece) üzerine eleştirisinde, bir tür önseziyle şunları yazmıştır:

Jarmusch en çok, riske girmeyip de bilinenleri (biçem olarak tavır, ikon olarak yıldız, dünya olarak yol) ortaya koyduğu ölçüde onurlandırılıp ödüllendiriliyor. Bunun paradoks niteliğindeki sonucu ise, en fotojenik sanatsal bağımsızlık ve özgürlük temsilcimizin, aynı şeyleri tekrar tekrar yaptığı için ödüllendirilmesi oluyor.¹⁸⁵

Bu ‘aynı şeyler’ –özellikle de Hollywood filmlerinin güçlü anlatı niteliğinin hasar görmesi pahasına gevşek bağlantılı, parçalı bir yapıya dayanmaçoğu Amerikalı eleştirmen tarafından belli bir noktaya dek hoş görülebilmektedir. Bazı eleştirmenler Jarmusch’u daha da önce terk etmişlerdir: *Mystery Train* (Gizem Treni) üzerine yazısında David Denby şu yorumda bulunmuştur: “İnsana bazen, Jarmusch, *hipster*’lığı ve farklılığı gidebileceği yere kadar zorlamış da, bu hâlâ yeterli değilmiş gibi geliyor.”¹⁸⁶ Ne var ki, Jarmusch’un sırf tavır ve biçemden ibaret olduğu sanılan bir sinemaya sırtını dönmesiyle, eleştirmenler tam da, eleştirmeye başlamış oldukları şeyleri ister olmuşlardır.

1995 Cannes Film Festivali’nde ilk kez gösterilen *Dead Man* (Ölü Adam), pek az Amerikalı tarafından övgüyle karşılanmıştır. *Variety*’den Todd McCarthy filmin “alışılmışın dışındaki tonunu, oyuncularının dikkat çeken performanslarını ve (...) tam anlamıyla rafine görsel biçemi”ni takdir etmiştir ama, “filmin verdiği hazlar öylesine uçucu ve hafif ki, anlatının itici gücünün yoksunluğunu telafi edemiyor” diye de eklemiştir.

184) *Variety*, 15 Ekim 1982.

185) Jonathan Rosenbaum, “Five Easy Pieces”, *Chicago Reader*, 15 Mayıs 1992, s. 12.

186) David Denby, “The Memphis Blues Again”, *New York*, 20 Kasım 1989, s. 120.

tir.¹⁸⁷ Bu hazların (ve geleneksel bir anlatının olmayışının) tam da 1984'te göklere çıkarılmış etmenler olması –ama o kadar açıkça siyasi olmayan bir film bağlamında– kusursuz bir ironidir – ve ironi olmasaydı Jarmusch nerede olabilirdi ki? *Ölü Adam*, Jarmusch'un filmlerine o noktaya kadar hâkim olmuş olan siyasi alt metni her zamankinden daha ciddi bir tonda iyice açık etmiş olması bakımından, yapıtlarında bir kalıp değişmesi anlamına gelmiş olabilirdi. Bunun yanı sıra, ilk başta Jarmusch'u coşkuyla selamlamış olan eleştirmenlerin çoğu, aslında 1984'te, Reagan Amerika'sının zenginlik masallarına ve egemen etnik grubun üstünlüğü yönündeki genel fikirlere saldıran sanat filmleri seyretmekte olduklarını fark edememişlerdi. Karşılarında duran zorluk, kendi dar görüşlülükleriydi ve bu ortaya çıktığında da, hiç şaşırtıcı olmayan bir biçimde pes ettiler.

(Yabancı) Etki

Ozu'yu saplantı haline getirmiş ve 1950'lerin Amerikan televizyon şovu *The Honeymooners*'a aşına olan düşsel bir Doğu Avrupalı yönetmenin tarzına sahip bir yarı yeni-gerçekçi kara komedi. (...) Filmin biçemi üzerine konuşmak, filmin 'ne hakkında olduğu' üzerine konuşmaktan daha kolay.¹⁸⁸

Jarmusch'un göndermede bulunduğu sinemacıların bir listesi yapılacak olsa, bu bir sinema sözlüğü gibi bir şey olurdu. Durumu hızlıca gözden geçirelim: Jarmusch *Down by Law*'u (Kodestekiler) (görüntü yönetmeni Robby Müller'in sayesinde görüntüler Wim Wenders tarzındadır) çekmeden önce Antonioni'nin tüm filmlerini göstermişti ve bunun nedeni, söylediğine göre şuydu: “Antonioni, sahneyi ve hatta planı normal uzunluğunun ötesine geçecek şekilde serbest bırakabilme biçiminde öylesine mükemmel ki, sahnenin tüm ağırlığı, özü değişiyor.” (Söyleşide adı geçen diğer sinemacılar arasında Ray, Kurosawa, Ozu, Godard, Rivette, Eustache, Vertov, Ruiz, Fellini, Lang, Sirk, Ulmer ve Vigo da vardır.) Bir saygı gösterisi niteliğindeki göndermelere neden başvurmaktadır? Aslında bu, kimi zaman, izleyicisine gönderdiği, küresel bir sinemacı statüsünü vurgulayan bir sinyaldir. Ama daha temelinde, Jarmusch bu göndermeler çarpışmasında (bütünleşmesinde değil) doğal bir biçimde Amerika'ya

187) Todd McCarthy, “Jarmusch's Mystery Train Goes West”, *Variety*, 5 Haziran 1995, s. 36.

188) Jim Jarmusch, “Some Notes on *Stranger Than Paradise*”, Press Kit, s. 1.

özgü olan bir yan görür: “Amerika, farklı kültürler karışımından oluşmuş bir tür kullan-at kültürü. Amerika hakkında bir film çekmek için, başka bir kültürden buraya aktarılmış olan bakış açılarından en azından birine sahip olmak bana mantıklı görünüyor, çünkü bizim kültürümüz, aktarılmış olan etkilerin bir toplamı.”¹⁸⁹ Amerikalı olmanın ne anlama geldiğine dair bu anlayış Jarmusch’un filmlerinin eğitici işlevini oluşturur; onun filmleri, yerleşik Hollywood ya da televizyon biçimine dayalı olmayan filmler çekmek isteyen diğer Amerikalılar için bir tür modeldir.¹⁹⁰

Jarmusch’u etkileyen yabancı öğeler, postmodern göndermeler biçiminde yüzeyde var olmak yerine (gerçi bu yöne doğru kayar gibi görünse de), yapısal bir düzeyde bütünleşmiştir genellikle. Saygı gösterisi niteliğinde göndermelerde bulunması, aynı zamanda onun yazarlık sürecinin belleği destekleyici [*mnemonic*] bir etkisidir de: “Anlatmak istediğim bir öykü bulup, buna daha sonra ayrıntılar eklemek yerine, ayrıntıları topluyorum ve sonra bir yap-boz ya da bir öykü kurmaya çalışıyorum.”¹⁹¹ Örneğin, *Ölü Adam*’ın merkezine William Blake’i yerleştirme fikri, ancak senaryonun ilk taslağı tamamlanmak üzereyken ortaya çıkmıştır.¹⁹²

Başka bir örnek vermek gerekirse, gönderme *Dünyada Bir Gece*’nin yapısal ilkesidir – beş öyküde beş farklı sinemacıya ve/ya da ulusal sinemaya gönderme yapılmaktadır: Gena Rowlands’in baş karakteri canlandığı ve *The Killing of a Chinese Bookie*’nin görüntü yönetmeni Frederick Elmes’in çektiği ilk bölüm, Cassavetes’e bir saygı gösterisidir; New York bölümü Jarmusch’un Spike Lee’ye onay vermesidir; konusu Finlandiya’da geçen son bölüm ise Kaurismäki yüklüdür (baş karakterlerin adları Mika ve Aki’dir). Ve yine, amaç izleyiciye bir sinyal vermekten çok, görmenin ve film çekmenin başka yollarının da olduğunu fark ettirme arzusudur. Jarmusch’un, geleneksel kendine dönüşlülük niteliği taşımakla birlikte,

189) Tim Holmes, “Too Cool for Words”, *Rolling Stone*, 6 Kasım 1986.

190) Kevin Smith’in şu nükteli sözleri oldukça iyi bilinir: “Geriye dönüp Avrupa filmlerini ya da diğer yabancı filmleri izlemek zorunda hissetmiyorum kendimi, çünkü bu insanların [yani Jarmusch] bunu benim için zaten yapmış olduklarını düşünüyorum ve bu filmler bana onların filtresinden geçmiş halde ulaşıyor” (Jonathan Rosenbaum, “A Gun Up Your Ass: An Interview with Jim Jarmusch”, *Cineaste*, c. 22, sayı 2, 1996, s. 20). Ne var ki, Jarmusch’un çoğu Amerikalı için bir filtre ve yeniden yorumlayıcı olarak ya da yabancı filmleri izlemenin yerine geçecek bir alternatif olarak işlev gördüğünü öne sürmek de güçtür, çünkü en başta, Jarmusch’un filmlerini izleyen Amerikalıların sayısı çok azdır. Şu da ironiktir ki, yabancı sinemacılar Jarmusch’dan daha çok etkilenir olmuştur.

191) Harlan Jacobson, “Three Guys in Three Directions / Stranger Than Paradise \$120,000”, *Film Comment*, c. 21, sayı 1, 1985, s. 54.

192) Jonathan Rosenbaum, *a.g.e.*

ısrarlı göndermelerde bulunması ve öykü seyirlerinde şansa öncelik tanınması, pek çok izleyici ve eleştirmenin onu boş bir postmodernist olarak görmesine yol açmıştır – ne var ki, bu tamamen yanlıştır. Jarmusch'un kurmaca filmlerinin tümü de, geleneksel üç aşamalı yapıya sıkı sıkı tutunur; yol filmlerinin esin kaynağı Hope ve Crosby'den çok Homeros'tur. Eğer Jarmusch'un filmlerinde postmodern bir hava varsa, bu kederli bir havadır. Jarmusch'un göndermeleri, film kariyeri süresince, göndermelerin yabancı izleyicilere yönelikmiş gibi görüldüğü *Hayalet Köpek*'in (bu, Seijun Suzuki ve Samuel Fuller'a adanmış ve Hagakure ve *Rashomon* gibi Japon yapıtlarının yanı sıra, Jean-Pierre Melville'in *Le Samourai*'ına dayandığı söylenebilecek bir film) gözle görülür ölçüde postmodern olan göndermelerine doğru bir değişim göstermiştir. *Hayalet Köpek* yalnızca başka kültürlerle seslenmemektedir, zaman zaman onlar için yapılmış gibi de görünmektedir.¹⁹³

Ancak, *hipster*'lik, Jarmusch'un punk geçmişi ve felsefesi ve de biçemle ilgili kişisel seçimleri bir araya geldiğinde, Jarmusch'un filmleri, sadece parçalarının toplamı olmaktan daha fazlasıymış gibi bir izlenim verir. İlk beş filminin herhangi birinde, bir 'Jim Jarmusch' filmi izleniyor olduğunu anlamak sadece birkaç dakika alır – müzik yüzünden, oyuncular yüzünden, kamera biçemi yüzünden ve, her şeyin ötesinde, tavır (aslında bu sıklıkla biçemdir) yüzünden. J. Hoberman şöyle belirtir:

Cennetten de Garip altüst edilmiş yol öyküsüyle Wim Wenders'ın *Kings of the Road*'unu (Zamanın Akışında) çağrıştırır; olağandışı biçimde yıpranmış bomboş arazileri Chantal Ackerman'ın *News from Home*'unu ve karşı açının olmaması yine Ackerman'ın *Jeanne Dielman*'ını akla getirir; uzun uzun anlatılıp da olmadık biçimde sonu getirilen fıkralara benzeyen anlatı ve kısa ve etkili anlatım yapısı Jim Benning'in *81.2 X 11* ve *11 X 14*'ünden yola çıkmış gibidir. Jarmusch, ayrıca, Ron Rice ve Carl Dreyer gibi birbirine hiç benzemez sinemacılarla bağımsız bir ilişki de sergiler, ama (...) film öylesine güçlü bir şekilde tasavvur edilmiş ve kurulmuştur ki, asla bunların bir türeviymiş gibi görünmez. Film tamamen ve kendinden emin bir şekilde kendisi olmaktan başka bir şey değildir.¹⁹⁴

Jarmusch çalışırken işinin en iyisini yaptığında, yapıtları eşsizdir.

193) Aslında, Jarmusch'un yurtdışındaki –özellikle de Fransa ve Japonya'daki– popülerliği, ABD'deki kötü şöhretini artık gölgede bırakır olmuştur.

194) J. Hoberman, "Americana, Right or Wrong", *The Village Voice*, 2 Ekim 1984, s. 50.

Ölü Adam – Amerikan Bağımsız Sinemacılığı Yol Ayrımında

‘Bağımsızlık’, bana göre, işini bir pazar kavramına göre yapmanın buyrulmasından ya da işinin böyle bir kavram tarafından biçimlendirilmesinden bağımsız olmak demektir. (...) ‘Bağımsızlık’ sanatında özgür olmak demektir.¹⁹⁵

Bağımsız sinemacılık hâlâ bir önem taşımakta mıdır? Günümüz Amerikan sinema piyasasında bağımsız olmanın anlamı nedir? NYU sinema bölümünden mezun olmuş diğer sinemacılar Susan Seidelman, Coen kardeşler ve Spike Lee’nin yanı sıra, Jarmusch da 1980’lerin ortalarında yeni bir Amerikan bağımsız sinema hareketinin bir parçası olmuştur. Pek çok izleyicinin kafasında Jarmusch ile ‘bağımsız sinemacı’nın eş anlamlı olmasının nedeni, biçemle (Fransız Yeni Dalgası etkisi taşıyan görsel öğeler, MTV çağında minimalizm) ve içerikle (1980’ler üçlemesinin Amerikan rüyasından, *Ölü Adam* ve *Hayalet Köpek*’in cazipleştirilen şiddeti gerçek yüzüyle ortaya koyma kaygısına dek, hâkim Amerika düzenine ve değerlerine karşı sağlıklı bir eleştirel tavır) ilgili bir şey olabilir. Ne var ki, bu nitelikler herhangi bir Hollywood filminde de bulunabilir.

Jarmusch’un gerçek olan bağımsızlığının –diğer New Yorklularınkinden farklı olarak– üretim yolları üzerinde olabildiğince büyük bir denetimi elinde bulundurma kararıyla olduğu kadar, ticari zorunluluklarla (yani, filmi çekebilmek için para bulma ve filmin görülebilmesini sağlamak için bir dağıtımçıyla anlaşma yapma gereği) sanatsal ilgiler arasında kazanç sağlamayan bir denge tutturmuş olmayla da bir ilgisi vardır. Nitekim, Jarmusch şöyle belirtmiştir: “Bağımsız sinemacılık tam bir kumar gibi. Yönetmenlik işlerini kabul ederek ya da filmlerim üzerindeki denetimimden vazgeçip, onları en yüksek fiyat verene satarak çok daha fazla para kazanabilirdim. Ama bir işe hayatımın üç yılını ve bir sürü emek veriyorsam ve sen de para koyuyorsan, kârı paylaşabiliriz, ama negatifler benim elimde olur.”¹⁹⁶ Jarmusch kendi negatiflerinin sahibi olan tek Amerikalı anlatı sinemacısıdır. *Gizem Treni*, bir Amerikalı tarafından yönetilmiş olup da tamamı yabancı kaynaklardan, yani Japonya’nın JVC’si tarafından finanse edilen ilk filmidir.

195) Jim Jarmusch, Filmmaker Focus, “Sundance Channel” web sitesi: www.sundancechannel.com/focus/jarmusch (1996).

196) *Variety*, 27 Aralık 1989.

Bu bağımsızlık biçimi, Hoberman'ın da belirttiği gibi, mesafeli bir tek başınalık ve soyutlanmışlık hissini beraberinde getirmiştir.¹⁹⁷ Bir Jarmusch kahramanı, genellikle kendine güvenir, başkalarının yardımını reddeder. Jarmusch Amerika'sı ise, asimile edici bir eritme potası değildir, daha çok, çok kültürlü, dünyevi bir Amerika görüşüdür; Amerikalıların, aralarına 'yabancılar' gelip de kültürlerine özgü mantıkları içerisinde açıklayamadıkları bir görüş sunduklarında, yüzleşmek zorunda oldukları şeydir.

Ölüm –bir yaşam tarzının, bir kültürün ve bir bireyin ölümü– üzerine bir film olan *Ölü Adam*'ın keskin eleştirilerle yüklü kavramsal ihtişamı, yabancıların, Johnny Depp'in canlandığı sanayileşmiş Doğu'dan gelen ziyaretçi değil de, Gary Farmer'in canlandığı, giderek tanınmaz hale gelen kendi ülkesinde bir yabancı olan Nobody olmasından ileri gelir. Jarmusch'un değerinin kendi ülkesinde yurtdışındakine göre daha az anlaşılmasının nedeni, Amerikalıların, muhtemelen başka insanların onları nasıl gördüklerine fazla aldırılmıyor olmalarıdır; Amerikalılar efsanelerinin kendi ülkelerinden çıkmış ve eskimiş olmasını yeğlerler. *Ölü Adam*, *The Man Who Shot Liberty Valance*'dan (Kahramanın Sonu) bu yana ilk siyah-beyaz Western olabilir, ama esin kaynağı kesinlikle John Ford değildir; filmdeki manzaralar akıllara güçlü imgeler getirecek biçimde görüntülenmiş olsa da, ancak çirkin olarak nitelenebilir.

Tüccarlığa yöneltilen bu öfkeli meydan okumanın kendi başına düşmanlık yarattığı söylenemez; bunun açıkça modasının geçmiş olduğunu söylemek daha doğru olur. Amerikan bağımsız sinemasının hareket yönü, Jarmusch'un özgürlük tanımının çok uzağında, daha çok, dağıtımcısı olmayan ABD filmlerinin ruhlarını çalmaya ve Miramax'tan birkaç filmlik anlaşmalar koparmaya geldiği, sanatla ilgisi giderek azalan Sundance Film Festivali'yle ilişkilendirilen bir özgürlük tanımı doğrultusundadır. *Ölü Adam*, Sundance olgusunun Amerikan bağımsız sinemasının izlemesi gereken rota olarak tam bir kabul görmüş olduğu bir zamanda ortaya çıkmıştır; film Miramax için çekilip, dağıtımı yine aynı şirket tarafından yapılmış ve aslında çöpe atılmıştır; Jarmusch filmin yeniden kurgulanmasına izin vermemiş ve New York Film Eleştirmenleri Çevresi'nin ödül töreninde Miramax'ı filmin tanıtımıyla ilgili olarak alenen suçlamıştır.

Ancak, *Ölü Adam* gibi bir başarı karşısında bile, filmi gösterime girdiği sırada destekleyen birkaç kişi de standart karşılaştırmalarından uzak

197) *The Village Voice*, 5 Mayıs 1992, s. 59.

duramamıştır. Hoberman, “Bu, Andrei Tarkovsky’nin çekmek istediği *Western*,” diye yazmıştır.¹⁹⁸ Rosenbaum da şu yorumda bulunmuştur:

Ölü Adam, kalpte yaşatılmış bir karşı-kültür rüyasının, *acid Western*’in gerçekleştirilmesi olarak görülebilir. Bu ideal, Jim McBride’in *Glen and Randa*’sı, Dennis Hopper’in *The Last Movie*’si, Monte Hellman’ın *The Shooting*’i ve *Two-Lane Blacktop*’ı, Robert Downey’in *Greaser’s Palace*’ı ve Alex Cox’un *Walker*’ı gibi filmlerde de karşımıza çıkmıştı. (...) Ama *Ölü Adam* bazı yönlerden, sanrılar içindeki gündemini makul gösterecek içler ürpertici, zalim bir şiir yaratarak, bu sayılanların tümünün ötesine geçmektedir – aynı anda keskin görüşlü ve hayalperest, heyecanla dolu ve özlü, ahlaki ve duygusallıktan uzak, nükteli ve güzel, korkutucu ve durgun olan bir bakıştır bu.¹⁹⁹

Bir başka deyişle, *Ölü Adam*, tıpkı Jarmusch gibi, eşsizdir.

Not: Yönetmenin Bir Önemi Var Mıdır?

Filmler müzik gibidir. (...) Bence müzik en saf sanat biçimidir, çünkü bir şeyi hemen iletebilir ve bu, insanın anladığı bir dille sınırlı olmak zorunda değildir. Ve film müzik gibi bir ritme sahip olduğundan müziğe çok benzer. Bir filme başlarsın ve bu ritim, anlatılmakta olan öykü ya da filmin devam ettiği süre boyunca filmin içinde olmanı sağlar. Aynı müzikte olduğu gibi. Şunlar ritimle yakından ilişkilidir: filmin montajı, kameranın hareket biçimi ve öykünün oluşturulma biçimi.²⁰⁰

Dolayısıyla, Jarmusch Amerikalı yönetmenlerin doğuştan piçi olabilir; aslında film de sanat biçimlerinin piçidir. Bir ‘Jarmusch filmi’nin belirleyici öğeleri, genellikle müzikle bağlantılı olan ritimlerdir: Tom Waits’in *Kodestekiler*’in açılışındaki künye sekansında görülen kamera hareketlerine eşlik eden “Jockey Full of Bourbon”u. Ve John Lurie’nin uygulandırıcı, cazsı ezgileri (*Kodestekiler*, *Cennetten de Garip*), Waits’in bölümlerden oluşan *Dünyada Bir Gece*’deki ahenksiz müziği, *Hayalet Köpek*’te Forrest Whittaker çatıda kılıç sallama alıştırımları yaparken

198) J. Hoberman, “Promised Lands”, *The Village Voice*, 14 Mayıs 1996.

199) Jonathan Rosenbaum, “Acid Western”, *Chicago Reader*, 26 Haziran 1986.

200) Filmmaker Focus, “Sundance Channel” web sitesi, a.g.e.

duyulan RZA'nın hip-hopu, Neil Young'ın *Ölü Adam*'a eşlik eden, filmin onsuz çok şey kaybedeceği solo gitarı...

Jarmusch'un en zalimce hafife alınmış filmi, yerleşik düzen karşıtı *rockçılar*, müzik dünyasının Sam Fuller'ı Neil Young and Crazy Horse üzerine 1997 tarihli konser filmi *Year of the Horse*'dur. *Horse*, tavır ve biçem katmanlarından oluşmaktan çok, içerik (burada müzik) ve biçemin –Süper-8, 16 mm. ve Hi-8 formatında, renkli ve siyah-beyaz karışık çekilmiştir– kusursuz bir harmanıdır. Ritimler kusursuzdur. Diğer yorumcular filmi göz ardı etmektedir, çünkü bir anlatı filmi olmayan bu filmde tipik Jarmusch izlekleri ve yapısı yoktur; ama farklıymış gibi görünse de, kurala bağlı kalır. Ana karakter, Amerikan toplumu ve değerlerine ışık tutan bir yabancısıdır; bunun yanı sıra, Jarmusch'un bağımsızlık tanımına da kusursuz bir biçimde uygun düşmektedir. Jarmusch *Ölü Adam*'ı yazarken Young'ın müziğini dinlemiştir. ABD'de yaşayan ve çalışan bir Kanadalı olan Young, taciz edici modernizmi ve punk felsefesiyle, daha önceden bir punk grubunda çalmış olan yönetmene hitap etmiş olmalıdır: İkisi de sisteme karşı bir meydan okumayı temsil eden eski tüfek eylemcilerdir. Young açıkça beyan etmiş olduğu anti-dijital duruşuyla bilinir; Jarmusch kendisini bir 'analog adam' olarak görür; Young'ın Geffen Records ile sözleşme savaşları, Jarmusch'un *Ölü Adam*'la ilgili olarak Miramax'la yaşadığı zorluklara benzer biçimde efsaneleşmiştir.

Year of the Horse bir yönüyle anormallik arz eder – Jarmusch tek başına olan bir kahraman üzerine odaklanmak yerine, grubun dayanışmasını vurgulamak için büyük çaba göstermektedir.²⁰¹ *Year of the Horse*'un alt metni şudur: Jarmusch tüm bağımsızlığına karşın, yapıtlarına onunla birlikte emek harcamış kişiler –elbette ki müzisyenler, ama aynı zamanda kurgucusu (Jay Rabinowitz), görüntü yönetmenleri ve oyuncularını– olmasaydı hiçbir yere gelemeyecekti. Eğer, konumuzla en çok ilgisi olan Amerikalı yönetmenler (örneğin, Soderbergh) için de geçerli olduğu üzere, Jarmusch sinemayı Hollywood sinemacılığı karşısındaki endişesini araştırmak için kullanmaktaysa, *Year of the Horse*, en çok da, sinemacılıktaki uzlaşma üzerine üstü kapalı bir metafordur.

201) Bu, Neil Young ya da Neil Young and Crazy Horse grubu üzerine bir belgesel değildir gerçekte. Yaratıcı sürecin sonuçları –yani müzik– üzerinedir. (Doğrusunu söylemek gerekirse, bir belgesel olmaktan daha çok bir konser filmidir.) Bunu, Martin Scorsese'nin *The Last Waltz*'de The Band'i nasıl da gerçeklikten uzak bir biçimde sunmuş olduğuyla karşılaştıralım; filmde 'lider' Robbie Robertson diğer grup üyelerinden ayrıcalıklı tutulmaktadır.

Neil Jordan

Fidelma Farley

Neil Jordan'ın yapıtları, çeşitli türler (komedi, gerilim, korku), mekânlar (İrlanda, İngiltere, ABD), dönemler (günümüz, 1920'ler, 1940'lar, 1960'lar) ve konular (Kuzey İrlanda, vampirler, enestçe arzular, din, ergenlik) arasında dolaştığından kolayca sınıflandırılmaz. Aynı şekilde, kariyeri de, *The Crying Game*'in (Ağlatan Oyun) eleştirmenler ve izleyiciler arasında eriştiği önemli başarıdan, *We're No Angels*'a gösterilen kayıtsızlığa, tasarım yönünden eksikleri olan *High Spirits*'in gördüğü düşmanca tepkilere ve *The Miracle*'ın (Mucize) karşılaştığı sessizliğe kadar kararsız bir seyir izlemiştir. Jordan'ın yapıtlarına ilgi duyulmasının nedeni, onun karakter oluşturma ve güçlü duygular uyandıran mekânlar yaratma yeteneğinin yanı sıra, filmlerinde cinsiyet, cinsellik ve beden sınırlarını aşmayı tutarlı şekilde ele alma biçimidir.

Sinemacı olmanın yanı sıra, bir roman ve kısa öykü yazarı da olan Jordan'ın yazma alanındaki yeteneği, filmlerindeki diyaloglarda, karakterlendirmede ve anlatılarda açıkça görülür. Bu tarihe kadar yönetmiş olduğu oniki filmin onunun senaryosunu, *Company of Wolves* (Kurtlar

Sofrası), *Interview with the Vampire* (Vampirle Görüşme) ve *The Butcher Boy*'da filmlerin dayandıkları yapıtların yazarlarıyla işbirliği içinde olmak üzere, kendisi yazmıştır. Jordan'ın, öncelikle aşk, aile ve arkadaşlık ilişkilerinin temelini oluşturan özlem ve güçlü istekleri ele alan filmlerinde kusurlu ama sempatik kahramanlar yer alır; bu ilişkilerin permutasyonları çoğunlukla zorlu durumlarla ön plana çıkarılır. Jordan'ın roman ve kısa öyküleri kahramanlarının duygularını, içlerindeki düşünce ve hisleri dikkatle planlayarak ayrıntılı bir biçimde inceler. Bunlar mekâna sıkı sıkıya bağlıdır; duygu halleri fiziksel çevre bağlamında, yani deniz, kumsal ya da yabancılaştırıcı kent gibi dış mekânların bağlamında konumlandırılır. İçsel duyguların ve dış çevrenin benzeri bir biçimde yan yana konulması filmlerde de görülür, ama duygular burada yüz ifadeleri ve çeşitli duygular uyandıran mekânlarla iletilir ve bu da düşe benzer bir his yaratır. Ölçülü oyunculuk tarzı pek çok filmde bir hüznün ve düşüncelilik hissi uyandıran Stephen Rea'ya sık sık rol verilmesi, bu açıdan önem taşır. (Jordan şöyle belirtir: "İstediğin her düşünceyi verebileceğin bir yüze sahip.")²⁰² İç duyguların mizansenle dışavurumu özellikle de gotik/korku filmleri *Kurtlar Sofrası*, *Vampirle Görüşme* ve *In Dreams*'de göze çarpar. Ruh halini belirlemede müzik de çok önemli bir etmendir. Jordan'ın ilk uzun metrajlı filmi olan *Angel*'in (Melek) kahramanı, bir şov grubunda çalışan ve sağır-dilsiz bir kadının öldürülmesinden sonra saksofonunu bir silaha değişen bir saksofoncudur; *Mona Lisa*'da siyah fahişe Simone'nin gizemi ve erişilmezliği Nat King Cole'un 'Mona Lisa'sı ile vurgulanır; Dil'in 'The Crying Game'e eşlik etmesi, Fergus'le olan ilişkisinin göreceği zorlukların bir işareti olmanın yanı sıra, artık ölmüş olan Jody'yle geçmişte kalmış ilişkisiyle de ilgilidir. Son sahnede ilham alınmışçasına "Stand by Your Man"ın ('Kadın olmak bazen zordur' sözleriyle başlar) kullanılması, Dil'in travestiliği bağlamında eğlendirici bir ironik anlam kazanır.

Jordan'ın tüm yapıtlarında saptanabilecek ortak bir izlek varsa, bu, sınırların birbiriyle kesişmesi ve birbirine karışmasıdır: ülkeler [*Melek*, *Ağlatan Oyun* ve *Michael Collins*'de (Özgürlüğün Bedeli) İrlanda ile İngiltere], siyasi hizipler ve ideolojiler (*Melek*, *Özgürlüğün Bedeli*), siyah ile beyaz (*Ağlatan Oyun*, gerçi filmin bu yönü fazla geliştirilmemiştir), erkek ile kadın (*Ağlatan Oyun*), heteroseksüel ile homoseksüel (*Mona Lisa*, *Ağlatan Oyun*, *Vampirle Görüşme*), hayvan ile insan (*Kurtlar Sofrası*, *Vampirle Görüşme* ve daha dar bir kapsamda *The Butcher Boy*), akıl ile beden (*In Dreams*) ve aşk ile nefret (*The End of the Affair*) arasındaki sınırlar. Jor-

202) Jane Giles, *The Crying Game*, Londra, BFI Publishing, 1997, s. 32.

dan'ın yapıtlarının, özellikle de *Ağlatan Oyun* ile ilgili olarak, eleştirmenlerin en çok ilgisini çeken yönü, işte bu izlektir. Jordan'ın filmlerinde bu izleğin, eleştirel kuram ve film eleştirisinin kimlikleri (özellikle cinsiyet kimlikleri ve cinsel kimlikler, giderek artan bir biçimde de, ulusal ve ırksal/etnik kimlikler) oluşturma ve bir araya getirmeye verdiği önemle bağdaşması, Jordan'ın eleştirmenlerden saygı görmesinin ve yapıtlarının yirminci yüzyıl sonu ve yirmi birinci yüzyıl başlarının kültürel kaygılarına uygun düşmesinin ana nedenlerinden biridir. Buna ek olarak, filmleri çoğunlukla az sayıda izleyiciye ulaşmakta olsa da, bazıları daha geniş kesimlere hitap eder niteliktedir ve bu da, eleştirmenler ve izleyiciler tarafından daha çok tanınmasını sağlamaktadır. Filmlerinin bazılarının anlaşmazlık yaratan türden konulara sahip olduğu göz önüne alındığında, Jordan, aynı zamanda, en çok da *Ağlatan Oyun* ve *Özgürlüğün Bedeli* üzerinde tartışmalara yol açmış bir kişiliktir.

Cinsiyet Kimlikleri ve Ulusal Kimlikler: "Ağlatan Oyun"

Ağlatan Oyun'a finansman bulabilmede büyük zorluklarla karşılaşılması, filmin daha sonra gişe hasılatı ve Oscar Ödülleri'nde başarılı olması (altı kategoride aday gösterilmiş ve En İyi Özgün Senaryo dalında Oscar kazanmıştır) ve eleştirmenlerden 'dönüm noktası'nı açığa vurmamalarının istendiği pazarlama kampanyasının başarısı, filmi etkili bir biçimde tanıtmış, Jordan'ın uluslararası düzeyde de dikkat çekmesini sağlamıştır. Daha sonra kadınlaşmış gay bir erkek olduğu ortaya çıkacak bir kadına âşık olan bir eski IRA elemanının portresini sunması nedeniyle övgüyle karşılandığı kadar yerden yere vurulmuş da olan *Ağlatan Oyun*, geneli cinsiyet kimliğiyle oynanması üzerine odaklanan geniş bir eleştirmen kesiminin dikkatini çekmiştir.

Ağlatan Oyun, kimliğin, özellikle de cinsiyet kimliğinin ve cinsel kimliğin sonradan oluşturulmuşluğunu, dayatıcılığını ve akışkanlığını ele alır. Karakterler, tüm film boyunca, göründükleri şey değildirler. IRA tarafından tutsak alınan siyah İngiliz askeri Jody, ilk başta kadın IRA üyesi Jude tarafından baştan çıkarılırken görülür, ama daha sonra bir travesti ile bir gay ilişki içinde olduğu ortaya çıkar; Fergus filmin başında Jude ile heteroseksüel bir ilişki içindeyken, Jody'ye duyduğu yakınlığı ve ilk başta kadın sandığı Dil'e karşı duygularını kabul etmek zorunda kalır. Bu, hiç kuşkusuz, filmdeki 'yanlış anlaşılmış kimlik' temasının ana örneği,

pazarlama kampanyası kapsamında eleştirmenlerden açığa vurmamalarının istendiği 'sır'dır. Dil'in bir kadın olarak görünümü, giysileri ve makyajı aracılığıyla olduğu kadar, abartılı ölçüde 'kadınsı', yani utangaç, cilveli, yardıma muhtaç, erkek korumasını gereksinen ve arzulayan tavırlarıyla da sağlanır. Ancak, izleyicinin aldanmasına en çok yol açan şey, anlatı ve Dil üzerinde kullanılan görsel teknikler, yani kadın karakterlerle ilgili olarak genellikle kullanılan, onları erkek arzusunun erotik nesneleri olarak yapılandıran tekniklerdir. Dil, ilk olarak bir resim, Jody'nin güzelliğini seyretmesi için Fergus'e gösterdiği bir fotoğraf olarak tanıtılır. Daha sonra, tekrar tekrar Fergus'ün bakış açısından görülür; anlatı açısından Dil karakteri, Fergus'ün arzusunun nesnesi olarak konumlandırılır. Dolayısıyla, Dil'in bir kadın olarak görünümü, klasik anlatı teknikleriyle desteklenir ve vurgulanır.

Diğer karakterler de farklı kimliklere bürünür: Fergus İrlanda'yı ve IRA'yı terk edip, Londra'da kendisini Jimmy adıyla yeniden yaratır; bir sahnede Fergus, Dil'i Jody'nin giysilerini giymeye zorlarken onu bir erkek olarak yeniden oluşturma amacındadır; Jude da sarı buklelerini ve kot pantolonunu, derli toplu, kısa kesilmiş siyah saçlar ve 1940'lar tarzında bir takım ile değiştirerek kendine yeni bir biçim verir. Ulusal ve ırksal/etnik kimlikler, IRA üyesi bir adam ile siyah bir İngiliz asker arasında kurulan bağ ve Dil'in Fergus'ü İskoçyalı sanması aracılığıyla bulanıklaştırılmıştır. Film bu bakımdan, insanın bir erkek ya da kadın, heteroseksüel ya da gay, İrlandalı ya da İngiliz olarak doğmadığını, bu kimliklerin koşullara göre biçimlenmiş ve sürekli olarak değişmekte olduğunu ileri sürer gibi görünür.

Öte yandan, Jude'un ele alınışı, geleneksel kadınlık sınırlarını aşan bir kadının şeytana dönüştürülmesi ve cezalandırılmasıyla, gelenekseldir ve Jude'un Londra'da takım elbise giymiş, silah taşır ve Fergus ile Dil'i tehdit eder biçimde yeniden ortaya çıkışı, *film noir*'ların *femme fatale*'ini akla getirir. Dil tarafından zalimce ve üst üste vurulup öldürülerek cezalandırılması da *femme fatale*'leri anımsatır.²⁰³ Buna ek olarak, bazı İrlandalı eleştirmenler IRA'nın sunulma biçimine karşı çıkmışlar, Maguire ve Jude karakterlerinin, Kuzey İrlanda'yı konu alan İngiliz filmleriyle oluşturulan bir kalıbın –IRA'yı zalim fanatikler olarak gösteren ve ancak örgütten ayrılmaya çalışan karaktere insanca nitelikler veren bir kalıptır bu– de-

203) Mark Simpson, *Male Impersonators: Men Performing Masculinity*, Londra, Cassell, 1994; Sarah Edge, "Women are Trouble, Did You Know that Fergus?: Neil Jordan's *The Crying Game*", *Feminist Review*, c. 50, 1995, s. 173-86.

vamından ibaret olduğunu öne sürmüşlerdir.²⁰⁴ David Lloyd *Ağlatan Oyun*'u, ayrıca, ilkel bir şiddetin içine batmış bir İrlanda kırsalı ile çoğulcu metropol Londra arasında üstü kapalı bir ayrımcılık yapması yüzünden de şiddetle eleştirmiştir.²⁰⁵ O halde, şu da ilgi çekicidir ki, *Ağlatan Oyun* sabitleşmiş ve toplumun dayandığı temeller olarak görülen kimlik kavramlarını sorgularken, bir yandan da kalıplaşmış kadın ve uyrukluk tiplemelerini pekiştirmektedir.

Jordan'ın filmlerinde yer alan gizemli, genellikle ulaşılmaz kadınlar, sorunlu bir erkek karakter tarafından idealleştirilip izlenirler. Filmlerin ana odak noktasında yer alan, kadınlıktan çok, erkeklik ve erkek kimliğidir. Kadın karakterler duygularını dile getirebilmekte olsalar da, filmlerin asıl ilgilendikleri, sorunlu erkek karakterlerdir; kadın karakterler ya erkeklerin huzursuzluklarının görünürdeki nedeni olarak ya da onları ön plana çıkarmak için kullanılırlar. Kuralları özellikle de *Mona Lisa*'da sezilen *film noir* türünün kahramanları gibi, Jordan'ın kahramanları da, etkide bulunan taraf olmaktan çok, etkilenen taraftır, ya kendilerini ya da çevrelerindeki insanları görmeyi ya da anlamayı başaramayan masumlardır. Fergus Jody'nin travesti sevgilisini, Dil'in biyolojik açıdan bir erkek olduğundan habersiz izleyerek, farkında olmadan Jody'ye karşı dışa vurulmamış arzusunu sürdürür; *Mona Lisa*'da George, Simone'nin Cathy'yi arayışının arkadaşlıktan çok aşk yüzünden olduğunu göremez; *The End of the Affair*'da, Bendix Sarah'nın ilişkilerine neden son verdiğini anlayamayıp azap çeker. Kahramanları daha dinamik olan filmlerde (*Özgürlüğün Bedeli*, *The Butcher Boy*) bile, yitirdikleri arkadaşları baş karakterlerin akıllarından hiç çıkmamaktadır.

Eleştirmenler sinemada erilliğin oluşturulma biçimine giderek daha çok dikkat göstermekte olsalar da, bu konu üzerine örneklerle desteklenmiş çözümlemeler, Jordan'ın filmlerinden şimdiye kadar yalnızca *Ağlatan Oyun* ve *Özgürlüğün Bedeli* için yapılmıştır. Bu şaşırtıcıdır, çünkü Jordan'ın kadınların sıklıkla homoerotik arzusunun aracısı olarak kullanıldığı yapıtlarında, aşk/cinsellik üçgeni önemli ve sık sık karşılaşılan bir konudur. Sinema ve yazında yaygın olarak kullanılan bir dramatik araç olmasına karşın (Eve Sedgwick'in *Between Men*'inde de analiz edildiği gibi), Jordan'ın bu yapıya ilişkin çeşitlemeleri, homoerotik öğeleri gizlemekten çok ön plana çıkartır. *Vampirle Görüşme*'de Louis ile Lestat

204) Sarah Edge, *a.g.e.*; Conor McCarthy, *Modernisation: Crisis and Culture in Ireland, 1969–1992*, Dublin, Four Courts Press, 2000.

205) David Lloyd, *Ireland After History*, Cork, Cork University Press, 1999.

(Louis'in Lestat tarafından şehvetle ısırılması), *Ağlatan Oyun*'da Fergus ile Jody ve daha dar bir kapsamda olsa da *Özgürlüğün Bedeli*'nde Collins ile Boland ve *The Butcher Boy*'da Francie ile Joe arasında geçen sahnelere bir homoerotik arzu sinmiştir, ama açık homoseksüellikten kaçınma eğilimi de vardır.

Ulusal sinemacı: 'Özgürlüğün Bedeli'

Daha önceki filmlerinden bazılarının konuları İrlanda'da geçmekte olsa da (*Melek*, *Mucize*, *High Spirits*, *Ağlatan Oyun*), Jordan'ın bir ulusal sinemacı olarak statüsü, gerilla önderi Michael Collins'in 1916'dan 31 yaşında öldüğü 1922'ye kadar geçen süredeki yaşamını konu alan tarihsel destanı *Özgürlüğün Bedeli*'nin gösterime girmesiyle tam olarak yerleşmiştir. Jordan'ın İrlandalı izleyiciler ve eleştirmenlerle ilişkisi bu filme kadar pek de sorunsuz bir ilişki olmamıştır. İlk uzun metrajlı filmi *Melek*, henüz yeni kurulmuş olan İrlanda Film Kurulu'nun finanse ettiği tek filmidir ve en başından itibaren tartışmalara yol açmıştır.²⁰⁶ Film eleştirmenler çevresinden karışık tepkiler almıştır. Richard Kearney, filmin şiddeti metafiziksel açıdan ele almasını övmüştür.²⁰⁷ Ama John Hill, Kuzey İrlanda hakkındaki İngiliz filmlerini analiz eden büyük ölçüde etkili olmuş "Images of Violence" (Şiddet Görüntüleri) başlıklı yazısında, filmin İngiliz filmleriyle yerleşmiş olan anlatı kalıplarından önemli herhangi bir ayrılma noktasını temsil etmediğini öne sürmüştür. Hill'e göre bu kalıplar, Kuzey İrlanda'daki anlaşmazlığın kökenine dair örneklerle desteklenmiş çözümlemelerden uzak durmakta ve böylece, IRA şiddetini bağlamından uzaklaştırmaktadır.²⁰⁸

Özgürlüğün Bedeli Jordan'ın İrlanda tarihine eğildiği ilk filmidir. Filmde yer alan olaylar olan Bağımsızlık Savaşı (1919-1921), İç Savaş (1922-1923) ve Kuzey İrlanda ile Serbest Devlet (daha sonra Cumhuriyet olacak-

206) Jordan'ın filmlerinin büyük kısmının yapımini üstlenmiş olan Stephen Woolley, Jordan'ın yapıtlarıyla ilk kez, *Angel*'in Londra'daki Scala sinemasında gösterilmesi sırasında tanışmıştır. Woolley'in *Ağlatan Oyun* için finansman arayışında tüm olumsuzluklara karşın ne çok emek harcadığını, Jane Giles ayrıntılarıyla anlatmaktadır (bkz. Jane Giles, *a.g.e.*, 1997).

207) Richard Kearney, *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*, Manchester, Manchester University Press, 1988.

208) John Hill, "Images of Violence", *Cinema and Ireland*, Kevin Rockett, Luke Gibbons ve John Hill (yay. haz.), Syracuse, New York, Syracuse University Press, 1988.

tır) arasındaki sınırın belirlenmesi, günümüz İrlanda siyaseti üzerinde hâlâ son derece büyük bir etki ve öneme sahiptir. Çalkantılı barış süreci müzakereleri sırasında çekilmiş ve gösterime sokulmuş olan *Özgürlüğün Bedeli*, Kuzey İrlanda siyasetinde günümüzde olup bitenlerle olağanüstü paralellikler gösterir; bu paralelliklerin varlığını Jordan da kabul etmiş, ama bunların kasıtlı olmadığını ileri sürmüştür. Görece yakın bir geçmişten sonuçları bugün bile hissedilmekte olan olaylara değinen *Özgürlüğün Bedeli*, kaçınılmaz şekilde tartışmalara yol açmıştır. İrlanda basınında, özellikle de filmin tarihi doğru bir şekilde yansıtip yansıtmadığıyla ilgili ateşli tartışmalar dönerken, İngiltere'deki tepkiler çeşitlilik göstermiş, bazı eleştirmenler filmi cumhuriyet yanlısı ve dolayısıyla üstü kapalı biçimde IRA yanlısı olmakla suçlamışlardır.²⁰⁹ *Irish Destiny* (Dewhurst, 1926) ve *The Dawn*'dan (Cooper, 1936) bu yana, milliyetçi baş karakterini geleneksel kahraman nitelikleriyle donatarak sunan ilk film olmasına karşın, eğer Collins İngiliz egemenliğine şiddetle direnmekten vazgeçip uzlaşma yoluna gitmemiş olsaydı, *Özgürlüğün Bedeli* de çok büyük olasılıkla çekilememiş ya da çekilmemiş olacaktı. Filmin, Collins'in imparatorluğa karşı gerilla savaşı açtığı ilk yarısı bile, şiddet kullanımı konusunda belirsizlik sergilerken, İç Savaş'ı konu alan ikinci yarı, bir trajedi ve ironi hissiyle doldurulmuştur.

Özgürlüğün Bedeli, İrlanda'da halk ve basın organlarının çoğunluğu tarafından coşkuyla bir ulusal destan olarak karşılanmıştır. Bir ulusun tarihinde son derece önemli olan bir anı kapsamlı biçimde anlatan bu destansı film, hızla, Griffith'in *Birth of a Nation*'ının (filmin ırksal konularla ilgili tartışmalı tutumu bir tarafa bırakılırsa) İrlandalı eşdeğeri konumuna ulaşmıştır. Filmin yapım ve çekim süreci basında düzenli şekilde yer almıştır; kalabalık sahnelerde ücretsiz olarak binlerce gönüllü yer almıştır; ana rollerin önemli bir kısmı İrlandalı oyunculara (Collins rolünde Liam Neeson, Boland rolünde Aidan Quinn ve Ned Broy rolünde Stephen Rea) verilmiştir ve film gösterime sokulmadan hemen önce, ulusal sansür kurulu filmi izleyebileceklerin yaş sınırını 15'ten 12'ye düşürmüş ve bir basın bildirisiyle, bu kararın amacının, olabildiğince çok sayıda insana filmi görme fırsatı sağlamak olduğunu açıklamıştır.

Özgürlüğün Bedeli'ne İrlanda'da gösterilen tepkinin yoğunluğunun ve filmin bir ulusal destan konumuna yükseltilmesinin bir nedeni de, İrlanda tarihini İrlandalı bakış açısından ele alan filmlerin son derece az olmasıdır.

209) Keith Hopper, "Cat-Calls from the Cheap Seats': The Third Meaning of Neil Jordan's *Michael Collins*", *The Irish Review*, c. 21, 1997, s. 1-28.

Ancak, Jordan'ın Hollywood filmlerinin anlatı tekniklerini ve gangster filmleri geleneklerini ustalıkla kullanması da, karmaşık tarihsel olaylara dinamik bir enerji ve bir duygusal derinlik katmaktadır. Collins ile arkadaş Harry Boland arasındaki ilişki, Bağımsızlık Savaşı'nı izleyen İç Savaş'ın iki karşı tarafını, yani Antlaşma'ya karşı olanları ve Antlaşma'yı destekleyenleri kişileştirme işlevi görerek, filmin asıl itici gücünü oluşturur. Julia Roberts'ın Collins'in nişanlısı Kitty Kiernan rolü, yeterince geliştirilmemiş olmakla eleştirilmiştir, ama bir İrlandalı eleştirmenin de belirttiği gibi, Kiernan karakterinin temel işlevi gerçekçi değil, simgeseldir.²¹⁰ Kiernan'ın gelinliği için dükkânları dolaşmasıyla Collins'in Béal na Blàth'da vurulması arasında geçiş yapan son sahnelerde yeşil bir manto giymiş olan Kiernan, İrlanda ulusunu simgeler.

Neil Jordan'ın bir sinemacı olarak statüsü, cinsellik, cinsiyet ve sömürgecilik/sömürgecilik sonrası gibi günümüz kültürü ve toplumu açısından öneme sahip olan konuları ele alma yeteneğine dayanır. Karakterlerini, diyalogları ve anlatıyı ustaca yazması ve oluşturması, bu konuların anlaşılır biçimde araştırılmasına zemin sağlar ve bu araştırma karmaşık olmaktan da kaçınmaz. Jordan giderek, büyük yıldızların rol aldığı stüdyo yapımlarına doğru yönelmektedir, ama artık daha geniş olanaklarla çalışmakta olsa da, aynı izlekler, özellikle de karakterlerin çeşitli duygular uyandırarak onların iç dünyalarını ifade eden mekânlarda sunulması filmlerinde tekrar tekrar görülmektedir. Jordan'ın ilgi alanlarının birbirinden farklı olması, kariyerinin kararsız bir seyir izlemesi ve filmlerinin ele aldığı konuların çok çeşitli olması, eleştirmenlerin ve izleyicilerin onun yapıtlarına olan ilgilerinin süreceğini göstermektedir.

210) Luke Gibbons, "Engendering the State: Narrative, Allegory and *Michael Collins*", *Eire-Ireland* 31, c. 3-4, 1996, s. 261-9.

Üzgün Bir Farenin Yüzü Kaurismäki Kardeşlerin Sinema Evreni

Tytti Soila

Bu yazının ardındaki itici güç, bir sanat yapıtını ortaya çıkaran seçimlerin ardındaki hakiki kaynağı belirlemenin olanaksız olduğunu ısrarla belirten Mikhail Iampolski'yle²¹¹ kaçınılmaz olarak aynı görüşte olduğumdan, yanlış bir şey olduğunu düşünsem de, 'soybilimsel merak'tır. Ne var ki, bir olguyla karşı karşıya kalındığında, merakımız bir yorum gerektirir. Andrew Sarris'in dediği gibi, "Güzel filmdi, kim yönetmiş?" Belki biraz basit, ama tam yerinde bir soru.²¹² Bu yazı, pragmatik bir açıklama arayışı ile böyle bir çabanın saçmalığının kabulü arasında, yani Sarris'i taklit edersek, *nasıl ile ne gerek var ki* soruları arasında bir yerde durmaktadır. Özellikle de, Kaurismäki kardeşler (daha çok Aki) yapıtlarının arkasındaki anlam

211) Mikhail Iampolski, *The Memory of Tiresias, Intertextuality and Film*, Berkeley, CA, University of California Press, 1998, s. 15.

212) Andrew Sarris, "Towards a Theory of Film History", *Movies and Methods*, Bill Nichols (yay. haz.), Berkeley ve Los Angeles, CA, University of California Press, 1976, s. 250.

ya da niyete ilişkin her bir öneriyi her zaman sabote ettikleri için. Ama filmleri, yine de, açıklama isteyen işaretlerle doludur.

Aki ile Mika Kaurismäki birlikte çok sayıda film çekmiş olmasalar da, izleyiciler onları tek bir birim olarak algılama eğilimindedir. Aki'nin yapıtları tek başına, belki de biçemi daha tutarlı olduğundan, düşsel 'Kaurismäki kardeşler' kavramını ifade eder olmuştur. Yapıtlarına en başından beri büyük ilgi gösterilmiştir. Bir kısa film olan *Välehtelija* –Mika'nın sınav için çektiği ve 1981'de gösterilen film– Tampere Film Festivali'nde ödül kazanmıştır. 'Yenilikçi, yaratıcı ve dahice' nitelendirmeleriyle karşılanan *Saimaa-ilmiö*, *Jackpot* ve *Arvottomat* (Değersizler), kardeşlerin Finlandiya'daki konumunu sağlamlaştırmıştır. Kaurismäki kardeşler imajının oluşması –kasten ya da değil– bu noktada başlamıştır. Birlikte röportajlar vermişler, Finlerin kültürel yaşamı, film siyaseti ve film yapımcılığı hakkında eleştirel yorumlarla karışık, akla pek yatkın olmayan bir jargon kullanmışlardır: Aki, 1986'da, "Amerikan sineması öldü, Avrupa'nınki de ölüyor, ve ben de kendimi özellikle iyi hissetmiyorum!" demiştir.²¹³ Röportaj stratejisi, bir konuda bir beyanda bulunmak, hemen ardından bunun tersini söylemek ve sonunda da, "(...) bilmiyorum, kimin umurunda ki?" gibi sözlerle söylenileni tamamlamaktır. Kaurismäki ailesinin fotoğrafları basında fazla yer almamıştır ve aile hakkında anlatılanlar da fazla değildir. Bunun yerine, (özellikle de) Aki, filmlerinde sergilenmekte olan ulusal, siyasi ve cinsiyetlere göre belirlenmiş değerleri zekice bir araya getirerek, kendi sinema evreniyle aynı doğrultuda olan bir imaj yaratmak için özenle çalışmıştır.²¹⁴

Kardeşler kariyerlerinde ayrı ayrı ilerlerken –1980'lerin başlarında, Aki'nin *Rikos ja rangaistus*'u (Suç ve Ceza)²¹⁵ çektiği sırada–, imajları farklı yönlerde gelişmiştir. Aki absürdde ilerlemeyi sürdürürken, Mika yapıtlarını daha anlaşılabilir biçimde tartışmaya istekli görünür. Aki film işçilerine düzenli bir gelir sağlanması gereğinden söz ederken, Mika hakkında çıkan yazıların başlıkları (tercihen motosikletli bir fotoğrafının yanında 'Huzur Bulamayan Bir Ruhum Var' ya da 'Evsiz Serüvenci' gibi ifadeler) daha geleneksel bir imaj sunar.²¹⁶ Ama Aki'nin tavırları Finlan-

213) *Jyväskylän ylioppilaslehti*, 13/86.

214) Bkz. Marcia Landy, *Cinematic Uses of the Past*, Minneapolis ve Londra, Minnesota University Press, 1996, s. 22.

215) Ancak, Mika bu filmde yapımcıydı. Aki de *Rosso*'nun diyaloglarının bir kısmını yazmıştı ve *Klaani*'nin senaryösüne katkıda bulunmuştu.

216) *Satakunnan Kansa*, 900610.

diya tipi romantik sanatçı imgesiyle (çok içen rezil herif) özdeşleştiğinden, Mika kendini tamamen sanatına vermiş ateşli bir entelektüel olarak görünmektedir.²¹⁷

Film üretme hızları en başından beri soluk kesici olmuştur. *Değersizler* elli günde çekilmiş, film yapım şirketleri Villealfa'dan çıkan filmler için bir model oluşturmıştır.²¹⁸ Zaman alıcı finansman başvuruları ve 'iyi kotarılmış', yazınsal, prestijli yapımlar ile nitelenen bir alanda, Kaurismäki kardeşler görece az bir parayla da film çekmenin mümkün olduğunu kanıtlamışlardır. Felsefeleri Finlandiya sinemasının canlanmasına çok önemli bir etkide bulunmuştur. Bunun yanı sıra, kardeşlerin üretkenlikleri ve çalışkanlıkları Finlandiya kültür politikasını ("Fin kültürü öldü – biz yaşlı adamlarız") ve özellikle de devlet desteğinin yönetiminden sorumlu olan politikacıları şiddetle eleştirmelerini de haklı çıkarmıştır.²¹⁹

Mekân

Aki Kaurismäki'nin filmleri geçmişin toplumsal mekânları üzerinde durur. Örneğin, filmlerinin çoğu bir betimlemeyle, fabrika, maden ocağı ya da kamyon hangarı gibi bir işyerinden bir montajla başlar. Aki'nin filmlerindeki terk edilmiş yerler, sürekli olarak yinelenen bir diğer mekânla da (kardeşinin de filmlerindeki gibi) bağdaşır: merdivenler, soyunma odaları, süpermarketler, hapisaneler, arabalar –ve hatta tekneler– gibi geçici olarak içinde bulunulan yerler, 'aralardaki mekânlar' (hepsi de, insanın yabancılarla karşılaşmasının doğal olduğu yerlerdir).

Kenti gösteren çekimlerde, merkezi perspektifli cadde görünümüleri ağır basar; kent dışındaki alanlarda ise, manzaranın en belirgin özelliği, tıpkı büyük Amerikan arabalarının (bir diğer Kaurismäki işaretidir) yollarındaki şeritler gibi, yatay çizgilerdir. Siyah bir orman kuşağının birbirinden ayırdığı gri renkli tarlaları ve aynı şekilde gri olan gökyüzüyle

217) *Me Naiset*, 1996.

218) Ville Alfa, *Valehtelija*'nın Aki Kaurismäki tarafından canlandırılan baş karakterinin adıydı ve bu ad pek tabii ki Godard'ın *Alphaville*'inden gelmektedir. *Sürüklenen Bulutlar*'ın yapımı, yeni bir şirket olan Sputnik OY tarafından yirmi altı günde tamamlanmıştır. Şirket on yıllık bir süre içinde yirmi uzun, sekiz de kısa metrajlı film gerçekleştirmiştir. Günümüzde hem Aki hem de Mika kendilerine ait yapım şirketlerine sahiptir: sırasıyla Sputnik OY ve Marianna.

219) *Oulu-lehti*, 821014.

Finlandiya Ostrobothnia'sının dümdüz arazisi de –ya da *Ariel*'deki gibi gerisinde kaya katmanları olan bir kumsal da– aynı ölçüde yapay durur. Ancak, Aki Kaurismäki'nin en tipik mekânı kafeteryadır. Savaş sonrası dönemin Fin izleyicileri için ortak geçmişin bir işareti, bir yadigârı olarak anlaşılan kafeteryaların 1950'ler tarzı tasarımı, tarım yaşamından kent yaşamına geçiş dönemine işaret eder. Bu kafeteryalar (*baari*), Kaurismäki kardeşlerin çocukluklarını geçirmiş oldukları küçük Fin yerleşimlerinde ve kentlerdeki işçi sınıfı semtlerinde bulunurdu. Her yerde mevcut olan ve üstelik hiç de hoş gidecek adları olmayan bu kafeteryalar, savaş sonrası dönemin yeniyetmelerinin buluşma yerleri haline gelmişti.

Varlıklarını Doğu ile Batı'nın kültürel ve siyasi güç blokları arasındaki sınırda sürdüren Finler, kendilerini her zaman için dışta bırakılmışlıkla tanımlamışlardır: “İsveçli değiliz, Rus da olmayacağız – o halde Fin olalım!” Finlik, günümüzde, eski Sovyetler Birliği'nin yerle bir olmuş dünya görüşü ile hücumla geçmiş Avrupa-Amerika yaşam tarzı arasında belirsiz bir konumdadır. Aki Kaurismäki'nin filmleri, yoğunlaştırılmış görüntü karelerinde, daha önceki bir ulusal kimlik krizi döneminden görsel benzerlikler ortaya koyarak bu gerçeği yansıtmaktadır.

Şu da son derece önemlidir ki, Aki Kaurismäki'nin filmleri hem klasik melodrama dayanır hem de bu tür üzerine yorumlar getirir. Melodramın sağduyusal mekanizmaları olarak adlandırılacak yöntemleri –ritüelleştirme, yineleme, atasözü türünden sözler, klişeler, tarih ve anıların kullanılması– geçmişteki eylem ve davranışlara, geçmiş ile şimdi arasındaki ilişkinin araştırılmasını sağlayan stilize ve kendine mal edilmiş bir yaklaşım içerir.²²⁰ O halde, klasik melodram, her türden hegemonya mücadelesinin meydana geldiği kamusal alanın da bir parçasıdır. Fassbinder'in yapıtlarının da göstermiş olduğu gibi, modernist filmler bir bakıma benzer işlevler görür. Marcia Landy'ye göre, “Modernist bir perspektifin, bir başka deyişle bilinçliliği artırma görüşünün dahil edilmesi, aksiyonun yerine *auteur* bilincini ve türü işleme bilincini koyarak, yeni bir ilerleme anlatısı empoze edilmesi işlevini görmektedir”.²²¹

Aki Kaurismäki'nin filmlerinde de, öykü genellikle sinemasal alanın gerisinde, ikincil bir konumdadır. Öykü, gerçekte, siyasi, toplumsal ve ekonomik güç yapılarının sorgulanmasına fırsat veren bir *eleştirel alan* olarak oluşturulur. Anlatının düzenlenme biçimi, konuşamamanın vur-

220) Marcia Landy, *a.g.e.*, s. 19-23.

221) *A.g.e.*, s. 85.

gulanması ve müziğin aşırı biçimde kullanılması (tüm ipuçları ve göndermeler bir tarafa bırakılacak olursa), daha da yoğunlaştırılmış ve bilinçli bir biçimde de olsa, melodramın sağduyusal işlevleriyle ilgilidir. Dolaşısıyla, örneğin *Tulitikkutehtaan tyttö*'deki (Kibritçi Kız) (tam bir Aki filmidir) aşırılık, *tersine çevrilmiş aşırılıktır*. Bir Aki Kaurismäki filmi, (renk, biçim ve dekorda) bir abartı sergilemek yerine, tam anlamıyla stilize, arkaik ve minimalist olan bir mizansen sunar.

Geçmiş ve şimdiye dair bu karmaşık soruna yönelik farklı türden bir perspektif de, Mika Kaurismäki'nin *Tigrero, A Film that Was Never Made*'i (Tigrero: Asla Çekilmeyen Bir Film) ile ortaya konulur. Kaurismäki artık yaşlanmış olan Amerikalı film yönetmeni Samuel Fuller'ı, çekimini tamamlayamamış olduğu bir filmle ilgili anılarını anlatması için Mato Grosso'daki bir Kızilderili köyüne götürür. Ekip beraberinde, Fuller'ın kırk yıl önce çekmiş olduğu eski film parçalarını da getirmiştir ve köylüler bu sayede, çoktan yitirmiş oldukları aile üyelerini ve dostlarını perde üzerinde görebilme fırsatına kavuşurlar. Film dikkatle izleyen bugünün köylülerinin yüzlerinin, geçmişteki dostları ve sevdiklerinin ayin danslarının görüntüleriyle yan yana getirilmiş yakın plan görüntüleri, anıların gerçek anlamıyla canlandığını gösterir. Geçmişin anılarıyla kadim ayinlerin görüntülerinin birbirini izlemesi, Kaurismäki'nin ekibi tarafından kaydedilen görüntülerde donmuş olan bir zaman kombinasyonu yaratır. Bu kombinasyon, eski film parçalarının amaçlanan etki doğrultusunda kullanılmasıyla daha da güçlendirilir: Hangi çekimlerin Samuel Fuller, hangilerinin Jim Jarmusch (kendi video kamerasıyla o da bu yolculuğa katılmıştır) ve hangilerinin Kaurismäki'nin kendi ekibi tarafından yapılmış olduğunu ayırt edebilmek yer yer oldukça güçtür.

Aki Kaurismäki'nin sinemasal diyarının sınırı Helsinki limanıdır. Leningrad Kovboyları üyeleri Amerika'ya gerçekten de gitseler bile, gittikleri mekânlar Aki'nin Finlandiya'da çekmiş olduğu filmlerdeki mekân görüntüleriyle çarpıcı bir benzerlik taşır. Mika Kaurismäki'nin karakterleri ise, bir mekândan diğerine geçerler. Güney Amerika'nın yağmur ormanları ve nehirleri (*Tigrero: Asla Çekilmeyen Bir Film*) Mika Kaurismäki'nin karakterleri için, Hollywood mekânları (*LA without a Map / Haritasız Los Angeles*), İtalya tepelerinin manzaraları (*Rosso*) ya da Avrupa kentleri (*Helsinki-Napoli All Night Long / Helsinki Napoli Bütün Gece Boyunca*) kadar 'normal' çevrelerdir. Mekânlar değiştikçe, ilk baştaki anlam potansiyellerini yitirip saydamlaşırlar: İzleyicinin dikkati karakterlere ya da kamera hareketlerine çekilir.

Oyuncular

Kardeşlerin ikisi de, öykünün sinemalarının temel ögesi olduğunu vurgulamışlardır: Aki, “Fikirler üzerine film çekilmez, öyküler üzerine film çekilir,” demiştir. Ve Mika için de, anlatıdan çok, insan ilişkileri merkezi konuma sahiptir: “Tüm öykülerin merkezinde bir insan vardır.”²²² Bir hapisane gardiyanının bir kadın mahkûma âşık olmasını konu alan *Condition Red*’den sonra yapılan bir söyleşide, Mika olanaksız koşullar altında yeşeren aşka duyduğu özel ilgiden söz etmiştir. Aki ile Mika Kaurismäki’nin öğrenci oldukları sırada, Bertolt Brecht oyunlarına büyük ilgi gösterilmekteydi (1960’ların ortalarından itibaren, her küçük kasaba tiyatrosunda *Üç Kuruşluk Opera* ve *Kafkas Tebeşir Dairesi* sahnelenmiştir). Brecht’in dramatik/illüzyona dayalı tiyatro karşısında konumlandığı epik ya da diyalektik tiyatro görüşünün Kaurismäki kardeşleri etkilemiş olması olasıdır (her ikisi de açık şekilde sola sempati duymaktadır). Brecht için, insan ilişkilerini vurgulamak ve bu sayede izleyicileri sahnede gördükleriyle duygusal bağlantı kurmak yerine akıllarını kullanarak sonuçlar çıkarmaya itmek önemliydi.²²³ Brecht’in görüşüne göre, asıl sorumluluk, kendisini bir anlatıcı, görevi sadece canlandırmakta olduğu karakteri *harfi harfine yinelemek* olan bir kişi olarak görmesi gereken oyuncudur. Kaurismäki kardeşler de, filmlerde ‘rol yapmak’tan kaçınılması gerektiği,²²⁴ oyuncuların kendilerini tamamen rolleriyle özdeşleştirmekten kaçınmaları gerektiğini²²⁵ öne sürerler.

Kardeşlerin ikisi de, görünüşe göre, aynı oyuncularla çalışmaktan hoşlanırlar. Aki, sırf yeni bir film çekiliyor diye iyi bir oyuncunun yerine bir başkasının kullanılmasının neden gerekli olduğunu sorar. Bir oyuncuyu iyi kılan nitelikleri belirlemek daha da zor görünmektedir: Matti Pellonpää henüz hayattayken, Aki Kaurismäki onunla çalışmayı sevdiğini, çünkü onun üzgün bir fare gibi görünen tek Fin erkek oyuncu olduğunu söylemişti. Pellonpää öldüğünde, Kaurismäki *Kauas pilvet karkaavat*’ın (Sürüklenen Bulutlar) senaryosu üzerinde çalışmaktaydı. Baş karakter için başka bir erkek oyuncu düşünemediğinden, senaryoyu yeniden yazıp, baş karakteri bir kadına vermişti.

222) *Itälehti*, 960302.

223) Martin Esslin, *Brecht, the Man and his Work*, New York, Norton and Co., 1971, s. 140-1.

224) *Etelä-Suomen Sanomat*, 960930.

225) *Lapin Kansa*, 850813.

Konular

Finler genellikle, pek konuşkan olmayan, yalnız, kutbun soğuşunda donarak uyuşuk bir sessizliğe gömülmüş insanlar olarak tahayyül edilir. “Finler, rivayetlerde güçlü cadılar, cesur askerler ve güzel kadınlar olarak resmedilir. İhraç ettiğimiz kültür ürünlerimiz bile bu önyargıları destekler. Aki’nin kendisi dahi bu tip tuhaf Fin imgesini mükemmel şekilde desteklemektedir,” diye yazar, bu durumdan pek de hoşnut olmayan bir gazeteci.²²⁶ Duyguları ifade etmede zorluk çekilmesi, duyguların hiç olmadığını göstermez: Kaurismäki kardeşlerin filmlerinin etkili, düzgün ve açık sözel anlatımdan görünür biçimde yoksun oluşu, sadece, bunun başka bir yerde aranması gerektiğini bildirir. *Arzu* her yerde vardır. Kaçamak bakışlarda ve müzikte gizlidir: en çok da tangolarda. Örneğin, sadece yirmi dört satırlık bir diyalog içeren *Kibritçi Kız*, ilk bardan son bara kadar ünlü bir Fin tangosuna yer verir: liris bir dans salonuna gider, kamera girişte durur ve müzik çalan grubu üç sabit planla kaydeder.

Tango, Fin popüler kültür ve folklorunun çok önemli bir ögesidir. Bu filmde söylenen şarkı, şarkıcının engin denizin ötesindeki topraklara, çiçeklerin sürekli açtığı, ılık rüzgârın güneşli kumsalları süpürdüğü çok uzaklardaki diyarlara özlemini anlatır. Şarkıcı, ‘dünyaya hapsolmuş, kanatları olmayan bir tutsak’ olduğu, aşkın onu çağırdığı yere uçup gidemediği için kederini anlatmaktadır. Şarkının sözleri, dans salonunun katılığıyla çarpıcı bir çelişki yaratır. Bunun yanı sıra, uyuşmazlık grubun müziği icra etme biçimine de uzanır: Davulcu, bagetlerinin sabit ve tutuk vuruşlarıyla düz bir ritim tutturur ve müziğin yeteneksizce icra edilmesi, sözlerle açık bir zıtlık oluşturur. Davul erkek cinselliğinin en eski simgelerinden biridir. Tangonun özlem ve arzu dolu sözlerinin, Fin erkeğinin hassas, sevgi dolu düşüncelerini dile getirmek, kadınıyla birlikte dans pistinde dönerken ona karşı gerçekte neler hissettiğini açıklamak için sahip olduğu tek araç olduğu söylenmiştir zaman zaman.²²⁷ Müziğin bu sahnedeki icra edilme biçimi, onun hem hislerinin hem de bunları açıklamadaki yeteneksizliğinin bir ifadesi halini alır.

Fin film eleştirmenleri, 1980’lerden 1990’ların ortasına kadar süren ve genç bir erkeğin yetişkinlik (ya da ölüm) arayışı üzerine genç erkekler tarafından peş peşe filmlerin çekildiği döneme ‘Erkeğin Arayışı’ çağı adını takmışlardır. Kaurismäki kardeşlerin filmleri de bu zorlu yolculuğun

226) *Turun Sanomat*, 930402.

227) M.A. Numminen, *Tango är min passion*, Stockholm, 1999.

bir parçası olsa da, erkeklerin ve sadece erkeklerden oluşan grupların çevreleriyle ve kadınlarla olan ilişkilerini incelediğimizde, iflas etmiş bir erkeklik sergiledikleri açıkça ortadadır. Örneğin, Aki'nin *Juha*'sı ve Mika'nın *Paperitähti*'si gibi filmler, ahlaktan yoksun ve tahrip edici bir erkek imgesi ortaya koyar. Hem *Calamari Unioni*, hem de *Leningrad Cowboys* (Leningrad Kovboyları) ve bunun devamı olan filmler, genç erkeklere parodi niteliği taşıyan bir mesafeye yaklaşır. Ayrılmaz gruplar halinde Helsinki ya da Orta Batı Amerikan kentlerinin caddelerinde hızla ve hiçbir şeye dikkat etmeksizin dolaşırlar. Beyaz gömlekleri, ince siyah kravatları, koyu renkli paltoları ve Rayban gözlükleriyle deniz kıyısındaki penguenlere benzerler (her iki türün de doğal ortamlarının kutup dairesi civarı olması acaba bir rastlantı mıdır?). Günümüz Finlandiya'sında bu filmler, Erkeğin Arayışı'nın kültürel versiyonunun ironik bir portresi olarak yorumlanabilir. Bu filmlerdeki türden herhangi bir grup ilişkisinin ve zayıfça belirlenmiş hedeflerinin içinin boşluğu, Leningrad Kovboyları'nın menajerinin arabanın ön koltuğunda oturduğu sırada birasını bitirip, boş kutuyu omzunun üstünden arkaya fırlattığı sahnede sergilenir; kutu grup üyelerinden birinin heykel gibi donuk yüzüne çarpar, ama hiçbir tepkiye yol açmaz. Leningrad Kovboyları arka koltuktaki boş bira kutularıyla bir tutulur: Gerçekten de, ayrıksı halleri –giysileri ve Pompadour tarzı abartılı saç modelleriyle ifade edilir– ayırt edilebilir tek değerleriymiş gibi görünür.

Erkeğin Arayışı filmlerinde kadınlara (ya da ilişkilendirilecek diğer herhangi bir karşıt kutba) genellikle az yer verilir, ama *Juha* gibi bir filmde erkek imgesinin sınırları, tam da kadın imgesiyle ilişkisi yönünden ortaya konulur. Bu filmde bir erkeğin bir kadınla ilişkisi, bu ilişkinin iki temel ataerkil biçimine indirgenir: ya çocuğunki gibi bir bağımlılık (*Juha*) –bu durumda madalyonun diğer yüzü denetimsiz saldırganlıktır– ya da cinsel sömürü (*Shemeikka*). Her iki ilişki biçimi de kadını bir nesneye indirger, ama bir yandan da yok oluşla sonuçlanır: *Shemeikka* *Juha*'nın baltasıyla –erkeğin kendisi kadar ilkel bir silahtır– can verirken, *Juha* da rakibi tarafından vurulur ve kentin çöplüğünde ölür. Marja ise hayatta kalır ve çocuğunu kucaklayarak bir trene biner.

Mika Kaurismäki *Condition Red* ve *Paperitähti* gibi filmleri feminist filmler olarak görmekte, gerektiğinde erkek gibi davranabilen güçlü kadınlara ilgi duyduğunu söylemektedir.²²⁸ *Paperitähti*'de, kariyeri baş aşağı inişte olan eski güzellik kraliçesi ve model Anna'nın öyküsü anlatılır. Anna'nın

ilişkileri, mesleğinin bir kadının fiziksel güzelliğinin kullanılmasına dayalı olmasına benzer biçimde, kullanılma üzerine kuruludur. Anna, bir pezevenk ve uyuşturucu satıcısı olan Ulfla mutsuz bir aşk ilişkisi içindeyken, fotoğrafçı Ilja da onu hem cinsel hem de mesleki açıdan tüketmektedir.

Ancak, *Paperitähhti* kadının kendisi tarafından anlatılır. Görüntü üzeri konuşmaları, Anna kendisine zulmedenleri öldürmek yüzünden düştüğü hapishanedeyken başlar. Sadece geçmişteki olayları değil, kendi davranışlarını ve daha önceki değerlerini de çözümleyip değerlendirerek, anlatıyı kontrolü altında tutar. Tarafsız tutumu ve sert dili gerekli olan bir mesafe yaratarak, filmin bedenini sadece görsel haz amacıyla sergilemesine hiçbir fırsat vermez. Zaman zaman mizansen de Anna'nın zihinsel durumunu yansıtır. Anna sık sık tuhaf açılardan (örneğin, tavanın köşesinden) ya da sınırlı mekânlarda (kapı ağızlarında ya da dar koridorlarda) görülür. Yalnızken ya da ilk düşüncesi onu kullanmak olmayan birisiyle birlikteyken çevresindeki mekân geniş ve aydınlıktır. Genç Anna'yı tarlaların ve suların arasında yavaş çekim hareket ederken gördüğümüz yinelenen siyah-beyaz sekanslar, yitirilmiş bir masumiyet dönemi anılarına işaret eder, oysa kulak tırmalayıcı sesi bu sahneleri duygusal olmaktan alıkoyar.

Kadın bedeninin, erotik bir seyirlik olarak görülmesi ve birçok bakışın (erkek bakışının) nesnesi olması nedeniyle, anlatı akışını kesintiye uğratma eğiliminde olduğu söylenmiştir. *Paperitähhti* bakma eylemini ısrarla bir sorun olarak sunar. Anna bir fotoğraf makinesi önünde ne zaman poz vermeye (profesyonel bir model olarak) başlasa, görüntü fotoğrafçının resmi oluşturmaya yardımcı olan karelerle kaplanır. Bu ayırma ve doğallığın dışına çıkarma mekanizması, kameranın ve nihayetinde izleyicinin bakışını kontrol altında tutar. Bu görüntü, görsel alanı birbirine eşit karelere böler ve bakışın değerlendirici yönünü görünür kılar. Bu tür yöntemler, izleyicinin Anna'nın bedenini görmesiyle haz veren düşüncelere kapılmasının önüne geçer.

Kaçış Koşulu

Öykünün sonunda Anna hapishaneden çıkar. Aralarında cinsel bir ilişki olmayan başka bir erkek arkadaşının olduğunu öğreniriz: Anna'yı hapis-hane duvarının dışında bekleyen Tuukka. Eski Yunan tiyatrosunda olduğu gibi, engelleri ortadan kaldırması için makineyle sahneye indirilen bir

tanrı değil, ‘makinelî bir tanrı’dır Tuukka. Hafif motosikleti ikisini, yolculuğun uzadıkça uzadığı bir kurguyla, bitmek tükenmek bilmeyen topraklarda uzaklara götürür. Moped –Fince’de ‘mopo’, İsveççe’de ‘moppe’– İskandinavlı yeniyetmelerin, özellikle de 1950’li ve 1960’lı yıllarda kırsal kesimde yaşamış olanların zihinlerinde, yetişkinliğin ve özgürlüğün bir göstergesiydi. Çoğu evde sürücü belgesinin ya da gençlere araba alınmasının sözü bile edilmezdi. Ama bir moped dünyevi olanakları temsil etmekteydi: Ucuzdu, kullanması kolaydı ve motokros tipinde olanlar gençlerin yaşamlarına heyecan, bir korkusuzluk ve fiyaka katardı. Dolayısıyla, *Paperitähti* ve *Last Border* (1991) gibi farklı filmlerde kahramanın (gerek erkek, gerek kadın) bir hafif motosiklete binip engin dünyaya açılması şaşırtıcı değildir. Motosiklet, tekne (*Ariel*), tren (*Juha*) – tümü de ufukta gözden yitip gider. Kaurismäki kardeşlerin birçok filmi, karakterlerin yaşadıkları yeri terk etmeleri, her şeyi olurlarına bırakmaları, yeni yerlere ve yeni bir yaşama doğru yol almalarıyla son bulur. Tango şarkıcısının özlemi, otuz yıl öncesinin yeniyetmesinin huzursuzluğu, Batılı bir kahraman imajı – tümü de bu tek görüntüde yoğunlaşır.

Yeni Dalgalar, Auteur'lük ve Festival Politikası Abbas Kiarostami ve Yeni İran Sineması

Sharon Tay

Abbas Kiarostami, belki de, çağdaş İran sineması denildiğinde akla ilk gelen isimdir. Kiarostami'nin sadık bir destekçisi olan Amerikan dergisi *Film Comment*, söz konusu olan sanat sineması ise, "tıpkı bir zamanlar Godard Çağı'nda yaşadığımız gibi, şimdi de Kiarostami Çağı'nda yaşıyoruz," diye beyan eder.²²⁹ 1990'ların gösterime girmemiş en iyi otuz yabancı filmi anketinde, Kiarostami oyların çoğunluğunu toplayan yönetmen olarak sorunsuzca birinci sıraya yerleşir.²³⁰ Aynı biçimde, İngiliz sinema dergisi *Sight and Sound* da Kiarostami'yi 'yeni İran sinemasının önderi' olarak ilan etmiştir.²³¹ Popüler film eleştirmenlerinin 1990'lı yıllarda Kiarostami'ye ve çağdaş İran sinemasına gösterdiği ilgi, bir on yıl kadar

229) Philip Lopate, "New York", *Film Comment*, Kasım/Aralık 1997, s. 60.

230) "Foreign Affairs: Which Foreign Films Must Be Seen at All Costs?", *Film Comment*, Temmuz/Ağustos 1997, s. 40.

231) Farah Nayeri, "Iranian Cinema: What Happened in Between", *Sight and Sound*, 3/12, 1993, s. 26.

önce Çin sinemasının Beşinci Kuşak yönetmenlerine gösterilen ilgiye koşuttur. Bu ulusal sinemaların ortak yanı, sergilendikleri platformdur. Bill Nichols, “yeni sinemaların keşfinde ilk öne sürülen, genellikle, bu yapıtların bir festival tarafından keşfedilmiş olmaları nedeniyle uluslararası düzeyde ilgiyi hak etmekte oldukları iddiası olur,” diye belirtir.²³² Dolayısıyla, bu filmlerin ve sinemacı olarak Kiarostami’nin uluslararası düzeyde ilk olarak görülüp kabul edildiği bağlam, festivallerdir. Kiarostami’nin İranlı *auteur* olarak tartışmasız konumu ile bir Panteonu canlı tutmaya dönük sanat sineması oyununda hem piyon hem de oyuncu olarak konumu arasında kurulması gereken bir denge vardır.

Uluslararası Sanat Sineması

Kiarostami’nin filmleri devrim sonrası İran sineması örnekleri nitelmesiyle sanat sineması mekânlarını dolaşmaya başladığında, gerçekleştirilmiş oldukları ilgili ulusal ve kültürel bağlamın dışına çıkmakta ve kabul edilmekte oldukları uluslararası bir alana girmektedir. Bir ulusal sinema bağlamına oturtulmuş filmler dünya turuna çıktığında, yeni sorular ortaya çıkmaktadır. Örneğin, festival izleyicileri yabancı bir kültürü izleyen röntgenciler olarak mı işin içine katılmaktadır? Festival izleyicileri farklı bir kültür ya da yaşam biçimine ait olan bu filmleri izlerken, izledikleri kültürün ayrıntılarını nasıl idrak etmekte ve bu filmlerden nasıl anlam çıkarmaktadırlar? Bu süreçte neler yitmektedir? Bu bağlamda, Kiarostami gibi deneyimli bir sanat sineması *auteur*’ünün uluslararası düzlemde nasıl ilerlediğine ve festival eleştirmenlerinin ve izleyicilerinin zevklerine nasıl hitap ettiğine bakabiliriz belki de. Kiarostami bir söyleşide, filmlerinin estetiği ile ressamlığı karşılaştırdığında, özellikle de önceden bir sanatçı olarak çalışmış olması göz önünde tutulduğunda, kendisini açıkça bir sanat sineması yönetmeni olarak görmektedir.²³³ Sanat filmleri genel olarak belli özelliklere sahiptir.²³⁴ Yapılabilecek en kolay ayırım, belki de, festivallerde gösterilen türden filmler ile klasik Hollywood sineması arasındaki ayırımdır (gerçi bu ikisi hiçbir şekilde birbiriyle doğru-

232) Bill Nichols, “Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit”, *Film Quarterly*, c. 47, sayı 3, 1994, s. 16.

233) Ali Akbar Mahdi (tarihsiz) *In Dialogue with Kiarostami*, İnternet adresi: <<http://www.iranian.com/Arts/Aug98/Kiarostami>>

234) Bkz. Susan Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*, Londra, Routledge, 1996.

dan bir karşıtlık oluşturmaz). Avrupa'dan çıkmış bir kavram olan *cinéma d'art* daha önceleri, sinemayı orta sınıfın gözünde meşru kılma yönündeki bir çabayı temsil etmiştir. Bugünkü anlam çerçevesi içinde ise, sanat sinemasının sinema estetiği ve uygulamalarıyla ilgili konulara yöneldiği; biçimsel yenilikler sergilediği; toplumsal ve psikolojik gerçekçiliği kapsadığı; belli yönetmenleri *auteur* olarak kabul ettirdiği; klasik gerçekçi anlatı kurallarını ve geleneklerini olduğu kadar, zamansal ve mekânsal yapıları da ihlal ettiği söylenebilir.

Kiarostami'nin filmlerinin belirleyici niteliği olan, neredeyse saplantı biçimindeki 'kendinden bahsetme' durumu, yönetmenin filmlerini sanat sineması kuralları ve gelenekleriyle bağdaştırır. Filmleri çoğu kez, doğrudan doğruya sinema uygulamaları ve estetiğini ele aldığı kadar, gerçekçilik kavramını da sorgular. Kendine dönüşlülük, genel olarak, pek çok çağdaş İran filminin biçimsel bir özelliğidir ve bu Ahmad Sadri tarafından, İran devrimini yaşamış ve ütopyik tasavvurlarının, dinsel önderler tarafından idare edilen son derece tutucu bir rejim, temel hak ve özgürlükleri çiğneyen bir rejimle sonuçlanmış olduğunu görmüş olan entelektüellerin tarihsel rolüne atfedilmektedir. Sadri, 'yazar/yaratıcı –öznesiz bir metnin yazarı/yaratıcısı olarak değil, yaşayan bir insan/aracı olarak– ile toplum arasındaki diyalog üzerinde' düşünme işinin, entelektüeller sınıfının bir parçası olarak İranlı sinemacılar tarafından üstlenildiğini öne sürer.²³⁵ Yazarlık/yaratıcılıkla ilgili bu türden bir yorum ve mesafelendirme yeni bir şey değildir. Sadri, İranlılardaki kendine dönüşlülüğün ve mesafelendirmenin, tarihsel zorunluluklardan ileri gelen saydamlıkları açısından yine de bir benzeri daha olmadığını kaydeder. Kiarostami'nin kendine dönüşlülüğünün saydamlığı ise, *Homework*, *Close-up* (Yakın Plan), *And Life Goes On* (Ve Yaşam Sürüyor), *Under the Olive Trees* (Zeytinliklerin Altında) ve *Taste of Cherry* (Kirazın Tadı) gibi filmlerde kendisini yönetmen olarak ön plana çıkarmasıyla başlar. *Zeytinliklerin Altında* ve *Ve Yaşam Sürüyor*'da, Kiarostami'nin filmlerdeki vekilleri olarak görülebilecek yönetmenleri canlandıran oyuncular kullanılırken, *Kirazın Tadı* yapım sürecini gösteren, Kiarostami'nin kendisinin de görüldüğü sekansla sona erer. Kiarostami *Homework*'te, *Yakın Plan*'da da olduğu gibi, röportajcı olarak yer alır. Bir başka deyişle, Kiarostami filmsel, film içi ve film dışı öğeler arasındaki sınırları belirsizleştirmektedir. Bu kendinden bahsetme durumu, Sadri'nin sözünü ettiği ve dahilinde Kiarostami'ye

235) Ahmad Sadri (tarihsiz), *Searchers: The New Iranian Cinema*, İnternet adresi: <<http://www.iranian.com/Sep96/Arts/NewCinema.html>>

bir sanatçı ve entelektüel olarak çağdaş İran kültürü ve siyaseti üzerine ima yoluyla da olsa yorumda bulunma yetkisini verdiği 'yazar/yaratıcı diyalogu' gerçeğini gösterir. Kiarostami'nin çağdaş İran sineması kapsamındaki yorumculuk konumu ise, festival izleyicileri tarafından kabul- lenilebilmek için gerekli olan koşulları sağlar. Nichols, belli bir ulusal sinemayı izlemekte olan uluslararası izleyicilerin genellikle iki okuma stratejisi kullandığını kaydeder: estetik ve siyasi. Ne var ki, "bir uluslara- rası sanat sineması/film festivali estetiği bilgisine sahip olmanın, önceden var olan bir anlamı açık etmekten çok, bizzat festivallerin oluşturduğu teati çemberi öncesinde var olmayan bir anlam katmanı oluşturduğu açıktır. (...) Ve siyasi öğeler ise, yalnızca bizim kendi kuram, yöntem, varsayım ve değerler repertuarımız yüzünden değil, kavramların izlemekte olduğumuz diğer kültürlerdeki karşılıkları hakkında sınırlı bilgiye sahip oluşumuz yüzünden de başka bir yöne sapmaktadır."²³⁶

Toplumcu Gerçekçilik

Kiarostami'nin filmleri, sanat sineması açısından, güçlü toplumsal ger- çekçi özellikler sergiler. *Yakın Plan*'da, kendisini tanınmış bir İranlı sinemacı olan Mohsen Makhmalbaf gibi göstererek Ahankhan ailesinin güvenini kazanan ve bir film projesinde yer almaya can atan aileyi kandı- ran bir adamın öyküsü anlatılır. Hem gerçek, hem de canlandırılmış bölümlerden oluşan *Yakın Plan*'da sahtekârlığın ortaya çıkması gösterilir ve düzenbaz Sabzian'ın öykünün kendi payına düşen kısmını anlattığı mahkeme duruşması (oldukça anlayışlı olan yargıcın da izniyle) kaydedilir. Anlattıklarına göre, Sabzian kendisini ünlü bir yönetmen olarak göster- miştir, çünkü bu aldatmaca ona, yoksul ve işsiz bir adam olarak başka türlü asla sahip olamayacağı bir saygınlık hissi kazandırmaktadır. Bunun yanı sıra, sinemaya özel bir ilgi duyduğunu öne sürer ve Makhmalbaf'ın *The Cyclist*'inin (Bisiklet Sürücüsü, 1987) yaşamının iç karartıcılığı açı- sından kendisine nasıl da hitap ettiğini anlatır. Aile sonunda tüm suçla- malarını geri çeker ve film gerçek Makhmalbaf'ın ortaya çıkıp Sabzian'ı özür dilemesi için motosikletiyle Ahankhanlar'ın konağına götürme- siyle sona erer. *Yakın Plan*'da toplumsal huzursuzluğun nedeni işsizliktir. Ahankhanlar'ın iki oğlu da mühendistir, ama fabrikalarda hammadde olmaması yüzünden, ikisi de eğitimini almış oldukları mesleklere ka-

vuşamamaktadır. Duruşmanın sonuna doğru, aldatılmış olan oğul, Sab-zian'ın kazanç getiren bir işi olmuş olsaydı böyle bir suça kalkışmamış olacağını belirtir.

Zeytinliklerin Altında'da bir deprem bütün bir köyü evsiz bırakır. Bir film ekibi köyde çekeceği filme yerli halkı da dahil etmektedir. Filmin en dokunaklı anlarından birinde, yolda kamyonu alanan bir kadın, set yönetmeni Bayan Shiva'nın filmde rol alacak olan kızını yerleştirebileceği bir adres veremez. Kadın, "Adresim yok. Hiçbir şeyim yok," der yalnızca. *Zeytinliklerin Altında*'daki yönetmen, bir evi olmadığı için evlilik teklifi başarısızlıkla sonuçlanmış olan Hossein'e akıl verirken, Hossein yönetmene, kendisi okuma yazma bilmediğinden, okuma yazma bilmeyen bir kadınla evlenmek istemediğini, çünkü böyle bir birlikteliğin ikisine de bir yarar sağlamayacağını söyler. Hossein oldukça ileri görüşlere de sahiptir. 'Herkesin birbirine yardım edebilmesi için' zenginlerin yoksullarla evlenmesi gerektiğini düşünür; evlenmek istediği kız olan Tahereh'e de, eğer kendisiyle evlenirse öğrenimine devam edebileceğini ve ona hizmet etmek zorunda olmadığını söyler. Kiarostami'nin toplumsal ilerlemeyle ilgili özgürlükçü görüşleri bu filmde açıkça ortadadır. Kiarostami filmin yapım aşamasından önce bir söyleşide de doğruladığı gibi, *Zeytinliklerin Altında*'daki becerikli ve güçlü Bayan Shiva karakteri, kadınları marjinalleştirilmiş bir grup gibi gösterme eğiliminde olan bir sinemada alternatif bir kadın betimidir.²³⁷ Bunun yanı sıra, filmdeki yönetmen Tahereh'in film çekimi sırasında Hossein'e 'Bey' diye hitap etmek istemesine, Hossein'in Tahereh'in bunu kaldıramayacağını, çünkü o civarlarda artık birçok kadının kocasına 'Bey' diye hitap etmediğini söylemesi üzerine razı olur.

Bir Cannes Film Festivali gözdesi olan *Kirazın Tadı* da toplumsal gerçekçi nitelikler sergiler. Baş kahraman Badii, Range Rover'ıyla ıssız yerlerde yol almakta ve bu sırada, intihar etmesine para karşılığında yardım etmek isteyecek denli kötü durumda olan birisini aramaktadır. Arabasıyla giderken çeşitli karakterlerle karşılaşır: iş aramakta olan işsiz emekçiler, terk edilmiş bir arabada oyun oynayan çocuklar, bir telefon kulübesinde bir borç yüzünden tartışmakta olan bir adam, çöpten plastik toplayan bir deri bir kemik kalmış bir adam. Badii'ye yardım etmeyi düşünenlerin de hali vakti yerinde değildir: çiftçiyken asker olmuş yoksul bir genç, aynı zamanda işçilik de yapan bir medrese öğrencisi ve çocuğunun tedavi masraflarını karşılamak için paraya ihtiyacı olan, hayvan derileri doldur-

makla uğraşan yaşlı bir adam. Kiarostami *Kirazın Tadı*'nda, ya savaş ya da yoksulluk yüzünden harap duruma düşmüş göçmenlere de değinir. Çay ikram eden koruma görevlisi ile medreseden arkadaşı, ülkelerindeki savaştan kaçmış Afganlardır. Genç asker Kürt'tür ve Kürt bölgelerindeki savaşımlardan fazlasıyla nasibini almış olduğu ima edilir. Plastik toplayan adam iş bulmak için oradan oraya dolaşmakta, zaten az olan gelirini ailesine yardım etmek için evine göndermektedir. Hayvan doldurma işiyle uğraşan Bay Bagheri, baş kahramanın Türk olmadığından emin olduktan sonra ona bir Türk fıkrası anlatır. Badii'nin karşılaştığı insanlar, Tahran toplumunun yumuşak karnını oluşturur ve hâkim olan umutsuzluk duygusu, bir anlamda, baş kahramanın intihar etme isteğinde en yüksek noktasına ulaşır.

Kiarostami'nin toplumsal gerçekçi izleklere adanmışlığı, bu kısa özetlerden rahatlıkla anlaşılabilir. İran siyaseti ve toplumu üzerine yorumları, festival izleyicileri tarafından kaçınılmaz biçimde dolaylı olarak algılanmaktadır. Nichols, İran filmlerinin uluslararası düzeyde izlenmesinde 'arka alan bilgisinin ya da sahnelerin gerisinde yatan bilginin' önemini belirtir; "İran sineması temsilcilerinin deneyim yoluyla, festival izleyicilerinin zihinlerinde ilk sırada hangi eğilimlerin ve kuşkuvarın belirlediğini öğrenmesi"nin nasıl olduğu da önem taşır.²³⁸ Söz konusu bilgi, Kiarostami'nin filmleri bağlamında, İran sineması, toplumu ve siyaseti üzerine gerek popüler, gerek akademik, çeşitli söylemlerle de sağlanır. Kiarostami ve İran sineması hakkındaki çeşitli incelemelere bakıldığında, hangi türden bir arka alan bilgisinin verildiği görülebilir. Devrim'in en parlak döneminde İman Humeyni'nin sinemayı fahişeliğe benzetmiş olması ünlüdür. İran'ın ne denli katı olduğu iyi bilinen sansür politikaları hakkında duyulan kaygılar, daha da endişelendirici sansür gözetleyiciliği örnekleri olarak ortaya çıkar.²³⁹ Tahran'daki Fajr Film Festivali'nin sadık izleyicileri olan *Film Comment* yazarları, çağdaş İran sinemasının nasıl da ilerleme gösterdiği ve devlet ve dinsel otorite müdahalelerinin çok yavaş bir biçimde gevşemekte olan dizginleriyle nasıl başa çıkabildiği üzerine umut dolu yazılar yazmaktadır.²⁴⁰ Dünyanın çeşitli yerlerindeki sinema etkinlikleri sırasında Kiarostami de, film yapımıyla ilgili koşullar hakkında arka alan

238) Bill Nichols, *a.g.e.*, s. 20.

239) Bkz. örneğin, Reza Allamehzadeh, "Iran: Islamic Visions and Grand Illusions", *Film and Censorship*, Ruth Petrie (yay. haz.), Londra ve Washington, Cassell, 1997, s. 129-32.

240) Richard Peña, "Being There" ve Alissa Simon, "Tehran Journal", *Film Comment*, Mayıs/Haziran 2000, s. 11-13 ve s. 70-1.

bilgileri verir. Örneğin, *Kirazın Tadı*'nın Ohio'daki ilk gösteriminde filmin ayrıntılı bir biçimde tartışılması sırasında, hem İran toplumu ve kültürü hem de filmlerinin yapımıyla ilgili olarak karşılaştığı siyasi koşullar üzerine görüşlerini açıklamıştır.²⁴¹ Kiarostami'ye özgü olarak nitelenir olmuş çeşitli estetik öğeler ve biçemsel niteliklere ek olarak, ortalıkta dolaşmakta olan bu türden bilgiler, Kiarostami'nin filmlerinin uluslararası düzeyde algılanma biçimini etkilemektedir.

Biçemsel Ölçülülük

Kiarostami toplumsal gerçekçi izleklerinin tamamlayıcısı olarak ne tür bir sinema biçemi kullanmaktadır? Kiarostami'nin başlıca izlekleri kasvet ve yitim olsa da, filmleri ender olarak tam bir umutsuzluk içine gömülür. Aksine, karakterlerin birbirlerine gösterdikleri ve birbirlerinden gördükleri uysallık, özen ve ilgi umut doludur. Umudun kasvetin üstesinden gelmesi anlaşılır biçimde bir ölçülülüktür ve bu ölçülülük, görsel yalınlık olarak ifadesini bulur. *Kirazın Tadı*'nda, görüntülerin büyük kısmını, sıcaktan kavrulmuş sarı toprakları gösteren uzun planlar oluşturur. Toprak yollarda arabasıyla giden Badii, inşaat malzemelerinin ve molozların yanından geçip gider. Ne var ki, toprakların bu görünümüne karşın iyilik hüküm sürer. Yoldan çıkınca arabası toprağa saplanıp kaldığında, beklenmedik bir biçimde ve durup dururken yardım gelir. Bir grup işçi arabayı kaldırıp tekerleklerin yeniden sert zemin üzerinde durmasını sağlar. Film, benzer biçimde, iyiliğin çevrenin görünümünü gerçekten de değiştirebileceğini gösterir. Badii'yi intihar fikrinden vazgeçirmeye çalışan Bay Bagheri, Badii'nin daha güzel bir yoldan gitmesini sağlar ve çevrenin görünümü değiştikçe, Badii'nin kendi canını alma kararlılığı da giderek zayıflar. *Zeytinliklerin Altında*'da Bayan Shiva filmin başında arabasıyla toprak yollardan ve harabelerin arasından geçer, ama buradaki topraklar yemyeşildir. Ölüm ve acı, *Kirazın Tadı*'nda olduğu kadar *Zeytinliklerin Altında*'da da hâlâ en ağır basan izleklerdir. Filmdeki karakterler akrabalarını, dostlarını ve evlerini depremde yitirmişlerdir. Çağdışı değer ve geleneklerin yerli halkı denetim altında tutması, ninesinin Tahereh'in Hossein'le evlenmesine izin vermemesinde açıkça ortadadır. Deprem alegorik olarak, daha önceki rejimin sorunlarından ve fikirlerinden kurtulmakta pek de başarı sağlayamamış olan devrim olarak yorumlanabilir. Aynı

biçimde, Tahereh'in ninesi Hossein'in evlenme teklifini, adamın bir evi olmadığı için ısrarla geri çevirmektedir, oysa felaket neredeyse herkesi evsiz bırakmıştır. Umut burada, filmdeki yönetmen biçiminde ortaya çıkar. Çekim süreci Hossein'e Tahereh'le konuşabilmesi için çeşitli fırsatlar sunar ve film, Hossein'in zeytin ağaçlarının altında Tahereh'in peşinden gitmesiyle iyimser bir biçimde sona erer. Öykünün itici gücü olarak toplumsal sorunlar gösterilmiş olsa da, *Yakın Plan* barışma ve umutla sona erer. Sabzian ile Makhmalbaf motosikletle Ahankhanlar'ın konağına giderlerken, yanlarında Sabzian'ın duyduğu pişmanlığın bir ifadesi olarak bir bitki götürmektedirler; bu, belki de, amansız kent trafiği, mahkeme salonunda uzun bir sorgulama sahnesi, hapishaneler, suçlamalar ve umutsuz bir yaşamın öyküsüyle geçen bir filmde güzel olan tek şeydir.

Kiarostami'nin biçimsel ölçülülüğü, toplumcu gerçekçi izleklerini desteklemeye yarar. Bu izleklerin, İran ve sinemasına ilişkin gerek popüler gerek akademik söylemlerle ilişkili olması da filmlerin kendine dönüşlülüğüyle kolaylaşır. İlgi duyan uluslararası izleyicilere evrensel ya da hümanist anlamlara varabilecekleri geniş bir mekân sunulmaktayken, bu izleyiciler aynı zamanda, bambaşka bir kültürü ve sinemayı izlemekte olduklarının da tamamen farkındadır. Kiarostami'nin filmlerine, ölçülü bir görsel biçim olarak ifade edilmiş bir 'umutta ölçülülük' yorumu getirilebilmesi, izleyicilerin devlet baskısı ve sansürü algılamaları göz önünde tutulduğunda, Kiarostami ve diğer İranlı sinemacıların karşı karşıya oldukları, ama yine de üstesinden gelebildikleri zorlukların kanıtı olarak görülebilir. Kiarostami'nin romantik *auteur*, 1990'larda uluslararası sanat sinemasının en önemli şahsiyetlerinden biri olarak görülmeye başlanması bu sayede olmuştur. Tüm zorluklara karşın, güzel bir biçimde ölçülü, estetik açıdan sinemasal, insani açıdan evrensel, ama yine de tam anlamıyla İranlı olan filmler yöneten bir şahsiyettir Abbas Kiarostami.

Krzysztof Kieřłowski

Neden Kieřłowski?

Paul Coates

1994'te, Polonya'nın *Sight and Sound*'u sayılabilecek aylık film dergisi *Kino*, Neden Kieřłowski başlıklı bir özel sayı yayımlamıştır. Yönetmenin ardından sonra bir soru işareti gelmemektedir: Burada ima edilen, yapıtlarının ayrıca kanıtlanmasına gerek olmayacak ölçüde açıkça ortada olan bir güce sahip olduğudur. Öyleyse, bu iddianın doğruluğu nasıl gösterilebilir?

İşe, yalnızca Polonya için geçerli olan koşulları, Kieřłowski'nin bir Polonya sinema endüstrisinin 1989'da ortaya çıkan bir dizi büyük şokun ardından anlamlı bir şekilde yoluna devam etmesinin nasıl mümkün olabileceğine işaret eder biçimde ortak yapım fırsatlarından yararlanma biçimini ele almakla başlanabilir: Bu büyük şokların başında, yönetmenleri istekli bir ulusa gizliden gizliye üstü kapalı mesajlar verme biçimindeki prestijli rollerinden yoksun bırakmış olan 'özgürlük şoku' ve, sonra da, devlet tarafından sağlanan kaynakların hızla ortadan kalkması gelir. Ne var ki, Kieřłowski'yi bir örnek haline getiren nitelikler, bana, bunun çok daha ötesindeymiş gibi görünür, çünkü filmleri, özellikle de ona bugünkü

ününü ve giderek kült konumunu kazandırmış ‘geç’ filmleri [*The Decalogue* (Dekaloglar), *The Double Life of Véronique* (Véronique’in İkili Yaşamı), *Three Colours* (Üç Renk)] dalgalar gibi peş peşe gelen sorular ortaya koyar. İlk dalgaların, günümüz sinemacılığının hüküm süren çoğu geleneğini alabora ettiği görülebilir. Daha ileriye bakıldığında ise, bunların belli bir ‘Avrupa’ tanımını ve bir ‘Avrupalılık’ kimliğinin niteliklerini ya da istenirliğini sorguladığı da görülebilir. Bu sorgulama daha sonra sınırlarını aşp, kolay tarafından ‘Batı kültürü’ olarak adlandırılan şeyin, Yahudi-Hristiyan metinlerinde (*Dekaloglar*) ya da Aydınlanma sloganlarında (*Üç Renk*) hâlâ hangi ölçüde temel dayanak noktası bulabildiği üzerine düşünme işine dönüşür. Yapıtların en ileri uçta işaret ettiği soru, tinsellik ve kutsallık boyutlarının nasıl temsil edilebileceği, hatta kavramlaştırılabileceğidir. Soruların yan yana getirilmesinin, yani yapıtların –gerek tek başlarına gerekse kısmen müzikal bir dizi olarak– başlattığı diyalogun, aynı anda hem son derece etkili hem de karmaşık olması, Godard’ın 1960’lar, Fassbinder ve Tarkovsky’nin 1970’ler ve 1980’ler için sahip olduğu önemi, 1990’lar (ve diyebilirim ki, daha ötesi) için de kabul edilebilir biçimde Kieślowski’ye yükleyerek, neden Kieślowski sorusunun yanıtını belirleyebilir. İzleyici kitlesi giderek küçük parçalara ayrılmaktayken, ancak Kieślowski’ninkiler kadar çok katmanlı, çeşitli yorumlamalara (estetik, sosyolojik, hatta dinsel ve metafiziksel) açık olabilen yapıtlar yaşamayı sürdürecektir kadar iyi donanımlıdır belki de.

İlk olarak –tüm başlangıçlar gibi nedensiz biçimde– giderek daha sık rastlanır olan belgesel ile kurmacanın füzyonuyla başlayarak, Kieślowski’nin temelinden çökertmekte olduğu günümüz sinemacılığı geleneklerinden bazılarını ele alalım. Kieślowski’nin filmografisine bir göz atıldığında, belgeselden kurmacaya geçmiş bir yönetmen görülecektir. Bu, hiç kuşkusuz birçok kişi tarafından izlenmiş bir yoldur, ama bu durum, Kieślowski örneğinde, belgeselin kamburuna basılıp yukarıya atlanacak beli bükülmüş kadim yardakçı rolünü oynadığı, gelecekte uzun metrajlı film çekme şerefine erişileceğine dair alışılmış küçük bütçeli Külkedisi Sinderella rüyalarını değil, belgeselin ortaya koyduğu, çözümü büyük bir olasılıkla mümkün olmayan ahlaki ikilemlere dair keskin bir bilinçten çıkmış konuları yansıtır. İnsan, gerçek gözyaşlarını hakikiliğin göstergeleri olarak kabul ettirmeye çalışmaktansa, bu gerçek gözyaşlarından korkmamalı mı ve, bunun yerine Kieślowski’nin de öyle yaptığını söylediği gibi, zararsız gliserini yeğlememeli mi? Normalde güvenli bir biçimde anonim olan insanları, çekilmiş olan filme çok kolay el koyabilen polis kuvvetlerine sahip makamlar tarafından bilinir kılmaktansa (*Station*’ın yapımı

sırasında meydana gelen aynı bu şekildeki bir olay, Kieślowski'yi 1980'lerin başında belgeseli bırakmaya iten nedenlerden biridir), kamesini kapatmamalı mı? Ve belgesel ile kurmacayı kaynaştırıp karma-karışık etmektense ('özgürlüğün' kurnazca etkileme özgürlüğü, 'postmodernliğin' de mazeret olduğu bir düzlemde), belgeseli kurmacadan, tıpkı Kieślowski'nin kariyerini ikiye ayıran kadar belirgin olan bir çizgiyle ayırmamalı mı? Kieślowski bu sorulara yanıt veremez, hatta bütün bunları açık açık sormaz da –onun en kendine özgü sözleri 'Bilmiyorum'dur (*Nie Wiem* – o belgesellerden birinin adıdır)– ama ayrılmayı hiçbir zaman düşünmemiş olduğu biçimi terk ederken, bir yaşamdan başka bir yaşama geçerken (ikincisinin daha büyük olan göz alıcılığı, felaketi andıran başlangıç deneyiminin etkilerini yatıştırabilecek hiçbir şey getirmediği halde) gösterdiği cesaret ve ciddiyet, tüm bu soruları açık ve kesin bir biçimde ortaya koyar. Eğer gerçekliğin senaryoları, Kieślowski'nin sinema bölümünü bitirme tezinde öne sürmüş olduğu gibi, gerçekten de sanatınkilerden daha zengin idiyse, bunları yitirmenin acısı can yakmış olmalıdır; ve en sondaki emeklilik duyurusu –bir diğer sinemacılık alışkanlığına, tükenmiş durumdaki bağımlının her zamanki dozu için kamerayı elinden bırakmamasına kuşku götürmez biçimde meydan okuyarak–, bunları geri kazanmaya duyulan tatlı arzuyu da içinde barındırmış olmalıdır.

Melezlik ve kaynaşmışlık günümüz sinema geleneklerinin merkezinde yer aldığı ölçüde, incelemeye geçecek bir diğer eşleşme de, hem sinemada hem de küçük ekranda tüketilmeye uygun 'amfibi' yapıtların üretimindeki televizyon ile film eşleşmesidir. Amfibi geleneğinin Batı Alman televizyonundan çıkarak Avrupa normu statüsüne erişmesinin nedenleri açıktır: Genellikle kötü bir dağıtım gören ve azınlıkta kalan yapıtlar iyi izleyici kazanmazken, televizyon ağları, program çizelgelerinin odak noktasını ve kültürel alanda merkezi konumda olma özlemlerine hitap eden etkili bir reklamı 'özel olay' olarak görebilen uygun nitelikli izleyici kazanır. Estetik hususları ise –farklı ekran boyutlarının etkisi (çerçevenin tamamının kullanımına dair yazılı olmayan yasaklamalar), deneyimin olduğu kadar, izleyicinin algılayışının ve hatta varlığının da (çocuklar yatmadan önce mi, sonra mı, ne kadar sonra, gecenin hangi geç saatine kadar?) özellikleri–, bu türden bir 'amfibiliğin' herkesin gereksinimlerini karşıladığı yönünde varılan görüş birliğinin mutluluğu içerisinde genellikle örtbas edilir (küreselleşmiş yeni çevrede insan aşağı yukarı (...) yarım somundan daha fazlasını alamaz). Kieślowski'nin biçimde çıktığı gezinti –*Dekaloglar*– farklıdır. Burada amfibi iki hayvandan oluşur (...nın ikili

yaşamı). *Dekalog 5*, aynı zamanda, *A Short Film About Killing*'dir (Öldürme Üzerine Kısa Bir Film) ve (bir film için) kısalığının reklamını yapan yapıt ise aslında, televizyon için olandan otuz dakika daha uzundur. *Dekalog 6*, aynı zamanda, *A Short Film About Love*'dir (Aşk Üzerine Kısa Bir Film); verimli üretimin yoğunluğu ve yoruculuğu tüm enerjisini tüketmiş olmasaydı, Kieślowski muhtemelen *Dekalog 9*'dan da bir uzun metrajlı film çıkarırdı. Çeşitli versiyonların birbirinden ayrı tutulması ve ayrı değerlendirilmesi, her şeyin sınırı aşamayacağını, sudan kuru toprağa düşmeyeceğinin kabulüdür. *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film*'de, çoğu kez 'sinemasal' olarak görülen sessizlik –ve dolayısıyla görsellik– daha fazladır ve cinayet sahnesi de, televizyon versiyonuna göre daha sert ve daha uzundur. Kieślowski'nin televizyon estetiğine ustalıkla hâkim olabildiğinden kuşkulanasına yol açan (hem de genellikle son on yılın en iyi televizyon çalışmalarından biri olarak görülen bir yapıtın ardından),²⁴² belki de, Polonyalıların genellikle kayıtsız kalmaları ve eleştirmenlerin kronik bir olamazlık ya da daha da kronik bir tevazu suçlamalarında bulunmaları karşısında duyduğu umutsuzluk olmuştur. Amfibi yapıt ütopyası aslında boş bir uğraş mıdır yoksa? 'Aynı' yapıt, farklı izleme durumlarında 'aynı' mıdır? *Dekaloglar*'ın sinemalarda gösterimi sırasında, parçaları alışkanlıkla eşleştirmek ideal çözüm müydü, yoksa sadece biri –ilk karasal yayın sırasındaki gibi– diğerine yeğ tutulur olabilir miydi? Bu eşleştirme alışılmış 'film' uzunluğundaki bir program arzusu refleksi miydi sadece? Işığı ilk olarak (çoğunlukla olduğu gibi) bir sinemada değil de, televizyon ekranında gören bir amfibiye ne olur? Kieślowski'nin olağanüstü amfibileri böyle soruları akla getirmekle kanımca bir örnek haline gelir (estetik üzerine ısrarlarından ayrı olarak). Ayrıca, Kieślowski'nin alternatif bir versiyon yaratmaya yönelik modernist kurgu tutkusuna da işaret ederler: Negatiflerden çıkarılabilecek olası alternatiflere duyulan ilgi, paralel yaşamların kullanımında [*Blind Chance* (Kör Talih), *Véronique'in İkili Yaşamı*], postmodern herhangi bir var olmanın dayanılmaz hafifliğindense seçimin ağırlığının katı bir biçimde varoluşçu olan anlatımında izlek haline getirilmiş olabilir; bu, aynı zamanda serinin kullanımını, diyelim 'örneklerle açıklanacak' ifade ya da anahtar sözcüklerin sayısı türünden dış etmenlere tamamen mekanik olarak bağlıymış gibi görünmekten ya da seri üretimin vatanı olan televizyona özgü çeşitli yayın kuşaklarının dayatmalarından da korumuştur. Kieślowski'nin

242) Danusia Stok (çev. ve yay. haz.) *Kieślowski on Kieślowski*, Boston ve Londra, Faber and Faber, 1993, s. 155.

iki serisi, aynı zamanda, özgünlüğe öncelik tanımları yüzünden yinelemenin verdiği hazlardan yoksun kalabilen bireysel sanat filmlerinin yaşattığı farklı deneyimlerden hangi yolla bir *cinophilia** (aynı zamanda düzenli izleyici anlamına da gelir) geliştirileceği sorusuna, kendilerine özgü olan bir yanıt önermiş ve vermiştir. Ve bu hazlar türle ilişkilendirilebilir olduğu ölçüde, serinin, tövbe etmiş olduğu türsel hazları sanat sinemasına tekrar kazandırdığı öne sürülebilir ('sanat sineması', bazı eleştirmenlerin göstermeye çalıştığının aksine, bir tür olarak kabul edilebilmek için fazla geniş bir kategoridir).

Hem finansmanı hem de dağıtımı seve seve garantileyen bir diğer günümüz Avrupa sinemacılığı geleneği de, pek çok yapıtın bir grup televizyon kanalı tarafından ortaklaşa finanse edilmesi açısından, 'amfibi yapım'la örtüştüğü kuşku götürmeyen ortak yapım geleneğidir. *Véronique'in İkili Yaşamı*'nın bir Polonya/Fransa ortak yapımı olduğunu anlamak için filmin künyesindeki küçük harfli yazıların okunması gerekmez: Kalbinden rahatsız olan Polonyalı şarkıcı ile bu şarkıcının ilk konseri sırasındaki ölümü sayesinde sanatın ne denli tehlikeli olduğunu gizemli bir biçimde öğrenen Fransız benzerinin –Véronique– öyküsü, sahip olduğu sanat sineması güzelliği nedeniyle insanın bekleyebileceğinden çok daha belirgin ve, hatta, belki de 'Brechtvari' bir biçimde (şurası unutulmalıdır ki Brecht bir numaralı pragmatisttir), yapımının dayandığı temelleri açıkça göz önüne serer, çünkü film iki kızın benzerliklerinin ve karşıtlıklarının –Polonyalı perspektifi bir kış gecesinde kentin üzerindeki gökyüzünün, Fransız perspektifi ise yeryüzüne yaklaşmış bir yazın baş döndürücü bir biçimde tersyüz edilmesidir– gösterilmesiyle başlamasına karşın, kızların öykülerinin uzunluklarındaki asimetri, 'Doğu' ile 'Batı'nın gerçek eşitliği, farklı kültürlerin görece pazarlanabilirliği konusunda kuşku tohumları ekmektedir. Bu, *Üç Renk: Beyaz*'ın tersine çevrilmiş asimetrisinin (üçte biri Fransa, üçte ikisi Polonya) ve *Üçleme*'nin ortadaki bölümünün temel izleği olan eşitliğin de habercisidir. Bütünleştirilmiş, genişletilmiş bir Avrupa Birliği'nde ne kadar eşitlik olacaktır (bugüne kadar olmuş mudur)? Doğulular sözde totaliter rejimin çöküşünden sonra bile Orwell'i geçerli bulmaya devam edecek midir (tüm hayvanlar eşittir ama ...)? Ne var ki, uluslararası düzeyde tanıtımı yapılan son ortak yapım filmler ile neredeyse hiç dağıtımı yapılmamış daha önceki Polonya filmleri arasındaki farklılıkta da hüküm süren eşitsizlik, tamamen gizli amaçlara hizmet eder biçimde yorumlanmamalıdır: İlk yapıtların temel (ve daha

* Sinemanın esinlediği çok özel bir sevgi biçimi; sinema coşkusu/aşkı. (e.n.)

da kötüsü, siyasi) olarak Polonyalı izleyiciyi hedef almış olması, dağıtımı gerçekten de sınırlandırmışken, daha sonraki Kieślowski, gerçekten de, Krzysztof Piesiewiczle ortaklaşa yazılmış ilk yapıt olan *No End*'deki (Sonsuz) Kieślowski'den bile daha başarılıdır (bu yüzden, Mirosław Przylipiak doğru biçimde, aynı tarzda daha başka yapıtların, Kieślowski'ye sonradan kazanmış olduğu ünü kazandırmasının pek de mümkün olmadığını gözlemlemiş ve, alaycı bir tavırla, Kieślowski'nin *Sonsuz*'un Polonyalılar tarafından olumsuz karşılanmasını bu nedenle bir lütuf olarak görmüş olabileceğini eklemiştir).²⁴³ Eğer ortak yapım bütünleştirilmiş AB tabanının üstyapısal, ideal yansıması ise, bu yansıma kendini ortaya çıkaran toprağın durumunu yansıtacak biçimde –malzemeyi ideal olanın içine katmak üzere– ayrışmalıdır. Kieślowski'nin ortak yapımları bunu gerçekleştirerek örnek haline gelmektedir.

Véronique'in İkili Yaşamı'na ilişkin olarak yukarıda anlatılanlar öğelere ayrıştırıcı bir niteliktedir, ama bu anlatılanlar şu an için, Kieślowski'nin bütünleşmenin kaçınılmaz maliyetinden ve eşitsizliğinden haberdar olduğunu gösterme işine de yarayabilir – bu bütünleşme, tıpkı *Üç Renk: Beyaz*'daki Fransız Dominique ile Polonyalı berber Karol Karol'un uzlaşmaya varmalarında olduğu gibi, ancak küçümseme ve nefretin dar geçitlerinden geçildikten sonra ulaşılabilecek bir sonudur. Avrupa'nın bütünleşmesi gibi konulardan söz etmekle, hiç kuşkusuz, Kieślowski'nin yapıtlarının 'daha ötede çağrıştırdıkları'na ilişkin sorunun yörüngesi içine girmiş bulunmaktayız. Yapıtların önemli başarısının hangi ölçüde bu 'daha ötede çağrıştırılanlar'dan –Avrupa'nın bütünleşmesinin mümkün olup olmadığı ya da On Emir ya da Fransız devrimi sloganlarının hâlâ geçerli olup olmadığı gibi konular üzerine denemeler dizisi olmasından– kaynaklandığı büyük bir olasılıkla saptanamaz. Eğer rahatlıkla, 'beceriksizce yorumlar pek az alkış alır ve pek az bilet satardı,' denilebiliyorsa, yapıtların geniş kapsamlı soyut kavramlar üzerine söylem niteliği taşımasının (Kieślowski'nin yardımcı senaristi Piesiewicz tarafından düristçe yapıtların ana gündemi olarak sunulan postmodern anlam krizleriyle başa çıkabilme çabası)²⁴⁴ onları 'kültür olayları' kıldığını ve bu şekilde, 'mutlaka görülmesi gereken film' olarak nitelenme olasılıklarını artırdığını söylemek de doğrudur. Ne var ki, yapıtlar çok katmanlı olduğundan

243) Mirosław Przylipiak, "Monter i studentka, czyli jak to było naprawdę z niszczeniem Krzysztofa Kieślowskiego przez polską krytykę filmową", *Kino*, c. 31, sayı 3, 1997, s. 50.

244) Katarzyna Jabłońska, "Jestem sam. Z Krzysztofem Piesiewiczem rozmawia Katarzyna Jabłońska", *Wież*, c. 39, sayı 9, 1996, s. 105.

–izleyicilerin *Üç Renk*'i kısım kısım ya da bir bütün olarak, örneğin kavramdan çok renk soyutlamaları ve somutlaştırmalarına yönelen bir gözle izleyebilmelerine olanak tanıyarak–, giriş noktalarının yerleştirildiği tek düzey, yüksek dozda ciddiyet değildir. Ustalıkla biçimlendirilmiş, özlü, yoğun öykülerin, Irene Jacob, Grażyna Szapołowska ya da Jean-Louis Trintignantın –diğerlerinin yanında– oyunlarının ya da Zbigniew Preisner'in (Van den Budenmeyer takma adı, estetiğin sistematigiyle en az bütünleştirilmiş olması yüzünden belki de en alçaktaki ve en sıradan olan düzeyden, yani sınırlı bir izleyici grubunun anlayabileceği espri düzeyinden giriş yapılabilmesine izin verir) müziğinin de keyfi sürülebilir yalnızca.

Söylemin potansiyel rakımının en fazla olduğu yapıt, hiç kuşkusuz, Polonya'daki modern bir toplu konuttan temsil edici nitelikteki davranış örnekleriyle, ikinci binyılın sonuna yaklaşan sözde Yahudi-Hristiyan kültürünün temelini oluşturan düsturları karşı karşıya getiren *Dekaloglar*'dır. Eğer bir düzlemde –Polonyalı baş karakteri bir etik profesörü olan *Dekalog 8*'de öykü içinde öykü yöntemiyle serinin kendisi tarafından tanımlanan düzlemde– yöntem ve konular, çağımızdaki günlük ilişkilerin dakika dakika ahlaklılığını gergin bir biçimde tartmakla ahlaki bir nitelikteyse, bir diğer düzlemde –aynı oyuncu tarafından canlandırılan, ama bir kısımdan diğerine farklı insanlar olarak yer alan gizemli tanık tarafından ve *Dekalog 1*'de Tanrı'nın varlığı, sorumluluğu ve betimlenebilirliği sorularının ortaya konulmasıyla temsil edilen düzlemde– bunlar çok daha esrarengiz, giderek mistiktir. Burada sanat sinemasının eksiltili anlatımları, ruhun yokluğunun yapılandırılması haline gelmektedir. Kieślowski bu alana el atmakla, verdiği çok sayıdaki röportajda tevazuuyla öneri isteyen gençler tarafından guru olarak görülmeye, *Cahiers du cinéma* eleştirmenleri tarafından dinsel gizemlerin yorumcusu olarak suçlanmaya²⁴⁵ ya da çeşitli kiliseler tarafından Yeni Çağ'ın muğlaklığının baş tedarikçisi olarak nitelenmeye (gerçi aralarında Vatikan'ın da yer aldığı dinsel mezhepler daha açık görüşlü olabilmiş ve Kieślowski'nin dinsel konuları ortaya koymasını memnuniyetle karşılamıştır) zemin hazırlar. Bu, Kieślowski'nin yapıtlarıyla Emanuel Levinas'ın felsefesinin yan yana gelmesiyle ele alınan düzlemdir: Özellikle de *Dekaloglar*'da yüze ve birebir ilişkilere yoğun bir şekilde ve yakından odaklanması, Levinas'ın yüzlerle ve Öteki'nin diyalog açısından kabullenilmesiyle ilgilenmesine gerçekten

245) Antoine Baecque, "Faut-il entrer dans l'église de Kieślowski", *Cahiers du cinéma*, sayı 429, 1990, s. 32-3.

de koşturabilir.²⁴⁶ Ötekiliğe duyulan ilgi, herhangi bir kutuplaşmanın her iki yanını da kabullenme yönünde değişmez bir irade, Kieślowski'nin yapıtlarının hem izleksel açıdan hem de onun çalışma biçimi bakımından sık sık karşılaşılan bir ayırt edici niteliği olabilir gerçekten de. Bunların nihai adı, onun son röportajlarına ve *Üç Renk: Mavi*'nin son dakikalarına hâkim olan şey olabilir: sevgi. Sevginin varlığının Tanrı'nın varlığının kanıtı olup olmadığı, özellikle de *Dekalog 1*'in temel sorusudur: Pawel'in teyzesi Irina ona Tanrı'nın ne olduğunu, Pawel'i kucaklayarak gösterir. Ama Pawel'in babası Krzysztof –bu ad (anamlı bir biçimde?) hem Kieślowski'nin hem de Piesiewiczin adıdır– bunu keşfedebilecek midir acaba?

Sevgiden bahsetmek, hiç kuşkusuz, Kieślowski'yle birlikte çalışan kişilerin ona karşı hissettikleri duygunun da adını koymaktır; onun çalışma biçiminin ortaya çıkardığı duygunun adını. Bu çalışma biçimi *auteur*'lüğe ve bunun Kieślowski tarafından önerilen yenilenme biçimine dair, açıkça olmasa da üstü kapalı olarak, sorular ortaya koyar. Çünkü, onun son yapıtlarının gücü ve etkililiği, hiç kuşkusuz, Krzysztof Piesiewicz ve Zbigniew Preisner'in sürekli olan ve şükranla belirtilmiş *auteur*'lük ortaklıklarına olduğu kadar, diğer pek çok kişinin aralıklı olarak verdikleri *auteur*'lük desteğine de çok şey borçludur –örneğin kameraman Sławomir Idziak (*Dekalog 5*in filtrelerini öneren kişidir) ya da aktris Grażyna Szapolska (*Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'e yeni bir son bulunması için ısrar eden kişidir). Kieślowski, bu şekilde, *auteur*'cü bir 'sanat sineması' kavramının manevi otobiyografi ve psikolojik saplantı göstergeleri olarak değer verdiği yinelemelerin monotonluğa ya da imzanın varsayılan hakikiliğinin metalaştırılmaya nasıl da kolayca dönüşebileceğini kabullenmiştir. O halde, belgeselden kurmacaya ya da 'siyasi film'den 'ezoterik'e yapılan geçişler, ne kendi gölgesinin üzerinden atlama yönünde boşuna çabalar ne de mesafeli bir biçimde kayıtsız olan postmodern oyunlardır; bunlar gelişimin hayranlık uyandıran öngörülemesliğinin, süreksizlik aracılığıyla sürekliliğin göstergeleridir: tamamen değişebilme, ama yine de aynı kalma yeteneği. Kieślowski, *auteur* otokrasisini, yönetmenin sette yalnızca belirgin bir tanımı olan bir meslekten yoksun olduğu ölçüde kuraldışı olduğu ve –Danusia Stok'a söylemiş olduğu gibi²⁴⁷– 'yardımcı olan kimse' sözleriyle en iyi biçimde tanımlanabileceği bir demokrasiye

246) Véronique Campan, *Dix breves histoires d'image: le Decalogue de Krzysztof Kieślowski*, Paris, Presses de la Nouvelle Sorbonne, 1993.

247) Danusia Stok, *a.g.e.*, s. 199.

dönüştürerek, sanat sinemasını yenilemiştir. Bu yönetmenlik tanımı, Kieślowski'nin yapıtları konusunda belki de en özgürleştirici –en örnek gösterilecek– şeydir, hayranlarının web sitelerinin süregiden vızıltısının (arama motorunuza Cine-Kieślowski yazıp bir bakın!) çok ötesine uzanan ve yeni binyılda daha da ilerilere ulaşacak gibi görünen bir sanatsal ahret hayatıyla süren geçerliliğinin paradoksal haklı nedenidir.

Diane Kurys

Carrie Tarr

Diane Kurys'in *auteur* olarak konumu, belirsiz bir konumdur. 29 yaşındayken yazdığı, yönettiği ve yapımına ortak olduğu, çok küçük bütçeli ve oyuncu kadrosu bilinmeyen isimlerden oluşan ilk filmi *Diabolo menthe*, 1977'de Fransa'da en büyük gişe hasılatı getiren Fransız filmi olmuş [George Lucas'ın *Star Wars*'unu (Yıldız Savaşları) bile sollayarak] ve Kurys'in oyunculuğu bırakıp, yazarlık-yönetmenlik kariyerine başlamasını sağlamıştır. Yapımı bu kez daha büyük bir bütçeyle gerçekleştirilmiş, yıldız oyunculara yer veren (Isabelle Huppert ve Miou-Miou gibi) ve Cinemascope formatında çekilmiş olan üçüncü filmi *Coup de foudre* da (ABD'deki adı *Entre nous*) gişe hasılatında büyük başarı kazanmıştır. *Coup de foudre* En İyi Yabancı Film dalında Oscar'a aday gösterilmiş ve Kurys bu sayede Hollywood'dan teklif almıştır (ama Kurys daha sonra bu teklifi reddetmiştir). Bu iki film Kurys'i kuşağının en tanınmış ve en başarılı Fransız kadın yönetmenlerinden biri haline getirmiştir. Filmler ona, kızların ve kadınların acıyla karışık hoş deneyimlerine odaklanan Avrupalı bir *auteur* olarak da ün kazandırmış-

tır,²⁴⁸ ama o (diğer Fransız kadınları gibi) ‘kadın yönetmen’ yaftasını hep reddetmiştir.²⁴⁹ Ginette Vincendau, Kurys’i, kendisine ait Avrupalı kadın yönetmenler listesinde ‘iyiler sınıfı’na dahil eder.²⁵⁰ Ancak feminist film eleştirisi yönünde herhangi bir talep bulunmayan Fransa’da, filmlerinin sıradan izleyicilere de hitap etmesi, Kurys’in yapıtlarının çağdaşlarının daha görünür biçimde ‘sanat içerikli’ olan yapıtları karşısında göz ardı edilmesine yol açmıştır.

Kurys kariyerindeki zirvesine dördüncü filmi *Un Homme amoureux*’ün (Âşık Bir Adam) Cannes Film Festivali’nin açılış filmi seçilmesiyle ulaşmıştır. Gözü yükseklerde bir uluslararası ortak yapım olan ve oyuncular arasında yıldız isimler (Greta Scacchi, Peter Coyote, Claudia Cardinale, John Berry, Vincent Lindon ve Jamie Lee Curtis gibi) yer alan *Âşık Bir Adam*, komünist yazar Cesare Pavese üzerine bir İtalyan ortak yapımının çekimini konu alarak ‘film içinde film’ anlamına gelen kendine dönüşlülük aracını kullanır ve bu araç, Pavese’nin son metresi olarak küçük bir rol üstlenen genç Avrupalı aktris Jane (Scacchi) ile Pavese’yi canlandıran ünlü Amerikalı aktör Steve (Coyote) arasındaki tutkulu ilişkiyi içeren bir melodramı destekler. Ne var ki, Kurys, gücünü görkemli mekânlardan (Roma, Toscana ve Paris) alan, duyguların derinlemesine işlenmediği ya da filmin bir sanat biçimi olduğu yönünde fazla bir duyarlılık ortaya koymayan, yüzeysel, cilalı bir aşk öyküsü, bir Avrupa pudingi ortaya çıkardığı yönünde sert eleştirilere hedef olmuştur. Fransız eleştirmenler arasında pek bir itibara sahip olmadığı, geniş bir izleyici kitlesi hedeflemiş bir diğer büyük bütçeli film olan *Les Enfants du siècle*’ın (Aşkın Büyüsü) eleştirmenlerin saldırısına uğramasıyla yakın tarihlerde de doğrulanmıştır. Kurys’in on dokuzuncu yüzyıl yazarları George Sand ile Alfred de Musset’nin acı bir sona mahkûm, tutkulu ilişkilerini yeniden yarattığı, 1830’ların Paris ve Venedik’inde geçen filmi daha gösterime girmeden önce yerden yere vurulmuş, Kasım 1999’da yönetmen Patrice Leconte’un, Fransız eleştirmenlerin çok hoşuna giden bir biçimde, filmin ulusal sinemalarını yerle bir ettiğini bildiren muhalefetiyle karşılanmıştır. Dolayı-

248) G.A. Foster, *Women Film Directors: An Introductory Bio-critical Dictionary*, Westport, CT ve Londra, Greenwood Press, 1995, s. 211-13; B.K. Quart, *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*, Westport, CT ve Londra, Praeger, 1988, s. 145-53.

249) Ginette Vincendau, “Like Eating A Lot of Madeleines”, *Monthly Film Bulletin*, c. 58, sayı 686, 1991, s. 686.

250) Ginette Vincendau, “Issues in European Cinema”, *The Oxford Guide to Film Studies*, John Hill ve Pamela Church Gibson (yay. haz.), Oxford, Oxford University Press, 1998, s. 440-8.

siyla, Kurys'in *auteur*'lük konumuna, özellikle de çoğu zaman oldukça kişisel olan filmlerinin yine de geniş bir izleyici kitlesine hitap etmesi yüzünden, Fransa'da iyice kuşkuyla bakılmaktadır.

Kurys'in yapıtları bir *auteur* çözümlemesine elverişlidir, çünkü ilk yedi filminin esin kaynağı, değişen ölçülerde, kendi yaşamıdır (gerçi *Diabolo menthe*'nin ardından kendi özgün senaryolarının uyarlamaları üzerinde, başta Alain Le Henry, Olivier Schatsky ve Antone Lacomblez olmak üzere çeşitli erkek yazarlarla birlikte çalışmıştır). Kurys'in otobiyografik kaynaklarına yönelik tutumu ikircikli olsa da (söyleşilerdeki ifadeleri bunun önemini bir yandan kabul eder, bir yandan da reddeder), ayırt edilebilir karakterleri, olayları, izlekleri ve konuları tekrar tekrar ele alması, eleştirmenin gizlenmiş otobiyografik öğelerin filmde filmi izini sürebilmesine olanak tanır. Filmleri birinci şahsın ağzından aktarılan öznel anlatılara yer vermediği gibi, Kurys'in yaşamını kronolojik sırada yeniden yaratmaz da, ama her bir film, onun vekili olarak yorumlanabilecek olan (ve adı Yahudilerinkine benzeyip, fiziksel görünümü de onunkini andıran) kurmaca bir (ve bazen de, *Diabolo menthe*'deki iki kız kardeş örneğinde olduğu gibi, iki) karakter içerir. Bu birleştirici etmen, filmler bir arada ele alındığında, bir kadının yirminci yüzyılın ikinci yarısında geçen yaşam öyküsünü belgeleyen benzersiz bir metinler dizisi yaratır (gerçi Kurys, bilinçli olarak böyle bir projeye atıldığını hiçbir zaman iddia etmemiştir). Filmler, aynı zamanda, ilgilendikleri konular birbirinden oldukça farklı olan iki gruba da ayrılabilir: geçmişte geçen ve malzemesi çocukluk ve yeniyetmelik anıları olanlar ile şimdiki zamanda geçen ve yetişkinlerin arzuları ve huzursuzlukları üzerinde yoğunlaşanlar. İlk gruba, Kurys'in vekili niteliğindeki karakterin 1950'lerin başlarındaki çocukluk döneminden, 1968'deki evden ayrılma sürecine geçişini ana hatlarıyla ortaya koyan *Diabolo menthe*, *Cocktail Molotov*, *Coup de foudre* ve *La Baule Les Pins* dahildir. Bu filmler aynı ya da birbirine benzeyen mekânları ve izlekleri (özellikle de kadınların yeniyetmelikten yetişkinliğe geçişleri ve anne babanın evlilik hayatının sona ermesinin kızlar üzerindeki etkileri) sunar ve geriye dönük inceleme gerektirse de, kurmaca olan çocuk/yeniyetme karakterinin en azından kısmen Kurys'in kendisinin betimi olarak anlaşılması gerektiğini izleyiciye açıkça işaret eden araçlar (açılış ya da kapanışta yer alan ithaflar ve sondaki emeği geçenler listesi gibi) içerir. İkinci grupta ise, bir kadının başarılı bir kariyer ile (heteroseksüel) bir aşk ilişkisini bir arada yürütme çabaları üzerinde odaklanan *Âşık Bir Adam*, *Après l'amour* ve *A la folie* yer alır; bu durum görünüşte otobiyografik olmayan *Aşkın Büyüsü*'nde de yinelenmektedir. Her bir

filmde oyunculuk yapan, yazan ya da resim yapan bir kadın kahramana yer verilmesi, açıkça, karakterin yazar-yönetmen-yapımcı olan Kurys'in vekili olduğuna işaret eder.

Kurys'in *auteur* olarak ününün dayanağını oluşturan başlıca iki film, yani *Diabolo menthe* ve *Coup de foudre*, savaş sonrası yılların, öncü niteliğindeki bir feminist anlayışla öykülendirildiği izlenimini vermeleri nedeniyle İngiliz ve Amerikalı feminist eleştirmenlerin ilgisini çekmiştir. Kadın hareketinin doruk noktasını yaşadığı bir dönemde çekilmiş olan *Diabolo menthe*, alışılmadık bir biçimde, kadın olarak yetişmenin nasıl bir şey olduğuna dikkat çekerek kadın izleyicilere hitap etmektedir. Barbara Quart bu konuda şu yorumda bulunmuştur: "Kameranın böylesine bir dikkat, ayrıntı, özen, doğruluk, şefkat ve ilgiyle genç kızlara odaklandığı daha önceden hiç görülmedi."²⁵¹ Film, dik başlı iki kız kardeşin, Anne (13 yaşında) ile Frédérique'in (15 yaşında) yaşamlarından bir yılı ve ikisinin birbirleriyle, okul arkadaşlarıyla, birbirinden ayrı yaşayan anne babalarıyla, öğretmenleriyle ve ilk erkek arkadaşlarıyla olan ilişkilerini anlatır. Yeniyetmeliği tüm beceriksizliği ve alınganlığıyla betimlemekten çekinmez ve kızların otoriteyi simgeleyen kişilerle mücadelesini, 1960'ların başlarının baskıcı Fransız toplumuna yönelik bir eleştiriyle (bir kız öğrencinin 1962 Charonne katliamına ilişkin anlattıklarının filme dahil edilmesi gibi) ustaca bir araya getirir.

Coup de foudre, 1970'lerin sonlarıyla 1980'lerin başlarının çeşitli Fransız ve Amerikan bağımsız kadın filmlerinin peşinden, feminizmin etkisini yitirmeye başladığı bir dönemde çekilmiştir. Kurys'in annesiyle söyleşilerini temel alan film, evli ve anne olan iki genç kadın, yani Léna (Isabelle Huppert) ile Madeleine (Miou-Miou) arasında, 1950'lerin Lyons'unda bir okul konserinde tanışmalarının ardından gelişen arkadaşlığı anlatır. (İşgal döneminde geçen uzun giriş sekansı, Yahudi olan Léna'nın toplama kampına gönderilmekten kurtuluşu ile Madeleine'in milisler tarafından vurulan genç kocasını yitirışı arasında geçişler yapar ve kadınların sonradan gelişen arkadaşlığı, dolaylı olarak, yaşadıkları sarsıcı deneyimlere bağlanır.) İki kadın, giderek, tutucu evliliklerinin, talihsiz kocaları, yani cana yakın ama beceriksiz Costa (Jean-Pierre Bacri) ile ataerkil cinsiyet rollerine sıkı sıkıya bağlı, çocuğunun üzerine titreyen bir baba olan Michel (Guy Marchand) ile somutlaşan sınırlayıcılığının farkına varmaya başlar. Léna'nın Madeleine'le arkadaşlığını ilerletmesi, Michel'den ekonomik

251) Barbara Quart, *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*, Westport, CT ve Londra, Praeger, 1988, s. 146.

bağımsızlığını elde etmesini beraberinde getirir. Ne var ki, feminist yazarlar yapıcı bir biçimde, filmin kadınlar arasındaki yakınlığı belirsiz bir biçimde betimlemesi, buyurgan bir erkek bakışının olmaması ve ilişkilerinin lezbiyence arzuların dışavurumu olarak yorumlanmasına olanak tanıyan iki kişilik planların, uzun planların ve gizli anlamlarla dolu sessizliklerin kullanımı üzerine odaklanmışlardır.²⁵²

Kadınların, özellikle de modaya olan ortak tutkularıyla dışa vurulan karşılıklı sevgileri, Léna'nın Michel'le ilişkisinde giderek artan ve Michel'in Léna'nın yeni açtığı butiğini yerle bir etmesiyle doruğuna ulaşan şiddet ögesiyle karşıtlık oluşturur. Ancak, Léna'nın Michel'i küçük kızları Sophie'nin gözleri önünde kovduğu, Cabourg'da deniz kıyısında geçen en sondaki dokunaklı sekansta, Michel'in çektiği acıyı ve küçük kızın yitim duygusunu vurgulamak üzere karakterler arası geçişler kullanılır. (Son görüntünün üzerinde beliren yazı, küçük kızın Kurys'in kendisi olduğunu doğrular.) *Coup de foudre*, kadının özgürleşmesine dair bir anlatıyı, kadınlar arasındaki arzuyu ön plana çıkararak, ama aynı zamanda erkek ile çocuğun idealleştirilmiş, geleneksel çiftin tasavvur edilen denge ve güvenilirliğine duydukları özlemin farkında olunduğunu da ifade ederek sunmakla, çeşitli düzeylere hitap eder.

Kurys *Diabolo menthe* ile *Coup de foudre*'un başarısını, beşinci filmi olan ve annesiyle babasının ayrılma öykülerini bu kez de 1958'de ailece gidilen bir yaz tatili bağlamı içerisinde, (biraz daha büyümüş olan) çocukların bakış açılarından anlatarak bir kez daha ele alan *La Baule Les Pins*'de de yakalamaya çalışmıştır. Filmde, deniz kıyısı beldesi La Baule Les Pins'in nostaljik, gözlere hitap eden görüntülerinin etkisi, annenin kendi yoluna gitme kararlılığı, babanın şiddete başvurması ve umutsuzluğu ve onların bu davranışlarının küçük kızlar üzerindeki sarsıcı etkisiyle bozulur. Ancak filmin, daha önceki filmlerde kızlar ve kadınlara yapılan vurguyu daha güçsüz biçimde ortaya koyması düş kırıklığı yaratır. İki kız kardeş kuzenlerinin (çoğu erkektir) evinde kalmaya başlar ve Léna (Nathalie Baye) Michel'i (Richard Berry) terk ederek, gözü yükseklerde bir sanatçı olan Jean-Claude'la (Vincent Lindon) geleneksel bir heteroseksüel ilişki yaşamaya başlar; Madeleine'le olan dostluğunun yerini kız kardeşi

252) C. Holmlund, "When Is a Lesbian Not a Lesbian?: The Lesbian Continuum and the Mainstream Femme Film", *Camera Obscura*, sayı 25/26, 1991, s. 144-79; C. Straayer, "Voyage en douce, 'Entre Nous': The Hypothetical Lesbian Heroine", *Jump Cut*, sayı 35, 1990, s. 50-7; P. Powrie *French Cinema in the 1980s*, Oxford, Oxford University Press, 1998, s. 62-74.

Bella (Zabou) ile daha az önem taşıyan ilişkisi almıştır. Ancak film, yine de, kimliklerini oluşturma mücadelesinde kadınların yaşadığı sıkıntılara ve yeniyetme kızların kafalarındaki belirsizliğe odaklanarak ve kadınların röntgenci bir bakışın nesnesi olmaksızın birlikte konuşmalarını gösteren çekimleri ön plana çıkararak, kadınların bakış açısını ve kadınların anlatıcılığını kayırır. Aynı zamanda, Kurys'in vekili niteliğinde olan 13 yaşındaki Frédérique'e de (Julie Bataille), günlüğüne yazdıklarını (parça parça) aktaran sesinin kullanılması yoluyla, yazar-anlatıcı rolü verilmiştir.

Kurys'in daha az başarılı olmuş ikinci filmi *Cocktail Molotov*, orta sınıfa mensup, boşanmış annesiyle son derece şiddetli bir kavga yaşayıp evi terk eden, işçi sınıfından erkek arkadaşı Fred (Philippe Lebas) ile hayatının ilk sevişmesini yaşayan ve önce yalnız başına Venedik'e gitmek üzere (oradan gemiyle İsrail'e gitmek için) yola koyulan, sonra da Fred ve onun en yakın arkadaşı Bruno (François Cluzet) ile birlikte Fransa'ya dönen 17 yaşındaki Anne (Elise Caron) karakteri aracılığıyla gençlik dünyası ile yetişkinlik arasında bir köprü kurar. Film, üçlünün 68 Mayıs olayları içinde gözden kaçırıldığı (Fred ile Bruno Paris'e varır varmaz tutuklanırlar) daldan dala atlayan bir olay örgüsünden ve dönemin heyecanını ve iyimserliğini yansıtmak yerine düş kırıklıklarını anlatan (filme adını veren ateşlenmiş molotof kokteylinin yolun kenarında patlamadan sönmüvermesindeki gibi) kasvetli bir mizansenden büyük zarar görür. Anne'in kendi kişisel isyanı, yaklaşmakta olan kadın hareketinin (geriye dönük bir değerlendirmeye birlikte) işareti niteliğindedir (annesinin burjuva değerlerine karşı çıkması, gebelikten korunma ve cinsel haz konusunda bilgilenmesi, kürtajın yasak olduğu bir dönemde kürtaj olması). Ama Kurys merkezi konumdaki karakteri uzakta tutarak, izleyicinin onun düşünce ve duygularına ulaşabilmesine fırsat sağlamayı reddeder. Bunun yanı sıra, film için yeni olmayan bir sona (Anne'in yeniden evi terk etmesi) ve son görüntüyü hareketsiz kılmak için donmuş kare tekniğine (*Diabolo menthe*'nin donmuş kareyle sona ermesini akla getirerek ve *A la folie*'nin de habercisi olarak) başvurulması, Kurys'in vekili niteliğindeki diğer karakterler gibi Anne'in de gerçek anlamıyla çemberden çıkamadığını, kendisini yetiştirilme biçiminin yol açtığı psikolojik hasardan kurtaramadığını düşündüren tipik bir Kurys yöntemidir. *Cocktail Molotov*'u çocukluk dönemine dayalı üçlemeden en çok ayırt eden şey, heteroseksüel ilişki üçgenine odaklanması, kadınlar arasındaki arkadaşlığın bir kenara itilmesi ve bir rakip kadının (bu film örneğinde, Anne'in eşyalarını çalan güzel bir İtalyan anarşist) öyküye dahil edilmesidir.

Bu ögeler, bunların kadın kahramanın bir sanatçı olarak evrimi üzerindeki etkilerini araştıran 'yetişkin' filmlerinde yeniden karşımıza çıkar. *Âşık Bir Adam*'da, Jane Steve'in (kıskanç) karısını bırakmayacağını ve bu ilişkinin, Bruno'yla (Vincent Lindon) olan ilişkisini yitirmesine mal olacağını bilmektedir, ama deneyimini sanata dönüştürebilme yetisine de sahiptir (film, kendine dönüşlülük tekniği kullanılarak, kameranın yalnız başına daktilosunun başında oturup, *Âşık Bir Adam*'ı yazan Jane'den uzaklaşmasıyla sona erer). *Après l'amour*, üç kitap yazmış, otuz yaşlarında ve çocuksuz bir kadın olan ve ilişkilerinde ve yazarlığında sorunlar yaşayan Lola'yı (Isabelle Huppert) merkez alır. Film Lola'nın Tom'la (Hippolyte Girardot) yaşadığı ilişkinin ve David'le (Bernard Giraudeau) olan daha uzun süreli ilişkisinin izini sürer; erkeklerin ikisi de çocukları olan başka (kıskanç, histerik) kadınlarla birlikte. Lola beklenmedik biçimde David'den hamile kaldığını öğrendiğinde, bu hamilelik onun yeni kazandığı bağımsızlığı ve yenilenmiş yaratıcılığıyla aynı zamana denk gelmiştir. *A la folie* ise, bunun tersine, sanatsal başarının eşliğinde olan ve çılgın ve kötü kalpli kız kardeşi Elsa'nın (Béatrice Dalle) şiddetli kıskançlığıyla ve işçi sınıfından sevgilisinin (Patrick Aurignac) duyarsızlığıyla yapmak istediklerinden alıkonulan bir genç kadın olan Alice (Anne Parillaud) üzerinde odaklanır. Film, başladığı gibi, Elsa'nın yeniden çıkıp geleceği tehdidiyle, sanatçı Alice'in yaratıcılığı felce uğramış bir halde pencereden dışarıya bakarken dondurulmuş görüntüsüyle sona erer.

Bu 'yetişkin' filmleri çeşitli nedenlerden ötürü düş kırıklığı yaratır. İlk olarak, Kurys'in kadınların başkaldırısı ve kadınlar arasındaki yakın ilişkilere gösterdiği ilgi kaybolmuş gibi görünmektedir (*Âşık Bir Adam*'da sezindirilen anne-kız bağı dışında) ve bunların yerini, kadınların başka kadınlarla düşmanca ilişkiler yüzünden tehdit altında olan heteroseksüel çift ilişkisindeki güvenliksiz yerinin araştırılması almıştır. İkinci olarak, Kurys'in kadın sanatçı betimi, tuhaf biçimde içi boş olan bir betimdir ve bu en başta, kadın sanatçıyı esinleyen arzuların ya da yaratmakta olduğu yapıtın araştırılması yerine, çalışmakta olan (yalnız) sanatçı görüntüsünün kullanılmasında görülür (bu, belki de, Kurys'in kendi yaratıcılığı ve özgünlüğü konusundaki endişelerinin bir göstergesidir, ama bir yandan da Fransız kültüründe sanatçıyı kadın olarak betimlemenin zorluğunu da yansıtmaktadır). Üçüncü olarak, Kurys kadın kahramanlarını belli bir mesafede tutarak ve başka anlatı örgülerine, özellikle de birlikte oldukları çoğunlukla sempatik, ama bir yandan da yetersiz olan erkeklerin anlatı örgülerine katarak, onlara tam öznelliklerini vermeyi reddetmektedir. Ve son olarak da, bu ayrıcalıklı, yarı bohem Parislilerin yaşam

tarzları, çağa özgü ve olağan toplumsal gerçeklik içinde sunulmamakta ve böylece onun ‘çocukluk dönemi’ filmlerinin daha sıradan, kolayca tanınabilir olan kahramanlarının evrensel cazibesinden yoksun kalmaktadır. Bu gözlemler, yazar ve öncü niteliğindeki bir feminist olan George Sand’in (Juliette Binoche) yaşamını, Musset’yle (Benoît Magimel) olan ilişkisine indirgeyen, kadınlarla ilişkisine fazla önem vermeyen (Marie Dorval daha sonra hain bir arkadaşa dönüşür) ve kederli Sand’in tek başına Musset’nin mezarı başında durup, sonra da ilişkilerini kendi bakış açısından yazmak üzere oradan uzaklaşmasıyla sona eren *Aşkın Büyüsü* için de geçerlidir.

Kurys’in yapıtları, kadınların sıkıntı ve arzularını feminizmden etkilmiş bir bakışla ifade etmeleri ve savaş sonrası dönemi, kadınları merkezde tutarak aktarmaları nedeniyle, Fransız sineması ve İngiliz-Amerikan feminist film eleştirisi içinde önemli bir yere sahip olagelmıştır.²⁵³ Ama yapıtları, bir yandan, yalnız, yüz üstü bırakılmış çocukların ya da düşleri altüst olmuş, acı çeken yetişkinlerin yinelenen görüntüleriyle vurgulanan kendi ruhsal yaşantılarının, öte yandan da yetişkin kadın kahramanlarıyla tam olarak özdeşleşmekten geri durmalarının ve karma bir izleyiciye hitap etmelerinin nedenini açıklayan Fransız kültürel bağlamının izlerini taşımaktadır. Kurys’in ‘kadın yönetmen’ yaftasını reddetmesi, *Aşkın Büyüsü*’nde, Sand’in ‘bir kadın yazar değil, aynı zamanda kadın da olan bir yazar’ olduğunu ilan etmesiyle bir kez daha kaydedilir. Ama tüm bu çelişkiye karşın, *Diabolo menthe* ve *Coup de foudre* Kurys’in kadın sinemacılığına olan büyük katkısının kanıtı olmayı sürdürmektedir.

253) Carrie Tarr, “Heritage, Nostalgia and the Woman’s Film: The Cinema of Diane Kurys”, *France in Focus*, E. Ezra ve S. Harris (yay. haz.) Berg, 2000.

Ang Lee

Ian Haydn Smith

Ang Lee'nin *The Ice Storm*'unun (Buz Fırtınası) başında, filmin baş karakterlerinden biri olan Paul Hood, ailenin doğası ve dünyadaki yeri üzerine düşünür: "Ailen, içinden çıkıp geldiğin boşluk ve ölümler geri döndüğün yer. Ve paradoks olan işte bu. Ne kadar geriye sürüklenirsen, boşluğun da o kadar derinine gidersin." Ailenin paradoksal kalıcılığı, Lee'nin yapıtlarının dayandığı temel ilkelerden biridir. Lee kendisini 'aile dramları çeken bir sinemacı' olarak tanımlamıştır.²⁵⁴ Yapımcı/senarist olarak uzun süredir yanında yer alan James Schamus'un da yardımlarıyla, kendisini günümüz melodramcılarının en başarılılarından biri olarak kabul ettirmiştir. Hem Batı'da hem de ülkesi olan Tayvan'da eleştirmenler çevresinde ve ticari düzeyde başarıya ulaşmış olan Lee, Berlin Film Festivali'nde iki Altın Ayı ödülü kazanmış olan tek yönetmendir ve dünya çapındaki diğer festivallerde de adı sıkça duyulur.²⁵⁵

254) O. Moverman, "The Angle on Ang Lee", *Interview*, Eylül 1997, s. 65.

255) 1993'te *Düğün Yemeği* ve 1996'da *Aşk ve Yaşam*. Lee'nin filmleri ayrıca, çeşitli film festivallerinin de açılışını yapmıştır; en yakın tarihli olanı 1999 Londra Film Festivali'dir.

Lee'nin bu tarihe dek çekmiş olduğu filmler, görünüşte birbirinden farklı olan iki gruba ayrılabilir. Yönetmen tarafından "En İyisini Baba Bilir" üçlemesi olarak adlandırılan *Pushing Hands* (Becerikli Eller), *The Wedding Banquet* (Düğün Yemeği) ve *Eat Drink Man Woman* (Kadın Erkek Yeyip İçelim) Tayvan ortak yapımlarıdır.²⁵⁶ Toplumsal güldürüyle hafif dramı bir araya getiren bu filmlerin başarısı, daha yakın tarihli, büyük bütçeli ABD yapımlarının önünü açmıştır. *Sense and Sensibility* (Aşk ve Yaşam), *Buz Fırtınası* ve *Ride with the Devil* ise, daha önceki filmlerin aksine, Schamus'un, "orta karar kalitesi yazınsal kökeniyle meşrulaşan şu 'kaliteli' Hollywood filmleri" sınıfından olan 'nitelikli sinema' olarak adlandırdığı alanda yer alır.²⁵⁷ Hem Schamus'un senaryolarının karmaşıklığı hem de Lee'nin yönetmenliğinin akıcılığı bakımından belirgin bir ilerleme ortaya koysa da, Lee'nin kariyerinin izleksel açıdan birbiriyle bağlantılı olmayan bu iki döneminin ortak yanı, ister evi terk etmek gibi basit bir eylem, ister iç savaşın getirdiği duygusal yıkım biçiminde olsun, aile yaşamındaki kabul edirlilik sınırını aşması olası önemli durumlara gösterilen ilgidir.

Lee filmlerinde, ele alınan toplumun gerek etnik köken, cinsellik, yaş, ve gerekse sınıf temelindeki toplumsal düzenini, tamamen kendine özgü olan aile dramı biçimi bağlamında çözümlemeye çalışır. Ma Ning, bu türün 'bu yüzyılın başlarındaki başlangıcından bu yana Çin sinemasında en yaygın anlatım biçimlerinden biri' olduğunu göstermiş olduğunu ileri sürmüştür. Bu yaygınlığın kökeni, geleneksel Çin toplumunda aile birimine verilen önemde ve ailenin, 'bireyin toplumsal edimlerini gerçekleştirmesinin ardındaki itici güç olan bir dizi normun oluşturduğu kültürel bir ideal' olarak rol oynamasında bulunabilir.²⁵⁸ Wimal Dissanayake'ye göre, Asya/Çin melodramlarında aile biriminin merkezi konumda olması, Batılı ailenin karşı tezidir; Batı melodramı genellikle, birimi bütün olarak ele almak yerine, aile içindeki bireylerle ilgilenir.²⁵⁹ Lee, kusursuz oda filmleri niteliğindeki ilk filmlerinden, daha geniş mekânlar kullanılmış, görsel açıdan soluk kesici olan sonraki filmlerine değin, karakterlerinin değer ve ilkelerinin yanı sıra, sürekli değişmekte olan bir dünyadaki yer-

256) Filmlerin yapımı, The Central Motion Picture Corporation ile Ted Hope ve James Schamus'un sahibi olduğu Good Machine şirketi tarafından gerçekleştirilmiştir.

257) James Schamus, *The Ice Storm*, Londra, Nick Hern Books, 1997, s. xi.

258) Ma Ning, "Symbolic Representation and Symbolic Violence: Chinese Family Melodrama of the early 1980s", *Melodrama and Asian Cinema*, Wimal Dissanayake (yay. haz.), Cambridge, Cambridge University Press, 1993, s. 29.

259) Wimal Dissanayake, *a.g.e.*, s. 4.

lerini de araştırmak için bu iki melodram biçiminin bir yorumunu sunar gibi görünür. Bu, Lee'nin ilk filmlerinde belirgin olarak görülür.

Lee, röportajlarda, geçmişinin kültürel çeşitliliğini ve bunun yapıtları üzerinde büyük etkide bulunmuş olduğunu vurgular: “İngilizce konuşuyorum, sonra dönüp başka biriyle Çince konuşuyorum. Belli bir olaya Amerikalı ya da Çinli ya da hatta Asyalı-Amerikalı bakış açısıyla bakmamız zor. Bakışımız her zaman bunların bir karışımı oluyor.”²⁶⁰ *Becerikli Eller, Düğün Yemeği* ve *Kadın Erkek Yeyip İçelim*'de, görünüşte sağlam olan aile yapısının dış görünüşün altındaki çatlaklarını ortaya çıkarmak için, cinsellik ve yaşa yönelik farklı kültürel tutumların çarpışması kullanılır. Bu yaklaşımın en karmaşık örneği, *Kadın Erkek Yeyip İçelim*'de bulunabilir. Lee'nin konusu Tayvan'da geçen tek filmi olan *Kadın Erkek Yeyip İçelim*, dul kalmış bir aşçıbaşı ile üç yetişkin kızı arasındaki görünüşte geleneksel olan ilişkiyi merkez alır. Chu ailesinin, kızların kendi yaşamlarını ya da kendi ailelerini kurmak üzere teker teker evden ayrılmasıyla dağılmasını sergileyen dram yavaş yavaş gelişerek, Bay Chu'nun ailenin geleceğini ve ailenin her bir üyesinin bir diğeriyle olan ilişkisini geri dönüşü olmayan biçimde değiştiren bir sırrı açıkladığı son aile yemeğinde düğüm noktasına erişir. Aile farsı ile Bay Chu'nun büyük önem verdiği geleneksel değerlerin yitişi üzerine ciddi ve derin düşünceler arasında gidip gelen film, her bir bireyin ve değerlerinin en az aileninkiler kadar önemli olduğunun kabul edilmesiyle sona erer – ya da böyle bir sona razı olur.

Kadın Erkek Yeyip İçelim, Çin'in geleneksel baba kişiliği modelini dramın odak noktası olarak kullanması bakımından, Lee'nin ilk iki filminin devamı niteliğindedir; ve Peter Matthews'un da belirttiği gibi, her üç film de “bağlayıcı ve zorlayıcı olan bağları gevşetmesi nedeniyle modernliğimizin kutlanması ile ağır biçimde suçlanması arasında dikkatli bir biçimde dengelenmiştir”.²⁶¹ *Becerikli Eller*'de, baba oğlunun evinde yaşamak üzere Tayvan'dan gelir, ama sonunda kendine barınacak başka bir yer bulmaya zorlanır, çünkü ülkesinde varlığını sürdürmekte olan aile bağlarına Amerika'da çok daha az önem verilmektedir. *Düğün Yemeği*'nde de benzer bir biçimde, Gao'nun annesiyle babası, oğullarının eşcinselliğini

260) *Filmmaker*, c. 11, sayı 4, 1993, s. 22.

261) P. Matthews, “Ride with the Devil”, *Sight and Sound*, Aralık 1999, s. 35. Lee, babasını *Becerikli Eller, Düğün Yemeği* ve *Kadın Erkek Yeyip İçelim*'deki üç baba karakteri için model olarak kullandığını söyler. Lee, Çin toplumunda baba kişiliğinin sadece bir ebeveyn olmanın çok daha üstünde, ‘geleneğin işleme biçiminin simgesi’ olduğunu belirtmiştir (O. Moverman, *a.g.e.* s. 68).

gönülsüzce kabul ettikten sonra New York'tan ayrılıp Tayvan'daki evlerine dönerler. Her iki filmin de sonunda, modernlik uğruna yitirilen değerler ile bunların yerini alan yeni değerlerin yaşamı sürdürebilmek adına kabullenilmesinden kaynaklanan bir keder havası vardır. Lee, *Kadın Erkek Yeyip İçelim*'de, kuşak çatışmasını araştırmak için Bay Chu ile ortanca kızı Jia-Chien arasındaki gergin ilişkiyi kullanır. Birbirlerinin yaşam tarzlarını bir türlü kabullenemeyen baba ile kız, birbirleriyle herhangi biçimde bir iletişime girmekten sakınmaktadırlar. Ancak iki kuşağın birbirlerinin yaşam biçimini (kabul etmeseler de) saygıyla karşılamaları halinde, gelecekte ne kadar küçük olursa olsun bir mutluluk mümkün olabilecektir. Nigel Andrews şu gözlemde bulunmuştur:

Filmin güzelliği ve nükteli dokunaklılığı, yaşamın sadece uzlaşmalarla ilgili olmadığını görmesinde yatar. Yaşam, sonsuza kadar birbirleriyle kavga etmeye programlanmış kuşaklarla ilgilidir ve tek ateşkes alanı, ortak iştahın her gün ya da her hafta birkaç saatliğine, birbirleriyle savaş halinde olan benliklerin üstesinden gelebildiği yemek masasıdır.²⁶²

Yemeğin aile içi sürtüşmelerin bir metaforu olarak kullanılmasına, Lee'nin filmlerinde sıkça rastlanır. Hazırlanması ve sunulması hem eski, hem de yeni olan değer ve gelenekleri birbirine bağlar ve aile içindeki farklılıkları ve kuşak çatışmasını ateşleyen katalizördür. *Becerikli Eller*'de, yaşlı tai-chi öğretmeni ile Amerikalı gelininin birbirinin zıttı olan yemekleri, aralarındaki kültürel ve kuşaksal farklılıkları simgeler. *Düğün Yemeği*'nde, tertemiz mutfaklarının mahremiyetine istenilmediği halde giren herhangi bir kişi, Gao ile Simon için gelecekteki mutluluklarına karşı bir tehdit oluşturur. Ve *Kadın Erkek Yeyip İçelim*'de geleneksel aile yemeği üç kız için, babalarının ataerkil değerlerinin dayatılması anlamına gelir. Bunun yanı sıra, Bay Chu'nun yediği yemeklerden hiç tat alamaması, çevresindeki dünyayı olduğu biçimiyle ve kendi istediği gibi olmayan biçimiyle kabul etmedeki isteksizliğini simgeler. Arkadaşına, “bugünün insanları yemek pişirme sanatının inceliklerini takdir etmiyor” dediğinde, dünyadan bir anlam çıkarmak için her zaman başvurmuş olduğu değerlerin ortadan kalktığına gönderme yapmaktadır. Yeni değerler, *fast-food* restoranlarında çalışan, babalarının rızasını almadan evlenen ve aileleriyle birlikte yaşamak yerine kendi başlarına yaşamayı yeğleyen kızlarında somutlaşmaktadır. Bay Chu ancak değişimin kaçınılmaz olduğunu kabul

262) Nigel Andrews, “Eat Drink Man Woman”, *The Financial Times*, 12 Ocak 1995, s. 13.

ettiğinde tat alabilme yeteneğini yeniden kazanabilecek ve, dolayısıyla, Jia-Chien'e duyduğu sevgiyi gösterebilecektir.

Bay Chu'nun değişen dünyaya uyum sağlamaya karşı direnmesi, Lee ile Schamus'un Rick Moody'nin *The Ice Storm*'undan yaptıkları uyarlamadaki merkezi ataerkil karakter olan Ben Hood tarafından da yinelenir. Amerikan ailesinin görünüşte kusursuz bir imgesini sunan Hoodlar Şükran Günü yemeği için bir araya gelirler ve Ben "hepimizin bir arada olabilmesi muhteşem bir şey" diyerek, kızı Wendy'den şükran duası etmesini ister. Wendy ise bunun yerine, anne babasının değerlerine karşı can sıkıcı eleştiriler yöneltir. Filmin, aile içi sürtüşmeyi gösteren pek çok sahnesinden biri olan bu sahnede, Wendy'nin yorumları ailesinin Rockwell* tarzı dış görünümünü bozarak, Hoodlar'ın çok uzun bir süredir 'bir arada' olmadıklarını açığa vurur. Bu dış görünüm hafta sonu süresince tamamen darmadağın olacaktır. Ben'in komşusu Janey Carver ile gizli ilişkisini herkes öğrenecek, karısı bu sahtekârlığı yüzünden onu küçümseyecek, kusursuz bir aile yaşamı arzusu sonsuza dek paramparça olacak ve genç bir oğlan ölecektir.

Buz Fırtınası, iki aile olan Hoodlar ve Carverlar üzerinde odaklanarak, 1970'lerin yoldan çıkmış Connecticut toplumunu iğneleyici bir tavırla anlatır. Film, karakterler arasındaki kuşaksal farklılıkları araştırırken, Lee'nin daha önceki filmlerinde ortaya atılan izlekleri de yeniden ele alır. Ancak, özellikle de filmin, yetişkinlerin hem kendilerinin hem de çocuklarının davranışlarındaki sorumluluğunu sorgulama biçiminde çok daha ağır ve ciddi bir hava vardır. Herhangi bir sorumluluk üstlenme konusunda açıkça sergiledikleri isteksizlik, kuşaklar arasındaki ve içindeki uçurumun giderek derinleşmesine yol açmıştır. Jim Carver iş seyahatinden döneceğini bildirir, ama yokluğunun farkına bile varmamış olan oğulları onu tam bir kayıtsızlıkla karşılar. Jim'in karısı bile dönüşüne kayıtsızdır. Kocasının yanında bir sosyal aksesuar olmanın ötesine pek az geçebildiği bir ilişkide duyguları ne zamandır donmuş durumda olan kadın, kocasının dönüşünden mutluluk duymak yerine, okumasını böldüğüne sinirlenir. Oğul Paul'ün bir yatılı okulda olmayı yeğlediği ve kız kardeşinin okuldan arta kalan zamanlarındaki etkinliklerinin anne babasından çok az ilgi gördüğü Hoodlar'da da ilişkiler o kadar kötüdür.

Film, karakterlerin birbirlerinin yaşamlarında hiç yer almamaları üzerinde odaklanarak, bireylerin tümünün yaşadığı yalnızlığın ve çektiği

* Norman Rockwell (1894-1978): Ünlü Amerikalı ressam; en çok Amerikan yaşamını idealist biçimde betimleyen resimleriyle tanınır. (ç.n.)

acının bir portresini sunar. Ve nihayetinde, bu karakterlerin duygusal uyurgezerliklerinden uyanması, aile üyelerinden birinin ölümüyle mümkün olur, ancak herhangi bir uzlaşma umudunun çoktandır tükenmiş olduğu da ortadadır. Thomas Elsaesser bu konuyla ilgili olarak şöyle yazmıştır:

[Aile melodramı] en çok da, kahramanın insana soluk aldırmayan toplumsal çevreyi değiştirmek şöyle dursun, olayları biçimlendirebilecek ve duygusal çevreyi etkileyebilecek biçimde dahi hareket edememesini kaydeder. Dünya kapalıdır ve karakterler etki altındadır. Melodram onlara, acı çekme yoluyla olumsuz bir kimlik kazandırır ve giderek artan bir biçimde kendini kurban etme ve acı gerçeğe yüzleşme genellikle teslimiyetle sonuçlanır: Dünya halleri konusunda bilgelik kazanmakla ve uysallaşmakla, daha önemsiz ve güçsüz insanlar olup çıkarlar.²⁶³

Bu toplumsal dünyanın ‘insana soluk aldırmayan’ kapalılığı, *Buz Fırtınası*’nda, sürüp gitmekte olan drama fon oluşturan donmuş dış mekânın insana özgü hissiyatıyla ortaya konulur. Yetişkinlerin eylemleri en olumsuz biçimleriyle New Canaan sakinlerinin toplumsal dokusunu tahrip ettiğinde, doğal güçler de en olumlu biçimlerine ulaşp, toptan bir yıkım getiren sonuçlara yol açar; buz fırtınasının sonrasında, Mikey Carver elektrik çarpması sonucu ölür.

Bu yaşamların her birini yansıtan ve etkileyen daha büyük bir gücün iş başında olduğu duygusu, filmin kendine özgü görsel biçimiyle başarılı bir biçimde beslenir. Lee’nin önceki filmlerinde perdeye yansıyan canlı renklerin aksine, *Buz Fırtınası*’nda karakterlerin bastırılmış duygularını daha da güçlendirmek üzere donuk renkler kullanılır. Lee ve uzun süredir kurgucusu olarak çalışan Tim Squyres, Stepford’inkine* benzer bir toplumun yaşamından bir dizi fotoğraf sunarak, kent sakinlerinin basmakalıp etkinliklerini vurgularlar; aynı tip düz, bej renkli trençkot giymiş işadamlarıyla dolu tren peronundan, Elena’nın sıkıcı yaşamına kısa bir ara verip biraz soluk almaya çalıştığı kusursuz görünümlü kır yeşiline değin. Lee, ayrıca, Elena ile Ben’in Şükran Günü yemeğini hazırladıkları sıradaki

263) Thomas Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, *Film Genre Reader II*, B. K. Grant (yay. haz.), Texas, University of Texas Press, 1995, s. 374.

* Ira Levin’in 1972 tarihli *The Stepford Wives* adlı romanındaki düş ürünü Connecticut kenti. (ç.n.)

duygudan yoksun konuşmalarında araya girerken kurgudan da ustalıkla yararlanır. Konuşmaları, dondurulmuş yiyecekler ve evlerinde bulunan nesnelerin küçük ayrıntıları arasında geçişler yaparak, birbirlerine karşı hisleri, dışarıdaki çevreden bile daha soğuk olan çiftin duygudan yoksunluğunu vurgular.

Kimi eleştirmenler, Lee'nin görsel biçiminin giderek olgunlaşmasına dikkat çekmişlerdir.²⁶⁴ *Kadın Erkek Yeyip İçelim*'deki hareketli restoran sahneleri ve *Aşk ve Yaşam*'daki geçmiş zaman dekorları Lee'nin çarpıcı imgeler yaratmada büyük bir beceriye sahip olduğunu göstermişse de, mizansen, karakterlerin iç çalkantıları dışlarındaki çevrede görülecek biçimde kullanmada en başarılı olduğu çalışması *Buz Fırtınası*'dır. İç mekânlar, foto-realizm akımının derinlikten yoksun gerçek dışılığının olduğu kadar, tek tük görülen ruhsuz mekânlarda bulunan 1970'lere ait el yapımı nesnelerin yavan derme çatmalığının da etkisini taşıyan mesafeli, son derece sade bir ışıltıya sahiptir.²⁶⁵ Lee stilize yaklaşımının, daha önceki yönetmenlik biçiminin izin vermeyeceği bir atmosfer yaratmanın yolu olduğunu savunur:

Bu türden yoğun malzemenin bir biçime gerek duyduğunu düşünüyorum, yoksa bir arada gerektiği gibi duramazlar. Doğa çıplakken öylesine parça parça ki, görsel paralellikler kurmak ve filmi dikkatle düzenleyip geliştirmek gerekiyor. (...) Bu filmde bir anlar geçidi izliyorsunuz, bu yüzden çekmiş olduğum diğer filmlere göre daha yapay – ya da isterseniz daha sanatsal kılıklı diyelim.²⁶⁶

Biçemi ve sergilediği nitelikli oyunculukla büyük övgüler almış olan *Buz Fırtınası*, Lee'nin daha önceki filmlerine göre daha çok olmak üzere, gözle görülür bir tutuculuk sergilediği eleştirilerine hedef olmuştur. Peter Matthews, Lee'nin melodramsı tablolarını fazla tutucu bulan eleştirmenlerden biridir ve Lee ile Schamus'u, roman yazarı Rick Moody'nin karakterlerine saldırırken kullandığı yergi kılıcını köreltmekle ve bunun yerine bir önceki on yılın özgürlükçü değerlerine ima yoluyla hücum etmeyi yeğlemekle suçlamıştır.²⁶⁷ 'Aynı zamanda hem kışkırtıcı hem de tutucu'²⁶⁸

264) P. Matthews, "The Big Freeze", *Sight and Sound*, Şubat 1998, s. 14.

265) Lee fotorealizm akımının *Buz Fırtınası*'nın görsel biçemi üzerinde etkili olduğunu kabul eder (I. Blair ile söyleşi, "The Ice Storm", *Film and Video*, Ekim 1997).

266) O. Moverman, *a.g.e.*, s. 68.

267) P. Matthews, *a.g.e.*, 1998, s. 14.

268) I. Blair, *a.g.e.*, s. 68.

bir film yapmakla ilgilendiğini açıkça kabul eden Lee, suçu topluma atarak, karakterlerini eylemlerinin sorumluluğundan azat etmeye daha da hazırdır. Elsaesser'in yazdıklarını yinelersek, hata 'kişiye özel güdülerin ve bireyselleştirilmiş psikolojinin nedensiz ve nihayetinde budalaca olan mantığında değil, toplumsal ve varoluşsal düzeyde'dir.²⁶⁹

Julian North da, Lee'nin *Aşk ve Yaşam*'ı boyunca uzanan güçlü bir tutucu damar belirlemiş ve uyarlamasının 'Austen'in yapıtındaki yerleşik düzen bozgunculuğundan, ama daha çok da onun bu bozgunculuğunun zararsız bir biçimde içerilebileceği gerçeğinden' yararlandığını öne sürmüştür.²⁷⁰ Örneğin, Albay Brandon'ın, Willoughby'ye benzer biçimde, romantik bir kahraman olarak çekici hale getirilmesi, Marianne'in yazgısını romanda görüldüğünden daha cazip kılmaktadır. Marianne Albay Brandon'la gelecekte mali açıdan güvende olmak üzere evlenmek zorundaysa da, film Marianne'in derin bir şefkatten ötürü kendisini ona adadığını ima eder. Özellikle de Lee'nin film için sadece yönetmen olarak tutulduğu göz önüne alınırsa, North'un eleştirisinin büyük kısmı, Emma Thompson'ın senaryosunu hedef alır. Ne var ki, filmin ataerkil güç ve ailenin rolü üzerinde durması, hiç kuşkusuz, daha çok katkıda bulunmuş olduğu önceki filmlerinin izleklerini çağrıştırmaktadır. Film, ayrıca, eleştirmenler arasında ve ticari düzeyde son derece başarılı olması açısından da önemlidir; film Thompson'a En İyi Uyarlanmış Senaryo dalında Oscar kazandırmış, Lee'nin de sonraki filmleri olan *Buz Fırtınası* ve *Ride with the Devil* için finansman bulabilmesinin önünü açmıştır.

Daniel Woodrell'in *Woe to Live On*'una dayanan *Ride with the Devil*, bir Alman göçmeni olan Jake Roedel'in azat edilmiş bir siyah köle olan Daniel Holt ile birlikte, Amerikan İç Savaşı sırasında güneyli çeteler olan Bushwackerlar'ın yanında yol alırken yaşadıklarını anlatır. Lee, ırkçı tutumlarını onaylamasa da, güneyli Konfederasyon destekçilerinin bakış açısını benimseyerek, bu kez de kuzeyin Birlikçi yönetimi tarafından dayatılan modernizasyon karşısında geleneklerin yitimini belgeler. Film, izleksel açıdan Lee'nin önceki yapıtlarıyla bağlantılı olsa da, duygusal dram kadar fiziksel dramı da vurgulaması bakımından farklılık gösterir. Yakınlaşma anlarıyla, Bushwackerlar ile Jayhawkerlar'ın (Konfederasyoncu rakiplerinin peşine düşmek için çete kuran Birlikçi başıbozuklar) çatışmalarını gösteren epik savaş sahneleri arasında geçişler yapılır.

269) Thomas Elsaesser, *a.g.e.*, s. 374.

270) J. North, *Conservative Austen, Radical Austen: 'Sense and Sensibility' from Text to Screen*, Londra, Routledge, 1999, s. 49.

Roedel ile arkadaşlarının dünyası, parçalanmış bir ülkenin her yerinde sürdürülmekte olan daha büyük bir savaşın bir mikro-kozmosudur. Özgürlük mücadelesi, tek tek erkek ve kadınların hırslarına ve umutlarına indirgenmiştir: Jake'in huzurlu bir yaşam hayali; âşık olduğu kadının aile özlemi; ve Daniel'in kanlı bir savaşın getirdiği yıkımın ortasında kendine dünyada bir yer arayışı.

Lee'nin bir sonraki filmi olan *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Kaplan ve Ejderha), bir kez daha, dışavurum özgürlüğü ile toplumsal kurallar ve geleneksel değerlerin bireylere dayattığı kısıtlamaların birbirleriyle çelişmesi üzerine eğilir. Lee'nin *Kadın Erkek Yeyip İçelim*'den bu yana ilk Çince filmi olan *Kaplan ve Ejderha*, duygusal yaşamlarında mutluluğa ulaşma çabaları, sanatlarının onuruna bağlılıklarıyla ve onları toplumsal konumlarına sıkı sıkıya bağlayan ahlak kurallarının çapraşıklığıyla engellenen dört savaşçının öyküsünü anlatır. Lee soluk kesici dövüş sekanslarıyla aile dramı sahnelerini birlikte örerek, hem genel izleyiciye hem de sanat sineması izleyicisine seslenir. Uluslararası ölçekte olağanüstü bir başarıya ulaşmış olan *Kaplan ve Ejderha*, Lee'nin en ustalıkla ve zevkle izlenen filmlerinden biridir. Marvel çizgi romanı 'The Incredible Hulk'ın büyük bütçeli bir versiyonu ile Alain Resnais'nin *On connait la chanson*'unun (Eski Güzel Şarkılar) İngilizce olarak yeniden çekiminde yönetmenlik için kolları sıvamış olan Lee'nin, 'genel olarak bakıldığında Amerikan sinemasındaki en gizemli yetenek' sözleriyle nitelenmesi hiç de şaşırtıcı değildir.²⁷¹

Spike Lee

Yvonne Tasker

Spike Lee müzikaller (*School Daze*, *Mo' Better Blues*), tedirgin seks komedileri (*She's Gotta Have It*, *Girl 6*), etkileyici aile dramları (*Crooklyn*, *He Got Game*, *Jungle Fever* / *Orman Ateşi*), belgeseller (*Four Little Girls*, *The Real Kings of Comedy*), New York'tan ilgi çekici kesitler (*Do the Right Thing* / *Doğru Olanı Yap*, *Summer of Sam*), kişisel bir yol filmi (*Get on the Bus*), kentsel suça eğilen bir dram (*Clockers* / *Torbacı*) ve kapsamlı bir siyasi biyografi (*Malcolm X*) yönetmiştir. Bunların yanı sıra, reklamcılık alanında çalışmaya, diğer sinemacıların projelerinin yapım yönetmenliğini yapmaya ve pazarlama birimleri işletmeye de zaman bulabilmiştir. Lee yönetmiş olduğu filmlerin çoğunda zaman zaman senarist, ortak senarist, oyuncu ve yapımcı olarak da yer almıştır. Böylesine geniş bir türler yelpazesinde çalışırken dahi, filmleri tipik şekilde, benim burada onlara yüklemiş olduğum etiketlerin herhangi birini aşmakta ve birden fazlasını bir araya getirmektedir. Siyah-beyaz olan ilk uzun metrajlı filmi *She's Gotta Have It*'deki zengin renkli müzikal sekansı ya da *Orman Ateşi*'ndeki duygu yüklü aile melodramı ile kent yaşamı kombinasyonu ya da

Get on the Bus'da belgesel tarzı ile yaşamda yeni bir sayfa açılmasını öne çıkaran yol filmleri tarzının yan yana getirilmesi buna örnek olarak verilebilir. Spike Lee, siyasi enerjiyi, cesur bir biçimci biçimini, zekice müzik kullanımını ve sağlıklı ticari becerileri bir araya getirerek, kendisini çağdaş ABD sinema kültüründe son derece önemli bir kişilik olarak kabul ettirmiştir.

Bunun yanı sıra, Lee bazı yönlerden, ticari filmlerden deneysel filmlere dek uzanan, canlı ve sürekli gelişmekte olan bir Afrikalı-Amerikalı sinema kültürünün de en görülür simgesidir. Endüstri açısından, Reginald Hudlin'in 1989'da belirttiği gibi, "Spike'ın filmleri, kaliteli siyah filmleri ve hatta sanat filmleri çekilebileceğinin ve hâlâ para kazanılabileceğinin kanıtıdır."²⁷² Lee, yeni dalgadan esinlenmiş, küçük bütçeli *She's Gotta Have It*'le kazandığı önemli başarıdan bu yana, sadece sürekli olarak (yaygın ve yerleşik imgelere ve stüdyo kültürüne bu denli açıkça karşı olan bir sinemacı için oldukça yoğun bir biçimde) çalışmakla kalmamış, röportajlar, basına yolladığı mektuplar ve pek tabii ki filmleriyle, Hollywood'un Afrikalı-Amerikalıları betimleme biçimini eleştirmekten de hiç geri durmamıştır – bu tarihteki son filmi olan ve ABD televizyon (ve sinema) endüstrisi üzerine tartışmalar yaratmış bir taşlama olan *Bamboozled*'da, yazar Pierre Delacroix (Damon Wayons) 1800'lerin siyahları alaya alan sahne şovlarının modern bir versiyonunu sahnelemektedir. Delacroix şovun bir felakete dönüşeceğini ve sözleşmesinin iptal edileceğini beklerken, şov aykırı bir *hit* haline gelir. Ve bu başarı, beklendiği biçimde, kişisel kimlik sorularının ve daha geniş kapsamlı siyasi kaygıların ortaya çıkmasına yol açar.

Yapımı New Line tarafından gerçekleştirilen *Bamboozled*, Lee'nin endüstriyi böylesine dolaysız bir biçimde ele alan ilk filmidir.²⁷³ Ancak bu alandaki ilk girişimi, Theresa Randle'ın canlandığı karakterin oyunculuk yeteneğinin sınıandığı, duygu sömürüsü izleri taşıyan iki sahneyle desteklenmiş bir film olan *Girl 6*'dir (senaryo Suzan Lori-Parks'a aittir); bu sahnelerin ilki yönetmen Q. T. (Quentin Tarantino) ile New York'ta, ikincisi de Ron Silver ile Los Angeles'da geçer. Filmin büyük kısmını,

272) Thulani Davis, "Local Hero: Workin' 40 Acres and a Mule in Brooklyn", *American Film*, c. 14, sayı 9, 1989, s. 27.

273) Öğrencilik filmi "The Answer", *The Birth of a Nation*'ı (D.W. Griffith'in iç savaşı konu alan ve kahramanları Ku Klux Klan olan, genel kabul görmüş 1915 tarihli epik filmi) yeniden çeken bir siyah sinemacı üzerineydi. Troy Patterson bu ilk çabayla *Bamboozled* arasında bir ilişki kurar ("About Face", *Entertainment Weekly*, 20 Ekim 2000, s. 43).

Randle'ın 6 Numaralı Kız olarak çalıştığı telefon seksi işi –farklı (ama filmin sezindirdiği üzere diğeriyle ilişkili) türden bir oyunculuk– ve bu işin yol açtığı kimlik krizi kaplar. *Girl 6*'e yer yer, konuk oyuncu olarak yer verilen ünlü isimler ve Lee'nin geçmişin yıldızlarını ve film türlerini yeniden canlandığı –sevecen olarak nitelenemeyecek denli iğneleyici olan– sekanslar da katılmıştır (Randle'ın *Carmen Jones*'daki Dorothy Dandridge, Grier tarzında bir aksiyon kahramanı olan 'Lovely Brown' ve güldürü dizisi ailesi *The Jeffersons*'ın kızları –babayı Lee canlandırmaktadır– olarak görüldüğü sekanslar). *Bamboozled*'un betimleme konusundaki duyarlılığı, Lee'nin yapıtlarının hiç değişmeyen bir yönünü ortaya çıkarır – kalıplaşmış tiplerle gerçekleştirilen yapıtlar konusunda bilinç ve bunun yanı sıra, bu tipler kendi amaçları doğrultusunda kullanma isteği.

Lee'nin adının bu denli duyulur olmasının, aslında yıldız sinemacı olarak görülmesinin nedeni, yönünü popüler sinemacılık olarak belirlemiş olması ya da, en azından, filmlerinin görülmesini sağlama yönünde uğraş vermesidir. Lee en başından beri, filmlerine izleyici çekebilme ve filmleri hakkında konuşulmasını sağlama bakımından, tanıtımın öneminin farkında olagelmıştır. Bir New York Sinemacılık Okulu mezunu olan Lee, gelişmekte olan bağımsız sektörün ticari açıdan da yarar sağlayabileceği –zamana uygun, küçük bütçeli filmler, masraflarına göre oldukça önemli bir kâr bırakabilmekteydi– tam da yeni yeni ortaya çıkmaya başladığı sırada sinemacılık sahnesine çıkmıştır. Mezuniyet tezi olarak çektiği film *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* övgü kazanmıştır; ama bunu izleyen projesinde finansman umutları boşa çıkmıştır. İsteddiği türden dikkat çekici filmler çekebilmesini sağlayacak bir bütçeyi güvence altına alma yönünde verdiği bu mücadele, Lee'nin kariyerinin değişmez bir özelliği olacaktır (kendi yapım şirketi 40 Acres and a Mule Filmworks'ü daha ilk başlarda kurmuştur).

Spike Lee'nin önemini, ABD'deki siyah sinemacılığı bağlamı içinde düşünmeksizin tartışmak zordur.²⁷⁴ Siyahları konu alan belli türden filmlerin ticari destek bulabileceği, 1980'lerin sonları ve 1990'larda netlik kazanmıştır. *Get on the Bus*'daki öğrenci sinemacı Xavier'in (Hill Harper) alayla dile getirdiği gibi: "Bizi 4 R ile tanımlıyorlar: *rap*, *rape* (tecavüz), *rob* (soygun), *riot* (isyan)." Lee tanıtımdaki yeteneğini kabul eder ve bu yeteneğini film endüstrisinin Afrikalı-Amerikalı sinemacıların yapıtlarını

274) Bkz. Ed Guerrero, *Framing Blackness*, Philadelphia, PA, Temple University Press, 1993.

başarılı bir biçimde tanıtmayı hiçbir zaman başaramaması karşısında gerekli bir denge ögesi olarak ileri sürer (“pazarlama benim sinemacılığımın ayrılmaz bir parçası”).²⁷⁵ Dağıtım ve pazarlama –hem sinema salonlarına hem de video ve DVD pazarına yönelik–, şirket yöneticilerinin, siyahları konu alan filmlerin nerede ve daha da önemlisi ne kadar iyi oynayacağı konusunda sabit fikirlere sahipmiş gibi görüldüğü bir bağlamda, mücadele alanları haline gelmiştir. Lee, Samuel L. Jackson’ın canlandırdığı Gator’ın ‘merkezi aile’ yanılsmalarını yerle bir ettiği *Orman Ateşi*’ne kadar uyuşturucudan uzak durmuştur (*She’s Gotta Have It*’in sonundaki yazılarda şöyle ilan edilir: “Bu filmde *Jerri curls** yok!!! ve uyuşturucu da yok!!!”). Lee, *Torbacı* üzerine yapılan bir röportajda, ‘sadece gangsta hip-hopu ve uyuşturuculardan ibaret kent filmleri’nin sınırlamalarının olduğu kadar, haberlerde her gün, genç siyahları uyuşturucu ve suçla ilişkilendiren görüntülerin kullanıldığının da tamamen farkında olduğunu göstermiştir: “İnsanların, akşam 6 ve 11 haberlerinden edinemeyecekleri bir anlayışın birazını olsun edinebileceklerini ümit ediyorum sadece.”²⁷⁶ Film, dolayısıyla, bilindik medya görüntülerini tartışmaya açmak amacıyla, uyuşturucu kullanımıyla ilişkili büyük toplumsal sorunlarla olduğu kadar, baş karakter Strike’ın (Mekhi Phifer) seçimlerinin psikolojik karmaşıklığının araştırılması üzerinde de durmaktadır.

Yine bir New Yorklu olan Martin Scorsese (*Torbacı*’da yapım yönetmeni olarak yer almıştır) gibi Lee de, bağımsız ruhlu, yenilikçi bir popüler sinemacıdır (Lee sorgulayıcı ve tartışmalı olmakla birlikte, oldukça tutucu da olabilmektedir – özellikle de erkekler ile kadınlar arasındaki ilişkilerin betimlenmesinde). Island’la imzalamış olduğu üç filmlik sözleşme iptal edildiğinde, siyahların üniversite yaşamını bir yandan öven bir yandan da sorgulayan ikinci uzun metrajlı filmi *School Daze* için hemen Columbia’yla bir sözleşme imzalamıştır. Lee, o tarihlerde, “*School Daze* benim birinci lige çıkışım”, diye yazmıştır ve Columbia’yla olan bu ilişkinin “bir stüdyoyla birlikte çalışan bağımsız bir sinemacı için ideal bir durum”u temsil ettiğini öne sürmüştür.²⁷⁷ (Ancak, daha sonra Columbia’nın pazar-

275) Spike Lee, *By Any Means Necessary: The Trials and Tribulations of the Making of ‘Malcolm X’* ..., Londra, Vintage, 1993, s. 21.

* *Jerri curl*: 1980’lerin başları ve ortalarında, Afro-Amerikan toplumunda popüler bir saç stili; siyahların kimyasal işlemlerle ıslak ve yumuşak görünümlü bukleler haline getirilmiş saçları. Ünlü temsilcileri: Michael Jackson, Lionel Richie, *Pulp Fiction*’da Samuel L. Jackson. (ç.n.)

276) “Spike”, *Premiere*, c. 9, sayı 2, 1995, s. 108.

277) Spike Lee, “Class Act”, *American Film*, c. 13, sayı 4, 1988, s. 59.

lama kampanyasını eleştirecektir.) Daha sonraları ise, Universal, Warner Bros, 20th Century Fox ve hatta Disney'in Touchstone'uyla (oedipal baba/oğul basketbol düşlemi *He Got Game* için) birlikte çalışmıştır. Lee'nin endüstriye alenen meydan okuyuşu, sergilediği kişiliğin önemli bir ögesidir – örneğin, *Malcolm X* (büyük lobi çalışmaları sonucunda Norman Jewison'dan devraldığı bir film) bütçe sınırını aştığında ve Warners bu uzun epik filmi desteklemeyi istemediğinde, Afrikalı-Amerikalı ünlülerden destek bulması (film sonunda, üç saatten fazla süren bir uzunlukla piyasaya sürülmüştür). Ve Columbia'nın *Get on the Bus*'ünün sonundaki yazılarda, bize filmin tamamen 15 Afrikalı Amerikalı Adam tarafından finanse edildiği bildirilir.

Lee'yi önemli bir konuma getiren, en iyi filmlerinden biri olan üçüncü uzun metrajlı filmi olmuştur. *Doğru Olanı Yap*'ta, bir Brooklyn semtinde süregiden yaşamın yılın en sıcak günündeki yirmi dört saatini izleriz. Keskin renklerle çekilmiş olan film, semtteki ana mekânlar –Sal'ın pizzacı, sahibi Koreli olan bir bakkal, bir radyo istasyonu, caddenin kendisi– arasında dolaşır ve semtin farklı yaş ve etnik kökenlerden oluşan grupları arasında hüküm süren, gerek aşk, gerek meslek, gerekse düşmanlık bağlamındaki gerilimli ilişkileri ön plana çıkarır. Filmin inandırıcı bir biçimde ele aldığı ırkçılık konuları –polis düzeyinde kurumsal, semtteki günlük yaşam düzeyinde ise olağan ya da kişisel–, birbirleriyle uyum içindeki bir oyuncular grubundan en iyi biçimde yararlanan, yalın ancak zekice bir senaryoya ustalıkla yedirilmiştir; film ABD'de tam bir olay olmuştur. *Doğru Olanı Yap* ırkçılığın karmaşıklığını, duygularını anlamaya ya da yargılamaya davet ettiğimiz çeşitli karakterler aracılığıyla perdeye yansıtmayı amaçlar. Lee'nin filmle ilgili olarak medyada yer alan tartışmalara yoğun bir biçimde katılması, filmin hangi yönleriyle tartışılmakta olduğunu sorgulaması açısından son derece önemli olmuştur: Neden bazı beyaz eleştirmenler, insanların canına kıyılmasındansa (Radio Raheem'in polisin elinde ölmesi) mülkün tahrip edilmesi (Sal'ın pizzacı) üzerinde odaklanmaktadır; neden uyuşturucuların filmde yer almayışı konu edilmektedir – “*Rain Man* ya da *Wall Street*'i çekenlere, neden filmlerinde uyuşturucuya yer vermedikleri soruluyor mu?” diye sormuştur Lee.²⁷⁸

Lee'nin stilize sinemasının en önemli ögesi, kent yaşamından etkileyici portrelerinde açıkça görüldüğü üzere, gerçekçi bir itki olsa da, o öncelikle bir öykü anlatıcısıdır ve bazen bunda olağanüstü başarılıdır da. 1986'da

278) Mark A. Reid (yay. haz.) *Spike Lee's 'Do the Right Thing'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, s. 148.

yapılmış bir röportajda, her zamanki kendine güveniyle şöyle demiştir: “Perdede siyah öyküleri görmek istedim ve bunun ancak, onları ben gerçekleştirsem gerçekleşebileceğini düşündüm.” 1991’de ise benzer bir dil, sanat sineması göndermeleriyle birlikte kullanılmıştır: “Perdeye Afrikalı-Amerikalı kültürünü yansıtmaya çalışıyorum. Her grup, her kültür ve etnik grup kendisini perdede görmek ister. Siyah sinemacıların yapabileceği şey, tıpkı Fellini’nin İtalyanlar, Kurosawa’nın da Japonlar için yapmış olduğu biçimde kültürümüzü perdeye taşımaktır.”²⁷⁹ Uluslararası sanat sinemasına verdiği bu onayın da düşündürdüğü üzere, Lee’nin filmleri, biçimleri her ne kadar popüler de olsa, övgüye layık görülenden çok daha karmaşıktır. Lee’nin sergilediği kişiliğin ve filmlerinin siyasi anlamını bir şekilde belirlemekle öylesine çok ilgilenilmiştir ki, sinemacı olarak konumu göz ardı edilebilmektedir. Lee’nin biçemi tek bir nitelemeyle açıklanabilecek olsaydı, bu niteleme ‘yerinde duramayan’ olurdu: hareketli kamera ve *dolly*’lerden,* sahneler arası ani geçişlere ve montajlı sekanslara değin. Filmler çarpıcı görsel biçim araçlarıyla doludur – doğrudan doğruya kameraya seslenme, *Doğru Olanı Yap*’taki eğik kadrajlamalar, *Get on the Bus*’daki üst üste bindirilmiş farklı film şeritleri (*multiple film stocks*), *He Got Game*’deki parçalı geri dönüşler ya da her iki oyuncunun da yüzleri kameraya dönükken yaptıkları konuşmalar.

Lee’nin tamamen New York’la ilişkilendirilen filmleri, aile dramı üzerinde odaklandıklarında bile, toplumsal bir boyuta sahiptir. Örneğin, *Orman Ateşi*’nde, Flipper (Wesley Snipes) ile Angie’nin (Annabella Sciorra) birbirlerini cezp etmeleri açık bir biçimde New York’un kentsel coğrafyasıyla temsil edilir. Bunun yanı sıra, yaşamları da insanların önünde yaşanır – gözlerinden hiçbir şey kaçmayan, göze görünmeyen komşular, bir olay olup da polis geldiğinde eğlenerek olay yerine toplaşırlar. Daha sonra çekilen *Crooklyn* (çoğunluk tarafından 1970’lerin Brooklyn’inin otobiyografik bir portresi olarak yorumlanmıştır – Lee, kız kardeşi Joie ve erkek kardeşi Cinque tarafından ortaklaşa yazılan senaryo, bir caz müzisyeni olan baba ve öğretmen olan anne üzerinedir), Carolyn’in (Alfre Woodard) sorumluluklarının 10 yaşındaki Troy (Zelda Harris) tarafından üstlenildiği bir süreci anlatır. Sorumlulukları olan kadınlar, hem *Doğru Olanı Yap*’ta (Mookie’nin kız arkadaşı Tina ile oğlu Hector)

279) Janice Mosier Richolson, “He’s Gotta Have It: An Interview with Spike Lee”, *Cineaste*, c. 18, sayı 4, 1991, s. 12.

* Tekerlekler üzerinde kameranın hareket edebildiği hareketli platform; kamera kaydırma aracı. (ç.n.)

hem de *Orman Ateşi*'nde geri plandadır, ama *Crooklyn*'de merkezde yer alır. Ancak, film yine de, trajedi (Carolyn'in ölümü) ile komedinin (annesinin hastalığı sırasında Troy'un gönderilmiş olduğu güneyde geçen sahneler), klişe ile hakiki yeniliğin tedirgin bir karışımıdır.

Lee, uzun metrajlı ilk beş filminin başarısının ardından, Müslüman önder Malcolm X'in yaşamına dayalı olan bir epik film çekmeye başlamıştır – başrolde Denzel Washington'ın yer aldığı film, Lee'nin o tarihe kadarki en büyük stüdyo projesiydi. Malcolm X'in siyasi ve tarihsel önemi göz önünde tutulduğunda, belki de kaçınılmaz olarak, Lee'nin öyküyü sunma biçimi üzerine ateşli tartışmalar dönmüştü. Malcolm X'in yaşamının geniş bir izleyici kitlesi için nasıl yorumlanacağı sorusu, Lee'nin popüler biçiminin konunun karmaşıklığını aktaramayacağı düşüncesi üzerinde yoğunlaşmaktaydı. Lee, popüler anlatı sineması fikrine bağlı kalarak, David Lean tarzı bir epik film çekme gereğinden söz etmişti. Çoğu eleştirmen onun, önceki filmleriyle ilişkilendirilen biçimsel gösterişlerin çoğunu bir tarafa bırakıp, böylesine geleneksel bir formatı seçmiş olduğuna şaşırmıştı. Bu, belki de, Lee'nin işini ciddiye aldığı bir göstergesiydi.²⁸⁰ Lee'nin bir yandan tarihsel bir film, bir yandan da bir müdahale olan filmi, Malcolm X'in günümüzdeki önemi üzerinde durur; açılış sekansında Malcolm'ın konuşması, yanan bir Amerikan bayrağı görüntüsü ve Rodney King'in dövülmesini gösteren görüntüler eşliğinde sunulurken, Nelson Mandela'nın görüldüğü kapanış montajı ise, bizi Malcolm X'in cenaze töreninden günümüz ABD'si ve Güney Afrika'sındaki dersliklere taşır.

Popüler yapımların olanaklarının yanı sıra sınırlamaları da, epik *Malcolm X* ile Lee'nin Oscar'a aday gösterilmiş güçlü belgeseli *Four Little Girls* arasındaki farklılıkta öne çıkar. Sınırlı bir dağıtım görmüş olan *Four Little Girls*, 1960'ların başlarındaki Yurttaşlık Hakları hareketinin ayrıntılı bir betimini sunmak amacıyla, 1963'te bir Birmingham Baptist kilisesinin bombalanması olayını kullanır. Lee filmi tanıtırken şöyle demiştir:

İrkçilikla ilgili benzer filmlerin nasıl çarpıtıldığını görmüş olduğum için, belgesel değil de, konulu film çekmeyi hiç düşünmedim. Bir konulu filmle daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilirdim, ama bu öykünün çok önemli olduğunu ve anlatılması gerektiğini düşündüm.²⁸¹

280) Bu, pek çok eleştirmenini etkilemiş değildir – bkz. “Malcolm X Symposium” başlığı altında toplanmış çeşitli görüşler, *Cineaste*, c. 19, sayı 4, 1993, s. 4-24.

281) Ronke Adeyemi, “Spike Lee Interview”, *Black Film Bulletin*, Bahar 1999, s. 5.

Lee'nin en ticari nitelikli filmi olduğu öne sürülebilecek ve *Orman Ateşi*'nden sonra ilk özgün senaryosu olan *He Got Game*, bir kez daha erkeklik ve sorumluluk sorularına eğilir. Mahkûm Jake Shuttlesworth'ün (Denzel Washington) kendinden iyice uzaklaşmış olan oğlu Jesus'ı (Ray Allen) Vali'nin mezun olmuş olduğu üniversiteye yazılmaya ikna etmek için yedi günü vardır. Bu aile melodramı, Amerikan eğlence endüstrisinin bir başka boyutuna, yani profesyonel spor endüstrisine de değinir. Aaron Copeland'in müziğinin eşlik ettiği *He Got Game*, basketbola ve daha genel düzeyde profesyonel spor politikasına yönelik bir eleştiri –ve zaman zaman da basketbola övgüler– sunar. Filmin şimdiki zamanında, hemen hemen herkes Jesus'dan bir şeyler istemekteyken, geri dönüşlerde Jake'in basketbolun bir başarı fırsatı olduğunda ısrar ederek genç Jesus'ı sınırlarını aşmaya zorladığını görürüz (cazcu Bleek'in çocukluğunun izleri, yine oğluyla ilişkili olarak, *Mo' Better Blues*'un son sahnelerinde bir kez daha kullanılmıştır). Jake'in oğlunu sürekli olarak zorlaması bir aile kavgasına yol açar ve Jake bu kavga sırasında kazara karısı Martha'yı (Lonette McKee) öldürür – Jake hapishaneden çıkınca Martha'nın mezar taşına sarılır ve Milla Jovovich'in canlandırdığı fahişe Dakota'yla kendisini kötülükten kurtaran bir aşk ilişkisi yaşamaya başlar. Bunun da sezdirdiği gibi, kadın karakterler baba ile oğul arasındaki sorunlu eylemlerin arka planında kalır; film düş ürünü bir uzlaşma jestiyle sona erer. Lee bu filmin ardından, 1977 yazı sırasında sorunlar içinde cinnet geçirmekte olan bir kentin bir portresini çizdiği *Summer of Sam*'i çekmiştir. Lee, kendisinden beklenildiği gibi, günümüzün seri katil filmlerinin klişelerinden uzak durmakta, New York'un bir İtalyan-Amerikan semtindeki yaşamı, ritüelleri ve kuşkuları anlatmaktadır; film Berkowitz'in yakalanmasıyla semt halkının içerideki bir yabancıya, yani bir punk rocker olan ve ek iş olarak da striptizcilik yapan Ritchie'ye (Adrien Brody) saldırmasını iç içe geçiren sahnelerde doruk noktasına erişir.

bell hooks, *Malcolm X*'in kaçırmış olduğu bir fırsat olarak gördüğü bir konu hakkında yorumda bulunurken, Lee'nin bilindik olan şeylere gereğinden fazla tutunduğunu öne sürer:

Filmleri ne kadar cesur, konuları ne kadar aykırı olursa olsun, stokundaki görüntüleri izleyiciye sunarak elde ettiği başarı tahmin edilir niteliktedir. Sığ düşüncelere meydan okuyan ve ırkçılık konusunu perdeye taşıyan siyah erkek imgeleri yaratma kararlılığından ödün vermezken, konu kadın imgesine geldiğinde yerleşik düzene uyum göstermektedir.²⁸²

Lee'nin ayrıntılara inmeyen genelleyici biçiminin sınırlı yanları en çok da, *She's Gotta Have It*'deki tartışmalı tecavüz sahnesinden başlayarak, kadın karakterleriyle ilgili olarak tartışılmıştır. Douglas Kellner'ın da belirttiği gibi,²⁸³ Lee'nin filmleri kadınları kamusal değil de, özel alanda sınırlama eğilimindedir – *Mo' Better Blues*'da yıldız müzisyen Bleek için birbirleriyle yarışan Indigo (Joie Lee) ve Clarke'dan (Cynda Williams), *Crooklyn*'in anne/kız anlatısına değin. *Girl 6*, Theresa Randle'in Los Angeles'daki oyunculuk sınavasından çıkıp (ve kaldırımıdaki Dorothy Dandridge yıldızının üstüne basıp), girişinde *Girl 6*'in gösterime gireceğinin duyurulduğu bir sinemanın önündeki kalabalığa karışmasıyla son bularak, sonunda yine kendine döner. Randle'in oyunculuk sınavası sırasındaki monologu da –tamamını bu kapanış sahnelerinde duyabiliriz nihayet– *She's Gotta Have It*'in açılışında Nola Darling'in doğrudan kame-rayaya bakarak söylediği sözlerden başkası değildir: Başladığı noktaya dönmesi, sinemanın siyah kadınlara ayırdığı sınırlı yere işaret eden bir 'kendinden söz etme' anıdır bu. hooks'a göre, Lee "siyah erkekleri öne çıkaran sahnelerde yaratıcılığının zirvesindedir. Siyah erkekleri karmaşık ve çeşitlilik içeren bir portreler yelpazesi aracılığıyla betimleyerek, izleyicinin kalıplaşmış bir imgeye tutunmasına izin vermez."²⁸⁴ Lee'nin özellikle de siyah erkekler ve erkek topluluklarıyla ilgilendiğini söylemek hiç kuşkusuz doğru olur – bir grup erkeğin Washington'da düzenlenen 'Bir Milyon Adamın Yürüyüşü'ne katılmak üzere otobüsle ülkenin bir ucundan diğer ucuna gidişini anlatan *Get on the Bus*'in (senaryo Reggie Rock Bythewood'a aittir) bu denli etkili olmasının nedeni belki de budur.

Lee'nin karakterleri güçlü niteliklerle donatılmışken, erkekler her zaman kalıplaşmış tiplerin dışına çıkarlar ve ticari filmlerin kolaycı varsayımlarının ötesine geçerler. Lee'nin filmleri, daha genel bir düzeyde, sayıları birden fazla olan karakterlerden yararlanır. Baş kahramanlar bir toplum içine oturtulmuş olduklarından, anlatının yükünü tek başlarına taşımazlar – bazen destekleyici, bazen de düşmanca olsa da, en azından söylemlere ve görüş alışverişine yer açan bir mekândır toplum. Konuların, *Doğru Olanı Yap*, *Get on the Bus*, *Orman Ateşi* ya da *Summer of Sam* gibi filmlerde karakterler aracılığıyla dile getirilme/üzerinde durulma biçimini ele alalım. Kent filmleri oldukları kuşku götürmez olan bu filmlerde –*Orman Ateşi*'nin ilişkiler çevresinde dönen, belirgin bir biçimde orta sınıfı kapsayan dünyasında bile– konuşmalar, caddeden bar ve restoranlar

283) Mark A. Reid, *a.g.e.*, s. 94.

284) bell hooks, *a.g.e.*, s. 13.

gibi sosyal mekânlara kadar değişen kamusal alanlarda gerçekleşir. Lee'nin *Doğru Olanı Yap*'ta canlandığı önemli Mookie karakteri burada bir gerçeğe işaret eder; Mookie işi sayesinde filmin tüm mekânlarında karşımıza çıkar. İlk başta bir izleyiciyken ve bazen de yorumlarda bulunurken, daha sonra Radio Raheem'in ölümünü izleyen olaylara dahil olur.

Lee filmlerinde hep sırdaş bir karakteri canlandırır – *Mo' Better Blues*'da Giant, *Malcolm X*'de Shorty, *Orman Ateşi*'nde Cyrus, *Girl 6*'de Jimmy. *Orman Ateşi* Flipper ile Angie arasındaki ilişki çevresinde gelişse de, film bir bütün olarak ele alındığında, bu ilişkinin daha geniş kapsamlı etkileriyle (filmin siyah kadınları arasında geçen doğaçlama grup sahnesinde olduğu gibi), Gator'la, Paulie (John Turturro) ile Orin (Tyra Ferrel) arasında gelişmekte olan ilişkiyle, Angie'nin ailesiyle ve Flipper'ın Ossie Davis ve Ruby Dee tarafından canlandırılan anne babasıyla ilgilenir. “Bu filmdeki insanlar sürekli olarak kimlikleri, nereye ait oldukları üzerine konuşmaktalar,” der Lee.²⁸⁵ Lee'nin filmlerinde, daha genel olarak, insanlar sürekli konuşurlar, bağırırlar, dinlerler, birbirlerini anlarlar ya da yanlış anlarlar – yapıtlarının merkezinde, iletişim (ve iletişimde başarısızlık) yer alır.

David Lynch

Marc O'Day

David Lynch'in Amerika'dan son otuz yılda çıkmış romantik sinemacıların en önde geleni olduğu öne sürülebilir. Kimilerinin hayran olduğu, kimilerinin de nefret ettiği Lynch, yalnızca yeraltı, bağımsız ve büyük ses getiren filmleri değil, televizyonu, resmi (ilk aşkıdır), fotoğrafı, animasyonu ve popüler müziği de içine alan çeşitli film ve sanat/medya bağlamlarında, ancak hayallerde var olan iyi ahlaklı Amerikan masumunun, karanlık, bozulmuşluk ve kötülükle karşılaşmasının farklı bir tasavvurunu inceden inceye işleyerek geliştirmiş, uçlarda dolaşan bir yönetmendir. Biçeminin en bilinen örnekleri, hiç kuşkusuz, masum Jeffrey Beaumont'un (Kyle MacLachlan) Lumberton'ın görünen yüzünün hemen altında görünmeksizin varlığını sürdüren vahşi bir cinsel sapkınlık ve suç dünyasına düştüğü *Blue Velvet* (Mavi Kadife) ve onun televizyondaki kardeşi olan, MacLachlan'ın Mezuniyet Balosu Kraliçesi Laura Palmer'ın (Sheryl Lee) vahşi bir seks cinayetine kurban gitmesi olayını araştıran FBI Özel Ajanı Dale Cooper'ı canlandırdığı *Twin Peaks*'dir (İkiz Tepeler). Ancak, görünüşte kusursuz olan masumiyetin yıkıcı kötülükle karanlık-

romantik karşılaşması, değişen ölçülerde vurgulamalarla ve farklı türler bağlamında, küçük bütçeli *Eraserhead*, ilk ticari başarısı *The Elephant Man* (Fil Adam) ve devasa fiyaskosu *Dune*'dan, 1990'larda çektiği *Wild at Heart* (Vahşi Duygular), *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürür) ve *Lost Highway*'e (Kayıp Otoban) kadar Lynch'in yapıtlarının pek çoğunda bulunabilir. Bu tarihteki son filmi olan *The Straight Story* (Straight'in Hikâyesi) ise, sıradan orta sınıf Amerikalıların iyilik anlayışlarını şimdiye kadar hiçbir Lynch filminde olmadığı denli öne çıkarır.

Yitirilmiş romantizm inancı, kendi kendine edinilmiş, Emerson'inki-ne* yakın bir özgüvenin vurgulanması (ki nihayetinde bu da romantik olarak görülebilir) ile uyum içinde, Lynch'in ortaya koyduğu kişiliğini de destekler. Röportajlarda, çocukluğunu 1950'li yıllarda, çoğunlukla orman bilimcisi babasının yanında Kuzeybatı Pasifik bölgesinin küçük kentlerini (Lumberton ve *İkiz Tepeler*'in yüzeysel ahlakçılığına çok benzeyen nitelemelerle anlattığı kentleri) çevreleyen ormanlarda oradan oraya dolaşarak tam anlamıyla yaşamış, Brooklyn'deki anneannesiyile büyükbabasını ziyarete gittiğinde ise kentten korku duymuş, cazip, tam bir Amerikalı olarak karşımıza çıkar. Henüz küçük yaşlardayken şunları düşündüğünü söyler:

Yüzeyin hemen altında başka bir dünya olduğunu, kazdıkça daha da başka dünyalarla karşılaştığınızı öğrendim. Bunu çocukken biliyordum, ama kanıt bulamıyordum. Bu sadece bir tür histi. Mavi gök ve çiçekler iyilikle dolu, ama her şeye eşlik eden başka bir güç –korkunç bir acı ve bozulmuşluk– var aynı zamanda.²⁸⁶

Bu sözler, kusursuz olanın değerini –Lynch'in, tıpkı Amerikan masumiyetine ve romantik aşkın aşkınlığına gerçekten inandığı gibi, küçük kentlerin 1950'li yıllarının muhteşem olduğuna da gerçekten inandığı sezilir– bilip korumayı ve bu kusursuzluğun altında gizlenen, onu işgal edebilecek ya da ondan daha baskın çıkabilecek karanlık dünyaların tehdit edici kaçınılmazlığını da aynı ölçüde vurgulamasıyla, Tuhaflık'a adanmış Lynch şiirinin temelini açıklar. Dolayısıyla, Lynch'in sergilediği kişiliği en kolay biçimde kulaktan kulağa taşımış olan iki nitelemenin, yani

* Ralph Waldo Emerson (1803-1882): Amerikalı düşünür ve şair; soyut ve anlaşılması güç yapıtları, hitabet yeteneğiyle kalabalıkları cezp etmesi ve güçlü bağımsızlığıyla bilinir. (ç.n.)

286) Chris Rodley (yay. haz.), *Lynch on Lynch*, Londra, Faber and Faber, 1997, s. 8.

sağlam, pragmatik Amerikan değerlerine ve sıradışı inanılmaz öykü mizahına övgü türünden kendi yarattığı 'Baş İzci, Missoula, Montana' etiketi ile *Fil Adam*'ın yapım yönetmeni Stuart Cornfeld'in bir yandan çok tuhaf da olan sade Amerikalıyı betimler biçimde yakıştırdığı 'Marslı Jimmy Stewart' nitelemesinin anlamı da burada bulunur.

Lynch'in karanlık romantizmi, estetik bilincine, sinemasal biçimine, romantik bir havası olan türleri –özellikle de Avrupa gerçeküstücülüğü ve sanat sineması, gotik/korku, *film noir* ve melodram– ele alma biçimine ve yapıtlarının çoğunun ortak yanı olan, aile içi Freudyen duyguların konu olduğu yaygın izleğe ayırt edici bir nitelik kazandırır. Lynch'in sözcüklere ve okullarda öğrenilen bilgilere güvenmediği, gizemlerini bozabileceği için yapıtlarını psikolojik çözümlemeye tabi tutmayı reddettiği, fikirlerini, bir tür kılavuzlu gündüz düşü demek olan bir süreçten –fiziksel olarak algılanabilen görsel ya da işitsel imgeleri bilinçdışından ya da zaman zaman öne sürdüğü üzere 'esir tözü'nden elde etmekle– edindiği ve çekimlere koyulduğu sırada senaryosu hangi durumda olursa olsun, film sürecine şansı ve kazara olan şeyleri dahil ettiği (örneğin, *İkiz Tepeler*'de set kostümcüsü Frank Silva'ya Katil Bob rolünün verilmesinin, bir çekim sırasında Silva'nın aynaya yansımış görüntüsünün kazara filme alınması sonucunda gerçekleşmesi) iyi bilinir. Lynch'in imgelemi bir yandan somut biçimde duyulara, bir yandan da bilinçli biçimde sezgilere ve ilkel güdülere dayanır. Neredeyse yaratıcı kâhin rolünde romantik bir sanatçı olan Lynch, neden-sonuç ilişkisine dayalı tutarlı anlatılar ortaya koymaktan çok, görsel ve işitsel efektleri çoğu zaman huzursuz, tekinsiz ya da hayrete düşürücü belli bir ruh hali, etki, atmosfer ya da çağrışım yaratacak biçimde düzenlemekle ilgilenir. Tipik bir Lynch sahnesi, bilindik olanı garip kılan, bizi bilinmedik bir dünyaya kaydıran ya da genellikle dehşetli ve ürkütücü bir güzelliği olan garip bir dünya tasavvuru yaratan bir rüya/kâbus niteliğine sahiptir (bazen de bir rüya/kâbustur). *Fil Adam*'daki doğum ve ölüm sekansları; *İkiz Tepeler*'de Cooper'ın, bir cücenin yanıp sönen ışıklar altında dans ettiği ve Laura'nın 'kuzeni' yaşlanmış bir Cooper'ı öpüp kulağına Laura'nın katilinin adını fısıldadığı Kırmızı Oda rüyası; *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürür*'de Laura'nın yatak odasının duvarındaki tablonun içine girmesi; *Kayıp Otoban*'da Fred'in (Bill Pullman) bir partide Gizemli Adam'la (Robert Blake) tatsız şeyler olacağını sezdiren biçimde karşılaşması; ve *Eraserhead*'in hemen hemen her sahnesi buna örnek olarak verilebilir.

Lynch'in muhalif bir tutuculuğu serbest bırakan romantik tasavvuru çoğu zaman mutlu aile manzarasını ve ailenin kutsallığının bozulmasını,

genellikle erkek çocuğun, ama aynı zamanda da –*İkiz Tepeler* filminde olduğu gibi– kız çocuğun bakış açısından ele alır. Çocukluk korkularını ve düşlerini kullanan filmleri, anne babayla çocuk ilişkisini ve kardeşler arasındaki ilişkiyi tekrar tekrar ele alır ve ailenin ve rollerinin dinamiğini güçlendiren sevgi ve nefret, güç ve arzu gibi çelişkili bağları araştırır. *Mavi Kadife* yine bunun ilk sıradaki kanıtıdır; filmin senaryosunun oedipal imgeleme dayalı olduğu öylesine açıktır ki, eleştirmenler bu konuda yorumlarda bulunmayı bir görev bilmişlerdir. *İkiz Tepeler*, tam bir Amerikalı olan Palmer ailesinin orta yerindeki enstest sırrı çevresinde geliştirilmiş olay örgülerini ve doğaüstü konuları, Laura'nın son günlerini ele alan ve dizinin araştırıp açığa çıkarmayı amaçladığı travmayı gösteren filmle çoğaltır. Ama bir de şunları deneyelim: *Grandmother*, bir çocuğun doğuma bakışı ve anne babasının zalimliğini telafi edici düşlemidir – özel bir büyükanne yaratması. *Eraserhead* Henry Spencer'in (John Nance) sözde babalık yaptığı korkunç bebekle başa çıkabilme çabalarını gösterir. *Fil Adam*'ı John Merrick'in (John Hurt) güzel annesine dair hayalleri ve ona geri dönme yönündeki enstestçe arzusu kaplamıştır. *Dune*, Paul Atreides'i (MacLachlan'ın Lynch'le ilk çalışması) büyük bir kadınlar ailesi içindeki ayrıcalıklı erkek olarak konumlandırma çabasıdır. *Vahşi Duygular*'ın Sailor'ı (Nicholas Cage) ve Lula'sı (Laura Dern), Lula'nın, onların birleşmesini engellemek için kötü babaları yardıma çağıran kötü kalpli annesi Marietta'dan (Diane Ladd) daha olgundurlar. Ve insanı şaşkına çeviren *Kayıp Otoban*'ın çeşitli boyutlarından biri, kahramanların Patricia Arquette'in canlandığı, esmer Renee ve sarışın Alice olarak ikiye bölünmüş *femme fatale* karakterine erişmelerine engel olan kötü baba karakteri Bay Eddy/Dick Laurant (Robert Loggia) merkez alınarak yapılandırılmıştır.

Lynch'in ilk filmleri, Polanski'nin *Rosemary's Baby*'sinden (Rosemary'nin Bebeği) Scott'un *Alien*'ına (Yaratık) ve daha da ötesine uzanan daha geniş kapsamlı bir eğilim dahilinde, küçük çaplı bir 'korkunç doğumlar ve ölümler' döngüsünden ibarettir. Bu filmler, ayrıca, Lynch'in sanat sineması içinde gizli kalmışlıktan şaşırtıcı bir piyasa başarısına ulaşmasını da kaydeder. Lynch, çağdaşlarının çoğundan farklı olarak, güzel sanatlar eğitimi görmüştür; çok daha başarılı olan sinema kariyeri boyunca resim yapmaya devam etmiştir ve Edward Hopper ile Francis Bacon'a hayranlığı, filmlerinin mizanseninde ve genel havasında görülebilmektedir. Sinemacılığa geçişi, resimlerini canlandırma, bir dünya kurma ve bu dünyayı hareket ve sesle donatma arzusundan kaynaklanmış ve bu sanat biçiminin mekaniğini daha çok deneme-yanılma yoluyla öğrenmiştir.

İlk deneysel kısa filmleri olan *The Alphabet* ile *The Grandmother*, Lynch'in konu ve izleklerinin tipik örneklerini sunmak üzere animasyonla gerçek oyunculuğu bir araya getirir. Lynch'in 'öğrenme korkusu hakkında küçük bir kâbus' olarak nitelediği *The Alphabet*'de, beyaz yüzlü ve beyaz gecelikli bir kız yanında tuhaf bir bitki bulunan bir yatakta (yatak Lynch için önemli bir destektir) yatmaktayken, kısmen bitkiden çıkan harfler tarafından rahatsız edilmekte ve kan kusmaktadır. Küçük bir çocuğun bakış açısından güçlü ve ilkel bir 'aile yaşamı yakarısı' olan *The Grandmother*, Baba'nın (Robert Chadwick), Anne'nin (Virginia Maitland) ve Çocuk'un (Richard White, takım elbiseli ve papyonlu olarak!) cennet bahçesine benzer bir ormanda düşsel doğumlarıyla Çocuk'un tavan arasındaki yatağın üzerinde büyük bir saksıya ektiği bir tohumdan yetiştirdiği Büyükanne'nin (Dorothy McGinnis) topraktan kir pas içinde çıkışından, Anne ile Baba'nın Çocuk tarafından bir ön kemerle çerçevelenmiş bir sahne üzerinde yine Çocuk'un zihninde öldürülmeleriyle (Baba keskin bir bıçakla öldürülür, Anne büyük bir ağırlık altında ezilir) Büyükanne'nin peş peşe *pixilation** çekimleriyle gösterilen ölümüne değin, olağanüstü doğum ve ölüm sekansları sunar. Her iki film de, üzerinde ancak tahmin yürütülebilecek tuhaf bir sembolizm ve yaşam döngüsü modeliyle yüklüdür.

Uzun metrajlı *Eraserhead* 1970'lerin korkunç bebek filmleri arasında kült konumuna erişmiş bir yeraltı başyapıtıdır. Lynch, Amerikan Film Enstitüsü tarafından sağlanan bir bağışla 1971'de başladığı, çekimleri çoğunlukla geceleri yaptığı ve oyuncu kadrosu ve film ekibi olarak arkadaşlarını kullandığı filmin üzerinde aralıklı olarak beş yıl çalışmış, bu arada filme para sağlamak için küçük işlerde çalışmıştır. Sonuçta ortaya çıkan siyah-beyaz dışavurumcu kâbusta, izne ayrılmış bir matbaacı olan Henry'nin nevrotik kız arkadaşı Mary X'in (Charlotte Stewart) mutant bir yaratık doğurması ve çiftin Henry'nin viran haldeki tek odalı daire-sinde bebeğe bakmaları anlatılır. Film ayrıntılı bir gebe kalma düşlemiyle açılır: Henry boşluk içinde yatay biçimde yüzerken, ağzından solucana benzeyen bir şey (büyük bir olasılıkla göbek bağıdır – filmin her yerinde göbek bağı vardır) çıkar ve yara izleriyle dolu Gezegendeki Adam (Jack Fisk) bir kolu çektiğinde, bu şey bir gezegende bulunan bir havuza dalar. İzleyen olaylar da bir o kadar gerçeküstüdür. Masum Henry, yukarıya

* Bir *stop-motion* animasyon tekniğidir, ancak burada cansız objeler yerine gerçek oyuncular kare kare görüntülenir; oyuncu poz verirken bir kare görüntü alınır ve diğer kareye geçmeden önce oyuncu hafifçe pozunu değiştirir. (ç.n.)

doğru yükselen saçlarıyla, şaşkına dönmüş bir sessiz film komedyeni gibi, ıssız arazide (gerçekte Los Angeles'ın fabrika arazileridir) kısa adımlarla sağa sola sallanarak yürür. Mary'nin ailesi tehditkâr eksantriklerdir. Henry'nin dairesinde Lynch patentli toprak yığınları ve radyatörün arkasındaki bir vodvil sahnesinde yaşayan, yanakları tüylü bir kadın vardır. Henry bu dünyaya girdiğinde, Henry'nin kafası uçar, yerini korkunç bebeğinki alır ve Henry'nin beyninden silgiler yapılır. Ve filmin sonunda, Henry kolları ve bacakları olmayan bebeği koruyan bandajları keserek açar, bebek tehditkâr bir sürüngene dönüşür, açılan bu dünya patlar ve ortaya çıkan kör edici bir beyaz ışık içinde, Henry Radyatördeki Kadın (Laurel Near) ile birleşir. Filmin kasvetli atmosferi, Lynch'in baş yardımcılarından olan Alan Splet'in, izleyiciyi yoğun, tekbenci bir yalıtılmışlık hissi içine gömen ambient müziğiyle daha da artar. Sıklıkla Lynch'in kendi babalık endişelerine (kızı Jennifer 1968'de doğmuştur) Kafkavari yanıtı olarak yorumlanan *Eraserhead*, sembolizmine hayran kalan üniversite öğrencilerinden ve içerdiği dehşet öğeleri nedeniyle de korku severlerden büyük rağbet gören, gözde bir gece yarısı filmi haline gelmiştir.

Eraserhead'in siyah-beyaz estetiği, ardından gelen *Fil Adam*'da da sürmüştür. Film, gerçek John Merrick'e ilişkin tarihsel kayıtlardan Lynch, Christopher de Vore ve Eric Bergren tarafından uyarlanmış ve entelektüel İngiliz tiyatro oyuncularıyla Londra'da çekilmiştir. Amatör ruhlu bir sinemacılıkla Hollywood tarafından finanse edilen ticari yapım arasındaki yönetmenlik denetimi farkı ancak bu denli büyük olabilirse de, filmin yine de belirgin bir Lynch bakışı sergilediği öne sürülebilir. *Fil Adam*'ın anlatısı, hiç kuşkusuz, önceki filmlere göre daha okunabilir: Tanınmış cerrah Frederick Treves (Anthony Hopkins), doğuştan olan nörofibromatozis hastalığı yüzünden korkunç bir fiziksel deformasyona uğramış, sirklerde teşhir edilen John Merrick'i kötü kalpli Bytes'ın (Freddie Jones) elinden kurtarır, onu Londra Hastanesi'ne yerleştirerek ona bir ev ve aile hissi yaşatır ve Londra sosyetesine tanıtır. Merrick'in ilk başta sanıldığı gibi doğuştan bir geri zekâlı olmanın aksine, kibar bir beyefendi ve nazik bir eş olma arzusuyla yanıp tutuşan, eğitilmiş ve kibar bir insan olduğu ortaya çıkar. Ancak, atmosfer de öykü kadar önem taşımaktadır ve gerçeklik herhangi bir anda katıksız bir gotik ya da tekinsizliğe dönüşebilmektedir. İlk baştaki kâbus sekansında, Splet'in fazlasıyla gösterişli müziği eşliğinde, bir kadının yüzü, ortalığı yerle bir ederek dolaşan filler, çirkin bir tecavüz ve duman görülür ve bir bebek ağlaması duyulur; bunun Merrick'in rahme düşüşüyle ilgili kendi tasavvuru olduğunu ancak daha

sonra anlarız. Buna, üstün kapanış sekansıyla yanıt verilir: Merrick sözcüğün gerçek anlamıyla ölmeye yattığında, idealleştirdiği annesiyle ilahi bir biçimde yeniden birleşir ve bu arada annesi yatıştırıcı bir ses tonuyla ‘hiçbir şey ölmez’ demektedir. Filmin en şaşırtıcı yanı, belki de, muhteşem bir melodram olmasıdır. İzleyicileri gözyaşlarına boğan, etkili bir filmidir (hiçbirini alamamışsa da, tam sekiz Oscar’a aday gösterilmiştir).

45 milyon dolarlık uzay operası *Dune*’un –uyarlama sorunları ve teknik sorunlarla dolu olan, Lynch’in daha sonra hiçbir ilişkisinin olmadığını beyan ettiği büyük bütçeli bilimkurgu– ticari başarısızlığının ardından, kariyerini adını en çok duyurmuş olan yapıtlarla yeniden yaratmış olması, Lynch’in azminin ne denli etkili olduğunu gösterir: Bu yapıtlar, ‘kasabada esrarengiz cinayet’ konusunu işleyen *Mavi Kadife* ve *İkiz Tepeler*’dir. Bu tarih itibarıyla geniş kesimlerce Lynch’in başyapıtı olarak görülen *Mavi Kadife* (Ulusal Film Eleştirmenleri Derneği tarafından En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Dennis Hopper) ve En İyi Görüntü Yönetmeni ödüllerine layık görülmüştür), postmodern bir pastiş havası taşıyan insafsız bir romantik peri masalıdır. Jeffrey Beaumont, kesik bir insan kulağı (başka bir dünyaya giriş kapısıdır başlı başına) bulmasıyla ve Detektif Williams’ın katıksız bir Amerikalı olan kızı Sandy’nin (Laura Dern), kulağın egzotik gece kulübü şarkıcısı Dorothy Vallens’la (Isabella Rossellini) ilintili olabileceğini söylemesiyle, onu karanlık bir cinsel uyanışa sürükleyen bir araştırmaya başlamış tipik Lynch masumudur (MacLachlan Lynch’in en kalıcı ‘öteki ben’idir). Olayların geçtiği Lumberton kasabasının tuhaflığını ustalıkla ama gerçeküstü bir ekonomiyle ortaya koyan ünlü açılış sekansı, bizi ışıltılar saçan mavi perdeden (başka arzu diyarlarını çağrıştırır) alıp, 1950’lerin rüya gibi kasaba mutluluğu görüntüleriyle (beyaz çitler, yavaş çekimle görüntülenen el sallayan güler yüzlü itfaiyeci, düzgün bir çim bahçesi olan, güven içindeki sıradan bir ev), rahatsız edici ve tehditkâr olan başka görüntüleri (televizyon ekranındaki silah tutan el, Bay Beaumont’un bahçeyi sularken esrarengiz biçimde kalp krizi geçirmesi, düzgün çimlerin altındaki böcek istilasına uğramış korkunçluğa iniş) bir arada sunan bir düzleme kaydırır. Aynı şekilde, ünlü olan bir diğer sekans ise, Dorothy’nin dolabına saklanmış olan Jeffrey’nin ruh hastası kabadayı Frank Booth (Hopper) ile Dorothy tarafından gerçekleştirilen sadomazoşist cinsel ayini zevkle izlediği ‘ilk sahne’* sekansıdır; burada ebeveyn ve çocuk

* *Primal scene*: Çocuğun ebeveynleri arasındaki cinsel ilişki konusunda –gerçek ya da düşsel– ilk gözlemi. (ç.n.)

rolleri değişkendir ve ancak mavi kadife (bir diğer göbek bağı?) biçimindeki cinsel fetiş, Frank'i cinsel hazza ulaştırabilmektedir.

Gösterime girdiğinde biręok kişiye şoka uğratmış olan filmin sapkın cinsel şiddeti feministler tarafından hiddetle karşılanmıştır; ne var ki, film, 1980'lerin psiko-seksüel sapkınlığı 'normalleştirme' eğilimini de yakalamıştır. Bu film, aynı zamanda, iki belirgin, ancak birbiriyle ilişkili 'geri kazanma' biçimine ilişkin, postmodern olduğu söylenen eğilimlerin ortaya çıkışını da belirlemiştir: Bunların ilki, klasik pop şarkıları "Blue Velvet" ve "In Dreams"ın bir yandan izlek bağlamına denk düşer, bir yandan da film müziği CD'leriyle tanıtım malzemelerinin sinerjisini davet eder biçimde kullanılması, ikincisi de 1950'lerin ikonografisinin hem safça masum hem de alay edencesine kendini bilir bir tonla yeniden perdeye yansıtılması sayesinde geręekleřmiřtir. Bu sonuncusu, Lynch'in karmaşık yapılı, postmodern bir kuşkucu olarak görölmesine yol açmıştır. Ama eğer durum geręekten buysa, bu, hiç kuşkusuz, katıksız bir romantizmin hüsrana uğramış olan diğer yüzüdür.

Televizyon dizisi *İkiz Tepeler*, 'kasabada esrarengiz cinayet' formölünü, *film noir* ve doğaüstü korkudan, aileli güldürü dizileri ve pembe dizilere dek uzanan çeşitli sinema ve televizyon türleriyle aşar ve katmanlandırır. Televizyon formatının geniş kapsamlılığı, Twin Peaks kasabasının ve sakinlerinin, şerif bürosu ve lisesi, Great Northern Hotel'i ve Packard hızar atölyesi, Double R Diner'ı (muhteşem bir kahveyle lezzetli vişneli payın bulunduğu yer), yol kenarındaki gece kulübü ve Tek Gözlü Jack'in yeri denilen, Kanada sınırının hemen ötesindeki uğursuz geneleviyle ve tüm bunları içine alan zengin doğasıyla (Laura'nın cesedinin bulunduğu şelale ve ırmak, Siyah Kulübe'nin yer aldığı etkileyici Ghostwood ormanı) birlikte ayrıntılı biçimde geliştirilebilmesine olanak sağlar. Giderek daha çok doğaüstü gelişmeler sergileyen merkezi olay örgüsü, dramı kasvetli bir karanlığa oturturken (*The X Files* bu soydan gelir), sıradan ve erişilebilir olan sıradışı bir mizah ve sihir de vardır (ve bu *Northern Exposure* gibi bir dizide devam eder). Bir sinema *auteur*'ünden kaliteli televizyon yapıtı olarak pazarlanan *İkiz Tepeler*'in, iğeriğindeki pembe dizi öğeleri yüzünden –bunlara rağmen değil– ve Lynch (otuz bölümün sadece altısını yönetmiş ve dördünün senaryosuna imza atmıştır), ortak yaratıcı Mark Frost ve besteci Angelo Badalementi arasındaki verimli işbirliği sayesinde başarıya ulaştığı ileri sürülebilir. Biancamaria Fontana'nın belirttiği gibi, dizinin biçimi, en çok da, gizli ipuçları ve sonunda ne olacağı tahmin edilemeyen olaylarla dolu, türler arasında gezinen eğlenceli romanlar yaratmak üzere kalıplaşmış tipler (aziz şövalye, günahkâr kadın) ve

romans türünün egzotik entrikalarını kullanan, gazetelerde haftalık bölümler halinde yayımlanan uzun destanlar olan on dokuzuncu yüzyıl tefrikalarına benzer.²⁸⁷ Bundan da anlaşılacağı üzere, dizinin verdiği zevk, ara-metinsel postmodern ustalıktan olduğu kadar, geleneksel halk eğlencesi biçimlerinden de ileri gelir.

İkiz Tepeler Lynch'i çok ünlü bir isim haline getirmiştir, ama dizinin başlangıç noktasından öncesini konu alan filmi *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürür*'ü çekme kararının bir diğer ticari hata olduğu ortaya çıkmıştır. Lynch'in bu kararının ardında, Laura Palmer'ın öyküsüne sinema perdesi gerçekliği kazandırma –ölmeden önce yaşamasına izin verme– arzusu yatar gibi görünmektedir. Ancak film gösterime girene değin izleyicilerin diziye olan ilgisinin giderek azalmış olması ve dolayısıyla filmin ciddiyetinin günlük *İkiz Tepeler* sıradışılığıının cazibesıyla dengelenememesi, filmi insafsız ve giderek artan biçimde üzücü bir izleme deneyimi haline getirmiştir. Ne var ki, film Lynch'in yapıtlar zincirinin değerli bir halkasıdır ve yeniden değerlendirilmeyi hak eder.

Lynch *İkiz Tepeler* çılgınlığının ve pazarlamacılığının tam ortasında, Barry Gifford'ın romanından uyarlanan, romantik aşkın gücünün cüretkâr, birbirine gevşekçe bağlı farklı olaylardan oluşturulmuş ve rock'n'roll ile körüklenmiş bir kanıtı niteliğindeki *Vahşi Duygular*'ı çekmiştir. 'Kaçmakta olan çift' konulu yol filmi çerçevesi içinde *film noir*, komedi ve fanteziyi bir araya getirerek, Sailor ile Lula'nın, Lula'nın kiskanç annesinin peşlerine taktığı bir özel dedektif ve gangsterler tarafından izlenirlerken güneye kaçışlarının öyküsünü anlatan *Vahşi Duygular*, Lynch'e özgü gösterişli karakterler ve konularla bezenmiş, pop videosu biçemindeki bir *Americana** övgüsü niteliğindedir. Yılan derisinden ceketini üzerinden çıkarmayan Sailor'ın hem görünümü hem de sesi Elvis'inkine benzer; seksi Lula *Mavi Kadife*'nin ceylan gözlü Sandy'sinin neşeli ve çekici bir versiyonudur; Bobby Peru (Willem Dafoe) Frank Booth'un yakın akrabasıdır; ve Sheryl Lee *The Wizard of Oz*'un (Oz Büyücüsü) İyilik Perisi olarak ortaya çıkıp, Sailor'ın düşünceleri gerçek aşkın yolundan bir an için saptığında onu kurtarır. Sailor ile Lula'nın Chris Isaak'in 'Wicked Game'i eşliğinde gece yolda giderlerken yol kenarında ölmekte olan güzel araba kazası kurbanıyla (Sherilyn Fenn) karşılaştıkları sekans, Lynch'in sinemasının en akılda kalıcı örneklerinden biridir.

287) Biancamaria Fontana, "Kin Peaks", *Guardian*, 14 Mart 1991, s. 27.

* ABD kültürü, tarihi ve coğrafyasıyla ilgili, tipik Amerikan olarak görülen her şey. (ç.n.)

Cannes'da Altın Palmiye'yle ödüllendirilen *Vahşi Duygular*, gücünün zirvesinde olan bir Lynch'i sergilemekle birlikte, içerikten daha çok biçime dayandığı, cinsel şiddeti umursamazca yücelttiği, Lynch'in kendi kendisinin parodisini yapar hale geldiği türünden saldırılara da uğramıştır. Ne var ki, filmin gösterildiği zaman, Lynch'in yıldızının zirveye ulaşmış olduğu andı ve Lynch o zaman zarfında, müzikal seyirliği *Industrial Symphony No.1* ve albümleri *Floating Into the Night* (1989) ile *The Voice of Love* (1993) için Badalamenti ve şarkıcı Julee Cruse ile işbirliği yaparak etkinliklerini daha da çeşitlendirmekteydi.

Lynch'in daha sonraki filmleri, sırasıyla, imgeleminin daha karanlık ve daha aydınlık yanlarını ortaya koyar. Korku ve *film noir* türlerinin etkisi güçlü bir karışımı olan *Kayıp Otoban*, sıkıntılı saksofoncu Fred Madison'ın karısı Renee'yi vahşice öldürmekle suçlanmasının ardından gizemli bir biçimde, çok daha genç olan araba tamircisi Pete Dayton'a (Balthazar Getty) dönüşmesini (daha sonra tekrar eski haline dönüşür) anlatırken, ikilik izleğini işler. Fred ile Pete'in dünyaları, metaforik bağlantıların yanı sıra, aynı ya da benzeri insanlar ve durumlarla ilişkiler ile de bir arada tutulur: Renee ile Alice, Patricia Arquette tarafından canlandırılmaktadır ve bu ikisi aynı kadın olabilirler de, olmayabilirler de; Robert Loggia'nın canlandığı şeytansı gangster, Dick Laurant ve Bay Eddy adlarını taşımaktadır, ama ikisi de aynı kişidir; ve hem Fred hem de Pete açısından çok önemli olan deneyimler, porno filmleri yönetmeni Andy'nin (Michael Masee) lüks evinde geçmektedir. Frank ile Renee'nin Bauhaus tarzı evlerinde (görünüşe göre Lynch'in LA'deki dairesinin bir kısmıdır) geçen başlangıçtaki Fred bölümü, esrarengiz ve tehditkâr olan damıtılmış bir psişik bölünme ve tekinsizlik sergiler (gölgelerin ve karanlığın kullanılma biçimi *Eraserhead*'i akla getirir). Fred masum Pete'e –Jeffrey Beaumont ile *İkiz Tepeler*'deki liseli çocukların bir arada vücut bulmuş halidir– dönüştüğünde bilindik nezih semt görüntülerine geçilmesi, hem bir rahatlama hem de bir dağınıklık hissi verir. Lynch'in yapıtlarının çoğu için geçerli olduğu üzere, *Kayıp Otoban* da bir atmosfer filmidir ve gişe hasılatında başarı sağlayamamış olsa da, tedirgin etme gücü yadsınamaz.

Straight'in Hikâyesi ise, tersine, kendine güvenen 70 yaşlarındaki Alvin Straight'in (Richard Farnsworth), uzun süredir haber alamadığı felçli kardeşi Lyle'ı (Harry Dean Stanton) ziyaret etmek için Iowa'dan Wisconsin'e yaptığı yolculuğun öyküsünü, adında da işaret edildiği üzere, fark edilir ölçüde dolaysız bir biçimde anlatır. *Straight'in Hikâyesi* Lynch'in senaryosunda hiç pay sahibi olmadığı ilk filmi olsa da –senaryo John

Roach ile Lynch'in partneri ve kurgucusu Mary Sweeney tarafından yazılmıştır—, iyi Amerikan ahlakına ilişkin tasavvurunu, diğer yapıtlarında görülen sonsuz karanlıkla engellemeksizin gerçekleştirmesi için bir vesile olmuştur. Bu, filmin sıradışı olmadığı anlamına gelmemektedir. Alvin'in yeğlediği ulaşım aracı olan motorlu çim biçme makinesi (treyları da vardır) en hafif sözlerle tuhaf olarak nitelenebilir ve film süresince izlediğimiz düşük hızlı yolculuk öyküsü, sıradışı insanlarla (geyikleri çok seven ama ezip geçmekten de geri durmayan histerik kadın gibi) karşılaşmalara bol miktarda fırsat sağlar. Bir yandan Orta Amerika coğrafyasına, bir yandan da geleneksel Amerikan taşrası değerlerine —Alvin özünde bir kovboydur— bir övgü niteliği taşıyan *Straight'in Hikâyesi*, Alvin'in gece semasındaki yıldızların tarifi olanaksız gizemini kızı Rose'la (Sissy Spacek) birlikte ve filmin sonunda da derin bir sessizlik içinde Lyle'la birlikte seyrettiği sırada, *Fil Adam*'ı çağırıştırır. Yalınlığı güçlü bir biçimde hissedilen bu hoş film, Lynch'in bir kenarda beklettiği daha pek çok sürprizi olabileceğini düşündürmektedir.

Michael Mann

Sanayi Sonrası Manzara Üzerine Ağıtlar

Christopher Sharrett

Michael Mann, hem kendisini, hem de bütün olarak postmodern kavramını olduğundan daha az cazip gösteren yollardan da olsa, kusursuz bir postmodern yönetmen örneğidir. Biçem üzerine çok fazla düşmekle suçlanan Mann, dünyayı anlayışı biçemin gerçekleştirilmesinde tam anlamıyla görülür olan bir sanatçıdır. Mann, özellikle de 1980'lerde bir *hit* haline gelmiş olan televizyon polisiye dizisi *Miami Vice*'in (dizinin yapım yönetmeniydi) etkisini göstermeye başlamasının ardından, sinemaya 'rock video klipi biçemi'nin girişiyle en çok ilişkilendirilen isimdir belki de. Dizinin cazip görüntüleri, zekice ama yüzeysel olan moda tasarımları, müziğinin etkileyici rock ritmleri ve hiper-kinetik kurgusu, reklam kültürünün ticari eğlence endüstrisi üzerindeki Reagan döneminde artmış olan etkisini ve iş yaşamının Amerikan yaşamı üzerindeki egemenliğini sergilemiştir. Bu kolaycı görüş, Mann'ın üzerine adil olmayan bir yük bindirir. Mann'le ilişkilendirilen nitelikler, onun ortaya çıkışından önce de medya alanında bol miktarda mevcuttu ve Mann'i postmodern anlayışın bir vakanüvisi ve dikkate alınması gereken bir kişilik kılan özel ilgi

odağı ve ironinin pek azını taşımaktaydı. Mann'ın anlayışı, 'Amerika'da aydınlık vakti' Reaganizmiyle fazla bir ortak yana sahip değildir; *Miami Vice* ile *Crime Story*'nin bölümleri genellikle adalet sisteminin aksaklıkları ve çelişkilerinin yanı sıra, erkekler arasındaki gerginlikler ve erkeklerin başarısızlığı üzerinedir.

Burada, okuyucuyu postmodernizmin yeni tanımlarıyla uğraştırmak amacıyla değilim; bu konudaki tartışmalar öylesine kapsamlı bir biçimde sürdürüldü ki, bu yeni manzaranın sibernetik kültürü ve iyice müdahale altında olan ve metalaştırılmış çevresiyle birlikte, görece sanayileşmiş yirminci yüzyıl ortalarından şu andaki ana hangi yollardan bir geçiş oluşturduğu konusu üzerine belli ölçüde bilgi sahibi olunduğunu varsayacağım.²⁸⁸ Michael Mann, onu çağdaşlarından farklı kılan özellikleri açısından postmodern sinemanın bir simgesidir. Lynch ve Tarantino gibi sinemacılar çizgisel anlatının tahrip edilmesi ve ardı arkası gelmeyen imalı göndermeler üzerine odaklanırken, Mann'ın yapıtları, daha çok, ya başka yapıtlara ya da sinema aracının kendisine pek az göndermede bulunarak, dolaysız ve türe ait bir bakışa sahiptir (eski formülleri şişirmekle suçlanacak denli). Mann'ın yapıtları postmodernlik diyarına girerken, gerek plastik sanatların gerek Avrupa sinemasının kimi gerçekçi geleneklerini temel alarak, uygarlığa ağıt yakar.

Mann'ın ağıtları birçok yönden pek çok sorun ortaya koyar. Mann'ın görünüşte en çok ilgilendiği konu, erkek öznenin Mann'ın kendine özgü olan bir bakışla, sinemadan çok postmodern resim ve mimariye borçlu olan bir görsel biçimle yakaladığı bir hiper-yabancılaşma duygusu tarafından yutulurken, sanayi sonrası toplum iklimi içinde yitip gitmesidir. Mann'ın, şirketleşmiş bir 'dünya sistemi'nin²⁸⁹ etkilerini gösteren bir kültür karşısında yenilgiye uğramış olan erkeğin gölgede kalması üzerine eğilmesi, özellikle de filmlerinin tam bir Avrupalı ıstırapı sergilediği göz önünde tutulduğunda, son yirmi yılın Öfkeli Beyaz Erkek filmleriyle [örneğin, 1982 tarihli *Fatal Attraction* (Öldüren Cazibe) ve 1992 tarihli *Falling Down*] pek az ortak yöne sahiptir. Onun anlayışı, Reagan-Bush-Clinton döneminin sağcı sinema ideolojileriyle değil, on dokuzuncu yüzyıl

288) Bkz. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC, Duke University Press, 1991; Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford ve New York, Basil Blackwell, 1989; David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford ve Cambridge, Basil Blackwell, 1989.

289) Fredrick Jameson'ın konusu, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

romanında kahramanın merkezi konumunun yürürlükten kaldırılmasıyla²⁹⁰ daha çok benzerlik taşır gibi görünmekteyse de, Mann'ın yapıtlarının, zalim bir teknolojik şimdiki zaman içinde erimiş olan bir yitik dönem anlayışıyla, sermayeye karşı sağdan gelen bir diğer eleştiri olup olmadığı²⁹¹ sorusu ortaya atılabilir. Mann'ın erkek öznenin gölgede kalmışlığına ilişkin nostalgik anlayışı, Ben ile Öteki'ni ayıran sınırları sorgulamasıyla [örneğin, *Manhunter*'da Will Graham'ın neredeyse yok olup gitmesinde; *Thief* de, ceza sisteminin barbarlığı normal bujuva dünyasıyla eşdeğerliğe sahip olduğundan, içerisiyle dışarısının birbirinin yerine geçebilirliği düşüncesinde; *Heat*'in (Büyük Hesaplaşma) sonundaki dağılma hissinde; ve *The Insider*'ın (Köstebek) sonunda, her şeyi içine alan şirketler dünyası ve bunlarla uzlaşmaya varmış demokrasi kurumlarının reddedilmesinde] büyük ölçüde hafifler. Mann'ın filmleri, onursuz ve sınırları çiğneyerek her yere nüfuz eden burjuva yaşamı anlayışlarıyla da göze çarpar (*Manhunter*'da kanlı bir suç sahnesinin fotoğraflarının Will Graham'ın dosyasından kayıp düşmesi ve bir çocuğu dehşete düşürmesi; *Büyük Hesaplaşma*'da çöp tenekesine tıktırılmış bir genç kız cesedinin fotoğrafı); zalim bir dünyanın seyri, hiçbir dünyevi bağlama uygun düşmezmiş gibi görünecek denli dehşete düşürücü olan bir şeyle kesintiye uğratılır. Ya kanlı ya da başka biçimde dehşete düşüren natürmortlar ve dekorların çoğu, postmodern sanat örneklerinin gerçeğe sıkı sıkıya bağlı aşırı özentiliğine sahiptir ve bu, yeni anlayışın vakanüvisleri tarafından tartışılan duygu yitimini akla getirir.

Filmler çoğunlukla, durumlar karşısında yenik düşmüş, son derece mutsuz, ellerinden neredeyse hiçbir şey gelmeyen kahramanlar sergileyerek kötü bir biçimde sona erer. Mann'ın kasvetli bakışı, örneğin 1970'lerin uygarlığı çıkmaz bir sokakta gören, ama alternatif herhangi bir bakış da ortaya koyamayan korku filmlerinde de görülür.²⁹² Ancak, Mann'ın kriz betimi o kadar da ham ve işlenmemiş değildir; onun postmodern çıkmaz sokak anlayışı, sinemasal coğrafyanın ayrıntılı biçimde betimlenişinde karşımıza çıkar. Antonioni gibi –özellikle de *The Eclipse* (Batan Güneş, 1962), *Red Desert* (Kızıl Çöl, 1964) ve *Zabriskie Point* (1969)– Mann de,

290) Mario Praz'ın romantik kahramana ağıtı da konuyla bir ölçüde ilgilidir, *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, Londra, Oxford University Press, 1956.

291) George Steiner'in Dostoyevski'nin *Kumarbaz* ve *Yeraltından Notlar*'ı için yazdığı giriş, bu olgunun ele alındığı önemli bir yazıdır, *The Gambler ve Notes from the Underground*, New York, The Heritage Press, 1967.

292) Bkz. Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press, 1986, s. 70-135.

karakterlerinin yabancılaştırmışlığını vurgulayan dikkatle yaratılmış arka planlar önünde sıradan öyküler anlatır. Yalnız öznelere, kent görünüm-leri, terk edilmiş sanayi alanları, su kütleleri ya da büyük çıkma pencerelerle çerçevelendiği görüntüler, buz gibi soğuk ya da güzü anımsatan bir etki uyandırma amacıyla sık sık yoğun mavi ya da kahverengi tonlarıyla fotoğraflanan görüntüler, David Hockney, Eric Fischl, Robert Longo ya da Gilbert ve George'un resimlerini çağırıştırır.²⁹³ Böylesine dikkatle oluşturulmuş görüntüler oldukça çoktur: *Thief*'de Frank'in koyu mavi bir kazık duvar önünde oturarak Okla'dan gelen mektubu okuması; *Manhunter*'de Will Graham'ın bir restoran penceresinde yansıyan görüntüsüne bakması; *Büyük Hesaplaşma*'da Neil ile Chris'in Pasifik'e bakan bir cam duvar önünde konuşmaları; *Büyük Hesaplaşma*'da Vincent Hanna ile emrindeki polislerin aşırı biçimde ışıklandırılmış bir sanayi kompleksinde dururken görülmeleri; *Köstebek*'te Wigand'ın hoş bir biçimde döşenmiş ama tekinsiz bir otel odasında yalnız başına oturması. Mann'in ağıtlarının duygusal bağlamını oluşturan hiper-yabancılaştırma, industrial/tekno/ambient/neo-goth müzikleri bir arada kullanmasıyla desteklenir. Tangerine Dream, Einstürzende Neubauten, Lisa Gerard, The Kronos Quartet, Moby, The Reds ve diğerleri, Mann'in postmodernliği algılayış biçimi olan acımasız klostrofobiyle işitsel bir bağlantı oluşturur. Müzik, mevcut dünyanın çoraklığını vurgularken (akla yine *Kızıl Çöl* gelmektedir), yönetmenin vazgeçilmez ögesi olan romantizmini sergileyen sayısız largo pasajlar ve uzun, sıkıcı geçişler oluşturur (*Büyük Hesaplaşma*'nın sonundaki bir erkeğin yasını gösteren uzun sahne önemli bir örnektir). Mann'in yapıtlarının her yanına yayılan soluk alamama hissi, karakterlerinin mücadelelerini kuşatan bir ütöpk/distöpk diyalektik oluşturur.

Mann'in ilk filmi olan *Thief*'in eski mahkûm ve işinin ehli bir kasa açıcı olan baş kahramanı Frank (James Caan), içsel yaşamının geri kalanına bir ütöpya katmak istemişçesine ve biraz da mantık dışı biçimde doğaçtan bir aile yaratarak, normal bir yaşam sürme peşindedir. Film, Mann'i, bir kent ve banliyö şairi konumuna oturtmaktadır ve başarılı olmalarına ve Mann'e özgü olduğu görülebilen özelliklere sahip olmalarına karşın, Mann'in kendi dünyası olarak betimlediği dünyanın dışındaymış gibi görünen *The Keep* ile *The Last of the Mohicans*'ı (Son Mohikan) bu inceleme kapsamı dışında bırakmamın nedeni budur (gerçi *Son Mohikan*'ın kısmen

293) Mann'in kompozisyonlarını, örneğin şu kitapta anlatılan sanat ile karşılaştırın: Charles Jencks, *Post-Modernism: The New Classicism in the Art and Architecture*, New York: Rizzoli, 1987.

de olsa, *Thief*'de ve Mann'in yapıtlarının geri kalanında ima edilen yitik dünya tasavvurunu konu alır gibi görüldüğünü de belirtmek isterim). *Thief*, fabrikalarda, hapishanelerde, barlarda, banliyö evlerinin oturma odalarında, ikinci el araba satılan otoparklarda ve depoların ve yüksek teknolojiyle donatılmış şirket binalarının en derinlerinde ve labirentlerindeki erkekleri ön plana çıkarır. Film, Frank'i (koruyucu gözlükler ve çeşitli aletlerle tam donanımlı bir halde) bir kasayı açarken gösteren heyecanlı açılış sahnesinden, Frank ile ortaklarını asbest kaplı giysilere bürünmüş halde 8.000 derecelik bir termal kesiciyle kıvılcımlar saçarak –bu an sosyalist gerçekçiliği akla getirir– bir tonozu delerken gösteren ve tam bir seyirlik sunan son soygun sekansına dek, güçlü bir 'iş başındaki adam' izleği sergiler. Leo (Robert Prosky) Frank'in soygundan alacağı payı vermediğinde, Frank Leo'nun 'kendi emeğinin sağladığı kazanç'tan yararlandığını söyler. Frank'in eyleminden komisyon isteyen polisler onu hırpaladığında, Frank şöyle der: "Siz hiç çalışarak geçimini sağlamak diye bir şey duydunuz mu?" Frank'in 'sıkı çalışma' anlayışı, tıpkı Jesse'yle (Tuesday Weld) birlikte yarattığı hazır aile gibi, Amerikan Rüyası'nın iflas etmiş olduğunu düşündürür. Burjuva yaşamına girmeye çalışan eski mahkûm izleği, suç filmlerine iyice yerleşmiş durumdadır ve en azından *High Sierra*'ya (1941) kadar izi sürülebilir. Ancak *High Sierra*'da, suçlu büyük ölçüde kendi kararlarının sonuçları yüzünden dışta kalır; *Thief*'de ise, tam da normal görünme isteği bazı sonuçlara yol açar, çünkü normal dünyanın kendisi suçludur [Frank'in hâlâ hapiste olan Okla'ya (Willie Nelson) dediği gibi, "Dışarısı harbi çok acayip durumda"]. Olağan burjuva dünyasının zalimliği her yerde betimlenir: Frank ile Jesse'nin bir çocuğu evlat edinme isteklerinin hüsrarla sonuçlanması (bu Frank'i iyiden iyiye Mafya'nın kollarına iter); polisin dayak atması; Okla'nın şartlı tahliyesindeki yargıç; Okla'nın ani ölümü; örgütlü suç ile dokuzdan beşe mesai yaşamının birleşmesi. Frank'in filmin sonundaki son eyleminin amacı, Leo ile adamlarından öç almak olduğu kadar, kendisini ve sahte olan 'huzurlu bir dünya' hayalini ortadan kaldırmaktır. Frank, Jesse'ye ısrarla ve oldukça çocuksu bir biçimde kur yaptığı halde, tam anlamıyla cesaret kırıcı bir anda ona gitmesini söyler. Evini ve işyerini havaya uçurur ve sonra da Leo'yu öldürür. Son sahne, gangstere son bir zafer anı yaşama fırsatı veren 'yücelik efekti'nden hiçbir iz taşımaz. Frank'in kendi araba bayisini ('Rocket Kullanılmış Arabalar') yakması bir ölçüde gerçeküstü bir andır; kamera, J. G. Ballard'ı anımsatan bir sekansta, yanan arabaları yanlarından rasgele geçerek görüntüler ve Frank'in evini ve barını havaya uçurması, tüketici ütopyasını bireyin nihayetinde kendisini geçersiz

kılması olarak ortaya koymasıyla, *Zabriskie Point*'i anımsatır. Frank duraklar ve cebinde taşıdığı, daha önceden bakmış ve gururla Jesse'ye de göstermiş olduğu bir fotomontajı fırlatır atar. Akıl hocası Okla'yı, bir anne ile çocuğu, cesetleri ve 'devlet elinde büyüyerek' geçirdiği zavallı hayatından başka kırıntıları gösteren fotomontaj, Frank'in modernist ütopyacı jesti, parçalı dünyasının birbirine hiç benzemez parçalarını bir araya getirerek bütünleştirmesidir. Frank'in fotomontajı filmin genel görünümü içinde, tıpkı *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* albümünün kapağı (ütopyacı montajın pop kültürü tarafından kullanılmasının başlıca örneğidir belki de) gibi eskimiş ve çocukça görünür. Frank, Leo'nun adamlarıyla giriştiği silahlı çatışmadan sağ çıksa da, herhangi bir kurtulma ya da temize çıkma hissi yaşamaz ve gecenin karanlığında gözden yiter – bu, Mann'in filmleri içinde en acımasız sonudur.

Manhunter'in sonu o kadar kasvetli olmasa da, film, *Thief*'inkinden bile daha güçlü olan bir kapana kısılmışlık, kuşkulu bir normallik statüsü hissi verir. FBI ajanı Will Graham (William Petersen) her yönden kuşatılmıştır: Baş düşmanları olan dayatıcı patronu Jack Crawford (Mann filmlerinin gedikli oyuncusu Dennis Farina) ile bir türlü alt edemediği seri katiller Hannibal Lecter (Brian Cox) ve Francis Dollarhyde (Tom Noonan), azap içinde kıvranan kendi bilincinden daha az etkilidir. Graham'ın, fiziksel ve duygusal bir buhran geçirmesinin ardından amirleri tarafından aktif göreve zorla geri döndürülmesinin nedeni olan özel yeteneği, seri katilin mantığını (ve dolayısıyla yöntemlerini) anlayabilme yeteneğidir. Graham'ın yeteneği, sayısız *Western* filminde yer alan 'Kızılderililerden anlayan adam'dan²⁹⁴ farklı olarak, özellikle de Graham'ın ben ile ötekine, farklılığa dair hissini bulanıklaştırdığı zamanlarda, tam bir lanettir. *Manhunter*, en azından korkunçluk anlayışına meydan okuyuşu açısından, korku filmleriyle özel bağlantıları olan postmodern polisiye filmler arasındadır.²⁹⁵ Bu meydan okuma, Graham açısından, Mann'in tüm filmlerinde olduğu gibi, baş kahramanın coğrafya ve mimariyle ilişkilendirilmesi yoluyla sezdirilen bir kapana kısılmışlık hissidir. Graham, kurnaz Hannibal Lecter ile aralarında geçen rahatsız edici konuşmanın ardından, her yeri tek bir noktadan izlenebilen bembeyaz hapisneden koşarak uzaklaşır.

294) Bkz. Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York, HarperCollins, 1993.

295) *Manhunter*'in siyaseti ve korku filmleriyle ilişkisi üzerine okuduğum en iyi inceleme şu: Tony Williams, *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film*, New Jersey, Farleigh Dickinson University Press, 1996, s. 255-59.

Bir sekansta Graham'ı, Los Angeles'daki eşsiz postmodern yabancılaşma modeli Bonaventure Oteli'ne çok benzer bir John Portman binası olan Atlanta Peachtree Plaza'nın asansörüyle aşağıya inerken görürüz.²⁹⁶ Doğal çevre, Mann'in çoğu filminde olduğu gibi, endüstriyel uygarlıkla kaynaşmış olduğu düşündürülecek ve hiper-gerçek, sentetik bir nitelik kazanacak biçimde görüntülenerek, muğlak biçimde filme dahil edilir. Bunun *Manhunter*'daki örneklerinden biri, Graham ile Crawford'ın deniz kıyısındaki ilk karşılaşmalarıdır; iki adam kıyıya sürüklenmiş bir kütüğün iki ucunda oturmaktadır. Benzer görüntüler, *Büyük Hesaplaşma* ve *Köstebek*'te de vardır ve bu sahnelerde, insanlığın giderek daha da soluk alamaz hale geldiği akla getirilmek istenircesine, doğaya ulaşmanın giderek engellendiği gösterilir (*Büyük Hesaplaşma*'da Neil'in kumsal kıyısındaki boş evi; *Köstebek*'te Lowell Bergman'ın ateşli telefon konuşmalarını yaptığı gri, rüzgârlı kumsal ve çatılar). Doğa, *Manhunter*'da, tıpkı *Thief*'deki Frank'in fotomontajı gibi, gerçekleşmesi istenen bir düş yaratısından çok da farklı değildir. Will Graham, bir süpermarketin bakliyat rafları önünde oğluna psikolojik sorunlarını anlatmasında olduğu gibi, en aptalca mekânlarda önemli konuşmalar yapar.

Graham'ın Francis Dollarhyde'ı izleyişinde, dehşete düşürücü seri cinayetlerin, normallikten çıkmış, canavar üretiminin baş sorumlusu olan bir dünyanın içinde yer aldığı düşüncesi ortaya konulur. Graham buna Crawford ile Dollarhyde üzerine konuşurken işaret eder: "Bunların hepsi suiistimal edilmiş bir çocuktan, hırpalanıp mahvedilmiş bir bebek-ten başladı." Mann Dollarhyde'ı kötü göstermekle birlikte, kurnazlığı ve Blake alıntıları aracılığıyla, (kopuk kopuk da olsa) hakiki bir şiirsel duyarlığa sahip olduğunu ortaya koyar. En etkileyici an, Dollarhyde'in kör Reba'yı (Joan Allen) uyuyan hasta bir kaplanı okşaması için bir hayvanat bahçesinin veterinerine götürdüğü sahnedir. En az Reba kadar Dollarhyde da, bu duygusallık anıyla kendinden geçer ve film izleyiciyi, katilin zalim uygarlık karşısındaki hiddetiyle tanıştırır. Filmin sonunda Dollarhyde'in nihayet alt edilmesi, Graham ile ailesini tekrar 'normallik'e kavuşturur, ama filmin normal olanı gerçek tanımlama biçimi o ana kadar öylesine tedirgin edicidir ki, zaferin pek bir anlamı yokmuş gibi görünür.

Televizyon oyunu *L.A. Takedown*'a dayalı olan *Büyük Hesaplaşma*, *Köstebek*'e değin ve hatta (belki de özellikle) *Son Mohikan* için belirlenen yüksek hedeflerle karşılaştırıldığında, Mann'in gözü en yükseklerde olan filmiydi. Filmin tanıtım kopyasındaki alt başlığı, "Bir Los Angeles Suç

296) Bkz. Frederic Jameson, *a.g.e.*, 1991, Bonaventure ve Portman üzerine.

Destanı” idi ve bu, özellikle de filmin kökeninin bir televizyon senaryosu olduğu düşünüldüğünde, filmi oldukça iddialı göstermekteydi. Ne var ki, filmin dramatik yönü, daha önceden söz edilen niteliklerin (tam anlamıyla seçmeci ve atmosferik bir müzikle zenginleştirilen uzun ve sıkıcı geçişler; postmodern geometri içerisinde dikkatle çerçevelenmiş yalnız birey görüntüleri) bazılarını vurgulamasıyla, Mann’ın öykü anlatıcılığıyla olduğu kadar, bir durumu betimleme ve belli bir ruh halini iletmeye de ilgilendiğini düşündürür; onun yapıtlarını tam bir Avrupalı anlayışı çerçevesinde sinemasal kılan niteliklerdir bunlar. Filmin, *Baba 2*’den beri birlikte çalışmamış olan (ve o zaman da eksilteli bir koşut anlatının ayrı ayrı sekanslarında görünmüş olan) ‘rakip’ süperstarlar Robert De Niro ile Al Pacino’yu perdede bir araya getirmesi, biraz abartılmış olarak düşünülebilir. Ancak, Mann bu fırsatı iyi bir biçimde kullanmıştır. Biraz da birbirlerine benzeyen, tarzları yöntemle belirlenmiş bu “Brando’nun oğulları”, Mann’ın ben ile öteki arasındaki ince çizgi anlayışını sürdüren karakterleri canlandırmaktadır. Vincent Hanna (Pacino) çete lideri Neil McCauley’i (De Niro) ele geçirmek için canını dişine takmış bir polistir. Her iki adam da, Prozac, CNN, sibernetik teknolojiler, parçalanmış aileler, hatta çocukların bir kenara itilmesi ve öldürülmesiyle tıka basa dolu postmodern bir coğrafyada, sorunlu yaşamlar sürmektedir. Her iki adam da, eşlerini göz ardı ya da suiistimal eden (ve kadınları açıkça ve tümünden görmezlikten gelen), sadece kendilerini düşünen pragmatistlerdir ve Mann’ın diğer filmlerinde erkeklerin yok oluşunu ağıt yakarcasına betimleyişine dair kanımızı karmaşıklaştırmak üzere kullandığı etmen, işte bu etmendir.

Büyük Hesaplaşma gerçekten de, Mann’ın erkeğin merkezi konumunun giderek kaybolmasını en başarılı biçimde ele aldığı filmidir ve bu kayboluş, her zamanki melankolinin yanı sıra, daha önceki bir çağın ‘sırtlarını duvara dönmüş erkekler’ sinemasından (Ford, Hawks, Aldrich, Peckinpah) her zamankinden daha çok olan bir etkilenmeyle de ifade edilir. Neil’in adamları, polisin planlarından haberdar olduğunu fark ettiklerinde, Peckinpah gibi bir yönetmen için temel oluşturan ‘erkek benliğinin doğrulanışı’nı ortaya koyar biçimde, yine de yollarına devam etmeye karar verirler. Çetenin başarısızlıkla sonuçlanan banka soygunundan sonraki Son Direnişi de *Western*’i akla getirir, ancak filmde bu tür anlatıların homoerotik alt metnine belki biraz daha fazla dikkat gösterilmiştir;²⁹⁷

297) Son Direniş anlatıları ve bunların altındaki ideoloji, Slotkin’in *Gunfighter Nation* ve daha önce yazmış olduğu *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*’ında ele alınmıştır, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 1985.

bu, özellikle de, Neil ile genç yardımcısı Chris (sarışın, alt dudağını sarı kırmış bir Val Kilmer tarafından canlandırılmaktadır) arasındaki, öykü içinde önemli bir yere sahip olan yakın bağı gördüğümüzde akla gelir. Bu dinamik için en az o kadar önemli olan bir diğer boyut ise, Vincent'in Neil'i saplantı haline getirmiş olmasıdır. Kendi benzerinin peşine düşmüş ve kendini işine adanmış polis fikrinin kökü, polisiye kurmacada derinlere kadar uzansa da, bu izlek burada, Vincent'in ev yaşamını gözlemlediğimizde oldukça abartılı görünür. Ve yine, temelde yatan durum türe özgü gibidir –kendini fazlasıyla işine vermiş polis ve ihmal edilmiş karısı–, ta ki Mann bu izleği, (feminize) bir postmodern durumun erkek üzerindeki etkileri hakkında bir tirad gibi kullanana değin. Justine'in (Diane Venora) şikayetlerinden biri Baudrillard'ı akla getirir: (“Tortuyu elekten geçirirsin, geçiş işaretleri, avının kokusunu ararsın.”) Daha sonra Vincent'a, ‘ot ve Prozac’la iyice kafayı bulmuş’ olsa da, kocasından daha insaniyetli olduğunu söyler; onunla ilişkisine artık ‘bir son verme’yi istemektedir. Vincent, Justine'in erkek arkadaşı Ralph'e, içinde yaşamaya zorlandığı ‘dibine kadar teknolojik, boktan postmodern’ evden (Justine'e boşandığı son kocasından kalmıştır) yakınlıkla içini döker. Neil'in tekrar peşine düşmeye giderken, televizyonu –evcilliğinin son göstergesidir– parçalar. Kızının ölümüne çok yaklaştığı intiharından sonra Justine'le kısa bir süreliğine yakınlaşmasının ardından, Justine onu azat eder ve Vincent memnuniyetle savaşa geri döner (bu ayrıcalıklı anı vurgulamak istercesine müzik de aniden durur). Vincent ile Neil arasındaki uzun kovalamaca ve son hesaplaşma, Vincent'in artık ölmüş olan Neil'in elini tuttuğu, belli belirsiz homoerotik olan sahnede zirvesine ulaşır ve neredeyse bir saplantı niteliğinde olan, erkek için yakılmış bu ağıtı ve onun çektiği sancıları betimleyegelmiş olan sanat biçimlerini (örneğin, *The Death of Thomas Chatterton*) vurgular. Moby'nin yıkımı çağrıştıran, operavari tekno kompozisyonu (“God Moving Over the Face of the Waters”) Neil'in ölümüne ve filmin sonundaki yazılara eşlik eder.

Mann'in tüm yapıtlarına sinmiş olan ağıtı benzer, melankolik duyarlılığı eksiksiz bir biçimde somutlaştıran ve etkili bir siyasi postmodernizm örneği sunan *Köstebek*, Mann'in bu tarihe kadarki en başarılı filmidir. Filmin siyasi yönünün kökeni bir ölçüde, 1990'larda en başta Oliver Stone tarafından yeniden canlandırılmış olan, ‘sistem karşısındaki tek adam’ sözleriyle özetlenebilecek Capravari paranoyak popülizmdir. Stone'un yapıtları Soğuk Savaş döneminin askeri-endüstriyel devletine yöneltilmiş oldukça radikal bir muhalefet sergilerken, bir yandan da geçmiş dönemlerin Amerika'sına yönelik kaygılı bir nostaljiyle yüklüdür.

Mann'ın nostalji eğilimleri ise *Köstek*'te bir kenara bırakılmış ve kaygılarının merkezine de, günümüzdeki küresel şirketleşmenin gücü oturmuştur. Bu yeni gücün insana yönünü şaşırtan otoritesini en iyi biçimde betimleyen, filmin web sayfasıdır belki de;²⁹⁸ sayfa, filmin çeşitli mekânlarının dar açılı görüntülerini içeren bir dizi hızlı 'flash' resimle açılmaktadır. Bu görüntüler, filmin yeni küresel sistemde hüküm süren ve bireyin ancak birazını kavrayabildiği parçalı eşzamanlılığa dair anlayışını oldukça iyi hissettirmektedir.

Film, Big Tobacco şirketler topluluğu içerisindeki en büyük şirketlerden biri olan Brown and Williamson'ın kıdemli biyokimyageri Jeffrey Wigand'ın çok yakın tarihli gerçek yaşam öyküsüne dayanır. Düş kırıklığına uğramış, işinden yeni çıkarılmış olan Wigand 1995'te CBS'in haber programı *60 Minutes*'de, şirketinin tüketicileri bağımlı hale getirme ve dolayısıyla bu süreçte onları zehirleme uğraşları hakkında açıklamalarda bulunmuştur. CBS Big Tobacco ile yoğun ve karmaşık ilişkileri nedeniyle, *60 Minutes* programının sorumlularını bu öyküyü rafa kaldırmaya ikna etmiştir. Programın yapımcısı olan Lowell Bergman Wigand'a destek vermiş ve medya ile şirket sektörlerini kapıştırarak, sonunda programın yayınlanmasını sağlamıştır. Filmde erkek baş karakter, postmodern uluslar aşırı şirketleşmenin baş döndürücü etkisiyle, Mann'ın daha önceki filmlerine göre çok daha fazla biçimde konu dışı bırakılır. Bergman (Pacino) öykü boyunca sanki körmüş gibi ilerler ve onun bu durumuna, Bergman'ın bir röportaj ayarlamak üzere gözleri bağlı şekilde Lübnan'daki Hizbullah karargâhına getirildiği ilk baştaki Ortadoğu sekansında işaret edilir. İlk başta Öteki olarak Doğu'nun ortaya konulması (Soğuk Savaş sonrası sinemanın tipik özelliğidir) oldukça sorunlu görünür, ama daha sonra sahne aniden değişir ve Öteki, Brown and Williamson yöneticisi Thomas Sandefur'a (Michael Gambon) dönüştürülür. Bergman Wigand'ın (Russell Crowe) yaşamına girdiği sırada, video monitörleri, cep telefonları, faks cihazları, bilgisayarlar ve şirket alanının metaforları olarak işlev gören başka cihazların ek bir uzantısıymış gibi görünmektedir. Doğu ile Batı birbiriyle kaynaşmıştır, ama Mann bu durumun, yeni medya düzlemi ve kapitalist yapı karşısında oradan oraya dolaşan bir paranoyaya dönüşmesine izin vermez. Son derece güncel olan öykü öylesine bilindiktir ki, neredeyse sıradan gibi görünür; ne var ki, Mann bu öyküyü, Lisa Gerard ve Pieter Bourke'un dramatik, neredeyse ayinsel olan müziğiyle şimdiye kadarki en ihtişamlı operası kılar. Bu projeyi harekete geçiren, nitelikleri

aynı anda tehlikesiz, etkilenmez ve kavranılamaz olan postmodern, şirketleşmiş dünyada kötülüğün sıradanlaşmış olmasıdır. Lübnanlı açılışa, bu açılış sekansının Ortadoğu krizinden –medyanın sürekli ilgilendiği konulardan biri– mevcut teknoloji/medya/şirket çevresinin oluşturduğu girdapla ilgili olduğu fikrini çabucak ileten, vurmali çalgıların ağırlıkta olduğu ‘Tempest’ adlı beste eşlik eder. Wigand’ın açıklamaları sırasında ve daha sonra da Big Tobacco devlerinin Kongre’de görünmeleri sırasında (Wigand’ın her şeyi kaybettiği sırada), Gerard/Bourke’un ‘Sacrifice’ının kederli ezgileri duyulmaya başlanır. Dünya sonunda 60 *Minutes* programında Wigand’ın öyküsünü duysa da ve bu sayede Wigand bir kenara itilmekten kurtulsa da, film hiçbir şekilde, medyanın ve kenetlenmiş halde olduğu diğer kurumların temize çıkarılması işlevini görmemektedir. Program sonunda yayınlandığında, havaalanlarındaki ve barlardaki izleyicilerin bunun anlamının pek de farkında olmadıklarını görürüz; CBS’deki sert bir tartışmanın ardından Bergman’ın binayı terk ettiği sahne yavaş çekimle görüntülenir – tıpkı Wigand’ın kovulduğu sahne gibi. Mann, halkın artık medyadan etkilenmez hale geldiğini ve şirket/medya devleti içindeki en iyi kalpli aktörlerin (filmde Bergman’ın daha önceden *Ramparts*’ın* radikal muhabirlerinden biri olduğu belirtilir) günümüzün kapitalist inançları karşısında pek bir öneme sahip olmadıklarını düşündürür.

Mann’ın erkek özneye övgüsü, siyasi ilgi alanı üzerine çeşitli sorular akla getirir. Mann, ataerkil düzenin dışındaki bir dünya fikri ortaya atmaya başaramaz, dünyanın bu bozulmuş, postmodern anında bile. Ne var ki, bu bozulmuşluk mutlak gibi görünmektedir ve Mann’ın tasavvuru da, dolayısıyla, izleyicilerin eleştiri yeteneklerini harekete geçirmiş ve var olan sistemin dış görünümünün altına bakabilmiş olan daha önceki (Watergate sonrası) bir sinemayı akla getirmektedir.²⁹⁹

* 1962-75 yılları arasında yayımlanan bir Amerikan siyaset-edebiyat dergisi. Giderek Yeni Sol’un dergisi haline gelen *Ramparts* Vietnam Savaşı’nın ilk muhaliflerindendi. (ç.n.)

299) Mann’ın sineması, 1970’lerin ‘tutarsız metinleri’yle, bunların çelişkili ideolojik konumlarıyla daha çok ortak yana sahipmiş gibi görünmektedir. Bkz. Robin Wood, *a.g.e.*, s. 46-70.

Mira Nair

Gwendolyn Audrey Foster

Mira Nair, oluşma sürecini yaşayan ödün vermez feminist post-kolonyal öznelliğinin sinemacısıdır. Filmleri, ‘Birinci’ ve ‘Üçüncü’ dünyalar fikrinin vazgeçilmez olduğu görüşünü bir tarafa iterek, postmodern feminizmin göçebe mekânını keşfe çıkar. Nair, Hintli bir kadın olarak kolonyal düzene uydurulmuş öznelğin temele indirgeyen normlarına tabi tutulmuş olduğunu bilerek, sınıf, ırk, cinsiyet ve yer temelindeki kimlik sınırlarına karşı çıkma ve bu sınırları ortadan kaldırma peşindedir. Nair’in Afrika’da yaşayan Hintli bir sinemacı olarak göçebe kimliği, sanatsal seçimleri üzerinde özgürleştirici ve biçimlendirici bir etkide bulunmuştur. Nair bir röportajda, yurt, yerini terk etme ve göçebelik konularıyla ilgili duygularını şu sözlerle özetler: “Siyah ile beyazın arasında, kahverengi bir insan olarak, bu dünyalar arasında çok rahat bir biçimde hareket edebildim, çünkü ikisi de değildim.”³⁰⁰

300) Janis Cole ve Holly Dale (yay. haz.), *Calling the Shots: Profiles of Women Filmmakers*, Kingston, Ontario, Quarry Press, 1993, s. 149.

Nair'in bir sinemacı olarak hedefi, gözle görülür biçimde siyasidir, ama yine de, başkalarının siyasi nezaket sınırlarına ilişkin kanılarını darmadağın ederken tamamen rahattır. Nair, örneğin kendi ülkesi Hindistan'ın yitik ve haklarından yoksun bırakılmış altsınıflarının karanlık bir betimini sunduğu yönünde eleştirilere hedef olmuştur. Kısa bir günlük/belgesel niteliğindeki *Jama Masjid Street Journal*'da (siyah-beyaz olarak çekilmiştir), Delhi'de Müslüman erkeklerin sinemacı olarak orada bulunmasına tepkilerini kaydetmiştir. Bu, kadının sinema ve fotoğrafta geleneksel olduğu üzere bakışın örtülü nesnesi olarak nesneleştirilmesini ters yüz eder ve bu şekilde, geri plana itilen kadının etkin ve öznel bakışı için bir yer talebinde bulunur.

So Far from India'da, New York'a gelmiş bir Hintli göçmen olan Ashok'un kederli yolculuğunu izleriz; Ashok Hindistan'da bıraktığı hamile karısına bakmak için daha çok para kazanma amacıyla yurdundan ayrılmıştır. Nair Ashok'un kültüründen nasıl uzaklaştığını kaydeder. Film bize der ki, Amerika'da "Her şeyi unutursun, kardeşin kim, karın kim..." Amit Shah, filmin *cinéma vérité** niteliklerini överek, 'göçmen gerçekliğinin iki boyutluluğunu, bir köke sahip olma duygusunun yavaş yavaş dağılıp gitmesini, asimilasyon ve ait olma duygusunun açtığı yeni yolları ve kapadığı yolları' kaydettiğini eklemiştir.³⁰¹

Nair göçebe öznelliğinin çok yönlülüğünü, sürgünlüğün verdiği haz ve acının yanı sıra sıradanlığını da, hem bu filmde hem de daha sonra *Mississippi Masala* ve *The Perez Family*'de (Perez Ailesi) başarıyla aktarır. "Benim işim tepki yaratmak,"³⁰² diye belirtir Nair ve belgesel/anlatı *noir* türünün başyapıtları sayılan *Salaam Bombay* (Selam Bombay) ile *India Cabaret*'de gerçekten de tepki yaratır. Anlatıya dayalı kasvetli bir belgesel olan ve *cinéma vérité* tarzında çekilmiş *Salam Bombay*, Bombay'ın unutulmuş, evsiz barksız, yoksul çocuklarını, fahişelerini ve uyuşturucu müptelalarını anlatır. Hindistan'daki egzotik dansçıların yaşamlarını konu alan ve izleyiciyi düşünceler içinde bırakan etnografik film *India Cabaret* ise bazı Hintli feministlerin, filmin kadınları bir 'erkek bakışı' açısından sunduğu yönündeki sert eleştirilerine hedef olmuştur.

Mira Nair'e göre, bu tepkiler Batılı feministlerin kuramsal görüşleriyle biçimlendirilmiş bir önyargıyı temsil eder. *India Cabaret*'in kadınları

* *Cinéma vérité*: Kameranın yönetmenin müdahalesi olmaksızın gerçek kişi ve olayları kaydettiği bir belgesel sinemacılık tekniği; Fransa'da 1950'lerde ortaya çıkmıştır. (ç.n.)

301) Amit Shah, "A Dweller in Two Lands: Mira Nair, Filmmaker", *Cineaste*, c. 15, sayı 3, 1987, s. 22-4, s. 22.

302) Janis Cole ve Holly Dale, *a.g.e.*, s. 151.

‘özünde edilgin’ olarak betimlemediğine dikkat çeker.³⁰³ Nair’in belirttiği üzere, sınıfa ve Batı feminizmine dayalı yorum, “dansçılar ve dansla yüzleşmeyi reddettiği için miyop olan bir görüşten kaynaklanıyor. (...) Durumu mevcut haliyle görmemek, o durumun ortadan kalkmasını sağlamaz.” Nair, izleyicilerin en rahatsız edici olarak gördükleri şeyin belki de şu olduğunu öne sürer: “Filmdeki kadınlar bizden yardım istemiyor, kurban olarak görülmeyi reddediyorlar ve bizim acımamıza da ihtiyaçları yok.”³⁰⁴ *India Cabaret* 1986’da, New York Küresel Köy Film Festivali’nde En İyi Belgesel ödülünü, Atina Uluslararası Film Festivali’nde Altın Athena ödülünü ve Amerikan Film Festivali’nde de Mavi Kurdele ödülünü kazanmıştır.

Nair’in fırsatlardan yoksun olan sınıfların ve özellikle de ekonomik açıdan fırsatlardan yoksun bırakılmış kadınların tarafını tutma eğilimi, film projelerinin merkezini oluşturur. 1985 tarihli belgeseli *Children of Desired Sex*, cinsiyet belirleme testlerinin Hindistan’da çoğu zaman, cinsiyeti kız olan ceninleri ortadan kaldırma amacıyla kötüye kullanılması üzerinde durur. Film, Nair’in tartışmalı konuları kamuoyunun dikkatine sunma yeteneğinin bir diğer örneğidir. Nair sürekli olarak, kültürel açıdan görülmez olanlar için mekânlar yaratır.

Nair, bir post-kolonyal feminist retoriğiyle, sınıf, cinsiyet, ırk, yetenek, uyruklu, yaş ve cinsel yönelim temelinde hüküm süren eşitsizlik yüzünden yerlerinden olmuş sürgünlerin sözcülüğünü yapan bir retorikle hareket eder. Onun feminist retoriği kadınların durumunu ele almaz yalnızca; felsefesi, feminist felsefeci Lorraine Code tarafından da tanımlanan bir ‘kendini başkasının yerine koyma yoluyla bilme’yi temel alır:

Sorumlulukla, kendini başkasının yerine koyma yoluyla bilme, karşılıklılığın hiç bir zaman varsayılamayacağının, ancak sadece iki insan arasında değil, çok daha geniş bağlamlara bir ikinci kişi kipi katılması yoluyla da bazen gerçekleşebileceğinin kabul edilmesinden başlar.³⁰⁵

Kendini başkasının yerine koyma yoluyla bilme, kimin kim adına konuşabileceği üzerinde sürdürülmekte olan tartışmalar bağlamında önemli bir kavramdır. Kendini başkasının yerine koyma yoluyla edinilen bilgi,

303) Mira Nair, “*India Cabaret: Reflections and Reactions*”, *Discourse* 8, Güz/Kış 1986/7, s. 58-72, s. 66.

304) A.g.e., s. 67.

305) Lorraine Code, *Rhetorical Spaces: Essays on Gendered Locations*, New York, Routledge, 1995, s. 142.

sınırları aşma eylemlerini destekler ve “kapalılığa direnir, konuşarak görüş alışverişinde bulunmaya teşvik eder ve ikinci kişiyle ilişkileri destekler ve gerekli kılar”.³⁰⁶ Kendini başkası yerine koyma yoluyla edinilen bilgi her şeyin ötesinde, hegemonya açısından algılanan güç/bilgi ilişkilerinin, özellikle de, örneğin ‘Üçüncü Dünya’ ve ‘Birinci Dünya’ gibi modası geçmiş terimlerle tanımlanan böylesi ilişkilerin koparılması için bir araç olabilir. ‘Kültürel açıdan görülmez olanlar’a, dünyanın kültürel açıdan susturulmuş ve siyasi açıdan ezilmiş altsınıflarına dair filmler çekerken ya da böyle filmler üzerinde konuşurken, kültürel ve tarihsel belirleyiciler akılda tutulmalıdır hiç kuşkusuz; ne var ki, kültürel/tarihsel bilgi, başlı başına yeni bir sınır ya da susturma mekanizması olarak da konumlandırılmamalıdır.

Selam Bombay, sömürgeci etnografyalarda çoğu zaman sestен yoksun bırakılan bir kenara itilmiş kişilere ses kazandırmak üzere, anlatı sinemasının özel yöntemlerini kullanan bir kurmaca anlatı filmidir. Nair, filmi, gerçek olana dair bir üstanlatıyla doldurmak için *cinéma vérité* öğelerini kullanır. Bombay sokaklarında gerçek mekânlarda çekim yapar, oyuncu değil, gerçek kişileri kullanır, ışıklandırması ve mizansenini doğaldır ve biçimsel açıdan belgesel geçmişiyile vurgulanır. Ancak şu da unutulmamalıdır ki, film, izleyicileri, kendilerini evsiz çocukların, fahişelerin, uyuşturucu müptelalarının ve Bombay’ın et pazarının yöntemleriyle fahişeliğe ve metalaştırılmaya sürüklenen Nepalli genç kadınların yerine koymaya itecek biçimde tasarlanmış bir kurmaca anlatıdır.

Selam Bombay’ın anlatısı bir çocuğun bakış açısından sunulur: Küçük bir oğlan olan Chaipau, ağabeyinin bisikletini almakla yol açtığı beladan kendini kurtarmaya yetecek para kazanabilmek için evinden ayrılıp kente (Bombay’a) gider. Chaipau’nun trajedisi, izleyicinin de gerçekleşmesinden endişe ettiği üzere, ekonomik sömürü biçimindeki kolonyal kent kâbusunun içine çekilmeye karşı koyamaması yüzünden bir daha asla evine dönemeyecek olmasıdır. Chaipau’nun mücadelesini izleyici de ta içinde yaşar. Ve belki daha da önemlisi, Chaipau’nun fahişeliğe, uyuşturucuya ve karmaşık bir kapitalist sömürü sistemine itilmelerini izlediği çevresindeki insanlarla duygudaşlık içinde olmasıdır.

Chaipau’nun bakışı, evsizlerin, yitip gitmiş uyuşturucu bağımlısı satıcıların, fahişeliğe ve köleliğe zorlanan kadınların çektiği acıları ve ezilmişliklerini görmezden gelenlerin ya da yanlış biçimde algılayanların göstergesi olarak işlev görür. Chaipau’nun bakışı, ‘Üçüncü Dünya’ karşı-

sında ‘Birinci Dünya’ biçimindeki herhangi bir görüşün yerini alır. Chaipau, Arora’nın öne sürdüğü gibi, “Üçüncü Dünya’nın herhangi bir ezilmiş öznesi”³⁰⁷ yerine konulabilir bir karakter değildir yalnızca; o aynı zamanda, günümüz kentlerindeki herhangi bir evsiz kişinin de yerine konulabilir. Öyküsü bir ‘Üçüncü’ Dünya kentinde yaşamakta olsa da, Chaipau aslında herhangi bir modern kentteki bir evsiz kişinin temsilcisi olarak görülebilecek düş ürünü bir karakterdir. Onun bakışı, izleme konumlarının çeşitli olmasını gerekli kılar ve Nair izleyiciyi (gerek New Yorklu, gerek Bombaylı, gerekse Londralı) kendini kurmaca karakterlerin somutlaştırılmış öznelliklerinin yerine koymaya yönelten bakış eşlemeleri ve bakışlar yoluyla, Chaipau’yu tekrar tekrar ezilmiş kadınlarla (fahişeler ve çocuklarla) özdeşleştirir.

Selam Bombay, neredeyse örneği görülmemiş olan bir muhalefete, özellikle de finansman sorunlarına karşın gerçekleştirilebilmiştir. Nair ilk başta İngiliz televizyon kanalı Channel 4’den destek bulmuştur. Daha sonra da, Hindistan Ulusal Sinemayı Geliştirme Kuruluşu’ndan finansman temin edebilmiş ve Hintli bir kadın yönetmen tarafından çekilecek uzun metrajlı bir filmi destekleme yönündeki tüm isteksizliğe karşın, filmi yaklaşık 450.000 dolara tamamlayabilmiştir; bu, çok sayıda set kurulmasını ve kapsamlı mekân çekimleri gerektiren böylesine büyük bir proje için çok küçük bir bütçedir. Nair’in *Selam Bombay*’ı böylesine sınırlı bir bütçeyle sınırlı bir süre içinde çekebilmesi, gerçekten de etkileyicidir. Film, Cannes Film Festivali’nin bir bölümü olan Yönetmen Haftaları’nda uluslararası düzeyde çok büyük bir coşkuyla karşılanmış –Nair en iyi ilk film dalında Altın Kamera ödülü ile Cannes’daki en popüler filmi belirleyen Halk Ödülü’nü kazanmış– ve daha sonra da En İyi Yabancı Film dalında Oscar’a aday gösterilmiştir.

Selam Bombay’ın başarısının ardından, Hollywood patronları Mira Nair’in peşinden koşmaya başladımıştır; ama Nair Hollywood’un projelerini, kendi deyişiyle, ‘beyazlaştırmak’ istemesinden memnun değildi: “İlk başta herkes benden beyaz şeyler yapmamı, beyaz konularını ele almamı istiyordu.”³⁰⁸ Ama Nair, yine de, beyaz olmayan insanları, özellikle de sürgündeki kültürleri ve yurt, başka bir kültür içinde yaşamak zorunda

307) Poonam Arora, “The Production of Third World Subjects for First World Consumption: *Salaam Bombay!* and *Parama*”, *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Diana Carson, Linda Dittmar ve Janice Welsch (yay. haz.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, s. 293-304, s. 295.

308) Janis Cole ve Holly Dale, *a.g.e.*, s. 149.

kalma ve kültürler arası aşk konularını ele aldığı bir film olan *Mississippi Masala*'nın yapım öncesi sürecine başlamıştır. Yaklaşık 6 milyon dolarlık bir bütçeyle çekilen *Mississippi Masala*'da, post-kolonyal konulara kolonyal bir anlatı getiren talihsiz bir aşk ilişkisi içinde toplumlarının sınırlarını aşan genç âşıklar olarak yıldız oyuncular Sarita Choudhury (Mina) ile Denzel Washington (Demetrius) rol alır. *Mississippi Masala*'ya hâkim olan anlatı Mina ile Demetrius çevresinde gelişirken, filmin gerçekte, Idi Amin'in iktidarı sırasında Uganda'yı terk etmeye zorlanmış sürgün Hintlilere dair bir anlatıyı sunmak için yüzeysel biçimde yapılandırılmış bir Hollywood aşk öyküsünü kullandığı öne sürülebilir. Film, bu karşı anlatı sayesinde, Nair'in daha önceki belgesel filmlerinde karşılaşılan izlekleri ele alan bir film olarak yeniden konumlandırılabilir: sürgün, farklılık ve Afrikalı ve Asyalı diasporaları arasındaki sınırların aşılması.

Mississippi Masala'nın sadece bir aşk öyküsü olmadığını ilk işareti, filmin 1972'de savaş yüzünden harap olmuş bir Uganda'yı gösteren bir geri dönüşle açılmasıdır. Bu sahnelerde, Hintli bir avukat olan Jay (Roshan Seth) ile Afrikalı arkadaşı Okelo (Konga Mbandu) jandarma tarafından taciz edilmektedir. Dostlukları, Idi Amin'in tüm Asyalıların ülkeyi terk etmesi emriyle ellerinden alınır. Okelo, Amin'in emirlerinin ardında yatan felsefeyi tekrar tekrar söyler: "Afrika Afrikalılarındır, Siyah Afrikalıların."

İzleyici bunları küçük Mina'nın bakış açısıyla izler. Mina, sürgün edilmenin trajedisini ve Asyalı/Afrikalı ilişkilerini koparıp, ailesine böylesine büyük acılar yaşatan askeri rejimlerin işleyiş biçimini gözlemler. Mina'nın bakışından, ailesinin zorla bir otobüse bindirilmesini ve bir jandarmanın annesini silah zoruyla otobüsten aşağıya indirmesini izleriz. Asker annesini küçük düşürdükten ve öldürmekle tehdit ettikten sonra tekrar otobüse bindirir. Filmin bu noktasında, sürgün edilmenin trajedisini Mina'nın gözleriyle görürüz, ama film bizi hızla 1990 yılına ve Mina'nın annesinin siyahların çoğunlukta olduğu bir semtte bir içki dükkânı işlettiği Greenwood, Mississippi'ye götürür. Mina'nın annesi, zorla göç ettirilmenin zorluklarının büyük ölçüde üstesinden gelmiş gibi görünmektedir, ama babası geçmiş saplantı haline getirmiştir. Uganda hükümetini mahkemeye vermiş, toprağını geri almaya çabalamaktadır.

Demetrius ile Mina'nın ilişkisi ortaya çıkana değin, siyahlar ile Asya kökenliler arasındaki uyuşmazlık yüzeyin altında kaynamaktadır. Asyalı ve Afrikalı-Amerikalı toplumlar birbirleri hakkında pek az şey bilmektedir. Örneğin, Demetrius'un ortağı Tyrone, Mina'ya ısrarla Meksikalı

olarak hitap eder. Demetrius Mina'yı ailesiyle tanıştırmak için evine getirdiğinde, Mina'nın sürgünlük konumu akşam yemeği masasında birçok soruya hedef olur. Kızılderili mi, Afrikalı mı diye merak ederler. Kimliği dikkatle araştırılırken, Mina onlara, ailesinin Afrika'dan göç ettiğini, ama Asyalı olduklarını açıklar. Demetrius'un ailesi, neden Afrika'da Hintliler olduğunu sorar ve Mina, İngiliz sömürgecilerin Hintlileri Afrika'da demiryolu inşaatında kullandıklarını anlatır. Demetrius'un kardeşi, "köleler gibi mi yani?" diye sorar. Ailenin bir üyesi de Afrikalı-Amerikalı toplumuyla bir benzerlik görür: "Biz Afrikalıyız, ama hiç orada bulunmadık."

Mina'nın ailesi, kızlarının bir Afrikalı-Amerikalıyla ilişkisini öğrendiklerinde dehşete düşerler. Onu ailelerini lekelemekle suçlarlar. Demetrius'u aileye ve Asyalı topluma kabul etme fikri onlara çok yabancısıdır. Asyalı ve Afrikalı toplumları, gerçekten de pek çok ortak değere sahip olsalar da, kültürel olarak birbirlerinden sürgün edilmiştir. Kültürel alışkanlıklar kadar, onları fırsatlardan yoksun bırakıp aralarında bağ kurmalarına olanak tanımayan bir ekonomik sistem yüzünden de birbirlerinden soyutlanmışlardır. Beyaz bankacılar, beyaz olmayanların sahip olduklarını ellerinden almak için her fırsatı değerlendirmektedir; en küçük bir uygunsuzluk belirtisi gördüklerinde Demetrius'un kredisini derhal iptal ederler. Mina'nın annesi, içki dükkânının müşteri kaybedeceğinden korkmaktadır ve babasının ise moteldeki işinden olmasına ramak kalmıştır. Nair, beyaz olmayan insanların nasıl da rutin bir ayrımcılığa uğradıklarını ve ekonomik güç ve serbest girişimin anahtarlarının nasıl da güneyli beyaz hegemonyasının elinde olduğunu tam olarak yansıtır. Mina ile Demetrius birlikte olabilmek için ailelerini terk edip güneyden kaçarlar ve bu şekilde, ırkçılık siyasetinin diaspora kültürlerini nasıl paramparça ettiğini sergilerler.

Nair Hindistan'ı henüz 19 yaşındayken terk etmiştir. Bir sürgün olarak, İngiliz sömürgeciliğinin ekonomik hesaplarını anlamaya başlamış, Asyalıların sömürölüp yoksulluk ve sürgüne itildikleri sömürgeleştirme süreci deneyimini ilk elden gözlemlemiştir. Asyalılar başka ülkelere gittiklerinde genellikle başarılı tüccarlar olurlar, ama ancak birkaç ayrıcalıklı kişiyi desteklemeye yararlar ve çoğu zaman da, daha eski işçi sınıfı toplumlarının öfkelerini üzerlerine çekerler. Hintliler Amerika'nın güney eyaletlerinde otellerin çoğunu satın almışlardır ve bu bazen, birkaç kuşak boyunca orada yaşamış olan Afrikalı-Amerikalıları kızdırmaktadır. Nair, *New York Times*'a verdiği bir röportajda Samuel Freedman'a, Hintlilerin motel zincirleri olgusunu araştırmak için Güney Carolina'ya gittiğinde,

gizli saklı olmayan bir ırkçılıkla karşılaştığını söylemiştir. Nair durumu şöyle anlatmıştır:

Anlaşma ve işbirliği konusunda bir gerilim var. Siyahlar şöyle düşünüyor: “Biz beyaz olmayan tüm insanlar birbirimize tutunmalıyız.” Hintliler ise bu ancak kendilerine uyduğunda, durumdan yarar sağlamaya bakıyorlar. Ama beyazlar, orta sınıf siyah değil diye memnun oluyorlar.³⁰⁹

Nair’in beyazları var olmayan önemsiz karakterler olarak kullanması, belki de her şeyden daha çok tepki yaratma potansiyeline sahiptir: “Beyaz karakterlerin bulunmamasını istedim.”³¹⁰ Beyaza ortada bulunmama karakterinin verilmesi, Afrikalı-Amerikalı ve Asyalı toplumların ön plana çıkmasını sağlamakta ve beyaz olmayan insanların Hollywood filmlerinde var olmaması, yer almaması ya da önemsiz rollerde kalıplaşmış tipler olarak betimlenmesi böylece tersine çevrilmektedir.

Nair’in bize beyaz varlığını bir an için gösterdiği az sayıdaki sahnede ise, beyazlar genellikle Afrikalı-Amerikalıları ya da Asyalıları insafsızca eleştirir. Örneğin, bir sahnede, bir dükkândaki iki beyaz tezgâhtar yandaki bir Asyalı düğününün gürültüsünden yakınmaktadır. Tezgâhtarların konuşma biçimleri ve yüz ifadeleri, cahil ve ırkçı olduklarını ortaya koyar. “Keşke yerliler için ayrılmış arazilere geri dönseler,” der yaşlı olanı. Bir başka sahnede de, Demetrius’un bir banka kredisine ihtiyacı olduğunda görünüşte ona yardımcı olmuş olan iki beyaz kadın, Demetrius ile erkek kardeşini izlemektedir. “Şu iyi olanı,” der kadınlardan biri – ve böyle demekle, beyaz Amerikalıların, Afrikalı-Amerikalıları sadece önyargı ve ayrıcalıkları temelinde iyi ile kötü olarak ikiye ayırma alışkanlıklarını sergiler.

Mississippi Masala, bir yandan anlatısının verdiği hazlar, bir yandan da görsel efektleri ve müzik kullanımı sayesinde siyah izleyicilere hitap eder. Nair, siyah ve kahverengi tenleri sergilemek için en hoş gidecek ve en çok etkili olacak ışıklandırma tasarımlarını elde edebilmek amacıyla, görüntü yönetmeni Ed Lachman ile sıkı bir işbirliği içinde çalışmıştır. Siyah tenin görüntülenmesi konusunda ne kadar az bilgiye sahip

309) Samuel G. Freedman, “One People in Two Worlds”, *New York Times*, 2 Şubat 1992, s. 13-14.

310) Andrea Stuart, “Mira Nair: A New Hybrid Cinema”, *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, Pam Cook ve Philip Dodd (yay. haz.), Philadelphia, PA., Temple University Press, 1993, s. 210-16.

olunduğu Nair'in ilgisini çekmiş ve şöyle belirtmiştir: "Hiç kimse, Hollywood'un görüntüleme uygulamalarının sadece belli bir grubu olduğundan cazip göstermek üzere tasarlanmış olduğu gerçeğini sorgular gibi görünmüyordu."³¹¹ Nair'in siyahlara gösterdiği ilgi, siyah izleyicilerin hazlarının savunucusu olma konumunu destekler. *Mississippi Masala*'nın Afrika, Hint, Afro-Amerikan ve dünya müziği örneklerinin keyif verici bir karışımı olan müziği, siyahlar ile Asya kökenlilerin kültürleri arasında köprüler kurar. İzleyiciye Afrika koralleri ve enstrümantal müziği, Afro-Amerikan blues ve rap müziği, Hint düğün şarkıları ve reggae müziğinin keyfi yaşatılır. Nair'in film için oyuncu seçimi de, siyah izleyicilerin zevkine uygundur. Denzel Washington hem mükemmel bir oyuncudur hem de Afrikalı-Amerikalı kadın izleyicilerin yüreklerini hoplattığı da bir gerçektir. Sharmila Tagore, Hint müzikalleri dolayısıyla Asyalı kadınlar tarafından iyi bilinen bir isimdir. Kraliyet Shakespeare Kumpanyası'nda çalışmış olan Roshan Seth, hem Asyalı hem de siyah diasporasının kendisini özdeşleştirebileceği bir kişiliktir. *Mississippi Masala*, izleyiciyi cezbeden tüm bu nitelikleriyle, eleştirmenlerden büyük takdir topladığı gibi, oldukça geniş kapsamlı bir dağıtım da görmüştür.

Mira Nair bir sonraki filmi *Perez Ailesi* için, Kübalı göçmenlerin yaşamlarını incelemeye başlamıştır. *Perez Ailesi*, 1980'de siyasi sığınma arayışıyla Miami'ye kaçan Kübalı mültecilerin yaşamlarını belgeleyen bir aşk öyküsüdür. Filmde Marisa Tomei, Angelica Huston, Chazz Palminteri ve Alfred Molina rol alır. *Mississippi Masala* gibi *Perez Ailesi* de, siyasi eleştiri ortaya koyan ve beyaz olmayan insanların görsel hazlarını sergileyen bir tablo olarak, Hollywood'un standart aşk öyküsü formülünü kullanır. Nair bu filmin ardından, başrollerde Indira Varma (Maya) ile Sarita Choudhury'nin (Tara) yer aldığı renkli ve tensel hazlara hitap eden bir film olan *Kama Sutra: A Tale of Love*'ı (Kama Sutra: Bir Aşk Masalı) çekmiştir. On altıncı yüzyılda Hindistan'da geçen filmde, yetişkinliğe adım atan iki kızı izleriz: bir prenses olarak yetiştirilen Tara ile hizmetkâr kastının bir üyesi olarak doğmuş ve Tara'nın her türlü kaprisini çekmek zorunda olan Maya. Ama Maya, Hint aşk kitabı Kama Sutra'nın yöntemleri konusunda yetiştirilmektedir ve sonunda Tara'nın düğün gecesinde kocasını baştan çıkararak ondan öcünü alır. Güzel görüntülerle bezenmiş ve yapımı İngiltere'de Channel 4 tarafından gerçekleştirilmiş olan film, ABD'de sınırlı bir dağıtım görmüştür. *Kama Sutra*, muhteşem görüntüleri ve bir düş atmosferi yaratan son derece uygun hızıyla, hiç kuşkusuz, Nair'in görsel

açıdan en şaşıaalı filmlerinden biridir. Her bakımdan, Nair'in en derin hislerinin ürünü ve en kişisel filmlerinden biri olan film, onun anayurdu-nun tarihine olan tutku derecesindeki ilgisini yansıtır.

Nair daha sonra, başrollerde Naveen Andrews, Hal Holbrook, Swoosie Kurtz ve Marisa Tomei'nin yer aldığı televizyon filmi *My Own Country*'yi tamamlamıştır. Kablolu televizyon kanalı Showtime için Kanada'nın Toronto kentinde çekilen *My Own Country*, mezun olduktan sonra çalış-mak için ABD'ye giden ve kendini 1980'lerin ortalarında Tennessee eyaletinin Johnson City kentinde, yeni yeni baş gösteren AIDS salgınıyla mücadele içinde bulan genç bir Hintli doktor olan Dr. Abraham Verghese'nin (Andrews) gerçek yaşam öyküsüne dayanır. Nair'in diğer filmlerinde olduğu gibi, burada da, beyaz toplum Verghese'ye ve onun gibi yabancılara karşı ilk başta küçümseyici ve kuşkulu bir tavır içindedir ve Verghese'ye başlangıçta, tıbbi bilgisinin o denli geniş olmasına karşın, tuvaletleri temizlemek gibi küçültücü işler verilir. Ama Verghese'nin hastalarına gösterdiği şefkat, çok geçmeden AIDS salgını kurbanlarının bakım için ona akın etmesine yol açar; Verghese bu bakımı, elinden gelenin en iyisini yaparak sağlamaktadır, ama giderek baskıya dayanamaz hale gelir. Stilize geri dönüşlerin şimdiki zamanda geçen sekanslarla bir arada sunulduğu *My Own Country*, oldukça açık ve basit olan anlatısına karşın, görsel biçem açısından alışılmadık biçimde deneyseldir ve Nair'in hem görsel hem de izleksel açıdan yeni bir alana doğru yöneldiğini dü-şündürür.

Nair, eşi Mahmoud Kampala ve oğulları Zohran ile birlikte yaşa-maktadır. Hollywood, Afrika ve Hindistan arasında mekik dokumaya ve çalışmaya devam etmektedir. Janis Cole ve Holly Dale'e şunları söyler: "Ben, her iki dünyada da ayağı olan melezlerden biriyim."³¹² Nair, bel-geselci olarak en iyi filmlerinin bazılarını gerçekleştirmiştir. Kurmaca sinemacısı olarak, yeni bir melez estetik biçimlendirmeye başlamıştır. Hintli ve Afrikalı ve siyah Asyalı diasporasından bir kadın olarak da, ona eşsiz biçimde ayrıcalıklı bir kimlik alanı sağlayan bir sürgün söyle-minden hareket etmektedir, ya da onun sözleriyle, "Ben, bir kişisel sine-macılık diyarındayım."³¹³

312) Janis Cole ve Holly Dale, *a.g.e.*, s. 153.

313) *A.g.e.*, s. 150.

Sally Potter

Bir Britanyalı Kadın Sinemacının Oluşma Süreci

Anne Ciecko

Sally Potter, son yirmi yılda Büyük Britanya'dan çıkmış en önde gelen kadın yönetmen olarak, Britanyalı, Avrupalı ve küresel bir sinemacı olarak konumlandırılabilir; yapıtları gerek Britanya'nın içinde ve dışında, gerek sinema alanının içinde ve çevresinde, son derece ilgi çekici bir kariyer seyri ortaya koyar. Yeni binyıldaki ilk filmi olan Britanya/Fransa ortak yapımı *The Man Who Cried* (Erkeğin Gözyaşları), uzun metrajlı filmi, müziğin, titiz bir yapım tasarımının, şaşıklı görüntülerin (uzun süredir Potter'la çalışmakta olan Sasha Vierny'nin kamerasından) ve Potter'ın özgün senaryolarının güçlü bir şekilde vurgulandığı ve uluslararası oyuncuların ve karakterlerin (Hollywood oyuncularını Christina Ricci ve Johnny Depp gibi) yer aldığı bileşik bir sanat yapıtı olarak tasarlanan bir diğer örneğini verir. Konusu 1930'ların Avrupa'sında geçen melodram, yaşadığı yerden kaçmak zorunda kalmış bir Yahudi kadının bir Çingene adam, bir Rus dansçısı ve bir İtalyan opera şarkıcısıyla ilişkilerinin öyküsü çevresinde gelişir. *Erkeğin Gözyaşları*, ırksal/etnik baskı, sürgün ve diaspora sorularını etkili bir biçimde ele alır.

Potter'ın bir önceki filmi *The Tango Lesson* (*Tango Dersi*), kendine dönüşlülük tekniğiyle uluslararasılaşma ve çeşitli alanlarda etkinlik gösterme konuları üzerine eğilir. Günümüz Britanya'sında birden fazla alanla uğraşan bir kadın sinemacı ne anlama gelmektedir? Kariyerinde büyük bir gelişme kaydeden sanat sineması *hit*'i *Orlando*'nun ardından gerçekleştirilmiş ve film çekimi üzerine bir film olan *Tango Dersi*'nin senaryo-sunu, yapımını ve oyunculuğunu (rol yapma, dans etme, şarkı söyleme biçiminde) Potter üstlenmiştir. Film, olası bir Hollywood filmi için bir senaryo yazmaktayken sonunda tango dersleri almaya ve bu süreç üzerine çok farklı ve kişisel bir film çekmeye başlayan bir kadın yönetmenin (Potter kendisini canlandırmaktadır) öyküsünü anlatır. Yönetmen, bağımsız bir çağdaş kadın sinemacının mesleki ve kişisel dansını icra ederken, tangoyu öğrenme amaca uygun bir metafor haline gelir. Buenos Aires, Paris ve Londra'da –Arjantin, Fransa, Japonya, Almanya, Hollanda ve Büyük Britanya'dan (İngiltere Sanat Konseyi ve Avrupa Ortak Yapım Fonu dahil olmak üzere) sağlanan finansmanla– çekilen *Tango Dersi*, hem bir Britanya filmidir, hem de tam anlamıyla uluslararası bir ortak yapımdır. Ama, bir yandan da, kadın film yönetmenlerinin nadiren ortaya çıktığı bir endüstri içinde bir kadın tarafından bağımsız olarak film gerçekleştirilmesinin örneğini sunar. Sally Potter'ın çok yönlü kariyerinin otuz yılı kapsayan gelişme süreci, Büyük Britanya'daki diğer kadın sinemacıların deneyimleriyle ve çağdaş 'Britanya sineması'nın ortaya çıkışının öyküsüyle bağlantılıdır.

Halihazırda yazılmakta olan Britanya sinemasının tarihi, uzun metrajlı film alanında umut vermeyecek denli az sayıda kadın sinemacı ortaya koyar (her ikisi de 1950'lerde ve 1960'larda başarıyla stüdyo filmleri yönetmiş olan Muriel Box ve Wendy Toye ender olarak görülen istisnalardır).³¹⁴ Büyük çoğunluğu eleştirmenler tarafından gerektiği ölçüde kabul görmemiş olsa da, son yirmi yıl içinde giderek artan sayıda İngiliz, İrlandalı, Gal ve İskoç kadın yönetmen ortaya çıkmıştır; Carine Adler, Lezli-An Barrett, Zelda Barron, Antonia Bird, Maureen Blackwood, Gurinder Chadha, Christine Edzard, Martha Fiennes, Mandy Fletcher, Coki Giedroye, Margo Harkin, Beeban Kidron, Hettie McDonald, Mary McMurray, Pat Murphy, Ngozi Onwurah, Angela Pope, Lynne Ramsay,

314) Bkz. W. Dixon (yay. haz.), *Reviewing British Cinema, 1990-92: Essays and Interviews*, New York, SUNY, 1994; Justine Ashby, "Betty Box, 'the Lady in Charge': Negotiating Space for a Female Producer in Postwar Cinema", *British Cinema: Past and Present*, J. Ashby ve A. Higson (yay. haz.), Londra, Routledge, 2000, s. 166-78.

Margaret Tait, Conny Templeton ve Jan Worth. Britanyalı kadınlar film yönetebilme fırsatına büyük ölçüde, atölye çalışmaları, eğitim programları ve diğer sinemacılarla işbirliği çabaları, uzun metrajlı film yapımı için televizyonun sunduğu fırsatlar, Büyük Britanya Sinema ve Televizyonundaki Kadınlar gibi hakları savunma amacıyla oluşturulmuş örgütlerin çabaları ve Britanya Film Enstitüsü ve başka kurumlar dahilindeki yeni finansman ve yapım projeleri sayesinde kavuşmuştur. Günümüzde Britanya'da, televizyon ile sinemacılık birbirine kenetlenmiş durumdadır. Britanya'da kadınlar, görünmez engeller yönetmenlik konumunu belli türlerle ve üst düzeyde idari görevlerle sınırlandırmaktaysa da, geleneksel olarak televizyon endüstrisi içinde çalışma olanağı bulabilmişlerdir; sinema/televizyona özgü bir tür olarak belgesel, tarihsel açıdan kadınların endüstri içine girip ilerleyebildikleri ve sinemacı olarak etkinliklerini sürdürebildikleri tek alan olmuştur.³¹⁵

Sally Potter'ın sinema, televizyon ve dans/müzik alanındaki kariyeri, betimleme araçlarına sahip çıkma ve türler arasındaki sınırları belirsizleştirme çabası sergilemiştir. Potter'ın sinemacılık kariyeri 16 yaşında okulu bıraktıktan sonra başlamıştır. İlk eğitim gördüğü yer, deneysel film çalışmalarına destek ve kadın filmlerine dağıtım ve gösterim olanakları sağlamış olan Londra Sinemacılar Birliği'ydi. Potter burada, çoğu kısa metrajlı olan, kendi sözleriyle 'soyut görsel şiirler' çekmiştir.³¹⁶

1970'lerde kadın hareketinin beraberinde getirdiği girişimler ve 1980'lerde Atölye Deklarasyonu (Sinema ve Televizyon Teknisyenleri Derneği adlı sendika, Britanya Film Enstitüsü ve televizyon kanalı Channel 4 arasında imzalanmıştır) sayesinde, kadın sinemacılar Four Corners Film Atölyesi, Londra Kadın Merkezi/WAVES (Kadınlara Yönelik Görsel İşitsel Eğitim Programı), Liverpool'daki WITCH (Kadın Bağımsız Sineması Örgütü), Leeds Animasyon Atölyesi, Sheffield Bağımsız Sinema ve Televizyonu (daha önceden Sheffield Film Birliği'ydi), Derry Film ve Video ve Kadın Medya Kaynakları Projesi (Londra) gibi yapım birimlerinin oluşturulmasında da yer almışlardır. Kadın sinemacılar, Ceddo, Sankofa ve Siyah İşitsel Film Topluluğu gibi, 'siyah' olarak nitelenen Britanyalı sinema topluluklarından da yetişmiştir. Atölye hareketinin kökleri, top-

315) A. Muir, *A Woman's Guide to Jobs in Film and Television*, Londra, Pandora Press, 1987; A. Lant, *Blackout: Reinventing Women for Wartime British Cinema*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991.

316) S. Potter, *The Tango Lesson*, Londra, Faber and Faber, 1997, s. viii.

luluk uygulamasına ve sık sık da feminist siyasete uzanır.³¹⁷ Bu alternatif yapım olanakları, aynı zamanda, çeşitlilik içeren, kültürel açıdan dikkate alınmamış Britanyalı seslerin kendilerini duyurabilmesine de zemin hazırlamış ve üretilmiş olan filmler çoğu zaman, Hollywood ile Avrupa sanat sinemasınıninkinden farklı olan yeni estetik modelleri kullanarak, melez kimliklere dair söylemler üzerinde durmuştur. 1970'ler boyunca, Britanya üniversiteleri ve teknik okullarında giderek daha çok sayıda sinemacılık dersleri verilir olmuş ve Ulusal Film Okulu kadın mezunlar vermeyi sürdürmüştür. Britanyalı kadınlar, kadınlar tarafından gerçekleştirilmiş filmlerin dağıtımıyla ilgilenen Londra Kadın Film Grubu, Circles, Kadınların Sineması ve daha yakın tarihlerde de Cinenova (Sally Potter'ın bazı kısa filmlerinin ve ilk uzun metrajlı filmi *Gold Diggers*'ın dağıtımı ABD'deki kardeş örgütü Women make Movies'in yanı sıra Cinenova tarafından da üstlenilmiştir) gibi örgütler de kurmuşlardır. Britanya'da kadın sinemacıların yapıtlarının tanıtılmasında film festivali etkinlikleri de rol oynamış ve Britanya sinemasının tarihinin yeniden yazılmasına yardımcı olmuştur.³¹⁸ 1972'de, Laura Mulvey, Claire Johnston ve Lynda Miles, Edinburgh Film Festivali kapsamında, önemli bir aşama olarak görülen Kadın Etkinlikleri programını düzenlemişler ve böylece, çeşitli kadın filmlerinin Büyük Britanya'da önemli bir gösterim mekânında ilk kez bir arada sergilenebilmesini sağlamışlardır. Aynı yıl, yapım olanakları sağlayan etkili destek örgütü Londra Kadın Film Grubu kurulmuştur.

Kadın programcılar 1980'ler ve 1990'lar boyunca izleyicileri Britanyalı kadın yönetmenlerin filmleriyle tanıştırmada önemli işler gerçekleştirmişlerdir. Örneğin Sally Potter, Sheila Whitaker'ın 1996-7 sezonunda Londra'daki National Film Theatre'da gerçekleştirdiği "Kadın Sinemacılığının Yüz Yılı" adlı toplu gösterimde yer almıştır. 1995'teki bir kadın yönetmen filmleri toplu gösteriminde ve Channel 4'da yayınlanan "Reel Woman" adlı bir belgeselde *Orlando* da yer almıştır. (Ancak "Reel Women" belgeselinde yer verilen tek Britanya filmi *Orlando*'ydu ve Britanyalı

317) M. Auty ve N. Roddick, *British Cinema Now*, Londra, BFI Publishing, 1985; L. Friedman (yay. haz.), *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*, University of Minnesota Press, 1993; L. Caughie ve K. Rockett, *The Companion to British and Irish Cinema*, Londra, Cassell/BFI Publishing, 1996.

318) S. Whitaker, "Declarations of Independence", *British Cinema Now*, M. Auty ve N. Roddick (yay. haz.), Londra, BFI Publishing, 1985; S. Harvey, "The 'Other Cinema' in Britain: Unfinished Business in Oppositional and Independent Film, 1929-1984", *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*, C. Barr (yay. haz.), Londra, BFI Publishing, 1986; C. Brunson (yay. haz.), *Films for Women*, Londra, BFI Publishing, 1986.

yönetmenler olarak sadece Potter ve Gurinder Chadha ile görüşme yapılmıştı.) Büyük Britanya Sinema ve Televizyonundaki Kadınlar Örgütü, sinema ve televizyon endüstrisindeki kadınlara yönelik kâr amacı gütmeyen bir destek örgütü olarak 1980'lerin başlarında oluşturulmuş, Cinewomen ise sinema, video ve televizyon alanlarında çalışan kadınları daha çok fark edilir kılmak amacıyla 1993'te kurulmuştur; bu örgüt günümüzde Britanya'da yılda bir gerçekleştirilen kadın filmleri festivallerinin en uzun süredir devam edenini düzenlemektedir. Sally Potter, Britanya'daki kadın filmleri festivallerinde ve uluslararası düzeyde, bağımsız sinemacılık için bir model olarak geniş kesimlerden takdir toplamıştır.

Potter çeşitli alanlarda etkinlik gösteren bir performans sanatçısı, dansçı ve müzisyen olarak yetişmiştir. 1970'li yıllarda Limited Dans Kumpanyası ve Feminist Doğaçlama Grubu'yla birlikte turnelere çıkmıştır. (Potter ile Amerikalı avangard yönetmen Yvonne Rainer arasında, dans ile film arasındaki bağlantı bağlamında bazı ilgi çekici paralellikler bulunmaktadır.) Potter, Büyük Britanya Sanat Konseyi tarafından finanse edilen deneysel filmi *Thriller* ile, öyküyü Mimi'nin bakış açısından aktararak *La Bohème* operasını tersyüz etmeye çalışır – filmde cinsiyet ve ırk konuları öne çıkarılmakta (Mimi, siyah oyuncu Collette Laffont tarafından canlandırılır ve diğer başrolde dansçı Rose English yer alır), popüler Hollywood *film noir* türü yapıbozuma uğratılmakta (Hitchcock'a gönderme yapılarak) ve kadın kahraman dedektif olarak konumlandırılmaktadır. *Thriller* 1970'lerde gelişmeye başlayıp, baskın sinemacılık modeli karşısında karşı-sinemasal/avangard/deneysel alternatifleri desteklemiş olan feminist film kuramı için katalizör rolü oynayan bir metin olmuştur. Britanyalı kuramcı ve sinema ve video sanatçısı Laura Mulvey'in son derece etkili olmuş "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" başlıklı incelemesinde, Hollywood'un kadın bedenini perdeye yansıtma biçimi yeniden ele alınmıştır.³¹⁹ Potter'ın filmleri (ve Mulvey'inkiler) bu yapıbozumu sinemacılıktaki örnekleridir. Feminist film kuramcıları –Doane, Fischer, Kuhn, Kaplan, Cook, Mellencamp ve diğerleri–, Potter'ın *Thriller*'inin, Laura Mulvey ve Peter Wollen'ın *Riddles of the Sphinx*'i gibi filmlerle birlikte, kadın bedeninin betimini kalıcı olarak baştan aşağıya yeniden belirleyen yeni bir feminist sinemacılık modeli oluşturduğunu

319) L. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, c. 16, sayı 3, 1975 (L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures* içinde yeniden yayımlanmıştır, Bloomington, Indiana University Press, 1989).

öne sürmüşlerdir.³²⁰ Potter tarafından yazılıp yönetilen daha sonraki uzun metrajlı filmler, feminist bir siyaset sergilemeyi sürdürmekte ve cinsiyet rolleri üzerine yorumlar getirmekte olsa da, daha derli toplu, izleyici için daha kolay anlaşılır ve anlatı açısından daha ‘genel kabul görür’ filmlerdir.

Potter’ın tüm filmleri, kurallı anlatı stratejilerine ve türlere sürekli meydan okuyan ve bu arada da görüntü ve sesin sentezinde –daha doğru-sunu söylemek gerekirse, koreografide– giderek daha ulaşılır olan bir görsel ve işitsel hazzı amaçlayan, kadın öykü anlatıcısının rolü üzerine getirilmiş üst-yorumlar olarak görülebilir. Böyle bir gelişim, Potter’ın danslı müzikal biçiminde bir casus öyküsü olan hayalperest kısa filmi *The London Story*’de sergilenir.

Britanya’da kadınlar için film ve televizyon projeleri ve ortaklıkları geliştirilmesinde, kadın yapımcılar da önemli bir rol oynamıştır; Philippa Giles (yapımcı), Beeban Kidron (yönetmen) ve Jeannette Winterson’ın (yazar), övgüyle karşılanan *Oranges Are Not the Only Fruit* ile talihi o denli iyi olmayan üç bölümlük BBC televizyon filmi *Great Moments in Aviation* gibi projeler yaratmış olan işbirlikleri bunun bir örneğidir. Potter yapımcı/yönetmen/yazar olarak çalışmıştır; Christopher Sheppard ile birlikte, uzun metrajlı filmleri *Orlando* ile *Tango Dersi*’nin yapımlarının gerçekleştirildiği Adventure Pictures adlı bir yapım şirketi kurmuş ve bu şirketi daha da geliştirmiştir. Kadın sinemacıların çoğu gibi Potter da, televizyonu uzun metrajlı ve konulu olmayan yapıtlar, özellikle de belgesel için bir forum olarak kullanmıştır – duygular ve sinemada betimlenmeleri üzerine dört bölümlük bir Channel 4 dizisi olan ve yapımı Sara Radcliffe (Working Title Productions) tarafından üstlenilen *Tears, Laughter, Fear, and Rage* bunlar arasındadır. Potter’ın dizisinde, bir yandan insan duygularının doğasını araştırmak, bir yandan da duygulara kişisel ve ortak Britanya bilincinde bir yer bulmak amacıyla, çok sayıda kişiyle yapılmış görüşmeler ve büyük kısmı Britanya filmlerinden alınmış film parçaları kullanılır. Potter’ın yapıtları finansman ve film biçimi (tür, görsel biçim, oyunculuk biçimi vb.) açısından kendi mekânlarını hep kendileri yarat-

320) M. Doane, “Women’s Stake: Filming the Female Body”, *Feminism and Film Theory*, C. Penley (yay. haz.), New York, Routledge, 1988; L. Fischer, *Shot/Countershot: Film Tradition and Women’s Cinema*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1989; A. Kuhn, *Women’s Pictures: Feminism and Cinema*, Londra, Routledge, 1982; E. Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, New York, Routledge, 1983; P. Cook ve Philip Dodd (yay. haz.), *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, Londra, Scarlet Press, 1994; P. Mellencamp, *A Fine Romance: Five Ages of Film Feminism*, Philadelphia, PA, Temple University Press, 1995.

mıştır. Yapımı Adventure Pictures tarafından gerçekleştirilmiş ve Potter tarafından yönetilmiş olan Channel 4 belgeseli *I Am Ox, I Am Horse, I Am Man, I Am Woman*, Potter'ın epik filmi *Orlando* için mekân ve finansman bulmaya uğraşırken –yönetmen uzun metrajlı sinemacılık için endüstriden destek alabilmek ve bir ulusal sinema içinde kendi yerini bulabilmek amacıyla kendisi için mücadele verirken– keşfettiği Sovyet sonrası film endüstrisinin bilinmeyen tarihinin bir kısmını konu alır. Belgesel, Sovyet film endüstrisi içinde yer alan kadınların emeklerini kaydeder; sinemacılıkla uğraşan kadınları görüntülemek, aynı zamanda Sovyetler Birliği'nin kadın tarihini incelemenin de bir yolu olarak işlev görür.

Emsalleri olan Beeban Kidron ve Antonia Bird 1990'lı yıllarda, değişen derecelerde başarıyla, bir yandan ticari Hollywood filmleri (*To Wong Foo, Mad Love*), bir yandan da finansmanı BBC tarafından üstlenilen Britanya filmleri (*Great Moments in Aviation, Priest*) çekmişken, Potter Hollywood'un ve piyasa filmlerinin cazibesine hiç kapılmamıştır ve Britanyalı/uluslararası uzun metrajlı filmleri, çok salonlu büyük sinemalarda değil, sanat filmleri gösteren küçük sinemalarda perdeye yansıyabilmiştir. Potter'ın, müzikal üzerine tür sınırlarını zorlayan revizyonist bir çarpıtma olan ilk uzun metrajlı filmi *The Gold Diggers* Britanya Film Enstitüsü tarafından finanse edilmiş, İzlanda ve Londra'da çekilmiş (mekân açısından bir diğer çokuluslu yapım) ve yıldız oyuncu Julie Christie ve görüntü yönetmeni bağımsız sinemacı Barbette Mangote gibi tümü kadınlardan oluşan bir oyuncu kadrosu ve ekip tarafından gerçekleştirilmiştir. Film görsellik ve anlatı açısından, Potter'ın daha sonraki uzun metrajlı filmlerine göre daha deneyseldir ve genel olarak çok iyi karşılanmamıştır. Busby Berkeley'in Warner Brothers müzikali *Gold Diggers of 1933*'nin ilgi çekici bir versiyonu ve saptırımı olan *The Gold Diggers* sınırlı sayıda izleyiciye ulaşmış olmakla birlikte, kuramsal araştırmalar ile sanatsal uygulamalar arasındaki boşluğu doldurma yönündeki çabaları nedeniyle eleştirmenlerden ilgi görmeyi hak eder. Britanya'da Thatcher dönemi sırasında (1979-90), Lezli-An Barrett (*Business as Usual*, 1987) ve Jan Worth (*Doll's Eye*, 1982) gibi kadın sinemacılar, kadınların yaşamları ve emekleri üzerinde büyük etkileri olan sosyoekonomik konulara sert bir eleştiri yönelten, açıkça görülür bir feminist duyarlılık ortaya koyan ilk uzun metrajlı filmleri çekmişlerdir. Hem Barrett hem de Worth bu tarihe kadar başka bir uzun metrajlı film çekmemiştir; Potter ise, *The Gold Diggers*'dan sonra, potansiyel yatırımcılar tarafından fazla riskli olarak görülmüştür.

Potter'ın, yapımı sekiz yıl süren ve Virginia Woolf'un romanından uyarlanan ikinci uzun metrajlı filmi *Orlando*, uluslararası sanat sineması

çevrelerinde büyük başarı kazanmıştır. Pam Cook, filmi, “Britanya sineması için ileriye doğru olumlu bir yol”³²¹ olarak nitelemiş, Potter da bu filmin, kendisinin yönetmen olarak ‘ayakta durabilme’sini sağladığını kabul etmiştir.³²² 1990’lı yılların Thatcher’dan sonraki kısmında gerçekleştirilen Britanya filmleri, Britanya’nın bir ulus olarak konumu ve Britanya kimliklerine ilişkin bir belirsizliği dile getirmiştir. Thatcherizm, uluslar arasında kültürel ve dilsel farklılıklar olduğu savını ve egemenlik konusundaki endişeyi temel alarak Avrupa’nın bütünleşmesine karşı direnmekteydi. Ancak postmodern jeopolitik değişiklikler, Avrupa ulusal sinemalarının yeniden tahayyül edilmesini (ve Avrupa Topluluğu fikrini) bir gereklilik kılmaktaydı. Potter’ın *Orlando* uyarlaması, ulus, cinsiyet ve film türü sınırlarını basit olmayan bir biçimde aşmayı başarabilmektedir. Filmde, Tilda Swinton, Britanya tarihinin asırlık dönemleri boyunca cinsiyet değiştiren Orlando karakterini ironik, izleyiciye şaka yollu göz kırpar bir tavırla (doğrudan kameraya hitap ettiği anlardaki gibi) canlandırmaktadır; Kraliçe Elizabeth rolü ise ironik biçimde Quentin Crisp’e verilmiştir. Woolf’un kurmaca biyografisinin (ki bu da yazarın kadın âşığını anlattığı bir *roman à clef* dir*) sinemaya uyarlanmış versiyonu, romanın sonunu günümüz İngiltere’sine uyarlamakta ve Orlando’ya bir kız evlat vermektedir; bu kız filmin son sahnesinde, postmodern elektronik çağda dünyaya yeni bir bakış biçiminin bir metaforu olarak, bir video kamera kullanmaktadır. *Orlando*’nun zengin görsel dokusu, Potter’ın yapıtları ile Peter Greenaway ve artık hayatta olmayan Derek Jarman gibi Britanyalı çağdaşlarının modernist sanat filmleri arasında bir bağlantı oluşturur. Potter filmin yapımında da, Greenaway’in yapım tasarımcılarına, uzun süre boyunca Jarman’la birlikte çalışmış olan oyuncu Tilda Swinton’a ve kostüm tasarımcısı Sandy Powell’a (hem Jarman, hem de Greenaway ile birlikte çalışmıştır) yer vermiştir. *Orlando*, İngiltere’yi uluslararası pazara başarıyla satabilmiş olan Britanya’ya özgü kostümlü dönem filmleri türüyle de diyalog içindedir (bu türün kurallarını zorlamaktadır).³²³ Filmin senaryosu için yazdığı giriş yazısında Potter şöyle sorar:

321) P. Cook ve Philip Dodd, *a.g.e.*, s. xiii.

322) S. Potter, *a.g.e.*, s. viii.

* *Roman à clef*: Gerçek olayların ve kişilerin kurmaca görünümü altında anlatıldığı roman. (ç.n.)

323) A. Higson (yay. haz.), *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, Londra, Cassell, 1996; A. Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford, Clarendon Press, 1995; S. Street, *British National Cinema*, Londra, Routledge, 1997.

Ama, en olağanüstü anlatı değiştirme örneğini sunan ve Virginia Woolf'un erkekler ile kadınlar arasındaki konuları ele almanın zengin ve eğlenceli bir yolu olarak kullandığı *Orlando*'nun cinsiyet değiştirmesine ne demeli? *Orlando*'yla birlikte yaşayıp, hem erkek hem de kadın olan bir karakter yaratmaya çalıştığım sürece, özünde insan olma –erkek ve kadının her ikisinin de öyle olduğu üzere– kavramı giderek ağırlık kazandı.³²⁴

Sally Potter en çağdaş anlamıyla bir *auteur* olarak eşsiz sanatsal tasavvur yeteneğiyle, anlatı sinemasının geleneklerine ve cinsiyet rollerine dayalı bakış açılarına meydan okuyan uluslararası ortak yapımlar biçiminde Britanya filmleri gerçekleştirmeyi başarmıştır.

324) S. Potter, *Orlando*, Londra, Faber and Faber, 1994, s. xiv.

John Sayles

Karakter Sağlamlığı ve Sınırlar

Marc Jancovich ve James Lyons

Michel Foucault, *auteur*'lük kavramını ele aldığı yazısında, bu kategorinin 'bir türdeşlik, bir kökenden gelmişlik, kimi metinlerin hakikiliğinin başkaları tarafından doğrulanması ilişkisi' yaratan bir sınıflandırma biçimi olduğunu vurgular.³²⁵ Bu kategori, önceden var olan bir özü saptamak yerine, böyle bir özü saptarmış gibi görünen şeyi üretir. *Auteur* kişiliği, 'uyuşmazlıkların ortadan kaldırıldığı, birbiriyle uyumsuz olan öğelerin nihayet birbiriyle bağlantılı hale getirildiği ya da temel olan bir özgün uyuşmazlık çevresinde düzenlendiği bir nokta'yı saptama çabasıyla oluşturulur.³²⁶ Tek bir yaratıcının ayırt edilir ve başka bir örneği olmayan imzası olarak açıklanabilecek olan bu kavram, birbirinden tamamen farklı olan bir dizi metni birbirine bağlayan ve aynı zamanda da bu metinleri diğerlerinden ayırt etme işlevi gören kavramdır. Dolayısıyla, *auteur*'lük

325) Michel Foucault, "What is an Author", *Theories of Authorship*, John Caughie (yay. haz.), Londra, Routledge, 1986, s. 284.

326) A.g.e., s. 287-8.

araştırması, sadece bir kimlik anlayışı değil, bir başkalık anlayışı da oluşturur ve daha da önemlisi, bu ikisinin arasındaki sınır boyunca kol gezme işlevi görür.

Eğer bu türden bir ‘sınır boyunca kol gezme’ işinin karmaşık yanlarının ele alınması için uygun olacak bir sinemacı varsa, bu John Sayles olabilir. Sayles, bir açıdan, ideolojik olarak *auteur* kişiliğini destekleyen özerkliğin ve yaratıcılıkta bağımsızlığın örneği olarak gösterilmiştir sık sık. Tipik Hollywood’dan uzak durmasıyla tanınan Sayles, tanıtım yazılarında ve makalelerde istikrarlı biçimde “Amerikan bağımsız sinemacılığının duayeni” olarak nitelenir.³²⁷ Geoff Andrews onu “piyasa filmlerinin güvenli formüllerine sarılma konusuna pek rağbet etmeyen öncü bağımsız yazar-yönetmen”³²⁸ sözleriyle tanımlarken, bizzat Sayles de, sürekli olarak sallantılı bir mali durum içinde çalışmayla ilişkili olan ‘olağanüstü cesurluk’³²⁹ hissini, kendi sinemacılığı üzerine söylediği şu sözleriyle pekiştirmiştir: “Şansım olursa bir film daha çekebilirim, şeklinde oluyor hislerim. Her film zar atmak gibi oldu. Şimdiye kadar hiç ilk atışta kazanmadım.”³³⁰

Sayles’in kendini, becerisi ve kararlılığı sayesinde ayakta kalabilen ve baskı altındayken zarafeti ile zorlukların üstesinden gelen profesyonel kumarbaz olarak betimlemesi, daha alışılmış olduğu üzere bir ‘usta’ olarak betimlenmesinden büyük farklılık gösterir. Sayles fotoğraflarda çoğu zaman, sinemacılık tarzının uygulamalı, el becerisine dayalı bir tür iş olduğu akla getirilmek istenircesine, kolları sıvanmış halde ve elinde kamerasıyla görüntülenir. Bunun yanı sıra, Sayles’in daha önceden marangozluk yaptığından sık sık söz edilmesi, filmlerini ‘iyi yapılandırılmış’³³¹ ve ‘haki-ki’ sözleriyle niteleyebilmek için elverişli bir zemin oluşturur: Filmlerinin, günümüz seri üretiminin ‘hakiki olmayan’ ürünlerinden ayırt edilebilir olduğu gösterilmek istenircesine. Sayles, gerçekten de, benzeri bir bakış açısıyla, “ABD’de McDonald’s alışveriş merkezlerine benzemeyen çok yer kalmadı” gözleminde bulunmuştur; insanların ‘duygularını alkol ve pembe diziler içinde boğmaları’na yol açtığı öne sürülen bir durumdur bu.³³² Andreas Huyssen’in de belirttiği üzere, kitlesel kültür hakkındaki

327) Trevor Johnston, “Sayles Talk”, *Sight and Sound*, Eylül 1993, s. 26.

328) Geoff Andrew, “Going to Extremes”, *Time Out*, 19-26 Ocak 2000, s. 18.

329) Jonathan Romney, “Out on a Limb”, *Guardian*, 14 Ocak 2000, s. 6.

330) Pat Aufderheide, “Filmmaking as Storytelling: An Interview with John Sayles”, *Cineaste*, c. 15, sayı 4, 1987, s. 15.

331) Trevor Johnston, *a.g.e.*, s. 28.

332) *A.g.e.*, s. 26.

korkular çoğu zaman ‘kadınlık’ üzerine bir dizi endişeyle bağlantılıdır³³³ ve bu göz önünde bulundurulduğunda, Sayles’in ya bir kumarbaz ya da bir usta olarak betimlenmesinin, cesur bağımsızlığının kesin bir biçimde erkeğe özgü oluşunu vurgulaması pek şaşırtıcı değildir.

Sayles’in bağımsızlığının cinsiyet rolleriyle ilişkilendirilmesi, onun “başka insanların filmlerine senaryo yazan ‘kiralık profesyonel’” sözleriyle betimlenmesinde de açıkça görülür.³³⁴ Sayles kariyerine Roger Corman’ın yanında, *Jaws*’un başarısından yararlanmak amacıyla çekilen *Piranha* (1978), John Dillinger Biograph Sineması’ndayken FBI tarafından öldürüldüğünde yanında olan kadının bakış açısından anlatılan 1930’ların suç dünyası hakkında bir film olan *The Lady in Red* (1979), California’da geçen bir kurt adam öyküsü olan *The Howling* (1980) ve *The Magnificent Seven*’in bilimkurgu versiyonu olan *Battle Beyond the Stars* (1980) gibi düşük bütçeli sömürü filmleri için senaryolar yazarak başlamıştır. Tek başlarına ele alındıklarında pek önemli olarak görülmeyen bu filmler, Sayles’in kendi projelerine finansman sağlamak üzere gerçekleştirilmiş faaliyetler olarak kabul edilir. Gavin Smith şöyle belirtir: “Sayles, altmışlı ve yetmişli yıllarda kendi bağımsız filmlerini çoğunluğu pek önemli olmayan Hollywood filmlerinde rol alarak finanse eden John Cassavetes geleneğine bağlı kalarak, kiralık usta yazar olarak çalışır ve kazandığını kendi kişisel projelerine yatırır.”³³⁵

Böyle bir konum bağımlı bir konum olarak görülebilse de, ender olarak bu biçimde nitelenir. Sayles daha çok, sadece Corman’la birlikte geçirdiği zaman bakımından değil, *Alligator* (1980), *The Challenge* (1980), *Enormous Changes at the Last Minute* (1982), *The Clan of the Cave Bear* (1986), *Wild Thing* (1987), *Breaking In* (1989), *Men of War* (1994) ve *Apollo 13* (1995) gibi filmlerin senaristi olması bakımından da, cesurca bir profesyonel tarafsızlık açısından ele alınır. Bu filmlerin bu açıdan anlaşılmasında zaman zaman Sayles’in de payı olmuştur: “Adi sömürü filmleri için senaryo yazmak her durumda çok para kazandırıyor ve ben de geçimimi böyle sağlıyorum.”³³⁶

Bu eleştirel söylemin sonucunda, Sayles’in yapıtları bir hiyerarşi içinde görülmeye başlanmış, başkalarının projelerindeki senaristliği genellikle

333) A. Huyssen, “Mass Culture as Woman: Modernism’s Other”, *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, Tania Modleski (yay. haz.), Bloomington, Indiana University Press, 1986.

334) Leslie Felperin, “John Sayles: Walking Alone”, *Sight and Sound*, Eylül 1997, s. 22.

335) Gavin Smith, *Sayles on Sayles*, Londra, Faber and Faber, 1998, s. ix.

336) Pat Aufderheide, *a.g.e.*, s. 15.

bir kenara itilmiştir (Jack Ryan'ın Sayles'in yönettiği her bir filmi ayrı bir bölüm içinde ele alan, ama başkalarının filmleri için yazdığı senaryoların tümünü tek bir bölüm altında toplayan *John Sayles, Filmmaker* adlı kitabı, bu tavrın örneklerinden biridir). Sık sık, bu senaryoların filmleri normal standart ve kalitenin üzerine taşıdığı belirtilir. Örneğin Smith, Sayles'in "pop türünden işlere yenilik ve bozguncu bir mizah" getirdiğini yazar ve şöyle devam eder: "Nükteli diyaloglar, gerçekçi karakterler ve oyunbaz ve zekice olan tür saptırımcılığındaki ustalığı –ve projeleri hızlı bir biçimde tamamlama yeteneği– kısa zamanda Sayles'i aranan bir yazar haline getirdi."³³⁷ Ancak bu yapıtlar hâlâ, 'gerçek' Sayles'i –yani yönetmen olarak kariyerini– temsil ettiği kabul edilen yapıtlardan dikkatle ayrı tutulur.

Bu eleştirmenlerin, 'gerçek' Sayles ile 'kiralık profesyonel' olarak çalışmaları arasındaki sınırdaki kol gezmekle, güvenli bir *auteur*'lük mekânı, dahilinde Sayles'in bütün sınırları ihlal ettiğinin söylendiği bir mekân yaratılmasına da hizmet etmelerinde bir ironi vardır. Örneğin, sık sık Sayles'in filmlerindeki karakterlerin kolayca tanımlanamayacağı, birbiriyle çelişir gibi görünen pek çok motivasyona sahip oldukları öne sürülür. *Lone Star*'daki (Yalnız Kovboy) Otis Payne karakterinin, "İyi insanlar ile kötü insanlar arasında bir sınır var diye bir şey yok"³³⁸ dediğinde Sayles'in adına konuştuğu sıkça dile getirilen bir görüştür ve bu, Sayles'in anlatılarının çoğu zaman bir yandan melezleşme süreçleri, bir yandan da hem gerçek hem de mecazi anlamda sınırlar çizme ve tanımlama sorunları üzerinde durduğunun düşünüldüğünü yansıtır (*Baby, It's You, Matewan, City of Hope, Passion Fish, The Secret of Roan Inish, Yalnız Kovboy, Men with Guns* ve *Limbo* bunların en çok göze çarpanlarıdır).

Sayles'in karakter tasavvurunun tartışılmasında kullanılan başlıca terim 'karmaşıklık'tır ve Sayles'in sık sık 'bir oyuncu yönetmeni' olarak kabul edilmesinin nedeni budur.³³⁹ Bunun yanı sıra, filmleri de çoğu zaman 'kişisel' projeler olarak değil, ekip çalışmaları olarak görülür. Sayles'in filmlerinin 'repertuar tiyatrosu kadrolu oyuncularına'³⁴⁰ ya da 'emeği geçenlerin hiç değişmediği bir repertuar tiyatrosu: yapımcı Maggie Renzi, besteci Mason Daring, oyuncular David Strathairn, Joe Morton, Gordon Clapp ve daha birçok isme'³⁴¹ yer verdiği de sık sık dile getirilir. Gerçekten

337) Gavin Smith, *a.g.e.*, s. xi.

338) Philip Kemp, "Review of *Lone Star*", *Sight and Sound*, Ekim 1996, s. 48.

339) Philip Kemp, "Review of *The Secret of Roan Inish*", *Sight and Sound*, Ağustos 1997, s. 63.

340) Philip Kemp, 1996, *a.g.e.*, s. 48.

341) Gavin Smith, *a.g.e.*, s. 58.

de, Sayles'in filmlerinin, tek bir merkezi baş karakterden çok, 'bir grup karakter' içermeleriyle başkalarından ayrıldığı kabul edilir.³⁴² Bir de, sık sık, Sayles'in kendisini bir 'sanatçı', filmlerini 'sanat yapıtı' olarak görmeyi reddettiği belirtilir. Bizzat Sayles de görüşünü şöyle dile getirmiştir: "Yaptığım hiçbir şeyi sanat olarak görmüyorum. O benim için yabancı bir dünya. Ben yaptıklarımı bir diyalog olarak görüyorum."³⁴³ Sayles bu açıdan, sanatla ve sanat filmleriyle ilişkilendirilen resmiyetten, ama bir yandan da '*auteur* kuramı'nın terimlerinden ayrı tutulur. Bu, Sayles'in filmlerinin herhangi bir bakımdan kişiliğinin dışavurumları olduğunu sık sık reddetmesinde açıktır: "Filmlerimin hiç biri gerçek anlamda otobiyografik değil. Günün 24 saatini kendimle geçiriyorum – bir şey hakkında nasıl düşündüğüm beni o kadar cezpt etmiyor. Filmde başka sesler olmasını istiyorum."³⁴⁴

Dolayısıyla, Sayles'in filmleri, toplumsal ve siyasi yatırımların karmaşık ve çelişkili bir doğası olduğunu kabul eden bir tür kimlik siyaseti uyarınca iş görerek, *auteur* özerkliği kavramları üzerine sorular ortaya atma işine yarar. Sayles, 1960'ların Vietnam karşıtı kampanyaları üzerine bir tartışmada bu tür kaygılar üzerine görüşlerini belirterek şunları öne sürmüştür:

Eğer hepimiz savaşa karşıysak, aynı şeylere inanmamız gerekiymiş gibi düşünülüyor – hepimizin yurttaşlık hakları hareketini, cinsel özgürlüğü savunmamız gerektiğine inanılıyor. Oysa, yurttaşlık hakları hareketinde, o adamlar bakan olma konusunda hiç de şaka yapmıyorlar – genç bir üniversite öğrencisiyken yaptığın saçmalıkların yarısı, onların suçladıkları şeyler. (...) Gerçekten de nazik, açık sözlü ve cömert olan, ama siyahlardan nefret eden insanlar var. (...) İnsan davranışının bu karmaşıklığı, öykü anlatmayı çok daha zorlaştırıyor. Benim ikincil karakterlerimin üç boyutlu olmaya yatkın olmalarının ve ön plana çıkacakmış gibi olmalarının nedenlerinden biri, işte bu. Eğer sadece iyi adamlar ve kötü adamlar varsa, tür filmleri yapabilirsin. İyi adamların birazcık karmaşılaşmaya başladıkları noktada, filmlerin türler arasında gezinmeye başlar.³⁴⁵

Bu konumlandırma, birinin kimliğinin sınıf gibi tek bir nedensel etmene indirgenemeyeceğinin kabul edilmesine götürür ve Sayles'in farklı kim-

342) Pat Aufderheide, *a.g.e.*, s. 12.

343) *A.g.e.*, s. 13.

344) Gavin Smith, *a.g.e.*, s. 66.

345) *A.g.e.*, s. 9.

likler –sınıf, ırk, cinsiyet, cinsellik ve çoğu zaman daha pek çok etmene dayanan kimlikler– arasındaki etkileşimi araştırabilmesini sağlar.

Burada, Sayles'in filmlerini piyasa (özellikle de tür) filmlerinden farklı olarak konumlandırmakta olduğunu görebiliriz. Leonard Quart, Sayles'le röportajında, yönetmene “kiralık senarist olarak çalışırken (...) tür filmleri yaratmak için elinizden geleni yapıyorsunuz, ama kendi filmlerinizde tür geleneklerini altüst etmek ya da en azından geleneklerin dışında kalmak için elinizden geleni yapıyorsunuz” biçiminde bir yorumda bulunurken, farklılıkları belirlemek için türü kullanır ve Sayles'in filmleri arasında bir hiyerarşi gözetir.³⁴⁶ Burada, ne denli ustalıkla olursa olsun, tür geleneklerine uyduğu düşünülen filmler ile bu gelenekler karşısında, ya bunları altüst ediyor ya da reddediyor olarak konumlandırılan diğer filmler ('gerçek' Sayles filmleri olduğu söylenenler) arasında bir ayırım yapılmaktadır.

Sayles'in filmlerinde türlere ait öğelerin kullanıldığını vurgulamak mümkün olsa da –*Baby, It's You*, yeniyetme aşk öyküsü; *Brother from Another Planet*, bilimkurgu; *Matewan*, western; *Eight Men Out*, spor filmi; *City of Hope*, aile melodramı ve *Yalnız Kovboy* da ya bir western ya da bir dedektif filmi olarak görülebilir–, eleştirmenler türlere ait olan bu öğeleri, 'gerçek' malzemeleri sezdirmeden filme katmak için kullanılan bir paravana olarak değerlendirmektedir. Trevor Johnston, *Passion Fish*'le ilgili olarak şunları kaydeder: “[*Passion Fish*] Sayles'in daha önceki filmlerinin çoğu gibi, erişilmesi kolay olan bir tür kisvesi altında gizlenir. Sayles'in ilk senaryo siparişinden bu yana, çeşit çeşit tür formüllerini kullanmada oldukça becerikli olduğu söylenebilir.”³⁴⁷ Tür, böylece, izleyicilerin Sayles filmlerinin acı şurubunu daha kolay yutabilmelerine yardım eden şeker işlevi görmektedir. Kemp bu konuda şunları ileri sürer: “John Sayles türe her zaman için verimli bir eğik açıyla yaklaşmıştır ve *Yalnız Kovboy western* geleneklerini ve malzemesini kendi amaçları doğrultusunda kullanmaktadır.”³⁴⁸ Tür, eleştirmenlerin Sayles'i ondan ayrı tutma gereğini hissettikleri bir şey haline gelmektedir: Sayles türü kullanabilmektedir, ama, bir yandan da hep, tür filmlerinin formüllere dayalı ve geleneksel olduğu ve, *auteur* kuramı geleneğine uygun olarak, Sayles'in başkalarının sorgulamadığı gözettikleri bu tür öğelerini dönüştürme yoluyla bir sinemacı olarak kalitesini kanıtladığı ima edilir.

346) Gary Crowds ve Leonard Quart, “Where the Hope Is: An Interview with John Sayles”, *Cineaste*, c. 18, sayı 4, 1991, s. 7.

347) Trevor Johnston, 1993, *a.g.e.*, s. 26.

348) Philip Kemp, 1996, *a.g.e.*, s. 48.

Sayles'in sözde tür formüllerini öne sürüldüğü üzere kendi amaçları doğrultusunda kullanmasının ardında yatan amaç, genellikle, bir tür siyasi motivasyon olarak– 'çok daha siyasi ve duygusal açıdan zorlayıcı türden yapıtlar' yaratma isteği olarak– anlaşılır.³⁴⁹ Kemp onu "ateşli bir siyasi sinemacı"³⁵⁰ olarak nitelerken, Quart'a göre ise, Sayles "Amerikalı sinemacılar siyasetten korkar gibi,"³⁵¹ demekle kendisini diğer sinemacılardan ayrı tutar. Ne var ki, Sayles'in siyasetinin tam olarak neyi içerdiğine yönelik açıklamalar, Sayles'in 'Hollywood'un sunduklarından farklı, daha ciddi bir şey'i³⁵² temsil ettiği şeklindeki savların ötesine nadiren geçebilmiştir. Bunun yerine, sürekli olarak onun 'karakter sağlamlığı'ndan söz edilerek, bir 'siyasete adanmışlık' havası yaratılır. Smith, David Thomson'ın "Sayles gözle görülür bir karakter sağlamlığına sahip,"³⁵³ şeklindeki savını onaylayarak alıntılar yapmakta, Geoff Andrew ise şöyle belirtmektedir: "Sayles yeteneği, sağlam karakteri ve dünyaya karşı sorgulayıcı tutumuyla, ABD bağımsız sinemacılığı için esinlendirici bir etki olarak görülmekte ve bunu hak etmektedir."³⁵⁴

Bu 'karakter sağlamlığı' anlayışı, doğrudan herhangi bir bağlılıkla, belli herhangi bir siyasi konum ya da programla ilişkili değildir. Tersine, bu karakter sağlamlığı, büyük ölçüde Sayles'in partizan siyaseti reddetmesiyle tanımlanır. Sayles'in "siyasi olsun ya da olmasın, içerik karşıtı olan yaygın bir Amerikan film eleştirisi var, çünkü içeriğin filmin özüne ihanet ettiği düşünülüyor,"³⁵⁵ şeklindeki sözleri alıntılanmışsa da, karmaşıklığa verdiği önem vurgulanarak, filmleri 'mesaj filmleri'nden dikkatle ayrı tutulur. Andrew Ross, Soğuk Savaş dönemi Amerika'sında pek çok entelektüelin siyaseti reddetmeyi siyaset olarak tanımlar hale geldiğini öne sürmüştür.³⁵⁶ Sayles daha sonraki bir dönemin –1960'ların Yeni Sol'unun– ürünüdür, ama birçok açıdan, bu Yeni Sol bu mirastan doğmuştur.³⁵⁷

349) Gary Crowds ve Leonard Quart, *a.g.e.*, s. 7.

350) Philip Kemp, 1997, *a.g.e.*, s. 8.

351) Gary Crowds ve Leonard Quart, *a.g.e.*, s. 7.

352) Eliot Asinof (tarihsiz), "John Sayles", *Directors Guild of America Web Magazine*. İnternet adresi: <http://www.dga.org/magazine/v22-5/john_sayles.htm>

353) Gavin Smith, "John Sayles: 'I Don't Want to Blow Anything by People'", *Film Comment*, c. 32, sayı 3, Mayıs/Haziran 1996, s. 57.

354) Geoff Andrew, *a.g.e.*, s. 19.

355) Gary Crowds ve Leonard Quart, *a.g.e.*, s. 7.

356) Andrew Ross, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, Londra, Routledge, 1989.

357) Bkz. örneğin, Richard Pells, *The Liberal Mind in a Conservative Age*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 1989.

Yeni Sol da, eski solun idealizminin, öne sürüldüğü üzere totaliter olan yaklaşımını reddetmiştir ve bu izlekler Sayles üzerine yapılan yorumlarda sıkça görülür. Sayles'in sol siyasetin ideolojik pürizmini ve hizipçiliğini reddettiği söylenir³⁵⁸ ve *Matewan*'daki sendika örgütçüsü Kenehan hakkında şunları söylediği aktarılır:

Dünya Sanayi İşçileri Sendikası dağıldığında çok eski bir örgüt değildi. Kenehan bu yeni dine henüz girmiş olan ve bunun nasıl uygulanması gerektiğini anlamaya çalışan biridir. Dolayısıyla, kendi insanların öldürülmesine yol açması çok olasıdır. Hem romanım olan *Los Gusanos*, hem de *City of Hope* filmim bu açıdan ilgi çekicidir. Her ikisi de, en az kuşkucular kadar inananların da büyük sorunlara neden olabileceğini ortaya koyar. İnananları belki biraz daha çok sevebiliriz, ama Şiiler olsun, sendikacılar olsun, kürtaj karşıtları olsun, hepsi de mutlak olarak inandıkları için büyük sorunlara yol açabilirler.³⁵⁹

Dolayısıyla, Kim Newman'ın *City of Hope* üzerine incelemesinde, "Sayles'in politikacılarının en ahlaksız olanlarının birtakım asil güdülerine sahipken, görünüşte en dürüst olanları ise potansiyel olarak sahtekârdır,"³⁶⁰ saptamasında bulunması da şaşırtıcı değildir.

Sayles'in, bu ikiyüzlülüğü yansıtırken, zaman zaman yapıtlarının genellikle çok farklı, çelişkili bir ilişkiye açıktan onay verdiği de gözlemlenebilir. Örneğin, Maltin onun "Roger [Corman] ve Frances [Doel, Corman'ın öykü kurgucusu ve sağ kolu] ile birlikte çalışmak muhteşemdi," ve "kiralık senarist olarak çalışmak diğer filmlerimi ekonomik açıdan desteklemeye yaramıyor sadece. Bundan çok şey öğrendiğimi düşünüyorum. Dolayısıyla, kendi işlerimle uğraşmaya geri döndüğümde, benim daha iyi bir sinemacı ya da daha iyi bir yazar olmama yardımcı oluyor, ama bu, ihtiyacım olmasa bile, para gerekli olmasa bile yapacağım bir şey, çünkü bundan zevk alıyorum ve sinema alanında çalışmak iyi bir şey," şeklindeki sözlerine yer verir.³⁶¹

Sayles, sadece iyi bir biçimde yapabileceğini ya da yapmaktan zevk alacağını düşündüğü projeleri üstlendiğini belirtmiştir. Dolayısıyla, kimi

358) Bkz. Gavin Smith, 1998, *a.g.e.*, s. 21.

359) *A.g.e.*, s. 126-7.

360) Kim Newman, "Review of *City of Hope*", *Sight and Sound*, Ağustos 1991, s. 38.

361) Leonard Maltin (tarihsiz), "John Sayles", *Writers Guild of America News*. İnternet adresi: <<http://www.wga.org/pr/0298/sayles.html>>

zaman tür filmlerini küçümsüyor olarak gösterilmekle birlikte, bir yandan da belli türlerin hayranı olarak sunulur – “*Western*’leri, bazı bilimkurguları, *Them!* gibi canavarlı filmleri seviyordum”³⁶² – ve bu zevklerin yazarlığı üzerinde de etkili olduğu görülebilir: “İlkokul üçüncü sınıftayken, yani sekiz yaşımdayken, öyküler yazmaya başladım. Hepsi de *Twilight Zone*’dan araklanmıştı.”³⁶³ Ve ilişkilendirildiği türler sadece bu kadarla da kalmaz: “Zevk aldığım türler çok çeşitli. *Cries and Whispers*’dan *Enter the Dragon*’a kadar her şeyi seviyorum.”³⁶⁴

Sayles piyasa filmleri karşısında konumlandırılmış olduğu halde, burada böylesi bir konumlandırılmayı reddettiği, bu türden hiyerarşilere ve karşı konumlandırmalara karşı çıktığı görülmektedir. Sayles’in böylesi bir ayırmda ısrar etmeyi reddetmenin sağladığı yaratıcılık olasılıklarını vurguladığı dahi belirtilmiş ve şu sözlerine yer verilmiştir: “Corman *Battle Beyond the Stars* ile ilgili olarak demişti ki, ‘Eğer *Seven Samurai*’ı (Yedi Samuray) *western* haline getirebiliyorsan, bilimkurguya da dönüştürebilirsin.” Sayles, *Mutiny on the Bounty*’yi uzayda geçen bir film haline getirmeyi düşünmüştü. “Bazen bir türe o şekilde katabileceğin melez bir enerji oluyor.”³⁶⁵ Sayles burada, melezliğin ve sınırları aşmanın yaratıcılık potansiyelini vurgulamakta ve türlerle bu şekilde oynamanın popüler sinema tarafından da uygulandığını ve teşvik edildiğini ve sadece kendisine ait olan bozguncu bir strateji olmadığını, tersine Corman’dan öğrendiği bir şey olduğunu göstermektedir.

Dolayısıyla, Sayles’in kişiliğinin, yorumlar, röportajlar ve tanıtımlarda ortaya konulduğu haliyle ‘temelde yatan, özgün çelişki’si, karakter sağlamlığının içerdiği her şeyi –bütünlük, şeffaflık, birlik ve hatların basit bir şekilde çizilmesi– özünde reddeden bir ‘karakter sağlamlığı’ ile tanımlanan ‘yönetmenin paradoksu’dur. Sayles’in yönettiği filmlerin akışkan ve heterojen olan kimlik siyaseti bir yana bırakılırsa, bu filmler hakkındaki tartışmalar çoğu zaman farklılıkları saptama, karakteri sağlam olan bir Sayles’in sınırları boyunca kol gezme işlevi görür. Nihayetinde, *auteur*’lük öyküsünü düz yoldan anlatmayı daha da zor kılan, yapıtları büyük bütçeli ticari filmler, *sömürü* filmleri ve daha birçok tür arasındaki sınırların aslında olmadığını kanıtlayan John Sayles –anıldığı şekliyle ‘kiralık yazar’ olan John Sayles– olabilir.

362) Gavin Smith, 1998, *a.g.e.*, s. 4.

363) *A.g.e.*, s. 5.

364) Trevor Johnston, 1993, *a.g.e.*, s. 29.

365) Jonathan Romney, *a.g.e.*, s. 6.

Martin Scorsese

Filmler ve Din

George S. Larke

Martin Scorsese, sadece bir sinemacı olmanın ötesinde, Amerikan sinema tarihinin gönüllü koruyucusudur. 1980'lerin başlarından itibaren daha dayanıklı renkli film malzemesi ve eski Amerikan filmlerinin korunması ve arşivlenmesi için seferber olmuş, bir yandan da geçmişin sinemasını günümüz izleyicilerine tanıtmıştır. Günümüz sineması, Scorsese'ye göre, her zaman için ve mutlak olarak geçmişten etkilenmektedir. Scorsese bu tarihe kadar henüz bir Oscar alamamış olmakla birlikte (En İyi Yönetmen dalında üç kez, En İyi Senaryo dalında da iki kez Oscar'a aday gösterilmiştir), eleştirmenlere göre Hollywood'un Kralı'dır. Scorsese hem karmaşık konulara eğilen bir Doğu Yakası sinemacısı, hem de bir Hollywood yönetmeni olarak, eleştirmenlerden büyük saygı görmektedir; gerek büyük bütçelerle ve geniş kesimlere hitap edecek ticari filmler için büyük stüdyolarla (Universal, Warner Brothers) başa çıkabilerek, gerek yıldız oyuncular için çekilmiş filmler üretip gişe hasılatında başarılar yakalayarak [*The Color of Money* (Paranın Rengi), *Cape Fear* (Korku Burnu)], gerekse kendini daha kişisel olan projelere vererek [*The Last Temptation*

of Christ (Günaha Son Çağrı), *Kundun*], Geoff Andrews'un sözleriyle 'kusursuz bir bağımsız *auteur* örneği'³⁶⁶ olarak nitelenebilecek ününü korumuştur. Bağımsız görüşlere sahip bir sinemasever olan Scorsese'nin popüler sinemayla (aslında popüler kültürle – ilk filmlerinde film müziği yenilikçi bir biçimde kullanılmıştır) ilişkisi son derece üretken bir ilişki olmuştur.

Ençok, New York'ta geçen *Mean Streets* ve *Taxi Driver* (Taksi Şoförü), güçlü duygular uyandıran biyografik boks filmi *Raging Bull* (Kızgın Boğa) ya da epik gangster anlatısı *Goodfellas* (Sıkı Dostlar) gibi filmlerde erkekliği ve şiddeti sert bir eleştirel tavrıla, ama bir yandan da karmaşık bir biçimde mercek altına almasıyla tanınmakla birlikte, Scorsese'nin verdiği ürünler son derece çeşitlidir. Bir Edith Wharton romanından uyarladığı dönem filmi *The Age of Innocence*'da (Masumiyet Yaşı), Scorsese'nin içlerine kapalı toplumların ritüellerine gösterdiği ilgi yeni bir boyut kazanır. Epik müzikal *New York, New York*, cazcı Jimmy Doyle (Robert De Niro) ile şarkıcılıktan film yıldızlığına geçmiş Francine Evans'ın (Liza Minelli) sonu hüsrarla biten ilişkileri aracılığıyla savaş sonrası dönemdeki müzik zevki hakkında bilgi verir. Gerçeküstü *King of Comedy* (Kahkahalar Kralı), *yuppie* kâbusu filmi *After Hours* (Geç Saatlerde) ya da çağdaş kadın filmi *Alice Doesn't Live Here Anymore* (Alice Artık Burada Yaşamıyor) (Ellen Burstyn bu filmdeki rolüyle bir Oscar kazanmıştır) gibi filmlerin tümü de, bir yandan Scorsese'nin kariyerinin içerdiği çeşitliliğin, bir yandan da etki kaynaklarının çeşitliliğinin kanıtıdır.

Din her filmde yer alan bir izlektir: Scorsese'nin baş erkek karakterlerinin neredeyse hepsi dine karşı bir tür tutkunluk sergiler. *Mean Streets*'in Charlie'si (Harvey Keitel) kendisinin ruhani amacı konusuna saplanıp kalmıştır. Titiz dindar karakterlerinin ilk örneği olan Charlie'nin işlediği günahların kefareti ödeme isteği eylemleriyle bağdaşmaz: "Yaptıklarını başkaları için yapıyormuş gibi davranıyor, ama aslında bu kendi gururuyla ilgili bir şey."³⁶⁷ *Taksi Şoförü*'nün Travis Bickle'ı (Robert De Niro), kendisinin Tanrı'nın suç ve kötülükle dolu New York sokaklarına karşı öfkesini dışa vurduğuna inanır; *Korku Burnu*'nun Max Cady'si de (De Niro) aynı şekilde saplantılıdır; *Kızgın Boğa*'nın Jake LaMotta'sı (yine De Niro; bu rolüyle Oscar kazanmıştır) ise hem antrenmanda hem de

366) Geoff Andrew, *Stranger than Paradise: Maverick Film-makers in Recent American Cinema*, Londra, Prion, 1998, s. 21.

367) Scorsese, alıntılандığı yer: David Thompson ve Ian Christie (yay. haz.), *Scorsese on Scorsese*, Londra, Faber and Faber, 1996, s. 48.

ringde, işlediği günahların kefaretni ödemek istercesine kendi bedenini cezalandırır.

Geriye doğru bakılacak olursa, ilk filmler *Günaha Son Çağrı*'nın açık açık Hristiyanlıkla cebelleşmesinin ilk izlerini taşır gibi görünür (çığır açan *Mean Streets* gibi bu film de, oldukça kişisel bir proje olduğu izlenimini verir). Bazı dinsel grupların yoğun tepkilerine (İsa'nın son kez günaha davet edilmesiyle ima edilen açıkça saygısız tavra yanıt olarak sinemaların önünde protesto eylemleri yapılmıştır) hedef olan ve Nikos Kazancakis'in romanından uyarlanan filmde, İsa çarmıhı terk edip Maria Magdalena ile evlilik hayatı yaşarken görülür. Scorsese, amacının, İsa'yı hatasız bir ruhani varlık yerine gerçek bir erkek olarak göstermek olduğunu ileri sürmüştür. Dolayısıyla, eğer Scorsese'nin röportajlarını kabul edecek olursak, Bronx aksanının, İsa'nın (Willem Dafoe) iç duygusal hesaplaşmasının ve kadın biçimindeki günah imgesinin bir araya getirildiği film, İsa'nın öyküsünü anlattığı kadar, yönetmenin kendi kimliğinin bir çözümlemesini de sunar: "İsa, bizim maruz kaldığımız her şeyi, tüm kuşkuları, korkuları ve öfkeyi sineye çekmek zorundadır (...) çarmıhtayken tüm bu çifte, hatta üçlü suçluluk duygusuyla başa çıkmak zorundadır. Filmi yönetme biçimim bu ve yapmak istemiş olduğum da bu, çünkü benim kendi dinsel duygularım bunların aynısı."³⁶⁸

Günaha Son Çağrı iki farklı biçimde yorumlanabilir; film ya İsa'yı bir insan olarak konumlandırmaktadır, ya da Scorsese'nin erkek kimliği tasavvurunu her şeye kadir bir ruhani düzeye yükseltmektedir. Erkeklik kavramları, toplum anlayışı ve dinin kişisel kimlik üzerindeki etkisi, Scorsese filmlerinin ortak izlekleridir. *Günaha Son Çağrı*, gerçekten de, bu izlekleri olağan kentsel, yirminci yüzyıl sonlarına özgü zaman ve mekân çerçevesinden İncil zamanlarına nakletmekle, erkeklik deneyimini evrenselleştirme çabası içindeymiş gibi görünür. Filmin İsa'yı cinselliği olan bir kişilik olarak betimlemesine itirazlar, belki de, dikkatlerin daha da rahatsız edici olan bir diğer izlekten başka yöne çevrilmesine yaramıştır; erkek kimliği varoluşsal bir çatışma ve giderek artan bir benlik farkındalığı açısından tanımlanırken, kadın dünyayla, cinsellikle ve İlk Günah ile sınırlı kalmaktadır. Scorsese basit bir yaklaşımla bir kadın düşmanı olarak nitelenemese de, Katoliklik temeline dayanan kişisel bakış açısı ve inanç sistemleri, utanmazca ataerkildir. Esasen sembolik düzeyde yer verilen kadınlar, erkeklerin ruhsal çatışmalarının izdüşümleri olarak işlev görürler (*Masumiyet Yaşı*'nda bile bunun böyle olduğu öne sürülebilir).

368) Richard Corliss, "Body (...) and Blood", *Film Comment*, c. 24, sayı 5, 1988, s. 36.

Scorsese'nin yapıtlarında böylesine aşikâr olan gangster ve erkek ritüeli romansına paralel olarak (Lesley Stern şöyle yazar: "Scorsese'de sinemasal arzu, bir gangster olma arzusundan kolaylıkla sıyrılıp başka yere konamaz"³⁶⁹), Charlie, Travis, Jake LaMotta ve Cady gibi karakterler, benlik bilgisi üzerinden kurtuluşa doğru yapılan bir yolculuk bakımından da ele alınabilir. Bu izlekler, *Cahiers du cinéma* eleştirmenlerinin, bir *auteur* filmine benlik farkındalığı arayışının hâkim olduğu biçimindeki kanılarıyla uyum içindedir: "Birey yalnızlık hissi içinde kapana kısılmıştır ve eğer bu durumunun farkına varırsa ve daha sonra kendini ötekilere ve sonra da Tanrı'ya sunarsa bundan kurtulabilir – bunu aşabilir."³⁷⁰ Scorsese'nin üzerinde kafa yorduğu konular, yapıtlarında ve çok sayıdaki röportajında açıkça ortadadır: "Tüm yaşamım filmler ve din oldu. Hepsi bu kadar, başka da bir şey yok."³⁷¹

Scorsese'nin sinema kariyeri 1960'larda, *Cahiers du cinéma*'nın *auteur*'lüğü yüceltmesi sona ermeye yüz tuttuğunda başlamıştır. Fransız Yeni Dalga'sından ve İtalyan yeni gerçekçi sinemasından etkilenen Scorsese, kısa bir süre için 'Radikal Aktüalite Film Akımı'nı desteklemişse de, çabalarını esasen adını bağımsız bir sinemacı olarak duyurma üzerinde yoğunlaştırmıştır. Bu, hiç kuşkusuz, "Bağımsız sinemacı nedir?" sorusunu akla getirir. Son kırk yılın Amerikan sineması bağlamında, bu konuda birbirinden farklı iki versiyon karşımıza çıkar: bir yanda, büyük stüdyoların himayesi altında olmaksızın ticari sinemacılıkla (buna basit bir ifadeyle duygu sömürüsü alanı denilebilir) uğraşanlar ve diğer yanda, festivallerden beslenen bağımsız sinemacılıkla (buna da yine basit bir ifadeyle bir tür sanat sineması denilebilir) uğraşanlar. Scorsese her iki açıdan da bağımsız bir sinemacıdır: Yönettiği ilk uzun metrajlı filmlerden biri olan *Boxcar Bertha*'nın yapımı Roger Corman tarafından AIP için gerçekleştirilmiştir.³⁷² Bu filmin ardından, kariyerinde bir dönüm noktası olan ve bir yandan enerjik ve yenilikçi, bir yandan da, bugün 1970'lerin Amerikan sinemasıyla ilişkilendirdiğimiz daha karmaşık anlatı kalıplarıyla uğraşmaya hazır, anlayışlı, genç düşünüşlü bir izleyiciyi muhatap aldığı açıkça belirgin olan *Mean Streets*'i çekmiştir. Scorsese'nin ilk başarıları

369) Lesley Stern, *The Scorsese Connection*, Londra, BFI Publishing, 1995, s. 10.

370) John Hess, "La Politique des auteurs: Pt. I World View as Aesthetic", *Jump Cut*, 1 Mayıs/Haziran 1974, s. 20.

371) R.A. Blake, "Redeemed in Blood", *Journal of Popular Film and Television*, c. 24, sayı 1, 1996, s. 2.

372) Jim Hillier bu filmi Scorsese'nin "ilk 'ticari' filmi" olarak niteler, *The New Hollywood* içinde, Londra, Studio Vista, 1992, s. 40.

(hem bağımsız, hem de piyasa filmleriyle), çağdaşlarının Francis Ford Coppola, George Lucas, Robert Altman, Brian De Palma ve Steven Spielberg gibi sinemacılar olduğu 1970'lerin başlarında gelmeye başlamıştır. Bir yandan yeni yeni gelişmeye başlayan Amerikan sanat sinemasının, bir yandan da daha sonradan 'Yeni Hollywood' olarak adlandırılır olan bir sinemanın bir parçası olarak, Scorsese'nin kariyerinin başarısı onun her iki alanda da –bağımsız alanda ve piyasada, yenilikçi alanda ve tutucu alanda– çalışabilme yeteneği olmuştur. Yönetmen Allison Anders bu konumun birbiriyle çelişen nüanslarını şu sözlerle özetler: “Martin Scorsese'nin, ne kadar parası olursa olsun, hâlâ bağımsız alanda çalışmakta olduğunu söyleyebilirim.”³⁷³

Bu sinemacılar hep birlikte, umutsuzca izleyici arayışı içinde olan bir endüstrinin izin verdiği daha deneysel bir alandan tam anlamıyla yararlanmış olan yeni bir kuşağı temsil etmişlerdir. Richard Maltby'ye göre, sinema okulundan çıkma, 'sinema haylazı' yönetmenler, “kısmen ve haklı olarak, pazarlanabilir bir meta, hatta yıldız haline geldikleri için, yönetmenin endüstri içinde kapsamı genişlemiş olan konumunun açıkça görünür olan maddi yararlarını görmüşlerdir”.³⁷⁴ Scorsese, hiç kuşkusuz, hem kendi projeleriyle ilgili olarak hem de başkaları için yapımcı/yapım yönetmeni olarak çalışırken, ününden ve yıldız konumundan (ateşli bir sinemasever olarak nitelenmektedir) yararlanmıştır.

Scorsese'nin kariyerinin en göze çarpan yanlarından biri de, önemli işbirliği ilişkileridir. Thelma Schoonmaker, Scorsese'yle ilk olarak, 1969 tarihli *Who's that Knocking at my Door?*'da kurgucu olarak çalışmış ve *Kızgın Boğa*'dan (bu filmdeki kurgusuyla bir Oscar almıştır) itibaren Scorsese'nin tüm filmlerinin kurgusunu üstlenmiştir. Daha önceden Fassbinder ile birlikte çalışmış olan görüntü yönetmeni Michael Ballhaus, *Geç Saatlerde* ile başlayarak Scorsese'nin gedikli elemanı olmuştur (gerçi Scorsese bazen özel amaçlarla, korku/gerilim deneyiminden *Korku Burnu*'nda yararlanılmış olan Freddie Francis gibi başka isimleri de kullanmaktadır). Yazar Paul Schrader sadece üç filmde, yani *Taksi Şoförü*, *Kızgın Boğa* ve *Günaha Son Çağrı*'da yer almış olmakla birlikte, Scorsese'nin en çok bilinen işbirlikçilerinden biridir. İki filmin, yani *Sıkı Dostlar* ve *Casino*'nun senaryolarını yazmış olan Nicholas Pileggi'nin, 'Mafya etkisi'ni oluşturan kişi olduğu söylenebilir. Robert De Niro en çok Scorsese filmlerinde rol almış ve daha yakın tarihli filmlere önemli bir katkıda bu-

373) *Directors Guild of America Magazine*, Aralık 1997/Ocak 1998, s. 52.

374) Richard Maltby, *Hollywood Cinema*, Oxford: Blackwell, 1995, s. 32.

lunmuştur (Harvey Keitel da Scorsese'nin gedikli oyuncularından biridir).

Paul Schrader'le ilk başlardaki bir işbirliğinin sonucunda, Scorsese'nin en tartışmalı yapıtlarından biri ortaya çıkmıştır. Bir 'Tanrı'nın yalnız adamı' öyküsü olan *Taksi Şoförü*'nde, New York'u sokaklarında kol gezen 'pislik ve kokuşmuşluk'tan kurtarmayı hayal eden uykusuzluktan mustarip Vietnam gazisi Travis Bickle'ı izleriz. Film yavaş yavaş, kafası fazlasıyla karışık bir kolcu* olan Travis'in düşlerini gerçekleştirdiği kanlı düğüm noktasına doğru ilerler. Anlatının tatmin edici bir sonuçtan yoksun oluşu (Travis'in şiddet eyleminin aşırılığının peşinden, eylemlerinin ona kötü bir şöhret kazandırdığı ima edilen bir kapanışın gelmesi) gerek karakter motivasyonunun, gerek kurtuluşunun aleyhine işlemekle birlikte, izleyicilerden olduğu kadar eleştirmenlerden de böylesine güçlü tepkilerin gelmesine yol açan, yapı ve izlekteki bu tutarsızlıktır. Scorsese filmin açılışının yapıldığı bir gecede şoka uğramıştır: "Öldürme sahnesinde herkes bağırıp çığlıklar atıyordu. Bu sahneyi çekerken, izleyiciye bu hislerle tepki verdirtmeyi amaçlamamıştım."³⁷⁵ Patricia Patterson ile Manny Farber, filmdeki erkek kardeşliği hissini oluşturan şiddet dolu jest ve konuşmalar üzerinde durarak şunu savunurlar: "*Taksi Şoförü*'nün gerçekten tiksindirici olan yanı, çok yüzlü münzevi değil, silahların büyüğü hakkında hiç sonu gelmeyen propaganda."³⁷⁶ Bir hak edilen ceza ya da ruhsal uyanış biçimi olarak erkekler ve şiddetle kurulan bu ilişki, gerçekten de, pek çok feminist eleştirmeni rahatsız etmiştir. Pam Cook *Kızgın Boğa*'yı buhran içindeki bir erkeklik, *Korku Burnu*'nu da kadınlara karşı saldırı açısından ele alır ve Scorsese'yi, 'mazoşist estetik ustası' olarak niteler.³⁷⁷ Scorsese'nin filmleri, izleyiciyi zalimce eylemlere tanıklık etmekten sapkınca bir haz duymaya davet etmekle, şiddete yönelik muğlak bir tavır ortaya koyar hiç kuşkusuz. Scorsese'nin tasavvuru, bu açıdan, kurtuluşu benlik hakkında bilgi edinme yoluyla arama ile ilgili olmaktan çok, erkeğin doğasında olan şiddet potansiyelinin yüceltilmesi ile ilgili-

* *Vigilante* sözcüğü yerine: Yasal yetkisi olmadan kendi fikrine göre zorla düzen sağlamaya uğraşan kimse. (e.n.)

375) David Thompson ve Ian Christie, *a.g.e.*, s. 63.

376) Patricia Patterson ve Manny Farber, "The Power and the Gory", *Film Comment*, Mayıs/Haziran 1976, s. 28.

377) Pam Cook, "Masculinity in Crisis? Tragedy and Identification in *Raging Bull*", *Screen*, c. 23, sayı 3/4, 1982; "Cape Fear and Femininity as Destructive Power", Pam Cook ve Philip Dodd (yay. haz.), *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, Londra, BFI Publishing, 1993, s. 134.

dir – Tommy'nin (Joe Pesci) bir tür aykırı kahraman olarak işlev gördüğü *Sıkı Dostlar*'daki eril bir aksiyon topluluğuna yönelik yapılandırıcı nostalji buradan ileri gelir.

Eleştirel tepkileri ve aslında filmin süregiden yankısını biçimlendiren, *Taksi Şoförü*'nün şiddetinin anlamını saptama çabası olmuştur. Lesley Stern, Scorsese'nin, filmin John Ford'un *The Searchers*'ına (Çöl Aslanı, 1956) bir saygı duruşu olduğu görüşünü kabul ederek, Scorsese'nin filminin 'kolculuk itkisinin kapsadığı psikopatça eğilimleri' ortaya çıkardığını öne sürer.³⁷⁸ Robin Wood'un *Taksi Şoförü*'ne tepkisi, 'tutarsız anlatı'nın genel bir kültürel sıkıntıyı nasıl yansıtmakta olduğu üzerinde yoğunlaşırken, Robert Kolker Scorsese'nin filmlerinde belli jest ve konuşma kalıplarının yinelenmesinde izi sürülebilir sembolik bir 'New Yorkluluk' kavramını tanımlar.³⁷⁹ Bu kalıplar De Niro, Pesci ve Keitel gibi oyunculara sürekli yer verilmesiyle de ilgiliymiş gibi görünse de, bu 'New Yorkluluk' niteliği, Scorsese'nin yapıtlarında izi sürülebilir bir kentli, çalışan sınıf mensubu erkek topluluğu kimliği ortaya koymuştur. Dolayısıyla, *Günaha Son Çağrı*'daki havariler saygı ya da dostluk hakkında tartışırken, *Mean Streets*'deki bar müdavimlerinden pek de farklı değildirler.

Soyutlanmışlık ve kimlik buhranları Scorsese'nin çoğu filmine sinmiş olan temel izlekler olsa da, bunlar, ister istemez, bir bireyle ilgili olarak soyutlanmışlık ya da kimlik düzeyinin saptanmasında ölçü olarak kullanılacak topluluk ya da kardeşlik üzerine gözlemleri de kapsar. Scorsese'nin baş kahramanlarının çoğu erkek, kentli, çalışan sınıf mensubu ve çoğunlukla İtalyan-Amerikalı olduğundan, bu kardeşlik kavramı, Scorsese'nin mekân ve karakterlerinin bir tür belgesel-gerçekçiliğine sahip olduğu kanısını teşvik etmiştir. Bu, açıkça ortada olduğu üzere, kısmen Scorsese'nin kendi kişisel deneyimleri, üyesi olduğu toplumu ve tanıdığı insanları anlayış biçimi üzerine yorumundan ileri gelir. Bu belgesel gerçekçiliği anlayışı çoğu zaman sadece mekânı kapsar. Filmleri, her şeyden önce, siyasi ya da toplumsal çatışmalar değil, ruhsal çatışmalar üzerinde durur. İzleyici, dikkati kurmacanın öznel ve/ya da kurulmuş olan karakterine çeken bir yorum ile yönlendirilir (başta *Taksi Şoförü*, *Sıkı Dostlar* ve *Casino*'da olmak üzere, anlatıcı sesinin kullanılması ya da önemli anların karenin dondurulması ya da görüntü üzeri metinle belirtilmesi). Scorsese,

378) Lesley Stern, *a.g.e.*, s. 61.

379) Robin Wood, *Hollywood From Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press, 1986; Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman*, Oxford University Press, 1980.

gerçekten de, izleyicinin neyin 'gerçek' ve neyin karakterin hayali olduğuna ilişkin algısıyla oynamakta ustadır. Gerek sonun geriye dönük olarak tüm anlatıya dair kuşkular uyandırdığı *Taksi Şoförü* olsun, gerek Newland Archer'ın (Daniel Day-Lewis) anlatıcılığının, öznelliğini görünüşte nesnel olan sahnelerin ardında gizli tuttuğu *Masumiyet Yaşı* olsun, Scorsese'nin filmlerinde baş karakterlerin iç çatışmaları içgüdüsel bir bilinçle araştırılır. Örneğin, Archer'ın öznelliğine dair bir ipucu, Madame Olenska'nın (Michelle Pfeiffer) Archer'ın mektuplarından birine verdiği yanıtta verilir. Doğrudan kameraya hitap edilmesi yöntemiyle çekilmiş olan sahne, Archer'ın arzusuyla beliren bir imgeymiş gibi görünür.

Scorsese yapıtlarının işbirliği ürünü olduğunu gizlemeye çalışmaz ve bu niteliği, düşüncesizce geliştirilen yönetmen hayranlığı karşısında sinema tarihine duyduğu aşkın bir uzantısı olarak destekler. Bir görüntü yönetmenini, yeniden yaratmak istediği belli bir klasik dönem biçemi yüzünden ya da öğrenmek istediği yeni teknikler yüzünden seçer.³⁸⁰ Scorsese son zamanlarda böyle işbirliklerinde yapımcı rolünü üstlenir olmuştur. İlk başta yönetmek üzere üstlenmiş olduğu Spike Lee'nin *Clockers*'ı (Torbacı, 1995), Allison Anders'in *Grace of My Heart*'ı (1996) ve Stephen Frears'ın ödüllü filmi *The Grifters* (Gizli İlişkiler, 1990) gibi projelerde yapım yönetmeni olarak yer almıştır. Scorsese, son birkaç yılda, film endüstrisinde kıdemli devlet adamı rolünü üstlenmiştir. Himayesi altına almış olduğu kişiler arasında, kariyeri tartışmalı filmi *Peeping Tom* (1960) ile sona erme noktasına gelmiş olan eski dostu yönetmen Michael Powell da yer alır. Scorsese göz ardı edilmiş filmleri ve sinemacıları günümüz izleyicilerine yeniden tanıtmaya amacını taşıyan süregiden bir projenin parçası olarak, bu filmin yeniden piyasaya sürülmesi ve eleştirmenler tarafından kabul görmesi için yorulmak bilmeksizin çaba göstermiştir. Mart 1999'da Elia Kazan'ı Akademi sahnesinde koruyan Scorsese, bir sanat biçimi olarak filmlerin liberal (yoksa tutucu mu?) savunucusu olarak bilinir. O, yarı bağımsız bir Doğu Yakası sinemacısının eleştirmenler katındaki itibarını, önemli bir Hollywood yönetmeninin gişe hasılatı cazibesiyle bir araya getirir. Amaçları tamamen sinemanın ruhunu korumaya yöneltilmiş olabilir, ama bu onu süreç içinde bir mesih haline getiriyor olsa bile, onun bundan yakındığını duyacağımızdan kuşkuluyum.

380) Alfred Hitchcock ve benzerleri için açılış sekansları tasarlamış olan Elaine ve Saul Bass, 1980'lerde endüstriye geri dönüşlerinden itibaren Scorsese ile birlikte çalışmışlardır.

Coline Serreau

Brigitte Rollet

Bir yönetmenin bir ulusal sinema içindeki önemini ve bu yönetmenin ardılları üzerindeki etkisini belirlemek her zaman için zor olsa da, Coline Serreau'nun sinema kariyerinin, Fransa'da 1970'lerden başlayarak kadın yönetmenlerin gelişiminde ve sinema geleneklerinde önemli bir rol oynamış olduğu açıkça ortadadır. Serreau otuz yıldan fazla bir süredir, hem ticari alanda hem de eleştirmenler düzeyinde başarılar kazanarak, geleneksel olarak kadınlardan hoşlanmazmış gibi bir tutum içinde olan Fransız sinema endüstrisi içindeki kadın yönetmenlerin giderek görülür hale gelmelerine ve kabul edilmelerine katkıda bulunmuştur. Serreau, yönetmenin 1950'lerin sonlarının Yeni Dalga (erkek) yönetmenlerinden miras kalan elitist ve romantik bir anlayışla *auteur* olarak görülmesine, tür filmlerine getirdiği kendine özgü biçimiyle dolaylı olarak diğer bütün yönetmenlerden daha çok meydan okumuştur. Günümüzde bu nitelik, Fransa'da 1990'ların kadın yönetmenleri arasında önemli bir eğilim olsa da,³⁸¹

381) Bkz. B. Rollet ve C. Tarr (2001), *Cinema and the Second Sex. Women's Filmmaking in France, 1981-1999*, Cassell (yakında çıkacak).

bu eğilimi başlatan hiç kuşkusuz Serreau'dur. (Cinsiyet açısından görünüşte 'nötr' bir kavram olmasına karşın, 'auteur' sözcüğünün Fransızca'da nadiren bir kadını ifade ettiği anımsanmaya değer.) Serreau bunun yanı sıra, çektiği tür filmlerinde, feminist ve sosyo-politik konuların dile getirilebilmesine olanak tanıyan, bir yandan da yakınlarda 'popüler feminizm' olarak tanımlanmış olan düşünme biçimini, bir başka deyişle 'kendisini feminizm olarak adlandırmayan, ancak yine de feministler tarafından gündeme taşınmış olan konuları ve fikirleri olduğu gibi kabul eden bir tür feminizm'i destekleyen bir yaklaşım geliştirmiştir.³⁸² Serreau, diğer tüm yönetmenlerden daha çok olmak üzere, sürekli olarak Fransız toplumunun son yirmi yıldaki evrimine tanıklık eden, bir yandan da anlatı türlerini yenileyen filmler gerçekleştirmektedir.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından bebek doğumlarında yaşanan patlama sırasında dünyaya gelmiş olan Serreau (1947'de doğmuştur), 1960'ların sonlarından başlayarak tiyatro oyuncusu ve oyun yazarı olarak çalışmıştır. İlk filmini, Fransa'daki 68 Mayıs 'olayları'nı (hüsranla sonuçlanmış olan 'devrim' o tarihlerde böyle adlandırılmaktaydı) izleyen yıllarda yönetmiştir. Çağdaşlarının çoğu (örneğin Diane Kurys ve Josiane Balasko) gibi, Serreau'nun da film yönetmeye başlamasının ardında yatan neden, en başta, Fransa'da kadın oyunculara ayrılan sınırlı rollerden giderek daha çok hoşnutsuzluk duyması olmuştur. Fransa'da 1970'li yıllarda, her zamankinden daha fazla sayıda kadın kamera arkası konumuna erişebilmeye başlamıştır. O yıllara damgasını vuran bir diğer gelişme de, Fransa'da kadın hareketinin ve feminizm akımının yükselmesi olmuştur ve bu akımlar ile kadın sinemacılar arasındaki bağlantılar ve işbirlikleri Anglo-Sakson ülkelerdeki kadar güçlü ve belirgin olmasa da, o dönemde çekilen pek çok film kadınlarla ilgili konulara benzeri bir ilgiyle yaklaşmıştır. Feminizmin Serreau'nun kariyeri üzerindeki etkisi, en siyasi filmi olan ve 1975 ile 1977 arasında gerçekleştirilen *Mais qu'est-ce qu'elles veulent?* başlıklı feminist belgeselin de ortaya koyduğu üzere, oldukça belirgindir.

İlk başta *Utopia* adını taşıyan film çok küçük bir bütçeyle gerçekleştirilmiştir ve amacı, Serreau'nun da açıkladığı gibi, 'sesini duyurmak isteyen tüm kadınlara bu fırsatı vermek'tir. Sonuçta ortaya çıkan, sınıf ve cinsiyetin çifte eksenini dile getiren tanıklıkları sergileyen bir kaleydoskop olmuştur ve Marksizm ve feminizm, Serreau'nun tüm filmlerinde olduğu gibi anahtar sözcüklerdir. Kimilerince kusursuz bir feminist belgesel örne-

382) A. Kuhn, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, Londra ve New York, Verso, 2. baskı, 1994, s. 230.

ği olarak görülen³⁸³ *Mais qu'est-ce qu'elles veulent?*, çoğu kişinin bildiği, ama kabul etmeyi reddettiği bir şeyi, yani 1970'lerin Fransa'sında kadınların maruz kaldığı cinsel ve toplumsal baskıyı yüksek sesle dile getirir. Film, içeriğinden çekildiği koşullara değin, 1970'lerin eylemci (ve feminist) sinemasına özgü olan siyasi tonun bir örneğini verir. Serreau aynı zamanda, o sıralarda feminist çevrelerde hüküm sürmekte olan 'içerik mi (kadınların yaşamlarının ve yaşadıkları baskıların belgelenmesi) yoksa biçim mi (geleneksel anlatı biçimlerine karşı tavır alınması)' şeklindeki tartışmalara da, Fransa'da bu dönemde çekilen çok sayıdaki feminist belgeselden farklı olarak içeriği ve biçimi başarılı bir biçimde bir araya getirecek, bir açıklık kazandırır. Film müziği olarak Bach'ı seçmesi ve bir kıyıya vuran dalga görüntülerine tekrar tekrar yer vermesi (bir tanıklıktan diğere geçildiğini belirten bir noktalama imi olarak kullanılmaktadır), Serreau'nun bir siyasi bildiriden daha fazlasına ulaşma isteğini gösterir. Serreau çeşitli röportajlarda, kurgusunun 'imza'sı ve filme müdahale etmesinin tek yolu olduğunu vurgulamıştır. Film, farklı toplumsal ve bölgesel deneyimlere sahip çeşitli kadınlara yer verse de, bir 'konuşan kadınlar' filmi olmanın çok daha ötesindedir. Serreau'nun kurgusu ve görüşmelere fon oluşturacak görüntüler konusundaki seçimi, perdede söyleneni ya destekleyen ya da bununla çelişen planlarıyla, propaganda malzemelerinin tipik özelliğini sunar. Örneğin, kadınların porno endüstrisi tarafından sömürülmesini örnekleyen pornografik malzemeleri kullanması, bir erkek yönetmenin bakışıyla verimli bir biçimde çelişir. Kurgu ve görüntülerin istenilen amaç doğrultusunda kullanılması konuları, 1970'lerdeki feminist film eleştirisinde önemli bir yer tutmuştur.

Serreau'nun daha sonraki belgeselleri göz önüne alındığında, biçimin kurmaca filmlere göre daha bir 'inançla savunulan' görüşleri ifade etmesine olanak tanıdığı açıktır. Dolayısıyla, Fransız televizyonu için çektiği ikinci (ısmarlama) filmi olan *Grand-mères de l'Islam* Kuzey Afrikalı büyükannelere, yani cinsiyetleri, yaşları ve etnik kökenleri nedeniyle medya tarafından sürekli olarak göz ardı edilen kadınlara adanmıştır. Serreau 1990'larda Uluslararası Af Örgütü ve Uluslararası Engelliler Örgütü tarafından finanse edilen ortak belgesellere de katkıda bulunmuştur.

Ancak, Serreau'ya 1980'li yıllarda hem Fransa'da hem de yurtdışında ün kazandıran, komedileri olmuştur. Komedinin Fransa'daki özel konumu

383 G. Colvile, "On Coline Serreau's *Mais qu'est-ce qu'elles veulent?* and the Problematics of Feminist Documentary", *French Cinema*, R. King (yay. haz.), Nottingham French Studies, c. 32, sayı 1 (Bahar), 1993, s. 84-9.

göz önüne alındığında, bu önemli bir başarıdır. Fransız sinemasının ilk günlerinden beri Fransa'da en başarılı film türü olan komedi, yönetmenler, oyuncular ve bir ölçüde de izleyiciler bakımından, uzun süre boyunca erkeklere özgü bir alan olmuştur. Kadın komedyenlerin *café-théâtre* (kadınların tek kişilik şovlar yaratıp sergileyebildikleri alternatif tiyatrolar) sahnelerinde giderek daha çok görülür olduğu ve kadın cinselliğiyle ilgili 'tartışmalı' konuları dile getirerek tabuları yıkmaya başladıkları 1970'li yıllar bu gidişatı değiştirmiştir.³⁸⁴ Serreau komedi filmleri çeken ilk Fransız kadın yönetmen olmasa da,³⁸⁵ kahkahayı zimmetine geçirip kendi görüşlerini dile getirmede güçlü bir silah olarak kullanarak, pek çok kişinin izlediği bir yolu açmıştır. Başarısı, komedinin geleneksel olarak kadınlara karşı bir tavır takınan içeriğine karşın, kadınların söylemek istediklerini dile getirmede yararlı bir araç olabileceğini kanıtlamıştır.

Serreau'nun komedileri, Fransızların tehlikesiz aile konularına düşkünlüğünü sergileme eğiliminde olsa da, onun 'aile'yi algılayışı (erkek) meslektaşlarınınkinden daha geniş kapsamlı ve daha farklı olduğu izlenimini verir. Şu da akılda tutulmalıdır ki, Fransa'nın uzun süredir süregiden aile politikaları ve doğum oranı saplantısı, kültürü ile toplumunun her bir katmanına yayılmıştır. Göz önünde tutulması gereken bir diğer önemli nokta da, Fransa'nın Fransız Devrimi'nden miras kalan 'evrenselcilik' geleneğidir; bu gelenek yurttaşlar arasındaki eşitlik ilkesine dayanır ve dolayısıyla, cinsiyet, sınıf, etnik köken vb. açısından yurttaşlar arasında farklılık olduğunu kabul etmez. Serreau tutarlı bir biçimde tam da 'aile' kavramını sorgulamakta, bir yandan da cinsel rollere ve cinsiyet rollerine başka tanımlar önermektedir. *Pourquoi pas*, alternatif bir aile birimi (üç kişilik evlilik hayatı) sunar, *Trois hommes et un couffin* erkeklik ve babalığın sorgulandığı çok ebeveynli bir aile yaratır ve *Romuald et Juliette* ise büyük aileyle (bekâr anne, beş farklı babadan beş çocuk) toplumsal ve etnik açıdan karışık bir aileyi bir araya getirir. Ve son olarak *La Crise* de tüm aileleri (büyük ya da başka türlü aile) kriz içinde gösterir ve geleneksel kadın rollerinin reddedilmesini ortaya koyar.

Serreau'nun ilk kurmaca filmi olan güldürürken düşündürülen komedisi *Pourquoi pas*, o yılların sinemacılarının cinsiyete ve cinsiyetler arasındaki ilişkilere ilişkin olarak üzerinde durdukları bazı konuları yansıtır. Serreau

384) Fransız tiyatrosunun 1970'lerin başlarında kökten yenilenmesinde Serreau'nun da payı olmuştur.

385) Sessiz sinema döneminde Alice Guy-Blaché ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında Andrée Feix.

iki erkek ve bir kadından oluşan ütöpik bir cinsel topluluk yarattığı bu filmde, karikatürden başarıyla uzak durur (film Edouard Molinaro'nun *La Cage aux folles*'üyle aynı yılda çekilmiştir) ve bir yandan da, daha sonraki filmlerinde ve oyunlarında geliştirdiği bir eğilim olduğu üzere, cinsiyet rolleri ve kimliklere ilişkin beklentileri tersine çevirir. Serreau'nun çağdaşlarının da üzerinde durduğu konuları dile getirmedeki becerisi, komedi filmi *Trois hommes et un couffin* ile Fransa'da bir kadın yönetmen tarafından ender olarak ulaşılan bir başarıya ulaştığı 1985'te daha da güçlüydü.

Trois hommes et un couffin, ikinci filmi olan *Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux*'nün ticari başarısızlığının ardından çok küçük bir bütçeyle gerçekleştirilmiştir. Bir yapımcı bulmada zorlanmasına ve sınırlı bir reklam kampanyasına karşın, film kısa zamanda onyılın başarı öyküsü haline gelmiştir. Film Serreau'yu, Beşinci Cumhuriyet'in (1958) en başarılı yönetmenleri sıralamasında dördüncülüğe yerleştirmiştir (1995'te ilk yirmi yönetmenden sonra gelen diğer kadın ise, *Gazon Maudit* [French Twist] ile Josiane Balasko'dur). Filmin, Serreau'nun yurtdışında da tanınmasında büyük payı olmuştur (hatta, Serreau filmin Amerikan versiyonunu çekmeye başlamış, ama daha sonra yapımcıyla büyük anlaşmazlıklar yaşamasının ardından projeden vazgeçmiştir).

Serreau, *Trois hommes et un couffin*'i en feminist filmi olarak görür, ama anlatı içinde kadınlara yer verilmemesinden hoşlanmamış olan Amerikalı feministler bu görüşte değildir. Serreau, diğerlerinde olduğu gibi bu filmde de, kadınların ve erkeklerin ebeveynlik rolü bağlamında erkeklerin konumlarını araştırmak için, erkek karakterleri üzerine odaklanmayı yeğler. Erkekliği ve erkeğin ebeveynlikteki rolünü, daha önce pek sık görülmemiş olan bir biçimde ele almak için, bir (kız) bebeğe bakmak zorunda kalan üç bekâr adamın durumunu kullanır. *Romuald et Juliette*'de, Serreau'nun vurgusu daha çok toplumsal ve sınıfsal konular üzerinedir; 1980'lerin şaha kalkmış kapitalizmini, üst düzey büro çalışanları düzeyindeki suçluluğu ve toplumsal eşitsizlikleri kınamak için komedi çerçevesini kullanır. Filmin adı, olanaksız aşk öyküsü ögesini de akla getirir. Serreau'nun filmleri ve oyunlarının tipik olan bir diğer yönü de bu filmde açıkça ortadadır: sınırlı bir anlatı çerçevesi içinde kısıtlanmayı reddetmesi. Serreau burada, çeşitli anlatı biçimlerini bir arada kullanır ve çalışan sınıftan aşırı kilolu siyah bir Sinderella ile beyaz bir *yuppie* olan Yakışıklı Prensi yan yana getirerek, peri masallarıyla dalga geçer.

Serreau sık sık birden fazla olay örgüsünü bir arada sunar ve farklı anlatı türlerinden (gerilim, aşk öyküsü, peri masalı vb.) ödünç aldığı

öğeleri yeniden biçimlendirip, çok çeşitli konuları ele alma gereksinimini karşılayacak biçimde uyarlar. Fransız edebiyatı dalında öğrenim görmüş olan Serreau, Aydınlanma çağının Voltaire'inkiler gibi 'felsefi öyküleri'ne ve on dokuzuncu yüzyılın 'ütopyacı yazarları'na ilgi çekici ara-metinsel göndermelerde bulunarak, kökeni on sekizinci yüzyıla dek uzanan güçlü siyasi taşlama geleneğini izler. Yapıtları okuyucuları aydınlatmak kadar eğlendirmeyi de amaçlayan on sekizinci yüzyıl yazarları tarafından başlatılan geleneği destekler. Serreau'nun toplumsal komedileri, gerçekten de, bir yandan izleyiciyi eğlendirmekleyken, bir yandan da hâkim olan düşünce ve inançlara alternatifler önerir. Cinsiyet konularıyla ilgili olarak daha önceki Fransız komedilerinin bazı kalıplaşmış tiplerine yer verse de, izleyiciyi bunların temelini oluşturan önyargılar üzerinde düşünmeye zorlar. Filmlerinde mizahı hem bir katalizör hem de bir tetikleyici olarak kullanır. Serreau'nun filmleri, ütopyik *Pourquoi pas* (kimi eleştirmenlerce Balasko'nun *Gazon Maudit*'si için hem bir etki kaynağı hem de dolaylı bir model olarak görülür) ve 'devrimci' *Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux?*'den sonra da, Fransız toplumu ve kültüründeki değişmelere tanıklık etmeyi sürdürmüştür.

Son filmi olan *La Belle verte*'in gişelerde başarısız olmasına karşın, Serreau'nun etkisi, özellikle de 1990'ların başlarından itibaren kadınlar tarafından çekilmiş olan komedilerde gücünü sürdürmektedir. *Trois hommes*'un beklenmedik zaferi, aslında, bir taraftan kadın yönetmenlerin tür filmleri çekemeyeceği, diğer taraftan da Fransa'da kadınlar tarafından çekilen filmlerin geniş bir izleyici kitlesine ulaşamayacağı şeklindeki genel kanıyı doğrudan sorgulamıştır. Serreau'nun başarısı bunun tersini kanıtlamıştır ve onun başarısının dolaylı yoldan diğerlerini de harekete geçirmiş olduğu bugün açıkça ortadadır. Fransa'da her zamankinden daha fazla sayıda kadın yönetmenin bu türü seçer olduğunu ve komedinin onların geniş izleyici kitlelerine ulaşmasını sağladığını belirtmekte yarar vardır (Josiane Balasko ve Tonie Marshall bunların ikisidir). Ve belki daha da önemlisi, tüm bu kadın yönetmenlerin kadın cinselliğinden (Balasko'nun *French Twist*'indeki lezbiyenlik gibi nadiren karşılaşılan – toplam olarak Fransız sinemasında ve özellikle de kadınlar tarafından çekilmiş filmlerde– konular da dahil olmak üzere) anneliğe, çiftlere ve aileye dek uzanan cinsiyetle ilişkili konular üzerinde durmak için komedi çerçevesini kullanmalarıdır. Çoğu kadın yönetmen, tıpkı Serreau gibi, türün yapısında bulunan metinsel (ve cinsel) kısıtlamaları, türleri birbirine katarak ve kadınlığın hoşça giden ve geleneksel olmayan betimlerini sunarak reddetmektedir.

Steven Soderbergh

Jennifer Holt

Steven Soderbergh 1989'da, Hollywood'un 'bağımsız film' kavramını yeniden tanımladı. Bu nitelme daha önceden, John Cassavetes'in ham deneyseliliği, John Waters'ın ilk dönemlerinin fantastik *trash*'i ya da Jim Jarmusch'un kasvetli ironisiyle –tümü de Hollywood'un büyük ses getiren film modeliyle uyuşmayan bir estetik ve kâr marjını kabul etmekteydi– örneklenen aykırı, küçük bütçeli bir sinemayı akla getirmekteydi. Ne var ki, Soderbergh'in ilk uzun metrajlı filmi *sex, lies and videotape*'in (Seks Yalanları) başarısıyla, 'bağımsız' bir film, kâr getirebilen, başarılı olabilen ve sıradan izleyiciye hitap edebilen bir şey oldu. Bunun sonucu olarak, Soderbergh ile filmi, ABD bağımsız sinemacılığında yeniden kabaran bir dalgayı harekete geçiren bir güç haline geldi ve bu dalga nihayetinde Quentin Tarantino'yu, Sundance Film Festivali'nin ticarileşmesini ve Hollywood'un endüstri geleneklerinde belirgin bir değişmeyi de peşi sıra sürükleyecekti.

Seks Yalanları'nın 1989'da ABD Film Festivali'nde (günümüzde Sundance adıyla bilinmektedir) ilk gösteriminin yapılmasının ardından

filmin dağıtım hakları için açık artırma savaşını kazanan, Miramax'ın kurucularından biri olan Harvey Weinstein oldu. Weinstein daha sonra, filmin sonuçtaki başarısında yaşamsal olduğu ortaya çıkacak olan, filmi isabetli bir manevrayla Cannes Film Festivali'nin ana yarışma bölümüne dahil etmek gibi birtakım önemli risklere girdi. *Seks Yalanları*, şaşırtıcı bir biçimde, aralarında Spike Lee'nin *Do the Right Thing*'i de (Doğru Olanı Yap) bulunan zorlu rakiplerini alt ederek, Cannes'ın en prestijli ödülü olan Altın Palmiye'yi kazandı. Cannes jüri başkanı Wim Wenders kazananı ilan ederken, *Seks Yalanları* "sinemanın geleceği hakkında bize güven verdi" diyordu. Soderbergh bir anda kendisini –26 yaşında, festivalin bu en büyük ödülünü kazanan en genç yönetmen olarak– Orson Welles'in soyundan gelen harika çocuk olarak ilan edildiği abartılı bir övgü selinin tam ortasında buldu. Gerçekten de, eleştirmenler bu filmi "Yurttaş Kane'den bu yana en etkileyici ve önemli ilk çıkış filmi" olarak nitelediler ve Soderbergh'i sinemanın Woody Allen, Cassavetes ve Roeg'den Rohmer, Truffaut ve Godard'a değin birçok ustasıyla karşılaştırmayı sürdürdüler.

Soderbergh ile filmi, sinemacılara sunulan fırsatların artmaya başlamış olduğu bir dönemde sinema sahnesine çıkmıştı. 1980'lerde ev videosunda yaşanan patlamayla, büyük stüdyoların sunduklarının ötesinde olan ürünlere yönelik talep giderek artmıştı. Bunun yanı sıra, video dağıtım-cılarının küçük bütçeli filmleri video hakları karşılığında finanse etmeye başlamış olması, ulaşılabilir bir yapım finansmanı için yeni kaynaklar yaratmaktaydı (RCA/Columbia Home Video ile Virgin Visions Video *Seks Yalanları*'nı aslında bu biçimde desteklemişti). Ve buna ek olarak, giderek artan sayıda bağımsız dağıtımçı da –en başta Miramax– bu filmleri sinemalara ulaştırmada bir kanal işlevi görmekteydi.

Seks Yalanları diyalog ağırlıklı bir filmdi ve özel efektlerden, aksiyon sahnelerinden ya da büyük yıldızlardan yoksundu. Ama yine de, filmin olduğundan daha önemsiz gösterilmiş tensel haz ile yakınlık ve ilişkiler üzerine bilgece bir yorumdan oluşan şık paketi, hem eleştirmenleri hem de izleyicileri aynı ölçüde etkilemişti. Film yurtiçinde ilk kez gösterime sokulduğunda 24,7 milyon dolarlık bir brüt hasılat getirdi ve bu miktar 1,2 milyon dolarlık bütçesinden en az yirmi kat daha fazlaydı. Film diğer ülkelerde de son derece başarılı oldu – bu tarihe değin (2001) 100 milyon dolardan fazla para getirmekle, 1980'lerin en kârlı filmlerinden biri oldu ve bu getiri en başarılı büyük ticari filmlerinkinden bile daha yüksekti. Soderbergh'in ticari alandaki zaferi, diğer bağımsız sinemacılara da kapıların açılmasına yaradı. *Seks Yalanları*'nın getirdiği kâr endüstri radarına

bir kez takıldıktan sonra, tüm Hollywood, yapım listelerindeki filmlere ek olarak, küçük bütçeli, içe bakış sergileyen projeler ister oldu ve bu tür filmlerin zengin bir kaynağı olarak ABD Film Festivali'ne yönelmeye başladı.

Festival, daha önceden, bağımsız Amerikan filmlerinin sergilendiği küçük bir etkinlikti. 1979'da festivale ancak yetmiş kadar uzun metrajlı film sunulmuştu. On yıl sonra bu sayıya 100 film daha eklenmişti. Soderbergh keşfedildikten sonra ve 1992'de Tarantino'nun insanı şaşkına çeviren ilk filmi *Reservoir Dogs*'un (Rezervuar Köpekleri) ardından, bu etkinlik hızla büyüdü: Festivale sunulan film sayısı 1993'te 250, 1996'da da 500 oldu ve 2000'de ise, yarışmaya seçilmeyi umut eden tam 849 film vardı. Sundance 1990'larda yeni yeteneklerin sunulduğu bir süpermarket haline geldi. Aracılar, şirket yöneticileri, avukatlar ve yapımcılar her yıl Park City'ye gelip alışveriş yapmaya başladılar ve Sundance, bağımsızların güvenilirliklerini gösterip dağıtım fırsatlarını ele geçirebilecekleri bir yer olarak bilinir oldu. *Seks Yalanları*'nın ardından festivalin ana odağının sanattan ticaret sanatına kaymasıyla, fırsatların yanı sıra yatırılan paralar da arttı.

Sundance'in itibar ve öneminin 1989'da *Seks Yalanları*'nın ilk gösterimiyle sık sık doğrudan doğruya ilişkilendirilen artışı, bir yandan da 'bağımsız' film kavramına olağanüstü bir pazarlama prestiji kazandırdı. Ancak, bilindik Hollywood'un daha sonra 'bağımsız' terimini kendi amaçları doğrultusunda kullanması, pek de iyi olmayan türden bir kimlik krizi yarattı: Bir filmin bağımsızlığı finansman kaynağıyla mı yoksa estetiğiyle mi, ustalığıyla mı yoksa tavrıyla mı, siyasetiyle mi yoksa anlatı kaygılarıyla mı belirlenmektedir? Bu sorularla ilgili olarak, tek bir yanıt açıkça ortadadır: Soderbergh'in filminin olay niteliğindeki başarısının ortaya koyduğu endüstriyel ve sanatsal konular, 'bağımsız film'in tanımını iyice karmaşıktır.

Bu karmaşıklık Soderbergh'in kariyerinin de en belirgin özelliğidir. Kariyeri boyunca çeşitli türler, finansman sektörleri, görsel biçimler ve anlatı formülleri arasında gezinmiştir. Yapıtlarının tek tutarlı yanı, ilk bakışta tutarsızlıklarınıymış gibi görünür. Bu tarihe kadar dört stüdyo filmi ve beş de bağımsız olarak finanse edilmiş uzun metrajlı film yönetmiştir. İki yıldız oyuncuların rol aldığı büyük bütçeli yapımlardır, üç film görece bilinmeyen isimler tarafından taşınır ve bir filmde de iki başrolü de Soderbergh'in kendisi oynar. Toplam olarak bakıldığında, filmlerin üçü anlatının çizgisel olarak ilerlemediği suç filmleri, biri gerçeküstü deneysel komedi, biri izlenimci monolog, biri dışavurumcu gerilim, biri yetişkinliğe

geçiş dramı, biri büyük şirket yolsuzluğu hakkında gerçek bir öykü ve biri de, pek tabii ki, bir hafta kadar bir süre içinde yazdığı yarı otobiyografik bir senaryoya dayanan *Seks Yalanları*'dır.

Seks Yalanları'nın senaryosu Soderbergh'e bir Oscar adaylığı getirdiyse de, bir sonraki filmi olan *Kafka*, filmi gösterişçi bir sinema okulu alıştırmaları olarak görmüş olan eleştirmenler tarafından yerden yere vuruldu. Bol bol kötülen bu çaba izleyiciler için de bir düş kırıklığı oldu ve 1 milyon dolarlık bir brüt hasılat bile getiremedi. Soderbergh'in bir sonraki projesi olan *King of the Hill* (Zor Hayatlar), bu tarihe kadar en geleneksel ve tutucu filmi olarak kaldı. A. E. Hotchner'ın anılarına dayanan film eleştirmenlerden övgü topladıysa da, aynı yıl içinde baş kahramanları çocuk olan on başka filmin gösterime girmesine ve Gramercy'nin başarısız pazarlama çabasına bağlanabilecek nedenlerle, genel olarak izleyicilerden pek ilgi görmedi. Soderbergh daha sonra, sönük neo-noir yapım *The Underneath* sırasında kişisel ve mesleki bir buhrana girdi. Don Tracy'nin polisiye romanından Soderbergh'in kendi uyarlamasına dayanan ve pek özgün bir yanı olmayan bu *Criss Cross** (1949) versiyonu, yönetmenin kariyerindeki iniş noktalarından biri oldu.

Soderbergh, bir sonraki projesi olan amatör ev filmi tarzındaki serbest bilinç akışına dayalı *Schizopolis*'in (250.000 dolara çekilmiştir) özgürlüğünün, yönetmenlik tutkusunu yeniden canlandırıldığını söyler. Nitekim, aynı yıl içinde, *Swimming to Cambodia* (Demme, 1987) ile *Monster in a Box*'un (Broomfield, 1992) ardından perdeye aktarılan üçüncü Spalding Gray monologu olan *Gray's Anatomy*'yi de tamamladı. Soderbergh, Gray'in panik içinde bir tıp mucizesi arayışının bu manik, hiper-görsel yorumu için görsel hüner heybesini dibine kadar eşelediyse de, sinema gişesinden eli boş döndü.

Soderbergh, sekiz yıl içinde beş fiyasko ve bir ticari *hit*'in ardından, Elmore Leonard romanına dayalı, zekice ama yüzeysel olan bir suç aksiyonunu yönetmesi için Universal'daki eski iş arkadaşlarından bir teklif aldı. Bu iş için düşünülen diğer tüm isimler ya meşgul ya da çok pahalı olduğundan, Soderbergh kendisinin de belirttiği gibi 'serinkanlı olmanın yararı'nı gördü. Soderbergh'in kariyeri, seksi, enerjik *Out of Sight* (Aşk ve Para) ile yeniden canlandı; hem eleştirmenler düzeyinde hem de ticari açıdan bir kez daha başarı kazandı ve bu 50 milyon dolarlık kârlı film sayesinde güvenilirliği arttı. Bir sonraki projesi olan *The Limey* (Denizci),

* Robert Siodmak'ın tümünü Los Angeles'ın Bunker Hill bölgesinde çektiği film, siyah-beyaz bir *film noir* dünyası yaratmıştır. (e.n.)

bu tarihe kadarki en akılda kalıcı ve biçimsel açıdan etkileyici yapıtı konumundadır. Yıldız oyuncu Terence Stamp'ın başrolü oynadığı bu ısmarlama film, 1960'ların iki ikonunu (Stamp'ın canlandığı eski mahkûm Wilson ile Peter Fonda'nın canlandığı müzik endüstrisi patronu Terry Valentine) intikam ve pişmanlık üzerine unutulmaz bir metin bağlamında bir araya getirir. *Denizci* içerdiği bol miktardaki sinema hüneriyle gösteriş yapar, ama bunları üzerinde iyi de taşır. Soderbergh filmi hem "Captain America ile Billy Budd karşı karşıya", hem de "Alain Resnais tarafından çekilmiş bir *Get Carter*" sözleriyle nitelemiştir.

Soderbergh, *Denizci*'nin peşinden çektiği filmde de, kestirilemez biçime sadık kalır. Gerçek bir öyküye dayalı olan *Erin Brockovich*, çalışan sınıftan üç çocuklu bir annenin sömürülmekte olan bir toplum için hukuk eylemcisine dönüşmesi üzerine cilalı bir popülist fabldır. Film, *Denizci*'nin huzursuz edici, karanlık köşe bucaklarından ve *Aşk ve Para*'nın alışılmışın dışındaki sürprizlerinden farklı bir yönde seyredir. Soderbergh bunların yerine, köşeleri kusursuz bir biçimde yumuşatılmış bir günümüz *Norma Rae*'yi yaratır ve sıradan izleyiciyi bağrına basar. Julia Roberts'ın başrolü (filme adını veren karakter) oynadığı bu son derece başarılı film, açılışının yapıldığı hafta sonunda *Seks Yalanları*'nın sinemalarda gösterimde olduğu süre boyunca getirdiğinden bile daha çok para getirdi (28,2 milyon dolar). *Erin Brockovich* Soderbergh'in, Hollywood'un en gözde yıldızının rol aldığı 55 milyon dolarlık bir film yönetirken geleneksel olana uymayan bağımsız biçimini arka plana itebileceğini gösterdi ve ona gelecekteki filmlerinde sanatsal açıdan daha fazla özgürlük vereceği kuşku götürmeyen bir prestij kazandırdı. *Erin Brockovich*, Julia Roberts için iki 'ilk'e vesile olmasıyla da göze çarpar – 20 milyon dolarlık bir çek (bu sayede Hollywood'da rol başına en yüksek ücreti alan erkek oyuncularınki kadar yüksek bir ücret ödenen ilk kadın oyuncu oldu) ve En İyi Kadın Oyuncu dalında bir Oscar.

Soderbergh ilk üç filminin kurgusunu kendisi yapmış, senaryolardan dördünü yazmış ya da uyarlamış (*Seks Yalanları*, *Zor Hayatlar*, *The Underneath* ve *Schizopolis*) ve yazarlarıyla sıkı bir ortak çalışma içinde olmuştur. Sinema tasavvuruna güç katmak için, görüntü yönetmenleri Elliott Davis (*Gray's Anatomy*, *Zor Hayatlar*, *The Underneath*, *Aşk ve Para*) ve Ed Lachman (*Denizci*, *Erin Brockovich*, *Traffic/Trafik*), besteci Cliff Martinez (*Seks Yalanları*, *Kafka*, *Zor Hayatlar*, *The Underneath*, *Gray's Anatomy*, *Denizci*) ve senarist Lem Dobbs (*Kafka*, *Denizci*) başta olmak üzere, sık sık belli isimlerle birlikte çalışır. Ama yapıtlarının sınıflandırılmasının hep güç olmasından da gurur duyar ve *Interview* dergisinin 1998'de belirttiği gibi, 'ne olduğunu belirlemesi en zor yönetmenlerden biri' olmayı sürdürür.

Soderbergh her yeni filmiyle beklentileri alt etse de, yapıtları ruh ve tasarım bakımından birlik içindedir. Projeleri özlerinde, ironik mizah ve Hollywood sinemasında ender görülen sakin bir teknik virtüözlükle dolu, titizlikle yaratılmış, karaktere dayalı filmlerdir. Filmlerindeki anlatı biçimleri ve içerik çok çeşitli olsa da, Soderbergh'in zaman ve mekânı kendi amaçlarına uygun olarak benzersiz bir biçimde kullanması ve baş kahramanlarının taşıdığı, sürekli karşımıza çıkan kaygılar bu çeşitlilik içinde bir bağ oluşturur.

Soderbergh'in filmlerinde en çok karşılaşılan izlek, belki de, filmlerin her yerine yayılan bir yalıtılmışlık ve yalnızlık hissidir. Karakterleri çoğu zaman ürkütücü bir biçimde kayıtsız, duygusal açıdan katılaşmış ve kendilerini çevrelerindeki dünyaya uyduramaz haldedirler. *Seks Yalanları*'nda Graham (James Spader) yabancılaştırmanın kusursuz bir temsilcisidir. İktidarsız olan Graham'ın, kadınların cinsel deneyimleri hakkında anlatıklarını videoya kaydetmek gibi bir 'kişisel proje'si vardır. Gerçeklik ve yaşantı ile arasına bir mesafe koymak ve bunlara karşı bir alternatif sunmak için video kamerayı kullanan Graham, duygusuzlaşmışlığın tam bir örneğini sunar. *Denizci*'nin Wilson'ı, Soderbergh'in tipik münzevilerinin bir diğeridir. Filmde dil, Wilson'ın Los Angeles'da çevresine nasıl da uyumsuz olduğunu göstermek için önemli bir araç olarak işlev görür. Bir İngiliz hapishanesinden yenice çıkmış olan ve kızının katilini arayan Wilson, çoğu zaman iletişim kuramamaktadır. Wilson'ın uyaklı Cockney argosuyla uzunca bir iç konuşmasının ardından, birisi kayıtsız bir ifadeyle şunları söyler: "Anlayamadığım tek bir şey var: az önce söylediklerinin her bir sözcüğü."

Kafka da (Jeremy Irons), aynı adı taşıyan filmde, çevresindeki dünyaya karşı yabancılaştırmıştır ve kendisinin yazmış olabileceği bir kâbus içinde yaşamaktadır. Modern yaşamın hantal bürokrasisi, onu günden güne adsız, kişiliksiz, dosyalar ve kayıtlarla dolu devasa odalarda neredeyse görünmez olan bir şirket memuru kılmıştır. Geceleri babasına, hiçbir zaman göndermeyeceği ıstıraplı itiraflar ve hiç kimsenin yayımlamayacağı öyküler yazar. Erin Brockovich (Roberts) çevresine karşı daha ilgili olsa da, günümüzün büro kültürüne asla uyum sağlayamayacağı açıktır. Erin'in, yüksek topuklu ayakkabıları, mini etekleri ve destekli sutyenleriyle, onu onaylamaz bakışlarla süzen sekreterler ve yüksek ücretli şirket avukatları arasında hep tek başına olacağı açıkça ortadadır. Ama, Erin yine de, kendisine öfkeyle bakan bir büro çalışanına "Kıçımı ye, şişko patates!" demesinin ve gelenekleri hiçe sayma ve otoriteyle çatışma yeteneklerini sık sık sergilemesinin de gösterdiği gibi, bu yalnızlıktan keyif alır gibi görünür.

Zor Hayatlar'da, Aaron Kurlander (Jesse Bradford) belki de hepsinden daha da trajik olan bir yalnızlık, ailesi olmadan ayakta kalmaya çalışan bir çocuğun yalnızlığını çeker. *Schizopolis* bile, tüm anarşistçe histerisi bir tarafa bırakıldığında, yalıtılmışlık üzerine bir melankoli bildirisiidir nihayetinde. Soderbergh filmin, kendi boşanma öyküsüne dayanan, dilin artık anlamsız olduğu bir noktaya gelmiş, yürümeyen bir evliliği anlatan otobiyografik bir öykü (başrollerde kendisi ve eski karısı yer almaktadır) olduğunu açıklamıştır.

O halde, Soderbergh'in karakterleri, varlığını bu karakterlerin yalnızlık, umutsuzluk ve özlemlerinde görünür kılan belli bir yokluk hissiyle yüklüdür. Kahramanların çoğu bir hayaletten farklı değilmiş gibi görünür ve tekinsiz, içi boş ve kaygısızca kendine hâkim bir davranış sergiler. Bu karakterler bu dünyada öylesine huzursuzlardır ki, çoğunlukla yalnız kendilerine ait olan etkin bir hayal dünyasına sığınır. Gerçeklikleri giderek çok katmanlı hale gelir ve kendileri de genellikle, çevreleriyle başa çıkabilmek için ikiye bölünmüş ustalaşırlar. Bu süreç giderek açık edildikçe, Soderbergh izleyicisini iç karartıcı ve başa çıkılması güç bir modern varoluşun röntgencisi konumuna sokar.

Soderbergh'in filmleri, nihayetinde, yabancı bir diyardaki yabancılarla dolu karakter çalışmalarıdır. Çevreleri her zaman için zengin ve canlı bir biçimde yaratılmıştır ve Kafka'nın Prag'ının, Terry Valentine'in Los Angeles'ının, Erin Brockovich'in küçük California kentinin ve *Aşk ve Para*'daki suçlu mahkûmların Miami'de/Detroit'de uğradıkları mekânların her bir ayrıntısında düşmanlık vurgulanır. *Underneath*'de Texas'ın Austin kenti bile, iyi bilinen konukseverliğinden yoksundur. Soderbergh'in kahramanları, gerek klasik 'Batılı', kente bir amaçla (geri) gelen davetsiz misafir olarak ortaya çıksınlar (*Seks Yalanları*, *The Underneath*, *Aşk ve Para*, *Denizci*), gerek kendi çevrelerine bir türlü uyum sağlayamayan kişiler olsunlar (*Kafka*, *Zor Hayatlar*, *Schizopolis*, *Erin Brockovich*), gerçek birer toplum dışıdır.

Kahramanlar, ayrıca, bir tür prizmaya yakalanmışlardır, Soderbergh'in ultra-modernist biçimiyle yaratılan saydam bir bakışın nesneleridirler. Soderbergh zaman ve mekânı dinamik bir biçimde kendi amaçları doğrultusunda kullanarak, kendini herhangi bir sinemacılık 'kural'ına bağlamaksızın, karakterleri üzerine çok sayıda bakış açısından yorumlar getirir. Soderbergh, gerçekten de, olabildiğince çok sayıda kuralı ihlal etmekten hoşlanırmış gibi görünür ve popüler sinemasal dışavurumun sınırlarını zorlayarak kendine özgü bir estetik yaratır. Filmlerinin bazıları daha geleneksel olan çizgisel anlatılara sahip olsa da (*Kafka*, *Zor Hayatlar*, *Erin Brockovich* ve bir ölçüde *Seks Yalanları*), Soderbergh'in en ilgi çekici

yapıtları, kendisine özgü olan yeni baştan düzenlenmiş bir kronoloji sergileyen yapıtlarıdır. Geliştirmiş olduğu parçalı, çok boyutlu yapı, ilk başta oldukça kafa karıştırıcı olsa da (*The Underneath*, *Schizopolis*), giderek katışıksız bir hale gelerek sanatsal ve yaratıcı bir tasarıma dönüşmüştür (*Aşk ve Para*, *Denizci*, *Trafik*).

Soderbergh zamanı kaydırmak ve katmanlı kılmak için çok sayıda yenilikçi yöntemler deneyerek, süreci geleneksel geri dönüşlerin çok ötesine taşımıştır. *The Underneath*'de, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında, bunların Michael Chambers'ın (Peter Gallagher) aklında eşzamanlı olduğunu sezdirmek amacıyla, sürekli geçişler yapan labirentvari, üç parçalı bir yapı yaratmıştır. İpuçları en başta, çeşitli zaman çerçevelerine göre değişen renk tonlarıdır ve bunun sonucunda ortaya, renklerle kodlanmış bir tür zamansal mantık çıkar. *Aşk ve Para*, bir yandan da çizgisel olmayan bir yaklaşımı benimser ve, buna ek olarak, ani geçişler, donmuş kareler, üst üste bindirilmiş görüntüler ve geri dönüşler kullanarak zamanın doğasıyla oynar. Filmin canlı, karmaşık kurgusu, anlatı çözüldükçe zamanı durdurmaya, yeniden başlatmaya ve kademe kademe geri almaya olanak sağlar. *Denizci*, *Aşk ve Para*'nın üst üste bindirilmiş görüntü ve seslerini alıp bir üst düzeye taşıyarak ve şimdiki zamanla olan bağlantımızı daha da zorlaştırarak, bu parçalılığı biraz daha damıtır. Bir diyalogda, iki ya da üç mekân perdeye yansır. Wilson'ın kızı Jenny'yle ilgili olarak sürekli aklına gelen anıları, uçaklarda ve otellerde birbirleriyle bağlantısız anlar ve çeşitli fantezi görüntüleri, saplantı haline getirdiği arayışını parçalara ayırır. Sonuç olarak, *Denizci*'de zaman ilerlemek yerine, giderek genişleyen daireler halinde hareket eder ve geçmişin ölü ağırlığını yolun her adımında beraberinde sürükler.

Soderbergh'in etkileyici bir sinema bilgisi sergileyen filmleri, sayısız sinemasal göndermeyle ve üzerinde çalışılmış bir kendine dönüşlülükle, geçmişini anlatılarına davet eder. Sinema tarihi, kaynak malzeme (*Criss Cross*), karakterler (*Aşk ve Para*'da Michael Keaton'ın *Jackie Brown*'daki FBI ajanı Ray Nicolet rolünü yinelemesi), doğrudan alıntılar (*Denizci*'de Wilson'ın *Public Enemy*'deki gibi kameranın menzili dışındaki silahlı düellosu) ve hatta konuşma konuları (1970'lerin Robert Redford filmleri: 'bir zamanlar gençken') biçiminde tüm yapıtlarında yeniden kullanılır. Soderbergh, *The Graduate*'ı akla getirir biçimde üst üste bindirilmiş diyaloglar, Fransız Yeni Dalga'sının kurgu deneyleri ya da *Kafka*'nın her bir tehditkâr gölgesinde pusuya yatmış Alman Dışavurumculuğu ruhu –uğursuz bilim adamı bile Dr. Murnau adını taşır– gibi, biçimsel yeniliklerden de bol bol örnekler kullanır.

Soderbergh'in filmleri, ayrıca, çok sayıda dolaylı göndermeye (*Easy Rider*, *The Long Goodbye*), saygı gösterisine (*The Collector*, *Point Blank*, *Teorema*) ve geçmişin filmlerinin parodilerine de [De Mille'in *The Ten Commandments*'daki (10 Emir) fazla iddialı giriş konuşmasının, *Schizopolis*'in açılış monologunda taklit edilmesi] yer verir. Soderbergh'in en kışkırtıcı arametinsel göndermesi, belki de *Denizci*'deki, Terence Stamp'in daha önceki filmlerinden biri olan *Poor Cow*'dan özgün parçalar kullanarak aktörün geçmişine geri dönüşler yarattığı sahnelerdir. Her iki karakter de pek tabii ki Wilson adını taşır. Bu, filmin tamamını işgal eden Wilson/Stamp hayaletlerini yeniden canlandırmakla kalmaz, Soderbergh'in filmlerinde geçmişin hangi biçimde her zaman için var olduğunun da iyice fark edilmesini sağlar.

Soderbergh başarıyı nicel değerlerle ölçmeyi reddeder ve bunun yerine, 'yapmak istediğin işi yapmak' biçiminde yorumlamayı yeğler. Bu tanım temel alınır, dikkat çekecek ölçüde başarılı olmuştur da. 2001 Oscar Ödülleri'ne En İyi Yönetmen dalında iki kez aday gösterilmesi (*Erin Brockovich* ve *Trafik* için) ve ödülü şaşırtıcı biçimde *Trafik* ile alması, Soderbergh'in sonunda Hollywood'un tanınıldığı biçimiyle başarıyı yakaladığını kanıtlar. Ancak, o yine de, gerçek bir bağımsızın ruhunu koruyarak –finansman bu konu kapsamına her zaman girmese de–, sinemanın sınırlarını zorlamayı sürdürür. *Aşk ve Para* gösterime girdiği sırada, Soderbergh şakayla karışık olarak, her dokuz yılda bir insanların görmek istedikleri bir film çekmekle kendisinin 'çekirgenin* sinemadaki versiyonu' olduğunu söylemiştir. Ama bu durum, yakınlarda kazandığı zaferlerle değişmekte gibi görünmektedir. Belki de, sinemanın geleceği sonunda Soderbergh'e yetişmeye başlamıştır.

* *Locust*: Genellikle çok büyük sürüler halinde göç eden, ekinleri ve bitkileri bir solukta yok eden bu çekirge familyasının pek çok türü vardır. Yumurtanın bırakıldığı toprak altında belli bir süre –türüne bağlı olarak 17 yıla kadar– kalan *locust*, dönüşüm geçirdikten sonra ortaya çıkar. (ç.n.)

Todd Solondz

Dean Defino

Yazar/yönetmen Todd Solondz'un *Happiness*'inin sonlarına doğru bir sahnede, psikiyatrist/sübyancı Bill Maplewood ergenlik çağındaki oğlu Billy'nin sınıf arkadaşlarından ikisine tecavüz etmekten dolayı tutuklanmayı beklerken, oğluyla cinsellik konusunda açık açık konuşur. Bu, babanın dile getirilemez arzuları açığa vurduğu ve oğlunun da kendi cinsel özsaygısının onaylanması için yalvardığı, son derece acı veren bir sinemasal andır ve film üzerinde hiç dinmeksizin süregiden ateşli tartışmalarda, en sık örnek gösterilen sahnedir. Tartışmalı sanat yapıtlarının tümü için geçerli olduğu gibi, *Happiness*'in de kültürel anlamı filmin kendisinin önüne geçmektedir. İlk dağıtımıcısı (Universal/October Films) tarafından, pedofili, tecavüz fantezisi, ensest ve ergenlik çağındaki cinsellik gibi duyarlı konulara korkusuzca bakışı nedeniyle reddedilmiş olan *Happiness*, kamuoyunun daha filmi izleme şansına kavuşmasından çok önce, sanat ve müstehcenlikle ilgili polemiklerin konusu olmuştu. Sonunda, filmin yapımcıları tarafından kurulan bir dağıtım birimi olan Good Machine tarafından gösterime sokulduğunda ise, eleştirmenlerin çoğu filmi ya

Amerikan yaşamının yaldızlı dış görünümünü altında yatan bozukluğu açığa vurduğu gerekçesiyle övgüyle karşılamışlar, ya da şehvete aşırı biçimde ilgi gösterdiği ve duygu sömürüsü yaptığı gerekçesiyle kınamışlardı. Böylesi tartışmalar, sanatçıların ve yapıtlarının değerlerini karanlıkta bırakarak, talihsiz bir etkide bulunur. Bu tartışmalarla, Solondz'un yapıtı başkalarının özgürlük ve ahlaklılık fikirlerine malzeme edilmiştir.

Happiness üzerinde dönen tartışmaları ve Solondz'un yapıtının genel olarak önemini anlayabilmek için, ilk olarak bu tartışmalı konuların nasıl ele alındığına bakalım. Film arşivleri, pedofililerle, cinselliği saplantı haline getirmiş yeniyetmelerle, tecavüzcülerle ve intiharlarla doludur, ama bu tipler sadece kabul edilen anlatı sınırları içerisinde varlığını sürdürür. Çocukları sömürenler hayal ürünü canavarlardır (*Chitty-Chitty Bang-Bang*'deki Çocuk Yakalayan) ya da taşlamalı komedilerde görünümüne fazlaca düşkün erkeklerdir (*Lolita*'nın Humbert Humbert'i); yeni yeni ortaya çıkan cinsellik yeniyetme komedilerinin malzemesidir (Andy Hardy'den *American Pie*'a); tecavüzcüler trajedide yabancı 'ötekiler' (*Birth of a Nation*'in Silas Lynch'i) ya da gerilimlerde delirmiş adamlardır (*Korku Burnu*'nun Max Cady'si); ve intiharlar da melodramlardan hiç eksik olmaz (*Ordinary People*). Ama Solondz bu ele alma biçimlerini birbirine katar ve birbirleriyle yan yana kullanır. *Happiness*'de, tecavüze uğramış bir yeniyetme kıza yaktığı ağıtıyla tanınan bir kadın şair, kendisine tecavüz edilmesinin fantezisini kurar; intiharın eşiğine gelmiş bir reddedilmiş âşık kendisini terk edeni öfkeyle eleştirirken, *As the World Turns*'den çok, *The Way of the World*'e uygun düşen sözcükler kullanır; bir yeniyetme cinselliği komedisinin aykırı bir saptırımında, Bill Mapewood yeniyetme kızlara yönelik bir pop dergisiyle arabasında mastürbasyon yapar; ve genç Billy'nin cinsel yeteneğiyle ilgili endişesi trajedi olarak gösterilir. Karakterler ve sahneler, uygun eylemler (melodram röntgenciliği suç olarak gösterirken, yeniyetme komedisi onu memnuniyetle kabul eder) ve tiplermelere (can sıkıcı baba, zayıf karakterli kaybeden) yönelik beklentilerimizi boşa çıkararak, bizi bunların görece değerleri üzerinde yeniden düşünmeye iter.

Solondz'un beklentileri bozma dürtüsü yapıtlarını gerçek bağımsız yapıtlar olarak belirlemekteyse de (*Happiness* gibi bir filmi izleme deneyimi başka hiçbir şeye benzemez), bu dürtü onun kariyerinin seyrini de açıklamaktadır. New Jersey'nin Newark kentinin banliyölerinde doğup büyümüş olan Solondz'un sinema aşkı, Yale Üniversitesi'nde öğrenciyken başladı. Bu aşk onu, 1980'lerin başlarında senaristlikte şansını denemek üzere Los Angeles'a, daha sonra da New York Üniversitesi'nin sinema

bölümüne yönlendirdi. Sinemacılığın teknik yanlarıyla arası pek de iyi olmasa da –kamera kullanmaktan muaf tutulduğunu iddia etmektedir–, bir yazar ve yönetmen olarak sivrildi: Öyle ki, kısa metrajlı komedilerinden biri olan *Schatt's Last Shot* 1986'da NYU öğrenci çalışmaları arasından sinema endüstrisine yönelik bir gösterim için seçildi. Solondz ertesi gün kendisini 20th Century Fox'un yöneticilerinin bürolarında buldu. Bilindik diyarlar olan yürümeyen ilişkiler ve New York sanat çevresini eşeleleyen *Schatt's Last Shot*, Fox'u ve daha sonra da Columbia'yı 'X Kuşağı' için bir Woody Allen bulduklarına inandırdı. Solondz çok geçmeden her iki şirketle de senaristlik sözleşmeleri imzaladı ve Samuel Goldwyn Company için bir uzun metrajlı film yazmaya ve yönetmeye başladı. Ama Goldwyn Solondz'un ilk uzun metrajlı filmi olan *Fear, Anxiety and Depression*'ı (1989) –Solondz filmde, aşk yaşamındaki başarısızlıklarını öyküleyen nevrotik, acınacak derecede zavallı biri olan Ira Ellis karakterini canlandırmaktadır– sonunda gösterime soktuğunda, eleştirmenler onu yerden yere vurdu, izleyiciler filmi neredeyse hiç fark etmediler ve Fox ile Columbia sözleşmelerini iptal etti. Filmin kendine acıyan havası ve kaba mizahı, daha çok, Allen'in monolog biçimindeki narsisizminin bir parodisi gibidir ve Solondz'un romantik ile kara komediyi kötü tasarlanmış bir şekilde harmanlama biçimi, izleyicinin ilgisini çekmektense canını sıkmıştır. Özellikle rahatsız edici olan bir sahne- de, Ira kız arkadaşına tecavüz edilirken orada durup korkunç espriler yapmaktadır. Burada sinemacı, Allen'in çekmeye asla kalkışmayacağı bir sahneye Allenvari bir izlek –korkunçluklarla dolu bir dünyada aptalca bir mizah– katmaya çabalamaktadır.

Solondz onu eleştirenlerin yargılarını kabul edip, bir süre boyunca sinemacılıktan uzak kaldı. Barış Gücü'ne başvurusunun reddedilmesinin ardından, birkaç yıl boyunca Rus göçmenlere İngilizce öğretti (*Happiness*'deki karakterlerden biri gibi) ve mesleki geçmişini gizli tuttu. Ne var ki, ilk başarısızlığının sinemaya bırakacağı tek miras olmasından korkması, onu yine sinemacılığa döndürdü. 1990'ların başında, yatırımcıları bir süre önce yazmış olduğu bir senaryonun yapımını desteklemeye ikna etti: Eyüp peygamberin çektiklerine benzeyen cefalarla dolu bir dünyada yolunu bulmaya çabalayan beceriksiz yeniyetme Dawn 'Wiener Köpeği' Wiener'i (Heather Matarazzo) konu alan bir karanlık komediydi bu. Eğer *Fear, Anxiety and Depression* romantik komedinin geleneklerini zorlayan bir filmse, *Welcome to the Dollhouse*'un mekânı ve karakterleri Solondz'un anlatmak istediklerini iletebilmesi için özel olarak tasarlanmıştır. Solondz yine konuları ele alma biçimlerini birbirine katmaktadır. Gerçeküstü

korku/fantezi türüyle değil, taşlamalı karanlık komedi türüyle anlatılan Dawn Wiener'in öyküsü, toplumdan dışlanmış bir yenyetmenin uyanış kâbusudur. Her gün çektiği cefalar ne abartılır ne de haklı görülür: Bunlar toplumdan beklenen şeylerdir sadece. Dawn'ın, neden liseli çocuklardan hiçbirinin ona hiç dokunmadığını sorması üzerine sınıf arkadaşlarından biri şöyle der: "Üzgünüm Dawn, bu işler böyle." Toplumsal düzenin zalim mantığı anlatıyı dengeli kılmakta ve Solondz'un daha önceki filmde de ortaya koyduğu konuları ön plana çıkarmasına olanak tanımaktadır. Örneğin, cinsel saldırganlık: Dawn'a ilgi gösteren tek oğlan olan Brandon (Brendan Sexton Jr.) sürekli olarak onu tecavüzle tehdit etmektedir. Dawn bu tehditlere önce korkuyla, daha sonra da teslimiyetle tepki verir ve hiçbir direnişle karşılaşmayan Brandon ona karşı duyduğu sıcak hisleri kabul ettiğinde, kısa süren bir duygusal ilişki ortaya çıkar. Solondz, taşlamalı komediden ödünç aldığı toplumsal düzen hegemonyasını, kara komedinin kuşkuculuğuyla bir araya getirerek, kurban/saldırgan ilişkisini filmin insanlığın ortaya çıktığı ender anlarından birinde bir çözüme ulaştırmayı başarır.

Bu yetenekler, *Dollhouse*'un Sundance Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülü'ne ve Bağımsız Ruh Ödülleri'nden yedisine (En İyi Yönetmen, En İyi Uzun Metrajlı Film ve Matarazzo ile Sexton için En İyi İlk Rol gibi dallarda) layık görülmesiyle ödüllendirildi. Bu başarı, dikkatleri yeniden çoktan unutulmuş bir sinemacıya çevirdi ve eleştirmenler, daha önceden Fox ile Columbia'nın yöneticileri tarafından kullanılanlarla çarpıcı bir benzerlik taşıyan sözlerle, Solondz'u kuşağının ileri görüşlü bir temsilcisi, 'Yeni Geek* Sineması' adı verilen bir tarzın müjdecisi olarak selamladılar: Toplumdan dışlananlara ve zalimce davranılanlara seslerini duyurma fırsatı veren, yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan bir yapıtlar bütünüydü bu. Bunlar, daha önce de duyulmuş olan uyumsuz seslerden –James Dean'den Johnny Rotten'a– farklı olarak, cesaret gösterileriyle değil, direnmekle yollarına devam etmekteydiler. *Dollhouse*'un en sondaki sahnesinde Dawn Wiener'in arkadaşlarının alaylarını ısrarla kendi kendine bir şarkı mırıldanarak bastırması gibi, Solondz'un toplumdan dışlanmış kişilerin yaşamını perdeye yansıtması da, korkunçlukları bastırarak korkunçluğa bir çözüm bulmaktaydı. Pek çok eleştirmen, filmi, Solondz'un kendi geçmişinin ağıt türünden bir saptırımı olarak yorumlamaktaysa da (yönetmen ile genç Heather Matarazzo arasındaki fiziksel benzerliklere ve filmin New Jersey banliyölerinin kullanıldığı setine dikkat çekerek),

* Alaya alınan ya da aldatılan kişi; alay ya da küçümseme ifadesi. (ç.n.)

Solondz Wiener Köpeği'nin zor durumunu anlamasının dışında hiçbir şeyi kabul etmemektedir ve filmi bir ayakta kalma öyküsü olarak tanımlamakta, kızı kendi kendini yok etme dürtüsüne karşı koyması nedeniyle takdir etmektedir.

Solondz'un bir sonraki filmi, *Dollhouse*'un neredeyse evrensel düzeyde övgüyle karşılanmasına meydan okurcasına, çoğumuzun hiç duymamayı yeğleyeceği bir grup toplumdışı kişiye seslerini duyurma fırsatı vererek, karakterleri anlama ve savunma konularını karmaşıklaştırır: Pedofililer ve tecavüzcüler, katiller ve hırsızlar, korkulanlar ve küçümsenenlerdir bu kişiler. Eğer Wiener Köpeği'nin mırıldandığı şarkı onun başını su üstünde tutabilmesine yarıyorsa, bu kişiler de kendi umutsuzlukları ve çirkinlikleri içinde ta dibe kadar batmış durumdadırlar. *Happiness* Solondz'un daha önceki filmlerinden çok daha ham ve dolaysızdır. Eğer *Fear, Anxiety and Depression* kaba bir biçimde oyunbazsa (bu film pek de iyi bir örneği olmasa da bir romantik komedidir sonuçta) ve *Dollhouse* ergenliğin toplumsal katmanları üzerine eğiliyorsa, *Happiness* de hepimizin içinde yaşadığı dünyanın niteliklerine huzursuz edici biçimde yakından bir bakış getirir. David Lynch'in son derece tuhaf bir alternatif içine dalmak için bir sıçrama tahtası olarak Amerikan yaşamının kurmaca niteliğindeki üst yüzeyini kullandığı noktada, Solondz bu yüzeyin hemen altında var olanı, bu yüzeyi dikkatle sıyrarak ve bizi içeri bakmaya zorlayarak açık eder. *Happiness*, Solondz'un suçluluğu heyecana ya da ahlaki gösterişe dönüştürmekle suçladığı haber medyasının tersine, izleyiciyi alt metni yorumlamak yerine açık etmekle etkiler. Sonuç rahatsız edicidir, çünkü gösterilenler pek az müdahaleyle gösterilmektedir. İlke olarak dürüstlüğü ve açık etmeyi takdir ederiz, ama bu dürüstlük bize doğrudan sapkınlığı gösterirse, bundan tiksiniyoruz. Gerçi, Solondz kameranın olayları fazlasıyla görüntülemesine izin vermez ve bize ne film sırasında meydana gelen çok sayıdaki suçu (çocuğa tecavüz, cinayet, hırsızlık vb.) ne de bu suçları işleyenlerin suçlanmasını ve cezalandırılmasını gösterir. Biz yargı-larımıza, sözcüklere ve izlenimlere dayanarak varırız. Tanıklar olarak rolümüz, röntgencilik ile tutsak izleyicilik arasında gider gelir: Olayları sabit bir konumdan izleriz. Solondz fazla geçiş kullanmaz ve bir konuşmayı, konuşanları aynı kare içinde görüntüleyerek gösterir. Sahne, dekor ve dram bağımsızdır ve sadece karakterlerin istediği kadarını açık eder.

Bu yakınlık, filmin komik öğeleriyle daha da karmaşıklaşır. Komedi, eninde sonunda, bir seyirlik ve tezat meselesidir: kurbanın, muz kabuğuna basıp düşmeden önce uzun uzun adımlarla yürüyecek denli kendine güveni ve düşüşünün kaotik devinimi. *Happiness*'e yöneltilen en yaygın itiraz-

lardan biri de, filmin, bu sahneleri, ailesel düzen kandırmacasının tartışmanın inciticiliğiyle zıtlık içinde olduğu kötü bir şaka gibi göstermesidir. Kimileri de filmi parodi ya da taşlama açısından tanımlar. Parodi, eninde sonunda, beklentilerin ve kabul edilen modellerin altüst edilmesidir. Ne var ki, türsel söylemi bir kahkaha aynaları salonundan yansıtmak yoluyla abartan parodinin (örneğin, John Waters'ın *Serial Mom*'ı) tersine, Solondz'un filmi, söylemlerinin –fantezinin gerçeklerden kaçışa, trajedi katarsisine ve komedi eğlencesine denk olduğu söylemlerinin– etkilerini birbirine muhalif güçlere maruz bırakarak nötrleştirir. Sonuçta ortaya çıkan, sırayla birbirini izleyen söylemlerin birbirinin etkisini yükselttiği mutasyon türünden bir trajikomedî değil, normalde trajedi ve komediyle ilişkilendirdiğimiz korku, acıma ve eğlenme hislerinin izleyiciden esirgendiği düzleştirilmiş bir anlatıdır. Solondz'un ki, bizi ender olarak güldüren bir tür komedi ve gözyaşlarının önüne geçen bir trajedidir.

Happiness eylem, duygu ya da dışavurumcu oyunculuktan yoksun değildir, ama karakterler böylesine yalıtılmış ve tecrit edilmiş olduğundan, sözcükler ve eylemler meydana geldikleri mekânı genişletmekten çok gerçekleştirirler (dramatik anlatı kısmen, sahneden sahneye katalizör işlevi görür). Solondz'un diyalog ve eylemleri kullanma biçimi, Hal Hartley ve David Mamet ile karşılaştırılmasına yol açmıştır, ama bu yazar/yönetmenlerin diyalog ve eylemle zengin, detaylı, çetrefil entrikalar yaratıkları noktada, Solondz'un karakterleri yalın bir biçimde ve yalıtılmışlıklarının içinden konuşmaya çabalarlar. Sözcükleri böylesine tahrip edici kılan, ironileri değil, dürüstlükleri ve ne olduklarının farkında oluşlarıdır. Tıpkı Solondz gibi, bir grup yaklaşımını, samimi dekorları ve rahatsız edici konuları yeğleyen John Cassavetes'in ham, dolaysız yapıtlarıyla ve duraklayıcı, parçalı devinimin ve natüralist hız ve mekânların kullanıldığı yeni gerçekçilikle de benzeri karşılaştırmalar yapılmıştır. Ama Solondz'un yapıtları o kadar dolaysız değildir. Cassavetes doğaçlamaya büyük yer verir ve yeni gerçekçiler sık sık durup yeniden başlama yoluyla gerçekliğin doğruları ve çelişkileri açık etmesine izin verirler, oysa Solondz, kökeni sanat sinemasında değil, televizyonda olan, yaygınlığına karşın didaktik de olan bir biçimcilikle ilerler.

Dollhouse, Solondz'un gençliğin düşsel bir betimi olarak nitelediği *Wonder Years*'a bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Solondz'un versiyonu, hiçbir zaman gerçekleşmeyecek olan bir ideale saplanıp kalmış bir ailenin –bir *Brady Bunch* evindeki bir *Ozzie and Harriet* ailesinin– ve böyle bir idealin dayattığı sınırlamaların farkında olan bir yönetmenin öyküsünü anlatır. Bu idealde her şey, günah keçileri ve kurbanlar da dahil olmak

üzere, yerli yerinde durmalıdır. Film, varoluşumuzun yapmacıklıklarının adını koyma üzerinedir: kimilerimizin içinde yaşadığı (ve ötekilerin dışlandığı) 'oyun evleri', tutunduğumuz değerler (güven, özsevi, yetenek, aile vb.) ve bunların ardında yatanlar. Bu değerlerin arasında en başta geleni, 'mutluluk' peşinde olmaktır. Ne var ki, böyle bir şeyin zorunluluklar ve hırslardan örülü bir ağa takılıp kalmış olduğu bir dünyada, bunun modelini Andy Taylor'ın Mayberry'si* ve Jerry Seinfeld'in Manhattan'ının** kültürel taklitleri içinde konumlandırırız. Solondz bu ütopyayı bozmak için, filmlerini televizyon tiplerlerinin sınırları zorlayan versiyonlarıyla (ortanca çocuklarını gerçekten de günah keçisi yapan bir *Brady Bunch* ailesi, çocuklara tecavüz eden bir baba Ward Cleaver***) doldurur ve en çok televizyondaki rolleriyle tanınan oyunculara (Louise Lasser, Jon Lovitz, Molly Shannon, Lara Flynn Boyle, Camryn Manheim, Cynthia Stevenson) yer verir.

Solondz popüler kültürün bu damarından beslenen ilk yönetmen değildir. Bunun en iyi örneği, belki de, Quentin Tarantino'nun John Travolta'yı yeniden ortaya çıkartmasıdır. Ancak, eğer Tarantino popüler ikonları ve biçimleri (gangster miti, ucuz roman, *blaxploitation* filmleri) fetiş haline getirmekteyse, Solondz da bunları, işlevselliklerinden yararlanarak ve işlevselliklerini kendi amaçları doğrultusunda kullanarak yeniden biçimlendirmektedir. Tarantino'nun *Pulp Fiction*'da (Ucuz Roman) John Travolta'yı kullanma biçimini, Solondz'un *Happiness*'de Jon Lovitz'i kullanma biçimiyle karşılaştıralım. İlki bilindik tiplermeye oldukça uygun düşer: farklı ve cazip, tatlı, kendine fazlasıyla önem vermesi yüzünden kaybeden olma tehlikesinde olan kendine güvenen sert adam. Vincent Vega, *Welcome Back, Kotter*'ın Vinny Barberino'su ya da *Saturday Night Fever*'ın Tony Manero'sunun yakın tarihli bir versiyonudur. Oysa, Lovitz'in canlandırdığı karakter, yani ta içinden hissettiği nefret ve acı sözcüklerini kusarcasına söyleyen kinci intiharcı, Lovitz'in sayısız *Saturday Night Live* skecinde canlandırdığı yüzeysel, içine kapalı yalancılardan çirkin, bastırılmış bir tarafını sergiler. Travolta'nın *Ucuz Roman*'daki oyununun bize verdiği haz en çok, onun daha önceki rolleri hakkındaki bilgimize dayalıdır (özellikle de Jackrabbit Slim'in yerindeki dans sekansı),

* *The Andy Griffith Show* adlı 1960'larda gösterilmiş dizinin kahramanı ve yaşadığı kurmaca kent. (ç.n.)

** *Seinfeld* adlı 1990'larda gösterilmiş dizinin kahramanı. (ç.n.)

*** 1950'lerin sonlarından 1960'ların başlarına dek gösterilen *Leave it to Beaver* adlı dizinin sevecen baba karakteri. (ç.n.)

ama Lovitz hakkında bildiklerimiz, bu role karşı tepkimizi karmaşılaştırır. Lovitz, kendisini ünlü kılmış olan sahte cesaret gösterilerini oynayarak sahnenin tatsızlığını azaltmak yerine, kendisiyle ilgili çağrışımların ifadesiz oyunu karşısında boşa çıkmasını sağlayarak, sahneyi daha da tatsızlaştırır. Televizyondan bildiğimiz Lovitz, bu versiyonu canlandırmak yerine, bir hayalet gibi ziyaret eder.

Solondz'un filmleri, televizyon anlayışına duyulan bir ilgiyi sergilemenin ötesinde, izleyicinin aksi halde bulanık olacak bir anlatı düzeninin içine girebilmesini sağlamanın bir yolu olarak, bu biçimin belli anlatı öğelerini kullanır. Örneğin, durum komedisinde anlatı eylemi sadece, bir dizi espriyi, bir reklam taktiği olarak belli bir ürün kullanımını ve yeniyetme cinselliği, ırkçılık, uyuşturucu ve gündemin diğer konuları hakkında kamu propagandalarını desteklemek için kullanılan bir yapıdır. Durum komedileri bir duygu boşalımı sağlamak ya da aydınlatmak değil, mesaj vermek üzere tasarlanır ve itici gücü açıklığa kavuşturma ya da entrika değil, kaçınılmazlıktır. Solondz'un sahneleri durum komedilerindeki gibi, bölümlerden oluşur ve bağımsızdır. *Happiness*'deki karmaşık ilişkiler ağı (karakterlerin her biri diğerleriyle bir şekilde bağlantılıdır) ile Robert Altman ve Paul Thomas Anderson'ın çok anlatılı yapıtları arasında bir benzerlik görülmüşse de, Solondz bunu karakterlerinin birbirleriyle ne kadar da bağlantısız olduklarını vurgulamak için kullanır. Karakterlerin eylemleri ve sözleri yalıtılmışlık içinde, televizyon izleyicilerinin aşına olduğu samimi mekânlarda, örneğin ailenin oturma odasında, restoran masasında, büroda gerçekleşir ve söylenir. Bu sahneler bir araya geldiğinde, bir anlatı sürekliliği ya da çözüme ulaşma değil, derin bir yanlış anlama ya da iletişimsizlik düzeyi ortaya koyar (durum komedilerinin en başta gelen anlatı işlevleri). Eğer Altman ve Anderson bir eylem ve karakter bütünlüğü oluşturmak için kamera hareketleri ve iyi tasarlanmış kurgu sekanslarını bol bol kullanıyorsa, Solondz da bunun tersine, karakterleri ve eylemlerini küçük parçalara ayırmak ve düzleştirmek için, canlı televizyon izleyicilerinin alışık olduğu statik sahneleme ve çerçeveleme yöntemlerini kullanır.

Televizyonun her yerde bulunuşu ve derinliksizliği, Solondz'un ciddi konuları cazibe güçleri olarak ele almasını sağlar. Bill Maplewood gibi bir karakteri dibe çeken güç, entropik bir güçtür: kendini ele vermeye, istikrarsızlığa ve ölüme doğru bir hareket. Solondz Maplewood'u, artık içine gömülü tutamayacağı ya da değiştiremeyeceği bir arzuyla mücadele eden ve sonunda bu arzuya teslim olan bir karakter olarak anlatır. Bu karakter, içinde yaşayan canavarla yenilmeye mahkûm olduğu bir savaş içinde

olan, yönetmenin nitelemesiyle ‘kanayan bir ruh’tur. Ve tüm entropik güçler gibi, bu savaşın kaçınılmaz sonucu da, düz, bir bütünmüş gibi görünen bir kaostur. Solondz sık sık, karakterlerine karşı sadistçe davranmakla, onları içine sığınabilecekleri hiç bir mekân olmaksızın bu kaos içinde yer almaya zorlamakla eleştirilir, ama Solondz’un umutların en büyüğünü keşfettiği yer, ironik bir biçimde, bu kaostur. Kaosta ‘ötekilik’ yoktur. Solondz’un *Boston Phoenix* ile yaptığı 1998 tarihli bir söyleşide de açıkladığı üzere, “bir şeyi öteki olarak görmezden gelmemek, bizi daha çok insan kılıyor”. Bir cinsel suçluyu kaygılar içindeki oğluna yardım etmeye zorlayan çaresizliği ve ancak dürüstlüğü en yüksek derecesiyle mümkün olabilecek anlayışı ortaya çıkaran, kaostur.

Yalıtılmışlığın sınırlarının her gün bir daha berkitildiği, televizyon ve bilgi teknolojisinin küresel köyle olan temasımızın başlıca aracı olduğu ve kişilerin sahte elektronik isimler kullanarak kendilerini ele verdikleri bir dünyada, kendimize ilişkin en iyi ve en kötü gerçekler ortaya çıkmaktadır (örneğin, internette pedofilinin yaygınlığı). Todd Solondz’un filmleri bu gerçekleri ele almaya çalışır: şoka uğratmak için değil, bizi insan kılan her şeyi göstermek ve kapsamak için. Eğer Bill Maplewood sonunda içindeki canavara yenik düşüyorsa, karakterinin zayıflığını itiraf etmesi de, gecikmiş olan cinsel gelişimini kişisel zayıflığın bir ölçüsü olduğunu sanan oğluna bir baba armağanıdır. *Leave it to Beaver*’ın çoğu bölümünün kapanışını oluşturan yakın baba-oğul konuşmalarını anımsatan bir sahnede, Bill Maplewood oğlunun özsaygısını olabilecek en yüksek kişisel bedeli ödeyerek onarmakla, babalığını Ward Cleaver’inin çok ötesinde olan bir ciddiyetle yerine getirir. Konuları ele alma biçimlerini birbirine katmanın son örneği olarak, fantezi canavarı, trajediyle yerle bir olmuş aile düzenini onarmaya çalışır. Bu, ölü Laius’un kör Oedipus’u yeniden ışığa kavuşturması kadar olanaksız bir iştir, ama *Happiness*’i ve Solondz’un diğer tüm yapıtlarını böylesine tartışmalı kılan da, filmin canavarın gerçekten de başarıya ulaşabileceği yönünde zayıf bir umut ortaya koymasıdır.

Steven Spielberg

Peter Krämer³⁸⁶

1970'lerden bu yana popüler kültürü Steven Spielberg kadar etkileyip seyrini değiştirmiş olan pek az sanatçı vardır. Andrew Sarris, “E.T. bildiklerimiz arasında, evrensel bir dine en çok yaklaşan şeydir,”³⁸⁷ diye yazdığına, Spielberg’in yapıtlarının modern Batı kültüründeki merkezi konumunu ve önemini güzel bir şekilde ifade etmiştir. Spielberg’in yapıtları iki kategoriye ayrılabilir: E.T. gibi ailecek izlenebilecek fantastik serüven filmleri ile önemli tarihsel konular üzerine yetişkinlere yönelik ciddi dramalar [*The Color Purple* (Mor Yıllar), *Empire of the Sun* (Güneş İmparatorluğu), *Schindler’s List* (Schindler’in Listesi), *Amistad*, *Saving Private Ryan* (Er Ryan’ı Kurtarmak)]. Spielberg’in en büyük ticari hit’leri ilk kategoriye girer ve eleştirmenlerden en çok övgüyü (Oscar Ödülleri dahil)

386) Spielberg’in amatör filmleri ve televizyon programlarının yanı sıra, yapımını üstlendiği çok sayıdaki proje için bkz. J McBride, *Steven Spielberg: A Biography*, Londra, Faber and Faber, 1997, s. 501–8; ve P.M. Taylor, *Steven Spielberg*, 3. baskı, Londra, Batsford, 1999.

387) A. Sarris, “Is There Life After E.T.?”, *The Village Voice*, 21 Eylül 1982, s. 47.

almış olanlar ise, ikinci kategori içindedir. Ancak, onun başlıca biçimsel ve izleksel nitelikleri, her iki kategori için de geçerlidir.

Örneğin, serbetçe ve hızla hareket eden bir kameranın yarattığı yoğun ve korku dolu heyecan, *Schindler'in Listesi*, *Er Ryan'ı Kurtarmak* ve *Güneş İmparatorluğu*'ndaki el kamerasına ve yukarıdan yapılmış çekimlere yer veren sekanslarda olduğu kadar, Indiana Jones filmlerinde yer alan vagonlu sekanslarda da büyük önem taşır. Bulanıklaştırılmış görüntüler, korku yaratan ışıklandırma, zengin renkler ve mizansen, *Mor Yıllar* ve *Güneş İmparatorluğu*'nun yanı sıra, *E.T.* ve *Close Encounters of the Third Kind*'da da (Tehlikeli İlişkiler) karşımıza çıkar. Endişe ve heyecan ile aşırı boyutlara varan fiziksel şiddet *Jaws* (Denizin Dişleri), Indiana Jones üçlemesi ve *Jurassic Park* filmlerinde olduğu kadar, Spielberg'in ciddi dramlarının tümünde de çok önemli bir yere sahiptir. İzleksel düzeyde ise, sorunlu baba karakterleri –zayıf, ortada olmayan, acımasız ya da sorumsuz– *Denizin Dişleri*, *Tehlikeli İlişkiler*, *E.T.*, *Mor Yıllar*, *Indiana Jones and the Last Crusade* (Indiana Jones/Son Macera), *Güneş İmparatorluğu*, *Hook* (Kanca), *Jurassic Park* ve *Schindler'in Listesi*'nde bulunabilir. Çocukların, çoğu zaman kendi bakış açılarından sunulan deneyimleri de bu filmlerin çoğunda önemli bir yer tutar. Kölelik hem *Indiana Jones and the Temple of Doom*'un (Indiana Jones/Kamçılı Adam), hem de *Amistad*'in konusudur. Otorite sahibi kişilerin hırs ya da iktidar tutkusundan ileri gelen ahlaki zayıflıkları ve hatta yolsuzlukları, *Amistad* ve *Schindler'in Listesi*'nin olduğu kadar, *Denizin Dişleri* ve *1941*'in de merkezinde yer alır. Faşizmin yükselişi ve/ya da İkinci Dünya Savaşı, *1941*, birinci ve sonuncu Indiana Jones filmleri, *Güneş İmparatorluğu*, *Schindler'in Listesi* ve *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ın odak noktalarındaki izlektir.

Son olarak, Sarris'in yorumuna dönecek olursak, *Schindler'in Listesi* genellikle Spielberg'in sonunda Yahudi tarihi ve diniyle hesaplaşmayı kabul etmesi olarak algılansa da, Indiana Jones filmlerinin üçü de dinsel mitoloji (Yahudi, Hint ve Hristiyan mitolojileri) üzerine kuruludur ve hem *Tehlikeli İlişkiler*, hem de *E.T.* Mesih'le ilgili filmler olarak anlaşılabilir (*E.T.*'nin İsa'ya benzer bir karakter olduğu *E.T.*, yüzeyde, belirgin bir Hristiyanlık havasına sahipmiş gibi görünebilir). Gerek fantastik serüven gerek ciddi dram olsun Spielberg'in filmlerinin hemen hemen tümü, her durumda, kötülükten kurtulma ve/ya da ruhsal yenilenme (yaşamda da, ölümden de gerçekleşebilir) sahnelerinde zirveye ulaşır. *Denizin Dişleri*'nde Kaptan Ahab'ı andıran Quint'in 'büyük beyaz'la son birleşmesi, *Tehlikeli İlişkiler*'de Roy Neary'nin ve *E.T.*'de uzaylının göğe yükselmesi, *Twilight Zone - The Movie*'de Spielberg'in çektiği bölümde yaşlıların yeniden genç-

leşmesi, *Raiders of the Lost Ark*'da (Kutsal Hazine Avcıları) düğüm noktası olan sandığın açılışı sekansı sırasında Indy ile Marion'ın canlarının bağışlanması, *Mor Yıllar*'da Albert'in kurtarıcılık eylemleri ve Celie'nin lanetinin kalkması, *Always*'de (Daima) Pete Sandich'in kendi ölümünü kabullenmesi ve hem *Schindler'in Listesi* hem de *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ta 'iyi ahlaklı' bir adamın yaşamının anısını yaşatan ve ölümünün yasını tutan son mezarlık sahnesi bunun örneklerindendir.

Aslında, Spielberg'in fantastik serüvenleri ile ciddi dramları arasındaki temel benzerlikleri belirlerken, Spielberg'in 1985'ten itibaren çektiği 'yetişkin' filmlerinin, onun bir kişi ve sanatçı olarak 'olgunlaşma'sının kanıtı olmaktan çok, sadece daha önceki gençlere ve çocuklara yönelik filmlerinde zaten mevcut olan bir öğeyi iyice ortaya çıkardığı bile söylenebilir. Sonuç olarak, onun en karmaşık ve tam anlamıyla başarılı olan filmleri, Oscar ödüllü dramlar olan *Schindler'in Listesi* ile *Er Ryan'ı Kurtarmak* değil, en büyük *hit*'leri olan fantastik serüvenleri *E.T.* ile *Denizin Dışları*'dir. Görünüşte basit, özel efektlere dayalı, katıksız Amerikan ve insanın içini bayıltacak denli duygusal olsalar da, Spielberg'in en gözde fantastik serüvenleri, gerçekte çocuğa benzeyen ya da gençlik dolu karakterler üzerine odaklanan, yankıları kültürel, toplumsal ve siyasi sınırları aşarak güçlü bir biçimde devam eden ve en başarılı olanları inanılmaz ölçüde heyecan verici, olağanüstü duygusal ve gerçek anlamıyla ruhani deneyimlere yol açan tipik durumlar içinde konumlandırılmış karmaşık yapıları öyküler ve seyirliklerdir.

Bir diğer deyişle, Spielberg bugünün efsane yaratıcısıdır. Spielberg'in fantastik serüvenleri, tıpkı arkadaşı ve işbirlikçisi George Lucas'ın *Star Wars* (Yıldız Savaşları) filmleri gibi, Batı uygarlığının (ve başka uygarlıkların) temelleri olan peri masallarına, efsanelere ve dinsel öykülere çağdaş bir bakış açısı ve en yeni teknolojiyi getirmiş olmanın yanı sıra, bu kadim öyküleri yirminci ve hatta yirmi birinci yüzyıl için güncellemiştir ve sinemalar bunun için (bir kez daha) çağdaş tapınaklar ve katedraller olarak işlev görmüştür. Spielberg, sinema salonunu, aynı zamanda, Batı tarihindeki kölelikten Yahudi Soykırımı'na dek uzanan önemli konuları tartışmaya açmak için de bir forum olarak kullanmaktadır hiç kuşkusuz.

Spielberg (Lucas ile birlikte), sinema salonunu bir kamusal alan, ama bir yandan da duyuların uyarıldığı, duyguların boşaltıldığı, ruhun yenilendiği ve siyasi konuların tartışıldığı son derece mistik bir mekân olarak kullanmakla, Hollywood sinemasını daha önceden televizyon endüstrisi ve başka kültürel endüstriler tarafından uzaklaştırılmış olduğu çağdaş kültürün merkezine yeniden yerleştirerek yeniden canlandırmıştır. Günümüz-

de Hollywood filmleri Amerikan gişelerinde her zamankinden daha çok para getirmekle kalmayıp, uluslararası piyasanın büyük kısmında hüküm sürmektedir de. Bu filmler, bir dizi yeni medya yayın sisteminin (kablo ve uydu televizyon, video ve DVD gibi) sunduğu başlıca ürünlerdir ve sinemalarda gösterimleri, geniş bir ürün çeşidi yelpazesi ve diğer ticari ürün ve tanıtım malzemeleri için kalkış platformu olarak işlev görmektedir.

İnternet devi AOL ile dünyanın en büyük medya şirketi olan Time Warner'ın yakın tarihlerde gerçekleşen birleşmesi, eski Hollywood stüdyolarının ve bunların sinemalarda gösterilmek üzere gerçekleştirilmiş uzun metrajlı filmlerinin, yirmi birinci yüzyılın entegre eğlence, haberleşme ve bilgisayar endüstrisinin tam merkezinde yer aldığını doğrulamıştır. Spielberg ile Lucas'ın 1970'lerin ortalarından bu yana gerçekleştirmekte oldukları filmlerin bunun mümkün olmasındaki payı, hiç de azımsanacak ölçüde değildir ve bu iki sinemacının kurmuş oldukları medya şirketleri (Lucasfilm, Industrial Light and Magic, Amblin Entertainment ve DreamWorks SKG) yeni binyılın en yeni endüstrilerinde önde gelen kurumsal aktörler olacaktır. Eğer bu şirketlerin önemli rollerini doğrulayacak bir gerçeğe ihtiyaç duyuluyorsa, 1994'te Spielberg tarafından eski Disney yöneticisi Jeffrey Katzenberg ve müzik endüstrisinin en etkili isimlerinden olan David Geffen ile birlikte, 1930'lardan bu yana ilk büyük yeni Hollywood stüdyosu olarak kurulan DreamWorks'ün ana yatırımcılarından birinin, Microsoft'un kurucularından biri olan (Bill Gates ile birlikte) Paul Allen olduğunu belirtmek herhalde yeterli olur. Steven Spielberg, gerçekten de etkili çevrelerde etkinlik göstermektedir.

Burada akla gelen soru şudur: Spielberg kimdir? Ve böylesine büyük bir öneme nasıl ulaşmıştır? Bu soruyu yanıtlamaya, Spielberg'in 1998'de ne yapıyor olduğuna bakarak başlayabiliriz. 1998 yazı, Spielberg'in sinema sahnesine çıkışını gerçekleştiren ilk filmi, 1974 tarihli trajikomik yol öyküsü *The Sugarland Express*'den (Sugarland Ekspresi) itibaren yönetmiş olduğu on yedinci (amatörlük döneminde ve televizyon için çekmiş olduğu çok sayıda film sayılmazsa) uzun metrajlı filmi olan, İkinci Dünya Savaşı konulu savaş filmi *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ın gösterime girdiği dönemdi. *Er Ryan'ı Kurtarmak* Spielberg'e ikinci kez En İyi Yönetmen Oscar'ını kazandı (ilki Yahudi Soykırımı dramı *Schindler'in Listesi* ile 1993'te gelmişti).

Er Ryan'ı Kurtarmak, ayrıca, hem ABD'de hem de başka ülkelerde yılın en çok gişe hasılatı getiren üçüncü filmi oldu; bu filmi ancak tarihsel bir faciayı konu alan epik film *Titanic* ile bilimkurgu türünden bir felaket filmi

olan *Armageddon* geçebilmişti.³⁸⁸ 1998'in en çok hasılat getiren filmleri listesinin daha alt sıralarında, Spielberg'in bir şekilde dahil olduğu daha pek çok film de vardı; yapımlarını üstlenmiş olduğu asteroid filmi *Deep Impact* ile tarihsel serüven *The Mask of Zorro*'nun yanı sıra, yapımlarını ve dağıtımlarını şirketi DreamWorks'ün üstlenmiş olduğu uzun metrajlı animasyonlar *Antz*, *Small Soldiers* ve *The Prince of Egypt* bunlardan birkaçıdır.

Spielberg, yapım şirketi Amblin Entertainment (1984'te kurulmuştur) aracılığıyla Paramount gibi başka büyük stüdyolar için film yapımcılığını sürdürmekteyse de, 1998'deki ana odağı, televizyon programları, plaklar, bilgisayar oyunları ve en önemlisi filmlerin yapımı ve dağıtımıyla uğraşan kendi multi-medya şirketi DreamWorks için film yapımcılığı üzerindiydi. Spielberg'in şirket üzerindeki bu yoğun çabası, karşılığını fazlasıyla aldı ve DreamWorks 1998'de ABD sinema piyasasının yüzde 7'sini ele geçirdi.³⁸⁹ Şirket, gösterimde olan sadece yedi filmle, 475 milyon dolarlık bir ABD gişe hasılatına ulaşmıştı; bu rakam bir önceki yılın getirisinin dört katından daha fazlaydı ve çok daha fazla sayıda filmi gösterime sokmuş olan piyasa liderleri Disney, TimeWarner, Paramount, Sony ve Fox'a oldukça çok yaklaşmıştı.

Spielberg, çeşitli şirketlerinin ürünleri aracılığıyla, dünya çapındaki televizyon ekranlarında da varlığını sürdürmekteydi. Televizyonlarda yayınlanan filmlerinin yanı sıra, DreamWorks durum komedisi *Spin City* ABD'de ve başka ülkelerde oldukça çok izleyici toplamış, yapımı Amblin tarafından gerçekleştirilen ve en çok satılan kitaplar listelerinin en üst sıralarını işgal eden yazar Michael Crichton'la 1990'ların başlarındaki görüş alışverişleri sonucunda ortaya çıkan hastane dramı dizisi *ER* ise (bir diğer başarılı sonuç da pek tabii ki, bilimkurgu serüven filmi *Jurassic Park*'tı), tüm zamanların en popüler ve en etkili televizyon dizilerinden biri olma yolunda büyük bir mesafe kat etmişti. 1998/9 sezonunun ilk döneminin en popüler dizisi olan *ER*, Emmy Ödülleri'nden birkaçını kazanmış olduğu ve ABD televizyon ağında dram dizilerinin (durum komedileri karşısında) yeniden hayat bulmasının yolunu açmış olduğu 1994/5 sezonundaki ilk yayınından beri sürekli olarak en çok izlenen diziler sıralamasının en üstlerinde yer almıştı.³⁹⁰

1998'in sonunda hazırlanan, ABD'de tüm zamanların en büyük gişe hasılatını getiren filmler listesi de Spielberg'i öne çıkarmaktaydı: Indiana Jones serüvenlerinin iki bölümü olan *Indiana Jones/Kamçılı Adam* ile *Indiana*

389) *Variety*, 11 Ocak 1999, s. 9.

390) *Variety* editörleri, a.g.e., s. 263-4 ve s. 292-6.

Jones/Son Macera (sırayla 35. ve 26. sıradaydılar); *Er Ryan'ı Kurtarmak* (28. sırada); *Lost World: Jurassic Park / Kayıp Dünya: Jurassic Park* (18. sırada); ilk Indiana Jones filmi *Kutsal Hazine Avcıları* (14. sırada); korku-serüven filmi *Denizin Dişleri* (11. sırada); *Jurassic Park* (4. sırada); ve *E.T.* (3. sırada).³⁹¹ Böylelikle, Spielberg tarafından yönetilmiş on yedi filmin sekizi ilk 35 film arasında yer almaktaydı. George Lucas'ın –*Yıldız Savaşları*'nın yapımında Spielberg tarafından desteklendiği iyi bilinir ve Indiana Jones üçlemesinde Spielberg ile birlikte çalışmıştır– bilimkurgu üçlemesi ise 2., 7. ve 9. sıralardaydı. Kariyerleri, Spielberg'in 1941, *Gremlins* ve *The Goonies* adlı filmlere dönüştürmüş olduğu senaryolarla başlamış olması dolayısıyla Spielberg'in öğrencileri sayılabilecek Robert Zemeckis ile Chris Columbus, bu listede yer alan başka filmlerin sorumlularıydı: aykırı bir kahraman çevresinde gelişen tarihsel komedi-dram *Forrest Gump* 5. sırada; çocuk komedisi *Home Alone* (Evde Tek Başına) 10. sırada; aile komedi-dramı *Mrs. Doubtfire* 19. sırada; ve *Back to the Future* da (yapımını Spielberg üstlenmiştir) 22. sırada yer almaktaydı. Son olarak da, iki Spielberg yapımı daha –bilimkurgu komedi-serüveni *Men in Black* ve romantik aksiyon-serüven *Twister*– sırasıyla 13. ve 15. sıralara yerleşmişti. Böylece, tüm zamanların *hit*'i olan ilk 35 filmin neredeyse yarısı, Spielberg ve/ya da en önemli işbirlikçileri ve öğrencileri tarafından gerçekleştirilmiş bulunmaktaydı.

Bu liste enflasyona göre yeniden düzenlendiğinde, Spielberg'in popüler Hollywood sineması tarihindeki yeri daha da belirginleşmekte ve yapıtları üzerindeki tarihsel etkiler ve yapıtları için model oluşturan filmler de görünür olmaktadır. İlk 25 filmin arasında, 1975'ten sonra gerçekleştirilmiş olan on film yer alır; bunların dördü Spielberg'indir ve üçü de Lucas'ın *Yıldız Savaşları* üçlemesidir.³⁹² Eğer bir filmin ilk sinema gösterimi göz önüne alınmış olsaydı, *E.T.* en başa yerleşirdi. 1975 öncesi dönemin en popüler filmlerine bakılacak olursa, Spielberg (ve Lucas) için, tüm zamanların en popüler sinemacısı olarak tek bir ciddi rakip olduğu ortaya çıkar: Walt Disney. İlk 25 filmin altısı, Disney'in uzun metrajlı animasyonları ve *live-action* müzikal komedisi *Mary Poppins*'dir.³⁹³ Tüm zamanların en çok satılan videoları sıralaması da bunu doğrular; ilk 15 film arasında dokuz Disney filmi (üçü Walt'un başta olduğu dönemin ürünüdür) ile *Jurassic Park*, *E.T.*, *Men in Black* ve *Forrest Gump* yer alır.³⁹⁴

391) A.g.e., s. 64-5.

392) A.g.e., s. 66.

393) A.g.e.

394) *Screen International*, 26 Haziran 1998, s. 9.

Disney filmleri ve girişimcilik faaliyetleri, Spielberg ile Lucas'ın *Yıldız Savaşları* ve *E.T.* gibi fantastik aile filmleri için olduğu kadar, bu filmler ile eğlence endüstrisinin diğer sektörleri arasındaki bağlantılar için de (örneğin, *Yıldız Savaşları* ve *E.T.* ile ilgili ürünleri satma yetkisinin verildiği oyuncak endüstrisi, eğlence parklarında bu filmlerden yola çıkılarak kurulmuş olan eğlence araçları, Lucas'ın kurduğu ileri teknoloji kullanan özel efekt ve ses şirketleri, yapımları Spielberg tarafından gerçekleştirilen çok sayıdaki ve çoğunlukla animasyon formatında olan televizyon programı) bir model oluşturur. Disney'in uzun metrajlı animasyonlarında sık sık yer verdiği eksik ya da yürümeyen aileler ve çocukların duygusal travmaları da, Spielberg'in sinemacılığı için önemli bir esin kaynağı olmuştur.

Spielberg filmlerinde Disney'e olan bu borcunu kabul etmiştir. Örneğin, Disney'in klasik animasyonu *Peter Pan*'in, ebedi çocuk ile Darling ailesinin çocuklarını mehtaplı bir gökyüzünde uçarlarken gösteren sahnesini, Elliot ile *E.T.*'nin dolunaylı bir gökyüzünde bisiklete bindikleri, bir simge halini almış olan çok benzer bir görüntüye dönüştürmüş ve bu görüntüyü daha sonra Amblin'in logosu olarak seçmiştir. Bunun yanı sıra, Spielberg'in *Jurassic Park*'ı, kaynak romanın eğlence parkının milyarder yaratıcısı John Hammond'ı acımasız, açgözlü, insanlıktan çıkmış bir işadamı olarak betimlemesinden ayrılarak, Hammond'ın fazla hırslı olsa da, iyi yürekli ve nazik, büyükbaba tavırlı olduğu kadar çocuksu da olan, teknolojiyle yaratılmış eğlence büyüsünü ve serüveni dünyadaki tüm insanlarla, özellikle de çocuklarla paylaşmaktan daha fazla bir şey istemeyen eğlence parkı sahibi olarak dokunaklı bir portresini sunar. Bu sadece, Spielberg'in yaşlı bir adam olarak sanatçı, kendini insanları eğlendirmeye adanmış bir kişi olarak kendi portresi değil, Walt Amca'ya bir saygı duruşudur da aynı zamanda. (Walt Disney'in Yahudi karşıtlığıyla suçlanması, yirminci yüzyıl popüler kültürünün en üzücü ironilerinden biridir belki de.)

Dolayısıyla, eğer Spielberg ikinci bir Walt Disney olarak görülebiliyorsa ve kendisini açıkça ortada olduğu üzere, öyle görüyorsa da, Amerika'da tüm zamanların en büyük gişe hasılatını getirmiş filmler sıralamasına bir kez daha bakıldığında, Spielberg'in kullanmış olduğu ikinci bir önemli gelenek ortaya çıkar. 1960'ların sonlarının ve 1970'lerin başlarının Disney filmleri ve birkaç 'Yeni Hollywood' filmine ek olarak, bu listenin en üst sıralarında yer alan 1975 öncesi filmler, romantik epikler olan *Gone with the Wind* (Rüzgâr Gibi Geçti), *The Sound of Music* ve *Doctor Zhivago* ile dinsel epikler olan *The Ten Commandments* (10 Emir), *Ben-Hur* ve

The Robe'dur.³⁹⁵ Bu filmlerin ortak yanı, kahramanlarının, aslında dünya tarihinde belirleyici anlar olan (büyük dünya dinlerinin kuruluşları, Amerikan İç Savaşı, Rus İhtilali, faşizmin yükselişi ve İkinci Dünya Savaşı) büyük toplumsal ve siyasi kargaşa zamanlarında duygusal ve/ya da ruhsal açıdan büyümeleri (ve izleyiciyi etkileyerek gözyaşlarına boğmaları) üzerine odaklanmalarıdır. Spielberg'in bu ihtişamlı sinemacılık geleneğinden etkilenmiş olduğu açıktır. David Lean'e, belki de diğer tüm sinemacılardan daha çok hayranlık duyduğunu açıkça belirtmekle kalmamış, baş karakterlerinin çalkantılı zamanlarda, özellikle de İkinci Dünya Savaşı sırasında (*Güneş İmparatorluğu*, *Er Ryan'ı Kurtarmak* ve *Schindler'in Listesi*'nde) duygusal ve ruhsal açıdan büyümelerini anlatan bir dizi tarihsel epik film de çekmiştir.

Spielberg'in sinemacılığı en başından itibaren İkinci Dünya Savaşı üzerinde durmuştur (örneğin, 1960 tarihli 8 mm.'lik filmi *Fighter Squad*); bu konuya, 'ciddi' tarihsel epiklerini gerçekleştirmeden önce de pek çok kez geri dönmüştür. *Kutsal Hazine Avcıları*'nda (ve yine *Indiana Jones/Son Macera*'da – her iki filmde de Naziler yaklaşmakta olan savaş için her şeyi yok edecek silahı aramaktadır), fars tarzı komedi 1941'de ve, dolaylı olarak, çağdaş zamanda geçmesine karşın, İkinci Dünya Savaşı dramı *A Guy Named Joe*'nun (Benim Adım Joe) yeni bir versiyonu olan romantik dram *Daima*'da, savaş arka planı oluşturur ya da en azından önemli bir (gelecek) referans noktasıdır. *Denizin Dişleri*'nde de, yine dolaylı, ama oldukça önemli bir savaş göndermesi bulunur: Quint'in filmde geçen 1975 yazı olaylarını, tam olarak otuz yıl önce Japonya'ya atom bombası atılmasına bağlayan Indianapolis öyküsü, filmin dayandığı romanda yoktur ve filmdeki olayların tarihteki önemli bir olayı anımsatmasını sağlar.

Spielberg'in kısmen babasının anlattığı öykülerden kaynaklanan savaş saplantısıyla çoğu zaman bağlantılı olarak filmlerinin merkezinde yer alan izleklerden biri de, etnik köken ve ırktır. Bu, özellikle de, Nazilerin sistemli biçimde Yahudileri katletmesini konu alan *Schindler'in Listesi* ve on dokuzuncu yüzyılda kara Afrika'dan gerçekleştirilen uluslararası köle ticaretine eğilen *Amistad* için geçerlidir. Bunun yanı sıra, *Mor Yıllar*'da siyah kadınlara uygulanan cinsel zulmün arka planını, Sophia'nın (Oprah Winfrey) gördüğü muameleyle örneklenen son derece zalim ırkçı bir toplum oluşturur. Bu izlekler, her ikisi de insanlar ile uzaylılar arasında tam anlamıyla 'ırklar arası' olan bir iletişim ve dostluğu ele alan *Tehlikeli*

İlişkiler ile *E.T.* başta olmak üzere, fantastik filmlerinde de önemli bir yer tutar. Ve son olarak, Spielberg'in Yahudilik kökenini açıkça yansıtan bir film çekmesi için uzun bir zaman geçmesi gerekmişse de, *Ahit Sandığı'nın* (Museviliğin temellerinden biridir) öyküsü üzerinde Lucas'la birlikte çalışmış ve göçmen büyükannesiyle büyükbabasının öyküsünü, Amblin'in uzun metrajlı animasyonu *An American Tail* (1986) için temel olarak seçmiştir. Bunun yanı sıra, Richard Dreyfuss –Hollywood'un en önde gelen Yahudi oyuncularından biridir– Spielberg tarafından hiçbir zaman Yahudiliğinin ön plana çıktığı bir role yerleştirilmemişse de, kariyeri boyunca Spielberg'in en sık birlikte çalışmış olduğu aktördür (çığır açan filmleri *Denizin Dışları* ile *Tehlikeli İlişkiler*'in yanı sıra, ilk romantik filmi olan 1989 tarihli *Daima*'da, Dreyfuss'ı filmlerdeki temsilcisi olarak kullanmıştır).

Spielberg bir yandan açıkça belirgin bir biçimde Yahudi ve ruhani bir evrenselci, toplumsal sorumluluğa sahip bir dünya vatandaşı, bir yandan da yirminci yüzyılın son yıllarının muhtemelen en büyük eğlence ustası, muhteşem bir biçemci ve başarılı bir girişimcidir. Spielberg yapıtlarında, Hollywood sinemacılığının iki baskın geleneğini, yani en iyi örneklerini Walt Disney'in sunduğu aile eğlencesi geleneği ile son büyük ustası Spielberg'in kahramanı David Lean olan tarihsel epik geleneğini bir araya getirir. Dolayısıyla, Spielberg sinemacılığı açısından bir Disney ile Lean kırmayıken (bünyesinde Hitchcockvari gerilim ile Wellesvari barok biçemden sağlıklı bir dozu da barındırarak), bir yandan da, film dünyasında Hollywood'un Yahudi olan kurucu babalarının soyundan gelen son derece nüfuzlu bir isimdir. Adolph Zukor gibi New York merkezli şirket liderlerinin neredeyse sınırsız olan gücünü, Louis B. Mayer gibi Los Angeles merkezli stüdyo patronlarının savurgan, ama bir yandan da kılı kırk yaran yönetim biçimini ve Hollywood'un en büyük 'bağımsız' yapımcısı David O. Selznick'in sanatsal denetimin tamamını elinde tutma çabasını bir arada sergiler. Steven Spielberg, George Lucas ile birlikte, eskilerin her şeye kadir Hollywood'unun mirasçısıdır aslında.

Oliver Stone

Martin Fradley

Büyük, tartışmalı konular hakkında film çekmek amacıyla işe koyulmuyorum. Sadece benim yaşamımın başına neler geldiği hakkında filmler çekiyorum. (...) Benim ve kuşağımın başına neler geldiğini anlamak için tarihimizi eşelemeyi sürdürmek zorundayım.

Oliver Stone³⁹⁶

“Yalanların eskimiş yalanlar, ama iyi yalan söylüyorsunuz.”

U-Dönüşü’ndeki Jon Voight

Bir ‘Oliver Stone filmi’ndeki anların kusursuz bir örneğini, amaca uygun düşecek biçimde, yakın dönem Amerikan tarihinin başka bir kişi tarafından baştan sona filme alınmış önemli olaylarından biri içinde konumlandırmak mümkündür. Stone’un en tartışmalı filmi olan *JFK*’in düğüm noktasına yaklaştığı sıralardaki uzun mahkeme sahnelerinde, Capravarı sıradan adam Jim Garrison (Kevin Costner), ünlü Zapruder filmini,* hem anlatı içindeki jürinin hem de metin dışında yer alan izleyicinin yararına, ısrarla gösterir ve bir kez daha gösterir. Açık seçik betimleyici, fetişistçe olan ayrıntıda gördüğümüz, pek çok yönden, Stone’un ‘görsel hücum yoluyla aydınlatma’ estetiğinin³⁹⁷ ve bunun beraberinde getirdiği biçimsel

396) Chris Salewicz, *Oliver Stone: The Making of His Movies*, Londra, Orion, 1997, s. 77.

* Zapruder filmi: Kennedy suikastının, konfeksiyoncu Abraham Zapruder tarafından baştan sona kaydedildiği ünlü film. (ç.n.)

397) Michael Rogin, “Body and Soul Murder: *JFK*”, *Media Spectacles*, Marjorie Garber ve diğerleri (yay. haz.), Londra, Routledge, 1993, s. 13.

aşırılığın sinema dilindeki ifadesidir. Garrison/Stone, hiçbir şeyi sorgulamayan izleyicisini Kennedy suikastındaki ‘gerçek’e uyandırmak için etkileme amaçlı bir çabayla, *Amerika*’nın ham, zalim gerçekliğini Zapruder’in metninin net olmayan görüntülerinde bir camın ardından karanlık bir biçimde ortaya serer: Bu görüntülerin üzerine, “En temel çekim işte bu” der düz bir sesle; *Amerika*’nın aymazlık içinde, aldatılmakta olan tebaasının yanlış kanılarını ve gönül rahatlığını bozup yok etmeyi amaçlayan zalim bir *cinéma vérité** örneğidir bu.

Söylenildiği üzere, savaş sonrası dönemin bebek doğumu patlamasının ve Eisenhower ABD’sinin gençlik heyecanı dolu bir ürünü olan William Oliver Stone için 1960’lar, bir dizi ‘kıyım olayı’ydı, çağdaş Amerikan sosyal ve siyasi tarihinin gerçekleriyle karşılaşma anıydı; “basitçe unutulamayan ve akıldan çıkarılıp atılamayan, ama bir yandan da yeterince anımsanamayan, yani, grubun kendi şimdiki zamanına girebilme ve güçten düşürücü etkilerinden arınmış bir gelecek tasavvur edebilme yeteneğini kaplayan gölgelerini azaltacak biçimde anlamları bakımından net ve belirsiz bir biçimde tanımlanmış ve grup belleği bağlamı içine oturtulmuş”³⁹⁸ sarsıcı olaylardı. Stone’un Hollywood’un önde gelen *auteur*-provokatörü olarak konumunu iyice yerleştirmiş olan, esasen, onun hızlı değişimlerin yaşandığı bu döneme ve sonrasına zorlayıcı bir dürtüyle geri dönmesi ve bu dönemi mit yaratacak biçimde yeniden tahayyül etmesidir. Robert Kolker’in da öne sürdüğü gibi, Stone çağdaş Amerikan kültüründeki tarih, güç, siyaset ve paranoyayı ciddi, saptırmacı denebilecek biçimde araştırması ve yeniden ortaya koyması sayesinde, “yakın geçmişin tüm sinemacılarından daha çok tartışılmış, hakkında yazılar yazılmış, hayran olunmuş ve küçümsenmiş bir kişilik olmuştur”.³⁹⁹ Ne var ki, hakkında bu denli konuşulması bir yandan da onun *auteur*-yıldız olarak konumuna işaret eder, çünkü ‘Oliver Stone filmleri’ üzerine herhangi bir tartışma, ister istemez yönetmenin yıldız imajına ve buna eşlik eden biyografisine girer; bir diğer deyişle, *pazarlanabilir* bir *auteur* söyleminin oluşmasında yer alan süreçleri ortaya koyar.

İkon kırıcı Stone imajıyla filmleri arasında bulunan sembiyotik denebilecek ilişki, onun ilk senaryolarının ve önemli bir Hollywood kişiliği

* Bkz. “Mira Nair” bölümündeki (s. 308) ilgili dip not. (ç.n.)

398) Hayden White, “The Modernist Event”, *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, Vivian Sobchak (yay. haz.), Londra, Routledge, 1996, s. 20.

399) Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford, Oxford University Press, 2000, s. xvi.

olarak ortaya çıkışının tartışılmasına dek uzanan gerek popüler gerek eleştirel betimlerde varlığını sürdürmüş ve pekişmiştir. Bu noktada, Stone filmlerinin özünü keşfederiz: içinde hem iyilik hem de kötülük potansiyelini barındıran yalnız, yalıtılmış erkek kahraman; çoğunlukla acı çekme ve deneyim yoluyla masumiyetten öğrenmişliğe ve ya kurtuluşa ya da yok oluşa götüren ruhsal denebilecek bir yolculuğu içeren, ‘insanın yaşamında yeni bir dönem açılması’ biçimindeki mitik anlatı yapısı; renkli, itici gücü erkeklik hormonu olan, genellikle didaktik diyalog; ve aşırı boyutlardaki şiddet ve ölüm üzerinde fazlasıyla durma. (Çöller ve Sembolik Kızılderililer daha sonra gelecektir.) Tipik örnekleri *Scarface* (*Yaralı Yüz*, DePalma, 1983) ile *Midnight Express* (*Geceyansı Ekspresi*, Parker, 1978) –Stone bu filmle ilk Oscar’ını kazanmıştır– olan bu filmlerin diğer özellikleri arasında, ırkçılık, gelişigüzel kadın düşmanlığı ve görsel, izleksel ve, her şeyin ötesinde, duygusal *aşırılığa* adanmışlık da vardır. Bu kışkırtıcı ‘aşırılık estetiği’, yazar-yönetmenin yorucu çalışma hızı ve boş zamanlarındaki zevklerine dair anekdot türü öykülerle iyice güçlenmiş olan Stone imajının, etkileyici, hırçın karizmasıyla belirgin bir benzerlik ortaya koyar. ‘*Auteur*’, metin ve kurmaca kahraman(lar) arasındaki sınırlar, geriye yönelik analizlerde ve yönetmenin hiç eksik olmayan kendine dair yorumlarında daha da silikleşir: Örneğin, *Geceyansı Ekspresi*’ndeki olaylar, Stone’un gençliğinde uyuşturucu bulundurmamak nedeniyle hapse girmesini yansıtırken, *Yaralı Yüz* rehabilitasyon sonrası döneminin ‘kokaine veda gösterisi’ durumundadır.⁴⁰⁰ Bu şekilde ana hatları çizilen *auteur* imzası, Stone’un ‘ister sev, ister nefret et’ biçimindeki ‘paranoyak biçem’inin genel bir tanımını verir: “Dışavurumda aşırı ateşli, aşırı kuşkucu, aşırı saldırgan, gösterişli ve felaket habercisi.”⁴⁰¹

Ara-metinsel düzeyde biyografi, yıldız imajı ve filmsel metnin birbirinin yerini alması, giderek daha çok kendine dönüşlü hale gelir. İlk yönetmenlik çabaları olan *Seizure* ve *The Hand* (El), kendilerini yıkıma götüren sanatçılar üzerine duygu sömürüsüne dayalı kurulu korku filmleridir ve bu izlek daha sonra, kaygılı, içedönük *Talk Radio* ve bunun tam tersine, ölçüsüz bir savurganlık sergileyen *The Doors*’un kendilerini kurban eden sanatçıları biçiminde yeniden karşımıza çıkar. Bu arada *Salvador*’un,

400) James Riordan, *Stone: The Controversies, Excesses and Exploits of a Radical Filmmaker*, Londra, Aurum Press, 1996, s. 128. *Geceyansı Ekspresi* filmi, baş kahramanı William Hayes’in otobiyografik anlatısından uyarlanmıştır.

401) Richard Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, Londra, Jonathan Cape, 1966, s. 4.

Amerika'nın Latin Amerika dış siyasetine ilişkin siyasi kamu açıklaması da, filmde Jimmy Wood'un canlandığı, alçaklığı ortada olan fotoğrafçı-muhabir biçiminde kişileştirilmiş sanatçının toplumsal ve ahlaki rolü üzerine kendini meşru kılma amaçlı bir yorumdur. *Nixon* ise, son derece eğlendirici biçimde, Tony Hopkins'in Tricky Dicky, Tricky Dicky'nin Charlie Kane, Charlie Kane'in Oliver Stone olduğu sürekli bir erteleme döngüsüdür.

Platoon'un (Müfreze) tanıtım kampanyası başarılı bir biçimde, bu kendine dönüşlü *auteurist* retorik üzerine temellendirilmiştir. Büyük ölçüde otobiyografik olan bu filmin kendisi tarafından ilan edilen 'önem'i, filmin, bir benzeri daha olmayan biçimde, *sağ kurtulan tanıklığı* olmasında yatar; filmdeki *öykü anlatıcı* en az öykünün kendisi kadar önemli olmuştur. Filmin karşılanma biçimiyle yakından ilişkili olan tartışmalarda, savaşta bulunmuş olan *auteur* varlığı, bir yandan kutsallık konumuna erişmiş Vietnam filmleri *The Deer Hunter* (Cimino, 1978) ile *Apocalypse Now*'ın (Kryamet, Coppola, 1979) felsefi ve mitik boyutuna yönelik hakiki bir düzeltici öge olarak, bir yandan da filmin çekilmiş olduğu Reagan döneminin *Rambo* (Cosmatos, 1985) ve *Top Gun* (Scott, 1986) ile örnekleri sunulan askeri fantezileri karşısında konumlanmasıyla, *Müfreze*'nin görünüşte gerçeğe uygunluğunun metin dışı bir güvencesi olarak işlev görmüştür.⁴⁰² Baş kahraman Chris Taylor (Charlie Sheen) Stone'un kendisinin filmdeki temsilcisidir: Vietnam'da görev yapmak üzere gönüllü olarak orduya yazılan, ama sonunda vatanseverlik idealizmi ve masumiyeti, savaşın anlamsız vahşeti ve beraberindeki diğer askerler arasındaki derin sosyal ayrılıklar karşısında yerle bir olan, orta sınıftan, üniversiteyi bırakmış saf bir karakter. Filmleriyle sıkı sıkıya birlikte örülmüş olan *auteur* anlatısında, dipsiz Vietnam boşluğuna bu mitik düşüş, erkekliğe ve bilgiye götüren bir yolculuktur; yolcu-baş kahraman-*auteur*'ün, izleyicileri için algı kapılarını temizleme amaçlı Blake kökenli bir arayış içinde öykülenen ilerlemesidir: "Bunu yapmış olanlarımız, yeniden güçlenip bildiklerini diğerlerine de öğretme ve bu yaşamda iyi bir şey ve bir anlam

402) *Müfreze*'nin tanıtım kampanyasında şu sözler geçmekteydi: "1967'de Oliver Stone adında genç bir adam Vietnam'da Amerika Birleşik Devletleri Ordusu'nun bir piyade eri olarak 15 ay geçirdi. İki kez yaralandı ve gösterdiği cesaret karşısında kendisine bir bronz yıldız madalyası verildi. Stone on yıl sonra Hollywood'da bir senaristti ve *Geceyansı Ekspresi*'nin de yazarıydı. Bu onu Hollywood'un, hem bir cesaret madalyası hem de bir Oscar sahibi olan tek adamı kıldı." (Thomas Doherty, "Witness to War: Oliver Stone, Ron Kovic and *Born on the Fourth of July*", *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*, Michael Anderegg (yay. haz.), Philadelphia, PA, Temple University Press, 1991, s. 252).

bulabilmek için yaşamlarından geriye kalan üzerinde uğraş verme yükümlülüğündedir.”

Kahramanlarıyla özdeşleşmesi ve belirgin biçimde paranoyak, otorite karşıtı yaşam felsefesi, bu filmlerde varlığını gösteren Stone kimliğinin temellerini oluşturur. Sam Amca'nın ihanetine uğramış –*Born on the Fourth of July*'in (Doğum Günü Dört Temmuz) Kovic'i gibi– ve 1950'lerin hayat veren vaatleri kendisinden esirgenmiş olan yönetmen/baş kahramanın ateşli kural tanımazlığı, bir oedipal başkaldırı havasından daha fazlasını ortaya koyar. Bu günümüz mesihleri –*Salvador*'un Richard Boyle'u, *Platoon*'un Chris Taylor'ı, *Doğum Günü Dört Temmuz*'un Ron Kovic'i, *Talk Radio*'nun insanlara hiç güvenmeyen kibirli Barry Champlain'i, *The Doors*'un Jim Morrison'ı, *JFK*'in Jim Garrison'ı, *Any Given Sunday*'in (Kazanma Hırsı) Tony D'Amato'su ve hatta bir ölçüde *Natural Born Killers*'in (Katil Doğanlar) nihilist âşıkları Mickey ve Mallory– çeşitli kisveler altındaki 'gerçek'in taşıyıcısı olarak ortaya çıkarlar, ama karşılaştıkları şey, ikiyüzlü, demirden elini kadife eldiveniyle gizleyen 'kurulu düzen'in saldırganlığı ve/ya da alayı olur.

Film içi ve film dışı anlatılar arasındaki bu benzerlik ilişkisi, en çok, *JFK* karşındaki şaşırtıcı öfke seli sırasında dile getirilmiştir. Bir yandan 'propaganda başyapıtı' bir yandan da 'tecavüzün sinemadaki karşılığı'⁴⁰³ sözleriyle kınanan *JFK*'ye yönelik eleştiriler, Stone'un kendisine yöneltilen kişisel saldırılardan neredeyse ayırt edilemeyecek nitelikteydi: Her taraftan eleştiri okları yağarken, Stone *JFK*'in 'katledilmiş baba kral'ına benzer biçimde kurbanlık kuzu gibi, bu yayılım ateşinin ortasında kalmıştı. Yaşamın her zamankinden daha çok biçimde sanata öykünmesiyle, en başta medyanın ürettiği ve sonunda gerçek çıkan bir kehanet olarak, Stone'un 'gerçek'i açığa vurma hedefiyle sürdürdüğü narsistçe mücadelesi, yönetmenin bedeli ne olursa olsun arayışını sonuçlandırmaya kararlı, dürüst bir postmodern Ahab tavrı takınmasıyla, *JFK*'in düşmanlarca kuşatılmış dedektif-mesih Garrison'la belirgin biçimde taklitçi olan bir ilişki de oluşturmuştur. *JFK* üzerinde sonsuza dek sürecekmış gibi görünen tartışmaların Stone'un *auteur* olarak varlığını güçlendirmesi ve popülist 'radikal-muhafız' yıldız imajının inanılabilirliğini etkileyici bir dille desteklemesiyle, Stone medyada giderek daha çok görünür olmuştur. Stone hem kurulu düzene hem de 'resmi tarih'e yüklendiğini iddia etmiş, ABD sinemalarının gişeleri de onun 70 milyon dolar kadar para kazanmakta olduğunu söylemiştir.

Stone'un *JFK*'yle kusursuz bir örneği verilen tarihsel 'belgesel dramlar'ı, yukarıda da belirtmiş olduğum gibi, gerek popüler gerek akademik düzlemde tartışmalara yol açmıştır. Zaten her zaman için tartışmalara yol açma olasılığı yüksek türsel kültürel biçimler olan ve Stone'un *Salvador*'dan *Nixon*'a birçok filminde yeğlemiş olduğu melez 'bilgilendirme-eğlendirme' ve 'gerçeğe dayalı kurmaca' biçimleri, *real* [gerçek] ile *reel* [film makarası] sözcüklerinin benzeşen sesleri yüzünden sözcük oyunları ile birbirinin yerine kullanılmasını, yani tarihsel ürün, popüler bellek ve Hollywood hayal ürünü arasındaki akışkan, her kalıba giren sinerjiyi akla getirmiştir.⁴⁰⁴ Stone, saldırgan tavırlar sergileyen ve ardı arkası kesilmeyen *JFK* tartışmalarının, kendi 'açıklamaları'nın neden olduğu şaşkınlığın bir göstergesi olduğunu ileri sürmekle ateşi ister istemez daha da körüklemiş olsa da, filmin gazeteciler, tarihçiler, siyasetçiler ve medya uzmanları arasında yarattığı histeriyi çağa özgü kaygılar içinde konumlandırmak, amaca daha uygun düşebilir.⁴⁰⁵ Eğer iyi niyetli, baba tavırlı Başkan *JFK*'in yası tutulan yitik nesnesiyse, bu kişilik, bir anlamda da, sadece popüler mitolojinin idealleştirilmiş Camelot'unu (*JFK*'in dayalı olduğu ideolojik destek) değil, modernist ihtişamlı anlatıyı destekleyen *ilerlemenin* güvencesini de temsil etmektedir. *JFK*, geçmiş şimdiki zamanı açıklama işine koşarak, bu ikisi arasındaki akışkan ilişkiyi sergiler ve Stone'un günümüz Amerika'sının kültürel sıkıntısının ideolojik ve ruhsal entropisi olarak algıladığı şeyin nedenlerini açıklar.

Stone'un üst metinsel cüreti özellikle de medya yorumcularının hep birlikte öfkelenmelerine yol açmıştır: *JFK*'in tarih kurgusu (açıkça görünür olan Eisensteinvari hedeflerle), belgesel filmi, özenle gerçeğe uygun hale getirilmiş rekonstrüksiyonları, siyah-beyaz ve renkli görüntüleri, arşivlerden alınmış televizyon haberlerini, melodramı, Hollywood natüralizmini, gerçeği, varsayımı, kanıyı, söylentiyi ve düşlemi, neredeyse tek bir parça görünümünde olan bir kes-yapıştır görüntü kolajı biçiminde birbirine eklemiştir; kurnaz bir eleştirmenin ifadesiyle, "mesaj, *kurgu-*

404) Marita Sturken, "Reenactment, Fantasy, and the Paranoia of History: Oliver Stone's Docudramas", *History and Theory*, sayı 36, 1997, s. 64-79.

405) *JFK*'in eleştirmenler tarafından karşılanma biçimine ilişkin detaylı incelemeler için bkz. James Petras, "The Discrediting of the Fifth Estate: The Press Attacks on *JFK*", *Cineaste*, c. 19, sayı 1, 1992, s. 15-17; Frank Beaver, *Oliver Stone: Wakeup Cinema*, New York, Twayne Publishers, 1994; James Riordan, a.g.e.; Norman Kagan, *The Cinema of Oliver Stone*, New York, Continuum Publishing Co., 2000; Michael L. Kurtz, "Oliver Stone, *JFK* and History", *Oliver Stone's USA: Film, History and Controversy*, Robert Brent Toplin (yay. haz.), Lawrence, University Press of Kansas, 2000, s. 166-77.

dur".⁴⁰⁶ JFK'in anlatı seyri tutarlı bir açıklama düzenlemeye doğru karşı konulamaz biçimde ilerlerken, Stone'un biçimsel tekniğinin saldırgan çok sesliliği, göreliliğe dayalı mesafelendirme etkisi yaratır; buradaki tarihsel anlatı geçici ve yanıltıcıdır, nedensiz ve/ya da stratejik bir biçimde bir araya getirilmiş kısmi doğrulardan oluşan devingen bir kolajdır. Hima-yeci eleştirmenler, izleyicinin 'gerçek'i 'kurmaca'dan ayırabilecek durum-da olup olmadığı konusunu kendilerine dert edinirlerken, bu şekilde davranmakla, tarihin eşzamanlı olarak demokratikleştirilmesi ve yapı-bozuma uğratılması konusundaki kaygılarının kökenini yerinden etmişlerdir: Stone'un filmi, "görüntülerin bellek ve tarih yaratma amacıyla üretilme yolları üzerine biçimsel bir araştırmadır. (...) Söylem, süreç, güç ve ideoloji üzerine, olayların nasıl betimlendiğini araştırıp sergileyerek şeyleri dile getirme yoluyla var kılma üzerine bir filmidir bu; öyle ki, süreci anlayarak ve gücü sonunda kabul ederek öğrenme gerçekleşebilsin. (...) Stone, filminin kafaları değiştirmesini istemektedir. Ama daha da önemlisi, film kafaların nasıl değiştirilebileceğini göstermeyi istemektedir".⁴⁰⁷

Stone'un tarihe gösterdiği büyük ilgi, tarih anlatıcılığı açısından bazı gerekçelerle de eleştirilmiştir: eleştirel mesafeden yoksun olması ve kahraman(lar)ıyla özdeşleşmekte aşırı bir kararlılık göstermesi; amacını gerçekleştirmek için planlayarak 'bileşik' karakterler ve olaylar yaratması; tarihsel 'gerçekler'e bağlı kalmayı reddetmesi ve bunun sonucunda, şaşırtıcı tahminlere, olayları amacına uyacak biçimde kullanmaya, indirgemeciliğe ve spekülasyona başvurması; tarihsel olayları ve toplumsal güçleri kişileştirmek için ısrarla efsanevi tipik örnekleri kullanması; polemik yaratan türden iddialı ama boş sözler ve didaktizm; ve gerçek tarihçilerin tarafsız nesnelliğinin yerine ideologların sansasyonalist heyecanlılığını koyması. Stone, giderek daha çok bilgiçlik taslar hale gelen bu suçlamalar karşısında kaçamaklı, stratejik biçimde belirsiz bir tavır sergilemiştir: bir taraftan sinemasal bir tarihçi, diğer taraftan da 'karşı mit' tedarikçisi olduğunu öne sürerek,⁴⁰⁸ bazen aşırı bir görelilik konumu benimseyerek, bazen de kendini küçümseyen bir tavırla omuz silkerek: "Kendimi, zaman zaman dikkatsizce yanlışlıklar yaparak pot kıran ateşli biri olarak görüyorum."⁴⁰⁹

406) Pat Dowell, "Last Year at Nuremberg: The Cinematic Strategies of JFK", *Cineaste*, sayı 19, 1992, s. 9 (vurgu bana aittir).

407) Robert Kolker, *a.g.e.*, s. 75.

408) Susan Mackey-Willis, *Oliver Stone's America: Dreaming the Myth*, Oxford, Westview Press, 1996, s. 42.

409) Oliver Stone, "Stone on Stone's image", Brent Toplin, *a.g.e.*, s. 43.

Auteur kuramını savunanlara göre, Stone'un meşru tarihi reddedişi, 'serbest siyaset' olarak adlandırdığı şeye Nietzschevari bağlılığını yansıtır; tipik şekilde iki yanlı olan bu felsefe, akla dayanan/rasyonel gerçekler karşısında içgüdülere ve duygulara dayanan öznel gerçeklere öncelik verir ve "dışa vurulmamış miti, bir şeyin ruhunu görmeyi sağlamak için aklın duygular aracılığıyla arınması"na zorlar. "Sonra, sinemadan dışarı çıktığında mantığın soğuk ışığı seni çarptığı zaman, gerçeğin hissi mantığın ötesinde, varlığının derinliklerine iyice yerleşmiş olarak kalacaktır."⁴¹⁰ Stone, bu karmaşık görünümlü felsefi saçmalamaların ötesinde, daha az sıkıcı olmasa da, daha dürüsttür:

Aşırılıktan hoşlandığımı kabul ediyorum. Biçemin ihtişamı hoşuma gidiyor. Gordon Gekko ve Jim Morrison gibi karakterler hoşuma gidiyor. Aşırılığın gücüne inanıyorum, çünkü aşırılık sayesinde daha heyecan verici bir hayat yaşıyorum. Hayatımı şişiriyorum ve bunu yaparak dünyanın daha çok boyutunu yaşıyorum. Daha deneyimli bir adam olarak ölüyorum.⁴¹¹

The Doors, gerek öznesi gerek yaratıcısı gibi, serbestlik yanlısı, iddialı, abartılı, dekadın ve mağrurdur; aynı zamanda da, görüntülerin, seslerin ve doğal olarak, 1960'ların sonlarındaki Batı Kıyısı *hippiliğinin* aşırılıklarının, Stone imgeleminin karanlık prizmasından süzölmüş, telaşlı ve eğlendirici bir biçimde izlenimci olan bir potpurisidir. Bir tür *karşı-kültür* mirası seyirliğidir. Film kararlı bir biçimde apolitiktir; dönemin kaosu ve başkaldırısı soyut bir biçimde, itici gücü müzik olan çok evreli anlatı, sanrılı görüntüler, deli dolu bir kamera kullanımı ve ikonik baş kahramanının (Val Kilmer) 'şamansı' karizması ile yansıtılır. Filmin başlarındaki sahnelerden birinde, Morrison UCLA'daki öğrenci arkadaşları tarafından *avangard* sinemacılığı yüzünden alaya alınır; sinema profesörü –Stone tarafından canlandırılmaktadır– anlamın kaynağını bulma çabasıyla geleceğin yıldızından yardım ister: "Filmi çekene soralım, o ne düşünüyor?" Ve filmi çeken ne düşünmektedir? "Morrison'ın büyümlü sözlerine inanıyorum. Kır ve geç. Domuzları öldür. Yok et. Yağmala. Ananı becer. Tüm bu ıvır zıvır. Her şey uyar. Her şey."⁴¹² *Doğru*.

Ne var ki, bu "her şey uyar", Stone'un giderek daha ihtişamlı hale gelen biçimsel havai fişekçiliğinin ardında yatan felsefeyi derli toplu bir biçimde

410) James L. Farr, "The Lizard King or Fake Hero: Oliver Stone, Jim Morrison, and History", Brent Toplin, *a.g.e.*, s. 156.

411) James Riordan, *a.g.e.*, s. 343.

412) Kagan, *a.g.e.*, s. 181.

özetler. Kariyeri boyunca giderek daha büyük bir hırs ve deneysellik sergileyen yönetmenin görsel gösterişi, *Katil Doğanlar*'ın balyoz gibi inen medya taşlamasının ve sözde anormal *U-Turn*'ün (U Dönüşü) döne döne ilerleyen biçemi ve neşeli melezliğinin hiper-dışavurumculuğunda en yüksek noktasına erişir. Bile bile gösterişçi olan her iki film de, amfetaminlenmişçesine hızlı kamera hareketleri, biçemlerin ve başka filmlerden alınmış görüntülerin derlenip çatılması, serbest çağrışımlı görüntüler, ses ve müziğin eklektik ve yaratıcı bir biçimde kullanımı ve MTV'leştirilmiş genel hiper-maniden büyük zevk alır. Şu da oldukça önemlidir ki, bu oyunbaz nihilist fanteziler, bunlardan bir önceki filmin büyük ticari başarısızlığının ardından ortaya çıkmıştır; bu filmler aynı zamanda, Stone'un 'atraksiyonlar sineması'nın göz alıcılığının kusursuz örneklerini sunarlar. Her ne kadar buyurgan ve fazla gergin de olsa, Stone'un "insafsızca abartı ve gösteriş peşinde koşması, onun kusurlarını unutturan bir cazibesidir, 'zevkli can sıkıntısı'nın ister istemez önüne geçen tılsımdır".⁴¹³

Yine de, Stone'un 'nutuk türünden duygusal aşırılık seyirlikleri' doğrultusundaki 'operavarılık eğilimi',⁴¹⁴ bu filmlerin ciddi sinemasal tarihselcilik ya da belgesel-dram olmaktan çok, türe uygun hale getirilmiş tarihsel an melodramları olarak yorumlanmasının daha yararlı olacağını düşündürür.⁴¹⁵ Gerçekten de, Stone'un oedipal dram öğelerine ve temel niteliğindeki aşırılıklara düşkünlüğü, tipik şifreler ve ahlaki kutuplaşma, mesafelendirme tekniklerini sık sık kullanması ve Amerikan kültürünün tipik idealleri ile kahramanlarının yüz yüze kaldığı toplumsal ve tarihsel gerçeklikler arasındaki uçurumu sansasyonel biçimde sorgulaması, bu filmlerin mitik temelleri 'altında kaynayan' yeni-Sirk* tarzı bir felsefeye işaret eder. Bu filmler 'tarihteki öyküleri tam olarak bilme arzusunu ve (...) düş gücünün bu bilmedeki rolünü'⁴¹⁶ kabul ettiğinden, *aşırılıkları* 'söylenecek şeylerin her zaman için, söylenebilenden daha fazla olduğu duygusu'nu⁴¹⁷ (gereğinden fazla) dengelemeye çalışır.

413) Godfrey Cheshire, "The Cemetery of Good Taste", *New York Press*, 24 Ağustos 1994.

414) Robert Kolker, *a.g.e.*, s. 74.

415) Robert A. Rosenstone, "Oliver Stone as Historian", Brent Toplin (yay. haz.), *a.g.e.*, s. 26-39.

* Douglas Sirk (1900-1987): 1950'lerde Hollywood'da melodram filmlerinin yönetmeni olarak ünlenen Almanya doğumlu (asıl adı, Detlev Sierk) yönetmen. (e.n.)

416) Sturken, *a.g.e.*, s. 65.

417) Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", *Monogram* 4, 1974, s. 7.

Bunun yanı sıra, Stone'un filmleri bir yandan da, odak noktalarında ısrarlı biçimde *homososyaldir* – erkekler arasındaki duygusal ve kurumsal benzerlikleri araştıran (beyaz) erkeklik melodramlarıdır. (1960'ların çağa uydurulmamış olduğu ileri sürülen bu radikal solculuğunun dünya görüşünde, görünüşe göre feminizme yer yoktur ve kadınlara da pek az yer vardır.) Süregiden erkek-merkezcilik, kadın düşmanlığı ve Oryantalizm suçlamalarının aksini kanıtlama yönündeki tek çabasının ve merkezinde bir kadın kahramana yer veren tek filminin (*Heaven and Earth / Cennet ve Yeryüzü*) aynı zamanda ticari açıdan ve eleştirmenler gözünde en büyük başarısızlığı olması, hiç kuşkusuz, Stone'un önceliklerinin (ve izleyicilerinin beklentilerinin) göstergesidir.

Homososyalliğin cazibesi Stone'un tüm yapıtlarında açıkça ortadadır. Kadınları sürekli olarak bir kenara itmelerine ve çoğu zaman basmakalıp olan hetero-maskülinist gündemlerine (Kovic'in 'ölü penis'inin 'trajedi'si ya da Morrison'ın iktidarsızlığı) karşın, Stone'un filmleri Hollywood'un melodram ve paranoya geleneklerine bağlı kalmaları yönünden bir yandan belirgin biçimde mazoşist dramlar, bir yandan da yeniden erkekleştirme üzerine onarıcı öyküler olarak yorumlanabilir. Stone'un erkekleri en nihayetinde organlarını kavrayabilirler, ama değişmez biçimde beyaz bir erkeğin yenilgiye uğramakta olduğu anlatılara asıl hâkim olan, onların süregelen acılarıdır. Dehşete düşüren sadomazoşist fantezi *Geceyarısı Ekspresi*'nin aşikâr homoerotigi ile *The Doors*'da açıkça ortada olan aşk nesnesine tapınmadan, *JFK* ile *Nixon*'ın fetişleştirilmiş 'askeri-endüstriyel' kompleks kisvesi altında kâbusa benzer 'erkeklik organı kötü bir nesnedir' imalarına ve *U Dönüşü*'nün dolambaçlı *noir*-izmleri ile soyunma odası fablı *Kazanma Hırsı*'ndaki zalimce davranışlara uğratılan erkek bedenlerinin (sado-)mazoşist montajlarına ve Leonevari homurtularına, bu türden kendini kurban etme fantezileri sürekli olarak erkeklerin azaplarını ve boyun eğmek zorunda kalışlarını erotikleştirmektedir. Schreber tarzında öne çıkarılan homoseksüellik korkusu/arzusu biçimindeki aman vermez gizli eğilimi görebilmek için çok büyük bir çaba harcamak gerekmez. Ama yine de, sözgelimi *Wall Street*'in Gordon Gekko'sunun baştan çıkarıcı karizması, anlatının basite indirgeme eğilimi taşıyan (ve görünüşte homofobik olan) ahlaklılık gösterisini *aşar*; Michael Douglas'ın Oscar'a layık görülen simgeleşmiş oyunu, filmin ideolojik tasarısının yer vermekten sistemli biçimde uzak durduğu homoerotik cazibeyi fazlasıyla sergilemenin eğlencesini ortaya koyar. 'Hırs' iyi olmayabilir, ama hiç kuşkusuz eğlencelidir.

Müfreze üzerine incelemesinde Nigel Floyd, 'çatışan itkiler' ve açıkça ortada olan çelişkilere işaret eder: "Belki de," diye düşünür Floyd, "*Rambo*

hayranlarının şiddetin tadını çıkarmasına izin verip, bu arada da olaylardan etkilenen liberallerin korkunçluk boyutu üzerine uzun uzun düşünmesine neden olan şey, çözüme ulaştırılmamış olan bu gerginliktir.”⁴¹⁸ Stone’un bir biyografisinde (alt başlığı uygun düşen bir abartıyla, *The Controversies, Excesses and Exploits of a Radical Filmmaker* olarak seçilmiştir), Stone’un daha önceden menajerliğini yapmış olan Paula Wagner’in şu isabetli sözlerine yer verilmiştir: “[Oliver] bir işadamıdır, aptal değil. Sanattan anladığı kadar ticaretten de anlar ve bir film ortaya koyabilmek için her iki alanla da temas içinde olmanız gerekir.”⁴¹⁹ Stone’un filmleri kapsamlı, ateşli ve çoğu zaman da çelişkili yorum ve tartışmalara esin kaynağı olmayı sürdürmektedir: *Katil Doğanlar*’ın bilinen örnekleri taklit ettiği öne sürülen cinayetleri bir yandan bu tartışmalarda yer almaz, bir yandan da tam yerindedir. Stone sürekli olarak, filmlerinin ne *anlama geldiğini*, neyi ‘söylemeye’ *çalıştıklarını* bizzat açıklamaya çağrılır. Ve onun da medya tarafından ‘yanlış biçimde gösterilme’ ve ‘yanlış kanılar geliştirilmesi’ karşısında kendini savunması (uzun uzadıya ve şaşırtıcı bir sıklıkta), vahim bir *auteur* endişesini akla getirir.

Bu amaçla, gerek *auteur*-yıldız olarak Oliver Stone gerekse onun (markalaşmış) adını taşıyan filmleri, Richard Maltby’nin Hollywood’un ticari estetiğinin katmerli mantığı olarak adlandırdığı şeyin kasıtlı tutarsızlığına bağlı kalır.⁴²⁰ “Amerika’nın En Tehlikeli Adamı”⁴²¹ bir yandan da birden fazla Oscar kazanmıştır; vahşi, karmaşık, kestirilemez “aşırılık *auteur*’ü” nadiren bütçe ya da program dışına çıkar; postmodern görececi/saptırmacı, klasik mitolojinin ebedi gerçeklerine dayanan filmler yönetir; Yeni Sol’un radikal-sosyalist meşalesini metanetle taşıyan, sağ kanattan popülist bir maskülinist/bireyseldir; yıldızlarla dolu, mülti-milyon dolarlık tür filmleri yöneten otorite karşıtı bir *avangard* sinemacıdır; aynı zamanda “Steve Spielberg’in ardından Hollywood’un en güçlü ikinci yaratıcı bireyi”⁴²² olmayı

418) Nigel Floyd, “Platon”, *Time Out Film Guide* 8, John Pym (yay. haz.), Londra, Penguin, s. 816.

419) James Riordan, *a.g.e.*, s. 302.

420) Richard Maltby, *Hollywood Cinema: An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1995. Yapımını Stone’un üstlendiği *The People vs. Larry Flynt*’in (Forman, 1996) posterlerinde Stone adı ön plana çıkarılmış ve böylece, onun benzeri türden otorite karşıtı yıldız imajı ve tam bir Amerikalı olarak serbest konuşma hakkının savunucusu biçimindeki popülist ünü kullanılmıştır.

421) Robert Scheer, “The Most Dangerous Man in America”, *The Los Angeles Times*, 15 Aralık 1991.

422) Chris Salewicz, *a.g.e.*, s. 7.

da başarabilen bağımsız bir ‘toplumdışı’dır; Andrew Lloyd Webber’i perdeye uyarlayan ve Amerikan futbolunun ilgi çekici ve hatta –bunu söylemeye cüret ediyorum– *heyecan verici* görünmesini sağlayan siyasi ikon kırıcıdır. “Nasıl olup da bu insanların hepsi birden olabildiğini merak ediyorum. Ben kimim? Medya Oliver Stone’un kim olduğunu bilmiyor: Hiçbir kahrolası fikri yok. Oliver Stone hâlâ bir giz – benim için bile.”⁴²³ Hollywood’un eğlendirme biçiminin stratejik belirsizliği, tıpkı bu incelemenin başında yer verdiğimiz Zapruder filminin anlaması her zaman için güç olan bilmecesi gibi, açık ettiği kadar kafa karıştırır ve gizler de. Ve ‘auteur’, hatta Oliver Stone’unki gibi belirgin biçimde ve aman vermezcesine öne çıkan bir yıldız imajına sahip olan bir *auteur* bile, *ancak onu orada görmeyi seçmemiz halinde*, metnin gerisindeki ya da içindeki anlamlı bir varlıktır. Ama hangi ‘Oliver Stone’u seçiyoruz görmek için? İşte (kışkırtıcı) bilgilendirici-eğlendirici şey *budur*.

423) Stone, Chris Salewicz’den alıntılanmıştır, *a.g.e.*, s. 118.

Quentin Tarantino

Glyn White

Yalnızca üç uzun metrajlı film yönetmiş olmasına karşın –tümü de küçük ya da görece mütevazı bütçelerle çekilmiş *Reservoir Dogs* (Rezervuar Köpekleri), *Pulp Fiction* (Ucuz Roman) ve *Jackie Brown*– izleyiciler ve eleştirmenler katında büyük üne kavuşmuş bir yönetmen olan Quentin Tarantino, pek çok yönden 1990'larda ortaya çıkan yeni Amerikalı sinemacıların en fark edilir olanıdır. Ünü, endüstri bağlamında, yönetmenliği ya da yapımcılığından olduğu kadar, senaristliğinden de ileri gelir, ama o kendini en çok da bir oyuncu olarak görür gibi görünür. Doğrudan ve dolaylı etkisi oldukça ötelere dek ulaşmıştır ve medyadaki geçerliliği öylesine hızla artmıştır ki, gerek Tarantino'nun kendisi gerek yapıtları üzerine eleştirel bir gözlem, üç temel alan üzerinde birtakım çözümlemeler gerektirir: mitoloji, kişilik ve, tuhaf bir terim uyduracak olursak, sıfatlık.

Mitoloji

Quentin Tarantino'nun bir videocuda satış elemanıyken senaryosunu

oyuncu Harvey Keitel'a gösterdiği ve *Rezervuar Köpekleri*'nin onun desteğiyle çekildiği, böylelikle de hızla yıldız yönetmenliğe ulaştığı anlatılır. Bunda bir doğruluk payı olsa da, garsonluk yaparken ya da benzincide çalışırken keşfedilip yıldız olan aktris ve aktör öyküleri anlatan stüdyo filmlerini çağrıştıran mitolojik bir yan da vardır. Tarantino gerçekten de 'Amerika'nın en ünlü eski videocu satış elemanı' olarak görülebilir.⁴²⁴ Ve o da, *Rezervuar Köpekleri*'nin basın toplantısını, daha önceden çalışmış olduğu yer olan Video Archives'da düzenlemesinden anlaşılabileceği gibi, geçmişinin bu kısmını memnuniyetle sergiler.⁴²⁵ Geçmişinde 'bir film delisi' olduğunu kabul ederek şu yorumda bulunmuştur: "Genç hayranlara en cazip gelen tarafımın, beni sonunda başarıyı yakalamış olan bir hayran olarak görmeleri olduğunu sanıyorum."⁴²⁶

Tarantino'nun *Rezervuar Köpekleri*'nden önce hiçbir yönetmenlik deneyimi yoksa da, bu öykü, video dükkânı satış elemanından, arada hiçbir boşluk olmaksızın birden bire, kamu önünde ve medya biyografilerinde boy gösteren, büyük övgülerle karşılanmış bir yönetmene dönüşme öyküsü değildir anlatıldığı gibi. Tarantino oyunculuk eğitimi almıştır ve *Altın Kızlar* dizisinin bir bölümünde (Elvis rolünde) görünmüştür. Aslında, onu senaryo yazmaya iten ilk şey, oyuncu olarak başarılı olamaması olmuştur. Sonunda, Video Archives'daki işini bırakmış ve senaryo satarak (*True Romance*), senaryo taslaklarını geliştirerek (*From Dusk 'til Dawn*) ve başkalarının işlerini düzelterip cilalayarak geçimini sağlamaya başlamıştır. İlk kez bir kablo televizyon kanalında gösterilen, başrollerini Rutger Hauer ile Natasha Richardson'ın üstlendiği *Past Midnight*'ın (1992) bir kısmını yeniden yazmasıyla, filmde yapımcı yardımcısı olarak adı geçmiştir. Dolayısıyla, Tarantino, *Rezervuar Köpekleri* senaryosu Keitel'a ulaşana değin, endüstride belli bir güvenilirlik kazanmıştı: Tarantino, bir videocu satış elemanından yönetmene dönüşmüş biri olmaktan çok, başarıyı yakalamayı uman ve sonunda bunu başaran çalışkan bir Hollywood kişiliğidir.

Yine de, Tarantino'ya *Rezervuar Köpekleri*'ni 16 mm.'lik film ve 30.000 dolarlık bir bütçeyle (*True Romance* senaryosunun ücreti) yönetme fikrini veren, oyunculuk isteği olmuş gibi görünür.⁴²⁷ Başka bir deyişle, onun yazarlıkla bağlantısı, oyunculuk isteği üzerinden gerçekleşmiştir. Dolayısıyla, oyuncularının ihtiyaç ve yeteneklerine karşı duyarlılığının, onun

424) Paul A. Woods, *Quentin Tarantino: The Film Geek Files*, Londra, Plexus, 2000, s. 75.

425) Jeff Dawson, *Tarantino: Inside Story*, Londra, Cassell, 1995, s. 63.

426) Paul A. Woods, *a.g.e.*, s. 30 ve 54.

427) Sonunda, Keitel'in da projede yer almasıyla, bütçe 1,5 milyon dolara ulaşmıştır.

bir yönetmen olarak en önemli gücü olması pek de şaşırtıcı değildir. *Rezervuar Köpekleri*'nin oyuncu kadrosunu oluştururken gösterdiği dikkat oldukça bilgilendiricidir. Kıdemli olsun, görece yeni olsun, her bir oyuncu sabıka kaydına benzer bir film geçmişi getirir beraberinde.⁴²⁸ Böylesine bir paralellik ('bir iş' çeviren, iyi bir vurgun yapan sinemacı) hiç kuşkusuz, efsaneyi de destekler. Soygun fena halde ters gitse de, filmin kendisi –tam anlamıyla 'alıp kaçma' üzerinedir– hiç de öyle değildir.

Kişilik

Steven Soderbergh'in *sex, lies and videotape*'inin (Seks Yalanları) 1989'da ulaştığı başarının ardından, dağıtımcılar 1992 Sundance Film Festivali'nde geniş bir izleyici kitlesine hitap edecek farklı biçimli bir diğer *hit* keşfetme peşindeydiler. *Rezervuar Köpekleri* bir ödül kazanamamış olsa da, büyük tartışma yaratmanın ve dikkat çekmenin yanı sıra, Avrupa çapındaki eleştirmenlerden de alkış almıştı. Filmin gişe hasılatı ve eleştirmenlerden övgü toplaması, Tarantino'nun elverişli anlaşmalar ayarlayabilmesine zemin hazırladı; bunların arasında bir sonraki projesi için oyuncularını kendi eliyle seçme fırsatı da vardı. Ama, bekleyemeyenler için de, Tarantino'nun hâlâ elinde olan diğer senaryolar çabucak yapım sürecine girmişti. Tony Scott tarafından yönetilen *True Romance* mükemmel bir oyuncu kadrosuyla çekildi ve Tarantino'ya duyulan saygıyı artırdı. Bu arada, *Rezervuar Köpekleri*'nin başarısından önce, bir iş arkadaşı bir diğer proje olan *Natural Born Killers* (Katil Doğanlar) için finansman aramaya gönderilmişti ve bu proje –Tarantino hiç istemese de– ham bir biçimle ve daha çok tartışma (ve kâr) yaratacak biçimde Oliver Stone tarafından uyarlanmak üzere, Tarantino'nun 'elinden kaçtı'. Sonuç, bir 'Tarantino' filmleri dalgasının ortaya çıkması oldu ve bu dalga onun ikinci yönetmenlik projesi için beklentileri artırdı; bunu gerçekleştiren *Ucuz Roman*

428) *Rezervuar Köpekleri*'nin oyuncu kadrosunun daha önceki suçlu rolleri şöyledir: Keitel (*Mean Streets*, 1973; *Taxi Driver / Taksi Şoförü*, 1976), Michael Madsen (*Kill Me Again*, 1989), Tim Roth (*The Hit*, 1984), Steve Buscemi (*King of New York*, 1990; *Miller's Crossing*, 1990; *Billy Bathgate*, 1991), Lawrence Tierney (*Dillinger*, 1945; *The Hoodlum*, 1951; *Prizzi's Honour*, 1985), Chris Penn (*At Close Range*, 1986; *Mobsters*, 1991). Bir filmde hüküm giymiş olmayanlar arasında Tarantino'dan başka, *Straight Time*'in (1978) yazarı, *Runaway Train*'in (1985) oyuncularından biri ve *American Heart*'in (1992) teknik danışmanı olan gerçek eski suçlu Eddie Bunker da vardı.

ona izleyici, övgü (Cannes'da Altın Palmiye de dahil olmak üzere) ve En İyi Senaryo dalında bir de Oscar kazandırdı.

Medyanın bunu izleyen yoğun ilgi seli içinde, Tarantino'nun iyi bir haber malzemesi olduğu ortadaydı; daha önceden şöhret hayalleri kurmuş, kendisini bir oyuncu olarak düşlemiş ve kendini ifade etmede hiçbir zorluk çekmeyen biri olduğu açıktı (bir anlamda, Spike Lee'nin *Girl 6*'inde yönetmen Q.T.'yi canlandığı küçük rolün de iyi bir biçimde gösterdiği gibi, Tarantino onun en iyi oyunculuk rolüdür). Tarantino sinemacılığı kendi kendine öğrenmiş, yönetmenliğin gücü ve perde üzerindeki şiddetten duyduğu haz üzerine heyecanla konuşan, bir fikri olmasından da korkmayan geveze bir yönetmen olarak ortaya çıkmıştır. Filmleriyle ilgili olarak, özellikle de şiddet (*Rezervuar Köpekleri*'nin işkence sahnesi), ırkçılık (*Ucuz Roman*'da *nigger** sözcüğünün kullanılması) ve fikir hırsızlığı (*Rezervuar Köpekleri*'nde Ringo Lam'in *City on Fire*'ından (1987) alınmış öğelerin kullanılması ya da senaryolarında başkalarının fikirlerini kendisininmiş gibi gösterdiğinin öne sürülmesi) ile ilgili tartışmalarda hep bir savunma pozisyonu alır ve bu tutumu, oyunculugu ve kişisel davranışları konusunda daha da güçlenir. İster ne yaptığının farkında olan birisi ister narsist bir kişi olsun, şu anda Tarantino üzerine yazılmış altı biyografi bulunmaktadır (ve bunların tümünü de okuduğunu itiraf etmektedir).

Tarantino'nun kendi kendine biçimlendirdiği kişiliği birçok kişiyi sinirlendirmiş, eleştirmenler ona ahlak ayarının olmadığı suçlamalarıyla (sinemada şiddete ilgisi) saldırmışlar ya da yaşam deneyiminin olmadığından (diyecek hiçbir şeyinin olmaması) söz etmişlerdir. Örneğin, Ian Penman, Tarantino'ya 'Hayatını Bir Video Koleksiyonu Sanmış Adam' adını takar.⁴²⁹ Ne var ki, bu, Ken Loach'un çalışabilmesine bile izin vermeyecek bir eleştiri mantığıdır. Tarantino yeni bir şey olmaktan çok, mevcut olan bir olgunun uç boyutunu temsil eder. Annesi tarafından, Los Angeles'in çeşitli etnik kökenlerden insanların bir arada yaşadığı bir semtinde, filmler üzerine hayal kurarak, tartışarak ve sinema tutkusuyla yetiştirilmiştir. Bu türden bir eleştiride ona yöneltilen asıl tepki, video dükkânı satış elemanı 'mitolojisi'nden kaynaklanır ve onun uzun yıllar mücadele vermeksizin ya da en azından sinema öğrenimi görmeksizin sinemacı olmaya bir şekilde yaraşmadığı ima edilir.

Şans eseri, ya da belki de isabetli bir biçimde, bu mitolojiye duyulan tepki zincirleme tepkimeye yol açacak düzeye ulaştığında, gösterime sokulan

* 'Zenci' anlamına gelen aşağılayıcı bir sözcük. (ç.n.)

429) Paul A. Woods, *a.g.e.*, s. 126.

çalışma *Four Rooms* (Dört Oda) oldu; bir bölümünü Tarantino'nun yazdığı, yönettiği ve oynadığı oldukça başarısız bir derleme filmi bu. Kusura ortak olan diğer yönetmenler, festivalde başarı kazanmış genç yönetmenlerdi –Allison Anders, Robert Rodriguez ve Alexandre Rockwell– ve film, Rodriguez'in bölümü bir ölçüde hariç olmak üzere, oldukça kötü karşılandı.

Tarantino, övgüyü hak eder biçimde, Cannes'da Altın Palmiye'yi almasının üzerinden çok geçmemiş olmasına karşın, söz verdiği gibi 1994'te İngiltere'deki Shots in the Dark Suç Filmleri Festivali'ne katıldı. Bunun yanı sıra, adı en çok da Tarantino tarafından kullanılan adam olarak geçen Roger Avey, Tarantino'nun *Ucuz Roman* senaryosu için kazandığı Oscar'ı paylaştı ve Tarantino onun Paris'te geçen filmi *Killing Zoe*'nin (1994) yapımını üstlendi. Tarantino adı çevresindeki mitoloji, kişisel çelişkiler ve eleştirmen beklentileri, röportajcı Simon Hattenstone'u onu şu sözlerle nitelemeye itmiştir: “Şimdiye dek tanıdığım en kibirli, en sevilen, en iddialı, en kuşkusuz, en benmerkezci, kendi kendini en çok kandıran adam. Bu yüzden, neden onu sevdiğimi anlayamıyorum. Belki arkadaşlarına kazık attığına inanmadığımdandır. Belki de, ne kadar sığ olursa olsun, biraz da dâhi oluşundandır.”⁴³⁰ Bu sözlerin bize çağrıştırdığı üzere, Tarantino'nun filmleri, medya olgusunun ötesinde, ‘Tarantinovari’ sıfatını ortaya çıkarmaya yetecek denli kendilerine özgü olduklarını kanıtlamış filmlerdir.

Tarantinovari

Bu pratik sıfat, ‘hem pop kültürüne göndermeler için, hem de popüler postmodern sinema için bir niteleme’, yani *Forrest Gump* ile Kieślowski arasındaki mekân için bir niteleme haline gelmiştir.⁴³¹ Ama bir yandan da, ‘beylik, modaya dönüşmesi olası, küçük bütçeli suç gerilimleri için eleştirmenler tarafından kullanılan kestirme bir niteleme’ olmuştur.⁴³² Tarantino şöyle yakını: “Film, siyah takım elbiselere, ‘ben senden daha cool’um’ şeklindeki diyaloglara ve TV şovları hakkında konuşan insanlara dek öylesine değişti ki.”⁴³³ Eğer yarışı kazanamayanlar yeterince başarılı

430) A.g.e., s. 156.

431) A.g.e., s. 5 ve 124.

432) A.g.e., s. 152.

433) A.g.e., s. 154. Popüler ya da gazeteci dilindeki Tarantinovari nitelendirmesi belki de en çok *Killing Zoe*'ye uygun düşer; bu filmde Eric Stoltz (bilindiği gibi bej bir takım elbise içinde), aralarında *The Prisoner* üzerine hızlı hızlı bir şeyler anlatan kafası iyi bir Gary Kemp'in de bulunduğu uyuşturucu almış amatör teröristlerle dolu bir araba içinde sıkışıp kalmıştır.

olamadılarsa, bunun nedeni onların Tarantino'dan daha '-vari' olmalarıdır.

Tarantinovari bazen de, film eleştirmenlerinin daha ağır ve çok daha sorunlu bir terim olan 'postmodernizm'in yerine kullandıkları kestirme bir niteleme olarak da işlev görür. Postmodern, sinema açısından iki temel boyuta sahiptir: biçim ve siyaset. Tarantino'nun postmodern biçimle ilişkisi açıkça ortadadır ve kasıtlı olarak kullanılan kurnazlıklar gibi çeşitli biçimlerde kendini gösterir (*Ucuz Roman*'da ara başlık kullanımı, taksi yolculukları sırasındaki arka projeksiyonlar ya da Mia Wallace'ın parmağıyla havaya çizgi çizmesinin perde üzerinde kesik çizgilerle gösterilmesi). Tarantino'nun kültürel sınırları (özellikle de sömürü sineması ile *ana-akım* sinema arasındaki) ⁴³⁴ ve türler arasındaki sınırları belirsizleştirmesi de önem taşır; *From Dusk 'til Dawn*'in ortalarında polisiye gerilimden korku filmine geçilmesi ya da *Ucuz Roman*'ın Polan tarafından bir *noir*/durum komedisi melezi olarak nitelenen ⁴³⁵ 'Bonnie Durumu' bölümü bunun örneklerindendir. Göze çarpan bir diğer postmodern araç ise, ara-metinsel gönderme kullanılmasıdır. Bu göndermeler, *True Romance*'in Alabama'sından *Rezervuar Köpekleri*'nde söz edilmesi ya da şartlı tahliye memuru Scagnetti'den *Rezervuar Köpekleri*'nde söz edilmesi ya da yine aynı memurun *Katil Doğanlar*'da (rüşvetçi bir dedektif olarak) görünmesinde olduğu gibi, yalnızca Tarantino senaryoları arasında olabilir. Göndermeler bazen daha açıkça anlaşılırdır; *True Romance*'de Sonny Chiba, *Rezervuar Köpekleri*'nde Madonna ya da hem *True Romance* hem de *Rezervuar Köpekleri*'nde Charles Bronson üzerine tartışmalar bunun örneklerindendir. Bir üçüncü boyut ise, oyuncu kadrosu, durumlar ve destek öğeleri aracılığıyla başka filmlere yapılan göndermeleri içerir: *Jackie Brown*'da filme adını veren karakter rolünün Pam Grier'a verilmiş olması, hemen oyuncunun unutulmaz *blaxploitation* rollerini akla getirir [*Foxy Brown* (1974), *Coffy* (1973)] ya da *Ucuz Roman*'da John Travolta'nın bir dans yarışmasına sokulması *Saturday Night Fever*'i (1978) anımsatır. Aynı biçimde, *Ucuz Roman*'daki bavulun ısıltı parlayan içeriği, *Kiss Me Deadly*'nin (1955) 'muhteşem şey'ini çağırıştırır. Butch geri dönüp Marcellus Wallace'ı kurtarmaya karar verdikten sonra rehinci dükkânında bir silah ararken, film kahramanlarını akla getiren çeşitli aletler bulur; beyzbol sopası *Walking Tall*'un (1973) Amerikalı kolcu kahramanını akla

434) Ancak yüksek ile aşağı kültürler arasındakileri değil: Tarantino, Coenler'den farklı olarak, Homeros'un *Odyseia*'sına dayalı olan bir senaryo yazmamıştır henüz.

435) Dana Polan, *Pulp Fiction*, Londra, BFI Publishing, 2000, s. 25.

getirir, zincirli testere *Texas Chainsaw Massacre* (1974) ya da *Evil Dead II*'deki (1987) gibi daha sapıkça bir tepkiyi anımsatır ve sonunda büyük bir özenle seçtiği *katana* ise, onu *The Yakuza* (1975) ve Kurosawa'nın *Seven Samurai*'inin (Yedi Samuray, 1954) onurlu Japon kahramanlarıyla özdeşleştirir.

Kimileri bu öğeleri övgüyle karşılar (Tarantino üzerine sayısız web sitesi vardır), kimileriye bunları biçimin içeriğinin önüne geçmesi ya da belki de seyirliğin mesajın önüne geçmesi olarak kınar. Kınamalar genellikle, postmodernizmin estetiğinden çok siyaseti konu edildiğinde görülür. Postmodernizm, ihtişamlı anlatıların artık işlememesi olarak tanımlandığından, sol ve sağ kanatlardan eleştirmenleri, yeğledikleri anlatı ister hümanist ister Marksist olsun, kendisine karşı birleşerek cephe almaya itme eğilimindedir. Dolayısıyla, postmodernizme karşı düşmanca bir tavır, postmodern filmlere karşı eleştirel tavırları da belirler gibidir. Tarantino'nun postmodern biçime gösterdiği açık ilgi, bu biçimin algılanan siyasetine karşı itirazları olanların, sanki biri diğerinin kanıtı olmak zorundaymış gibi, eleştiri oklarına hedef olur. Örneğin, Tarantino'nun ticari polisiye filmlere ara-metinsel göndermeler kullanması 'pastiş' olarak görülebilmektedir. Ne var ki, bu, Jameson'ın sözleriyle, basitçe boş bir parodi olmak zorunda değildir.⁴³⁶ Bunun yerine, Tarantino'nun ara-metinsel pastışı kullanmasını, ticari biçimin içindeki olanakların olumlu bir biçimde araştırılması olarak görebiliriz de. Ancak, yine de, Tarantino'nun sanat sinemasınıninkine benzer bir bağımsızlığı süregiden bir ticari başarıyla buluşturması, onu kötüleyenleri dürtten bir özelliğidir.

Yeniden Yazım

Tarantino'nun asıl ilgisi tür senaryolarına yeni bir biçim vermektir ve bunu üç temel yoldan gerçekleştirir. İlk olarak, 'kötü adamlar'ı hiç duraksamadan filmin merkezine yerleştirir ve bu arada da, çoğu zaman yan karakter olması beklenen karakterlerin yaşamlarını inceler. *Jackie Brown*'da merkezde olan (polisler ya da gangsterler değil) 'kurye' iken, *Ucuz Roman*'ın akıllardan çıkmayan bir dizi çarpıtılmış tür sekansı, patronun metresi (Uma Thurman) ile kiralık katillerin bir cesedi ortadan kaldırma sorunları üzerine odaklanır. İkinci olarak, Tarantino diyalog ve anlatı içine gerçekçilik öğeleri enjekte eder. Bu, diyalog açısından,

436) Bkz. Hal Foster (yay. haz.), *Postmodern Culture*, Londra, Pluto, 1985, s. 114.

yavan ve daldan dala konan havadan sudan konuşmalara (gerek Madonna, gerek yabancı ülkelerdeki hamburgerler üzerine), şakalara ve günlük küfürlere yer verilmesi anlamına gelir. Bunun asıl kaynağını polisiye yazında, özellikle de 1992 tarihli *Rum Punch*'ı Tarantino tarafından *Jackie Brown*'a uyarlanmış olan Elmore Leonard'ın yapıtlarında görmek mümkündür. Leonard'ın yapıtı, toplumun çeşitli kesimlerinden seçilen karakterler üzerine odaklanır, ama en büyük ilgiyi çeken, çoğunlukla, suçlu karakterlerin sesleridir. Bunların diyaloglarının –açık saçık, fıkralara yer veren ve gülünç– etkisi, Tarantino'nun suçlu baş kahramanlarının diyaloglarında belirgindir. Leonard'ın *The Switch*'inde (1978), Ordell Robbie ile Louis Gara (*Jackie Brown*'da Samuel L. Jackson ile Robert De Niro tarafından canlandırılmaktadır) Detroit'i turlarlarken, aralarında şöyle bir konuşma geçer:

“Görüyorsun, burası hâlâ senin şu klasik getton değil, henüz o kadar kırık dökük ya da kokuşmuş değil, ama işte geliyor. Bak, şurada solda, günün ilk orospusu duruyor. C vitaminini almaya çıkmış. Şurda birkaç tane daha var – daracık şortu küçük kıçını meydana çıkarmış, malları sergiliyor.”

“Nasıl oluyor da,” dedi Louis, “siyah kızların kıçları bu kadar yüksek oluyor?”

“Bunu bilmiyor musun?” diyerek baktı Ordell ona. “Develerinki gibi.”

“Atlamak için mi, ha?” dedi Louis.

“Yok be, yemek ve su olmadan yoluna devam edebilmek için. Bir kere kıtlık olduğunda, neye ihtiyaç duyuyorlarsa onu kıçlarında depoladılar.”

Louis, Ordell onunla eğleniyor mu, bilmiyordu.

Bu konuşma, Tarantino'nun erkek grupları arasında geçen boş, anlamsız ve huzursuzluk yaratan ya da en azından anlaşılmaz, ırklar arası konuşma biçiminin hemen hemen aynısını sergilemektedir. Sinemasal anlatıya gerçekçi öğeler katma yönündeki diğer yöntemler ise, Tarantino'nun karakterlerinin tuvalete gitmek zorunda olmaları anlamına gelir – bunlar, *True Romance*'de Clarence Worley (Christian Slater) ile *Ucuz Roman*'da Vincent Vega'nın (John Travolta) durumlarında olduğu gibi, tehlikeli anlardır. Buna ek olarak, bu karakterler zarar verilebilir malzemelerden –et ve kandan– yapılmışlardır: Bedenlerinin biçildiğini, içine madde sıringa edildiğini ve arkadan becerildiğini (neredeyse) görürüz.

Üçüncü ve belki de en fark edilir yöntem olarak, Tarantino parçalı, romaninkine benzeyen yapılar kullanır; *Rezervuar Köpekleri* bize soygunun kendisinden çok, soygun çevresinde gelişen sahneleri gösterir ve vurguyu

“acaba soygun başarılı olacak mı?” şeklindeki beklenen türsel anlatı sorusu üzerine yerleştirmeyip, başarısızlığı anlatan uzatılmış bölümlere kaydırır. Bunun kökeni, yönettiği filmlerin en çizgisel olarak ilerleyeni olan *Jackie Brown*’da bile açıkça görülen çeşitli perspektiflerden bakışa gösterilen ilginin ortaya koyduğu gibi, yazınsal modernizme dek uzanır; *Jackie Brown*’da alışveriş merkezindeki temel takas sahnesi üç kez gösterilir. Bu parçalı yapılandırma, sinemada, anlatıyı toparlama işlevi gören sorgulayıcı araştırmacılar ya da belgesel biçimine özgü anlatıcı sesi bulunmasa da, *Citizen Kane* (Yurttaş Kane, 1941), *The Killers* (1946) ya da *The Killing*’e (1956) dek uzanır.⁴³⁷

Bu türden anlatı karmaşıklığı, gerçeklik doğrultusundaki bir hamleyi ve, aynı zamanda da, kurmacalığın ara-metinsel düzlemdeki kabulünü içerir. Bu yenilikler, bakış açısına bağlı olarak, ya tuhaf bir bağ kurulmasını ya da sinema deneyiminin yoğunlaştırılmasını sağlar. Polan’ın öne sürdüğü üzere, bu öğeler bizi henüz gitmemiş olduğumuz yerlere götürmek üzere kullanılır ve dolayısıyla, üst metin, ‘kendi serüvenini kendin seç’ tipi romanlar ve anlatıya dayalı bilgisayar oyunlarında alternatif sonlar olması gibi gelişmelerle karşılaştırılabilir. En azından sinemada, anlatının zamansal ilerleyişi üzerinde daha az denetime sahibiz. Deneyim tipi, *Rezervuar Köpekleri*’ndeki kulak kesme sahnesine verdiğimiz tepki düşünülecek olursa, filmin ne yaptığından çok, *bizim* ne yapıyor olduğumuz biçiminde ortaya konulabilir kolaylıkla. Tarantino’nun bir sinemacı olarak önem kazanması, hiç kuşkusuz, işte bu izleyici deneyimi konusuyla ilişkilidir. Filmlerine saldırmak için Tarantino’nun kullanılması ve postmodernizmin algılanan değerlerine saldırmak için de filmlerinin kullanılması, hedefi şaşırmaktır. Quentin Tarantino, orta yolu bulunmuş, metalaştırılmış popüler kültür çerçevesinde başarılı yapıtlar veren bir sinemacıdır ve kendi istediği gibi yazabilecek, oyuncu seçebilecek ve yönetebilecek kadar da talihli olmuştur. Sonuç ve onun en büyük değeri, fark edilir olan ve kolay unutulmayan ürünler veriyor olmasıdır.

437) Öykünün zamansal açıdan farklı yerlere yerleştirilmiş farklı bölümlerinin iç ara metinlerinin fetişleştirilmesi denemese de vurgulanması, bu şekilde sağlanmaktadır.

Tsui Hark

Julian Stringer

Eğer ‘Uluslararası Üne Sahip En Çalışkan Sinemacı’ dalında bir ödöl veriliyor olsaydı, bu ödölü Tsui Hark kazanabilirdi. İlk başta Hong Kong sinemasının 1979 sonrası Yeni Dalga’sının önemli isimlerinden biri olan Tsui Hark, o zamandan bu yana şaşırtıcı çeşitlilikte projeler üzerinde çalışmıştır. Ticari konulardan anlar, biçemsel açıdan göz alıcıdır, siyasi yönden fırsatçıdır ve bu özellikleri Tsui Hark ismini 1980’lerin ve 1990’ların ticari Çin sinemacılığıyla eşanlamlı kılmıştır. Ne var ki, yapıtlarının niceliği hakkında herhangi bir kuşku olmasa da, nitelik konusunda eleştirmenler farklı saflarda yer alma eğilimindedir. Sonuçta inceleme konumuz, düşük kalite anlarıyla gerçek yaratıcılık anları arasında gidip gelir gibi görünen bir yönetmendir.

Tsui Hark, ilk uzun metrajlı filmlerinin [*The Butterfly Murders* (Katil Kelebekler), *Dangerous Encounter - First Kind* (Birinci Türden Tehlikeli Nesneler) ve *We’re Going to Eat You* (Sizi Yiyeceğiz)] gösterime girmesiyle, Hong Kong Yeni Dalga’sının harika çocuğu olarak ün kazanmıştır. Daha sonraki filmleri arasında dönem filmleri [*Peking Opera Blues* (Pekin

Operası'nda Blues), *The Lovers*, *The Blade*] ile günümüzde geçen dramlar (*The Master*, *Twin Dragons*), dövüş sanatı filmleri (*Once Upon a Time in China / Bir Zamanlar Çin*), fantezi filmleri (*Zu: Warriors from the Magic Mountain / Zu Savaşçıları*), gangster filmleri (*A Better Tomorrow III*) ve komedi filmleri (*All the Wrong Clues*, *The Chinese Feast*) yer alır. Bu filmler en iyi anlarında, yaratıcı, dinamik ve kalabalıkları eğlendiren bir atraksiyon sinemasının kusursuz örnekleridir.

Açıkça görüldüğü gibi, Tsui Hark'ın bu kadar çok sayıda proje için yeşil ışığı garantileyebilmiş olması, ticari sistemi kullanmada esrarengiz bir yeteneğe sahip olduğunu düşündürür. Tsui şunları söyler:

Endüstride altmışlı ve yetmişli yıllardan büyüklerimiz olan o kadar çok sinemacı gördük ki. Bunlar belli bir türde çok iyidirler, ama daha sonra endüstriye yeni bir tür geldiğinde, başarılı oldukları tür artık rağbet görmez olduğu için ve insanlar artık o filmleri görmeyi istemedikleri için silinip giderler. Bu yüzden bizim açımızdan, özellikle de benim açımdan, kendimi belli bir türle etiketlememeye çalışıyorum.⁴³⁸

Ancak onun söylediklerinin ima ettiği şeyler üzerinde düşünürken, Tsui Hark'ın kendine özgü nitelikleri bakımından bir sinemacı olmanın ötesine geçtiğini anımsamak önemlidir. Yönetmenliğin yanı sıra, *Run, Tiger, Run* (John Woo, 1985) ve *Final Victory* (Patrick Tam, 1987) gibi filmlerde oyuncu olarak rol almış, *A Better Tomorrow* (Woo, 1986), *A Chinese Ghost Story* (Ching Siu Tung, 1987) ve *The Wicked City* (Peter Mak, 1992) gibi izleyicilerin gözdeleleri olan filmlerin yapımcılığını üstlenmiştir. Aslında, Tsui'nin izleyiciler düzeyindeki ünü o derecededir ki, bu son iki filmin her şeyinden tek başına sorumluymuş gibi gösterilir çoğu zaman.

Bir diğer deyişle, konu *auteur* imzasına geldiğinde, Tsui Hark'ın bir Rönesans kişiliği ya da en azından, halkın gözündeki imajı diğer ilgili sanatsal uygulama alanlarına da bulaşan bir yönetmen olarak değerlendirilmesi gerekir. Hatta Tsui'nin, David James'in Andy Warhol ile çevresinin etkinlikleriyle ilgili bir yazısında '*Auteur* olarak Yapımcı' sözleriyle adlandırdığı olgunun Asya'daki tezahürünü temsil ettiği bile öne sürülebilir. James'e göre, Warhol'un "dehası, 'yaratıcı hayalperest' ile 'zeki işadamı'nı, ortak etkinliklerinde sürekli olarak birbirlerinin eylemlerini onaylayacak biçimde bir araya getirmesi idi".⁴³⁹ Bu, Tsui Hark için de geçerlidir.

438) Beth Accomando, "Army of Harkness", *Giant Robot* 8, 1997, s. 27-30, s. 29.

439) David James, "The Producer as Author", *Andy Warhol: Film Factory*, Michael O'Pray (yay. haz.), Londra, BFI Publishing, 1989, s. 136-45, s. 145.

Gerek kamera arkasındaki gerek yönetici dairesindeki bu etkinlik çılgınlığı göz önüne alındığında, Tsui Hark adının bağdaşık ya da tutarlı herhangi bir tasavvurun izdüşümü olarak algılanıp algılanmadığı üzerinde durulmaya değer. Tsui, hiç kuşkusuz, belli bir yönetmenlik biçimine sahip olan bir isim olarak algılanır çoğu zaman. Tsui'nin yapıtları, bir huzursuzluk, tedirginlik niteliğine sahiptir; sahneler tehlikeli bir süratle, hızlı bir kurguyla ve onun son derece devingen oyunculuk tarzına yönelik tercihini vurgulayan çılgın ve eğlenceli bir dizi kamera açısıyla birbirini izler. Bunun yanı sıra, dinamik ses/görüntü ilişkileri, aksiyon ve dramı komedi ve romansla bir araya getiren anlatılara düşkünlüğünü destekler. (Elektronik dans müziği grubu Sparks, belki de Tsui'nin *Pekin Operası*'nda *Blues*, *Bir Zamanlar Çin* serisi ve başka filmlerinde heyecan uyandıran bir biçimde Canto-pop kullanmasına onay verdiklerini göstermek için, 1995 tarihli CD'leri *Gratuitous Sax and Senseless Violins*'de 'Tsui Hark' adlı bir şarkıya yer vermişlerdir.) Pek çok eleştirmen ve hayran için tüm bunlar, Tsui'nin sinema okulu duyarlılığı ve estetik eğilimleri herkesin görebileceği biçimde ortada olan bir 'sinema haylazı' olarak görülmesini haklı çıkarmaya yetmektedir. Ancak, diğer uçta, böylesi bir 'peş peşe lanet olası şeyler' çorbası, Tsui'nin sinir bozukluğunun kanıtı olarak da görülebilmektedir. Huzursuzluk, belirsizlik için başka bir sözcük değil midir sonuçta? Eğer tüm bu farklı ruh hallerine ve kamera konumlarına ulaşmak için bunca *çaba* harcanıyorsa, filmlerin ve izleyicilerin tasavvur edilme biçimine ilişkin temel bir endişeyi akla getirmez mi bu?

Bu sorulara yaklaşmanın iki yolu vardır. İlk olarak, itici güç ve amaç, *All the Wrong Clues* ve *The Blade* gibi filmlerin *hoşnut etmekten başka bir şey amaçlamaması*, zeki işadamlarının gereken her türlü yolu kullanarak –genellikle biraz ondan biraz da bundan bir şeyler sunarak– yerli ve yabancı sinema izleyicilerinin ilgisini koruma çabasını akla getirir. Örneğin, Tsui'nin farklı türsel eğilimlere yönelmesini ele alalım. Popüler Hong Kong sineması 1980'lerde ve 1990'larda, geleneksel Çin operası ve folkloru, Japon mangası ve animasyonu, MTV estetiği ve Hollywood tarzı özel efektlerin gelecek tasavvurlarından kimi öğeleri yaratıcı bir biçimde kullanmakla, uluslararası piyasada ayrıcalıklı bir yer edinebilmiştir. Buna uygun olarak da, Tsui'nin yapıtları zaman zaman bu sanatsal kökenlerle tanımlanmıştır. (Öte yandan, hayranları ise, onu büyük ölçüde, daha dar kapsamlı olan fantezi ve dövüş sanatı sineması tanımlarıyla ilişkilendirme eğilimindedir.)

İkinci olarak da, Tsui'nin belli bir türle etiketlenmeye karşı çıkma uğraşı doğrultusunda harcadığı çaba ve enerjiyi, siyasi açıdan kafa karışık-

lığının ya da tereddüdün bir işareti olarak görmek de mümkündür. Bu sinemacının dünya görüşünü açıklamak için, belki de bir dizi temel toplumsal inanca bağlılıktan yoksun olmasının bir göstergesi olarak, genellikle 'olumsuz ve alaycı' nitelemesinin kullanılması önem taşır. Stephen Teo şöyle belirtmiştir: "Tsui Hark imgeleri kıymaz – onları kıştır kıştır yer. O ilkel, hatta hayvansı bir sinemacı".⁴⁴⁰ Ve yamyamlık (*Sizi Yiyeceğiz*), güzel bir devrimci kadına işkence yapılması (*Pekin Operası'nda Blues*) ya da yasadışı lezzetli yiyecekler olarak ender maymunların beyinlerinin sunulması (*The Chinese Feast*) sahneleriyle sergilendiği üzere, insanların dürüstlüğüne ve iyi niyetine inançsızlık, bunun kanıtı olarak gösterilmek istenebilir. Ne var ki, Tsui'nin filmlerinin yadsınamayacak bir siyasi yanı da vardır. Örneğin, 1980'de, Hong Kong Televizyonu ile Eğlence İzni Kurumu *Birinci Türden Tehlikeli Nesneler*'in yeni sömürgeciliği eleştirmesi karşısında alarma geçtiğinde, önemli toplumsal sorunlara eğilmiş olması başını derde sokmuştur.⁴⁴¹

Tsui'nin belirsizlik, zaman zaman da kayıtsızlık sergileyen siyasi duruşu, onun bir yabancı, Hong Kong toplumu tarafından çoğu zaman kötü gözle bakılan Vietnamlı göçmen toplumunun [bir diğer Yeni Dalga yönetmeni Ann Hui'nin *The Story of Woo Viet*'i (1981) ya da *Boat People*'i (1982) ile karşılaştırın] bir üyesi olması göz önünde tutularak ele alınmalıdır. Onun bu konu üzerine eğildiği filmi olan *A Better Tomorrow III*, bir yandan utanmazca duygu sömürüsü üzerine kurulu, bir yandan da gerçek anlamda içten gelen bir film olmasıyla, tüm yapıtlarının temsilcisidir. Serinin John Woo tarafından yönetilen ilk iki filmindeki Çin Mafyası izleğinin ötesine geçen ve aslında üçlemenin ilk filmi niteliğinde olan bu film, ABD'nin Vietnam'dan çekilme sürecinin bu tarihe dek perdeye aktarılan en şaşırtıcı betimlemelerinden birini içerir. Filmin yoğun bir melodram sergileyen son sahnesinde, Mark (Chow Yun-Fat), kadın kahraman Chow Ying-kit (Anita Mui) ile birlikte Saygon'dan havalanan son Amerikan helikopterine atlamaya çalışırken Kit tarafından kurtarılır. Ama Mark, Kit kollarında can verirken çaresizce izlemekten başka bir şey yapamaz.

Komünist askerlerin ayırım gözetmeksizin kalabalığa ateş ettiği ve işgalci ordunun bayrağının uğursuz görünümlü bir gökyüzüne doğru yük-

440) Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, Londra, BFI Publishing, 1997, s. 162.

441) Bkz. Kam Tan, "Ban(g)! Ban(g)! Dangerous Encounter - 1st Kind: Writing with Censorship", *Asian Cinema*, c. 8, sayı 1, 1996, s. 83-108.

seldiği bu sahnenin yarattığı endişe göz önüne alındığında, *A Better Tomorrow III*'nin, Tsui Hark tarafından yönetilmiş ya da denetlenmiş diğer filmlerle birlikte, Hong Kong'un yakın tarihlerde yeniden Çin'in egemenliğine girmesinin bir alegorisi olarak yorumlanmış olması pek de şaşırtıcı değildir. Ne var ki, böyle yorumlar tamamen geçerli olsa da (*A Better Tomorrow III* 1989'daki demokrasi hareketinin Tiananmen Meydanı'nda kanlı bir şekilde bastırıldığı zamanlarda gerçekleştirilmiştir) ve Tsui'nin filmlerinin uluslararası düzeyde algılanış şeklinin biçimlenmesinde büyük paya sahip olmuş olsa da, filmleri başka siyasi yorumlara da olanak tanır.

Batılı eleştirmenlerin çoğunlukla göz ardı ettiği, ancak Tsui'nin bizzat Asya'da karşılaşma biçimiyle yakından ilgili olan bir konu da, Tsui'nin Çin sinemasının daha önceki dönemleriyle ilişkisidir. Kabul edilmelidir ki, bu bağlantıların bir kısmı yeterince açıktır – örneğin, 1950'lerden 1960'lara dek uzanan dönemde Hong Kong'da gerçekleştirilmiş olan Huang Feihong film serileri, *Bir Zamanlar Çin* ve devamı olan filmlerde görkemli bir biçimde güncellenmiştir. Ancak, eleştirilerde diğer bağlantılar daha az ele alınmıştır. Tıpkı Çin'in Chen Kaige ve Hu Mei gibi Beşinci Kuşak yönetmenlerinin, 1949 öncesi solcu Çin sinemasının anısına sadık kaldıklarını öne sürmeleri gibi, Tsui'nin *Shanghai Blues*'u da 1937 tarihli solcu klasik *Crossroads*'dan (Shen Xiling, 1937) birtakım öğeler ödünç alır ve bunları tersyüz eder. Ancak, Tsui'nin bu öyküyü güncellediği versiyonu, bir yandan da, 1940 tarihli Hollywood melodramı *Waterloo Bridge*'i çağırıştırır ve böylelikle bir dizi çetrefil tarihsel benzerlik ortaya koyar. Mervyn LeRoy *Waterloo Bridge*'i, Nazi Almanyası'na karşı savaşıyan bir İngiltere imgesi yaratması amaçlanan bir Hollywood stüdyosunda çekmiştir; Tsui *Shanghai Blues*'u, Japonya'ya karşı 1937 savaşı sırasında Çin'de yaşanan olaylara uygun olması amaçlanan bir Hong Kong stüdyosunda çekmiştir; *Crossroads* ise 1937'de, bir bakıma bu önemli olaylara bir tepki olarak çekilmiştir. Bunun dışında, Tsui'nin kendi yeniyetmelik dönemini, yani 1960'ların Hong Kong'unu anlama ve betimleme biçimi de incelenmeye değer. Geri planda İngiliz karşıtı isyanlar, Kültür Devrimi, gençlerin ayaklanmaları ve Vietnam Savaşı sürerken, İngiliz Sömürgeciliği'nin modern kültürel kimliğinin bir çalkantı yaratmaya başladığı bir dönem olan 1960'ların bu zorlu toplumsal konularının bıraktığı iz, nasıl zamanla değişerek Tsui'nin türsel açıdan çeşitlilik gösteren yaratıcı tasavvurlarına dönüşmüştür?

Tsui'nin kimlik oluşumu ve cinsel sapma sorunlarına karşı alışlagelmiş ilgisi, 1960'ların yeni toplumsal hareketlerinden derin bir biçimde etkilenmiş gibi görünür. Bu konu hem çeşitli Batılı eleştirmenlerin ilgisini

çekmiş,⁴⁴² hem de onun kült sinemacı olarak imajını belirlemede büyük pay sahibi olmuştur. Basitçe ifade edersek, eğer cinsiyet evrilmesi, transseksüellik, çok evreli sapkınlık ve benzeri konular ilginizi çekiyorsa, o zaman Tsui tam sizin adamınızdır. Ancak, görüldüğü kadarıyla, *Pekin Operası'nda Blues*, *Swordsman*, *Bir Zamanlar Çin 2*, *Green Snake* ve *The Lovers* gibi filmlerin cinsellik siyasetinin gerçekte ne denli radikal olduğu konusunda jüri hâlâ bir karar verememiştir. Bir tarafta, Hong Konglu gay yönetmen Stanley Kwan, 1996 tarihli muhteşem belgeseli *Yang Yin: Gender in Chinese Cinema*'da, hiçbir Çinli sinemacının 'transseksüellik ve cinsiyet evrilmesi' konusuna Tsui Hark'dan daha çok ilgi göstermediğini (...) ancak Tsui'nin filmlerinin her zaman heteroseksüel normları bir kez daha doğrular biçimde sona erdiği'ni ateşli bir biçimde savunurken davada iddia makamını temsil eder.

Peki ya savunma makamının savı nedir? Kwan'ın *The Lovers* üzerine bir tartışma bağlamında ortaya attığı, Tsui'nin filmi 'böylesine pervasızca heteroseksüel olan bir biçimde' yeniden yazdığı ya da yeniden heteroseksüelleştirdiği suçlamasının ince ayrıntıları belirlenmeye değer olabilir. Tsui Hark'ın yapıtlarında homoseksüellik, heteroseksüellik ve kadının konumu üzerinde dönen tartışmaların ortaya koyduğu önemli konulardan biri, kültürler arası anlayış konusudur. Bu tür filmler küresel düzeyde perdelere yansırken, bunların kabul edilme biçimlerine ilişkin Asyalı ve Batılı söylemlerin koşullara bağlı olma niteliklerini görülür kılabilmek için, bu söylemlerin yan yana incelenmesi gerekir. O halde, Kwan'ın ifadesinin, Hong Kong sinemasının çeşitli popülist türleri yeniden ele alma biçimi, 1990'lardaki *queer* kimlik siyasetinin küresel dinamiği, popüler Asya ve Batı komedilerinde cinsel kılık değiştirmenin rolü ve *auteur* olarak yapımcı kavramıyla uluslararası düzlemde ortaya konulan, muğlaklık ve belirsizliğin potansiyel hazları gibi daha geniş kapsamlı bağlamlar çerçevesinde ele alınması gerektiği öne sürülebilir. Eğer destekleyici bir tavır içinde olunmak isteniyorsa, Asya sinemasında homoseksüellik konusundaki tartışmaların 1990'larda canlanmış olduğu ve Tsui'nin önemli filmlerinin ortaya atılan savlar üzerine bize anlatacak çok şeylerinin olduğu söylenebilir.

Tsui Hark son yıllarda, filmlerinin yapım açısından Doğu ile Batı arasında bir köprü oluşturmasıyla, uluslararası sinema kültüründeki

442) Rolando Chu, "Swordsman II and The East is Red: The 'Hong Kong Film', Entertainment, and Gender", *Bright Lights Film Journal*, sayı 13, 1993, s. 30-5 ve s. 46; Julian Stringer, "Review of Peking Opera Blues", *Film Quarterly*, c. 48, sayı 3, 1995, s. 34-42 ile karşılaştırın.

konumunu pekiştirmiştir. Tsui esin vermesi için Hollywood'dan medet umduğunda –*Star Wars*'da (Yıldız Savaşları, 1977) çalışan teknisyenlerin bazılarını, *Zu Savaşçıları*'na özel efektler üretmeleri için Hong Kong'a davet ederek–, Hollywood bu komplimana aynı biçimde yanıt vermiştir. Jackie Chan, Peter Pau, Ringo Lam ve John Woo gibi Çinli meslektaşlarının yanı sıra, Tsui de 1990'larda Beverly Hills'e taşınarak, ama bu arada da geride bıraktığı yurdundaki son gelişmeleri gözünü ayırmaksızın izleyerek, Los Angeles'ı mesken tutmuştur. Bu Hong Kong yeteneklerinin Hollywood aksiyon sineması sınırları içine akın etmesi, sık sık 'Asyalı işgali' olarak nitelenmektedir. Bu akın, bir yandan da, Doğulu yönetmenlerin oyunu kendi tarzlarında değil, Amerikan tarzında oynamayı öğrenmek zorunda olduklarını ima eden asimilasyon ya da entegrasyon retoriği yoluyla kavramlaştırılmaktadır.

Ancak, Tsui Hark'ın Kuzey Amerika'da karşılanma biçimi, bu algılama biçiminin ciddi bir değişikliğe uğratılmasını gerekli kılmaktadır. Tsui'nin son yıllarda Hollywood için gerçekleştirdiği yapıtlar (*Double Team*, *Knock Off*), onun ABD'ye geri dönüşü açısından görülmelidir. Tsui, yaşamının öğrenme dönemi sırasında ABD'de okumaktan ve çalışmaktan başka, 1990'lı yıllarda Los Angeles ve New York'ta görünüş bakımından Hong Kong'a özgü olan filmler de çekmiştir (*The Master*, *Twin Dragons*). Ve *Time* dergisinden Stephen Short ona, 13 yaşındayken Vietnam'dan Hong Kong'a taşınmanın nasıl bir şey olduğunu sorduğunda, Tsui şöyle yanıt vermiştir: “Hong Kong tamamen farklı bir dünyaydı. Yaşamımda o ana dek görmüş olduğum hiçbir şeye benzemiyordu. Bu bir yandan da tuhaf, çünkü okumak için Texas'a gittiğimde, nereye baksam Saygon vardı ve Vietnam sözcüğü Amerikalıların konuşmalarından eksik olmuyordu. Orada bir anda kendimi evimde hissettim, Hong Kong'da hissettiğimden çok daha fazla bir şekilde.”

Tsui Hark 'ev' edindiği yere dönmekle, süregiden Vietnam Savaşı efsaneleriyle ve ırksal dışlanmayla politize olmuş Asyalı-Amerikalı toplum ile yeniden bir bağlantı hissi geliştirmiştir belki de. 1990'lı yıllarda, ülkenin her yanında Asyalı-Amerikalı film festivalleri düzenlenmeye başlamış, istekli bir hayran kitlesine yönelik özel pop kültürü dergileri yayımlanır olmuş ve Asyalı-Amerikalı film şirketleri çok sayıda kısa ve uzun metrajlı yenilikçi filmler üretmeye başlamıştı. Bağımsız bir sanatçı olan Kip Fulbeck'in çektiği *A Critique of Game of Death*'de (1996), 1970'lerin dövüş sanatı yıldızı Bruce Lee'nin Asyalı-Amerikalılar için çekici bir kahraman olarak örnek gösterilmesinin gerekip gerekmediği sorusu ortaya atılmıştı (bu soru şimdi de Tsui'nin gedikli oyuncularından

biri olan Jet Li için sorulabilir). Asyalı ile Asyalı-Amerikalı kültürel alanları arasındaki denklem, fazlasıyla gelişigüzel bir biçimde ortaya konmamalıdır. Ama, kısmen yaratıcı bir hayalperest kısmen de zeki bir işadamı olarak Tsui Hark'ın gerek ABD gerek Doğu Asya'daki varlığı, Hollywood sinemasının geleceği üzerinde kestirilemeyecek etkilerde bulunabilir, tıpkı Hong Kong filmleri üzerinde zaten bulunmuş olduğu gibi.

Önem Taşıyan Filmler Üretmek

Christine Vachon, Bağımsız Film Yapımcısı

Ros Jennings

1950'lerden, Fransız dergisi *Cahiers du cinéma*'da sinemada *auteur*'lük konusundaki tartışmaların ilk örnekleri görülmeye başladığından beri, sinemacılar neredeyse tamamı erkek olan bir 'büyük usta yönetmenler' grubuyla ilişkilendirilen bir biçimsel tasavvur 'sürekliliği' ölçütüne göre değerlendirilir olmuştur. Christine Vachon'a çağdaş sinemacıları konu alan bu derleme içinde yer verilmesi, sinemacının rolü konusundaki tartışmaların kapsamını, yönetmenin rolünün ötesine taşıma işlevi görmektedir. Amy Taubin bir yazısında şöyle belirtir: "Yapımcılar *auteur* olmaya bilirler, ama yönetmene tapınan ve oyuncuyu fetişleştiren kültürümüzün ima ettiğinden çok daha önemlidir."443 Vachon, 'Yeni *Queer* Sineması' olarak adlandırılan ilk filmlerden bazılarıyla ilişkili olarak gündeme gelmiştir – hem Todd Haynes'in *Poison*'ının, hem de Tom Kalin'in *Swoon*'unun yapımını Vachon üstlenmiştir. Bu projelerde yer alması yüzünden '*Queer* Kraliçesi' olarak anılır olmuştur (o ise bu lakaptan nefret eder). Bu türden

443) "Art & Industry" (tarihsiz), İnternet adresi: <<http://www.villagevoice.com>>

bir 'kraliyet' unvanı onu rahatsız etmeyi sürdürse de, daha sonraki ünü ve heyecan verici bir dizi bağımsız ve 'queer' sözcüğünün en geniş anlamıyla 'alışılmadık' filmin yapımcısı olarak oynadığı kilit rol, Vachon'u ilgi çekici bir kişilik kılar.

Vachon 1980'lerde üç kısa film yazmış ve yönetmiş olsa da [*A Man in Your Room* (1984), *Days are Numbered* (1986) ve *The Way of the Wicked* (1989)], ünü küçük bütçeli ve diyeceklerini hiç sakınmadan dile getiren önemli filmlerin yapımcısı olmasından ileri gelir. Vachon, son on yıl içinde New York bağımsız sinemacılarının duayeni haline gelmiştir. Larry Clark'ın *Kids*'i, Mary Harron'ın *I Shot Andy Warhol*'u ve Todd Solondz'un *Happiness*'i gibi dikkat çeken ve çoğunlukla da tartışmalı, eleştirmenler katında başarılı olmuş filmlerin yapımını üstlenmiştir. Vachon yapımcı olarak rolünü kendi sözleriyle "bir filmi gerçekleştirme sürecinin en büyük gizemlerinden biri" olarak nitelemiştir.⁴⁴⁴ Bir yapımcı, pek çok yönden, bir filmin gerçekleştirilmesinde her şeyi kapsamakla birlikte, niceliği belirlenemeyen bir role –mali piyasanın dayattıkları ile yönetmenin 'tasavvuru' arasında (ve pek tabii ki bu iki uç arasındaki tüm alanlarda) aracılık etme rolüne– sahiptir. Bu yazıda, Vachon'un rolünün genel algılanma biçimi ile mesleği hakkındaki kendi görüşleri ve düşüncelerini karşılaştırarak, ABD bağımsız sinemacılığına katkısı üzerinde duracağım.

Neredeyse her zaman 'kışkırtıcı' ve 'riskli' olarak nitelenen yapıtlarla ilişkilendirilen Vachon, 1990'ların başlarında ivme kazanmış olan 'Yeni Queer Sineması'nın tam merkezinde yer almıştır. Sadece Vachon'un 'queer kraliçesi' olmayı reddetmesi değil,⁴⁴⁵ aynı zamanda B. Ruby Rich ve Amy Taubin'in yazıları da,⁴⁴⁶ 'queer' filmi olgusunun gerek kadın sinemacılar gerek bazı kadın izleyiciler için sorunlar ortaya koyan bir alan olduğunu ortaya çıkarır. Yeni Queer Sineması olarak adlandırılan akım beraberinde bir heyecan dalgasını, geniş kesimlerin ilgisini ve (gerek yapı gerekse içerik bakımından) 'normal' olarak sınıflandırılmayan filmler için daha önceden düşünlebilenden daha geniş bir dağıtım olanağı umudunu getirmiş olmakla birlikte, çeşitli gerginlikleri ve tartışmaları da iyice görünür kılmıştır. Vachon'un ilk yapımları, Alexander Doty'nin '1990'larda gelişen queer sineması ve popüler kültür kuram ve eleştirilerinin büyük kıs-

444) Christine Vachon, *Shooting to Kill: How an Independent Producer Blasts through the Barriers to Make the Movies that Matter*, Londra, Bloomsbury, 1998, s. 2.

445) A.g.e., s. 18.

446) B. Ruby Rich, "Homo Pomo: The New Queer Cinema" ve Amy Taubin, "Queer Male Cinema and Feminism", *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, Pam Cook ve Philip Dodd (yay. haz.), Scarlet Press, Londra, 1993, s. 164-73 ve s. 176-9.

mi'nı harekete geçiren güç olarak değerlendirdiği önemli filmler arasında yer almıştır.⁴⁴⁷ Şimdi geriye bakıldığında, bu filmlerin yerine getirdiği en önemli işlevlerden birinin, bir geçiş bağlantısı olarak adlandırılabilir bağlantının yaratılması olduğu görülür. Yeni *Queer Sineması*'nın, lezbiyen feminizminin yerine *queer* edimselliğinin konulması üzerinde yoğunlaşan eleştirel, kuramsal ve sanatsal (burada, tam olarak, uygulamaya dayananları kastediyorum) karşıtlıkların ortaya konulması ve AIDS sonrası cinsellik üzerine düşünceler üretilmesi için bir mekân oluşturmuş olduğu ileri sürülebilir.

Jackie Stacey'nin öne sürdüğü gibi, kimilerine göre “*Queer sineması*, 1970'lerin ve 1980'lerin lezbiyen ve *gay sinemasının* 'olumlu imaj' tuzağı olarak görülmüş olan duruma karşı doğrudan bir meydan okuma fırsatı sunmuştur”.⁴⁴⁸ Kimilerine göre de, lezbiyen ile *queer* arasındaki ilişki bağlamındaki bir değerlendirme, yeni bir lezbiyen marjinalleşmenin ortaya çıkmış olduğunu akla getiren çeşitli siyasi tartışmalar başlatmıştır. Taubin, Yeni *Queer Sineması*'na yönelik ilk tepkilerden biri olarak, kadınların “*queer* filmlerde, heteroseksüel filmlerdekine göre daha da bir kenara itildiğini, bu ikinci tip filmlerde en azından arzu nesneleri olarak işlev gördüklerini” öne sürmüştür.⁴⁴⁹ Lezbiyen/*queer* tartışması, dergiler üzerinden yürütülen ateşli görüş alışverişleri biçiminde patlak vermiş⁴⁵⁰ ve kısa bir süre için bizzat Vachon'u da içine çekmiştir. Vachon birden fazla Yeni *Queer* 'klasik'inin yapımını üstlenmiş başarılı bir genç kadın olarak, *queer* sanatsal uygulamaları ile cinsiyet ve lezbiyen kimlikleri konusundaki kaygıların kesişme noktasında bulunan bilindik bir sima durumundaydı. Dolayısıyla, Vachon'un kendisi, bu endişelerin çoğu için bir odak noktası haline gelmiştir. İlk başta 'oğlan' filmleriyle öyle çok ilişkilendirilmekteydi ki, Rose Troche'nin lezbiyen aşk öyküsü *Go Fish* (1994) için mali kaynak aramaya çıktığında, bu çabası bu bağlantıyı koparma yönünde bir tür kasıtlı strateji olarak görülmüştü.⁴⁵¹ Vachon'un kendi cinsel kimliğine

447) Alexander Doty, “Queer Theory”, *The Oxford Guide to Film Studies*, John Hill ve Pamela Church Gibson (yay. haz.), Oxford University Press, Oxford, 1998, s. 148.

448) Jackie Stacey, “Feminist Theory: Capital F, Capital T”, *Introducing Women's Studies*, Victoria Robinson ve Diane Richardson (yay. haz.), Macmillan, Basingstoke ve Londra, 1997, 2. baskı, s. 61.

449) Amy Taubin, *a.g.e.*, s. 178.

450) Örneğin, bkz. Pratibha Parmar'ın “Queer Questions: A Response to B. Ruby Rich” başlıklı yazısı, ilk olarak *Sight and Sound* içinde Eylül 1992 yayımlanmıştır. Yeniden yayımlandığı yer: Pam Cook ve Philip Dodd, *a.g.e.* s. 174-5.

451) Christine Vachon, *a.g.e.*, s. 19.

dense film projeleri üzerinde konuşmaya ilgi duyduğu kuşku götürmese de, tartışmalı konulara ya da *queer*/lezbiyen film tartışmalarına girmekten çekinmemiştir. Bu tartışmaların bir noktasında kişisel bir müdahalede bulunma gereğini hissetmiş ve *The Village Voice*'a öfkeli bir mektup göndermiştir;⁴⁵² bu mektupta, bir lezbiyen olarak olağan ve her gün karşılaşılan sorunlarla başa çıkmaya çabalarken, yaşamdaki homofobi konusunda bizzat yaşadığı deneyimleri gözler önüne sermiştir. Dolayısıyla, *queer* sinemasının söylenene göre modaya uygunluğunun ve 'cazibe'sinin tam ortasında, Vachon'un kendi kişisellik anlayışını kesin çizgilerle siyasetleştirdiği söylenebilir.⁴⁵³

Küçük bir bütçeyle siyah-beyaz çekilmiş, 'kızla kız tanışır' tipinde bir romantik komedi olan *Go Fish*, Sundance Festivali'ndeki ilk gösteriminde büyük bir başarıya ulaşarak coşkuyla kutlanmakla kalmamış,⁴⁵⁴ lezbiyen basınında da yeni bir kuşak için yeni bir film olarak ilan edilmiştir. Film, tek tip ve/ya da yerleşik bir lezbiyen cinsel kimliği konusunda genel kabul gören katı lezbiyen feminist fikirlerin çoğunu sarsmış ve 'olumlu imaj' gereksinimini sorgulamıştır. Endişe yerine yaşam tarzı üzerinde yoğunlaşarak ve lezbiyen ilişkilerin çeşitliliğini merkezine oturtarak, bir yandan lezbiyenlerin bir kenara itilmesi konusundaki o güne özgü kaygıları gidermiş, bir yandan da, Richard Dyer'in *queer* cinselliği tanımını ödünç alacak olursak, 'aynı cinsiyetten olanlar arasında yaşanan cinsellik üzerindeki denetimi, onu yaşayanlara' iade ederek,⁴⁵⁵ lezbiyen cinsellik anlayışından *queer* cinsellik anlayışına geçişi bilinçli bir biçimde gerçekleştirmiştir. Daha sonradan 'lezbiyen *light*' diye adlandırılan film dalgasının başını çekenlerden biri olan *Go Fish*, ilk başta Vachon'un kendi cebinden 5.000 dolarla çekildikten sonra, Vachon John Pierson'ın Good Machine şirketini projeye katmayı başarana dek yaşatılmıştır.⁴⁵⁶ *Go Fish*'in başarısının

452) Bkz. Rachel Abramowitz'in ateşli tartışması, "Lesbian Filmmakers are Telling Stories of Wit, Wonder and Wide-eyed Romance", *Premiere*, İnternet adresi: www.premieremag.com/archieve/Feb-96/girls/

453) Yvonne Tasker, *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*, Routledge, Londra, 1998, s. 16.

454) John Pierson'ın, *Spike, Mike, Slackers & Dyke: A Guided Tour Across a Decade of American Independent Cinema* (Londra, Faber and Faber, 1996) içinde açıkladığı gibi, *Go Fish* Sundance Festivali'nde satılmış olan ilk filmidir.

455) Richard Dyer, "Believing in Fairies: The Author and the Homosexual", *Inside/out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Diana Fuss (yay. haz.), Routledge, Chapman and Hall, New York, 1991, s. 186.

456) Christine Vachon, *a.g.e.*, s. 137.

ardından, lezbiyen bağımsız sinemacıların gerçekleştirdiği, hoşça vakit geçirtmeyi amaçlayan bir dizi aşk öyküsü perdeye yansımıştır. Cheryl Dunye'nin *Watermelon Woman*'ı (1996) ve Maria Maggenti'nin *The Incredibly True Adventures of Two Girls in Love*'ı (1995) gibi filmler, beklenen sanat filmi estetiğinden yararlanmış olsa da, hegemonyaya dayalı olmayan cinsellik üzerine koşut olmakla birlikte daha iyimser, olumlu da olan bir inceleme ortaya koymaktadır aynı zamanda.

Hem ABD bağımsız film yapımcılığına hem de Vachon'a gösterilen ilginin ve bunlar karşısında duyulan heyecanın boyutu, 1990'ların başlarında bir an için, yapımcıları *auteur* olarak düşünmenin mümkün olabileceğini akla getirmiştir. Bu görüşü şiddetle savunmak istemesem de, bir filmin yapımcısının kim olduğu gerçekten de önem taşır. Aşağı yukarı son kırk yıl içinde sinemada *auteur*'lük konusunda sürekli değişip duran çeşitli eleştirmen görüşleri bağlamında, tek bir yaratıcı ya da *auteur* kavramı, ya somutlaştırılmış ya da şiddetle eleştirilmiştir. Yaratıcılık konusu ele alınırken tüm dikkatlerin yönelmiş olduğu kişi, genellikle yönetmen olmuştur. Yönetmen, anlamın kaynağı ve filmin ardındaki itici güç olan sanatsal tasavvurun kaynağı olarak görülür. Dyer'ın öne sürdüğü üzere, metinler bu anlayışla "en kötü durumda *auteur*'ün biyografisinin izdüşümleri, en iyi durumda ise *auteur*'ün içsel yaşamının dışavurumu olarak muamele görmüştür çoğu zaman".⁴⁵⁷ V. F. Perkins ise, en önemli öğenin –filmlerin gerçekte nasıl olduğu konusunun– film yaratıcılığı üzerindeki tartışmalarda genellikle göz ardı edilmiş olduğunu şiddetle savunmuştur.⁴⁵⁸ Filmler, bir işbirliği sürecinin doruk noktasıdır ve bu, bağımsız sektörde, yapımcı için tam bir 'kolları sıvayıp işe girişme' durumu anlamına gelebilmektedir. Piyasaya egemen olan kurumsal mekanizmalar dışında film gerçekleştirme işi pek çok zorluk içerir (yalnızca bütçe konusunda değil), ama bir yandan da, farklı türde süreçlerle farklı türde filmler ortaya çıkarılma fırsatı sunar. Vachon *Go Fish* konusunda konuşurken, Troche'nin yönetmen olarak rolünü kabul eder, ama aynı zamanda yazar/oyuncu Guinevere Turner ile oyuncu V. S. Brodie'yi de 'ekip' ve projenin ardındaki itici güç olarak anar.⁴⁵⁹ ABD bağımsız sinemasının Yeni *Queer* Sineması olarak adlandırılan heyecan verici yeni biçiminin örnekleri ortaya çıkmaya başladığı sıralarda, yönetmenin adının (Haynes, Kalin, Troche)

457) Richard Dyer, *a.g.e.*, s. 186.

458) V. F. Perkins, "Film Authorship: The Premature Burial", *CineAction*, 57-64 (Yaz/Güz), 1990, s. 61.

459) Christine Vachon, *a.g.e.*, s. 22.

yanı sıra, paketin bir parçası olarak yapımcının adına, Christine Vachon ismine de yer verilmekteydi. Vachon'un ilk birkaç yapımını gördükten sonra, diğer izleyicilerle birlikte ben de Vachon adının ilginç bir filme işaret ettiğini düşünmeye başladım.

Vachon, Amerikan sinemacılığının bağımsız uçlarındaki konumuna ilişkin olarak bir yandan teslimiyet bir yandan da bağlılık içindeymiş gibi görünür: “Birisi çıkıp da, biseksüel *rocker*’lar ya da sempatik bir pedofil ya da bir gün uyandığında modern toplumun onu yavaş yavaş zehirleyerek ölüme sürüklediğini fark eden bir kadın üzerine bir film çekmem için kırk milyon dolar vermedikçe, içinde olacağım dünya burası.”⁴⁶⁰ Vachon’un kendi film üretme mekânına ilişkin anlayışına, *auteur* miti (*auteur* gerçekliği her zaman söz konusu değildir) hâkimdir. Onun bu bağlantıyı sürdürmeyi ve korumayı istemesinin nedeni anlaşılabilir. Brown Üniversitesi göstergebilim mezunu olan ve ayrıca Paris’te Michel Foucault’nun derslerine katılarak ve Julia Kristeva ve Christian Metz ile birlikte çalışarak bir yıl geçirmiş olan Vachon, sunum ve film alanı konusunda sıradışı bir kuramsal anlayışa sahiptir. “Sinema tarihi hakkında ne kadar çok şey bilersen, sinemanın olanaklarını da o kadar iyi tahayyül edebilirsin”⁴⁶¹ görüşünün onun için temel olduğunu kabul eder. Dolayısıyla, Vachon’un belli türden projeleri ve sinemacıları seçmiş olması, kısacası, onun sözleriyle, ‘önem taşıyan filmler’ üretmesi⁴⁶² şaşırtıcı değildir. ‘*Auteur* yönetmendir’ fikrinden esinlenmiş olan Vachon, ‘kendi özgün tasavvurlarını perdeye yansıtma’ çabası içinde olan yönetmenlerle çalışmayı yeğlemiştir.⁴⁶³ Film yönetmenleriyle ilişkisi hakkındaki görüşlerini anlatırken, saplantılı hayalperesti, sinemacılığı sadece bir iş olarak gören yönetmene her zaman için yeğ tuttuğunu belirtir.

Vachon’un en verimli işbirliklerinden biri, bir diğer Brown Üniversitesi mezunu olan Todd Haynes ile olmuştur. Üniversite günlerinde birbirlerini sadece uzaktan tanımış olmalarına karşın, 1980’lerin ortalarında her ikisi de Apparatus Films –mesleklerine yeni başlayan genç sinemacıların filmlerinin yapımı konusundaki yetkiyi elinde tutan sabit fikirli bir şirket– ile birlikte çalışmaya başlamışlardır. Bu süreç, Vachon ve Haynes için, sinema kuramı kavramları ve sinema tarihi üzerine kurulu radikal sinema uygulamasına yönelik çabalarının başlangıcı niteliğinde

460) A.g.e., s. 2.

461) A.g.e., s. 6.

462) Anılarının/nasıl yapımcı olunur kılavuzunun adı buradan gelir.

463) Christine Vachon, a.g.e., s. 1.

olmuştur. Üzerinde birlikte çalıştıkları ilk proje olan *Poison* (Vachon bu projede hem yönetmen yardımcısı hem de yapımcı olarak yer almıştır) onları, hızla gelişmekte olan bağımsız sektörün yıldızları haline getirmiştir. Vachon'un gözdelerinden biri olduğu söylenen paranoyak çevresel/tıbbi gerilim *Safe* ile muhteşem bir biçimde karmaşık yapılı ve görece büyük bütçeli *glam-rock** epiği *Velvet Goldmine*, ünlerini daha da pekiştirmiştir. İşbirliklerinin başarısının en önemli nedeni, sinema hazzının olanaklarına yönelik ödün vermez tutumları olmuştur. Vachon, kariyeri boyunca 'zorlu' konuları (örneğin, Solondz'un *Happiness*'indeki pedofili – izleyiciyi bir yandan rahatsızlığın, bir yandan da hazzın en uç sınırlarına dek zorladığı kuşku götürmeyen bir filmdir bu) ele alan filmleri desteklemeyi yeğlemiştir. Bir yapımcı olarak, fotoğrafçı Cindy Sherman'ın yönettiği ilk film olan *Office Killer*'daki gibi, tür, anlatı ve karakter belirleme alanlarındaki geleneksel yapılandırma biçimlerini/kavramları sarsan 'zorlu' biçimsel ve estetik tercihler içeren projeleri teşvik etmiştir.⁴⁶⁴ Vachon, anlamları piyasa filmlerinin tarzında kesinleştirmekten uzak durmayı seçtiği için, yapımlarını üstlendiği filmler, izleyicinin (genellikle rahatsız edici olmakla birlikte) yaratıcı anlamlandırmalarını ve yorumlarını gerekli kılar çoğu zaman.

Sinema araştırmaları alanı, 'yaratıcı olarak yönetmen' kavramının ötesini araştırmamakla, film izleyicilerinin film metinlerinin anlamına katkıda bulunma bakımından gerçek önemlerini yadsımıştır. Aslında, bu ihmal aynı zamanda, izleyiciden film bağlamında yönetmenin üzerinde ve ötesinde olan kendi yaratıcısını belirleme olanağını da esirger. Vachon'un yapımını üstlendiği metinlerin yaratıcısı olduğunu öne sürece kadar ileri gitmek istemesem de, onun film projelerinin her düzeyinde ve her aşamasında önemli bir rol oynaması, 'klasik' *auteur*'lerin genellikle algılandığı biçimde olmasa da, en azından bir yanıyla işbirliğine dayalı bir *auteur* konumu olasılığını akla getirmektedir. Christine Vachon *Shooting to Kill*'de, bağımsız bir film yapımcısının rolü üzerine deneyime dayalı bir anlatı sunar ve birkaç yerde, bir projeyi sonuçlandırma sürecini çocuk doğurmaya benzetir. İşlevini hem bakıp besleyen bir annenin hem de bir önderin işlevi gibi görmesi, rolünü işleri yoluna koyucu, yardımcı ve sorun çözücü –el sıkarak, ego okşayarak ve hatta oyuncularını kefalet

* Bkz. "Todd Haynes" bölümündeki (s. 205-204) ilgili dipnot. (e.n.)

464) Ancak birkaç istisna da vardır; örneğin *Kiss Me Guido* (kalıplaşmış tiplemelere meydan okuyan, ama görsel açıdan zorlayıcı olmayan, küçük bütçeli, *gay* konulu bir film) Sundance'de fazla piyasa işi bulunmuştur.

ödeyip hapisten çıkararak— olarak anlatış biçiminden bellidir. Yapımcılık işinin finansman bulma ve pazarlama boyutları, onun güvenilir önderlik yeteneklerini sergilemiştir. Her bir yönetmenle sıkı bir işbirliği içinde olması açısından, yönetmenlerinin tasavvurlarını perdeye yönlendirmede önemli bir yardımcı olarak görülebilir. Vachon bu konuda şunları söyler: “Yönetmenleri görüntü yönetmenleriyle, görüntü yönetmenlerini yapım tasarımcılarıyla, yapım tasarımcılarını sahne yönetmenleriyle (...) bir araya getiriyorum.”⁴⁶⁵ Vachon yaratıcı katkısını, içinde yer aldığı film projelerinin hayata geçirilmesinin vazgeçilmez bir ögesi olarak kabul ettirme yönünde ciddi bir talepte bulunmaktadır hiç kuşkusuz.

İlk yapımlarının hemen başarıya ulaşması, bir sihirli değneğin iş başında olduğu izlenimini uyandırmış olsa da, Vachon’un zekâsı ve enerjisi, altı şeyi aynı anda halledebilme gibi hak edilmiş bir ünle bir araya geldiğinde, işin içinde şanstın çok daha fazlasının bulunduğunu düşündürür. Konu, estetik ve biçim yönünden riske girme anlamında, Vachon, küçük bütçeli sinemacılığın olanaklarından yararlanarak, başını Yeni *Queer Sineması*’nın çektiği, kabarmakta olan yeni bir küçük bütçeli Amerikan sinemacılığı dalgasıyla yükselebilmeyi başarmıştır. Buna ek olarak, Amerikan piyasasının ve bunun bağımsız sektörle ilişkisinin sürekli olarak değişmekte olan doğasının farkında olduğunu da göstermiştir. 1990’ların başlarındaki ilk atılımlarından bu yana, Utah Park City’deki Sundance Festivali, marjinal bir etkinlikten yerleşik ve etkili bir kuruma dönüşmüştür. Ününün ve projeleri mümkün olan en az parayla gerçekleştirmedeki gözle görülür yeteneğinin, bağımsız Amerikan filmleriyle doyurulmayı bekleyen bir piyasayla bir araya gelmesi, bazen Miramax gibi ticari şirketleri projeleri (örneğin, Larry Clark’ın sokak çocuklarını konu alan çarpıcı filmi *Kids*) tamamlamak üzere destek vermeye çağırabilmesi anlamına da gelir. Vachon, biraz da utanarak, daha yakın tarihlerde Haynes’le birlikte gerçekleştirdiği üçüncü uzun metrajlı filmi *Velvet Goldmine*’da, elinin altında 8 ile 10 milyon dolar arasında bir bütçe bulunduğunu açıklamıştır. Good Machine INC’den James Shamus (Vachon’un en sık birlikte çalıştığı ortak yapımcılardan biridir), giderek daha açık hale gelen, ama zamanında devlet fonlarının erimesini de görmüş olan bir piyasada bağımsız filmler ortaya koymanın mevcut ekonomik gerçekliklerini açıkça dile getirmiştir. Kendisinin ve Vachon’un (Vachon’u ‘geç kapitalizm sonrasının kapitalizmden korkmayan girişimcisi’ olarak niteler) çalışma biçimlerini, küçük işyerlerine özgü güvenilir uygulamaların ‘karşı-kültür ya da alt-kültürün

465) Christine Vachon, *a.g.e.*, s. 2.

dışavurum biçimleri'ne uyarlanması sözleriyle özetler.⁴⁶⁶ Vachon'un bir sinemacı olarak rolünün günlük ve somut gerçeklikleri işte bunlardır.

Eğer Vachon'un yapımını üstlendiği yapıtlarda belirleyici olan bir anlayış varsa, açıkça gay olan ve cinsellik yönünden aykırı olan izleklerin yinelenmesi bu kapsamda görülebilir. Dolayısıyla, ortaya çıkardığı ürünler belli bir izlek tutarlılığı sergilemektedir, ama film yaratıcılığı konusundaki savlar, bir yandan izleyicilerin bu alana olan katkısını kabul edecek, bir yandan da, Perkins'in öne sürdüğü "filmlerin yaratımı, işbirliğine rağmen değil, işbirliği içinde ve işbirliği yoluyla gerçekleştirilebilir"⁴⁶⁷ gerçeğini göz önünde bulunduracak biçimde ileriye taşınmadığı sürece, bir Christine Vachon filmini tanımlamanın gerçek bir yolu yoktur. Vachon'un bir sinemacı olarak gerçek önemi, bir filmin tamamını, bir piyasa sinemacısının dışarıda yemek yemeye harcayabildiği parayla ortaya çıkarmış olması olabilir.

466) A.g.e., s. 298.

467) V. F. Perkins, a.g.e., s. 61.

Lars von Trier

Mette Hjort

Filmler

Lars von Trier, pek çok kişi tarafından, yalnızca yapıtlarının tam anlamıyla kendine özgü nitelikleri nedeniyle değil, esin veren bir kişilik olarak oynadığı rolün onu Danimarka sinemasının yenilenmesinde itici güçlerden biri kılması nedeniyle de, Carl Theodor Dreyer'den bu yana en önemli Danimarkalı sinemacı olarak görülür. Von Trier'in Danimarka sineması geleneğiyle ilişkisi sert tartışmalar içerir ve büyük ölçüde de olumsuzdur; ilk uzun metrajlı filmleri, uluslararası hale gelmiş bir sanat sineması damarından beslenen ve en başta Andrey Tarkovski'den etkilenmiş bir görsel biçem içeren, İngilizce dilinde sinemacılık yönünde belirgin bir tercih ortaya koymuştur. Von Trier, *Element of Crime* (Suç Unsuru), *Epidemic* (Salgın) ve *Europa'yı* (Avrupa; ABD'deki adı: Zentropa), bölgesellikten tuhaf bir biçimde arındırılmış da olsa, nihayetinde bir şekilde Almanya'yla büyük ölçüde eşanlamlı hale gelen bir Avrupa'yı araştıran bir üçleme olarak tasarlamıştır. Von Trier, üçlemenin doğayla kültürü karşı karşıya getirdiğini ileri sürer. Her üç film de, "evinin toprağını terk edip (...) doğanın içine doğru bir yolculuğa çıkan, sorgulayıcı bir hümanist"ın

sonunda söz konusu süreç tarafından yok edilmesi çevresinde gelişen bir öykü sunar.⁴⁶⁸

Von Trier'in, sinemanın hipnozun neden olduğu esrimeyi andıran haller yaratabileceği görüşü, üçlemenin anlatı ile hipnoz arasında bir bağlantı kurma ısrarında açıkça ortadadır. Von Trier'in modern bir *film noir* denemesi olan *Suç Unsuru*'nun öyküsünün tamamı, Kahireli bir psikiyatristin hipnotize ettiği hastası Avrupalı polis Fisher (Michael Elphick) tarafından işlenen, psikiyatrist ile ilintili bir seri cinayet anlatısı olarak tasarlanmıştır. Küçük bütçeli, siyah-beyaz, film üzerine bir film olan *Salgın*'da, Lars von Trier hem küçümseyici, saygısız bir sinemacı, hem de bu sinemacının tasarlamış olduğu kurmaca filmin idealist doktoru Mesmer rollerini canlandırır. Film, sinemacı ile ortak yazarı Niels Vørsel'in, projelerini gerçekten de Danimarka Sinema Enstitüsü'nde bir danışman olan Claes Kastholm Hansen'e sunmalarıyla sona erer. Projelerinin bir kısmı, genç bir kadının tasarladıkları kurmaca evrene girmesini sağlamak amacıyla hipnotize edilmesini içerir. Grup aniden bir salgın hastalık belirtileri göstermeye başlar – bunun açıklaması, sonradan ortaya çıkacağı gibi, kadının hipnozun neden olduğu tasavvurlarında yatmaktadır. Von Trier, bir Nazi sempatizanı olan Katharina Hartmann (Barbara Sukowa) ile Alman kökenli genç bir Amerikalı idealist olan Leo Kessler (Jean-Marc Barr) arasındaki melodramatik aşk öyküsünü konu alan *Avrupa*'da, karmaşık yapıları bir sinemasal anlatı biçiminden yararlanır. Daha açıkça ifade edilecek olursa, Max von Sydow'un anlatıcı sesi, hipnotize edercesine, hem izleyiciyi hem de baş karakteri gelişen anlatı içinde yönlendirir. Bu üç film pek çok yönden birbirinden farklı olsa da, von Trier'in ustaca tasarlanmış ve dikkatle kurulmuş sahne mekânlarında uzun planları ve özenli kamera hareketlerini öne çıkaran bir Alman dışavurumcu sinema biçimine duyduğu ilgiyi açıkça ortaya koymaktadır. Üçlemeye provokasyon niteliğinde olan bir dizi manifesto eşlik etmiştir. İlki 'erkekler için, erkekler hakkında ve erkekler tarafından gerçekleştirilmiş heteroseksüel filmler' olarak adlandırılmış, ikincisi önemsiz ve değersiz sinema ürünlerine övgüler düzmüş ve bir itiraf olarak tasarlanan üçüncüsü de, von Trier'i bir 'ekran mastürbasyoncusu'ndan başka bir şey olmayan biri olarak nitelemiştir.⁴⁶⁹

468) M. Hjort ve I. Bondebjerg (yay. haz.), *The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema*, çev.: M. Hjort, Bristol, Intellect Press, 2001.

469) T. Degn Johansen ve L.B. Kimergaard (yay. haz.), *Sekvens Filmvidenskabelig årbog: Lars von Trier*, Kopenhag Üniversitesi, Sinema ve Medya Araştırmaları Bölümü, 1991, s. 157-9.

Von Trier'in tüm yapıtlarının temel öğelerinden biri, kendisi için tasarladığı provokatörlük imajıdır; bu tavır, von Trier'in çağdaş Danimarka sinemasının saygı gören bir diğer genç ismi olan Thomas Vinterberg ile birlikte geliştirdiği etkili Dogme 95 projesinde de ifade edilmiştir. Kısaca anlatılacak olursa, dört sinemacı (von Trier, Vinterberg, Søren Kragh-Jacobsen ve Kristian Levring) bir araya gelerek, sinema sanatının özellikle de ileri teknoloji kullanılan büyük bütçeli yapımlarda tehlike altında olan temel öğelerini güçlendirme amacıyla belirlenmiş katı kurallar içeren bir iffet yemini etmeyi kararlaştırmışlardır. Buna göre, örneğin, 'çekimler stüdyo dışında, yerinde yapılmalıdır', 'ses kesinlikle görüntülerden ayrı olarak üretilmemelidir ya da tersi', 'kamera, el kamerası olmalıdır' ve 'optik numaralar ve filtreler yasaktır'. Dogme 95, ayrıca, ilgili yönetmenlerin bir örnek kurallara boyun eğmeleri ve yapıtların tek yaratıcıları olarak anılamayacak olmaları yönünden, kolektif *auteur*'lüğe yönelik bir ilgi de ortaya koymaktadır. İlk başta Danimarka Kültür Bakanlığı tarafından özel bir ödenekle desteklenmiş olan Dogme 95, nihayetinde, büyük tartışmaların ardından, Danimarka Yayın Kurumu'nun desteğiyle hayata geçirilmiştir. İlk Danimarka Dogme filmi olarak Vinterberg'in çektiği *Festen* (1998) Cannes'da Özel Jüri Ödülü'ne layık görülen iki filminden biri olmuş ve yeni Danimarka sinemasına yönelik giderek artan uluslararası düzeydeki ilginin güçlenmesini sağlamıştır. Dogme 95, o zamandan bu yana, ulusal sınırları aşan bir çaba haline gelmiştir: Beş yabancı Dogme filmi sinemalara ulaşmış ve buna ek olarak on dört filmin yapımcısı, Dogme sertifikası için başvurmuştur.⁴⁷⁰

Von Trier'in *Idioterne*'si (Geri Zekâlılar) Danimarka Dogme filmlerinin ikincisidir; filmde, yönetmenin sözleriyle, "gerçekte zihinsel özürlü olmayan, ama kendilerini öyle gösteren insanların tatsız fikirleri" ele alınır.⁴⁷¹ İlk başta bu eylem içinde yer almayan ve zihinsel özürlü numarası yapmanın doğru olup olmadığını sorgulayan Karen (Bodil Jørgensen), grup içinde özel bir yere sahiptir. Film, Karen'in da, kişisel risklerin en büyük olduğu bir durumda, yani 1 yaşındaki oğlunun ölümünden beri kendisiyle görüşmemiş olan kocasının ve diğer aile üyelerinin önünde geri zekâlı rolü yapmasıyla sona erer. Karen'in yanında olan Susanne (Louise Hassing) onun büyük acısını ilk kez öğrenmiştir ve Karen'in,

470) L. Michelsen ve M. Piil, "The King is Alive by Kristian Levring in Un certain regard", *Film*, sayı 9, 2000, s. 5.

471) Lars von Trier, *Dogme 2: Idioterne, manuskript og dagbog*, Kopenhag, Gyldendal, 1998, s. 173.

zihinsel özürlü numarası yapma projesinin sahicilik hedefine ulaşmadaki yeteneğinin ortaya çıkmasına içi acıyarak tanık olur. Film, hem biçim, hem de içerik düzeyinde, von Trier'in 1960'ların bazı ideallerini gerçekleştirme yönündeki romantik çabasını yansıtır.⁴⁷² Buna ek olarak, von Trier'in öne sürdüğü üzere, amaç, "grup üyelerinin mide bulandıracak biçimde ben merkezli olan geri zekâlılıklarıyla birlikte yoğun bir duygusallık ve duygu yüklü sahneler"den oluşan bir karışım yaratmak olmuştur.⁴⁷³ Duygusallık üzerindeki bu ısrar, von Trier'in *Breaking the Waves*'deki (Dalgaları Aşmak) amaçlarıyla bağlantılıdır ve bir yandan da, abartılı bir duygu sömürüsüne başvuran popüler yazar Morten Korch'un fazlasıyla yerilmiş ve sık sık da sinemaya uyarlanmış yapıtlarını yeniden canlandırmaya karşı ilgisini ve *Dancer in the Dark*'da (Karanlıkta Dans) belli duygusal nitelikleri son derece stilize müzikal türü ile bir araya getirme yönündeki oldukça başarılı çabasını akla getirir.⁴⁷⁴

Von Trier, Dogme kuralları üzerine bir tartışma bağlamında, provokasyon kavramının kendi sinema yapıtlarında oynadığı önemli rolü açıkça anlatır:

Yönetmenlere yasaklanan tüm bu şeyleri belirlemek başlı başına bir provokasyon. Ama yönetmenlerin adlarına baş sırada yer verilmesini yasaklama işi, tüm yönetmenlerin suratına bir yumruk gibi indi. Bu oldukça hoşuma gidiyor. Ama burada dışarıya doğru yöneltilmiş bir provokasyon olsa da, bir de, daha da güçlü olan, içeriye doğru yöneltilmiş bir provokasyon var. Diğerleri için bir provokasyon niteliğinde olan bir şey benim için de bir provokasyon. Tıpkı David Bowie'nin –ki onun gerçek bir hayranıyım– kendi kişiliğinin yapıtlarıyla kaynaşmasına izin vermiş olması gibi, ben de filmlerimi tanıtırken adımı bol bol kullandım. Kendimi bu şekilde provoke etmeye karar vermemin nedeni bu, sadece ne olacağını görmek için. Provokasyon her zaman için ilk başta içeriye doğru yöneltilmiştir ve daha sonra, bir yan etki olarak, başka taraflara yönlendirilmiş hale gelir.⁴⁷⁵

Von Trier'in ilk yapıtlarından biri olan mezuniyet filmi *Befrielsesbilleder* (Bir Rahatlamadan Görüntüler), filmlerinin belirleyici özellikleri haline gelmiş olan bu biçimsel ve izleksel provokasyon öğelerini daha en başın-

472) A.g.e., s. 166.

473) A.g.e., s. 167.

474) M. Hjort ve I. Bondebjerg, a.g.e., s. 214, 218, 233.

475) A.g.e., s. 221.

dan açığa vurur. Konusu 1945'te Danimarka'da geçen filmde, Alman işgalcilerin yenilgisi ele alınırken, açıkça Tarkovski'den etkilenmiş bir görsel biçim kullanılmıştır. Film, Alman asker Leo'yu (Edward Fleming), Danimarkalı sevgilisi Esther (Kirsten Olesen) tarafından gözlerinin çıkarılmasını göstererek ve onu gerçek anlamıyla gökyüzüne yükselterek bir kurban olarak yorumlar. Eğer buradaki izleksel provokasyon, İkinci Dünya Savaşı'nın vahşetine dair kaba hatlarıyla hümanistçe olan anlayışa karşı çıkma ise, biçimsel provokasyon da kuralları gözetme biçiminde ortaya çıkar. *Bir Rahatlamadan Görüntüler*, von Trier'in sözleriyle, "inanılmaz ölçüde, neredeyse histerik biçimde yapılandırılmıştır. Üç bölümden oluşur ve her çekim, bir sonraki bölümde bulunan bir çekime gönderme yapar."⁴⁷⁶ Von Trier *Riget* ve *Riget 2*'ye (*Krallık* ve *Krallık 2*) ilişkin olarak, esin kaynağı David Lynch olan bu hastane dizisini tekrar tekrar 'solak iş' olarak nitelendirmesini açıklar: "Bu, becerikli bir elin işi değil ve eğer sağ elinle yazı yazmaya alışıksan, bu da kendine yönelik bir tür provokasyon."⁴⁷⁷ Von Trier'in tüm yapıtları, kendisinin de açıkça desteklediği, yaratıcılığın sınırsız bir özgürlükten çok, kesin bir biçimde belirlenmiş engeller ve açıkça ifade edilmiş sınırlamalarla bağlantılı olduğu fikrini inanılır kılar.

Erotik melodram *Dalgaları Aşmak*'a ilişkin olarak, von Trier şunları söyler: "Bir kez daha kendime yönelik bir provokasyon çabası. Bir sorun oluşturun ve olayları mantıksal sonuç doğrultusunda yönlendiriyorum. Bu, cinsellik açısından da bir özveri olup olamayacağı sorusunu içeriyor. Azizlerin özverilerini biliyoruz, o halde neden bir cinsel özveri azizlere yaraşır bir özveri olamasın?"⁴⁷⁸ Cinsel yönden ilkelere aykırı hareket etmeyi ve özveriyi izlek olarak alan bu melodramatik öykü, von Trier'e göre, başkalarının gereksinimlerini sahip olduğu her şeyi vererek karşılayan, ama bir yandan da her seferinde kendisinin iyi olacağını söyleyen 'Altın Yürek' adlı bir karaktere yönelik bir çocukluk fantezisine dayanır. Bu kahraman sonunda, gerçek bir peri masalı tarzında, yardım etmiş olduğu kişilerden biri bir prens olarak geri dönüp de, Altın Yürek'in her zamanki nakaratını mırıldanmakla birlikte, seve seve verdiği kalbini istediğinde ödüllendirilir. *Dalgaları Aşmak* İskoçya'nın katı Presbiteryen tutumların egemen olduğu uzak bir köşesinde geçer. Film, genç ve dene-

476) P. Schepelern, *Lars von Triers elementer. En filminstruktørs arbejde*, Kopenhag, Rosinante, 1997, s. 63.

477) M. Hjort ve I. Bondebjerg, *a.g.e.*, s. 219.

478) *A.g.e.*, s. 220.

yimsiz bir yerli kadın olan Bess (Emily Watson) ile kıyının açıklarındaki bir petrol platformunda çalışan bir grup yabancından biri olan kocası Jan (Stellan Skarsgård) arasındaki ilişki çevresinde gelişir. Jan platformda meydana gelen bir kaza sonucunda felç olduğunda, Bess daha önceden kocasının geri dönmesi için Tanrı'ya yakarmış olduğundan, suçun kendisinde olduğuna inanır. Bess Jan'ın iyileşmesinin, kendisini cinsel olarak feda etme isteğine bağlı olduğuna ikna olur. Ve Jan, bir cinsel sadistin (Udo Kier tarafından canlandırılmaktadır) bıçak darbeleri sonucunda Bess can verirken, gerçekten de komadan çıkar. Film, Bess'in gizlice denize gömülmesinin ardından gökyüzünde çalan dev çanları gösteren çekimlerle sona erer. Von Trier, kesinlikle inançsız olan kişiler tarafından yetiştirilmiş, ama daha sonra hiç kuşkusuz ilk karısı Cæcilia Holbek Trier'in etkisiyle Katolik olmuştur. Eleştirmenler *Dalgaları Aşmak*'ın dinsel boyutunu, von Trier'in daha önceki yapıtlarında açıkça görülen ironik tutumlar açısından yorumlama eğiliminde olmuşlarsa da, sinemacının kendisi bu özveri ve aşkınlık anlatısının, içinin en derinlerine kök salmış dindarlığın bir dışavurumu olduğu üzerinde ısrar eder. Cannes'da Büyük Jüri Ödülü'nü kazanan film, el kameraları ve tanınmış Danimarkalı ressam Per Kirkeby tarafından dijital olarak üretilmiş yavaş aşamalarla gelişen 'bölüm' görüntüleriyle biçimlendirilmiş etkili görsel biçiminin yanı sıra, çarpıcı oyunculuğuyla da övgü toplamıştır.

Kişi

Tanınmış bir kişinin imajının önemi, yalnızca gerçek başarılarla değil, tanınma, denetleme ve kendini sunmanın karmaşık dinamiğine de dayanır. Von Trier'in durumunda, uygun sinema öğelerinin ve dış sosyolojik ya da kurumsal etmenlerin bir araya gelmesi, özellikle göze çarpar. 2000 yılında Cannes'da Altın Palmiye'yle ödüllendirilmiş olan *Karanlıkta Dans*'ın başarısıyla bağlantılı olarak, Dogme 95 sinema grubunun bir üyesi olan Kragh-Jacobsen, von Trier'in yaratıcı dehasının yanı sıra, kendisini ve yapıtlarını başarıyla sunma konusundaki imrenilecek yeteneğini de vurgulamıştı. Lars Trier, Danimarka Ulusal Sinema Okulu yılları sırasında, ta 1975'ten beri aklında olan aristokratik 'von' sözcüğünü adına eklemiştir.⁴⁷⁹ Bu siyaseten doğru olmayan davranış, kökten eşitçilik anlayışına son derece bağlı olan günümüz Danimarkalı düşünüş biçimi bağ-

479) S. Björkman, "Trier on von Trier", *Film*, 9, 2000, s. 11.

lamında, dikkat çekmeye mahkûmdu. Von Trier'in çok sayıdaki manifestosunun planlı ve tartışma yaratacak nitelikte olması, yapıtlarına yönelik dikkati yoğunlaştırmaya yaramıştır. Ve yakınlarda von Trier, kendi ağzıyla, yönetmeni duyarlı ve fobileri olan bir sanatçı/entelektüel, ortağı Peter Aalbæk Jensen'i de anlayışsız, puro içen bir yapımcı olarak gösterecek biçimde sunulan dinamik Zentropa ikilisinin imajının tam anlamıyla planlanmış olduğunu söylemiştir. Von Trier pek çok kişi tarafından, işinin ehli bir düzenleyici olarak görülmekte, medyada onunla ilgili olarak yer alan haberler ve tartışmalar bir şekilde önceden planlanmış gibi algılanmaktadır. Örneğin, von Trier'in yapımcılar Aalbæk Jensen ve Vibeke Windeløv'ün *Geri Zekâlılar*'ın (Dogme kurallarını ihlal ederek) optik işleminden geçirilmesine göz yummuş olduğunu keşfetmesiyle ilgili olarak basında geniş yer tutmuş tartışmalar, kimilerince hile olarak yorumlanmıştır. Von Trier'in küçük bir ülke bağlamında sinemacı olması, ulusal basının yapıtlarına ve imajına gösterdiği ilgiyi yoğunlaştırmaktadır; von Trier ile İzlandalı pop şarkıcısı/oyuncu Björk arasında, *Karanlıkta Dans*'ın yapımıyla ilgili olarak yaşanan abartılı tartışmalar, ilk sayfalarda haber olarak yer almakla kalmamış, çeşitli arka sayfa yorumlarına da eğlence malzemesi sağlamıştır.

Von Trier sinemacı olarak yaşamının daha kişisel olan bazı ayrıntılarını gizlemek yerine ön plana çıkarmayı seçmiştir. Bu konudaki başlıca yapıtlar, Stig Björkman'ın 1997 tarihli *Tranceformer: A Portrait of Lars von Trier*'i, Jesper Jargil'in *Geri Zekâlılar*'ın yapımını belgeleyen filmi *De ydmygede*'si (1998) ve Katja Forbert Petersen'in *Karanlıkta Dans*'ın gerçekleştirilme sürecini konu alan belgeseli *Von Trier's 100 øjne*'dir (2000). Von Trier'in, oyuncularla olan ilişkisinin değişmesinde etkili olan acıma hissini izlek olarak alan duygulandırıcı film günlüğü de (*Geri Zekâlılar*'la ilgili) aynı biçimde önemlidir. Von Trier kariyerinin başlarında oyunculara karşı biraz düşmanca, hatta korkutucu bir tavır içinde olmuşsa da, daha yakın tarihli filmleri oyunculuk için en iyi koşulları yaratma yönünde yeni keşfedilmiş bir açıklığı yansıtır.

Von Trier'in kişisel anlatı kaygılarında sık sık karşılaşılan izleklerden biri de, anne babasıyla ve çocukluğunu geçirdiği evle ilişkisidir. Annesinin von Trier'e, onu oğlu olarak büyütmüş olan Yahudi sosyal demokrat Ulf Trier'in gerçek babası olmadığını ölüm döşegindeyken söylemesi özellikle ilgi çekicidir. Inger Høst, sarsıcı iddiasına göre, doğuracağı çocukta sanatçı genleri bulunmasını istediği için, bu genleri verebilecek bir baba adayı aramıştır kararlılıkla. Ve daha da ileri giderek, bu açıklamanın amacının oğlunu daha büyük sanatsal başarılarla itmek olduğunu öne sürmüştür.

Von Trier çoğu fobisini (uçakla yolculuk etmesini ve belli türden kapalı mekânlarda çekim yapmasını engellediği için sinemacılığını da etkilemektedir) ve içinde kök salmış olan estetik ve diğer geleneklere meydan okuma kararlılığını, yaşamının ilk yıllarından başlayarak alışılmadık ölçüde geniş kapsamlı bir özerklik üzerinde durmuş olan çocukluk evinin özgür ruhuna, radikalliğine dayandırmıştır. Høst'ün bir sanat dehası yetiştirme inadı, aynı zamanda, von Trier'in çok küçük yaşlardan itibaren sanatsal uğraşları için her tür desteği görmüş olması anlamına da gelir.⁴⁸⁰ Von Trier'in 7 yaşındayken giriştiği polisiye kurmaca denemeleri, Høst ve Trier tarafından kaydedilmiştir; geleceğin sinemacısı 10 yaşındayken bu sanat biçimine ilgi duyduğunu söylediğinde, kamera donanımı hemen kendisine sağlanmıştı. İki dakikalık bir animasyon olan *Turen til Squashland* (1967), *Nat, skat* (1968) ve *En røvsyg oplevelse* (1969) sonuçta ortaya çıkan bu çocukluk yapıtları arasındadır.⁴⁸¹

Ulusal Bağlam

Von Trier, küçük, devlet destekli bir endüstri bağlamında sinemacılıkla ilgili standart kurumsal düzenleme ve tutumlara sürekli olarak karşı çıkarak, çağdaş Danimarka sinemasında bir dönüşüme neden olmuştur. Vinterberg bu durumu şu sözlerle özetler: "Lars von Trier'le işbirliğim bana onun Danimarka'dan hiç ayrılmadan Danimarka'yı başarıya kavuşturabileceğini öğretti. Ve bu bana göre en önemli ideal. Fikir, uluslararası hale gelmek ve ünlü olmak değil, kendini Danimarka'ya özgü bazı düşüncü biçimlerinin ötesinde görmek."⁴⁸² Von Trier'in tasavvuru ve güçlü etkisinin, özellikle de son yıllarda başka sinemacılar için bir esin kaynağı olduğu açıkça görülmekle birlikte, yapıtları da Danimarka sinemasının tanımının yeniden oluşturulmasına yardımcı olmuştur. 1972 tarihli Sinema Yasası'nda bir Danimarka filmi, Danimarka dilinin, Danimarkalı oyuncuların ve teknik personelinin kullanılması bakımından tanımlanmışken, 1989 tarihli Sinema Yasası'na *Suç Unsuru* gibi İngilizce bir filmin otomatikman bir Danimarka filmi olarak kabul edilmesini sağlayan önemli bir değişiklik getirilmiştir. Günümüzde bir filmin bir Danimarka filmi sayılabilmesi için, bu filmin ya Danimarka dilinde gerçekleştirilmiş olması, ya da Dani-

480) M. Hjort ve I. Bondebjerg, *a.g.e.*, s. 211.

481) P. Schepele, *a.g.e.*, s. 16-17.

482) M. Hjort ve I. Bondebjerg, *a.g.e.*, s. 275.

marka'nın sinema sanatının ve sinema kültürünün gelişmesine yardımcı olan özel bir sanatsal ya da teknik katkıda bulunuyor olarak görülmesi gerekir. Genel kanıya göre, bu değişikliğin ardında yatan neden, von Trier'in kısa bir süre sonra açıkça görülür olacağı üzere İngilizce ve Almanca'yı Danca'ya yeğleyen uzun metrajlı filmleri için Kültür Bakanlığı'ndan özel bir muafiyet istemek zorunda kalmama isteği olmuştur büyük ölçüde.

Von Trier 1992'de, Ulusal Sinema Okulu yıllarında tanışmış olduğu Aalbæk Jensen ile birlikte Zentropa Entertainments'ı kurmuştur. Bu şirket günümüzde bağlı şirketler ve belli alanlarda uzmanlaşmış çeşitli alt şirketler içermektedir. Von Trier bu şekilde, dikkat çekecek ölçüde çok sayıdaki sinema ve televizyon projesinin başlatılmasında etkin bir rol üstlenmektedir. Knud Vesterskov tarafından yönetilmiş ve yapımcılığı Puzzy Power şirketi tarafından üstlenilmiş olan *Constance* (1998), özellikle kadın izleyicileri amaçladığı öne sürülen Zentropa yapımı pornografik filmler serisinin ilk filmi olmuştur. Zentropa, 1990'ların ortalarında, Morten Korch'un 1950'lerde ve 1960'larda Danimarka'nın miras filmleri türüne katkısını neredeyse yok eden çok sayıdaki popüler Danimarka komedisinin temeli olan yapıtlarının tümünün haklarını satın almıştır. Von Trier'in, kendisinin de belirtmiş olduğu üzere, Korch'un öykülerinin –özsaygısı olan hemen hemen her Danimarkalı sinemacı ve entelektüel tarafından *kitsch* ve kötü zevkle bir tutulur– duygusallığına ve anlatım ustalığına olan hayranlığı, başka bir provokasyonu temsil eder. Zentropa, bu tarihe kadar, biri *Folkene i Dale* (TV2 ile birlikte) adlı bir televizyon dizisi, diğeri de Katrine Wiedemann tarafından yönetilmiş uzun metrajlı uyarlama *Fruen på Hamre* (2000) olan iki Korch projesi gerçekleştirmiştir. Zentropa Real, 2000 yılının ilkbaharında kurulmuştur. Bu yeni alt şirketin işi, Jørgen Leth, Tøger Seidenfaden, Børge Høst ve Lars von Trier'in manifestolarının ruhunu taşıyan kurmaca olmayan filmler üretmektir. Von Trier'in manifestosu 'Odak Dışı' ('Defokus') adını taşır ve bir açı bulmak, görüş belirtmek ya da ilgi çekici bir öykü yaratmak üzere tasarlanmış süregiden gazetecilik uygulamaları çerçevesinde boş ve anlamsız gösterilmiş, hatta görülmez kılınmış her şeyin varoluşsal önemini savunur.⁴⁸³

Zentropa Entertainments, Kopenhag'ın dış bölgelerinden biri olan Avedøre'deki eski bir asker kışlasında yer almaktadır. Von Trier 1999'da, bu yerin bir 'Açık Film Kenti' olarak tasavvur edildiği bir belge yayımla-

483) S. A. Madsen, "Dokumentarens Dogmebrødre", *Berlingske Tidende*, 6 Mayıs 2000,

mıştır (www.zentropa-film.com). Von Trier, sinemacılığın geleneksel olarak gizemle örtülü, herkese açık olmayan bir olay olma boyutunu vurgular. Gelişmeleri, özellikle de bilgisayar teknolojisiyle ilgili olan gelişmeleri, kurumsal kollayıcıların sınırlayıcı ve dışarıda bırakıcı uygulamalarını yavaş yavaş etkisizleştirme olanağıyla ilişkilendirir. Örneğin, İnternet'in sinema hakkındaki hem kuramsal hem de uygulamalı bilgileri aktarmada yerel ve küresel ağlar arasında bir araç olarak işlev görmesi olasıdır. Von Trier'in projesi, her zamanki gibi, gerçek yaratıcı dışavurum ve diyalog koşullarını iyileştirme amacıyla, çeşitli geleneksel ve yavan, sıkıcı düzenlerin hegemonyasını kaldırma yönünde cesur, ateşli ve cömertçe bir çabadır.

Wayne Wang

Scott MacKenzie

Eğer *auteur* kuramı, bir yönetmenin tüm yapıtlarında ortak biçimsel ve izleksel oyunlar arayışı olarak tanımlanabilirse, Wayne Wang çağdaş sinemanın *anti-auteur*'üdür. Ama postmodern *auteur*'lük diye bir şey varsa eğer, Wang'ın yapıtları bunun tam bir örneği olarak görülmelidir. Wang'ın tür, biçim ve biçimdeki estetik değişimleri, bir filminden diğerine, çağdaş dünya sineması kültürünün parçalı ve merkez dışında konumlandırılmış olma niteliği hakkında bilinçli bir biçimde görüş belirtmekte ve aynı zamanda da bu niteliği desteklemektedir.

Wang'ın etkilendiği kaynaklar ve ara-metinleri, Quentin Tarantino ve Coen kardeşler gibi çağdaş Amerikalı postmodern pastiş sanatçıları-ninkilerden çok daha geniş kapsamlıdır. Wang'ın filmleri, sanat sinemasından Hong Kong aksiyon filmlerine, *film noir*'dan Jean-Luc Godard'a, Ozu'dan Capra'ya ve sözde *cinéma vérité*'den* Beşinci Kuşak Çin sinemasına, dünya sinema tarihi denen ses kargaşasıyla görüş alışverişi içindedir.

* Bkz. "Mira Nair" bölümündeki (s. 308) ilgili dip not. (ç.n.)

Gerçekten de, özünde merkez dışında konumlanan yapıtlarını bir arada tutan bir şey varsa eğer, yapıtlarının melezliği ve görünüşte birbirleriyle uyumsuz olan sinema biçemlerini yan yana getirme yeteneğidir bu; ve Wang bu şekilde tamamen kendisine özgü bir postmodern ve post-ulusal sinema dili geliştirmiştir. Bu dil kimi zaman evrenseldir (*The Joy Luck Club*), kimi zaman da zor anlaşılır (*Life is Cheap... But Toilet Paper is Expensive*). Wang'ın yapıtları, kendisine özgü stratejilerin melezlik niteliği aracılığıyla, gerek filmlerinde gerek içinde dolaştıkları ulusal kültürlerde var olan çeşitliliği ön plana çıkarır. Filmlerinin çoğunun merkezinde kimlik krizleri yer aldığından, filmlerinin melezliği anlattığı öykülere de yansır. Wang'ın filmlerinin Hollywood ile dünya sinemasının bir melezi olmasının bir açıklaması da, adından yola çıkılarak yapılabilir: Hong Konglu babası en sevdiği film yıldızı olan 'Dük'ten (John Wayne olarak da bilinir) esinlenerek adını Wayne koymuştur.

Wang'ın ilk uzun metrajlı filmi olan (ortak yönetmeni olduğu *A Man, a Woman, and a Killer* sayılmazsa – 1970'lerde çekilmiş olan bu uyuşturucu konulu gerilim, Wang'ın dediğine göre sadece Hollanda'da gösterime girebilmiştir) *Chan is Missing*, pek çok yönden, Jim Jarmusch'un ilk yapıtlarıyla birlikte, ABD bağımsız sinemacılığının başlangıcını belirler. *Chan is Missing*'in başında, Çinli-Amerikalı bir taksi şoförü olan Jo'yu (Wood Foy) Çin Mahallesi'nde taksi sürerken görürüz; bu arada fonda Bill Halley'in tipik Amerikan şarkısı "Rock Around the Clock"un Çince bir versiyonu çalmaktadır. Hâkim olan estetik, kariyerlerine 1980'lerde başlamış olan sinemacılarındaki gibidir: Siyah-beyaz görüntüler, el kamerasıyla yapılmış çekimler, doğaçlama diyalog ve dolambaçlı bir biçimde gelişen anlatılar ağır basar. Ne var ki, Wang'ın filmi ilk 'bağımsız' kilit metinlerden biriye eğer, 'bağımsız' sinema üzerindeki geleneksel etki kaynaklarından bir şekilde farklı olan öncü metinleri üzerinde durmak önem taşır. Alvin Lu'ya göre, *Chan is Missing* ABD'de gerçekleştirilmiş ilk bağımsız Çinli-Amerikalı filmlerinden biri olarak, "sinemada hiç görülmeyen ve böylece önemlerinden yoksun bırakılan toplum yaşantılarını kayda geçirme ilkesini yetmişli yılların Üçüncü Dünyacı eylemci bilincinden almıştır".⁴⁸⁴ Bu yorum, filmin karaktere odaklanması ve sözde *cinéma vérité* biçemi göz önüne alındığında akla yatkın görünür; Wang'ın popüler sinemada çokça görülen kalıplaşmış ırkçı tiplerini inceleyen *Take Out* gibi deneysel kısa filmlerine bakıldığında ise, daha da akla yatkın

484) Alvin Lu, "Invisible Cities: Wayne Wang", *Film Comment*, c. 34, sayı 4, Temmuz/Ağustos 1998, s. 31-6, s. 33.

gelir. Ne var ki, *Chan is Missing*'in en önemli noktası, genellikle görülmez kalan bir kültürel kimliğin göklere çıkarılması değil, genellenmiş herhangi bir Çinli-Amerikalı kimliğine hiç yer verilmemesi üzerinde dikkatle durulmuş olmasıdır. Benzer şekilde, *Chan is Missing*'in film biçimleri pastışı, Çinli-Amerikalıların betimlenmesi için 'hakiki' herhangi bir sinema dilinden yoksun olunmasına işaret eder. Baş (kayıp) karakter de bu yoksunluğu somutlaştırır. Kayıp olan Chan, filmin Charles Foster Kane'idir; o herkeştir ve hiç kimsedir ve bu, filmin gerçekte en önemli noktası olan Çinli-Amerikalı kimliği sorusunu yansıtır. Jo ile Steve (Marc Hayashi), görünüşe göre 4.000 doları alıp kayıplara karışmış olan Chan'ı (filmin MacGuffin'idir* adeta) bulmaya çalışırlarken, anlatı öyle bir biçimde çözülmeye başlar ki, Chan, öykü anlatıcısının bakış açısına bağlı olarak, Çinli-Amerikalı kültürünün bütün boyutları haline gelir: Chan zekidir, aptaldır, ülkeye daha yenice gelmiştir, bir başarısızlık örneğidir, bir başarı örneğidir, bir Çin Halk Cumhuriyeti savunucusudur, bir göçmendir, bir katildir. Aynı belirsizlik filmin kendisi için de geçerlidir; *Chan is Missing* bir yandan *film noir*'a, sanat sinemasına, *cinéma vérité*'ye ve her şeyi yadsıması nedeniyle Charlie Chan filmlerine (filmin içinde meydana gelen şeyler üzerine bilinçli bir düşünme yolu olarak, karakterler tarafından kinayeli bir biçimde anılır çoğu zaman) borcunu öderken, bir yandan da bu türlerden hiçbirine dahil olmaz. Peter Feng, *Chan is Missing*'in tümü de melezlik ve sınırlar aşırılık sorularıyla ilgili bir dizi farklı noktaya değindiğini belirtir ve şöyle kaydeder: "Tıpkı karakterlerinin kimliklerinin film tarafından dengesiz kılınması gibi, *Chan is Missing*'in kimliği de, sinema tarihinin farklı yönlerinden yararlanan çok sayıdaki yorum tarafından dengesiz kılınmakta. Ama bir film kaç özne konumunda yer alabilir ki?"⁴⁸⁵ Gösterime girdiği sırada film üzerinde dönen tartışmalar, bir filmin konumunun göreliliği olduğu gerçeğini ortaya koyar; farklı gruplar filmi kullanmakta ve dolayısıyla oldukça farklı, ama bir yandan da birbiriyle örtüşmekte olan yollardan kodlamaktadır. Dolayısıyla, filmin en nihayetinde ortaya koyduğu soru, "Chan nerede?" değil, "Chan kimdir?" sorusudur. Yerleşmemiş kimlik kavramı, hem biçimsel hem de izleksel düzeylerde, Wang'ın kariyerinin sonraki kısmını da yönlendirir.

* Macguffin: Hitchcock'un bulduğu bir terim; hiçbir şey, boş bir yer, sadece bir olayı başlatma bahanesi. (ç.n.)

485) Peter Feng, "Being Chinese American, Becoming Asian American: *Chan is Missing*", *Cinema Journal*, c. 35, sayı 4, 1996, s. 88-118, s. 89.

Wang'in filmleri bağımsız filmlerin ironisine ve karamsarlığına yer vermez; yapıtlarında alaycı bir taraf varsa da, melodramatik iyimserlik de dizginleri elinde tutar (Wang belki de, Capra'dan ironik olmayan bir biçimde etkilenmiş tek bağımsız yönetmendir). Gerçekten de, ikinci filmi onun rahat tarzını sergileyen ilk filmi olmuştur. *Dim Sum: A Little Bit of Heart*, genellikle, Yasujiro Ozu'nun Wang'in estetiği üzerindeki etkisine bir saygı gösterisi olarak görülür. Bu ilk başta oldukça şaşırtıcı gelebilir, çünkü Ozu'nun filmleri, özellikle orta sınıf Japon ailelerinin karşı karşıya oldukları kişisel ve kültürel baskıları ele alır. Ne var ki, Wim Wenders'in (melezleşmiş ya da sınırlar aşırı bir sinema ortaya koyan bir diğer Ozu öğrencisidir) *Tokyo-ga* (1985) filminde belirttiği üzere, "Ozu'nun filmleri her zaman aynı insanların aynı kentte, yani Tokyo'da geçen aynı basit öykülerini anlatır. Bu öyküler son derece ekonomik biçimde, en temel öğelere indirgenerek anlatılır. (...) Ozu'nun filmleri, Japon ailesinin yavaş yavaş çürümesini ve ulusal kimliğin çöküşünü gösterir. Bunu, yeni, Amerikan kaynaklı, Batılı etkileri korkuyla göstererek yapmaz; yitirilen şeylere, bunlar meydana gelirken, tatlı bir melankoliyle ağıt yakarak yapar."⁴⁸⁶ Ve gerçekten de, *Dim Sum*'ın dolambaçlı anlatı örgüsü –hangi türden öykülerin göçmen deneyimi dahilinde kimlik ve temas noktaları olarak işlev gördüğünü sorgulamaktadır–, Amerikan ve göçmen kültürlerinin kesişme biçimlerini ve bu melezliğin her iki dünyada da yaşamakta olan bireylerin kişisel kimlikleri üzerindeki etkilerini yansıtır. Film, yaşlanmakta olan Çinli anne Bayan Tam (Kim Chew) ile bir falcı tarafından kendisine bildirilen ölümünden (Bayan Tam'in ölümü) önce kızı Geraldine'i (Laureen Chew) evlendirme isteği üzerine odaklanır. Anne asimle olmamış Çinli-Amerikalıyı temsil eder; onun filmdeki karşıtı ise, ölmüş olan kocasının eski iş ortağı olan ve annenin Amerikan yaşam tarzına daha çok uyum sağlamasını isteyen bir amcadır (Victor Wong). Bu öyküler, Ozu tarzı bir dünya görüşünü yansıtmaktadır: Hem anne hem de amca Amerikan kültürünün etkisi altında yaşamaktadır, ama bu etkiyle farklı biçimde başa çıkmaktadırlar. Film, bunun yanı sıra, bu etkilere verdikleri tepkilerin aile yaşamlarını nasıl etkilediğini de betimlemektedir. Bu anlamda, kız, Çinli-Amerikalı kimliği sorularının ele alındığı temeli oluşturur. Anne, inandığı üzere eli kulağında olan ve önceden bildirilmiş ölümünden önce son kez Çin'i görmeye gittiğinde, falcısı ona daha uzun yaşayacağını söyler; anne geri döner ve kızı evlenmek isteme-

486) Wim Wenders, "Tokyo-ga", Wim Wenders, *The Logic of Images: Essays and Conversations* içinde, Londra, Faber and Faber, 1991, s. 60-5, s. 60.

diğini bildirir. Ve böylece film, konu dışı olan birkaç olaydan sonra, başladığı noktada sona erer. *Dim Sum* boyunca, anlatının ardındaki itici güç bir son ya da çözüme yönelik bir çabadan çok, aile üyeleri arasındaki konuşmalardır; filme anlamını veren de, tıpkı Ozu'nun ailelerinde olduğu gibi, değişen aile mekânını konu alan anlatılardır.

Genellikle Wang'in en zayıf filmi olarak görülen ve daha 'geleneksel' tür filmleri doğrultusundaki ilk girişimi olan *Slamdance*, Lawrence Kasdan'ın *Body Heat*'i (1981), Alan Rudolph'un *Choose Me*'si (1984) ve Curtis Hanson'ın *The Bedroom Window*'u (1987) gibi filmlerle 1980'lerin ortalarında öne çıkmış olan *neo-noir* filmleriyle aynı çizgidedir. Film gerçekten de, karıştırılmış kimlik ve Hitchcockvari 'yanlış adam' izlekleri üzerinde duran önemsiz bir filmidir. Ancak, bu film yine de, Wang'in yapıtlarının daha ilgi çekici olduğu söylenebilecek boyutlarından birini öne çıkarmaktadır: görünüşte yönetmen dışında hiçbir ortak yanları olmayan farklı filmlerin, ortak yanları olan sinemasal öncü metinleri sayesinde biçimsel benzerlikler ortaya koyabilmeleri. Örneğin, *Chan is Missing* ve *Slamdance*, *film noir*'ın her iki film için de önemli bir ara-metin rolü oynaması dışında, birbirleriyle ilgisizmiş gibi görünür. James Naremore bu konuda şunları kaydeder: “*Slamdance*, Asyalı izleklerine açıkça yer vermese de, *Rear Window* ve *The Lady from Shanghai* gibi *noir* klasiklerine görsel göndermelerle doludur. (...) Wang'in daha önceki küçük bütçeli filmi *Chan is Missing*, Çinli-Amerikalı toplumunu 'içeriden' bir bakışla betimlemek üzere, araştırmaya dayalı bir olay örgüsü yapısı ve Yeni Dalga'nın başlangıç zamanlarını çağrıştıran bir biçim kullanır.”⁴⁸⁷ François Truffaut ile Jean-Luc Godard'ın, *Chan is Missing*'de Wang'in yaptığına benzer biçimde, yerel, küçük kapsamlı bir sinema ile küresel Hollywood dilini kullanan bir sinema arasında bir ara-metin olarak açıkça *film noir*'ı kullanmış olmalarından da anlaşılacağı gibi, Yeni Dalga ara-metni başlı başına bir kendine dönüşlülük niteliğine sahiptir. Hem küçük kapsamlı yerel sinema hem de küresel Hollywood dilini kullanan sinema, belli türlerden gelen farklı betimleme biçimlerine yer vererek, Hollywood'u yeniden tasavvur etmekle ilgilenir. Wang'in kendisi de bu yeniden tasavvur konusunu kabul eder: “Hitchcock filmleri beni her zaman büyüledi, çünkü Hitchcock da benim gibi Cizvitler tarafından eğitilmişti. Beyninin bir yerlerinde yer etmiş olan Katolik kökenli bir şeyler var; şöyle ki, eğer ahlaksal açıdan yanlış bir şey yapmışsan, bunun ortaya çıkma korkusu çok büyük oluyor.

487) James Naremore, *More Than Night: Film noir in its Contexts*, Berkeley, University of California Press, 1998, s. 228.

Masum bir adamı böyle bir duruma düşürmek ve sonra da onu bu durumdan kurtarmaya çalışmanın yarattığı güç, bana göre gerilimlerin en güçlü yanlarından biri.”⁴⁸⁸ Ne var ki, gerek *film noir*’ın gerekse Wang’ın tüm yapıtlarının merkezinde yer alan karıştırılmış kimlik kavramı, *Slamdance*’de oldukça basmakalıpmış gibi görünür, çünkü filmde ortaya atılan kimlik soruları tamamen tür kökenlidir. *Slamdance*, özünde, Wang’ın diğer filmlerinde çok önemli bir yer tutan bir izlek olan kimliklerin değişkenlik niteliklerini, kendine dönüşlü bir biçimde derinlemesine araştırmaz.

Slamdance genel beğeni doğrultusundaki bir geri çekilmeyi temsil ederken, Wang’ın bir sonraki filmi olan fazla izlenmemiş *Life is Cheap... But Toilet Paper is Expensive*, pek çok yönden, onun biçimsel düzeyde en radikal filmi olarak görülür. 1960’ların ortalarının Godard’ının Brechtvari estetiği ile Hong Kong aksiyon sinemasının tür sınırlarını zorlama biçiminde ortaya çıkan postmodernist tavrını bir araya getiren *Life is Cheap*, Wang’ın filmlerinin çoğunun aksine, etki kaynaklarının sınırlamalarından kaçır ve melezliğin kendisi üzerine bir yorum haline gelir. *Life is Cheap* Hong Kong’a giden bir haberci üzerine doğaçlama bir anlatı ile afallatıcı ve baş döndürücü *cinéma vérité* sekanslarını bir araya getirerek, insanı tutsak eden kent yaşamının olanaklarını her yönüyle inceler; film, özünde, en göze çarpanı Dziga Vertov’un *Man with a Movie Camera*’sı (1929) olan 1920’lerin ve 1930’ların kent filmlerinin postmodern bir versiyonudur.

Wang’ın kariyerinin bu aşamasında görülen böylesine bir deneysellik, ilgi çekici bir seyre işaret eder. Kariyerleri uç noktalardan genel beğeniye doğru bir gidişat sergileyen çok sayıda ABD’li bağımsız sinemacının aksine, Wang’ın kariyeri deneysel ile yaygın sinema arasında bir ileri bir geri salınıp duran bir sarkacın seyrini izler. Bu anlamda, Wang’ın geniş bir izleyici kitlesine hitap eden ilk gerçek başarısı olan *The Joy Luck Club*, melezliği, daha deneysel ve bağımsız olan yapıtlarınınkinden farklı bir biçimde ele alır. Film iki kuşaktan Çinli-Amerikalı kadınların öyküsünü ve bu kadınların hem Çinli hem de Amerikalı olmakla başa çıkabilme yollarını anlatır. Genç kuşak, Çinlilere özgü toplum ve aile anlayışındansa, 1980’lerin *yuppie* kültürüyle özdeşleşirken, ilk kuşak Çin’de içinde yaşadıkları son derece zor geçmişi anımsamaktadır. Kız evlatların kaygıları görece anlamsız ve maddiyatçı görünür, ama bu bile Çin’in betimlenme biçimi aracılığıyla sorun olarak ortaya konulur. Yapay Techni-

488) Allan Hunter, “Dancing Clever”, *Films and Filming*, 398, 1987, s. 6-7, s. 7.

color tekniği, ilk kuşağın Çin'inin, zamanın ve belleğin geçmişi zihinde canlandırma biçimini saptırması bakımından, düşsel bir Çin olduğu gerçeğini ön plana çıkarır. Geri dönüş yöntemiyle anlatılan öyküler trajik olmakla birlikte, Sirk tarzı Technicolor yönteminin melodramatik bir biçimde kullanımıyla Zhang Yimou'nun Beşinci Kuşak sinemacılığının bir araya getirilmesi, belleği düşsel olan bir şey konumuna yerleştirir. Aynı biçimde, *Eat a Bowl of Tea*'de de, filmin Capravari çılgınlığı, izleyiciyi anlatının potansiyel olarak depresif ve kaderci olma niteliğinden uzak tutar. Burada, Hollywood ara-metni –ve özellikle de Capra'nın *Meet John Doe*'su (Cihan Hâkimi, 1941) ve *It's a Wonderful Life*'ından (Yaşamak Güzeldir, 1946) olanlar– filmin atmosferinin diğer tüm boyutlarını gölgede bırakır.

Wang'ın sonraki filmlerinin çoğu, genel beğeniye hitap eden sinemayla sanat sinemasını melezleştirmeye çabalar. Wang, *The Joy Luck Club*'dan sonra en çok, yazar Paul Auster'la işbirliği çerçevesinde gerçekleştirdiği iki filmle tanınır: *Smoke* (Duman) ve *Blue in the Face* (Karanlık Sokaklar). Bu filmler, ayrıca, diğer öğelerin yanı sıra ikinci filmde Jim Jarmusch ile Lou Reed'e konuk oyuncu olarak yer verilmesinin de ortaya koyduğu gibi, Wang'ın bağımsız sinemaya dönüşünü temsil eder. *Duman* ile *Karanlık Sokaklar*'ın Brooklyn'i, pek çok yönden, Wang'ın ilgi alanlarının çoğunu net bir biçimde sergiler. Her iki film de, kültürel çeşitliliğin gerilime, anlayışa ve bazen de dayanışmaya yol açma biçimlerini ele alır. Wang bu konuda şunları belirtir: “*Duman* için Brooklyn'de keşif amacıyla dolaştığımız sırada, Brooklyn'in bu kültürler arası ruhundan pek çok şey gördüm: yüzler, karışımlar, kültürlerin iç içe geçmesi. Bazen pek de iyi geçinemiyorlardı, bazen de iyi geçinir gibiydiler. Bir Hi-8 kame-rayla dışarı çıktık ve pek de fazla düşünmeden birçok şey yakaladık.”⁴⁸⁹ Brooklyn'deki kültür buluşması, Wang'ın filmlerinin betimlediği dünyanın, yani kesişmeler ve bölünmelerle dolu olan, ama bir yandan da kimliğini tam da bu gerginliklerden edinen bir dünyanın mikro-kozmik bir versiyonu olarak işlev görür. Tam anlamıyla önceden planlanmış bir yapıya sahip olan *Duman* ile tamamen doğaçlama ürünü olan *Karanlık Sokaklar*'ın her ikisi de, insanın yazgısını hiçbir zaman gerçek anlamıyla kontrol edemeyeceği ve insanın yaşamının aldığı biçimlerin büyük ölçüde mekân ve olasılıklarla belirlendiği biçimindeki iki yanlı fikirler çevresinde gelişir. Her iki filmin de merkezinde, Auggie Wren (Harvey Keitel)

489) bell hooks, “The Cultural Mix: An Interview with Wayne Wang”, bell hooks, *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies* içinde, Londra, Routledge, 1996, s. 124-41, s. 133.

tarafından işletilen bir tütün dükkânı yer alır. *Duman*'ın en önemli mecazlarından biri, Auggie'nin her gün sabah 8'de aynı açıdan dükkânının fotoğrafını çekerek oluşturduğu fotoğraf günlüğüdür. Bu süreç, durağanlığı yüzeysel olarak belgelemektedir; ama Auggie'nin Paul Benjamin'e (William Hurt) söylediği gibi, her fotoğraf tarihteki bir anın özeti olduğundan özeldir de. *Karanlık Sokaklar*'ın doğaçlamaya dayalı olması, semtlerin doğası üzerine farklı bir yoruma olanak sağlar. Burada toplumu karakterlerin kendileri oluşturur; karakterlerin tümünün kendilerine ait geçmişleri vardır, ama toplumun ve filmin özünü oluşturan, onların bir arada var olmasıdır. Brooklyn, Wang'e göre, kültürel farklılıkların sadece bölünme sonucuna yol açmadığı ideal bir kent mekânıdır – bu mekân bir yandan da yeni dayanışma biçimlerini beraberinde getirmektedir.

Başrollerde Jeremy Irons, Maggie Cheung ve Gong Li'nin yer aldığı *Chinese Box*'da (Çin İşi) betimlenen kent, başka sorunlar ortaya koyar. Konusu Hong Kong'da, yönetimin İngilizler tarafından Çin'e devredilmesi sırasında geçen filmde, baş karakterlerin yaşamları değişim halinde olan bir ulusal kültürün dengesi bozulmuş kimliğini yansıtır. Başrol oyuncularını, aslında, ilgili ülkeleri temsil eden simgeler olarak görülebilir: İngiltere (Irons), Hong Kong (Cheung) ve Çin (Li). Alvin Lu şöyle belirtir: “Ulusal sinemalar ufalanıp giderken ve bunun ardından bir tür küresel yeni-Hollywood yükselişe geçerken, Wang'in yapıtları geleneksel olarak içine sıkışıp kalmış oldukları bağlamlardan farklı olan yeni bir bağlam kazanmakta: Bu filmler post-ulusal bağımsız sinemacılar için ilk örnekler midir?”⁴⁹⁰ Andrew Higson sanki buna yanıt verirmiş gibi, ‘ulusal sinema’ projelerinin sınırlayıcı söylemlerine değinirken şunları kaydeder: “Tasavvur edilen toplum’ savı (...) kimi zaman, gerek belli bir ulus-devletin sakinlerini gerek coğrafi açıdan daha dağınık ‘ulusal’ toplumların üyelerini değişmez biçimde belirleyen kültürel farklılık ve çeşitliliği bir türlü kabullenemezmiş gibi görünmekte.”⁴⁹¹ Wang'in sineması kimi zaman başarıyla, kimi zaman da daha az başarıyla, bu iki soru arasındaki boşlukta bir köprü görevi görmeye çabalar. Wang, çeşitli kültürleri ve baş döndürücü bir çeşitlilikteki sinema geleneklerini bir araya getirerek, sinemasal betimde birden fazla sesle konuşma gereğini görünür kılar. Eğer sinemanın güçlerinden biri, yolculuk etme ve ‘öteki’ni zihinde can-

490) Alvin Lu, *a.g.e.*, s. 32.

491) Andrew Higson, “The Limiting Imagination of National Cinema”, *Cinema and Nation*, Mette Hjort ve Scott MacKenzie (yay. haz.), Londra, Routledge, 2000, s. 63-74, s. 66.

landırma fırsatını sunmasıysa, Wang'in filmleri de hem anlatı hem de biçem açısından sınırları aşan bir mekânın yapıtlarıyla doldurulmasına olanak tanır. Karakterlerinin kültürel melezliği sayesinde ve filmlerinin biçemsel ara-metinselliği sayesinde, Wang'in sınırları aşan sinemanın ön saflarında yer aldığı düşünülebilir, ve bu, bu amaç doğrultusunda, filmlerinin ardındaki itici güçlerin en başta gelenidir.

Peter Weir

Avustralyalı Auteur

Hollywood Yönetmeni

Ros Jennings

Peter Weir, değişken sinemacılık kariyeri boyunca bir *auteur*, Avustralyalı bir sinemacı ve daha yakın tarihlerde de başarılı bir Hollywood yönetmeni olarak görölmüştür. Düşünme, yazma ve aslında öğretim bağlamında, bu kategorileri ayrı ayrı ele almak her zaman için daha kolay olmuştur. Sonuç ise, en kötü durumda Weir'ın yalnızca bazı yönleriyle düşünülmesi, en iyi durumda da son derece parça parça betimlenmesi olmuştur. *Auteur*'lük, ulusal sinema ve tür konularındaki sorular çoğu zaman birbirinden bağımsız olarak görölmüştür ve bunun bir sonucu olarak da, incelemelerde yalnızca metne özgü özellikler ve *auteur*'ün amacı ele alınmıştır. Endüstri, kültür, teknik ya da siyasetle ilgili bağlamsal konular genellikle bir tarafa bırakılmıştır. Bağlamın bu daha açıkça görülür olan öğelerinin yanı sıra, 'izleyicinin yapısı'na özellikle değinmek isterim. Bu tür öğeler dar ve görünüşte birbirinden ayrı olan kategorilere sızarak ya da bunların dışına çıkarak, kesin bir biçimde yapılmış olan sınıflandırmaların düzenini bozar ve netliğini yok eder. Weir'ın gerek yapıtları gerekse kariyeri, *auteur*, ulusal sinema ve Hollywood türü arasında bir birbirine bağlılık ilişkisi sergiler.

Jonathan Rayner, Weir'in yapıtları üzerine kusursuz incelemesinde, yönetmeni film metinleri için anlamın en önemli kaynağı olarak niteleyen türden bir *auteur* eleştirisinin tam merkezinde bulunan bir paradoks saptar.⁴⁹² Tarihsel açıdan bakıldığında, 'auteur politikası' kavramı, Fransız dergisi *Cahiers du cinéma*'nın eleştirmenleri ve örnek olarak görülen sinemacıları tarafından hararetli bir tartışma konusu olarak ortaya atılmıştır. 'Auteur politikası', özünde, belli film yönetmenlerinin sanatsal değerinin kabul edilmesini talep etmiş ve sonra da bu yönetmenlerin (*auteur*'lerin) film yaratıcıları olduğunu öne sürmüştür. Ne var ki, burada çoğu zaman gözden kaçırılan nokta, bu eleştirel duruşun en başta, filmlerini tür filmleri üretiminin kalesinde, yani Hollywood'da gerçekleştirmiş olan yönetmenler (örneğin Ford, Hawks ve Hitchcock) üzerine incelemelerden ortaya çıkmış olduğudur. Film yaratıcılığına yönelik bu kapsamlı yaklaşım çok geçmeden anlaşılır olmaktan uzaklaşmış ve yaratıcılık üzerine daha sonraki incelemelerde, 'gerçek' *auteur*, kaba hatlarıyla, tasavvuru gerek türün gerek üretimin endüstriye uygun hale getirilmiş film yapımı bağlamının 'sınırlamalar'ının ötesine geçebilen bir film yaratıcısı olarak tanımlanmıştır. Tür sinemacılığı ve *auteur* sinemacılığı kavramları sonuç olarak kutuplaşmış ve sinemasal uyumsuzluklar olarak görülür olmuştur.

Ulusal sinemalar üzerine incelemelerde, 'ulusal olan' tarihsel, biçimsel, dilsel ve izleksel kavramlar üzerine odaklanma gereği duyulmuştur. Bu yaklaşım, uluslararası/küresel ilişkilerinden bağımsız ve ayrı olan bir 'ulusal olan' anlayışını sürdürme eğiliminde olmuştur. Bu ayrım, ironik bir biçimde, kilit yönetmenlere duyulan saygı ve *auteur*'ün ulusal biçimin göstergesi olarak saptanması ile iyice yerleşmiştir. Ulusal olan, böylece, Hollywood tarzına sanatsal bir muhalefet biçiminde oluşturulmuştur. Hem Avustralya'da hem de Hollywood'da başarıya ulaşmış bir yönetmen olarak Weir, ilgi çekici bir durum incelemesi olanağı sağlar. Brian McFarlane Weir'ı, "eski moda *auteur*'e en yakın Avustralyalı yaklaşımı"⁴⁹³ olarak nitelemiştir ve Weir, Avustralya'da bir film çekmesinin üzerinden yirmi yıl kadar geçmiş olmasına karşın, 1970'lerdeki 'Avustralya sinemasının canlanması' sürecinin öncüsü olarak görülmektedir.

Avustralya sinemasının uzun bir geçmişe sahip olduğu söylenebilecek olsa da, bu sinemanın en alt düzeyde bulunduğu zamanlar zirvede olduğu zamanlardan daha çoktur. Avustralyalı sinemacılar, başlangıçta, sine-

492) Jonathan Rayner, *The Films of Peter Weir*, Londra, Cassell, 1998, s. 3.

493) Brian McFarlane, *Australian Cinema 1970-85*, Londra, Secker & Warburg, 1987, s. 187.

macılıktaki denizaşırı gelişmelere çabuk yanıt vermişler ve yirminci yüzyılın ilk yirmi yılında başarılı yerel girişimler ortaya koymuşlardı.⁴⁹⁴ Avustralya sinemacılığının tarihi, ülkenin yalıtılmış coğrafi konumundan her zaman güçlü bir biçimde etkilenmiştir. Ancak, umut verici bir başlangıcın ardından, Avustralya'ya özgü bir yerli sinema endüstrisi potansiyeli çok geçmeden İngiliz ve özellikle de Amerikalı rakiplerinin etkisiyle sönükleşti. Avustralya, İngiltere ve Amerika'dan ithal edilen filmlerin istilasına uğradı ve bir süre sonra yabancı filmlerin çekimi için ucuz bir mekân haline geldi. Avustralya aktüalite filmleri⁴⁹⁵ ve Charles Chauvell ile Ken G. Hall'un yapıtları sayılmazsa, Weir'ın, Sydney Limanı yakınlarındaki bir orta sınıf semtinde büyümekte olduğu 1950'ler sırasında en başta Hollywood sinema kültürünün ve 1956'dan sonra da Amerikan televizyon kültürünün etkisi altında kalmış olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Dolayısıyla, Weir'ın Avustralya'daki ilk yapıtlarının bağlamı, ulusal bir aşağılık duygusuna varabilecek denli büyük boyutlarda olan bir kültürel endişe bağlamıydı. Tom Ryan'a göre, Weir 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında kariyerine yeni başladığı sıralarda (tiyatrodan sahne işçiliğinden Avustralya televizyon istasyonu Channel Seven'da yazarlığa ve programcılığa ve sonra da İngiliz Uluslar Topluluğu Sinema Birimi'nde sinemacılığa geçiş yaptığı sıralarda), Avustralya her açıdan "neredeyse her şeyden soyutlanmıştı ve sahip olduğu tek şey dünyanın geri kalanına dair bir izlenimdi".⁴⁹⁶ Coğrafi uzaklık, post-kolonyal statü ve ithal film kültürü, Tom Weir'ın belirttiği gibi, "sinemanın gördürdüğü gündüz düşlerinin Avustralyalıların gündüz düşleri olmadığı"⁴⁹⁷ bir iklim yaratmıştı.

Weir üniversiteyi bıraktıktan sonra, sadece bir kültür 'izlenimi'nden daha fazlasına sahip olma arayışıyla Avrupa'yı görmeye giden diğer genç Avustralyalıların kervanına katıldı. Ancak Avustralya, 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında, geleneksel tutucu kimlikle ilişkinin kesil-

494) Bkz. Graeme Turner, *Film as Social Practice* (üçüncü basım), Londra, Routledge, 1999, s. 161-70.

495) Televizyon Avustralya'ya nispeten geç bir tarihte, 1956'da girmiştir ve gelişti. Avustralya aktüalite filmlerinin sonunu getirmiştir.

496) Bkz. Tom Ryan'ın Weir'la *Cinema Papers* için yaptığı röportaja (1981) yazdığı giriş. İnternet adresi: <http://www.10pair.com/crazydv.html>

497) Tom Weir, "No Daydreams of our Own: The Film as National Self-expression", *An Australian Film Reader*, Albert Moran ve Tom O'Regan (yay. haz.), Sydney, Currency Press, 1985, s. 144.

mesi türünden bir şeye tanık olmuştu. Weir Avrupa'dan, 1960'ların yeni düşünme biçimlerinin çoğundan etkilenmiş ve ateşli bir Vietnam Savaşı (Avustralya bu savaşta aktif bir rol üstlenmişti) karşıtı olarak döndü. Avustralya'daki savaş karşıtı hareketin giderek büyümesinin etkisi, Weir'in sözleriyle, "enerji ve çatışmanın, tutkunun dizginlerini salıvermişti".⁴⁹⁸

'1960'ların hassasiyeti', Avrupa seyahatleri (ve hiç kuşkusuz Avrupa sineması) ile biçimlenen bu gençlik enerjisi, birdenbire Avustralya'ya özgü olan bir ulusal sinemayı modern bir ulusal kimliğin önemli bir ögesi olarak görmeye başlamış olan bir devlet tarafından sağlanan yeni sinemacılık olanaklarını değerlendirebildi. Avustralyalı kültürünün meşru olmadığı yönündeki eski fikirlerle ilişkisini kesmiş olan bir kültürel iklim içinde, devlet kaynaklarından finansman olanakları sağlanmaya başlandı. Turner'ın sözleriyle, "çağdaş Avustralya kültürü ve toplumunun nitelikleri olarak görülen bir yeni güven ve olgunluk imajını yansıtmada sinemayı en arzu edilir araç olarak görmeye başlayan ve giderek güçlenen bir milliyetçi mitoloji"⁴⁹⁹ sayesinde birçok değişiklik gerçekleşti. Daha sonradan Avustralya Sineması Kurulu (AFC) adını alan Avustralya Sinemasını Geliştirme Kurulu (AFDC) ile Avustralya Sinema, Televizyon ve Radyo Okulu (AFTRS), bu yeni sinemacılık tasavvurunu destekleyen başlıca kurumlar haline geldi. Weir'in AFTRS'nin açıldığı yıl gösterime giren *Picnic at Hanging Rock* (Hanging Rock'ta Piknik, 1975) adlı filmi, Avustralya sinemasını uyandıran kalk borusunu üflemenin yanı sıra, Weir'in da uluslararası düzeyde tanınmasını sağladı.

Joan Lindsay'ın romanından uyarlanmış bir dönem filmi olan *Hanging Rock'ta Piknik*'in ünü, 'kaliteli' bir film olarak taşıdığı niteliklere dayanmaktaydı. Ne var ki Weir'in uyarlaması, biçemi doğrudan doğruya Avrupa sanat sineması gelenekleriyle ilişkilendirerek, anlatıyı kasten çözümsüz bırakıyordu. Weir, görüntü yönetmeni Russell Boyd ve kameraman John Seale ile birlikte, Victoria dönemi mekânının keskin Avustralya ışığını, akıldan çıkmayan rüya gibi bir mekâna dönüştürmüştü. Zaman duygusu, film hızı konusundaki alışılmadık tercihlerle karmakarışık edilmişti: Saniyede geçen kare sayısının 32 ile 43 arasında değişmesi (her zamanki 24 karenin yerine) ve oyuncuların gözlerini kırpmamaları için sürekli uyarılması sonucunda, tuhaf bir şekilde yavaş, gizemli anlar yaratılmıştı. Duyarlı sanat yönetmenliği sayesinde, dış mekân çekimleri soluk bir ışıkla

498) Bkz. Sue Mathews ile söyleşi, yazarın *35mm Dreams: Conversations with Five Directors about the Australian Film Revival*'ı içinde, Melbourne, Penguin, 1984.

499) Graeme Turner, *a.g.e.*, s. 162.

aydınlanmış Raffaello öncesi tabloları andıran görüntüler ortaya çıkarmıştı. Bu sahnelerden de, Avustralya flora ve faunasının olağandışılığını son haddine dek vurgulayan başka sahnelere (Nic Roeg'in 1970 tarihli *Walkabout*'unu akla getirir bir tarzda) geçişler yapılmıştı sık sık. Filmi 1970'li yıllarda ilk kez gördüğümde, bu güçlü görsel etkiden daha da güçlü bir biçimde aklımda yer etmiş olan, sesin insanı afallatacak biçimde kullanılmış olmasıydı. Zamfir'in unutulmaz panflüt ezgileri, söylenene göre, yapımcılardan biri olan Jim McElroy tarafından keşfedilmesi ve sonra da önerilmesiyle son anda filme eklenmişti. Bu ezgiler rastlantı ve ani bir fikir sonucunda kullanılmışsa da, derinlerden gelen rahatsız edici sesler ve başka gürültüler titizlikle kullanılmış, "görüntü dikkat çekici ya da uyumsuz seslerle ya pekiştirilmiş, ya da zayıflatılmıştı".⁵⁰⁰

Hanging Rock'ta Piknik'te, "Avustralya, tarihinin kehribar rengi içinde yakalanmış, şimdiki olumlu nitelikleri ise geçmişi betimlemede sergilediği biçim ve duyarlılıkla ima edilmişti"⁵⁰¹ ve Weir dördüncü filmi olan bu filmle, sinemasal ve kültürel bir kimlik arayışının öncüsü olarak görülür oldu. Şimdi geriye bakıldığında, onun bireysel rolü biraz abartılmış gibi görünse de, önemli isimlerden biri olduğu kuşku götürmez. 'Normal' anlatı sineması karşısında onun sorgulayıcı sineması, sinemacılığın özel bir anını net bir şekilde yansıtmıştır ve bir 'Avustralyalılık' hissinin üzerinde düşünülecek bir katman daha oluşturduğu nokta burasıdır. Weir ve Gillian Armstrong, Bruce Beresford, Philip Noyce ve Fred Schepisi gibi aynı kuşaktan diğer Avustralyalı yönetmenler renklerini iyice buluncaya değin, Avustralya'daki deneyim eksikliği, sinemacılığa teknik ve sanatsal çözümler bulma çabasının neredeyse sıfırdan başlamak demek olduğu anlamına gelmekteydi. Avustralya televizyon istasyonları ve İngiliz Uluslar Topluluğu Sinema Birimi'nde (ve daha sonra da AFTRS'de) çalışırken edindikleri becerileri kullanarak Avustralya'da film gerçekleştiren küçük bir grup insan, sinemacılık için çeşitli esin kaynaklarından beslenen verimli bir zemin oluşturdular. Örneğin, *The Cars that Ate Paris'te* (Paris'i Yiyen Arabalar) Weir, hem televizyondaki sigara reklamlarından hem de sanat sineması tekniğinden esinlenmiş ve bu alanlardan görüntüler kullanmış, bir yandan da tüm film türlerinin en Amerikan olanından, yani *Western*'den alıntılara yer vermişti.

Weir, Avustralya'daki bu yaratıcı büyüme ortamı içinde, deneyiminden beklenmeyecek olgunlukta filmler gerçekleştirdi. Bir defasında,

500) Jonathan Rayner, *a.g.e.*, s. 51.

501) Graeme Turner, *a.g.e.*, s. 166.

bu dönemi yürümeyi öğrenmeden önce koşmaya benzetmişti. *Hanging Rock'ta Piknik*'in hemen ardından 1977'de çektiği (ve aradan geçen bunca yıla karşın hâlâ en sevdiğim Weir filmi olan) *The Last Wave*'in (Son Dalga) tutkusu, güzel bir karmaşıklığa sahip olan anlatısı ve görüntüleriyle ve belki daha da şaşırtıcı olarak, Richard Chamberlain'in güçlü oyunculuğuyla, olağanüstü kalitesini bugün bile haykırırcasına ortaya koyar. *Son Dalga*, Weir'ın diğer tüm filmlerinden daha da güçlü bir biçimde birden bire sona ererek, izleyiciyi, açık uçlu bir çözümden çok bir çözüm-süzlükle baş başa bırakır. İzleyici, insanı hiçbir şekilde rahat bırakmayan insafsız bir ritmin kurbanı olur. Weir, böylelikle, sinemasının diyarının zengin karakterler ya da çözümlerden çok, atmosfer olduğunu ilan eder. Yönetmen/metin/izleyici ilişkisinde, izleyicinin anlamlar, hazlar ve, söz konusu *Son Dalga* olduğunda, düş kırıklıklarının üstesinden gelmek zorunda olduğu güçlü bir metinsel alan yaratır.

Weir'ın pek çok yönden bir geçiş filmi olan *Gallipoli* (Gelibolu, 1980) ile olgunluk çağına ulaştığı ve sinemacılıkta çıraklık döneminin sona erdiği kabul edilir genellikle. Dağıtımı Paramount tarafından yapılan bu film, Weir'ın Hollywood'a geçişini çabuklaştırmıştır. *Gelibolu*'da ve ayrıca iki yıl sonra *The Year of Living Dangerously*'de (Tehlikeli Yıl) (MGM tarafından sağlanan finansmanla gerçekleştirilmiştir), Weir'ın Amerika dışında olmakla birlikte Amerikalı izleyiciyi belirgin bir biçimde hesaba katan filmler gerçekleştirmeye koyulmuş olduğunu görebiliriz. *Gelibolu*'nun 'Avustralyalığa' ilişkin temel öğeleri, Weir'ın son iki Avustralya filminde, yani *Hanging Rock'ta Piknik* ve *Son Dalga*'da olduğundan daha açık bir biçimde ele almış olması bakımından, bu nokta özellikle ilgi çekicidir. Bu 'Avustralyalılık' incelemesinin merkezinde iki öge yer alır: İlki, Archy ile Frank arasındaki 'yoldaşlık' ilişkisi, ikincisi de, Avustralya ulusal kimliği anlayışının temeli olarak görülegelmiş dramatik bir tarihsel an üzerine odaklanmasıdır.

Weir yapıtları üzerine konuşurken, Hollywood ile Avrupa geleneğinin 'çapraz ateş'i altında film çektiğini söylemiştir. Filmleri uzlaşma eylemleri olarak görülebilir ve bu yüzden, Weir'ın *Gelibolu*'yu en sevdiği, ama en az kişisel olan filmlerinden biri olarak gördüğünü belirtmek ilgi çekici olabilir. Kişisel olanın bastırılması onun bir sanatçı değil, bir zanaatçı olduğunu gösterdiğinden, bu sözler geleneksel *auteur* eleştirisinin ruhuna aykırı düşer gibidir. Ama şurası da kesindir ki, 'kişisel olan' kavramı bir tek yönetmeni kapsamamalıdır. Daha önce de belirtmiş olduğum gibi, Weir filmleri izleyicilerin kendi anlamlarını arayabilecekleri çok anlamlı ve etkili alanlar yaratır. Bunlar, hiç kuşkusuz, sonu gelmez bir biçimde

yorumu açık anlamlar ve anlamlandırmalar değil, yorumlayanlar ile metin arasındaki belli belirsiz ve karışık etkileşimler nedeniyle karmaşık ve kişisel olan alanlardır. *Gelibolu*'da görüntü ve sesin çeşitli duygular uyandıracak biçimde bir araya getirilmiş olması, izleyenin duygusal bir tepki vermesini gerektirir. Duygusallık boyutundaki biçim karmaşıktır ve farklı izleyicilerce hem aynı hem de farklı biçimlerde algılanır. Genel olarak ele alındığında film savaşın boşunallığı ve gençlik potansiyelinin boş yere harcanması üzerine ikna edici bir beyanda bulunur, ama bu gençliğin güzelliği kimi zaman öyle kusursuzdur ki, orduların ve savaşın hegemonyacı maço ve heteroseksüel geleneklerine uygun düşmezmiş gibi görünür. Örneğin, yoğun top atışı altında sualtında yüzme sekansı, sinema tarihinin en akılda kalıcı erotik/homoerotik anlarından biri olarak yorumlanabilir.

Weir sık sık, cinsellik konusuna girmekten sakınmakla eleştirilse de, filmleri inanılmaz boyutta somut bir erotik arzu sergiler. Dolaylı yaklaşımı, izleyiciyi doğrudan bir yaklaşıma göre daha açıkça olaya katan bir tarza sahiptir, çünkü ortaya çıkan ritimlerle birlikte gitme ya da bunlara karşı gelme (ya da aslında bu ikisi arasında gidip gelme) özgürlüğü vardır. Weir pek çok açıdan, Hollywood Hays kurallarına* sıkı sıkıya bağlı, tam anlamıyla eski kafalı bir yönetmendir. Tıpkı kıdemli Hollywood yönetmenleri gibi, filmlerinde hiçbir açık seks sahnesine yer vermez, ama sinemaya özgü ritimleri dikkatle amacı doğrultusunda kullanır ve sinemaya bakışın nasıl olduğunu iyi bilir. *Tehlikeli Yıl*'da, izleyici Jill Bryant'ın (Sigourney Weaver) Guy Hamilton'ı (Mel Gibson) elçilik binasının dışına kadar izleyeceğinden ve onun arabasına bineceğinden kuşku duymaz, çünkü erotik gerginlik büyük bir ustalıkla oluşturulmuş, öpüşmelerinde zirvesine ulaşmıştır. Weir'in ilk ABD filmi olarak görülebilecek olan *Witness*'da (Tanık, 1985) erotizmi sinemaya aktarmadaki başarısı rakip tanımaz. Rayner'in da belirttiği gibi, Weir'in John Brook (Harrison Ford) ile Rachel Lapp (Kelly McGillis) arasında yarattığı bakışmalar –özellikle de Amish** kültürünün yasaklamaları bağlamında– “kişisel anlamları göz önüne alındığında neredeyse iffetsiz görünür”.⁵⁰² Weir izleyiciyi bu iffetsizliğin erotizmine dahil eder ve Book'un Rachel'in yıkandığı sırada içeriye girdiği sahnede, hem Book'u hem de izleyiciyi kadının şiddetli

* ABD'de Will Hays tarafından geliştirilip 1930'larda uygulanmaya başlanan ve sinemada özellikle de cinsellik ve suç konularına kısıtlamalar getiren kurallar. (ç.n.)

** ABD'nin bazı kuzeydoğu eyaletlerinde ve Kanada'da yaşayan, katı tutumlu bir Protestanlık mezhebine bağlı olan topluluğun üyelerine verilen ad. (ç.n.)

502) Jonathan Rayner, *a.g.e.*, s. 142.

arzusunun nesnesi haline getirerek, erkek bakışının beklentilerini tersine çevirir. Bu, izleyiciyi cinsiyet ve cinselliğe bakılmaksızın etkileyen erotizm yüklü ve doruk noktasına ulaşmadığı için etkisi geçmek bilmeyen bir sahnedir.

Tanık, Weir'ın bu tarihe kadar tür filmi kurallarını en çok gözettiği filmidir belki de, ama yine de özünde melezdır. Film, polisiye gerilim ve *Western*'in izleksel kaygılarını amacına uygun düşecek biçimde değiştirir ve Johnson ile Poole'nin öne sürdüğü üzere, "işbirliği üzerine kurulu Amish ahlakı ile vahşi Batı mitolojisini bir arada yaşamaya zorlamak ve böylece sinema izleyicisi için Amish değerleri ile çoğunluğun değerleri arasındaki uçurumu kapatmak"⁵⁰³ için Maurice Jarre'ın Aaron Copeland taklidi müziğini kullanır. Ne var ki, Weir'ın sinemacı olarak öneminin 'uçurumu kapatmak'tan çok, her zaman ilgi çekici filmler çıkarmak üzere Hollywood, Avrupa ve yeni (ve daha az kurallı) Avustralya sinemacılık gelenekleri arasında algılanan 'uçurum'un karmaşıklığını ve kararsızlığını kullanma biçiminden ileri geldiğini öne sürebilirim. Weir'ın *Tanık*'tan sonraki tüm filmleri Hollywood'da gerçekleştirilmiştir (gerçi yapım sonrası aşamasında sık sık Avustralya'ya geri dönmektedir de). Bu filmleri çeşitli koşullar altında gerçekleştirmiştir. *Tanık*, *Dead Poets Society* (Ölü Ozanlar Derneği) ve *Fearless*'ı (Korkusuz) çekmesi için açık açık peşinde koşulmuşken, *The Mosquito Coast* (Sivrisinek Sahili) ile *Green Card* (Yeşil Kart) tam anlamıyla kişisel projelerden ortaya çıkmıştır (Yeşil Kart'ın yapımını, senaryosunu ve yönetmenliğini kendisi üstlenmiştir).

Weir'ın Hollywood filmlerine, Hollywood biçemi ve gelenekleri üzerine derin bir bilgi ve bunlara karşı derin bir sevgi damgasını vurur, ama bu durum onu bu biçim ve gelenekleri mercek altına almaktan ve sorun olarak ortaya koymaktan alıkoymamıştır. Örneğin, *Yeşil Kart*'ta, 1930'lardan evlilik konulu bir Hollywood komedisinin bu modern versiyonunda, oyuncuların en Hollywoodlu olmayanını, yani Gérard Depardieu'yü başrole yerleştirmiştir. Daha yakın tarihlerde ise, *The Truman Show*'un başrolünü alışıldık komedi oyunculuğuna ters düşecek biçimde Jim Carrey'ye (şu anda Hollywood'un en çok para getiren yıldızlarından biridir) vermiştir. Weir'ın Hollywood filmlerinin en tutarlı niteliklerinden biri de, kahramanın konumunun sorgulanması olmuştur (*Tanık*, *Ölü Ozanlar Derneği*, *Korkusuz*) ve Hollywood, Avrupa ve Avustralya sinema-

503) Bruce Johnson ve Gayle Poole, "Sound and Author/Auteurship: Music in the Films of Peter Weir", *Screen Scores: Studies in Contemporary Australian Film Music*, Rebecca Coyle (yay. haz.), Sydney, AFTRS/Allen & Unwin, 1998, s. 136.

cılığı anlayışlarını açıkça ortaya koymak ve bir yandan da bunları belirsizleştirmek, taktiği olmuştur. Weir, kariyeri boyunca, daima izleyicilere karmaşık, zengin ve çeşitli izleme konumları ve olanakları sunarak, parçalarının toplamından daha fazlası olan filmler ortaya koymuştur.

Weir'ın daha açık bir biçimde Avustralya'ya özgü olan filmlerini yeğliyor olmam belki de açıkça ortadadır: Ama ben tam bir Avustralyacığım ve bu benim Weir'ın filmlerini yorumlama biçimim üzerinde güçlü bir etkide bulundu. İzleyici için, Weir'ın filmlerinin verdiği en büyük zevklerden biri, onun metinsel davetini kabul edip, onları etkin ve hatta seçici bir biçimde yorumlamaktır. Hem izleyicilerin hem de Weir'ın filmlerinin baş karakterlerinin, kültürlere ve kimliklere ilişkin dar anlayışların ve tanımların ötesine geçmeleri gerekir her zaman.⁵⁰⁴ *Son Dalga*'da, yaşlı Aborijin Charlie (Nandjiwarra Amagula) filmin beyaz Amerikalı baş kahramanı David Burton'a (Richard Chamberlain), Aborijinlerin anlayış biçimi ve Aborijinlerin gerçeklik bağlamı dışında pek bir anlam ifade etmeyen bir soru sorar: "Bir balık mısın, yoksa bir yılan mı – sen nesin?" Beyaz bir Batılı erkeğin Aborijinlerin bu mistik kimlik sorgulaması ile karşı karşıya kalması, yalnızca kültürel ve düşünüş biçimiyle ilgili bir uçurumu gözler önüne sermekle kalmaz, Burton'ın kavrayış ve anlamlandırma çerçevesine de güçlü bir biçimde meydan okur ve bunu sorun olarak ortaya koyar. Sanırım ki, bu incelemem Weir'a şu soruyu sordu: "Bir *auteur* müsün, Avustralyalı bir sinemacı mısın, bir Hollywood tür filmleri yönetmeni misin – sen nesin?"⁵⁰⁵ Tüm bu öğelerin verimli bir biçimde kaynaşmış olduğu yönünde görüş bildirmek isterdim. Ama, nihayetinde sadece tek bir yanıt olamaz, pek çok yanıt olabilir ve bu yanıtlar Weir'ın yapıtlarının her bir izleyicisi tarafından verilmelidir.

504) Bruce Johnson ve Gayle Poole, 'iki deneyim biçiminin karşı karşıya gelmesi'nin Weir'ın yapıtlarındaki temel yapılardan biri olduğunu belirtirler. A.g.e., s. 127.

505) William D. Routt'un şu yazısına çok şey borçluyum: "Are You a fish? Are You a snake? An Obvious Lecture and Some Notes on *The Last Wave*", *Continuum: The Australian Journal of Media and Culture*, c. 8, sayı 2, 1994. İnternet adresi: <http://www.mcmurdoch.edu.au>

Wim Wenders

Stan Jones

Wim Wenders'ın James Dean'e benzediği bir fotoğrafı vardır. American Express için çekilmiş bu reklam fotoğrafında, Alman yönetmen duran bir arabanın direksiyonuna zarif bir biçimde yaslanmış, başını hafifçe yana eğmiş, gözleri uzaklara dalıp gitmiş olarak görünür. Almanya'da bu reklam için şu sloganın kullanıldığı söylenir: "İtibarınla öde."⁵⁰⁶ Bu reklam Wenders'ın bilinen kimliğini 'yıldız niteliği' yönüyle sergiler ve iki yönden ironik olan bir imaj oluşturur. Fotoğraf Dean'in yıldız imajına duyulan nostaljiden yararlanır, Almanca sloganı ise Faust izleri taşır ve bu arada borçlarının da 'itibar'ına mal olabileceğini ima eder. Bu ironi, Wenders'ın bir yandan ABD'de bir yandan da Almanya/Avrupa'da çalışan sinemacı imajının beraberinde getirdiği gerginlikten kaynaklanır.

Bu kimlik onu, Stanley Kubrick gibi, Hollywood endüstrisi ile Avrupa sinemacılığı arasında çoğu zaman tedirgin bir biçimde gerçekleşen alışve-

506) Tüm çeviriler M. S. J.'ye aittir; M. Baier, *Film, Video und HDTV: Die Audiovisionen des Wim Wenders*, Berlin, Köhler, 1996, s. 9.

rişte çok yararlı bir yön bulma noktası haline getirir. David Puttnam, bu alışveriş sürecini incelediği *The Undeclared War* adlı kitabında, 1993'teki GATT* görüşmelerinde yaşanan ve 'kültürel istisna' konusunda düzmece bir ateşkes sağlanmasıyla görünüşte sona eren şiddetli tartışmaları anlatır.⁵⁰⁷ Sanat olarak sinemacılık ile ticaret olarak sinemacılık, ulusal kültürel kimlik ile küresel pazar ya da 'ikinci sinema'⁵⁰⁸ ile bir bütün halini almış Hollywood arasında süregiden gerginliklerin tümü, Wenders'ın kariyerinin belirgin özellikleridir, sinemacılığının esin kaynaklarından biridir ve uluslararası düzeydeki ününün ardındaki itici güçtür. Thomas Elsaesser, Wenders'ı bu bağlamda, savaş sonrası sinemasındaki bir geleneği sürdüren ve dolayısıyla "bir Avrupalı yönetmenin ne olduğunun ve ne olması gerektiğinin kusursuz bir örneğini oluşturmanın muğlak ayrıcalığını miras alan" bir *auteur* olarak görür.⁵⁰⁹ Wenders 1980'lerin sonlarında, bu muğlaklıktan bıkmış olacak ki, kendisinin bir Avrupalı olduğunu ilan etmiştir:

"Ben Avrupalı bir sinemacıyım," dedim orada. Ve kendimi bu şekilde etikledikten ve dolayısıyla hiçbir zaman bir 'Amerikalı sinemacı' olmayacağım gerçeğini kabul ettikten sonra ve de kendimi bu şekilde tanımlamış olmam YÜZÜNDEN, ama bir yandan da bunun İÇİN geri dönmeye karar verdikten sonra dedim ki: "Ben Avrupa'ya geri dönüyorum."⁵¹⁰

Wenders bundan sonra, Avrupa Sinema Akademisi'nin kurucu başkanı olarak çok tanınan bir isim haline gelmiş ve 1993'te şöyle bildirmiştir: "Eğer görüntülerimizi şimdi dikkatsizce sağa sola dağıtırsak, Avrupa 2000 yılına dek kendini bir üçüncü dünya kıtasına dönmüş bulacak. Durum o kadar ciddi."⁵¹¹ Hiç kuşkusuz GATT'taki öfkeli tartışmaların neden olduğu korkuları geçmiş değildir, ama bu tür felaket habercisi kehanetler, Avrupa sinemacılığına ve 'kültürel istisna' olma niteliğine derin bir bağlı-

* Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması. (ç.n.)

507) D. Puttnam, *The Undeclared War*, Londra, HarperCollins, 1997, s. 343.

508) M. Dorland, "Policy Rhetorics of an Imaginary Cinema", *Film Policy*, A. Moran (yay. haz.), Londra, Routledge, 1996, s. 125.

509) T. Elsaesser, "Spectators of Life: Time, Place and Self in the Films of Wim Wenders", *The Cinema of Wim Wenders*, R. F. Cook ve G. Gemünden (yay. haz.), Detroit, MI, Wayne State University Press, 1997, s. 241.

510) W. Wenders, "Nicht allein in einem grossen Haus", W. Wenders, *The Act of Seeing*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1992, s. 179.

511) A. Finney, *A Dose of Reality*, Londra, Screen International, 1992, s. 9.

lığı gözler önüne serer. Bu duruş, Wenders'ın sık sık açıkça belirttiği üzere, sinemaya duyduğu, var oluşundan kaynaklanan inancından ileri gelir. Wenders görüşlerini şöyle belirtmiştir:

Sinemanın yaşamla bir ilgisi var. (...) Sinema, içinde bulunduğumuz zamanı, tiyatroya, müziğe ya da plastik sanatlara göre daha kesin ve daha kapsamlı bir biçimde belgeler. (...) Sinema insanlara zararlıdır, onları korku ve arzularına yabancılaştırdığında. (...) Sinema insanlara yararlı olabilir, yaşamlarını genişleterek ve özgürlükleri gözlerinin önüne getirerek. (...) Sinema, filmleri üreten endüstriden çok daha fazlasıdır.⁵¹²

Ama bu idealizm, 1990'ların ortalarında ABD ve Hollywood ile yeniden ilişki kurmasının önüne geçmemiştir. 1997 tarihli *The End of Violence*, bu tarihte yönettiği son film olan ve Şubat 2000'de Berlinale'nin açılışını yapan *The Million Dollar Hotel* ve şu anda üzerinde çalışmakta olduğu *In Amerika* adlı film, *Der Amerikanische Freund*'un (Amerikalı Arkadaş) 1977'de işaret ettiği şeyi doğrular – Wenders'ın bu yapıtları, Peter Lev'in 'Avrupa-Amerika Sanat Sineması'nın "Amerikan eğlence filmi ile Avrupa sanat filmi 'arasında çalışma'"⁵¹³ olduğu yönündeki görüşünü destekler. Hollywood ile kamu fonlarıyla finanse edilen Avrupa sanat sineması 'ekoloji'si⁵¹⁴ arasında hareket etmek, çeşit çeşit kılıklara bürünmek anlamına gelir.⁵¹⁵ Meslek yaşamına film eleştirmeni olarak başlamış olan Wenders, kişisel kayıtlarını ve kuramsal olduğu söylenebilecek düşüncelerini yayımlayarak, sinemacılığı üzerinde yorumda bulunmayı sürdürmüştür. İlk uzun metrajlı filmlerinden olan 1972-3 tarihli *The Scarlet Letter*'da ve ara sıra da televizyon reklamlarında olduğu gibi sipariş üzerine çalışır, ama bir yandan da kendisinin kameramanı, zaman zaman oyuncusu, senaristi, kurgucusu ve yapımcısı da olmuştur.⁵¹⁶

Tarihsel açıdan, Wenders'ın *auteur*'lük yaratıcılığı, çağdaşlarından biri olan Hans W. Geissendörfer'in dile getirmiş olduğu aynı bilinçlilikten

512) W. Wenders, *Emotion Pictures*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1986, s. 103.

513) P. Lev, *The Euro-American Cinema*, Austin, University of Texas Press, 1993, s. 37.

514) T. Elsaesser, *a.g.e.*, s. 3.

515) Wenders filmlerin senaryosunu, yönetmenliğini, yapımını, oyunculuğunu ve kurgusunu üstlenmiş olmanın yanı sıra, zaman zaman görüntü yönetmeni olarak ve ses departmanında da çalışmıştır.

516) Wenders Könlü rock grubu BAP'ı konu alan bir televizyon belgeselini de tamamlamıştır (Almanya'da 2000 yılının sonlarında gösterilmesi planlanmıştır).

kaynaklanır. Geissendörfer, toplumsal eleştiride bulunduğunu iddia ettiği başarılı pembe dizisi *Lindenstrasse* ile ilgili olarak şöyle söyler: “Bu, en başından beri olan bir istekti ve dizinin 68 kuşağından bir emektar tarafından çekilmesinin nedeni de bu. Bu öğrenmiş olduğumuz bir şey: Her şeyin bir anlamı olmalıdır.”⁵¹⁷ Her iki sinemacı da, 1998’de Gerhard Schröder’in Federal başbakanlığa yükselmesiyle, ülkeye önderlik etme konumuna erişmiş olan savaş sonrası kuşağına aittir. 1968’deki öğrenci ayaklanmaları ve parlamento dışı muhalefeti ile bu kuşak, Almanya’ya, çocukların anne babalarına karşı gerçekleştirdiği devrime en yakın deneyimi yaşatmıştır – başka şeylerin yanı sıra, Üçüncü Reich döneminde suç ortaklığı yapmaları ve daha sonra Batı Almanya’da bu korkunç mirasla yüzleşme gereğinin topluca reddedilmesi yüzünden anne babalarla bir hesaplaşma anıydı bu.⁵¹⁸ Wenders bu mirasa, görsel araçların eğlence işlevinin ötesinde –ve hatta buna karşıt yönde– bir anlam yaratma arayışıyla yanıt vermiştir.

Ne var ki, Wenders’ın filmleri Geissendörfer’in *Lindenstrasse*’sinden öylesine *uzaktır ki*, bu televizyon yapımı onları ancak zıt yönleriyle birbirinden ayırt edebilir. Geissendörfer televizyon gerçekçiliği geleneklerini kullanarak, başarılı bir Alman *Heimat* (‘memleket’) destanı yaratır. Wenders de ait olduğu ulusal kimlik sorusunu ele alır, ama gerek filmlerinde gerekse görüşlerini belirtirken basitçe oluşturulmuş ‘Almanlık’ ve herhangi bir türden milliyetçilik yorumlarından her zaman kaçınır.

Wenders 1960’ların başlarında daldan dala atlayan düzensiz bir öğrenimin ardından Paris’e gitmiş ve Cinémathèque française’in* büyüüne kapılmış, geri döndükten sonra da 1967’de Münih Sinema Okulu’nun ilk öğrencilerinin arasına katılmıştır. Siyasi muhaliflerle kişisel bir temas içinde olmasına karşın, yaratıcılık sürecinin kendisini, özellikle de erkeklığe ilişkin konuları ele alma biçimini sorgulayarak, en baştan itibaren radikal bir öznellik benimsemiştir. Wenders mezuniyet filmi *Summer in the City* ile, Fassbinder, Herzog, Kluge ve Schlöndorff’un yanı sıra, Yeni Alman Sineması’nı belirleyen *auteur*’lerden biri olmuştur. 1971’de bağımsız bir yapım şirketi olan Filmverlag der Autoren’ın (‘Yaratıcıların Film-

517) H. W. Geissendörfer, “Wir fordern zur Rebellion auf”, *Der Spiegel*, 22, 1997, s. 218.

518) Durum Doğu Almanya’da görünüşte daha basitti, çünkü sosyalist rejim kendisini Faşizm’e karşı Alman direnişinin mirasçısı olarak ilan etmiş ve Nazilerin korkunç mirasını da Batı Almanya’ya yüklemişti.

* Cinémathèque française: Sinema tarihini korumak ve yaşatmak amacıyla Paris’te 1936’da kurulan sinema ve müze. (ç.n.)

Yayınevi') kurucu yöneticisi olarak, mesleğinin ticari ve siyasi boyutlarıyla da ilgilenmeye başlamıştır. Wenders 1976'da kendi şirketi olan Road Movies'i kurmuştur; bu şirket o tarihten bu yana Berlin'deki merkezinde faaliyet göstermektedir. Ortaklarından biri olan tanınmış Avusturyalı yazar Peter Handke ile işbirliği içinde, en önemli yapıtlarının ilki olan *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*'i (Kalecinin Penaltı Anındaki Kaygısı) gerçekleştirmiştir. Handke daha sonra, Wenders'ın *The Wrong Move*'unun (Yanlış Hareket, ABD'deki adı: *False Movement*) senaryosunu yazmış ve *Der Himmel über Berlin / Wings of Desire*'ın (Berlin Üzerindeki Gökyüzü / Arzunun Kanatları) senaryosuna tereddütle de olsa katkıda bulunmuştur.

Wenders, Almanya'daki ünü giderek büyürken, çocukluğu ve gençliği üzerindeki son derece önemli etkilerin kaynağının, yani ABD'nin çekim gücüne kapılmaya başlamıştır. Amerika'ya özgü şeylerle karmaşık ilişkisi *Alice in den Städten*'in (Alice Kentlerde) esin kaynağı olmuştur; bu film Alman baş kahramanının ABD'de düş kırıklığına uğradıktan sonra Almanya'yla özdeşleşme isteğiyle geri dönüşünü anlatır. *Amerikalı Arkadaş* gerilim filmleri türünden yola çıkarak, Amerikan görsel kültürünün Almanya/Avrupa üzerindeki etkisini izlek olarak alan karmaşık bir alegori sunar. Wenders bu arada, *Im Lauf der Zeit*'in (Zamanın Akışında) 1975'teki Cannes başarısı ile ününü iyice pekiştirmiştir. *Yanlış Hareket*'in konusunun Kuzey Almanya'dan Güney Almanya'ya doğru ilerlemesi gibi, bu filmin iki Almanya arasındaki sınırın hemen batısındaki hüznü, terk edilmiş topraklarda geçmesi aracılığıyla da yerel kimlik irdelenir. Ama *Zamanın Akışında*, baş kahramanlarından birinin "Amerikalılar bilinçaltımıza da egemen oldular" demesiyle, bu kimliği betimler. Wenders'ın kuşağından bir Alman ve daha da ötesinde bir sinemacı olmak, bu gerçekle bir şekilde başa çıkabilmeyi gerekli kılar.

Wenders'ın bir sonraki yaratıcılık aşaması, Francis Ford Coppola'nın onu *Hammett*'i yönetmesi için davet etmesi aracılığıyla doğrudan doğruya ABD'nin içine girmesi demek olmuştur. Filmin gerçekleşme aşamasında yaşanan gecikmeler ve öfkeli tartışmalar Wenders'ı bir Hollywood stüdyosunda çalışmasının hiçbir yolu olmadığına ikna etmiş olsa da, Amerika'da bulunuyor olması, Wenders'ın en çok saygı duyduğu Amerikalı yönetmenlerden biri olan Nicholas Ray'in son hastalığı sırasında çekilen ve bu hastalığı konu alan belgesel *Nick's Film: Lightning over Water*'ı (Nick'in Filmi: Suyu Düşen Yıldırım) üstlenebileceği anlamına gelmiştir. Ayrıntılı bir biçimde sinemacının ölümünü anlatması ve bu arada da görünüşte onun son projesini gerçekleştirme çabasında olması yüzünden

tartışmalar yaratan bu film, izleyicileri kendi röntgencilikleriyle yüzleşmeye zorlar.

Wenders daha sonra adeta kendi kendisinin konusu haline gelmiştir. Bir meslektaşının Portekiz'deki setini görmeye gittiğinde, kendiliğinden, ABD'li destekçilere çalışan bir Alman yönetmen üzerine bir filme başlamıştır. Wenders, *Der Stand der Dinge*'yi (Olayların Gidişi), orada hazır olan ekibi kullanarak çekmiştir. Bu film tüm yapıtları arasında en programlı olanıdır ve onun *auteur*'lüğünü sergiler. Kolker ve Beicken şöyle belirtir:

Wenders'in *auteur*'lüğü, karakterleri sanki onun kendi yaşamsal kaygılarını yansıtıyorlarmışçasına, sanki filmler nihayetinde, sinemacının arzularını sergileyen uzun fotoğraf albümleriymişçesine, karakterleriyle kurulmuş son derece yoğun bir ilişki sergiler.⁵¹⁹

'Film/albüm' giderek daha da acımasızlaşır ve Alman yönetmen ile yapımcısının intikam peşinde olan bir LA çetesinin elinde gerçekleşen ölümlerinde doruk noktasına ulaşır. Wenders *Hammett*'ı tamamlamıştır ama, bir sonraki önemli projesi *Paris, Texas* için mekân aramaya da başlamıştır. Doğaçlama yeteneğini gerçek bir Amerikalı olan oyun yazarı Sam Shepard'ın senaryosuna uygulayarak, Avrupa'dan sağlanan finansmanın da yardımıyla, ABD ve kültürüyle bir hesaplaşma niteliğinde olan bir yapıt yaratmıştır. *Paris, Texas*'ın başarısı, onun kuşağının Alman *auteur*'ü olarak konumunu sağlamlaştırmıştır ve Wenders gözü en yükseklerde olan projesi *Bis ans Ende der Welt* (Dünyanın Sonuna Kadar) için finansman aramaya başlamıştır. Bu arada da, ustası olduğunu kabul ettiği Yasujiro Ozu tarafından kullanılan Japonya mekânlarına 'hac yolculuğu' olarak nitelenebilecek *Tokyo-Ga* (1985) ile son derece kişisel bir yapıt ortaya koymuştur. Wenders bu belgeselin ardından, çok önemli bir kurmaca yapıtı, yani *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* için ülkesine geri dönmüştür.

Alice Kentlerde'nin son sahnesinde kameranın durup Münih Ekspresi'nden uzaklaşmaya başladığı yerde, *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* bu kayıtsızca yükselme eyleminden, Berlin'in yer seviyesi ve baş karakteri olan melek Damiel'in 'Zaman nehri' olarak adlandırdığı şey için vazgeçer. *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* iki âşığın ortak *Geschichte*'lerine (Almanca'da hem 'tarih' hem de 'öykü' anlamına gelir) başlama kararını, önceden ya

519) R. P. Kolker ve P. Beicken, *The Films of Wim Wenders*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, s. 62.

da en azından 1987'de Batı Berlin olan kuşatılmış bölge içinde konumlandırır. Oysa, *Dünyanın Sonuna Kadar* ülkeler ve zaman dilimleri arasında dolaşır ve karakterlerinin düşlerinden Yerküre'nin yörüngeden görünümüne dek çok çeşitli görüntüler içerir. Film, 1991'deki kısaltılmış versiyonunda bile, en az iki filme yetecek kadar malzemeye sahiptir ve bu, bir yandan Wenders'ın bir görsellik ustası olarak gücünü, bir yandan da anlatıcı olarak zayıflığını gösterir. Bu küresel yolculuk Wenders'ın kendi yolculuğu açısından da ironiktir, çünkü bu yolculuk onu, Kasım 1989'da tam da duvarın yıkıldığı ve Almanya'nın neredeyse bir gece içinde yeniden bütünleştiği sırada uzaklara, Avustralya'ya götürmüştür.

Berlin Üzerindeki Gökyüzü'nün devamı niteliğindeki *In weiter Ferne, so nah* (Öylesine Uzak, Öylesine Yakın), Berlin'in Duvar sonrası günlerini, Wenders'ın ikinci meleştiği Cassiel'i de 'yere indirmesi'yle, daha geniş bir açıdan ele alır. Bu film de, tıpkı *Dünyanın Sonuna Kadar* gibi, etkili görüntüleri karmaşık bir anlatıyla ve zamanın, tarihin ve Alman sinemasının doğası üzerine düşüncelerle yükler. Film daha sonra da, 'O'ndan, yani büyük bir olasılıkla Hristiyan tanrısından her şeyin sonu ve uyumlu birlikteliği olarak söz etmekle, 'efsane'sine son verir. Bu film ile *The Million Dollar Hotel* arasındaki dönemde, *Lisbon Story* (Lizbon Öyküsü), *Above the Clouds* (Bulutların Ötesinde), *The End of Violence* ve belgesel *Buena Vista Social Club* ortaya çıkmıştır. Bunların ilki, Wenders'ın o yılın Avrupa Kültür Kenti olan Lizbon'a karşı aşıkâr sevgisinin esin verdiği bir 'ünlü isimler geçidi' niteliğindedir ve Wenders'ın sinemacılığı kendine dönüşlü biçimde ele alma yönündeki bilindik ilgisini sergiler. İkincisi Michelangelo Antonioni'ye bir saygı gösterisidir ve filmi için Avrupa'da mekân arayışı üç farklı aşk öyküsünü gözler önüne seren Amerikalı yönetmen rolünü John Malkovich canlandırır. Wenders bağlantı sekanslarını, görünüme göre, Amerikalı'nın gözlemlediği öyküleri Antonioni'nin yönetebilmesi için çekmiştir. Wenders, bu kez alegorik bir rolün yaratıcısı olarak, Avrupa ile Amerika arasında gidip gelen sinemacıdır yine. *The End of Violence*'ın çözümü filmin sonuna kadar anlaşılmayan olay örgüsünün merkezinde bir film yapımcısı yer alır, ama bu karakter bu kez, tamamen kendi bölgesine, yani dünya sinemacılığının başkenti sıfatıyla Los Angeles'a ait bir yaratıktır. Wenders *Buena Vista Social Club*'da unutulmuş bir Kübalı müzisyenler kuşağını yeniden keşfetmek ve tanıtmak amacıyla müzisyen Ry Cooder ile işbirliği yapmıştır. 'Doğal bir sonuç olarak ortaya çıkan' bu çalışması, filmin müziğini beklenmedik biçimde küçük çaplı bir kült haline getirmiş ve Wenders'a 2000 yılının Federal Almanya Sinema Ödülleri kapsamında en iyi belgesel ödülünü kazandırmıştır.

Eğer *Olayların Gidişi* programlı, kendine dönüşlü filmlerinin bir örneğini oluşturmaktaysa, *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* de Wenders'ın bu tarihe kadar çekmiş olduğu en iyi filmidir. Anılan bu filmlerin ilkinin temel sahnesinde, yönetmen yazarına bir Hollywood yapımcısının neden Avrupalı bir yönetmen istediğini sorar. Yazar eliyle bilindik çerçeveleme hareketini yaparak yanıt verir ve iki adam, biraz da ironik bir biçimde kendilerini belli bir konumda görerek, yanıtı kendi aralarında belirler: 'Avrupalıların görme biçimi'. Wenders'ın yapıtlarındaki (Kolker ve Beicken'in nitelemesini ödünç alacak olursak) 'arzular', bir başka deyişle Wenders'ın *auteur*'lük 'damga'sı, onun 'Avrupalı tarzı'nın görmeyi, bir izleyen, izleyici ya da röntgenci olmayı –ve hatta sadece orada ne olduğunu saptamayı– nasıl sorguladığını sergiler. *Olayların Gidişi* sadece sinemacılığı değil, finansmanın uygulamada ortaya çıkan, hatta tehlikeli sonuçlar doğuran etkilerini vurguladığı noktada, sinemayla ilgili olan her şeyi inceler. Film Wenders'ın sürekli olarak güttüğü kaygılardan biri üzerinde yoğunlaşır: görüntü ile anlatı arasındaki gerilim. Norbert Grob bu konuda şöyle belirtir: "Öykülere yönelik arzu. Ve öykülere karşı güvensizlik. Wenders söz konusu olduğunda, bu ikisi aynı madalyonun iki yüzüdür."⁵²⁰ Wenders'ın kendisi de öyküyü, 'ne mesaj ne de anlam, ne amaç ne de ahlak dersi, hiçbir şey taşımak ve iletmek istemeyen' görüntülerden beslenen bir 'Vampir' olarak tanımlamıştır.⁵²¹ Wenders metinler ile doğaçlama arasında gezinebilir ve sık sık da bu ikisini bir araya getirir; görüntüleri ise çoğu zaman kendilerini sorgularlar. *Nick'in Filmi* ilk video kullanımlarından birini gösterir; *Dünyanın Sonuna Kadar*'da yüksek düzeyde netlik sunan televizyon vardır; belgeseli *Notebooks on Clothes and Cities* video ile 35 mm.'lik filmi karşılaştırır; *The End of Violence* uydu aracılığıyla görüntülemeyi inceler; son projesi olan *In Amerika*'da ise, sadece dijital kayıt teknikleri kullanılmaktadır. Dolayısıyla, Wenders'ın sinemacılığının anlamı, kendisinin dışında olan herhangi bir şey için bir araç oluşturmada değil, kendi doğasını sürekli olarak açığa vuran ve yeniden yaratan bir süreçten ortaya çıkmasında gizlidir.

Wenders ilk kısa filmleri ve *Summer in the City*'de, bir öykünün yaşanıp bitmesinden sonraki olayları kaydedermiş gibi görünür. Ve *Summer in the City*'nin baş kahramanı aracılığıyla da, yabancılaşmış erkeği, özellikle de kadınlarla kişisel ilişkiler kurma yetisinden yoksun, içindeki uzaklaşp

520) N. Grob, *Wenders*, Berlin, Edition Film, 1991, s. 14.

521) W. Wenders, *Die Logik der Bilder*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1988, s. 71.

gitme dürtüsüne gem vuramayan başıboş avareyi yaratır. Bu karakter çok geçmeden, *Kalecinin Penaltı Anındaki Kaygısı*'nda uyandığında, kendisini, nedensiz yere öldürmüş olduğu kadının yanında bulan bir katil biçiminde; *Yanlış Hareket*'in sonunda Zugspitze'nin* tepesinde Almanya üzerine düşüncelere gömülmüş bir halde bırakılan başarısız yazar Wilhelm biçiminde; ya da *Zamanın Akışında*'da gözyaşları içinde eski evindeki çocukluk yadigârlarını bulan Bruno biçiminde yeniden ortaya çıkar. *Olayların Gidişi*'ndeki yönetmen bu tip karakterleri F. W. Murnau'dan alıntı yaparak özetler: "Şunu unutma ki, hiçbir yer, hiçbir kent, hiçbir ülke bana ev hissi yaşatmıyor." Film, genel kabul gören bir modernist görüntüyle sona erer: Friedrich katillerin görüntüsünü kaydetme amaçlı ironik bir çabayla, kamerasıyla çevresini tarar. *Paris, Texas*'ın Travis'inde ise farklı bir ironi vardır: Bu dilsiz, amaçsızca dolaşıp duran erkek karakter, olayları yeniden anlatmasına ve bu şekilde, oğlu ve karısıyla ilgili muhtemel öyküde ne baba ne de koca olarak hiçbir işlevinin olmadığını fark etmesine yetecek kadar bir kişilik oluşturur yeniden. Bu karakterin son durumu postmodern'dir: Kendisinin düzenlediği olaylara, bunlar başka birinin filmindeki kurmaca olaylardan başka bir şey değilmiş gibi seyirci kalır.

Berlin Üzerindeki Gökyüzü'nde Daniel insan olmaya karar verdiğinde, beklentisini, ölümlü yaşamının ilk gününün 'öykü'sünü 'yoldaşı' Cassiel'e anlatır. Cassiel şöyle yanıt verir: "Ama bunların hiçbirisi gerçek olmaya-cak," ve sonra da, Daniel ardında ayak izleri bırakmaya başladığında telaşlanır. Daniel insan olmak için, ironik bir biçimde, derhal öldürülebi-leceği bir nokta seçmiştir: Duvar'ın Doğu yakası. Böylece, bu aşılmaz engelin içinden geçirilip bir renkler dünyasına nakledilir. Bu tür sekanslar, Alman tarihine, Wenders'ın yapıtlarına, sadece bir şeyleri görmeye ve bir film izlemeye yönelik çok çeşitli simgesel imalar oluşturur.

Daniel yalnız bir erkek olarak uyandığında bir yolculuğa koyulur, ama bu yolculuk, öyküsünü onunla birlikte kuracağı kadını bulma hedefini taşımaktadır. Marion yaşantısının bir parçası haline geldikten sonra, herhangi bir amacı olmadan Berlin'i gözlemlemeyi ve siyah-beyaz görüntülerle kaydetmeyi bırakır. Marion kendisini izlenecek bir seyirlik olarak tanımlamaktadır ve Daniel bunun içgüdüsel ve duygusal cazibesini ve, daha da önemlisi, bunun Marion'un varoluşu için taşıdığı önemi hisseder. Âşıkların bir araya gelmesinde, olumlu bir anlam ima etmek amacıyla postmodern görüntüler kullanılır. Wenders, kadının erkeğe 'öykü'lerinin tüm insanlar için destan gibi bir efsane olacağını söylediği noktada bir

* Zugspitze: Almanya'nın Avusturya sınırında yer alan en yüksek tepesi. (ç.n.)

‘arya’ sahneler. Eğer Wenders, karakterlerin her biri doğrudan kameraya bakarken bakış açılarını göstermek için iki kez yakın plana geçiş yapma yöntemini kullanmış olmasaydı, film melodram, hatta pembe dizi gelenekleriyle oyun oynuyor olurdu. Karakterler kararlarını doğrularken, izleyiciler sahnenin tamamını oyun oynama olarak görüp göz ardı etme ya da kurmacaya kendi durumları için bir anlam yükleme arasında bir karar vermek zorundadır. Wenders, akıllarda en çok kalan sekanslarından biriyle, görüntülerine duyulan inancın pekişmesini sağlar: Marion’un Damiel tarafından tutulan bir ip üzerinde akrobasi çalışması ve Damiel’in bu sırada, erkek ile kadın arasında bir ilişkinin olabilirliği karşısında duyduğu ‘hayret’ üzerine düşünmesi. Damiel hiçbir meleğin bilemeyeceği bir şeyi artık biliyor olduğundan, öykülerini birlikte yaşayabileceklerini de bilmektedir.

Wenders, Alman çağdaşları olan Wolfgang Petersen ve Roland Emmerich’in aksine, Hollywood’un ‘gedikli’ yönetmenlerinden biri haline gelmemiştir. Bunun yerine, Toby Miller tarafından Avrupa-Amerika sinemacılığı çerçevesinde tanımlanan diyalektik üzerinden etkinliğini sürdürmektedir:

Hatta öyle denebilir ki, Avrupalıların Hollywood’dan zevk alır olması, paradoksal biçimde, kendi yapımlarıyla karşı karşıya olmaları yüzünden ortaya çıkmaktadır kısmen; bir başka deyişle, ABD eğlenceyle eşanlamlı bir ‘öteki’dir ve karşısında Avrupa’nın ağırlığı bulunduğu için insanları cezpt etmektedir ve dolayısıyla, mali destek gören bir gösterim olanağı olmadan var olamayacak bir rekabetten yararlanmaktadır. Çünkü, bir gereksiz ürünler tekeliyle baş başa bırakılmak –ki Hollywood’un istediği budur– nihayetinde itici gücün, farklılığın ve cazibenin tükenmesi anlamına gelir.⁵²²

Wenders’in yeteneği Hollywood endüstrisi tarafından doğrudan doğruya kullanılamamaktadır – Wenders bunun böyle olmasını istememektedir.⁵²³ Ama o zaman, Hollywood’un böyle bir şeye ihtiyacının olmadığı da söylenebilir. *The Million Dollar Hotel*’in gösterdiği gibi, Wenders Amerikan sineması ve medya kültürünü kullanmakta öylesine ustalaşmıştır ki artık, yaratıcılık yeteneği, ‘öteki’, ‘kültürel istisna’ ya da ‘ikinci sinema’

522) T. Miller, “The Crime of Monsieur Lang”, *Film Policy*, A. Moran (yay. haz.), Londra, Routledge, 1996, s. 80.

523) Hollywood *Berlin Üzerindeki Gökyüzü*’nü *City of Angels/Melekler Şehri* (Brad Silberling, 1998) adıyla yeniden çekerek, ona kendince en büyük övgüsünü sunmuştur.

biçimindeki diyalektik kategorisine ait olmanın yarattığı dinamik gerginlikten yarar sağlayabilmektedir. Ve dolayısıyla, yirmi birinci yüzyılın başlarında olduğumuz bir dönemde, bu 'yıldız yönetmen' ve yapıtları Hollywood için küresel sinema pazarında gerekli bir etmen olmayı sürdürecektir büyük bir olasılıkla. Wim Wenders, kendine özgü, karmaşık tarzıyla, 'ötekilik'leri bir yandan hâkim endüstriye hizmet etmiş ve bu endüstriyi zenginleştirmiş, bir yandan da, olması gerektiği gibi, Alman/Avrupalı *auteur*'lüklerini güvence altına almış olan Sirk, Murnau ya da Lang'ın mirasçısıdır.

Wong Kar-Wai

Julian Stringer

Hong Konglu genç yönetmen Wong Kar-Wai'nin bu tarihe dek çekmiş olduğu yedi uzun metrajlı film, çağdaş Çin sineması rönesansında çok önemli bir yere sahiptir. Bir yandan kült haline gelmiş bir yandan da genel düzeyde ilgi çekmiş olan bu filmler, Wong'u Batı'da en çok tutulan Asyalı sinemacılar arasında önemli bir isim haline getirmiştir. Bunun yanı sıra, Hong Kong'un bir post-kolonyal küresel kent olarak varoluğu ile Çin ulus-devletinin bir parçası olarak kaderi arasında konumlandırılmış olmasıyla, Wong'un filmleri tarihi betimleme işinin yükünü taşırmıştır. İzleyiciler ve yorumcular ne zaman Hong Kong'da hüküm süren yeni çağın anlamını açıklama çabasında olsalar, ipucu bulmak için hep onun yapıtlarını araştırır olmuşlardır.

Wong'un şimdiki etkili konumuna yükselişı ani ve şaşırtıcı bir biçimde gerçekleşmiştir. TVB ve yapım şirketi Cinema City için 1980'lerin başlarında ve ortalarında çok sayıda senaryo yazmış, birkaç yıl sonra da, Hong Kong 'ikinci dalga'sının bir üyesi olarak (Jacob Cheung, Clara Law ve Alex Law'un yanı sıra) ilk filmini yönetmiştir. Yakın tarihlerde gerçekleş-

tirilmiş en iyi Çin gangster ya da mafya filmlerinden biri olan *As Tears Go By*, Martin Scorsese'nin *Mean Streets*'ini Hong Kong'un Mongkok bölgesi ve Lantau Adası'na naklederek Wong'un büyük yeteneklerini gözler önüne serer. Bu etkileyici tür saptırmacılığı örneği yerel ve uluslararası düzlemde küçük çaplı bir dalgalanma yaratmış olsa da, Wong gerçek anlamıyla 1991'de, tamamen kendisine özgü ikinci uzun metrajlı filmi olan ve konusu 1960'larda geçen gençlik melodramı *Days of Being Wild* ile dikkat çekmeye başlamıştır. Çekimleri ve kurgusuyla muhteşem bir dövüş sanatları epiği olan ve Asya'ya özgü felsefi bilgelikle modernist bir anlatı yapıbozumculuğunu bir araya getiren *Ashes of Time*, bir sonraki filmi olmuştur. Yönetmenin dördüncü ve beşinci filmleri Avrupa ve ABD'de küçük salonlu sinemalarda birer *hit* haline geldiğinde, Asyalı sinemacıları Batılı 'modeller' ile karşılaştırma (özellikle de Wong'un durumunda, Jean-Luc Godard karşılaştırması) retorisi çok geçmeden ortalıkta görülmeye başlamıştır – hem büyüleyici *Chungking Express* hem de karanlık *Fallen Angels* 'Hong Kong noir' olarak tanımlanmıştır. Ve Wong Kar-Wai, sonunda, 1997 Cannes Film Festivali'nde, büyük kısmı Arjantin'de çekilmiş olan ve güzel bir oyunculuk sergileyen *gay* yol filmi *Happy Together* ile En İyi Yönetmen Ödülü'nü kazanmıştır.

Bu son derece yenilikçi ve zevkle izlenir olan filmler, en başta olağanüstü görsel nitelikleriyle eleştirmenlerin dikkatini çekmiştir. Filmlerin her biri, ilginç grafik tasarımlar, göz alıcı renk şemaları ve mekân ve zaman ilişkilerinin yaramaz bir çocuk tavrıyla değiştirilmesini sergiler. Wong, Çin, Hong Kong, Tayvan ve ABD'de Chen Kaige, Chen Kunhou, Stanley Kwan, Stan Lai, Edward Yang ve Gus Van Sant gibi yıldız yönetmenlerin yanında çalışmış olan ünlü Avustralyalı görüntü yönetmeni Christopher Doyle ile verimli bir işbirliği içinde olmuştur. Doyle'un afallatıcı *stop-motion* efektleriyle el kamerası çekimlerini bir araya getiren çekim tarzı, Wong'un olay örgüsü belirsizliklerini ve parçalı öykü seyrilerini muhteşem bir biçimde tamamlar. Wong ile Doyle, bazı Batılı eleştirmenlere göre, Pier Paolo Pasolini'nin bir zamanlar 'şiir sineması' olarak adlandırdığı tarzın yeniden canlanmasına yardımcı olmuşlardır.⁵²⁴

Ackbar Abbas bu tür yorumları bir adım daha öteye taşıyarak, Wong'un görselliğe belirgin bir siyasi işlev yüklediğini de öne sürmüştür. 'Ortadan yok olma'yı Hong Kong'un eşsiz kültürel kimliğine ilişkin herhangi bir anlayış için çok önemli bir anahtar sözcük olarak ortaya atan Ackbar, Hong Kong'un Geleceği Üzerine Çin-İngiliz Ortak Bildirgesi'nin

524) John Orr, *Contemporary Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.

1984'te imzalanmasından bu yana, ortadan yok olma siyasetini kabul etmek zorunda olmanın, kentin kültür işçileri için en büyük zorluğu oluşturduğunu ileri sürmüştür. Hong Kong'un 1 Temmuz 1997'de Çin egemenliğine dönüşü öncesindeki süreçte, sonsuza dek gözden yitip gitmekte olan bir dünyayı yeniden konumlandırmanın yolu ne olabilirdi? Bu sorunun bir yanıtını, Wong'un sanatsal kaygılarının diyalektik denilebilecek niteliği verir. Örneğin, *Days of Being Wild*, baş karakterlerinin amaçsızlığı ve Hong Kong ile Manila arasında sürekli olarak mekân değiştirip durmalarıyla, "Hong Kong kültürünün tanımına, sorgulama yoluyla ve olaylara bakma biçimimizi çözümleme yoluyla meydan okumak" üzere coğrafi ve duygusal karmaşayı ima eder.⁵²⁵

Bu tür çelişkili duygular Wong'un kaygılarıyla, yerel izleyicinininki kadar küresel izleyicinin de kaygıları arasında bir bağ kurar. Wong'un Hong Kong deneyimi temeli üzerinde yükselen başarısı, bir bakıma, büyük ölçekli göç ve yabancılaşıma olgusunun öngörülemeyen etkilerine yönelik dünya çapında uyanan büyük ilgiye bağlanabilir. Bu, hiç kuşkusuz, 1980'lerin ve 1990'ların Hong Konglu sinemacılarının büyük bir kısmının da ilgisini çeken bir konu olmuştur. Örneğin, Peter Chan (*Comrades, Almost a Love Story*, 1996), Mabel Cheung (*An Autumn's Tale*, 1987), Ann Hui (*Song of the Exile*, 1990), Stanley Kwan (*Full Moon in New York*, 1989) ve Clara Law (*Autumn Moon*, 1992), sınırı geçme konularını inceledikleri, yalnız ve bilinmedik modern kentlerde bağlantıları güçlendirdikleri ve geçiş mekânlarıyla ilişkili bir sembolizme yer verdikleri için övgü toplamışlardır.

Wong'un kabul görmesi, aynı zamanda, Asyalı sinemacılar eğer küresel görüntü pazarlarına sızmak amacındaysalar, nasıl da yeni ve farklı bir şey sunmak zorunda olduklarını gözler önüne serer. *Ashes of Time*, *Fallen Angels* ve *Happy Together*'ın dinamik kompozisyonları ve kurgulanma biçimleri, 1990'ların çok sayıdaki sınırlar aşırı sinema örneğinin yavan 'uluslararası biçim'lerinden çok uzaktadır. Wong Kar-Wai'nin yerinden edilmişliği ve çatışmayı çarpıcı görsel biçim aracılığıyla dışavurumu, sinema dünyasında en kolay tanınabilir markalardan biri olmuştur.

Wong'un müziği kullanma biçimi, filmlerinin yapısal belirsizliğini daha da güçlendirir. Müzik konusunda birlikte çalıştığı Frankie Chan ve Roel A. Garcia, çağdaş sinemanın en şaşırtıcı biçimde yaratıcılık sergileyen ses tasarımlarının birkaçının mimarlarıdır ve yapıtlarına Asya ve Asya dışı kaynaklı çok çeşitli müzik kültürlerinden öğeler katmışlardır.

525) Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and Politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, s. 62.

Wong'un yedi filmini kapsayan bu küresel müzik dolabının içeriğini, Ernesto Lecuona, Los Indios Tabajaras, Xavia Cugat, The Mamas and The Papas, Massive Attack, The Flying Pickets, Marianne Faithfull, Astor Piazzolla, Caetano Veloso ve The Three Amigos gibi sanatçıların yanı sıra, Chan ve Garcia'nın raga, techno, new age, ambient ve Ennio Morricone tarzlarında bizzat kendilerinin yaratmış oldukları pastiş tipi besteler oluşturmuştur. Müziğin böylesi bir hoşnutluk yaratacak biçimde derlenmiş olması, bir Wong Kar-Wai filminin duygusal ve bilişsel cazibesinde çok önemli bir paya sahip olmuştur, tıpkı film müziği CD'lerinin Batılı koleksiyoncular tarafından aranan kült nesneleri haline gelmesinde de payı olduğu gibi.

Öte yandan, Wong'un Çinli pop yıldızlarını sık sık oyuncu olarak kullanmasına karşın (Andy Lau, Jacky Cheung, Leslie Cheung, Tony Leung, Faye Wong, Leon Lai, Karen Mok), gerçek Hong Kong müziği ya da Cantopop'un filmlerinde o denli çok yer almadığını belirtmek de ilginç olabilir. Yerel müziğe diğer uluslararası müzik türlerine göre daha az değer verme şeklindeki bu strateji, bir sataşma (hayranlara gözde yıldızlarından bekledikleri şarkıları vermeme yoluyla sataşma – Wong film ve pop yıldızı imajlarını betimleme konusunda da aynı biçimde oyun oynar) ve kurnazca bir pazarlama stratejisi olarak görülebilir. Sonuçta, film müziğinde çok çeşitli parçaların bir araya getirilmesi ve buna eşlik eden CD'ler tüketiciler için çeşitli giriş noktaları oluşturur ve bir filmin çok uzaklara dek ulaşabilmesini sağlar. Tam olarak açıklamak gerekirse, Wong'un yapıtları giderek daha çok artan ölçüde, bir yandan hızla genişlemekte olan anavatan pazarını, bir yandan da dünya çapında etkili olan çeşitli Çinli diaspora toplumlarını dikkatle izlemektedir.

Chungking Express'de Faye Wong'un canlandığı karakterin 663 numaralı Polis'in dairesini temizlediği sahneyi ele alalım. Bu MTV tarzı sahnede, oyuncu hiç bir iş yapmadan odadan odaya dolaşmakta, bu arada da Cranberries şarkısı "Dreams"ın (şarkının adı artık "Dream Person" olarak değiştirilmiştir) kendi yorumladığı versiyonu film müziği olarak duyulmaktadır. Faye Wong Pekinlidir ve 1992 tarihli "An Easily Hurt Woman" gibi pop *hit*'leriyle Hong Kong ve Çin'de çok sevilmektedir. Ama aynı zamanda da, Kanton ve Mandarin müziğinin 1990'larda rock tarzına geçişinin öncülerinden biri olmuştur (Sinead O'Connor'ı yeniden yorumlamış, Cocteau Twins ile birlikte çalışmalar yapmış ve Çinli rock yıldızı Dou Wei'yle evlenmiş ve sonra da boşanmıştır). O halde, bu sahnenin Faye Wong'un "Dreams" versiyonu eşliğinde sunulması, sadece iyi bir zevki sergilemekle kalmaz, kurnazca bir pazarlama stratejisi de oluş-

turur. Bu yöntem ilk olarak, Batı kaynaklı müziği yaratıcı bir biçimde dönüştürme yoluyla, yerelleştirme süreçlerinin popüler Hong Kong kültürü için taşıdığı önemi pekiştirir (*As Tears Go By*'da, olay yaratan Hollywood filmi *Top Gun*'daki Berlin *hit*'i "Take My Breath Away"ın bir yorumunun, Andy Lau ile Maggie Cheung arasındaki telefon kulübesinde öpüşme sahnesi sırasında kullanılması ya da *Happy Together*'ın unutulmaz kapanışında Turtles'ın filme adını veren 1967 tarihli *hit*'inin Danny Chung'ın yorumladığı versiyonuna yer verilmesi buna örnek olarak gösterilebilir). İkinci olarak da, bu şarkının özgün versiyonu diğer ülkelerdeki İngilizce pop müzik hayranları için bilindik bir ezgi olacağından, şarkının Çince yorumunun pek çok meraklı dinleyicinin kulak kesilmesine yol açması da yüksek bir olasılıktır. Bir diğer deyişle, Faye Wong'un "Dreams"i ne bir şeydir ne de başka bir şey; yerlidir ama Hong Kong'dan değildir; Batılıdır ama gerçek anlamıyla Batılı değildir; anakaradandır ama anakaraya ait değildir.

Pazarlanabilirlik hususları da, Wong'un uluslararası düzlemde dikkat çekmesi konusunda başka yönlerden belirleyici olmuştur. Asyalı diğer kült yönetmenler Kitano Takeshi ve Tsui Hark'ın yapıtlarında da olduğu gibi, filmlere ulaşma hevesinin belirlediği bir 'belli bir kişiye ya da gruba özel olma' hissi, filmlerinin kabul görmesiyle yakından ilgili olmuştur. Wong Kar-Wai'nin uluslararası festival döngüsü içinde etkin olduğu kuşku götürmese de, filmleri Batı'da daha da yeraltı olan bir düzeyde, yani korsan video kasetler, lazer diskler ve Hong Kong ve Japonya'dan getirtilen video kaset diskleri yoluyla yaygın bir dağıtım da görmüştür. Bu aynı anda hem görülür hem de görülmez olma durumunun bir göstergesi de, yapıtlarının üçünün ABD dergisi *Film Comment* tarafından 1997'de yapılan 1990'ların Dağıtım Girmemiş En İyi 30 Yabancı Filmi sıralamasına dahil edilmiş olmasıdır; oysa bu filmler o sırada, 'resmi olmayan' kaynaklar aracılığıyla Amerika'da elden ele dolaşmaktaydı.

Wong son zamanlarda, ilgiyi buna benzer bir biçimde yaymak için kendi yapım şirketi Jet Tone'u kullanmıştır. *Happy Together*'ın başarısının ardından, henüz gösterime girmemiş olan filmi *Summer in Beijing*'in parlak renkli posterlerini ve fotoğraf albümlerini tanıtan reklamlar İnternet'te görülmeye başlanmıştır. (Yönetmene, gözde yıldızlarına ve daha genel olarak Hong Kong sinemasına adanmış pek çok gayri resmi İnternet sitesi de vardır doğal olarak.) Ne var ki, söz konusu olan, 1990'lar sırasında ABD ve Avrupa'daki basılı yayın pazarlarını istila eden çok sayıdaki Hong Kong sineması fanzininde Wong'un filmlerine ayrılan yer olduğunda, bu türden 'sanat sineması' ilişkilendirmeleri o kadar da kolay yer

bulmamıştır. Wong Kar-Wai'nin filmlerindeki popülist ve deneysel eğilimler karışımı, kimi zaman, izleyicilerin ve eleştirmenlerin onun yapıtlarını diğer popüler Hong Kong sinemacılarının filmlerinden ayırt edebilmelerini güçleştirmiştir. Wong'un filmleri, örneğin Jackie Chan, Ringo Lam, Tsui Hark ve John Woo'nun yapıtlarının tersine, Batı'daki çok salonlu sinemalarda gösterilmemektedir, ama filmleri tartışmalarda yine de bu tip ticari filmlerle aynı kefeye konulmaktadır. Wong'un kült ile yaygın sinema arasında bir geçiş sergilediği söylenebilse de, ününü sorunlu bir vaka olarak, yerleşik türlere modernist ya da avangard bir anlayış eklemekle bağnaz yorumcular için yaşamı güçleştiren birisi olarak kazanmıştır. Bu tür taktikler, belirgin bir biçimde ayırt edilmiş kategorilerle kendilerini daha rahat hisseden izleyiciler ve eleştirmenler için kolaylıkla kafa karıştırıcı olabilmektedir.

Wong Kar-Wai'nin filmlerinin nasıl kategorize edilmesi gerektiğini belirleme biçiminde ortaya çıkan bu 'sorun' pek çok yönden, onun genel olarak Hong Kong film endüstrisiyle görünüşteki ilişkisini de yansıtır. Wong sinemacılıktaki ilk günlerinde, kentin 1979 sonrası özgün 'Yeni Dalga' yönetmenlerinin en cüretkârlarından biri olan Patrick Tam için senaryo yazmış olmakla birlikte (*Final Victory*, 1987), kısmen iyi kısmen de kötü bilimkurgu filmi *Saviour of the Soul* (Corey Yuen, 1991) gibi standart ticari filmler için de senaryolar yazmıştır. Buna karşılık, Wong yönetmen olarak tür gelenekleriyle oyun oynamakla tanınıyor olsa da, yerli sinemacılar da kendi yeni türlerini, yani Wong Kar-Wai parodisini yaratarak, Wong'un eleştirmenler katındaki ünüyle oyun oynamışlardır. Bu parodiler, Jeff Lau'nun *Ashes of Time*'in oyuncularını ve ekibinden bir kısmıyla Wong'un yoğun programı yüzünden ortaya çıkan boş zamanlarda çekmiş olduğu *The Eagle Shooting Heroes*'unda (1991) olduğu gibi, Wong'un filmleriyle arka arkaya gerçekleştirilmiştir ya da sözcük oyunları (Blackie Ko'nun 1992 tarihli *Days of Being Dumb*) ve bazı filmlerinin çok bilinen anlarını tiye alma yoluyla –komedyen Stephen Chow'un kendisinin yönetmiş olduğu *From Beijing with Love*'da (1994) *Days of Being Wild*'ın son sahnesini yorumlama biçimi insanı kahkahalara boğar– Wong filmlerine gönderme yapılmıştır. Wong da altta kalmamak için, *Fallen Angels*'da Takeshi Kaneshiro'nun Faye Wong'un *Chungking Express*'deki biraz tuhaf olan vücut dilini özenle taklit etmesinde olduğu gibi, kendi filmlerine sayısız ara-metinsel göndermeler katarak, hoş bir biçimde kendi kendisiyle dalga geçme eğilimi sergilemiştir.

Son derece parçalı *Fallen Angels* kimi eleştirmenler tarafından, yerleşik Wong Kar-Wai biçiminin neredeyse dur durak bilmeyen bir parodisi

olarak görülmüş olmakla birlikte, bu tür eleştirilerin hiç biri, Wong'un uluslararası ününü iyice pekiştirmiş olan filmine, yani *Happy Together*'a yöneltilmemiştir. Görünüşte Manuel Puig gibi Latin Amerikalı sihirli-gerçekçi *auteur*'lerden etkilenmiş olan filmin en önemli yanı, belki de, dikkati sadece Wong'un şaşırtıcı biçimciliği üzerinde değil, Asya sinemasındaki homoseksüellik tartışmaları üzerinde de toplamış olmasıdır. *Happy Together* en azından, 1997'deki devir teslim öncesindeki ve sonrasındaki aylarda bu konuyu cesurca ele almış olan diğer filmlerle, yani Stanley Kwan'ın *Hold You Tight*'ı (1998) ve Shu Kei'nin *A Queer Story*'siyle (1996) birlikte ele alınmalıdır. Wong'un bu ilerici sanatsal eğilime katkısı, Arjantin'de takılıp kalmış iki Çinli erkek (Leslie Cheung ve Tony Leung tarafından canlandırılmaktadır) arasındaki *gay* ilişkiyi dürüstçe betimlemesi açısından övgü toplamıştır. Söylenene göre, ilk baştaki planda, genç *gay* kahramanlardan birinin yakınlarında ölmüş olan babasının da bir homoseksüel olduğunu öğrenmesi yer almaktaydı, ama insana aşırıymış gibi görünen bu öge, Güney Amerika'dayken öyküden çıkarılmıştır.

Öte yandan, *Happy Together* Cannes'daki ve diğer gösterimlerindeki başarısına karşın, zaman zaman da farklı biçimlerde karşılanmıştır. Örneğin, Kore'de, ilk Seul *Queer* Film ve Video Festivali'nde, 'Korelilerin duygusal yaşamlarına uygun düşmediği' gerekçesiyle gösterimi engellenmiştir.⁵²⁶ Bunun yanı sıra, Denise Tang film üzerine genelde anlayışlı bir tutum yansıtan incelemesinde, filmin geçtiği mekân olarak Arjantin'in seçilmesinin aslında "Asyalıların homoseksüelliği yabancı bir kavram olarak görme biçimindeki tipik tavırlarını pekiştirme" amacına hizmet ediyor olabileceğini belirtir. İki baş karakterin görüntülerini büyük ölçüde yabancı bir ülkede görüyor olduğumuz için, izleyiciler bu kahramanları "kültürel sürgünler", yani *gay* erkekler olarak cinsel kimliklerinin doğası nedeniyle kendi etnik kimliklerine ihanet etmekte olan Asyalı *gay* erkekler" olarak izlemeye yönlendiriliyor olabilir.⁵²⁷ (Chris Doyle kendi adına, bu siyasi tartışmaya, çekimler hakkındaki fotoğraf albümü *Don't Cry For Me Argentina* için yazmış olduğu yorumda megastar Leslie Cheung'un homoseksüel olduğunu belirterek dolaylı yoldan katılmıştır.)⁵²⁸

526) "Plug Pulled on 1st Seoul Queer Film and Video Festival". İnternet'te: 20 Eylül 1997.

527) Denise Tang, "Popular Dialogues of a 'Discreet' Nature", *Asian Cinema*, c. 10, sayı 1, 1998, s. 201.

528) Christopher Doyle, *Don't Cry For Me Argentina: Happy Together Photographic Journal*, (yay. haz.) Law Wai Ming, Hong Kong, City Entertainment Books, 1997.

Yine de, bütün olarak ele alındığında, *Happy Together*'ın cinsel ve coğrafi siyaseti kışkırtıcı bir biçimde buluşturması, Wong Kar-Wai'nin gelecekteki kariyeri için iyi bir işarettir. Beyaz ve Güney Amerikalı erkeklerin peşinde koşan ve peşlerinden koşulan iki Çinli homoseksüelin görüntüsü Doğu-Batı ilişkileri hakkındaki sorular karşısında ilginç bir görüş ortaya koyarken, film bir yandan da, Robert Lang'ın çağdaş *queer* yol filmlerinin temel simgelerinden biri olarak tanımladığı fahişe karakterinin ender olarak görülen Asyalı bir versiyonunu sunar.⁵²⁹ Ancak *Happy Together* bir de, Wong Kar-Wai'nin yolculuk etmek için yeni yönlerle nasıl da gereksinim duyduğunu sergiler. Olumlu açıdan yaklaşıldığında, film çağdaş Çin sinemasının çarpıcı bir biçimde temize çıkarılmasını temsil eder ve yeni bir yüzyıla geçildiği sırada sınırları aşan sinemacılık için heyecan verici olasılıklarla dolu bir filmidir. Olumsuz açıdan bakıldığında ise, film zaman zaman, başka ülkelerde yaşayan Hong Konglular üzerine daha önceki tarihlerde gerçekleştirilmiş iki filmin, yani Clara Law'un *Farewell, China*'sı (1990) ile Stanley Kwan'ın *Full Moon in New York*'unun başına bela olanlarla aynı sorunların tuzağına düşmektedir. Her üç filmin de, coğrafi ve duygusal açıdan yerinden edilmişlik durumunun, başka kültürleri farklı bir çevreye taşınmış olan yerel konulara sadece bir arka plan oluşturacak biçimde göstermeksizin nasıl ifade edilebileceği sorusuna saplanıp kalmış olduğu söylenebilir. *Happy Together*, sonsuza dek gözden yitip gitmekte olan bir dünyayı yeniden konumlandırma telaşı içinde, Arjantin'i tümden ortadan yok etme riskine girer.

Wong Kar-Wai'nin bu tarihteki son filmi olan *In the Mood for Love* (Aşk Zamanı), yerinden uzaklaşma ve yolculuk siyasetinden uzaklaşarak, değişen bir iklim içindeki 'ev'in anlamına ilişkin sorulara geri döner. Bu film de, *Days of Being Wild*'da olduğu gibi, 1960'ların Hong Kong'unda geçer ve evlilik dışı 'ilişki'lerinin seyri sırasında hiçbir zaman birbirleriyle gerçek anlamda bir bağlantı kuramayan bir çift (Wong'un güçlü oyuncular Maggie Cheung ile Tony Leung Chiu-Wai tarafından canlandırılmaktadır) arasındaki yoğun ve kimi zaman da son derece karmaşık ilişkiyi betimler. *Aşk Zamanı*'nın şaşırtıcı derecede canlı görüntüleri –insanın çaresizce büyüüne kapılacağı tarihsel dönem setlerini, zengin renkleri ve kostüm tasarımlarını içerir– zaten karmaşık ve gizemli olan anlatı yapısının dolambaçlarını iyice gölgede bırakır. İyi seçilmiş müzikler, yö-

529) Robert Lang, "My Own Private Idaho and the New Queer Road Movies", *The Road Movie Book*, Steven Cohan ve Ina Rae Hark (yay. haz.), Londra, Routledge, 1997, s. 330-48.

netmenin duyguları harekete geçiren bir film müziği yaratmadaki yeteneğini bir daha doğrular. *Aşk Zamanı*'nın eleştirmenler düzeyindeki ve ticari alandaki başarısı, Wong'un ve birlikte çalıştığı kişilerin küresel pazara yine yeni ve farklı bir şey sunmuş olduklarını gösterir. Bu tarihe kadar çekmiş olduğu yedi filmine bakılarak, Wong Kar-Wai'nin olağanüstü düş gücünü görebilecek kadar şanslı olan izleyicilerin gözlerini ve kulaklarını doyurmayı sürdüreceğinden emin olunabilir.

John Woo

Tony Williams

John Woo, şu sıralarda, yeteneklerini kendi ulusal endüstrisinden dev bütçeli Hollywood sineması alanına başarıyla aktarmayı becerebilmiş Hong Konglu bir yönetmen örneğidir. Ringo Lam, Kirk Wong ve Ronny Yu gibi Hong Konglu çağdaşlarının aksine, Woo'nun Hollywood endüstrisinde genel beğeniye hitap eden bir yönetmen olarak sahip olduğı yer, şu anda güvence altındadır (gişe gelirleri devam ettiğı sürece). Woo'nun önemi, aslında, ülke sınırlarını aşan sinemalar, özellikle de Çin bağlantısı konusundaki yakın tarihli araştırmalar alanında, son derece ilgi çekici bir durum incelemesine işaret eder. Woo'nun filmleri, Sheldon Hsiao-peng Lu'nun sınırlar aşırı Çin sinemalarına ilişkin gözlemlerini uygun biçimde somutlaştırır. Lu şöyle bir görüş belirtmiştir: "Film her zaman için ülke sınırlarını aşan bir varlık olmuştur."⁵³⁰ Ancak, ulus-devlet fikrinin hem tartışmaya açık hem de çok boyutlu olarak algılandığı bir çağda,

530) Sheldon Hsiao-peng Lu, *Transnational Chinese Cinemas*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, s. 25.

tüm ulusal sinemalar, daha önceki *auteur*'lük ve tür tanımlarını temelden sarsan yeni küresel dağıtım biçimleri ve uluslararası ortak yapımların etkisi altındadır. Dolayısıyla, Woo bir yönetmen olarak incelenmeyi hak etmenin yanı sıra, cinsiyet, tür ve *auteur*'lük konularını içeren çeşitli sınırlar aşırı tavırları araştırmak için de verimli bir alan oluşturur. Woo'nun filmleri, gerek geçmişte gerek şimdiki zamanda, bu konuların yanı sıra, sorunlar ortaya koyan yaratıcı dönüştürüm konularının da örneklerini sunar.

Woo genellikle bir 'aksiyon yönetmeni', Sam Peckinpah'ın aynı ölçüde yanıltıcı olan 'şiddet ustası' etiketinin şimdiki taşıyıcısı olarak nitelenir. Ne var ki, Woo'nun *A Better Tomorrow*'dan itibaren çekmiş olduğu önemli filmler (ve daha önceki filmleri) yakından incelendiğinde, tasavvuru, bazı hayranlar ve Quentin Tarantino gibi küçük çaplı yetenekler tarafından fazlasıyla itibar edilen sözüm ona şiddet yüceltmesiyle kesinlikle bağdaşmayan bir yönetmen görülür. *The Killer* ve *Hard Boiled* gibi filmlerin Hollywood yöneticilerinin dikkatini çekmesinin ardından, yönetmen, özgürlük, teknolojik hüner ve bol bol maddi kaynak vaat eden dev bütçeli endüstrinin baştan çıkarıcı dünyasına (geçmişte ve şimdiki zamanda) davet edilen yabancı yeteneklerin arasına katılmıştır. Woo'nun Hollywood'a Oliver Stone ve Tarantino gibi bazı yönetmenlerce desteklenen transferi, tıpkı bir kuşak öncesinde İtalyan *Western*'lerinin yok olmaya yüz tutmuş Hollywood *Western*'ini etkilemiş olduğu biçimde, yorgun düşmüş aksiyon türünü canlandırma fırsatı olarak görülmüştür. Ancak Woo'nun *Hard Target* (Zor Hedef) ve *Broken Arrow* (Kırık Ok) gibi deneyimlerinin gösterdiği üzere, stüdyolar onun yaratıcı tasavvurunun karmaşıklığını anlamadıkları için film setindeki rolünü kısıtlayarak, Woo'dan bir 'aksiyon yönetmeni' olarak yararlanma peşinde olmuşlardır. Woo'ya yönetmen kurgusu özgürlüğünün nihayet tanınması, ancak *Face/Off*'da (Yüz Yüze) mümkün olabilmıştır. Bu ona, Hong Kong sinemasında 1986'dan başlayarak geliştirmiş olduğu yeteneklerinin yaratıcılık sergileyen bir sentezini sunabilme fırsatının yanı sıra, endüstri tarafından çoğunlukla yanlış yorumlanmış olan bir Hitchcock geleneğine yönelik kendi sezgisel anlayışını gösterebilme fırsatını da vermiştir.

Woo'nun günümüz Hollywood'undaki rolü, ülke sınırlarının ötesine geçen sinemada artık iyice yaygın olan melez *auteur*'lüğün bir örneğini sunmakla kalmaz, endüstrinin içinden olan daha önceki etki kaynaklarının anılarını da akla getirir. Woo'nun biçemi Alman kökenli geleneğin Fritz Lang ve Douglas Sirk gibi önemli temsilcilerinden farklı olmakla birlikte, Hollywood'da çekmiş olduğu filmler, öncülerini de etkilemiş

olanlara benzer kaygıların, yani ulusal sinemanın etkisini koruyan retorığı ile farklı bir kültürel çevrenin zorlayıcı dünyası arasında süregiden ve birinin diğerine baskın çıkmaya çalıştığı diyalogun varlığını sergiler. Ne var ki, Woo kendi ulusal sinema endüstrisinin içindeyken bile bu türden kaynaştırma deneyleriyle uğraşmış ve bu çabaları 1986'da yaratıcılık açısından zirveye ulaşarak, Woo'nun Hollywood'a geçişinin yolunu açmıştır.

Woo'nun 1986 öncesindeki yapıtları karma bir nitelik sergilese de, 1986'da yaratıcılığında çığır açan yenilikçi filminin niteliklerini gerçek anlamıyla anlayabilmek için, bunların ortak özellikleri üzerinde durmak gerekir. Woo sinemadaki çıraklık dönemine, 1960'ların sonlarında ve 1970'lerde Hong Kong'daki çeşitli film stüdyolarında başlamıştır. Ancak, onun gelişiminde etkili olan kaynaklardan biri, Hong Kong ve Hollywood dönemleri boyunca hiç değişmemiştir: Zhang Che'nin yapıtları. Bruce Lee'nin filmleri, ilk Hong Kong Yeni Dalgası sırasında Batılı izleyicilere sunulmuş olan diğer Hong Kong filmlerini gölgede bırakmış olsa da, Zhang Che'nin yapıtları daha önemlidir. *One Armed Swordsman* (Tek Kollu Silahşör, 1967), *Golden Swallow* (Altın Kırlangıç, 1968), *The New One Armed Swordsman* (1971) ve *Four Riders* (1972) gibi filmler, Çin kültürüne özgü konular olan arkadaşlığı, ihaneti ve Stephen Prince'in Peckinpah'ın sinemasının ayırt edici özelliği olarak gördüğü melankolik bir şiddet betimini sergilemiştir. Bu sonuncu etmen Woo'yu da etkilemiştir. Woo 1973'te yönetmenlik kariyerine başlamadan önce, Zhang Che'nin yanında *Boxer from Shantung* (1972) ve *Blood Brothers*'da (Kan Kardeşleri, 1973) yardımcı yönetmen olarak çalışmıştır. Woo 1986 sonrasındaki filmlerinde, bir yandan ödünç alınmış biçimleri ayrıntılı biçimde ele alarak, bir yandan da yeni bir kültürel bağlam dahilindeki izleklere yer vererek hocasının sinemasında yer alan bu izlekleri geliştirmiştir. *A Better Tomorrow*, *A Better Tomorrow 2*, *The Killer*, *A Bullet in the Head* ve *Hard Boiled*, Che'nin filmlerinin çoktandır yok olma tehdidi altında olan kahramanlık değerlerini, 1997'deki korkuyla beklenen bir felaket niteliğinde olan düğüm noktasına doğru yol aldığı sırada bir kriz senaryosu içinde yaşayan koloninin çürümüş, post-kapitalist, melez dünyası içinde ele alır. Che'nin filmleri Çin'e özgü geleneksel kahramanlık kurallarının ihlal edilebilir olduğunu genellikle kabul etmişse de, Woo bu izleği daha belirgin ve biçimsel düzeylere taşımıştır. Tarihte geçen bir aksiyon dramı olan *Last Hurrah for Chivalry*'de, kahramanlar kendi dönemleri için bile fazlaymış gibi görünür, tıpkı daha sonra *A Better Tomorrow 1* ve *2* ile *The Killer*'ın çok daha zalim olan yirminci yüzyıl dünyalarında Mark, Ken Ho, Bay Lung ve John'un da öyle olacağı gibi. Woo'nun *A Bullet in the Head*'deki

dünyanın sonuymuş gibi görünen kâbusa benzer Vietnam dünyası, Che'nin Ching Hanedanı dramı *Kan Kardeşleri*'ndeki karakterleri etki-leyene benzer türden bir arkadaş ihanetine tanık olur. Zhang Che'nin Ti Lung, David Chiang, Chen Kwan-tai ve Danny Lee gibi eski yıldızları yeniden bir araya getiren filmi *Just Heroes*'un % 60'ını Woo'nun yönetmiş olması da bir rastlantı değildir. Bunun yanı sıra, *The Killer*'da Jean-Pierre Melville, Kubrick ve Scorsese etkileri görülmekle birlikte, Woo'nun övgü toplayan bu filminde, dedektif polis Müfettiş Li (Danny Lee) ile katil John (Chow Yun-fat) arasında ruhsal ve sembiyotik bir bağ geliştiği görülür ve bu, *The Young Dragons*, *The Dragon Tamers* ve *Last Hurrah for Chivalry* gibi daha önceki filmlerde görülmüş olan izleklere koşuttur. Buna ek olarak, *The Killer*'in Çince adının tam çevirisi olan 'Kan Döken Bir Çift Kahraman', sadece filmin iki yanlılığına değil, kahramanın modern bir dünyada tekrar vücut bulması biçimindeki üstü kapalı izleğe de işaret eder – Hong Kong sinemasının son derece ilgisini çeken bir diğer izlektir bu.

Woo'nun 1986 öncesi komedi filmleri, onun onaylanmış başarılarıyla pek az ilişkili gibi görünür. Ancak, bunların karma bir yapı sergilemelerine karşın, bir kısmı da daha sonraki yapıtların habercisi olan önemli özellikler taşır. Bu aşamadaki sorun, yaratıcı sentezin olmayışındır. Diğer geleneklere göndermeler görülmekle birlikte, bunlar tutarsız bir 'anormal gönderme' düzeyinde kalır. Woo, *Money Crazy* ile *From Riches to Rags*'de Ricky Hui'ye rol vermiştir. Ricky Hui, Batılı izleyiciler tarafından pek bilinmese de, 1970'li ve 1980'li yıllarda koloninin su katılmadık maddiyatçılığını, sınıf bilincini ve siyasetini çeşitli yönleriyle hicveden komedi filmleriyle Hong Kong sinema tarihinde kendilerine kalıcı bir yer edinmiş olan yetenekli Hui kardeşlerden biridir (kardeşlerin diğerleri ise Michael ve Kantonca pop yıldızı Samuel'dir). John Woo, Michael Hui'nin Çinlilerin kumara düşkünlüğünü alaya alan *Games Gamblers Play* (1974) adlı övgü toplamış ilk filmini yönetmesine yardımcı olarak onu desteklemiştir. Woo daha sonra da, Hui'nin *The Private Eyes* ve *The Contract* (1978) adlı filmlerinde yardımcı yönetmen olarak yer almıştır. Woo çizgi film tarzı komediye ve Jerry Lewis filmlerine düşkünlüğünden söz etmiştir ve bunun etkileri Ricky Hui'nin filmlerinde görülür. Ancak bu filmler, tutarsız yapılarına karşın, Hong Kong'un maddiyata düşkünlüğünü hicvetme çabası içindedir ve bir yandan da sınıf sömürüsü ve yoksulluk gibi ciddi konuları ortaya koyar. *From Riches to Rags*'de, düğüm noktası sahneleri dışarıdaki akıllıların en kötü maddiyatçı özelliklerini temsil eden akıl hastanesi hastalarını gösterir. Woo, filme bir altın kütlesi dahil ederek,

Kubrick'in 2001: *A Space Odyssey*'ine (2001: Uzak Macerası) parodi türünden bir saygı gösterisinde bulunur. Hastalar daha sonra, Ricky Hui'yi Michael Cimino'nun *The Deer Hunter*'ından (1978) alınmış bir Rus ruleti oyununa katarlar; Woo bu temayı *A Bullet in the Head*'de yeniden kullanmıştır. Woo, *From Riches to Rags*'i bir 'para hırsı taşlaması' olarak tanımlamıştır ve bu, Hui komedisi geleneğine ilişkin sezgisel anlayışını açığa vurur. Ne var ki, Woo'nun daha önceki çizgi film tarzı komedi denemeleri, komedi olmayan *Better Tomorrow* filmleri ve *The Killer*'da daha yaratıcı bir biçimde ortaya çıkarken, toplumsal adaletsizliğe yönelen keskin bakışı da *A Bullet in the Head* ile *Zor Hedef*'in ayırt edici özelliğini oluşturur. Buna benzer şekilde *A Bullet in the Head* de, Paul'ün (Waise Lee) altın için arkadaşlarına ihanet etmesinde görüldüğü gibi, açgözlülük konusunu daha ciddi bir biçimde inceler. Son olarak, Woo'nun ilk Cinema City yapımı olan *Laughing Times*'da, Charlie Chaplin'in Küçük Serseri karakteri Dean Shek'in oyunuyla yeniden yaratılır. Shek'in evsiz Küçük Serseri karakteri, yeniden yaratılmış bir Çiçekçi Kız ve *The Kid*'in Jackie Coogan'ının Kantonlu versiyonu ile birlikte, hem yoksulluğu hem de Karl Maka'nın denetiminde olan çocuk fuhuşu işini başarıyla alt eder. Dolayısıyla, Woo'nun *Zor Hedef*'teki birkaç önemli montajda görülen evsiz insanlara yönelik anlayış ve ilgisi, birdenbire ortaya çıkmamıştır. Woo'nun daha sonraki kendine özgü gangster filmlerinin sinemasal aşırılık özelliği, bu ilk komedi filmlerinde kusursuzluğa ulaştırılmayı bekleyen deneyler biçiminde karşımıza çıkar. Bu kusursuzlaşma, Woo ancak Tsui Hark'ın Film Workshop şirketiyle birlikte çalışmaya başladığında mümkün olabilmiştir.

Woo bundan önce, Japon dizisi 'Yalnız Kurt ve Çocuk', Jean-Pierre Melville'den alınmış biçimsel özellikler ve istikrarlı bir biçimde yönelmekte olduğu aksiyon türü sineması gibi çeşitli kaynakları örnek alarak, *Heroes Shed No Tears* adlı bir Vietnam filmi çekmeye çalışmıştır. Ne yazık ki, Golden Harvest şirketi Woo'nun karakter ilişkileri üzerinde yoğunlaşmasını ve iç karartıcı düğüm noktasını beğenmemiş ve filmi ancak *A Better Tomorrow*'un başarısının ardından gösterime sokmuştur. Yapımı Hark tarafından gerçekleştirilen ve başrolde Shaw Brothers şirketinin Zhang Che tarafından keşfedilmiş eski kahramanı Ti Lung'un oynadığı *A Better Tomorrow*, Konfüçyüs öğretisine dayalı aile geleneklerini etkileyen baskıları ve kapitalizm sonrasının giderek daha da insafsız hale gelen şirketleşmiş dünyası içindeki kişisel ilişkileri ele almıştır. Film daha çok Ho'nun (Ti Lung) acılarla dolu yolculuğu üzerinde yoğunlaşmış olsa da, hem Alain Delon'un Melville filmlerindeki rollerinden, hem de

Zhang Che'nin Shaw Brothers filmlerinde görülen kahramanlık geleneklerinden örnek alınarak oluşturulmuş Mark Gor karakterini canlandıran Chow Yun-fat'i bir anda Hong Kong yıldızı haline getirmiştir. Biçem yönünden bakıldığında, *A Better Tomorrow* bir yandan da, sadece aksiyon sineması açısından değil, Sergei Eisenstein'ın sinemasını akla getiren dinamik ve tonal montajı benimsemesi açısından da, Woo için çığır açan bir yaratıcılık eseri olmuştur. *A Better Tomorrow 2* ayrıntılı bir biçimde işlenmiş bazı aksiyon sekanslarına karşın, Hark ile Woo arasında gide-rek büyüyen uyuşmazlığın zararını görmüştür. Woo'nun bir önceki filmde yer verilmiş olan izlekleri bir 'çizgi roman' dizisi biçiminde sunmayı amaçlamış olduğu bir filmde, Hark'ın etkisi yüzünden, Lung'un (Dean Shek) ortaklarının ihanetine uğraması izleği baskın bir nitelik kazanmıştır. Ancak *A Better Tomorrow 2*, Woo'nun komedileri *Follow the Star*, *From Riches to Rags*, *To Hell with the Devil*, *Laughing Times* ve *Run Tiger Run*'da görülen biçem denemelerinde nihayet başarıya ulaşmış olduğunu göstermiştir.

Woo Film Workshop'dan ayrıldıktan sonra *The Killer*'a başlamıştır. Başrollerde Chow Yun-fat ve Danny Lee'nin yer aldığı filmin yapımı, Golden Princess şirketi ile Danny Lee'nin sahibi olduğu Magnum Films şirketi tarafından ortaklaşa üstlenilmiştir. Woo, bu tarihe kadarki en şiirsel filmi olan *The Killer* ile uluslararası düzlemde dikkat çekmiştir. Doğu ile Batı'nın sinema geleneklerini kaynaştıran *The Killer*, Ishii Teruo tarafından yönetilmiş bir Takakura-Ken *yakuza-eiga* gangster filmi olan *Narazumono*'nun (1964) yeni bir versiyonudur. Ken Hall'un da belirttiği üzere, *The Killer* Woo'nun, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, Don Siegel, Robert Aldrich, Jean-Pierre Melville, Alfred Hitchcock, David Lean, Akira Kurosawa, Sergio Leone, Zhang Che ve Masaki Kobayashi'nin sinema geleneklerini yaratıcı bir biçimde bir araya getirmesinin en iyi örneğini oluşturur.⁵³¹ Bu film ayrıca, Woo'nun Eisenstein'ın geç dönemindeki izlenim oluşturmaya yönelik montaj kuramı içerisindeki estetik öğeleri geliştirmiş olduğunu da ortaya koyar. Woo'nun yöntemi kopyalama ya da basite indirgeyici parodi değil, Linda Hutcheon'ın yirminci yüzyılın belli ilerici uygulamalarının ayırt edici özelliği olarak gördüğü metinsel alıntının yaratıcı bir biçimde kullanılmasına yönelik araştırmalardır.⁵³² Hall, aynı zamanda, Woo'nun filmi

531) Bkz. Ken Hall, *John Woo: The Films*, Jefferson, NC, McFarland and Co, 1999.

532) Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1975.

üzerinde sadece *Narazumono*'nun değil, *Le Samurai* (1966) ile Michael Mann'ın gereğince değer verilmemiş *Manhunter*'inin da (1986) etkili olduğuna, özellikle de anılan bu iki filmin iki farklı baş kahraman arasındaki yakınlık üzerinde önemle durduğuna işaret eder.⁵³³

The Killer'ın kuşku götürmeyen başarısına karşın, Woo'nun asıl başyapıtı kesinlikle, dostluk, ihanet ve Tiananmen Meydanı katliamının yarattığı sarsıntının ve bunun Hong Kong için 1997'de ortaya çıkan sonuçlarının en belirgin niteliklerini oluşturduğu toplumsal kargaşayı karanlık komedi tarzında ele alan *A Bullet in the Head*'dir. Sergio Leone'nin *Once Upon a Time in America*'sı (Bir Zamanlar Amerika, 1984), Cimino'nun *The Deer Hunter*'ı ve Sam Peckinpah'ın *Bring Me the Head of Alfredo Garcia*'sından (Bana Onun Kellesini Getirin, 1974) alınan izlekleri yaratıcı bir biçimde yeniden işleyen Woo, insani değerlerin yirminci yüzyıl toplumlarına hükmeden iki siyasi sistem yüzünden bozulmasını ele alan bir epik başyapıt yaratmıştır. Woo, komünizmin zalim taraflarına eleştirel bir gözle bakmakla birlikte, bu sistemi siyasi karşıtının, yani kapitalizmin en belirgin özellikleri olan hırs ve şiddet tarafından iyice kötü duruma düşürülmüş olarak görmektedir. Frank'in (Jackie Cheung) iyi ahlakını tamamen kaybetmiş olan Paul'e "Sen dostluğu altınla mı ölçüyorsun?" diye bağırması, yalnızca bu filmin ana izleğini oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda Woo'nun filmlerinin çoğunda da yankılanır. Woo'nun Batı'nın Hristiyanlığı ile Doğu'nun Konfüçyüsçülüğünün toplumsal adalet öğretilerini dile getiren sineması sık sık, pek çok eleştirmenin Woo'yu Sam Peckinpah'ın sözde ultra-şiddete dayalı sinemasının mirasçısı olarak görme arzusu içinde göz ardı ettiği ruhsal bir tasavvuru sergiler. Peckinpah gibi Woo'nun yapıtları da, çoğu zaman, bir şiddet eleştirisi ve perde üzerindeki şiddetin cazip olduğu sanılan yaldızının altında varlığını sürdüren kederli bir melankoli anlayışı içerir.

Woo, daha hafif bir film ortaya koyma isteğiyle *Once a Thief*'i (ya da "Jules et Jim Hong Kong'da") yönettikten sonra, ona Hollywood kapılarını açan filmini yönetmiştir. *Hard Boiled* teknik yönden Hollywoodlu rakipleri kadar başarılı olmanın yanı sıra, insanın hırsını şiddetle eleştirmiş ve Che ile Woo'nun filmlerinde görülen eski kahramanlık geleneklerinin ortadan yok olmasının yasını tutmuştur. *The Killer*'daki John ile Müfettiş Li gibi, Tequila (Chow Yun-fat) ile gizli ajan Tony de (Tony Leung Chi-wai), Johnny Wong'un (Anthony Wong) temsil ettiği yeni ve zalim bir Çin mafyası kültürüne karşı bir arayış içinde olan birbirlerine bağımlı

'sır taşıyıcıları'dır. Mafyanın daha iyi bir adam olan eski patronunu kanlı bir biçimde devirerek başa geçen Wong'un zalim yöntemleri, en becerikli katili 'Mad Dog'u (Shaw Brothers kahramanı Philip Kwok tarafından canlandırılmaktadır) bile dehşete düşürür ve Mad Dog bir hastanedeki masum insanların katledilmesi işine bulaşmayı reddeder.

Sonunda Amerika'ya taşınan ve iş ortağı Terence Chang'den yardım alan Woo, ilk Hollywood filminin, stüdyoya verdiği ödünler ve filmin yıldızı Jean-Claude Van Damme'in müdahalesiyle sonunda delik deşik olduğunu görmüştür. Bütün bu sorunlara ve yaratıcı biçiminin zayıflatılmasına karşın, Woo'nun *Zor Hedefi* Richard Connell'in sık sık perdeye uyarlanmış olan kısa öyküsü *The Most Dangerous Game*'in modern bir versiyonu olma amacına ulaşmıştır. Kendi kişisel yaşamının ilk dönemlerinin ve *Laughing Times*'da betimlenen sahnelerin etkisini taşıyan bir bakış açısıyla özgürlük ülkesindeki evsiz insanların zor durumlarına halden anlar bir gözle bakan Woo, Van Damme'ı Lance Henriksen ve Arnold Voslo'nun temsil ettiği kötü ruhlu kapitalist şirkete karşı mücadelede şövalye ruhlu Çinli kahramanlarının kalıbına sığdırmaya çalışmıştır. Stüdyonun müdahalesine ve sert sansüre karşın, *Zor Hedefi*'in üzerinde durduğu konular Woo'nun sadece bir aksiyon uzmanı olmanın çok daha ötesinde olduğunu ortaya koymuştur.

Brad Pitt'le Amazon'da gerçekleştirilmek istenip de sonuçsuz kalan bir projenin ardından, Woo ve Chang stüdyonun oyununu oynama ve endüstri içinde çalışmayı sürdürme gereğinin farkına vararak Amerika'ya dönmüşlerdir. Her ikisi de, en az herhangi bir Amerikalı kadar aptal bir aksiyon filmi çekebileceklerini Hollywood'a göstermeye karar vermişlerdir: Sonuç, *Kırık Ok* olmuştur. Filmin açılışında iki baş kahraman arasında geçen boks sahnesi dışında, film Bruce Willis'li ya da Mel Gibson'lı herhangi bir film kadar boş ve bilindikdir. Ama, *Kırık Ok* yine de, Woo'nun John Travolta'yla ilk çalışmasını oluşturmuştur ve Woo Travolta'nın sayesinde, birlikte gerçekleştirdikleri bir sonraki filmde yönetmen kurgusu fırsatına kavuşabilmiştir.

Yapımını Paramount'un üstlendiği *Yüz Yüze*, Woo'nun Hollywood ile Doğu geleneklerini yaratıcı bir biçimde kaynaştırdığı bir filmidir. Senaryosu 1990'dan beri geliştirilmekte olsa da, sonuçta ortaya çıkan versiyon, Hitchcock'un *Strangers on a Train*'inden (Trendeki Yabancılar, 1951) esintiler taşıyan ve bir yandan da *Kan Kardeşleri* gibi Zhang Che filmlerinde ve Woo'nun *The Killer* ve *Hard Boiled*'inde görülen ikilik izleklerinden yararlanan bir aksiyon filmine benzemiştir. O sırada ne Woo ne de senaristleri bunun farkında olmuş olsalar da, filmin açılışındaki

künye sekansı *Trendeki Yabancılar*'ın atlıkarınca sekansını çağrıştırmıştır. Bu tür göndermeler filmin hem yakın zamanlardaki sınırlar aşırı sinemanın temel örneklerinden biri olduğunu ortaya koyar, hem de Woo'yu Hollywood ile Hong Kong arasında uzanan kültürler arası bir köprü konumuna yerleştirir. Georges Franju'nun *Eyes without a Face*'inden (Yüzsüz Gözler, 1959) yararlanmış olması olası olan *Yüz Yüze*, bir kez daha, insanlıktan çıkmış ve bireysel yaşamları hiçe sayan bir şirket dünyasının içinde mücadele eden ve farklı yüzlerle kan kardeşi olan iki karakter sunar. Senaryonun daha önceki bir versiyonunda, Archer'ın Castor Troy olarak Castor'ın annesini ziyarete gittiği ve düşmanının yetişmesinde etkili olan kötü çevreyi gördüğü bir sahne yer almaktaydı. Eğer bu sahne kalmış olsaydı, film Woo'nun *Laughing Times* ve *Zor Hedef*'teki evsiz insanlara bakışına benzer nitelikte olacak bir toplumsal boyut daha kazanmış olacaktı.

Woo'nun Amerikan filmlerinin bu tarihe dek ulaşmış olduğu gişe başarıları, bir yandan onun Hollywood sinemasındaki yerini güvence altına almakta, bir yandan da ona hem Batı hem de Doğu sinemasına özgü gelenekleri yaratıcı biçimde kaynaştırmaya yönelik çabalarını sürdürebilme fırsatı vermektedir. Woo'nun *Mission Impossible 2*'da (Görevimiz Tehlike 2) yer alması, *King's Ransom*'da Chow Yun-fat'i Hollywood'a dahil etmesi ve Ching Hanedanı'ndaki Batılı bir paralı askeri konu alan bir David Lean epizi (Tom Cruise'un rol alacağı bir *The Devil Soldier* uyarlaması) yönetme planları, onun için gelecekte çok daha büyük fırsatlar olacağını düşündürmektedir.

Zhang Yimou

Sheldon H. Lu

Zhang Yimou Çin'in hem içeride hem de dışarıda en tanınmış çağdaş sinemacısıdır. Çin ulusal sinemasının kusursuz bir örneği, uluslararası film festivallerinde önemli ve sık sık ödül kazanan bir isim, en ileri düzeydeki sanat filmleri yönetmeni, bir ticaret dehası, görüşlerini sineması aracılığıyla dile getiren bir siyasi sözcü, bir sanatçı ve bir oyuncu olma niteliklerine aynı anda sahiptir. Tüm bu rolleri kişiliğinde bir araya getirme süreci, bir bakıma Zhang gibi isimlerin temsil ettiği Çin sinema sanatçıları kuşağına uluslararası düzlemde gelen yanıtın bir sonucu olarak, Çin sinemasının 1980'lerin ortalarından bugüne değin izlediği seyri de yansıtır. Zhang, Çin sineması ve uluslararası sinema çevrelerinde, anıldığı biçimiyle 'Beşinci Kuşak'ın ve daha genel olarak Yeni Sinema ya da Yeni Dalga'nın bir üyesi olarak adını duyurmuştur. Pekin Sinema Akademisi'nin 1982 mezunlarından biri olan Zhang, diğer sınıf arkadaşlarıyla birlikte Çin sinema tarihinin seyrini kalıcı bir biçimde değiştirmiştir. Uluslararası düzlemde başka hiçbir sinemacı, bu denli kısa bir süre içinde, aralarında Berlin Film Festivali, Venedik Festivali, Tokyo Film Festivali,

Cannes Film Festivali ve Akademi Ödülleri'nin de yer aldığı bu denli çok sayıdaki uluslararası film festivalinde bu kadar çok ödüle aday gösterilmemiş ve layık görülmemiştir. Çin'de kendisine 'ödüllü uzman' (*huo jiang zhuan ye hu*) lakabı yakıştırılmıştır.

Zhang, Pekin Sinema Akademisi Görüntü Yönetmenliği Bölümü'nden mezun olduktan sonra, meslek yaşamına görüntü yönetmeni olarak adım atmıştır. İlk Beşinci Kuşak filmi *One and Eight*'de, sınıf arkadaşı Chen Kaige tarafından çekilen ve Beşinci Kuşak'ın uluslararası ününü pekiştiren dönüm noktası olarak kabul edilen *Yellow Earth*'de ve *The Big Parade* ve *Old Well* gibi başka Yeni Sinema klasiklerinde görüntü yönetmeni olarak yer almıştır. Yeni Sinema'nın ayırt edici niteliği, başlangıç evresinden bugüne değin belirgin bir görsel biçim olmuşsa eğer, Zhang Yimou hiç kuşkusuz bu alandaki en temel isimlerden biridir. *Yellow Earth*'deki olağanüstü görüntüleri –Kuzey Çin coğrafyasının uzun planlarla görüntülenmesi, geleneksel Çin manzara resminin modern film teknolojisine aktarılması ve Taocu estetiğin canlandırılarak çağdaş bir kültürel eleştirinin hizmetine sunulması– Çin sinema dilinde bir devrim niteliğindedir. Çarpıcı görsel imgeler, onun yönetmiş olduğu filmlerde de tekrar tekrar karşılaşılan bir özelliktir. *Raise the Red Lantern*'daki (Kırmızı Fener) simetriler, yakın planlar, uzun planlar ve kusursuz bir biçimde çerçevelenmiş görüntüler, yapılar, yüzler ve figürler, görüntü yönetmenliği sanatının ders kitaplarına girecek nitelikteki örnekleridir. *Red Sorghum* (Kızıl Darı Tarlaları) ve *Ju Dou*'daki (Gizli Aşk) zengin renkler ya bir coşkunluk ve özgürlük hissi, ya da bir kapatılmışlık ve hapsedilmişlik hissi yaratır. Zhang, bir yandan da, başkalarının ellerinde dolambaçlı hale gelebilen modern Çin tarihi melodramlarında yetenekli bir öykü anlatıcısıdır – *To Live*'de (Yaşamak) olduğu gibi. Ayrıca, başkalarının ellerinde basit bir görünüme bürünebilen bugünün köylü yaşamı öykülerinde de son derece güçlü gerilimler yaratacak yetenektedir – *The Story of Qiu Ju* (Qiu Ju'nun Öyküsü) ve *Not One Less*'de olduğu gibi.

İlk filmi olan *Kızıl Darı Tarlaları*, 1930'larda Çin'in kuzeyindeki bir bira imalathanesinde çalışan köylülerin öyküsünü anlatır. Köylüler ve anlatıcının filmdeki 'dedesi' ile 'ninesi' tarafından sergilenen coşku, aşırılık, enerji ve fiziksel ve cinsel özgürlük, hem yerli, hem de uluslararası izleyicilerin dikkatini çekmiştir. Film Çin'de son derece büyük bir gişe geliri getirmekle kalmamış, 1988 Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü de kazanmıştır. Zhang, o zamandan itibaren Çin ve yurtdışında en çok rağbet gören Çinli sinemacı haline gelmiştir. Zhang, filmin ticari başarısı nedeniyle, Xi'an Film Stüdyosu için popüler bir eğlence filmi

çekmeye zorlanmıştır. Çağdaş zamanlarda bir Çin kentinde geçen bir polisiye gerilim olan *Code Name Puma*, Çinli izleyicilerden büyük ilgi gördüyse de, eleştirmenlere ve Zhang'ın kendisine göre kariyerindeki geçici bir sapmadır.

Zhang'ın sonraki iki filmi, *Gizli Aşk* ve *Kırmızı Fener*, bir usta sinemacı olarak ününü iyice sağlamlaştırmıştır. Bu filmler, ayrıca, Batı'daki geniş bir izleyici kitlesi tarafından Çin sanat sineması olarak algılanan Çin filmleri için bir örnek oluşturmıştır. Bu filmler, Zhang'ın sinema sanatının klasik aşaması olarak adlandırılabilir evresini temsil eder. Her iki film de, Çin'in geçmişindeki (filmler 1920'li ve 1930'lu yıllarda geçmektedir) fiziksel sınırlanma, cinsel baskı ve fiziksel baskıyı anlatan alegorilerdir. Çin'in kadınların ve gençlerin arzularını susturan ve bastıran ataerkil toplumsal düzenine yöneltilmiş etkili eleştirilerdir. Filmler, Çin olarak bilinen şey üzerine fazlasıyla bilindik bir dramı sergiler, ama çok daha canlı ayrıntılarla – Çinlilerin geçit vermeyen duvarlarla çevrili bir mekân içinde nasıl hapsedilmiş olduğudur bu dram. Her iki film de Akademi Ödülleri'ne aday gösterilmişse de ve önemli uluslararası ödüller kazanmışsa da, Çin'de bir süre için yasaklanmışlardır.

Zhang'ın filmlerinin ilgiyi sürekli canlı tutan görsel imgeleri, ustalıklı anlatıları ve başrol oyuncularının muhteşem oyunları, onu uluslararası sanat sinemasının ön saflarında konumlandırır. *Gizli Aşk* ve *Kırmızı Fener*'de sergilenen egzotik seyirlikler ve ritüeller, uluslararası izleyicinin merakını ve 'Öteki'ni –Çin durumunda 'Doğu'yu– bilme arzusunu doyurur. Ve aynı nedenden ötürü, Zhang pek çok Çinli eleştirmen tarafından, 'Doğuluların' kendileri tarafından üretilen 'Oryantalizm'in klasik bir örneği olmakla eleştirilmiştir sert bir biçimde. Bu eleştirmenler, Zhang'ın aslında tanınmak ve uluslararası film festivallerinde ödül kazanmak amacıyla Batılı izleyicilerin bakışına hitap eden filmler çektiği sonucuna varmaktadırlar. Bu noktada öne sürülen, Üçüncü Dünya sanatçısının Birinci Dünya'nın zevklerinin ve standartlarının hâkim olduğu küresel sinema etkinliklerinin güç yapısına bile isteye boyun eğmekte olduğudur. Bu noktada şu da kaydedilmelidir ki, Zhang bir yandan da yeni bir film üretimi, gösterimi ve tüketimi mekanizmasını harekete geçirmede başrolü üstlenmiştir. *Gizli Aşk*'tan sonraki filmlerinin çoğu, yabancı sermaye ile finanse edilmiş, hedef izleyicinin Çinli izleyici olmadığı ortak yapımlar olarak gerçekleştirilmiştir. Örnekleri Zhang'ın filmleri olarak ülke sınırlarını aşan Çin sineması biçiminde ortaya çıkan yeni kategori, küresel kapitalizmin koşulları altında ulusal sinema biçimindeki geleneksel şablonu sorun olarak ortaya koyar. Bu tür filmler bizi, hem ulusal hem de

uluslararası düzeylerdeki sinema pazarlarına, izleyicilere ve film üretimine ilişkin konular üzerinde yeniden düşünmeye zorlar.

Gizli Aşk ve Kırmızı Fener'in ardından, Zhang'ın yapıtları yeni yönlerle sarmıştır. Zhang, filmlerinin zamanlarını efsane niteliğindeki geçmişten 1990'lara kaydırarak, bugünün özneleriyle ilgilenmeye başlamıştır. *Qiu Ju'nun Öyküsü* ve *Not One Less*'in her ikisi de, tüm zorluklara karşın hedefini izlemeye kararlı, inatçı, azimli bir köylü kadın öyküsü anlatır. Filmler, gerek işlemeyen bürokratik adalet sistemini, gerekse ülkenin ilköğretim sisteminin ilkel, hoş görülemeyecek kadar kötü durumunu eleştirirken, Çinli kadınlar ve çocuklar için bir zafer ve umut pırıltısı sunar. Her ne kadar aptal olsalar da sevimli karakterler olan Qiu Ju ve Wei Minzhi kendilerini Çin ve yurtdışındaki izleyicilere sevdirmişlerdir. Her iki film de Çin'de izleyiciler, eleştirmenler ve medya tarafından olumlu karşılanmıştır. Zhang'ın 1993 Venedik Film Festivali'nde *Qiu Ju'nun Öyküsü* ile Altın Aslan Ödülü'nü kazanması ve 1999'da aynı ödülü *Not One Less* ile kazanması da aynı derecede önem taşır. Uzak bir geçmiş üzerine sansasyonel efsanelerden bir ayrılma sergileyen bu öyküler, günümüz Çin'inin görüntüsünü, sesini, mekânını ve ruh halini yakalar. Zhang, aslında, bu kurmaca filmlerde belgesel gerçekçiliği etkisine ulaşmayı amaçlamıştır. Ekibi *Qiu Ju'nun Öyküsü*'ndeki sahnelerin çoğunun çekiminde gizli kamera kullanmıştır. Zhang *Not One Less*'de daha da öteye gitmiş ve filmde tek bir profesyonel oyuncuya bile yer vermemiştir – oyuncu kadrosunun tamamını sıradan insanlar ve okul çocukları oluşturur. Zhang, geçmişe dair son derece stilize görüntüler yaratmada bir uzman olmanın ötesinde, tüm hakiki ayrıntılarıyla günümüz yaşamına dair usta bir öykü anlatıcısı olduğunu da gözler önüne sermektedir.

Zhang yeni biçemler denemeyi ve ele aldığı konuların kapsamlarını genişletmeyi sürdürmektedir. *Yaşamak*, Zhang'ın geçmişten kısa bir zaman dilimi ya da şimdiki zamandan bir yaşam parçası üzerine odaklanmak yerine, modern Çin tarihinin 1940'lardan 1970'lere dek uzanan döneminin geniş kapsamlı bir portresini çizdiği başka bir yöne işaret eder. Modern Çin siyasi tarihinin, sıradan bir ailenin maruz kaldığı yitimler ve çektiği acılarla gösterilen saçma yanları, filme bir yakınlık hissi kadar, epik bir boyut da katar. Film Çin'de bir süre için yasaklanmışsa da, Cannes Film Festivali'nde Jüri Ödülü'nü ve başrol oyuncusu Ge You da En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü kazanmıştır. Bu film, Chen Kaige'nin *Farewell My Concubine*'ı (1993) ve Tian Zhuangzhuang'ın *The Blue Kite*'ıyla (1993) birlikte, Çin sinemasının yeni bir ürününü uluslararası izleyicilere başarıyla pazarlamıştır: modern siyasi tarih. Sosyalist Çin'in kişisel ve topluca

yaşanan trajedilerine, *Yaşamak*'ta olduğu gibi rahatlatıcı gülünç anlarla renklendirilmiş olmakla birlikte, ödün vermez, hümanist ve eleştirel bir bakış getiren film, uluslararası izleyicilerin Çin toplumunun yapısını ve Çinli sinemacıların yeteneklerini fark etmelerini sağlamıştır. Zhang'ı diğer Beşinci Kuşak sinemacılarının çoğundan ayırt eden bir nokta da, onun iç karartıcı ve trajik olaylara mizah ve güldürücü öğeler katması, bir yandan da izleyicinin ciddi 'kültürel eleştiri' ve 'tarih üzerine düşünme' (*lishi fansi*) konularına ilgisini canlı tutmasıdır. Bunun sonucunda, filmleri anlam ve duyarlılık yönünden daha zengin ve daha nüanslı görünmektedir.

Zhang, Çin'in efsanevi geçmişinin usta bir anlatıcısı, modern Çin tarihinin kurnaz bir tarihçisi ve kırsal Çin'in hünerli bir öykü anlatıcısıdır. Ne var ki, filmlerinde henüz üzerinde durmamış olduğu bir konu vardır ki, bu, Çinlilerin kentsel yaşamıdır. Zhang bu amaçla, *Shanghai Triad* (Şanghay Çetesi) ve *Keep Cool* filmlerinde mahir bir kentsel Çin etnografı olabileceğini de kanıtlamak istemiştir. Bir gangster filmi olan *Şanghay Çetesi* 1930'ların Şanghay'ındaki çetelerin, yani 'triad'ın yeraltı dünyasını anlatırken, *Keep Cool* 1990'ların Pekin'inin kavga ve gürültüsü üzerine bir komedidir. Sıradan standartlara göre bunlar doyurucu filmlerdir ve ustalıkla bir sinemacılık eseri olan olağanüstü anlara sahiptirler. Ne var ki, Zhang'ın gerek yerli gerek yabancı izleyicileri onu kendisi için geçmişte belirlemiş olduğu dönüm noktalarına göre değerlendirme eğilimindedirler ve kent filmlerinin daha önceki başarılarının yanında sönük kaldığını düşünmektedirler. Eğer yaşam ve kişisel deneyim bu konu için önem taşıyorsa, Zhang Yimou da dahil olmak üzere Beşinci Kuşak yönetmenlerinin, Çin kentlerindeki yaşamın kırsal filmleriyle boy ölçüşebilecek kadar ikna edici betimlerini yaratmaları gerekmektedir daha. Kültür Devrimi gibi siyasi hareketlerin yükünü taşımayan ve zorunlu görevlerle kırsal bölgelere gönderilme gibi bir deneyim geçirmemiş olan Altıncı Kuşak, günümüz Çin kentlerindeki yaşama dair daha merak uyandırıcı öyküler yaratmayı başarabilmiştir. 2000'de 50. yaşını aşmış olan Zhang'ın, Pekin Sinema Akademisi'nin genç mezunları, yani 'Beşinci Kuşak sonrası' sinemacılar tarafından kimi zaman başarıyla betimlenmiş olan varoluş sıkıntısı ve kentsel yabancılaşıma hissiyatını yakalayıp yakalayamayacağını hep birlikte göreceğiz.

Zhang övgü toplamış bir görüntü yönetmeni ve yönetmen olmanın yanı sıra, başarılı bir oyuncudur da. Çeşitli filmlerde rol almış olmakla birlikte (örneğin, *Keep Cool*'da yan karakterlerden birini canlandırmıştır), en çok akılda kalmış başrol oyunu, aynı zamanda görüntü yönetmenliğini

de yapmış olduğu *Old Well*'deki Wangquan karakteridir. Film, Xi'an Film Stüdyosu'nun yöneticisi olan Wu Tianming tarafından yönetilmiştir ve Beşinci Kuşak yönetmenlerinin çoğu kariyerlerine onun önderliğinde başlamıştır. Zhang bu rolüyle Tokyo Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü, film ise En İyi Film Ödülü'nü kazanmıştır. Zhang filmde, Çin'in kuzeyindeki yoksul bir köyün yerlilerinden birini ve onun yeni bir yaşam kaynağı, yani bir kuyu bularak köylülerin yaşam koşullarını değiştirme azmini başarıyla canlandırır. İnatçı, gülünç, ama sevimli köylü karakteri, daha önce de belirttiğimiz üzere, yönetmiş olduğu *Qiu Ju'nun Öyküsü* ve *Not One Less* gibi filmlerde de karşımıza çıkar. Bu kurmaca karakterlerin Zhang Yimou'nun gerçek yaşam öyküsünde bir yerleri varmış gibi görünür. Zhang çocukluğundan itibaren ailesinin yükünü omuzlayarak yaşamıştır – bir zamanlar Milliyetçi hükümette (Guomindang) subay olarak görev yapmış olan babasının 'eski karşı devrimci' (*lishi fan geming*) olarak adı çıkmıştı. Olumsuz koşullar altında azimle yaşamını sürdüren Zhang, fotoğrafçılık, müzik, sanat ve hatta basketbola ilgi duymuş ve bu alanlarda büyük ilerlemeler göstermiştir. Bir köylü ve fabrika işçisi olarak uzun yıllar geçirdikten sonra, 1970'lerin sonlarında Mao döneminin sona ermesiyle birlikte, Zhang'a ve genel olarak Çin gençlerine fırsat kapıları açılmıştır. Zhang görece geç bir yaşta, yani 28'indeyken, Pekin Sinema Akademisi'nin giriş sınavına girmiştir. Sınavı geçtiyse de, yaşı büyük olduğu için ilk başta okula kabul edilmemiştir. Kültür Bakanlığı'na dilekçeler yazmakla geçen uzun bir dönemin ardından, nihayet okula kaydolabilmiştir. Okuldan 1982'de, 32 yaşındayken mezun olmuştur. Toplumsal basamakları tırmanırken, ya da basitçe ifade edecek olursak, Çin'de işleri yoluna koymaya çabalarken yaşadığı bu zorlu yaşam yolculuğu öyküsü, yarattığı karakterlerin (Wangquan, Qiu Ju, Wei Minzhi) kaderlerine ve çabalarına koşuttur. Alt sınıftan gülünç, yoksul köylü karakterlerin umutsuz bir durumdan sıyrılma ve sürekli yinelenen yaşam biçiminden kurtulma yönünde sergiledikleri çelik gibi kararlılık ve azim, sadece Zhang'ın kişisel öyküsü değildir, modernleşme yolunda geri kalmış bir Üçüncü Dünya ülkesinin toplu bilinçaltına da seslenmektedir – filmlerinin sıradan Çinlilere bu denli cazip gelmesinin nedeni de budur.

Zhang'ın adı, keşfetmiş ve desteklemiş olduğu bir kadın oyuncuyla yan yana anılagelmiştir: Gong Li. Gong Li, Zhang'ın ilk filmi *Kızıl Darı Tarlaları*'ndan *Şanghay Çetesi*'ne kadar baş kadın oyuncusu olmuştur. Gong Li, Zhang'ın filmlerindeki unutulmaz oyunculuğuyla, uluslararası düzeyde Çin kadını imajını temsil eder olmuştur. Yönetmenle perde üzerindeki işbirlikleri ve perde dışındaki aşkları, *Şanghay Çetesi*'nin çekimle-

rinin ardından sona ermiştir ve Zhang, Gong Li'nin dünya çapındaki izleyicilerin gözündeki varlığının, prestijinin ve gişe değerinin yerini doldurabilecek yeni bir kadın yıldızı henüz bulamamıştır.

Zhang Yimou 1987 ile 1999 arasında on uzun metrajlı film yönetmiş ve bunların bazıları hem Çin hem de dünya sineması için belli bir standart belirlemiştir. Sinemayı bir sanat biçimi olarak yüksek bir düzeye taşımıştır. Filmleri yurtiçinde, Mao dönemini yaşamış ve basmakalıp sosyalist-gerçekçi formüllere fazlasıyla doymuş olan Çinli izleyicilerin, Çin kültürü ve toplumunun kemikleşmiş niteliklerini sorgulayacak ve Çinli ruhunu derinlemesine araştırarak ödün vermez sanat yapıtları görebilmeyi umutsuzca bekledikleri bir zamanda ortaya çıkmıştır. Uluslararası düzeyde ise, ilgi çekici anlatıları ve etkili görüntüleri, izleyicilere, Çin halkının yirminci yüzyıldaki ritüellerine, gizemlerine, dramlarına, siyasetine, trajedilerine, mücadelelerine ve tutkularına yakından tanık olabileme fırsatını sunar. Zhang yeni izlekler ve yeni sinemacılık biçimleriyle deneylerini sürdürdükçe, gelecekte bize daha da iyi filmler sunacağını umabiliriz rahatlıkla.

Zhang Yuan

Zhang Zhen*

Zhang Yuan, 1989 sonrası genç Çin sinemasının haylaz çocuğu, 1999 Venedik Uluslararası Film Festivali'nde *Seventeen Years*'ı (On Yedi Yıl) ile En İyi Yönetmen ödülünü kazandıktan sonra, devlet himayesindeki Çin sineması endüstrisi tarafından sonunda kabullenilmiştir. Pekin'in anarşik rock çevresine bir bakış sunan *Beijing Bastards* (Pekin Piçleri) ve Çin'in ilk 'gay filmi' olduğu söylenen *East Palace, West Palace* gibi daha önceki yeraltı (ve dolayısıyla yasaklanmış) filmlerinin aksine, *On Yedi Yıl* Pekin'de 2000'in başlarında resmi olarak gösterime sokulmuş ve eleştirmenler ve halk tarafından övgüyle karşılanmıştır. Zhang Yuan küçük bütçeli bağımsız uzun metrajlı filmi *Mama* ile ilk çıkışını yaptıktan on yıl kadar sonra ve el altından ve aralıklarla çalışmasını gerektiren zor koşullara karşın, şu tarihe kadar yedi uzun metrajlı ve belgesel film ile sayısız

* New York Üniversitesi İnsan Bilimleri Kurulu'na, bu inceleme için gereken araştırmaların yapılabilmesini ve incelemenin yazılabilmesini mümkün kılan maddi desteği için teşekkür etmek isterim. Ayrıca Zhang Yuan'a, Wu Lala'ya, Jia Zhijie'ye ve *Time* dergisine de (Pekin bürosu) değerli malzemeler sağladıkları için teşekkürü borç bilirim.

kısa film ve MTV filmi çekmiştir. Bu ünlü bağımsız sinemacının Çin sinema kültürünün ana sahnesine doğru yol almaya başlaması sonunda mümkün olabilmiş ve anıldığı biçimiyle 'Altıncı Kuşak' da (Zhang Yuan'ın da dahil olduğu ve sözcülüğünü yaptığı kuşak) tek başlarına çalışan yeraltı sinemacılarından oluşan küçük bir grup olarak görülemeyecek bir düzeye yükselmiştir artık. Altıncı Kuşak genişlemiş ve kendisini genel hatlarıyla genç kent sineması olarak tanımlanan bir harekete dönüştürmüştür; avangard ruhunda, günümüz toplum yaşamına yönelik derin bir kaygının yanı sıra, sıradan izleyiciye ulaşma ve ticari başarı kazanma arzusu da etkili olmaya başlamıştır.

Zhang Yuan, Pekin Sinema Akademisi'nden, Çin için bir değişim noktası olan 1989 yılında mezun olmuştur. 1989, öğrenci demokrasi hareketinin, bunu izleyen Tiananmen Meydanı katliamının ve Berlin Duvarı'nın çökmesinin ardından Çin halkında, özellikle de Çinli gençlerde komünist rejim ve ideolojisine karşı gitgide derinleşen bir düş kırıklığının damgasını vurduğu bir yıl olmuştur. Çağdaş sinema tarihi açısından bakıldığında ise, 1989 bir yandan da, 'Beşinci Kuşak' –1980'lerin başlarındaki Kültür Devrimi'nin ardından Pekin Sinema Akademisi'nin ilk mezunları– ile ilk filmlerini 1990'ların başlarında ve ortalarında siyasi sansür ve yeni ticari kısıtlamaların bileşik baskıları altında çekmeye başlamış olan Altıncı ve hatta daha genç kuşakları birbirlerinden ayırır.

Bu iki kuşak arasındaki fark, sadece yaş farkı değildir. Beşinci Kuşak 1990'ların başlarına dek, örnek niteliğindeki çeşitli yapıtlarla, özellikle de *Yellow Earth*, *Red Sorghum* (Kızıl Darı Tarlaları) ve *Farewell My Concubine* ile, gerek uluslararası çevrelerdeki gerekse Çin ulusal sinema endüstrisi içindeki yerini sağlamlaştırmıştı. Beşinci Kuşak yönetmenleri, yapıtlarının sanat sineması olarak görülmesine ve bazı yapıtlarının yarattığı siyasi tartışmalara karşın, maddi yönden devlet tarafından desteklenen stüdyo sistemi içinde çalışmışlardı büyük ölçüde. Oysa daha genç olan sinemacıların çoğu, kendilerini en başından itibaren hem kurumsal hem de mali yönden bağımsız olarak görmüşlerdir. Bu anlamda, Beşinci ile Altıncı Kuşaklar arasındaki temel fark, birbirlerinden belirgin bir biçimde ayrılan toplumsal ve mesleki kimlikleri ile estetik tavırlarıdır.

Zhang Yuan Pekin Sinema Akademisi'nden mezun olduktan sonra, kendisine August First Film Stüdyosu (Halkın Kurtuluşu Ordusu'nun himayesinde askeri ve propaganda niteliğinde filmler üretmekle görevli bir stüdyo) tarafından önerilen işi reddetmiş ve bunun yerine bıçak sırtındaki bir bağımsız kariyere başlamıştır. Son derece küçük bir bütçeyle –kendisinin ve arkadaşlarının biriktirdikleri 1300 dolara karşılık gelen

bir bütçeyle— çalışarak, ilk uzun metrajlı filmi olan *Mama*'yı (*The Tree of the Sun* adıyla da bilinir), yapımcılığı, yönetmenliği ve senaryosunun bir kısmını kendisi üstlenerek gerçekleştirmiştir. Film, otistik oğlunun bakımını tek başına üstlenen ve bu arada da özörlülere yönelik toplumsal önyargılarla karşı karşıya kalan Pekinli bir kütüphaneci kadını konu alır. Film, bunun yanı sıra, kadının kendisine hiç yardımcı olmayan ve çalışmak için uzun yola giden kocasıyla giderek kötüleşen ilişkisi üzerine de odaklanır. Asgari olay örgüsü ve az sayıda karakter, Zhang Yuan'ın filmlerinin özelliğidir. Büyük kısmı siyah-beyaz olarak çekilmiş olan *Mama*, ayrıca, onun daha yakın tarihli yapıtlarında daha çok öne çıkan belgesel anlayışının ve kentsel izleklerin de habercisidir. Öykü, filmde anneyi canlandıran oyuncu Qin Yan'ın gerçek deneyimlerine dayanır. Zhang Yuan anlatıyı, otistik çocukların anne babalarıyla yapılmış bir dizi video röportajla bir arada örer. Sonuç, kurmaca ile belgesel, şiirsellik ile gerçekçilik arasındaki ince çizgide dolaşan sıradışı bir yapıt olmuştur. Film bir Fransız eleştirmen tarafından 'cüretkâr' ve yaratıcısı da 'Çin sinemasının yeni yüzü' olarak selamlanmıştır.⁵³⁴ *Mama* 1991 Nantes Film Festivali'nde Özel Jüri Ödülü'nü kazanmış ve bu ödöl yeni ortaya çıkan bu sinemacıya gidecek daha pek çok uluslararası ödölün ilki olmuştur.

Mama, stüdyo sisteminin tamamen dışında 35 mm.'lik bir uzun metrajlı film çekmenin mümkün olduğunu göstermiştir. Film Xi'an stüdyosuna kayıtlı olsa da (stüdyo hiçbir mali destek sağlamamıştır), Çin'de geniş kapsamlı bir dağıtım görmemiştir.⁵³⁵ New York'taki İnsan Hakları Film Festivali'nde ve Washington DC'deki Asya Amerika Film Festivali'nde gösterilmiştir. Filmin cazip mekânlar yerine bu tür siyasi açıdan önemli etkinlikler dahilinde gösterilmesi, özelde Zhang Yuan, genelde ise Altıncı Kuşak ile ilişkilendirilen bir gelenek başlatmıştır. Zhang Yuan ve diğer bağımsız sinemacılar maddi destek görmeksizin ve Çin hükümetinin dayattığı kısıtlamaları bir şekilde savuşturarak, merkezinde festivaller ile küçük ve bağımsız sinema salonlarının yer aldığı alternatif, uluslararası bir sinema kültürüyle etkin bir biçimde bağlantı kurmaya çalışmışlardır. Bu uluslararası çevreyle böylesine bilinçli bir bağlantı kurulması, çağdaş Çin sinemasının büyüüne kapılan yabancı eleştirmenlerin ve sinemase-

534) Ange-Dominique Bouzet, "Un chinois pour trois continents", *Liberation*, 20 Aralık 1991.

535) Film, söylendiğine göre, 1994'te Çin'de gösterime girmiş ve kablolu televizyonda yayınlanmıştır. Steven Schwankert, "Director's Cut", *Far Eastern Economic Review*, 30 Kasım 1995, s. 82. Film ayrıca VCD olarak da bulunabilmektedir.

verlerin farklı farklı dürtülerle de olsa bu filmlerin tanıtımını üstlenmeleriyle bir araya gelerek, Altıncı Kuşak sinemasının yurtdışında eleştirilenler katında eriştiği başarıda önemli bir rol oynamıştır aslında.

Zhang Yuan'ın tartışmalara yol açmış ikinci uzun metrajlı filmi *Pekin Piçleri*, gizlice Çin dışına çıkarılıp başka ülkelerdeki çeşitli festivallerde gösterildiğinde oldukça büyük bir heyecan yaratmıştır. Film Beşinci Kuşak sinemasından radikal bir ayrılma noktası olarak görülmüş ve Zhang Yuan'ı da Çin sansürcülerinin gözünde 'baş belası', yani yeni yeni ortaya çıkan bir bağımsız hareketin simgesi olarak etiketlemiştir. Şunu belirtmek de önemlidir ki, filmin yapımı Zhang Yuan ile Çin'in önde gelen rock müzisyeni Cui Jian tarafından ortaklaşa üstlenilmiştir. Bu ikisinin ortaklığı Zhang Yuan'ın Cui Jian'ın video kliplerini çekmesine dayanır. Sırasıyla, Zhang Yuan'ın sınıf arkadaşları olan Wang Xiaoshuai ve Guan Hu tarafından çekilmiş olan *Days* (1993) ve *Dirt*'de (1994) olduğu gibi, *Pekin Piçleri* de Pekin'in bohem çevresini ve sanatçıların (özellikle de rock müzisyenlerinin ve deneysel sanatçıların) sanatlarını gerçekleştirme ve insana soluk aldırmayan bir çevre içinde varoluşsal ikilemlere yanıt arama uğraşlarında verdikleri mücadeleyi betimler. Rock'n'roll ruhu bir ölçüde Altıncı Kuşak'ın da ruhudur, put kırıcı ve yerinde duramayan ritmi, genç kent sinemasının da ritmidir. Filmin asgari düzeydeki anlatısı, çalışma mekânından çıkarılmış bir rock grubuyla ilgilidir. Mekân sorunu, Altıncı Kuşak filmlerinin çoğunun, özellikle de kentlerin yeniden yapılandırılması ve insanların yerlerinden edilmesi olgusunu açık biçimde ele alan filmlerin ana izleklerinden biri olacaktır. Aslında film etkili bir şekilde, bir mekân hissi, bir çevre ve bu noktada bu ikisinin sorunlu ya da 'karma' (filmin adının da akla getirdiği gibi) bir biçimini somutlaştırır.⁵³⁶ Filmin heyecan verici, belgesel niteliğindeki tarzı, Cui Jian'ın canlı konser kayıtlarıyla vurgulanmıştır.

Mekân hissi, Tiananmen Meydanı üzerine bir belgesel olan *The Square*'in de odak noktasıdır. Başkentin tam göbeğindeki bu devasa alan, sürekli olarak kendini gözler önüne seren bir tarihin ve her gün yaşanan bir dramın arka planı olmak yerine, baş kahraman rolünü üstlenir. Zhang Yuan bu projeye, hükümetin onu (ve diğer bağımsız sinemacıların birkaçını) yurtdışındaki festivallere izinsiz katıldığı için ceza olarak kara listeye almasına bir tepki olarak başlamıştır. Film esasen, Meydan'ın 'siyasi ve toplumsal ekonomisi üzerine bir belgesel'dir.⁵³⁷ Zhang Yuan kamerasını

536) David Chute, "Beyond the Law", *Film Comment*, c. 30, sayı 1, 1994, s. 62.

537) Tony Rayns, "Provoking Desire", *Sight and Sound*, Temmuz 1996, s. 26.

Meydan'ı ve onun çeşitli sakinleri ile ziyaretçilerini 24 saatlik bir süre boyunca sessizce gözlemlemeye bırakmıştır. Ortaya çıkan film, siyasi ritüeller (ulusal bayrağın göndere çekilip indirilmesi) ile günlük yaşamı (uçurtma uçuran çocuklar, fotoğraf çektiren turistler) bir arada sunar. Meydan, devlet tarafından onaylanmış simgesel anlamların yanı sıra, ortak anılar ve boş zaman eğlenceleriyle dolu çok boyutlu bir mekân olarak ortaya çıkar.

Eğer Beşinci Kuşak ile bu kuşağı temsil eden yapıtlar, kökleri Çin kırsalında ve geçmişte bulunan kültür 'efsaneleri' yaratma kaygısı güderek 'idealist' bir nitelik kazanmışlarsa, Zhang Yuan da kendisi tarafından yaşanan ya da tanık olunan bugünün 'toplumsal sorunları ve toplumsal gerçekliği'ne yönelen güçlü bir ilgiyle harekete geçirilmiştir.⁵³⁸ 'Toplumsal' konulara, özellikle de kamu ile özel, aile etiği ile kültürel normlar ve devlet ile marjinal toplum özneleri arasındaki ilişkilerle ilgili konulara yönelen bu ilgi, onun tüm yapıtlarında görülebilir. Bu ilgi çoğu zaman, Altıncı Kuşak sinemacılarının genel olarak ayırt edici niteliği de olan belgesel ya da belgesel-dram yönteminin bilinçli bir biçimde kullanılmasıyla ortaya konulur.

Zhang Yuan sadece gerçekliği kaydetmekle yetinmez; yeni gözlem ve katılım biçimleri yaratma yönünde uğraş verir. Zhang Yuan sıradışı bir belgeselci olarak, kendi sözleriyle 'öznel bilinç ile nesnel gerçeklik arasındaki diyalektik ilişki' konusunu bir saplantı haline getirmiştir.⁵³⁹ Kendi işlevsiz aileleri üzerine bir film çekmesini isteyen alt kat komşuları tarafından başlatılmış olan bir sonraki filmi *Sons*, bu diyalektiği kırılma noktasına kadar zorlar. Alkolizm ve cinnet yüzünden mahvolmuş olan aile, geçmişini ve şimdiki zamanını kameranın önünde sergiler.⁵⁴⁰ Daha önceden dansçı olan emekliye ayrılmış bir çift ile iki oğulları, tipik bir Pekin apartmanının bir dairesinde, gözlerinden hiçbir şeyi kaçırmayan komşularla çevrili halde yaşamaktadır. Babanın içkiye düşkünlüğü ve bunun sonucunda ortaya çıkan şiddet aileyi parçalanmanın eşiğine getirmiştir. Filmin etkisi, (ataerkil) aile kurumunu ve sınıfların kendilerinin üretmiş oldukları toplumsal yapıları korkusuzca ele almasından ileri gelir. Film bir yandan da, betimleme ve oyunculuk konularını derinlemesine araştırır.

538) Ma Li Ya, "‘Hou diwudai’ zhenzhi luxian ‘cuowu’ de dianying daoyan-Zhang Yuan" ("Beşinci Kuşak sonrası", siyaseten 'doğru olmayan' yönetmen – Zhang Yuan"), *Zhong* ('Çinli'), Temmuz 1996, s. 96-100.

539) A.g.e., s. 98.

540) Zhang Yuan'ın, babanın tedavi görmekte olduğu akıl hastanesinden geçici olarak salıverilmesi için özel izin alması gerekmiştir.

Karakterler hem kendilerini kısıtlayarak hem de her şeyi oluruna bırakarak kendilerini canlandırırlar. Suiistimallerin en büyüğüne uğrayan ve yüklerin en ağırını (duygusal ve maddi açıdan) omuzlayan annenin aileyi bir arada tutmak uğruna boşanma belgesini bir çekmecede saklayıp ailesinin yanında kalmaya devam ettiğini öğrendiğimizde, içimizde derin bir merhamet duygusu uyanır. Filmin ‘sahicilik’ hissi, yönetmene göre ‘özellikle ona ulaşmaya çalışma yerine, onu unutma yoluyla’ yaratılmıştır – tıpkı aile üyelerinin söyleyecekleri sözleri unutup, durumun gerektirdiği gibi ‘rol yaptığı’nda olduğu gibi.⁵⁴¹

Böylesi bir kendiliğinden rol yapma ile yönetmenlik tasarımı karışımı, gerçeklik ile kurmacanın harmanı, Zhang Yuan’ın daha yakın tarihli belgesellerinde de görülür. Hem *Crazy English* (Çılgın İngilizce) hem de *Miss Jing Xing* (İnternet için gerçekleştirilmiş bir video filmi), birbirlerininkinden çok farklı yollardan da olsa, eylem ve inançları bugünün Çin toplumunda sansasyon ve tartışmalar yaratan benzersiz bireyler üzerine eğilir. Zhang Yuan’ın kamerası ve kurgusu, her iki kahramanın düşlerini gerçekleştirme yolunda ilerlemelerini belgelemek için sürekli olarak ön plana çıkarılmakta ve bu da özne ile nesne, gerçeklik ile kurmaca arasındaki belli belirsiz ilişkiyi akla getirmektedir.

Çılgın İngilizce, kendi kendini yetiştirerek İngilizce öğretmeni ve güdüleyici konuşma ustası olmuş ve ‘Çılgın İngilizce’ adını verdiği kendine özgü bir öğretme yöntemi icat etmiş olan Li Yang’ın olağanüstü ve eşsiz bir betimini sunar. Li Yang aralarında Yasak Kent ve Çin Seddi de bulunan çeşitli mekânlarda ve büyük katılımcı kitleleri önünde, gelenlere topluca beden eğitimi yaptırarak canlı bir vücut dili kullandığı konuşmalar yapmaktadır (şirketi aynı zamanda ders kitapları, kasetler ve CD-ROM’lar da yayımlamaktadır). Filmin başında, Zhang’ın ‘ekibi’, Li Yang ve müritleriyle birlikte koşarak ve yüksek sesle İngilizce sözler haykırarak çekim yaparken görülür. Tüm bu ‘çılgın’ seslerin tam ortasında ‘kameraman’ ayağı takılarak düşer ve büyük bir kargaşaya neden olur. Film Li Yang’ın bu girişiminin ‘çılgınca’ ruhunu ve dilsel jimnastiği sırasında ilettiği karmaşık mesajları yakalamıştır. Li Yang bir yandan ateşli bir vatanseverlik propagandası yapmakta (ona göre Çinliler İngilizce’ye hâkim olur olmaz dünya pazarını ellerine geçireceklerdir), bir yandan da Batı’ya ve Batı’nın temsil ettiği modernliğe karşı tuhaf bir düşkünlük sergilemektedir (Li hiç yurtdışında bulunmadığını itiraf eder). Filmin,

541) Zhang Yuan, görüşleri Çin Kültür Araştırmaları Atölye Çalışması sırasında dile getirilmiştir, Harvard Üniversitesi, 4 Kasım 1999.

Li Yang'ın Çinlilere İngilizce öğretme yoluyla onları hem zihinsel hem de bedensel olarak modernleştirme ya da Anglo-Saksonlaştırma seferberliği üzerinde bir yargıda bulunduğu söylenemez – filmde bir anlatıcı sesi yoktur. Ama film yine de, Li Yang'ın yöntemini doğrudan araştırma yoluyla, bu reform çağı sırasında hem onun hem de Çin halkının paylaştığı ideolojik kafa karışıklığını gözler önüne sermektedir.

Miss Jing Xing, bir süre New York'ta öğrenim gördükten ve çalıştıktan sonra Çin'e dönmesinin ardından yaradılışı nedeniyle aslında bir kadın olması gerektiğine karar vermiş gay bir dansçı olan Jing Xing'in cinsiyet değiştirmesini dürüst olmakla birlikte biraz da kurnaz bir biçimde ele alır. Merkezi Hong Kong'da bulunan web sitesi Tom.com için çekilmiş bu bir saatlik video filmi, düşüncelerini cesurca açıklamış olan Jing Xing'i sıradışı bir kültürel ve cinsel kimliği olan kozmopolit bir Çinli sanatçı olarak betimler. Zhang Yuan cinsiyet değişikliğini bir sansasyon haline getirmek yerine, belli belirsiz bir biçimde yeniden canlandırılmış ve mavi filtreyle görüntülenmiş olan ameliyatı, Jing Xing'in kendi anlatısı ve onun geçmişi ve şimdiki yaşamından başka önemli bölümlerin canlandırılmalarıyla bir arada dokur. Çok katmanlı montaj tekniği, Jing Xing'in seçiminin hem biyolojik hem de toplumsal bir boyutu olduğunu düşündüren çeşitli anlamlara sahip bir metin yaratır. Filmin sonlarına doğru, ekip Jing Xing'i Şanghay'da, Çin'in en büyük metropolünde türünün ilk örneği olan bir modern dans gösterisi için prova yapmakta olan yerli dansçıları yönetirken görüntüler. Son sahnelerde havaya sıçrarken görülen Jing Xing, hem güzel hem de güçlü bir görünüme sahiptir.

Zhang Yuan marjinal cinsel kimlik ve sanat ile erotik arzu arasındaki ilişki izleğini, belki de en stilize filmi olan *East Palace, West Palace* ile, farklı bir biçimde de olsa daha önce de ele almıştır. Asgari olmakla birlikte karmaşık da olan anlatı, yerli gay'lerin takıldıkları bir parkın duvarları içinde geçer. Bir polis memuru A Lan'ı alıp, parkın içindeki karakolda gece boyunca sorgular. Sonuçta ortaya çıkan film bir 'oda tiyatrosu'na benzese de,⁵⁴² filmin esin kaynağı, bir araştırma enstitüsünün AIDS araştırması yapmak için nasıl bir yol kullandığına dair bir gazete haberi olmuştur. Araştırma için yeraltı gay çevresine bir türlü ulaşamayan enstitü, cebri görüşmeler ya da sorgulama amacıyla gay'leri toplaması için polisten yardım istemektedir. Çin toplumundaki 'en absürd şeylerden biri' olarak gördüğü bu durum karşısında hayrete düşen Zhang Yuan, gay'lerle kendi başına görüşme yapmaya ve 'onların hangi yanlarının farklı olduğunu

anlamaya' karar vermiştir.⁵⁴³ Ne var ki, kapsamlı görüşmeler ve araştırmalar onun sonuçta çok farklı bir film çekmesine neden olmuştur. Zhang Yuan, belki de ilk başta onu filmi çekmeye itmiş olan absürdlüğün köküne ulaşma çabasıyla, artık hayatta olmayan yazar Wang Xiaobo'yla işbirliği içinde, anakara Çin sinemasında ender olarak görülen bir felsefi ve estetik yoğunluk ortaya koyan bir senaryo yaratmıştır. Film, Pekin'deki gay yeraltı dünyasını göstermenin çok ötesine geçer; film, Zhang Yuan'ın sözleriyle, izleyiciyi "sistemin nasıl işlediğiyle tanıştır".⁵⁴⁴

East Palace, West Palace'da, homoseksüellik siyaseti betimleme siyasetiyle iç içe geçer. Film, görkemli görüntüler yönünden zengin, bastırılmış bir topluma yönelik eleştirisi yönünden ustalıklıdır. A Lan'ın (eskiden bir radyo muhabiri olan Si Han tarafından canlandırılmaktadır), polis memuruna cinsel kimliğinin gelişimini 'itiraf eden' bir yazar olması önem taşır. Bu öyküler, cebren alınan ifadeler olmaktan çok, dil ve iletişimin bir gruba özgü olma, bu grup tarafından anlaşılır olma niteliğini inceleyen etkin (kendi kendini) betimlemeler/beyanlardır. Çok geçmeden ortaya çıktığı üzere, A Lan ile polis memuru sadomazoist bir güç ve arzu oyununa (ya da mücadelesine) girerler. Ana anlatının alegorik anlamı, geleneksel opera ve tiyatrodan alınmış iki mini anlatının kasıtlı olarak araya sokulmasıyla daha da karmaşıktır. Bunlar, biri bir saray muhafızı ile bir kadın hırsız arasındaki, diğeri de bir cellat ile bir mahkûm arasındaki çelişkili ilişkiyi anlatan çok eski öykülerdir. Zhang Yuan'ın cinsel ve siyasi hâkimiyeti anlatan modern öyküsü, tipik güç ilişkilerini sergileyen bu teatral *geşalt*'ların yan yana getirilmesi aracılığıyla, sembolik bir anlam kazanır.

Zhang Yuan'ın ilk baştaki esin kaynağı olan homoseksüel hakları sorunu, paradoksal olarak, asla yitip gitmemiş olsa da, bu incelikli alegorinin gölgesi altında kalmıştır. Ve *East Palace, West Palace* da Çin'de yasaklanmıştır. 1997'nin başlarında, yetkililer filmini sunmak üzere Cannes Film Festivali'ne gitmesinin önüne geçmek amacıyla Zhang Yuan'ın pasaportuna el koymuşlardır. Bu yasaklama, ironik biçimde, filmin içeriğinden çok, gerçekleştirilme biçimiyle ilgiliydi. Kısmen Fransız Kültür Bakanlığı'ndan sağlanan kaynakla finanse edilen çekimler tamamlanır tamamlanmaz, film çekim sonrası süreci Fransa'da tamamlanmak ve Cannes'a hazırlanmak üzere Çin dışına kaçırılmıştır.

Sansür meselesi, Zhang Yuan'ın Çin'de bağımsız bir sinemacı olarak on yıllık kariyeri sırasında elde etmiş olduğu uluslararası ünün ayrılmaz

543) A.g.e.

544) Steven Schwankert, a.g.e., s. 82.

bir parçası olmuştur. 1993'te, çeşitli uluslararası festivallerde (özellikle de Tokyo ve Hong Kong) resmi delegeler ile festival düzenleyicileri arasında yaşanan tartışmaların ardından, Zhang Yuan ile altı bağımsız sinemacı (He Jianjun, Wang Xiaoshuai, Wu Wenguang ve Zhang Yuan'ın karısı olan Ning Dai de bunlar arasındadır), devletin sert cezasıyla karşı karşıya kalmışlardır. Ülke çapında devlet mülkiyeti altında olan on altı stüdyo, film işleme laboratuvarı ve donanım kiralama birimine, yasaklı sinemacılarla herhangi bir biçimde işbirliği yapılmasını ya da onlara maddi destek sağlanmasını yasaklayan resmi emirler gönderilmiştir.⁵⁴⁵ Sonuç olarak, Zhang Yuan üçüncü uzun metrajlı filmi *Chicken Feathers on the Ground*'un çekimlerini durdurmak zorunda kalmıştır.⁵⁴⁶ Yönetmen, Cui Jian ile video klip çekme işine geri dönmüştür.

Zhang Yuan ile diğer genç sinemacılar çalışmakta ısrar ettikleri sürece, devlet baskısı ve gevşeme dönemi biçimindeki değişken süreç de devam etmiştir. Zhang Yuan ve diğerleri, yıllar geçtikçe, devletin sinema alanındaki örgütünün yapım ve dağıtım araçlarının çoğunu kontrolü altında tuttuğu bir ülkede tamamen bağımsız filmler gerçekleştirmenin mümkün olmadığını öğrenmişlerdir. Aynı zamanda da, bir bakıma yeni pazar ekonomisi sayesinde, siyasi atmosfer nispeten rahatladığında resmi stüdyolardan kurgu odası ve donanım kiralayarak sınırlı bir yaratıcılık alanına dönüştürebilecekleri, sistemin kendisinin 'içinde' bulunan önemli bir boş alan olduğunu keşfetmişlerdir. Yorucu görüşmelerin ardından Zhang Yuan'a pasaportu geri verilmiş ve nihayetinde de, 1998'de eski görevine iade edilmiş bir yönetmen olarak sinemacılığa yeniden başlama izni verilmiştir. Sonuç ise, her ikisin de yapım ve dağıtımları resmi kanallardan gerçekleştirilmiş olan *Çılgın İngilizce* ve *On Yedi Yıl* olmuştur.

Sansürcülerin dikkatli bakışları altında çabalarını sürdürmüş olan Zhang Yuan, kurumsal mahpusluk biçimlerini ve bundan kurtulmanın mümkün olan yollarını saplantı haline getirmiş gibidir. Bu tarihte en son uzun metrajlı filmi olan ve hem uluslararası ününü iyice pekiştirmiş hem de kendi yurdunda resmi kabul görmesini sağlamış olan *On Yedi Yıl*, on yedi yıl sonra Yeni Yıl nedeniyle kendisine ev izni verilmiş bir kadın mahkûmu konu alır. Bu filmin esin kaynağı da yine gerçek yaşam olmuştur. Akrabalarını ziyarete giden mahkûmlar üzerine bir televizyon programından etkilenen Zhang Yuan, çeşitli hapishaneleri ziyaret etmeye ve

545) Godfrey Cheshire, "Chinese Checkers", *Film Comment*, c. 30, sayı 4, 1994, s. 65.

546) Ekip ile diğer bağımsız sinemacılar arasındaki yoğun tartışmalar, Ning Dai'nin *Discussions Caused by a Film Being Stopped* (1994) adlı video belgeselinin konusunu oluşturur.

mahkûmlarla görüşmeler yapmaya başlamıştır. Kapsamlı hazırlık sürecinin, sonuçta ortaya çıkan filmin belgesel-dram niteliğine katkıda bulunmuş olduğu açıkça görülür; bu nitelik bir yandan mekân çekimleri sırasında kullanılmış el kamerası ve gizli kamera gibi çeşitli belgesel teknikleri, bir yandan da ailenin yeniden bir araya gelmesi izleğinin melodramatik bir biçimde işlenmesiyle güçlendirilmiştir.⁵⁴⁷

Filmin anlatı yapısı yönetmene özgü biçimiyle bir yandan basittir, bir yandan da bir yaratıcılık ortaya koyar. Olay örgüsü, *Sons*'da olduğu gibi, dağılmış bir aileyi içerir temel olarak; ama *On Yedi Yıl* daha önceki bu belgesel-dramın aksine, mahkûm Tao Lan'ın ev izni sırasında ona eşlik eden ve ilk baştaki gönülsüzlüğüne ve kayıtsızlığına karşın mahkûmunun yaşamına giderek daha çok dahil olan bir kadın gardiyanı da içerir. Görünüşte çizgisel bir biçimde ilerleyen anlatı, belirgin bir biçimde tarihsel bir zaman ve toplumsal bir mekân içinde gelişir. 'On yedi yıl' yalnızca demir parmaklıkların ardında yitmiş bir gençlik anlamına gelmekle kalmaz, Çin'in 1979'da kapılarını yeniden açmasından sonra başlayan 'yeni reform çağı'yla da örtüşür. 'Eve gidiş' (filmin Çince adı bu anlama gelir), yabancı ve insafsızca değişmekte olan bir kentsel coğrafyanın içinde azap veren bir deneyim halini alır. Tao Lan'ın saçma bir kavganın öfkesiyle üvey kız kardeşini öldürmüş olduğu çocukluk dönemi mahallesi ortadan kaybolmuştur. Annesi ile üvey babası, çok katlı mağazalara, şirket binalarına ve hızlı yollara yer açmak için kent içindeki semtlerin ve eski mahallelerin yıkılıp ortadan kaldırılmasının ardından, binlerce kentli Çinli gibi banliyöye taşınmıştır. Tao Lan'ın, yarı çıplak kadınların sergilendiği dev reklam panolarının önünde kalakaldığında olduğu gibi, tamamen aklının karıştığını ve kaybolduğunu izleriz. Filmin orta bölümü tamamen caddede, Tao Lan'ın yıllarca yalıtılmışlığın ardından artık ona daha çok bir ev gibi görünen hapishaneye gerisin geriye dönüp içinden kurtulmak istediği kent labirentinde geçer. Filmin, reformun ve pazar ekonomisinin nimetlerine ve, daha karmaşık bir düzeyde ise, muazzam ve zaman zaman da zorlu bir dönüşüm süreci yaşayan anakaralı Çin toplumundaki özgürlüğün niteliğine ve olabilirliğine değindiği bu noktası, belki de en dokunaklı bölümüdür.

Çoğunlukla Çin hapishane sisteminin duyarlı bir betimi olarak görülmüş olan *On Yedi Yıl*, Çin'de olumlu bir biçimde karşılanmıştır. Çinli eleştirmenler filmin daha karmaşık olan boyutlarını (belki de kasıtlı

547) Zhang Yuan ile ekibi, gerçek yaşamda kadınların hapsedildiği Tianjin Birinci Hapishanesi içinde çekim yapabilmek için özel izin almıştır.

olarak) gözden kaçırmış gibidir. Bir eleştirmen devlet tarafından desteklenen *Popular Cinema*'da şöyle yazar: “*On Yedi Yıl*’ın başarısıyla, Altıncı Kuşak uluslararası sinema dünyasının zirvesine ulaştı ve artık kendisini temsil eden bir yapıtı da var.” Zhang Yuan’ın, filmin Pekin’deki ilk gösterimi sırasında izleyicileri selamlamak ve soruları yanıtlamak için oyuncu kadrosuyla birlikte sahneye çıkmış olduğu söylenir. Çin sinemasının, daha önceden sadece Çinli izleyicilerin geleneksel izleme alışkanlıklarını sarsmak için film çekmiş olan haylaz çocuğu ile bu bebek yüzlü, söz dinlemez kıvırcık saçlı yönetmen hakkında daha önceden pek az bilgi sahibi olan bir izleyici kitlesi arasındaki mesafe, bir kaç yıl içinde önemli ölçüde kısalmış gibi görünmektedir.

Devletin resmi sinema örgütü de, belki de eli kulağında olan değişimin kaçınılmazlığını fark ettiği için, genç sinemacıları yapıtlarının Çin çapında dağıtımını yapma olanağıyla büyük stüdyolardaki yapımlarda görevlendirerek, onları himayesi altına alma, hatta baştan çıkarma kartını oynamaktadır. Daha önceki filmlerinin yerli izleyiciler tarafından neredeyse hiç görülmemiş olduğu gerçeğinin acısını çeken Zhang Yuan da, hem sinema dairesiyle hem de pazarla olan ilişkisini, ödün verme biçiminde olmasa bile, yeniden gözden geçirmeye sıcak bakar gibi görünmektedir. *Çılgın İngilizce* ve *On Yedi Yıl*’ın yurtiçinde gösterime sokulmak üzere denetimi aşabilmeleri için son anda makaslanmaları gerekmiştir. Zhang Yuan’ın ve bu konuda genel olarak Altıncı Kuşak’ın iyice piyasaya yöneldiği yönünde yorumlar yapılmaktadır. Aynı zamanda, hızlı bir başkalaşım geçiren Çin’de/Çin sinema kültüründe piyasa da yeniden tanımlanmaktadır. Değişen topluma yönelik ciddi bir ilgi, yerli izleyicinin öneminin giderek daha çok farkına varılması ve İnternet gibi yeni araçlar karşısında sinema dilini yeniden yaratma ve Çin sinemasını yeniden canlandırma arzusu, genç sinemacıları bir yandan tavırlarını bir yandan da taktiklerini yeniden ayarlamaya zorlamıştır. *Time* dergisi ta 1994’te, Zhang Yuan’ı yeni yüzyıl için dünyanın en önemli yüz genç ismi arasında saymıştır. Zhang Yuan bu unvana pek aldırış etmemektedir; onun aldıracağı şey, Çin halkının filmlerini sinemalarda ve belki de nihayetinde sanal sinemalarda görmesidir. Daha çok tiyatro yapıtı yaratmayı ve İnternet dünyasına girmeyi planlamaktadır.⁵⁴⁸ Zhang Yuan, hiç kuşkusuz, film üretmeye devam edecektir, ama yapıtları, sinemacılık uygulamasının kendisi gibi, yirmi birinci yüzyılda yeni yönlerle doğru yol almaktadır.

548) Zhang Yuan ile konuşmalar, Pekin, Haziran 2000.

Biyografik Notlar ve Filmografiler

ALLISON ANDERS

Allison Anders 1954'te ABD'nin Kentucky eyaletinde doğdu. Wim Wenders'ın *Paris, Texas*'ında asistan olarak çalıştı. Daha sonra kaydolduğu UCLA'da "The Lost Highway" adlı senaryosu ile dikkat çekti ve Los Angeles müzik hayatı çevresinde gelişen *Border Radio* adlı filmde yönetmenlerden biri oldu. *Gas Food Lodging* New York Film Eleştirmenleri Çevresi tarafından En İyi Yeni Yönetmen ödülüne layık görüldü.

Filmografi

(Başka türlü belirtilmediği sürece tümü ABD yapımıdır.)

Border Radio (Kurt Voss ile, 1988), ayrıca ortak metin yazarı.

Gas Food Lodging (1992), ayrıca senaryo.

Mi Vida Loca / My Crazy Life (İngiltere/ABD, 1993), ayrıca metin yazarı.

Four Rooms / Dört Oda ("The Missing Ingredient" adlı bölüm, 1994), ayrıca metin yazarı.

Grace of My Heart (1995), ayrıca metin yazarı.

Sugar Town (İngiltere/ABD, Kurt Voss ile, 1999), ayrıca ortak metin yazarı.

Things Behind the Sun (2001), ayrıca metin yazarı.

AOYAMA SHINJI

Aoyama Shinji, öğretmen olan bir anne babanın oğlu olarak Kyûshûdaki (Japonya'nın güneybatıdaki adası) Fukuoka Vilayeti Kitakyûshû kentinde 13 Temmuz 1964'te doğdu. 1984'ten 1989'a kadar devam ettiği Tokyo Rikkyô Üniversitesi'nde Amerikan edebiyatı öğrenimi gördü. Aoyama Rikkyô sinema çevresinde 8 mm.'lik filmler çekerken eleştirmen Hasumi Shigehiko'dan dersler de aldı. *The Guard from Underground* (*Jigoku no keibiin*, Kurosawa Kiyoshi, 1991) ile başladığı sinema kariyerini, aralarında *The Written Face* (Daniel Schmidt, 1994), *Cold Fever* (Fredrik Thor Fridriksson, 1995), *BeRLin* (Rijû Gô, 1995) ve diğer Kurosawa filmleri de bulunan sayısız film ve televizyon programında yönetmen yardımcılığı yaparak sürdürdü. Yönetmen olarak ilk çıkışını 1995'te video için bir film olan *It's Not in the Textbook!* ile yaptı. Film çekimleriyle uğraşırken bir yandan da film eleştirileri yazmayı sürdürdü. *Eureka* FIPRESCI Ödülü'nü ve 2000 Cannes Film Festivali'nde Evrensel Jüri Ödülü'nü kazandı. Yine kendisi tarafından romanlaştırılan *Eureka* ise 2001'de prestijli Mishima Yukio Edebiyat Ödülü'nü kazandı.

Filmografi

- Its Not in the Textbook!* / *Kyôkasho ni nai!* (1995), ayrıca senaryo.
Helpless (1996), ayrıca senaryo, müzik.
1/5 (1996), "Celebrate Cinema 101" derlemesi için 8 dakikalık kısa film.
A Weapon in My Heart / *Waga mune ni kyôki ari* (1996), ayrıca senaryo, müzik.
Chinpira / *Two Punks* (1996).
WiLd LiFe (1997), ayrıca senaryo (Satô Kumi ile) ve müzik.
An Obsession / *Tsumetai chi* (1997), ayrıca ortak yapımcı, senaryo, müzik, kurgu (Satô Kumi ile).
Shady Grove (1999), ayrıca senaryo (Satô Kumi ile), müzik.
EM/Embalming (1999), ayrıca senaryo (Hashimoto Izô ile), müzik, kurgu (Ueno Sôichi ile).
June 12 1998 (1999), video belgeseli.
Eureka (2000), ayrıca senaryo, müzik, kurgu.
To the Alley / *Roji e: Nakagami Kenji no nokoshita firumu* (2000), belgesel.
Desert Moon / *Tsuki no saôaku* (2001), ayrıca senaryo, kurgu.
 Not: Müziklerin tümü Yamada Isao ile ortak çalışmalardır.

GREGG ARAKI

Gregg Araki 1963'te ABD'nin California eyaletinin Santa Barbara kentinde doğdu. USC Sinema Televizyon Bölümü'nden mezun oldu ve daha sonra buraya bu kez öğretim görevlisi olarak geri döndü.

Filmografi

Three Bewildered People in the Night (1987).
The Long Weekend (O'Despair), (1989).
The Living End (1992).
Totally Fucked Up (1993).
The Doom Generation / Kıyamet Kışağı (1995).
Nowhere (1997).
Splendor / İkisini de Sevdim (1999).

JEAN-JACQUES BEINEIX

1946'da Paris'te doğan Beineix sinema kariyerine 1969'da, yönetmenliğini Jean Becker'in yaptığı, televizyon için çekilen uzun komedi dizisi *Les Saintes Chéries*'de stajyer olarak başladı. Sonraki on yıl içerisinde ikinci yönetmen yardımcılığına ve sonra da çoğu komedi olan on dört kadar önemsiz filmde birinci yönetmen yardımcılığına yükseldi. Bu sürede René Clément, Claude Berri ve özellikle de, Beineix'ye ünlü komedi oyuncularıyla çalışma fırsatı vermiş olan Claude Zidi gibi çeşitli ünlü yönetmenlerle birlikte çalıştı.

Fimografi

Le Chien de Monsieur Michel (1977), kısa film.
Diva (1981).
La Lune dans le caniveau / The Moon in the Gutter (1983).
37° 2 le matin / Betty Blue (1986).
Roselyne et les lions (1989).
IP5 (1992).
Mortel Transfert / Ölümcül Devir (2001).

Belgeseller

Les Enfants de Roumanie (1992).
Otaku (1993).
Place Clichy ... sans complexe (1994).
Assigné à résidence (1997).

BERNARDO BERTOLUCCI

Bernardo Bertolucci 16 Mart 1940'ta İtalya'nın Parma kentinde, şair ve film eleştirmeni Attilio Bertolucci'nin oğlu olarak dünyaya geldi. Bertolucci 13'üne geldiğinde aile Roma'ya taşındı. Katıldıkları kültür ve sanat çevreleri Berto-

lucci'yi film denemelerinde cesaretlendirdi. Üniversite öğrenimini bırakarak Pasolini'nin *Accatone*'sinde (Dilenci) yardımcı yönetmen olarak çalıştı ve 1962'deki ilk filminin başarısıyla ismini kabul ettirdi. Sinemanın görsel ve işitsel olanakları üzerindeki eksiksiz teknik hâkimiyetini sergilerken fikirleri de net bir şekilde sunabilme yeteneği, Bertolucci'nin sanat sineması sektöründen 'kaliteli sinema'ya –uluslararası ölçekte cazip, İngilizce çekilmiş, yönetmenin damgasını taşıyan, büyük bütçeli ortak yapımlara– geçmesini sağladı. 1996'dan sonra, 'kaliteli' filmlere eğilen küresel dağıtım ağlarından yararlanarak çağdaş konuları ele almaya yeniden başladı. Son filmlerinde önemli bir yaratıcılık payı olan sinemacı Clare Peploe ile evlidir.

Filmografi

(Aksi belirtilmedikçe tümü İtalyan yapımlarıdır.)

- La commare secca* (1962).
Prima della rivoluzione / *Devrimden Önce* (1964).
La via del petrolio / *The Oil Trail* (1966), televizyon belgeseli.
Il canale / *The Canal* (1966), kısa belgesel.
Agonia / *Agony* (1967), *Amore e rabbia*'nın bir bölümü.
Partner (1968).
La strategia del ragno / *Örümceğin Stratejisi* (1970).
Il conformista / *Konformist* (1970).
La salute è malata ya da *I poveri muoiono prima* / *Health is Sick* ya da *The Poor Die Young* (1971), İtalyan Komünist Partisi için belgesel.
Ultimo tango a Parigi / *Paris'te Son Tango* (Fransa/İtalya/ABD, 1972).
Novecento / *1900* (1976).
La luna (1979).
La tragedia di un uomo ridicolo / *Gülünc Bir Adamın Trajedisi* (1981).
The Last Emperor / *Son İmparator* (İtalya/Hong Kong/İngiltere, 1987).
The Sheltering Sky / *Çölde Çay* (İngiltere/İtalya, 1990).
Little Buddha / *Küçük Buda* (Fransa/İngiltere, 1993).
Io ballo da sola / *Çalınmış Güzellik* (İtalya/Fransa/İngiltere, 1996).
L'Assedio / *Kuşatma* (1998).

~

LUC BESSON

Luc Besson 18 Mart 1959'da Paris'te doğdu. İlk başta derin su dalgıcı olmak istiyordu, ama 1976'daki bir dalış kazası hayallerinin sonu oldu. Aynı yıl, yani 17 yaşındayken, okulu bıraktı ve sinemacı olmaya karar verdi. Çıkış yaptığı ilk filmi *Le Dernier combat* (Son Savaş, 1982) Avoriaz Film Festivali'nde iki büyük ödül kazandı (Eleştirmenler ve Jüri Özel ödülleri). Besson bu başarılı başlangıçtan sonra yoluna devam ederek kendi yapım şirketlerini (Films du Loup, Films du Dauphin ve son olarak da Leloo Productions) kurdu; bu sayede hem kendi

filmlerinin hem de genç ve istekli sinemacıların (örneğin, Mathieu Kassovitz ve Gérard Pirès) filmlerinin yapımlarını gerçekleştirmektedir.

Filmografi

La P'tite sirène / The Little Mermaid (1978), kısa film.

Voici / Here You Are (1980), müzik klipi.

Formule 2 / Formula 2 (1980), sipariş üzerine kısa film.

L'Avant-dernier / Second Last (1981), kısa film.

Le Dernier combat / Son Savaş (1983).

Subway (1985).

Le Grand bleu / Derinlik Sarhoşluğu (1988).

Nikita / La Femme Nikita (1990).

Atlantis (1991).

Leon / The Professional [1994; 'director's cut (yönetmenin kurgusu)' Fransa'da 1996'da piyasaya sürülmüştür].

Le Cinquième élément / Beşinci Güç (1997).

Jeanne d'Arc / Joan of Arc / The Messenger: The Story of Joan of Arc (1999).

KATHRYN BIGELOW

1952'de California'da doğan Bigelow, San Francisco Sanat Enstitüsü'nde resim eğitimi gördükten sonra, 1972'de Whitney Müzesi için bir burs kazanarak New York'a taşındı. Film çekme denemelerine, Vito Acconci'nin asistanı olarak çalışırken başladı ve daha sonra Columbia Sinema Bölümü Lisansüstü Programı'nda bir süre öğrenim gördü. Televizyon için çektikleri arasında *Wild Palms* ve polisiye dizi *Homicide* yer alır.

Filmografi

The Loveless (1981), ayrıca ortak metin yazarı/yönetmen (Monty Montgomery ile).

Near Dark (1987), ayrıca ortak metin yazarı (Eric Red ile).

Blue Steel / Soğuk Çelik (1990), ayrıca ortak metin yazarı (Eric Red ile).

Point Break (1991).

Strange Days (1995).

The Weight of Water (2000).

CHARLES BURNETT

13 Nisan 1944'te Vicksburg, Mississippi'de doğan Burnett, Los Angeles, California'da büyüdü. Los Angeles California Üniversitesi'ne devam etti (1977'de

Güzel Sanatlar Yüksek Lisans Derecesi) ve 1988'de McArthur Vakfı'nın 'deha' ödülünü aldı.

Filmografi

Sevaral Friends (1969), öğrencilik filmi.
The Horse (1973), öğrencilik filmi.
Killer of Sheep (1977), ayrıca metin yazarı, görüntü yönetmeni.
My Brother's Wedding (1984), ayrıca metin yazarı, görüntü yönetmeni.
To Sleep with Anger (1990), ayrıca metin yazarı.
America Becoming (1991), TV belgeseli. Ayrıca metin yazarı (yapımcı/metin yazarı Dai Sil Kim-Gibson ile birlikte).
The Glass Shield (1994), ayrıca metin yazarı.
When It Rains (1995), ayrıca metin yazarı.
Nightjohn (1996), Disney kablo televizyon kanalı.
The Wedding / Oprah Winfrey Presents: The Wedding (1998), mini TV dizisi.
Dr. Endesha Ida Mae Holland (1998), belgesel.
Selma, Lord, Selma (1999), Disney TV.
The Annihilation of Fish (1999).
Olivia's Story (1999) (yapımcı/metin yazarı Dai Sil Kim-Gibson ile birlikte).
Finding Buck McHenry (2000).

TIM BURTON

1958'de Burbank, California'da doğan Burton, bir süre California Sanat Enstitüsü'ne devam ettikten sonra Disney'de çalışmaya ve sonra da konulu filmler yönetmeye başladı. Televizyon için üstlendiği çalışmalar arasında, Spielberg'in *Family Dog* animasyon dizisinde yapımcı yönetmenliği de yer alır. Burton 1997'de, resimlendirilmiş bir kısa öykü ve şiir kitabı olan *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*'i (İstiridye Çocuğun Hüzünlü Ölümü ve Başka Öyküler, Om Yayınevi, 1999) yayımlamıştır.

Filmografi

Vincent (1982), kısa film.
Frankenweenie (1984), kısa film.
Pee-Wee's Big Adventure (1985).
Beetlejuice / Beter Böcek (1988).
Batman (1989).
Edward Scissorhands / Makas Eller (1990), ayrıca öykü yazarı, yapımcı.
Batman Returns / Batman Dönüyor (1992), ayrıca yapımcı.
Tim Burton's The Nightmare Before Christmas (1993, Henry Selick), yapımcı olarak.
Ed Wood (1994).

Mars Attacks! / Çılgın Marslılar (1996).
Sleepy Hollow / Hayalet Süvari (1999).
Planet of the Apes / Maymunlar Gezegeni (2001).

JAMES CAMERON

16 Ağustos 1954'te Kapuskasing, Ontario'da (Kanada) doğan Cameron, 1971'de ABD'nin Los Angeles kentine taşındı. Roger Corman'ın yanında, set tasarımı, sanat yönetmenliği, minyatür set kuruculuğu ve proses projeksiyon danışmanlığı eğitimi aldı. Cameron hem ilk 100 milyon dolarlık filmi (*True Lies*/ *Gerçek Yalanlar*) hem de ilk 200 milyon dolarlık filmi (*Titanic*) çekmiştir. Dört kez evlenmiş ve boşanmıştır: Sarah Williams (1974-85), Gale Anne Hurd (1985-89, Cameron'ın *The Terminator*, *Aliens*/Yaratıklar, *The Abyss* ve *Terminator 2* projelerinin yapımcısı), Kathryn Bigelow (1989-91) ve Linda Hamilton (1997-1999). Şu sıralarda, *Titanic*'de rol almış olan aktris Suzy Amis ile birlikte. Kanada vatandaşlığını korumuştur.

Filmografi

Piranha II: The Spawning (1981).
The Terminator (1984), ayrıca metin yazarı.
Aliens / *Yaratıklar* (1986), ayrıca öykü ve metin yazarı.
The Abyss (1989), ayrıca metin yazarı.
Terminator 2: Judgment Day (1991), ayrıca metin yazarı.
True Lies / *Gerçek Yalanlar* (1994), ayrıca metin yazarı.
Terminator 2 3-D: Battle Across Time (1996), ayrıca metin yazarı.
Titanic (1997), ayrıca metin yazarı.
True Lies 2 / *Gerçek Yalanlar 2* (2002), ayrıca ortak metin yazarı.

JANE CAMPION

1954'te Wellington, Yeni Zelanda'da doğan Campion, Avustralya'da yaşamaktadır. 1975'te Antropoloji bölümünden iyi bir dereceyle mezun olduktan sonra, güzel sanatlar alanında öğrenim görmeye başladı ve ilk kısa filmi olan *Tissues*'u burada çekti. Daha sonra, 1981'de Avustralya Sinema ve Televizyon Okulu'na kaydoldu.

Filmografi

(Başka şekilde belirtilmediği sürece tümü Avustralya yapımıdır.)

Tissues (1980), kısa film.
Peel (1981), kısa film.

Passionless Moments (1983), kısa film.

A Girl's Own Story (1984), kısa film.

Sweetie (1989).

An Angel at My Table / Masamdaki Melek (Yeni Zelanda/Avustralya, 1990).

The Piano / Piyano (1993).

The Portrait of a Lady / Bir Kadının Portresi (İngiltere/ABD, 1997).

Holy Smoke / Kutsal Duman (ABD, 1999).

JACKIE CHAN

Chan Kong-sang ('Hong Kong'da Doğmuş') 1954'te Hong Kong'da doğdu. 1962'de Pekin Opera Okulu'na girdi ve usta Yu Cha Yuen'in öğrencisi oldu. Daha sonra, Sammo Hung, Yuen Biao, Yuen Wah ve Yuen Kwai'nin de yer aldığı opera trupu Seven Little Fortunes dahilinde gösteriler yaptı ('Yuen Lo' adıyla). Hong Kong filmlerinde birkaç çocuk rolünde görüldü, ama sinema kariyerine ciddi anlamda 1970'lerin başında dublörlükle başladı. Chan yapımcı-yönetmen Lo Wei tarafından Bruce Lee'nin yerine geçmek üzere hazırlandı ve adı Sing Lung ('Ejderhaya Dönüşen') olarak değiştirildi. Ancak gerçek çıkışı, geçici olarak Seasonal film şirketi için çalışırken gerçekleşti – *Snake in the Eagle's Shadow* ve *Drunken Master* (her ikisi de 1978 tarihli) onu bir yıldız haline getirdi. 1980'de Golden Harvest ile anlaşma yapmasıyla Asya'nın en büyük yıldızı oldu ve yönetmen/koreograf olarak parladı. Chan, *Rumble in the Bronx*'un dublajlanmış, yeniden kurgulanmış versiyonuyla uluslararası başarıya kavuştu ve bu başarısı, yapımı Hollywood'da gerçekleştirilen ilk hit filmi *Rush Hour* ile pekişti.

Filmografi

(Başka şekilde belirtilmediği sürece tümü Hong Kong yapımıdır.)

Dublör/yardımcı oyuncu/tehlikeli sahne koordinatörü olarak:

Fist of Fury (1972).

The Heroine (1971).

Police Woman (1972).

Hapkido (1972).

Not Scared to Die (1973).

Enter the Dragon (1973).

The Young Dragons (1973), sadece dövüş düzenleyici olarak.

Golden Lotus (1974).

The Himalayan (1975).

All in the Family (1975).

The Dragon Tamers (1975), sadece tehlikeli sahne koordinatörü olarak.

Hand of Death (1976).

Dance of Death (1976), tehlikeli sahne koordinatörü olarak.
Iron Fisted Monk (1977), tehlikeli sahne koordinatörü yardımcısı olarak.
The 36 Crazy Fists (1979), tehlikeli sahne koordinatörü olarak.
The Odd Couple (1979), tehlikeli sahne koordinatörü olarak.
Two in a Black Belt (1984).
Pom Pom (1985), konuk oyuncu.
Outlaw Brothers (1989), tehlikeli sahne koordinatörü olarak.
A Kid from Tibet (1991), konuk oyuncu.

Yapımcı olarak:

Naughty Boys (1986).
I am Sorry (1987).
Rouge (1988).
The Inspector Wears Skirts (1988), ayrıca tehlikeli sahne koordinatörü.
The Inspector Wears Skirts II (1988), ayrıca tehlikeli sahne koordinatörü.
Stagedoor Johnny (1990).
Centre Stage (1993).
Project S (1993), ayrıca konuk oyuncu.

Yönetmen/oyuncu olarak:

Spiritual Kung Fu (1978).
Fearless Hyena (1979).
The Young Master (1980).
Dragon Lord / Ejderha Efendi (1982).
Project A / A Tasarımı (1983).
Police Story (1985).
Armour of God (1986).
Project A II / A Tasarımı II (1987).
Police Story II (1987).
Who Am I / Ben Kimim (Benny Chan, Jackie Chan, 1998).

Baş oyuncu/yönetmen/koreograf olarak:
 (Başka şekilde belirtilmediği sürece Chan tarafından yönetilmiştir.)

The Little Tiger of Canton / Master with Cracked Fingers (Chin Tsin, 1971).
New Fist of Fury (Lo Wei, 1976).
Shaolin Wooden Man (Lo Wei, 1976).
Killer Meteor (Wang Yu, 1977).
To Kill with Intrigue (Lo Wei, 1977).
Snake and Crane Arts of Shaolin (Lo Wei, 1978).
Half a Loaf of Kung Fu (Chen Chi-hwa, 1978).

Magnificent Bodyguards (Lo Wei, 1978).
Dragon Fist (Lo Wei, 1978).
Snake in the Eagle's Shadow (Yuen Woo-ping, 1978).
Drunken Master (Yuen Woo-ping, 1978).
Fearless Hyena II (Lo Wei, 1980).
The Big Brawl / Battlecreek Brawl (Robert Clouse, Hong Kong/ABD 1980).
Cannonball Run (Hal Needham, ABD 1981; ABD pazarına girme amaçlı olarak yardımcı rolde).
Fantasy Mission Force (Chu Yen Ping, 1982).
Ninja Wars (Mitsumisa Saito, Japonya 1982).
Winners and Sinners (Sammo Hung, 1983).
Cannonball Run II (Hal Needham, ABD 1983).
Wheels on Meals (Sammo Hung, 1984).
My Lucky Stars (Sammo Hung, 1985).
Twinkle, Twinkle, Lucky Stars (Sammo Hung, 1985).
The Protector (James Glickenhaus, Hong Kong/ABD 1985).
Heart of the Dragon / First Mission (Sammo Hung, 1985).
Dragons Forever (Sammo Hung, 1987).
Mr. Canton and Lady Rose / Miracles / Miracle (1989).
Armour of God II: Operation Condor / Operation Condor (1990).
Island of Fire (Chu Yen-ping, 1991).
Twin Dragons (Tsui Hark, Ringo Lam, 1991).
Police Story III: Supercop (Stanley Tong, 1992).
City Hunter (Wong Jing, 1993).
Crime Story (Kirk Wong, 1993).
Drunken Master II (Lau Kar-leung, Liu jialiang adıyla da bilinir, 1994).
Rumble in the Bronx (Stanley Tong, 1994).
Thunderbolt (Gordon Chan, 1995).
Police Story IV: First Strike / First Strike (Stanley Tong, 1996).
Mr. Nice Guy (Sammo Hung, 1997).
Burn Hollywood Burn ['bir Alan Smithee filmi' (Arthur Hiller), ABD 1997].
Rush Hour (Brett Ratner, ABD 1998).
Gorgeous (Vincent Kok, 1998).

Televizyon/video

Jackie Chan: My Story (1998).
Jackie Chan: My Stunts (1999).

COEN KARDEŞLER

Joel Coen 1954'te, Ethan Coen de 1957'de Minnesota, ABD'de doğmuşlardır.

Filmografi

Blood Simple / Kanser (1985).
Raising Arizona (1987).
Miller's Crossing (1990).
Barton Fink (1991).
The Hudsucker Proxy / Bir Şirket Komedi (1994).
Fargo (1996).
The Big Lebowski / Büyük Lebowski (1998).
Oh Brother, Where Art Thou / Neredesin Be Birader (2000).

FRANCIS FORD COPPOLA

Coppola müzisyen bir babanın ve aktris bir annenin çocuğu olarak 1939'da Detroit, ABD'de dünyaya geldi. 1967'de UCLA'dan sinema dalında yüksek lisans derecesiyle mezun oldu. Uzun kariyeri sırasında, yönetmen ve metin yazarı olarak çalışmanın yanı sıra, pek çok filmin yapımcılığını da üstlendi [*Patton* ve *The Godfather Part II*'deki (Baba 2) çalışmaları nedeniyle Oscar ödüllerine ortak olmuştur].

Filmografi

Tonight for Sure (The Peeper'in daha uzun ve kurgusu yeniden yapılmış versiyonu, her ikisi de 1961).
Battle Beyond the Sun (1962), Sovyet filmi *Nebo soyot* (1960), yeni sahnelerle yeniden kurgulanmıştır.
The Playgirls and the Bellboy (1962).
Dementia 13 (1963).
You're a Big Boy Now (1966).
Finian's Rainbow (1968).
The Rain People / Buhanlı Yıllar (1969).
The Godfather/ Baba (1972).
The Godfather Part II / Baba 2 (1974).
The Conversation / Konuşma (1974).
Apocalypse Now / Kıyamet (1979).
One from the Heart / Yürekten Biri (1982).
The Outsiders / Sokaktakiler (1983).
Rumble Fish / Siyam Balığı (1983).
The Cotton Club (1984).
Peggy Sue Got Married / Peggy Sue Evlendi (1986).
Captain Eo (1986), kısa film.
Gardens of Stone / Taş Mezarlar (1987).

Tucker: The Man and His Dreams (1988).

New York Stories (diğer yönetmenler: Woody Allen ve Martin Scorsese, 1989),
filmin bir bölümü.

The Godfather Part III / Baba 3 (1990).

Bram Stoker's Dracula / Drakula (1992).

Jack (1996).

The Rainmaker / Yağmurcu (1997).

Apocalypse Now Redux (2001).

DAVID CRONENBERG

Cronenberg 1943'te Toronto, Kanada'da doğdu. Toronto Üniversitesi'nde öğrenim gördü ve 1967'de İngiliz Edebiyatı bölümünden Lisans derecesiyle mezun oldu.

Filmografi

Transfer (1966), kısa film.

From the Drain (1967), kısa film.

Stereo (1969).

Crimes of the Future / Geleceğin Cinayetleri (1970).

Shivers / Ürpertiler (1975).

Rabid / Kuduz (1976).

Fast Company (1979).

The Brood (1979).

Scanners (1980).

Videodrome (1982).

The Dead Zone / Ölü Bölge (1983).

The Fly / Sinek (1986).

Dead Ringers / Ölü İkizler (1988).

Naked Lunch / Müthiş Yemek (1991).

M. Butterfly (1993).

Crash / Çarpışma (1996).

eXistenZ / Varoluş (1999).

JULIE DASH

Julie Dash 1952'de New York City'de doğdu. 1969'da Harlem'deki Stüdyo Müzesi programına katıldı ve daha sonra New York Kent Üniversitesi'nin Film Yapımcılığı bölümünden lisans derecesi aldı. Daha sonra, Amerikan Film Enstitüsü'nün İleri Sinema Eğitimi Merkezi'ne devam etti ve UCLA'dan güzel sanatlar alanında yüksek lisans derecesi aldı.

Filmografi

Working Models of Success (1973).
Four Women (1975), kısa film.
Diary of an African Nun (1977).
Illusions (1983), kısa film.
Breaking the Silence (1988).
Phyllis Wheatley (1989).
Preventing Cancer (1989).
Relatives (1990).
Praise House (1991).
Daughters of the Dust (1992).
Lost in the Night (1992).
Breaths (1994).
Subway Stories: Tales from the Underground (1997)
Funny Valentines (1999).
Incognito (1999).

ATOM EGOYAN

1960'ta Mısır'da doğan Egoyan Kanada'da yetişmiştir ve Kanada'da çalışmaktadır.

Filmografi

(Aksi belirtilmediği sürece tümü Kanada yapımıdır.)

Next of Kin (1984).
Family Viewing / Aile Gözlemleri (1987).
Speaking Parts (1989).
The Adjuster (1991).
Calendar / Takvim (1993).
Exotica (1994).
The Sweet Hereafter / Başka Bir Dünya (1997).
Felicia's Journey / Felicia'nın Yolculuğu (Kanada/İngiltere, 1999).
Krapp's Last Tape (Kanada/İngiltere, 2000).

DAVID FINCHER

David Fincher 1962'de Denver, Colorado'da (ABD) doğdu. Bu tarihe kadar dört uzun metrajlı film yönetti ve bir o kadar filmde de yardımcılık yaptı. 1980'lerin başında *Indiana Jones and the Temple of Doom* (Indiana Jones/Kamçılı Adam), *The Never Ending Story* ve *Return of the Jedi*'da optik efektlerle ilgilendi. Ayrıca

reklam ve video klip işinde de çalıştı. Bu tarihte, 2001 yılında gösterime girmesi planlanan *The Panic Room* üzerinde çalışmaktadır.

Filmografi

Alien 3 / Yaratık 3 (1992).
Seven / Yedi (1995).
The Game / Oyun (1997).
Fight Club / Dövüş Kulübü (1999).

HAL HARTLEY

Hartley 3 Kasım 1959'da, çalışan sınıfa mensup bir ailenin oğlu olarak Lindenhurst, Long Island'da (ABD) doğdu. 1970'lerin sonlarında Massachusetts Sanat Akademisi'ne gitti ve okulu bıraktıktan sonra Süper 8'lik kısa filmler çekmeye başladı. Daha sonra kabul edildiği New York Eyalet Üniversitesi (SUNY Purchase) Sinema Okulu'nda tez filmi olarak 1984 tarihinde *Kid*'i çekti ve bir süre serbest Yapım Asistanı olarak çalıştı. Daha sonra iş bulduğu Action Productions şirketinin (şirket yardım kampanyaları için tanıtım filmleri hazırlamaktaydı) başkanı olan Jerome Brownstein'in 50.000 dolarlık bir yatırımda bulunmasıyla, ilk uzun metrajlı filmi olan *The Unbelievable Truth*'u çekti.

Filmografi

Kid (1984), kısa film.
The Cartographer's Girlfriend (1987), kısa film.
Dogs (1988), kısa film.
The Unbelievable Truth (1989).
Trust (1990).
Theory of Achievement (1991), kısa film.
Ambition (1991), kısa film.
Surviving Desire (1991), kısa film.
Simple Men (1992).
Amateur (1994).
Flirt (1995).
Henry Fool (1997).
The Book of Life (1998), kısa film.

TODD HAYNES

Todd Haynes 2 Ocak 1961'de Los Angeles'da doğdu.

Filmografi

Superstar: The Karen Carpenter Story (metin Cynthia Schneider ile birlikte yazılmıştır, 1987).
Poison (1991).
Dottie Gets Spanked (1993).
Safe (1995).
Velvet Goldmine (1998).

JIM JARMUSCH

1953'te Akron, Ohio'da (ABD) doğan Jarmusch, New York Üniversitesi Lisans-üstü Sinema Bölümü'nde öğrenim gördü (1976-9), ve Nicholas Ray'in ders verdiği sırada asistanlığını yaptı.

Filmografi

Permanent Vacation / Sürekli Tatil (1982).
The New World / Yeni Dünya (1982), kısa film.
Stranger Than Paradise / Cennetten de Garip (1984).
The Lady Don't Mind (1985), Talking Heads için video klip.
Down By Law / Kodestekiler (1986).
Coffee and Cigarettes / Kahve ve Sigara (1987), kısa film.
Sightsee MC! (1987), Big Audio Dynamite için video klip.
Coffee and Cigarettes (Memphis Version) (1989), kısa film.
Mystery Train / Gizem Treni (1989).
It's Alright with Me (1990), Tom Waits için video klip.
Night on Earth / Dünyada Bir Gece (1991).
I Don't Wanna Grow Up (1992), Tom Waits için video klip.
Coffee and Cigarettes (Somewhere in California) (1993), kısa film.
Dead Man / Ölü Adam (1995).
Big Time (1996), Neil Young için video klip.
Year of the Horse (1997).
Ghost Dog: The Way of the Samurai / Hayalet Köpek: Samuray Tarzı (1999).

NEIL JORDAN

Neil Jordan 25 Şubat 1950'de Sligo, İrlanda'da doğdu. *Excalibur*'da (1981) John Boorman ile birlikte çalıştı ve ilk uzun metrajlı filmi olan *Angel*'i bir yıl sonra yönetti. Jordan aynı zamanda bir roman ve kısa öykü yazarıdır. Kitapları şunlardır: *Night in Tunisia*, *The Past*, *The Dream of a Beast* ve *Sunrise with Sea Monster*.

Filmografi

(Başka türlü belirtilmediği sürece tümü İngiltere yapımıdır.)

Angel / Melek (İrlanda, 1982).
The Company of Wolves / Kurtlar Sofrası (1984).
Mona Lisa (1985).
High Spirits (1988).
We're No Angels (ABD, 1989).
The Miracle / Mucize (1991).
The Crying Game / Ağlatan Oyun (1992).
Interview with the Vampire / Vampirle Görüşme (ABD, 1995).
Michael Collins / Özgürlüğün Bedeli (ABD, 1996).
The Butcher Boy (1997).
In Dreams (İrlanda/ABD, 1998).
The End of the Affair (İngiltere/ABD, 1999).

Senaryo danışmanı olarak:

Excalibur (John Boorman, 1981).

Senarist olarak:

Traveller (Joe Comerford, 1982).

Yapım yönetmeni olarak:

The Courier (Joe Lee ve Frank Deasy, 1987).
The Last September (Deborah Warner, 1999).

KAURISMÄKI KARDEŞLER

Mika Kaurismäki 1955, Aki Kaurismäki ise 1957'de, Finlandiya'da dünyaya geldiler.

Filmografi

Aki Kaurismäki

Saimaa-ilmiö / Saimaa Gesture (1981).
Rikos ja rangaistus / Suç ve Ceza (1983).
Calamari Union (1985).

Varjoja Paratiisissa / Cennetteki Gölgeleler (1986).
Hamlet liikemaailmassa / Hamlet İş Başında (1987).
Thru the Wire (1987).
Rich Little Bitch (1987).
Ariel (1988).
Leningrad Cowboys Go America / Leningrad Kovboyları Amerika'ya Gidin (1989).
Tulitikkutehtaan tyttö / Kibritçi Kız (1990).
I Hired a Contract Killer (1990).
Those Were the Days (1991).
Boheemielämä / Bohem Hayatı (1992).
These Boots (1992).
Pidä huivista kiinni, Tatjana / Tatyana Eşarbına Sahip Çık (1994).
Leningrad Cowboys Meet Moses (1994).
Total Balalaika Show (1994).
Kauas pilvet karkaavat / Sürüklenen Bulutlar (1996).
Juha (1999).

Mika Kaurismäki

Valehtelija / The Liar (1981).
Saimaa-ilmiö / The Saimaa Gesture (1981).
Jackpot 2 (1982).
Arvottomat / Değersizler (1982).
Klaani – tarina Sammakkoitten suvusta / Klan, Kurbağaların Öyküsü (1984).
Rosso (1985).
Helsinki Napoli All Night Long / Helsinki Napoli Bütün Gece Boyunca (1987).
Cha Cha Cha (1989).
Paperitähti / Paper Star (1989).
Amazon (1990).
Zombie ja kummitusjuna / Zombi ve Hayalet Tren (1991).
The Last Border – Vümeisellä rajalla (1993).
Tigrero – elokuva joka ei valmistanut / Tigrero: Asla Çekilmeyen Bir Film (1994).
Condition Red – Hälytystila / Condition Red (1996).
Sambólico (1996).
LA without a Map / Haritasız Los Angeles (1999).
Highway Society (2000).

ABBAS KIAROSTAMI

22 Haziran 1940'ta Tahran'da doğan Kiarostami, Tahran Üniversitesi'nde ressamlık öğrenimi gördü ve daha sonra reklam ve çocuk kitapları alanında resimleme ve tasarım işleri yaptı. 1969'da Kraliçe Farah'ın himayesi altında Çocuk ve

Gençlerin Zihinsel Gelişimi Enstitüsü'nde sinema bölümü kurdu. Bir sonraki yıl ilk kısa filmi olan *Bread and Alley*'i çekti.

Filmografi

- Bread and Alley* (1970), kısa film.
- Breaktime* (1972).
- The Experience* (1973).
- The Traveller / Misafir* (1974).
- Two Solutions for One Problem* (1975).
- So Can I* (1975).
- The Colours* (1976).
- The Wedding Suit* (1976).
- The Report* (1977).
- Tribute to Teachers* (1977).
- Solution* (1978).
- Jahan Nama Palace* (1978).
- Case No.1, Case No.2* (1979).
- Toothache* (1980).
- Regularly or Irregularly* (1981).
- The Chorus* (1982).
- Fellow Citizen* (1983).
- First Graders* (1984).
- Where is the Friend's Home? / Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987).
- Homework* (1989).
- Close-up / Yakın Plan* (1990).
- And Life Goes On / Ve Yaşam Sürüyor* (1992).
- Under the Olive Trees / Zeytinliklerin Altında* (1994).
- Taste of Cherry / Kirazın Tadı* (1997).
- The Wind Will Carry Us / Rüzgâr Bizi Savuracak* (1999).

KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

Krzysztof Kieślowski 27 Haziran 1941'de Varşovada doğdu. Lodz Sinema Okulu'nda öğrenim görüp 1968'de mezun oldu ve bir süre WFD'de (Belgesel Yapım Birimi) çalıştıktan sonra, 1974'te Tor Film Birimi'ne girdi. İlk uzun metrajlı ve konulu filmi, televizyon filmi *Personnel* (Kişisel) oldu. 1978'de Polonya Sinemacılar Derneği'nin başkan yardımcılığına geldi. *Krótki film o zabijaniu*'yla Felix, *La Double Vie de Véronique*'le (Véronique'in İkili Yaşamı) Cannes'da Evrensel Jüri Ödülü, *Trois couleurs: bleu*'yle Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülleri almış, 1995'te *Trois couleurs: rouge*'la (Üç Renk: Kırmızı) senaryo ve yönetmenlik dallarında Oscara aday gösterilmiştir. Kieślowski 13 Mart 1996'da

Varşovada bir kalp ameliyatı sırasında, karısı Maria ile kızı Marta'yı geride bırakarak hayata gözlerini yummuştur.

Filmografi

(Başka türlü belirtilmediği sürece tümü Polonya yapımıdır.)

Tramwaj / The Tram (1966).

Urząd / The Office (1966).

Koncert życzeń / Concert of Requests (1967).

Zdjęcie / The Photograph (1968).

Z miasta Łodzi / Lodz Kentinden (1969).

Bylem żołnierzem / I Was a Soldier (1970).

Fabryka / Factory (1970).

Przed rajdem / Before the Rally (1971).

Refren / Refrain (1972).

Miedzy Wrocławiem a Zieloną Górą / Between Wrocław and Zielona Gora (1972).

Podstawy BHP w kopalni miedzi / The Principles of Safety and Hygiene in a Copper Mine (1972).

Robotnicy 71: nic o nas bez nas / Workers '71: Nothing About Us Without Us (1972).

Murarz / Bricklayer (1973).

Przejście podziemne / Pedestrian Subway (1973).

Prześwietlenie / X-ray (1974).

Pierwsza miłość / First Love (1974).

yciorys / Curriculum Vitae (1975).

Personel / Kişisel (1975).

Szpital / Hospital (1976).

Kłaps / Slate (1976).

Blizna / Yara İzli (1976).

Spokój / Dinginlik (1976).

Z punktu widzenia nocnego portiera / From the Point of View of a Night Porter (1977).

Nie wiem / I Don't Know (1977).

Siedem kobiet w różnym wieku / Seven Women of Different Ages (1978).

Amator / Amatör (1979).

Dworzec / Station (1980).

Gadające głowy / Talking Heads (1980).

Przypadek / Kör Talih (1981).

Krótki dzień pracy / Short Working Day (1981).

Bez końca / Sonsuz (1984).

Siedem dni w tygodniu / Seven Days a Week (Hollanda, 1988), derleme film *City Life*'in bir kısmı.

Krótki film o zabijaniu / Öldürme Üzerine Kısa Bir Film (1988).

Krótki film o miłosci / Aşk Üzerine Kısa Bir Film (1988).
Dekalog / Dekaloglar (1988).
La Double vie de Véronique / Véronique'in İkili Yaşamı (Fransa/Polonya, 1991).
Trois couleurs: bleu / Üç Renk: Mavi (Fransa/Polonya, 1993).
Trois couleurs: blanc / Üç Renk: Beyaz (Fransa/Polonya, 1994).
Trois couleurs: rouge / Üç Renk: Kırmızı (Fransa/İsviçre/Polonya, 1994).

DIANE KURYS

Diane Kurys Aralık 1948'de Lyons'da, iki kız kardeşin küçük olanı ve Fransa'nın Almanlarca işgali sırasında Vichy'deki bir toplama kampında tanışıp evlenmiş (ve evlilikleri 1954'te boşanmalarıyla sona ermiş) olan Rus Yahudilerinin kızı olarak dünyaya geldi. Kurys isyankâr bir çocukluk döneminin ardından, İsrail'deki bir *kibbutz*'de, Cezayir'de doğmuş genç bir Fransız Yahudisi ve Siyonist gençlik hareketinin sol kanadından bir eylemci olan Alexandre Arcady'yle birlikte bir yıl geçirdi. Fransa'ya döndükten sonra Mayıs 68 olaylarında yer aldı ve üniversiteyi bırakarak, sekiz yıl boyunca oyunculuk yaptı (Fellini'nin *Casanova*'sında da küçük bir rol almıştır). Oyunculuktan tatmin olmayan Kurys, Amerikan oyunlarını uyarlamaya ve okul günlerini kendi ağzından anlattığı ve daha sonra bir arkadaşı tarafından senaryoya dönüştürülmesi tavsiye edilen bir roman yazmaya başladı. *Diabolo menthe*'nin başarısı, hem Kurys'in hem de Arcady'nin (yapım şirketi Alexandre Films'i birlikte kurmuşlardır) yaşamlarını yazarlık, yönetmenlik ve yapımcılıkla sürdürebilmelerini sağladı. Kurys ile Arcady yakın bir kişisel ve mesleki ilişkinin yanı sıra, Yasha adlı bir de oğula sahiptirler, ama Mayıs 68 ruhunu yaşatarak hiç evlenmemişlerdir.

Filmografi

Diabolo Menthe (1977).
Cocktail Molotov (1980).
Coup de foudre (1983).
Un Homme amoureux / Âşık Bir Adam (1987).
La Baule Les Pins (1990).
Après l'amour (1992).
A la folie (1994).
Les Enfants du siècle / Aşkın Büyüsü (1999).

ANG LEE

Ang Lee 1954'te Tayvan'da doğdu. Illinois Üniversitesi'nden Güzel Sanatlar Lisans Derecesi, 1984'te mezun olduğu New York Üniversitesi Film Yapımcılığı

Bölümü'nden de Güzel Sanatlar Yüksek Lisans Derecesi aldı. Lee, 1984 NYU öğrenci filmleri festivalinde, mezuniyet çalışması olan kısa filmi *Fine Time* ile En İyi Yönetmen ve En İyi Film ödülleri kazandı.

Filmografi

Pushing Hands / Becerikli Eller (Tayvan/ABD, 1992).
The Wedding Banquet / Düğün Yemeği (Tayvan/ABD, 1993).
Eat Drink Man Woman / Kadın Erkek Yeyip İçelim (Tayvan, 1994).
Sense and Sensibility / Aşk ve Yaşam (ABD, 1995).
The Ice Storm / Buz Fırtınası (ABD, 1997).
Ride with the Devil (ABD, 1999).
Crouching Tiger, Hidden Dragon / Kaplan ve Ejderha (Çin/Hong Kong/Tayvan/ABD, 2000).

SPIKE LEE

1957'de Atlanta, ABD'de Shelton Jackson Lee adıyla, caz müzisyeni Bill ile öğretmen Jacquelyn'in çocuğu olarak dünyaya geldi. Aile birkaç yıl sonra Brooklyn, New York'a taşındı. Lee, Morehouse Üniversitesi'nde kitlesel iletişim, New York Üniversitesi'nde sinema öğrenimi gördü.

Filmografi

The Answer (1980), öğrencilik filmi.
Sarah (1981), öğrencilik filmi.
Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads (1982), öğrencilik filmi.
She's Gotta Have It (1986), ayrıca metin yazarlığı, kurgu.
School Daze (1988), ayrıca metin yazarlığı.
Do the Right Thing / Doğru Olanı Yap (1989), ayrıca metin yazarlığı.
Mo' Better Blues (1990), ayrıca metin yazarlığı.
Jungle Fever / Orman Ateşi (1991), ayrıca metin yazarlığı.
Malcolm X (1992), ayrıca senaryo.
Crooklyn (1994), ayrıca ortak metin yazarlığı.
Clockers / Torbacı (1995), ayrıca ortak senaryo yazarlığı, ortak yapımcılık.
Get on the Bus (1996), ayrıca yapım yönetmenliği.
Girl 6 (1996).
Four Little Girls (1997).
He Got Game (1998), ayrıca metin yazarlığı.
Summer of Sam (1999).
The Original Kings of Comedy (2000), belgesel.
Bamboozled (2000), ayrıca metin yazarlığı.

DAVID LYNCH

David Lynch 1946'da Missoula, Montana'da (ABD) doğdu. Corcoran Güzel Sanatlar Okulu'nda (yaklaşık 1964), Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'nde (1965-69) ve Amerikan Film Enstitüsü İleri Öğrenim Merkezi'nde (1970) Frank Daniel'in öğrencisi olarak öğrenim gördü.

Filmografi

The Alphabet (1968), kısa film.
The Grandmother (1970), kısa film.
Eraserhead (1976).
The Elephant Man / Fil Adam (1980).
Dune (1984).
Blue Velvet / Mavi Kadife (1986).
Twin Peaks / İkiz Tepeler (1989–91), televizyon dizisi, otuz bölüm.
Wild at Heart / Vahşi Duygular (1990).
Twin Peaks: Fire Walk with Me / İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürür (1992).
Lost Highway / Kayıp Otoban (1997).
The Straight Story / Straight'in Hikâyesi (1999).

MICHAEL MANN

Michael Mann 5 Şubat 1943'de Chicago'da doğdu. Wisconsin Üniversitesi ile Londra Uluslararası Sinema Okulu'nda öğrenim gördü.

Filmografi

Thief (1981), ayrıca yazar.
The Keep (1983), ayrıca yazar.
Manhunter (1986), ayrıca yazar.
The Last of the Mohicans / Son Mohikan (1992).
Heat / Büyük Hesaplaşma (1995), ayrıca yazar.
The Insider / Köstebek (1999), ayrıca yapımcı.

Televizyon

Vega\$ (dizi, 1978).
The Jericho Mile (1979), ayrıca yazar, yapımcı.
Miami Vice (dizi, 1984), ayrıca yapım yönetmeni.
Crime Story (dizi, 1986), ayrıca yapım yönetmeni.
Band of the Hand (1986), ayrıca yapımcı.

L.A. Takedown (1989), ayrıca yazar, yapımcı-yönetmen.

Drug Wars: The Camarena Story (mini dizi, 1990), ayrıca yapım yönetmeni.

Drug Wars: The Cocaine Cartel (1992), ayrıca yapım yönetmeni.

MIRA NAIR

Bhubaneswar, Orissa'da (Hindistan) 15 Ekim 1957'de dünyaya gelen Mira Nair, bir devlet memurunun kızıdır. İlkokul yıllarını Simla'daki İrlanda Katolik Okulu'nda geçirdikten sonra, Yeni Delhi Üniversitesi'nde öğrenim gördü. Nair bir süre için, Hindistan'da bir repertuar tiyatrosunda oyuncu olarak sahnede çeşitli roller aldı. 1976'da Harvard Üniversitesi'ne girdi ve 1979'da sosyoloji bölümünden iyi bir dereceyle mezun oldu. Mezuniyetinden sonra çeşitli filmlerde görev aldı; bunların en önemlileri belgeselciler Rick Leacock ve D. A. Pennebaker'ın projeleridir. Ancak, çok geçmeden, kendi başına yönetmen olmaya koyuldu.

Filmografi

Jama Masjid Street Journal (1979), belgesel.

So Far from India (1983), belgesel.

Children of a Desired Sex (1985), belgesel.

India Cabaret (1986), belgesel.

Salaam Bombay / Selam Bombay (1988).

Mississippi Masala (1991).

The Perez Family / Perez Ailesi (1995).

Kama Sutra: A Tale of Love / Kama Sutra: Bir Aşk Masalı (1996).

My Own Country (1998), televizyon filmi.

SALLY POTTER

Büyük Britanya'da 1949'da dünyaya gelen Sally Potter, uzun yıllar boyunca Britanya'da çalışmıştır. Yakın tarihli filmleri uluslararası ortak yapımlardır. Potter yönetmenlik, senaristlik ve oyunculuğun yanı sıra, dansçı, koreograf ve besteci olarak da çalışmıştır.

Filmografi

Thriller (1979), kısa film.

The Gold Diggers (1983).

London Story (1987), kısa film.

Orlando (1992).

The Tango Lesson / Tango Dersi (1997).
The Man Who Cried / Erkeğin Gözyaşları (2000).

Belgesel (televizyon)

Tears, Laughter, Fear, and Rage (1986).
I Am Ox, I Am Horse, I Am Man, I Am Woman (*Soviet Women Filmmakers* adıyla da bilinir, 1990).

JOHN SAYLES

John Sayles 1950'de Schenectady, New York'ta doğdu. Psikoloji bölümünden mezun olan Sayles iki roman yayımladı (*Pride of the Bimbos*, 1975; *Union Dues*, 1977) ve 1970'lerin sonlarında Roger Corman için senaryolar yazmaya başladı. 1983'te prestijli MacArthur Vakfı Bursu'nu kazandı ve televizyon dizisi *Shannon's Deal*'ı (1990) yönetti. Senaryo yazarlığı ve öykü-roman yazarlığı işini kendi sinemacılık uğraşlarıyla birlikte yürütmeyi sürdüren Sayles, bu tarihlerde, bir kısa öykü derlemesi ve bir sonraki filmi olan *Gold Coast* üzerinde çalışmaktadır.

Filmografi

Return of the Secaucus 7 (1980).
Lianna (1983).
Baby, It's You (1983).
The Brother from Another Planet (1984).
Matewan (1987).
Eight Men Out (1988).
City of Hope (1991).
Passion Fish (1992).
The Secret of Roan Inish (1994).
Lone Star / Yalnız Kovboy (1996).
Men with Guns (1997).
Limbo (1999).

MARTIN SCORSESE

1942'de New York'ta dünyaya gelen Scorsese, New York Üniversitesi'nde İngilizce, daha sonra da sinema öğrenimi gördü. Yönetmen Roger Corman'la çalıştığı 1970'lerin başlarında, ticari açıdan ve eleştirmenler düzeyinde başarı kazandı. Çok sayıda uzun metrajlı filmin yanı sıra, video klipler de yönetti ve televizyon için de çalıştı. 1995'te İngiliz televizyon kanalı Channel 4 için *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* adlı bir dizi çekti.

Filmografi

- What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?* (1963), kısa film.
It's Not Just You, Murray! (1963), kısa film.
The Big Shave (1967), kısa film.
Who's That Knocking On My Door? (1969).
Street Scenes (1970).
Boxcar Bertha (1972).
Mean Streets (1973).
Alice Doesn't Live Here Anymore / Alice Artık Burada Yaşamıyor (1974).
Italianamerican (1974).
Taxi Driver / Taksi Şoförü (1975).
New York, New York (1977).
The Last Waltz (1978), belgesel.
American Boy: A Profile of Steven Prince (1978), belgesel.
Raging Bull / Kızgın Boğa (1980).
The King of Comedy / Kahkahalar Kralı (1982).
After Hours / Geç Saatlerde (1985).
The Color of Money / Paranın Rengi (1986).
The Last Temptation of Christ / Günaha Son Çağrı (1988).
New York Stories (1989), bir bölümü – 'Life Lessons'.
Goodfellas / Sıkı Dostlar (1990).
Cape Fear / Korku Burnu (1991).
The Age of Innocence / Masumiyet Yaşı (1993).
Casino (1995).
Kundun (1997).
Bringing Out the Dead (1999).

COLINE SERREAU

1947'de Fransa'da doğan Serreau, 1950'lilerin en önemli sahne yönetmenlerinden biri olan Jean-Marie Serreau (Genet, Ionesco ve Beckett'in yapıtlarını ilk kez sahnelemiş olan yönetmendir) ile bir yazar ve çevirmen olan Geneviève Serreau'nun (Berthold Brecht'i Fransızca'ya kazandırmış olan ilk çevirmendir) kızıdır. Hem annesi hem de babası, İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında kendilerini çeşitli siyasi konulara adanmış olan solcu eylemcilerdi. Serreau ilk başta müzik ve dans eğitimi gördü ve daha sonra 1960'ların sonlarında yazar ve oyuncu olarak tiyatrodaki kariyer yapmaya başladı.

Filmografi

- Mais qu'est-ce qu'elles veulent?* (1975-8), belgesel.

Pourquoi pas! (1977), ayrıca senaryo.
Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux! (1982), ayrıca senaryo.
Trois hommes et un couffin (1985), ayrıca senaryo.
Romuald et Juliette (1989), ayrıca senaryo.
Contre l'oubli (1991), bir bölümü: Fransız televizyonunda yayınlanmıştır, Kasım–Aralık 1991.
La Crise (1992), ayrıca senaryo.
La Belle verte (1997), ayrıca yazar.
L'Enfant (1998) *Lumieres sur un massacre*'ın bir bölümü, kısa film.

Televizyon

Le Rendez-vous (1975), kısa film.
Grand-mères de l'Islam (1978), belgesel.

Oyuncu olarak rol aldığı filmler:

Un peu, beaucoup, passionnément (1970, Robert Enrico).
Dada au coeur (1972, Claude Accursi; gösterime girmede).
On s'est trompé d'histoire d'amour (1974, Jean-Louis Bertolucci).

STEVEN SODERBERGH

Steven Soderbergh 14 Ocak 1963'te Georgia, ABD'de doğdu ve Baton Rouge'da yetişti. Burada 13 yaşındayken film çekmeye başladı. Lisedeyken bir dizi Süper-8'lik film çekti ve 1980'de mezun olur olmaz Hollywood'a gitti. Serbest kurgucu olduysa da, kısa filmler çekmek, senaryolar yazmak ve teknik becerilerini geliştirmek üzere evine geri döndü. Evinde çalışarak çeşitli Showtime programlarının kurgularını yapmaya başladı ve sonunda rock grubu Yes'le temasa geçti. Sonuçta ortaya çıkan konser filmi *9012 Live* 1986'da Grammy'ye aday gösterildi. 1987'de Los Angeles'a geri döndü. Senaryolarından ikisi kabul edildi ve bunlardan biri *sex, lies and videotape*'di (Seks Yalanları). Yapım süreci 1988'de başladı ve filmin ilk gösterimi Ocak 1989'da ABD Film Festivali'nde yapıldı. Sarah adlı kızının annesi olan oyuncu Betsey Brantley'den boşanmıştır.

Filmografi

9012 Live (1986), müzik belgeseli.
sex, lies and videotape / Seks Yalanları (1989), ayrıca senarist, kurgucu, ses kurgucusu (adı belirtilmemiştir).
Kafka (1991), ayrıca kurgucu.
King of the Hill / Zor Hayatlar (1993), ayrıca senarist, kurgucu.

Fallen Angels (1993), Showtime televizyonu antoloji dizisi, *The Quiet Room*.
The Undemeath (1995), ayrıca senarist, adı Sam Lowry olarak geçmektedir.
Schizopolis (1997), ayrıca yazar, görüntü yönetmeni, oyuncu.
Gray's Anatomy (1997).
Out of Sight / Aşk ve Para (1998).
The Limey / Denizci (1999).
Erin Brockovich (2000).
Traffic / Trafik (2001).
Ocean's Eleven (2001).

Yapımcı olarak:

Suture (1993), yapım yönetmeni.
The Daytrippers (1996).
Pleasantville (1998).

TODD SOLONDZ

Todd Solondz 1960'ta Newark, New Jersey'de (ABD) doğdu. Yale Üniversitesi İngilizce Bölümü'nden Lisans Derecesi'yle mezun oldu (1981) ve kısa bir süre Los Angeles'da yaşadıktan sonra 1983'te New York Üniversitesi Sinema Bölümü'ne kaydoldu (ama 1986'da okulu bıraktı). Halihazırda New York City'de yaşamaktadır.

Filmografi

Yazar/yönetmen olarak:

Feelings (1984), öğrenci filmi.
Babysitter (1984), öğrenci filmi.
Schatt's Last Shot (1985), öğrenci filmi.
How I Became a Leading Artistic Figure in New York City's East Village Cultural Landscape (1986), *Saturday Night Live* için kısa film.
Fear, Anxiety and Depression (1989).
Welcome to the Dollhouse (1995; *Middle Child* adıyla da bilinir), ayrıca yapımcı.
Happiness (1998).

STEVEN SPIELBERG

Spielberg 18 Aralık 1946'da Cincinnati'de (ABD), Arnold ile Leah Spielberg'in çocukları olarak dünyaya geldi. 1957'de 8 mm.'lik amatör filmler çekmeye başladı; 16 mm.'lik uzun metrajlı bilimkurgu *Firelight* (1964) bunlardan biridir.

1964 ile 1965 yazlarında Universal Stüdyoları'nda stajyer olarak çalışmaya başladı ve Long Beach'deki California Eyalet Üniversitesi'nde sinema öğrenimi görmeye başladı (1965'ten itibaren); bu arada Universal'daki ücretsiz, gayri resmi 'çıraklık'ını da sürdürdü. 1968'de Universal ile televizyon yönetmeni olarak yedi yıllık bir sözleşme imzaladı ve okulu bıraktı. Spielberg ilk televizyon programını 1969'da yönetti.

Filmografi

Duel / Bela (1971), televizyon için çekilmiş film (Avrupa'da sinema gösterimi: 1972/3; ABD'de sinema gösterimi: 1983).
The Sugarland Express / Sugarland Ekspresi (1974), ayrıca ortak yazar.
Jaws / Denizın Dışleri (1975).
Close Encounters of the Third Kind / Tehlikeli İlişkiler (1977; özel kurgusu 1980'de gösterime girdi), ayrıca yazar.
1941 (1979).
Raiders of the Lost Ark / Kutsal Hazine Avcıları (1981).
E.T. – The Extra-Terrestrial (1982), özgün fikir Spielberg'e aittir, ayrıca yapımcı.
Twilight Zone – The Movie (1983) 'Kısım 2', ayrıca yapımcı.
Indiana Jones and the Temple of Doom / Indiana Jones/Kamçılı Adam (1984).
The Color Purple / Mor Yıllar (1985), ayrıca yapımcı.
Empire of the Sun / Güneş İmparatorluğu (1987), ayrıca yapımcı.
Indiana Jones and the Last Crusade / Indiana Jones/Son Macera (1989).
Always / Daima (1989), ayrıca yapımcı.
Hook / Kanca (1991).
Jurassic Park (1993).
Schindler's List / Schindler'in Listesi (1993), ayrıca yapımcı.
The Lost World: Jurassic Park / Kayıp Dünya: Jurassic Park (1997).
Amistad (1997), ayrıca yapımcı.
Saving Private Ryan / Er Ryan'ı Kurtarmak (1998), ayrıca yapımcı.

OLIVER STONE

1946'da New York'ta doğan Stone, ilk başta yazar ve yapımcı olarak ün kazandı ve *Midnight Express* (Geceyarısı Ekspresi, 1978) senaryosuyla, eleştirmenlerden övgü toplananın yanı sıra, bir de Oscar kazandı.

Filmografi

Seizure (1974).
The Hand / El (1981).
Salvador (1985).

Platoon / Müfreze (1986).
Wall Street (1987).
Talk Radio (1988).
Born on the Fourth of July / Doğum Günü Dört Temmuz (1989).
The Doors (1990).
JFK (1991).
Heaven and Earth / Cennet ve Yeryüzü (1993).
Natural Born Killers / Katil Doğanlar (1994).
Nixon (1995).
U-Turn / U Dönüşü (1997).
Any Given Sunday / Kazanma Hırsı (1999).

QUENTIN TARANTINO

Quentin Tarantino 1963'te Tennessee, ABD'de dünyaya geldi.

Filmografi

Reservoir Dogs / Rezervuar Köpekleri (1992), ayrıca yazar, oyuncu.
Pulp Fiction / Ucuz Roman (1994), ayrıca ortak yazar.
Four Rooms / Dört Oda (1995) 'The Man from Hollywood' bölümü; ayrıca ortak yazar, oyuncu.
Jackie Brown (1997), ayrıca senaryo.

TSUI HARK

1951'de Kanton, Çin'de dünyaya gelen, ama çocukluğunu Vietnam'da geçiren Tsui Hark, 1966'da Hong Kong'a taşındı. 1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarında ABD'de Southern Methodist Üniversitesi ile Austin'deki Texas Üniversitesi'nde sinema dersleri aldı. Buradan bavulunu toplayıp doğu yakasına gitti ve New York'taki bir Çin kablo televizyon istasyonunda ünlü belgeselci Christine Choy'un yanında çalışmaya başladı. Daha sonra Hong Kong'a dönerek 1978'de önemli bir televizyon mini dizisi olan *The Gold Dagger Romance*'i çekti.

Filmografi

The Butterfly Murders / Katil Kelebekler (1979).
Dangerous Encounter - First Kind / Birinci Türden Tehlikeli Nesneler (1980).
We're Going to Eat You / Sizi Yiyeceğiz (1980).
All the Wrong Clues (for the Right Solution), (1981).
Zu: Warriors from the Magic Mountain / Zu Savaşçıları (1983).

Aces Go Places III (1984).
Shanghai Blues (1984).
Working Class (1985).
Peking Opera Blues / Pekin Operası'nda Blues (1986).
A Better Tomorrow III: Love and Death in Saigon (1989).
Swordsman (1990), ortak yönetmen olarak.
Once Upon a Time in China / Bir Zamanlar Çin (1991).
The Master (1991).
The Banquet (1991).
Once Upon a Time in China II / Bir Zamanlar Çin 2 (1992).
King of Chess (1992), ortak yönetmen olarak.
Once Upon a Time in China III / Bir Zamanlar Çin 3 (1992).
Twin Dragons (1992), ortak yönetmen olarak.
Green Snake (1993).
Once Upon a Time in China V (1994).
The Lovers (1994).
Love in the Time of Twilight (1995).
The Blade (1995).
The Chinese Feast (1995).
Tri-Star (1996).
Double Team (1997).
Knock Off (1998).
Time and Tide (2000).

CHRISTINE VACHON

Christine Vachon 1962'de New York'ta doğdu.

Filmografi
(Tümünde yapımcıdır.)

Poison (1991).
Swoon (1992).
Dottie Gets Spanked (1993), televizyon için kısa film.
Safe (1995).
Kids (1995).
Stonewall (1995).
I Shot Andy Warhol (1996).
Plain Pleasures (1996).
Kiss Me Guido (1997).
Office Killer (1997).
Happiness (1998).

Velvet Goldmine (1998).
I'm Losing You (1998).
Boys Don't Cry (1999).
Series 7: The Contenders (2001).

LARS VON TRIER

Lars von Trier 30 Nisan 1956'da Kopenhag'da doğdu. 1976'dan 1979'a kadar Kopenhag Üniversitesi Sinema ve Medya Araştırmaları Bölümü'nde öğrenim gördükten sonra, 1979 ile 1982 yılları arasında Danimarka Ulusal Sinema Okulu'na devam etti.

Filmografi

Orchidégartneren / The Orchid Gardener (1977), kısa film.
Menthe – la bienheureuse / Joyful Menthe (1979), kısa film.
Nocturne (1980), kısa film.
Den sidste detalje / The Last Detail (1981), kısa film.
Befrielsesbilleder / Bir Rahatlamadan Görüntüler (1982), kısa metrajlı mezuniyet filmi.
The Element of Crime / Suç Unsuru (1984).
Epidemic / Salgın (1987).
Europa / Zentropa / Avrupa (1991).
Riget / Krallık (1994).
Breaking the Waves / Dalgaları Aşmak (1996).
Riget 2 / Krallık 2 (1997).
Idioterne / Geri Zekâlılar (1998).
Dancer in the Dark / Karanlıkta Dans (2000).

Televizyon

Medea (1988).
Lærerværelset / The Teachers' Room, 1–6 (1994).
Riget / Krallık, 1–4 (1994).
Riget 2 / Krallık 2, 5–8 (1997).
D-dag / D-Day (2000).

WAYNE WANG

Wayne Wang Ocak 1949'da Hong Kong'da doğdu.

Filmografi

A Man, a Woman, and a Killer (1975).
Chan is Missing (1982).
Dim Sum: A Little Bit of Heart (1984).
Slamdance (1987).
Eat a Bowl of Tea (1989).
Life is Cheap... But Toilet Paper is Expensive (1990).
The Joy Luck Club (1993).
Smoke / Duman (Almanya/ABD, 1995).
Blue in the Face / Karanlık Sokaklar (1995).
Chinese Box / Çin İşi (Fransa/Japonya/ABD, 1997).
Anywhere But Here / Buradan Çok Uzakta (1999).
Center of the World (2001).

PETER WEIR

Peter Weir 21 Ağustos 1944'de Sydney'de doğdu.

Filmografi

(Başka türlü belirtilmedikçe tümü Avustralya yapımıdır).
Homesdale (1971), kısa film.
The Cars that Ate Paris / Paris'i Yiyen Arabalar (1974).
Picnic at Hanging Rock / Hanging Rock'ta Piknik (1975).
The Last Wave / Son Dalga (1977).
Gallipoli / Gelibolu (1981).
The Year of Living Dangerously / Tehlikeli Yıl (1982).
Witness / Tanık (ABD, 1985).
The Mosquito Coast / Sivrisinek Sahili (ABD, 1986).
Dead Poets Society / Ölü Ozanlar Derneği (ABD, 1989).
Green Card / Yeşil Kart (Avustralya/Fransa/ABD, 1990).
Fearless / Korkusuz (ABD, 1993).
The Truman Show (ABD, 1998).

WIM WENDERS

Wim Wenders 14 Ağustos 1945'de Düsseldorf'ta doğdu. Profesyonel kariyerine *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (Kalecinin Penaltı Anındaki Kaygısı) ile başladı; *Paris, Texas* ile 1984'de Cannes'da Altın Palmiye aldı; ve *Der Himmel über Berlin / Wings of Desire* (Berlin Üzerindeki Gökyüzü / Arzunun Kanatları)

ile En İyi Yönetmen ödülünü kazandı. 1990'ların ortalarından bu yana, daha çok ABD'de İngilizce filmler çekmektedir. Şu anda ABD'de dijital teknoloji kullanarak *In Amerika*'yı çekmektedir.

Filmografi

- Schauplätze* (1967), kısa film.
Same Player Shoots Again (1967), kısa film.
Silver City (1968), kısa film.
Polizeifilm (1968), kısa film.
Alabama: 2000 Light Years from Home (1969), kısa film.
3 American LP's / Drei amerikanische LP's (1969), kısa film.
Summer in the City (1970).
Die Angst des Tormanns beim Elfmeter / Kalecinin Penaltı Anındaki Kaygısı (1971).
The Scarlet Letter / Der scharlachrote Buchstabe (1972).
Alice in den Städten / Alice Kentlerde (1973).
The Island / From the Family of Reptiles (1974), kısa film.
The Wrong Move (ABD'deki adı: *False Movement*) / *Falsche Bewegung* / *Yanlış Hareket* (1975).
Im Lauf der Zeit / Zamanın Akışında (1976).
Der Amerikanische Freund / Amerikalı Arkadaş (1977).
Nick's Film: Lightning over Water / Nick'in Filmi: Suyu Düşen Yıldırım (1980), belgesel.
Reverse Angle (1982), kısa belgesel.
Chambre 666 / Room 666 (1982), kısa belgesel.
Hammett (1982).
Der Stand der Dinge / Olayların Gidişi (1982).
Paris, Texas (1984).
Tokyo-Ga (1985), belgesel.
Der Himmel über Berlin (Wings of Desire) / Berlin Üzerindeki Gökyüzü (Arzunun Kanatları) (1987).
Notebook on Cities and Clothes (1989), belgesel.
Bis ans Ende der Welt / Dünyanın Sonuna Kadar (1991).
Arisha, the Bear and the Stone Ring (1992), kısa film.
In weiter Ferne, so nah / Öylesine Uzak, Öylesine Yakın (1993).
Lisbon Story / Lizbon Öyküsü (1994).
Beyond the Clouds / Bulutların Ötesinde (Michelangelo Antonioni ile birlikte, 1995).
A Trick of the Light (1996).
The End of Violence (1997).
Willie Nelson at the Teatro (1998), belgesel.
Buena Vista Social Club (1998), belgesel.
The Million Dollar Hotel (2000).

WONG KAR-WAI

Wong Kar-Wai 1958'de Şanghay'da doğdu. Hong Kong Politeknik'te grafik tasarımı ve TVB'de televizyon oyunu eğitimi aldı. 1980'lerde Cinema City'de senarist olarak çalıştı.

Filmografi

(Başka türlü belirtilmediği sürece tümü Hong Kong yapımıdır.)

As Tears Go By (1988).

Days of Being Wild (1991).

Ashes of Time (Hong Kong/Tayvan, 1994).

Chungking Express (1994).

Fallen Angels (1995).

Happy Together (1997).

In the Mood for Love / Aşk Zamanı (Hong Kong/Fransa, 2000).

JOHN WOO

Güney Çin'in Guangdong Eyaleti'nin başkenti olan Guangzhou'da 1946'da doğan Wu Yusen gençliğinde ailesiyle birlikte Hong Kong'a taşındı. 1967'de Matteo Ricci Üniversitesi'nde bir öğrenci tiyatro grubuna katıldı ve 8 mm.'lik kısa filmler çekmeye başladı. 1969'da yapım asistanı olarak Cathay Film Stüdyolarına girdi. 1971'de Shaw Brothers'a geçtikten sonra, *Ma Yongzhen* (*Boxer from Shantung*, 1972) ve *Ci Ma'da* (*Blood Brothers/Kan Kardeşleri*, 1973) Zhang Che'nin yanında yardımcı yönetmen olarak görev aldı. 1973'te yönetmen olarak Golden Harvest'a katıldı. Woo 1992'den beri Hollywood'da yaşamaktadır.

Filmografi

(Kantonca film adlarının yanında İngilizce çevirileri yer almaktadır.)

Yönetmen olarak:

Tit hon yau chang / The Young Dragons (1973/1975).

Nui ji toi kuen kwan yong wooi / The Dragon Tamers, *Belles of Taekwondo* adıyla da bilinir (1974).

Siu lam moon / The Hand of Death, *Countdown in Kung Fu* adıyla da bilinir (1976).

Dai Nui Fa / Princess Chang Ping (1976).

Daai saat sing yue siu moo tau / Follow the Star (1977).

Faat chin hon / Money Crazy (1978).

Ho hap / Last Hurrah for Chivalry (1978).
Haluo yegui ren / Hello, Late Homecomers (1978).
Chin jok gwaai / From Riches to Rags (1979).
Waat kai si doi / Laughing Times (1981).
Moh dang tin si / To Hell with the Devil (1982).
Baat choi Lam A Jan / Plain Jane to the Rescue (1982).
Ying hung mo lui / Heroes Shed No Tears, The Sunset Warrior adıyla da bilinir (1983; gösterime girdiği yıl 1986).
Siu jeung / The Time You Need a Friend (1984).
Leung ji lo foo / Run Tiger Run (1985).
Ying hung boon sik / A Better Tomorrow (1986).
Ying hung boon sik 2 / A Better Tomorrow 2 (1987).
Dip huet seung hung / The Killer (1989).
Yi daam kwan ying / Just Heroes, Tragic Heroes adıyla da bilinir (1990).
Dip huet gaai tau / A Bullet in the Head (1990).
Jung waang sei hoi / Once a Thief (1991).
Laat sau san taam / Hard Boiled (1992).
Hard Target / Zor Hedef (1993).
Broken Arrow / Kırık Ok (1996).
Once a Thief (1996).
Face/Off / Yüz Yüze (1997).
Black Jack (1998), televizyon için pilot film.
Mission Impossible 2 (2000).

ZHANG YIMOU

Çin'de Shaanxi Eyaleti'nin Xi'an kentinde 1950'de doğan Zhang, 1978'de Pekin Sinema Akademisi Görüntü Yönetmenliği Bölümü'ne girdi ve 1982'de mezun oldu.

Filmografi

Red Sorghum / Hong gaoliang / Kızıl Darı Tarlaları (1987).
Code Name Puma / Daihao Meizhoubao (1988).
Ju Dou / Ju Dou / Gizli Aşk (1990).
Raise the Red Lantern / Da hong denglong gaogao gua / Kırmızı Fener (1991).
The Story of Qiu Ju / Qiu Ju da guansi / Qiu Ju'nun Öyküsü (1993).
To Live / Huozhe / Yaşamak (1994).
Shanghai Triad / Yao a yao, yao dao waipoqiao / Şanghay Çetesi (1995).
Keep Cool / Youhua haohao shuo (1997).
Not One Less / Yige dou buneng shao (1999).
My Father and Mother / Wo de fuqin muqin (1999).

Görüntü yönetmeni olarak:

One and Eight / Yige he bage (1984).
Yellow Earth / Huang tudi (1984).
The Big Parade / Da yuebing (1985).
Old Well / Lao jing (1987), ayrıca oyuncu.

ZHANG YUAN

Zhang Yuan 1963'te Çin'in Jiangsu Eyaleti'nin Nanjing kentinde doğdu. 1989'da Pekin Sinema Akademisi'nden görüntü yönetmenliği alanında lisans derecesiyle mezun oldu. Zhang Yuan uzun metrajlı ve belgesel sinemacılığın yanı sıra, video klip yapımcılığı ve yönetmenliği alanında da çalışmalarını sürdürmektedir. Cui Jian'ın "Wild in the Snow"u için çektiği video klip 1991'de Amerikan MTV Ödülleri töreninde En İyi Asya MTV Ödülü'nü kazandı; "A Piece of Red Cloth" San Francisco'daki Golden Gate milenyum töreninde bir özel ödüle layık görüldü. Zhang Yuan, *East Palace, West Palace* filmini sahneye de uyarlamıştır ve bu yapım Belçika, Brezilya, İngiltere ve Fransa'da sahnelenmiştir.

Filmografi

(Başka türlü belirtilmedikçe tümü Çin yapımıdır.)

Mama / Beijing zazhong / Ana (Çin/Hong Kong, 1993).
The Square / Guangchang (ortak yönetmen: Duan Jingchuang; 1994).
Sons / Erzi (1995).
East Palace, West Palace / Donggong Xigong (Çin/Fransa, 1996).
Demolition and Relocation / Dingfzi hu (1998).
Crazy English / Fengkuang Yingyu / Çılgın İngilizce (1999).
Seventeen Years / Guonian huijia / On Yedi Yıl (1999).
Miss Jing Xing / Jing Xing Xiaojie (2000), DV ile gerçekleştirilen belgesel, Çin 'Sekizinci Sanat'ının İnternet'te gösterilen ilk yapıtıdır.

ELLİ ÇAĞDAŞ SİNEMACI

Derleyen: Yvonne Tasker

Türkçesi: Nur Gökçeoğlu

Sinemanın bilhassa yirminci yüzyılın son çeyreğinde yaşadığı dönüşüm, görsel anlatım olanaklarının çeşitlenmesi kadar, teknolojinin ve değişen pazar koşullarının da temel olduğu geniş erimli bir değişimin kaynağında yatıyor. Bu süreci sinema tarihinin bütünlüğü ve başat eğilimlerin kapsayıcılığı dahilinde değerlendiren Tasker, elli çağdaş sinemacı üzerinden kotarılan nitelikli incelemeleri bir araya getiriyor. Scorsese'den Spielberg'e, Besson'dan Lynch'e, Wenders'ten Coen kardeşlere kadar sinemanın teknik ve estetik ifade olanakları üzerine kafa yormuş, öncü girişimlerle bu süreci biçimlendirmiş elli çağdaş sinemacının yedinci sanatı değiştiren serüvenleri bu kitapta çözümleniyor. Çağdaş sinema araştırmaları alanında özellikli ve zengin bir başvuru kaynağı.

sinema

kültürel çalışmalar

