

GÖRSEL ZEVK VE KONULU SİNEMA*

Çeviren: Arş.Gör. Ali BALABANLAR
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
İletişim Fakültesi

GİRİŞ

Bu yazı, zevk konusuna ilişkin oldukça zor soruları incelemeye gayret etmektedir. Belirli kültürel oluşumları nasıl ve niçin beğendiğimiz hususunda ve popüler filmde yeralan temel kavramsal süreçlerin neler olduğu konusundaki sayısız sorularla ilgilidir. Kuşkusuz bu soruları gündeme getiren yalnızca popüler filmler değildir; ancak bu bağlamda en önemlisiymiş gibi gösteriliyor olmalarıdır. 'Zevk'in yapısı nedir? Birçok eleştirmenin ve "sağduyu"nun öne sürdüğü gibi analiz edilebilme'nin dışında mıdır?

Son zamanlarda bu ve buna bağlı sorular, kültürel analiz için temel sorunları teşkil etmeye başlamıştır. Verilen yazılı metni kendi iletişimsel ve ideolojik görüşleri açısından bir kez analiz ettiğimizde geriye ne kalır? Analizin bu türü, yazılı metinler hakkında söylenebilecek diğer şeyleri yok eder mi? Eğer öyleyse, 'zevk' gerçeğinin bu basit görünüşü hakkında neler söyleyebiliriz? Bu soruya psikologlar, davranış bilimcileri ve sosyologlardan gelen çeşitli cevaplar olmuştur ancak film dünyasında bu soruya cevap arama gayretleri henüz yeni yeni oluşmaktadır. Bu analiz biçimleri, belli tipteki kahramanlar sayesinde, tanımamız ve hayranlık duymamızın hangi yollarla oluştuğu, seksüel stereotipleri ya da şiddet tasvirlerini izleme zevkinin nasıl müptelâsı olduğumuz, bilgi ve realizmin kesin kalıplarından geçen "gerçeği" veya bazı durumlarda gerçek-dışı şeylerin içinde yatan zevki tanımlamada bazı zevk biçimlerini nasıl geliştirdiğimiz konularında sorular sormaya başladılar. Açıkça görülen şey, cevapların tek düzeyli bir analizden gelemeyeceği, kısmen politik, sosyal,

psikolojik ve kısmen kişisel olabileceğidir. Yazılanlardan da anlaşılacağı gibi, sosyal bağlamların tamamında bütün insanlar için geçerli genel ve evrensel bir zevk biçimi yoktur. Özgün tarihsel ve geleneksel bağlamlarda, birbirleriyle kaynaşmış olmasına rağmen, özel zevk biçimleri vardır. Burada yazılanlar bunlardan yalnızca birisine değinirler ki, bu da popüler filmidir. Zevk kavramının analizi için bu sadece bir başlangıçtır. Hiçbir şekilde bu konudaki herşey söylenebilmiş denemez.

RADİKAL BİR SİLAH OLARAK ZEVKİN YAPTIĞI TAHRİBAT

Gelişmiş bir temsil sistemi olarak sinema, (hakim düzen tarafından yaratılan) bilinçaltının, bakış zevki ve görme biçimlerini şekillendirme yolları konusunda sorular yöneltir. Sinema, geride bıraktığımız son birkaç onar yıllık dönemlerde değişimlere uğramıştır. O artık 1930-40 ve 50'lerde Hollywood'da en özgün örneklerini gördüğümüz büyük sermayeye dayalı yekpare (monolithic) bir sistem değildir. Teknolojik gelişmeler (16 mm., vs.) artık kapitalist olduğu kadar artistik de olabilen sinemasal yapıtların ekonomik koşullarını değiştirmiştir. Bu nedenle, alternatif bir sinemanın gelişmesi mümkün olabilmektedir. Ancak Hollywood'un bilinen içine kapanık ve alaycı üslubu, sinemaya hakim ideolojik anlayışı yansıtan klasik mizansenlerle kendini her zaman sınırlamıştır. Alternatif sinema, hem politik hem de estetik anlamda radikal olan yeni bir sinemanın doğuşu için imkân tanımakta ve alışıl gelmiş filmciliğin temel varsayımlarına karşı çıkmaktadır. Bu, alışıl gelmiş filmciliği ahlâken reddetmek anlamına gelmez; ama onun şekilsel mülâhazalarının, onu doğuran toplumun fiziki saplantılarını yansıtırma biçimlerine dikkat çekmek anlamındadır; ve dahası, alternatif sinemanın özellikle bu saplantı ve varsayımlara karşı reaksiyon göstererek işe başlaması gerektiğini vurgulamak anlamına gelir. Artık politik ve estetik yönden yeni (avant garde) bir sinema yapmak mümkündür; fakat bu, henüz yalnızca bir karşıt uç (istisna) olarak varolabilir.

Hollywood tarzının (ve onun etki alanına giren tüm sinemanın) büyüü, bütünüyle olamasa da önemli bir konuda, ustaca ve tatminkâr bir görsel zevk işlevi yönünden doruk noktasındadır. Rakipsiz temel film, erotik unsurları, hakim ataerki düzenin diline göre kodlar. İleri düzeyde gelişmiş Hollywood sinemasında, işte yalnızca bu kodlar vasıtasıyla yabancılaşmış nesne bir anlık bir tatmin bulma noktasına yaklaşır: biçimsel güzelliği ve kendi içinde gelişme eğilimi olan takıntıları aracılığıyla. Bu makale, film dokusu içinde yeralan erotik zevk, onun anlamı ve özellikle kadın imajının

merkez noktası konularını tartışacaktır. Zevk ya da güzelliği analiz etmenin, onu bozduğu söylenir. Bu makalenin amacı da budur. Sinema tarihinin günümüze değin doruk noktasını temsil eden ego'nun tatmini ve güçlendirilmesi meselesine saldırmak gerekir. Soyutta mevcut olamayacak yeni bir zevk yaratma veya entellektüel hoşnutsuzluk uğruna değil, ama konulu kurgu filme rahatlık ve bolluk sağlamayı tümüyle reddedecek yolu açmak için... Alternatif yol, geçmiş reddetmeden onu geride bırakmak, eskimiş ve sıkıcı formları aşmak ya da yeni bir istek dili tasarlamak için zevk verici olağan beklentilerden vazgeçmektir.

BAKIŞ ZEVKİ / İNSAN TASVİRİNE HAYRANLIK

Sinema insana bir dizi muhtemel zevkler sunar. Bunlardan biri de *scopophilia*'dır. İnsanın kendine bakmasının bir zevk kaynağı teşkil ettiği durumlar vardır; tıpkı bunun tersine olarak, kendisine bakılması durumunda olduğu gibi... Esasen, "*Three Essays on Sexuality*" (Cinsellik Üzerine Üç Deneme)'de Freud *scopophilia*'yı, erotojenik bölgelerden bağımsız olarak varolan ve cinsellik içgüdüsünün bir unsuru olarak hüküm süren güdüler şeklinde ayırdetmiştir. Bu noktada *scopophilia*'yı, diğer insanları birer nesne olarak kabul ederek, onlara kontrolcü ve meraklı bir bakış yöneltmek suretiyle birleştirmiştir. Onun özellikle verdiği örnekler, çocukların *'voyeuristic'* aktiviteleri, mahrem ve yasak olan şeyleri görme ve anlama arzuları (diğer insanların üreme ve vücut fonksiyonlarına, penisinin olup olmadığına ve anadan doğma görüntüye olan merakları) çerçevesinde odaklaşmıştır. Bu analizde *scopophilia*, esas itibarıyla aktiftir. İçgüdü, diğer faktörler tarafından , özellikle de ego'nun oluşumu tarafından değiştirilmesine rağmen, başka kişilere bir nesne olarak bakmada, zevkin erotik temeli olma vasfını korumaya devam eder. Uç noktada, tek cinsel tatmin aracı, aktif bir kontrol duygusuna dayalı olarak 'gözlemek' olan, meraklı rontgencileri ortaya çıkarmak suretiyle sapıklığa kadar uzanabilir.

İlk bakışta, sinema, bilgisiz ve isteksiz kurbanın maruz kaldığı gizli bakışların üstü kapalı dünyasından çok uzak gibi görünmektedir. Perdede görülen herşey, oldukça anlaşılır bir biçimde gösterilmektedir. Fakat temel filmin kütlesi ve onun bilinçli olarak kendi içinde geliştirmiş olduğu alışkanlıklar, seyircilerde yalnızlık duygusu yaratarak ve voyeuristic fantezileri üzerinde oynayarak onların varlığına kayıtsız kalan ve sihirli bir rahatlama duygusu oluşturan kapalı bir dünya sağlar. Dahası, sinema salonundaki karanlık (ki bu, seyircileri de birbirinden izole eder) ile perdedeki ışık ve gölge karışımının parlaklığı, voyeuristic yalnızlık hayalini

arttırır. Film, gerçekten gösteriliyor ve izleniyor olduğu halde, perdeye yansıtma biçimi ve öykü düzenlemesi, izleyicide özel bir dünyayı izlediği izlenimini uyandırır. Diğer unsurların yanı sıra, sinemadaki izleyicilerin durumu, apaçık onların teşhirciliğinin bastırılması ve bu bastırılmış arzunun perdedeki oyuncuya yansıtılması şeklindedir.

Sinema zevk veren bir izleyiş için gerekli temel arzuları tatmin eder, ama narsistik açıdan scopophilia'yı da geliştirerek bir adım daha ileri gider. Temel sinemanın gelenekleri ilgiyi insan tasviri üzerinde odaklaştırır. Ölçü, mekân, hikâyeler, hepsi insanbiçimcidir (anthropomorphic). Burada, merak ve bakma arzusu, benzerlik ve tanıma tutkusu ile birbirine karışır: insan yüzü, insan vücudu, insan sureti ve onu çevreleyen şeylerle ilişkiler, insanın dünyada sahip olduğu görünen varlığı... Fransız psikanalisti Jacques Lacan, çocuğun kendi görüntüsünü aynada ilk gördüğü anın, onun kendi egosunu geliştirmesindeki hayatiyetini anlatır. Bu analizin birçok yönü burada da geçerlidir. Ayna aşaması, çocuğun fiziksel isteklerinin (ihtiraslarının) motor kapasitesini aştığı bir zamanda gerçekleşir; bunun sonucunda çocuğun kendini tanıması ona zevk verir, çünkü aynadaki görüntüsünü, kendi vücudunu gerçekte hissettiğinden daha tam ve daha mükemmel olarak algılar. Böylece tanıma, yanlış tanıma ile perdelenmiş olur: görülen görüntü, kişiliğin dışarıya yansıyan kütesi olarak algılanır; ancak bunun 'üstün' bir varlık olarak yanlış algılanması, bu vücudu kendi dışına ideal ego biçiminde yansıtır; ideal ego şeklinde algılanan bu yabancılaşmış cisim, kişinin kendisini gelecekteki kişilere göre tanımlama biçimlerine de yansır. (sosyal sembolik 'düzen'e girişte). Bu ayna anı, çocuğun ilk anlatım dilini oluşturur.

Bu yazının önemi, bunun düşünsel matriks'i, tanıma/yanlış tanımayı ve kimlik tespitini oluşturan ve böylece "ben" kavramının ilk ifade biçimini (nesnelliği) teşkil eden bir imaj olduğunu izah etmesindedir. Bu, bakmanın eski cazibesi ile (belirgin bir örnek olarak, annenin yüzüne) kendini tanımanın ilk işaretlerinin çakıştığı andır. Dolayısıyla bu, ifade biçimini büyük bir yoğunlukla sinemada ve seyircinin kendini onunla zevk olarak özdeşleştirme şeklinde bulan, görüntü ve kendi görüntüsü arasındaki uzun aşk/nefret macerasının doğuşudur. Perde ve ayna arasındaki konu dışı benzerliklerin haricinde (örneğin çevresindeki şeylerin içinde yeralan insan tasvirinin çerçevelenmesi) sinemanın, kişiye sürekli bir ego kaybı sağlayan ve aynı anda egoyu güçlendiren kuvvetli bir cazibeye sahip olan yapısı vardır. Ego'nun sonradan algılanması nedeniyle oluşan dünyayı unutma duygusu, (kim olduğumu ve nerede bulunduğumu unuttum) imaj algılamasının öznel öncesi anını nostaljik bir biçimde hatırlatır. Sinema

aynı zamanda, özellikle star sisteminde ifade tarzı bulan ego ideallerinin üretimi ile de kendini ortaya koyar; yıldızlar hem perdedeki varlıkları hem de öyküdeki varlıkları ile odak noktasını teşkil ederken, benzerlik ve farklılığın karmaşık sürecinde hareket ederler. (ihtişam, sıradan kişiye yeniden şahsiyet kazandırır).

Yukarıda, geleneksel sinematik duruma bakmanın zevkli yapılarını oluşturan iki karşıt görüşe değinmiştik. Bunlardan ilki, görüntü yoluyla bir başka kişiyi cinsel cazibe aracı olarak kullanmaktan doğan bir zevk olan 'scopophilic'tir. İkincisi, narsisizm ve ego oluşturma yoluyla geliştirilen ve izlenilen görüntü ile kendini özdeşleştirme meselesidir. Yani, filmsel ifadeyle, birisi perdedeki obje ile gerçek subjenin erotik kimliğinin birbirinden ayrılmasını (aktif scopophilia), diğeri ise, seyircinin kendi benzerlerine olan hayranlığı ve onları benimsemesi vasıtasıyla ego'nun perdedeki görüntü ile özdeşleşmesini gerektirir. İlki, seksüel içgüdülerin bir fonksiyonudur; ikincisi ise, ego libido'nun...Bu ikilem Freud için hayati bir konuydu. Freud bu ikisinin birbirini karşılıklı etkilediğini ve üstüste çakıştığını görmesine rağmen, içgüdüsel fonksiyonlarla öz-savunma arasındaki gerilim, zevk alma hususunda dramatik bir kutuplaşma teşkil etmeye devam etmektedir. Her ikisi de biçimsel yapılarıdır; mekanizmaları bir anlam ifade etmez. Kendi içlerinde hiçbir önem taşımazlar; bir idealizasyona bağlanmaları gerekir. Her ikisi de algıya dayanan gerçeğe karşı ilgisiz kalan hedefler peşindedir; kişinin algısını oluşturan ve ampirik nesnellığı alaya alan hayal mahsulü ve erotize edilmiş bir dünya kavramı yaratırlar.

Tarihi boyunca sinemanın, libido ve ego arasındaki bu çatışmada birbirini tamamlayan güzel bir fantazyaya dünyası yaratarak, belirli bir gerçek görüntüsü geliştirdiği görülmektedir. Görüntü, şekil açısından zevk verici olmasına rağmen içerik bakımından tehditkârdır ve bu paradoksu kristalize eden unsur ise, bir temsil / görüntü olarak 'kadın'dır.

GÖRÜNTÜ OLARAK KADIN, GÖRÜNTÜYÜ YÜKLENEK KİŞİ OLARAK ERKEK

Cinsel dengesizlik tarafından biçimlendirilen bir dünyada seyir zevki, aktif / erkek ve pasif / kadın arasında bölünmüştür. Belirleyici olan erkek bakışı, fantazyasını, ona bağlı olarak biçimlendirilen kadın figürü üzerine yansıtır. Geleneksel teşhircilik rolü içinde, kadınlara hem bakılır hem de sergilenirler; görünüşleri, güçlü görsel ve erotik etkiler yaratarak

"bakılacak kadın" imajını ifade edecek biçimde kodlanır. Seksüel nesne olarak sergilenen kadın, erotik görünüşün ana motifidir: duvar posterlerinden striptiz'e, Ziegfeld'den Busby Berkeley'e dek onun taşıdığı görüntü, oynadığı rol ve ifade ettiği şey, erkeğin tutkularıdır. Temel film, görüntü ile öyküyü hünerli bir biçimde kaynaştırmıştır. Kadının varlığı, normal konulu filmde vazgeçilmez bir görüntü elemanıdır. Fakat onun görüntüsel varlığı, öykünün akışını engelleme eğilimindedir; erotik seyir sırasında hareketin akışı donar. O halde, bu yabancı varlığın öyküyle bağlantılı olarak kaynaştırılması gerekir. Budd Boetticher'in dediği gibi:

Önemli olan, kadın kahramanın tahrik ya da temsil ettiği şeydir. Erkeği o şekilde davranmaya zorlayan, kadının filmdeki erkek kahraman üzerine telkin ettiği aşk veya korkudur, ya da ona gösterdiği ilgidir. Kadın, kendi içinde en küçük bir öneme sahip değildir.

(Konulu filmde en son eğilim, bu sorunun tümüyle üstesinden gelme yönündedir; bundan dolayıdır ki, Molly Haskell'in "*buddy movie*" dediği tür gelişmiştir /örneğin *Butch Cassidy ve Sundance Kid* / . Bu türde, baş erkek oyuncuların konuyu kesintisiz sürdürdükleri aktif homoseksüel erotizm bulunur). Geleneksel olarak kadının sergilediği, iki düzeydeki bir fonksiyon içerir: öyküdeki karakterler için erotik bir nesnedir ve perdenin iki ucu arasındaki bakışlarda değişen bir gerilimle, salondaki izleyiciler için erotik bir nesnedir. Örneğin 'show-girl' motifi, iki bakışın, *diegesis*'te (*diegesis*=film öyküsünün birleşik kurgusal dünyasını ifade eder) gözle görülür herhangi bir kesinti olmadan teknik olarak birleşmesini sağlar. Bir kadın öykünün içinde rol aldığı zaman, seyircilerin ve filmdeki erkek karakterlerin bakışları, öyküsel gerçekliği bozmadan ustaca birleşirler. Oyuncu kadının seksüel etkisi, bir an için filmi kendi zaman ve mekânı dışında girilmez bölge yapar.

Aynı şekilde, bacakların (örneğin *Dietrich*) ve yüzün (*Garbo*) geleneksel yakın çekimleri, konuya değişik türde bir erotizm sokar. Vücutun bölümlerinden bir kısmı, Rönesans perspektifini, yani öykünün gerektirdiği derinlik duygusunu bozar ve yavanlaştırır; perdede gerçeklik duygusundan ziyade bir silüet ya da resim (ikon) niteliği taşır.

Aktif / pasif bir heteroseksüel işbölümü de öyküsel yapıyı benzer şekilde kontrol eder. Hâkim ideoloji ve ona arka çıkan fiziki yapıların

prensipleri uyarınca, erkek figürü seksüel nesnelleştirmenin yüküne dayanamaz. Erkek, teşhirci benzerine bakmak konusunda isteksizdir. Bu nedenle, görüntü ve öykü arasındaki bölünme, öyküyü sürüklemeye ve işlerin görülmesinde erkeğin en aktif rolü oynamasını destekler. Erkek, film fantazyasını kontrol eder ve aynı zamanda daha ileri anlamda, gücün temsilcisi olarak ortaya çıkar: yani, seyircinin bakışının ilgi merkezidir.

Bu, filmi, seyircinin kendini özdeşleştirebileceği kontrol edici bir ana karakter çevresinde yapılandırıp, harekete uygulanan işlemler vasıtasıyla mümkün olabilir. Seyirci kendini filmin erkek baş karakteri ile özdeşleştirirken, bakışını benzeri -perdedeki vekili- üzerine yansıtır. Öyle ki, erkek kahramanın gücü, olayları kontrol ederken erotik bakışın aktif gücü ile çakışır; her ikisi de herşeye gücü yetme (omnipotence) duygusunu tatmin ederler. Erkek sinema yıldızının parlak özellikleri, bu suretle, seyirci bakışlarının erotik hedefini teşkil etmemekle birlikte, aynanın önünde kendini ilk tanıma anındakine benzer daha mükemmel, daha tam, daha güçlü bir ideal ego arayışının objesini oluşturur. Aynadaki görüntünün insanın motor-koordinasyonunu daha etkili kontrol edebilme gücüne sahip olması gibi, öyküdeki karakter de, özne / seyirciye oranla olayları daha iyi kontrol edebilme ve yönlendirebilme kudretine sahiptir. O, peyzajdaki bir şekildir. Burada filmin fonksiyonu, insan algılamasının doğal koşullarını mümkün olduğu kadar kesin bir biçimde yaratmaktır. (Gerçekliğin gereği olarak) görünmeyen bir kurgu ile birleştirilmiş kamera teknolojisi (özelde, derin odak ile örneklenebilecek) ve kamera hareketleri (film kahramanının hareketleri ile belirlenen), perdesel boyutun sınırlarını belirsizleştirirler. Erkek kahraman sahneye kumanda etmekte serbesttir; bu, bakışı ifade eden ve hareketi yaratan uzamsal bir hayal sahnesidir.

Yukarıda kadının filmde temsil edilme tarzı ile diegesis'i çevreleyen gelenekler arasındaki çatışmayı ortaya koymuştuk. Bunların herbiri 'bakış' ile ilişkilendirilmiştir: seyircinin, onun zevki için sergilenen (erkek fantazyasını akla getiren) kadın vücudu ile kurduğu direkt 'scophylic' temas ve diegesis'teki kadına sahip olarak kontrolüne almasına yardımcı olan benzerinin doğal bir mekânda sergilenen görüntüsüne duyduğu hayranlık. (Bu gerilim ve bir kutuptan diğerine olan değişken geçişlilik, tek bir metnin konusunu oluşturabilir. Bu nedenle, hem "*Only Angels Have Wings*", hem de "*To Have and Have Not*" adlı filmlerde film, seyircinin ve filmde yeralan tüm erkek kahramanların ortak bakışlarını üzerinde toplayan bir obje olan 'kadın'la açılır. Kadın, terkedilmiş, cazibeli, gösterişli ve cinselleştirilmiştir. Fakat öykü ilerledikçe baş erkek oyuncuya aşık olur; gösterişli ve cezbeden

özelliklerini, genelleştirilmiş cinselliğini, 'show-girl' çağrışımını kaybederek onun malı haline gelir; onun erotizmi artık yalnızca erkek yıldıza yöneltmiştir. Erkek kahramanla özdeşleşme yoluyla, seyirci de onun gücüne katılım göstererek dolaylı yoldan kadına sahip olur.)

Bu, Hitchcock ve Josef von Sternberg'in çalışmalarında daha yalın bir biçimde görülür. Her ikisi de birçok filmlerinde içerik ve konu kadar görüntüye (bakışa) da önem verirler. Hitchcock her iki mekanizmayı da kullandığı için daha karmaşıktır. Öte yandan Sternberg'in çalışmaları fetişistik scopophilia'nın pekçok özgün örneğini ortaya koyar.

Gayet iyi bilinir ki Sternberg bir keresinde, filmlerinin perdeye ters çevrilerek projekte edilmesinden memnurluk duyacağını, böylece öykü ve karakter içeriğinin, seyircinin perde görüntüsü hakkındaki katıksız, yalın değerlendirilmesini bozamayacağını söylemiştir. Bu açıklama, bir tür ifşaattır; ancak samimi bir açıklamadır. Samimidir çünkü, onun filmleri kadın vücudunun belirgin olmasını gerektirir. (Dietrich ile yaptığı bir dizi film bunun en çarpıcı örneğidir) Fakat aynı zamanda ifşa edicidir, çünkü kendisi için, çerçeveye yerleştirilmiş resimsel alanın öykü veya özdeşleşme süreçlerinden daha üstün olduğu gerçeğini vurgulamaktadır. Hitchcock voyeurizm'in araştırmacı yanına eğilirken, Sternberg aşırı bir fetiş üreterek bunu erkek kahramanın (geleneksel konulu filmin özelliği) güçlü bakışın seyirciyle doğrudan erotik bir uyum içinde olan görüntü lehine bozulduğu noktaya kadar götürür. Bir obje olarak kadının güzelliği ve perde alanı bütünleşirler; o artık bir günahın sorumlusu değil, vücudu çeşitli yakın-çekimlerle kısımlara ayrılmış ve stilize edilmiş mükemmel bir yaratık olarak filmin içeriğidir; aynı zamanda seyirci bakışının direkt alıcısıdır. Sternberg perde derinliği yanılması önemsemez; onun sahneleri tek boyutlu olma eğilimindedir; çünkü filmlerinde ışık ve gölge, kordon, buhar, yapraklar, ağ, flamalar vs. görüntüsel alanı daraltırlar. Baş erkek kahramanın gözlerindeki bakışlarda en küçük bir uzlaştırıcılık (tavassut) yoktur. Tam tersine, "Morocco "daki La Bessière gibi karanlık tipler (belirsiz varlıklar), yönetmenin vekili gibi davranırlar; tıpkı seyirci özdeşleştirmesinden kopup da gelmiş gibi... Sternberg'in, öykülerinin önemsiz olduğunu iddia etmesine rağmen şurası belirgindir ki, öyküler şüpheli durumlarla değil alışılmış durumlarla ilgilidir ve öykü içindeki karmaşıklık çatışmalardan ziyade yanlış anlamalara dayanırken, düz-zamanlı olmaktan daha çok devirseldir. En önemli eksiklik, perdedeki görüntüde denetleyici bir erkek bakışının olmayışıdır. En tipik Dietrich filmlerinde duygusal dramın doruk noktası, onun erotik anlamda en yüksek rol gücüne ulaştığı dakikalardır; ve bu durum,

öyküdeki sevdiği adamın yokluğunda oluşur. Onu filmin içinde seyreden başka tanıklar, başka izleyiciler de vardır; bunların bakışları seyirci bakışları ile birdir, yani vekâleten iş görmezler. 'Morocco 'nun sonunda, Amy Jolly'nin ayağındaki altın rengi sandaletleri çıkarıp atması ve onun peşinden gitmesinden önce, Tom Brown çölde gözden kaybolmuştu bile... 'Dishonoured'ın finalinde ise, Kranau, Magda'nın kaderine kayıtsız kalır. Her iki durumda da, ölümlle kutsallaştırılan erotik etki, seyirci için görsel bir manzara olarak sergilenir. Erkek kahraman yanlış anlar ve herşeyden öte, görmez.

Hitchcock'da ise tam tersine, erkek kahraman, seyircinin gördüğü herşeyi eksiksiz bir biçimde görür. Fakat burada tartışacağımız filmlerde Hitchcock, scopophilic erotizm yoluyla görüntüye duyulan hayranlığı, filmin konusu olarak ele alır. Üstelik, bu durumlarda filmin kahramanı, seyirci tarafından yaşanan çelişkileri ve gerilimleri tanımlar. Özellikle 'Vertigo 'de, fakat aynı zamanda 'Marnie ' ve 'Rear Window 'da bakış, voyeurism ve fetişistik hayranlık arasında gidip gelen bir alanın merkezindedir. Bir şaşırtmaca olarak, bazı durumlarda kendisini açığa vuran bir izleme sürecinin daha ileri bir düzeyde işletilmesi halinde Hitchcock, ideolojik doğruluk ve yerleşik değerlerin tanınması ile normal ölçülerde birleşen özdeşleşme sürecini kullanır ve bunların çarpık işleyen taraflarını gösterir. Hitchcock, ister sinematik ister sinema-dışı olsun, voyeurism'e olan ilgisini hiçbir zaman gizlemedi. O'nun kahramanları, sembolik düzen ve kanunun örnekleridir -bir polis (Vertigo), para ve güce sahip önemli bir adam (Marnie)- fakat onların erotik güdülerini kendilerini uzlaşmacı durumlara sürükler. Bir diğer insanı, bir arzuya sadistçe ya da bir bakışa voyeuristic biçimde tabi kılma gücü, her ikisinin de objesi durumundaki kadına yöneltilir. Güç, kadının meşru haklarının ve saptanan suçlarının kesinliği ile desteklenmiştir. Gerçek çarpıklıklar, ideolojik doğruluğun yüzeysel maskesi ardına gizlenmiştir -adam kanununun doğru tarafında, kadın yanlış tarafındadır-. Hitchcock'un özdeşleşme süreçlerini ustaca kullanımı ve özne kameranın, erkek kahramanın bakış açısına uygun olarak liberal kullanımı, seyircileri kendisinin huzursuz bakış tarzını paylaşmaya zorlayarak, bulunduğu durumun içine derinlemesine sürükler. Seyirci, sinemada kendisini canlandıran perde görüntüsü ve diegesis yoluyla, voyeuristic bir durum içine çekilir.

"Vertigo"da, özne kamera kullanımı ağırlıktadır. Seyirci, Scottie adlı karakterin erotik sabit fikrinin ve bunu takiben hayal kırıklığının artmasını, tam anlamıyla onun bakış açısından izler. Scottie'nin voyeurism'i

apaçık ortadadır: takibettiği kadına aşık olur ve hiç konuşmadan onu gözler. Bunun sadistlik yönü de aynı ölçüde belirgindir: O, polis olmayı, bu mesleğin gerektirdiği tüm takip ve soruşturma olasılıklarına rağmen seçmiştir (ve başarılı bir avukat da olduğuna göre polis olmayı özgürce seçmiştir). Bunun sonucu olarak da, takibeder, gözler ve çok güzel ve gizemli bir kadının mükemmel görüntüsüne aşık olur. Kadınla fiilen karşılaştığında, erkeğin erotik etkisi kadını ruhen zayıflatır ve inatçı bir sorgulama ile onu konuşmaya zorlar. Filmin ikinci yarısında ise, gizlice seyretmekten hoşlandığı imaja (kadına) olan saplantılı ilgisini yeniden harekete geçirir. Judy'yi kafasında Madeleine olarak tekrar canlandırır ve onu, kendi fetişinin gerçek fiziksel görüntüsüne tüm detaylarıyla benzemesi için zorlar. Kadının teşhir merakı ve mazoüst eğilimleri, onu, Scottie'nin aktif sadist voyeurizm'inin ideal bir pasif bütünleyicisi haline getirir. Judy, kendi üzerine düşenin, rolünü yapmaktan ibaret olduğunu ve sadece bu rolü başından sonuna oynayarak ve sonra bir kez daha tekrarlayarak, erkeğin (Scottie'nin) erotik ilgisini ayakta tutabileceğini bilmektedir.

Fakat bu tekrarlar sırasında Scottie, Judy'nin foyasını meydana çıkarır ve kadının suçunu yüzüne vurmaya başarır. Adamın merakı zafere ulaşır ve kadını cezalandırır. *Vertigo*'da 'bakış'a ilişkin erotik ilgi yanıltıcıdır: öykü, erkeği görevinin sonuna yaklaştırdıkça ve onun kendi kendine uyguladığı süreçlerle erkeği abluka altına aldıkça, izleyicinin hayranlığı birdenbire erkeğin aleyhine dönüşür. Burada Hitchcock'un kahramanı, öyküsel anlamda sembolik düzenin içine sıkı sıkıya yerleştirilmiştir. O, ataeril bir süperegö'nün tüm niteliklerine sahiptir. Böylece, perdedeki vekilinin görünürdeki yasallığı ile sağlanan yalancı bir güvenlik duygusu içinde uyuşturulan seyirci, olayları kahramanın gözüyle görür; kendisini onun suç ortağı durumunda hisseder ve 'bakış'ın ahlâki belirsizliği içine düşer. Yalnızca polisin ahlâksızlığının anlatımından çok uzak olmanın ötesinde, *Vertigo*, cinsel farklılık düzeyindeki aktif / bakan ile pasif / bakılan arasındaki ayrılığın karışıklığına ve film kahramanının simgesel kişiliğinde toplanmış olan erkeğin gücüne dikkati çeker.

ÖZET

Bu makalede tartışılan psikoanalitik arka-plan, geleneksel konulu filminden alınan zevk veya sıkıntı ile ilgilidir. Scopophilic içgüdü (birisine erotik bir nesne olarak bakma sonucu alınan zevk) ve bunun karşıtı olarak ego-libido (kişilik/özdeşleşme sürecini oluşturur), bu sinemanın yararlandığı oluşumlar ve mekanizmalar olma fonksiyonuna sahiptirler.

Erkeğin (aktif) bakışı için (pasif) bir hammadde teşkil eden kadın imajı, ifadesini en iyi biçimde illuzyonistik sinema gibi bir sinematik modelde bulan ataerkil düzen ideolojisinin talep ettiği yeni bir katman eklemek suretiyle, tartışmayı, sinemanın temsil yapısı içinde bir adım daha ileri götürür. Kadının temsil edilişi hadım edilmeyi ifade ettiği sürece, onun kendine yöneltilen tehdidi atlatmak için voyeuristic ve fetişistik mekanizmaları uyarmasıyla, tartışma tekrar psikoanalitik arka-plan konusuna gelip dayanmaktadır. Bu tür karşılıklı etkileşim içinde olan katmanların hiçbiri filmin doğasında bulunmaz; fakat sinemada 'bakış'taki önemin değişme olasılığı sayesinde, sadece film biçimi içinde mükemmel ve çok güzel bir çelişki durumuna ulaşırlar. Sinemayı belirleyen, 'bakış'ın yeri, çeşitliliği ve sunuluş tarzıdır. Voyeuristic potansiyeli yönünden sinemayı striptizden, tiyatrodan, show'dan v.s. oldukça farklı kılan işte budur. Kadının bakılacak bir varlık olma yönünü ön plana çıkarmaktan da öte, sinema onun, görüntünün kendi içinde bakılacak bir varlık olma yollarını da oluşturur. Zaman boyutunu kontrol eden film (kurgu, öyküleme) ile mekân boyutunu kontrol eden film (uzaklık farkları, kurgu) arasındaki gerilimden faydalanmak suretiyle, sinematik kodlar bir bakış, bir dünya ve bir nesne yaratırlar; böylece bir görüntü üretmek tutku ölçülerini kamçırlar. Temel filme ve onun sunduğu zevke karşı çıkabilmek için önce bu sinematik kodların ve bunların dış-şekilsel yapılarla olan ilişkilerinin analiz edilmesi gerekir.

Sonuç olarak denilebilir ki, geleneksel filme ilişkin zevkin önemli bir parçasını oluşturan voyeuristic-scopophilic 'bakış'ın kendisi de analiz edilebilir. Sinemaya ilişkin üç değişik 'bakış' vardır: filmsel olayı kaydederken kameranın bakışı, ortaya çıkan yapıtı izleyen seyircinin bakışı ve perde görüntüsü içinde karakterlerin birbirine bakışları... Konulu filmin gelenekleri, ilk iki şekli reddederek, bunları üçüncüsüne tabi kılmaktadır; burada, kameranın rahatsız edici varlığının ortadan kaldırılması ve seyircinin perdedeki olaya yabancı kaldığının bilincine varmasının önlenmesi yönünde bilinçli bir çaba vardır. Bu iki yokluk (yani kaydetme sürecinin maddi varlığı ve seyircinin eleştirel ölçümlemesi) olmadan, 'kurgulu drama' gerçeklik, açıklık ve doğruluğa ulaşamaz. Bununla birlikte, bu makalenin de ileri sürdüğü gibi, konulu kurgu filmde 'bakış'ın yapısı kendi içinde bir çelişki ihtiva eder: hadım edilme tehlikesini simgeleyen kadın görüntüsü, diegesis'in birliğini sürekli olarak tehlikeye düşürmekte, görüntü dünyasının içinden rahatsız edici, durağan ve tek-boyutlu bir fetiş olarak fıskırmaktadır. Böylece zaman ve mekân içinde maddi olarak mevcut bulunan iki 'bakış', sürekli olarak erkek egosunun nörotik ihtiyaçlarını tatmin için

kullanılmaktadır. Kamera, bir Rönesans alanı görüntüsü üretmeye ve insan gözü ile uyumlu hareketlerin akmasına yarayan bir mekanizma haline gelir; öznenin algılaması çevresinde dönen bir temsil sistemi için de bir mekanizmadır; kameranın bakışı, seyircinin, içinde gerçekmiş gibi oynayabildiği tatminkâr bir dünya yaratabilmek için reddedilir. Aynı şekilde, seyircinin bakışı da gerçek bir zorlamadan mahrum edilir: kadın imajının fetişsel temsili, görüntünün ifade tarzını bozma tehdidi yarattığı ve perdedeki erotik imaj, seyirciye direkt (aracısız) görüldüğü andan itibaren, hadım edilme korkusu ile maskelenen fetişizasyon unsuru bakışları dondurur; seyirciyi yerinde sabitleştirir ve onu, önündeki görüntüden kendini ayıramaz hale getirir.

'Bakış'ların bu karmaşık etkileşimi, filme özgüdür. Geleneksel film alışkanlıklarına, kurallarına ilişkin monolitik birikime karşı radikal film yapımcıları tarafından gösterilen ilk tepki, kameranın 'bakış'ını zaman ve mekân açısından kendi somutluğu yönünde ve seyircinin 'bakış'ını diyalektik, yani bilinçli soyutlama yönünde özgürleştirmek amacıyla oldu. Hiç şüphe yok ki bu, "görünmez misafir" in aldığı tatmini, zevki ve ayrıcalığı bozar ve filmin voyeuristic aktif / pasif mekanizmalara ne denli bağımlı olduğuna ışık tutar. Görüntüleri sırf bu amaçla sürekli çalınan ve kullanılan kadınlar ise, geleneksel film türünün tahttan inişini ancak duygusal bir hüznün içinde seyredeler.

(*) Laura MULVEY, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Popular Television and Film, Tony Bennett (ed.) London, British Film Institute in association with the Open University Press, 1981, pp.206-216.