



JOURNAL OF SOCIAL AND HUMANITIES SCIENCES RESEARCH



2017

Vol:4 / Issue:14

pp.1768-1778

Economics and Administration, Tourism and Tourism Management, History, Culture, Religion, Psychology, Sociology, Fine Arts, Engineering, Architecture, Language, Literature, Educational Sciences, Pedagogy & Other Disciplines

Article Arrival Date (Makale Geliş Tarihi) 10/11/2017

The Published Rel. Date (Makale Yayın Kabul Tarihi) 17/12/2017

The Published Date (Yayınlanma Tarihi 18.12.2017)

FİLM ANLATISINDA “OLUŞ”TURUCU FİĞÜR OLARAK INTRUDER-REDEEMER (KURTARICI-DAVETSİZ MİSAFİR): ALL THAT HEAVEN ALLOWS (1955-HERŞEY SENİN İÇİN), THE SERVANT (1963- UŞAK), TEOREMA (1968-TEOREM)BAĞLAMINDA

INTRUDER-REDEEMER AS A CONSTRUCTIVE FIGURE IN FILM NARRATION: A READING IN CONTEXT OF ALL THAT HEAVEN ALLOWS (1955), THE SERVANT (1963), TEOREMA (1968)

Yrd. Doç. Dr. Dilek TUNALI

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü,
tunali.dilek@gmail.com, İzmir/Türkiye

ÖZ

Tür ve melodram sineması dâhil olmak üzere klasik anlatı sinemasında anlatıyı inşa eden, çatışmayı başlatan ve dışarıdan gelerek aile bireylerinin düzenini bozan ya da daha yerleşik tanımla bozulan düzeni onaran intruder-redeemer (davetsiz misafir) karakter, modern sinemada da karşılaşılan öykü kurucu bir özelliğe sahiptir. Modernist örneklerde bu karakterin işlevi, anlatının yatay ilerlemesini sağlamasının yanı sıra dikey bir derinliği de ortaya çıkarmasıdır. Bu dikey derinlik ideolojik, felsefi ve psikanalitik bir anlam alanı yaratır. Makalede intruder-redeemer figürün özünde “oluş”u ve değişimi başlatması klasik ve modern sinemadan üç örnek bağlamında analiz edilmiştir. Dışarıdan ait olmadığı bir aile kurumunun içine davetsiz bir şekilde gelen figürün aile yapısına ait dinamikleri sarsması ve finalde sistemin öngördüğü tarzda toparlamaya çalışması aile melodramlarından Douglas Sirk’ün All That Heaven Allows filmi bağlamında ele alınmıştır. Klasik anlatı sineması ve aile melodramlarına ait olan intruder-redeemer’in modern sinema anlatısındaki yapıya da uygulanabilirliği değerlendirilmiştir. Joseph Losey’in The Servant filmi, toplumsal, sınıfsal, psikolojik ve estetik bir dönüşümü, dışarıdan gelen karakter ve mülkiyeti elinde bulunduran karakterin değişimini, mekanın değişimini ve öznelerin karşılıklı yer değiştirmesi bağlamında ideolojik ve felsefi bir değerlendirmeyi kapsar. Pier Paolo Pasolini’nin Teorema’sında intruder-redeemer’in yarattığı “oluş” ise, diğer iki film örneğine oranla daha minimalist sayılabilecek bir örnektir. Film ideolojik ve teolojik bir analiz alanı yaratması bağlamında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Oluş, Davetsiz Misafir, Her Şey Senin İçin, Uşak, Teorem

ABSTRACT

The intruder-redeemer character, which both constructs the narrative and triggers the conflict in classical narrative and genre melodramatic cinema and also corrupts the order between family members or, in a more settled term, rearrange the corrupted order, is one of the main story builder in modern cinema as well. The function of this character in modernist examples is not only horizontal progress of the narrative but also its vertical and profound manifestation. This vertical profoundness creates an ideological, philosophical, psychoanalytic and ontological meaning. The figure of intruder-redeemer's "being" in the subject and initiating the change will be analyzed through three samples of classical and modern cinema. The story-line in which the intruding figure shakes the foundations of the family and recuperates as predicted by the system at the end is discussed through Douglas Sirk's All That Heaven Allows. The adaptability of intruder-redeemer which originally belongs to classical narrative cinema and family melodrama to modern cinema is been mentioned. The analysis of Joseph Losey's The Servant includes an ideological and philosophical discussion through a social, psychological, aesthetic and class transformation; the change of intruder and the owner; the change of space and subjects. The "being" created by intruder-redeemer in Teorema of Pier Paolo Pasolini can be considered as minimalist when compared with two other films. Film is discussed, in the article, within the context of it's creating a space for an ideological and theological space.

Key Words: Being, Intruder-Redeemer, All That Heaven Allows, The Servant, Teorema

1. GİRİŞ

Klasik anlatı yapısına sahip olan tür ve melodram sineması örneklerinde anlatının kurucu bir ögesi olarak ele alınan intruder-redeemer (davetsiz misafir) kavramı, filmin dramatik çizgisi göz önünde bulundurulduğunda dışarıdan gelip; sınıfsal, mülki, zihinsel, duygusal ve ideolojik yapıyı sarsan, değiştiren ve dönüştüren bir karakteri işaret eder. İngilizce’deki kelime karşılığında “kurtarıcı” ibaresine de rastlanır. Intruder-redeemer (davetsiz misafir) karakter; birleşme, ayrılma, bütünlüşme ve belirsizleşme anlamında bulaşıcı ve inşa edicidir. Çoğunlukla klasik anlatı sineması dâhilinde sözü edilen kavram, modern sinemada da karşılaşılan ve

“davetsiz” olduğu kadar “kurtarıcı”lık anlamında da öznenin “oluş”unu yapılandıran bir özelliğe sahiptir. Hollywood Aile Melodramlarının başat örneklerinden All That Heaven Allows (Douglas Sirk-1955), düz anlamda hem davetsiz hem kurtarıcı figür, yan anlamda ise minör bir kavrayışa yakın durur.

The Servant (Joseph Losey-1963)’da kelimenin gerçek anlamıyla dışarıdan gelen kişi “davetsiz” değildir, aksine bir çağrı (iş ilanı) üzerine gelmiştir. Ancak süreç içinde dışarıdan gelen ile mülkiyet sahibi olan, alt sınıf- üst sınıf, proleterya-burjuva çatışmasına dönüşen bir ilişkiyi yaratır. Başlangıçta davetsiz gibi görünmese de filmin ilerleyen aşamasında intruder-redeemer’i açıklayan “mütecaviz” ya da “zorla içeriye giren” tanımlarını yerine getiren bir figür ile karşılaşılır.

Hıristiyan mitolojisinin simgelerinin alegorikleştirildiği Teorema (Pier Paolo Pasolini-1968)’da ise, intruder-redeemer, hem bir yıkıcı hem de oluşturucu olarak burjuva ahlakının/sınıfının değerlerini alt-üst ederek “yokluk” ve “oluş”u aynı anda yükselten müdahil bir imge-figür olarak varlık gösterir. Daha da ötesinde, bireyleri etkilemek ve değiştirmek üzere gelen yabancı kişinin “yokluğu” ile asıl değişim ve dönüşüm başlar.

2. “OLUŞ” ve FİLM ANLATISINDA INTRUDER-REDEEMER (DAVETSİZ MİSAFİR)

Felsefenin temel sorularından olan “varlık” ve “oluş”, Antikçağ’dan bu yana, mutlak varlık, varlık ve varoluş ayrımı, birleşme, dönüşme, dönüştürme eylemi, yansımanın hakikati üzerinden idea fikrinin yeşermesi, düşüncenin fenomenolojisi, varlık-hiçlik dikotomisi ya da aynılığı, mutlak varlık anlayışından diyalektik oluş fikrinin gelişmesi ve Hegel’in tarihsel diyalektik bağlamında özneyi konumlandığı mutlak alan, Engels’in sarmal bir şekilde tanımladığı “oluş” düşüncesi, özel ve kamusal alanda özne, sanat ve sinema bağlamındaki “varoluş” ve “yokluk” sorularına bir projeksiyon tutar.

“Oluş” öznenin bir hal’den, başka bir hal’e geçişini, öznelerin karşılıklı ve kendilerine içkin dönüşümünü ifade etmede ilk elden düşünülebilecek kavramlardan biridir. İlk yorumlardan biri Herakleitos’un “değişme olayının sonsuza kadar süreceği ve evrenin sürekli bir oluş halinde” olmasıdır. Bu “oluş” sürekli hareket halindedir (Russell, 1983: 48-50)

Bir anlatıda (filmsel ya da edebi) karakter/özne (ya da özneler) “oluş” halindedir. Aristo’nun Poetika’sından temellenip günümüze kadar gelen dramatik yapıda, tragedya eyleminin karakter ve düşünce bakımından belli özellikte olması gereken eylem halindeki kişilerce temsil edildiği, çünkü bu iki etkenle eylemin belli bir özellik kazandığı, buna göre karakter ve düşüncenin trajik eylemin iki etkeni olarak ortaya çıktığı belirtilir. Bu durumda karakter denildiğinde eylemde bulunan kişilere kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz şeyi anlamalıyız (Aristo, 1993: 23). Basit anlatı yapılarından günümüzün gelişkin anlatı yapılarına (filmlerin öykülerine kadar) Aristo’nun sözünü ettiği eylemi yapan karakter, kısacası öyküyü kuran “eyleyen” kişi temel bir figürdür. Vladimir Propp’un işlev ve kişilerinden yola çıkarak “eyleyen” üzerinden anlatsal önerme formülünü açıklayan Tzevetan Todorov eyleyenlerin fiille ilişkili belli bir konuma sahip olduklarını (yani bir vakayı ortaya çıkardıklarını), temel eyleyenlerin fail ve maruz-kalan olduklarını belirtir. Bu iki rolün çeşitli parametrelere göre belirlendiğini, ilkinin daha iyiye ve daha kötüye götüren etkiler olduğunu, ikincisinin ise hem yararlanan hem de kurban rolü gören olduğunu (2014: 86-87) söyler.

Klasik anlatı sineması bu bakımdan karakterin gelişimini finaldeki çözümlerin halledildiği mutlu (ya da mutsuz) bir sona odaklar. Belki yine bu noktada Hollywood Aile Melodramları üzerinden analizler yapan Thomas Schatz’ın “unhappy happy end” formülünün nedenlerini ve doğal olarak özneler arası ilişki ve gelişme bu “oluş” çerçevesinde ele alınabilir.

İster klasik anlatı sineması isterse bu sinemanın izlerini daha farklı biçimde sürdüren modern sinema örneklerinde olsun, öykünün kurulması, çatışmanın¹ gerçekleşebilmesi için her zaman iyi bir “neden”e ihtiyaç duyulur. Bu ihtiyaç çoğu kez daha çok dışarıdan gelip, haneyi, mülkiyeti, birliği, sistemi, düzeni, kuralları bozan ya da göreceli olarak düzelten bir karakteri tanımlar tarzdadır.

Klasik anlatı sinemasının Hollywood ayağında, tür sineması örneklerinde, melodramlarda ve günümüze kadar gelen anlatı tanımlı (daha çok) ticari yapımlarda ortaya çıkan bir figürdür Intruder-Redeemer. Türkçeye kısaca davetsiz misafir olarak çevrilebilecek bu kavram, Türkçe’de karşılığını tam olarak veremediği için metin boyunca “intruder-redeemer” tercih edilecektir.

İngilizce’deki karşılıklarına bakıldığında da kavramı bir arada veren bir tanıma rastlanmamıştır. “Intruder”ın karşılığı olarak “davetsiz”, “zorla giren”, “mütecaviz” gibi karşılıklar bulunurken, “kurtarıcı” anlamına gelen “redeemer”; “mesih” veya “İsa” tanımlarıyla da öne çıkmaktadır. Hollywood tür sineması ve özellikle

¹ Bu bağlamda çatışma son derece görünür, dışsal, neden-sonuç ilişkisiyle sahnelerin birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu ya da daha soyut, içsel, metaforik, durağan bir anlatı odağı yaratmış çatışma biçiminde olabilir.

melodram sinemasına ilişkin metinlerde, intruder-redeemer kuramcılar tarafından dramatik yapıya ilişkin bir kavram olarak ele alınır ve kullanılır. Sözlük karşılıklarından ve filmlerden yola çıkarak, “aileye dışarıdan gelen ve hem kendi değişimini hem de aile bireylerinin değişimini yaratan figüre; “Kurtarıcı erkek” (ya da kadın), “davetsiz misafir”, “gayrı meşru figür” arketipini yerine getiren ve 50’li yıllarda Hollywood Sineması’ndaki aile melodramlarında orta sınıfın değerleri dışında kalan (genelde) erkek kahramanlar için kullanılan bir tanım olduğu söylenebilir.²

Dışarıdan çoğu kez davetsiz olarak ya da zoraki bir davetle aile çatısı altına giren figür, bu çatı altında iletişimde olduğu kişilerle “değiştirmek” ve “değişmek” üzerinden bir ilişki kurar. Özellikle tür ve melodram filmlerinde kesin ve keskin bir final gibi görünse de belirsizliğe ve bir alt metin olarak da ucu açık bir çözüme evrilir. Bu da dışarıdan gelenin etkisiyle içeride olanın ve sonunda her ikisinin (ve diğerlerinin) “oluş” seyrini yapılandırır.

Bu noktada ister klasik ister modern film anlatısında olsun, “karşılaşma” dramatik ve Bakhtin’ci diyoloji anlamında önem taşır. Mikhail Bakhtin karşılaşma kronotopunda, zamansallık ögesinin ağır bastığını ve ayırt edici özelliğinin duygu ve değerlerin yüksek yoğunluğu olduğunu (2001: 316) belirtir. Bu bakımdan kadim bir anlatı unsuru olan “yol”da karşılaşma, kahramanın yol eğrilemesi bağlamında hatalarına, başarısızlıklarına ve yaşamının asıl seyrine bağlı olarak karşılaştığı özneye yakınlaşmalar ve uzaklaşmalarla bir oluş yaratır. Ele alacağımız film örnekleri ve başlık gereği intruder-redeemer’ın “dışarıdan gelen” özelliği göz önünde bulundurularak Bakhtin’in “Şato Kronotopu”, kapalı bir mekân içindeki karşılaşmalar bağlamında değerlendirilebilir. Bakhtin’e göre şatonun kökleri uzak geçmiştir ve Şatonun zaman-uzamsal veçesi tarihsel bağlar, ilişkiler ve yerleşik, muhafazakâr yapısıyla sarsılmaz görünen bir imge oluşturur. Sınıfsal ve mülkiyete dair ilişkilerin korunması anlamına gelir. Bakhtin, örneğin salonlar ve misafir odalarını entrika ağlarının örüldüğü, sonuçların bağlandığı, diyalogların gerçekleştiği yerler olarak tanımlar: “Kahramanların karakterlerini, fikirlerini, tutkularını ifşa ederek romanda olağanüstü bir önem kazanan diyalogların geçtiği yerlerdir” (2001:320). Ev, malikane, saray gibi intruder-redeemer’ın giriş yaptığı mekanlar öznenin “oluş”unu diyalojik anlamda gerçekleştiren yerlerdir.

Tür ve melodram sinemasından, modern sinemaya intruder-redeemer, hem kurtarıcı hem davetsiz misafir olarak her iki biçimde de değerlendirilebilir. Kavramı doğru analizlerle ve yerinde kullanan Thomas Schatz, özellikle Douglas Sirk filmlerinde reedemer karakterin belirsiz bir konuma sahip olduğunu, bu karakterin yapısının orta sınıf içinde belirginleştirilerek etkili kılındığını (1981:235) söyler.

Kavram melodramlar dâhil klasik sinema örneklerinde sistemin arzu ettiği tarzda bir final yaratabilmek adına intruder-reedemer karaktere daha olumlu ve ahlaki nitelikler katar.³ Jackie Byars’a göre, maskülen türlerde (özellikle Western’lerde) intruder-redeemer alt-üst olmuş bir topluluğun içine dışarıdan gelen kişidir. Düzeni yerine getirir ve sonra tek başına bir gün batımına doğru atını sürer (1991:153). Intruder-redeemer’ın Hollywood Sineması’ndaki klasik görüntüsü budur. Ancak 50’li yıllarda (özellikle aile melodramlarında) filmin düz anlamı klasik bir hikâyeye verirken, yan anlamı Amerikan Rüyasında oluşan çatlaklar yönünde yorumlanır: “HUAC ve McCarthy, Alger Hiss ve Rosenberg’ler, Kore Savaşı ve Soğuk Savaş, Sputnik ve nükleer bomba endişesi, değişen cinsel-toplumsal normlar ve savaş sonrasındaki nüfus patlaması, kolektif Amerikan rüyasının görünen işaretlerle bir karabasana dönmeye başladığını” (Schatz, 1981:226) okunur kılar. Klasik anlatı sineması örneklerindeki bu yapı, özellikle 50’li yıllardaki aile melodramlarında intruder-reedemer yoluyla görünür hale gelir. Modern sinemadaki bağımsız hatta minimalist film örneklerinde de klasik anlatı sinemasındaki kadar dramaya hizmet eden bir biçimde olmasa da, anlatıyı kuran bir intruder-redeemer figürüyle sıkça karşılaşılır. Buradaki amaç, püriten ahlakın, sistemin, kutsal aile birliğinin korunmasını imleyip kadın ve erkeğin toplumsal statülerini sağlama alan bir finale bağlı kalmak değildir. Aksine öznelere birbirine dönüşümü, birliğin bozulması, dağılması, sınıf, din, aidiyet ahlak vb. yerleşik kavram ve tutumların alaşağı edilmesi ve “oluş” düşüncesini filmin finaliyle bitirmeyen felsefi ve ideolojik bir düzlemde ilerler.

Yerleşik ve şablonlaşmış biçimi Hollywood Aile Melodramları’nda görülebilir. Ancak bu filmlerde bile (özellikle Douglas Sirk melodramlarında) alt metninde felsefi ve ideolojik bir analiz zemini yaratılmıştır.

² Ayr. için bkz. (Tunalı, 2006:58-76-77-93)

³Thomas Schatz’ın örneklediği 1956 yapımı Joshua Logan ve William Inge’nin elinden çıkan *Picnic* filminde *intruder-redeemer* bu kez belirtilen özelliklere uymaz. Filmde, cezaevinden yeni çıkmış olan Hal (William Holden) ile kasabanın ileri gelenlerinden bir adamla evlenmek üzere olan Madge (Kim Novak)’ın yıldırım aşkı ve kasabayı terk edişleri işlenir. Hal en yakın arkadaşı (ve Madge’nin nişanlısı olan) Alan (Cliff Robertson)’ı ararken kendisini kadınların piknik yaptığı bir yerde bulur. Bu noktada “oluş” taşranın dışındaki hayata karşı çok fazla fikirleri olmayan kadınlar ve Hal arasındaki geçen diyaloglarla değişimi yaratır. Bir cezaevi kaçkını olan Hal her kadında ve aynı zamanda eski arkadaşı Alan’da bir değişim yaratmıştır. (ayr. için bkz. Schatz, 1981: 230-231-232)

3. ALL THAT HEAVEN ALLOWS' (Douglas Sirk- 1955)' da INTRUDER-REDEEMER KARAKTER

All That Heaven Allows⁴ melodramın klasikleşmiş tüm şablonlarını dramatik yapısında barındıran ve Sirk'ün öne çıkan filmleri *Written on the Wind* (1956), *Imitation of Life* (1959) ve *Magnificent Obsession* (1956)'da olduğu gibi aile, mülkiyet, annelik, eşlik, modern muhafazakârlık ve yasak aşk varyantlarını son derece milimetrik bir kurgu, mizansen, olay örgüsü ve diyalog örgüsüyle ivedi bir şekilde finale yönelten, klasik anlatının gereği olarak her eylemi, her işlevi tamamen finale/çözümüne yönelik neden-sonuç ilişkisi içinde ilerleten bir yapıdır. Yüzeyledeki yasak ya da uygunsuz aşk, alt metinde felsefi ve ideolojik dönüşümleri ve oluş'ları okunur hale getirir.

Filmin “aile melodramı” başlığına dâhil olmasının, ABD’de savaştan dönen yaralı erkeklere yeniden sahip çıkmak ve kucak açmak için bir devlet politikası olarak görülmesiyle yakın ilişkisi vardır. 2. Dünya Savaşı sonrasında güçlü bir şekilde yeniden gündeme getirilen “kutsal aile birliği” düşüncesi sektör ve devlet arasında imzalanmış bir kontrat gibidir. 50’li yılların Amerikan toplumunda ailenin çözülmesine dair paradoksal bir şekilde “birliği” öneren bu yaklaşım, yine çözülmeye yüz tutan toplumsal ve bireysel bağların güçlendirilmesi yanılısamasını verir. Filmlerin öyküleri perdede görünenin tersini öneren (ya da bu eğilimde olan) ters bir ayna imge, finale rağmen sürmekte olan bir “oluş” iması taşır. Bu “oluş” ve “süreçlilik” düşüncesi Schatz’ın “unhappy happy end” formülüyle de özetlenebilir. Sirk’ün, göz önünde bulundurulmuş (yukarıda adı geçen) dört yapıtında da buna benzer bir final söz konusudur. Çünkü Sirk acil aşk hikâyelerini toplumsal koşulların tezatlığı içinde çözümlenmeye çalışırken, hikâyede âşıkları engelleyen ve onları çepeçevre saran keyfiyeti filmin sonuna bırakır. Çözümleri Schatz’ın belirttiği gibi heyecansız, izleyicinin beklentisinin dışındadır ve “unhappy happy end”i izleyicisine ulaştırırken bile “perde kapandıktan sonra da düşünmeye devam edin”(1981: 249) der gibidir.

Filmde Cary (Jane Wyman), bir Amerikan banliyösünde biri kız diğeri erkek iki yetişkin çocuğuyla birlikte kaybettiği eşinden miras kalan ve orta-üst sınıf bir Amerikalının ahlaki ve maddi standartlarını kendi mekânında ve bulunduğu topluluğun içinde sürdüren dul bir kadındır. Kocasının sağlığında bahçe düzenlemesini üstlenen yaşlı bahçıvanın yerine genç ve yakışıklı oğlunun (Rock Hudson) gelmesiyle ilk “oluş”um her iki karakter için de başlamış olur.

Yukarıda da belirtildiği gibi “davetsiz, kurtarıcı, gayri-meşru, burjuva sınıfının dışında kalan, evlatlık, mesih” ve bunları çağrıştıran tüm karşılıkları bünyesinde barındıran intruder-redeemer karakter olarak Ron’un son derece tesadüfi (babasının ölümü üzerine onun yerini alan bir figür) olarak Cary’nin ağaçlarını budamaya başlaması tam anlamıyla “davetsiz” (intruder) tanımını karşılayan türdendir. Neredeyse filmin serim bölümündeki aşamada Cary ve Ron’un tanışması bu şekilde gerçekleşir. Bu tanışma, karşılaşma ve karakterlerin “oluş”unu başlatan süreç melodramların bilindik formülüne son derece uygundur.

Ron’un, Cary’le tesadüfi bir şekilde tanışması öznel bir birliğini oluşturması ve yapılandırması için bir zemin yaratmış olur. Ron ve Cary’nin arasında sınıfsal, zihinsel ve mekânsal farklılıklar vardır. Filmin ideolojik okumasını güçlendiren bu sınıfsal fark; Ron’un kasabanın dışında daha özgür ve “kendine ait” bir mekânda yaşaması, Cary’nin ise burjuva ahlaki ve değerleriyle çevrili kasabanın ve ölen kocasından ona miras kalan mülkiyetinin içine hapsolmesidir. Ancak Ron (tesadüfi bir şekilde de olsa) , Cary’nin ait olduğu patriyark’a ilişkin mülkiyeti Cary’e olan tutkusu nedeniyle bir süre sonra mekân edinecektir. Bahçıvan Ron, bu mülki ve sınıfsal aidiyeti, orta sınıf alışkanlıkları yaşam biçimi olarak benimsemiş olan bir kadının (Cary’nin) rutin dünyasının orta yerine bir bomba gibi düşmüştür. Dolayısıyla Ron, Cary’nin, dünyanın bu şekilde süreceğine dair inancını ters-yüz eden sınıfsız (ya da filmde algılatıldığı kadarıyla alt sınıfa mensup), bağımsız, kasabanın belirlenen sınırlarının dışında kendine ait bir “inşa”yı sürdüren, “oluş”unu başlatmış “dışarıklı” bir karakteri imler. Bu sınıfsal tezatlık hâlihazırda melodramların fazlasıyla benimsediği çatışma için uygun bir zemin hazırlar. Schatz bu tezatlığı; “Cary, kendini güvenceye almış olan Ron’un anti-tezi gibidir” (1981:250) diye açıklar. Cary’nin yetişkin çocukları ve arkadaşları Ron’un yaşam tarzını küçümsemekte, Ron da boğucu ve bunaltıcı toplum hayatından (kasaba ortamından) uzak bir yerde kendi arazisini ekip biçerek, kendi evini yeniden kurmaya çalışarak, kasabada birbirlerinin hayatlarını gözetleyen orta sınıf değerlerinin ikiyüzlü ahlakına bir alternatif oluşturur. Böylece onun temsil ettiği özgürlük aslında Cary’i sıkıntıya boğan toplumsal engeller karşısında kadını, erkeğin anti-tezi durumuna getirir (Tunalı, 2006: 76).

⁴ Hollywood Sineması’nda, Aile Melodramlarının yoğun olarak çekildiği 1950’lerde, Bertold Brecht’in öğrencisi olup 2. Dünya Savaşı sırasında ABD’ye göç eden Danimarka asıllı yönetmen Douglas Sirk (asıl adı Hans Detlef Sierck)’ün 1955 yılında çektiği *All That Heaven Allows* (*Her Şey Senin İçin*), yönetmenin filmografisindeki klasikleşmiş ve sonrasında da farklı versiyonlarda çekilmiş olan bir filmidir.

Hem çocuklarının, hem kasabadaki şehir kulübü üyelerinin, hem ölen kocasının ikamesi durumundaki eş adayı flörtünün ve en yakınındaki bekâr, görece bağımsız fakat hala ait olduğu sınıfın değerlerinin dışına çıkma konusuna temkinle yaklaşan kız arkadaşının karşı duruşlarına rağmen Cary, Ron ile uygun görülmeyen bir ilişkiyi seçerek “oluş”unu çok daha belirgin bir şekilde başlatacaktır. Bu “oluş” finalde melodram seyircisi için sorun yaratmayan bir şekilde sonlansa da, alt okumada sistemi rahatsız eden bir belirsizliğin yine bu çerçevede sürdüğünü imleyen tarzıdır.

Filmde hem intruder-redeemer özelliğiyle hem de sistemin öngördüğü (püriten Amerikan ahlakının) sınırların ötesinde gerçek ve mecazi anlamda yaşayan Ron, göreceli bir yersizyurdsuz imgesine sahiptir. Intruder-redeemer’in bulaşıcı özelliği nedeniyle Cary’de de bir süre sonra benzer bir eğilim başlar. Şehir kulübü, evi ve alışveriş mekânlarının dışında sınırlarını keskin hatlarla çizmiş olan Cary, Ron’la birlikte ilk kez sınırın ötesine geçer. Doğaldır, bir melodram filminde bu tip çıkarımlar, düz anlam aracılığıyla da sağlanabilir. Ancak Douglas Sirk düz anlamı sistemin ve seyircinin arzusuna göre yapılandırırken yan anlam ve metaforları düşünsel bir alan yaratır.

Sinemada obje ve süjenin birbirine sürekli göndermede bulunması, birbirinin yerine geçmesi yani “görsel imge”, “metafor” diye adlandırdığımız durum, filmde hem iki kişi arasındaki ilişkinin zamanını hem de nesnenin zamanını bir leit-motive’e dönüştürerek kırık-bütünlü ve tekrar kırılan bir porselen imgesinde belirginleştirir. Bu leit-motive filmin ana öyküsü ve karakterlerinin tanışmaları, birbirlerine arzu duymaları, yaklaşmaları, toplumsal baskı, mülkiyet sorunu, püriten ahlak, aile birliğinin sarsılması endişesi ve yanlış anlamalar nedeniyle kopmalar ve bir kaza sonucu yeniden birleşmeyi odağa alan öykünün virtüel ve minimal bir ikizi gibi durmaktadır.

Filmin finalinde Schatz’ın unhappy-happy-end olarak adlandırdığı “belirsiz” bir “oluş” (ya da “oluş”un belirsizliği) tam buluşacakları esnada uçurumdan düşerek sakatlanan ve yatağa mahkûm olan Ron’un başında “bekleyen” Cary’nin görüntüsüyle kapanır. Bu final, Sirk’ün bilindik formülünün bir yansıması olsa da finalin, Cary’nin “bekler” durumdayken gerçekleşmesi “belirsizlik” ve “oluş” kavramlarına gönderme yapar niteliktedir.

4. BİRBİRİNE DÖNÜŞEN, BULAŞAN VE TÜMLEŞEN ÖZNELER: THE SERVANT (Joseph Losey-1963)

Joseph Losey’in İngiltere’de çektiği *The Servant*⁵; İngiliz soğukluğunu, sınıflar arasındaki keskin ayrımı, birbirini tekrar eden burjuva alışkanlıklarının sıkıcı döngüsünü, asil sınıfın abartılı sadeliğini, soyluların mülkiyete dayalı tembelliklerini ve alt sınıfın oyunu her fırsatta bozma eğilimini anlatır. Film, öyküsü, karakterlerin “oluş” süreci, görsel düzenlemeleri ve müziği ile bir başyapıt olarak British Film Enstitüsü’nün (BFI) verilerine göre Dünya Sinema Tarihinin ilk on filmi arasında yer almaktadır.

Amerika’daki komünist avı sırasında İngiltere’ye giden Losey, oyun ve senaryo yazarı Harold Pinter’la çalıştığı filmlerde *The Servant* dâhil olmak üzere sinemada yarattığı etkiyi güçlendiren, sadece toplumsal eleştiri bağlamında değil ama, “görsel biçimlendirmeler, uzun çekimler ve karmaşık kamera hareketleri ile zenginleştirdiği ve yoğun bir dramatik etki kattığı farklı filmler de çekmiştir”(Nowell-Smith, 2003:684).

Toplumsal sınıfların keskin hatlarla belirlenmiş gibi görünen yapısı Losey’in filmlerinde alt-üst olur. “Sınıf” güvencesi hem sağlam bir kale duvarı hem de kaygan bir zemindir. Hiçbir şeyin, hiçbir sınıfın, hiçbir öznenin, duygunun, kuralın garantisi yoktur “İnsan diğer tüm kimliklerinin üzerine yansıtıldığı ve farklı bulunduğu bir perde gibidir” (Sutton-Martin-Jones, 2013:67). Ve Losey’in *The Servant*’ında Bergson kökenli bir referansta olduğu gibi; “bir beden ne yapacağını bilmeden, onun hakkında hiçbir şey bilemeyiz”(Sutton-Martin-Jones, 2013:70). *The Servant*, tam da bu minvalde gelişen, uşak ve efendisinin yer değiştirdiği, tümleştiği ve belirsizleştiği bir finale evrilir.

Schatz başta olmak üzere sinema kuramcılarının ağırlıklı olarak melodram ve tür sineması için kullandıkları intruder-redeemer kavramı, dışarıdan gelen, çağırılmadan gelen ve kurtarıcı gibi vasıflarıyla modern sinema anlatısında da soyut, psikanalitik, ideolojik ve ontolojik yapıya gönderme yapar. Özellikle *The Servant*’daki intruder-redeemer olarak “uşak”, kavramın “kurtarıcı figür” niteliğini çok daha alegorik bir şekilde sağlar. Buradaki “kurtarıcı”nın eylemi, efendisini sıkıcı, boğucu, irrite edici burjuva yaşantısının dışına çıkarmak, soğuk cinselliğine heyecan ve hareket katmak hatta efendisinde queerian bir değişim yaratmak biçiminde okunabilir. Kısacası kendi bedenlerinden ve sınıflarından dışarı çıkarak özgürleştikleri imlenir.

⁵ Türkçeye *Genç Hizmetçiler* olarak çevrilmiş olsa da filmin bütününi karşılamayan bir başlık olduğunu düşündüğümüz için Türkçe isimlendirmede *Uşak* tercih edilecektir.

Yeni taşınacağı evine tüm işleri görebilecek bir “uşak” arayan, genç ve bekâr bir aristokrat olan Tony (James Fox), Barrett (Dirk Bogart)’ın iş başvurusunu kabul eder. Barrett’in daha ilk günden başlayan “düzeni değiştirme” isteği, Tony’nin kurallara uygun, üst sınıfın ahlaki ve mülki sınırları içinde kalan, soğuk ve heyecansız bir ilişki sürdürdükleri Susan (Wendy Craig)’a çarpar. Filmdeki en bariz çatışma, Barret ve Susan arasında gerçekleşir. Bir süre sonra Barrett kız arkadaşı Vera (Sarah Miles)’yı kız kardeşi olarak tanıtır Tony’nin evinde hizmetçi olarak işe aldırmasıyla ilişkiler yön değiştirirerek, sağlam gibi görünen taşlar yerinden oynamaya başlayacaktır. Tam anlamıyla özne ile nesnenin, aşağıdakiler ile yukarıdakilerin yer değiştirmesi söz konusudur.

Filmde Barrett, kavramın aksine “davetsiz” değil, bir çağrı (iş ilanı) sonucunda gelmiştir. Fakat ikinci ve üçüncü gelişleri zorlayıcıdır ve sinsi bir yıkıcılık barındırır.

The Servant’da intruder-redeemer olarak uşak Barrett’in gelişle birlikte değişen içsel ve dışsal dengeler, anlatıyı öznelarası psikolojik bir çatışmaya doğru iterken, sınıfa ve cinsel kimliklere ilişkin problematiği ideolojikleştirir. Sadece filmin kişileri değil, yönetmenin ustalıklı ve matematiksel kurgusuyla, çekim ölçekleriyle, ışık-gölge düzenlemeleri ve mizansenleriyle de hikâyeye zemin hazırlayan mekânın mimarisi tamamen bir karaktere dönüşür. Filmi bir düzeyde sınıfsal nefret ve intikamın alegorisi olarak tanımlayan Robert Phillip Kolker; “Efendi Tony ile uşak Barrett’in kişiliklerinin karşılıklı imhası için giderek şiddetlenen bir rol değişimi oyunu oynadıklarını; karakterin kırılmalığının, egemenlik ile bağımlılığa dayalı her yapının kırılmalığı içindeki Tony’nin eviyle sınırlanarak somutlaştırıldığı” (2010:318) belirtir.

Bu bağlamda ev, sadece aksiyonun yaşandığı bir yer değil, karakterlerin değişimine koşut bir şekilde değişen, bir nevi Deleuzecü “objektül”⁶ gibi okunabilir. Entrikanın, sinsiliğın, çatışmanın, alt-üst oluşların, kadın-erkek ve cinsler ötesine geçişlerin, yerdeğıştiren ve belirsizleşen sınıfların mekânı olan Tony’nin evi hem içerideki (Tony ve Susan), hem dışarıdan gelen (Barret ve Vera) öznenin “oluş”umu, mekânın labirentimsi mimarisi “kökensele” olanın içe ait uzantısı ve yansımasıdır. Buna göre; “Ortam ve Kuvvetleri kendi içine doğru kıvrılır, karakter üzerinde etki eder, ona bir meydan okumada bulunur ve onun yakalandığı bir durumu oluştururlar. Karakter de bu duruma yanıt verecek, ortamları, durumla diğer karakterlerle ilişkisini değışikliğe uğrattak şekilde tepki (tam da eylem denen şey) gösterecektir” (Deleuze,2014: 188)

Deleuze, *The Servant*’da Tony ve Barrett’in çatışmasını “yırtıcı hayvanların dünyası”na benzetir. Bu “kökensele bir şiddettir ve türemiş bir ortama parça parça sızacaktır” (2014:182). *The Servant*’daki ev Losey’in seçtiğı Viktoryen mimarinin bir bölümünden türemiş bir ortamdır. Dejenerasyon bu düzenin içine “yüksekten alçağa (...) ya da dışarıdan içeriye doğru gömülmüş durumdadır. Özdeki dünya bu bölümden türeyen ile ilişki halindedir, her ikisi de birer avcı olarak avlarını seçerler ve bir parazit gibi onun bozulmasını hızlandırır”(Aktaran: Parzys, 2012: 35). Bu durum, *The Servant*’da efendinin ve evin uşak tarafından bu şekilde kuşatılmasını gösterir. Ancak yine bu dünyada kazanan ve kaybeden, iyi ve kötü, güçlü ve zayıf yoktur. Filmin bir sınıf çatışmasını ve bu sınıflara dâhil olan öznelere yer değıştirmesini konu aldığı açıktır. Bu bakış açısını filmin düz anlamı olarak belirtirsek, yan anlamında çok daha girift ve bilinen sınıf şemasını alt üst edecek bir alt metin yaratır. Yersizyurdsuzluk, belirsizlik ve yer değıştiren tümleşen ve ayrılan yapılar hem burjuva hem de işçi sınıfına dair ezber bozucu analizleri olanaklı kılar. Bu bağlamda Losey’in *The Servant*’daki “uşaklık” konusundaki yorumu “uşaklık”ı neredeyse bir kavram haline getirecek türdendir:

“Benim için bu film yalnızca uşaklık üzerine bir film, toplumumuzun uşaklığı, efendinin uşaklığı, uşağın uşaklığı ve farklı sınıfları, farklı durumları temsil eden her türden insanın tavrındaki uşaklık üzerine bir film (...) Bu bir korku toplumdur ve korkuya karşı gösterilen tepki çoğunlukla direniş ya da mücadele değil uşaklıktır ve uşaklık da bir ruh halidir” (Aktaran: Deleuze, 2014: 183).

Deleuze’a göre bu temel bir itkidir ve “uşakta edim halinde efendide mükemmel halde bulunan bir uşaklık” (2014: 183)’tır. Buna göre, dışarıdan davetsiz olarak gelen uşağın, içerideki efendinin “uşak” ruhunu ortaya çıkardığını söyleyebiliriz. Filmin üçüncü aşaması denebilecek son evresinde artık uşak ve efendisi arasındaki hiyerarşinin ortadan kalktığını imleyen mimari (özellikle kökensele dünyanın dikeyliğini alegorikleştiren

⁶Damien Sutton ve David Martin-Jones, Deleuze’a göre, kimliğin kendisinin sürekli hareket halinde olduğunu belirtir: “Burada söz konusu olan hem bireysel bir öznenin, onu ifade eden, onu düzenleyen, onu o yapan güçler tarafından her yönden baskıya maruz kalan kimliğidir, hem de kolektif bir öznenin, çevre, devlet veya toplum tarafından itilerek, kakılarak birleştirilen veya bu güçlere direnirken birleşen kimliği” (2013:65). Sutton ve Jones’a göre, bu hareketlilik, kaynaştırma, pıhtılaştırma, eşgüdüm gibi yöntemlerle bazen hızlı bir şekilde bazen de yavaş yavaş özneyi yaratır. Kimlik ne kadar köklü ve sabit görünürse görünsün her zaman hareket halindedir. Sutton ve Jones, durağan haldeki hareketi bir fincan örneğiyle anlatır: “Fincan önceleri sadece ıslak bir çamurdur, sonra biçimlendirilir, parlatılır ve basınç altında fırınlanır ve fincan olur. ..bir noktadan itibaren değışmeye devam eder, yüzeyinde çatlaklar oluşur, ta ki biz onu çöpe atana ve böylece onu toprağa geri döndürene dek. Mekandaki bu “sabit” nesne, ancak onu zihnimizde, evrenin sürekli değışiminden soyutladığımız ölçüde zamanda da sabit bir nesnedir (ki Deleuze buna “objektül” der.). (ayr. İçin. Bkz. Sutton-Martin-Jones, 2013: 65-66)

merdivenler), çalışma odası, mutfak, yatak odası vb. kimliklerin ortadan kalktığı bir “oyun alanı”na dönüşür. Bu oyun “cinsel kimlik”lerin de değiştiği, eşcinsel imaları barındıran grotesk olduğu kadar acımasız bir oyuna dönüşür.

The Servant'da *intruder-redeemer*'ın düzeni bozmasına yönelik ilk ima, Tony'nin henüz inşaat halindeki evinde duvar boyasının rengi konusundaki ısrarında sezdirilir. Filmin üçüncü sekansında restore edilmekte olan bir ev ve işçilerin boya için kurdukları iskelenin arasından geçmeye çalışırken Tony ve Barrett'in duvar boyasının rengini tartışmaları anlamlıdır. Bu diyalogun bu tarz bir atmosferde geçmesi Deleuzecu “ortam” ya da “türedi dünya”ya referans vererek açıklanabilir (Deleuze, 2014: 165). Tehlike iması barındıran bu sahne, kökensel dünyanın bir parçasını (doğal dış dünyanın tehlikeleri, derin yamaçları ve uçurumları vb.) iç uzama yansıtırken nezaket çerçevesinde gelişen diyalog, gelecek sahnelerdeki gerilimi haber verir tarzdadır.

Dışarıdan gelen ile içeridekilerin çatışmasını, filmin ana düşünce eksenini oluşturan sınıf çatışması ile sağlandığını belirtmiştik. Bu aşamada her ne kadar Barrett ve Tony'nin “oluş” süreci muazzam bir yer değiştirme ile sağlansa da, filmin iki karakteri Susan ve Barrett'in çatışması tam anlamıyla “ressentiment” (hınç) duygusunu yavaş yavaş artan bir dozda vererek hissettirir. Barrett'la ilk kez karşılaşan Susan, neredeyse filmin sonuna kadar daima ona bir “uşak” olduğunu hatırlatır tarzda yaklaşmış, ait olduğu kendi soylu sınıfının da hatırlanmasını sağlamaya çalışmıştır. İlk karşılaşmada üçlünün (Tony, Barrett, Susan) aynadan yansıyan görüntüsü tuhaf ve deforme bir yamuk kadrajla iletilerek, üçünü birden ilgilendiren bir ilişki konusunda fikir verir. Barrett'in “klasik” döneme ait olduğunu belirttiği tablo konusunda onun yanlısını ortaya çıkaran Susan ilk tepkiyi böylece üzerine çekmiş olur. Barrett nezdinde hınç duygusu Susan'a karşı yavaş yavaş oluşmaya başlar. Max Scheller'in “insan doğasının normal bir bileşeni olan belli duygu durumları ve etkilenimlerin sistematik olarak bastırılması sonucu ortaya çıkan süreğen zihinsel durum” (2004: 7) olarak tanımladığı “ressentiment”, bu filmde tarihteki tüm “uşak”ların bastırılmış hincini Barrett üzerinden okunur kılar. Ve dışarıdan gelen bir “davetsiz misafir” olarak düzeni değiştirme, oyunu bozma arzusu “ressentiment” olmadan tamamlanamayacaktır. Bu nedenle filmin başında Susan'la yaşadığı örtük çatışma sonucunda içeride büyüyen “hınç”, film boyunca dozu arttırılarak son sahnelerde Susan'ın evi çaresizce terk edişiyile Barrett cephesinde bir zafer yaratacaktır.

Barrett'in bu “elegeçirme” isteği filmin asıl entrikası olan Vera-Barrett-Tony üçlüsünün tuhaf ilişkisiyle iyice belirginleşerek, sistemi içten çökertmeye başlar. Kız arkadaşı (sevgilisi) olan Vera'yı kızkardeşi olarak tanıtarak Tony'nin hizmetinde işe yerleştiren Barrett, çöküşü başlatacak olan planını devreye sokar. Kadın karakterlerin genelde bir “araç” durumunda kaldığı *The Servant*'da, Vera, Tony'nin değişimini başlatan, onu Susan'dan uzaklaştırarak Barrett'in planı doğrultusunda baştan çıkarıcıyı oynayan bir figürdür sadece.

Kolker, *The Servant*'da sınıf ve iktidarın bir silah olarak kullanılıp herkesin duygusal mutluluğunun bununla bozulduğunu belirtir: “Uşak hem İngiliz sınıf sisteminin bir eleştirisidir hem de bu sistemden bağımsız olarak var olabilen ama bu sistemle tanımlanan ve açıklanan cinsel güdümlene ve psikolojik vahşetin bir araştırmasıdır. İki çift, Tony ile sevgilisi Susan ve Barrett ile sevgilisi Vera birbirlerini sinsice izlerler kelimenin tam anlamıyla, onların özelliklerini yansıtan evin girişindeki biçim bozucu bir ayna gibi birbirlerini yansıtır, yoldan çıkarır ve hem duygusal hem de fiziksel olarak kullanırlar” (Kolker, 2010: 319).

İlişkilerin, cinslerin, sınıfların ve duyguların alt-üst olduğu, yer değiştirdiği bu hikâyede bir tür “kesişme” söz konusudur. Kesişme aynı zamanda bir “özgünlük” noktasıdır. *The Servant*'da bu kesişimi ve eylemi sağlayarak dengeleri değiştiren “davetsiz misafir” (*intruder-redeemer*) Barrett'tir.

5. OLUŞ ve YOK-OLUŞ: TEOREMA

İtalyan yönetmen Pier Paolo Pasolini⁷'nin Hıristiyanlık mitolojisine göndermeler taşıyan Teorema'sında *intruder-redeemer* olarak “genç adam” aslında İsa alegorisidir. Yönetmenin çok iyi bildiği bir kurgu olan Hıristiyanlık, simge ve metaforlara dönüşerek yıkıcı bir etki sağlar. Bu yıkıcılık din konusunda olduğu kadar burjuva toplumunun bireyleri, işleyişi, aile ve toplum gibi kurumları, sanayisi ve cam bir fanusun içindeki sınıfsal garantisini de etkileyecek ölçüdedir. Pasolini, bilinçli ya da bilinçsiz her türlü uzlaşmayı reddettiğine ilişkin yaklaşımını diğer filmlerinde olduğu gibi *Teorema*'da da sonuna kadar hissettirir.

Intruder-redeemer olarak nereden geldiğini ve bir burjuva ailesinin tüm üyeleriyle (evin babası, annesi, kızı, oğlu, hizmetçisi) duygusal ve cinsel birliktelik yaşayıp misyonunu tamamladıktan sonra nereye gittiğini

⁷ Yönetmenin 1968 yılında çektiği *Teorama*, tıpkı *redeemer* bir karakterin aileyi darmadağın etmesi gibi, İtalya'nın muhafazakar kesiminden (özellikle kiliseden) büyük tepkiler almış ve bu tepki genişleyerek *Salo (1970)*'nun vizyona girmesinin ardından yönetmenin sansasyonel bir şekilde öldürülmesine kadar devam etmiştir. Katolik, Marksist ve eşcinsellik gibi birbirinden tamamen farklı duran özellikleri kendisinde toplayan Pasolini, Fellini'nin asistanlığını yapmış, şiirle ilgilenmiş, komünist parti üyesi olarak birçok faaliyette bulunmuş ve bünyesinde barındırdığı geniş bir skalaya sahip bu ayrıksı özellikleri filmlerine yine sıra dışı öyküler, karakterler ve metaforlar oluşturarak yansıtmıştır.

bilemediğimiz, film boyunca ismini dahi duymadığımız genç adam Pasolini'ye göre bir Hıristiyan Tanrısı da olabilir ya da sanayi öncesi tanrılarından biri de, bir şeytan olarak da adlandırılabilir bir melek olarak da. "Davetsiz misafir" bu çelişkili özellikleri nedeniyle aile bireylerinde kopmalar, kırılmalar, yabancılaşmalar, reddedişler, askıda kalmalar hatta çıldırma düzeyinde parçalanmalar yaratır. O gelinceye dek kendinden geçmişçesine işleyen düzen, o geldikten sonra bozulur. Hatta filmin jeneriği öykünün son sahnelerine ilişkin bir fragmanla başlar. Burada fabrikasını işçilerine devreden bir fabrikatörün ilgi uyandıran haberi için muhabirin işçilere sorduğu sorular uzun uzadıya işçi ve burjuva sınıfının geleceği üzerine düşünceleri yansıtır.⁸ Burada yer alan ifadeler Pasolini'nin son yıllarında işçi sınıfına karşı giderek umudunu yitirdiği bir dönemin yansıması olarak düşünülebilir. Filmin hemen her karakterinde rastlanılan yönetmene ait izler giriş sahnesinde de onun kafa sesini medya muhabirinin dillendirmesi biçiminde okunabilir. Çünkü işçiler bir fabrikanın yönetimiyle ne yapacaklarını bilememektedirler.

Teorema'da genç adam bir "intruder (davetsiz)"dan çok "redeemer" (kurtarıcı) niteliğiyle ön plana çıkar. Ancak buradaki kurtarıcılık misyonu doğal olarak bir klasik anlatı sinemasındaki gibi ailenin ya da kasabanın bozulan düzenini sağlamak tarzında değildir. Tam aksine bir düzen oluşturan burjuva sınıfının keskin sınırları, yapaylığı, ahlaki ve alışkanlıkları vardır. Dışarıdan bakıldığında makul görünen bu tablo, bireylerin iç sıkıntıları, anlam arayışları ve bunaltılarını dışa vurmaz. Ne olduklarını, nasıl yaşadıklarını (ya da yaşayamadıklarını), arzularını, özgürlüklerini hatırlamak için omuzlarına "mucizevi" bir elin dokunması gerekecektir. Davetsiz misafir (intruder redeemer) onlara tek tek "dokunarak" kendi içlerinde parçalanmalarını ve değişmelerini, belirsizleşmelerini ve özgünleşmelerini sağlayacaktır.

Filmi üç bölüme ayırdığımızda, ilk bölümde fabrikatör ve ailesinin gündelik rutinlerini, ikinci bölümde intruder-redeemer olarak genç adamın eve gelişini ve üçüncü bölümde genç adamın misyonunu tamamlayıp evden ayrılması ile birlikte onun yokluğuna dayanamayan aile bireylerinin birbirinden bağımsız gelişen ruh hali ve duygu durum değişiklikleriyle farklı yönere dağılmaları gözlenir.

Intruder-redeemer olan genç adamın eve gelişinin ardından hizmetçi Emilia'nın yaşadığı değişim çok barizdir. Emilia'nın "oluş" süreci bir nesnenin durduğu yerde değişmesi gibidir. Koyu bir Katolik görüntüsü sunan Emilia, genç adama karşı bir türlü bastıramadığı İsa'ya duyduğu acı ile karışık bir cinsel arzu besler. Genç adamla birlikte olma arzusunun neredeyse Tanrı'yla birlikte olma derecesine yükseltilmesi, gerek Hıristiyan ikonografisine ilişkin görsel düzenlemeler gerekse bedeninin fetişleştirilmiş parçalarının görsel olarak sunulması anlam oluşturmaktadır. Emilia, genç adamın gidiş kararı ile birlikte o güne dek yaşadığı burjuva evinde hiç tanık olmadığı bir durumla karşılaşır. Genç adam, Emilia'ya bavulunu taşıtmaz ve bu yükü ikisi birlikte paylaşırlar.

Yönetmen böylece sınıf eleştirisi yaparak minör bir dilden konuşur. Genç adamın evden ayrılmasının ardından Emilia da bavuluyla birlikte evi terk edip eski kasabasına döner. Orada bir bankta hiçbir şey yemeden, içmeden bir "azize" statüsü alır. Bir nevi Mecdelli Meryem'in alegorisini yaratan Emilia, hikâyenin orijinalindeki gibi İsa'ya bağlılığını, vefasını ölünceye kadar sürdüren bir ermiş gibidir. Göğe yükselmesi, yaraları iyileştirmesi, sadece ot yiyerek beslenmesi belirleyicidir. Genç adamla yaşadığı ilişkiden ve onun mucizevi dokunuşundan "el" alması hissettirilir. Geline son nokta Emilia'nın kendisini gömdürmesi olur. Bu sahne bir objektif olarak döngüsünü tamamlaması yönünde de okunabilir.

Modern filmlerde üç çerçeve; "1-İnsanın çevreden (adına yaygın olarak yabancılaşma denilen) kopukluğu; 2-Gerçekliği anlayışının öznel, mitolojik ve kavramsal yeniden tanımlanması; ve 3-Yüzeydeki gerçekliğin ardındaki hiçbir fikrinin açıklanması"(Kovacs, 2010: 215)'dir.

Andre Balint Kovacs'ın söz ettiği "yabancılaşma" bir tema olarak modern sinemanın vazgeçilmezi iken diğer yandan zamanla oynama, ileri-geri sıçramalar veya anlamı derinleştirme bağlamında de-dramatik bir etki yaratmak için kullanılan radikal parçalanma (fragmentation)⁹ *Teorema*'da çöl üzerindeki sis ve rüzgarın etkisiyle hareket eden kum/toprak görüntüsü ile süregiden akışı sık sık böler: "Ve Tanrı kullarına eşlik etti çöller boyunca" yazısı ile filmin ilk sekansının ardından uzun bir pan'la taranan çöl görüntüsünden sonra burjuva evi sahnesine geçilir.

⁸ Filmin girişindeki bu konuşmada medya muhabirinin sorduğu sorulara cevap verilmez. Burjuva ve işçi sınıfını tartışan bir monolog gibi sürer. Çünkü sorular çelişkilidir. Örneğin; "Patronunuz bu fabrikayı size bıraktı, onun bu jesti hakkında ne düşünüyorsunuz?" ya da "Sizce bu aykırı bir karar mı? Yoksa modern dünyanın eğilimlerinin bir göstergesi mi?" tarzındadır. Monolog, bir fabrikatörün fabrikasını işçilerinin yönetimine bırakmasını, burjuva sınıfının bir devrimi olarak yorumlarken bu jestin bir hataya dönüşüp dönüşmediğini sorgular. Hatta burjuva sınıfının devrimci bir yolda değiştiği sorusunu yine kendi kendine çürütürerek "eğer burjuva sınıfı insanlığı burjuvallaştırma çabasında olsaydı, ne ordu ile, ne devlet ile, ne de kilise ile yapılan sınıf çatışmasını kazanma ihtiyacı duymayacaktı" biçiminde içinden çıkamadığı ifadelerle yer verir.

⁹ Ayr. İçin bkz. (Kovacs, 2010: 217)

Musa'nın çöldeki uzun yürüyüşünün metaforu olarak çöl görüntüsünün oluşturduğu yabancılaştırıcı efektler, Deleuze'un "kökensele dünya" kavramıyla birlikte yine Bergson'dan geliştirdiği "virtüellik" ve Jung'un "arketip" kavramına kadar gidebilen bir felsefi ve antropolojik anlam alanı yaratır.

Kökensel dünya yalnızca belirlenmiş olan ortamların derinliklerinde ortaya çıkar. Bu durumda filmde akışı sıklıkla bölen çöl görüntüsü (fragmentation) belirlenmiş bir ortamın (hikâyenin yoğunluklu geçtiği burjuva evinin) derinliklerindeki mikroskobik bir doku örneği gibidir.

Deleuze'un "hareketin durağan bölgesi" olarak tanımladığı imgenin durumu "Any-Space-Whatever (Herhangi Yer)"'a karşılık gelen homojen ve tekilleşmeyi (de-singularization) getiren mekânlardır" (Totaro, 1999). Çöl görüntüsü Any-Space-Whatever olarak düşünülebilir. Filmde akışı bozan ve kesen çöl görüntüsü modernist sinemanın zamanı genişletme ve dikey bir söylem inşa etme anlamında "hareketin durağan bölgesi"yle uyum sağlar. Bu fragmentasyon, söylemsel olarak intruder-redeemer karakterin varlığına ve yokluğuna ilişkin bir anlamlandırmayı ve filmin finalinde fabrikatör olan aile babasının maddi dünyadan vazgeçerek Musa Peygamber'in çöldeki çileli yürüyüşüne göndermeler taşıyan bir simgeleştirmeyi görünür kılar.

Filmde intruder-redeemer'in ailenin hayatına girişi ve sonra yok oluşu beş karakterde geri dönülmez değişimler yaratır. "Davetsiz Misafir" kavramının klasik tanımında "değiştirmek ve değişmek" üzere ailenin hayatına giren gayrimeşru bir figür akla gelir. Teorema'da davetsiz misafir "değişmez" ancak radikal bir şekilde "değiştirir". Böylelikle "oluş" onun "yokluğunda" daha belirgin bir durum alır. Yani yok-oluş filmdeki karakterlerin yönünü belirler (bu durum yönsüzlük olarak da tanımlanabilir). Buradaki en önemli eylem "baştan çıkarma"dır. Baştan çıkmış olan her karakter geriye dönemeyiz noktadadır artık. Pasolini, Katolik rahip Lucio Settimo Caruso'dan "Tanrının dünyevi olaylarda aniden ortaya çıkması ile ilgili filmdeki 'teoremi' gösterecek bir İncil alıntısı ister, rahibin Pasolini için bulduğu; "Tanrım beni baştan çıkarttınız ve ben de baştan çıkarılmaya izin verdim" (Kovacs, 2010: 395) cümlesidir.

Filmde ilahi aşkı erotikleştirme, erotik ilişkiyi ilahileştirme tarzında bir anlam yaratımı söz konusudur. Erotik olarak baştan çıkan her birey ilahi olan adına da baştan çıkar. Filmde intruder-redeemer'in bir kaza gibi nitelendirilebilecek varlığı hali hazırda bir "bahane" gibi durmaktadır. Çünkü klasik bir karakter özelliği göstermez, değişmez, misyonunu tamamlayıp gider. Genç adamın gideceğini açıklamasının ardından "yokluk" bir "fark" oluşturmaya başlar. Evin oğlu Pietro, onun gideceğinden büyük bir üzüntü duyarak "seni kaybederek yeniden farklılığımın ıstırabına gömülüyorum, şimdi ne yapacağım?" diye sorar. "Sanki benimle alakası olmayan bir başka bende yaşıyor gibi olacağım" der ve her şeyden vazgeçerek resim yapmaya yönelir. Resimleri soyuttur ve genç adamın "imge"sini sürdürür tarzıdır. Yok-oluş'un yarattığı bir oluş ya da yokluğun imgesidir.

Anne Lucia ise, genç adam gelinceye kadar onu hayata bağlayan hiçbir şey olmadığını, kendi hayatındaki boşluğu bile dolduramamaktan aciz kaldığını söyler. Hayatı "hiç kimsenin içinden geçmediği düzenli bir bahçe gibi"dir. Ve şimdi onun gidişiyile değişen dünyası paramparça olacaktır. Lucia genç adamın gidişinin ardından ona benzeyen genç erkeklerle ilişki yaşar ve en sonunda metruk bir kiliseye kapanır.

Evin genç kızı intruder-redeemer'in gidişinin ardından bir travma yaşayıp kaskatı kesilerek sürekli tek bir noktaya bakar. Tipik bir Ödipal karmaşa yaşayan genç kız, babasının yerine koyduğu genç adamın gidiş kararı üzerine "hayatının eskisinden daha cehennemvari olacağını belirterek "şimdi beni niye yalnız bırakıyorsun? Yerine kimi koyarım? Başka birini mi? Bu mümkün mü?" diye sızlanır. Genç kız Ödip'in verili garantisini kaybettiği için tam anlamıyla bir askıda kalma hali yaşar.

Tüm aile bireylerinin çektiği ıstırap birbiriyle karşılaştırılamayacak kadar farklı ve derindir. Fabrikatör, burjuva sınıfını, sermayeyi, sömürüyü simgeleyen ve tüm düzenini, hayat planını buna göre kurgulayan biri olarak tam bir çöküş yaşar: "Buraya adeta yıkmak için geldin. Özellikle benim açımdan mutlak bir yıkım oldu bu. Ve şimdi kendimde eski halime dönecek gücü bulamıyorum" der. Ardından fabrikasını işçilerinin yönetimine bırakarak bir tren garına gelip tüm giysilerini üzerinden çıkararak insanların arasından sıyrılır. Onu filmin final sahnesinde çölde ağlayarak yürürken izleriz. Ailenin tüm bireyleri İsa'nın çarmıhta söylediği meşhur cümleye gerçek ve mecazi anlamda gönderme yapar gibidir: "Tanrım, neden beni terk ettin?"

6. SONUÇ

Hollywood tür ve melodram filmlerinden, modern sinemanın kalıpları yıkan, zamanı genişleten, uzamı bu genişlemeye göre yeniden anlamlandıran, özneyi klişeleşmiş yapıdan çıkararak daha bağımsız, belirsiz ve özgün bir konuma getiren örneklere kadar anlatıda eylemi başlatacak bir nedene gereksinim vardır. Her iki sinemanın film örneklerinde bu başlatıcı neden ve ilk eylem benzerlikler taşıyabilir.

Rastlantı, karşılaşma, kesişme gibi iç ve dış alanda gerçekleşebilecek bir eylem başlatıcı, dramatik unsurların yanı sıra öznenin değişimi, etkileşimi, kopuşu, birleşmesi ve dönüşümü gibi farklı süreçleri gerektirir. Filmde bireysel öznenin “oluş”u biçiminde tarif edebileceğimiz değişim yönü, klasik sinema örneklerinde ağırlıklı olarak özdeşleşmeyi, modern sinemada ise düşünümü (refleksiviteyi) sağlar. Genel bir ön yargının aksine, klasik anlatı sinemasına ait tür ve melodram filmlerinde de hızla akıp giden görüntünün ardında bulgulanabilecek düşünümsel bir alan, okunabilecek bir alt metin mevcuttur.

Hollywood Sineması'na ilişkin örnekleri (özellikle 1950'lerin aile melodramlarını) çözümleyen kuramcıların ortaklaştığı “intruder-redeemer” (davetsiz misafir-kurtarıcı figür), popüler sinemanın karakter stereotipi ve kökeni çok eskiye kadar gidebilen bir “kurtarıcı arketip” olarak tanımlanabilir. Klasik anlatı örneklerinde “dışarıdan gelen, orta sınıfın değerlerinin dışında duran, gayrı-meşru, kurtarıcı” gibi özelliklere sahip olan intruder-redeemer, Amerikan püriten ahlakıyla da uyumlanan mesih ve İsa gibi karşılıkları barındırır. Westernlerin erkek söylemini sürdüren filmlerde dışarıdan gelip bozulan düzeni onardıktan sonra ayrılan intruder-redeemer, 50'li yılların aile melodramlarında (özellikle Douglas Sirk Sinemasında) karakterlerin duygusal dünyalarının tamamlayıcıları olarak sinema dilinin olanaklarını psikanalitik ve ideolojik bir anlama doğru genişleten ve bu yolu açan “davetsiz misafir” figürüne doğru bir değişim gösterecektir.

Orta sınıfa “özel” bir mülkiyete giriş yapan intruder-redeemer, “ev” ve “aile” ile tanımlanan tüm alışkanlıkları, rutini ve döngüyü bozan kişidir. Genellikle erkek olarak tanımlansa da, örneğin *Imitation of Life* (Douglas Sirk-1959)'da intruder-redeemer siyahı bir kadındır. Sınıfı, yaşam şekli, hayata bakışı farklıdır. Zaten çatışmayı, farkındalığı, görece özgürlüğü ve özgünlüğü de yaratan bu farktır.

Yabancılaştıran, kavramlaştıran ve görünenin ardındakine odaklandıran Modern sinemada ise, bu sinemaya ait olmayan intruder-redeemer kavramı, klasik anlatı sinemasının tüm özellikleriyle birlikte, modern sinema içinde yeniden yorumlanabilir hale gelir.

Aile Melodramları ve modern sinema anlatısı içinde intruder-redeemer'in “düzeni bozan” eylemi, göreceli olarak kendisinde fakat ağırlıklı olarak düzeni bozulan özne(ler)de görünür hale gelir. Bu düzen bozma ve yeni bir mecra bulma hali, felsefenin temel sorularından “oluş” düşüncesi bağlamında gelişir. Varlık-oluş-yokluk hem birbirinden farklı, hem de biri olmadan diğerinin düşünülemez olduğu kavramlardır.

Filmlerde intruder-redeemer dışarıdan gelerek değişimi gerçekleştiren yeni kişidir. Gerek fizik yasasında, gerek felsefi “oluş” düşüncesinde ve gerekse toplumsal yapıda “yeni” olan, maddeyi parçalayarak içindekini ortaya çıkaran güç olarak tanımlanır. Düşünürlerin fizik ve doğa yasalarından alarak felsefeye, sinemaya uyarladıkları bağlam “fizik yasanın, metafiziği” gibidir. Bu da perdede görünenin ardındakini yorumlayan bir kanaldır.

Aile Melodramı örneği olarak 1950'lilere damgasını vurmuş olan Douglas Sirk, Brechtien geçmişi nedeniyle Hollywood'da “mecburiyetten” çektiği filmlerde dahi tüm klişelere rağmen zengin bir artalan yaratır. *All That Heaven Allows* onu zirveye ulaştıran filmlerin başında gelir. Bu filmde intruder-redeemer olarak bahçıvan Ron, ölen eşinin mülkiyeti, çocukları, soyadı ve çevresiyle kendi hayatını sınırlandıran bir döngü içinde yaşayan Cary'nin ezberini bozacak, kafasını karıştıracak atılım gerçekleştirir. Her melodramın sistemin öngördüğü tarzda sonuçlanacağını ön kabullenerken de olsa, “dışarıklı” bir karakter olarak Ron'un, ait olmadığı bir sınıfa, mülkiyete, aileye “davetsizce” girmesi Ron'dan ziyade, Cary'nin oluşunu başlatır.

Lozey'in *The Servant*'ındaki intruder-redeemer Barrett ise, Ron'la karşılaştırıldığında gerçek bir düzen bozucu ve sistem çöktürücüdür. Deleuze'un yersizyurdsuzlaşma kavramı bağlamındaki minör dil görünür kılınır. Barrett'in geldiği üst sınıfa ait olan Tony'nin evi ikili (Tony-Barrett, Tony-Susan, Tony-Vera, Barrett-Vera, Barrett-Susan) ve üçlü (Tony-Barrett-Susan, Tony-Barrett-Vera) ilişkilere mekân olan Victorien mimarinin bir karaktere dönüşmesini sağlar. “Oluş” karakterler ve evin yapısı ile görsel ve düşünsel bakımdan eşitlenir. Intruder-redeemer'in restore edilecek bir eve uşak olarak gelmesi, karakterlerin değişimi kadar bir makro “objektif” olarak mekânın değişimini de yorumlar.

Pasolini'nin *Teorema*'sında ise, “değişen ve değiştiren” kalıbını yıkan bir intruder-redeemer ile karşılaşırız. Diğer iki filme göre çok daha minimalist ve alegorik olarak tanımlanan *Teorema*, da Genç Adam, belirgin bir şekilde İsa'yı simgeler. Filmdeki diğer karakterler de Hristiyan mitolojisinin simgeleri, kavramlaştırmaları olarak okunabilir. *The Servant*'daki kadar acımasız, *All That Heaven Allows*'daki kadar psikolojik ve öznel olmasa da *Teorema*'daki orta sınıf algısı daha soyut ve minimalist düzeydedir. Ancak söylem analizi diğer iki filme oranla daha keskin bir yerde durur.

The Servant'da evi bir karakter haline getirip özneyi “belirsiz” bir “oluş”a terkeden intruder-redeemer; *All That Heaven Allows*'da bir süreliğine kafa karıştırıp, ezberi bozarak “oluş”u bir akışa bırakır. Değişimi “beklemek”

üzerinden kuran yönetmen, koma halindeki Ron'un başucunda Cary'i bekleterek, "belirsizliğe" ve düşünömselliğe bir kapı açar. *Teorema*'da ise, cinsel ve dinsel ayartmayı bir burjuva ailesi üzerinden başlatıp intruder-redeemer'in yok-oluş'u üzerinden devam ettirir.

KAYNAKÇA

- Aristoteles (1987). Poetika (Çev. İ. Tunalı). Remzi, İstanbul
- Bakhtin, M. (2001). Karnavaldan Romana (Çev. S. Irzık). Ayrıntı, İstanbul
- Byars, J. (1991). All That Hollywood Allows. The University of North Carolina, London
- Deleuze, G. (2014). Sinema 1, Hareket-İmge (Çev.S. Özdemir). Norgunk, İstanbul
- Kolker, R.P. (2010). Değişen Bakış. (Çev. E.Yılmaz). Deki, Ankara
- Kovacs, A.B. (2010). Modernizmi Seyretmek. (Çev. E.Yılmaz). Deki, Ankara
- Nowell-Smith, G. (2003). Dünya Sinema Tarihi. (Çev. A.Fethi) Kabalcı, İstanbul
- Parzys, E. (2012). Setting Up House in Joseph Losey's The Servant. www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13825577.2012.655156?journalcode=neje
- Russell, B. (1983). Batı Felsefesi Tarihi, (Çev. M. Sencer), Say, İstanbul
- Schatz, T. (1983). Hollywood Genres, Formulas, Filmmaking and Studio Systems. University of Texas, Temple University, Philadelphia
- Scheler, M. (2004). Hınç-Ressentiment. (Çev. A.Yılmaz). Kanat, İstanbul
- Sutton, D.-Martin-Jones, D. (2013). Yeni Bir Bakışla Deleuze. (Çev. M. Özbek, Y.Başkavak). Kolektif, İstanbul
- Todorov, T. (2014). Poetikaya Giriş. (Çev. K. Şahin). Metis, İstanbul
- Totaro, D. (1999). Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project, Part 1: Cinema, The Movement Image. Volume 3, Issue 3/March 1999 www.offscreen.com/view/bergson3 (Erişim Tarihi: 15.05.2017)
- Tunalı, D. (2006). Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram. Aşına, Ankara