

Keyifli Okumalar Dileriz

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

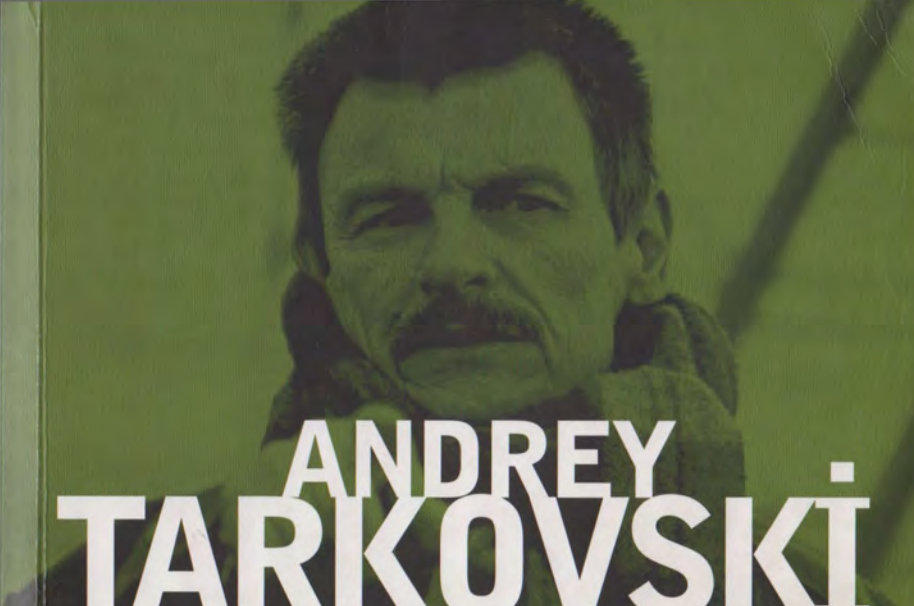
RESMİ WEB SİTEMİZ

<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>



ANDREY TARİKOVSKİ MÜHÜRLENMİŞ ZAMAN

Türkçesi: Füsun Ant



6

agorakitaplığı

Andrey Tarkovski

MÜHÜRLENMİŞ ZAMAN

Türkçesi: Füsun Ant

a
agorakitaplığı

Mühürlenmiş Zaman
Andrey Tarkovski

Kitabın özgün adı:
Die versiegelte Zeit
Ullstein Verlag, 1985

Almanca'dan çeviren: Füsün Ant
Kapak tasarımı: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt

© 1985; Ullstein Buchverlage GmbH, Berlin
© 2007; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Üçüncü Basım: Ocak 2008
1-2 Basım: Afa (1986-1992)
ISBN: 978-605-006-008-9

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Tel: (0212) 674 66 78

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

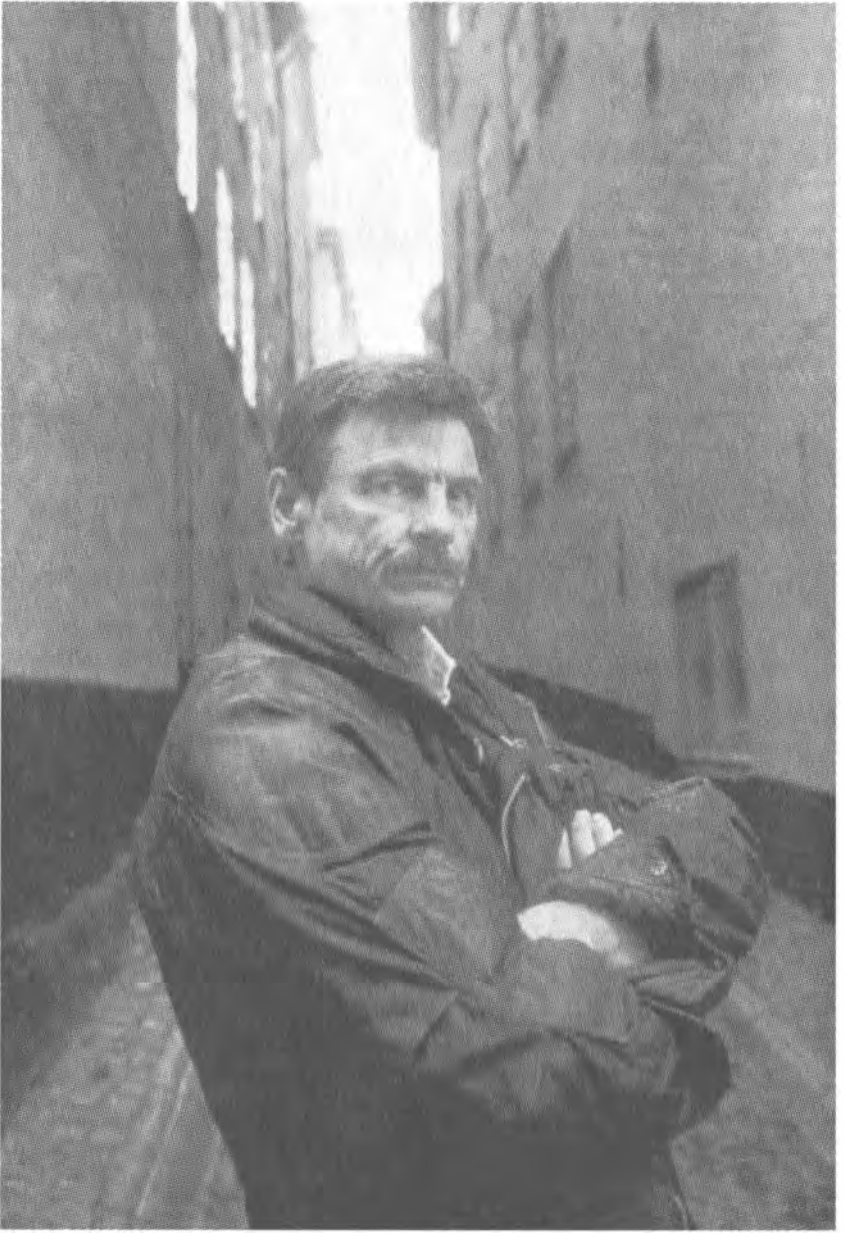
Giriş	vii
1) Başlangıç	1
2) Sanat: Ideale Duyulan Özlem	25
3) Mühürlenmiş Zaman	43
4) Önceden Belirlenmişlik ve Yazgı	67
5) Filmsel Görüntü	89
6) Sanatçı ile Halk Arasındaki İlişki Üzerine	146
7) Sanatçının Sorumluluğu Üzerine	158
8) <i>Nostalghia</i> 'nın Ardından	178
9) Bitirirken	191

GİRİŞ



On beş yıl önce bu kitabın ilk taslakları üzerinde çalışırken zaman zaman tereddüde kapılmaktan kendimi alamamıştım: Acaba bunca emeğe değer mi? Üst üste film çekmek ve bu arada ortaya çıkan teorik sorunları kendim için, öylesine, pratikte çözüp geçmek daha iyi olmaz mı?

Ne var ki çalışma hayatım, uzun yıllar, yeni bir filme başlamadan önce katlanmak zorunda olduğum, insana eziyet veren bekleyişlerle geçti hep. Çalışmalarımın amacı, sinema sanatını diğer sanatlardan ayıran özellikler ve bu ayırmadan doğan sinemanın kendine özgü imkânları üzerinde düşünecek bol zamanım oldu böylece. Kendi deneylerimi meslektaşlarımdan edindikleri bilgilerle karşılaştıracak kadar bol vaktim ve fırsatım vardı. Sinema teorisiyle ilgili sayısız yazı



Andrey Tarkovski.

okudum ve okuduklarım beni çok az tatmin etti; hatta tam tersine, bütün bu yazılar bende itiraz etme isteği uyandırdı. İtiraz etmeli ve sinema sanatının görevleri, amaçları ve sorunlarıyla ilgili kendi görüşlerimi savunmalıydım. Çalışmalarına yol gösteren ilkelerin bilincine vardıkça, bildiğim, öğrendiğim sinema teorilerinden uzaklaşıyordum. Öte yandan, bütün benliğimle bağlı olduğum sanatın temel yasalarıyla ilgili görüşlerimi dile getirme arzusu da giderek güçleniyordu içimde.

Kaldı ki filmlerimi seyretmiş olan insanlarla giderek daha sık yüz yüze gelmem, beni, mesleğimle ilgili görüşlerimi ve çalışma tarzımı, esaslı ve olabildiğince ayrıntılı biçimde dile getirmeye zorluyordu. Filmlerimle kendilerine aktardığım olayları kavrama ve sorularına cevap bulma konusunda seyircilerimin gösterdiği ısrarlı çaba, sinema ve genel anlamda sanat hakkındaki çelişki dolu ve düzensiz düşüncelerimi iyi kötü toparlamama sebep oldu.

İtiraf etmeliyim ki film çektiğim bütün bu yıllar boyunca seyircilerimden aldığım ve her zaman büyük bir dikkat ve ilgiyle okuduğum mektupların zaman zaman beni öfkeliendirdiği oldu. Ama genelde benim için olağanüstü bir ilham kaynağı oluşturduklarını da inkâr edemem; her şeyden önce, birbirinden farklı bir yığın soru ve düşünceyle dolu oldukça teşvik edici bir paket.

Seyircilerimle aramdaki, zaman zaman yanlış anlamaların ağır bastığı ilişkiyi açıklığa kavuşturmak için özellikle tipik bir-iki mektubu örnek göstermek istiyorum.

Leningrad'dan inşaat mühendisi bir kadın, bana şöyle yazmıştı örneğin:

Filminiz *Ayna*'yı izledim. Hem de sonuna kadar. Oysa biraz olsun bir şeyler anlayabilmek, filmdeki kişileri, olayları, anıları bir şekilde birbirine bağlayabilmek için samimiyetle kendimi zorlamaktan daha ilk yarım saatte başıma ağrılar girmişti... Biz zavallı seyirciler iyi, kötü, hatta genelde çok kötü filmler izleriz; bazen vasat da olabilirler, bazen de tam anlamıyla sıra dışı. Bir biçimde hepsini de anlamak mümkün. Onları ya beğenirsiniz ya da burun kıvrırır, unutup gidersiniz. Ama ya bu?...

Gene bir mühendis -bu kez Sverdlovsk'dan- filmime duyduğu nefreti saklamaya bile gerek duymuyor:



Ayna (1975) filminden bir görüntü.

Ne zevksizlik, ne saçmalık! İğrenç bir şey! Bence filminiz tam bir fiyasko. Seyirciye biraz olsun yaklaşıyor bile, oysa en önemli unsur seyirci değil midir?

Mektubun yazarı, işi, sinema dalından sorumlu siyasi komiserden hesap sormaya kadar vardırırmış: “Nasıl oluyor da Sovyetler Birliği’min sinema sorumluları böyle bir kepezeliğe göz yumabilmişler?”

Film piyasasını denetleyen siyasi komiserler adına şunu söyleyebilirim ki bu tür ‘kepezelikler’e son derece seyrek göz yumulur. Ortalama beş yılda bir. Bu tür mektupları okuyunca umutsuzluğa kapılıp, kimin için ve ne adına çalıştığımı sormaktan kendimi alamıyorum.

Elbette moralimi düzelten mektuplar almıyor değildim. Gerçi bunlar da çalışmalarımın hiçbir şekilde anlaşılmadığını kanıtıyorlardı ama, en azından perdede olup bitenlerden bir şeyler anlama gayretini yansıtıyorlardı. Bu seyirciler örneğin şöyle yazıyorlardı:

Şuna inanıyorum ki Ayna’nızla baş edemeyip son çare olarak yardımınızı dileyen ne ilk ne de son kişiyim. Tek tek epizodlar şeklinde ele alındığında film çok güzel. Ama bunları birbirleriyle nasıl birleştireceğiz?

Veya Leningrad'dan başka bir kadın seyircinin mektubu:

Filme nasıl yaklaşacağımı bir türlü bulamadım, hem içerik hem de biçim olarak bana hiçbir şey anlatmıyor. Bunun sebebi nedir? Sinema konusunda hiç de cahil sayılmam... *Ivan'ın Çocukluğu* ve *Andrey Rublov* adlı eski filmlerinizi de izledim. Her şey açıldı. Aynı şey, bu film için kesinlikle söylenemez... Bence her gösteriden önce, seyirci onu bekleyen şeye hazırlanmalı. Yoksa kendini çaresiz ve yetersiz hissetmekten kaynaklanan bir bıkkınlığın o yavan tadı kaplıyor içini. Sayın Andrey! Mektubuma cevap verecek durumda değilseniz, lütfen, sizden rica ediyorum, bu film hakkında bir şeyler okuyabileceğim kaynakları bildirin, hiç değilse!...

Ayna üzerine yazılı hiçbir kaynak olmadığı için mektubu cevaplayamadığımı ve bundan duyduğum üzüntüyü belirtmeliyim. *Ayna* hakkında hiç yazı yayınlanmadı; Goskino* ve Filmbirliği oturumlarında 'seçkincilik' damgası vurarak *Ayna'yı* reddeden, sonra da bu görüşlerini *Iskusstvo kino*'da** yayınlayan meslektaşlarımın resmi suçlamaları dışında tabii. Ancak bu suçlamalar beni pek fazla etkilemedi. Çünkü artık bir seyirci kitlesine sahip olduğuma, filmlerimi seyretmeye gelen ve seven insanların varlığına giderek daha fazla inanmaya başlamışım.

Bilimler Akademisi Fizik Enstitüsü çalışanlarından biri, enstitünün duvar gazetesinde çıkan bir yazıyı göndermişti bana:

Tarkovski'nin filmi *Ayna*, bütün Moskova'da olduğu gibi Bilimler Akademisi Fizik Enstitüsü'nde de büyük ilgi topladı.

Filmin yönetmeniyle şahsen tanışma isteğini, ne yazık ki çok az kişi gerçekleştirebildi (maalesef bu notu gönderen de bunu başaramadı). Tarkovski'nin filmsel malzemeyle nasıl olup da felsefi açıdan bu denli derin bir yapıtı ortaya çıkarabildiğini kavramakta güçlük çekiyoruz. Sinema seyircisi alışmıştır, gittiği filmde bir öykü, bir eylem, kahramanlar ve genellikle bir 'mutlu son'la karşılaşmayı bekler. Tarkovski'nin filmlerinde de bu tür unsurlar arıyor, sonra da hayal kırıklığı içinde evine dönüyor, çünkü umduklarının hiçbirini bulamamıştır.

*) Goskino: Sovyetler Birliği'nde film işlerinden sorumlu organ; en yüksek karar ve yönetim hakkına sahip bakanlık düzeyinde bir kuruluş.

**) *Iskusstvo kino* (Sinema Sanatı): Goskino ve Film Birliği tarafından çıkartılan, 1931'de kurulmuş, aylık teorik sinema dergisi. *Mühürlenmiş Zaman*'ın pek çok bölümü önce burada yayınlanmıştır.

Bu film ne anlatıyor? İnsanları. Ama *off-voice*'u İnokenti Smoktunovski'nin* üstlendiği somut bir insanı değil. Hayır. Bu, daha çok senin hakkında, baban ve büyükbaban hakkında bir film. Bu, senden sonra yaşayacak ama yine de 'sen' olan insanı anlatan bir film. Dünyanın bu yüzünde yaşayan bir insanı anlatıyor. İnsan, dünyanın bir parçası, ama dünya da onun bir parçası. Geçmişe ve geleceğe karşı kendi hayatını ortaya koymalı. İşte, filmin konusu. Bu filmi hiçbir iddia taşımadan, öylesine izleyin ve kendinizi Bach'ın müziğiyle Arseni Tarkovski'nin** şiirlerine kaptırıp gidin! Tıpkı yıldızları, denizi, güzel bir manzarayı izler gibi... Matematiksel bir mantığa bu filmde rastlayamazsınız. Zaten matematiksel mantığın insanın ne olduğunu ve hayatının anlamını açıkladığı nerede görülmüş ki?!

İtiraf etmeliyim ki, profesyonel eleştirmenlerin açıklamaları ve yorumları, övücü nitelikte olsalar bile beni sık sık hayal kırıklığına uğratmıştır. En azından eleştirmenlerin çalışmalarına eninde sonunda kayıtsız kaldıkları, belki de kendilerini çaresiz hissettikleri duygusunu içimden bir türlü söküp atamam. Kendi gördüklerine ve yaşadıklarına inanmaktansa, sıradan sinema teorilerinin basmakalıp görüşlerine ve tanımlarına bel bağlamaktan nedense pek kurtulamıyorlar. Filmlerimin etkisinden henüz kurtulmamış seyircilere rastladığımda ve yabancı hayatların itiraflarla dolu mektuplarını okuduğumda gerçekte niçin çalıştığımı daha iyi kavırıyorum. Ve işte o zaman, gerçekten onayladığımı hissediyorum. Ama bu insanlara borçlu olduğum -yaygın deyimiyle- görevlerimi ve sorumluluğumu da... Bir sanatçının yalnızca kendisi için bir şeyler yaratabileceği düşüncesini hiçbir zaman kabullenemedim. Bir eserden, sanatçının kendisinden başka hiç kimsenin yararlanmayacağı inancında değilim... Neyse, bu konuya ilerde tekrar döneceğim...

Gorki'den bir kadın seyirci şöyle yazmıştı:

Ayna için çok teşekkürler. Her şey, aynen çocukluğumdaki gibi... Bunu nasıl öğrenebildiğinizi merak ettim doğrusu. O zaman da tıpkı böyle bir rüzgâr, böyle bir fırtına esmişti... 'Galka, kediyi dışarı at!' diye bağırان bir büyükanne... Karanlık bir oda. Gaz

*) İnokenti Smoktunovski, ünlü Sovyet tiyatro ve sinema oyuncusu. İlk defa A. Tarkovski'nin hocası Michail Romm yönetiminde oynadı. Ayna'da 'anlatıcının metnini okumak tadır.

**) Arseni Tarkovski, Rus-Sovyet şair ve çevirmeni. Andrey Tarkovski'nin babası. Ayrıca, Andrey Tarkovski'nin filmlerinde sık sık yer alır.



Ayna (1975) filminde anne rolündeki Margarita Treçova.

İlambası da sönmüşü... Ve anne yolu gözlemekten sıkışan ruhlar... Çocukta bilincin uyanması, filminizde ne de güzel anlatılıyor!... Tanrım, her şey ne kadar da doğru... Gerçekten de annelerimizin yüzlerini tanımıyoruz. Ve her şey ne kadar da yalın, ne kadar doğal. Biliyor musunuz, o karanlık sinema salonunda, yeteneğinizin ışıklandığı bir perde parçasına bakarken, hayatımda ilk kez yalnız olmadığımı hissettim.

Filmlerime kimsenin ihtiyaç duymadığı, kimsenin hiçbir şey anlamadığı o kadar çok başıma kakılmıştı ki, bu tür itiraflar âdeta ruhumu ısıttı, yaptıklarıma anlam kazandırıp tuttuğum yolun rastlan-tı değil, doğru olduğuna inandırdı beni. Leningrad'dan bir işçi şöyle yazmıştı:

Mektubumun sebebi, Ayna. Hakkında söz söylemeye bile cüret edemediğim, ama içinde yaşadığım bir film bu. Dinleme ve anlama yeteneği çok değerlidir... Bir kez olsun, aynı şeyleri hissetmeyi baş-arabilen iki insan birbirini hep anlayacaktır. Bunlardan biri buzul, diğ-eri isterse atom çağında yaşamış olsun fark etmez. Tanrım, insan-ların hiç değilse en temel insani dürtülerini -hem kendilerinin hem de başkalarının- anlayıp duyabilmelerini sağla!

Seyircilerim beni savunup yüreklendirirler:

Bu mektubu, kimi dostum, kimi tanıdığım olan çeşitli mesleklerden seyircilerin ricası üzerine, hepimiz adına yazıyorum. Öncelikle şunu söylemeliyim ki, yeteneğinize hayran olanların ve sinemalarda gösterilen filmlerinizi seyredenlerin sayısı *Sovyettski ekran** dergisinde yayınlanan istatistiklerin çok daha üstünde. Gerçi-bunu kanıtlayamam, çünkü bugüne kadar dost ve tanıdık çevremden hiç kimse bu tür anketlere katılmamıştır. Ama sinemaya giderler. Fazla sık değil, ama giderler işte. Özellikle de Tarkovski'nin filmlerini tercih ederler..Ne yazık ki, fazla filminiz yok.

Nobosibirsk'den bir kadın öğretmen:

Bugüne dek herhangi bir yönetmen ya da yazarla izlenimlerimi paylaşmayı hiç düşünmedim. Ama şimdi çok özel bir durum söz konusu: Bu film, ruhunu ve düşüncesini, huzursuzluk ve kibirli görüşler yükünden kurtararak insanı dilsizlik lanetinden azat ediyor. Filminizin tartışıldığı bir toplantıya katılmıştım. Fizikçisi, edebiyatçısı, hepsi aynı görüşteydi: İnsancıl, dürüst ve gerekli bir film; yazarına teşekkür borçluyuz. Tartışmada söz alan tek tek herkes şöyle dedi: "Bu film beni anlatıyor!"

Ve bir yazı daha:

Bu mektubu size; mesleği gereği -radyo teknisyeni- sanattan uzak, ama sinemayla yakından ilgili, çoktan emekli olmuş yaşlı bir insan yazıyor. Filminiz beni çok sarstı. Siz hem çocukların hem de yetişkinlerin duygu dünyasına nüfuz etme yeteneğine sahipsiniz; bizi saran dünyanın güzelliklerine gözlerimizi açıp, bu dünyanın sahate değerlerini değil, asıl değerlerini gösterme yeteneğine. Her şeyi dillendirip her ayrıntıyı simgeleştirebiliyorsunuz, elinizdeki az malzemeye felsefi genellemelere varıyor, her bir plana ayrı bir şiirsellik, bir müzik katıyorsunuz... Bütün bunlar yalnız ve yalnız size özgü özellikler...

Doğrusunu söylemek gerekirse ben, düşünceleri öncelikle polemik içinde gelişen insanlardanım (gerçeğin tartışmalardan doğacağı

*) *Sovyettski ekran* (Sovyet Filmi): Goskino ve Film Birliği tarafından geniş halk kesimleri için çıkartılan, 1929'da kurulmuş sinema dergisi.

görüşüne katılıyorum). Tek başıma kaldım mı, muhtemel fikir ve anlayışların az çok belirgin iskeletine duygusal malzeme sağlamanın ötesinde bir işe yaramadığı için her türlü yaratıcı düşünme süreciyle çelişen, ayrıca metafizik yapıma da pek uygun düşen bir inceleme tarzına kendimi kaptırıp gidiyorum.

Kısacası, beni bu kitabı yazmaya iten, seyirciyle aramdaki bu yazılı ve kişisel ilişki oldu. Sonuç ne olursa olsun, soyut sorunlarla uğraşma kararımı kınayanlara serzenişte bulunmayacağım; bana gösterecek olumlu tepkilere de aynı şekilde pek fazla şaşırmayacağım.

Bir işçi kadın bana şöyle yazmış:

Filminizi bir hafta içinde tam dört kez seyrettim. Sinemaya gitmekteki tek amacım, filmi seyretmek değildi. Birkaç saat olsun gerçekten yaşamak, hayatı, gerçek sanatçılar ve insanlarla paylaşmaktı istediğim... Her şeyi; bana acı veren, eksikliğini duyduğum, özlemini çektiğim her şeyi, beni bunaltan veya sevindiren, beni mahveden ya da bana yaşama gücü veren her şeyi filminizdeki bir aynadan izledim. Benim için ilk kez bir film gerçekliğin ta kendisi olmuştu. İşte tam da bu yüzden gidip gidip filmi seyrediyorum, çünkü onunla ve onda yaşamak istiyorum.

Bundan daha büyük bir övgü olabilir mi? Filmlerimi çekerken gözden kaçırmamaya çalıştığım tek hedef, kendi bakış açımı başkasına zorla kabul ettirmeye kalkışmadan, olabildiğince dürüstlük ve tutarlılıkla kendimi anlatmaktı. Sonra insan bir bakıyor, yalnızca kendine ait olduğunu sandığı hayat anlayışı başkalarının da paylaşılmakta, o güne kadar hiç dile getirilmemiş ama tam anlamıyla özgün bir şey olarak; tabii ki bu, çalışmalarında insana muazzam bir teşvik sağlıyor.

Bir kadın, kızından aldığı mektubu bana yollamıştı. Öyle sanıyorum ki, bu mektupta bütün yaratıcı eylem ve bu eylemin iletişimsel işlevi ve imkânı, şaşılacak derecede kapsamlı ve duyarlı biçimde dile getirilmiştir. “Bir insan kaç sözcük bilebilir ki?” diye soru yöneliyor kız, annesine:

Günlük konuşmada kaç sözcük kullanıyoruz ki? Yüz, iki yüz, üç yüz? Duygularımız sözcüklere bürünür; sözcüklerle acıyı, sevinci, iç dünyamızda olup bitenleri dile getiririz, yani aslında dile getirilemez şeylerin hepsini sözcüklerle aktarmaya kalkışırız. Romeo, Juliet’e

harikulade sözler söylemişti, son derece parlak ve güçlü. Ama bu sözler, yüreğinden taşan duyguların acaba yarısını olsun ifade edebiliyor muydu? Kendi nefesini kesen, Juliet'inse aşktan başka bir şey düşünmemesine yol açan bütün o duyguları?

Anlaşmanın bambaşka bir dili, başka bir şekli daha var: duygular ve görüntüler. Bu tür bir iletişimle ayrılıklar aşılır, sınırlar yıkılır. İstekler, duygu ve taşkınlıklar, bugüne kadar aynanın her iki tarafında, kapının önünde ve arkasında durup kalmış olan insanlar arasındaki engelleri alıp götürür... Beyazperdenin çerçevesi genişler, o güne kadar bize kapalı bir dünya serilir önümüze, bu dünya artık yeni bir gerçekliktir... Bütün bunlar sadece küçük Aleksey'in aracılığıyla olmaktan çoktan çıkmıştır: Artık doğrudan Tarkovski'nin kendisi, perdenin *öte tarafında* oturan seyirciye seslenmektedir. Artık ölüm yok, ama ölümsüzlük var. Zaman tek ve yok edilmez bir birimdir. Tıpkı şiirde dendiği gibi: *"Tek bir masa, dedeler ve torunlar için..."* Bu filme başka açılardan da yaklaşmak mümkün; ben daha çok duygu-sallığı seçtim. Sen nasıl buldun? Lütfen bana yaz...

Özellikle eylemsizliğe mahkûm edildiğim o uzun dönemde (şimdi kaderimi kendi ellerime alarak bu döneme var gücümle son vermeye çalışıyorum) oluşan bu kitapla amacım kimseye bir şey öğretmek ya da kendi bakış açımı zorla kabul ettirmek değil. Sinema denen bu gencecik ama harikulade sanatın sunduğu, henüz tam anlamıyla keşfedilmemiş olanaklar karmaşası içinde kendime bir yol bulma zorunluluğu bu kitabın doğmasına yol açtı. Bu yüzden diyebilirim ki, elinizdeki kitap benim gözümde bir tür benlik arayışıdır, kapsamlı, bağımsız bir benlik. Çünkü yaratıcı çalışma, asla değişmez mutlak ölçütlere vurulamaz. Ne de olsa bu eylem, dünyayı sahiplenmek gibi genel bir zorunluluğa, yani insanı yaşayan gerçekliğe bağlayan sayısız yoruma yakından bağlıdır.

Son olarak şunları söylemek istiyorum: Bu kitap günlük olarak tuttuğum notlarıma, verdiğim konferanslara ve film eleştirmeni Olga Surkova'yla yaptığım konuşmalara dayanmaktadır. Olga Surkova, Andrey Rublov'un çekim çalışmalarına henüz bir öğrenciyken katılmış, daha sonraki yıllarda bizimle ilişkisini sürdürmüş değerli bir eleştirmendir. Bu kitap üzerinde çalışırken bana her fırsatta destek olduğu ve benden yardımlarını esirgemediği için kendisine ayrıca teşekkür etmek istiyorum.

MÜHÜRLENMİŞ ZAMAN

1

BAŞLANGIÇ*



Hayatımın bir dönemi daha kapandı. Kendini bulma diye tanımlanabilecek bir süreçti bu. VGİK'daki** öğrenim süresi, tez çalışması olarak yapılmış kısa metrajlı bir film*** ve ilk uzun metrajlı filmimi çektiğim sekiz aylık dönemi kapsayan bir süreç.

Çalışmalarımın bundan sonra izleyeceği yol açısından *İvan'ın Çocukluğu*'ndan edindiğim deneyimleri tahlil etmek bana kaçınılmaz geliyor. Film estetiği konusunda kesin bir tavır -en azından geçici olarak- almak ve bundan sonra çekeceğim filmde çözmekle yüküm-

*) Bu makale Andrey Tarkovski'nin yayınlanmış olan ilk uzun makalesidir ve 1964'de Moskova Yayınevi Iskusstvo tarafından derlenen *Film Tamamlandıktan Sonra* adlı kitapta yer almıştır.

**) VGİK: Dünyanın en eski sinema okulu (kuruluşu: 1919). Buradaki beş fakültede sinema ve televizyon için yerli ve yabancı uzmanlar eğitilmektedir.

***) Söz konusu olan, Michail Romm'un da içinde bulunduğu sınıfın gerçekleştirdiği *Katok i skripka* adlı kısa metrajlı filmidir.



Andrey Tarkovski *Ivan'ın Çocukluğu* (1962) filminin setinde.

l  olduğum sorunları açıklığa kavuşturmak zorundayım. Tabii bu sorunlar düşünsel düzeyde ele alınıp spe  lasyona da başvurulabilir. Ancak bu durumda, aslında pek bağlayıcı olmayan sonuçlara varma tehlikesi ortaya çıkar, daha doğrusu mantık zinciriyle kendiliğinden oluşmuş sezgisel bağlar birbirine karıştırılabilir.

Düşüncelerimi bu tür gereksiz gayretkeşliklerle yormama isteği, kâğıda kaleme sarılma kararımda bana destek oldu.

Vladimir Bogomolov'un*  yk s nde beni çeken neydi?

Bu soruyu cevaplandırmadan önce, her yazılı öykünün filme  ekilemeyeceği olgusu üzerinde durmak istiyorum.

Ancak sinemayı da düzyazıyı da aynı oranda küçümseyen birinin filme çekmeye kalkışacağı yapıtlar vardır. Öyle başyapıtlardır ki bunlar, etmenlerindeki birlik, resimlerindeki mükemmellik ve özgünlük, sözcüklerle canlandırılan karakterlerindeki inanılmaz de-

*) Vladimir Bogomolov, Rus-Sovyet hikâyecisi. *Ivan* adlı öyküsü 1958'de yayınlanmıştır.

rinlik, olağanüstü bir kompozisyon ve edebi inandırıcılık aracılığıyla bize yazarının eşsizliğini kanıtlarlar.

Artık edebiyatla sinemayı birbirinden ayırma zamanı gelmiştir.

Öyle düzyazı anlatıları vardır ki, bunların gücü, bulunan konuda, somut ve açık iskelette ya da daha doğru bir deyimle, konunun özgünlüğünde yatar. Bu tür bir edebiyat, içerdği fikirlerin sanatsal düzenlemesine hiç aldırmaz gibi görünür.

Kanımca, Vladimir Bogomolov'un *Ivan*'ı da böyle bir yapıt.

Salt sanatsal açıdan baktığımda onun, öykünün kahramanı üsteg-men Galzev'in kişiliğiyle ilgili lirik saptamalarla dolu uzun soluklu, ayrıntılara fazla önem veren, kuru anlatım tarzını oldukça itici bulmuştum. Hele Bogomolov'un savaş atmosferini ürkütücü bir titizlikle tasvir etmeye bu denli önem verip anlatıda geçenleri bizzat kanıtlayabileceğini durmadan tekrarlaması yok mu...

Ama bu olgu bana, bu uzun öyküden filme çekilebilecek bir düzyazı parçası yakalamada yardımcı oldu.

Ayrıca, filme uyarlamakla bu öykü, içerdği düşünceye hayat tarafından onaylanmış bir hakikat katabilecek estetik ve duygusal bir gerilime de kavuşabilirdi sonunda.

Bogomolov'un öyküsü, okurken beynime kazıldı.

Hatta onun bazı özellikleri beni büyüledi de.

Bu, özellikle kahramanının ölünceye dek peşini bırakmayan yazgısı için geçerli. Tabii ki konu yeni sayılmaz. Ancak konusunu bu denli içsel düşüncelerden alan çok az öykü vardır. Gene başka hiçbir öyküde ilk tasarının katı kurallara bağlı gelişimi *Ivan*'ın öyküsündeki kadar tutarlı işlenmemiştir.

Kahramanın ölümü bu öyküde özel bir anlam taşır.

Burada, buna benzer edebi durumları yazarların teselli edici çıkış yolları önerdikleri yerde, kesin bir nokta konmuş. Ardından başka hiçbir şey gelmiyor.

Savaş kahramanlıklarını işleyen yazarlar genelde dayanamaz, baş kişilerine zafer halleri takarlar. Zorluklar ve zulümler geçmişte kalmış, hayatın acı dolu bir aşamasından öteye gitmediklerini ispatlamışlardır.

Bogomolov'un öyküsündeyse hayatın ölümle apansızın sona eren bu aşaması tek ve nihaidir. *Ivan*'ın hayatının bütün özü ve trajik çöküşü burada yoğunlaşır. İşte tam da bu noktada, savaşın anlamsızlığı beklenmedik bir şiddetle hissedilir ve kâvrılır.



Ivan'ın Çocukluğu (1962) savaşın trajedisini gözler önüne serer.

Beni etkileyen ikinci nokta, bu savaş öyküsünde tehlikeli askeri çatışmalardan ya da karmaşık cephe harekâtlarından hiçbirine yer verilmeyişi oldu. İnsan burada hiçbir kahramanlık tasviri bulamıyor. Bu öykünün malzemesini keşif kollarının kahramanlığı değil, bu tür iki eylem arasındaki dinlenme oluşturuyor. Yazar bu dinlenmeye, hiçbir dışsal araçla ifade edilemeyecek, sarsıcı ve etkileyici bir gerilim katıyor. Öyle bir gerilim ki insana son noktasına kadar kurulmuş bir gramofonun gergin yayını hatırlatıyor.

Savaşın bu tür bir tasviri, içinde barındırdığı sinemasal imkânlarla göz kamaştırıyordu. Önümüzde, savaşın asıl atmosferini yeni bir biçimde yeniden sergileme yolu açılmıştı; hem de olayların yüzeysel örtüsü altında saklı duran ve en iyi şartlar altında bile ancak derinlerden gelen bir ses olarak algılanabilen bütün o coşkusu, o olağanüstü sinirsel gerilimiyle...

Üçüncü olarak da, bu küçük çocuk tipi, âdeta ruhumun derinliklerine işlemiştir. Başından itibaren bana kendisini, savaş yüzünden rotasından çıkmış, dejenere olmuş bir karakter olarak sundu. Ivan'ın çocukluk dönemine ait olabilecek bir sürü şey, daha doğrusu her şey, burada sonsuza dek yitip gitmiş. Ve kaybettikleri yerine kendisine verilen savaşın bütün o meşum armağanları onda korkunç bir gerilim yaratmış.

Bu tip, içsel dramatikliğiyle beni, keskinleşen buhran anlarından ve insanlara özgü bütün temel çatışmalardan geçerek adım adım gelişen karakterlerden çok daha fazla etkiledi. Gelişmeyen, neredeyse durgun bir karakterde, ihtirasın baskısı aşırı derecede yoğunlaşır ve bu yüzden adım adım gelişen bir insanda olduğundan çok daha belirgin ve inandırıcı bir şekle bürünür. İşte, Dostoyevski'yi de bu tür bir ihtirası anlattığı için seviyorum. Benim bütün ilgim, görünüşte dingin, ancak esiri oldukları ihtiraslar yüzünden içsel gerilimle dolu karakterlere yöneliktir.

Sözünü ettiğim öyküdeki Ivan da böyle bir karaktere sahip. Bogomolov'un öyküsünde hayal gücümü harekete geçiren de bu oldu. Ancak bu anlattıklarımın dışında Bogomolov'u pek anladığımı söyleyemem. Öykünün duygusal yapısı bana yabancıydı. Bogomolov bilinçli olarak olayın uzağında duruyor ve onu neredeyse yalnızca belgelerle sunuyordu. Ben böyle bir şeyi perdeye aktaramazdım, bu benim inançlarıma aykırı düşerdi.

Yazar ve yönetmenin estetik kaygıları farklıysa, arada bir yerde uzlaşma sağlanamaz. Böyle bir uzlaşma, kaçınılmaz olarak film çekme fikrini zedeleyecek ve sonunda film hiç gerçekleşemeyecektir.

Yazarla yönetmen arasında ortaya çıkacak böyle bir sorunun tek bir çözümü vardır: Edebi senaryo, belli bir çalışma aşamasında 'çekim senaryosu' olarak adlandırılan yeni bir yapıya dönüştürülmelidir. Ve gelecek filmin yaratıcısı (yalnızca senaryonun değil, filmin de yazarı!) bu çekim senaryosu üzerinde çalışırken edebi senaryoyu kendi görüşleri doğrultusunda yeniden biçimlendirme hakkına kesinlikle sahiptir. Yeter ki bütünü göz önünde bulundursun ve senaryoda yer alan her sözcüğü kendine özgü yaratıcı deneyimle yoğursun!

Çünkü yazılan her senaryo sayfasından, oyuncuların, seçilen çekim yerlerinden, sanat yönetmeninin tasarılarından, hatta parlak diyaloglardan sadece ve sadece yönetmen sorumludur. Yönetmen, bütün bu yaratıcı süreç içinde son sözü söyleme hakkına sahip yetkili kişidir.

Senaryonun yazarı ve yönetmen aynı kişi değilse, o zaman hiçbir şeyle önüne geçilemeyecek bir çelişkiye tanık olacağız demektir. Tabii bu, ilkelerine bağlı iki sanatçının karşı karşıya geldiği durumlar için söz konusudur yalnızca.

İşte özellikle bu nedenle, Bogomolov'un öyküsünün içeriği, benim gözümde, akla yatkın bir çıkış noktasından başka bir şey ola-

mazdı. Bir anlamda bu çıkış noktasının özünü oluşturacak olansa çekilecek film hakkındaki benim kişisel görüşlerimdi.

Tabii burada da karşımıza şöyle bir soru çıkıyor: Bir yönetmenin senaryoyu bizzat kaleme alması ne derece istenilir bir şeydir ve buna ne derece hakkı vardır? Bu sorunun cevabı, bazen, yönetmenin her türlü yaratıcı ve dramaturji inisiyatifinin kökünden reddedilmesine kadar varabiliyor. Senaryolarını yazmaya meraklı yönetmenler, kararlı bir direnişle karşılaşırlar.

Ancak birtakım edebiyatçıların, yönetmenlere oranla kendilerini sinemadan çok uzak hissettikleri de gerçektir. Bu durumda her edebiyatçıya film dramaturjisi yapma hakkının verilmesi, ama hiçbir yönetmene bu hakkın tanınmaması çok gariptir. Yönetmenden istenen tek şey, önlerine sürülen senaryo taslağına rıza göstermeleri ve onu kesmelerle bir çekim senaryosuna dönüştürmeye çalışmalarıdır.

Neyse, biz gene kaldığımız yere dönelim.

Sinemada beni çeken, alışılmamış şiirsel bağlantılar, şiirsellüğün manıģıdır. Kanımca bu, bütün diğer sanatlar içinde en gerçekçisi ve en şiirsel olan sinemanın imkânlarına da çok uygun düşünmektedir.

Her durumda bu bana, düz bir çizgi doğrultusunda geliştirilmiş ve mantıklı bir sebep-sonuç ilişkisine dayalı bir konuyla görüntüleri birbirine bağlayan geleneksel dramaturjiden çok daha yakın geliyor. Bu tür aşırı 'kusursuz' olaylar zinciri, genelde, soğukkanlı hesaplamaların ve spekülâtif düşüncelerin güçlü etkisiyle oluşur. Böyle bir durum söz konusu olmasa ve konu, aktörleri tarafından belirlense bile şu her seferinde yeniden kanıtlanmış ki, görüntüleri sıralama mantığı, karmaşık hayat gerçekliğinin sıradanlaştırılmasına dayanır.

Ancak filmsel malzemenin sentezini yapmanın başka bir yolu daha vardır: insan düşüncesinin mantığını sergilemek. Bu durumda olayların sırasını ve her şeyi bütünsellik içinde bir araya getiren kurguyu da bu mantık belirler.

Düşüncelerin oluşumu ve gelişimi belli yasaları izler. Ve bunu ifade edebilmek için de mantıksal-spekülâtif yapılardan farklılığını açıkça gösteren biçimler gerekir. Kanımca, şiirsel mantık, hem düşünce geliştirmenin yasalarına hem de genel olarak hayatın yasalarına klasik dramaturjinin mantığından çok daha yakındır. Ne var ki klasik drama, yıllardır dramatik çatışmaları ifade edebilmenin yegâne örneği olarak ele alınagelmıştır.

Şiirsel bağlantılar, olağanüstü duygusal bir ortam yaratarak seyirciyi harekete geçirir. Seyircinin hayatı tanıma faaliyetine katılmasını özellikle sağlar, çünkü ne hazır bir sonuç sunmakta ne de yazarın katı talimatlarına dayanmaktadır. Kullanıma açık olan tek şey, canlandırılan görüntülerin derin anlamını bulup keşfetmeye yarayan şeydir. Karmaşık bir düşünce ve şiirsel bir dünya görüşü, asla, ne pahasına olursa olsun, fazla açık, herkesçe bilinen olgular çerçevesine sıkıştırılmamalıdır. Dolaysız, genelgeçer sonuçlar çıkarma mantığı, insana fazlasıyla geometri teoremlerinin ispatını hatırlatıyor. Oysa akılsal ve duygusal hayat değerlerinin birbirine bağlandığı çağrışımsal bağlar, hiç şüphesiz sanat için çok daha zengin imkânlar sağlar. Sinemanın bu imkânlardan bu kadar seyrek yararlanması gerçekten üzücüdür. Zira bu yol oldukça çok şey vaat ediyor. Bu yol bağrında, bir görüntüyü oluşturan malzemeyi âdeta 'patlatacak' bir güç barındırıyor.

Bir nesne hakkında her şey hemen bir çırpıda söylenmezse, insan bu konuda şahsi görüşler üretme imkânına kavuşmuş olur. Oysa genelde sonuç, seyirciye hiç akıl yürütme fırsatı tanımaksızın tepsi içinde sunulmaktadır. Seyirci zahmetsiz elde ettiği bu sonuçla ne yapacağını bilemez. Yaratıcı, bir görüntünün yaratılmasındaki zahmeti ve mutluluğu seyirciyle paylaşmadan, ona bir şey anlatabilir mi?

Yaratma sürecini bu şekilde ele almanın başka bir yararı daha var: Seyircinin, tek başına, kendi düşüncelerini de katarak, filmin parçalarından yeniden bir bütün oluşturmaları sağlarsa sanatçı, seyirciyi algılama sürecinde kendisiyle eşit bir düzeye çekebilir. Evet, sanatçıyla izleyicinin karşılıklı birbirini sayması için de bu tür bir ilişki, en uygun sanatsal iletişim biçimidir.

Burada şîirden söz ederken aklımda belli bir tür yok. Şiir benim açımdan bir dünya görüşü, hakikatle olan ilişkimin özel bir biçimidir. Bu açıdan bakıldığında, şiir, insanlara bütün hayatı boyunca eşlik eden bir felsefedir. Aleksandr Grin* gibi sanatçıların yazgısını ve karakterini hatırlayın. Grin, açlıktan ölmeden önce eline kendi yaptığı yayı alıp dağlara avlanmaya çıkmıştır. Bu insanın yaşadığı dönemi gözümüzün önüne getirdiğimizde, karşımıza, hayalci bir insanın trajik figürü çıkar.

*) Aleksandr Grin (1880-1932), Rus hikâyecisi, şair. Devrimden önce balıkçı, gemici, altın arayıcısı ve demiryolu işçisi olarak bütün Rusya'yı gezer, Çarlık gizli polisi tarafından takibata uğrar. Iç savaş sırasında da Maksim Gorki'nin desteğini görene dek yoksulluk içinde yaşar.

Van Gogh'un yazgısını hatırlayın.

Çehresi, sonsuz bir sevgiyle bağlandığı Rus doğasına giderek benzeyen Michail Prişvin'i* hatırlayın. Ya da, Mandelstam'ı, Pasternak'ı, Chaplin'i, Dovşenko'yu ve Mizoguçi'yi** hatırlayın. Ancak o zaman, yeryüzünde bu denli yükselen, daha doğrusu yeryüzünün üzerinde, boşlukta gezinen görüntülerin o muazzam duygusal gücünü kavrayabiliriz. Bu görüntülerde sanatçı kendini yalnızca hayatı araştıran kişi olarak kanıtlamakla kalmaz, o aynı zamanda yüksek manevi değerlerin ve yalnızca şiire özgü o güzelliğin yaratıcısıdır da.

Böyle bir sanatçı, varoluşun şiirsel yapı özelliklerini algılayabilir. Düz mantığın sınırlarını aşarak kırılğan ilişkilerdeki farklı özü ve bütün karmaşıklığı, bütün gerçekliği içinde hayatın en gizemli görüngülerini olduğu gibi yansıtabilir.

Yok, eğer bu olmuyorsa, o zaman yaratıcının bütün hayata yakınlık iddiasına karşın hayat sıradan ve tekdüze kalır. Çünkü yüzeysel bir canlılık yanılsaması yaratıcının burada, hayatı keskin gözlerle inceleyip algıladığını kanıtlamaktan çok uzaktır.

Ayrıca şuna da kesinlikle inanıyorum ki, yaratıcının öznel izlenimleriyle gerçeğin nesnel canlandırılışı arasındaki organik bağın ötesinde başka hiçbir inandırıcılığa ve içsel doğruluğa, evet, hatta yüzeysel bir benzerliğe bile ulaşamaz.

Bir sahne belgelere dayandırılabilir, kişiler son derece doğal bir titizlikle giydirilebilir ve asıl hayatla bariz bir benzerlik sağlanabilir. Fakat gene de ortaya gerçeklikten çok uzak, son derece sıradan görünömlü, yani yazarın bütün iyi niyetine karşın gerçeğe hiçbir ilişkisi olmayan bir film çıkabilir.

Tuhaftır ama nedense algıladıklarımız arasından bize en basit ve günlük gelenler, sanata uygulandıklarında olağanüstü sıradan ve yapma kaçarlar. Bunun sebebi, hayatın, mutlak doğa taraftarlarının hayallerini aşan bir şiirsellik içinde örgütlenmesi olsa gerek. Kalbimize ve beynimize, örneğin; bu yüzden bir sürü şey salt içtepi olarak yerleşiyor. Ve sözü edilen bu iyi niyetle hayatı yakalama-

*) Michail Prişvin (1873-1954), özellikle Doğu betimlemeleriyle ünlü Rus hikâyecisi ve şairi.

**) Osip Mandelstam (1891-1938), Rus şairi, mankeizmin temsilcisi. Aleksander Dovşenko (1894-1956), Ukraynalı-Sovyet film yönetmeni. Kenyi Mizoguçi (1898-1956), Japon film yönetmeni, ressam oyuncu ve gazeteci. Filmlerinde, oldukça uzun planlar ve üst üste bindirmelerle kadının fedakârca sevme yeteneğini işlemiştir.

ya çalışan filmlerde içtepiye giden yol bulunamadığı gibi, açıkça göz boyamaya yönelik canlandırmalarla iyiden iyiye tanınmaz hale getirildiği için de sonunda ortaya otantiklik değil, -en hafif de-yimiyle- yapaylık çıkıyor. Ama ne yazık ki ben, sinemanın hayata olabildiğince yakın olmasını istemekten vazgeçemiyorum. Başka türlü hayatın asıl güzelliklerini hiçbir şekilde algılayamayacağımı-za inanıyorum.

Uzun bir süre birbirlerini mükemmel bir şekilde tamamladığı söylenen sinemayla edebiyat arasında gözle görülür bir ayrım yapılmaya başlanmasından duyduğum sevinci daha önce belirtmiştim.

Kanımca, bundan sonraki gelişmesi içinde sinema, yalnızca edebiyattan değil, diğer sanat dallarından da ayrılacak ve giderek daha bağımsız hale gelecektir. Ancak bu, hiçbir zaman istenilen çabuklukta olmayacaktır. Burada farklı aşamalarıyla uzun bir süreç söz konusudur. Bu da aslında diğer sanat dallarına ait olan, ama film yönetmenlerinin bir türlü kullanmaktan vazgeçemedikleri birtakım özgün ilkelerin sinemaya belli ölçülerde yerleşmesini açıklamaktadır. Bunun sonucunda sinema; edebiyat, resim veya tiyatro gibi dolaylı etkilere dayanmadan, kendi araçlarıyla doğruları açıklama yetkisini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Diğer bir ilginç nokta da, şu veya bu tablonun doğrudan beyazperdeye aktarılmaya çalışıldığı yerlerde güzel sanatların sinemaya yaptığı etkidir. Tek tek bazı düzenlemeler ya da -söz konusu olan renkli filmse- görsel ilkeler sinemaya özellikle çok aktarılmaktadır. Ancak bu saydığımız durumların her birinde sanatsal sonuç, yaratıcı bir bağımsızlıktan yoksundur: tam bir taklit.

Başka sanat dallarına ait özelliklerin beyazperdeye aktarılması, filmin sinematografik özelliğini zedeler ve özgün bir sanat olarak sinemanın muazzam kaynaklarına dayanan çözümler bulmasını zorlaştırır. En kötüsü de bu tür durumlarda yönetmenle hayat arasında bir uçurum oluşmasıdır. Birtakım araçlar, eski sanat türlerinden kalma uygulama şekilleri, durmadan bu ikisi arasına girer. Bu da hayatın, insanın aslında görüp algıladığı şekliyle filme yansıtılmasını özellikle engeller.

Bir gün geçirdik. Diyelim ki o gün başımızdan çok önemli ve anlamlı şeyler geçti. Bir filmin çıkış noktası olabilecek, bir fikir çatışmasını canlandırmaya yetecek tohumları içinde barındıran şeyler... Peki, böyle bir gün aklımızda nasıl yer etmiştir?



Andrey Tarkovski, *Ivan'ın Çocukluğu* (1962) filminin setinde.

Henüz iskeleti, şeması olmayan, şekilsiz ve akıcı bir şey olarak... Yalnızca o günün esas olayı, tutanaklara geçmişçesine somutlaşmıştır. Berrak bir düşünce, belli bir biçim halini almıştır. Geri planda kalan diğer olayların yanında bu olay, sisler arasından görülen bir ağaç gibidir. (Benzetme biraz belirsiz kaçtı, çünkü sis ya da bulutla kastettiğim olaylar birbirlerine tıpatıp benzemezler.) O günkü izlenimlerimiz bizde birtakım içtepiller, çağrışımlar yaratmıştır. Zihni-

mizde kalansa, belirgin çizgileri olmayan, tamamlanmamış, ele avuca sığmayan ve rastlantısal nesneler ve durumlardır. Bu tür bir izlenim, sinemanın imkânlarıyla yeniden canlandırılabilir mi? Hiç şüphesiz, evet! Dahası, bütün sanatların en gerçekçisi olan sinema, yalnızca sinema bunu yapabilir.

Hayati duyguların ıptatıp kopya edilmesi, tabii ki asla başlı başına bir amaç olamaz. Ancak bu tür bir yansıtma imkânı da estetik açıdan yorumlanarak idealimizdeki büyük genelleştirmelerin canlandırılmasında kullanılabilir.

İhtimal ve içsel hakikat, benim için salt olgulara sadık kalmaktan değil, aynı zamanda duyguların da sadık bir şekilde yansıtılmasından geçer.

Diyelim ki sokağa çıktınız ve gözleriniz, yoldan geçen birinin bakışlarıyla karşılaştı. Bu bakış sizi rahatsız etti. İçinizde garip bir huzursuzluk yarattı. Ruhsal olarak sizi etkiledi, sizi belli bir havaya soktu.

Şimdi, böyle bir karşılaşmanın bütün koşulları aynen yeniden yaratılsa, oyuncular aynı şekilde giydirilse ve olayın geçtiği mekân aynen canlandırılrsa dahi siz, gene de bu çekimin sonunda o an yaşadığınız duygularınızın hiçbirini bulamazsınız. Çünkü böyle bir çekimde, o yabancının bakışlarına özel bir anlam katan, kendi ruhsal konumunuzu açıklığa kavuşturacak psikolojik önkoşullar göz ardı edilmiştir.

Yok eğer, bu yabancının bakışının seyirci üzerinde de bizdeki gibi bir etki yaratması isteniyorsa, o zaman bizim asıl karşılaşmamıza benzer bir ortamın seyirci için de yaratılması gerekir.

Ama bu, artık ek bir çekim çalışmasıdır. Tamamlayıcı bir senaryo malzemesidir.

Yüzyıllardır var olan tiyatro dramaturjisinden yola çıkarak, çok sayıda kalıp ve şema geliştirilmiş, genellemelere varılmıştır. Bunlar ne yazık ki sinemaya da girmiştir. Dramaturji ve sinemasal anlatım mantığına ilişkin görüşlerimi daha önce belirtmiştim. Bu noktada daha somut, yani daha anlaşılır olmak için, şimdi de sahneleme kavramını etraflıca açıklamak zorundayım. Özellikle mizansenin ele alış şeklimizde, ifade ve ifade edilebilirlik sorunsalını nasıl kuru, biçimsel bir tarzda çözmeye çalıştığımız açıkça ortaya çıkmaktadır. Kaldı ki sinemasal mizansenle bir yazarın aklından geçirdiği mizansen arasında yapılacak bir karşılaştırma, sinemasal sahnelemenin biçimselliğinin aslında ne olduğunu bize çok daha çabuk kavratacaktır.

Genelde anlatım gücü yüksek bir mizansen oluşturmaya çalışılır; bir sahnenin anlamım, içerdği fikri ve alt mantığını ifade etmenin en kestirme yolu budur çünkü. Zamanında Eisenstein da bunun üzerinde ısrarla durmuştu. Sahnenin gerekli derinliğe, anlam tarafından belirlenen anlatımcılığa ancak böyle kavuşacağı da genel kânilardan biridir.

Sanatsal görüntünün canlı dokusunu bozan gereksiz bir sürü uzlaşmaya dayalı bu anlayış son derece ilkelidir. Bilindiği üzere, mizansen, oyuncuyla dış dünya arasındaki karşılıklı ilişkiyi belirleyen taslaktır. Yaşamdan alınan bir epizod, çoğu kez, olağanüstü etkili bir mizansenle bizi şaşırtır. 'Böyle bir şeyi insan dünyada düşünemez' dedirtecek raddeye getirir. Peki, ama bizi bu kadar heyecanlandıran şey nedir? Büyük bir ihtimalle, olayın anlamının mizansenle çakışmaması. Bizi şaşırtıp heyecanlandıran, bir anlamda söz konusu mizansendeki uyumsuzluklardır. Tabii bu, aslında, bağrında derin bir anlamın gizlendiği sözde bir uyumsuzluktur. İşte, mizansene mutlak inandırıcılık gücünü veren de budur. Bizi olayın doğruluğuna kesinlikle inandırır.

Kısacası: İnsan, karmaşık olandan kaçıp her şeyi basite indirgemeye kalkışmamalıdır. Tabii bunun için gerekli olan, mizansenin uydurulmuş bir konu çizmeyip kişilerin karakterlerine, ruhsal durumlarına, yani hayata bağlı kalmasıdır. Bir mizansenin görevi, işte bu yüzden, yalnızca diyaloglar üzerinde ya da herhangi bir eylem üzerinde bilinçli bir şekilde düşünmeyi sağlamakla sınırlanamaz.

Sinemada mizansen, gösterilen eylemlerin olabilirliğiyle, görüntülerin güzelliği ve derinliğiyle (ama içerdği anlamı, resimlerle boğmamak koşuluyla) bizi sarsmak ve etkilemekle yükümlüdür. Her yerde olduğu gibi burada da anlatılmak istenenin üstüne basıla basıla açıklanması seyircinin hayal gücünü kısıtlamaktan başka işe yaramaz. Seyircinin önüne, etrafı çepeçevre boşlukla sarılı bir fikir yumağı çıkartmak demektir bu; yani, bu tür bir açıklamayla düşüncenin sınırları korunmuş olmaz, aksine, o düşüncenin derinine inme yolları tıkanmış olur.

Buna ilişkin örnekler bulmak pek zor değildir. Sevgilileri ayıran sayısız parmaklıkları, çukurları ve çitleri düşünmek yeter.

Mizansenin çok manidar diğer bir biçimiye, dev inşaat bölgeleri üzerinde gürültülü, korkunç bir panoramik gezinti yapmaktır. Bu yolculukların amacı da kendini bilmez bireycilerin aklını başına ge-

tirip onlara emek, işçi sınıfı sevgisi aşılacaktır. Ancak nasıl birbirine tıpatıp benzeyen kahramanlar yoksa, bir mizansenin de tekrarlarına başvurma hakkı yoktur. Bir mizansen salt bir imge, bir kalıp veya (ne kadar orijinal de olsa) bir kavram haline gelirse, işte o zaman her şey -kişilerin karakterleri, yaşadıkları ve ruhsal konumları- kocaman bir yalan olur.

Dostoyevski'nin *Budala* romanının sonunu hatırlayalım. Karakterlerin ve koşulların insanı saran doğruluğunu düşünün bir an:

Koşkoca bir odanın ortasındaki iki sandalyede, dizlerini hafifçe birbirine değdirerek oturan Rogoşin ve Mişkin, bu mizansenin görünürdeki saçmalığı ve anlamsızlığıyla, ama aynı zamanda da kendilerinin içinde bulundukları ruhsal durumun muğlâk doğruluğuyla bizi sarsarlar.

Derinlemesine düşünmekten feragat etmesiyle, yalnızca bu yüzden, mizansen, burada hayatın kendisi kadar inandırıcıdır.

Genelde bir yönetmenin başarısızlığa uğramasının altında, onun kontrolsüz ve zevksiz bir saplantıyla çok anlamlılık peşinde koşması yatar; insan davranışlarına, var olan değil kendince gerekli, zorlama bir anlam yükleme çabası yatar. Sözlerimin doğruluğuna ikna olmayanlar, arkadaşlarından, tanık oldukları bir ölüm olayını anlatmalarını istesinler, örneğin. İnsan o zaman, koşullar ve davranış biçimleri, böyle bir ölümün dile getirilmesindeki tutarsızlık ve abartılı anlatım (bu konudaki kaba deyimlerim bağışlansın!) karşısında şaşırarak, çok etkilenecektir. İşte bu yüzden, filmsel anlatım adına uydurulmuş sahte bir hayatın kalıpları ve ruhsuz iskeleti yerine hayatın kendisinden izlenimler toplamak çok daha yerinde olur.

Bazı mizansenlerin sözde ifade gücü üzerine kendimle girdiğim polemikler, bana bir zamanlar duymuş olduğum iki epizodu hatırlattı. Kimse buna benzer şeyler uyduramaz; bu olaylar tamamen doğrudur ve 'görsel düşünme' denen şeyin belli örneklerinden olumlu yönde farklılık gösterir:

Bir grup insan, ihanetlerinin cezası olarak kurşuna dizilecektir. Bir hastane duvarının dibinde, çamur birikintileri arasında bekleyişler. Mevsim sonbahar. Ölüme mahkûm bu insanlara paltolarını ve ayakkabıları çıkartmaları emredilir. İçlerinden biri, bu emir üzerine gruptan ayrılarak yırtık çoraplarıyla uzun süre çamurda gezinir. Amacı, bir dakika sonra kullanamayacağı paltosunu ve çizmesini koyacak kuru bir yer bulmaktır.

İkinci epizod: Yola düşen bir adamın bacakları üzerinden bir tramvay geçer. Taşıyıp bir duvar dibine dayarlar. Adam burada çevresini saran meraklıların utanmaz bakışları altında cankurtaranın gelmesini beklemeye başlar. Bir ara dayanamaz, pantolonunun cebinden bir mendil çıkartarak ezilmiş bacağının üstünü örter.

Yeterince anlatım gücü var mı? Hem de nasıl! Beni bir kez daha mazur görmeyi isteyeceğim. Tabii ki söz konusu olan, bu tür çeşitli durumların keyfi olarak bir araya toplanması değildir. Söz konusu olan, daha çok, 'görsel' çözümlerin yüzeysel güzelliği yerine karakterlerin ve olayların doğruluğu peşinde koşmaktır. Ne yazık ki, sayısız terminolojik yaftalar, bu görüngülerin teorik açıdan değerlendirilmelerini daha da zorlaştırıyor. Çünkü bu yaftalar, dile getirilen şeylerin anlamını bulanıklaştırmaktan ve teorik tartışmaya içkin düzensizliği sağlamlaştırmaktan başka işe yaramıyor.



Ivan'ın Çocukluğu (1962) filmi için Japonya'da yapılan afiş

Bir sanat eseri: Bu, her şart altında, düşünceyle biçimin organik birliği demektir.

Ivan'ın Çocukluğu filmine başladığımda henüz bu düşünceler oluşmamıştı. Bu düşünceler, bu film üzerindeki çalışmanın bir ürünü olarak ortaya çıktı. Bugün bana açık gelen pek çok şey, *Ivan'ın Çocukluğu*'ndan önce kafamda henüz oldukça muğlaktı.

Tabii ki görüşlerim tamamen öznel. Sanatta başka türlü de olmaz. Bir sanatçının yapıtında hayat, kişisel algılamaların prizmasında kırılır; bir daha tekrarlanamaz planlarda hakikatin çeşitli yanları görülür. Ancak sanatçının öznel görüşlerine ve kişisel dünya görüşüne verdiğim büyük değere karşın keyfilige ve anarşiye de karşıyım. Tayin edici olan, *dünya görüşü, etik ve düşünsel amaçlardır*.

Başyapıtlar, etik ideallerini ifade etme çabasından doğarlar. Bir sanatçının hayal gücünü ve duygularını belirleyen, bu çabadır. Sanatçı eğer hayatı seviyorsa, onu tanımak, değiştirmek ve daha iyi olması için katkıda bulunmak zorunluluğunu da içinde duyacaktır. Kısacası, sanatçının tek amacı hayatı daha yaşanılır kılmaksa, o zaman hayatın kendisinin yansıtılması sürecinde her şeyin sanatçının öznel görüşlerinin ve ruhsal konumunun süzgecinden geçmesi fazla büyük bir tehlike oluşturmaz. Bu durumda sanatçının yapıtı, her zaman için insanlığın mükemmelliğe ulaşması adına gösterilen zihinsel çabanın sonucudur; bizi duygu ve düşünce arasındaki uyumu, saygınlığı ve sadeliğiyle esir alan bir dünya görüşünün ifadesi olacaktır.

Bu sözlerimle genel olarak şunları kastediyorum: Sağlam bir etik zemin üzerinde duran bir insan, araçlarının seçiminde oldukça özgür davranmaktan korkmamalıdır. Dahası, bu özgürlüğü, insanı iki farklı çözüm arasında karar vermeye zorlayan açık seçik bir tasarıyla bile kısıtlamaya pek gerek yoktur. Yeter ki insan, kendiliğinden ortaya çıkan çözümlere yürekten inansın. Tabii, bu arada seyirciyi de gereksiz bir karmaşıklıkla ürkütmemek çok önemlidir. Ancak bunun sağlanması için de birtakım sinemasal yöntemleri baştan dışlayan muhakemelere dalmamak gerekir. Aksine insan, daha önceki çalışmalardan edindiği deneyimleri bir de, doğal ve kendiliğindenci bir yaratma sürecinde aşılabilecek kör noktalar açısından elden geçirmelidir.

Dürüst olmak gerekirse, bu ilk filmimden edindiğim deneyimlerin, yönetmen olup olamayacağım sorusunu açıklığa kavuşturmada bana yardımcı olmasını da istemiştim. Bu yüzden dizginleri oldukça serbest bıraktım. Hiçbir kısıtlama getirmeksizin kendimi olduğu gibi filme yansıtmaya çalıştım. O sıralar şöyle düşünüyordum: 'Bu film



Ivan'ın Çocukluğu (1962) filmi, idam edilen Ivan'ın gerçek hikâyesine dayanıyor. Üstte, onun Gestapo dosyalarındaki fotoğrafı.

bir şeye benzerse o zaman film yapma hakkını da elde etmiş olurum.' İşte özellikle bu yüzden *Ivan'ın Çocukluğu*'nun benim gözümde özel bir önemi vardır. Bu film, benim açımdan, yaratıcı çalışma yapma hakkına sahip olup olmadığımı gösterecek bir tür sınavdı.

Tabii ki film çalışmaları anarşi içinde yürütülmedi. Yalnızca kendimi hiçbir şekilde kısıtlamamaya çalışıyordum, hepsi o kadar. Kendi zevkime, içimde var olan estetik eğilimlere güven duymalıydım. Bu çalışmanın neticesi, bana ilerideki yaratıcı faaliyetlerimde nelere güvenebileceğimi, nerelerde yetersiz kaldığımı göstermeliydi.

O sıralar üzerinde durduğum şeylerin çok azının dayanıklı kalma yeteneğine sahip olduğu sonradan ortaya çıktı. Film ekibi içinse konunun geçtiği yerlerin ve çevrenin tasarlanması, yani senaryonun diyaloga dayanmayan bölümlerini somut bir sahneler ve epizodlar ortamına dönüştürme çalışması çok öğretici oldu. Öyküsünde Bogomolov, olay yerini, öyküsünü temel aldığı konulara ilk elden tanık olan birinin kiskanılacak ihtimamıyla betimlemişti. Yazarın izlediği tek ilke, zamanında kendi gözleriyle gördüğü cephedeki olayları belgesel olarak yeniden inşa etmektir.

Yapı olarak bu yerler benim gözümde hiçbir anlam taşımayan enstantanelerdi: düşman kıyılarındaki çalılık. Galzev'in sığınacağının koyu

kamuflajı, tıpatıp buna benzeyen sıhhiye merkezi, nehrin kenarında-ki sefil gözlem kulesi, siperler... Bütün bunlar etraflıca betimlenmişti, ama bende hiçbir estetik duygu yaratmıyor, hatta aksine tepki uyandırıyor. Bu ortamı, İvan'ın öyküsünün bende canlandığı duyguların hiçbiriyle bağdaştıramıyordum. O sıralar, bu filmin başarısının bende birtakım anılar ve şiirsel çağrışımlar uyandırmak zorunda olan çekim yerinin ve çevresinin etkileyici biçimde inşasına bağlı olduğu duygusundan bir türlü kendini kurtaramadım. Bugün, aradan geçen yirmi yıldan sonra, tahlil edilmesi zor bir fenomene inanıyorum: Bir sinemacı, seçtiği çekim yerinden etkilenir, bu yer anılarına kazılır, hatta son derece öznel çağrışımlar yaratabilirse bu bir şekilde seyirciye de aktarılabilir. Yönetmenin öznel konumunun izini taşıyan çeşitli epizodlarda bir 'kayın ağacı korusu' vardır, sıhhiye merkezinin kayın ağacı kütüklerinden yapılmış ayakları, 'son rüya'nın arkaplanında görülen manzara, su altında kalmış, ölü bir orman...

Bütün rüyalar (tam olarak dört adet), aynı şekilde oldukça somut çağrışımlara dayanmaktadır. Birinci rüya örneğin, başından sonuna kadar, yani, "Anne, bak bir guguk kuşu," sözlerinin söylendiği yere kadar benim bir çocukluk anımdır. Bu benim dünyayla ilk tanışmamdı ve ben o sıralar dört yaşındaydım.

Genelde anılar çok değerlidir. Bu yüzden olsa gerek, insan her zaman onları şiirsel renklerle süsler. En güzel anılarsa çocukluk anıdır. Tabii sanatsal bir yapıya kaynaklık etmeleri için önce hafızaya biraz yardım etmek gerekir. Önemli olan, bu arada o özgün duygusal atmosferin yitip gitmemesidir. Aksi takdirde, en ince ayrınısına kadar yeniden yaratılmış da olsalar içimizde hayal kırıklığının buruk tadını uyandırırılar. İnsanın uzun yıllardır görmediği evini tahayyül etmesiyle, aradan geçen uzun bir zamandan sonra bu evi doğrudan karşısında görmesi arasında çok büyük bir fark vardır çünkü. Genelde, anıların somut kaynağıyla yeniden karşılaşma, bu anıların şiirsel niteliğini zedeler. Ben, bundan son derece ilginç bir film için oldukça orijinal bir ilke çıkarılabileceğine inanıyorum: Olayların mantığı olsun, kahramanın eylem ve davranış tarzının mantığı olsun dış görünüşte bozulur; sonuçta ortaya kahramanın düşünceleri, anıları ve düşleriyle ilgili bir öykü çıkar. Kahramanın hiç, daha doğrusu, geleksel dramaturjiden alışıldığı şekliyle ortaya çıkmadığı durumlarda bile bu, olaya muazzam bir anlam katmamıza, oldukça özgün bir karakter geliştirmemize, bu kahramanın iç dünyasını gözler önüne

sermemize yarayabilir. Bir bakıma bu yöntem, lirik kahramanın edebi, hatta şiirsel olarak şekillendirilmesiyle çakışmaktadır da: Kahramanın kendisi hiç ortalıkta görünmez. Ancak onun neyi nasıl düşündüğü konusu, onun hakkında belirgin ve açık bir fikir edinmemizi sağlar. Ayna işte bu ilkedен hareket edecektir.

Bu tür şiirsel bir mantık arayışı içindeki insanın karşısına sayısız engeller çıkar. Her adımda pusuda bekleyen bir düşmanla karşılaşılır, hem de şiirsel mantığın bu ilkesinin en az edebiyat ve tiyatro dramaturji ilkesi kadar meşru olmasına, aradaki tek farkın inşa ilkelelerinde ortaya çıkan belli bazı kaydırmalar olmasına rağmen. Hermann Hesse'nin şu hüznü dolu sözlerini hatırlayalım: Şair olundu mu bir kez, bir daha dönülemez! Ne doğru bir söz!

Ivan'ın Çocukluğu çalışmaları sırasında konu bağlantılarının yerine şiirsel bağlantıları geçirmeye çalıştığımız anda sinema yetkililerinin protestosuyla karşılaştık. Halbuki biz o sıralar bu yöntemi çok dikkatli kullanıyor, yalnızca kendimize bir yol bulmaya çalışmakla yetiniyorduk. O sıralar ben, sahneye koyma ilkelerimi tutarlı bir şekilde yenilemekten çok uzaktım. Ancak dramatik yapıda en küçük bir değişiklik yapmaya kalktığımız an, çevrenin mantığına biraz daha özgürce yaklaşmaya çalıştığımız an, kaçınılmaz olarak protestolarla karşılaşıyorduk. En sık başvurulanan yöntem de önümüze seyircileri sürmektir: Seyircinin kesintisiz gelişen bir olaya ihtiyacı vardı ve konusu zayıf bir filmi başından sonuna kadar izleyebilmesi imkânsızdı. Rüyadan hakikate ya da hakikatten rüyaya atladığımız bütün o ani geçişler, örneğin kilisenin bodrumundan birden Berlin'deki zafer yürüyüşüne geçildiği sahne pek çok kişiye aykırı geliyordu. Ancak daha sonra seyircinin bu görüşü paylaşmadığını sevinçle tespit ettim.

İnsan hayatının öyle yönleri vardır ki, bunlar ancak şiirsel araçların yardımıyla oldukları gibi yansıtılabilirler. Buna rağmen film yönetmenleri, genelde, şiirsel mantıktansa teknik prosedürün kaba gelenekçiliğini yeglemekte ısrarlılar. Sonuçta, rüyalar da somut bir hayat fenomeninden modası geçmiş film hileleri karmaşasına dönüşüyor.

Filmimizde rüyaları çekmeye başlamadan önce, bu şiirsel somutluğu hangi araçlarla ve nasıl yakalayabileceğimiz sorusuna bir çözüm bulmak zorunda kaldık. Spekülatif bir karar vermemiz söz konusu olamazdı. Geçerli bir çözüm bulmak için çağrışımlara ve sezgilere dayalı birkaç pratik deneme yaptık. Üçüncü rüyada görüntü negatifleri kullanma fikri böyle doğdu. Aklımızdaki planda karla

kaplı ağaçların arasından karanlık bir güneşin ışıkları şimşek gibi çakıyor, aydınlık bir yağmur bardaktan boşalırcasına yağıyordu. Parlayan şimşekler kurgulamada pozitif malzemeden negatif malzemeye geçmek için harika bir imkândı. Ama bütün bunlar gerçek dışı bir atmosfer yaratmaktan öte bir işe yaramazdı. Ya içerik? Ya rüyanın mantığı, o ne olacaktı? Bu mantık, burada, anıların kendisinden fırlıyordu. Bir yerlerde ıslak otlar görüntüye giriyordu, elma dolu bir araba, yağmurdan ıslanmış, güneşin altında dumanları tüten atlar; bunların hepsi doğrudan hayatın içinden görüntüye girmişlerdi, yani hiçbir güzel sanatların yakın dallarından türetilmiş malzeme değildi. Düşsel gerçekdışılığı en basit çözümlerle yansıtmaya bizi sonunda, ağaçların ve arkaplanda beliren ve her seferinde değişik bir ifade taşıyan bir kız çehresinin negatif görüntüsünü üç kez geniş açıda vermeye itti. Bu planda amacımız, kaçınılmaz felaketi kızın önzeleriyle algıladığını vurgulamaktı. Bu rüyanın son planı da bir su kenarında, bir kıyıda çekilecek, böylece İvan'ın son rüyasına bağlanmış olacaktı.

Ama biz gene çekim yerinin seçiminde karşılaşılan sorunlara dönelim.

Somut çekim yerlerinin bizde yarattığı canlı duygulardan kaynaklanan çağrışımları, soyut düşünceler ya da senaryoya sadık kalmak adına bastırdığımız yerlerde filmin zayıf kaldığını görmemek mümkün değil. Örneğin, yanmış çiftlik ve delirmiş ihtiyar sahnesi bu yerlerden biridir. Bununla, bu sahnenin içeriğini ve bu ortamda yaratmayı başaramadığımız plastik etkiyi kastediyorum. Başlangıçta bu sahne başka türlü planlanmıştı.

İlk düşüncemiz, yabanileşmiş, yağmur altında inleyen bir tarla ve arasından geçen çukurlarla dolu çamurlu bir yoldu.

Bu yolun etrafınıysa kısa budanmış, sonbahar ağaçları çevreleyecekti.

Yanmış, yıkılmış bir çiftlik bu ilk tasarıda yoktu.

Yalnızca uzaklarda bütün yalnızlığı içinde tek bir baca görülecekti.

Yalnızlık duygusu bu sahneye bütünüyle hâkim olacaktı: Deli ihtiyarın ve İvan'ın içinde oturduğu kağı arabasına iskeleti çıkmış bir sığır koşulmuş (Kapiyev Efendi'nin* cephe raporlarını hatırlayalım).

*) Kapiyev Efendi (1909-1944), Dağıstanlı-Sovyet hikâyeci ve çevirmen. Günlüğü, ölümünden sonra 1956'da yayınlanmıştır.

Kağı arabasında yere tünemiş bir tavuk, ayrıca bir köşede kirli çuvalarla sarmalanmış oldukça büyük bir şey. Uzakta albayın arabası görüldüğünde Ivan, koşarak uzaklaşacak, tarlanın içinde gözden yitecekti. Cholin'in onu bulması uzun sürecek, ağır çizmelerini çamurdan zorlukla çekecek, sonra 'Dodge' marka araba geldiği gibi gidecek, geride yalnızca ihtiyar adam kalacaktı. Rüzgâr çuvalı havalandırarak, paslanmış bir saban gözükecekti çuvalın altından.

Bu sahnenin uzun ve yavaş planlar halinde çekilmesini düşünmüştük, yani sahnenin apayrı bir ritmi olacaktı.

Yalnızca yapım zorlukları yüzünden başka türlü çektiğimiz sanılmasın. Hayır, ortada aynı sahnenin iki ayrı versiyonu vardı ve ben kötüsünü seçtiğimizi ne yazık ki hemen fark edemedim.

Bu filmde, anıların şiirselliği bağlamında daha önce sözü edilen idrak anının oyuncular, dolayısıyla seyirciler tarafından algılanamaması yüzünden zayıf kalmış yerler vardır. Örneğin, Ivan'ın yürüyüş halindeki kıtanın ortasından, askeri araçların arasından partizanlara kaçtığı sahne. Bu sahne ne bende ne de seyircide herhangi bir duyguya yol açtı.

Ivan'ın keşif kolunda Albay Griyasnov'la konuştuğu sahne de, bu anlamda başarısız bir sahnedir. Oğlanın heyecanı dıştan da görülebilir bir dinamik yaratmakla birlikte, aslında iç dinamiği hiç hareket geçiremiyor. Yalnızca arkaplanda bir pencerenin arkasında çalışan bir asker sahneye, üzerinde düşünmeye değer çağrışımlar yaratan belli bir canlılık katabilmiş.

İşsel anlamı, yönetmenin kendi bakış açısını içermeyen bu tür sahneler insanı yadırgatıyor, çünkü bunlar, filmin genel plastik çerçevesinin dışına taşıyor.

Bütün bunlar, bir kere daha, bütün diğer sanatlar gibi sinemanın da bir yaratıcı sanatı olduğunu gösteriyor. Film ekibinin elemanları yönetmene çok yardım edebilir. Ancak, sadece ve sadece yönetmenin hayal gücü filmi nihai bütünselliğine kavuşturabilir. Ancak yönetmenin kendine özgü, öznel izleme süzgecinden geçenler, sanatsal malzemeyi oluşturur ve bu malzemeyle daha sonra, hakikatin görüntüsünün bir yansıması olan o değiştirilemez ve karmaşık dünya kurulabilir. Tabii ki yönetmenin taşıdığı bu sorumluluk diğer elemanların yaratıcı katkılarının önemini ortadan kaldırmaz. Ama ancak yapılan öneriler yönetmen tarafından değerlendirilip uygun bir

şekilde kullanıldığında gerçek bir zenginlik sağlanabilir. Yoksa eserin bütünselliği yok olur.

Filmimizin başarıya ulaşmasında hiç şüphesiz oyuncuların rolü büyüktü. Özellikle de Kolya Burlayev'in, Valya Malyavina'nın, Şenya Şarikov'un ve Valentin Subkov'un... Çoğu ilk kez kamera karşısına çıkmışlardı ama istisnasız hepsi de büyük bir ciddiyetle işe sarıldılar.

Ivan'ı oynayan Kolya Burlayev* ilk kez VGİK' da, henüz öğrenimimi sürdürdüğüm sırada dikkatimi çekmişti. *Ivan'ın Çocukluğu*'nu filme uyarlama konusunda kesin kararımı vermemde onu tanımış olmanın tayin edici bir rol oynadığını söylerken hiç de abartmış sayılmam. Bize tanınan süre o kadar acınacak derecede azdı ki, ciddi ciddi başrol oyuncusu avına çıkmamıza imkân yoktu. Ayrıca, başka bir sanat kolektifinin üzerinde çalıştığı ilk "Ivan" projesinin suya düşmesi yüzünden bütçemiz de o kadar sınırlı tutulmuştu ki, bu projeyi birtakım garantiler olmasaydı imkânı yok kabul etmezdim. Bu garantilerse... Kolya Burlayev, kameraman Vadim Yusof, Vyaçeslav Ovçinnikov ve sanat yönetmeni Yevgeni Çerneyev'di.

Valya Malyavina dış görünüşüyle Bogomolov'un hayalindeki hemşiresinin tam zıddıydı. Öyküye göre, bu kadın koca memeli, mavi gözlü, balık etinde bir sarışındı.

Ve birden karşımıza Valya Malyavina çıktı. Bogomolov'un hemşiresinin tam zıddı: kahverengi saçlar, kahverengi gözler ve dar kalçalar. Ama bütün bunlarla birlikte Malyavina, filme öyküde yer almayan son derece özel, son derece bireysel ve beklenmedik bir şeyler de getiriyordu. Ve bu çok daha önemli, çok daha karmaşıktı; Maşa tipi hakkında çok şey anlatıyor ve çok şey vaat ediyordu. Böylece bir moral destek daha elde etmiş olduk.

Malyavina bu role çok uyuyordu. O kadar naif, el değmemiş ve güven verici bir hali vardı ki daha filmin başında iş belli oluyordu: Maşa/Malyavina savaşın çaresiz bir kurbanıydı ve savaşla ortak hiçbir yanı yoktu. Doğasının ve yaşının coşkusu çaresizliği idi. İçindeki faal olan şey, hayata karşı alacağı tavrı belirleyecek olan şeyse henüz uyuklamaktaydı. Bu, çaresizliğiyle silahsızlandırdığı Yüzbaşı Cholin'le arasında otantik bir ilişki kurma imkânı yarat-

*) Nikolay Burlayev, Sovyet sinema oyuncusu ve yönetmeni. *Ivan'ın Çocukluğu*'nda başrolü, *Andrey Rublov*'da Boriska'yı oynamıştır.

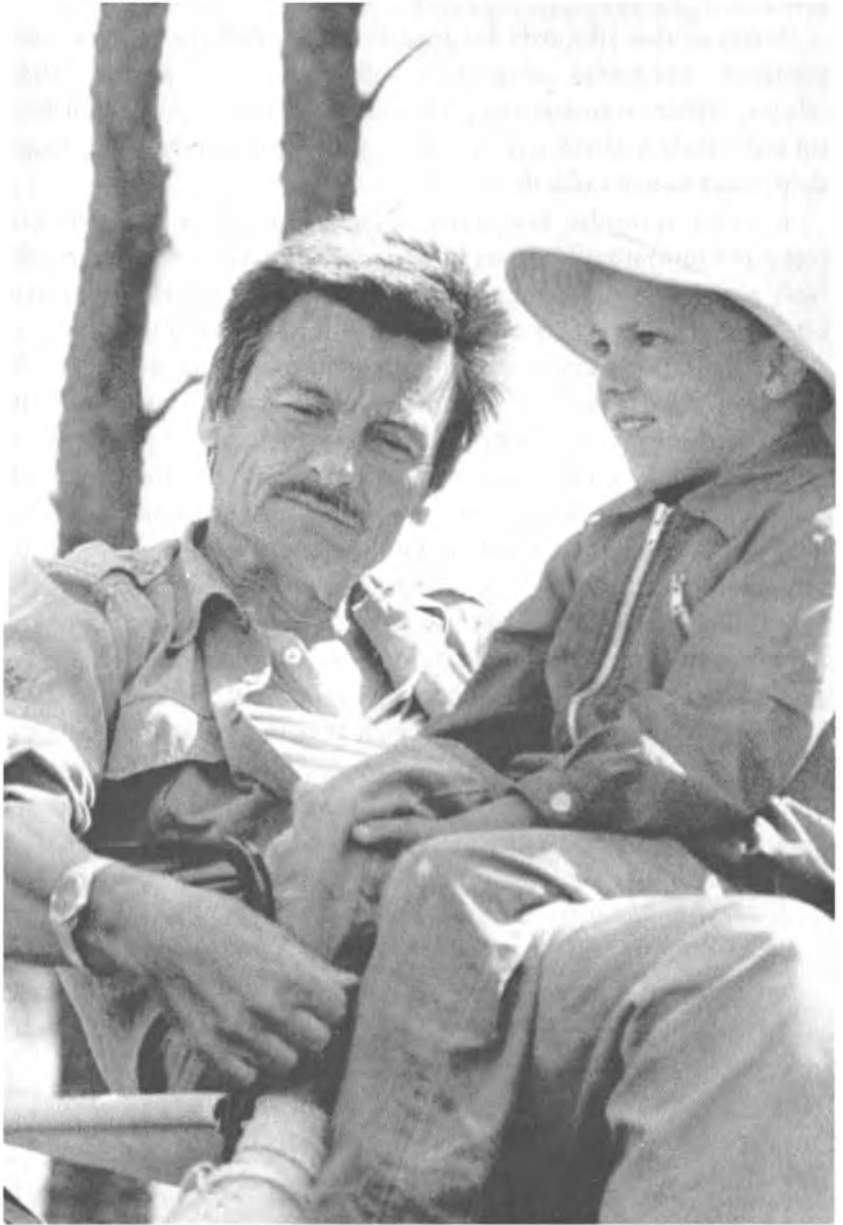
maktaydı. Bu yüzden, Cholin'i oynayan Subkov tam anlamıyla Malyavina'ya bağımlı bir hale geldi ve başka bir kadın oyuncuyla olsa sahte ve ahlâk nutukları atan biri olarak görüleceği yerde en doğru davranışı gösterebildi.

Bu ayrıntıları kimse bir tartışma zemini, *Ivan'ın Çocukluğu* filminin nasıl oluştuğunu anlatan bir temel olarak ele almamalı. Bu bir film çalışması sırasında ne tür akıl yürütmelerin ortaya çıkabileceği ve bu akıl yürütmelerin hangi düşünsel bağlamda yer aldığı gibi soruları açıklığa kavuşturma denemesidir. Bu filminden edindiğim deneyimler benim inançlarımı güçlendirdi. Bu inançlarımın doğruluğuy-sa *Andrey'in İhtirasları*'nın senaryosu üzerinde yaptığım çalışmada ve 1961'de tamamladığım Andrey Rublov'un hayatını konu alan filmin çekimi sırasında bir kere daha kanıtlandı. Senaryoyu bitirdikten sonra düşüncelerimi gerçekleştirme fırsatı bulacağımdan şüpheye düştüm. Ama bir şey benim açımdan çok kesindi: Şayet bu imkân bana tanınırsa yapacağım filmin tarihi ya da biyografik türle hiç alakası olmayacaktı. Beni bambaşka bir şey, bu büyük Rus ressamının şiirsel yeteneğinin özü ilgilendiriyordu. Ben, Rublov'un kişiliğinde yaratıcı eylemin psikolojisini, aynı zamanda bu denli olağanüstü önemli etik değerler yaratabilen bir sanatçının ruh halini ve toplumsal duygularını araştırmak istiyordum.

Bu film kardeş katlinin ve Tatar boyunduruğunun hâkim olduğu bir dönemde nasıl milli bir kardeşlik özleminin doğabildiğini, bununsa Andrey Rublov'un dâhiyane 'Üçleme'sini, yani kardeşlik, sevgi ve uzlaştıran bir inanç idealini nasıl ortaya çıkardığını anlatmalıydı. Senaryonun ideolojik ve estetik taslağının temelini işte bu düşünceler oluştuyordu.

Bu senaryo tek tek epizodlardan oluşuyordu. Rublov şahsen her epizodda yer almıyordu. Ancak bu durumlarda da zihninin canlılığı, dünyayla ilişkisini belirleyen atmosferin soluğu açıkça hissedilebilmeliydi. Bu kısa öyküler kronolojik bir sıralamayla artı arda dizilmiştir, aralarındaki bağ, Rublov'u ünlü 'üçlemesi'ni yaratmaya zorlayan şiirsel mantıktır. Her biri kendi içinde bir konuya ve kendine özgü bir düşünceye sahip epizodlar arasındaki bütünlüğü sağlayan sadece ve sadece bu mantıktır. Bu epizodlar hem birbirlerini tamamlamakta hem de birbirleriyle çatışmaktadır.

Senaryoda öngörülen sıralamaya göre bu epizodlar şiirsel mantığın yasaları uyarınca şiddetle birbirlerine çarpmalıydılar. Sanki ha-



Tarkovski, *Ivan'ın Çocukluğu* (1962) filminde Ivan'ı canlandıran Nikolai Burlyayev'le görülüyor.

yat ve yaratıcı eylemin çelişkilerini ve sınırlılıklarını görsel olarak şekillendirmişçesine.

Tarihi açıdan film öyle bir şekilde ele alınmalıydı ki seyirci bir çağdaşını izliyormuş duygusuna kapılmalıydı. Bu yüzden tarihi olaylar, kişiler ve somut, maddi kültürün öğeleri, yapılacak bir anıtın malzemeleri olarak görülmemeli, aksine son derece canlı, hayat dolu, hatta sıradan olmalıydı.

Kısacası, ayrıntılar, kostümler ve kullanılan aletler, müzeleri için teşhir malzemesi toplayan tarihçilerin, arkeologların ya da etnograf-
ların gözüyle görülmemeliydi. Bir koltuk örneğin, müzelere yaraşır bir parça değil, üzerinde oturabilen somut bir nesne olmalıydı.

Oyuncular, günümüz insanının da yakından bildiği duyguları yaşıyan, anlaşılır insanları oynamalıydılar. Genelde tarihi rollerin oyuncularının yerleştirildiği yükseltilmiş sahne geleneği kesinlikle reddedilmeliydi, çünkü bu yerler filmlerin sonuna doğru giderek salt ayaklara dönüşürler. Bütün bunları gerçekleştirebilirsek o zaman az çok iyi bir sonuç elde etme umudu taşıyabiliriz, diye düşünüyordum. Bu filmi birbirine dostça sevgiyle bağlı bir ekibin gücüyle gerçekleştirebilmek için bütün gayretimle çalıştım. Sonunda kameraman Vadim Yusov, sanat yönetmeni Çerneyev ve besteci V. Oyçinnikov'un da dâhil olduğu 'kavgaya hazır' bir ekip olduk.

Bu kitapla ulaşmaya çalıştığım gizli amacımı artık itiraf etmenin zamanı geldi: Bu metinle hiç değilse kısmen ikna etmeyi başardığım okuyucularımın manevi yoldaşlarım da olmaları benim en büyük arzum. Sırf kendilerinden hiçbir şey saklamadığım için duydukları şükran yüzünden olsa da...



Sinemaya özgü sorunlara geçmeden önce sanat anlayışımı açıklamakta yarar görüyorum.

Sanat niçin vardır? Sanata kim ihtiyaç duyar? Esasen sanata ihtiyaç duyan herhangi bir kimse var mı? Bütün bunlar, yalnızca sanatçıların değil, sanatı kabullenen, daha doğrusu günümüzde kullanılan deyimleriyle 'tüketen' (ne yazık ki bu 'tüketen' deyim, 20. yüzyıldaki sanat-kitle ilişkisinin özünü belirtmekte, dahası âdeta teşhir etmektedir) her insanın cevabını aradığı sorulardır.

Herkes bu soruyla ilgili ve dediğimiz gibi, sanatla uğraşan her insan bu soruya bir cevap arıyor. Aleksander Blok,* "Şair, kargaşadan

*) Aleksander Aleksandroviç Blok (1880-1921), Rus şairi. Rus sembolizminin en önemli temsilcilerinden.



uyum yaratır,” demiştir... Puşkin, şairi peygamberlik yeteneğiyle donatır... Her sanatçı, diğer sanatçılar için bağlayıcı olmayan, kendine özgü yasalarla tanımlanır.

Ne olursa olsun, yalnızca bir meta olarak ‘tüketilmek’ istenmeyen her türlü sanatın amacı, hiç şüphesiz kendine ve çevresine, hayatın ve insan varlığının anlamını açıklamak, yani insanogluna gezegenimizdeki varoluş sebebini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta belki de hiç açıklamaya bile kalkmadan onları bu soruyla karşı karşıya getirmelidir.

En genelinden başlayacak olursak: Bence sanatın hiç tartışılmayacak işlevlerinden biri, *bilgilenme* düşüncesidir; bir sarsıntı, bir *kat-harsis* şekline bürünen etkidir. Havva’nın, bilgi ağacından elmayı koparıp yemesiyle birlikte insanoglu da sonsuz bir gerçek arayışına mahkûm edildi.

Bilindiği gibi, Âdem ile Havva her şeyden evvel çıplaklıklarının farkına vardılar ve çok utandılar. Utandılar, çünkü kavradılar ve birbirlerinin farkına varmanın zevk dolu yolunda ilerlediler. Bu, sonu olmayan bir yolun başlangıcıydı. Ulvi bir bilgisizlikten, faniliğin düşman ve bilinmedik topraklarına fırlatılıp atılanların trajedisi hiç de anlaşılmaz değildir.

“Ve alınının teriyle ekmek yiyeceksin...”

Ve insan, ‘yaradılışın bu baş tacı’, yeryüzüne işte böyle indi ve onu sahiplendi. O günden bugüne kat ettiği yol, genelde evrim olarak adlandırılır. Bu, aynı zamanda insanın kendisinin bilincine varmasının acı dolu süreci oldu.

Bir anlamda insan, hayatın özünün ve kendisinin imkânlarının, amaçlarının bilincine her seferinde yeniden varır. Tabii ki mevcut bilgi birikiminden de yararlanır. Gene de ahlâksal-töresel bilinçlenme süreci, tek tek her insanın her seferinde kendisi adına yeni baştan edinmek zorunda olduğu tayin edici bir deneyimdir ve öyle de kalacaktır. İnsanoglu bıkıp usanmadan, kendisiyle dünya arasında bir ilişki kurar; bu dünyayı sahiplenmek, sezgisel olarak algıladığı idealiyle bu dünya arasında bir uyum sağlamak için yanıp tutuşur. Bu isteğin yerine getirilemez olması, insanların hoşnutsuzluğunun ve kendi benliğindeki eksikliğin yarattığı acının bitip tükenmeyen bir kaynağını oluşturur.

Demek ki sanat ve bilim, dünyaya sahip olma biçimleri; insanın sözümona ‘mutlak gerçek’e giden yol üzerindeki bilgi edinme biçimleridir.

Yaratıcı insan dehasının bu iki ifade biçimi arasındaki ortak yan da sadece bundan ibarettir ve ben, yaratıcılığın keşifle değil, bir şeyler var etmekle eş anlamlı olduğunda ısrar etmekten hiç çekinmiyorum. Burada, bu noktada, her şeyden önemlisi, bilgilenmenin biçimsel biçimiyle estetik biçimi arasındaki ilkesel farklılıktır.

İnsan sanatta gerçeği, öznel deneyimler sonucu sahiplenir. Bilim-deyse insan bilgisi, sonu olmayan bir merdivenin basamaklarını tırmanır ve atılan her adımla dünya hakkındaki bilgiler yerlerini yenilerine bırakır. Demek ki bu, nesnel ayrıntıların bilgisine dayanarak birbiri üstüne, mantıken inşa edilen kavrayışların basamak basamak yükselen yoludur. Buna karşın sanatsal kavrayış ve keşif, her seferinde dünyanın yeni ve benzersiz bir görüntüsü, mutlak gerçeğin bir 'hiyeroglifi' olarak ortaya çıkar, kendini bir vahiy olarak sunar. Sanat, sanatçının *bütün* dünya yasalarını sezgisel olarak yakalama arzusu şeklinde ortaya çıkar: güzellik ve çirkinlik, insancılık ve acımasızlık, sonsuzluk ve sınırlılık. Bütün bunları sanatçı, 'mutlak'ı yakalayan görüntüyü yaratma aşamasında kendine özgü bir tavırla yeniden şekillendirir. Tinin maddeyle, sonsuzun sonla sınırlandırılmasıyla ifade edilen sonsuzluk duygusu, bu görüntünün yardımıyla yakalanabilir. Sanat, olgucu-faydacı bir pratiğin bizden gizlediği, mutlak tinsel gerçekle iç içe geçmiş bu dünyanın bir simgesidir görüşünü bile ileri sürebiliriz.

Bir insan şu ya da bu bilimsel sisteme katılmak istediğinde, mantıklı düşünme yeteneğini harekete geçirmek, belli bir eğitim sistemi-ne iyice vakıf olmak, onu *anlamak* zorundadır. Sanat ise *herkese* yönelir, herkes tarafından hissedilebilen bir etki oluşturmayı, duygusal sarsıntı yaratmayı ve *kabul edilmeyi* umar. Sanat, insandan, katı mantık kurallarından çok, sanatçılarca iletilen manevi enerjiye boyun eğmesini bekler. Ve sanat, en olgucu anlamıyla da olsa bir eğitim temeli değil, manevi deneyim talep eder.

Sanat, insanları çevresinde toplamaya iten o sonsuz, dur durak tanımayan idealin, maneviyat özleminin duyulduğu yerde ortaya çıkar ve gelişir. Modern sanatın seçtiği yol yanlıştır, çünkü hayatın anlamını arama adına salt kendini onaylama peşinde koşmaktadır. Bu yüzden bu yaratıcı uğraş, kendi bireyci eylemlerinin bir kerelik değerini haklı göstermeye çalışan egzantrik kişilerin garip bir çabasına dönüşmüştür. Ne var ki, bireyin kendini sanatta kanıtlaması imkânsızdır, çünkü sanat daha farklı, genel ve yüksek bir düşünceye hiz-

met eder. Sanatçı, kendisine neredeyse bir mucize sonucu bahşedilmiş sayabileceğimiz yeteneğinin bedelini ödemek zorunda olan bir hizmetkârdır. Günümüz insanı hiçbir şey feda etmeye yanaşmıyor; oysa gerçek bireyselliğe varmanın tek yolu özveriden geçer. Ne yazık ki, bu gerçeği giderek unutuyoruz, dolayısıyla insan olma duygusu da yitip gidiyor.

Burada güzele ulaşmaktan söz ederken, yani ideale özleminden doğan sanatın hedefinin işte bu ideal olduğunu söylerken, amacım asla sanatın dünyevi 'pislik'ten kaçınması gerektiğini vurgulamak değildir... Aksine, sanatsal görüntü daima, birinin yerine ötekini, büyüğün yerine küçüğünü geçiren bir göstergedir. Canlıdan söz etmek isteyen sanatçı ölüden bahseder, sonsuz hakkında konuşabilmek için sınırlı olanı sunar. Bir yedek! Sonsuzu maddeleştirmek mümkün değildir, ancak onun yanılması, *görüntüsü* yaratılabilir.

Çirkin, nasıl güzelin içinde varsa, güzel de çirkinin içinde vardır. Hayat, bu saçmalığa varan muazzam çelişkinin içine gömülmüştür ve bu çelişki sanatta aynı zamanda hem uyumlu hem de dramatik bir birlik olarak belirir. Her şeyin birbirine yakın olduğu, her şeyin iç içe geçtiği bu bütünlüğü algılamaksa ancak görüntüyle mümkündür. Bir görüntünün düşüncesinden söz edilebilir, görüntünün özü, sözcüklerle ifade edilebilir, çünkü düşüncenin sözel ifadesi, şekillendirilmesi mümkündür. Ancak bu tanımlama da görüntüyü anlatmaya yetmez. Bir görüntü bu eylemin akılsal anlamı açısından kavranamaz. Sonsuzluk düşüncesi sözcüklerle ifade edilemez, hatta tanımlanamaz bile. Sanat ise insanlara bu imkânı bahşeder, sonsuzu denenebilir kılar. Sanatçının kendi sanatı uğruna verdiği mücadeleden vazgeçilmez koşulları, kendine inanmak, hizmet etmeye hazır olmak ve taviz vermemektir.

Sanatsal uğraş, sanatçıdan gerçek bir 'özveri' talep eder, hem de kelimenin en derin anlamıyla. Bu yolda, mutlak gerçeğin 'hiyeroglifleri'yle çalışan sanatta, bu hiyerogliflerin her biri sonsuza dek bu sanat eserinde işlenmiş olarak kalacak dünyanın bir görüntüsünü oluşturur. Ve eğer gerçekliğin bilimsel ve duygusuz bir şekilde kavranması hiçbir zaman sonu gelmeyen bir merdivenin basamaklarını tırmanmakla eş anlama geliyorsa, sanatsal kavrayış da insana, kendi içinde mükemmel ve bütünleşmiş, sonu olmayan bir alanlar sistemini hatırlatır. Bu alanlar bazen birbirlerini tamamlar, bazen de birbirleriyle çelişir, ama hiçbir şart altında birbirlerinin yerini doldura-

mazlar. Aksine, birbirlerini zenginleştirir, bütünsellikleriyle sonsuza dek uzanan, her şeyin üzerinde özel bir alan oluştururlar. Kendi içinde sebeplendirilmiş ve her daim geçerliliğini koruyacak olan bu şiirsel vahiy, insanın kimin kopyası olduğunu kavradığını ve bunu ifade etme yeteneğine sahip olduğunu kanıtlamaktadır.

Bütün bunlara ek olarak, sanatın köklü bir iletişim işlevi vardır, çünkü insanlar arası anlaşma, yaratıcı son amacın en önemli yanlarından birini oluşturur. Ayrıca bir sanat eseri, bilimden farklı olarak, maddi değeri olan herhangi pratik bir hedef peşinde de koşmaz. Sanat bir üst-dildir, insanlar da bu dilin yardımıyla kendileri hakkında bilgi verip başkalarının deneyimlerini benimseyerek birbirlerine ulaşmaya çalışırlar. Ama gene bu da herhangi bir pratik fayda sağlama adına değil, faydacılığın tam zıddı olan özveride kendini bulan sevgi adına gerçekleştirilir. Bir sanatçının yalnızca 'kendini gerçekleştirme' gibi bir nedenle yaratmaya kalkışabileceğine inanasım gelmiyor. Karşılıklı anlaşmaya dayanmayan bir kendini gerçekleştirme son derece anlamsızdır. Başkalarıyla arasında manen bir bağ oluşturma uğruna kendini gerçekleştirmeyi istemekse hiçbir yarar sağlamadığı gibi aksine, insandan çok özveri bekleyen, son derece eziyetli bir iştir. Ama kendi sesine kulak veriyor olmak bütün bu eziyete değmez mi acaba?

Belki de sezgiler, sanat ve bilimi, gerçekliği ele alışın bu ilk bakışta son derece zıt görünümlü iki biçimini birbirine yaklaştırıyordur? Doğal olarak yaratıcı uğraşta bilimsel alandan çok farklı bir rol oynamalarına karşın, hiç şüphesiz her iki durum için de sezgilerin önemi büyüktür.

Aynı şekilde *anlama kavramı* da her iki alanda farklı şeyleri tanımlar. Bilimsel açıdan *anlama*, mantık ve akıl düzeyinde uyuma demektir; bir teoremi ispatlamaya benzeyen akılcı bir eylemdir. Öte taraftan, bir sanatsal görüntüyü *anlamak* demek, duygusal, hatta zaman zaman, duygu-‘üstü’ düzeyde sanatsal güzelliğin benimsenmesidir.

Bilimcinin sezgisi bir aydınlanma, bir ilham gibi gözükse dahi, yalnızca mantıksal gelişmeyle eş anlamlıdır. Bunun da sebebi, mantıksal değişkenlerin var olan bilgiler ışığında yeni baştan ele alınmasındansa doğal bir sonuç olarak algılanmaları, yeni bir aşama olarak görülmeleridir; yani, mantıksal düşüncedeki bilinçli sıçrama, bilimin her alanında önceden tespit edilmiş yasalara dayanır. Bilimsel bir keşfin, bir ilham sonucu yapıldığını varsaysak

bile, bir bilginin ilhamıyla bir şairin ilhamı arasında gene de çok fark vardır. Çünkü sanatsal bir görüntünün -akıcı olmayan, başka bir düzlemde yaratılmış ve bu düzlemdeki varlığını koruyan, kendi içinde bütünselleşmiş, benzersiz bir görüntünün- ortaya çıkışını, aklın yardımıyla yapılacak deneysel bir bilgi süreciyle açıklamak mümkün değildir. Yapılacak iş, terimler konusunda bir anlaşmaya varmaktır.

Bir sanatçı, bir görüntü yarattı mı, onun açısından bir vahiy olan dünyanın duygusal düzeyde algılanmış görüntüsü karşısında bir hiç olan kendi düşüncesini zorluyor demektir. Çünkü düşünce kısa ömürlü, görüntüyse mutlaklıktır. Bu yüzden manen duyarlı bir insanın sanat eseri karşısında algıladıklarıyla salt dinsel bir deneyim arasında paralellikler vardır. Sanat, her şeyden önce insanın ruhuna seslenir ve insanın manevi yapısını şekillendirir.

Şair, bir çocuğun hayal gücüne ve ruhsal yapısına sahip bir insandır. Hangi dünya görüşünü savunursa savunsun, dünyadan edindiği izlenim dolaysızdır; yani, sanatçı dünyayı 'tanımlamaz', dünya onundur.

Bir sanat eserinin kabul görmesinin vazgeçilmez önkoşulu, bir sanatçıya güvenmeye, ona inanmaya hazır olmaktır. Ama bazen, salt duygularla kavranması gereken şiirsel bir görüntüden bizi ayıran anlaşmazlık derecesini aşmak çok güçtür. Tıpkı Tanrı'ya duyulan gerçek inanç gibi bu inancın da koşulu, belli bir ruhsal tutum ve özel, saf bir manevi güçtür.

Burada Dostoyevski'nin *Ecinniler* romanında yer alan, Stavrogun ile Şatov arasındaki konuşma yeniden akla geliyor:

"Yalnızca sizin Tanrı'ya inanıp inanmadığınızı öğrenmek istiyorum."

Nikolay Vsevolodoviç onu sert bir ifadeyle süzmektedir.

"Ben Rusya'ya ve onun iman gücüne inanıyorum... İsa'nın bedenine inanıyorum. İsa'nın Rusya'da yeniden doğacağına inanıyorum... İnaniyorum," diye kekeleydi Satov, heyecanla.

"Peki ya Tanrı'ya? Tanrı'ya inanıyor musunuz?"

"Ben, Tanrı'ya... İnanacağım."

Buna eklenecek başka ne var ki? Ruhsal iktidarsız diye tanımlayabileceğimiz günümüz insanının giderek en belirgin özelliği halini almaya başlayan karmaşık ruhsal yapısı, manevi yoksulluğu ve yetersizliği burada, nasıl da dâhice bir ustalıklarla tespit edilmiş!

Güzel, gerçeğin peşinden koşmayanlardan kendini gizler. Sanatın anlamı ve varlık sebebi hakkında düşünmeye yanaşmadan onu ele alıp değerlendirmeye kalkanların ruhsuzluğu ne yazık ki, sık sık kaba bir şekilde basite indirgenmiş birtakım sözlere yol açar: “Bunu hiç beğenmedim!”, “Hiç de ilginç değil!”... Bunlar çok iddialı savlar, ama ne yazık ki gökkuşağını tanımlamaya çalışan doğuştan kör bir adamın savlarından hiç farkı yok! Bu kör insan, bir sanatçının gerçeği başkalarına açıklayabilmek uğruna çektiği acılara karşı tamamen duyarsızdır.

Peki, ama gerçek nedir?

Bence, çağımızın en üzücü özelliği, sıradan insanın bugün, güzel ve geçici olmayanı yansıtmakla ilgili her şeyden koparılmış olmasıdır. ‘Tüketiciler’e göre biçilmiş günümüz kitle kültürü -bir protezler medeniyeti- ruhları sakatlıyor; insanın kendi varlığıyla ilgili en temel soruları sormasını, bir ruhsal varlık olarak kendisinin bilincine varmasını giderek artan bir şekilde engelliyor. Ama bir sanatçı, gerçeğin sesine kulaklarını tıkamamalıdır, tıkayamaz, çünkü ancak ve ancak bu çağrı, yaratıcı iradesini belirleyecek ve disiplin altına alacaktır. Sanatçı ancak bu sayede inancını başkalarına da aktarabilme yeteneğine kavuşacaktır. Bu inanca sahip olmayan bir sanatçıysa doğuştan kör bir ressamı benzer.

Bir sanatçının konusunu ‘aradığı’nı söylemek yanlış olur. Konu, onun içinde tıpkı bir tohum gibi olgunlaşır ve şekillendirilmeyi bekler. Bu tıpkı bir doğuma benzer. Şu farkla ki şairin elinde gurur duyacağı hiçbir şey yoktur. Sanatçı, durumun hâkimi değil, hizmetkâridir. Yaratıcılık, onun için mümkün olan yegâne var oluş biçimidir ve yarattığı her eser, onun için gönüllü olarak kaçamayacağı bir eylemdir. Belirli, tutarlı adımların gerekliliği ve içerdikleri düzen konusunda bir duyarlılık geliştirebilmek ancak ideale duyulan inançla mümkündür; ancak ve ancak inanç, görüntüler sistemini (hayatın sistemi diye okunmalı) destekler.

Dinsel gerçeğin anlamı *umutta* yatar. Felsefe, gerçeği, insan aklının sınırlarını, insan eylemi ve insan varlığının anlamının sınırlarını belirleyerek arar. (Bir filozof, insan varlığı ve eyleminin son derece anlamsız olduğu sonucuna varsa bile bu, geçerliliğini yitirmez.)

Sık sık sanıldığığının aksine, sanatın işlevsel belirlemi, düşünmeyi teşvik etmek, bir düşünce iletmek ya da bir örnek oluşturmak değildir. Hayır, sanatın amacı, daha çok, insanı ölüme hazırlamak, onu iç dünyasının en gizli köşesinden vurmaktır.

İnsan bir başyapıtla karşılaştığında kendi içinde, sanatçıya da ilham veren sesi duymaya başlar. Böyle bir sanat eseriyle karşılaştığında izleyici, derin bir sarsıntı yaşar, âdeta temizlenir. Sanatsal bir başyapıtla onu algılayanlar arasında oluşan o özel gerilim alanında insanlar, varlıklarının, o andan itibaren serbest kalmak için baskı yapan en iyi yanlarının bilincine varırlar. Böyle anlarda, imkânlarımızın tükenmezliğinde, kendi duygularımızın derinliğinde kendimizin farkına varır, kendimizi keşfederiz.

*Eğer insanların ve
Meleklerin dilleriyle konuşursam,
Ama sevgim olmazsa,
Ses çıkaran bir bakır ya da
Öten bir zil olmuş olurum.*

*Eğer peygamberlikte bulunabilirsem,
Ve bütün sırları bilir
Ve her türlü bilgiye sahip olursam,
Eğer dağları yerinden oynatacak kadar
Büyük bir imanım olursa
Ama sevgim olmazsa,
Bir hiçim.*

*Eğer bütün malımı sadaka olarak dağıtır
Ve bedenimi yakılmak üzere teslim edersem
Ama sevgim olmazsa.*

*Bunun bana hiçbir yararı yoktur.
Sevgi sabırlıdır, sevgi şefkatlidir.
Sevgi kıskanmaz,
Övünmez,
Böbürlenmez.
Sevgi kaba davranmaz,
Kendi çıkarını aramaz,
Kolayca öfkelenmez,
Kötülüğü anmaz.
Sevgi haksızlığa sevinmez
Ama gerçek olanla sevinir.
Sevgi her şeye katlanır,
Her şeye inanır,*

*Her şeyi ümit eder,
Her şeye dayanır.*

*Sevgi asla son bulmaz.
Peygamberliklerse ortadan kalkacak,
Diller sona erecek
Bilgi ortadan kalkacaktır.*

(1. Korintliler, 13)

Bir başyapıt: Bu, mutlak geçerliliği içinde gerçeklik hakkında verilmiş kusursuz ve tam bir yargıdır ve bu yargının değeri, manevi olanla karşılıklı ilişki içinde insan kişiliğini ne kadar kapsamlı ifade etmeyi başarmış olmasıyla ölçülür.

Böyle büyük bir sanat eseri hakkında konuşmak ne kadar da zordur! Hiç şüphesiz, bir başyapıtı diğer çalışmalar yığınınından çekip çıkarmamıza yarayan son derece genel bir uyum duygusu dışında başka bazı kesin ölçütler de vardır. Ayrıca, bir sanat eserinin değeri onu algılayanlara göre de değişebilir. Genelde bir sanat eserinin taşıdığı önemin, insanların bu esere gösterdikleri tepkiyle, eserle toplum arasında oluşan ilişkiyle ölçülebileceği sanılır. En genel anlamıyla bu doğrudur. Garip olan, yalnızca, böyle bir durumda sanat eserinin onu algılayanlara tamamen bağımlı kılınması, bu algılayıcının eseri hem bir bütün olarak dünyaya hem de insanın var olan bireyselliğine bağlayan şeyi bulmayı becerip beceremeyeceğine bağımlı kılınması ve bu arada bizzat bu bireyselliğin, insanın gerçeklikle olan ilişkisinin bir ürünü olduğunun unutulmasıdır. Goethe, "Bir kitap okumak bir kitap yazmak kadar zordur," derken son derece haklıydı. Bir insan, verdiği kararların, yaptığı değerlendirmelerin nesnel olduğunu hiçbir zaman ileri süremez. Bir kararın en görece nesnel olma ihtimali bile yorum çeşitliliğine bağlıdır. Şayet bir sanat eseri, kitlelerin, çoğunluğun gözünde hiyerarşik bir değerlilik kazanırsa bu, genelde rastlantısal bir durumun, örneğin eserin, yorumcuları açısından şanslı olmasının bir sonucudur. Ayrıca, bir insanın estetik beğenisi de sanat eserinden çok, o insanın kendisi hakkında ipuçları verir.

Sanat eserini yorumlayan bir kimse, genelde belli bir soru karşısında aldığı tavrı sergilemek amacıyla belli bir alana yönelir, bunu yaparken de eserin kendisinden yayılan, duygu bakımından canlı ve dolaysız ilişkiyi ele almaktan kaçınır. Çünkü bu tür katışıksız bir algılama için, olağanüstü derecede gelişmiş, özgün, bağımsız ve deyim

yerindeyse 'masum' bir yargılama yeteneğinin var olması gerekir. Halbuki genelde insan, o ana kadar bildiği örnekler ve olgular bağlamında kendi fikrinin onaylanması peşinde koşarak sanat eserlerini öznel tahminleriyle ya da kişisel deneyimleriyle benzeşmesine göre değerlendirir. Öte taraftan, bir sanat eseri de, hakkında verilen sayısız yargılar sonunda değişik, değişken bir hayata kavuşarak zenginleşir ve böylece varlığı belli bir doygunluğa ulaşır.

... Büyük şairlerin eserleri henüz insanoglu tarafından okunamadı, ancak büyük şairler bu eserleri okuma yeteneğiyle donanmıştır. Kitleler onları yıldızları okur gibi okurlar, yani en fazla bir münecim başı olarak; bir astronom bile değil. Çoğu insana okuma yazma sırf onun rahatlığı için öğretilir, tıpkı harcamalarında aşırı gitmesini engellemek için öğretilen toplama çıkarma gibi. Bu insanlardan hiçbirinin, soylu bir zihin alıştırması olarak okumadan haberi yok; ayrıca, en ulvi duygularımızı körelterek bizi tatlı tatlı uyutan bir okuma değil, parmak uçlarımızda yaklaşmamızı gerektiren, en uyanık saatlerimizi ayırdığımız bir okuma, kelimenin en yüce anlamıyla okumadır.

Bu sözleri Thoreau, şaheser eseri *Walden*'de söylemiştir.

Bence sanatta güzellik, kusursuzluk ve ustalık, içinden düşünsel ya da estetik anlamda tek bir bölümün bile ancak bütüne zarar vermesi pahasına çıkarılabildiği ya da vurgulanabildiği yerde ortaya çıkar. Bir yapıtta, bazı etmenleri diğerine yeğlemek mümkün değildir. Nihai amaçları ve görevlerini şekillendiren yaratıcısına, deyim yerindeyse 'yol göstermek' mümkün değildir. Bu konuda örneğin Ovid, sanat göze çarpmaktadır derken, Engels de, "Yazarın görüşleri ne kadar iyi gizlenmişse sanat açısından o kadar iyidir," demiştir.

Her doğal organizma gibi sanat da birbiriyle çelişen öğelerin mücadelesi sonucu yaşar ve gelişir. Zıtlıklar burada iç içe geçer, yani bir anlamda düşünceyi sonsuza dek tekrarlar. Bir eseri sanat haline dönüştüren düşünce, temelinde yatan çelişkilerin dengesi ve uyumunda gizlidir. Sonuçta, sanat eseri üzerinde nihai bir 'zafer' elde etmek, anlamını ve görevini kesin bir açıklığa kavuşturmak mümkün değildir. İşte bu yüzden Goethe, "Sanat eseri yargılamaya ne kadar kapalıysa o kadar değerlidir," demiştir.

Bir yapıt, ne fazla soğuk, ne fazla sıcak; kendi içinde kapalı bir mekândır. Güzelliği parçaların ahenginden doğar. Tuhaf olan, böyle bir eserin kusursuz olduğu oranda az çağrışımlara yol açmasıdır.

Kusursuz olan, benzersizdir. Ya da aynı anda sonsuz çağrışım üretecek durumdadır ki bu da son tahlilde aynı anlama gelir.

Sanat tarihçilerinin bir sanat eserinin anlamıyla ya da bir eserin diğerine oranla üstünlüğüyle ilgili sözlerinde ne kadar da çok rastlantı bir araya gelmiştir acaba?

Bu bağlamda, tabii hiçbir nesnellik iddiası taşımadan, güzel sanatlar, özellikle de İtalyan Rönesansı'nın tarihinden birkaç örnek vermek istiyorum: Bu konuda, bana oldukça garip gelen ne kadar da çok yargıya varılmış!

Raffaello ve "Sistina Madonnası" hakkında kimler neler yazmamış ki! Bu görüşlere göre, yüzyıllar boyunca Ortaçağ Tanrı'sının önünde diz çöküp kalmış ve gözleri ondan başkasını görmediği için de ahlâksal güçlerini yeterince geliştirememiş, ama sonunda kesin kimliğine kavuşarak kendi içindeki ve çevresindeki dünyayı, Tanrı'yı keşfeden insanı canlandırmakla Urbino'lu dahi, bu resimde insan düşüncesini tutarlı ve mükemmel bir şekilde temsil etmiştir.

Önce bu görüşlerin doğru olduğunu varsayalım. Çünkü gerçekten de bu sanatçının elinde Kutsal Meryem, resimde yansıtılan ruh hali hayatın gerçekliğinden kaynaklanan sıradan bir orta tabaka kadını olup çıkmış. İnsanlara kurban edilen oğlunun akıbetinden endişeli. Oğlunun, insanları kurtarmak, onların günah işlememek adına verdikleri mücadeleyi hafifletmek için kurban edileceğini bilse de bu endişesinden kurtulamıyor.

Burada her şey, hakikaten de açıkça 'yazılı'dır. Hatta kanımca fazla açık, çünkü sanatçının görüşü ne yazık ki fazlasıyla ön plana çıkmış. Bu ressamın, bütün biçime hâkim olan, üstelik de görüntünün salt resimsel niteliğini de belirleyen o tatlımsı alegori sevgisi insanı çok rahatsız ediyor. Sanatçının burada güttüğü tek amaç, bir düşüncüyü açıklığa kavuşturmak, çalışmasının spekülâtif bir taslağını yaratmak; bunun da bedelini resminde görülen o yüzeysellik ve kocaman bir boşlukla ödüyor.

Burada üzerinde durulması gereken, güzel sanatların vazgeçilmez öğeleri olan istek, enerji ve gerilim yasalarıdır. Güzel sanatların bu yasalarını, Raffaello'nun bir çağdaşında, Venedikli ressam Vittore Carpaccio'nun* eserlerinde bulmak mümkün. Bu ressam, Rönesans devrinde üzerlerine yağın 'insancıl' gerçeklikle âdeta körleşen in-

*) Vittore Carpaccio (1455-1526), erken Rönesans dönemi, İtalyan ressamı.

sanların karşılaştıkları bütün ahlâki sorunları işlemektedir. Ve bunun için kullandığı tek araç, resim tekniğidir; biraz vaaz, biraz ulviyet kokan “Sistina Madonnas”nda olduğu gibi edebiyat tekniğine sığınmak aklının ucundan geçmemiş. Carpaccio’da bireyle maddi gerçeklik arasındaki yeni ilişki cesur ve onurlu bir ifadeye kavuşuyor. Ressam, aşırı duygusallığa kapılmıyor, insanın özgürleşme süreci karşısında duyduğu coşkuyu, yürekten desteği frenlemesini biliyor.

1848 yılında Gogol, Şukovski’ye* şu satırları yazmıştı:

... Vaaz vererek öğretmek benim işim değil, sanat zaten başlı başına bir öğrenme süreci. Benim işim, yaşayan görüntüler aracılığıyla konuşmaktır, yargılar aracılığıyla değil. Hayatı, hayat olarak ele almalı ve asla ucuzlatmamalıyım.

Ne kadar doğru! Aksi takdirde her sanatçı kendini izleyenlere kendi görüşlerini zorla kabul ettirmeye çalışırdı. Ama kim, sanatçının salonda oturan ya da elinde bir kitap tutan bir kimseden daha akıllı olduğunu iddia edebilir ki? Sanatçının tek üstünlüğü, görüntülerle düşünebilmesi ve kendisini izleyenlerden farklı olarak dünya görüşünü bu görüntülerin yardımıyla düzenleyebilmesidir. Yoksa aramızda sanatın hiç kimseye hiçbir şey öğretemeyeceği düşüncesi ni paylaşmayanlar mı var? İnsanoglu, dört bin yıldır hiçbir şey öğrenemediğini yeterince göstermedi mi?

Sanatın deneyimlerini, sanatta ifade edilen idealleri hakikaten benimseme yeteneğimiz olsaydı, şüphesiz çok daha iyi insanlar olurduk. Ancak ne yazık ki sanat, insan ruhunu yalnızca sarsıntıyla, *katharsis*’le iyiye yöneltebiliyor. İnsanın iyi olmayı öğrenebileceğini sanmak saçmalık olurdu. Bu imkânsızdır, Sovyet edebiyat derslerinde iddia edildiğinin aksine, Puşkin’in kadın kahramanı Tatyana’nın ‘olumlu’ örneğinden ‘sadık’ bir kadın olmanın öğrenilemeyeceği gibi.

Ama biz, bir kere daha Rönesans devri Venedik’ine dönelim. Carpaccio’nun bol figürlü kompozisyonları insanı masalsı güzellikleriyle büyülüyor. İnsan bu resimlere bakışında heyecan verici bir umuda kapılıyor: Yoksa açıklanamaz olan burada birden açıklanacak mı? Bu tablonun bizi neredeyse korkutacak derecede sarsması yüzünden etkisinden kolay kolay kurtulamadığımız o psikolojik gerilim alanı-

*) Vasili Şukovski (1783-1941), Rus şair ve çevirmeni.

nın nasıl oluştuğunu uzun bir süre kavrayamamıştım: Carpaccio'nun resimlerindeki uyum ilkesini görmeye başlayana dek muhtemelen saatler geçer. Ancak bu ilke sonunda kavrandı mı da, artık kimse bu güzelliğin ve ilk bakışta edindiği izlenimin cazibesinden bir daha kendini kurtaramaz.

Aslında bu, son derece sade bir uyum ilkesidir ve kaynağını büyük ölçüde -hatta bence Raffaello'dan daha fazla- Rönesans sanatının insancıl ruhundan alır. Burada benim kastettiğim, Carpaccio'nun bol figürlü kompozisyonlarının merkezini, odak noktasını, figürlerinin *her birinin* oluşturduğu olgusudur. İnsan dikkatini bu figürlerden *herhangi birinde* yoğunlaştırdığında, derhal şaşılacak bir açıklıkla, geri kalan her şeyin, ortamın ve çevrenin bu 'rastlantısal' figürün yalnızca bir yükseltisi olduğunu fark ediyor. Daire kapanıyor ve izleyicinin dalgınlamış iradesi, sanatçının amaçladığı duyguların mantığını, hiç farkına bile varmadan ama ısrarla izliyor; kalabalık içinde kaybolmuş bir yüzden ötekisine dalıyor.

Burada okuyucuya bu iki büyük sanatçı hakkındaki görüşlerimi zorla kabul ettirmek istediğim, Raffaello'ya karşılık Carpaccio'yu desteklemeye çağırdığım sanılmasın. Söylemeye çalıştığım yalnızca şu: Her türlü sanatın neticede bir eğilimin göstergesinden başka bir şey olmamasına, esasen stilin kendisinin de başlı başına bir eğilim olmasına karşın bu eğilim ya görüntünün çok katmanlı derinliklerinde kaybolur ya da Raffaello'nun "Sistina Madonnası"nda olduğu gibi afişe benzer bir açıklıkla hemen göze çarpar. Marx bile, sanattaki eğilimin mutlaka gizlenmesi gerektiğini, bir koltuktaki yay misali asla kendini belli etmemesi gerektiğini belirtmişti.

Benim yaratıcı eylemden ne anladığımı açıklığa kavuşturmak için şimdi de kendimi özellikle yakın hissettiğim bir sinema sanatçısına, Luis Bunuel'e geçelim. Bunuel'in filmlerinde her zaman karşımıza konformizme karşı olmanın yüceliği çıkar. Onun içten, ızlaştırmaz ve acımasız protestosu, her şeyden önce insanı duygusal açıdan etkileyen filmlerinin aynı şekilde duygusal yapısında dile gelir. Bu, hesaplanmış, rafine, zekice düzenlenmiş bir protesto değildir. Bunuel, bir sanat eserine doğrudan yansıtıldığında bir sahtekârlıktan başka bir şey olmayan salt siyasal bir coşkuya kendini kaptırmayacak kadar duyarlı bir sanatçıdır. Ancak Bunuel'in filmlerinde var olan siyasal ve toplumsal protesto, daha az önemli pek çok yönetmene sonsuza dek yeter.

Bunuel, her şeyden önce *şii*rsel bir bilince sahiptir. Estetik bir yapının başka bir açıklamaya ihtiyaç duymadığını bilir. Sanatın gücünün bambaşka bir yerde, duygusal ikna kabiliyetinde yattığını, yani Gogol'un daha önce değindiğim mektubunda sözünü ettiği benzersiz canlılığında yattığını bilir.

Bunuel'in yapıtları klasik İspanyol kültürüne kök salmıştır. Cervantes ve El Greco, Goya, Lorca ve Picasso, Salvador Dali ve Arrabal'sız bir Bunuel düşünülemez. Onların öfke ve sevgi, gerilim ve protesto dolu ihtiraslarıyla bezenmiş eserlerinin kaynağı hem derin bir yurt sevgisidir, hem de hayata düşman kalıplara, beyinleri acımasız ve soğukkanlı bir biçimde ezenlere karşı içlerinde duydukları derin nefrettir. Gözleri nefret ve şüpheden kamaşmış, insanla organik bir bağ taşımayan, tanrısal bir kıvılcım oluşturmayan, İspanya'nın taşlı ve kızgın toprağının yüzyıllardır içine çektiği o alışıldık acıyla dolup taşmayan her şeyi çevrelerinden silip atarlar.

Aynı zamanda peygamberce olan misyonlarına gösterdikleri sadakat bu İspanyolları âdeta yüceltmıştır. El Greco'nun manzara resimlerindeki gerilim dolu, kışkırtıcı coşku, figürlerindeki içten kıvraklık, abartılmış orantılarındaki ve ihtiras dolu soğuk renklerindeki dinamik öyle havadan gelmez. Bütün bunlar, aslında modern resim hayranlarına ne kadar yakınsa El Greco'nun kendi çağına o kadar uzaktır. Sanatçının astigmatik olduğu masalı boş yere çıkmamıştır; öyle ya, sanatçının eşyaları ve mekânı bu şekilde deforme edilmiş orantılar içinde vermesini açıklamanın başka yolu mu var mıydı ki! Tabii, bence son derece ilkel bir açıklama.

Goya, krallık iktidarının o acımasız kansızlığına karşı teke tek mücadeleye girişip engizisyona karşı isyana cüret eder. O dehşet dolu 'Caprichos'u (Kapriçyolar), kızgın bir nefretle hayat korkusu arasında, ağulu bir şüpheyle akılsızlığa ve cehalete karşı yürüttüğü Don Kişotvari bir çatışma arasında onu oradan oraya sürükleyen karanlık güçlerin timsalidir.

İnsanın bilgi edinme sistemi açısından bakıldığında dâhinin kaderi dikkat çekici ve çok anlamlıdır. Hareket ve yenileme adına yıkıma mahkûm edilen bu Tanrı tarafından seçilmiş kurbanlar, bir yandan mutluluk peşinde koşarlar, öte yandan bu mutluluğun hiçbir zaman somutlaşabilir bir gerçeklik, gerçekleştirilebilir bir durum olarak var olmayacağını bilir, bu iki çelişik olgu arasında durmadan gidip gelirler. Çünkü mutluluk, soyut ve ahlâki bir kavramdır. Ha-

kiki mutluluk, 'mutlu' mutluluksa, bilindiği üzere, mutlak değerliliği içinde insanlar için erişilemez olan bu mutluluğa ulaşma çabası-ndan başka bir şey değildir. Gene de biz, mutluluğun, hem de kelime- nin en geniş anlamıyla, insanlara eksiksiz bir irade özgürlüğü tanı-yan şekliyle mutluluğun, bir an için kapısını insanlara açtığını var- sayalım. Daha hemen o an, insanın bireyselliği yok olurdu. İnsan, tıpkı İblis gibi yapayalnız ortada kalıverirdi. İnsan tohumuyla ara- sındaki bağ, tıpkı yeni doğmuş bir bebeğin göbek taşı gibi kopardı, sonuçta toplum da ortadan yok olurdu.

Mutluluğu, insanın kendi kendine edindiği, cepte hazır duran bir ideal olarak adlandırmak çok zor. Ne demiş şair?

*Dünyada mutluluk yoktur,
yalnızca barış ve özgürlük!*

Başyapıtları dikkatle incelemek, kendinizi bu yapıtların güçlendi-rici ve gizemli gücünün etkisine bırakmak yeter; birden bunların melun, ama aynı zamanda kutsal anlamları ortaya çıkıveriyor. Tıpkı felaket dolu bir tehlikenin habercileri gibi insanın yolunu kesip uya- rıyorlar: 'Dikkat! Daha fazla ileriye gitme!'

Sanatçılar bu tehlike sınırını çağdaşlarından çok daha önce si- lerler. Ve ne kadar erken davranırlarsa dâhilikleri o denli artar. Bu yüzden de genelde, tarihin kozasından Hegelci çatışmanın doğma- sına dek anlaşılmaz kalmayı sürdürürler. Ve bu çatışma en sonun- da patlak verdiği zaman da, üstünlüğü elde edecek ilerleme çizgi- sini, yanlış anlamalara yer vermeyecek açıklıkta simgeleyerek yeni gelişmelerin güç ve umut dolu eğilimini çok daha önceden öngö- ren bu insana, bu işten çok etkilenen ve duygulanan çağdaşları bir anıt diker.

O zaman bu sanatçı ve düşünür bir ideolog, modernliğin savunu- cusu, öngörülen dönüşümün bir katalizatörü olur. Sanatın büyüklü- ğü ve iki anlamlılığı, 'Dikkat! Radyoaktivite! Hayati Tehlike!' diye uyarı levhaları astığı yerlerde bile herhangi bir şey *ispatlamaya*, açık- lamaya ya da cevaplamaya çalışmamasında yatar. Sanatın etkisi, tö- resel ve ahlâki sarsıntılarla yakından ilgilidir. Kim sanatın duygusal tezlerinden etkilenmez, onlara inanmazsa o, radyoaktif bir hastalığa -bilinçsizce ve hiç farkına bile varmadan- yakalanma tehlikesiyle karşı karşıyadır... Hem de, dünyanın üç balınının sırtına yerleştiril-

miş bir tepsi olduğuna inanan insanların geniş yüzünde beliren o aptal, huzur dolu tebessümle...

Bunuel'in *Endülüs Köpeği*'nin gösterime girdiği sıralarda kızgın vatandaşların saldırısına karşı kendini nasıl savunmak zorunda kaldığını, hatta evini ancak beline taktığı bir tabancayla terk edebildiğini hatırlayalım. Bu yalnızca bir başlangıçtı, ancak Bunuel daha işin hemen başında kuralları çiğnemeye başlamıştı bile. Sinematografiyi medeniyetin onlara bahşettiği bir armağan olarak kabul etmeye hazırlanan dar kafalı insanlar, aslında gerçekten de dayanılmaz olan bu filmin ruhları allak bullak eden, ürküten görüntüleri ve imgeleri karşısında dehşete kapılmışlar, adeta çileden çıkmışlardı. Ancak burada, bu filmde bile Bunuel, seyircileriyle yüzeysel değil, *duygusal* olarak allak bullak edici bir dilde konuşmayı başaran bir sanatçı olduğunu kanıtlamıştır. Leo Tolstoy 21 Mart 1885'de, günlüğüne son derece isabetle şu satırları kaydetmişti: "Politika sanatı dışlar, çünkü bir hedefe varmak için tek taraflı olmak zorundadır!" Tabii ki bu, böyledir. Ama sanatsal görüntü hiçbir zaman tek taraflı olmaz. Gerçekliğe olan bağlılığını göstermek istiyorsa, görüngülerin, diyalektik çelişkilerini kendi bağrında birleştirmesi gerekir.

Bu açıdan bakıldığında, bir eserdeki düşünceyi tahlile girişen sanat tarihçilerinin bu eserin şiirsel görselliğini de aynı titizlik içinde incelemeyi başaramamalarına şaşmamak gerekir. Oysa sanattaki bir düşünce görsel ifadesinin dışında var olamaz. Görüntüyse gerçekliğin sanatçı tarafından bilerek ve isteyerek benimsenmesinden başka bir şey değildir ve sanatçı bu konuda yalnızca kendi eğilimlerini ve kendi özel dünya görünüşünü ön planda tutar.

Tolstoy'un *Savaş ve Barış* adlı romanını bana ilk kez annem okumam için vermişti. Tolstoy'un anlatımındaki belli bazı inceliklere ve ayrıntılara dikkatimi çekmek için de uzun yıllar bana bu kitaptan pasajlar okudu. Sonuçta *Savaş ve Barış* benim gözümde bir tür sanat okulu, estetik beğenin ve sanatsal derinliğin bir ölçütü oldu. O gün bugündür hiçbir saçmalığı iğrenmeden okuyamam.

Mereşkovski* Tolstoy ve Dostoyevski üzerine yaptığı incelemede, kahramanın hiçbir sınır tanımadan açıkça felsefe yaptığı, sözle-

*) Dimitri Mereşkovski (1866-1941), Rus eleştirmeni, deneme ve roman yazarı, şair. Rus yeni romantizminin öncülerinden. Dini ve felsefi bir çevrenin ve *Novy puti* adlı derginin kurucusu. 1920'de Paris'e göç etmiştir.

riyle hayat hakkındaki kesin görüşlerini biçimlendirdiği Tolstoy pasajlarını başarısız addeder. Edebi bir eserde düşüncenin yalnızca akla başvurarak, spekülatif biçimde sergilenmesine benim de kesinlikle karşı olduğumu belirtmeliyim.

Mereşkovski'nin eleştirisini son derece haklı buluyorum. Gene de bu, benim Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ına duyduğum sevgiyi azaltmıyor, 'başarısız' bölümler bile beni pek fazla rahatsız etmiyor. Ne de olsa bir dâhi, tek bir eserinde mutlak kusursuzluğa erişmesiyle değil, kendine olan sadakatiyle, kendi ihtiraslarını ele almadığındaki tutarlılıkla yerini sağlamlaştırır. Bir dâhinin, gerçeğin peşinde, dünyayı ve kendini tanımanın peşinde canla başla koşması, eserin güçlü olmayan, hatta 'başarısız' diye adlandırılan bölümlerine bile özel bir anlam yükler.

Dahası: Bazı zayıf noktalar içermeyen, yetersizliklerden tamamen arınmış olan tek bir başyapıt dâhi tanımıyorum. Dâhileri yaratan kişisel ihtiraslar, bireysel bir eser yaratma düşüncesine saplanmışlık yalnızca onların büyüklüklerinin değil, başarısızlıklarının da sebebi-dir. Ancak, organik olarak genel dünya görüşüne sığmadı diye bir şeyi 'başarısız' addetmek acaba ne dereceye kadar doğrudur. Bir dâhi özgür değildir. Thomas Mann, bir keresinde şöyle bir söz sarf etmişti: "Özgür olan, yalnızca kayıtsızlıktır. Kişilik sahibi olan özgür değildir, aksine kendi damgasının izini taşımak, gereklerine uymak ve esiri olmak zorundadır..."

3
MÜHÜRLENMİŞ ZAMAN

Stavrogin: "...Apocalyps'te melek, bundan böyle zamanının olmayacağını ilan eder."

Krillov: "Biliyorum. Orada bu, yoruma yer bıraktırmayacak açıklıkta yer almış. Bütün insanlar mutluluğa kavuştuğunda da ortadan kalkacak, çünkü artık gerekmeyecek... Çok doğru bir düşünce."

Stavrogin: "Peki ama zamanı nereye saklayacaklar?"

Kirillov: "Hiçbir yere. Zaman bir eşya mı? Hayır, yalnızca bir düşünce. Zihinlerden silinip gidecek.

Zaman, 'ben'imizin varlığına bağlı bir koşuldur. Zaman bizi besleyen atmosferdir. Varlık ve varlık koşulları arasındaki bağ kopunca, kişi ve onunla birlikte kişisel zaman ölünce, zaman da ölür. Bu

ise, ölmüş hayatın, geride kalanların algılamalarına kapanmış olması demektir; yani, hayat onlara göre ölmüştür.

Zaman insanlar açısından, ortaya çıkmaları için, kendilerini birey olarak geliştirebilmeleri için elzemdir. Bununla, yokluğunda hiçbir eylemin yapılamadığı, hiçbir adımın atılamadığı düz zamanı kastetmiyorum tabii ki. Ancak adımın kendisi de eninde sonunda bir sonuçtur. Ama benim gözümde önemli olan, insanı etik açıdan (ahlâki olarak) besleyen temeldir.

Ne tarih zamandır, ne de gelişme. Her ikisi de peş peşeliği belirtir. Zaman ise bir durumdur. Semender ateşte nasıl evindeyse, zaman da insanın ruhuna öyle yerleşmiştir, ona can veren öğedir.

Zaman ve anı birbirine açılır; bir anlamda, madalyonun iki yüzü gibidirler. Zamanın dışından anı da olamaz, bu çok açık. Öte taraftan, anı da son derece karmaşık bir kavramdır. Bütün özelliklerini tek tek saymaya kalksak bile bizde yol açtığı etkilerin hepsini kavrayamayız. Anı, zihinsel bir kavramdır. Bir kimse bize, örneğin çocukluk anılarını anlattığında elimize, o insan hakkında geniş bir bilgiye sahip olmaya yetecek malzeme geçmiş olur. Anılarını, hafızasını kaybetmiş bir insan, hayali bir varoluşa hapsolup kalmıştır. O, artık zamanın dışına düşmüş ve görünür dünyayla arasında bir bağ kurma yeteneğini yitirmiş bir insandır. Bu ise, onun deliliğe mahkûm edilmesi anlamına gelir.

Ahlâki bir varlık olarak insan, öyle bir hatırlama yeteneğiyle donatılmıştır ki kendi sınırlarının farkına yine kendisi varır. Anılar bizi saldırılara açık, acı çekmeye hazır kılar.

Sanat teorisyenleri ya da eleştirmenler, edebiyat, müzik ya da resimdeki zamanı incelerken, kendi saplantılarının türü ve şekliyle daha çok ilgilidirler. Örneğin, Joyce'un ya da Proust'un bir yapıtını mı inceliyorlar, bu yapıtlarda yer alan ve bir insana kendi deneyimleriyle ilgili anıları koruma imkânı tanıyan geriye bakışların estetik yapılarını çözümlemeye kalkışır. Sanattaki dondurulmuş zamanın biçimlerini incelerler. Beni ise, zamanda içkin olan iç dünyanın nitelikleri, ahlâki nitelikler ve yalnızca bunlar ilgilendiriyor.

Bir insan, yaşadığı zaman süresince kendini gerçek peşinde koşma yeteneği olan ahlâki bir varlık olarak kavrama imkânına sahiptir. Zaman, insana verilmiş hem tatlı hem de acı bir armağandır. Hayat, var olmak için kendine koyduğu hedeflere uygun bir ruh geliştirmesi için insana tanınmış bir süreden başka bir şey değildir ve insan bu

gelişimi gerçekleştirmek zorundadır. Hayatımızın sıkıştırıldığı o acımasız derecede dar çerçeve, bizim kendimize ve diğer insanlara olan sorumluluğumuzu açıkça gözler önüne serer. İnsanın vicdanı da zamana bağlıdır ve yalnız onunla var olur.

Zaman geri getirilemez, derler. Bir bakıma doğrudur, geçmiş geri getirilemez. Ancak herkes geçmişte, şimdiki zamanın geçip giden geçici *olmayan* gerçekliğini bulduğuna göre 'geçmiş' ne demek oluyor ki? Geçmiş, bir anlamda, içinde yaşanan zamandan çok daha gerçektir, en azından çok daha dayanıklı, çok daha sürekli. Şimdiki zaman akıp gider, kaybolur, parmaklarımızın arasından kum gibi kayar. Maddi ağırlığına ancak anılarda kavuşur. Bilindiği gibi, Hazreti Süleyman'ın yüzüğüne şu satırlar kazılmıştır: "Her şey gelip geçicidir." Buna karşılık ben, etik anlamı içinde zamanın tersine çevrilebilirliğine dikkati çekmek istiyorum. İnsan açısından zaman, arkasında hiçbir iz bırakmadan ortadan yok olmaz, çünkü insan için zaman öznel, manevi bir kategoriden başka bir şey değildir. İçinde yaşadığımız zaman, ruhlarımıza, zaman içinde kazanılmış deneyimler olarak yerleşir.

Sebep ve sonuç, durmadan değişen bağlantılarla birbirini etkiler. Biri bir şeyi ortaya çıkarır ve daha hemen o anda, acımasız bir kesinlikle, öteki olur; biz bu dönüşümlerin tamamını anında ve eksiksiz olarak kavrayabilseydik, işte bu bizim sonumuz olurdu. Sebep ile sonuç arasındaki bu bağ, yani bir durumdan ötekine geçiş, zamanın bir varoluş biçimi, zaman kavramının günlük hayat deneyimi içinde maddeleşmesidir de aynı zamanda. Ancak, belli bir sonuca ulaştıktan sonra sebep, görevini yerine getirir getirmez yok edilen roketin bir parçası gibi asla fırlatılıp atılamaz. Sonuçlarla uğraşırken ister istemez kaynağa, yani sebeplere geri döneriz, yani -biçimsel olarak konuşacak olursak- bilincin yardımıyla zamanı geri döndürürüz! Ahlâki anlamda da sebep ile sonuç sürekli birbiriyle yer değiştiren bir bağ oluştururlar. Ve bu durumda insan, ister istemez geçmişine geri döner.

Sovyet gazeteci Ovçinnikov, Japonya anılarında şöyle der:

Burada zaman, tek başına, sanki şeylerin yapısını gün ışığına çıkarıyor. Japonlar bu yüzden, büyümenin izlerini incelemekten özel bir haz alıyorlar. Yaşlı bir ağacın koyu rengi, bütün sivriliklerini yitirmiş bir taş parçası, hatta üzerinde gezinen sayısız ellerden kenarları yıpranmış bir resim onları korkunç etkiliyor. Yaşlanmanın bu iz-

lerine *saba* diyorlar, yani kelimesi kelimesine çevirecek olursak: 'Pas'. *Saba*; bu yapay olarak elde edilemeyecek bir pastır, eskinin bü-yüsüdür, mührüdür, zamanın 'patinası'dır.

Güzelliğin bu *saba* ögesi, sanatla doğa arasındaki bağı temsil eder. Bir anlamda Japonlar, bu yolla, zamanı bir tür sanat malzemesi olarak sahiplenmeye çalışırlar.

Bu bağlamda insanın aklına ister istemez, Marcel Proust'un annesini anma tarzıyla ilgili çağrışımlar geliyor:

İşe yarar bir hediye, örneğin bir koltuk, bir tabak ya da bir baston vermek zorunda kalsa bile, bunu mutlaka 'antikalaşmış' eşyalar arasından seçerdi. Bunların, uzun zamandır kullanılmadığı için yararlanılma özelliğini yitirmiş, yani günlük ihtiyaçlarımızı karşılamaktan çok eski sahiplerinin hayatlarına dair birtakım tarihi menkıbeler anlattıklarına hükmederdi...*

"Anıların dev binasını canlandıralım." Bu cümle de Proust'un. Ve bence, bu 'canlandırma' sürecinde sinema sanatının özel bir yeri vardır. Japonların *saba* ülküsü, bir anlamda son derece sinematografik bir ülküdür, yani yepyeni bir malzemedir ve böylelikle zaman, sinemanın bir aracı olacaktır, yeni bir ilham perisi, hem de kelimenin tam anlamıyla.

Hiç kimseye sinema sanatıyla ilgili kendi görüşlerimi dayatmak istiyordum değilim. Yalnızca hitap ettiğim herkesin -ve ben, sinemayı bilen ve seven kimselere hitap ettiğimi düşünürüm- bu sanatın işleyiş ve etkileme ilkeleri hakkında kendi özel tasavvurları ve görüşleri olduğunu varsayıyorum.

Bizim meslekte, mesleğimizle ilgili görüşlerde hüküm süren pek çok önyargı vardır. Gelenek demiyorum; alışılmış şekilde bu geleneklerin etrafında kümelenmiş, hatta zamanla bu gelenekleri örten önyargıları, düşünce kalıplarını ve genel kanıları, yalnızca onları kastediyorum. Oysa yaratıcılık alanında bir yerlere varmak isteyen bir insan önce bu tür önyargılardan sıyrılmalıdır, yani kendi konumunu, kendi bakış açısını -tabii sağlıklı bir fikre dayalı- geliştirmeli ve bunları, bütün çalışmaları boyunca gözbebeği gibi korumalıdır.

*) Marcel Proust'un 1913-1927 yılları arasında yayınlanan *Geçmiş Zaman Peşinde* adlı yedi ciltlik romanından.

Film yönetmek ne dramaturgla senaryonun gözden geçirildiği an başlar, ne de oyuncularla çalışıldığı ya da besteciyle buluşulduğu an. Film yönetmek, daha çok, filmin resimleri, bu filmi yapacak ve herkes tarafından yönetmen olarak adlandırılan kişinin iç gözünde olduğu an başlar. Bu resimlerin ayrıntılı bir epizodlar dizini mi oluşturduğu, yoksa yalnızca perdeye yansıtılmak istenen olay ve duygusal atmosferle ilgili bir ipucu mu olduğu işin en önemsiz yanıdır. Bir sinemacı, ancak kafasındaki tasarıları hakkında açık bir fikre sahip olur ve bunları, ekibiyle çalışmaları sırasında gerçekten hiç kesintiye uğratmadan, aynen uygulayabilirse yönetmen sıfatını taşımaya hak kazanır. Ancak zanaatçılığın sınırlarını aşmaya henüz bu da yetmez. Gerçi ortaya bir sanat eseri çıkarmak için bu gereklidir, ancak sanatçı sıfatını taşıyabilmesi için bir yönetmenin çok daha başka şeylere de ihtiyacı vardır.

Ne zaman ki bir yönetmen elinde tuttuğu taslakta, hatta filmin kendisinde, başkasının izini taşımayan, kendine özgü bir görüntü yapısı ortaya çıkarır, sonradan, en gizli düşlerini paylaştığı seyircilerinin kararına terk edeceği dünyanın gerçekliğiyle ilgili yorumları belirginleşir, işte o zaman sanatçı sıfatını da hak etmiş olur. Ancak olayları kendi açısından sunabilmeyi, yani bir tür filozof olmayı başardığında yönetmen gerçek bir sanatçı, sinematografi de film sanatı sayılır.

Tabii ki yönetmen ancak en dar anlamıyla bir filozoftur. Paul Valéry'nin bir deyişini hatırlayalım: "Şair filozoflarmış! Bu, tıpkı deniz resimleri çiziyor diye ressamı gemi kaptanıyla karıştırmaya benzer!"

Sanatın her dalı, kendi yasaları uyarınca oluşur ve yaşar.

Ne zaman sinemanın özgün yasalarından söz açılrsa hemen edebiyatla arasındaki benzerliklerden dem vurulur. Bence, edebiyatla sinema arasındaki karşılıklı ilişkiyi çok daha derinlemesine kavrayıp ortaya çıkarmak gerekir, her ikisini, bugün yapıldığının aksine, birbirlerinden kesin çizgilerle ayırmak ancak böyle mümkündür. Sorumuz gereken soru şudur: Edebiyatla sinema ne ölçüde birbirine benzer, ne derece birbirine yakındır? Ortak noktaları nelerdir?

İkisinin arasındaki ortak nokta, her şeyden önce, gerçekliğin sunulduğu malzemeyi yoğurma ve yeniden düzenleme konusunda sanatçıların sahip olduğu eşsiz özgürlüktür. Belki fazla geniş ve genel bir tanımlama oldu ama, bence bu tanım, sinemayla edebiyat arasında aslında var olan ortak noktaların hepsini birden, bütünüyle içermektedir. Bu noktanın dışındaki her noktada sözelle görsel-filmsel ifade tarzı ara-

sındaki temel farklılıkların bir sonucu olan uzlaşmaz ayrılıklar ortaya çıkar. Aralarındaki en temel farklılık, edebiyatın, dünyayı dilin yardımıyla tanımlamaya çalışması, sinemanınsa böyle bir dile sahip olmasıdır. Sinema dolaysız bir araçtır, bize doğrudan kendini yansıtır.

Filmsel özgünlük sorunu bugüne dek kesin, genelgeçer bir çözüme kavuşturulamamıştır. Bu konuda birbiriyle çelişen, ya da daha kötüsü, çakışan ve bu yüzden seçmesi karmaşaya dönüşmüş bir sürü farklı görüş vardır. Her yönetmen sinemanın özgünlüğü sorununu kendine uygun gelen bir tarzda ele alabilir, cevaplayabilir ya da kavrayabilir. Ama ne olursa olsun, bilinçle yapılmış her sanat eseri derinlemesine bir kavrayış gerektirir. Çünkü kendi sanatının yasalarını bilmeyen bir kimse asla yaratıcı olamaz.

Peki, o zaman sinema nedir? Özelliği nedir? Hem biçimsel hem de -eğer böylesi daha uygun gelirse- ruhsal açıdan imkânları, işlemleri ve resimleri nelerdir? Bir filmin yönetmeni sonuçta hangi malzemeyle çalışmaktadır?

Henüz hiç birimiz, geçen yüzyılda gösterilen ve gösterilmesiyle birlikte her şeyi başlatan *Tren Geliyor* adlı dâhiyane filmi unutmuş değiliz. Auguste Lumière'in* bu herkesçe bilinen filminin tek çevrilme sebebi, o günlerde keşfedilen film kamerası, şeridi ve gösterim aygıtıydı. Yarım dakikadan fazla sürmeyen bu şeritte, güneş ışığına boğulmuş bir istasyon, bir aşağı bir yukarı gezinen hanımefendiler ve beyefendiler ve nihayet dosdoğru kameranın üstüne gelen bir tren görülmektedir. Ve tren yaklaşıp o günün seyircilerinin paniği daha da artmış, hatta yerlerinden fırlayıp salonu terk edenler bile olmuştu. Film sanatı işte o an doğmuştur. Söz konusu olan yalnızca teknik bir olay ya da görünür dünyayı yansıtmanın yeni bir biçimi değildi. Hayır, orada o an, estetiğin yeni bir ilkesi doğmaktaydı.

Bu ilkeyle insan, sanat ve kültür tarihinde ilk kez, zamanı ilk elden *dondurma* ve zamanı istediği sıklıktan yeniden yansıtmaya imkânına, yani istediği sıklıkta, aklına estikçe zamana geri dönme imkânına kavuşmuştur. Böylece insana, *gerçek zamanın* bir kalıbı verilmiş oldu. Artık görülmüş ve kaydedilmiş zaman, uzun bir süre (hatta teorik olarak sonsuza dek) metal kutularda muhafaza edilebilecekti.

*) Auguste Lumière (1862–1954) ve kardeşi Louis, sinemanın mucidi ve öncüleridir. 'Sinematografileri'nin en ünlüleri arasında *Tren Geliyor* adlı film yer almaktadır.



Andrey Tarkovski, 1979.

İlk Lumière filmleri işte tam bu anlamda estetiğin yeni ilkesinin özünü içeriyordu. Ama sinematografi hemen ardından, kaçınılmaz olarak sanat dışı bir yola, küçük burjuva değerleri ve çıkarlarına en uygun düşen bir yola itilmiştir. Tam yirmi yıl içinde, yaklaşık bütün dünya edebiyatı ve tiyatro oyunları 'filme alındı'. Sinema basit ama çekici bir tiyatro buzluğu olarak kullanıldı. O günlerde sinema yanlış bir yoldan gidiyordu ve bugün biz, hâlâ bu yanlışlığın üzücü meyvelerini toplamakta olduğumuzu hiç hatırdan çıkarmamalıyız. Söz konusu olan, yalnızca resimlendirmekle yetinme felaketi bile değildi. Bence en büyük felaket, sinemada içkin olan, tasavvur edilemeyecek kadar değerli, olağanüstü bir imkânın, zamanın gerçekliğini selüloit bir şeritte dondurma imkânının sanata uygulanırlığını görmezden gelmekti.

Sinematografide zamanı donduran bu biçim nasıl bir şeydir? Ben onu *olgusal* bir biçim olarak tanımlamak isterim. Bu olgu bir öykü olabilir, bir insanın bir hareketi ya da herhangi bir nesne de olabilir (bu, hareketsiz ve değişmez bir şey olarak da yansıtılabilir, yeter ki gerçek zaman akışı içinde de hareketsiz olsun).

Sinema sanatının özü işte burada yatar. Şimdi bana, zaman sorununun müzikte de aynı şekilde tayin edici bir önem taşıdığını söyle-

yenler olacaktır. Ne var ki, müzikte sorun bambaşka bir şekilde çözülür: Hayatın maddeselliği tamamen çözülüp gitmenin sınırındadır. Buna karşılık sinematografinin gücünün kaynağı, zamanı, bizi her gün, hatta her saat saran gerçekliğin maddesine çözülmez ve hakiki bağlarla bağlamış olmasıdır.

Bir saat olarak filmin temel taşı, *olgusal biçimleri ve görüntüleri içinde kaydedilmiş zamandır*. Bu temel düşünce, sinemanın bugüne kadar kullanılmamış imkânlarının zenginliği ve muazzam geleceği üzerinde insanı düşünmeye zorlar. İşte ben, pratik ve teorik varsayımlarımı özellikle bu noktadan hareketle geliştirdim.

İnsanlar neden sinemaya giderler? Onları, karanlık bir salonda oturup bir perdeye yansıtılmış gölgelerin oyununu iki saat boyunca seyretmeye iten nedir? Orada günlük derterini unutmayı, eğlenmeyi mi umarlar? Yoksa özel bir uyuşturucu türü mü arıyorlar? Dünyanın her yerinde, diğer bütün görsel sanatı olduğu gibi sinemayı ve televizyonu da kendi amaçları için sömüren eğlence tröstleri ve tekellerinin var olduğu bilinen bir olgudur. Gene de bu noktadan hareket etmektense insanların dünyayı sahiplenme ihtiyacıyla yakından ilgisi olan sinemanın temel yapısından hareket etmek çok daha doğru olur. Genelde insan, yitirilmiş, kaçırılmış ya da henüz erişilememiş zaman yüzünden sinemaya gider. Hayat deneyimleri arayışı içinde oraya gider, çünkü sinema, başka hiçbir sanat türünün başaramayacağı kadar insanın olgusal deneyimini genişletir, zenginleştirir ve derinleştirir, hatta yalnız zenginleştirmekle de kalmaz, âdeta gözle görülür bir şekilde uzatır da. Sinemanın esas gücü budur, yoksa 'star'lar, bıkkınlık veren konular, günlük hayatı unutturan eğlence değil.

Yönetmen sinemasının özelliği nedir? Bir anlamda bunu, zamanın şekillendirilmesi olarak tanımlamak mümkündür. Bir heykeltıraş nasıl içinde, ortaya çıkaracağı heykelin şeklini hissederek mermer parçasından bütün gereksiz parçaları yontup atıyorsa, sinema sanatçısı da dev boyutlu, ayrıntıları belirlenmemiş hayati olgular bütününden bütün gereksiz şeyleri ayıklayarak, geride yalnızca yapacağı filmin bir ögesi, sanatsal bütünün değiştirilemez bir anı olmasını istediği şeyleri bırakır.

Sinemanın bir sentez olduğu, dram, şiir, oyunculuk, resim, müzik gibi pek çok yakın sanat türlerinin birbirleriyle kaynaşmasıyla ortaya çıktığı söylenir. Ama aslında 'kaynaşma' sırasında bu sanat

dalları sinema sanatına öyle korkunç şekillerde hücum ederler ki, film birden seçmeci bir kıyamete ya da, şartların daha elverişli olduğu durumlarda, sözde bir uyuma dönüşür, tabii bu arada sinema sanatının gerçek ruhundan eser bile kalmamış, ruhu daha o an uçup gitmiştir. Sinemanın, eğer bir sanat olacaksa, diğer yakın sanat türlerinin ilkelerinin bir bireşimi olamayacağını kesin bir şekilde tespit etmekte yarar vardır. Ancak o zaman sinema sanatının şu meşhur 'sentez olma niteliği' sorusu cevaplandırılabilir. Edebi bir düşünceyle resimsel bir yorumlamanın birleşiminden ortaya henüz sinema sanatına yaraşır bir görüntü çıkmaz, çıksa çıksa tanımlanamaz ya da gösterişli bir taklit çıkar. Sinemada zamansal hareket ve düzenleme yasalarının bile tiyatronun yasalarından farklı olması gerekir.

Tekrarlamak gerekirse, söz konusu olan, olgu biçimini almış zamandır! Benim açımdan ideal film, bir film türü olarak değil, hayatın yeniden yaratılması olarak gördüğüm film kroniğidir.

Bir gün teybime tesadüfi bir diyalog kaydetmiştim. İnsanlar seslerinin kaydedildiğini fark etmeden sohbet ediyorlardı. Bu bandı sonradan dinlediğimde, her şey mükemmel bir mizansen, bir 'kayıt'mış gibi geldi bana. Kişilerin hareket mantıkları, duyguları ve enerjileri açıkça hissedilebiliyordu. Seslerdeki o harika tını, o olağanüstü duraklamalar... Hiçbir Stanislavski, bu duraklamaları imkânı yok açıklayamaz. Hemingway'in o ünlü üslubu da bu diyalog yapısı karşısında taklitçi ve naif kalır...

İdeal bir film çalışması benim için şöyle yürütülür: Bir yönetmen, milyonlarca metre film şeridi üzerinde her saniyeyi, her günü, her yılı kesintisiz kaydeder, örneğin bir insanın doğumundan ölümüne bütün hayatını, hiç kesintiye uğratmadan an be an, gün be gün, yıl be yıl kaydeder. Sonra kesmelerin de yardımıyla ortaya 2500 metre uzunluğunda bir film çıkarılır, yani yaklaşık bir buçuk saatlik bir film. (Bu milyonlarca film metresinin birçok yönetmenin elinden geçtiğini ve her birinin bu malzemeden birbirinden tamamen farklı filmler çıkardığını düşünmek daha da ilginç olur herhalde.)

Her ne kadar, hiçbir zaman bu tür milyonlarca film metresi olmayacaksa da bu 'ideal' çalışma şartları düşüncesi hiç de sanıldığı kadar saçma değildir. Amaçlanan hedef bu olmalıdır, hem de bir olgular bütünü'nün parçacıklarını seçip aralarında bir ilişki kurarken elimizde *nelerin* bulunduğunu, *nelerin* bu parçacıkları kopmaz bir şekilde birbirine bağladığını çok iyi bilmek, görmek ve işitmek

anlamında... Sinema budur. Öteki türlü, bir de bakarız, alışıldık tiyatro dramaturjisine, önceden belirlenmiş kişiliklerden yola çıkan bir konuya dayalı yapıya saplanıp kalmışız. Oysa sinema, istenen büyüklük ve uzunlukta bir 'zaman parçası'ndan oluşan olguların seçiminde ve birbiri arasında kuracağı bağlantıda özgür olmalıdır. Tabii bu, hiç durmadan tek bir adamı izlemek gerektiği anlamına gelmez. Beyazperdede bir insanın davranış mantığı, tamamıyla farklı (görünürde önemsiz) olgulara ve fenomenlere dönüşebilir. Dahası, film yönetmeninin olguları ele alışına yön veren düşünce-si açısından gerekli görülürse başta seçilmiş kişilik, perdeden tamamen kaybolarak yerini bambaşka bir şeye terk edebilir. Örneğin, içinde herhangi bir anahtar kişiliğin yer almadığı, buna karşılık her şeyin öznel, insanı bir bakışın hayatı ele alışı açısından kavrandığı bir film de çekilebilir.

Sinema, akla gelebilecek her türlü olguyu işleyebilir, hayatta istediği kadar çok şeyi eleyebilir. Edebiyatta özel bir durum oluşturan şey (örneğin, Hemingway'in "Zamanımızda" adlı öyküsünde yer alan belgesel giriş), sinemanın en temel sanatsal yasalarının bir ifadesidir. Akla gelebilecek her şey; bir tiyatro oyununun ya da bir romanın yapısı açısından bu çizgiyi aşmak olurdu. Sinemadaysa durum hiç de böyle değildir.

İnsanı, sınırları olmayan bir mekâna oturtmak, hem yanından hem de uzağından geçen büyük insan kalabalığıyla onu kaynaştırmak, bütün dünyayla girdiği ilişkiyi göstermek; sinemanın anlamı bu değil de nedir?

Bir de artık oldukça ayağa düşmüş 'şiirsel sinema' kavramı var. Bundan, resimleri asıl hayatın olgusal somutluğundan cüretkâr bir şekilde uzaklaşan, buna rağmen kendine özgü bütünselliğe ulaşan filmler anlaşılıyor. Ama bu yaklaşım çok önemli bir tehlikeyi de, yani sinemanın kendisinden uzaklaşması tehlikesini de içinde barındırır. Şiirsel sinema, genelde simgeler, alegoriler ve bunlara uygun retorik tipler ortaya çıkarır. Bunlarınsa filmin doğasını belirleyen resimselliklerle hiçbir ortak yanı yoktur.

Bu noktada bir şeyi daha açıklığa kavuşturmak gerekiyor: Sinemada zaman, bir olgu biçiminde sunulduğunda, bu, sözü geçen olgunun yalın, dolaysız bir gözlemle verilmesi anlamına gelir. Sinemanın en temel ögesi, filmin en belirsiz karesinden en sonuncusuna dek var olan ve onu belirleyen en önemli şey, *gözlemdir*.

Eski Japon şiirinin geleneksel türü *haiku* herkesçe bilinir. Sergey Eisenstein *haiku* örnekleri verir:*

*Çok eski bir manastır
Yarım bir ay
Bir Kurt oluyor*

*Ovada sessizlik
Bir kelebek uçuyor
Kelebek uyumuş*

Eisenstein için bu dizeler, birbiriyle ilişkilendirildiklerinde alakasız üç ayrı ögenin yeni bir nitelik kazanabileceğine örnektir. Ama bu ilke tabii ki yalnızca sinemaya özgü değil, dediğimiz gibi *haiku*'lar için de geçerlidir. Beni ise *haiku*'larda en çok etkileyen, bunların hayatı en saf, yumuşak ve karmaşık haliyle gözlemlemeleridir:

*Dalgalarda oltalar
Mehtap
Yalayıp geçiyor.*

Ya da:

*Bir gül yapraklarını döküyor
Her dikenin üstünde
Asılı duran damlacıklar*

Bunlar saf gözlemlerdir. Kusursuzlukları ve doğruluklarıyla son derece dikkatsiz bir gözlemcinin bile şiirin gücünü ve yazarın hayatı yakaladığı bu görüntüyü hissetmesini sağlıyorlar.

Diğer sanat dallarıyla sinema arasında bir benzeşme kurmada oldukça çekingen davranmama karşın, bu şiir örneği filmin özüne çok yakınmış gibi geliyor bana. Tek unutulmaması gereken şey, sinemadan farklı olarak edebiyatın ve şiirin kendine özgü dili olmasıdır. Film, hayatın dolaysız gözleminden doğar. Bu, benim için, filmsel şiirin en doğru yoludur. Çünkü filmsel görüntü, özü itibarıyla zamanın içine yerleşmiş bir fenomenin gözlemlenmesidir.

Sergey Eisenstein'ın *Korkunç Ivan*'ı dolaysız gözlem ilkesinden oldukça uzaktır. Bu film yalnızca bir bütün olarak hiyeroglif oluşturmakla kalmaz, üstelik bir sürü irili ufaklı, hatta ufacık hiyeroglifi de bir araya getirir. Burada, yönetmenin amaçlarının belirlenmeyen tek bir ayrıntıya dahi rastlanmaz (verdiği bir derste bizzat Eisenstein'ın hiyerogliflerle, bu gizli anlam yüklemeleriyle alay ettiğini duydum:

*) Sergey M. Ayzenştayn, "Çekim Ötesi Sinema Sanatının ilkeleri Üzerine."

İran'ın zırhı üzerine bir güneş resmedilmişti, oysa Kurbski'ninki üzerinde yalnızca ay vardı, "çünkü ayın esas özelliği karşıdan aldığı ışığı yansıtmasıdır..."). Buna karşın bu film, kulağa hoş gelen ritmik yapısıyla şaşılabilecek bir güce sahiptir. Kurgu sıralaması, çekim açılarındaki değişkenlik, görüntüyle ses arasında sağlanan uyum, ancak müzikte rastlanılabilecek bir titizlik ve ciddiyetle işlenmiştir. *Korkunç Ivan* bu yüzden bu kadar inandırıcı olabilmektedir. Zamanında bu ritim beni çok etkilemişti. Ama kişiliklerin oluşturulması, yorumsal görüntülerin inşası ve genel atmosferi *Korkunç Ivan*'ı o denli tiyatroya -daha doğrusu, müzik tiyatrosuna- yaklaştırır ki benim anladığım anlamda bir sinema yapıtı olmaktan çıkar. Bir meslektaşının filmiyle ilgili olarak Eisenstein'ın söylediği gibi, bu film de yalnızca bir 'gündelik opera'dır, başka hiçbir şey değildir. Eisenstein'ın 1920'li yıllarda çektiği filmler, özellikle *Potemkin Zırhlısı* bambaşkaydı. Hepsisi de hayat dolu, şiir doluydu.

Demek ki filmsel görüntü özü itibarıyla, hayatın biçimleri ve yollarına uygun şekilde düzenlenen, zamanın içinde var olan hayati olguların gözlemlenmesidir. Gözlemin önkoşuluysa, seçmedir. Çünkü bir film şeridinde yalnızca ortaya çıkmasını istediğimiz filmsel görüntüye yararlı olabilecek parçaları kaydederiz.

Bunu yaparken de filmsel görüntünün, doğal zamanla çelişecek şekilde ayrılıp bölünmesine, zamanın akışı içinden çekilip çıkarılmasına izin veremeyiz. Çünkü filmsel görüntünün 'gerçekten' sinematografik olabilmesi için, diğer özelliklerin yanı sıra, yalnızca zamanın içinde yaşaması değil, zamanın da onun içinde, hem de başından itibaren, her karesinde yaşaması önkoşulunun her şart altında korunması gereklidir. Tek bir 'ölü' cisim, çekimin içine bilinçli olarak sokulmuş tek bir masa, sandalye ya da bardak bile, somut olarak geçen zamanın dışındaki olmayan bir zamanın işareti gibi sunulamaz.

Bu önkoşuldan en ufak bir sapma, yakın sanat dallarının sayısız özelliğini filme sokuşturma imkânına da kapı açar. Evet, onların yardımıyla oldukça etkileyici filmler yaratmak mümkündür. Ama sinematografik biçim açısından bunlar hem doğanın doğal gelişme akışıyla hem de filmin özü ve imkânlarıyla çelişirler.

Zamanın içine yerleşmiş ve sürekli değişen olguları ve olayları yakalamadaki gücü, mükemmelliği ve acımasızlığı sinemayı başka herhangi bir sanat dalıyla karşılaştırmayı imkânsız kılıyor. Günümüz 'şiirsel filmleri'nin olgulardan, zamanın gerçekliğinden kendi-

lerini kurtarma iddiaları işte bu yüzden bu kadar tepki uyandırıyor. Bunlarda ortaya çıkan tek şey snobizm ve manyerizmdir.

Çağdaş sinema, biçim gelişmesinin birkaç temel eğilimi üzerine kurulmuştur ve bunlardan olayların belli bir zaman sıralaması içinde verilme eğiliminin özellikle ağırlık kazanması hiç de rastlantı değildir. Bu çok önemli ve çok şey vadeden bir eğilimdir ve bu yüzden sık sık, neredeyse salt taklide varacak şekilde kopya edilir. Ne var ki gerçek olgulara ve kroniğe bağlı kalmanın anlamı, sabit olmayan bir kamerayla bulanık resimler çekmek olamaz (“şuna bakın, kameranın objektifini net ayarlamayı bile becerememiş”). Sinema sanatçısının görevi, olup bitenlerin yalnızca somut ve tek bir biçimini yeniden vermek olamaz. Amaçsız gibi görünen çoğu planların, zavallı simgecilikleriyle ‘şiiirsel sinema’nın titizlikle işlenmiş planlarından çok daha ustalık ve mantıklı olması hiç de az rastlanan bir durum değildir. Çünkü her iki durumda da filme çekilen nesnenin canlı ve somut içeriğiyle duygusal içeriği çakışmaktadır.

Sanatsal sınırlılık (*uslovnost*) sorunu da belli bir dikkat gerektiriyor. Çünkü sanatta gerçekten şart koşulan sınırlılıklar olduğu gibi daha çok önyargı diye adlandırılması gereken alışkanlıklar da vardır.

Belli bir sanat türüne özgü nitelikleri belirleyen sınırlamalar, örneğin bir ressamın renklerle ve bu renklerin kullandığı malzeme üzerindeki karşılıklı ilişkiyle uğraştığı gerçeği bu işin bir yanıdır. Bir de daha çok rastlantısallığın sonucu olan yanlış alışkanlıkların getirdiği sınırlılıklar vardır; yani, örneğin sinemanın özünün yüzeysel olarak kavranmasının, bu ifade aracının zamana bağlı olarak kısıtlanmasının ya da sanatın spekülative işlenme tarzları ve basmakalıplıkların sonucu olarak yerleşmiş sınırlılıklar. Bir filmsel çekimde görüntü sınırını, ‘çerçeve’ gibi son derece dışsal kavranmış bir ‘sınırlılığı’, bir resim sehasının sınırlılığıyla karşılaştırın bir kere. Önyargılar işte böyle doğar.

Sinemanın hiç kaçamayacağı sınırlamalardan biri de, filmde geçen olayın, o an içinde bulunulan zamandan, geriye dönüşlerden bağımsız bir nedensellik içinde gelişmek zorunda olmasıdır. İki ya da daha çok olay arasındaki eşzamanlılığı ya da koşutluğu yansıtabilmek için bunları mutlaka tutarlı ve nedenselliği izleyen bir kurgu içinde vermek gerekir. Bunun başka yolu yoktur. Aleksander Dovşenko’nun *Toprak* adlı filminin bir yerinde zengin köylü, kahramana ateş eder. Yönetmen bu sesi yansıtmak için, birdenbire yıkılan kahramanın görüntüsünü başka çekimlerle karşı karşıya getirir: Düşmeye koşut ola-

rak tarlaların birinde atlar ürkerek başlarını kaldırır, cinayet mahalline ancak ondan sonra dönülür. Seyirciler açısından başlarını kaldıran bu atlar, silahtan çıkan gürültünün doğrudan yankılanmasından başka bir şey değildi. Sesli film yaygınlık kazandıktan sonra bu tür kurgulara gerek kalmadı. Bugün artık hiç kimsenin, günümüz sinemasında hiçbir temeli olmayan 'koşut' kurgulara kaçıştaki düşüncesizliği haklı göstermek için Dovşenko'nun bu dâhiyane kurgusunu öne sürmeye hakkı yoktur. Örneğin, bir insan suya düşer ve bir sonraki planda 'Maşa'nın bakışlarıyla karşılaşırız, hem de durup dururken. Bu tür çekimler insanda daha çok sessiz filmin şiirselliğinin yeni bir baskısı izlenimini uyandırıyor. Bu, önyargıya dönüşmüş, basmakalıplaşmış, zorlama bir sınırlamadan başka bir şey değildir.

Sessiz film döneminin kapanmasından sonraki yıllarda film tekniğinde görülen gelişmeler, pek çok baş döndürücü yeniliği de beraberinde getirdi, örneğin geniş perde çekimlerinin birbirine koşut iki ya da daha çok olayı aynı anda (simültane) sunabilen birçok sektöre bölünebilmeleri. Bence bu, izlenmemesi gereken bir yol, sinemanın özüne yabancı, bu yüzden de verimsiz olan spekülatif düşünce doğrultusunda seçilmiş sahte bir sınırlamadır.

Bazı eleştirmenler, aynı anda pek çok -diyelim ki altı- perdede gösterilebilen bir sinemanın olmasını çok isterdi. Bir film çekmindeki hareketin, müzikteki sesteki farklı, kendine özgü bir yapısı vardır ve bu anlamda 'çok perdeli' sinema ne bir akorla kıyaslanabilir ne de bir armoni ya da çokseslilikle. İlle de benzetmek gerekiyorsa bu, daha çok, her biri ayrı melodi çalan birkaç orkestranın aynı anda ses vermesine benzetilebilir. Bu ise perdede tam bir karmaşa yaratır, çünkü algılama yasaları birbirine karışır ve 'çok perdeli' filmin yönetmeni bir biçimde eşzamanlılık ve nedensellik zinciri oluşturmak, yani her perdeye özel, hesaplı bir kullanma sistemi uygulamak zorunda kalır. Gene de ortaya sağ elle sol kulaktan geçip sağdaki burun deliğine ulaşılmasından başka bir şey çıkmaz. O zaman neden bütün gücümüzle sinemanın yalın, kurallara uygun sınırlılığına bağlı kalıp bu sınırlılıktan yola çıkmayalım? Hiç kimse birkaç olayı aynı anda izleyemez. Bu onun hem ruhsal hem de fiziksel imkânlarını aşar.

Demek ki söz konusu olan, iki sınırlılık arasında ayırım yapmaktır: Bir yanda belirli bir sanat türüne özgü sınırlılıklar vardır, öte yanda gerçek hayatta bu belirli sanatın kendine özgü biçimi arasındaki sınırı gösteren sınırlılıklar; yani, ya klişelere boyun eğmeye ya

da, aksine, sorumsuz fantezilere yol açan, başka bir deyişle, yakın sanat dallarının kendilerine özgü ilkelerinin üst üste yığılmasına yol açan düşünölüp de bulunmuş, herhangi bir ilkeye dayalı olmayan rastlantısal sınırlılıklar.

Sinemanın en önemli sınırlılıklarından biri, filmsel görüntülerin ancak ve ancak görsel ve işitsel olarak algılanan hayatın olgulara dayalı doğal biçimlerinde kendini temsil edebilmesidir. Gösteri, doğalcı olmak zorundadır ve burada 'doğalcı' sözcüğünün edebiyattaki yaygın kullanımı (Zola ve çevresi) değildir benim aklımdan geçen. Benim açımdan önemli olan, daha çok, film görüntüsünün duygusal olarak algılanabilen biçiminin niteliğidir. Şimdi bana şu şekilde karşı çıkanlar olacaktır: Peki ama yönetmenin kendi hayal gücü, bir insanın kendi iç dünyası ne olacak? Bu durumda bir insanın 'kendi içinde' gördükleri, bütün o 'gündüz ve gece düşleri' nasıl yansıtılacaktır?

Bütün bunlar yapılabilir ama tek şartla: Perdeye yansıyan 'rüyanın öyküsü' hayatın görünür, doğal biçimlerinden oluşturulmalıdır. Ama bazen öykü şu şekilde de yansıtılabiliyor: Ağır çekim ya da bir sis bulutu yardıma çağrılıyor, modası geçmiş yöntemlere başvurulabiliyor ya da uygun bir gürültü yapılıyor. Ve bu konuda artık eğitilmiş seyirci de hemen beklenen tepkiyi gösteriyor: 'Evet, bak şimdi hatırlamaya başladı!' - 'Kadın bunu rüyasında görüyor demek!' Ne var ki bu tür esrarengiz görünüşlü betimlemelerle rüyanın ya da anıların filmsel bir etkisini yaratmak mümkün değildir. Film yapmak, tiyatrodan birtakım hileler ödünç almak değildir, asla da olamaz.

Peki, ama sinema hangi hilelere başvurmalı? Özellikle ve her şeyden önce insan, kahramanımızın nasıl bir rüya gördüğünü bilmek zorundadır. İnsan bu rüyaya temel olan gerçek ve olgusal sebepleri bilmeli, bu gerçekliğin daha sonra gecenin uyanık bilincine (ya da bir insanın herhangi bir resmi aklına getirmeye çalıştığı sırada başvurduğu bilince) dönüşecek bütün öğelerini önünde görebilmelidir. Sonra bütün bunlar herhangi bir gizemliliğe ya da dıştan müdahaleye meydan vermeden perdeye yansıtılmalıdır. Mutlaka şimdi de şöyle bir soru sorulacaktır: Rüyanın karışıklığı, çokanlamlılığı ve gerçekdışılığı ne olacak peki? Buna verebileceğim tek cevap, rüyanın 'karmaşıklığı' ve 'söylenilemezliği'nin sinema için net görüntülerden vazgeçmek anlamına gelemeyeceğidir. Burada söz konusu olan, daha çok, rüyanın mantığının yarattığı özel bir etki, tam anlamıyla gerçeğe dayalı öğelerin alışılmadık ve şaşırtıcı şekilde birleştirilmesi ya da karşı kar-

şıya getirilmesidir. Büyük bir titizlikle görüntüye getirilmesi gereken şey budur. Sinema zaten doğası gereği, gerçeği örtbas etmekle değil, aksine aydınlatmakla yükümlüdür (ayrıca en ilginç ve de korkunç rüya, özellikle en ince ayrıntısına kadar hatırlanabilen rüyadır).

Sinemanın vazgeçilmez önkoşulu, hatta filmin her türlü plastik yapısı açısından nihai ölçütü yaşayan gerçeklik, olgusal somutluktur. Bunu tekrar tekrar hatırlatmakta yarar görüyorum. Filmin eşsizliği de buradan kaynaklanır, yoksa yönetmenin özel bir plastik yapı inşa ederek bunu sır dolu düşünce süreçleriyle birleştirmesinden, yani filme bir anlam yüklemesinden değil. Simgeler de böyle doğar, ama ne yazık ki kamuya mal olarak hemen klişeleşir.

Sinemanın saflığı ve aktarılamaz gücü, görüntülerin -bunlar istediği kadar cüretkâr olsun- simgesel netliğinde değil, gerçek bir olgunun somutluğu ve tekrarlanabilmezliğini ifade etmesinde yatar.

Luis Bunuel'in *Nazarin* adlı filminde veba salgınının kasıp kavurduğu küçük, yoksul bir köyde geçen bir sahne var. Şimdi bakalım yönetmen, terk edilmişlik duygusunu yaratmak için ne yapmış? Odak derinliğiyle çekilmiş bir yol ve perspektif içinde uzanan iki sıra ev görürüz önce. Evlerin cepheleri bize dönüktür. Yol kıvrıla kıvrıla bir dağı tırmanmaktadır, bu yüzden gökyüzünü göremeyiz. Sokağın sağ tarafı gölgede, sol tarafı güneşe boğulmuş. Yol tam anlamıyla ıssız. Çekimin en net noktasında bir çocuk arkasından beyaz, bembeyaz bir şeyi sürükleye sürükleye kameraya doğru yürümektedir. Kamera raylar üzerinde yavaşça hareket eder. Ve tam ikinci plana geçileceği sırada, tam son anda, güneş ışığında parıldayan açık beyaz bir kumaş parçası görüntüyü kaplar. Bu da şimdi nereden çıktı? Yoksa bu beyazlık, oraldaki bir çamaşır ipine asılı çarşaflardan biri miydi? Ve işte tam bu noktada 'vebanın soluğu'nu bütün dehşetiyle ensenizde hissedersiniz, hem de tıbbi bir olgu olarak.

Bir başka çekim. Bu seferki Akira Kurosawa'nın *Yedi Samuray* adlı filminden. Ortaçağ'da bir Japon köyü. Ata binmiş samuraylarla yerdekiler arasında kıyasıya bir savaş sürüyor. Korkunç bir yağmur yağıyor. Her yer çamur içinde. Eski Japon kıyafetleri içindeki samuraylar paçalarını kıvrırmışlar, çamura bulanmış baldırları görünüyor. Birden samuraylardan biri vurularak yere düşüyor ve yağmur bütün çamurunu yıkayarak adamın bacaklarını bembeyaz ortaya çıkarıyor. Mermer gibi beyaz. Bu adam ölmüş. İşte bu, aynı zamanda olgusal da olan bir görüntü. Her türlü simgeden uzak bir görüntü.

Ama belki de bütün bunlar bir rastlantının sonucudur. Oyuncu koştu, düştü; yağmur da üstüne yapışmış çamurları yıkadı; biz ise şimdi kalkmış bütün bunları yönetmenin bir buluşu olarak ele alıyoruz. Hiç öyle şey olur mu?

Bu bağlamda biraz da mizansen konusuna değinelim. Bilindiği gibi, sinemada mizansen, seçilmiş nesnelerin bir çekim alanı üzerindeki düzeni ve hareketini belirler. Peki, ama mizansen ne işe yarar? On kişiden dokuzu bu soruya, mizansenin olayların anlamını dile getirmeye yaradığını söyleyecektir. Yalnızca ve yalnızca bu işte. Ama bana kalırsa mizansenin işlevini bununla sınırlamamak lazım. Çünkü o zaman tek bir yöne, soyutlama yönüne giden tek bir yol üstünde kalakalırız. *Anna Zaccheo Bir Koca* adlı filminin son sahnesinde De Santis, kadın ve erkek kahramanını dikenli tellerin iki yanına yerleştirir. Dikenli tellerin bildirisi çok açıktır: Bu çiftin arasına ayrılık girmiştir, aralarında mutluluğun hüküm sürmesine imkân yoktur; bir ilişki kuramayacaklardır. Bu olayın somut, bireysel eşsizliği, zorla üstüne bindirilen biçim yüzünden birdenbire sıradanlaşır böylece. Yönetmenin yürüttüğü sözümona mantık seyircinin âdeta kucagina düşer ve ne yazık ki çoğu seyirci de bundan hoşlanır. Sonucu 'mantiken izleyebildikleri' ve anlamını açıkça görebildikleri için, yani perdede olup bitenlere dikkatini vermek adına bir de beyinleri ve gözlerini yormak zorunda kalmayacakları için bununla yetinmeyi yeğlerler. Bu tür hazır lokmalara alışmış seyircinin sonunda seviyesi de düşer, demoralize olur. Dikenli tellere, çitlere bir sürü filmde rastlar dururuz; anlamları hiç değişmez, hep aynıdır.

Peki, o zaman mizansen nedir? İyi edebiyat yapıtlarına dönüp bir bakalım: Dostoyevski'nin *Budala*'sının son sahnesini yeniden hatırlayalım: Prens Mişkin, Rogoşin'le birlikte odaya girer. Odada bir perdenin ardında, öldürülen Nastasia Filipovna yatmaktadır. Kadın, Rogoşin'in de dediği gibi 'kokmaya' başlamıştır. İki adam, o kocaman odanın içinde karşılıklı iki sandalyeye, birbirlerine dizlerini değdirecek kadar yakın oturlar. İnsan bu sahneyi gözünün önüne getirince bir tuhaf oluyor. Buradaki mizansende iki adamın o andaki ruhsal konumundan yola çıkılmış; aralarındaki ilişkinin karmaşıklığı belirgin biçimde göze çarpıyor. Demek ki yönetmen, bir mizansen kurmak istediğinde kahramanlarının ruhsal konumundan, bir anın kendi iç dinamiğinden yola çıkmalı ve bütün bunları eşsiz, ama aynı zamanda dolaysız yoldan gözlemlenmiş bir olgunun ve bu

olgunun *tekrarlanamaz* olayının gerçekliği içine yerleştirilebilmelidir. Ancak o zaman mizansende tartışılmaz gerçeğin somutluğuyla çok yönlü anlamlılığı birbiriyle kaynaştırılabilir.

Oyuncuların bir mekâna nasıl yerleştirildiklerinin hiç önemi olmadığı görüşü zaman zaman karşımıza çıkar. O duvarın önünde durup konuşsunlar işte! Önce adamı, sonra da kadını yakın çekimde görüntüleriz, sonra birbirlerinden ayrılırlar. İyi de, bu arada en önemli şey gözden kaçtı işte; üstelik bu, yalnızca yönetmenin sorunu da değildir, senarist de -hem de genellikle- işin içindedir.

Bir senaryonun (sonuç olarak bir senaryo az çok bir 'yarım imalat'tır) bir filmi baştan ne kadar belirlediği konusunda açık bir fikrimiz yoksa iyi bir film çekmemize imkân yoktur. Senaryodan bambaşka bir şey çıkartılabilir, yeni bir şey, hatta iyi bir şey çekilebilir; ama sonuç ne olursa olsun, senarist her zaman yönetmenden şikâyetçi olacaktır. 'İlginç bir tasarımı bozdu' diye yönetmene çoğu zaman haksız yere kızılır, çünkü genelde tasarı o kadar edebidir (ve ancak bu anlamda ilginçtir) ki yönetmenin tek yapacağı bunu bozup yeni bir şeye dönüştürmektir, bu tasarıdan ancak bu şekilde iyi bir film çıkartabilir. Diyalogları bir yana bırakırsak, senaryonun edebi yanı, ancak ve ancak bir çağın, bir sahnenin ya da genel olarak bir filmin bütünüünün içsel duygusal içeriğini yansıttığı kadarıyla yönetmeni ilgilendirir. (Örneğin, Friedrich Gorenştayn* bir senaryoda şunları yazmıştı: "Oda toz, kurutulmuş çiçek ve kurumuş mürekkep kokuyordu." Bu benim çok hoşuma gitti, çünkü ortamın havasını ve 'ruhu'nu bulmama yardımcı oldu. Sanat yönetmeni dekor parçalarını getirmeye başladığında hemen kolaylıkla bu sahneye neyin uyabileceğini söyleyebiliyordum. Ama gene de, filmin temel görüntüselliğini bu tür sözlere dayandırmak olmaz; bu tanımlar genelde yalnızca uygun bir atmosferi bulmaya yarar.) Gerçek senaristler bu yüzden bitmiş nihai bir etki peşinde koşmamalı, bu etkinin ancak filmde çeşitli dönüşümler sonucunda nihai biçimine kavuşacağını akıllarından çıkarmamalıdır.

Gene de senaristlerin, gerçek bir yazar duyarlılığını gerektiren çok önemli işlevleri vardır. İlk aklıma gelen, psikolojik görevleri. Özellikle bu noktada edebiyat, özünü saptırmadan ve daraltmadan

*) Friedrich Garenştayn, Rus edebiyatçısı ve senarist (*Solaris*). Bugün Batı Berlin'de yaşamaktadır.

sinemaya gerçekten yararlı, gerekli etkilerde bulunabilir. Bugün sinemada, karakterlerin içsel gerçeğini kavrama ve canlandırma anlamında psikoloji kadar yüzeysel kalmış ve ihmale uğramış başka bir alan yoktur. Oldubittiye getirilir, olup biter. Hâlbuki olay, bir insanın yürürken neden birden en rahatsız bir tavırla donup kaldığını ya da beşinci kattan aşağıya atladığını anlatmaktır.

Sinemacılık hem yönetmenden hem de senaristten tek tek her durum hakkında geniş bilgi ister. Bu anlamda bir film yaratıcısı (yönetmen) yalnızca bir psikolog görevi üstlenen senaristle değil, bir psikanalistle de aynı kafada olmalıdır. Çünkü filmsel yorumsallık çok büyük, hatta tayin edici ölçüde bir insanın tek tek her somut durumda içinde bulunduğu somut ruhsal konuma bağlıdır. Bu ruhsal konum hakkındakiengin bilgisiyle bir senarist, yönetmeni mutlaka etkisi altına almalıdır. Bu noktada yönetmene çok şey verebilir, vermelidir de. Mizansenin kurulması da bunun bir parçasıdır. Tabii şöyle de yazılabilir: 'Kahramanlar duvarın önünden ayrılmazlar.' Ve arkasından diyalog metni gelir. Peki, ama diyalogların, duvarın önünde dikilme durumuna uygun bir şekilde söylenmesi neye göre belirlenecek? Kahramanların söyledikleri sözcüklerin sadece anlamına takılıp kalmak olmaz. 'Sözcükler, sözcükler, başka hiçbir şey yok!' –gerçek hayatta sözcükler zaten yeterince anlamsızlar. Sözcükle davranışın, sözcükle meselenin özünün, sözcükle düşüncenin bir an için olsun uyuştuğuna o kadar az tanık oluruz ki! Genelde insanın sözleri, ruhsal konumu ve fiziksel davranışları farklı farklı düzlemlerde gerçekleşir. Birbirleriyle işbirliği yapar, zaman zaman birbirlerini tekrarlar, daha çok çelişir, hatta zaman zaman da şiddetli çatışmalara giderek birbirlerinin maskesini düşürürler. Ancak ve ancak aynı anda bütün bu 'düzlem'lerde neyin neden meydana geldiği çok iyi bilinirse, sözünü ettiğim olgunun eşsizliği, inandırıcılığı ve gücü yakalanabilir; mizansen ve konuşulan sözcük arasındaki karşılıklı işlevsel ilişki bütün yön zenginliğiyle tam anlamıyla somut bir görüntü yaratabilir.

Bir yönetmen eline bir senaryoyu alıp üzerinde çalışmaya başladı mı, onu kaçınılmaz olarak değiştirecektir, hem de anlayışı ve amacı ne olursa olsun. Bir senaryo hiçbir zaman kelimesi kelimesine, aynen perdeye yansıtılmaz. Her şart altında ortaya bazı bozukluklar çıkar. Bu yüzden, genelde senaristle yönetmenin çalışması çatışmalara, şiddetli görüş ayrılıklarına yol açar. Ama sonun-

da senaristle yönetmen arasında bir kopma meydana gelse ve ilk taslaktaki fikirler yarı yolda kalsalar da ortaya değerli bir film çıkabilir. Çünkü bu durumda 'kalıntılar' üstünde yeni bir kavrayış, yeni bir organizma yükselebilir.

Bir yönetmenin katkısını bir senaristin katkısından ayırmak giderek zorlaşıyor, bütün sorun bu. Çağdaş sinema sanatında yönetmen, 'yönetmen filmi'ne giderek daha büyük bir eğilim gösteriyor, bu ise bugün bir senaristten çok daha fazla yönetmenlik bilgisine sahip olmasını beklemek kadar doğal. Bir yaratıcılık çalışmasının en normal değişkeni, bu durumda, ana düşüncenin yarıda kalmaması, şekil bozukluğuna uğramaması, aksine canlı bir şekilde gelişmesi olurdu. Bu da ancak bir film yönetmeni kendi senaryosunu yazdığı ya da bir senarist film çekimini de üstlendiği takdirde gerçekleşir.

Bir yaratıcılık çalışmasının bir düşünceler yumağıyla, önemli bir şeyden söz etme zorunluluğuyla başladığını belirtmekte yarar vardır. Bu çok açıktır, zaten başka türlü olamaz. Bir yönetmenin salt biçimsel sorunları çözme aşamasında kendisi için yeni bir bakış açısına çarpması, esaslı bir sorun keşfetmesi de mümkündür (çeşitli sanat dalları bu konudaki örneklerle doludur). Ama bütün bunlar ancak ve ancak temel sanatsal durum görünürde beklenmedik bir şekilde bu insanın izleğinin, düşüncesinin ruhuna nüfuz ederse gerçekleşir, yönetmen bütün bunları bilerek ya da bilmeyerek bütün bir ömür bağrında taşımışsa... Bu tür bir yapıta örnek vermek gerekirse, Godard'ın *Nefes Nefese*'si -eğer doğru anladıysam- ileri sürülebilir.

Belli ki işin en zor yanı, insanın kendine koyduğu kısıtlamalardan (bunlar istediği kadar acımasız olsun) korkmadan, özgün bir tasarı geliştirmesi, sonra da bunlara sadık kalmasıdır. Hâlbuki durmadan ona buna el atmak, iş dağarcığımızda istemediğimiz kadar çok bulunan basmakalıp şeylere başvurmak ne kadar kolay! Hem yönetmen için daha hafif hem de izleyici için daha kolay. Ne var ki burada tehlikenin en büyüğü yatar: kendini yitirmek.

Bence dehanın en belirgin işareti, bir sanatçının görüşleri ve ilkelelerini, esinleri ve içsel gerçeği üzerindeki denetimini hiçbir zaman kaybetmeyecek kadar tutarlı bir şekilde izlemesidir. İsterse bu yalnızca kendini tatmine yarasın, hiç fark etmez.

Dâhilere, sinema tarihinde çok az rastlanır: Bresson, Mizoguşi, Dovşenko, Paradyanov, Bunuel... Bu yönetmenlerden hiçbirini bir diğeriyle kıyaslamak mümkün değildir. Her biri kendi yolundan gi-

der. Uzun susamışlıklar, zayıf taraflar, hatta saplantılarla da olsa çok açık bir hedef, kendi içinde bütünlüğü olan bir kavrayış adına yürüyüp giderler.

Uluslararası sinema alanında hayata daha yakın, olgulara daha doğru yaklaşma eğilimini yansıtan yeni anlayışlar geliştirme çabasına az rastlanmıyor. John Cassavetes'in *Gölgeler*, Shirley Clarke'in *Mahkûm* ya da Jean Rouch'un *Bir Yazın Kroniği* adlı yapıtları bu arayışın ürünleridir. Bu dikkate değer filmlerde diğer bazı şeylerin yanı sıra bir de ilkelere sadakatsizlik göze çarpar. Bu, kayıtsız şartsız, olgusal ve tam doğru peşinde koşma avına çıkmış olanlar açısından tutarsızlıktır.

Zamanında Sovyetler Birliği'nde Kalatosov ve Urusevski'nin *Gönderilmeyen Mektup* adlı filmi üzerinde çok konuşuldu. Her şeyden önce film, şematik olmakla suçlandı; karakterler yeterince geliştirilmemiş, ilkel bir 'üçlü ilişki öyküsü' işlenmiş ve konu doğru dürüst yapılandırılmamıştı. Ama bence filmin zayıflıkları, daha çok, genel sanatsal işlenişinde olsun, tek tek karakter taslaklarının işlenişinde olsun, yönetmenlerin başta amaçladıkları yolu tutarlı bir şekilde izlememelerinden kaynaklanmaktadır. Tayga'daki insanların sözde otantik yazgılarını yanılmaz bir kamerayla sonuna kadar izlemeleri, senaryoda öngörülen konu bağlantılarına takılıp kalmamaları gerekirdi. Başlangıçta önlerine sürülen hazır senaryoya isyan eden yönetmenler, sonra birden ona boyun eğerek karakterlerini ortada bırakıyorlar; en azından yer yer. Yönetmenler yollarında özgürce, sonuna kadar gidememişler, çünkü geleneksel bir konunun kalıntılarına bağlı kalmaktan kendilerini kurtaramamışlar. Bu yüzden de kahramanlarını yepyeni bir açıdan görerek şekillendirme yolunu kendilerine kapamışlar. Demek ki filmin talihsizliği, ilkelere bağlılıkta gösterilen yetersizlikten kaynaklanmakta.

Bir sanatçı, itidalini korumakla yükümlüdür. Olaya içinden ne kadar katıldığını açıkça ilan etmeye, en özel meraklarını fazlasıyla kesin bir şekilde sergilemeye hiç hakkı yoktur. Bir olay karşısındaki en içten duyguları mutlaka Tanrılara has, sakın biçimlere dönüştürmelidir. Bir sanatçı, kendini etkileyen olaylardan ancak böyle söz edebilir.

Şimdi aklıma *Andrey Rublov*'la ilgili yapığımız çalışmalar geliyor.

Filmin konusu 15. yüzyılda geçiyordu ve o günlerin neye benzediğini gözümüzün önüne getirmemiz oldukça güç bir işti. Akla ge-

lebilecek her türlü kaynağa, yazılı belgelere, mimariye, ikonografiye başvurmak gerekiyordu.

Resim gelenegini, o günlerin resim dünyasını yeniden canlandırmak yolunu seçseydik, ortaya stilize edilmiş, eski Rus gerçekliği çıkardı ki bu da insana en fazla o çağın minyatürleri ya da ikonlarını hatırlatırdı. Ama film açısından bu yanlış olurdu. Ben örneğin, nasıl olup da bir tablodan hareketle bir mizansen kurulabildiğini hiç anlayamamışımdır. Çünkü bu, hareket katılmış bir tablo yaratmaktan başka bir anlam taşımaz; en fazla, 'O dönem nasıl da güzel verilmiş! Bunlar çok akıllı insanlar galiba, aferin onlara' şeklinde övgüler toplamaya yarardı. Tabii bu arada film de kesinlikle berbat olurdu...

15. yüzyılın dünyasını o şekilde yeniden inşa etmeliydik ki bugünün seyircileri kostümlere, konuşma tarzına, çevre düzenlenmesine ve mimariye bakıp kendilerini müzede sanmasınlar. Burada, doğrudan gözlemlenmiş bir hakikate, yani 'fizyolojik' bir hakikate varmak için arkeolojik ve etnografik hakikatin ötesinde bir yol izlenmeliydi. Bu da tabii kaçınılmaz olarak bizi, canlandırmada sınırlılığa götürdü. Ancak bu sınırlılık, 'hareketli tablo'ya dayanan sınırlandırılmış alışkanlıklarla tam bir tezat oluşturunuyordu. 15. yüzyılda yaşamış bir insan bu filmi izleme imkânı bulsaydı, herhalde kullandığımız malzeme ona çok tuhaf gelirdi. Biz 20. yüzyılda yaşıyoruz ve bu yüzden doğrudan altı yüzyıl öncesine ait, geçmişten kalma malzemeyle bir



Andrey Rublov (1966) filminden bir sahne.

film çevirme imkânımız yok. Gene de ben, hedefe en zor şartlar altında dahi ulaşılacağından o zaman da en az şimdiki kadar eminim, yeter ki insan bir kere seçtiği yoldan inatla gitsin, hem de bu 'tünelin sonundaki ışığın' görülmediği bir çalışma tarzını gerektirse bile. Tabii ki Moskova'daki bir caddeye çıkıp gizli kameraları harekete geçirmek işin en kolayı...

Kaynak araştırmalarımızı ne kadar derinleştirirsek derinleştirelim, 15. yüzyılı kelimenin tam anlamıyla canlandırmamıza imkân yoktu. Ne de olsa biz, o dönemi, o günlerde yaşayan insanlardan çok daha farklı değerlendiriyoruz. Andrey Roblov'un "Kutsal Üçlemesi"ni bile çağdaşlarından çok farklı yorumluyoruz, ikon gene de yüzyıllardır yaşamayı sürdürüyor. O zaman da yaşadı, bugün de yaşıyor. Böylece 20. yüzyılın insanıyla 15. yüzyılın insanı arasında bir köprü oluşturuyor.

Bu "Kutsal Üçleme" yalnızca bir ikon olarak ele alınabilir. Ya da muhteşem bir müze parçası olarak, belli bir dönemin resim üslubunu yansıtan eşsiz bir örnek olarak. Ama bu tarihi belgeyi başka algılama imkânları da mutlaka vardı. Örneğin, "Üçleme"ye 20. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan bizler için canlılığını ve anlaşılabilirliğini koruyan insancıl-ruhsal içeriği açısından yaklaşmak böyle bir yol olabilirdi. "Üçleme"yi yaratan gerçeği biz de işte bu yolla yakaladık. Ancak bu tür bir yaklaşım bizim bazı planlarda egzotikliği ve müzelik bir yeniden canlandırışı bıkıp usanmadan siliip yok etmemizi gerektirdi.

Senaryoda şöyle bir sahne vardı: Köylünün biri kendine kanat tatar, bir katedrale tırmanır, oradan aşağıya atlar ve yere yapışarak parçamparça olur. Biz bu sahneyi, bu sahnenin psikolojik özünü gözümüzün önüne getirmeye çalışarak 'yeniden inşa' ettik. Belli ki o dönemde ömrü boyunca uçmanın hayaliyle yaşamış bir insan vardı. Bu olay nasıl cereyan etmiş olabilirdi? Mutlaka peşinden insanlar koşuşturmuş, o da acele davranmak zorunda kalmış ve atlamıştı. Hayatında ilk defa uçan bu adam neler görmüş, neler algılamıştı? Hiçbir şey görmüş olamazdı. Yıldırım gibi yere çakılıp kalmıştı. Algılayabildiği tek şey, olsa olsa, o umulmadık korkunç düşüşünün kendisiydi. Uçmanın coşkusu ve simgeselliği silinip gitmiştir, çünkü burada dile getirilen anlam kesinlikle dolaysız ve artık sıradanlaşmış çağrışımlar açısından birinci ve aslidir. Bu yüzden perdede yalnızca basit, kirli bir köylü görüntülenmeliydi. Sonra düşüşü, yere çarpışı

ve ölüşü. Somut bir olay, insani bir felaket. Bugün, sokakta yürüyen bir adam herhangi bir sebeple aniden kendini bir arabanın altına atsa, sonra da caddenin ortasında yatsa biz ne hissederiz? İşte o gün, o insanlar, o olayı aynı gözle izlemiş olmalılar.

Uzun süre bu epizodun kaynağında yatan plastik simgeyi yok etme imkânlarını araştırdık. Sonunda kötülüğün kanatlarda saklı olduğunu keşfettik. Bu epizottaki Ikarus çağrışımından uzaklaşmak amacıyla derilerden, kumaş parçalarından, iplerden yapılmış iğrenç görünümlü bir balon icat ettik. Kanımca, bu epizodun sahte coşkusunu bozarak onu hiç akıldan çıkmayacak, benzersiz bir olaya dönüştüren de işte bu balon oldu.

Öncelikle ve her şeyden önce olayın kendisi tanımlanmalı, ancak ondan sonra bizim bu olayla ilişkimiz ele alınmalıdır. Bir olayla aramızda kurduğumuz ilişki bütünü belirlemeli ve bu bütünün yarattığı birlik ışığında kavranabilmelidir. Tıpkı bir mozaik resim gibi: Her taşın kendi özel rengi vardır, ya mavidir, ya beyaz ya da kırmızı, ama bir bütün olarak farklıdır. Ancak her taş yerine yerleştiğinde yazarın bu mozaikle neyi görüntülemeyi amaçladığı anlaşılabilir.

Sinemayı çok seviyorum. Henüz çok az şey biliyorum. Örneğin, kafamdaki tasarıya dayandırdığım çalışmam, bugün beni yönlendiren çalışma varsayımları sistemine uyacak mı, bilmiyorum. Çevremiz baştan çıkartıcı şeylerle dolu, basmakalıplıklar, önyargılar, genellemeler, bana yabancı, yapay düşünceler. Ne de olsa bir sahneyi izleyicilerin alkışlarını alacak güzellikte ve etkileyicilikte çekmek çok daha kolay... O yolu bir seçmeye gör... Anında yok olursun.

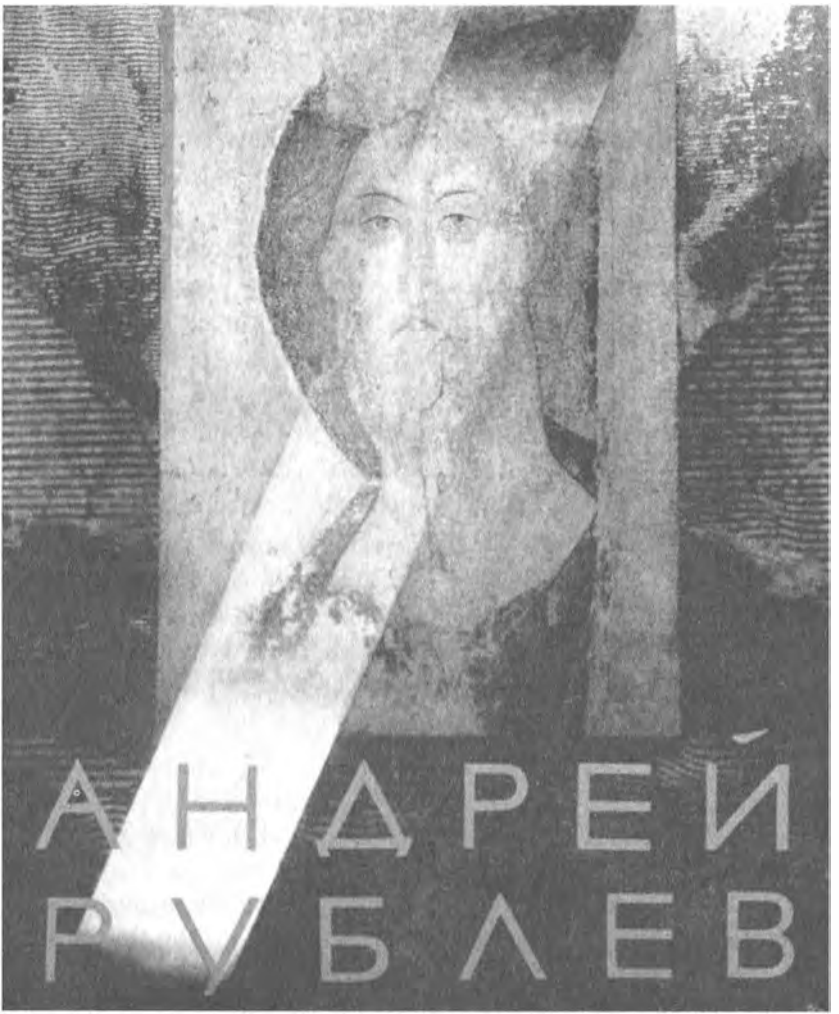
Günümüzün en karmaşık sorunlarını, yüzyıllardır edebiyatın, müziğin ve güzel sanatların tekelinde olan bir düzlemde, bu sefer sinemanın yardımıyla ele almak mümkündür. Yapılacak tek şey, sinema sanatının gitmek zorunda olduğu yolu tekrar tekrar aramaktır. Sinemanın kendine has özelliklerini büyük bir titizlikle ve hiçbir şüpheye yer vermeyecek şekilde kavramadığımız, kendi içimizde ona ulaşacak anahtarı bulmadığımız takdirde sinema alanında attığımız her pratik adımın, tek tek her birimiz açısından verimsiz ve umutsuz bir çaba olarak kalacağından eminim.



Bütün diğer sanatlar gibi sinemanın da kendine özgü bir şiirsel anlamı, kendine özgü bir önceden belirlenmişliği, kendine özgü bir yazgısı vardır. Sinema, hayatın özgül bir parçasını, dünyanın henüz kavranamamış bir boyutunu, başka sanatlar tarafından ifade edilememiş bir boyutunu yansıtmak üzere doğmuştur. Daha önce de söylemiştik: Yeni bir sanatın doğması her zaman düşünsel zorunluluğun bir sonucudur ve bu niteliğiyle, günümüzde karşı karşıya kaldığımız, bizi derinden etkileyen sorunların altının çizilmesinde özel bir rol oynar.

Bu bağlamda aklıma, Pavel Florenski'nin *Ikonomostas* (İkona Duvarı) adlı yapıtında dile getirdiği 'ters perspektif'le ilgili ilginç görüşü geliyor.*

*) Pavel A. Florenski, "Trudy poznakoviyim sistemam", Cilt III, Tartu 1967, s.384-392.



Andrey Rublov (1966) filminin afişı.

Bu kitabında Florenski, eski Rus sanatındaki bu ters perspektifin, Rusların, o zamanlar Leon Battista Alberti'nin* ortaya attığı ve İtalyan Rönesansı'nca hemen benimsenen optik yasalarını henüz bilmemelerinden kaynaklandığı görüşüne karşı çıkmaktadır. Florenski, doğanın salt gözlemlenmesiyle bile bu perspektifin kaçınılmaz olarak keşfedileceğini söylerken hiç de haksız değildir. Ama o sıralar

*) Leon Battista Alberti (1404-1472), erken Rönesans dönemi, İtalyan mimar ve sanat tarihçisi.

hiç ihtiyaç duyulmaması yüzünden bu perspektifin *ihmale uğramış*, hatta bilinçli olarak görmezden gelinmiş olması da hiç uzak bir ihtimal değildir. Rönesans perspektifinden farklı olarak eski Rus resim sanatındaki bu ters perspektif, bu yüzden eski Rus ressamlarının karşı karşıya oldukları ve *Quattrocento* dönemindeki İtalyan meslektaşlarınınkinden ayrı bir yanı olan sorunları aydınlatma ihtiyacını yansıtıyordu. (Ayrıca, bir iddiaya göre Andrey Rublov bizzat Venedik'te bulunmuştur, yani İtalyan ressamlarının perspektif sorunlarıyla çok yakından ilgilendiklerini bilmiyor olamaz.)

Sinema, doğum tarihi açısından yaklaşık olarak 20. yüzyılın bir çağdaşdır. Bunu da asla bir rastlantı kabul etmemek gerekir; bu, yaklaşık seksen yıl önce yeni bir ilham perisinin doğmasına yol açacak yeterince önemli sebeplerin varlığına işaret eder.

Sinema ortaya çıkmadan önce de teknolojik bir yeniliğin, yaşamak için gerekli belli birtakım ihtiyaçlara karşılık yapılmış bir keşfin ürünü olmayan tek bir sanat türüne dahi rastlanamaz. Sinema, insanlığın gerçeği daha geniş bir şekilde benimsemek için ihtiyaç duyduğu teknoloji çağının bir aracı olarak doğdu. Ne de olsa her sanat dalı, tinsel ve duygusal dünyamızın ancak bir yanını kavrayabilir.

Sinemanın estetik çerçevesini ve etki alanını belirlemek istiyorsak oldukça geriye dönmemiz gerekir. Yüzyıl başında ortaya çıkan sinemadan, insanların hangi ruhsal eksikliğini gidermesi bekleniyordu? Etki alanı neydi? Tam zamanında ortaya çıktığı doğru muydu?

İnsanlık, doğal afetlerin evrimleri tehdit eden etkisine karşı koyma sürecinde, Oppenheimer'in *Immunitaet*, yani bağışıklık diye adlandırdığı bir olguyu geliştirdi. Bu bağışıklık bize, iş ve yaratıcı uğraş için azami bir enerji bulma, doğal olaylar karşısında çok daha bağımsız davranabilme özgürlüğü verir. Ancak bu sürecin vazgeçilmez önkoşulu, toplumsal insandır. 20. yüzyılda insanın toplumsal olaylara katılma oranı görülmedik derecede, neredeyse ölçülemeyecek derecede yükseldi: Sanayi, bilim, ekonomi ve diğer pek çok hayat alanı insanı, sürekli biçimde çaba sarf etmeye, yorulmak bilmeksizin dikkatini bir noktada yoğunlaştırmaya zorlamaktadır, yani her şeyden önce insandan zamanını çalmaktadır.

Böylece yüzyılımızın başında ortaya, topluma zamanlarının neredeyse üçte birinden fazlasını feda etmek zorunda kalan çok sayıda toplumsal grup çıktı. Uzmanlaşma yaygınlık kazandı. Uzmanların zamanı, yaptıkları işe giderek daha fazla bağımlı oldu. İnsan hayatı ve yaz-

gısı, herkesin kendi mesleğine olan bağımlılığınca belirlenmeye başladı. İnsan, *deneyimlerini* en geniş anlamda, yani iletişim ve hayattan edindiği dolaysız izlenimler anlamında kökten kısıtlayan, daha içe dönük, rutin bir günlük programa göre yaşamaya başladı. Öte taraftan, tek bir noktada yoğunlaşmış, bir alanda uzmanlaşmış bir deneyime sahip olma olgusu da o kadar yaygınlaştı ki, sonunda tek tek gruplar aralarında herhangi bir iletişim kurmaktan neredeyse tamamen vazgeçti.

Manevi yoksulluk, tek taraflı bilgi edinme ve çalışma hayatının içine kapalı düzeninden kaynaklanan tekdüzelik tehlikesi baş gösterdi. Deneyim alışverişi giderek azaldı, insanlar arası ilişki zayıfladı. Kısacası: İnsanların hayat çizgileri standartlaştırıldı, hem de sanayileşmenin gereklerine her geçen gün biraz daha terk edilen kişiliklerin bireysel özellikleri ve ruhlarını mükemmelleştirme uğrunda gösterdikleri çabaları hiç kaile almama pahasına. Ve işte tam da, insanın toplumsal yazgısına doğrudan boyun eğmek zorunda bırakıldığı, standartlaştırılan bireyselliklerin ciddi bir tehlike oluşturmaya başladığı anda sinema imdada yetişti.

Ve sinema, alışılmadık bir sürat ve dinamizmle seyirciyi fethetti, ekonominin en kâr getiren kalelerinden biri oldu. Milyonlarca seyircinin sinema salonlarını doldurarak korku dolu beklentiler içinde, sabırsızlıkla ışıkların sönüp perdeye filmin ilk görüntüsünün yansıyacağı o giz dolu anı beklemesine yol açan olay nasıl açıklanabilir?

Seyirci aldığı bir sinema biletiyle kendi deneyimindeki gedikleri kapatmaya çalışır, yani bir alanda 'yitirilmiş' bir zamanın peşini kovalar. Bu sayede, huzursuzluk ve iletişimsizlikle belirlenen çağdaş hayatın yarattığı o manevi boşluğu doldurmayı umar.

Tabii insan, içindeki manevi boşluğu başka sanat türlerinin, örneğin edebiyatın yardımıyla da dengelemeye çalışır. 'Yitirilen zaman' deyimi hemen akla Marcel Proust'un eserlerini getirmiyor mu? Ne var ki, bu eski, 'saygın' sanat türlerinden hiçbirisi, hiçbir zaman sinemanın sahip olduğu kadar geniş bir kitlesel seyirciye sahip olamadı. Kim bilir, belki de yaratıcı yönetmenin deneyimini en yoğun biçimde iletebildiği bu biçim, bu ritim, zamansızlık içinde kıvranan günümüz insanının ayak uydurmak zorunda kaldığı tempoya çok daha uygundur. Belki de şunu söylemek daha doğru olacaktır: Sinema seyirciyi fethetmede dinamik değil, seyirciyi fetheden, daha çok, sinemanın dinamikliği. Ancak hiç akıldan çıkarılmaması gereken bir nokta da, bu tür kitlesel bir seyircinin her zaman iki yanı keskin bir kılıç olduğudur.

Dertlerden uzaklaştıran bir eğlence ve hareket, her şeyden önce seyircinin en uyuşuk kesimini etkisi altına alır.

Bugünün seyircisinin gösterime yeni giren şu ya da bu filme gösterdiği tepki, 20'li ya da 30'lu yılların filmlerinin bıraktıkları etkiden temelde farklıdır. Rusya'da, örneğin Vassilev Kardeşlerin* *Çapayev* adlı filmini izleyen binlerce kişinin edindiği izlenim ya da daha doğrusu, bu filmin yarattığı coşku, filmin kalitesiyle -o zaman sanıldığı gibi- doğal ve eksiksiz bir uyum içindeydi. Seyirciye gerçek bir sanat eseri sunulmuştu, bu doğru. Ama bu filmin, insanları bu kadar çekmesinin esas sebebi, sinemanın o sıralar hâlâ yeni ve tam anlamıyla keşfedilmemiş bir sanat olmasıydı.

Bugünkü koşullara gelince, seyirci pek çok ticari saçmalığı, bir Bergman'ın *Yaban Çilekleri*'ne ya da bir Antonioni'nin *Batan Güneşi*'ne yeğlemektedir. Uzmanlar bu durum karşısında çaresizliklerini belirtmekte, sonra da yazılarında çok bilir bir edayla bu tür filmlerin zaten geniş seyirci kitlesinin beğenisini kazanma ihtimaline hiçbir zaman kavuşamayacağını ilan etmektedirler...

Peki, ama bunun sebebi nedir? Ahlâkın çöküşü mü? Yoksa yönetmenin beceriksizliği mi?

Ne o, ne de başkası. Bugün sinema, yeni koşullar altında varlığını sürdürmekte ve gelişmektedir, hem de bize zorla unutturulan koşullardan temelden farklı koşullar altında. Bir zamanlar, 1930'lu yıllarda seyirciyi çepeçevre saran o eksiksiz, sürükleyici etki, o sıralar bir de üstelik 'ses vermeye' başlayan *yeni bir sanatın doğuşu*'na tanık olmanın sarhoşluğuyla açıklanabilir. Yepyeni bir birlik, bir görüntüsellik sergileyen, gerçekliğin o güne dek bilinmeyen bir yönünü gösteren bu yeni sanat fenomeni, başlı başına bir olgu olarak seyirciyi fethetmeye yetmişti ve bundan böyle, seyirci bir daha asla sinemadan vazgeçmedi.

Bizi yaklaştırmakta olan 21. yüzyıldan ayıran topu topu yirmi yılımız var. Doğumundan beri sürdürdüğü inişli çıkışlı gelişme çizgisi içinde sinema oldukça zor ve dolambaçlı bir yol kat etti. Sanatsal değeri yüksek filmlerle ticari yapımlar arasındaki ilişki giderek karmaşıklaştı. Hatta aralarında her geçen gün derinleşen bir uçurum belirdi. Ama gene de, hiç şüphesiz sinema tarihinin mihenk taşları olacak filmler yapıp duruyor.

*) *Çapayev* (1934), Georgi ve Sergey Vassilev kardeşlerin klasikleşmiş devrim filmi bugün 'sosyalist gerçekçiliğe' örnek gösterilmektedir.

Bu, her şeyden önce, izleyicinin filmlere daha farklı yaklaşmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü artık yeni ve ilginç bir olgu olarak sinema tek başına, seyircisini yeterince heyecanlandıramamakta, seyirci daha incelmış, daha çeşitlendirilmiş talepler ileri sürmektedir. Artık seyircinin hoşlandığı ve hoşlanmadığı şeyler vardır. Zevki zaman zaman aşırı uçlar arasında gidip gelir. Ama bunun aptalca ya da tehlikeli bir yanı yoktur. Aksine: Özgün estetik ölçütlerin varlığı uyanmakta olan bir bilince işaret eder.

Öte yandan, artık yönetmenler de gerçekliğin ilgilerini çeken yanları ve sorunlarına daha çok eğilmeye başlamışlardır. Bugün sadık bir seyirci kitlesi ve hayranlık duyulan yönetmenler vardır. Bu yüzden, mutlak bir başarı sağlama hesapları yapmaya hiç gerek yoktur, yapılmamalıdır da. En azından, sinemanın yalnızca iyi bir gösteri olarak değil, bir sanat dalı olarak gelişmesi isteniyorsa. Ne de olsa bugün bir filmin, geniş bir kesimin beğenisini kazanarak 'başarıya' ulaşması, onun, sanatın değil kitle kültürünün bir ürünü olmasına işaret eder.

Gerçi Sovyet sinemasının bugünkü yönetimi, kitle kültürünün Batı'da geliştiği, buna karşılık Sovyet sanatçılarının görevinin halk için gerçek sanatı yaratmak olduğu konusunda ısrar etmektedir. Ama aslında onlar da kitlesel başarı elde eden filmler peşinde koşmaktadırlar. Büyük laflarla 'üstün gerçekçilik geleneği'nin gelişiminden söz etmekte, ama aynı zamanda halkın gerçeğin ve esas sorunlarından tamamen uzak bir film yapıcılığını bilinçsizce teşvik etmektedirler. Gözlerini 1930'lu yıllarda Sovyet filmlerinin elde ettiği başarılarla dikmiş, hâlâ kitlesel bir seyirci hayali içinde yaşıyorlar ve ne pahasına olursa olsun, o günden bugüne sinemayla seyirci arasında hiçbir değişikliğin olmadığı izlenimini uyandırmaya çalışıyorlar.

Neyse ki geçmiş olan geri gelmiyor. Bireysel bilinç ve insanın kendine özgü görüşlerinin değeri artıyor. Sinema işte bu olgu sayesinde gelişiyor, biçimi karmaşılaşıyor. Sorunlarını daha derinlemesine ele alarak farklı yazgılarıyla, birbirleriyle çelişen karakterleriyle ve hiç bağdaşmayan mizaçlarıyla her türden insanda ortak olan sorular ortaya atıyor. Bugün için hakikaten benzersiz ve olağanüstü bir sanat olayı karşısında aynı tepkiyi almak hemen hemen imkânsız hale geldi. Yeni sosyalist ideolojinin yerleştirdiği kolektif bilinç, hayatın gerçek zorluklarının baskısıyla yerini bireysel bilince terk etmektedir. Sanatçı-seyirci ilişkisinin önkoşulu bugün, her iki tarafın da istediği ve gerekli olan amaca yönelik bir diyalogdur. Sanatçıyla seyirciyi ortak çıkarlar, eğilimler, benzer görüşler ve nihayet ortak bir fikri sevi-

ye birbirine bağlar. Aksi takdirde, tek tek son derece ilginç olan kişilikler bile birbirlerini sıkmak, bozmak, düş kırıklığına uğratmak tehlikesiyle karşı karşıya kalırlar. Bu son derece doğal bir süreçtir. Gerçekliği algılayışlarındaki öznellik içinde her klasik ustanın kendini bambaşka şekillerde yansıttığı bir sır değildir, ne de olsa.

Sanatın tadına varmasını bilen bir insan en sevdiği yapıtları kendi eğilimlerine göre seçmiş ve sınırlamıştır. Ancak bir obur, kendine özgü seçimleri ve kararları olmayan ortalama bir insandır. Zevkleri incelmış, iç dünyası zengin bir insan içinse kalıplaşmış, sözümona 'nesnel' bir yargı olamaz. 'Nesnel' yargı adına dünyaya tepeden bakan bu yargıçlar da kim oluyor? Sanatçı-seyirci ilişkisinde gerçek bir nesnelliğin varlığı, en azından geniş bir kesimin oldukça öznel bir sanat zevkine sahip olduğunu ispatlar.

Filmsel sanat yapıtlarının amacı, filmlerinde gerçekliğin yalnızca bir yanılması, bir görüntüsü ortaya çıksa da sanatçının bir deneyim bütününe yeniden düzenlenmesini sağlamaktır.

Yönetmenin bireyselliği dünyayla olan ilişkisinin belli bir kalıbını ortaya döker; yani dünyayla olan ilişkisi içinde bu bireysellik başlı başına bir kısıtlamadır. Sanatçının seçimi, algıladığı dünyanın öznelliğini derinleştirir.

Bir film görüntüsünün gerçekliği görünüşte gerçekliktir. Uygulamaya geçirme aşamasında yönetmen tarafından seçilmiş, yani yönetmenin konumunun bireyselliğinden doğmuş özellikleri gözler önüne seren bir düştür, bir arzudan başka bir şey değildir. Kendi gerçekliğine ulaşmaya çalışmak (zaten başka 'genel' bir gerçek de olamaz) demek, özgün fikirlerini şekillendirmek için özgün bir dil aramak demektir. Ancak farklı yönetmenlerin yapıtları filmlerin toplamından dertleriyle, sorunlarıyla çağdaş dünya hakkında nispeten gerçek, bütün eğilimleri kapsayan bir görüntü elde edilebilir. Son tahlilde, çağdaş insana, fena halde eksikliğini hissettiği evrensel deneyimi ileten bir görüntüdür. Özellikle de işte bu noktada diğer bütün sanat dalları gibi sinema da son derece önemli bir işlevi yerine getirir.

Ben ilk uzun filmim *Ivan'ın Çocukluğu*'nu tamamlayana dek kendimi bir yönetmen olarak görmediğimi, ayrıca sinema dünyasının da benim varlığımdan hiç haberi olmadığını itiraf etmeliyim.

Yaratıcı faaliyetimin gerekliliği konusundaki fikirlerim açıklığa kavuşana dek, yani *Ivan'ın Çocukluğu*'ndan önce, sinema benim gözümde o kadar kendi içinde kapalı bir konuydu ki, öğretmenim Mi-

hail Ilyiç Romm'un* beni buna hazırlamasına karşın burada oynaya-
cağım rolü ancak büyük zorluklarla kafamda canlandırabiliyordum.
Gelecekte sahip olacağım düşünsel işlev hakkında hiçbir fikrim yoktu,
amacımı henüz önümde göremiyordum, o amaç ki insan ancak kendi-
siyle mücadelesi sonunda elde edebilir ve o andan itibaren sorunların
yönü kesin şekline kavuşur; bundan sonra yalnızca taktiklerde bir de-
ğişme meydana gelebilir, amacın kendisi, etik işlevse hep aynı kalır.
Bu dönem, benim açımdan her şeyden önce filmsel ifade imkânları
hakkında teknik deneyimler topladığım bir dönem oldu. Ama aynı
zamanda öncüler, evrensel gelenek çizgisinin babalarını tanımaya
başladım; saygısız ve cahil addedilmek istemiyordum. Kısacası, bu
dönemde kendimi, ileride çalışmayı düşündüğüm sinema denen ola-
ya yakınlaştırmaya verdim. Yeri gelmişken, o yıllarda edindiğim de-
neyimler, yüksek okullarda sanatçı olmayı öğrenmenin imkânsızlığı-
nı bir kere daha ispatladı. Sanatçı olmak için, bilgi dağarcığını geniş-
letmek, konuyu ele almada profesyonelce ustalıklar ve yaklaşımlar
edinmek asla yeterli değildir. Dahası, birinin bir zamanlar dediği gi-
bi, iyi yazabilmek için önce dilbilgisi kurallarını unutmak gerekir.

Yönetmen olmaya çalışan bir insan bütün yaşamını tehlikeye atmış
demektir. Ve bu tehlikenin tek sorumlusu da kendisidir. Bu yüzden,
ancak olgun bir insan bu tehlikeyi göze almalıdır. Geleceğin sanatçısı-
nı 'yetiştiren' büyük eğitimciler kolektifi, genelde okul sıralarından
yüksek okulların kapılarına hücum eden talihsiz insanların boş yere fe-
da ettikleri yıllarından sorumlu tutulamazlar. Bu sanatçı yetiştirme
merkezleri, talebe seçiminde salt dar deneyci biri yol izlememelidir,
çünkü bu da birtakım ahlâki sorunlara yol açar. Öğrenimlerini tamam-
layan bütün yönetmenlik ve oyunculuk talebelerinin yüzde sekseninin
mesleki açıdan işe yaramazlar safında kalıp, ömürlerinin sonuna kadar
anlamsız bir şekilde sinema çevrelerinde dolanıp durmalarından çıkar-
ılacak önemli dersler vardır. Bu insanların ezici çoğunluğu asla sine-
maya boş verip kendine yeni bir meslek arama gücünü gösteremez. İn-
san tam beş (!) yılını sinema öğrenimine hasrettikten sonra, doğrusu
bir zamanlar beslediği umutlardan öyle kolay kolay vazgeçemiyor.

Bu açıdan bakıldığında ilk Sovyet sinema kuşağı üzerimizde çok
daha doğal bir etki bırakır, çünkü onlar seçimlerinde yalnızca yü-
reklerinin sesini dinlemişlerdir. Böyle bir şey başlangıç dönemlerin-

*) Michail Romm (1901-1971), Sovyet film yönetmeni. Eisenstein'in öğrencisi, Tarkovs-
ki'nin öğretmeni. Tarkovski onun sınıfından mezun olmuştur.

de son derece doğaldı ve kimse buna fazla pay biçmeye kalkmıyordu. Bugünse pek çok kimse, klasik Sovyet sinemasının yaptıkları işin anlamını kavramış, bunun sorumluluğunu üslenmekten çekinmeyen neredeyse çocuk denecek yaşta, gencecik insanlar tarafından gerçekleştirildiğini unutmuşa benziyor.

Bütün bunlar bir yana, benim VGİK deneyimim gene de çok öğreticiydi, en azından o zamanlar edindiğim deneyimleri bugün sağlıklı bir şekilde değerlendirebilmem için gerekli temeller, ben farkına bile varmadan orada atılmıştır. Hermann Hesse *Boncuk Oyunu*'nda ne doğru bir söz sarf etmiş: Gerçek yaşanılır, öğrenilmez. Haydi savaşa!

Bir hareketin, gelenegi gerçekten de toplumsal enerjiye dönüştürebilen gerçek bir hareket olabilmesi için, yazgısı, yani bu gelişmenin ve hareketin eğilimi, mevcut gelişme mantığıyla çakışmalı, hatıta onu aşmalıdır.

Bu bağlamda, biraz önce sözünü ettiğimiz Hesse alıntısını adayaabileceğimiz *Andrey Rublov*'a yeniden dönmek istiyorum.

Andrey Rublov'un karakteri, geleneksel bir 'kendi benliğine geri dönüş' kalıbına göre çizilmiştir. Ancak umarım filmde bu, perdeye yansıyan hayatının 'serbest' akışı içinde az çok doğal bir sonuç olarak algılanmıştır. Andrev Rublov'un hayat öyküsü 'önceden belirlenmiş', zorlama bir kavrayışın öyküsüydü ve bu, hayatın gerçekliğini saran atmosferde önce iyice tutuşturulup yakılmalıydı ki, sonra bu küllerin arasından neredeyse yeni keşfedilmiş bir gerçek, tıpkı bir Phoenix gibi yükselebilirdi.

Andrey Rublov, Zagors'taki Sv. Sergey Üçleme Manastırı'nda Sergey Rodençski'nin himayesinde huzur içinde öğrenim gördüğü sıra-



Andrey Rublov (1966) filminde Anatoli Solenizin görülüyor.

larda 'sevgi, birlik ve kardeşlik' onun temel sloganı oldu. Ülke içinde parçalanmışlığın ve kardeş kavgasının hüküm sürdüğü bir dönemde Sergey Rodençski'nin siyasal uzak görüşlülüğünden ilhamını alan bu slogan, Tatar ve Moğol boyunduruğuna karşın hayatta kalmanın milli ve dini saygınlığı korumanın tek yolunun birleşmekten ve merkezleşmekten geçtiğini dile getiriyordu.

Genç Andrey, önceleri bu görüşleri salt mantıken benimser; bu görüşler ona eğitim yoluyla verilmiş, 'ezberletilmiştir'... Ama Andrey sonunda Kutsal Üçleme Manastırı'nı saran duvarların dışına çıkar ve çıkar çıkmaz da beklemediği, ummadığı ve gerçekten de son derece acımasız olan gerçeklikle karşı karşıya gelir. Bir değişim geçirme zorunluluğunun olgunlaşmakta olduğu bir dönemin bütün acılarıyla...

O güne kadar, çok uzaklarda yaşanan gerçekliğin orantılarını bozan manastırın kalın duvarları tarafından korunmuş olan Andrey'in gerçek hayatla yüz yüze gelmeye hiç hazır olmadığını tahmin etmek zor değildir. *Halkının kaderini paylaşabilmesi* için Andrey'in önce acının cehenneminden geçmesi gerekiyordu. Bu süreç içinde Andrey, ilk elde, iyilik düşüncesiyle somut gerçeğin bağdaştırılabilirliğine duyduğu inancı yitirir. Ama her şeye karşın, sonunda başlangıç noktasına, sevgi, merhamet ve kardeşlik fikrine geri döner. Ancak artık, acı çeken bir halkın özlem dolu umudunu içinde barındıran bu görüşlerin doğruluğunu bizzat kendi benliğinde hissetmiştir.

Geleneksel doğrular, ancak bireysel deneyimlerle onaylanırlarsa doğru olarak kalırlar... Burada gene aklıma öğrenim yıllarım geliyor. Bugün artık ömrümün sonuna kadar çalışmaya mahkûm edildiğim bu mesleğe ilk adımımı attığım o yıllar... Şimdi sahip olduğum meslek deneyimim açısından baktığımda o öğrenim yıllarının deneyimi oldukça garip kaçıyor...

O sıralar çok sık 'mekân' çalışması yapıyor, yönetmenlik ve oyunculuk alıştırmalarıyla uğraşıyorduk. Ayrıca, çektiğimiz alıştırma filmlerinin senaryolarını kendimiz hazırlıyorduk. Ancak çok az film seyredebiliyorduk. Bildiğim kadarıyla bugünkü VGİK talebeleri daha da az film seyredebiliyorlar, çünkü öğretim görevlileri ve yöneticiler, genç talebelerin Batı sinemasının kötü etkilerini hiç karşı çıkmaksızın benimseyebileceklerinden endişe ediyorlar... Ne saçma! Uluslararası çağdaş sinemayı bilmeden sinemacılık nasıl öğrenilir ki? Bu, kaçınılmaz olarak talebelerin bisikleti yeniden icat etmelerine yol açmaz mı? Müzelerde dolaşmayan, meslektaşlarının atölyele-

rinde gezmeyen bir ressam düşünülebilir mi? Kitap okumayan bir yazar? Ya da film seyretmeyen bir sinemacı? İşte, karşınızda duruyor: bu enstitünün duvarları içinde çağdaş dünya sinemasının hemen hemen hiçbir örneğini seyretmeyen VGİK-talebesi.

VGİK'nın giriş sınavından bir gece önce seyretme imkânı bulduğum ilk filmi hâlâ hatırlarım: Jean Renoir'ın *Les Bas-Fonds*'u (1936) (Gorki'nin aynı adlı eserinden bir uyarlama)... Film bende garip, gizemli bir etki bıraktı, yasaklanmış, gayrı tabii bir şey izlemiş gibi bir duygu... Vaska Pepel'i Jean Gabin, Baron'u Louis Jouvet oynuyorlardı.

Okuldaki dördüncü yılımda metafizik, hayalci yaklaşımım birden değişti. İçin için kayınıyorduk. Bütün enerjimizi yapım pratiğine, sonra da sınıf arkadaşım Aleksander Gordon'la birlikte yönettiğimiz tez çalışmamıza yöneltmiştik. Söz konusu film nispeten uzun; ayrıca, VGİK ve Merkezi Televizyon Stüdyoları'nın kaynaklarıyla gerçekleştiriliyordu. Savaş zamanından kalmış bir Alman cephaneliğinin boşaltılması konusunu işliyorduk.

Filmin senaryosunu -becerisizliklerle dolu bir senaryoydu- ben hazırlamıştım ve sinema denen olguya azıcık dahi yaklaşmadığım duygusu içindeydim. İş, bizim hatalı bir anlayışla 'sahici', yani bir akşamı dolduracak bir film yapma hevesimiz yüzünden daha da zorlaşmıştı. Kısa metrajlı bir filmi, uzun metrajlı bir filmmiş gibi çekmek gerçekte çok daha zordur, olağanüstü güçlü bir biçim duygusu gerektirir. Ama biz o sıralar kendimizi her şeyden önce düzenlemeci-üretken hırslara kaptırmıştık ve bir *sanat eseri* olarak film çekme anlayışı avcumuzdan kaydı gitti. Kısacası, bu kısa film çalışmasından estetik görevlerimizi belirleyecek ve açığa kavuşturacak bir araç olarak yararlanma imkânını elimizden kaçırdık.

Ancak günün birinde bir kısa film çekmeyi başarma umudumu henüz yitirmiş değilim. Hatta not defterimde hazır bekleyen birkaç taslak bile var. Örneğin babam, şair Arseni Aleksandroviç Tarkovskî'nin kendi sesinden bir şiiri üzerine... Kendi sesinden! Onu bir daha hiç görebilecek miyim, acaba? Şiir şöyle:

Çocuktum; hastalandım
Korkudan, açlıktan. Çatlamış dudaklarımı
Kemirdim, yalandım sonra. O serin,
O tuzlu tat hâlâ hatırımda.
Durnadan yürüyorum -daha ötelere, ötelere.

Kapının eşiğinde merdivene oturmuş ısınmaya çalışıyorum;
Hummalı düşler içinde, sanki
Fareli Köyün Kavalcısı ıslığıyla beni nehre çekiyor,
Yürüdüm; sonra oturdum,
Isıttım kendimi, ürperdim gene de.
İşte annem orada beni yanına çağırıyor, sanki
Yanımda, yanı başımda;
Ulaşamıyorum gene de. Ben yaklaşıyorum o kaçıyor
Ötelere; sonra gene yanı başımda;
Ve ben yaklaşıyorum –o kaçıyor, ötelere;
Sonra gene yanı başımda.
Ateş basıyor,
Yakamı açıyor, yatağıma uzanıyorum,
—Birden bir trompet sesi, gözlerimi delen bir ışık,
Atlar geçiyor önümden, deli gibi ve annem
Yolun üstünde uçuyor, el sallayarak beni
Yanına çağırıyor ve uçup gidiyor.
Halâ düşlerimde
Elma ağaçlarının altında o beyaz hastane,
Bana gözlerini diken beyaz bir doktor,
Ve ayakucumda duran ufak tefek bir hemşire
Bembeyaz kanat çırpıyor. Herkes orada.
Ama annem geliyor ve elini sallayarak beni
Yanına çağırıyor ve uçup gidiyor...

Ve işte uzun zamandır kafamda şekillenmekte olan bu şiirin çekim planı:

1. Plan: Toplu Çekim. Tepeden bir şehir görüntüsü. Mevsim ya sonbahar ya da kış başlangıcı. Sıvaları dökülmüş bir manastır duvarının önünde duran ağaca doğru ağır ağır kaydırma (200 m.) yapılır.
2. Plan: Yakın Plan Çekimi. Kuşbakışı panoramik bir manzara ve aynı anda kaydırma: Bir su birikintisi, yakın plandan çekilmiş otlar, çimen; hepsi manzara resmini andırmalı. İlk planla başlayan şehrin kulakları sağır eden uğultusu ikinci planın sonunda tamamen kesilir.
3. Plan: Yakın plan çekimde bir kamp ateşi. Bir el, eski, buruşuk bir zarfı sönmekte olan ateşin üstünde tutar. Ateş birden



Andrey Tarkovski'nin babası, ünlü Rus şair Arseni Aleksandroviç Tarkovski.

parlar. Tepeden çekim. Ağaca yaslanmış duran Baba (şii-
rin yazarı) ateşe bakmaktadır. Sonra ateşi canlandırmak
için eğilir. Odak uzaklığı toplu çekime kaydırılır. Uçsuz
bucaksız, hüznü bir sonbahar manzarası. Uzaklarda,
tarlaların ortasındaki bir ağacın yanında yanan kamp ate-
şi. Baba ateşi canlandırır, ayağa kalkar ve sırtı kameraya
dönük tarlaya doğru yürür. Yavaşça yarı genel çekime
kaydırma. Baba tarlaların ortasında yürümeye devam et-
mektedir. Yapılan kaydırmalarla babanın hep aynı büyük-
lükte kalması sağlanır. Sonra baba hafifçe yan döner, pro-
fili gözükür. Baba ağaçların arkasına saklanır. Ağaçların
arkasından aynı hareket yönünden oğlu çıkar. Oğlanın
yüzüne ağır, ağır kaydırma yapılır. Çekimin sonunda
oğul, âdeta kameranin üstüne yürümektedir.

4. Plan: Oğulun perspektifinden. Kamera yukardan aşağıya doğru panoramik kaydırmalarla hareket eder: yollar, çayırlar, kurumuş otlar. Beyaz bir tüy yukarıdan döne döne çayırın üstüne düşer.

5. Plan: Yakın plan. Oğul önce aşağıya düşmekte olan tüye, sonra da gökyüzüne bakar. Odak uzaklığı toplu çekime kaydırılır. Oğul tüyü yerden kaldırarak yoluna devam eder. Ağaçların arkasına saklanır. Aynı yerden bu sefer de şairin torunu çıkarak yola devam eder. Elinde beyaz bir tüy tutmaktadır. Hava kararır. Torun tarlayı geçer...

Yakın plan çekiminde torunun profiline kaydırma. Torun çekim çerçevesinin dışında kalan bir şey fark etmiş ve durmuştur.

Torunun baktığı yöne geniş açı çekimi. Genel çekimde karanlık orman, orada, ormanın kenarında bir melek durmaktadır. Hava kararır. Bulanıklaşan görüntü ve karartma. Şiirin dizelerinin seslendirilmesi, yaklaşık üçüncü planın başından dördüncü planın sonuna kadar sürmeli. Yani, kamp ateşiyle gökyüzünden düşen tüy arasında. Hemen aynı anda, belki de biraz daha önce Haydn'ın "Veda Senfonisi"ni başlatmalı, karartmayla birlikte tamamlanmalı.

Bu filmi bir gün çevirebilirsem, mutlaka not defterimde yer alan taslaklardan bambaşka bir şey ortaya çıkar. "Ben filmimi kafamda tasarlar, tamamlarım – geriye yalnızca çekmesi kalır," diyen Rene Clair'in bu görüşünü kesinlikle paylaşıyorum. Benim açımdan, kaleme alınmış bir senaryonun filme dönüştürülme süreci bambaşka bir yol izler. Yalnız şu da var ki, tasarıdan uygulamaya geçirme sürecinde ilk düşüncemin özünü hiç değiştirmek zorunda hissetmedim kendimi. Şu ya da bu filmi yapma isteğini uyandıran ilk içtepi bende hiçbir zaman değişikliğe uğramaz ve çalışma süresince uygulanmayı bekler. Ama senaryo çalışmaları, kurgu ve seslendirme aşamalarında bu tasarı, daha kapsamlı, daha ayrıntılı uygulanış biçimleri içinde billurlaşır. Film, benim gözümde son ana kadar tamamlanmış sayılmaz. Ne tür olursa olsun, bir sanat eseri yaratmak malzemeye boşuşmak demektir ve sanatçı bu malzemeye dayanarak ilk dolaysız duygusu tarafından emredilen (ilham edilen!) temel düşünceyi eksiksiz ve kusursuz biçimde gerçekleştirmeye çalışır.



Ivan'ın Çocukluğu (1962) filminin afişi.

Ancak çalışma aşamasında en önemli şey, bu filmi yapma düşüncesine nereden geldiğinin asla unutulmamasıdır! Bu, ilk tasarı gerçek film malzemesiyle, yani gerçekliğin görüntüleriyle hayata geçtiğinde daha da geçerlilik kazanır. Çünkü tasarı, mevcut dünyanın gerçekliğiyle doğrudan ilişki içinde filme dönüşmelidir.

Bence sinemanın geleceği önünde dikilen en zararlı eğilim, kâğıtta yazılı olanı, kelimesi kelimesine çalışmaya aktarmak, daha önceden düşünülmüş, genelde spekülatif yapıları doğrudan beyazperdeye yansıtmaya kalkmaktır. Filmsel yaratıcılık, doğası gereği, canlı, değişken, sürekli hareket halinde olan dünyayı dolaysız bir

şekilde gözlemlemekten zevk almayı gerektirir.

Ivan'ın Çocukluğu'nu tamamladığımda, ilk defa sinemanın yakınlarından geçtiğim duygusuna kapıldım. Tıpkı "Sıcak Soğuk" oyunundaki gibi. İnsan kapkaranlık bir odada nefes almaya bile çeken öteki insanın varlığını nasıl hissederse ben de sinemayı öyle hissetmiştim. Sinema yakınlarda bir yerlerdeydi. Avının kokusunu almış bir tazının huzursuzluğuna benzer heyecanımdan bunu anlıyordum. Bir mucize gerçekleşiyordu. Film başarılıydı! Şimdi benden bambaşka bir şey talep ediliyordu: sinemanın ne olduğunu kavramam.

Ve işte tam bu noktada bende, sabitleştirilmiş, mühürlenmiş zaman düşüncesi şekillenmeye başladı. Biçim ve görüntü arayışında fantezilerimi sınırlayarak bir çerçeve oluşturacak bir ilk görüş taslağını geliştirmeme imkân sağlayacak bir düşünce. Bu öyle bir ilk görüş olacaktı ki ellerim serbestçe hareket edebilecek, gereksiz, yabana, bağlayıcı olmayan her türlü şeyden kolaylıkla sıyrılmama izin verecekti. Artık bir film için nelerden vazgeçilemeyeceğine, nelerin aykırı düşeceğine ben kendim karar verebilecektim.

Bu arada, ilk görümlerini uygulamada en uygun biçimi bulmak için acımasız ama gönüllü 'at gözlükleri'yle çalışan iki yönetmen daha tanıdım: Genç Dovşenko (*Toprak*) ve Bresson (*Bir Köy Papazının Günlüğü*). Bana kalırsa Bresson, sinemada, önceden teorik olarak belirlediği tasarımı sanatsal pratiğiyle tam bir uyum içinde gerçekleştiren yegâne insandır. Bu konuda ondan daha tutarlı bir sanatçı tanımıyorum. Bresson'un temel ilkesi, 'anlatımcılık' denen şeyi tam anlamıyla yıkmaktı. Yani Bresson, görüntüyle gerçek hayat arasındaki sınırı ortadan kaldırmak istiyordu. Başka bir deyişle, Bresson, gerçek hayatın kendisinin görüntüsel, anlatıma bir etki yaratmasını istiyordu. Filmlerinde ne özel bir malzeme işlenişine, ne şekillendirmelere ne de anında göze çarpan, isteyerek yapılmış genellemelere rastlanır. Paul Valery, Bresson hakkında şunları söylemişti: "... Ancak bilinçli bir abartmaya yol açacak her türlü araçtan vazgeçenler mükemmeliğe erişebilir." Bresson'da her şey, hayatın talepkâr olmayan, mütevazı gözleminden kaynaklanmış gibidir. Bu niteliğiyle Doğu'nun Zen sanatına iyice yaklaşmıştır. Zen sanatında hayat o kadar titiz bir şekilde gözlemlenir ki, sonunda çelişik gibi gözükse de bizim algılayışımızda hayat, daha sanatsal bir görüntüselliğe yükselir. Biçim ve içeriği bu kadar olağanüstü, neredeyse tanrısal düzenlilik içinde iç içe geçirebilen tek bir kimse daha vardır Aleksander Puşkin.

Hedeflenen amaçlara soğukkanlı ve kararlı bir bakış, sayısız denemelere gerek kalmadan düşüncelere ve duygulara tam anlamıyla uyan eşdeğer bir benzer bulmaya yardıma olacaktır. Hem şu sözcük: deneysellik? Bu ne demek oluyor? Ya da arayış? Örneğin, 'deneysellik' gibi bir kavramla aşağıdaki dizeleri yazan bir şairin ne alakası olabilir?

*Grusin tepelerinde gece karanlığı;
Aragva Nehri gürül gürül önümde
Yüreğim kederli, yüreğim hafif, acım apaçık
Acım seninle dopdolu,
Seninle ve yalnızca seninle... çekingenliğim
Beni üzen, beni endişelendiren bir şey yok,
Ve kalbim yanıyor ve yeniden seviyor-Çünkü:
Sevmekten başka ne gelir elinden.*

Hayır, 'arayış' ya da 'deneysellik' gibi sözleri sanatla bağdaştırmaya çalışmaktan daha saçma bir şey olamaz. Bu sözlerin ardında güç-

süzlük, kofluk, hakiki bir yaratıcı bilincin eksikliği ve acınacak bir kibirlilik yatıyor. “Arayış içinde olan bir sanata”: Bu sözlerin ardında ne de cansız bir küçük burjuva zavallılığı yatar. Sanat, bir bilim değil ki deney yapmaya izin versin. Deney, yalnızca deney düzeyinde kalırsa, yani her sanatçının bir filmi tamamlamak için aşması gereken o sanatçıya özgü çalışmanın bir aşaması olarak kalmazsa, o zaman sanatın asıl hedefine ulaşamamış olur.

20. yüzyılın ikinci yansında sanat her türlü gizemini kaybetmiştir. Günümüzün sanatçısı, tam bir kabul görmek istiyor, hem de hemen, manevi başarıların yanında paraya çevrilmesini istiyor. Zavallı Franz Kafka! Yaşadığı sürece hiçbir eseri basılmayan ve vasiyetnamesinde bütün metinlerinin yakılmasını talep eden Kafka’nın dramı ne kadar sarsıcı! Bu açıdan bakıldığında Kafka, ahlâken modası geçmiş bir dönemin parçasıydı. Zaten bu yüzden de Kafka bu kadar acı çekti, çünkü zamanına ‘ayak uydurması’nı bilemedi.

Buna karşın, sözde çağdaş sanat çoğu kez yalnızca bir kurmacadan ibarettir, çünkü yöntem, tek başına sanatın anlamı ve amacı olabirmiş gibi bir yanılgıdan hareket eder. Bu yöntemi sergilemekse - ki bu sınırsız bir teşhircilikten başka bir şey değildir- çağdaş sanatçıların çoğunluğunun ilgilendiği temel konudur.

Avangard diye adlandırılanların ortaya attıkları sorunlar, ancak geleneksel ölçüler ve güzellik ideallerinin tartışıldığı bir dönüşüm döneminde oluşabilirdi. Bundan en çok etkilenen güzel sanatlar oldu! Güzel sanatlar, içinde barındırdığı manevi değerleri büyük ölçüde yitirdi, hem de karşılığında yeni değerlere kavuşmadan. Genelde böyle bir durumun, toplumun içinde bulunduğu bir buhrandan kaynaklandığı söylenir. Bu korkunç durumun yalnızca tespitine yardımcı sürece, bu görüşe katılırım. Evet, hakikaten de böyle bir buhran olaylara yansır, ama sanatsal düzeye değil. Çünkü sanat akılsızlığı aşmakla yükümlüdür, ayrıca manevi değerlerin eksikliğini manevi yollarla giderme yeteneğine sahiptir, tıpkı Dostoyevski’nin yüzyıl başlangıcında hastalığı ilk görenlerden biri olarak bunu dâhice dile getirmesi gibi.

Sanatta avangard kavramı hiçbir anlam taşımaz. Avangardı kabul etmek demek sanatta ilerlemeyi de kabul etmek demektir! Teknolojik alanda ilerlemeden, giderek daha da mükemmelleşen makinelerin kendilerine verilen görevleri giderek daha mükemmel ve daha

doğru yapmasını anlıyorum. Peki, ama sanat alanında bir insan başka bir insandan nasıl daha ilerde olabilir? Yoksa Thomas Mann, Shakespeare'den daha mı iyiydi?

Genelde deneyden ve sanatsal arayıştan avangard bağlamında söz edilir öncelikle. Peki, ama sanatta deney sözcüğü ne anlama gelir? Bir kere deneyelim görelim, bakalım altından ne çıkacak? Ama ya ortaya bir şey çıkmazsa? Yoksa bu, yenilgiye uğramış insanın kişisel sorunu mu? Bir sanat eseri eninde sonunda estetik ve dünya görüşü açısından kendi içinde bir bütündür, kendi yasalarına göre yaşayan ve gelişen bir organizmadır. Bir çocuğun doğumu sırasında deneyden söz edilebilir mi? Bu son derece ahlâkdışı, anlamsız bir şey olmaz mıydı?

Ama belki de avangarddan ve deneyden söz etmeye başlayanlar sapı samandan ayıramayanlardır? Yeni estetik yapılar karşısında kafası karışanlardır. Bu gerçekten yeni şey içinde kendi yerini bir türlü bulamayanlardır. Ortaya kendilerine özgü ölçütler koyma becerisini gösteremeyerek her şeyi önce böyle bir kavram altında toparlayıp bir kenara atmaya çalışanlardır. Kim yanlış yolda olduğunu göstermek ister ki! Bir keresinde Pablo Picasso'ya sanatsal arayışıyla ilgili soru soranlar aldıkları cevap karşısında kim bilir ne komik duruma düşmüşlerdi. Picasso hiç hoşlanmadığı soruya açık ve net bir cevap vermekte gecikmemişti: "Ben aramam, yalnızca bulurum!"

Evet, sanatsal arayış kavramını örneğin Leo Tolstoy gibi bir devle bağdaştırmak mümkün mü? Bakın, ihtiyar nasıl da arıyor! Hayır, böyle bir şey mümkün değil! Gülünç bir şey bu! Hoş, bu anlama gelecek bir mantık yürütmekte gecikmeyen insanlar çıkmadı değil. Bazı Sovyet edebiyat kuramcıları Tolstoy'un 'Tanrı arayışı' ve 'kötülüğe karşı gelememe' inancının, aslında onun 'arayış' içinde olduğunu gösteren 'şaşkınlığı'nın belirtisi olduğuna işaret etmekten bile çekinmediler.

Sanatsal arayış sürecinin bir sanat eserinin bütünselleşmiş birliğiyle olan ilişkisi ancak, çoktan bulduğu ve sepetine doldurduğu mantarları aramak için insanın ormanda oradan oraya koşuşturmasıyla kıyaslanabilir. Ama yalnızca dolu sepet, burada bir sanat eseri anlamına gelmektedir. Sepetin içeriği de, asıl ve kesin sonuç-

tur. 'Ormanda oradan oraya koşuşturma' ise temiz havada yürüyüş yapmayı sevenlerin kişisel sorunudur. Bu düzlemde aldatmaca kötü niyetle eş tutulur. *Leanordo da Vinci'nin Sistemine Giriş* adlı eserinde daha önce de değindiğimiz Paul Valery alaycı bir dille şöyle der: "Metonimi bir keşif, metaforu bir ispat, kelime kalabalığını olağanüstü derin bir bilgi fışkırması ve kendini bir peygamber olarak ele almak gibi aptalca alışkanlıklar; bunlar daha beşikten bize verilen felaketlerdir."

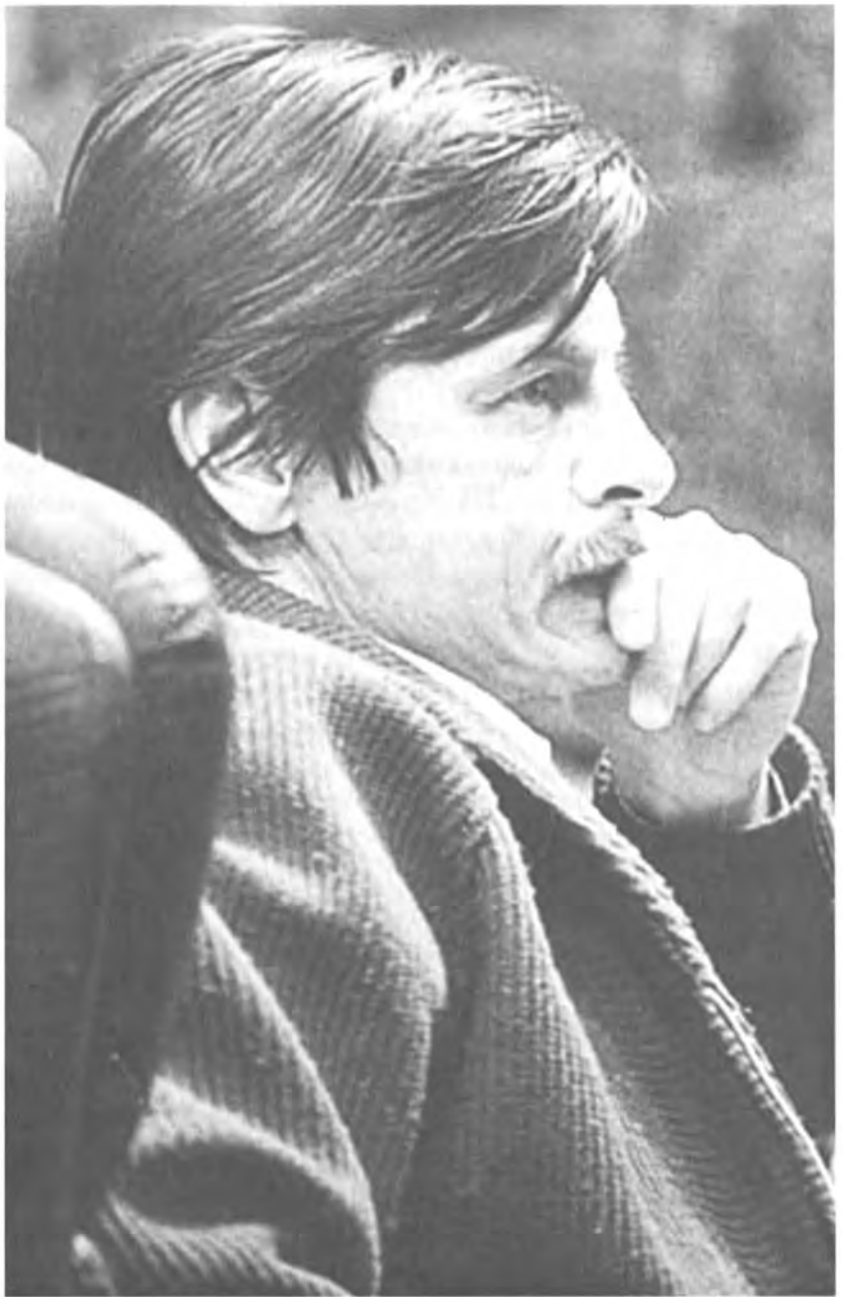
'Arayış', 'deney' gibi kavramlar sinemada daha zor bir uygulama alanına sahiptir. Biri elinize film malzemesi ve gerekli aletleri sıkıştırıyor, sonra da uğruna film çekmeye kalkıştığınız o özü bir şeride tespit etmenizi bekliyor.

Bir filmin taslağı ve amacı, daha işin başında yönetmen için açık olmalı. Bu arada, sonu belli olmayan deneyleri ödemeye hazır birilerini bulma zorluklarından söz etmek bile gereksiz. Sonuç ne olursa olsun, bir şey çok açık: Bir sanatçı istediği kadar denemelere girişebilir. Bu tamamen onun kişisel sorunudur. Ama arayışını bir film şeridine tespit ettiği andan itibaren (ilave çekimlere çok az rastlanır ve yapım dilinde buna 'çürük mal' adı verilir), yani tasarısını nesnelleştirirdiği andan itibaren, seyirciye sinema yoluyla söylemek istediği şeyi *bulduğu* varsayılır. Demek ki artık arayış karanlığı içinde kendine yol bulmaya çalışamaz.

Tasarı ve onun dönüşüm biçimleri üzerinde bundan sonraki bölümde etraflıca durulacaktır. Ama önce bir filmin 'çok çabuk eskidiği' ve bu özelliğin neredeyse onun özünü oluşturduğu şeklindeki yanlış görüşü düzeltmemiz gerekiyor.

Bundan, özellikle 'filmin ahlâki amacı' bağlamında da söz etmek gerekiyor.

Dante'nin *İlahi Komedyası*'nın modasının geçtiğini iddia etmek insana son derece saçma gelir. Ancak daha birkaç yıl önce büyük olay olmuş filmler, bugün insana birden umulmadık derecede zayıf, beceriksizce, hatta neredeyse amatörce yapılmış gibi gözükür. Bence bunun esas sebebi, bir sinemacının genelde yapıtını kendisi için hayati önem taşıyan bir eylem, ahlâki bir çaba olarak ele almamasında aranmalıdır. Eskiyen, hem güçlü bir ifade tarzına sahip olup hem de moda açısından zamana ayak uydurma niyetidir; ilginç olmak uğruna ilginç olunmaz.



Andrey Tarkovski.

Sinema dilinin ne tür bir özellik taşıdığı sorusu hiç de kolay bir soru değildir, uzmanlar bile buna kesin bir cevap veremezler. Bugün modern ve modern olmayan bir sinema dilinden söz edilirken yapılan yegâne şey, genelde, bugün için biçimsel açıdan moda olan uygulamalar dağarcığıyla bu dili birbirine karıştırmaktır, üstelik de bu dağarcık, çoğu kez kaynağını yakın sanat türlerinde bulmuştur. Ve böylece biz, kısa ömürlü, zamanla sınırlı ve rastlantısal önyargıların esiri oluruz. Çünkü bugün 'geri dönüşler en son yenilik' olarak ileri sürülürken yarın da aynı bilgiçlik içinde 'zamanla her türlü oynamanın gerilik' olduğu, 'sinemanın artık klasik yöntemlerle geliştiren konulara eğildiği' ilan edilir. Ama herhangi bir uygulama yöntemi kendiliğinden eskiyebilir ya da kendiliğinden zamanın ruhunu yansıtabilir mi? Muhtemelen önce bir yazarın ne söylemek istediğini ve *neden* şu ya da bu biçime başvurduğunu anlamaya çalışmak her şeyden çok daha önemlidir. Tabii insan, uygulama tarzlarını taklitçi bir biçimde ödünç de alabilir. Ancak o zaman düşüncelerimiz sanatsal sorunsalın sınırlarını aşar, taklitçilik ve zanaatkârlık ön plana çıkar.

Filmde canlandırma araçları mutlak diğer sanat tarzlarında olduğu gibi değişikliğe uğrar. Bilindiği gibi, üzerlerine bir lokomotifin geldiğini gören ilk sinema seyircileri, dehşet içinde salonu terk etmişlerdi. Perdede ilk defa yakın çekimde kesik bir kafa gördüklerinde de aynı şekilde korkudan ödleri patladı. Bugünse buna benzer atraksiyonlar hiç özel bir tepkiye yol açmıyor. Ve daha dün, derinden sarsan bir yeniliği bugün biz, genelgeçer, alışılmış ve olağan bir 'noktalama işareti' olarak kullanıyoruz. Hiç kimsenin de aklına yakın çekimin modasının geçtiğini söylemek gibi bir şey gelmiyor...

Sinema diline getirilen bir yenilik, herkesçe kullanılan, sıradan bir orta malına dönüşmeden önce, bir sanatçının dünyaya getirdiği kendi yorumunu ancak bu dil aracılığıyla olabildiğince kapsamlı yansıtabileceği, yalnızca bu *dilin doğal ve yegâne* imkân olduğu kanıtlanmalı, yani her şeyden önce bu yenilik kendini kanıtlamalıdır. Bir sanatçı yalnız estetik kaygılarla yeni uygulama tarzları peşinde koşmaz, O, daha çok, yaratıcının gerçekliğe olan ilişkisini en uygun biçimlerde şekillendirecek araçları büyük acılara katlanma pahasına bulma derdindedir.

Becerikli bir zanaatkâr, son tahlilde kendine yabancı bir şeyi, çağdaş sinema teknolojisinin en yüksek düzeyine başvurarak anlatırsa ve biraz da zevk sahibiyse seyircileri mutlaka bir süre aldatabilir. Gene de bu tür bir filmin geçici önemi kendini çok çabuk belli eder. Eşi bulunmaz bir kişiliğin en derin inancının ifadesi olmayan her şeyi zaman, er veya geç, acımasız bir şekilde açığa çıkarır. Çünkü yaratıcı çalışma, nesnel olarak var olan bilgilerin biraz mesleki beceri gerektiren canlandırılma biçimi olmakla kalmaz. Yaratıcı çalışma, daha çok, bir insanın varoluş biçimi, onun yegâne ifade biçimidir. Dilsizliği aşmak için bıkip usanmadan gösterilen insanüstü gayret, 'arayış' ya da 'deney' gibi solmuş sözcüklerle nasıl bir tutulabilir ki?!

5
FİLMSEL GÖRÜNTÜ

Bu bölümde, sanatsal görüntü gibi bir kavramı kolayca anlaşılır bir şekilde toparlamak istediğimi sanmak saflık olur. Böyle bir şeyi gerçekleştirmek ne mümkündür ne de gerekli. Bu konuda söyleyebileceğim tek şey, görüntünün sonsuza ulaşmaya çalıştığı ve mutlak olana doğru gittiğidir. Evet, hatta bir görüntünün 'düşüncesi' olarak adlandıracağımız şey bile, çok yanlılığı ve çok anlamlılığı içinde sözcüklerle değil, yalnız ve yalnız sanatla ifade edilebilir. Bir fikir, sanatsal bir görüntüyle ifade ediliyorsa bu, yazarın düşüncesine, ideale ulaşma çabasına olabildiğince eşdeğerde bir ifade biçimi bulunmuş demektir.

Gene de, genelde görüntü sistemi diye adlandırılan ve benim kendimi rahat ve evimdeymiş gibi hissettiğim, muhtemel bir sistemin çerçevesini çizmekten de kendimi alıkoyamayacağım.



Andrey Tarkovski.

İnsanın, akıp gitmiş olan hayatına şöyle bir dönüp bakması bile, başından geçen olayları birbiriyle hiç karıştırmadığını hayretle fark etmesine, karşılaştığı kişilerin benzersizliğini saptamasına yetiyor. Tekillik ve karıştırılmamak, var olmanın her anına üstün geliyor. Hayatın kendisi de benzersiz ve karıştırılmazdır. Sanatçı işte bu hayatı, her seferinde yeniden kavramak ve biçimlendirmek ister. Her seferinde boş yere, insan varlığının hakiki görüntüsünü sonu gelmez izlenimi doğuran kaynağından bulup çıkaracağını umarak... Güzellik, hayatın gerçeğinde saklıdır; sanatçı tarafından bir kere daha, kavrayıp büyük bir dürüstlikle şekillendirildiğinde güzellik de ortaya çıkar.

Az çok zeki bir insan, her şart altında kurmaca ile gerçek, sahtekârlık ile dürüstlük, yapmacık davranış ile doğal davranış arasında ayırım yapmasını bilir. İnsanın hayat tecrübesiyle geliştirdiği belli bir algılama süzgeci vardır ve bu süzgeçle insan, bilinçli ya da cehaletten kazara bozulmuş iletişim yapıları görüngülerine güvenmekten kendini sakınabilir.

Yalan söyleyemeyen insanlar vardır. Büyük bir zevkle, neredeyse inandırıcı bir şekilde yalan söyleyen insanlar da vardır. Üçüncü bir grup insansa, aslında yalan söylemeyi beceremez, ama gene de yalan söylemeden duramaz, umutsuzca ve beceriksizce yalan söylemeyi sürdürür. Belli şartlar altında, yani kendi hayatlarının mantığını sadıkça izleyen ikinci grup ve yalnızca o, hakikatin nabzını elinde tutarak hayatın dolambaçlı yollarına neredeyse geometrik bir titizlikle ayak uydurabilir.

Görüntü öyle bir şeydir ki asla elle tutulamaz, hele sınıflandırmak imkânsızdır. Görüntü, aynı zamanda onu dile de getiren maddi dünyanın üstüne inşa edilmiştir. Ve bu dünya bulmacalarla dolu olduğuna göre, onun görüntüsü de bulmacalarla doludur. Görüntü, bizim, Öklidvari bir mekânla sınırlı olan bilincimizle hakikat arasındaki karşılıklı ilişkiyi tanımlayan bir tür denklemdir. Biçim, dünyanın yapısını bütünselliği içinde algılamayı beceremeyişimizi hiç kaale almadan bu bütünselliği ifade edebilir.

Görüntü; işte bizim, kör gözlerimizle bakmamıza izin verilen hakikatten bir izlenim...

Vyaçeslav Ivanov,* simge üzerine incelemesinde simgeyle olan ilişkisini şöyle tanımlamıştır (onun simge dediği yere ben görüntüyü oturtuyorum): “Simge ancak sonu olmayan, sınırsız bir anlam taşıdığı, gizemli diliyle üzerinde konuşulamayan, sözcüklerle ifade edilemeyen bir şeye değindiği ya da dokundurduğu zaman, ancak bu takdirde gerçek bir simge olur. Simge, çok yönlü, çok anlamlıdır, gene de en derin anlamı her zaman karanlıkta kalır. Kristal gibi organik bir yapıya sahiptir. Hatta bir monad'a (ilk maddeler) benzediği bile söylenebilir, onu çok katmanlı, karmaşık bir alegoriden, bir parabol ya da kıyaslamadan farklı kılan da budur. Simgeleri kavramak imkânsızdır, sözcüklerle de tekrarlanamazlar.”

Yeri gelmişken, elde edilen bir görüntünün aslına sadık olabilmesi için, içinde hayat gerçekliğini dile getiren öğeleri barındırması, aynı anda bu gerçekliği benzersiz ve tekrarlanamaz kılması gerekir, çünkü en göze çarpmayan fenomenlerinde bile hayat böyledir.

Bir gözlem olarak görüntü... Japon şiirini akla getirmeden bu konu hiç ele alınabilir mi?

*) Vyaçeslav Ivanoviç Ivanov (1866 -1949), metafizik yönlü bir sembolizm teorisyeni ve şair.

Japon şiirinde görüntünün asıl anlamına en ufak bir gönderme yapmaktan kesinlikle kaçınılması, görüntünün anlamını tıpkı bir bulmacada olduğu gibi yavaş yavaş deşifre etme zorunluluğu beni her zaman çok etkilemiştir. *Haiku* görüntülerini öyle bir tarzda 'besler' ki, aynı zamanda hem kendinden başka hiçbir şey değildir hem de birden çok anlam barındırır, öyle ki en sonuncusunu yakalamak imkânsızdır. Bunun anlamı şu: Görüntü kavramsal, spekülâtif bir kalıba ne kadar az sokulursa asıl amacına o kadar çok yaklaşır. *Haiku* okuyucusu, doğada kendini kaybettiği gibi şiirde de kendini kaybetmeli, şiire dalmalı, altı ve üstü olmayan uzayın derinliğinde kaybolmalıdır.

İşte Bascho'dan bir *Haiku* örneği:

*Kuytu bir göl
Bir kurbaga zıplayıp daldı
Sessizlikte fısıltılar.*

Ya da:

*Çatıları örtmek için kamışlar kesildi
Unutulmuş otların üstüne
Sessizce düşen karlar.*

Ya da:

*Bu atalet nedir?
Bugün beni zor uyandırdılar...
İlkbahar yağmuru kulaklarda çınlıyor.*

Nasıl da basit ve kusursuz bir gözlem!

Nasıl da disiplinli bir düşünce! Bu ne zevkli bir hayal gücü. Bu dizeleri bu denli güzel kılan, sonsuzluğa karışmadan önce yakalanabilen anın tekrarlanamazlığıdır.

Japon şairleri, yalnızca üç gözlem noktasından hareketle gerçeklikle olan ilişkilerini ifade edebilmişler. Yalnızca gözlemlemekle kalmamışlar, hiç sabırsızlık göstermeden ve kibirliliğe kapılmadan bu ilişkinin sonsuz anlamını bulmaya çalışmışlar. Zaten gözlem ne kadar iyi yapılırsa o kadar benzersiz olur. Ayrıca, ne kadar benzersiz olursa, görüntüye o kadar yaklaşır. Dostoyevski'nin bir keresinde demiş olduğu gibi, hayat insanların tahmininden çok daha harikadır.

İlk hali sabitleştirilmiş fotoğraf olan filmsel görüntüde gözlem çok daha tayin edicidir. Filmsel görüntü, göze uygun bir dört boyut-

lulukta cisimleşir. Gene de her filmsel fotoğraf, dünyanın bir görüntüsü olma iddiasını taşıyamaz. Bu fotoğraf, genelde yalnızca dünyanın somutluğunu tanımlar. Doğal olguları sabitleştirmek ile bir film görüntüsü yaratmak arasındaysa çok mesafe vardır. Bir filmde görüntü, kişinin bir nesne hakkındaki duygularını bir gözlem olarak sunabilme yeteneğine dayanır.

Yine edebiyata dönelim ve Leo Tolstoy'un *Ivan Ilyiç'in Ölümü** adlı hikâyesinin sonunu inceleyelim. Kötü, dar kafalı bir adam kansere yenik düşmeden önce huysuz karısından ve en az onun kadar aksi olan kızından özür dilemek istemektedir. İşte tam o sırada, hiç beklemediği bir şekilde ruhunda, evin ufak tefek işlerinden başka sorunları olmayan duygusuz ve düşüncesiz ailesine karşı öylesine bir merhamet belirir ki, birden onları acınacak derecede mutsuz bulur. Ölüm döşegindeki son anlarında kendini uzun, yumuşak, hortuma benzer, karanlık bir boruda sürünürken görür... Uzakta bir ışık parlamaktadır, ama bir türlü oraya ulaşamaz. Önce son bir sınırı daha, hayatı ölümden ayıran sınırı da aşması gerekmektedir. Yatağın ayakucunda karısı ve kızı durmaktadır. Onlara 'bağışlayın'** demek isterse de ağzından son anda yalnızca "bırakın geçeyim"*** sözcükleri dökülür...

Bu kadar sarsıcı bir görüntüyü kolayca vermek mümkün müdür? Bu görüntü içimizdeki en gizli duygulara o derecede bağlıdır ki (yoksa içimizde belli belirsiz bazı anılar mı uyanır?) bir vahiy gibi ruhumuzu sarsar, dahası âdeta değiştirir. Evet, basitliğimi bağışlayın, ama olağanüstü gerçekliği ve hayata yakınlığından kaynaklanıyor bu. Ve burada biz, yaptığımız keşfin, daha önce yaşanmış ya da gizli gizli hayal edilen bir durumla alakalı olabileceğini sezinleriz. Bir dâhi tarafından ifade edilen bu şey, Aristoteles'e göre daha önceden bilinenin, yeniden görülüp hatırlanmasıdır. Bu yeniden tanıma, onu algılayan kişinin akıl düzeyine göre çeşitli derecelerde derinlik ve çok yönlülük kazanır.

Örneğin, Leonardo da Vinci'nin "Böğürtlenler Önünde Genç Bir Kadının Portresi" adlı tablosuna bakalım. Ayna'da babanın savaş sırasında çocuklarıyla kısa bir süre için buluştuğu sahnede yer verdiğim tabloya...

*) Leo Tolstoy'un *Ivan Ilyiç'in Ölümü* adlı uzun öyküsü 1886'da yayınlanmıştır. [*Ivan Ilyiç'in Ölümü*, Can Yayınları, İstanbul, 1983.]

**) Rusça'da *prostitute*.

***) Rusça'da *propustite*.



Tarsovski Ayna (1975) filminin setinde.

Leonardo da Vinci'nin tabloları her zaman iki özelliğiyle insanı etkiler: Sanatçının bir nesneyi dışarıdan, son derece sakin bakışla ele alma gibi şaşılacak yeteneğiyle -ki aynı bakış Johann Sebastian Bach'da ve Leo Tolstoy'da da vardır- ama aynı zamanda bu tablolara son derece zıt duygular içinde yaklaşılabilmesiyle. Bu tablonun bizde yarattığı nihai etkiyi tanımlamak mümkün değildir. Kaldı ki, bu kadının güzel ya da çirkin, cana yakın ya da sıkıcı olup olmadığı konusunda bile kesin bir şey söylemek mümkün değildir. Kadın insanı aynı anda hem çekiyor hem de itiyor, hem açıklanamaz bir güzelliği içinde barındırıyor hem de insanı ürküten, sessiz bir şeytanlığı. İnsana hiç de romantik anlamda çekici gelmeyen şeytanca şeyleri. Kısacası, iyi ve kötü kavramlarının ötesinde bir şeyleri... Olumsuz işaretli bir büyü, neredeyse kokuşmuş ama gene de olağanüstü güzel bir büyü... Ayna'da bu tablodan olaya sonsuzluk boyutunu katmak için yararlandık. Ayrıca, filmin kadın kahramanına da iyi bir gönderme olacaktı, çünkü bu rolü oynayan Tereçova da aynı şekilde hem çekici hem de itici olabiliyordu.

Leonardo'nın tablosunu öğelerine ayırmaya çalışmak gereksiz bir çaba olurdu, en azından hiçbir şey açıklamazdı. Çünkü özellikle açık ve kesin sonuçlar çıkarmanın imkânsızlığı bu kadın portresinin bıraktığı duygusal etkiye temel oluşturmaktadır. Bu tablodaki her-

hangi bir ayrıntıyı bütünden koparıp çıkartmak ya da o an edinilen izlenimi diğer bir izlenime yeğleyerek bunu nihai bir şey olarak kesinleştirmek ve bütün bunları burada sunulan *görüntü*'yle dengeli bir ilişki kurmak adı altında yapmak, kesinlikle yanlıştır. Tablo bize, sonsuzlukla aramızda bir ilişki kurma imkânı tanıyor ve bu imkânı yakalamak da önemli bir sanat eserinin en yüce amacıdır...

Benzer bir duyguyu da resimdeki bütünsellik yaratıyor, bütünsellik ise etkisini işte bu bölünmezliğinden alıyor. Tek başına ele alındığında, bütünden ayrılmış bir öge ölüdür. Buna karşılık, resimdeki en önemsiz öğede bile kendi içinde kapalı resmin bütününe hâkim olan özelliklerin aynısı tespit edilebilir. Bu özellikler, anlamları birleşik kaplar benzeri birinden ötekine akan uzlaşmaz öğelerin karşılıklı etkileşiminin bir sonucudur: Leonardo'nun resmettiği kadın çehresi yüce düşüncelerin izlerini taşır, ne var ki kadına belli bir sıradanlık da hâkimdir, sanki düşük ihtirasların pençesine düşmüş biridir kadın. Bu portre bize içinde sonsuzluk kadar çok şey görme imkânı sunar. Anlamı ve özü peşinde koşarken insan, çıkışı olmayan dev bir labirentte kaybolup gider. Bu portrenin, en son noktası hiçbir zaman açıklığa kavuşturulamayacak tükenmez bir kaynağa sahip olduğunu duygusal anlamda kavramamız, zaten gerçek bir haz duymamızın başlıca sebebidir. Otantik bir görüntü düşüncesi, izleyicisinde aynı anda hem son derece karmaşık hem de çelişkili, hatta zaman zaman birbirini tamamen dışlayan duygular yaratır.

Olumlunun tersine dönüştüğü ya da olumsuzun olumlunun içine nüfuz ettiği anı yakalamak mümkün değildir. Sonsuzluk, görüntünün çatısına içkin bir şeydir. Ancak insan günlük hayatında kaçınılmaz olarak birini ötekine yeğleyebiliyor, seçiyor ve sanat eserini *kendi* kişisel deneyimleri bağlamında ele alıyor. Ve nasıl insan, davranışlarında ister istemez faydacılığı ön planda tutuyorsa, yani önemli önemsiz her konuda kendi gerçeğini savunuyorsa, bir sanat eserine karşı da keyfince davranıyor. Eseri kendi hayatı bağlamında görüp belli bazı düşünsel formüllerle arasında bir bağ oluşturuyor. Çünkü büyük sanatsal başyapıtlar doğaları gereği değişkendir ve birbirinden apayrı sayısız inceleme şekillerine imkân sağlarlar.

Kasıtlı eğilimselcilik, bir sanatçıyı her zaman bir görüntü sistemine boyun eğmeye zorlayan o dogmatizm benim hiç dayanamadığım bir şeydir. Ayrıca bence, bir sanatçının kullandığı yöntem hiçbir zaman anlaşılmamalıdır. Ne yazık ki kendi filmlerimde bile, tutarsızlı-

gım yüzünden uygulamaya koyduğum ve bugün kesinlikle uzlaşma saydığım çekimler var. Örneğin Ayna'daki horoz sahnesini düzelter bilmeyi çok isterdim, hem de seyircilerimin bu sahneden hayli etkil enmiş olduklarını bilmeme rağmen.

Filmin kadın kahramanı, yarın kendinden geçmiş bir halde horozun kafasını kesmeye karar verdiğinde, onun bu eylemden sonraki halini göğüs çekiminde, saniyede doksan resimlik bir yavaşlatılmış hareketle ve yapay bir ışıklandırma ile verdik. Çekim perde de yavaşlatılmış olarak yansıdığından insanda genişletilmiş bir zaman duygusunu uyandırıyor, bu da seyircinin kadın kahramanımızın o an içinde bulunduğu ruhsal konumu anlamasına yol açıyor. Kahramanımızın konumunu yavaşlatarak tespit etmiş ve böylece özellikle vurgulamış olduk. Ama bu yaptığımız son derece kötüydü, çünkü çekime salt edebi bir yaklaşım getirmiştik. Oyuncunun çehresini, onun hiç katkısı olmadan şekil bozukluğuna uğratmıştık, yani onun yerine biz oynamıştık. Burada biz, yönetmenliğimizin yardımıyla gerekli gördüğümüz duyguyu şekillendirmiş, zorla 'yaratmıştık'. Kadın kahramanımızın konumu bu çekimde fazlasıyla belirgin, çözümlenmesi fazlasıyla kolaydı. Hâlbuki bir oyuncu tarafından canlandırılan insanın konumunun her zaman gizemli bir yanı olması gerekir.

Bir başka Ayna çekiminde bu yöntem çok daha başarılı bir şekilde uygulandı. Matbaa sahnesinde bazı çekimleri yavaşlatılmış hareketlerle çektik, ama bu sefer bu hareketi kolayca fark etmek mümkün değildi. Sahneyi olabildiğince saygılı ve dikkatli çekmeye özel gayret gösterdik. Amacımız, seyircinin yavaşlatılmış sahnenin farkına hemen varmamasını, ancak garip bir şeyler oluyormuş ama ne olduğunu çıkaramıyormuş gibi bir duyguya kapılmasını sağlamaktı. Yavaşlatılmış hareketle özel bir düşüncenin altını çizmek değil, 'oyuncusuz' olmasına karşı bir atmosferi belirtmek istemiştik.

Bu bağlamda aklıma Kurosawa'nın *Machbeth*'inden bir epizod geliyor. Kurosawa, *Machbeth*'in ormanda kaybolduğu sahneyi nasıl çözümlemişti?* Kötü bir yönetmen oyuncusunu yön arayışı içinde deliler gibi oradan oraya koşturur, sisler arasında ağaçlara, çalılıklara çarpmasını isterdi. Ya usta Kurosawa? O ne yapmış? Önce bu sahne

*) Söz konusu olan Akira Kurosawa'nın *Örümceğin Şatosu* adındaki "Machbeth" uyarlamasıdır.

için kolayca akılda kalacak, dikkat çekici bir ağacın bulunduğu bir mekân aramış. Atlılar üç kere bu ağacın çevresinde dolanıyor, öyle ki ağacı yeniden gördüğümüzde onların dönüp dolaşıp aynı yere geldiklerini, yani yollarını kaybettiklerini hemen kavırıyoruz... Atlılsa henüz bunun farkında değiller, çünkü onlar yollarını kaybedeli çok olmuş. Mekân sorununa getirdiği bu çözümle Kurosawa, hiçbir yapımacılığa ya da kandırmaya başvurmaksızın son derece yalın biçimde ifade edilmiş seviyeli bir şiirsel düşüncenin ne demek olduğunu bize kanıtıyor. Bir kamerayı yerleştirip yollarını kaybedenlerin dönüp durdukları yolu üç kez çekmekten daha basit ne olabilir ki? Kısacası: Görüntü, yönetmen tarafından şöyle ya da böyle ifade edilen bir *anlam* değil, yağmur damlalarında yansıyan bütün bir dünyadır.

Sinemada, insan ne söyleyeceğini çok iyi bilirse, çekeceği filmin her satırını kafasında canlandırabiliyor, açıkça algılayabiliyorsa teknik açıdan çözülemeyecek hiçbir ifade sorunu yoktur. Bu konuda, örneğin *Ayna*'daki kadın kahramanımızla Anadolu Solonizinin tarafından canlandırılan meçhul adamın karşılaştığı sahnede, görünürde



Tarkovski, usta Japon yönetmen Akira Kurosawa'yla birlikte.

tesadüfen karşılaşan bu iki insan arasındaki bağı, adam görüntüden çıktıktan sonra da sürdürüp işlemek bizim açımızdan çok önemliydi. Bu adam giderken kadın kahramanımıza dönüp 'anlamli' bir bakış fırlatsa her şey fazlasıyla belirgin, tek boyutlu olur, yanlış bir anlam kazanırdı. Aklımıza tarladaki rüzgâr sahnesi böyle geldi. Rüzgâr o kadar ani çıkar ki meçhul adamın dikkatini çeker, onu o yöne bakmaya zorlar... Böyle durumlarda kimse yaratıcının elindeki kozları göremez, somut bir maksat peşinde olduğunu kimse kanıtlayamaz.

Seyirci, yönetmenin şu ya da bu yöntemi kullanmasına yol açan sebepleri bilmediği sürece perdede yansıtılan olayların, gözlemlerini perdeye aksettirerek yeniden üreten sanatçının 'gözlemlediği' hayatın gerçekliğine inanmaya hazırdır. Buna karşılık seyirci, yönetmenin amacını sezip o anda seyrettiği 'anlatım' eylemini sanatçının neden gerçekleştirdiğini anlarsa, o zaman perdede gösterilen olaylara duygusal olarak katılmaktan hemen vazgeçer. Bunun yerine, tasarımı ve onun nasıl gerçekleştirildiğini *değerlendirmeye* başlar. Kısacası, Mars'ın ünlü yayı gene döşekten dışarı fırlar; düşünce ve amaç fazla belirgindir çünkü.

Gogol'un yazdığı gibi görüntü, hayat hakkındaki kavranılan ya da tahayyülleri değil, hayatın kendisini ifade etmekle yükümlüdür. Yani, görüntü hayatın bir göstergesi ya da simgesi değildir. Görüntü, hayatın *tekilliğini* dile getirerek onu cisimlendirir. Peki ama, tipik ne demektir? Sanatta tekil tekrarlanabilmezlik ile tipiklik arasında ne gibi bir ilişki olabilir? Görüntünün ortaya çıkışı tekilliğin ortaya çıkışıyla özdeş olduğuna göre tipikliğin yeri neresidir?

Tuhaf olan, bir görüntüde şekillenen eşsiz tekilliğin ve tekrarlanabilemezin garip bir şekilde tipikliğe dönüşmesidir. İnsana ne kadar garip gelirse gelsin, tipiklik benzersiz tekilliğe ve bireyselliğe doğrudan bağlıdır. Tipiklik, genel olarak yerleştirildiği, fenomenlerin ortak noktaları ve benzerliklerinin saptandığı yerde değil, bunların özelliklerinin belirlediği yerde ortaya çıkar. Hatta ben bunu şöyle formüle etmek isterim: Tipiklik, bireysellikte ısrar edip genel olanı gözden kaçırdığında göze çarpan yeniden üretimin çerçevesini aşar. Ancak şu da var ki bu genel olan, daha çok, tam anlamıyla tekil fenomenlerin varlığına sebep gösterilir.

Bu, ilk bakışta insana garip gelebilir. Ama sanatsal bir görüntüden çağrışımlar değil, yalnızca ve yalnızca hakikatle ilgili anılar uyandırmasını beklediğimizi de unutmamak gerekir. Burada önemli olan, görüntüyü algılayacak olan kişi değil, görüntüyü var eden sa-

natçıdır: İşe koyulan bir sanatçı, belli bir fenomeni ilk şekillendirenin kendisi olduğuna inanmalıdır. İlk kez ve yalnızca kendisinin duyduğu ve anladığı *tarzda*...

Sanatsal görüntü, daha önce de belirttiğimiz gibi kesinlikle tekil ve tekrarlanamaz bir fenomen, ama aynı zamanda söz konusu hayatta ilgili bir fenomen olduğu için, son derece sıradan da olabilen bir fenomendi!. Tıpkı şu *Haiku* örneğinde olduğu gibi: “Hayır, hayır, bana değil, komşuya uçtu şemsiye.”

Tek başına ele alındığında şemsiyesiyle önümüzden geçen bir kimse bizim için hiç de yeni bir şey değildir. Bu insan yağmurdan kaçmak için bir yerlere yetişmeye çalışan sıradan biridir. Ancak yukarıdaki alıntıda yaratılan sanatsal görüntü bağlamında ele alındığında da, yaratıcısı için ifade gücü kuvvetli bir mükemmellik ve yalınlıkla saptanmış tekil ve tekrarlanamaz bir andır. Bu iki dizinin yardımıyla insan kendini yaratıcının yerine koyabiliyor, onun ruhsal konumunu, yalnızlığını, penceresinden gördüğü griye boyanmış yağmurlu havayı, terk edilmiş, unutulmuş evine birilerinin uğrama umudunu beslemekten vazgeçmeyişi anlayabiliyor. Burada, sanatsal anlatımın şaşılacak genişliği ve kapsamı, durumun ve genel havanın kesin bir şekilde saptanmasıyla sağlanıyor.

Bu akıl yürütmelerimizin başında karakter görüntüsü denen şeyi bilinçli olarak atladık. Şimdi artık biraz bu konudaki görüşlerimize yer vermenin zamanı geldi. Örneğin, Başmatçkin ya da Onegin!* Sanatsal tipler olarak Başmatçkin de Onegin de onların böyle olmalarını koşullandıran belli bir toplumsal yasallığın üyeleridir. Öte taraftan, insanlara özgü bazı genel güdüler de içlerinde barındırırlar. Edebi bir kişilik, kendisine yakın birtakım fenomenleri temsil etmekle tipikleşir. Bu yüzden hayatta, Başmatçkin ve Onegin’in yığınla benzeri vardır. Evet, onlar birer tiptirler! Son derece doğru! Ancak sanatsal görüntü olarak gene de son derece *tekildirler* ve tekrarlanamazlar. Yaratıcıları tarafından fazlasıyla sivri, fazlasıyla büyük görülmüşlerdir, üstelik yaratıcılarının genel olarak insanı ele alışları bu kişiliklerde o kadar açıkça görülmektedir ki kimse onların hemen yanı başımızda oturduklarını, komşumuz olduklarını söyleyemez. Ya da Raskolnikov’un** nihilizmi. Bu da taşıdığı belli tarihsel

*) Akaki A. Başmatçkin, Gogol’un *Palto* adlı romanının başkahramanıdır; Yevgeni Onegin ise Aleksander Puşkin’in aynı adlı manzum romanının baş kahramanıdır.

**) Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* adlı romanının başkahramanı.

ve sosyolojik hatlar sebebiyle tabii ki son derece tipik, ama aynı zamanda kişisel özellikleri, bireyselliği sebebiyle bizim açımızdan son derece tekil bir durumdur. Evet, Hamlet de kesinlikle bir tiptir. Ama kim çıkıp da kabaca şöyle bir şey söyleyebilir: 'Buna benzer Hamlet'leri ben bir yerlerde görmüştüm, değil mi?!'....

Demek ki ortaya, tipikliğin en kapsamlı ifadesinin görüntü olduğu şeklinde çelişkili bir durum çıkıyor. Görüntü hem bunun ifadesi olacak ama aynı zamanda ne kadar bireysel ve tekil olursa tipikliği o kadar kusursuz ifade edecek.

Görüntü ne muhteşem bir şey! Bir anlamda bizzat hayattan bile daha zengin, çünkü mutlak gerçek düşüncesini ifade ediyor.

İşlevsel açıdan Leonardo da Vinci ile Johann Sebastian Bach'ın ne anlamı var? Bu son derece bağımsız iki sanatçının kendileri için taşıdığı anlamın dışında hiçbir şey. Sanki bütün deneyimlerden uzak, dünyayı ilk kez görmüşler. Bağımsız bakışları, yeryüzüne adımını yeni atmış uzaylıların bakışlarına benziyor.

Her eser yalınlığa, mümkün olabilen en yalın ifade şekline ulaşmaya çabalar. Yalınlığın peşinde koşmak demek, yeniden üretilen hayatın derinleştirilmesi demektir. Ancak insanın söylemek ya da ifade etmek istediklerinden tamamlanmış görüntüde gördüğümüz yeniden üretilmiş son şekle giden en kısa yol, yaratma sürecinin en zahmetlisidir. Yalınlığın peşinde koşmak demek, sanatçı tarafından kavranan doğrunun en uygun ifade biçimini aramak demektir. Ne eziyet dolu bir arayış!

Mükemmelliğe ulaşma çabası, sanatçıyı manevi keşifler ve son derece ahlâki hedefler peşinden gitmeye teşvik eder. Mutlaklığa ulaşma çabası insanoglunun gelişmesindeki itici eğilimdir. Ve bu temel eğilim, bence sanatta gerçekçilik kavramına sıkı sıkıya bağlıdır. Sanat, ancak ahlâki bir ideali ifade etmek adına çaba gösterirse gerçekçidir. Gerçekçilik, gerçeğe ulaşma çabasıdır ve gerçek her zaman güzeldir. Burada estetik kategori etik kategoriyle çıkarışır.

Zaman, Ritim ve Kurgu Üzerine

Filmsel görüntünün özgün niteliklerini ele almadan hemen önce, filmsel görüntünün sözümona sentezci doğasından söz eden yaygın teorik görüşe kesinlikle karşı olduğumu belirtmek istiyorum. Bu bence çok saçma, kaçınılmaz olarak insanın aklına sinemanın yakın

sanat türleri üzerine inşa edildiği, özgün ifade araçlarından yoksun olduğu düşüncesini getiriyor. Bu sinemanın sanat olmadığını söylemekle eş anlama gelir. Oysa sinema, bir sanattır.

Filmsel görüntüye, bir çekim süresince zaman akışını yansıtan ritim, tam anlamıyla egemendir. Zaman akışının kişilerin davranışlarında, canlandırma biçimlerinde ve ses düzeyinde gözlemlenebileceği olgusu tamamen talidir ve -teorik olarak ele alındığında- bunlardan tamamen vazgeçilse bile gene de söz konusu filmin varlığı zedelenmez. Örneğin, oyuncusuz, müziksiz, dekorsuz, hatta kurgusuz bir film kolaylıkla tasavvur edilebilir. Fakat bir planında zaman akışını sezemediğimiz bir film asla düşünülemez. Daha önce de sözünü ettiğim Lumière Kardeşler'in *Tren Geliyor* adlı filmi böyle bir film. Amerikan 'avangard' sinemasında da bu tür filmlere çok rastlanır. Hatırladığım kadarıyla, bunlardan birinde uyuyan bir insan görüntülenmişti. Sonra bu insanın uyanışına tanık olduk, beklenmedik ve şaşırtıcı estetik bir efektin bütün büyüğü bu uyanışta saklıydı.

Bu bağlamda, Pascal Aubier'nin* on dakika süren tek planlık filmi de anmakta yarar var. Film, insanın huzursuzluğuna ve ihtiraslarına kayıtsız, heybetli bir sükunet içindeki bir doğanın görüntülenmesiyle başlar. Olağanüstü bir ustalıkla yönlendirilen kameranın yardımıyla küçücük bir nokta giderek uyumakta olan bir insan şekline dönüşür. Adam, tepenin yamacındaki otların arasında neredeyse kaybolmuştur. Giderek dramatik gerilim artar. Merakımızı kamçılayan zaman akışı fark edilir bir şekilde hızlanır. Kamerayla birlikte usulca adama yaklaşıyoruz. İyice yaklaştığımızda birden yerde yatan bu insanın ölü olduğunu kavrarız. Bir saniye sonra bu konuda daha fazla bilgi ediniriz: Bu insan yalnızca ölmüş değil, öldürülmüştür. Aldığı yaralar sonucu ölen bir asidir ve artık o kayıtsız ama son derece güzel doğanın kucağında, gözlerini hayata ebediyen kapatmış, yatmaktadır. Belleğimizize bizi, şiddetle günümüz dünyasının sarsıcı olaylarına geri döndürür.

Bu filmde tek bir kurgu kesimi, tek bir dekor, tek bir oyunculuk gösterisi olmadığını tekrar belirtirim. Buna karşılık, aslında oldukça karmaşık bir dramaturjiye göre düzenlenmiş çekimindeki zaman akışının yol açtığı bir ritim var...

*) Pascal Aubier, Fransız film yönetmeni. Jean-Luc Godard ve Miklos Jansco'nun asistanlığını yaptıktan sonra bu yönetmenlerin yöntemleriyle ustaca alay eden filmler yapmıştır.

Sinemada bütün içinden alınmış bir bölüm kendi başına bir anlam taşımaz. *Film, bütünselliği içinde bir sanat eseridir.* Bölümler üzerindeyse ancak, salt teorik bir tartışma için bütünden koparıldıkları zaman, son derece dar anlamda konuşulabilir.

Kurgunun, bir filmi şekillendiren en önemli ögesi olduğu görüşüne de katılmak çok zordur. Eisenstein ve Kuleşov'un 'kurgu sineması' taraftarlarının iddia ettikleri gibi, filmin kurgu masasında doğduğunu söylemek çok güçtür.

Her türlü sanatın kaçınılmaz olarak kurguya başvurduğu, yani bölüm ile parçalar arasında bir seçme yapıp sonra onları yeniden bir araya getirdiği, sık sık tekrarlanan doğru bir sözdür. Film, görüntü-süye yalnızca çekim çalışmaları sırasında oluşur ve bir planın içinde varlığını korur. Bu yüzden ben, çevirim aşamasında, planın içindeki zaman akışına çok özen gösterir, bu akışı eksiksiz bir şekilde yeniden inşa edip sabitleştirmeye gayret ederim. Kurguysa, yalnızca, zamanı artık belirlenmiş planları düzenler, bu planlardan, damarlarında canlılığının güvencesi olan zamanın değişik ritimler içinde pompalandığı filmin canlı organizmasını yaratır.

'Kurgu sineması' temsilcilerinin, kurguyla iki ayrı kavramdan üçüncü bir düşünceyi oluşturma niyetleri, bence sinemanın doğasına tamamen aykırıdır.* Kavramlarla oyun oynamak hiçbir sanat türünün amacı olamaz, ayrıca özü de hiçbir keyfi kavram bağlantısında yatmaz. Puşkin, "Şiir, biraz saf olmalı," derken, gizem ve büyü yoluyla manevi bir etki alanına erişmeye çalışan görüntünün bağlı olduğu maddenin somutluğunu düşünmüş olmalıdır.

Sinemanın şiirselliği, simgeselliğe aykırıdır ve bizim her an karşı karşıya olduğumuz o son derece dünyevi maddi töze çok yakından bağlıdır. Bir sanatçının işte bu malzeme içinden seçimini nasıl yaptığına, bu malzemeyi nasıl sabitleştirdiğine bakıp -tek bir plandan- bir yönetmenin yetenekli olup olmadığı, sinema bakışıyla donatılmış olup olmadığı anlaşılabilir.

Kurgu, eninde sonunda, birbirine yapıştırılmış çekim birimlerinin ideal bir değişkeninden başka bir şey değildir, bu değişken de önceden film şeridinde sabitleştirilmiş malzemede mevcuttur. Bu filmi doğru dürüst kurgulamak demek, bu arada, neredeyse kendi

*) Özellikle Sergey Ayzenştayn'ın "Kavramların Entelektüel Bir Sinemotografisi" tasarımına karşı doğrudan yürütülen bir polemik.

kendilerine ön kurgulanmış olan tek tek sahneler ve planların arasındaki organik bağı bozmamak demektir, çünkü onları birbirine bağlayan öyle canlı bir yasa vardır ki, tek tek parçaları keser ve yapıştırırken o duyguyu hiç yitirmemek gerekir. Zaman zaman çekimler arasındaki karşılıklı ilişkiyi ve bağı algılamak hiç de kolay değildir; özellikle sahne pek açık çekilmemişse. İşte o zaman kurgu masasında tek tek şeritleri, mantıklı ve doğal bir şekilde kolayca birleştirmek yerine çekimleri birleştiren ortak ilkenin arandığı eziyetli bir süreç başlar. Sonra adım adım ilerlenir, ta ki bu malzemenin içinde saklı duran birlik ortaya çıkana dek...

Burada garip bir olguyla karşılaşırız: Çekim çalışmaları sırasında malzemelerde toplanan özellikler yüzünden filmin iskeleti kurgu sırasında kendiliğinden düzenlenir. Kesim ya da yapıştırma yerlerinin özelliği arasından filme çekilmiş malzemenin özü yansır.

Kendi deneyimlerimden yola çıkacak olursam, örneğin Ayna'nın kurgusunun olağanüstü çaba gerektirdiğini söyleyebilirim: Bu filmde yaklaşık yirminin üzerinde kesim değişkeni bulunmaktaydı. Bununla değiştirilen her kesim yerini değil, iskelette, epizodlar sıralamasında yapılan değişiklikleri kastediyorum. Hatta bu filmin hiçbir şekilde kurgulanamayacağını düşündüğüm anlar bile oldu ki bu, çevrim çalışmaları sırasında bağışlanamaz kusurların işlendiğini gösterirdi. Film ikide birde çöküyor, bir türlü ayakta durmak istemiyor, gözlerimizin önünde dağılıp gidiyordu; hiçbir bütünlüğü, içsel bağı, tutarlılığı, mantığı yoktu. Ama son bir ümitsiz denemeye kalkıştığım güzel bir gün, birden oltaya filmsel olarak bütünleşmiş bir görüntü birimi çıktı. Malzeme birden canlandı, filmin tek tek her bölümü karşılıklı ilişki içine girerek belirgin, organik bir sistem içinde birleşti. Odada bu son umutsuz çabama göz gezdirdiğimde birden filmin gözlerimin önünde şekillendiğini fark ettim. Uzun süre bu mucizeye inanmadım, ama filmin kesin kurgusu gerçekten de tamamlanmıştı.

Bütün bunlar, bizim çekim yerinde nelerin üstesinden geldiğimizi gösterecek tayin edici bir provaydı. Tek tek her film sekansının birleşmesi, çekilen malzemenin 'içsel konumu'na bağlıydı, bu çok açıktı. Ve bu içsel konum, çekim çalışmaları sırasında malzemeye katılabilmişse, bizim hayalimizde değil de gerçekten oradaki yerini alabilmişse, o zaman film de zorunlu olarak bir birlik oluşturacak



Ayna (1975) filminden bir sahne.

şekilde kurgulanabilirdi. Başka türlü olamazdı. Sekansların ve bölümlerin organik ve uygun birliğine varmak için yapılacak tek iş, çekilen film malzemesindeki temel düşüncüyü, içsel hayatın ilkesini bulup çıkarmaktı. Ve sonunda -Tanrı'ya şükür- bu gerçekleşti ve hepimiz derin bir soluk aldık.

Ayna, tek tek her planı da belirleyen ayrı zamanlar üzerine inşa edilmiştir. Filmde yaklaşık 200 plan vardır. Bu uzunlukta bir filmin genelde 500 plandan oluştuğu düşünülürse oldukça az bir sayı. Planların sayıca azlığı filmimizde uzunluklarını da belirlemiştir. Kurgu kesimi ve yapısı, sanıldığığının aksine, filmin ritmini doğurmaz.

Filmin ritmi, daha çok, bir plan süresince geçen zamana benzeşim içinde oluşur. Kısaca söylemek gerekirse: Filmin ritmini, kurgulanmış planların uzunluğu değil, onların içinde geçen zamanın yarattığı gerilim belirler. Yani, eğer kesim kurgusu, ritmi belirlemeyi başaramamışsa kurgunun kendisi de biçimsel bir araçtan başka bir şey olamaz. Dahası: Filmde zaman, kurgu sayesinde değil, ona rağmen akıp gider. Bu, planda sabitleştirilen zaman akışıdır. Ve yönetmen işte bu zamanı, önündeki kurgu masasında yatan bölümlerin içinden yeniden çekip çıkarmalıdır...

Özellikle bir planın içine yerleştirilen zaman, yönetmene söz konusu uygun kurgu ilkesini kabul ettirir. Film bölümlerinin 'kurgulanamaz' olması, yani bir araya getirilememesi demek, bu bölümlerin farklı zaman dilimlerine ait olmalarından başka hiçbir anlama gelmez. 'Gerçek zaman' denen şeyle yapay olarak yaratmış zamanı birleştirmeye kalkışmak, farklı çaplardaki su borularını birbirlerine bağlamaya kalkmaktan farklı değildir. Bir plan süresince var olan zaman sabitini, zamanın artan ya da 'hafifleyen' gerilimini biz, bir plan içindeki zaman basıncı (baskısı) diye adlandırıyoruz. Demek ki kurgu, film bölümlerini, içlerinde hüküm süren zaman basıncını göz önüne alarak birleştirmenin bir biçimidir.

Farklı çekimler arasındaki birliğin izi, ancak bir filmin ritmini belirleyen baskının birliğiyle bulunabilir.

Peki, ama bir planın zamanı nasıl sezilebilir? Görünür olanın ardında belli, anlamlı bir hakikat sezilebiliyorsa planın zamanı da sezilebilir. Yani, bu planda gördüklerimiz, burada görsel olarak canlandırılmış olanla yetinmeyerek bu planın ötesinde sınırsızca genişleyen bir şeye değindiğinde, hayatın bizzat kendisine işaret ettiğinde, zaman da açıkça sezilebilir bir hale gelir. Bu aynen, daha önce de söylediğimiz, görüntünün sınırsızlığına benzer. Sine-ma, aslında olduğundan daha fazlasıdır (tabii eğer söz konusu olan tam anlamıyla hakiki bir filmse). Aynı şekilde, filmin düşüncesi ve görüşleri de her zaman, filmin yönetmeninin bilinçli olarak ona attığı anlamın daha fazlasıdır. Nasıl durmaksızın akan ve değişen hayat her insana, her anı kendince hissetme ve kendince anlamlı kılma imkânı tanıyorsa, bir film şeridinde kusursuz bir şekilde sabitleştirilmiş, ama çekimin sınırlarından taşan bir zaman içeren hakiki bir film de ancak zaman onun içinde yaşayabiliyorsa zaman

içinde yaşayabilir. Sinemanın özgünlüğü işte bu karşılıklı etkiletişimde yatar.

Böyle bir durum gerçekleştirilebildiğinde film de çekilip birbirine eklenmiş bir film şeridinden daha fazlasını ifade eder. Salt bir öyküden, bir konudan daha fazlasını... Bu tür bir film, kendini yaratıcısından sıyrır ve seyircinin kişiliğiyle karşı karşıya geldiğinde hem biçimsel hem düşünsel alanda değişen bağımsız bir hayat sürmeye başlar.

Benim kurgu sinemasını ve ilkelerini reddetmemin sebebi, filmin beyazperdenin sınırlarını aşarak genişlemesine izin vermemesi, yani seyircinin perdede gördüklerini kendi deneyimleriyle bağdaştırmasına imkân tanımamasıdır. Kurgu sineması, seyircisini bulmacalarla karşı karşıya getirir, simgeler çözdürür ve alegoriden zevk almasını bekler, seyircinin entelektüel deneyimine seslenir. Ancak bu tür bulmacalardan her birinin eksiksiz biçimde formüle edilmiş sözel çözümleri vardır. Bana kalırsa, bu yöntemiyle Eisenstein, perdede gördüklerine karşı sezgisel olarak kendi tavrını belirleme imkânını seyircisinin elinden almaktadır. Eisenstein örneğin *Ekim* filminde, sosyal demokrat konuşmacıyla bir balalayka arasında bir ilişki kurduğunda, Valery'nin de dediği gibi, yöntem ve amaç eş anlama gelir. O zaman da bir görüntünün iskeletini kurma tarzı başlı başına bir amaç olur ve yönetmen seyirciye karşı âdeta genel bir taarruz başlatarak perdede gösterilen olaylar konusunda zorla kendi görüşlerini kabul ettirmeye çalışır.

Sinemayı, müzik ya da bale gibi zamanla sınırlı sanat türleriyle karşılaştırdığımızda sinemanın farklı niteliği daha da belirginleşir. Diğer iki sanat türünde zaman, gerçekliğin görünür biçimi olarak sabitleştirilmiştir. Buna karşın, bir film şeridi üzerinde sabitleştirilmiş bir fenomen, son derece öznel zamanı ele almış olsa bile bölünmez bütünlüğü içinde algılanır...

İki tür sanatçı vardır: kendi dünyalarını şekillendirenler ve gerçekliği *yeniden üretenler*. Hiç şüphesiz ben birinci gruba dâhilim. Ama bu, benim yarattığım dünyayı bazılarının ilginç bulmasına karşın bazılarını kayıtsız bıraktığı, hatta rahatsız edip şaşırttığı olgusunu da değiştirmez. Aynı şekilde bu, filmsel araçlarla yeniden üretilen bu dünyayı, ne olursa olsun, dolaysız yoldan sabitleştirilmiş anların nesnel olarak yeniden inşa edilmiş bir gerçeklik olarak algılama gerekliliğini de değiştirmez.

Bir müzik parçası çeşitli şekillerde alınabilir, farklı uzunlukta olabilir. Bu durumda zaman belirli, verilmiş bir düzenleme içinde yer alan sebep ile sonucun bir koşulu olmaktan ileriye gidemez, yani bu durumda zaman, soyut felsefi bir niteliğe bürünür. Buna karşın sinema, zamanı dışsal, duygusal, ulaşılabilir özellikleriyle sabitleştirmeye çalışır, böylece sinema için bütün temellerin temelini oluşturur. Tıpkı müzikte ses, resimde renk, tiyatroda karakter gibi...

Ritim, film bölümlerinin metrik bir düzen içinde birbirini izlemesi demek değildir. Ritim, daha çok, planlar içinde oluşan zaman baskısı aracılığıyla oluşur. Bir filmdeki en belirleyici öğenin herkesin sandığı gibi kurgu değil ritim olduğuna kesinlikle inanıyorum.

Kurgu aslında her sanat türünde vardır. Hem de sanatçının yapmakla yükümlü olduğu seçimlerin ve yeniden düzenlemelerin bir sonucu olarak. Kurgusuz hiçbir sanat türü var olamaz. Ancak, çekilmiş film bölümlerinde sabitleştirilmiş zamanı eşgüdümleyen film kurgusunun özelliği biraz daha farklıdır. Kurgu, farklı zamanlar içindeki büyüklü küçüklü film bölümlerinin birbirine yapıştırılmasıdır. Ve ancak onların birleştirilmesi, kesimde çıkartılıp atılan yerde oluşan boşlukların bir sonucu olan yeni zamanın varlığını duygularımıza açar. Ne var ki kurgu kesiminin özellikleri, daha önce de değindiğimiz gibi, burada kurgulanmış parçacıklarla çoktan belirlenmiştir. Tek başına kurgu yeni bir nitelik yaratmadığı gibi bu niteliği yeniden de üretemez. Kurgunun tek işlevi birleştirilen planlara önceden yerleştirilmiş şeyleri yeniden gün işığına çıkarmaktır. Kurgu, daha çekim çalışmaları sırasında şekillenir, başından itibaren çekilecek olanın niteliğini belirler. Zaman uzunlukları, kamerayla sabitleştirilmiş varlıkların yoğunluğu, hep kurguya tabidir. Yoksa spekülatif, kafa karıştırıcı simgelere, tablo gzelliğindeki mevcut olgulara ya da örgütlenmiş, ustalıkla sahneye konmuş düzenleme biçimlerine değil. Malum sinema teorisi uyarınca, karşı karşıya geldiklerinde bir ‘nc anlam’ yaratan iki belirgin kavrama da değil. Hayır, bütün bunların hiçbirine değil. nemli olan, yalnızca algılanan ve çekimde sabitleştirilmiş hayatın çeşitliliğidir.

Benim görüşlerim, Eisenstein’ın deneyimleriyle doğrulanıyor. Eisenstein’ın kesim kurgusuna doğrudan bağlı addettiği ritim, özellik-

le sezgileri değişikliğe uğrattığı ve kurgu parçalarının mevcut kesim kurgusunca gerekli zaman baskısıyla donatılamadığı noktalarda Ayzenştayn'ın teorik koşullarının dayanıksızlığını açıkça gözler önüne seriyor. Bu noktada Eisenstein'ın filmi *Aleksander Nevski*'de Peipus Gölü üzerinde geçen muharebeyi örnek olarak alabiliriz...

Eisenstein burada, planlara uygun bir zamansal gerilim verme zorunluluğu üzerinde kafa yormaya hiç gerek duymadan çatışmanın içsel dinamiğini kısa, hatta yer yer aşırı kısa bölümlerin peş peşe sıralanması pahasına yansıtmak istiyor. Ancak çekimlerin şimşek gibi parlamalarına karşın perdede gösterilen olayın kuruluğu ve doğadışılığı seyircinin gözünden hiç kaçmıyor, özellikle bu seyirci henüz, bunun bir 'klasik film' olduğu, VGIK'da 'klasik kurgu' diye bunun öğretildiği sözleriyle dolduruluşa getirilmemişse. Bütün bunlara sebep, Eisenstein'ın planlarında zamansal bir ihtimalin bulunmaması. Planlar tek başlarına ele alındıklarında durgun ve cansız. Sonuçta, tabii ki herhangi bir zaman süreci tespit etmemiş bir çekimin içeriğiyle tamamen yapay ve dışsal olup, o çekimde geçen zamana karşı kayıtsız kalan kurgunun hızı arasında bir çelişki ortaya çıkıyor. Seyircinin üzerinde sanatçının amaçladığı etki yaratılamıyor, çünkü sanatçı çekimleri bu efsanevi çatışmaya uygun gerçek zaman duygusuyla donatma zahmetine girmemiş. Olay yeniden yaratılmak bir yana, yapaylık ve bir tür keyfilik içinde küçümsenmiş.

Sinemada ritim nesnenin çekimde görülen sabitleştirilmiş hayatı aracılığıyla aktarılır. Örneğin, kamışların hareketinden nehrin akışının niteliğini, nehrin basıncını tanıyabiliriz. Aynı şekilde, hareket akışı içinde çekime yansıyan hayat süreci de bize, zamanın hareketi üzerine bilgi verir.

Bir yönetmen bireyselliğini her şeyden önce zamanı sezinleyebilmesiyle, ritimle kanıtlar. Ritim, eserini üslûpsal niteliklerle donatır. Ritim uydurulmaz, keyfi ve salt spekülâtif bir biçimde inşa edilmez. Filmde ritim, yönetmenin özgün hayatı sezgilerine, onun 'zaman arayışı'na orantılı bir organikliğe kavuşur. Kısacası ben, çekimdeki zamanın bağımsız ve belli bir saygınlık içinde geçmek zorunda olduğunu düşünüyorum. İçerdiği düşünceler, ancak bu şekilde huzursuzluğa yol açmadan yerli yerine oturabilir. Ritim duygusu, örneğin edebiyatta sahip olunması gereken sözcük hassasiyetiyle eşanlamlıdır. İyi seçilmemiş bir sözcük edebiyatta

nasıl eserin gerçek olma özelliğini bozarsa ritim de film de aynı şeye yol açar.

Ancak burada da karşımıza doğadan kaynaklanan bir güçlük çıkıyor. Diyelim ki ben, seyircide tecavüze uğrama duygusu doğmasın, sanatçının 'esareti'ne gönüllü olarak boyun eğmesin, filmin malzemesini kendi malı addetsin, bu malzemeyi özgül, yeni bir deneyim olarak benimsesin diye çekimde mevcut zamanın kendine özgü ve bağımsız bir şekilde geçmesini istiyorum. Bütün bunlara rağmen görünürde karşımıza bir çelişki çıkar. Çünkü bir yönetmenin zaman duygusu, tabii ki ne olursa olsun, seyircinin tecavüze uğraması demektir. Aynı şekilde, seyirciye zorla dayatılan da yönetmenin kendi iç dünyasıdır. Seyirci ya kendini sesin ritmine (senin dünyana) kap-tırır ve böylece senin müttefikin olur ya da bunu yapmayı reddeder ve arada hiçbir iletişim sağlanamaz. Zaten bu yüzden sana çok yakın ya da çok uzak seyirciler vardır. Doğal ve kaçınılmaz bir durum.

Dolayısıyla, benim mesleki görevim özgün, bireysel bir zaman akışı yaratmak, düşlere dalmış, ağır aksak ritimlerden taşan, coşan, hareket ritimlerine kadar uzanan içimdeki bütün özgün zaman duygumu yansıtmaktır.

Sınıflandırma tarzı, kurgu, zaman akışını bozar, kesintiye uğratır ve ona yeni bir nitelik kazandırır. Zamanın değişmesi ritmik ifadenin bir biçimidir.

Zamandan Heykeltıraşlık

Ancak şu da var ki, bilinçli olarak farklı tutulmuş zamansal gerilimli çekimlerin sınıflandırılarak düzenlenmesi, hayatı, keyfi tasarımlar uyarınca temsil etmemeli, aksine içsel zorunluluklarla belirlenmeli, bir bütün olarak filmin konusuna organik biçimde bağlanmalıdır. Zira bu tür geçişlerde organik bütünlüğün sağlanamaması halinde yönetmenin aslında örtbas etmek istediği kurgu vurguları derhal göze çarpar.

Farklı zamanlara sahip planların eşgüdümlemesi, ister istemez, ritimde kopukluğa yol açar. Ancak, eşgüdümlemeli çekimlerin içsel hayatıyla amaçlanan buysa, o zaman ritmik kopukluk, burada elde edilmek istenen ritmik görüntünün vazgeçilmez bir koşulu da olabilir. Zamansal gerilimin farklı farklı biçimlerini düşü-

nün! Simgesel olarak konuşmak gerekirse dere, nehir, ırmak, çağlayan ve okyanus... Bunların eşgüdümlemesi eşsiz bir ritmik tablo, yaratıcısının zaman duygusuyla hayat bulan organik bir yenilenme oluşturur.

Zaman duygusu, yönetmenin hayat dolu sezgilerinin bir parçasıysa ve kurgulanan bölüm kesitlerinde var olan ritim baskısı uygun kurgu kesimlerini belirtiyorsa, o zaman kurgu da yönetmenin imzasını onaylar. Kurgu, yönetmenin tasarımıyla arasındaki ilişkiyi dile getirir ve gene kurguyla, yönetmenin dünya görüşü kesin hatlarına kavuşur. Bana kalırsa, fazla düşünmeden filmlerini birkaç biçimde kurgulayabilen bir yönetmen derin olmaktan çok uzaktır. Bergman, Bresson, Kurosawa ve Antonioni'nin kurgu kesimleri hemen ilk bakışta tanınır. Başka birilerinin kesimleriyle karıştırılmaları imkânsızdır. Zira ritimde ifadesini bulan zaman duyguları her zaman aynıdır.

Tabii ki, kurgu yasalarını, zanaatın bütün diğer yasaları gibi çok iyi bilmek gerekir. Ancak gerçek *yaratıcılık*, bu yasaların çiğnendiği ya da biçim bozukluğuna uğratıldığı an başlar. Bu yüzden, örneğin Leo Tolstoy'un İvan Bunin* kadar tutarlı bir üslupçu olmadığı ve romanlarının Bunin'in öykülerindeki zarafet ve mükemmelliğe ulaşmadığı gerçeğinden hareketle, Bunin'in Tolstoy'dan 'daha iyi' bir yazar olduğu sonucu çıkartılamaz. Yapılan, daha çok, Tolstoy'un ağır ve bazen sebepsiz yere uzatılmış cümlelerini, hantal anlatımını hoş görmektir. Dahası bunlar, Tolstoy'un bireyselliğini belirleyen özellikler olarak değer bile kazanır.

Dostoyevski'nin eserlerinin bağlamından, içlerinde yer alan insan tanımlamaları çıkartılıp alındığında karşımıza dolgun dudakları ve soluk yüzleriyle son derece güzel insanlar çıkar. Ancak burada söz konusu olan yalnızca bir zanaatkâr değil, aynı zamanda bir sanatçı ve bir filozof da olduğundan bunun pek de o kadar önemi yoktur. Tolstoy'a olağanüstü değer veren Bunin, *Anna Karenina*'yı başarısız bulur ve bilindiği gibi, bu romanı yeniden yazmaya kalkar, tabii ki beceremez. Bunlar tıpkı organik yapılar gibidir. İster iyi, ister kötü olsunlar canlı organizmalardır ve kimsenin onlara dokunmaya hakkı yoktur.

*) İvan Bunin (1870-1953), Rus sembolizminin en önemli hikâyecilerinden. 1933'te sürgündeyken Nobel Ödülü aldı.

Kurgu da aynı şeydir. Kurgulamada yalnızca usta olmak önemli değildir. İfade edilmek istenen özel konum için gerçekten organik bir gereklilik oluşturduğunu insan hissedebilmelidir... Her şeyden önce, insan neden sanatlar içinden sinemayı seçtiğini, ne söylemek istediğini, neden bunları ille de filmin şiirselliği aracılığıyla dile getirmeyi düşündüğünü bilmeli. Artık açıkça söylemekte yarar var: Son yıllarda sinema okulunu bitirir bitirmez Rusya için 'gerekli' olan ya da Batı'da iyi para edecek filmler çekmeye hazır genç insanların sayısı giderek artmaktadır. Gerçek bir felaket! Zanaatkârlık sorunları eninde sonunda talidir! Bunlar, öğrenilebilir. Tek öğrenilemeyen şey, bağımsız olarak, saygın bir biçimde düşünebilmektir. Tıpkı kişilik sahibi olmanın da öğrenilemeyeceği gibi...

İlkelerine bir kere ihanet eden bir insan bir daha hayata karşı lekesiz bir tavır alamaz. Bir sinema yönetmeni, çektiği filmi öylesine yaptığını, bununla aslında ileride yapmayı düşündüğü film için güç toplayacağını söylüyorsa bu, büyük bir aldatmacadır, hatta daha da kötüsü, kendini kandırmadır. Zira bu durumda bu yönetmen, *kendi* filmini asla çeviremeyecektir.

Film Tasarımı ve Senaryo

Atılan ilk adımdan filmin tamamlanmasına kadar geçen süre içinde yönetmen o kadar çok insanla karşılaşır, o kadar büyük zorluklarla, hatta bazen çözümsüz gibi gözükken sorunlarla karşılaşır ki! Sanki bu filme girişme sebebini gözden kaybetmesini sağlayacak bütün koşullar hazırdır.

Benim gözümde 'tasarım sorununun en önemli yanı, onun 'çocuğu' ilk biçimini korumaktır. Bu tasarımın ortaya çıkmasından da, çalışmayı uyarmasından da, yapılacak filmin simgesi olmasından da çok daha önemlidir. Çünkü tasarım, yapımın telaşı içinde giderek bozulma, şekil bozukluğuna uğrama ve yok olma tehdidi altındadır.

Tasarımın ilk ortaya çıkışından son kopyanın elde edilmesine kadar filmin yolu sayısız engelle kaplıdır. Üstelik burada söz konusu olan, yalnızca film yapımcılığının son derece karmaşık teknolojisi değil, aynı zamanda bir filmi gerçekleştirmek için yaratıcı süreçte katkılarına başvurmak zorunda olduğumuz büyük insan kalabalığıdır.

Yönetmen, oyuncularla çalışması sırasında rolle ilgili anlayışını kabul ettiremezse kafasındaki tasarımın hemen o an dengesi bozulur.

Kameraman görevini tam olarak anlayamazsa, o zaman film, biçimsel olarak olağanüstü çekilmiş olsa bile onu taşıyan düşüncenin doğrultusundan sapmış olur, yani sonuç olarak bütünselliğini yitirir.

Sanat yönetmeninin göğsünü kabartan en muhteşem dekorlar ve yapılar, eğer yönetmenin ilk projesinde belirlenen temel dürtüleri yansıtmıyorlarsa, filmi bozacak, hatta başarısızlığa neden olacaktır. Eğer bir besteci yönetmenin denetiminden çıkarak film müziğini kendi bildiği gibi yazacak olursa, o zaman filmin gerçekten ihtiyaç duyduğundan bambaşka bir şey ortaya çıkacak ve ana düşünce gerçeğe dönüştürülemez tehlikesiyle karşılaşacaktır.

Hiç abartmaksızın söyleyebiliriz ki, attığı her adımla yönetmen, senaristin ne yazdığını, oyuncunun ne oynadığını, kameramanın ne çektiğini ve nihayet kurgucunun filmi nasıl kesip yapıştırdığını gözlemekle yetinen salt bir tanık olma tehlikesiyle yüz yüze gelir. Zaten ticari fabrikasyon yapımlarda da bu genellikle böyledir. Öyle durumlarda yönetmenin tek görevi, film ekibinin tek tek her üyesinin profesyonel çabalarını eşgüdümlemektir. Kısacası: İnsanın kafasında bir kere şekillenmiş düşüncelerin dağılmaması için gösterdiği bütün çabalar, sıradan yapım düzeniyle çarpıştığında kendi *yönetmen filminde* ısrar etmesi oldukça zordur. Yönetmen, ancak ana düşüncesindeki tazeliği ve canlılığı koruyabildiği takdirde başarı sağlayabilir.

Hemen baştan söyleyeyim: Senaryo benim gözümde hiçbir zaman özel bir edebi değer taşımadı. Asla! Bir senaryo ne kadar *film-selse*, edebi başarı sağlama umudu o kadar azdır. Bu yönüyle pek çok tiyatro oyunundan farklı bir konuma sahiptir. Ayrıca, gerçek bir edebi değeri olan bir film senaryosuna bugüne kadar hiç rastlanmamıştır.

Aslında, edebi yeteneğe sahip bir insanın, maddi gerekçeler hariç, hangi akla hizmetle senarist olmaya kalktığını hiçbir zaman anlayamadım. Bir yazar yazmalıdır. Filmsel görüntülerle düşünmesini beceren birisiyse yönetmenler ordusuna katılmalıdır. Çünkü düşünce, tasarım ve bunların bir filme dönüştürülmesi elbette ki bir yaratıcı yönetmenin sorumluluk alanına girer, başka türlü çekim çalışmalarını doğru dürüst yönetemez.

Tabii ki yönetmen, sık sık da yapıldığı gibi, kendine yakın bulduğu bir edebiyatçının yardımını isteyebilir. Bu durumda edebiyat adamı, senaryonun ikinci yazarı olarak 'edebi temel'in oluşturulmasına baştan katılır. Tabii, yönetmenin ilk taslağını paylaşması ve onu ya-

ratıcı bir şekilde geliştirme, yönetmenle birlikte kararlaştırdıkları doğrultuda zenginleştirme yeteneğini kaybetmeden bu taslağa tamamen boyun eğmesi koşuluyla.

Bir senaryo, edebi bir eserin bütün güzelliği ve büyüsunü taşıyorsa, o zaman düzyazı olarak kalmaya devam etsin. Ancak eğer biz, bu eserin her şeye karşın, gelecek filmimizin edebi temelini oluşturmamasını istiyorsak, o zaman önce bu metni bir senaryoya dönüştürmek gerekir, yani filmin çekilebilmesini sağlayacak gerçek bir temele. Ama zaten burada elimizde tuttuğumuz metin çoktan filmsel bir eşdeğere kavuşmuş, üzerinde çalışılmış, yeni bir senaryo olacaktır.

Bir senaryo başından itibaren filmin ayrıntılı bir proje tanımlamasıysa, yani tek içerdiği şey, neyin nasıl çekileceğiysa, o zaman da elimizde tuttuğumuz şey, yapacağımız filmin bir tür tutanağından başka bir şey değildir ve edebiyatla gene uzaktan yakından hiçbir ilgisi yoktur.

İlk gösterim senaryosu, çevirim çalışmaları aşamasında açıkça değişikliğe uğrarsa (tıpkı benim hemen her filmimde olduğu gibi), o zaman da mutlaka ana hatlarını yitirir ve bundan böyle yalnızca şu ya da bu filmin öyküsünü merak eden uzmanların ilgisini çeker. Sürekli değişikliğe uğrayan gösterim senaryoları ancak sinema eserlerinin doğasını inceleyen araştırmacıları ilgilendirebilir, ama asla bağımsız bir edebiyat türü olma iddiasını taşıyamaz.

Kusursuz edebi biçim almış bir senaryonun tek işe yaradığı yer, yapımcıyı yapacağımız filmin kârlı bir yatırım olduğuna ikna etme aşamasındadır. Tabii böyle bir senaryo -açıkça itiraf etmeliyim- yapacağımız film adına hiçbir güvence oluşturmaz. Sözümona 'iyi' senaryolara dayanılarak yapılmış onlarca kötü film biliyoruz. Terside aynı şekilde geçerlidir. Bir senaryonun üzerinde çalışılabilmesi için önce kabul edilip satın alınması gerektiği de kimse açısından sır değildir. Bu çalışmayı yürütebilmesi için yönetmen ya kendisi yazabilmesi ya da yardımcı yazarlarla, edebiyatçı dostlarıyla yakın bir işbirliğine girerek onların edebi yeteneklerini ustalıkla gerekli yöne çekebilmelidir. Tabii, bütün bu söylediklerim yönetmen sinemasının gerektirdiği çalışma biçimleriyle ilgilidir.

Eskiden çevirim senaryosunun üzerinde çalışırken yapacağım filmin görüntülerini en ince ayrıntılarına kadar kafamda canlandırmaya çalışırdım. Bugünse daha çok, önümüzdeki sahne ya da

çekimi kabaca gözümün önüne getirmeye çalışıyorum, o kadar. Çevirim aşamasında olabildiğince doğaçlamadan davranabilmek için bu şarttır. Çevirim yerinin dış koşulları, setteki genel hava, oyuncuların ruhsal konumları beni bambaşka, değişik ve umulmadık çözümler aramaya itebilir. Hayat her zaman hayal gücümüzden daha zengindir. Bu yüzden çevirim çalışmalarına hazırlıklı, ama hiçbir konuda koşullanmadan gelme görüşünü giderek daha fazla benimsiyorum. Çektiğimiz sahnenin genel havasının etkisine kendimi açmak ve mizansen konusunda daha özgür davranmak için bundan daha faydalı bir yöntem olamaz. Eskiden çekeceğimiz epizodu önceden iyice içime sindirmeden sete gelmezdim. Artık bu tür taslakların çoğu zaman havada kaldıklarını, hayal gücünü kullandıklarını düşünüyorum.

Bu noktada Proust'un söylediklerini anmakta yarar var:

Kilise kuleleri o kadar uzakta gibi görünüyor ve biz sanki onlara o kadar az yaklaşıyor gibiydik ki, birkaç dakika sonra tam Martinville Kilisesi'nin önünde duruverince çok şaşırmıştım. Tam önünde bulunduğum bu kilisenin kulelerini, biraz evvel ufukta seyrederken neden o derece heyecana düştüğümü şimdi anlayamıyor, sebebini araştırma mecburiyeti bana âdeta ıstırap veriyordu. Kımıldayan çizgilerin anısını kafamın içinde saklamak ve artık düşünmemek istiyordum... Kendi kendime itiraf etmemekle beraber, Martinville kulelerinin ardında ve içinde gizlenen cevherin bir cümledeki güzelliği andırır bir şey olduğunu sezmiştim, zira bunlardan aldığım haz, şimdi, bende birer kelime, birer söz şeklini almıştı. Hemen, doktordan kâğıt ve kalem isteyerek, arabanın sarsıntılarına kulak asmayaarak sırf vicdanımı rahatlatmak ve heyecanıma sadık kalmak endişesiyle, sonradan pek az değiştirip düzelttiğim şu küçük düzyazı parçasını yazdım... Bir daha bu satırları hiç anmadım. Fakat doktorun arabacısının Martinville pazarından satın aldığı tavuklarla dolu sepetin yanı başında, bunu yazıp bitirdiğim zaman içimde öyle bir sevinç duymuş, bu ilk taslak beni çan kulelerinden ve bunların ardında gizlenen şeyleri keşfetmek üzüntüsünden öyle bir kurtarmıştı ki, sanki yumurtlayan tavuklardan biri de benmişim gibi avaz avaz şarkı söylemeye başladım.*

*) Marcel Proust'un *Geçmiş Zaman'ın Peşinde'sinden*.

Aynı şey benim de başıma geldi. Yıllar boyunca peşimi bırakmayan, huzurumu bozan çocukluk anılarımla ilgili görüntüler birden dağıldılar. Çok uzun yıllar içinde oturduğumuz ve yıllardır düzenli bir şekilde rüyalarımın giren evimin rüyasını görmez oldum... Bunları burada anlatmakla tabii ki aceleci davranmış oluyorum. Kendimi unutup Ayna'yı tamamladıktan sonra başıma gelenleri sıralamaya başladım.

Bir zamanlar, yani bu filmin çekim çalışmalarına başlamadan yıllar önce, bana acı veren bu anıları kâğıda dökmeye karar vermiştim, hemen bir film olması şart değildi. Bir keresinde de savaş yıllarında evlerin boşaltılmasıyla ilgili bir öykü kaleme almak istemişim, askeri eğitim olayı ana konuyu oluşturacaktı. Ama bu konunun, uzunca bir öykünün ya da novella'nın ağırlık noktasını oluşturamayacak kadar önemsiz olduğu ortaya çıktı. Ben de vazgeçtim. Ama çocukluğumda beni bu denli etkileyen bu öykü bana eziyet etse bile anılarımda yaşamayı sürdürdü, en sonunda filmimin küçük bir epizodu olarak yerini aldı.

Nihayet, o sıralar "Beyaz Beyaz Bir Gün" adını taşıyan Ayna'nın ilk geliştirim senaryosunu elimde tuttuğumda, birden filmle ilgili her şeyin kafamda son derece muğlak olduğunu fark ettim. Bu denli hazmedemediğim, ağıt dolu bir yas ve nostaljik bir çocukluk özlemiyle yüklü filmsel bir anıyı çekmek istemiyordum. Bu senaryoda, yapacağımız filmle ilgili bir şeyler eksikti, önemli şeyler, bunu açıkça sezinliyordum; ilk defa senaryonun başına oturup üzerinde konuşmaya başladığımızda gerçekten de ortada filmin ruhuna benzer hiçbir şey yoktu ve film boşlukta bir yerde yüzüyordu. Bu filmi, salt lirik anılar yığını düzeyinden kurtaracak yapıcı bir düşünce bulma zorunluluğu artık hiç peşimi bırakmıyordu.

Böylece ortaya yeni bir geliştirim senaryosu çıktı: Çocukluğa ait epizodların arasına annemle yapacağım otantik söyleşi bölümleri yerleştirecektim. Geçmişin iki benzer (anlatıcının ve annesinin) kavrayışı burada yüz yüze getirilecekti, seyirciye de değişik kuşaklardan gelen birbirine yakın iki insanın anıları değişik açılardan sunulmuş olacaktı. Bu sayede ilginç, beklenmedik ve pek çok açıdan önceden kestirilemeyen bir etki ortaya çıkardı. Bundan bugün de eminim.

Sonuç ne olursa olsun, bu oldukça dolaysız, hatta biraz da kaba kompozisyonundan uzaklaşarak senaryoda annemle konuşmanın ön-

görüldüğü yerlerde bunu oyunlaştırmış olmamdan dolayı hiç pişman değilim. Çünkü her şeye karşın, kurmaca ve belgesel öğelerin aklımdan geçirdiğim gibi organik olarak birbirine bağlanmayacağını hissetmiştim. Bu iki öge birbiriyle daha çok çatışma halindeydi ve onların kurgusu bana salt biçimsel, spekülâtif ve ideolojik bir birleşmiş gibi geliyordu, yani son derece şüpheli bir birlik. Bunun sebebi her iki ögenin de birbirinden uzak malzeme taslaklarıyla belirlenmesiydi. Değişik gerilim altındaki farklı zamanlar söz konusuydu: Konuşmanın belgesel kesinlikteki gerçek zamanı ile yazarın, kurmaca yoluyla yeniden ürettiği anılardan oluşan epizodlardaki zaman. Ayrıca, bütün bunların Jean Rouch'un *cinema verite*'sine benzeme ihtimali vardı ki, bunu da hiç istemiyordum.

Biçim bozukluğuna uğramış, öznel zamandan gerçek, belgesel zamana geçişler bana her zaman son derece şüpheli, sıradan ve oldukça tekdüze gelmiştir... Tıpkı masa tenisi gibi...

İki ayrı düzlemde çekilmiş filmin kurgulanmasına karşı çıkmakla kurmaca ve belgesel malzemenin kurgulanması esas olarak imkânsızdır demek istemiyorum. Aksine, kanımca özellikle Ayna'da. "Haftanın Olayları" belgesellerinden yapılan alıntılarla sinema sahneleri arasında son derece doğal gözükken bir karışım elde edilmişti. O kadar doğal ki, çoğu kimse Ayna'ya eklenmiş belgesel bölümlerin benim tarafımdan 'belgelendirilmiş', yani sahte oldukları kanısındaydı. Bu tür doğal bir bütünsellik sağlayabilmemin tek sebebi, elim geçirdiğim son derece değerli haber programı malzemesiydi.

Sovyet ordularının Sivaş Gölü'nden geçiş sahnesini bulana dek binlerce metre film seyretmem gerekti. Korkunç bir sahneydi, benzerine daha önce hiç rastlamamıştım. Genelde, cephe hayatından 'manzaralar' olarak sunulan bu belgeseller nitelik olarak pek olağanüstü sayılmayacak 'sahnelemeler'di. Bunlar, gereğinden fazla planın, gereğinden az otantikliğin sezinlendiği gösteri çekimleri olurlardı daha çok. Bütün bu kötü karışımdan bütünleşmiş bir zaman duygusu yaratma imkânını bir türlü bulamıyordum. Ama birden bir olay, daha doğrusu bir epizod yakaladım; zaman, yer, mekân ve eylem birliği içinde olan (haber programlarında bir araya gelmesi mümkün olmayan şeyler) ve 1943 yılındaki ilerleyişin dramatik olaylarını gösteren bir epizod. Ne eşsiz bir malzeme! Uzunca bir gözlem için bu kadar çok film malzemesi 'feda' edilsin! İnanılmaz bir şey! Birden önüme bu insanlar, güçlerini aşan



Ayna (1975) filminin setinde Andrey Tarkovski ve Margarita Treçova.

insanlık dışı bir çalışmayla ölesiye tükenmiş, korkunç ve trajik bir kaderin bu kurbanları çıktığında, otantik lirik bir anı olarak başlayan filmimin merkezini, kanını ve canını bu epizodun oluşturacağını hemen anladım.

Önümde insanı sarsan güç ve dramatiklikte bir görüntü duruyordu. Yine tam da bu, kişisel olarak beni fazlasıyla ilgilendiriyor, beni en gizli yanımdan yakalıyordu... Goskino başkanının benden tam bu sahneyi atmamı istemesi de çok anlamlı! Bu görüntüler sözümona 'tarihsel ilerleme'nin hangi acılar ve zorluklar pahasına elde edildiğinin açık kanıtlarıydı. Verilen sayısız kurban; 'tarihsel ilerleme' de zaten bunun üzerine kurulu değil midir? Bu acıların anlamsızlığına inanmak kesinlikle imkânsızdı. Bu malzeme ölümsüzlüğü dile getiriyordu ve Arseni Tarkovski'nin şiiri bu epizoda belli bir çerçeve sağlıyor, onu âdeta tamamlıyordu. Bu sinema belgeseline olağanüstü duygusal bir güç katan estetik saygınlık bizi çok etkilemişti. Bu yalın ve kusursuz biçimde tespit edilmiş, bir film şeridi üzerinde dondurulmuş gerçek, *bu yüzden yalnızca gerçekliğin kopyası olmaktan bir anda çıkmıştı*. Birden kahramanlığın ve kahramanlığın bedelinin bir görüntüsüne dönüşmüştü. İnanılmaz bir bedelin ödendiği tarihi bir dönüşümün görüntüsüne dönüşmüştü. Kuşkusuz, bu malzemeyi filme çeken son derece yetenekli bir insan olmalıydı! Bu gö-

rüntünün bu kadar büyük acı verip bizi derinden etkilemesinin bir sebebi de yalnızca insanları göstermesiydi. Beyaz, düz bir gökyüzünün altında dizlerine kadar çamura bata çıka ilerleyen insanlar, ta bataklığın ufuk çizgisiyle birleştiği yere kadar. Oradan bir daha geri dönen hemen hemen hiç olmadı. Bütün bunlar, film şeridinde tespit edilmiş dakikalara özel birçok boyutluluk ve derinlik vermiş, sarsılmaya, *katharsis*'e yakın duyguların uyanmasına yol açmıştı.

Bir süre sonra, bu malzemeyi cephede filme çeken kameramanın, çevresindeki olayları şaşılacak bir duyarlılıkla tespit ettiği o gün öldüğünü öğrendim...

Ayna için elimizde yalnızca 400 metre, yani 13 dakikalık bir çekme süresi kaldığında film henüz ortada yoktu. Tasarlanmış ve çekilmiş olan yalnızca anlatanın çocukluk anılarıydı. Ama bu anılar da filme bir bütünlük sağlayamıyordu. Film, kesin yapısına ancak biz, anlatının örgüsüne anlatıcının kendisini de katma fikrine gelince kavuştu. Bu ne tasarımda ne de senaryoda öngörülmüştü.

Anlatıcının annesi rolünü oynayan Margarita Tereçova'nın çalışmalarından çok memnunduk. Ama ilk düşünüldüğü şekliyle bu rolün, Tereçova'nın olağanüstü yeteneğini iyi yansıtmadığı izleniminden de kendimizi bir türlü kurtaramıyorduk. Sonunda yeni epizodlar eklemeye karar verdik ve Tereçova ikinci bir rol daha üstlendi: anlatıcının karısı rolünü. Ve ancak ondan sonra, kurgulamada anlatıcının geçmişine ait epizodları şimdiki zamanıyla iç içe geçirme görüşünü benimsedik.

Yetenekli yardımcı yazar Aleksander Mişarin'le kafa kafaya verip önce yaratıcı uğraşın estetik ve ahlâki temeli hakkındaki programlanmış görüşlerimizi yeni epizodların diyaloglarında uygulamaya kalktık. Ama neyse ki, sonradan bundan vazgeçerek bu düşüncelerden bazılarını göze çarpmayacak bir şekilde -umarım- filmin bütünü içinde vermeye çalıştık.

Ayna'nın aslında nasıl oluştuğunu anlatmaktaki amacım, senaryonun benim gözümde nasıl hassas, her zaman değiştirilebilir bir yapıya sahip olduğunu ve filmin ancak bütün çalışmalar tamamen sona erdikten sonra meydana çıktığını göstermektir. Senaryonun esas görevi düşünmeyi uyarmaktır ve ben, son ana kadar, filmin başarısız olacağı duygusundan bir türlü kurtulamam...

Ancak, özellikle Ayna üzerindeki çalışmalar sırasında yaratıcılık ölçütlerimin bazılarının olağanüstü berraklıkta ortaya çıktığını da be-



АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

DVD



Ayna (1975) filminin afişı.

lirtmeliyim. Daha önceki filmler üzerinde çalışırken yeni şey ekledigimiz, çevirim aşamasında pek çok şeyi genişlettiğimiz olmuşt u, hem de bu filmlerin kompozisyon olarak çok daha belirgin senaryolara dayanmalarına rağmen. Ama Ayna'ya başladığımızda bilinçli olarak, bu filmi önceden programlamak istemedik. Burada, çekim çalışmaları sırasında oyuncularla ilişki kurar, dekorları yerleştirip dış çekim mekânlarını 'canlandırırken' bir filmin nasıl kendiliğinden bir 'düzen'e kavuşacağını görmek kendi payıma çok daha önemliydi.

Bu yüzden elimizde, görsel olarak biçimlendirilmiş bir birim olarak herhangi bir çekim ya da epizodla ilgili belirli bir taslağımız yoktu. Hepimiz genel ortamı kokluyor, sette derhal görüntüye dönüşmeyi bekleyen ruhsal konumları algılayıp keşfediyorduk. Çekim çalışmalarından önce 'görebildiğim', tasarlayabildiğim tek şey kendi durumum, filme çekilecek sahnenin içsel gerilim özelliği ve aktörlerin ruhsal konumuyla ilgilidir. Ama bütün bunları dile getirmemi sağlayacak biçim henüz kafamda şekillenmiş değildir. Sete gider ve bu durumun bir film şeridine nasıl kaydedilebileceğini kesin olarak kavramaya çalışırım. Kavradığım anda da çekmeye başlarım.

Ayna'da anlatıcının çocukluğunu geçirdiği eski ev teması var, anlatıcının doğduğu, annesiyle babasının yaşadığı bir bina. Zamanın çarkları altında yıkılmış bu evi eski fotoğraflara bakarak aynen yeniden inşa ettik, tam kırk yıl önce durduğu yerde eski temelleri üstünde yeniden yükselttik. Gençliğini o yerde, o evin içinde geçiren annemi oraya getirdiğimizde gösterdiği tepki benim en cüretkâr beklentilerimi bile aştı. Annem hemen geçmişine döndü. İşte o zaman doğru yolda olduğumuzu anladım. Ev onda, tam da bizim filmde ifade etmek istediğimiz duyguları uyandırmıştı...

... Evin önünde bir tarla vardı. O zamanlar evle komşu köye giden yol arasında bir karabuğday tarlası olduğunu hatırlıyorum. Karabuğdaylar beyaz çiçek açtığında çok güzel görünür. Tarlayı âdeta karla kaplıymış gibi gösteren beyaz renk, anılarıma, çocukluk günlerimin en belirgin, en temel ayrıntısı olarak işlenmiştir. Ama bir çekim yeri arayışı içinde oraya gittiğimizde tek bir karabuğday tanesine bile rastlamadık. Kolhoz çiftçileri buralarda yıllardan beri yalnızca yonca ve yulaf ektiklerini söylediler. Oraya bizim için karabuğday ekmelerini rica ettiğimizde ısrarla burada karabuğdayın yetişmeyeceğini, toprağın bunun için hiç uygun olmadığını söylediler. Ama biz gene de tehlikeyi göze alarak bu topraklar-

dan bir parça kiralayıp karabuğday ektiğimizde kolhoz çiftçilerinin hayret dolu bakışları arasında buğdaylarımız dolu dolu filizlenip boy verdi. Başarımızı iyiye yorduk. Bütün bunlar, aynı zamanda anılarımızın önemli bir özelliğini, zamanın örtüsü altından çıkabilme yeteneğini sergiliyordu. Filmin konusu da işte tam buydu, temelinde yatan düşünce buydu.

Karabuğdaylar çiçek açmasaydı film ne olurdu, bilemiyorum... Çiçek açması benim açımdan o sıralar ne kadar önemliydi!

Ayna'nın çalışmalarına başladığımda ister istemez şu düşünce aklıma takıldı kaldı: İnsanın ciddi biçimde kendini adadığı (hemen misyon lafı etmemek için) doğru dürüst bir film, yalnızca sıradan bir çalışma değil, senin kaderini belirleyen insan davranışının bir eylemi'dir. Bu filmde ilk kez, hiç çekinmeden, doğrudan doğruya benim açımdan en önemli, en değerli ve en özel olan şeyden söz etmeye karar vermiştim.

İnsanlar Ayna'yı gördükten sonra bu filmin ardında, şifrelenmiş gizli ve farklı herhangi başka bir gaye yatmadığına onları ikna etmek çok güç oldu. Filmin gerçeği söylemekten başka bir amacı olmadığını açıklamaya çalıştığımda hep kuşkuyla karşılandım, insanlar hayal kırıklığına uğradı.

Bazı seyirciler için bu açıklamalarım gerçekten de pek tatmin edici olmadı. Gizler, simgeler, gayeler peşinde koştular durdular. Çünkü onlar filmsel, görüntüsel şiire alışık değillerdi, ki bu da beni büyük hayal kırıklığına uğrattı.

Seyircilerin tepkisi buydu. Meslektaşlarım ise üstüme çullandılar, dürüst olmaya davet ederek beni yalnızca kendimle ilgili bir film yapmakla suçladılar. Bizi kurtaran bir tek şey olmuştur: bu çalışmayı seyircilerin de en az bizim kadar önemli bulacağı inancı. Film, canımdan çok sevdiğim ve çok iyi tanıdığım insanların hayatlarını yeniden canlandırma amacını taşıyordu. Kendisi için değerli olan insanların hakkını ödeyemeyeceğini, kendisine gösterilen sevgiyi, verilen onca şeyi hiçbir zaman gereğince karşılayamayacağını düşünen bir insanın çektiği acıları anlatmak istiyordum. Bu insan onları yeterince sevmediğine inanıyor ve bu, onun için gerçekten acı veren, katlanılması zor bir düşünce.

İnsan çok önemli gördüğü şeyler hakkında konuşmaya başladı mı, söylediği ve savunduğu şeylere gösterilen tepkilerden çok etkililiyor. Ne pahasına olursa olsun anlaşılamamaktan korunmak isti-

yor. Seyircilerin filme nasıl tepki göstereceklerini endişeyle bekliyorduk. Her şeye karşın, inanılmaz bir istekle onların filmi anlamalarını bekliyorduk. Daha sonraki olaylar beklentilerimizi doğruladı. Bu kitabın başında verdiğim seyirci mektupları bu konuda oldukça açıklayıcıdır.

Ayna'da benden değil, bana yakın olan insanlara karşı *duygularımdan*, onlarla olan ilişkimden, hiç tükenmeyecek anlayışımın, ama aynı zamanda onlara karşı işlediğim ve hiçbir zaman düzeltmeyeceğimi düşündüğüm günahlarım ve başarısızlığımdan söz etmek istemiştım. Kahramanın, içine düştüğü ağır buhran sırasında en ince ayrıntısına kadar hatırladığı olaylar ona acı vermekte, onun içinde bir özlem, bir huzursuzluk yaratmaktadır. Bir tiyatro oyununu okuduğumuzda onun anlamını çıkarabiliriz. Bu anlam, farklı sahnelenmelerde farklı şekillerde yorumlanabilir. Ama oyunun ana hatları baştan bellidir. Buna karşın senaryodan, yapılacak filmin ana hatlarını okumak mümkün değildir. Senaryo filmle birlikte ölür ve diyaloglarını edebiyattan almış bile olsa sinemanın özü itibarıyla edebiyatla hiçbir ilgisi yoktur. Bir sahne eseri edebiyatın bir parçasıdır, çünkü düşünceler, özelliklerini diyaloglarla dile getiren karakterler tarafından canlandırılır. Diyalog ise edebiyattır. Sinemada ise diyalog, maddi yapının parçalarından yalnızca biridir.

Bir senaryoda, edebiyat ya da düzyazı olma iddiasını taşıyan en ufak bir nokta bile, filmin oluşturulma süreci içinde kararlı ve tutarlı biçimde ayıklanmalı ve yeniden işlenmelidir. Edebiyat, sinema sanatı içinde eritilmelidir. Kısacası, film tamamlandıktan sonra ortada edebiyat diye bir şey kalmamalıdır. Film çalışmaları sona erdikten sonra geriye kalan yalnızca bir kurgu listesidir ve kimse de bunu artık edebiyat diye tanımlayamaz. Daha çok, bir körün gördüklerini, bir başkasının anlatmasına benzer bu.

Film Görüntüsünün Oluşturulması

Sanat yönetmenleri ve kameramanlarla ilişkide çıkan en büyük güçlük, onları da, tıpkı ekibin bütün diğer üyeleri gibi tasarımın oluşturulmasına yardım eden kafadarlara dönüştürmektir. Onların, pasif, kayıtsız, verilen emirlere itaat eden görevliler değil, filmin oluşturulmasında eşit derecede katkıları olan, duygularımızı ve düşüncelerimizi paylaştığımız insanlar olmaları çok önemlidir. Ama

bazen, sözgelimi, bir kameramanı kafadar haline getirmek için âdetâ bir diplomat olmak gerekir. Hatta bunun için yönetmenin tasarımı, nihai amacını sonuna kadar saklayarak kameramanın kendi görüşlerine en uygun kamera çalışmasını yürütmesini sağlaması bile gerekebilir. Zaman zaman, kameramanı doğru yola çekebilmek için tasarımı tamamen gizlemek zorunda kaldığım bile olmuştur. Bu konuda, *Solaris* dâhil bütün filmlerimi çeken kameramanım Vadim Yusov'la ilgili son derece anlamlı bir anım var.

Yusov, *Ayna*'nın senaryosunu okuduktan sonra bu filmde çalışmayı reddetti. Buna sebep olarak da filmin kendisine ahlâken ters gelecek kadar otobiyografik özellikler taşımasını gösterdi. Ayrıca, anlatım tarzının bütününe hâkim olan aşırı lirik vurgulama olsun, yönetmenin yalnızca kendinden bahsetme arzusu olsun (daha önce değindiğim meslektaşlarımla *Ayna*'ya gösterdikleri tepkilere bir örnek), bunlar kabul edemeyeceği şeylermiş. Yusov kendi açısından dürüst ve doğal davranmıştı. Belli ki benim davranışımı gerçekten de mütevazı olmaktan çok uzak görüyordu. Sonraları, film başka bir kameraman, Georgi Rerberg tarafından tamamlandıktan sonra Vadim Yusov bana şu itirafta bulunmaktan da çekinmedi: "Çok üzgünüm Andrey, bu senin en iyi filmin!" Bu sözlerin de samimi olduğunu sanırım.

Belki de ben, özellikle Vadim Yusov'u çok uzun zamandır tanıdığım için daha kurnaz davranmalı, bütün tasarımı ona açmak yerine senaryoyu ona bölüm bölüm okutmalıyım. Ama kendimi gizlemek, arkadaşlarıma diploması uygulamak bana zor geliyor.

Bugüne kadar yaptığım bütün filmlerimde, kameraman benim gözümde çok önemli olmuştur, her zaman en yakın yardımcılarımdan biridir. Bir film üzerinde çalışırken diğer çalışanlarla yalnızca sıkı bir bağ kurmak yetmez. Sözünü ettiğim diploması gerçekten de gereklidir, ama işin doğrusunu söylemek gerekirse bu görüşe ancak 'sonradan', salt teorik açıdan varabildim. Pratikte hiçbir zaman, birlikte çalıştığım insanlardan hiçbir şey gizlemedim. Tam tersine, ekibimiz her zaman birbirine bağlı kafadarlardan oluşan bir topluluk oldu. Çünkü tüm ekip ortak bir 'kan dolaşımı'na sahipmişçesine birlikte çalışmadığı sürece doğru dürüst bir film ortaya çıkmaz.

Ayna'yı çektiğimiz sıralarda hep bir arada kalmaya çalıştık, birbirimize bildiklerimizden ve sevdiklerimizden, değer verdiklerimiz ve nefret ettiklerimizden söz ettik. Ve hep birlikte, filmimizin geleceği

üzerinde hayallere daldık. Ekip üyelerinin çalışmada oynadığı rolün büyüklüğü ya da küçüklüğü hiç önemli değildir. Besteci Artemyev örneğin, bu film için çok az melodi yazdı, ama filmde onun katkısı hiç şüphesiz ötekilerden az olmadı, çünkü o olmasaydı film, kesinlikle bu son şeklini alamazdı.

Evin eskiden durduğu yerdeki dekor çalışmaları nihayet tamamlandığında bütün film ekibi sabahın erken saatinde oraya giderek güneşin doğmasını beklemeye başladı: Yörenin özelliklerine alışmak, günün değişik saatlerinde değişik havalarda aldığı şekli tanımak istiyorduk. Bir zamanlar bu evde oturmuş ve bundan yaklaşık kırk yıl önce burada güneşin doğuşunu ve batışını, yağmuru ve sisi yaşamış o insanların neler hissedebileceğini anlamak istiyorduk. Evden yayılan havadan, hâlâ taze anılardan o kadar etkilendik ve birlikteliğimiz o kadar güçlendi ki çalışmamız sona erdiğinde, canımız hayli sıkkındı. İş bitirdiğimizin farkına bile varmamıştık. O derece birbirimize bağlanmıştık.

Ekibin kafaca birliğinin de son derece önemli olduğu ortaya çıkmıştı. Buhran anlarında (birkaç kere başımızdan geçti), örneğin kameramanla görüş ayrılığımız çıktığında perişan oluyordum. Hiçbir şeye el süremiyordum, bazen günlerce çalışmadığımız bile oluyordu. Ancak bir tür anlaşma sağlandıktan, yeniden dengemize kavuştuktan sonra yeniden işe koyulabiliyorduk. Kısacası, bizim filmimiz oluşmasını, sıkı bir çalışma planına ve demir gibi bir disipline değil, ekibimizin genel havasına borçludur. Bütün bunlara rağmen gene de işimizi vaktinden evvel bitirebildik.

Film çalışması, her türlü yaratıcı yazarlık çalışmasında da olduğu gibi dışsal görevlere değil, kendi içindeki görevlere göre yönlendirilmelidir. İdari ve yapımcılık görevlerine gerektiğinden fazla önem verilmesi, kaçınılmaz olarak çalışma süratinin düşmesine yol açar. Bir düşüncenin gerçekleştirilmesinde çalışan insanlar, farklı karakterler, yaradılış ve yaşta olsalar da, aynı heyecanı paylaşan tek bir ailenin fertleri olmayı başarırlarsa dağları devirebilirler. Böyle bir toplulukta samimi, yaratıcı bir ortam yaratılabildiği takdirde şu veya bu düşüncenin kimin kafasından çıktığı, kimin şu yakın çekimden ya da olağanüstü ışık oyunlarından sorumlu olduğu, bir nesneyi özel bir açıdan çekme düşüncesini ilk kimin ortaya attığı son derece tali kalır. Bu yüzden kameramanın, yönetmenin ya da sanat yönetmeninin hâkimiyetinden söz etmek son derece anlamsızdır. Bir sahne fil-



Andrey Tarkovski gençlik günlerinde.

me çekildiği an artık organik bir şeye dönüşmüştür, yani artık her türlü kişisel hırs ve kendini beğenmişlik ortadan silinip gitmiştir.

Somut olarak *Ayna*'yı ele alacak olursak, özünde kendine yabancı, son derece özel bir tasarımı kendi tasarımıymış gibi benimseyebilmesi için bütün ekibin göstermek zorunda kaldığı anlayışın derecesini hesap etmek acaba mümkün müdür? Üstelik bu öyle bir tasarımdı ki ben bile arkadaşlarıma zor aktarabiliyordum –belki de seyircilerden bile daha zor. Ne de olsa ilk gösterim gününe kadar seyirci çok uzak bir kavramdır.

Ekibin, senin tasarımınla gerçekten özdeşleşebilmesi için bazı engellerin aşılması gerekir. Bu yüzden *Ayna* tamamlandığında, hiç kimse filmi benim ailemin öyküsü olarak ele almaz olmuştu, çünkü bu arada geçen süre içinde bu öykü farklı insanlardan oluşan koca bir grup tarafından paylaşılmıştır; ailem garip bir şekilde genişlemişti.

Bir grup, yaratma sürecine bu kadar canla başla katıldı mı teknik sorunlar kendiliklerinden geri planda kalır. Kameraman ve sanat yönetmeni bu film için yalnızca çok iyi bildikleri, daha doğrusu kendilerinden talep edilen şeyleri yapmakla kalmadılar; hayır, her seferinde mesleki bilgilerini daha da aşmaya çalıştılar. Yalnızca yeterli olanı yapmakla kalmadılar, mutlaka gerekli gördükleri şeyleri yaptılar.

lar ve bu, örneğin kameramanın, yönetmen tarafından yapılan teknik önerileri uygulamaya koymasından çok daha fazla gayret gerektiriyordu. Gerçekliğe bağlılık, dürüstlük ancak bu koşullar altında gerçekleşir. Seyirci, dekorları *canlandıran* şeyin insan ruhu olduğundan bir an için olsun tereddüt etmemeli.

Filmde canlandırma sorunları arasında tabii ki renk ögesi de önemli bir yer tutar. İnsan, *renğin*, gerçek duyguların beyazperdeye sadık bir şekilde aktarılmasını oldukça güçleştirdiği olgusu üzerinde mutlaka bir kere oturup düşünmeli. Sinemada renk, her şeyden önce ticari bir taleptir, estetik bir kaygıyla alakası yoktur. Tekrar tekrar siyah-beyaz filmlere el atılmasının, siyah-beyaz filmlerden bir türlü vazgeçilememesinin sebeplerinden biri budur.

Belli niteliklere sahip bir rengi kaydetmek fizyolojik ve ruhsal bir fenomendir ve genelde insan buna pek dikkat etmez. Genelde yalnızca kopya kalitesinin mekanik bir sonucu olan çekimin *resimsel* özelliği, canlandırılan olaya, aşılması gereken *ek bir sıradanlık* getirir, tabii eğer hayata bağlılığa değer veriliyorsa.

Rengi olabildiğince tarafsızlaştırmak, rengin seyirciler üzerinde aktif bir etki yaratmasını engellemek gerekir. Bütün özellikleriyle renk, bir çekimdeki hâkim öge haline gelirse, bu, yönetmenle kameramanın seyirciyi etkilemek için görsel sanatlardan etkileyici yöntemler ödünç aldıklarını gösterir. Elle tutulur, profesyonelce çekilmiş vasat filmlerin algılanış biçimi, bugün, her şeyden çok, 'lüks' baskılı renkli dergilerin algılanış biçimlerine benzemektedir. Renkli fotoğraflar acaba nereye kadar yeterli bir ifade gücüne sahiptir?

Belki de rengin aktif etkisini, monokron sahnelerle karıştırarak tarafsızlaştırmak ve böylece renkliliğin getirdiği etkiyi yumuşatarak azaltmak daha doğru bir yöntemdir. Kamera aslında yalnızca gerçek hayatı film şeridinde tespit etmekle yetinir de bize bu renkli görüntü neden her seferinde yapay, hatta yanlış gelir? Bütün bunların ben- ce tek sebebi, rengin mekanik biçimde yeniden üretimi sırasında sanatçının kendi *tavrını* açığa çıkaramamış olmasıdır. Sanatçı şekillendirme rolünü elinden kaçırmış, dolayısıyla bu alanda seçme yapma imkânını yitirmiştir. Özgün bir gelişme mantığına sahip olan renk partiyonu eksik kalmış, teknik süreç sonucunda yönetmenin elinden alınmıştır. Gerçek dünyanın renk unsurlarını bilinçli bir seçimle vurgulamak da aynı şekilde imkânsız hale gelmiştir, insana tuhaf gelebilir ama bizi çevreleyen dünyanın renkli olmasına karşın siyah-

beyaz filmin görüntüsü ruhbilimsel, doğal ve şiirsel gerçekliğe çok daha yakındır ve bu yüzden, esas olarak görmeye dayalı bir sanatın özüne çok daha iyi uyar.

Aslına bakılacak olursa, asıl renkli film, renkli sinema teknoloji-
siyle bizzat renk arasındaki çatışmanın bir ürününden başka bir şey
değildir.

Sinema Oyuncusu Üzerine

Bir film çekerken, oyuncuların çıkardıkları oyun dâhil her şeyin tek sorumlusu eninde sonunda benim. Tiyatrodaysa oyuncunun, oyun bo-
yunca rolü ve işlevi açısından taşıdığı sorumluluk çok daha büyüktür.

Film çekimi için çekim yerinde boy gösteren bir oyuncu için yö-
netmenin kafasındaki tasarımın hepsini bilmesi bazen zararlı bile
olabilir. Çünkü tek tek her bölümde oyuncuya olağanüstü bir özgür-
lük tanınmasına karşın (tiyatroda böyle bir özgürlüğün sözü bile edi-
lemez) rolün kendisini esas olarak yönetmen şekillendirir. Rolü
oyuncunun kendisi şekillendirmeye kalksa, tasarımda öngörülen ve
eylemlerini belirleyen olaylar karşısında içinden geldiği gibi, bilinç-
sizce davranma rahatlığını kendi elleriyle yok etmiş olur. Bir yönet-
mense oyuncusunu istenen duruma sokarken yanlış bir notanın ara-
ya sızmasına çok dikkat etmek zorundadır. Sinema oyuncusu çok
çeşitli yollarla gerekli olan ruh haline sokulabilir. Bu, dış şartlara ve
birlikte çalışılan oyuncunun doğasına göre değişir. Aslında, oyuncu
kendini *oynamayacak* bir ruhsal durum içinde *bulmalıdır*. Bir insa-
nın canı sıkılıyorsa bunu çok zor saklar. Filmde de bu böyledir: Çe-
kimde başka bir yere aktarılamayıp örtbas da edilemeyen bir ruh ha-
li bütün gerçekçiliğiyle sergilenmelidir. Tabii ki roller bölüştürüle-
bilir: Yönetmen, filmin tipleri için bu 'haller'in dökümünü yapar,
oyuncular da bunları oynar ya da daha doğrusu, çekim sırasında
kendilerini bu hallerin içine sokarlar. Ancak sette bunları bütünleş-
tirmek oyuncunun yapabileceği bir iş değildir. Bu yüzden, tiyatroda
olsa yapacağı şeylerin aynısını yapmakla yetinir.

Kameranın objektifi karşısında oyuncu, o anki dramaturjik ko-
şullara uygun bir otantiklik ve dolaysızlık içinde olmalıdır. Yönet-
men sonradan söz konusu kopyaları eline aldı mı, onlara sanki
oyuncu sahiden kamera önünde duruyormuş gibi yaklaşır. Sonra
bunları, sanatsal amacı doğrultusunda kurgular. Tabii ki sinemada,

tiyatroyu çok etkileyici kılan oyuncu-seyirci arasındaki dölaysız ilişkinin çekiciliğı kaybolmaktadır. Bu yüzden sinema hiçbir zaman tiyatronun yerini alamayacaktır. Buna karşın sinema sanatını da ayakta tutan, aynı olayı beyazperdede istendiğı kadar yeniden yaşatma imkânıdır. Sinema, doğası gereğı *nostaljik*dir. Tiyatrodaysa hareket vardır, gelişir, iletişim kurar. Yaratıcı dehanın bambaşka bir ifade biçimidir.

Bir film yönetmeni bir koleksiyoncuya benzer. Çekimler katalogu yığınla kendince değerli ayrıntı, alını üzerine inşa edilmiş ve sonsuza dek tespit edilmiş bir hayat sunar. Bu hayatın bir bölümünde oyuncular ve yarattıkları tipler de yer alabilir, ama bu şart da değildir.

Kleist'in bir zamanlar çok doğru şekilde belirttiğı üzere, tiyatro oyuncusu kardan heykel yapan birine benzetilebilir. Bu yüzden ilham geldiğı anda seyircisiyle ilişki kurmaktan çok mutlu olur. Ve seyirciyle tiyatro oyuncusunun aralarında kurdukları ilişki aracılığıyla sanatı yaratıp ortaya çıkardıkları o birlik anından daha önemli, daha yüce bir şey yoktur. Bir tiyatro gösterimi, oyuncu yaratıcı gibi davrandığı, orada olduğu, maddi manevi orada yaşadığı sürece vardır. Oyuncusuz tiyatro olmaz.

Sinema oyuncusunun aksine tiyatro oyuncusu, yönetmenin idaresi altında rolünü kendi içinde *yapılandırmak* zorundadır; hem de başından sonuna kadar. Yani, sahneye koyma tasarımı temelinde duygularının bütün çizgisini kendisi *şekillendirmek* zorundadır. Sinemadaysa, aksine, bu tür bir yapılandırmaya, vurgulamanın, selsendirmenin oyuncu tarafından dağıtılmasına kesinlikle karşı çıkmak lazım, çünkü oyuncu filmi oluşturacak olan parçaları bilemez. Oyuncunun tek görevi yaşamak ve yönetmene güvenmektir. Yönetmen onun varlığından, filmin konusunu en açık şekilde ifade eden anları seçer. Oyuncu, kendine engel çıkartmamalı, eşsiz, hatta neredeyse abartılı olan özgürlüğünü abartmamalıdır.

Film çalışması sırasında ben, oyuncuları konuşmalarla sıkılamaya özellikle dikkat ederim. Oyuncunun oynadığı bölümü kendi başına filmin bütünüyle birleştirmeye çalışmasına da kesinlikle karşıyım. Hatta birbirini izleyen sahnelerde bile bunu yapmaya kamamalıdır. Örneğin, Ayna'nın kadın kahramanının, çocuklarının babasını, kocasını, elinde sigara bir çitin üzerine oturmuş beklerken gösteren sahne- de kadın oyuncu Margarita Tereçova'nın senaryonun konusunu bil-



Ayna (1962) filminde oynayan Margarita Treçova.

memesi çok iyi olmuştu. Bu sahnede iyi oynayabilmesi için öteki sahnelerde kocasının ona dönüp dönmeyeceğini bilmemesi gerekiyordu. Oyuncudan konuyu saklamıştım, yoksa onu *uygun biçimde oynamaya kalkabilirdi*. Hayatını canlandırdığı, o sıralar yarının ona ne getireceğini bilmeyen annemle aynı ruhsal durumu paylaşmalıydı. Bu sahne-
de Tereçova kocasıyla bundan sonraki ilişkisinin ne olacağını bilseydi başka türlü oynamaya kalkardı, herhalde bunu herkes kabul eder. Davranışları yalnızca başka olmakla da kalmaz, doğru da olmazdı, ön-
bilgisi yüzünden çarpıtılmış olurdu. Öykünün sonuna yaraşır bir te-
vekkül gösterirdi. Hâlbuki Margarita Tereçova, hiç farkına varmadan, sanki yönetmen bile böyle istemiyormuşçasına bu sahneye son bir
umut taşıdı, biz de bunu açıkça hissedebildik. Sinemada bütün diğer
şeylerden kopmuş olarak bu anın tekliğini açıkça hissedebilmeliyiz.

Oyuncunun iradesine ters gelen şey, yönetmenin sırtına yüklenir. Buna karşın tiyatroda bizden her sahnedeki görüntünün felsefi tasarımı-
nı görmemiz istenir. Tiyatro için bu doğal ve tek doğru olabilir. Ya-
ni, eğer oyuncu Ayna'nın kadın kahramanının yazgısını önceden bil-
seydi, bu onun için sonuçsuz kalamazdı. Bizim içinse, onun bu anı,

'senaryosu'nu çok şükür bilmediği hayatının gerçek bir parçası olarak yaşaması önemliydi. Bilseydi, muhtemelen umut ile tevekkül arasında gidip gelecekti. Mevcut koşullar altında -yani, kocasının dönüşünü beklerken- kadın oyuncunun tamamen karanlıklara gömülmüş kendi hayatının sırlarla dolu parçasını yeniden yaşaması gerekiyordu.

Oyuncunun maddi-manevi, duygusal ve düşünsel yapısına uygun olarak yalnızca kendine özgü bir ruhsal *konumu*, yalnızca kendine özgü biçimde ifade etmesi çok önemlidir. Bunu nasıl yaptığı hiç fark etmez. Bence bir oyuncu, kişiliğinin gerçek parçası olan belli bir ruh haline sahipken ona başka bir ifade tarzını benimsetmeye hiç hakkımız yoktur. Her insan aynı olayı kendine özgü, tekil biçimde yaşar. Üzüntü ve karamsarlık dolu insanların bir kısmı 'içlerini dökme'ye, kendilerini açmaya çalışırken, başka bir kısmı da acılarıyla yalnız kalmak isterler.

Pek çok filmde, oyuncuların yönetmenin tavırları ve davranış biçimlerini nasıl kopya ettiklerini gözlemledim. Sergey Gerasimov'un etkisi altında olan Vassili Şuşkin'de* de bu böyleydi. Şuşkin'in yönetimi altında oynayan Kuravlov da ... Kuravlov'un Şuşkin'i bir şebek gibi taklide kalkıştığı pek çok an yakaladım. Ben oyunculara hiçbir zaman belli bir rol anlayışını zorlamaya kalkmam ve onlara olabildiğince özgürlük tanımaya hazırım, yeter ki çekim çalışmalarından önce temel tasarımdan bağımsız davranabileceklerini bana ispatlamış olsunlar.

Yönetmen de oyuncusunu belli bir duruma sokmadan önce o durumu kendi içinde hissedebilmelidir. Doğru rotayı ancak böyle bulabilir. Örneğin, başka bir yerde çalışılmış bir sahneyi oynamak için hiç bilinmedik bir eve gidilmez. Burası eninde sonunda, içinde tanımadık insanların yaşadığı yabancı bir evdir. Ve bu yüzden, başka dünyalardan gelen insanlara kendini ifade etmede yardımcı olmaz.

Bir sahnenin hazırlanışı sırasında yönetmenin en önemli görevi oyuncuyu gerekli otantik, inandırıcı bir ruh hâline sokabilmektir. Tabii ki her oyuncuyu ele alış şekli başka olmalıdır. Örneğin Tereçova filmin senaryosunu bilmiyordu, yalnızca içinden bazı bölümleri oynuyordu. En nihayet ona filmin konusunu da rolünün gerçek anlamını da açıklamaya niyetim olmadığını anladığında çok şaşırdı. Kısacası, daha sonra görsel olarak bütünleştirdiğim mozaik parçalarını gerçekten sezgisel olarak tamamladı. Başlangıçta zor

*) Vassili Şuşkin (1929-1974), Rus Sovyet film yönetmeni, oyuncu ve yazar. Tarkovski'yle birlikte Michail Romm'un sınıfından mezun olmuştur (1960).

oldu. Yalnızca *bana güvenmesi*, benim onun yerine, bir anlamda 'onun adına' rolün sonunda ortaya ne çıkacağını bileceğime inanması kolay olmadı.

Zaman zaman tasarıma sonuna kadar pek güvenemeyen oyuncularla da çalıştığım oldu. Bütün film boyunca kendilerini yapılan filmin bağlamından kopararak kendi rollerinin yönetmenliğini yapmaya kalkıştılar. Bu tür oyuncuları profesyonel bulmuyorum. Benim açımdan bir oyuncunun profesyonel olması için ona anlatılan oyun kurallarından herhangi birine, en doğal haliyle ve her şeyden önce görünür bir çaba harcamadan hızla uyabilmesi gerekir. Her doğaçlama duruma kendiliğinden ve *bireysel* olarak tepki gösterebilmelidir. Ben, yalnızca böyle oyuncularla çalışmayı seviyorum. Başkalarıyla çalışmayı anlamsız buluyorum, nasıl olsa onlar yalnızca az çok basitleştirilmiş 'genellemeler'i oynarlar.

Anatoli Solonizin ne harika bir oyuncuydu! Ne yazık ki öldü. Yokluğunu o kadar hissediyorum ki! Margarita Tereçova da Ayna'nın çekim çalışmaları sırasında kendinden bekleneni sonunda anladı ve yönetmenin kafasındaki taslağa tam anlamıyla güvenerek son derece rahat ve hafif bir oyun çıkardı. Bu oyuncular yönetmene çocukların inancıyla sarılırlar. Ve bu güven bana olağanüstü ilham verir.

Anatoli Solonizin gerçekten doğuştan oyuncuydu; sinirli, duyarlı bir insandı, kolayca etkilenir, duygusal olarak kolayca alevlenirdi; onu gerekli ruhsal duruma getirmek hiç zor olmazdı.

Geleneksel Stanislavski eğitiminden geçmiş her oyuncu için sorulması zorunlu addedilen, oysa bana son derece saçma gelen 'neden, niçin ve hangi temel düşünceye dayanarak' sorularını kendilerine sormaya kalkmayan oyuncuları yeğlerim. Tanrı'ya şükür, Anatoli Solonizin beni hiçbir zaman bu tür sorularla rahatsız etmedi. O, sinemayla tiyatro arasındaki farkı anlamış biriydi.

Ya da, filmlerimde sık sık görülen Nikolay Grigoryevîç Grinko gibi bir oyuncuyu ele alalım. Grinko son derece tatlı, asil bir insan ve bir oyuncudur. Onun dürüstlüğünü, duyarlılığını ve zengin iç dünyasını çok severim.

Bir keresinde Rene Clair'e oyuncularıyla çalışması hakkında bir soru sorulduğunda, Clair, oyuncularla 'çalışmadığını', yalnızca onlara para ödediğini söylemişti. Zamanında Sovyet eleştirmenlerinin siniklikle suçladıkları bu cevapta, aslında oyuncu mesleğine karşı

duyulan büyük saygı gizlidir. En azından mesleğinde gerçekten usta olanlara duyduğu derin güven... Gene de bir yönetmen zaman zaman oyuncu olarak beş para etmez insanlarla *çalışmak* zorunda kalır. Buna karşın, Antonioni'nin *Serüven* ya da Orson Welles'in *Yurttaş Kane* filmlerindeki oyunculuk çalışması ne müthıştır! İnsan seyrederken benzersiz inandırıcılığa sahip tiplerle karşı karşıya olduğu duygusuna kapılıyor. Ama bu, bir tiyatro oyuncusunun anlatımından *temelde* farklı, yalnızca sinemaya özgü bambaşka bir ikna gücüdür.

Bu yüzden, *Solaris*'in başoyuncusu Donatas Banionis'le hiçbir zaman yaratıcı bir çalışma içine giremedik. Çünkü Banionis 'neden' ve 'niçin' bir şeyi oynadıklarını *kavramadıkça* çalışmayan analitik oyuncular kategorisine dâhildir. Anında, içinden geldiği gibi oynama yeteneği yoktur, önce rolünü kafasında şekillendirmek zorundadır. Tek tek bölümler arasındaki, yalnız onun sahnesinde değil, bütün filmde oynayan diğer oyuncular arasındaki bağlantı hakkında ayrıntılı bilgiye ihtiyacı vardır. Bu şekilde kendini, yönetmenin yerine koymaya çalışır ki bu herhalde uzun yıllar tiyatrodaki çalışmanın getirdiği bir alışkanlık olmalıdır. Donatas, bir sinema oyuncusunun bitmiş filmi kafasında canlandıramayacağı düşüncesini bir türlü hazmedememiştir. Ne istediğini çok iyi bilen bir yönetmen bile bazen bunları gerçekleştiremez. Gene de Donatas, Kelvin rolünde çok başarılı oldu ve bu rolü özellikle onun oynamasını sağlayan tesadüflere müteşekkirim. Ama onunla çalışmanın kolay olduğunu hiç söyleyemeyeceğim.

Her oyuncuya başka türlü davranmak gerektiğini daha önce söylemiştim. Dahası bazen aynı oyuncuya -rolüne göre- bile farklı davranmak gerekebiliyor. Bu konuda istediği etkiyi yaratmak isteyen bir yönetmen yaratıcı olmak zorundadır. Örneğin, *Andrey Rublov*'da çan imalatçısının oğlu Boris'i canlandıran Kolya Burlayev'i ele alalım. *Ivan'ın Çocukluğu*'ndan sonra bu benimle ikinci çalışması olacaktı. Çekim çalışmaları sırasında asistanlarım aracılığıyla ondan hiç memnun olmadığım, muhtemelen aynı sahneyi bir başkasına tekrarlatacağım söylentisini yaydım. Benim için onun, sırtında yaklaşan bir felaketin yükünün hissederek kendine güvenini kaybetmesi ve tabii bu güvensizliği rolüne başarılı bir şekilde yansıtması çok önemliydi. Burlayev son derece dağınık, efekt peşinde koşan yüzeysel bir oyuncudur ve duyguları aynı şekilde yapaydır. Özellikle bu yüzden, onun güvenini kırmak benim açımdan çok önemliydi. Ama bütün bu önlemlere kar-

şın rolünü hiçbir zaman Irma Rausch, Anatoli Solonizin, Nikolay Grinko ya da Beşenova ve Nasarova düzeyinde oynayamadı.

Bence Kiril rolünde fazla ön plana çıkan Ivan Lapikov da bu filmin genel oyunculuk düzeyinin çok dışına taşıyor. Fazla teatral; yani o, kendi tasarımını, rolüyle kendi ilişkisini ve kendi karakterini oynuyor.

Benim ne demek istediğimi anlamak için Ingmar Bergman'ın *Utanç* adlı filmine bakalım. O filmde bir oyuncunun, yönetmenin düşüncesini 'sunduğu', yani bir karakter taslağını ve onunla ilişkisini sanki onu bu temel düşüncenin bir perspektifi olarak görüyormuşçasına oynadığı tek bir oyunculuk gösterisi dahi bulunmaz. Oyuncu, canlı bir insanın arkasına sığınmıştır, onunla tam anlamıyla bütünleşmiştir. Bu filmin kahramanları her şeyleriyle boyun eğmek zorunda oldukları şartların oradan oraya attığı toplardır ve buna uygun bir davranış sergilerler. Bize ne bir düşünce ne de olayların bir sonucunu iletmeye çalışırlar, bütün bunları bir bütün olarak filmin kendisine ve yönetmenin düşüncesine bırakırlar. Ve bu görevi olağanüstü bir başarıyla yerine getirirler. Bu insanlar hakkında hiç kimse, içlerinden hangisinin 'iyi', hangisinin 'kötü' olduğunu açık açık belirleyemez. Örneğin, ben Max von Sydow'un kötü bir insan olduğunu hiçbir zaman söyleyemem. Bu filmde her insan biraz iyi biraz kötüdür. Kimse yargılanamaz, çünkü oyuncular en ufak bir eğilim bile hissettirmezler. Çünkü yönetmen dış koşulları, insanın bütün ahlâki değerlerinin sorgulandığı olağanüstü hallerde ne gibi tepkiler gösterdiğini araştırmak için yaratmıştır. Yönetmen daha önce belirlenmiş bir düşüncenin uygulayıcıları olarak onlardan yararlanmaz. Max von Sydow'un o akıl almaz incelikle işlenmiş rolüne bakın! Bu, aslında iyi bir insandır. Yumuşak ve duyarlı bir müzisyen. Görünürde bir korkak. Ama her cesur insanın iyi olması gerekmediği gibi her korkağın da serseri olması gerekmez. Ancak Bergman'ın *Utanç* filminin kahramanı kesinlikle zayıf bir insandır. Karısı ondan çok daha güçlüdür. Adam korkularını yenme gücünü ondan alır. Ama bu da her zaman yeterli olmaz. Zayıflığı, hassasiyeti, karşı koyacak gücü bulamayışı karşısında ezilir. Saklanmaya, bir köşeye kıvrılmaya, hiçbir şey görmemeye ve duymamaya çalışır ve bütün bunları bir çocuk saflığı ve dürüstlüğü içinde yapar. Ancak hayat onu kendini savunmaya zorladığında birden, gözle görülür şekilde bir serseriye dönüşür. İçinde barındırdığı en iyi yanını yitirir,

ama olayın bütün saçma ve dramatik boyutu da burada yatar işte: Birden kazandığı yeni özelliğiyle karısı için önem kazanır. O güne kadar onu hor gören kadının şimdi ona ihtiyacı vardır, korunmak ve kurtarılmak ister. Hatta adam yüzüne bir tokat indirip evden dışarı attığı halde peşinden sürüklenir. Burada yeniden karşımıza İyî'nin pasif, Kötü'nün aktif olduğu düşüncesi çıkar. Ama ne kadar da karmaşık bir şekilde yansıtılmıştır! Bir tavuk bile kesemeyen bir adam, sonunda kendini ispat edebileceği bir yöntem bulduğu anda sinik bir insana dönüşür. Bu karakterde Hamletvari bir şeyler vardır.

Çünkü bence Danimarka Prensi, fiziksel ölümü tattığı düellonun sonunda ölmez. Bu, 'fare kapanı'ndan hemen sonra gerçekleşir; onu, hümanist ve aydın Hamlet'i, Elsinore'a yerleşmiş, hiçbir değeri olmayan bu mahlûklar gibi davranmaya zorlayan hayat kavgasının acımasızlığını fark ettiği anda... Max von Sydow tarafından canlandırılan o meşum tip de artık hiçbir şeyden çekinmez, acımasızca öldürürken, başkasını kurtarmak için parmağını bile oynatmaz. Yalnızca kendi iyiliğini ve çıkarını düşünerek *davranır*. İnsanın, adam öldürme zorunluluğu karşısında dehşet ve korku duyabilmesi için gerçekten de son derece dürüst olması gerekir. Bu korkuyu kaybeden, yani 'cesur' olan bir insansa sonunda tinselliğini, aydın dürüstlüğünü ve masumiyetini yitirir. Özellikle savaş insanlarda insanlığa aykırı, korkunç güçleri açıkça harekete geçirir. Bergman'ın filminde savaş, yönetmenin insanlarıyla açıkça ortaya çıkan bir fenomen olur, tıpkı Ayna filmindeki kadın kahramanının hastalığı gibi.

Genelde, çalışmaya başlamadan hangi oyuncuya filmimde rol vereceğimi bilmem. Bunun tek istisnası, hayatta olduğu sürece mutlaka her filmimde yer almış olan Anadolu Solonizin'di. Onunla aramda neredeyse batıl itikada dayalı bir ilişki vardı. *Nostalghia*'nın senaryosunu da onu düşünerek yazmıştım. Bu oyuncunun ölümüyle benim hem sanatsal hem de kişisel hayatımın ikiye bölünmesi arasında neredeyse simgesel bir bağ var: Rusya'da kalan ve ondan sonrası.

Oyuncu seçimi benim açımdan genelde son derece sıkıntılı, uzun bir süreçtir. Çekim çalışmalarını yarılayana dek seçimin doğru mu yanlış mı olduğunu söylemek *tam anlamıyla* imkânsızdır. Belki de işin en zor yanı seçimimin doğruluğuna güvenmesini öğrenmek, seçilen oyuncunun kişiliğinin benim kafamdaki kişiliğe gerçekten de uyduğuna inanmaktır. Seçim konusunda asistanlarım bana çok yardımcı olurlar. *Solaris*'in hazırlıkları sırasında karım ve en büyük des-

teğim Larisa Pavlovna Tarkovskaya, Snauts rolünü oynayacak, uygun bir oyuncu aramak üzere Leningrad Film Stüdyosu'na gitti ve o sıralar Grigori Kosinzev'in *Kral Lear* filminde oynayan olağanüstü oyuncu, Litvanyalı Juri Jarvet'le geri döndü.

Snaut rolü için saf, ürkek ve çekingen bakışlı bir oyuncu aradığımızı başından beri biliyorduk. O güzel mavi, çocuksu gözleriyle Jarvet, aklımızdaki tipe mükemmel bir şekilde uyuyordu. Bugün ona Rusça konuşturduğumuza çok pişmanım. Onu Litvanya dilinde konuşturup sonradan senkron yapsaydık çok daha iyi olacaktı. O zaman mutlaka daha rahat, daha açık ve daha ayrıntılı oynardı.

Bir keresinde, bir sahnenin provası sırasında ondan bütün sahneyi baştan bir kere daha ve bu sefer 'biraz daha üzgün' oynamasını rica etmiştim. Jarvet, isteneni aynen yaptı. Sahnenin çekilmesinden sonra da bana o korkunç Rusçasıyla şunu sordu: "Biraz daha üzgün' ne anlama geliyor?"

Daha önce belirttiğimiz gibi, sinemayı tiyatrodan ayıran şey, filmin kişilikleri bir mozaik şeklinde film şeridine kaydetmesi, yönetmenin de sonradan bunlardan sanatsal bir bütünlük yaratmasıdır. Buna karşın tiyatro, spekülative çözümlemeciliğin çok büyük önem taşıdığı bir oyunculuk çalışmasının yürütülmesini talep eder.

Tiyatroda bütünün göz önünde tutularak kişiliklerin ilkesinin belirlenmesi, oyunda rol alan insanların eylem şemasının ana hatlarıyla çizilmesi, oyuncuların birbirlerini ne şekilde etkileyeceğinin, oyundaki davranışları ve sebeplerinin genel olarak işlenmesi gerekir. Oysa sinemada önemli olan, o anki durumun, ruh halinin aslını bulmaktır. Bazen bu doğruya ulaşmak, oyuncuları çekim boyunca kendi hayatlarını yaşamaktan alıkoymak ne kadar da zordur! Rolünü canlandıran bir oyuncuya, kendini en iyi şekilde ifade etme imkânı tanıyan ruhsal durumunun en derin köşelerine nüfuz etmek ne kadar da zordur!

Sahneye konan bir hayat, belgesel bir hayat olamaz. Bir sinema (filmini) oyununu tahlil ederken, bu eylemi filme çeken kameramanın hangi yöntemlerden yararlandığını değil, yönetmenin nesnenin önündeki hayatı nasıl ve hangi şekillerde düzenlediğine bakmak gerekir. Otar Ioseliani,* örneğin *Yaprak Dökümü*'nden *Bir Zamanlar Öten Bir Ardiç Kuşu Vardı*'ya, oradan *Pastoral*'e ulaşmaktadır. Yalnız-

*) Otar Ioseliani, Gürcü sinema yönetmeni. En önemli filmleri arasında Bask dilinde çevirdiği *Enskadi* bulunmaktadır.

ca son derece yüzeysel ve kayıtsız bakmaya alışmış bir göz, burada sergilenen ayrıntılara takılıp kalarak en önemli noktaya, loseliani'nin şiirsel dünya görüşüne dikkat etmeyi unuttur. Onun kamerasının -yani, filme alış tarzının- 'belgesel' mi yoksa şiirsel mi olduğu benim açımdan hiç fark etmez. Her sanatçı az çok aynı kaynaktan su içer. Ve bir *Pastoral*'in yaratıcısı için, tozlu bir yolda giden bir kamyonundan, yaz misafirlerinin sıradan ama gene de şiir dolu gezintilerini tutarlı ve acımasız şekilde izlemekten daha değerli bir şey yoktur. O, hiçbir özel romantizme, coşkuya başvurmada bunu dile getirmek istemektedir.

Bu yolla dile getirilen bir aşk, örneğin Nikita Mihalkov-Konçalovski'nin *Sevgililer Romansı*'nda gösterilen sözde şiirsel anlatımdan yüz misli daha inandırıcıdır. Konçalovski'nin filminde, yönetmenin henüz çekim çalışmaları sırasında veciz ve tepeden bir ifadeyle kamuoyuna yeni keşfettiğini açıkladığı türün yasaları uyarınca büyük konuşmalar yapılır. Nasıl da soğuk, nasıl da dayanılmaz bir cüret ve namussuzluk yayılır bu filmde! Dünyadaki hiçbir tür, bir yönetmenin soğuk bir sesle tamamen kayıtsız kaldığı şeylerden söz etmesine bir gerekçe olmamalı. Otar loseliani'nin filmlerini 'düzyazı', Nikita Mihalkov-Konçalovski'nin filmleriniyse korkunç 'şiirsel' olarak ele almaktan daha büyük bir yanılğı olamaz. Aradaki fark, loseliani'nin şiirselliğinin gerçekten sevdiği şeylerle ifade edilmesidir, hayata bakışındaki sahte romantizmi serinlemek için kafadan uydurulan şeylerle değil.

Zaten bütün bu etiketleri ve çekmeceleri hiçbir zaman sevemedim ben. Örneğin, Bergman'ın simgeselciliğinden söz edildi mi rahatsız olurum. Bence tam tersi söz konusudur. Bergman, neredeyse biyolojik bir doğalcılıkla, manevi anlamda, kendisi açısından önemli olan insan gerçeğine ulaşır.

Bir yönetmenin sahip olduğu derinlik, filme çekme sebebinde belirlenir demek istemiyorum. Filmi nasıl veya hangi yöntemle başvurarak yaptığı son derece önemsizdir.

Bir yönetmen, 'şiirsel', 'entelektüel' ya da 'belgesel' üslup üzerinde değil, yalnız ve yalnız kendi düşüncesini tutarlı bir şekilde sonuna kadar götürmek üzerinde kafa yormalıdır. Bu amaç uğruna nasıl bir kamera kullandığı yalnızca onu ilgilendirir. Çünkü sanatta belgesel bir otantiklik ve nesnellik olamaz. Nesnellik her zaman için yönetmen nesnelligidir, yani öznedir. Bu, yönetmenin belgesel bir malzemeyi birleştirdiğı durumlarda bile böyledir.



Tarkovski, ünlü İtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni'yle birlikte.

Oyuncular, benim istediğim şekilde yalnızca hayata yakın bir oyun çıkaracak olurlarsa o zaman komedi, fars ya da melodrama ne demek gerekecek? Oyuncular burada abartmak zorunda değiller mi?

Tiyatroya has kavramların hiçbir eleştirel süzgeçten geçirilmeden sinemaya aktarılmasına kesinlikle karşıyım. Tiyatronun bambaşka alışıldık verilerle çalıştığı olgusu başlı başına yeterli bir sebeptir. Sinema 'türünden' söz edildiğinde, genelde ticari yapımlar, durum komedileri, kovboy filmleri, psikolojik dramlar, polisiyeler, müzikaller, korku ve felaket filmleri, melodramlar, vs. kastedilmektedir. Ama bütün bunların sanatla yakından uzaktan bir ilgisi var mıdır? Bunlar 'kitlesele iletişim'dir, tüketim malları demek belki de daha doğrudur. Artık ne yazık ki her yerde rastlanan bu biçimler sinemaya dışarıdan, ticari çıkarlar tarafından zorla dayatılmaya çalışılmaktadır. Ancak esas anlamıyla sinema, düşünmenin ancak bir biçimini tanıır: Birleştirilemezi ve çelişkiyi birleştiren, sinema sanatını yazarının düşünce ve duygularıyla özdeşleştiren şiirsel düşünce tarzı.

Gerçek bir film görüntüsü, türünün sınırlarının aşılması üzerine kuruludur. Ve bir sinema sanatçısı burada, açıkça tek bir türün boyutları içinde hapsedilemeyecek olan idealini ifade etmeye çalışır.

Örneğin, bir Robert Bresson hangi türü kullanırdı? Hiçbirini. Bresson, Bresson'dur. O, başlı başına bir tür zaten. Antonioni, Fel-

lini, Bergman, Kurosawa, Bunuel, son tahlilde, yalnızca kendileriyle özdeşirler. Ya Chaplin? Chaplin yoksa sinemada komediyi mi temsil etmektedir? Hayır, o, Chaplin'dir, eşi bir daha bulunamaz bir fenomen, işte o kadar. 'Tür' kavramından dondurucu bir soğuk yayılmaktadır. Ama sanatçılar, başlı başına birer âlemdir. Onları tutup herhangi bir türün dar kalıplarına sıkıştırmak mümkün mü? Bergman'ın ticari kalıpta bir sinema komedisi çevirmeye kalkması ayrı bir konudur. Ayrıca bu konuda başarılı olduğu da söylenemez. O, dünya çapında sağladığı ününü diğer filmlerine borçludur.

Chaplin'i ele alalım. Burada söz konusu olan, abartma üretimidir, ama çok daha önemlisi Chaplin'in canlandığı kahramanların gerçeğe yakın davranışıyla insanı her an hayrete düşürmesidir. Kahramanları en garip durumlarda bile doğallıklarını korur ve bu yüzden insanları kahrkahaya boğarlar. Chaplin'in kahramanları, özellikle çevrelerindeki abartılmış dünyanın saçmalığı yüzünden daha da inandırıcıdır. Bazen, sanki Chaplin 300 yıl önce ölmüş gibi geliyor. O kadar klasik, o kadar büyük!

Spagetti yemekte olan bir insanın farkına varmadan tavandan sarkan kâğıtları da yuttuğu o inanılmaz sahneden daha garip ne olabilir ki? Ama Chaplin'in oyunculuk tarzı son derece tabiidir, yapay hiçbir şey yoktur. Elbette ki hepimiz bütün bunların kurmaca olduğunu, durumun abartılmış olduğunu biliyoruz. Ama bu abartılmış düşüncenin gerçeğe sadık, doğal biçimde canlandırılması yüzünden bize çok daha inandırıcı ve olağanüstü komik geliyor. Chaplin burada oynamıyor. Bazen son derece aptalca durumlarda bile büyük bir doğallık içinde hayatını sürdürüyor.

Sinemanın kendine özgü bir oyunculuk anlayışı vardır. Bu tabii ki, sinema yönetmenleri oyuncularını her zaman aynı şekilde kullanırlar demek değildir. Fellini'nin oyuncuları Bresson'unkilerden çok farklıdır. Bir kere ikisi de farklı insan tiplerinden yararlanmaktadır.

Zamanında Rus seyirci kitlesi arasında çok popüler olan Yakov Protasanov'un* çektiği sessiz filmlere bugün tekrar baktığımızda

*) Yakov Aleksandroviç Protasanov (1881-1945), daha devrimden önce en ünlüler arasına girmiş film yönetmeni (Rus Dekadansı biçimine uygun olarak şeytani-erotik filmler, ayrıca Sergey Baba gibi klasiklerden uyarlamalar). Önce Berlin ve Paris'e göç etmiş, 1923'de yeniden Moskova'ya geri dönmüştür. Burada solcu avantgardların şiddetli eleştirilerine uğrayan 'kitle için filmler' yapmıştır.

oyuncuların nasıl tiyatronun kurallarına bağılı kalmaya zorlandıklarını büyük bir hoşnutsuzlukla tespit ederiz.

Bu filmlere hiç utanmadan tiyatro kalıpları aktarılmış, oyuncuların yorumsallığı zorla sağlanmıştır. Bu filmlerde, komedilerin komik, dramatik sahnelerin olabildiğince 'etkileyici' olabilmesi için çok çaba sarf edilmiştir. Ama zorlama ne kadar fazlaysa 'yöntemleri'nin dayanaksızlığı da o kadar açık biçimde ortaya çıkmıştır. Eski filmlerin pek çoğunun bu kadar çabuk yaşlanmasının sebebi, oyunculuk davranışlarındaki özelliği bulup çıkaramamaları olmuştur.

Buna karşın, kanımca Bresson'un filmlerindeki oyuncular hiçbir zaman eskimiş izlenimi yaratmayacaktır, tıpkı filmlerinin de eskimeyeceği gibi. Çünkü bu filmlerde hiçbir sivrilik, hiçbir tantana yoktur. Var olan, insanın öz duygusunun en derin gerçeğidir. Bresson'un oyuncuları görüntüleri taklit etmezler, aksine en derin biçimde özümstedikleri hayatlarını gözümüzün önünde yaşarlar. *Mouchette*'i düşünün bir kere. Bu filmde herhangi bir kimse, baş kadın kahramanın bir an için olsun seyircileri düşündüğünü iddia edebilir mi? Seyircilerine yaşadıklarının 'derinliği'ni nasıl iletmesi gerektiğini? Seyircisine, kendini ne kadar 'kötü' hissettiğini gösteriyor mu? Hayır, asla; bir an için bile bunları düşünmüyor. Kendi hayatının bir gözlem konusu olduğunu, herhangi bir şeyi ispatladığını bile fark etmez görünüyor. Kendi kapalı, derin ve yoğun dünyasında yaşıyor ve bu yüzden de bizi etkisi altına alıyor. Eminim bu film yıllar sonra da bizi aynı şekilde etkileyecektir. Tıpkı Carl Theodor Dreyer'in *Jeanne d'Arc** adlı sessiz filminin bizi hâlâ etkilemeyi sürdürmesi gibi.

Ama herkesin de bildiği gibi, kimse tarihten dersler çıkarmaya yanaşmaz. İşte bakın, günümüz sinemacıları, çoktan aşılmış olduğunu sandığımız geçmişin teatral oyunculuk anlayışına geri dönme peşindeler. Larissa Şepitko'nun *Yükseliş* filminde üstüne basıla basıla vurgulanmaya çalışılan çokanlamlı 'anlatımcılık' bana hiç de inandırıcı gelmedi; sonunda tam anlamıyla tek anlamlı bir anlatım tarzı çıkmış ortaya. Tıpkı diğer pek çok yönetmen gibi Larissa Şepitko da, hangi sebeple bilinmez, baş kadın oyuncusunun abartıyla vurgulanmış deneyimlerinden hareketle seyirciyi 'sarsmaya' çalışmış. Yeterince anlaşılamayacağından korkmuş olmalı ki, oyuncusunu inanılmaz

*) *La Passion de Jeanne D'Arc*, Danimarkalı yönetmen Carl Theodor Dreyer (1889-1968) tarafından çekilmiş, aldığı olumlu eleştirilere karşın tam bir ticari fiyaskoya uğrayan bir sessiz film örneği.

yükseklikteki bir kürsüye çıkartmış. Oyuncunun ışıklandırılmasında bile, anlatının özel bir 'çok anlamlılığa' bürünmesi kaygısından yola çıkılmış. Ama ne yazık ki sonuçta ortaya anlamsız bir tantana ve inanılmaz bir öykü çıkmış. Seyircilerde zorla acıma duyguları uyandırmak adına, bu kadın yönetmen, oyuncularını canlandırdıkları tiplerin çektikleri acıları sergilemeye zorlanmış. Filmde her şey, gerçek hayatta olduğundan çok daha eziyetli ve acı dolu. Bu yüzden de filmde inanılmaz bir soğukluk ve kayıtsızlık akıyor. Belli ki yönetmen kendi tasarımını kendisi bile anlayamamış. İnsan, 'seyirciye bir düşünce aşılayacağım' diye uğraşmamalı, bu son derece faydasız ve anlamsız bir görev. Seyirciye hayatı göstermek çok daha iyidir, o nasıl olsa bunu doğru bir şekilde değerlendirmesini bilecektir. Larissa Şepitko gibi son derece yetenekli bir yönetmen hakkında bunları söylemek zorunda olduğum için üzgünüm.

Sinemanın 'oynayan' oyunculara ihtiyacı yoktur. Nasıl tepki göstermesi gerektiğini çoktan kavramış seyirciye hâlâ ısrarla ve hiçbir ayrımıyı atlamadan metinlerini açıklamaya çalışan oyuncuları görmekten insanın midesi bulanıyor. Oyuncular bu konuda ısrar etmekten vazgeçmeyerek seyircilerinin hayal gücüne ne kadar güvendiklerini ispatlamış oluyorlar! Peki, ama o zaman bu oyuncularla Ivan Mozşuhin gibi, devrim öncesi Rus filminin 'yıldızları' arasında ne fark kalıyor? Tek fark, filmlerin teknik anlamda artık başka bir düzeyde çevriliyor olması mı? Sanatta tek başına teknik düzeyin hiçbir anlamı yoktur. Olsaydı, o zaman sinemanın bir sanat dalı olduğunu nasıl ileri sürebilirdik ki!? Sinemada tek sorunun, meselelerin özüne, yani filmsel etkinin gizemine yaklaşmak gibi bir derdi olmayan salt ticari gösteri sorunu etrafında döndüğünü söyler, işi bitirdik. Bugün de bizi ne bir Chaplin ne bir Dreyer ne de Dovşenko'nun *Toprak*'ı bu denli yorardı. Ama ne yazık ki hâlâ kendimizi onların etkisinden kurtaramadık, bizi hâlâ en az dünkü kadar yor-maya devam ediyorlar.

Gülünç olmak demek birinin gülmesini sağlamak demek değildir. Aynı şekilde, acındırma duygusu uyandırmak da seyircinin göz yaşları kanallarını harekete geçirmek olamaz. Bir abartma ancak, eserin tamamını kapsayan yapı ilkesi olarak, görüntü sisteminin bir özelliği olarak mümkündür, yoksa yöntemlerden biri olarak değil. Bir oyuncunun el yazısı ne gösterişli olmalı, ne de okunmaz. Bazen tam anlamıyla gerçekdışı olan bir şey gerçeğin ta kendisini dile geti-

rir. Dimitri Karamazov* daha o zaman şöyle demişti: “Gerçekçilik – ne kötü bir şaka!”

Her sanat, kavramanın bir biçimi olarak gerçek olana eğilir, ancak gerçeklik, çevre tanımlanması ve doğalcılıkla eşanlamlı değildir. Yoksa Johann Sebastian Bach'ın bir “Choral Preludium”unun gerçekle hiç alakası yok mudur? Bu anlamda gerçekçi değil midir?

Moskova Gençlik Tiyatrosu'nda *Hamlet*'i sahneye koyarken Polonius'un katlini şu şekilde canlandırmak istedik: Hamlet'in öldürücü darbesiyle Polonius saklandığı yerden çıkarken kırmızı şapkasını sanki yarasını örtmek istercesine göğsüne bastırır. Sonra onu yere düşürür, kaybeder, yerden almak için dönmeye çalışır, sanki arkasını toplamaya çalışmaktadır: Efendisinin önünde yerleri kanla kirletmek yakışık almaz! Ama gücü tükenir. Polonius'un yere düşürdüğü kırmızı başlık gerçek bir başlıktır, ama aynı zamanda kanın bir göstergesi, onun mecazi anlamıdır. Tiyatroda gerçek kan, belirgin doğal işlevi içinde kullanıldığında inandırıcı bir şiirsel gerçeklik sergileyemez. Sinemadaysa kan, kandır, yani ne bir simge, ne başka bir şey. Andrzej Wajda'nın *Küller ve Elmaslar*'ındaki kahraman, kurumaları için asılmış çamaşırlar arasında vurulup yere düşerken sarıldığı beyaz bir çamaşırdaki koyu kırmızı bir kan lekesi (Kırmızı-Beyaz, Polonya bayrağının rengidir) beliriyorsa, burada biz edebiyattan alınma bir görüntüyle karşı karşıyayız demektir, sinematografik bir görüntüyle değil; bu görüntünün son derece güçlü bir duygusal etki yaratması bu olguyu değiştiremez.

Sinema hayata fazlasıyla bağımlıdır, bütün dikkati onun üstünde yoğunlaşmıştır. Bu yüzden hiçbir türe sıkıştırılamaz, tür kalıplarının yardımıyla herhangi bir duygu yaratması beklenemez. Tiyatrodaysa, aksine, düşüncelerle çalışılır, insan karakterleri bile bir düşünceden ibarettir.

Hiç şüphesiz, bütün sanat ‘yapma’dır. Gerçeği yalnızca simgeleştirir. Bu çok bilinen bir hakikattir, ama yalnızca mükemmel olmayan bir beceriye, yetersiz bir profesyonelliğe dayalı bir ‘yapaylığı’ da bilinçle kotarılmış bir üslup olarak ileri sürmemek gerekir, özellikle eğer bu tanım belirli bir görüntüselliğin gereklerine değil, yalnızca abartılmış ve zorlanmış bir çabaya ve ne pahasına olursa olsun etki yaratma arzusuna dayandırılıyorsa.

*) Dimitri Karamazov, Dostoyevski'nin 1879/1880'de yayınlanan *Karamazov Kardeşler* adlı romanının bir kahramanı.

İlginç, hem de ne pahasına olursa olsun ilginç bir yaratıcı sanatçı olma arzusu yalnızca taşralılığın bir göstergesidir. İnsan, seyircisine de kendi onuruna da saygılı olmalıdır. Seyircinin yüzüne dumanı üflememelidir. Kediler köpekler bile bundan pek hoşlanmazlar.

Bu tabii ki her şeyden önce seyirciye güvenme sorunudur. Sinema salonunda oturan tek tek her seyirciyi göz önüne almak zorunda olmasak da doğrusu budur. Seyirciye mesajının ancak çok ufak bir bölümünü iletiyor olsa da her sanatçının düşü mümkün olduğu kadar çok anlaşılmaktır. Ama aslında çok da fazla dertlenmesi gerekir: Sanatçının ısrarla üzerinde durması gereken tek nokta, düşüncesini mümkün olduğunca dürüstçe ifade etmek olmalıdır. Genelde oyunculara, şu ya da bu düşünceyi iletmekle yükümlü oldukları söylenir. Sonuç olarak da onlardan uslu birer 'düşünce taşıyıcıları' olarak yararlanılmış olur. Görüntünün gerçekliği de bu arada kaynar gider. Otar Ioseliani'nin *Bir Zamanlar Öten Bir Ardıç Kuşu Vardı* adlı filminin en dikkate değer özelliği, profesyonel olmayan oyunculara güvenmesiydi. Bu ne demektir? Başoyuncunun otantikliği konusunda hiç tereddüt uyanmıyor: Perdede canlandırdığı hayat kesinlikle gerçek, gözlerden kaçmayacak şekilde kanlı canlı; her birimize, her birimizin yaşadığı olaylara yakından bağlı otantik bir hayat.

Sinema oyuncusu olarak etkilemenin tek koşulu, anlaşılır olmak değildir. Dürüst ve inandırıcı da olmak gerekir; ne yazık ki bu dürüstlük çoğu zaman yeterince anlaşılmaz.

Müzik ve Ses Üzerine

Bilindiği gibi, sinemada müzik sessiz film döneminde kullanılmaya başlanmıştır. Piyanonun başında oturan biri, gösterilene ritmik açıdan uyan, gerilimi yansıtan müzikal bir parçayla beyazperdede olup bitenlere eşlik ederdi. Bu, görüntünün oldukça mekanik, rastlantısal ve illüstrasyon açısından ilkel bir seslendirme biçimiydi. İşin tuhafı, sinematografide ses kullanımının bu ilkesi, neredeyse kelimenin tam anlamıyla geçerliliğini bugün de koruyor. Bir bakıyorsunuz bir epizod müzikle 'desteklenmiş', bir başka seferinde ana konu gene müzik aracılığıyla canlılık 'kazanmış' ya da duygusal içerik 'güçlendirilmiş'. Bir başka seferindeyse, müzikten başarısız bir sahneyi 'kurtarması' istenmiş.

Benim görüşüme göre, müziği şiirsel bir nakarat olarak kullanma yöntemi çok daha doğrudur. Bir şiirde şiirsel bir nakaratla karşılaştık mı, biraz önce aldığımız bilgilerle donatılmış olarak başlangıç noktasına, yazan ilk dizeleri yazmaya iten başlangıç noktasına geri döneriz. Nakarat, bizim için yeni olan bu şiirsel dünyaya adım atmamızı sağlayan o ilk durumu içimizde yeniden uyandırmamızı sağlar. Aynı zamanda bize dolaysız ve yeni bir deneyim yaşatır. Kısacası: Kaynağa geri döneriz.

Böyle bir durumda müzik yalnızca, koştur bir görüntünün içeriğini güçlendirmek ve canlandırmakla kalmaz, aynı malzemenin, niteliksel olarak değişmiş daha yeni bir şekilde ifade edilmesi imkânını da yaratmış olur. Kendimizi duruma uygun, nakarat şeklinde düzenlenmiş temel bir müzik gücüne terk ettiğimizde, yeni duygusal deneyimlerle zenginleşmiş olarak daha önce yaşadığımız duygulara tekrar tekrar geri döneriz. Böyle bir durumda bir müzik öğesinin kullanımı işin rengini hayli değiştirir, hatta zaman zaman çekimde sabitleştirilmiş hayatın özünü bile değiştirebilir. Bu kadarla da kalmaz: Müzik, kullanılan malzemeye, yönetmenin deneyimini yansıtan belli lirik nüanslar da katabilir. Örneğin, biyografik bir film olan *Ayna*'da müzik gerçek hayattan alınmadır, yönetmenin manevi deneyiminin bir parçasıdır ve bu filmin lirik kahramanının dünyasını yaratmada önemli bir rol oynamıştır.

Görsel film malzemesini izleyici algılamasında belli bir biçim bozukluğuna uğratmada müzik işlevsel bir rol oynar. Algılama sürecinde daha ağır veya daha hafif, saydam ve yumuşak ya da kaba ve elle tutulur bir etki yaratılmak istendiğinde müzik gene yardıma koşar. Bir yönetmen şu veya bu müziği kullanarak seyircilerin duygularını kendi istediği yere yöneltmek, onların görsel olarak sergilenen nesneyle ilişkilerini genişletmek imkânına kavuşur. Nesnenin anlamı bu yüzden değişmez, ama bu yolla ek bir nüans kazanır. Seyirci, bundan böyle müziğin de organik yapı taşları arasına katıldığı yeni bir birim bağlamında bu nüansı algılar, en azından potansiyel olarak. Kısacası, algılamaya yeni bir boyut getirilmiş olur.

Filmlerimde müzik tek boyutlu 'görüntü illüstrasyonu' olarak kalmıyordur, umarım; ayrıca filmlerimdeki müziğin, seyircileri gösterileni benim istediğim vurgulamayla görmeye zorlayan olayların etrafındaki duygusal bir örtü olarak algılanmasını da asla istemem. Film müziği, benim açımdan her halukarda sesli dünyanın, insan

hayatının doğal bir parçasıdır. Teorik açıdan tutarlı bir şekilde işlenmiş sesli bir filmde müziğe hiç yer kalmayacağı, bunun yerine filme, sinema sanatı açısından giderek daha da ilginçleşen seslerin hâkim olacağı -son iki filmin *Stalker* ve *Nostalghia*'da bunu gerçekleştirmeye çalıştım- gerçeği doğru da olsa benim için fark etmez.

Filmsel görüntüyü gerçekten kapsamlı bir şekilde seslendirebilmek için muhtemelen bilinçli olarak müzikten hepten vazgeçmek gerekir. Aslına bakılacak olursa, hem filmsel olarak şekillendirilen dünya hem de müziksel olarak şekillendirilen dünya birbirine paralel, birbiriyle çelişkili iki ayrı dünya oluştururlar. Gerçeğe uygun şekilde düzenlenmiş sesli bir dünya özü itibariyle müzikaldir, yani tam anlamıyla sinematografik bir müziktir.

Otar Ioseliani örneğin, sesle harikulade biçimde oynar, gene de yöntemi benimkinden tamamen farklıdır. Ioseliani, doğal gündelik hayatın seslerinden oluşan bir çatıda ısrar eder, hem de bizi perde gösterilenin yasallığına inandıracak bir sebatla, öyle ki sonunda bunları artık en ince ayrıntılarına kadar düşünülmüş bir fonogram (ses yazısı) olmadan düşünemeyiz.

Doğanın kusursuz yankısı olma özelliğini taşıyan sesli bir dünya ne anlama gelir? Anlamı ne olursa olsun, sinemada bu düşünülemez bile, çünkü tek bir çekim içinde her şeyin aynı anda var olmasını gerektirir: adımlar, gürültü patırtı, sözcük parçacıkları, rüzgârın uğultusu, köpek havlaması, öten bir horoz, vs. Çekime alınan her görüntünün fonogramla (ses yazısı) da kaydedilmesini bekler. Bundan da ortaya sadece bir ses cümbüşü çıkar, sonuçta film, bir ses düzeninden tam anlamıyla mahrum kalır. Ses seçiminin yapılamadığı bir film, eninde sonunda sessiz film den farksızdır, çünkü görüntüden sesli dünyayla ilgili, sesli anlatımla ilgili her şey yok olup gitmiştir.

Bergman'da, örneğin boş bir koridorda ayak sesleri, saatlerin tiktakları ya da elbise hışırtıları duyulduğunda zannedilir ki yönetmen sesleri doğal şekliyle kullanmış. Oysa bu 'doğalcılık', aslında seslerin üstünü örtmüş, onları ayırıştırıp abartmıştır. Bergman, tek bir gürültü ortaya çıkararak bizim gerçek hayatta duyacağımız bütün diğer önemsiz, tali, işitsel olayları göz ardı eder. Bu yüzden, örneğin *Ibadet Edenler* filmindeki intihar eden kadın cesedinin sahile vurduğu sahnede yalnızca suyun şırıltısı duyulur. Toplu çekimiyle, yarı genel çekimiyle bütün bir epizod boyunca bu suyun kesilmek bilmeyen şırıltısından başka hiçbir şey duyamayız, başka

hiçbir gürültüye kulak kabartamayız, ne ayak seslerine ne de sahilde duran insanların sözlerine. İşte bu, her şeyiyle Bergman'a özgü akustik ifade biçimidir.

Aslında ben, dünyanın kendiliğinden çok güzel bir sese sahip olduğu, sinemanın müziğe hiç ihtiyacı olmadığı görüşündeyim, yeter ki biz duymasını bilelim. Ancak modern sinemada olağanüstü ustalıkta müzik kullanılması örneklerine rastlamak da mümkün. Örneğin, Bergman'ın *Utancı*nda felaket bir transistörlü radyodan parazit yüzünden zaman zaman kesilen son derece güzel klasik müzik sesleri yükselir. Ya da Nino Rota'nın, Fellini'nin *8/2* adlı filmi için yaptığı o şahane müzik! Hem kederli, hem duygusal hem de hafif alaylı...

Ayna'nın bazı sahnelerinde besteci Artemyev'le birlikte elektronik müzik kullandık. (Bence elektronik müziğin sinemada çok geniş bir uygulama alanı vardır.) Elektronik müziğin bu filmde uzak bir yankı, dünyevi olmayan bir hışırtı ve bir inleme etkisi yaratmasını istemiştik. Bununla hem yedek bir gerçeklik dile getirilmiş hem de somut ruh halinin, iç dünyanın sesleri yeniden üretilmiş olacaktı. Artemyev'in tınlarını çok karmaşık yoldan elde ettiği elektronik müziği o kadar dikkatli kullanmıştık ki, tam müzik duyulduğu, nasıl yapıldığının kavrandığı an, sesler aniden kesiliyordu. Elektronik müziğin her türlü deneysel-sanatsal kökenini ortadan yok etmek gerekiyordu, dünyanın hayat dolu şarkısı olarak algılanmasının tek yolu buydu.

Buna karşılık, enstrümantal müzik o kadar özgün bir sanat dalıdır ki, onu filmin organik bir parçası olarak filmle bütünselleştirmek oldukça zordur. Bu yüzden onu kullanmak aslında her zaman bir tavizdir; o hep illüstratiftir. Ayrıca, elektronik müzik bir filmin ses düzeni içinde kaybolabilir, kendini gürültülerin ardına gizleyebilir, bir tür belirsiz bir şey olarak yansıyabilir. Kendini tıpkı doğanın sesiymişçesine, belirsiz duyguların işareti olarak sunabilir, ama bir insanın nefes alışını da taklit edebilir. Ben bu belirsizliği seviyorum işte. Ses hep ortalarda bir yerlerde yüzmelidir, ister müzik, ister bir konuşma ya da yalnızca bir rüzgâr şeklinde olsun, hiç önemli değil.



Sanat ile sınai-ticari üretim arasındaki ikili durumdan etkilenen sinemalar, özellikle film yapımcısıyla seyirci arasındaki ilişkide tayın edici bir rol oynarlar. Bu çok bilinen olgudan hareketle, aşağıda bu durumun sinema hakkında yol açtığı sayısız düşünceler üzerinde bazı görüşlerimi dile getirmeye çalışacağım.

Bilindiği gibi, her üretim verimli olmak zorundadır. Üretimin sadece yatırımları karşılaması yetmez, belli bir miktar kazanç da getirmesi gerekir. İnsana tuhaf geliyor ama meseleye üretim endeksi açısından yaklaştığımızda, 'arz' ve 'talep' gibi kavramlar, yani katıksız piyasa yasaları, bir filmin başarısını ya da başarısızlığını, estetik değerini belirleyebiliyor. Böylesine ölçüler bugüne kadar başka hiçbir sanata uygulanmamıştır. Sinemanın içinde bu-



Andrey Tarkovski *Stalker* (1978) filminin setinde.

lunduğu bu koşullar sürdükçe sinema alanındaki gerçek sanat eserlerinin geniş bir seyirci kitlesine ulaşması bir yana yapılabilmesi bile zor olacaktır.

'Sanat'ı, 'sanat olmayan'dan ve açık taklitlerinden ayırmak için başvurduğumuz ölçütler öylesine göreceli ve kaypaktır ve nesnelleştirilmeleri öylesine imkânsızdır ki, hiç farkında bile olmadan bir de bakmışsınız, estetik değerlendirme ölçütlerinin yerini ya azami kâr düşüncesi ya da çeşitli ideolojik amaçların belirlediği faydacı değerlendirme ölçütleri almış. Bence, her ikisi de sanatın asıl görevinden aynı ölçüde uzaktır.

Sanat, doğası gereği aristokrattır ve dolayısıyla halkın arasında bir tür seçmeye başvurur. Zira tiyatro ve sinema gibi 'kolektif' sanatlar bile yarattıkları etkide, sanatla temas eden tek tek her insanın yaşadığı olaylara çok yakından bağlıdır. Sanat, bireysel algılamaların da insanların ruhsal yapısını ne kadar sarsabilirse önemi de o dere-

ce artar. Ne var ki, sanatın bu aristokratik özelliği bile sanatçıyı halka -insanlara da diyebilirsiniz- olan sorumluluklarından uzun süre kurtaramaz. Tam tersine. Sanatçı, zamanı ve dünyayı eksiksiz kavrayan bir kişi olduğundan, gerçekle ilişkilerini tam olarak yansıtamayan ve dile getiremeyen insanların sesi olur. Bu anlamda sanatçı, gerçekten de halkın sesinin ta kendisidir. İşte, sanatçının kendi yeteneğiyle birlikte halka da hizmet etme zorunluluğu buradan gelir. Ya yeteneğini son damlasına kadar ve bütünüyle ortaya koymak, ya da ruhunu üç kuruşa satmak; sanatçının yapacağı tercihlerdir. Leo Tolstoy, Dostoyevski veya Gogol'un ruhlarında esen fırtınaların temeli işte tam bu noktada, yüklendikleri rollerin ve verecekleri kararların bu derece bilincinde olmalarında yatmaktadır.

Şuna inanıyorum ki, kendi düşüncelerini gerçekleştirme arayışı içinde olan sanatçı, eserleriyle ilgilenecek birinin mutlaka var olduğu inancını taşımasa bu işe hiç kalkışmazdı. Öte yandan sanatçı, yaratırken, kendisiyle diğerleri arasına bir perde çekip anlamsız ve önemsiz günlük olaylardan kendini soyutlamalıdır. Zira sanatçının yaratıcı geleceğine gerçek anlamda sahip çıkabilmesinin biricik güvencesi, sonsuz bir samimiyet ve dürüstlük, buna ek olarak insanlar adına yüklendiği sorumluluk bilincidir.

Sovyetler Birliği'ndeki çalışmalarım sırasında, 'gerçeklerden uzak olmak' ve kendimi halkın acil taleplerinden tecrit etmekle suçlandım. Hayret verecek kadar yaygın bir görüştü bu. İtiraf etmeliyim ki, bu suçlamaların asıl anlamını hiçbir zaman doğru dürüst kavrayamadım. Genelde bir sanatçının veya başka bir insanın, yaşadığı toplumun, kendi çağının dışına 'çıkabilmesi', kendisini doğduğu zaman ve mekândan bağımsız kılabilmesi ulaşılmak istenen ideal bir durum olarak kabul edilir. Öyle sanıyorum ki her insan, dolayısıyla her sanatçı (çağdaş sanatçıların düşünsel ve estetik konumları arasında farklılıklar olsa bile), ister istemez kendisini çevreleyen gerçeğin meşru bir ürünüdür. Bir sanatçı bu gerçeği birilerinin hoşuna gitmeyen bir tarzda da yansıtıyor olabilir. Ama bu, onun 'gerçeklerden uzak' olmasını mı gerektirir? Şüphesiz, her insan kendi çağını dile getirir ve onun geçerli yasalarını özümser, ister bu gerçeği benimse sin isterse görmezden gelsin hiç fark etmez.

Daha önce belirttiğim gibi, sanat, insanın mantığına değil duygularına seslenir. İnsanın ruhunu 'yumuşatma'yı, iyiye karşı du-

yarlı kılmayı amaçlar; zira değerli bir film izlediğimizde, güzel bir resme baktığımızda ya da iyi bir müzik dinlediğimizde bizi silahsızlandıran, âdeta elimizi kolumuzu bağlayan herhangi bir düşünce, başlı başına bir görüş değildir ilk aklımıza gelen; yeter ki sanat 'bizim' sanatımız olsun. Thomas Mann'ın da belirttiği üzere, büyük sanat eserlerinin her zaman çift yönlü ve çift anlamlı, tıpkı hayatın kendisi gibi belirsiz ve çok boyutlu olmaları bu görüşün geçerliliğini daha da artırmaktadır. Bu nedenle yazar, salt kendi izlenimleriyle bezediği eserinin tek anlamıyla benimseneceğini asla varsayamaz. Sanatçının yaptığı, sadece, kendi dünya görüşünü dile getirme denemesidir; insanlar dünyaya bir de sanatçının gözüyle bakınlar, dünyayı bir de sanatçının duyguları, şüpheleri ve düşünceleriyle öğrensinler diye.

Ayrıca şuna inanıyorum ki, halkın sanat beklentileri, hangi sanat eserinin kitlelere ulaştırılacağı konusunda karar sahibi olanların zannettiklerinden çok daha ayrıntılı, ilginç ve sürprizlerle doludur. Bu nedenle, en karmaşık ve en seçkinci olanlar dâhil her sanat anlayışı, bazen çok mütevazı da olsa mutlaka kamuoyunda yankı uyandırır; dahası buna âdeta mahkûmdur. Belli bir sanat eserinin, moda deyimiyle 'geniş kitleler', yani o efsanevi çoğunluk açısından anlaşılır olup olmadığı tartışması, aslında sanatçının halkla, yani kendi çağıyla arasındaki ilişkiye gölge düşürmekten başka işe yaramaz.

Şair, gerçek eserlerinde hep halkçıdır. Ne yaparsa yapsın, yaratıcılığında hangi amaçları ve düşünceleri güderse gütsün, istesin ya da istemesin, mutlaka ve mutlaka halkın karakterinin doğal gücünü ifade eder; bunları bu halkın kendi tarihinden daha derin ve belirgin bir şekilde dile getirir.

Herzen böyle yazmaktadır.

Sanatçı ve halk birbirlerini karşılıklı koşullandırır. Sanatçı kendine sadık ve günlük değer yargılarından uzak kaldığı sürece, halkın hem algılama düzeyini yaratır hem de bunu yükseltir. Bu yolla artan toplumsal bilinçse, yeni sanatçıların doğmasına yol açacak o toplumsal enerjiyi biriktirir.

Büyük sanat eserlerinin -yaratıcıları ve halktan bağımsız olarak doğanın, edebi gerçekliğin bir parçası olduklarını itiraf etmeliyiz.

Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ı ya da Thomas Mann'ın *Yusuf ve Kardeşleri*, hiç şüphesiz yaşadıkları çağın değersiz eğilimleri ve modalarının çok uzağındadır; kendi değerlerini yine kendi içlerinde taşırlar.

Bu uzaklık belli bir ahlâki ve ruhi gözetleme kulesinden olaylara bu bakış, sanat eserine tarihi bir hayat bahşeder, ona durmadan yeni ve değişik şekillerde algılanma imkânını tanır.

Örneğin Ingmar Bergman'ın *Persona*'sını, her seferinde farklı bir gözle olmak üzere birçok kere seyrettim. Otantik bir sanat eseri olması nedeniyle bu film, seyircisine her seferinde bu filmin dünyasıyla tamamen kişisel, yeni bir ilişki kurma, bu filmi her seferinde yeniden yorumlama fırsatını vermektedir.

Sanatçı, eserini daha anlaşılır ve kabul edilir kılmak adına herhangi bir ortalama düzeye inme hakkına sahip değildir. Biz sanatın serpilip gelişmesini bekler, sanatçıda henüz ortaya çıkmamış potansiyel imkânlara inanırken, daha doğrusu inanmak isterken, onun böyle bir tutum benimsemesi sadece ve sadece sanatta çürümeye yol açar.

Marx şöyle demişti: "Sanatın tadına ancak sanatsal zevkleri gelişmiş bir insan varabilir." Sanatçı 'anlaşılır' olma peşinde koşmayı düşünemez. Bu, en az 'anlaşılmaz' olmayı istemek kadar saçmadır.

Sanatçı, eseri ve onu algılayanlar ayrılmaz bir bütün oluştururlar, tek bir kan dolaşım sistemiyle birbirine bağlı tek bir organizma. Bu organizmanın parçaları arasında bir uyumsuzluk baş gösterdiğinde uzman ellerin 'tedavisi'ne gerek duyulur ve dikkatle kendini gözlemlemeye...

Şu çok açık hakikati burada tekrar vurgulamakta yarar görüyorum: Ticari filmlerde ve sıradan televizyon yapımlarında tutturulan ortalama ölçü, izleyicinin gerçek sanatla ilişki kurma imkânlarını büsbütün yok ederek beğenilerini bağışlanamaz ölçülerde mahvetmektedir.

Benim açımdan ideale ulaşma anlamına gelen sanatta güzellik gibi olağanüstü önemli bir kategori neredeyse tamamen yok olmanın eşiğine gelmiştir. Her dönem, gerçeği arayışıyla belirlenir. Sonunda ortaya çıkan gerçek ne kadar korkunç olursa olsun, bir ulusun yeniden sağlığına kavuşmasına katkıda bulunabilir. Çünkü gerçeğin bilincine varılması, sağlıklı bir dönemin başlangıcını müj-

deler, böyle bir şeyin ahlâki ideallerle çelişkiye düşeceğini de herhalde kimse iddia edemez.

Bu gerçeği örtbas edip gizlemeye kalkmak; bu hoş olmayan gerçeğin ideali inkâr edeceği iddiasıyla yanlış yorumlanmış bir idealle bu gerçek arasında yapay bir çelişki yaratmaya kalkmak, estetik ölçütlerin yerine salt ideolojik-faydacı ölçütler koymakla eş anlamlıdır. Ancak ve ancak bir dönemin büyük gerçekçiliği gerçek bir ideal, yani yapay propagandalarla ayakta tutulmayan gerçek ahlâki bir ideal dile getirebilir.

Andrey Rublov'da ben bu konuya temas etmeye çalıştım. Başlangıçta filmin kahramanı, hayatın korkunç gerçekliğiyle sanatsal yaratıcılığının uyumlu ideali arasında uzlaşmaz bir çelişki bulunduğunu sanır. Ancak filmin temelinde yatan esas düşünceye göre, çağının ahlâki ideallerini dile getirebilmesi için bir sanatçının önce çağının kanlı yaralarına korkmadan bakmayı öğrenmesi, onları bizzat kendi bedeninde kendi içinde yaşaması gerekmektedir. Bilincine varılan korkunç ve 'alçak' gerçeği daha yüksek bir düşünsel eylem adına aşmak; özü itibarıyla oldukça dinsel bir anlam taşıyan, ulvi fikri yükümlülüğün kutsanmış bilincine varmak demek olan sanatın gerçek misyonu işte budur.

Ruhsuz sanat, kendi trajedisini de içinde taşır. Kendi çağının ruhsuzluğu, bilgisi bile sanatçıdan belli bir tinsellik talep eder, çünkü gerçek sanatçı her zaman ölümsüzlüğün hizmetindedir. Bu dünyayı ve üzerinde yaşayan insanları ölümsüz kılmayı amaçlar. Bunu yapmaz, mutlak gerçeğin peşine düşmez, nihai amaç yerine değersizliği tercih ederse, parlamasıyla sönmesi bir olan bir böcek gibi yiter gider.

Bir filmi tamamlayıp da ve film, kısa ya da uzun bir sürede, az ya da çok bir çaba sonucu piyasaya çıktığında, artık onun üzerinde düşünmeye de son veririm. Niçin düşüneyim ki? Film, artık benden kopmuştur, 'babası'ndan bağımsız, kendi 'yetişkin' hayatına adımını atmıştır. Artık onun üzerinde hiçbir etkim kalmamıştır.

Seyircinin ortak bir tepkisiyle karşılaşmayacağımı da baştan bilirim. Gene de mesele, yalnızca filmin bazılarınca beğenilmesi, bazılarınca tamamen reddedilmesi değildir. Daha da ötesinde, şunu da hep hesaba katmak zorundayım ki, filme karşı hiç de kayıtsız olmayan

insanlar bile filmi farklı şekillerde algılayabilirler. Laf aramızda, filmlerimden biri gerçekten de farklı 'okuma tarzları'na imkân tanıyor, yorsa bu beni ancak mutlu eder.

Bence daha film ortaya çıkmadan muhtemel 'başarılar'ın hayallerine dalmak, filmi seyretmeye gelecek insanların sayısını tahmin etmeye çalışmak, matematiksel hesaplara girişmek son derece anlamsız ve faydasızdır. Hiçbir şey hep aynı tarzda ve tek anlamıyla algılanmaz, bu çok açıktır. Sanatsal bir görüntünün anlamı, daha çok beklenmedik etkisinde yatar, çünkü dünyayı kendi öznel niteliğiyle algılayan bir insanın bireyselliğiyle yoğrulmuştur.

Bu algılama biçimini, bu bireyselliği, bazıları kendilerine çok yakın, bazıları da sonsuz uzak bulabilirler. Burada yapacak hiçbir şey yoktur! Sanat, öyle ya da böyle, herhangi bir kimsenin iradesinden bağımsız olarak kendi gelişimini sürdürecektir, tıpkı bugüne kadar olduğu gibi. Ve bugün savunulan estetik ilkeler, yarın bizzat sanatçılar tarafından tekrar tekrar çiğnenecektir.

Meseleye bu açıdan bakıldığında bir filmin başarısı beni *belli bir anlamda* hiç ilgilendirmemektedir. Film tamamlanmıştır, artık onu değiştiremem. Öte yandan, seyircilerin görüşlerini umursamadıklarını iddia eden yönetmenlere pek inandığımı da söyleyemem. Ceturca iddia edebilirim ki her sanatçı, ta yüreğinin derinliklerinde, seyirciyle karşılaşmayı arzular, kendi eserinin çağın can damarına dokunacağı, bu yüzden de seyirci için çok önemli olacağı, onu ruhunun en gizli kalmış köşelerinden vuracağı inancı ve umudunu taşır. Bir yandan seyircinin hoşuna gitmek için özel bir çaba sarf etmeyip, öte yandan korkudan titreyerek, filmim kabullenilsin ve beğenilsin diye dua etmem asla kendi içinde bir çelişki değildir. Zira bende sanatçı-halk ilişkisinin -çok derin ve dramatik bir ilişki- özü işte bu noktada doğulanır.

Yönetmenin asla yalnız kalmaması gerektiğini herkes kabul eder. Az veya çok, ama *kendine* ait bir seyirci kitlesine sahip olma hakkı, sanatçı bireyselliğinin normal bir var olma koşuludur. Bir toplumda kültürel gelenegın gelişmesi de buna benzer. Her birimiz mümkün olduğu kadar çok insana yakın ve onlar için gerekli olmak, onlar tarafından kabul edilmek isteriz. Bu doğaldır. Fakat hiçbir sanatçı, daha işin başında başarı hesabı yapamaz veya mümkün olan en büyük onayı garanti edecek çalışma ilkelerini seçemez. 'Seyircinin eğilimle-

ri'ne öncelik tanınan yerlerde, sadece eğlence sanayinden, şov merkezlerinden ve kitlelerden söz edilebilir, ama kaçınılmaz olarak kendi iç yasalarını izlemek zorunda olan sanattan asla! İster beğenelim, ister beğenmeyelim, bu böyledir.

Yaratma süreci her sanatçıda farklı yollar izler. Ancak bence, bütün sanatçılar -gizli ya da açık- halkla bir ilişki kurma, onlar tarafından anlaşılma umudu taşımaları ve uğradıkları her başarısızlığın altında ezilmeleriyle birbirlerine benzerler. Meslektaşları tarafından takdir edilen, dahası tanrısallaştırılan Cézanne'ı bir komşusunun ressam olarak kabul etmemesi, onun açısından ne büyük bir felaket olmuştu. Ancak bu yüzden resim tarzında herhangi bir değişiklik sapmaya kalkışmayan sanatçı da gene aynı Cézanne'dı.

Bir sanatçı herhangi bir konuyla ilgili bir sipariş kabul edebilir, bu bence çok normal. Ancak bence, sanatçının konuyu ne şekilde ele alacağının, işleyiş tarzının denetlenmesi kadar saçma bir şey olmaz. Sanatçının halkın veya herhangi başka bir kimsenin bağımlılığı altına girmesini yasaklayan nesnel sebepler bulunmaktadır. Bunlara uyulmadığında sanatçının en derin istekleri, acıları ve hüznlerinin yerine kendisine kesinlikle yabancı, dıştan aktarılmış şeyler geçer. Sanatçının en zor ve en yıpratıcı görevi kesinlikle ahlâki bir yapıya sahiptir. Bu yapı sanatçıdan, kendi kişiliğine karşı aşırı dürüst ve içten davranmasını bekler, bu ise halka karşı da içten ve sorumlu olmayı getirir.

Bir yönetmenin, herkesin hoşuna gitmek gibi muhtemel başarılar düşüncesiyle çalışmasında kendini denetlemek gibi bir hakkı olmaz. Bu tür bir denetimin kaçınılmaz bedeli, seyirciyle arasındaki ilişkinin temelden farklılaşmasıdır. Farklılaşan bu ilişki içinde yönetmen tasarımıyla da, tasarımıyla gerçekleştirmekten de uzaklaşır. Alın işte size 'elim sende' oyunu! Ve sanatçı, seyircisinin tepkisinin zayıf kalacağını baştan sezinlese bile, sanatçı yazgısını değiştirmek elinden gelmez!

Puşkin bu konuyu harikulade bir yaklaşımla şöyle açıklamıştır:

Çar sensin. Yalnız yaşa. Kendi özgür yolundan git. Özgür kafanı seni nereye sürüklerse sürüklesin. Değerli düşüncelerinin ürünlerini gerçekleştir. Yüce eylemlerin için asla ödül isteme. Ödül sensin, ödül senin kendi içinde. Kendinin en yüce yargıcısın sen; kendi ya-

pıtını amansızca yargılama gücün herkesten fazladır. Sen, iddialı sanatçı, yapıtından hoşnut musun?

Burada, seyircinin benimle olan ilişkisi üzerinde hiçbir etkim olmadığını söylemekle film yönetmeni olarak üstlendiğim görevi açıklığa kavuşturmak istiyorum. Aslında oldukça basit bir görev: imkânlar çerçevesinde işini yapmak ve kendini acımasızca eleştirmek. Durum böyleyken, bir de nasıl 'seyircinin hoşuna giderim' diye, Sovyet sanatçılarına hep söylendiği gibi 'seyirciye örnek olacağım' diye mi uğraşayım? Bu seyirci de kimdir? Anonim bir kitle mi? Robotlar mı yoksa?...

Sanatı özümleyebilmek için çok az şey gereklidir. Yalnızca uyanık ve duyarlı bir ruh yeter de artar bile, yeter ki güzele ve iyiye açık, estetik öze doğrudan ulaşma yeteneğine sahip olsun. Örneğin, Rusya'da seyircilerimin arasında bilgi durumu ve eğitim düzeyi yüksek bile olmayan böyle pek çok insan vardı. Bana kalırsa, insana algılama yeteneği daha beşikte verilir ve bu insanın tinsel yapısına yakından bağlıdır.

'Halk bunu anlamaz' lafı, beni öteden beri müthiş kızdırmıştır. Bu da ne demektir? Halk adına konuşma, çoğunluğun sözcülüğünü yapma hakkı kime verilmiş ki? 'Halk'ın neyi kavrayıp kavramadığını, neye ihtiyacı olduğunu, neyi reddettiğini kim bilebilir ki? Yoksa halkın gerçek merakları, düşünceleri, özelemleri, umutları ve hayal kırıklıkları üzerinde fikir sahibi olmak amacıyla herhangi bir zamanda, bizzat halka gidip, hiç değilse mütevazı, ama dürüst bir soruşturma yapan birileri mi var? Ben halkımın bir parçasıyım. Aynı topraklar üzerinde yurttaşlarımla birlikte yaşadım ve onlarla -yaşımla orantılı olarak- aynı tarihsel deneyimleri edindim, aynı hayat süreçlerini gözlemledim ve yansıttım. Şimdi de burada, Batı'da bile, halkımın bir evladı olarak yaşıyorum. Onun küçük bir damlası, ufacık bir parçasıyım; kökleri kültürel ve tarihsel geleneklerin derinliklerinde yatan düşüncelerini dile getirmeyi umuyorum.

Film çeviren bir insanın, kendisini ilgilendiren ve heyecanlandıran şeylerin başkalarına da ilginç geleceğinden doğal olarak hiç kuşusu yoktur. Bu düşüncenin doğal sonucu olarak da seyirciden olumlu bir tepki alacağını varsayarak seyircisine 'yağ çekmeyi', şirin-

lik yapmayı aklının ucundan bile geçirmez. Seyircisini gerçekten sa-
yan bir sanatçı, onun kendisinden daha aptal olmadığını da bilir.
Ancak, başka bir insanla konuşabilmenin asgari koşulu her iki taraf
için de anlaşılır, ortak bir dildir. Bir zamanlar Goethe, "Zekice düşü-
nölmiş bir cevap almanın şartı, zekice soru yöneltmekten geçer,"
 demişti. Sanatçıyla seyirci arasında gerçek bir iletişim de ancak iki
taraf da aynı kavrayış düzeyine sahipse gerçekleşir. En azından her
iki tarafın da, sanatçının yapıtında hedeflediği amaçların aynı şekil-
de bilincinde olması gerekir.

Edebiyat örneğin, yaklaşık iki bin yıllık bir geleneğe sahiptir.
Edebiyatla boy ölçüşemeyecek kadar genç olan sinema, çağının so-
runlarının bilincinde olduğunu kanıtlamıştır, hâlâ da kanıtlamaya
devam etmektedir. Sinema sanatının, dünya edebiyatının başyapıtla-
rının yaratıcılarıyla gerçekten boy ölçüşebilecek kişilikler ortaya çı-
kartıp çıkartmadığı konusuysa tartışmaya açıktır. Ben çıkarttığına
inanmıyorum, dahası bunun sebeplerini bile sayabilirim: Sinema sa-
natı, henüz kendi dilini aramayı sürdürüyor, zaman zaman bu dilin
yakınlarında gezinip duruyor, ama o kadar... Özgün bir sinema dili
sorunu bugüne kadar henüz çözüme kavuşturulamadı. Aslında bu
kitap da sadece, bu soruna bir başka çözüm arama girişi midir. Çağ-
daş sinemanın içinde bulunduğu durum, insanı sinema sanatının
değeri üzerinde derin derin düşündürmektedir.

Bir ressam bilir ki malzemesi renktir. Bir yazar için söz, okuyucu
üzerinde etki kurmasını sağlayan silahtır. Sadece biz sinema yönet-
menleri, geleceğin sinemasını 'şekillendirecek malzeme' konusunda
henüz kesin bir yargıya varabilmiş değiliz. Sinema genelde, henüz
özgünlük arayışı içindedir. Özeldeyse her sinema sanatçısı, sinema-
nın genel gelişmesi içinde hâlâ kendine bireysel bir ses bulma peşin-
dedir. Sinemanın gerçekten de 'kitleleri en çok etkileyen sanat' ola-
bilmesi için, sinema sanatçıları ve seyircilerinin daha çok çaba sarf
etmeleri gerekmektedir.

Burada konuyu, bilinçli olarak sinema sanatçısı ve seyircisinin
bugün karşı karşıya oldukları nesnel zorluklar üzerinde yoğunlaştı-
dım. Sanatsal bir görüntünün kamuoyunda birbirinden apayrı tepki-
ler yaratması dolayısıyla seçici bir etkiye sahip olması çok doğaldır.
Ancak sinema sanatında bu, çok daha farklı bir boyuta ulaşmakta-

dır, çünkü film yapımcılığı oldukça pahalı bir eğlencedir. Bu nedenle ortaya öyle garip bir durum çıkmıştır ki, seyirci en azından düşünce olarak kendine yakın bulduğu bir yönetmen seçme hakkına sahip olmuş, ama öte yandan yönetmen, sinemayı salt bir eğlence, günlük hayatın dert ve endişelerini unutmaya yeri olarak gören bir bölüm seyircinin kendisini hiç mi hiç ilgilendirmedigini asla belirtmeye mahkûm edilmiştir.

Ayrıca, kötü zevkenden dolayı bütün suçu seyircinin üzerine atmak da doğru değildir, çünkü hayat bize estetik ölçütlerimizi mükemmelleştirmede fırsat eşitliği tanımamaktadır. İşte durumun gerçek trajikliği de burada yatar. Şimdi kalkınız ve bir sanatçı için 'en yüksek yargı mercii seyircidir' görüşünü savununuz; buyrun! Peki, ama bu yargıç kim olabilir? Hangi seyirci? Kültür politikası sorumluları, zahmet olmazsa koltuklarından kalsınlar da zevkleri iflah olmaz biçimde körelten bilinçli taklitler ve çıkartmalarla seyirciyi tıka basa doyuracaklarına, lütfedip, belli düzeyde bir kültürel ortam, belli bir sanat üretimi oluşturulması için çaba harcasınlar. Bu, ne yazık ki sanatçıların değil, sorumlu kültür politikacılarının verecekleri bir karardır. Biz sanatçıların taşıdığı tek sorumluluk, kendi yapıtlarımızın düzeyini yükseltmektir. Bir sanatçı, kendisini ilgilendiren her şey hakkında, içtenlikle ve kararlılıkla görüşlerini açıklar. Seçtiği konunun gerçek derinliği ve önemi olup olmadığına da varsın seyirci karar versin.

Ayna'yı tamamladıktan sonra, hiç de kolay geçmeyen yıllarımı verdiğim film çalışmalarına artık son verme düşüncesiyle oynadığımı açıkça itiraf etmeliyim. Ancak, önsözde de sözünü ettiğim yığınla seyirci mektubuyla karşılaşınca, böyle radikal bir adım atmaya hiç de hakkım olmadığını düşündüm. Madem bozulmamış yargılara sahip bunca açık yürekli insan vardı, madem benim filmle-rime yürekten ihtiyaç duyan insanlar vardı, ben de her ne pahasına olursa olsun, sinema faaliyetimi sürdürme sorumluluğunu üzerimden atamazdım.

Benimle gireceği diyalogu kendisi için önemli ve yararlı bulan tek bir seyircinin varlığı, çalışmalarımın en büyük teşvikçisidir. Benimle aynı dili konuşan seyirciler varsa, neden onların çıkarlarını bana yabancı ve uzak insan gruplarına feda edeyim? Varsın bu insan

grupları, bizimle hiç ilgisi olmayan hazır tanrılarına, putlarına tapmayı sürdürsünler.

Sanatçının elinde, malzemesine karşı yürüttüğü teke tek mücadeleyi dürüst ve içten biçimde kamuoyuna sunabildiği tek bir imkân vardır. Seyirci, sanatçının gösterdiği bu çabanın anlamını kavrar ve ona teşekkür etmesini bilir.

Seyircisinin hoşuna gitmek isteyen, onun zevk ölçütlerini olduğu gibi kabul edip benimseyen bir insanın seyircisine saygı yoktur. Bu tutumunun tek bir anlamı olabilir, o da seyircisinin cebindeki paraları kendi cebine aktarma isteğidir. Bu düşüncede olanlar yüksek sanatın ideal örneklerini vererek kamuoyunu eğitmektense diğer sanatçılara para kazanmanın yollarını öğretmeye kalkarlar. Seyirci ne yapsın, kendi doğruluğundan emin, kendi beğenmişliği içinde yaşamayı sürdürür. Kendi yargılarına karşı eleştirel bir tutum almayı öğretmediğimiz sürece seyirciyi önemsiyor sayılmayız.



Önce bir kez daha edebiyatla sinemanın kıyaslanmasına, daha doğrusu çatışmasına geri dönelim. Bu iki son derece özgün ve bağımsız sanat dalının tek ortak yönü, malzemeyi yoğurmaktaki geniş özgürlüklerdir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, bir film, yaratıcısı ve seyircisinin yaşantılarına bağımlıdır. Gerçi bütün diğer sanat dalları gibi düzyazı da duygusal, düşünsel ve entelektüel okuyucu alışkanlıklarıyla oynama imkânına sahiptir. Ancak edebiyatın gerçek ayrıcalığı, yazarın kitabın her sayfasında harcadığı sineğin yoğunluğundan bağımsız olarak, okurun kendi içinde belli tat alma normlarını şekillendiren deneyimleri ve yapısına göre bu sayfaları 'okuması', 'keşfetmesi'dir. Okur her şeye karşın öznel olarak algılamadan vazgeçemediği için en doğalcı ayrıntılar bile sanki yazarının denetiminden kurtulurlar.

Buna karşılık sinema, bir yazarın kendisini, sınırsız bir gerçekliğin ve kelimenin tam anlamıyla öznel dünyasının yaratıcısı olarak kabul edebileceği biricik sanat dalıdır. İnsanların içinde var olan kendini kanıtama eğilimi, en kapsamlı ve en dolaysız ifadesini sinemada bulur. Film duygusal bir gerçekliktir ve seyirci tarafından *ikinci bir gerçeklik* olarak kabul görür.

Bu yüzden, sinemayı bir göstergeler sistemi olarak ele alan yaygın görüşü son derece ahmakça ve temelde yanlış buluyorum.

Bana göre yapısalcıların temel yanılgısı nedir? Burada söz konusu olan, sanat dallarının temelini oluşturan ve her biri için ayırt edici yasaları geliştiren gerçeklikle kurulacak ilişkinin *türüdür*. Dilin aracılığına ihtiyacı olmayan sinemayı ve müziği *bu anlamda*, dolaysız sanatlar arasında sayıyorum. Bu temel ve tayin edici özellik, müzik ve sinemayı birbirine yaklaştırırken her şeyin dil aracılığıyla, yani bir göstergeler ve hiyeroglifler sistemiyle ifade edildiği edebiyatla aralarındaki aşılabilir uzaklığın da sebeplerini sergiler. Bir edebiyat eserinin algılanması bir simge, sözcükle temsil edilen bir kavram aracılığıyla gerçekleşir. Oysa sinema ve müzik, bir eserin dolaysız ve duygusal algılanmasına açıktır.

Edebiyat, yazarın yeniden üretmek istediği bir olayı, iç ve dış dünyayı sözcükle betimler. Sinema ise, doğada var olan, zaman ve mekân içinde kendiliklerinden ortaya çıkan, çevremizde gözlemleyebildiğimiz ve içinde yaşadığımız malzemeleri kullanır. Yazar önce dünyanın belli bir görüntüsünün hayalini kurar, sonra da bu hayali sözcüklerin yardımıyla kâğıda döker. Oysa bir film şeridi, kameranın görüş alanına giren dünyadan kesitleri, doğrudan doğruya mekanik bir şekilde kaydeder. Bu kesitlerden daha sonra bir film bütünü'nün görüntüleri yaratılır.

Film yönetmenliği, bu yüzden, kelimenin tam anlamıyla 'ışığı karanlıktan, suyu karadan ayırma' yeteneğidir. Bu imkân *yönetmenin kendisini bir yaratıcı olarak algılaması* aldatmacasına yol açar. Yönetmenlik zanaatı hakkında bu kadar muğlak görüşlerin var olmasının sebebi de budur. Bir yönetmenin taşımak zorunda olduğu, neredeyse 'ceza' niteliğindeki o korkunç sorumluluğu meselesi de işte bu bağlamda gündeme gelir. Yönetmenin tutumu seyirciye açık seçik, neredeyse bir fotoğraf kesinliğiyle ulaşırken seyircinin duyguları da, yönetmenin duyguları olmak bir yana âdeta bir tanığın duygularına dönüşür.

Sinemanın tıpkı müzik gibi *gerçeklikle* uğraştığını bir kez daha vurgulamak istiyorum. Bu yüzden, yapısalcıların bir çekimi bir başka şeyin göstergesi, bir anlamlama olarak ele almalarına kesinlikle karşı çıkıyorum. Bu, başka sanat dalları üzerinde yapılan araştırma yöntemlerinin hiçbir eleştiri süzgecinden geçirilmeden salt biçimsel olarak aktarılmasından başka bir şey değildir. Müzikte tek bir öğenin hiçbir ilginç yanı yoktur ve hiçbir ideolojiye sahip değildir. Aynı şekilde filmsel bir çekim de, gerçekliğin hiçbir görüş içermeyen kesitidir yalnızca. Film ancak, bir bütün olarak belli tarzda ideolojik bir anlam taşıyan gerçekliği içerir. *Sözcük* ise başlı başına bir düşüncedir, bir kavramdır, belli bir soyutlama düzeyidir. Bir sözcük anlamsız bir ses olamaz.

Leo Tolstoy *Sivastopol Öyküleri*'nde bir askeri hastanenin korunçuluğunu en ince ayrıntısına kadar gerçekçi bir biçimde betimler. Ancak bu ürkütücü ayrıntıları ne kadar titiz ve gerçeğe uygun biçimde betimlerse betimlesin, okuyucu, doğalcı bir acımasızlık içinde verilmiş bu görüntüleri kendi deneyimleri, arzuları ve görüşlerine göre uyarlama imkânına sahiptir. Zira, okuyucu kendi tasarımlarının yasalarına uygun olarak her metni seçici biçimde algılar.

Bin kez okunan bir kitap, bin ayrı kitaptır. Hayal gücü sınırsız bir okur, kısa ve öz tutulmuş anlatımları bile bazen yazarın düşündüğünden daha açık görebilir (yazarlar da aslında bu tür genişletilmiş okumalara bel bağlamışlardır). Çekingen, ahlâki önyargılara sahip, dar kafalı bir okursa, acımasızca anlatılmış bütün ayrıntıları, sahip olduğu ahlâki-etik önyargıların süzgecinden geçirerek atlaya atlaya okuyacaktır. Böylece ortaya, yazar-okur ilişkisinin temel fenomeni olan öznel izlenimlerin garip bir tashihi çıkar. Ancak bu fenomen tıpkı Truva atına benzer, içindeki yazar buradan okurun ruhuna sızar. Sonuç okurun da ikinci bir yazar gibi yaratıcılığa zorlanmasıdır. Bir kitap okumanın bir film seyretmekten çok daha zor ve yorucu olduğu şeklindeki görüş de işte buradan kaynaklanır. Film, genelde tamamen edilgen olarak tüketilir: 'Seyirci koltuğuna kurulur, makini de makaraları harekete geçirir...'

Sinemaseverlerin acaba herhangi bir seçme özgürlüğü var mıdır? Tek bir çekimle, sahneyle ya da epizodla bir eylemin, bir manzaranın ya da bir çehrenin değil betimlenmesi, kelimenin tam anlamıyla sabitleştirilmesi nedeniyle sinemada bambaşka estetik değerler, yal-

nızca tek anlama izin veren somutluklar ortaya çıkar ki, kişisel seyirci deneyimi sık sık buna karşı isyan eder.

Resim sanatından bir örnek verelim: Resimle ona bakanlar arasında belli bir mesafe vardır. Bu mesafe, temsil edilen şeye gösterilen belli bir saygıyla, bunun gerçekliğin anlaşılır, anlaşılabilir bir görüntüsü olduğu bilinciyle önceden programlanmıştır. Gerçekliğin bu görüntüsünü hayatla özdeşleştirmek kimsenin aklının ucundan bile geçmez. Belki de tek üstünde durulan şey, temsil edilenin gerçek hayatla olan 'benzerliği' ya da 'benzersizliği'dir. Yalnızca sinemada seyirci, beyazperdede gösterilen hayatın dolaysız olgulara dayandığı duygusundan kendini bir türlü kurtaramaz, bu yüzden de filmi her zaman hayatın yasaları uyarınca değerlendirir. Tabii bu arada da yaratıcısı, filmini inşa ettiği ilkelerin yerine kendi günlük hayat deneyimlerinin ilkesini geçirir. İşte, seyirci algılamasında bildiğimiz aykırı görüşler de buradan kaynaklanır.

Seyirci kitleleri sinemada acaba neden kendi, hayatıyla hiçbir ilgisi olmayan egzotik konuları yeğlemektedir? Anlaşılan kendi hayatlarını yeterince bildiklerini düşünüyorlar, kendi hayatlarından gına getirdiler ve sinemada bilinmedik deneyimler edinmek istiyorlar. Seçtikleri filmler ne ölçüde egzotik ve kendi hayatlarından uzaksa o kadar ilginç, eğlendirici ve bilgilendirici geliyor.

Ama bu durum daha çok sosyologları ilgilendiren bir sorun: Acaba neden bir grup seyirci sinemada yalnızca eğlence peşinde koşarken başka bir grup, akıllı bir dert ortağı bulma umudunu taşır? Niçin bazılarının göre, gerçekte zevksiz ve yeteneksiz bir zanaatkarlık demek olan yüzeysellik ve sözümona 'güzellik' önemliyken, diğerleri son derece duyarlı, gerçekten estetik olayları yaşama yeteneğine sahiptirler? İnsanların büyük çoğunluğunun estetik, hatta zaman zaman ahlâki vurdumduymazlığının sebepleri nelerdir? Bunun sorumlusu kimdir? Bu insanları bir yüceliğe, bir güzelliğe, tinsel bir coşkuya ulaştırmanın yolu yok mu? İnsanda sanat duygusu bunlar olmadan gelişebilir mi?

Cevap ortadadır, biz yalnızca bazı saptamalarla yetinmek istiyoruz. Çeşitli toplumsal sistemler, farklı sebeplerle de olsa seyirci kitlesini felaket yapay gıdalarla 'doyurmakta', beğeninini aşılıp geliştirilebileceğini hiç düşünmemektedirler. Aradaki tek fark, Batı'da her insanın özgürce seçimini yapabilmesi ve isterse gidip en önemli yönetmenlerin filmlerini de kolaylıkla seyretmesidir. Ancak, Batı'da

sanat sineması ticari sinemayla eşit olmayan bir mücadele içinde olduğundan bu farklılığın etkisi de oldukça önemsiz gibi görünmektedir. Özellikle ticari sinemayla arasındaki bu rekabet, yönetmene seyircileri adına özel sorumluluk yüklemektedir. Zira sinemanın kendine özgü etkileme gücü (yani, filmle hayatın birbirine eş tutulması) yüzünden en saçma ticari çöpler bile eleştirel ve talepkâr olmayan seyircide gerçek sinema sanatının iddialı sinemaseverler üzerinde yarattığı sihirli yankılanmaya benzer bir yankı uyandırırılar. Aradaki tayin edici, daha doğrusu trajik farklılık, sanat sinemasının seyircilerde duygular ve düşünceler uyandırabilmesi, buna karşılık kitle sinemasının belirgin tek yanlılığı ve etki peşinde koşmasıyla seyircisinde var olan son düşünce ve duygu kırıntısını da silip süpürmesidir. Güzele ve maneviyata artık ihtiyaç duymayan insanlar filmlerden tıpkı Coca Cola şişeleri gibi yararlanmaktadırlar.

Bu yüzden sanatçılar nasıl olur da mutlak yaratma özgürlüğünden söz ederler, bir türlü anlayamam. Bence, durum tam tersidir: Kendini yaratıcı eylemin içine atan herkes birden kendini görevlerine, sanatçı yazgısına sayısız iplerle bağlı bulur. Her şey ve herkes birtakım zorunlulukların esiridir. Bir insanın gerçekten tam bir özgürlük içinde yaşayabileceğine inanmak derin su balığını karada gördüğüne inanmaktan farksızdır. Böyle bir şeyi hayal bile etmek çok zordur. Dâhi Rublov bile kilise yasaları çerçevesinde çalışıyordu!

Acı olan, bizim gerçekten özgür olmayı bilemeyişimiz. Bizler, bedelini başkasına ödettiğimiz bir özgürlük istiyor, başkaları adına isteklerimizden vazgeçmeye yanaşmadığımız gibi, bunu kişisel haklarımıza ve özgürlüklerimize yapılan bir saldırı olarak görmekten de çekinmiyoruz. Bugün her birimizin en belirgin özelliği aşırı bireyciliğimizdir. Fakat özgürlüğü burada aramak boşuna. Özgür olabilmemiz için, hayattan ve çevremizdeki insanlardan bir şey beklemek yerine önce kendimizden talep etmesini öğrenmeliyiz. Özgürlük; bu, sevgi adına fedakârlıkta bulunmak demektir.

Yanlış anlaşılmamak için: Sözümlü ettiğim özgürlük, kelimenin en yüce ve etik anlamıyla özgürlüktür. Amacım, Avrupa demokrasilerini belirleyen tartışma götürmez değerlere karşı bir polemik yürütmek değil. Ancak bu demokrasilerde de maneviyat eksikliği ve insanların yalnızlığı sorunları ortaya çıkmaktadır. Bana öyle geliyor ki, günümüz insanı, kesinlikle çok önemli olan siyasal özgürlük uğruna yürüttüğü mücadele sırasında insanoğlunun ezelden beri sahip

olduğu özgürlüğü, yani çağı ve toplumu için özveride bulunma özgürlüğünü unuttu.

Bugüne kadar gerçekleştirdiğim filmlerimde, birlikte yaşadıkları insanlara olan bağımlılıklarına, yani özgür olmamalarına rağmen içlerindeki özgürlüğü korumasını bilen insanları anlatmak istedim ben. Görünürde bunlar zayıf insanlardı. Ancak bu zayıflığın, ahlâki inançları ve konumlarından doğan gücünden de söz ettim.

Stalker, görünürde zayıf bir insandır. Ama inancı ve başkalarına hizmet etme arzusu onu yenilmez kılar. Sanatçılar da mesleklerini yalnızca birilerine bir şeyler anlatmak için icra etmezler. Bu yolla insanlara hizmet etme arzularını vurgulamak isterler. Bazı sanatçıların, özgürlüklerini kendi çabalarıyla kazandıklarını savunmaları beni her zaman şaşırtmıştır. Artık sanatçı için, içinde yaşadığı çağın ve birlikte yaşadığı insanların bir ürünü olduğunu kavrama vakti gelmiştir. Pasternak şöyle der:

*Uyuma, sanatçı, uyuma,
Kendini uyku ya asla kaptırma
Ölümsüzlük kırbacı sen
Çağın tutsağı...*

Sanatçı bir şeyler yaratmayı başarabilmişse, bu bence, henüz bilincine varmamış bile olsa insanların var olan ihtiyaçlarını karşıladığı içindir. İşte bu yüzden kazanan, bir zafer elde eden her zaman yalnızca seyircidir, sanatçı her zaman bir şeyler yitirir ve kaçıır.

İnsanın dilediği gibi yaşadığı, keyfince davrandığı, canı isterse yaptığı, istemezse yapmadığı, tamamen özgür bir hayat benim hiç aklımın almadığı bir şeydir. Tam tersine ben, belli bir aşamada bana çok önemli ve gerekli olan şeyi yapmaya kendimi âdeta zorunlu hissedirim. Seyirciyle kurulacak en doğru iletişim, insanın kendine sadık kalmasından geçer, hem de bilinmez sebeplerden dolayı biz yönetmenler tarafından eğlendirilmeyi bekleyen seyircilerin yüzde seksenini hiç kaale bile almadan. Ancak biz film yönetmenleri seyircilerin bu yüzde seksenini o kadar çok hor görmeye başladık ki, artık onları eğlendirmeye de hazırız, ne de olsa ilerde yapacağımız filmin finansmanı onlara bağlı. Oldukça çaresiz bir durum!

Biz gene, her şeye karşın sinemadan estetik izlenimler bekleyen azınlık seyirciye geri dönelim, yani her gerçek sinema sanatçısının bilinçsizce hedef aldığı ve ancak yaratıcısının gerçekten başından ge-

çen, acısı altında ezildiği deneyimleri yansıtan filmlerle ruhuna nüfuz edilebilen o ideal seyirciye... Seyirciye o kadar saygılıyım ki onu aldatmak elimden gelmiyor. Ona güvenim sonsuz, bu yüzden de ona çok önemli ve değerli saydığım şeylerden, yalnızca onlardan söz etmeye kesinlikle kararlıyım.

Vincent van Gogh, sorumluluğun mutlak bir şey olduğunu ve basit, sıradan insanların resimlerini odalarına ya da çalıştıkları yerlere asmaları kadar başka hiçbir başarının onu sevindirmediğini belirtmiş; "Sanat kelimenin tam anlamıyla senin için, halk için yapılır," diyen Hubert von Herkomer'i doğrulamıştır, ama gene de Van Gogh, herhangi bir insanın hoşuna gitmek, onun arzusunu yerine getirmek için uğraşmaya hiçbir zaman yanaşmadı. Kendi gerçeğine karşı bu denli sorumlu davrandığı için bu gerçeğin toplumsal önemini bütünüyle kavrayabildi ve sonuçta sanatçı olarak tek görevinin, hayatın olaylarıyla 'cebelleşmek'ten geçtiğine inanarak son nefesine kadar bu olayların içinde saklı duran ideal gerçeği şekillendirmekle uğraştı. Van Gogh günlüğüne şöyle yazar:

Bir insanın söylemek istediği şeyi açıkça ifade etmesi yoksa yerli değil mi? Düşüncelerini güzel ifade etmesini bilen birini dinlemek çok daha hoş oluyor, bunu kabul ediyorum. Ancak zaten güzel olan gerçeğe ek bir güzellik kattığını sanmıyorum.

İnsanoğlunun manevi ihtiyaçları ve umutlarını dile getiren bir sanatın, ahlâki eğitimdeki rolü inanılmaz derecede önemlidir. Aslında tayin edildiği görev de bundan başka bir şey değildir. Sanatın görevini yerine getirmede başarısız olması toplumda bir şeylerin bozuk olduğuna işaret eder. Sanatı salt dar deneyci ve faydacı görevlerle de karşı karşıya getirmemek gerekir. Bir filmde böyle bir gayenin açığa çıkması onun bütün sanatsal birliğini yok eder. Çünkü bütün diğer sanatlar gibi sinemanın da etkisi oldukça karmaşık ve derindir. Sinema çıplak varlığıyla bile insanları olumlu yönde etkileyerek onları bir topluluk haline dönüştüren özel manevi bağları ortaya çıkarır. Aynı zamanda sanatın kendini yineleyebileceği ve mükemmelleştirebileceği ahlâki ortamı yaratır. Bu ortam sağlanamazsa tıpkı yabaniğe terk edilmiş bir bahçedeki ağacın elması gibi sanat da mahv olur gider. Tayin edildiği görevler uyarınca kullanılmayan sanat ölür; bu, artık kimsenin sanata ihtiyacı yok demektir.

Bir filmin seyirciler üzerinde duygusal bir etki yaratması isteniyorsa duygusal görüntü yapısının dış kabuğu yaratıcısının belleğine dayandırılmalı; görüntüde gösterilen, yaratıcının hayattan edindiği özgün izlenimlere uymalı; bu ilkeleri kendi pratiğimde sık sık sınadım. Yok, eğer bir sahne spekülâtif biçimde inşa edilmişse, o zaman istediği kadar özenli ve inandırıcı olsun, hatta edebiyattan alınmış reçetelere dayandırılınsın, gene de bu sahneye seyirci kayıtsız kalacaktır. Bu tür bir film beyazperdede bazılarına ilginç ve başarılı gelse de gerçekte hiçbir zaman hayatta kalmayı başaramayacak, ölümü kesin olacaktır.

Kısacası, her okurun algılamasında gerçekleşecek estetik uyarlamayı şart koşan edebiyatın aksine, sinemada hiçbir zaman seyirci deneyimleriyle oynanamayacağı için yönetmen de başkalarına kendi deneyimlerini olabildiğince dürüst bir şekilde yansıtmalıdır. Bu sınıldığı kadar kolay bir iş değildir, her şeyden önce kararlı olmayı gerektirir. Zaten bu yüzden bu sanat, bütün dünyada ancak bir avuç insan tarafından üstesinden gelinebilen bir sanat olarak kalmaya mahkûmdur, bugün artık sinemaların kapılarını çok daha fazla insana açmış olması bu olguyu değıştirmez.

Örneğin ben, Sergey Eisenstein gibi çekimlerde şifrelendirilmiş, entelektüel formüllerle çalışılmasına kökten karşıyım. Benim seyirciye deneyimleri iletme tarzım, Eisenstein'inkilerden temelden ayrılır. Tabii şimdi bu yönetmenin hakkını yememek için onun hiçbir zaman deneyimlerini iletme gibi bir sorunu olmadığını da belirtmek gerekir. Onun yapmak istediği şey, daha çok, düşünceleri ve görüşleri en saf halleriyle vermektir. Bunun ardında, bana kesinlikle aykırı gelen bir sinema anlayışı yatmaktadır. Eisenstein'ın kurgu diktası da bence sinemanın özgün etkisinin genel temellerini zayıflatır... Bu yöntem, edebiyat ve felsefeden farklı olarak sinemanın özgün algılanış biçimi sayesinde sunduğu en büyük imtiyazı, seyircisinin elinden almaktadır; yani, seyircisini beyazperdede olup bitenleri kendi hayatı olarak algılama, zamanı dondurulmuş bir deneyimi en kişisel deneyim olarak devralma ve kendi hayatıyla perdede gösterilen arasında bir ilişki kurma imkânından mahrum bırakmaktadır.

Eisenstein'ın düşüncesi despotiktir. İnsanın âdeta 'havası'nı keser, belki de sinemanın en göze çarpan özelliklerinden olan bir şey-

leri, seyirciye kendini filmle bütünleştirme imkânı tanıyan bir şeyle-ri yok eder. Ayrıca ben, süslü sözlerle dolu propaganda amaçlı film-ler değil, insanı derinden sarsan filmler yapmak istiyorum. Benim seyircilere olan sorumluluğum bu doğrultudadır ve sanırım, sinema-nın karanlık salonunda oturmayı göze alacak kadar çok ihtiyaç duy-duğu benzersiz bir deneyimi seyircime iletebiliyorum.

İsteyen herkes, filmlerimi içinde kendini gördüğü bir aynaya ba-
kar gibi seyredebilir. Sinema sanatı, tasarımı hayat benzeri biçim-lerde sabitleştirip duygusal olarak algılanabilecek şekilde örgütlerse
seyirci de kendi deneyimlerini hatırlayarak olaya katılabilir. Ancak
bunu, 'şiiirsel çekim' diye adlandırılan o spekülâtif biçimde, yani dü-
şünce ağırlıklı bir mizansen çekiminde ısrar ederek gerçekleştirmek
imkânsızdır.

Daha önce belirttiğim gibi, insanın amaçlarını fazla ön plana çı-
karması kaçınılmazdır. Üzerlerinde fazla durulursa ortaya belki sıra-
dan anlamıyla nispeten güncel bir sanat eseri çıkabilir. Ama kuşku-
suz ömrü uzun olmayacak, önemi geçici kalacaktır. Böyle bir du-
rumda özünün derinliklerine inmeye çalışan bir sanattan pek söz
edilemez, olsa olsa propagandanın, gazeteciliğin, felsefenin ve diğer
yakın bilim dallarının hizmetine girmiş bir sanattan söz edilebilir,
yani salt faydacı görev üstlenmiş bir sanattan...

Sanatta yeniden üretilen bir fenomenin doğruluk payı, mantıksal
hayat ilişkilerinin bütünüyle yeniden inşa edilmesi denemesinde
açığa çıkar. Ancak rasgele çaptaki bir 'zaman dilimi'ne ait olguları
seçme ve birleştirmede sinema sanatçısının sınırsız bir özgürlüğe sa-
hip olduğu da asla söylenemez. Çünkü sanatçı kişiliği, kaçınılmaz
olarak mutlaka gün ışığına çıkacaktır.

Fakat gerçek, sanatçının ancak belli bir bölümünü kavrayabildi-
ği sayısız nedensel bağlantıya dayanır. O halde sanatçı, yalnızca ya-
kalanmasını ve yeniden üretmesini bildiği bağlantılarla ilgilenecek-
tir. İşte, sanatçının bireyselliği ve tekilliği de bu noktada ortaya çı-
kar. Demek ki bir yaratıcının sorumluluğu, canlandırdığı olayları as-
lına yaklaştırabildiği ölçüde artar. Bir sanatçı dürüst olmalıdır.
Onun temiz ellere ihtiyacı vardır.

Şanssızlık (ya da sinema sanatının ortaya çıkışının temel sebebi),
kamera objektifi karşısında hiç kimsenin kendi gerçeğini yeniden
yaratmasını bilememesinden ileri gelmektedir. Dolayısıyla, Sovyet

eleştirmenlerinin küfür saydığı 'doğalcılık' kavramını sinemada kullanmanın hiçbir anlamı yoktur. ('Doğalcı' diye aşırı vahşetin yer aldığı çekimler gösteriliyor, 'doğalcılık' *Andrey Rublov*'a yöneltilen başlıca suçlamalardan biriydi. Şiddeti, kendini beğenmişlik içinde kasıtlı olarak estetikleştirmeye çalıştığım düşünülüyordu.)

Her insanda dünyanın, gördüğü ve algıladığı şekilde var olduğunu sanma eğilimi vardır. Ancak ne yazık ki dünya bambaşkadır! 'Kendisi için var olan şey' ancak insan pratiği süreci sonunda 'bizim için olan şeyler'e dönüşür. İnsanın zorunlu bilgi edinme aşamaları da buradan geçer. İnsanın dünya hakkında edindiği bilgi, ona doğa tarafından verilmiş duyu organlarıyla sınırlıdır. Nikolay Gumilyov'un* bir keresinde dediği gibi, 'altıncı duyu' için de bir organ geliştirebilseydik, dünyayı bambaşka boyutlarda görürdük. Aynı şekilde sanatçı da sahip olduğu dünya görüşüyle, kendisini saran dünyayı bir arada tutan sebebi kavrayışıyla sınırlıdır. Kameranın hiçbir seçme yapmadan, yani hiçbir sanatsal ilkeye dayanmadan, 'doğada durdukları şekliyle' sabitleştirdiği filmsel doğalcılıktan bir fenomen olarak söz etmenin anlamsızlığını göstermeye bu bile yeter. Bu tür bir doğalcılık yoktur.

Eleştirmenlerce ortaya atılan ve sanatsal bir olgu sıralamasının doğruluğundan duyulan şüpheyi teorik, nesnel ve bilimsel olarak temellendirmede kullanılan 'doğalcılık' ise bambaşka bir şeydir. Bu doğalcılık, bir de seyirciyi vahşete karşı koruma bahanesiyle ön plana çıkartılır. Bu 'sorun'u yaratanlar, halkın gözü ve kulağının yalnızca okşanmasını buyuran, seyircilerin 'hami'leridir. Bu 'hamiler' suçlamalarını, bugün artık anıtlştırılmış olan Sergey Eisenstein ve Aleksander Dovşenko'ya karşı da yöneltsinler! Ya da toplama kamplarında insanların çektikleri acıları ve ölümleri akla sığmayan bir gerçeklikle yansıttıkları için dayanması çok zor olan belgesellere karşı...

Andrey Rublov filminden koparılıp alınan tek tek sahneler ve epizodların (örneğin, 'körleşme' epizoduyla *Vladimir'in Fetihleri*'nden bazı sahneler) 'doğalcılık'la suçlanmasını, doğrusu ne dün ne de bugün pek kavramış sayılırım. Ben bir salon sanatçısı değilim ki müşterilerimin hoşça vakit geçirmelerinden sorumlu olayım!

*) Nikolay Gumilyov (1886-1921), Rus şairi, hikâyecisi, eleştirmen, deneme yazarı ve çevirmen. Önce sembolistler arasında yer almış, daha sonra akmeist şairler grubunu kurmuştur (1912).

Benden hesap, sanatımda yalan söylediğimde sorulsun. Sinema sanatının bariz 'otantikliği'ni istismar ederek, yani bu sanatın en inandırıcı etkileme biçimlerinin yardımıyla önce gerçekliğe yakınlık iddiasını ortaya atıp, sonra herhangi bir amaçla bunu saptırmaya yeltenirsem, işte o zaman benden hesap sorulsun!

Başta sinema sanatçısının 'cezai' sorumluluğundan sebepsiz yere söz etmedim. Bu, bazılarına varsın abartılmış gelsin. Bu abartmayla tek amacım, sanatlar içinde en büyük etkiye sahip bir sanatta farklı bir sorumluluk duygusu içinde çalışmak gerektiğini vurgulamaktır. Zira insan, filmsel etkinin imkânlarını kullanarak halkını diğer eski, geleneksel sanat dallarına oranla çok daha kolay ve çabuk perişan edebilir, fikren aciz bırakabilir.

Bir keresinde Dostoyevski şöyle yazmıştı:

Denir ki sanatsal yaratı, hayatı, vs. yansıtmalı. Ne saçma! Hayatı yaratanlar yazarların/şairlerin ta kendileridir, üstelik öyle bir hayat ki bu çapta asla var olmamıştır...

Bir sanatçının düşüncesi benliğinin en gizli kalmış derinliklerinde bir yerlerde oluşur. Dışsal, 'maddi' bir tasarımla asla belirlenemez; sanatçının ruhu ve vicdanıyla bağıntılı, sanatçının genel hayat görüşünün bir ürünüdür. Aksi takdirde, tasarımları daha başından sanatsal açıdan boş ve verimsiz kalmaya mahkûmdur. Tabii insan mesleki açıdan sinema ya da edebiyatla ilgilenebilir ve gene de sanatçı sıfatı taşımaz, yalnızca yabancı düşüncelerin uygulayıcısı olur, işte o kadar.

Gerçek bir sanatsal düşünce sanatçı için her zaman acı demektir, hayati tehlike demektir. Bu düşüncenin gerçekleştirilmesiye ancak insanın hayatta attığı tayin edici bir adımla kıyaslanabilir. Bu, kendini sanatın kollarına atan herkes için her zaman böyle olmuştur. Gene de zaman zaman, sanki biz çok eski hikâyeleri az çok yeniden anlatıyormuşuz gibi bir izlenim doğmaktadır, yani sanki halk başı örtülü örgü ören büyükannesine gidermiş gibi geliyor bize, biz de onu bin bir türlü masalla eğlendiriyormuşuz gibi bir izlenim... Bir öykü az çok eğlendirici ve oyalayıcı olabilir. Ancak bunun halka tek yararı, boş gevezeliklerle vakit geçirtmesidir.

Film çalışmalarımızda sorumluluk üstlenmekten neden bu kadar korkarız acaba? Neden sonuç, gereksiz olduğu ölçüde tehlikesiz çık-

sın diye daha baştan kendimizi güvence altına almaya çalışırız? Sanki bunun sebebi, çalışmamız karşılığında bir an önce paraya ve rahata kavuşma isteği olmasın? Bu bağlamda günümüz sanatçısının kibirliliği bir kere de Chartres Katedrali'nin ismi bilinmeyen yapımcısının mütevazılığıyla karşılaştırılabilseydi keşke! Bir sanatçı, görevini fedakârca yerine getirmesiyle ünlenmeli. Ama maalesef bu, hepimizin çoktan unuttuğu bir şey.

Makine başında duran ya da tarlada çalışan, yani maddi değeri üreten insan sosyalizmde kendini hayatın efendisi olarak görür. Bu efendi bir gün gider, 'hizmet etmek için çırpınan' sanatçıların kendisi için hazırladığı 'eğlence'ye karşılık parasını harcar. Ne var ki hizmet vermek için çırpınan bu 'sanatçı'ların en belirgin özelliği, kayıtsızlıklarıdır. Büyük bir utanmazlık içinde bu namuslu, çalışkan insanın boş zamanını harcarlar, bununla da yetinmez, onun zayıflığını, kavrayış eksikliğini ve estetik cehaletini fırsat bilip hem onu fikri sefaletle mahkûm ederler hem de bundan para kazanırlar. Bu tür 'sanatçıların' faaliyetleri değersizdir. Gerçek bir sanatçıysa, ancak kendisi için hayati bir zorunluluksa yaratma hakkına sahiptir, bu uğraş kendisi için salt rastlantısal bir yan uğraş değil, yeniden üretilen kendi 'ben'inin yegâne var oluş biçimiye...

Edebiyatta fikri açıdan nasıl bir kitap yazıldığı pek de o kadar önemli değildir. Bir ölçüye kadar bu, yazarın kendi özel sorunu addedilir, ne de olsa hangi kitabı satın alacağına, hangisini kitapçı dükân raflarında tozlanmaya terk edeceğine karar verecek olan okurdur. Sinemada bu tür bir benzetme ancak biçimsel düzeyde yapılabilir. Evet, burada da hangi filme gitmek istediğine karar veren seyircidir... Ancak işin doğrusu, film yapımcılığı çok büyük, hatta zaman zaman baş döndürecek yükseklikte sermaye yatırımı gerektirir, üstelik yapım sırasında masraflar iyice artarak dağıtımçıyı maksimal kâr sağlamak zorunda bırakır. Biz filmlerimizi neredeyse daha 'tarlada'yken satarız, bu ise doğal olarak 'malımız'la ilgili sorumluluğumuzu artırır.

... Robert Bresson'un yoğun çalışma tarzı beni her zaman şaşırtmıştır. Tek bir filmi dahi rastlantılara ya da 'geçici çözümler'e terk edilmemiştir. İfade araçlarındaki tutumluluğu insanın âdeta nefesini keser. Ciddiyeti ve derinliğiyle Bresson, filmleri her zaman manevi varlıklarının bir olgusuna dönüşen usta yönetmenler arasında ye-

rini alır. Bresson, belli ki ancak iç dünyasının aşırı uçlarda gezindiği anlarda çalışır. Neden? Cevabını kimse bilmiyor.

Ingmar Bergman'ın filmi *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da çok güçlü bir epizod vardır, belki de filmin en önemli epizodu: İki kız kardeş baba evine giderler, abla orada ölür. Bu filmin çıkış noktası bu ölümü bekleyiştir. Orada öylesine, hep birlikte otururlarken, birden kendilerini birbirlerine çok yakın hissederler, konuşurlar, konuşurlar, birbirlerini öpüp okşarlar... Bütün bunlar inanılmaz bir sıcaklık duygusu yaratır, özlenen ve her an kırılabilir... Bu yakınlığın bu denli özendir olmasının bir sebebi de Bergman'ın filmlerinde bu tür anlara çok az rastlanması ya da şöylece bir dokunulup geçilmesidir. Genelde birbirleriyle barışmayan, ölüm döşeginde bile birbirlerini bağışlayan kız kardeşlere rastlanır; içleri nefretle dolu, hem kendilerine hem de başkalarına eziyet etmekten zevk alan... Kısa yakınlaşmayı gösteren bu sahnede Bergman herhangi bir söze başvurmak yerine bize, Bach'tan bir keman süiti dinleterek hem izlenimleri güçlendirmiş hem de olağanüstü bir derinlik katmıştır.

Hiç şüphesiz, Bergman'ın daha ulvi yüceliklere doğru yaptığı bu olumlu yolculuk bir yanılsama, bir rüyadır, çünkü hiçbir şey yoktan var olmaz. İnsan ruhunun varmaya çalıştığı, hayalini kurduğu şey de işte budur: neredeyse o an ele tutulur hale gelen bir ideal olan uyum. Ancak bu yanılsamalı yolculuk bile insanda belli bir *katharsis*'e yol açar, sanatın yardımıyla ruhun temizlenmesi ve kurulmasını sağlar.

Bu satırlarla vurgulamak istediğim, benim *ideale duyulan özlemi*, ideale erişme çabasını dile getiren bir sanattan yana olmamdır. Ben insanlara umut ve inanç aşılayan bir sanattan yanayım. Sanatçının anlattığı dünya ne kadar umutsuzsa bunun tam zıddı olan ideali belki de o kadar belirgin hissettirecektir –yoksa hayatın anlamı kalmaz!

Sanat, varlığımızın anlamını simgeselleştirir.

Sanatçı hangi sebeple toplumun ulaşmaya çalıştığı yerleşik düzeni, istikrarı bozmaya kalkar? Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'ında Settembrini şöyle der:

Yoksa kötülüğe karşı mısınız, Mühendis Bey? Benim gözümde kötülük, karanlığın ve çirkinliğin güçlerine karşı aklın sahip olabileceği en muazzam silahtır. Kötülük, bayım, eleştiri ruhudur, eleştiri ise ilerlemenin ve aydınlanmanın kaynağı.



Stalker'dan (1978) bir sahne.

Sanatçı toplumun istikrarını ideale ulaşma çabası adına bozmaya çalışır. Toplum istikrar, sanatçıysa sonsuzluk ister. Onu tek ilgilediren şey mutlak gerçektir, dolayısıyla daima ileriye bakar; herkes-ten önce bazı şeyleri görmesi de bu yüzdendir.

Filmlerimde benim derdim, insanları bir araya getiren bağlantılar (salt fiziksel çıkarlar bir yana) yaratmaktır. Örneğin, benim kendimi insanlığa bağlayan, bizim hepimizi, çevremizi saran her şeye bağlayan ipler... Ben sürekliliğimi, yani bu dünyada oluşumu rastlantılara borçlu olmadığım gerçeğini mutlaka hissedebilmeliyim. Her birimizin içinde belli bir değer tablosu olmalıdır. *Ayna*'da aktarmak istediğim, Bach'ın, Pergolesi'nin, Puşkin mektubunun, Sivaş Gölü'nü geçen askerlerin ve son derece sıcak evcil sahnelerin bir anlamda bütün insanlar nezdinde aynı değeri taşıdığı duygusuydu. İnsanın manevi deneyimi açısından bakıldığında bir akşam önce kişisel olarak başına gelenlerle, insanlığın yüzyıllar önce başına gelenler eşdeğer olabilir.

Bütün filmlerimde baba evine, çocukluğuma, vatanıma ve yeryüzüne olan bağlarım ve köklerim önemli bir yer tutar. Bir geleneğe ve kültüre, belli bir insan ve düşünce çevresine aidiyetim mutlaka ortaya çıkmalıdır.

Dostoyevski'den kaynaklanan Rus kültür geleneği benim gözümde olağanüstü büyük önem taşır. Günümüz Rusya'sında bu gelenek, ne yazık ki pek o kadar geliştirilememiştir. Hatta ihmale uğradıkları, dahası tamamen yok farz edildikleri bile söylenebilir. Bunun birçok sebebi bulunur, en önemlisi de bu geleneğin temelde materyalizmle bağdaştırılamaz olmasıdır. Bugünün Rusya'sında Dostoyevski'nin bu tür bir ihmale uğramasının bir sebebi, yazarın kahramanlarında rastlanan, daha doğrusu yazarın bütün eserine sinmiş, ayrıca takipçilerinin en belirgin özelliklerinden biri haline gelmiş 'fikri bunalım' olsa gerektir. Günümüz Rusya'sında 'fikri bunalım' olgusundan niye bu kadar çok korkuluyor acaba?

Benim gözümde 'fikri bunalım' her zaman bir sıhhat belirtisi olmuştur. Zira bence, 'fikri bunalım' kendini bulma, yeni inançlara kavuşma çabasıdır. Fikri bunalıma, fikri sorunlarla yüz yüze gelmekten çekinmeyen herkes, eninde sonunda düşmek zorundadır. Başka türlü olması da beklenebilir mi? Hayatın uyumsuzluklarla dolu olmasına karşın ruhumuz uyum diye yanıp tutuşmaz mı? İşte bu çelişki, hareketin uyarıcısı, ama aynı zamanda acılarımız ve umutlarımızın kaynağıdır. Bizim fikri derinliğimizin, manevi imkânlarımızın onayıdır.

Stalker işte bu düşünceler etrafında döner. Filmin başkişisi umutsuzluk anları yaşar. İnançları sarsılır. Gene de her seferinde, umutlarını ve hayallerini yitirmiş insanlara hizmete adanmış olduğunu yeniden hisseder. Senaryonun yer, zaman ve mekân birliğini koruması bu filmde benim açımdan son derece önemliydi. *Ayna*'da filmin kahramanını kaçınılmaz varoluş sorunlarıyla yüz yüze getiren olgular karmaşasını; belgesel malzemeyi, rüyaları, hayalleri, umutları, öngörülerini ve anıları kurgulamak beni daha çok cezp ederken, *Stalker*'de kurgu parçaları arasında zamansal bir atlamayla karşılaşmamaya çok özen gösteriyordum. Zaman akışının bu filmde, tek bir çekim içinde anlaşılmasını, yani kurgunun yalnızca eylem sıralamasını belirtmekle yetinmesini istiyordum. Çekimde ne bir zaman fazlalığı olmalıydı ne de çekim, yalnızca dramaturjik bir malzemeyi düzenleme işlevini yürütmeliydi. Her şey, sanki ben bütün filmi tek bir çekimle tamamlamışım gibi bir etki yaratmalıydı. Bu tür sadelik, hatta tutumluluk bana çok büyük bir imkân sağlarmış gibi geliyordu. Sonuçta dış etkenleri olabildiğince az kullanmamı engelleyecek ne varsa hepsini senar-



Stalker'dan (1978) bir sahne.

yodan attım. Genel filmsel inşada sade ve mütevazı bir yapıya kavuşmak istiyordum.

Ayrıca, seyirciyi sanatın bir aracı olan sinemanın, düzyazınıninkileri aratmayacak imkânlara sahip, olduğuna daha fazla inandırmayı umuyordum. Seyirciye sinemanın hayatı, gerçek akışını görünürde neredeyse hiç bozmadan gözlemlene yeteneğini de tanıtmak istiyordum. Çünkü bence sinema sanatının gerçek *şii*rsel özü burada yatar.

Tek korkum, biçimdeki bu aşırı sadeleştirmenin fazla yapmacık ve özentili bulunmasıydı. Bunu da genelde filmin '*şii*rsel atmosferi' diye adlandırılan her türlü sis perdesini, belirsizlikleri çekimden atarak engellemeye çalıştım. Aslında bu tür '*şii*rsel atmosferler'i yaratmak çok çaba gerektirir. Ancak ben, bunlarla hiçbir şekilde ilgilenmemeye kararlıydım. Sinema yönetmeninin esas görevini gerçekleştirilmesi sırasında bunlar nasılsa kendiliklerinden yerlerine yerleşirler. Esas görev, yani gösterilmek istenen şeyin anlamı ne kadar açık bir şekilde formüle edilirse atmosfer de o kadar belirgin olur. Sonra da olaylar, manzaralar ve oyuncuların vurgulamaları



Solaris'ten (1972) bir sahne.

bu temel olaya cevap vermeye başlarlar. Her şey birbirine bağlanır, rastlantı denen şey ortadan kalkar. Her şey iç içe geçer, birbiriyle kesişir, öyle ki atmosfer bir sonuç olarak, en önemli olan üzerinde başarıyla yoğunlaşmanın bir neticesi olarak yerini alır. Atmosfer yaratacağım diye atmosfer yaratmak dünyanın en saçma işidir! Ayrıca, benim resim sanatında o anda uçup gideni, başlı başına anın kendisini canlandırmayı görev edinmiş olan izlenimcileri sevmememin bir sebebi budur. Esas üzerinde yoğunlaşmaya çalıştığım *Stalker*'de atmosfer âdeta 'kendiliğinden' ortaya çıktı. Bana kalırsa, öteki filmlerime oranla da çok daha aktif ve duygusal bakımdan çok daha 'bulaşıcı' oldu.

Stalker'da hangi ana tema duyulmalıydı? Çok genel olarak özetlersek, burada tartışılmak istenen insanın değeridir, saygınlığını kaybetmenin acısını çeken bir insanın nasıl biri olduğudur.

Bu filmde, 'bölge'ye giden insanların hedefinin aslında en gizli isteklerinin yerine getirildiği bir oda olduğunu hatırlatmak isterim. Oraya ulaşmak için çıktıkları yolda *Stalker*, 'bölge'nin garip topraklarından geçerken yazara ve bilgine bir zamanlar gerçekten yaşamış efsanevi Dikoobras'ın öyküsünü anlatır. Dikoobras, bu özlem diyarına ölümüne sebep olduğu kardeşinin yeniden hayata döndürülmesi ricasıyla gelmiş, bu 'odadan' çıkıp evine döndüğünde zenginlikten başka hiçbir şey bulamamıştır. Zira 'bölge' onun gerçek, en gizli is-

teğini yerine getirmiştir, istemesinin iyi olacağını düşündüğü şeyi değil. Dikoobras bunun üzerine kendini asmıştır.

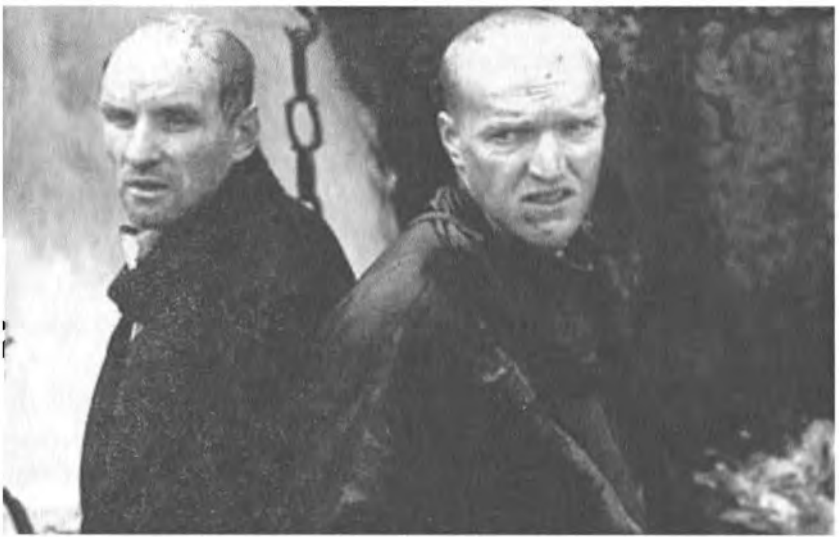
Kahramanlarımız pek çok olaya karışıp kendileri hakkında pek çok düşündükten sonra hedeflerine ulaşırlar. Ama pek çok tehlikeyi göze alarak geldikleri bu odanın sınırında içeri girmeye te reddüt ederler. Birden ahlâki bakımdan acınacak eksikliklere sahip olduklarının bilincine varmışlardır. İçlerinde kendilerine inanmayı sağlayacak manevi gücü bulamamışlardır. Güçleri bir tek kendilerine bakmaya yetmektedir. Ve gördükleri onları dehşete düşürür!

Stalker'ın karısı, üçünün mola verdiği meyhaneye geldiğinde yazar ve bilimci, gizemli ve anlaşılmaz bir fenomenle karşı karşıya kalırlar: Karşılarında kocasının sürdürdüğü hayat ve doğurduğu sakat çocuk yüzünden çok acı çekmiş olmasına karşın kocasını ilk gençlik günlerinin aşkı ve fedakârlığıyla seven bir kadın durmaktadır. Bu aşk ve bağlılık, çağdaş dünyanın inançsızlığına, sinikliğine ve boşluğuna karşı çıkartılabilecek son mucizedir. Sonunda yazar ve bilimci de modern dünyanın kurbanı olurlar.

Stalker'da herhalde ilk defa, insanın ve ruhunun beslendiği o çok önemli olumlu değeri açık ve net biçimde ele alma zorunluluğunu duyudum.

Solaris, uzayda kaybolmuş insanlardan söz eder. Bu insanlar zorunlu olarak yeni bir bilgi edinmek zorunda kalırlar. İnsana âdeta dışardan dayatılan bu bilgiye ulaşma gayreti kendince oldukça dramatiktir, çünkü huzursuzluk ve mahrumiyet, acı ve hayal kırıklığı eşliğinde gelişir her şey: Son gerçeğe varmak imkânsızdır. Buna ek olarak, insana bir de vicdan verilmiştir. İnsan, davranışlarında ahlâk yasalarıyla çelişkiye düştüğü an vicdanın eziyeti başlar. Buna göre vicdanın olması da bir anlamda trajik bir olaydır.

Bu bağlantılar, bir an alevlenip sonra sönen duygulardan değil, en derin, sonsuz duygulardan söz eden *Ayna*'da bile, bu duygular adına, bu sevgi ve bağ adına sonsuza dek acı çekmek zorunda olmasını kavrayamayan kahramanın anlayışsızlığı ve kavrayışsızlığına dönüşür. *Stalker*'da dünyamızın umutsuzluğu üzerine yapılan kuru akıl yürütmelere karşı başarıyla direnecek olan mucizenin insan sevgisi olduğunu açık ve kesin bir biçimde dile getiriyorum. Ancak ne yazık ki biz, artık sevgiyi de unuttuk...



Stalker'da (1978) Anatoli Solonizin ve Aleksandr Kaidanovski.

Stalker'cla yazar, raslantının bile bizim henüz keşfedemediğimiz bir yasallığın sonucu olduğu, yasallaşmış bir dünyadaki hayatın sıklığı üzerine düşüncelere dalar. Muhtemelen onu şaşırtan, hayrete düşüren, bilinmedik şeylerle karşılaşığı bu 'bölge'den hoşlanmasına sebep olan da budur. Gerçekte onu en çok hayrete düşürse bağlılığı ve insani değerleriyle bu basit kadındır. Acaba gerçekten her şey hâlâ mantığa mı tabidir? Hâlâ her şeyi öğelerine indirgeyip hesaplama imkânı var mıdır?

Stalker ve *Solaris*'de benim açımdan önemli olan bilim kurgu değildi. Gene de *Solaris* özü gözden kaçıtacak kadar çok bilim kurgu özellikleri taşıyor. Stanislav Lem'in romanında öngörülen uzay gemileri, uzay istasyonları gerçekten de oldukça ilginç yapılmışlardı. Ama şimdiki görüşüme göre, bütün bunlardan tamamen vazgeçseydik filmin esas düşüncesi çok daha açık olacaktı.

Stalker'da 'bilim kurgu', bizim için ağırlıklı olan ahlâki bunalımı yoğrumsallaştırmayı kolaylaştıran taktik bir çıkış noktasıydı. Film o şekilde ele alınmıştı ki seyirci her şeyin günümüzde geçtiği, 'bölge'nin de hemen yakınlarda olduğu duygusuna kapılsın.

Sık sık 'bölge'nin aslında neyin simgesi olduğu sorulur, olağanüstü saçma tahminler yapılır. Bu tür sorular ve tahminler karşısında korkunç bir çaresizliğe kapılıyor, âdeta deli oluyorum. Hiç-

bir filmimde simge kullanmadım. 'Bölge', bir 'bölge' işte. İnsanın kat etmek zorunda olduğu hayat, hepsi o kadar. İnsanın ya yok olduğu ya da dayandığı bu yerde ayakta kalmayı başarıp başaramayacağı kendine olan saygısıyla, önemliyi önemsizden ayırma yeteneğiyle belirlenir.

Her birimizin içinde olan o özgün insanlık ve ebedilik üzerinde düşünmeyi teşvik etmeyi görevim sayıyorum. Ne yazık ki bu sonsuzluk ve öz, insanın kendi yazgısını kendi elinde tutmasına karşın sık sık görmezden geliniyor. Birtakım aldatıcı idealler peşinde koşulması yegleniyor. Ancak gene de geride insanın varlığını inşa ettiği ufacık bir kırıntı kalıyor: sevmeye yeteneği. İşte bu kırıntı insan ruhunda, hayatını belirleyecek bir yer işgal edebilir, varlığına anlam katabilir.

8
NOSTALGHIA'NIN ARDINDAN



Kendi ÷lkem dışında çektiğim ilk film de sonunda tamamlandı. Gerçi Sovyet sinema yetkililerinin resmi onayına hen÷z sahiptim; bu iznin verilmesine de o sıralar pek o kadar şaşırmamıştım, ne de olsa ÷lkem için, ÷lkem adına film yapıyordum... Kimsenin de bundan kuşkusu yok gibi g÷r÷n÷yordu, ancak daha sonraki gelişmeler, amaçlarım ve filmlerimin Sovyet sinema yetkililerine ne kadar uğur-suz biçimde yabancı kaldığını bir kez daha g÷sterecekti.

Bu filmde, yurdumuzdan çok uzakta olduğumuz anlarda biz Rus-ları saran, ulusumuza özđ÷ o ruhsal durumu, nostaljinin Rus biçimini anlatmak istemiştim. Bu bence, benim hissettiğim ve kavradığım şekliyle yurtseverlik g÷revimdi. Rusların ulusal k÷kleri, geçmişleri ve k÷lt÷rlerine, vatan topraklarına, dostları ve akrabalarına olan o k÷kl÷ bağlılıklarından; kader onları nereye savurursa savursun, b÷-



Nostalghia (1983) filminden bir sahne.

tün hayatları boyunca bir daha asla kopamadıkları o mukadder bağlılıktan söz etmek istemiştim. Ruslar, girdikleri yeni çevreye öyle kolay kolay ayak uydurup uyum sağlayamazlar. Rus göçmenlerinin tarihi, Rusların Batılıların deyimiyle 'kötü göçmenler' olduğunu kanıtlar. Asimile olmakta gösterdikleri trajik yetersizlikleri, yabancı hayat tarzlarına uyum sağlama kaygısıyla giriştikleri o hantal, aptalca çabalar herkesçe bilinir. *Nostalghia* üzerinde çalışırken bu filme baştan sona damgasını vuran o kasvetli, çaresiz hüznün benim hayatımın da bir parçası olacağını nereden bilebilirdim ki? Ömrümün sonuna kadar bu amansız hastalığın pençeleri altında bizzat kıvranacağımı hiç tahmin edebilir miydim?

İtalya'da, en halisinden bir Rus filmi çektim, hem de bütün ahlâki ve geleneksel, siyasal ve duygusal boyutlarıyla tam bir Rus filmi. İtalya'da uzun bir araştırma gezisine çıkan bir Rus'un ve onun bu ülke hakkındaki izlenimlerini konu edinen bir film yaptım. Herkesin belki binlerce kez gördüğü turistik İtalya'nın kartpostal güzelliklerini bir kez daha beyaz perdeye yansıtmayı tabii ki hiçbir zaman düşünmedim.

Nostalghia, aksine, üzerine izlenim üstüne izlenim yağan, üzerine tamamen yoldan çıkmış bir Rus insanının filmidir. Ne yazık ki, bu izlenimlerini ona yakın insanlarla paylaşamamakta, edindiği yeni deneyimleri de talihin garip bir cilvesi olarak, varlığının son damlasına ka-

dar bağı olduğu geçmişiyle birleştirememektedir. Buna benzer duyguları ben de yaşadım: Uzun bir süre için yurdumla vedalaşıp bana çekici gelen bir dünya ve kültürle karşı karşıya kaldığımda birden kendimi bu yeni dünyayla kültürün yol açtığı bilinçsiz, ama umutsuz bir gerilim içinde buldum, sanki karşılıksız bir aşka tutulmuş gibi. Bu, kavranamazı kavramak, uzlaşılamazı uzlaştırmak gibi inkânsız bir şeyi gerçekleştirmeye çalışmaktı. Gezegenimiz üzerindeki hayatımızın sınırlılığı konusunda yapılan bir hatırlatmaydı; bundan böyle dış etkenlere değil, kendi iç 'tabu'suna teslim edilmiş hayatımızın sınırlılığını, önceden belirlenmişliğini vurgulayan bir ikazdı.

Ortaçağ Japon ressamı beni her zaman büyülemiştir. Feodal beylerin saraylarında çalışmaları kabul görüp kendi okullarını kurduktan sonra, şöretlerinin doruğunda, aniden yaşantılarını tepeden ırnağa değiştirerek yeni bir yerde, başka isimler altında ve başka tarzda resimler yaparak yaratıcılıklarını sürdürürlerdi. İçlerinden bazılarının, fiziksel hayatları süresince, birbirinden tamamen farklı beş ayrı kişilik yaşadıkları bilinir. Bütün bunlar imgeleme gücümü sürekli meşgul etmiştir. Hayat anlayışında, insancıl ve sanatsal eğilimlerimde herhangi bir şey değiştiremememin bunda rolü büyük olsa gerek.

Nostalghia'nın kahramanı Gorçakov bir şairdir. Köle Rus besteci Pavel Sosnovski* hakkında belge toplamak için İtalya'ya gelir, amacı bestecinin hayatını konu alan bir opera librettosu yazmaktır. Sosnovski diye biri gerçekten yaşamıştır. Müziğe yetenekli olduğunu fark eden efendisi tarafından İtalya'ya öğrenime gönderilmiş, uzun yıllar burada kalmış, çok başarılı konserler vermiştir. Fakat kaçınılmaz Rusya özlemine yakalanınca, aradan geçen onca yıldan sonra, kölelik Rusya'sına geri dönmeye karar vermiş, döndükten kısa bir süre sonra da kendini asmıştır. Tabii ki bu bestecinin öyküsü filme tesadüfen konu olmamıştır; Gorçakov'un yazgısını ve ona rastladığımız sırada içinde bulunduğu durumu ana hatlarıyla kısaca özetlemektedir. Gorçakov, kendisini 'dışlanmış' hissetmenin acısı içindedir. Kendine yabancı bir hayatı uzaktan gözlemekte ve geçmişin anılarına, tanıdık yüzlerin, baba ocağının sesleri ve kokularının anılarına dalarak kendinden geçmektedir.

*) Pavel Sosnovski = Maksimilian Beresovski (1745-1777), Ukraynalı bestekâr, Bolonsk Filarmoni Koro Konserlerinin bir üyesi. *Demofont* (1773) adlı bir opera yazmıştır. Uzun süre İtalya'da yaşamıştır.

Çevrilen filmin malzemesini ilk seyredişimde görüntülerdeki karanlık beni çok şaşırtmıştı. Malzeme, çekim sırasındaki genel havayı, ruhsal durumumuzu olduğu gibi yansıtıyordu. Oysa ben böyle olmasını hiç istememiştim. Ne var ki benim tipik özelliğimdir: Somut olarak planladığım hedeflerden *bağımsız olarak* kamera, çekim çalışmaları sırasındaki ruhsal durumuma hemen ve öncelikle uyum sağlar. Ailemden acı verecek kadar uzun bir süredir ayrıyıldım, alıştığım yaşama koşullarını bulamıyordum, üretim şekli benim açımdan yeniydi ve hepsinin üstüne dile yabancıydım. Sonuç hiç başka türlü olabilir miydi? Şaşkındım, ama sevinçliydim de. İşte, karşımdaki perdede ilk kez akıp giden şu görüntüler kanıtlıyordu: Sinema sanatının araçlarıyla insan ruhunun bir kopyasını elde etme, benzersiz bir deneyime ulaşma hayalim, boş düşüncelerin işe yaramaz bir ürünü değil; kesinliği su götürmez bir gerçektir.

Dışsal olaylar, entrikalar, olaylar arasındaki bağlantılar beni pek ilgilendirmemiştir doğrusu, her filmle de daha az ilgilendiriyor. İnsanın iç dünyasıdır benim esas ilgimi çeken. Kahramanımın ruh dünyasında, onu besleyen felsefede, fikri temellerinin dayandığı edebi ve kültürel geleneklerinde bir geziye çıkmak, bu yüzden bana daha doğal gelmiştir. Filmde çevirim yerlerini sürekli değiştirmiş, alışılmadık kamera efektlerine başvurmuş, egzotik dış ve 'etkileyici' iç çekimlere yer vermiş olsaydım ticari açıdan çok daha kârlı olurduk, bu çok açık. Ancak bu dışsal efektler ilgilendiğim konulardan, bütün uğraşımı yoğunlaştırdığım amaçtan uzaklaşmama ve hedefin dağılmasına yol açardı. Koca bir evreni içinde taşıyan insan: işte benim tek ilgi odağım. Bu düşünceyi, insan hayatının anlamını dile getirebilmek için ise olaylar zincirine gerçekten de ihtiyaç yoktur.

Bütün bunlara ek olarak, sinema anlayışımın Amerikan macera filmleriyle ortak hiçbir yanı olmadığını belirtmeme herhalde gerek yok. *Ivan'ın Çocukluğu*'ndan *Stalker*'a kadar bütün filmlerimde dışsal hareketlikten kaçınmaya ve giderek eylemi üç klasik birim üzerinde, yer, zaman ve mekân birliği üzerinde yoğunlaştırmaya çalıştım. Bu açıdan baktığımda, *Andrey Rublov*'un kompozisyonu bile fazlasıyla dağınık ve parçalanmış geliyor.

Nostalghia'nın senaryosunda, esas görevimden beni uzaklaştıracak herhangi bir fazlalığın ya da önemsiz bir ayrıntının yer almamasına çok dikkat ettim. Hedefim, dünya ve kendisiyle derin bir açmazda düşmüş, gerçeklik ile arzulanan uyum arasında denge kurmayı ba-



Nostalghia'da (1983) en bilinen karelerden.

şaramamış bir insanın, yani salt vatanından coğrafi uzaklıkta bulunmasından değil, aynı zamanda varoluşun bütünüyle ilgili genel bir hüzünden kaynaklanan o özleme, nostaljiye kendisini kaptırmış bir insanın durumunu olduğu gibi yansıtabilmektir. Sonunda belli bir metafizik birlik ortaya çıkana dek senaryo bir türlü içime sinmedi.

İtalya ile Gorçakov, bireyin taleplerine asla cevap vermeyen hayatla (hayatın yüzeysel görünüşleri değil tabii ki) ve gerçeklikle trajik bir uyumsuzluk içine düştüğü bir sırada karşılaşır. Ve İtalya kendisini yoktan var eden heybetli harabeleriyle gösterir. Bütün insanlığa ait ama yabancı da olan bu uygarlığın yıkıntıları, insana özgü hırsların beyhudeliğinin anıtlarıdır aynı zamanda, insanlığın tuttuğu o uğursuz yola işaret eden mezar taşları: Gorçakov ölür, çünkü içine düştüğü manevi bunalımı aşacak, zaman akışında kendisinin de fark ettiği çürümeyi durduracak güçten yoksundur.

Gorçakov'un bu ruhsal durumuyla bağıntılı olarak, başlangıçta insana oldukça garip gelen İtalyan Domenico tipi de son derece önemlidir. Toplum dışına atılmış bu şaşkın insan, içinde, insanları yok eden gerçeğe karşı koymasına yetecek kadar büyük bir güç ve akıl bulunduğunu keşfeder. Eski matematik öğretmeni, yeni 'serseri' kendini aşar ve kamuoyuna dünyanın içinde bulunduğu felaketi anlatıp insanları direnişe çağırmaya karar verir. Sözümona 'normal'

insanların gözünde o bir 'deli'dir. Oysa acıyla yoğrulmuş akli salt bireysel bir kurtuluş peşinde değildir; çağdaş uygarlığın çılgınlığı ve acımasızlığından insanlığı *genel olarak* kurtarmaktır hedefi.

Az çok bütün filmlerim insanın boş bir dünya evinde yalnız ve terk edilmiş yaşamadığı, tersine, geçmişe ve geleceğe sayısız iplerle bağlı olduğu görüşünden yola çıkar. Her insanın kendi yazgısını, dünyanın ve insanlığın yazgısıyla birleştirebileceğini savunur. Ne var ki her insanın hayatı ve davranışına bilinçli olarak önem vermeye başlanacağı umudu, ister istemez bireyin gezegenimiz üzerindeki hayatın genel akışına olan sorumluluklarını da olağanüstü ölçülerde artırmaktadır.

Her şeyi mahvedecek bir savaşın, inanılmaz boyutlardaki toplumsal sıkıntıların ve acıların tehdidi karşısında insanlığın ve tek tek her bireyin en kutsal görevi gelecek adına birleşmektir. Gorçakov, Domenico'yla birleşir. Domenico'yu yalnızca utanç verici bir 'deli' addeden, egoistçe kendinden hoşnut bu karnı tok sırtı pek aptalların 'genel' kanaatlerine karşı onu koruması gerektiğini ta içinde hissederek. Ancak, Domenico'yu sonuna kadar gitmeye kararlı olduğu yolundan alıkoymayacaktır.

Domenico'nun bu çocuksu megalomanlığı Gorçakov'u büyüler, çünkü o da bütün 'yetişkin' insanlar gibi uzlaşmaya hazırdır. Domenico kendini yakmaya karar verir. Bu çarpıcı eylemiyle kendinden feragat edişini ispatlamak istemektedir. İnsanların bu son ikaz çılgınlığını duyacakları gibi çılgınca bir umuda kapılmıştır. Domenico'nun bu eylemi, iç huzuru, bir anlamda kutsallığı Gorçakov'u derinden etkiler. Gorçakov sadece hayatın mükemmeliyetsizliği üzerinde düşünmekle yetinirken bir başkası kalkmış, buna açıkça tepki göstermeye, ortaya kesin bir eylem koymaya cüret etmiştir. Domenico'nun böyle bir eyleme kalkışma cesareti, hayat karşısında duyduğu gerçek sorumluluktan kaynaklanmaktadır. Domenico'nun yanında Gorçakov, salt kendi tutarsızlığının bilinciyle kahrolan dar kafalı bir insandan başka bir şey değildir. Bu ölümün onu sevindirdiğini bile söyleyebiliriz, çünkü bu olay yaşanmış acıları keşfetmesini sağlamıştır.

Daha önce de belirtmiştim, çekilmiş malzemeyi ilk kez gözden geçirdiğimde, çevirim çalışmaları sırasındaki hislerimin ortaya çıktığını görmek beni çok şaşırtmıştı. O sıralar, vatanımdan, bir zamanlar hayatımın her anına damgasını vuran yakınlarımdan uzak kalma-

nın hüznü beni yiyip bitiriyordu. İnsanı kendi geçmişine bağlayan bu uğursuz bağımlılık duygusunun, her an daha da çekilmez hale gelen bu hastalığın adı nostaljidir... Gene de okuyucuları, bu satırların yazarını kendi lirik kahramanıyla özdeşleştirme konusunda uyarmırım. Yaratan insanın doğrudan kendi hayat deneyimlerini değerlendirmesi çok doğaldır, zaten genelde elinde kullanabileceği başka bir deneyim yoktur. Ne var ki, kendi ruh halleri ve konularını kullanması, sanatçıya, yaptığı işlerle kendini özdeşleştirme iznini genelde vermez. Bu durum bazılarını hayal kırıklığına uğratabilir. Ne var ki bir yazarın lirik deneyimleri ancak çok nadir durumlarda günlük hareket biçimiyle çakışır.

Yaratıcının çevresini saran gerçeği algılamasının ürünü olan şiirselligi gerçeğin üzerine çıkabilir, onunla ihtilafa düşebilir, hatta uzlaşmaz bir çatışmaya bile girebilir. Bütün bunları, yönetmenin sadece 'dış' değil, iç gerçeğini de kullanarak yapması hem çok önemlidir hem de garip bir paradokstur. Bazı edebiyat teorisyenleri, örneğin Dostoyevski'nin aslında kendi ruhundaki derin uçurumları keşfettiği, romanlarındaki azizler ve iblislerin aynı zamanda kendisi olduğu görüşünü savunurlar. Gerçekteyse Dostoyevski, söz konusu tiplerden hiçbirine benzemez, karakterlerden her biri Dostoyevski'nin hayat izlenimleri ve yansımalarının bir toplamıdır, ne var ki hiçbirisi Dostoyevski'yi, onun kişiliğinin bütünlüğünü canlandırmaz.

Nostalgia'da benim bütün meselem, görünüşte savaşı olmayan ama benim için bu hayatın yegâne galibi olan 'zayıf' insan konusunu sürdürmektir. Stalker kendi kendisiyle konuşmasında, zayıflığı biricik doğru değer ve hayattaki tek umut olarak savunur. Faydacı gerçekliğe uyum sağlayamayanlar her zaman hoşuma gitmiştir. Ivan'ı saymazsak, filmlerimde kahramanlar yoktur. Hepsi de kendi inançlarından ve başkalarının sorumluluklarını üstlenmeleri (bu nokta tabii ki Ivan için de geçerlidir) olgusundan güç alan insanlardır. Bu tür insanlar aslında, büyüklerin coşkusuna sahip çocukları hatırlatırlar, çünkü tutumları 'sağlıklı insan mantığı' açısından kesinlikle gerçektir, hepsi de kendilerini unuttur.

Tam iki yıldır İtalya'dayım, son derece önemli iki yıl, hem bestekârlık mesleğim hem de özel hayatım açısından.

Bugün garip bir kâbus gördüm: Efendim kontun tiyatrosunda büyük bir opera sahnelemekle görevlendirilmişim; birinci perde heykel dolu büyük bir parkta geçiyor ve bu heykelleri, uzunca bir süre hiç kıpırtısız durmak zorunda olan, her tarafları beyaza boyanmış, çıplak adamlar canlandırıyor. Ben de bu heykellerden biriyim ve hareket ettiğim an çok ağır cezalara maruz kalacağımı biliyorum, çünkü efendim gözünü bizden ayırmıyor. Ayaklarımdan yükselen soğuğu hissediyor, gene de hiç kıpırdamıyorum. Yorgunluktan artık dayanamayacağımı fark ettiğim an birden uyandım. Çok korkmuştum, çünkü bunun bir rüya değil, benim gerçeğim olduğunu çok iyi biliyordum.

Rusya'ya geri dönmemeyi deneyebilirim, ama düşüncesi bile öldürüyor. Doğduğum ülkeyi bir daha ömrüm boyunca görmemek olabilir mi? Kayın ağaçlarım, çocukluğumun havasını...

Terk edilmiş zavallı arkadaşından selamlar.

Pavel Sosnovski

Keşiş Rublov, dünyayı önceleri çaresiz bir çocuğun gözleriyle görmekte, kötüye karşı koymamayı ve en yakınındakini sevmeyi vaaz etmektedir. Daha sonra, belki de dünyanın en acımasız vahşetinin tanığı olmasına, en büyük hayal kırıklıklarını yaşamak zorunda kalmasına rağmen, insan hayatının biricik değerini yeniden bulur: iyilik ve insanların birbirlerine hâlâ verebildikleri bağışlayıcı-



Nostalghia (1983) filminden bir sahne.

cı, mütevazı aşk. *Solaris*'te önceleri sıradan dar kafalı bir insan izlenimi uyandıran Chris Kelvin ruhunda, vicdanının sesini işitmezden gelmesine, kendi hayatı ve yabancı hayatlar adına duyduğu sorumluluk yükünü fırlatıp atmasına izin vermeyen insanlara özgü o gerçek 'tabu'ları gizlemektedir. *Ayna*'nın kahramanı, hiçbir çıkar gözetmeyen, özveri dolu bir sevgiyi yakınlarına veremeyecek kadar zayıf bir egoisttir. Tek gerekçesi ruhsal bunalımlarıdır ve hayata karşı henüz ödenmemiş borçları olduğunu kavraması için hayatının son demlerinde bu bunalımları yaşamak zorundadır. Kolaylıkla isteriye kapılabilen, ender görülür insanlardan biri olan Stalker'i baştan çıkarmak imkânsızdır; dört bir yanı sarmış faydacılığın taarruzu altındaki dünyaya, inandığı değerleriyle kafa tutmaktan çekinmez.

Stalker gibi Domenico da kendine özgü bir felsefe geliştirmiştir. Maddi kazançlar peşinde koşmamak, dünyayı saran genel sinikliğe kapılmamak için kendine acılarla dolu bir yol seçer. Kendini kurban ederek, çıldırmış insanlığı uçuruma yuvarlanmaktan alıkoymak amacıyla son bir denemeye girişir. Bir insanın sahip olduğu en önemli şey, gönül rahatlığıyla hayatın tadını çıkarmasını engelleyen her zaman huzursuz bir vicdandır. Gorçakov'un kişiliğinde, sorumluluğunun bilincinde, kendi mutluluğuyla yetinmek istemeyen, dünyadaki bütün mutsuzların ıstıraplarını yürekten paylaşan ve içtenlikle inanç, iyilik ve ideal peşinde koşan parlak Rus aydınlarının geleneksel ruhsal durumlarını bir kez daha vurgulamak istedim.

Yüksek ideallere hizmete hazır olmaları, dar kafalı insanların sıradan 'erdem'leriyle yetinmeyi reddetmeleri, hatta bu konudaki yeteneksizlikleri, insanların en çok ilgi duyduğum yönleridir. Var olma sebebini kötüyeye karşı mücadelede bulan ve bu yüzden hayatının akışı içinde ruhsal açıdan hiç olmazsa bir basamak daha yükseğe tırmanan insan; işte ben bu insanlarla ilgilenirim. Manen mükemmelliğe ulaşmanın dışındaki tek seçenek, manevi düzeyi düşürmektir ve ne yazık ki, günlük hayatımız ve bu hayata uyum sağlama süreci âdeta buna davetiye çıkarmaktadır.

Bundan sonraki filmim *Kurban*'ın kahramanı da kelimenin tam anlamıyla zayıf bir insan olacaktır. O bir kahraman değil, en büyük idealleri uğruna kendini kurban edebilecek güçte, düşünen, dürüst bir insandır. Zamanı geldiğinde sorumluluktan kaçmaz ve sorumlu-

luğu başkalarının üzerine atmaya kalkışmaz. En yakınlarının bile kendisini anlamamasını göze alarak kararlılıkla, hatta daha önemli-si öldürücü bir umutsuzlukla davranır. İnsanların kendisini deli olarak damgalayabileceklerini bile bile, bütünün ve dünyanın kaderi-nin bir parçası olduğunu biraz olsun hissedebilmek için 'kabul edi-lebilir' ve 'normal' insan davranışının sınırlarını aşar. Aslında bütün bu yaptıkları da yüreğinin sesine boyun eğmekten başka bir şey de-gildir, yani asla bir efendi değil, sadece kaderinin bir hizmetkârıdır. Bu çırpınışlarını belki de kimse fark etmeyecektir bile, ancak dünya-mızın huzuru bu çırpınışlara bağlıdır.

Zayıflık beni, dışa taşan kişiliğin, başka insanlara ve hayatın hep-sine karşı saldırgan tutumun, kendini kanıtlamak amacıyla insanla-ra kendi amaçlarını kabul ettirme arzusunun karşıtı olduğu için il-gilendirir. Maddeciliğe dayalı sıradan hayata direnen her türlü insan enerjisine hayranım. Bundan sonraki filmlerimin içerikleri de hep bu konu üzerinde yoğunlaşacaktır.

Yakında sinemaya uyarlamayı düşündüğüm Shakespeare'in *Ham-let*'iyle* bu açıdan ilgileniyorum. Bu, bütünüyle olağanüstü dram, iğrenç ve çirkef gerçeğe zorunlu bir ilişkiye giren fikir düzeyi yük-sek bir insanın ezeli sorununu ele almaktadır, bu sanki bir insanı kendi geçmişini yaşamaya zorlamak gibi bir şey. Hamlet'in trajedisi, bence, onun fiziksel sonunda değil, ölümünden kısa süre önce bü-tün yüce ilkelerinden vazgeçerek tamamen sıradan bir katil olmasın-da yatmaktadır. Artık ölüm onun için kurtuluşun ta kendisidir, yok-sa intihardan başka çaresi yoktur.

Bundan sonraki film çalışmamda, gerçek ve inandırıcı çekimler elde etmede daha kararlı davranacağım. Çıkış noktam, en belirgin özellikleri üzerlerine kazılan zamanla belirginleşen dış çevirim yer-lerinin doğrudan izlenimleri olacaktır. Doğalcılık, filmde doğanın bir varoluş biçimidir. Doğa ne kadar doğal bir şekilde çekime girer-se elde edilen görüntü de o kadar saygın olacaktır. Sinemada doğa, doğalcı bir olasılık aracılığıyla ruh kazanıp canlanır.

Son zamanlarda seyircilerimle konuşmak için bol fırsatım oldu. Bu sohbetler sırasında onları, filmlerimde simgeler ve mecazlara asla yer vermediğime ikna edemedim. Özellikle de yağmurun an-

*) Tarkovski, Moskova'da ve Londra'da Shakespeare'in *Hamlet*'ini sahneye koymuştur.

lamı konusunda beni çok sıkıştırdılar. Neden yağmur? Neden ikide birde beliren rüzgâr, ateş ve su? Bu tür sorular beni büsbütün çileden çıkartıyor.

Yağmurun, içinde büyüdüğüm doğanın bir özelliği olduğu söylenebilir. Rusya'da insanı hüzne boğan, ardı arkası kesilmeyen yağmurlar yağar. Büyük kentleri değil doğayı sevdiğim ve Moskova'dan, uygarlığın nimetlerinden üç yüz kilometre uzaklıktaki tipik Rus köy evimde kendimi hep çok mutlu hissettiğim de söylenebilir. Yağmur, ateş, su, kar, çiy ve tarlalar, içinde yaşadığımız maddi çevrenin parçalarıdır, buna hayatın gerçeği de diyebilirsiniz. Bu nedenle insanların, duyarak görüntüye aktarılan doğanın keyfini süreceklerine, içinde birtakım gizli anlamlar aradıklarını duyduğumda fazla sevinemiyorum, doğrusu. Başkalarına yağmurun kötü havayı çağrıştırmasına karşılık ben yağmuru, filmdeki eyleme damgasını vuran bir tür estetik çerçeve olarak kullanırım. Tanrı aşkına, bu sözüm sakın yanlış anlaşılmasın, doğanın filmlerimde herhangi bir şeyi simgeleştirmesini asla istemem. Ticari filmlerde bazen sanki hava diye bir şey yokmuş gibi davranılır. Bu filmlerde her şey, mükemmel bir ışıktandırma ile belirlenir: Amaç, hızlı çevirimdir. Orada her şey senaryoda öngörülen konuya uygun, akar gider. Ve kimse öylesine düzenlenmiş bir çevrenin basamaklılığına, ayrıntısının ve atmosferin ihmale uğramış olmasına kızmaz. Fakat sonra sinemacının biri kalkıp dünyayı seyirciye gerçekten yaklaştırmaya, seyirciye gerçek dünyayı bütün ayrıntılarıyla algılama, aynı zamanda da 'keyfini sürme', ıslaklığını kuruluşunu kendi teninde hissetme imkânı vermeye çalıştığında bir de bakar ki; seyirci, bu izlenimlere duygusal olarak, doğrudan estetik anlamda kendini kaptırma yeteneğini çoktan yitirmiş, kendini denetlemek zorunda hissederek durmadan 'acaba', 'niçin', 'neden' diye şüpheli gözlerle sorular sormakla yetiniyor.

Aslında bunun sebebi de benim, ideal dünyamı, en mükemmel şekliyle, *kendimin* benim tarafımdan algılanan şekliyle beyazperdede göstermek istememdir. Seyircilerden gizlediğim özel bir maksadım yok, onlara bazı imalarda da bulunmayı düşünmüyorum. Seyirciye dünyayı, bana göre en anlamlı, en yalın, varlığımızın yakalanamayan özünü en iyi dile getirdiğini sandığım haliyle gösteriyorum.

Bergman'dan bir örnekle bu konudaki düşüncelerimi daha açıklığa kavuşturmak istiyorum: *Kaynak* filminde vahşice tecavüze uğrayan kız kahramanın öldüğü sahne beni hep sarsmıştır. İlkbahar güneşinin süzüldüğü dalların arasından henüz ölmekte, belki de ölmüş bir kızın yüzünü görürüz... Artık acının zerresini duymuyordur. Buraya kadar anlaşılmadık bir şey yok, gene de sanki bir şeyler eksikmiş gibi... Sonra kar yığışı; alışılmadık ilkbahar karlarından biri başlar... Lapa lapa karlar kızın kirpiklerinde asılı kalır, gözkapaklarını örter... Zaman izlerini bırakır... Şimdi kalkıp da lapa lapa kar yağışının anlamı üzerinde konuşmak doğru olur mu? Veya bu sahnenin, uzunluğu ve ritmiyle duygusal kavrayışımızı doruğa çıkartmayı amaçladığını söyleyebilir miyiz? Şüphesiz ki hayır! Zira yönetmenin bu çekimde güttüğü tek amaç olayı olduğu gibi yansıtmak, kızın gözkapaklarına yapışıp kalan karların erimediğini göstererek kızın öldüğünü vurgulamak. Yaratıcı istekle ideoloji birbirine karıştırılmamalıdır, aksi takdirde sanatı doğrudan, *ruhsal* yanıyla, olduğu gibi algılama imkânını elimizden çıkarmış oluruz.

Nostalghia'da Rusya'daki köy evimin birden bir İtalyan katedralinin tam ortasında belirdiği sahnenin kısmen mecazi bir anlam içerdiğini itiraf etmeliyim. Bu düzenlenmiş görüntünün biraz edebi bir yanı vardır. Aynı zamanda Gorçakov'un ruhsal durumunun, ona artık yaşama imkânı tanımayan parçalanmışlığının bir modelidir. İsternirse tam tersi de savunularak bu görüntünün Toscana tepeleriyle Rus köyünü organik ve ayrılmaz bütünde kaynaştıran yeni bir birliği yansıttığım ve bu birliğin ancak Rusya'ya geri dönülmesi halinde gerçeklik tarafından parçalanacağını söylemek de mümkündür. İşte tam da bu yüzden Gorçakov, onun için yeni olan bu dünyada ölüyor; ölüyor çünkü garip biçimde koşullandırılmış varlığımızın olayları bu dünyada, herhangi bir kimsenin bilinmez sebeplerle sonsuza dek bozmuş olduğu doğal ve organik bir birlik oluşturuyor. Kaba bir simgesellik içermediği umudunu taşımama rağmen, bu sahnenin sinema açısından pek başarılı olmadığını itiraf etmeliyim. Fikrimi so-racak olursanız, bu sahne oldukça karmaşıktır ve birden çok anlam içermektedir: Gorçakov'un başına gelenleri *görsel* olarak dile getirmekle birlikte, çözümlenmesi gereken herhangi bir şeyi simgeselleştirmekten de uzaktır.

Bu örnekte tutarsızlıkla suçlanabilirim. Ama unutulmasın ki sanatçı her zaman kendine sonradan çığneyeceği ilkeler koyar. Sanırım, yaratıcılarının benimsediği estetik doktrinlere uygun eser sayısı çok azdır. Genelde sanat eserleri, yaratıcılarının estetik idealleriyle oldukça karmaşık bir ilişki içine girerler.

Sanat eserleri kendilerini asla estetik ideallerle sınırlandıramazlar, çünkü sanatsal yapı, üzerinde yükseldiği teorik şemalardan her zaman çok daha zengindir. Ben bile, bu kitabın sonuna gelirken, burada kendim için çizdiğim çerçeveye elimi kolumu biraz fazla bağladığım endişesine kapılmadan edemiyorum.

Nostalaghia artık geride kaldı. Film çalışmaları sırasında kimin aklına gelirdi ki benim de ruhum, çok geçmeden, son derece kişisel ve somut bir nostaljinin pençesinde kıvranıp duracak.

9
BİTİRİRKEN

Bu kitap birkaç yılda tamamlandı. Bu yüzden, şimdiye kadar söylenenleri bugünün bakışıyla toparlamayı özellikle gerekli addediyorum.

Her şeyden önce: Tabii ki bu kitap, sanki 'bir nefeste' yazılmışçasına sona ermiyor. Ancak bu kitabı ben, biraz da ilk film çalışmamdan bugüne dek karşılaştığım sorunları bütün gelişme evreleriyle sergileyen bir tür günlük olarak ele alıyorum.

Aradan geçen yıllardan sonra sanat üzerine, daha doğrusu sinematografinin görevi üzerine düşünmek bana eskisi kadar önemli gelmiyor. Hayatın kendisi bugün benim için çok daha önemli. Yaşamının anlamını kavramayan bir sanatçının aslında söyleyecek pek fazla bir şeyi de yoktur herhalde.

Görevlerimi yalnızca bir sanatçı olarak değil bir insan olarak da tanımlamak istediğimden, burada uygarlığımızın bugün içinde bu-

lunduğu duruma da eğilmem ve bireyin, yaşadığı tarihi süreçteki, kişisel sorumluluğu sorununa değinmem gerekiyor.

Topluma 'adil' bir düzen verip yüksek bir amaç uğruna örgütlenme saplantısına kapılmış 'büyük sorgucular', liderler ve 'önemli şahsiyetler'le dolu tarihi bir dönemin, günümüzde yavaş yavaş kapanmakta olduğu gibi bir duygu var içimde. Bu insanların büyük amacı, kitlelerin bilincini istedikleri yöne çekmek, yeni ideolojik ve toplumsal fikirlerle donatmak ve halkın çoğunluğunun mutluluğu adına hayatın örgütlenme şekillerini yenileme çağrısında bulunmaktı. Zamanında Dostoyevski, başka insanların mutluluğunun sorumluluğunu üstlenmek isteyen 'büyük sorgucular'a karşı bizi uyarmıştı. Bu arada biz de insanlığın genel çıkarı ve 'halkın iyiliği' adına konuştuğunu ileri süren bir grubun çıkarlarının ya da tek bir sınıfın çıkarlarının, topluma uğursuz bir şekilde yabancılaştırılmış bireylerin çıkarlarına nasıl üstün geldiğini somut olarak yaşadık.

Aslında bütün uygarlaşma sürecinde insanlara verilen tek şey, dünyayı kurtarmak ve kendi durumunu düzeltmek konusunda ideologların ve siyasetçilerin bu kez 'en doğrusu' olma iddiasıyla yumurtladıkları öneriler olmuştur. Genel değişimlere ayak uydurabilmek için her seferinde bir kısım azınlık kendi düşüncelerini bir kenara atmak ve böylece hiç değilse dışarıya karşı, önerilen davranış modellerine boyun eğmek zorunda kaldı. 'İlerleme' adına, insanlığın geleceğini güvence altına alma adına yapılan görünürde dinamik eylemlerin koşulları altında insanlar, bu genel dinamik içinde yitip giden kendi bireyselliklerini tamamen unuttular. Herkesin çıkarını koruyan insan, sonunda kendi çıkarını korumayı unuttu, İsa'nın şu emrini unuttu: "Komşunu kendin gibi seveceksin!" Oysa bu yasanın anlamı şu değil mi: İnsan kendini o kadar sevecek ki mülkiyetçi özel çıkarları yasaklayan, buna karşılık komşusuna sonsuz bir özveri ve sevgi duymasını sağlayan içindeki o üst kişiliği ve tanrısallığı sayması da mümkün olacak. Ancak bu da tam anlamıyla kendini bilmekten geçer; şu dünyadaki hayatımın merkezi olan 'ben'in manevi bir mükemmellik peşinde koştuğu ve kendini benmerkezci hırslardan kurtardığı ölçüde bir anlamı ve nesnel değeri olduğu bilincinden geçer. İnsanın kendisini düşünmesi, yani kendi ruhu uğruna mücadele etmesi, büyük bir kararlılık ve muazzam bir gayret gerektirir. Benmerkezci-faydacı çıkarlardan kendini biraz olsun kurtarmaktansa ahlâki ve etik açıdan kendini bırakmak çok daha kolaydır.

İnsanlar arasında ilişki öyle bir şekil almıştır ki, sonuçta hiç kimse kendinden bir şey beklememekte, herkes kendisini etik çabalarından soyutlayarak kendisiyle ilgili talepleri diğer insanların, bir anlamda bütün insanlığın sırtına yıkmaktadır. Uyumlu olmak, kendini feda etmek, geleceğin inşasına katılmak; bunlar hep başkalarından beklenen hasletlerdir. Kişinin kendisi bu sürece hiçbir şekilde katılmamakta, dünyada olup bitenlerden kişi olarak kendisini sorumlu tutmamaktadır. Bu sorumluluktan kaçmak, kendi bireyci çıkarlarını genelin yüce görevlerine feda etmemek için de binlerce sebep öne sürmektedir. Hiç kimsede dönüp şöyle bir kendine bakacak, kendi hayatına, kendi ruhuna karşı olan sorumluluğunu ele alacak ne bir istek ne de cesaret vardır.

Başka bir deyişle: Özgün değil 'genel' çabaların ürünü olan bir toplumda yaşıyoruz. Tek tek bireylerin çıkarlarını kaale almaksızın insanların enerjileri ve gayretlerini şekillendiren ve kullanan yabancı düşünceler ve hırsların, daha doğrusu liderlerin bir aleti olmaktadır insan. Sonuçta, kişisel sorumluluk sorunu âdeta ortadan kalkmış ve insanın kendine karşı sorumsuzca davranmasına göz yuman yanlış bir 'genel'in çıkarına feda edilmiştir.

Ne var ki, kendi sorunlarımızın çözümünü başkalarına devrettiğimiz an, maddi ve manevi gelişim arasındaki uçurum da derinleşir. Başkalarının bizim adımıza kesip biçtiği bir fikirler dünyasında yaşıyoruz. Bu demektir ki, ya bu fikirlerin standartlarına göre kendimizi geliştiriyoruz ya da bu fikirlere giderek daha da umutsuz biçimde yabancılaşarak onlarla çelişkiye düşüyoruz.

Kanımca, kişisel ile genel arasındaki buhran, ancak insan toplumsal eğilimlere uyum sağladığında çözülebilir. Peki, ama kendini genel bir dava adına feda etmek ne demektir? Kişisel olanla toplumsal olan arasındaki trajik buhran da zaten buradan kaynaklanmıyor mu? Bir insan, toplumun geleceğinden kendini sorumlu tutmaz, başkalarını yönetme, onların kaderlerini, toplumsal gelişmede onlara uygun gördüğü role tabi kılma hakkını kendinde görürse, işte o zaman bireyle toplum arasındaki parçalanmışlık giderek daha da keskinleşir.

İrade özgürlüğü, hem toplumsal fenomenleri hem de bizim başkalarına karşı takınacağımız tavrı belirleme, iyiyle kötü arasında özgürce seçim yapabilme yeteneğini garanti eder. Ancak özgürlük sorununun hemen ardından vicdan sorunu gelir. Toplumsal bilincin

geliştirdiği bütün kavramların evrimci olmalarına karşın vicdan kavramı tarihi süreçlere bağlı değildir. Vicdan, insanın içinde hep vardır, insana özgüdür. Bizim tam anlamıyla başarısız olan uygarlığımızın bir ürünü olan toplumun temellerinde delikler açar. Biyolojik-evrimci açıdan vicdan kategorisi neredeyse anlamsızdır. Gene de varlığını sürdürür ve bütün gelişiminde insana eşlik eder.

Bugün, maddi mallara sahip olmakla manevi açıdan mükemmelliğe erişmenin asla at başı gitmediğini herkes bilir. Öyle bir uygarlık yarattık ki, artık bütün insanlığı yok etmekle tehdit ediyor. Bu tür global bir felaket karşısında benim için ilke olarak yegâne önemli sorun, insanın kişisel sorumluluğu sorunudur. Manevi bir fedakrlığa hazır olup olmaması sorunudur. Bu olmadan maneviyatla ilgili her soru gereksiz olacaktır.

Burada sözünü ettiğimiz fedakrlık, tabii ki zorlamayla olmaz; ancak gönüllü, kendiliğinden ve doğal olarak ötekine yapılan bir hizmet şeklinde gerçekleşebilir. Peki, en genel şekliyle insanlar arası iletişim bugün ne anlama gelir? Çoğu kez bunun tek bir anlamı vardır: Birlikte yaşadığı insanlardan kendisi için mümkün olduğu- nca çok yarar sağlamak; bedeli ne olursa olsun, kendi çıkarlarından vazgeçmemek. Ancak tuhaftır ki, son tahlilde bizim benzerimiz olan insanları aşağladıka kendimizi bu dünyada daha bir boşlukta, daha bir yalnız hissederiz.

şu anda biz, yalnızca manevi değerlerin nasıl öldüğüne tanıklık etmekteyiz. Buna karşılık, saf materyalizm, sistemini iyice sağlamlaştırdı, fel olma tehlikesiyle karşı karşıya olan hayatımızın temeli oldu. Herkes, maddi ilerlemenin insana mutluluk getirmeyeceğini biliyor. Gene de çılgınlar gibi onun ‘kazançları’nı artırmaya çalışıyoruz. Bu konuda o kadar ilerledik ki, *Stalker*’da da belirtildiği gibi, içinde yaşadığımız zaman aslında gelecekle çakışıyor; yani, şimdiki zamanın içinde yakın gelecekte meydana gelecek önüne geçilmez bir felaketin bütün nkoşulları mevcut. Hepimiz bunu hissediyor, gene de önüne geçip bunu durduramıyoruz.

Bu yüzden, insanın eylemiyle yazgısı arasındaki bağlantı derinlemesine zedelenmiş gibi görünüyor. Bu trajik parçalanmışlık, ağdaş dünyada yaşayan insanın kendine duyduğu güvenin zayıflığının başlıca sebebidir. İnsan, aslında, tabii ki öncelikle eylemlerinin esiridir. Ama ne yazık ki hiçbir şey kendisine bağlı değilmiş, gelecek zerin-

de hiçbir etkisi olamazmış gibi eğitilen insanın içinde, son tahlilde, kaderi üzerinde hiçbir payının olmadığı duygusu, bu yanlış ve mahvedici duygu yavaş yavaş büyümektedir.

Benim açımdan ilk ve en önemli görev, insanın kendi kaderine karşı sorumluluk bilincini yeniden yükseltmektir. İnsan, kendi ruhu kavramına geri dönmeli, bu ruhu yüzünden acı çekmeyi, eylemlerini vicdanıyla bağdaştırmayı yeniden keşfetmelidir. Olayların gidişi, kendi düşünceleriyle çeliştiğinde vicdanının rahat vermeyeceğini kabullenmeye yeniden başlamalıdır. Kendi ruhunun verdiği acı, insana olayların gerçek yüzünü fark etme imkânı tanır; sorumluluk duygusu artar, suçluluk bilinci gelişir. İşte o zaman insan kendi tembelliği ve ihmalkârlığını, bu dünyada olup bitenlerin kendi suçu olmadığı, bütün bunların diğer insanların kötü emelleri tarafından belirlendiği şeklindeki bir bahaneyle haklı göstermeye kalkışmaz. Ben- ce dünyaya huzur, ancak ve ancak kişisel sorumluluğun yeniden yerleşmesiyle gelir.

Marx ve Engels bir keresinde, tarihin gelişmek için her zaman, var olanlar içinde en zayıf değişkeni seçtiğini söylemişlerdi. Bu soruna yalnızca var olmanın maddi yanından bakıldığında söyledikleri doğrudur. Tarih, idealizmin en son kıvılcımını da kaybettiği ve manevi anlamıyla kişilik tarihsel süreç üzerinde etki bırakmaz hale geldiği zaman bu tür bir sonuca varmak kaçınılmazdır. Kısacası, Marx ve Engels sebebi tahlil etmeye kalkmadan yalnızca mevcut durumu göz önüne almakla yetindiler. Oysa sebep, insanın kendi aklının ilkelerine karşı sorumluluğunu unutmamasıdır. İnsan bir kere tarihi ruhsuz ve yabancılaştırılmış bir sisteme dönüştürdükten sonra, bu tarih makinesinin işleyebilmek için tek ihtiyaç duyduğu şey insan hayatının kırıntılarıydı.

Sonuçta insan, her şeyden önce, toplumsal açıdan yararlı bir varlık olarak ele alındı. Tabii bu arada bu toplumsal yararın aslında ne olduğu sorusu belirdi. İnsan eyleminin toplumsal yararlılığı üzerinde bu kadar ısrarla durulursa kaçınılmaz olarak kişinin ihtiyaçları unutulur gider. Bu da affedilmez bir yanılgıya, insanlık tragedyasının en temel önkoşulunu oluşturan yanılgıya yol açar.

Özgürlük sorunuyla birlikte ortaya, deneyim ve eğitim sorunu da çıkar. Zira günümüz insanlığının özgürlük mücadelesi bireysel özgürlük, yani bireyin kendi yararına olacak her şeyi yapmasına izin

veren imkânlar etrafında döner. Ancak bu hayali bir kurtuluştur, çünkü bu yolda insanlığı yalnızca yeni hayal kırıklıkları beklemektedir. İnsan ruhundaki enerjinin kurtuluşu ancak, korkunç bir iç çatışma sonucu gerçekleşebilir ki bu çatışmaya girip girmemeye de ancak bireyin kendisi karar verebilir. İnsanın eğitimi yerine özeğitim geçmelidir, aksi takdirde elde ettiği özgürlükle ne yapacağını, onun kaba, salt tüketmeye dayalı bir anlayışla ele alınmasına nasıl karşı çıkacağını bilemez.

Bu konuda Batı'nın deneyimi enikonu düşünmemizi sağlayacak kadar zengindir. Batı'nın sahip olduğu demokratik özgürlüklere rağmen hiç kimse, 'özgür vatandaşları'nın içinde bulunduğu ruhsal buhranı görmezden gelememektedir. Burada ne olmuştur? Kişiliğe tanınan bu özgürlüğe rağmen neden Batı'da birey ve toplum arasındaki buhran bu derecede şiddetlenmiştir? Bence Batı'nın deneyimi bize, insanın özgürlüğü, tıpkı tek bir kuruş bile ödemedi kullandığı kaynak suyu gibi doğal addettiği sürece özgürlüğün kaynaklarından daha iyi bir hayat için yararlanmadığını göstermektedir.

Gerçekten özgür bir insan, bireyci anlamda özgür olamaz, aynı şekilde bireyin özgürlüğü de toplumsal çabanın ürünü olamaz. Geleceğimiz bizden başka kimseye bağlı değildir. Bizse, her şeyi yabancı emek ve sıkıntıyla ödemeye o kadar alışmışız ki. Bu dünyada her şeyin birbirine bağlı olduğu, elimizde tuttuğumuz irade özgürlüğü ve iyiyle kötü arasında karar verme hakkı sebebiyle rastlantıya hiç yer olmadığı gerçeğini bütün basitliğine karşın görmezden geliyoruz.

Tabii ki bireysel özgürlüğün imkânları diğerlerinin iradesiyle sınırlıdır. Ancak özgür olamamanın her zaman kendi korkaklığımız ve ataletimizin bir sonucu, kendi vicdanımıza uygun irade bildirimlerinde bulunmamızı engelleyen kararsızlığımızın bir ürünü olduğunu tekrar tekrar vurgulamakta yarar görüyorum.

Rusya'da yazar Korolenko'nun şu sözleri sık sık tekrarlanır: "Kuş uçmak için, insan mutlu olmak için doğar!" Bana kalırsa, insan varlığının özüne bundan daha aykırı bir görüş olamaz. Benim mutluluk kavramının ne anlama geleceği hakkında en ufak bir fikrim yok. Memnuniyet mi? Huzur mu? İnsan hiçbir zaman memnun değildir ve daima somut, elde edilebilir görevlerin çözümüyle değil, aksine sonsuzluğa yönelir... Kilise bile insanın mutlak değerlere olan bu özlemini dindiremez, çünkü ne yazık ki kilise, kof bir dekordan, pra-

tik hayatı örgütleyen toplumsal kurumların bir karikatüründen başka bir şey değildir. En azından günümüz kilisesi, maddeci-teknolojik üstünlüğü dinsel bir uyanış çağrısıyla yeniden dengelemeyi başaramadığını ispatlamıştır.

Bu koşullar altında benim için sanatın görevi, insandaki fikri-tinsel imkânları, mutlak özgürlük düşüncesini ifade etmektir. Ben- ce sanat her zaman, ruhunu boğmakla tehdit eden maddeye karşı mücadelesinde insanın en güçlü silahı olmuştur. Sanatın, Hıristi-yanlığın neredeyse iki bin yılı bulan varlığı boyunca uzun süre, di- ni düşünceler ve görevler doğrultusunda gelişmesi hiç de raslantı değildi. Sanat, yalnızca varlığıyla bile uyumsuz insanda uyum dü-şüncesini uyarır.

Sanat ideale vücut vererek etik ve maddeci öğeler arasındaki den-geye örnek oluşturmuştur. Bu dengenin ne salt bir mit ne de bir ide-oloji olduğunu, bizim boyutlarımızda gerçekliğe kavuşturulabilece-ğini ispatlamıştır. Sanat, insanın uyuma duyduğu ihtiyacı dile getir-miştir, özlemini çektiği maddeyle ruh arasındaki dengeyi benliğinde yaşatmak için insanın, gerekirse kendisiyle bile mücadele etmeye hazır olduğunu göstermiştir,

Madem sanat, ideali ve sonsuzluğa ulaşmayı ifade ediyor, o za- man faydacı gözle değerlendirilecek amaçlara da bağımsızlığını ris-ke atmadan hizmet edemez. İdeal, günlük gerçeklik içinde rastlan- makla birlikte manen vazgeçilmez olan şeyleri ortaya çıkarır. Bir sa- nat eseri, gelecekte bütün insanlığın benimseyeceği, ama şimdilik yalnızca çok az kimsenin, her şeyden önce de alışlagelmiş, sanatla- rında şekillendirdikleri ideal bilinçle çatışırma hakkına sahip çıkan dâhilerin görebileceği ideali ortaya serer. İşte bu yüzden sanat, özü itibarıyla aristokrattır ve yalnızca varlığıyla bile kişiliği fikri-tinsel mükemmelliğe ulaştırmak amacıyla manevi enerjinin en alçaktan en yükseğe doğru ileri hareketini garanti altına alan iki güç arasındaki farkı sağlamlaştırır.

Burada sanatın aristokrat karakterinden söz ederken, tabii ki in- san ruhunun ahlâki bir doğrulanmaya ulaşma çabasını, insanın bu yolla mükemmelliğe biraz daha yaklaşan varlığına anlam kazandır- ma gayretini kastediyorum. Bu açıdan bakıldığında hepimiz son tah- lilde aynı konum içindeyiz ve ruhen aristokrat seçkinlere katılma şansımız eşit. Ancak sorunun özü de zaten burada yatıyor; bu şansı

kullanmak isteyen insan sayısı çok fazla değil. Oysa sanat insanlara, dile getirdiği ideal bağlamında kendilerini sına ma konusunda teklifler getirmeyi sürdürüyor.

Gene insan varlığının anlamını mutlu olma hakkı olarak tanım-
layan Korolenko'ya dönelim. Bu bana Eyüp'ün kitabını çağrıştırdı.
Kitapta Elifaz şöyle der: "Çünkü dert topraktan çıkmaz ve zahmet
yerden bitmez; fakat insan meşakkate doğar; kıvılcımlar yukarı
uçar gibi" (Eski Ahit, Eyüp, 5;6). Acının kaynağı memnuniyetsiz-
liktir, insanın o an içinde bulunduğu durumla ideal arasındaki çatı-
ışmadan doğar. İnsanın gerçek bir Tanrısal özgürlük uğruna mü-
cadeleyle ruhunu güçlendirmesi, 'mutluluk' duygusundan çok da-
ha önemlidir.

Sanat, bir insanın muktedir olduğu en iyi şeyi, yani umudu, inan-
cı, aşkı, güzelliği ya da istediği ve umduğu en iyi şeyi güçlendirir.
Yüzme bilmeyen bir insan suya atladığında vücudu -kendisi değil-
kendini kurtaracak içgüdüsel hareketler yapmaya başlar. İşte sanat
da suya atılmış bir insan bedenine benzer, insanlığın manen boğul-
masını engelleyecek bir içgüdüdür. Sanatçı, insanlığın manevi içgü-
düsünün temsilcisidir.

Genel anlamda sanat nedir? İyi midir, kötü mü? Tanrı vergisi mi-
dir, yoksa şeytanlık aracı mı? İnsanın gücünden mi doğar, yoksa za-
yılığından mı? İnsanların birlikteliğinin bir güvencesi ve toplumsal
uyumun bir göstergesi midir? İşlevi bu mudur? Sanat, ilan-ı aşk gi-
bi bir şeydir. İnsanın diğer insanlara bağımlılığının bir itirafıdır. Bir
aydınlanmadır. Bilinçsiz bir eylemdir ama hayatın asıl anlamını, ya-
ni sevgiyi ve fedakârlığı yansıtır.

Ancak geriye dönüp bakarsak, insanlık yolunun tarihi afetler ve
felaketlerle dolu olduğunu görürüz. Yıkılmış uygarlıkların kalıntıla-
rını keşfederiz. Bu uygarlıklara ne olmuştur? Neden nefesleri kesil-
miştir? Yaşama azimleri ve ahlâki güçleri neden tükenmiştir? Her-
halde hiç kimse bütün bunları saf materyalist kusurlara bağlamaya
kalkışmayacaktır. Bana bu tür bir yaklaşım canavarlıkmiş gibi geli-
yor. Öte taraftan, bizim bugün yeniden bir uygarlığın yıkılışına ta-
nık olmak üzere olduğumuzdan da kesinlikle eminim. Çünkü tarih-
sel sürecin fikri-tinsel yanını tamamen göz ardı ediyoruz. Çünkü gi-
derek affedilmez derecede günaha ve umutsuzluğa daha fazla bula-
nan maddeciliğimizle insanlık üzerine sayısız felaketler yağdırdığı-
mızı itirafıtan kaçınıyoruz. Kısaca, kendimizi bilimciler yerine koyu-

yor ve bilimsel olduğunu ileri sürdüğümüz amaçlarımıza daha fazla inandırıcılık katma bahanesiyle insanlığın bölünmez sürecini iki ayrı parçaya bölüyor ve sonra da bu sürecin itici güçlerinden yalnızca bir tanesini her şeyin tek sebebi haline dönüştürüyoruz.

Bu yolla yalnızca geçmişte işlenen hataları haklı göstermeyi değil, aynı zamanda geleceğimizi de yansıtmaya çalışıyoruz. Bu tür yanılgılarda ortaya çıkan tek bulgu, belki de tarihin ne kadar sabırlı olduğudur. O sabırla, insanın sonunda yapacağı doğru seçimle yeniden çıkmaz sokağa saplanmaktan kurtulacağı, başarısız denemeleri, yeni, başarılı çabalarla düzeltereği günleri bekliyor. Tarihten hiç kimşenin hiçbir şey öğrenmediği ve insanlığın onun deneyimlerini görmezden gelmeyi yeğlediği şeklindeki yaygın inanca bu açıdan katılmak gerekiyor.

Başka bir deyişle, uygarlığın başına gelen her felaket uygarlığın başarısızlığının bir göstergesidir. Ve insan her seferinde yolunu yeni baştan çizmek zorunda kaldığına göre, demek ki o güne kadar tuttuğu yol, fikri-tinsel mükemmellikten hayli uzakmış.

İnsan nasıl da biraz durup insan varlığının anlamı konusunda mevcut diğer görüşlerden herhangi birisine eğilme ihtiyacı duyuyor. Doğu her zaman ebedi gerçeğe Batı'dan daha yakındı, ama Batı uygarlıkları maddi hayat beklentileriyle Doğu'yu yutuverdi. Bunu anlamak için Doğu müziğiyle Batı müziğini karşılaştırmak yeter de artar bile.

Batı: 'İşte ben buyum!' diye bağıyor. 'Bana bakın! Dinleyin, acı çekmeyi ve sevmeyi bir tek ben biliyorum! Yalnız ben hem mutsuz, hem mutlu olabiliyorum! Ben! Ben! Ben!!' Doğu ise kendisiyle ilgili tek bir kelime söylemez. Kendini Tanrı'nın, doğanın, zamanın içinde tamamen kaybeder, kendini onların içinde yeniden bulur. Her şeyi kendi içinde keşfetmesini bilir. Taocu müzik - Çin, İsa'dan önceki 600 yıl...

Peki, ama neden bu yüce gönüllü görüş üstünlük sağlayamadı da aksine yok oldu? Ve neden bu düşünceden doğan uygarlık, mükemmelliğe erişmiş belli bir tarihsel süreç biçiminde bize ulaşamadı? Anlaşılan bu görüşler, kendilerini saran materyalist dünyayla fena halde kapışmış.

Birey nasıl toplumla kapışıyorsa bu uygarlık da ötekisiyle kapışmıştır. Ancak yalnız bu yüzden değil, materyalist dünyayla, onun 'gelişmişliği' ve teknolojisiyle karşı karşıya geldiği için de yok olup

gitmiştir. Doğu uygarlığının görüşleri bir sonuçtur, topraktaki tuzun tuzudur, gerçek bilgi ancak ondan fışkırır. Mücadeleyse bu Doğu mantığına göre günahdır.

İşin aslı, bizim kendi yarattığımız bir hayaller dünyasında yaşamamızdır. Onun kusurluluğuna tabiyiz, keşke onun yararları ve değerlerine de tabi olabilseydik.

Ve laf aramızda: İnsanlık, sanatsal görüntü kadar bireyci olmayan başka bir şey keşfedememiştir ve belki de insan varlığının anlamı gerçekten de sanat eserleri yaratmada amaçsız ve bireyci olmayan sanatsal eylemlerde aranmalıdır. Belki de bu şekilde, bizim Tanrı'nın bir kopyası şeklinde yaratılmış olduğumuz fikri doğrulanmaktadır.



TARKOVSKİ MÜHÜRLENMİŞ ZAMAN

“Koca bir evreni içinde taşıyan insan: işte benim tek ilgi odağım.

Zira hayat, her zaman hayal gücümüzden daha zengindir.

Bu yüzden gerçek bir sanatçı, ancak kendisi açısından hayati bir zorunluluksa yaratma hakkına sahiptir. Ben’de sinema sanatıyla seyirciye, hayatın gerçek akışını neredeyse hiç bozmadan aktarma yeteneğini taşımak istiyordum. Sinema sanatının gerçek ‘şiiirsel’ özü

burada yatar. Benim ‘kurgu sineması’nı reddetmemin sebebi, seyircinin perdede gördüklerini kendi deneyimleriyle bağdaştarmasına

imkân tanımamasıdır. Biz sanatçıların taşıdığı tek sorumluluk, kendi yapıtlarımızın düzeyini yükseltmektir. Nitekim ben de kendi filmlerimde hep, birlikte yaşadıkları insanlara bağlı olmalarına,

yani özgür olmamalarına rağmen ‘içlerindeki’ özgürlüğü korumasını bilen insanları anlatmak istemişimdir.”

agora kitaplığı • 187

ISBN 978-605-006-008-9



27068

YTL