

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>

Sinema Nedir?

André BAZIN




doruk

SİNEMA NEDİR?

İZDÜŞÜM YAYINLARI KİTAP LİSTESİ

- 1. Düşüşün Tanıklığı**
- 2. Bir Filozofun Gezi Günlüğü**
- 3. Yüzyılın Davası**
- 4. Bilimsel Devrim**
- 5. Felsefenin Öyküsü - I. Cilt**
-Yunan ve Ortaçağ Felsefesi
- 6. Felsefenin Öyküsü - II. Cilt**
-Çağdaş Felsefe
- 7. Görünmez Kral Tanrı**
- 8. Belgesel Sinema**
- 9. Bilim Tarihi Yazıları**
- 10. Yaşamın Anlamı ve Değeri**
- 11. Sinemanın Öyküsü**
- 12. Yaşamın Kavranışı**
- 13. Sinema Nedir?**
- 14. Piramitler Gerçeği**
- 15. Newton ve Newtonculuk Kültürü**
- 16. Büyük Film Kuramları**
- 17. Einstein ve Dünyamız**
- 18. Doğanın Sayıları**
- 19. Zaman ve Takvimler**
- 20. Dünyalar Savaşı**
- 21. Kendime Düşünceler**
- 22. Bilimsel Buluşların Öyküleri**

André BAZIN

SİNEMA NEDİR?

Çeviren: İbrahim Şener



ODORUK YAYINLARI – ISTANBUL

Sinema Nedir

Tüm Hakları Saklıdır. İzinsiz alıntı yapılamaz

Orijinal Adı:

What is cinema?

Yazarı:

André Bazin

Çeviren:

İbrahim Şener

ISBN:

978-975-553-542-5

Baskı:

Haziran 2011

Baskı Cilt:

Barış Matbaa-Mucelli

Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi

C. Blok. No: 291 Topkapı / İstanbul

Tel: (0212) 674 85 28

Sayfa ve Kapak Tasarımı:

Doruk Yayıncılık



Himaye-i Etfal Sokak No: 6/2 Cagaloglu/ISTANBUL

Tel: (0212) 514 61 57 - (0212) 514 61 58

e-posta: izdusumyay@gmail.com

www.dorukyayincilik.com

İÇİNDEKİLER

Önsöz, Jean Renoir • 3
Önsöz, François Truffaut • 5
Tanıtım, Hugh Gray • 7
Fotoğrafik Görüntü Ontolojisi • 15
Tüm Sinema Miti • 23
Sinema Dilinin Evrimi • 31
Sesin Oluşumu Sonrası Kurgulama Evrimi • 43
Montajın Sınırları ve Nitelikleri • 55
Karışık Sinemanın Savunulması • 63
Tiyatro ve Sinema • 83
Bölüm 1 - 83
Bölüm 2 - 99
<i>Le Journal d'un Curé de Campagne</i> ve
Robert Bresson'un Stili • 117
Charlie Chaplin • 133
Sinema ve Araştırma • 145
Resim ve Sinema • 155
Yer Sarsılıyor • 163

Sinema Nedir?

Bisiklet Hırsızı • 169

De Sica: Metteur en Scène • 183

Sinema Gerçekçiliği ve İtalyan Özgürlük Okulu • 195

Umberto D: Büyük Bir Çalışma • 211

Cabiria: Yeni Gerçekçiliğin Sonuna Yolculuk • 215

Rossellini'nin Savunulması • 223

Monsieur Verdoux Efsanesi • 231

Limelight, ya da Molière'in Ölümü • 259

Sahne Işıklarının Büyüklüğü • 263

Western, ya da Amerikan Par Excellence Filmi • 279

Western'in Evrimi • 287

Kapak Kızı Entomolojisi • 295

Jean Gabin'in Kaderi • 299

Dizin • 302

ÖNSÖZ

Jean Renoir

Kralların kral olduğu, yoksulların ayaklarını yıkadığı ve yalnızca önlerinden geçip gitmekle sıracca hastalığına tutulanları iyileştirdiği günlerde, bu kralların büyüklüklerine olan inançlarını dile getiren ozanlar vardı. O zamanlar ezgisinin nesnesinden daha büyük olan şarkıcıların sayısı hiç de az değildi. İşte sinema alanında Bazin'in konumu budur. Ancak öykünün bu bölümü sadece ileriki konular ile ilgilidir. Şimdi yapılacak olan yalnızca eldeki özdeği bir araya getirmektir. Uygarlık insanoğlunu amansız bir elekten geçirir. Geriye sadece iyiler kalır. Sanırım, Villon'un yaşadığı dönemde Seine nehri kıyılarında ozandan bol bir şey yoktu. Şimdi nerededir onlar? Kimlerdi? Kimse bilmiyor. Fakat Villon, yaşam kadar büyük olarak, hâlâ oradadır.

Çocuklarımız ve torunlarımız, geçmişten arta kalanları karıştırıp dururken, değeri ölçülmez bir kaynağa sahip olacaklardır. Başuçlarında Bazin bulunacak. Çünkü günümüzün kralı olan sinemanın da bir ozanı vardır. Alçakgönüllü bir dost olan Bazin, hastalığı nedeniyle yavaş yavaş ve vaktinden önce ölürken, geçmişin ozanlarının krallarını taçlandığı gibi, o da sinemaya saltanat payesini verdi. Zaferin tacını başında taşıyan bu kral, kendi kaftanının onun karşısında çıkarma büyüklüğünü gösterecektir. İnsanlık, kendi sağlığını ortaya koyarak, sinema konusundaki yanlış inanışları ortadan kaldıran bu soylu kişiliğe çok şey borçlu olacaktır. İşte bu anda, onlar da ozanlarını keşfedeceklerdir. O, şarkısının nesnesinin çok üzerine çıkabilen az sayıdaki ozanlardan biridir.

Bazin'in etkisinin yıllar boyunca hiç eskimeden süreceğine hiç kuşku yoktur. Sinema yok olsa bile, onun yazıları yaşayacaktır. Kim bilir, belki de gelecek nesiller sinemayı yalnızca onun yazılarından öğrenebilecekler. Onun yazıları ışığında insanoğlu, kafasında dörtnele koşan atları, güzel bir yıldızın yakın çekimini ya da

Sinema Nedir?

ölen bir kahramanın kımıldayan gözünü, bir perde üzerinde hayal etmeyi ve kendilerine göre yorumlamayı deneyeceklerdir. Onların üzerinde birleşecekleri belki de tek şey, '*Sinema Nedir?*' kitabının yüksek düzeyi olacaktır. Onun sayfaları, sinema sanatı yok olsa bile kendini enkaz olmaktan kurtaracak ve arkeolojik kalıntılar gibi, bizim hayal gücümüzü aşan sanat başyapıtlarını gün ışığına çıkaracaktır.

Bazin'e, tüm insanlık adına, en derin sevgilerimi sunuyorum.

ÖNSÖZ

François Truffaut

André Bazin Avrupalı sinema yazarlarının en iyisidir. Onunla tanıştığım 1948 yılında, onun manevi oğlu oldum. Yaşantım boyunca yapabildiğim ne varsa, hepsini ona borçluyum.

O, bana sinema üzerine yazmayı öğretti, ilk makalelerimin düzeltilmesini yaptı ve benim yönetmen olmama yardım etti. Ben ilk gün çekimlerimi yaptıktan yalnızca birkaç saat sonra hayata gözlerini kapadı. Arkadaşı Père Léger tarafından gönderildiğim Nogent'teki evine ulaştığımda büyük bir acı içinde konuşamadan bana bakıyordu. Bir önceki gece televizyonda 'Le Crime de Monsieur Lange' (Bay Lange'nin Cinayeti) filmini seyretmiş ve hazırladığı Jean Renoir hakkındaki kitabı için notlar almıştı.

Benden André Bazin'in resmini çizmemi isteseler aklıma gelen ilk şey, bir Amerikan gazetesinin manşetindeki yazı olacaktır: "Karşılaşılabilecek En Unutulmaz Karakter."

André Bazin, Giraudoux'un oyunlarındaki karakterler gibi, İlk Günah'tan önceki zamana ait bir yaratıktır. O, iyi ve dürüst bir insandır. Onunla konuşmak, Hintliler için Ganj nehrinde yıkanmak ile aynı anlamdadır.

Kocaman yüreğinin yanı sıra mantığını da ön planda tutmasını bilmiştir. Kekeleyerek konuşmasına karşın her tartışmadan galip olarak ayrılmasını bilmiştir. Karşı tarafın ortaya koyduğu tezleri, onları söyleyenden daha ustaca geliştirir ve kuvvetli bir mantık ile çürütürdü. Yalnızca Bazin'in hayranlık duyduğu Sartre'ın makaleleri onun entelektüel dürüstlüğü ve zekasıyla boy ölçüşebilir.

Onun kronik fiziksel rahatsızlığı şaşırtıcı bir moral gücü ile paralellik taşımaktadır. Yüksek sesle borç alır ve fısıldayarak bunu geri öderdi. Onun varlığında, her şey daha basit, daha sade ve daha anlaşılır duruma gelmektedir. Dört koltuğu bulunan arabayı tek

Sinema Nedir?

başına işgal etmekten rahatsızlık duyduğu için Nogent'teki otobüs durağında bekleyenleri alarak Paris'e yolculuğunu bu şekilde sürdürürdü.

Sinemayı seviyordu fakat ondan daha fazla olarak yaşamı, insanları, hayvanları, bilimleri ve sanat dallarını seviyordu; ölmünden çok kısa bir süre önce Fransa'daki Roma stilinde yapılmış az bilinen kiliseler üzerine kısa bir film gerçekleştirmeyi planlıyordu. Çok sayıda hayvan besliyordu. Bunlar arasında, evcil hayvanlar, bir bukalemun, bir papağan, sincaplar, kaplumbağalar, bir timsah ve isimlerinin nasıl telaffuz edildiğini bilmediğim için burada sıralayamayacağım diğer yaratıklar bulunuyordu.

Bazin tüm yaşamını sürekli olarak daha iyiye ve daha doğruya ulaşma çabası içinde olarak değerlendirmişti. Kendisini tanıma şansına ermiş herkes, onun hakkında olumlu düşüncelerini söyleyecektir. Onunla yalnızca bir kez konuşmuş olan biri bile "en iyi arkadaşım" yakıştırmaları yapmaktan geri durmayabilecektir. Dürüstlüğü ile karşılaştığı herkesi derinden etkilemeyi bilmektedir.

André Bazin'in sıcak kişiliği nedeniyle onun hâlâ aramızda olduğunu söylemekte zorluk çekmeyiz. Onun öldüğüne inanmak gerçekten çok güçtür. André Bazin, onu sevenlerin gönüllerinde yaşamaya devam etmektedir. Bunu sürdürmek için yapılması gereken şey onu tekrar tekrar okumaktır.

Bir süre önce onun eleştirel yaklaşımını yansıtan çok ilgi çekici bir mektup almıştım; "Seninle Sinematek'te Mizoguchi'nin filmlerini yeniden görme olanağı bulamadığım için üzülüyorum. Ben onu Kurosawa'dan daha fazla beğeniyorum. Gece olmasa, gündüzün daha iyi olduğunu bilebilir miydik? Mizoguchi'yi seven birisinin Kurosawa'dan hoşlanmamasını anlamakta güçlük çekiyorum. Tartışmasız olarak Kurosawa'yı tercih eden biri kör olmalıdır fakat biri yalnızca Mizoguchi'yi seviyorsa bu da onun tek gözlü olduğunu gösterir. Sanat dışavurumcu damarlarda olduğu kadar, düşünceye dalmış ve mistik damarlar boyunca da ilerlemektedir."

TANITIM

Hugh Gray

André Bazin'in ölümünün üzerinden uzun seneler geçmesine rağmen, onun eleştiri yazıları hâlâ önemini korumaktadır. Yaşamı boyunca sinema sanatı üzerinde oluşturduğu sentezler tüm sıcaklığı ile konuyla ilgilenenlere örnek olmaya devam etmektedir. Bazin'in düşüncesi, çağdaş bilimin üzerine oturtulmuş ve yapımcının karşılaştığı tüm problemleri bir yapıda geliştirmiştir. Onun ilgi alanı sadece edebiyat, şiir, felsefe ve din konularıyla sınırlı kalmamış, kimya, jeoloji, psikoloji ve fizik gibi bilim dallarını da kapsamıştır.

André Bazin 18 Nisan 1918 tarihinde Angers, Fransa'da doğdu. İlk eğitimini La Rochelle'de aldı. 1938'de St. Cloud'daki École normale supérieure'de eğitimine devam etti. Sınavlarda çok yüksek notlar almasına rağmen kekemeliği yüzünden öğretmenliğe kabul edilmedi.

Sinemaya olan tutkusu orduya çağrıldığı 1939 yılından itibaren artmaya başladı. Onun ordudaki arkadaşlarından biri olan Guy Leger, Bazin'in sinemanın sadece tarihi ve sosyal görünümüyle yetinmeyip, sinematografik görüntü üzerine kapsamlı çalışmalar yaptığını belirtmiştir.

Diğer bir arkadaşı eleştirmen P. A. Touchard onun eleştirilerindeki şiirsel duyarlılığa dikkat çekerek yorum kapasitesini övmektedir. Konuşurken kekeleyen bu adamın bilimsel, felsefi ve soyut terimleri öylesine yerli yerinde kullanarak dinleyenlerin fantastik iştahlarını doyurduğunu belirten Touchard, Bazin'in bunu yaparken kullandığı alçakgönüllü üsluba olan hayranlığını saklayamamıştır.

Savaş sırasında, savaştan etkilenen genç askerlerin psikolojik danışmanlığı görevini yürüten Bazin, kısa zaman sonra politik

Sinema Nedir?

nedenlerle kapatılacak olan bir sinema kulübü kurmuştur. Onun sinemaya olan tutkusu, kültüre ve gerçeğe olan tutkusundan kaynaklanıyordu. Her zaman için mistik bir havaya bürünen Bazin için Sinemanın Aristo'su demek hiç de yanlış olmaz.

Buradaki görevinin sona ermesinden sonra *Le Parisien Libre*'de film eleştirileri yazmaya başladı. Başarılı olmasındaki en büyük etken her seviyede insanın anlayabileceği şekilde yazıyor olmasıydı. On yıl içinde Fransız film eleştirmenlerinin en ünlüsü olacaktı. *Cahiers du Cinéma* onun önemli önderliği ile dünya sinema yayınları içinde haklı yerine kavuştu.

Aynı zamanda sinema ile ilgili diğer bir görevi Institut des Haute Études Cinématographiques'in kültür servisi yönetmenliğiydi. Sonunda okula kabul edilmişti. Jean Louis Tellenay o zamanlar var olmayan *filmoloji* sözcüğünün Bazin tarafından oluşturulduğunu ve onun kişisel çabalarla bir sinema kültürü yarattığını söylemektedir.

Kuramcı, entelektüel ve idealist olarak ün yapan André Bazin, Alexandre Astruc'un gözlemlerine göre çalışırken kendini bütün dünyadan soyutlardı. François Truffaut ise onunla olan anılarıyla ilgili olarak "Hiçbir zaman benim ne kadar yanlış olduğumu söylemezdi, sadece kendisinin ne kadar doğru olduğunu söylerdi," diyor.

Robert Bresson ise "Doğruya ulaşmak için yanlışları ortadan kaldırmak gibi ilginç bir çalışma yöntemi vardı" diyerek onun çalışma disiplininin söz ediyor. Eric Rohmer, onun '*Quest-ce que le Cinéma?*' kitabının ilk cildinde konunun "Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi" makalesiyle başladığına işaret ederek, Bazin'in oluşturduğu kuramın temellerinin sağlam atıldığı ve kronolojik sıraya önem verildiği üzerinde duruyor. Her bir bölümün kendi içinde mükemmel bir matematiksel kuram örneği olduğunu söyleyen Rohmer, Bazin'in çalışmasının tıpkı geometrinin doğru çizgileri kendisine konu edinmesi gibi sinemayı merkez alarak, belirli bir plan dahilinde sistemli bir şekilde ilerlediğini belirtmektedir. Çalışmalar

Tanıtım

rını estetiğin temel ilkeleri doğrultusunda yürüten Bazin, kendi görüşlerini sanat tanımlarıyla kaynaştırmasını bilmiştir. Varolan bütün yanlış kanıları ortadan kaldırmaya çalışan André Bazin, köklü değişiklikler oluşturma çabasını büyük bir kararlılıkla göstermiştir.

Birçok insan Bazin'in sessiz sinemanın sona ermesiyle onun artık sanat olmaktan çıktığı görüşünü paylaştığını düşünür. Oysa durum böyle değildir. Ona göre ses sinemayı yıkmamış, aksine onun vasiyetini tamamlamıştır.

Zaman zaman yaratıcılığını herkesin kabul ettiği Bazin'in fikirlerine çok ters düşen eleştirmenler çıkmıştır. Bunlardan en bilineni *Ésthetique et psychologie du cinéma* (Sinema Estetiği ve Psikolojisi) kitabıyla tanınan, Film Tarihçisi ve Estetikçi Jean Mitry'dir. Bazin kitabında karşı görüşlere yanıt niteliği taşıyan tümcelerle kendi kuramını daha sağlam temeller üzerine oturtmaya çalışmaktadır. Kitapta fotoğrafın nitelikleri hakkında önemli bilgilerin bulunmasının yanı sıra kameranın kullanılışı ve montajla ilgili çok sayıda bilgi de mevcuttur.

Bazin, "Sinema Dilinin Evrimi" bölümünde, görüntünün gerçekliğe yeni bir şey katması ile değil, onun açıklaması ile değerlendirilmesi gerektiğini anlatmaktadır. Mitry'ye göre ise kameranın kendisinde gerçeklik bulunmaz, yapılan iş dünya ile ilgili yeni bir görünüm oluşturmaktır. Bu, kameranın uzayda farkı yakalamasıdır.

Henri Gouhier, Bazin'in sinema kuramını tiyatrodan farkı açısından da inceleyerek aktörün fiziksel varlığını sinemada değişik amaçlarla kullandığını ortaya koyduğunu belirtmektedir. Bu tartışmaların doğal sonucu olarak Bazin, sinematik görüntünün bir reproduksiyondan çok fazla bir şey olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır.

Bana onun yazıları hakkında en çarpıcı film eleştirisinin hangisi olduğunu sorsalardı, hiç tereddüt etmeden Robert Bresson'un stili üzerine yazılan makaleyi söylerdim. Bu, bana göre, ro-

Sinema Nedir?

manın ekrana uyarlanması unutulmaz bir özetidir. Bresson'un 'Les Dames du Bols de Boulogne' romanından kotardığı 'Jacques le fataliste' filmi hakkında Bazin, "Racine'in diyaloglarına dönüşen Diderot sayfasına karşı bir silecek sesi" tanımlamasını kullanmıştır. Bazin, benzer tanımlamaları Charlie Chaplin için de yinelemiştir.

André Bazin'in katkıları sayesinde sinema, önemli bir çalışma sahası haline gelmiştir. Tüm dünyada sinema bir kaçış yolu olmaktan çıkarak bize hayatın gerçeklerini sunabilecek bir araç olma yolunda ilerlemiştir. Artık gördüğümüz ekran, yaşamın bunalmılarından bir süre için uzaklaşmayı değil, bize o yaşama karşı daha hazırlıklı olma yöntemini öğreten bir konuma girme amacındadır. Onun görevi insanları düşünmekten uzaklaştırmak yerine, onlara felsefe yapmasını öğretmektir. Sinemanın bunu yapabilecek kapasitesi vardır. Bu gerçeği bize André Bazin öğretmiştir. Bütün bu düşünceler ışığında Bazin, "Sinema Nedir?" sorusuna yanıtlar aramıştır.

Yanıt, tarih, felsefe, edebiyat, psikoloji, sosyoloji ve diğer bilimlerin, araştırmaların sonuçlarına bağlı olarak insanlık boyutunu gözler önüne sermektir.

Jean Renoir, André Bazin'in etkisinin yıllar boyu süreceğini söylemiştir. Onun ismi film eleştiri çalışmalarında gitgide artan bir hızla tüm dünya tarafından tanınmaktadır. Hatta bazı Marksist film eleştirmenlerinin onun kuramlarına saldırılarına karşın, o ününü pekiştirmesini bilmiştir.

Eğer onun yaşantısını konu alan bir film yapılacak olsa, geleneksel Fransız Katolikliğinin tutuculuğuna nasıl karşı koyduğunun vurgulanması gerekmektedir. Onun zihni teolojik devrimin fikirleri ile dolup taşmış ve bunun gerçekleşmesi için sinemayı bir araç olarak kullanmıştır. Öğretmen olmak için eğitim gördüğü St. Cloud okulunda pek çok felsefi, teolojik ve sosyolojik tartışmalara katılmış, soyut terminolojinin yenilmez tutkusunu da bu yıllarda edinmiştir. Onu en çok etkileyen düşünür Emmanuel Mounier

Tanıtım

(1905-1950) olmuştur. Onun önceli ise Rus filozof yeni Toma'cı Jacques Maritain'in öğrencisi Berdiaeff ve Bergson olmuştur. Ancak ondan sonra daha fazla etkisi altında kalacağı kişi Charles Peguy (1873-1914) olacaktır.

1932 yılında Mounier, *Esprit* (Umut) adlı yazısında o dönemin içinde bulunduğu durumu şöyle özetlemektedir; "Biz Bergson ve Peguy, Maritain ve Berdiaeff, Prudhon ve de Mann'ın düşünceleri arasında kamplara bölünmüş görünmekteyiz." Bu yıllarda üniversiteler henüz Kierkegaard, Marx ve Jasper'in çalışmalarından yeterince haberdar değildiler. Buna karşın Mounier yazısını Kierkegaard ve Marx'ın peşinden gitmek yerine ondokuzuncu yüzyılın Sokrat felsefesine uygun bir devrimin yapılması gerektiğini savunmakla sürdürmüştür. Bu düşünce bireysellik olarak kapitalizm ve komünizm arasında "üçüncü kuvvet" olarak ortaya çıkmıştır.

Mounier, Hristiyan öğretisini evrensel bir bakış açısıyla düzenleyen Teilhard de Chardin'e hayranlık duymaktadır. Bu düşünce varoluşçuluk ile ilintilidir. O, bireysellik ile varoluşçuluğun sisteme karşı mücadele etme konusunda ortak bir dalı olduğunu söylemektedir. Bu felsefe Bazin'in kitabının çeşitli yerlerinde, örneğin Yenigerçekçilik makalesinde, karşımıza çıkmaktadır. Kapitalizm, Mounier'in ana hedeflerinden birisiydi. Peguy ile aynı fikirde olarak Burjuvazinin ölümcül bir hastalık gibi insanları için için yiyip bitirdiğini düşünmekteydi. Bernanos gibi, toplumun her seviyesinde bulunan ana sorunun bu olduğunu gözlemlemişti.

Bazin sinemayı tüm sanat dalları içinde ayrı bir yere koymaktadır. Ona göre sinema diğer sanat dallarından daha fazla sevgi ile bağlantılıdır.

André Bazin'in özellikle film kuramı konusundaki önemi gitgide daha geniş çevrelerce anlaşılmakta ve değerlendirilmektedir. Her ne kadar, bazı çevreler onun düşüncelerine karşı savaş açmış görünüyorsa da, kurduğu mantığın sağlamlığı hemen hemen herkes tarafından kabul edilmektedir.

Sinema Nedir?

Onun bütün çalışmaları sevgi üzerine dayanmaktadır. François Truffaut, bununla ilgili olarak onun sinemayı sevdiğini fakat sinemadan daha fazla olarak yaşamı, insanları, hayvanları, bilim ve sanatları sevdiğini belirtmiştir.

Truffaut ayrıca *Cahiers du Cinéma* dergisinde yayınlanan bir yazısında onun Aziz Francis'in yüce özelliklerine sahip biri olduğunu söyler. Bütün resmi ve resmi olmayan engellere karşın Güney Amerika'daki bir film festivalinden dönerken, yanında bir papağan getirmesi onun hakkında çok şeyler anlatmaktadır.

Kitabın bir bölümünde erotizm, western ve Gabin konusunu ele alan parçalar, orijinal Fransızca kitabın üçüncü cildinde "Sinema ve Sosyoloji" başlığı altında yer almaktadır. Western filmlerinin konu edildiği bölüm Batılı kovboylar ile Fransız edebiyatındaki şövalyeler arasında bulunan benzerlikler ilgi çekici bir şekilde gözler önüne serilmektedir. Fransızların idealleştirilmiş kadın tiplemesinin yerini yeni Batıda sosyal koşulların gücüne karşı dayanıklı kadın modelleri alacaktır.

'*Limelight*' (Sahne Işıkları) ve '*Monsieur Verdoux*' çözümleri daha önce '*Les Temps Modernes*' dergisinde yayınlanmıştır. Bu yazılar, aynı derginin birkaç sayı öncesinde Natalie Moffat imzalı yazıya yanıt niteliği taşımaktadır.

Bazin, Verdoux ile ilgili yazısında, Chaplin ile Verdoux arasındaki materyalist ilişkiyi ortaya koymaktadır. Halka göre, tek mit Charlie mitidir. Bu mit kendini bilet gişeleri önünde göstermektedir. *Limelight* ve *Verdoux* birer başarısızlıktır. Oysa Bazin, aykırı bir göze sahip olarak Chaplin - Verdoux ilişkisini gözler önüne serecektir.

Bazin'in yazılarında yeri geldikçe katı Katolikliğe karşı düşünceler olduğu anlaşılmaktadır. O, bu düşüncesini Hristiyan döneminden beşyüz yıl geriye dayandırır. Xenophanes, "Her şey birdir" çıkarımına ulaşmak için çok uzun bir süre boyunca çalışma ve gözlemlerinde bulunmuştur. Parmenides de, evrende, sürekli-

Tanıtım

ilk olarak bu bütünü görmüştür. Sinema alanında da pekala Parmenides ile Herakleitos okulları arasında yaşanan tartışmalara benzer oluşumlar meydana gelebilir. Bunlar evreni ya da "gerçekliği" bir bütün olarak görmüş ilk filozoflardır. Platon'a göre, O, bir bütün olarak oluşturulmuştur. Parçaları ise sevginin gücü ile bir arada bulunmaktadır. Bazin'in yürekten bağlandığı Sallustius, Platon'un bir söylemini kullanarak "Her şey, içinde bulunan iyilik nedeniyle vardır. Her şeyin ilk nedeni iyiliktir," demiştir.

Son olarak Jean Mitry'nin *Estetique du Cinéma* kitabında yer alan bir ifadeyi belirtelim; "Eğer sinema bir sanat ise, o sanat üzerindeki tüm sınırlamaları ile yaratılmış bir sanattır. Sanat, aslında geçiş için bir yol işlevi görmektedir. Bu, özgürlüğe doğru giden bir yoldur. Bunu yalnızca sinema gerçekleştirebilir. Onun birinci unsuru ise yaşamın kendisidir!

Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques
A. LUMIÈRE & SES FILS

• 6-7-74 TUESDAY 10:00 AM

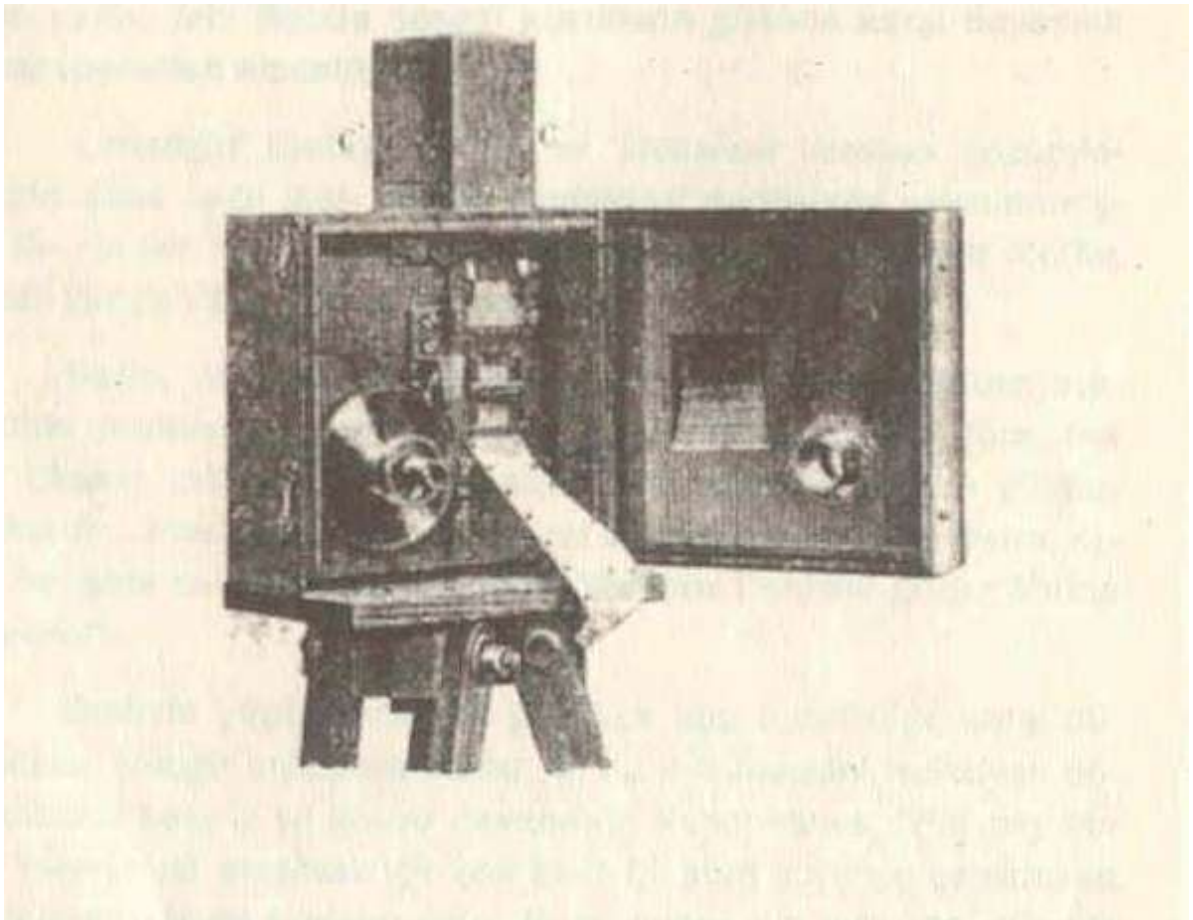
Heinen à vapeur LYON-MONPLAISIR

ALL INFORMATION CONTAINED HEREIN IS UNCLASSIFIED

NOTICE

LE CINÉMATOGRAPHE

August 11 10:14 LUMIERE



FOTOĞRAFİK GÖRÜNTÜ ONTOLOJİSİ

Eğer plastik sanatlar psikanaliz ile incelenseydi, ölünün mumyalanması onun yaratımının temel faktörü olarak karşımıza çıkardı. Resim ve yontu sanatında, varlığın devam ettirilmesi amaçlanmıştır. Geçen süre insanı psikolojik olarak tatmin ettiği halde zafer yine zamanın olmuştur. Vücudun görünümü, onun kuvvetine yenik düşmektedir. Yine de insanoğlunun çabası bu yönde devam etmektedir. Mumyalar sodyum içinde taşlaştırılırken piramitler ve labirent koridorları nihai çürümeye karşı kesin bir garanti sağlayamamıştır.

Diğer bir önlem olarak korunaklı lahitler düşünülmüştür ve buralara asıl vücudun çürümesi durumunda yedek olarak kullanılmak üzere mumyalar yerleştirilmiştir. Bu dinsel tarz başlangıçta mevcut olan hayatın varlığının onun temsili görünümünün yaratılmasına çalışılması esasına dayanmaktadır. Benzer olarak bir başka karşı koyuş tarih öncesi devirlerde mağaralarda, başarılı bir av sonrası yakalanan hayvanların bir kısmının kil ile örtülerek korunmaya çalışılması çabalarıdır. Sanat ve uygarlık zaman içinde geliştikçe onun sihirli rolü daha da artacaktır. 15. Louis kendisini mumyalatmak yerine Le Brun'a portresini yaptırmayı tercih edecektir. Uygarlık tabii ki zamanın gücünü yok etmeye yetmeyecektir. O, ancak akılcı düşünme seviyesinin yükselmesini sağlayacaktır. Artık hiç kimse bir modelin veya bir görüntünün aynılığına inanmamaktadır. Görüntüler sadece bizim maddeleri hatırlamamıza yaramaktadır. Onlar bizi ölümden koruyamazlar. Bugün görüntü oluşturulmasının bu tür amaçları yoktur. Ölümden sonra yaşam konusu tartışma dışı kaldığı için şimdilerde görüntüler gerçeğin benzerliği olarak ideal bir dünya yaratımı amacını gütmektedir. Eğer plastik sanatlar tarihine bakarsanız çıkış noktasının estetik kaygılardan çok, psikolojik isteklerden kaynaklandığını görürsünüz. Bu, 'benzerliğin öyküsü'dür ve isterseniz siz buna 'gerçekliğin öyküsü'

diyebilirsiniz.

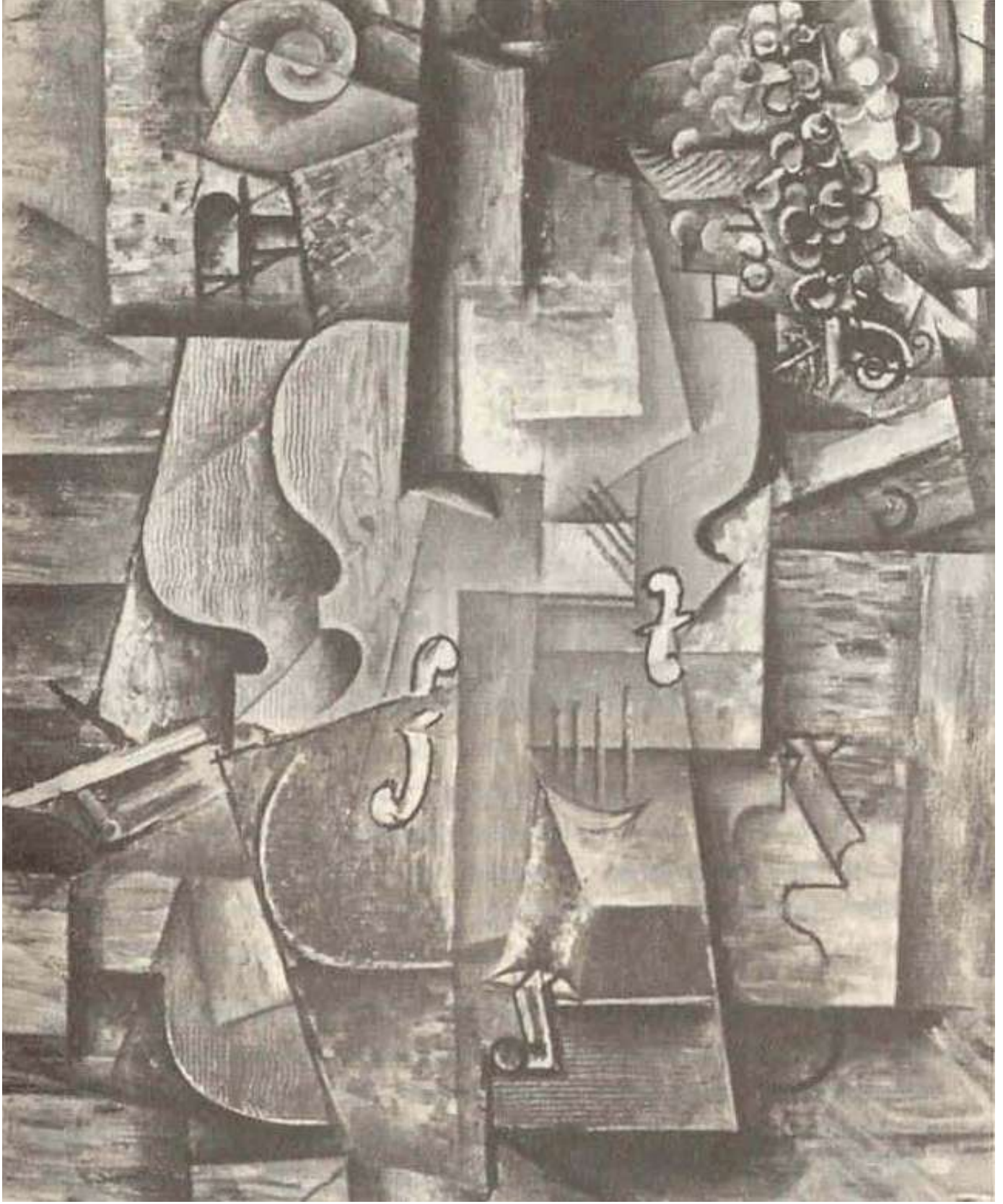
Fotoğrafın ve sinemanın sosyolojik perspektifine baktığımızda bunun geçen yüzyılın ortalarında modern resim alanında meydana gelen ruhsal ve teknik krizin doğal bir sonucu olduğu görülmektedir. André Malraux sinemayı plastik gerçekliğin ileri evrimi olarak tanımlamıştır. Başlangıç noktası olarak da Barok resmi ve rönesans dönemini almıştır.

Resim sanatının semboller ve gerçeklik arasında bir yerde dengede durduğu yaygın olarak kabul gören bir gerçektir. 15. yüzyıldan itibaren batı resimi dış dünyanın yanı sıra yavaş yavaş ruhsal ifadeleri de kullanmaya başlamıştır. Perspektifin bir sistem olarak ortaya çıkışıyla birlikte sanatçılar artık üçüncü boyutu yakalama yolunda önemli bir adım atmışlardır. Bu, gözümüzün gördüğü dünyanın resmedilmesidir.

Hemen sonra resim sanatı iki önemli dala ayrılma eğilimi içine girmiştir. Bunların birincisi estetik kaygılarla ruhsal gerçekliğin modele yansıtılması; diğeri ise dış dünyanın psikolojik açıdan tekrar edilmesidir. Bu durum parça parça kendini tüm plastik sanatlarda göstermeye başlamıştır. Bunun yanında perspektif sadece biçim sorunlarını çözebildiği, hareket sorunlarını ise çözemediği için araştırmalar fiziğin dördüncü boyutu olan hareketlilik üzerine yoğunluk kazanmıştır.

Doğaldır ki, büyük sanatçılar bu iki büyük yönelimi birleştirme yeteneğine sahip kişilerdir. Bunu belli bir hiyerarşik düzen içinde yaparlar. Buna karşın gerçek her zaman için iki ayrı fenomen olarak karşımıza çıkar. Bunun için yapılacak nesnel eleştiriler resim sanatının evrimini daha iyi anlamamızı sağlayacaktır. 16. yüzyıldan itibaren resim sanatı bu tür sıkıntıları yaşamıştır. Bu tamamen zihin ile ilgili bir gereksinimden ortaya çıkmıştır.

Sanatta gerçekçilik üzerine tartışma estetik ile psikoloji kavramları arasındaki karışıklığın yanlış yorumlanmasından ortaya çıkmıştır. Doğru gerçekçilik dünyanın somut bir şekilde ifade e-



Pfcasso, Kemanh ölüdoğa. 1912. New York, Museum of Modern Art.

Sinema Nedir?

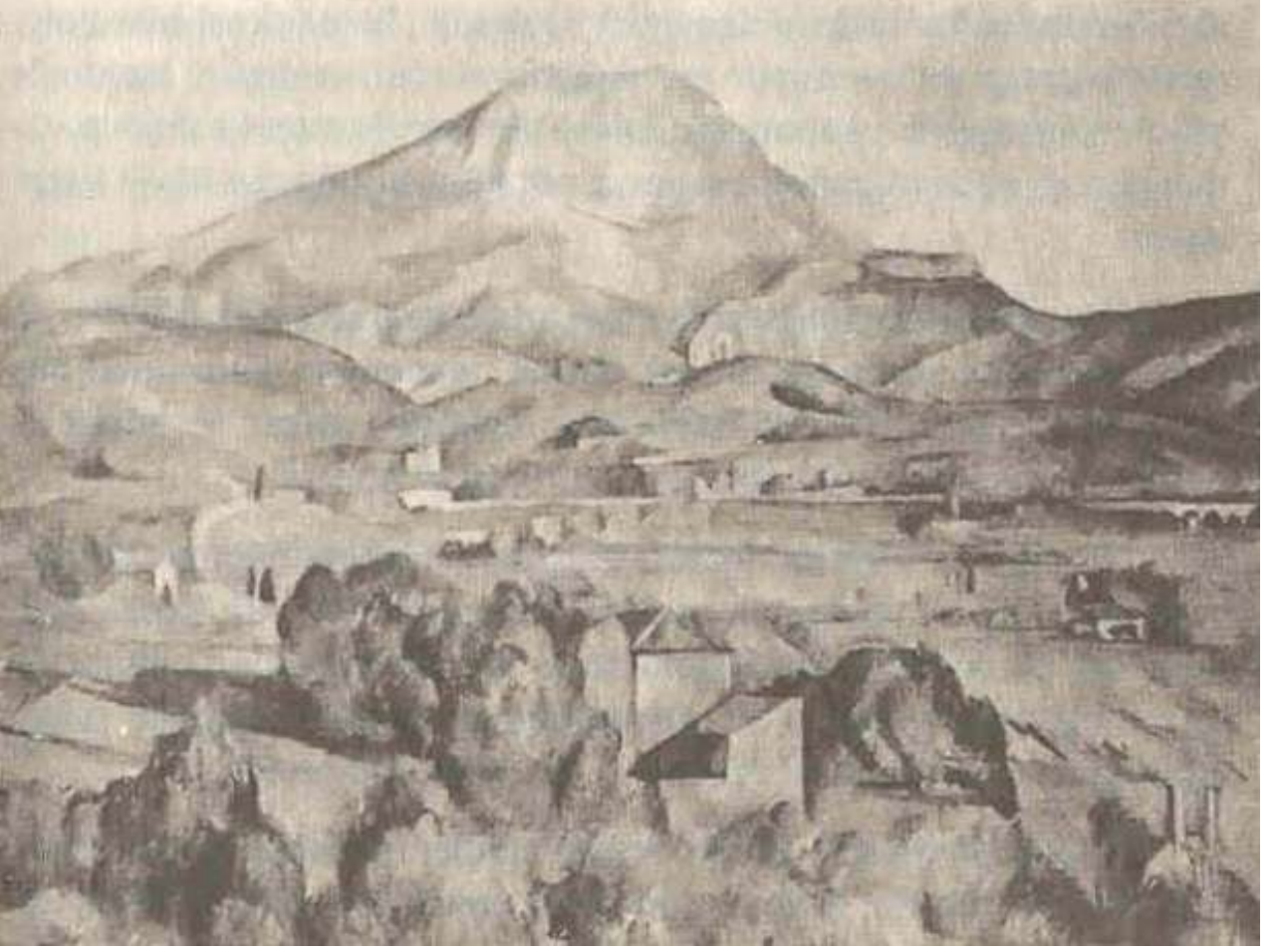
dilmesi, sahte gerçekçilik ise sadece göz aldanmasıdır. Ortaçağ sanatı bu krizden kendini kurtarmıştır. Daha sonra teknik gelişmelerin ışığında gerçekçilik ve ruhsal yapının yansıtılması yönünde önemli adımlar atılmıştır. Perspektif batı resminin ilk günahı olma özelliğini taşımaktadır.

Niepcce ve Lumière bu gūnahtan kurtulmuşlardır. Barok sanatın başarısına karşılık, fotoğraf, plastik sanatların benzerlik düşüncesinden kendisini kurtarmıştır. Resim, görüntü oluşturmaya zorlanmıştır ve bu görüntüler sanat haline getirilmiştir. Diğer taraftan fotoğraf ve sinema ise gerçekçilik düşüncesini sağlayan icatlar olarak karşımıza çıkar.

Ressam ne kadar yetenekli olursa olsun, ortaya koyduğu iş belli bir sınırın ötesine geçemeyecektir. İnsan elinin işin içine girmesi görüntü üzerinde çeşitli bozulmalara neden olmaktadır. İnsanoğlunun hiçbir rol oynamadığı mekanik yeniden üretim bizim iştahımızı bambaşka bir şekilde doyuracak niteliğe sahip olacaktır. Çözüm başarı sonucunda değil, başarmanın yolunda bulunur.

Çağdaş fenomen ile ilgili stil ve benzerliğin çatışmasının kaynağı budur. Ondokuzuncu yüzyıl bu krizin gerçek başlangıcını görebilmiştir. Bunun mitsel kaynağı Picasso olmuştur. Plastik sanatların varlığı ve onun sosyolojik kökleri daha ayrıntılı bir şekilde irdelenmeye başlanmıştır. "Temsili kompleks"ten kurtulan çağdaş ressam fotoğrafın veremeyeceği kavramları resmetmeye başlamıştır.

Fotoğrafın gücü resimden farkı nesneleri olduğu gibi gösteren mercekten kaynaklanmaktadır. İlk kez ürün ile onu üreten nesne cansız varlıklardan oluşmaktadır. Artık olaya insanın yaratıcı müdahalesi söz konusu değildir. Fotoğrafçının kişiliği yalnızca çekeceği nesnelerin seçiminde ve amacında etkili olmaktadır. Her ne kadar sonuç onun kişiliğini yansıtıyor olsa da, bu, ressamın yaptığı ile aynı şey değildir. Bütün sanatlar insanın varlığı ile hayat bulmaktadır. Bunun istisnası fotoğraftır. Fotoğraf bizi tıpkı doğadaki bir fenomen gibi etkiler. Bir çiçeğin veya bir kar tanesinin gü-



2. Cezanne, Sainte Victoire dağının Bellevue'den görünüşü. 1885 dolayları. Merion, Pennsylvania, Barnes Foundation.

zelliğini büyük ölçüde yaşayabiliriz.

Güzel bir resim bize belki model hakkında çok şey söyleyebilir fakat fotoğraf sanatının bıraktığı etkiyi sağlaması olanaklı değildir.

Bunun yanında resim benzerliğin yaratılmasıdır. Sadece fotoğraf, nesnesinin yerine geçebilecek kadar duyarlı bir yaklaşıma ulaşabilir. Fotoğrafik görüntü nesnenin kendisidir. Nesne zamandan ve uzaydan soyutlanmıştır. Onun belgesel değeri ne olursa olsun üzerinde bir oluşumun niteliğini taşımaktadır. Bu, artık yeniden üretim olmaktan çok, modelin kendisidir.

Sinema Nedir?

Aile albümlerindeki fotoğraflarda gri ve mavi gölgeler görürüz. Bunlar çoğunlukla anlaşılmaz şeylerdir. Geleneksel aile portreleri zamanı yakalamıştır ve varlığını sürdürmektedir. Mekanik bir oluşum olan bu sanat bize sonsuzluk yaratamaz kesinlikle. Onun yaptığı sadece zamanı mumyalamaktır. Çürümeye böyle karşı koyar.

Bu açıdan baktığımızda, sinema zamanın tarafsızlığıdır. O artık nesneleri korumaz. İlk kez olarak nesnelerin görüntüleri onların sürekliliğinin görüntüleridir. Onu resimden ayıran en büyük özellik, ışın içine zaman boyutunun katılmış olmasıdır.

Fotoğrafın estetik kalitesi gerçekliğin çıplak gücünü göstermektedir. Bunlar dünyanın nesnel görünümleridir. Bir kaldırımın nemliliği, bir çocuğun yüzündeki ifade hep dış dünyadan olduğu gibi alınmış oluşumlardır. Bu güç sayesinde fotoğraf doğanın taklit edilmesinden daha fazla özellikleri içinde barındırabilir.

Fotoğraf yaratıcı gücün baskın olduğu bir sanattır. Bir ressamın estetik dünyası gerçek dünyadan çok farklı olabilir. Onun sınırları belli bir yerde kısıtlanmış olacaktır. Fotoğraf ise ortak oluşumları paylaşır. Bir nesnenin yerine yedeğini koymaktansa, o nesnenin kendisini betimleyebilir. Gerçeküstücüler fotoğraf yüzeyinde böylesine bir farklılık sezmişlerdir. Onlar estetik amaç gütmeyenler ve mekanik etkiyi gözardı ederler. Onlara göre hayal ürünü olan ile gerçek olan arasındaki mantıksal farklılık ortadan kalkma eğilimindedir. Her görüntü, nesne gibi görünür ve tersi olarak her nesne bir görüntü gibidir. Bu yüzden fotoğraf gerçeküstücü yaratıcılığın ana malzemesinden biri olmuştur. Sürrealist resimlere titizlikle bakıldığında ayrıntılarda görsel bir yanılgının olduğu görülmektedir.

Bu nedenle fotoğraf plastik sanatlar tarihinin en önemli icadıdır. Bu, aynı zamanda Batı resminin yeni bir boyut kazanmasına neden olmuştur. İzlenimci gerçekçilik göz aldanmasının diğer uç noktasındadır. Taklit değeri gitgide azalmıştır. Bu biçim sonradan Cézanne'in kişiliğinde perspektifin geometrik yansımaları olarak

Fotoğrafık Görüntü Ontolojisi

tuale aktarılmıştır. Resim, mekanik görüntü üretimine karşı barok öykünmenin ötesine ulaşmaya çalışarak yaşam mücadelesine girişmiştir. Pascal bizim kendi gözlerimizle görmeyi başaramadıklarımızı bize ulaştırdığı için hem resime, hem de fotoğrafa minnettarlık duymaktadır. İnsanoğlu sevginin duyumuna böyle varabilmiştir.

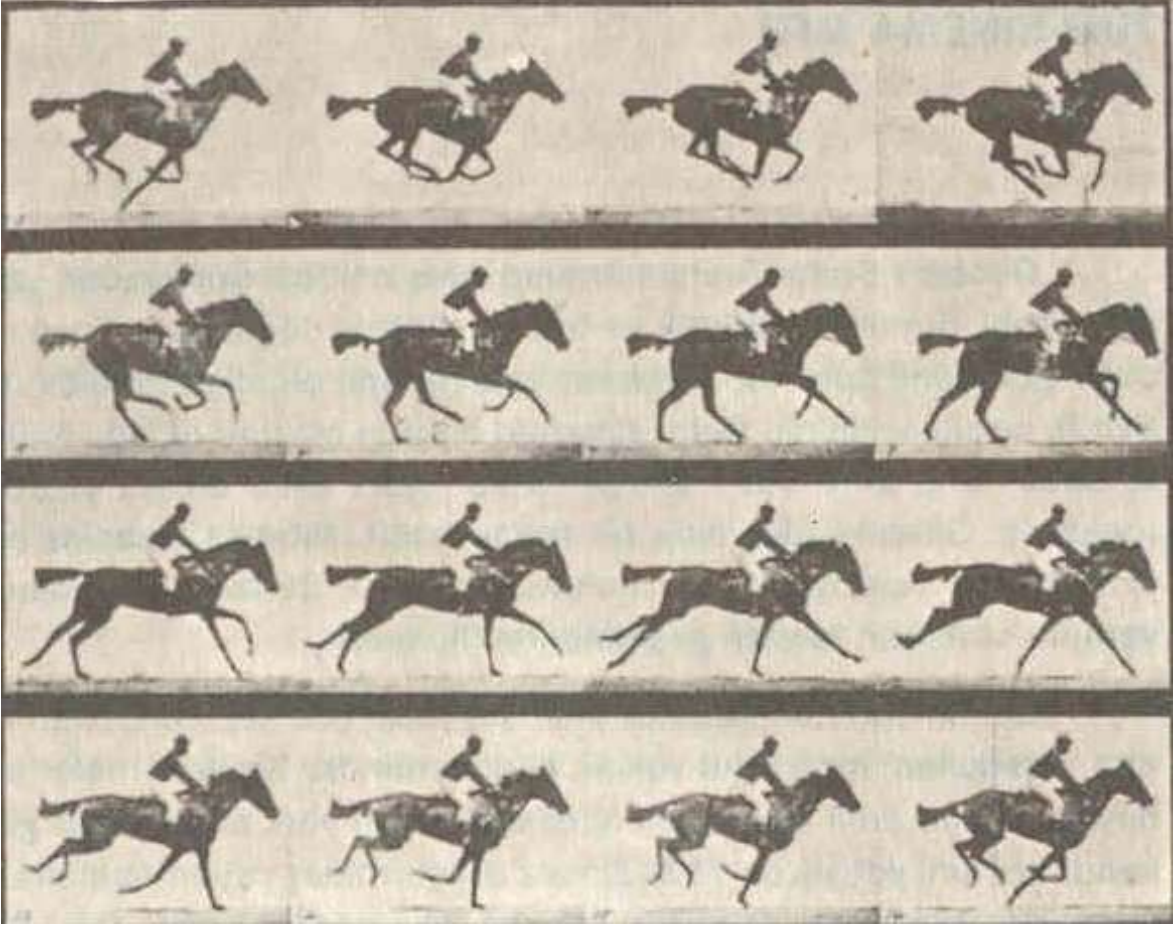
Diğer taraftan sinemanın bir dil olduğu unutulmamalıdır.

TÜM SİNEMA MİTİ

Georges Sadoul'un sinemanın çıkış noktası konusunda yazdığı kitabı, bunun ekonomik ve teknik evrimin doğal bir sonucu olduğu görüşünü savunan Marksist yazarlardan oldukça farklıdır. O, bunun nedenselliğinin tarihi sırasının bir ters çevrimi olduğu iddiasındadır. Ona göre basit teknik icatlar şans eseri ortaya çıkabilmektedir. Sinema idealistik bir fenomendir. Nitelikli insanlar beyinlerindeki düşünceler ile donatılmışlardır. Bunlar teknolojinin yardımı olmadan hayata geçirilebilen fikirlerdir.

Bunun yanında sinema bilimsel ruha çok şey borçludur. Onun yaratıcıları, hiç kuşku yok ki, bilginlerdir. Bu tür ilerlemeler ise büyük ölçüde belli bir sistem içinde olmanın yanı sıra Edison gibi kendi kendini yetiştiren ve bağımsız araştırmalar yapan mucitlerin sayesinde meydana gelmiştir. Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Denemy ve hatta Louis Lumière bile kendi içgüdülerine yönelik olarak çalışmalar yapmış olan kişilerdir. Bu tür çalışmalar sabit fikirli olmakla bağdaşmayan bir yapıya sahiptir. Sinemada teknik ilerlemelerin sağladığı olanaklar kısıtlıdır. Bunun tersi olarak, sağlam bir fikrin yaklaşık olarak ya da mükemmel bir şekilde görselleştirilmesi ancak endüstriyel icatlar sayesinde olabilmektedir. Bu fikirlerin pratik hayata geçirilebilmesinin aracı bu tür oluşumlar ile mümkün olur. Artık günümüzde bir sahnenin istenen görünümünün alınabilmesi için çok çeşitli teknik donanımlara gereksinim duyulduğu herkes tarafından kabul edilen bir gerçektir. Sinemanın ilk çıkış yıllarında elbette ki bu yeni sanat bütün bunlardan yoksundu. 1877 ve 1880 yıllarında Muybridge, hemen hemen tek başına oluşturduğu büyük ve karmaşık bir aletle bir atın devingenliğini kaydederek ilk sinematografik çalışmayı gerçekleştirmiş oldu. Bunu başarabilmek için cam tabakanın yüzeyine nemli kolodyum maddesi koymuştu. Bu, mutlaka gerekli olan üç şeyden yalnızca biriydi. Diğer iki şey ise kuru emülsiyon ve sabit bir tavan oluştu-

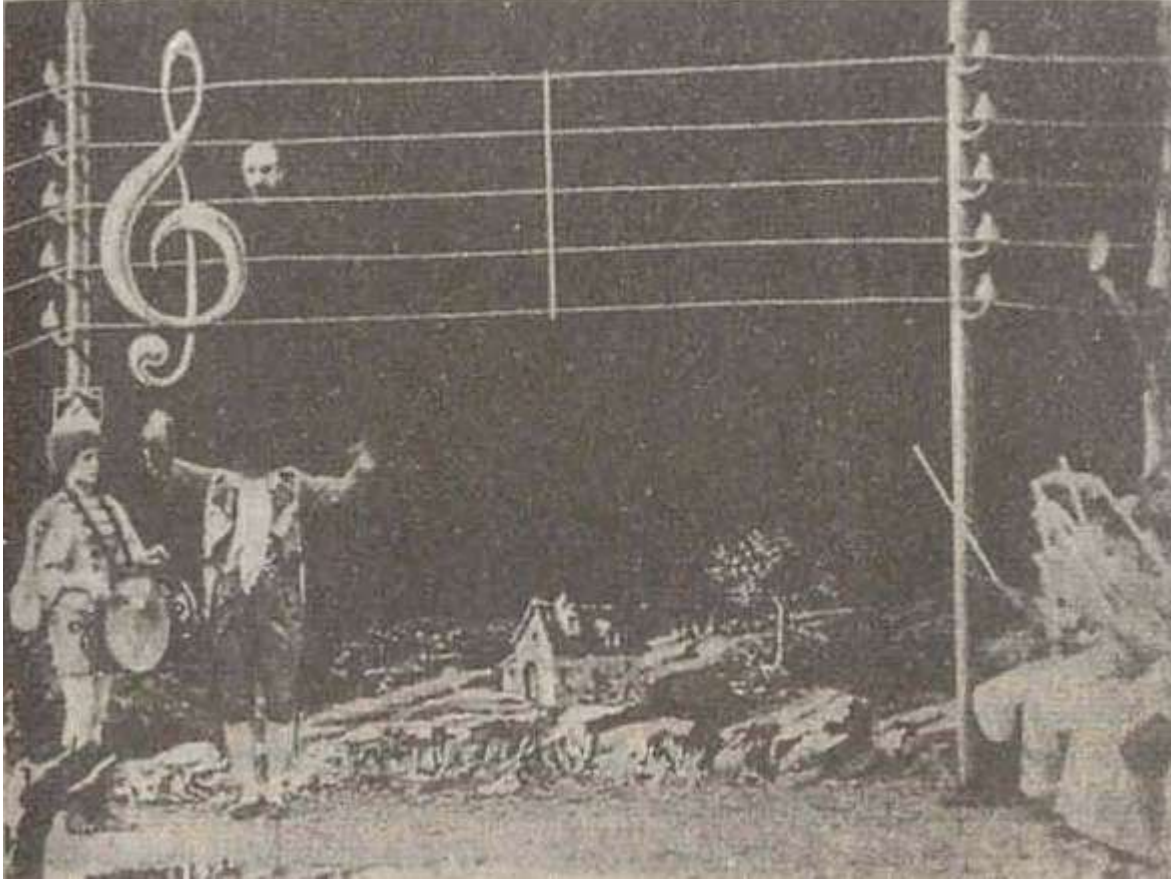
Sinema Nedir?



3. Dörtnala Koşan Atlar. 1872'de Edward Muybridge tarafından çekilen fotoğraf,

rulmasıydı. Sonraki yıllarda hızla daha modern modelleri yapılacak olan kamera ilk kez böyle ilkel bir görünüm içinde kullanılmaya başlandı. Selüloz şeritlerinin bu iş için uygun olduğu anlaşıncı Lumiere kağıt film ile aynı şeyi yapmayı başaracaktı.

Şimdi fotoğrafik sinemanın daha ileri bir aşamasına göz atalım. Platoda yapılan basit hareketlerin bilimsel çalışmalarının ondokuzuncu yüzyılın endüstriyel ve ekonomik gelişmelerini beklemeye ihtiyacı yoktur. Henüz phenakistoskop ve zeotrope bulunmadan önce akıllıca yapılan çalışmalar sonucunda zor koşullarda pek çok kaliteli çekimler yapılabilmıştır. Sinema alanındaki başarılı çalışmaların pek çoğunun yapılabilmesi gerçekten ilgi çekici bir özelliktir. Sinema sanatının bu tür icatları bekleyecek vakti yoktur.



4. Georges Melies, *Le Mélomane*, 1903.

Önemli çekimlerin bir an önce yapılması gerekmektedir. Platonun daha nitelikli olarak kullanılması Nicephore Niepce'ye rastlamıştır. Görüntünün otomatik olarak sabitlenmesi için gerekli donanımlar sayesinde çok sayıda nitelikli görüntü elde edilmeye başlanmıştır.

Bu alandaki bilimsel, ekonomik ve endüstriyel değişmelerin tamamen tarihi tesadüfler sonucu olduğu hiç kimse tarafından iddia edilemeyeceğinin bir kez daha vurgulanması gerekmektedir. Fotoğrafik sinemanın ortaya çıkacağı tarihe kapsamlı bir şekilde göz atıldığında onaltıncı yüzyıldan itibaren öngörülebilecek bir olay olduğu yaygın olarak kabul edilir. Çeşitli gelişmelerin sağlanamaması nedeniyle bu sanatın ilerlemesi yüzyıllar boyunca gecikmeye uğramıştır. Tarihsel gelişme insanoğlunun yüzyıllardır gerçeğin arayışı içinde olduğunu göstermektedir. Bunun elde edilmesi,



5. Edison'un 1893'te kurduğu ilk stüdyo. Her yanı katrania sıvandığı için "Kara Maria" adı verüen bu ıştik, döner bir taban üzerindeydi ve güneş ışınlarının geüş yönüne doğru çevriiebiiiyordu.

kaydedilmesi ve istenildiği zaman tekrar kullanılabilmesi arayışında olan uygarlık tarihinin sinemayı eninde sonunda yaratacağı belliydi. Nitekim gelişmeler bu yönde olmuştur.

Film tarihçisi olan P. Potonjee sinema sanatının kaynağının sanıldığı gibi fotoğrafın icadı sayesinde değil, stereoskopun icadı sayesinde olduğunu söylemektedir. Araştırmacıların bu işte bir gelecek olduğunun farkına varmaları için gözlerini açan olay bu olmuştur. Sinemanın bir pazar olabilmesi buna bağlıdır. Uzaydaki devingensizliği gören insanlar fotoğraf karelerinin birleştirelerek hayatın kendisinin yeni baştan yaratılabileceği gerçeğine ulaşacaklarını görmüşlerdir. Bu, doğanın olağanüstü bir taklidi olacaktır. Görüntünün hareketliliği içinde sesin ve rölyefin (resmin) birleştirilmesinin tek bir mucidi yoktur. Edison kinetoskopunu fonografa bağlamıştır. Demenay konuşan portreler üretmiştir. Nadar ise Chevreul ile birlikte yaptığı ilk fotoğrafik görüşmede "Benim hayalim kayıt cihazı fotoğrafı, fonograf ise onun konuşmasını alırken



6.1950'lerde bir Hollywood stüdyosu (Warner Bros). Bu stüdyoların temeli yan yana sıralanmış kapalı düzlükler oluşturur.

konusmacıyla yüzyüze görüşmektir" ifadesini kaydederek bu yolda önemli bir adım atmıştır (Şubat 1887). Rengin hâlâ ortaya çıkmamasının nedeni üç renkli oluşumların ilerlemesinin çok yavaş olmasından kaynaklanıyordu. E. Reynaud birkaç motifi renklendirmeye çalışırken, Melies ilk filmlerini kalıplar halinde renklendirme yoluna gitmişti.

Gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi ondokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Fotoğraf ve fonografin birleştirilmesi tam bir gerçekliğin sağlanmasını beraberinde getirmiş ve zamanın geriye çevrilmezliği aşılmaya çalışılmıştır.

Eğer sanatın çıkış noktası doğanın içinde bulunanları ortaya çıkarmaksa teknik gelişmelerin sonucunda doğada bulunan sesin saklanması, bu "mitin gerçekleştirilmesi yolunda mesafe kayde-



7. Aya Gezi. Mellesin aya ulaşan bitğinieler bu kez uykularında başka gezegenleri düşlüyorlar.

dildiğini göstermektedir. Bu ifadenin ışığında sessiz filmin başlıca mükemmellik olmadığı ve ses ve renk gerçekliklerinin sağlanmadan böyle bir iddiada bulunulmasının saçma olduğu açıktır. Sessiz ekrana karşı duyulan nostalji, yedinci sanat olan sinemanın doruk noktasının onun emekleme dönemindeki sessiz filmler olmasını gerektirmez. Ondokuzuncu yüzyılda sadece birkaç adamın hayal güçlerinin yardımıyla ortaya çıkan ilk sinematik örnekler, doğanın tam bir öykünmesi olamaz. Sinemaya eklenen her yeni gelişme onun paradoksal olarak çıkış noktasına biraz daha yaklaştıracaktır. Kısacası, sinema henüz keşfedilmemiştir.

Bu açıdan bakınca bilimsel buluşların ve endüstriyel tekniklerin sinemanın keşfi kaynağındaki nedenselliğin somut sırası için iyimser olmak, en azından psikolojik olarak, biraz zordur. İki endüstri adamı olan Edison ve Lumiere bile sinemanın geleceği konusunda olumsuz fikirlere sahipti. Edison sadece kinetoskop yapmakla yetindi ve eğer Lumiere bunun patentini Melies'e satmayı

Tüm Sinema Miti

salt kıskançlık nedeniyle reddetmemiş olsaydı kuşkusuz kendisi çok kâr edecekti fakat halkın kısa zamanda bu yeni icattan bıka-
cağını tahmin etmişti. Marey gibi gerçek bilginler sinemanın sade-
ce dolaylı asistanlarıydı. Onların kafasında ideal bir düşünce vardı
ve tek amaçları bunu gerçekleştirebilmektir. Bernard Palissy gibi
mobilyalarını birkaç ilginç görüntü elde edebilmek amacıyla hiç te-
reddüt etmeden yakacak kadar sinema çılgını olan kişilerin ise bu
sanata çok fazla şey kattığı söylenemez. Buna karşın sinemanın
bu gibi tutkular sonucu geliştiğini söylemek yanlış olmaz. Benzer
olarak retinadaki görüntünün sürekliliğinin optik ilkesi nedeniyle
hareket sentezinin devamlı oluşumu sinemanın hep fotoğraf sana-
tı ile birlikte anılmasına neden olmuştur. Her biri yüzyılın hayal gü-
cü sayesinde hayat bulmuşlardır. Kuşkusuz tarih içinde birbirine
çok paralel olan icatlar meydana gelmiştir fakat bu fotoğraf ve si-
nemanın durumu ile karıştırılmamalıdır.

Sinema miti, fotoğrafla birlikte mekanik sanatların ortaya
çıkışı olarak yüzyılımıza damgasını vurmuştur.

SİNEMA DİLİNİN EVRİMİ

1928 yılında sessiz film sanatsal açıdan doruk noktasına ulaştı. Birtakım kişilerce bu, onun sanatsal işlevinin sonu olarak değerlendirilse de sinema estetik yolunda hızla ilerlemeye devam etti ve sesin gerçekçiliğe yaklaşması bazı kolaylıkların yanında bu konuda bir kaosun yaşanmasına da sebep oldu. Bu açıdan bakınca sesin, sinemanın Eski Ahit'ini yıkmadığı, aksine tamamladığı anlaşılabacaktır. Sesin teknik gelişiminin estetik evrim ile aynı şey olup olmadığı tartışma konusudur. Diğer bir deyişle 1928 ile 1930 yılları arasında yeni bir sinemanın doğup doğmadığı sorusunun sorulması gerekmektedir. Tarih, sessiz sinema ile sesli sinema arasında meydana gelen boşluğu tam olarak gözler önüne sermektedir. Buna karşın 1925 ile 1935 yılları yönetmenleri arasındaki ayırım kolaylıkla farkedilebilmektedir. 1940'lı ve 1950'li yıllara geçildiğinde ise bu fark çok daha belirgin olarak görülmeye başlanır. Örneğin Erich von Stroheim ve Jean Renoir veya Orson Welles, ya da Theodore Dreyer ve Robert Bresson çok değişik yapıya sahip film yönetmenleridir. Bunun yanında 1920'li yıllar ile 1930'lu yıllar arasında çeşitli köprüler kurulabilmekte ve filmlerin sinema değerleri arasında sessiz filmlerden sesli filmlere taşınabilmektedir. Bu durum iki oluşumdaki çok farklı yapılara rağmen oluşturulmaya çalışılmıştır.

Bu konuda çalışmanın zorlukları ve sınırlarının çok dar olduğunun bilincinde olarak bir varsayım oluşturmaktan çok, nesnel ifadeler kullanmaya dikkat ederek sinemayı 1920 ve 1940 arasında ayırmayı deneyeceğim. Bu zaman aralığında birbirinin taban tabana zıddı denebilecek eğilimler oluşmuştur. Yönetmenlerin bir kısmı tüm benliğini görüntünün üzerinde yoğunlaştırırken, diğer bir grup yönetmen gerçekliğin peşinde koşmuştur. Burada "görüntü" sözcüğünün yaygın olarak kullanıldığı üzere temsil edilen nesnelerin ekran üzerine düşen görünümü anlamında olduğunu ha-



8. Orson Welles'in *Lady From Shanghai*'nda aynalar koridoru.

tırlatmam gerekiyor. Karışık bir yapıya sahip bu sözcük imajların plastik özeliikieriyie ilgili olabildiği gibi montaj kaynakları sonrasında meydana getirilen görünümleer için de kullanılmaktadır.

"Plastik" sözcüğü burada makyajdan performansa kadar geniş bir alanı içermektedir. Buna kadrajı ve ışıklandırmayı da ekleyebiliriz. Bilindiği gibi montaj Griffith'in ortaya koyduğu bir olaydır. Malraux'un "Sinema Psikolojisi" (psychologie de cinema) kitabından öğrendiğimize göre daha önce bilinçsiz olarak yapılan montajın sanat haline dönüşmesi ve böylece bir dil yaratılması bu usta yönetmen sayesinde olmuştur.

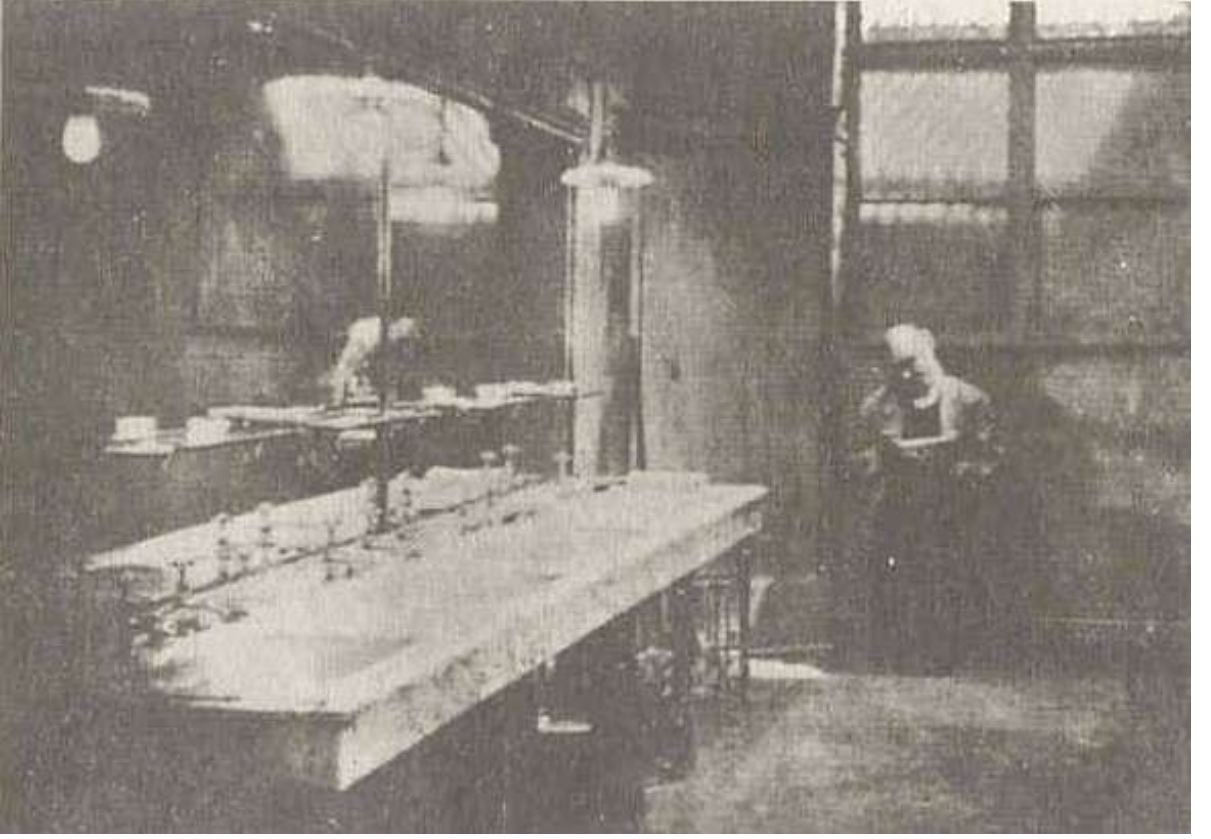
Montajın kullanımı "görünmez"dir ve genel olarak Amerikan ekranının savaş öncesi ürünlerinde boy gösterir. Buradaki amaç tek sahnenin özdeksel ve dramatik mantığına uygun olarak bölümün analizinin yapılabilmesidir. Bu sayede izleyici, açılımamasını yönetmenin bakış açısına göre yapacaktır.



9. Nanook'un "Gülümseyen Nyra"sı.

Bu "görünmez" kurgulama montajın tam potansiyelinin kullanıma sokulmasını engellemektedir. Diğer taraftan bu potansiyeller genel olarak paralel montaj olarak bilinen üç oluşumdur. Paralel montaj yaratımında Griffith, çekimlerin her birini birleştirerek belli bir coğrafik iki hareketin eşsüremlil duyusunun oluşturulmasında başarılı olmuştur. Abel Gance, 'La Roue' (Tekerlek) filminde hız kullanımı olmadan bir lokomotifin sürekli artan süratının görünümünü yaratmıştır (gerçekte tekerlek sabit olarak dönmektedir). Bunu azalan uzaklığın katlı çekimleri sayesinde yapmıştır.

"Atraksiyonlu montajın en önemli kullanıcısı ise S. M. Eisenstein'dır. Diğerlerinden farklı olarak bu aynı bölüm içinde gerekli olmadığı halde başka bir görüntünün kurgulanmasıdır. Örnek olarak *The General* üne' filminden bir boğa görüntüsünü, bir yangın çalışmasının takip etmesini verebiliriz. Bu ekstrem montaj



10. F. W. Murnau, 'Sonuncu Adam' (Der Letzte Mann, 1924).

şeklinde çok değişik diziler oluşturulabilir. H. G. Clouzot'un *Quai des orfèvres*' (Altın Rihtımı) filminde bir çorabın yatağın yanındaki sandalyenin üzerine fırlatılmasını, bir sütün dökülüşünün izlemesi ikinci bir örnek olarak verilebilir.

Montajın kullanılma amacı, duyuların veya anlamların yaratımıdır. Bu, görüntülerin birleştirilmesi sayesinde olur. Bunun en iyi deneyi ise Kuleşov'un Mozhukhin çekimidir. Bir gülümsemenin takip eden görüntülerde aldığı farklı şekiller montajın özelliklerini mükemmel bir şekilde özetler.

Kuleşov, Eisenstein ve Gance'ın kullandıkları montajlar bize bir olay gösteremez; sadece ima eder. Kuşku yok ki, onlar gerçekliğin seçilmiş elemanlarını kurguluyorlardı. Kişisel gerçekçilik görüntüsü Du ilgiden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Mozhukhin artı ölü çocuk eşittir acıma—bu soyut bir sonuçtur. Bu sonuç öncellerin hiç birinde bulunmaz; genç kızlar artı çiçek açan elma ağaçları e-



11. Savaş öncesi gerçekçilik: Von Stroheim'in 'Greed' filminden bir sahne.

şittir umut. Bu tür birleşimler sonsuzdur. Ancak bu açılımamanın yapılabilmesi için fikirlerin birleşimi veya metaforların anlamları düşüncesi ortak bir kavram yaratmalıdır. Bu şekilde düzenlenen senaryoların estetik bir "gönderim" gücü vardır. Anlam görüntüde değil, izleyicinin zihnine ilişkin olarak kurgulanmış görüntü gölgesindedir.

Özetleyelim. Montaj kaynağı olarak görüntülere yüklenen anlamlar, izleyicilerin belli çözümlemeler yapmalarını gerektirecek şekilde ortaya konulmuşlardır. Sessiz film döneminin sonunda bu amaç daha kapsamlı olarak gerçekleştirilebiliyordu. Bir tarafta Sovyet sineması montajın teorik ve pratik sınırlarını zorlarken, diğer yandan Alman sineması ışık ve dekor üzerinde yoğunlaşarak daha nitelikli görüntüler elde etme çabası içine girmişti. Diğer ülkelerin sinemalarında da ufak tefek kıpırdanmalar görünmesine



12. Dreyer'in 'La Passion de Jeanne d'Arc'nda Falconetti

karşın, Fransa, İsveç ve ABD gibi ülkeler biie henüz bir sinema dili oluşturmaktan yoksundurlar.

Sinema sanatı plastik ve montaj gibi gerçekliğe eklenen ses, sadece ikinci ve tamamlayıcı bir rol oynayabilir: Merkez nokta görsel imajdır. Fakat gerçekliğe yaklaşabilmek için sesin göz ardı edilmeyeceği de akılda tutulmalıdır.

Daha sonra incelenmesi gereken konu sinemada dışavurumcu montajdır. Bunun sessiz sinema dönemindeki temsilcileri Erich von Stroheim, F. W. Murnau ve Robert Flaherty'dir. Onların filmlerinde gerçeklik fazlasıyla bulunduğu için, bir eleme yapmanın sakıncaları nedeniyle, montaj önemli bir rol oynamaz. Kamera aynı anda her şeyi göremez fakat seçilen kısmından hiçbir şey kaçırmaz. Flaherty'nin filminde Nanook, bir fok balığını avlamak istemektedir. Hayvan ile Nanook arasında bir ilgi vardır. Bir bekleme periyodu geçer. Montaj bu zaman farkını birbirine bağlar. Flaherty

gerçek bekleme zamanını göstermeyi amaçlar: Aının uzunluğunu, olduğu gibi vermeye çalışır. Bu nedenle filmde bu bölüm tek çekimde gerçekleştirilir.

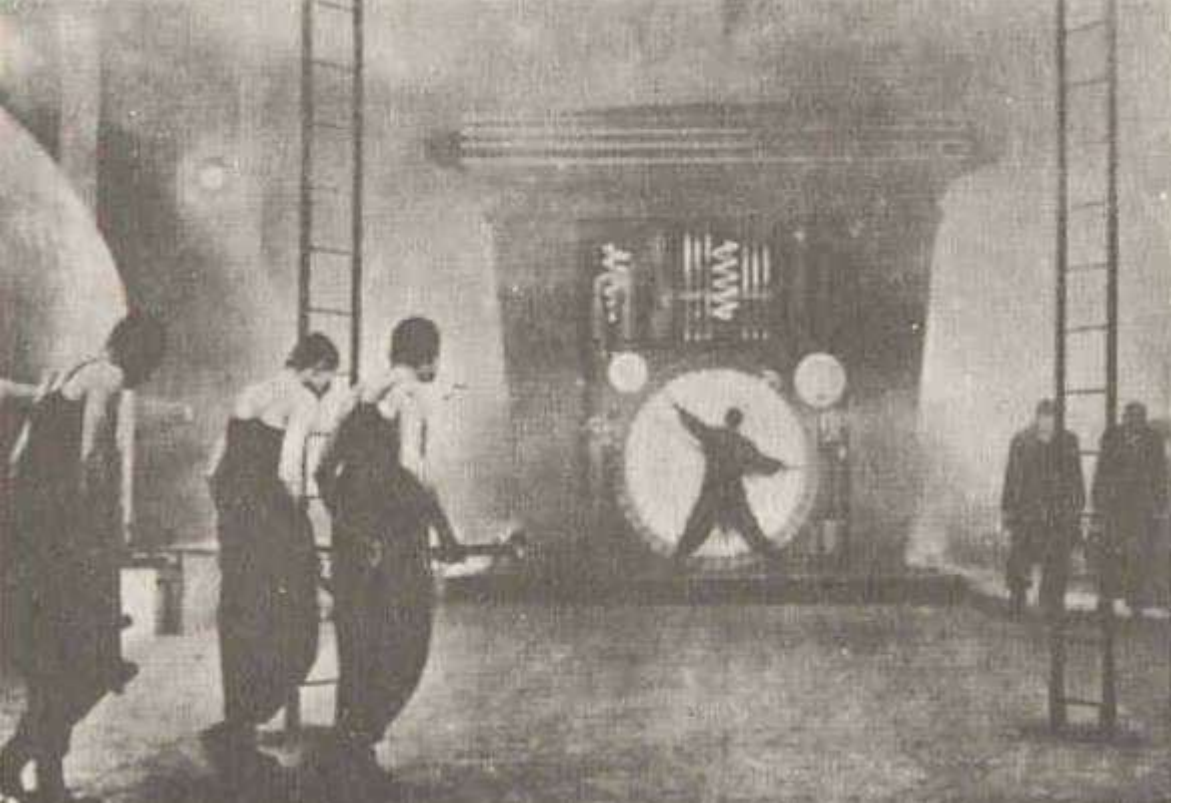


13. Marx Kardeşler

Murnau, dramatik uzamın gerçekliğindeki zamanı bu kadar ilgilenmez. Montaj, 'Nosferatu'da, 'Sunrise'da olduğundan daha fazla bir rol oynamaz. Bu nedenle onun görüntülerinin dışavurumcu olduğu düşünülebilir. Fakat bu yüzeysel bir görüş olacaktır. Onun görüntülerinin kompozisyonu resimseldir (pictorial). Gerçeğe hiçbir şey katmaz, onu değiştirmez, onun yapısal derinliğini bozmaya çalışmaz. Örnek olarak Tabu'da ekranın solundan bir geminin gelişi izleyenlerin ani bir kader duygusu hissetmelerine yol açar. Murnau filmin gerçekçiliğini değiştirmek istemez. Bu tamamen doğal bir sahnedir.

Stroheim filmlerinin çoğunda fotoğrafik dışavurumculuk ve montaj hileleri hissedilir. Onun filmlerinde gerçeklik tüm çıplaklığı

Sinema Nedir?



14. Fritz Lang, 'Metropolis' (1926).

ile gözler önünde bulunmaktadır. Yönetmenlik için basit bir kuralı vardır. Dünyaya yakın çekim yapar. Bunu yaparken de onun tüm zalimliğini ve çirkinliğini ortaya koymayı amaçlar. Stroheim'in herhangi bir filmini seyredenler, onun çok uzun tek çekimlerden ve yakın planlı görüntülerden oluştuğunu hemen farkedecektir. Bu üç yönetmen, fırsatları boşa harcamazlar. Griffith'de bile montajın rol oynamadığı dışavurumcu olmayan diğer elemanların çalışması bulunabilir. Ancak bu örnekler açıklama için yeterli olacaktır. Sessiz filmlerde, sinematografik sanat "cinema par excellence" (üstün sinema) olarak adlandırılmıştır. Çekimlerde semantik ve söz dizini birimleri mevcuttur, burada görüntü gerçekliğe kattığı şey ile değil, gerçekçiliği açıklaması yönünden değerlendirilir. Sessiz ekranın daha sonraki sanat ürünleri gerçekliğin elemanlarından yoksundur. Dreyer'in *Jeanne d'Arc*¹ gibi 'Greed' bir konuşma filmidir. Görüntünün plastik kompozisyonu ve montaj, sinema dilinin temel

Sinema Dilinin Evrimi

özellikleri olmaktadır. Ses, yedinci sanatın iki radikal görüşünü birbirinden ayıran estetik uçurum olacaktır. Sinema artık kelimenin tam anlamıyla "Sinema" olmuştur.



15. 'Therese Raquin' Yön: Jacques Feyder. Oyn: Gina Manes, Hans von Schlettow (Fransa, 1927).

Şimdi iki büyük eğilim içindeki sessiz filmin estetik birimlerini ortaya koymak amacıyla sinema tarihine şöyle bir göz atalım.

1930'dan 1940'a kadar sinema dilinin ortak biçimi geniş olarak Amerika Birleşik Devletleri'nden gelişme göstermiştir. Bu, Hollywood'un zaferidir. Bunun başlıca örneklerini ise türlerine göre Şöyle sıralayabiliriz.

- 1- Amerikan Komedi (Mr. Smith Goes to Washington, 1936);
- 2- Burlesque Filmi, taşlama (*The Marx Brothers*);
- 3- Dans ve Vodvil Filmi (Fred Astaire-Ginger Rogers. Ziegfield Follies);
- 4-



16. 'La Passion de Jeanne D'arc' (Jeanne D'Arc'ın Tutkusu). Yönetmen: Cari Th. Dreyer (Fransa, 1928).

Polisiye ve Gangster filmi (*Scarface, I am a Fugitive from a Chain Gang, The Informer*); 5- Psikolojik ve Sosyal Drama (*Back Street, Jezebel*); 6- Korku ve Fantastik Film (*Dr. Jeckyl and Mr. Hyde, Frankenstein*); 7- Western (*Stagecoach*, 1939). Bu zaman içinde doğal olarak Fransız sinemasında da ilerleme görülmüştür. Kaba Gerçekçilik ve Şiirsel Gerçekçilik eğilimleri içindeki sinemada dört isim öne çıkmıştır. Bunlar Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carne ve Julien Duvivier'dir. Benim amacım, burada ödül dağıtır gibi bir sıralama yapmak değildir. Bu zaman zarfında Sovyet, İngiliz, Alman ve İtalyan sinemaları içinde de gösterişli ürünler ortaya çıkmıştır. Ancak bunlar Amerikan ve Fransız filmleriyle boy ölçüşmekten uzak yapımlar olmuştur. Bu sinemalarda sesli film, İkinci Dünya Savaşı öncesi dönemde damgasını vuracaktır.

İlk olarak içerik bakımından büyük yapımlar, belli bir elit tabakaya olduğu kadar tüm dünya halkına hitap eder nitelik kaza-

narak sinemaya olan ilginin artmasına neden olmuştur.

İkinci olarak biçim gelmektedir. İyi düzenlenmiş görüntü ve kurgulama stilleri, konusunun mükemmel bir şekilde uyarlanması, görüntü ve sesin uyumluluğu William Wyler'ın 'Jezebel', John Ford'un 'Stagecoach' (Posta Arabası) veya Marcel Carné'in 'Le Jour se Lève' (Gün Doğuyor) filmleri çok sonraki yıllarda seyredildiklerinde bile üzerlerinde taşıdıkları mükemmellik göze çarpmaktadır. Bunlar kısaca klasik sanatın tüm olgunluğunu içlerinde barındırırlar.

1938 yılından itibaren özellikle İtalyan ve İngiliz sinemalarının ulusal okulları sayesinde Hollywood sinemasından kopuş yaşanmıştır. 1940-1950 yılları ise sinemaya taze kanın geldiğine değin gerçek fenomenler ortaya çıkmıştır. Bu yıllarda tam bir devrimin yaşandığını söylemek abartı olmaz.

Amacımız biçimin, içeriğe olan zaferini kutsamak değildir. "Sanat için Sanat" düşüncesi sinemada diğer sanatlardan daha fazla olarak reddedilmiş bir görüştür. Diğer taraftan yeni bir biçim arayışı içine girildiği tartışmasız bir gerçektir. Artık filmin ne anlatmak istediği düşüncesi, yerini bunu nasıl anlattığı sorusuna bırakmaktadır.

1938 ve 1939 yıllarında sesli filmler özellikle Fransa ve ABD'de klasik mükemmelliğin seviyesine ulaşmıştır. 1930'lu yıllar sesli ve renkli filmlerin boy göstermeye başladığı yıllar olmuştur. Tabii ki stüdyo araçları hiç durmadan gelişme göstermektedir. Bunların bazıları yönetmene radikal olanaklar sağlayabilmektedir. 1940 yılından itibaren eskisine oranla çok daha duyarlı olan fotoğraf filmleri kullanılmaya başlanır. Stüdyoda çekim olanaklarının artması yeni düşünceleri de beraberinde getirecektir. Özellikle Jean Renoir'nın çalışmalarında derin odaklama tekniği çokça kullanılmaya başlanacaktır. Dış çekimlerde de bir hayli yol katedilir. Artık teknik sorunlar bir bir ortadan kalkmaktadır.

1930'lardan itibaren çözülmeye başlayan teknik problemler-

Sinema Nedir?

ri göz önünde bulundurarak film dilinin evriminin incelenmesi gerekmektedir. Bunu yaparken konuların nitelikleri ile onun ifade etme stilinin iyice bilinmesi zorunluluğu vardır.

1939 yılında sinema denge durumuna ulaşmıştır. Artık denge noktasındaki bu nehirin ağzı ile diğer bölümleri aynı seviyededir. Sular belirli bir şekilde ve hızda akmaktadır. Aşırı dalgalanmalar meydana gelmemektedir. Fakat bazı jeolojik hareketler sonucunda erozyon seviyesinin yükselmesi sonrasında derinlik artacak ve su yeni bir denge noktasına ulaşabilmek için konumunu değiştirme yoluna gidecektir.

SESİN OLUŞUMU SONRASI KURGULAMA EVRİMİ

1938 yılında kurgulama konusunda hemen hemen evrensel olan bir standart vardı. Eğer görüntünün plastikleri temeline dayanan sessiz filmi "dışavurumcu" ve "sembolistik" diye ayırıyorsak bu yeni öykü anlatma biçimini de "analitik" ve "dramatik" olarak adlandırmamız yerinde olur. Bunu yiyecek dolu bir masa ve aç bir serserinin malzeme olarak kullanıldığı Kuleşov'un deneylerinden birini inceleyerek görelim. 1936 yılında kurgulama aşağıdaki gibi olur;

- 1- Aktörün ve masanın tüm çekimi.
- 2- Şaşkınlık ve istek ifadesi olan yüze yakın çekim.
- 3- Yiyeceklere yakın çekim dizisi.
- 4- Kameraya doğru yavaşça hareket eden kişiye tam çekim.
- 5- Bir tavuğun kanadını tutan aktöre üç çeyreklik çekim.

Değişik çekimler yapılabileceği halde genel olarak benzer çekimler kullanılacaktır.

1) Aktörün durumu belirlenerek uzamın gerçeğe benzetilmesi sağlanır. Bu işlem dekorun geri planda kalacak olmasına karşın yapılır.

2) Kesmenin amaç ve etkinlikleri dramatik ve psikolojik olarak göz önünde bulundurulur.

Diğer bir deyişle çekimler aynı anlama yüklenecektir. Kamera tarafından sağlanan görüş açısındaki değişiklik buna hiçbir şey eklemeyecektir. Gerçeklik mümkün olduğu kadar iyi bir görüşle ve vurgulama ile betimlenecektir.

S,/nema Nedir?



Sesin Oluşumu Sonrası Kurgulama Evrimi

Film yönetmeninin olduğu gibi sahne yönetmeninin de görevinin sınırları vardır. Dekorun, olayın mantığına uygun olarak düzenlenmesi gerekmektedir. Şimdi bunun tersi olarak *'Potemkin Zırhlısı'* filmindeki taş aslanların montajını ele alalım. Bir grup aslan heykelinin başarılı bir şekilde yan yana yerleştirilmesi sonucunda tek bir aslanın ayakları üzerinde durduğu şekilde bir görüntü elde edilmiştir. Bu, uyanan yığınları temsil etmektedir. Bu başarılı buluş 1932 yılından sonraki herhangi bir film için düşünülemez bir şeydir. Fritz Lang, *'Fury'* (Öfke) filminde çiftlikte gıdaklayan tavuklarının bir dizi çekimi ile skandal yaratan kadınların durumu arasında benzerlik kurmaya çalışmıştır (1935).



18. Orson Welles, *'Yurttaş Kane'de (Citizen Kane, 1940)* Orson Welles ve Ruth Warrick.

Montajın kalıntısı zaman içinde değişime uğramış ve sonraki filmler bu durumdan etkilenmiştir. Örnek olarak Marcel Carne'nin *'Qual des Brumes'* (Sisler Rıhtımı) ve *'Le Jour se Leve'* (Gün Do-

Sinema Nedir?



19. 'Quat des Brumes', Yön: Marcel Carne. Oyn. Jean Gabin (Fransa, 1938).

ğuyor) filmlerinde gerçekçilik seviyesinde kurgulama kalıntıları gösterilebilir. Buna bakmanın tek uygun yolu vardır. Bu optimal etkinliklerin hemen hemen hepsinin yok olduğunu varsaymaktır. Tipik Amerikan komedilerinde yönetmen, karakterleri dizlerin üstünde yapılan çekimlerde kullanır. Bunun izleyicinin istemsiz dikkatini yakalamanın en iyi yolu olduğu düşünülür.

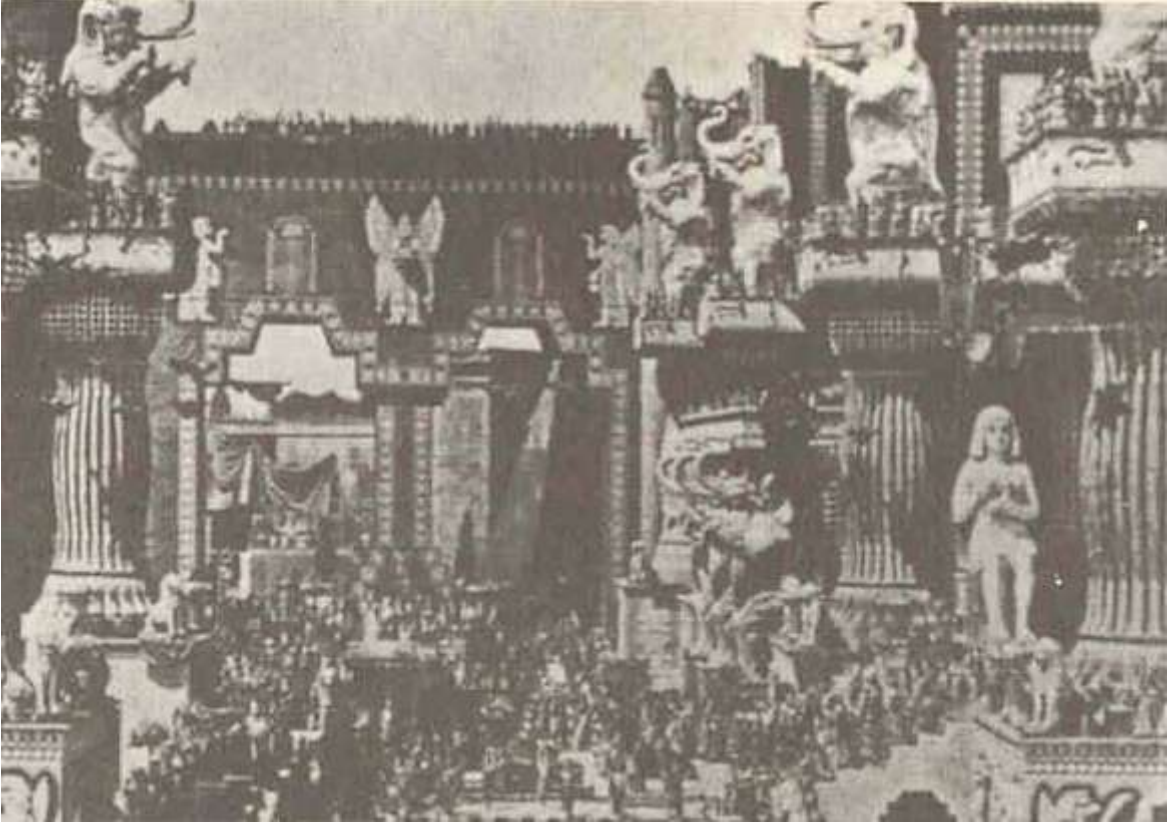
Gerçekte montajın kullanımının çıkış noktası sessiz filmlerdir. Bunu öncelikle Griffith'in filmlerine indirgemek pek de yanlış olmaz. 'Broken Blossoms' (Kırık Tomurcuklar) filminin yanı sıra 'Intolerance' (Hoşgörüsüzlük) montajın sentetik kapsamının kullanıldığı yapımlardır. Bu işlem Sovyet sineması tarafından yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Ses imajının, görsel montajdan daha az kırılğan olduğu, kabul edilen bir gerçektir. Bu nedenle montaj, görüntüler arasındaki hem plastik dışavurumculuğu, hem de sembolik ilgiyi eleyerek gerçekliği sağlamaktadır.



20. *Le Jour se Lève* (Gün Doğuyor), Yön: Marcel Came (Fransa, 1939).

1938 yılı dolaylarında filmler istisnasız olarak aynı ilkeye göre kurgulanırdı. Kural olarak öykü yaklaşık 600 çekimin birleştirilmesinden oluşturulurdu. Her konuşma belli esaslara sadık kalınarak gerçekleştirilirdi.

1930 ile 1939 yılları arasında moda olmuş bir kurgulama tekniği Orson Welles ve William Wyler'ın varlığı ile sarsıntıya uğramaya başlamıştır. *Yurttaş Kane* (Citizen Kane) filmi abartılmamıştır. Hareketsiz kalan kameraya derinlik yeni bir dramatik etki sağlamıştır. Bu, daha önce montajın sabit bir çerçeve içinde oyuncuların hareketleri ile yaratılmaya çalışılan etkidir. Griffith, yakın çekimi keşfetmediği gibi, Welles de derinlik çekimini ilk keşfeden kişi olmamıştır. Bütün öncüleri onu iyi amaçlarla kullanmıştır. Bu sentezler içinde görüntü kullanımı teknik özellikleriyle sınırlı kalmaktadır. Yönetmen verilen zamana hareket kazandırmamak-



21. O. W. Griffith, 'Hoşgörüsüzlük' (*The intolerance*, 1916) ünlü Babfl bölümü.

tadır. Geçmişin yumuşak odaklaşması montajın etkisini kuvvetlendirir. Bu, hikaye anlatımının temel özelliği haline gelmektedir. Jean Renoir 1938 yılında *la Bete Humaine'* (Hayvanlaşan İnsan) ve *Ta Grande Illusion'* (Büyük Aldanış) filmlerini yapmasının ertesinde *la Regle du jeu'* (Oyunun Kuralı) filminin hemen öncesinde bu durumun farkına varmıştır. Orson Welles'in habercisi Louis Lumiere veya Zecca değil, Jean Renoir'dir.

Welles tarafından 'Şahane Ambersonlar' filminde aynı çerçevede bir hareketin tek çekimli dizisi yapılmıştır. Onun hareketin kesilmesine tepkisi zaman içinde dramatik olan analizi oluşturma isteğine yöneliktir. Bunun klasik "kesme" işlerinden daha nitelikli bir teknik olduğunu düşünür.

İlk çerçeve çekiminin derinlik farkını anlayabilmek için 1910 yılında yapılan çekim ile Wyler ya da Welles'in yaptığı çe-



22. 'Büyük Aldanış' Yön: Jean Renoir (La Grande Illusion, 1937) Pierre Fresnay ve Jean Gabin.

kimleri karşılaştırmak yeterli olacaktır. 1910 yılındaki çerçevelemede bu işlem bir tiyatro sahnesinin olmayan dördüncü duvarı yerine kullanılır gibidir. Hareketin bakış açısı, ışık, kamera görüşü gibi unsurlar ona farklı açımlamalar kazandıracaktır. Yönetmen ve kameraman sahneyi en ince ayrıntısına kadar planlamıştır. Bunun en belirgin örneklerinden biri *The Little Foxes*' filminde yaratılan mizansendir (Barok yönü nedeniyle Welles'in sahnelerini analiz etmek daha zordur). Burada objeler ve karakterlerin sahnenin belirginliği sayesinde izleyicilerin gözünden kaçması mümkün değildir. Aynı sonucun montajla sağlanabilmesi için çok ayrıntılı bir çekimler dizisine gereksinim vardır.

Welles'in veya Wyler'in anlattığı öyküler hiç de John Ford'un anlattıklarından daha az anlaşılır değildir. Onların avantajı uzam-

Sinema Nedir?

sal etkinin uzay ve zaman içinde görüntü biriminin sağlanması-
dan kaynaklanmaktadır. Tabii ki montajın film dilinin oluşuna yapı-
tığı etkiyi inkar etmek çok saçma olacaktır. Buna karşın diğer de-
ğerlere de gereken önemin verilmesi gerekmektedir.

Alan derinliği kameramanın filtre kullanımı ve ışık etkisi ile
yaratılır. Bu yöntemin gelişmesi basamak basamak olmuştur.
Film dilinin oluşum tarihinde bu diyalektik basamakların dikkatli-
ce incelenmesinde yarar vardır.

Direkt çekim ekonomik ve basit bir işlemdir. Film dilinin ya-
pısına etkisinin yanı sıra izleyicilerin beyinlerinin görüntüyü algıla-
masına etkide bulunur.

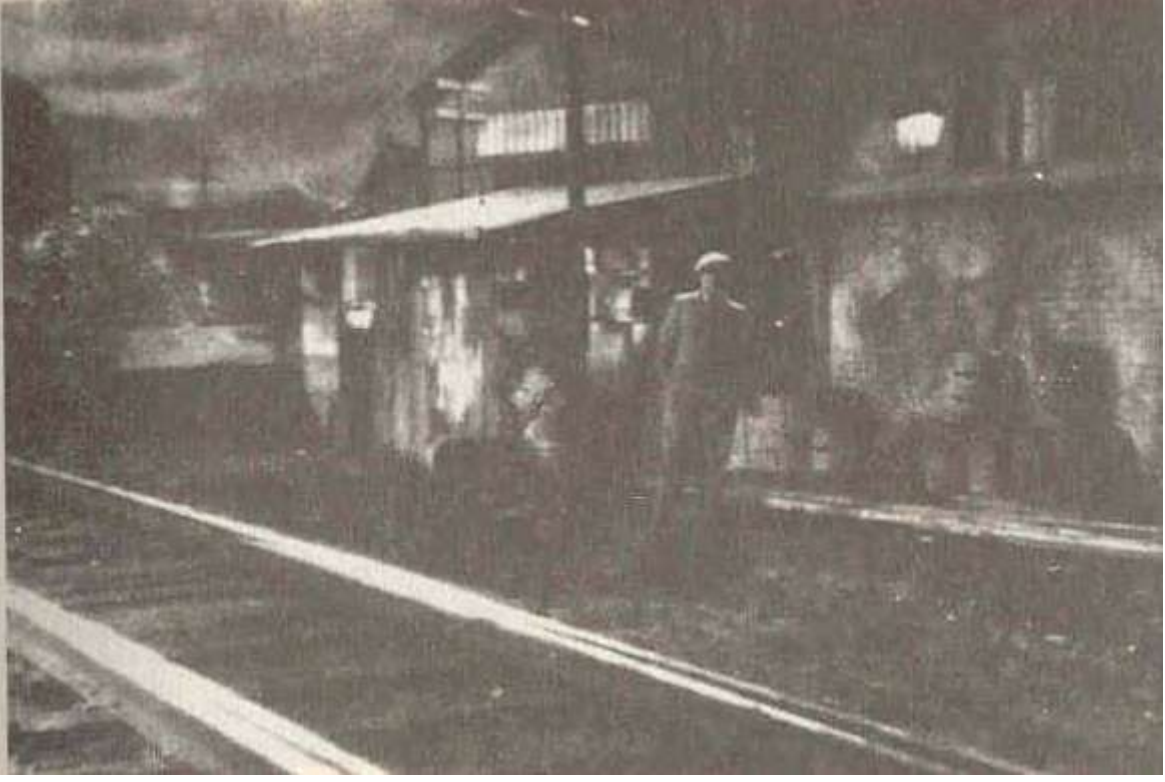
Bu konunun çeşitli yönlerinden estetik analizi yapılabilir.
Buna karşın burada sadece genel terimlerin açıklanmasıyla yetini-
lecektir.

1) Odak derinliği izleyiciye görüntünün daha yakın görün-
mesini sağlayacağı için gerçekliğe daha çok yaklaşılr. Görüntü-
nün kapsam yapısının bu sayede daha gerçekçi olduğu açıktır.

2) İzleyici bu yöntemle pasif olmaktan sıyrılarak olayın katı-
lımcısı durumuna sokulur. Analitik montaj onu sürekli rehberini iz-
lemek zorunda bırakmasına karşın bu yöntemde görülmez haline
gelmektedir.

3) Önceki iki durum psikolojik koşullar ile ilgiliyken, üçüncü-
sü metafizikseldir. Gerçekliğin analizinde, montaj dramatik olayın
anlamının biriminin doğasını betimler. Kuşkusuz başka analiz bi-
çimleri de mevcuttur, fakat bu onun başka bir film haline gelmesi-
ne yol açacaktır. Kısaca, montaj doğal kurallara bağlı olarak bir i-
fade belirsizliğine sahiptir. Kuleşov'un deneyi yüze verilen değişik
anamlarla bunun doğruluğunu kanıtlamaktadır.

Diğer taraftan, odaklaştırma derinliği görüntü yapısındaki
belirsizliği ortaya koymaktadır. Wyler'in filmleri hiçbir zaman belir-
siz değildir. 'Yurttaş Kane' filminin derinlik açısından önemli oldu-



23. *ta Bête Humaine* \ Yön: Jean Renoir, Oyn: Jean Gabin, (Fransa, 1938).

ğunu tekrar etmek gereksizdir. Kendimizde bulduğumuz belirsizlikler filmin açımında ruhsal bir anahtar veya yorum görevi göreceği için görüntü tasarımının oluşturulmasına katkıda bulunacaktır.

Welles, montajın dışavurumcu oluşumlarını zaman zaman kullandığını inkar etmez. İki tek çekim dizisi arasında derinliğin yeni bir anlam yaratımı için bu yöntemi kullanmıştır. Daha önce montaj sinemanın ana maddelerinden biri, senaryonun bir parçasıydı. Yurttaş Kane'de hikaye anlatımının soyut yolu tercih edilmiştir. İvmeli montaj sayesinde zaman ve uzam içinde çeşitli hileler yapılmasına karşın, Welles'in bunları yapmaktaki amacı bizi kandırmak değildir; O bize zıtlığı sunar, zamanı kısaltır.

Sinemaya getirmiş olduğu yenilik açısından Orson Welles yeni bir dönemin başlamasında önyak olmuştur. Yurttaş Kane' ekran dili için bir evrim niteliği taşımaktadır.



24. *Potemkin Zırhlısı*. Devrim sineması, devrimin hizmetinde, sinemada devrim yaparken (S. M. Eisenstein, *Bronenosetz Potyemkin*, 1925, SSCB).

Aynı şey İtalyan sineması için de geçerlidir. Roberto Rossellini'nin *'Paia1ve 'Allemania Anno Zero'* (Almanya Sıfır Yılı) ve Vittorio de Sica'nın *'Ladri di Bicfclette'* (Bisiklet Hırsızları) filmleri İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin montajın etkisine karşı bir başkaldırıdır. Welles'in filmlerinde olduğu gibi, stil çalışmalarına rağmen Yeni Gerçekçilik sinemaya gerçekliğin belirsizliği duygusunu kazandırmaktadır. Rossellini'nin *'Allemania Anno Zero'* filminde bir çocuğun yüzündeki zihin meşguliyeti, Kuleşov'un Mozhukhin yakın çekimiyle zıtlık taşımaktadır. Rossellini gizemliliği korumayı amaçlamaktadır. Rosellini ve Sica'nın kullandıkları yollar gerçekliğin devamının sağlanmasına yöneliktir. Zavattini'nin rüyası, başına hiçbir şey gelmeyen bir adamın doksan dakikalık yaşam öyküsünü anlatmaktı. Yeni Gerçekçilerin en fazla "estetikMolanlarından Lucino Visconti, *la Terra Trema'* (Yer Sarsılıyor) filminde, Welles'in yönetmenlik sanatının temel amaçları gibi sadece temiz bir resim

Sesin Oluşumu Sonrası Kurgulama Evrimi

vermeyi amaçlar. Bu film tek çekimlik diziden oluşturulmuştur ve dönen çekimler ile derin odaklaşma hareketlerinin tümünü kapsamaktadır.

Buna karşın 1940 yılından beri film dilindeki evrimin daha geniş bir çözümlemesinin yapılması gerekmektedir. Şimdi bu konu üzerindeki bilinenlerden bir sentez oluşturulmaya çalışılacaktır.

1940 ile 1950 arasındaki on yıllık süre içinde film dilinin gelişiminde aldatıcı bir ilerleme olmuştur. 1930'lu yıllarda Stroheim, F. W. Murnau, Robert Flaherty ve Dreyer sessiz filmlerin yöneliminin sahip olduğu ilgiyi kaybetmekten etkilendiler. Onu tehdit eden konuşmalı filmler değil, tam tersi montajdır. Daha sonra doğal gelişim olarak ses ortaya çıktı. 1930-1940 yılları arasında Jean Renoir hariç sesli filmin başarısına yönelik bir hareket yoktu. 'La Règle du Jeu' (Oyunun Kuralı) filmi onu montajla sağlanan imkanların ötesinde arayışlara itti. Böylece küçük fragmanlarla her şeyin anlatılabileceği gerçeği görüldü. İnsanlar ve nesnelerin içindeki gizli anlam onların doğal birliği bozulmadan küçük parçalar halinde betimlenebiliyordu.

1940'lı yıllar diyalektik tasarımın oluşturulması çabalarıyla geçmiştir. Kuşkusuz bu çalışmalar film dilinin estetik bir boyut kazanmasını amaçlıyordu. Bu yapılırken gerçekliğin elden kaçırılması kaygısı yaşıyordu. Sesin, hareketin dramatik analizin ve süreksiz tanımlamaların uyum çalışmaları bu yıllarda gerçekleştirilmiştir. Görüntü bir metafora ya da sembole dönüşmek yönünde oluşum kazanmaya başlamıştır. Montajda dışavurumculuk 1937 yılı civarında kaybolmaya başlar. Böylece zamanın gerçekliğinin rol oynamadığı kurgulama biçiminin çerçevesi içindeki Amerikan komedileri zirveye ulaşmıştır. Onun etkilerinin mantığına bağlı olarak, vodvil ve sözcük üzerine kurulu oyunlar sosyolojik bir kapsama ulaşmıştır.

Kuşkusuz 1930 ile 1940 yıllarındaki eğilimlere Stroheim ve Murnau yön vermişlerdir. Fakat bu eğilimi canlı tutmak sanıldığı kadar kolay olmamıştır. Öykü anlatımında gerçekçiliğin yeniden

Sinema Nedir?

yaratımı ve hareket süreci içinde gerçek zamanın oluşturulmasının sırları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Diğer taraftan bu yenden doğan gerçekçilik bir anlam ve referans noktası sağlayacaktır. Bu, montajın soyutluluğunu destekleyen görüntünün artan gerçekçiliğidir. Örneğin Hitchcock gibi bir yönetmenin meslek birikimi temel dokümanlardaki potansiyel güç olarak şekil bulur. Fakat Hitchcock'un yakın çekimleri C. B de Mille'in *'The Cheat'* (Kandırma, 1945) filmindeki yakın çekimler gibi değildir. Onlar diğerleri arasında onun stilinin figürünün bir çeşididir. Diğer bir deyişle, sessiz günlerde montaj yönetmenin söylemek istediklerini aklına getirdi; 1938'in kurgulamasında onu betimlemeye başlamıştır. Sonraları yönetmen filmi yazmaya başlamıştır. Görüntünün düzeltilebilir bir gerçekliği vardır. Film yapımcısı artık ressamın ya da oyunun yazarının rakibi değildir. O sonunda romancıya eşit bir duruma gelmiştir.

MONTAJIN SINIRLARI VE NİTELİKLERİ

A. Lamorisse'nin yaratıcı özgünlüğü '*Bim, le Petit âne*' (Bim, Küçük Eşek) filminde açıkça görülür. '*Bim*' ve belki '*Crin Blanc*' (Beyaz Yele) şimdiye dek yapılan tek iki gerçek çocuk filmleridir. Tabii ki buna eklenebilecek filmler vardır fakat genç yaştaki insan gruplarına uygunluğu açısından bu iki örnek önemlidir. Sovyet sineması bu yönde önemli adımlar atma çabası içine girmiştir ama bana göre '*Lone White Sails*' (Uzaktaki Beyaz Yelkenli) gibi filmler daha çok, genç yaştaki yetişkinlere hitap etmektedir. J. Arthur Rank'ın bu alanda özel ürünler gerçekleştirme çabaları hem estetik hem de ticari açıdan başarısız olmuştur. Gerçekten de film kütüphanesine giderek bu çeşit film taraması yapacak kişiler birkaç küçük örnekten başka ürün bulmada zorlanacaklardır. Mevcut filmler ticari kaygıların ön planda tutulduğu bazı macera yapımlarının ötesine geçememektedir. Ondört yaşı altındakilerin zeka seviyesine uygun olarak hazırlanmış nitelikli ürünlerin sayısı bir elin parmaklarını geçmemektedir. Bu genelleme Walt Disney animasyonları için de geçerlidir.

Bu çeşit ürünlerin diğer sanat ürünleri için de başka kesimlere oranla sayıca az olduğu bilinen bir gerçektir. Henüz Freud sahnede yokken, J. J. Rousseau bu literatürün kusursuz olmadığını söylemiştir. La Fontaine sinik bir ahlakçıdır. Segur kontesi şeytani sadomazoşist bir büyükannedir. Perrault Hikayeleri psikanaliz tartışmalarına sebep olacak kadar yüksek derecede tanımlaması zor sembollerle doludur. Benzer olarak '*Alice in Wonderland*' (Alice Harikalar Diyarında) ve Hans Christian Andersen'in masalsı öykülerindeki güzellik kaynağı psikanalistlerin araştırmalarına konu olmuştur. Yazarlarının bir çocuğun hayal kurma kapasitesine eşit yoğunlukta duyumsama yetenekleri vardır. Hayal dünyasının ihtiyacı olan şey, bu çocukça duyulardır.

Sinema Nedir?

Çocuk edebiyatının dâhi yazarları genellikle eğitimci değildirler... Jules Verne belki de bunun tek örneğidir. Onlar çocukların rüya dalga boyları ile aynı frekansı yakalama yeteneği olan şairlerdir daha çok.

Bu nedenle onların ürünlerinin zararlı olup olmadığı konusunda geniş araştırmalar yapılması gerekmektedir. Bu yapımlar estetik boyuttan çok, pedagojik açıdan ele alınmalıdır. Diğer taraftan, bu ürünlerin daha çok yetişkinler tarafından sevilmesi onların güvenilirliklerinin ve değerinin kanıtı olmaktadır. Aynı zamanda çocuklar için çalışan sanatçılar evrensellik niteliğine ulaşmaktadırlar.

'*Le Ballon Rouge*' (Kırmızı Balon) çocuksu olmaktan çok entelektüel yanı ağır basan bir yapımdır. Semboller, mitin içinde açıkça görülmektedir. '*Une Fée pas comme les autres*' (Başkalarına Benzemeyen Bir Peri) ile karşılaştırıldığında şiirsellik ile arasındaki farka rağmen hem çocuklar hem de yetişkinler için geçerli özelliklere sahip oldukları görülecektir.

Fakat benim burada tartışmak istediğim nokta bu değil. Bu makale sanatsal niteliklerin eleştirisi değildir. Benim niyetim sinematik ifade ile ilgili olarak belirli montaj kurallarının basit analizini yapmaktır. Bu açıdan bakıldığında '*Le Ballon Rouge*' ile '*Une Fée pas comme les autres*'in benzerliklerinin önceden tasarlandığı görülür. Bu iki yapım zıt yönleriyle ele alındığında montajın sınırları ve nitelikleri konusunda mükemmel deliller olmaktadır.

Jean Tourane'nin filmiyle işe başlayarak Kuleşov'un Mozukhin yakın çekimleriyle ilgili ünlü deneyinin olağanüstü bir örnek olduğunu göstereceğim. Bilindiği gibi Jean Tourane'nin en büyük arzusu canlı hayvanlarla disney resimleri oluşturmaktır. Bizim hayvanlarla ortak olan insanlı duygular kendimizi daha iyi tanımamıza zemin hazırlayabilmektedir. İnsan beynindeki bu mükemmel doğal eğilimin bilim dünyasında da etkili olduğunu aklımızda tutmalıyız. Gerçekten de bu konuda yapılan bilimsel araştırmalarla önemli sonuçlar ortaya çıkarılan arıların kendi aralarında kullandık-

Montajın Sınırları ve Nitelikleri

ları dildir. Benzer bilgiler psikoloji alanında yapılan çalışmalarda da elde edilmektedir.

Tourane'nin hayvanları evcil değildir, sadece uysaldırlar. Yaptıkları tek şey bir şeyler yapıyormuş gibi görünmektir. Bunu yaparken pek çok hile işe karışmakta ve ekrana bu şekilde yansı-
maktadır. Tourane'nin tek yeteneği çekim sırasında hayvanları yerleştirdiği pozisyonda tutabilmekten ibarettir. Bundan sonraki iş montaja kalmaktadır. Artık konu kahramanlarının bir şey yapması gerekmez. Senaryoya göre sayısız ilgi kurularak karakterler yerli yerine oturtulacaktır. Bizim gördüğümüz hareket ve anlam hiç olmamıştır. Her şey montajın sihiri sayesinde gerçekleştirilmiştir. Bu konuda biraz daha ileri giderek montajın böyle bir film yapımı için gerekli olan yollardan biri olmadığını, tek yol olduğunu söyleyeceğim. Eğer Tourane'in hayvanları tıpkı Rin-Tin-Tin gibi zeki ve eğitilmiş olsalardı filmin özellikleri tamamen değişik olurdu. İzleyiciler olarak biz filmin konusunu bir yana bırakıp, hayvanların hünerlerini seyretmeye koyulurduk. Diğer bir deyişle, olay hayal ürünü olmaktan çıkıp, gerçeğe dönüşürdü. Kurgunun zevkine varmak yerine iyi düzenlenmiş bir gösterinin keyfini çıkarabilirdik ancak. Montaj, izleyicinin talep ettiği gerçeksizliğin durumunu koruyan soyut bir anlam yaratıcısıdır.

Bunun tersi '*Le Ballon Rouge*' için geçerlidir. Bu benim görüşümdür ve ispat edeceğim. Bu, montaja hiçbir şey borçlu olmayan bir filmidir. Lamorisse'nin kırmızı balonu bizim ekranda gördüğümüz, kameranın önündeki tüm hareketleri gerçekten yapmıştır. Tabii ki burada da çeşitli hileler vardır fakat bunlar sinemaya özgü hileler değildir. Görünüm gerçekliğin kendisi tarafından yaratılmaktadır. Ekranda izlediklerimiz montajın ürünü olarak bize sunulan görüntüler değildir.

Ne olursa olsun sonuç aynıdır diyebilirsiniz. Ekranda gördüğümüz balon da küçük bir köpeğin sahibinin emirlerine uyması gibi bir kişi tarafından yönlendirilmesi sonucunda bu hareketleri yapabilmiştir saptamasında bulunmak olasıdır.

Sinema Nedir?

Burada kısa bir süre için konunun dışına çıkarak, doğal montajın, en azından psikolojik olarak, kesin bir şey olmadığına işaret edelim. İnsanlar onun basit şeklini ilk kez Lumière'nin filmi- nin ilk gösteriminde Ciotat istasyonuna giren trenin kendilerine doğru geldiğini sanarak yerlerinden kalkıp, kaçışmaya başladıkları- nda görme olanağı bulmuşlardır. Sinemaya gitme alışkanlığını kazanan insanlar, daha sonra gerçek sahneler ile montajla yaratıl- mış olanlar arasındaki farkı anlayacak yeteneği kazanmışlardır. Lamorisse'nin balonunda da montajla ilgisi olmayan çeşitli hileler kullanılmıştır. *'Le Ballon Rouge'* filminde tamamen aklın bir yaratı- mı olarak bir öykü anlatılmaktadır, fakat burada önemli olan nok- ta bu öykünün her şeyini bütünüyle sinemaya borçlu olmasıdır.

'Le Ballon Rouge' filmini ebedi bir hikaye olarak görmek çok kolaydır. Ancak ne kadar titizlikle yazılmış olursa olsun kitap, hiçbir zaman sinemanın cazibesinin önüne geçemez. Her durum- da ekrandaki gerçekliğin ölçüsü kitapta olduğundan daha fazla o- lacaktır. Lamorisse'nin montajı sıkça kullanması veya başka bir nedenle başarısız olduğunu düşünelim. Film yine de kare kare bir hikayenin parçalarından oluşacaktır. Bu tıpkı hikayenin tek tek sözcüklerden oluşması gibidir. Hikayenin resimleri hayal gücüne dayanan bir belgesellik niteliği taşımaktadır.

Lamorisse'nin yapmaya çalıştığına benzerlikler taşımasına karşın, ondan çok farklı özelliklere sahip olarak Cocteau'nun ya- rattığı *'Le Sang d'un poète'* (Bir Ozanın Kanı) filmini hayal veya di- ğer bir deyişle rüya üzerine kurulu bir belgesel olarak tanımlayabi- lirim. Burada bir dizi paradoks içinde bulunuyoruz. Montajın sine- manın temel maddelerinden biri olduğu söylendi. Ters olarak da uzamın birliğinin doğrudan fotoğrafik bir durumu vardır.

Şimdi analizimizi biraz daha öteye götürmeliyiz. *'Le Ballon Rouge'* filminin varlığını montaja borçlu olmadığını söyledik. Lamo- risse kırmızı balonlar için 500.000 franklık bir masraf yapmıştır. Benzer olarak *'Crin Blanc'* filmindeki at tek değildir. Biraz daha vahşi veya uysal, hepsi birbirine benzeyen çok sayıda at, ekrana

tek at olarak yansımıştır. Bu gözlem bize film biçiminin kanunlarının tanımlanmasından daha fazla bilgi vermektedir.

Lamorissey'nin diğer filmlerinden farklı olarak, örneğin 'Le Rideau Cramoisi' filmi katkısız bir kurgulama çalışmasıdır. İnanırlılığı, onun belgesel değerine bağlıdır. Gösterilen olaylar kısmen doğrudur. Camorgue kasabasında at terbiyecileri ve balıkçıların tekdüze yaşantıları 'Crin Blanc' filminin hikayesinin ana konusunu oluşturmaktadır. Bu film mit için sağlam ve sarsılmaz bir destek sağlamaktadır. Fakat bu gerçekçilik üstüne hayal gücü diyarına ait diyalektik bir bağlılık söz konusudur. Bu durum 'Crin Blanc' filminde çiftlerin kullanımı ile ilginç bir şekilde sembolize edilmiştir. Burada gerçek bir at Camorgue'nin tozlu çimenleri üzerinde otlamakta ve bir rüya atı küçük Folco'nun bir kenarında başı sonu belli olmayan bir yerde yüzmektedir. Onun sinematik gerçekliği, belgesel gerçekliğinden ayrı olamaz, fakat eğer hayal gücünün gerçekliği olmaya başlarsa gerçekliğin kendisi ölmek ve yeniden doğmak zorundadır.

Hiç kuşku yok ki, filmin çekimleri farklı yetenekler sonucu olarak ortaya çıkarılmıştır. Lamorissey'nin seçtiği küçük çocuk hiçbir zaman gerçek bir ata yaklaşmamıştır. Onun donanımsız bir ata binmesinin öğretilmesi gerekmiştir. Birçok sahne hileye başvurulmaksızın gerçek tehlikelerin atlatılması sonucu sonrasında çekilebilmiştir. Bir anın yansımaları bize gerçekliğin gösterilmesi için yeterli olacaktır. O, kameranın önünde başarılı bir şekilde yaratılmıştır. Filmin bir mit olarak varlığı sona ermeye mahkumdur. Yapılması düşünülen hile çalışması hikayenin mantığına uygun olmasına özen gösterilerek hazırlanmaya çalışılır. Burada hedef hilenin eksiksiz olarak yerine getirilebilmesi gerekmektedir. Eğer kameranın talebini karşılayacak olan tek vahşi at söz konusu ise filmin tamamının buna bağlı olarak oluşturulmasına çalışılır. Burada beyaz atın iyi eğitilmesi ve oyuncunun ise tıpkı Tom Mlks gibi yetiştirilmiş olması gerekir.

Bizim bunu yaparken bir şeyler kaybedeceğimiz açıktır.

Sinema Nedir?

Eğer filmin estetik açıdan tam olarak başarılı olması isteniyorsa bizim hile yapıldığını bilmemize karşın gerçekte nelerin olup bittiğini anlamamız gerekir. Tabii ki, izleyicinin gerçekte üç ya da dört atın kullanıldığını bilmesine gerek yoktur. Asıl mesele seyircinin sinemanın gerçekliğine olan güveninin sarsılmasıdır. Sonuç olarak ekran, suların çekilmesini ve yedek olarak planlanan gerçeklik üzerine beslemiş olduğumuz hayal gücümüzün akışını yansıtmaktadır. Sözün kısası, öykü hayal gücünün üste çıkmasının sonucu olan deneyimden doğmuştur.

Buna karşın ekranın üzerindeki hayalin, gerçekliğin yoğunluğuna sahip olması gerekmektedir. Bunun olmaması durumunda montaj, belirli kısımların haricinde başarılı bir şekilde kullanılmaz. Bu durum sinematografik hikayenin konusunun tam olarak anlaşılmasını tehlikeye sokacaktır. Örnek olarak, bir yönetmen bir hareketin eşsüremliliği iki görüntünün gösterilmesindeki zorluk nedeniyle, böyle çekimlerde çekim-ve-geri-çekim tekniğini basit olarak kullanma sahnesinde bunu anladığını açıkça kanıtlamıştır. At, çocuk ve tavşan aynı çekimde beraberdirler. Her nasılsa, o, Crin Blanc'ın ele geçirilmesi sahnesinde çocuğun at tarafından sürüklendiği bölümde bir hata yapar gibi olmuştur. Biz uzun çekimde Folco'nun sürüklenişini görürüz. Lamorisse böylesine tehlikeli bir çekimde çocuk için 'doubling' yapmıştır. Çekimin sonunda at yavaşlar ve sonra durur. Kamera bize bunu göstermez. Bu nedenle bu konuda kuşku duymaya başlarız. At ve çocuk fiziksel olarak birbirlerine yakındırlar. Bu, döner çekim ve kameranın geriye doğru alınması sonucunda gerçekleştirilmiştir. Bu basit emniyetli çekim, her şeyin önceden yalanlanması sonrasında oluşturulabilmiştir. Folco'nun iki ayrı çekiminin gösterilmesi için hareketin akışının kesilmesi yoluna gidilmiştir.

Eğer bu noktada sorunun tanımlanması istenirse bunun aşağıdaki estetik kurallarının göz önünde tutularak yapılması gerekmektedir. "Sahnenin varlığı, harekette iki ya da daha çok faktörün eşsüremliliği oluşumuna ihtiyaç duyuyorsa, montajın kullanılması gerekmektedir." Örnek olarak, Lamorisse bir atın başına ya-

kın çekim yaptırmıştır. Bu noktada kamera yavaşça çocuğun bulunduğu yöne doğru döner. Ancak bir sonraki çekimde ikisinin de aynı çerçeve içinde bulunmaları gerekmektedir.

Orson Welles, *The Magnificent Ambersons*' filminin bazı sahnelerinde *'Mr. Arkadın'*de olduğu gibi kırık montaj kullanarak tek çekimleri tercih etmiştir. Bu durumun konu açısından hiçbir önemi yoktur. Yapılan sadece stil değişikliğidir. Aynı şeyi Hitchcock'un *'Rope'* (İp) filmi için de söylemek mümkündür. Çekimler klasik kesimlerle, sanatsal öneminin doğru ele alınmasına çalışılarak gerçekleştirilmiştir. Diğer taraftan, *'Nanook'* filminin ünlü fok balığını avlama sahnesinde aynı çekim içinde avcı, delik ve fok balığı bir arada kullanılmamıştır. Bu durum olay anındaki uzamsal boyutun gerçeklikle, hayal ürünü olma arasındaki ayırım sorununu beraberinde getirmektedir. Flaherty kural olarak bunu bilmesine karşın bu tür bir çekimi tercih etmiştir. Buz deliğinin kenarındaki Nanook'un fok balığını avlama görüntüsü, tüm sinema tarihi içinde ayrı bir yeri olan bir çekim şaheseridir. *'Louisiana Story'* (Louisiana Hikayesi) filminde bir timsah ile yapılan mücadele sahnesinde montaj yetersiz kalmıştır. Diğer taraftan, aynı filmde, timsahın balıkçıl kuşunu yakalama sahnesi basit dönerçekim tekniğinin kullanılması sonucunda hayran olunacak bir görüntüye dönüşmüştür.

Buna rağmen, karşı gerçeklerin de doğru olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Olayların düzenlenmiş gerçekliği için uygun olarak seçilen tek çekim yeterli olmaktadır. Montaj ile, ayrılan elemanlar bir araya getirilir. Her ne kadar bunun yapılması oldukça güç bir çalışma gerektirse de konunun yerli yerine oturtulması için bu mutlaka gereklidir. Bu durum özellikle tüm belgesel filmler için geçerlidir. Eğer olay, olduğu gibi kameranın önünde gerçekleştiriliyorsa, onun ilginçliği engellenmiş olacaktır. Belgesel filmlerin bir haber niteliği taşımaları nedeniyle bu durum ayrıca önem kazanmaktadır. Sinemanın ilk günlerinde gerçek olayların yeniden oluşturulmaları yaygın olarak kullanılan ve halk tarafından kabul gören bir olgu olmuştur.

Sinema Nedir?

Aynı kural didaktik belgesellere uygulanmamaktadır. Bunların amacı haber vermek değil, bir olayı açıklamaktır. Doğal olarak bunların da ilk çeşit belgeseller ile sayısız benzerlikleri vardır. Örnek olarak büyücülük konusunda bir belgeseli ele alalım. Bu, bir dizi bireysel çekimlerin sonucu olarak olağanüstü bir başarının gerekli olduğu bir çekim konusudur. Ancak burada kullanılan teknik ve hilelerin açıklanması gerekmektedir.

Daha ilginç örnekler olarak '*Crin Blanc*'ın büyülü dünyasından orta derecede romantik bir belgesel havası taşıyan '*Nanook*' türü kurgu filmlerini verebiliriz. Yukarıda daha önce de söylendiği gibi bu kurguların değeri, gerçek ile hayai gücü oluşumlarının bütünlenmesi sonrasında belirlenmektedir. Bu, gerçekliğin, kesme sonucu oluşturulan görünümüdür.

Son olarak bir roman veya oyuna paralellik taşıyan konulu filmlerin ele alınmasına gerek vardır. '*Citizen Kane*' ve '*Amber-sons*' filmlerinde montajın soyut zamanı ile gerçek zaman aralığı ifadesi arasındaki ilintinin iyi incelenmesi gerekmektedir. Her şeyden önce bazı belirgin durumların sinematografik olarak varolabilmeleri için uzamsal boyutun oluşturulması gereklidir. Özellikle komedi bölümleri insanlar ile nesneler arasındaki böyle bir ilişki üzerine kurulmuştur. '*Le Ballon Rouge*' filminde montaj hariç her türlü hile kabul edilebilir nitelik taşımaktadır.

İlk komedilerde, özellikle Keaton'ın ve Chaplin'in filmlerinde, bunun gerekliliği bize öğretilmektedir. Eğer bu tür komediler, Griffith ve Chaplin montajdan önce başarılı oldularsa, bunun nede-nini onların gaglarında (gülüt) aramak gerekir. Bunlar, Dünyayı saran insan ve nesne bağıntısı temeli üzerine oturtulmaktadır. '*Circus*' (Sirk) filminde Chaplin gerçekten bir aslanın kafesindedir ve her ikisi ekranın çerçevesi içindedirler.

KARIŞIK SİNEMANIN SAVUNULMASI

Sinemanın geçmişine şöyle bir göz attığımızda karşımıza çıkan en ilgi çekici şey onun edebiyat ve tiyatro dallarının mirasçısı olduğudur.

Gerçekten de sinemanın başlangıç materyali, romanlara veya yorumlara dayanmaktadır. Oysa daha sonra eğilim farklılaşmıştır. *'Monte Cristo'*, *'Les Misérables'* (Sefiller), *'Les Trois Mousquetaires'* (Üç Silahşörler) romanlarının uyarlamaları, *'Symphonie pastorale'* (Pastoral Senfoni), *'Jacques le fataliste'* (Kaderci Jacques), *'Les Dames du Bois de Boulogne'* (Boulogne Ormanının Kadınları), *'Le Diable au corps'* (İçimizdeki Şeytan) veya *'Le Journal d'un curé de campagne'* uyarlamalarından çok farklıdır. Alexandre Dumas ve Victor Hugo yarattıkları karakterle ve maceralarıyla film yapımcılarına edebi çerçevelerinin geniş bağımsızlığını sunmaktadır. Javert veya D'Artagnon romanlarının dışında var olan mitolojinin bir parçası durumuna gelmişlerdir. Özgün çalışmalar artık yeni bir boyut kazanmıştır. Diğer taraftan film yapımcıları bazen romanları birinci elden uyarlama yapmaya devam ederken, diğer bazı romanları ayrıntılı film snopsisi olarak kullanma yoluna gitmişlerdir. Yapımcılar, romancılara karakter, anafikir, atmosfer yaratımı —örnek Simenon'un atmosferi veya Pierre Véry'nin şiirsel atmosferi— konularında başvurmuşlardır. Burada bunun bir kitap olduğu göz ardı edilerek, yazarın sadece ayrıntıları belirten bir senarist olduğu fikrinin hakim olduğu düşünülebilir. Bu tanı Amerikan polisiye romanlarının pek çoğu için doğrudur. Bunların iki amaçlı olarak yazıldığı yaygın olarak bilinen bir gerçektir. Yazarlar henüz konuyu kafalarında tasarlarlarken Hollywood uyarlamalarının bakış açısıyla olaya yaklaşmaktadırlar. Yazarın özgürlüğü elinden alınmıştır. Buna karşı koyma denemeleri de yok değildir. Yönetmen Robert Bresson *'Le Journal d'un curé de campagne'* filmini yapmadan önce, kitabı sayfa sayfa, hatta satır satır izleyeceğini

Sinema Nedir?

söylemiştir. Onun amacı mükemmel bir çalışmayı değerinden hiç bir şey kaybetmeksizin ekrana taşıyabilmektir. Bir edebiyat örneğinin yapı olarak kendisinden çok farklı bir sanat dalına uyarlanmasının getireceği sayısız zorlukların yanında görüntülerin günlük hayatın gerçekliğine olan yakınlıklarının daha fazla olması onun geçerliliğinin çoğalmasını sağlamaktadır.

Tiyatroda evrim daha belirgindir. Roman gibi dramatik edebiyat her zaman için sinemanın kollarında acı çekmeye mahkumdur. Film yapımcısının en büyük günahı hazır olan tiyatro seyircisini kapmaya çalışmak olmuştur. Bu bakış açısından yola çıkılarak oluşturulan filmlerin hali ortadadır. Bunlar için "filmleştirilmiş tiyatro" teriminin kullanılması boşuna değildir. Romanın en azından bir yaratıcılık ölçüsü vardır. Bunun, sayfalardan ekrana geçirilmesi belki hoş görünebilir. Tiyatro ise yanlış seçilmiş bir arkadaştır. Onun sinemaya benzer görünümü kötü sonu hazırlayan bir etken olmuştur. Tiyatrodaki bazı dramatik sahnelerin başarılı bir film parçası olmasının altında yatan gerçek neden, o bölümlerin romandan tiyatroya çok iyi aktarılabilmesinde yatmaktadır. Burada karakterler ve anafikir büyük bir önem taşımaktadır. Oysa fenomen radikal olarak yenidir ve tiyatral karakterler ayrı bir yapıda bulunmaktadır.

Böyle oluşturulan bazı filmler kaideyi bozmayacak istisnalar niteliğindedir. Bu türden başarılı çalışmalar sinema tarihinde haklı bir yer kazanabilmektedirler.

"Ça, c'est du cinéma!" "İşte gerçek sinema" Georges Altman uzun yıllar önce kitabında sessiz filmin zaferini ilan etmiştir. Önceki film eleştirmenlerinin dogmaları ve umutları Yedinci Sanatın özerkliği konusunda verdikleri mücadelede yanlış tutumlar takınmalarına neden olmuştur. Sinema acaba onların söylediği gibi ancak tiyatro ve edebiyatın desteğiyle mi ayakta kalmayı başaramaktadır? O, geleneksel sanatların üzerinde yapılanmış bağımlı bir sanat oluşumu mudur?

Ortaya koyduğumuz soru yeni değildir. Öncelikle problem

Sinema Nedir?

sanatların karşılıklı olarak birbirlerini etkileme özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Yapılan uyarlamalar genel olarak bu etkinin şiddetlenmesine neden olmaktadır. Eğer sinema iki ya da üç bin yaşında olsaydı, sanatların evrimlerinin genel kanunlarını kuşkusuz daha iyi görebilme imkanına sahip olacaktık. Ancak sinemanın geçmişi o kadar eskilere dayanmamaktadır. Dolayısıyla tarihsel perspektif sağlıklı bir sonuca varılması için yeterli olmamaktadır.

Sinemanın evrenin diğer sanatlarıyla çağdaş olmaması, incelemenin konusunu güçleştirmektedir. Sinema gençtir, fakat edebiyat, tiyatro ve müzik sanat dalları tarih kadar eskidirler. Bir çocuğun büyüklerini taklit ederek eğitime başlaması gibi sinemanın da evrimi kutsal sayılan diğer sanatların evriminin belirleyicilerinin bir finali görünümü içindedir. Onun böylesine bir estetik kompleks örneği olması belirgin sosyolojik faktörlerle daha kötü bir hale gelmesine sebep olmuştur. Sinema çok kısa bir zaman içinde popüler bir sanat dalı şeklini almıştır. Oysa ki tiyatro, toplumsal bir sanat olarak ayrıcalıklı kültürel azınlığa hitap etmektedir. Edebiyatta beş yüz yıl içinde ulaşılan mesafe sinemada 20 yıl içinde katedilmeye çalışılmıştır. Bu bir sanat dalı için hiç de uzun bir zaman değildir. Ancak bir eleştiri getirilebilmesi için bu yansımaların alanının daraltılması gerekmektedir.

Her şeyden önce çağdaş eleştirmenlerin genellikle olumsuz bulunduğu uyarlamaların sanat tarihi özelliği olarak ele alınıp incelenmesi gerekmektedir. Malraux, Rönesans resminin Gotik heykellerden esinlenerek ortaya çıkışını işaret ederek önemli bir noktaya parmak basmıştır. Giotto büyük bir inançla resimlerini yapmıştır. Michelangelo fresklerini oluştururken yardım almayı reddetmiş ve resimlerini heykel sanatının üzerine oturtma çabası içinde olmuştur. Şüphesiz bu basamakla "saf resim" özgürlüğüne varmanın yollarını aramışlardır. Giotto'nun, Rembrandt'ın içine girdiği pekala söylenebilir. Ancak böylesine bir hiyerarşinin değeri nedir? Fresklerin tam bir inançla yapılmasının estetik olarak ve gelişme oluşumu açısından gerekli bir basamak olduğu inkar edilebilir mi? Neden taş üzerine oyulmuş Bizans minyatürleri Katedral duvarları

Sinema Nedir?

boyutlarında genişletilmiştir? Eğer roman alanına geri dönersek, pastoral romanların sahne için uyarlanması veya Madam La Fayette'nin Racinian dramaturjisi tarzında uyarlanması preklasik trajedi açısından eleştirilebilir mi? Aynı şekilde farklı ifade çeşitlerinde doğru temanın oluşturulmasında kullanılacak doğru teknoloji nedir? Bu, onsekizinci yüzyılın edebiyat tarihinin buluşma noktasıdır. Bu dönem içinde bir başkasının eserinin kendininmiş gibi gösterilmesi olayları ilk kez görülmeye başlanmıştır. Orta Çağlarda, büyük Hristiyan temaları tiyatro, resim, vitray ve benzeri sanat dallarında olduğu gibi kurulurdu.

Kuşkusuz sanatın evrimsel dairesi içinde sinema, uyarlamalar, alıntılar ve taklitler gibi yöntemlerin kullanılmasıyla erken dönem tiyatro sahnesinde rastlanılmayan bir yapıya sahip olarak diğer sanat dallarına göre farklılık göstermiştir. Tersine olarak, ifade araçlarının özerklikler ve konu malzemesinin özgünlüğü hiçbir zaman sinemanın ilk yirmi veya otuz yılında olduğundan daha fazla olmamıştır. Bu yeni gelişmekte olan sanat dalının kendisinden daha yaşlı sanat dallarını taklit etmesi olarak algılanabilir. Böylece derece derece onun kendi kuralları belirlenecek ve sonunda doğru noktaya varılacaktır. Böylesine yabancı olan bir maddenin kullanımında tecrübenin gerekliliği ortaya çıkacak ve yeni şeyler oluşturmak kapasitesi, zaman içinde ifade etme gücüne paralel olarak artacaktır. Bu noktadan itibaren bu paradoksal evrim bir dekadans (çözülüş) biçimi olacak fakat sesin eklenmesiyle yapılan eleştirilerde bir nebze azalma görülecektir.

Ancak film tarihinin temel gerçekleri genel olarak yanlış anlaşılmıştır. Sinema romandan sonra ortaya çıkmıştır ve tiyatro onların çizgisinin arkasına düşmektedir. Sinema geleneksel sanatların varoluşlarından çok farklı bir sosyolojik durum içinde oluşmuştur. Klasik koreografiden herhangi bir dans müziği çıkarılabilir. İlk film yapımcıları öncelikle bu sanatı halka ulaştırma çabası içine girmişlerdir. Sirklerde, taşra tiyatrolarında, müzikhollerde ve benzeri yerlerde toplanan halkın beğenisinin bu yöne çekilmesi sağlanmıştır. Shakespeare'i keşfeden herkes Zecca'dan haberdar ol-

maya başlamıştır. Zecca ve arkadaşları artık edebiyatın etkisi altından kurtulmaya başlamışlar, seyirciler de filmleri okumaktan vazgeçmişlerdir. Diğer taraftan dönemlerinin popüler edebiyatından geniş ölçüde etkilenmeye devam etmişlerdir. Film otantik ve büyük popüler sanatlarının oluşumuna yeni bir hayat kazandırmıştır. Bu arada tiyatroya tam olarak yüz çevrildiği de söylenemez. O, hâlâ sinemanın babası konumundadır. İkisinin daha fazla uyum içinde olması yönünde önemli çabalar gösterilmesine karşın, bunlar büyük ölçüde başarısız olmuşlardır. 'Oedipus' ve 'Hamlet'in şanssızlığı onların sinemanın henüz emekleme dönemindeyken uyarlanması olmuştur. İlk filmlerde mevcut ilginin korunması ve artırılması amacıyla pagan ve naif yorumlara yol açacak bir tarz gelişmiştir. Fransa-Hollywood kaynaklı teknik ve Anglo-Sakson personel ile yapılan filmler estetik tartışmalara yol açmıştır. Bu dönemde gerçek film eleştirmenlerinin henüz yetişmemiş olması tartışmaların düzeyinin düşük olmasına neden olmuştur. Diğer sanatların bir reenkarnasyonu (yeniden doğumu) olarak ortaya çıkan sinema insanlar üzerinde sanıldığı gibi çok büyük bir şok etkisi bırakmamış ve diğer sanat dalları önceleri bu yeni sanata karşı korunma ihtiyacı hissetmemişlerdir.

Sinema, sürekli olarak tiyatronun ayak izlerini takip etmeye başladığı için aralarında sağlam bir bağıntı olmuştur. Bir ya da iki yüzyıl içinde ortaya çıkmış olan dramatik biçimler terkedilmeye başlanmıştır. Tarihçilerden öğrendiğimize göre 1910 ile 1914 yılları arasında Pathé ve Gaumont stüdyolarında, onaltıncı yüzyıllarda farslarda kullanılan temalar işlenmiştir.

Roman alanında da aynı oluşumun yaşandığını ispat etmek olasıdır. Seri halinde üretilmeye başlanan filmler, eski masal ve öykü biçimlerinden popüler bir teknik ve tarzda yeniden üretim niteliği taşımaktadır. Ben, kişisel olarak Feuillade'nin 'Vampires' filmini seyrettiğimde, buna bir kez daha tanık oldum. Yanımda Fransız sinematek'in yönetmeni Henri Langlois vardı. O gece iki projektörden sadece birisi çalışıyordu. Buna ek olarak görüntü çok kötüydü ve Feuillade'nin kendisinin bile katilleri seçmede zorluk çek-

Sinema Nedir?

tlğini farketmiştim. İyi kişiler ile kötü kişilerin tek belirleyicisi para idi. Önce hain görünümlü birisi daha sonra kurbanlardan birisi olmuştu. Bu şartlar altında Feuilleade'nin filmi cazibesini kaybetmişti. On dakikada bir ışık nedeniyle verilen aralarda seyircilerde büyük bir hayal kırıklığı göze çarpıyordu. İzleyenlerin gizemi içinde anlamlandırılan bir hikaye onun açılanmasında bir farklılık yaratıyordu. Gizemli bir el tarafından filmin akışı engelleniyordu. Seyirciler arasında baş göstermeye başlayan dayanılmaz gerginlik bir sonraki bölümlere taşıyordu. Feuilleade'nin kendisi bile araların geçmesini sinirli bir şekilde beklemeye başlamıştı. Filmin devamında ne olacağı hakkında onun da pek bir bilgisi yoktu. Film sabahleyin gün ağarması gibi yavaş yavaş belirginlik kazanıyordu. Yazar ve seyirciler aynı şartlar altındaydı. Sinemadaki karanlıkta tekrarlanan aralar 1001 Gece Masalları'na benzer bir durumu yaşıyordu. "Devam Edecek" yazısı artık filmin dışından gelen bir yazı olmaktan çıkmıştı. Yazar, Şehrazat konumunda, seyirciler ise Kral konumundaydı. Eğer Şehrazat bir oturumda her şeyi söylemiş olsaydı, herhangi bir film seyircisi gibi zalim olan Kral, şafakta onu idam ettirebilirdi. Hikayeyi söyleyen ve film, her ikisi de verilen aralar aracılığı ile sihirlerinin gücünü test ediyorlardı. Burada ulaşmak istenen amaç, günlük hayatın yerini tutan öykünün devamının beklendiği anda hissedilen bıkırtıcı duyguların niteliğini ölçmek, rüyanın sürekliliğinin kesilmesinin sonuçlarını değerlendirmektir. O da buna kendi tarzıyla boyun eğmişti. Onu etkileyen teknik ve sosyolojik sentezin bakış açısından yapılabilecek tek şey buydu.

Tabii ki ilk dönemin filmleri, uyarlamaların gerçek biçiminin oluşturulmasına yeterli olacak seviyede değildiler. İlk yapılan filmlerin saf sinema örnekleri oldukları şeklindeki görüşe karşı olarak başlatılan tartışma günümüzde de devam etmektedir. Daha sonra oluşturulan ürünler daha katkısız bir yapıya sahip olacaklardır. Fakat erken dönemin filmleri, bir görsel şölen niteliği taşıdıkları için sinema tarihi içinde özel bir yere sahiptir. Sonraki ürünler canlıların yaşamış olduğu evrime benzer bir süreçten geçerek, zaman i-

inde farklı yapılara ulaşmışlardır. Bu devrede diğer ürünlerden etkilanmemeleri olanaksızdır. Bu konuda Michelangelo'nun radikal özgün sanatını oluşturmada önce Rafael ve Leonardo da Vinci'nin mimari heykellerinin doğrudan etkisi altında olduğu unutulmamalıdır.

Detaylı bir tartışmanın yapılması halinde konu hakkında çeşitli karşıt görüşler ortaya çıkacaktır. Oluşturulan biçimlerin bir diğerinin devamı olmadığı şeklindeki görüşün de büyük ölçüde haklılık payı vardır. Ancak sanat tarihinin otonom bir tarz içinde gelişim halinde olduğunun mutlaka göz önünde tutulması gerekmektedir. Saf sanat, saf şiir, resim, vb. içeriklerinin anlamdan yoksun olduğunu iddia etmek akıl dışı olur. Onun estetik gerçeklik açısından tanımlanmasının daha zor olduğunu söylemek doğru ifade olacaktır. Sanatların belli karışımlarının uygunluk durumu olasıdır. Bunun olması için mutlaka belli karışımların gerçekleşmesi gerekmemektedir. Meyvalardaki çapraz üremeye benzer bir oluşum meydana gelebilmektedir. Sonuçta çekinik ve kısır olan melez ürünler ağızdan ateş püsküren mitolojik bir canavar figürünün süsleme sanatında kullanılması şeklinde kendilerini göstereceklerdir. Şimdilik sinemanın çıkış aşamasıyla ilgili oluşumları bir yana bırakarak günümüzde karşımıza çıkabilen sorunlara değinelim.

Eleştirmenler sinemanın, edebiyat alanından alıntılar yapmasına hoşgörü ile bakmalarının sonucu olarak ortaya inkar edilemeyecek başka sorunlar çıkmaktadır. Günümüz romanının özellikle Amerikan romanının, sinemanın belirgin bir şekilde etkisi altında olduğu herkes tarafından kabul edilen bir gerçektir. Raymond Queneau'nun '*Loin de Rueil*' (Rueil'den Uzakta) kitabı gibi direkt bir etki altında olan romanları bir kenara bıraksak bile Dos Passos, Caldwell, Hemingway veya Malraux gibi yazarların oluşturdukları sanatların sinema tekniğinin bir sonucu olarak ortaya çıktığı şeklindeki görüş, üzerinde uzun uzadıya tartışılması gereken bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğruyu söylemek gerekirse, insan bir an için bunların gerçek olduğunu düşünmeye cesaret edemiyor. Kuşkusuz, uyarlanan her romanın ekranda bambaşka bir

ürün olarak boy gösterdiği düşüncesinin bunda büyük bir payı vardır. Nesnelerin yakın çekimde veya montaj yapılmasından sonra görmenin gerçek roman ile büyük farklılıkları vardır. Romancı değişik bir teknik aletle çalışmaktadır. Ancak sinema tekniklerinin gelişimi yazarın kendi özel dünyasını kurmasında ona çeşitli kolaylıklar sağlayacaktır. Roman artık sinemanın estetik açıdan yerçekimi kuvvetinin etkisi altına girmiştir. Bu yeni sanatın gücü geçtiğimiz yüzyılda edebiyatın tiyatro üzerindeki gücünden fazla değildir. Diğer sanatlar üzerindeki baskın komşunun etkisinin muhtemelen sabit bir kanunu vardır. Graham Greene'in çalışması buna inkar edilemez bir kanıt niteliği taşımaktadır. Ancak olaya biraz daha ayrıntılı bir şekilde baktığımızda onun film tekniğinin —onun yıllarca film eleştirmeni olarak çalıştığının unutulmaması gerekir— sinemada hiçbir zaman kullanılmadığı görülür. Burada ortaya çıkan soru bir yazarın üslubu olarak "Görselleşme" tekniğidir. Malraux'un 'L'Espoir' (Umut) filmi sinema tarafından "etkilenmiş" romanın örneği olarak mevcut kapasite hakkında insanlara bir fikir verebilmektedir. Bundan nasıl bir sonuç çıkarabiliriz? Yapmamız gereken şey film yapımcıları üzerindeki çağdaş edebiyatın etkisinin çalışmaları ve teorisini tersine çevirmektir.

"Sinema" derken günümüz kavramı olarak ne anlatmak istiyoruz? Eğer klasik roman tarzındaki analizin ve gözlem kaynaklarının sonucu olarak dış dünyanın görünümü, görüntülerin kaydedilmesi aracılığıyla gerçekçi bir temsil etme olarak ifade modu anlatılmak isteniyorsa, İngiliz romancılarının böyle bir tekniğin psikolojik haklı çıkarımı olarak davranışçılığı keşfettiklerini söyleyebiliriz. Fakat sinemanın doğru doğasının oluşturulmasında başarısız olunmasında edebiyat eleştirmenlerinin de büyük ölçüde suçu olduğunu belirtmemiz gerekir. Onlar sinemayı gerçekliğin yüzeysel tanımlaması üzerine kurmuşlardır. Onun temel maddesinin fotoğraf olması nedeniyle yedinci sanat, davranış psikolojisi ve görünüm diyalektiğine dayanmamaktadır. Bunun doğru olarak kabul edilmesi görünümde binlerce farklı hareket, iki anlama gelebilecek durumların olmaması; sadece bir iç gerçekliğin olmasını ge-

rektirir. Bu doğru, klasik analiz romanın veya tiyatronun psikolojisine uygun görüntülerle ekrana aktarılabilir.

Sinemanın anlaşılması montajın aktarıcılığı ve kamera durumunun değişimine uygun olarak şekillenir. Dos Passos veya Malraux'un romanları, Fromentin veya Paul Bourget'in romanlarından sinemaya uyarlanmış ürünlerden fazla farklı değildir. Gerçekten de Amerikan romanı, sinema ile tam bir paralellik göstermez. Sinema, dünyanın belli bir görünümünün yansımasıdır ve insanoğlunun teknik uygarlığı ile doğrudan ilgili olarak gelişmektedir.

Buna karşın sinema, roman ile umulmadık benzer özelliklere sahiptir ve Hollywood sineması Victorian edebiyatına el atarak başarılı uyarlamalar üretebilmektedir. Hemingway'in çalışmaları, örneğin *'For Whom the Bells Tool?' (Çanlar Kimin İçin Çalıyor?)* romanının kitaba sadık kalabilen uyarlaması sinemanın geleneksel tarzının her macera öyküsüne uyum gösterdiğini kanıtlamaktadır.

Olayların gelişimi sinemanın, romandan yaklaşık elli sene geride olduğunu göstermektedir. Sinemanın romanı etkilemesinin aynı şekilde devam edeceğini varsayarsak ortaya eleştiri büyütecisi arkasından bakacağımız bir sorun çıkar. Var olmayan bir sinemanın etkisi hakkında konuştuğumuzun farkına varırız. Bu romancının eğer film yapımcısı olsaydı yapacağı ideal bir sinemadır; yani bizim hâlâ beklediğimiz hayali bir sanat.

Ve Tanrı bilir ki, ortaya atılan bu varsayımlar görüldüğü kadar budalaca değildir. Onları önemsemeden bir kenara atmak yerine doğru olabilecek yanlarını dikkatle gözden geçirmemiz daha yararlı olacaktır. Bu şekildeki bir yaklaşımın sorunun çözümünü kolaylaştıracağını düşünüyorum.

Sinemanın, roman üzerinde görülen açık etkisi zihinlerde yanlış anlamalara sebep olabilmektedir. Bunun başlıca nedeni romancının değişik anlatım teknikleri kullanmaya başlaması, doğruların evrim standartlarını kabul etmesidir. Bu eğilim sinemadan doğrudan doğruya ödünç alınmıştır. İki dal arasındaki belirgin es-

Sinema Nedir?

tetik yaklaşım ifadenin bazı çağdaş biçimlerinin oluşmasına yol açmıştır. Meydana gelen etkilenmeler mantıksal bir benzerlik içinde gerçekleşmektedir. Artık roman da mantığın kullanım tekniğine paralel olarak zamanın tersine dönüşü yolunu sıkça tercih edebilmektedir. Bunların ötesinde roman aynadakine benzer bir objektifliğin güvenilir matematiksel görünüm seviyesine ulaşmanın yollarını keşfetmiştir. Albert Camus'nun '*L'Etranger*' (Yabancı) romanının kahramanının bilinçliliği olarak kamera çeşitli bağlar ortaya çıkaracaktır. Sinema olmadan '*Manhattan Transfer*' veya '*La Condition humaine*'in ne kadar farklı olabileceklerini kestirmek güç fakat bunun tersine James Joyce ve Dos Passos olmasaydı Thomas Garner ve '*Citizen Kane*'in hiçbir zaman ortaya çıkmamış olacağı kesindir. Avant-garde'in vardığı noktadan bakıldığında film yapmanın romana benzer bir tarzı kullanarak hayat bulmasını ultrasinematoğrafik olarak tanımlayabiliriz. Bu açıdan bakmak sorunun ikinci derecede bir öneme sahip olma görünümünü gerektirir. Aklımızda kalan büyük filmler romanlardan yapılan uyarlamalar değildir. '*Paisà*', Hemingway'e çok şey borçlu değildir. Sam Wood'un '*For Whom the Bells Toll?*' filmi ise özgün bir çalışmadır. Bunun tersine olarak, Malraux'un filmi '*L'Espoir*' (Umut) ile aynı bölümleri içerebilmektedir, ve İngiliz filmlerinin en iyileri Graham Greene'in uyarlamalarıdır. Bizim görüşümüze göre çok mütevazı bir şekilde oluşturulan '*Brington Rock*' John Ford'un dikkatinden kaçmıştır. Şimdi de varlığını romancılara borçlu olduğumuz en iyi filmlere şöyle bir göz atalım. Burada akla gelen ilk film '*Ladri di Biciclette*'dir. '*Bisiklet Hırsızları*' filmi, sinema oluşumunun temel taşlarından birisi olma görevini üstlenmiştir. Buna karşılık bu durumun sadece modern romanlar için geçerli olduğu iddiasında bulunabilirsiniz. Gide ve Stendhal için aynı şeyin Proust veya hatta Madame de La Fayette için söylenmemesinin nedeni nedir acaba?

Jacques Bourgeois '*La Revue du Cinéma*' (Sinemanın Gözden Geçirimi) adlı makalesinde '*A La Recherche du temps perdu*' (Yitik Zamanın Peşinde) ile sinematik ifade biçimleri arasındaki eğilimlerin başarılı bir analizini yapmıştır. Gerçekten de bu tür uyar-

Karışık Sinemanın Savunulması

lamaların teorilerinin tartışılmasında karşı karşıya kalınan asıl problem estetik oluşum ile ilgili değildir. Sinema bir sanat biçiminden çok, sosyolojik ve endüstriyel bir olgudur. Uyarlamaların dramı, popülerleşmenin dramıdır. Biz bazen doğruyu, Stendhal'ı hiç okumamış bir film tüccarından öğrenebiliriz. Edebi bir çalışmanın ekran üzerine değerinden hiçbir şey kaybetmeden gelmesini beklemek yanlış olur. Buna karşın özgün metnin bütünlüğünün bozulmasına yönelik hataların yapılmaması, sinema için büyük bir kazançtır. Filmin izlenmesi sonrasında seyircide iki çeşit duygu oluşabilir. Birincisi filmde hoşnut olmak; ikincisi ise filmin orijinalini okuma isteğidir. Bu ikinci istek edebiyatın zaferi sayılabilir. Kamuyu istatistikleri, ekrana aktarılan kitapların satışında çok belirgin bir artış olduğunu ortaya koymaktadır. Sonuç olarak uyarlama girişimlerinin edebiyata veya genel olarak kültür birikimine hiçbir zararı olmadığını söylemek mümkündür.

Romanların karakterleri ekrana göre çok karmaşık psikolojik yapıya sahip insanlardır. Yazının kişilik özelliklerini, insanların iç dünyalarını aktarmada sahip olduğu avantaj böylesi bir farklılığın ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Bu karakter yapıları çoğu zaman ekrana uygun düşmez. Romanın uyarlaması üstünde çalışan senarist ve yönetmenin önünde iki seçenek vardır. Birincisi aradaki seviye farkının özgün çalışmanın sanatsal prestiji göz önünde bulundurularak görmezlikten gelinmesidir. Buna örnek olarak 'Carmen', 'La Chartreuse de Parme' (Parma Manastırı) ve 'L'Idiot' (Budala) filmleri verilebilir. İkinci çözüm yolu ise film yapımcısının dürüstçe, filmi özgün çalışmanın seviyesine ulaştırma çabasına girişmesidir. Buna örnek olarak da 'La Symphonie pastorale', 'Le Diable au corps', 'The Fallen Idol' (Meşum Kadın) veya 'Le Journal d'un curé de campagne' filmleri gösterilebilir. Uyarlamayı basitleştiren görüntü yapımcılarına haksızlık etmemeliyiz. Daha önce söylediğimiz gibi bu durumda edebiyatın herhangi bir kaybı olmamaktadır. Aksine, yapılan sinemanın geleceği için bir umuttur. Ancak seviye farkının çok fazla olması düzeltilmesi çok zor sonuçlara sebep olabilir. 'Madame Bovary'nin Hollywood'da yapılması sonrasında

Sinema Nedir?

da Flaubert'in çalışması ile ortalama Amerikan filmlerinin aralarındaki belirgin estetik farklılık, çeşitli yanlışlıkları da beraberinde getirecektir. Filmin ismi yine *'Madame Bovary'* olacaktır ancak o artık kocaman bir sinema endüstrisinin ürünü haline gelmiştir. Sinema çok büyük bir seviye ayarlayıcısıdır. Diğer taraftan bu kitap, konfeksiyon olarak seri halinde üretilen senaryolardan farklı bir yapıya sahip olduğu için sinema edebiyatın seviyesine yaklaşım gösterecektir. Örnek olarak Madame Bovary ve Jean Renoir'in *Vne Partie de campagne'* (Bir Kır Eğlencesi) filmini verebiliriz. Renoir özgün metine bağlı kalmadan önemli ürünler ortaya koyabilen bir film yönetmenidir. Onun dehası en az Flaubert veya Maupassant kadar fazladır. Burada karşılaştırma yapabileceğimiz başka bir örnek olarak Edgar Allan Poe'nun, Baudelaire ile olan bağını verebiliriz.



25. *Le Diable au corps'*, Yönetmen: Claude Autant-Lara. Oyn: Micheline Presle, Gerard Philipe (Fransa, 1947).

Tabii ki, en ideali bütün yönetmenlerin deha olmasıdır. Böyle olsaydı uyarılama konusunda hiçbir sorun kalmazdı. Bunun sonucu olarak eleştirmenlere fazla iş düşmezdi. Tezimizi bu olgu üzerine kurmaya kalktığımızda hiç kimse bizi '*Le Diable au corps*' filminin Jean Vigo tarafından yönetildiği düşünüyormekten alıkoymazdı. Bu böyle olmasa da, en azından uyarılamanın Claude Autant-Lara tarafından yapıldığı için kendimizi şanslı olarak kabul etmeliyiz. Radiguet'in çalışması senaristlere bize ilginç ve kompleks karakterler sunmaları için zorlama yapmakla kalmaz. Onları aynı zamanda sinemanın ahlaki birliğini sağlamak konusunda teşvik eder. Bunun beraberinde getirdiği riskler vardır fakat toplum önyargılarından kimse sorumlu tutulamaz. Seyircilerin entelektüel ve ahlaki ufukları genişletilmiş ve diğer filmin kalitesine hazırlanmıştır. Hepsi bu değil, dahası var; yabancı bir estetiğe negatif bir köleleştirme gerekliliği olduğu durumlarda doğruluğu ortaya koymak yanlış olabilir. Kuşkusuz romanın kendi başına bir anlamı vardır. Onun soyutlanmış okuyucu üzerinde bıraktığı dolaylı etkisi, bir filmin karanlık bir sinemadaki kalabalık üzerinde bırakacağı etkidenden farklı olacaktır fakat bu sebeplerle estetik yapıdaki farklılık araştırmaların daha kapsamlı yapılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Böyle bir işe girişen film yapımcısının daha fazla hayal gücüne ve yaratıcılığa sahip olması gerekmektedir. Dilin ve sinematik yaratım biçiminin özgün metine sadık kalınmasında doğru orantılı olduğu savunulabilir. Ancak kelime kelime aktarım da, en az aşırı derecede serbest bir aktarım kadar yanlış olacaktır: İyi bir uyarılama olayın özü ve ruhun düzenlenmesi sonrasında elde edilecektir. Bunun için gerekli olan unsur ise dil oluşumunun iyi kullanılabilmesidir. Örnek olarak André Gide'in çok bilinen geniş zamanlı ifadeleri onun biçimine edebi bir nitelik kazandırmasına rağmen bunun sinemaya aktarımı mümkün değildir. '*Symphonie pastorale*' (Pastoral Senfoni) kitabındaki Delannoy tam olarak yansıtılmaz. İçinde çok amaçlı bir sembolizm barındıran kar taneleri beyaz perdeye aynen aktarılamayacaktır. Yazarın zamanların uygun kullanımı için yaptığı araştırmalar sonucu ortaya çıkan unsurların sinema için fazla bir değeri olmayacaktır. Karda ruhsal bir macera etrafın-



26. *'Zero de Conduite' (Hal ve Gidiş Sıfır)*. Yön: Jean Vigo, (Fransa, 1933)

daki fikir ve bir kenar kasabasının yaz görünümü tamamen sinematografik görüntülerdir. Ancak bunlar yönetmenin metni çok iyi anlaması sonrasında ortaya çıkartılabilen olgulardır. Buna örnek olarak Bresson'un *'Le Journal d'un cure de campagne'** filmini verebiliriz. Alfred Beguin, Barnanos'un şiddet karakterinin kesinlikle edebiyatta ve sinemada aynı güce sahip olmayacağına işaret etmiştir.

Ekran, şiddeti, devalue edilmiş para gibi geleneksel bir moda olarak kullanmaktadır. Onun yazıda kullanımı ise farklı olacaktır. Bernanos'un hiperbolünün gerçek denkliği Robert Bresson'un kurgusundaki elipsler içinde uzanmaktadır. Çalışmanın edebi kalitesi ne kadar önemli ve belirgin ise uyarlama dengesini o derecede bozar. Böylece yeni bir denge noktası oluşturulması için yaratıcı bir yeteneğe gereksinim duyulur. Sinemayı roman uyarlamalarından kurtarmak için *'Pure Cinema'**(Saf Sinema) kuramı ortaya

atılmıştır. Bu düşünce bütün uyarlamaları kaliteden yoksun sayar. Bunların hem edebiyat, hem de sinemaya karşı yapılan bir ayıp olduğu ileri sürülür.

Cocteau veya Wyler'in etkileyici sadakati, geriye atılmış bir adımın kanıtı değildir. Tersine, bu sinematografik zekanın gelişiminin bir göstergesidir. *'Les Parents terribles'* (Korkunç Ana-baba) yazarının şaşırtıcı derecede bir kamera hareketliliğine uygun tarzı vardır. Wyler, kurgusunda bunu estetik olarak çok iyi değerlendirmiştir. Sabit kamera ve derin odaklaşmanın da kullanımıyla onun çalışması olağanüstü bir başarıya ulaşmıştır. Bunun ötesinde onun ifade yaratımının kanıtı tiyatronun pasifliğinin tam tersidir. Tiyatroyu gösterebilmek için onu fotoğraflamak yeterli olmaz. Herhangi bir değerdeki tiyatronun yaratımı, sinemanın yaratımından daha zordur. Bu durum uyarlamacıların üzerinde çalıştıkları bir sorundur.

'The Little Foxes' veya *'Macbeth'*'in sabit bir çekiminden yüzlerce kere daha değerli sayılabilecek dış hareketli çekimler vardır. Bunlar coğrafik egzotizm içindeki doğal oluşumların görüntüleridir. Ekran bunu ustalıklarla kullanarak bize sahneyi unutturmaya çalışmaktadır. Çözülüşün bir işaretinden uzak olarak tiyatronun birikimi, sinemaya bir olgunluk kazandırmıştır. Kısacası, uyarlama ona karşı bir ihanet değil, aksine saygının ifadesidir. Şimdi materyal düzeni içindeki koşulların karşılaştırmasını ele alalım. Estetik bağlılığın bu yüksek seviyesine ulaşmak için optik alanında karşılaştırma oluşumlarının gerçekleşmesinin sağlanması amacıyla sinematografik ifade biçiminin oluşturulması gereklidir. Hamlet'in *'film d'art'*tan ayırıcı farkı, bir fenerin ilkel kondansatörüyle modern merceğin aralarındaki fark kadar büyüktür. Bir tiyatro eserinin ekrana uyarlanması sürecinde estetik seviyenin korunması için kamera operatörünün fotografik olgu konusunda bilimsel bilgilerin ışığı altında kalınarak bağımlılığın sağlanması gerekmektedir. Bu yeniden doğumun başlangıcıdır. Eğer sinema, bir roman veya tiyatro alanına bu kadar kolay girebiliyorsa bunun altında yatan neden onun sahip olduğu oluşumları çok iyi değerlendirmesidir.

Sinema Nedir?



27. 'Potemkin Zırhlısı' filminden bir sahne.

Estetik yapının sağlanabilmesi için bu yönde çalışmaların yoğunlaştırılmasına gerek vardır. Edebiyat uyarlamalarının çoğalması yedinci sanatın saflığına gölge düşürecek bir olgu değildir.

Aksine, bu durum onun oluşumunun garantisi sayılabilir. Sinema hakkında onun gerekli olup olmadığını öğrenmek için "Öyleyse neden" diye başlayan bir soru sorulabilir. Uyarlamalar insan-oğlunu ne kadar tatmin ederse etsin, onların dijital kitaptan daha değerli olmayacağı tartışmasız doğrudur. Öyleyse bireyler bu kitapları okumak yerine neden onun taklidini seyretmeyi tercih etsinler? Bunların özellikle sinematografik bir tema üzerine kurulu sanatsal bir kalitesi var mıdır acaba? İle *Diablo au corps*\ *The Fallen Idol*\ *Les Parents terribles*' ve *'Hamlet'*i örnek olarak gösterebilirsiniz. Kabul, ancak ben de size *'The Gold Rush'*\ *'Potemkin'*\ *'Broken Blossoms'*\ *'Scarface'*\ *'Stagecoach'* ve hatta *'Citizen Kane'* filmlerini göstereceğim. Bütün bu başyapıtlar sinema olmadan var

olamazlardı. Bunlar sanatın mirasına eklenen yeri değiştirilemez eserlerdir. En kötü uyarlamalar, dâhi yeteneklerin boşuna kullanımı değildir. Sinema oluşumu olarak yapılan her uyarlama edebiyata bir ek unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Tiyatro ve romanın sahip oldukları hâlâ geçerlidir, bunu göz ardı edemeyiz ancak sinemanın da bu iki sanat koluna kattıkları olumlulukların varlığını kabul etmek zorundayız.

Eğer tarihsel bağlılığı şöyle bir gözden geçirirsek teorideki son itirazın tam evrim içinde sanatın bir unsur olarak düşünülmesinde geçerli olduğu görülür. Özgün senaryonun uyarlamadan daha fazla tercih edilir olduğu doğrudur. Hiç kimse buna karşı çıkmamaktadır. Charlie Chaplin'i, sinemanın Molière'i olarak kabul edebilirsiniz. Fakat Monsieur Verdoux'u, *'Le Misanthrope'*nin (Yaşamdan Kaçan) uyarlaması olarak kutsayamazsınız. Bir an için bunun *'Le Jour se Lève'*, *'La Règle du jeu'* veya *'The Best Years of Our Lives'* filmleri için mümkün olduğunu düşünelim. Ancak bunlar platonik isteklerdir. Sinemanın gerçek evrimi içinde bu tür düşüncelere yer yoktur. Eğer sinema edebiyata şimdi olduğundan daha fazla yaklaşmış olsaydı, bunu anlamak kolaylaşabilirdi fakat tarihsel gelişme böyle olmamıştır. Diğer sanatlarla karşılaştırmalı bir inceleme yapıldığında evrimin tüketiciden bağımsız bir şekilde bireysel bir kullanım şeklinde meydana geldiğini görüyoruz. Lautréamont ve Van Gogh yaratıcı ürünlerini çağdaşlarının kendilerini yanlış anladığı veya önemsemediği bir ortam içinde meydana getirmişlerdir. Oysa sinema, seyirciye göbek bağı ile bağlıdır. Film yapımcısı seyircinin kendisini yanlış anlama olasılığı olan filmlere yatırım yapmak istemez. 'Onlar bir gün nasıl olsa benim değerimi anlayacaklardır' şeklindeki bir yaklaşım sinema için neredeyse olanaksızdır. Bunun karşılaştırışı mimari ile yapılabilir. Günümüzde evler nadiren barınma amacı dışında inşa edilmektedir. Onların kullanım değeri sanatsal değerinden çok fazladır. Sinema da işlevsel bir sanattır. Eğer biz başka bir noktayı kendimize baz olarak kabul edersek onun kendi varlığının önüne geçmiş oluruz. Eleştiride çıkış noktasının bu olduğu kabul edilmelidir. Tarihe baktığımız-

Sinema Nedir?

da, gelişimin doğrulanmasının gerçekliğin ötesine geçtiğini görürüz. Bu durum yargılama değerini yönlendirmektedir. İlk ortaya çıktığında sesli filme şiddetle karşı çıkılmasına rağmen o, zaman içinde sessiz filmin yerini almıştır.

Bu pragmatik olgu okuyucuya yeterli görünmese bile, sinema evriminin göstergelerine sağduyu sahibi olarak bakıldığında bunun doğru olduğu görülür. Bu çerçevede, açıklamanın yeterli olduğu düşüncesindeyim. Bize geleneksel olarak, gerçek sinema örneği olarak sunulan başyapıtlar —sinema tiyatroya veya edebiyata hiçbir şey borçlu değildir çünkü onun teması ve dilini keşfedecek kapasitesi vardır— muhtemelen taklit edilemez niteliği taşımaktadır. Sovyet sineması, bize *'Potemkin'*i verirken, Hollywood *'Sunrise'*, *'Hallelujah'*, *'Scarface'*, *'It Happened One Night'* (Bir Gecede Oldu) ve hatta *'Stagecoach'* (Pošta Arabası) filmlerini üretmiştir. Bunun nedeni yeni nesil yönetmenlerinin eskilerden pek farklı olmalarıdır. Onlar büyük ölçüde aynı yapıdaki kişilerdir. Üretim sürecindeki ekonomik ve siyasi unsurlar yapıyı belirlemektedir. Yönetmenin yeteneği ve dehası tarihsel koşullar için fazla bir farklılık yaratmamaktadır. Her türlü trajik duyudan yoksun bir zemin içinde hazırlanan Voltaire'in tiyatral başarısızlığı buna bağlı olarak açıklanabilir. Racine'in trajedisini için yapılan bir teşebbüs nesnelerin doğalarına karşı bir çelişki ortaya çıkaracaktır. 1740 yılında yazılan *Phèdre*'nin yazarını biz Racine olarak zihnimize yerleştirmişizdir. Sinemaya komik geleneği kazandıran Mack Sennett için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Mack Sennett komedilerini ürettiği zaman, dönemi için olanaksız olanı başarmıştır. Aslında Mack Sennett ürünlerinin kalitesi kendisi ölmeden yok olmuştur, ama onun gözbebeklerindeki parlantı hâlâ canlılığını korumaktadır. Harold Lloyd ve Buster Keaton'ı aynı kategoriye sokabiliriz. Sadece Chaplin eşsiz dehası sayesinde daha uzun ömürlü olmayı başarabilmiştir. Bir yazar hem madde, hem de biçim olarak kendini yarım asırdan fazla bir süre tekrar edebilmektedir. Bir film yapımcısı için ise bu süre beş ya da on seneden fazla olamamaktadır. Dehâ, daha az değişken ve daha az bilinçli kişilerin ortama ayak uydurma ye-

teneginden yoksun olmaları nedeniyle olağanüstü başarısızlıklara uğramalarının altında yatan neden budur. Örnek olarak Stroheim, Abel Gance ve Pudovkin'i verebiliriz. Sanatçı ile onun sanatı arasındaki uyumun oluşmaması neticesinde ortaya tutkular ve yararsız megalomaniler toplamından daha fazla bir şey çıkmamaktadır. Bu konuda daha fazla şey söylenebileceği halde bu olgunun tam bir analizini yapmayacağız. Burada sadece bizim amacımıza doğrudan doğruya bağlı olan bir unsuru ele alacağız.

1938 yılına kadar siyah-beyaz sinema devamlı bir gelişim içindeydi. Önceleri bu teknik bir olgu olarak kendini gösteriyordu — yapay ışıklandırma, pankromatik (bütün renklere duyarlı olan) emilim, hareketli çekimler, ses ifade araçları da zenginleşiyordu—yakın çekim, montaj, paralel montaj, elipsler, tekrar çerçeveleme, vb. Adım adım bu gelişmeler olurken, film yapımcısı bu yeni sanatın kapsamındaki özgün temanın ne olduğunu keşfetti. Sonraları bu yeni teknik ile mesaj gönderimi konusunda mükemmel bir uyum oluşturuldu. Bu fenomen birçok farklı biçimleri de beraberinde getirdi: Yıldız, epik'in yeniden doğuşu, 'Commedia dell'Arte', vb. Ancak bunlar direkt olarak teknik oluşumlara bağlıdır. Otuz yıl boyunca, sinematografik tekniğin tarihi, senaryonun gelişimine bağlı olarak değişim göstermiştir. Büyük yönetmenler, biçimin yeni yaratıcılarının ilkleridir; onlara anlatım sanatçıları diyebilirsiniz. Onlar "sanat, sanat içindir" teorisinden destek bulmuşlardır.

Sinemanın kısa geçmişine göz attığımızda, bazı belirgin film tepkilerinin kısa zamanda yok olduklarını görüyoruz. Buna karşın bazı oyuncuların her zaman için halk nezdinde ticari başarı kazanabilecek konumda olması ilginçtir. Rudolph Valentino ve Greta Garbo buna örnek gösterilebilir. Sinematik temalar alanı tükenmektedir. Bu durum tekniğe bağlı bir değişim olarak karşımıza çıkar. İnsanların duygularını verebilmek için artık hızlı kesim veya fotoğrafın yeni stili yeterli olmamaktadır. Sinema bir senaryo çağına girmiştir. Bu, madde ile biçimin aralarındaki ilginin geriye çevrimidir. Artık biçim, farksızlığın maddesi olmamaktadır. O, hiçbir zaman kapsam tarafından daha insafsızca belirlenmemiştir.

Sinema Nedir?

Bu bilgiler biçimin değişimine yol açmıştır. Bu durum bir nehrin denge noktasına ulaşınca dek geçirdiği evrelere benzetilebilir. Yedinci sanatın layık olduğu "Sinema yapımı" için gerekli günler geride kalmıştır. Rengi ve stereoskopu beklerken öncelik biçimin oluşturulmasına verilmiştir. Sinemanın yüzeyi artık fethedilmeye uygun değildir. Sinemanın yeniden dirilme dönemi romandan ve tiyatrodan bağımsız olarak gerçekleşecektir. Fakat artık romanlar doğrudan doğruya sinema için yazılmaktadır. Onu düzenleyecek sanat, tarihin diyalektiğini beklerken sinema yeni kaynakların arayışı içinde olacaktır. Sinemanın yeniden keşfedilmesi için böyle bir yapılanmaya gereksinim vardır.

Bütün bunlar olurken, sinema herhangi bir şeyin yedeği olmaktan kendini uzak tutacaktır. Filmleştirilmiş tiyatronun başarısı, edebiyatın amacına hizmet şeklinde roman uyarlamalarını oluşturduğu tiyatroya yardımcı olacaktır. Hamlet'in ekrandaki başarısı Shakespeare hayranlarını arttıracak ve bu kişiler tiyatroya giderek onu bir de sahnede izleme ihtiyacı hissedeceklerdir. Robert Bresson'un '*Le Journal d'un curé de campagne*' filmi, Bernanos'un okuyucusunu on kat arttırmıştır. Gerçek olan şey, ortada bir yarışmanın veya birbirinin yerine geçmenin olmadığıdır. Sinema sanata yeni bir boyutun eklenmesidir.

Bundan kim şikayetçi olabilir ki?

TİYATRO VE SİNEMA

Birinci Bölüm

Eleştirmenler sinema ile roman arasındaki benzerliklere işaret ederken, "filmleştirilmiş tiyatro" hâlâ göz ardı edilmektedir. Bu türe örnek vermek istenince akla ilk gelen Marcel Pagnol'un oyunları olmaktadır. Savaş zamanı çok beğenilen bir oyun olan '*Le Voyageur sans baggages*'ın (Valizsiz Yolcu) ekran uyarlamasının başarısızlığı filmleştirilmiş tiyatroya karşıt bir düşüncenin oluşmasına neden olsa da, sonra elde edilen başarılar bunun sinematik olarak uygun olduğunu göstermiştir. '*The Little Foxes*'tan '*Macbeth*'e, '*Henry V*', '*Hamlet*' ve '*Les Parents terribles*'e kadar gerçekleştirilen pek çok uyarlama, sinemanın dramatik çalışmaların geniş bir alanı için geçerli bir ortam olduğunu kanıtlamıştır.

Filmleştirilmiş tiyatrolara karşı zaman içinde pek çok önyargı oluşmuştur. Film tarihine bakıldığında bu konuda yapılan birçok olumsuz eleştirinin yanlış gerekçelere dayandırıldığı görülür. Yapılması gereken şey filmin başlığına bakma yerine onun yapısının ve yönetiminin dramatik temellerinin incelenmesidir.

Kısa Bir Tarihsel Not

Eleştirmenler filmleştirilmiş tiyatrolara karşı lanetler yağdırırken belki de farkında olmadan sinema biçiminin drama sanatı olarak yakın analizini yapıyorlardı. Anlaşılması güç olarak "saf sinema"nın çeşitli sinematografik örnekleri Amerikan komedileri ile başlamaktadır. Bunlara dikkatle baktığınızda göreceğiniz şey, onların Broadway oyunlarından pek farklı olmadıklarıdır. Diyalog ve durum komedisi üzerinde inşa edilmiş olan sahnelerin çoğu iç çalışmalardır ve kurgu tekniği olarak çekim-ve-geri-çekim tekniği kullanılmıştır. Sosyolojik gelişmelerin ışığında Amerikan komedisi

Sinema Nedir?

parlak bir gelişme göstermiştir. Bunda etkin olan olgu, tiyatro ve sinemanın yapısal benzerlikleridir. Bu oyunların yazarlarının bunları doğrudan doğruya ekrana satmak gibi bir ihtiyaçları yoktu. Ancak bu durum tamamen şans eseri tarihsel bir fenomen olarak sosyolojik ve ekonomik şartların gerektirdiği şekilde böyle bir gelişme göstermiştir. Bu tarzda Broadway komedilerinden filmleştirilen çok sayıda sinema ürünü başarılı bir seviyeye ulaşmıştır.

Psikolojik tiyatro oyunu konusunda Wyler hiçbir tereddüt duymadan Lillian Hellman'ın *'The Little Foxes'* oyununu ekrana yansıtma girişiminde bulunmuştur. Aslında Amerika Birleşik Devletleri'nde filmleştirilmiş tiyatrolara karşı herhangi bir önyargı yoktur. Ancak Hollywood'daki üretim koşulları en azından 1940'a kadar Avrupa'da olduğundan farklı bir yapıda gelişmiştir. Sinematografik tiyatrolar bazı belirgin tarzlarla sınırlandırılmıştır. Özellikle sesin ortaya çıktığı ilk on yılda sahneden mümkün olduğunca az şey ödünç alınması benimsenmiştir. Hollywood'daki mevcut krizin kaynağının tiyatro için yazılan oyunlar olduğu düşünülmüştür. Fakat Amerikan komedisi her zaman için bu düşünceden kendisini kurtarmasını bilmiştir.

Avrupa, Amerikan komedilerine karşı bir alternatif oluşturamamıştır. Marcel Pagnol'un özel durumu hariç tutulursa bulvar komedileri ekranda yeterli başarıları sağlayamamıştır.

Filmleştirilmiş tiyatrolar ses ile başlamaz. Biraz daha geri giderek *'film d'art'* dönemini düşünelim. Bu, sinemayı temel olarak tiyatronun arındırılmasından başka bir şey olarak görmeyen Méliès'in en gözde olduğu dönemdir. Ona göre özel efektler büyü- nün ileri bir durumuydu. Fransız ve Amerikan komedilerinin büyük bölümü müzikhollerden veya bulvar tiyatrolarından esinlenerek üretilirdi. Max Linder'e kısa bir göz atmak onun tiyatro deneyimine neler borçlu olduğunu anlamak için yeterlidir. O, devrinin pek çok komiği gibi doğrudan doğruya seyirciye dönük oynamaktadır. Onlara göz kırpar ve onları kendisine tanıklık yapmaya çağırır. Charlie Chaplin'in büyüklüğü ise onun yeteneklerini ortaya çıkaran si-

nemadan kaynaklanmaktadır. Burada sinema, ona tiyatrodan daha fazla olanak tanımaktadır. Gagların (gülüt) ölçüsü sahne ile seyirci arasındaki uzaklığa göre belirlenmektedir. Bu durum sahne oyuncularını abartı yapmaya zorlar. Sadece ekran Chaplin'e minimum zaman içinde maksimum etkisini sağlayabileceği jestlerin ve koşulların matematiksel mükemmelliği olanağı verir.

Eski slapstick filmlerine, örneğin 'Boireau' veya 'Onésime' dizilerine baktığımızda sadece rolün tiyatroya ait olmakla kalmadığını, aynı zamanda hikayenin yapısının da buna göre şekillendiğini görüyoruz. Sinema, zaman ve uzam olarak sınırlanan tiyatroya karşı bazı avantajlara sahiptir. Sinema yeni bir dramatik doğrular topluluğu oluşturma olanağını iyi bir şekilde kullanarak olgunluğa ulaşma yolunda önemli mesafeler katetmektedir. Meksika'da kendi kendini yeniden üretebilen bir çeşit kertenkele vardır. Bilimadamları ona çeşitli hormonlar enjekte ederek onun olgunluğa ulaşmasını sağlamaktadırlar. Benzer olarak hayvanların evrimi bize sinemanın geçirdiği ve geçirmekte olduğu evreler hakkında temsili bilgiler verebilmektedir. Tiyatronun belli tipleri dramatik durumlar üzerine kurulmuştur. Bunlar sinemanın görünümünde doğuştan olan oluşumlardır.

Karakterlerin, durumların ve klasik fars yollarının tarihini incelediğimizde slapstick sinemanın ani ve göz kamaştırıcı bir şekilde yeniden doğumuna şahit oluyoruz. O zamana kadar sadece sirklerde ve bazı müzikhollerde rastlanan onyedinci yüzyıla özgü hiciv artık sinemada yeniden yaşama olanağı bulmuştur. Hollywood yapımcıları oyuncuların özelliğine göre bu tür filmler üretme yoluna gitmişlerdir. Bu ortam içinde bir Max Linder, bir Buster Keaton, bir Laurel ve Hardy, bir Charlie Chaplin ortaya çıkmıştır. 1903 ile 1920 yılları arasında bu tür filmler tarihinin doruk noktasına ulaşmışlardır.

Metin! Metin!

Tiyatro ile sinema arasında geçmişten elde edilen bazı verilerin toplanması sonucunda bir bağ oluşturularak "filmleştirilmiş

Sinema Nedir?

tiyatro" olgusuna erişilmiştir. Doğrudan doğruya tiyatrodan alınmamış olan filmlerde de tiyatronun onun üzerindeki etkisi çoğu zaman açıkça görölmektedir.



'28. 'Henry V'

Ancak oyunun uyarlaması sorunu beraberinde çeşitli farklılıkları getirmektedir. Bu konuyu incelemeye başlarken önce tiyatroya özgü olan gerçeklik ile dramatik gerçeklik arasındaki ayrımı iyi yapmamız gerekir.

Drama, tiyatronun ruhudur fakat bu ruh bazen başka vücutlara yerleşebilmektedir. Bir sone, bir La Fontaine fablı, bir roman, bir film, Henri Gouhier'in deyiimiyle "dramatik kategoriler" içinde sayılabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında onun sadece tiyatro için var olduğunu iddia etmenin olanaksızlığı anlaşılır. Buna ters bir şeyler de söylemek olanaklıdır. Nasıl ki bir roman dramatik olmayabiliyorsa, bir oyun da dramatik olmayabilir. 'Of Mice and Men' (Fareler ve İnsanlar) aynı zamanda hem bir roman, hem de trajedi örneğidir. Diğer taraftan, 'Swann's Way'in tiyatroya uyarlanması çok zor olacaktır. Roman benzeri bir oyun övgüye değer bulunmazken, hareketin yapısını oluşturabilen bir romancı tebrik edilecektir.

Bunun yanında sinemanın da benzer bir etkiye maruz kalması kaçınılmazdır. Ancak sinema bu etkinin en az düzeye indirilebilmesi için çeşitli yollara başvuracaktır. Tiyatronun yeniden hayat bulma konusundaki ortaya çıkan sorun oyuncu ile ilgili değil, metin ile ilgilidir.

'Phèdre', oynanmak için yazılmıştır. Ancak bir çalışma ve trajedi olarak öğrenciler için de yaratılmıştır. "Koltuk Tiyatrosu" sadece hayal gücünün ürünüdür ve bir tiyatronun özelliklerine sahip olmaktan uzak olsa da hâlâ bir tiyatrodur.

Eğer 'Phèdre'nin sadece basit bir hareketini ele alıp, onu roman veya sinema diyalogunun gereklerine uygun olarak yeniden oluşturursak daha önce yaptığımız tiyatronun dramatik olguyu azalttığı şeklindeki varsayımımıza geri dönmüş oluruz. Metafizik olarak bunu önleyecek hiçbir şey yoktur. Bu konuda çok sayıda tarihsel ve pratik tartışmalar yapılmıştır. Bunların bir tanesi yazar öldükten sonra onun metin üzerinde sahip olduğu hakların kullanım şekli ile ilgilidir. Diğer bir deyişle, sadece Racine'in 'Phèdre'yi uyar-

Sinema Nedir?

lama hakkı vardır. Ancak bunun da sonucun başarılı olacağı konusunda garantisi yoktur (Anoilh, 'Le Voyageur sans baggages' i kendisi uyarladığı halde başarılı olmamıştır).

Yazarın yaşadığı dönem içinde uyarlama yapmak ona çalışmayı tekrar gözden geçirmek ve gerekirse yeniden oluşturma fırsatı vereceği için kabul edilebilir bir durumdur. André Gide, 'Les Caves du Vatican' (Vatikan Mahzenleri) romanını ekrana uyarlar-ken, böyle bir yol kullanılmıştır.

Daha iyi bir inceleme estetik açıdan yargılama hakkına yönelik olacaktır. Gerçekten de aynı yazarın çalışması olsa bile özgün metin ile uyarlamanın aynı seviyede olacağı şeklinde bir şey söylemek mümkün değildir. Bunun ötesinde çağdaş bir oyunun filminin yapılmasının nedeni, genellikle onun ticari başarı kazanma olasılığının fazla olmasıdır.

Son olarak, çalışmanın dramatik kalitesinin büyüklüğü onları tiyatroya özgü öğelerden ayırmanın zorluğu nedeniyle tartışılabilir. Romanların nadiren tiyatro eserlerinden uyarlanmasına rağmen genellikle dramatize edilmeleri çok ilginçtir. Tiyatro sanki estetik arınmanın geri çevrilmez oluşumunun sonunda duruyor gibidir.

Bu noktada 'Madame Bovary' ve 'Karamazov Kardeşler' romanlarının tiyatroya uyarlanması hakkında konuşmak yerinde olacaktır. Kolayca tahmin edileceği üzere eğer bunlar önce tiyatro oyunu olarak yazılmış olsalardı, daha sonra edebiyata uyarlanmaları olanaksız olurdu. Diğer bir deyişle, oyun romandan çok uzak olduğu için onun içinden alınıp oluşturulması mümkün olmayacaktır. Roman, sanat içinde ancak saf ve basitçe yeni bir yaratımın sonucu olabilir. Tiyatro oyunu ile karşılaştırıldığında, roman basit dramatik öğelerden ortaya çıkarılabilecek olası pek çok sentezden sadece biri olabilecektir.

Şu an sürekli olarak tiyatro ile romanı karşılaştırıyor olma- ma karşın, yazılan her tümcenin sinema ile doğrudan ilgisi vardır.

Artık aralarında seçim yapabileceğimiz iki şey vardır. Film için "fotoğraflştırılmış oyun" demek olanaklıdır ya da en iyisi daha önce birçok kez kullandığım gibi "filmleştirilmiş tiyatro" deyimini ile ifade etmeye devam edelim. Bunun gerçekleştirilmeye çalışılması çok sayıda sorunu beraberinde getirir. Jean Renoir René Fauchois'in '*Boudu sauvé des eaux*' oyununu mükemmel bir şekilde beyazperdeye aktarmış ve ortaya çıkan ürün orijinalini aşan bir başyapıt olmuştur. Ancak bunun kaideyi bozmayan bir istisna olduğunu eklemek zorundayız.

İster klasik, ister modern olsun, bir oyun doğruluğundan şüphe edilmez bir şekilde kendi metni tarafından korunmaktadır. Onun, yeniden düzenlenmeden ve bazı bölümleri değiştirilmeden uyarlanması olanaksızdır. Her ne kadar bu yapılırken daha iyi bir ürünün ortaya çıkma ihtimali olsa da, sonuç olarak elimizdeki artık oyunun aslı değildir. Bu durum pratik olarak ikinci sınıf yazarlara olan ihtiyaç azalsa da ortada hâlâ çözümlenmemiş önemli sorunlar vardır.

Eğer filmleştirilmiş tiyatrolar belli bir estetik seviyeyi tutturablmışlerse bunu klasikler içinde '*Hamlet*', '*Henry V*' ve '*Macbeth*' gibi filmlere, modern çalışmalar içinde de '*The Little Foxes*', '*Les Parents terribles*', '*Occupe-toi d'Amélie*' (Amelie ile ilgilien), '*Rope*' gibi filmlere borçludurlar. Jean Cocteau, '*Les Parents terribles*'in uyarlamasını savaş öncesinde yazmıştır. Bu proje 1946 yılında tekrar ele alındığında özgün metine başvurulmasına karar verilmiştir. Kısa bir süre sonra da tamamen özgün sahne düzeniyle sunulmuştur. Hem klasikler hem de çağdaş oyunlar ister Amerika Birleşik Devletleri'nde, ister İngiltere'de, isterse Fransa'da oynanmış olsun, filmleştirilmiş tiyatroların evrimi hep aynı şekilde olmaktadır. Her yerde özgün metine tam olarak bağlılık aranmaktadır.

Film yapımcısının yapmak istediğı ilk şey, ürünün tiyatro kaynaklı olduğunu saklamaya çalışmaktır. Bu havayı sinema ürününün içinde eritebilmeyi amaçlar. Buna karşın, bu konuda tam bir başarı sağlanması çok zor olduğu için tiyatroya özgü karakter-

Sinema Nedir?

lerin film içinde sırtması kaçınılmaz olmaktadır. Bu durum, bu tür yapımlarda karşı karşıya kalınan en önemli sorundur.

Klasik tiyatrodan ödünç alınan bir örnek iddianın doğru olduğunu göreceğiz: *'Le Médecin malgré lui'*. Bu, edebiyatın sinema üzerindeki etkileri konusunda araştırma yapan tamamen iyi niyetli bir Fransız öğretim görevlisinin yardımıyla, ismini açıklamayacağımız bir yönetmen tarafından ekrana uyarlanan bir romanın ismidir. Yapılan film, okulun profesörleri ve diğer öğretim üyelerince övgüye layık görülmüştür. Gerçekte ise Molière'in kendisinin hiçbir şey söylemediği, tiyatroya olan ve pek çok hataların toplamından başka bir şey olmayan bir filmi bu. Birinci sahne gerçek bir ormanın içinde çok sayıda hareketli çekim yapılarak oluşturulmuştu. Çekimler çalılar arasında gerçekleştirilmişti. Böylece güneş ışığının etkisi çok belirgin bir şekilde duyumsatılıyordu.

Sonra, ortaya sahne kostümleri içinde mantar toplayan, soytarı kılıklı iki karakter geldi. Film boyunca mümkün olduğunca çok sayıda gerçek dekor kullanılmaya çalışılmıştı. Sganarelle'nin gelmesi bize onyedinci yüzyıla ait küçük bir kır evini görme olanağı sağlamıştı. Peki kurgu nasıldı? İlk sahnede, o ortamdan tam-çekimden, tam-çekime her bir diyalog parçasını keserek hareket ediyordu. Yönetmenin bu yöndeki isteğine rağmen Abel Gance ile buluşma sahnesinin kurgulanmasında diyalog akışı film uzunluğu boyunca devam etmemişti. Yakın planda çekim-ve-geri-çekim tekniği kullanılarak öğrencilerin, oyuncularının mimiklerini kaçırmaları sağlanmıştı.

Sinemada uzam açısından büyük bir hareket serbestliği vardır. Benzer bir olanağı tiyatro sahnesi içinde bulmak olanaklı değildir. Sinemada sağlanan bu derinliğin uzantısı olarak izleyici oturduğu yerden oyunculuk kalitesinin eklendiği çok çeşitli çekimler izleme şansı elde edecektir.

Bu çeşit üretimle karşı karşıya kalındığında, filmleştirilmiş tiyatro için yapılan tartışmaların geçerli olduğu akılda tutulmalıdır. Ancak sorun sadece yapım ile ilgili değildir. Gerçekte yapılan iş

"sinema"nın gücünün tiyatro üzerine enjekte edilmesidir. Sahnedeki ve ekrandaki hareket süresi aynı değildir. Sözcüğün dramatik önceliği kameranın kurguya eklediği dramatizasyon nedeniyle merkeze kaymıştır. Son olarak ve hepsinden önemlisi dekorun oluşturulmasındaki abartıdır. Bu durum sinemanın özü olan gerçekliğe taban tabana zıt bir unsurdur. Molière'in metni sadece ormanda anlam bulmaktadır. Aynı şey oyunculuk için de geçerlidir. Yapay ışıklar, sonbahar güneşinden çok farklıdır.

Bu başarısızlık, filmleştirilmiş tiyatronun karşılaştığı sorunlara iyi bir örnek teşkil etmektedir. Buna karşın başarılı oyun uyarlamalarına haksızlık edilmemelidir. Eğer hareket Côte D'Azur'da meydana geliyorsa, aşıklar bir barın kuytu bir köşesinde gevezelik etmek yerine, arka planda Cap d'Antibes kayalıklarının görüldüğü Corniche boyunca seyahat ettikleri bir Amerikan arabasında öpüşmelidirler.

Bunun yanında halkın beklentileri film yapımcılarını etkilemektedir. Genel olarak insanlar sinema hakkında fazla düşünmezler. Onlara göre, sinema tiyatrodan daha fazla savurgan olmak zorundadır. Filmin etrafımızda gördüğümüz günlük anlamlar yumağında izler taşıması gerekir. Büyük bir dekor, dış çekimler ve bol bol hareket filmde mutlaka olması gereken şeylerdir. Halkın önyargılarına karşı mücadele etme isteğinde olan yönetmen veya yapımcının cesaretli olması şarttır. Onların yaptıkları iş konusunda sağlam bir inanca sahip olmaları durumunda filmleştirilmiş tiyatronun, sadece tiyatro olmakla kurtarılmadığı ve kökenindeki çarpıklığın belirginleştiği görülür. Sinema, bu durumda tiyatroya karşı olan kompleksinden kurtulmamıştır. Bu, daha eski ve daha edebi sanatların varlığına karşı duyulan bir komplekstir. Tekniği ile mükemmelliği fazlasıyla yakalayabilen sinema, estetik mükemmelliğe ulaşmanın çabası içindedir.

Yapılan bu tür hataları görmek ister mısınız? İki başarılı film olan 'Henry V' ve 'Les Parents terribles' bu işi mükemmel bir şekilde yapacaktır.

Sinema Nedir?

'Le Médecin malgré lui'nin yönetmeni açılış sahnesini ormandaki hareketli bir çekim ile yaptığında bu bize gerçekliğin küçük bir kesitini gösterme amacı taşıyan naif ve belki de bilinçsiz bir umudun uzantısıydı. Onun kabaca oluşturulmuş hileleri, ne yazık ki ters tepkiye yol açacaktı. Sonuç olarak hem karakterlerin hem de metnin gerçeksizliği ortaya çıkmıştı.

Şimdi Laurence Olivier'in sinematik gerçekçilik ile tiyatro düzeni arasındaki diyalektikte nasıl başarılı olduğunu görelim. Onun filmi de hareketli bir çekim ile başlar ancak onun amacı bizi Elizabeth dönemi bir hanın avlusuna, tiyatro sahnesine bir yere daldırmaktır. O, bize tiyatronun varlığını unutturmak istemez. Aksine onu daha çok vurgulamayı amaçlar. Bu bir 'Henry V' oyunu değildir ama her anında o oyunun performansını duyumsarız. Tiyatro oyununun bize verdiklerinin hepsini filmde de alabilme olanağına sahibizdir. İzleyiciler Shakespeare'in yaşadığı dönemin atmosferini içlerinde hissederek. Film, seyircileri olayın yaşandığı yerin içine çeker. Ancak bunun bir film olduğu da asla unutturulmaz. Biz artık bir oyunda değil, Elizabeth döneminin tiyatrosunun yaşandığı tarihsel bir film içindeyizdir. Bizim aldığımız keşif oyunun neşesinden değil, tarihi bir belgeseli yaşıyor olmamızdan kaynaklanır. Bu zevkin en büyük dayanağı Shakespeare'e özgü performansın sağlanabilmiş olmasıdır. Başka bir deyişle, Laurence Olivier'in estetik stratejisi "perdenin mucizesi"nden kaçışla sağlanabilmiştir.

Bir oyundan uyarlanan bu film bize tiyatroya özgü unsurların saklanmaya çalışılmasının boşuna bir uğraş olduğunu, tiyatro ile sinemanın düşman kardeşler olmadığını kanıtlamaktadır. Aynı psikolojik dayanak noktasından hareketle, Olivier Agincourt Savaşını resimsel bir tarz kullanarak mükemmel bir şekilde betimlemesini bilmiştir. Shakespeare, izleyicileri hayal güçlerini zorlamaya davet etmektedir. Filmler, oyunun bir yeniden üretim olduğu düşünüldüğünde aradaki dengelemenin zorluğunu göz önüne aldığında Olivier, oyunu kendi içinde dengeleme yolunu seçmiştir. Bunu yaparken sinemanın mevcut kaynaklarını fazlasıyla kullanmıştır. Burada renk unsuruna özellikle dikkat çekmek gerekir. Bu, Agincourt

Savaş'ının gerçekçi yeniden oluşturumu aşamasında karşımıza çıkan gerçek olmayan bir ögedir. 'Henry V'in hiçbir anı tam olarak filmleştirilmiş tiyatro sayılmaz. Film sahnenin önünde ve arkasinda tiyatroya özgü sunumların kullanıldığı bir araç görünümünde- dir. Hem Shakespeare, hem de tiyatro her yönden sinema tarafın- dan kısıkvrak yakalanmış olan mahkumlardır.

Bulvar tiyatrosunda, tiyatro düzeninin kullanımı bu kadar belirgin değildir. "Thâtre Libre" (zgr Tiyatro) ve Antoine'nin teo- rileri bir zamanlar, bir çeşit sinema öncesi durumda "gerçekçi" ti- yatronun var olduğuna inanmamızı gerektirir. [Burada Antoine'in teorileri konusunda biraz bilgi vermek yararlı olacaktır. Öncelikle tiyatronun meyvası olarak melodramların ve dramlarının gerçekçi devrimi harekete geçirdiğini unutmamalıyız. İdeal bir Stendhal se- yircisi oyunda tabancanın haine ateş etmesinin beklentisi içinde- dir (Orson Welles, Broadway'de bunun tersini yaparak makineli t- feği izleyici yönüne, orkestranın bulunduğu yere doğrultmuştur). Yüzlerce yıl sonra Antoine gerçekçi *mise-en-scne* (mizansen) yo- luyla gerçeğe uygun bir metnin sahneye konulmasının uğraşını vermiştir. Eğer Antoine bunun ardından film yapsaydı, bu hiç de tesadüf olmazdı. Tarih içinde biraz geriye döndüğümüzde "tiyatro- sinema" girişiminin, "sinema-tiyatro" olayının öncülüğünü yaptığını görüyoruz. Antoine, Marcel Pagnol'un müjdecisi konumundadır. Si- nemanın varlığının büyük yardımıyla Antoine tiyatroda bir rne- sansın yaşanmasına önayak olmuştur. Onun gerçekçilik teorileri, sembolizme karşı etkili bir reaksiyon olmuştur]. Bu, artık hiç kim- senin kanmadığı bir göz boyamadır. Eğer tiyatroda daha az açık bir düzenleme varsa, bu mevcut olanın mutlak olarak verileme- mesi anlamına gelir. Bu tiyatroda, "hayat dilimi"nden eser yoktur. Oysa izleyiciler sanki bir dükkanın vitrinini seyrediyorlarmış gibi sahneyi günlük hayatın gerçeklerini görebilme amacıyla kullana- bilmelidirler. O, doğal düzenin bir parçası olmalıdır.

Antoine sahneye gerçek et parçaları yerleştirerek bir düzen- leme yapabiliirdi, ancak sinemanın sahip olduğu olanakların aksi- ne koskoca bir koyun sürüsünün ilerlemesi olayının canlı olarak

Sinema Nedir?

gerçekleşmesini sağlayamazdı. Eğer sahnede bir ağaç olmasını istiyorsa olanaklarını zorlayarak bunu yapabilirdi fakat bunu bir orman için düşünmenin olanaksızlığının farkında idi. Ayrıca bu tek ağacın Elizabeth dönemine ait olduğunun belirtilmesi için gerekecek unsurlar da cabası. Bir klasik oyunun filmleştirilmesi yerine *'Les Parents terribles'* gibi bir melodramın filmleştirilmesi hiç kuşku yok ki biraz farklı problemleri beraberinde getirecektir. Burada gerçekçilik diye adlandırdığımız tiyatro oyununda olduğundan değişik bir yapıya sahiptir. Kısaca söylemek gerekirse, metni ve onun sonucu olarak ürünü yöneten sistem başlangıç seviyesindedir. Trajedinin oluşumu, garip görünümlü eşyaların ve bize şu an ilginç gelebilecek mısralarının bulunmasının yanı sıra tiyatrodaki temel unsurları vurgulamak üzere sadece eskiden varolan maskelerin veya sandaletlerin kullanımı ile sağlanır.

Cocteau, *'Les Parents terribles'* filmini yaparken bu durumu çok iyi biliyordu. Oyun gerçekçi unsurlara sahip olduğu için Cocteau ona hiçbir şey eklememesi gerektiğini anlamıştı. Sinema olaylarının sayısını arttırmak yerine onun şiddetini çoğaltmalıydı... Eğer oyundaki oda, filmde bir apartman dairesi oluyorsa ekrana ve kameraya sahnedeki odanın vurgulanmasını sağladığı için teşekkür etmek gerekirdi. Bu durum gerçeğe yakınlığı sağlardı. Güneş ışığının tek bir ışını bile elektrik lambası ile oluşturulan aydınlıktan daha büyük bir sıcaklık sağlayacaktır. Kalabalık bir otobüsün Paris'in kenar mahallelerine doğru yol alması için de aynı şeyi söylemek mümkün. Buradan Madeleine'in evine dönelim. Biz bir kapının yanındayken, diğer bir kapıyı keşfetmek olasıdır. Yapılan şey klasik kurgu kesimi değil, bir yönün pozitif parçasıdır. Sinema tiyatronun pahalı olanaklarına el verirken Cocteau'ya fazla yük olmamaktadır. Bunun ötesinde sınırlandırılmış olmak, sanat tüketicisi üzerinde aynı etkiye yol açmayacaktır. Kamera tarafından sağlanan bu tür yüzlerce kurgulama örneği, kurgunun etkisini arttıracaktır. Sinema, tiyatronun yaşadığı onca sıkıntının kolayca üstesinden gelebilmektedir. Her bir odayı başarıyla görüntüleyebilmek, kuşkusuz çok önemli bir olanaktır. Bu durum, varlığını, gerçek za-

man ve yer birimi sağlayan kameraya borçludur. Tiyatro, sinemanın oluşumundan önce de söylemek istediğini özgürce ifade edebilmek için böyle bir yapıya ihtiyaç duyuyordu. 'Les Parents terribles' filminde açık bırakılan kapının arkasında, yatakta kendi kendine konuşan birisi aracılığıyla bir trajedi sağlanmaktadır. Cocteau işini hiçbir zaman geçiştirmez. Mükemmele ulaşabilmek için gerekli olan her şeyin var olması ve gereksiz olanların bulunmaması konusunda çok titiz davranmıştır. Tiyatroda gerçekleştiremeyeceği titiz olma lüksünü, ona sinema sağlamıştır.

Dekor sorununun çözülmesi, işin en zor bölümünün hallolması anlamına gelmesine karşın, önemli bir sorun hâlâ varlığını devam ettirmektedir. Bu kurgulamadır. Burada Cocteau'nun eşsiz hayal gücü ve dehası devreye girecektir. Artık "çekim" aşaması sona ermiştir. Geriye, gerçekliğin kristalleştirilmiş şeklinin çerçevelenmesi kalmıştır. Cocteau, düşüncelerini 16 mm'lik film ile anlatmayı sevmektedir. Oysa onu 35 mm'lik filmde daha az bir boyutta anlatması zor olacaktır. Burada önemli olan seyircinin süregelen olay içindeki duygularını hissedebilmesidir. Görüntünün baş döndürücü hızı aracılığıyla sağlanan odaklanma derinliği, dikkatin saf bir ritminin sağlanmasına olanak verecektir. Kuşkusuz, bütün kurgu çalışmalarında bu durum göz önünde bulundurulmaktadır. Çekim-geri-çekim'in geleneksel aleti karşılıklı konuşmayı, ilginin temel sentaksına göre bölecektir. Acıklı bir anda çalan telefona yapılan yakın çekim dikkatin bu yönde toplanmasını sağlar. Normal kurgulama işlemi gerçekliğin analiz edilmesi için mümkün olan üç yol arasındaki uzlaşmanın sonucu olarak ortaya çıkar.

1) Saf olarak mantıksal ve tanımlayıcı analiz (cinayette kullanılan silahın cesedin yanında bulunması). 2) Filmin içindeki psikolojik analiz. Bu durum olay kahramanının ruhsal yapısının yansıtıldığı sahneler aracılığı ile gerçekleştirilir. Buna örnek olarak 'Notorious' filminde büyük bir ihtimalle zehir katılmış olan sütü içmek zorunda kalan Ingrid Bergman'ın davranışları gösterilebilir. 3) Seyircinin ilgisinin bakış açısından psikolojik analiz. Buna örnek olarak ise yalnız olduğunu düşünen bir suçlunun göremediği bir kapı-

Sinema Nedir?

nın kolunun hareket etmesini verebiliriz.

Bu üç görüş açısı, çoğu filmde sinematografik olayın sentezinin oluşturulması için birleştirilerek kullanılır. Bu, psikolojik heterojenliği ve maddesel süreksizliği ifade eder. Bu durum geleneksel romancılar için de geçerlidir. Orson Welles veya William Wyler'ın filmlerindeki sabit kamera veya odak derinliğinin önemi, anlaşılır bir biçimde olduğu için seyircinin görüntü üzerinde kendi seçimini yapabilmesini sağlamasında yatmaktadır. Kesmenin klasik örneklerine de bağlı kalmasına karşın onun filmleri araç üzerindeki çok sayıda çekimi kapsar—Cocteau bunu kullanarak özel bir görünüm elde eder. Yukarıda sözü edilen üç çekim türünü de tutarlı bir şekilde yerli yerine koymayı bilir. Mantıksal ve tanımlayıcı analizde oyuncunun görüş noktası hemen hemen göz ardı edilmiştir. Sadece onun tanıklığı söz konusudur. Sonuç olarak subjektif kamera, gerçekliği oluşturmaktadır. Ancak bunu *'The Lady in the Lake'* (Göldeki Kadın) filminde olduğu gibi zıt duygu ile yapar. Bir kamera hilesi aracılığı ile izleyici kameradan başka bir şey değildir. Dram bir kez daha görülmeye değerdir. Cocteau sinemanın, olayları bir anahtar deliğinden gösterdiğini söylemektedir. Burada anahtar deliği tanımlamasının mahremiyetin işgalini vurgulamak için kullanıldığını tekrar belirtmek gerekiyor. Seyirci olarak biz olayların dışında bir konumda bulunmaktayız. Yvonne de Bray bizi kendi odasına doğru çekerek mutlu Madeleine'in etrafında onu izleyen bir grup insanın olmasını sağlar. Kamera onunla buluşmak için geriye doğru gelir. Ancak kameranın hareketi hiçbir zaman "Sophie"nin subjektif görüş açısıyla karışmaz. Eğer biz aktristin yerinde olsaydık ve olayı onun gözlerinden izliyor olsaydık hareketli çekimin şaşırtıcı etkisi çok daha şiddetli olurdu. Fakat Cocteau, bu yanlışlıktan kurtulmasını bilmiştir. O, Yvonne de Bray'ı bir araç olarak düşünmüştür. Kamerayı onun arkasına doğru biraz geriye çekmesi onun bakıyor olduğunu göstermek değil, gerçekte onun bakıyor olmasını görmek amacını taşımaktadır. Bunun, onun omuzları üzerinden sağlanması sinemanın sahip olduğu ayrıcalıktan kaynaklanmaktadır—Cocteau tiyatronun yeniden biçim almasını hızlandır

maktadır.

O, izleyici-sahne ilişkilerinin ilkelerine dönüş yapar. Sinema ona dramı birçok değişik açıdan gösterme olanağı verdiği için izleyicinin görüş açısına uygun bir seçimi önceden düşünerek yapar.

Böylece Cocteau oyunun gerekli olan tiyatro karakterlerinin varlığına izin verir. Diğer birçokları gibi bunu sinemanın içinde çözümlmek yerine, tersine olarak, kameranin olanaklarını bu noktaya işaret etmek için kullanır. Bu sayede sahnenin yapısı ve kişilerin psikolojik durumları kuvvetlendirilmiş olur. Burada sinema, tiyatroya özel bir yardımda bulunmuştur.

Sonuç olarak, Laurence Olivier, Orson Welles, Wyler ve Dudley Nichols'un grubuna katılır. Bu *'Macbeth'*, *'Hamlet'*, *'The Little Foxes'* ve *'Mourning Electra'*nın analizinin yanı sıra Olivier'in *'Henry V'*de yaptığı ile karşılaştırılacak şekilde Claude Autant-Lara'nın oynadığı *'Occupe-toi d'Amélie'* filmi sayesinde olmuştur. Bunlar çok başarılı film örnekleridir. Bunlar bir uyarılama olmanın ötesinde, bir oyunun sinema aracılığıyla sahnelenmesidir. Şimdiye kadar geçmişteki başarıların sonucu olarak hayatın yeni bir görünümü üzerinde durduk. Bunun nasıl olduğunu göstermeye çalıştık. Şimdi ise daha zor bir soru ile karşı karşıyayız. Acaba bunun nedenini bulmak mümkün olacak mıdır?

TIYATRO VE SİNEMA

İkinci Bölüm

Bir tekerleme gibi tekrar ettiğimiz filmleştirilmiş tiyatro konusundaki tartışmalar oyuncunun durumunu gündeme getirmektedir. Henri Gouhier, *'The Essence of Theater'* (Tiyatro'nun Özü) yazısında tiyatronun özelliğinin ne olduğu sorusunu sormaktadır. Buna bulduğu yanıt ise oyuncunun ve hareketin birbirinden ayrılmaz bir bütün oluşturduğudur. Sahnenin bu varlıktan başka bütün yanılsamalara açık olduğunu söyler. Oyuncu sahnede bulunmasa da ruhu ve sesiyle oradaki var oluşunu devam ettirmektedir. Öte yandan sinema, her gerçekliğin her biçimini birbiriyle uyumlu hale getirir. Tiyatroda insan ete kemiğe bürünmüş haldedir. Capcanlı olarak karşınızda durmaktadır. Sinemada ise onun yansıması ile karşılaşırız. Gerçek insanın yerini bir gölge almıştır. Bu durum sonu gelmez tartışmaların nedeni olmaktadır. Ancak Laurence Olivier, Orson Welles ve Cocteau gibi usta yönetmenler bu durumla mücadele etme cesaretini kendilerinde bulabilmektedirler.

Varlığın Kapsamı

"Varlık" kapsamı fotoğrafın ortaya çıkışından itibaren bir sorun olarak daha ciddi bir şekilde ele alınmaya başlanmış ve sinemanın gelişimi sonrasında önemini arttırmıştır.

Bir fotoğraflık görüntünün, özellikle sinematografik bir görüntünün gerçek objenin varlığıyla aynı şekilde değerlendirilmesi mümkün müdür acaba? Varlık, doğal olarak zaman ve uzay terimleri ile ifade edilir. Birisinin varlığının içinde olmak" onu bütün duyularla tanımak anlamına gelir. Sinemada tanıma işlemi görüntü aracılığı ile, radyoda ise duyma aracılığı ile gerçekleşir. Fotoğraf ve sonrasında sinemanın ortaya çıkışından önce, plastik sanatlar

Sinema Nedir?

(özellikle resim) gerçek fiziksel varlık ile yokluk arasında bulunan bir konuma sahipti. Onlar hayal gücünü harekete geçirip, hafızayı canlandırmaya yararlardı. Ancak fotoğrafta iş biraz değişmektedir. Bu, artık objenin veya insanın kendi görüntüsüdür. Otomatik bir ruh onu yeniden üretim tekniklerinden ayırmaktadır. Fotoğrafın oluşumu mercekler aracılığı ile ışığın geçirilmesi ile olur. Fotoğraf, zamanın bir kesitini donduran teknik bir işlemdir. Sinemada böylesi bir paradoks görülmez. O, nesnenin zaman içindeki normal varlığını yansıtır. Objeler süreç içinde nasıl bir değişime uğrayabiliyorsa onu sinema içinde de paralel bir şekilde görebilmekteyiz.

Ondokuzuncu yüzyılda, görüntü ve sesin yeniden üretiminin objektif tekniklerinin ortaya çıkışıyla görüntünün yeni bir kategorisi elde edilmiş oldu. Her ne kadar bu dönemde yeni oluşum ile ilgili ortaya çıkan estetik sorunların felsefi açıklamaları tatmin edici bir şekilde yapılmasa da eski estetik sorunlara yeni bir fenomenin eklendiği kesindir. Bu duruma belki de en iyi felsefi açıklamayı getirecek olan, oyuncunun varlığının olguya kattığı anlamın belirlenmesidir. Sokaktaki adam için "varlık" sözcüğü neyi ifade ediyorsa, bu sinema çağında o anlamda kullanılmaktadır. Artık varlık ile yokluk kavramları arasında bir orta sahne mevcut değildir. Bu durum sinemanın etkinliğinin ontolojik seviyesini gösterir. Ekranın bize oyuncunun varlığını hissettirmede yetersiz kaldığını söylemek yanlış olacaktır. Bu aynadaki oluşumla benzerlik taşımaktadır. Bir insan aynanın karşısında iken kendi görüntüsünün yansımasını görme imkanına sahip olmasına karşın, aynanın ince bir alüminyumun bir cama yapıştırılmasından başka bir şey olmadığını düşündüğümüzde sinema ile olan benzerliğini daha iyi anlayabiliriz. [Bu arada televizyonun "sahte varlıklar" (pseudopresences) oluşturmanın yeni bir yöntemi olduğunu da eklemek gerekir. Bu, fotoğrafın bilimsel tekniklerle yeniden üretilmesinden başka bir şey değildir. Canlı televizyon yayınında küçük ekrandaki oyuncu gerçekte uzayda ve zaman içinde varlığını devam ettirmektedir. Ancak karşılıklı olarak oyuncu-izleyici ilişkisi ortaya çıkmaz. İzleyici, kendisi görülmeden, oyuncuyu seyreder. Burada geriye dönüşü ol-

mayan bir akış vardır. Televizyona uyarlanmış tiyatroda, hem tiyatro, hem de sinemadan öğeler vardır: Tiyatrodan öğeler vardır çünkü oyuncu, izleyiciye görünmektedir. Sinemadan öğeler vardır çünkü izleyici, oyuncu tarafından görünmemektedir. Sonuç olarak bu durum ne varlık, ne de yokluktur. Televizyon oyuncusu, bir elektronik kamera aracılığı ile milyonlarca insanın görebildiği ve duyabildiği bir konuma ulaşmaktadır]. Molière'nin bir tiyatro oyununda bir oyuncu sahnede ölmüş numarası yapabilir. Biz aktörün biyolojik olarak yaşıyor olduğunu biliriz. Bir filmde ise, örneğin ünlü bir matedorun arena içinde gerçekten bir boğa tarafından öldürülmesine tanık olabilmemize karşın bizim duygularımız bu olay anında arenada bulunanların hissettikleri kadar derin olmayacaktır. Fotoğrafik genişletme aracılığı ile oluşturulan yapay yakınlık bizim doğrudan doğruya olayın içinde yaşamamız için yeterli olmamaktadır. Zaman-uzay boyutları içinde yer alan her şey varlığın tanımlamasını oluşturmaktadır. Sinema bize ancak özel bir süreç ölçümü verebilir.

Zıtlık ve Özdeşleştirme

Sinema ve tiyatro arasında yapılacak dürüst bir değerlendirme çeşitli zorlukları beraberinde getirmektedir. Sinemanın, tiyatrodan türetilen bir sanat dalı olduğu düşünülürse en iyi filmlerde bile eksik kalan bir şeylerin var olduğunu söylemek mümkün olabilir. Bu voltajın kaçınılmaz bir şekilde azaltılmasına benzer. Gizemli, estetik bir kısa devre aracılığı ile sinemanın gerilimi, tiyatrodan belirli parçası halindedir. Bu fark ne kadar küçük olursa olsun, varlığı inkar edilemez. Bunu en kötü tiyatro ürünlerinde olduğu kadar Laurence Olivier'in en parlak film uyarlamalarında da görmek olasıdır. Tiyatro, sinemanın ortaya çıkışından sonra da varlığını devam ettirmektedir ve gelecekte de bu böyle olacaktır. Marcel Pagnol'un bu yöndeki çıkarımı bile bunun için yeterli bir kanıt olarak karşımızda bulunmaktadır. Filmin ortaya çıkışının büyüünün yok oluşuyla, izleyicinin olayda arka plana itilme oluşumu kolayca gö-

Sinema Nedir?

rülmektedir. Rosenkrantz 1937 yılında yazdığı 'L'Esprit' adlı makalesinde ekrandaki karakterlerin doğal olarak belirlenim nesneleri olduğunu ve bunların sahne üzerindeyken daha çok zihinsel zıtlıkların nesnesi durumuna dönüştüklerini yazmıştır. Çünkü onların gerçek varlığı onlara objektif bir gerçeklik sağlamaktadır, ve izleyiciyi hayal dünyasının ötesine taşır. Tiyatrodan sinemaya geçiş, fiziksel gerçeklikten soyutlamaya geçiştir. Bir film seyircisi kendini film kahramanının psikolojik oluşumu ile özdeşleştirmek eğilimindedir. Bunun sonucu olarak izleyici bir "kitle"ye dönüşür. Bir zaman sonra tek duygu ile karşılık vermeye başlar. Matematikte iki sayının       ye eşit olması durumu her bir sayının birbirine eşit olması doğal sonucunu getirir. Sahnedeki ve ekrandaki koro kızlarını karşılaştıralım. Ekranda onlar bilinçsiz bir seksüel arzu yaratırlar ve bir kahraman onlara katıldığı zaman kendilerini bu kahramanla özdeşleştiren izleyiciler tatmin edilmiş olur. Sahnede ise kızlar tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi izleyicilerin karşısında bulunmaktadır. Bunun sonucu olarak kahraman ile özdeşlik kurma işlemi gerçekleşmez. Bu duygunun yerini kıskançlık ve gıpta etme alacaktır. Diğer bir değişle, Tarzan, sadece ekranda oluşumu mümkün olan bir olgudur. Sinema izleyiciyi sakinleştirir. Tiyatro ise bunun tersine olarak heyecanlandırır. Sinemada yaratım, kitle psikolojisine uygun olarak gelişme göstermektedir. [Ancak bunu kalabalık bir bireyin birbirinin zıt oluşumu olarak görmemek gerekir. Film izleyicileri de tek tek bireylerden meydana gelmiştir. Kalabalık terimi bu konu içinde serbestçe hareket eden organik toplumun tersi olarak algılanmalıdır]. Psikolojik duygular açısından kolektif bir temsil etme durumu söz konusudur. Tiyatro aktif, bireysel bir bilinç gerektirirken, film için pasif bir katılım yeterli olmaktadır.

Burada oyuncu problemine yeni bir işık tutulmuş olur. Oyununun konumu ontolojik seviyeden psikolojik düzeye geçiş yapmıştır. Bunun nedeni sinemada, tiyatrunun tersine olarak, kahraman ile bir  zdeşleşmenin yaratılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Sorun artık basitçe çözülebilir olmaktan çıkmıştır. Diğer bir

deyişle söylersek, izleyicinin durumu işin içine girmeye başlamıştır. Tiyatro, izleyici ile oyuncular arasındaki psikolojik gerilimi azaltabilme olanağına sahiptir. Böylece tiyatro ile sinemanın arasında bu noktada köprü kurulmaz bir hendek oluşmuştur.

Birbirine yakın sanat dallarının incelenmesi sonucu tiyatronun sadece sinemadan değil, aynı zamanda romandan da benzer farklılıklara sahip olduğu görülmektedir. Roman okuyucusu, psikolojik olarak tıpkı karanlık bir sinema salonundaki birey gibi yalnızdır. Kendisini kitap kahramanı ile eşit tutar. Kitabın okunmasından bir zaman sonra okuyucunun kendisini bir sarhoşluk duygusu içinde hissetmesinin nedeni budur. Sinema ve romanda bir kendi kendine tatmin olgusu söz konusudur. Birey sosyal sorumluluklarından sıyrılmış olarak, yalnızlık içinde bulunmaktadır.

Bu fenomenin analizi, olaya psikoanaliz görüşü açısından bakmayı gerektirir. Psikiyatristler, Aristoteles'in 'catharsis' (Sana-tın hisleri durulaştırmadaki etkisi) terimleriyle olayı açıklamakla yetinmektedir. Psikodrama üzerinde yapılan modern pedagojik araştırmalar olgu için yeni görüşler getirmektedir. Burada bir çocuğun zihnindeki oyun ile gerçek arasındaki belirsizliğe benzer bir durum yaşanmaktadır. Tiyatrodaki bu bulanıklık içinde oyuncu, kendi seyircisi durumuna gelebilmektedir. Ancak bizi sahneden ayıran bir sansür olgusunun varlığından söz etmek olanaklıdır. Aramızda ateşten bir duvar vardır—bu fantezi ile gerçeklik arasındaki bir sınırdır. Ateşin öte tarafındaki canavardan bu sayede korunabiliriz. Bu kutsal hayvan sınırın bu tarafına geçmekte başarılı olamayacaktır. Var olma durumunu kendimize esas alarak tiyatronun ve sinemanın temelde bir çatışma içinde olduğunu söylemek yanlıştır. Bu sanat dalları iki ayrı psikolojik tarzın ürünleridir sadece. Tiyatro, oyuncu ile izleyici varlığının karşılıklı haberdar olunması üzerine temellendirilmiştir. Karşılıklı katılım gerektirir. Sinema için ise bunun tersi doğrudur. İzleyici karanlık bir yerde, tek başına, yarı açık gözlerle bizim varlığımızdan habersiz olarak olayları izlemektedir. Dünyanın bizim önümüzde hareket ettiği şeklinde bir çıkarım yapmamak neredeyse olanaksızdır. Artık fiziksel olarak var olan o-

Sinema Nedir?

yuncu fenomeni yoktur. Tiyatrodaki gibi aktif katılım söz konusu değildir. Bundan sonra yapılması gereken oyuncu varlığının dekor ile olan ilişkisini saptamaktır.

Dekorun Arkasında

Tiyatronun en önemli ögesi insandır. Ekrandaki dram ise oyuncu olmadan da yaratılabilir. Bir kapının çarpması, rüzgarda savrulan bir yaprak, sahile vuran dalgalar dramatik etkiyi yükselten olgular olabilir. Bazı film başyapıtlarında insan sadece bir yardımcı öge olarak kullanılır. Buna karşılık doğa başrole sahiptir. 'Nanook' ve 'Man of Aran' (Aran'lı Adam) filmlerinin konusu insan-oğlunun doğaya karşı yaptığı mücadeledir. Bunun tiyatrodaki hareketlilik ile karşılaştırılması olanaksızdır. Hareketin ana teması insan değil doğadır. Konu ile ilgili olarak Jean Paul Sartre tiyatronun aktör üzerine kurulu olmasına karşın, sinemanın dekor üzerine oluşturulmuş olduğunu söylemiştir. Dramatik akış mizansenin özü ile bağlantılıdır. Burada fotoğrafik gerçeklik söz konusudur. Şurası muhakkak ki, eğer sinema doğayı kullanıyorsa bunun nedeni bunu yapabilmesidir. Kamera, yönetmenin direktiflerine uygun olarak bir teleskop ve mikroskop işlevi görür. Kamera gözüne göre dramatik etki ve oluşumlarının hiçbir sınırı yoktur. Dram kameradan bağımsız olarak zaman ve uzam içinde gerçekleşir. Ancak dramatik gücün bu olağan bağımsızlığı sadece ikincil bir estetik unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu, oyuncu ile dekor arasındaki değer tersine dönüşümünü açıklamak için yeterli değildir. Sinema bazen dış doğanın kurgulanması aracılığı ile oluşturulur —Bunun mükemmel bir örneği 'Les Parents terribles' filmidir— tiyatro ise izleyicilere çeşitli duyumları vermek için çok karışık bir düzenleme yapmak zorundadır. Carl Dreyer'in yönettiği 'La Passion de Jeanne d'Arc' filmi bütün olarak yakın çekimlerle gerçekleştirilmiştir. 'Les Dames aux camélias' (Kamelyalı Kadın) filmindeki oda sahnesinin sanat yönetmeninin başarılı çalışması sayesinde bir film mi yoksa bir tiyatro sahnesi mi olduğu belli değildir.

Kuşkusuz filmlerde sayısız yakın plan çekimleri yapılmaktadır. 'Les Parents terribles' filmindeki bütün yakın çekimler bizim dikkatimizin tamamen soyutlanacağı şekilde doğrudan doğruya tiyatrodan alınmıştır. Eğer film yönetimi, tiyatro yönetimine göre farklılık gösteriyorsa, bu durum sahne dekorları konusunu daha yakından incelememizi gerektirir. Pagnol'un konusunun peygamberi olduğunu düşünmekte ısrar etmenin gereği yoktur. Sorun dekorun kendisinde değil, onun doğası ve işlevindedir.

Mimari olmadan tiyatronun varlığından söz edilemez. Bir katedral alanı, Nîmes arenası, Papa Sarayı tarih boyunca tiyatro çalışmaları için mekan oluşturmuştur. Kostüm, maske, makyaj, konuşma tarzı, ışıklandırma gibi unsurlar tiyatronun olmazsa olmaz parçalarıdır. Doğanın yapısına göre tiyatro alanları da zaman içinde çeşitli değişiklikler göstermiştir. Üç tarafı duvarlarla kaplı, bir yüzü izleyicilerin bulunduğu tarafa doğru açılan bölümde, yani sahnede kullanılacak dekorun oyuna çok büyük bir etkisi vardır. Dekorun arkasından oyuncunun aralarda dinleneceği ve makyajını tazeleyeceği soyunma odaları gizli birer labirentten geçilerek ulaşılabilen biçimde oluşturulmuştur. Bu yapının tiyatronun atmosferine giren izleyicileri bu zevkten yoksun bırakmayacak şekilde şekillendirilmesi gerekmektedir. Her şeyin seyircilerin hayal gücünü ayakta tutacak şekilde ayarlanmış olması gerekir.

Oluşturulan dekor ve sahne ilişkisi yönünden en ideal tarihsel, tiyatro mimarisi örneği olağanüstü bir yapıya sahip Vicenza Olimpik Tiyatrosudur. 1590 yılında yapımı tamamlanan tiyatro binası, döneminin bütün estetik kurallarına uygun olarak inşa edilmiştir. Benzer yapıların da sahip olduğu ortak özellik, çevremizde gördüğümüz doğadan çok farklı bir görünüme sahip olmalarıdır. Doğanın en mükemmel örnekleri toplanarak yapay bir olağanüstülük yaratılmıştır.

Aynı şeyi sinema için söyleyemeyiz. Onun mevcut yapısı nedeniyle temel prensipleri çok farklıdır. Ekran bir resim gibi çerçevelidir. Her ne kadar üzerinde hareket eden objeler görebilsek de

Sinema Nedir?

bu tiyatrodaki hareketlilikten çeşitli farklılıklar gösterecektir. Ekran tiyatro sahnesi gibi üç boyutlu değil, iki boyutludur. Sahnenin tersine, ekran merkezkaç bir yapıya sahiptir. Tiyatroda oyuncu bir uzam içine kapatılmıştır. O, konkav (içbükey) bir aynanın içinde gibidir. Dekor ile izleyici arasına sıkışmış olan oyuncu kendini loş bir ışık altında bulur. İçinde yanan tutku ateşini her bir seyirciye aktaracaktır. Tıpkı okyanustaki bir deniz kabuğu gibi insan kalbinin iniltisi ve çarpışları tiyatro sahnesinin kapalı duvarlarında yankılanacaktır. İnsan özündeki dramaturjinin nedeni budur. İnsanoğlu hem neden, hem de öznedir. Ekrandaki insan artık dramın odağı değildir, ancak evrenin merkezi konumuna bile gelebilir. Onu sarıp sarmalayan dekor, dünyanın katılığına bir parçasıdır. Bu nedenle oyuncu ortadan kaldırılabilir. Onun dramın ana noktası olması için hiçbir sebep yoktur. Dreyer'in *'Jeanne d'Arc'* filmi buna örnek olarak verilebilir. Burada tiyatro ve sinema arasında bir güç çekişmesi söz konusu olabilir. Phèdre veya 'Kral Lear'daki hareket tiyatral olmaktan çok sinematografiktir. *'La Règle du Jeu'* (Oyunun Kuralı) filmindeki tavşanın ölümü bizi Agnès'in küçük kedisinin ölümünden daha derinden etkileyecektir.

Ancak Racine, Shakespeare veya Molière, sinemaya taşınmış olmasaydı hareket ve diyalog tarzında kameranın büyük bir eksiklik hissedeceği kesindir. Filmleştirilmiş tiyatronun yaşadığı en büyük problem klasiklerin hareketi sahneden ekrana aktarmada çeşitli handikaplara sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Sağlanmak istenen etkinin yazılı metine bağlı olması dramaturjik sistemin bir oluşumudur. Bir tiyatro oyunundaki hareketin, film uyarlamasında da aynen yer alması her zaman gerekli değildir. Ancak bunun ötesinde estetik kaygılar ve kültürel önyargıların göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Baudelaire "Tiyatro kristal bir silindirdir" demektedir. Bu kristal benzeri obje, ışığı toplayarak onu parçalara ayıracaktır. Buna karşılık olarak sinemayı yer gösteren kişinin el fenerine benzetebiliriz. O, bizim uykulu gözlerle geceleyin gökyüzüne baktığımızda gördüğümüz belli belirsiz kuyruklu-yıldız gibidir. Ekran biçimsiz ve sınırsız bir yapıya sahiptir.

Ekran ve Uzam Gerçekliği

Sinema gerçekçiliği fotoğrafik doğa ile doğrudan ilintilidir. Ekranın üzerindeki görüntü gerçekliği bazı mucize veya fantastik şeyler ile ilgili değildir. Sinemadaki illüzyon, tiyatrodaki gibi genel halk tarafından yazılı olmayan bir uzlaşma temeline dayanmaktadır. Ekranı bütünü hileler mükemmel bir şekilde işlemek zorundadır. "Görünmeyen Adam" pijama giymeli ve sigara içmelidir.

Bunu sinemanın doğal gerçekliği olmasa bile, en azından aklın kabul edeceği gerçekliği izleyicinin bildiği doğa ile özdeşleştirilmesi gerektiği şeklinde özetleyebilir miyiz? Alman dışavurumculuğunun başarısızlığı bu varsayımı kuvvetlendirmektedir. 'Caligari' tiyatro ve resim sanatlarının etkisi altındaki gerçekçi dekordan bir uzaklaşma girişimi idi. Ancak bu tür bir yaklaşım soruna çok basit ve kurnaz bir açıklama getirmekten öteye gidememektedir. Biz, ekran aracılığıyla bize, yaşadığımız dünya ile sinematografik görüntü arasında ortak bir paydanın bulunduğu, yapay bir dünya oluşturulduğuna inandırılmışızdır. Bizim uzam deneyimimiz evrenin bizim için olan kapsamının yapısal temelidir. Burada Henri Gouhler'in "Sahne bize gerçekliğin illüzyonu hariç her illüzyonu sunar" şeklindeki formülü düşünmek yerinde olacaktır. Bunu sinemaya uyarlarsak "Sinematografik görüntü, uzam gerçekliğinden başka diğer bütün gerçeklikleri önemsemez," diyebiliriz.

Burada "bütün gerçeklikleri" ifadesi belki abartılı olabilir çünkü doğa içinde uzamın yeniden oluşturulmasını tasarlamak zordur. Ekranın dünyası ile bizim dünyamız aynı kefeye konulamaz. Evrenin kapsamı uzamsaldır. Bir an için, bir film evrendir, dünyadır ve doğadır. Film, yapay bir dünya ve doğanın yerine geçen bir olgudur. 'Caligari' ve 'Die Nibelungen' filmlerinin başarısız olmasına tezat olarak 'Nosferatu' ve 'La Passion de Jeanne d'Arc' filmlerinin tartışmasız başarısını nasıl açıklayabiliriz? Bu filmlerin hepsi aynı yönetim metotları ile kotarılmıştır. Dört film de gerçekçilikten uzak şekilde dışavurumcu olarak nitelendirilebilir. Ancak bu filmleri daha yakından incelediğimizde aralarında bazı temel

Sinema Nedir?

farklılıkların olduğunu görürüz. Bu durum R. Weine ve Murnau için açıktır. 'Nosferatu', doğal oluşumlar karşısında oynarken, 'Calligari' ışık ve dekorun biçimsizliğinden çıkmaktadır. Dreyer'in 'Jeanne d'Arc'ı daha fazla hilelidir çünkü ilk görüşte doğa varolmayan bir rolü üstlenmiştir. Daha açık söylemek gerekirse, Jean Hugo tarafından oluşturulan dekor 'Calligari'nin dekorundan daha az yapay ve tiyatral değildir; yakın çekimlerin ve sıradışı açıların sistematik kullanımı uzam duygusunu yok etmek için iyi bir şekilde hesaplanmıştır. Düzenli sinema seyircileri Falconetti'nin saçlarının gerçekte nasıl kesildiğinin ünlü hikayesini bilirler. Aktörler makyaj yapmazlar. Tarih içindeki bu tür bilgilerin sıradan bir dedikodudan farklı değerleri vardır. Onlar filmin estetik gizemini içlerinde barındırırlar. Dreyer'in tiyatro ile, başka bir deyişle insanoğlu ile, sahip olduğu ortak bir zemin vardır. O, İnsanı ifade ederek onun doğasının içinde yer alır. Kocaman insan başı fresklerinin bir aktör filminin tam tersi olduğu konusunda şüphe yoktur. Bu, yüzlerin bir belgeselidir. Rahip Cauhon'un yüzünün üzerinde çiçek hastalığının izleri, Jean d'Arc'ın yüzünde kırmızı lekeler varken aktörün rolünü nasıl oynadığının önemi yoktur. Doğanın bütünü mikroskop altında incelediğinizde her gözenegin altındaki hızlı kalp çarpışlarını farkedersiniz. Sözün kısası, Dreyer'in sinema konusundaki büyüklüğü, meslektaşları stüdyo içinde çekim yaparken, onun dış çekimleri tercih etmesinde yatmaktadır. Kurulan dekor minyatür ve tiyatrunun Ortaçağı hissini vermektedir. Hiçbir şey bir mezarlıkta oluşturulan sahneden daha az gerçekçi değildir fakat her şey güneş ışığı ile aydınlanmıştır ve mezar kazıcısı bir kürek dolusu gerçek dünya atmaktadır.

Sinemanın paradoksu somut olan ile soyut olanın diyalektik durumlarından kaynaklanmaktadır. Bir filmin, duyguları yok eden doğal gerçekçilik üzerine kurulması her şeyden önemli olmaktadır. Diğer taraftan bu ayrıntı yığınının çıkartılan gerçeklik duygusunun algı eksikliği tartışma konusudur. 'Les Dames du Bois de Boulogne' filminin gerçekçi bir film olup olmadığını tartışmak mümkündür. Onun hakkındaki her şey stilize olmuştur. Araba sile-

ceğinin zar zor duyulan sesi, şelalenin hafif şırıltısı ve kırılan bir saksıdan dağılan kumun çıkardığı belli belirsiz ses hariç her şey gerçekliğin garantisi olarak seçilmiştir.

Sinema, Doğanın tiyatrosudur. Evrenin parçası konumundaki açık uzayın kurgulanması olmadan sinema olmaz. Belirgin doğallıklar olmadan ekran bize uzamın bir duyu illüzyonunu vermez.

'*Die Nibelungen*' filminin somut ormanı bize sonsuz bir genişlik sunuyormuş gibi görünür. Buna inanmak güç olsa da rüzgarda sadece bir dalın titremesi ve güneş ışığı buranın bize dünyanın bütün ormanlarını andırması için yeterli olmaktadır.

Eğer bu analiz iyi oluşturulursa, biz filmleştirilmiş tiyatronun temel estetik probleminin gerçekten de dekor olduğunu görebiliriz. Yönetmen bu kozu iyi kullanarak sinemanın dünyaya açılan bir pencere konumuna ulaşmasını sağlayabilir. Tiyatro oyunu iç boyutta gerçekleşiyor olsa bile bu durum onun dışarıya açılmasına engel değildir.

Laurence Olivier'in '*Hamlet*'inde metnin gereksiz görülmesi olası değildir ve onun gücünün Welles'in '*Macbeth*'inin yönetim oluşumlarından daha sınırlı olduğu söylenemez. Bu durum sahne üzerinde sinematografik uzam yaratan Gaston Baty'nin sahne ürünleri ile karşıttır. Hiç kimse tiyatro için en gerekli şeyin metin olduğunu inkar edemez. Uzay, bizim için bir cam parçası gibi saydamdır ve bize oluşum nedenlerini göz ardı etmeden doğanın işlemlerini sunar. Burada film üreticisinin karşılaştığı sorun doğal gerçekliğin yansıtılması olgusudur.

Rol Benzerliği

Filmleştirilmiş tiyatro varlığın ontolojik kategorisi üzerinde değil, onun "psikolojisi" üzerinde ele alınmalıdır. Bu durum mutlaklıktan, göreceliliğe geçiş olarak kabul edilebilir. Sinema, tiyatronun yaptığı gibi izleyicilere bir topluluk duygusu veremediği için,

Sinema Nedir?

metnin gücü ve onun anlamı daha fazla önem kazanmaktadır. Tiyatro metninin, sinemanın dekoruna gerektiği şekilde uygulanması bugün artık yönetmenlerin başarıyla yapabildikleri bir yöntem haline gelmiştir. Tiyatrodaki "oyun" sinemada sahne mimarisi ile sembolize edilmektedir. Ancak bunun sinema psikolojisini azaltmak gibi bir etkisi vardır.

Sinema rüyası ve miti artık ürünün sadece bir yönünü oluşturmaktadır. İnsanlar göz ardı edilmez psikolojik unsurlar ile birlikte tarihsel ve sosyal olguları da filmin içinde görmek istemektedirler. Bu açıdan bakınca Tarzan ile Bresson'un papazını aynı kefeye koymak olanaksızdır. Aralarındaki tek ortak payda ikisinin de gerçek yaşamda var olan kahramanlar olduğuna inanılmasıdır. Evrenin içinde onlarla beraber yaşayıp, onların maceralarına karışmak olası görünmektedir. Her ne kadar onların evreni metaforik ve figüratif (mecazi ve biçimsel) olsa da uzamsal bağlamda gerçeği simgelemektedirler. Bu faktörler her kahraman için geçerli değildir. 'L'Espoir' ve 'Citizen Kane' gibi filmler seyircinin bazı konularda dikkatli ve bilinçli olmasını gerektirir. Bu sinematografik görüntülerin psikolojisi kahramanın sosyolojik yapısının pasif bir şekilde belirlenmesi ile karakterize edilir. Her ne kadar tiyatronun çağdaş çalışanları tiyatronun içindeki gerçeklik olgusunu azaltma çabası içinde görünseler de tam anlamıyla bunu başarabildikleri söylene-
mez. Filmde özel bir bilinç bölgesi yaratılır. Filmleştirilmiş tiyatro artık oyunun bir minyatürü olmaktan çıkmıştır. O, izleyicilerin doğaya karşı bir bilinci durumuna gelmiştir. Ekrandaki 'Hamlet' ve 'Les Parents terribles' filmleri kendilerini sinematik algılamamanın yasalarından kurtaramazlar. Elsinore ve "La Roulotte" gerçekten vardılar fakat bizim için artık bir düş konumuna ulaşmışlardır.

Entelektüel bilgilenme ile psikolojik tanımlama birbirine karıştırılmamalıdır. Sahne ile ekran konusunda yapılan yanlışlıklardan en önemlisi budur. Bir film belli çabaların sonucu olarak bana ulaşır ve ben de onu anlar ve bundan zevk duyarım. Bu durum onun varlığının benim üzerimdeki etkisinden kaynaklanmaz. Sinemada olan bilgilenme sınırları tiyatronun sağladığı haz ile benzer

bir yapıya sahiptir. Oyunun belirgin sanatsal değerleri vardır. Film, onun yerini tamamen dolduramaz. Geçerli bir sanatsal varlığa sahip tiyatro oyununun bir fonograf değil, sadece onun gönderildiği dalgalar olduğu anlaşılır.

Ahlaki Yön

Filmleştirilmiş tiyatronun geçmişteki başarısızlıklarının sebeplerinden biri, tiyatro oyunlarında herhangi bir yenilik getirme çabası içinde olunmamasıdır. Film uyarlamalarının sanatsal kaygılar taşımadan yapılmaya çalışılması, ortaya film mi yoksa tiyatro mu belli olmayan, filmleştirilmiş tiyatrolar çıkarmaktadır.

Dramatik unsurların ekrana yansıtılmamasının sonucu olarak uyarlamamanın değeri, onun değerinin seviyesine ulaşmaz. Uyarlamamanın konusu, oyunun konusu değil, onun sahnesel varlığından esinlenerek oluşturulur. Son zamanlarda görülmeye başlanan bu gerçek başlangıçta yaşanan paradoksları ortadan kaldıracaktır.

Tiyatronun Sinemaya Yardımı

Bazı kesimlerce her ne kadar tiyatronun, sinemanın gelişimini baltaladığı iddia edilse de, filmleştirilmiş tiyatrolar, bu düşüncenin tersine olarak, sinemanın zenginleşmesini ve yücelmesini sağlamıştır. Ne yazık ki sinemanın ilk dönemlerinde filmlerin seviyesi çok düşüktü. Sinemanın, köklü bir geçmişin mirasını üzerinde barındıran tiyatrodan etkilenmesi kaçınılmazdı. Onyedinci yüzyılda Racine ve Molière'in yaptığını şimdi Charlie Chaplin yapmaya çalışıyordu. Sinema yeni senaristlerle kendini riske atmamak için Shakespeare ve Feydeau'nun yeteneğinden yararlanmak zorundaydı. Bu konu üzerinde biraz daha duralım. Sinema kendi yasaları ve kendi dili olan büyük bir sanat dalıdır. Kendisini diğer sanat dallarının yasalarına ve diline teslim etmesi söz konusu değildir. Bu olgunun tartışılabilmesi için genel olarak sanat etkisinin este-

Sinema Nedir?

tik tarihinin çerçevesi bilinmelidir. Farklı sanatların teknik açıdan aralarında belirgin alışverişlerin olduğu bilinmektedir. "Saf Sanat" hakkında önyargımız çıkış noktasına göre göreceliliğin eleştirel gelişimini belirlemektedir. Ancak yönetmenlik sanatı, teorik varsayımların ötesinde sinematografik dilin kullanımı hakkında en azından tiyatro ile eşit bilgi birikimini gerektirir. Eğer Olivier ve Cocteau'nun başarılı olduğu alanda '*Film d'art*' (Sanat Sineması) başarısız oluyorsa, daha gelişmiş ifade araçlarına ihtiyaç duyulduğu belki söylenebilir ancak o, bir oyunu basamak basamak izleyerek oluşturulduğu için aslında bir sinema ürünü değildir. Marcel Pagnol'un '*Topaze*'si sinema değildir çünkü artık bir tiyatro ürünü haline dönüşmüştür. '*Henry V*' uyarlaması özgün metnin yüzde doksanını içinde barındırmaktadır.

Ancak akılda tutulması gereken önemli bir nokta sinema ne kadar tiyatroya özgü araçlara sadık kalırsa, o kadar çok, kendi dilini oluşturma için daha derin araştırmalar yapma gerekliliğini hissedecektir. İki dil arasındaki teklifsiz dostluk, her iki dilin de gizeminin daha kolay çözülmesini sağlayacaktır.

Sinema Tiyatroyu Koruyacak

Sinema, başlangıçta tiyatrodan aldığı değerleri daha sonraki yıllarda ona geri vermeye başlamıştır. Filmleştirilmiş tiyatroların başarısı, diyalektik oluşum içinde sinematik biçimin meydana getirilmesini sağlamıştır. İki sanat arasında karşılıklı bir değer arttırma ilişkisi vardır. Marcel Pagnol'un sinemanın zaman içinde tiyatronun yerine geçeceği şeklindeki düşüncesi tamamen yanlıştır. Ekran, piyanonun, klavsenin ayağını kaydırıp yerine geçmesi gibi sahnenin yerini almayacaktır. Peki tiyatro kimlerin desteği ile var olacaktır? Filme giden halk kitlesi zaten uzun zaman önce tiyatroyu terk etmişti. Kültürlü ve zengin, seçkin bir azınlık tiyatro izleyicisi olarak onun ayakta kalmasını sağlayabilir mi? Bunu tahmin etmek zor ama oyuncunun yeri doldurulamaz var olma değeri her zaman için göz önünde bulundurulmalıdır. Halktan önemli bir ke-

sim sinemaya karşı tiyatroyu tercih etmekte ve ikisinin insana verdiği hazzı birbirine karıştırmadan her iki sanat dalını da izlemektedir. Tiyatronun mevcut izleyici potansiyelini kaybetmemek için, devrini doldurmuş biçimler yerine popüler tarzlara bürünmeye başladığı da unutulmamalıdır. Ayrıca halkın unutmaya yüz tuttuğu tiyatro atmosferini yaşama duygusunu bir nebze olsun hatırlattığı için, sinema tiyatroya olan borcunu ödeme yoluna gitmektedir.

Kapalı bir alana sıkıştırılmış tiyatronun diyar diyar dolaşan başka gösterilerden yapısal olarak farklılıkları vardır. Marcel Pagnol, 'Topaze' filmini yaparken Paris'in en ünlü oyuncularını, bir sinema koltuğu fiyatına geniş halk kitlelerine sunmayı amaçlamıştır. Onun bulvar tiyatrosundan pek bir farkı olmayacağını düşünüyordu. Oyunu görme olanağı bulamayanlar için filmin dağıtımı çok yararlı olacaktır. Tam bu sırada Bakret Gezici Gösterisi ikinci sınıf oyunculardan oluşan kadrosuyla daha yüksek fiyatla gösteriler düzenliyordu. İlk dönemde Pagnol'un düşündüğü olay gerçekleşmiş gibi gözükse de birkaç yıl sonra her şey eskiye dönecek ve yol oyuncuları eski yerlerini alacaktı. Halk daha yetenekli oyuncuların yerine, canlı gösterileri tercih ediyordu.

Buna karşın gezgin gösteri gruplarının durumunun kötü kotarılmış filmleştirilmiş tiyatro ürünlerinden kaynaklandığı da savunulabilir. Belki de halkı tiyatrolara geri döndüren unsur bu kötü film örneklerinin insanlar üzerinde yol açtığı mide ağrısıydı.

Benzer bir durum daha önce fotoğraf ile resim sanatı dalları arasında yaşanmıştır. Resim, sonunda estetik açıdan kendini fotoğraftan sıyrmasını bilmiştir. Fotoğrafın çok düşük maliyeti ve sahip olduğu yüksek standart, resmin kendi içinde bir evrim geçirerek, yeni bir yapıya bürünmesine yol açmıştır. Bu durum iki sanat dalının beraberce var olmasının sağladığı yararların sonu değildir. Fotoğrafçılar ressamalara, yalnızca onların birer kölesi olarak hizmet etmekle kalmamışlar, aynı zamanda ressamların kendilerinden pek çok şeyi öğrenmelerini sağlamışlardır. Renoir ve Manet, Degas ve Toulouse-Lautrec'den fotoğraflık fenomenin doğası-

Sinema Nedir?

nın, sinematografik fenomen olarak nasıl kullanılabileceğini öğrenmişlerdir. Fotoğraf, diyalektik olarak sadece resimsel tekniğin geliştirilmesi değildir. Onlar, bu yeni görüntü tekniğinin yasalarını fotoğrafçılardan daha iyi anlamışlardır, ve filmlerin oluşumunda bu bilgilere başvurulmuştur.

Her ne kadar fotoğraf, sadece plastik sanatlara hizmet sunan bir oluşum olarak görülüyorsa da onun çok daha belirgin işlemleri vardır. Otomatik olarak görüntü çoğaltılması ve bizim resimsel görüntü hakkındaki bilgilerimizin tazelenmesi bunlar arasındadır. Malraux, fotoğrafa olan gereksinimi şu şekilde belirtmektedir. Resim en fazla bireysel olan, sanatçının işlevinin en fazla bulunduğu sanat dalı olma özelliğini taşımasına rağmen, en ağır aksak yol alanı da odur. Ona ivme kazandıran fotoğraf sanatına teşekkür etmek gerekir.

Aynı oluşum tiyatro için de geçerlidir; kötü tiyatro örnekleri onun kendi yasalarından haberdar olmasını sağlamıştır. Sinema, tiyatro ürününün bu yeni içeriğe sahip olmasında önemli katkılarda bulunmuştur. Bunun sonucunda tiyatro daha sağlam bir şekilde gelişmiştir. Ancak bunların hepsinden daha önemli bir sonuç vardır ki, o da iyi üretilmiş bir filmleştirilmiş tiyatronun halkın genel tarafından tiyatronun daha iyi anlaşılmasını sağlamasıdır. Örnek olarak 'Henry V' filmini verebiliriz. Bu filmi görmeden önce de hemen herkes Shakespeare hakkında bir şeyler biliyordu veya en azından onun ismini duymuştu. Ancak Shakespeare'in dramatik şiirselliğinin farkına varabilmek için bu filmi seyretmek bir sebep teşkil edecektir. Onun oyununun uyarlanması, Shakespeare hayranlarını birdenbire büyük ölçüde çoğalttı. Aynı durum roman uyarlamaları için de geçerlidir. Böylece halk yığınları sahne oyunu ile karşı karşıya kalmadan önce bu şekilde ona alıştırılmış olur. Laurence Olivier'in 'Hamlet' uyarlaması Jean-Louis Berrault'un 'Hamlet'inin seyirci sayısını arttıracaktır. İngiliz öğrencileri nasıl ki çağdaş bir reproduksiyon, özgün resimin vereceği hazzı sağlamazsa, gerçek tiyatro eseri ile bu eserin yeniden yapımı niteliğinde olan filmleştirilmiş tiyatronun arasındaki uçurumun aşamayacağını id-

dia etmektedirler. Ancak tiyatronun gerçek hayatın bir yansıması konumuna gelmesi çok önemli miktarlarda çaba gerektirir. Filmleştirilmiş tiyatronun ise bunu yapmada çeşitli kolaylıkları vardır. *'Les Parents terribles'* asla izleyicisini yanlış yönlendirmemektedir. Onun sahnedeki karşılığından çok daha büyük ölçüde bir etkinliği vardır. Bu sayede bize gerçeklikleri algılamamanın tarif edilmez tatlarını yaşatabilir. Bu nedenle filmleştirilmiş tiyatrolar hakkında çeşitli önyargılara sahip olan kişiler, onun bazı yanlış anlamlara sebep olduğunu düşünenler bence tiyatro ile sinemanın tutarlı kardeşliği konusunda hatalı bilgilendirilmişlerdir.

Filmleştirilmiş Tiyatrodan Sinematografik Tiyatroya

Bu konudaki son görüşüm sanırım en sertti olacaktır. İnsanların büyük bir çoğunluğu tiyatroyu estetik bir mutlaklık olarak kabul ederken, sinemanın az çok tatmin edici bir moda olduğunu düşünmektedirler. Sadece bütün olumlu koşulların sağlanması durumunda belki yararlı bir işlev kazanabileceğini düşünen kişilerin sayısı hiç de az değildir. Çalışmamızın daha önceki bir bölümünde dramatik biçimlerin slapstick komedi ile birlikte yeniden doğduğunu ifade etmiştim. Bu biçimler *'Commedia dell'Arte'* ve fars ile pratik olarak yok olmuşlardır. Gerçek dramatik durumlar, gerçek teknikler, sinema içinde, hayatta kalması için gerekli sosyolojik besleme sayesinde daha iyi olarak tekrar yaratılmıştır. Olay kahramanını uzamın dışına almakla ekran farsın ruhuna ihanet etmiş olmaz. Yaptığı şey, basit olarak bütün evreni kapsayan gerçek boyutlar içinde ona metafiziksel bir anlam katmaktır. Slapstick, nesnelerin ikincilliğinin dramatik bir şekilde ifade edilmesinin ilk ve en önemli yoludur. Keaton'ın ve bunun ötesinde Chaplin'in yaptığı şey Nesnelerin trajedilerini yaratmaktır. Ancak filmleştirilmiş tiyatroların tarihinde komedi biçimleri yaratmak için özel problemlerle karşılaşıldığı da gerçektir. Bunun nedeni büyük bir ihtimalle gülünecek şeyin, izleyicilerin kendi varlıklarından haberdar olmalarına neden olmasıdır. Bu, oyuncu ile izleyici arasında bir karşıtlık yara-

Sinema Nedir?

tan tiyatronun yapısından farklı bir oluşumdur.

Doğrusu ne olursa olsun, yapılması gereken sinema ile komedi tiyatrosu arasındaki işbirliğinin saf bir sinema ürünü yaratılana kadar sürdürülmesidir.

Artık ekran komedinin yanı sıra diğer tiyatro türlerini de, onları ihanet etmeden bünyesinde barındırabilmektedir. Bu, sahnenin yeni tekniklerle donatılmasını gerektirecek bir durum değildir. Film, tiyatro ürününe paradoksal gereklilikler getiremez ya da en azından getirmemesi gerekir. Ancak sahne yapısının kendine özgü bir önemi vardır ve Julius Caesar'ın Nîmes arenasında oynanması ile bir stüdyonun içinde oynanması arasında çok büyük farklılıklar vardır. Bu bakımdan Mounet-Sully'lerin ve Sarah Bernhardt'ların yer aldığı geleneksel tiyatrolardan, günümüze kadar geçen zaman içinde çok sayıda değişiklik yaşanmıştır. Sinema, kendi kemiklerini korumak amacıyla '*film d'art*'ı fosilleştirmiştir. Bu durumun iki önemli nedeni vardır. Birincisi estetik, diğeri sosyolojiktir. Ekran bizim gerçeğe benzeyiş konusundaki anlayışımızda çeşitli değişikliklere neden olmuştur. Bernhardt'ın veya Bargy'nin küçük filmlerinden birini izlemek oyuncuyu anlamak için yeterli olmaktadır. Fakat onlar gözyaşı içindeyken kamera yakın çekim yaptığında, makyajları içinde basit olarak gülme öğelerini barındırmaktadır. Çok kötü bir gürültü çıkartan mikrofona gülünç olabilmektedir. Doğallığa alışmış olan izleyici, bu gerçeğe benzeyişi yeterli bulmamıştır. Çok sayıdaki konservatuarların artık daha başka Sarah Bernhardt'lar yetiştirmemesi ortamın koşulları ile ilgilidir. Bu yetenekli oyuncuların gözden düşmesi onların kendilerini yenileyememeleri ile ilgili değil, koşulların değişmiş olması ile ilgili bir durumdur.

Sinemanın, sahip olduğu bu estetik ve sosyolojik avantajları iyi değerlendirmesi gerekir. Ancak bunu yaparken tiyatronun zarar görmemesini de gözetmelidir. Ekranın var olma unsurunun trajedileri yorumlama biçimi olduğu akıldan çıkartılmamalıdır. Bu nedenle tiyatro ruhuna sadık kalınması gerekir.

LE JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE VE ROBERT BRESSON'UN STİLİ

Eğer '*Bir Taşra Papazının Günlüğü*' filmi bizi derinden etkiliyorsa, bizim üzerimizde tarif olunamaz tesirler bırakıyorsa bunun nedeni onun, gücünü zekadan değil, duygulardan alıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Gerçekten de bu film için en yüksek derecede bir duygusallık söz konusudur. '*Les Dames du Bois Boulogne*' (Boulogne Ormanı Kadınları) ise tam tersi bir nedenle insanların beğenisini kazanabilmektedir. Bu film, eğer biz onu analiz etmek için yoğun bir çaba harcamazsak bizi böylesine derinden etkileyemez.

Robert Bresson'un '*Le Journal d'un curé de campagne*' (Bir Taşra Papazının Günlüğü) filmi izleyenleri önce heyecanlandırırken, bir süre sonra içinde barındırdığı aşırı gerçeklik nedeniyle kızdırmaya başlamaktadır. Seyirci, belirgin duygusallığın yanı sıra entelektüel bir bakireliğin kendisini sarıp sarmaladığını hissetmeye başlar. Filmin bu yanını anlamayanlar onu sevmeyeceklerdir.

Bu bakımdan eleştirel alanın iki uç gruba bölündüğünü görüyoruz. Bir tarafta filmi anlayan ve neden olduğunu bilmese de ondan hoşlananlar bulunurken, diğer tarafta filminden farklı şeyler bekleyen, onu sevmeyen ve anlamakta da başarısız olan bir grup vardır. Bu son grup sinemaya uzak olanları kapsamaktadır. Onlar kendi zihinlerindeki önyargılar nedeniyle, Robert Bresson'ın zihnindeki düşünceleri algılamada zorluk çeken insanlardır.

Bresson karşısına çıkan engelleri aşma konusunda takdire değer bir başarı göstermiştir. Filmin ilk anından itibaren özgün metine büyük bir sadakatlilik ile bağlı kalmış ve kitabı sözcük sözcük izlemiştir. Dramalarında yeni bir biçim dengesi kurarak, onu ekranın farklı optik açısıyla görme çabası içinde olan Aurence ve

Sinema Nedir?

Bost'un aksine Bresson '*Le Diable au corps*' filmindeki aile bireyle-ri gibi küçük karakterler kurma yerine, onları göz ardı etmiştir. O, gereksiz ayrıntıları budayarak artık hiçbir bölümü atılmayacak de-recede yalın bir yapım ortaya koymuştur. Bernanos'un kendi ro-manını yazarken sahip olduğu özgürlüğün senaryo yazımında da aynen korunduğunu söylersek hiç de abartmış olmayız.

Her ne kadar Bresson'u romana bağlılığı nedeniyle övgüye değer buluyorsak da, bu son derece sinsi bir bağlılıktır. Bu, yaratıcı bir yeteneğin sadakati olarak karşımıza çıkar. Doğal olarak hiç kimse bazı değişikliklere gitmeden uyarlama yapamaz. Bresson, Bernanos'un estetik sağduyusunu baz alarak yeni bir sanat ürünü ortaya çıkarmıştır. Zaten ekrandaki karakterler ile romanın karak-terlerinin tıpatıp aynı olmasını beklemek hatalı bir tutum olur.

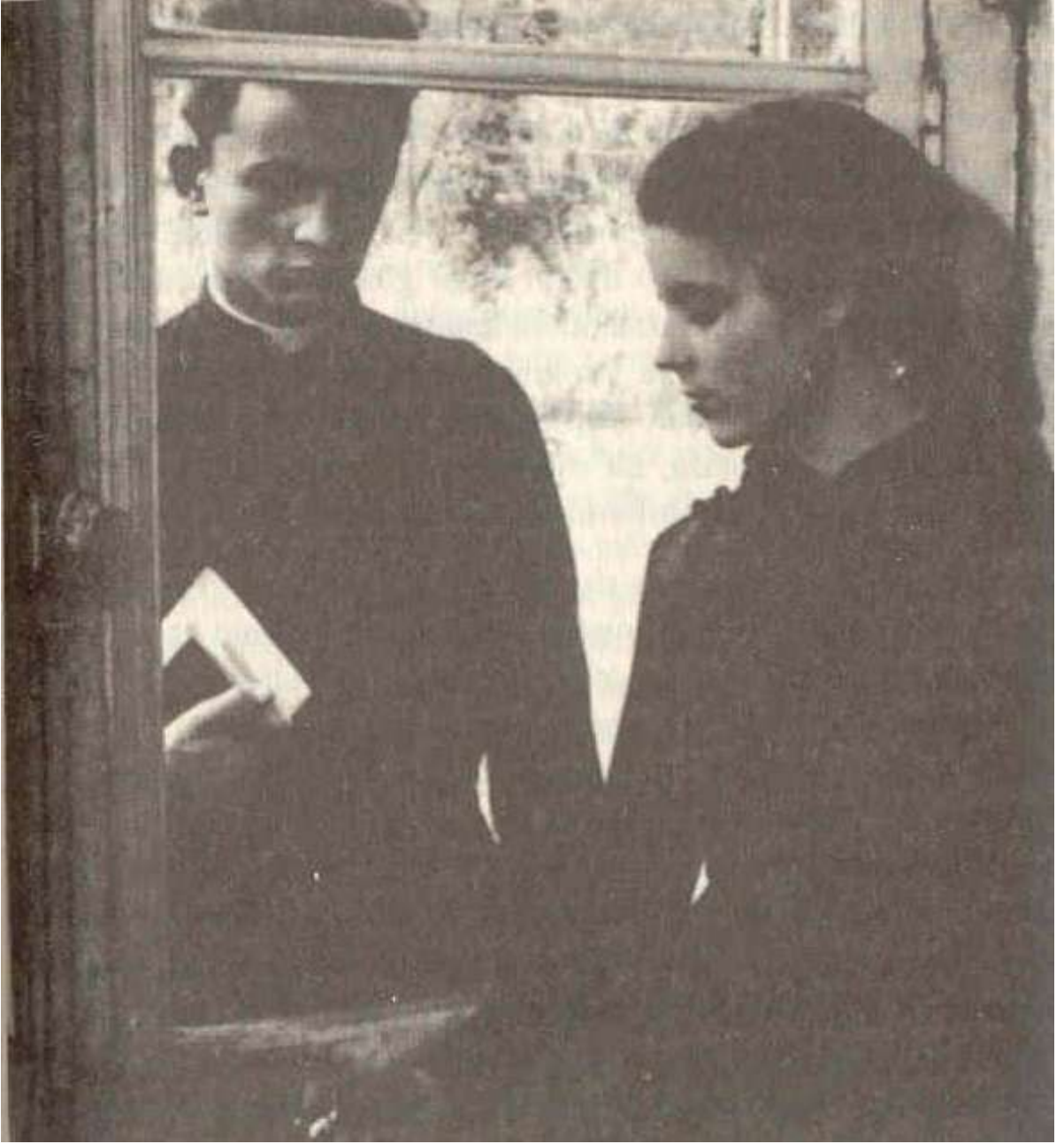
Valéry, filmde geçen "Çay saat beşte olacak" tümcesini ge-reksiz bulmaktadır. Ona göre bu ancak romanın içinde bulunabile-cek bir ifadedir. Filmde ise oyuncular herhangi bir şey söylemeden masada görüntülenmelidir. Uyarlamacı, metin ile karakterleri öy-kü dengesinin fiziksel oluşumuna uygun şekilde kullanmalıdır. Si-nema yapımcısı görsellik ile aktaramadığı olguları diyaloglar şek-linde verme yoluna gitmelidir. Bu diyaloglar romandan aynen alı-nabileceği gibi bazı değişikliklere uğrayarak da ekrana aktarılabi-lirler.

İşte burada '*Le Journal curé de campagne*' filminin metinsel bağlılığın paradoksal etkilerini görmekteyiz.

Kitapta okuyucuya sunulan karakterler onlara yüksek dere-cede bir iç rahatlama, bir hoşnutluk duygusu hissettirirken Amb-ricourt papazının kalem ile yazılan oluşumu bize hiçbir zaman, herhangi bir noktada hedefine ulaşmamış, boşuna uğraşmış, var-lığın sınırları belirlenememiş hissini yaratmaz. Bresson ise kendi karakterlerini yaratırken bu olguyu gözden kaçırmış gibidir. Ro-mancının somut olarak zihninde canlandırabildiği karakteri ekra-na aktarırken ancak gelişimi tam olarak sağlanmamış daha fakir görüntüler ortaya çıkarabilmiştir.

Robert Bresson'un Still

Bernanos'un romanı, resimsel tanımlamalar, katı somutluklar ve göze çarpan görsellik bakımından zengindir. Örnek vermek gerekirse şu bölümü aktarabiliriz: "Kont dışarı çıktı-yağmurla karşılaştı. Attığı her adımda sular, uzun botlarından aşağı sızıyordu. Öldürülmüş olan üç ya da dört tavşan, kanlı çamur içinde korkunç görünüşlü bir yığın oluşturacak şekilde torbanın içinde bir kenara atılmışlardı. O, torbayı duvara asarken gözlerini bana dikip konuşmaya başladı. Berrak bir sesi ve sevecen bir bakışı vardı."



29.*'B/r Taşra Papazının Günlüğü1

Sinema Nedir?

Bütün bunları daha önce bir yerlerde gördüğünüzü hissettiniz mi? Nerede olduğunu boşuna düşünmeyin. Büyük bir olasılıkla Renoir'ın bir filmindedir. Şimdi bu ikisi arasında bir karşılaştırma yapalım. Her ikisi de bize ortak duygular hissettirmektedir.

Eğer Bresson kitaba tamamen sadık kalsaydı, ortaya bambaşka bir film çıkardı. Onun özgün metni, ona hiç dokunmadan görselleştirmeye çalıştığını varsayarak, izleyicide tam tersi bir etki doğuracak bir ürünün ortaya çıkma olasılığı bir hayli fazla olurdu. İki sanat dalının, dillerinin farklı olması uyarlamalarda aynı etkiyi bırakacak farklı yöntemler izlenmesini gerekli kılmaktadır.

Metine başvurmak bu konu için açıklayıcı olacaktır. Roman yazarı büyük ölçüde diyalogdan kaçınmıştır. Papaz, günlüğünü yazmaya, konuşmaları düz tümceye çevirerek başlar. Bernanos, papazın duyduğu her şeyi aynen rapor gibi yazdığı şekilde bir yol izlemiştir. Bresson'un kafasındaki sunma şekli de özel karakterlerin, nesnel görüntüler ile verilmesi tarzında olmuştur. Romanın metinde bulunan gerçek diyalogların denge ve ritimleri, ekrana aktarılmaları esnasında, bir monotonluğa sebep olma olasılığına karşı atılmış veya değiştirilerek kullanılmıştır.

'*Les Dames du Bois de Boulogne*' uyarlaması için çok sayıda olumlu eleştiriler yapılmıştır. Eleştirmenler, filmin özgün bir senaryodan yola çıkılarak gerçekleştirildiğini düşünerek konuyu ele almışlardır. Diyalogların göze çarpıcı kalitesi, ünü böyle bir övgüyü gerektiren Cocteau'ya mal edilmemiştir. Bunun böyle olması, eleştirmenlerin '*Jacques le fataliste*' romanını tekrar okumamalarından kaynaklanmaktadır. Bu metnin tamamında sözcük sözcük benzer bir üslup sezilebilmektedir. Bresson da öyküsünü, olayın geçtiği onsekizinci yüzyılın tüm lezzetini izleyiciye aksettirecek şekilde çağdaş bir tarz kullanarak anlatmaktadır. Özgün metine bağlı kalmak ile bağlı kalmamak arasındaki oluşum farkı, bu iki filmin daha detaylı bir şekilde incelenmesi sonucu, daha bilimsel olarak ortaya konulabilecektir.

'*Les Dames du Bois de Boulogne*' filmine yöneltilecek eleştiriler

lerden biri karakterlerin, yaşadıkları zamanın toplum yapısından uzak olmaları nedeniyle yanlış anlaşılmalara sebep olmasıdır. Doğru, Diderot'un romanında intikamın seçimi ve onun etkinliği dengede tutulmuştur. Gerçekten de modern izleyici için aynı intikam şekli çağdışı ve deneyimlerin ötesinde gözükmektedir. Doğal olarak, bu noktada karakterlerin toplumsal olarak haklı gösterilmesi boşuna yapılmış bir çaba olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna karşın romanda gösterilen fahişelik ve kadın satıcılığı, günümüzde de geçerliliği koruyan toplumsal bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu olgular filmde, o dönemde bu konu üzerinde mevcut baskı nedeniyle üstü kapalı olarak geçirilmekte ve herhangi bir şekilde haklı gösterme yoluna gidilmemektedir. Kendisine sadık kalmadığı için yaraladığı kadını, sevgilisi olan kabare dansçısıyla evlenmeye zorlaması, bir intikam çeşidi olarak günümüzde gülünç karşılanır. Uyarlama yapılırken değişen sosyolojik yapının göz önünde bulundurulması gerekir. Bresson, bize karakterler hakkında daha fazla bilgi verme isteğinde olmasına karşın, bunu yapamaz. Bunun tersi olarak Racine, karakterlerin dinlendikleri odanın duvarlarının rengi hakkında hiçbir şey yazmamıştır. Klasik trajedinin tam bir gerçekçiliğe gereksinimi yoktur. Tiyatro ile sinema arasındaki temel farklılıklardan birisi budur. Bresson, epizodlardan sinematografik bir soyutlama gerçekleştirirken, durumun gerçekliğini kendi istediği gibi kurgulamaktadır. 'Les Dames du Bois de Boulogne' filminde Bresson, gerçekçi bir hikayeyi başka bir kapsama dönüştürme riskini göze almaktadır. Gerçekliğin bu iki örneğinin sonucu, birinin diğerini iptal etmesidir. Diderot'un sayfalarına doğru esen silecek sesi, bu kez Racine'vari diyaloglar şekline dönüşmüştür. Bresson'un mutlak bir gerçekliği amaçlamadığı bellidir. Diğer taraftan, saf bir boyut sembolizm arayışı içinde de değildir. Daha çok soyut ile somutun yapısal bileşimini sunma peşindedir. Yağmur, şelalenin şırıltısı, kırılan bir saksıdan dökülen kumun sesi, bir atın kaldırım taşını çiftlemesi, dramatik karşısavları olmayan ve dekorda karşılığı bulunmayan olgulardır. Bunlar somut bir bütün soyutlamalarıdır. Onlar saydamlığın üzerinde çizilen çizgiler gibi, bir elmasın berraklığını etkileyen toz zerrecikleri

Sinema Nedir?

gibi saflığın içindeki saf-olmayışlardır. Ben *'Les Dames du Bois de Boulogne'* ve *'Le Journal d'un curé de campagne'* filmlerini, uyarlamaların mekaniklikleri arasındaki benzerliklere dikkat çekmek için seçtim.

'Le Journal d'un curé de campagne' filmi daha sistematik bir araştırma gerektirir. O, çok çeşitli teknik oluşum altında kotalanmıştır. Ancak her bir durumun temel olarak aynı yapıda olduğunu görmekteyiz. Her iki filmde de aslolan, dramın ya da öykünün kalbine ulaşarak, gerçekçilik ve edebiyatın karşılıklı etkileşimi ile oluşan dışavurumculuktan kaçınarak estetik soyutlamanın en yetkin biçimine ulaşmaktır. Bresson'ın metine bağlılığı bu şekilde ele alınmalıdır. Eğer Bresson metine sadık kalıyorsa bunun tek nedeni, yararı olmayan özgürlüğü kullanmanın amacına hizmet etmeyeceğini bilmesidir.

Bresson, metnin kölesi ve efendisi konumundadır. Bu iki olgu arasındaki karşıtlık onun etki gücünü artırır. Henri Agel, onun filmini tanımlarken romanın Victor Hugo tarafından yeniden yazılmış şekli ifadesini kullanmıştır. Şimdi de *'Le Journal d'un curé de campagne'* (Bir Taşra Papazının Günlüğü) filmini daha yakından inceleyelim. Her ne kadar Bresson'ın bu filmi bazı zayıflıklar içerse de, filmi onun stilinin belirgin bir parçası olarak nitelendirebiliriz.

Genel olarak oyunculuk, her zaman için, Laydu ve bazen Nicole Lamiral hariç tutulursa, zayıftır. Ancak bu durum filmin genel yapısı içinde göz ardı edilebilecek bir noksanlık olarak kabul edilebilir. Gerçek olan filmin oyunculuk alanında sıradan kalıpların dışına taşma çabasıdır. Oyuncu kadrosunun tamamen amatörlerden kurulu olduğu unutulmamalıdır. *'Le Journal'* filmi, *'Ladri di Biciclette'* (Bisiklet Hırsızları) filminden *'L'Entrée des artistes'* filmine kadar pek çok yapım ile yakınlıklar taşıdığı düşünülse de aslında sadece Carl Dreyer'in *'Jeanne d'Arc'* filmine benzetilebilir. Oyuncu kadrosundan metni oynamaları ya da onu yaşamaları istenmemiştir. İstenen tek şey metni söylemeleridir. Bu nedenledir ki ekrandaki karakterlerin söyledikleri konuşma bölümleri ile ekran dı-

şı konuşma bölümleri mükemmel bir uyum içindedir. Ne vurgulamada, ne de stilde temel bir farklılık vardır. Oyuncuların dramatik yorumlama kurallarına uymaları ya da psikolojik unsurları göz önünde bulundurmaları söz konusu değildir. Onlardan sözcüklerin anlamlarının yüzlerine yansımaları istenmemiştir.

Böylesine kötü oynanmış bir film bizi, ifadeleri diğerlerinden farklı olmayan pek çok portrenin bulunduğu bir resim galerisindeymişiz gibi duygular hissetmeye yöneltir. Siyahlara bürünmüş, gölgeler içindeki Nicole Lamiral, bir görünüp bir kaybolan, yarı aydınlık, yarı gölge içinde bulunan kenarları bulanıklaşmış balmumu üzerine batırılan bir mühür gibi karşımıza çıkmaktadır.



30. 'B/r Taşra Papazının Günlüğü'

Sinema Nedir?

Bresson da, tıpkı Dreyer gibi ruhun en görünen şekline bürünmüş olan kanlı canlı İnsanları oyuncu olarak kullanmaktadır. Ancak onun ilgilendiği varlığın psikolojisi değil, fizyolojisidir. Oyuncuların yavaş temposu, hareketlerin isteksizce yapılması, bazı davranış kalıplarının ısrarla tekrar edilmesi izleyenlere yavaş hareket eden bir rüya yaşatır. Bu insanların yaptıkları hiçbir şey şans eseri olmuş değildir—her biri hayatın kendine özgü ilerlemesini göstermektedir.

Karakterlerde hiçbir gelişim yoktur. İç çatışmalar kesinlikle dışarıya yansıtılmaz. Onun yerine, biz acı çekmenin, çocuk doğurma sancısının ya da bir yılanın kabuğunu atarken hissettiği ıstırapın karışımını duyumsarız. Bu nedenle Bresson'un karakterleri çıplaklaştırdığını söylemek yanlış olmaz.

Psikolojik analizlerin ötesinde, filmin sıradan dramatik kategorileri konu dışı tutulmuştur. Olayların oluşumu, ruh tatmininin en yüksek noktasına doğru işleyen tutkular altındaki dramaturjilerin olağan yasalarına uygun olarak yapılmamıştır. Olaylar birbirlerini gerekli sıraya göre izler. Ancak tesadüflere de yer verilir. Serbest hareket ve gereklilik beraber gitmektedir. Filmin her anının, her çekiminin özgürlük ve gereklilik ölçüsü vardır. Bunlar aynı yönde hareket ederler ama mıknaatısın yüzeyine gelindiğinde demir tozları gibi ayrılırlar. Bernanos-Bresson saydamlığı tesadüflerin büyük rol oynadığı kaderin saydamlığından farklıdır. Bu her birimizin kabul etmekte serbest olduğu bir saydamlıktır.

Olayların ve karakterlerin etkinliğinin sıralanışı, geleneksel dramatik yapı gibi sarsılmaz bir konum içinde bulunmaktadır. Bu durum kehanetin bir düzenine (ya da buna Kierkegaard'a özgü "tekrarlama" diyebilirsiniz) uygundur.

Filmin trajik kurgusu içinde her bir sıralamanın bir istasyonu vardır. İki papaz arasında kulübede geçen konuşma bize bu konu hakkında ipucu verir. Ambricourt papazı Mouth of Olives'den ruhsal olarak etkilendiğini açıklar. "Efendim beni sonsuzluk hakkında yeterince bilgilendirmediği için ben onun kutsal tutkusunun

esiri idim," der.

Ölüm bize önceden takdir edilmiş bir son değildir. O, sadece bir sonuç ve teslimiyettir. Bunun tanrısal bir kural olduğunu biliriz. Acı çekmesindeki ruhsal ritim, ona dışarıdan gelen bir olgudur. Filmin sonuna doğru kolayca gözden kaçabilecek göndermeler yapılmıştır. Çamurun içine düşme, kan ve şarap kusma gibi. Hristiyanlığın çöküşü ve Tutkunun Kanını simgeleyen benzetmelerdir bunlar. Hepsi bu değil. Veronica'nın peçesi, bize Seraphita'nın giysisini hatırlatır; tavan arasındaki son ölüm, Golgatha'yı anımsatır.

Şimdi, bu karşılaştırmaları bir kenara bırakalım ve konuyu teolojik değerlerden sıyrıp estetik düzleme taşıyalım. Bresson da, tıpkı Bernanos gibi, İncil'deki belirgin paralelliğe karşın sembolik imalar kullanmaktan kaçınır. Her bir benzetmenin kendine özgü biyografik ve bireysel anlamı vardır. Onun Hristiyanlığa gönderme şeklindeki anlamı ikinci sırada gelmektedir. Ambricourt papazının hayatının tanrısal modelin taklidi olarak belirlendiğinden kuşku-muz yoktur. Ancak bu tekrarlama hayatın daha ileri şekilde resmedilmesidir.

Böylece, belki de ilk kez, sinema bize içinde dahiyane kaza-ların ve ruhun hayatı olarak algılanabilir hareketin filmini sunmak-tadır. Bununla da kalmayıp bizim önümüze yeni bir dramatik bi-çim getirir. Bu, dinsel, teolojik bir biçimdir.

Bresson, psikolojik unsurları en aza indirerek, saf gerçekli-ğin iki yüzüne sırt çevirmiştir. Bir yanda daha önce gördüğümüz gi-bi, oyuncular bütün sembolik ifadelerden sıyrılmışlardır. Diğer ger-çekliği ise "yazılı gerçeklik" olarak adlandırabiliriz. Bunu yapmak yerine Bresson'ın Bernanos'un metnine olan bağlılığı onun edebi karakterlerini vurgulama şeklinde olmuştur. Onun kurgulama seçi-mi ve oyuncuların yönetimi önceden belirlenmiştir. Bresson, roma-na karşı da, oyunculara davrandığı gibi davranır. Roman, soğuk, sert ve gerçekçi bir yapıya sahiptir. Onun istenildiği gibi yönlendi-rilmesi oldukça zordur. Bresson, metni yoğunlaştırmak yerine onu kısaltır. Böylece ortaya çıkan şey, orijinal metnin sade bir parçası-

Sinema Nedir?

dır. Taş ocağından çıkan mermer gibi, filmin sözcükleri de romanın sadece bir bölümünü oluşturacaktır. Tabii ki, onun edebi karakterlerinin vurgulanması sanatsal tarzının araştırılması yapıldıktan sonra meydana getirilecektir. Bu gerçekçiliğin tam tersi olacaktır. Gerçekçilik durumu, tanımlayıcı bir kapsam değildir. Sahnedeki gerçekliğin romanda ortadan kaldırıldığı ve kameranın bunu doğrudan doğruya ele aldığı bellidir. Bunun tersine olarak, onların birleşiminin etkisi aralarındaki farkların tekrar ortaya konması anlamına gelecektir. Her biri kendi bölümünü oynar. Bunu kendi kurgu ve kendi stillerinin ışığında gerçekleştirirler. Ancak kuşku yok ki, onların bu şekilde ayrılımları, birbirlerini temsil etmeleri nedeniyle beraber görünmelerini engelleyemeyecektir. Bresson, kaza eseri olan ne varsa onları elemeye çalışır. Olayların iki sırası arasındaki ontolojik çatışma, ekran üzerinde tek bir ortak ölçü ile ortaya konulmalarını gerektirecektir—bu ölçü ruhtur.

Her oyuncu aynı şeyi söylüyor olmalarına karşın, her birinin ifadeleri arasında çok belirgin farklılık olacaktır. Onların tarzları, oyuncunun metine karşı olan ilgisi, sözcük ve görüntü gibi faktörler bu ayrılıkları belirleyecektir. Bu hiçbir dudağın ifade edemeyeceği, ruhtan kopup gelen bir dildir.

Papaz ile Kontes arasında geçen madalyon sahnesi, tüm Fransız sineması içinde, hatta belki tüm Fransız edebiyatı içinde en yoğun güzellikleri içinde taşıyan sahnedir. Onun güzelliği, diyalogların psikolojik ve dramatik değerlerinin olduğu oyunculuktan kaynaklanmadığı gibi, onun gerçek anlamından da kaynaklanmaktadır. Gerçek diyalog kendinden geçmiş olan din adamı ile onun üzüntü içindeki ruhu arasında meydana gelen çatışmadır. Onların ruhları arasında geçen kılıç savaşı bizi onlardan kaçırır. Aralarındaki konuşma normal seyrinde devam ederken, diyalogun sertliği artmaya başlar, gerilim yükselir. Bu durum bizim de sakinliğimizi bozacaktır. Onlar arasındaki sözcükler gitgide şiddetlenmişken, bir an için bir sessizlik yankısı meydana gelir. İşte iki ruh arasında geçen gerçek diyalog budur; bu onların tüm sırlarını ortaya koyar; bu tanrısal görünümdür. Daha sonra papaz kontesin mek-



31. 'Dr. Caligari'nin Odası' (*Das Kabinett des Dr. Calligari*, 1920)
Yönetmen: Robert Wiene, Oyn: Werner Krauss.

tubu ile ilgili savunmaya geçmeyi reddeder. Bu alçakgönüllülük ya da aşk acısı değildir. Bunun nedeni, onun elle tutulur, iddiasını geçerli kılan bir kanıtın olmamasıdır. Kontesin kanıtı da, papazınkinden daha fazla kabul edilebilir cinsten değildir. Hiçbirisinin Tanrının tanıklığını istemeye hakları yoktur.

Bresson'un yönetmenlik tekniği onun estetik amacının seviyesi göz önünde bulundurulmadan değerlendirilemez. Onun filmlerinin şaşırtıcı paradoksları sonraki yıllarda daha açık hale gelmiştir. Onun görüntünün üzerine metni yerleştirme ayrıksılığı, ilk kez '*Silence de la mer*' (Denizin Sessizliği) filminde olmuştur. Bunun hedefi, metine sadık kalma isteği idi. Ancak Vercors'un kitabının Vapısı çok sıradışıydı. Bu deneyiminin, çok daha başarılı bir şekilde le *Journal d'un cure de campagne*' (Bir Taşra Papazının Günlüğü) filminde yapıldığını görüyoruz.

Sinema Nedir?

Acaba '*Le Journal*' filmi sesli başlıkları olan bir sessiz film midir? Gördüğünüz gibi sözcükler gerçek bir sentez olarak hiçbir zaman görüntüye girmezler. Her ne kadar bu sözcükler bir karakter tarafından söylenmiş olsa da bu bir operanın ezber kısmından öteye geçmez. Film, metnin kısaltılması ve resimleştirilmesi şeklinde yapılmıştır ve görüntü onun yerini hiçbir zaman içine almaz. Bütün bu söylenenlerin hiçbirisi görünmemektedir. Görünenler ise tekrar söylenmektedirler. Daha da kötüsü bazı eleştirmenler Bresson'un romanının görüntülü radyofonik montajı olarak nitelendirebilmektedir.

Şunu hemen belirtmek gerekir ki, Bresson her ne kadar filminde çok sayıda yakın çekim kullanmışsa da, bu onun sessiz sinema dönemine geri döndüğünü göstermez. Onun, bunu yapmakta amacı tiyatro dışavurumculuğu ile bağ kurabilmektir. Ona bunu yaptıran etken Stroheim ve Dreyer tarafından anlaşılan insan yüzünün değerini yeniden keşfetme isteğiydi. Onun filmini sessiz filmler kategorisine sokmak hatalı olacaktır. Sessiz film için yapılacak nostalji görsel sembolizme duyulan iyi niyetli bir geriye dönüşten ibaret olacaktır. '*Greed*', '*Nosferatu*' veya '*La Passion de Jeanne d'Arc*' filmlerinin sound track'lerinin olmayışı, '*Caligari*', '*Die Nibelungen*' veya '*Eldorado*'nun sessizliğinden farklı bir yapıya sahiptir. Bu bir ifade biçimi oluşumu değil, olmayıştır. Eski filmler ses olmadığı için değil, sesin olmamasına rağmen var olmuşlardır. Sesin icat edilmesi, bilimsel bir rastlantı fenomenidir. Onu bazılarının düşündüğü gibi estetik bir evrim olarak kabul etmek olanak dışıdır. Filmin dili, Aesop'un dili ile aynı temele dayanmaktadır. Sinema tarihi içinde, 1928'den önce ve sonra kesintiye uğramamış bir süreklilik vardır. Bu, dışavurumculuk ile gerçeklik arasındaki ilişkilerin öyküsüdür. Ses, bir süre için dışavurumculuğu parçalamış ve gerçekçiliğin gelişiminin sürmesini kolaylaştırmıştır.

Bresson'un algılama biçimi, Stroheim ve Renoir'in çalışmaları ile yakından ilintilidir. Ses ve görüntünün ayrılması, sesin içindeki gerçekçilik estetiğinin araştırmadan anlaşılamayacağı olgusunu ortaya koyar. Metinde, görüntünün bir yansıması vardır. On-

ların paralelliği, bizim duyularımıza sunulan bölümleri beslemektedir. Bresson'ın diyalektiği, soyutluk ile gerçeklik arasında sürüp gitmektedir. Sonunda tek bir gerçekliğe ulaşılır. Bu, insan ruhunun gerçekliğidir. Diğer taraftan, o gerçekliği yeniden üretebilmek için, onun bileşenlerinden birini hariç tutmaktadır. Bu ses bileşenidir. Görüntüden parçalı olarak bağımsız kılınır. Metin ikinci gerçekliktir. Onun gerçekliği, onun stilidir. Görüntünün stili, onun gerçekliği iken, filmin stili, bu ikisi arasındaki çatışmadan ortaya çıkar.

Bresson, görüntü ve sesin hiçbir zaman örtüşmemesi gerektiğini söylemektedir. Filmdeki en hareketli anlar metin ile görüntünün her biri kendi tarzında, aynı şeyleri söyledikleri anlardır. Ses, zaten görmekte olduğumuz şeyi tekrarlamamalıdır. Onu güçlendirmeli ve nasıl ki bir gitarın tellerinin titreşimleri, bu sesin gitarın içinde yankılanması sonucu şiddetleniyorsa ve sesi katlanarak artıyorsa, gerçekliklerden biri de, diğeri için aynı etkiyi yapmalıdır. Film tamamen bu tür bir ilişki üzerine kurulmuştur. Plastik kompozisyonun noksanlığı ve oyuncuların rollerinin hakkını vermemeleri tüm filmin değerinin anlaşılmamasına sebep olabilir. Bunun ötesinde etkinliğin artması, kurgulamaya bağlı değildir. Görüntünün değeri, onun önünde gelen ve ondan sonraki görüntü ile ilintili değildir. Onun statik bir enerjisi vardır. Bununla sound track'in estetik potansiyeli arasında şiddetli bir gerilim vardır. Bu durum noktasına doğru hareket eden görüntü-metin ilişkisidir. Film, bu şekilde boyun eğdirici bir mantık ile de gerçekleştirilebilir. Seyirci, basamak basamak karanlık ekran üzerinde ufak bir ışık sayesinde gece olduğu duygusuna doğru yönlendirilir.

Görüntünün kaybolması ve onun yerini romanın metninin alması yüksek seviyede gerçekliğin göstergesidir. Burada tartışmasız bir saf sinema söz konusudur. Mallarmé'nin boş sayfası ve Rimbaud'un sessizliği bu dilin en yüksek noktaya ulaşmasıdır. Böylece ekran görüntülerden kurtulmuş olarak sinematografik gerçekliğin zaferine ulaşır.

'Le Journal d'un Curé de Campagne' filmi ile sinematografik

Sinema Nedir?

uyarlama yeni bir konuma ulaşır. Şimdiye kadar film, estetik bağlamda bir dilden ötekine geçiş kisvesi altında romanın yerini tutma eğilimi içinde olan bir olgu idi. Sadakat, romanın ruhuna bağlı olmak anlamına geliyordu. Ancak o, aynı zamanda gerekli unsurların araştırılması aşamasını da kapsıyordu. Yani tiyatronun dramatik gerekleri sinematografik görüntünün doğrudan etkinliğini arttırması kapsam dahilinde tutulmalıydı. Bu çalışmaların sonucunda bazı genel kurallar ortaya çıkıyordu. *'Le Diable au corps'* ve *'La Symphonie pastorale'* uyarlamaları bu kuralların ışığında gerçekleştirilerek başarılı olmuşlardır. Çok sayıda film eleştirmeni bu filmlerin en az örnek aldıkları kitaplar kadar iyi olduklarını düşünmektedirler.

Bu formülün dışına çıkarak kitapların serbest uyarlamalarından söz etmeliyiz. Renoir'ın gerçekleştirdiği *'Une Partie de campagne'* ve *'Madame Bovary'* filmlerini buna örnek olarak verebiliriz. Burada sorun başka bir yolla çözülmüştür. Özgün metin sadece hayat bulma kaynağıdır. Film yapımcısı ile romancı arasındaki bağıllık derin bir sempatik anlama dayanmaktadır. Film, bu tür uygulamada kitabın yedeği olma amacının ötesine geçerek, onun yerini alma gayesi gütmektedir. Bunun başarılı bir örneği olarak Renoir'ın *'The River'* (Nehir) filmini gösterebiliriz.

'Le Journal d'un curé de campagne' filmi bir kez daha farklılık göstermektedir. Onun diyalektiği, sadakat ile yaratım arasında gidip gelmektedir. Burada, edebiyat eserini, sinema ürününe dönüştürme işlevi bir sorun olarak karşımıza çıkmamaktadır. Roman baz alınarak, ikincil derecede bir çalışma oluşturulmaya çalışılır. Film, yeni bir estetik yaratım olmuştur artık. Filmin, roman ile karşılaştırılmasına gerek yoktur.

Karşılaştırma yapılabilecek tek oluşum resim konulu filmlerdir. Emmer ve Alain Resnais, özgün çalışmaya sadık kalarak hammaddelelerini yüksek derecede bir ressam çalışması haline dönüştürmüşlerdir; onların ilgilendikleri gerçek, resmin konusu değil, resmin kendisidir. Bresson'un gerçekliği de benzer olarak romanın



32. *Erich von Stroheim, Tutku'da (The Greed, 1923) Zasu Pitts.*

metni üzerinde yoğunlaşmıştır. Fakat Alain Resnais'in Van Gogh'a olan sadakati sinema ile resim sanatının ortak yaşantılarının öncüsü durumunda olacaktır.

Resim filmleri için yapılan bu karşılaştırma tamamen geçerli değildir çünkü bu tür filmler estetik çalışmaların çok küçük bir anını kapsamaktadır. Onlar sadece resmin varlığına bir şeyler katarlar ve asla resimlerin kendilerinin yerine geçme iddiasını taşımazlar. Alain Resnais'in *Van Gogh*' filmi büyük bir çalışmayı ayrıntılı bir şekilde açıklayan, küçük bir başyapıt niteliğindedir. Onun yerine geçmesi söz konusu değildir. Bu belirgin sınırlamanın iki nedeni vardır. İlk olarak, fotoğraflık reproduksiyon, izdüşüm içinde özerkliğini temel alır. Resimler, uzayda ve zamanın dışında vardır. Sinema, bir sanat dalı olarak, uzayda ve zamanın içinde yer alması nedeniyle resimden ayrılır.

Sinema Nedir?

Oysa roman ile film arasında böyle bir ayırım yoktur. Her ikisi de anlatım sanatlarıdır. Filmin, sinematik görüntülerle anlattığı konu, romanda yazılı sözcüklerle anlatılır. Bu durumda aralarında bir farklılık kurulabilir fakat sorun buradan kaynaklanmamaktadır. Romancı, film yapımcısı gibi gerçek dünyayı gözler önüne serme amacındadır. Bunu esas nokta olarak aldığımızda filmin üzerine bir roman yazmak kavramı saçma olmaktan çıkacaktır. Ancak '*Le Journal d'un curé de campagne*' filmi benzeşmeler üzerinde değil, farklılıklar üzerinde düşünmenin daha doğru olduğunu kanıtlamıştır. Romanın varlığı, film tarafından onaylanır, onun içinde çözünmez. Bresson'un filminden estetik bir haz almamız Bernanos'un dehasının sinemanın prizmasından geçerek gökkuşağının yedi rengine ayrılmasından kaynaklanmaktadır.

CHARLIE CHAPLIN

Charlie Mitsel Bir Karakterdir

Charlie her türlü macerada boy göstermiş olan mitsel bir figürdür. İnsanların çoğu onun bir insan olarak 'Easy Street' (Şarlo Polis) ve 'The Pilgrim' (Şarlo Hacı) filminden önce ve sonra var olduğunu düşünür. Bu gezegen üzerinde yaşayan milyonlarca kişi için o Ulysses veya Roland gibi bir kahramandır ancak aralarında önemli bir fark vardır, biz eski kahramanların edebi kişiliklerinin hepsi için geçerli olmak üzere belirli bir şekil aldığını ve oluşumunu tamamladıklarını biliyoruz. Charlie ise her zaman için bir sonraki filmde ne olacağı belli olmayan bir karakter olarak karşımıza çıkmıştır.

Charlie'yi Bu Seviyeye Çıkaran Nedir?

Charlie'nin estetik varlığının devamlılığı ve tutarlılığı onun sinema tarihi içinde apayrı bir yer edinmesini sağlamıştır. Halk, onu giyiminden değil, küçük ikizkenar yamuk bıyığından ve paytak paytak yürümesinden tanımaktadır. 'The Pilgrim' filminde onu bir mahkum ve bir rahip kılığında görmekteyiz. Birçok filmde smokin veya ancak çok zenginlerin giyebleceği şık bir takım elbise giyer. Bu fiziksel "işaretler" karakterin iç dünyasının yapısını yansıtmaktadır. Bunları tarif ve ifade etmek oldukça zordur. Özel durumlarda bu nitelikler ortaya çıkmaktadır. Örneğin onun inatçılığını anlamak için diğer tüm insanların ona bir şey yaptırmaya çalışmasını beklemek zorundayız. Böyle durumlarda o, sorunu çözmek yerine iyice güçleştirme yoluna gitmektedir. 'The Pilgrim' filminde rafın üzerindeki bir şişe sütün arkasına bir oklava koyar. Biraz sonra sütü aldığı anda doğal olarak oklava kafasına düşecektir. Geçici çözümler her zaman için onu tatmin ediyor gözükse de meydana gelen

Sinema Nedir?



33. '*The Gold Rush*' (Altına Hücum)

anı durumlar onun inanılmaz yaratıcılığını ortaya koyacaktır. Onun dünya üzerindeki her türlü sorun için mutlaka bir çözümü vardır.

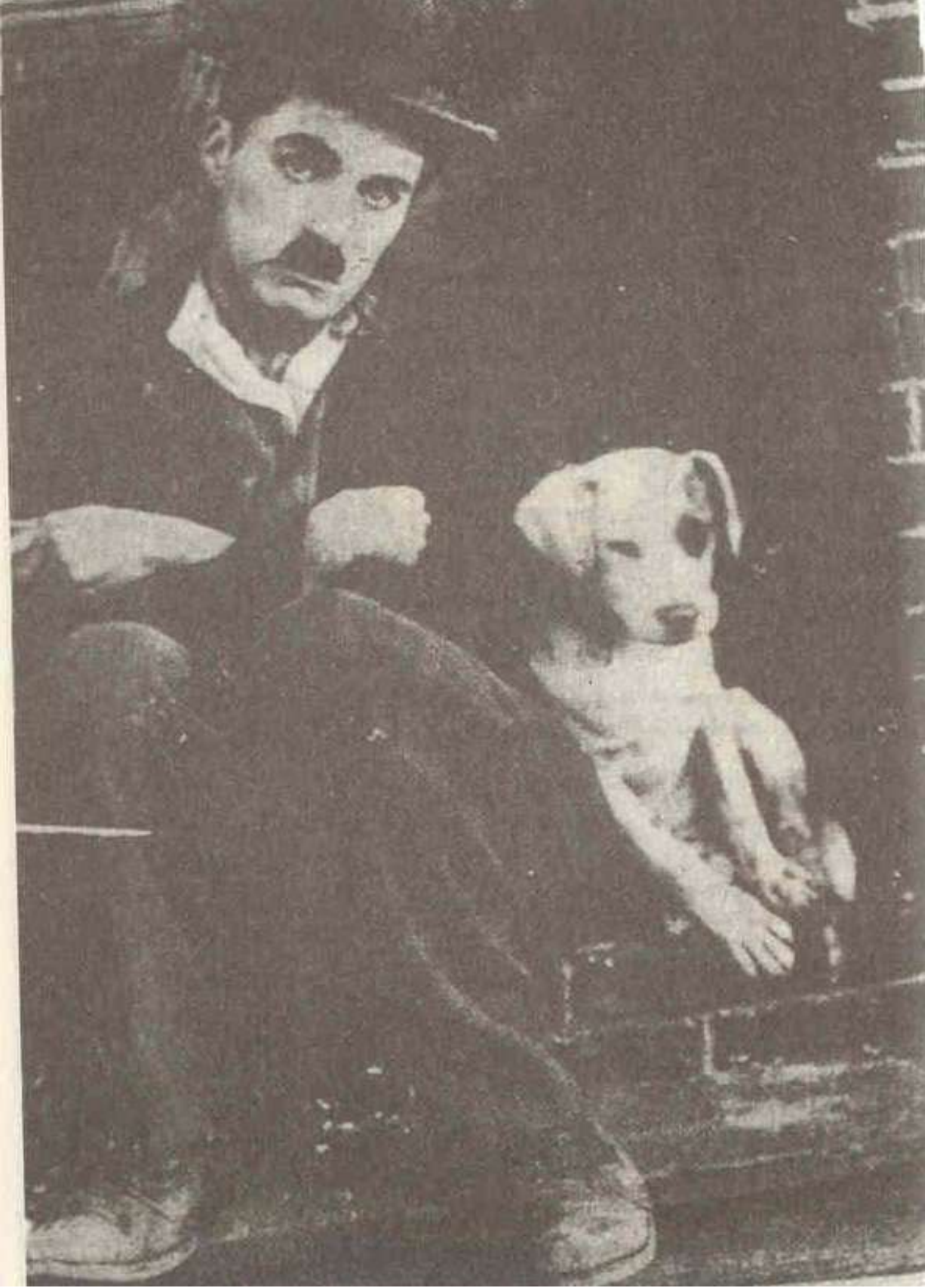
Charlie ve Nesneler

Nesnelerin faydalı işlevleri insanoğlunun onlara olan bağımlılıklarını arttırmıştır. Bu aletler ister şöyle, ister böyle olsunlar, hepsinin özel birer kullanım amacı vardır. Ancak her nasılsa onlar Charlie'ye bize hizmet ettikleri gibi hizmet etmezler. O, ne kadar bu nesneleri toplumun kabul ettiği doğrultuda kullanmaya çalışırsa çalışsın, her zaman bir sakarlık yapacak ve insanlar tarafından yanlış anlaşılabilecektir. 'A Day's Pleasure' (Bir Eğlence Günü) filminde o, her kapıyı açtığı anda eski Ford otomobilin motoru duracaktır. Gece yarısından sonra onun yatağı uyumasını engelleyecek şekilde hareket etmeye başlayacaktır. 'Pawnshop' (Şarho Tefeci) filminde alarmlı saati bir türlü olması gerektiği gibi çalışmayacaktır.

'Easy Street' filmindeki sokak lambası komşunun boğulması için bir anestetik maskesi işlevi görecektir. 'The Adventurer' (Şarho Firari) filminde kör bir adam lambanın ışığı altında durarak polisin kendisini görmesinden kurtulacaktır. 'Sunnyside'da (Kırda Aşk) bir gömlek masa örtüsü olarak kullanılacaktır. Kollarının havlu olarak, vb. kullanılması da cabası. O, sanki toplumun kanıksanmış değerlerine başkaldırıyormuşçasına saf bir marjinallik kompozisyonu çizecektir.

Şimdi diğer bir karakteristik gülütü (gag) ele alalım. 'The Adventurer' filminde Charlie kendisini izleyen gardiyanlara karşı bir uçurumun tepesinden taşlar fırlatmaktadır. Gardiyanlar yere yatarak onun taşlarından kurtulmaya çalışırlar. Charlie bunu fırsat bilip onlardan uzağa kaçmak yerine taş atmaya bir oyuna dönüştürür ve bundan keyif almaya başlar. O, bunu yaparken gardiyanlardan birinin onun arkasında durarak onu izlediğini farketmeyecektir. Başka bir taşı almak için elini uzattığında, gardiyanın ayakkabısına dokunur. Onun buradaki tepkisi görülmeye değerdir. Yararsız-

Sinema Nedir?



34. Sessiz sinemanın büyük komedyeni Charlie Chaplin.

lığı belli olan kaçmaya çalışmak yerine ayakkabıyı kum ile örtmeye başlayacaktır. Siz ve yanınızdaki kişi buna glersiniz. Bu başlangıçta aynı kahkahadır. Ancak bu gürültüyü farklı salonlarda en az yirmi kez dinledim ve entelektüellerin, örneğin öğrencilerin farklı bir şekilde ikinci kez kahkaha attıklarına şahit oldum. Bu sırada salonda ilk kahkahanın yanı sıra bir seri yankı vardır. İkinci kahkaha dalgası bir uçurumun görülmeyen duvarlarına çarpar gibi seyircilerin beyinlerinden yansımaktaydı. Bu yankı etkisi her zaman için duyulmayabilir. Charlie'nin gltleri kısa aralıklarla peşi peşine geldiği için izleyici bunları algılamada güçlük çekebilir.

Charlie'nin gülüt tekniği burada yeterince incelememize imkan olmayan, başlı başına bir çalışma konusudur. Onun türünün en yüksek seviyesine ulaştığını ve mkemmeliliğini yakaladığını söylemek sanırız yeterli olur. Charlie'yi sadece dâhi bir yönetmen olarak anmak ona karşi büyük bir haksızlık olacaktır. O, komediyi sirklerin ve mzikhollerin seviyesinden kurtarıp estetik bir düzeye ulaştırmıştır. Charlie'nin ihtiyaç duyduğu sinema medyumunu sahne ve sirk arenalarının dışında, uzam sınırlarından uzak bir ortamda komedi yapabilmekti. Bunu da başarıyla gerçekleştirmiştir.

Bu konuda kameraya teşekkür etmek gerekir. Komedi unsurunun evrimi onun sayesinde olmuştur. Büyük bir berraklık ile izleyiciye ulaştırdığı görüntüler, komedinin değerini yükseltmiştir.

Charlie'nin en iyi filmlerinin hiçbir ilgi kaybı olmadan defalarca izlenebileceği herkes tarafından kabul edilen bir gerçektir. Bazı gltlerin böylesine tükenmez bir yapıya sahip olması onun yaratımlarının sürpriz etkiye hiçbir şey borçlu olmadığını ve değerini biçim ve estetik düzleminden aldığını kanıtlamaktadır.

Charlie ve Zaman

Charlie'nin gltlerinin izleyicide bir şok etkisi yaptığı bilinmektedir. Seyirci böyle ani ıkışları hemen idrak edemeyebilir. Gltn oluşmasından hemen sonra izleyicilerin açımlama zamanla-

Sinema Nedir?



rı farklı olabileceği için bir kahkaha dalgası meydana gelir. Charlie temel prensip olarak olayların gerçek uzunluklarının ötesinde absürd uzunluklar tercih eder. O, iki gardiyandan kurtulunca, tehlike geçer geçmez yeni bir taktik bulmak için yeterli zamana kavuşacaktır. Ancak bu her zaman öylesine zor bir zamandır ki Charlie hemencecik bir çözüm bulmada zorlanabilecektir. Bazı anlarda geçici çözümler ile yetinecektir. Onun bu davranışı devekuşunun kafasını kuma gömerek saklanmasıyla başka bir şey değildir. Ancak Charlie bazen bizi yalanlayacaktır. O, tehlike anında sınırsız bir hayal gücü ile karşımıza çıkar.

Tehlikelerden çok kolay sıyrılma Charlie'nin en belirgin özelliklerinden biridir. 'Shoulder Arms' (Şarlo Asker) filminde bir ağaç şeklinde kamuflaj yaparak tehlikeyi atlatacaktır. Aslında "kamuflaj" sözcüğü tam olarak doğru değildir. Bu bir çeşit taklitçiliktir. Buna zamanın, uzay tarafından yeniden emilimi sırasında Charlie'nin savunma yansımaları demek de olasıdır. Korkunç ve karşı konulmaz bir tehlike nedeniyle köşeye sıkışan Charlie, kendisini kuma gömen bir yengeç gibi saklanmasını bilecektir. Bu bir metafor değildir. 'The Adventurer' filminin başında saklandığı kumun içinden çıkan bir mahkumu görürüz. Tehlike yeniden belirince mahkum kendisini tekrar kumun içine gömecektir.

Orman ağaçları içinde, bir bezin boyanması ile oluşturulan ağaç Charlie için bir halüsinasyon (sanrı) işlevi görecektir. Ağacın dal kümelerinde, farkına varılması çok zor olan küçük böceklerin yanı sıra ipek böceklerinin bile farkına varamadıkları için kenarlarını kemirmeye başladıkları yaprak görünümü alan Hindistan haşereleri bulunmaktadır. Ağaç görünümündeki Charlie'nin hareketsizliği ölü taklidi yapan bir böcek görünümü almasına sebep olur. 'The Adventurer' filminin bir başka gülütüyse bekçinin tüfeğinden çıkan kurşun tarafından öldürülmüş numarası yapmasıdır. Ancak Charlie'yi böcekten ayıran en büyük özellik onun hareket etmeye her zaman için hazır bir durumda olmasıdır. Onun içindeki ağacın hareketsizliği, geçici bir durumdur ve onun "dalları"nın hareketi Alman askerlerine gereken dersi verecektir.



36. Şarlo Asker

Ani Tekme Onun Karakterini Gösterir

Charlie bizim içine atılmış olduğumuz dünyaya olan tepkisini sıradışı bir ifade tarzı ile gösterir. Bu rol arkadaşlarının pek çoğunun bir türlü hışmından kurtulamadıkları tekmedir. En sıkıntılı, en zorda olduğu durumlarda bile rakibinin arkasına bir tekme atmaktan geri durmaz. Charlie hiçbir zaman doğrudan doğruya tekme atmaya kalkmaz. Bunu rakibi başka bir tarafa bakarken gerçekleştirir. Her ne kadar filmlerinin birinde bir oyuncu bu durumu onun anormal büyüklükteki ayakkabılarına bağlamış olsa da bu-

nun böylesine yüzeysel bir gerçekçilik ile ilgili olduğunu sanmıyorum. Onun arkaya tekme atma olayını çok kişisel olarak kullanımı nesnelere çok biyolojik, hayatı devam ettirici bir tarzda yaklaşmasının yansımasıdır. O, bunu rakibi arkasını döndüğü zaman yapmayı tercih eder. Çünkü Charlie yaşamdaki hiçbir sorunu onu karşısına alarak çözme yoluna gitmez. Geçmişte kendisine yapılmış olan kötülüklerin intikamını böylece mükemmel bir şekilde alacaktır. Bu hayranlık uyandırıcı davranış "Artık özgürüm" dercesine karşı tarafa iletilecektir.

Tekrarlama Günahı

Charlie'nin mekanikliği kullanması, olayın normal seyrinden başka gelişmelere neden olabilecek bir yapıdır. Onun için nesnelerin geleceği yoktur. Bir şeyi sona erdirmeye planlamasını onda göremeyiz. Olayların ilerlemesi sırasında mekanik bir kramp meydana gelecek ve işin yapılmasının ilk nedeni unutulup, bir kenara bırakılacaktır. Bu talihsiz eğilim, her zaman için ona en iyi şekilde hizmet edecektir. 'Modern Times' (Asri Zamanlar) filminin ünlü gülütünün temelinde bu yatmaktadır. Charlie bir montaj platformunda çalışırken, var olmayan civataları sıkıştırmaya devam edecektir. Bu, onun için mekanikleşmiş bir harekettir; 'Easy Street' filminde aynı şeyi çok daha kurnaz bir biçimde görürüz. Yatağın etrafından kendisini kovalayan birisine karşı Charlie, yatağı iter. Bunu bir dizi aldatmaca izler. Bir süre sonra, devam eden tehlikeye rağmen, Charlie geçici savunma taktiğini kullanmaya karar verir. Düşmanın hareketlerine karşı doğrudan doğruya savunmayı sürdürmek yerine, aşağı yukarı koşmayı bırakır ve tehlike sanki sonsuza dek geçiştirilmiş gibi davranır. Diğer kişinin ne kadar aptal olduğunu bir yana bırakırsak, mevcut ritmin bozulması sorunu çözmek için yeterli olmuştur. Charlie'nin filmlerinde, mekanik hareketin onun için kötü bir şekilde bitmesine rastlamak olası değildir. Diğer bir deyişle, hareketin mekanikliği Charlie'nin ilk günahıdır. Onun nesnelerden ve olaylardan bağımsızlığı ilk başlatma kuvveti sonrasında

Sinema Nedir?

da süregelen mekanik bir hareketlilik şeklinde görülmektedir. Gerçekten de Charlie'nin en büyük günahı "tekrarlama" olgusudur.

Bu tekrarlama günahının Charlie'nin gerçeklik düzeni içinde çok bilinen gülütlerinin kategorisi halinde ele alınması gerektiğini düşünüyorum. Buna örnek olarak 'Modern Times' filminin ünlü gülütü Charlie'nin yıkanmak istemesi nedeniyle nehre girmesi ve nehirin sadece bir ayak boyunda olduğunu farketmesi gösterilebilir. 'Easy Street' filminde odada yürürken yüzüstü merdivenin üzerine düşmesi benzer bir özellik taşımaktadır. Charlie bize geleceğin, geçmişin bir uzantısı olduğunu, onu temsil etme özelliğine sahip olduğunu anlatmak ister gibidir. Bizi toplum tarafından oynanan bir oyuna katılmaya zorlar. Bu geleceğin inşa edilmesi için oluşturulmuş ahlaki, sosyal ve politik bir mekanikliklerdir.

Kutsal Ülkenin Ötesinde Bir Adam

Toplumun taleplerine karşı Charlie'nin özgürlüğünün karakteristik görünümlerinden biri onun kutsal kabul edilen değerlere karşı bağımsız bir tavır almasıdır. Burada kutsal sözcüğünü doğal olarak dinsel hayatın çeşitli sosyal görünümüleri anlamında kullanıyorum. Charlie'nin pek çok filmi Amerika Birleşik Devletleri'nde puriten toplumun hoşgörüsü gösteremeyeceği tarzda, ruhban sınıfına karşı olan unsurları içinde barındırmaktadır. 'The Pilgrim' filmi, diyakozların (kilisede gönüllü olarak papaza yardım eden kişi), bağnaz kadınların, vakur papazların ve keskin yüzlü keşişlerin inanılmaz yüz ifadeleri ile doludur. Dindarların dünyası, Charlie Chaplin'in elinde bir sosyal karikatür malzemesi olmuştur. Ancak bu portrenin, temel gücünü ruhbanlığa karşı saldırıda bulunmaktan aldığını söylemek yanlış olur. O, radikal bir değişim taraftarı olmadığı için onun filmleri kabul edilebilirlik sınırları içinde kalmayı başarmıştır. Kutsal değerlere bir saygısızlık niyeti söz konusu değildir. Charlie'nin papazlarla bir alıp veremediği yoktur. Ancak burada yapılan inançları ile yaptıkları taban tabana zıt olan insanlara

Charlie Chaplin

bir tepkidir. Charlie onlara mutlak olarak karşı değildir. Hatta Pazar ayinlerine gider gibi yapıp, peşindeki polisin şüphesini çekmek için verilen vaazları büyük bir keyif alıyorcasına dinler. İlk bakışta yapılan dini tören saçma sapan bir dünya görünümü içinde bize sunuluyormuş gibi olsa da onun gülünçlüğü gitgide azalır. Charlie dinsel olaylar hakkındaki düşüncesini bazen gülümseyerek bazen kaşlarını çatarak belli edecektir. Vaaz bittikten sonra tıpkı bir vodvil aktörü gibi birkaç kez seyirciye dönerek onları selamlar.

Dinsel törenlerin yanı sıra başka ritüeller de vardır. Toplum, zaman içinde sayısız kabul edilir ve kabul edilmez davranış biçimi geliştirmiştir. Charlie, bir türlü bıçak ve çatal kullanmasını beceremez. Dirseğini tabağın içine sokmasından tutun da, çorba kasesini tepesine dikmesine kadar görgü kurallarını hiçe sayan çok sayıda hareket yapar. Bu durum en belirgin olarak kendisinin bir garson rolünde olduğu *'The Rink'* filminde görülür. Dinsel olsun ya da olmasın, toplum hayatı içinde her yerde kutsal kabul edilen çeşitli değerler vardır. İş ilişkilerinde, toplu taşımacılıkta, yemek yemede, vs. herkes için bu tür hareketler bağlayıcıdır. Bu bağlılık, toplumun bir manyetik alanı gibidir. Farkında olmadan, yaşantımızın her anında bu çerçeveye uygun davranırız. Ancak Charlie bu kalıba girmek istemez. Bu kutsallığın hiçbir kategorisi onun için var değildir.

Charlie'nin komedilerinin en iyi bölümleri, bizi taklit ettiği bölümlerdir. Kendisini kibar yemek yemeğe zorladığı veya elbisesine dokunuşa yapmacıklık gösterdiği bölümlerde bunu çok belirgin olarak görürüz.

SİNEMA VE ARAŞTIRMA

Jean Thévenot, '*Le Cinéma au long cours*' (Uzun Soluklu Sinema) adlı küçük kitabında 1928 civarındaki başarılı film çalışmalarını başlangıç noktası olarak film gelişimini anlatmıştır. Onun çalışmaları 1930 ile 1940 arasındaki sinema olaylarının yanı sıra İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sinemanın yeniden doğuş yıllarını da ele alır. Birinci Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre sonra 1920 yılından itibaren keşif filmleri sinema tarihi içinde göze batmaktadır. Güney Buz Kutbu'na yapılan geziyi konu alan '*With Scott to South Pole*' belge filmi 1922 yılında görkemli bir film dizisi başarısı gösterecek Flaherty'nin '*Nanook*' filmine öncülük etmiştir. Buz Kutbu'nda çekilen filmlerin başarısı sonrasında "tropikal ve ekvatorial" diye nitelendirebileceğimiz türde filmler çekilmeye başlanmıştır. Afrika'da çekilen bu filmlerin en çok bilinenleri Leon Poirier'ın gerçekleştirdiği '*La Croisière Noire*' (Kara Gezi), '*Cimbo*' ve '*Congorilla*'dır. İlk film 1926 tarihlidir, son ikisi 1923 ve 1927 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir ve izleyici karşısına ancak 1928 tarihinde çıkabilmiştir. Bu belgesel nitelikli seyahat filmlerinde otantik bir şiirsellik kalitesi hakimdir. Ancak bu şiirsellik, özellikle Güney Denizlerinde çekilen filmlerde egzotik bir duyarlılığa dönüşmektedir. Etnografik bir nitelik taşıyan '*Moana*'dan, '*Tabu*' ve '*White Shadows*' (Beyaz Gölgeler) filmlerine kadar derece derece mitolojik bir oluşumun farkına varırız. Fransız edebiyatı içinde Paul Morand, Mac Orlan ve Blaise Cendrars yeni bir iletişim medyası tarafından egzotizmin mistiğine yeni bir hayat kazandırmışlardır. Ses olgusunun sinemaya katıldığı ilk yıllarda bu yeni sanat biçiminin ilk başarılı örneklerinden birisi Walther Ruttmann tarafından yapılan '*Melodie der Welt*' (Dünya Melodisi) filmi olmuştur.

Birkaç ilgi çekici istisna dışında egzotik filmler izleyenleri hayretler içinde bırakacak ve değişik duyular hissetmelerine neden olacak görüntülerle doludur. Aslan avı sonrası bir aslanın ken-

Sinema Nedir?



37. *'Moana' (1925), Robert Flaherty*

disini taşılayan kişiği parçalaması, bunun örneklerinden biridir. 'L'Afrique vous parle' (Afrika Konuşuyor) filminde bir zenci, timsah tarafından yenir. 'Trader Horn'da bir zenci bir gergedanın dehşet verici saldırısına uğrar. Bütün bu sahneler filmlerde açık bir şekilde yer almaktadır. Böylece Afrika tüm dünyada kaba ve vahşi bir kıta olarak tanınmaya başlar. 'Tarzan ve King Solomon's Mines' (Tarzan ve Kral Süleyman'ın Hazineleeri) filmi bu görüşü pekiştirecektir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren belgesel otantikliğe belirgin bir dönüş yaşanır. Egzotizm dairesi, absürdlüğünün doruk noktasına ulaşmıştır. Bu nedenle daha sonraki yıllarda halkın beklentisi inandırıcılığı daha fazla olan radyo, kitap ve günlük basın gibi araçlardan bu tür bilgileri almak doğrultusunda gelişmiştir.

Araştırmaya dayanan filmin yeniden doğuşu, araştırmaya olan ilginin artmasıyla olmuştur. Bu, keşif gezileri için yeni bir başlangıç noktası oluşturmıştır. Yönetim ve stil bakımından bazı farklılıklar görölmeye başlanmıştır. Bu araştırmalar bilimsel ve antropolojik unsurlar taşımaktadır. Artık sansasyonel görüntü kaygısı, keşfin nesnel belgeselliğini ikinci plana atacak kadar güçlü değildir. Sonuç olarak bu tür görüntüler devrini doldurmaya başlamıştır. Ancak kamera hâlâ keşfin en tehlikeli anlarına şahitlik yapmaya devam etmektedir. Buna karşılık psikolojik durum ve insan unsuru daha ön plana çıkmaya başlamaktadır. Özellikle doğru olan iki durum vardır. Birincisi keşif üyelerinin davranışları ve onların birer keşif olarak görevlerini yaparken gösterdikleri tepkiler maceraperestin deneysel psikolojik durumuna benzemektedir. İkinci olarak çalışma kapsamı dahilindeki insan unsurunun öneminin boyutlarının daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır.

Bunun ötesinde film, artık bir keşfin gerçeklerini halkın gözleri önüne sermenin tek temel amacı değildir. Günümüzde bu, pek çok farklı yol ile yapılabilmektedir. Radyo ve televizyon, bu konuda sinemanın önüne geçmişlerdir. Çeşitli ekonomik yapıların sonucu olarak film keşfin maliyetini karşılayamaz olmuştur.

Sinema Nedir?

Yeniden oluşturularak yapılan belgesel filmin artık son bulmaya yüz tuttuğunu gösteren filmleren biri, bir İngiliz yapımı olan *'Scott of the Antarctic'*'tir. Bu, Kaptan Scott'un 1911 ve 1912 yıllarında yaptığı keşif gezilerinin hikayesinin yeniden anlatımı niteliğinde olan bir filmidir. *'Witt Scott to the South Pole'* filmi ile büyük benzerlikler taşımaktadır.

Öncelikle filmin hareketli ve kahramanca davranan karakterlerinden söz edelim. Scott, Güney Buz Kutbu'nu devrimci bir tarzda fakat yetersiz araçla fethetme yoluna gitmiştir; birkaç kızak, birkaç midilli ve köpekler onun ekipmanını oluşturuyordu. İlk olarak makineler onları yolda bıraktı. Bunu midillilerin önemli bir kısmının yorgunluktan ölmeleri izledi. Keşfin ihtiyaçlarını karşılamak için yeterli sayıda köpek olmadığı için malzeme kızağını beş kişi yaklaşık 1250 mil boyunca taşımak zorunda kaldılar. Onlar Amundsen'in Norveç bayrağını diktiği yere çok yaklaştılar. Dönüş yolculuğu ise daha ıstıraplı bir çabayı gerektiriyordu. Üç kişi tentelerinin içinde donarak ölmüştü. Üç ay sonra ekip arkadaşları onları geri getirecek ve görüntüler için onlara teşekkür edeceklerdi.

Her ne kadar sayısız şanssızlıklarla dolu olsa da Kaptan Scott'un bu denemesi modern bilimsel keşiflere öncülük etmiştir. Amundsen'in başarısına karşılık Scott başarısız olmuştur çünkü o çok büyük bir teknik donanım ile kutup keşfine çıkmıştır. Kutup keşfinde ilk görüntüleri çekme ünvanına sahip olan kameraman Ponting, -30 derecelik bir soğukta eldivensiz olarak bu çekimleri yapabilme fedakarlığını ve başarısını göstermiştir.

İngiltere, haklı olarak Kaptan Scott ile gurur duymaktadır. Ancak ben kendi adıma söylemek zorundayım ki, *'Scott of the Antarctic'* filminden daha sıkıcı ve gülünç bir film görmedim. Savurganlık nedeniyle ilk keşiften çok daha pahalıya mal olmuştur. 1947-1948 yılları arasında stüdyo çalışmaları sayesinde daha iyi bir görünüme kavuşmuştur. Ancak doğada sadece bir kez meydana gelen olayları yeniden oluşturmaya çalışmak, taklit edilmezi taklit etmeye çabalamaktan başka ne işe yarar? Senaryo, artık ö-

nemini kaybetmiştir. Scott'un hayatı ve ölümü bilgiçlik taslayan bir formellik ile defalarca anlatılmıştır. Ben burada hikayenin ahla-ki yönüne değinmeyeceğim. Filmin başarısızlığının nedeni burada yatmaktadır. Modası geçmiş teknik kullanımı yanında iki neden filmin başarısızlığında rol oynamaktadır.

Birincisi filmin kutup keşfi ile ilgili bilimsel bilgiden yoksun olmasıdır. Artık sokaktaki adam bile kutuplar hakkında daha fazla bilgiye sahiptir. Gazete, radyo ve televizyon sıradan insanlara bu tür bilgileri ulaştırmaktadır. Eğitim terimleri ile bir karşılaştırma yapmak gerekirse bu film ilkokul seviyesinde iken bugün bilim lise seviyesinde bulunmaktadır. Bu durumda Scott'un keşfi artık bir araştırma olmaktan kmıştır. Bu nedenle yapımcıları, izleyicilere bu maceranın psikolojik kapsamından uzun uzun söz etmek zorunda kalmaktadırlar. Marcel Ichac ve Languedin tarafından gerçekleştirilen '*Greenland*' filmini seyredenler Scott'a değer veremeyeceklerdir. İkinci olarak ve daha önemlisi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında savaşla ilgili olarak halka sunulan görüntüler, içinde romantizm ve egzotizm barındıran filmlerden eski tadı almayı engellemektedir. Ponting'in keşif filmi, '*Kon-Tiki*' ve '*Greenland*' filmlerinin atası niteliğindedir. Ancak zaman koşullarının getirdiği yetersizlikler onun önemini azaltmıştır.

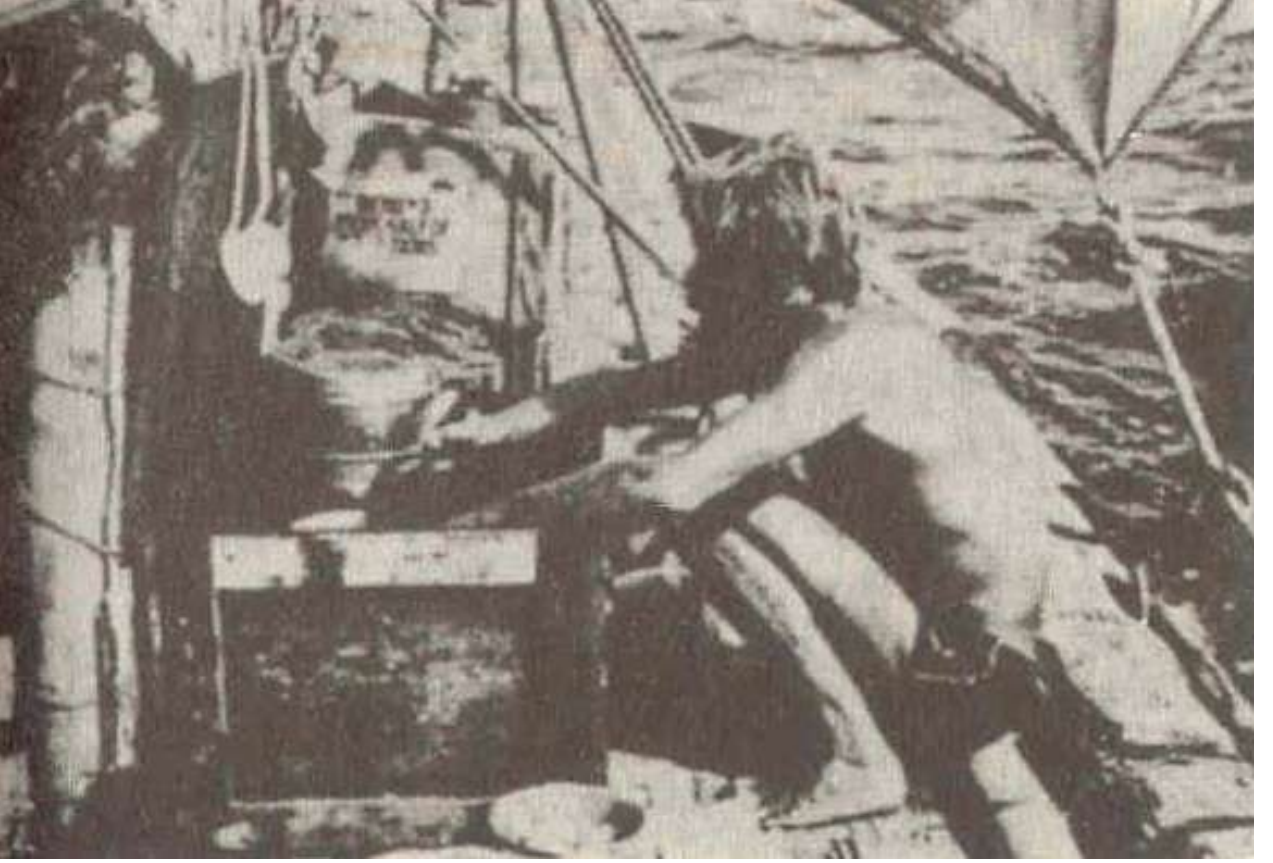
'*With Scott to the South Pole*' keşif filmi, Marcel Ichac ve Languedin'in '*Greenland*' belgeseli ile karşılaştırıldığında çeşitli özellikler bakımından birbirinin taban tabana zıddı iki filmin farklılıklarını inceleme fırsatı buluruz. Scott'un filminde Paul Emile Victor tarafından binbir güçlükle yapılan çalışmalar ve göze alınan riskler, her aktivitesi gnbeğn planlanan, modern donanımla yapılan keşif yolculuğu ile tezat oluşturmaktadır.

Thor Heyerdahl yönetiminde gerçekleştirilen '*Kon-Tiki*' filmi ise bambaşka bir keşif çalışması örneğini oluşturmaktadır. Bize, artık varlığını sürdürmeyen binaların ve heykellerin yeniden oluşumunu sunan, henüz bitmemiş bir yaratımın rüyasını gördüren yosun kaplı taşlar gibidir Kon Tiki. Açıklayalım. Pek çok kişi geç

Sinema Nedir?

Norveçli ya da İsveçli bilim adamlarından oluşan küçük bir grubun yaşadığı olağanüstü maceraları bilir. Bunlar, genellikle yaygın olarak kabul edilen teorilerin aksini ispat etmek üzere yapılan gezilerdir. Polinezya'nın Peru kıyılarının bazı bölümlerinde yaşayan kişilerin buraya göçmesi ile oluştuğu söylenir. Bu durumu ispat etmenin en iyi yolu binlerce yıl önce meydana gelen hareketliliği tekrar yaşamaktır. Bizim amatör denizcilerimiz eldeki en eski belgesel bilgilere dayanarak bir çeşit basit bir sal oluşturacaklar ve bununla yerlilerin yöntemini kullanarak yolculuğa çıkacaklardır. Herhangi bir şekilde yönetilmeyen sal, bir enkaz gibi rüzgarlarla taşınarak Polinezya mercan adasının yaklaşık 4500 mil uzağındaki bir yere varmıştır. Bu inanılmaz keşif üç ay boyunca yaklaşık yarım düzine fırtına atlatılarak gerçekleştirilmiştir. Bu, günümüz için bir mucizedir. Bize Melville ve Conrad'ı hatırlatmaktadır. Kaşifler seyahatten geriye çok ilgi toplayacak bir kitap ve çok sayıda çizim ile dönmüşlerdir. Bu arkadaşlarımızın da bir kamerası vardır. Fakat onlar amatördürler. Onların kamerayı nasıl tutmaları gerektiği hakkındaki bilgileri sizinkinden ya da benimkinden fazla değildi. Bunun yanında filmlerini ticari kullanım alanına sokmak gibi bir niyetleri yoktu. Örneğin kameralarını sessiz olarak kullanmışlardır. Bu saniyede 16 kare demektir. Oysa sesli çekimlerde saniyede 24 kare geçer. Bunun sonucu olarak görüntüler üst üste binmiş ve film 1910'lu yıllardaki sinemanın seviyesine düşecek şekilde sarsıntılı çıkmıştır. Bunun ötesinde 35 mm'lik kalitesi hataları örtmeye yetmemiştir.

Bunun basit bir girişim olduğunu düşünerek iyimser olmak olası ise de bu durum çekimlerin bundan daha kötü olmayacağı gerçeğini değiştirmez. Burada kastettiğim deniz seviyesindeki salın kenarında yatarak çekim yapan kameramanın sudaki sarsıntı nedeniyle başarısız olması, hiçbir hareketli ya da sabit çekimin yapılmaması, daha da önemlisi fırtına sırasında sal mürettebatının sal ile meşgul olmasının sonucunda amatör filmcilerimizin çok sayıda film makarasını evcil papağanların görüntüsü ile harcamalarıdır. Bunun neticesi olarak en heyecanlı an geldiğinde, bir balina

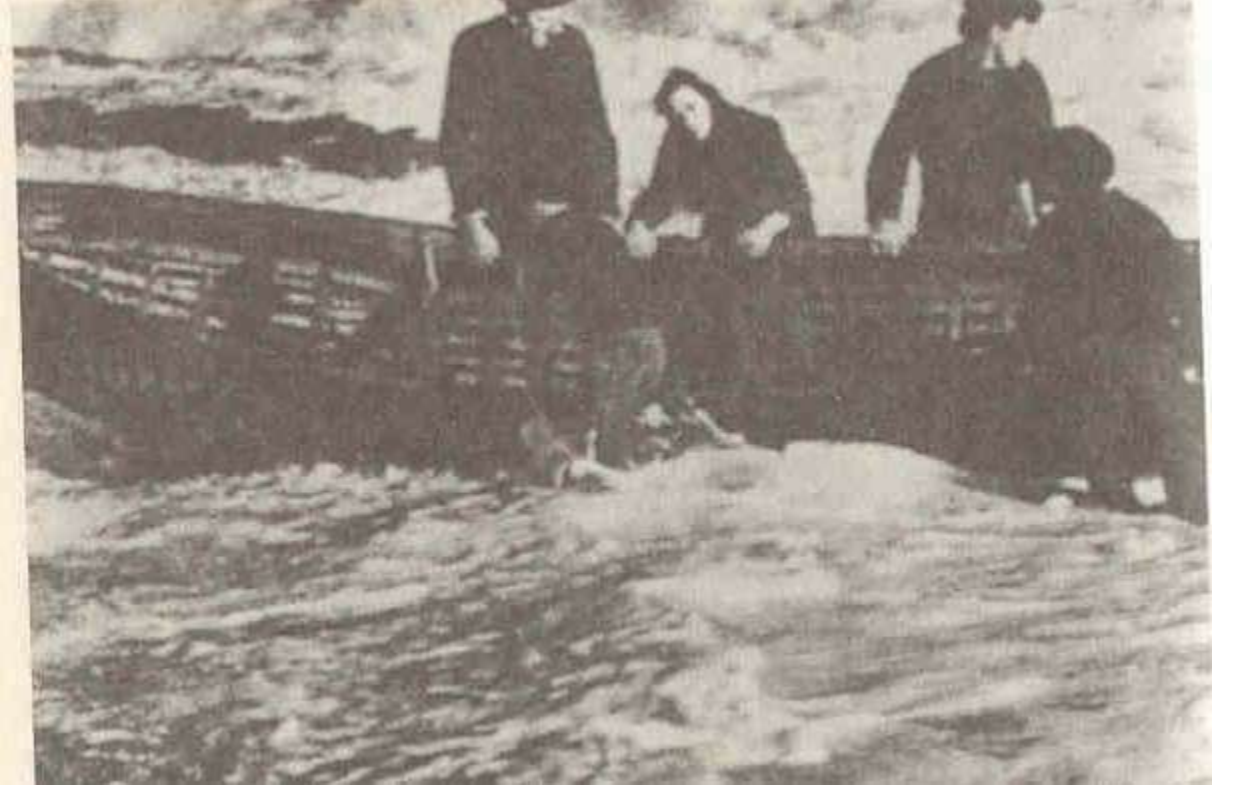


38. *Kon-Tiki*

sah savurduğunda kalan filmin yetersizliği yüzünden, elde edilen görüntülerin bu olaya ait olduğunu kavrayabilmek için filmi en az on kere seyretmek zorunda kalırsınız.

'*Kon-Tiki**hayranlık uyandırıcı ve çok güçlü bir filmidir. Neden? Çünkü onun yapımı hareket olgusuna dayanmaktadır; çünkü o maceranın bir görünümüdür. Bu akan görüntüler bir dramdaki aktörleri anımsatırlar. Katil balinanın su içindeki kırılan görüntüsü bizim ilgimizi çeker çünkü bu alışık olmadığımız bir şeydir. Ya biraz sonra balinanın dehşet uyandıran kuyruk hareketi ile suyun dibini boylayan kameramanın bu esnada çektiği, daha doğrusu ister istemez film şeridine yansıyan görüntülere ne demeli? Neden çok basit. Bizim ilgimizi çeken balinanın görüntüsü değil, tehlikenin fotoğrafıdır. Buna karşın biz tamamlanamayan filmin erken doğum (premature) kalıntılarından bir türlü tatmin olamayız. Flaherty'nin

Sinema Nedir?



39. 'Aranlı Adam' (1934). Flaherty bir başka evrenin insanlarını doğal çevreleri içinde görüntülüyor.

filmlerinde ise fotoğrafik bir debdebenin içinde buluruz kendimizi. *Man of Aran* (Aran'lı Adam) filmindeki, İrlanda sularında güneşlenmek için suyun üzerine çıkıp, uyuşuk uyuşuk gezinen köpekbalıkları çekimlerini düşünün bir kez. Ancak biraz daha dikkatlice baktığımızda kendimizi içinden çıkılmaz bir ikilemin ortasında buluruz. 35 mmlık bir filmin tutarlı bir şekilde kurgulanabilmesi için uygun koşullar yaratılmamıştır. Pasifik Okyanusu'nun o eşsiz doğallığına hiç de uygun olmayan motoru ve pervanesi ile keşif gezisine yapmacıklık katan deniz aracı bir deniz cennetinin, bilim tarafından yok edilmesini simgelemektedir adeta! Bir olayın sinematografik tanıklığı, ancak olayın meydana gelme anında yakalanan film görüntüleri ile gerçekleştirilebilir. Modern deniz motorunun görüntülere yansıyan hareketi, keşif filminin inandırıcılığını azaltmaktadır.

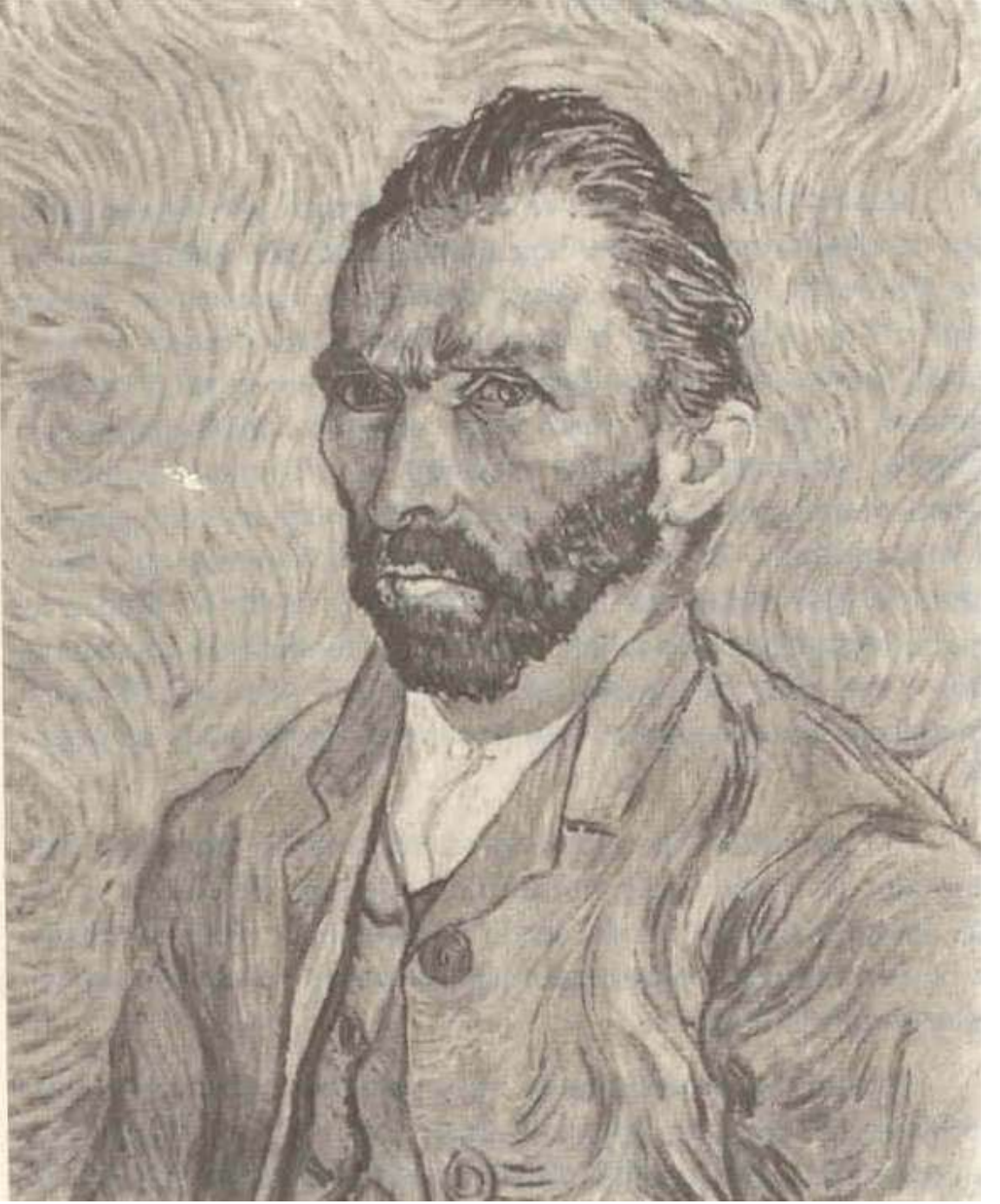
Marcel Ichac tarafından kotarılan 'Annapurna' belge filminde çok sayıda eksiklikler vardır. Özellikle Herzog, Lachemal ve Lionel Terray tarafından çekilen ve ilginin dorukta tutulması gerekli olan final bölümünde bu noksanlık daha da belirgindir. Herzog'un elindeki kameranın iyi kullanılmamasının sonucu olarak ikinci Kamptan ayrılan üç adamın görüntülerini kaçıırız. Onlar sisin içine dalarlar ve ancak hikayede 36 saatlik bir zaman geçtikten sonra bulut kümelerinden sıyrılarak ortaya çıkarlar. Modern Orfeus'un (çalldığı müzikle ağaçları ve kayaları harekete geçirdiği ve canavarları yatıştırdığı varsayılan mitolojik bir kahraman) buz cehennemine çıkışı ise kameranın görme alanına girememiştir. Sonra Herzog ve Lachemal tarafından çekilen iniş macerası başlar. Bu kez kamera acı çeken bir insanın yüzüne kapatılan bir tülün arkasından çekim yapar gibidir. Kaydedilip saklanabilmeleri filmlerin en önemli özelliğidir. Ancak bize sonsuz bir oluşum sunacak olan bu objektif görüntü ile kaydedilenler arasındaki farkı görmek kimin görevidir acaba?

RESİM VE SİNEMA

Resim Sanatı konusunda yapılan filmler hem ressamaların, hem de eleştirmenlerin ortaklaşa tepkisine yol açmaktadır. Bu durum Emmer'in kısa filmleri, Alain Resnais; R. Hessens ve Gaston Diehl'in 'Van Gogh'u; Pierre Kast'ın 'Goya'sı; ve Resnais ve Hessens'in 'Guernica'sı için de geçerlidir. İlk ağızdan duyduğum karşı çıkmalar, bu tür filmlerin resim sanatı olgusunu doğru olarak yansıtmadığı şeklindedir. Onların dramatik ve mantıksal birimi zamansal olarak yanlış ve hayali verilere dayandığı biçimde şikayetler yapılmaktadır. Emmer, 'Guerrieri' filminde konunun çok dışına çıkarak değişik ressamaların çalışmalarını kapsayan bir ürün ortaya çıkarmıştır. Kast, Goya'nın 'Caprices' bölümlerinde olumsuz eleştiriyi hak eder bir başarısızlık göstermiştir. Aynı şey, Picasso'nun gelişim dönemini hatalı olarak aktaran Resnais için de geçerlidir.

Her ne kadar film yapımcısı sanat tarihinin gerçekleri saptırma gibi bir isteğe sahip olmasa da, ürününde doğruların ve gerekli estetiğin mevcut olması şarttır. Kişisel birikim ile yeni bir sentez oluşturma, eğer ressamaların gerçek hayatı ile çelişiyorsa çok yanlış bir tutum olacaktır.

Burada, bu birleştirmenin nasıl yapılması gerektiği sorusu gündeme gelmektedir. Ressama karşı yapılan bir yanlışlığın, resim sanatına karşı yapıldığı akıldan çıkarılmamalıdır. İzleyici ekranda gördüğü resmin doğru resim olduğuna inanacaktır. Bu durum ilk siyahbeyaz çalışmalar için de geçerlidir. Ancak rengin ortaya çıkışıyla sorun biraz daha ağırlaşmaktadır. Hiç kimse rengi yeniden üretemez. Burada anlatılmak istenen tam olarak aynı karışımın tekrar elde edilmesinin olanaksızlığıdır. Diğer taraftan film, ona bir birliktelik kazandırmaktadır. Ancak resmin derinliğinin kaybolmadığını kimse iddia edemez. Gerçekten de resmin içinde



40. Van Goğh 'Kendi Portresi'.

barındırdığı atmosfer, ekran tarafından yok edilmektedir. Işıklan-
dırma ve sahne onu gerçek dünyadan koparıp almaktadır. Resmi,
çepeçevre saran çerçeve resmin gerçekliğinden çok şeyin yitip git-
mesine sebep olacaktır. Resim çerçevesini dekoratif ve retorik bir

fonksiyon olarak görmek hatalıdır. O, resmin kompozisyonel kalitesini vurgulayan, ikincil öneme sahip bir olgudur. Çevrenin asıl rolü, doğal dünyanın makro yapısı ile mikro yapısı arasındaki farkın vurgulanmasıdır. Bu, görevi geometrik olarak kurgulanamaz olan şeyleri oluşturmak olan geleneksel çerçeve anlayışı içindeki barok sanatının karışık yapısını açıklamaktadır. Bir duvar ile bir resim arasındaki süreksizlik, resim ile gerçeklik arasındaki farktır.

Başka bir deyişle, resim çerçevesi, bize uzayı başka bir açıdan gösterir. Doğal uzayın tersine, bize aktif deneyimlerimiz ve onun dış sınırlarını sunar.

Teknik bir olgu olarak ele aldığımızda, ekranın dış kenarlarının, film görüntüsünü çerçevesi niteliğinde olmadığını anlarız. Onlar, gerçekliğin sadece bir bölümünü içine alan kenarlardır. Resim çerçevesi uzayı içe doğru kutuplaştırır. Tersine olarak, ekran bize evrenin içine uzatılan belirsizliğin bir parçasını sunar. Çerçeve merkezci (centripetal), ekran ise merkezkaçtır (centrifugal). Eğer resimsel oluşumu tersine çevirirsek ve ekranı, resim çerçevesinin içine yerleştirirsek, böylece resmin bir bölümünü, ekranın üzerinde göstermiş oluruz. Bu durumda resmin uzayı çıkış noktasını ve sınırlarını kaybetmemesi durumunda sinemanın uzamsal oluşumu içinde yer alır ve "resmedilebilir" dünyanın bir parçası haline gelir. Luciano Emmer'in fantastik ve estetik yeniden oluşum temeli üzerinde duran olgu, bu sanatın var olan filmlerini kendilerine başlangıç noktası olarak almışlardır. Burada yönetmen sanatçıların birikimlerinin tümünü ele aldığı için kamerayı, tıpkı sıradan bir belgesel çekiyormuşçasına serbestçe hareket ettirmiştir. "Rue d'Arles"den Van Gogh'un evinin penceresine tırmanır ve doğruca onun ördek tüyünden yapılmış kırmızı yorganlı yatağına dalarız. Resnais, eve giren Hollandalı yaşlı köylü kadını ters çekim kullanarak kaydetme riskini bile göze almıştır.

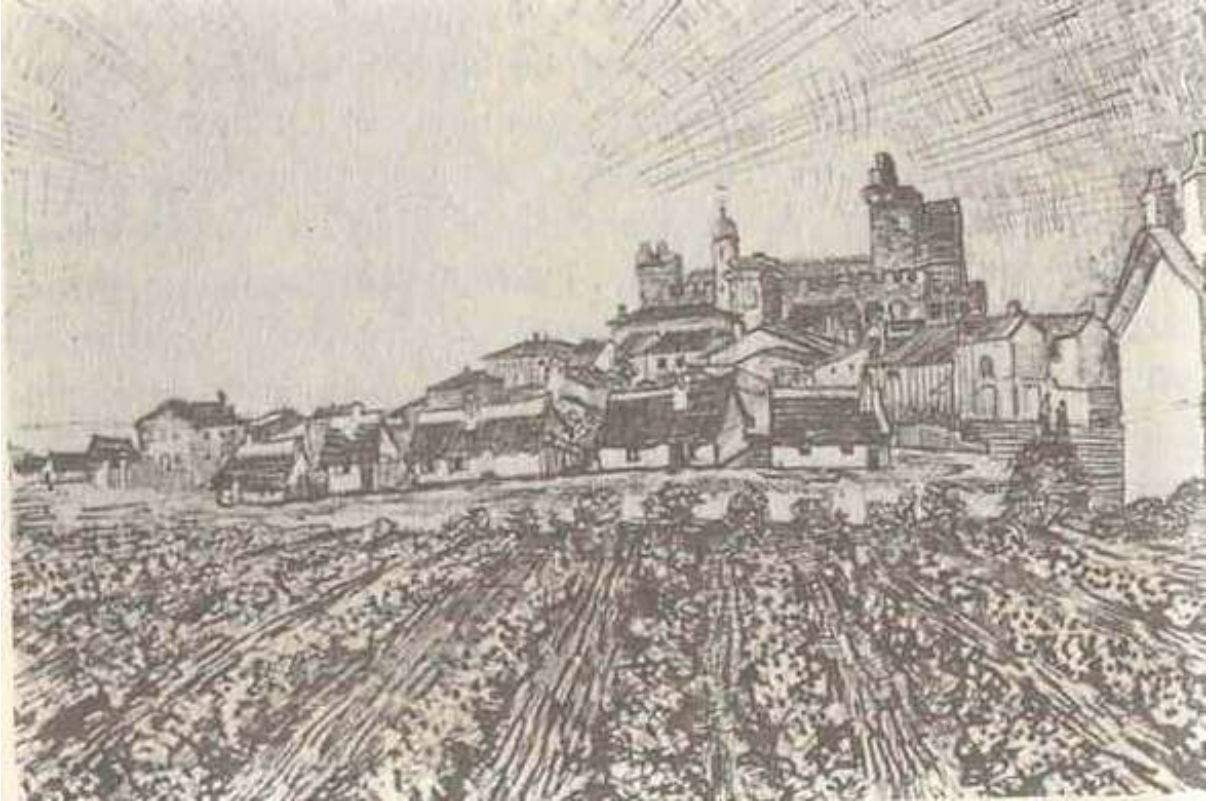
Açıktır ki, oluşturulan bu tür ürünler her ne kadar birkaç yeni Van Gogh hayranı ortaya çıkaracak olsa bile, resmin doğasına ve özüne aykırıdır. Kısaca, kültürel dağılmanın bu garip yöntemi

Sinema Nedir?

sahip olduğu nesnenin yıkımı üzerine temellendirilmiştir. Bu karamsar görüş, soruna estetik düziemde bakılması nedeniyle ortaya çıkmaktadır.

Sinemanın resim sanatını gerçekten olduğu gibi yansıtmadığı şekilde yakınmalarda bulunmak yerine sanat dünyasının hâzinelelerini 'açıl susam açıl' diyerek yığınlara ulaştırmak daha doğru bir yaklaşım değil midir acaba? Gerçeği söylemek gerekirse resim eğitimi almadan, resimden estetik bir haz duymak olanaklı değildir. İzleyicilerin soyutlama çabaları sonucunda boyanmış bir yüzeyin varlığının modu ile bizi saran dünya arasındaki fark açık bir şekilde ayrılabilir.

Ondokuzuncu yüzyıla dek devam eden hatalı doktrin, resim sanatının basit olarak dışımızdaki dünyanın yeniden üretiminin bir yolu şeklinde olduğıydu. Bugün artık bunun böyle olmadığını biliyoruz. Bu anlayışta, Luciano Emmer, Henri Storck, Alain Resnais,



41. Van Gogh, *Safntes-Maries'den görünüş*. 1888*.

Pierre Kast ve diğerlerinin sinematografik çabalarına çok şey borçluyuz. Onların, sanatı gündelik hayatın içine taşımaları insanlarda bu konu ile daha fazla ilgilenme ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Böylece resim, zorunlu olarak filmin yapısal biçimi ile zihne aktarılan doğadaki bir fenomen haline gelmiştir. Popülerleşmenin bu yönü yönetmenin sanat biçiminin kapsamı ile herhangi bir çelişkisi yoktur. Bırakalım ressamı istedikleri gibi resim yapsınlar. Film yapımcılarının aktivitesi bunun dışında, daha gerçekçi olarak kalacaktır. Bütün ressamı buna aldırmadan, bu büyük icattan mutluluk duymalıdır. Gerçekçilik zaten bir kez ortadan kalkmış ve yerini soyut resime bırakmıştır. Sinemaya, ekranın psikolojik unsurlarına teşekkür etmek gerekir. Sembolizm ve soyutluluk, katı bir maden cevherinin gerçekliğinin yerini almıştır. Bundan sonra yapılması gereken şey onun, diğer sanat dallarının gerçek doğalarını yok etmeden uzak duracak şekilde saflaştırılması, billurlaştırılmasıdır. Ressam ve halk, diğer sanatlardan fazla olarak birbirinden ayrıdır. Resmin kitleler için açık bir kitap şekline dönüşmesi ve tüm kültüre yaygınlaşmasını beklemek boşuna zaman kaybı olacaktır.

Peki ya saf estetik konusunda yapılan bu eleştiriler neyin nesi oluyor? Bu sorunun, pedagojik görünümünden uzaklaşıp film yapımcısının zihnindeki bazı yanlış anlamların bir sonucu olarak ortaya çıktığını düşünmek gerekir. Gerçekten de, 'Van Gogh' ve 'Goya' filmleri iki ressamın çalışmalarını tam olarak yansıtan yapımlar değildirler. Burada sinemanın rolü bir albümdeki veya bir konferansın parçası olarak kullanılan fotoğraflar gibi didaktik ve yerine geçebilecek seviyede olması değildir. Bu filmler, kendi doğruları yönünde hareket ederler. Onların kendi kaynaştırma yasaları vardır. Onları, resimlerle veya yeni doğan estetik oluşumlarla karşılaştırmak yanlış bir yaklaşım olacaktır. Benim daha önce ortaya koyduğum eleştiriler bu yöndedir. Sinemanın işlevi, resime hizmet etmek ya da onu baltalamak değildir. Bunun yerine, onun varlığına yeni bir boyut kazandırır. Resmin filmi ise, resim ile ekranın estetik düzlemde deniz yosunu likeni ile mantarda olduğu gibi

ortak bir yaşantı sürmesidir.

Bunun tersi sinema ile müziğin karışımını opera diye adlandırmak kadar gülünç olacaktır. Resim filmleri, animasyon filmleri değildir. Onları özgün çalışmaya yeni bir ışık tutan ürünler olarak belirlemek en doğrusu olacaktır. Sinema bir bütünlük çalışmasıdır. Konusu resim olsa dahi bunu salt resimi ele alarak değil, çok sayıda başka olguları inceleyerek yapar.

Resim konusundaki film çalışmaları, bu sanat dalına en tutarlı eleştirileri getirmekle yükümlüdür. Onu parçalayarak, bileşimlerine ayıracak ve onun içinde bulunan gizli gücü ortaya çıkaracaktır. Resnais'in filmini seyretmeden önce bunu biliyor muyduk acaba? Peki ya Van Gogh'un sarı renklerine şimdi olduğu gibi bakıyor muyduk? Ancak Emmer'in filmlerini göz önüne alarak bunun ne kadar riskli bir iş olduğunu ve yanlış anlaşılma tehlikesini beraberinde getirdiğini tekrar hatırlamakta yarar var. Yapay ve mekanik



42. Sanatçının Arles'teki odası, 1889.

Resim ve Sinema

oluşum resmin bize anlatmak istediklerini çarpıtabilir. Resmin anlaşılmasının büyük ölçüde yönetmenin yeteneğine bağlı olduğunu kabul etmek gerekir.

YER SARSILIYOR

'*La Terra Trema*' filminin konusu savaşa hiçbir şey borçlu değildir: Küçük bir Sicilya köyünde yaşayan bir balıkçının balık tüccarlarına karşı yaptığı ekonomik mücadeleyi konu alır. Bu balıkçılar üzerine yapılmış süper-*Farrebique* bir öyküdür. Rouquier'in filmiyle çok sayıda paralellik taşımaktadır: İlk olarak onun belgesel gerçekçilik benzeri olması söylenebilir. Daha sonra egzotizm gelir; filmde "insan coğrafyası" sunulmaktadır. (Sicilyalı aile için tüccarların sömürsünden kurtulma isteği *Farrebique* ailesi için de geçerlidir). Her ne kadar '*La Terra Trema*' bir komünist filmi olsa da, bütün köy hayatı öykü içinde basit ölçeklerle anlatılmıştır. Öykünün evrensel boyutlarla düşünülmesi çeşitli zorlukları beraberinde getirmektedir. Visconti, Rouquier gibi profesyonel oyuncular kullanmak istememiştir. Onun balıkçıları gerçek hayatta da balıkçıdırlar. Yönetmenin yaptığı tek şey öykünün kurgulanmasıdır. Öykü, konusunu gerçek hayattan almaktadır. Ancak '*Farrebique*' filmi ile bazı üslup farklılıkları taşımaktadır.

Visconti, Rouquier gibi gerçekliğin ve estetiğin paradoksal sentezini oluşturmaya amaçlamış, fakat '*Farrebique*'in şiirselliği montaj ile elde edilmiştir. Örnek olarak kış ve bahar sekanslarını verebiliriz. Onun filmindeki bu sekansı yakalamak için, Visconti görüntülerin yan yana konulmasından elde edilen etkiyi kullandığı göz önünde bulundurulmalıdır. Her görüntünün kendi içinde bir ifade bütünlüğü vardır. Bu nedenle '*La Terra Trema*' filmi ile 1920'li yılların ikinci yarısındaki Sovyet sineması arasında bağ kurmak zor olmaktadır. Burada görüntüsel sembollerin büyük önem taşıdığını eklememiz gerekir. Burada kastedilen Eisenstein ve Rouquier'in sembolizmidir. Görüntülerin estetik özellikleri her zaman için plastiktir; epik tarza eğilimden kaçınır. Balıkçı tekneleri limandan ayrılırken onlar hâlâ köye ait balıkçı tekneleri görünümündedirler. '*Potemkin Zırhlısı*'nda olduğu gibi farklı işlevler kazanamazlar.



43. 'Yer Sarsılıyor' (La Terra Trema)

Ancak gerçekçiliğin neden böyiesine soyut olarak ele alındığı sorusu akla gelebilir. Bu fotoğrafik kalite ile ilgili bir durumdur. Bizden biri olan Aldo, bu filmindeki çalışmasından önce sadece bir stüdyo kameramanı olarak görev yapmaktadır. Dışarıda yapılan çekim onun için yeni bir çalışma durumudur.

Açıklamamı kısa tutmak için 1946 yılında İtalyan sineması üzerine yazılan bir makaleden faydalanarak film gerçekçiliğinin bazı görünümlerinden bahsetmek istiyorum. 'Farrebique' ile 'Citizen Kane' (Yurttaş Kane) filmlerinin çekim teknikleri iki uç nokta üzerine kurulmuştur. 'Farrebique' filminin gerçekçiliğinin kendinden kaynaklanıyor olmasına karşın, 'Citizen Kane' filminin yapısı çeşitli öykünmeler aracılığı ile oluşturulmuştur. 'Pa/sa' filmi, 'Farrebique'ye daha yakın olarak bu iki filmin çekim tekniklerinin arasında bir konumda bulunmaktadır.



44. Yer Sarsılıyor

'La Terra Trema' filmi, 'Farrebique*' filminin belgesel gerçekçiliği ve 'Citizen Kaner' filminin estetik gerçekçiliğinden ödünç alınan bir yapı ile oluşturulmuştur. İlk kez olarak odaklanma derinliği stüdyonun dışında gerçekleştirilmiştir. Yağmur yağarken ve gecenin karanlığında balıkçıların evinin dışında gerçek hayatın dekoru ile bu çekimler sağlanmıştır. Yönetmen Visconti tarafından kullanılan bu teknik, montaj tekniğini reddetmemekte, yalnızca ona yeni bir çekim tekniği eklemektedir. Onun çekimleri normalin dışında bir uzunluğa sahiptir—bazıları üç ya da dört dakika sürmektedir. Her birinde birkaç hareket aynı anda meydana gelmektedir. Visconti bu sistematik içerisinde olayın görüntüsünün kendi yapısı üzerinde biçimlenmesini amaç edinmiştir. Eğer balıkçı bir sigara sarıyorsa bizimle hiçbir şey paylaşmamaktadır. Biz sadece tüm olayı görürüz. Montajın sebep olduğu dramatik veya sembolik anlamda herhangi bir azalma olmaz. Çekimler genellikle sabit çerçeve içinde olmaktadır. Böylece insanlar ve nesneler çerçeve içine girerek kendi yerlerini alabilmektedirler. Ancak Visconti çok yavaş

Sinema Nedir?



45. Yer Sarsılıyor

ve çok geniş bir açıdan yapılan hareketli çekimleri de uygulamaktan geri kalmamıştır.

Bu yapıdaki durağanlık plastik dengenin oluşturulmasını olası kılmaktadır. Işık ve çekim konusundaki zorluklar gerçek iç mekan çekimlerine izin vermez. Dış çekimlerde oluşturulan kurgu filmin belli bir denge noktası üzerinde yapılanmasını sağlar. Burada ilk kez olarak tüm film boyunca iç ve dış mekan çekimler arasında çekim kalitesi olarak büyük bir farklılık yoktur. Bunun başa-rılması Visconti'nin yeteneği sayesinde olmuştur. Balıkçıların evinin yoksul görünümüne karşın usta yönetmen olağanüstü bir şiir-sellik ile iç mekanları sunmasını bilmiştir.

Visconti'nin filminin oyuncularını tebrik etmek gerekir. Sine-ma tarihi için amatör oyuncuların kullanıldığı —egzotik filmler ha-

riç tutulursa— ilk filmidir bu. Buna karşın oyuncular filme önemli bir estetik boyut katabilmişlerdir. Rouquier, kameranın bilincinde olmadan aileyi nasıl yönlendirebileceğini hiçbir zaman bilmedi. *'La Terra Trema'* filminde ise oyuncu bazen dakikalarca kamera karşısında hareket etti, konuştu ve rol yaptı. Bunu yaparken tam bir doğallık içindeydi. Visconti, tiyatrodan sinemaya geçen bir yönetmendir. Belki de bu nedenle *'La Terra Trema'* filminin profesyonel olmayan oyuncular ile iletişim kurabilmesi kolay olmuştur. Eğer Venedik Festivali Jürileri farklı olsaydı, belki de en iyi oyuncu ödülünü *'La Terra Trema'* filminin balıkçıları kazanırdı.

Visconti bize 1946 İtalyan Yenigerçekçiliğinin kapılarını açmıştır. Sanat dalları arasında hiyerarşi söz konusu değildir. Fakat sinema sanatı henüz yeni bir sanat dalı olduğu için büyük değişimlere açıktır. Sinemadaki beş sene, tüm bir edebiyat geçmişine denk gelebilmektedir. Visconti daha sonraki filmlerinde estetik unsurları daha iyi kullanmayı bilecektir. Ben *'La Terra Trema'*'nın *'Paisà'*dan ve *'La Caccia tragica'* filmlerinden daha iyi olduğunu kesin olarak söyleyemem ama bu filmin sinema tarihi içinde çok önemli bir yere sahip olduğu tartışmasız bir gerçektir.

'La Terra Trema' filminin estetiği içinden çıkılmaz bir kördüğüm olsa da, bizim umutlarımızı içinde barındırıyor olması açısından çok önemlidir.

Bu umutların gerçekleştiği anlamına gelir mi? Hayır, ne yazık ki, gelmez. Ancak Visconti daha sonra yaptığı filmlerde bu yönde olumlu adımlar atacaktır. *'La Terra Trema'* halkı sıkar. Sınırlı hareketlerle çekilmiş, üç saatlik bir filmidir bu. Buna bir de filmde kullanılan Sicilya diyalektiğinin anlaşılabilirliğini eklerseniz ortaya İtalyanların bile anlamakta zorluk çektiği bir film çıkar. Bu film bir "eğlence" aracı olmaktan çok uzak olduğu için ticari bir geleceğe sahip değildir. *'La Terra Trema'*, Visconti'nin yapacağı üçlemenin ilk halkasıdır. Film, ahlakın genel beğenisini kazanmada sinema yapımları içinde önemli bir kilometre taşıdır.

Bu durumun başka bir açıklaması, Visconti'nin estetik kay-

Sinema Nedir?

gılardan çok kendi komünist kişiliğinin etkisinde olarak filmi oluşturması olabilir.

'*La Terra Trema*' iç ateşten yoksundur. Büyük Rönesans resamları gibi kendi iç çatışmalarının ürünü olarak değil, hıristiyanlığa gönülden bağlı ressamların fresklerine benzer bir ürün ortaya çıkarmıştır. Visconti'nin komünizm düşüncesinin içtenliği üzerinde durmayacağım. Ancak nedir bu içtenlik? Açık olarak proleteryanın baskı idaresi anlamına gelmemekte midir? Baskı bir burjuva fenomenidir. Oysa Visconti aristokrattır. Bu durum tarih içindeki estetik kalıtımı ile nasıl bağdaştırılabilir. '*Potemkin*' veya '*The End of Saint Petersburg*' (Saint Petersburg'un Sonu) veya '*Pliscator*' filmlerindeki tema ayrı olmasına karşın çeşitli farklılıklar taşımaktadır. Kuşkusuz film propaganda değerine sahip değildir, ancak bu değer nesneldir; filmde güzel anlatımdan çok belgesellik ön plandadır. Visconti'nin amacı da budur zaten. Ayrıntılı olarak açıklanmasıyla film çekici hale gelmektedir.

BİSİKLET HIRSIZI

İtalyan sineması üzerine yapılan estetik açıklamalar içinden çıkılmaz bir haldedir. 1946 ve 1947 yıllarının göz kamaştırıcı etkisi yok olmaya yüz tutmuştu ve İtalyan estetiğine karşı bir tepki oluşması korkusu yaşanıyordu. Sinema teknik estetizmden en çok etkilenen dal olmuş, iyi belgeseller ve romantik röportajlar sinemanın konumunu sarsmaya başlamıştı. *'Roma Città Aperta'* (Roma Açık Şehir), *'Paisà'* ve *'Sciuscià'* filmlerinin başarısı sinema sanatına getirdiği yenilik ve yaşanan devrimin bir sonucu olarak kabul ediliyordu. Malraux ve Hemingway'ın bazı kitaplarındaki gazetecilik stillinin kristalleşmiş yapısı Rossellini ve De Sica'nın filmleri için bir kaynak olmuş ve bu yönetmenler büyük çalışmalarını, başyapıtlarını bu yapı üzerinde şekillendirmişlerdir. İtalyan "Yenigerçekçiliği"nin kalıntıları, koşulların tüm zorlamasına karşın geleneksel konularda bir değişikliği gözler önüne seriyordu: Polisiye öyküler, psikolojik dramlar, sosyal değerler. Sokaktaki kameranın uluslararası yıldızların dünyasından sıyrılarak profesyonel olmayan kişilerin görüntülerini kaydetmesi devri yaşanmaktaydı. Bu estetik karamsarlığın genelleştirilmiş ismi ise "gerçekçilik" idi: Gerçekçilik sanat içindeki diyalektik konumunu korumasını bilmişti. Geriye, yapılacak iş olarak onun varlığını ispat etmek kalmıştı. İtalyanlar kendi "Yenigerçekçilik"lerinin değerini düşünen son millet değildir. Sanırım en fazla yenigerçekçi olanlar da dahil olmak üzere tek bir İtalyan yönetmen yok ki, ondan uzaklaşmak zorunda kaldığı konusunda ısrar etmesin.

Yenigerçekçilik var olma belirtilerini erkenden göstermiştir. Kendine özgü bir yapıya sahip olan komediler *'Quattro passi fra le nuvole'* veya *'Vivere in Pace'* formülü ekranda yerlerini almışlardır. Ancak hepsinden kötüsü dekorun günlük hayattan alınması nedeniyle *'Scipio Africani'* filmindeki fillerin sebep olduğu durumdur. Yenigerçekçi bir film, akademik yapıya sahip olma dışında tüm

Sinema Nedir?

hataları bünyesinde barındırabilmektedir. Lulgi Chiarini tarafından yönetilen *71 Patto cof diavolo*' Venedik'te kırsal kesimde yaşanan bir aşk öyküsünü anlatmaktadır ve çobanlar ile ormancılar arasında yaşanan çatışmanın öyküsünü çağdaş bir yapı içinde verirken çeşitli sıkıntılar yaşanmıştır. Pek çok yönden iyi yapılmış bir film olmasına karşın '*In nome della legge*' benzer eleştirilerden kendini kurtaramamıştır. Bu fki örnekten yenigerçekçiliğin kendisine malzeme olarak kırsal kesimin sorunlarını seçtiği düşünülebilir.



46. Vittoria de Sica, *Bisiklet Hırsızlan'* (*Ladri dı Biciclette*, 1949).

Yeni İtalyan Okulu, yeni gerçekçiliğin estetiğinin kendini tekrar etmesini engellemek için uzun çabalara girmiştir. Bu tarz, polisiye, western, vb. gibi film türlerinin normal karşılanmasına karşın, yenigerçekçilik için kabul edilmez bir durumdur. Gerçekçiliğin meyvası olarak sinemanın yeniden doğuşu için İngiltere bir mekan görevi görmüştür; bu savaş öncesi ve savaş sırasındaki dönemde sosyal ve teknik gerçeklerin kaynaklan kullanılarak elde e-

Bisiklet Hırsızı

dilen belgesel film çalışmalarıdır. *'Brief Encounter'* gibi bir filmin on yıllık bir hazırlık çalışması olmadan John Grierson, Alberto Cavalcanti veya Paul Rotha tarafından gerçekleştirilmesi olanaksızdır. Ancak İngilizleş Avrupa ve Amerikan sinemasının teknik ve tarihini yok etmeden mutlak gerçekçiliğin öncülüğü ile estetiğin yüksek seviyedeki bir karışımını sağlamayı başarmışlardır. Hiçbir film, *'Brief Encounter'* filminden daha sağlam yapıda ve daha dikkatlice hazırlanmış olamaz. İngiliz tarzının ve psikolojisinin gerçekçi portresini daha iyi gösterebilecek bir film yoktur. Cannes Film Festivalinde gösterilen David Lean'ın ikinci bir *'Brief Encounter'* denemesi olan *The Passionate Friends* filmi de bu sınıflamaya dahildir.



47. David Lean> *Kısa Karşılaşmalar' (*The Brief Encounter*, 1945).

Sanırım yeterince uzun bir süre şeytanın avukatlığını yaptım. Şimdi bir itirafta bulunmak istiyorum; aslında benim İtalyan sineması hakkındaki kuşkularım bu kadar derin değildir. Ancak, özellikle İtalya'daki entelektüel insanlar arasında geçen tartışmalar

benim konuya böylesine kuşkucu yaklaşmama neden olmaktadır.

Diğer taraftan Vittoria de Sica'nın '*Ladri di Biciclette*' (Bisiklet Hırsızları) filmi yenigerçekçilik akımının önde gelen filmlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu film yenigerçekçilik akımının estetiğinin tüm unsurlarını içinde barındırmaktadır.

'*Ladri di Biciclette*' filmi konusunu alt tabaka insanından alan, halkçı bir filmin; bir işçinin gündelik hayatındaki bir kazayı konu edinir. Filmde hiçbir olağandışı olay meydana gelmez. Hiçbir aşk cinayeti yoktur, hiçbir dedektiflik ögesine rastlanmaz. Olaylar bir proleteryanın egzotik dünyası içinde cereyan etmektedir. Bir işçi, Roma'nın caddelerinde bütün gününü çaldırdığı bir bisikleti aylak aylak arayarak geçirmektedir. Bisiklet işinin bir parçasıdır, ve eğer onu bulamazsa yine işsiz kalacaktır. Sonuç vermeyen çabalardan sonra, günün geç saatlerinde o da başka bir bisiklet çalmayı deneyecektir. Bundan sonra, çok fakir olduğu için bu iş yapmak zorunda kalmasına karşın, bir hırsızın düzeyine düşmüş olmanın utancını yaşamaya başlar.

Burada bir haber oluşturan tüm unsurlar mevcut değildir; öykünün tamamını böyle iki satırda vermek hatalı olacaktır. Bunun Prévert veya James Cain tarzındaki gerçekçi trajedi ile karıştırılmaması gerekir. Onlar haberi şeytani tuzaklar hazırlayarak vermektedirler. Olayın kendisinin dramatik bir değeri yoktur. Durum sosya) olarak (psikolojik ya da estetik değil) bir anlam taşımaktadır. 1948 İtalyan toplumundaki işsizliğin ruhunun yakalanmadığı takdirde, film siradan bir macera yapımına dönüşecektir. Filmin anahtar nesnesi olarak seçilen bisiklet hem İtalya'nın kırsal yaşantısını, hem de mekanik ulaşım araçlarının hâlâ nadir olarak bulunduğu ve pahalı olduğunu vurgulamak için kullanılmaktadır. Bunun dışında senaryo ile gerçek yaşantı arasında kurulmuş olan yüzlerce diğer anlamlı ayrıntının üzerinde çok fazla durulmasına artık gerek kalmayacaktır.

Mise en scène tekniği yenigerçekçiliğin tüm özelliklerini tam olarak yerine getirecek şekilde ortaya konmuştur. Hiçbir sah-

Bisiklet Hırsızı



48. *Bisiklet Hırsızları*

Sinema Nedir?

ne stüdyoda çekilmemiştir. Filmdeki her şey sokaklarda kaydedilmiştir. Oyuncuların hiçbirinin sinema veya tiyatro ile uzaktan yakından ilgisi yoktur. İşçi Breda fabrikasından getirilmiş; annesi gazete satıcısı olan çocuk sokakta oynarken bulunmuştur.

Bütün bunlar durumun gerçekliğini ortaya koymaktadır. Onlar '*Quattro passi fra le nuvole*', '*Vivere in Pace*' veya '*Scluscià*' filmlerinin yenigerçekçilik duyumu çağrıştıracak şekilde ortaya konmadığı bellidir. Ancak film çözümlenirken uyanık olmanın sayısız yararı vardır. Hikayenin kötü tarafı, İtalyan öykülerinin en tartışmalı görünümüne doğru eğilim göstermesidir; kötüye olan düşkünlük, iğrenç ayrıntılarının sistematik incelemesi.

Eğer '*Ladri di Biciclette*' gerçekten bir başyapıtsa '*Paisà*'nın katılığı ile karşılaştırılabilir nitelikte olmalıdır. Mizansenin tekniğinden, senaryonun temel bölümlerine kadar her konuda bu film ile başa çıkabilecek bir yapıda olması gerekmektedir.

Senaryo, yapı bakımından çok zekice hazırlanmıştır; birbiri peşi sıra meydana gelen olaylardan başlayarak tüm yönlerdeki dramatik uygunluğun sistemlerinin kullanılışına kadar, '*Ladri di Biciclette*' sosyal görünümünden soyutlandığı zaman bile anlamından bir şey kaybetmeyen, İkinci Dünya Savaşı sonrası geçerli tek komünist filmidir. Onun sosyal mesajı filme iliştilirilmiş değildir, olayın tamamında her an mevcuttur. Bu öylesine belirgindir ki hiç kimse onu gözden kaçıramaz. Ortaya atılan tez şaşırtıcı derecede basittir: bu işçinin yaşadığı dünyada, yoksullar hayatta kalabilmek için birbirlerinden bir şeyler çalmak zorundadır. Fakat bu sav hiçbir zaman tam olarak ortaya konmaz (Yönetmen kalkıp sizi sıktığım için özür dilerim diyebilirdi; biz aslında onun bisikletini hiç bulamayacağını düşünmüştük, ama o buldu, her şey yolunda, onun herhangi bir sıkıntısı yok, film bitti, ışıkları yakabilirsiniz). Diğer bir deyişle, bir propaganda filmi işçinin bisikletini bulamayacağını ispat etmeyi deneyebilirdi, onu yoksulluğunun dar çemberi içine sıkıştırabilirdi. De Sica, işçinin bisikletini bulamayacağını ve bunun sonucu olarak yine işsiz kalacağını göstermede kendini sınırlamış-

Bisiklet Hırsızı

tır. Hiç kimse tezin gerekliliğini ortaya koyan metnin hatalı doğasını göz ardı edemez, bir propaganda filminin senaryosundaki olayların gerekliliği konusundaki en ufak bir kuşku bile çeşitli tartışmalara sebep olacaktır.

Her ne kadar işçinin şanssızlığına karşı hiçbir alternatifimiz olmasa da, bir adam ile onun işi arasındaki bellirgin bir ilişkinin, insanları ve olayları kesinlikle bir ekonomik ve politik Manikeizm'in (M. S. 3. ve 5. yüzyıllar arasında benimsenen ve Zerdüştlük mezhebinden esinlenip hem Allah'a, hem de şeytana inanan bir mezhep) bir parçası olarak gösterilemez. Filmde gerçekliğin çarpıtılması yönünde herhangi bir çaba yoktur. Her şeyin fenomenolojik bir bütünlük içinde verilmesi amaçlanmıştır. Kaçış kısmının ortasında küçük çocuğun aniden çışı gelecektir. Bunu yapmaktan geri kalmaz. Yine kaçış sırasında baba ve oğul bir yere saklanırlar. Dışarıda hareketlilik sürmektedir, ancak biz sığındıkları yerde sakince fırtınanın sona ermesini beklemek durumunda kalırız. Olaylar bir gerekliliğin işaretleri değildirler. İşçi sokakta bağlı bulunduğu iş birliğinden soyutlanacaktır. Çünkü bu birliğin görevleri arasında kayıp bisikletleri bulmak yoktur. Ona kayıp eşyasını bulana kadar geçici olarak bir oda verilecektir ancak proletarya sınıfına ait oda arkadaşları burjuva davranış biçiminden farklı davranmayarak onun bisikletini bulmasına yardım etmeyeceklerdir. Onun özel şanssızlığının yanı sıra kilisede poster asmak ile görevli birlik üyesi adamın yalnızlığını görürüz. İki kişi arasında çok sayıda paralellik kurulmaktadır. İşbirliğinin haklı gösterildiği yerler vardır. Çünkü bu birlik hayırseverlik amacıyla değil, adaleti sağlamak amacıyla kurulmuştur. Katolik "kardeşlerin" ataerkil bir yapıya uygun olarak davranmaları ise gitgide dayanılmaz bir hal almaya başlar. Kişisel trajedilere karşı gözleri kapalı olduğu için, bu gibi durumlarda dünyayı birazcık olsun değiştirme konusunda hiçbir şey yapmayacaklardır. Bu düşüncüyü destekleyen en başarılı sahne, baba ve oğul sundurmanın altında dışarıdaki karmaşanın sona ermesini beklerken bir grup Avusturyalı seminerinin görüldüğü sahnedir. Bizim onları, böylesine fazla gevezelik etmeleri ve bunun çok az bir kıs-



49. 'Ladri di Biciclette'

minin Almanca olması konusunda suçlamamız için geçerli bir sebep yoktur. Ancak bundan daha nesnel olarak ruhban sınıfına karşı bir sahne yaratılması çok zordur.

Olaylar ve insanların sosyal tezi destekler bir şekilde ortaya konulmadığını kanıtlayacak en az yirmi tane örnek ekleyebilirim. Üstelik bunlar aksi iddia edilemez örnekler olacaktır. Ancak De Sica'nın filmine sadece bu açıdan yaklaşmanın ona karşı haksızlık olacağı kanısındayım.

Filmin tekniği, İtalyan filmleri içinde tamamen yeni değildir. 'Paisà' ve 'Ailemanla Anno Zero'*(Almanya Sıfır Yılı) filmlerinde benzer oluşumlar vardır. Bu iki film savaş ya da direnme temasını kendilerine konu olarak almışlardır. 'Ladri di Biciclette' ise benzer konulardan nesnel olarak birtakım değişimlerin yaşanmasının olası olduğunu iddia eden ilk göze çarpıcı örnek olarak karşımıza çık-

maktadır. De Sica ve Zavattini Devrimin Direncini yenigerçekçillğe taşımışlardır.

Filmin teması, nesnel bir sosyal gerçekçiliğin arkasına saklanmıştır. Filmin kendi içinde bir dengede olması için ise ahlaki ve psikolojik unsurlar eklenmiştir. Çocuğun dikkat çekici dehasının senaryodan mı kaynaklandığı, yoksa yönetim sonucu mu olduğu belli değildir. Ancak bunun artık hiçbir önemi yoktur. Çocuk işçinin giriştiği maceraya ahlaki bir boyut kazandırma işlevi taşımaktadır. Bu bireysel ahlaki tutum olmasaydı, film sadece sosyal bir yapı üzerine kurulmuş olurdu. Çocuğu filminden çekip çıkarırsak öykü aynı şekilde kalır. Gerçekten de ayrıntıda çok büyük bir değişiklik olmayacaktır. Çocuk film boyunca, babasının yanında koşmaktan başka bir şey yapmaz. Ancak o, yaşanan trajedinin vazgeçilmez tanığıdır. Baba ile oğulun suç ortaklığı öylesine ustaca verilmiştir ki, ahlaki hayatın en üst noktasına ulaşılır. Çocuğun babasına karşı olan hayranlığı ve babanın bilmeden onun trajik sonunu hazırlaması çok iyi bir şekilde kurgulanmıştır. İşçinin halkın içinde yaşadığı utanç ve suçluluk duygusu, oğlu tarafından gözlenecektir. O'nun bisikleti çalma teşebbüsü sırasındaki, küçük çocuğun sessiz varlığı, babasının yaptığı şeye karşı düşündüklerini ortaya koymaktadır. Oğlundan bir taksi çağırmasını ve bir apartmanın altında bir saat beklemesini söylemesi işçinin bu durumdan kurtulma çabasını yansıtmaktadır. Sadece en iyi Chaplin filmlerinde böylesine başarılı bir dengeleme söz konusudur.

Bununla bağlantılı olarak, küçük çocuğun final bölümünde elini babasına uzatması genellikle yanlış yorumlanmaktadır. Bu, seyircinin duygularını kabul etme değeri taşımaktadır. Eğer De Sica, onlara bunu veriyorsa, bunun nedeni dramın mantıksal bir parçası olmasıdır. Bu görüntü, çocuğun olgunluğa ulaştığını göstermek amacıyla değil, bir baba ile oğul arasındaki dostluğun iletilmesi amacıyla vardır. O ana kadar baba, oğul için Tanrı niteliğindedir; ona hayranlık ile bağlıdır. Bu hareket ile baba, oğluya aynı seviyeye gelir. Yan yana yürürken gözlerden akan yaşlar ve kolların omuza atılması kaybedilen cennetin üzüntüsünü hissettirmek-

Sinema Nedir?

tedir. Fakat çocuk sevecenlikle babasına doğru döner. Onu bir insan olarak her zaman için sevecektir. Onun kayan eli, affetmenin veya teselli etmenin bir sembolü değildir. O, bir baba ile onun oğlunun aralarındaki arkadaşlığı vurgulayan bir harekettir; bu hareket onları eşit kılar.

Çocuğun filmdeki çok sayıdaki ikincil işlevlerini saymak uzun zaman alacaktır. Gerçekten de onun öykünün yapısı ve mizanzenin oluşumunda sayısız katkısı vardır. Ancak bunlardan en belirgin olanı çocuğun filmin ortasında ses tonunun değişmesidir. Çocuk derece derece babasının yazgısına ortak olmaya başlar ve onun boğularak ölümü babanın kendi talihsizliğini oğluna da yaşattığını bir kez daha anlamasına sebep olur. De Sica, özel olarak bu çocuğu seçtiğinde ona rol yaptırmamış, sadece yürütmekle yetinmiştir. Onun yürümesindeki uyum, filmin bir bütün olarak yapısına uygun olmalıdır. *'Ladri di Biciclette'*'nin bir baba ile oğlunun Roma boyunca yürümelerinin filmi olduğunu söylemek abartı olmayacaktır. Babasının önünde, arkasında, yanında yürümesi, somurtması, oyalanması—bunların hiçbirisi anlamı olmayan hareketler değildir. Tam tersine senaryonun gereği olarak filmde yer alan davranışlardır.

Profesyonel olmayan oyunculara bunları yaptırmak De Sica için zor olmuştur. Profesyonel oyuncuların olmaması yeni değildir. Ancak *'Ladri di Biciclette'* burada da kendinden önceki filmlerden öteye geçmemektedir. Oyuncuların sinematik saflıkları yetenek, şans veya konuya uyumları sayesinde ortaya çıkmamıştır. Genel olarak ahlak faktörüne çok önem verilmiştir. İtalyanlar da, tıpkı Ruslar gibi doğal olarak tiyatral kişilerdir. İtalya'da küçük bir sokaktaki yaramaz çocuk Jackie Coogan gibi davranır ve hayat *'Commedia dell'arte'* gibidir. Sanırım bu yetenek en çok Milano'lu, Napoli'li, Po Ovası köylüleri ve Sicilya balıkçıları arasında vardır. Irksal farklılıkları bir kenara bırakırsak onları, tarih, dil, ekonomik ve sosyal durumlarındaki karşıtlıklar İtalyan insanının doğal olarak rol yapma yeteneğine sahip olmalarını sağlamıştır. Pek çok farklı yönleri bulunmasına karşın *'Paisà'*, *'Ladri di Biciclette'*, *'La Terra T-*

rema' ve hatta 'Il Cielo sulla Palude' filmleri yüksek derecedeki oyunculuk unsurunu içlerinde barındırmaları açısından ortak bir özelliğe sahiptirler. Kırsal kesimde yaşayan İtalyanlar doğal olarak böyle bir yeteneğe sahiptirler. Ancak 'Cielo sulla Palude'nin köylüleri, 'Farrebique'nin çiftçileri yanında mağara adamı gibi ilkel kalırlar. 'Farrebique'de diyalogların yarısı dublajlıdır çünkü filmin yönetmeni Rouquier konuşma anında köylüleri güldürmeyi başaramamıştır. 'Cielo sulla Palude'de Genina, 'La Terra Trema'da Visconti, köylüleri veya balıkçıları düzinelerle oynatarak onlara karşıt roller vermiş ve Amerikan stüdyolarında olduğu gibi kamera onların yüzünden etrafında çekim yaparken ezberledikleri uzun konuşmaları söylemelerini sağlamıştır. Bu geçici oyuncuların iyi ve hatta mükemmel olduğunu söylemek gerçekleri olduğundan farklı olarak ifade etmek olacaktır. Bu filmlerde oyuncunun, performansın, karakterinin kapsamının herhangi bir anlamı yoktur. Oyuncusuz sinema mı? Kuşkusuz. Ancak formülün ilk anlamı artık zaman dışı olmuştur. Günümüzde bir oyuncunun nasıl iyi performans gösterebileceği konusundan daha önemli olarak bir filmin oyuncusuz olarak nasıl gerçekleştirilebileceği sorunu daha fazla üzerinde durulması gereken bir konudur.

'Ladri di Biciclette'den çok fazla uzaklaşmış değiliz. De Sica, oyuncu kadrosunu uzun araştırmaların sonucu olarak belirleyebilmiştir. Karar aşamasına ulaşmak için sayısız deneme yapmak zorunda kalmıştır. Ancak sonucun bir mucize olduğunu söylemek için herhangi bir neden yoktur. İşçinin ve onun oğlunun göstermiş oldukları performansın mükemmel olması ilk kez yaşanan bir durum değildir. Tüm estetik şema onların rollerine olan uyumlarından kaynaklanmaktadır. De Sica, filmin finansmanı için yapımcı ararken böyle birini bulmuştu ama o kişinin yapımcılığı üstlenmesi için işçi rolünün Cary Grant tarafından oynanması gerekiyordu. Bunun saçmalığı konusunda pek fazla konuşmaya gerek yok. Aslında Cary Grant böyle bir rolü mükemmel bir şekilde oynayabilirdi fakat sorun bu değil, izleyicide aynı etkinin bırakılamayacağıdır. İşçi, ancak isimsiz biri olduğu zaman mükemmelliğe ulaş-

mak mümkün olabilirdi.

Filmde oyuncunun işlevi, diğer filmlerde olduğundan daha az "sanatsal" değildir. İşçinin performansı yönlendirebilmek kapasitesinden çok, onun vücudunun ve zihninin iyi kullanılması sayesinde olmuştur. Şimdiye kadar 'Tabu', 'Thunder Over Mexico', 'Ana' (Mat) gibi filmler tamamen veya kısmen oyuncusuz olarak gerçekleştirilip, başarı elde edilmişti. Öyleyse De Sica'nın 'Ladri di Biciclette' gibi bir film yapmaması için hiçbir neden yoktu. Artık profesyonel oyuncu kullanılmadan da iyi film yapılabilineceğini biliyoruz. Ancak bu, sinemanın gelecekte artık oyuncu kullanmayacağı anlamına gelmez. Profesyonel olmayan oyuncu kullanımı ise İtalyan Yenigerçekçilik akımının gelişiminde önemli bir basamak olarak tarihe geçecektir.

Oyuncunun filminden çıkarılması, filmin gerçek hayat ile olan bağlantısını kuvvetlendirirken, kurgulamanın önemi azalma göstermektedir. De Sica'nın filminin hazırlık aşaması uzun zaman almıştır. Her şey bir stüdyo süper yapımı niteliğinde en ince ayrıntısına kadar dikkatlice ayarlanmıştır. Ancak buna karşın ben dramatik etkinin var olduğu bir tek çekim bile hatırlamıyorum. Oysa bu tür bir yapı Chaplin'in filmlerinde çok doğaldır. Çekimlerin numaraları ve başlıkların arasında büyük ayrımlar mevcut değildir. Bu açıdan 'Ladri di Biciclette' diğer sıradan filmlerden ayrı bir yapıya sahip değildir. Ancak onların seçimi stilden uzaklaşma indeksi minimum seviyede tutulurken olayın berraklığının maksimum seviyeye çıkartılması şeklinde yapılmıştır.

Bu nesnellik, Rossellini'nin 'Paisà' filminde olduğundan biraz farklıdır fakat o aynı estetik ekoluna aittir. O, Gide ve Martin du Garde gibi romantik açıdan eleştiri getiren zeminde incelenebilir—bu saydamlığın en doğal çeşidinin yönüne doğru bir eğilim göstermek zorundadır. Oyuncunun filminden kaybolmaya yüz tutması, performansın stilinin ön plana çıkma sonucunu doğuracaktır, benzer olarak mizansenin kaybolması, öykünün stilindeki diyalektik oluşumunun meyvesini meydana getirecektir. Eğer olay kamera a-

çıları aracılığı ile oluşturulan daha fazla ışıktan korunmadan yok-sunsa, elde edilen mükemmel parlaklık doğanın maskesinin ortadan kaldırılarak sanatın oluşumunu mümkün kılmaktadır. *'Ladri di Biciclette'*in bizim üzerimizde bıraktığı gerçeğin farklı olarak yansıtılması izleniminin nedeni budur.

Zaman geçtikçe daha tehlikeli olarak gözlemlenen olayların uyandırdığı yüce doğallık estetiğin görünmez sisteminin her zaman için mevcut olan bir sonucudur. Bunun meydana gelmesini sağlayan senaryonun belirgin öncülüğüdür. Oyuncunun ortadan kalkması acaba mizansenin ortadan kalkması anlamına mı gelmektedir? Bu tartışmasız böyledir, ancak *'Ladri di Biciclette'*in ilk prensibi öykünün ortadan kalkmasıdır.

Terim farklı anlamlara gelebilir. Bir öykünün mevcut olduğunu tabii ki biliyorum ancak bu bizim ekranda gördüğümüzden daha farklı bir şeydir. De Sica'nın filmini finanse etmesi için yapımcı bulamamasının temel nedeni de budur. Roger Leenhardt, yıllar önce kehanet gibi eleştirel bir ifadeyle sinematik anlatımın romansı yapısıyla dramatik sinemanın karşıtlığını ortaya koymuştur. Eski filmler, tiyatrodan gizli ödünçler almışlardır. Sinema temel olarak klasik tiyatroya benzer bir yapı içinde gelişmiştir. Filmin bazı bölümleri bir tiyatro oyununu andırmaktadır. Ancak diğer taraftan onun gerçekçiliği, estetik olarak insanoğlu ve doğa ile olan bağıntısını roman ile açıklayarak ortaya koymaktadır.

Romanın teorisine fazla dalmadan —bu, tartışmaya açık bir konudur— romanın anlatım biçimi ve tiyatrodan ayırt edilen özellikleri üzerinde duralım. Tiyatrodaki "öyleyse" kavramına karşılık olarak romanda "o zaman" vardır. Bu durum, beyinin iki farklı çalışma tarzını belirler. Okuyucuların ve seyircilerin düşünme tarzları birbirinden farklıdır. Proust, bizi madeleine içinde kaybedilebilir fakat bir oyun yazarı bunu yapmada başarısız olacaktır. Tiyatro oyununda her şeyin kesin bir uyum içinde birbiriyle bağlantılı olması gerekir. Roman, dağıtılıp, daha sonra tekrar toplanabilir. Ancak bir oyunu parçalara ayırmak olanaklı değildir. Görselliğin toplam birli-

Sinema Nedir?

ği, onun özüdür. Bu açıklamayı daha fazla genişletmek için görselliğin fiziksel gereksinimini göz önünde bulunduralım. Sinema, görselliğin, psikolojik yasalarından kendini kurtaramaz ve aynı zamanda romanın tüm kaynaklarının düzenine sahiptir. Hiç kuşku yok ki, sinema doğuştan melezdır. Karşıtlıkları içinde barındırmaktadır. Bunun yanında sinema oluşumu romansı potansiyelin artması yönünde eğilim göstermektedir. Filmleştirilmiş tiyatroların karşısında değiliz ancak eğer ekranın tiyatroyu geliştirme ve ona yeni bir boyut kazandırma gücü varsa bunun yerine getirilmesi gerekir. Romanın yaşamak için sinemaya ihtiyacı yoktur. Ancak filmin, romanın zayıf ve geçici bir versiyonu olduğu düşünülebilir.

Sinema tarihinde ilk kez olarak İtalyan sineması izleyici beklentilerini bir kenara koyma cesaretini göstermiştir. *'La Terra Trema'*, *'Cielo sulla Palude'* içinde "hareket" olmayan filmlerdir. Filmde, dramatik heyecanı arttırmak için hiçbir öge bulunmaz. Olaylar ilerler fakat bunların her birinin ağırlığı hemen hemen aynıdır, olayların meydana gelmesinde bir denge vardır. Sadece geriye dönüşlerde anlam diğerlerine göre daha yüklüdür. Biz "öyleyse" ve "o zaman" kavramlarını kullanmakta özgürüz. Özellikle *'La Terra Trema'* neredeyse ticari başarısızlığın sağlanması için yapılmıştır.

Bu filmler De Sica ve Zavattini'nin kişisel yeteneklerini ortaya koyar. Onların birer *'Ladri di Biciclette'* olan filmleri bir trajedi kalıbı içinde sağlam bir şekilde yapılandırılmıştır. Şiddetle dramatik tayf üzerinde bir düzen içinde ayarlanmıştır. Hırsızlar bölümü olağanüstüdür. İşçi tarafından takip edilen adamın gerçekte bisiklet hırsızı olduğundan emin olamayız. Buradaki hareketlilik romansı bir atmosfer içinde düşünüldüğünde anlamdan yoksun kalır.

Hareket "heyecan" yaratan terimlerle değil, olayların "özetlenmesi" aracılığı ile oluşturulmaktadır. *'Ladri di Biciclette'* dramın matematiksel elemanları üzerine kurulmamıştır. Hareket bir "öz" olarak bulunmaz. O, anlatımın varlığını takip eder. Gerçekliğin "bütünlüğü" budur. De Sica'nın büyük başarısı burada yatmaktadır. *'Ladri di Biciclette'* saf sinemanın ilk örneklerinden biridir.

DE SICA: METTEUR EN SCÉNE

İtiraf etmeliyim ki, De Sica'yı tam olarak anlatamamak endişesiyle elim bir türlü kalemime gitmiyor.

Öncelikle bir Fransızın, büyük bir İtalyan ustanın sinemasını genel olarak anlatabilmesi çok güç bir görev. De Sica, Fransa'da daha çok '*Ladri di Biciclette*', '*Sciuscià*' ve '*I Bambini ci guardano*' filmleriyle tanınmaktadır. Yönetmenin melodrama olan düşkünlüğünün yanında, anlatımdaki şiirsel şıklık yaygın olarak bilinir. İnsanların yönetmenin kişisel üslubuna henüz alışık olmadıkları bir dönemdeyiz. Onun bu yönden en önemli sinema yapıtı '*Ladri di Biciclette*'dir.

Ancak bir yönetmeni tek film ile tanımak mümkün müdür? Bu film, De Sica'nın dehasının en büyük kanıtıdır. Fakat bu, dehanın tümüyle anlaşılmasına olanak vermez. Benzerlikleri vermek yerine biz '*Ladri di Biciclette*' ile '*Miracolo à Milano*' (Milano'da Mucize) filmlerinin farklı yönleri üzerinde duracağız. Her iki film de kendi içinde mükemmelliğe sahiptir, ancak bu filmlerin ayırt edici pek çok özellikleri vardır.

Bu yönetmenin filmlerini açıklarken Rossellini'nin '*Roma Città Aperta*' (Roma Açık Şehir) ve '*Paisà*' filmlerinin genel özelliklerini kendimize baz alacağız. Rossellini'nin üslubu başka bir estetik aileye aittir. Onun estetiğinin kuralları göz alıcılıktan uzaktır. O, dünyayı dolaysız olarak bir mizansen içinde çerçeveye aktarmaktadır. Rossellini'nin üslubunu "görme" olarak kabul edersek, Sica'nın üslubu için "hissetme" terimini kullanmak doğru olacaktır. Onun yaklaşımı, dünya ile olan ilişkilerimizin metafiziksel görünümü şeklindedir. Bu ifadelerin daha iyi anlaşılabilmesi için '*Allemagne Anno Zero*' (Almanya Sıfır Yılı), '*Sciuscià*' ve '*Ladri di Biciclette*' filmlerindeki çocuğun durumunun daha ayrıntılı olarak belirlenmesi gerekir.

Sinema Nedir?

Rossellini'nin oluşturduğu karakterlere olan sevgisi onları birbiriyle iletişim kurmaktan yoksun bırakır. Bunun tersi olarak De Sica'nın sevgisi insanların birbirine doğru ışın yaymalarını gerektirir. Onlar, ne iseler odurlar. Bu durumu, Rossellini'nin yönetiminde madde ile bizim aramızda yapay bir engelden öte, arada köprü kurulamaz varlıksal bir uzaklığın konulması izler. Bu, insanoğlunun doğuştan sahip olduğu bir zayıflıktır. Uzun, biçiminin ve mizansenin yapısının terimleriyle, estetik olarak kendisini ifade edemez.

Tersi olarak De Sica'nın filmlerinde mizansen, yaşanan durum içinde doğal bir biçimdir: Bunu farklı duyarlılıkla yapmasına karşın Jacques Feyder, aynı yönetmenler ailesinin bir üyesidir. Doğallık, filmi daha basit kılıyor görünmektedir fakat bu özellik filmin çözümlenmesinde herhangi bir kolaylık sağlamamaktadır.

Bir Rossellini filminin mizansenini, kullandığı görüntülerden kolayca belirlenebilir. Buna karşın De Sica'nın mizansenini anlamak için bir zorlamaya gereksinim vardır.

Son olarak ve hepsinden önemlisi, De Sica, Zavattini, Marcel Carné ve Jacques Prévert grubunun ayrılmaz bir üyesidir. Sinema tarihi içinde yönetmen ile yazarın ortak yaşamlarının daha mükemmel bir örneği yoktur. De Sica, Zavattini'yi en iyi anlayan yönetmendir. De Sica olmadan Zavattini'nin kendi başına çektiği çok önemli çalışmalar vardır fakat Zavattini olmadan De Sica'yı düşünmek mümkün değildir.

De Sica, gerçekliği bir şiirsellik içinde ele almıştır. Bütün gerçekliğin kaynağının sanat olduğunu kabul eder. Ancak burada estetik bir paradoks vardır. Gerçekliğin yeniden üretimi sanat değildir. Daha önce defalarca söylediğimiz gibi bir seçme ve yorumlama işleminin gerçekleşmesi gerekir. Diğer sanatlarda olduğu gibi sinemada da gerçekliği yakalama yönünde bir eğilim vardır. Burada gerçekliğin ölçüsü, soyut amaçlar taşımaktadır. Fransa'da natüralizm (doğalcılık) bir tez olarak romanların ve oyunların artmasıyla elden ele dolaşmaya, yaygınlaşmaya başlamıştır. İtalyan yenigerçekliğin kaynağı Sovyet sinemasının durumuyla karşıla-

tırılarak ortaya konabilir. Dziga-Vertov'un "Kino-eye" (Sinema-göz) teorisi günlük olayların vahşi gerçekliği üzerine kurulmuştur. Böylece montajın diyalektik tayfı üzerinde olaylar oluşturulur. Bir başka açıdan baktığımızda tiyatro (hatta gerçekçi tiyatro) gerçekliği dramatik ve göze hoş gelen bir yapı içinde sunmaktadır. Gerçekçilikten ödünç alınan dramatik hareket, ahlaki düşünce ve fikirsel tezler saydam gereksinimlerin yerini tutmaktadır. Yenigerçekçiliğin bildiği tek şey var olmaktır.

Bir ifade aracı olarak, yenigerçekçilik görünümün geleneksel kategorilerine karşı çıkan, Tiyatronun mirası olarak, bu işlevin klasik anlayışı oyuncunun bir şeyleri vurgulaması, ifade etmesidir. Bu bir duygu, bir tutku, bir arzu veya bir fikir olabilir. Bu durumdan yola çıkarak seyirciler oyuncunun mimiklerinden, açık bir kitap okuyormuşçasına belli ifadeleri anlayabilmektedir. Bu bakış açısından, izleyici ile oyuncu arasında aynı psikolojik sebeplerin ürettiği, aynı fiziksel etkilene vardır.

Mizansenin yapıları bu durumu daha da arttırır; dekor, ışık, çekim açıları ve çerçeveleme oyuncunun davranışına göre daha az veya daha fazla dışavurumcu olacaktır. Hareketin anlamını kuvvetlendirici bir unsurdur. Son olarak, sahnelerin çekimlerle bölünmesi olayların yapay ve soyut süreçte yeniden oluşturulması içindeki dışavurumculuğa denk düşmektedir.

Oyuncu öncelikle kendini ifade etmektedir. Profesyonel oyuncu normal olarak kendisini ifade etmek yerine sokaktaki sıradan bir insan yerine geçmelidir. Tiyatro teknikleri hakkında bildiklerini tamamen unutmaması, geleneksel oyunculuk ifadelerinden kendisini soyutlaması gerekir. De Sica için, Bruno bir silüet, bir yüz, bir yürüme biçiminden ibarettir.

Kurgulama işleminde yapay kurgu yerine, doğal kurgunun oluşturulması gerekir. Yapay stüdyo ışığıyla bile olsa bu etkinin yaratılabilmesi için tüm olanakların kullanılması gerekmektedir.

Ancak olasılıkla, özellikle anlatımın yapısında kökten deği-

şiklikler meydana gelebilmektedir. Olayın gerçek uzunluğunun göz önünde bulundurulması gerekir. Sadece mantığın kabul edebileceği kesimlerde bulunulmalıdır. Filmin montajına gerçekten var olmayan bir şey kesinlikle eklenmemelidir. Rossellini'nin filmlerinde bu tür bölümler olması, bölümler arasındaki büyük uçurumlara neden olabilmektedir. Ancak verilmeyen bölümler somut doğada olduğu gibidir: Bina yapılarak kaybolan taş hayatta olduğu gibidir. Biz diğerlerine olan her şeyi bilemeyiz. Klasik montaj içindeki elipsler, kullanılan üslubun etkisidir. Rossellini'nin filmlerinde, bu, gerçekliğin içindeki bir boşluktur, veya buna sınırlı doğasında bildiğimiz bilgilerin içindeki boşluk diyebiliriz.

Böylece yenigerçekçiliğin estetik konumdan çok varlıkbilimsel (ontolojik) konuma sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle onun tekniğinin bir reçete gibi ortaya konulması mümkün olmamaktadır. Bunu Amerikan yenigerçekçiliği kanıtlamıştır. İtalya'da oyuncusuz tüm filmler haber parçalarına bağlı olarak oluşturulmamıştır. Tersine Michelangelo Antonioni'nin yönettiği '*Cronaca di un Amore*' gibi bir film —profesyonel oyunculara, konunun dedektif öykülerine benzer bir yapıda olmasına, pahalı kurgulara ve kahramanın barok giysisine rağmen— yenigerçekçi bir film olarak kabul edilir, çünkü yönetmen karakterlerini dışavurumcu bir tarzda kullanmamıştır; o, temasını onların yaşam tarzına göre oluşturmuştur. Onlar bir labirente konulan kobaylar gibi kullanılmaktadır.

En iyi İtalyan yönetmenler arasındaki üslup farklılığı bir karşıt tartışma konusu olarak ortaya konabilir. Onlar yenigerçekçi sözcüğünü benimsememektedir. Bu ünvanı utanç duymadan kendisine yakıştıran tek yönetmen Zavattini'dir. Yeni İtalyan gerçekçilik okulu, büyük bir protestoya sebep olmuştur. Fakat bu yaratıcının eleştiriye karşı refleks tepkisidir. Sanatçı olarak yönetmen temsil ettiklerinden daha farklı olduğunun bilincindedir. Yenigerçekçilik sözcüğü, savaş sonrası İtalyan sinemasının üzerine atılmış bir balık ağı gibidir ve her bir yönetmen içinde bulunduğu bu tuzaktan kurtulabilmek için ellerinden geleni yapmıştır.

Yenigerçekçilik için yaptığım kısa tanım, yüzeysel kalmaktadır. Bu tarzın iyice anlaşılabilmesi için Lattuada'nın çalışmaları, De Santis'in romantik sözleri, Visconti'nin tiyatroyarı duyarlılığı opera veya klasik trajedi sahnesindeki gibi dünya gerçekliği üzerine oluşturulmuş kompozisyonların dikkatli bir şekilde incelenmesi gerekir. Bu terimler özet olarak ve tartışılabilir bir şekilde ortaya konmuştur. Bunun yanında içinde başka uyumsuzlukların olması olasıdır. Birbirinden farklı üsluba sahip bu üç yönetmen, ortak çıkış noktalarını De Sica'nın biçeminden almışlardır. Bu çıkış noktası üzerine Amerikan, Fransız ve Sovyet sinemasının birikimini koyarak yeni birer bakış açısı yakalamışlardır.

Yenigerçekçilik, tamamen saf bir durumda bulunmaktadır. Kaynağını bazı estetik eğilimlerden almaktadır. Biyologlar, genetik olarak farklı anne-babalardan alınan karakterler için baskın bir faktör tanımlamasını kullanmaktadır. Aynı şey yenigerçekçilik için de geçerlidir. Malaparte'nin '*Cristo Proibito*'da kullandığı vurgulu tiyatro üslubu Alman dışavurumculuğuna pek çok şey borçludur, ancak film yenigerçekçi değildir. Fritz Lang'ın gerçekçi dışavurumculuğundan temel farklılıklara sahiptir.

De Sica'dan çok uzaklaştık. O, yenigerçekçiliğin en saf biçimini temsil etmektedir. '*Ladri di Biciclette*' diğer büyük yönetmenlerin çalışmaları ve onun kendi yörüngesi için ideal bir merkez noktasıdır. Bu durum onun ifade edilmesini olanaksız kılmaktadır. Onun, gerçekleri görülmeye değer hale sokması niyetini tamamlamasına karşın, gerçekliği hayran olunacak bir şekilde dönüştürebilmesi bir paradokstur; yolda yürüyen bir adam ve onun yürümesindeki güzelliği hayranlıkla gözleyen bir seyirci.

Zavattini'nin bir insanın hayatındaki doksan dakikayı hiç kesmeden görüntüleme rüyası, yenigerçekçilik için hiç kuşkusuz sonsuz bir ifade şekli olmaktadır.

Bu mizansenin, kendisini reddetmeyi amaçlamasına karşın,

Sinema Nedir?

gerçeklik için saydam bir yapıda olması, onun saflığını ortaya koymaktadır. Çok az film bu amaçla yola çıkılarak gerçekleştirilmiştir. Fakat De Sica'nın tüm çalışmalarında bu gözetilmiştir. Bunun sonucu olarak henüz tam anlamıyla ortaya konulmamış olan karakter için gerekli olan dramatik unsurlar sağlanmış olur. Daha da iyisi, o dramatik beklenmedik olaylar, dramın ana unsuru olmasını gerçekleştirebilmiştir. '*Ladri di Biciclette*'de, gerçekte olmayacak hiçbir şey yer almaz. İşçi, filmin ortasında bisikletini değiştirebilir, gösterim salonunun ışığı kesilebilir ve De Sica bu durum nedeniyle özür dileyebilir, bütün bunların ötesinde biz, işçinin işlerinin iyi gitmesinden mutluluk duyarız. Bu, filmin en mükemmel estetik paradoksu, şans eseri olanlar hariç, hiçbir trajedi kalitesinin katı kurallarına bağlı olmamasıdır. Karşıt değerlerin diyalektik sentezi, sanatsal düzenin ve gerçekliğin biçimsiz düzensizliğinin, onun özgünlüğünü ortaya çıkarır nitelikte olması durumunu gösterir. Anlamla yüklenmiş olan tek görüntü yoktur. İnsanlara akıldan çıkarılmaz ahlaki gerçekliği çok kesin bir şekilde empoze etme amacı taşımamaktadır. Böyle bir tutum, gerçekliğin varlıksal belirsizliğine ters düşecektir. Filmde verilen hiçbir hareket, hiçbir olay veya hiçbir nesne, yönetmenin ideolojisini ön plana çıkarıcı değildir.

Eğer onlar, sosyal trajedinin spektrumunda inkar edilemez bir berraklıkla belli bir düzen içinde kurulmuş olmasaydı bu durumun sonucu olarak hiçbir şeyin gerekli olmadığı bir sanat denemesi ortaya çıkacaktır. Yazar, senarist ya da yapımcının zihinlerinin bir köşesinde sakladıkları fikirleri ortaya döküyor olarak, filme kendilerinden bir şeyler katmaları şaşırtıcı bir durum değildir. Suyun içine tuz koyup, sonra ısı ile suyun buharlaşmasını sağlarsanız, sonuçta koyduğunuz tuzu elde edersiniz. Fakat eğer tuz doğrudan doğruya suya verilmişse, bu doğal olarak tuzlu bir sudur. İşçi Bruno, bir piyango kazanır gibi bisikletini bulabilirdi —yoksul insanlar da piyangoda ikramiye kazanabilir— ancak bu bizi zavallı dostumuzun çok güçsüz olduğunu düşünmeye sevkederdi. Böyle olsaydı, bu büyük şans toplumun lanetini kazanırdı. Böylesi karşılıksız mucizeler insanın doğal mutluluğunu sağlayacak nitelikte ola-

rak kabul edilmezler.

Yenigerçekçiliğin, gerçekliğe dokunmayan resmi bir öyküden ne kadar farklı olduğu ortadadır. *'Ladri di Biciclette'* filmi de teknik olarak profesyonel olmayan oyuncular ile sokakta çekilmiştir. Ancak bu filmin gerçek değeri başka bir özelliğinde yatmaktadır; bu filmde, nesnelerin özlerine ihanet edilmemektedir. Her şey kendi değerine uygun olarak vardır. Bu filmde tekil bir bireyselliğe karşı sevgi vardır. De Sica "Benim küçük kızkardeşimin gerçekliği" der ve onu Aziz Fransis'in etrafındaki kuşların yaptığı gibi sarar. Diğerleri onu bir kafese koyar ve ona konuşmayı öğretir, fakat De Sica onunla konuşur ve duyduğumuz şey, gerçekliğin gerçek dilidir. Sözcükler inkar edilmez, sadece sevgi konuşur.

De Sica'yı açıklamak için, onun sanatının kaynağına, başka bir deyişle onun sevgisine geri dönmeliyiz. Ortak olarak *'Miracolo à Milano'* (Milano'da Mucize) ve *'Ladri di Biciclette'* (Bisiklet Hırsızları) filmlerinde onun yarattığı karakterlerin sonu gelmez tutkusunu görürüz. *'Miracolo à Milano'*'da kötü insanların hiçbiri, kibirli veya güvenilmez olsalar bile, antipatik değildir. Ortaklarının eşyasını Mobbi'ye satan Judas bile izleyiciyi rahatsız etmez.

Bunun yanı sıra *'Ladri di Biciclette'* filmindeki temel karakterlerden hiçbiri antisempatik değildir. Hırsız bile. Bruno, sonuçta onu elleriyle yakalamış olsa bile, halk onun linç edilmesine göz yummayacaktır. Ancak filmin içindeki deha adaletin sağlanmamış olmasında yatmaktadır.

'Miracolo à Milano' filmindeki tek sempatik olmayan karakterler Mobbi ve arkadaşlarıdır, ancak temel olarak onlar var olmamaktadır. Onlar basmakalıp imgelerdir. De Sica'nın, onları bize gösterdiği anlarda içimizde belli belirsiz bir merak uyanır. "Zavallı zengin insanlar" diye düşünürüz. "Onlar ne kadar da kandırılmışlardır. Sevginin politiği ve etiği en kötü inançları tarafından sorgulanmaktadır. Bu açıdan bakınca, De Sica, yarattıklarını onların sorgulamasını ister. Bunda çekinilecek bir şey yoktur. Özgür bir cömertlik sunulmuştur ve karşılığı istenmemektedir. Acı duyan her

Sinema Nedir?

insan için aynı şekilde olur çünkü acı her insanın bilincinde gizlenmiş ortak duygudur.

De Sica'nın çok özel bir üslubu vardır. Bu nedenle ahlaki, dinsel ve politik oluşumlara kolaylıkla bağlı tutulmaz. '*Miracolo à Milano*' ve '*Ladri di Biciclette*' filmleri hem Hristiyan demokratlar, hem de komünistler tarafından kendi amaçları doğrultusunda kullanılmıştır. Gerçekten, her iki grup da kendi açılarından haklıdır. De Sica'nın üçüncü teolojik faziletten daha büyük bir değere sahip olduğunu söylemek pek de yanlış olmayacaktır (üç teolojik fazilet, inanç, umut ve merhamettir). Ancak onun durumunun mutlak bir sanatsal avantajdan kaynaklandığını düşünüyorum. Sevgi, kişisel veya etik bir oluşumdan çok, ahlaki bir sorundur. Bu, Neopolitan atmosfer içinde oluşan mutlu durumun terimleriyle açıklanabilir. Ancak bu psikolojik kökler partizanca fikirlerle beslenen daha derin tabakalara erişirler. Ahlaki ve politik sınıflandırmalar yapmak yerine De Sica'nın Neopolitan cazibesinin sinema için bir şans olduğunu düşünmek gerekir. O, Chaplin'den bu yana sevgi temasını en yoğun şekilde işlemesini bilmiş bir yönetmendir.

Bunun önemi hakkında aklında en ufak bir kuşku olanlar için, partizan eleştirilerin çok çabuk olarak nasıl ortaya konduğunu bilmek yeterlidir. Hangi parti sevgiyi bir diğerine bırakma gücüne sahip olabilir? Günümüzde artık katışıksız aşk kalmamıştır. Ancak her grup akla yatkın şekilde ona sahiptir. Otantik ve naif sevgi ölçütü sayesinde bazı sosyal teoriler ve ideolojiler aşılabilmektedir.

Aslında Zavattini'nin ve De Sica'nın durumlarının belirsizliği nedeniyle buna karşı teşekkür etmeliyiz—ve Don Camillo'nun ülkesindeki entelektüel kurnazlığı göz ardı etmememiz gerekiyor. Sansür yönetiminin uygulamaları ona tamamen olumsuz bir etki katmıştır. Bunun tersi olarak, şilrsellikten sonra o olumlu bir yapıya sahiptir, aşık bir insanın yaşadığı çelişkiler, kendini içinde bulunduğu zamanın metaforlarıyla ifade etmesi herkesin gönlünde farklı kapılar açacaktır. '*Miracolo à Milano*' filmine karşı politik bir açıklama ve yorumlama yapma isteğinin bu denli fazla olmasının

nedeni Zavattini'nin sosyal simgeli öykülere olan düşkünlüğüne bağlanabilir. Bunlar sembolizmin son örnekleri değildir. Bu semboller sevginin simgeli öyküsünü vermektedir. Psikanalistlerin açıklamalarına göre bizim rüyalarımız, görüntülerin serbest akışlarının çok zıddıdır. Bunlar bazı temel içgüdüleri ifade etmektedir. Kişinin saklı süper egosunun ortaya çıkışıdır. Bu durum iki kez sembolizm terimleriyle açıklanır; biri genel olarak, diğeri bireysel olarak. Ancak bu sansürleme işlemi olumsuz bir şey değildir. O olmadan, hayal gücünün ona karşı direnci olmadan rüyalar oluşmaz.

'*Miracolo à Milano*'yu bir film rüyası seviyesinde düşünmenin tek yolu vardır. Bu çağdaş İtalya'nın sosyal sembolizmi ile açıklanabilir. Vittoria de Sica'nın kalbi bu uğurda atmıştır. Bu durum, bu ilginç filmin tuhaflığını ve inorganikliğini açıklayacaktır; bu yapılmazsa filmin dramatik sürekliliği ile onun tüm anlatım mantığına karşı olan farklılığı arasındaki derin uçurumun anlaşılabilmesi söz konusu olmayacaktır.

Sinemanın canlı karakterler yaratmada sevgiye neler borçlu olduğu konusu üzerinde durulabilir. Önceki duygulanmanın, düşüncelerini, dünya görüşlerini, tutkularını bilmeden Flaherty, Renoir, Vigo ve özellikle Chaplin'in sanatlarını tam olarak anlamak olanaklı değildir. Benim düşünceme göre sinema, sevgi ile daha fazla bağlı olduğu için, diğer sanat dallarından daha fazlasına sahiptir. Bir romancı, bu ilişkiyi kurarken, sevgiden çok, zekaya gereksinim kurar. Eğer Chaplin'in çalışmaları edebiyata uyarlanacak olsaydı, duyuşsal olarak bir boşluk ortaya çıkacaktı.

Her sanatta ve her sanatın gelişiminin her evresinde özel değer ölçütleri vardır. Renoir'in hayranlık uyandırıcı duygusallığı, Vigo'nun daha fazla kalbini söküp alıcı duyarlılığı ekrana, başka bir ifade aracının veremeyeceği ölçüde bir nitelik kazandırmaktadır. Bu duygular ve sinema arasında gizemli bir benzeşme vardır. Kimse Chaplin'in başarısına, De Sica'dan daha fazla yaklaşmamıştır. Daha önce onun bir oyuncu olarak bir varlık niteliğine sahip olduğunu söylemiştik. Oyuncunun senaryo ve diğer oyuncularla u-

yumlu bir tavır içinde olması gerekmektedir. Fransa'da Camerini'nin filmlerinde görülen göze çarpıcı bir oyuncu yoktur. O, halkın ilgisini çektikten sonra bir yönetmen olarak ünlü olmak zorunda kalmıştır. Ancak bir süre sonra fiziksel olarak gençliğini sürdürmesine karşın cazibesini korumasını bilmiş ve daha fazla ilgi çekmeye başlamıştır. Her ne kadar o, diğer yönetmenlerin filmlerinde basit bir oyuncu olarak gözüксе de, De Sica, varlığıyla filmi etkileyen ve onun tarzını değiştirebilen bir oyuncu olarak ön plana çıkmıştır. Chaplin, filmlerinde kendini yoğunlaştırır ve kendi dünyasının dışına çıkar; *'Monsieur Verdoux'*ta çok belirgin bir şekilde gördüğümüz gibi o, sevginin diyalektik ve gerekli oluşunu ortaya koyar. Chaplin, kendini dünyanın üstüne koyan bir varlıktır. Her şeyi sevmeye hazırdır, fakat dünya her zaman kendisine karşılık vermez. Diğer taraftan De Sica, oyuncularını sevmeye zorlamasına karşın onda oyuncu olarak sevgi zaten vardır. Chaplin oyuncu kadrosunu çok dikkatli seçer. Fakat her zaman için karakterlerini daha iyi oluşturmak için tetiktedir. De Sica'da Chaplin'in insancılığını görürüz, bu bütün dünya ile paylaşılan bir insancılıktır. De Sica bunu ifade edebilmek için tüm olanaklarını kullanır. Ricci (*Ladri di Bicicletta*), Toto (*Miracolo à Milano*) ve Umberto D, onu Chaplin'den ayırsa da ikisi hakkında ortak olarak pek çok şey düşünmemizi sağlar.

De Sica'nın bizi istediği gibi düşünmeye sevkettiği kanısına kapılmak yanlış olur. Eğer biri kötüyse, bu durum olduğu gibi gözler önüne serilir. Ricci, hırsızı yakaladığı zaman, biz kötülüğün bir insanın kalbinde değil, dünyanın kendi içinde var olduğunu düşünürüz. Bu, toplum içinde olan bir durumdur. *'Ladri di Bicicletta'*, *'Miracolo à Milano'* ve *'Umberto D'* devrimci doğaya karşı birer suçlamadır. Eğer işsizlik varsa, birisinin bisikletinin çalınması bir trajediye dönüşecektir. Bu durumun politik açıklaması, dramı örtüp etmez. De Sica, tıpkı Kafka'nın çalışmalarında olduğu gibi, *'Ladri di Bicicletta'* filminde karşılaştırmalar yaparak mevcut durumu protesto eder. Onun kahramanı, metafizik olarak değil, toplumsal olarak yabancılaşmıştır. Kafka'nın yarattığı mitlerde tanrı

dan gelen bazı kusurlar vardır. Joseph K. böylesine kusurlu bir varlık olarak karşımıza çıkar. Diğer taraftan, dram tanrının olmaması durumu içinde yatar. Bu durumdan günümüz dünyasının trajedisi için bazı çıkarımlarda bulunabiliriz.

Bruno'nun ve Umberto D'nin varlıklarında çözümlenmez psikolojik yapılar ve maddesel karşıtlıklar bulunmaktadır. Doğa pozitif ve toplumsal bir oluşumu içinde barındırmaktadır fakat onun içinde her zaman bazı saçmalıklar ve zorunluluklar bulunduğu da bir gerçektir. Kendi düşüncem olarak filmin zenginliğinin ve büyüklüğünün buradan kaynaklandığını söyleyebilirim. Adalet sisteminin farklı yapıları vardır; bir taraftan proletaryanın içinde bulunduğu durum söz konusuysen, diğer taraftan insanın gereksinimlerinin fazlalığı nedeniyle meydana gelen oluşum çok çarpıcı olarak gözler önünde durmaktadır. Yoksullar, yaşantılarını sürdürebilmek için zenginlerden çalmak zorundadır (polis sadece zenginleri çok iyi korumaktadır) ancak mevcut toplumsal organizasyon gereği bu gerçekleşmemekte ve insanların mutluluğu engellenmektedir. Diğer taraftan İsveç'te bisikletler bir yana motorsikler gece gündüz sokak ortasında bırakılabilmektedir. De Sica insanoğlunu sever, tüm insanlar onun kardeşidir. Onların mutluluğunu engelleyen herhangi bir şey hemen ortadan kaldırılmalıdır. İnsanları eşit şartlar altında bulunmayan bir toplumda kişilerarası bir nefret topluma hakim olacaktır. De Sica'nın dünyasında tam olarak ortaya konulmamış bir kötümserlik vardır. Ancak her zaman için insanlığın kurtuluş yolunu bulacağı inancı olduğunu da eklemek gerekir.

Şimdiye kadar hep sevgi sözcüğünü kullandım. Bunun yerine şiirselliği tercih edebilirdim. Bunlar —en azından günümüz için— aynı anlama gelmektedir. Şiirsellik sevginin aktif ve yaratıcı bir biçimidir. O, dünyaya karşı bir korunmadır. Toplumsal yapının çürümüşlüğüne karşı çocuksu masumiyet hâlâ önemlidir.

SİNEMA GERÇEKÇİLİĞİ VE İTALYAN ÖZGÜRLÜK OKULU

Rossellini'nin '*Paisà*' adlı filminin tarihsel önemi, haklı olarak, sinemanın birçok yapıtının önemiyle karşılaştırılır. Georges Sadoul, '*Nosferatu*'yu, '*Nibelungen*'i ya da '*Tutku*'yu öne sürmekte tereddüt etmedi. Alman dışavurumculuğundan dem vurma, pek tabii, söz konusu estetiklerin derin niteliğine değil de bir büyüklük ölçüsüne uygun düştüğünden, kendi hesabıma bu övgüye ben de tamamıyla katılıyorum. Daha yerinde bir davranışla 1925'te '*Potemkin Zırhlısı*'nın ortaya çıkışı da öne sürülecektir. Zaten İtalyan filmlerinin gerçekçiliği sık sık Amerikan, biraz da Fransız yapımının estetikçiliğine karşı çıkarılmıştır. Eisenstein'ın, Pudovkin'in ya da Dovçenko'nun Rus filmleri, hem Alman dışavurumculuğuna hem de Hollywood yıldızlarının yavan tapınılışına karşı çıkarak her şeyden önce gerçekçilik istekleriyle siyasette olduğu kadar sanatta da devrimci olmadılar mı? '*Potemkin Zırhlısı*' gibi '*Paisà*', '*Sciuscià - Kaldırım Çocukları*', '*Roma Città Aperta - Roma Açık Şehir*' perdede gerçekçilik ile estetikçiliğin artık gelekselleşmiş karşıtlığının yeni bir dönemini gerçekleştirirler. Ama tarih tekerrür etmez; çıkarılması önemli olan bir nokta, bu estetik çatışmanın bugün aldığı özel biçim İtalyan gerçekçiliğinin 1947'de zaferini borçlu olduğu yeni çözümlerdir.

Öncüler

İtalyan yapımının özgürlüğü önünde ve şaşkınlığın getirdiği heyecan içinde belki de bu yeniden doğuşun nedenlerini derinleştirmek göz ardı edildi; bunun yerine, faşizmin ve savaşın çürümüş cesedinden tıpkı bir arı sürüsü gibi, kendiliğinden ortaya çıkan bir kuşağı görmek tercih edildi. Özgürlüğün ve bunun İtalya'da aldığı

Sinema Nedir?

toplumsal, töresel ve ekonomik biçimlerin, sinema yapımında belirleyici bir rol oynadığı şüphe götürmez. Buna yeniden dönme fırsatı bulacağız. Ancak hazırlanmamış bir mucizenin kandırıcı yanılsamasını bize ancak İtalyan sineması konusunda bilgisizliğimiz getirebilir.

Sinema yayınlarının önem ve niteliğine bakarak yargıya varılırsa, İtalya bugün sinema zekasının en keskin olduğu ülke sayılabilir. Roma'daki '*Centro Sperimentale di Cinematografia*' (DeneySEL Sinema Merkezi), Fransız '*Institut des Hautes Etudes Cinématographiques*' (Yüksek Sinema İncelemeleri Enstitüsü) kurumundan yıllarca önce kurulmuştu. Özellikle kurumsal düşünceler İtalya'da bizde olduğu gibi yönetim üzerinde etkisiz kalmamıştır. İtalyan sinemasında eleştirme ile yönetim arasındaki kesin ayrılık artık yoktur, tıpkı Fransız edebiyatında olduğu gibi.

Öte yandan, faşizm, sanat çokçuluğunun belli bir ölçüde de olsa sürüp gitmesine göz yumdu, özellikle sinemayla ilgilendi. Venedik Festivali ile Duçe'nin siyasal çıkarları arasındaki ilişkiler üzerinde istenildiği kadar çekimser düşünceler öne sürülebilir; ama bu uluslararası festival düşüncesinin o zamandan beri başarı kazandığı inkar edilmez ve bu başarı bugün dört beş Avrupa ülkesinin bu festival kalıntılarının ele geçirmeye çalışılmasıyla ölçülebilir. Faşistlerin kapitalizmi ve sömürgeciliği hiç olmazsa İtalya'yı modern stüdyolarla donattı. Bu stüdyolar İtalya'ya budalaca, melodramatik ve başıboş filmlerin yapımına mal olduysa da, bazı zeki (ve rejime taviz vermeksizin günlük konuları ele alan senaryoları çevirecek kadar becerikli) adamların, şimdiki yapıtlarının öncüsü olan değerli yapıtlar çevirmelerine de engel olmadı. Savaş sırasında önyargılara kapılmasaydık, Rossellini'nin '*Uomini sul Fondo*' (Deniz Altında İnsanlar) ya da '*La Nave bianca*' (Beyaz Gemi) gibi filmleri dikkatimizi biraz daha çekecekti. Zaten kapitalizmin ya da siyasetin budalalığı sinemacıyı en aşırı ölçüde ticari yapıma zorladığı zaman bile, zeka, kültür ve deneysel araştırma yayınları ile ilgi çeken, sinema arşivi yöneticisi olan '*Il Bandito*' (Haydut İstirabı) filminin yönetmeni Lattuada 1941 yılında '*Savaş Tutsakları*'nın ke-

sintisiz çevrimini göstermeye kalkıştığında neredeyse hapse düşüyordu.

Bununla birlikte İtalyan sinemasının tarihi iyi bilinmemektedir. Daha yeni ve unutulmaz olan *'La Corona di ferro'* (Demir Taç) filminde sözde ulusal niteliklerin sürekliliğinin yeterince doğrulandığını kabul ederek *'Cabiria'* ile *'Quo Vadis'*'te kalıyoruz: dekor alanındaki beğeni ve beğenmeme; yıldıza hayranlık; oyunun çocukça abartılması; *'bel canto'* ile operanın geleneksel araçlarının sokuşturulması; dram, romantik melodram ve tefrika romanlar için kahramanlı masallardan etkilenmiş şablon senaryolar. İtalyan yapımının pek çoğunun bu karikatürü doğrulamaya çalıştığı, en iyi yönetmenlerden çoğunun kendilerini bu ticari gereklere (bazen de kendi kendileriyle alay edercesine) feda ettikleri doğrudur. Ama, *'Scipio Africanus'* (Afrikalı Scipio) türünden yüz milyon liralık büyük yapımlar, dışarıya ihraç edilenlerin ilkiydi. Bununla birlikte hemen hemen tamamıyla ulusal pazara ayrılmış bir sanat dalı da vardı. Bugün Scipio'nun fillerinin hücumu kalkışı uzaklarda kalan bir gürültüyken *'Quattro passi fra le nuvole'* (Bulutlarda Dört Adım) filminin belli belirsiz fakat tatlı gürültüsüne daha iyi kulak kabartabiliriz.

Okuyucu, hiç olmazsa bu son filmi görmüş olan okuyucu, ince bir duyarlılığı olan şiir dolu ve ağırlığı olmayan toplumsal gerçekçiliği, doğrudan doğruya son İtalyan sinemasına yaklaşan bu güldürünün 1942'de *'Demir Taç'*tan iki yıl sonra ve aynı yönetmen, yani Blasetti tarafından yapıldığını öğrendiğinde kuşkusuz en az bizim kadar şaşıracaktır. Blasetti'ye yine aynı çağda *'Un'avventura di Salvator Rosa'* (Salvator Rosa'nın Bir Serüveni) ve daha yakınlarda da *'Un Glorno nella vita'* (Yaşamda Bir Gün) filmini de borçluyuz. O güzel *'Kaldırım Çocukları'*nın yaratıcısı Vittoria de Sica gibi yönetmenler son derece insancıl, duyarlı ve gerçekçilikle dolup taşan güldürüler çevirmekten hiç geri kalmamışlardır. Bunlar arasında 1942 yılında *'I Bambini ci guardano'* (Çocuğuna Kıyma) filmi bulunmaktadır. Bir Camerini filmi olan ve 1932 yılından başlayarak konusu *'Roma Açık Şehir'* gibi başkent sokaklarında geçen

Sinema Nedir?

'Gli uomini che mascalzoni' (Erkekler Ne Kabadır) filmini yapıyordu; **'Piccolo Mondo Antico'** (Küçük Eski Dünya) filminin özellikleri de daha az değildi.

Zaten şimdiki İtalyan yönetiminde pek fazla yeni ad yoktur. Rossellini gibi en gençleri savaşın başında film çevirmeye başlamışlardı. Blasetti ya da Mario Soldati gibi eskiler ise sesli sinemanın daha ilk yıllarında ün kazanmışlardı.

Ancak, ifrattan tefrite giderek, "yeni" İtalyan okulunun olmadığı sonucuna varmamak gerekir. Gerçekçi eğilim, yergili ve toplumsal içtenlilik, duyarlı ve ozanca doğruculuk, savaşın başlangıcına kadar, yönetimin dev sekoyalarının dibinde biten ufak tefek menekşelerden, küçük çapta yapıtlardan başka bir şey değildi. Bununla birlikte, savaşın başlangıcından beri bu kartonpiyerden ormanın seyrelmeye başladığı görülmektedir. **'Demir Taç'** filminde bu tür kendi kendini alaya alır gibidir. Rossellini, Lattuada, Blasetti daha o zamanlar uluslararası çapta bir gerçekçiliğe erişme çabasıdadırlar. Bununla birlikte bu estetik niyetleri bütünüyle kurtarmak, yeni koşullar içinde serpilmelerini sağlamak Özgürlüğün işiydi; öte yandan bu yeni koşullar bu estetik niyetlerin anlam ve önemini duyulur ölçüde değiştirmekten de geri kalmayacaktı.

Özgürlük, Kopuş ve Yeniden Doğuş

Demek ki genç İtalyan okulunun birçok öğesi Özgürlük'ten önce de vardı: İnsanlar, teknikler, estetik eğilimler. Ancak tarihsel, toplumsal ve ekonomik durum birdenbire bir senteze yol açtı; öte yandan bu senteze yeni öğeler katıldı.

1. Direnme ve Kurtuluş, şu son iki yılın belli başlı temalarını sağlamıştır. Ancak Avrupa filmleri demeyelim de, Fransız filmlerinden farklı olarak İtalyan filmleri doğrudan doğruya Direnme hareketlerini çizmekle yetinmez. Bizde Direnme hareketi hemen efsaneleşmişti; zaman içinde ne kadar yakın olursa olsun, Direnme hareketi kurtuluş ertesinde artık tarihten başka bir şey değildi. Al-

Sinema Gerçekçiliği ve İtalyan Özgürlük Okulu

manların çekilişi ile birlikte yaşam yeniden başlıyordu. İtalya'daysa, tersine olarak Özgürlük yakın bir geçmişteki bir özgürlüğe dönüş anlamına değil, siyasal devrim, müttefik işgali, ekonomik ve toplumsal sarsıntı anlamına geliyordu. Nihayet özgürlük yavaş yavaş sonu gelmez aylar boyunca gerçekleşmişti. Kurtuluş, ülkenin ekonomik, toplumsal ve törel yaşamını derinden derine etkilemişti. Öyle ki, İtalya'da Direnme ve Kurtuluş hiçbir zaman Paris ayaklanması gibi tarih sözcükleri ile ifade edilmemiştir. Rossellini *'Paissà'*yı, senaryosunun henüz günlük gerçek olduğu bir çağda çevirmişti. *'Haydut İstirabı'* fuhuş ve karaborsanın ordunun gerilerinde nasıl geliştiğini, düş kırıklığı ve işsizliğin, özgürlüğüne kavuşmuş bir savaş tutsağını gangesterliğe nasıl yönelttiğini gösterir. *'Vivere in Pace'* (Yaşama Arzusu) ya da *'Il Sole Sorge Ancora'* (Güneş Yine Doğar) gibi "Direniş" filmi oldukları su götürmez birkaç yapıtın dışında İtalyan sineması özellikle günün gerçeklerine bağlılığıyla nitelenir. Fransız sinema eleştirmeciliği, Carné'nin son filminde (*Les Portes de la nuit—Gecenin Limanları*) belirtmek istediği, savaş sonrasıyla ilgili birkaç açık imayı, kutlama ya da ayıplama için, ele almaktan geri kalmamış, fakat bunu hep göze çarpan bir şaşkınlıkla yapmıştı. Yönetmen ile senarist bize bunu anlatmak için kendilerini o kadar sıkıntıya sokmuşlarsa, bunun nedeni, yirmi Fransız filminden ondokuzunun on yıldan daha eski olmamasıdır. Tersine senaryonun temeli gündelik gerçekten ağını kopardığı zaman bile İtalyan filmleri her şeyden önce yeniden kurulmuş röportajlardır. İtalyan filmlerinin olgusu, Amerikan, Fransız ya da İngiliz sinemalarının sık sık çeşitli derecelerde olduğu gibi tarih yönünden yansız, tragedya dekorları gibi hemen hemen soyut herhangi bir toplumsal çerçevede geçmez.

Bundan çıkan sonuç da şudur: İtalyan filmleri olağanüstü bir belge değeri taşır; senaryonun kök saldığı bütün toplumsal alanı da birlikte sürüklemeyen senaryoyu bundan ayırmak mümkün değildir.

Günlük gerçeğe bu tam ve doğal kenetlenme, iç yapı bakımından çağa tinsel bir kenetlenme ile açıklanır ve kendini haklı kı-

Sinema Nedir?

lar. Kuşkusuz, yakın zamanlar İtalyasının tarihi geri döndürülmez. Savaş, bu tarih içinde bir parantez olarak değil, bir sonuç olarak ele alınmıştır; bir çağın sonu sayılmıştır. Bir bakıma İtalya ancak üç yaşındadır. Fakat aynı nedenler başka etkiler doğurabilir. İtalyan sinemasının hayranlık uyandırmaktan geri kalmamasını ve ona Batı uluslarında çok geniş bir seyirci kitlesini sağlayan şey, günlük gerçeğin çizilmesinin bu sinemada kazandığı anlamdır. Kendisini hâlâ yıldı ve kine kaptırmış bir dünyada İtalyan sineması hiç kuşkusuz, doğrudan doğruya kendi çizdiği çağın içinde devrimci bir hümanizmayı kurtaran tek sinemadır.

Gerçek Sevgisi ve Gerçekliğe Ret

Son İtalyan filmleri hiç olmazsa devrim-öncesi niteliktedir; hepsi, açık ya da kapalı olarak, mizahla, yergiyle, ya da şiirle, hizmetinde olduğu toplumsal gerçeği reddeden, fakat yine hepsi, en açık durum takınmalarına kadar bu gerçeği hiçbir zaman bir vasıta olarak işlememeyi bilir. Kınamak, mutlaka kötü niyetli olmaya zorlamaz. İtalyan filmleri dünyanın kınanabilir olmadan önce, sadece var olduğunu unutmaz. Bu aptalca bir şeydir, belki de Beaumarchais'in melodramının gözyaşını övmesi kadar safçadır; fakat bir İtalyan filmini seyretmekten çıkarken kendinizi daha iyi hissedip hissetmediğinizi, dünyanın düzenini değiştirmek isteğine kapılıp kapılmadığınızı; bunu hiç olmazsa sözden anlayan ve ancak körlüğün, önyargının ya da talihsizliğin kendi cinsinden olanlara kötülük yapmaya yönelttiği insanları inandırarak yapmayı düşünüp düşünmediğinizi bana söyleyin.

Birçok İtalyan filminin senaryosunun özet biçiminde okunduğunda kendini gülünçlükten kurtaramaması da bundandır. Bu senaryolar entrikalarına indirgendiklerinde çok kez ahiak dersi veren melodramlardan başka bir şey değildir. Ancak filmlerde kişilerin hepsi insanı sarsan bir doğrulukla vardır. Kişilerden hiçbiri eşya ya da simge durumuna geçirilmemiştir; bu da daha önce bu kişilerin insanlığındaki ikircikliği aşmaksızın bunlardan rahatça

nefret etmeyi sağlamaktadır.

Şimdiki İtalyan filmlerinin hümanizmasında ben bunların özünün başlıca değerini görmekteyim. Bu bulaşıcı cömertlik altında gizlendiğinde kuşku olmayan az çok bilinçli siyasal becerikliliğin payının farkındayım. 'Roma Açık Şehir'deki rahip yarın eski komünist direnme hareketi üyesiyle artık bu kadar iyi anlaşılamayabilir. Doğrudan doğruya İtalyan sineması da yakında siyasal ve partizan nitelik kazanabilir. Çok ustaca Amerikan yanlısı olan 'Paísà' Hristiyan demokratlarla komünistler tarafından meydana getirilmiştir. Ama bu yapıtta bulunan almak, aldatmak değil, akıllıca davranmaktır. Şimdilik İtalyan sineması siyasal olmaktan çok toplum-bilimseldir. Yoksulluk, karaborsa, yönetim, fuhuş, işsizlik kadar somut gerçeklerin, seyircinin bilincinde henüz önsel siyasal değerlere yerini bırakmadığını söylemek istiyorum. İtalyan filmleri ne yönetimin üyesi bulunduğu parti ne de övmek istediği parti konusunda bize hemen hemen hiçbir şey öğretmez. Bu durum kuşkusuz etkin yaratılıştan ileri geliyor, ama aynı zamanda İtalyan siyasal durumunun ve yarımada'daki komünist partinin niteliğinin de bunda rolü var.

Oyuncular Karışımı

Doğal olarak seyircinin dikkatine ilk çarpan oyuncuların mükemmelliğidir. Dünya sineması 'Roma Açık Şehir'le birinci sınıf bir kadın oyuncu kazandı. Unutulmaz genç hamile kadın Anna Magnani, rahip Fabrizzi, direnme hareketi üyesi Pagliero ve öbürleri, belleğimizde sinemanın en heyecan verici oyunları ile boy ölçüşmekte güçlük çekmemektedirler. Yüksek tirajlı basında çıkan haber ve röportajlar bize 'Kaldırım Çocukları'nın sahici sokak çocuklarıyla meydana getirildiğini, Rossellini'nin filmini doğrudan doğruya konunun geçtiği yerden gelişigüzel topladığı figüranlarla çevirdiğini; 'Paísà'nin ilk öyküsündeki kahramanın rıhtımda bulunan okuma yazma bilmeyen bir kız olduğunu öğretmekten geri kalmamıştır. Anna Magnani'ye gelince, kuşkusuz o meslekten bir

oyuncuydu fakat içkili gazinodan gelmekteydi; Maria Michi de sinemada bir yer gösterici olarak çalışan genç bir kızıdan başka bir şey değildi.

Her ne kadar oyuncuların bu yolla sağlanması, sinemanın alışlagelen yol yordamına aykırıysa da, tamamıyla yeni bir yöntem de değildi. Tersine olarak, belki de Louis Lumière'den beri sinemanın bütün "gerçekçi" biçimlerindeki sürekliliği bunu tamamıyla sinemaya özgü bir kanun kılığına sokmaktadır; İtalyan sineması da bu kanunu sadece doğrulamakta ve güvenle ortaya atmayı sağlamaktadır. Bir zamanlar Rus sinemasının da, kendi günlük yaşamlarını perdede canlandırmak için oyunculara başvurmakta önyargısı hayranlık uyandırıyor. Gerçekte Rus filmi çevresinde bir efsane yaratılmıştır. Sovyet sinema okullarından bazılarında tiyatrun etkisi çok büyüktü. Eisenstein'ın ilk filmlerinde meslekten oyuncu bulunmuyorsa da *'Putyouka v Jihn'* (Yaşam Yolu) kadar gerçekçi bir yapıtta bile tiyatrun meslekten oyuncuları yer almışlardı ve o zamandan beri de Sovyet filmlerindeki oyun yeniden başka ülkelerdeki kadar profesyonelleşmiştir. 1925 ile şimdiki İtalyan sineması arasında hiçbir büyük sinema okulu, oyuncu yokluğuyla övünmeyecektir, fakat zaman zaman olağandışı bir film bunun önemini hatırlatacaktır. Bu da her vakit toplumsal röportaja yakın bir yapı olacaktır. Buradan iki örnek verelim: *'Umut'* ile *'La Dernière Chance'* (Son Ümit). Bu filmlerin, çevresinde de bir efsane yaratılmıştır. Malraux'un filminin kahramanlarının hepsi geçici olarak günlük yaşamlarının kişisini oynamakla görevli rasgele oyuncular değildi. İçlerinden çoğu öyledir ama, başlıca kişiler öyle değildir. Özellikle köylü, Madrid'de çok tanınmış bir güldürü oyuncusuydu. *'Son Ümit'*e gelince, her ne kadar müttefik askerleri İsviçre'ye düşen uçakların gerçek pilotlarıysa da örneğin yahudi kadın bir tiyatro oyuncusudur. Meslekten hiçbir oyuncuyu bulamamak için *'Tabu'* gibi filmlere başvurmak gerekiyordu; ancak burada tıpkı çocuk filmlerindeki gibi, meslekten oyuncunun yer alması düşünülemez kadar özel bir tür söz konusudur. Daha yakın zamanlarda Rouquier *'Farrebique'* filminde aynı şeyi sonuna kadar uyguladı.

Rouquier'in başarısını teslim etmekle birlikte, bunun hemen hemen tek örnek olduğunu ve köylü filmleri sorununun, oyun yönünden egzotik filmlerinden pek farklı olmadığını belirtelim. 'Farrebique' öykülenilecek bir örnekten çok, karışım kanunu diye adlandıracağım kuralı bozmayan sınırlı bir durumdur. Sinemada toplumsal gerçekçiliği ya da şimdiki İtalyan okulunu niteleyebilecek olan şey, meslekten oyuncuya her zamanki işini yüklememektir; yani yarattığı kişiyle olan ilişkisi seyirciye hiçbir önyargı yüklememelidir. 'Umut'taki köylünün tiyatrodaki çalışan bir güldürü oyuncusu, Anna Magnani'nin gerçekte bir şarkıcı, Fabrizzi'nin bir vodvil palyaçosu olması anlamlıdır. Meslek bir engel değildir; tersine, meslek oyuncunun yönetim gereklerine uymasına, canlandırdığı kişiyi daha derinlemesine anlamasına yardım eden yararlı bir esnekliğe varır. Gerçek oyuncular doğal olarak oynayacakları role uygunluklarından dolayı seçilirler; bu fiziksel ya da yaşamsal yönden uygunluklarıyla ilgilidir. Karışım başarıya eriştiği zaman —yalnız deneyim göstermiştir ki bu başarı ancak senaryonun bir çeşit "törel" koşulların bir araya geldiği zaman sağlanabilir— şimdiki İtalyan filmlerinin getirdikleri o olağanüstü doğruluk izlenimi elde edilir. Öyle görünüyor ki oyuncuların derinden derine duydukları ve kendilerinden dramatik yalanı en küçük ölçüde isteyen bir senaryoya topluca bağlanışları, aralarında bir çeşit geçişin kaynağı olur. Bazılarının teknik tecrübesizliği, öbürlerinin tecrübesinden yararlanmakta, bu sonuncular da tüm gerçekçiliğin yararını görmekteler.

Sinema sanatına bu kadar yararlı olan bir yöntem ancak arada bir kullanılıyorsa bunun nedeni ne yazık ki bu yönetimin kendi yok oluşunu da kendinde taşımasıdır. Karışımın kimyasal dengesi ister istemez kararsızdır; bu denge, geçici olarak çözdüğü estetik iklimi yeniden kuruncaya kadar gelişir. Bu iklim de şudur: Yıldız köleliği ve oyuncusuz belgesel film. Bu çözümler çocuk filmlerinde ya da yerli filmlerde büyük bir açıklık ve çabukça kavranabilir: 'Tabu'nun küçük Rari'si sonunda Polonya'da fahişe olmuştur; ilk filmleriyle yıldızlığa ulaşan çocukların ne olduğu da bilinmemektedir. En iyi ihtimalle, mükemmel genç oyuncular olmaktadır.

lar, fakat bu bambaşka bir şeydir. Tecrübesizlik ve saflığın kaçınılmaz etkenler olduğu ölçüde, bunların kullanılmaya dayanamayacakları açıktır. Burada yok olmanın nedeni seyircidir. Ünlü yıldız, kişisini kendisiyle birlikte sürüklediği zaman, filmin başarısı aynı zamanda oyuncuyu canlandığı rolde tanıtmak tehlikesini de taşır. Yapımcılar, seyircinin sevdikleri oyuncularını tanıdık rollerde yeniden görmek şeklindeki çok iyi bilinen beğenilerinden yararlanarak bu ilk başarıyı tekrarlamaktan büyük bir memnuniyet duyarlar. Oyuncu kendisinin tek bir role hapsedilmesinden kaçınacak kadar akıllı olduğu zaman bile, yüzü, oyuncunun bazı değişmeyen yönleri herkesce bilindiğinden, bunlar onun meslekten olmayan oyuncularla karışım meydana getirmesini kesinlikle önleyecektir.

Estetikçilik, Gerçekçilik ve Gerçek

Bununla birlikte senaryonun günlük gerçeklere uyması oyuncunun doğruluğu İtalyan filminin estetiğinin yine de henüz hammaddesidir.

Estetik inceliği, gerçeği göstermekle yetinen bir gerçekçiliğin bilmem hangi çığılığına, bilmem hangi etkililiğine karşı çıkarmaktan sakınmak gerekir. Bana kalırsa, sanatta önce adamakıllı "estetik" olmayan bir "gerçekçilik" olmadığını bir kez daha hatırlatmış olması İtalyan sinemasının en küçük meziyeti değildir. Bunun böyle olduğu akla gelmiyor değildir, ne var ki bugün bazıların 'sanat sanat içindir' şeytaniyle anlaşıma yaptıklarından şüphelendikleri bazı sanatçılara açtıkları büyücülük davalarının yankıları içinde bunun unutulması eğilimi vardır. Gerçek de tıpkı düş gibi, sanatta yalnızca sanatçındır; gerçeğin eti ve kanını edebiyatın ya da sinemanın ağında tutup yakalamak, düşün en ucuz fantezilerini yakalamaktan daha kolay değildir. Başka bir deyişle, biçimlerin çapraşıklığı ve yaradılışı artık doğrudan doğruya yapının özüne dayanmadığı zaman bile, bunlar araçların etkililiğinde ağır basmaktan geri kalmazlar. İşte Sovyet sineması bunu biraz fazla unuttuğundandır ki, yirmi yılda büyük ulusal yapımların birinci sırasından

sonuncu sırasına geçmiştir. 'Potemkin' sinemayı altüst etmişse de, bu yalnızca siyasal mesajından dolayı değildir. Hatta stüdyonun alçı dekorları yerine gerçek dekorları, yıldızın yerine bilinmeyen kitleyi geçirmesinden de değildir; bunun nedeni Elsenstein'in zamanının en büyük kurgu kuramcısı olması, en iyi görüntü yönetmeni Tissé ile çalışması, Rusya'nın meydana getirdiği "gerçekçi" filmlerin Alman dışavurumculuğunun en yapmacık yapıtlarındaki dekor aydınlatma ve oyundakilerin daha çok estetik bilim taşımasıydı.

Bugün İtalyan sineması için de aynı şey söz konusudur. İtalyan sinemasının gerçekçiliği hiçbir zaman bir estetik gerilemeye yol açmaz. Tam tersine anlatımda bir ilerlemeye, sinema dilini fetheden bir evrime, sinema değişiminin genişlemesine yol açar.

Her şeyden önce bugün sinemanın nerede olduğunu iyice görmek gerekmektedir. Dışavurumcu sapıklığın sona ermesinden, özellikle sesli sinemadan beri, denebilir ki sinema, gerçekçiliğe yönelmeye hiç ara vermedi. Bununla anlatmak istediğimiz kabaca şudur. Sinema seyirciye sinema hikayesinin mantıklı gerekleri ve tekniğin şimdiki sınırlarıyla bağdaşabileceği ölçüde, gerçeğin elden geldiğince tam bir görüntüsünü vermek ister. Sinema bu noktada şiire, resime, tiyatroya açıkça karşıttır ve gittikçe romana yaklaşmaktadır. Burada modern sinemanın bu temel estetik tasarısının, teknik ruhbilimsel, ekonomik nedenleriyle doğruluğunu göstermek niyetinde değilim. Bu defalık, bu evrimin iç değerini, ya da bunun kesin niteliğini zedelemeksizin bunu doğrulanmış bir gerçek olarak öne sürmem bağışlansın. Ne var ki, sanatta gerçekçilik, hiç kuşkusuz ancak yapmacıklıklarla sağlanabilir. Her estetik kurtarılmaya, kaybedilmeye ya da reddedilmeye değer olan arasında ister istemez bir seçme yapar; ancak sinemanın yaptığı gibi bu estetik her şeyden önce gerçeğin görüntüsünü yaratmak isteyenince, bu seçim onun aynı zamanda hem zorunlu hem de kabul edilemez nitelikteki temel çelişmesini meydana getirir. Zorunludur, çünkü sanat ancak bu seçimle var olabilir. Tüm sinemanın (*cinéma total*) daha bugünden teknik yönden mümkün olduğunu

Sinema Nedir?

varsayalım, bu seçim olmazsa yeniden salt gerçeğe dönmüş oluruz. Kabul edilmez çünkü bu seçim eninde sonunda, sinemanın tam olarak yeniden kurmak istediği gerçeğin zararına yapılmaktadır. Sinemada gerçekçiliği arttırmak amacını güden bütün yeni teknik ilerlemelere —ses, renk, üç boyut— karşı çıkmak da bunun için boşunadır. Gerçekte sinema “sanat”ı bu çelişmeyle beslenir, perdenin süresel sınırlarının getirdiği soyutlama ve simge olanaklarını en iyi şekilde kullanır. Fakat tekniğin bıraktığı kayıtlamalar tortusunun bu kullanılışı gerçekçiliğin yararına ya da zararına olabilir; bu kullanım alıcının yakaladığı gerçek öğelerin etkinliğini artırabilir ya da etkisiz kılabilir. Sinema deyişleri, ortaya koydukları gerçeğin kazançlarına göre, değer sırasına dizilmese bile sınıflandırılabilir. Bundan dolayı bize perdede gerçeği en çok göstermeye yönelen bütün anlatım dizgelerini, bütün işlemleri ‘gerçekçi’ diye adlandıracamız. Tabiatıyla “Gerçek” bir nitelik olarak anlaşılmamalıdır. Aynı olay, aynı nesne farklı yollardan ortaya konabilir. Bu yollardan her biri nesneyi perdede tanımamızı sağlayan niteliklerden birkaçını bırakır ve kurtarır; bu yollardan her biri asıl nesnenin tümüyle kalmasına meydan bırakmayan az ya da çok aşındırıcı soyutlamaları, öğretici ya da estetik amaçlarla sokuşturur.

Bu kaçınılmaz ve zorunlu kimyanın sonunda ilk gerçeğin yerine bir soyutlama karmaşıklığından (siyah ve beyaz, düz yüzey), kayıtlamalardan (örneğin kurgu yasaları) ve asıl gerçekten yapılan bir gerçek yanılısamadır, ancak bu yanılısama seyircinin zihninde sinema anlatımıyla özdeşleşen gerçeğin kendisiyle ilgili bilincin çabucak yitmesine yol açar. Sinemacıya gelince, seyircinin bu bilinçdışı suç ortaklığını sağlar sağlamaz, gerçeği gittikçe daha çok ihmale doğru büyük bir eğilim gösterir. Alışkanlığın ve tembelliğin de yardımıyla sinemacı artık yalanlarının nerede başlayıp nerede bittiğini kendisi de açıkça ayırt edemez olur. Sinemacıyı yalan söylemekle kınamak söz konusu olmaz, çünkü sanatını meydana getiren şey bu yalandır; fakat bu yalana artık hakim olamaması, bu yalanla kendi kendini aldatması ve böylelikle gerçek üzerinde yeni fetihlerde bulunmasının engellenmesi kınanabilir.

“Yurttaş Kane”den “Farrebique”e

Son yıllar, sinemanın estetiğini gerçekçiliğe doğru büyük ölçüde ilerletmişti. Bu noktadan bakıldığı zaman sinema tarihinin 1940'dan bu yana hiç kuşkusuz en önemli iki olayı şunlardır: 'Yurttaş Kane' ile 'Palsà'. Her ikisi de gerçekçiliğe kesin bir ilerleyiş sağladı, ama çok değişik yollardan. İtalyan filmlerinin yapısını çözümlmeden önce Orson Welles'in filminden söz açıyorsam bunun nedeni bu yapının anlamını daha iyi belirtmeye yaramasındır. Orson Welles sinematik yanılsamaya, gerçeğin temel bir niteliğini yeniden kazandırmıştı. Bu nitelik de gerçeğin sürekliliği idi. Griffith'den gelen klasik kurgulama, gerçeği birbiri ardına sıralanan çekimlere bölüyordu. Bu çekimler, olay üzerinde mantıklı ya da öznel bir görüş noktaları dizisinden başka bir şey değildi. Bir odaya kapatılmış bir kişi, celladının gelip kendisini bulmasını bekler. Bakışlarını kaygıyla kapıya diker. Cellat içeriye gireceği sırada yönetmen kapı tokmağının yavaş yavaş dönüşünü gösteren bir omuz çekimi çevirmekten geri kalmayacaktır. Şimdiki sinema dilini meydana getiren şey, sürekli bir gerçeğin alışılmış çözümlemesi olan bu çekimler dizisidir.

Demek ki kurgulama, gerçeğe açık bir soyutlama getiriyor. Şimdi iyice alıştığımız üzere, soyutlama artık bu yolla anlaşılmalıdır. Orson Welles'in yaptığı bütün devrim, alışılmamış bir alan derinliğinin sistemli kullanılışından yola çıkmaktadır. Klasik alıcının merceği birbiri ardından sahnenin farklı yerlerine çevrildiği halde Orson Welles'in alıcısının merceği dramatik alanda bulunan bütün görsel alanı aynı seçicilikle kapsar. Artık, herhangi bir nesneye önsel bir anlam vererek, göreceğimiz nesneyi bizim için seçen kurgulama değildir; perdeyi kesit olarak alan sürekli gerçeğin paralel yüzünde sahneye özgü dramatik tayfı seçmek zorunda kalan seyircinin zihnidir. Şu halde 'Yurttaş Kane' gerçekçiliğini, belirli bir ilerleyişin zekice kullanılışına borçludur. Orson Welles, merceğin alan derinliği sayesinde gerçeğe, duyulabilir sürekliliğini yeniden kazandırmıştır. Sinemanın gerçeğin hangi öğelerinden zenginleştiğini iyice görüyoruz; ama başka yönlerden de sinemanın ger-

Sinema Nedir?

çekten uzaklaştığı ya da hiç olmazsa gerçeğe klasik estetikten daha çok yaklaştığı açıktır. Tekniğin çapraşıklığıyla özellikle işlenmemiş gerçeğe, yani doğal dekora, dışarıda çevirime, güneş ışığına, meslekten olmayan oyuncuların oyununa başvurmaya kendi kendine yasaklamakla Orson Welles aynı zamanda gerçek belgenin öykülenmesi olanaksız niteliklerinden de birden vazgeçmiş oluyordu. Oysa, bunlar da gerçeğe dahil olduklarından, bir "gerçekçilik"i bunlar da kurabilirdi. İzin verilirse 'Yurttaş Kane'e karşıt olarak 'Farreblique'ı koyacağız. Bu filmde doğal hammaddeden başka bir şeyi kullanmamak yolundaki sistemli düşünce Rouquier'ı teknik olgunluk alanında gerilemeye yöneltti.

Böylece bütün sanatların en gerçekçisi yine de ortak kaderi paylaşır. Sinema, gerçeği bütünüyle yakalayamaz, gerçek ister istemez bir kıyıdan kaçır. Kuşkusuz teknik bir ilerleme iyi kullanıldığı zaman ağın ilmiklerini sıkılaştırabilir, fakat yine de şu ya da bu gerçek arasında iyi kötü bir seçim yapmak gerekir. Alıcı da bir yönden tıpkı ağ tabaka duyarlılığını andırır. Renk ile ışık şiddetini kaydeden sinir uçları hiçbir zaman aynı değildir, öncekilerin yoğunluğu genellikle öbürlerinin tam tersidir; geceleyin, avlarının biçimini ayırt edebilen hayvanlar renge karşı hemen hemen kördürler.

'Farreblique' ile 'Yurttaş Kane'in birbirine karşıt ama eşit ölçüde arı gerçekçileri arasında bir sürü alışımına yer vardır. Üstelik her çeşit "gerçekçi" önyargıda yer alan gerçek yitiminin payı sanatçıya, boş bırakılan yere sokabileceği estetik kayıtlar sayesinde, seçilen gerçeğin etkisini çoğaltmak olanağını sık sık sağlar. Son İtalyan sinemasıyla bunun çok güzel bir örneği vardır. Yönetmenler teknik donanımların eksikliğinden dolayı ses ile konuşmaları çevrimden sonra kaydetmek zorunda kaldılar ki, bu bir gerçeklik yitimi idi. Fakat alıcıyı mikrofona bağlı kalmaksızın hareket ettirmekte serbest kalınca, bunu alıcının çalışma ve hareket alanını genişletmekte kullandılar, bu da hemen gerçeğin katsayısını arttırdı.

Gerçeğin öbür özelliklerini örneğin renk ile üç boyutu ele geçirmeyi sağlayacak teknik olgunlaşmalar zaten bugün tamamıyla

Sinema Gerçekçilliği ve İtalyan Özgürlük Okulu

'Farrebique' ile 'Yurttaş Kane'in yöresinde yer alan iki gerçekçi kutbu birbirinden uzaklaştırmaktan başka bir sonuç vermez. Gerçekten de stüdyoda çevrimin kalitesi çapraşık, ince ve hantal bir aygıta gitgide daha çok bağlı olacaktır. Gerçeğe gerçekten her zaman bir şeyler feda etmek gerekecektir.

UMBERTO D: BÜYÜK BİR ÇALIŞMA

'*Miracolo à Milano*' (Milano'da Mucize) filmi yalnızca bir uyumsuzluk yaratmıştır. '*Ladri di Biciclette*' (Bisiklet Hırsızları) filminde senaryodan kaynaklanan heyecanı bu filmde görmek olanaklı değildir.

'*Umberto D*' filminde ise somutkan bir hava sezilmektedir. Film sessiz bir yergi yapısı taşımaktadır. Bu yapıyı son dönemde gerçekleştirilen en devrimci ve cesaretli filmlerden biri olarak kabul etmek olanaklıdır—bu yalnızca İtalyan sineması için geçerli sayılabilecek bir değerlendirmedir. Film, sinema tarihi içinde bir başyapıt olma onuruna sahiptir. Ancak buna karşın, sebebi anlaşıl-maz bir şekilde, bu filmin göz ardı edildiği görülmektedir. Sinema-severler, bu filme nedense gereken dikkati göstermemişlerdir.

Eğer '*Adorables créatures*' veya '*Le Fruit défendu*' gibi film-lerin gösterildiği sinema salonlarının önünde uzun kuyruklar oluşu-yorsa bunun en büyük nedenlerinden biri genelevlerin kapatılmış olmasıdır. Paris'deki onbinlerce insan bu tür filmlere, keyif almak için gitmektedir.

'*Umberto D*' filminin bu şekilde yanlış anlaşılmasının temel nedenlerinden biri, onun '*Ladri di Biciclette*' filmi ile karşılaştırıl-mış olmasıdır. Bunda da bazıları De Sica'nın "yenigerçekçiliğe geri döndüğünü" söylemektedirler. '*Milano'da Mucizé*' filminin onlara göre yalnızca şiirsel gerçeklik biçiminde yapıldığı doğrudur ancak o bir ara verme filmidir. Bu, filmin şiirsel gerçeklik tarzında yapılan bir ara verme değil, '*Bisiklet Hırsızları*' filminin mükemmelliğine eklenen bir yapıttır. '*Umberto D*' filmi bize filmin hâlâ klasik dra-maturjisinin bir kabullenışı niteliğinde '*Bisiklet Hırsızları*' gerçekli-ği içinde anlaşılması gerektiğini anımsatır. Sonuç olarak, '*Umberto D*' geleneksel film görünümüyle olan herhangi bir ilişkiyi reddet-mektedir.

Sinema Nedir?

Doğal olarak yalnızca filmin konusunu ele alırsak, onu toplumsal içerikli, "popülist" bir melodrama indirgeyebiliriz. İntihar etmek üzere olan bir adamın, kendini öldürmeden önce, köpeğine bakacak ya da onu öldürebilecek birisi bulamamasının sıkıntısı içinde olduğunu görürüz. Bu sonuç bölümü, dramatik olaylar dizisi yönünde hareket etmemektedir. "Oluşum"un klasik içeriği göz önünde bulundurulduğunda De Sica'nın aktardığı olaylar sekansın dramatik yapı ile bir ilgisi olmadığı ve bir gereklilik arz etmediği görülmektedir. 'Umberto D'nin zararsız bir anjine tutulması, eşinin sokakta ona dönüp bakması ve onun intihar etmeyi düşünmesi arasında ne tür bir nedensel ilişki kurulabilir? Anjinin hiçbir önemi olmadığını söylemek olanaklı değildir. Anjin ağrısı iki şey arasında mantıksal ve dokunaklı bir ilişki kuracaktır. Burada tersine olarak, hastanede geçen dönem, 'Umberto D'nin sağlık durumunu yargılayan bir evre olarak kabul edilecektir; ona mutsuzluğu nedeniyle acımamız mı gerekmektedir? 'Umberto D'yi üzüntüye boğan şey yoksulluk değildir. Bunun asıl nedeni, bize derece derece gösterilmiş olan yalnızlığıdır. Yalnızca birkaç insan ile bağlantısının bulurması onu insanlara karşı güvensiz yapmıştır. Bir orta sınıf üyesi olmasına karşın, filmde gizemli bir sefalet sezilmektedir. Onun, üyesi olduğu toplumdan yavaş yavaş koptuğuna tanıklık ederiz. Kahramanımız, basamak basamak yalnızlığa doğru ilerlemektedir; ona en yakın olan kişi de onun zayıflığını göstermek için vardır—bu, eşinin küçük hizmetçisidir; ancak onun kibarlığı ve iyi niyeti bile olayları çözmeye yetmemektedir. Bir zaman sonra, onun arkadaşlığı da bir üzüntü kaynağı olacaktır.

Burada, geleneksel eleştiri kavramlarından sıyrılarak, filmin çıkış noktası üzerinde durmanın daha yararlı olacağını düşünüyorum.

Eğer, öyküden biraz uzaklaşır ve dramatik karakterdeki bazı genel gelişmeler, tamamlayıcı olaylardaki basit, genel eğilim üzerinde yoğunlaşırsak yeni bulgular elde etmeye başlarız. Anlatım birimi yalnızca bir bölüm olay, olayların birdenbire değişmesi ya da olay kahramanının karakteri değildir; O, yaşamın somut anları-

Umberto D: Büyük Bir Çalışma

nın ilerlemesidir. Hiç kimse, herhangi bir şeyin diğerinden daha önemli olduğunu söyleyemez. Dramın her temelinde bir eşitlik söz konusudur. Filmin en yüksek noktalarından biri olarak kalacak mükemmel bir sekans, bu yaklaşımın anlatıma ve böylece yönetime olan mükemmel bir betimlemesidir; hizmetçi kızın uyandığı sahneden bahsediyorum. Kamera, onu evin ufak tefek işlerini yaparken görüntüler; yarı uykulu bir şekilde mutfaktadır. Lavaboyu istila etmiş karıncaları suyla boğar, kahve öğütür. Buradaki sinema "elips (eksilti) sanatı"nın tam olarak karşıtı olarak algılanabilir. Eksilti, bir anlatım oluşumudur; doğa içindeki mantıksal yapısının yanı sıra soyut bir yapısı da bulunmaktadır; çözümleme ve seçeneğe gerektiren doğruları, genel dramatik yönetim ile bir uyum içinde düzenler. De Sica ve Zavattini, bunun tersine olarak, olayların, daha küçük olaylara bölme ve bu küçük olayları da yine daha küçük olaylara bölme girişiminde bulunmaktadır. Bu işlemi, zaman içinde algılama yapabileceğimiz uç sınırlara kadar sürdürürler. Böylece klasik filmdeki birim olay, "hizmetçi kızın yataktan kalkması" olacaktır; iki ya da üç kısa çekim ile bu gösterilir. De Sica, bu anlatım birimini bir "daha küçük" olaylar dizisi ile yer değiştirir; kız uyanır; koridordan geçer; karıncaları boğar, ve benzeri şeyler. Ancak bunlardan yalnızca bir tanesini inceleyelim. Kahveyi, bağımsız hareketler dizisi ile ne şekilde öğüttüğünü görürüz. Örneğin kız kapıyı ayak parmaklarının yardımıyla kapatır: Kamera onun üzerinde ilerlerken, görüntünün sonuçta, kapının yüzeyini hisseden ayak parmaklarının üzerinde yoğunlaştığı görüntüye ulaşmak için bacağının hareketini izler. Zavattini'nin hiçbir şey olmadan, bir adamın yaşantısındaki doksan dakikayı bütün bir film olarak tasarladığından bahsetmiş miydim? Ona göre "yenigerçekçilik" tam olarak budur. 'Umberto D' filmindeki iki ya da üç sekans bize böyle bir filmdeki görüntülerin tümünden daha fazlasını verebilecektir; çekimi yapılan şey onun parçalarıdır. Ancak burada anlam ve değer gerçekçiliği üzerinde hata yapmayalım. De Sica ve Zavattini sinemayı, gerçekçiliğin sonuçmazı yapmakla ilgilidirler (sonuçmaz: asyymtote — Sonu olmayan bir eğrinin yakınında çizilmiş bir doğru olup, uzatıldıkça eğriye yaklaşır fakat hiçbir zaman ona tam ola-

Sinema Nedir?

rak kavuşamaz). Ancak yaşamın kendisi sonsuz bir şekilde bir görünüme ulaşmalıdır. Böylesine mükemmel bir aynada yaşam görülebilir bir şiir durumuna ulaşabilir.

CABIRIA: YENİ GERÇEKÇİLİĞİN SONUNA YOLCULUK

Bu makaleyi yazmak için masanın başına oturduğumda Fellini'nin en son filminin nasıl karşılanacağı konusunda en ufak bir fikre sahip değildim. Onun mümkün olduğu kadar fazla heyecan ile karşılanmasını dilemekle beraber, izleyiciler arasında iki farklı görüşün ortaya çıkacağını biliyorum. İlk görüş, öykünün melodramatik aralık içinde olduğu inancı olacaktır. Genel halkın görüşü bu doğrultuda belirir. İkinci görüş ise "elit" tabakaya aittir ve Fellini'nin görüşlerini destekler niteliğe sahip olacaktır. 'La Strada' (Sonsuz Topraklar) ve 'Il Bidone' (Kalpazanlar Çetesi) filmlerine hayran olan kesim 'Le Notti di Cabiria' (Cabiria Geceleri) filmini de çok beğenecektir. Bu, pratik açıdan hiçbir şeyin şansa bırakılmadığı bir filmidir. Zeka dolu ve sanatsal bir biçimde üretilmiştir. İlk karşı çıkışları bir kenara bırakalım; bu yalnızca gişe geliri açısından önemli sayılabilecek bir durumdur. Asıl önemli olan diğer düşünüş tarzıdır.

'Le Notti di Cabiria' filmi hakkındaki şaşırtıcı bir başka şey Fellini'nin gizemli bir senaryoyu görüntüye dönüştürmede ilk kez bu filmde başarılı olmadığıdır. 'La Strada' ve 'Il Bidone' filmlerinde de benzer bir yapı ile karşılaşılmaktadır. Doğal olarak, 'Lo Scelcco bianco' (Beyaz Şeyh) ve 'I Vitelloni' (Aylaklar) filmlerinde yapılanın rastgele oluşturulmadığıdır. Bu yapımlar, birer Fellini filmi olduklarını belli ederler. Geleneksel senaryoya bağlı olarak verilmek istenenler bir çerçeve içinde ifade edilmektedir. Fellini bu düşüncesini oyuncularla destekleyecektir. 'La Strada' filminde bunu çok belirgin olarak görürüz; yalnızca bir plandan ibaret değildir; burada "belit" (action) hakkında konuşmanın uygunluğu konusunda bile kuşkularım var, aynı şey 'Il Bidone' filmi için de geçerlidir.

Fellini, daha önceki filmlerinde dram türünün çok fazla ma-

liyetli olduğu bahanesine geri dönmeyi düşünmemektedir. Bunun tam tersi geçerlidir. *'Le Notti di Cabiria'* (Cabiria Geceleri) filmi, *'Il Bidone'* yapımından bile daha öteye geçmektedir. Ancak burada yazarın konusunun "dikeyliği" ve anlatımın gereklerinin "yataylığı" olarak adlandırdığım olgular arasında karşıtlık bulunmaktadır. Şimdi Fellini'nin kaynaklarından biri, kendisini birazcık kandırmasıdır: O, şaşırtıcı bir etkiye sahip François Perier tarafından canlandırılan karakteri hesaba katmamaktadır. "Dram"ın bile "askıda kalan" herhangi bir etkisinin Fellini sistemine yabancı olduğu bellidir. Onun, soyut ve dinamik bir destek olarak hizmet görmesi olanaksızdır—bu anlatımın yapısının *priori* (önsel) bir çerçevesi olarak bulunmaktadır. *'Il Bidone'* filminde olduğu gibi *'La Strada'* yapımında da, zaman, edebi gereklilik sonuçlarına karşın, kahramanların kaderi üzerinde etkide bulunan rastlantısal olaylar tarafından değiştirilen şekilsiz bir çerçeveden farklı değildir. Fellini'nin dünyasında olaylar "meydana gelmez"; onlar, kahramanların "başına gelirler"; yani onlar, "yatay" nedensellik kanunlarına bağlı olarak değil, "dikey" yerçekiminin bir etkisi olarak oluşmaktadır. Karakterlerin kendilerine bağlı olarak, onlar yalnızca zamanın arı içsel türlerine bağlı olarak var olurlar ve değişirler. Şimdi "ruhlaştırma" sözcüğü gibi belirsiz terimlerden kaçınalım. Karakterlerin dönüşümünün "ruh" seviyesinde meydana geldiğini söylemeyelim. Ancak, onların bilinçli bir şekilde oluşum derinliğine ulaşmaları gerekmektedir. Bu, bilinçsizlik veya alt bilinçlilik sevgisinin de olduğu anlamına gelmemektedir. Bunun yerine Jean-Paul Sartre'ın adlandırdığı gibi "temel proje" tanımlaması daha uygun olacaktır. Bu, ontoloji seviyesini göstermektedir. Böylece Fellini karakterlerini içermez; o olgunlaşır ya da değişime uğrar.

Sahte Melodram

Şimdi bir süre için kendimizi bir taslak yapısı içine hapsedelim. *'Le Notti di Cabiria'* filminde bir dolandırıcı karşımıza çıkmaktadır. Fellini, François Perier'e koyu renk gözlükler kullanırken

ne yaptığını iyi bilmektedir. Fellini *'Il Bidone'* filminde kullandığı temel unsurları burada da yineleyecektir.

Fellini, filmlerinde trajedinin sertliğini ve gerilimi iyi yansıtabilen bir yönetmendir. Basit ruhu umut yüklü, küçük bir fahişe olan Cabiria, melodramın bir karakteri değildir çünkü onun "çekip gitme" arzusu burjuva ahlakı idealleri veya katı burjuva sosyolojisi tarafından belirlenmiştir. O, işini küçük görmektedir. Kadın satıcıları, onun gece aktiviteleri ile gizemli umutlar arasında bir uyumsuzluk görmemesi durumunu kullanmaktadırlar. O, aşkı yalnızca yaşamın bir inancı olarak değerlendirmektedir. Acı aldanışlar, onun mutluluğunun en büyük anları olmaktadır. Bir gün ünlü bir film yıldızı ile karşılaşır. İçkili olan yıldız, kızı çok gösterişli bir şekilde döşenmiş olan dairesine götürecektir. Bu, çalışma arkadaşlarının kıskançlıktan ölecekleri bir durumdur! Ancak kız için durum hiç de böyle değildir. Çünkü orada yaşananların onda bırakacağı tek iz koskoca bir hayal kırıklığıdır. Bu yaşamdan kaçıp kurtulmak için bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde hissettiği duyguların hepsi bir anda uçup gitmiştir. İçinde bulunduğu durum, tipik bir burjuva melodramına dönüşmüştür artık.

'Le Notti di Cabiria' filmi, tıpkı *'La Strada'*, *'Il Bidone'* ve *'I Viteelloni'* filminde olduğu gibi bir kurtuluştan vazgeçme öyküsüdür. Oluşumun güzelliği ve katılığı zamanın mükemmel bir şekilde kullanımı ile sağlanmıştır. Mutlak gerekliliği olmayan hiçbir şey filmde yer almamaktadır. Kız, bir umuttan diğerine sıçrarken, ihanetin, hor görülmenin ve yoksulluğun derinliğine doğru yol almaktadır.

Fellini'nin filmlerinde vermek istediği mesajı burada yinelemek gereksiz olacaktır. O, bir yönetmen olarak yapıtlarına imzasını en belirgin şekilde atmasını bilmektedir. Onun *'Le Notti di Cabiria'* (Cabiria Geceleri) adlı son başyapıtı Fellini'nin biçiminin özünde bulunan ışığa biraz daha fazla yaklaşmak için bir girişim niteliği taşımaktadır.

Görünümlerin Bir Gerçekçiliği

Fellini'nin yenigerçekçiler arasında bir konuma sahip olduğunu inkar etmek saçma ve hatta akıl almaz bir şeydir. Böyle bir yargılama, yalnızca ideolojik bir düzlemde yapılabilir. Fellini'nin gerçekçiliği, niyet açısından toplumsal değil, çıkış noktası açısından toplumsaldır. Bu, Anton Çehov'un ve Dostoyevski'nin bireysel düşüncesiyle benzerlikler taşımaktadır. Gerçekçilik sonuçların terimleriyle değil, araçların terimleriyle ifade edilmekte, yenigerçekçilik ise araçların sonuçlarla olan özel bir tür ilişkiyi tanımlamaktadır. De Sica'nın Rossellini ve Fellini ile ortak olarak sahip olduğu şey filmlerindeki derin anlam değil, dramatik yapının genişletilmesinde gerçekliğin sunumunda ortak bir düzlemdir. Daha kesin olarak söylemek gerekirse İtalyan sineması, romanlardaki doğalcılıktan ortaya çıkan bir yapı değişikliği ile karşı karşıya kalmıştır. Anlam ve görünüm arasındaki ilişkide, görünüm her zaman için, biricik keşif olarak sunulmaktadır. Bu gerçekleşirken neredeyse belgesel bir açıklama tarzına sahip, ayrıntı ve canlılık içinde bulunulma durumu söz konusudur. Yönetmenin sanatı olayların anlamını açıklama yeteneğinde yatmaktadır. Yenigerçekçilik, herhangi bir ideolojinin ya da herhangi bir şeyin ötesinde bulunmaktadır.

Fellini, bir yönetmen olarak, yenigerçekçi estetiğin ötesine geçebilmiş bir sinema adamıdır. Fellini'nin karakterlerinin yalnızca birer "karakter" olarak ifade edilmesi ona karşı büyük bir haksızlık olacaktır. Bu "tutum" dünyasından umutsuzca sakınıyorum çünkü onun anlamı aşırı derecede sınırlanmıştır; insanların davranış şekilleri sahip olunabilen bilgiler içinde yalnızca bir unsuru oluşturabilmektedir. Biz, yalnızca yüzleri ile değil, hareket şekilleri ile de diğer anlamların pek çoğunu elde edebiliriz. Her şey insan ile dünya arasındaki sınırdaki sınırda olup bitmektedir.

Nesnelerin Diğer Yönleri

Fellini, gerçekçilik sınırına ulaştığı zaman, burası ile yetinmiş ve daha ilerisine geçmek için çaba göstermeye başlamıştır.

Biz, nesneler arasında artık karakterleri göremeyiz. Ancak onlar neredeyse saydam bir yapıya bürünmüşlerdir ve onların içinden görölme sağlanabilmektedir. Bununla anlatmak istediğim şey, dikkatimizi dünya üzerinde yoğunlaştırmadan anlamdan seçkiye ve daha sonra seçkiden doğaüstü belirlemelere doğru hareketin anlamının algılanamayacağıdır. Birden fazla anlama gelebilen doğaüstü sözcüğü için özür dilemek; okuyucu, onu gizli uyumu bozmayacak şekilde istediği ifadelerle değiştirebilir—bu “şirsel” veya “gerçeküstü” veya “büyü” olabilir.

Diğerleri arasında aynı öneme sahip bu “doğaüstü hale getirme” oluşumu üzerine bir örnek verelim. Fellini ilk filmlerinden itibaren karakterlerini mekleştirme hastalığına tutulmuştur. Özellikle ‘*I Vitelloni*’ (Aylaklar) filminde bu çok belirgin olarak görölmektedir: Sordi, karnaval için koruyucu melek kostümüne bürünür; kısa bir süre sonra Fabrizi, şans eseri olarak tahtadan oyularak yapılmış bir melek heykeli çalacaktır. Ancak bu oluşumlar, doğrudan doğruya ve somut olarak gerçekleştirilmiştir. Bundan daha ilginç olanı bir keşişin, sırtında ağaç dalı parçalarıyla yüklü olarak görüntölendiği çekimdir. Bu ayrıntı, bizim için hoş bir “gerçekçi” dokunuş değildir. Belki Fellini’nin kendisi için de böyle değildir. ‘*Il Bidone*’ (Kalpazanlar Çetesı) filminin sonunda Antonio’yu yolun kenarında ölürken görürüz; şafak vaktinin aydınlığında çocukların ve sırtlarında bohçalar bulunan kadınların geçişini görürüz: Melekler geçmektedir! Aynı filmde Picasso’nun hızlı hızlı bir caddenin karşısına geçtiğini ve yağmurluğunun alt kısımlarının hareketinin küçük kanatları anımsattığının da eklenmesi gerekmektedir. Aynı şekilde, Richard Basehart, Gelsomina’nın önünde, yüksek tel üzerinde, spot ışıklarının altında, göz kamaştırıcı bir şekilde hiçbir ağırlığa sahip değilmiş gibi görölmektedir.

Fellini’nin sembolizminin sonu yoktur. Tek bir bakış açısıyla inceleyerek, onun çalışmalarının bütönlüğüne ulaşmak olası görünmemektedir. Yapılması gereken şey, yenigerçekçiliğin mantığının kapsamı içinde onun çalışmalarının basit olarak yerleştirilmesidir. Fellini’nin evreni, yalnızca gerçekliğin değer ve öneminden

kaynaklanmaz. Fellini'nin gerçekçiliğe karşı olduğunu söylemek hatalı olacaktır. O, yalnızca yenigerçekçiliğe daha yakın görünmektedir. Dünyanın şiirsel bir şekilde yeniden düzenlenebilmesi için buna gereksinim duyduğunu hissetmektedir.

Anlatımda Bir Devrim

Fellini, anlatım seviyesinde de benzer bir devrim yaratmıştır. Bu bakış açısıyla görüldüğü zaman, yenigerçekçilik de, içeriği etkileyen biçim konusunda bir devrimdir. Örneğin, o da De Sica ve Zavattini gibi en sıradan olaylarda bile var olan yoğunluğa dikkat çekmesini bilmektedir. Betimlenen olaylar, psikolojik, dramatik ya da ideolojik yapılara uygun olarak hiyerarşik bir sıralama içinde bulunmaktadır. Doğal olarak, bu yönetmenin bize gösterecekleri konusunda mutlak şansı bulunduğu anlamına gelmez. Ancak artık seçeneklerini, önceden var olan dramatik düzenlemeyi mutlak şekilde belirleme şansına sahip değildir. Bu yeni bakış açısıyla, geleneksel görüntü standartlarına göre değerlendirildiğinde bazı senaristlerin "hiçbir amaca hizmet etmediği" düşünülebilecektir.

'*Umberto D*'nin bu yeni dramaturjisinin deneylendirme sınırlarını temsil ettiğini söylemek olanak dahilindedir. Filmin devimi görülmez bir tehdidi içermektedir. Fellini, yeni bir senaryo türü ortaya koyarak yenigerçekçi devrimi bu mükemmellik noktasına taşımaktadır. Bu senaryo herhangi bir dramatik bağlantıdan yoksundur ve karakterlerin fenomenolojik betimleme üzerine temellenmiştir. Fellini'nin filmlerinde sahneler mantıksal bağıntılar ile kurulmaktadır. Dramatik düzenlemenin başlıca noktaları sayesinde süreklilik bağları oluşturulmaktadır. '*I Vitelloni*' (Aylaklar) filminde sahildeki gece yürüyüşlerinde bu durum belirgin olarak görülmektedir; '*La Strada*' (Sonsuz Topraklar) filminde ise gece kulübünde ve yeni yıl kutlamalarında bu durum görülür. Fellini'nin karakterleri kendilerini izleyicilere çok iyi açıklamaktadır.

Eğer Fellini'nin filmlerinde dram ve trajediye ilişkin gerilim

Cabiria: Yeni Gerçekçiliğin Sonuna Yolculuk

ve doruk noktaları hâlâ bulunuyorsa, bunun nedeni geleneksel dramatik nedenselliğin bulunmamasıdır. Onun filmlerindeki benzerlik ve yankı etkilerinin gelişmiş olması bunun bir başka nedenidir. Fellini'nin (kendilerini yıkan ve koruyan) final krizine ulaşmayacaklardır. Çünkü onu etkileyen koşullar, vücuttaki titrek enerji gibi, kendi içinde oluşmaktadır. O gelişmez; o dönüştürülmez ve gövdesi, görülmeyen bir şekilde bulunan buzdağı gibi tersine çevrilemez.

Göze Göz

Sonuç olarak, *'Le Notti di Cabiria'* (Cabiria Geceleri) filmi, izleyicileri etkileyici özelliklere sahiptir. Beni derinden etkileyen bu filmin final çekimi, Fellini'nin tüm çalışmaları içinde en güçlü anlama sahip çekim olarak kabul edilebilir. Cabiria, her şeyini kaybetmektedir—parasını, aşkını, inancını. Umutsuz bir şekilde yola çıkar. Kızlı erkekli bir grup onun etrafını saracak ve şarkı söyleyip dans edeceklerdir. Cabiria'nın hiçliğinin derinliği yavaş yavaş yaşama geri dönmektedir; yeniden gülmeye başlar; hemen sonra dans da edecektir. Bu sona erişin ne denli yüzeysel ve sembolik olduğunu tasarlamak kolaydır. Bütün gerçeğe benzeyiş itirazlarına karşın, Fellini yönetim aşamasında, en küçük ayrıntıları dahi, daha yüksek bir düzleme taşımayı başarmıştır. Onun dehası, bizim kahramanla kendimizi özdeşleştirmemize neden olacaktır. *'La Strada'* ile bağlantılı olarak Chaplin'in ismi anılabilmektedir. Ancak ben hiçbir zaman Gelsomina ve Charlie arasında karşılaştırma yapıldığını duymadım. İlk çekimlerde böylesine bir benzerlik bulunmamasına karşın *'Le Notti di Cabiria'* filminin final çekimleri Chaplin'in seviyesini anımsatmaktadır. Kızın son çekimdeki gülümsemesi içimize işleyecektir. Chaplin sinema tarihi içinde mimik ve jestlerin sistematik kullanımında en başarılı olmuş kişidir. Cabiria'nın gözlerine baktığınızda, sonsuz bir gerçeklik ile karşı karşıya gelirsiniz. Cabiria'nın gülümsemesi birkaç kez kameranın üzerine düşer ve daha sonra ışıklar bu belirsizlik mucizesi üzerinde yükselir. Kuşkusuz Cabiria, hâlâ önümüzde yaşamış olduğu maceraların kahramanı-

Sinema Nedir?

dır. Ve ekranın arkasında bir yerlerde bulunmaktadır, fakat şimdi artık bizi davet etmektedir. Gülümsemesi onun döneceğine işaret eder. Bu dürüst ve namuslu olma davetidir. Cabiria, izleyicilerden böyle bir role sahip olmalarını istemektedir.

ROSSELLİNİ'NİN SAVUNULMASI

CİNEMA NOUVO (YENİ SİNEMA) Başeditörü,
Guido Aristarco'ya bir mektup.

Sevgili Aristarco,

Bu satırları yazarken sorunun ve onun yol açtığı sonuçların farkındayım. Yeterli kuramsal hazırlıktan yoksun olduğumu biliyorum. Özellikle yaşamını yenigerçekçilik düşüncesine adanmış olan İtalyan eleştirmenleriyle karşılaştırıldığımda benim hazırlıksızlığım daha da belirgin olmaktadır. Fransa'da yenigerçekçilik düşüncesiyle ilk kez karşılaştığım zaman, bu akımdan bir anda çok etkilenmiştim. İtalyan kültür tarihi içinde, buna rakip olacak başka bir düşüncenin var olduğunu sanmıyorum. 'Cinema Nuovo' (Yeni Sinema) dergisinin sayfalarında tartışmaya açılan bu konu bütün boyutlarıyla ele alınması gereken bir düşünce akımıdır.

Bu tartışmanın ana hatlarını çizmeden önce, ulusal farklılıklara bağlı olarak ortaya çıkan görüş ayrılıklarının akılda tutulması gerektiğini anımsatmak istiyorum. Örneğin 'Cahiers du Cinéma' ve 'Sight and Sound' dergilerinde buna benzer durumlara sıkça rastlanmaktadır. Bir yabancıнын değerlendirilmesinin bazen yanlış yola girme eğiliminde olduğu doğrudur. Bu, filmin ortaya çıkışındaki tüm unsurları bilememekten kaynaklanmaktadır. Örneğin Duvivier veya Pagnol'un filmlerinin yurt dışındaki başarısı bir yanlış anlamın sonucudur. Yabancı eleştirmenler bu filmleri "mükemmel derecede özgün" buldukları için, onlara karşı hayranlık duymaktadırlar. Bu filmlerin, film olarak değeri belirlenirken bu "egzotizm" ön planda tutulabilmektedir. İtalyan filmlerinin bazılarının yurt dışında kazandıkları başarı değerlendirilirken bu durumun da göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Sinema Nedir?

İtalyan sinemasının günümüzdeki karşı konulmaz zaferi üzerinde yargıda bulunurken Fransız eleştirmenlerin yanlış yapacakları önyargısından sıyrılmış olunması gerekmektedir. Ben, İtalyan sinemasının yeniden doğuşu ile her zaman için bağlantılı olan birkaç Fransız eleştirmenden birisi olduğum için kendimle övünüyorum. İlk bakışta anlamsız bir terim gibi görünebilecek “yenigerçekçilik” ifadesi İtalyan sinemasının yeniden doğuşunu müjdelemiştir. Bu terim, günümüzde de İtalyan sinemasının en iyi ve en yaratıcı filmlerini nitelendirmek için kullanılabilmektedir.

Sevgili Aristarco, ‘Cinema Nove’ın yenigerçekçilik içindeki bazı eğilimlere karşı tutumunu önyargılı ve aceleci bir tavır olarak değerlendiriyorum. Böylesi canlı ve zengin bir yapıya sahip olan sinemanıza acımasız bıçak darbeleri indirmenizin nedenini anlayabilmiş değilim. İtalyan sinemasına hayranlık duyma konusunda eklektik bir düşünce yapısına sahibim. Ancak sizin sert çıkışlarınız beni yenigerçekçilik akımını daha fazla savunmaya itmektedir: Siz bir İtalyansınız, ‘*Pane, Amore e Fantasia*’ filmlerinin Fransa’daki başarısının canınızı sıkma nedenini anlayabiliyorum; sizin tepkiniz, benim Paris’te Duvivier’in filmlerine duyduğum tepkiye benzer. Ancak, diğer taraftan, Gelsomina’nın karmakarışık saçlarındaki bitleri gördüğünüz zaman ya da Rossellini’nin son filmindeki canlı ve etkileyici öğeleri fark ettiğiniz zaman yenigerçekçiliğin ne demek olduğunu daha iyi anlarsınız.

Bana, Paris’te gördüğünüz ‘*Viaggio in Italia*’ filminin başarısına hayran olduğunuzu söylemişsiniz. Fransız eleştirmenleri de sizinle aynı fikirleri paylaşmaktadır. ‘*La Strada*’ (Sonsuz Topraklar) filminin başarısını da biliyorsunuz. Bu iki film, yalnızca genel halkın beğenisini kazanması açısından değil, aynı zamanda entelektüellerin hoşlarına gitmesi açısından İtalyan sinemasına çekidüzen vermesi için aynı anda ortaya konmuşlardır—İtalyan sinemasının son yıllarda bir duraklama dönemi geçirdiği çok bilinen bir gerçektir. Ancak onların başarısı farklı şekillerde olmuştur. Onlar doğrudan doğruya İtalyan Okulu’nu bilgilendiren ruhtan kaynaklanan yaratıcı bir buluş hissini bize vermektedir. Bunun nedenini a

çıkarmaya çalışacağım.

Ancak, daha önce, var olan görünümünün yalnızca birisi üzerinde temellenmiş olan yenigerçekçilik fikrine karşı güçlü bir hoşnutsuzluk beslediğimi itiraf etmek istiyorum. Bunun nedenlerinden birisi belki de yeterince kuramsal bilgiye sahip olmamdır. Bu oluşumun *a priori* sınırlamalara sahip olduğunu düşünüyorum. Sanatın doğal özgürlüğüne olanak tanınmasını tercih ettiğim için böyle düşünüyor olabilirim. Bazı dönemlerde, kuram, çözümleme yapabilmek için çok verimli olan koşullar ancak bu sayede oluşmuştur. İtalyan sinemasının son on yılına baktığınızda var olan her şeyin belli bir kuram üzerine oturduğunu görürsünüz. Bu oluşumlar, ticari kaygılardan çok uzak bir yapı içinde gelişme olanağı bulmuşlardır. Yenigerçekçilik kavramları kişiden kişiye değişebilmektedir. Bu filmlerin ilkinde, film en azından iki yıldız oyuncu temeli üzerinde oluşturulmuşken, ikincisi estetik yargılar düşünülmeden gerçekleştirilmiştir.

Rossellini'ye gelince, eğer '*Giovanna d'Arco al rogo*' ya da '*La Paura*' filmlerinden çok '*Stazione Termini*' veya '*Umberto D*' gibi bir şeyler yapabiliyorsanız, bu konuda suçluluk duymanız gereksizdir. Ben '*Europa 51*' filminin yazarını, Lattuada veya De Sica paahasına savunma niyetinde değilim; ancak bu noktada onların politikaları savunulabilir bir durumdadır; burada onu ifade etmeye çalışacağım fakat Rossellini'nin çalışması konusundaki bağımsızlığı, biçem ve ahlaki birlik dürüstlüğü oluşturmaktadır. Bu, sinema alanında ender olarak görülen bir durumdur.

Bu, Rossellini'yi savunmayı umduğum bir bilimsel düzlem değildir. Bunun yerine, tartışmanın temel noktaları üzerinde durmayı tercih edeceğim. Rossellini acaba gerçekten bir yenigerçekçi olmuş mudur? Yenigerçekçiliğin çıkış noktası ve gelişiminde '*Roma Città Aperta*' (Roma Açık Şehir) ve '*Paisà*' filmlerinin oynadıkları rol tartışmaya açıktır. Ancak '*Allemania Anno Zero*' (Almanya Sıfır Yılı) filminin bir "geriye çekilme" olduğu su götürmez bir gerçektir. '*Stromboli*' ve '*I Fioretti di San Francisco*' bunun yanıltıcı

başlangıcı olarak görülmektedir.

Bu estetik yolculuğun içinde bulunan öz nedir? Gündelik yaşamının gözler önüne serildiği sosyal gerçekliğe olan ilgi artış göstermektedir. Artan derecedeki ahlaki mesajların anısına, kötü niyet derecelerine bağlı olan eğilimler İtalyan politikası içinde etkinliklerini hissettirmektedir. Ancak tartışmayı belirsiz bir seviyeye taşımak istemiyorum. Rossellini'nin bile Hristiyan-Demokrat bir dünya görüşü vardır (bunun kesin kanıtı olmamakla beraber, ben öyle olduğunu biliyorum). Bu bile onu yenigerçekçi bir sanatçı olma olasılığından uzak tutacak *a priori* bir durum değildir. İtalya'da temelleri yenigerçekçiliğe bu denli dayalı başka bir yönetmen bulmak olanaklı değildir.

Burada gerçekliğe olan "bütünlük" önem taşımaktadır. Amedée Ayfre'nin 'Cahiers du Cinéma' dergisinin 17. sayısında yer alan yazısıyla yenigerçekçiliğin tanımını yapalım. Yenigerçekçilik, nesnelerin bir bütün olarak görülmesi için bir bilinçlilikle bir bütün olarak algılanan gerçeklik betimlemesidir. Yenigerçekçilik, kendisinden önce gelen gerçekçilik estetiği ile karşıtlıklara sahip bulunmaktadır. Özellikle 'doğalcılık' (naturalizm) ve 'verism' (sanat ve edebiyatta gerçekçilik) düşüncesiyle karşılaştırıldığında bu karşıtlıklar daha da belirgin hale gelmektedir. Bu şekilde ele alınan gerçekçilik de, nesneler belli bir şekilde olarak, konu seçimi ile ilintili değildir.

Başka bir şekilde söylemek gerekirse, yenigerçekçilik karakterlerinin ve onların hareketlerinin politik, ahlaki, psikolojik, mantıksal ve sosyal açıdan çözümlemeleri reddetmektedir. Gerçekliğe bir bütün olarak yaklaşır. Onu, birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak kabul eder. Bu yeni bir bakış şeklidir. Bu düşünce akımına yenigerçekçilik denmesinin temel nedeni budur. Sahnedeki karakterlerin psikolojik çözümleme parçaları değil, onların duyumları bir bütün olarak ele alınır.

Bu, yenigerçekçiliğin, tanımı yapılmaz bir "belgeselciliğe" göre sınırlandırıldığı anlamına gelmemektedir. Rossellini, sevginin yal-

nızca karakterlerine değil, aynı zamanda gerçek dünyaya karşı da duyulabildiğini söylemektedir. Bu sevgi, gerçekliğin parçalanmasını önlemektedir. Öyleyse yenigerçekçilik dünya ile karşı karşıya bulunulan bir durum değildir. Bu, her zaman için bir zihin etkinliğinin gerekli olduğu bir oluşumdur; bu, her zaman için sanatçı aracılığı ile görülebilen bir gerçekliktir. Onun bilinci tarafından ortaya konmuştur. Burada bilinçlilik bir bütün olarak ele alınır ve birbirinden ayrılmayan unsurlar birarada incelenir. Bunu biraz açıklayalım: Geleneksel gerçekçi sanatçı —örneğin Emile Zola— gerçekliği parçalar halinde çözümleyecek ve daha sonra bir senteze ulaşacaktır. Yenigerçekçi yönetmen bilinçliliğinde ise gerçeklik filtreden geçirilir. Kuşkusuz onun bilinçliliğinde gerçeklik mutlak bir bütün olmayacaktır. Ancak çözümleme psikolojik ya da mantıksal açıdan değil, varlıkbilimsel düzlem açısından görülecektir. Siyah beyaz fotoğrafı “renkten yoksun olduğu için” bir gerçeklik görünümü değildir. Nesne ile onun fotoğrafik görüntüsü arasında ontolojik bir özdeşleşme vardır.

‘Viaggio in Italia’ filminden örnek vererek bu durumu daha iyi açıklayabiliriz. Burada halk, Napoli kentini eksik olarak tasvir ettiği gerekçesiyle açıkça hayal kırıklıklarını açığa vurabilmektedirler. Bu gerçeklik, gösterilebilecek gerçekliğin yalnızca küçük bir parçasıdır. Ancak müzedeki heykelleri, hamile kadını, Pompei’deki kazıyı, Aziz Januarius’un eşyalarını çok az kişi görebilmektedir. Bunları görebilmek için bütünlük niteliğine sahip bir bakış açısı gerekmektedir. Bu, kahramanın bilinci aracılığı ile “filtreden geçirilmiş” bir Napoli’dir. Eğer görünüm çıplak ve kuşatılmışsa, bunun nedeni sıradan bir kentin bilinçliliğinin büyük bir ruhsal yoksunluk nedeniyle acı çekmesidir. Kuşkusuz, filmdeki Napoli sahte değildir (Hatta bu Napoli, üç saatlik bir belgeselin konusu olabilir). Ancak doğrudan fotoğrafın nesnelliği ve saf kişisel bilinçliliğin öznelliği arasında, zihinsel bir alan bulunmaktadır. Artık Rossellini’nin karakterlerini ve onların coğrafik ve sosyal algılarına yönelik tutumunun gerekçelerini daha iyi anlayabiliriz. Onun kahramanının Napoli’ye karşı tutumu pek çok şeyi açığa çıkarabilmektedir.

Sinema Nedir?

Bu eğretileme (metafor) yöntemi nedeniyle özür dilerim fakat ben bir filozof değilim ve anlatmak istediklerimi bundan daha doğrudan aktaramam. Bir karşılaştırma girişiminde daha buluna-
cağım. Sanatın klasik biçimleri ve geleneksel gerçekçilik üzerinde duracağım. Onlar evler gibi tuğlalarla ya da kesilmiş taşlarla inşa edilmektedir. Konumuz bu evlerin faydası ya da güzelliğe sahip olup olmaması değil, ya da tuğlaların evlerin inşa edilmesi açısından uyumlu olup olmadığından bahsetmiyoruz. Tuğlanın gerçekliği, onun biçimi ve gücü, içinde bulunan düzenlemede yatmaktadır. O, zihnimize bir toprak parçası şeklinde tanımlanmış olarak girmeyecektir; onun belirli mineral düzenleme maddesi bulunmaktadır. Doğru boyutlara sahip olması gerekmektedir. Bir tuğla bir evin temel birimidir. Köprüleri oluşturan taşlar için de aynı şey söylenebilir. Onlar bir yay oluşturmak için mükemmel bir şekilde bulunan büyük kayalar, yalnızca bir kaya olmanın ötesinde bir anlama sahip olmayacaklardır. Onlar ancak birbiri peşi sıra düzenli bir şekilde yerleştirilmeleri ile bir etkinlik kazanacaklardır ve insanlar köprünün üzerinden geçerken onları kullanmış olacaktır. Düzenleme olanaklarının yaratıcı bir şekilde kullanılması ile köprü örneğinde olduğu gibi, bazı oluşumlarda farklılıklar yaratılmış olacaktır. Benim ortaya koyduğum eylem, doğayı ve onların görünümelerini değiştirmemiş, onlara fayda ve şartlı bir anlam kazandırmıştır. Yenigerçekçi filmin de aynı şekilde bir anlamı vardır. Ancak bu *a posteriori* (sonsal) bir anlamdır ve bir doğrudan diğerine hareket ederek bizim bilincimizin genişlemesine olanak tanır. Gerçekliğin bir parçasından diğerine geçilecek, klasik sanatsal anlam düzenlemesinde *a priori* (önsel) bir durum oluşturulur; tuğlanın içinde halihazırda ev bulunmaktadır.

Eğer benim çözümlemem doğruysa, yenigerçekçilik teriminin hiçbir zaman bir isim olarak kullanılmaması gerekmektedir. Bunun istisnası bir bütün olarak yenigerçekçi yönetmenler için kullanılan ifadedir. Böyle bir yenigerçekçilik mevcut değildir. Onlar ister materyalist, ister Hristiyan, isterse komünist ya da başka bir şey olsunlar, yalnız yenigerçekçi yönetmenler vardır. Visconti, top-

lumsal başkaldırıya bir çağrı niteliğinde olan '*La Terra Trema*' (Yer Sarsılıyor) filminde yenigerçekçidir ve Rossellini, saf ruhsal gerçekliğin gözler önüne serildiği bir film olan '*I Floretti*' yapıtında yenigerçekçidir. Yenigerçekçi yönetmenler parçalara ayrılmış gerçekliği bir araya getirme çabası içindedirler.

Benim düşünceme göre, '*Vlaggio In Italia*' filmi yenigerçekçidir—bu örneğin '*L'Oro di Napoli*' filminde olduğundan daha fazla olarak böyledir. '*L'Oro di Napoli*' filmine büyük bir hayranlık duyarım fakat onun gerçekçiliği temel olarak psikolojik ve tiyatral bir yapıdır. Bizi içine alan çok sayıdaki gerçekçi dokunuşlara karşın bu filmin böyle bir yapısı vardır.

Daha ileri giderek, bütün İtalyan yönetmenleri arasında Rossellini'nin yenigerçekçi estetiğin sınırlarını en fazla genişleten sanat adamı olduğu iddiasında bulunacağım. Saf yenigerçekçilik diye bir şeyin olmadığını söylemiştim. Yenigerçekçi tutum, daha büyük ve daha küçük derecelere yaklaşılabilecek bir idealdir. Yenigerçekçi olarak ifade edilen tüm filmlerde, hâlâ geleneksel gerçekçilikten izler bulunmaktadır—özellikle dramatik ve psikolojik alanda. Onların her biri aşağıdaki bileşenlere ayrılabilir: belgesel gerçeklilik *artı* başka bir şey. Bu başka bir şey görüntünün sanatsal güzelliği, toplumsal doyum veya şiirselliği, vb. olgular olabilir. Olayların ayrımları ve amaçların etkisini anlayabilmek için boşu boşuna Rossellini'nin çalışmalarını inceleyip durabilirsiniz. Onun çalışmalarında edebiyata veya şiire ve hatta kelimenin basit anlamında bile "güzelliğin" herhangi bir izine ait hiçbir şey yoktur. Rossellini gerçekleri yönetmiştir. Karakterleri bir şeytani eylemi ile yakalamış gibidir. Aziz Fransis'in küçük din takipçileri, Tanrı'yı yüceltmek için, yarış düzenlemekten daha iyi bir yol bulamamış gibi gözükmektedirler. Ya, '*Allemania Anno Zero*' (Almanya Sıfır Yılı) filminde küçük bir denizkestanesinin ölüme sebep vermesine ne demeli? Rossellini'ye göre, jest değişiklik ve fiziksel hareket, insan gerçekçiliğinin özünü oluşturmaktadır.

Rossellini'nin dünyası bir saf oyunculuk dünyasıdır. Kendi i-

çinde önemsizdir fakat onların anlamının birdenbire, göz kamaştırıcı bir şekilde açıklanmasında (Sanki Tanrının kendisi de bilmiyor-muşçasına) bir şekilde hazırlanılmaktadır. Böylece 'Viaggio in Italia' filminin mucizesi ortaya çıkar; önde gelen iki karakter tarafından görülmeyen ve herhangi bir belirsiz durumda (Rossellini bunun bir mucize olduğu iddiasında değil, ona göre bu, insanların mucize olarak adlandırma alışkanlığı içinde gürültü ve kalabalık eylemleridir yalnızca. Karakterlerin bilinçlerinin bir sonucu olarak onların sevgisini beklenmedik bir şekilde birbirine yöneltmektedir.

Benim düşünceme göre 'Europa 51'in yazarından daha fazla olarak, olayların yönetiminde daha uygun bir şekilde gücü, bütünlüğü ve geçirgenliği olan bir dizi içinde, estetik yapı yaratımında daha başarılı olmamıştır; bu, Rossellini'nin, izleyicilerin hiçbir şey görmediği fakat olguların şekilsiz ve kristalize olmuş bir durumda var olduklarını hatırlatmaktadır. Rossellini'nin sanatı, onların en dayanıklı ve en şık biçimlerde buldukları yapı içinde ortaya çıkmaktadır. Bu, en zarif değil fakat çizgileri en keskin, en doğrudan ve en etkili biçimdir. Yenigerçekçilik, Rossellini ile biçim ve soyutlama kaynaklarını keşfetmiştir. Gerçeklik, görünümünün üst üste yığılması anlamına gelmemektedir. Tam tersine, mutlak gerekli olmayan görünümünün ayıklanması ve onun basitliği içinde bütünlüğe ulaşılması gerekmektedir. Rossellini'nin sanatı doğrusal (linear) ve melodiktir. Onun filmlerinin bazılarının bir tasarım düşüncesinde olduğu doğrudur; ancak tasvirlerden daha belirgin olarak hatlarda bir kesinlik bulunmaktadır. Ancak bunun bir buluş mu yoksa bir tembellik örneği mi olduğu nasıl ortaya konabilir? Aynı şey Matisse için söylenebilir mi? Rossellini ressam olmaktan çok, bir kısa öykü yazarıdır. Ancak türler arasında hiyerarşi yoktur. Böyle bir sıralandırma yalnızca sanatçılar arasında yapılabilir.

Seni ikna edebildiğimi umarım, Sevgili Aristarco. Eğer bundan sonraki yazılarında Rossellini için bir hayranlık belirtisi hissedersen, seni ikna ettiğim sonucuna varacağım. Hiçbir durumda, tartışmanın tek bir kazananı yoktur. Yalnızca, biri diğerinden daha fazla ikna edici olabilir.

MONSIEUR VERDOUX EFSANESİ

Esrarengiz bir halk efsanesinin Sire de Gambais ünvanını verdiği Landru'nun suçlanmasına ve mahkum olmasına yol açan tek aleyhte ipucunun bir not defteri olduğu bilinmektedir. Landru, bu deftere, tüm harcamalarını büyük bir titizlikle ve eksiksiz olarak kaydedermiş. Küçük ve sakın ve bir Norman kasabasında bir kirevi bulunan Landru, eşleriyle oraya yaptığı her yolculuğu not eder, tren biletlerinin ederini yazarmış. Biri kendininki, yani gidiş-dönüş, diğeryse yalnızca gidiş! Zaten her şey böylelikle anlaşılmış ve olayın daha önceden tasarlanmış olduğu ortaya çıkmıştır. Landru'nun başı bu yanlış adım nedeniyle yanmıştır. Bir an gelir, yöntem ve sistem kendi yaratıcısını tehlikeye atar. Landru'yu ölüme götüren ise soğukkanlılığı olmuştur. İşlediği suça, temizleyicisi veya bakkalı için tuttuğu herhangi bir nottan biraz daha fazla değer vermiş olsaydı, cinayetlerine ilişkin küçük harcamaları belki de gizli bir deftere kaydederd. Bu psikolojik mükemmellik, cinayetinde önemsiz gibi görünen bir eksikliğe yol açacaktır. Aslında böyle-sine titizlikle kaydettiği genel harcamaları ya kaydetmekten vazgeçmesi ya da dönüş biletini de alarak bu parayı gözden çıkarması gerekirdi! Gerçek şu ki, duyarlılıktan ve hayal gücünden yoksun biridir Landru... Oysa böyle bir nitelik, zanaatını iç rahatlığıyla yürütmesine olanak verirdi!

Yalnızca bu küçük detay bile Landru'yu Verdoux ile aynı tutmamaya yeter. Onun defter tutma merakının biraz da dargörürlükten ileri geldiğini görüyoruz. Verdoux ise daha esnek bir zekaya sahiptir. Cinayetlerin tasarlanışındaki titizlik, onu ele geçmez kılmaktadır. Yine de bu dört dörtlük plan, onun yapısında var olan macera ve fantezi düşkünlüğüne engel olmamıştır.

Nitekim borsa oyunu oynamaktadır: Onu kellesinden edecek olan, not defterine düşüncesizce alınan notlar değil, büyük bir

Sinema Nedir?

finans olayıdır. Wall Street'in iflasıyla ve devalüasyonla neredeyse her şeyini yitiren Verdoux, sabit gelirleriyle yaşamlarını sürdüren yoksul insanların durumuna düşer. Verdoux birçok mahrumiyet pahasına da olsa eski gösterişli yaşamını sürdürebilecekken, bir akşam her şey canına tak eder ve kararını verir. Polis onu tutuklamayacaktır, o kendisi teslim olacaktır! Nedenlerini ve nasıllarını daha sonra göreceğiz...

'Mösyö Verdoux'ya yapılacak eleştirileri kestirmek zor değildir. Bu konuda, *Temps Modernes* dergisinde oldukça kapsamlı bir yazı çıkmıştır. Burada konuya ilişkin yanlış yorumların tümünü bulmak mümkündür. Eleştirmen, Chaplin'in son filminden büyük bir düş kırıklığına uğradığını açıkça ifade etmektedir. Çünkü film, ideolojik, psikolojik ve estetik açıdan tutarsız görünmüştür ona... "Verdoux'un işlediği cinayetler ne savunma ne de haksızlıkları onarma ihtiyacından, ne büyük bir hırsın ne de çevresindeki unsurları daha iyiye götürme isteğinden doğmuştur... Hiçbir şey kanıtlamadan bunca enerji harcamış olmak, bir komedi ya da tam tersine sosyal içerikli bir film ortaya çıkarmayıp sorunlar içinde en önemli olanı karanlıkta bırakmış olmak üzücüdür."

İşte Mösyö Verdoux'yu toplumun dörtte üçünün gözünde anlaşılmaz kılan müthiş yanlış yorum budur! Bir komedi mi, yoksa bir akademik film midir söz konusu olan? Bir şeyi kanıtlamak veya bir şeye açıklık getirmek midir amaçlanan? Marksistler zaten filmdeki karamsarlığı kınamakta, Chaplin'in 'Asri Zamanlar'dan beri kendilerine borçlu olduğu toplumsal içerikli mesajın açık seçik formüle edilmemiş olmasını eleştirmektedirler.

Böylece, yazınsal saptırma, politik saptırmaya ortak bir yanlışta birleşmiştir. Psikolojik temele dayalı klasik dramatik sanat taraftarları, Verdoux'un efsane olma zorunluluğunu görmeme noktasında politikacılarla birleşmişlerdir.

Verdoux'yu Chaplinesk mitolojideki yerine oturttuğumuzda her şey açıklık kazanır, yerli yerini bulur ve berraklaşır. Bir "kişilik" kazanmadan ve dramaturgların, roman yazarlarının Yazgı diye ta-

nımladıkları o bir tür tutarlı ve son bulmuş biyografiyi edinmeden önce Şarlo sadece Şarlo'dur. Ortakromatiğin gümüş tuzlarında yer etmiş, siyah-beyaz bir biçimdir. Bu biçim, bizleri bir sempati ve ilgi ağına düşürecek kadar insani çizgiler taşır. Ayrıca görünümdeki ve davranışlarındaki tutarlılık ontolojisini yaratmaya ve tartışmalı da olsa "kişi" olarak adlandırılan şeyin özerk yapısına kavuşmaya yetecek boyuttadır. Tartışmalı da olsa dememin nedeni, bu sözcüğün bir roman kişisi için de geçerli olmasıdır. Ancak Şarlo bir Clèves Prensesi değildir. Şarlo ve "kattettiği mesafe"yi Molière'in gelişim çizgisiyle yapılan kıyaslamalardan ve yanlış yorumlardan bir gün arındırmak gerekecektir (ki bu kıyaslamayla Şarlo'nun onurlandırıldığı düşünülmektedir). Bir romanın veya bir tiyatro eserinin kahramanı, kitabın sınırları içinde yazgısını sonuna kadar götürür (çok ciltli romanlar bizleri yanıltmamalıdır; ne de olsa bu, sadece bir kapsam sorusudur), Şarlo ise tersine, içinde yer aldığı filmleri daima aşmaktadır.

André Malraux, Şarlo'nun en harika filmleri hakkında bilgi verecek olan 'Tartuffe' ve 'Misanthrope'tan çok, 'Miki' ya da 'Felix-le-Chat'tır. Gerçek şu ki, güldürü türleri, müzikholler, sirk ya da 'Commedia dell'arte'de olduğu gibi sinemanın da belirli görünümde biçimlenmiş kahramanları ve halkın hep aynı kişi etrafında geçmesine rağmen yeni yeni serüvenlerini haftalar boyu izlemekten mutluluk duyduğu değişik tipler vardı. Ama öyle sanıyorum ki, yüzeysel ve yersiz benzetmelerden de kaçınmak gerekir. Geriye kalan, oluşumun biçim ve sıralamasında birtakım hiyerarşiler belirlemek olacaktır. Aslında oyun kahramanı belli ölçüde kavranıp yaygınlaşmamışken bir mittten söz etmek mümkün değildir. Gerçi Şarlo, Mack Sennett'in komedilerinden gelmişti ve bu filmlerde Fatty'den daha önemsiz rolleri vardı. Ancak o zamandan olağanüstü özlülüğü, ayrıcalıklı inandırıcılığı, davranışlarındaki psikolojiye ya da fiziki görünüme asla bağımlı olmayan tutarlılığı, çevresindeki kuklalardan onu farklı kılan bakışlarındaki o büyülü pırıltı, kendisine çok özel bir gelecek vaat etmekteydi. Onbeş yıldan daha az bir zaman içinde gülünç frakı, fırça bıyığı, bastonu ve melon

şapkasıyla bu küçük adam, insanların belleklerinde yer etmeye başlamıştı bile... Dünya, varolduğundan bu yana bir mite böylesine evrensel bir kabullenişle kucak açmamıştı.

Burada mitosu çözümlemeye girişmek gibi bir merakım yok. Böyle bir yoruma girseydim, Charles Spencer Chaplin'in kişisel psikanalizinden başlayıp evrensel simgeselliğine kadar uzanan, bu arada Juda mitolojisinden tutun, çağdaş uygarlık üzerine çeşitli varsayımsal görüşleri de kapsayan cesaret kırıcı bir işe girişmiş olurum. Şarlo filmleri belli ölçüde eskimeden, yani bu filmlere belli bir tarihsel mesafeden bakmadan, Şarlo hakkında tutarlı ve genel bir düşünceye sahip olabileceğimiz konusunda kuşkuluyum. Şarlo'nun bünyesinde had safhada bir toplumsal duygu ve kolektif bilinçaltı iç içe geçmişti. Ve olasılıkla, bu durum birinden öbürüne gizli ve güçlü geçişlere, olağanüstü mitolojik aktarımlara, arkeip dönüşmelere ve henüz kavranması güç anlam değişikliklerine yol açar. Ancak kanımca Şarlo'da asgari bir değişmezlik veya tam tersine asgari bir biçim değişikliği ayırtırmak gerekir Kişiliğinde katettiği belli yolları izlemek ve bütün kapıları açacak bir maymuncuğun yokluğunda, genelde benimsenen üç dört süreçle karşı karşıya olduğumuzu asla gözden ırak tutmamaya ve tabii eleştirimi de bu şekilde sürdürmeye özellikle çaba göstereceğim.

Eğer Verdoux'nun bir "anlamı" varsa, neden onu herhangi bir moral, politik veya toplumsal ideoloji ışığında arayalım? Hatta neden onu romanlarımızda veya piyeslerimizdeki "karakterlerde" görmeye alışık olduğumuz psikolojik kategoriler açısından ele alalım? Oysa bunu Şarlo'nun bizzat kendisinden bulup çıkarmak öylesine kolaydır ki! Yukarıda sözünü ettiğim eleştiride, bu kez Chaplin'in getirdiği yorum suçlanarak, onun eski kahramanının güldürü çizgisinden tümüyle kurtulmayı başarmadığı ve Verdoux rolünün gerektirdiği gerçekçi oyunla klasik Şarlo türü arasında bir seçim yapmayıp kararsızlık gösterdiği illeri sürülmektedir. Gerçekçilik burada kesinlikle yanıltır insanı. Şarlo Mösyö Verdoux'da bir bindirme yapılmış gibi varlığını sürdürmektedir. Çünkü Verdoux, Şarlo'nun ta kendisidir! Bir an gelmeli ve halk onu açıkça tanıyabil-

meliydi. İşte bu muhteşem an, filmin sonunda kendini gösterir. Verdoux, bir başka deyişle Şarlo, bu sahnede üstünde tek bir gömlekle, cellatlar arasında uzaklaşıp gitmektedir. Verdoux ya da kendi zıddıyla şekil değiştirmiş bir Şarlo! Çünkü dikkat edilecek olursa bu, aynı bir eldivenin ters çevrilmesi gibi eski karakterin yeni bir anlatım biçimidir. Öncelikle giysisi: Artık ne gülünç frakı, delik melon şapkası, o kocaman postalları, ne de bambu bastonu vardır! Aksine, iki dirhem bir çekirdek giysisi, gri ipekten bir kravatı, güzel bir fötr şapkası, altın topuzlu hazeran bastonu vardır. Küçük fırça bıyığı, ki son derece ayırt edici bir özelliğidir, yoktur artık! Sosyal konumu da tümünden farklıdır: Şarlo bir milyoner de olsa, ebedi bir dilencililiğe mahkumdur sanki. Verdoux ise zengindir! Şarlo evlenmeye kalktığında, bu kadınlar çoğu kez onu dehşete düşüren korkunç cadaloglar olmakta ve parasını son meteliğine kadar zorla elinden almaktadırlar. Çokeşliliği yeğleyen Verdoux ise karılarının hepsini aldatmakta, onları adeta büyülemekte, sonra da öldürüp paralarıyla yaşamını sürdürmektedir (sakat genç kadın ile zehirlemekten vazgeçtiği kız haricinde: ancak bu istisnaların ne anlamına geldiğine daha sonra değineceğim).

Zaten Şarlo, karşı cinse karşı bariz bir aşağılık kompleksi duymakta, Verdoux ise adeta Don Juan'ı oynamakta ve bunu da başarmaktadır. 'Altına Hücum'daki Şarlo, sevecen ve naiftir; Verdoux ise sinik! Şarlo'da toplanabilecek özellikler arasında Verdoux'da zıddını bulmayacağımız hiçbir özellik yoktur.

Tüm bu nitelikleri tek bir noktada toplarsak: Şarlo doğası gereği topluma uyum sağlayamaz; Verdoux ise olağanüstü uyumludur. Karakterin tam tersine dönmesiyle birlikte bir anda tüm Chaplin dünyası alt üst olmuştur. Şarlo'nun ve filmlerinin değişmez ana teması olan toplumla ve kadınlarla ilişkileri burada bütünüyle nitelik değiştirmiştir.

Örneğin, Şarlo'yu ürküten polis, Verdoux tarafından kolaylıkla atlatılmaktadır. Polislerden kaçmaz fakat gene de ellerinden hep kurtulur. Bu oyun yeterince uzadığında da içlerinden birine

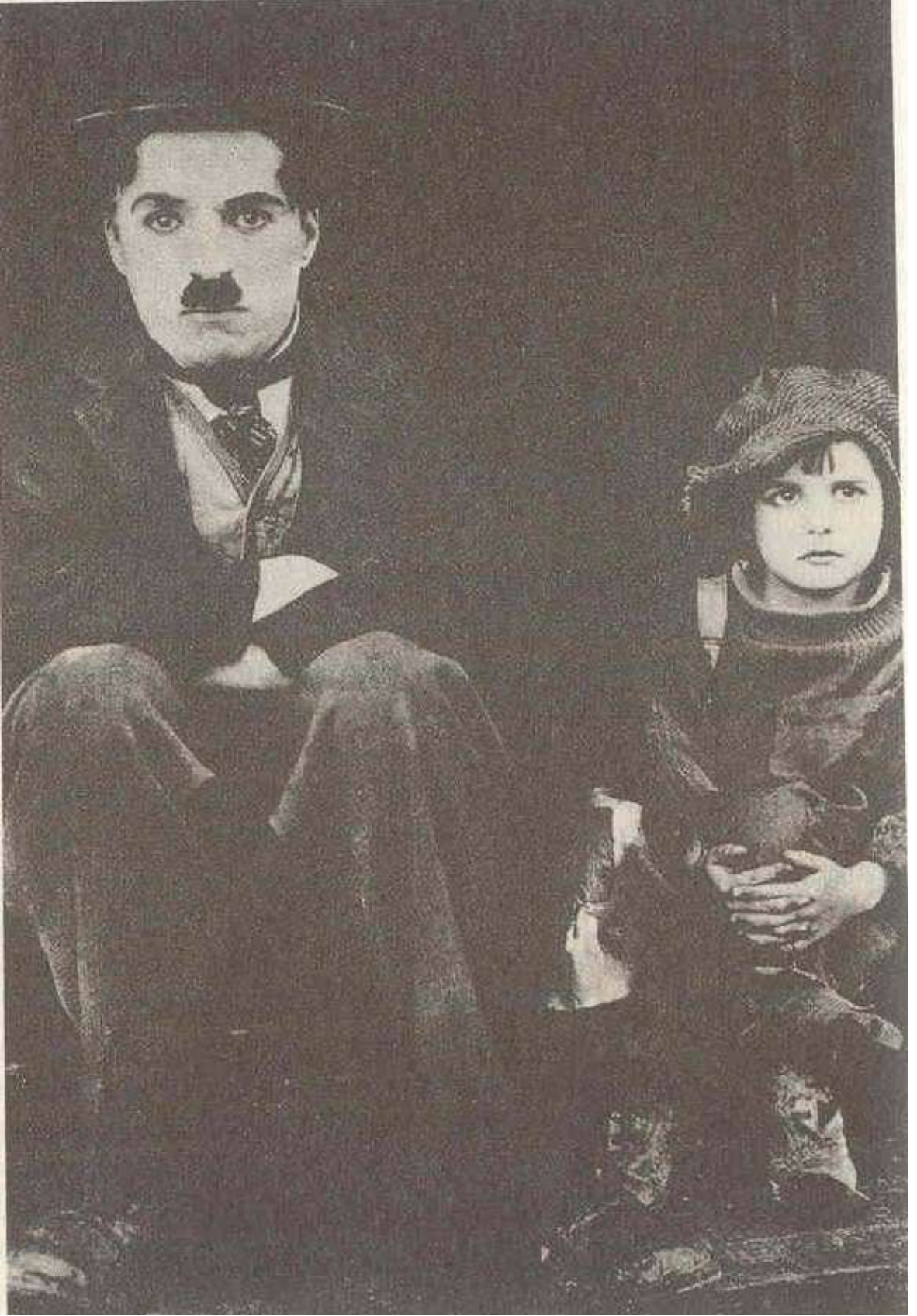


50. '*Monsieur Verdoux*' Yön: Charles Chaplin (ABD, 1946-1947)

teslim olur; artık korkuya kapılan polis olacaktır. Anlatmaya değer bir sahnedir bu: Yaşlanmış ve iflas etmiş olan Verdoux, bir akşam çok önceleri canını bağışladığı, hatta içine düştüğü güç durumdan kurtardığı genç kadınla karşılaşır Onu tanıyan kadın, Verdoux'ya yardım etmek ister ve onu bir kulübe davet eder. Kadın artık çok zengindir, silah ticareti yapan ("ama çok kibar!") bir adamla evlidir. Son hayal kırıklığından mı, bıkkınlıktan mı, yoksa her şeye bir son verme zamanının geldiğine inandığından mı bilinmez, Verdoux, kendisine yapılan yardımı kabul ediyormuş gibi görünür. Ancak genç kadından ayrıldıktan sonra biraz önce çıkarken kurbanlarından birinin akrabalarını gördüğü o kulübe geri döner. Onun kim olduğunu anlamışlardır. Verdoux onların polise telefon ettiğinin ve polislerin birkaç dakika içinde geleceklerini bilmektedir. Bir taksiye işaret edip durdurmak varken sakın bir şekilde geri döner ve kendini hasımlarıyla (evde kalmış kız ve yeğeni) yan yana bulur.

Bir numarayla onları vestiyerin yanındaki odaya kilitlemeyi başarır. Polis gelmiş, ardından bağrıışların geldiği kilitli kapının önünde kalabalık birikmiştir. Alık alık gezinen polislerin arasındaki Verdoux'nun kimseye farketirmeden oradan kaçması hâlâ mümkündür. Fakat hayır, o orada kalacaktır. Son derece kayıtsız ve meraklı bir tavırla! Kapı açılır, fakat tabii ki suçlu içeride değildir. Dehşet içindeki yaşlı kadın yarı sersemlemiş bir haldedir. Ancak ardından akli başına gelince, hemen orada duran Verdoux'u tanır. Heyecanını yenen yaşlı kadın onu parmağıyla işaret eder. Şaşkınlıktan donakalan polis, inanamayarak sorar: "Siz Verdoux musunuz?...", "Hizmetinizdeyim!" diye yanıtlar diğeri, yerlere kadar eğilerek. Kelepçeleri eline geçirmeden önce, görevli bir an bocalar, kararsız kalır. Bayılmasına ramak kalmıştır.

Okuyucu bir an için kendini onun yerine koysun. Şarlo varolduğundan bu yana (ama onun varoluşu belli bir zaman dilimiyle nasıl sınırlanabilir?) toplum onu bağrından atmak için polisini görevlendirmiştir. Polisler onu sokak köşelerinde, ıssız rıhtımlarda bulmaya alışmışlardır. Acele ve beceriksiz kaçışları, kendini ele veren belli belirsiz bir suçluluğun göstergesi olmuştur. Polisin beyaz sopası yeterdi bu suçu cezalandırmaya. Doğrusu ya, bu paytak yürüyüşlü küçük adam, polislere pek sorun çıkartmıyordu. Aslında yaptığı muziplikler ve kurnazlıklar, onu zararsız intikamların veya geçinmesi için gerekli olan önemsiz hırsızlıkların ötesine asla itmemişti. Şarlo, polislerin elinden hep son dakikada kaçan ama suçlu rolünden de hiç vazgeçmeyen uysal bir kurbandı. Ve şimdi Şarlo yok olup gidiyor! Ne Şarlo var artık, ne de suçlu! Toplum tuhaf bir sıkıntı içinde: fakat şurası muhakkak ki, bu sıkıntı ne suçluluk duyma sırası kendisine geldiği için ne de en azından bunu kendi kendine itiraf ettiği için (böyle bir şey hiç görülmemiştir. Toplum, doğası gereği ancak suçlamayı bilir). Artık, toplumun kendi bünyesinde her zaman cezalandırdığı düzensizlik ortamından çok daha ciddi bir şekilde onu kaygılandıran anormal bir şeyler olmaktadır. Kaybolan kadınlar ve aklın ermeyeceği kadar canavarca işlenmiş cinayetleri engellemekte ve cezalandırmakta yetersiz kalı-



51. Chaplin ve Çocuk

Monsieur Verdoux Efsanesi

şı değil, aynı zamanda ve özellikle bu cinayetlerin kendisi için anlaşılmayacak kadar esrarlı olmasıdır. Toplum, bilinçaltının allak bullak olduğunu gösteren olağanüstü bir hiddet ve duygusallıkla tepki göstermektedir.

Aslında toplum suçlu olduğunu bilmekte, ama bunu kabul etmemektedir. Verdoux sanık sandalyesinden, yaptığıнын toplumsal ilişkilerdeki ana kuralı, yani modern çağın "iş, iştir!" mantığını sonuna kadar uygulamaktan ibaret olduğunu açıkladığında, toplum gayet tabi bunu görmezden gelecek ve bunun bir skandal olduğunu haykıracaktır... Hem de Verdoux'un vurgulamış olduğundan da kuvvetli bir biçimde! Verdoux'daki toplumsal parodi unsuru ve onun kendi oyununun kurallarını absürde vardırıldığını görmek istemediğinden iyice yüklenecektir Verdoux'ya. Dava'daki Bay K. (Şarlo'yla benzer yanları vardır) aksine Verdoux, varlığıyla tek başına toplumu suçlu kılmıştır. Toplum nedenini tam olarak bilmese de, bu utanç unsuru bağrında var oldukça dünya sağlıksız ve huzursuz kalacaktır... Ne var ki Verdoux, oyunun kurallarını o kadar iyi bilmektedir ki, bunları kendini yakalanamaz kılmakta kullanır. Öyle ki, cüretini kendini arayan polisin omuzu üstünden, merakla bakmaya kadar vardırır. Zavallı memurun, başını çevirdiği an, düştüğü dehşet açıkça görülür.

Ve tabii, toplum onu ölüme mahkum eder: Böylelikle Verdoux gibi kötü örnek olacak bir lekeyi kolayca silip attığı ve işin içinden sıyrıldığını zannetmektedir. Ancak göremediği şudur: Eğer Şarlo kendini yargıçların eline bırakma lütfunda bulunduyorsa bu, verilecek kararın artık ona dokunmayacağını bilmesindendir. Dahası, toplum suçladığı kişiyle aslında kendisini vurmaktadır. Tutuklandığı andan itibaren Verdoux, yazgısını büyük bir kayıtsızlıkla karşılayacaktır. Bir gazeteci ve rahip onu hapishanede ziyaret ettiklerinde, rahibe alaycı bir tavırla sorar: "Size nasıl yardımcı olabilirim?" Sonraki bütün sahneler tanımlanamayacak kadar güzeldir ve bu, biçimdeki dramatik üstünlükten çok, özellikle baş karakterin ve durumun etkisinden ileri gelmektedir. Verdoux son anlarında aynı Sokrates gibi kendinden emindi. Yalnızca ondan daha az

Sinema Nedir?

konuşmakta, varlığıyla tek başına toplumu güç duruma düşürmektedir. Toplum ise son kurallarını yerine getirecektir: Bir bardak rom ve sigara! Ancak Verdoux ne sigara içer ne de içki. Kendisine gösterilen bu rahatsız edici ilgiyi, istemdişi bir el hareketiyle geri çevirir. Ve işte, Şarlo'nun en muhteşem gaglarından birine daha tanık oluruz. Dahiyane bir buluştur bu: Verdoux fikir değiştirir! "Hiç rom içmemiştim!" der ve merakla içkinin tadına bakar. Hemen ardından, Verdoux'un o bir anlık büyüleyici bakışında ölümün bilinci parlar. Korku değildir, cesaret ya da boyun eğiş de değil! —bunları anlamak kolay olurdu!— o anın tüm ciddiyetini ilgisizliğin ve önemsememenin ötesinde hatta intikamın ötesinde diyebileceğim bir takım şeylerle belirleştiren adeta bir pasif irade, kendilerini neyin beklediğini bir tek o uzun zamandır bilmektedir. Bırakır toplum dilediğini yapsın. Artık her şey tamamdır.

Bir hapishane avlusunda, şafak vakti, cellatlar arasında uzaklaşıp giden Verdoux'yu görürüz. Bu ufak tefek adam üstünde gömleği, elleri arkadan bağlanmış, idam sehпасına doğru sekerek yürümektedir. Sıra, özellikle belirtilmese de son derece açık olan ve tüm filmi çözen o müthiş gaga gelir: *Verdoux oydu! Şarlo'yu giyotine götürüyorlar.* Budalalar onu tanıyamamışlardı! Toplumu bu çözümü olmayan gafı işlemek zorunda bırakmak için Şarlo kendine taban tabana zıt bir görünüme girmişti. Kelimenin mitolojik ve kesin anlamıyla Verdoux, Şarlo'nun bir "dönüşümü"nden başka bir şey değildi. Aslı, hatta denebilirse ilki! Dolayısıyla '*Mösyö Verdoux*' Chaplin evrenine yeni bir ışık getirmiş, onu düzene sokmuş ve ona anlam kazandırmıştır. Bastonlu küçük adamın bir filminden diğerine tekrar tekrar izlediği ve hiçbir yere götürmeyen yolun, kimine göre gezgin Yahudinin, kimine göreyse umudun yolu olan bu yolun, bugün nerede bittiğini biliyoruz. Yolun sonu, sabahın ilk serinliğinde giyotinin gülünç silüetini süslediği bir hapishane avlusudur.

Filmin Amerika'da yol açtığı skandal, baş oyuncunun sergilediği karakterin ahlaka aykırı olduğu bahanesine bağlanmaktadır. Gerçek olan, toplumun tepki göstermesidir; toplum bu ölümün soğukkanlılığında tehdide benzer bir acımasızlık sezmektedir. Kı-

sacası toplum Şarlo'nun hem galip geldiğini hem de elinden kaçıp kurtulduğunu ve böylece, kendisini onulmaz bir suçluluk içinde bıraktığını anlamaktadır. Çünkü yolun gilyotinde bittiğini söylemek yeterli değildir: Zaten Chaplin en güzel elipslerinden birini kullanarak sonu göstermekten kaçınmasını bilmiştir. Satır sadece bu görüntüyü kesecektir. Ölüm mahkumunun ikinci çehresini keşfetmek bize kalmıştı: Uzun beyaz gömlek içindeki Şarlo; 'Kid' (Yumurcak) filminin düş sahnesinde giydiği tüylü kanatları ve gülünç giysisiyle, cellatların farkına bile varmadan ortadan kaybolmaktadır. Henüz, bir ironik olayın gerçekleşmesinden çok önce, bu dünyadan göçmüş gibidir!

Şarlo'nun canlandığı son karakteri şöyle bir son serüven içinde düşünmek hep hoşuma gitmiştir. Aziz Pierre'le son hesaplaşma! Tanrının yerinde olsaydım, Aziz Verdoux'yu kabul etmekte pek o kadar da rahat davranmazdım doğrusu!

Mösyö Verdoux, Chaplin'in başyapıtlarının yeni bir örneğidir. Öncekiler '*Altına Hücum*' ve '*Sirk*'le son bulmuştur. Arada Chaplin efsanesi, bana karmaşık, belirsiz ve oturmamış geliyor. Güldürü unsurları ve gagları, gitgide bunları daha seyrek kullansa da, hâlâ onun için önemini korumaktadır. '*Diktatör*' filmi bu açıdan anlamlıdır.

Bu film kötü bir yapıya sahiptir. Farklı ve yumuşak unsurlardan oluşmuştur. Sadece Hitler'le hesaplaşmasında parlak ve rastlantısal bir saptama yerini bulmuştur. Hitler, Şarlo'nun bıyığını kullanmakla ve kendini Tanrı seviyesine çıkarmış olmakla çifte bir küstahlık yapmış olduğu için bunu hak etmiştir de! Chaplin, Hitler'in bıyığını yeniden Şarlo mitine sokarak diktatör mitini yok etmiş oluyordu. Salt kafasını rahatlatmak, her şeyi yerli yerine oturtmak için de olsa bu filmi yapmalıydı. Ancak kahramanın serüvenlerinde görmeye alışık olmadığımız bir saptamaydı bu. Zaten '*Diktatör*' filminde başkarakterdeki ayrışım çok açık bir biçimde farkedilmektedir. Özellikle de dramatik açıdan kötü, efsanevi özelliği bakımından ise güzel olan o son sahnedeki hitap bölümüne değin-

Sinema Nedir?



52. 'Asri Zamanlar' (Modern Times), Yönetmen: Charies Chaplin. Oyn: Paulette Goddard, Charlie Chaplin (ABD, 1936).

mek istiyorum: Aslında uzun, ama bana göre çok kısa olan o sah-neden aklımda kalan, bir sesin büyüleyici tınısı ve metamorfozla-rın en çarpıcı olanıdır. Şarlo'nun ışık saçan çehresi, "büyük ekran" teleskopunun etkisini güçlendiren kamera yaklaşımıyla bozulur. Pankromatik nüanslarla aşınarak yavaş yavaş kaybolup gider. Aynı indirmede olduğu gibi alttan, acı dolu kırıksıklıkları, yer yer beyazlanmış saçlarıyla çökmüş bir adamın yüzü belirir. Charles Spencer Chaplin'in yüzüdür bu. Şarlo'nun yaptığı bu bir tür fotoğrafik psikanaliz. Hiç kuşku yok ki, dünya sinemasının en üst düzeyini simgeleyen anlardan biri olarak kalacaktır.

Öyle ya da böyle, bu fotoğrafik psikanaliz kendi içindeki gü-zelliğiyle bile mitteki bir bozulmayı ve başkarakterin onu tümüyle yok etmedikçe sürüp gidecek tehlikeli hastalığını açığa vurmaktadır. Ayrıca birkaç benzetmeden yola çıkarak Mösyö Verdoux'da sa-

dece aktörü, kuşkusuz olağanüstü ama neticede bir aktör olan Charles S. Chaplin'i bulacağımızı sanabilirdik. Ancak hiç de öyle değil. Bu, deri değişimlerinden ve başkalaşımlardan önce görülen hastalıktı sadece. Şarlo, kendini bir değişime hazırlamaktaydı. Aynı dünya üstünde kötü oyunların birini oynayan Jüpiter gibi bize tanınmayacak kadar değişmiş görünecek ve topluma bir daha hiç unutamayacağı bir çocuk yaratacaktı!

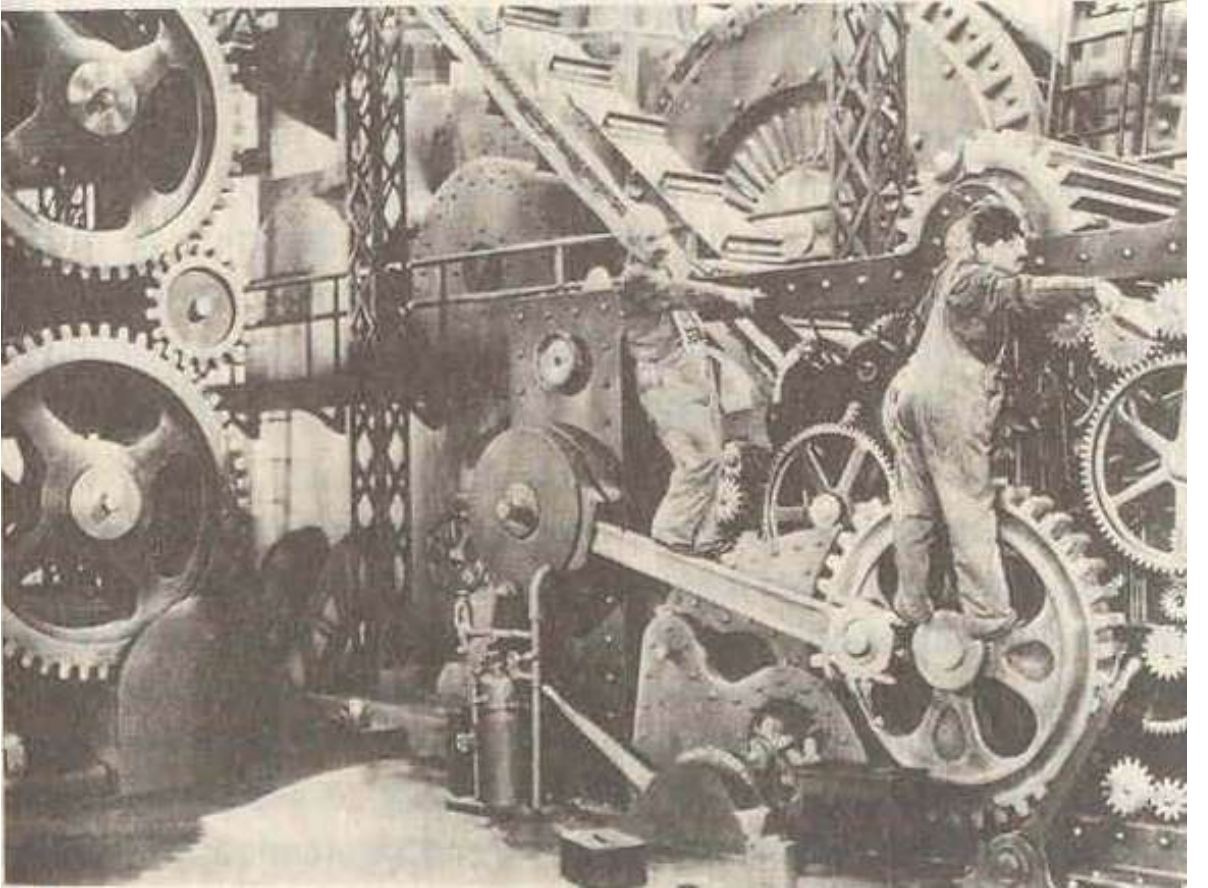
Verdoux örneğinde ilginç olan şey, onun serüvenlerinin '*Altına Hücum*' filminde Şarlo'nun başından geçenlerden çok daha derin anlamlar içermesidir, tamamen karşıt yönde oldukları halde! Gerçekten de Şarlo tiplemesi, Keystone'daki ilk filmlerden '*Altına Hücum*'a ve '*Sirk*'e kadar uzanan sürede, psikolojik ve ahlaksal bir değişim geçirmiştir. İlk filmlerindeki Şarlo, çok daha haşarı denebilecek ve baş oyuncuların kıçlarına tekmeler indirip duran bir tipti. Genellikle de bunu, aynı şeyi kendisine yapamayacakları durumda olduklarında yapardı. '*Şarlo Yarış Pistinde*' filminde, onu, yanında oturan fazla meraklı bir adamın burnunu aniden ısırırken izleriz. Canlandığı tip gitgide olumlu yönde gelişir. Ancak daha uzun bir süre ikili tabiatını koruyacaktır. '*Kid*' (Yumurcak) filmindeki analık ve evlat edinme içgüdüsunü yaşayınca kadar (Şunu belirtmeliyiz ki, Şarlo küçük Jackie Coogan'ı evlat edinmeye ancak ondan kurtulmanın mümkün olmayacağını gördükten sonra karar verir) Şarlo çocuklara karşı pek az sempati göstermiştir. '*A Day's Pleasure*' filminde çevrede hiçbir tanık olmamasından yararlanarak gemideki genç miçonun ona verdiği naneli şekerleri ve mayhoş bonbonları, sırrını yalnızca kendisinin bildiği, o geriye doğru attığı tekmelerle etrafa savuracaktır. Bu onun alışılmış tavırlarındandır zaten! Özellikle de ondan tarafa bakılmadığı zamanlarda, yapmaktan asla kaçınmadığı küçük şeytanlıklardır bunlar. Pek de zararsız sayılamayacak türden kurnazlıklar yapmakta, numaralar çevirmektedir. Şarlo'yu her yönüyle iyi bir insan olarak düşünmek yanlış olur. Sadece aşk onu öyle kılmakta ve o zaman cömertliği ve cesareti sınır tanımamaktadır. '*Şarlo Polls*'te ve hatta '*Şarlo Hacı*'da, bu türden şeytanlıklarına birçok örnek bulunabilir.

Şunu hemen belirtmeliyim: Bu kusurlar onun kişiliğine duyulan ilgiyi kesinlikle yok etmez, ona duyduğumuz sempatiyi de! Tam tersine... Bu sözcükleri üstü kapalı ahlaki değer yargılarından kopartmayı bilmek gerekir. Neyse ki bir efsane kahramanını benimsememiz, ondan yana ve onunla birlik oluşumuz, sadece simgelediği ahlak kategorilerine bağlı değildir. Ancak halkla bir alışveriş içerisinde yaşamlarını sürdüren kimselerin gelişim çizgisini belirleyen ortak yasa uyarınca bu kişiler, ahlaki bir üstünlük ve büyük bir psikolojik tutarlılıkla bizlerin sempatisini kazanmaya çalışırlar. Aynı eğri, Pierrot'un kişiliğinde de gözlenmektedir. Aynı şekilde, *'Altına Hücum'* da da Şarlo tümüyle iyi bir insan olmuştur. Başına gelen tersliklerden ötürü asla ahlaki açıdan mahkum edilmediği gibi, tersine bunlardan mağdur duruma düşmekte ve yer yer sempatinin ötesinde acıma duygusu yaratmaktadır. Şarlo burada bir gelişimin sonuna varmıştır, bu gelişimin filmlerinin en iyisini temsil ettiği söylenemese de, ben kendi adıma, *'Şarlo Hacı'*daki iki anlamlı zenginliği yeğlerim. Burada sanat, ahlaki ve psikolojik kaygılarla henüz bozulmamış ve zayıflamamıştır. Ne olursa olsun, *'Altına Hücum'* kahramana övgüyü uç noktaya vardırmakta ve Şarlo'nun yazgısına karşı içimizde açıkça insan duygusu uyandırmaktadır.

*'Yumurcak'*taki, *'Sirk'*teki ve *'Altına Hücum'*daki ermiş Azize Şarlo'nun diyalektik yanıtı, günümüzün Aziz Verdoux'sudur... Ancak Şarlo'nun düşmanlarının suçlaması ve kahramanın savunusu daha da inandırıcıdır; çünkü bunlar psikolojik kanıtlara dayanamaktadır. Biz Verdoux ile *birlikteyiz* ve ondan yanayız. Fakat bu sempatimiz nasıl ahlaki bir değerlendirme üstüne kurulabilir? Bu açıdan izleyicinin bizzat kendisi de Verdoux'nun sinizmini mahkum etmekten başka ne yapabilir? Oysa biz onu, olduğu gibi kabul ediyoruz, sevdiğimiz onun kişiliğidir; iyi veya kötü nitelikleri değil! Halkın Verdoux'ya duyduğu sempati, efsaneye yöneliktir, onun ahlaki bakımdan taşıdığı anlama değil! Bunun için, yani izleyici onunla birlik olduğundan, Verdoux toplum tarafından mahkum edildiğinde bile zaferinden iki kez emin olur. Zira izleyici "bizzat" toplum tarafından mahkum edilen bir adamın bu mahkumiyetine

Monsieur Verdoux Efsanesi

mahkum edilmektedir! Toplumun artık izleyicinin vicdanına seslenecek, onu duygulandıracak hali kalmamıştır Bir paradokstur 'Mösyö Verdoux\' bir ustalık gösterisidir! 'Altına Hücum' hedefe doğrudan yaklaşılmaktaydı; Mösyö Verdoux ise toplumu aynı bir bu-merang gibi ele almıştır. Galibiyetini, etikten medet uman kolaycı ve saf olmayan çözümlere borçlu değildir Mit olgusu başlı başına yeterli kalmakta, mantığı tek başına inandırıcı olmaktadır. Geometride, ancak aksi kanıtlandığında tam anlamıyla doğrulanan teoremler bulunur. Chaplin'e de filmlerini tamamlamak ve noktalamak için Mösyö Verdoux gerekiyordu. 'Altına Hücum'un mutsuz ve mahcup aşığı ile yaşını almış Don Juan arasında toplum mit diyalektikliğine tümüyle tutsak olmuştur Bundan kurtulmak için ihtiyatsızlıkla gösterdiği tepki ise onu tuzağa düşüren son adımı oluşturur Kendi vicdanına ve adaletine güvenen toplum, 'Asri Zamanlar\'ın saf grevcisini hapse atmakla yetinmişken, bu defa Mavi Sakalı mahkum ettiğini sanarak aslında Şarlo'yu öldürmüştür.



53. 'Asri Zamanlar'*(Modem Times, 1936)

Sinema Nedir?

Artık sıra Şarlo'nun topluma bu cüretkar meydan okuyuşunda neden özel olarak kadınları hedef seçtiğini açıklamaya geldi! Şu ana kadar, oldukça özel bir yaşamöyküsünü sergilediğine inandığım efsanenin bu yönüne değinmedim.

Özellikle Verdoux'un iki kadına hiç ilişmediğini vurgulamak isterim: Bu iş bitirici, çokeşli adam aslında gizli bir sevecenliği maskeleymektedir. Bir karısı, bir çocuğu, bir yuvası vardır. Durmaksızın dolaşarak habire birilerini zehirlemesi, büyük çapta onların sakin ve rahat bir yaşam içinde geçimlerini ve gereksinimlerini sağlamak içindir. Gerçek ve ilk karısı olan bu kadın, özürdür. Yumuşak ve hassastır. Filmin sonunda, polise teslim olmasından bir iki dakika önce artık yaşlanmış olan Verdoux'nun ağzından hem karısının hem de çocuğunun öldüğünü öğreniriz. Gerçeği kabul etmek gerekirse, onları da zehirlemediğine ilişkin hiçbir kanıt yoktur ortada. Hatta öyle olduğunu bile düşünebiliriz. Verdoux'nun "orada daha mutlu" olduklarını söylerkenki halinden çıkarırız bunu. Yani, sevdiği kadını parası için değil de sevdiği için öldürürken ona daha özel davranmış olmaz mıydı? Ölüm söz konusu olduğunda Verdoux önyargısız davranmaktadır. Orada iyi olan yanı bilir ve eğer makulse, ölümü seçmekte tereddüt etmez. Belki de iflas ettiği, mücadeleden yıldıdığı, sevdiği kadına layık olduğu sakin ve mutlu yaşamı sağlayamayacağı ya da sağlığı iyi olmayan karısının ıstıraplarının çözümsüz olduğunu bildiği için Verdoux onu çirkinliklerine karşı artık koruyamayacağı bu dünyadan tatlılıkla çekip kurtarmıştır.

İkinci istisna ise sokakta rastladığı genç bir kadındır: Aynı akşam, karışımını yeni hazırladığı bir zehirin ilk denemesini yapmak düşüncesiyle onu eve götürür. Genç kadın onun iyiliğine kanar ve sorunlarının hepsini ona açar. Sevdiği erkeğin yardımına koşmak istemekte, yaşama inanmaktadır. Çünkü içindeki sevgiye inancı tamdır. Onu kurtarmak için tüm gücüyle umutsuzluğa karşı mücadele etmiştir. Verdoux'yu bu durum duygulandırır. İlaçlı içkiyi bir bardak Bourgogne şarabıyla değiştirir, zavallı kızın eline bir miktar para sıkıştırır. Filmin sonunda, onunla yeniden karşılaştı-

ğında, bu kız onun için belki de etkili bir kurtuluş ümidi yaratabilirdi. Ama o an için Verdoux'nun gereksinim duyduğu, artık ne maddi bir yardım ne de sevgiydi! Şefkat ve tatlılık yeterli olabilecekti onun için, ama her şeyden önce bu genç kadının gerçekten mutlu olduğuna inanması gerekiyordu. Oysa, o an öğrendiğine göre, onu böylesine mutlu eden koca nihayetinde bir silah kaçakçısıydı. Birçokları gibi! Eğer o akşam, gerçekten dürüst tek bir namuslu kişiyle, mutluluğunu hak etmiş tek bir kadınla karşılaşmış olsaydı belki de toplumu bağışlayacak ve onun adaletine teslim olmaktan vazgeçecekti.

İlk somut örneğinin anısına "Edna Purviance Kompleksi" olarak nitelenebilecek kişisel kadın mitini Şarlo, Mavi Sakal Verdoux görünümünü altında burada da sürdürüyor ve tamamlıyor. Bir varsayım öne süreceğim; bu varsayım asla kusursuzdur demiyorum, fakat en azından Verdoux karakterine hem Şarlo hem de Chaplin'le ilişkileri açısından ışık tutuyor diye düşünüyorum. Chaplin'in simgesel olarak Şarlo aracılığıyla tek ve aynı kadın mitini izlediğini açıkça görmek için psikanaliz alanında ince ayrıntılara girmeye gerek yoktur. 'Şehir Işıkları'ndaki kör genç kız, tatlı ve yumuşak Edna Purviance ile Verdoux'daki sakat kadın arasında, Verdoux'un bu sonuncusuyla evli olması dışında, elle tutulur hiçbir fark yoktur. Hepsi de Şarlo gibi mutsuz ve topluma ayak uyduramamış, toplumsal yaşam içinde fiziksel ya da manavi açıdan sakat kişilerdir. Şarlo'yu baştan çıkaran işte bu aşırı kadınsılıktır, yıldırım aşkı onun aniden toplum ve ahlak kurallarını benimsemesine neden olur. 'Şarlo Polis'in başında inançsız kişiyi, erdemli bir insan haline getiren şey, papazın vaazı değil, kızının tatlı tebessümüdür! Tek şu istisna dışında: 'Yumurcak'taki babalık sevgisi, saf, temiz genç kıza duyulan sevginin yerini almıştır. Eğer bu kadın kahramanlarının simgesel anlamlarını iyi yorumlarsak, Şarlo'nun tüm eserlerinin, onu toplumla ve aynı zamanda kendisiyle uzlaştıracabilecek yetenekte bir kadının tekrar tekrar aranması olduğunu görürüz. Şarlo'nun sadece iyiliğini ve inceliğini belleğinde tutan halk, aslında onu sadece şık haliyle hatırlamaktadır! Genç göç-

men kıza tüm kazancını veren Şarlo'nun bu parayı oyunda hile yaparak kazandığını halk unuttur. *'Asri Zamanlar'*da yoğun geçmiş bir günün iç huzuruyla akşamını düşlemektedir. Küçük burjuva yuvasında sevdiği kadını evde akşam yemeğini hazırlarken bulacaktır. Sadece aşk onda topluma uyum sağlama, hatta manevi hayata ve psikolojik özgürlüğe kavuşma isteği (kuşkusuz beceriksizce ve başka nedenlerden ötürü güçlü de olsa) yaratacaktır. Şarlo, Edna Purviance uğruna bir kişilik ve bir yazgı üstlenmeyi, bir insan olma mitini göze alabilecek güçte hissetmektedir kendini.

Hemen tüm Şarlo filmlerinde izlenen bu genel yapı açısından bakıldığında da Verdoux anlamlı bir gelişmeyi simgelemektedir. Duruma göre filmler ya *'Şarlo Hacı'*da olduğu gibi temiz aşkın başarısızlığıyla ya da *'Altına Hücum'* ve *'Immigrant'*da (Göçmen) olduğu gibi evlilikle son bulmaktaydı! Aslında mutlu son pek ciddiye alınmamalıdır. Bu duruma mite yabancı olan dramatik bir refleks yol açmıştır (bu açıdan Molière'in komedileriyle kıyaslamak mümkündür). Gerçek son, izleyicinin de farkında olmadan kafasında yeniden oluşturduğu ve *'Sunnyside'* ile *'Asri Zamanlar'*da yer alan finaldir; hatta bu sonuçsuzluk, *'Şarlo Hacı'* ve *'Sirk'* filmlerindeki hüsrarla sonuçlanan aşkların iyimser bir gelişimi olarak değerlendirilebilir.

Edna Purviance'la evliliğinden sonra Şarlo'yu ilk kez *'Mösyö Verdoux'*da görüyoruz. Belki de en azından efsane mantığına uygun olarak, Şarlo bu aşk dönemecini geçtiği için Verdoux'ya dönüşebilmiştir ya da bunun için Verdoux'nun Edna Purviance ile evlenmiş olması gerekiyordu. Her ne olursa olsun görüyoruz ki, toplumla uzlaşmasa bile, en azından artık onu kullanmayı başarabiliyor. Yine biliyoruz ki ve bu nokta önemlidir. Çocuk-kadın mitine saygı duymaya devam etmekte, ama artık kurtuluşu ondan beklememektedir. Hatta belki de cinayeti benimsersek, ortaya şöyle bir tablo çıkacaktır: Çocuk-kadın mitine, Edna Purviance'i zehirlemeyi göze alabilecek kadar saygı duymakta, böylece de bu işi yaşamın ve toplumun yerine getirmesine engel olmuş olmaktadır.



54. 'Monsieur Verdoux'(1947)

İyi davrandığı ikinci genç kadın, belki de kendini ölüme teslim etmeyen daha canlı bir Edna Purviance'ı simgeler. Ama bu kadın da farkında olmadan barikatın diğer yanına geçecektir.

Geriye kalıyor diğer kadınlar: Yani zehirlenebilir olanlar. Ancak bazen de aralarından buna meydan vermeyenler çıkar. Nitekim filmin önemli karakteri de Verdoux'nun öldürmeyi başaramadığı kadındır. Son filmleri göz önüne alırsak, yetenekli oyuncular-
dan giderek daha çok ürkmesini kınayabileceğimiz Şarlo, ne mutlu ki bu rol için Martha Raye'ı seçmiştir. Martha Raye, birçok Amerikan komedisinde insanın yakasını bırakmayan ve sözlerle anlatılmayacak kadar gülünç cadaloz kadın tipini canlandırmış bir oyuncudur. Böylesine değişmez bir yolla tanışmış ve benimsenmiş bir aktriste replik vermekle Chaplin, bilinçli ya da bilinçsiz olarak Verdoux'nun karşısına bir oyuncudan çok, bir kişiliği çıkarmak is-

Sinema Nedir?

ter. Hollywood'un insanı canından bezdiren 1 numaralı baş belası Martha Raye; kuzuyu bile çileden çıkarabilen, bir düzine mavi sakalın aklanmasını haklı çıkarabilecek bu kadın, Verdoux'nun bir türlü işini bitiremediği, ölmek bilmez tek karısıdır. Chaplin'in kendisinininkine yabancı bir mitolojiye başvurmakta duraksamaması ve o zamana kadar kendisine hiçbir şey borçlu olmayan ama giderek ona her şeyini borçlu olacak bir karaktere sahip çıkması hoşuma gidiyor.

Verdoux'nun halkın gözünde aklanmasını sağlayan Martha Raye'dir. Chaplin'in büyük bir hünerle, uzun uzadıya planladığı tek cinayet bir cadalozu öldürmeye yöneliktir ve zaten başarılı da olmamıştır. Bu başarısız zehirleme girişimi filmin ortasına bütünüyle hakim olan gülünç ve anlamlı müthiş bir gagdır... Diğerleri Chaplin tekniği uyarınca ustalıkla baştan savılmıştır. Öyle ki, duygularımız ustalıkla yönlendirildiğinden Verdoux'nun eylemine karşı hiçbir tiksinti duymayız. Hatta, acıdığımız kişi, daha ziyade Mavi Sakal olacaktır! Böylece sözümona mağdur rolünü hep koruyarak kadınlardan intikam almasını becermiştir!

Çünkü, hiç kuşku yok ki, burada da bir intikam alma duygusudur söz konusu olan: Mösyö Verdoux saf Edna Purviance aşkının o ana kadar tamamlanmamış efsanesini sürdürmekte ve aşmaktadır; ancak Chaplin Verdoux'yu diğer kadınlardan intikam almakla görevlendirmiştir. Aslında Şarlo'nun ideal kadın tipinin az çok bilinçli olarak bizzat Chaplin'in ideal kadın tipinin yansıttığı düşünülebilir. Bunun bir göstergesi olarak da filmlerinde yeni sevgililerini kullanması, efsaneyi canlandırmada Edna Purviance mirasını sevilen son kadının devralması rahatlıkla ileri sürülebilir. Ancak gerçek, pratikte, özel yaşamda mitolojik idealleştirme ve tabii ki uzlaşmamaktır. Burada kadının veya Chaplin'in nesnel hatlarının irdelenmesi pek önemli değildi. Bu hatların, akışından ta başından beri varolan kaçınılmaz ayrılmayı, bir kez bilinçli olarak doğrulayabilmek için ortaya atıldığını düşünebiliriz. Chaplin kadının değil de, bir kadının efsanesinin peşindedir, çünkü hiçbir kadın onu mutlu edememektedir; çünkü yeni sevgiliyi kafasında "onüçüncü de olsa

daima ilk sevgili olan" ideal sevgiliyle özdeşleştirecek kadar billurlaştırmış bir başlangıç daha büyük bir hayal kırıklığına yol açar.

Terkedilen kadın sadece artık seilmeyen kadın değildir; mitin dışına atılmıştır. Chaplin-Şarlo'ya göre (Şarlo burada Chaplin'in bilinçaltıdır), Edna Purviance'nin bir yansımasını gördüğü bu kadın, Edna'ya ihanet etmiştir. (Şu halde tüm kadınlar suçludur, daha sonra onlara katılacak olan hariç!) Don Juan miti, burada Mavi Sakal mitiyle karışmıştır. Verdoux'nun öldürdüğü kadınları, Chaplin'in eski eşlerinin simgesi olarak görebiliriz, ki bu kadınlar perdede de Şarlo'nun kadınları olmuşlardır. Ayrıldıktan sonra birer "Martha Raye" kesilen birçok "Edna Purviance"ın Amerikan kanunlarının ve Amerikan kamuoyunun da desteğiyle kendisinden nakit olarak aldığı nafakaları Chaplin, Verdoux aracılığıyla, simgesel olarak geri almaktadır sanki...

Çünkü kamuoyu Chaplin'i henüz Mösyö Verdoux tipini yaratmadan önce bir Mavi Sakal olarak görmekteydi. 'A Woman of Paris'in (Paris'li Kadın) yaratıcısı, çoktandır içine hapsediği miti göğüslemekle yetinmiş; bu miti tamamlayıp simgesel olarak ondan kurtulmaya çalışmıştır. Chaplin'in kadın düşmanlığı onların hem celladı, hem de yargıcı olarak, Verdoux'da yerini bulmuştur: Hepsi de öldürülmeyi hak etmişlerdir! Çünkü hepsi de biraz fazla biraz eksik, Edna Purviance'ta bütünleşen bir umuda ihanet ettikleri için suçludurlar.

Eğer eserin gerçekliği benim de burada göstermeye çalıştığım gibi baş kahramanının ve içinde bulunduğu durumun simgeselliğinde yatıyorsa yönetimdeki ve anlatımdaki biçimsel estetik sorunları ne ifade edebilir ki? Sinematografik dramaturjinin alışılmış ölçütlerini ona uygulayamamamız çok doğal olacaktır. Hiç kuşku yok ki, Chaplin öykünün konusunu bir senaryo taslağından, soyut bir dramatik (hatta trajik) düzenlemeden yola çıkarak yaratmamıştır: Filmlerinin analizinde düş kırıklığına yol açan ve yanıltan şey işte budur. Bu filmler, her biri bir durumu derinlemesine iş-



55. 'Altına Hücum' (The Gold Rush, 1925)

leyen, az çok birbirinden bağımsız sahnelerin ardı ardına gelmesinden oluşmuştur. Şarlo'ya ilişkin belleğinizde kalanları toparlamaya çalışın: Yığınla sahnenin hepsi de sizi, kahramanın görüntüsü kadar net anılara götürecektir. 'Şarlo Polis'teki sokak lambası, David ve Goliat'la ilgili vaaz, Şarlo Asker'in yapma ağacı, küçük ekmeklerin dansı, 'Diktatör'de kaldırımın kenarında sersemleşmiş bir halde şaklabanlık yapması, yumurcak'taki düş sahnesi ve daha birçoğu... Tümü de kusursuz bir şekilde kendi kendine yeten dopdolu parlak sahnelerdir bunlar. Bir filmde diğerine, bunları genelleştirmek mümkündür. Ama tabii ki, Chaplin'in bütün filmlerini aynı kefeye koymak aşırıya kaçır. Örneğin; 'Şarlo Hac'ının dramatik gelişim çizgisi hayranlık vericidir; 'Şarlo Polis'ininki çok hoş bir duruluk içerir. Ama 'Şarlo Asker' dramatik olarak birbirinden bağımsız küçük filmlerden oluşan ve birbirinden tamamen farklı

üç bölüme ayrılmıştır. Aslında en iyi kotarılmış filmlerinde bile “ya-
pıya ilişkin” özellikler dışta kalmakta, eserin mükemmelliğine faz-
la bir şey katmamaktadır. Eğer Chaplin bir öykünün dramatik geli-
şimini onu oluşturan olayların dramatik gelişimiyle bağdaştırabil-
miş olsaydı, tabii ki daha iyi olurdu. Ama bizce, olayların akışı ve i-
lişkileri açısından gerekli olan bu düzenden daha önemlisi, bir ga-
gı kavrama ve geliştirmedeki gizil düzen, özellikle de sahnelere,
hem de o kadar kısa süren sahnelere zihinsel yoğunluk, özgün bir
efsane ve güldürü ağırlığı kazandıran o gizemli yapıdır. Olayların
örtülü simgeselliğindeki uyumsuzluklar, anlatım biçimlerindeki tu-
tarsızlıklar, sahnelerin stil bütünlüğü; bir Şarlo filmine biçim aç-
sından yönelinecek ciddi eleştiri sadece bunlardır. Bu bakımdan,
'Altına Hücum'dan itibaren Chaplin'in ürünlerinde bir düşüş oldu-
ğu kesindir. İçinde yer alan nefis sahnelere rağmen, 'Asri Zaman-
lar' filmi bile, gaglar arasındaki birlik yoksunluğundan nasibini al-
mıştır. 'Diktatör'e gelince; birbirinden tümüyle farklı sahnelerin bir
araya gelmesinden oluşmuştur. İçlerindeki otobüs sahnesi gibi
Keystone'un terkedilmiş vasat sahnelerini çağrıştıran sahneler de
vardır. El bombası gagı bir 'Şarlo Asker' filminde yerini daha iyi bu-
labilirdi. Kendi adımı, iki diktatörün karşılaşma sahnesini de hiç
beğenmem; bu sahne, Şarlo'nun oturup da evinin yanışını seyretti-
ğine tanık olduğumuz planlar gibi alabildiğine arı bir dramatik ge-
rilim içeren sahnelerin bulunduğu bir film, son derece yavan bir
güldürü ögesi katmaktadır. Şarlo'nun evinin yanışını seyrettiği
sahne, umutsuzluğun pandomimini ve acının kareografisi, tıpkı
J. L. Barrault'nun da belirttiği gibi, en güzel ifadesini hareketsizlik-
te bulmuştur.

Chaplin'in sondan önceki filmlerinin kalitesindeki düşüş, ço-
ğu kez ideolojinin etkisine bağlanmaktadır. Chaplin'in toplumsal
felsefe konusunda bazı savları olduğu bilinmektedir; bu düşünce-
leri sempatik, ama aynı zamanda da sıkıcı bulmak, sanatçıya ha-
karet olarak görülmemelidir, 'Şarlo Polis' hatta 'Altına Hücum' her-
hangi bir şeyi kanıtlamak amacıyla değildir... Oysa 'Diktatör', 'As-
ri Zamanlar' ve 'Mösyö Verdoux'da savların ve “tezlerin” varlığı a-

Sinema Nedir?

çıkça görülmektedir. Bu sorun üzerinde fazla durmayabilirdik; ancak bunlara verilen önemin ne ölçüde doğru olduğunu saptamak gerek. Herhangi bir tez baş karaktere canlılık verdiği ölçüde mitin yerini almakta ve onu değiştirmeye yönelmektedir. Kahramanın ontolojisi yıkıma uğramıştır. Ama neyse ki, bu yokoluş beklendiği kadar kaçınılmaz olmayacaktır. Mlt, Chaplin'in fikirleriyle zorlanır, rahatsız olur ama direnir. Yine Chaplin'in dehasında bunlardan bir kaçış yolu bularak, bir başka yerde yeniden ortaya çıkar. Hatta yaratıcısının kendisi bile farkında olmaksızın! Ama baş karakterin simgeselliği daha karmaşıktır. Bu simgeselliği sadece kişinin ve olayların ilişkisinde değil, kişinin tezle ilişkisinde de bulmak gerekir. Çoğu zaman bir davranış, beklenmedik bir ipucu bize, Şarlo'nun sonunda fikrin kendisini de bir nesneymiş gibi oyuna katmayı başardığını gösterir. 'Diktatör'deki dünya küresi buna iyi bir örnektir: 1916 yılının Şarlo'sunun güldürü anlayışında bulabileceğimiz bir yaklaşımda, olabildiğince simgesel bir düşüncenin, kareografik bir unsura dönüşümünü izleriz. Düşüncelerle ustaca oynayıp hokkabazlık yapmak, onun türüdür; bunlar yurttaş Chaplin'in düşünceleri olsa bile!

'Mösyö Verdoux'nun bu türden doğrulamalara bile ihtiyacı yoktur. Bir filmi oluştururken, Chaplin'in ideolojik amacının ne olduğunu çıkarmak zordu; ama bu amaç kahramanın işini hiç güçleştirmemiştir. Çünkü onun olaylar içindeki davranışları, kusursuzluk düzeyinde tutarlı, anlamlı ve kendine özgüdür. Dolayısıyla Charles Spencer Chaplin'in senaryolarının da ideolojik etkinin artmasından çok, 'Altına Hücum' filminden bu yana mitin etkisini kaybetmesine hayıflanmak daha doğru olacaktır. Şarlo kişiliğini, gelişimin hoşnut kalınan bir aşamasında keyfi olarak durdurup, geriye dönük olarak sürdürme hayali ve umudu anlamsız olurdu. Chaplin'in yarattığı kahraman farklı, farklı olduğu kadar da kesin birçok unsura bağlıydı. Ortakromatikten pankroya geçiş bile tek başına gerçek bir morfolojik bozulmaya yol açacaktı; belki de, sessiz sinemanın ortaya çıkışından daha ciddi boyutlarda. Bu bozulma, aktörün yaşlanmasını açığa çıkararak kahramanı yıprattı.



56. *Varis'ii Kadın' (A Woman of Paris)*, Yön: Charlie Chaplin, Oyn: Adolphe Menjou Edna Purviance (ABD, 1923),

Ancak keza, sinemanın geçmiş tarihi, tekniğin gelişimi, halkın duyarlılığı, özellikle de Şarlo'nun biyografisi söz konusuydu. Biz, bu biyografinin, kahramanının mitolojisine yabancı düşmediğimizi biliyoruz. Sonuç olarak tam tersine, Şarlo'nun Verdoux'ya dönüşümünden sevinç duyabiliriz. Hele bu değişim, onun ideolojik anti-toksinleri yeniden üretmesini sağlayabilecek miti, uçurumun kenarından döndürme zemini hazırlıyorsa...

Mösyö Verdoux "kötü yapılmış" olmanın çok ötesinde, tersine kahramanın yeniden kazandığı güç ve mitin türdeşliği sayesinde, bence Chaplin'in "en iyi kotarılmış" filmlerinden biridir. Jean Renoir bu konuda yanılmıştır. Hiç kuşku yok ki, tümüyle içsel ve neredeyse sanatsal olan bu yapıyı, Hollywood'da ondan başka değerlendirebilecek pek kimse yoktu. Sonuç olarak o da Chaplin'inkilere benzer nedenlerle bir senaryo "yapılandırmaya" kesin-

Sinema Nedir?

likle muktedir olmamıştır. Tek başına öykü, karakterlerin ve bu karakterlerin dile geldiği olayların yaratılmasından her zaman daha az ilgisini çekmiştir onun da. *'La Règle du Jeu'* (Oyunun Kuralı) açıkça gösterdiği gibi Renoir'nın da bir mitolojisi vardır (tabii ki bu birçok farklı karakter üzerinde kurulmuş çok daha yaygın bir mitolojidir). Ayı postunun, aktör-yazara düşlediği ruh göçü olanağını sağlamaktan başka bir varlık nedeni yoktur. Bunun üstesinden gelmek de senaryoya düşmektedir! Renoir'nın durumunda, yanlış yoruma yol açacak bir kıyaslamayı öne sürmek istemeksizin (ki burada, başka estetik çelişkiler işin içine girer...) denebilir ki, *'La Partie de campagne'* (Kırda Bir Eğlence) filminin yönetmeninin kendisi de her zaman için, söz konusu karakterden kaynaklanarak onun çevresinde oluşmuş konuları içeren film arayışındadır. *'La Règle du jeu'*'de, her sahne kendi içinde çözümü bulur. Her sahnenin kendisini, bir başkasını andırmayan özel bir durum olarak yönetmene kabul ettirdiği hissedilir. Renoir bunu aynı bir bahçıvanın gül fidelerine yaptığı gibi, otonom bir organizma olarak ele alır. *'Mösyö Verdoux'* ve *'Journal d'une Femme de Chambre'* (Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü) filmlerinde, gülleriyle birlikte bir bahçeyle karşılaşmak çok hoşuma gider. Bunlar asla rastlantısal görüntüler değildir. Çünkü Renoir filmini o aynı neşeli acımasızlıkla yansıtmıştır.

Buradan, Chaplin'in filmlerinde hiçbir biçimsel yapı, hiçbir öykü kuruluşu sergilenmediği sonucunu çıkarmamak gerekir. Sinematografik yönetimin sadece *'Paris'li Kadın'* filmine değil, genelde tüm Şarlo'lara borçlu olduğunu anımsatarak, aslında sıradan bir şey söylemiş olacağım. *'Mösyö Verdoux'* tam olarak Chaplin tarafından yönetilen ünlü psikolojik filmle, Şarlo'nun yer aldığı filmler arasında bir çeşit sentez yaratmanın özgünlüğünü simgelemektedir. Burada *'Paris'li Kadın'*'da belirleyici bir estetik ipucu oluşturan çağrışım ve elips tekniğinin, kahramanın doğal yapısında varolduğu açıkça izlenir. Chaplin'de yönetim, Şarlo'nun oyununun kamera, kesim ve kurgudaki uzantısından başka bir şey değildir. Ancak Chaplin'in elipsi, ister zamana ister mekana uygulansın se-

naryo denilen şeyi pek ilgilendirmmez. Elips olayı durumun yapısı içinde, aktör ve sahnenin bir anlık ilişkisi düzeyinde konuyu etkilemektedir. “Öz” ile “biçim” arasında böylesine sıkı bağ ya da daha doğrusu, böylesine mükemmel bir iç içe geçmişlik düşünülmez. Elips, Chaplin'in filmlerindeki estetik billurlaşmayı ortaya koymaktadır. Bu açıdan bakıldığında ise, hiç kuşku yok ki, 'Mösyö Verdoux' en billurlaşmış filmlerden biridir. Şarlo filmlerinin birçoğuna, ortalama yetkinliğe sahip fakat görece olarak düzensiz sahneler dizisinden ibaret olduğu eleştirisi yapılabilir. Oysa 'Mösyö Verdoux'un yapısında birbirinden ayrılmış planlar en küçük elips biriminde homotetiktir... Bunların birbirinden bağımsızlığı gerçek değil, görünümüdür. Bu dramatik kristaller, birbirlerine yakıştırılıp benzerlik kurulduğunda, tümü iç içe geçer. 'Mösyö Verdoux', bilinmediği gibi, Chaplin'in en güzel elipslerinden birkaçını içermektedir. Görülmeyen giyotin sahnesinden daha önce söz etmiştim. Fırını ve gül fidanlığını siyah dumanı gösteren planda veya Verdoux'un sadece yatak odasına girip çıkmasıyla karısını öldürdüğü düşüncesini uyandıran sahnede buna tanık oluruz. Ancak aktörün ve sahnenin düzeyinde olan bu elipsler, sekansları ayıran büyük boşluklardan güç almaktadır. Bir sonraki bölümün geçtiği yeri ve yılı belirten açıklayıcı yazılarla bir sekanstan diğerine geçmek, Shakespeare tiyatrosundaki aynı türden durumlarda kullanılan açıklayıcı pano kadar normaldir, sözümona beceriksizlik gibi gözükse de! Birçok sekansın başındaki, tıpkı bir laytmotif gibi film içinde ritim yaratan lokomotif planlarına gelince, bu sahneler, tek bir görüntüyle olayları ve geçen zamanı özetleyen bir soyutlamayı sağlamıştır.

'Mösyö Verdoux'un biçimsel nitelikleri konusunda bizi yanıltabilecek ve çok daha mükemmel olduğu halde, örneğin 'Altına Hücum'dan daha az özenle yapıldığı kanısını uyandıracak şey, izleyici açısından çok doğal da olsa, güldürü yoğunluğu ile mitin birbirine karışmasıdır. Şarlo akla geldiğinde onun kişiliği, halkın gönlünü fethetmesini sağlayan komik buluşlardan ayrı düşünülmez. 'Altına Hücum'dan bu yana, komik imgeleme gücünün yoğunluğu açısından Chaplin'in eserleri farkedilir bir düşüş göstermiştir. 'Şarlo

Sinema Nedir?

Hacı'nın yüz metresinde, Chaplin'in son dört filminden çok daha fazla gag ve buluş vardır. Bu kutlanacak bir durum değildir tabii. Ancak bu açıdan ne Chaplin'e yakınmada bulunabilir, ne de olayı estetik bakımdan bir kısırlaşma olarak yorumlayabiliriz. Mösyö Verdoux'da her şey öyle bir gelişir ki, adeta komik dehanın bu yadsınmaz tükenişi, efsanenin gelişmesinin bir bedelidir (belki de nedeni). Filmin ortasındaki korkunç gag, içerdiği güçlü güldürü unsuruyla en eski Şarlo'ların coğrafyasına uygundur. Ama o rom bardağı, özellikle de filmin son sahnesi, tüm Chaplin filmlerinde ancak üç-dört örneğine rastlayabileceğimiz türden bir incelik, duruluk ve üstünlük sergilemektedir. Chaplin'in güldürü dehasındaki bu çöküşün (ya da aşınmanın) mitin zenginleşmesiyle "telafi" edilip edilmediğini düşünmeye gerek yoktur sanırım. Bunlar bütünlükleri içinde kıyaslanmayacak iki estetik değerdir. Burada gizemli bir estetik zorunluluk olduğunu varsaymak ve madem ki coğrafi görüntülere daldık, efsanenin denize hiçbir engelle karşılaşmadan ve kendiliğinden ulaşan bir ırmak gibi ardında sadece altın tozundan bir ince örtü bıraktığı, bu dengeli katman kesitine en yakın eser olarak değerlendirmek bana daha makul gelmektedir.

LIMELIGHT, YA DA MOLIÈRE'İN ÖLÜMÜ

'*Limelight*' (Sahne Işıkları) filmi hakkında yazı yazmak profesyonel eleştirmenin monoton günlük veya haftalık yazı yazma görevinden çok farklı bir şeydir. Aşağıdaki yorumlar '*Limelight*' adı verilen olay üzerindeki düşünceleri içermektedir.

Ben bu yazıyı, filmi halka açık sinema salonunda yeniden görmeden önce yazıyorum. Bu film tüm Fransız sinema dünyası tarafından Molière'in ölümü anlamına gelebilecek bir yapım olarak kabul edilmiştir. Bunu söylerken abartı yapmıyorum. Işıklar yandığı zaman dört yüz kadar yönetmen, senaryo yazarı ve eleştirmen gözleri kıpkırmızı olmuş bir şekilde heyecandan nefeslerini tutuyorlardı. Film için söylenebilecek tek şey vardı—tek kelimeyle mükemmel.

Bu yazı hiç kuşkusuz '*Sahne Işıkları*' filminin bir ön çalışması olma niyeti taşımaktadır. Chaplin'in film üzerindeki varlığı, yapımın bütünü üzerinde hissedilmektedir. İzleyici, her zamankinden daha ilgili ve daha fazla özümseyici bir durumdadır. Her şey büyük bir şeffaflık içinde gerçekleşmektedir.

Chaplin'in ilk gösterimde onur konuğu olarak bulunması da, Avrupalı sinemaseverler için ilgi çekici bir olay olarak hatırlanmaktadır. Onun hiç azalmayan popülerliği gösterime bir kat daha heyecan katmıştır. Ancak filme olan yoğunluk ve duyumsal tepki '*Limelight*' filmi üzerinde düşünmeye başlamadan önce bütün bunların akılda tutulması gerekmektedir. Calvero'nun öyküsünü, Chaplin efsanesinden ayırmak olanaklı değildir. Öyküde yer alan otobiyografik unsurların birincil derecede önemli ve ilk önce ele alınması gereken olgular olduğu iddiasında değilim. Film, bir İngiliz eleştirmenin söylediği gibi "bir sanatçının kendi portresini çizmesi" niteliği taşımaktadır ancak daha temel uyumlar açısından yaklaşıldığında bu efsanenin, yazar tarafından özeleştiriyeye tabi tutuldu-

Sinema Nedir?

ğu görülmektedir. 'Verdoux' filmi için de aynı anlam geçerlidir; dul kadınların katili olan Charlie toplum içinde bunun karşıtı bir konuma sahiptir. 'Limelight' (Sahne Işıkları) filminde ise oyuncu ile karakter arasında bir bağlantı söz konusudur. Calvero bir zamanlar ünlü olmuş bir gösteri adamıdır fakat artık yaşlanmıştır. İçkinin de etkisiyle kendisine duyulan ilgi tamamen sona ermiştir. Birkaç yıl içinde, halk Calvero'nun ismini ve hatta görünümünü bile tamamen unutmuştur. Sahnelere dönmesi için kendisine alçakgönüllü bir fırsat tanındığı zaman sahte bir isim kullanmayı tercih edecektir. Bu bir hatadır çünkü halk belki de Calvero'ya az da olsa bir ilgi gösterecekken, hiç tanınmayan, yaşlı bir palyaço ile hiç ilgilenmeyecektir.

Calvero'nun ismi bilinmeyen bir sokak şarkıcısı olarak sahneye çıkma kararı Chaplin'i mi anımsatmaktadır? Eğer onun Charlie olma zaferi olmasaydı ne olurdu? Onun efsanesi ortadan kaldırıldığı zaman, acaba yaşlanmaya bu denli kolay katlanabilir miydi?

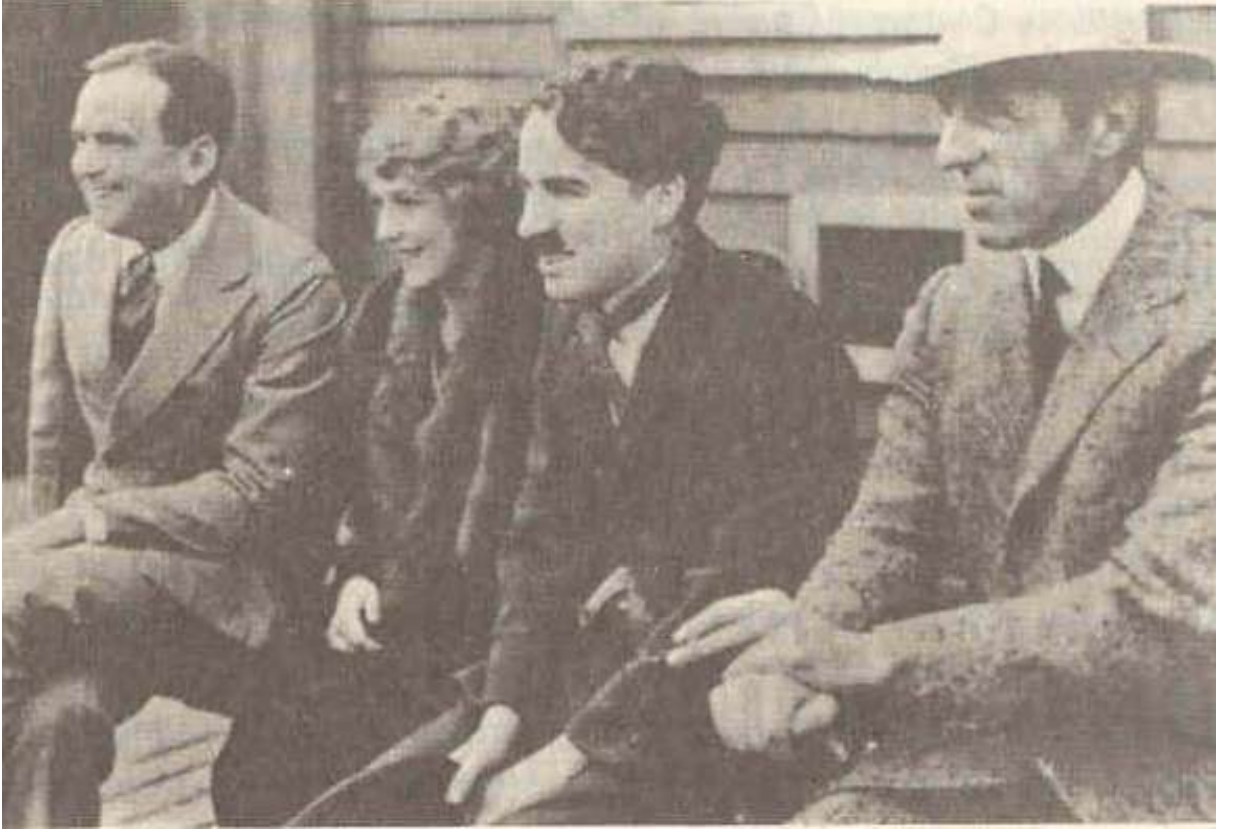
'Limelight' filmi her şeyin ötesinde bir otobiyografik çalışmadır. Calvero'nun gözden düşüşü, halkın vefasızlığı, sevginin yaşlı palyaçoynu terk etmesi, aşkta ve meslek yaşamında başarılar ve zaferler kazanmış olan Chaplin'in arkasındaki gölgelerdir. Psikanaliz çalışması biraz daha ileri götürülerek içki nedeniyle sesini kaybeden bir şarkıcı olan Chaplin'in babasının başarısızlığı ile bağlantı kurulabilir. Filmdeki Londra, Chaplin'in yoksul çocukluğunun geçtiği Londra'dır.

Ancak bu kadar yeter! 'Sahne Işıkları' filminin ruhsal çözümlemesini yapmak onun değerine hiçbir şey katmamaktadır. Her şey, yazarının açıklamalarına bağlıdır. Bunun ötesinde, bu bağımlılık, psikolojik olarak değil, varlıkbilimsel (ontological) olarak adlandırılabilir. 'Sahne Işıkları' doğrudan doğruya Chaplin'in çocukluğunu anımsatmaktadır. Bu anımsatma oyuncu ile onun oynadığı karakterin bağlantısı yerine geçer. Filmde ortaya konan asıl konu şudur: Acaba Charlie ölebilir mi? Charlie yaşlanabilir mi?

Limelight, ya da Moliere'in Ölümü

Chaplin bu iki soruyu gündeme getirerek, ikiz kardeşi kadar kendisine benzeyen bir adamın ününü kaybetmesi ve yaşlanması öyküsünden kurtulmaya çalışmaktadır.

Biarritz'deki fiim gösteriminde, koşulların etkin bir bileşimi ortaya konmuştur. Fransa'nın her bölgesinden gelen dört yüz kişilik izleyici topluluğu Charlie efsanesini görebilmek için orada bulunmaktadır—ve Chaplin oradadır! Bu üç karakteri olan olağanüstü bir dramdır; izleyici, film ve Chaplin Moliere'in ölümünden bahsederken abartma yapmıyorum. Moliere de, Calvero gibi sahnede ölmüştür. Bu sırada hastalığı ve ölümü başından defedebilmek için doktorlarla alay etmeye çabaladığı bir farsda oynamaktadır.



57. D. W. Griffith ve Charlie Chaplin. United Artists yapımevini kurdukları 1919'da Douglas Fairbanks ve Mary Pickford ile birlikte.

Böylece, Chaplin'in ölümün görünümündeki varlığını görmüş olduk. O, capcanlı bir şekilde karşımızda bulunmaktadır. Işıklar yandığı zaman mavi gözleri dolu dolu olmuş bir şekilde bize gü-

Sinema Nedir?

lüksediğini görürüz. Gümüş rengindeki saçları parlamaktadır. Film yalnızca kötü bir rüyadan ibarettir. Ancak bu gerçeklik kadar doğru olan bir rüyadır. O, en güzel rolünde, bizim kendisine karşı olan sevgimizi ölçmektedir. Tiyatronun başlangıcından itibaren kim, hangi oyun yazarı veya oyuncu, sanatında, kendi trajedisinin nesnesi olma paradoksal konumuna düşmüştür? Kuşkusuz çok sayıda yazar, kendini az ya da çok çalışmasının içine katmıştır. Ancak bütün bunlar halkın bilgisi dışında gerçekleşen durumlardır. 'Sahne Işıkları' bir 'Le Misanthrope' ya da 'à clef' oyunu değil ve Chaplin de Sacha Guitry değildir. Onun efsanesini başka bir şekilde değerlendirmek zorundayız. Kuşkusuz yalnızca sinema çağı, oyuncusuna, bu kapsamı karakteriyle birleştirme olanağı tanımaktadır. Sofokles ve Oedipus; Goethe ve Faust; Cervantes ve Don Kişot bu şekilde kaynaşmışlardır.

Molière öldüğünde yanında yalnızca birkaç arkadaşı vardı ve o, meşale ışığıyla gömülmüştü. Bizim Molière'imizin kendi ölümünü ortaya koyarken filmlerin en güzelini gerçekleştirme olanağı bulabildiği için sinemaya minnettarlık duymalıyız.

SAHNE IŞIKLARININ BÜYÜKLÜĞÜ

Filmin Paris'teki ilk gösterimi sırasında aldığı olumlu eleştirilerin yarattığı bir çeşit terör sonucu, bazıları '*Sahne Işıkları*'na ilişkin duygularında kendilerini huzursuz hissetmiş olabilirler. '*Mösyö Verdoux*' filmi, bu lütufkar önyargılardan nasibini alamadı! Eleştirmenler bu konuda kavgasız gürültüsüz bölünmüşlerdi. Halk da hiç benimsememiştir filmi! Ne var ki o zaman Chaplin, filminin pazarlamasını yapmak üzere kalkıp buralara gelmemiştir. Bizzat varlığı müthiş bir yanlış yoruma neden oldu. Yaratıcısının kişiliğinden kaynaklanan merak ve sempati, filmin üstünde yoğunlaştı. Filmle ilgili bazı kuşklar taşımak sanki şahsına gösterilen saygıyı sınırlamak olacaktı. Chaplin'in '*Sahne Işıkları*'nı yönetmenlere ve Fransız sinema yazarlarına tanıttığı o tarihi gösterimde bu karmaşa son haddine varmıştır. Yaratıcısının kendi düşüşünün ve ölümünün dramını sergilediği, paradoksal bir yüzleşmeydi bu... Sinemanın erdemleriyle, Molière'in ölümü '*Hastalık Hastası*'nın dördüncü perdesini oluşturunuyordu. Işıklar yandığında tüm salon gözyaşları içinde, biraz önce perdede gözlerini kapayan o aynı çehreye baktığında, kendisini yeniden hayatta görmenin şaşkınlığını ve sevincini yaşamıştı. Bu hem korkunç, hem de harika bir rüyadan uyanmaya benziyordu... Bu doyumsuz tedirginliğin bitiminde, hissettiğimiz o rahatlamayla karışık hayranlığın ne olduğunu ayırt edebilmemiz artık zordur. Ancak bu korkuyu içimizden silip attığı için de ona minnettarlık duymuşuzdur.

Bu tür heyecanların ilk başta eserin kendisine yabancı kaldığı, gereksiz ve rahatsız edici görüldüğü bir gerçektir. '*Sahne Işıkları*' hakkında abartılı övgüler yağdıranlardan bir kısmı belki de kamuoyundan etkilenmiş olsalardı, filmi son derece bezdirici bulacaklardı. Film bazı eleştirmenlerde veya sadece diğerlerinden biraz daha bilinçli olan çok sayıda izleyicide bölünmüş duygular yaratmıştı. Film o veya bu yönüyle sevmişler, ama bir başka açıdan

da hayal kırıklığına uğramışlardı. Aynı kişiler, kendilerine yapılan manevi baskıdan ve o katıksız hayranlık şantajından öfkeye kapılmışlardı. İlk bakışta haklıydılar da! Ancak '*Sahne Işıkları*'nın ilk gösterimini dört bir yandan saran o şaşırtıcı snobizm olayını, ben yine de açıklamak istiyorum.

Chaplin'in filminin Avrupa'daki gösteriminde bulunmasının altında piyasaya çıkışını garanti altına alma isteği yattığı kuşku götürmez. Amerika'daki boykot yüzünden '*Mösyö Verdoux*' filmi, Avrupa'da soğuk bir fiyaskoyla sonuçlanmıştı. '*Sahne Işıkları*' çok daha kısa bir sürede (sadece birkaç hafta!) çekilmiş olduğu halde, başarısının yapımcı-yönetmen için yaşamsal bir zorunluluk olduğunu düşünebiliriz. Orada bulunmasının en iyi reklam yolu olacağını düşünürken yanılmıyordu. Olaylar onun tedbirliliğini haklı çıkarmak nitelikteydi. Hiç kuşku yok ki, '*Sahne Işıkları*' Paris'te olağanüstü bir iş yaptı fakat yine de hasılat beklenen düzeyde değildi. Dağıtımıcısı sözleşmedeki minimum 500,000 kişilik izleyici kitlesine zorlukla ulaşabildi. Oysa işletmeciler, büyük bir rakam olmasına karşın bunu daha kolay sağlayacaklarını ummuşlardı. Chaplin'in yolculuğunun basın tarafından görülmedik şekilde tanıtım aracı yapıldığı ve böylece filmin çevresinde koşullu bir sempati yaratıldığı halde filmin önemiyle kıyaslandığında bariz bir başarısızlığa uğradığı rahatlıkla ileri sürülebilir.

Bu başarısızlık hiç de şaşırtıcı gelmemeli. '*Sahne Işıkları*'nda, "bir Şarlo filmi" görmeye giden izleyicilerin keyfini kaçırarak birçok şeyin varlığı daha ilk bakışta açıkça görülmektedir; hatta güldürü unsurlarının yer aldığı '*Mösyö Verdoux*'dan da çok. Öykünün melodramatik yanı da insanların hoşuna gidecek türden değildi çünkü inandırıcı olmaktan uzaktı. '*Sahne Işıkları*' gerçek bir melodram değildir. Bir melodram, öncelikle karakterlerin anlaşılabilirliğiyle tanımlanır, oysa Calvero anlaşılmazlığın ta kendisidir. Dramatik açıdan da bir melodram, düğümün nasıl gelişeceğini izleyiciye önceden kolaylıkla kestirme olanağı sağlamalıdır. '*Sahne Işıkları*' ise hemen hiçbir noktanın beklendiği gibi gelişmediği bir film. Senaryosu, olabilecek en özgür imgeleme gücünün bir ürünü-

dür. Oysa izleyici, bu tür akış gösteren melodramlardan sanıldığı kadar hoşlanmamaktadır (parodiler bunu kanıtlıyor); Margot'ya kendini akıllı bulduğunda gözyaşı dökmesini sağlayacak asgari bir kamuflej gerekir... Melodram niteliği gösteren, gerçekten zekice yapılmış filmlere izleyicinin tepkisi bir hayli olumsuz olmaktadır) örneğin, Jean Gremillon'un 'La clef est à vous' filminde öyle olmuştur). 'Sahne Işıkları'nda da bu açıdan olumsuz şartlanmanın doruk noktasına ulaşılmıştır; zira göz yaşartan kaba bir melodramın bütün yüzeysel görüntüleri taşımakla birlikte, izleyicileri duygusal bakımdan sürekli olarak şaşırtmaktadır. Hem de alışılmış bir tarzın, aydınca bir yaklaşımın göstergesi olabilecek en ufak bir parodi ya da ironi izi taşımamasına rağmen (Chaplin, Cocteau'nun 'Les Parents terribles' filminde yaptığı gibi melodramatik kalıpları saptırmak yoluna gitmemiştir; tam tersine kimse kendini onun kadar ciddiye almamıştır). Sadece baştaki klasik durumlar tam bir özgürlük içinde kullanılmış, alışlagelmiş kullanımlara uygun düşme kaygısına kapılınmamıştır. Sonuç olarak 'Sahne Işıkları' geniş izleyici kitlesinin takdirini ona önceden garanti edebilecek hiçbir nitelik taşımamaktadır. Bu şartlarda, sanatçının filmin çıkışını psikolojik olarak hazırlama kaygısını yadırgamamak gerekir; ayrıca bana öyle geliyor ki, gazeteciler ilk kez böyle bir olaya büyük bir gönül rahatlığıyla katkıda bulunmuşlardır.

Daha da ileri gideceğim. Estetikten çok manevi nitelikteki bu dış nedene, bence çok daha önemli, can alıcı bir kanıt daha ekleniyor. İnsanlar, hiç kuşku yok ki, başyapıtları tümüyle onaylama, Racine'de Théréméné'nin konuşmasını, Molière'in sonuç bölümlerini, Corneille'in kurallarla ilişkisini beğenmeme hakkına sahiptirler. Asla 'Bu eleştiriler yanlış ya da gereksizdir,' demiyorum, fakat sanatsal yaratının kalitesi belli bir noktayı aştığında ve her halükarda dehanın tartışılmazlığı karşısında, karşı taraf da zorunlu olarak daha verimli olmak durumundadır. Demek istiyorum ki, eserden sözde kusurlu yerleri çıkarmayı düşünmektense, olumlu önyargıyla yaklaşarak bunları henüz sırrını çözemediğimiz değerler olarak ele almak daha iyi olur. Kabul ediyorum, kişinin

Sinema Nedir?



58. 'Altına Hücum*' (The Gold Rush), Yönetmen: Charlie Chaplin. Oyn: Georgia Hale, Charlie Chaplin (ABD, 1925).

elindeki malzemeyle ilgili kuşkusu varsa bir çeşit bahsi de beraberrinde getiren, saçma bir eleştiri tavrı olur bu. 'Sahne Işıklarımın avukatlığını tam anlamıyla üstlenmek için *Sahne Işıkları*'na "inanmak" gerek ve ona inanmak için birçok neden yok. Bu nedenlerin herkesçe aynı açıklıkta görülmemesi, Nicole VedresMn *Cahiers du Cinema*'da yazdığı gibi sadece şunu kanıtlar: "Eğer onu herkes beğenseydir bu çok geç geldiğinin göstergesi olurdu."

Abartıyor da olabilirim. Bu övgücü eleştiri, muhakkak ki bütün başyapıtlar için geçerli değildir; hatta yaratıcılarına deha payesi verilebilse bile... Bu, "düşünülmüş" veya "kotarılmış" olmaktan çok tasarlanmış diye niteleyeceğim ve içinde *Sahne Işıklanan* da bulunduğu türden eserlere uygulanabilir ancak. Sözünü ettiklerim, gerçekten kendilerinden başka referansı olmayan ve iç düzeni iti-

Sahne Işıklarının Büyüklüğü

barıyla bir öz etrafında tabakalaşmış kristalleri andıran eserlerdir. Bu eserlerin tam olarak anlaşılması ancak bu özden hareket edilirse mümkündür. Bunları içerden kavramayı kabul ettiğimizde, görünürdeki dağınıklık, hatta tutarsızlıklar bile, gerekli ve mükemmel bir düzeni yansıtacaktır bize. Bu türden sanatsal yaratıcılıkla ilgili olarak, denebilir ki, yanılan kişi asla sanatçı değildir; bir "kusur"un gerekliliğini kavramada geciken eleştirmendir.

Nitekim bu düşüncelerimin doğruluğu, Comédie Française'deki, Tanrıların 'Don Juan' ile Chaplin'i biraraya getirdikleri o suarede de kanıtlamış oldu. Molière'in traji-komedisinin, eserleri arasındaki en zengin ama aynı zamanda en "kötü kotarılmış" eser olduğu kim bilir kaç kez yazılmış ya da söylenmiştir. Çok kısa sürede yazıldığından, için için kaynayan düzensizlik, dağınıklık, parçalanma ve tondaki kopukluklar, çok doğal bir sonuç olarak ortaya çıkar. Kuşkusuz kusurlarında sevimli bir yan bulmaya ve hatta bunları bağışlamaya her zaman hazır olmamıza karşın, varlıkları konusunda hiç kuşumuz olmamıştır. Oysa Jean Meyer'in mizan-senindeki büyük ustalık sayesinde 'Don Juan' çok hızlı bir tempoda ve perde arası olmadan oynanmış ve böylece ilk kez eserin dramatik düzenlemesindeki mükemmellik ortaya çıkmıştır. Tıpkı gözümüzün sentezini yapmakta yetersiz kaldığı bazı hareketleri hızlandırılmış sinematografik deviniminin harika bir uyumla görüntülemesi gibi... Don Juan'dan çok dağınık ve ağır tempoda olan 'Skapin'in Dolapları'dır.

Karşılaştırmak uygun düşerse, 'Sahne Işıkları' ile Molière'in başyapıtı arasındaki benzerlik çok derindir. Aynı 'Don Juan' gibi 'Sahne Işıkları' da sanatçının yüreğinin en gizli yanını dile getiren, belki de farkında olmaksızın uzun süredir içinde taşıdığı fakat az çok düzeltme ve değiştirme gerektiren bir sürede dışa yansıyan çok çabuk tasarlanmış ve yazılmış bir eserdir. (Oysa Chaplin'in filmleri için harcadığı zaman çoğu kez ayları hatta bazen tüm bir yılı bulurdu) Yapımdaki bu hızlılık ya da daha doğrusu görünen son

Sinema Nedir?

evresindeki bu lızlılık, zayıflıklara ya da kusurlara neden olmak bir yana tümüyle bilinçaltından kaynaklandığı için esere kesin bir uyum katmıştır. Yanlış anlaşılın istemem; burada romantik ilhamın savunuculuğunu yapmıyorum. Tam tersine dehayı, derin düşünceyi ve uygulamada son ana gelen kendiliğindenciliği birarada içeren yaratma psikolojisini savunuyorum. Kanımca *'Sahne Işıkları'*nda tüm bu kşullar, tartışmasız bir biçimde biraraya toplanmışlardır.

İşte bunun için, belli bir hayranlıkla taraf tutmak, bana bu konuda en verimli, en ihtiyatlı eleştiri yöntemi olarak görünüyor; "fakat"larla dolubir eleştiriden daha da emin diyebilirim... Herkes ya da hemen hemen herkes, ikinci bölümün uzunluğundan ve diyalog ağırlıklı sahnelerin çokluğundan yakınmaktadır. Oysa, eğer filmin son seksen dakikası gerçekten duyarlılıkla izlenmişse, *İş İşten geçtikten sonra*, ilk bölümü başka türlü düşünmek mümkün değilmiş gibi geliyor bana. Duyulan sıkıntının bile anlaşılmaz bir biçimde, bütün uum içindeki yerini aldığı aldıkça görülüyor. Hem zaten "sıkıntı" sızcüğü burada hangi anlama gelmektedir? *'Sahne Işıkları'* filmini tm üç kez gördüm ve her seferinde de "sıkıldım," kabul ediyorum ama hep aynı yerlerde değil. Yine de bu sıkıntının süresinin kısalmasını asla dilemediğimi de biliyorum. Bu daha çok, zihnimi kısnen rahatlatıp değişik düşüncelere dalmamı sağlayan bir dikkatdağılmasıydı; görüntüler üzerine bir tür düşe dalış. Gösterim sırasında zaman duygusunun yok oluşuna birçok kez kez tanık olmuşumdur. Gerçekten de uzun (2 saat 20 dakika) ve ağır tempolu olan film, bende olduğu gibi birçok izleyicide de zaman kavramını unutturmuştur. Benim geçici "sıkıntım"ın son derece kendine özgü tabiatıyla bu olay arasında ortak bir neden görüyorum. Şöyle diyebilirim. *'Sahne Işıkları'*nın aslında dramatik olmaktan çok, mızikal bir yapısı vardır. Bunun kanıtını, filmin İngilizce basın bülteninde de bulabiliriz. Dörtte üçü filmin müziğine ayrılmıştır; ayrıca, Chaplin'in müziğe verdiği önem anlatılmakta, birçok ilginç ayrıntıya değinilmektedir. Örneğin Chaplin bir sahnesinin provasını yapmadan önce, müzikal içeriğine iyice hakim olabilmek

Sahne Işıklarının Büyüklüğü

için, o sahne ile ilgili partisyonu çaldırmış. Şu halde 'Sahne Işıkları/'nda zaman unsuru dramadaki zaman unsurundan oldukça farklıdır ve müzikten kaynaklanan çok daha düşsel bir özellik gösterir; hem zihnimizi sıkı sıkıya kavrar, hem de kendisini besleyen görüntülerden bağımsız olarak düşünmemizi sağlar. Bu, adeta üzerine nakış işleyebileceğimiz bir zaman unsurudur.



59. 'Yumurcak' (The Kid)

Şu muhakkak ki, 'Sahne Işıkları' üstüne yapılabilecek tatminkar bir eleştirinin karşısına dikilecek en önemli güçlük, filmin temelde birden fazla anlama çekilebilir olmasıdır. Hiç kuşku yok ki, bu sahte melodramın senaryosunda ana unsurlar incelendiklerinde kesin anlam tartışmasına yol açacak niteliktedir. Örneğin, Calvero'nun kişiliğini ele alalım: Bu karakterin Şarlo'yla doğal olarak benzerliğini düşünmek gibi bir eğilimimiz olduğundan ilk görünümünde onun, büyük başarılar kazandığı günlerde ününü hak etmiş dahi bir palyaço olduğu kuşku götürmeyecektir. Oysa durum hiç de sanıldığı gibi değildir! Chaplin'in ele aldığı esas konu, yanlışlığı ve halkın nankörlüğü nedeniyle bir palyaçonun gözden düşüşü değil, daha ince bir yaklaşımla sanatçının değeriyle halkın değer yargıları arasındaki ilişkilerdir. Filmde hiçbir şey Calvero'ya tartışmasız bir yetenek ile köklü ve geleneksel bir meslek yakıştırmayı düşündürecek nitelikte değildir. Hiçbir numarası özgün değildir (hatta Grock ve başkaları tarafından da yapılan kısa bacak numarası bile). Zaten iki kez yinelenmesi de repertuvarının çok zengin olmadığını göstermektedir. Ayrıca, gerçekten komik midir bu numaralar? Film geçmişte öyle olduğunu doğrulamakta, fakat halkın desteğinden bağımsız ve tarafsız bir gözle öyle olmadığını göstermektedir. İşin ana noktası budur işte! Calvero'nun değeri, yeteneği ya da dehası, farklı yazgılardan etkilenmiş objektif bir gerçek değildir; başlı başına başarıyla sınırlı bir olgudur. Calvero, bir palyaço olarak sadece "başkaları için" varolmuştur. Aynası seyircidir, kendini ancak bu aynaya bakarak anlar. Bundan Chaplin'in değeri anlaşılmış büyük sanatçıların varlığını yadsıdığı, tiyatronun tek gerçeğinin başarı ya da başarısızlık olduğunu iddia ettiği sonucu çıkarılmamalıdır. Chaplin sadece, seyircisi olmayan sanatçıdaki eksikliğe dikkat çekmekte, seyircinin beğenisinin bir toplama çıkarma işlemi gibi değerlendirilmeyeceğini ve bu beğenin tiyatrocunun kişiliğini oluşturan bir unsur olduğunu ileri sürmektedir. Calvero'nun gerçekten bir yetenek olup olmadığını asla bilemeyeceğiz. Kendisi de bizim kadar bilmektedir zaten! Onu anımsayan dostlarınca göklere çıkartılması neyi kanıtlar ki? Bu olay, Chaplin'in yaptığı yolculuk sayesinde 'Sahne Işıkları'nın yarattığı o kolektif coş-

Sahne Işıklarının Büyüklüğü

kuyu andırmıyor mu? Böyle bir olumlu önyargının bedeli nedir? Halkın sevgisi olmadığında alkol değil midir? Palyaçonun bir oyuncu olarak yüreğinde taşıdığı kendine yönelik bu duyguyu Calvero hem reddetmekte hem de yürekten dilemektedir. Der ki: "İnsan yaşlandıkça, saygınlığı özler oluyor!" Palyaço tam bir insan değildir; madem ki, kendini anlamak için başkalarına gereksinim duyuyor, madem ki, her seferinde onların lütfuna sığınıyor... Yaşlanmakta olan Calvero'nun bilgeliği başarının da başarısızlığın da bir dinginliğe erişilmesi ve bunu da sanatı yadsımadan yapmasıdır... Hayatın, yalın bir yaşamın en büyük servet olduğunu, ancak sanatın etkisine girmiş bir kişinin de sanattan vazgeçemeyeceğini bilmektedir ve bunu doğrular. "Tiyatroyu sevmiyorum," der Calvero, "ama damarlarımdaki akan kanı görmeye da tahammülüm yok".

Tiyatro ile tüm anlaşmazlığı içinde az çok kavranan yaşam teması 'Faust'taki yaşlılık teması ile birleşiyor. Calvero'yu mahveden alkoldür ama, onun mütevazı bir şekilde de olsa yeniden sahneye çıkmasını engelleyen yaşlılığıdır! 'Sahne Işıkları' tam anlamıyla bir palyaçonun düşüş öyküsü olarak değerlendirilemeyeceği gibi Calvero ile Theresa'nın ilişkileri de, yaşlılığın gençlik karşısındaki boyun eğişine indirgenemez. Bir kere, Theresa'nın Calvero'yu gerçekten sevdiği kuşku götürür. Ayrıca bu duygunun akıl almazlığı konusunda onu ikna eden yine Calvero'dur. İkisi arasında, ne olursa olsun, yüreği en özgün olan kendisidir ve bu ayrılıktan daha az acı çekmiştir. Yaşlılık asıl güçsüzlük değildir ve o durumunda bile Theresa'nın genç halinden çok daha güçlüdür ve hayata olan inancı çok daha fazladır. Calvero bir anti-Faust'tur: Yaşlanmasını kabullenen ve ilerlemiş yaşının cezbediği Marguerite'den vazgeçmesini bilen bir insandır!... Bununla birlikte 'Sahne Işıkları' yaşlılık trajedilerinin en dokunaklısıdır da... Dünyanın tüm bezginliğinin üstünde okunduğu bu halsiz düşmüş çehreyi görüntüleyen o enfes sahneleri hatırlamak yeter: Soyunma odasında makyajını çıkarttığı sahne veya sahnede süren dans sırasında kuliste kaygı içinde dolaşıp duran yaşlı palyaçonun çehresini izlediğimiz sahne gibi...

Eğer şimdi Calvero'yu Chaplin'in kendisiyle karşılaştırırsak,

filmin konusunun da bizleri sürükleyeceği gibi eserin anlam belirsizliği ikinci planda kalacaktır. Çünkü sonuç olarak Calvero, hem Chaplin'dir hem de onun karşıtıdır! Her şeyden önce, yüzlerdeki yadsınmayacak benzerlikten dolayı böyledir... Chaplin'in ilk kez olarak bu filmde kendi yüzüyle oynaması ve bizlere yaşlanmakta olan bir palyaçonun öyküsünü anlatması bir rastlantı olamaz. Ancak öte yandan Chaplin'in gerçeği Calvero'nun başarısızlığının tam zıddıdır; Chaplin hem yaşamında hem de sanatında gerileme göstermeyen efsanevi üne sahip, 60 yaşındayken Theresa'ya çok benzeyen 18 yaşında bir genç kızla evlenmiş ve ondan beş güzel çocuğu olmuş bir Calvero'dur! Bununla birlikte Calvero'nun mutsuzluklarındaki Sokrates'vari bilgelik, başarıdan ve aşktan fazlasıyla nasibini almış Chaplin'in bilgeliğinden pek farklı olmayacaktır. Eğer başarı tüm zamanların en ünlü sinema adamına sırt çevirmiş olsaydı (örneğin Keaton'ın başına geldiği gibi), ona da kendinden daha az emin olarak, Theresa gibi aşkının güçlü bir acıma duygusundan ibaret olduğuna karar verseydi, Calvero tiptemesinde Chaplin'i görmek pek zor olmazdı. Ancak aynı zamanda kabul etmek gerekir ki, Chaplin sahip olduğu mutlulukla Calvero'nun yazgısına katlanmasını sağlayacak bilgeliği kafasında oluşturabilmeyi başarmıştır; aksi takdirde, yine de şunu hesaba katmak gerekir ki, bu olasılık Chaplin'i ürkütmekte, gece gündüz kafasını kurcalamaktadır; yoksa '*Sahne Işıkları*'nı neden çevirmiş olsun ki?

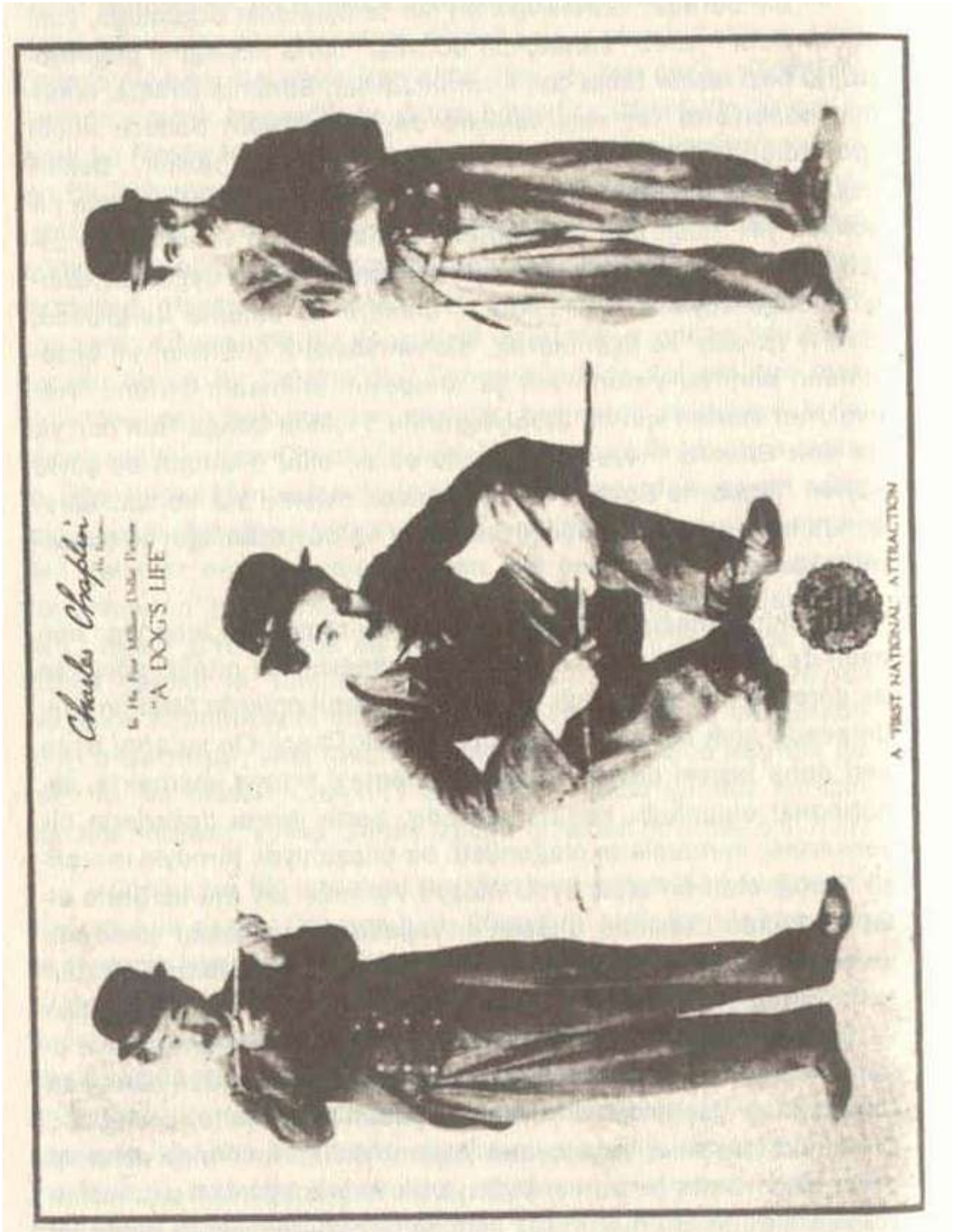
Çünkü bu film, yaratıcısının yazgısını belalardan koruyacak büyü gibi bir şeydir. Calvero, hem Chaplin'in korkulu düşü hem de bu korkuya karşı kazandığı zaferdir. Bir anlamda çifte zafer! Çünkü, başarısızlık kabusu, bu filmde, bizzat musallat olduğu kişi tarafından somutlaştırılıp nesnellik kazanmıştır. İkincisi de filmin gözden düşmüş sanatçısı, dinginliğini bulma konusunda güçlü çıkmıştır; bu onun serüvenini sürdürecektir olan başka bir genç varlığın başarısında kendini kanıtlama duygusunun verdiği dinginliktir. Kameranın, kuliste ölen Calvero'dan uzaklaşıp yüreğindeki acıya rağmen dans eden balerine kayarkenki hareketi, ruhların yer değişimini izler gibidir: Tiyatro ve yaşam devam etmektedir!

Sahne Işıklarının Büyüklüğü

Biz burada; '*Sahne Işıkları*'nın temelindeki özgünlüğe, yani onun "itiraf" ya da "sanatçının portresi" olma özelliğine değiniyoruz, ki bazı kişiler buna çok kızmaktadırlar. Bununla birlikte, konunun edebiyatta yer alışı eskilere dayanmaktadır! Sadece edebi "gazetelerden" söz etmiyorum. Bunların içerikleri bellidir... Benim değinmek istediğim, yazarın biyografisinin az ya da çok, içinde bir şekilde yer aldığı pek çok roman türünde eserin varlığıdır. Ve zaten kişisellikten en uzak eserlerin her zaman en az uygunsuz eserler olduğu söylenemez. LoDuca, *Cahiers du Cinéma* dergisinde, '*Sahne Işıkları*' ile ilgili olarak, "Conversazione in Sicilia"nın önsözünden alınma, Vittorini'nin şu tümcesini anımsatır bizlere: "Her eser, her zaman için bir otobiyografidir... İçinde Cengiz Han'dan ya da New Orleans mezarlığından söz edilse bile!" Flaubert de şöyle söyler: "Madame Bovary, benim!" Ancak sinema söz konusu olduğunda bu olgu insanları şaşırtmaktadır ve bu şaşkınlığın iki açıklaması vardır.

İlkin, örneğin bir Stroheim'in veya Fransa'dan Jean Vigo'nun eseri de her ne kadar sürekli olarak manevi itiraf niteliği gösterse de göreceli olarak taşıdığı olgu yenidir. Gerçi onlarda ilişkinin aynı derecede açık olmadığı doğrudur. Ancak Chaplin'in sırlarını açarken daha kişisel davranması bir ilerlemeyi ortaya koymakta, sanatındaki olgunluğu kanıtlamaktadır. Şarlo moral değerlerin bir yansıması, sembollerin olağanüstü bir bileşimiydi: tümüyle metafizik varlığı olan bir efsaneydi. '*Mösyö Verdoux*' ise mit ile Şarlo bilinci... Bunun ötesinde Chaplin'in yapacağı, maskesini çıkarmak ve çıplak çehresiyle bizlerle yüzyüze konuşmaktan ibaretti. Zaten şunu herkes kabul ederek, '*Sahne Işıkları*'nı seyrederken Chaplin ve Şarlo hakkında bildiklerimizi, göz önünde bulundurmamaya olanak yoktur. Ancak öncelikle bu bilgimiz, başyapıtlar hakkında tüm çağdaş eleştirmenlerin yaklaşımından temelde farklı değildir. Çünkü bu eleştiriler sanatçıların yaşamöyküleri hakkında daha da derin bilgi sahibi olmamızı sağlayarak hayranlığımızın artmasına yol açmaktadır. Bu durum söz konusu biyografinin kendi içinde bir amacı olmasından çok, eserin anlamını zenginleştiren ve açıklığa

Sinema Nedir?



60. 'A Dog's Life'

kavuşturan yeni yeni ilişkilerin ortaya çıkmasını sağlar. Chaplin örneğinde gelişim süreci bunun tam tersidir. Yaratıcısının ve daha önceki eserlerinin olağanüstü popülaritesi, çağdaş izleyiciyi gelecek kuşakların yararlanmayacağı ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmiştir. Daha şimdiden, yaşları onbeş ile yirmi arasındaki birçok genç, bizim kaynaklarımıza artık sahip değiller ve Calvero'yu anılarında, Chaplinesk mitolojiyle karşılaştıramazlar. Bu '*Sahne Işıkları*'nın sadece Chaplin ve Şarlo'ya ilişkin bir değerli olduğu ve öneminin zamanla kaybolacağı anlamına mı gelmektedir? Asla! Otobiyografik nitelikte edebi eserler de derin edebiyat tarihi bilgisini gerektirmezler. Villon'un '*Ballade des Pendus*'sü (Asılmışların Baladı) Rousseau'nun '*Confessions*'u (İtirafı) kılavuz kitap olmaksızın da okunabilirler. Önemli içeriği olan birçok roman ya da piyes unutulmuştur. Çünkü önemleri ilginçliklerinden ve ölçsüzlüklerinden gelmektedir. Ama yazarın kendi yoksunluğuna, insani bir gerçek katabildiği değerli eserlerle aralarındaki farklılık da budur zaten! Yüz yıl sonra '*Sahne Işıkları*'nı seyrettiğimizde, Chaplin'den ve eserlerinden başka bir iz kalmasa bile, o derin melankolik bakışlar, o çehre, ölümün de ötesinde bir adamın kendisinden söz ettiğini ve bizleri bizzat kendi yaşamına ortak ettiğini görmek için yetecektir. Çünkü bu, aynı zamanda bizlerin de yaşamıdır... Birbiriyle bu denli açık bir şekilde bütünleşmiş bir otobiyografi örneğinin sinemadan henüz çıkmamış olması, özellikle iki gerçeğe dayanır: İlki şu; gerçek yaratıcılar sinemaya ender gelmektedir. Film gerçekleştirenlerin büyük bir çoğunluğu, hatta aralarından en büyükleri bile, yazarlığın özgün yaratıcılığından hâlâ yoksundurlar. Sinema adamı, bizzat kendisi senarist olsa da, öncelikle ve de özellikle "yönetmen" olarak kalmaktadır, yani nesnel unsurları örgütleyen bir şef! Bu çalışma koşulları, sanatsal yaratıyı kanıtlamak ve stil oluşturmak için yeterlidir; ancak diğer sanat dallarında genellikle ortaya çıkan organik içiçelikten ve tam bir bütünleşmeden henüz yoksundur. İşte Van Gogh ve resimleri ya da Kafka ve romanları... Claude Mauriac, Chaplin'in sinemayı kullandığını, oysa diğerlerinin sinemaya sadece hizmet ettiklerini yazarken son derece haklıdır. Chaplin, kelimenin en güçlü anlamıyla bir "sanatçı"dır ve "sanat"la

Sinema Nedir?

ilişkisini eşit koşullarda sürdürmektedir. Anlatmak istediklerini sinemayla anlatması, yeteneği ve becerisi itibarıyla örneği edebiyattan çok, sinemaya yatkın olduğu, dolayısıyla da bu anlatım biçimine özel bir eğilim gösterdiği için değildir kesinlikle. Bunun sebebi sanat dalları içinde, onun ileteceği mesaj açısından en etkili sanat dalının sinema olmasıdır. Onaltıncı yüzyıl sonlarının büyük sanatçıları, her şeyden önce ressamlar ve mimarlardı. Zira, resim ve mimarlık o dönemin sanat dallarıydı. Ancak bu belirli bir sanat dalına hizmet etmenin değil, sanatçı olmanın en iyi yoluydu. Bununla birlikte, sanat karşısında değil fakat sanatın bugün artık iyice belirlenmiş uzmanlık dalları karşısında bu tür bir bağımlılığın olmayışı sayesinde ki, o üstün Rönesans sanatı, resmi kastediyorum, bunca gelişim gösterebilmiştir. Vinci ressam değildir, Mikelanj da heykeltıraş! Sadece sanatçıdır onlar... Chaplin'in beste yapması, felsefeyle şöyle böyle uğraşması, hatta biraz resimle ilgilenmesi; vasat bir müzisyen, sıradan bir filozof olsa da vakit geçirmek için resim çizse de, hiç önemli değildir. Temel nokta, Chaplin'in sinemadan yana yaptığı seçimin objektif özgürlüğü değil; daha çok, yirminci yüzyılın o üstün sanatıyla olan ilişkilerdeki —yani filmi kastediyorum— sübjektif özgürlüktür. Chaplin, kendini teknikle sınırlama kaygısına düşmeden, söylemek durumunda hissettiği şeylerin tümünü, sinemayı tamamen kendine bağımlı kılarak aktaran ve bugüne kadar belki de eşi olmayan bir yaratıcılık örneği vermiştir bizlere.

Ancak edebiyatta sır açıklama olayını dile dayalı bir günah çıkarma olduğu için kabul eden, ancak herkesin gözü önünde yapılan bir itirafı uygunsuz bulan bazı kimselerin Chaplin'de eleştirdikleri de budur. Bir gösteri sanatı olan sinema, görüntülerin hem yakınımızdaki o devasa biçimlenişi ve o abartılı canlandırışıyla gerçekten de her şeyden önce sanat dalları içinde en namahrem olanıdır. Ve bundan dolayı da azami bir mahremiyet gerektirmektedir; maske ve görünümü değiştirme... stilde, konuda ya da makayda. Chaplin 'Sahne Işıkları'nda ilk ikisinden yarı yarıya, üçüncüsünden ise tümüyle sıyrılmasını bilmiştir: *Ecco homo!*

Sahne Işıklarının Büyüklüğü

Anlamını Chaplinesk mitin popülaritesinden alan ve dolayısıyla başlangıçta bir kibir ve ölçsüzlük riski de taşıyan girişimi benimsetmek ve bunda başarılı olmak için en azından Chaplin gibi bir deha gerekirdi... Fransa'da, Sacha Guitry'de bunun bir karikatürünü bulmaktayız. Milyonlarca kişiye böylesine bir inanç ve ciddiyetle kendinden söz edebilmesi için, halkın sevgisinden emin olması gerekiyordu; sevilmesini sağlayan bu maskeyi çıkartabilmek için de tabii kendisinden emin olması... Ancak asıl olağanüstü sayılması gereken, '*Sahne Işıkları*'nın kişisel kaynaklardan hareketle bizi böylesine etkileyen ve böylesine yalın bir eser olması değildir; hayranlık uyandıran şey, mesajdaki üstünlüğün cisimleşerek ağırlaşmak bir yana, tam tersine bu cisimleşmeyle gücünün doruğuna varmış olmasıdır. '*Sahne Işıkları*'nın büyüklüğü burada başlı başına sinemanın büyüklüğüyle karışmaktadır; ve sinemanın somutlama yoluyla soyutlama olan özünün en çarpıcı biçimde sergilenmesidir. Kuşkusuz, Chaplin'in sadece benzersiz bir konumu, yarattığı mitteki canlılık ve evrensellik (unutmayalım ki, kendisi komünist ve Batı ülkelerinde bugün bile hâlâ benimsenmektedir) sinemanın diyalektik değerini ortaya koyma fırsatını vermiştir. Yirminci yüzyılın Sokrates'i olan Chaplin-Calvero, *halkın* önünde baldıranı içmektedir! Ancak ölümündeki bilgelik, sözcüklere indirgenemez; her şeyden önce ve özellikle sergilediği tablonun içindedir ve sinemasal görüntünün çıplak belirsizliğine dayanma yürekliliğini göstermiştir: Görün ve anlayın!

Burada uygunsuzluktan söz etmek saçmadır. Tersine sinemanın lütfu ve Chaplin'in dehası sayesinde en yalın ve derin gerçeğin bir çehrede, hem de kötü bir aktörün değil de (üstelik ne aktör!) hepimizin tanıdığı ve sevdiği bir insanın çehresinde, yüreklerin ve bilinmezliğin derinliklerinde, bizimle yüz yüze, şahsen konuşan bir çehrede ifadesini bulması hayranlık uyandırmalıdır.

Chaplin, sinema tarihinde 40 yıl kat eden tek film yönetmenidir. İlk adımını attığı ve başarılı olduğu burlesk komedi türü, henüz sesli sinemanın ortaya çıkmasından önce, belli bir gerileme içindeydi. Sesli sinema olayı Buster Keaton ve Harry Langdon'un

Sinema Nedir?

varlıklarını sona erdirirdi, ki bunlar, yeteneklerini gösterdikleri türde de gerçekten kalıcı olmamışlardı. Bir yönetmen olarak Stroheim'in yaşamı beş yılın ötesine geçmemiştir. Zaten sinema alanındaki dehanın ortalama ömrü beş ile onbeş yıl arasında değişmektedir. Daha uzun süre ayakta kalabilenler, dehadan çok, beceriden ve akılcılıktan kaynaklanan ince bir anlayışa borçludurlar bunu. Sadece Chaplin filmin gelişimine ayak uydurdu demek istemiyorum, sinema olayını sürdürmeyi beceren tek kişi o olmuştur. 'Asri Zamanlar'dan bu yana, ki bu film Mack Sennett'in ilkel türdeki oyunundan direkt olarak çıkan yapımların, keza sessiz filmlerin sonuncusudur, Chaplin, bilinmezlik içinde ilerleme, kendine göre bir sinema yaratma konusunda dur durak bilmemiştir. 'Sahne Işıkları'nın yanında bütün diğer filmlerinin, hatta en hayranlık duyduklarımızın bile, alışılmış ve kurala uygun oldukları söylenebilir; bu filmler yaratıcılarını yansıtıyor olsa da, kişisel bir stilden kaynaklanıyor olsa da, özgünlükleri yine de kısmi kalmaktadır. Her şeye karşın bu özgünlük sinemasını bazı geleneklere uymaya, karşı çıkarak da olsa, kendini mevcut kurallara göre tanımlamaktadır. 'Sahne Işıkları' başka hiçbir şeye benzemez.

64 yaşındaki bu adamın, sinemanın "avant-garde"ında kaldığını söylemek, az bile olacaktır. Bir hamlede herkesin önüne geçmiştir; sanat dalları içinde en az özgür olan sinema dalında, yaratıcı özgürlüğün modeli ve simgesi olmaya devam etmektedir.

WESTERN, YA DA AMERİKAN PAR EXCELLENCE FİLMİ

Western, yalnızca çıkış noktaları sinemasının kendisiyle özdeş olan bir tür değil, aynı zamanda uzun yıllar boyunca aralıksız başarılar kazanmış bir film biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Otuzlu yıllardan itibaren edinilen göz alıcı ticari başarılar bu türün sağlıklı bir yapı üzerine kurulduğunu göstermektedir. Kuşkusuz westernler cinayet romanları, dedektiflik öyküleri ve yaşanan günün toplumsal sorunları gibi pek çok dış etken tarafından da belirlenmiştir. Onun basitliği ve keskin formu, piyasalarda kolayca yer edinmesine olanak tanımıştır. Tüm etkiler, westernler üzerinde bir aşı işlevi görmüştür. Böylece mikrop zehirliliğini kaybetmektedir. Amerikan komedisinin kaynaklarını tüketmiş olması westernin yükselişine zemin hazırlamıştır. 'Underworld' (1927) ve 'Scarface' (1932) gibi gangster filmleri de gelişim alanlarını tamamlamışlardır. Dedektif öykülerinin senaryoları tek başına yetmemekte ve başka olgularla destek görmesi gerekmektedir. Edebiyat ise, western üzerinde etkin bir güç olarak varlığını hâlâ sürdürmektedir.

Yapılan tarihsel araştırmalar westernlerin Araplar, Hintliler, Latinler, Almanlar ve Anglo-Saxonlar arasında aralıksız başarılarını sürdürdüklerini göstermiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nin doğuş oluşumu; Buffalo Bill ve Kızılderililer arasındaki mücadele, trenyolu raylarının döşenmesi ve İç Savaş hâlâ ilgi çekmeye devam etmektedir.

Western'in gençlik iksirine benzer bir gizemi vardır. Bu, sinemanın özüne ilişkin bir sırdır.

Sinema bir eylem olduğu için westernin de 'par excellence' (üstün) sinema olduğunu söylemek olanaklıdır. Onun bileşenleri arasında dörtnala koşan atlar ve kavgalar olduğu doğrudur. Ancak

Sinema Nedir?

bu durum westernin basit bir macera film türü olarak değerlendirilmesini gerektirmez. Karakterlerin sürekli bir hareket halinde olmaları bir coşkunluk oluşumudur. Bütün bunlar Amerikan yaşantısının geleneksel yapısı içinde bulunan şeylerdir. Yöre halkının çiftçilik ve hayvancılık işleriyle meşgul olması, bu durumun kaynaklarından biridir. Böylece ortaya koşulların sıradan olmayan bileşimine bağlı bir başarı çıkacaktır.

Westernin özünü çok basit bir iki nedene indirgeme girişimi, umutsuz bir çaba olacak. Onun bileşenleri belki her yerde bulunabilen olgulardır fakat bunların aynı işlevi görmesi düşünülmez. Western, biçiminin ötesinde bir değere sahiptir.

Western, gerçekliğin ve efsanenin sembollerini ve göstergelerini içinde barındırmaktadır. Western, mitoloji ile ifade anlamları arasında yaşama şansı bulmuştur; sinemanın varlığından önce batının destanları edebiyat ve folklor biçimlerinde kendini göstermiştir. Ancak batı öyküleri izleyiciler arasında ortak bir ölçüme sahip değildir.

Bu kitap [J. -L. Rieupeyrout'un '*La Grande aventure du western*' 1894-1964, Batının Serüveni kitabı, Bazın bu yazısını kitaba önsöz olarak kaleme almaktadır] westernin az bilinen görünümünü vurgulamaktadır; western, tarihe olan bir inançlılıktır. O, derin köklere sahiptir. Bu tür, psikolojik, tarihsel ve hatta özdeksel gerçeğe benzeyişlerin ötesinde bir yapıya sahiptir. Yalnızca çok az westernin tarihsel gerçekleri yansıttığı doğrudur. Ancak değerli olan tek şeyin bu olmadığı da doğrudur. Tom Miks karakterlerini yargılamak saçma olacaktır. William Hart ve Douglas Fairbanks ile yaşam bulan bu karakter bir büyüye sahiptir.

Her şeyin ötesinde, westernlerin çoğu onurlu bir şekilde ayakta durmaktadır. '*Beyond the Great Divine*', '*Yellow Sky*' ve '*High Moon*' bunların yalnızca birkaç tanesidir. Tarihsel doğrular ile westernler arasındaki ilişkiler doğrudan ve anlık değil, diyalektik bir yapıdadır. Tom Miks, Abraham Lincoln'un tersidir. Benzer olarak westernler en romantik ve naif biçimiyle tarihsel yeniden olu-

şumun tersidir. Hopalong Cassidy ve Tarzan arasında, kostümleri hariç olmak üzere hiçbir fark bulunmamaktadır. Dış görünüm burada büyük bir önem taşımaktadır. Efsane kadın güzelliği ile tamamlanacaktır.

İyi görünümlü bir kovboy genç bir kızla karşılaşır—bu iyi ve güçlü bir kızdır. Kovboy ona aşık olacaktır. Kız, iffetini korumayı sürdürerek bu sevgiyi paylaşacaktır. Ancak önlerine pek çok engel çıkar, engellerin çoğu ailelerden kaynaklanmaktadır. Örneğin kızın ağabeyi uğursuz ve hain bir yaradılışa sahiptir ve iyi kalpli kovboy-la erkek erkeğe, toplum önünde kozlarını paylaşmak isteyecektir. Kahramanımız bir dizi inanılmaz mahkeme ile karşı karşıya kalır. Ancak sonunda bütün tehlikeleri aşarak gelinine kavuşacaktır. Kişiliği, nitelikleri ve şansı ona yardım edecektir. Mutlu bir yuva kurulacak ve küçük hanım kendisi için büyük fedakarlıklar yapmış olan eşi için çok sayıda çocuk doğuracaktır.

Bu noktaya ulaşıncaya kadar binlerce farklı öykü anlatılabilir. Örneğin İç Savaşta yaşanan kızilderili korkusu, hayvan hırsızları öyküyü tamamlayıcı unsurlar olarak kullanılabilir. Ortaçağ romantizmi içinde yaşanan aşklar için pek çok değişik fon oluşturulabilecektir.

Genellikle paradoksal bir karakter olarak bir bar kızı da aynı kovboya sevgi besler. Ayrıca senaryo yazarının isteğine bağlı olarak bu kızların sayısı artabilmektedir. Karmaşayı, bazen altın kalpli bir fahişe önleyecektir. Bu da kovboya umutsuz bir sevgiyle bağlanan biridir ve yalnızca onun mutluluğunu istemektedir.

Filmlerde, iyi ve kötü karakterler çok belirgin bir şekilde ayrılmaktadır. Kadınlar altlı üstlü olarak, toplumsal sıralamada yerlerini almaktadırlar. İyi olsun, kötü olsun, yapılan her şey filmin sonunda karşılığını bulacaktır. Günahkarların işledikleri suçlar yanlarında kâr olarak kalmayacaktır. Maupassant'ın 'Boule de Suif' romanının temsili olarak 'Stagecoach' (Posta Arabası) filminde bu temel unsurlar görülebilmektedir. İyi kalpli kovboy ile onu seven bayan kahramanın evliliği genellikle mümkün olabilmektedir.

Sinema Nedir?

Bunun ötesinde, batı dünyasında kadınların iyi oduğu ve erkeklerin kötü oldukları şeklinde bir genelleme yapma eğilimi bulunmaktadır. Bu kötü erkekler işledikleri günahın bedelini mutlaka ödeyeceklerdir. Eden bahçesinde Havva'nın Adem'i günaha teşvik etmesi tersine çevrilmiştir. Incil'deki belirlenimler, tarihsel koşulların baskıları altında değişiklik göstermektedir. Kadının hata yapması, ancak erkeğin arzusunun sonucu olarak gerçekleşmektedir. B j , kentsel kültür yapısından çok farklı bir oluşumdur. Ailenin bayan üyeleri öze! bir koruma altındadır.



61. *Posta Arabası' (The Stagecoach, 1939), Yön: John Ford.*

Bu dünya üzerinde yaşamış olan kıızılderililer uygar olarak tanımlanan insanoğlunun koyduğu kanunlara uyma konusunda çeşitli zorluklar yaşamıştır. Onlar pagan vahşiliğinin izlerini üzerinde taşımaktadırlar. Beyaz Hristiyanlar ise bunun tersine olarak yeni dünyanın fatihleri şeklinde görülmektedir. Onların atlarının geçtiği yerlerde çimenler yeşermektedir. Onlar aynı zamanda ahlaki ve teknik düzenlerini de dayatmaktadır. Posta arabalarının fi-

ziksel güvenliği federal birlikler tarafından sağlanmaktadır. Büyük demiryollarının kurulması, adaletin yerleştirilmesinden daha az önemlidir. Genç Birleşmiş Devletler, ahlak ve kanun arasında bulunma durumundadırlar. Yalnızca güçlü, katı ve cesur kişiler bu bakir toprakları uysallaştırabileceklerdir. Korkunun ecele faydası yoktur. Polisler ve yargıçlar, zayıflara yardım edeceklerdir. Kanunlar ile iyilerin düzenlenmesi ve düzenin iyiliği sağlanacaktır.

Ancak kanunlar ahlaklı bir toplum yaratımında yetersiz kalabilmektedir. Adaleti sağlayan kişilerin de, en az suçlular kadar cesaretli olmaları gerekmektedir. Şerif, her zaman için, asmış olduğu kişiden daha iyi biri değildir. Bu oluşum, çeşitli çelişkileri içinde barındırmaktadır. Kanuna aykırı davranan kişi ile kanunlara uyan kişi arasında genel olarak çok küçük bir farklılık bulunmaktadır. Şerifin göğsüne taktığı yıldız hâlâ adaletin bir simgesi olarak kabul edilmektedir. Ancak insanları yönetim alanında ona bu değer yüklenmemiştir. Bu birinci çelişkiye, bir ikincisinin eklenmesi gerekmektedir. Etkin bir adalet isteniyorsa, adalet yönetiminin hızlı ve adil olması gerekmektedir.

Buna karşın, kanuna olan gereksinim, hiçbir zaman ahlaka olan gereksinim kadar güçlü olmamıştır. Aynı zamanda karşılıklı düşmanlık da hiçbir zaman bu denli belirgin ve somut olmamıştır. Charlie'nin *'Pilgrim'* (Şarlo Hacı) filminde bir mizah çerçevesi içinde, kahramanın atını iyi ile kötünün arasında sürdüğü bir temel üzerinde bu yapı gözler önüne serilmektedir.

John Ford'un *'Stagecoach'* (Posta arabası) filminde, arabada seyahat eden bir fahişe, darkafalı kişilerden daha fazla saygıya değer olarak gösterilmektedir. Kumarbaz ömrünü aristokrat bir şekilde tamamlamanın yollarını aramaktadır; alkolik doktor ise mesleki yeteneğini kaybediyor olmasının üzüntüsünü yaşamaktadır; bunun dışında borçlarını ödeyebilmenin çarelerini araştırır.

Bu filmde, destanın ve hatta trajedinin törebilimsel western kaynaklarını buluruz. Western destansı sınıflandırma içindedir çünkü kahramanlar ve efsane kişilikler, birer üstün insan seviye-

Sinema Nedir?

sinde olarak sunulmaktadır. Billy the Kid, tıpkı Aşil* gibi hiç yara almamaktadır ve onun silahı hiç hata yapmaz. Kovboy şövalye gibi silahlanmıştır. *Mise en scène* biçemi, kahramanın karakteri ile belirlenmiştir. Çekimler ile bir destana dönüşüm yaşanır. İnsanoğlu ile doğa arasındaki çelişki ortaya konur. Westernde yakın çekim kullanılmamaktadır. Bunun yerine hareketli çekimi tercih eder. Çerçeve çizginin sınırlanmasını reddetmektedir.

Ancak bu destansı biçem, yalnızca ahlaklılığın belirlendiği ve değerlendirildiği gerçek anlam içinde ortaya çıkar. Bu, toplumsal iyinin ve kötünün içinde bulunduğu bir ahlaklılık dünyasıdır. Buna karşın, doğasında iyilik olan bir durum, ilkel ve kaba bir kanun şeklinde yaşam bulabilir. Destan trajediye dönüşür. Sosyal adalet ile ahlaki adaletin bireysel karakterlerinin geçişi arasında ilk çatışma görünüşleri ortaya çıkmaktadır.

Western senaryolarının Corneille-benzeri basitliği, sık sık alay konusu olmaktadır. Westernler ile 'Le Cid' metni arasında bir benzerlik görmek kolaydır; sevgi ve görev arasında da aynı çelişki vardır. Akli başında bir genç kız, alisesinin beklentilerine uygun davranacaktır; sevgi kavramı, yerini bazen toplum kanunlarına bırakmaktadır. Ancak bu karşılaştırma çift yönlüdür: westerni, Corneille ile karşılaştırarak onunla alay etmektedir. Çocuksuluğa yakın olma, şirselliğe yakın olması nedeniyle büyüklük olarak nitelendirilebilir.

Bunun hakkında hiçbir kuşkunun olmaması gerekir. Bu naif büyüklük, batının herhangi bir yöresindeki basit insanlar aracılığı ile ortaya konur. Epik ve trajik kahraman, evrensel bir karakterdir. İç savaş, ondokuzuncu yüzyıl tarihinin bir parçasıdır. Western, Truva savaşlarının en modernini olarak kabul edilebilecek bir savaşa

* Aşil (Achilles): Topuğu hariç olmak üzere vücudunun tamamı efsunlanmış olan ve bu nedenle topuğu dışında hiçbir yerinden yara almayan mitolojik kahramanı (ç.n.).

yönelmiştir. Yolculuk, batıya göç şeklinde sürmektedir.

Sinema tarihi içinde genel olarak epik (destansı) sinema ve tarihsel sinema ayırımı yapılır. Bizim buradaki amacımız Amerikan filmi ve Ruslardaki epik biçimlerini karşılaştırmak değildir. Onların biçimsel çözümlmeleri ancak ve ancak, her iki ülkede yeniden oluşturulan olayların tarihsel anlamları üzerindeki ışığın etkinliği ile gerçekleştirilebilir. Amacımız onların doğrulara yakınlığını saptamak değildir. Sovyet devrimi de tıpkı batının keşfedilmesi gibi, yeni bir düzenin ve yeni bir uygarlığın doğuşunu işaret eden tarihsel olayların bir toplamıdır. Tarihin oluşumu için gerekli mitoslar bulunacak ve nüfusun yerleşmesinden önce yaşayan kaynaklar yeniden keşfedilecektir. Sinema belki de bunu ifade etme yeterliliğine sahip olan tek dildir. Her şeyin ötesinde o olaylara ve olgulara estetik bir boyut katmaktadır. Sinemayı ortadan kaldırdığınızda western öyküsü, çok sönük bir oluşum olarak kalacaktır. Yalnızca sayıca çok az olan edebiyat ürünleri, onun görünümelerini gözler önüne sermeye yetmeyecektir. Kurulan Sovyetler Birliği, kendi büyüklüğünü resim ya da roman aracılığı ile göstermemiştir. Bu büyüklük destansı bir sanat olarak sinema ile gerçekleştirilmiştir.

WESTERN'İN EVRİMİ

Western, savaş öncesinde bir mükemmellik düzeyine ulaşmıştır. 1940 yılında, gelişimi dört sene gecikecek olan bir yapılanma sürecine girilecektir. 'Stagecoach' (Posta Arabası) klasik mükemmelliğin gerçekleştirildiği bir sosyal efsane, tarihsel yeniden oluşum, psikolojik gerçekler ve western mizanseninin geleneksel teması arasında ideal bir denge oluşturulmuştur. Bu unsurların hiçbiri daha baskın değildir. 'Stagecoach' tıpkı bir tekerlek gibi eksenin ortasında bulunmakta ve her konumda dengeyi sağlamaktadır. Şimdi 1939-40 arası yapılan bazı filmlerin listesini verelim: King Vidor, 'Northwest Passage' (1940); Michael Curtiz, 'The Santa Fe Trail' (1940), 'Virginia City' (1940); Fritz Lang, 'The Return of Frank James' (1940), 'Western Union' (1940); William Wyler, 'The Westerner' (1940); George Marshall, Marlene Dietrich ile birlikte 'Destry Again' (1939).

Bu ilgi çekici bir listedir. Meslek yaşantılarına yaklaşık yirmi yıl önce western dizileriyle başlamış olan yönetmenler westerne dönüş yapmışlardır. Bu fenomen 1937 ve 1940 yılları arasında halkın westerne büyük ilgi duymasıyla açıklanabilir. Bu, belki de Roosevelt döneminden kaynaklanan bir durumdur. Ancak biz bunun köklerinin doğrudan veya dolaylı olarak Amerikan ulusunun tarihsel özelliklerinden kaynaklandığını düşünüyoruz.

Ne olursa olsun, bu dönem J. Rieupeyrout'un westernin tarihsel gerçekçiliği tartışmasını desteklemektedir.*

Ancak ortada bir paradoksun olduğu da su götürmez bir gerçektir. Western, savaş yıllarında Hollywood repertuarından neredeyse tamamen silinmiştir. Bu yansıma şaşırtıcı değildir. Diğer

* *Le Western ou le cinéma américain par excellence, Collection Septième Art, éditions du Cerf, Paris, 1953.*

macera filmleri ve savaş filmleri westerne olan ilginin azalmasına neden olmuştur.

Savaşın kazanılması ve barışın birlikte gelmesiyle birlikte western de yeniden ortaya çıkmış ve geniş kitlelerin ilgisini çekmeye başlamıştır. Ancak onun tarihinin bu aşamasının daha dikkatli bir şekilde incelenmesi gerekmektedir.

Mükemmelliğe ulaşılabilmesi için yeni unsurlara gereksinim vardır. Her şeyin estetik kanunlarla açıklanması olanaklı değildir. John Ford'un sonraki dönem filmlerini ele alalım. *'My Darling Clementine'* (1946) ve *'Fort Apache'* (1948) *'Stagecoach'*'un klasikliğinin barok süslemesi yapıldığı örneklerdir. Buna teknik biçimciliği de eklemeliyiz. Bu karmaşık evrim konusunda daha fazla değerlendirme yapmayacağım. Bu evrimin 1940'ta ulaşılan mükemmellik seviyesi ile 1941-1945 arasındaki olaylar bağlantılıdır.

Savaş sonrası westerni 'süperwestern' olarak adlandıralım. Bu sözcük sayesinde karşılaştırma daha kolay bir şekilde yapılabilir. Süper westerni, estetik, sosyolojik, ahlaki, psikolojik, politik ve erotik açıdan ele alalım. Öncelikle 1944'ten sonra westernin evrim geçirmesinde savaşın etkisi üzerinde duralım. Süperwesternler farklı bir içeriğe sahiptirler. Savaşın etkisi, savaşın sona ermesinden sonra da sürecektir. Bu alandaki büyük filmler, doğal olarak 1945 yılından sonra ortaya çıkmıştır. Özellikle *'Fort Apache'* filmi ile birlikte politik düşünceler bu filmlerde daha fazla olarak yer almaya başlamıştır. Bunu çok sayıda film izleyecektir. Delmer Daves'in *'Broken Arrow'* (Kırık Ok, 1950) ve *'Bronco Apache'* bunun örnekleridir. Savaş sonrası politik unsurların yanı sıra gelenekçi sosyal ve ahlaki yapı da korunmaktadır. Bunun çıkış noktası 1943'te gerçekleştirilen William Wellman'ın *'Oxbow Incident'* ve *'High Moon'* filmlerine değin uzanmaktadır.

Savaşın dolaylı sonuçlarından biri olarak erotizm de bu filmlerde yer almaya başlamıştır. Kapak kızlarının yükselme dönemi başlamıştır. Howard Hughes'in *'The Outlaw'* (Kanun Kaçağı, 1943) filminde bu belirgin olarak yer alacaktır. Daha önce westernle ya-



62. John Ford, 'Gazap Üzümleri1

bancı olan aşk unsuru bu tür filmlerde yer almaya başlamıştır. *Shane*' ve *Duel In the Sun*' (King Vidor, 1946) filmlerinde de bu unsur kullanılacaktır.

'*High Noon*' ve '*Shane*' filmleri böyle bir değişimin başlangıç noktaları olarak kabul edilebilir. Fred Zinnemann çerçeveleme estetiği ile dram unsurlarının etkisini bir arada kullanmasını bilen bir yönetmendir. Ben '*High Noon*' filmine burun kıvranlardan biri değilim. Bunun iyi bir film olduğunu düşünüyorum ve Stevens'in filmlerine tercih ederim. '*Shane*' filmi süperwesternin geçişin önemli bir ürünüdür. George Stevens, westerni western ile yargılama girişiminde bulunmuştur. '*Shane*' filminin konusu bir efsanedir. Stevens, onu iki ya da üç temel western teması ile birleştirmiştir. Stevens oyuncularına beyaz giysiler giydirmiştir. Beyaz giysiler ve beyaz atlar, batının Manikeizm dünyasına uygunluk taşımaktadır. Tom Mix'in iyiliğin ve cesaretin göstergesi olarak giydiği üniformaya karşı olarak Alan Ladd da böyle bir giysiye bürünecektir.

Sinema Nedir?



63. İyi ve kötü kovboyar. Randolph Scott ve Jack La Rue, Henry Hathaway'ın 'To the Last Man' filminde.

Böylece bir tam daireye ulaşmış oluruz. Dünya yuvarlaktır. Süperwestern Rocky dağlarında kendisini bulabilmek için, kendi ötesine geçmektedir.

Eğer western kaybolmaya yüz tutmuşsa, süperwestern onun çözülüşünün ve son çöküşünün mükemmel bir ifadesi olacaktır. Ancak western, Amerikan komedisi ya da polisiye filmlerinden daha sağlam bir yapıya sahiptir. Onun iniş çıkışları, varlığını çok fazla etkilememektedir. Onun kökleri Hollywood toprağının altında yayılmaya devam etmektedir.

Şimdi süperwesterlerin sıradışı yapımlarını incelemeye başlayalım. Bu süperyapımların yeni nesiller tarafından kabul görmesi onların daha sonraki başarılarının bir garantisi olacaktır. Bunların yanı sıra düşük bütçeli yapımlar da yok değildir. Biz bu filmler üzerinde durmayacağız. Yalnızca nitelikli yapımlar konumuzu oluş-

turacaktır. Henry King tarafından yönetilen ve Gregory Peck'in oynadığı *'The Gunfighter'* (1950) filmi ilgi çekici bir yapım türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada bir katilin klasik teması verilmiş, konu dramatik bir çerçevede ele alınmaktadır. Başrolünde Clark Gable'in oynadığı William Wellman'ın yönettiği *'Across the Wide Missouri'* (1951) ve aynı yönetmenin *'Westward the Women'* (1951) filminin de üzerinde durulması gerekmektedir.

John Ford, *'Rio Grande'* (1951) filminde yarı dizi formatını açık bir şekilde geri dönmüştür. Savaş dönemindeki McCarthy'lik olayının yoğun baskısı, savaş sonrasında sona ermiş ve yeni temalar işlenmeye başlanmıştır.

Westernin evrimini açıklarken, yazarların bu tür üzerinde etkilerinin göz önünde tutulması gerekmektedir. Onlar, pek çok durumda belirleyici unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yazarlar, geleneksel yapıyı derece derece sarsmaya başlayacaklardır. Howard Hawks dahiyane bir western yapımının, ancak eski dramatik temaların temeli üzerinde kurulabileceğini söylemiştir. *'Rio River'* (Kızıl Nehir, 1948) ve *'The Big Sky'* (Büyük Gökyüzü, 1951) filmleri, içlerinde barok unsurlar ve çözülüş bulunmayan western yapıtlarıdır.

Roul Walsh da aynı fikirdedir. Onun *'Saskatchewan'* (1951) filmi Amerikan tarihinden ödünç alınan klasik bir örnektir. Ancak diğer filmleri için aynı şeyleri söylemek olanaklı değildir; *'Colorado Territory'* (1949), *'Pursued'* (1947) ve *'Along the Great Divide'* (1951) B-seviyesinin üzerindeki westernlere iyi birer örnek oluşturmaktadır. Bu filmler gelenekçi dramatik unsurlar göz önünde tutulundurulmuş olarak gerçekleştirilmiştir. Bundan ortaya bir sav atılmaktadır. Western temasıyla ilgili olarak savların ortaya konması konuyla ilgili sinema adamlarının çalışmaları üzerinde yoğunlaşmamamızı zorunlu kılmaktadır.

Aslında ellili yılların westernleri üzerinde değerlendirme bulunmak hiç de kolay değildir. "Duygu", "duyarlılık", "lirizm" gibi sözcüklerin bu yapımların değerlendirilmesinde kullanılması ge-



64. "*Play the Guitar, My Johnny*", Nicholas Ray, *Johnny Guitar*, B. Cooper, Joan Crawford ve Scott Brady.

kebilmektedir. Bütün bunları kapsayacak başka bir sözcük "içtenlik"tir. Joan Crawford'un ününü kullanarak *Johnny Guitar* (1954) filmini yapan Nicholas Ray bunun ne anlama geldiğini çok iyi bilmektedir. Değişen mitolojiye ayak uydurulması gerekmektedir.

Westernler hakkında söylediğim bu kadar olumlu şeyden sonra, bazı yergilerimi de aktarmak istiyorum. Onlar, üzerlerinde "romansa!" unsurlar barındırmaktadır. Karakterlerin özgünlüğü dahilinde yapımlar gerçekleştirilmesine karşın bu, daha çok gele-

neksel temaların zenginleştirilmesi şeklinde olmaktadır. Filmlerin karakterleri, roman karakterlerinden tamamen kurtulamamıştır. Eğer 'Stagecoach' filminin psikolojik zenginliğinden bahsediyorsak, bunun nedeni, içinde barındırdığı roman kişiliği unsurlarıdır; bir bankacı, dar görüşlü bir kadın, iyi kalpli bir fahişe, şık bir kumarbaz, vb. karakterler bunun bir sonucudur. 'Run for Cover' (1955) filminde ise yine başka bir şey vardır. Durum ve karakterler, gelenek üzerine kurulmuş farklı oluşumlardır fakat kişilerin genel özellikleri yerine, onların ayırt edici özellikleri ön planda tutulur. Nicholas Ray'in konusunu her zaman için yetişkinliğin şiddet ve gizemine göre ele aldığını biliyoruz. Westernin "romanlaştırılması"nın en iyi örneği Edward Dmytryk'in 'Broken Lance' (1954) filmidir. Mankewiez'in 'House of Strangers' filmi için de aynı tanımlama yapılabilir. Elia Kazan da 'Sea of Grass' (1947) filminde klasik temellerin üzerine psikolojik bir yapı oluşturmuştur.

Gelenekçi yapıyı izleyenlerin en klasığı olarak da Anthony Mann kabul edilebilir. 'The Naked Spur' filminin yönetmeni, hemen her filminde western'e yönelik kibar bir tavır içinde olmuştur. Karakterlerin ortaya konmasında gözle görünür bir içtenlik vardır. Gerçek westernin ne olduğunu bilmek isteyenler Robert Taylor'lı 'Devil Doorway' (1950), 'Bend of the River' (1952) ve 'The Far Country' (1954) filmlerini görmelidir. Eğer bunların hiçbirini bilmiyorsa, bunlardan daha iyi olan 'The Naked Spur' (1953) filmini mutlaka izlemelidir. Bu filmler, western ruhunu içlerinde barındırır. Bu filmlerde, insanoğlu ile doğa biraraya getirilmektedir.

Yukarıdaki örnekler yeni bir biçimin ve yeni bir neslin aynı anda varolduğunu göstermektedir. Romancı western, savaş sonrası film yapım dünyasına giren genç sinemacılar tarafından gerçekleştirilmektedir. Ancak 'The Westerner', 'The Red River' ve 'The Big Sky' gibi filmler bu konuda istisna oluşturmaktadır. Fritz Lang'ın 'Rancho Notorious' (1952) filminin de unutulmaması gereklidir. King Vidor'un 'Man Without A Star' (1945) filminin de aynı bakış açısı içinde değerlendirilmesi gerekir. Her şeye karşın, western hem klasik hem de romancı yapı üzerinde gelişimini sürdürmektedir;

Sinema Nedir?

Robert Aldrich'in 'Apache' (1954) ve özellikle 'Vera Cruz' (1954) filmleri bunun en göze çarpan örnekleridir.

KAPAK KIZI ENTOMOLOJİSİ

ÖNCELİKLE, kapak kızı tanımlamasının, geçmişte sıkça yapıldığı gibi pornografik ya da erotik bir ifade olarak ele alınmaması gerektiğini HATIRLATMAK İSTİYORUM. Kapak kızı, hem biçim hem de işlev olarak farklı bir olgudur.

Tanımlama ve Morfoloji

Savaş döneminde, Amerikan askerleri dünyanın dört bir tarafını dolaşıp durmaktan yorulmuşlardır. Böyle bir ortamda kapak kızı, endüstriyel bir ürün haline geldi. Onun çiklet veya margarin-den fazla bir farkı olduğunu düşünülüyordu. Bu durum ırksal, coğrafik, toplumsal ve dinsel etkilere bağlı olarak değişik yapılar da ortaya çıkacaktır.

Bu Amerikan Venüs'ü fiziksel olarak uzun boylu ve diri bir vücut yapısına sahipti. Daha kısa bacaklı ve kilolu gövdeli kadınların benimsendiği Yunan idealinden farklı olarak yeni bir Avrupalı Venüs tiplmesi ortaya çıkarılmıştır. Kapak kızları, dar kalçalarıyla, anneliği anımsatmazlar. Amerikan erotizmi son dönemde büyük bir değişim yaşamıştır.

Matematiksel olarak mükemmel hatları olan bacaklarıyla Marlene Dietrich, Rita Hayworth'ın başarısı, Howard Hugles'in 'The Outlaw' (Kanun Kaçağı) filminde Jane Russell'in kazandığı başarı bu değişimi kanıtlamaktadır. Cinsel cazibe gitgide daha fazla olarak ön plana çıkmaya başlamıştır. Hollywood'da artık daha fazla sayıda kadın, göğüslerini dolgun göstermek için sutyenlerinin içine pamuk doldurmaktadır.

Ancak düzgün bir fizik, genç ve diri bir vücut, dolgun göğüsler, kapak kızını tanımlamak için yeterli olmamaktadır. Bir de o-

Sinema Nedir?

nun sansüre takılmayacak ölçüde iç gıcıklayıcı bir şekilde giydirilmesi gerekmektedir.

Kapak kızının kendine özgü giysisi iki parçalı deniz kıyafetidir. Onun hatları genel olarak son dönem modasına göre belirlenir. Kapak kızı iki ayrı yöne birden hizmet etmek durumundadır; bir yandan Protestan ülkelerin toplumsal sansür anlayışına uysal olmalıdır. Bunun yapılmaması durumunda onların endüstriyel hayatta yaşama şansları olmayacaktır; diğer taraftan kendilerini bu sansür anlayışından sıyrarak insanların cinsel içgüdülerine hitap etmek zorundadırlar. İki gereklilik arasında bir denge korunmalı ve maksimum fayda sağlanmalıdır. Ancak bu şekilde erotik ve pornografik kartpostallardan ayırt edilebileceklerdir.

Soyunma sıralarının biçimleri konusunda farklı uygulamalar yaşanmıştır: Rita Hayworth'un yalnızca eldivenlerini çıkarması bile bütün Amerikalıların ıslık çalmalarına yol açacak şekilde ilgi çekebilmektedir.

Kapak Kızının Biçim Değiştirmesi

Günümüzde kapak kızı anlayışının değişmiş olması sanatçıların ve fotoğrafçıların sunumu farklılaştırma anlayışından kaynaklanmaktadır. Bir kızı deniz giysisiyle göstermenin binlerce yolu vardır fakat bu amacı yerine getirecek yüzbinlerce farklı göz bulamazsınız. Bu gereksinim kapak kızı anlayışının değişimine yol açacaktır.

Bir savaş aracı gibi, savaş döneminin bir ürünü olan kapak kızı barışın gelmesiyle birlikte varlık nedenini kaybetmişti. Bu savaş dönemi mitinin yeniden yaşatılması oluşumu içinde erotizm ve ahlak düşünceleri etkili olacaktır. Kapak kızları bir yandan seks objesi olma eğiliminde olmakta; diğer yandan ahlaki nitelikler ön plana çıkmaktadır. Bunun ötesinde, Amerika Birleşik Devletleri'nde "kapak annesi" ve "kapak bebeği" gibi yarışmalar bile düzenlenmektedir. Ve sonuç olarak, içecek, çiklet ve sigara reklamcıları



65. *Mavi Melek' (Der Blaue Engel), Yönetmen: Joseph von Sternberg, Oyn: Merlene Dietrich.*

bu ürünü barış döneminin erkeklerine uygun olarak pazarlamaya başlayacaklardır. Kapak kızları durum neyi gerektiriyorsa o şekilde pazarlanmaktadır.

Kapak Kızı Felsefesi

Genel erotizm tarihi ve erotizmin sinema ile olan bağlantısı tarihi incelendiğinde, kapak kızının geleceğin cinsel ideali olacağı sonucu çıkarılabilir. Aldous Huxley 'Brave New World' (Cesur Yeni Dünya) adlı kitabında çocukların tüp bebek yöntemi ile yapılmaya başlanmasından beri kadın erkek ilişkilerinin boyut değiştirmeye başladığını söylemektedir. Huxley güzellik ve dişil cinsel çekicilik idealinin farklılaştığını belirtir.

Kapak Kızı ve Sinema

Şimdiye kadar olan bölümde sinemadan çok az bahsettim, çünkü kapak kızı çıkış noktası olarak sinemanın bir parçası değildir. Kapak kızı düşüncesi ekranda değil, dergi kapaklarında doğmuştur. Bunun ertesinde sinema bu oluşumu kullanma yoluna gitmiştir.

Ekran, bu alanda katı bir geleneğe sahipti. Georges Méliès'in kadınları daha kapalı giysiler içinde görülürdü. Bir dönem sonra, Amerika'da Mark Sennett, yavaş yavaş kadın çekiciliğini ortaya koyan görüntüler oluşturma olgusuna yönelecektir.

Bu tür bir sinemasal erotizme çok fazla değer vermiyorum. Özel tarihsel koşulların gereği olarak, kapak kızı tanımlaması yapay ve gelip geçici bir yapıya dönüşmüştür. Savaşın yarattığı sosyolojik durum bu oluşuma neden olmuştur. Kadınlar bir üretim platformunda belli standartlara uygun olarak üretilmektedir. Bütün bunlar, *'Broken Blossoms'* (Kırık Tomurcuklar) filmindeki Lillian Gish, *'Mavi Melek'* filmindeki Marlene Dietrich ve Garbo ve Ingrid Bergman'dan ve özellikle Rita Hayworth'dan çok farklıdır.

JEAN GABİN'İN KADERİ

Film yıldızı yalnızca bir oyuncu değildir. O, bir efsanenin ya da trajedinin kahramanı olarak halk tarafından sevilmektedir. Senaristlerin ve yönetmenlerin bu noktayı her zaman için göz önünde bulundurmaları gerekmektedir. Eğer bu yapılmazsa oyuncu ile halk arasındaki etkileşim sona erecektir. Oyuncuların filmlerde canlandırdıkları rollerin farklılıkları bizi yanıltmasın. Onlar sürekli olarak kendilerini yeniledikleri için yeni olgular keşfediyorlardır. Chaplin'de bu durum çok belirgin bir şekilde görülmektedir. Jean Gabin gibi yıldızlarda bu durum daha gizemli olarak görülür.

Gabin'in neredeyse tüm filmlerinde, en azından '*La Bête Humaine*' filminden '*Au-delé des grilles*' filmine kadar, onu şiddet dolu bir sonun beklediğini görmekteyiz. Bu genellikle intihar şeklinde ortaya çıkmaktadır. Filmin, Molière'in komedilerinde olduğu gibi, yapay bir şekilde mutlu sonla bitmesi ticaret kanununa karşın bu durum popüler ve sempatik oyuncuların tümü için geçerli değildir. Oysa herkes onlardan mutlu bir evlilik yapmalarını ve çok sayıda çocuğa sahip olmalarını beklemektedir.

Gabin'i bir aile babası olarak düşünebiliyor musunuz? '*Qual des Brumes*' (Sisler Rıhtımı) filminin mutlu bir sonla bitmesini kim bekleyebilir? Peki ya '*Le Jour se Lève*' (Gün Doğuyor) filmindeki umudun gerçekleşmesi?

Hayır, bu olanaksızdır. Halk çok sevdiği Jean Gabin için mutlu sonu çok görmektedir.

Bu paradoks nasıl açıklanabilir? Sinema, içinde çeşitli çelişkileri barındırmaktadır. Jean Gabin'den, diğerlerinden farklı olarak, yalnızca bir tür öykü beklenmektedir. Bu, Oedipus ya da Phaedra öyküleri gibi, sonu mutsuz olan bir öyküdür. Gabin, çağdaş sinemanın trajik kahramanıdır. O, her yeni filminde, kendisine uy-

Sinema Nedir?

gun görünen kaderi yeniden yaşayacaktır. 'Le Jour se Lève' (Gün Doğuyor) filminde olduğu gibi, anlamlı saatin ironik ve vahşi sesi, onun ölüm saatinin geldiğini haber verecektir.

Şimdi bunun nereden kaynaklandığını görelim. Gabin'in savaşta önce yaptığı film sözleşmesinde bu tür şiddet sahnelerinin yer alması zorunluluğu bulunduğu söylenir. Gabin bu konuda ısrarlı davranmıştır. Acaba bu bir oyuncu kaprisi midir? Belki de kendini beğenmişliğin çok ötesinde bir istektir bu. Gabin, kendisi için kötü kader yaratmakta ve ölümüne sebep olacak bu kader tuzağına düşmektedir. Bunun yanında, eski dönem trajedi ve destanlarda, şiddet soğuk duş alınarak yatıştırılması gereken psikolojik bir durum değildir; bu özel bir durumdur, tanrısal bir özelliktir, tanrının, kaderini çalmak amacıyla insanlık dünyasına girmesidir. Thebes yolundaki Oedipus'un öfkeli davranışları, tanımadığı savaş arabası sürücüsünü (babasını) öldürmesine yol açacaktır. Thebes yöresinde egemen olan modern tanrılar, fabrika Olimposları ve çelik canavarlarıyla Gabin'i kader kavşağında beklemektedirler.

Gabin'in savaş öncesinde 'La Bête Humaine' (Hayvanlaşan İnsan) ve 'Le Jour se Lève' (Gün Doğuyor) filmindeki niteliğinden bahsetmiştim. Jean Gabin o zamandan beri değişmiştir; daha yaşlıdır ve daha önce sarı olan saçları kirlenmiştir, yüzü de daha şişmandır. Sinemadaki kaderli yüzüne de yansımaktadır, yüzü sahip olduğu kadere açıklık getirecektir. Gabin, sonsuza dek aynı kalmayacaktır; çok katı bir şekilde oluşturulmuş olan mitolojiden kaçış yolu yoktur.

'Pépé le Moko' filminin son çekiminde, Gabin Cezayir Limanı'nda demir parmaklıklara sıkı sıkıya tutunmuş olarak ölmektedir. Bütün umutlarını alıp götüreren geminin gidişini seyretmektedir. René Clement'in filmi, Duvivier'in sona erdiği yerde başlar. Onun başlığı şöyle olabilirdi, "Gabin'e bir şans daha verildiğini farzedin, o gemiyi yakalayabilirdi; o artık parmaklıkların diğer tarafındadır." Film, basit olarak Gabin'in kaderinin değişmesidir. Tanrıların ve dış ağrılarının gazabı sona ermiş, sevgi ve mutluluk yaşamın en

güçlü oluşumları haline gelmiştir.

'*La Marle du Port*' filminde kaderin gücü yumuşatılmıştır. Gabin, yine, yalnızca bir oyuncu olmuştur. İlk kez evlenir, fakat acaba mutlu olabilecek midir? Marcel Carné, yaşlı efsanesine hakkını ödemekten kaçınmayacaktır. Gabin zengindir, "başarılı" bir kişidir. Film boyunca limandaki bir gemiden söz edilir, fakat bu gemi hiçbir zaman yola çıkamayacaktır. Gabin'ın eski rüyası hiç gerçekleşmez. Sonu belirsiz bir mutluluk göze çarpar fakat bu bir başarısızlık kabullenişinden farklı bir şey değildir. Tanrılar, artık kahramanlık peşinde olmayanlara karşı şefkatlidirler.

Geriye sosyologların ve ahlak bilimi uzmanlarının, Gabin gibi bir oyuncunun popülerliği aracılığı ile milyonlarca çağdaşımızın kendilerini yeniden keşfettikleri bir mitolojinin derin anlamını yansıtmaları gereği kalmıştır. Belki de, Tanrısız bir dünya, tanrıların ve kaderlerin dağıtıldığı bir dünya olurdu.

Sinema Nedir?

Dizin

A

A Day's Pleasure - 135, 243
A Dog's Life - 274
A Woman of Paris - 251, 255, 256
Adventurer, The - 135, 139
Afrikanlı Scipio - 197
Agel, Henri - 122
Aldrich, Robert - 294
Allemania Anno Zero - 52, 176, 183, 225, 229
Alman dışavurumculuğu - 195
Along the Great Divide - 291
Altın Rıhtımı - 34
Altına Hücum - 235, 241, 243, 244, 248, 266
Altmann, Georges - 64
Amélie ile ilgilen - 89
Amerikan komedisi - 39
Amundsen - 148
Ana - 180
Andersen, Hans Christian - 55
Annapurna - 153
Antonioni, Michelangelo - 186
Aran'lı Adam - 104, 152
Aristarco, Guido - 223
Aristoteles - 103
Asılmışların Baladı - 275
Asri Zamanlar - 141, 242, 245, 248, 253
Astaire, Fred - 39
Astruc, Alexandre - 8
Autant-Lara, Claude - 74, 75
Aylaklar - 215, 217, 219, 220

B

Ballade des Pendus - 275
Barok sanat - 16, 18
Basehart, Richard - 219
Başkalarına Benzemeyen Bir Peri - 56
Baudelaire - 74
Bay Lange'in Cinayeti - 5
Beguın, Alfred - 76
Bend of the River - 293
Berdiaeff - 10
Bergman, Ingrid - 95
Bergson, Henri - 11
Bernanos, Georges - 11, 76, 82, 118, 124, 125
Bernhardt, Sarah - 116
Berrault, Jean-Louis - 114, 253
Best Years of Our Lives - 79
Beyaz Gemi - 196
Beyaz Gölgeleler - 145
Beyaz Şeyh - 215
Beyaz Yele - 55
Beyond the Great Divine - 280
Big Sky, The - 291, 293
Bim, Küçük eşek - 55
Bim, le Petit âne - 55
Bir Eğlence Günü - 135
Bir Kır Eğlencesi - 74
Bir Ozanın Kanı - 58
Bir Taşra Papazının Günlüğü - 117s
Bisiklet Hırsızları - 52, 72, 122, 169s, 187, 189, 192, 211
Boudu sauvé des eaux - 89
Boule de Suif - 281
Boulogne Ormanı Kadınları - 63, 117
Bougeois, Jacques - 72

DizIn

Bourget, Paul - 71
Brave New World - 297
Bresson, Robert - 8, 9, 10, 31, 63, 76, 82, 110, 117s
Brief Encounter - 171
Brington Rock - 72
Broken Arrow - 288
Broken Blossoms - 46, 78, 298
Broken Lance - 293
Bronenosetz Potyemkin - 52
Bulutlarda Dört Adım - 197
Burlesque film - 39
Büyük Aldanış - 48, 49
Büyük Gökyüzü - 291

C,Ç

Cahiers du Cinéma - 8, 12, 223, 224, 273
Cain, Prévert - 172
Camus, Albert - 72
Carné, Marcel - 40, 41, 45, 46, 47, 184, 301
Cavalcanti, Alberto - 171
Cendrar, Blaise - 145
Cervantes - 262
Cézanne - 19, 20
Chaplin, Charles Spencer - 10, 12, 62, 80, 84, 85, 111, 115, 133s, 177, 180, 190, 191, 192, 231s, 234, 241, 242, 243, 251, 254, 259s, 299
Chardin, Teilhard - 11
Cheat, The - 54
Chiarin, Luigi - 170
Cielo Sulla Palude - 183
Cimbo - 145
Cinema Nouve - 223
Cinéma total - 205

Circus - 62
Citizen Kane - 62, 72, 78, 110, 164
Clement, René - 300
Clouzot, H. G. - 34
Cocteau, Jean - 58, 77, 89, 94, 96, 99, 112, 265
Commedia dell'Arte - 81, 178
Confessions - 275
Congorilla - 145
Coogan, Jackie - 178
Corona di ferro - 197
Crawford, Joan - 292
Crin Blanc - 55, 58, 59, 60, 62
Cronaca di un Amaro - 186
Çanlar Kimin İçin Çalışıyor - 71
Çehov, Antov - 218
Çekim-ve-geri-çekim - 60, 83, 90

D, E

Daves, Delmer - 288
Degas - 113
Demir Taç - 197
Denemy - 23
Denizin Sessizliği - 127
Der Blaue Engel - 297
Der Letzte Mann - 34
Destry Again - 287
Dışavurumculuk - 37, 128
Diderot, Denis - 10, 121
Diehl, Gaston - 155
Dietrich, Marlene - 295, 297
Diktatör - 241, 252, 254
Dmytrk, Edward - 293
Doğalcılık - 226
Dos Passos - 69, 71, 72
Dostoyevski - 218

Sinema Nedir?

Dovçenko - 195
Dr. Caligari'nin Odası - 107, 108, 127
Dr. Jeckyl and Mr. Hyde - 40
Dreyer, C. Theodore - 31, 104, 106
Duel in the Sun - 289
Dumas, Alexandre - 63
Duvivier, Julien - 40
Dziga-Vertov - 185
Easy Street - 133, 135, 141
Edison, Thomas - 23, 26, 28
Eisenstein, S. M. - 33, 34, 52, 163, 202, 205
Emmer, Luciano - 130, 155, 157, 158, 160
End of Saint Petersburg, The - 168
Erkekler Ne Kabadır - 198
Europa 51 - 225, 230

E

Fairbanks, Douglas - 280
Fallen Idol, The - 73, 78
Fareler ve İnsanlar - 87
Farrebique - 163, 164, 203, 207, 208, 209
Fellini, Federico - 216, 218, 220
Feuillade - 67, 68
Feydeau - 111
Feyder, Jacques - 39, 40, 184
Film d'art - 84, 112
Filmleştirilmiş tiyatro - 83, 85, 89
Flaherty, Robert - 36, 61, 145, 151, 191
Flaubert - 73, 74, 273

For Whom the Bells Tool? - 71, 72
Ford, John - 41, 49, 283, 284
Fort Apache - 288
Fouchois, René - 89
Frankenstein - 40
Fury - 45

G

Gabin, Jean - 299s
Gance, Abel - 33, 34, 81, 90
Garbo, Greta - 81, 298
Garner, Thomas - 72
Gaumont - 67
Gazap Üzümleri - 289
General Line - 33, 128, 169, 204, 208
Gide, André - 72, 75, 88
Giotto - 65
Giovanna d'Arco al rogo - 225
Giraudoux - 5
Gish, Lillian - 298
Goethe - 262
Gold Rush, The - 78, 134
Gouhier, Henri - 9, 87, 99, 107
Goya - 159
Göçmen - 248
Göldeki Kadın - 96
Grant, Gary - 179
Gray, Hugh - 7
Greed - 35, 38, 128, 131
Greene, Graham - 70
Greenland - 149
Gremillon, Jean - 265
Grierson, John - 171
Griffith, D. W. - 32, 33, 46, 48, 62
Gün Doğuyor - 299, 300

H, I, J

Hal ve Gidiş Sıfır - 76
Hamlet - 67, 83, 89, 97, 110
Hareketli çekim - 81
Hart, William - 280
Hayvanlaşan İnsan - 48, 51, 300
Hayworth, Rita - 295, 298
Hellman, Lillian - 84
Hemingway, Ernest - 69, 71, 72, 169
Henry V - 83, 86, 89, 91, 92, 93, 112, 114
Herakleitos - 13
High Moon - 280, 288, 289
Hitchcock, Alfred - 54, 61
Hollywood - 41, 73, 84, 195, 250, 295
Hoşgörüsüzlük - 46, 48
Hughes, Howard - 288
Hugo, Victor - 63, 122
Huxley, Aldous - 297
I Bambini ci guardano - 183, 197
I Floretti di San Francisco - 225
I Vitelloni - 215, 217, 219, 220
Ichac, Marcel - 149, 153
Il Bandito - 196
Il Bidone - 215, 216, 217, 219
Il Cielo sulla Palude - 179
Il Patto col diavolo - 170
Immigrant, The - 248
In nome della legge - 170
Informer, The - 40
Intolerane - 46, 48
It Happened One Night - 80
İçimizdeki Şeytan - 63
İtirafılar - 275

İzlenimci gerçekçilik - 20
Jacques le fataliste - 10, 63, 120
Jezebel - 41
Johnny Gultar - 292
Journal d'une Femme de Chambre - 256
Joyce, James - 72

K, L

Kaba gerçekçilik - 40
Kafka, Franz - 192
Kaldırım Çocukları - 195, 197, 201
Kalpazanlar Çetesi - 215, 219
Kamelyalı Kadın - 104
Kanun Kaçağı - 288, 295
Kara Maria - 26
Karamazov Kardeşler - 88
Kast, Pierre - 155, 159
Kazan, Elia - 293
Keaton, Buster - 80, 85, 277
Kırda Aşk - 135
Kırda Bir Eğlence - 256
Kırık Tomurcuklar - 46, 298
Kırmızı Balon - 56, 57, 58
Kızıl Nehir - 291
Kid, The - 243, 261
Kierkegaard - 11
Kinetoskop - 26
King, Henry - 291
Kino-eye - 185
Kon-Tiki - 149, 153
Korkunç Ana-baba - 77, 78
Kral Lear - 106
Kuleşov - 34, 43, 50, 52, 56
Kurosawa, Akira - 6
Küçük Eski Dünya - 198

Sinema Nedir?

- L'Afrique Konuşuyor* - 147
L'Entrée des artistes - 122
L'Espoir - 70, 72, 110
L'Etranger - 72
L'Oro di Napoli - 229
La Bête Humaine - 48, 51, 299, 300
La Caccia tragica - 167
La Chartreuse de Parme - 73
La ciel est à vous - 265
La Condition humaine - 72
La Croisière Noire - 145
La Fontaine - 55
La Grande Illusion - 48, 49
La Marie du Port - 301
La nave bianca - 196
La Partie de campagne - 256
La Passion de Jeanne d'Arc - 36, 40, 104, 107, 128
La Règle du jeu - 48, 53, 78, 79, 106, 256
La Roue - 33
La Strada - 215, 217, 220, 221, 224
La Terra Trema - 52, 163s, 229
Ladri di Bicicletta - 52, 72, 122, 169s, 187, 189, 211
Lady From Shanghai - 32
Lady in the Lake - 96
Lamoris, A. - 55, 57
Lang, Fritz - 38, 45, 187
Langdon, Harry - 277
Langlois, Henri - 67
Lattuada - 187, 196, 198, 225
Le Ballon Rouge - 56, 57, 58, 62
Le Brun - 15
Le Cinéma au long cours - 145
Le Crime de Monsieur Lange - 5
Le Diable au corps - 63, 73, 74, 75, 118, 130
Le Fruit défendu - 211
Le Jour se Lève - 41, 45, 47, 79, 299
Le Journal d'un curé de campagne - 63, 73, 82, 117s
Le Médecin malgré lui - 90, 92
Le Mélomane - 25
Le Misanthrope - 79, 262
Le Notti di Cabiria - 197, 215s
Le Parisien Libéré - 8
Le Rideau Cramoisi - 59
Le Sang d'un poète - 58
Le Voyageur sans baggages - 83
Lean, David - 171
Leenhardt, Roger - 181
Léger, Père - 5
Léger, Guy - 7
Les Caves du Vatican - 88
Les Dames aux camélias - 104
Les Dames du Bois de Boulogne - 10, 63, 117, 120, 121, 122
Les Misérables - 63
Les Parents terribles - 77, 78, 83, 89, 91, 94, 104, 105, 110, 115, 265
Les temps Modernes - 12
Les trois Mousquetaires - 63
Letzte Chance, die - 202
Limelight - 11, 259s
Linder, Max - 84, 85
Little Foxes - 49, 77, 83, 84, 89
Lloyd, Harold - 80
Loin de Ruell - 69

Lone White Salls - 55
Lumière, Louis - 18, 23, 24, 28, 48, 58, 202

M, N

Macbeth - 83, 89, 97
Madame Bovary - 73, 74, 88, 130
Magnani, Anna - 203
Magnificent Ambersons - 48, 61
Mallermé - 129
Malraux, André - 16, 32, 65, 69, 70, 71, 114, 169, 202, 233
Man of Aran - 104, 152
Man Without A Star - 293
Manet - 113
Mat - 180
Matisse - 230
Maupassant - 74, 281
Mavi Melek - 297, 298
Méliès, Georges - 25, 27, 28, 84
Melodie der Welt - 145
Meşum Kadın - 73
Metropolis - 38
Michelangelo - 65, 69, 276
Milano'da Mucize - 183, 189, 190, 191, 192, 211
Mille, C. B. De - 54
Miracolo à Milano - 183, 189, 190, 191, 192, 211
Mise en scène - 284
Mitry, Jean - 9, 13
Mizoguchi - 6
Moana - 145, 146
Modern Times - 141, 142, 242, 245, 248

Moffat, Natalie - 12
Molière - 90, 91, 106, 233, 248, 259, 261, 262, 263, 267, 299
Monsieur Verdoux - 12, 192, 231s
Morand, Paul - 145
Mounier, Emmanuel - 10, 11
Mr. Arkadın - 61
Murnau, F. W. - 34, 36, 37, 53, 108
Muybridge, Edward - 23, 24
My Darling Clementine - 288
Naked Spur - 293
Nanook - 61, 62, 104, 145
Naturalizm - 226
Nibelungen, die - 109, 128, 195
Nichols, Dudley - 97
Niepcé, Nicephore - 18, 23, 25
Nosferatu - 37, 107, 108, 128, 195
Notorious - 95

O, Ö, P

Occupe-toi d'Amélie - 89
Oedipus - 67
Of Mice and Men - 87
Olivier, Laurence - 92, 97, 101, 109
Orlan, Mac - 145
Outlaw - 288
Oxbow Incident - 288
Oyunun Kuralı - 48, 53, 106, 256
Özgür Tiyatro - 93
Pagnol, Marcel - 83, 84, 93, 101, 105, 112

Sinema Nedir?

Paisà - 52, 72, 164, 176, 180, 183, 195, 195, 207, 225
Par excellence - 279s
Parma Manastırı - 73
Parmenides - 12, 13
Pascal, Blaise - 21
Pastoral Senfoni - 75
Pathé - 67
Pawnshop - 135
Peguy, Charles - 11
Perier, François - 216
Perspektif - 16, 18
Phèdre - 80, 87, 106
Phenakistoskop - 24
Picasso, Pablo - 17, 18, 155, 219
Piccolo Mondo Antico - 198
Pilgrim, The - 133, 142, 283
Platon - 13
Poe, Edgar Allan - 74
Polrier, Leon - 145
Posta Arabası - 41, 281, 282, 283, 287
Potemkin Zırhlısı - 45, 52, 78, 80, 163, 168, 195, 205
Potoiée, P. - 26
Proust - 72, 181
Pudovkin - 81, 195
Purviance, Edna - 247, 248, 251

Q. R

Quo Vadis - 197
Qual des Brumes - 45, 46, 299
Qual des orfèvres - 34
Quattro passi fra le nuvole - 169, 174, 197

Racine - 10, 80, 87, 121
Rafael - 69
Ray, Nicholas - 292, 293
Raye, Martha - 249, 250
Red River - 291, 293
Rembrandt - 65
Renolr, Jean - 3, 5, 10, 31, 40, 41, 48, 51, 74, 89, 113, 120, 128, 130, 191, 255
Resnais, Alain - 130, 155
Reynaud, E. - 27
Riepeyrout, J. L. - 280, 287
Rimbaud - 129
Rink, The - 143
River, The - 130
Rohmer, Eric - 8
Roma Açık Şehir - 169, 195, 197, 201, 225
Roma Città Aperta - 169, 187, 195, 225
Rope, The - 61, 89
Rossellini, Roberto - 52, 183, 184, 186, 195, 198, 199, 218, 223s, 224
Rotha, Paul - 171
Rouquier - 163, 167, 202, 203, 208
Rousseau, J. J. - 55, 275
Rönesans - 16
Rueil'den Uzakta - 69
Russell, Jane - 295

S. Ş

Sadoul, Georges - 23
Saf Sinema - 76
Sahne Işıkları - 12
Saint Petersburg'un Sonu - 168
Santa Fe Trail - 287

Dizin

Sartre, Jean-Paul - 5, 104, 216
Scarface - 40, 78, 80, 279
Scipio Africanus - 169, 197
Scluscià - 169, 183, 195
Scott of the Antarctic - 148
Sea of Grass - 293
Sefiller - 63
Sennett, Mack - 80, 233, 278, 298
Shakespeare, W. - 66, 82, 92, 93, 106, 111, 114
Shane - 289
Shoulder Arms - 139
Sica, Vittoria de - 52, 170, 172, 177, 191, 193, 213, 218, 220, 225,
Sight and Sound - 223
Silence de la mer - 127
Simenon - 63
Sinema-göz - 185
Sirk - 241, 243, 244, 248
Sisler Rıhtımı - 299
Sofokles - 262
Sokrates - 272, 277
Soldati, Mario - 198
Sonsuz Topraklar - 220, 221, 224
Sonuncu Adam - 34
Sovyet Sineması - 46, 55, 80, 204
Stagecoach - 40, 41, 78, 281, 282, 283, 287, 293
Stazione Termini - 225
Stendhal - 72
Stevens, George - 289
Storck, Henri - 158
Stretestkop - 26
Stroheim, Erich von - 31, 35,

36, 53, 131
Stromboli - 225
Sunnyside - 135
Sunrise - 37, 80
Swann's Way - 87
Smyphonie pastorale-63, 73, 75
Şahane Ambersonlar - 48
Şarlo Asker - 139, 140, 252
Şarlo Hacı - 244, 248, 283
Şarlo Polls - 252
Şarlo Tefeci - 135
Şarlo Yarış Pistinde - 243
Şiirsel gerçekçilik - 40

T. U

Tabu - 37, 180, 203
Tartuffe - 223
Tellenay, Jean Louis - 8
Théâtre Libre - 93
Thérèse Raquin - 39
Thévenot, Jean - 145
Thunder Over Mexico - 180
Tissé - 205
To the Last Man - 290
Topaze - 112, 113
Touchard, P. A. - 7
Tourane, Jean - 56, 57
Trader Horn - 147
Truffaut, François - 5, 8, 12
Tutku - 131, 195
Ulysses - 133
Umberto D - 192, 211s, 225
Umut - 202
Un giorno nella vita - 197
Underworld - 279
Une Fée pas comme les autres - 56
Une Partle de campagne-74,130

Sinema Nedir?

Uomini sul Fondo - 196
Uzaktaki Beyaz Yelkenli - 55

V. W

Viaggio in Italia - 224, 228, 230
Valentino, Rudolph - 81
Vallırsız Yolcu - 83
Vampires - 67
Van Gogh, Vincent - 79, 131, 157, 158, 159
Vatican Mahzenleri - 88
Vera Cruz - 294
verism - 226
Verne, Jules - 56
Véry, Pierre - 63
Victor, Paul Emile - 149
Vidor King - 287, 293
Vigo, Jean - 75, 76, 191
Villon - 3
Vinci, Leonardo da - 69, 276
Visconti, Luchino - 52, 163, 165, 166, 167, 168, 228
Vivere in Pace - 169, 174
Walsh, Roul - 291
Walt Disney - 55
Welles, Orson - 31, 32, 45, 47, 48, 51, 52, 96, 97, 99, 109, 207
Wellman, William - 291
Western - 170, 279, 287s

Westerner - 287, 293
White Shadows - 145
Wiene, Robert - 108, 127
With Scott to South Pole - 145, 148
Wood, Sam - 72
Wyler, William - 41, 47, 48, 50, 77, 84, 96, 97, 287

X. Y. Z

Xenophanes - 12
Yabancı - 72
Yaşam Yolu - 202
Yaşamda Bir Gün - 197
Yaşamdan Kaçan - 79
Yenigerçekçilik - 11, 52, 167, 169, 170, 172, 177, 180, 185, 186, 187, 213, 218, 223, 225, 227, 229
Yer Sarsılıyor - 52, 163s, 229
Yumurcak - 243, 244, 247, 269
Yurttaş Kane - 45, 47, 50, 51, 207, 208, 209
Zavattini - 52, 177, 184, 186, 190, 213
Zecca - 48, 66, 67
Zeotrope - 24
Zero de Conduite - 76
Zola, Emille - 227

Üçüncü Dünya Sineması ve Batı

Roy ARMES



Üçüncü Dünya Sineması ve Batı

Roy Armes

Çeviren: Zahit Alıam

“Yıllardır, tek kitap formunda hiçbir çalışma Üçüncü Dünya Sinemasına genel bir giriş yapma görevini yerine getiremiyordu. Roy Armes'in *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı* adlı eseri ilk önce bu boşluğu doldurdu ve sonra büyük bir ayıbı kapattı. Çünkü varlığını şu ya da bu nedenle reddettiklerimizin sesini bize duyurabildi. Bu kitap Üçüncü Dünyaya karşı eleştirel olmadan önce, onlara derin bir sevgi besleyerek, kapsamlı bir tarih çalışması yapmıştır, bastırılmış ve ötelenmiş ülkelerin tarihini, coğrafyasını, direnişini ve çılgınlığını birbirine karıştırarak çok önemli bir tarih kesitini gün ışığına çıkarmıştır.”¹

Robert Stam, Gncmtc

Doruk - Sinema

612 sayfa

Sinemada Zaman

Ritmik Tasarım;
Turbölans ve Akış

Yvette Biro



Sinemada Zaman

Yvette Biro

Çeviren: Anıl Ceren Altunkanat

“Yvette Biro nun yeni kitabı, *Sinemada Zaman* film kuramcılığı hakkında mükemmel bir zamanlamayla yazılmış, titiz bir çalışmadır. New York Üniversitesi. Graduate Sinema Okulunda saygın bir profesör, senaryo yazar ve denemeci olan Biro. bu kitapla, modern sinema estetiğine ve kuramına son derece kapsamlı ve paha biçilmez bir katkıda bulunmuştur. Dahası, *Sinemada Zaman* t yazarın modern sinemada zaman sorununa hem bir senaryo yazar hem de derinlikli bir incelemeci olarak yaklaşımıyla zenginleşmiş bir çalışmadır. Çarpıcı sonucunda Biro, görsel ve televizyon kaynaklı bilginin günlük, küresel rejimiyle altüst olmuşken, yavaşlamanın estetik, kültürel ve varoluşsal yararlarını kavramanın tam zamanı olduğunu öne sürer.”

John Conomos. Sidney Üniversitesi, *Sanat* Ofeufu

Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu

Edward DMYTRYK
Jean Porter DMYTRYK



sinemada yönetmenlik, OYUNCULUK, KURGU

Edward Dmytryk
Jean Porter Dmytryk

Çeviren: İbrahim Şener

Edward Dmytryk, yirminci yüzyılın neredeyse tamamına uzanan yaşamını sinemaya adanmış biri, öykü anlatıcısı. Ancak, Dmytryk yalnızca anlatmakla yetinmemiş, aynı zamanda nasıl anlatılacağı sorusu üzerine tüm yapıtlan boyunca kafa yormuş, dahası bu yorucu uğraşı gerek yaşamsal gerekse sinemasal bir ilkeye dönüştürmüş bir yönelmen. Elimizdeki kitap, işte bu uğraşın ürünü. Bu kitapta Dmytryk, kurgucu ve yönetmen atarak sahip olduğu 50 yıllık sinema deneyiminden, yaklaşık 30 yıllık akademik geçmişinden süzülerek edindiği birikimi bizlerle paylaşıyor.

Sohbet eden birini dinler gibi okuyacağınız bu kitapta bir filmin oluşum evrelerini bizler için özeLliyor.

Doruk Sinema

424 sdy/a

Türk Sineması Tarihi

1896-1960

Nijat Özön



Türk Sineması Tarihi

1896-1960

Nijat Özön

Eğer Türk Sineması Tarihi'ni okursanız, bu kitabın bir yandan Osmanlı'dan başlayarak Cumhuriyetin tarihini anlattığını, bu tarihlere karşılık gelen sinema tarihini paralel bir biçimde incelediğini göreceksiniz Aynı zamanda Türkiye'nin geçmişten getirdiği geleneksel sanatların nasıl bir değişim süzgecinden geçerek tekrar tekrar sinemamızda yeniden nasıl ortaya çıktıklarını da görürsünüz. Hâlen Türk Sineması Tarihi konuyla ilgilenen herkes için, aradan geçen 50 yıla rağmen klasik ve vazgeçilmez bir eser olmaya devam etmektedir Kitabın diline gelince. Özön'ün dilinin o zamanki yeniliğine karşın, günümüzde nasıl yerleşmiş olduğunu da farkedebilirsiniz.

Doruk - Sinema

MS sayfa

Sinema Kuramları

J. Dudley ANDREW



BÜYÜK SİNEMA KURAMLARI

J. Dudley Andrew

Çeviren: Zahit Atam

Büyük *Sinema* Kuramı kitabı her biri sinema tarihinde hem sinema hem de sanat felsefesi yapan ve genel olarak diğer sanatların içinde sinemanın yerini araştıran kuramcıları ele alır

Dikkat edilirse, büyük kuramcıların tamamı Avrupa kökenliydi. 1970'lerden itibaren kuram tarihçiliği çalışmalarında Amerikalı pek çok yazar gündeme girdi. Çalışmaları da büyük oranda Avrupalı kuramcılar üzerinde yoğunlaşıyordu.

Bu Sinema Kuramı'nın bir anlamda 20. yüzyılın kuram çalışmalarını inceleyen, onları tanıtan, birbiriyle karşılaştırarak kuramın kendisini tartışan, günümüzde artık klasikleşmiş bir Teori Tarihi denemesidir.

Dönüş Sinema

377 sayfa



DORUK YAYINCILIK

Himaye-i Etfal Sokak No: 6/2 Cagaloglu/ISTANBUL

Tel: (0212) 514 61 57 - (0212) 514 61 58

e-posta: izdusumyay@gmail.com

www.dorukyayinlari.com

Sinema Nedir?

André BAZIN

André Bazin, sinema kuramı denince akla gelen ilk isim, bir film filozofu. Bugün film çalışmaları diye bağımsız bir disiplinden, entelektüel bir uğraştan bahsedebiliyorsak, bu büyük ölçüde Bazin'in sayesinde. Fransız Yeni Dalga akımının ve auteur kuramının fikir babası, sinema tarihindeki en etkili yayın olan *Cahiers du Cinema*'nın kurucusu ve editörü, İtalyan Yeni Gerçekçi akımının en önemli kuramcılarından olan Bazin, Godard'ın "Sinema hayattır" düsturunu kırk yıllık kısa yaşamıyla özetlemiş biri.

Bazin, film çeker gibi, kare kare ördüğü yazılarında, sinema nedir sorusunun yanıtını; sinemanın öğelerinde, film dilinde, sinemanın diğer sanatlarla olan ilişkilerinde, Chaplin, Bresson, De Sica gibi büyük yönetmenlerde, "Yer Sarsılıyor", "Sahne Işıkları" gibi başyapıtlarda arıyor. Sinema çalışmalarında temel metin kabul edilen *Sinema Nedir?*, Renoir'ın söylediği gibi, "bir gün sinema yok olsa da yaşamaya devam edecek" bir çalışma.