Perde'li Düşünceler

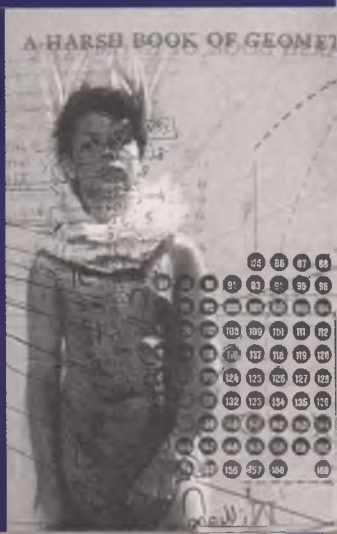
Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema

YKY

İsmail Ertürk







PERDE'Lİ DÜŞÜNCELER
Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema

İsmail Ertürk 1959 yılında Söke'de doğdu. İlkokul ve ortaokulu Söke'de bitirdikten sonra liseyi, Istanbul Robert Kolej'de okudu. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Ekonomi Bölümünde lisans, New York Üniversitesi Ekonomi Bölümünde yüksek lisans öğrenimi gördü. Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümünde bir yarıyıl okudu, Ingiltere Hull Üniversitesi Siyaset Bölümünde bir yıl araştırma görevlisi olarak çalıştı. 1987 yılından bu yana Manchester Üniversitesi'nde öğretim üyesi. Konuk öğretim üyesi olarak yolu sık sık, Atlanta, Brüksel, Casablanca, Johannesburg, Hong Kong, İstanbul, Kingston, Paris, Petersburg, Sao Paulo, Singapur'a düşüyor.

Yazıları ekonomi, kültür, edebiyat ve anlatı alanlarına yayılır. Son zamanlardaki akademik çalışmaları kapitalist ekonomilerin finansallaşması olgusu üzerinedir. *Review of International Political Economy* ve *Economy and Society* akademik çalışmalarının yayımlandığı dergiler arasındadır. İlk edebiyat ve kültür yazıları, ODTÜ'de öğrenciyken *Oluşum* ve *Tan* dergilerinde çıktı. Sinema üzerine yazıları *.. ve sinema*, *Aries*, *Sanat Dünyamız*, *Toplumbilim*; edebiyat ve kültür konulu deneme ve eleştirileri *4. Kat*, *Edebiyat Dergisi*, *Kitap-lık*, *Mediterraneans*, *Sombahar*, *virgül*; anlatıları *geceyazısı* ve *Kitap-lık* dergilerinde yayımlandı. Deneme ve eleştirileri, 2009 yılında Yapı Kredi Yayınları'ndan kitap olarak çıkacak.

İSMAİL ERTÜRK

PERDE'Lİ DÜŞÜNCELER

Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 2731
Sanat - 144
Perde'li Düşünceler - Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema / İsmail Ertürk

Kitap editörü: Fahri Güllüoğlu
Düzelti: Filiz Özkan

Kapak tasarımı: Nahide Dikel
Grafik uygulama: Gülçin Erol

Baskı: Pasifik Ofset
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1
Baha İş Merkezi A Blok Haramidere - Avcılar / İstanbul

1. baskı: İstanbul, Temmuz 2008
ISBN 978-975-08-1448-8

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2008
Sertifika No: 1206-34-003513
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr
http://www.yapikredi.com.tr

İçindekiler

Jenerik • 9
Yeni Dalga Yönetmenlerinden Gençlere Sinema Dersi • 16
Noé'nin *Dönüş Yok*'u (2002) ile Tizano'nun *Tarquinius ve Lucretia*'sı (1571) • 23
Sanat Felsefesi Olarak Sinema: Peter Greenaway • 31
Geçmişe Uzanan Gelecek • 32
Bergman, Resnais ve Diğerleri • 35
Yönetmen-Düşünür • 37
Peter Greenaway'in Sineması ve Kitapları • 42
Francis Bacon: Ressamın Sinemada Oynayan Kötü Kopyası • 50
Sinemadaki Gölgenin Kaynağı Nerede? – Alman Dışavurumcu Sinemada Aydınlatma ve Gölge Oyunları • 56
Dışavurumculuktaki Gölgenin Kaynakları • 58
Tiyatro Yönetmeni Max Reinhardt'ın Gölgeleri • 60
Dışavurumculukta Alman Ruhunun Gölgesi • 61
Dışavurumcu Sinemadaki Gölgenin Kavramsallaştırılması: Gilles Deleuze • 62
Goethe'nin "Renkler Kuramı"nın Sinemadaki Gölgesi • 64
Sinema ve Müzik • 68
Sinemanın Sese ya da Müziğe Gereksinimi var mı?: Köktenci Estetik Soru • 69
Sessiz Sinemada Deneysel Çabalar • 73
Yeni Dalga Sinemasında Müzik • 75
Sinemada Ses ve Müzik Kuramı • 76
Sinema ve Ses/Müzik İlişkisinde Son Söz Sinemanın • 80
Piyasa Ekonomisi ve Sinema • 84
(Bu Yazının Sınırları) • 84

Sinemanın Piyasa Ekonomisi Bağlamında Sermayeye Borcu ve Sermayeden Öcü • 84
Piyasa Ekonomisinin İngiliz Film Yönetmenleri: Loach ile Leigh • 86
Siyasi Sinema'nın Koşulları • 88
Peter Greenaway ve Hipermetin Döneminde Siyasi Sinemanın Estetik Önkoşulu • 90
Buñuel'in Gizemli İmgeleriyle Kentsoylu "Çıkmaz"ı • 94
Tucker: Bir Adam ve Düşü • 100
Stanley Kubrick: Hem Perde Hem Salon • 105
Korkunun Fotojenik Yüzü Sinema • 107
Andrey Tarkovski: Sinemada Bir Mistik • 113
Andrey Rublyov (1966) • 117
Solaris (1972) • 120
Ayna (1974) • 122
İzsürücü (1979) • 125
Nostalghia (1983) • 129
Nostalghia'ya Postscribere • 133
Sinemada Suyun Iktidarı • 136
Sinemaya Tutkulu Yetişkin Göz, Çocuk Ruhu • 143

Ahmet Güzelyağdöken'e

Jenerik

Sinema sanatını, teknolojik onca gelişmeye karşın sinema salonundan bağımsız düşünmek olanaklı değil. Dev ekranda, tanımadığımız insanlarla, karanlıkta seyretmenin verdiği tadı; uçakta, televizyon ekranında, masamız üzerindeki bilgisayar ekranında seyrederken alamıyoruz. Elimizde biletle, ileride gösterime girecek filmlerin afişlerinin asılı olduğu duvarlar boyunca yürüyerek, birazdan karanlığın çökeceği salondaki koltuğa oturup kendimizi görüntü ve ses yumağının akışına bırakmak heyecan vermeyi sürdürüyor. Sinema sanatının, film yansıtma teknolojisine sahip az sayıda sinema salonlarına sıkışıp kaldığı sinemanın başlangıç yıllarında, D. W. Griffith gibi dev bir yönetmenin, filmlerin "uçakta bile izlenebileceği" bir zamanı özlediğini de unutmayalım ama. Sinema, izleyiciye ulaşmada, D. W. Griffith'in düş gücünü aşan bir teknolojik dönüşüm geçirdi, geçiriyor, geçirecek.

Tüm teknolojik yeniliklere karşın sinemanın kendisi de sinema salonlarının tılsımını önemsiyor. Sinema salonlarının, anlatılan öykünün parçası olduğu filmleri hem nicelik hem nitelik açısından göz ardı etmek olanaksız. Bu bağlamda, sinemayı, insanın uykudaki düşünden farklı bulmayan Fellini hemen akla gelen bir yönetmen. Bir başka uçta, sinemanın yığınlara düş görmeyi öğrettiği ABD'de, Peter Bogdanovich, *Son Film Gösterisi* (*The Last Picture Show*) ve *Hedef* (*Targets*) filmleri, hem doğal olarak karartılmış açık hava hem de yapay olarak karartılmış kapalı sinema salonunu, toplumsal melankolinin ruh çözüm koltuğuna dönüştürerek kutsuyor. Sinema salonlarına girmeyi seven yönetmenlerin uzun bir listesini vermenin çekiciliğine karşı koyup, benim başucuma yerleştirdiğim

bir örnekle yetineceğim. İngiliz yönetmen Terence Davies'in, yaşamöyküsel *Uzak Sesler, Durgun Yaşamlar* (*Distant Voices, Still Lives*) filminde, göstericiden beyaz perdeye uzanan ışık demetinin altında beyaz perdedeki yansımayı, düşü izleyen, ilkokul yaşlarındaki çocuğun mutlu yüzü: çevresindeki her şeyden ve dünyadan kopmuş ruh durumu. Sinema salonundaki tılsımın görselleştirildiği en güzel örnek, benim için. Tılsım, sinema bağlamında, önemli bir sözcük. Yeni sinema teknolojileri teknik olarak artık geçersiz kılsa da tılsımını koruyan tanım: saniyede 24 kare.

Ben, doğduğum taşra kasabasında izledim ilk filmlerimi. Doğal olarak eğlence için giderdim, aileyle ve arkadaşlarla. Sinemaya eleştirel ilgim, kızılderili ile beyaz adam öyküsüne, alışılmadık bir açıdan yaklaştığını gazetelerden ve dergilerden okuduğum Arthur Penn'in yönettiği, Dustin Hoffman'ın oynadığı *Küçük Dev Adam* (*Little Big Man*) ile başladı. Ortaokul bir ya da ikideyken, bir akşam yalnız başıma gittim filmi görmeye. Aynı filme annesi ve babası ile gelen bir okul arkadaşım, ertesi gün okulda, annesi ve babasının, benim, akşam tek başıma film izlemeye gitmiş olmamdan duydukları şaşkınlığı anlatmıştı. Lisede, İstanbul'da yatılı okurken, karaborsadan bilet alıp ilk *Baba* (*The Godfather*) filmini, Lale sinemasının en üst localarından birinde izlemiştim. İyi film izlemek için sinemaya yalnız gitmek önceleri sıkılganlık yaratıyordu; sonraları, kitap okumak gibi özel bir anlıksal etkinlik oldu. Günde üç film izlemeyi alışkanlık haline getirdiğim üniversite yıllarında ise film görmeye yalnız gittiğimin ayrımına bile varmıyordum artık. Ülkü Tamer'in geçenlerde yazdığı bir köşe yazısında yaptığı saptamayla, film izlemeye değil, sinemaya gidiyordum çünkü.

Liseyi okumak için İstanbul'a gelince, Giovanni Scognamillo' nun *Cadde-i Kebir'de Sinema* kitabında perdeye yansıttığı, Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'da ruh halini ortaya çıkardığı, Beyoğlu sinemalarıyla ürkek tanışma gerçekleşti. Sanırım Fitaş sinemasında izlediğim, çok sonraları New York'ta izleyeceğim Pasolini'nin *Salò* filminin usumdan silip atacağı, Liliana Cavani'nin, Charlotte Rampling'i bir anda ünlendiren *Gece Bekçisi* (*Il Portiere di Notte*), masumiyetin yittiği, sinemadan düşten çıkar gibi çıkmanın artık olanaklı olmadığı, eleştirel dürtülerin tümüyle öne çıktığı bir film

izleme sürecinin başlangıcıydı. Sinema, okumaya başladığım "ağır" edebiyat yapıtları ve baktığım resimlerin düşünsel ve estetik kaygılarını paylaşan bir sanat dalıydı artık benim için. Üniversite için Ankara'ya gittiğimde Beyoğlu'nun sinema salonlarının tılsımına da veda etmek zorunda kaldım. Ankara'daki Akün sineması, ticari olmayan filmleri izleme olanağını bir ölçüde sağlıyordu. Ayrıca Amerikan Kültür ve Fransız Kültür'deki film gösterimleri de sinema açısından besleyici işlev görüyordu. Ancak, tam bir sinema düşkünü olmam yurtdışına çıkmam ile başladı. Cep sinemaları, repertuvar sinemaları ve sinemateklerin sunduğu geniş yelpazeyi yurtdışına çıktığımda yakaladım.

Yurtdışında ilk nokta, İngiltere'nin Hull kenti, büyük bir yerleşim yeri olmamasına karşın, üniversitenin sinema kulübü ve Belediye'nin kültür merkezindeki sinema gösterileri ile oldukça zengin bir film festivali oldu benim için. Üniversite kütüphanesi görevlisinin şair Philip Larkin olduğu bir yerden daha azı beklenemezdi herhalde. Üniversitenin sinema kulübünde Ayzenştayn'ın *Potemkin Zırhlısı*'nı büyük perdede izleyerek başladım bir yıl sürecek programa. Bu sessiz sinema devini, televizyonun küçük ekranında değil, geniş beyaz perdede ilk izleyişimdi. Küçük salonu dolduran öğrenciler, film sessiz olduğu için, hızlı hareket eden siyah-beyaz film figürlerini görünce Şarlo filmleri gibi bir güldürü sanıp başta bir hayli güldüler. Ünlü, merdivenlerden aşağıya yuvarlanan bebek arabası sahnesine doğru yaklaştıkça çıt çıkmıyordu artık öğrencilerden. Ayzenştayn, 57 yıl sonra bile zamanın sinema yönetmenleri ile yarışmayı beceriyordu. İyi sinema, teknoloji onu eskitse bile, izleyiciyi etkilemeyi sürdürüyordu. Bu konuda, büyük oğlumla o on dört yaşındayken birlikte görmeye gittiğimiz Spielberg'in, Kubrick'ten miras aldığı *Yapay Zekâ* (*Artificial Intelligence: A.I.*) filminden sonra bir bahse girdim: sinema teknolojisi değiştikçe, Spielberg sinema tarihinden hızla silinecek. Kubrick'teki, teknoloji ile insan ruhunun derinlikleri arasındaki uçurum ritmini nasıl göremezdi Spielberg? Insanın, kendisinden istense bile "hayır" demeyi bilmesi gereken durumlardan biriydi bu. Fellini o yüzden ABD'de hiç film çekmedi, Jim Jarmusch Hollywood'la masaya oturmadı. Coppola, başka yollar da olduğunu sürekli kafalarına vurdu Hollywood'dakilerin.

Hull'da olduğum 1982-1983 yıllarında, Britanya'da kurulan televizyon kanalı 4. Kanal, sinema ile televizyonun becerikli bir buluşma örneğiydi. Godard'ın, televizyon iyi olduğu için sinemanın gelişmesine engel olduğunu söylediği Britanya'da, Godard filmleriyle 4. Kanal'da tanıştım. Ekranın küçüklüğüne aldırmayacak bir açlıktaydım o zamanlar. Ayrıca Godard, yalnızca 'dolby stereo' olanağının bulunduğu sinema salonlarında gösterilmek üzere yapılmış *Kral Lear* (*King Lear*) filmini henüz çekmemişti. Anti-sinema, görsel denemeler, televizyonda da izlenebiliyordu. Hull, küçük bir kentti, ancak sinema kültürümün gelişmesinde önemli bir işlev gördü. Örneğin, ilk eleştirel buluşum orada gerçekleşti. Kentin, belediye kültür merkezindeki sinema salonunda, Greenaway'in yeni gösterime çıkan ve finansmanını 4. Kanal'ın üstlendiği ilk uzun metrajlı filmi *Ressamın Sözleşmesi*'ni (*The Draughtsman's Contract*) izlediğimde, önemli bir yönetmenle karşı karşıya olduğumu anladım. Sonra, Noel tatilinde gittiğim Londra'da, kaldığım pansiyonun televizyon odasında BBC 2. Kanalı'nda ilk beş on dakikasını izlememe karşın, *İzsürücü*'nün yönetmeni Tarkovski'nin adını hemen bir kenara yazdım. Pansiyondaki çoğunluk aynı saatlerde, BBC 1. Kanalı'nda gösterilen *Başkanın Adamları*'nı (*All the President's Men*) izlemek istediğinden *İzsürücü*'yü adam gibi izleyebilmem için, bir yıl sonra New York'a gidişimi beklemem gerekti. Londra, özellikle o yıllarda, çok doyurucu bir repertuvar sineması yelpazesine sahip değildi. Halen de yılın sonunda yorgun görünümlü bir uluslararası film festivali düzenlemeyi sürdürür ve oturaklı bir eleştirel sinema dergisine sahip değildir. Peter Greenaway'i de sürgüne göndermiştir. Yığınlar ile sanat ilişkisinde, yığınlar hakkında, İngiliz yazar Chesterton'ın 20. yüzyıl başlarındaki olumsuz yargılarına hak vermemek elde değildi. Ancak, öyle ya da böyle yığınlar en azından sanat konusunda seçimlerini net bir biçimde yapıyordu. Sanattan anlar görünmek isteyen bir başka küme ise –Bertolucci, sinema anlayışını, bu kümenin, işe yaramaz 'narsisist'ler olduğuna karar kılarak değiştirdi– daha sorunlu ilişkilere giriyordu sanatın ustalarıyla. New York'ta, Godard'ın yeni gösterime giren *Adı Carmen (Prénom Carmen)* filmine bilet almak için eşimle kuyrukta beklerken bu kümenin bir alt kümesine verip veriştiriyordum. Eşim ise çevremizdekilerin beni duymasından

korkup beni dizginlemeye çalışıyordu. Ben, önümüzde uzayıp giden bilet kuyruğundaki pek çok kişiden daha çok bu filmi görme hakkım olduğunu düşünüp, bize sıra gelmeden biletlerin tükenmesinden korkuyordum. Sinemanın kendisinin çözemediği ikilem: yapımı ve dağıtımı sermayeyi gerektiren bir sanat, yığınlara seslenmeyen yönetmenleri, yığınlarla aynı beğenilere sahip olmayan izleyicileri nasıl besleyebilir?

Bir filmi, sinema üzerine uzman bir eleştirmen, akademisyen ya da filmi yapan yönetmenle tartışarak izlemek ayrı bir keyif. Hull'da, kentin politekniğinde, halka açık, eleştirel sinema gösterileri vardı. Bir öğretim üyesinin eşliğinde filmler izlenip tartışılıyordu. Brian de Palma ile tanışmam da burada oldu ve ayrıca ilk kez, sıcağı sıcağına bir filmi izledikten sonra, hem sinema tarihi hem de sinema kuramını bilen birinin yön verdiği bir tartışmaya katılma olanağına eriştim. Bu deneyimi sollayan iki deneyim ise iki yıl sonra New York'ta gerçekleşti. *Amerika'daki Amcam* (*Mon Oncle D'Amerique*) filmini izledikten sonra Alain Resnais'ye sorular yöneltilen bir salonda olmak; Stan Brakhage'ın filmlerini küçük bir kulüpte onunla birlikte izleyip tartışmak, üniversitede sinema eğitimi almaya eşdeğerde deneyimlerdi. Brakhage sayesinde, sinemanın, en önce, resim sanatı ile bağlantılı bir sanat olduğu görüşü, bende daha bir güçlendi. Gene, negatif film karelerine, lonca üretim geleneğini sürdürerek son biçimlerini veren Brakhage'ı dinlemiş olmak, bugünkü sayısal teknolojiyi kullanan sinemacıların daha çok fırın ekmek yemeleri gerektiğini öğretiyor kişiye.

Söke'den sonra İstanbul'da, Beyoğlu'nda sinemaya gitmek nasıl küçük bir çocuğun şekerci dükkânına düşmesi gibi geldiyse; her yerden sonra New York'ta olmak şeker fabrikasında yalnız kalmak gibiydi. New York Üniversitesi'nde Alain Robbe-Grillet'nin film ve roman üzerine konuşmasından çıktıktan sonra, St. Marks Sokağı'nın köşesinde, gece yarısı seansında Tarkovski'nin *Andrey Rublyov*'unu izleyebilmenin değeri biçilemez. James Joyce'un *Ulysses*'ini ilk filme çekme deneyimini, filmi finanse etmiş kişinin de olduğu SoHo'daki bir sanatevinde izlemek sinemanın teknolojik olanaklar olmadan yapılamayacağını savlayanların ne denli yaratıcılıktan uzak olduklarının kanıtıydı. Times Meydanı'nda Al Pacino'nun başrolü oynadığı

Brian de Palma'nın *Yaralı Yüz (Scarface)* filmini izleyince, sinemada izleyicinin film karakteriyle özdeşleşmesinin sınır tanımadığını görmüştüm. Hintkeneviri yaprağı çekenlerin yaydığı dumanla kaplı sinema salonundaki izleyiciler, beyaz perdede Al Pacino gerçek "kötü adamlar"ı hakladıkça ve esrar çektikçe Al Pacino'ya hayranlıklarını haykırıp duruyorlardı. Demek ki Al Pacino'yu, Brian de Palma'yı Times Meydanı'nda bir sinemada izlemek önemli bir deneyimdi. Bence *Zelig*'den başka doğru dürüst bir film yapmamış olan Woody Allen'ı ise izleyicinin nerede izleyeceği hiç umurumda değil. Adımını, evinin biraz ötesindeki Harlem'e, Bronx'a atıp oradaki Afrika ve Latin Amerika kökenli kadınlardan cinsellik dersi alsaydı Woody Allen, ruhçözüm seanslarına gitmekten kurtulur, belki film yapmaktan da vazgeçerdi. Biliyorum, aşırı derecede indirgemeci bir yorum bu ve New York'taki Yahudilerin tarihini ve deneyimlerini göz ardı ediyor: ancak gene de düşünmeden edemiyorum, Faye Dunaway değil de Jennifer Lopez gibi biri Woody Allen'a her açıdan daha iyi gelmez miydi diye.

Filmleri, çekildikleri, yönetmenlerinin yetiştiği topraklardaki sinema salonlarında izlemek kendi başına bir sinema konusu olmalı. Lars von Trier'in *Avrupa*'sını (*Europa*), yetiştiği yer olan Kopenhag'da, Husets Biograf'daki küçük salonda izlemek perdedeki görüntüleri daha canlı kılıyor; Hong Kong'da film müzesinde kungfu filmleri sergisini gezdikten sonra bir mahalle sinemasına gidip Ang Lee'nin *Kaplan ve Ejderha* (*Crouching Tiger and Hidden Dragon*) filmini izlemek de benzeri bir duygu yaşatıyor kişiye. O yüzden, kung-fu'daki epik boyutu yakalamasına karşın lirik ve kırsal boyutu yakalayamayan Tarantino'nun *Kill Bill*'i, Japon animasyon bölümü ve David Carradine'ın yeniden ama akıllıca kullanımı dışında, gazı kaçmış ve güneşte kaynamış Coca-Cola gibi geldi bana.

Kitapları ve dergileri unutmak olmaz yalnız. Sinema eğitimi, sinema üzerine yazanlar, sinema ile uğraşanlarla söyleşi yapanları okumadan tamamlanamaz. New York'ta, sinema salonlarında film seyrederek film eğitimi alırken New York Üniversitesi'nin kütüphanesinde de raflarda gezinerek eğitimimi pekiştirmeye çalıştım. O kütüphanede gözlerimi dört açan kitap ise Deleuze'ün iki ciltlik sinema felsefesi

kitabı oldu. Sinema pek çok sanata çok şey borçlu: Deleuze ile artık felsefeye de ciddi biçimde borçlu kalmış oldu. Kuşkusuz bu bir diyalektik: düşünce de sinemaya borcunu ödüyor Deleuze ile.

*

Bu kitapta, 1986 yılı ile 2005 yılları arasında farklı dergilerde yayımlanmış sinema yazılarımı topluyorum. Yazıların yayımlandıkları yıllarda, hakkında yazdığım yönetmenler bazı filmlerini henüz çekmemişti, Tarkovski ve Greenaway örneklerinde olduğu gibi. Kitapta toplanan bu yazılara bir tür izleksel damga vurmak için kronolojik bir sıralama değil, kendime göre bir sıralama yaptım. Sayısal teknolojinin sinemaya ağırlığını koyduğu günümüzde, sayısal teknolojiyi yaratıcı bir biçimde kullanmanın olanaklı olduğunu gösteren eski tüfek Yeni Dalgacılar üzerine olan yazım ile açılıyor toplam. İki oğlumu sinemaya götürme deneyimlerimi anlattığım bir deneme ile bitiyor.

Kitapta, Antonioni ve Bresson gibi en başa koyacağım yönetmenler üzerine yazı yok. Beni, sinemaya yeniden ısındıran genç kuşak yönetmenler Wong Kar-Wai ve Hal Hartley üzerine de bir yazı yer almıyor. Beyoğlu'nda, her geçişimde halen yüreğimin atışını hızlandıran Yeşilçam sokağından çıkma filmler; sinema üzerine yazdıkları kütüphanemde sürekli başvuru kitabı olarak duran Atillâ Dorsay, Burçak Evren; sinema okumalarının entelektüel derinliğine düşmekten vazgeçemediğim Mustafa Irgat ve İzzet Yasar'a da göndermeler yok. Bu bağlamda, kitapta olmayanlar sinemada sevmediklerim anlamına gelmemeli. Severek ve sinema ve müzik yazısı örneğinde en uç noktaya ulaşan bir hayli araştırma yaptıktan sonra yazdığım yazılar, "yazar mısın?" sorularına verilmiş yanıtlardır. Tarkovski ile Noé üzerine olanlar ise benim yazıp sonra "yayımlar mısınız?" diye sorduklarım.

Dışarıda güneşin aydınlattığı, yağmurun ıslattığı, karın dondurduğu sokaklardan kaçıp –sigaranın yasaklanmadığı zamanlardaki gibi bir Gauloise yakarak– karanlık sinema salonunda perdedeki görüntülerle yapayalnız kalmak, yaşamdaki biricik anılardandır.

Yeni Dalga Yönetmenlerinden Gençlere Sinema Dersi

Fransız Yeni Dalga'sının devlerinden üçü, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette ve Eric Rohmer, 2001 yılında, sanki planlı bir biçimde, aynı anda sinema izleyicilerine yeni filmlerini sundular. Yaşları 70'e, 80'e dayanan bu üç devin yeni filmleri, sinemanın genç yönetmenlerine taş çıkartacak bir görsel dinçlik ve bakış tazeliği ile doluydu. "Plus ça change ..." denemezdi yaptıklarına. Yeni Dalga'yı, dünya sinemasının gündemine oturttukları 1960'lardaki sinema tutkusu ve yenilik arayışından bir gıdım bile yitirmemiş oldukları apaçık ortadaydı. 1960'ların Yeni Dalga'sı, 2000'lerin Yeni Rüzgâr'ını yaratacak gizilgüç taşıyor.

Değişik hızda yaptıkları filmlerle zaten düzenli olarak 1960'lardan bu yana sinema izleyicisiyle karşılaşıyordu bu üç yönetmen. Kendi yollarında sürdürüyorlardı, birlikte başladıkları serüveni. Ne var ki, 2001 yılında, filmlerinin, aynı anda gösterime çıkması ve gösterime çıkan filmlerindeki yeni numaralar, onları, yeniden ortak bir noktada buluşturuyor: bugünkü sinemaya, kendine seçebileceği yollardan birini işaret ediyorlar. Godard, *Aşka Övgü* 'de (*Eloge de l'amour*), sayısal videoyu, sinemanın eski teknolojisinden kopartarak değil, ona eklemleyerek kullanma örneği veriyor; Rohmer, *İngiliz Leydi ile Dük*'te (*L'Anglaise et le Duc*), sayısal film teknolojisi olanağını, gerçek resim tablolarını canlandırmada kullanarak, sinemaya, tarihi dekor yaratmada yeni bir olanak sunuyor; Rivette ise, sayısal teknolojinin sinemanın geleceğini belirlemesi beklenen bir dönemde, sinemanın büyüsünün, teknolojiye gerek duymadığını kanıtlayacak, klasik anlatı tekniklerinin



Serseri Âşıklar (1960), Jean-Luc Godard

gücünü vurgulayan "mis en scène" örneği veriyordu. 1960'lardan bu yana geliştirdiği sinema tekniği, oyun sahnelemeyi; sayısal sinemanın kıskanacağı bir görsel dille yaratılmış entrika öykülerine temel yapıp, izleyiciyi başarılı bir biçimde büyülüyor. *Bil Bakalım* (*Va Savoir*), izleyicinin düşlere dalmasını sağlayan bir tatlı iksir sürüyor ağzına, aynen Celine ile Julie'nin yıllarca önce tekneyle açılmalarındaki gibi.

Godard, *Aşka Övgü* ile, sinemanın dünyaya kafa tutacak bir sanat ortamı olduğunu herkese yeniden anımsatıyor: kolaylığa kaçmadan, sinema dilini, kültür ve düşünce tarihinin zenginlikleriyle donatarak. Eric Rohmer, *İngiliz Leydi ile Dük* ile, "terörizm"in çağcıl köklerini, Fransız aydınlarını ayağa kaldıracak biçimde, Fransız Devrimi'nde arıyor. 2001 yılının Ağustos ayında gösterime çıkan bu film, bir ay sonra 11 Eylül'de Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan saldırılardan sonra dünyanın gündemine oturan "terörizm" sözcüğünü, korkutucu bir biçimde önceden görmüş gibiydi. Sinema dünyası, 11 Eylül'den önce, Rohmer'in filmiyle, terörizmi

tartışmaya başlamıştı bile. Tarihi bir film yapmak için yola çıkan Rohmer, geleceği göstereceğini biliyor muydu acaba? Godard da, "ABD niye yalnızca bir bölümünü kapladığı koca bir kıtanın adını tekeline almış?" sorusunu anımsatarak filminde, 11 Eylül sonrası çıplak bir biçimde ortaya çıkan ABD hegemonyasını, kralın çıplak olduğunu söyleyerek öngörüyordu. Sayısal teknolojinin, merkezdeki sinemayı fantastiğe doğru taşıdığı bir yol ayrımında, Godard ve Rohmer, iki eski tüfek, sayısal teknolojiyi, çağdaş insanın, aynaya bakıp kendisi ile yüzleşmesi için kullanıyor. Bu iki yönetmenin filmlerinde, siyasi bir gizilgüç çıkıyor sayısal sinema teknolojisinden. Genç kuşak yönetmenler, sayısal teknolojide en fazla, sinemanın ucuza yapılıp dağıtılması siyasal gizilgücünü görürken, eski tüfek Yeni Dalgacılar, estetik derinliklerini arıyor sayısal teknolojinin ve siyasi bir bakış açısının biçimi haline getiriyorlar. Sayısal teknoloji çoğunluk için, görüntünün sonsuza değin oynanabilirliğini sağlarken, Godard ve Rohmer sayısal teknolojiyi konu ve ilginin belleklere sağlamca yerleştirilebileceği görüntüler yaratmak için kullanıyorlar.

Sinemasında doğallığın ağır bastığı Rohmer, tarihi bir filmde, film tarihinin bizleri alıştırdığı biçimde gerçekçi, doğal dekorlar yaratmaktansa, dönemi anlatan resim tablolarından yola çıkarak ve sayısal teknolojiyle, en ince ayrıntılarına değin gerçekçi kostümler giymiş oyuncuları bu tabloların içine yerleştiriyor. Resim tabloları içinde hareket eden oyuncularla anlatıyor tarihi bir olayı. Fakat Seine Nehri üzerinde geçen bir sahnede, o dönemin tablosundaki nehri, resimden çıkartıp, yerine filme çekilmiş Seine Nehri'nin kendisini koyuyor. Aynı uygulamayı gök için ve uçan kuşlar için de yapıyor. Resim tablolarına, hareket eden bulut ve uçan kuşları sayısal teknolojiyle ekleyip, oyuncuları tabloların içine salıp, hareket eden canlandırılmış film kareleri yaratıyor cansız tablolardan. Sinemada, teknolojinin tutsağı olmuyor, tersine, teknolojiyi, kendi yaratıcılığına tutsak ediyor. Genç yönetmenlerin alacağı çok ders var burada.

Godard da sayısal videoyu benzeri bir yaratıcılıkta kullanıyor. Sayısal videonun sağladığı renk ayrımları ile oynama olanağı ona sayısal montaj olanaklarından daha çekici geliyor. Anlamı, tekno-

lojinin oyunlarına kurban etmiyor. Üstelik, montajı, sayısal videoyu filme dönüştürüp eski yöntemlerle, pelikül film karelerini kesip biçerek yapıyor. Sinemaya "jump-cut"ı getirmiş bir deneysel yönetmen, genç sinemacılara, sayısal teknolojinin kullanımında da gene örnek olacağa benziyor.

Jacques Rivette, Godard ve Rohmer gibi, sinemanın yeni teknoloji oyuncağı sayısal video ve sayısal montajdan yararlanmıyor son filmi *Bil Bakalım*'da. Fakat klasik anlatı tekniğini ustalıkla kullanmanın, sinema seyircisini, şimdi ne olacak diye merakla perdeye bağlamakta, *Matrix* ve *Mumya* gibi filmlerdeki sayısal teknoloji kullanımından daha başarılı olabileceğini kanıtlıyor. Karakterler arasındaki ilişkiler ve filmin öyküsü, oyun içinde oyun mantığıyla filmin sonlarına doğru sarmallaştıkça, seyirci büyülenmiş bir biçimde bu sarmalın içinde yitmeye başlıyor. Filmin son sahnesi, bir tiyatro sahnesinde bu sarmalı, üstelik bir mutlu sonla çözene değin. Teknolojinin, özel görsel ve ses etkileri yaratmak için kullanıldığı çok kısa süren sahnelerin hızla aktığı Hollywood sinemasına alışmış gençlerin, Rivette'in klasik anlatı teknikleri kullanarak izleyicileri kulakları dik, gözleri faltaşı perdeye bağlamasından öğreneceği çok şey var. Üstelik, Rivette'in filmi "mutlu son"la bitiyor ve asık suratlı değil, neşeli bir tonla renklendirilmiş.

Rivette'in filminin odak noktası, Paris'te, İtalyan oyun yazarı Pirandello'nun *Size Öyle Geliyorsa Öyledir (Cosi e se vi pare)* adlı oyununu, çok az izleyicisi olan bir tiyatroda sahneleyen, biri Fransız diğeri İtalyan iki sevgili. Fransız, kadın; İtalyan, erkek. Sahnede olmadıkları sürede, erkek, oyun yazarı Goldoni'nin kaybolmuş bir oyununu kütüphanelerde arıyor, kadın da üç yıl önce ayrıldığı eski sevgilisiyle yeniden buluşmaya başlıyor. Erkeğin arayışı, onu kaybolmuş oyuna ulaştıracak genç bir kıza yönlendiriyor. Kadının eski sevgilisi ile buluşması ise onu eski sevgilisinin karısıyla tanıştırıyor. Erkeğin bulduğu genç kızın üvey erkek kardeşi, kadının eski sevgilisinin karısıyla kırıştırıyor. Yeteri kadar sarmallaştı değil mi öykü? Bu öykünün içine, sevgili kavgalarını, tiyatroda kavgaları, Heidegger üzerine doktora tezini, eski sevgili ile yeni sevgilinin komik düellosunu, kardeşler arası cinsel ilişki kuşkuları, para için ilişki, arkadaş için cinsel ilişki ağlarını da ekleyin ve seyircinin perdeye mıhlanma

nedenini anlayın. Rivette'i bilen izleyiciler, bu filmde, Rivette'in eski filmlerindeki izlekleri, (*Paris Bize Ait* (*Paris nous appartient*), *Sandal Sefası* (*Celine et Julie vont en bateau*)), tiyatroyu yalan ile gerçek üzerine bir eğretileme olarak kullanmasını, oyuncu ile yönetmen arasındaki gerilimi sinemasallaştırmasını görmekten ayrıca keyif alacaklar.

Yeni Dalga'mn bu üç ünlü yönetmeninin 2001'de gösterime giren filmlerinin bir ortak noktası da Paris. Üç film de Paris'te geçiyor. Godard'ın, 1960'ta yaptığı, ilk uzun metrajlı filmi *Serseri Âşıklar* (*À bout de souffle*) , Rivette'in 1961'de yaptığı ilk uzun metraj filmi *Paris Bize Ait*, Rohmer'in 1959'da yaptığı *Aslan Burcu* (*Le Signe du Lion*) da Paris'te geçen, Paris'i bir anlamda konu alan filmlerdi. Rastlantı?

Godard, *Aşka Övgü*'de, film yapmaya çalışan bir yönetmenin sıkıntılarını konu alır. Alışılmış bir Godard izleğidir bu. Genç, ortayaşlı ve yaşlı üç çiftin; buluşma, tutkuyla sevme, kavga/ayrılma ve



Claire'in Dizi (1970), Eric Rohmer

barışarak yeniden bir araya gelmelerinden oluşan dört evrede, sevgiyi yaşamalarını anlatmak ister yönetmen. Fakat, film yerine, opera ya da roman aracılığıyla da bu konuyu anlatabileceğini düşünmeden de edemez. Film için para ve oyuncu bulma çabası içindedir aynı zamanda. Filmin bu bölümü, yaklaşık bir saat ve siyah-beyaz çekilmiş. Godard, alışıldık anlatı diliyle değil, ondan beklenilen sinema-denemesi diliyle, sahneler arasına yazılar, boş kara kareler yerleştirerek, dünyaya çatarak kurar filmini. Godard'dan beklenilen estetiği, onda uzun zamandır görülmeyen bir güçle ve ekonomiyle, lirizmle izleyiciye sunar *Aşka Övgü*. Godard, herkes onun öldüğünü savlarken, bu filmiyle tam formunda sinemaya geri dönüyor. Filmin ikinci bölümü, film yönetmeninin, iki yıl önce, İkinci Dünya Savaşı'nda, Fransız direniş hareketinde yer almış bir karı-kocayla yapacağı söyleşiyi konu alır. Filmin şimdiki zamanı siyah-beyaz filme çekilmiş iken, geçmiş ileri teknolojiyle sayısal videoyla renkli çekilmiş. Godard sinemanın bugünü üzerine, kültürün ve siyasetin bugünü üzerine; sevgi, direniş, sanat yapmak izlekleri çerçevesinde, seyrine doyum olmaz bir görsel deneme ortaya çıkarmış. Sinemanın Godard'a ihtiyacı var. "Seyircinin yüzde seksenini değil, benim filmlerimi seyredenlerin zamanının yüzde seksenini filmlerime çekmek, benim için başarının ölçüsüdür," diyen Godard'a sinemanın hep ihtiyacı var.

Rohmer ise, izleyicilerini şaşırtarak, son filmi *İngiliz Leydi ile Dük*'te, çağdaş konular işleyen "mesel filmleri"nden uzaklaşıp, tarih ve siyaseti konu alıyor. Fakat kendisinin de anımsattığı gibi, bir ilk değil bu onun sinemasında. Uzun sinema geçmişinde, üçüncü tarihi filmi, ikinci siyasi filmi oluyor *İngiliz Leydi ve Dük*. Küçük insanların çağdaş dünyalarındaki mesellerden, tarihin büyük sahnesindeki, Fransız Devrimi'ndeki mesele kaydırıyor ilgisini. Devrim'in unutulan/unutturulan diğer adını, Terör'ü, Fransızları rahatsız edecek bir biçimde gündeme getiriyor, bugün dünyada olup bitenlere biraz ışık tutmak amacıyla. Godard'ın *Aşka Övgü*'de, anımsamanın bir direniş olduğunu vurgulaması ile ilginç bir biçimde örtüşen bir kaygı. Yeni Dalga'nın devleri telepatik bir biçimde sürdürüyorlar gençliklerindeki ortak kaygılarını. Rohmer, aralarında Orléans Dükü'nün de olduğu, İngiliz ve Fransız aristokratlarına metreslik yapmış, Kraliyet yanlısı bir İngiliz kadının, Grace Elliott'ın yazdığı, Fran-

sız Devrimi'ni konu alan günlükten yola çıkarak yaptığı bu filmde, Grace Elliott'ın bakış açısından Devrim'i değil Terör'ü anlatır. Sayısal videoyu kullanarak da tarihi atmosferi harika bir biçimde yeniden yaratır. Yapaylıktan gerçeklik çıkartır.

Sinemanın, sayısal sinemanın getirdiği olanaklarla yeniden doğduğunu tartışırken sinema endüstrisi, sinemanın eski tüfekleri lafla değil, film yaparak bunu gösteriyor. Ayrıca, sinemanın yaş ortalaması giderek düşen bir izleyici kitlesine seslenmeye başladığı bir dönemde, tehlike işaretlerini gösterip teknoloji ve tekniğin sinemanın görsel olanaklarını artırdığı denli, kültürel, siyasi ve etik konuları işlemesine estetik bir derinlik getirebileceğini de vurguluyorlar. Fransız Yeni Dalgası, neredeyse yarım asır sonra bile, 70'ine, 80'ine dayanan Godard, Rivette ve Rohmer ile dünya sinemasına öncülük etmeyi sürdürüyor.

Noé'nin *Dönüş Yok*'u (2002) ile Tiziano'nun *Tarquinius ve Lucretia*'sı (1571)

Bu sene Mart ayında, bir hafta arayla, konusu, cinsel saldırıya uğrayan kadın ve onu izleyen intikam alma olan, iki görsel sanat yapıtıyla karşılaştım. İlki, Fransız genç yönetmen Gaspar Noé'nin, 2002 yılında ilk kez gösterime çıktığı Cannes Film Festivali'nde içerdiği şiddet ve cinsel sahnelerden dolayı büyük patırtı kopartan filmi *Dönüş Yok*'tu (*Irréversible*). İkinci sanat yapıtı, Tiziano'nun Londra'da National Gallery'deki kapsamlı sergisindeki *Tarquinius ve Lucretia* tablosu. Konuları aynı olan fakat aralarında dört yüz yılı aşan bir süre olan iki görsel sanat yapıtını rastlantı sonucu ardı ardına görmek bende, *Dönüş Yok* filminin sinema dünyasında yarattığı tartışmalardan daha verimli bir etki yaptı. Donanım eksikliğimi göz ardı etmeden; cinsellik ile şiddetin sanat tarihi içinde ele alınışı ve sinema dili ile resim dili arasında, çağcıl sanat ile klasik sanat arasında, sanat yapıtı ile izleyicisi arasındaki ilişkiler üzerine çok boyutlu düşünmeye koyuldum, Tiziano'nun National Gallery'deki tablosu önünde.

İki yapıtı da tarihsel bağlamlarında okumanın gerekliliği, eleştirel yaklaşımımda ağır basan yandı. Fakat, şiddet ve cinsellik, erkek ve kadın kavramı çiftlerini, cinsel saldırı edimi bağlamında görselleştirme isteğinin iki örneğini, arada dört yüz yıl olmasına karşın, konu ortaklıklarından dolayı, evrensel bir estetik düzlemde karşılaştırma isteğine de karşı koyamadım. Tiziano'da derinlik, Noé'de sığlık aramaktan çok, Noé'nin elindeki görsel araç sinemanın Tiziano'nun elindeki görsel araç yağlıboya resim yanında

güdük kaldığını düşündürtecek imlerin sağanağına tutulmuştum. Bu karşılaştırmayı bütün sinema ve bütün resime genelleştirmediğimin altını hemen çizeyim. Karşılaştırma Noé ile Tiziano'yla sınırlı; ancak, "Bazı dersler çıkartabilir miyiz?" sorusunu es geçmeden.



Tarquinius ve Lucretia, Tiziano

Noé, filmindeki, cinsel saldırı sahnesinin süresi –dokuz dakika– ve cinsel saldırıyı gösteren kamera açısı –yerde anal cinsel saldırıya uğrayan Alex'in, yerden yüzüne ve dolayısıyla çektiği tensel ve tinsel acıya odaklı– seçimleri ile izleyiciye; izleme hazzı vermeyen, cinsellikten tümüyle arındırılmış ve yalnızca akıl almaz bir şiddeti içeren bir cinsel saldırı sahnesi izletmeyi amaçladığını söylüyor. Eleştirmenlerin hepsi kendisiyle aynı düşüncede değil. Amaçladığı etki ile ortaya çıkan etkinin tümüyle birbirine karşıt olduğu görüşünde kimileri. Onlara göre, sinema izleyicisini, çarpıcı uzun bir sahneyle şoke ederek genç bir film yönetmeni olarak kendi reklamını yapacak bir etkiyi kurgulamış Noé. Sahnenin şiddeti ve uzunluğu gereksiz onlara göre. Neyin nasıl gösterilmesi gerektiğinin etik açıdan, siyasi açıdan tartışıldığı bir sinema örneği ile karşı karşıyayız yine. 38 yaşındaki Noé'nin, bu türden tepki çeken ikinci uzun metraj filmi bu. 1998'de gösterime giren ilk filmi *Herkese Karşı Tek Başına*'da (*Seul contre Tous*) şiddete karşı olumsuz tutum almadığı yönünde eleştirilmişti. Noé, Kubrick'in, içerdiği şiddet açısından sansüre uğrayan *Otomatik Portakal*'ını (*A Clockwork Orange*), kamera tekniği açısından ve cinsel saldırı ve intikam filmleri türü bağlamında kendisini etkileyen filmler arasında sayıyor. Peckinpah'ın *Köpekler* (*Straw Dogs*), Scorsese'nin *Taksi Şoförü* (*Taxi Driver*), Welles'in *Bitmeyen Balayı* (*Touch of Evil*), Pasolini'nin *Salò* filmlerinden etkilendiğini de söylüyor. Noé'nin, son filmi *Kill Bill*'in Fransa'da ilk gösterime çıkışında tanıtımını yapmayı üstlendiği, hemen hemen yaşıtı Amerikalı yönetmen Tarantino gibi sinema tarihini iyi bildiği yadsınamaz. Fakat edebiyat ve resim tarihine aynı ölçüde ilgi duyduğu ise kuşkulu. Batı sanatında resimden şiire çok sık işlenmiş ve Tiziano'nun da bir yorumunu yaptığı "Tarquinius ve Lucretia" öyküsünü inceledi mi acaba? Pasolini'nin sinema dışı kaynaklarını araştırdı mı? Kuşkusuz, iyi film yapmak için mutlaka tüm sanat tarihini iyi bilmek bir koşul değil. Fakat, cinsel saldırıyı görselleştirme ve tartışma biçimlerini sanat ve düşünce tarihi boyutunda da incelememesi, kendi amaçları açısından, özellikle filminde görsel anlatım tekniğini öne çıkardığı ve cinsel saldırı üzerine düşünce belirttiği için bence bir eksiklik.

Dönüş Yok'ta, Noé'nin, kadın karakter Alex'e giydirdiği seksi elbise ve Alex rolü için seçtiği İtalya'nın seks simgesi kadın oyuncula-

rından Monica Bellucci ile filminde bilinçli olarak cinselliği öne çıkardığı ve kadını cinsel saldırı nesnesine dönüştürdüğünü öne süren eleştirmenler de var. Benzeri yaklaşım Tiziano'ya da uygulanabilir. Genellikle, zamanındaki diğer ressamlar gibi kilise, saray ya da aristokrasi için ısmarlama resim yapan Tiziano'nun atölyesinde kimin ısmarladığı bilinmeyen *Urbinolu Venüs* ve daha sonra yaptığı *Danaë* gibi resimler kendi çağdaşlarınca cinsel duygular uyandıran kışkırtıcı kadın resimleri olarak görülür. Fakat ahlaki bir yargı ve sansürcü bir yaklaşım çerçevesinde değil bu değerlendirmeler. Tiziano, eninde sonunda tarihi ve mitolojik konuları, kendisine resim ısmarlayan kilise, saray ve aristokrasi için yapmaktadır. Bir de biliyoruz ki, Tiziano'dan yüzyıllar önce, Roma'nın kuruluş yıllarında, evlerde duvarlara bizim pornografik diyeceğimiz türden resimler asmak olağandı. Pompey'de halen bunları görmek mümkün. Tiziano'da resim tarihi açısından farklı olan, yaptığı güzel kadın resimlerinin niteliği. Resimlerindeki çıplak mitolojik kadınların cinsel kışkırtıcılığı sanat eleştirmenlerine göre resim tarihinde hemen hemen benzersizdir. *Urbinolu Venüs*'ün (1538) sol eliyle cinsel organını kapatışı ve bakışları, *Danaë*'nin (1546) haz arayan yüz ifadesi, bu bağlamda sıkça anılan örneklerdir. 1544'te, *Danaë* tablosunu gördükten sonra, resmin sahibi Kardinal Alessandro Farnese'ye mektup yazan kilise elçisi Giovanni della Casa, resmin en tutucu dindarlarda bile cinsel istek uyandıracağını belirtir. Mitolojik öykülerdeki kadınları, kendi eşi ve metreslerini model olarak kullanarak bir cinsel istek nesnesine çevirmede çok başarılı bulunan Tiziano'nun, bir trajediyi konu alan *Tarquinius ve Lucretia* tablosunda, cinsel saldırıya uğrayan kadının acısını ustalıkla ve etkili bir biçimde görselleştirirken; kadını, güzelliği ve uyarıcılığıyla bir cinsel arzu nesnesi olarak göstermekten kaçınmadığı da ileri sürülür. Günümüzün bazı sanat eleştirmenlerine göre, İspanya Kralı II. Filip'e gönderdiği bu tabloyla, Tiziano tarihi bir cinsel saldırıyı kötülemeyi bahane ederek kösnül içerikli bir resim yapmıştır.

Feminist bakış açısı, hem Tiziano hem de Noé'yi –her ne denli kadının acısını ve erkeğin zorbalığını ve acımasızlığını vurgulasa da ikisinin yapıtları– bir erkeğin gözünden kadının cinsel saldırıya uğramasını anlattıkları için yetersiz, eksik ve hatta taraflı bulur. Ör-

neğin, Noé'nin filmindeki şiddet ve cinsel saldırı sahnelerinin, kadın gerçeğini yansıtmaktan uzak olduğunu savunan feminist yazar Germain Greer, bir başka yazısında, Lucretia'nın Tarquinius tarafından cinsel saldırıya uğraması söylencesi Batı sanatında işlenirken, asıl odağın kadın değil; namus, erdemlilik, erkeğin intikamı gibi erkek-merkezli konular olduğunu savlar. Romalı ünlü tarihçi Livius'un Roma tarihinden ve Romalı şair Ovidius'un *Fasti* (*Takvimler*) adlı yapıtlarından bildiğimiz Tarquinius ve Lucretia'nın öyküsü, ilk Roma imparatorlarından Tarquinius'un oğlu Sextus'un, soylu silah arkadaşı Collatinus'un sadık ve güzel karısı Lucretia'ya cinsel saldırıda bulunması üzerinedir. Lucretia, kocası ve babasından intikam almalarını ister ve kocası Collatinus'un karşı çıkmasına rağmen namusu için intihar eder. Collatinus hem intikamını alır hem de bir isyana ön ayak olarak Roma'nın krallıktan cumhuriyete dönüşmesine neden olur. Feminist yazar Greer, bu öyküyü konu alan Batılı sanatçıların –Ovidius'tan Chaucer ve Shakespeare'e, 1930'lardaki Fransız oyun yazarı André Obey'e, çağdaş İngiliz besteci Britten'a– Lucretia'nın öyküsünü değil, onun çevresindeki erkeklerin öyküsünü anlattıklarını vurgular.

Feminist bakış açısının ortaklıklar bulduğu Tiziano ile Noé'de, ben ayrımlara bakıyorum. Noé'nin kamera açısı, cinsel saldırı sahnesinde kadının acısına odaklanmış durumda. Noé, cinsel saldırı olayları üzerine yaptığı araştırma sonucu sahnenin dokuz dakika olmasına karar vermiş ve izleyicilerin kesintisiz, kamera açısı değişmeden dokuz dakika boyunca, anal cinsel saldırıya uğrayan kadının acı çeken yüzünü görmesini istemiş. Erkeğin değil, kadının bakışından göstermek istemiş sahneyi. O yüzden kadın oyuncu Monica Bellucci'ye bırakmış sahnenin filme çekiliş ayrıntılarını. Noé, cinsel saldırıya uğrayan kadının acısıyla özdeşleştirmeye çalışıyor sinema izleyicisini, sinema zamanı olarak bir türlü bitmeyen dokuz dakikalık sahneyle. Sahne uzunluğu ve kamera açısıyla, kendine göre, cinsel saldırının gerçeğini aktarıyor. Yapay bir araçla gerçeği yansıtma yanılsamasına kapılan ilk sanatçı değil Noé. (Filmde kadın ve erkek sevgiliyi oynayan karakterler, Monica Bellucci ve Vincent Cassel, gerçek hayatta evliler. Noé, filmdeki cinsel ilişki sahnesinde gerçekten sevişmelerini istemiş. Kadını oynayan ünlü Bellucci'nin yanıtı

"Bu bir porno filmi değil ki, oyunculuk yeterli," olmuş.) Noé, bu yüzden, sanat yapıtında gerçek arayan ya da eğlence arayan sinema izleyicileri ile istediği türden ilişkiyi kurmayı başarıyor. Kimisi filmin yapaylığı ile gerçekliğini karıştırıp, Lumiere kardeşlerin ekrandaki treninden kaçar gibi sinema salonunu terk ediyor; kimisi, sinema yönetmeninin etik ilkelerini sorguluyor; kimisi de kadınların bir erkek yönetmen tarafından sanatsal cinsel saldırıya uğratıldığını savlıyor.

Noé, cinsel ilişki ve şiddet sinemada niye yaşamda olduğu gibi grafik olarak yansıtılmasın diye yanıtlıyor eleştirmenleri. Ancak, benim açımdan, şiddetin ve cinsel konunun görsel ayrıntılarından çok, eğer bir sanat yapıtıysa ele aldığımız, nasıl bir görsel imgeye dönüştürüldükleri daha önemli. Bence, sonuçta Noé'nin yarattığı görsel imge Tiziano'nun resimde yarattığı görsel imgeden daha güçlü değil. İzleyiciyi, karanlık bir salonda, sahnedeki görüntüler ve onlara eşlik eden seslerin yol açtığı uyartılarla teknolojik açıdan etkileme gücüne sahip sinema; cinsel saldırıyı renk, çizgi ve kompozisyon ile gün ışığında ve durağan bir görüntü ile anlatan resimden daha etkili gelmedi bana. Tiziano'nun resmindeki sahne, Tarquinius'un giysileri, Lucretia'nın yatağı, yatakta çıplak direnişi, gözlerine ve dudaklarına yerleştirilmiş korku ve dehşet, utancını gösteren yüzündeki allık ve çaresizliğinin döktürdüğü yanağından aşağıya akan ince gözyaşları dört yüz yıl sonra bile resim izleyicisini dipten vurmayı başarıyor. Cinsel saldırının korkunçluğu ile baş başa kalıyor insan Tiziano'nun tablosu önünde. Resmin, eninde sonunda bez ve boyadan oluşan yapay bir ortam olduğunun ayrımında olmama karşın, Tiziano, apaçık yapay duran boyasının ve fırçasının gücüyle konunun girdabına sokabiliyor beni. Gombrich'in *Sanatın Öyküsü* kitabında dediği gibi, Leonardo, Raffaello ve Michelangelo gibi bir deha olmasa da Tiziano resim sanatında çığır açan bir renk ustasıdır. Mehmet Ergüven'in *Yoruma Doğru* kitabında belirttiği gibi, desen ve çizgi ustalığıyla resimde netlik peşinde koşmayı yeğlememiş; renkler ve fırça darbeleriyle resimde, figürün özünü sezgiyle canlandırmayı seçmiştir. Benim Tiziano'da bulduğum ve Noé'den daha iyi olduğunu düşündüğüm şey şu: Noé'nin tersine, ince ayrıntılarla cinsel saldırıyı ve şiddeti görselleştirme kolaylığına kaçmadan, cinsel saldırı öyküsündeki özü, kendi öznelliğiyle ve elindeki resim

malzemesiyle arama kaygısı. Duran imge, hareket eden görüntü ve ona eşlik eden sesten daha etkileyici ve düşündürtücü idi. Şiddet ancak bir imgeye sığacak ve sessizlikte baş edilebilecek devasa bir kötülük galiba. Picasso'nun *Guernica*'sı denli savaşın kötülüğünü anlatabilen film bulmak çok zor örneğin: Coppola'nın *Kıyamet*'i (*Apocalypse, Now*), Terrence Malick'in *İnce Kırmızı Hat*'tı (*The Thin Red Line*) gibi filmler bir elin parmakları kadar.

Amacım, resim sinemadan daha iyidir türünden ucuz bir genelleme değil. Sinemada, çağdaş toplumsal bağlam çerçevesinde, duygusal sömürüyü amaçlamadan ve etkin imgelerle cinsel saldırıyı görselleştiren örnekler var. Bunlardan birkaçı: Scorsese'nin 1991 yapımı *Korku Burnu* (*Cape Fear*) filminde, cinsel saldırı tehlikesini gerilim biçiminde yansıtan, lisenin boş tiyatro salonunda geçen sahne; Peter Greenaway'in 1993 yapımı *Mâcon Bebeği* (*The Baby of Mâcon*) filmindeki sansürü gerektirmeyen fakat filmin İngiltere'de gösterimden kaldırılmasına neden olan, askerlerin toplu cinsel saldırı sahnesi; Brian de Palma'nın, savaşın vahşetlerinden biri olarak cinsel saldırıyı konu alan 1989 yapımı *Savaş Kayıpları* (*Casualties of War*) filmi. Noé'nin *Dönüş Yok*'u, cinsel saldırı ve intikam alma konularını işlerken, kullandığı anlatı tekniği açısından ticari sinemaya ödün vermiyor. Noé, Fransız sanat sinemasının, ticari Hollywood sineması karşıtı, kentsoylu duyarlığa saldıran etik tutumunu sürdürüyor. Paris'in cinselliğe bakış açısının iki farklı yüzünü görüyoruz filmde: bir yanda orta sınıf Parislilerin partisindeki uysal cinsel şiddet ve uyuşturucu kullanımı öbür yanda sokaktaki tehlikeli cinsel ticaret ve eşcinsel kulüp "Rectum"daki çıplak cinsel şiddet. Filmin iki orta sınıf karşıt-cinsel erkek karakteri Marcus ve Pierre oyun oynarken, kendilerini birden gerçek cehennem içine düşmüş buluyorlar. Noé, sinemadaki cinsel saldırı ve intikam alma türündeki filmleri, biçim ve izleyici beklentileri açısından yeniden düşünüyor ve kendi amaçları açısından başarılı da oluyor. Ben, özellikle, metroda geçen, Truffaut'nun *Jules ve Jim*'ini (*Jules et Jim*) andıran üçlü ilişki sahnesini güzel buldum. Fakat bütün bunlara karşın Noé'nin filmindeki bir uçucu yanı, işlediği konunun sinema dışı sanat yapıtlarında ele alınışındaki zenginlikten yoksun hafifliği de göz ardı edemiyorum, özellikle de Tiziano'nun *Tarquinius ve Lucretia* tablosundaki anla-

tım gücünü gördükten sonra. Adnan Benk'in 1961'de Godard'ın kamera kullanımını överken yaptığı saptama, *Dönüş Yok*'taki kamera kullanımı öne çıkan Noé için de geçerli. Benk, "görüntülerin bizi koltuğumuzda tutmak için ayarlandığı filmler" diye tanımladığı, izleyicileri kameranın "sığıntısı" yapan filmleri kötülüyor. Bence, Noé de aynı kümeye giriyor: izleyiciyi görüntüleriyle özgürleştirmiyor, tersine "tutsak" ediyor. Cinsellik ve şiddet konusunda sinemada farklı olmak isteyen biri için bence bir başarısızlık bu.

Bu bağlamda, film yönetmeni Noé'yi benim gözümde ufaltan bir başka neden de Londra'daki National Gallery'de Tiziano sergisinde gördüğüm şiddet imgeleri idi. Tiziano'nun, mitolojideki Apollon ve Marsyas arasındaki lir ve kaval yarışması sonrasını anlatan *Marsyas'ın Derisinin Yüzülmesi* tablosunda görselleştirilen şiddet; kullanılan fırça darbeleri, boyanın maddiliği ve rengi ile keskinleştirilmiş şiddet, Noé'nin filmindeki yangın söndürücü ile kafa parçalama sahnesinden daha düşündürücü ve o yüzden de etkileyici idi. Noé elindeki aracın psikolojik gücünü sanat gücünden daha çok ön plana almış. Bu ise hiç de yeni bir şey değil sinemada. Sinemada çok sık rastlanan bir kolaylık bu. Görsel etki ile sahici görsel imge yaratma arasındaki ayrımı düşünen ve buna çözüm bulan sinema yönetmenleri çok az. Şiddet ve imge konusunda "biraz bilgili" bir ressam Francis Bacon'ın Tiziano'ya hayranlığı boşuna olmasa gerek. Bacon, Tiziano'nun mitolojiden esinlenip yaptığı Aktaion'un köpekler tarafından parçalanışını anlatan *Aktaion'un Ölümü* resminden söz ederken, sanatçıların genelde, yüzlerce yıllık bir geçmişe sahip insan imgesini görselleştirme geleneğinin sunduğu olanakları yeterince değerlendiremediğini vurgular. Sinema, Peter Greenaway'in çokça yinelediği gibi resimden ve edebiyattan farklı bir dil. Tiziano'nun cinsel saldırı ve şiddet imgeleri, bendeki, Noé'nin, sinema dünyasında yarattığı onca gürültüye karşın, sinema dilinin farkı üzerine değil, kendi filminin diğer cinsel saldırı ve intikam filmlerinden farkı üzerine düşünmekle sınırlı kalmış bir yönetmen olduğu düşüncesini destekledi. Sinemanın teknolojik ve gösterim olanakları gözönüne alındığında, yönetmenlerin izleyiciyi rahatsız edecek şiddet filmleri yapmaları zor değil; fakat şiddeti, güçlü imgelerle sinema diline çevirmek, sanata dönüştürmek, işte bu her babayiğidin harcı değil.

Sanat Felsefesi Olarak Sinema: Peter Greenaway

Sinemanın, yaşı bakımından "genç" bir sanat olduğunu bazen unutuyoruz. "Ölüyor", hatta, "öldü" denebiliyor, televizyon ve videonun teknolojik gelişimi; izleyicisiyle ilişkisi; çesitlenen TV kanalları göz önüne alınarak. Bergman, Fellini, Godard, Resnais, Kurosava ve onlarla aynı dorukta oturanlar yaşıyor olmalarına rağmen; onların filmleriyle büyüyen genç kuşağın ne yaptığı, sinemanın geleceği açısından daha önemli şu sıralar. Godard'ın, "10 dakika uzunlukta olsaydı, iyi bir film olurdu" dediği *Vahşi Duygular*'ın (*Wild at Heart*) yönetmeni David Lynch; Fransa'dan Besson ve Beinex; İspanya'dan Almodovar, yığınlara seslenmekten utanmayan, kendi öznel estetik ilkeleriyle yığınlara seslenmeyi amaçlayan "gençler". Craix ve Jarmush ise kendi yaratıcılık tempolarını gişe kuyruklarından ayrı bir hızda kurmayı yeğlemiş genç kuşak sinemacılar. Greenaway'in yaşıtları, daha çok, Wenders, Coppola, Scorsese olabilir: Fakat Greenaway'in sinema kariyeri çok farklı bir biçimde gelişmiştir. (15 yıl, İngiltere İçişleri Bakanlığı'na bağlı Merkez İstatistik Ofisi'nde, yardımcı film editörü olarak çalıştı, örneğin.) Son filmi *Prospero'nun Kitapları*'yla (*Prospero's Books*) da, uzun metrajlı filmler kategorisinde bile –çünkü, görsel bir im dizgesiyle bağdaşmadığı için yapıtlarına sözcüklerden oluşan bir isim koymayacak denli film diline bağlı Stan Brakhage, zaten kısa film alanında bunu yapıyor– ustalık ve olgunluk ürünü bir deneysel filmle, bence sinemanın geleceğinin parlak olduğunu kanıtlıyor. Sinemanın "genç" olduğunu anımsatarak.

Geçmişe Uzanan Gelecek

Son filmi *Prospero'nun Kitapları*'nda, Greenaway, en başta izlediği tutuma geri dönüyor: 40 yaşında yaptığı ilk uzun metrajlı filmi *Ressamın Sözleşmesi*'nden (*Draughtsman's Contract*) önceki 300'e yakın deneysel filminin biçimselliğine ve bu 300 filminde takındığı diyalog ile ilgili tutumuna. Greenaway'i ilk keşfeden, bir zamanlar BFI'in (İngiliz Film Enstitüsü) yapım bölümü başkanı olan Peter Sainsbury, Greenaway'e, "Yaptığın bütün filmlerde, oyuncular kameraya konuşuyor. Niye onları birbirleriyle konuşturmuyorsun," der. Bu soruya yanıt bulmak için Greenaway, filmlerinin kapısını, o zamana kadar bilinçli olarak yadsıdığı bazı şeylere, kendi sinema dilini yitirmeden nasıl açaçağını düşünür. Sonuç: *Ressamın Sözleşmesi*'nden, *Prospero'nun Kitapları*'na değin olan filmleri. Arada, *Prospero'nun Kitapları'nın* estetiğini önceleyen, televizyonda gösterilen *Televizyon için Dante*'yi (*A TV Dante*) saymazsak. Bir de, *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'ndaki (*The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*) bir diyaloğu anımsarsak: Michael, (Hırsız'ın karısının âşığı) filmin neredeyse yarısında ilk kez konuşur, daha önce birkaç kez sevişti̇ği Georgina'yla (Hırsız'ın karısı). Ve der ki, "Gördüğüm bir filmde, başoyuncu, filmin ortalarına değin tek sözcük söylemedi. O konuşmaya başlayınca da benim filme olan ilgim koptu." Georgina, "O zaman ben de mi sana olan ilgimi keseyim" diye şakayla sorar. Michael'ın yanıtı: "Bahsettiğim yalnızca bir filmdi," olur. (Greenaway, yaptığının 'yalnızca bir film' olduğunu sürekli vurgular 'film'lerinde.) *Prospero'nun Kitapları*'nda, Prospero'yu oynayan John Gielgud, kendi rolünden başka hemen hemen bütün diğer rollerin seslendirmesini de yapar. Oyuncuların film içindeki, zaten az olan bütün diyalogları tek bir oyuncu tarafından seslendirilir. John Gielgud, yıllardır düşlediği, Bergman'dan Kurosava'ya pek çok film yönetmenine önerdiği; tiyatroda zaten oynamış olduğu Shakespeare'in *Fırtına* oyununu sinemaya uyarlamak fikrini Greenaway'e açtığında, bir tek koşulu olur Greenaway'in: "Bütün rollerin seslendirmesini sen yapacaksın." Greenaway'in, 'diyalog'a karşı tutumu denli, 'sanatçı' ile 'yapıt' üzerine düşündükleri de önemlidir bu koşulun öne sürülmesinde. Biraz sonra bunu daha ayrıntılı ele alacağım.

Yukarıda kullanılan "dönüş" sözcüğüne ilintilenen "gelecek"in kaynağı Greenaway'in bir tahmini: *Prospero'nun Kitapları*, Greenaway'e göre, 2000'li yılların sinemasının nasıl olabileceğine bir örnek. Televizyon teknolojisindeki yeniliklerle sinemanın büyük ekranını birleştiren bir estetikten söz ediyor Greenaway. Çekim sonrası aşamada (daha çok) yapılan bir sinema: Bilgisayar canlandırma teknikleri, video montajı alanındaki teknolojik yeniliklerin görüntüyü belirlediği bir sinema. On altı yıllık deneysel kısa film serüveninden sonra başladığı ve şimdiye değin çevirdiği altı tane uzun metrajlı filmle de "deneme"ye devam ettiğini sürekli vurgular Greenaway.

Rotterdam'ın Boijmans-van Beuningen Müzesi'nde, Aralık 1991-Ocak 1992 tarihlerinde "Beden Olarak Kendimiz" adını verdiği sergisi, Greenaway'in çalışmalarının deneysel özelliğini bir kez daha doğruluyordu: Üstelik, yapıtın izlendiği mekân, sinema salonu değil, bir müze. Filmlerinin çoğunu çektiği ve finansmanını sağladığı Rotterdam'da, filmlerindeki bir ayrıntıyı, izleyiciler için, üç-boyutluyakın-çekim gösterir. Serginin konusu, bedenselliğiyle insan. İnsan bedeni, tensel kipleriyle sürekli başroldedir Greenaway'in filmlerinde. Yalnızca eti ve kemiğiyle, bayağılığıyla, kameraya poz verir beden. Sinema geleneğinin şimdiye değin, belgesel olanlar dışında ele almadığı bir biçimde gösterir Greenaway bedeni: şiddet filmleri, erotik filmler türlerinde görmeye alıştığımız imgelerinden çok farklı bir insan bedeni. Psikolojik boyutu da yoktur Greenaway karakterlerinin. "İnsan bedeni bir ruh ambarına dönüştürüldü sinema tarihinde. Klasik dönem resimlerindeki insan bedeni imgesine dönüyor benim filmlerim."

Müzenin ortalama ziyaretçi sayısını bir anda artıran ve Greenaway'in, Viyana ve Louvre'a konuk sergi düzenleyici olarak çağrılmasına neden olan bu sergi, aynı zamanda müzeler üzerine de bir yorum getiriyor. Müzelerin alışılmış sınıflandırma anlayışını bir kenara itiyor: sınıflandırma birimi; coğrafya, tarih, sanatçı ya da sanat türü değil: içerik ve bir öneri, sınıflandırma birimleri. İçerik, insan bedeni: çünkü kültür, dil, siyaset, din, toplum ve ahlak değerleri ne olursa olsun evrensel bir merakın konusu insan bedeni. Bir öneri: çünkü Greenaway, bedenimizi usçu bir biçimde ve idealizme kaçmadan benimsememiz önerisini kuruyor. Ne suçluluk duygusu ne de hedonizm barındıran, ölümlülüğün sorumlulukla benimsenişi. Bir anlamda, bir İnsanlık

Müzesi değil, İnsan Müzesi'dir gezilen: merak ve iyimserlikle aydınlatılmış. Serginin girişinde, Benetton'un pek çok Avrupa ülkesinde yasaklanan reklam fotoğrafı büyütülerek asılmış. Yeni doğmuş bir bebeğin anne karnından çıktığı andaki fotoğrafı. Kan, vs. Sergide cam kafes içinde çıplak modeller, 14. yüzyıldan çini kaplar, daktilolar, binbir çeşit eldiven, Rubens, Picasso, Dali ve van Dyck'lerle birlikte yer alıyor. Üstelik ışıkla, üzerlerine düşürülen gölgelerle ve asılış biçimleriyle Rubens ve Dali'ler, serginin bağlamına dahil ediliyor. İnsan bedeni, resim tarihindeki anatomi çizimlerinin (Peter Greenaway'e göre) öznesi olarak yakalanmaya çalışılır. Bedenin, sinemasal bir imge olarak, sinema izleyicisinin hiç alışmadığı bir biçimde yeniden kuruluşu. Peter Greenaway'e göre, bu beden imgesi görsel sözlüğümüzün önemli bir bölümünü oluşturan Batı resim geleneğinde zaten var. Özellikle de Andrea Vesalii'nin anatomi çizimlerinde.

Filmlerin eğlendirici özelliğini de düşünür Greenaway, bunu ana sorunu yapmasa da. "Daha fazla seyirciye sahip olmak tabii ki güzel bir şey," demekten çekinmez. Örneğin *Ressamın Sözleşmesi*, Agatha Christie türünden gizlerle dolu, malikânede geçen bir cinayeti; bakmaya doyum olmayan güzel fotoğraflar ve hoş bir müzikle sunar izleyiciye. *Prospero'nun Kitapları*'nda, 16. ve 17. yüzyıldaki popüler bir eğlence biçimi olan "masque"in izlerini taşır: Dans, şarkı, sokak akrobasisi, dramatik bir estetik çerçevede bir aradadır. Greenaway, *Prospero'nun Kitapları*'nda, Gielgud'un oynadığı Prospero'nun; oyuncu Gielgud, Shakespeare'in karakteri Prospero ve yazar Shakespeare'i bir arada canlandırdığını söyler. Aynı biçimde, *Prospero'nun Kitapları*'nın yönetmeni Greenaway, Shakespeare'le özdeşleşir: Shakespeare'in kafasını yoran, zamanındaki "masque" türü, *Prospero'nun Kitapları*'nı yapan Greenaway'e de dramatik kaygılar doğurarak çekici gelir. İki yaratıcının, bir anlamda özdeşleşmesini görürüz. Geçmiş İngiliz kültür ustalarıyla ilk yarışması değildir bu Greenaway'in. *Sayılarda Boğulmak (Drowning by Numbers)* filminde de, İngiliz kırsal manzara resim geleneğiyle, özellikle de Turner'la boy ölçüşür. Sinema öncesi, fotoğraf tekniğiyle hareketi, çoğunluk çıplak modellerle yakalamaya çalışan Muybridge de geçmişten bir başka ilgi kaynağıdır Greenaway için.

Geçmiş, Greenaway'in uzun metrajlı filmlerinde, değişik kılıklarla sürekli kamera önündedir. Zaman boyutuyla değil, görsel

çağrışımlarıyla ve mekân-karakter olarak. *Ressamın Sözleşmesi* ve *Prospero'nun Kitapları*'nın konuları tarihseldir. *Hayvanat Bahçesi* (*A Zed and Two Noughts*) mitolojik karakterle doludur. *Mimarın Göbeği (The Belly of an Architect)*, Joyce'un müze-şehir diye adlandırdığı; Fellini'nin *Roma*'sında da görüldüğü gibi, şehrin metro kazıları, kazmanın her değdiği yerden tarih fışkırdığı için sürekli uzayan; Roma'da geçer. *Sayılarda Boğulmak*, oyunlar tarihi filmidir. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nda karakterler Rubens resimlerinden çıkıp gelmiştir.

Bergman, Resnais ve Diğerleri

Greenaway, kendi deyişiyle, 'düşünce filmleri' yapıyor. Sinemanın, düşünceyi de, saniyede 24 kare tılsımında sarıp sarmalayacağını; ilk kez 16 yaşındayken seyrettiği *Yedinci Mühür* (*Det Sjunde Inseglet*) filminde fark eder. O zamana kadar, sinema onun için, Amerikan ya da İngiliz yapımı, yığınları eğlendiren bir ortamdır. *Yedinci Mühür*'de, sinemanın, "metafor, mitoloji, tarih ve zaman konularını ele alırken aynı zamanda ölüm ve cinsellik üzerine sürükleyici bir anlatı olabileceği"ni görür. Sinemayı ciddiye alması ve elinden geldiği kadarıyla bütün Avrupa filmlerini seyretmesi işte böyle başlar.

Biçimsel açıdan en çok etkilendiği film Alain Resnais'nin *Geçen Yıl Marienbad'da*'sıdır (*L'Annee Derniere a Marienbad*). Bu filmin Greenaway üzerindeki etkisi halen devam etmektedir. Özellikle de sinemada mekân ve zaman anlayışı açısından. *Marienbad*'da, ilginç, çekici; us ve yaratıcılık ürünü olarak gördüğü her şey, yalnızca sinema sanatına özgü niteliklerden kaynaklanmaktadır. Her yönüyle sinematiktir *Marienbad*. *Marienbad*'dan kalan bir başka iz de kameraman Sacha Vierny'dir. Vierny, Greenaway'in bütün uzun metrajlı filmlerinde kameramanlığını yapar. (Greenaway'in her filmine katkısı olan bir başka kişi de, müzikleri besteleyen, besteci Michael Nyman'dir. Greenaway-Nyman işbirliği, Greenaway'in kısa metrajlı deneysel filmleriyle başlamıştır ve müziğin biçimsel yapısıyla filmlerin yapısı arasında bilinçli çakışmalar vardır. Biçimsel olarak, Greenaway filmlerinin sürekliliğini sağlayan Nyman'ın müziğidir.)



Geçen Yıl Marienbad'da (1961), Alain Resnais

Greenaway'i etkileyen bir başka sanatçı da, filmlerinin merkezinde rol alan resim sanatındandır. Kendisi de, aynı zamanda bir ressam olan Greenaway, 1963 yılında gezdiği, R. V. Kitaj'ın sergisinde, görselliğin görüntü ve metni de içerebileceğini anlar. Kitaj, resimlerinde siyaset ve cinselliği resim sanatından ödün vermeden işleyen bir ressamdır üstelik. Kitaj'ın Greenaway'de bıraktığı en önemli etki, birbirinden köken, tür, boyut vs olarak apayrı pek çok şeyin toparlayıcı bir ilkeyle tektürdeşlemesidir. Bir de önemli bir kültürel tabuyu yıkmıştır Kitaj, Greenaway'de. İngiliz toplumunda egemen anlayış, İngiliz sanatçısının entelektüel kaygılarını sanatınının konusu yapmasını bir kendini beğenmişlik örneği, dolayısıyla bir zayıflık olarak değerlendirir. Alan Parker, "Peter Greenaway alkışlanan bir sanatçı olduğu sürece çocuklarımın İngiltere'de büyümesine izin vermem" diyecek denli ileri gidebilir örneğin bu konuda. İşte Kitaj elitist, ezoterik olmanın utanılacak bir şey olmadığını öğretmiştir Greenaway'e.

Bir başka etki de, müzisyenliğinden değil, sanatçı-düşünür yanıyla John Cage'dir. John Cage'in *Indeterminacy* adlı yapıtı, farklardan oluşan bir çoğulluğu tektürleştirdiği için çok etkilemiştir Greenaway'i. Cage'in bu yapıtı, 92 değişik uzunluk ve türdeki kısa anlatı ve anlatı parçalarının herbirinin 60 saniyede okunmasından oluşur. Greenaway için biçem ve anlatı sorunlarını çözüme kavuşturan bir yapıttır bu. Her anlatının 60 saniyede okunması, 60 ayrı anlatıyı tekdürdeş kılar. Bu, 60 anlatıyı tekdürdeş kılan ilke de, anlatıların konularının ne olduğundan anlatı sürecinin kendisine kaydırır dinleyicinin ilgisini. Anlatısız bir sinema nasıl olabilir sorusunu eşelediği, üç buçuk saatlik deneysel filmi *The Falls*'ta, John Cage'e olan borcunu belirtmek için 92 sayısını kullanır Greenaway. Bir ansiklopedi düzeninin tektürleştirdiği, kuş görüntüleri, olgubilim ve belgesel film konularını 92 maddede toplar, *The Falls*'ta. Filmin bir başka amacı da film yapmanın 92 değişik biçimi olduğunu anlatmaktır. Bir gün, Londra'ya gelmiş olan John Cage'e böyle bir film yapma fikrinden söz ettiğinde Cage gülmeye başlar. "Yanlış saymışsın. Benim yapıtımdaki anlatı sayısı 92 değil, 90'dı." Kabalist bir film yönetmeninin yaptığı matematik bir hata!

Yönetmen-Düşünür

Greenaway, filmlerinin düşünceyle olan ilgisine ciddi bir biçimde önem verir. Sinemada, sinemaya özgü im dizgesiyle düşünce üretmenin olanaklılığı ve değerinin anlaşılmasını diler. "Bunlar" der, "derin düşünceler olabileceği gibi daha olgunlaşmamış düşünce parçaları da olabilir." "Aynı zamanda" diye sürdürür, BBC'nin 1. Kanalı'nda kendisini konu alan bir televizyon programında, "düşünce tartışmaları üzerine de sinemanın, gerektiğinde dalga geçerek, iğneleyerek düşünmesi mümkündür." Bu düşüncesini, kendisinin sinemayı niye seçtiğini anlatırken daha açık belirtme olanağını bulur: "Sinema," der, "görsel imgeler ve metinler aracılığıyla dünyayı gözleme, onunla oynama, onu dizgeleştirme ve dileğimce etkilememi sağlar. Ve bunu sinemadan başka bir alanda yapma olanağı yoktur."

Dünyayı, dışımızda olup biteni, isteğimize göre kurcalamak iz-

leği *Prospero'nun Kitapları*'nda en açık biçimde görülür. Greenaway, Shakespeare'den esinlenmemiştir; Shakespeare'i kendi kurduğu bir oyuna dahil edip kullanmıştır. Gielgud'un oyunculuğuyla da oynamıştır. İngiltere'nin 'Sir' unvanını almış, Olivier düzeyindeki usta bir tiyatro oyuncusunun, üstelik Shakespeare oyuncusunun, görkemli sesiyle; metindeki ölü yazıya hayat üfleyen sesiyle; filmdeki hemen hemen her oyuncunun seslendirmesini yaptırtarak, oynamıştır. Oyuncunun, oynayarak yarattığı gerçeklik ile oynamıştır. Filmdeki Prospero da bir başsihirbazdır. Film, Shakespeare'in *Fırtına* oyunundaki öykünün zamandizimi bile bozulmadan kullanılmasına karşın, Prospero'nun kurduğu bir yapıntıdan başka bir şey değildir. Yapıntı, film içinde Prospero tarafından, düş ve gerçeğin sürekli birbirine karıştığı, nerede ayrıldıkları belli olmayan bir biçimde kullanılmasıyla kurulur. Karakterleri ve olayları yaratan, istediği gibi kullanan, onların sözlerini yazdığı gibi, sözlerini de seslendiren Prospero'nun kendisidir. Greenaway, sürekli üzerinde düşündüğü sanatsal yaratım konusunu işte böyle bir "yaratı"yla; "yapıt"la işliyor, *Prospero'nun Kitapları*'nda. Üstelik, nasıl işlediğine de çok önem vererek. Yaratma, oynama, kullanma izleklerini tartışmayı, irdelemeyi; sihir parıltılarıyla dolu bir görsel oyunla gerçekleştirmek en iyi yöntem değil mi? Greenaway'in ana ilkesi, biçim ve içeriği birbirleri içinde eritmek. Üstelik en son teknolojik gelişmeleri de kullanarak, onlarla oynayarak: ama onların tutsağı olmadan.

Bütün bu sihir oldukça planlı bir matematik yapıda dizgeleştiriliyor. *Prospero'nun Kitapları*'nda dört farklı tür sihir kullanıyorum diyor, Greenaway: 1) Oyuncunun yazılı metni okumasının yarattığı sihir; 2) sinemanın geleneksel dilindeki yavaş çekim, hızlandırılmış çekim, 'jump-cut' gibi tekniklerin yarattığı görsel etkinin yarattığı sihir; 3) ileri teknolojiden yararlanan sinema oyunlarıyla, *Yıldız Savaşları*'nın (*Star Wars*) yaptığı gibi, izleyiciyide heyecan yaratan türden sinema sihri ve 4) İleri Tanımlı Televizyon teknolojisi (HDTV), bilgisayar boya kutusu ve montaj odasındaki en son gelişmeleri kullanan yeni sinemanın yarattığı sihir.

Greenaway'e yapılan eleştirilerin en başında, filmlerinde duygu kırıntılarının bile olmadığı eleştirisi gelir. İnsancıl olmamakla, soğukluğu eleştirilir. Greenaway'in yanıtı bıçak gibi keskindir bu

eleştiriye: "Kim, müzede resimlere bakan ziyaretçilerin resimler önünde ağladığı, güldüğü ya da kızdığını görmüştür." Kuşkusuz, sinemanın "duygu" sanatı olduğu inanışı üzerine yapıtlarını kurmuş önemli yönetmenlerle yanıtlamak kolay Greenaway'i. Fakat haklı olduğu nokta, biraz Brecht'i anımsarsak, sinemanın beklentilerle ve kendi geleneğiyle uyuşmak zorunda olmadığı görüşü. Buna karşın, Michael Nyman'ın müziğinin, Greenaway filmlerinde lirik bir etki bıraktığı görüşündeyim: her ne kadar kamera ve oyuncular her türlü duygusallığı silseler bile. Üstelik *Mimarın Göbeği*'nde, izleyicinin mimarla özdeşleşmemesi olanaklı mı? *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* ise kendisinin de söylediği gibi, 1980'ler İngiltere'sinin etik bir eleştirisi. Etik filmler yapma kaygısı olmamasına karşın, filmdeki "hırsız"ın yükselişinin önlenmesi gerektiğine inanır. Öbür Greenaway filmleriyle karşılaştırıldığında tek bir olayın anlatıldığı tek film olduğu görülen *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*, zengin bir im dizgesi olmayı da elden bırakmaz. Lokantanın mutfağı, yemek salonu, tuvaleti ve araba parkyeri ayrı renk ve ışıklandırmayla tanımlanır; oyuncular bir mekândan öbürüne, raylar üzerinde giden kamerayla izlenerek geçerken, mekânların rengi değiştiği gibi elbiselerin de rengi değişir. Etik bir filmin, renk tonlarının ve ışıklandırmanın çok sık değiştiği bir görsellikte sunulması, eleştirilen etik anlayışın siyah-beyaz seçimlerine karşı alınan tavırdandır. Gene içerik ve biçimi çakıştırma kaygısı ön plandadır. Ayrıca, Hıristiyanlığa yapılan göndermelerin bolluğu da dikkat çeker bu filmde. Son sahnedeki yamyamlık aynı zamanda şarapla birlikte yenilen İsa'nın bedeni, eti öyküsüdür.

Greenaway'in, en "soğuk" ve "duygusuz" bulunan filmi *Hayvanat Bahçesi* aslında Greenaway'in çok özel bir korkusundan kaynaklanır. İnsan en sevdiği kişiyi yitirdiğinde acısına nasıl katlanır, diye düşünür Greenaway. Greenaway'in bakış açısıyla insanın en çok sevdiği kişi eşidir. Filmde, alçaktan uçan bir kuğunun yol açtığı trafik kazasında eşlerini kaybeden bilimadamı ikizlerin bu olaya tepkilerini izleriz. Bütün film 2 sayısı üzerinedir bir anlamda: "Pek çok kültürde, insanın ikiziyle doğduğuna fakat ikizini yitirmek zorunda olduğuna inanılır. Böylece, hayatımızın geri kalan bölümünü doğarken yitirdiğimiz ikizimizi arayarak geçiririz. Ve eşleşerek, bu

yokluğu biraz olsun gidermeye çalışırız." Filmdeki ikizler de yaşam ve ölümü temsil eder aynı zamanda; mitolojik adlarıyla, Castor ve Pollux olmalarının yanı sıra.

Ressamın Sözleşmesi'nde, görsel imgeler yaratmanın "siyaseti" işlenir: Gördüğünü çizmekle bildiğini çizmek üzerinedir film. Ressam, farkında bile olmadan, daha filmin başında kaybetmiştir gözlerini, yalnızca gördüğünü çizerek. Sözleşmede olduğunu sandığı güç ilişkileri tersine işler aslında. Seviştiği iki kadın değil kendisidir asıl sömürülen. Cinsellik değil mülkiyet belirler iki kadının da güdülerini. Gene kadınlar kazanır *Sayılarda Boğulmak*'ta. Fakat masumlar, ip atlayan kız ve Smut da kaybedenler arasındadır. Anlatının yapılma sürecini en doğrudan kuşatmaya aldığı bu filmde Greenaway, en kabalist yanını sergiler. Filmin asıl başoyuncusu "sayılar"dır. Tek bir kadın olan üç kadın: üç Cissy Colpitt; üç kez yinelenen, suda boğulma, cenaze töreni ve polis amiri Madgett'in dul Colpitt'ler tarafından üç kez reddedilişi sahneleri, vs. Filmde anlatılanlar sayı dizgesiyle kurgulanır; anlatının başı, ortası ve sonu, kısacası gelişmesi zaman içinde değil, birden yüze kadar sayı dizisi içinde gerçekleşir. Sayılar gibi oyunlar da en temelde birilerinin koyduğu kurallara göre işler. Bütün bu sayı oyunlarını çerçeveleyen görsel arka plan ise kırsal alan betimlemeleriyle geleneksel İngiliz manzara resimleri ve İngiliz resimli çocuk kitaplarının resimleridir: Greenaway'in kamerasıyla yeniden yorumlanır. Sonuçta da, *Sayılarda Boğulmak* beyaz perdenin bir tuvale dönüşmesinin örneğidir. Filmde birbirini izleyen her sahne tuvalin boyutlarını genişlettikçe genişletir.

Greenaway'in sinemayla düşünmesinin devamını merakla bekliyor izleyicileri. Sinemada, sanatçı-düşünürler yok değil: Fakat, Greenaway'de yeni olan, düşüncenin sinemasallaştırılmasının eriştiği boyut ve tat. 2000 yıllık resim geleneği, yazılı kültür, görsel teknolojinin sürekli artan olanakları yaratıcı bir ilgiyle ve çarpıcı bir estetik etkiyle; ölüm, yaratıcılık, insan olma durumu, oyun, güç ilişkileri konularının işlenmesinde kullanılıyor. İçerik ve biçim, tek ve ayrılmaz kılınmaya çalışılarak. Greenaway'in hiç söz ettiğini duymamış olmama rağmen, Orson Welles'i Greenaway'in yakın bir akrabası sayıyorum. Sinema ve sihir üzerine düşünürken;

hatta daha geniş anlamda sanat ve sihir üzerine düşünürken; sinema ve düşünce üzerine düşünürken Welles'i anımsamamak olanaksız. Dünya'yla oyun oynarken hangi sanatçı "Dünyalar Savaşı"nı çıkarabildi? Daha on yaşına basmadan Nietzsche okuyan Welles'in sineması, felsefi aforizmaları ne kadar andırır. Greenaway bayrağı taşıyor.



Şangaylı Kadın (1948), Orson Welles

Peter Greenaway'in Sineması ve Kitapları

Peter Greenaway sinemanın yüzyılı aşan tarihinde ender bazı yönetmenleri –Ayzenştayn, Resnais, örneğin– saymazsak, resimlendirilmiş edebiyat olmaktan kurtulamadığını savlar. Metnin güdümünde ve gölgesinde geçmiş bir uzun yüzyıl. Edebiyatın, daha doğrusu, yaygın edebiyatın anlatı modeli üzerine kurulu bir sinema dili halen günümüzde geçer akçedir. En basit biçimiyle, hemen her filmde bir olay, olaylar dizisi anlatılır; başı ve sonu olan. Diyaloglar aracılığıyla konunun ve gelişmenin anlaşılır kılındığı bir izleme edimine dönüşmekten kurtulamamış, güdük kalmış bir görsel olanaktır sinema. İzleyicinin, kitap okuma alışkanlıkları temel alınarak kurgulanmış, bu alışkanlıklara ters düşmeyecek bir dil kullanılarak resimlendirilmiş, hareket eden fotoğraf kareleri sinemayı oluşturur. O yüzden, sözle, diyalogla, görüntünün kalın bir kalemle altını çizen müzikle iletişim sağlanır izleyiciyle. Kayda alınmış bir oyunu da andırabilir bazı filmler. Peter Greenaway için sinema tarihi, resimlendirilmiş metin ile kayda alınmış oyun örneklerinin tarihinden başka bir şey değildir. (Bu aşamada, Greenaway'in, Jacques Rivette ve kendisine örnek alarak sinemaya başladığı Alain Resnais gibi ustalardan ne denli farklı düşündüğünü vurgulamakta yarar var. Jacques Rivette, iyi sinemanın temelinde tiyatro olduğunu savlar ve son filmi *Bil Bakalım* ile bunu doruk noktaya taşır. Alain Resnais'nin son filmlerine tiyatro-film demek sanırım yanlış olmaz. Greenaway bu tür sinema devlerini –aralarında Godard da vardır– ayrı bir kümeye yerleştirir: sinemayı, kendi sanat ve düşünsel amaçları için araç olarak kullanan has sanatçılar.)

Sinemanın, yazılı kültürün iletişim aracı kitabın yerleştirdiği "okuma" alışkanlıklarından kurtulması gerektiğini savlayan bir yönetmenin, kendi filmlerindeki kitap ve edebiyat göndermelerini na-

sıl "okumalı" öyleyse? *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* filmindeki, *Jakoben* tiyatrodan alıntı "iyi" karakter, elinden kitap düşmeyen, kütüphanede, kitaplar içinde yaşayan kültürlü sevgili Michael'dir. "Kötü" karakter hırsız, bir kitap ve okuma düşmanıdır. *Prospero'nun Kitapları*, Shakespeare'in *Fırtına* adlı oyunundan uyarlanmış, ünlü tiyatro oyuncusu Gielgud'un başrolünü oynadığı bir film. *The Pillow Book* (*Tuval Bedenler*), adında kitap geçen bir başka film olmasının yanı sıra, Japon yazar Sei Shonagon'un *Yastık Kitabı*'ndan esinlenmiş. Televizyon için, ressam Tom Phillips ile birlikte yaptığı *Televizyon İçin Dante* filmi de, *İlahi Komedya*'nın ilk cildi *Cehennem*'in görsel bir yorumu.

Peter Greenaway'in, sinemanın nasıl olması gerektiği yönünde savlarıyla çelişen bir durum mu bu? Sinemanın, edebiyatın boyunduruğundan kurtulması gerektiğini söyleyen bir yönetmen, filmlerinde niye edebiyatla, kitapla bu denli iç içe, koyun koyuna? Platon'un sözlü kültür ile yazılı kültürü birbirine rakip görmesinden bu yana, düşünce tarihinde, söz, ses, yazı ve görüntüyü birbirinden kopuk, kullanıldıkları anlatım ve iletişim teknoloji ortamları bağlamında birbiriyle yarışan kültür dilleri olarak görme eğilimi var. Peter Greenaway yazıya, yazılı kültüre, edebiyata düşman bir sanatçı değil. Kaldı ki, resim eğitimi sırasında, etkilendiği Kitaj gibi, hem kitaplara gönderme yaptığı hem de harfleri görselleştirdiği için, "metinsel" resimler yapıyor diye eleştirilmiş. Görsel dilini oluşturmasındaki en büyük etki, yazıyı görsel bir malzeme olarak kullanan, edebiyat metinlerine gönderme yapan Amerikalı ressam Kitaj. Çokyönlü bir kültür adamı, sanatçı olarak; edebiyattan, yazılı kültürden beslenen biri Peter Greenaway. Kendisinin de sürekli yinelediği gibi, düşüncenin merkezde olduğu deneysel filmler yapıyor. O yüzden, yazılı kültürden, kitaplardan beslenmiş, beslenmek zorunda. Yazılı kültürle, kitaplarla iletişim içinde. Fakat kendisini ifade etmeyi seçtiği ortam, görsel bir ortam, sinema. Bu ortam ve bu ortamın kullandığı görsel dilin geçmişi resmin olanaklarını kullanarak yeni bir dil yaratmak istiyor. Sinemanın, iki bin yıllık Batı resim geleneğiyle olan dil bağlarının, daha az geçmişi olan edebiyat geleneğiyle olan dil bağlarından daha önemli olduğuna inanıyor. Kısacası, Greenaway, sinemada, edebiyatın egemenliğinden söz ederken anlatmak istediği, sinemanın yüzyıldır kendine özgü edebi gelenekten bağımsız görsel bir dil geliştire-

memiş olması. Tümüyle görsel bir dil kurma aracı olarak görüyor sinemayı. Hareket eden fotoğraf kareleri olarak, tuval resminden farklı bir görsel dil geliştirme gizilgücü görüyor sinemada. Sinemanın gerçekliğini Godard'ın dediği gibi saniyede 24 kare olarak düşünürsek, Greenaway bu 24 karenin her birinin bir tuval resmi gibi ince ve yorucu bir ressam çalışmasını gerektirdiğini ileri sürüyor. Olur da bir gün yansıtma aygıtları yok olur, insanlığın elinde, yapılmış filmlerden geriye, yalnızca film kareleri kalırsa, gelecek kuşakların, tek bir kareye bakarak, kareyi yaratmış özerk dilden, filmin iyi mi kötü mü olduğuna karar verebilmelerini istiyor. Müziksiz, diyalogsuz, hareket etmeyen tek bir film karesinin, estetik biçimi ve düşünsel içeriğini iletebileceği kendi özerk dilinin olması gerektiğini savunuyor. Düşünceyi, sanat tarihi üzerine düşünmeyi odak alan, hem içerik hem de biçim kaygıları olan iddialı bir sanatçı Peter Greenaway yeni bir sanatı, yedinci sanatı, araç olarak kullanıp sanat tarihi bağlamında yeni bir görsel dil geliştirmeye, oluşturmaya çalışıyor. Yukarıda andığım Rivette ve Resnais gibi, sinemayı yalnızca düşüncelerini aktaracak bir araç olarak değil, yeni bir görsel dil yaratabileceği, başka sanatlarda olmayan olanakları kullanabileceği bir anlatım ve estetik araç olarak da görüyor. Kitaba karşı değil, sinemayı kullananların kitap dilinden kurtulamamalarına dayanamayan, öncü ve özgün bir sanatçı. Kitabın kültürel mirasını kucaklayan, fakat edebi metinlerin dilini kullanarak değil, sinemaya uygun görsel bir dil geliştirerek yapıtlar veren bir sanatçı.

(Peter Greenaway'in, kendi sanat anlayışı bağlamında çoğunluk katıldığım bu görüşlerini aktarırken, onun sinema anlayışı ile sınırlı olmayan bir yaklaşımımın olduğunu da belirtmek isterim. Peter Greenaway'in aynı zamanda, eksikleri ve gedikleri olan, planın ve aklın öne çıkıp rastlantı ve yüreğin pek görünmediği –*8½ Kadın*'daki (*8½ Women*) kadınlar, Fellini'nin ve Godard'ın kadınlarındaki varoluşsal ve karmaşık cinsellikten ne denli uzaklar örneğin–, edebiyatın yalnızca anlatı yanıyla ilgilenip şiirsel yanını unutan, sinemadaki görsel imgelerin şiirini ve müziğini atlayan –Tarkovski yorumlarında bu çok açık– bir sinema yönetmeni olduğunu da söylemeliyim.)

Greenaway sinemasının edebiyat ve kitaplarla ilişkisini filmlerine daha yakından bakıp örneklerle anlamaya çalışalım. Örne-

ğin, *Tuval Bedenler*'de, 'yazı' ve 'görsel imge' üzerine derinlemesine uğraştığını görürüz. Yazılı metnin, edebi anlatının önceliğini yadsıyan, görsel imgeye öncelik veren, özerklik tanıyan bir sinema anlayışının yapıtıdır *Tuval Bedenler*. Fakat anlatıyı, öykü anlatmayı dışlamaz Greenaway. *Tuval Bedenler*'de, filmin esinlendiği kitaptaki gibi, edebiyata, yazıya düşkün bir kadının öyküsü anlatılır. Peter Greenaway'in bir sanatçı, sinema yönetmeni olarak anlatacak çok öyküsü vardır. Bu, seyircileri, hayranları, eleştirmenleri ile ilişkilerine de yansır. Söyleşi yapmaya bayılır –sözlü kültür–, filmleri, operaları, resimleri, sergi düzenleyicilik yaptığı işleri üzerine kitaplar üretir, üretilmesini destekler –yazılı kültür–. Fakat, sinemada, anlatacağı öyküyü, görsel bir dille, özerkliğe kavuşmuş görsel bir dille, edebi anlatı araçlarını kullanmadan aktarmak ister. Bu bağlamda, Greenaway'in kendisi, başkalarının görmediğine üzülerek *Mimarın Göbeği* filminden bir örnek verir. *Mimarın Göbeği*'nde, sanat yapıtı ve ölümsüzlük düşüncesi, bu konu üzerine kurulmuş bir senaryo ve diyaloglarla anlatılmaz. Tümüyle görsel bir dille filmin içine, filmdeki diğer konu katmanları arasına sokulur. Filmin başkarakteri mimar Kracklite'ı, filmin başlarında, geldiği Roma'daki taş ve mermer yontular arasında görürüz. Kracklite'ın mide ağrıları baş gösterir ve tuval resimleriyle uğraşmaya başlar. Kracklite'ın tedavisi başladığında ise fotoğraflar, mide kanseri giderek onu ölüme sürüklerken de fotokopiler doldurur ekranı. Ölüm, kalıcılık, sanat, sanat yapıtı üzerine düşünceler tümüyle görsel bir dille anlatılır. Çoğaltma kolaylaşıp ucuzladıkça, yontudan fotokopiye doğru gidildikçe sanatın kalıcılığı ve değeri azalır, tükenir. Sanatta tükenme, filmdeki karakterin mide ağrılarıyla başlayıp mide kanseri teşhisi konması ve sonunda kanserden ölmesine koşut geliştirilen bir düşüncedir. Resim denli zengin tek tek tablolardan, ancak sinemanın hareket eden görüntüleri haline geldiğinde yaratabilecekleri bir anlamsal ve estetik bütünlük ortaya çıkar. Diyalog ve doğrudan senaryodan gelen edebi imlere gereksinim duymadan anlatılmış bir düşünce. *Mimarın Göbeği*'ndeki tek konu, yukarıda anlatılan, sanatın ve insanın ölümsüzlüğü üzerine geliştirilen izlek değildir. Ölümsüzlük, kalıcılık bağlamında Darwin'e göndermeler vardır. Görsel imgenin olanakları, çokkatmanlı bir yapıt vermeyi kolaylaştırdığından, Greenaway film karelerini anlam ve anlatı katmanları ile doldurur. *Mimarın Göbeği*'nde özyaşamöyküsel

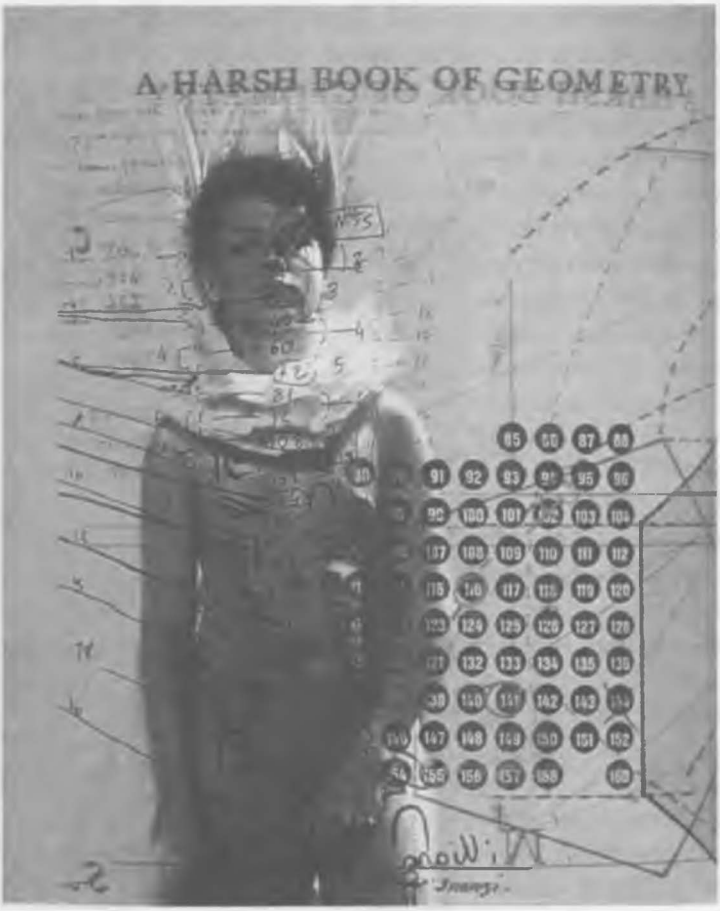
bir katman da vardır örneğin. Mimar, film yönetmenine benzer sorunlarla boğuşarak yapıt veren bir sanatçıdır. Greenaway'in ilk filminin tanıtımı için gittiği Roma'da geçirdiği mide rahatsızlığı, annesi ve babasının mide kanserinden ölmüş olmaları, filmin bir başka katmanının oluşturulmasında kullanılır.



Prospero'nun Kitapları

Tuval Bedenler ise, sinema çerçevesinde, yazı ve görüntü üzerine düşüncelerini en belirgin biçimde dışavurduğu filmidir Greenaway'in. Daha önceki filmlerinde, *Mimarın Göbeği*'nden yukarıda verilen örnekte görüldüğü gibi, yazılı kültürden bağımsız bir sine-

ma dilini çok kez uygulamıştır. Fakat, *Tuval Bedenler*'de, yazı ve görüntü ilişkisi aynı zamanda filmin konusudur da. Görsel imge ile düşünme, öykü anlatımı daha doğrudan ve merkezi bir konum üstlenir *Tuval Bedenler*'de. Çıplak beden ile 'yazı'yı birleştirme, Ayzenştayn'dakine benzer bir kurgudur Greenaway için. Greenaway'in Ayzenştayn'ı, sinemada görsel imgeyi edebi metinden bağımsız kılmış ender bir yönetmen olarak gördüğünü anımsarsak, bu göndermenin ne denli önemli olduğunu anlarız. *Tuval Bedenler* kurguyu, Ayzenştayn'ın tersine, yapım sonrası teknolojik bir yaratıcılıktan, çekim sırasında görsel imgenin yaratılması sürecine kaydırmıştır. Resim ve yazının bir olduğu, ayrışmadığı bir im dizgesidir doğu alfabesi. Greenaway'in yazılı metin, görsel imge ve sinema konularını düşüneceği ideal bir ortam yaratır Çin ve Japon alfabesi, yazısı. Resim-yazı konusunu, çıplak beden üzerine geçici mürekkeple yazma boyutunu ekleyerek zenginleştirir Greenaway. Filmin bir başka katmanı, ölümsüzlük ve insan bedeninin geçiciliği konusu, böylelikle yazılı ve görsel kültür ilişkisinin deşildiği katmana eklemlenir. İçeriğe uyan bir biçim kullanılır. Filmin içerik ve biçimi, aynen doğunun resim-yazısı gibi tek bir ime dönüşür. Edebiyatın, sinemadaki belirleyici etkisini, yazıyı görselleştirerek, filmi yazıyla doldurarak göstermek ister Greenaway. Filmde, insan bedeni bir kitap, kitap bir insan bedenidir; yazıyı, bir sünger gibi emmiş bir insan bedeni; bunun edebiyatı, yazılı kültürü emmiş sinemadan bir farkı yoktur. Greenaway, bir sinemacı olarak, birincil konusu olan yazı ve görsel imge ilişkisini, içeriğe uygun bir biçim bularak ve tümüyle görsel bir dil yaratarak, diyaloğa ve senaryoya yaslanmadan anlatmaktadır. Bence, Greenaway'in, değişik filmlerinde ve sinema dışında yarattığı sanat yapıtlarında yineleyip durduğu çekirdek konularını, en ekonomik şekilde ve ustaca görselleştirdiği başyapıtıdır *Tuval Bedenler*. Tek bir Greenaway filmi almak zorunda bırakılsam ıssız bir adaya düştüğümde, *Prospero'nun Kitapları* ile arasında çok bocalasam da *Tuval Bedenler*'i seçerim. Peter Greenaway'de, sinemayı, görsel imgeyle, sonsuza yaklaşan sayıda oynama olanağı sağlayan bir ortam olarak görmesinden kaynaklanan ve görsel abartı, fazlalık olarak ortaya çıkan bir olumsuz yan var bence. Bu olumsuz yan, *Tuval Bedenler*'de, öykü mekânının da –Antonioni'nin mekân kullanımı bağlamında– filmdeki görsel ansiklopediye eklenmesi ve



Prospero'nun Kitapları

psikolojik tuzağa düşmeden insan ilişkilerinin renk tonlarının derinleştirilmesiyle, usta bir biçimde giderilmiş. Görsel fazlalık görsel derinliğe dönüştürülmüş. Tuval boyayı emmiş.

Prospero'nun Kitapları'nda da, yazı filmin anakonularından biridir. Shakespeare'in *Fırtına* oyununda işlenen sihir, yanılsama, uyutma, kandırma izleklerinin kaynağı bir yazıdır, kitaptır. İnsanları ve düş gücünü harekete geçiren güç, yazıdır. Sözcükler yazılı metni, yazılı metin sayfaları, sayfalar kitapları oluşturur ve bu kitaplardan resim biçimini almış bilgi üretilir. *Tuval Bedenler*'de geliştirilen hattat-

lık izleği, Peter Greenaway'de *Prospero'nun Kitapları*'yla başlamıştır. Yazı ve resmin ilişkisi, işte *Prospero'nun Kitapları*'nda bu biçimde ele alınır. *Prospero'nun Kitapları*'ndaki, yazıdan doğan resim izleği, *Tuval Bedenler*'de, Batı kaligrafisinden Doğu hattatlığına geçişim çerçevesinde resim-yazı izleğine dönüşür.

Sihir, buluş, yönlendirme, ipleri çekmenin karakteridir Prospero. Sinema da, yarattığı yanılsama ve sihirle seyircisiyle oynar, onu yönlendirir. Film yönetmeni de oyuncuları, filmin uyarlandığı kaynak metni kullanır, yönetir, ortaya çıkan görsel imgelerle kurguda oynar. Kitabı yazan Shakespeare, oyunun karakteri Prospero, Prospero'yu oynayan ve filmdeki bütün diyalogları okuyan ünlü oyuncu Sir Gielgud, filmi çeken Greenaway birbirleriyle örtüşürler, özdeşleşirler ve tek bir karaktere dönüşürler. Prospero, sürgüne gönderildiği adaya götürdüğü 24 kitap sayesinde insanları yönetir, olayları yönlendirir, gerektiğinde yaratıcıdır, her şeyin ve herkesin kaderini çizer. Greenaway'in sorusu şudur: insan okuduklarının bir ürünü müdür, Prospero gibi? *Prospero'nun Kitapları*'nda, olağanüstü güzel ve sihirli bir görsel dil yaratarak soruyor bu soruyu Greenaway. Sanırım, Peter Greenaway ile ilgili yukarıda sorduğum kitap ve sinema ilişkisi üzerine olan soruya en iyi yanıt da *Prospero'nun Kitapları*'ndaki bu görsel soru.

Francis Bacon: Ressamın Sinemada Oynayan Kötü Kopyası

Kendisine, BBC tarafından, Francis Bacon'ın yaşamı üzerine film yapma teklifi yapıldığında John Maybury'nin yanıtı olumsuz olmuş önce. Fakat, Francis Bacon ile sevgilisi George Dyer arasındaki, 1964-1971 yılları arasında süren eşcinsel ilişkinin filmini yapmak ise, çekici gelmiş. İngilizce adı *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (*Aşk Şeytandır: Francis Bacon'ın Bir Portresi İçin Taslak*) olan film, Francis Bacon ile George Dyer'ın ilişkisi üzerine kurulu. Maybury, kuşkusuz, yalnızca Bacon ile Dyer'ın ilişkisini anlatmıyor filmde; aynı zamanda, filmin başlığından da çıkarılabileceği gibi, Francis Bacon'ın resimleri, yaratıcılığı, ressamlığı üzerine yorumlarını da aktarıyor izleyiciye.

Filmin, son zamanlarda bir sinema türü olarak vaftiz edilen, kendi festivalleri olan, eşcinsel filmleri türüne girdiği de söylenebilir. Maybury'nin, eşcinsel sinemanın İngiltere'deki önde gelen adı Derek Jarman'ın müridi olması, Bacon'ı oynayan filmin başoyuncusunun, şövalye rütbeli eşcinsel Derek Jacobi, diğer önemli bir rolü oynayan Tilda Swinton'ın, İngiltere'nin önde gelen feminist film yönetmeni olması; filmin, eşcinselliğin sinemaya aktarılması kaygısı da akılda tutularak yapıldığı düşüncelerini desteklemiyor değil. Maybury'nin, daha önce yaptığı deneysel, kolaj teknikli filmlerinin, özellikle de Proust'a gönderme yapan *Remembrance of Things Fast* (*Hızlı Nesnelerin Anıları*)'nın, cinseliğin ahlakı üzerine olması, Maybury'nin Francis Bacon'a olan ilgisinin eşcinsellik boyutunu vurgulayan kanıtların sayısını artırıyor.

Biraz, "bu ne perhiz, bu ne lahana turşusu" gibi bir durum ortaya çıkıyor doğal olarak. Bir eşcinsel sevi ilişkisini anlatmayı filmin odağına yerleştirmekten söz ettikten sonra; Francis Bacon'ın resimlerine, cinsel ilişkilerinden yola çıkarak bir yorum denemesine kalkışmak, Maybury'nin filmini ve Maybury'nin film yönetmenliğinin kalitesini, gözü bu tür inceliklere duyarlı olan izleyiciler için, daha film başlamadan "özürlü" duruma sokuyor. Fakat Maybury'nin, Derek Jarman'ın bir müridi olduğu düşünülürse, bu hiç de beklenmedik bir durum değil. Jarman da, filmlerinde, kapasitesinin üzerinde "savlar" üretmeye çalışan biriydi bence. Aynı biçimde, filmde kendilerine figüran rolleri verilen Maybury'nin "birlikte takıldığı" günümüz İngiliz enstalasyon sanatçıları Gary Hume, Sarah Lucas, Tracey Emin, Gillian Wearing, Angus Fairhurst da kapasitelerinin üzerinde sanat ile ilgili savlar üretmeye çalışan kişiler. Maybury'nin Bacon filmi, kısacası, ne sanat üzerine iyi bir film ne de sanatçının içindeki cinsellik şeytanını ilginç bir biçimde araştıran bir film.

Benim açımdan ise, herhangi bir sanatçı üzerine yapılan bir film, belgesel değilse, çok zor ısındığım bir sinema olgusu. Korkunç tuzaklarla dolu bir proje, bir sanatçı üzerine yapılan bir film. Sanatçının yaşamı bir anlatıya mı dönüştürülecek, yoksa sanatı ile ilgili bir yorum denemesine mi kalkışılacak? Sinemanın, ticari nedenlerden dolayı, böyle bir çabayı bir buçuk iki saatlik bir süreyle sınırlandırması ayrı bir sorun. Filmi yapılan, zaten tanınmış bir sanatçı ise; üzerine onlarca eleştirel kitap, onlarca biyografi yazılmış demektir. Bütün bu bilgiler ve belgeler nasıl eleştirel olarak ele alınabilir? Ya da nasıl bir sanat yapılabilir bütün bunlardan? Sıkı bir film yönetmenliği yanı sıra, o konunun sıkı bir eleştirmeni de olmayı gerektirir böyle bir çaba. Maybury'nin "Baconvari" sinema görüntüleri yaratma çabası bu tür sorulara filminde oldukça acemi çözümler sunmakla kalır. Maybury, bence baştan yitirmiş girdiği savaşı: Bir anlatının doğmasına neden olur diye, resimlerinde iki figürü yan yana getirmekten kaçınacak denli tek insan figürü üzerine çalışmış, resminde hiçbir edebi anlatı öğesinin çağrıştırılmasını istememiş Bacon üzerine yapılacak bir film önce "kavram"da "Baconvari" olmalıydı. Görüntülerde "Baconvari" olmaya çalışmak, olsa olsa ortalama bir film okulu öğrencisinden çıkabilecek bir iş. Kaldı ki, Maybury'nin gö-

rüntülerde "Baconvari" olmaya çalışması, balıkgözü merceklerle, çekimini yaptığı insan figürlerinin formlarını bozmaktan öteye gitmiyor. Bacon'ın, resimlerindeki figürlerin formlarını bozma süreci ise tamamıyla bambaşka yaratı dinamiklerini taşıyor. Bacon'ın figürleri soyut değildir; ancak ne oldukları, ne yaptıkları neredeyse anlaşılamayacak ölçüde belirsiz kılınmıştır: sanki, önce fırça darbeleriyle tümüyle tanınmaz, anlaşılmaz duruma getirilmiş sonra çok dengeli birkaç hareketle en az düzeyde belirli kılınmıştır. Bir hayli rastlantısal olması istenmiş, ama çok kontrollü imgeler Bacon'ınkiler. Balıkgözü merceğin taşıyamayacağı bir ağırlık var burada ve Maybury'nin resim sanatı bilgisi ne yazık ki bunu fark edecek kadar yeterli değil.

Maybury, "Baconvari" görüntüler yaratmaya çalışması dışında, filminde merkezi bir ağırlık taşımasa da, Bacon'ın özel yaşamıyla resmini açıklama çabaları da gösteriyor. Bacon'ın resimlerinin yarattığı şiddet izlenimleri, Bacon'ın cinsel ilişkilerindeki mazoşist, sosyal ilişkilerindeki sadist davranışlarıyla "açıklama" eğilimi görünüyor Maybury'de. Bacon'ın, acıyla cinsel hazzı birlikte yaşama tutkusu da Bacon'ın resimlerini açıklamaya çalışmak için sürekli anıştırılıyor filmde. Bir sahnede, çok sıradan bir eşcinsel pornografi filmini anımsatan biçimde, Bacon'ın kendisini sevgilisi Dyer'a kırbaçlattırmasını gösteriyor Maybury. Başka sahnelerde, Bacon'ın, Ayzenştayn'ın *Potemkin Zırhlısı*'ndaki ünlü Odessa Merdivenleri'ndeki katliam sahnesini seyrederken; bir boks maçında, boksörlerin yüzlerinden kendi yüzüne kan sıçramasından; bir trafik kazasından sonra kanlara bulanmış yolculara tanık olurken, nasıl bir orgazmik tat aldığını, çok zayıf ve klişe sinema diliyle gösteriyor Maybury. Amacı, sanatçının yapıtlarında sezilen şiddetin köklerini göstermek. Oldukça basit bir sanat eleştirmenliği yapıyor Maybury.

Bacon gibi, resimleri özyaşamöyküsel izleri çok belirgin bir biçimde taşıyan bir ressam, Maybury'nin yaptığı cinsten bir yaklaşımı çağırıyor denilebilir. Sonuçta, Bacon, sevgilisi Dyer'ın pek çok resmini yaptı. Hem Dyer ölmeden önce hem de trajik denilecek bir biçimde öldükten sonra. Üstelik Dyer, Bacon'ın, bir sergi açılışından önce intihar ederek ölen ikinci sevgilisiydi. Önce, kendinden yaşlı sevgilisi Peter Lacy, sonra da, kendinden genç sevgilisi John Dyer. Fransız Cumhurbaşkanı Pompidou'nun açılışını yaptığı



Potemkin Zırhlısı (1925), Sergey Ayzenştayn

Paris'in ünlü Grand Palais'indeki sergisinin açılışından önceki gece, Bacon ile birlikte kaldığı otel odasında intihar ediyor Dyer. Daha önceleri de intihar girişimleri olmuş bu işçi sınıfı kökenli, eğitimsiz, hırsızlıktan hapse girmiş, zayıf kişilikli sevgili, Bacon'a çok bağlıydı. Maybury'nin filminin başlangıç sahnesi Grand Palais'deki sergi açılışı. Gerçekten, anlatılası bir ilişki Bacon ile Dyer arasındaki. Üstelik, Bacon, Dyer'ın intiharını *Dyer'in Anısına* adlı bir üç kanatlı tablo ile resme dönüştürüyor. Maybury, Bacon ile Dyer ilişkisine bakarken, klasik bir, sanatçı ile ilham perisi sevgilisi arasındaki ilişki cinsinden, duygusal bir işe kaçmıyor. İlişkiye intihar öğesi de girdiğinden, melodramatik de olabilecek bir ilişkinin anlatısını yapmaya da kaçmıyor. Bu, Maybury'nin olumlu yanı. Bacon'ı, sanatını, sevgilisinin önüne koymuş bir bencil olarak da çizmekten kaçınır görünüyor, ayrıca. Ahlaki yargılar getirmekten uzak durmaya çalışıyor. T.S. Eliot ve Ted Hughes'un başlarına gelenleri düşününce, Maybury'nin bu yanı olumlu görünebiliyor. Fakat, Maybury'nin, farkında olduğunu anıştırmaktan çekinmemesine rağmen, bunca zengin konuları içeren bir konunun altından kalkamadığı da bir gerçek. Üstelik, Bacon'ın

resimlerini, kendi kafasındaki bu tam oturmamış gözlem ve tepki parçacıkları ile açıklama çabalarına girişmesi de kesin bir zayıflık filminde.

Belki bu tür kaygılardan olacak, Bacon'ın sanat mirasçıları, Maybury'ye, filmi çekmesinde destek olmamışlar. Bacon'ın resimlerini filminde göstermesine izin vermemişler. Bence, Bacon adına yapılmış doğru bir hareket. O yüzden, Bacon'ın, Dyer tabloları dahil hiçbir tablosu "rol" almıyor filmde. Aynı biçimde, Bacon'ın pek çok yakın arkadaşı da Maybury ile çalışmaya yanaşmıyorlar. O zaman Maybury'ye, kendi arkadaşları olan günümüz enstalasyon sanatçılarını figüran olarak kullanmaktan başka bir seçenek kalmıyor. Metaforik anlamda, film ağır bir eksikliği, küçük gramajlarla dengelemeye çalışıyor. Bacon'ın, pek çok sanatçı gibi özel yaşamıyla sanatının karıştırılmasına karşı olduğu iyi bilinen bir gerçek. Yaşarken, en az üç biyografisinin yayımlanmasını doğrudan engelliyor, pek çok başka girişimi de daha baştan sabote ediyor. Bacon'ın bu biyografik bilgiye karşı olma konusunda aşırı duyarlığı, müridi Lucien Freud'da da var. İki sene önce, Lucien Freud'un biyografisini, kendisinin karşı çıkmasına rağmen yazmayı deneyen bir yazar ardında kuşku bırakacak bir biçimde öldü. Freud'un parmağı anıştırılmadan edilemedi bu kuşkulu ölümün ardında.

Maybury'e, Bacon üzerine yaptığı filminde, biyografik bilgiler konusunda danışmanlık eden kişi Daniel Farson. Farson, Bacon'ın kapsamlı bir biyografisini yazdı ve Bacon'ı yakından tanıyan biriydi. Özellikle de Bacon'ın, 1960'lar Londra'sının eşcinseller semti Soho'sundaki bohem yaşamını iyi bilen biri. Fakat Bacon üzerine yazılmış diğer biyografilerle karşılaştırıldığında, derinliği olmayan, anekdota dayalı bir biyografi Farson'ınki. Maybury, filmini, Bacon'ın ve sanatçı arkadaşlarının neredeyse yaşamlarını geçirdiği, şimdi ise bir canlı müze durumunda olan, Londra'nın Soho'sundaki "Colony Room" barı üzerine kursaydı, kendi film yönetmenliği yeteneklerine daha uygun bir iş yapmış olurdu, bence. Çünkü, kendisinin bir söyleşide belirttiği, "Bu filmde, Bacon ile Dyer arasındaki aşk ilişkisi ve bu ilişkinin Bacon'ın ressamlığına nasıl yansıdığı üzerine bir şeyler söylemekten başka bir amacım yok" amacı, sinemasal olarak da, bir sanatçıyı anlama çabası olarak da bence başarısızlığa

uğramış. Filmi, İngiliz kültür yaşamına ve Bacon'ın anılmasına katkı olsun diye finanse eden BBC ve İngiliz Film Enstitüsü; bence, paralarını iyi bir belgesel için harcasaydılar, daha iyi yaparlardı. BBC'nin rakibi televizyon kuruluşu ITV, Bacon yaşarken, eleştirmen ve program yapımcısı Melvin Bragg'ın South Bank sanat programı dizisi içinde bunu başardı örneğin. Melvin Bragg'ın yaptığı; Bacon'la söyleşilerini ve Bacon'ın stüdyosuna ziyaretleri de içeren, Bacon'ın bu söyleşilerde bol şarap içerek sarhoş olacak ve Melvin Bragg'a açıkça sulanacak denli sahici davrandığı belgesel, Bacon'ı anmak için ve kültüre hizmet etmek için çok daha iyi bir projeydi.

Sinemadaki Gölgenin Kaynağı Nerede?

Alman Dışavurumcu Sinemada Aydınlatma ve Gölge Oyunları

Ortalama sinema seyircisi, "gölge"yi, korku filmlerinden, karanlıkta geçen detektif filmlerinden ("film noir") tanır daha çok. Sinemanın, heyecanlandırma (Hitchcock, örneğin) ve duygulandırma (Wim Wenders ve Luc Besson, yenilerden) aracı olarak kullanılmasında, yönetmenin seçebileceği görsel oyunlardan biridir. Aydınlık ile karanlık arasında kaldığından gölge, gerçek yaşamda bile tedirgin eder. "Gölgesinden korkan" insanların olması boşuna değildir. Gerçekçiliğe, teknolojik özellikleri nedeniyle, fotoğrafı da aşan bir biçimde, en yakın sanat dalı olan sinema bu üstünlüğünü "gölge"nin ürpertisini yansıtmada çok iyi kullanır. Jacques Tourneur'ün ünlü filmi *Kedi İnsanlar*'ı (*Cat People*, 1942) ve özellikle de bu filmdeki yüzme havuzu sahnesi halen anımsanan ilklerden biridir.

Canlı bir varlığın, cansız varlığıdır gölge. Canlı dünyanın hemen dibinde, hareket eden cansız dünya. Gölgenin, cansız ve canlı dünya arasındaki köprü durumunu Alman dışavurumcu sinema en kapsamlı ve etkili bir biçimde işlemiştir; Alman kültürünün bu konudaki zengin geçmişinden yararlanarak. Alman dışavurumcularından Murnau'nun, *Nosferatu*'yu yapması rastlantı değildir. Drakula'nın gölgesi yoktur. Canlı ile cansız dünyaların, dehşet verici bir biçimde birbirlerine dönüşme metaforu olarak Drakula'dan daha güzel bir buluş olamaz. *Görünmez Adam* ise Alman dışavurumcuların çekeceği bir film olamazdı. Çünkü, gölgesi korkutucu değildir, görünmez adamın: tersine içini rahatlatır seyircinin çünkü kurtuluşunu sağlar görünmez adamın.



Metropolis (1927), Fritz Lang

Alman dışavurumculara daha sonra dönmek üzere, gölgeyi, önce, sinemada aydınlatma ile ilintilendirmeye çalışalım. Her film yönetmeni, teknik düzeyde, aydınlatma sorununu çözmek zorundadır. Bobindeki film, banyodan sonra ekrana yansıtıldığında, izleyici görebilmelidir çekileni. En uç örneğini Stanley Kubrick'ten verebiliriz. *Barry Lyndon* filminin çekiminde, Kubrick, olası her durumda, aydınlatma kaynağının mumlardan gelmesini ister. Zamanın sinemada kullanılan fotoğraf teknolojisi ise buna uygun değildir. Ne kadar çok mum kullanılırsa kullansın, 1972'de var olan film ve lensler için, teknik olarak, yeterli aydınlık yaratmak olası değildir bu biçimde. Kubrick, bütün dünyayı kapsayan ve üç ay süren bir arama turuna çıkar. İstediği çekimi yapabileceği lensi Amerikan Havacılık ve Uzay Araştırmaları Dairesi'nde bulur. Ayda kullanılmak için geliştirilmiş Zeiss 50 mm lensi. Daha sonra da, altın renginde ve kara duman vermeden yanan; hayvan yağından değil, arıların balmumundan yapılmış mumlar aramaya çıkar.

Yönetmenlerin sanat anlayışı ile belirlenen, tüm filmlerinde ya da filmden filme, o filme uygun aydınlatma yöntemleri vardır. Filmin anlamlandırılmasında, estetik ve plastik etkilerinin

oluşturulmasında temel bir yer tutar aydınlatma. Godard, yalnızca doğal aydınlık kaynaklarını kullanarak çekim yapar örneğin. Coppola, neonlar kenti Las Vegas'ı, *Yürekten Biri* (*One from the Heart*) filminde yalnızca stüdyoda, yapay aydınlatma ile çekmiştir. Sinemada "gölge" ile başlamıştım, "aydınlık"a geçtim. Çünkü en temelde, sinemada "aydınlatma" çerçevesinde ele alabiliriz gölgeyi. Sinemanın estetik, plastik kaygılarından yola çıkmamız gerekir. İyi örneklerinde ise sinemanın, bu estetik kaygı, filmin anlamına içleştirilmiştir. Yukarıda sözünü ettiğim gibi de, bazı film türlerini –korku ve "film noir" gibi– "aydınlatma" biçimi belirler.

Bu yazıda, sinemanın kapsamlı bir aydınlatma ve gölge tarihini yazmak olası değil. Fakat, "gölge"nin çıkış noktasında, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrası Alman dışavurumcu sinemada, elimden geldiğince derinliğine konaklamayı deneyebilirim. Bu seçimin özellikle yararlı bulduğum yanları da var: sinemanın, felsefe ve diğer sanatlarla diyaloğunun başarılı örneklerini gördüğümüz bir dönem bu. Alman dışavurumculuğu, sinemanın, henüz ses ve renkle tanışmadığı, gölgenin; siyah ve beyaz, aydınlık ve karanlık kutuplarında en doğal bir biçimde görselleştiği bir an.

Dışavurumculuktaki Gölgenin Kaynakları

Gerçekçiliğe, teknolojik doğası gereği, en yakın sanat dalı olan sinema için, "dışarısı"nı değil, "içerisi"ni gösterecek bir dil geliştirmeye koyulur Alman dışavurumculuğu en önce. Gerçekçilerin peşinde koştuğu "dış görüntüler"le, gündelik yaşam, doğa, vs ile ilgilenmek istemezler: sinemayı, bir sanat dalı yapma yolunda "iç görüntüler" çekme seçimini yaparlar. Çekimi yapılan "iç görüntüler", Alman kültürünün tanımladığı iç görüntülerdir doğal olarak. Goethe'nin *Faust*'undan esinlenmiş, Alman romantiklerinin ruh ağırlığını taşıyan, karanlığa saplantılı görüntüler, karabasan düşler. Dar mekânlarda sıkışmış bir karanlık değildir yalnız bu. Bergman'da, ondan etkilenmiş Tarkovkski'de, ustalıkla işlen-



Dr. Caligari'nin Odası (1919), Robert Wiene

miş, evlere ve insan ilişkilerine sıkıştırılmış bir karanlık değildir dışavurumcuları çeken. Onlar, sonsuza uzayan, geniş mekânlara, cansız dünyayı da içine alarak yayılmış; bu yüzden insanın yalnızlığını daha korkunç kılan, alınyazısı yapan bir karanlığı dışavurmaya çalışırlar. Drakula'nın seyahat ettiği uzaklıklar (*Nosferatu*), *Metropolis* büyüklüğünde yerleşimler, lunaparktan bütün kente yayılan (*Dr. Caligari'nin Odası*, *Golem*) sokaklar ve evler ağı boyutunda düşünürler karanlığı, metafizik yalnızlığı. İnsan psikolojisini araştıran, dışavuran görüntüler değildir bunlar. *Dr. Calgari'nin Odası*'ndaki (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) Dr. Caligari ve onun uyurgezer kuklası Cesare, psikolojik anlamda tanımlanmazlar; davranışlarının, kıyımlarının psikolojik açıklamasına girişilmez. Kötülüğün soyutlanmasıdır Dr. Caligari ve Cesare. Dışavurumculuğun bu ilk örneği, aydınlık ve karanlık, eğik açılar, abartılı perspektifler, dengede olmayan bir teraziye oturtulmuş dekor ve etkili gölgelerin filmidir. Gerçekçiliği bilinçli bir biçimde olum-

suzlamış; iç dünyaları öznel bir biçimde yansıtmayı amaçlamış Alman dışavurumculuğu için Dr. Caligari, gölgeyi ve aydınlatmayı, ruhun, karanlık ile aydınlık arasında sallanışını gösterme çabasıdır.

Sinema üzerine en iyi düşünmüş kişilerden biri, Gilles Deleuze, iki ciltlik *Sinema* kitabında, "gölge"yi, gelmekte olan tehlikenin sinemasal imgesi olarak tanımlar: Murnau'nun, *Tartuffe*, *Nosferatu* ve *Tabu*'sunu örnek vererek. (Alman dışavurumcu sinemanın başlangıcı olarak kabul edilen *Dr. Caligari'nin Odası* da, Alman film kuramcısı Kracauer tarafından, Hitler'in ve Nazilerin erken gölgesi olarak tanımlanır, *Caligari'den Hitler'e* adlı kitabında. *Gölgeler* (*Schatten*) filminin kendisi, tarihsel açıdan, gelecek olan tehlikenin gölgesi olmuştur Kracauer'e göre. Sinema eleştirisi alanında *Dr. Caligari'nin Odası*'nın bu çözümlemesi diğer bütün çözümlemelerden daha belirleyici durumdadır halen.)

Tiyatro Yönetmeni Max Reinhardt'ın Gölgeleri

Alman dışavurumcu sinemadaki gölgenin kaynağı görüldüğü gibi felsefidir. Alman düşünce ve sanat tarihinden alır gücünü. Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanyası'ndaki sanat akımları da belirleyicidir. Sinemadan önce tiyatroda ve edebiyatta görülür dışavurumculuk. Dr. Caligari'den altı yıl önce yapılmış, 1913'te gösterime giren *Paglı Öğrenci* (*Der Student von Prag*) filmi, Adelbert von Chamisso'nun, gölgesini satan bir gencin öyküsünü anlatan *Peter Schlemihl* adlı öyküsünden esinlenir. *Paglı Öğrenci*, o zamana değin sinemaya dudak büken Alman aydınlarına, sinemanın, romantizmin izleklerini estetik olarak yansıtmakta başarılı olabilecek bir ortam olarak görünür. 1912 yılına değin Berlin Tiyatro Yönetmenleri Birliği, tiyatro oyuncularının filmlerde oynamalarına izin vermezdi. *Paglı Öğrenci* filminde, gölgenin sinemasallaştırılması, Alman aydınlarına, sinemanın, sanatsal gizilgücünü görmelerini sağlar. *Paglı Öğrenci*'de ilk kez sinema oyunculuğu yapan tiyatro oyuncusu Paul Wegener, sinemanın sanat gizilgücünü anlatırken şöyle der: "Aydınlık ve karanlık, sinemada, ritim ve uyumun müzikte gördüğü

işlevleri görüyor." 1910'dan beri Alman sanatını etkisi altına almış dışavurumculuk, sinemayı küçümsemekten vazgeçip, sanatsal gizilgücünü araştırmaya başlar.

İlk bağlar, tiyatro ile kurulur. Gerçekçiliğe tepki gösteren dışavurumcu sinema, stüdyo çekimini, gerçek mekân çekimine yeğler. O yüzden, Alman dışavurumcu sinemayı stüdyoda kurulan film setlerinden ayrı düşünmek olası değildir. Bu film setlerinin yapımına damgasını vurmuş kişi de o dönemin ünlü tiyatro yönetmeni Max Reinhardt'tır. 1907 ile 1919 yılları arası, Alman tiyatrosunun "Kaiser"ı olarak adlandırılan Reinhardt, Alman dışavurumculuğunu tanımlayan aydınlatma ve gölge etkilerini, kendi tiyatro deneyiminden aktarmıştır. Aydınlık ve gölge, Alman dışavurumcu sinemada çarpışmadan önce, Berlin'deki tiyatrolarda, oyunlarda birbiriyle çarpışmıştır. Reinhardt, aydınlatmanın tüm sırlarına, yönettiği oyunlarda, sinemadan önce erişmiş bulunuyordu. Sanat tarihçisi Lotte H. Eisner, 1952'de yayımlanan *L'ecran Démoniaque* adlı kitabında Reinhardt'ın tiyatro sahnelerini betimlerken şöyle der: "... sahnedeki içbükey ufuk önce ayışığına, ardından, göz kamaştıran güneş ışığına boğulur; birden karanlığa gömülür ufuk; bulutların uçuştuğu gökte yıldızlar parlamaya başlar." Reinhardt, tiyatroda geliştirdiği aydınlatma ve gölge tekniklerini, bunlara uygun kostüm ve dekorları daha sonra dışavurumcu sinema yönetmenleri ile paylaşacaktır. Dışavurumcu sinemanın, bugünkü sinema izleyicilerine "komik" görünen "teatral"liğinin kaynağı gerçekten tiyatrodan gelir.

Dışavurumculukta Alman Ruhunun Gölgesi

Sinema, alacakaranlığı günışığına yeğleyen Alman ruhuna yeni sanatsal olanaklar sağlıyordu. Faustçu ruhları çevreleyen mekân aydınlık değildir; karamsarlık ile kararmıştır. Eisner'e göre, düşünür Spengler, Rembrandt'ın kahverengisini, Faustçu ruhun rengi olarak seçer. 1890'da yayımladığı bir kitabında, Alman sanat tarihçisi Julius Langbehn, Rembrandt'ın melankolik koyu renklerinde, varoluşun karanlık yüzünü görür. Rembrandt'ın resimlerinde, aynen alacakaranlıktaki gibi, karanlık daha siyah, aydınlık daha açıktır. Hölder-

lin de gönlünün, alacakaranlıkta dingin olduğunu söylemiştir. Ve sormuştur, "Acaba bu alacakaranlık bizim özümüz mü?" "Gölge, ruhumuzun vatanı mıdır?" Mistikliğin kuramcısı Spengler'e göre, gece bedenleri eritir içinde, gündüz de ruhları. Lang ve Murnau ile doruklarına ulaşan Alman dışavurumcu sineması böylesi bir geleneğe eklemlenmiştir. Lang'da, özellikle de *Metropolis*'te, aydınlık ile karanlık arasındaki tonlar arası geçişler; Murnau da ise, özellikle de *Faust*'ta, karanlığı delmeye çalışan ışınların oluşturduğu karşıtlıklarla ortaya çıkar bu.

Alman dışavurumcu sineması, özellikle Murnau'yla doruklarına ulaşan bu sinema, aydınlık ve karanlığı çarpıştırmıştır. Murnau'nun, sinema tarihinin en çok eleştirel ilgisini çekmiş Drakula filmi özelliğini koruyan *Nosferatu*'su, genç işadamı Hutter'ın eşi Ellen'in kanını bütün gece boyunca dehşet verici gölgeler dansı eşliğinde emip bitirdikten sonra, günün ilk ışıklarına kurban gider. Daha sonra, *Faust*'ta, Murnau, doruğa ulaşır ışığı karanlıkla çarpıştırmada. Goethe ve romantiklerde görülen aydınlık ve karanlığın sonsuzluğa uzayan karşıtlığı, çarpışması, sinemada Murnau ile görselleşir en çok. ABD'li sanat tarihçisi Angela Dalle Vacche, *Sinema ve Resim* adlı kitabında, Murnau'nun 19. Yüzyıl Alman romantik manzara ressamı Caspar David Friedrich'in resimlerinden etkilenmesini anlatırken, bu resimlerdeki genişlik ve sonsuzlukla ilişkilendirilen ürkütücü ruh yalnızlığının, Murnau'nun filmlerinde nasıl yansıdığını gösterir. Murnau, bazı durumlarda, neredeyse Friedrich'in resimlerini ilk çekim gibi kullanmıştır.

Dışavurumcu Sinemadaki Gölgenin Kavramsallaştırılması: Gilles Deleuze

Dışavurumcu sinemanın, Alman romantik düşünce ve edebiyatıyla olan bağlarını Deleuze de vurgular. Lotte H. Eisner'in, 1952'de yayımlanan *L'ecran Démoniaque* adlı kitabı; Alman dışavurumcu sinemanın sanat ve toplumbilimsel arka planının enfes dökümünü yaparak büyük ölçüde kolaylaştırıyor kuşkusuz Deleuze'ün işini. Herkesin zaten söylemiş olduğunu, Deleuze enfes kavramlaştırır ama: Deleuze'e göre, dışavurumcu sinemada, Alman düşünce ge-

leneğine bağlı olarak, aydınlığın karanlıkla ilişkisi; sanal düzlemde, aydınlığın, artarak, daha yüksekte duran bir parlaklığa ulaşamayıp, gerisingeriye, dikey olarak karanlığa düşmesi biçiminde tanımlanır. Aydınlığı, termometredeki cıva gibi düşünürsek, sıfır derece karanlığa eşittir. Cıva sıfıra doğru düştüğünde, aydınlık karanlığa doğru düşmektedir. Karanlık ile aydınlık arasındaki bu soyut ilişki (Deleuze buna "sanal" diyor) , dışavurumcu sinemada, somut bir görüntü olarak (Deleuze buna "gerçek" diyor) gündüzün, sıfır noktası geceye doğru düşmesi olarak belirleniyor. Aydınlığın sanal olarak, gündüzün de gerçek olarak karanlığa doğru, sıfır derecelerine doğru düşmeleri; insan ruhunun, bir kötülük kara deliğinin –uzaydaki kara delikler gibi– girdabına girme macerasının görsel karşılığından başka bir şey değildir. İşte Deleuze, Alman dışavurumcu sinema ile Alman düşüncesi arasındaki zaten bilinen ilişkileri, bu biçimde incelikle kavramsallaştırıyor. Murnau'nun *Faust*'unda Marguerite karakterinin, *Son Adam*'daki (*Der Letzte Mann*) film kahramanının ve Pabst'ın *Pandora'nın Kutusu*'ndaki (*Die Büchse der Pandora*) Lulu adlı karakterin düşüşleri, ruhun girdaba girmesinin görsel karşılığıdır Deleuze'e göre.

Deleuze, dışavurumcu sinemadaki aydınlık ve karanlık ilişkisini; siyahtan beyaza doğru giden çizgideki renk karşıtlığını; gölgeleri, grileri, siyah ve beyazın tonlarını, anlamsal olarak, sinemadaki diğer aydınlık ve karanlık kullanımlarından farklı bulur. Bu farkın temeli, Deleuze doğrudan söylemese de, yukarıda sözünü ettiğim ve Eisner'ın topografyasını çıkardığı gibi, dışavurumcuların Alman kültürüyle olan can alıcı bağlarında yatıyor. Sinemada böylesi bir örnek hemen hemen yok gibidir. Gerçeküstücülük buna en yakındır belki. İspanyol ve Fransızları bir araya getirir gerçeküstücülük. Fakat gerçeküstücülük bir sanat akımıdır. Dışavurumculuk gibi, ayrıca, bir felsefi temele oturmaz. Griffith örneğin o dönemlerde 19. Yüzyıl İngiliz Victoria Dönemi edebiyatındaki anlatı tekniklerinden esinlenmiştir. Fakat bu bir Amerikan akımına dönüşmemiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransız Yeni Dalgası'nı da Fransız kültürü belirlememiştir. Şu anda bir akım olarak ortaya çıkan, Danimarkalı Lars von Trier'in öncülüğünü, işine geldiği kadar, çektiği "Dogma" hareketi de kültürel bir çapaya sahip değildir.

Dışavurumcu sinemada, ışığın, ruhun yaşadığı karşıtlıkları gösterebilmesi, geometrik bir uyumla olabilir ancak. Sokaklar, evler, nesneler, giysiler; düz çizgilerini, dikliklerini, çemberliklerini bırakıp eğikleşir, yamuklaşır ve ovalleşir. *Dr. Caligari'nin Odası*'ndaki kapıları, *Golem*'deki ev damları ve şapkaları anımsayalım. Karanlık ve aydınlığın karşıtlığına, nesnelerin geometrik bozuşumu da eklenince; dışavurumcu sinemada, canlı ve cansız varlıkların ayrı dünyaları, bu iki dünyanın, birbirine soyut anlamda dönüşmelerini etkili bir görsellikle anlatma olanağı doğar. Gölge ve geometri kullanımıyla, canlılar dünyası cansızlarınkine yaklaşırken; cansız dünya yaşayan bir özellik kazanmaya başlar gibidir. Alman dışavurumculuğu, sinemayı, Alman düşüncesinin hizmetine sokar böylece. Estetik katmadeğer katarak. Kullandıkları sanat aracının özellikleri de çok uygundur bu canlılar ve cansızlar dünyası ilişkisinin kurcalanmasına. Sinemayı teknolojik olarak olanaklı kılan cansız madde selüloit, üzerine kaydedilen gerçek varlıkları, fotografik görüntüye dönüştürerek cansızlaştırdığı ölçüde, kendisi canlılaşmakta mıdır? Üzerine kaydedilen canlılar ve canlıları belirleyen hareket, selüloidi canlılaştırmakta mıdır? Arthur Robison'un 1923'te yaptığı *Gölgeler* bu yargıyı pekiştiren bir vurgu taşır. Bu filmin önemli bir sahnesinde gölgeler sahipleriyle yer değiştirir. Cansız dünya canlılar dünyasıyla yer değiştirir. Dışavurumcu Alman sinemasında ruhun, karanlık ile aydınlık arasında kendi kendine çatışmaya girmesi; Alman düşüncesindeki, cansız dünyayla canlı dünyanın birbirlerinin yerini almaları metafizik sorununun bir uzantısıdır pek çok açıdan.

Goethe'nin "Renkler Kuramı"nın Sinemadaki Gölgesi

Alman dışavurumcu sinemada, ruhun karabasanları etik bir kaygıdan dolayı ortaya çıkmaz. Etik anlamdaki iyi ve kötüye ilintilendirilemez aydınlık ile karanlığın çarpışması. Ruhun özünün varoluşsal niteliği sorgulanır. Bilinçli bir etik seçim yapmak için kıvranan bir ruh değildir dışavurumculuğun konusu. Özü gereği için-



Nosferatu (1922), F. W. Murnau

de olduğu bir durumun, ruhun kötülüğe yakınlığının karabasanını konu edinir dışavurumculuk. Dışavurumculuğun bu yanını, bence, en iyi yeniden ele alabilen yönetmen, *Bitmeyen Balayı* (*Touch of Evil*, 1958) filmi ile Orson Welles'tir. Bu yüzden, gotik korku filmlerine de iyi yakışır dışavurumculuk. Çünkü, bilincin önemi yoktur gotik korku filmlerinde. Kötülük bir veridir, seçim değil. Cansız dünya ile canlı dünya arasındaki sınır erir. Aydınlık, sıfır derecesi karanlığa düşebilir. Korkutan da budur zaten.

Karanlık detektif filmlerinde (film noir) ise, iyi ile kötü arasında bocalayan insan, bilinçli bir seçim yapabilir. Karanlık ile aydınlık arasındaki sınır bellidir. Erimemiştir. O yüzden, "film noir" Alman dışavurumculuğunun gerçek gölgesini taşımaz. Deleuze'ün, "lirik soyutlamacı" sinema diye adlandırdığı sinemanın gölgesini taşır. Robert Bresson, Dreyer ve Bergman gibi, sinemayı insan ruhunun inançla çatışmasını yansıtmakta kullanmış film yönetmenlerinin aydınlık ve gölgeyi kullanmalarından farklıdır dışavurumcuların gölge kullanımı. Bir inanç dizgesi içinde, iyilik ve kötülüğün çatışmasını

göstermek amacıyla kullanılmıştır gölge sinema tarihinde. Üstelik, Bresson ve Dreyer gibi usta yönetmenler tarafından. Dışavurumcularda insan yüzü aydınlatıldığında keskin bir parlaklığa ulaşır yüz. Ateşin parlaklığını andıran, dolayısıyla kırmızı rengin yerine geçen bir derecesi aydınlığın. Wegener'in *Golem*'inde, Murnau'nun *Faust*'unda şeytanın yüzlerinin ulaştığı parlaklık; Lang'ın *Mabuse*'sinin (*Dr. Mabuse, der Spieler*) başını kapsayan parlaklık, şeytanın ruhundaki sonsuzluğun ölçülemezliğini imler. Dışavurumcu sinemada, aydınlık, üzerine düştüğü yüzü biçimsizleştirir, çizgilerini yok eder bu yüzden. Cansızlar dünyasına taşır canlı varlıkları. Deleuze, dışavurumcuların bu etkiyi yaratırken Goethe'nin "Renk Kuramı"ndan etkilendiğini düşünür.

Bir başka Alman film yönetmeni, Goethe'nin renk kuramını değişik bir biçimde kullanır. Bu yaklaşımda, aydınlığın karanlıkla olan ilişkisi değil, aydınlığın şeffaflıkla olan ilişkisi, beyazla olan ilişkisi önemlidir. Hollywood'da göreli olarak daha başarılı olmuş Alman yönetmen Sternberg, Goethe'nin şu görüşünde konaklamıştır: "Şeffaflık ve beyazın donuk rengi arasında, bulanıklığın sonsuz sayıdaki dereceleri yatar." İşte, Deleuze'e göre, Sternberg'in filmlerinde gördüğümüz, yakın çekim aydınlatılmış yüzlerin yerleştirildikleri yerlem, bu şeffaflık ve beyaz arasındaki alandır. Beyaz tül perde ile beyaz yastık arasına sıkıştırılmış bir kadın yüzü örneğin. Burada, aydınlığın karanlıkla olan çatışması değil, aydınlığın beyazla olan serüveni önemlidir. Dışavurumcularda karanlık, aydınlığın sıfır derecesi iken, Sternberg'in iyi bir örnek olduğu, Deleuze'ün "lirik soyutlamacılar" diye adlandırdığı film yönetmenlerinde, karanlık, aydınlığın sınır bölgesidir. Aydınlığı yansıtma gücü olan bir alandır, karanlığın olduğu yer.

Sinemadaki "lirik soyutlamacılık"a bir örnek olarak Jacques Tourneur'ün ünlü korku filmi *Kedi İnsanlar*'ı verir Deleuze. Filmin yüzme havuzu sahnesinde bir kaplanın saldırısını gölgelerden izleriz. Fakat bu kaplan, kaplana dönüşen kadın mıdır yoksa hayvanat bahçesinden kaçan kaplan mıdır bilemeyiz. Tourneur, gölgeyi, dışavurumcular gibi ruhun karanlığının bir derecesi olarak değil, olası seçenekleri imleyen bir etki olarak kullanır. Ruhun yapabileceği seçimleri, bu seçimlerin ne denli güç olduğunu imler artık aydınlık

ve karanlık. İnancı mı inançsızlığı mı seçmeli? Hangi sevgi ve etik yolundan gitmeli? Felsefi anlamda Goethe'nin yerini, Kierkegaard alır. Lirik soyutlamacılarda; aydınlık, beyaz, sorumluluğumuzu ve gücümüzü imler. Siyah, güçsüzlüğümüzü ve kötülüğe olan yakınlığımızı; gri ise kararsızlığımızı, arayışımızı ya da ilgisizliğimizi. Ve bunlardan birini seçmek durumundayızdır. Dışavurumculukta, ruh, karanlıkla varoluşsal bir çatışma içinde iken, lirik soyutlamacılıkta, beyaz, seçeneklerinden biridir.

Ayzenştayn da aydınlık ve karanlık karşıtlığının etkilerini sinemasında kullanmıştır. Fakat o, dışavurumcular gibi metafizik bir boyutta, ruhun yanardağının patlamalarını göstermek için değil, aydınlık ve karanlığın diyalektik ilişkilerini vurgulamak için kullanır gölgeyi. En etkili gölgelerini de *Korkunç Ivan*'a saklamıştır. *Korkunç İvan*'ın ikinci bölümündeki şölen sahnesinde, renkli sinemayı, simgesel amaçlı deneyen Ayzenştayn, siyah-beyazdan renge, sonra renkten siyah-beyaza geçerken, Prens Vladimir'in öldürülüşünü, kara güçlerin utkusu olarak simgeleştirmeyi amaçlar. Ayzenştayn, anılarında, bu sahneyi anlatırken, Vladimir için "... karanlık kişiler ve kendilerinden daha kara gölgeleri arasında kıskıvrak kalmış," der. *Korkunç İvan*'da, ABD'li ünlü sinema yazarı Pauline Kael'in vurgulanacak bir yan olarak gördüğü gibi, oyuncuların sürekli dönen gözbebekleri ve artlarından sürükledikleri gölgeleri izleyicinin aklına kazınır. Dışavurumcuların aydınlığı ise çelişmez karanlıkla: karanlığa ihtiyacı vardır kendini ortaya çıkarabilmek için. Ruhun geçici bir karabasanı değil, sonsuzluğa uzayan kıvranışının sinemadaki görsel imgesidir gölge.

Sinema ve Müzik

Sinemanın diğer sanatlarla olan ilişkilerinde olduğu gibi müzik ile olan ilişkisi de çok çeşitli ve nitelik olarak, iyiden kötüye, geniş bir yelpazeye yayılır. Fakat önce sinemanın müzikle ilişkisinin teknolojik nedenlerden dolayı çok farklı ve biricik olma özelliğini vurgulamamız gerekir. Bu teknoloji kökenli fark, siyah-beyaz sinemadan renkli sinemaya geçişte teknolojinin neden olduğu farktan da daha derindir. Bunu, sinema tarihinin sessiz sinema/sesli sinema olarak ortadan bölünmesinde açık bir biçimde görebiliyoruz. Hem bir ticari alan hem de bir sanat alanı olarak sinema, sesin gelmesiyle, rengin gelmesinden çok daha fazla etkilendi. Şu sıralarda gerçekleşen, sinemaya kurgu alanında sayısal (dijital) teknolojinin girmesi; sinemayı sahne çekimlerinden, kurgu masasında gerçekleşen bir sanata dönüştürme gizilgücünü taşıyor. Sayısal teknoloji sinemada sesin girmesi denli köklü bir değişikliğe yol açabilir mi, bunu henüz bilemiyoruz; fakat ses sinema tarihindeki belirleyici yerini halen koruyor.

Bu yazıda, sinema tarihindeki böylesi geniş bir konunun her boyutunu ele almak doğal olarak olanaklı değil. Benim ilgim, daha çok sinemanın sanat-sineması diye adlandırılan örneklerinde, bazı sinema kuramcılarının düşündüklerinde yoğunlaşacak. Fakat, Türkiye'deki ve doğudaki "şarkıcı-türkücü" filmlerinde olduğu gibi (Zeki Müren, Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, vs), Batı pop müziğiyle sinemanın (*Karatahta Ormanı* (*The Blackboard Jungle*), *Aşk Mevsimi* (*The Graduate*), *Tommy*, *Madonna ile Yatakta* (*In Bed with Madonna*) vs) ilişkileri de önemli inceleme konuları. Pop müziğin ve sinemanın, popüler bir eğlence olma özelliklerinin, bir ticari faaliyet oluşturma özelliklerinin kesişme noktaları olan yukarıda saydığım cinste film örnekleri olduğu

gibi, sanat sinemasına yakın film yönetmenlerinin yaptığı, müzik türlerini ve müzisyenleri konu alan film örnekleri de var. Godard'ın The Rolling Stones'u konu alan *Bir Artı Bir*'i (*One Plus One*), Tavernier'nin *Geceyarısına Doğru*'su (*Round Midnight*), Syberberg'in *Parsifal*'i, Straub'un *Anna Magdalena Bach'ın Not Defteri* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*), vb örnekler bunlar.

Sinemanın müzikle olan ilişkileri yalnızca sinema içi, film yönetmenleri düzeyinde bir olgu değil. Sinema üzerine kuramsal çalışma yapan düşünürler de ayrıntılı bir biçimde bu ilişkiye baktılar. Sinema ile ses ve müzik arasındaki ilişkiyi kuramsallaştırma çalışmalarından ilkine, yüzyıl başı ve ortasında etkin olmuş, Frankfurt Okulu üyeleri ile temas içinde olan, Alman toplumbilimci, kültür-kuramcısı Siegfried Kracauer'in, *Film Kuramı* (*Theory of Film*, 1960) adlı kitabında rastlanıyor. 1980'li yıllarda ise hem besteci, hem film eleştirmeni, hem de deneysel sinemacı olan Fransız Michel Chion, üç ciltlik bir çalışmayla, sinemadaki sesin ve müziğin en kapsamlı kuramcısı olarak karşımıza çıkıyor. (*Le Cinéma comme art sonore*, 3 cilt, Cahiers du cinéma Yayınları. *La Voix au cinéma*, I. Cilt, 1982. *Le Son au cinéma*, II. Cilt, 1985. *La Toile trouée, la parole au cinéma*, III. Cilt, 1988. *Audio-Vision*, 1994, İngilizce yayın.) Hem Kracauer hem de Chion ağırlıklı olarak, sinemadaki sesi ve müziği tasnifleme işini yapıyorlar: genellikle her bilimsel alandaki ilk çalışmalarda görüldüğü gibi. Kuşkusuz, sinemanın 1960'a değin olan örnekleriyle sınırlı kaldığından, Kracauer'in çalışmaları, yalnızca tarihsel özellik taşıyor şimdi. Chion ise çalışmalarını sürdürüyor halen. Ünlü Fransız felsefeci Gilles Deleuze de, felsefedeki hareket ve zaman izlekleriyle sinema imgesini kesiştirdiği iki ciltlik sinema felsefesi kitabında sinemadaki ses ve müzik konusuna kuramsal düzeyde eğilir. (*Cinéma 1, L'image-Mouvement*, 1983. *Cinéma 2, L'image-Temp*, 1985.)

Sinemanın Sese ya da Müziğe Gereksinimi Var mı?: Köktenci Estetik Soru

Sinema sanatında, görüntünün müziğe, hatta sese gereksinimi olup olmadığı, estetik düzeyde bir tartışma konusudur. Sinemayı salt görüntüye, hareket eden görüntülere indirgeyen deneysel Kuzey

Amerikalı sinemacı Stan Brakhage'a göre, filmlere ad bile koymak sinemanın sanat olarak bağımsızlığına aykırıdır. Sinemanın, değil ses; yazı ile bile, filmin adı denli marjinal bir ilişki olsa da bu, bir araya gelmesi, anlamlandırma sürecini bulandırır, önyargılar getirir. Sinemanın, görüntü yaratmadaki teknolojik olanakları yanı sıra, zanaata olan tarihsel yakınlığını da, kamerayla çektiği filmlere elle boyama gibi doğrudan yaratıcı müdahalelerde bulunarak sineması-na içselleştirir Brakhage. Sinemada görüntü o yüzden Brakhage için kendi başına yeterli bir im dizgesi, yaratıcılık alanıdır. Asıl sinema, yazıyla, anlatıyla, sesle, müzikle akrabalık bağı kuramaz, çünkü kurduğu takdirde bağımsızlığını yitirir, kendisi olmaktan çıkar. Brakhage'ın bu tutumu, resimlerine ad koymayan ressamlardan farklı değildir. İzleyiciyi yalnızca ve yalnızca görüntü diliyle karşı karşıya bırakmak ister bu sanatçılar. Yalnızca görüntüyü düşünmek isteyen, görüntü diliyle kendini, dünyayı anlatmayı seçen bir sanatçının estetik ve felsefi tutumudur bu.

Brakhage'ın tutumu sinema sanatında bir uç olarak görülebilir. Üstelik, başarılı bir deneysel sinemacının, bileğinin hakkıyla takındığı bir tutumdur bu. Seslerin ve müziğin, sinemanın şiirselliğini, manevi duygulanım etkisini güçlendirdiğine inanan Tarkovski bile, yalnızca görüntülerin yeterli olduğu bir sinemayı, kuramsal düzeyde, en üst düzey sinema olarak görmekten alıkoyamaz kendini. *Mühürlenmiş Zaman* adlı, sinema üzerine düşüncelerini topladığı kitabında, "Müzik ve Sesler" bölümünde şöyle der: "Asıl inancım, sinemanın müziğe hiç gereksinimi olmadığıdır. Fakat, içinde müzik kullanmadığım bir film de yapmadım. Ama ve *Nostalghia*'da müziksiz bir sinemaya doğru adımlar attım."

Stan Brakhage gibi, sinemanın anlatı dili değil, görüntü yaratma dili olması gerektiğine inanan bir başka başarılı çağdaş deneysel film yönetmeni Peter Greenaway ise müziği, filmlerinin içeriğine uygun bir görsel biçim yaratma titizliğinde ele alır. Çağdaş besteci Michael Nyman ile uzun süren işbirliğinin altında bu estetik kaygı yatmıştı. Brakhage gibi, sinemanın edebiyatla değil resimle akrabalığını vurgular Greenaway, fakat Brakhage'dan farklı olarak müziği dışlamaz sinemadan; çok önemli bir yer ayırır müziğe sinemasında. Peter Greenaway filmlerini müzikten ayrı düşünmek olanaklı değildir.



Aleksandr Nevski (1938), Sergey Ayzenştayn

Ayzenştayn'ın, Prokofyev ile 1938 yılında, *Aleksandr Nevski* filminde ortak çalışmaya giderek, sinema tarihinde ilk kez ses ve görüntüyü, kuramsal bir temele oturtulmuş estetikle birleştirme çabaları türündendir Greenaway'inkiler. Ayzenştayn, sinemaya sessiz döneminde başlamış fakat, sesi, müziği yaratıcı düzeyde kullanma üzerine en yoğun düşünmüş yönetmenlerden biri. Dikey kurgu diye adlandırdığı bir yöntemle, ses ve görüntüden, filmin içeriğine denk düşen bir bireşim çıkartmayı amaçlar. Ayzenştayn bu konudaki kuramına katılmayanlar bile, *Aleksandr Nevski* filmindeki "buz üzerindeki çarpışma" sahnesindeki görüntü ve sesin/müziğin estetik anlamda bir araya gelişine hayranlık duymadan edemezler.

Müzik ve ses, filmin konusuna, estetik yapısına başarılı bir biçimde içselleştirilebiliyorsa, bence, "sesin sinemada işi yok" denli genellemeler, katı kurallar anlamsızlaşır. Diğer sanat dallarında olduğu gibi, önemli olan sanatçının nasıl bir ürün ortaya çıkardığı, ortaya çıkardığı yapıtın niteliğidir belirleyici olan. Sanat yapıtına önceden

ve dışarıdan konulan kurallar olamaz. Kurallar ve ilkeler değil, sanatçının yaratıcı gücünün niteliğidir asıl olan. Sinemayı özel bir yaratıcılık alanı olarak gören bestecilerin varlığı da müzik ile sinema arasındaki ilişkinin zenginliğini gösteren bir başka örnektir. Ünlü Japon besteci Toru Takemitsu, aralarında Kurosava ve Oshima'nın olduğu önde gelen Japon film yönetmenleri ile yaptığı çalışmalarını müziğinde yaratıcılık açısından önemli bulmuştur. Takemitsu, film yönetmenleri ile özel bir yaratıcı ortaklık kuran ender bestecilerden biridir. Sinemayı, müziği için yaratıcı bir alan olarak gören bir başka çağdaş besteci, yukarıda adını andığım, Peter Greenaway'le uzun süre birlikte çalışan Michael Nyman. Yeni Dalga film yönetmenleri ile birlikte çalışan Michel Fano, Maurice Jarre, Georges Delerue gibi bestecilerin izini süren örnekler bu isimler.

Sinemanın müzikle yaratıcı ilişkisi yalnızca klasik ve neo-klasik, deneysel müzikle sınırlı değildir. Popüler sinemaya sırt çevirmeyen başarılı sanat filmi yönetmenleri Martin Scorsese ve Wim Wenders örneğin "rock and roll" müzikten ayıramazlar filmlerini. "Rock and roll"un çok önemli yeri vardır onların filmlerinde. Hayatını bir film gibi gören Scorsese, gençliğinde dinlediği pop müziği, kendi hayatının filminin film müziği olarak adlandırır. Kaçınılmaz olarak da, özyaşamöyküsel nitelikteki *Acımasız Sokaklar* (*Mean Streets*) filminde, gençliğinde dinlediği The Rolling Stones ve The Ronettes şarkıları, filmin atmosferini başarıyla ve doğru bir biçimde yaratırlar. Bazı eleştirmenlere göre *Acımasız Sokaklar* rock müziğini filmin yapısına en güzel giydiren filmlerden biridir. Scorsese'nin *Casino* adlı filminde ise, pop müzik, filmin senaryosunun bir parçasıdır. Filmde anlatılan hikâyenin bir parçasıdır müzik. Wim Wenders için "rock and roll" yalnızca sinemasını değil kişiliğini de belirlemiştir: "'Rock and roll' dinleyerek çalışan ve seyahat eden biriyim. Eğer Bob Dylan, the Kinks ya da Van Morrison gibi 'rock and roll'cular olmasaydı başka bir insan olurdum herhalde. 'Rock and roll' ve sinemanın ortak bir yanı var. Diğer bütün anlatım biçimleri ve dillerden farklı olarak, sinema ve 'rock and roll' aynı zamanda birlikte çağdaş olma özelliğini paylaşıyorlar." (*Celluloid Jukebox*, s. 120).

Sessiz Sinemada Deneysel Çabalar

Görüntü ile ses arasındaki ilişki, sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişin gerçekleştiği 1927 yılından bu yana film yönetmenlerini düşündürmüştür. Sessizlikten sese geçmeyi sinema için radikal bir dönüşüm olarak görme eğilimi yaygındır sinema tarihinde. 1928 yılında Ayzenştayn, Pudovkin ve Aleksandrov ortak bir bildiri ile, sesin sinemaya getirebilecekleri ve sinemadan götürebilecekleri üzerine görüşlerini bildirdiler. Ağırlık noktasını Ayzenştayn'ın görüşlerinin oluşturduğuna inanılan bu bildiride, sesin sinemayı tiyatronun filme çekilmiş biçimine dönüştürmesinden korkuluyor, fakat sinemasal anlatı ve montaj tekniğine getireceği olanaklar da olumlu bulunuyordu. René Clair de aynı yıllarda, sesin sinematik kullanımı üzerine hem kuramsal düzeyde hem de uygulamada öneriler getiriyordu. Sessiz sinemanın devi Chaplin ise bir türlü kabul edemiyordu sesi. Hollywood öte yandan MGM stüdyosunun öncülüğünde, daha 1929 yılında, *Broadway Melodisi* (*The Broadway Melody*) adlı filmle, uzun ömürlü bir film türü olacak müzikali yaratıyordu. Popüler ve ticari sinema, sesli sinemanın olanaklarını kullanmakta gecikmiyordu.

Sesli sinemaya geçmeden önce de sinemada, hareket eden görüntülerin müziksel bir etki yaratma gizilgücü deneysel sanatçılar ve film yönetmenlerince araştırıldı. 1915'te İtalyan Corra kardeşler, "renkli müzik" adını verdikleri deneysel müzik hareketleri için önce kromatik bir piyano geliştirmeyi, sonra da kromatik senfonileri için sinemayı bir araç olarak seçmeyi düşündüler. 1912'de Paris'te, Leopold Survage, *Boyanmış Ritimler* adlı bir dizi resmi ileride onları filme dönüştürme düşüncesiyle yaptı. 1914'te İngiltere'de Duncan Grant, "Kolaj ile Soyut Kinetik Resimler" adlı rulo resimler yaptı. Bu rulo resimler aydınlatılmış bir kutu içinden, Bach'ın müziği eşliğinde doğru tempoda geçirilip seyircilere izletilecekti. 1924'te Zürih'te, Dadaist hareketten etkilenen ressam Viking Eggeling, beş yıllık bir çaba sonucu gerçekleştirdiği soyut filmi *Çapraz Senfoni*'yi (*Diagrol Symphanien*), sanatçılardan oluşan özel bir gruba gösterdi. Eggeling'in arkadaşı ve öğrencisi Hans Richter de *Ritimler* adını verdiği bir dizi soyut film yaptı. Resim, şiir ve sinema üçlüsünü ise "ritim" temelinde bir araya getirme çabaları 1912 ve 1922'de Paris'te

ressam Sonio Delaunay, şair Blaise Cendrars ve film yönetmeni Abel Gance tarafından gerçekleştirildi. Bu işbirliği, önce, Cendrars'ın, Rusya'nın bir ucundan ötekine yapılan bir tren yolculuğunu sesler ve ritimlerle yaratmayı amaçlayan "Yazıyla Transsiberya Treni" adlı şiirine, Delaunay'ın rulo resimler yapmasıyla başladı. Daha sonra şair Cendrars film yönetmeni Gance'ın *Tekerlek* (*La Roue*) adlı filminde kurguyu üstlendi. Gance'ın bu filmi üzerine hayranlık dolu bir eleştiri yazan Cendrars'ın arkadaşı Fernand Léger 1924'te nesne ve biçimlerin ritmik bir dansından oluşan *Mekanik Bale* (*Le Ballet Mecanique*) filmini yaptı. 1927'de Münih'te yaşayan sanatçı Walter Ruttmann *Berlin: Bir Şehrin Senfonisi* (*Die Symphonie der Grossstadt*) adlı filmin kurgusunu yaptı. Bu filmi gören Rus Dziga Vertov, "görsel bir senfoni" adını verdiği ünlü *Kameralı Adam* filmini yaptı.

Görüldüğü gibi daha ses sinemaya gelmeden, deneysel sanatçılar hareket eden görüntülerde müzik görmeye, onunla müziği yakalamaya çalışmışlardı. Hem şiirdeki hem de sinemadaki ritim olanakları kuşkusuz bu iki sanat biçimlerini doğal olarak müziğe yaklaştırıyor. Sinema tarihinde hakkı yenmiş film yönetmenlerinden biri olan, *Kırmızı Pabuçlar*'ın (*The Red Shoes*) ve *Röntgenci*'nin (*Peeping Tom*) yönetmeni İngiliz Michael Powell, "bestelenmiş film" adını verdiği ve *Siyah Nergis* (*Black Narcissus*) adlı filminde denediği, önceden bestelenmiş bir müziğe göre görüntü yaratma tekniğini, şair Dylan Thomas, besteci Stravinski ve ressam Picasso ile birlikte daha da genişletme projesi geliştirmiş fakat bunu gerçekleştirememişti.



Kameralı Adam (1929), Vertov

Yeni Dalga Sinemasında Müzik

Sinemaya "auteur" kavramını sokan Fransız yeni dalga yönetmenleri ise sinema ile müzik ilişkisi ve film yönetmeni ile film müziği bestecisi ilişkilerine de eleştirel açıdan bakacaklardı. Fakat, ortak yanları olduğu gibi sinema ile müzik arasındaki ilişki üzerine düşündükleri ve yaptıklarında, temelden ayrıldıkları noktalar da vardı. Anlaştıkları bestecilerle uzun dönemli birlikte çalışma anlayışları ortak yanlarından birini oluşturuyordu. Film yönetmeni ile filmine müzik yapan bestecinin birbirlerinin işlerine yakınlık duymaları, birbirlerini anlamaları önemliydi çoğu için. Örneğin, Hollywood, bu tür uzun dönemli ilişkiler için ticari bir neden bulmadığından, Amerikan sinemasında daha zor gerçekleşen bir ilişkiydi bu. Claude Chabrol, Pierre Jansen ile, Truffaut, Georges Delerue ile, Godard, Michel Legrand ile uzun dönemli işbirliğine girdiler. Yeni dalga müzikle yeni müzik arasında ortaklıklar, yakınlıklar buldular. Yeni Dalga'nın ortaya çıkmasına yakın zamanlarda, Armand Gatti, Michel Fano, Michel Philippot, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Jean Saby gibi sanatçılar, Pierre Boulez'in rue Beautreillis'deki evinde toplanıp düşüncelerini tartışırlardı. Daha sonra Fano, Alain Robbe-Grillet'nin filmlerinde somut müzik denemelerini kullancaktı. Yeni Dalga ile birlikte ilk kez pek çok çağdaş yeni besteci genç film yönetmenleriyle birlikte çalışmaya başlayacaktı. Eric Rohmer, Louis Sauguer'den solo keman parçası isteyecek, Philippe Arthuys, Jacquet Rivette ve Godard için besteleyecek, Jean-Claude Eloy, Rivette'in iki filmine anakronik atmosfer yaratan müzik yapacak, vs. Schönberg'in öğrencisi, Brecht ve Weill ile çalışmış Hans Eisler'in 1944'te yazdığı, film müziğine siyasi bir işlev yükleyen *Film için Müzik Bestelemek* (*Composing for Films*) adlı manifestonun orijinal baskısı sinema ile uğraşan sanatçıların elinden düşmüyordu o yıllar. Alain Resnais, sinema müziği üzerine tek kaynak Eisler'in manifestosunu bulmuştu sinemaya başladığında ve çok önemli filmi, Nazi Toplama Kampları üzerine olan sanatsal belgesel *Gece ve Sis*'te (*Nuit et Brouillard*) Eisler'le de çalışma şansını yakalayacaktı. Daha sonra, *Geçen Yıl Marienbad'da* adlı filminde de, Eisler'in film müziği anlayışından esinlenecekti.

Rivette, Alain Resnais'nin sinemada yapmak istediğiyle, Stravinski'nin müzikte yapmak istediğinin ortaklıklarından söz eder. Stravinski'deki, müziksel ölçünün sürekli kesintiye uğratılması, ritmin dizgeli bir biçimde değişmesi ile, Resnais'deki, sabit kamera çekimleri ile yürüyen kamera çekimlerinin ("travelling") birbirini izleme sıralarının benzer etkiler yarattığını savlar Rivette. "İki sanatçı da karşıtlık ve birlik etkilerini aynı anda yaratmaya çalışıyorlar," der. (*Cahiers du cinéma*, Temmuz 1959).

Truffaut'nun ağzından söylersek, Yeni Dalga'yla birlikte, sinemada müziğin kullanılması konusundaki eski tartışma, "müzik görüntü için bir altyazı" mı yoksa "görüntüye bir kontrpuan" mı olsun tartışması, önemsizleşir. Asıl sorun, bu iki yaklaşımın içerdiğinden çok daha büyüktür. Görüntüyü zenginleştirme yolları üzerinedir yeni tartışma. Bestecilerle olan ilişkiler, görüntü ritmiyle müzik ritmini uyuşturma, müziğin uzunluğu ile sahnenin uzunluğu arasındaki ilişkiler, müzikteki yeni arayışlarla, sinemadaki yeni arayışları bir araya getirme konuları artık gündemi oluşturmaktadır. Fakat, sinema anlayışlarında olduğu gibi, sinema müzik ilişkisi konusunda da her zaman birbirleriyle aynı dalga boyunda değildir yeni dalga yönetmenleri. Godard, cazın özgürleştirici çağrışımlarını kullanmayı yeğlerken, Truffaut cazı sinema için zararlı bulur. "Cazın melodik olmaması görüntünün, gerçek hızından iki kat yavaş, yani iki katı uzunlukta bir zaman diliminde algılanmasına yol açar," der. Cazdaki koşmacayı sinemaya aykırı bulur. Godard ve Rivette, klasik müziği kullanmaktan kaçınmazlarken, Resnais, buna kesinlikle karşıdır. "Bir filmi seyrederken Chopin, Mahler, Mozart, Bach dinliyorsam filmden uzaklaşırım. Sanki çift görür gibi olurum. Şizofrenik bir durum yaratır bu bende. Filmin müziğini besteleyen kişi, filmin yönetmeni, kameramanı, oyuncuları ve teknisyenleri ile aynı zamanda yaşıyor olmalı, onların çağdaşı olmalı." (*Cahiers du cinéma*, Müzik özel sayısı, 1995.)

Sinemada Ses ve Müzik Kuramı

Sinemada ses üzerine en kapsamlı çalışmayı yapmış kuramcı, bu alanda kendine akademik bir kariyer yaratmış olan Fransız

Michel Chion. Chion'a göndermeler, sinema felsefesi yapan ender felsefecilerden Gilles Deleuze'ün iki ciltlik *Sinema* kitabında da var. Deleuze de, *Sinema* kitabında özel bir bölüm ayırmış sinema ile müzik ilişkisine. Yüzyıl başı Avrupası'nın belirlediği Yahudi Alman aydınlardan biri olan Siegfried Kracauer'in oylumlu *Film Kuramı* (*Theory of Film*, 1960) adlı kitabında da özel bir bölüm var sinemada ses ve müzik konusu üzerine. Kracauer, Walter Benjamin ve diğerleri ile birlikte 1940-41 yıllarında, Marsilya'da Avrupa'dan Kuzey Amerika'ya kaçmak için vize bekleyenlerden. Ne Deleuze ne de Chion 1980'li yıllarda yazmalarına rağmen Kracauer'e gönderme yapmıyorlar. Üstelik Chion'un, sinemadaki ses ve müziği tasnifleme yöntemi, kendinden önce yazmış Kracauer'e bir hayli benziyor.

Sinema ile müzik ilişkisi, sinemanın sesle buluşmasından ayrı ele alınamayacak bir konu. Hem sinema kuramı üzerine kafa yoran düşünürlerin hem de sinema tarihçilerinin yapıtlarında, müzik, sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş genelinde önem kazanır. Görüntünün sesle birlikte kaydının teknolojik olarak olanaklı olması çerçevesinde ve tarihi gelişiminde müziği sorunsallaştırabiliriz. Sinemadaki ses



Berlin Üzerinde Gökyüzü (1987), Wim Wenders

üzerine oldukça kapsamlı bir kuram geliştiren Fransız Michel Chion, kuramına, görsel-işitsel çözümleme adını verir. Chion, müzik ve sesi ayrı kategoriler olarak ele almaz. Görüntüye getirdikleri katmadeğer açısından, gözle kulağı aynı anda çalıştırıp tek bir anlam birimi yaratma kapasitesi açısından, perdedeki iki karakterin arasında geçen diyalog da, Fellini'nin *Tatlı Hayat*'ının (*La Dolce Vita*) başlangıç sahnesindeki helikopterin sesi de, Hitchcock'un *Sapık*'ındaki (*Psycho*) Bernard Herrmann'ın tiz çığlıklar çıkartan yaylı çalgıları da aynı işlevi görürler. İşitsel öğenin görsel öğeyle, sinema sanatında imzaladığı tekil nitelikte bir sözleşme sonucu doğan bir işlev. Chion, halen "film seyretme"ye giden sinema seyircilerinin, niye filmdeki sese bir ad vermedikleri gözleminden yola çıkarak, görüntüye eşlik eden sese bir anlamda kuramsal vaftiz babalığı yapar.

Chion, farkında olduğunu söylese de, estetik boyutunu, felsefi boyutunu fazla ele almaz görsel-işitselin. Daha çok teknik dilbilimsel boyutta araştırmalar ve saptamalar yapar. Chion'un yaptıklarına gönderme yapan felsefeci Gilles Deleuze ise Nietzsche'ye eklemlendirdiği bir ilişki saptar işitsel öğe ile, ve özellikle müzik ile görüntü arasında. Halen Schopenhaur etkisinde olduğu döneminin bir yapıtı olan *Tragedyanın Doğuşu* adlı kitabında Nietzsche, lirik şiir ve tiyatronun temsil ettiği, Apollon'cu görsel estetik ile, müzik ve dansın temsil ettiği Dionysos'çu estetiği birbirinden ayırırken; ilkinde dünyayı dolaylı olarak temsil etme, ikincisinde ise doğrudan temsil etme özellikleri görür. Deleuze açısından da, sinemadaki görsel ve işitsel öğeler aynı özellikleri taşırlar, dünyayla ilişkilerinde. Filmin konusu olan *bütün*, görsel öğe ile dolaylı olarak, müzik ile ise doğrudan temsil edilir. Deleuze, Ayzenştayn'ın, sinemada görüntü ile müzik ilişkisi konusundaki Hegelci görüşüne karşıdır. Ayzenştayn, görüntü ile işitsel öğenin Hegelci bir bileşim sonucu kendilerinden farklılaşıp tek tek kendilerinden apayrı olan bir *bütün*'ü oluşturduklarını savlar. Kuşkusuz, Deleuze'ün Ayzenştayn'dan farklı düşünmesi, Ayzenştayn ile Prokofyev'in, *Aleksandr Nevski* filminde sinema ile müziği başarılı bir biçimde birleştirmelerine giden işbirliklerine gölge düşürmez.

Deleuze işitsel öğenin modern sinemada kullanıldığı biçimiyle, görüntüye, dünyayla ilişkisinde zenginleştirici yeni bir boyut getirdiğini savlar. Deleuze, Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'i (*Citizen Kane*)

ile başlattığı, II. Dünya Savaşı sonrası, özellikle Avrupa sinemasında görülen, kendi üzerine düşünen sinemaya modern sinema diyor. Ondan önceki sinemaya ise klasik sinema. Bu ayrım, edebiyattaki klasik ve modern ayrımına denk düşüyor. Müziğin sinemadaki görüntüleri yalnızca betimlediği, görüntüye eşlik ettiği; görüntünün anlattığına işitsel altyazı oluşturduğu bir dönem, klasik dönem. Sessiz sinemanın hemen sonrasına rastlayan dönem.

Deleuze'e göre, modern sinemada kullanıldığı biçimiyle, işitsel öğe sesli sinemanın sessiz sinemayı mükemmelleştirmesine olanak sağlamıştır. Sinemada işitsel öğe ve müzik, görüntüden ayrı bir temsiliyetin; görüntünün dolaylı temsiliyetine karşılık dolaysız bir temsiliyetin aracıdır. Fakat işitsel öğe ile görüntünün, sinemadaki bu ayrışma durumu, bir kopuşu değil bir *sürekliliği* gösterir. Fransız film yönetmeni Claude Chabrol ile 30 yıla yakın bir ortak çalışma yapan besteci Pierre Jansen'in deyimiyle, müzik sinemanın bünyesinde *yabancı bir organizma* olarak görüntüye eşlik etmelidir. Deleuze'e göre, işitsel öğenin görüntüyle bu türden ilişkisi nedeniyle, sinemada işitsel öğe görüntünün bir arkeolojiye sahip olmasını sağlar. İşitsel olanın uçuculuğuna karşılık görselin yerleşikliği, bir yer olarak kendini tanımlaması bir karşıtlık yaratır. Artık bir görüntü-imgesi ile ses-imgesinden söz etmek gerekir, sinema sanatının dilbiliminde. Birbirinden bağımsız iki imge. Fakat bu birbirinden bağımsız iki imge aynı zamanda, Cézanne'ın resminde, görsel olanın, ışık ve renkle girdiği cinsten birbirlerine karşı direnç hareketi yaratırlar. Birbirlerine direnirler. Ses ile görsel arasındaki bu ilişki, sesin otoriter, kural koyucu, görselin ise yeraltı hareketini anıştırması gibidir. Fakat sinema tarihinde modern sinemaya gelindiğinde, görsel öğe ile müzik arasındaki klasik ilişki değişir; görsel öğenin dolaylı, müziğin ise doğrudan temsiliyet niteliği sona erer. Deleuze'ün ulamları ile söylersek, sinemadaki dilbilimsel birim, klasik sinemadaki "hareket-imge"den, modern sinemadaki "zaman-imge"ye dönüşmesi ile artık görsel öğe ile işitsel öğenin ayrı ayrı temsiliyetleri ortadan kalkar. Yalnızca, "zaman-imge"nin, "kendisi için", "zaman-imge"nin kendisini imleyen, doğrudan bir temsiliyet vardır artık sinemada.

Kuşkusuz, Deleuze'ün sinema üzerine yazdıkları onun kendi felsefi sorunsallarına bağlanıyor son kertede. Fakat, sinemasal

imgenin anlaşılmasına da bir hayli katkıda bulunuyor Deleuze'ün yazdıkları. Fakat, sinemayı yapanlarla, sinema üzerine düşünenlerin arasındaki farkı unutmamakta da yarar var. Yalnızca sinema üzerine değil, genelde sanat üzerine düşünürken, bir zaman sonra şöyle bir kanıya vardım: sanat üzerine kuramsal yazılar yazanların düşündükleri ile sanatçıların sanatları üzerine düşündükleri arasında çoğu kez, sanat yapıtının anlamlandırılması bakımından, aşılması güç köprüler oluşuyor. Birkaç düşünür, yazar bu sanatçı ile kuramcı arasındaki rahatsız ilişkiye, dizgeli bir biçimde yaklaştı. Bunlardan bence en yetkinlerinden biri George Steiner: *Real Presences* adlı kitabında konuyu iyi deşiyor ve sanatçının kendisini, en iyi sanat eleştirmenleri arasında görüyor. Fellini'nin, filmlerinin yorumlarını dinleyip okudukça ne denli sıkıldığını biliyoruz. Filmlerinin "entelektüelleştirilmesi"ne, kötü örneklerin bolluğundan dolayı, ne denli bozulduğunu açıklamaktan hiç kaçınmamıştı. Kuramcı ile sanatçı arasındaki mesafe, sinema ile müzik arasındaki ilişkiye bakarken de hep aklımı kurcaladı. Kuramcıların konu üzerine yazdıkları ile film yönetmenleri ile onlarla çalışan müzisyenlerin konu üzerine söyledikleri, yaptıkları: ipte dengede kalmayı gerektiriyordu.

Sinema ve Ses/Müzik İlişkisinde Son Söz Sinemanın

İki filmden söz etmek istiyorum son olarak: Hitchcock'un 1956'da yaptığı *Çok Şey Bilen Adam* (*The Man Who Knew Too Much*) ve Hitchcock'tan bir hayli etkilenmiş Brian de Palma'nın yaptığı, Antonioni'nin *Blow-up*'ına (*Cinayeti Gördüm*) gönderme yapan, *Blow-out*'u (*Patlama*). Hitchcock, *Çok Şey Bilen Adam*'da özgül bir biçimde, müziği görselleştiriyor. Godard'ın deyimiyle, müziği seyrediyor, görüntüyü dinliyoruz. Oldukça sinemasal bir sorunsala değiniyor Hitchcock bu filmde. Fakat bunu bir Godard sinemasındaki gibi sinema-politik ya da felsefi düzeyde değil, tümüyle sinemasal, sinema içi, sinema-seyirci ilişkisi ve film yönetmeniyle sanatı arasındaki ilişki ekseninde ele alıyor. Kullanılan film türü de gerilim türü, doğal olarak. *Çok Şey Bilen Adam*'ın son sahnesi Londra'daki ünlü konser salonu Albert Hall'da geçer. Orkestranın çaldığı müzik kreşendoya



Taksi Şoförü (1976), Martin Scorsese

ulaştığında zillerin sesiyle bitecektir. Tam bu sırada, konser salonunda bulunan bir diplomat, localardan birinde oturan kiralık katil tarafından tabancayla vurulacaktır. Müzik sürerken, diplomatı kurtarmak için büyük konser salonunun merdivenlerini tırmanan, odadan odaya geçen kadın kahramanı izler seyirci. Hareket ile ses tek bir sinema imgesine dönüşmüştür burada.

Brian de Palma'nın *Blow-out*'unda da, kaydettiği doğal sesleri filmlerde kullanmak isteyen sıradan bir film ses teknisyeni, bir akşam ormanda ses kayıtları yaparken bir arabanın köprüden nehre düşüşüne tanık olur. Ve arabanın içindeki kadını kurtarır. Kennedy'nin metreslerinden birinden kurtulması olayından esinlenen bu film, bu sıradan ses teknisyeninin, Antonioni'nin *Blow-up*'ındaki fotoğrafçı

gibi farkında olmadan bir siyasi suikastı kaydetmesi üzerine kuruludur. Antonioni'nin fotoğrafçısının, büyüttükçe flulaşan fotoğraflarında, suikastın delilini ortaya çıkarması gibi; de Palma'nın ses teknisyeni de yaptığı onca ses kaydı içinde arabanın köprüden nehre düşüş seslerini ayıklayıp, arabanın lastiğinin bir silahtan çıkan kurşunla patladığını keşfeder. Sonra sesleri fotoğraflarla birleştirince, arabanın nehre düşmesinin kaza olmadığını fark eder. De Palma da Hitchcock gibi, sinemasal nedenlerle ve bir siyasi gerilim filmi yaparak ses ile görüntü ilişkilerini araştırmaktadır. Filmin son sahnesi ise en güçlü yanıdır. Kazadan kurtardığı kıza mikrofon bağlayarak kazanın aslında bir siyasi skandalı önlemek için planlanmış bir olay olduğunu kanıtlamak isterken, kızın öldürülürken attığı çığlıkları kaydetmekle kalır. Bu gerçek çığlıklar daha sonra bir porno film yönetmeninin çektiği bir filmde, rol gereği öldürülen kızın ölüm çığlıkları olarak kullanılır. Film yönetmeni, "Ne gerçekçi çığlıklar bunlar" der. Brian de Palma, bu filminde Hitchcock ve Antonioni'ye göndermeler yaptığı gibi, Amerika'daki hem siyaset hem de sinema sanayiindeki etik konuları da işler. Aynı zamanda, ses ile görüntü-



Blow-up (1966), Antonioni

nün, sinemada bir araya getirilmesi üzerine, gerilim yaratarak güzel bir mesel anlatır.

Sonuçta, sinemanın sesle ve müzikle ilişkisi, film yönetmenlerinin yaratıcılığı çerçevesinde özgül örneklerle değerlendirilmesi gereken bir konu. Sinema tarihinin bize gösterdiği, sinemanın müziği ve sesi yaratıcı bir biçimde içine sindirebiliyor olması. Bu, sanat sinemasında olduğu gibi ticari sinemada da olabiliyor. "Western" filmlerini Ennio Morricone'nin müziğinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Fellini'nin *8½*'unu Nino Rota'nın müziğinden bağımsız düşünemeyiz. Diğer örnekler yukarıda.

Piyasa Ekonomisi ve Sinema

(Bu Yazının Sınırları)

Önce bir uyarı: bu yazının amacı, 1980'li yıllardan başlayarak küresel bir yaygınlık kazanan ve bir "sağ" proje olan ekonomik uygulama, "piyasa ekonomisinin", sinemaya yansıyışının kapsamlı bir çözümlemesi değil, güncel dünya sinemasının gündemindeki bazı film ve yönetmenler (Ken Loach ve Mike Leigh, özellikle) aracılığıyla, sinemaya yansıtılış siyasetine eleştirel bir çerçeve çizmektir. Bu bağlamda, sinemanın siyasetle ilişkisine tarihsel boyutu içinde girmek seçimi doğmaktadır. Bu seçim, bu yazıda anıştırılmış fakat son kertede ertelenmiştir. Bu yazıda, sinemada siyaset konusunun tarihsel ve kapsayıcı olarak ele alınışının ertelenmesi; son dönem sinemanın, özellikle de İngiliz yönetmen Peter Greenaway'in örneğini verdiği radikal sinema-siyasetinin önemini vurgulamak içindir.

Sinemanın Piyasa Ekonomisi Bağlamında Sermayeye Borcu ve Sermayeden Öcü

Sanat ile ekonomi arasındaki ilişki çok boyutlu: sanat ürünün üretimi, dağıtımı, boyutlardan biri; sanatçının ekonomi üzerine siyasi görüş geliştirmesi ise bir başka boyut. Özellikle sinema sanatının ekonomi ile ilişkisi, üretim ve dağıtım maliyetlerinin yüksek oluşu bakımından çok hayatidir. Sinemanın, belgesel olabilme yanı da, ekonomik sorunların toplumsal sonuçlarını yansıtmada gerçekçi bir tutum takınmasını, diğer sanatlara göre kolaylaştırır. Örneğin,

Fransız yönetmen Carax'ın son filmi *Köprüüstü Âşıkları* (*Les Amants du Pont Neuf*) sinema sanatının yukarıda sözünü ettiğim iki özelliğini de barındırır: Carax'ın, filmini, gerçek köprüde fakat stüdyo benzeri setlerle çevrilmiş bir biçimde çekmek istemesi, Fransa'nın en pahalı sanat filmini ortaya çıkarmıştı. Oldukça yüksek bütçeli Fransa'daki toplumsal sorunlardan birisi olan işsiz gençler sorununa da değinen bir film bu. İşsizlik ve parasızlığı ekonomik sorun olarak önemsediğini vurgulayan, fakat estetik ve sinema içi kaygıları da önplanda tutan bu film, para bolluğu ve zaman bolluğu sayesinde gerçekleşti. Filmin, giriş sahnesi de, Paris sokaklarındaki işsizlerin umutsuz yaşamını, siyah-beyaz belgesel bir biçimde aktarır. Carax'ın filmi, yukarıda sözünü ettiğim, sinemanın ekonomi ile ilişkisinin iki boyutunu çok iyi yansıtıyor. Yineleyeyim: boyutlardan biri, sinema sanatının varoluşunun ciddi bir sermayeyi gerektirmesi; ötekisi, sinemanın, gerçeği doğrudan yansıtmada en etkin sanat ortamı olabilmesinden kaynaklanan yoksulluğu belgeleyebilmesi. Sinemanın bu belgesel niteliğinin sırtından geçinen, yakın zamanlardan bilinçli bir örnek Türkiye'den verilebilir: Derviş Zaim'in *Tabutta Röveşata*'sı. Sinemanın, sermayeyle olan hayati ilişkisine gene Türkiye'den verilebilecek örnekler, Sinan Çetin ve Mustafa Altıoklar'ın, sanat sineması ile popüler sinema arasında seçim yapma stratejileri. Ayrıca, Türkiye'deki sinema dağıtımı ve gösterimine çokuluslu sermayenin egemen olmasına, Türkiyeli yönetmenlerden Şerif Gören'in *Amerikalı*, Yavuz Turgul'un *Eşkıya* adlı, Hollywood'u taklit eden "yerel" konulu filmleriyle gösterdikleri tepki.

Carax'ın filminde yansıyan "ekonomik" soruna geri dönersek, şu saptamayı yapabiliriz: Fransa, diğer kapitalist ülkelere göre daha az uygulamış olsa bile piyasa ekonomisini, Carax'ın filminde de görüldüğü gibi, 1980'li yılların başından bu yana, küresel bir yaygınlığa ulaşmış, bir "sağ" proje olan piyasa ekonomisinin toplumsal sonuçlarını işsizlik ve yoksulluğun artışı olarak yaşıyor. Piyasa ekonomisi, değişen dozlarda, global düzeyde yaygınlık kazandıkça, sinemanın da eleştirel ilgisini üzerine çekti. Amerika'dan *Wall Street*; Türkiye'den *Faize Hücum* ve *Amerikalı*. Finlandiya'dan Aki Kaurismäki'nin özellikle son filmi *Sürüklenen Bulutlar* (*Kauas Pilvet Karkaavat*). Piyasa ekonomisinin toplumsal sonuçları ve değer dizgelerini eleştiren

Auteur'ler de doğdu ve en gözdeleri –kaçınılmaz olarak– piyasa ekonomisinin Thatcher şiddetinde yaşandığı İngiltere'den geldi: Mike Leigh ile Ken Loach. Piyasa ekonomisinin en şiddetli kültürel ve toplumsal sonuçlarının yaşandığı İngiltere'de, gerçekçi sinemayla bir gram bile alışverişi olmayan Peter Greenaway ile Derek Jarman gibi öncü, deneysel yönetmenler bile görüntüye döktüler piyasa ekonomisinin sonuçlarını. Greenaway'in *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*, Jarman'ın 1980'lerde yaptığı pek çok film; *İngiltere'nin Sonu* (*The Last of England*) ve *Bahçe* (*The Garden*), örneğin. İngiltere'deki bu sinema ve piyasa ekonomisi ilişkisi, Lester Friedman'ın editörlüğünü yaptığı, *Britanya Sineması ve Thatcherizm* (University College London Yayınları, 1993) adlı bir kitabı bile doğurdu. Bir tarihçi bile bulaştı Thatcherizm ile İngiliz sinemasının kavgasına. Oxford'dan Bilkent Üniversitesi'ne geçen, Thatcher'a danışmanlık yapmış yakın çağ Avrupa tarihi profesörü Normon Stone, Thatcherizm'in sonuçlarını eleştiren İngiliz filmlerini "sağlıksız" bularak, *Sunday Times* gazetesi sayfalarından ateş püskürmüştü.

Piyasa Ekonomisinin İngiliz Film Yönetmenleri: Loach ile Leigh

Uluslararası eleştirel ilgi ve beğeni, aynı zamanda göreli ticari başarı göz önüne alındığında, İngiliz yönetmenler Mike Leigh ile Ken Loach, piyasa ekonomisinin saniyede 24 kare portresini çizdikleri için ünlendi diyebiliriz. Mike Leigh'i uluslararası üne kavuşturan filmi, 1996 yılı Cannes Altın Palmiye ödülünü kazanan, Leigh'in kendisinin söylediği gibi, "piyasa ekonomisinin yarattığı hasarlardan etkilenmiş sıradan insanlar ve ilişkileri, gerçek hayat ve gerçekten önemli şeyler üzerine" olan filmi *Sırlar ve Yalanlar*'dı (*Secrets and Lies*). Daha sonra bu film, altı dalda Oscar ödülüne de aday oldu. Leigh, 1993 yılında da Cannes'da, İngiltere'deki işsizliği konu alan *Çıplak* (*Naked*) adlı filmiyle en iyi film yönetmeni ödülünü almıştı. Ken Loach ise, serbest piyasa ekonomisinin kalıcı iş güvenliğini ortadan kaldırdığı inşaat sektöründeki işçilerin hayatını konu alan *Ayaktakımı* (*Riff-Raff*) filmiyle 1991'de Avrupa Felix

Ödülü'nü alarak uluslararası bir üne kavuşmaya başladı ve bu uluslararası tanınma 1993'teki, İngiltere'deki piyasa ekonomisinin sonucu doğan yoksulluğun bir eleştirisi olan *Yağan Taşlar* (*Raining Stones*), 1995'teki İspanya İç Savaşı'nı konu alan *Ülke ve Özgürlük* (*Land and Freedom*), 1996'daki, Amerika'nın Nikaragua'daki devrimci Sandinista hareketini uluslararası hukuk kurallarını çiğneyerek bastırmasını anlatan *Carla'nın Şarkısı* (*Carla's Song*) filmleriyle doruğa ulaştı.

İngiliz sinemasının 1950'li yıllardaki *Kızgın Gençler*'i Karel Reisz, Lindsay Anderson, Tony Richardson, John Schlesinger'in yaptığı ve "Mutfak Bulaşığı" gerçekçiliği diye adlandırılan toplumsal içerikli filmler geleneğinden yetişti Mike Leigh ve Ken Loach. Fakat ünlenmeleri Thatcher'ın "serbest piyasa" ekonomisine duydukları tepkileri dile getiren televizyon ve sinema filmleri ile oldu. Ken Loach'un, 1984'te televizyon için yaptığı, *Hangi Taraftansın?* (*Which Side Are You On?*) adlı, Thatcher'ın "piyasa ekonomisi" siyasetinin İngiltere'deki işçi sendikalarına karşı hayati bir savaş kazandığı, maden işçileri grevini konu alan ve işçilerin grevini savunan belgeselinin, taraf tuttuğu gerekçesiyle yayından çıkarılması, onu önemli bir siyasi film yönetmeni olarak ünlendirdi. Mike Leigh'in, 1988'de yaptığı ikinci uzun metraj filmi *Büyük Beklentiler* (*High Hopes*), Thatcher'ın uyguladığı piyasa ekonomisinin yarattığı yeni zenginlerin değerleri ile dalga geçen bir komediydi ve Leigh'i İngiltere'de popüler bir film yönetmeni konumuna yerleştirdi.

Loach'un 60 yaşlarında olduğu ve 1966 yılından bu yana sinema ve televizyon filmleri yaptığı; Leigh'in de 50 yaşlarında ve 1973'ten bu yana televizyon ve sinemada çalıştığı düşünülürse, her ikisinin de 1990'lı yıllarda uluslararası onay görmeye başlamaları, piyasa ekonomisini 1980'li yılların başında kuran siyasi iktidarların 1990'lı yıllarda piyasa ekonomisinin acımasız toplumsal sonuçlarının doğurduğu tepkiyle iktidardan inmeleri ile açıklanabilir gibi geliyor. İngiltere'deki "Yeni İşçi Partisi"nin iktidara gelmesi ve uluslararası "yeni sol" tahtına oturması ile, Leigh ve Loach'un ünlenmeleri hiç de rastlantısal değil, bence. Leigh ve Loach, piyasa ekonomisinin küresel ortak bellekte oluşturduğu popüler merkezi yerin sinemadaki karşılığı. Uluslararası sinemanın, güncel siyasete, piyasa ekonomisinin sonuçlarına tepki olarak gelişen siyasete, sinemanın

protokolünde yer vermesinin örnekleri olarak görebiliriz Leigh ile Loach'u. Bu iki İngiliz yönetmenin bütün televizyon ve uzun metraj filmlerinin konuları ve karakterleri, doğrudan ya da dolaylı bir biçimde, ekonomik yapı tarafından belirlenmiş toplumsal konumlardan kaynaklanır.

Siyasi Sinema'nın Koşulları

Sinemanın, piyasa ekonomisi bağlamında, siyasete "bulaşması"nın bir örneğini görüyoruz o halde bu iki İngiliz yönetmen dolayısıyla. Üstelik bu sinema-siyaset ilişkisi yerel kalmıyor; küresel platformda gündeme geliyor. Bu yönetmenler Cannes'da, Berlin'de, küçük Fransız kentlerinin film festivallerinde ödüller alıyor, Oscar ödüllerine aday oluyorlar, Japonya'da adlarına sinema günleri düzenleniyor, İstanbul Film Festivali'ne çağrılıyorlar vs. İtalyan "yeni gerçekçiliği"nin piyasa ekonomisi versiyonunu mu izliyoruz acaba? Sinemanın siyasetle ilişkisinin dozu açısından bu soruya evet demek yanlış olmayabilir. Fakat, "yeni gerçekçilik" akımının aynı zamanda bir estetik kurallar birliği de getirdiğini, bu estetik kurallar dışında ele alınamayacağını düşünürsek; benzerliğin fazla derin olmadığını çıkarabiliriz. Loach ile Leigh, bir akım doğuracak estetik yenilik getirmiyorlar filmleriyle. Kuşkusuz, Loach ve Leigh; oyuncu seçiminde, oyuncuları yönlendirişlerinde, onlarla birlikte çalışmalarında; senaryodan yola çıkma yöntemlerinde; toplumsal eleştirilerini asık yüzle ve kaba hatlarla yapmama incelikleriyle hem birbirlerinden hem de diğer film yönetmenlerinden, belirgin bir biçimde farklılaşıyorlar. Her ne kadar Leigh ve Loach'u pek çok kimse birbiriyle karıştırsa da. Fakat, bütün bunlar yeni bir sinema dili oluşturacak bir estetik bütünlüğe yol açmıyor.

O halde şu soruyu sorabiliriz: estetik bir tutumu olmayan sanatın siyasi tutumu ne denli güçlü bir temele sahiptir? Kısacası, Leigh ile Loach, sinemayı siyasete "bulaştırmak"ta gerçekten, uluslararası izleyiciler ve eleştirmenlerin onları ödüllendirdiği denli başarılılar mı? Bu soru, "piyasa ekonomisi"nin toplumsal sonuçlarına eleştirel bakış getiren diğer yönetmenler için de geçerli. İlk olarak, pi-

yasa ekonomisinin toplumsal sonuçlarını eleştiren popüler filmlerin ortak bir noktası olarak saptadığım önemli bir konuyu açmak istiyorum. Bu ortak nokta, "piyasa ekonomisi" öncesi, ya da "piyasa ekonomisi"nin yıktığı değerlere, yitirilen değerlere duyulan özlem; bu değerlere yakılan ağıt. Leigh'in *Sırlar ve Yalanlar* filminde, küçük insanların, sıradan insanların artık anlatılmayan sıradan, küçük yaşamöyküleri. Leigh'ın, Loach'unku gibi, İngiliz toplumunun alt tabakalarından insanların iktisadi sorunlarını konu alan filmlerinde, "piyasa ekonomisi"nin İngiltere'de yerleşmesiyle yitirilip giden gönenç devleti güvenliği; işçi sınıfının kaybolan hakları, kamu kurumlarının, kurulma nedenlerinin tersine, insanların duygularına değil, devletin bütçe kısma güdülerine duyarlı hale gelmesi. Loach'un, İspanya İç Savaşı'nda faşistlere karşı çarpışan komünistleri konu alan *Ülke ve Özgürlük* ve Nikaragua'daki Sandinista hareketinin CIA tarafından baltalanması konusunu işleyen *Carla'nın Şarkısı* filmleri ise, artık yitip giden bir sosyalist birey tipine olan özlemin dile gelişidir. *Wall Street* filmindeki sendika başkanı baba, Wall Street'te kısa zamanda çok zengin olmayı kafaya koymuş ve bunun için "babasını bile satabilen" oğluyla karşılaştırılıp, yitip giden dürüst işçi sınıfı üyesi bireylere olan özlemin somutlaşmasıdır. Türkiye'ye baktığımızda da, *Amerikalı* filminde, Şener Şen'in oynadığı, "liberal ekonomi"nin oyunlarını oynayarak ünlü bir işadamı olan "Amerikalı" karakteri, eski saflığını aramaya gelir Türkiye'ye, zengin olduğu Amerika'dan. İçinden çıkıp geldiği yoksul mahallesindeki eski sevgilisini bulmaya çalışır. *Eşkıya*'da ise, eşkıya, "piyasa ekonomisi"nin cisimleşmiş hali olan İstanbul'da, yetiştiği Anadolu dağlarının "mert"liğinin ölüp gitmesine yanar.

Görülüyor ki, bütün bu "piyasa ekonomisi" eleştirisi olan filmler, sinemanın, seyirciyi kendisine bağlamakta diğer sanatlardan farklı olarak elinde tuttuğu en önemli silah "duygu" dürtüsünü kullanırlar. Seyirciyi duygulandırmayı amaçlarlar. Seyircinin "gözlerini yaşartan" görsel anlatı oyunlarına girerler. Tümüyle "anti-Brecht'yen" bir yaklaşım, takındıkları siyasi tutuma göre. Bu anlamda da, karşı oldukları sinema anlayışına sahip Hollywood'un oyunlarını kullanırlar. Hollywood anlayışına, Hollywood'un oyun kurallarını kıramadan, alternatif bir estetik geliştiremeden karşı çıkmaya çalışırlar. Olası mı peki,

"piyasa ekonomisi"ni Hollywood'un estetiğiyle eleştirmek? Ne denli sahici, yaratıcı, inandırıcı, bu filmlerin "piyasa ekonomisi" eleştirileri? Leigh'in *Sırlar ve Yalanlar*'ının Oscar ödüllerine aday gösterilmesi değil mi hangi hikâyenin anlatıldığı değil, hikâyenin nasıl anlatıldığının gerçekten siyasi bir davranış olduğu görüşünü destekleyen? Leigh, Hollywood'un hikâye anlatım estetiğini iyi kullandığı için Oscar ödüllerine aday gösteriliyor. Çünkü, kendi estetiğini yaratmayan bir siyasi sinema, sonuçta siyasi değildir. Godard'ın, 1960'larda söylediği gibi: siyasi film, siyasi yöntemle yapılan filmdir. Sinemanın teknik olanakları, estetik etkileri, izleyiciyle kurduğu ilişkiler sorgulanmadan siyasi bir film yapmak mümkün değildir. Filmin konusunun siyasi olması, filmin siyasi amaçlarına ulaştığı anlamına gelemez. Mike Leigh, Oscar ödüllerine aday olabiliyorsa, filminin "piyasa ekonomisi"ni etkili bir biçimde eleştirdiği söylenemez.

Buradan, Hollywood estetiği içinde iyi film yapılamaz anlamı çıkmasın. Martin Scorsese, Francis Ford Coppola ve son filmleri ile Bertolucci Hollywood estetiği çerçevesinde iyi film yapan usta yönetmenler. Benim savım; Hollywood estetiği ile siyasi film yapılamayacağı. Siyasi film yapıyorum diye ortaya çıkan yönetmenlerin, konularını ve karakterlerini siyasi olarak belirlemeleri yetmez: anlatı, teknik, estetik ve seyirci katılımı düzeyinde siyasi düşünebilmeleri gerekir. Bu konuların kuramsal tartışmaları Godard tarafından özellikle 1960'lı yıllarda, hem *Cahiers du Cinema* sayfalarında hem de çektiği filmler aracılığıyla yapıldı. *Jane'e Mektup* (*Letter to Jane*) adlı filmi, bunun en didaktik örneğidir. Dolby Stereo sisteminin sinemaya girişinin siyasi sorgulaması ise Godard'ın *Kral Lear* adlı filminde yapılmıştır.

Peter Greenaway ve Hipermetin Döneminde Siyasi Sinemanın Estetik Önkoşulu

Peki var mı "piyasa ekonomisi"ni estetik yaratıcılıkla eleştiren; anlatı, teknik, estetik ve seyirci ile ilişki düzeylerinde siyasi de olabilen başarılı bir örnek? Evet, Peter Greenaway'in *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* filmi. Hollywood sinema anlayışının tersine, seyirciyi duy-

gulandırarak değil, görsel stratejiler geliştirerek, resim tabloları yaratır gibi sahneler yaratıp bunları birbiri ardına dizerek İngiltere'deki "piyasa ekonomisi"nin "etik" ve "kültürel" pisliğini, çok lüks bir restoranı arka plan olarak kullanarak deşer. "Piyasa ekonomisi"nin topluma ve insanlara verdiği hasarı estetik bir dile dönüştürerek seyirciye sunar. Ağlayan seyirciler değil, şoke olan seyirciler vardır sinema koltuklarında. Filmdeki lüks restoranın sahibi hırsız, Thatcher'ın İngiltere'de uyguladığı piyasa ekonomisinin yarattığı yeni zenginleri simgeler. Piyasa ekonomisinin yarattığı gelir dağılımındaki aşırı kötüleşme, tüketimin gösterişli hale gelmesi, hırsızın restoranında eğretilemeli bir biçimde gösterilir. Piyasa ekonomisinin yarattığı şiddet ve acımasızlık, hırsızın karısına, yardımcılarına, restoranda çalışanlara davranışlarıyla yapıntıya çevrilir. Piyasa ekonomisini kuran siyasetin kültüre olan duyarsızlığı ise hırsızın karısının sevgilisi olan kütüphaneci aracılığıyla işlenir filmde. Doğuş ve çürümeyi, kültürel, tarihsel ve etik bir boyutta ele almak için restoran, yemeklerin yapılma sürecinden, tüketilmeleri ve artıkların çöpe gitmesi aşamalarına değin iyi bir eğretileme oluşturur. Filmde, değişik mekânların farklı renklerle tanımlanması, piyasa ekonomisini yerleştiren siyasi görüşün, ekonomik ve toplumsal hayatı siyah-beyaz görmesine karşı geliştirilmiş sinemasal bir tepkidir. Alışılmamış görsel bir anlatı ve tablo yaratmanın kendisidir asıl siyaset.

Peter Greenaway geleneksel sinemayı sorgulayarak, Hollywood geleneğinin temel taşlarını yıkarak, bilgisayar teknolojisinin film yapımına getirdiği teknik olanakları eleştirel bir biçimde kullanarak filmlerini yapmaktadır. *Prospero'nun Kitapları* bu sinema anlayışının doruğa ulaşmış örneğidir. Fakat Greenaway'in bu öncü ve radikal sinema anlayışı, Bosna'daki katliam ve ırza geçmelerin bir eğretilemesi olan *Mâcon Bebeği* adlı filmindeki askerlerin ırza geçiş sahnesi örneğinde olduğu gibi, zaman zaman kıyasıya eleştirildi. *Mâcon Bebeği*, örneğin, bu türden bir eleştirel saldırı nedeniyle İngiltere'deki pek çok sinemada gösterimden kaldırıldı. Eleştirilen ırza geçiş sahnesi, aslında Hollywood ölçülerinde bir grafik şiddet içermiyordu. Kameranın, sesin ve oyuncuların kullanımı, sahnenin uzunluğu öylesine radikal bir görsel tablo yaratıyordu ki izleyici belki de en etkili ırza geçiş sahnesini seyrediyordu sinema tarihindeki.

Tıpkı, gerçek hayatta Bosna'da yaşanan şiddet ve acımasızlığa bütün dünyanın seyirci kalması gibi. Greenaway'in bu iyi anlaşılmamış filmi, aynı zamanda, hem sinema hem de görsel sanat izleyicileri üzerine sorgulayıcı bir eğretilemedir. Sinema salonu, sinema seyircisi ve sinema ekranı gerçekliği içinde, seyredilen-seyreden ilişkisine oldukça radikal bir siyasi boyut getirir. Ve bu sorgulamayı, daha ilk filmlerinden bu yana geliştirdiği bir estetik bütünlük içinde yapar.

Kısaca söylersem, sinemada ve sanatta muhalif siyaset önce estetik boyutta yaratılmadıkça anlamlı bir muhalefet olamaz. Bu yüzden, sinema, şu dönemde siyasi olmak amacını güdüyorsa, işi, görüntülerin yaratılma biçimleriyle uğraşmak olmalı. Giderek, bilgisayar teknolojisi, film montajını, film çekiminden daha önemli hale getiriyor. Örneğin, Spielberg'in Dinozor filmleri, Luc Besson'un *Beşinci Güç*'ü (*The Fifth Element*). Bu yöntemle güzel hikâyeler anlatmak suç mu? Hayır değil. Üstelik büyük bir keyifle de seyredilebilir. Fakat, aynı teknolojinin, estetik boyutlarda siyasileştirilmesi de gerekir. Peter Greenaway'in *Prospero'nun Kitapları* filminde, *Tuval Bedenler* filminde yaptığı gibi. Hipermetinin yeni bir iletişim aracı olarak internet aracılığıyla bilgisayar ekranlarına, televizyona ve sinemaya kadar yayıldığı bir görsel "ekonomi-politik" döneme girdik. Bu, görsel dilin geçirmekte olduğu çok önemli bir teknolojik devrim. Piyasa ekonomisinin küresel yaygınlığı ve egemenliği denli önemli bir olgu bu bence. Hatta, piyasa ekonomisinden daha kalıcı olma gizilgücüne sahip olduğu için, belki de daha da önemli, kültürel boyutta. Bu görsel dildeki teknolojik devrimin nelere yol açabileceğini "merkez"deki Bill Gates'lere, Murdoch'lara, CNN'lere bırakmamak gerekir. "Postmodern" ilgi, hem kuramsal hem de sanatsal uygulama alanında bu olguyu yalnızca izliyor, fakat etik ve siyasi bir müdahaleyi düşünemiyor.

Görsel dilin sanata dönüştüğü sinema da işte, kendi dilinin, görselliğinin, kısacası estetiğinin, radikal bir biçimde dönüşüme uğradığı bir dönem içinde. Böylesi bir tarihi anda, siyasi film, bu dönüşüme, yaratıcı yeni bir estetikle, deneysellikle yanıt verebilen filmdir. Bunu şu anda "Greenaway" yapıyor uluslararası sinemada. Bir de bir süredir "sinema tarihi"ni görsel olarak yazan eski tüfek Godard. Leigh'ler, Loach'ların yaptığı "siyasi" filmler, son kertede,

güzel anlatılmış Hollywood hikâyeleri. Her ne kadar Hollywood'un sermayesiyle, üretim ve dağıtımda, bilinçli olarak organik bir bağ kurmasalar da, Hollywood estetiği ve anlatı geleneği içinde, "duygusal" filmler yapıyorlar. Konuları ve karakterleri, piyasa ekonomisinin sonuçlarını eleştiren nitelik taşısalar da, izleyici, "farklı" bir film seyretmiyor sonuçta. Seyirciyi "ağlatan" ve "güldüren", toplumsal içerikli filmler: sinemanın siyaseti üzerine düşündüren filmler değil. Siyasi sinema, hipermetinin egemen görsel dil olarak, internette ve televizyonda yaygınlaştığı bir dönemde, radikal bir estetik geliştirip, bu yeni teknolojiyi görsel anlamda öncü bir biçimde kullanabilen sinemadır. Siyasi sinema, "piyasa ekonomisi"nin yıktığı, yok ettiği değerlere özlem duyan duygusal sinema değil; hipermetinin ekonomi-politiğini gelecekçi bir radikallikle estetikleştiren sinemadır. Şansımıza, bunun nasıl yapılacağını gösteren bir örnek var önümüzde: Peter Greenaway.

Buñuel'in Gizemli İmgeleriyle Kentsoylu "Çıkmaz"ı

Sinema eleştirmeni Michel Estève, Buñuel'in *Mahvedici Melek* (*El Ángel Exterminador*) filmiyle Sartre'ın *Huis Clos* (*Gizli Oturum*) oyunu arasında benzerlikler bulur: bir evin oturma odasına kapanmış karakterler bir türlü oda ve evden dışarıya çıkamazlar, dışarısıyla bağları kopmuştur. Sartre, karakterlerine, "cehennem başkalarıdır" dedirtir bu kapalı kaldıkları süre sonunda. Buñuel ise küçük boyutlu bir toplum yaratarak geçerli kentsoylu ahlakın "ahlaksızlığı" üzerine olan filmleri dizisine bir yenisini ekler, kentsoylu uygarlık üzerine çeşitlemelerini sürdürür. Sartre'ın oyununda, evin kapısı dıştan kilitlidir ve ayrıca kapı zili bozuktur. Ne dışarıdan bir yardım gelebilir ne de dışarıya kaçmak olanaklıdır. Buñuel'de ise, hiçbir engel olmamasına karşın, içinde kapalı kaldıkları lüks evden çıkıp gitmez kimse. Sartre'da zorunlu, Buñuel'de ise isteğe bağlı mı yoksa zorunlu mu olduğu belli olmayan, gizemli bir mahsur kalma durumu söz konusudur. Estève, Buñuel'in gerçeküstücü, Sartre'ın ise varoluşçu olmalarından yola çıkarak; Buñuel'in toplumsal, Sartre'ın ise metafizik anlamda insanlık durumundaki "çıkışsız"lığı konu aldıklarını savlar. Özgürlük kavramı ile ilintili bir "çıkış yolu"/ "çıkışsızlık" konusudur her iki sanatçının da ele aldığı. Ancak iki sanatçının "özgürlük" anlayışı farklıdır: Buñuel, insanın "özgürlük" için kavga vermesine karşın "özgürlüğe" kavuşamayacağına inanır ve bunu trajik bir durum olarak görür. Sartre ise kişinin, eylemlerinin sorumluluğunu üstlendiği sürece "özgür" olabileceğine inanır.

Buñuel'in filmleri, Estève'nin yaptığı türden yorumları üzerine çekecek "çağrışım" zenginlikleri ile doludur. Hem yaşamı hem de filmleri düş görmek üzerine kurulu bir yönetmene yakışan bir durumdur bu. "Yirmi yıllık ömrüm kaldığını bilsem ve bu yirmi yılı nasıl geçirmek istediğim sorulsa, günün iki saatini hareket ederek geri kalan saatleri de düş görerek geçirmek isterim. Yalnız gördüğüm düşleri anımsamak koşuluyla," diyen bir yönetmenin filmlerinin izleyici ve eleştirmenlere düş yorumu denli çekici gelmesi oldukça doğaldır. Fakat aynı nedenlerden, filmlerindeki imgeleri gerçek yaşamda birebir siyasi ve toplumsal karşılıkları olan simgeler diye görenlere de genellikle karşı çıkar. Kendisinin bile anlamını bilmediği imgelerle donattığını ileri sürdüğü filmlerinin simgelere indirgenerek yorumlanmasına karşı soğuk bir tutum takınır. Estève'nin, Sartre'ın *Gizli Oturum* oyunuyla benzerlik bularak "çıkışsızlık" izleğinin ağır bastığını öne sürdüğü filmi *Mahvedici Melek* için Buñuel'in kendisi şöyle der: "Bu filmimde, yapmak istedikleri bir şeyi –odadan çıkmayı– yapamayan bir küme insanı konu alıyorum; bu kadar. Bu türden bir sorun –çok kolay bir isteği doyuma ulaştıramamak– filmlerimde çok sık işlediğim bir konudur. Örneğin, *Altın Çağ*'da (*L'Age d'or*) iki sevgili bir araya gelmek ister fakat bir türlü gerçekleşmez bu istek; *Arzunun Şu Karanlık Nesnesi*'nde (*That Obscure Object of Desire*) ise cinsel isteğini tatmin edemeyen yaşlıca bir adam vardır. *Archibaldo del Cruz'un Suç Dolu Yaşamı*'nda (*Ensayo de un Crimen*), Archibaldo de la Cruz bir türlü intihar edemez. *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nde (*The Discreet Charm of the Bourgeoisie*) karakterler birlikte akşam yemeği yemek için o denli çaba gösterseler de bunu bir türlü başaramazlar."

İsteklerin tatmin edilememesi yinelenen bir izlektir Buñuel'de. Din, burjuva toplumunun ahlak kuralları ve devlet bir araya gelip, insanın, doğal güdülerinden kaynaklanan isteklerini tatmin etmesini engeller. Buñuel, hem kendi yaşamında hem de filmlerinde, içgüdüleri ve bilinçaltının, kentsoylu değerler zinciriyle bağlı kalmasına, gem vurulmasına hep karşı çıkar. Gerçeküstücülerin temel ilkesi olan "kurallara uymamayı" bir sanatçı sorumluluğu olarak hem sinema yapıtlarında hem de kendi yaşamında sürekli uygulamıştır. Gerçeküstücülüğün, toplumsal düzenin altına dinamit yerleştirme ilkesi Buñuel'in dudaklarındaki muzipçe gülümseme kıvrımına doğuştan yerleşmiş

gibidir. Yirmidokuz yaşında Dali'yle birlikte yaptığı ilk filmi *Endülüs Köpeği*'nden (*Un Chien Andalou*) yetmişli yaşlarında yaptığı son filmlerine değin Buñuel kentsoylu kültür, dinsel kurumlar ve devlet erkine, güldürü dozu yerleştirilmiş çeşitlemeli saldırılar geliştirmiştir. Buñuel'e göre; erki elinde tutanların eylemleri ve davranışlarının herkesçe onaylanmadığını bilmeleri gerekir; sanatçı, yapıtları ile skandal yaratarak düzenin ahlaki geçerliğini sarsmalıdır. Buñuel, düşlerin gizemli ve mantığa uymayan, giderek akıldışı denebilecek özelliklerine sığınır bu gerçeküstücü başkaldırı eylemleri olan filmlerinde. Otuz yaşında da altmışbir yaşında da aynı çizgide kalmayı, düşmanlarını aynı ölçüde kızdırmayı başaran bir sanatçıdır Buñuel.

Otuz yaşında yaptığı *Altın Çağ*'ın Paris'teki gösteriminde izleyiciler filmin kentsoylu değerlere karşı saldırısını kaldıramayıp etrafı kırıp dökmeye başlayınca film halkı kışkırttığı gerekçesiyle yasaklanmıştı; altmış bir yaşında yaptığı *Viridiana*, Cannes'da Altın Palmiye alınca başta Papa olmak üzere katoliklerin ve İspanya'daki tutucuların sansürüne uğradı.



Burjuvazinin Gizli Çekiciliği (1972), Luis Buñuel

Buñuel'in kendi yaşamı da doğal güdülerine ve bilinçaltına ahlaki baskı uygulamama örnekleri ile doludur. Yaşamından yapıtlarına uzanan ödünsüz denebilecek doğru bir çizgi vardır. Arkadaşı Dali'nin ısınamadığı sevgilisi Gala'nın boğazını öldüresiye sıkması –Buñuel'e göre, Gala'nın dilini dişleri arasında görmek istemiştir, o kadar–; *Endülüs Köpeği*'nin ilk gösterimine ceplerine taş doldurarak gitmesi –olur da izleyiciler filmini beğenmeyip ıslıklar diye–; Hollywood'u denedikten sonra kendine uygun bulmaması ve MGM'deki görevinden istifa etmesi; davet edildiği bir Hollywood Noel partisinde dallarına hediyelerin asılı olduğu Noel ağacını kırıp parçalayarak küçük bir gerçeküstücü "skandal" yaratması; babası öldüğünde, o gece babasının yatağında uyumaya karar verip ancak olur da hayaleti çıkar gelir diye yastığının altına bir tabanca yerleştirmesi; her trene bindiğinde, trenin ritmik hareketlerinin uyardığı düş gücüyle erotik düşlere dalması; Marx, Freud, Wagner gibi kendisini çok etkileyen Marquis de Sade'ın karakteri Juliette'i kızına ad olarak vermesi vb yaşamıyla filmleri arasındaki doğal geçişimin örnekleridir. Filmleri gibi kendi yaşamı da "ahlaklı" yaşamanın anlamını sorgulayan bir sanat yapıtıdır sanki.

Düzeni temsil edenleri tanımlarken sadece ayrıntılı bir çözümleme işine kalkışmaz Buñuel. Kurumları ve töreleri ile çok belirgindir düzen: kilise, din, devlet, kentsoylu sınıf oluşturur karşı çıkılması gereken düzeni. Fakat, başkaldırı aynı yalınlıkta değildir. Kurulu düzenin ahlakına başkaldıran filmleri didaktik ve melodramatik değil; kaygan bir düş mantığını izleyen, güldürü öğeleri taşıyan ve izleyicinin kültürel ve ahlaki değerlerini rahatsız etmeyi amaçlayan yapıtlardır. Buñuel bu dünya görüşünü filmlerinde yansıtırken siyasi değil ahlaki bir seçim yaptığını yineler hep. Picasso'nun *Guernica*'sına, sanatı siyasileştirdiği için karşı çıkar. İtalyan Yeni-Gerçekçiliğini sevmez: Yeni-Gerçekçilik, Buñuel'e göre, gerçekliği eksik yansıtır, yenilikçi değildir ve en kötüsü uşçudur; görünen gerçekliği bütünleyen ve büyülten şiirsellik ve gizemden eser yoktur Yeni-Gerçekçilikte. Sinemanın görsel dilinden yararlanmaz Yeni-Gerçekçilik. Siyasi değil ahlaki bir başkaldırıyı seçen Buñuel, sanatçı kimliğini ve sinema dilinin biricikliğini kullanarak başkaldırı örnekleri verir. İçeriğin önemli olduğu, plastik özelliklerin bilinçli olarak yadsındığı, –sinemada bakmaya doyum olmaz fotoğraflar çekilmesine karşıdır– gü-

zelin değil düşsel gizemin belirlediği bir sinema estetiği geliştirir Buñuel. İspanyol kültürünün ve pikaresk roman geleneğinin –özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası anlatı temelli filmlerinde görüldüğü gibi– yedinci sanatla yirminci yüzyılın başlarında siyah-beyaz ve sessiz başlayıp, renkli ve sesli olarak yüzyılın sonlarına değin uzayan buluşmasıdır Buñuel. Sinemayı, diğer sanatlardan ayrı bir dil olarak görmüş ve bunu gerçekleştirmiş ender yönetmenlerden biridir. Sinema tarihini *Altın Çağ*'ı atlayarak yazmak olanaklı değildir. Henry Miller'in 1939'da yayımlanan yazısındaki görüşlerin içeriği değilse bile ruhu önemli bir doğruyu imliyor bu bağlamda. Miller'e göre, her sanat dalında, en uç nokta, sanatçı, kullandığı sanatın sınırlarını aştığı zaman gerçekleşir. Dünyanın tersyüz edilmesi, talan edilmesi ve sınırlarının çizildiği anlardır bunlar. Lewis Carroll ve Dante, yapıtları ile bu tansığı başarmıştır. Lao-tse, Buda ve İsa da, Miller'e göre, bu kümeye girer. Buñuel de, *Altın Çağ* ile yepyeni bir dünyayı gözler önüne sermiştir, yeni bir çığır açmıştır Miller'e göre. Bence, Buñuel açısından da, yönetmen olarak *Altın Çağ*'dan başka bir film yapmasaydı, sinema tarihindeki yeri daha farklı olamazdı. Bütün diğer filmlerini, *Altın Çağ*'daki izleklerin ve sinema dilinin yinelenmesi olarak –çeşitleme anlamında– görebiliriz kolaylıkla. Buñuel'in kendisi, yinelemeyi olumsuz bir olgu olarak görmez. Düzen ve erki elinde tutanları sürekli rahatsız etmek ve dayattıkları iyimserliğin baskıcı ve hakça olmayan yanlarının yeniden yeniden üstüne gitmek gerekir; gizemli, kişisel düşlerden kopup gelen, usçu çözüme direnen, cinsel dürtüler ve bilinçaltı isteklerin belirlediği görsel imgelerle yapılmış bir sinema aracılığıyla.

Buñuel, doğduğu ve kültürüyle yoğrulduğu ülke İspanya dışında yaşamış ve yerleşmiş; meslek edindiği sanatın merkezi Hollywood'u dışlamış; gerçeküstücü başkaldırıyı kendine özgü sinema diliyle ülkesi dışında ve ticari sinemanın kuralları dışında gerçekleştirmiş bir sanatçı. Sıradan olmayan ve temel insan isteklerine gem vuran kentsoylu ahlaktan "çıkış" arama temelli bir sanatçı yaşamı sürdü. Ancak, eleştirel ilgisinin kaynağı olan kültür, Katolik Hıristiyanlığın mitolojisi ve Avrupa siyasal ve toplumsal yaşamının bu kanaldan gelişen eğrisidir. Çağdaş Avrupa sanatının önde gelen, Bataille ve Joyce gibi diğer devlerini de içeren bir eğridir bu. Katoliklikle uyu-

şan –Dali, Eliot, örneğin– ya da karşı çıkan –Bataille, Joyce, Buñuel, örneğin–, ancak eninde sonunda Katolik inancın belirlediği bir sanat duyarlığı, ana ekseni oluşturur. Bu açıdan bakıldığında Buñuel'deki "çıkışsızlık", "çıkış" yolu arama çabaları yeryüzündeki uygarlıklardan yalnızca biriyle sınırlı kalmıştır. Meksika'ya yerleşmesine karşın, Güney Amerika'nın ve Meksika'nın yerli kültürüne ilgi duymamış olması bir hayli şaşırtıcı, hatta yapıtlarının ana konusunun uygarlık ve kişisel özgürlük olduğu düşünülünce biraz da eksiklik bana kalırsa. Yapıtlarmda yinelenen izlekler –cinsellik, din, gizem, düş, uygarlık– Avrupa tarafından kolonileştirilen Güney Amerika'daki uygarlıkların üzerinde zengin bir mitoloji geliştirdiği alanlar. Bu anlamda Buñuel, Hıristiyan mitolojisinin ve kentsoylu uygarlığın içinde kalarak "çıkış"ı tartışan bir sanatçı. Kendi "kütüphanesi"ne gönüllü olarak zincirlenmiş bir sanatçı. Avrupa uygarlığının çizdiği eğri "içinde" olduğunu, Güney Amerika ve Afrika ile temas kurma olanakları doğmasına karşın kendi kültürel zincirlerini sorgulamayı seçmemiş biri. Düzene başkaldırıyı, düzenin coğrafyası "dışında" düşleme olanaklarına Meksika'da yerleşmesine karşın ilgi duymamış. Meksika'da olmasına karşın Paris ve Madrid'den kopmamış aslında. Bu özelliği, konuları, uygarlık ve birey olduğu için bir eksiklik bence: ancak bir çelişki değil. Sonuçta, Buñuel'in temel eylemi coğrafyadan bağımsız ahlaki bir başkaldırı; ve bu tutum, geçerliği ve tutarlığını yitirmeden yirminci yüzyılda yeryüzünün her köşesine kolaylıkla seyahat edebilir. Sinema sanatı çerçevesinde de, sinema diliyle anlatılmış ahlaki düşler olarak tarihte de kolaylıkla seyahat edebilir. Karmaşık olmayan konuları, gizemli sinema imgelerine dönüştürerek, kentsoylu uygarlığın düşünü gören insana, asıl insanlığına doğru kışkırtan, arka cebinde taşıdığı sapanıyla ahlaki kodların camlarını kıran, kentsoylu Avrupa mahallesinin haşarı çocuğu Buñuel.

Tucker: Bir Adam ve Düşü

Francis Ford Coppola'nın 1988'de gösterime giren filmi *Tucker*'da, Tucker Torpedo otomobillerinin tasarımcısı ve üreticisi Preston Tucker'ın, Detroit'teki üç büyük Amerikan otomobil üreticisine yenik düşmesinin öyküsü işlenir. Sadece 51 tane üretilebilen ve şimdi yalnızca müze ve özel koleksiyonlarda yeri olan Tucker Torpedo'lar, zamanı için devrim sayılan teknik yeniliklere sahipti.

Arabanın tasarımında Tucker, sürücü ve yolcuların güvenliği, işleyişin verimliliği noktalarını vurgulamış ve bunları, üretilen arabalara ustalıkla uygulamıştı. Tucker otomobillerinin bir başka özelliği de maliyetleriydi: Detroit'te üretilen benzeri otomobillerle karşılaştırıldığında fiyatı bir hayli ucuzdu. Tucker, 1948'de fiyatı 1.000 dolar olarak belirlemişti. Detroit'ten gelme yönetim kurulu ise 2.000 dolarlık bir fiyat biçiyordu arabaya.

Tucker'ın farkı, ürün temelinde değildi yalnızca: üretim yeri olarak da Ford, Chrysler ve General Motors gibi üç büyüklerin yerleştiği Detroit'i değil, Chicago'yu seçmişti. Endüstriyel örgütlenme açısından da, "aile"yi baz almıştı.

Film, bütün iyimser ve yeniliğe açık havayı koklatmak ve canlandırmak için, Tucker otomobillerinin bir reklam kampanyası gibi başlıyor, ürün ve yaratıcısını coşkuyla izletiyor Coppola. Film, sonuçta, Tucker gibi yaratıcılık ve yenilik getirmeye çalışan küçük insanların, yerleşmiş sistemin güçlüleri tarafından nasıl yerle bir edildiğini anlatan bir öykü. Buluşları, yenilikleri ve ucuz araba üretimiyle Detroit'in üç büyükleri tarafından tehlikeli bir rakip olarak görülen Tucker, hissedarların parasını kötüye kullanmak iddiasıyla mahkemeye veriliyor. Fakat bunu sinemadaki psikolojik-

drama türünü kullanarak yapmıyor Coppola. İzleyici, Tucker için ağlamıyor. Tucker da yenilmesine karşın ağlamıyor. "50 ya da 50 milyon araba, hiç fark etmez," diyor, şirketi batırılıp kendisinin de az kalsın dolandırıcılık suçlamasıyla hapse girmesi tehlikesinden sonra: "Önemli olan, düşümün gerçekleşmesidir..." Bu, kuşkusuz Coppola'nın ağzından da çıkmış bir söz. Kendisi, Hollywood'a alternatif olarak kurduğu Zoetrope Stüdyosu ticari başarısızlıktan dolayı batıp milyonlarca dolar borç ödemek zorunda kaldığında da arkadaşlarına benzeri bir laf eder.



Tucker (1988), Francis Ford Coppola

1948'de üretilen toplam 51 arabanın 21'ini filmi için 1986'da toplayan Coppola, bu 21 Tucker'dan ikisinin de sahibi. *Tucker* aslında oldukça otobiyografik ve özel bir film: Coppola, kendini anlatıyor filmde! O da aynen Tucker gibi kendi sektöründe, hem teknolojik hem de sinema çalışanlarının stüdyoyla ilişkileri açısından yenilikler getirdi; fakat sonuçta finansal bir yıkıma uğradı. Hem yönetmen hem de bir stüdyo patronu Coppola. Fakat bir patron gibi değil, bir büyük aile babası gibi davranıyor. O da Tucker gibi, işini

yaparken yakın ailesini, çocuklarını alır yanına. Tucker'ın oğlu, babasının otomobil projesinde çalışmak için üniversite öğreniminden vazgeçmişti. Coppola'nın, bir sürat teknesi kazasında genç yaşta ölen büyük oğlu Gio da, Zoetrope'da babasıyla çalışmak için üniversiteye boş verdi.

Coppola filmde Tucker aracılığıyla Amerikan sanayisinin, teknoloji savaşında önderliği niye Japonlara kaptırdığını, sondaki mahkeme sahnesinde, Tucker savunmasını yaparken şöyle açıklıyor: "Amerika, benim gibi, düşleri olan, düşlerine inanan, yeni fikirlerle ortaya çıkan küçük insanları ezdiği, yerle bir ettiği için, gelecekte radyolarımızı, arabalarımızı eski düşmanımızdan almak zorunda kalacağız." Gerçekten de Japonların sanayi alanındaki başarısı, Tucker'ın benimsediği iş ilkelerinden dolayı. Tüketiciyi, kaliteyi ve ucuzluğu düşünüyor Japon sanayisi. Otomobil alanında da, otomobillere, Tucker'ın düşündüğü türden aksesuarı ekleyerek önemli bir pazar payı elde ettiler. Sanırım Coppola Hollywood'a sesleniyor: "Beni Zoetrope örneğimde izlemediğiniz için, sonunuz Amerikan araba sanayisininkine benzeyecek," diyor.

II. Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde Amerika altın devrini yaşıyordu. Ekonomide dünyada başat durumdaydı ve teknolojik alanda sınırsız bir iyimserlik egemendi. Tucker bu iyimserlik ve Amerikan düşünün ürünüydü. Tucker otomobilinin üretildiği 1948'de ise Coppola dokuz yaşındaydı. Çocukluğunda bilim ve teknolojiye büyük ilgi duyan Coppola, Tucker otomobilinin fotoğrafını görünce, otomobile vurulmuştu. Korkunç güzel, pırıl pırıl parlayan araba, Coppola'nın çocuk düşlemini cilalamıştı. En önemlisi de Tucker otomobillerinin getirdiği teknolojik yeniliklerdi Coppola için. Coppola'ya arkadaşları, çocukluğunda "bilim" adını takmışlar; bilim ve teknolojiye tutkun bir çocuktu o: On yaşında, kendi kamerasıyla çektiği filmlerine ses katma deneyimlerine girişiyor, ailesinin çektiği ev filmlerinde montaj yapıyor, hatta lisede mekanik bir televizyon yapma ve kendi buluşu renkli televizyon sistemini geliştirme çalışmaları yapıyor.

Çocukluk kahramanı Tucker üzerine bir film yapmayı Coppola ilk kez 1976 yılında açıklıyor; filmi çekmesinden on yıl önce. Fakat yaratıcı düzeyde Tucker'a ilgisi, üniversite yıllarına gidiyor. Üniver-

sitedeyken Tucker üzerine karamsar havalı bir oyun yazıyor. 1986'da George Lucas 10-15 yıldır Coppola'dan sürekli işittiği, "Hadi yapalım bu filmi, hadi yapalım" sözlerinden sonra, "Parayı ben bulurum, başla çekmeye," diyor. Ayrıca kendi stüdyosu Lucasfilm'in bütün teknolojik olanaklarını Coppola'ya açarak, *Gençlik Yılları*'ndaki (*American Griffiti*) durum tersine dönüyor. Şimdi Lucas Coppola'ya yardımcı oluyor; Coppola kendi filmini yönetiyor. Coppola için önemli bir şans ve Lucas bunu biliyor. Zoetrope'un batmasından sonra, borçlarını ödemek adına Coppola, kendisi için bir iddia taşımayan filmler çekiyordu. Ayrıca o sıralarda, oğlu Gio'nun ölümü büyük bir darbeydi Coppola için ve üzüntüsünü unutmak için kendini sinemaya vermesi gerekiyordu.

Coppola, *Tucker*'la estetik olarak, filmin konusuna benzeyen bir film yapıyor; gıcır gıcır bir otomobili andıran bir film. Coppola için yeni bir estetik kaygı değil bu. Son filmi *Baba III* "opera" gibi bir film örneğin. Yukarda *Tucker*'ın otobiyografik özelliğinden söz etmiştim. Fakat aynı zamanda Coppola'nın film estetiği anlayışına da çok uygun bir konu. Pahalı bütçelerle yapılan, gerçekliği, "kartpostal güzelliğinde perdeye yansıyacak biçimde selüloit gerçeğine dönüştüren filmlerin yaratıcısı Coppola için", otomobilden daha fotojenik bir film karakteri olamazdı.

Ayrıca daha önce sözü edilen toplumsal eleştiri yanı da filmin Coppola'nın ilk *Baba* filmindeki izleğini sürdürüyor. *Baba* filmi de II. Dünya Savaşı ertesi bir dönemde geçiyor ve o toplumsal iyimserlik ve güvenin en üst düzeye ulaştığı zamanın karanlık yanlarını gösteriyordu. *Baba* filmleriyle olan benzerliği burada bitmiyor *Tucker*'ın. Coppola, *Baba* filmlerindeki geniş aile ilişkilerini, kendi aile ilişkilerini düşünmek üzere kullanıyor. Al Pacino'nun oynadığı Michael, ailenin düşündüğü veliaht değildir. Kardeşi öldürüldüğü için Don Vito'nun yerini almıştır. Coppola ailesinde de, fiziksel olarak zayıf olan Francis değil, ağabeyi August, sanatçı olması beklenen çocuktu; ailenin bütün destek ve yatırımı August'aydı. Michael Carleone gibi, Zoetrope'da Coppola aktörlere ve yönetmenlere babalık yapıyordu. Herkesin unuttuğu Powell'a, Zoetrope'da onurlandırıcı bir iş verdi. Kurosava, Godard, Spielberg ve Herzog'a destek verdi. Wenders'e, büyük finansal zarara rağmen, kendi keyfince film

yapmasını sağladığı gibi, bir restoranına da "Wim'in Yeri" adını verdi.

Tucker'da da bütün aile hep bir aradadır. Bütün aile, Tucker'ın çevresinde onun düşünü paylaşır. Karısı, Tucker'ın otomobilin teknik yeniliklerinde ödün vereceğini fakat düşündüğü renklerinden asla ödün vermeyeceğini bilir. Çünkü önemli olan düştür. O yüzden Tucker, otomobilinin renklerini kurtarmak için, California'daki reklam kampanyasını bıraktığı gibi Chicago'ya geri döner. Coppola için de Zoetrope'un ticari başarısızlığı önemli değildir. "Düşü"nün ne olduğu önemlidir. İşadamlarının değil, sanatçıların; bütçenin değil, sanatsal kaygıların belirlediği bir sinema yaratmak önemlidir.

Tucker, iyimser bir sonla biter. Tucker, yoksul ülkelerde kullanılabilecek küçük bir buzdolabı icat etmek için neşeyle çalışmaktadır. Filmin bitimindeki yazılar, izleyiciye, Tucker'ın mahkemeden 6 yıl sonra kanserden öldüğünü, Detroit'in araba üreticilerinin yavaş yavaş Tucker'ın yeniliklerini arabalara uyarladıklarını ve izleyicilerin şimdi kullandıkları otomobillerde bu yeniliklerin bir standart olduğunu duyurur. Tucker ölmüştür fakat düşü yaşamaktadır.

Stanley Kubrick: Hem Perde Hem Salon

1975 yılında, Beyoğlu'nda, *2001: Uzay Macerası*'nı, yatılı okuduğum liseden neredeyse on beş kişi görmeye gittiğimizde, yalnızca en ön sırada yer vardı. Filmin eleştirel ününü duymuş bir kısmımız ön sırada da olsa kalıp seyretmiştik filmi: boyunlarımız tutularak. Filmin "ağır" ve "sıkıcı" olacağına karar veren bir kısım da Alkazar'da seks filmi seyretmeye gitmişti. Kubrick'in eli, Beyoğlu'nda bize dokunamamıştı: Fellini'nin de farkına varmaktan kaçınamadığı gibi, Kubrick, filmini gösteren Tokyo'daki sinema salonlarının ön koltukları ekrana çok yakınsa, kaldırılmasını buyuruyordu. Bu yaz, Alkazar sinemasında belki, Kubrick, 1975'te ikiye ayrılan bizleri birleştirecek. Seks ve sanat bir arada olacağa benziyor Kubrick'in son filmi *Gözler Faltaşı Kapalı*'da (*Eyes Wide Shut*). Kubrick, eğer bir vasiyet bırakmamışsa, son filmini nasıl seyredeceğimize de karışamayacak. Kubrick, sinemanın 20. yüzyıl sanatı olmasının az rastlanır bir belgeseli. Doğumu 1928, ölümü 1999. Sinemanın bütün kişilik yarılmalarını kendisinde toplamış bir yönetmen ayrıca: sinemanın, hem Amerikan hem de Avrupalı karakterini birleştiren tek yönetmen. Hollywood'dan kaçıp Avrupa'ya yerleşen fakat Hollywood için Avrupalı filmler yapan; sinemadan zengin olmuş fakat bunu Hollywood'a kendini satmadan başarmış ve 36 yılda altıdan fazla film yapmayacak bir sanatsal titizlik lüksüne sahip olabilmiş bir "hilkat garibesi". Filmlerinin gişedeki performansına çok duyarlı, filmlerinin başarısını seyirci sayısıyla da ölçecek denli meslek içinden ticari bir sinemacı. Sinemaya dönüştürülecek, kitleleri çekecek anlatı gizleri, tatları içeren, edebiyat yapıtları peşinden koşan "klasik" bir sinema yönetmeni. Sağlam ve güvenilir; kara mizah, korku, pornog-

rafı, şiddet, savaş, bilimkurgu gibi sinema türlerinden uzaklaşmamayı seçmiş bir tutucu. Fakat, yaptığı filmlerle yerleşik sinema türleri dilini yeniden yaratan bir öncü. Yerleşik ahlaki değerleri, bazı filmlerine sansür ve gösterim yasağı getirilmesine karşın sarsmaktan çekinmeyen bir dikbaşlı da. Büyük bütçelerle sinema yapmayı seçmiş kaprisli bir diva. Filminde çalışan görüntü yönetmeninden, oyuncuya; filmin tanıtımından sorumlu kişiye değin herkese gizlilik anlaşmaları imzalatan, filmin yapılış ve gösteriliş sürecinde en ince ayrıntılara değin sinemasını sahiplenen has bir sanatçı. Sinemaya, fotoğrafçılıktan gelmiş bir teknisyen. Teknisyenliği, titizliği; stil ve içeriğe dönüştürme ustası. Büyük konuların yetkin bir tartışmacısı: insanın, aklıyla gidebileceği sınırlar, düşebileceği uçurumların ahlaki boyutları üzerine tartışma açmaktan kaçınmayan bir "ruh yaralısı". Scorsese, örneğin, Brooklyn'de İtalyan mafyasında kalmışken; Woody Allen Manhattan'ın diplerine doğru batmayı sürdürürken; Kubrick Bronx'tan kurtulup Kirk Douglas'a Avrupa'nın en karanlık yüzünü giydirmeyi başarmış, insanın alet ve makineyle oyununun ürpertici geriliminde konuşlanabilmiştir. Yukarıda sözünü ettiğim gibi, sinemanın 20. yüzyıldaki güzelim bir belgeseli Kubrick. Sinemanın bütün çelişkilerini içeren tutarlı bir bütünlük. Sinemayı her yönüyle: endüstri, teknoloji, ün ve para, sanat yanlarıyla, dışarıdan bakıldığında, suçluluk ve pişmanlık duymadan kucaklayabilmiş, kuşatabilmiş: bütün bunları yaparken hem kendisinin doğduğu coğrafyadan (Amerikalı) hem de büyükanne ve büyükbabalarının doğduğu coğrafyadan (Avrupalı) olmayı başarabilmiş az rastlanır bir örnek. İngiltere'de yerleşip Amerika saatlerinde uyuyup çalışan billur bir karanlık.

Korkunun Fotojenik Yüzü Sinema

Korku filmleri iki yüzlüdür: sözcüğün hem düz hem de metaforik anlamlarında iki yüzlüdür. Düzanlamı, korku filmlerinin, korkunun ölümcül basamağına tırmanmış birinin, korkmuş birinin yüzünü; ya da korkutan birinin, yaratığın yüzünü yakın çekim göstermesidir. Çoğunluk, korkuyu, korkutan ya da korkan iki yüzle yansıtır sinema. Hitchcock'un *Sapık* filmi, Marion Crane karakterini oynayan Janet Leigh'in, duşta, seyircinin görmediği ama kendisinin gördüğü "sapık" katilin saldırısına uğradığı andaki çığlığı ve yüzü ile özdeşleşmiştir. Gerilim ustası Hitchcock, bir sonraki filmi *Kuşlar*'da (*The Birds*), filmin son sahnelerinde, Melanie Daniels karakterini oynayan Tippi Hedren'in korkudan donmuş yüzüyle, ustalıkla, hem izleyici hem de oyuncuyla psikolojik bir oyun oynayarak, dünyanın sonunu bekleyenlerin korkusunu sinema imgesine dönüştürür. Hollywood'un da beğenisini kazanan ve 2005'te gösterime çıkan, Amerikalı yönetmen Walter Salles'in Amerika'ya uyarladığı *Karanlık Su* (*Dark Water*) gibi başarılı korku filmleri yönetmeni Japon Hideo Nakata'nın *Halka* (*Ring*) filminde, seyredenin ölümüne yol açan, zincir mektup gibi dolaşan bir video kaset vardır. Korku, bu video kasedi seyrettikten sonra ölenlerin yüzünde bırakır imzasını: her birinin yüzü aynı biçimde çarpılır. Ölüme yol açan korku denli korkunçtur çarpılmış yüzler. Ancak izleyiciye uzun süre göstermez bu yüzü yönetmen Nakata. Her usta sinemacı gibi izleyiciye düş gücünü kullandırtarak korkunun dozunu artırır. Bir başka korkan yüz örneğini, değeri İngiltere'de tam anlaşılamamış, Martin Scorsese ve Francis Ford Coppola tarafından önemi sinema dünyasına anımsatılmış, yönetmen Michael Powell'ın 1960'ta yaptığı *Röntgenci* (*Peeping Tom*) filminde görürüz. Yüzlerine, betim-

lenmesi olanaksız bir korku oturmuş bir dizi kadın kurbanın katilinin bulunması üzerine olan ve sinemada dikizleme konusunu ele alan ilk örneklerden olan bu film, cinsellik ve korku izleklerinin bu denli doğrudan işlenmesine alışmamış İngilizleri çok korkutmuştu. Filmin konusu, korku üzerine araştırma yapan ruhbilimci bir baba tarafından çocukluğunda kobay olarak kullanılan ve korktuğu anlar filme çekilen birinin, ergenliğinde sapık bir katile dönüşerek, kadın kurbanlarını, ölmeden önce korkuyla dolu yüzlerini kendilerine içbükey bir aynada seyrettirerek öldürmesi ve bunları aynı zamanda filme almasıdır. Film içinde film olarak bir korku filmi.

Korkanın yüzü, korku filmlerinin düzanlamdaki yüzlerinden biriyse, öbür yüz, korkutanın yüzüdür. 1931 yapımı *Frankenstein* filmi, bir ikon haline gelen korkutan yüzün milat tarihidir. Filmin makyajcısı Jack Pierce, Mary Shelley'nin kitabından yola çıkarak değil; cerrahlara danıştıktan ve Boris Karloff'un fiziğini iyice inceledikten sonra, film setinde saatlerce uğraşarak, kafasının üstü düz, unutulmaz Frankenstein imgesini yaratmıştır. Sinemada korkutan, korku kaynağı yüz yalnızca makyajla yaratılmaz. David Lynch, kamera ve sinema oyunlarıyla yaratır örneğin korku veren yüzü. Amerika Birleşik Devletleri'nde, taşrada ve kent mahalleleri dokusunda duyumsanabilen ancak görünmeyen korkutucu yanı sinemalaştırmanın ustası David Lynch, *İkiz Tepeler* (*Twin Peaks*) televizyon dizisinde, saygıdeğer bir baba olan Leland Palmer'ı, yüzünün aynadaki yansımasından başlayarak şeytan Bob'a dönüştürür. David Lynch, korkunun kaynağını kötülerde gören, düşünce düzeyinde yüzeysel ancak sanat açısından oldukça usta, gizemi seven bir yönetmen. *Kayıp Otoban* (*Lost Highway*) filminde, gizem ve anlatıyı birbirine ustaca sarmallaştırarak, filmin başında sempati duyulan karakter, caz saksofoncusu Fred'in yüzünü, *İkiz Tepeler*'deki Leland Palmer'ınki gibi fiziksel olarak değil, yorum nesnesi olarak dönüştürerek korkutan bir yüz yaratır. Filmin sonunda izleyici Fred'in yüzüne bakarken korkar, çünkü onun iyi bir karakter mi yoksa filmdeki onca doğaötesi kötülüğün kaynağı karanlık bir karakter mi olduğunu kestirememektedir. Stanley Kubrick ise, korkutan yüzü sinemalaştırırken bambaşka bir yöntem seçer. Kamerası ve oyuncunun yeteneklerini kullanarak sinemadaki unutulmaz Jack Nicholson yüzünü yaratır. *The Shining* filminde, üç kişilik bir ailenin –anne, baba

ve oğul– yaz gelene değin bekçilik edeceği, karlar altındaki büyük bir otelde Jack Nicholson'ın oynadığı Jack Torrance karakteri doğaüstü güçler tarafından karısı ve oğlunu öldürmeye yönlendirilir. Başarısız bir yazar olan bekçi-babanın, oğlu ve karısının saklandıkları odanın kapısını baltayla yardıktan sonra, açılan bölümden odanın içine şeytanca seslenirken takındığı yüz unutulur bir yüz değildir. Gişede değil, sadık izleyici yaratarak başarılı olmuş korku filmi *Teksas Testere Katliamı*'nda (*Texas Chainsaw Massacre*) ise korkutan yüz, psikolojik dengesi bozuk torunun, insan eti yiyen büyükbabayı beslemek için kestiği kurbanlara saldırırken taktığı kafa derisinden yapılmış bir maskedir.

Peki, korku filmleri metaforik anlamda nasıl ikiyüzlü olur? Gene Hitchcock'un *Kuşlar* filmine dönelim: kuşların ölümcül saldırısına uğrayan Kaliforniya'daki Bodega Körfezi'ndeki küçük kasabanın halkı, kasabanın lokantasında korkularını paranoyaya dönüştürüp kasabaya, sevgilisi ve annesini ziyarete gelirken hediye olarak kanarya kuşları getiren, Tippi Hedren'in oynadığı yabancıyı suçlarlar. Tippi Hedren'i,



Kuşlar (1963), Alfred Hitchcock



Fil Adam (1980), David Lynch

yabancı olduğu için sevmeyen yalnızca kasaba halkından insanlar değildir. Oğlunu elinden almasından korkan anne de sevmez. Hitchcock, filminde bu türden paranoyak davranışları göstererek toplumun ve bireylerin eleştirisine girişir. Ancak Hitchcock, filmlerinin gişe başarısını da düşünen bir yönetmen olduğu için beğenisi ve onayını almak zorunda kaldığı ortalama sinema izleyicisini rahatsız edecek şeyleri doğrudan söyleyemez. Onların yüzüne vuramaz paranoyak yanlarını. İşte sinema, özellikle de ticari sinema, korkuturken korkunun karanlık yanlarına, toplumun korkusunu başkalarını suçlamaya dönüştürmesini açıkyüreklilikle yapamaz. Korku, filmin sonunda açıkta bırakılmaz, üstü kapatılır. İki yüzlüdür bu yüzden sinema. Örneğin, hem *Sapık*'ta hem de *Kuşlar*'da, bilimsel bir açıklaması vardır korkuyu yaratan nedenin; sapığı ve kuşları kendi içimizde aramaya gerek yoktur. Korkunun nedeni bilimsel olarak çözülmüştür ve sürekli bir tehdit değil, geçici bir olaydır. Halkın davranışından, korkunun çözülebilirliğine kayar ilgi. Kubrick, insanın karanlık yanlarını çok

ince çizgilerle ve olağanüstü sinematografik ustalıkla çizer, izleyicinin yüzüne vurmaz, izleyicide güzel bir masal tadı bırakır yalnızca. David Lynch ise, gizemle, doğaötesi anıştırmalarla kapatır korkunun üstünü. İzleyiciyi korkuyla yüz yüze bırakan yönetmenler de vardır; ancak, bunların izleyicisi azdır. En son örneklerden biri, *Dogville* filmiyle Lars von Trier'dir. Korkularıyla yüzleşemeyen küçük kasaba halkı, kasabaya sığınan, adaletten kaçtığı sanılan, Nicole Kidman'ın oynadığı Grace karakterinin yaşamını cehenneme dönüştürür, çocuklar da dahil ona yapmadığı kötülüğü bırakmaz. Film ortalama izleyicinin midesinin kaldıramayacağı bir biçimde biter: Grace, babası ve babasının adamları; çocuklar dahil bütün kasaba halkını kurşunlayarak katleder. Grace'e yapılanları izleyen sinema izleyicilerine karşı, Lars von Trier'in ikiyüzlü davranmaması olarak da görebiliriz bu ürkütücü sahneyi. Lars von Trier, izleyiciyi, yoksul ortalama insandan ve kendisinden korkutur bu filmiyle. *Dogville*'in sonunda, sinema salonunda yanınızda oturan izleyicinin yüzüne baktığınızda, korkunun ağır kokusunu duyabilirsiniz. Roman Polanski de *Rosemary'nin Bebeği* filminde, filmdeki karakterin paranoyasını izleyicinin paranoyasına dönüştürür; anne karnındaki çocuğun şeytan olabileceği düşüncesini işleyerek, çocuklarımızdan korkmamız gerektiği yollu bir önermeyle izleyiciyi rahatsız edecek psikolojik oyunlara başvurmaktan çekinmez. Roman Polanski de, Lars von Trier gibi, izleyicinin hoşuna gitmeyecek bir korku nesnesi yaratır.

Sinema, iki yüzlü olsa da olmasa da, bakıldığında haz duyulan görsel imgeler yaratan bir sanattır. Sahnede yansıyan görsel anlatı, yansıtılan korkutucu da olsa, bir estetik ilkeye bağlı kalınarak anlatılmıştır. Renk, ışık, oyuncular, giysiler, dekor, mekân, kamera hareketleri ve oyunları vs; hepsi bir arada, korkunun estetik açıdan haz veren görsel imgelerle anlatılmasını sağlar. Bu görsel estetikle bilinçli olarak oynayan tek korku filmi yönetmeni sanırım David Cronenberg. Korku filmleri türünde kendine özel bir yer açmış, varoluşsal felsefi konuları işleyen Kanadalı yönetmen David Cronenberg, korku filmlerini, Aristoteles'in estetik kuramına gönderme yaparak, izleyici için, "içe doğru arınma" aracı olarak görür ve korkuyu görselleştirir. Dışa atılan değil, içte kalan, rasyonel hiçbir yanı olmayan, hoş olmasa da usumuzdan, düş gücümüzden ko-

parmadığımız bir insanlık durumu korku. *Hastanede Dehşet* (*The Brood*) filminde, sevmediklerini vahşi bir biçimde öldürmeleri için sayısız çocuk doğurabilen bir kadının, bedeninden çocuklar üretmesini görselleştirirken Cronenberg, görsel estetik değil, felsefi estetik ilkelerini kullanır. Sinema, korkuyu her yüzüyle fotojenik kılar; tadı acımtırak da olsa seyrinden haz alınan, görsel ya da felsefi bir estetiğe dönüştürür.

Andrey Tarkovski: Sinemada Bir Mistik

Ünlü, çağdaş Fransız filozof Jacques Derrida, kendini oynayarak bir yan rol aldığı *Hayalet Dansı* (*Ghost Dance*, 1984) filminde sinemanın hayalet üretme aracı olduğuna ilişkin bir saptamada bulunur. Nedir, bu saptamada küçümser bir eda da eksik değildir. Sinema için, "sıkıcı olmadığı ender anlarda..." diye başlayan ve Rudyar Kipling'in "Bayan Barthurst" (1904) adlı öyküsünde çarpıcı bir biçimde film olgusunu kullanmasından daha özgün olmayan, felsefi yorumunu yapar. Metin üzerine özgün ve kültürel göndermeleri çok zengin 'yazı'yı, 'söz'ün 'şimdi' ve 'burada'dan kaynaklanan Batı düşüncesi içindeki ergil boyunduruğundan kurtaran bir kuram geliştirmiş felsefecinin, yedinci sanatı "hor görmesi"nden başka bir şey değildir bu. Fakat bir başka çağdaş Fransız düşünürü Gilles Deleuze, birden fazla ciltten oluşacağını duyurduğu bir sinema felsefesi çalışmasına, 1983'te yayımladığı *Cinema 1: L'Image-Mouvement* kitabıyla başladı bile. Deleuze'ün savı sinemanın, usavurum yapılabilecek bir dil olduğu ve sinema tarihinde bunun örneklerine rastlandığı şeklinde. Böylece dilin dışında bir im dizgesiyle felsefe yapılabileceğini ve yapılageldiğini öne sürüyor Deleuze.

Sinema ve düşünceyi değişik estetik ilkeler çerçevesinde birbirine karmış yönetmenler az değildir: Griffith ve Ayzenştayn'dan; Renoir, Bresson ve Buñuel'e, onlardan Bergman, Kurosava ve Antonioni'ye, son olarak da Resnais ve Godard'a vd uzatabiliriz bu çizgiyi. Öyle sanıyorum ki Tarkovski'yi de bu çizgiye dahil etmek kimse için şaşırtıcı olmayacaktır. İkinci Dünya Savaşı sonrası en önemli Sovyet film yönetmeni olarak yaygın bir ün kazanan Tarkovski insanlığın genel durumu, bireyin çağdaş toplumlardaki inanç sorunsalı ve ken-

dini ruhsal, manevi bir uyuma eklemleyememesi izlekli, "zor anlaşılır" yapıtları ve bir Doğu ülkesi/Doğu bloku aydını olarak çizdiği etiketler dışı kimliği/filmleriyle "düşünsel" bir olay yaratmaktadır. Filmleri, belli bir düşünceyi içeren, onu iletişime açan tutarlı bir bütün oluşturur. Bu düşünsel öze denk düşen, onu benzerlerinden ayıran bir dil, gerilimi ve ivediliği sürekli kılan bir üslup da ona koşut olarak gelişmektedir. Derrida'nın kalkan kaşlarının ağırlığına hak verip, Deleuze'ün yeni topraklar keşfetme çabasının çağcıl güdülerine ve gözle görülür kanıtlarına da dikkat ederek, mistikliğin sinemadaki serüvenine daha yakından bakalım.

Tarkovski 9 Eylül 1982'de Roma'da yapılan "Sinema Hırsızları – Uluslararası Entrika" adlı konferansta konuşurken *Yedi Samuray* (Kurosava), *Mouchette* (Bresson), *Nazarin* (Buñuel) ve *Gece*'den (*La Notte*, Antonioni) parçalar gösterip sözlerini şöyle sürdürüyordu: "Bu gösterdiğim parçalar, bir düşünce biçimi ve bu düşüncenin sinema aracılığıyla anlatımının örnekleridirler." Aynı konuşmasında



Jean d'Arc'ın Duruşması (1962), Robert Bresson

sinemanın sanat olarak yerinin, en iyi örnekleri göz önüne alındığında, müzik ve şiirle aynı düzeyde olduğunu savlar.

Tarkovski'nin siyasal ve kültürel açıdan Doğu'dan geliyor olması yapıtlarında önemli bir ıra olarak belirir. Doğu düşüncesini ve duyarlığını Batı'dan farklı kılan unsurlardan Doğu mistikliği ve bu mistikliğe özgü şiirsellik Tarkovski'nin yapıtlarının da temelini oluşturur. Kendisinin de belirttiği gibi Doğu felsefesi çokça ilgisini çeker. Tarkovski'nin Doğu düşüncesine bağlandığı, ilgisinin odaklaştığı yer, "varoluşun anlamının, insan ve evrenin birliği, birbiri içinde erimesi ve bunlar üzerine derin düşüncelere dalmak" temel izleğidir. Tarkovski'ye göre Batı gereğinden fazla ussaldır ve varoluş anlayışı pragmatik bir ilkeye bağlıdır. Tarkovski'nin üslubu da bu mistik dünya görüşünün sinemasal yansımasından başka bir şey değildir. Uzun, derin ve yavaş sahneler; belli bir insan durumunun, görsel zenginlik içinde kendini katlarından açması, uçlarını araması, kendi tanımını bulmak için büyük ve taşıması zor bir soru işaretini yavaş yavaş örmesi.

Doğu blokundan geliyor olması Tarkovski'nin bir aydın olarak dramını, bu tür ülkelerin resmi sanat anlayışı ve ideolojileriyle uyuşmayan diğer aydınlarınkine benzetir. Nitekim ironik bir biçimde, Batı ülkesinde sıla özlemi çeken, kültürlerin farklılığından doğan duygusal ve bilişsel ağırlığın altında bocalayan bir Rus akademisyenini anlatan filmi *Nostalghia*'dan sonra Tarkovski de 1984'te Batı'ya iltica eder. İltica sırasında karısı yanındaysa da çocukları Sovyetler Birliği'ndedir. Yarısı Batı'da, diğer yarısı ise anavatanı Sovyetler Birliği'nde kalır. İlticasına gerekçe olarak ise yirmi beş yılda yalnız altı film çevirebilme olanağıyla sınırlandırılmasını gösterir. Siyasi bildirileri muğlak, sanatsal açıdan ortalama seyircinin kültür oluşumunun üstünde seyreden filmleri, genellikle Sovyet sinema bürokratlarının engellemeleri ve aşağılayıcı davranışlarıyla karşılaşmaktadır. Böylece yapmak istediği birçok film için izin alamadığı gibi, yaptıkları da gösterime sokulmak istenmemiştir. Fakat devletin mali desteğinin olmadığı bir ortamda, pazar ilişkileri çerçevesinde ve kâr güdüsü dinamiğiyle işleyen herhangi bir Batı ülkesinde de ne *Ayna*'yı ne de *İzsürücü*'yü çevirme olanağı bulamayacağını bizzat kendisi açık bir biçimde ifade etmiştir.

Batı'ya iltica ettikten sonra ilk çalışması, Londra'da Covent Gardens'ta sahneye koyduğu, Mussorgski'nin *Boris Godunov* operasıdır. Rus kültürüne, neredeyse milliyetçi bir yoğunlukta bağlı olan Tarkovski'den beklenebilecek bir ürün. Tıpkı Lenin Komsomol Tiyatrosu'nda yönettiği *Hamlet*'te olduğu gibi, Mussorgski'nin bu operası da Tarkovski'nin filmlerindeki *trade mark*'ı görsel zenginlik ve *adagio* tempoyla yoğurmuştur. Konu olarak bu opera *Ayna* ve *Andrey Rublyov* filmlerinde ve *Hamlet* oyununda çeşitlemelerini yaptığı, kendisinin de Doğu blokunda bir sanatçı olarak yakından yaşadığı, yöneticiler-yönetilenler arasındaki 'kara tutkuların' belirlediği ilişkiyi irdeler. Tarkovski tarihi konularla ancak, bugünle ilişkileri olduğu oranda, bugün'e değin konuşmamıza olanak sağladıkları ölçüde ilgilendiğini söyler. Yaşamı hakkında hemen hemen hiçbir şey bilinmeyen, 14. veya 15. yüzyıllarda yaşadığı sanılan Rusya'nın en büyük ikon ressamı *Andrey Rublyov* üstüne yaptığı film, kronolojik ve olgusal yanlışlar ve eksikler yüzünden tarihçilerin epey tepkisini çekmesine karşın, sinema tarihinde, bir sanatçı üzerine yapılmış filmlerin en iyilerinden biri olarak onanmıştır. Tarkovski'nin dönem filmleriyle ilgili yukarıdaki sözlerini anımsayarak, *Andrey Rublyov*'u yönetmenin kendi durumu üzerine bir alegori olarak görmek de olasıdır. Kaldı ki özyaşamöyküsel gönderme onun hemen hemen her filminde gözlemlenir. *Ayna* filmi bütünüyle özyaşamöyküsel ve kişiseldir. Fellini'nin *8½*'u, Bob Fosse'un *All That Jazz*'ı (*Bütün O Caz*) gibi.

Tarkovski'yi üne götüren yol bir rastlantıyla başlar. Sinema okulunu bitirdikten sonra ilk uzun metrajlı filmini çevirmesi, tanınmış bir Rus yönetmeninin senaryoyu filme uyarlamakta güçlük çektiği için işi bırakmasıyla gerçekleşir. Bu iş için öğretmeni Mikhail Romm tarafından önerilen Tarkovski, Vladimir Bogomolov'un *İvan* adlı romanından uyarlanan filmin adını *İvan'ın Çocukluğu*'na çevirir ve işe başlar. Mikhail Romm'un bu yetenekli öğrencisi, sinema dalındaki becerisini mezuniyet filmi olan *Yol Silindiri ve Keman* adlı kısa filmi ile 1960'ta kanıtlamıştır. *Yol Silindiri ve Keman* o yıl New York'taki Öğrenci Filmleri Yarışması'nda birincilik ödülünü almıştır. Tarkovski diplomasını aldığında 28 yaşındadır. 1956 yılında girdiği Devlet Sinema Enstitüsü'nden önce Arapça ve müzik öğrenimi görmüş, resimle ilgilenmiştir. *İvan'ın Çocukluğu*'nu bitirmesi

istenince üç gün düşünür ve sonunda kabul eder. İkinci Dünya Savaşı sırasında ailesi ve köyü Nazilerce yok edilen on bir yaşındaki bir Rus çocuğunun katliamdan kaçışını ve izci olarak Sovyet ordusuna katılışını anlatan bu savaş filmi; ailesi, arkadaşları ve çocukluk düşleri yok olmuş İvan'ın nefret dolu duyguları aracılığıyla savaşın insanlığa ve insanlara olan korkunç zararını, çok etkili bir dille anlatır. Tarkovski'nin çağdaşı Sovyet yönetmenlerden Sergo Paradyanov, "*İvan'ın Çocukluğu* olmasaydı ne bir şey yapabilir ne de nasıl yapacağımı bilebilirdim," diyerek Tarkovski'nin sinema dili ve gerçekliğin sinemasal boyutları açısından özgünlüğünü ve ustalığını duyurduğu bu filmin önemini, açık bir biçimde belirtmiştir. *İvan'ın Çocukluğu* 1962 yılında Venedik'te kazandığı Altın Aslan ödülünün yanı sıra, San Francisco ve Acapulco'da da baş ödülleri kazanır.

Andrey Rublyov *(1966)*

Tarkovski'nin ikinci uzun metrajlı filmi 1966'da çektiği *Andrey Rublyov*'dur. Filmin tamamlanmasından hemen sonra, dünya dağıtım hakları bir Fransız şirketine satılır, fakat yine de bu Moskova'da ilk gösteriminden sonra yasaklanmasını engellemez. *Andrey Rublyov*'un yapım ve gösterimi Sovyetler Birliği'ndeki Kruşçev sonrası değişime koşut gelişir. Yine de filmin yasaklanmasının nedeninin siyasi olmadığı söylentisi yaygındır. Tarkovski yasaklama nedenleri üzerine yorum yapmaz, yalnızca kendisinden istenilen değişiklikleri kabul etmediğini söyler. Sanatçı, sanatı ve toplumsal kargaşa üçgeninin konu edildiği filmin yasaklanma nedenleri doğrudan, görünen siyasetle ilgili değildir. Bunlar kimine göre dinsel, kimine göre tarihsel bilginin saptırılış, kimine göre de filmdeki şiddetin dozudur. Nitekim film beş yıl sonra yasaktan kurtulup gösterime girdiğinde Sovyet aydınlarınca tarihsel 'gaf'ları nedeniyle eleştirilir. Tarkovski'nin bu eleştirilere yanıtı, böyle bir ölçüt kullanıldığında, yalnız Hamlet'in değil Jül Sezar'ın da tiyatro tarihinden atılması gerekeceği şeklinde olur. "Eğer şimdiye ilişkin değilse, tarihsel filmin benim gözümde bir anlamı yoktur" diyen Tarkovski filminde, hakkında çok az şey bilinen Rublyov'a ilişkin genel yargılara da karşı çıkar. Tarkovski, çağdaşı ikon ressam-

larından salt teknik açıdan değil acıma, iyilikseverlik ve insancıllık gibi duyguların anlatımında da üstün olan Rublyov'un mavi gözlü, sarışın, acı çeken bir ermiş olarak yorumlanmasına bütünüyle karşıdır. Zamanında egemen olan dehşeti yansıtmaması, ikon yapma geleneğini yadsıyabilmesi Rublyov'un derin, karanlık, inatçı ve ateşli biri olduğuna kanıttır, diye düşünür o. Ortodoks kilisesinin paganları yakıp, katlettiği; bilimle uğraşanların şeytanla özdeşleştirildiği; beylerin köylüleri ezdiği ve birbirleriyle kıyasıya çarpıştığı; göçmen Tatarların Ruslara saldırdıkları bir dönemde yaşayan Rublyov'un yapıtlarında, görülen duygu saflığı ve insana olan inanç Tarkovski'ye göre, bütün bu toplumsal dehşetin olumsuzlanmasından başka bir şey değildir. Gerçekten filmde de, oldukça acımasız bir ortam içinde yaşamasına ve çevresindekiler sık sık felaketle karşılaşıyor olmalarına karşın Rublyov'un başına hiçbir şey gelmez. Rublyov, yağmurdan kaçıp sığındıkları bir inde askerlerin köylüleri eğlendiren soytarıyı dövüp götürmesine, bahar şenlikleri yapan paganların askerlerce acımasızca toplanmasına, yanında çalışan ustaların çalıştıkları beyin işini kardeşinin oyunuyla terk etmeleri üzerine beyin adamlarınca kör edilmelerine, Tatarların bütün bir köyü kılıçtan geçirmelerine vs çok yakından tanık olur. Kilise içindeki ikiyüzlülüğü, sanatçılar arasındaki kıskançlığı, dinsel konuların nasıl yapmacık işlendiğini görür. Acaba Tarkovski, Rublyov'da kendi gölgesini mi görmüştür? Çünkü kendisi de Sovyet yönetimince fiziksel bir cezaya çarptırılmadığı halde, yakın arkadaşları ve başkaları sık sık hapsedilmiştir. Örnekse, Tarkovski'nin kuşağından *Narların Rengi* filminin yönetmeni Sergo Paradyanov bunlardan biridir. Kuşkusuz yönetmen, Sovyetler Birliği'nde sanatçının tarihsel durumu üzerine çok şey söyler *Andrey Rublyov*'da: fakat aynı zamanda sanatçı-toplum ilişkisinin evrensel boyutunu da vurgulayarak. Tarkovski'ye göre Giordano Bruno'nun katledilmesi ile Shakespeare'in *Hamlet*'i ilk kez sahnelemesinin hemen hemen aynı zamana rastlaması önemlidir. Tarkovski yönettiği *Hamlet* oyununda, Hamlet'i tutucu çevresiyle didişen bir ilerici olarak yorumlar. Öte yandan diğer bir Tarkovski *trade mark*'ı, kahramanın içinden çıkılmaz etik ve varoluşsal kaygısı, bu Hamlet yorumunda da egemendir. Çevresindeki herkes etken olmayı sürdürürken Hamlet'in, bu etten kemikten varolanlara karşı takındığı tutum,



Andrey Rublyov (1966), Andrey Tarkovski

bütün bu insanların çelişki ve isteklerini beyninde kurduğu bir ağ içinde toplama çabasıdır. Tarkovski filmleri gibi, olabilecek-olan'ın gerçek-olan'la, düş-olan'la yan yana dizildiği bu oyunun sonunda Hamlet, bütün ölüleri ince ve yumuşak hareketlerle canlandırır ve hepsi birden ağır çekimde uyumlu bir kümeyi oluştururlar. Bu adagio tempolu iyimserlik kuşkusuz iyimserliği eksilten vurgularla dolu, fakat sonuçta iyimser olmanın, umudu yitirmemenin izlerini silmeden *Andrey Rublyov*'un sonu da çelişkili bir iyimserlik gösterir. Çevresinde hüküm süren şiddete karşı bir tavır olarak konuşmayı, yaratmayı ve ikon yapmayı bırakmış olan Rublyov, on dört, on beş yaşlarındaki bir çan ustasının oğlunu örnek alır ve onunla birlikte yaratmaya devam etmeye karar verir.

Beyin adamları yakılıp yıkılmış köye, çan yapması için babasını almaya geldiklerinde, köydeki sağ kalan tek insan olan oğul, babasının çan yapmanın sırrını kendisine öğrettiğini söyler ve beyin adamlarını buna inandırarak çan yapma yetkisini ele geçirir. Kendinden çok daha

yaşlı diğer çan zanaatçılarını, babasından gördüğü "has" tekniklerden ödün vermeden yöneten ve sonunda çalan bir çan yapmayı başaran bu 'velet'; bey, onun İtalya'dan çağırttığı şımarık ustalar ve bütün kent halkı hayranlıkla çalan çanı seyrederlerken, herkesten uzakta, yere çakılı bir kazığın dibine çöker ve ağlar. Görkemli bir Tarkovski sahnesidir bu. Yavaş çekimde beyaz bir at ve önünde başı örtülü, gülümseyen bir köylü kadın yürümektedirler. Köylü kadının yüzündeki gülümseme, çanın görkemli sesinden dolayıdır; ayrıca burası bir sonraki sahnede görülecek Rublyov'un önemli kararına da hazırlar seyirciyi. Yine aynı biçimde, bir sonraki sahne, çocuk-usta'nın kazık dibinden gelen hıçkırıklarıyla duygusal bir denge oluşturur. Rublyov yıllar sonra ilk kez konuşarak çocuğa, sevineceğine ağlamasının sebebini sorar. O zaman çocuk-usta, "Babam bana çan yapmanın sırrını öğretmemişti. Yalan söyledim, ama başka bir seçeneğim de yoktu," diye itiraf eder. Rublyov çocuğun duygu yükünü dindirmeye çalışırken üzülmemesini söyler ve "Bundan böyle sen çan yaparsın ben de kilise duvarlarını resimlerle süslerim, birlikte yaşar gideriz," der. Film siyah-beyaz'dan renkliye dönüşür ve kamera şimdiki zamanda Andrey Rublyov'un kilise duvarlarındaki ikonları üstünde ayrıntılara dalarak dolaşırken ve ikonların üstüne yağmur suları düşerken sona erer. Sanat zamana direnmiştir ve direnmektedir.

Solaris *(1972)*

Tarkovski'nin üçüncü uzun metrajlı filmi *Solaris*'tir. Eleştirmenlerin de, kendisinin de pek sevmediği bu film, tanınmış Polonyalı bilim-kurgu yazarı Stanislaw Lem'in romanından uyarlanmıştır. Lem'in bir aşamada senaryodan hoşlanmayarak onayını geri almakla tehdit ettiği bu filmin türü için Tarkovski, daha çok bilim-düşlemsel adını yeğler. 1972'de gösterime çıkan ve aynı yıl Cannes'da özel jüri ödülü'nü alan film, Sovyet 2001'i olarak adlandırılmasına karşın, Tarkovski bu 21. yüzyıl serüveninde daha çok insansal ve evcil yanı vurgulamıştır. Bu daha filmin başında bellidir. Roman, bilim adamlarının bir uzay mekiğine girişiyle başlarken, film kozmonot kahraman Chris Kelvin'in evindeki yaşamıyla başlar. Annesi, babası ve oğluyla birlikte

Moskova'ya yakın bir kır evinde yaşayan bilim adamı önemli bir görevle Solaris gezegenine gitmek üzeredir. Bilimin etik yanıyla ilgili bir film olduğunu söylemesine karşın Tarkovski *Solaris*'te insanın geçmişi ve düşlemleriyle hesaplaşmasını merkez konu olarak almış görünür. Solaris'teki bilim adamları, gezegenin insanların kafalarından geçenleri cisimleştirmesi olgusuna üç değişik yaklaşım gösterirler. Sartorius, cisimleşen 'konuklar'ına tümüyle bir bilimsel olguymuşçasına bakar ve onları bilimsel bir gözle inceler. Snaut ise bu hesaplaşmaya dayanamaz ve alkole sığınır. Tarkovski'nin, kendine daha yakın bulduğunu söylediği Chris ise Solaris'in gizini etik boyutta karşılamayı göze alır. Filmin başlarında önemli olanın bilimin ahlaki boyutu değil, varolması ve insanların da bilim yapması olduğunu savlayan Chris, Solaris'teki yaşantısını aynı nesnellikte değerlendiremez. Solaris'te karşısında, başarısız bir ilişki kurduğu ve intihar etmesine neden olduğu karısı vardır. İkinci bir şans tanındığında nasıl yaşardık geçmişimizi? Olasılıkların, düşlemlerin, düşlerin ve gerçekliğin sıkıntılı, karabasan dengesini mistik bir tatla kuran, bu 'bulgu'yu enine boyuna görselleştiren Tarkovski'den beklenebilecek bir soru. Tarkovski'ye göre yanıt "insan yaşamındaki yeniden yaşayamama özelliği, yaşamımıza, edimlerimize ve yaptıklarımıza anlam veren, onların biricikliğini sağlayan tek nedendir." Görülüyor ki Chris'e ikinci bir şans tanınmış. Karısından ayrılma trajedisini bir kez daha yaşama şansına sahip. Bir kez yapılmış olanı onarmak olanaksız, fakat "yeni Hari" (Chris'in karısı) ile karşılaşmanın kahramanımızı değiştirmediği anlamına gelmez bu. Bir kez daha yaşıyor bu geçmiş ilişkiyi, fakat çok daha derin bir biçimde; bu süreç içinde daha arınmış, daha insanlaşmış ve yeni bir ahlaki gizilgücü keşfetmiş olarak. *Solaris* Tarkovski'nin önemli filmlerinden biri olmamasına karşın filmin kahramanı Chris, diğer Tarkovski filmlerinde olduğu gibi, yönetmenin öteki-ben'ini araştırdığı, aktardığı bir kişiliktir. Bu yüzden Tarkovski'nin Chris üzerine söylediklerini; bu az konuşan, az söyleşi yapan ve az sayıda film çevirmek zorunda kalmış yönetmeni anlamak, tanımak için dinlemeye devam edelim: "Chris çok esnek olmayan, koşullara uymayı, kendini onlara uyarlamayı sevmeyen, istemeyen biri. Kendine güveniyor, ilkelerini değiştirmek yanlısı değil ve başkalarına akıllıca görünmese bile sonuna dek gitmekten çekinmiyor. Belki böyle insanlar fazla dik kafalı ve esneklikten yok-

sunlar, fakat buna karşılık, güçlü ve insancıldırlar. Kısaca söylersek onun kişiliğinde, ahlaki kesinkeslik, ahlaki saflık sorununun bütün varoluşumuzu kapladığını ve ilk bakışta ahlaki bir yanı yokmuş gibi görünen alanlarda bile (örneğin evrenin içlerine dalmak, nesnel dünyayı konu edinmek gibi) varolduklarını göstermek istedim." *Solaris*'te bir başka önemli nokta da ünlü Sovyet oyuncu Bondarchuk'un kızı Natalie Bondarchuk'un Hari rolündeki çok başarılı oyunu.

Ayna *(1974)*

Tarkovski 1974 yılında, Sovyet sinemasında ilk örnek olan, çağcıl bir konuyu işler, *Ayna* filminde. Selüloidin üstünde "zaman"dan alınıp "zaman"ın dışına karelenen görüntüler, Tarkovski'nin kameranın gerisinden özyaşamöyküsünü sinema gerçekliğinde bütünleştirmesini, öz-bölünmüşlüğünü biricik bir yaşantı olarak, bir göz aldanmasının büyüsünde toparlamasını sağlar. *Ayna* filminin konusu Andrey Tarkovski'dir: 'Ayna'nın içinde yansıyanlar Tarkovski'nin çocukluktan yönetmenliğine kadar olan yaşamı, ülkesi ve çevresindeki insanlardır. Toplumcu-gerçekçiliğin resmi sanat anlayışı olarak geçerli kılındığı bir kültürde, Tarkovski'nin bu öznel açılı, özellikle karmaşık, anlatı mantığı bir yana, sözü edilebilecek bir anı ya da düş mantığını bile hiçleyen filmi; sanat politikasını açık bir dille sinema dünyasına duyurur: "Öyle bir an'a ulaştık ki sıradanlığa, ortalama' olana karşı, uzlaşmaya ve anlatım yoksulluğuna karşı açık bir savaş başlatmalı ve yaratıcı araştırmayı sinemada bir kural haline getirmeliyiz." *Ayna*'da pek çok sahnenin çekimi batılı sinemacılarca teknik açıdan çözülememiş ve Londra'yı bir ziyareti sırasında kendisine bu efektleri nasıl yarattığı sorulduğunda ise alınan yanıt "Meslek sırrı" olmuştur. Gerçekten de yaratıcılık açısından sinemaya olan önemli katkısı tartışılamayacak denli büyük olan Tarkovski'nin sanata olan bağlılığı, sanatın çok genç bir dalında, G. Bataille'ın yorumladığı gibi; Lascaux mağarasının duvarlarında, taş çağında bile görülen, zamanla birlikte akan, insan-sanat ilişkisinin zaman dışına taşan sarkma ana öğesini, buyurgan bir resmi sanat anlayışına karşın göze aldırtmıştır kendisine.



Ayna (1974),
Andrey Tarkovski

Ayna'da gerçeklik tek bir düzeyde değil dört ayrı düzeyde ele alınır: ilk katmanı Tarkovski'nin şimdiki anı, ikincisini anıları ve anımsadıkları, üçüncüsünü çocuk olarak düşleri ve karabasanları ve son katmanı da anlatılan dönemlere ilişkin haber filmleri oluşturur. Bu farklı gerçeklik katmanlarından birbirine geçiş atlama tekniğiyle gerçekleştirilir ve bu geçişler hiçbir sinema tekniğiyle –önce ya da sonra– seyirciye belli edilmez. Teknik açıdan *Ayna*'nın sergilediği bu olgunluk Sovyetler Birliği'nde resmi sanat taraftarlarınca anlaşılmazlık, bilmece gibilik, elitistlik suçlamalarıyla karşılanmıştır.

Ayna'nın birkaç kez izlenmesini gerektiren nedenlerden birisi de filmin kendisi kadar karmaşık, anlamını birden ele vermeyen şiirlerin düzenli aralarla okunmasıdır. *Nostalghia*'da olduğu gibi burada da şiirler, Tarkovski'nin babasına aittir. Her şiir, okunduğu görüntüyle paralel, ortak bir anlamı, duyarlığı örmeye çalışır. Filmde şiirleri okuyan baba farklı yaşlarda farklı oyuncular tarafından oynanır ve sonra anne ile dengelenir. Aynı kadın oyuncu hem anneyi hem de karısını, ilkinde saçları topuz olarak başın üstünde toplu, ikincisinde saçları açık, aşağı taralı oynar.

Film kekeme bir çocuk görüntüsüyle başlar. Gidilen doktor hipnotizma dahil değişik yöntemler kullanarak çocuğu iyileştirir. Çocuk normal konuşma yetisini kazanınca, sinemasal bir giriş olduğu anlaşılan bu sahneyi, başlıklarla asıl film izler. Filmin içinde ayna, görüntüdeki zamandan başka zamana geçişte sıkça kullanılır ve gerçeklik katlarına göre film, renkli ya da siyah-beyaz'dır. (Bu filmin rengindeki değişiklik, Tarkovski'nin sinema dilinde özel bir anlama sahiptir. *Andrey Rublyov*'dan başlayarak ve giderek daha yaygın bir biçimde, gerçeklikler farkının sinemasal anlatımı olarak kullanılır. *Solaris* filmindeki kır evi *Ayna*'da bir kez daha kullanılır.) Çocuk çiftlik ambarının yanışına tanık olur. Renkli çekilen bu sahnede alevlerin kırmızı rengi çocuğun gözlerinde yansır. Yavaş çekimde alevlerin her şeyi yutuşu gösterilir. Bu, gündelik, rastlantısal kıyametten, siyah-beyaza dönüşen filmin rengiyle birlikte toplumsal ve tarihsel bir şiddet düzlemine geçilir: Boğa güreşi ve İspanya İç Savaşı. Daha sonraki bir sahnede de İkinci Dünya Savaşı sonrası Kızıl Meydan'daki bir zafer kutlamasından, Hiroşima üstünde "ölümcül mantar bulutu"nu oluşturarak patlayan atom bombasına geçilecektir birden. Insanlık hakkında iyimserliğin sıfırlandığı güçlü bir sinema imgesidir bu. Hemen bu sahnelerden sonra daha önce İkinci Dünya Savaşı'nın kan ve çamurdan yüzünü gösteren haber filminden kesitlere geri dönülür: Korkunç güzel, karla örtülü bir alanda, buz üstünde sanki hiç çaba göstermeden patenle kayan bir çocuk. Çocuk durur ve kalpağı üstünde bir kuş belirir.

Sovyetler Birliği ve Çin'deki siyasal yönetimler, Mao'nun Stalin'in geç bir tarihte yansıması diye anıştırılması, bir başka sahnede Stalin'in adının Pravda'da bir baskı yanlışı sonucu *Sralin* (sıç-

mış adam) diye geçmesi, bunun üzerine Stalin'in baskı makineleri ve basımevi dışında bütün her şeyi tutuklatıp Gulag'a göndermesi olayına gönderme yapılarak filmde yansırlar. Bu türden siyasal iletiler, Tarkovski'nin kendi odasında dolaşan kameranın gösterdikleri, ailesini terk eden şair-babanın Tarkovski ile annesine ilişkin konuşmaları ve Tarkovski'nin evlilik yaşamından kesitlerle iç içedir.

Ayna partinin sinema eleştirmenlerince, Lenin'in sinemanın kitleler için bir sanat olduğu sözleri alıntılanarak olumsuz değerlendirildi. Bunun sonucu *Ayna* resmi makamlarca üçüncü kategoriye uygun bulundu ve çok sınırlı bir gösterime çıktı. Sovyetler Birliği'nde filmler yetkililerce üç kategoriye ayrılır. Birinci kategori tam siyasal onay demektir ve en geniş dağıtım ve gösterim olanağıyla, filmi yapanlara gişe gelirinden pay sağlar. İkinci kategori de siyasal onayın olduğunu gösterir fakat gösterim daha sınırlı ve gelirden pay daha azdır. Üçüncü kategori damgası siyasal onayın olmadığını belirtir, gösterim çok sınırlıdır. Yalnızca üçüncü sınıf sinemalarda ve işçi kulüplerinde gösterilir. Filmin az sayıda kopyası yapılır ve filmi yapanlar gelirden pay almazlar. Bunun yanı sıra kamu fonunu boşa harcamakla suçlanıp ve ileride film yapamayacakları tehdidiyle korkutulurlar.

Birkaçı dışında Sovyet sinemacılarının genel yargısı da resmi görüşten farklı olmaz. Devlet Film Örgütü Gostino ile Sovyet Sinemacılar Birliği'nin ortaklaşa düzenledikleri "Temel İzlek Çağdaşlık" adlı açıkoturumda tartışılan dört filmden biri olan *Ayna*, zor anlaşılır olmak ve seyirciyi hiçe saymakla suçlanmıştır. *Ayna*'nın hem meslektaşlarınca hem de resmi yetkililerce benimsenmemesi, bir söylentiye göre Tarkovski'nin film yapma isteğini yitirmesine yol açmıştır. Fakat *İzsürücü* ve *Nostalghia* ile Tarkovski Rublyov'un izinden gitmeye karar verdiğini gösterir. Susmayı değil yapmayı, yaratmayı yeğler sonunda. *Ayna* Batı sinema çevrelerinde büyük bir ilgiyle karşılanmıştır.

İzsürücü *(1979)*

Ayna'dan beş yıl sonra *İzsürücü* gösterime çıktı. *Solaris*'te kendini belli eden yoğunluğun, anlam çoğulluğunun, seyirciyi anlık yetilerini kullanmaya iten sinemasal derinliğin *Ayna*'da ulaştığı uç

noktadan sonra *İzsürücü*, konusu göreli anlaşılır, en sıradan sinema tekniklerinin kullanıldığı bir film olarak Tarkovski'yi izleyenleri şaşırttı. Üstelik ilk çekimden sonra laboratuvardaki bir hata yüzünden, filmin bütün negatifleri kullanılamaz hale gelmiş ve Tarkovski filmi yeniden çekmek zorunda kalmıştı. Tarkovski bu filmden "Yapmak istediğim her şeyi gerçekleştirebildiğim tek film" diye söz eder. Gerçekten de Tarkovski, artık sinemanın ekonomisini bütünüyle anlamış, sinemasal ritmi şiire yakın tatlar vererek kullanmakta ustalaşmış, görselliği; resimdeki renk tonlarını, oran ve ışık-gölge tekniklerini kanvastan selüloide incelikleriyle taşımayı becermiş, insan olmanın sirke tatlı boyutlarında dolaşmanın özgün ve alışılmamış yolunu bulmuş bir doğulu olarak doruktaki gezisini sürdürür *İzsürücü*'yle.

Film, Sovyet bilimkurgu yazarları Arkadi ve Boris Strugatski kardeşlerin *Yol Kenarında Piknik* romanından uyarlanmıştır. Tarkovski *Solaris*'te olduğu gibi burada da öyküyü salt bir çıkış noktası olarak alır. Filmin vurguları, sorunları, karakterlerin çizilişi öyküden bütünüyle farklıdır. Bu noktada Tarkovski'yle ilgili bir gözlemde bulunabiliriz. *Ayna* dışındaki filmlerinin tamamının senaryosu ya birlikte yazılmış ya da bir roman veya öyküden uyarlanmıştır. Konu açısından uyarlama metne bağlı değil, ona karşı yapılır. Tarkovski kendi filmleri üzerine konuşurken şunları söyler: "... filmler birbirinden farklı da olsalar, hepsi aynı nedenden yapıldılar; filmler, insanın kendini içinde bulduğu muğlak bir konumdan kaynaklanan iç çatışmayı tartışma ortamı; çatışan öğeler de bir çeşit manevi ideal ve bu maddi dünyada varolma gerekliliğidir. Bu bence en temel çatışma, çünkü çağdaş toplumlardaki bütün sorunların çıkış noktası bu. Buna 'Tolstoy kompleksi' diyebiliriz." Filmlerin kendileri de bu konu ortaklığını kanıtlıyorlar. 'Uyarlandıkları' kaynaklar kendi izleklerini, konularını, vurgularını Tarkovski'ninkilere terk ediyorlar. Tarkovski diğer ünlü çağdaş film yönetmenleri gibi sözünü ettiği anlamı, konuyu selüloit üstüne aktarabilmek için, sette en küçük ayrıntıyı bile kendisi belirliyor. Kameramanı, kameranın sınırlarını, kare-içi oluşumları tek tek belirliyor ve her çekimin uzunluğunu milimetrik olarak saptıyor.

Filmin konusu kabaca, filme adını veren *İzsürücü*'nün pek çok istekli arasından popüler bir yazarla bir bilim adamını (fizikçi) seçip

onları, hakkındaki söylentiler yüzünden uluslararası bir askeri birlikçe korunan ve içeriye kimsenin girmesine izin verilmeyen, gökyüzünden düşmüş bir meteorun bulunduğu bölge'ye götürmesiyle ilgili. Meteorun izinin kalıntılarının o bölge içinde bir yerde olduğu biliniyor, fakat tam yerini ve oraya nasıl varılacağını bilen tek kişi İzsürücü. Çıkan söylenti ise, bölgeye varan kişinin oradaki dileğinin gerçekleştiği şeklinde. Bir önceki izsürücü, kendi dileğini gerçekleştirdikten sonra yine de mutlu olamayıp kendini aşmış. Bir çocuk masalı basitliğindeki konu Tarkovski'nin insanın manevi çıkmazları, çağdaş insanın varoluşsal uyumsuzluğu üstüne olan temel tartışmalarına, sinema dilinde benzersiz bir anlatım kazandırmasına engel olmuyor. Her bir planı bir resim portresi denli ayrıntı ve anlam taşıyan bu film, düşüncenin sinemasallaştırılmasından önemli örnekler veriyor. 'Bölge'ye varıncaya dek, ölümcül bir riske girip askerleri atlatıyorlar. Askerler, 'bölge' hakkındaki tehlike söylentilerinden dolayı, eğer biri sınırdan içeri geçerse onu izlemiyorlar. 'Bölge'ye giden üç kişi giderek düşledikleri ile gerçekleşenler arasında ayrım yapamaz duruma geliyorlar ve yol boyu daireler çizerek ilerliyorlar –bunlar izsürücünün kaprisleri mi, yoksa yanındakileri denemesi mi pek anlaşılmıyor– 'bölge'ye yaklaştıklarına inandıkça kişisel hesaplaşmalarının dozu artıyor ve korkuları çoğalıyor vs. Hüthüt'ün, kuşları Kaf dağına, Simurg'a götürmesine yapısal olarak benzeyen, fakat içeriğinde tarihsel ve kişisel 'fark'lar gösteren bir öykü. Mistik bir derinliğe inmeye çalışan Tarkovski.

Yazar ve fizikçi kendi branşlarının 'doğru'ya ulaşmaktaki yetersizliği üstüne bolca kafa yoruyorlar. İzsürücü, bu mekânın tek kılavuzu olmasının getirdiği ayrıcalığın farkında ve 'bölge'yle ilişkisini bu düzeyde tutmaktan hoşnut. Herkesi ona götürmesine karşın kendisi gidip de bir dilekte bulunmuyor. Üstelik ayakları tutmayan bir çocuğu ve sefalet içinde bir yaşamı olmasına karşın. Kendisi de ruhsal acı çekmenin bir örneğini sergiliyor. Bu haliyle diğer Tarkovski kahramanlarından çok farklı değil. En çok da *Nostalghia*'daki Andrey'ye benziyor.

Filmin kahramanı İzsürücü sonlardaki bir sahneye dek saf bir kaçık izlenimi uyandırıyor seyircide. Tarkovski filmde karakterlerin sıkıntılı, açmazdaki ruh hallerinden duydukları acıyı anlatımlaştır-

mak için onları boylu boyunca uzanmış, ağır hareketlerle, vücutlarını gererek debelenirlerken gösteriyor. Böyle bir planda izsürücü yerde debelenirken, kamera yerdeki acı çeken insandan oda içine doğru odak değiştirdiğinde izsürücü'nün hiç de sıradan biri olmadığını anlıyoruz. İzsürücü, yazar ve fizikçinin kendisini nasıl düş kırıklığına uğrattıklarını ağlamaklı bir ses tonuyla anlatıyor karısına, arkasında odanın duvarları raflarla, raflar da kitaplarla dolu. İzsürücü hâlâ bir 'umut'un olduğuna inanıyor. Yazar ve fizikçiyle kişileştirilen aydınlar ise hem bu 'umut'a inanmıyorlar ve hem de onu yok etmek istiyorlar. İzsürücü, yazar ve fizikçiyi, kendi deyimiyle sürekli değişen tuzaklardan oluşan bir labirenti andıran 'bölge'de, 'kozmik enerji'nin içinde olduğu, yıkıntılar arasındaki bir odaya getirdiğinde, fizikçi bu odayı çantasının içinde gizlediği bir bombayla yok etmek istiyor. "Bu güç kötü amaçlıların eline geçerse" diye bir korkusu var. Yazarsa bir tabanca gizlemiş beline. Sıkı bir kavgadan sonra izsürücü silahları ellerinden alıyor ve bir su birikintisine atıyor bunları.

Beckett oyunlarındaki, naturalist tonları ağır basan sahneleri andıran sahneler ve bu sahneler içine yedirilmiş metafizik çağrışımlı görüntülerle Tarkovski, bu filminde sinemasal bir mesel anlatıyor. Kendi deyişiyle *İzsürücü, Solaris* gibi bir bilim-düşlem filmi: bilim-kurgu değil. Düşleme, filmlerinde bir gerçeklik düzlemi olarak sıkça yer veren bir yönetmenden beklenebilecek bir söz.

Su; birikinti, şelale ve yağmur olarak; ateş ise bir kamp ateşi olarak *İzsürücü*'deki ikincil kahramanlar. Bunlara orda bulunuş nedeni açık olmayan, *Nostalghia*'da daha da ön plana çıkacak siyah köpeği de ekleyebiliriz. Fakat bunlar içinde su başrolde. Görsel tat açısından –deyim yerindeyse– insanın ağzını açık bırakan sahnelerle dolu filmden, iki örneği özellikle anmak isterim. Biri, üçlünün kozmik enerji dolu odanın önüne gelmezden önce suyla kaplı bir yüzey üstünde kurulu, tabanı sudan yüksekte, kapısı, pencereleri sökülmüş bir ev içinde beklediği sahne. Yazar olanı ışığı yakmak ister. Çok yüksek voltajın etkisiyle ampul, tiz bir ışık salarak patlar. Aynı sahne başta, izsürücünün evinde karısı tarafından da yaşanır. Bir diğeri yine ışık üstüne bir sahne. Fizikçinin izsürücüyü beklediği bir 'nowhere land' barda, ömrü dolmuş bir florasan lambasının titreyen, bir gidip bir gelen ışığı... Tarkovski'nin hokus pokuslarından bir sahneyi de atlamak

mümkün değil. Yakın çekimde, başını yatay olarak mermer tablalı bir masaya yaslamış, yüzünden mahrumiyet ve neşesizlik okunan İzsürücünün ayakları tutmayan çocuğu. Evin çok yakınından bir tren geçer ve sallanan masanın üstündeki cam bardaklar çocuğun yüzünün önünden yavaş yavaş kayar ve sonunda biri masadan düşer. Bütün bunlar olurken çocuk salt bir seyircidir ve bardak düştükten sonra da yüz ifadesi hiç değişmez. Tıpkı *Nostalghia*'da Andrey'in boş havuzu elindeki mum sönmeden geçmeye çalıştığı sahne gibi, gerçek zamanla sinema zamanı, seyircinin 'asırlık' beklentilerini altüst ederek tam tamına çakışır. Bir başka koşutluk da bu süre sonunda Andrey'in yere yıkılması (ölmesi) ve bardağın düşmesidir (kırılması). Tarkovski'nin sözleri bu iki sahnenin anlaşılmasında bize yardımcı olabilir: "Zaman boyutuyla sinema bana göre benzersizdir. Bununla sinemanın zaman için de geliştiğini söylemek istemiyorum; müzik, tiyatro ve bale için de geçerli bu. Düzanlamıyla zamanı kastediyorum. Bir sahne nedir: 'motor' ve 'stop' arasındaki bir zaman dilimi. Film gerçekliği zaman boyutuyla birlikte saptar; zamanı korumanın bir yoludur. Film zamandan yapılma bir mozaiktir."

Nostalghia *(1983)*

Tarkovski'nin 1983'te gösterime çıkan bu filmi İtalyan-Sovyet ortak yapımı ve aynı zamanda bir Sovyet yönetmenin Avrupa televizyonu için yaptığı ilk film. *Nostalghia* 1983 Cannes Film Festivali'nde az üreten diğer bir usta Robert Bresson'un Dostoyevski'den uyarladığı *Para* (*L'Argent*) adlı filmiyle birlikte, yaratıcı sinema dalında büyük ödülü paylaştı. Tarkovski *İzsürücü* için, istediğim her şeyi gerçekleştirebildiğim tek filmim demişti. *Nostalghia* için ise, bütün filmlerinin temel/değişmez konusu insanın maneviyatı-maddi dünya çatışması olarak duyurduğu anlayışını, kendi kişisel yaşantısı olarak yansıttığı tek filmi olduğunu söyler. "İlk kez sinemanın, yönetmenin manevi, ruhsal durumunu anlatıma kavuşturmak yolunda azımsanmayacak bir olanak sağladığını hissettim. Psikolojik durumun bir filmde böylesi bir açıklıkla kavranabileceğini hiç ummuyordum." Pasolini akla geliyor hemen: sinema dilinin şiir diline, 'öznel'in

anlatımına ayarlı olduğunu, aynı yapısal özellikleri taşıdığını savlayan Pasolini. Yönetmen, filmdeki kahramanın haletiruhiyesiyle kamerayı özdeşleştirmeyi başardığında, yani yazındaki iç monolog sinema diline dönüştürüldüğünde, çekilmeyen bir filmin çekilen filmin ardında, gizil olarak oynadığını öne sürerdi Pasolini. Tarkovski, iç monologu ben ve öteki-ben ikilisinde yoğunlaştırarak filmin ardındaki filmi çekmeyi ve göstermeyi mi başardı acaba?



Nostalghia (1983), Andrey Tarkovski

Nostalghia'da, Rus akademisyen Andrey, rehberi İtalyan Eugenia eşliğinde akademik bir çalışma için İtalya'ya gelir. Burada Domenico adında "deli" ve yaşlı bir matematik profesörüne rastlar. Domenico, Andrey'in "öteki-ben"idir. Domenico dünyanın sonunun yakın olduğuna inanmakta ve insanların yollarını şaşırdıkları o ilk noktaya geri dönmeleri gerektiğini savunmaktadır. Ona göre "bir artı bir eşit bir"dir ve öyle de olmalıdır. Bu yüzden karısı ve çocuklarını yedi yıl boyunca evde hapis tutmuş, bütün aileyi evin

içinde hiç ayrılmadan bir arada kalmaya zorlamıştır. Andrey ise Rusya'daki bir kır evini düşlemektedir. Bir kadın iki çocuğuyla birlikte birisini uğurlar gibidir, baba ise ortalıkta görünmemektedir. Bunlar Andrey'in kendi karısıyla çocukları mıdır, yoksa Andrey çocukluğunu mu anımsamaktadır? Andrey annesi ve kardeşleriyle babasını mı bekliyor, yoksa gidişini mi seyrediyor? Bu sahnede çok açık olduğunu bildiğimiz bir nokta var: Maya İvanova ve şair Arseni Aleksandroviç'in çocuğu olan Tarkovski, babasının evi terk etmesi sonucu babasız bir ailede büyümüştür. *Nostalghia*'nın özyaşamöyküsel ve giderek kendisi üstüne bir film olduğuna ilişkin ipuçları somut başka verilerle de destekleniyor: *Nostalghia*'nın annesine adanması, babasının şiirlerinin okunması gibi.

Andrey'in Domenico'yu bir öteki-ben olarak görmesi filmde değişik göndermelerle örnekleniyor. Andrey'in otel odasında birdenbire ortaya çıkan ve yatağının kenarına sanki uzun bir dostlukları varmışçasına çöken köpek, gerçekte Domenico'nun köpeği olarak çıkar karşımıza. Kaplıcada, harabede ve Domenico alevler içinde yanarken köpek hep onun yanındadır. Köpek görüntüsünün, sahneleri anlam bakımından birbirine bağlaması film boyunca sürer: Andrey'in anılarında, düşlerinde ve son olarak da o görkemli son sahnede. Andrey-Domenico kişiliklerinin birleşmesi, tek bir kimlikte kaynaşmaları, Andrey'in düşünde, gazete kâğıtları, çöpler, eski eşyalarla kirletilmiş boş sokaklarda dolanıp dururken bir elbise dolabı önünde durup, dolabın açılan kapağı içindeki aynada kendisinin değil Domenico'nun görüntüsünü görmesiyle en açık biçimde anlatılır. Andrey'in, Domenico'nun dileğini yerine getirerek, boşaltılmış kaplıca havuzunda yanan bir mumu söndürmeden, bir uçtan ötekine yürüyerek geçirip sonradan yere yıkılması, ikisinin arasındaki ben çakışmasının ve inancın dramatik bir kanıtıdır. Filmde mistik bir üçgen formülüne oturtulmuş *menage a trois*'nm üçüncü kişisi sarışın dilber, üretkenlik simgesi rehber Euginia'yı gerek duygusal, gerek cinsel tutkular ve gerekse kültürel açıdan anlayamaz Andrey; İtalya'ya gelmesinden bu yana Andrey'in İtalyancası giderek kötülemiştir. Düşüncelerini Euginia'ya iletemez, iletişim kuramazlar. Andrey gerçeği, doğruyu ve ne yapılması gerektiğini bilmemektedir. Üstüne bir sıla hastalığı çökmekte, fakat 'ev'in nerede olduğunu bileme-

mektedir. Kendisinin emin olmadığı şeyler hakkında ise başkasına (Euginia'ya) hiçbir şey söyleyecek, öğretecek durumda değildir. Deli Domenico ise bir çocuğun güdüsel davranışlarının yalınlığındadır: 'Doğru'yu bildiğinden emin, dünyayı nasıl kurtaracağını vaaz eden, ona göre hareket eden bir 'bilge'dir. Andrey'de eksik olana sahiptir. Andrey Euginia'ya rağmen Domenico'ya yönelir.

Domenico karakterinin filme girmesi, filmin senaryosunu Tarkovski'yle birlikte yazan, Antonioni'yle uzun süre çalışmış ve şimdilerde Rosi ile çalışan Tonino Guerra'nın bir gazete haberinden yaptığı buluşun sonucudur. Buluş, senaryonun müsveddesi hemen hemen bittiği bir sırada yapılmasına karşın, filmin önemli bir yanını senteze kavuşturduğu için, Tarkovski'nin çok hoşuna gider: "Guerra ender rastlanan ustalıkta bir şair. Büyük buluşlar yapabilecek yetenekte. Şansıma ben sinemada çalışıyorum, o ise şair; böylece onu kıskanmak zorunda değilim."

Nostalghia, diğer Tarkovski filmleri gibi her sahnede bir resim tablosunun zenginliğini taşır. Neredeyse fark edilmeyecek hareketlerin gerçekleştiği, ışığın en hafif tonlarda değiştiği tablolar. Bu çerçeveler içinde hiçbir görüntü rastlantısal değildir. Sisler arasından çıkan güneş de, sağanak yağmur da, arka planda görünen beyaz at gibi planlı bir biçimde sokulur filme. Duvarlar arka planda görünürken, fizik durumları, renkleri, üzerlerindeki ışık-gölge tonları önceden belirlenmiştir. Tarkovski yalnızca bu seyrine doyulmaz görsel imgelerle yetinmez, Rönesans ve önceki dönemlerin resim geleneklerindeki ikonografik düzgüleri de kullanır. Su ve ateş değişik biçimlerde, simgesel olarak sürekli kullanılır. *Nostalghia*'da Tarkovski'nin bilinçaltında yansımaları olabileceğini düşündüğü su, diğer filmlerinde olduğundan daha fazla ve daha değişik biçimlerde görünür. Tarkovski'ye göre su, çok gizemli ve tek bir damlası bile çok fotojenik bir öğedir. Tarkovski suya bu denli bağlılığını, insanın evrimi sırasında su içinde geçirmiş olduğu serüvenin kalıtımsal sonucu olabileceği şeklinde açıklar.

Diğer Tarkovski filmlerinde olduğu gibi *Nostalghia* da işitsel açıdan çokkatmanlı bir filmdir ve müzik çok ekonomik bir biçimde kullanılır. Ses kaydı yakındaki ve uzaktaki, geçmişteki ve şimdiki seslerin dengeli karışımını verir. Ayakkabı altında ezilen camın sesi,

akıp damlayan ve yankılanan su sesleri, testere sesi filmin senfonisini oluşturur. Kullanılan müzik ise ya Verdi'nin *Requiem*'i gibi ağıt müziği ya da sevinç ve özgürlük duygusunu yansıtan Beethoven'in *9. Senfoni*'sidir. Bazen de kısaca çalınan bir Rus folk şarkısının acılı nağmeleri.

Nostalghia'*ya Postscribere*

Tarkovski Batı'ya ilticasından sonra ilk filmini İsveç'te, İngiliz 4. kanal televizyonu ile İsveç Film Enstitüsü'nün finans desteğiyle çekmeye başladı. Filmin adı *Kurban*. Konusu bilinen bir Tarkovski izleği: Bireyin dünyada genel olarak olup bitenler karşısında duyduğu sorumluluk. Tarkovski, mistik bir felsefeye yakınlığı doğu düşünce dizgelerine ilgisi ölçüsünde, ülkesinin kültür mirasının, toplumsal gerçekçilik gibi zorlama bir kültürle değiştirilemeyecek, aşılamayacak bir değerde olduğunu vurgular. 'Ben'in, dünya üzerinde vurgun yemiş kimliğiyle, özelden, yerelden, evrensel bir boyuta genişleyen, parçayla bütünü birlikte kapsayan bir imgeye çalışmasının geleneğinde durur. Ona göre tek bir yolculuk mümkündür: Kişinin kendi ben'ine yaptığı, kendi iç yolculuğundan başka, uzayda bile bir yolculuk yoktur. İşte *Solaris*.

"Öznel mantığı göstermeme yardım edecek bir montaj ilkesi arıyorum: Düşünce, düş ve anıdan oluşan öznel mantığın. Özne mantığı değil beni ilgilendiren. Öyle bir biçim arıyorum ki, insanın durumundan ve ruhsal koşullarından kaynaklansın, oradan türesin. Zaten bu ikisi, insan davranışını büyük ölçüde etkileyen öğelerdir. Psikolojik gerçeğin sunulmasında ilk koşul bu gerçeğin bulunmasıdır. Demek ki, benim filmlerimde öykü, hiçbir zaman önemli yer tutmaz. Yapıtlarımın gerçek önemi, anlamları hareket aracılığıyla sergilenmez. En önemli olan hakkında konuşmak isterim; bunu yaparken bir dış müdahaleye izin vermem. Yani mantıksal bir bağla ilişkilendirilemeyecek şeyleri göstermek amacım. Bağlayan, ilişkilendiren unsur içsel bir araya getiricilik işlevi gören düşüncelerin kendi hareketidir." Bu uzun alıntı Tarkovski'nin sinemasını anlamak için önemli bir ışıktır. Diğer bir adı, 'hareket eden resimler'

olan bir sanatın, o alandaki bir ustadan böylesi anti-hareket bir uygulama görmesi kuşkusuz en çok, buna alışmış seyircinin hoşuna gitmez. Tarkovski'nin yalnız Sovyetlerde değil Batı'da da kitlelerce soğuk karşılanmasının nedeni burada yatar. Tarkovski'nin bu tepkiye yanıtı ise "Herkesin onu anlamış olmasının belirleyici, temel bir şey olmadığı" şeklindedir. Popüler bir sinema ustası Hitchcock'un, 'takip'i, sinema sanatının doruğa ulaşmış bir gerçekleşmesi olarak gördüğünü anımsarsak, Tarkovski'nin geleneksel sinemayı ne denli zorladığını daha iyi anlarız. Kuşkusuz, kendisinin de açıkladığı gibi, sinema tarihinde kendisine yol açanlar var: Bu bağlamda, hareketi, 'duran' sahnelerle izlemeyi önemli bir sinemasal etki için gerçekleştiren Dovzenko önemli. Yine de Tarkovski, alışılmış film türlerinden ustaca örnekleri filmlerinin içine sıkıştırmadan duramaz. *Andrey Rublyov*'daki şiddet sahneleri, grafik şiddet sahnelerinden çok daha etkileyici olabilmektedir. *İzsürücü*'deki, üçlünün askerleri atlatıp 'bölge'ye girmesi, 'takip' sahnesi, yönetmenin hareketi de ustalıkla becerebildiğinin bir örneğidir. *İvan'ın Çocukluğu*'nda işgalci Almanların bölgesine sızmak için İvan ve iki Rus askerinin nehri geçişleri Hitchcock'un, de Palma'nın imreneceği bir gerilim sahnesidir.

Bu 'duran' sinemanın çekiciliği nereden kaynaklanıyor öyleyse? (En azından bazıları için.) Tarkovski'nin terimleriyle, seyirciyi 'eğlendirerek' değil, seyircinin 'güzelliğin korunması' isteğine ve 'iç dünyamızı' görme merakına seslenerek. Sinemada, izleyici olarak görsel zevk almanın, filmin anlamak için kafa yormaktan daha önemli olduğunu da belirtir. Ve bu zevkin alınmasına renkli filmlerin pek faydası olmadığı inancındadır: Çünkü, renkli sinemanın yeni bir bakış açısı kazandırmadığını savlar. Kendi filmlerinde ise renk, bir anlam birimi olarak kullanılır. Son filmlerinde *technicolor* ve *sepia*'yı farklı gerçeklik düzeylerini anlatırken kullanır. *İzsürücü*'de gerçek yaşam krom çekilir, düş düzlemi, arzu edilen yerler ve zamanlar ise renklidir. *Nostalghia*'da bu renk anlamı tersine çevrilir. Gerçekliğin renge duyarlığını, bu denli estetik bir biçimde ve bunun yapılabileceği tek sanat aracılığıyla yapmak, Tarkovski'nin hem sinemaya bir katkısı hem de insan algılamasına getirdiği, kazandırdığı bir zenginliktir. Buradan devam ederek ve baştaki felsefe-sinema

tartışmasını da anımsayarak, Andre Bazin'in 1950'lerde yaptığı bir gözlemin Tarkovski için de doğal olduğunu söyleyebiliriz. Wyler, Ford ve Carné'nin filmlerinden söz ederken şöyle der Bazin: "... bu filmlerde, bir sanatın kusursuz dengesini, en ideal anlatım biçimini bulduğunu fark ederiz: Ve bunun karşılığı olarak bu filmlere konuları ve etik izlekleri açısından, onları yaratan ilk bulan olmasa bile, sinema olmasaydı hiçbir zaman elde edemeyecekleri bir havayı, sanatsal bir etkiyi kazandırdıkları için hayranlık duyarız."

Doğulu mistik dünya görüşü de Tarkovski'nin elinden, sinemada böylesi bir doğuş yaşamaktadır. Batılı olmayan ve doğu-batı blokları arasındaki siyasal kavgada, daha genelde de baskı rejimleri – açık rejimler güncel siyasetinde, batıya reklam olmayacak denli sanata bağlı bir örnek olarak Tarkovski çağdaş sanatta ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Sinemanın, düşünme biçimlerine getirdiği estetik boyutlu devinme yatağında da küçümsenmeyecek bir yön belirlemiştir. Klişelere düşmeden, egemen kültür merkezi Batı'ya çağdaş insan üstüne düşünmeyi, eski bir düşünce biçimini çağdaş vurgularla ve açılımlarla, çarpıcı teknik ve estetik buluşlarla zenginleştirerek gösterme başarısına ulaşmıştır Tarkovski.

Sinemada Suyun İktidarı

Tarkovski, suyun "fotojenik" olduğunu söylemekle kalmayıp, ayrıca "su"yu, sinemada sanırım en iyi görüntüleyen yönetmen. Hem fotoğraflama hem de çağrışım derinlikleri açılarından başarıyor güzel görüntülemeyi. Yağmur, birikinti, göl, kaplıca suyu biçimlerinde, bir filminden öbürüne sızan, akan, dolanan bir başkarakter su; arınmayı arayan karakterlerinin değişmeyen rol arkadaşı. *İzsürücü* filmindeki İzsürücü, Bölge'nin çekirdeği gizemli odaya, su içindeki gizemli odaya doğru iz sürerken, birikinti suların ortasındaki çimenler üzerine uzanıp dinlenir. *Andrey Rublyov*'da, askerlerin kıyımından kaçmaya çalışan çıplak paganlar nehre koşarlar. *Nostalghia*'da, her şeyin tek ve bütün olduğu ilk başlama noktasına dönmek isteyen; oğluyla birlikte, yıllarca evini dış dünyaya kitleyerek yaşamayı denemiş matematikçi Domenico'nun yaşadığı yıkıntı-ev her yerinden su sızdırır, tabanını su birikintileri kaplamıştır. Domenico'da öteki-ben'ini bulan Rus müzik araştırmacısı Gorçakov, elinde mumla, mumun ateşini esintiye boğdurmadan kaplıcada havuzun bir ucundan ötekine yürümeye çalışır yılmadan. *Ayna*'da, çocukluğunun geçtiği, artık bir yıkıntı olan evi düşleyen, anımsayan Tarkovski, bu özyaşamöyküsel filminde, anımsadığı çocukluğuna, düşünde, evin içine tavandan yağmur yağdırtır. Saçlarını su dolu kaba döker bir kız kardeş. Suyun örttüğü, suyun altında görülen ünlü resimler korundukları müzelerin yapaylıklarından arındırılmıştır. Ancak, indirgeyici bir simge değildir su Tarkovski'nin filmlerinde. Ateşin, suyun, filmlerinde sıkça görülmesinin simgesel olup olmadığının sürekli kendine sorulmasına karşılık, Rusya'da, doğup büyüdüğü yerde "yağmurun hep yağmasındandır" diye kestirme bir yanıtı da var. Sinemanın seyirlik bir sanat olduğu-



Izsürücu (1979), Andrey Tarkovski

nun altını çizmekten yorulmayan Tarkovski, seyretmeyi sevdiği suyu, tinsel boyutlarını çağrıştırarak görüntülemeden de duramaz.

Suyu görüntülemeyi seven tek yönetmen değil tabii ki Tarkovski. Sinema tarihinde "su"ya saplanmış yönetmenlerin, "su"ya girmiş filmlerin uzun bir dökümü yapılabilir. Nefesimi, daha az bir derinlik için tutup, seçme bir yönetmenler derinliğine dalacağım. Tarkovski, tabii ki ilk metre. Sonraki metrelerde, üç kısa filminde eşeledikten sonra, uzun metraj filmi *Sayılarda Boğulmak*'a, ana imge ve metafor yaptığı suyla, Greenaway; film çekimlerinde, yağmurun istediği biçimde yağmamasından deliye dönebilen "İmparator" Kurosava –*Yedi Samuray*'daki yağmurda geçen çatışma gözün aklından çıkar mı!–; ve Godard, göl ve deniz kıyılarındaki, suyun belleğini çağrıştıran, küçük dalgaların yönetmeni. Yirmi dakikalık, Aragon'un Sorbonne'daki Petrarca üzerine derslerinden görüntüler içeren 1958 yılında yaptığı ikinci filminin adını *Bir Su Öyküsü* (*Une Histoire D'eau*) koymuş Godard.

Filmlerindeki suyun simgesel değil tinsel ve ontolojik olduğunu savunan Tarkovski, insanın biyolojik ve uygarlık evriminde yatabilecek bir nedeni daha akla yakın buluyor suyu çokça kullanmasında.

Kültürün bir kurallar dizisi, bir sınırlama düzeneği olduğunu söyleyen, sanatın kuraldışı bir eylem olduğunu söyleyen Godard ise, kıyıya vuran dalgaları görüntülerken, kültüre karşı doğayı mı koyuyor terazinin karşı kefesine? Tarkovski gibi fakat başka yollardan başka siyasetlerden suyun, insanın kuralsız ilkel zamanlarından kalma izlerini mi çağrıştırıyor? Sinema imgelerinin yazıdan ve resimden ana farkının çağrışım gücünde yattığına inanan Godard, siyasi anlamda kullanmayı sevdiği anımsama kavramını çağrıştıran bir imge olarak mı kullanıyor geniş bellekli suyu? Godard'ın, "bir özyaşamöyküsü ya da belgesel değil, öz-portre" dediği filmi *Tx: JLG Tarafından JLG*'de (*Tx: JLG/JLG-Autoportrait de décembre*), İsviçre'deki evinin yakınındaki gölün sularını, gölün kıyısındaki küçük dalgaları görüntüleyip film içinde bu görüntüleri yineleyip durmasını anımsadım, son filmi *Aşka Övgü* filmini gördüğümde. *Aşka Övgü*'de, sayısal video ile çekip sonra kimyasal pelikülde seyredilecek bir görüntüye dönüştürdüğü, yazlarını geçirdiği, anılarının olduğu, Fransa'nın Britanya bölgesindeki, bir kıyısında Avrupa öbür kıyısında Amerika'nın olduğu Atlantik Denizi'nin dalgalarını görünce; Godard ile su ilişkisi üzerine aldı götürdü aklım beni. Anımsama'dan, anı'dan söz eden yanları var iki filmin de. *Tx: JLG tarafından JLG*'de, özyaşamöyküsünü anlatmadığını vurgulayan, özportresini yaptığını söyleyen bir yönetmenin, belgesel olmayan bir yöntemle kendi yaşamını anımsaması, yaşadığı anları aktarması söz konusu. *Aşka Övgü*'de ise, ana konulardan biri, İkinci Dünya Savaşı'nda Fransa'yı işgal eden Alman güçlerine karşı Fransız direnme hareketinde yer almış bir karı-kocanın anıları. ABD'li bir film yönetmeninin ticari bir filme dönüştürmek için satın almak istediği anılar. Kişisel tarih ile, kişisel anımsama ile, toplumsal ve siyasi tarih, anımsamanın etik anlamda iç içe geçmesi. Godard açısından aynı zamanda Avrupa ile ABD'nin, siyasal ele alınışları bağlamında da bir anımsama. Bellek, Godard'da yine, su biçiminde ortaya çıkıyor. Britanya kıyılarında Atlantik denizinin dalgaları kıyıya çarpıyor. "Su", katışıksız bir bellek, lirik karışıksız bir bellek Godard'da diyesim geliyor. Godard'da anımsama siyasi bir eylem, Tarkovski'de ise tinsel bir kavram. Su, bu iki birbirinden apayrı yönetmenin filmlerinde bir buluşma noktası buluyor ama eninde sonunda.



Raşomon (1950), Akira Kurosava

Tarkovski'de su, insanı içine almıştır. *İvan'ın Çocukluğu*'nda, düşman hatlarını, su baskını altındaki ormandan geçerek casusluk yapmaya giden çocuk İvan dizlerine kadar yükselen sularda zorlukla yürürken, insan ve su iç içedir. *İzsürücü*'de neredeyse suyun üzerine yatıp dinlenir izsürücü. Godard ise, ikinci kısa filmi *Bir Su Öyküsü*'nde, Paris çevresindeki su baskınlarını filmleştirirken "içiçelik" değil, "karşıtlık" öne çıkar. Godard, dalgaları kıyıya çarpan göl ve deniz suyunu gösterirken de "karşıtlık"ın altını çizmek ister: şimdi ile anımsamanın lirik-politik karşıtlığı, çatışması. Anımsama, aslını suyun belleğinin çağrıştırdığı etik bir sorundur Godard'da. Godard'ın "stereo" kuramı işlerliktedir. Nesne ile özne arasında giderilemez bir karşıtlık vardır. Tarkovski'de ise, özne ile nesne arasındaki ayrılığın giderilmesi isteği, tinsel bir durum olarak düşünülür. *Nostalghia*'daki, oğluyla kendini eve kilitleyen matematikçinin aradığı üzere, her şeyin tek ve bütün olduğu âna geri dönmek ister Tarkovski, bunun olanaksız olduğunu bilse bile. Su'ya sığınır bu âna dönmek için. Kaplıcada elinde mumla, havuzun bir ucundan ötekine mumu söndürmeden,

mumun ateşini esintiye boğdurmadan yürümeye çalışan Gorçakov gibi vazgeçmemeyi bir kader olarak seçer kendine.

Tarkovski'ye göre, "varoluş gerçeğini" arayabiliriz suda; öbür doğa olayları ateş, rüzgâr, kar ve çiyde arayabileceğimiz gibi. Tarkovski'yi, Kurosava'ya yaklaştıran yan da bu sanırım. Suda, yağmurda, varoluş gizemine somut, gerçek bir yanıt bulurlar sanki ikisi de. Suda, gerçeği ararlar ve bulduklarını da sanırlar. Sinemada devinimi, kurgu tekniğiyle dörtnala koşan bir ata dönüştüren Kurosava ile mizansenin içine zamanı sığdırmak için film karelerini elinden gelesiye yavaş kesen Tarkovski, tinsel açıdan birbirlerine yakındır, biçimde olmasa da. İnsana, ikisi de kuşkuyla bakar ve karamsardırlar. İnsanın ruhunu, insanın yeryüzündeki tinsel serüvenini anlatan Tarkovski, insanlık öğrenecek olsaydı, dört bin yılı vardı öğrenmek için der. Ancak, insanın arınma çabalarını araştırmaktan geri durmaz. *Andrey Rublyov* ve *İzsürücü* bu çabalardan birkaçı. Bu bağlamda, arınmayı, temizliği "su"dan daha iyi gösteren bir simge düşünemeyiz. Kurosava, filmlerinin ilk aşaması, senaryo yazma aşamasını, kaplıcalı otellerde yazan Kurosava da, arınmayı çağrıştırır filmlerinde su imgeleriyle. İlk filmi *Sugata*'da, lotus havuzu içine düşen juda öğrencisi Sugata, bütün geceyi suyun içinde geçirdikten sonra ancak bulur aradığı yolu. Fakat su, ağırlıklı olarak yağmur biçiminde doldurur, kaplar Kurosava filmlerini. Kurosava filmlerini yağmursuz düşünmek olanaksızdır. *Yedi Samuray*'da en uç noktadadır yağmurun ağırlığı. Gerçek, yağmur ile gelir. Serttir. Yağmur, rüzgâr eşliğindedir, hiç tıp tıp, ince ince, yağmaz. Bardaktan boşanır. İzlenilen sahnenin dramatik etkisini artırır, karakterin, karakterlerin aşırı uçlarında dolandıkları çıkmaz yola girmiş duygularının altını çizer.

Raşomon'da, yağmurdan korunmak için şehir girişindeki yıkıntıda yağmurdan korunmak için bir araya gelen üç kişinin aynı cinayeti farklı bakış açılarından anlatmasının yarattığı etik çıkmaz çözümlenmez: fakat yağmurun durması ve güneşin açması bir rahatlama verir. Çatışma hep öne çıkar Kurosava'nın filmlerinde. Karakterler kendi kendileriyle, aileleriyle, toplumla hep çatışma içindedirler. İç çatışmanın müziği, rengi, hızı, yağmurda somutlaşır, görselleşir. Sinemanın bir adı da "devinen resimler". Devinme hızın içselleştiği bir durum. Kurosava *Yedi Samuray*'da, sinemayı sinema yapan öğelerin

başında olan devinimin en usta örneğini verir. Köyü, para karşılığı haydutlardan koruyan samurayların, örgütledikleri fakat yaşam biçimi ve dünyagörüşü açısından taban tabana ters oldukları köylülerle birlikte, sayıca ve silahça kendilerinden üstün haydutlarla çatışması, bardaktan boşanırcasına yağan yağmurun altında, çamur gölü içinde gerçekleşir. Görsel oyunları sevmediğini bildiğimiz, sahneleri gerçeğe en yakın durumlarda, oyuncularını tehlikeye atmaktan çekinmeden çeken Kurosava, yağmur ve çamuru bir kaos yaratmakta ustaca kullanır. Çatışma, yağmur ve çamur içinde savaşan haydutlar ve samuraylarlaq en etkileyici, en hareketli boyutunda gösterilmiştir. Pelikülden beyaz perdeye yansıtıldığında fark edilecek organik bir yaşam yaratmaya çalışır Kurosava. Devinim, canlılık imidir. Sinemadaki devinim, canlılığı, organik varoluşu sürekli çağrıştırır. *Yedi Samuray*'daki çatışma sahnesi denli canlı sahne azdır sinemada. Yağmur, bu canlılığı yaratmada, toprağı delercesine, toprağa düşen binlerce mızrağı andırarak yağışıyla; yaşamak için öldürmeye çalışan insan bedenleri, onları taşıyan at bedenlerinin saplandıkları bir çamur gölü oluşturmasıyla, ustalıkla kullanılmıştır. İnsan, eninde sonunda su ve toprak karışımı bir çamur mudur?

Kurosava ile tinsel akrabalığı olan Tarkovski, Greenaway'le, resim sanatının zenginliğini sinemaya taşımada akraba olabilir. Tarkovski, filmleri simgelerle doluymuş gibi görünse de, amacının görsel simge değil, katışıksız sinemasal imgeleri yaratmak olduğunu vurgulamıştır hep. Greenaway de, yarattığı, yazılı ve görsel sanat tarihinden kaynaklanan film karelerinin, sinemayı diğer sanat biçimlerinden ayıran ve yalnızca sinemaya ait, diğer sanat biçimlerinden bağımsız bir dili oluşturduğunu vurgular. Sinemayı, bağımsız bir "görsel" dil yaratma olanağı olarak gören ve bunda başarılı olan iki yönetmen. Dünya görüşlerinde birbirine neredeyse taban tabana ters olan iki yönetmenin sinemanın biricikliğindeki inanç birlikleri. Tarkovski, sinemasal görsel imgeyle zamandan yontu yapıyor, Greenaway ise yazı ve resimden bağımsız bir dil kuruyor.

Greenaway'de, su tehlikeli bir oyun. Oyunu seven bir yönetmen suyu tehlikeli bir oyuna dönüştürüyor *Sayılarda Boğulmak* filminde. Tarkovski'de tinsel bir arınma gizemi, Godard'da anıyı saklayan bir siyasi bellek, Kurosava'da varoluş gerçeğinin habercisi olan su,

Greenaway'de boğulma korkusunu çağrıştıran bir tehlike imidir. *Sayılarda Boğulmak*'ta, üç kadın kocalarını, evde banyoda, denizde ve yüzme havuzunda boğarlar. Cissie Colpitts adındaki –büyükanne, kızı ve yeğeni– üç kadın kocalarını suda boğarlar. Erkeğin iktidarsızlığı su yüzüne çıkar. Cissie Colpitts, İngilizcede, kadınlararası dayanışma ve suçlu sözcüklerini çağrıştıran iki sözcükten yapılma uydurma bir kadın ismi. Yaşlarıyla, resim tarihine gönderme yapılarak, geçmiş, şimdi ve geleceği simgeleyen üç kadın. Ayrıca, kültür tarihindeki üç kadın imgelerine de gönderme yapıyor Greenaway. İngiliz manzara resimlerine, oyunlara, daha önceki filmlerine, sayma dizgelerine, edebiyat ve resimdeki sayılara göndermelerle dolu bir film *Sayılarda Boğulmak*. Fakat filmdeki ana imge ve metafor, su. Su, Godard'ın ve Kurosava'nın filmlerindeki gibi, kuralsız bir olgudur Greenaway'de. Yalnız, bu kuralsızlık Godard ve Kurosava'da olumlu nitelenirken, Greenaway'de tehlike barındırır. Greenaway için su, tümüyle denetlendiği zaman bile, bir su deposunda tutulduğunda bile, tehlikeli kişilerin "Su Deposu İşbirlikçileri"nin buluşma yeridir. Deniz feneri, suda boğulmaktan kurtarmaya yarar gemicileri. Filmde, büyüklerin dünyasına katılmaya çalışan çocukların, cinsellik ve ölüm korkularını simgeler sanki.

Tuttuğum nefesim bitiyor ve artık suyun yüzüne çıkıyorum. Suyun iktidarının farklı yüzlerini gösteriyor bize Tarkovski, Godard, Kurosava ve Greenaway: tin, anı, varoluş gerçeği ve yokoluş korkusu; suyun iktidarına saygı duyuyor hepsi.

Sinemaya Tutkulu Yetişkin Göz, Çocuk Ruh

Çocuğun sinemaya gitme ve film seyretme deneyimi, eleştirel bir göze ulaşmış yetişkinden doğal olarak farklı. Büfeden yiyecek içecek almaktan tutun, sinema salonunun karanlığına gömülüp, tanımadığın onlarca kişiyle, karanlıkta, beyaz perdeye yansıyan görüntülerin peşinde çok özel bir düş dünyasına girmeye kadar geniş bir yelpazede, beklentiler ve hazlar çok farklı. Çocuk eğlenmeye, düş dünyasında kaybolmaya, yetişkin ise önceden gördüğü filmlerle yarıştıracağı filmleri seyretmeye gider genellikle. Ben, on altı yaşım dolaylarında masumiyetimi yitirdim sanırım: toplumsal ve sanatsal içerik aramaya başladım filmlerde. Sinema, yalnızca bir düş makinesi olmaktan çıktı. Estetik ve düşünce hazları arar oldum. Otuz beş yaşıma değin sürdü bu yetişkin yaklaşımı bende. Halen de sürüyor. Fakat otuz beş yaşımda, aynı zamanda çocuk gözüyle bakmayı da ekledim, daha doğrusu, geriye, çocukluğuma döndüm. Çünkü, üç yaşına basan oğlumu, sinemaya götürmeye başlamıştım.

1991-2002 arasındaki bellibaşlı çocuk filmlerini anımsayın. Sizin de benim çocuğuma yakın yaşta çocuğunuz varsa bileceksiniz bu filmleri. Ben, Spielberg'in, Robin Williams'ın başrolü, Dustin Hoffman'ın kanca kollu kaptanı oynadığı *Hook* (1991) ile başladım serüvene –(film *Kanca* adıyla gösterime girdi). Ankara'da, 1970'li yılların sonlarında, siyah-beyaz televizyondan, *Mork ve Mindy*'de oynarken tanıdığım, sonra New York'ta, Greenwich'te *İltica Planı*

(Moscow on the Hudson) filminin çekiminde rastgeldiğim Williams iyi bir seçimdi Peter Pan için: Williams'ta çocuk, sesinin en ince tınılarında ve yüzündeki mimiklere en derin biçimde işlemiş olarak hep kalacak. Williams, Peter Pan gibi, hiç büyümeyen bir çocuk. Oğluma, filmin bu yanını anlatamamıştım ama. Üç yaşında algılayabileceği bir sinema bilgisi değildi bu. Üstelik o, o yaşında, düş görmeye gidiyordu sinemaya, kafa yormaya değil. Masumiyeti kaybedip, kafa yormaya başlamak için daha erken. 1995'te, *Jumanji*'yi gördüğümüzde, Robin Williams, sinemadan tanıdık bir yüz olmaya başlamıştı artık oğlum için. Spielberg'in *Kanca*'sını seyrettiğimiz yıl, televizyonda da, Kubrick'in *Spartaküs*'ünü seyrettim oğlumla. Geniş sinema perdesinde seyredilince ancak tat alınabilecek bir film *Spartaküs*, fakat böyle bir olanak ne zaman çıkacak bilinemezdi. Benim çocukluğumda çok yaygın olan film türlerinden birine yakınlaştırmaktı oğlumu amacım: umut, sinema bizi birbirimize daha da yakınlaştırsındı. Riddley Scott sağolsun, *Gladyatör* ile, geçen sene bunu sağladı. Hem ben hem de oğlum büyük keyif aldık filmden. Usta yönetmen Riddley Scott, sinema diline olan hâkimiyeti, görsel sihir yaratma yeteneği ile, sinema salonunun karanlığında hem oğlumu hem de beni ruhumuzun derinliklerinden yakaladı. Buğday tarlalarının rengi, kadın ve erkeğin hikâyesi, arenadaki dövüş sahneleri, ilkokulda seyrettiğim *Ben Hur*'dan bu yana unuttuğum, bu türden tarihi film seyretme hazlarını yeniden tattırdı bana. Kendi başıma gitseydim duyamayacağım tatlardı bunlar. Oğlumla gittiğim için anımsadığım tatlar.

Riddley Scott, *Gladyatör* ile, bana ve oğluma, bir sinema türü aracılığıyla paylaştığımız, güzel bir deneyim yaşattı. Artık on iki yaşında olan oğluma sordum, filme on üzerinden kaç verir diye. Karşılaştırma yapacak denli bir sinema deneyimine erişmişti. Dokuz verdi. Çok beğenmişti. Hatta, on bile olabilir, dedi.

Aynı yıl, Spielberg'in, *Yapay Zekâ*'sına götürdüğümde de oğlumu, kafamda bazı bağlar kurmuştum. *Yapay Zekâ*, benim gibi yetişkin seyirciye çekici gelen "Kubrick" ile kendini çocuk filmleri uzmanı atayan Spielberg'i bir araya getiren ender bir rastlantıydı da. Kubrick'in projesi olarak başlamış, onun ölümüyle Spielberg'e miras kalmıştı. On üç yaşındaki oğlum, on üzerinden altı verdi filme. İyi

bulmadı filmi. "Konu dağılıp gidiyor, başı sonu birbirini tutmuyor," dedi. Demek ki, filmdeki teknolojik numaralar ve sinematik gösteriler fazla etkilememişti onu. Sonuçta, teknoloji tek başına pek anlamlı değildi. İyi bir anlatının oluşturulmasına katkıda bulunamıyorsa bir işe yaramıyordu. Bir yetişkin, film pek iyi değil ama teknik ve teknoloji çok iyi kullanılmış, diyebilir belki. Fakat bir çocuk için bu ayrımın bir önemi yok. Örneğin, aynı yıl gösterime çıkan *Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği*'ni (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*), oğlum çok beğendi. "Burada teknoloji ve teknik, ancak sinemanın yaratabileceği bir sihri yaratmış," dedi, yaklaşık olarak. Gerçekten, teknolojinin, sinemanın görsel anlatı gücünün buyruğunda kaldığı bir filmdi *Yüzüklerin Efendisi*. Benim çok önemli bulduğum, *Financial Times*'ın sinema yazarı Nigel Andrews'ın dediği gibi, takur tukur bir kitaptan, havai fişekli, yüreği hoplatan bir film çıkarmıştı genç Yeni Zelandalı yönetmen Peter Jackson.

Üstelik, *Yüzüklerin Efendisi* gösterime çıktığında, hem *Yapay Zekâ* hem de *Harry Potter ve Felsefe Taşı* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*), çok daha büyük pazarlama kampanyaları ile destekleniyordu. Bir kez daha, iyi bir filmin büyük bir pazarlama kampanyasına gerek duymadığı ortaya çıkmıştı.

Spielberg'e geri dönersek, oğlumun yorumu Spielberg için hiç de iyi bir haber değildi. Çocukların düş gücüne seslenen, "Kendi çocukluğumda seyredemediğim filmleri yapıyorum," diyen bir yönetmen için, çocuklar tarafından beğenilmemek, gelecek açısından tehlike çanlarının çalması demek olabilir. Spielberg, bence, önemi gereğinden fazla abartılmış bir yönetmen. Sinemayı, hep hareket halinde, tereyağından kıl çekercesine kayan bir kamerayla, teknolojik olanakların filtresiyle yumuşatılmış görüntü parçaları yaratmak için ustaca kullanan bu yönetmen, eğlendirmenin sanat olduğunu düşünüyor; sinemanın sanat olduğunu ise anlayamıyor. O yüzden, bundan elli yıl sonra, pek anımsanacağını sanmıyorum. Teknoloji ilerledikçe, Spielberg'den daha iyi sihir yaratacak sinema yönetmenleri çıkacak, her zaman daha iyi eğlendiren biri olacak. Ama her zaman daha iyi sanat yapacak birinin ortaya çıkması daha zor.

Oğlumu, *Yapay Zekâ*'ya götürmeye karar verdiğimde, aklımda öylesine bir bağ kurmuştum: sinemayı sanat olarak gören Kubrick ile

eğlendirme aracı olarak gören Spielberg'i bir araya getiren film, sinemayı sanat olarak seven benimle, henüz yaşından dolayı sinemayı eğlence olarak gören oğlumu da bir araya getirsin istemiştim. Film bizi, eğlendirme ile sanatın öyle birbirinden çok farklı şeyler olmadığı görüşünde birleştirdi.

Yetişkinler tarafından tutulan Coen Kardeşler'in filmleri sinemasal anlatının gizlerini yakalamaya çalışır çoğu kez. Senaryo, çekim, karakterler; güzel resimlendirilmiş, izleyicinin merakını artıran, derinleştiren karelerden oluşan filmlere dönüşür. Eğlence ve sanatı dengelemeyi amaçlayan, seyredilmesinden haz duyulacak filmler yaratıyor Coen Kardeşler. Benim için, ortalamanın biraz üzerinde bir sinema yapan bu iki kardeş, bir çocuğun da hoşlanacağı filmler yapacak kapasitede. O yüzden, Odysseus mitine ve Amerikan sinemasındaki palangalı mahpusların hapishaneden kaçış hikâyelerini anlatan filmlere göndermeler yapan, güldürü dozundaki *Neredesin Be Birader?*'e de (*O Brother, Where Art Thou?*) götürdüm oğlumu. *Gladyatör* denli sevdi filmi. Üstelik, güldürü filmi seyretmenin keyfini de çıkardı. Sinemanın büyüsünü çok iyi yaratan bir filmdi *Neredesin Be Birader?* Filmdeki büyüyü yaşamaya, sinemadan çıktıktan sonra devam etmek için, filmdeki "Blues" şarkılarının CD'sini de almak istedi. Görüntü ve ses değil mi, sinemanın bir başka adı. Ona, filmdeki James Joyce'a ve Paul Newman'ın oynadığı, 1967 yapımı, unutulmaz hapishane filmi *Parmaklıklar Arasında*'ya (*Cool Hand Luke*) olan göndermeleri anlatmamın bir anlamı yoktu. Ama yetişkin gözüne de sesleniyordu Joel Coen.

Oğlum nedeniyle sinemanın unuttuğum eğlendirme yanına, çocuğa seslenen yanına yeniden yaklaşmaya başladım. Kendimdeki yetişkinin aynı yumuşaklık ve hoşgörüyle kendini sinema koltuğuna bırakmayacağı filmleri, yanımda oğlum oturduğu için, yine kendimdeki, unuttuğum bir çocuğun gözleri ve ruhu ile izlemeye başladım. Bunca görsel teknoloji devrimine rağmen, sinema, büyük ekranda ve karanlığa boğulan salonda, düşe yakın olan çocuğa, başka bir ortamın sunamayacağı bir seyir hazzı vermeyi sürdürüyor. "Play Station", DVD, vs sinemanın yerini alamıyor. On üç yaşındaki oğlum giderek eleştirel göze sahip bir yetişkin olmaya yaklaşıyor. Fakat beş yaşına girecek olan küçük oğlumla, benim için ikinci kez, yeniden

çocukluğa dönme olanağı çıkacak. Sinemaya gittiğimizde, benim büyük oğlan, eşimin de küçük oğlanla ayrı filmleri seyretmesi gerekmeyecek. Büyük oğlan, artık arkadaşları ile film seyretmek istiyor. Ben, küçük oğlanla sürdüreceğim çocuk ruhuyla sinema seyretmeyi.

Geçen yaz, yeni Imax sinema salonunda, dev ekranda, sanal üçboyutlu görüntü veren gözlüklerle seyrettiğimiz filmde, korkuyu, ekrandan üzerine doğru gelen dinazorla dibine kadar yaşamasına rağmen, bir ikinci kez aynı deneyimi yaşamak için tepindi durdu küçük oğlan. Daha ilkel sinema teknolojisi ortamında, trenin üzerlerine doğru geldiğini görüp korkan ilk sinema seyircilerinden çok farkımız yok demek ki. Sinemanın bu büyüsünü, gene sinemanın kendisi, bir görüntü olarak çok iyi yakalıyor: İngiliz film yönetmeni Terence Davies'in, *Uzak Sesler, Durgun Yaşamlar* (*Distant Voices, Still Lifes*) adlı özyaşamöyküsel filmindeki, üst balkonda, annesinin yanında, çenesini elleri üzerinde balkona yaslayıp, karanlık sinema salonunda, projeksiyon aletinin ışık hüzmesi altında gözlerini ve varlığını ekranda seyrettiği filme yapıştırmış çocuk imgesi her şeyi özetliyor.

Film Adları Dizini

2001: Uzay Macerası 105
8 1/2 Kadın 44, 83, 116
Acımasız Sokaklar 72
Adı Carmen 12
Aleksandr Nevski 71, 78
Altın Çağ 95, 96, 98
Amerikalı 85, 89
Amerika'daki Amcam 13
Andrey Rublyov 13, 116, 117, 118, 119, 124, 134, 136, 140
Anna Magdalena Bach'ın Not Defteri 69
Archibaldo del Cruz'un Suç Dolu Yaşamı 95
Arzunun Şu Karanlık Nesnesi 95
Aslan Burcu 20
Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı 31, 35, 39, 43, 86, 90
Aşk Mevsimi 68
Aşka Övgü 16, 20, 21
Aşk Şeytandır: Francis Bacon'ın Bir Portresi İçin Taslak 50
Avrupa 14
Ayaktakımı 86
Ayna 115, 116, 122, 123, 124, 125, 126, 136

Baba 10, 103
Bahçe, 86
Barry Lyndon 57
Başkanın Adamları 12
Ben Hur 144
Berlin: Bir Şehrin Senfonisi 74
Beşinci Güç 92
Bil Bakalım 17, 19, 42
Bir Artı Bir 69
Bir Su Öyküsü 137, 139
Bitmeyen Balayı 25, 65
Broadway Melodisi 73
Burjuvazinin Gizli Çekiciliği 95
Bütün O Caz 116
Büyük Beklentiler 87

Carla'nın Şarkısı 87, 89
Casino 72
Cinayeti Gördüm 80
Çapraz Senfoni 73
Çıplak 86
Çok Şey Bilen Adam 80

Dogville 111
Dönüş Yok 23, 25, 29, 30
Dr. Caligari'nin Odası 59, 60, 64

Endülüs Köpeği 96, 97
Eşkıya 85, 89

Faize Hücum 85
Frankenstein 108
Faust 62,63, 66

Gece 114
Gece Bekçisi 10
Gece ve Sis 75
Geceyarısına Doğru 69

Geçen Yıl Marienbad'da 35, 75
Gençlik Yılları 103
Gladyatör 144
Golem 59, 64, 66
Gölgeler 60, 64
Görünmez Adam 56
Gözler Faltaşı Kapalı 105

Halka 107
Hangi Taraftansın? 87
Harry Potter ve Felsefe Taşı 145
Hastanede Dehşet 112
Hayalet Dansı 113
Hayvanat Bahçesi 35, 39
Hedef 9
Herkese Karşı Tek Başına 25
Hızlı Nesnelerin Anıları 50

İkiz Tepeler 108
İltica Planı 143
İnce Kırmızı Hat 29
İngiliz Leydi ile Dük 16, 17, 21
İngiltere'nin Sonu 86
İvan'ın Çocukluğu 116, 117, 134, 139
İzsürücü 12, 115, 125, 126, 128, 134, 136, 139, 140

Jane'e Mektup 90
Jumanji 144
Jules ve Jim 29

Kameralı Adam 74
Kanca 143, 144
Kaplan ve Ejderha 14
Karanlık Su 107
Karatahta Ormanı 68
Kayıp Otoban 108
Kedi İnsanlar 56, 66
Kill Bill 14, 25
Kırmızı Pabuçlar 74
Kıyamet 29
Kızgın Gençler 87
Korku Burnu 29
Korkunç İvan 67
Köpekler 25
Köprüüstü Âşıkları 85
Kral Lear 12, 90
Kurban 133
Kuşlar 107, 109, 110

Küçük Dev Adam 10

Mabuse 66
Mâcon Bebeği 29, 91
Madonna ile Yatakta 68
Mahvedici Melek 94, 95
Matrix 19
Mekanik Bale 74
Metropolis 59, 60
Mimarın Göbeği 35, 39, 45, 46
Mork ve Mindy 143
Mouchette 114
Mumya 19
Mutfak Bulaşığı 87

Narların Rengi 118
Nazarin 114
Neredesin Be Birader? 146
Nosferatu 56, 59, 60, 62
Nostalghia 70, 115, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 136, 139

Odysseus 146
Otomatik Portakal 25

Pandora'nın Kutusu 63
Para 129
Paris Bize Ait 20
Parmaklıklar Arasında 146
Parsifal 69
Patlama 80
Potemkin Zırhlısı 11, 52
Praglı Öğrenci 60
Prospero'nun Kitapları 31, 32, 34, 38, 43, 47, 48, 49, 91, 92

Raşomon 140
Ressamın Sözleşmesi 12, 32, 34, 40
Ritimler 73
Roma 35
Rosemary'nin Bebeği 111
Röntgenci 74, 107

Salò 10, 25
Sandal Sefası 20
Sapık 78, 107, 110
Savaş Kayıpları 29
Sayılarda Boğulmak 34, 35, 40, 137, 141, 142

Serseri Âşıklar 20
Sırlar ve Yalanlar 86, 89, 90
Siyah Nergis 74
Solaris 120, 121, 122, 124, 125, 126, 128, 133
Son Adam 63
Son Film Gösterisi 9
Spartaküs 144
Sugata 140
Sürüklenen Bulutlar 85

Şangaylı Kadın 41

Tabu 60
Tabutta Röveşata 85
Taksi Şoförü 25, 81
Tartuffe 60
Tatlı Hayat 78
Tekerlek 74
Teksas Testere Katliamı 109
Televizyon İçin Dante 32, 43
The Falls 37
The Shining 108
Tommy 68
Tucker 100, 101, 103, 104
Tuval Bedenler 43, 45, 46, 47, 92
Tx: JLG Tarafından JLG 138

Uzak Sesler, Durgun Yaşamlar 10, 146

Ülke ve Özgürlük 87, 89

Vahşi Duygular 31
Viridiana 96

Wall Street 85, 89

Yağan Taşlar 87
Yapay Zekâ 11, 144, 145
Yaralı Yüz 14
Yedinci Samuray 114, 137, 140, 141
Yedinci Mühür 35
Yıldız Savaşları 38
Yol Silindiri ve Keman 116
Yurttaş Kane 78
Yürekten Biri 58
Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği 145

Zelig 14

Özel Adlar Dizini

Alain Robbe-Grillet 13, 75
Aleksandrov 73
Alighieri, Dante 98
Allen, Woody 14, 106
Almodovar, Pedro 31
Altıoklar, Mustafa 85
Anderson, Lindsay 87
Andrews, Nigel 145
Antonioni, Michelangelo 15, 47, 80, 81, 82, 113, 114, 132
Aragon, Louis 137
Aristoteles 111
Arthuys, Philippe 75
Atılgan, Yusuf 10
Ayzenştayn, Sergey 11, 42, 47, 52, 67, 71, 73, 78, 113

Bacon, Francis 30, 50, 52, 53, 54, 55
Bataille, Georges 99, 122
Beinex, Jean-Jacques 31
Bellucci, Monica 26, 27
Benjamin, Walter 77
Benk, Adnan 30
Bergman, Ingmar 31, 32, 35, 58, 65, 113
Bertolucci, Bernardo 12, 90
Besson, Luc 31, 56, 92, 114
Brakhage, Stan 13, 31, 70
Brecht, Bertolt 39, 75
Bresson, Robert 15, 65, 66, 113, 129
Bogdanovich, Peter 9
Bogomolov, Vladimir 116
Bondarchuk, Natalie 122
Boulez, Pierre 75
Bragg, Melvin 55
Bruno, Giordano 118
Buñuel, Luis 94, 95, 96, 97, 98, 99, 113, 114

Cage, John 37
Carax, Leos 85
Carleone, Michael 103
Carné, Marcel 135
Carradine, David 14
Carroll, Lewis 98
Casa, Giovanni della 26
Cassel, Vincent 27
Cavani, Liliana 10
Cendrars, Blaise 74
Cézanne, Paul 79
Chabrol, Claude 75, 79
Chamisso, Adelbert von 60
Chaucer, Geoffrey 27
Chesterton, Gilbert Keith 12
Chion, Michel 69, 77, 78
Chopin 76
Christie, Agatha 34
Clair, René 73
Coen, Joel 146
Coen Kardeşler 146
Coppola, Francis Ford 11, 29, 31, 58, 90, 100, 101, 102, 103, 107
Craix 31
Crane, Marion 107
Cronenberg, David 111, 112
Çetin, Sinan 85

Dali, Salvador 34, 96, 97, 99
Davies, Terence 10, 147
Delaunay, Sonio 74
Delerue, Georges 72, 75
Deleuze, Gilles 14, 15, 60, 62, 63, 66, 69, 77, 78, 79, 80, 113, 114
Derrida, Jacques 114
Dyer, George 50
Dyer, John 52, 53, 54
Dylan, Bob 72
Dreyer, Carl Theodor 65, 66
Dorsay, Atilla 15
Dovzenko 134
Dunaway, Faye 14

Eggeling, Viking 73
Eisler, Hans 63, 75
Eisner, Lotte H. 61, 62
Eliot, T.S. 53, 99
Elliott, Grace 21, 22
Eloy, Jean-Claude 75
Emin, Tracey 51
Ergüven, Mehmet 28
Estève, Michel 94, 95
Evren, Burçak 15

Fairhurst, Angus 51
Fano, Michel 72, 75
Farnese, Alessandro 26
Farson, Daniel 54
Fellini, Federico 11, 31, 35, 44, 78, 83, 105, 116
Filip II 26
Ford, John 135
Fosse, Bob 116
Freud, Lucien 54
Freud, Sigmund 97
Friedrich, Caspar David 62

Gance, Abel 74
Gatti, Armand 75
Gencebay, Orhan 68
Gielgud, John 32, 34, 38, 43, 49, 58
Godard, Jean-Luc 12, 16, 18, 20, 21, 22, 30, 31, 44, 69, 75, 76, 80, 90, 92, 103, 113, 137, 138, 139, 141, 142
Goldoni , Carlo 19
Gombrich, E. M. 28
Gorçakov 136, 140
Goethe, Johann Wolfgang von 58, 62, 66, 67
Gören, Şerif 85
Grant, Duncan 73
Greenway, Peter 12, 15, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 70, 71, 72, 84, 86, 90, 91, 92, 93, 137, 141, 142
Greer, Germain 27
Griffith, D. W. 9, 63, 113
Guerra, Tonino 132

Hartley, Hal 15
Hedren, Tippi 107, 109
Heidegger, Martin 19
Hermann, Bernard 78
Herzog, Werner 103
Hitchcock, Alfred 56, 78, 80, 82, 107, 110, 134
Hitler, Adolf 60
Hoffman, Dustin 10, 143
Hölderlin, Friedrich 61
Hughes, Ted 53
Hume, Gary 51

Irgat, Mustafa 15

Jacobi, Derek 50
Jackson, Peter 145
Jansen, Pierre 75, 79
Jarman, Derek 86
Jarmusch, Jim 11, 31
Jarre, Maurice 72
Joyce, James 13, 35, 99, 146

Kael, Pauline 67
Karloff, Boris 108
Kaurismaki, Aki 85
Kennedy, J. F. 81
Kidman, Nicole 111
Kierkegaard, Søren 67
Kipling, Rudyar 113
Kitaj, R.V. 36

Kracauer, Siegfried 60, 69, 77
Kruşçev, Nikita Sergeyeviç 117
Kubrick, Stanley 11, 25, 57, 105, 106, 108, 110, 144, 145
Kurosava, Akira 31, 32, 72, 113, 114, 137, 140, 141, 142

Lacy, Peter 52
Lang, Fritz 62, 66
Langbehn, Julius 61
Larkin, Philip 11
Leonardo da Vinci 28
Lee, Ang 14
Léger, Fernand 74
Legrand, Michel 75
Leigh, Janet 107
Leigh, Mike 84, 86, 87, 88, 90, 92
Lem, Stanislaw 120
Livius 27
Loach, Ken 84, 86, 87, 88, 92
Lopez, Jenniffer 14
Lucas, George 103
Lucas, Sarah 51
Lumiere Kardeşler 28
Lynch, David 31, 108, 111

Mahler, Gustav 76
Malick, Terrence 29
Mao Zedong 124
Marx, Karl 97
Maybury, John 50, 52, 53, 54
Michelangelo 28
Miller, Henry 98
Morricane, Ennio 83
Morrison, Van 72
Mozart, Amadeus 76
Muybridge, Eadweard 34
Murnau, Friedrich Wilhelm 56, 60, 62, 63, 65, 66
Mussorgski, Modest Petroviç 116
Müren, Zeki 68

Nakata, Hideo 107
Newman, Paul 146
Nicholson, Jack 108, 109
Nietzsche, Friedrich 41, 78
Noé, Gaspar 15, 23, 24, 25, 28, 29, 30
Nyman, Michael 35, 39, 70, 72

Olivier 38
Oshima 72
Ovidius, Publius Naso 27

Pabst, George Wilhelm 63
Pacino, Al 13, 14, 103
Palma, Biran de 13, 14, 29, 80, 81, 82
Palmer, Leland 108
Paradyanov, Sergo 117, 118
Parker, Alan 36
Pasolini, Pier Paolo 10, 25
Peckinpah, Sam 25
Penn, Arthur 10
Petrarca, Francesco 137
Philippot, Michel 75
Phillips, Tom 43
Picasso, Pablo 29, 34, 74, 97
Pierce, Jack 108
Pirandello, Luigi 19
Platon 43
Prens Vladimir 67
Polanski, Roman 111
Powell, Michael 74, 107
Prokofyev, Sergey 71, 78
Proust, Marcel 50
Pudovkin, Vsevolod 73

Raffaello 28
Rampling, Charlotte 10
Reinhardt, Max 60, 61
Reisz, Karel 87
Rembrandt 61
Renoir, Jean 113
Resnais, Alain 13, 31, 35, 36, 42, 44, 76, 113
Richardson, Tony 87
Richter, Hans 73
Rivette, Jacques 16, 19, 20, 22, 42, 44, 75, 76
Robison, Arthur 64
Rohmer, Eric 16, 18, 20, 21, 22, 75
Romm, Mikhail 116
Rota, Nino 83

Rubens, Peter Paul 34
Ruttman, Walter 74

Sade, Marquis de 97
Sainsbury, Peter 32
Salles, Walter 107
Sartre, Jean Paul 94, 95
Sauguer, Louis 75
Schlesinger, John 87
Schönberg, Arnold 75
Schopenhauer, Arthur 78
Scorsese, Martin 25, 29, 31, 72, 81, 90, 107
Scognamillo, Giovanni 10
Scott, Riddley 144
Shakespeare, William 27, 32, 34, 38, 43, 48, 49, 118
Shelley, Mary 108
Shonagon, Sei 43
Spengler, Oswald 61, 62
Spielberg, Steven 11, 92, 103, 143, 144, 145, 146
Stalin, Yosif 124
Steiner, George 80
Sternberg, Josef von 66
Stone, Normon 86
Straub, Jean-Marie 69
Stravinski, Igor 74, 76
Strugatski, Arkadi 126
Strugatski, Boris 126
Survage, Leopold 73
Swinton, Tilda 50
Syberberg, Hans-Jürgen 69

Takemitsu, Toru 72
Tamer, Ülkü 10
Tarantino, Quentine 14, 25
Tarkovski, Andrey 12, 13, 15, 44, 58, 70, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142
Tarkovski, Arseni Aleksandroviç 131
Tatlıses, İbrahim 68
Tavernier, Bernard 69
Thatcher, Margaret 86, 87
Thomas, Dylan 74
Tiziano 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30
Torrance, Jack 109
Tourneur, Jacques 56, 66
Trier, Lars von 14, 63, 111
Truffaut, Eric 75, 76
Tucker, Preston 100
Turgul, Yavuz 85
Turner, Joseph Mallord William 34

Vacche, Angela Dalle 62
Van Dyck, Anthony 34
Vertov, Dziga 74
Vesalii, Andrea 34
Vierny, Sacha 35
Vişnyakova, Maya İvanova 131

Wagner, Richard 97
Wearing, Gillian 51
Wegener, Paul 60, 66
Weill, Kurt 75
Welles, Orson 25, 40, 41, 65, 78
Wenders, Wim 31, 56, 72, 77, 103
Wiene, Robert 59
Williams, Robbin 143, 144
Wong Kar-Wai 15
Wyler, William 135

Yasar, İzzet 15

Zaim, Derviş 85

İsmail Ertürk *Perde'li Düşünceler*'de seçme izlekler ve yönetmenler ışığında sinema üzerine düşünüyor.

Peter Greenaway'in sinemayı sanat tarihine eklemlendirme girişimleri, Buñuel'in yerleşik ahlaki değerleri çarpıcı imgeler yaratarak sorgulaması, Tarkovski'nin özenle kurduğu görsel imgeler ve ruhu derinden kavrayan bir ritimle aktardığı mistisizm kare kare inceleniyor. Godard ve Rohmer'in 21. yüzyıl başındaki filmlerinde sayısal teknolojiyi, bilgisayar oyunu ötesinde, özgün bir sinema estetiği yaratmak için kullanmaları; Kubrick'in sinema tarihindeki özel yeri; Coppola'nın yaratıcılığını ve sinemayı kullanarak sinema endüstrisiyle hesaplaşması; Noe'nin şiddeti sinemada görselleştirmesinin estetik sınırları sinema tarihi bağlamında irdeleniyor. Sinema tarihindeki, müzik kullanımı, Alman dışavurumculuğu gibi yaşamsal dönüşümler; Michel Chion, Gilles Deleuze gibi düşünürlerin yapıtlarında ele alman felsefi temelleri araştırılarak; önde gelen yönetmenler ve sinema eleştirmenlerinin, ses ve ışığın sinema sanatının gelişimindeki rolü üzerine söyledikleri inceleniyor.

İsmail Ertürk'ün, doğduğu yer Söke'nin sinema salonlarında tanıştığı büyü; İstanbul, Ankara, New York, Londra, Hong Kong, Paris ve daha nice başka şehirlerin sinema salonlarında, giderek keskinleşen eleştirel bir gözün ışığıyla bir perdeden diğerine taşınıyor.

Kapaktaki fotoğraflar:
Serseri Aşıklar, Jean-Luc Godard; *Metropolis*, Fritz Lang;
Prospero'nun Kitapları, Peter Greenaway

ISBN 978-975-08-1448-8
9 YTL
9 789750 814488