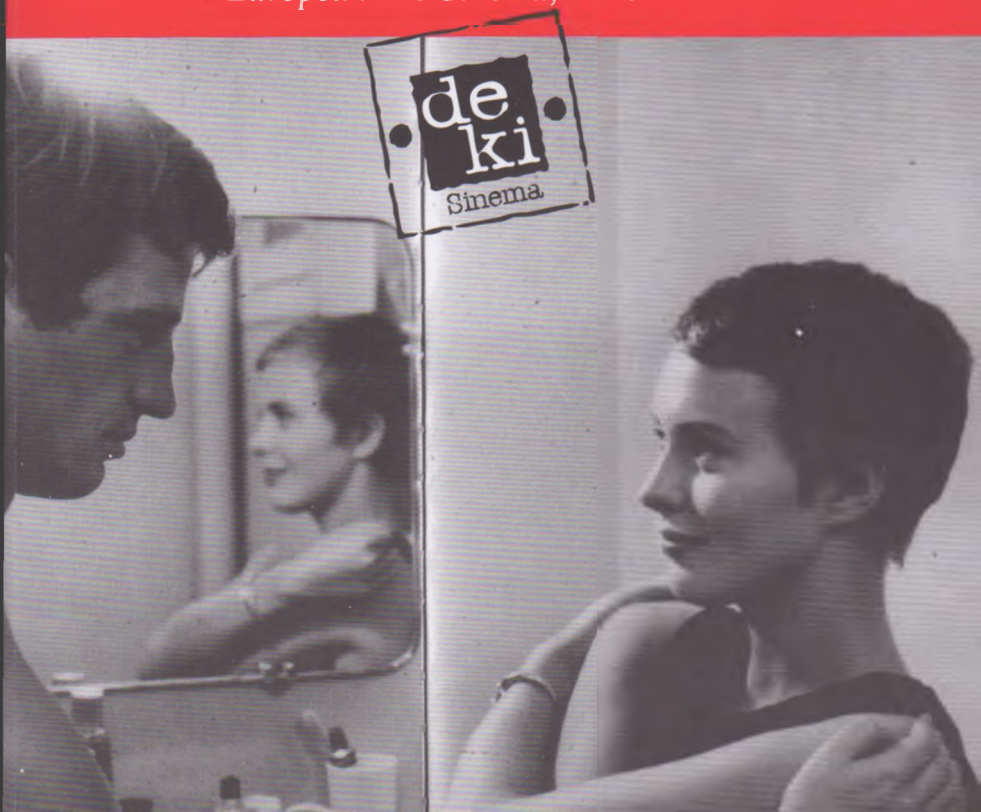
ANDRÁS BÁLINT KOVÁCS

Modernizmi Seyretmek

Avrupa Sanat Sineması, 1950 - 1980

Çeviren: Ertan Yılmaz

Screening Modernism
European Art Cinema, 1950-1980



András Bálint Kovács, Budapeşte Eotvos Üniversitesi'nde film çalışmaları profesörü ve Paris'teki Macaristan Enstitüsü'nün yöneticisidir.

ANDRÁS BÁLINT KOVÁCS

MODERNİZMİ SEYRETMEK

Avrupa Sanat Sineması, 1950 - 1980

Çeviren:
Ertan Yılmaz

deki sinema

De Ki / 47

MODERNİZMİ SEYRETMEK
Avrupa Sanat Sineması 1950-1980

András Bálint Kovács

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2010.
© The University of Chicago Press, 2007

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Dizi Editörü: Ali Karadoğan
İngilizceden Çeviren: Ertan Yılmaz
Yayına Hazırlayan: Ali Karadoğan
Teknik Hazırlık: Binali Mansur
Kapak Tasarımı: İLEF Reklâm Atölyesi

Baskı: Cantekin Matbaası (0 312 384 3435)
Birinci Baskı: Ekim 2010 (1100 Adet)

ISBN: 978-9944-492-47-8
Bandrol Seri No Aralığı:
SKB-VZR 48604'ten SKB-VZR 49703'e kadar.

De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
İlkyerleşim Mahallesi, 1938 Sokak, Güzel Sıla Sitesi, B Blok No: 8
OSTİM-BATIKENT/ANKARA
Tel-Fax: + 90 312 386 27 58

bilgi@deki.com.tr • www.deki.com.tr

Babama

İÇİNDEKİLER

Anmak İstediklerim
Giriş 1

KISIM BİR: Modern Nedir? 5
1 MODERNİZMİ KURAMLAŞTIRMAK 7
Modern 8
Modernizm 11
Avangard 14
Sinema ve Modernizm: İlk Karşılaşma 16
Sanat Filminin Kurumlaşması 20
Modernist Sanat Sineması ve Avangard 27
2 SİNEMADA KLASİK/MODERN AYRIMI KURAMLARI 35
Stil Analizcileri 36
Evrimciler 40
Modern Sinema ve Deleuze 42
Bitmemiş Bir Proje Olarak Modernizm 46

KISIM İKİ: Modernizmin Biçimleri 51
3 MODERN SANAT SİNEMASI: STİL Mİ, HAREKET Mİ? 53
4 MODERN SİNEMADA ANLATIM 59
Klasiğe Karşı Modernist Sanat Filmleri 64
Soyut Bireyin Yabancılaşması 69
Modern Sinemada 'Birey' Kimdir? 71
Tesadüfün Rolü 74
Açık-Uçlu Anlatı 81
Anlatı Yörüngesi Modelleri: Doğrusal, Dairesel, Spiral 82
5 MODERN SİNEMADA TÜR 87
Melodram ve Modernizm 89
Arasöz: Sartre ve Hiçlik Felsefesi 95
Modern Bir Melodram: Antonioni'nin *Batan Güneş* Filmi 102
Diğer Türler ve Yinelenen Olay Örgüsü Unsurları 104
Araştırma/Soruşturma 105
Gezinme/Yolculuk 107
Zihinsel Yolculuk 108
Geçen Yıl Marienbad'da: Anlatımın Belirsizliği 111
Kapalı-Durum Dramı 118
Satir/Tür Parodisi 121
Deneme Filmi 123
6 MODERN BİÇİMLERİN MODELLERİ 127
Temel Biçim: Devamlılık ve Devamsızlık 129
Radikal Devamlılık 135
Geçen Yıl Marienbad'da Filminde Hayali Zaman 137

	Radikal Devamsızlık	139
	Godard'a Göre Parçalı Biçim	139
	Dizisel Biçim	143
7	**MODERNİZMİN STİLLERİ**	**149**
	Minimalist Stiller	149
	Bresson Stili	150
	Soyut Öznellik ve 'Model'	*155*
	Bresson ve Takipçileri	*156*
	Analitik Minimalizm: Antonioni Stili	157
	Ruhsal Manzara mı?	*158*
	Devamlılık	*162*
	Antonioni ve Takipçileri	*165*
	Dokunaklı Minimalizm	171
8	**DOĞALCI STİLLER**	**179**
	Yeni-Gerçekçilik Sonrası	180
	Sinema-Gerçek	181
	'Yeni Dalga' Stili	183
9	**DEKORATİF STİLLER**	**185**
10	**TEATRAL STİLLER**	**203**
11	**MODERN SİNEMADA EĞİLİMLER**	**215**
	Modern Sinemanın Soyağacı	221
KISIM ÜÇ: Modernizmin Ortaya Çıkışı ve Yayılması (1949 – 1958)		**227**
12	**ELEŞTİREL KENDİNİ YANSITMA ya da AUTEURÜN DOĞUŞU**	**229**
	Auteurün Doğuşu	230
	Kendini Yansıtmanın Tarihsel Biçimleri	237
	Eleştirel Kendini Yansıtmanın Ortaya Çıkışı: Bergman'ın *Zindan* Filmi	240
	Kendini Yansıtma ve Soyutlama: Modern Sinema ve *Yeni Roman*	*244*
13	**TEATRALİN GERİ DÖNÜŞÜ**	**251**
	Soyut Drama	254
14	**ÖYKÜNÜN İSTİKRARSIZLAŞMASI**	**257**
	Dış-Ses Anlatım	258
	Klasik Anlatının Sona Ermesi: Kara Film ve Modernizm	259
	Öykü Alternatifleri: Hitchcock	261
	Alternatif Öznel Anlatı: *Rashomon*	*264*
15	**KLASİK BİÇİME BİR ALTERNATİF: YENİ-GERÇEKÇİLİK VE MODERNİZM**	**267**
	Yeni-Gerçekçiliğin Sonu	268
	Bir Aşkın Öyküsü'nde Modernizm: Yeni-Gerçekçilik Kara Film İle Buluşuyor	270
	Rossellini: 'Yeni-Gerçekçi Mucize'	274

KISIM DÖRT: Modern Sinemanın Kısa Tarihi (1959 – 1979) 287

16 ROMANTİK DÖNEM, 1959-1961 289
Yeni-Gerçekçilik: Referans Noktası 290
Doğu Avrupa: Sosyalist Gerçekçilikten Yeni-Gerçekçiliğe Doğru 296
Kahramanlığa Karşı Modernizm 298
Jerry Kawalerowicz: İlk Modern Polonyalı Auteur 301
1959 Yılı 305
Romantik Modernizmin Biçimleri 308
İlk Yıllarda Tür ve Anlatım 310
Ses ve Görüntü 313
Arka Plan ve Ön Plan 316
Hiroşima Sevgilim'den *Geçen Yıl Marienbad*'da'ya: Modernizm ve Seçkinlerin Sineması 319
'Yeni Sinema'nın Yapım Sistemi 322

17 YERLEŞMİŞ MODERNİZM, 1962 - 1966 327
1962 Civarında Batı Avrupa 327
1962'nin Anahtar Filmi: Fellini'nin *8½* Filmi 333
Orta Avrupa 340
Çekoslovak Grotesk Gerçekçiliği *342*
'Orta Avrupa Deneyimi' 345
Jancsó ve Dekoratif Biçim *348*
Özet 355

18 1966 YILI 357
Auteur'ün Yalnızlığı 361

19 POLİTİK MODERNİZM, 1967 - 1975 369
1968 Yılı 370
Kavramsal Modernizm: Auteurün Yeni Dünyası 375
Gerçekliği Yeniden Oluşturmak *377*
Karşı-Sinema: Doğrudan Auteur Söylevi Olarak Anlatım 384
Doğrudan Politik Eylemin Bir Aracı Olarak Film 389
Alegorik Söylev 392
Teorema *394*
Auteurün Özel Mitolojisi 398
Politik Modernizmin Öz-eleştirisi: *Tatlı Sinema* *401*
Özet 404

20 "AUTEURÜN ÖLÜMÜ" 405
Modernizmin Sonu: *Ayna* *408*
Ayna ve Dizisel Yapı 410
Hiçliğin Yok Oluşu 416
Seçilmiş Kaynakça *423*
Ek: Modern Sinemanın Bir Zamandizini *429*

Film Adları İçin Not:

Yazar kitabında adını verdiği onlarca filmin birkaç istisna dışında yalnızca İngilizcesini vermiş. Biz bu kurala uymadık. Filmin ilk geçtiği yerde, varsa ülkemizde gösterildiği Türkçe adını, parantez içinde hangi ülkede yapıldıysa o dildeki adını, köşeli parantez içinde İngilizce adını ve yazarın verdiği gösterime giriş tarihini verdik. Ancak eğer Türkiye'de gösterilmemişse ve Türkçe adı yoksa, örneğin bir Macar, İsveç ya da Polonya filminin adının okuyucuya bir şey ifade etmeyeceğini düşünerek ilk geçtikleri yerde parantez içinde İngilizcesini verdik ve daha sonra geçtiklerinde ise orijinal adını kullandık. Özellikle Fransız Yeni Dalga ve kimi durumlarda İtalyan filmleri söz konusu olduğunda ise bu kuralı uygulamadık. Çünkü örneğin Godard'ın, Truffaut'nun, Resnais'in ya da Yeni-Gerçekçi filmlerin, Antonioni'nin ve Fellini'nin filmlerinin zaten sinema tarihine mal olduğunu ve bilindiğini varsaydığımız için, yazarın yaptığının tersine ilk geçtikleri yerde sadece Türkçe adlarını ve orijinal adlarını kullanmayı ve metin boyunca da Türkçe adlarını vermeyi tercih ettik. Filmlerin orijinal adlarının ve varsa Türkçe karşılıklarının bulunması DEÜ, GSF, Film Tasarımı Bölümü'nde görev yapan Araştırma Görevlisi Zehra Zıraman tarafından özenle yapılmıştır. Bu nedenle kendisine teşekkür ederiz.

Ertan Yılmaz

Anmak İstediklerim

Buna benzer bir kitap düşüncesi neredeyse genç bir araştırmacı olduğum günlerden bu yana benimle birlikte olmuştur. Yirmi yıl önce Paris'te Michel Marie'ye bundan bahsettiğimde, sadece "Hm, trèz ambitieux" (Hm, çok hırslı) dedi. Bu düşünceye yeniden dönmeye cesaret etmeden önce yirmi yıl geçti. 1996'da Michal Friedman'ın nazik davetiyle Tel Aviv'deki Blurred Boundaries konferansında sinemadaki modernizm ile ilgili düşüncelerimin ilk taslağı olan bir bildiri sundum. Daniel Dayan'ın ve özellikle Dana Polan'ın bu bildiri üzerine cesaret verici yorumları beni bu projenin bazı yanlarını geliştirmek için galiba doğru yolda olduğuma ikna etti. Yoğun ve sistematik araştırmaya başlamayı ciddi biçimde düşünmeye başladım. 1998'de bölümlerin ilk taslaklarını yazdım, ancak hâlâ bu projeyle nereye varacağımdan emin değildim ve doğma büyüme İngilizce konuşan biri olmadığım için, bu kitabı İngilizce yazamayacağım kaygısını yaşadım. İlk taslaklarımı okuyan ve sabırla düzelten iki sevgili dostum Nancy Wood ve David Rodowick beni çalışmaya devam etmeye teşvik ve ikna etti. Çalışmamın sonraki evrelerinde de onların değerli yorumlarına güvenebildim.

Araştırmamda bana yardım eden birkaç insana ve kuruma teşekkür borçluyum. İlk olarak bir Fulbright bursu ABD'de beş ay boyunca rahatça araştırma yapmamı sağladı. University of Wisconsin, Madison ve University of Southern California beni ağırladı ve cömert bir şekilde zengin kaynak malzemelerine erişmemi sağladılar, bu nedenle özellikle David Bordwell'e ve Dana Polan'a müteşekkirim. Paris'teki ilk araştırmamı bu kentte geçirdiğim dört yıl boyunca çalışmanın her aşamasında gitmeyi sürdürdüğüm Bibliothèque de l'Arsénale ve Bibliothèque du Film'de yaptım. UCLA'nın (University of California, Los Angeles) film ve video koleksiyonuna erişmemde bana yardım eden Gyula Gazdag'a teşekkür ederim. Budapeşte'de Magyar Nemzeti Filmarchívum ve özellikle Kata Szlauko araştırmama önemli ölçüde yardımcı oldu. Zürih'teki ve Budapeşte'deki Pro Helvetia Foundation cömert bir biçimde ender bulunan İsviçre filmlerini sağladı. ABD'deki iki ticari video mağazasına da minnettarım: Madison, Wisconsin'deki Four

Star Video Heaven ve Santa Monica, California'daki Vidiots. Onların muhteşem ve kapsamlı Avrupa sanat filmleri video koleksiyonları bu kitabı yazarken sürekli olarak belleğimi tazelemeye ve bilgimi derinleştirmeye yardım etti.
Farklı bölümler birçok meslektaşım ve arkadaşım tarafından okundu ve baştan sona yorumlandı. Özellikle Miklós Almási, Béla Bascó, Péter Balassa, Péter Galicza, Gábor Gelencsér, Torben Grodal, Péter György, Jenő Király, Sándor Radnóti, József Tamás Reményi, András Rényi, Johannnes Riis, Bill Rothman, Ben Singer, Melinda Szalóky, Tom Gunning, Balázs Varga, Ginette Vincendeau ve Anna Wessely'ye teşekkür ediyorum. Filmografi araştırmasına yardımı nedeniyle Dóra Börscsök'e, İtalyancadan İngilizceye bazı çevirilerime yardımı nedeniyle Deborah Lyons'a ve özellikle de bazı acemice İngilizce cümleleri ve tutarsızlıkları düzeltmede olağanüstü titiz çalışması nedeniyle University of Chicago Press'de editör olan Maia Rigas'a minnettarım.

Özellikle üç kişiye şükranlarımı ifade etmek zorundayım. Yvette Biró ve David Bordwell bu kitabı yazarken karşılaştığım her türlü sorunu tartışmaya her zaman hazırdılar; onlar sürekli olarak kayıtsız şartsız düşüncelerimi tekrar ve tekrar dinlemeye, üzerine yorum yapmaya ve kendi düşüncelerini benimle paylaşmaya hazır oldular. Onların deneyimleri, coşkusu, modern sinemaya bağlanımları ve bu alandaki uzmanlıkları benim için en önemli iki örnek olarak işlev gördü. Onların yapıtları, yıllar boyu onlarla yaptığım uzun konuşmalar ve destekleyici dostlukları olmasaydı, kitabım böyle olmazdı. Ancak her türlü eksiklik ve kusur sadece ve sadece bana aittir. Son ama çok önemli, eğer University of Chicago Press'in dizi editörü dostum Tom Gunning'in sürekli desteği olmasaydı, bu kitap asla gün ışığına çıkmazdı.

Eşim Erika ve kızım Anna-Sarah sadece ben bu kitabı yazmayı istediğim için sekiz yıl boyunca dünyanın yarısında dolanıp durdular. Onların sabrı olmasaydı, bu kitabı bitiremezdim.

GİRİŞ

1960'larda sinema, yönetmenlerin kendilerinin Batı kültürünün önemli temsilcileri olarak görebilmeleriyle birlikte kendisini farklı bir kültürel konumun içinde buldu. 1960'larda modern sanat sineması burjuva kültürüne muhalefetini göstermeyi isteyen yeni bir kuşak için yeni bir 'zeitgeist' (zamanın ruhu) içinde gelişti. 1968'deki eğitim ve kültür reformları, varolan sinemasal geleneğe dair bilinci artmış olan bir kuşağın üyeleri tarafından selamlandı. 1930'ların ve 1940'ların bu kuşağının üyeleri sesli sinemayla birlikte doğmuştu ve sessiz sinemayı modası geçmiş bir kitle eğlencesi değil, kendi kültürel ve sanatsal gelenekleri olarak görüyordu.

Politika bile sinemaya karıştı. Fransız Sinemateki'nin yöneticisi Henri Langlois'nın görevden alınmasının tahrik ettiği gösteriler 1968'de Paris'teki öğrenci ayaklanmasının (nedeni değilse de) uvertürü ya da başlangıcı oldu. Ve François Truffaut şunu ilan etti: "Sahip olduğumuz, çirkin bir rejimin aptallığıdır. Ayrıca kendi kendine seçkinlere uygun entrika çeviren adaylar var. Ancak De Gaulle'den Mitterand'a, Deferre de dahil –mütevazı Mendès France hariç– bu adamlar asla sinemanın ne olduğunu anlamıyorlar ve anlamayacaklar."[1] O dönemde ya da daha sonra hiç kimse politik seçkinlerin niteliğini sinemayla ilişkilerine göre değerlendirmedi. Truffaut'nun sözlerinde kesinlikle 'film kuşağının' kültürel rolüne yönelik farkındalık yansır. 1968 yılı modern sinema çağına eşlik eden kültürel-tarihsel bir sürecin zirvesiydi. Birçok eleştirmen ve yönetmen modern sinemada film sanatının doruğunu, sinemanın gelişmesinin son ürününü ve hatta modern kültürün bir tür paradigmatik ya da 'en önemli' türünü gördü.

1970'lerde ve 1980'lerde sinemaseverler, eleştirmenler ve yönetmenler modern sinemanın artan utanç verici gerileyişini, modernist ilhamın kaybolmasını ve sanat sinemasındaki klasik ya da 'akademik' biçimlerin yeniden ortaya çıkışını gözlemlediler. Ne oldu? Bu, sinema tarihinin sona ermesi ya da sadece sinema

[1] Gösteriler Mart ve Nisan 1968'de oldu. François Truffaut protesto hareketinin liderlerinden biriydi. Bu sözleri 22 Nisan 1968'de Langlois'nın görevine iade edilmesi üzerine söyledi. Aktaran *Libération*, 4 Mayıs 1968.

tarihinin bir döneminin bitmesi miydi? 1970'lerde ve 1980'lerin başında modern sanat sinemasının zayıflamasına, sinemaya gidişte azalmaya ve bütün Batı Avrupa'da çok sayıda sinema salonunun kapanmasına tanıklık eden birçok insan sinema tarihinin sona erdiği tepkisini verecekti.

Ancak 1990'lar yalnızca bir kurum olarak sinemanın işitgörsel eğlencenin şiddetli saldırısı karşısında bile canlı kaldığını değil, aynı zamanda Avrupa sinema endüstrileri içinde farklı bir kategori olarak sanat sinemasının geçmiştekinden daha güçlü ve kurumlaşmış olduğunu netleştirdi. Avrupa Film Akademisi'nin kurulması ve Felix Ödülü, Avrupa destek programı olan Eurimage'in yaratılması, Avrupa Sinemaları ağı ve Fransa ile Almanya'da ulusal film üretiminin artması sanat sinemasının Avrupa'da başarılı olmaya devam ettiğini gösterdi. Dahası 20. yüzyılın son yirmi yılında Uzak Doğu'da ve İran'da sanat sineması, Asya'daki çağdaş sanat sinemasının belki de Avrupa'dakinden daha yenilikçi ve güçlü olduğunu söyleyebileceğimiz ölçüde etkili bir şekilde gelişti. Bundan da fazlası: çağdaş Hollywood sineması da modern Avrupa sanat sinemasının 1960'larda geliştirdiği gelişkin anlatı çözümlerini kullanmaya başladı. Sanat sineması canlıdır, ancak 1960'lardan bildiğimiz haliyle modernist sanat sineması bitmiştir.

Modernizm artık sinema tarihidir – ve bu, modernizmin başlangıcı on yıllar öncesine dayandığı için değil, ama her şeyden önce günümüzün sanat filmlerinin 1960'lardaki filmlerden önemli ölçüde farklı olması nedeniyledir. Ve bu önemli ve sistematik farklılık yaklaşık geçen yirmi yıl boyunca var olduğu için, modern Avrupa sanat sinemasının külliyatının ve onun estetik ve tematik karakteristiklerinin tarihsel incelenişinin zamanı gelmiştir.

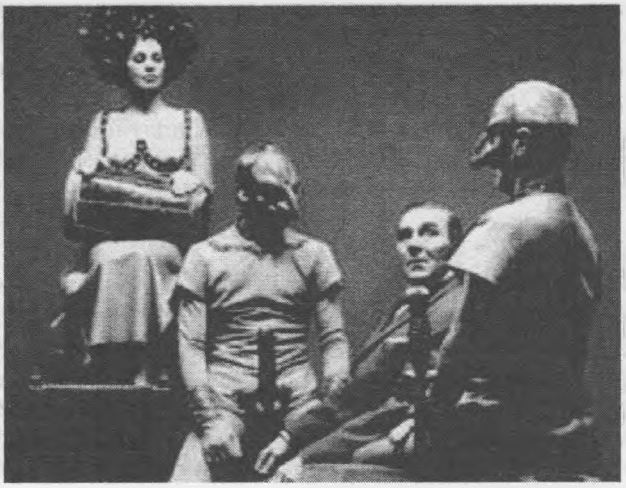
Bu kitap 1950'lerin ortalarından 1970'lerin ortalarına kadar olan dönemdeki geç modern Avrupa sinemasındaki çeşitli eğilimlerin tarihsel bir sınıflamasını sunuyor. 1960'ların ve 1970'lerin evrensel bir sinema tarihini sunmayacağım, çünkü modern sinemanın bu dönemdeki film yapımının bütünüyle bir tutulabileceğine inanmıyorum. Sinemada modernizm sanat-filmi yapımının görece küçük bir bölümüyle ilgilidir. Sinemada geç modernizmin evrensel bir estetik olgu olduğunu, ancak yalnızca bazı filmlerde bulunduğunu ve yalnızca sınırlı bir zaman diliminde olduğunu öne süreceğim.

Modern sinema kategorisi çoğu kez (Fransızca 'yazar' anlamına gelen) auteur kategorisiyle ilişkilendirilir ve modern sinemanın ortaya çıkışından itibaren ona genellikle bir 'auteur

sineması' olarak gönderme yapılır. Analizimde ayrıca modern sinemada auteurlük düşüncesinin ortaya çıkışına ayrıcalık tanıyacağım. Ancak auteur-merkezli bir modern sinema, bu filmler çok farklı oldukları için, sanki her yönetmenin sineması tamamen özerk bir estetik yaratıcılığı temsil ediyormuş gibi, birbirleriyle karşılaştırılamaz anlamına gelmez. Modern sanat sineması, türlere ve uylaşımlara karşıt olarak, kendi 'türlerini' ve uylaşımlarını yarattı. Bunlar çok hızlı gelişti ve modern auteurlerin düşüncelerini ve hazlarını belirledi. Modern sanat sinemasını türdeş bir stilden ziyade kıyas kabul etmeyen ve tamamen eşsiz bir dizi sanat yapıtı olarak görüyorum. Farklı coğrafi bölgeleri, kültürleri, ülkeleri ya da tek tek auteurleri tanımladığı haliyle modernist biçimlerin çeşitlemelerinin haritasını çıkarmaya ve aynı zamanda da farklı eğilimlerin ve akımların tarihsel evriminin gözden geçirilişini sağlamaya çalışacağım. Her ne kadar geç modernizmin olağanüstü özgüllüğü sinemadaki ilk küresel sanat hareketi olsa da, geç modernizm Avrupa'da ortaya çıktı. Modern sinemaya dair en etkili ve temel görüşler Avrupa'da gelişti. Bu nedenle bu kitabın ana odağı, bazen başka yerlerde yapılan önemli modern filmlerden bahsedeceksem de, Avrupa sineması olacaktır.

Bu kitap daha uzun olduğu kadar daha kısa da yazılabilirdi. Modern Avrupa sanat sinemasının külliyatının özünü kapsayan iki yüzden fazla filmin her biri tek tek dikkati hak ederdi. Aralarında bazı önemli yapıtların bulunduğu ikinci ya da üçüncü sınıf modern sanat filmleri hesaba katıldığından konu daha da genişler. Bu ikinci ve üçüncü sınıf filmleri tartışmam metni sınırsızca uzatırdı. Örneklerin ve analizlerin sayısını okuyucunun bunalmayacağı ve bunların açıklamayı istediği genel fikirleri açıklamaya yeten tatmin edici bir düzeyde tutmaya çalıştım. Katıksız kuramsal tartışma ile bireysel tanımlamaların sindirimi kolay yükü arasında denge kurmayı denedim. Bu kitabı öğrencileri düşünerek makul sınırlar içinde tutmak için, modelimin özünü temsil eden yaklaşık iki yüz elli filmin ayrıntılı filmografisini vermemeye karar verdim. Kitabın sonundaki ek bu filmlerin zamandizinsel bir tablosunu içeriyor ve bu tablo bu filmlerin zamansal ve coğrafi olarak saptanmasını kolaylaştırıyor. Her film için eksiksiz filmografi The Internet Movie Database'de (http://www.imdb.com) bulunabilir.

KISIM BİR



Resim 1: *Riten* (Bergman, 1969).

Modern Nedir?

: 1 :
MODERNİZMİ KURAMLAŞTIRMAK

Sanat yapıtlarının heterojenliği ve bu kavramın yanlışlığı estetik modernizmin bir kuramına yönelik her türlü girişimi neredeyse boşuna hale getiriyor.
PETER BÜRGER

Bu kitaptaki başlıca amacım stilistik tarih açısından bir modern sinema düşüncesini geliştirmektir. Bu, modern sinemayı sanat-tarihsel zaman içinde tarihsel olarak belirlenmiş ve sınırlı sayıda estetik/stilistik özelliklerle tanımlanmış bir mevcudiyet olarak anlamayı içerir. Ancak bu kitabın katıksız bir biçimsel çalışma olması niyetinde değilim. Modern sinemayı ve onun çeşitli biçimlerini, bence modernizmin geliştirdiği özel estetik biçimlerden öncelikle sorumlu olan kendi tarihsel ve felsefi bağlamları içinde anlamayı istiyorum.

Burada ve 2. Bölüm'de birbiriyle bağlantılı birkaç argüman sunacağım. Birincisi, modern sinema iki avangard dönemin, 1920'lerin ve 1960'ların sanat-tarihsel bağlamının ilham verdiği bir tarihsel olguydu. İkincisi, modern sinema, sinema tarihinin ya da sinema 'dilinin' genel gelişiminin ürünü olmaktan ziyade sanat sinemasının bu bağlamlara uyarlanmasının sonucuydu. Üçüncüsü, bu uyarlanma sürecinin bir sonucu olarak sanat sineması ticari eğlence sinemasından olduğu kadar avangard sinemadan da farklı kurumlaşmış bir sinema pratiği haline geldi. Dördüncüsü ve sonuncusu, bu sürecin başka bir sonucu modern sinemanın farklı tarihsel durumlara ve modernist yönetmenlerin kültürel geçmişlerine uygun olarak farklı biçimler almasıdır.

Daha en başında ayrılması ve netleştirilmesi gereken üç terim vardır: *modern*, *modernist* ve *avangard*.[1] Bu terimlerin kullanımı o

---

[1] Bu terimlerin anlamı ve tarihi üzerine büyük bir literatür vardır. Burada bana bu kitapta en çok yardımcı olan çalışmaları listeliyorum. Hans Robert Jauss, "La 'moderné' dans la tradition littéraire," Jauss, *Pour un esthétique de la réception* içinde (Paris: Gallimard, 1978), 179; Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke University Press, 1987); Clement Greenberg, "Modernist Painting," *Art and Literature* 4 (Spring 1965), 193-201; "Towards a Newer Laocoon," *Partisan Review* 7 (July-August 1940), 296-310; "Where Is the Avant-Garde?" *The Collected Essays and Criticism* içinde, der. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 4: 259-265; Peter Bürger, *Theorie der Avant-garde* (Frankfurt am Main: Surhkamp, 1974); ve Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against the New Conformist* (New York: 1989).

kadar yaygın ve çeşitlidir ki, bunlar birçok farklı sanatsal, edebi, felsefi ve az ya da çok iyi tanımlanmış diğer entelektüel olgulara uygulanırlar ve bizim bunların sinema tarihindeki anlamlarını ayırmamız gerekir. Farklı kullanımların ve bu terimlerle ilgili tarihsel tartışmaların sinema tarihinde hiç değişmeden yeniden ortaya çıktığını göreceğiz. Bu terimlerin netleştirilmesi bizi sinemasal modernizmin çeşitli olası anlayışlarına götürecektir.

Modern

'Modern' teriminin kökleri din tarihindedir ve ilk olarak M.S. yaklaşık 5. yüzyılda ortaya çıktı ve Hıristiyan çağını antikiteden ayırt etmek için kullanıldı. Yalnızca 17. yüzyıldan itibaren bu terim sanat ve edebiyattaki belirli yeni eğilimleri adlandırmak için kullanıldı. W. Freund'un izinden giden Hans Robert Jauss'un belirttiği gibi, 'modern' ilk olarak iki anlamda kullanıldı. Daha kesin olarak, onun anlamının iki önemli ve belirgin nüansı vardı.

> *Modernus* o dönemde (5. yüzyılda) yalnızca 'tam şimdi,' 'bir an için,' 'kesinlikle' değil, ama belki de muhtemelen 'şimdi,' 'şu an' anlamına da *modo*'dan gelir ve anlam Latin dillerinde daimi hale gelmiştir. *Modernus* yalnızca 'yeni' değil, aynı zamanda 'güncel' anlamına gelir.[2]

Yalnızca 'yeni' değil, aynı zamanda 'güncel' anlamına gelen modernin sadece henüz görülmemiş bir şeyleri belirtme değil, ayrıca bir şeylerin yerini alma ve yerine geçme gücü vardır. 'Yeni' anlamında modern farklı kuşakların bir arada yaşamasının hatları boyunca eskiyle bir arada yaşamaya ve eskinin yaşamasına olanak sağlar. Ancak 'güncel' anlamında modern 'eskinin' ortadan kalktığını, artık var olmadığını ya da geçersiz hale geldiğini akla getirir. 'Modern' diye gönderme yapılan her zaman, 19. yüzyıla kadar yaygın olarak antikiteyi ifade etmek için kullanılan bir geçmişe karşıdır.

İki zıt kavram olan 'antik' ve 'modern'e ilk olarak 17. yüzyıl Fransız edebiyatındaki 'les anciens' ve 'les modernes' tartışmasında net değer yargıları yüklendi.[3] İki görüş de güzellik idealinin antik ve çağdaş şairler için aynı olduğuna inandı. 'Ancien'ler antikitenin bu ideali en mükemmel şekilde göstermiş olduğunu savunurken, 'modern'ler insanın rasyonelliğinin

---

[2] Jauss, "La 'modernité' dans la tradition littéraire," s. 179.

[3] Estetik bir bölünme (dichotomy) olarak antik ve modern çiftinin tarihsel bir incelenişi için bkz. Calinescu, *Five Faces of Modernity*.

gelişmesinin kaçınılmaz olarak bu klasik idealin temsilinin sürekli ilerlemesiyle sonuçlanmak zorunda olduğuna inandılar:

> Modernler antikitenin güzellik idealinin kendilerinden farklı olabileceğini düşünmediler. Onlar yalnızca ancien'lerin daha az başarılı bir şekilde peşinden koştukları bir ideale kendilerinin daha sadık kalabilmelerinden gurur duydular.[4]

Bir değerler farklılığı olarak antik/modern karşıtlığının başından itibaren entelektüel, teknik ya da kültürel gelişime dair düşünceleri buluruz. Erken 'modern' şairler sanatsal gelişmenin teknik ilerleme gibi olduğuna, bu nedenle estetik mükemmellik idealine adım adım yaklaşıldığına inanıyorlardı. Bu ise estetik değerler olarak antik ve modern kavramları arasında katı bir karşıtlıkla sonuçlandı. Bu karşıtlığın sertliği ikisinin arasına 'klasik' kategorisini sokan 19. yüzyıl Alman estetik düşünürleri tarafından yumuşatıldı. 'Klasik' kavramının yardımıyla antik güzellik ideali ile bu idealin antik formu net bir biçimde birbirinden ayrıldı. Diğer yandan 'modern' sanatın zıttı olarak 'antik' sanat Johann Winckelmann, Friedrich Schiller, Johann Goethe ve Schlegel kardeşler tarafından estetik mükemmelliğin en yüksek düzeyine çıkarıldı. Bu düşünürler gerçek estetik değerin modeli olarak antik olanın ebediyen geçerli olduğunu düşünüyorlardı. Diğer yandan 'modern' yalnızca mükemmelin karşıtı değildi. Modern sanat daha iyi ya da daha kötü değildi, ama antikitenin mükemmelliğine kendi tarzında yaklaşan farklı bir yapıydı. "Her birimiz kendi tarzımızda Yunan olalım" dedi Goethe. Alman estetik düşünürleri için estetik mükemmelliği tamamen antik Yunan sanatı temsil ediyordu, ancak onlar aynı zamanda modern yazarların onu farklı bir tarzda olsa da yeniden üretebileceğine inandılar. *Ancien*'lerin 'antiği' güzellik idealini ifade etmeye uygun tek sanatsal model olduğu halde, Almanlara göre Yunan ya da antik yalnızca bir estetik idealdi ve bu dönemin sanatı estetik mükemmelliğin sadece bir örneğiydi. Ya da Jauss'un belirttiği gibi, antik sanat bir "göreli benzerlikti."[5] Almanlar için ve yüz yıl sonra 'modern' sadece aynı klasik idealin farklı ve eşit derecede değerli bir yoluydu.

Estetik değerler alanında antiğin üstünlüğü romantizm tarafından yıkıldı. Bu sanatçılar yalnızca klasik biçimi değil, aynı zamanda çağdaş hazzın dayattığı bir estetik ideal uğruna klasik güzellik idealini de reddettiler. 19. yüzyıldan itibaren 'modern'

---

[4] Calinescu, *Five Faces of Modernity*, 32.

[5] H. R. Jauss, "Schlegels un Schillers Replik auf die 'Querelle de Anciens et des Modernes'" ile karşılaştırın, *Literaturgeschichte als Provakation* içinde (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970).

estetik ideali somutlaştırırken, 'klasik' giderek 'demode,' 'muhafazakâr' ve 'geçersiz' anlamına gelmeye başladı. Sanatta 'modern' kültü en azından 1970'lerin başına kadar sürdü. Bu dönemde 'postmodern' terimi ya da düşüncesi yüzeye çıktı ve sanatın sürekli olarak estetik devrimler geçirdiği yanılsamasını ortadan kaldırdı. Postmodernin ortaya çıkışıyla birlikte modern 19. yüzyıl sonunda ortaya çıkan ve sanatsal ve toplumsal devrimlerin sonsuz çağına ait olan yeni sanatsal olguyu ifade etmeye son verdi. Bu andan itibaren 'modern' modernite çağını temsil eden olguyu ifade etti ve 'klasiğe' katı karşıtlığını azaltma eğilimine girdi. Bu nedenle bir-dönemin yıkıcı bir şekildeki yeni sanat yapıtlarının daimi estetik değerine gönderme yaparak 'klasik moderniteden' bahsedebiliyoruz.[6]

Aslında klasik ve modern ikiliği üç farklı ikiliği içerir.[7] Bir tanesi (kendi orijinal tarihsel anlamlarına göre) eski ile yeni arasındaki farktır; ikincisi geçerli olan ile geçersiz olan arasındaki zıtlığa gönderme yapar ('les Anciens' ve 'les Modernes' çekişmesindeki ve romantizm içinde olduğu gibi hangisi birine ve hangisi diğer değere ait ise); üçüncüsü ve sonuncusu, bu ikilik iki farklı estetik modeli ya da ideali adlandırmak için kullanılabilir. Örneğin Schiller'in görüşüne göre, antik olan bir organik, "doğal" model ve modern olan bir güncel, entelektüel ve "santimantal" model vardır. Baudelaire sanat yapıtının iki farklı estetik ideale yanıt vermek zorunda olduğunu söyler: aynı anda hem antik hem de modern olmak zorundadır, "modernite antikite haline gelir": "Modernite sanatın geçici, süreksiz, tesadüfi yanıdır. Diğer yan ebedidir, değişmezdir." Baudelaire'e göre sanatçı dünyanın güncel, geçici biçimi aracılığıyla ebedi değerleri ve idealleri ifade etmelidir.[8]

---

[6] Ayrıca bkz. Jürgen Habermas: "Modernite kendi klasisizmini doğurur – artık açık bir şekilde klasik modernden konuşabiliyoruz." "An Unfinished Project: Modernity," *A posztmodern állapot* içinde (Budapest: Századvég-Gond, 1993). Burada 'klasik' 'modernin' bir zıttı değil, ama 'süren bir şey' anlamına gelen bir değer yargısıdır; bu arada 'modern' sadece yeni olan bir şeyin değer yargılarından etkilenmeyen bir tanımlaması anlamına gelir.

[7] Calinescu'ya göre Wellek ve Warren'in "dönem terimleri" dedikleri kategori 'modern' kavramını sınıflandırır. Onun görüşüne göre bütün dönem terimleri "anlamın üç temel yanına sahiptir: bir *değer yargısını* ima ederler, *tarihe* gönderme yaparlar ve bir *tipi* tanımlarlar." Benim analizim temel olarak Calinescu'nun sınıflandırmasıyla uyumludur. Calinescu, *Five Face of Modernity*, 7 ile karşılaştırın.

[8] Baudelaire, "La Modernité," Oeuvres complètes (Paris: Robert Lafont, 1980), 797-798.

Modernizm

19. yüzyılda moderne dair olumlu düşüncenin yayılması bu kavramın 'modernite,' 'modernizm' ve 'modernist' gibi diğer çeşitlemelerini ortaya çıkardı. Bütün bu kavramlar o zamandan beri sanat tarihinde ve estetik yaygın bir şekilde kullanıldı. 19. yüzyılın sonunda din tarihi ve edebiyat eleştirisinde ortaya çıkan 'modernizm' kavramı[9] 1940'ların ardından edebiyat ve sanat tarihinde yaygın olarak kullanılır oldu. Sanat tarihinde etkili Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg bu terimi ilk kez yalnızca bir stil ya da bir özel hareket için değil, aynı zamanda sanat tarihindeki bütün bir dönem için de kullandı. Bu terime Fransız ressam Manet ile başlayan bütün sanatsal olarak geçerli hareketleri ve stilleri dahil etti. Modernizm için "kültürümüzde gerçekten canlı olan şeylerin neredeyse tamamı" dedi.[10] Greenberg'e göre modernizm çağdaş dünyanın deneyimini otantik olarak ifade etme kapasitesine sahip bir sanatsal harekettir. Modernizmin en önemli değerlerinin sadece yeni ve farklı olandan ziyade otantiklik ve güncellik olduğunu kabul ettiği halde, Greenberg modernizmi temel olarak sanat tarihinin estetik geleneklerine gömülü tarihsel bir olgu olarak görür.

> Sanat Modernizm döneminde öncesiyle aynı tarzda devam etti. Ve Modernizmin hiçbir zaman geçmişten kopuş gibi bir şey anlamına gelmediğinde ısrar edemem. Önceki geleneğin bir nakli, bir çözülmesi anlamına gelebilir, ancak aynı zamanda onun devamlılığı anlamına da gelir. Modernist sanat geçmişten ortaya çıkar, ama bir yarık ya da kopuş olmadan ve sona erdiğinde sanatın devamlılığı açısından anlaşılır olmaya asla son vermeyecektir... Çağımızın otantik sanatında hiçbir şey devamlılıkta bir kopma düşüncesinden daha uzak olamazdı. Sanat diğer birçok şeyin yanı sıra bir devamlılıktır. Sanatın geçmişi olmadan, geçmişin mükemmellik standardını sürdürme gereksinimi ve zorlaması olmadan Modernist sanat diye bir şey mümkün olmazdı.[11]

Greenberg modernizm düşüncesinin sonsuz bir estetik biçim olmadığında ısrar eder.

> Kendi sanat deneyimim beni soyut sanatın türettiği haz standartlarının çoğunu kabul etmeye zorlamıştır, ancak onların ebediyen geçerli tek standartlar olduğunu iddia

---

[9] 'Modernizm' terimi ilk olarak Jonathan Swift tarafından 1737'de (*Oxford English Dictionary*); Fransızca'da 1879'da kullanıldı (*Petit Robert*). Bir terim olarak başlangıçta bir Latin Amerika edebiyat hareketini ve 19. yüzyıl sonundaki bir Roma Katolik teolojik eğilimini belirtti.

[10] Greenberg, "Modernist Painting."

[11] A.g.e.

> etmiyorum. Onları sadece bu dönemdeki en geçerli değerler olarak görüyorum. Onların yerini gelecekte belki de şimdi mümkün olandan daha kapsamlı olacak başka standartların alacağından şüphe duymuyorum... Bu zorunluluk tarihten, özel bir hareketin özel bir sanat geleneğine ulaştığı çağdan ortaya çıkar.[12]

Greenberg modern sanatın kuralcı karakterinden çok tarihselliğini vurgular. Modernizmi hiçbir biçimde sanat tarihinin önceki dönemlerine üstün olarak görmez. Modernizmi sanat tarihinin organik gelişmesinin bir parçası, daha önceki sanat geleneklerine pürüzsüz bir şekilde uyan bir olgu olarak görür. Onun aslında geçmişten radikal olarak kopmayı isteyen ve sanatsal geleneklere üstün olduğunu iddia eden modernist hareketlere fazla önem vermemesinin nedeni bu olabilir. Ne de geleneksel sanat anlayışının modernizmin yüz yılı boyunca hangi ölçüde değiştiği sorusunu ortaya atar. Modernizmi küresel olarak tek bir özellikle özdeşleştirir: estetik kendini-yansıtma. Greenberg modernizmin sanatın estetik özeleştirisinden başka bir şey olmadığını söyler.

Greenberg'in modernizmde estetik boyutun öne çıktığını ve kökeninde yaşamın diğer boyutlarından radikal bir ayrılık olduğunu görmesi tamamen doğrudur. 19. yüzyılda modernist sanat sanatçının toplumsal ve politik alandan göç etmesinden (exodus) ortaya çıktı ve bu da modernizmin soyut karakteri için önemli bir esin kaynağı işlevi gördü. "[Modern sanat] yeni bir toplum yönünde bir fikir değişimi değil, ama sanatın kapitalizmden sığınağı olan bir sanatsal alana (Bohemia) göçtür."[13] Greenberg modern sanatın tamamen estetik doğasında ısrar eder, ama modernizmin sonunda yalnızca geleneksel estetik düşünceye değil, aynı zamanda modern estetik tecride karşı da sanatsal özeleştiriye yönelen, politik olarak bağlanmış hareketlerde zirvesine varan sonraki gelişmelerini önemsemez.

Sovyet fütürizmi ve konstrüktivizmi, İtalyan fütürizmi, Alman dışavurumculuğunun kesimleri ve Fransız gerçeküstücülüğü gibi uzlaşımsal olarak avangard olarak görülen hareketler Greenberg'in modernizm anlayışına kolayca uymazlar. Ancak Greenberg'in avangardı modernizmden ayıran bir anlayışı yoktur. Ona göre avangard modernizmin seçkini değil, ama genelde çağdaş sanat dünyasının seçkinidir: yani basitçe onun

---

[12] Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", ss. 296-310.

[13] A.g.e.

modernizme verdiği addır.[14] Greenberg'in yukarıda bahsedilen modernizm görüşünün iki yanı muhtemelen birbirinden bağımsız değildir. O modernizmi sanat tarihinin, kendisini onu türdeş bir olgu olarak algılamaya sevk eden bir dönemi olarak kavrar. Hatta bir bütün olarak modernizmin bir 'dönem stili' olduğunu söyleyecek kadar ileri gider.[15]

Greenberg modernizmi sanat tarihinin geleneklerinin devamlılığı içinde değer kazanan geçici, tarihsel bir olgu olarak görür. Aynı zamanda da modernizmin kavramsal türdeşliğinde ısrar etmesi nedeniyle modern sanatın kapsamlı bir açıklamasını yapmakta başarısız olur. Bunu sinemasal modernizmi açıklarken hesaba katmak zorunda kalacağız. Politik olarak bağlanmış hareketler dahil edildiğinde ve fütürizmin ve Dadacılığın durumunda olduğu gibi geçmişten kopuş iddia edildiğinde modernizme dair tutarlı bir anlayışın olup olmadığını sormak önemlidir. Modernizm klasikle tartışması aracılığıyla yeni değerler yaratır. Modernizm yeniye sadece yeni olduğu için değer vermez; daha doğrusu gelenekle eleştirel-yansımalı bir ilişki içinde ortaya çıkar. Bu nedenle modernizm aynı anda gelenekle devamlılığı hem onaylar hem de reddeder. Her ne kadar Greenberg'in anlayışı içinde, modernizmin yansımalı karakterini stilistik bir form olarak kavradığı için, bu netse de, o bunu bir paradoks olarak değerlendirir. Bu nedenle modernizm ve avangard arasında ayrıma gitmez. Ancak bu ayrım içinde modernizmin paradoksal yanı yüzeye çıkar. Aslında bu ayrıma yeterince dikkat edenler için, türdeş bir anlayış olarak modernizm özellikle sorunludur.[16] Eğer Greenberg'in sanat tarihi içinde sanatların estetik özeleştiri dönemi olarak modernizm tanımlamasıyla hemfikirsek, daha ileri gitmeye

---

[14] Greenberg denemelerinde 'avangard' terimini modern sanatın basit bir eşanlamlısı olarak kullanır. Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," *Mass Culture: The Popular Arts in America* içinde, der. Bernard Rosenberg ve David Manning White (New York: Free Press, 1957), 98-107; ayrıca bkz. Greenberg, "Where Is the Avant-Garde?" *Collected Essays and Criticism* içinde, 4: 259-265.

[15] Clement Greenberg, "Our Period Style", *The Collected Essays and Criticism* içinde, der. John O'Brian, (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 4: ss. 323-326.

[16] Örneğin Peter Bürger'in genel bir estetik modernizm kuramının 'boşuna' olduğunu düşünmesinin nedeni budur. Bunun nedeni "estetik modernizmin kuramsal zorluğudur": "Modernite içinde sanat sürekli olarak kendisinin gerçekleşmesini imkansızlaştıran koşulları hedefler... bu sanat aynı anda gerekli ve imkansızdır." Peter Bürger, *La prose de la modernité* (Paris: Seuil, 1994), 397. Ve Antoine Compagnon *Cinque paradoxes de la modernité* adlı eserinde modernizmin temel paradoksunun sanatı aynı anda onaylaması ve reddetmesi olduğunu düşünür.

ve eleştirisi estetik sınırların ötesine geçen modern hareketlere yer açmaya hazır olmamız gerektiğini söylemek yeterlidir. Estetiği ihlal etmek sanatın sınırlarını ihlal etmek anlamına gelir. Özeleştiriden konuştuğumuz için, modernizm anlayışımız bu özeleştirinin aşırı durumlarını, başka bir deyişle sanatın sınırlarının ötesine geçenleri ele alabilmelidir. Bu nedenle 'modernizm' ile 'avangard' arasındaki, estetik modernizme dair anlayışımızın türdeşliğini tehlikeye atan ayrımdan kaçınmamız imkansız olacaktır.

Avangard

'Modernizm' ile 'avangard' arasında bir ayrım yapmanın gerekli olduğunu düşünen birkaç kuramcı vardır. Genelde 'avangard' politik olarak bilinçli, burjuva-karşıtı, eylemci sanat hareketlerini adlandırmak için kullanılır:

> Avangardın en önde gelen uzmanları avangardın ortaya çıkışının, *bazı toplumsal olarak yabancılaşmış sanatçıların* bütün burjuva değerler sisteminin, onun zevksiz evrensellik iddialarıyla birlikte altüst edilmesi ve tamamen yıkılması gerektiğini hissettiği dönemle tarihsel olarak bağlantılı olduğunu kabul etme eğilimindedir. Bu nedenle genellikle estetik modernizmin öncüsü olarak görülen avangard yeni bir gerçekliktir.[17]

Her ne kadar Calinescu avangard ile diğer modernist hareketler arasında ayrım yaptıysa da, onun ayrımı tatmin edici değildir. O avangardı aşırı bir vaka, modernizmin bir 'öncüsü' olarak görür. Diğer kuramcılar avangardın saldırgan, ütopyan, gelecek-yönelimli itkisine dayalı daha açık ve net bir ayrım yaparlar. Antoine Compagnon avangardda "geleceğe dair tarihsel bir bilinç ve zamanın ilerisinde olma arzusunu" görürken, modernizm "şimdiye dair bir tutkudur."[18] Ve Raymond Williams'a göre "başından itibaren saldırgan olan avangard kendisini geleceğe yönelik bir atılım olarak gördü: onun üyeleri zaten defalarca tanımlanmış olan bir ilerlemenin taşıyıcıları değil, ama insanlığı canlandıracak ve özgürleştirecek bir yaratıcılığın militanlarıydı."[19]

Avangard üzerine bazı yorumlar onu modernizmin karşısına koyacak kadar ileri giderler. Bu farklılığın iyi bir örneği Peter Bürger'in avangard kuramında bulunur.[20] Bürger'in görüşüne göre avangard 20. yüzyılın sanat yapıtının özerk karakterini

---

[17] Calinescu, *Five Faces of Modernity*, s. 119.

[18] Compagnon, *Cinque paradoxes de la modernité*, s. 48.

[19] Williams, *Politics of Modernism*, s. 51.

[20] Bürger, *Theorie der Avant- garde*.

reddeden ve sanatın gündelik yaşam alanıyla yeniden bütünleşmesini onaylayan bir sanat hareketidir. Avangard, sanatın toplumsal işlevlerinden uzaklaşan ve katıksız estetik özeleştiri kategorisine uyan 'estetik,' modern hareketlere radikal bir şekilde karşıdır. Modernizm sanatı sanat olarak kurumlaştırır. Avangard, kurumlaşmanın sanatı kendi katıksız estetik boyutuyla sınırladığı ve onu toplumsal işlevlerinden tecrit ettiği öncülüne dayanarak sanatsal kurumlara saldırır. Bu, der Bürger, avangard için sanat kendi içinde bir amaç olmadığı için sanat yapıtı anlayışında radikal bir değişimi gösterir. 'Estetik' modernizm sanatı bağımsız bir dünya olarak onaylarken, avangard sanat yapıtı toplumsal, politik ve felsefi bir manifestodur. Avangard gündelik yaşamla yeniden bütünleşmeyi talep ederken, bu hiçbir biçimde gündelik yaşamın modernizmin sırtını döndüğü kabalığı içinde yeniden bütünleşme değildir. Avangard gündelik yaşamın değişmesini talep eder, ama bunun estetik değerler aracılığıyla olmasını istemez. Sanatsal ve toplumsal devrim el ele gitmelidir ve sanat toplumsal devrimi ilerleten bir diğer entelektüel pratik olmalıdır. Avangard sanat hareketlerinin seçkinci itkisi kesinlikle sanatçıların yalnızca sanat dünyasında değil, aynı zamanda sanatsal araçlarla değiştirmeyi istedikleri gündelik yaşamda da tinsel liderler olma isteğinden ortaya çıkar. Bu anlamda avangard hareketler esasında politik ve anti-sanatsaldır.

Bu kısa değerlendirme modern sanatın üç önemli teriminin ortaya çıkardığı ayrımların ve ikilemlerin bazılarının bir gözden geçirilişiyle bitecektir. 'Modern' en genel anlamıyla eski ya da geçmiş gitmiş olana (bunlara ebedilik değeri verilmiş olsun ya da olmasın) karşı olarak güncel ya da sadece yeni olanın değeri anlamına gelir. Ancak bazen bu terim sadece kimi durumlarda iyi sanat ve başka durumlarda kötü sanat anlamına gelen sıfat olarak kullanılır. Modernizm modern (güncel) kültünün ve soyutlama ve kendini-yansıtma gibi belirli genel estetik özelliklerin tanımladığı sanat-tarihsel bir dönemi belirtir. Bu da bu özel dönemin estetik içeriğinin hangi ölçüde türdeş bir özellikler dizisi olarak düşünülebileceği sorusunu gündeme getirir. Son olarak avangardın alanında, modern kültünün devrimci, eylemci bir hamleyle şiddetle tahrik edilmesiyle, estetik programlar sanatsal yaratımın ötesine geçerler ve tipik olarak sanat ile toplumsal yaşam arasındaki sınırları bulanıklaştırmayı arzularlar. Ancak avangard hareketlerin çeşitliliği ve iki önemli avangard dönem olan 1920'ler ile 1960'lar arasındaki farklılık, politik eylemciliğin ve estetik radikalliğin bu anlayışın özüne yaklaşıp yaklaşmadığı sorusuna neden olur. Sinemasal modernizmin farklı yanlarını tanımlamak bütün bu sorulara değinmeyi gerektirir.

Sinema ve Modernizm: İlk Karşılaşma

Sanatsal modernizme dair bütün tanımlamalardaki ortak zeminin kendi geleneksel biçimleri üzerine estetik bir düşünme ve bunların eleştirisi olduğunu kabul eden sinemasal modernizm modern sanatın bütün biçimleriyle karşılaştırınca özel bir vakadır. Sinema tarihinin en azından ilk 60 yılı boyunca makul nedenlerle herhangi bir sinemasal gelenekten bahsedilemezdi. Kültürel bir gelenek olarak sinema ilk olarak Fransız Yeni Dalgasının auteurleri tarafından keşfedildi. Jean-Luc Godard "Çağdaş bir yazar Molière ya da Shakespeare gibi yazarların varolduğunu bilir. Bir D. W. Griffith'in varolduğunu bilen ilk yönetmenler biziz. Marcel Carné, Louis Delluc ve René Clair'in ilk filmlerini yaptıkları dönemde, henüz eleştirel ya da tarihsel bir gelenek yoktu" der.[21] Açık bir şekilde 1920'lerin modernizmi "sinemanın *kendi* sanatsal gelenekleri üzerine bir düşünme" olamazdı.

1920'lerin başında film eleştirisinde 'gerçek' sinemanın nasıl olması gerektiğiyle ilgili net düşünceler ve bununla beraber Avrupa filmlerinin bir tür teatral 'sanatsal' kitlesel üretiminin kapsamlı bir eleştirisi ortaya çıktı. 1920'lerde erken modernizmin ortaya çıkışındaki başlıca unsur henüz kural haline gelmeye başlayan anlatı standartlarına karşı eleştirel bir tepki değildi. Hatta erken modern sinemanın bazı kuramcıları ve eleştirmenleri Amerikan sinemasının gerçekçi, doğrusal ve devamlılığı dayalı anlatısını taklit etmeyi düşündüler. Erken Fransız modernizminin önde gelen kişisi Delluc 1921'de 'Hollywood kuralına' karşı çıkmak şöyle dursun, gerçek film dramasının Amerikan sineması tarafından yaratıldığını yazdı ve Fransızlara bu tarz film-yapımını izlemeleri çağrısında bulundu.[22] Benzer biçimde Sovyet yönetmen Dziga Vertov 'Alman-Rus' teatral tarzını eleştirdi ve dinamizmleri, hızları ve yakın-çekimleri kullanmaları nedeniyle Amerikan anlatı filmlerini övdü.[23] 1950'lerde geç modernizmin ortaya çıkışı modern Avrupalı yönetmenlerin klasik Amerikan sinemasıyla aynı ilişkisine

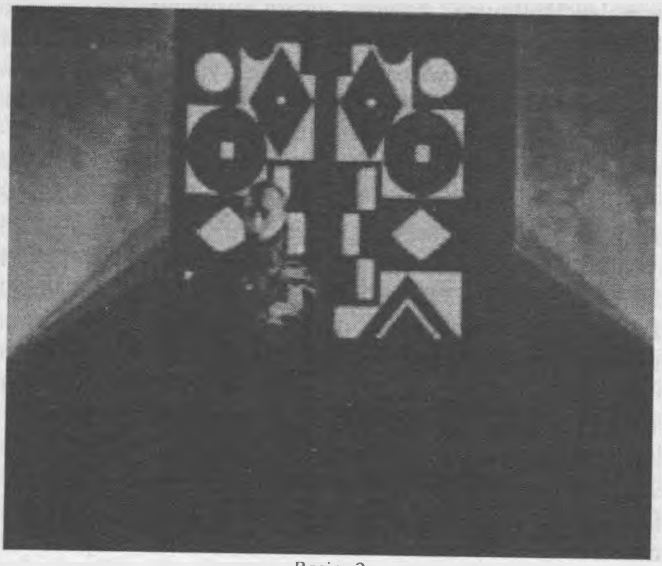
---

[21] Guido Aristarco, *Filmművészet vagy álomgyár* içinde, (Budapeşte: Gondolat, 1970), s. 355.

[22] Louis Delluc, "Le cinéma, art populaire" (1921), Louis Delluc, *Le cinéma au quotidien* içinde, Écrits cinématographiques, 2, pt. 2, (Paris: Cinémathèque Française – Cahiers du cinéma, 1990), ss. 279- 288.

[23] Vertov *Kinofot* (Film-Foto[1919, 1922'de gözden geçirildi]) adlı manifestosunda şöyle yazar: "Biz çocuksu gündüz düşleriyle, anılarla dolu Rus-Alman psikolojik dramının bir aptallık olduğunu düşünüyoruz. *Kinok*'lar (Sinema-Gözlü İnsanlar) dinamizmleri, çekimlerin değişim hızı ve yakın-çekimler nedeniyle Amerikan serüven filmine minnettardır... Bu daha iyi bir niteliktir, ancak hâlâ temeli yoktur." George Sadoul, *Dziga Vertov* içinde (Paris: Éditions Champs Libres, 1971), 59.

tanıklık etti. *Cahiers du cinéma*'nın Yeni Dalga eleştirmenleri genelde Hollywood filmlerine ya da anlatısına değil, ama Truffaut'nun deyişiyle "Fransız sinemasındaki belirli bir eğilime" saldırdılar. Tıpkı yaklaşık otuz yıl öncesi gibi, aksiyon-merkezli Hollywood anlatısı, Avrupa burjuva orta-sınıf dram türünün klasik anlatı kurallarından çok 19. yüzyıl burjuva tiyatrosuyla ilişkili olan 'ölü klasisizminin' aksine, geç modern sinema için önemli bir esin kaynağıydı.



Resim 2
Kübist bir dekor: *İnsanlık Dışı* (*L'Inhumaine*, Marcel L'Herbier, 1924).

İlk modern yönetmenler popüler anlatı sinemasını, modernleştirmekle meşgul oldukları sinemanın sanatsal kullanımı kadar çok eleştirmediler. Sinemanın kendisini modernleştirmeye uygun bir sanatsal geleneği olmadığı için, bu hedefe ulaşmanın farklı yolları vardı. Sinemanın sanatsal potansiyelini ortaya çıkarmanın bir yolu güzel sanatlardaki, tiyatrodaki ve edebiyattaki modernist hareketlerin sinemasal çeşitlemelerini yaratma ya da sinemayı ulusal kültürel mirasın anlatısıyla ve görsel biçimlerine uygun hale getirmekti. Bu anlamda erken modernizm *sinemanın sinema dışındaki sanatsal ya da kültürel gelenekler üzerine düşünmesiydi*. Alman dışavurumculuğu sinemada bu tip modernizmin ilk ortaya çıkışıydı. Dışavurumculuk sinemasal-olmayan sanatsal araçları sinemaya organik olarak uygulamaya çalıştı. Dışavurumculuk öncesinde hiçbir yönetmen bunu bu ölçüde yapmayı düşünmedi ve hiç kimse sinemayı sanatsal

modernizm ile ilişkili bir sanat olarak kavramadı. Bu açıdan dışavurumculuğun önemi onun sinemayı modern görsel soyutlama kapasitesine sahip bir araç olarak kurumsallaştırmasıdır.

Yine, dışavurumculuğun modernitesi onun anlatı sinemasının yüceltilmiş kurallarından nasıl farklı olduğunda bulunmaz. Anlatı düşünüldüğünde, Alman dışavurumcu filmleri hiç de yıkıcı değildi ve onlar en klasik kurallara saygı gösterdiler. Onların bazı anlatılarının aşırı derecede gerçekçi olmayan karakteri muhtemelen Hollywood bağlamı içinde alışılmamıştır, ancak onlar kendi ilkeleri içinde hiç de Hollywood-karşıtı değildi. Dışavurumcu filmler aslında vampir ve canavar filmleri ve psikolojik-gerilimler (psychothriller) gibi en popüler Hollywood türlerinin bazılarının ilk modelleriydiler. Bu filmlerin alışılmamış ve abartılı aygıtları bile Hollywood'un görsel evreni için aşina hale geldiler. Bir yandan 1930'larda Hollywood'a göç eden Alman yönetmenlerin başarısı, onların sinemasal kültürünün gerçekte Hollywood'un düşünme tarzıyla çok uyumlu olduğu gösterir. Diğer yandan 1940'larda Amerikan sinemasının Orson Welles ve kara film tarafından stilistik açıdan yenilenmesinin temeli kesinlikle dışavurumcu sinematografideydi. Daha sonra, gerçeküstücülük (Fernard Léger, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Man Ray ve Germain Dulac), fütürizm (Vertov), Dadacılık (Clair, Francis Picabia, Hans Richter) ve kübizm (Marcel L'Herbier) gibi diğer modernist ve avangard hareketlerin biçimsel ilkeleri sinemada da ortaya çıktı. Ancak modernist görsel aygıtlarla ve ardışıklık ilkeleriyle ilgili diğer denemeler de sinemanın modern bir sanat biçimi olarak kurumlaşması için önem taşıyordu.

Erken modernizmin kendini yansıtıcı karakterinin başka bir yanı sinemanın 'katıksız' biçimini aramasıydı. Yukarıda tartışılan eğilim içinde anlatı işlevinin reddi her zaman bilinçli bir tercih değilken, erken modernizmin 'katıksız sinema' (*Pure Cinema*) eğilimi ana ilkelerden biriydi. Sinema kendi aygıtlarını diğer sanat dallarından, özellikle de edebiyat ve tiyatrodan ayırarak bağımsız bir sanat dalı olarak kabul edilmeliydi. 'Katıksız film' hareketi ve deneysel sinemanın diğer erken biçimleri filmi edebi ve dramatik biçimlerin organik parçalar olmadığı katıksız bir şekilde görsel sanat olarak gördü. Bu hareket ağırlıklı olarak kendi estetik özgüllüğünün temeli olarak bu aracın teknik yanları üzerine yoğunlaştı. Hareketin temsili ve yönlendirilmesi, zamanın ifade edilmesi ve görüntülerin alışılmamış ilişkisi 'katıksız' sinemanın izlediği üç temel patikaydı. 1920'lerin sonunda onun temsilcilerinden bazıları bu anlayışı gerçekliğin 'geleneksel' temsiline bir seçenek olarak ifade ettiler. Walter Ruttman, Jean Vigo

ve hepsinden önemlisi Dziga Vertov 'katıksız sinema' estetiğini klasik anlatı sinemasına bir alternatif olacak şekilde gerçekliğin bir imgesinin oluşturulmasına uyguladılar.

Modernizmin 1920'ler sinemasını biçimlendirdiği üçüncü bir yol daha vardır. Bu eğilim daha az göze çarpıcıydı, ancak sinemasal modernizmin gelecekteki gelişimi için çok önemliydi. Bu Henri Langlois'nın 'Fransız izlenimciliği' dediği hareketti. Germaine Dulac, Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance ve Marcel L'Herbier bu hareketin temsilcileri arasında sayılırlar. Sinemanın bağımsız bir modern sanat formu olduğunu kanıtlama düşüncesi bu hareketin itici gücüdür, ancak Alman dışavurumcuları gibi Fransız izlenimcileri de sinemanın anlatı doğasını reddetmediler ve sinemanın 'özünü' soyut ve ardışıklık ilkelerinde aramadılar. Fransız izlenimciliğinin önemli kuramcılarından Delluc'ta gördüğümüz gibi, onlar her şeyden önce psikolojik bir dramın teatral sahnelenişini ya da edebi bir olay örgüsünün görsel illüstrasyonunu reddettiler. Sinemanın yalnızca fiziksel olayların ve insan eylemlerinin dışsal biçimini değil, aynı zamanda karakterlerin içsel yaşamını ve ruhsal süreçlerini gösterme potansiyeli vardı. İzlenimcilik ruhsal durumların ve süreçlerin görsel bir gerçeklik olarak ortaya çıktığı bir tür psikolojik temsili gerçekleştirdi ve böylece 1960'ların modernist dalgasının önemli bir eğilimini ortaya çıkardı. Onlar aynı zamanda kompozisyonun şiirsel mantığını takip eden görsel ritmi zamandizinsel bir kompozisyonun tekdüzeliğine tercih ettiler. Delluc, Gance'ı "ritmin ve düşüncenin yaratıcısı' olmamakla ve L'Herbier'i de "bazen bir yönetmenden çok bir yazar" olmakla ve "bazen zamanın ihtişamını kurban etmekle" eleştirdi.[24] Görsel ritmin kompozisyona hakim olması aynı zamanda dışsal ve içsel duyusal uyaranın fiziksel olayların yerini alma eğiliminde olduğu ruhsal bir gerçekliğin oluşturulmasına katkıda bulundu. Bu açıdan 'izlenimcilik' etiketi yalnızca kısmen doğrudur, çünkü bu etiket orijinal olarak sanat tarihinde görsel yüzey etkilerini temsil etmenin bir tekniğini adlandırmak için kullanıldı. Fransız 'izlenimci' sinemasında bu, biçimin yalnızca bir yanıydı ve ağırlıklı olarak anlatı motivasyonunun ruhsal karakterini desteklemek için kullanıldı. Fransız 'izlenimci' sineması ayrıca ruhsal imgelerin temsilinin fiziksel gerçekliğin alternatif bir boyutu haline gelmesi derecesinde yoğun bir şekilde simgesel ve psikolojikti. Bu erken modern sinemanın en bireşimsel (synthetic) olgusuydu. İzlenimci sinema Alman dışavurumculuğu gibi

[24] Louis Delluc, *Ecrits cinématographiques*, vol. 1, *Le cinéma et les Cinéastes*, ss. 166-167.

sinemasal olmayan sanatsal efektleri uyguladı[25], 'katıksız sinema' gibi soyut ritmik ve görsel inşayı, gerçeküstücülük gibi görüntülerin alışılmamış ilişkisini kullandı ve temel olarak anlatıya dayalı kaldı. Fransız izlenimciliğinin modernist hareket içindeki özgül karakteri, merkezin karakterin dışsal eylemleri değil, ama onun içsel görünümleri olduğu psikolojik olanı temsil etmenin farklı bir yolunu bulmasıydı. Son tahlilde erken modernizm üç önemli tekniği başlattı ve bunlar geç modernizm tarafından üstlenildi: sinemasal olmayan modern sanata gönderme, görsel ve ritmik soyutluma için sinemanın potansiyelini inceleme ve karakterlerin ruhsal ve fiziksel boyutları arasında bir ilişki kurma.

Erken modernizm sinemanın *modern anlamda* bir sanat olma potansiyelini aradı, ancak 'modern' olma talebi kendi estetiği içinde öne çıkarılmadı.[26] Sinema diğer *modern* sanatlara yaklaştıkça, sinemanın sanatın modern-öncesi, klasik biçimlerinden esinlenme tarzıyla ilgili bir eleştiri ortaya çıktı. Bu erken modernleşme sürecinin bir sonucu olarak film yapmanın özel bir kurumsal pratiği ortaya çıktı: ticari sanat sineması. Modernizm genelde sinemanın modernleşmesi değildi. Bu her iki dönemde de sinemanın sanatsal kullanımının modernleşmesiydi. Sinemasal modernizm modern sanata sanat sinemasının yaklaşımıdır.

Sanat Filminin Kurumlaşması

Sinemanın temel biçimlerinin 1920'lerde kabul edilmesiyle ilgili ilginç bir kanıt Jean Epstein'ın 1923 yılından hatırlattığı bir anekdotta bulunabilir.[27] Bir gazeteci Epstein'a sinemanın temel biçimleriyle ilgili görüşünü sormuştu: belgesel, büyük seyirlik, 'kübist ya da dışavurumcu tatta stilize film' ya da 'gerçekçi film.' Epstein ilk üç seçeneği reddetti. Ancak dördüncü şıkkı yorumlayamadı. "Sanatta gerçekçiliğin ne olduğunu bilmiyorum" dedi. 'Gerçekçi film'den bahsederken gazetecinin aklında olan neydi?

Başka bir örnek bunu netleştirmede bize yardımcı olacaktır. Bir yıldan az bir süre sonra *Le Figaro*'da sinemanın farklı

---

[25] Örneğin L'Herbier'in *İnsanlık Dışı* (*L'Inhumaine*, 1924) filmindeki Léger'in dekorları ya da *Eldorado*'da bir dekor olarak Alhambra'nın kullanılması.

[26] Bazen bu talep de açık hale gelir. Vertov "Kinoglaz" adlı manifestosunda şöyle yazar: "Hayatım dünyanın yeni bir görünümünün yaratımına yöneliyor. Bu nedenle dünyayı sizin için bilinmeyen yeni bir tarzda tercüme ediyorum." Sadoul, *Dziga Vertov* içinde, 82.

[27] Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, (Paris, Séghers, 1974) 1: ss. 199-120.

mevcut biçimlerini açıklayan bir yazı çıktı. Yazı belirli bir 'ara kategoriden' bahsediyordu:

> En kaba filmlerle uç noktaya itilen ve yalnızca kübistleri heyecanlandıran bir sanat arayışı arasında bir yol; temaları gerçek yaşamdan alan, yaşadığımız haliyle yaşama benzerliklere dayanan ve anlayışında ve bir yönetmen sanatı için özenli araştırmasıyla özgün olan üçüncü bir yol yok mu?[28]

Halk için ve dolayısıyla gazeteciler için, uygun bir şekilde sınıflandırılamayan bir film tipinin var olduğu açıktır. Bu ciddi ve sanat gibi görünen – ama avangard anlamda değil – bir tür toplumsal kurmacaydı (öykü anlatımı, ama gerçekçi bir tarzda). Ciddiyeti toplumsal kaygılarından ortaya çıkıyordu. Anlatıya dayalıydı, bu nedenle ticari ortama yerleşti, ancak mümkün olan en geniş izleyici kitlesini tatmin etmek için yapılmadı. Bu film tipi var oldu, ancak Epstein'ın sinemanın temel bir biçimi olarak kabul ettiği şekliyle yeterince kristalize olmadı. Yine de bundan sonraki odağımız bu ara biçim olacaktır.

Ticari, kurmaca-olmayan ya da avangarddan başka kurumsallaşmış film pratiğinden söz edebilir miyiz? Film kurumları içinde modernizmin statüsünü anlamamız açısından bu soru bizim için önemlidir: bu bir stil, bir hareket ya da bağımsız bir film pratiği midir? Epstein'a yukarıda aktarılan sorudan görebileceğimiz gibi, görünüşe göre avangard film 1920'lerde ortaya çıkmış tek alternatif belgesel-olmayan film pratiği değildi. Daha sonradan Avrupa'da 'ara biçimini' 1920'lerin başında Epstein'ın bir sanat biçimi olarak kabul etmediği ve Clair'in sözde-sanat diye reddettiği en önemli film tiplerinden biri olacak başka bir pratik – sanat filmi – vardı.

Bir anlayış olarak 'modern sinema' 1940'larda ortaya çıktı. 'Klasik' ve 'modern' sinema arasındaki karşıtlık gerçekten savaş sonrasının ürünüdür.[29] II. Dünya Savaşı öncesinde yönetmenler bir belgesel, bir anlatı filmi ya da bir avangard film yapma tercihine sahiptiler; bir 'modern film' henüz bir tercih olarak yoktu. Bir film yapmak zaten modern bir sanat biçimini gerçekleştirmek olarak görülüyordu. Kısa süre sonra yönetmenler ve eleştirmenler arasında sanat filmi ile eğlence filmi arasındaki ayrım ortaya çıktı. İlk dönem sinema tarihi yönetmenlerin, gazetecilerin ve kuramcıların sinemanın sanat olduğunu ya da olması gerektiğini iddia ettikleri

---

[28] *La cinématographie française*'dan alıntı, 22 Mart, 1924, s. 27.

[29] Ancak 'klasik sinema' kavramı en azından 1920'lerin başında ortaya çıktı. Kavram modernizme karşıtlık anlamında değil, teknik mükemmelliği sayesinde 'güzelliği üretme' kapasitesine sahip bir film anlamında kullanıldı. Ayrıca bkz. A. Ozouff, "Le cinéma classique," *Film 176* '(Aralık 1920).

ifadelerle doludur. Oldukça ilginç bir biçimde onların arasında erken serüven filminin önemli figürlerinden biri olan ve 1911'de "Fransız sinemasını en yüksek hedeflere yöneltmek için *Rocambole*'nin* etkisinden korumak için bir yeniliği" gerekli bulan Louis Feuillade vardı.[30]

Ancak bu talepler kurumsallaşmış bir sanat sinemasının yaratılmasını hedeflemiyordu. 'Ticari eğlence filmlerinin' karşıtı olarak 'sanat filmlerinden' söz ettiğimizde, estetik niteliklere değil, ama belirli türlere, stillere, anlatı yöntemlerine, dağıtım ağlarına, yapım şirketlerine, film festivallerine, sinema dergilerine, eleştirmenlere, izleyici gruplarına – kısacası kurumsallaşmış bir film pratiğine gönderme yaparız. Anıldıkları sıra ile onların ürünleri diğerinin ürünlerinden daha iyi ya da daha kötü ve yapıları gereği 'eğlendirici' ya da 'sanatsal' değildir. Bu nedenle 'sanat filmi' etiketi ticari endüstrinin karşısına konduğunda genellikle bir kafa karışıklığı kaynağıdır. Sanat filmleri zorunlu olarak nitelik gereği değil, tutku nedeniyle 'sanatsaldır,' tıpkı ticari eğlence filmlerinin çoğu kez ticari olarak başarısız olabilmesi ve hiç de eğlendirememesi gibi.

Sinemanın kurumsallaşmış bir biçimi olarak 'sanat filmi' anlayışının kökenlerinin izleri 1900'lü yılların sonuna kadar sürülebilir. 1908'de Fransa'da Film d'art (Sanat Filmi) adlı bir yapım şirketi kuruldu ve aynı yıl Paris'te Charras caddesinde sanat filmleri denilen filmlerin gösterimine tahsis edilen ilk sinema salonu açıldı. Ancak Film d'art başarılı sahne dramalarının popüler uyarlamalarından daha fazlasını başaramadı ve daha sonradan, Fransızca terminolojiye göre, bir film *d'art et essai* haline gelecek olanla çok az ilişkiliydi. Film d'art yalnızca çok muhafazakâr anlamda sanatsaldı ve bu da ilk dönem avangard sinemacılar arasında Film d'art'a yönelik bir düşmanlığa yol açmıştı. Onlara göre Film d'art geleneksel anlatıyla ve tiyatroyla bir uzlaşmadan başka bir şey değildi ya da Epstein'in belirttiği gibi Film d'art filme alınmış tiyatroydu. Onlar Film d'art'ta sanatsal olmanın gerçekliğinden ziyade gösterişini gördüler. Onlara göre sanat olarak film kendi katıksız ilkelerine uygun olarak kullanılan sinemasal araçtı. Film kendi etrafında güçlü kurumlar oluşturulabilmesinden önce dahi *modern anlamda* bir sanat biçimi olarak kabul edilmeliydi. Sanat-filmi endüstrisinin görece geç kurumlaşmasının nedeni de budur. Ancak kesin olan şudur ki, bunu anlama tutkusu,

---

* 19. yüzyılda Fransız yazar Pierre Alexis Ponson du Terrail'in yarattığı serüven romanı karakteri. (Ç.)

[30] *Le cinéma d'art et d'essai*, (Paris: La documentation Française, 1971).

bir tür kurumlaşmaya yönelik girişimler nedeniyle sinemada çok erken ortaya çıkmıştır.

1915'te Amerikalı şair Vachel Lindsay "hareketli görüntü sanatını" tanımladığı ve onu sinema endüstrisinin "vudu büyüsünden" ayırdığı bir kitap yayımladı.[31] Lindsay yalnızca filmin bir sanat olduğunu iddia etmez, aynı zamanda eğlence ile bir sanat kurumu olarak sinema arasındaki farklılığın da farkına varır. Sanat-filmi gösteren sinema salonlarının sanat galerileri gibi, sanatseverlerin bir toplanma yeri gibi olması gerektiğini öne sürer. Bu nedenle o müzikal eşliğin gereksiz olduğunu düşünür: "Mükemmel tiyatro filmi toplanma yeri sohbet eden izleyicilerin uğultusundan başka bir şeye benzemezdi."[32]

Film gösteriminde uzmanlaşma düşüncesi 1910'ların sonunda hiçbir yerde neredeyse anlaşılmamıştı. 1919'da *Le cinématographie français*'deki bir makalede bir yazar sinema salonlarının 1930'lardaki türlere uygun olarak tam uzmanlaşmasını öngördü. Yazar izleyicinin gülmeye, ağlamaya ya da şok olmaya bağlı olarak bir 'komedi filminin,' bir 'lirik filmin' ya da bir 'dramatik filmin' gösterildiği sinema salonuna gideceğini tahayyül etti.[33] Ancak aslında İngiltere'de 1920'lerin başındaki uzmanlaşma yalnızca 'sanatsal nitelikleri' çok büyük sayıda izleyiciye tercüme edilecek filmleri göstermeye çalışma anlamına geldi.[34] O zamana kadar uzmanlaşma daha iyi bir filmin daha fazla izleyiciye cazip geleceği varsayılarak türler ya da sanatsal nitelik tarafından belirlenmişti.

1924'te Fransa'da uzmanlaşmanın başka bir kategorisi ortaya çıktı: geniş kitlelere cazip gelmeyen 'nitelikli filmler.' 1924 ile 1930 arasında Le vieux colombier salonunun yöneticisi olan Jean Tedesco üst düzeyde 'sanatsal' nitelikte olan, ancak "dağıtımcıların yanılmaz hükümle bu başyapıtları hor görerek reddetmesi"[35] nedeniyle büyük çaplı dağıtıma uygun olmayan

---

[31] Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, gözden geçirilmiş baskı, (New York, Macmillan Company, 1916).

[32] Lindsay, *Art of the Moving Picture*, s. 189.

[33] V. Guillome Danvers, "En dix-nuf-cent-trente", *Le cinématographie français* 15, (1919):9

[34] 1922'de *Le cinématographie français*'de (no. 168, s. 29) şunları okuyabiliriz: "Büyük sinema salonlarında büyük filmleri gösterme modası kesin olarak yerleşmiş görünüyor. Birkaç United Artists yapımı Empire Theatre'da (Londra) gösterilecek. Ancak iki ay içinde gösterilmesi gereken Griffith'in *Orphans* filmi o salonda yer bulamayacak. Başka bir büyük sinema salonu bu sansasyonel gösteri için ayrıldı."

[35] *Souvenirs du Vieux Colombier* (aktaran B.Van Mierop, "AFCAE:*Réplique á la crise du cinéma?* Mémoire de fin d'études a l'IDHECm," tez, Paris, 1965).

belirli filmler için uzmanlaşmış bir dağıtım sistemine olan ihtiyacı anladı. Dulac 1932 yılından geriye bakarak bunda bir ara kategorinin ortaya çıkışını gördü:

> Gösterimin uzmanlaşmasının –ilk Jean Tedesco'nun farkına vardığı gereklilik– şaşırtıcı bir sonucu vardı: izleyicilerin başka sinema salonlarında hoş görmeyeceği yapıtlarla karşılaşmasını sağlamak ve *ticari olmayı isteyen, ama ürkek görgüsüzleri yeterince tatmin etmeyen film eğilimlerini* de desteklemek.[36]

İlk kez sanatsal nitelik kesin olarak finansal başarıdan ayrıldı. Dulac'ın yorumu 1920'lerde çok açık olarak var olan ticari ve ticari-olmayan sinema arasında değil, ama *ticari film pratiğinin iki türü* arasında ayrım yapar. O sanat filmini bir nitelik ya da bir tür (filme alınmış teatral uyarlama) olarak değil, özel bir film tipinin – 'ara kategori' – ortaya çıkışının ilk saptanabilir işareti olan "ticari olmayı isteyen ama yeterince olmayan" bir film kategorisi olarak tanımlar.

Bu dönemde kurumsallaşma ihtiyacı çok açık değildi. Le vieux colombier'in açılışıyla ilgili bir anekdot bu noktayı netleştirir. Programdaki filmler arasında Arthur Robison'un dışavurumcu harekete ait olan, ama aşırı dışavurumcu stilizasyonun olmadığı *Schatten - Eine nächtliche Halluzination* (*Warning Shadows*, 1923) filmi vardı. Kendileri için avangardın o dönemde 'sıkça rastlanan' filmlere tek alternatif olması nedeniyle izleyiciler yeterince avangard bulmadıkları bu film nedeniyle hayal kırıklığı yaşadılar. Bir izleyici Tedesco'ya şöyle şikayet etti: "Buraya avangardı görmeye geldim, ama bu filmde hiçbir şey bulmadım."[37]

Dulac'ın sözleri –ticari ama yeterince değil...– 1950'lerden itibaren sanat sineması ile eğlence endüstrisi arasındaki ilişkiyi tanımlayan bir çatışmayı önceden haber verir. Bu çatışmanın temelinde anlatısal sanat sinemasının bilet parası ödeyen izleyici için mücadelesi vardır. Anlatısal olmayan avangard kendisini başından itibaren ticari-olmayan olarak tanımladı ve özel bir izleyici grubuna hitap etti. Ancak ticari "ama yeterince olmayan" sanat-filmi endüstrisi tamamen ticari olan karşılığıyla doğrudan ve asla bitmeyen bir rekabet içinde olacaktı. Dağıtımcılar ve salon sahipleri sinemanın endüstriyel karakteri ile bu endüstrinin sanatsal kullanımı arasındaki karşıtlığın sinemanın bu özel türü için bilet parası ödeyen izleyicileri çekecek özel bir kurumsal ağla

---

[36] Dulac'tan aktaran Henri Fescourt, *Le cinéma, des origines á nos jours*, (Paris: ed. Du Cygne, 1932), vurgu yazara ait.

[37] *Cinéa-Ciné pour tous* içinde, 25 Aralık 1924, s. 7.

çözülebileceğini anladılar. Ve onlar sanat filmleri için bilet parası ödeyecek bir izleyici grubunun – entelektüel seçkinler – olduğuna ikna oldular. Le Studio des Ursulines'in kurucularının 1926'da belirttiği gibi: "İzleyicilerimizi Latin Quartier'de yaşayan ve bazı filmlerin zayıf niteliğinden dolayı sinemaya gitmeyi reddeden giderek artan sayıdaki seçkinler arasından, yazarlardan, sanatçılardan ve entelektüellerden almayı istiyoruz."[38] Bu nedenle 1920'lerin ortasında yalnızca film kurumları arasındaki ayrılmayı değil, aynı zamanda sinemada seçkin ve kitle kültürü arasındaki ayrımın başlangıcını da görebiliriz. Bu ayrım sanat-filmi endüstrisinin güçlenmesi için ideolojik bir temel olacaktır.

Ancak uzmanlaşma yalnızca ilk adımdı. Yarı ticari anlatısal sanat-filmi kurumunun devlet desteği olmadan yaşayamayacağı hemen ortaya çıktı – 1930'ların başında. 1921'de Almanya 'sanatsal ve ulusal eğitimsel değeri' olan filmler için biletlerden alınan verginin % 50 azaltılması yasasını kabul etti. Yasadan yararlanan ilk film Macar yönetmen Arzén von Cserépy'nin *Fridericus Rex* (1922) filmiydi.[39] Fransa eğitim ve güzel sanatlar bakanı çok sonraları, Fransız 'nitelikli-film yapımına' finansal destek için bir yasayı geçirmeyi istediğini ilan ettiği 1937'de 'nitelikli filmleri' desteklemede Almanya'yı izlemeye çalıştı. Ancak bu proje o dönemde gerçekleşmedi. Ancak iki durumda da sanatsal nitelik yalnızca ulusal bir bağlam içinde kabul edilme anlamına geldi. Diğer ülkelerin 'nitelikli filmlerini' destekleme niyeti söz konusu değildi. Hem Alman hem de Fransız sinema endüstrileri 1920'ler boyunca film ithalini (çok az başarıyla)[40] cezalandıran farklı korumacı düzenlemeler için kavga ederlerken, Paris'te kurulan sanat-filmi salonları Alman ve Amerikan filmlerini de gösterdiler ve ulusal kökenine bakmaksızın filmdeki sanatsal niteliği benimsediler. Hem Almanya'daki hem de Fransa'daki resmi çevreler ulusal bilinci artırmada sinemanın önemini kabul etti. Bunun ardından ulusal prestiji film aracılığıyla cilalamak için devlet desteği geldi. 1939'da Fransa'da İşgal sırasında Grand Prix of the French Art Film adını alacak olan National Grand Prix of the Cinema kuruldu.

Sanat-filmi endüstrisinin uluslararası karakterinin atak yapması sadece bir zaman meselesiydi. Bunun ilk işareti Venedik'te

---

[38] Aktaran Vincent Pinel, *Introduction au ciné-club: Histoire, théorie, pratique de ciné-club en France*, (Paris: Les éditions d'ouvriéres, 1964), s. 29.

[39] Paul Monaco, *Cinema and Society: France and Germany during the Twenties*, (New York: Elsevier, 1976), s. 47.

[40] Monaco, *Cinema and Society.*

yıllık uluslararası film festivalinin düzenlendiği 1934 gibi erken bir tarihte geldi. Bu fikir Fransa tarafından Cannes Film Festivali ile 1939'da benimsendi, ancak II. Dünya Savaşı nedeniyle yaşama geçmedi.[41] Venedik Film Festivali de sonunda kesintiye uğradı ve iki festival de 1946'da yeniden başladı. 1945'te kültür bakanı André Malraux Almanya'da 1921'den itibaren devlet politikası olmuş olan sanat filmlerini finanse etmeyi düzenleme fikrini yeniden canlandırdı, ancak yeniden reddedildi.

1950'lerin başı sanat filminin kurumlaşmasında önemli bir dönemdi. 1946'da Venedik Film Festivali'nin yenilenmesinden başka, Avrupa'da dört yıl içinde yarım düzine uluslararası film festivali yapılmaya başlandı: Cannes, Locarno ve Karlovy Vary (1946), Edinburgh (1947). Biarritz ve Berlin (1950). 1950'de Fransız film eleştirmenleri federasyonu kendi sanat-filmi salonu ağını kurdu; önce Reflet 23 salonu ve ardından da beş salon geldi: Lord Byron, Studio de l'Etoile, Caumartin, Agriculteurs ve Cinéma des Champs-Elysées. Aynı dönemde Almanya'da daha 1953'te Gilde Deutscher Filmkunstteater'e katılmış elli sinema salonu vardı. Fransa'da film kulüpleri ağı 1944 gibi erken bir tarihte gelecekte *Cahiers du cinéma*'nın editörü ve Yeni Dalga yönetmeni olacak Pierre Kast adlı bir film eleştirmeni tarafından yeniden başlatıldı ve 1947'de uluslararası film kulüpleri birliği kuruldu. 1947'de ayrıca İtalya Sinema Çevreleri Federasyonu (FICC) için hazırlıklar başladı ve bu federasyon 1950'de resmi olarak kuruldu. Kuruluşuna göre sinema çevreleri "başlıca amaçları film kültürünün geliştirilmesi ve yayılması olan kesinlikle apolitik, kâr amacı gütmeyen birliklerdi... Onlar film kültürün gelişmesini, tarihsel incelemeleri, film sanatı tekniğini, sinema alanında farklı ülkelerin kültürel mübadelesinin gelişmesini desteklemeyi ve deneysel film yapımını cesaretlendirmeyi istediler."[42] Sanat sinemasının entelektüel desteklerine vurgu yapmak da ihmal edilmedi. Avrupa'daki iki en önemli entelektüel sinema dergisi olan *Cahiers du cinéma* ve *Cinema nuovo* 1951 yılında, bir diğer önemli Fransız dergisi *Positif* 1952'de yayımlanmaya başladı. 1950'ler ve 1960'lar boyunca bunlar Avrupa sanat sineması için en entelektüel forumlar olacaktı.

---

[41] Cannes Film Festivali ilk olarak 1938 Venedik Bienali'nde hakim olan faşist etkiye karşı koymak için 1938'de tasarlandı. Cannes Film Festivali'nin tarihi için bkz. Paul Leglise, *Histoire de la politique du cinéme français* (Paris: Pierre L'herminier Editeur, 1969-1977), s. 195.

[42] Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, (Rome: Editori Riuniti, 1982), s. 188.

1952'de Cannes Film Festivali'nde Uluslararası Auteur Yönetmenler Federasyonu kuruldu. Bu bir kurumsal sorun olarak sanat sineması ile eğlence filmi arasındaki düşmanlığı açıkça tanımlayan ilk uluslararası kurumdu. İnsan onların ifadelerinde kurumsal bir gücün gururunu ve öz-bilincini hissedebilir:

> Kendi temel haklarını savunarak auteur yönetmenler yalnızca kendi kaderlerini değil, aynı zamanda bir hizmetçi olmaya son verip bir sanat olarak ve yalnızca bir endüstri adını hak edecek sinemanın kaderini de savunmayı istiyorlar. Kendi özgürlüklerini koruyarak auteur yönetmenler sinemayı, onun özgün erdemlerini, kültürel ve toplumsal işlevini koruyacaklardır.... Bizim sayemizde sinema bir sanattır.[43]

Amerikalı auteur yönetmenlerin bu toplantıya olası üyeler olarak değil de yalnızca gözlemciler olarak katıldığını belirtmeye değerdir.

1954'de Fransız sanat-filmi salonu sahipleri bir birlik kurmayı istediler, ancak Fransız film eleştirmenleri birliğinin sahip olduğu salonların bağımsızlığından vazgeçmeye isteksiz olması nedeniyle başarısız oldular. Ancak 1955'te Alman ulusal federasyonu sanat-filmi salonlarının uluslararası birliği çağrısında bulunduğunda, Fransız film eleştirmenleri kendi salonlarının buna katılmasına karar verdiler ve böylece bir Fransız ulusal birliği doğdu ve 21 Temmuz 1955'te kurulan Uluslararası Sanat-Filmi Salonları Konfederasyonu'nun bir üyesi oldu. İki yıl sonra en sonunda Fransız sanat-filmi salonlarına finansal destek bir gerçeklik haline geldi. 1950'lerin ikinci yarısında Avrupa'da sanat-filmi bir kuramdan, bir olasılıktan ya da eleştirel bir kategoriden daha fazlasıydı – vergi yasalarının, meslek birliklerinin, yapım ve dağıtım ağlarının, film festivallerinin ve prestijli dergilerin desteklediği güçlü bir kurum haline gelmişti.

Modernist Sanat Sineması ve Avangard

Modernizm ile avangard arasındaki ayrım sinemada geçerli bir mesele midir? Sinema tarihyazımında 'avangard' ile genellikle aynı sayılan film tipi için başka iki etiket vardır: deneysel ve underground. Çok sık olarak bu etiketler aynı film pratiğini adlandıran ortak isimler olarak işlev görürler. Genelde Fransızca terminolojide 'deneysel sinema' başlıca kaygısı bir öykü anlatmak ya da 'gerçek yaşamın' bir parçasını sunmak değil, ama sinemasal aracın biçimsel yanlarının olasılıklarına yoğunlaşmak ve bunları

[43] "Procés verbale de la Fédération Internationale de Auters de Films,", 2, 3, 4 Mayıs 1952, s. 12, Magyar Nemzeti Filmarchivum.

kullanmak olan ticari-olmayan filmleri adlandırmak için kullanılır. Örneğin sinema kuramcısı Jean Mitry – Georges Méliès'nin filmlerinden Alman dışavurumculuğuna, Clair'den Eisenstein'a, Walter Ruttman'dan Norman MacLaren'e, Gregory Markopoulos'dan Godard'a kadar – tür ya da stile bakmaksızın bir düzeyde bu yaklaşımı gösteren bütün filmleri bu kategoriye dahil eder, ancak bu kategori içinde bir ayrım yapmaz.[44] Amerikan tarihyazımında ise tersine 'avangard' alternatif, ticari, anlatısal olmayan film pratiği için genel bir terim olarak kullanılır. Üçüncü etiket olan 'underground' ağırlıklı olarak 1960'lardaki Amerikan avangardına işaret etmek için kullanılır, ancak diğer dönemlerdeki underground ile avangard filmler arasında tanımlanan temel bir farklılık yoktur. Bu terimlerin – avangard, deneysel, underground – özel bir film pratiğini adlandırmada oldukça benzer anlamlara sahip olduklarını söylemek güvenlidir. Bununla birlikte her biri aynı pratiğin farklı bir yanını gösterir. Sinemada anlatısal olmayan kurmaca uygulaması çok sık olarak yapısal olarak belirlenir (bu nedenle deneyseldir), çoğu kez kişiseldir ve alternatif yapım ve dağıtım ağlarına dayanır (bu nedenle undergrounddur) ve bazen politiktir (bu nedenle geleneksel anlamda avangarddır). Avangard etiketi geleneksel estetik hazza acımasızca meydan okuyan olguyla ilgili olarak en doğrusudur ve Dadacılık ve gerçeküstücülükte olduğu gibi avangard sanat hareketlerinin yayılması olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Vertov'un politik anlamda bir avangard yönetmen olduğundan şüphe edilemez – oysa 'katıksız sinemanın' ya da 'katıksız filmin' birçok sanatçısına daha doğru bir şekilde avangarddan ziyade deneysel yönetmen demek gerekir.

Öyle görünüyor ki, avangard/deneysel pratiğinin en geçerli özelliklerini ilk ve son defa tanımlayan Bazin'di. Ona göre 1930'lar öncesinde sinemadaki avangardın oldukça kesin bir anlamı vardı:

> 1924 ile 1930 arasında avangard denen şeyin kesin, belirli bir anlamı vardı. Ticari sinemanın gerektirdiklerini yerine getirmeyen avangard yalnızca sınırlı sayıda izleyiciyi hedefledi, birçok yönden bu dönemin resmi ve edebiyatıyla karşılaştırılabilecek sinemasal denemeleri kabul ettirmeye çalıştı.[45]

Avangard bu aracın (film) çoğu durumda resim, müzik ya da şiir gibi diğer sanat formlarıyla ilişkili olan kişisel, ticari

---

[44] Jean Mitry, *Le cinéma expérimental. Histoire at perspectives*, (Paris, Seghers, 1974).

[45] Aktaran Antoine de Baecque, *Les cahiers du cinéma: Histoire d'une revue, vol. I, A l'assaut du cinéma*, 1951-1959, (Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 1991), s. 42.

olmayan, anlatısal olmayan ve indirgeyici bir kullanımıdır. Yirmi yıl sonra Sheldon Renan undergroundun tanımlanması için hâlâ aynı ölçütü kullanır:

> Underground film kesinlikle bir film türüdür. Esasen bir kişi tarafından tasarlanan ve yapılan bir filmdir ve o kişinin *kişisel ifadesidir*. Biçiminde ya da tekniğinde veya içeriğinde ya da üçünde birden radikal bir şekilde farklı olan bir filmdir. Genellikle çok az parayla, çoğu kez bin doların altında bir bütçeyle yapılır ve gösterimi ticari film kanallarının dışındadır. 'Underground film' terimi 1960'lara aittir, ancak kişisel film yeni bir olgu değildir. Neredeyse sinemanın ortaya çıkışına kadar gider, yetmiş yıl boyunca birçok isme sahip olmuştur ve underground onun yalnızca son adıdır. Ancak bu çağdaş tezahür öncesinden daha büyük bir öneme sahiptir... Ticari film bankerlerin, zanaatçıların, film ekibinin ve izleyicilerin aracıdır ve onlar içindir. Underground film kaşif ve sanatçı olarak bireyin aracıdır ve onun içindir.[46]

Renan'ın yaklaşımı daha çok avangardın kurumsal yanına yoğunlaşır. Ancak bu yalnızca 1960'lardaki sinemanın kurumsal sistemiyle sonuçlanan değişimleri yansıtır. Bir yanda ucuz ve kolayca kullanılabilir film-yapımı teçhizatına büyük ölçüde ulaşabilmenin ve diğer yanda büyük ve katı kurumsallaşmış Hollywood sisteminin olması, undergroundun alternatif film-yapımı pratiği olma anlamında her şeyden önce Hollywood'a karşı olduğunu netleştirir. Jonas Mekas'ın belirttiği gibi: "Artık sinema üst düzeyde organizasyona ve grup çalışması yeteneğine sahip olanlar için değil, aynı zamanda daha duyarlı, ama çoğu kez tek başına olmayı tercih edenler ve gözlem ve imgelem güçleri tek başınalık içinde çok daha aktif olanlar için de ulaşılabilirdir."[47] Amerikan underground sineması kısa süre içinde Creative Film Society (Yaratıcı Film Topluluğu, 1957), Film-Makers' Cooperative (Yönetmenler Kooperatifi, 1962) ve Charles Theater (1952) gibi kendi alternatif film-yapımı kurumlarını yarattı. Sinemasal bir pratik olarak avangard/underground/deneysel film-yapımı her zaman sinemanın özel, kendini ifade eden kullanımı olmayı hedefler. İşit-görsel aracın, az ya da çok modern resim ve edebiyattan ilham alan biçimsel denemelerin laboratuarıdır ve sınırlı sayıda izleyici için ticari olmayan bir ortamda dağıtılır. Bu nedenle avangard diğer sanat dalları ve edebiyatla aynı çizgidedir.

---

[46] Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, (New York: Dutton Co., 1967), s. 17 – 18, vurgular yazara ait.

[47] Jonas Mekas, "Notes on the New American Cinema,", *Film Culture* içinde, 1962, ss. 8-9.

Sinemayı ticari bir kurum olarak reddeder, ancak her türlü sanatsal eğilimin ve hareketin sinema yönünde kendi yollarını buldukları kişisel bir sanatsal dışavurum formu olarak sinemayı onaylar.

Bazı yaklaşımlar avangard etiketinin geçerliliğini ticari olmayan pratiğin ötesine genişletirler. Yukarıda bahsedildiği gibi Mitry bu kategoriyi ne Alman dışavurumculuğunu bu kategoriye dahil etmesini sağlayan ve küçük bir izleyici grubunu hedefleyen filmlerle, ne de sanatsal avangardla ilişkili olmayan, Robert Flaherty gibi belgesel yönetmenlerinden söz etmesine olanak sağlayan filmlerle sınırladı. Dominique Nogues de deneysel sinemanın köklü ve temel bir biçimde biçimsel bir girişim olduğunu düşünür, ama ondan bir pratik olarak bahsetmez.[48] Diğer yandan Peter Wollen iki tür avangard sinema olduğunu iddia eder. Bir tanesini tamamen biçimsel, diğeri ise politiktir.[49] Eisenstein, Miclós Jancsó ya da Godard gibi yönetmenler yalnızca kendi biçimsel yenilikleri nedeniyle değil, aynı zamanda filmlerinde ifade ettikleri politik tutum nedeniyle de avangarddırlar. Wollen avangard düşüncesini Mitry'nin yaptığı tarzda temel olarak modern anlatı sineması yönünde genişletme eğilimindedir, ancak ticari olmayan biçimsel denemeciliğin ve politik olarak biçimlenen anlatı pratiği arasındaki ayrımın önemini kabul eder.[50]

Açık bir şekilde iki önemli ayrımın hesaba katılması gerekir. Bir yanda anlatısal-ticari olmayan pratik ile radikal, çoğunlukla politik olarak bağlanmış anlatı pratiği arasında bir ayrım vardır (iki avangard arasındaki ayrım); diğer yanda ise ticari, klasik anlatı pratiği ile avangard (her iki türde de) arasında ayrım vardır. Bu ayrımları şemadaki gibi gösterebiliriz.

Eisenstein, Godard, Jancsó, Jean-Marie Straub ve Daniele Huillet kesinlikle özel bir film pratiğini temsil etmezler, onlar ticari film ortamının dışında değillerdir ve onlar anlatıyı çok aşırı bir tarzda yorumlasalar bile, anlatı onların filmlerinin temel bir parçasıdır. Wollen'ın onlara avangard deme çağrısı esasen onların anlatı biçimini radikal bir şekilde geleneksel olmayan kullanmalarıyla birlikte güçlü sol politik eğilimlerine dayanır. Avangard niteliğin temeli olarak politik bağlanma kuşkusuz yersiz bir talep değildir. Sanat tarihinde modernizm ile avangard

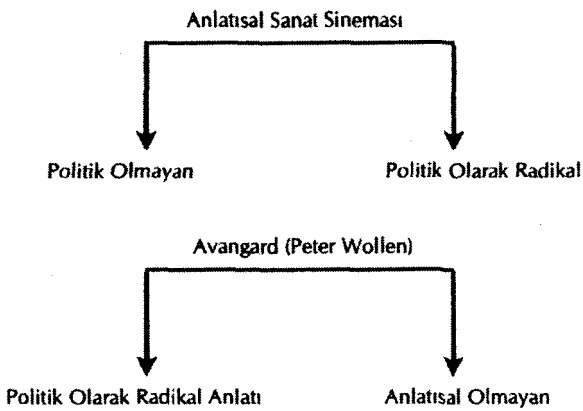
---

[48] Bkz. Dominique Noguez, *Eloge du cinéma expérimentale*, (Paris: Centre George Pompidou, 1979).

[49] Peter Wollen, *The British Avant-Garde Film* içinde, 1926- 1995, Der., Michael O'Pray, (Luton, University of Luton Press, 1996), ss. 133- 134.

[50] Bazin ilk dönem avangardın sınırlı kategorisini yeni anlatısal sanat filmlerine genişletmeyi istediğine dikkat edin.

arasındaki (varsa tabii) bütün ayrımlar ikincinin birincinin aşırı, radikal biçimi olduğunu vurgular. Çoğu sanat tarihçisinin üzerinde anlaştığı ayrım modernizmin kendini-yansıtan, esasen estetik karakterini ve avangardın saldırgan, anti-estetik, politik karakterini içerir. Ancak bu ayrım filmin bağlamına uymaz; politik bileşen avangardı modernizm olarak tanımlanan bir şeylere karşı olarak kristalize etmekten ziyade ikiye böler. Dahası, sanatsal avangardı sanatsal modernizmden ayıran, 'anaakım' sinemasal avangardın kendine özgü özelliği değildir. Sinemada yaygın deyişle avangard/deneysel hareketler ile güzel sanatların avangardı arasındaki önemli farklılık, birincinin tipik olarak bir politik hareket *olmamasıdır*.



Sinemasal avangard bir bakıma kendisinden önce gelen ve soyut biçimlerini ortaya çıkaran 'soyut sinemasal modernizm' diye iddia edilenin 'politik olarak radikal' devamı olarak görülemez. Sinemada soyutlamanın ortaya çıkışı soyut biçimlerin sinema tamamen soyut avangarda varana dek gerçekçi biçimleri yolun dışına ittiği tedrici bir süreç değildi. Modernist anlatı filmi ve soyut avangard 1919'da aynı anda ortaya çıkan iki sürecin iki tezahürüydü: bir yanda Alman dışavurumculuğu ve diğer yanda Hans Richter'in soyut çalışmaları. Soyut avangard 1920'ler boyunca modernist sanat filmine koşut bir olguydu; onun menzili içinde aracın görsel soyutlama kapasitesinin incelenmesi vardı. Bu ilgi anlatı yapısını tamamen yok ederek, görsel kompozisyon ilkelerine alan açarak (klasik ve modernist) anaakım film pratiğinin ötesine geçti, ancak radikal estetik ya da politik bir motivasyondan kaynaklanmıyordu.

Açık bir şekilde anti-estetik politika klasik avangard filmlerde tamamen yok değildir. Radikal avangard hareketler olan

Dadacılık ve gerçeküstücülük ilk olarak Dadacı Picabia ve Clair'in *Perde Arası* (*Entr'acte*, 1924) filmiyle sinemaya esin kaynağı oldukları 1924'te sinemanın avangard potansiyelini keşfettiler. Bu, Théatre des Champs-Élysées'de gösterildiğinde avangard radikalliği nedeniyle izleyici düşmanlığını tahrik eden ilk filmdi.[51] Filmdeki gerçeküstücülüğün etkisine tepkinin ardından daha büyük skandallar geldi ve bunlar avangardın politik harekete geçiriciliğin varlığını kanıtladılar.[52] Ancak 1920'lerdeki sinemasal avangardın bu görece geç ve dağınık gelişmeleri ne onun başlangıcını ne de onun anaakımını oluşturdu. Hatta ilk ve daha sonraki avangardın anaakımı sinemayı politik kullanımdan ziyade *kişisel sanatsal kullanımıyla* dikkat çekti. Sinemada avangard herhangi bir estetik geleneğe karşı çıkmadı, çünkü basitçe sinemada terk edecek gelenek olmadığı için, *gelenek erken avangard yönetmenlerin bir düşmanı değildi*. Aksine gelenek aslında estetik geçerlilik kazanma anlamına geldi ve ilk dönem yönetmenlerin her şeyden çok başarmayı istedikleri buydu. Erken avangard film sinemanın en üst düzeyde estetik değeri olan bir pratik olarak kabul edilmesine ön ayak oldu. Şöyle ki, bu, ilkel sinemanın bazı geleneklerini takip etmek anlamına geldi. Clair'in belirttiği gibi, "Eğer sinemanın gücünü artırmak istiyorsak, unutulan geleneklere saygı göstermeli, bu kaynağa geri dönmeliyiz."[53]

Diğer yandan 1960'ların ikinci yarısında anlatısal sanat sinemasında büyük ölçekli politik ve sanatsal tahrik ortaya çıktı, yani sinemanın kültürel bir biçim olarak kutsanması başarılmıştı ve artık birikmiş olan geleneklere saldırılabildi ve onların 'klasik' ve 'muhafazakâr' olduğu iddia edilebildi. Bu kez de anlatısal olmayan avangard ya da underground sinemayı politik bir gündem tanımlamadı. Renan'ın belirttiği gibi, politik eylemcilik hâlâ 1960'ların undergroundu içinde 'azınlıktaydı.'[54] Bu nedenle avangard sinemanın başlıca yanı 1920'lerden bu yana değişmeden kaldı. Geç modern sinemada Avrupa'da Godard, Buñuel, Dušan

---

[51] Bkz. René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, (Paris: Gallimard, 1970), s. 28.

[52] Buñuel'in *Altın Çağ* (*L'âge d'or* , 1930) filminin 1930'daki gösterimindeki skandal en dikkate değer olanıydı. Filmin gösteriminden bir aydan biraz daha fazla süre sonra 3 Aralık 1930'da Paris'teki Studio 28 sinemasına (Yurtsever Birlik ve Yahudi Karşıtı Birlik üyesi) bir grup aşırı sağcı eylemci salona sis bombası attı ve perdeyi yırttı. Sağcı basın saldırıya devam ederken, Fransız sansürü bir hafta sonra filmi yasakladı. Adonis Kyrou, *Le surréalisme au cinéma* (Paris: Le Terrain Vague, 1963), ss. 218-218.

[53] René Clair, *Reflexion faite*, (Paris: Gallimard, 1951).

[54] Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, s. 27.

Makavejev, Straub ve Huillet ve ABD'de Russ Meyer, Paul Morrissey ve John Waters gibi en politikleşmiş ve tahrik edici sanatçılar anlatı filmi pratiğinin kenarlarında çalıştılar. Onlar anaakım anlatı filmine anlatısal sanat sineması kurumunun içinden saldırdılar. Geç modernist dönemin Michael Snow, Andy Warhol, Stan Brakhage, Jonas Mekas ve hatta – eşcinsellik tapınılarına rağmen – Jack Smith ve Kenneth Anger gibi başlıca underground avangard sanatçıları hangisi olursa olsun anaakım sinemanın kurumlarına yönelik tahrikte bulunmadılar.

Sanat tarihinde çok uygun olan bir 'estetik modernizm' ile bir 'anti-estetik politik avangard' arasındaki ayrım sinemaya uygun görünmüyor. Avangard/deneysel/underground sinema, politik bir bileşeni içerebilen ya da içermeyebilen özgül bir sinemasal pratiktir. Bu sinema kesinlikle kendi pratiğinin farklı olması nedeniyle klasik sinemadan olduğu kadar modernist sanat sinemasından da farklıdır. Gerçekten avangard yönetmenlerin bütün sözlü ifadeleri az ya da çok miktarda ticari film-yapımına bir düşmanlığı gösterir. Yalnızca Hollywood-tarzı film endüstrisine değil, aynı zamanda Avrupa sanat-filmi endüstrisine de, bunlar anlatı kurmacasına dayandıkları için, karşı çıkar. Avangard pratik kurmaca anlatıya karşıdır ve bu karşı oluş nadiren politik terimlere tercüme edilir.

: 2 :
SİNEMADA KLASİK/MODERN AYRIMI KURAMLARI

Modern sinemayı tarihsel olarak anlamak onun karşıtından, modern olmayan ya da klasik anlatı (sanat) sinemasından nasıl farklı olduğunu anlamak anlamına gelir. Bu bölüm klasik ve modern sinema arasındaki tipik ayrımın bir değerlendirmesini veriyor. Bu değerlendirme sinemasal modernizmin stilistik-tarihsel yanını oluşturmaya başlamamız için kullanmak üzere bazı temel ilkeleri önerecektir.

Modern sinema kavramı yönetmenlerin, eleştirmenlerin ve 'sıradan' film yorumcularının arasında 1950'lerin sonundan itibaren yayılmıştır. Bu kavramın kullanılması Bölüm 1'de tartışılan 'klasik/modern' ikiliğinin üç yanını yansıtır: eski/klasiğe karşı yeni olarak modern sinema; geçersiz sinemaya karşı sinemanın güncel ve geçerli biçimi olarak modern sinema; ve klasiğin estetik bir çeşitlemesi olarak modern sinema.

Farklı yaklaşımların içinde bu karşıtlıkların çeşitli kombinasyonlarını bulabiliriz. Sinema kuramının tarihinde bu kombinasyonlar sinemasal modernizmi kuramlaştırmanın iki önemli modeli içinde netleşmiştir. Bir tanesi modernizmi sinemanın estetik ve teknik evriminin ürünü olarak tanımlarken, diğeri onun sinema tarihinin belirli dönemlerinde farklı biçimlerde ortaya çıkan alternatif bir stilistik hareket olduğunu düşünürler. Başka bir deyişle, modern sinemaya yaklaşımlar arasındaki ana sınır onu estetik, stilistik ya da entelektüel evrimin bir ürünü olarak görenler ile estetik/stilistik tercihlerin, bunların bazıları teknik ya da stilistik yeniliklerden ortaya çıksın ya da çıkmasın, özgül bir kombinasyonu olarak görenleri ayırır. İki görüş de 1950'lerin başında bu yana film eleştirisinde bir arada var olmuştur.

Birinci grubun benim evrimciler diyeceğim kuramcıları modern sinemanın sinemasal biçimin [dilin] gelişiminin yüksek bir düzeyini temsil ettiğini ve ileri sürerler ve – klasik sinemanın değerlerini kabul etseler bile – modern filmin soyut fikirleri ifade etmede daha fazla kapasiteye sahip olduğunu düşünürler. Bu nedenle modernizmin klasik sinemayı aştığına iknadırlar. Diğer yandan ikinci grubun benim 'stil analizcileri' diyeceğim

kuramcıları ise modernizmin klasik film-yapımına, klasikle ister modern-öncesi bir biçimi isterse yaşayan bir standart kuralı kastetsinler, stilistik ve/ya ideolojik bir alternatif olduğunu savunurlar. İki grup da modernizmin tarihsel bir olgu olduğunu iddia eder, ancak görüşleri modernizmin 'modernitesini' neyi oluşturduğu konusunda ayrılır. Evrimciler modernizmin (klasiğe-karşı-olarak-bir-dönem-yeni) her zaman 'modern,' yani güncel ve geçerli olduğunu savunurlar. Stil analizcileri ise tersine modernizmin sinema tarihinin belirli dönemleriyle ilişkili bir sinema pratiği türü olduğunu ve bu nedenle her zaman zorunlu olarak 'modern' (yani yeni, güncel) olmadığını öne sürerler. Fransız filozof Gilles Deleuze bu ıskalanın bir ucunda durur. Ona göre sinemada modernizm bir stil, hatta sanatsal bir hareket bile değildir. O, sinemanın belirli bir düşünüş tarzını sunma kapasitesinin gerçekleşmesidir. Bu kapasite aslında savaş öncesi sinemasında da vardı ve sadece II. Dünya Savaşı'ndan sonra güncelleşti. Modernizmin bu tür felsefi kuramlaştırılmasına karşı duruşu David Bordwell'in yaklaşımı temsil eder: modernizm 1960'lı yıllarda anaakım Hollywood sinemasına bir tepki olarak doğmuş ve Avrupa'daki film-yapımında yaygın olan uluslararası bir stilistik harekettir.[1] Bundan sonra kendi tarihsel yaklaşımıma bir temel sağlamak için bu anlayışların temel argümanlarını değerlendireceğim.

Stil Analizcileri

1940'lardan 1950'lere geçilirken özellikle Fransız eleştirmenler arasında Avrupa'da ve Amerika'da yeni bir film-yapımı tarzının ortaya çıktığı görüşü yaygın olarak kabul edildi. Klasik-modern ikiliği hemen bu yeni eğilimleri ayırmak için kullanıldı. Ancak bu eleştirmenlerden bazıları – daha sonra Yeni Dalga yönetmeni olacak olanlar – 'klasiği' modası geçmiş, üstü toz kaplı bir film-yapımı pratiği olarak düşünmediler. Aksine onların Amerikan sinemasına düşkünlükleri onlara oldukça nüanslı bir klasisizm anlayışı sağladı. Onlar modern biçimlerle karşılaştırıldığında bile sinemasal geleneklerin önemini kabul ettiler. Film eleştirmenleri olarak onlar bütün geleneksel sinemasal

[1] Bordwell'in Kristin Thompson ile birlikte yazdığı sinema tarihi üzerine kitapta belirttiği gibi, "belirli açılardan... (modernizm) 1920'lerin modernist etkilerinin yeniden canlanışını gösterir... Ancak diğer yönlerden savaş sonrasındaki yönetmenler sesli sinemaya uygun gözden geçirilmiş bir modernizmi oluşturdular." Kristin Thompson and David Bordwell, *Film History: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 1994), s. 412.

pratiklerden tümden bir kopuşu savunmadılar, aksine sürdürülmeye yeterince değer olan gelenekleri aradılar. Daha sonradan, kendi film-yapımı pratikleri gerçekten oldukça yıkıcı haline geldiğinde, onlar hâlâ eski sinemadan kopmayı iddia etmeyi reddediyorlardı. Bütün yaptıkları, kendi yol göstericileri ya da akıl hocaları olarak kabul ettikleri belirli eğilimleri ve auteurleri seçip ayırmak ve diğerlerini demode diye reddetmekti. Böylece Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Roberto Rossellini ve Howard Hawks Fransız Yeni Dalgasının kült figürleri haline geldiler. Klasik ve modern Yeni Dalga eleştirmenleri için değer yargısı değildi. Aslında onlar 'klasik' ve 'modern'i zorunlu olarak birbirine zıt kategoriler olarak görmediler.

Cahiers du cinéma'nın iki önemli eleştirmeni Eric Rohmer ve Godard 'klasik' ve 'modern' arasındaki ayrımı kuramlaştırdı. Kökeni Charles Baudelaire'de olan klasik ve modern arasındaki ayrımın göreceliliği düşüncesini desteklediler. Rohmer'e göre sinemanın modern karakteri fiziksel dünyayı olduğu haliyle, 'aptalca' bayağılığı içinde gösterebilme yeteneğidir. Bu nedenle sinema çağdaş gerçekliği gerçekten ifade edebilen tek sanat formudur. Ve aynı zamanda sinema klasik bir sanattır, çünkü gösterdiği şeyleri güzellik idealine uygun olarak tinselleştirebilir. Bundan da öte, sinema klasik şiirin rolünü üstlenir:

> Film gizli şiiri kaybolmuş olan metaforik gücün hazzına sahiptir ve bu nedenle bu en yeni sanat klasik şiirin tek meşru sığınağıdır... Şairler kendi metaforik dünyaları içinde modern dünyanın bize her an eşlik ettirdiği imal ürünleri kabul edemezler.[2]

Aynı zamanda Rohmer sinemanın kendi bütünlüğü içinde modern bir sanat formu olduğunu düşünür ve bu nedenle sinemayı artık geçerli olmayan klasik şiirden farklı olarak geçerli bir sanat formu olması anlamında modern olarak anlar. Bununla birlikte sinemanın alanı içinde, klasik ve modern iki karşıt kampı temsil etmezler, daha ziyade el ele giderler. Bir temsil biçimi olarak sinema moderndir, çünkü modern gerçekliği ifade eder, ancak bir sanat formu olarak klasik olmalıdır. Bu açıdan Rohmer'e göre sinema henüz kendi klasik çağına ulaşmamıştır: "Klasisizm arkada değil, öndedir."[3] Yani sinemanın sağlam estetik kurallarının hâlâ yerleştirilmesi gereklidir ve bu nedenle klasisizm demode değil, ama –Baudelaire'in sözlerini kullanırsak– "sanatın gerekli yarısıdır."

---

[2] Aktaran Antoine de Baecque, *Les cahiers du cinéma: Histoire d'un revue*, (Paris: Diffusion, Seuil, 1991), s. 226.

[3] Eric Rohmer, "L'âge classique du cinéma," *Combat* (15 Haziran 1949).

Godard da ilk dönem makalelerinden biri olan "Défense et illustration du découpage classique"de "klasisizmin göreceliliğinden" bahseder. O da klasik ve modern sinema arasında bir ayrım yapar, ancak moderni klasiğe tercih etmek yerine, Orson Welles'in *Macbeth* (1948) ya da Robert Bresson'un *Bir Köy Papazının Günlüğü* (*Journal d'un curé de campagne*, 1950) filmlerinin somut örneği olduğu modern 'anti-sinema' dediğine karşı klasik sinemanın belirli yanlarını savunur. 1960'ların sonundan 1970'lerin ortalarına kadar Godard'ın kendisi belirli bir anti-sinema hareketinin simge figürü olduğu için bu çok daha önemdir; dahası hem Welles hem de Bresson Yeni Dalga'nın övdüğü auteurlerdi. Yine de 1952 tarihli yazısında Godard zaman-mekanın klasik ifadesi (découpage) için yeni kurallar oluşturmanın önemini vurgular ki, découpage onun görüşüne göre savaş öncesinde ulaştığı gelişmenin zirvesine yeniden ulaşmaktan çok uzaktadır.[4]

Buradaki önemli nokta Godard'ın (ya da diğer Yeni Dalga eleştirmenlerinin) daha eski yönetmenlere saygı duyması değil, ama onun belirli film-yapımı pratiklerini klasik diye kabul etmesi ve diğerlerini modern diye suçlamasıdır. Bu erken dönem yazıda klasik ve modern mutlak değerler değil, ama daha ziyade klasik anlatı sinemasının yeni biçimlerini kutsamaya hizmet eden birbirinin yerini alabilir anlayışlardır. Modernitenin klasisizmi ve klasisizmin modernitesi – bu düşünce Godard için o kadar önemliydi ki, kendi yönetmenlik kariyerinde buna zaman zaman geri döndü. Örneğin *Çete Dışında*'da (*Bande à part*, 1964) hiçbir neden yokken İngilizce öğretmeni karatahtaya 'classique=moderne' yazar ve T. S. Eliot'un "yeni olan her şey otomatik olarak klasiktir" dediğini aktarır.

Godard'ın anlayışında, klasik ve modernin anıldıkları sıra ile kuralları yaratma ve onlara saygı duyma ve onları reddetme ve yıkma pratikleri olarak birbirleriyle ilişkili olduğu kesindir. Bu yaklaşımın bilimsel ayrıntılandırılması bu anlayışa göre klasik ve

---

[4] "Kesinlikle, klasisizmin ne kadar göreceli olduğunu görmek için yalnızca en büyük Amerikalı sanatçılardan biri olan Howard Hawks'ın gelişiminin incelenmesi gerekir... insan burada ne görebilir? Anti-sinemaya götüren (Orson Welles'in *Macbeth*'nde ya da Robert Bresson'un *Bir Köy Papazının Günlüğü*'nde olduğu gibi) sinemayı yanlış kullanmanın değil, sinemanın ne kadar görkemli olabileceğine dair bir bilgiyi, bir yolculuk tarzını, gözün hareketleriyle ilişkili bu yapay büyüklüğe bir sevgiyi, analiz etmeye yönelik artan bir hazzı. Bu, temel kuralları sabitlemeye yönelik bir yeteneğin ve sınırların bilgisidir." Godard, "Défense et illustration du découpage classique," *Cahiers du cinéma* 15 (Eylül 1952), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*'da yeniden basıldı (Paris: Cahiers du cinéma, 1998), 1: 84.

(klasiğin bir türevi olarak) modern sinema tarihinin farklı dönemlerine özgü sinemasal pratiğin iki değişik tipi olduğunu netleştirir. Örneğin David Bordwell *Narration in the Fiction Film* adlı kitabında klasik film anlatısını yalnızca modern film anlatısından önce geldiği için klasik olduğunu düşünmez, aynı zamanda onu modern sanat-sineması anlatısının kural-yıkıcı yöntemlerine karşı standart ve en yaygın anlatı tarzı olarak ele alır. Bordwell modern anlatıyı 1930'larda Hollywood stüdyo sisteminin yerleştirdiği bir dizi kuraldan sapma olarak analiz eder: "Sanat-sineması anlatımı kısmen kendisini klasik anlatıdan sapma olarak tanımlayarak tutarlı bir tarz haline gelmiştir." Bordwell'in modern anlatımı tanımlaması "[sanat-filmi anlatısında] suzhet [olay örgüsü] klasik filmdeki kadar ağdalı değildir... serimleme ertelenir... anlatım türsel olarak daha az motive edilir" gibi çoğu kez olumsuz ifadelerden oluşur.[5] Bordwell klasik sinemayla karşılaştırınca modern sinemayı tamamen dikkate almamazlık etmez – aslında klasik ve modernist biçimlere eşit ağırlık verir – ancak modernist biçimlerin klasik sinemadan türediğini savunur.[6] Bordwell'e göre modern sinema tıpkı 1930'larda klasik Hollywood sinemasının yaptığı gibi, 1960'larda 'uluslararası sanat sineması' olarak kurumsallaşmıştır. Bu nedenle iki eşit sinemasal pratikten bahsetmek daha uygundur.

Bu yaklaşımın Noël Burch'un formüle ettiği daha radikal bir versiyonu vardır. Burch bütün bir kitabı klasik sinemasal kuralları, yani kurumsal temsil tarzını (KTT) altüst eden 1960'lar modernizminin stilistik, teknik ve anlatısal unsurlarını göstermeye adamıştır.[7] Burch'un KTT görüşü hayli eleştirel olsa da, anlayışı klasik biçimin geçersiz, demode, aşılmış bir pratik değil, ama her zaman her dönemde o dönemin modernist karşı karakterinin icra ettiği, geliştirdiği ve karşı çıktığı bir şey olduğunu ifade eder. Modernist biçim burada daha gelişmiş, olgun ya da daha ileri bir film pratiği değil, yalnızca farklı, eleştirel ve altüst edici bir pratiktir. Burch modernizm kavramını klasiği takip eden tarihsel bir

---

[5] David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), alıntılar s. 228 ve 205 ve özellikle "Art Cinema Narration" ve "Parametric Narration" bölümlerinden yapılmıştır.

[6] *The Classical Hollywood Cinema: Film Sytle and Mode of Production to 1960*'ın (Londra: Routledge, 1985) son bölümünde (ss. 378-385) Bordwell ve Janet Staiger zaten açıkça modern sinemanın Hollywood sinemasından sadece bir sapma olarak anlaşılmasının tehlikelerine dikkat çekerler.

[7] Noël Burch, *Praxis du cinéma*, (Paris: Gallimard, 1969); İngilizceye *Theory of Film Practice* olarak çevrilmiştir, (Princeton: Princeton University Press, 1981).

dönem olarak değil, onun rahatsız ettiği, karşı çıktığı ve yapıçözüme uğrattığı klasikle (1919 sonrasında) bir arada yaşayan bir temsil tarzı olarak ele alır.

Evrimciler

Aynı dönemde birçok sinema tarihçisi ve eleştirmen yalnızca modern sinemanın filmler yapmanın radikal bir şekilde yeni ve farklı bir yolu olduğu anlayışında durmadı, aynı zamanda onun eskiye, modası geçmişe ve geçersiz biçimlere üstün olduğunu savunmaya devam ettiler. 17. yüzyılın 'modern' Fransız şairlerinin görüşü gibi bu görüş de modern sinemanın eskiye göre sadece daha gelişkin ve teknik, estetik ve kuramsal olarak daha kapasiteli olduğunu savunur. Bu üstünlük çoğu kez film biçimi kavramlarında bir evrim unsurunun olduğunun çok daha kesin olarak altını çizen olgunluk ve yetişkinlik metaforuyla ifade edildi. Aşağıdaki alıntı Michelangelo Antonioni'nin *Serüven* (*L'avventura*, 1961) filmiyle ilgili sıradan bir değerlendirme yazısındandır:

> Zamana uymayan belirli bir sinema öldü. Ya da daha doğrusu, yaşamaya devam ediyor, ama kendisine *A la recherche de temps perdu*'nun (*Kayıp Zamanın İzinde*, Marcel Proust) *Caroline chéri*'ye (yön. Jean Devaivre, 1955) olduğu kadar yabancı olan başka bir sinemayla birlikte. Son yıllarda Fransız sinemasının genç auteurleri dillerin ve uylaşımların altını kazdılar ve ayrıca Ingmar Bergman'ın, Alain Resnais'nin ve Michelangelo Antonioni'nin usta işi filmleri ortaya çıktı. Bu film bu usta işi yapıtlardan biridir. Bu film olgun sinema dediğimizin önemli bir örneğidir.[8]

Eleştirel heves bilimsel kategorileri ve açık kuramsal tutumları geliştirmenin en iyi görüş noktası olmasa da, bu paragraf 'eski' ve 'yeni'nin evrimci anlamda kullanıldığında ve 'olgunluk' ya da 'yetişkinlik' fikriyle birleştirildiğinde nasıl değer yargıları haline geldiğini net bir şekilde gösterir.

Sinemanın estetik ve entelektüel yetişkinliği ya da olgunluğu düşüncesi sinema kuramında ilk olarak Alexandre Astruc'un sinema dilinin gelişimi anlayışında açıkça ortaya çıktı. Astruc düşüncelerini 1948'deki bir yazısında geliştirdi ve bunlar 1960'larda ve 1970'lerde modernizmin önemli çıkış noktaları haline geldi.[9] Astruc'a göre sinemanın edebiyat ve tiyatro kadar

---

[8] *Le Soir*, 24 Mart 1961, *Serüven*'in Belçika'daki gösterimi üzerine.

[9] Alexandre Astruc, "Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo," *L'Écran français* 144, (30 Mart 1948), aynı yayından "L'avenir du cinéma," *La Nef* 48, (Kasım 1948) ve yine aynı yayından "Notes sur Orson Welles," *La table ronde 2*, (Şubat 1948).

entelektüel dışavurum düzeyine yükseltilmesi gerekir. Sinemanın gelişimi kendisini 'seyirlik' konumundan 'dil' durumuna yükseltir. Ancak onun sinema 'dili' dilbilimle ilişkili bir şey değildir. Astruc 1960'lardaki göstergebilim hareketinin bir öncüsü/başlatıcısı değildir. Ona göre sinema ne dilbilimsel ne de estetik bir anlamda doğası gereği bir dildir. Sinema için bir dil olmak kendi entelektüel gelişiminin hedefidir. Burada 'dil' sadece kavramsal dışavurumun aracıdır (medium). Astruc sinemanın bir geleceğinin, eğer bu gelecek kameranın 'dolmakalem' olmasının geleceği değilse, olmayacağını söyler. "Sinemanın dili kurmacanın ya da belgeselin değil, ama denemenin (essay) dilidir."[10] Başka bir deyişle film deneme yazmaktan ya da hatta felsefeden daha az entelektüel bir pratik değildir ve felsefeyle eşit olmak sinemanın tek olası kaderidir. Sinema soyut düşüncelerin dışavurumu olmalıdır, ancak farklı araçlarla:

> Günümüzde Descartes bir 16 mm film kamerası ve bir miktar ham filmle kendisini odasına kitler ve *Discours de la méthode* (Yöntem Üzerine Söylev) adlı eserini film üzerine yazardı, çünkü bugün *Discours de la méthode*'a yalnızca sinema eşit dışavurumu kazandırırdı.[11]

Böylece filmin geleceği yalnızca eğer soyut fikirleri ifade etme kapasitesinde olursa garanti altına alınır – ve yalnızca film bu anlamda bir dil haline geldiğinde. Ona 'olgun' bir sanat denebilir. "Bir sanat ifade edilenin ifadenin ötesine geçmesinin bir yolunu bulmadığı sürece olgunlaşmaz."[12] O dönemde filmin olgunluğu yazılan ve filme alınan metinlerin birbirlerinden kendi dışavurumcu ve entelektüel güçleri nedeniyle değil, yalnızca anıldıkları sıra ile malzemeleri nedeniyle farklı oldukları deneme-benzeri, felsefi film yazımını içeriyordu.

Bu anlayış Bazin'in düşüncelerine oldukça yakındır; ancak Astruc daha radikaldir. Bazin sinemayla ilgili olarak 'dil' sözcüğünü "özel bir sanatsal dışavurum sisteminin" metaforu olarak kullandı. Ufuk açıcı "Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi" adlı yazısının sonunda "Sinemanın bir dil olduğunu düşünüyoruz" iddiasında bulunurken kastettiği budur. Astruc ise sinemanın bir dil olması gerektiğini iddia eder. Ayrıca Bazin sinemanın geleceğini, sinemanın gelişeceği yönün gerçekliği temsil etme gücünün artmasıyla belirleneceğini düşünse de, tek olası evrim rotasıyla sınırlamaz. Bazin daha çok sinemanın gelecekteki gelişmelerini

---

[10] Astruc, "L'avenir du cinéma."

[11] Astruc, "Naissance d'une nouvelle avant-garde."

[12] A.g.e.

tahmin etmeye çalışan bir sinema tarihçisi ya da film eleştirmeniydi, oysa Astruc daha ziyade belirli bir hareketin kuramcısı gibiydi. Bazinci zeminlerde Astruc entelektüel avangard sinemanın radikal bir öğretisini geliştirdi. Astruc'un 'kamera-kalem' düşüncesi bir şeylerle ilişkili olsa da, 1960'ların sonundaki ve 1970'lerin başındaki metinsel analizin ve sinemasal 'yazı' anlayışının habercisidir. Bu yaklaşım yazılan ve filme alınan 'metnin' eşitliğini yineler ve ona büyük bir kuramsal çerçeve kazandırır.[13]

Astruc 'modern' sözcüğünü 'dil' etiketini hak eden sinema türünü adlandırmak için kullanmaz, ancak kafasında açık bir şekilde 'yeni,' 'daha gelişkin' ve 'olgun' bir sinema vardır. Onun bu yeni sinemaya yeni bir avangard demesi ve 'modern'i kullanmaması yine de anlamlıdır. Görünüşe göre o bu iki terim arasında ayrım yapmaz, ancak eğer 'kamera-kalem' kuramı modernizmle ilgili diğer düşüncelerle karşılaştırılırsa, Astruc'un 'kamera-kalem' öğretisinin, bir değer çatışması olarak klasik-modern karşıtlığının kendi aşırı ucuna [1960'ların sonunun ve 1970'lerin deneysel avangard filmi] işaret ettiği kuramsal bir bakış açısının ilk ortaya çıkışı olduğu açıktır. [14]

Modern Sinema ve Deleuze

Modern sinemanın kat kat derin ve en gelişkin kuramı, film üzerine tartışmaya yol açan kitabında Gilles Deleuze

---

[13] Bkz. Jean-Louis Bodry, "Writing, Fiction, Ideology," *Afterimage 5*, (Bahar 1974).

[14] 'Kamera-kalem' düşüncesini sinemadaki auteurlük anlayışlarından, özellikle de Fransız Yeni Dalgasından ayırmak çok kolay değildir. Bu iki anlayış ne kadar yakın görünürse görünsün, aralarındaki farkı belirtmek önemlidir. İkisi için de ortak zemin auteurün kişiliğine yüklenen ayrıksı rol olduğu halde, onlar yaratıcılık yöntemleriyle ilişkili olarak çok farklıdırlar. Astruc'un kuramı entelektüel, öznel, anti-endüstriyel film-yapımının yöntembilimsel bir öğretisini oluşturur, oysa *yaratıcı yönetmenler politikası* film-yapımı pratiğini ayırmayı reddeder. Bir 'auteur' tür tekniğinin ya da konusunun her tipiyle çalışabilir, ancak onun kişisel 'imzası' hemen tanınabilmelidir. Entelektüelizm ve soyut düşüncelerin ifadesi bir auteurün yapıtlarının zorunlu özellikleri değildir. Bu anlayışların birleşmesinin nedeni modern sinemanın 1960'lardaki ve 1970'lerde gelişmesinde bulunabilir. Aşağıda tartışılacağı gibi, uluslararası modern sinema Fransız sinemasının Amerikan film türlerine yönelik baştaki büyük ilgisini paylaşmadı; daha ziyade Astruc'un oluşturduğu entelektüel 'filmi yazma' anlayışına uygun olarak gelişti. Bu nedenle 'kamera-kalem' uygulaması sadece film auteurlüğüyle özdeşleştirildi. Bu iki anlayışın farkı için bkz. Claire Clouzot, *Le cinéma français depuis la nouvelle vague* (Paris: Fernand Nathan, 1972). Auteur kuramının kökenleri için bkz. Anne Gillain (der.), *Le cinéma selon François Truffaut* (Paris: Flammarion, 1988). Ve bu anlayışın ve etrafındaki tartışmaların ayrıntılı bir incelenişi için bkz. Baecque, *Les cahiers du cinéma*, 1: 147-179.

tarafından formüle edildi.[15] Bu kuram önceki kuramsal çerçevelerin hiçbirine uymaz. Deleuze kategorilerini kendi felsefi sisteminin temelinde oluşturur. Ancak onun imge, gösterge ve film biçimi üzerine kuramsal düşüncelerini özgün ve harika gösteren, onun sinema tarihi üzerine görüşlerinin fark edilir bir şekilde film biçimine dair Bazinci ve kısmen de Astruccu görüşlerin izinden gitmesidir. Modern sinemaya Deleuzecü yaklaşımda insanın klasik-modern ikiliğinin üç yanını da bulabilmesi şaşırtıcı değildir. Deleuze klasik ve modern sinema arasında sistematik bir ayrım yapar, bu şekilde modern sinema hareketli imgelerin farklı bir kullanımı olarak görülür. O ayrıca zamandizinsel bir düzen oluşturur, böylece modern sinema klasik sinemanın organik bir gelişmesi olarak ortaya çıkar. Son olarak modern sinemayı sinemanın soyut düşünceleri ifade etme potansiyelini hayata geçirdiği daha yüksek bir düzeye yerleştirir.[16] Deleuze'a göre modern sinema klasik sinemanın güncel dünyayı klasik sinemadan daha iyi ve daha derin anlamda ifade eden en gelişkin yapısal çeşitlemesidir. 'Klasik' Deleuze için estetik değerin sonsuz, ebedi modeli anlamına gelmez. Klasik auteurlere saygı ve hayranlık duyar, ancak klasik film biçiminin demode, geçmiş, geçersiz ve itibarını kaybetmiş olduğunu düşünür. Her ne kadar Deleuze modern sinemanın ortaya çıkışı için belirli bir tarihsel anı belirtse de, o modernizmi bir sanat hareketi, eğilim ya da ekolü olarak sanat-tarihsel bir olgu olarak ele almaz. Modern film, sinemanın zamanı ifade etmeye dair içsel gücünün evriminin sonucudur.

Deleuze klasik ve modern sinema arasındaki farklılığın onların hareketi ve zamanı işlemesinde bulunması gerektiğine inanır. Klasik sinema zamanı hareket aracılığıyla ifade eder. Bu sinema algılama ve eylemin onun 'etkileme' dediği zihinsel bir nitelik içinde işlendiği organik bir sistem yaratır. Bu, imge içinde öznelliğin ortaya çıkışıdır. Algılama ve eylemin (ikisi arasındaki yarıkta olan) etkileme aracılığıyla birbiriyle ilişkili oluşu zamanın belirli bir mekanla saptandığı ve mekanın zamandizinsel zaman düzeniyle tanımlandığı bir mekan-zaman birliğinin temelidir. Başka bir deyişle, klasik sinemanın kökleri sürekli bir zaman-dilimi ve

---

[15] Gilles Deleuze, *Cinéma*, vol.1, *L'image-movement*, vol2, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1983-1985. İngilizce çevirileri: *Cinema 1: The Movement-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, (Londra: Athlone Press, 1985) ve *Cinema 2: The Time Image*, çev. Hugh Tomlison ve Robert Galeta, (Londra: Athlone Press, 1989).

[16] "Doğrudan zaman-imgesi her zaman sinemayı taciz etmiş olan bir hayalettir, ancak bu taciz modern sinemanın bu hayalete bir beden kazandırmasını sağlar." Deleuze, *Time Image*, s. 59.

sınırlı bir mekan parçasının aksiyonun birliğinin temeli olduğu geleneksel öykü anlatımındadır. Deleuze bu birliğe 'duyumsal-motor devresi' der ve bununla klasik sinemada algılamanın ardından otomatikman bir eylemin ya da bir eylemin ardından bir tepkinin gelmesini kasteder. Modern sinemada 'duyumsal-motor devresi' kırılır, ardından eylemin gelmediği algılamalar bağımsız değer kazanırlar. Modern sinema 'katıksız optik ve ses durumları' ile çalışır ve bu da modern filmde gördüğümüz imgelerin olması yakın bir eyleme işaret etmesinin gerekmediği anlamına gelir. Algılamalar eylemin mantığı tarafından değil, daha çok zihinsel süreçler tarafından kontrol edilir. Bu, modern filmlerin imgeler dizisinin gösterdiği öykü anlatımının mantığı değil, ama zihinsel durumların ve biçimlerin (yani düşüncelerin, düşlerin, fantazmların) varolma tarzıdır. Bu oluş fiziksel eylemden ayrı olduğu ve bu nedenle zihinsel işlemlerin zamanını düzenlemediği için, modern sinemada zaman zihinsel oluşumları aracılığıyla en saf haliyle önümüzde durur. Klasik sinemadaki tarihsel zaman, aksiyonun zamanı 'aşkın' zaman, modern sinemadaki zihinsel işlemlerin zamanı haline gelir. Eğer klasik sinema aksiyon ve reaksiyonun birliği nedeniyle organik bir sistemse, modern sinema da 'zaman kristallerinin' – yani ifade edilen zihinsel işlemlerin – sonsuz çeşitleme ve çoklukla birbiriyle ilişkili olmaları nedeniyle bir 'kristalli yapıdır.' Deleuze için modern sinema çağdaş dünyada düşüncenin en iyi temsilidir.

Modern sinema fiziksel bir dünyayı değil, ama bunun varolan bir dünya olduğu inancı temelinde dünyanın zihinsel bir imgesini temsil eder. Modern sinema dünyanın kötü bir yolda olduğunu ve düzeltilmesi gerektiğini ya da dünyanın belirli temsillerinin yanlış ya da hatalı olduğunu söylemez. Fiziksel gerçekliğin bir imgesi zorunlu olarak çağımızın zihinsel gerçekliğiyle çelişir, yani şeylerin onları gördüğümüz haliyle varolduğuna inanamayız. Modern sinemanın özgüllüğü bu zihinsel gerçekliği – gerçekliğin bir eleştirisini değil, fiziksel temsil yanılsamasının zihinsel bir düzeltilmesini göz önünde tutar. Fiziksel gerçekliğin yanlışlığı ve fiziksel bağlantıların yerine zihinsel ilişkilerin geçmesi modern sinemada merkezi unsurlar haline gelir.

Deleuze'un anlayışının Burch'inki kadar ideolojiye dayandığını görülebilir. Deleuze başından itibaren sinemasal temsilin hatalı olduğunu söyler. Burch 1919'dan sonra geleneksel temsilin sürekli olarak tahrif edilmiş ve geçersiz olduğuna inanır. Deleuze modern sinemanın modern durumun ifadesi olduğunu öne sürer ve modern sinemanın 1970'lerde kapitalizmin ideolojik eleştirisinin gücünü kaybetmesiyle sona erdiğini reddeder. Ona göre

modern sinema hiçbir biçimde tarih değildir, aksine güncel gerçekliktir. Ve burada Deleuze ile modernizmin ideologları arasındaki farklılık yatar. Burch'ten farklı olarak Deleuze modern film biçiminin köklerini burjuva ideolojik temsilin eleştirisinde aramaz. Deleuze'a göre modern sinemanın özü başka açıdan inkar edilemeyecek olan eleştirel işlevi değildir. Onun başlıca işlevi klasik biçimi ve onun temelindeki ideolojiyi yapıçözüme uğratmak ya da eleştirmek değildir.

> Zafer için klişeyi parodileştirmek, onda delikler açmak ve onu boşaltmak yeterli değildir. Duyumsal-motor bağlantılarını rahatsız etmek yetmez. Optik-ses imgesini, sadece entelektüel bilincin ve toplumsal bilincin değil, aynı zamanda derin, yaşamsal sezginin imgeleri olan büyük güçlerle *birleştirmek* gerekir.[17]

Deleuze modern sinemaya olumlayıcı bir işlev yükler: *modern sinema insan ile dünya arasındaki kayıp ilişki için zihinsel bir vekildir.* Onun işlevi zaten yabancılaşmış bir gerçeklikle olumlu zihinsel ilişkileri "derin, yaşamsal sezgiyle" yeniden oluşturmaktır. Modern sinemanın rolü bizi "farklı bir dünyaya değil, ama insan ve dünya arasındaki bir ilişkiye, aşka ya da yaşama, imkansıza, düşünülebilse de düşünülemeze inandırmaktır."

> Modern gerçek bu dünyaya inanmıyor oluşumuzdur. Başımıza gelen olaylara bile, aşka, ölüme bile, sanki onlar bizi yalnızca yarı ilgilendiriyormuş gibi, inanmıyoruz... İnsan ile dünya arasındaki ilişki kopmuştur. Bundan böyle bu bağlantı bir inanç nesnesi olmalıdır: bu yalnızca bir inanç içinde restore edilebilecek imkansızlıktır... Sinema dünyayı değil, ama bu dünyadaki inancı, tek bağlantımızı filme almalıdır... Dünya inancımızı restore etmelidir – bu modern sinemanın gücüdür.[18]

İnsan ile dünya arasındaki bu kopuş yalnızca zihinsel boyutta restore edilebilir ve modern sinemanın biçimleri sanatı güncel toplumsal ve politik gerçeklikten ayıran sınırları aşmadan insanın yabancılaşmasına farklı etkili çözümleri gösterir. Ancak bu her zaman geçerli değildi. Sinema her zaman devrimci hamleden yoksun oldu: "Hıristiyan inancı ve devrimci inanç her zaman kitlelerin sanatını cezbetmiş iki kutuptu. Çünkü tiyatroyla karşıtlık içinde olan sinematografik imge bize insan ile dünya arasındaki ilişkiyi gösterdi."[19] Deleuze'a göre bu iki kutup hâlâ vardır, ancak

---

[17] Deleuze, *Time Image*, s. 22, vurgu yazara ait. İngilizce baskısında ilk cümlenin çevirisi hatalıdır.

[18] Deleuze, *Time Image*, s. 170 ve 171'den alıntı.

[19] Deleuze, *Time Image*, s. 171.

onlar 'can alıcı nokta' (yani insan ile dünya arasındaki ilişki) yok olurken üçüncü dünyaya geçmişlerdir. Başka bir deyişle en devrimci üçüncü dünya sineması bile modern yabancılaşmanın sonuçlarından sakınamaz ve modern sinemasal temsilin büyük yanlışını değiştiremez.

Bütün bunlar Deleuze'u modern sinemanın özgün bir kuramcısı haline getirir. Açıkça solcu olmasına ve anti-kapitalist eğilimlerine rağmen Deleuze modern sinemayı politik eleştiri yanından gören sinema kuramcılarının büyük grubuna dahil değildir. Deleuze'a göre modern sinema bir yadsıma ya da klasik sinemanın bir eleştirisi değil, ama klasik sinemada güncel ve fiziksel bir gerçeklik olarak temsil edilen insan ilişkilerinin sanal parçalara ayrılması ve yeniden oluşturulmasıdır. Onun "dünyaya inancın zihinsel yapılar aracılığıyla restore edilmesi" dediği şey budur. Deleuze modern sinemayı klasik sinemayla ilişkilerinin bakış açısından değil, şimdiyle ilişkisi ve geleceğe dönük perspektifinin bakış açısından tanımlar. Ve bu nedenle modern sinema için bir sonu görmez. Eğer modern sinemanın işlevi bizi dünyaya inandırmaksa, bu işlev, başka bir deyişle modern durum değişene kadar yaşayacaktır. Deleuze için insan ile dünya arasındaki kopuşu fiziksel bağlantının yerini sanal zihinsel biçimin alması yoluyla yansıtan her film moderndir. Onun modernitesi Greenberg'in kaçışçılığı değildir; postmodernizmin sanal tapınısına çok daha yakındır.

Bütün bunlardan çıkan sonuç şudur: stil analizcisi yaklaşımı, adına modern sinema denen (herhangi bir dönemin yeni ve güncel sineması) ile modernist sinemanın arasında önemli bir ayrım olduğuna inanır, yani sinemasal bir eğilim belirli stilistik ve anlatısal özellikleri sergiler; evrimciler ise modern sinemayla ilgili tek ve bireşimsel bir düşünceye sahiptirler, çünkü *modern* ile *modernist* sinema arasında ayrım yapmazlar.

Bitmemiş Bir Proje Olarak Modernizm

Cinema and Modernity adlı kitabında[20] John Orr sinemanın modern poetikasının 1960'lardan bu yana değişmediğini ve 'postmodern' sinemanın erken ve geç modernizmin bulduğu biçimsel aygıtları kullanmaya devam ettiğini öne sürer. Bu bakış açısından modernizm 'bitmemiş bir proje' olarak görülebilirdi. Bu

[20] John Orr, *Cinema and Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1993). (*Sinema ve Modernlik*, çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1997.)

çok önemli bir noktadır, çünkü eğer sinemasal modernizm diğer modernizmleri yaşatan bir şeyse, sinemanın diğer sanatların arasında eşsiz bir olgu olarak düşünülmesi gerekir. Ya bazı nedenlerle sinemada modernizmin edebiyat veya diğer sanatlara göre 15 ila 30 yıl daha uzun sürdüğünü söylemek zorunda kalırdık ya da onu tarihsel-olmayan bir olgu olarak düşünmek zorunda olurduk.

Sanat tarihinde birçok kez belirli sorunlara çözümler olarak ortaya çıkan ve orijinal kültürel ya da tarihsel bağlamdan daha uzun yaşayan stilistik tercihlerin olduğu görülmüştür. Örneğin dışavurumculuk 1900'lü yılların ikinci yarısında resimle ilgili bir sorun olarak fovizmin bir çeşitlemesi biçiminde ortaya çıktı. Daha sonra I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde ve sırasında tarihsel bir duruma tarihsel ve politik içerik taşıyan bir tepki olarak farklı bir versiyon içinde yeniden ortaya çıktı. Ve dışavurumculuk üçüncü kez modern Amerikan resminin başlangıcı olan 1940'ların sonunda resimsel ve daha sonraki tarihsel bağlamlara herhangi bir gönderme yapmadan 'soyut dışavurumculuk' olarak yeniden ortaya çıktı. 1980'lerin ve 1990'ların sinemasının temel olarak modernist dönemin biçimsel çözümlerini kullandığı iddiası (ki kısmen doğrudur) hiçbir biçimde modernizmin bir *ideolojik proje* olarak geçmişteki bir tarihsel uğrağa (moment) ait olduğu gerçeğiyle çelişmez. İnsan pekala sinemasal modernizmi belirli kültürel bağlamlar içinde ortaya çıkan tarihsel bir olgu ve aynı zamanda da estetik yanlarının, içinde ortaya çıktığı süren bir tarihsel durum olarak düşünebilir.

Sinemasal modernizmi bitmemiş bir tarihsel olgu olarak görmek asılsız değildir, ama bunu kanıtlamak güçlü bir argümanı gerektirir ve bu kitabın bundan sonrası bunun tersinin doğru olduğunu, yani bir hareket ya da bir dönem olarak ikinci modernist dalganın, bazı stilistik ve anlatısal yeniliklerinin farklı sinemasal pratikleri zenginleştirmeye devam ettiği çok açık olsa bile, 1970'lerin ortasına kadar sürdüğünü öne sürecektir.

'Bitmemiş bir proje' olarak modernizm düşüncesi tartışmaya açıktır. Astruc'un, Orr'un, Deleuze'un ve diğerlerinin kitaplarında ele alındığı haliyle modernizm, 'sinema dilinin' (ya da filmin göstergebilimsel sisteminin) evrimsel sürecinin bir son ürünü olduğu için, tarihsel bir olgu (ya da Hegelci bir anlamda yalnızca tarihsel) değildir. Eğer bu yazarların öne sürdüğü gibi modernizmin "asla yerine geçilmediyse," bu sinema tarihinin sürmemesi nedeniyle değil, ama modernizm sinemasal biçimin evriminin en gelişkin evresini temsil ettiği içindir. Bu birçok kuramcının ve özellikle de film eleştirmenlerinin paylaştığı bir görüştür. Modern

sinemayla ilgili olan hiçbir bilgili kimse bu soruya yanıt vermekten kaçamaz. Bu modern sinema alanına girdiğimizde karşılaştığımız ilk önemli problemdir.

Modernizmin sinemanın en gelişmiş 'yetişkin' biçimi olduğu ve bundan dolayı onun projesinin asla bitmeyeceği doğru mudur? Sinemanın evrimini iki farklı açıdan kavrayabiliriz: işit-görsel teknolojinin gelişiminin ve onun estetik biçiminin bakış açısından. Teknik ve endüstriyel bir araç olarak sinema çevremizdeki dünyanın algısal verilerini ifade etmede ve yeni duyumsal uyaranı yaratmada teknik ilerlemenin değişimlerine tabidir. Estetik yanları hesaba katalım ya da katmayalım, 1940'larda yapılan bir film açık bir şekilde senkronik ses efektleri ve daha duyarlı ham film nedeniyle 1920'lerdeki filmlerden daha geniş bir duyumsal uyaran alanını aktarabilecektir. Benzer bir biçimde 1960'larda bir yönetmen fiziksel gerçekliği sunmak için emrinde II. Dünya Savaşı sırasında olduğundan daha geniş bir teknolojik seçenekler alanına sahipti: renkli ya da siyah-beyaz film, farklı formatlar, zum da dahil çeşitli objektifler vb. Bundan dolayı bu göz ardı edilemez bakış açısından, sinemanın işit-görsel üstyapısı çok büyük ölçüde kendi estetik yeteneklerini biçimlendiren teknolojik gelişme trenine bağlıdır. Bununla birlikte hiç kimse 1960'lar modernizminin önceki dönemler karşısındaki teknolojik avantajları nedeniyle sinemanın üstün biçimi olduğunu öne sürmezdi. 'Sinema dilinin evrimi' bu aracın sadece teknik gelişmesiyle ilgili değildir.

Bir sanat dalı olarak sinema yakın tarihli bir olgudur ve kendi ifade araçlarını geliştirme sürecinde zorunlu olarak belirli evrelerden geçmiştir. Hiçbir sinema tarihçisi ya da kuramcısı bu gelişme sürecinin sinema tarihinde olmadığını öne sürmezdi. Sinemanın tarihyazımında bu sürecin öykü anlatımının belirli biçimlerinin, devamlılık kurgusunun ve farklı montaj biçimlerinin standart haline gelmesinden önce en azından 20-30 yıl sürdüğüne dair bir uzlaşma vardır. Tarihçilerin ve eleştirmenlerin düşünceleri hangi dönemde anlatı kurallarının standartlaştığı konusunda birbirinden gerçekten ayrılmaz. Thompson 1917'de klasik tarzın kendi temel anlatısal ve stilistik ilkelerine göre gerçekleştirildiğini söyler.[21] Benzer biçimde Burch kurumsal tarzın 1920'lerin başında tamamlandığını düşünür. Bununla birlikte sinemanın estetik gelişimine başka bir yaklaşım vardır; buna göre anlatı standardının yerleşmesi çok önemli bir ayırt edici özellik değildir. André Bazin'in açıklamasına göre, sinema dilinin evrimi, eksen noktanın sinemanın zaman ve mekanın devamlı temsiline dayalı yeteneğinin

[21] Bordwell, Staiger ve Thompson, *Classical Hollywood Cinema*, s. 157.

olduğu diyalektik bir süreçtir. "Sinema Dilinin Evrimi" adlı yazısında Bazin kesinlikle estetik bir bakış açısından 'sinema dilinin' evriminin alan derinlikli sahnelemenin ve kesintisiz plan-sekansların analitik montajın yerine geçmeye başladığı 1940'larda zirvesine ulaştığını öne sürer.[22] Ve yine başka bir bakış açısından, yani Rohmer'in bakış açısından, 1940'ların sonu bile netleşmiş bir 'klasik' sinema dönemi olarak düşünülemez. Bu görüşlerin zorunlu olarak birbiriyle çelişmediğini vurgulamalıyız, çünkü onlar farklı gelişme konularını göz önünde tutarlar. Thompson ve Burch klasik Hollywood anlatısının temel ilkelerinden bahsederler. Bazin filmin gerçekliği ifade etme olasılıklarından ve Rohmer de sinemasal ifadenin entelektüel kapasitelerinin incelenmesinden bahseder. Bu nedenle sinemanın evrimsel aşaması 1910'ların sonunda sona erdi mi ya da 1940'larda Bazin'in öne sürdüğü gibi gerçekleşecek bir gelecek var mıydı? 1960'lar evrimin zirvesi miydi ya da Peter Greenaway'in saçmalık düzeyinde öne sürdüğü gibi "Henüz bir film seyretmedik" mi?[23] Sinemasal ifadenin evrimsel rotasını uzatmada ne kadar uzağa gidebiliriz?

Burada kullanılan yaklaşıma göre, modern sanat filmi sinemaya özgü evrimsel sürecin son ürünü değildir. Hatta bu tamamen sinemaya özgü bir olgu değildir. Modern sanat filmi I. Dünya Savaşı sonrasında tiyatrodaki, edebiyattaki, müzikteki ve diğer sanat dallarındaki modernist dalgaya sinemanın yanıtıydı. Geç modernist sinema bir stil ya da pratik değil, ama özel bir dönemde genel olarak kabul edilmiş düşünceleri ve duyguları ifade etmek için çeşitli stilistik çözümleri uygulayan bir modernist sanat biçimiydi. Ve son tahlilde modern sinemanın bitmiş ya da bitmemiş karakteriyle ilgili sorun modern ve postmodernin daha geniş bağlamı içinde görülmelidir. Postmodern, modernizmin (ve sonuçta 'bitmemiş bir proje' olarak modernizmin) özel bir çeşitlemesi olarak ya da radikal olarak farklı bir olgu olarak düşünülebilir. Ancak şimdiye kadar anaakım, verimli, zengin, güçlendirilebilir ya da sadece aniden moda olarak değerlendirilen biçimlerin izleyicilerin ve sanatçıların gözünde birden modası geçmiş, içi boş ve marjinal olduğu tarihsel uğrak hiçe sayılamaz. Bu bir dönemin, bir modanın ya da bir eğilimin sona ermesi ve ona ne dediğimize bakmaksızın başka bir şeye dönüşmesidir. Ve belirli bir sanatsal pratik tamamen yok olmadıkça, her zaman eski ve modası geçmiş olduğu düşünülen o biçimlerin yerini alacak bir şeyler olacaktır.

---

[22] Ayrıca bkz. André Bazin *Qu'est que le cinéma?* (Paris: Ed. du Cerf, 1975), 74. Ancak daha önceki yazılarından birinde ("The Myth of the Total Cinema," 1946) ve kesinlikle estetik bir bakış açısından, "Sinema henüz yaratılmamıştır!" dedi. A.g.e., s. 23.

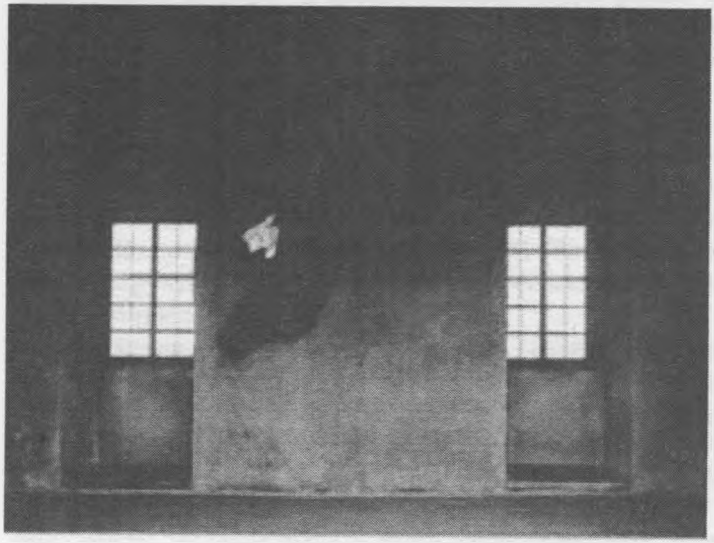
[23] Yönetmenle 1995'te yapılan ve 1997'de yayınlanan bir röportajdan.

1970'lerde sanatsal modernizmin genel gerileyişinin ardından Avrupa sinemasının evrimi diğer sanatlarınkine benzer bir eğilimi göstermiştir. 1980'lerin ve 1990'ların birçok önemli filmi modernizmin bulduğu stilistik ve anlatısal çözümleri –aslında atlama (jump-cut) ve kendini-yansıtan alıntılama gibi bunlardan bazıları yaygınlaşmıştır– kullanmayı sürdürse de, bu dönem boyunca temelde modernizme yabancı olan anaakım sanat filmi yapımında önemli bir estetik olguyla karşılaşırız. Sadece birkaçını anarsak, anlatının gerçek-olmayan karakterini öne çıkarmaya (oysa modernizmin başlıca amaçlarından biri anlatı kurmacasının gizeminin ortaya konmasıdır), anlatının ve stilin (modernizmin arılığına zıt olarak) heterojenliğine ve (modernizmin entelektüel püritenliğine zıt olarak) duygusal etkilerin yoğunlaştırılmasına işaret edebilirim. Bütün bu özellikler yalnızca modernizme göre değil, aynı zamanda ilkeleriyle de yenidir. Bir yanda evrimciler sinemanın en üst estetik anlamda 1980'lerde yalnızca ortadan kalkmamış, aynı zamanda postmodern sanatın genel ilkelerinin peşinden gitmiş olmasını kabul etmede zor zamanlar yaşamış olmalıdırlar. Avrupa sanat sineması klasisizme dönmedi; 1960'lar boyunca olduğundan başka bir şey haline geldi.[24] Bu hiçbir şekilde çoğu klasik anlatının modernizmin birçok buluşunu zaten kullanmış olması nedeniyle değildi. Diğer yanda stil analizcileri 1980'lerin ve 1990'ların karakteristik filmlerindeki klasik ve modernist biçimlerin önemli ölçüde iç içe geçmesini açıklamak zorundadırlar. Postmodern dönemin sinemasını anlamak için hem kitlesel eğlence biçimlerinin hem de sinemanın sanatsal kullanımının dönüşümü hesaba katılmalıdır. Televizyon, bilgisayar oyunları ve dijital canlandırma işit-görsel iletişimin, bu aracın tayfını önemli ölçüde değiştiren yeni biçimleridir. İşit-görsel sanatın yeni biçimleri yalnızca tıpkı modern sinema döneminde olduğu gibi, sanatlara ve iletişime daha yaygın olarak adapte edilen yeni işlevleri göz önünde tutulduğunda anlaşılabilirdir.

---

[24] Deleuzecu anlayışının ilginç bir çeşitlemesi Fransız film eleştirmeni Jean-Michel Frodon'un *L'âge moderne du cinéma français* (Paris: Flammarion, 1995) adlı kitabında bulunabilir. Onun görüşüne göre modern sinema *'sinemanın özünü,' yani diğer bütün düşünce sistemlerinden (bilim,* ideoloji vb.) farklı olan yeni bir düşünce tarzını gerçekleştirmeye yönelik bir girişimdi. Ancak modern sinema marjinal kaldı ve bu proje daha sonra yeni elektronik medya tarafından üstlenildi. Frodon 'sinemanın özünü' ortaya koymaya yönelik modernist projenin kısmi bir başarısızlık olduğunu ve sinemanın evriminin başka bir şeye dönüştüğünü ileri sürer. Bu düşünce silsilesi tutarlı bir şekilde geliştirilebilir, insanın 'sinemanın özü' kavramından vazgeçmesini ve sinemanın yalnızca bir, nihayetinde geçici olan tezahürü olduğu işit-görsel ortamın özü kavramını kabul etmesini sağlayabilirdi.

KISIM İKİ



Resim 3: *Kurdun Saatı* (Bergman, 1968)

Modernizmin Biçimleri

: 3 :
MODERN SANAT SİNEMASI: STİL Mİ, HAREKET Mİ?

Kısım İki 1960'lardaki ve 1970'lerdeki modern sinemanın temel biçimsel çeşitlemelerinin bir tanımlamasını veriyor. Anlatı, türler, görsel stil ve genel kompozisyon ilkeleri analizimin konusu olacak. Modernist biçimlerin çeşitliliğiyle ilgili yararlı genellemelere varmaya ve bunları desteklemek için gerekli birçok örneği sağlamaya çalışacağım. Modern sinema olgusuna tarihsel bir perspektiften yaklaşacak olan Kısım Üç'te daha fazla örnek bulunabilir.

Kuşkusuz örnekler çoğaltılabilirdi, ancak anlaşılsın diye, verili bir kategoriyi açıklamaya yeterli olduklarını ümit ederek kendimi en dikkat çeken ve tipik olan örneklerle sınırladım. Ancak bu genel kategoriler Ek bölümünde bulunun ülke ve yapım yılıyla birlikte düzenlenen bir grafikte listelenen 241 filmlik bir külliyatın analiziyle geliştirildi. Bu grafik bu dönemin en karakteristik Avrupa modern filmlerinin özetidir.

Sinema tarihinde *stil* kavramı çeşitli bağlamlarda kullanılır, ancak genellikle bu kavram ulusal bir film üretiminin özel dönemlerine ve belirli bir hareketin en önemli filmlerinde yaygın olan biçimsel özelliklere işaret eder. Aynı zamanda herhangi bir dönemin ve herhangi bir kültürel bağlamın bir filmindeki 'yumuşak aydınlatma stili,' 'uzun çekim stili' ya da 'derin odak stili' gibi tek bir tercih olabilen belirli teknik çözümlerin sistematik uygulanışını adlandırmak için de kullanılır. Bu tip teknik tercihlerin rastlaşması filmin biçiminin, özel bir kültürel bağlamın estetik bir işlevi olan etkileyici niteliğini belirttiği için, bu tip teknik özellikler stil kavramı altında birbirleriyle daha fazla ilişkili oldukça, bu kavram sayesinde kültürel ya da tarihsel bir bağlamla ilgili daha fazla bilgi sağlanır. Örneğin dışavurumcu aydınlatma tarihsel ya da kültürel bir bağlamla ilgili görece yansız bir efekttir. Bu aydınlatma 1920'lerden itibaren sinema tarihinin çeşitli dönemlerinde varolmuştur. Ancak onun derin odak görüntülemeyle ilişkisi 1940'larda ortaya çıkan oldukça benzersiz bir stilistik olgudur ve bütün bir 1950'lerin karakteristiğidir ve 1960'larda ortadan

kalkmıştır. Geçmişe dönüş (flashback) anlatısı tekniğiyle birleşen bu aydınlatma genel olarak kara filmin en karakteristik stili olarak kabul edilir. Ve eğer kara filmin stilini tanımlamayı istiyorsak, yalnızca onun karakteristik özelliklerini sıralamamız değil, aynı zamanda neden bu özelliklerin diğerlerinde değil de, bu stilde buluştukları konusunda bir açıklamayı bulmamız gerekir. Stile dair geniş anlayış onun dar, teknik anlamıyla çelişmez; bu, bağlamsal bir açıklama aracılığıyla bir dizi ilgili teknik arasında ilişki kurar.

Modernizmden *özel* bir stil olarak bahsetmek bizi bu özel stili oluşturan kültürel ve/ya tarihsel bağlamı belirlemeye zorlanmanın en hassas durumuna yerleştirir. Bu görevin zorlukları sayısızdır. Birincisi, sinemasal modernizm, sinemadaki diğer bütün stilistik hareketlerden farklı olarak, uluslararası bir olgudur, bu nedenle onun arka planı bağlamında bir unsur olarak özel bir ulusal-kültürel gelenek belirlenemez. Ayrıca modernizmin tarihsel bir arka planını oluşturmak çok zordur, çünkü onun dönemi sinema tarihindeki diğer stillerin ortalama dönemine göre (dört, beş yıl) aşırı derecede uzundur. Söylemesi bile gereksizdir ki, modernizmin durumunda tek bir dönemden değil, iki dönemden (1919-1929 ve yaklaşık olarak 1950-1975) bahsederiz. 20. yüzyılın ortasındaki bu elli yıllık dönem bu yılları 'modernist bir film stilinin' genel bir tarihsel arka planı olarak düşünmeyi zorlaştırmaya yetecek kadar olaylıydı. Sonuncusu ve en önemlisi, modernizmin en göze çarpan özellikleri sinemaya özgü değillerdir; daha ziyade bunlar genel olarak modern sanatın stilistik özelliklerinin sinemasal uygulamalarıdır. Genel olarak söylersek, modern film özel bir film stilinden ziyade modern sanatın özel bir versiyonudur. Modern sanatın temel estetik ilkeleri (öznellik, kendini yansıtma ve soyutlama) estetik biçimleri çok genel bir düzeyde stilden daha fazla belirler. Ve Greenberg modernizme sanatsal bir "dönem stili" derken haklı olsa bile, hem modernizm 1920'lerden 1970'lere kadar süren bir sinema olgusu olmadığı için hem de sinemasal modernizm heterojen bir stilistik esinin ürünü olduğu için sinemayla ilgili aynı şeyi yapmamıza engel olunur.

Modernizm sinemada özel bir stil değildir; daha ziyade *anlatısal sanat sinemasında*, farklı (modern) film stillerini ortaya çıkaran farklı modernist hareketlerin etkisidir. Böylece sinemada modernizmin iki kez ortaya çıkışını ve iki dönem arasındaki farklılıkları açıklayabiliriz. Modernist sinemanın iki dönemi sanat dallarındaki birincisi 1910'larda ve 1920'lerde, ikincisi de 1960'larda olan iki önemli avangardı ya da modernist dalganın ardından geldi. İki dönemde de modern sinemanın biçimleri sanatsal modernizmin mevcut biçimlerine uyarlandı.

Bu da bizi erken ve geç modern sinema arasındaki ayrımın temel nedenine getirir: sessiz ve sesli sinema arasındaki farklılık. 1920'lerin modernist sineması sinemanın estetik potansiyelini modern sanatın amaçlarına uygun olarak kullanma girişimiydi. 1920'lerde bu *sessiz sinemanın* modern sanatı anlamına geldi. Bu açıdan, senkronize sesin olmaması bir kusurdan ziyade değerli bir nitelik olarak görülmelidir, çünkü sessiz sinema filmin soyut, doğalcı olmayan niteliğini öne çıkardı. Sesin ortaya çıkışı bu nedenle birçok yönden sessiz sinemanın estetiğini paramparça etti. Bazı estetik kuramcıları 1930'larda krizi anladılar. Rudolf Arnheim onların en karamsar olanıydı. Arnheim sesle birlikte filmin kendi sanatsal niteliğinin temeli olan estetik homojenliğini ve saflığını ilk ve son kez yitirdiğini öne sürdü.[1] Filmin soyut özellikleri üzerine çalışan yönetmenlere ve kuramcılara göre senkronize ses sinemanın kendi estetik potansiyelinden uzaklaşarak yüzeysel gerçekçiliğe ve teatralliğe yönelmesine neden oldu. Anti-sinemanın ya da arı olmayan sinemanın simgesi olarak tiyatro yeniden önem kazandı. Carl Dreyer'in 1933'te belirttiği gibi, "Sesli film kendisini konsantre biçimde bir tiyatro oyunu gibi sunar."[2] Dreyer "filme alınan tiyatronun" tehlikeleri konusunda uyarılarda bulundu. Arnheim da 1938'de sesli filmi eleştirirken, sesli filmin tiyatroyu taklit ettiğini belirtir. Béla Balázs daha iyimserdi. Sesli sinemanın sessiz sinemanın evriminde bir 'felaket' olduğunu ve sanatsal olarak 1930'ların sesli filmlerinin 1920'lerin sessiz filmlerinden daha niteliksiz olduğunu kabul etti, ancak aynı zamanda bunun geçici bir durum olduğunu düşündü. Sesin tamamen yeni bir sanat için potansiyele sahip olduğunu anladı. Onun formüle ettiği bir gerekliliğe göre, yeni teknik yalnızca sessiz filmin yerini almamalı, aynı zamanda sunmak için yeni bir konuyu tercih etmeliydi.[3] Balázs tamamen yeni bir estetiğin geliştirilmesi gerektiğini, sinemayı yeniden modern sanatların patikasına sokmak için yeni soyutlama olasılıklarının bulunmasının zorunlu olduğunu anlayan ilk kişiydi. Anlatısal sanat-filmi pratiği senkronize sesin neden olduğu artırılan gerçekçiliğe karşı *sinemasal soyutlamayı yeniden yaratmak* zorundaydı.

---

[1] Rudolf Arnheim, "The New Laokoon," *Film as Art* içinde (Berkeley: University of California Press, 1957).

[2] C. Theodor Dreyer, "The Real Talking Film" (1933), *Dreyer in Double Reflection* içinde, der. Donald Skoller (New York: Da Capo Press, 1973), s. 54.

[3] Béla Balázs, *Der Geist des Films* ile karşılaştırın (Halle/Saale: Verlag Wilhelm Knapp, 1930).

Sinemada modernizmin ikinci evresi *sesli filmin* sanatsal pratiğinin sanat dallarındaki ikinci modernist dalgayı karakterize eden ilkelere uygun olarak modernleşmesiydi. Sinemasal soyutlama modelleri zaten 1950'lerde 1920'lerdekinden farklıydı. Doğal olarak kültürel ve estetik bağlam da farklıydı. Bu nedenle sinemada modernizmin 'geri dönüşü' *aynı* modernizmin geri dönüşü değildi. Bu yalnızca II. Dünya Savaşı'ndan on yıl sonraki farklı bir dünyanın soyut sanatı değildi, aynı zamanda onun çok farklı sanatsal referansları vardı. Sinemanın ikinci modernist dalgası resim ve müzik yerine erken modern sinemanın iki önemli düşmanı olan edebiyat ve tiyatroya bel bağladı. Erken modernizmin soyutlamasının estetik hedefi katıksız bir görsel biçime varmaktı, ikinci modernist dalganın soyut biçimlerinin hedefi ise katıksız bir zihinsel temsile ulaşmaktı. Ve erken ve geç modernist sinema arasındaki gerçek farklılık, erken modernizmin birleşik bir anlayış üzerine kurulu olmasıydı, oysa geç modernizmin soyut biçimleri fazlasıyla, 'zihinsel temsilleri' dünyanın farklı yerlerindeki yönetmenlere uygun olarak ortaya çıkmış olan kültürel bir arka plan tarafından belirlendi. Bu da sinemada ilk gerçekten uluslararası sanat hareketi olan geç modernizmin çeşitli stiller ve eğilimler içinde gerçekleşmesini sağladı.

İki modern dönemin de sonunda dikkate değer teknolojik gelişmeler buluruz: 1920'lerde senkronize ses; ve 1970'lerde video ve dijital görüntü. Her iki gelişme de sinemanın yapısı ve geleceğiyle ilgili düşünceleri önemli ölçüde değiştirdi. İki modernizm de anıldıkları sıra ile sanatsal modernist hareketlerin sonunda ortaya çıktı ve her biri hareketli görüntü teknolojisinin gelişiminde önemli bir adım tarafından durduruldu. Bu da teknolojik yeniliklerin ilk olarak sanat-filmi kurumundan önce ticari eğlence endüstrisi tarafından kullanıldığını ve ikinci olarak da bu teknolojik yeniliklerin kullanılmasının modernist film hareketinin yaratılmasında yalnızca dışsal sanatsal etkilerden ilham alma düzeyinde bir rol oynadığını akla getirir. Eğer üst düzeyde soyut bir entelektüel üçüncü modernist dönem ortaya çıkacaksa, bunun büyük ölçüde dijital çağda geliştirilen biçimlere ve tekniklere dayalı olacağını öngörme riskine giriyorum.

Bu eğilimlere *modern* adı verilmesi modern sanatın bazı genel estetik özelliklerine bağlılığı yansıtır. Bunun ötesinde, modern sinemayı özgül olarak sinemasal bir olgu olarak analiz etmeliyiz. Bu nedenle modern sinemayı anlamak, çoğu modern film, aynı zamanda çoğu modern sanat yapıtı arasında bulunabilecek temel benzerlikler düzeyinde biçimin incelenmesini gerektirir. Modernizmin sinemada uluslararası bir olgu olduğu

gerçeğini anlamak bizi homojenliği genel modernist ilkelerin ortaya çıkarıp çıkarmadığı ya da tersine farklılıkları, modern sinema tanımlanırken göz önünde tutulması gereken modernizmin 'döllediği' çeşitli kültürel özgüllüklerin ve ulusal sinemaların geleneklerinin ortaya çıkarıp çıkarmadığı sorusuna götürür. Modern sinemadan yalnızca kendini yansıtma, stilistik saflık ya da soyutlama açısından bahsetmenin genelde modernist sanatın benzerliklerinden öteye götürmemesi riski vardır. Bunun yerine bu ilkelerin farklı ulusal sinemaları modernleştirme ve çeşitli *modern film biçimlerini* yaratma tarzlarına bakmamız zorunludur. Çünkü çeşitli modernist biçimler kesinlikle sinemanın özümsediği çeşitli geleneksel kültürel miraslara bağlıdır. Hollywood klasisizmiyle karşılaştırıldığında modernizm neredeyse tek tip 'rahatsız edici' anlatı pratikleri dizisi olarak görünebilir. Kültürel modellerin ve geleneklerin çeşitliliğiyle dengelendiğinde ve bütün ulusal sinemalara az ya da çok nüfuz ettiğinde modernizm sanat sinemasındaki çok biçimli bir modernleşme eğilimi olarak görünür. Modern sinemayı estetik bir modernleşme hareketi olarak anlayarak modern film biçimlerini analizimiz modernizmin geleneksel kültürel (sinemasal ve sinemasal olmayan) geleneklerle birlikte ortaya çıkardığı çeşitli modellere odaklanacaktır.

: 4 :
MODERN SİNEMADA ANLATIM

Modern sinemanın en etkileyici biçimsel özelliği anlatımı işleme ve onu öykü anlatımıyla ilişkilendirme tarzıdır. Modern sinemayla ilgili yaygın bir düşünce, onun net bir başlangıcı ve sonu olan bir öyküyü anlatırken, onu izleyicinin anlaması güç olan bir şekilde anlatması ve birçok ayrıntıyı ve açıklamayı, çözmesi için izleyicinin imgelemine bırakmasıdır. Dahası modern sinemanın krizi tarihsel olarak çoğu kez modern sanat sinemasının çok sayıda izleyiciye çekici gelebilecek 'anlaşılabilir' ve 'cazip' öyküyü anlatmaya isteksiz oluşuyla ilişkili olmuştur; bu tutum özellikle 1970'lerin başında radikal hale geldi. Bu arada modern yönetmenler bir yandan yapımcının ve izleyicinin 'normal' öyküler talebinin, diğer yandan 'öykü anlatımının esasen imkansızlığının' neden olduğu ikili baskıdan şikayet ettiler. Bu durum en iyi Wim Wenders'in modern sanat sinemasının yasını tutan filmi *Olayların Gidişi* (*Der Stand der Dinge*, *The State of the Things*, 1982)'nde tanımlanır. Bu filmde yönetmen Munro aşağıdaki nükteyle öykü anlatımı üzerine görüşünü özetler: "Öyküler sadece öykülerde olur."

Modern sinemanın anlatımla ilgili sorunu Deleuze tarafından Bölüm 3'te bahsettiğim ve kavramsal çıkış noktamız olacak olan felsefi bir biçimde özetlendi. Öykü anlatımıyla ilgili bütün sorunlar insan eylemlerinin insan ilişkilerinin geleneksel usullerinden ve modellerinden kopuk oluşundan ortaya çıkar. Deleuze'un dünyaya temel 'inançsızlık' dediği durum budur ve buna genel olarak 'modern yabancılaşma' denir. Deleuze'a göre modern sinemanın işlevi dünyaya inancı restore etmek, bireyle ile dünya arasındaki geleneksel ilişkilerin yerine yeni ilişkileri geçirmektir. Burada modern sinemanın bu 'restorasyonu' başarmaya çalışma yollarını görmekle ilgileniyoruz. Başka bir deyişle, modern sinemanın insan eylemlerinin gerçekçi nedenleri ve sonuçlarına geleneksel güvenin olmadığı öyküler anlatmak için hangi biçimleri yarattığını göreceğiz. Modern sanat sineması temel olarak anlatısaldır, ancak onun anlatı biçimleri klasik anlatı sinemasında bilinmeyen ya da nadiren ortaya çıkan karşılıklı etkileşimlere dayanır, çünkü bunlar fiziksel ilişkiye değil, ama zihinsel tepkilerin farklı biçimlerine bağlıdırlar. O alışılmamış insan etkileşimleri modern sanat sinemasının özel anlatı modellerini ve türlerini belirler.

Neyse ki modern sanat sinemasının anlatı tekniklerinin haritasını çıkarma işinin çoğu David Bordwell tarafından oldukça ufuk açıcı kitabı *Narration in the Fiction Film*'de yapılmıştır.[1] Bordwell çeşitli modern sanat filmlerinin anlatı tekniklerinin mükemmel bir analizini yapar ve çoğu zamanın testinden geçmiş olan genellemeler yapar. Bordwell'in klasik kuraldan farklı olan modern anlatı teknikleriyle ilgili temel kavramlarının kısa bir değerlendirmesini yaparken, klasik olmayan anlatı biçimlerini tanımlayan kategoriler içinde yapılabilecek olan başka bir ayrımı öne süreceğim.

Bordwell'in klasik olmayan anlatı sinemasının anlatı tekniklerini tanımlamasında dikkat çeken ilk nokta, bu tanımlamanın klasik tarzdan farklı olan ve ayırt edici özelliği farklı anlatı tarzları arasında sürekli gezinmek olan Godard'ı modern anlatımın özel bir durumunun temsilcisi olarak eklediği bir değil, üç farklı tarzı içermesidir. Bordwell klasik olmayan anlatım tarzlarına dair kategorilerini geliştirmek için popüler eğlence filmlerinden örnekler vermez; bu da anlatı teknikleri söz konusu olduğunda, klasik olmayan tarzların yalnızca sanat filmleri tarafından kullanılırken, popüler filmlerin klasik tarz içinde yapıldığını akla getirir.

Bu durum Bordwell'in sınıflamasındaki küçük bir terminolojik soruna dikkat çeker. 'Klasik' anlatım dediği tarzı baştan sona tartıştıktan sonra, diğer tarihsel anlatı biçimlerini tartışmaya devam eder, ancak onlardan hiçbirini 'klasiğin,' 'modernden' başka bir şey olmayan kategorik karşıtıyla bir tutmaz. Bordwell sınıflamasının temel olarak tarihsel olduğunu iddia eder. Onun anlatı 'tarzları' "tarihsel olarak tanımlanmış bir grup filmde kullanılan oldukça istikrarlı ve tutarlı anlatısal ilkelerden" oluşur.[2] Ancak daha yakından bir bakış onun örneklerinin büyük çoğunluğunun aslında erken ve geç modernist sanat sinemasından alındığını, Japon yönetmenler Yasujiro Ozu ve Kenji Mizoguchi'nin de tek istisnalar olduğunu gösterir. Bu tarihsel bir bakış açısından tamamen anlaşılabilirdir, çünkü farklı klasik olmayan anlatı aygıtlarının büyük ölçüde bu iki modernist dönemde ortaya çıktığına dair bir şüphe olamaz.

Ancak bu Bordwell'in 'klasiğin' karşısına koyduğu normların basitçe modernistin çeşitlemeleri olup olmadığı sorusunu gündeme getirir. Bordwell sanat-sineması anlatımının tarihinin

---

[1] David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985).

[2] Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, s. 150.

izlerini sürerken, aslında modern sinemanın gelişmesinin tarihini anlatır: *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) ile başlar, 1920'lerden Gance ve Epstein'ın filmleriyle devam eder, 1930'ları ve 1940'ların büyük bölümünü atlayarak "geçiş olgusu" dediği Yeni-Gerçekçiliğe ulaşır ve sonunda 1950'lerin sonuna ve 1960'lara, geç modernizmin kalbine varır. Aynısı 'tarihsel materyalist' tarzda da vardır: 1920'lerden ilk önemli örnekler Eisenstein'ın filmleri ile Kozintzev ve Trauberg'in *Novyy Vavilon* (*The New Babylon*, 1929) filmidir, bunların ardından 1960'ların sonu ve 1970'lerden Godard ile Straub ve Huillet gelir. 'Parametrik anlatıma' gelince, Bordwell'in başlıca örneği Bresson'un *Cahiers du cinéma*'nın ilk modernist başyapıtı diye övdüğü *Yankesici* (*Pickpocket*, 1959) filmidir ve Bordwell parametrik anlatımın önemli örnekleri olarak Dreyer'i, Ozu'yu ve Mizoguchi'yi örnek gösterir. Dreyer kariyeri boyunca açıkça önemli bir modernist auteur olduğu halde, Ozu ve Mizoguchi listedeki bu kategoriye uymayan başlıca isimlerdir. Bununla birlikte onların filmleri yalnızca bazı ayrıntılarıyla anılırlar ve klasik olmayan sinemanın tutarlı örnekleri değildirler ve bu hiçbir filmi anılmayan Mizoguchi için özellikle doğrudur.

Aslında Bordwell basitçe kendi 'klasik olmayan' anlatı normlarını modernizmin anlatı biçimleriyle bir tutma olasılığını çok iyi bilir. Bu kategorilerden her birine 'modernist' denebileceğini açıkça ifade eder. Ve bu terimi uygulamaya oldukça isteksiz olmasının nedeni, bu tarihsel etiketi başka bakımlardan Avrupa modernizminin etkisi altında olduğu tanıtlanamayacak yönetmenlere takmayı istememesidir. Ancak yukarıda gördüğümüz gibi, anılan bu tür auteurler bu sınıflama için zaten çok önemli örnekleri temsil etmeyen yalnızca Ozu ve Mizoguchi'dir.[3]

Bu isteksizlik Bordwell'in kategorik sistemindeki bir belirsizliği gösterir. Bordwell'in sinemanın bir 'tarihsel poetikasını' geliştirmeye dair ana projesine uygun olarak bu sistem teknik ve tarih arasındaki ara yoldur.[4] Tarihseldir, çünkü yalnızca birkaç

---

[3] "Önemli ayrım, bu tip hareketlerin etkisini bütün parametrik filmlerin üzerine yerleştirmememizdir. Her özel bağlamda açıklanması gereken nedenlerle, oldukça farklı dönemlerde ve kültürlerde yönetmenler parametrik ilkeleri kullanmışlardır... Buna 'modernizm' deyip demememiz, yalnızca bir estetiğin açık bir şekilde formüle edilmesinden sonra eleştirmenlerin ve izleyicilerin belirli tartışmalı filmleri kavramasına yardım eden dışsal bir normu oluşturmalarının mümkün olduğunu kabul etmek kadar önemli değildir." Bordwell, *Narration in the Fiction Films*, s. 310.

[4] Anlatımın bu açıklaması bilginin değerli bir alanının gelişimini cesaretlendirebilir: sinemanın tarihsel poetikası. Bordwell, *Narration in the Fiction Films*, s. 336.

örneğe olanak sağlayan soyut bir kategorik sistemden ortaya çıkmaz. Başka bir deyişle bu bir tarihsel sınıflandırmadır. Ancak Bordwell'in kategorilerinin hiçbirini tarihsel bağlamlarla ilişkilendirmemesi anlamında tekniktir ve herkesin bunları sinema tarihinin herhangi bir döneminde bulma olasılığını açık bırakır. Bu belirsizlik anlatı tekniklerinin bir kez kabul edildikten sonra aslında herkes, her yer ve her zaman için mevcut olduğu olgusundan ortaya çıkar. Ancak tarihsel 'anlatım tarzları' belirli dönemlerde ve dünyanın o değil de bu bölgelerinde moda olan belirli teknikler kümesidir. Ve eğer böyleyse özel bir tekniğin neden sürekli olarak orada değil de burada, başka birinde değil de özel bir dönemde ortaya çıktığını açıklamaktan kaçmak çok zordur. Başka bir deyişle, eğer klasik olmayan anlatı tarzlarına Bordwell'in dediği gibi kolayca modernist diyebiliyorsak ve bağlamsal açıklamanın zorluğuyla yüzleşmeye hazırsak, bunu neden yapmayalım? Görünüşe göre Bordwell doğrulanması ampirik incelemenin ötesine geçebilecek olan tarihsel genellemeler riskine girmemede dikkatliydi. Kitabını tam da Avrupa modernizminin ortadan kalktığı sırada yazıyordu ve onun yörüngesiyle ilgili kesin hiçbir şey yoktu. Yirmi yıl sonra tablo daha nettir: modernizm bitti ve artık biz kesinlikle Bordwell'in klasik olmayan anlatı tarzlarının, birinin ya da diğerinin değil, tümünün modern anlatım diyebileceğimizin özel çeşitlemeleri olduğunu iddia edebiliriz.

Bu tarzların özünü oluşturan tekniklerin ya da onların ilkel öncülerinin çoğu 1920'ler döneminde ortaya çıktı. Onların her biri sinemanın sanatsal kullanımının modern çeşitlemesini yaratmaya yönelik bir girişimi temsil etti. 1940'ların sonundaki Yeni-Gerçekçilik (daha sonra tartışacağım) klasik olmayan anlatı tekniklerine biraz daha anlatı özelliği ekledi, ancak bunlar klasik anlatı normlarına daha sonraki modern sanat-sineması anlatımının geliştirdiği özellikler kadar radikal bir şekilde karşı değildi. Yeni-Gerçekçilik yalnızca klasik anlatımı gevşetti, 1960'larda Amerikalı yönetmenlerin bile izleyecekleri bir modeli ve her türlü deneysellik için uygun bir hareket noktasını mümkün kıldı. Modern anlatı teknikleri gerçekten 1950'lerden başlayarak, 1960'lar ve 1970'ler boyunca yani geç modernist dönemde yeni çeşitlemeler yaratmaya ve geliştirmeye başladı.

Bizim bakış açımızdan, Bordwell'in kategorilerinin büyük yararı, modern film anlatımının aslında tek bir homojen sistemden değil, modern sanat içinde izledikleri modellere uygun olarak bir dizi farklı tarzdan ya da anlatı stilinden oluştuğunu göstermesidir. Onun 'sanat-sineması anlatımı' dediği, kabaca söylersek, modern edebiyatın, özellikle de *yeni romanın* (*nouveau roman*) sinemasal

bir çeşitlemesidir. 'Tarihsel-materyalist' anlatım Bertolt Brecht, Alfred Döblin ve Erwin Piscator'un modern politik tiyatrosu modelini izler. Ve 'parametrik anlatım' her şeyden önce modern dizisel (serial) müziğe* ve soyut resme borçludur. Bunlar modernizme bağlılıkla ilgili tek biçimler değildir; tersine onların tümü modern sanata farklı bir yaklaşımı temsil ederler.

Açıkça modernist paradigmaya ait olmayan, ama klasik olmayan anlatı yöntemlerini kullanan filmlerle ya da yönetmenlerle ne yapacağımız sorusu hâlâ duruyor. Bu soru modern öncesi (ya da modernler arası) dönemden ziyade postmodernde daha fazla göze çarpar. 1980'lerde ve 1990'larda bazı modernist anlatı teknikleri yalnızca Avrupa'da değil, Amerika'da da giderek daha popüler hale geldi ve bunlardan bazıları Hollywood eğlence endüstrisi tarafından açıkça kendine mal edildi. Diyelim Ozu ya da Mizoguchi 'parametrik tarzın' modernist olmayan kullanıcıları olarak istisnalar iken, David Lynch, Quentin Tarantino, Coen kardeşler ya da *Çarpışma* (*Crash*, David Crononberg, 1996) veya *Dövüş Klubü* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) gibi filmler muhtemelen nitelikli Hollywood yapımının dünyasına sızan birkaç gelişkin modernist anlatı işleminin sistematik tezahürleridir. Eğlence endüstrisi her türlü tekniği, eğer geniş bir izleyici topluluğu onu tüketecekse, içine alabilir. Bu modernist sanat sinemasının türettiği her şeyin bir gün bir Hollywood klişesi haline geleceği anlamına gelmez (sinema-gerçek ya da radikal diziselcilik muhtemelen hiçbir zaman Hollywood eğlencesine girmeyecektir), ancak ilk olarak entelektüeller için tasarlanmış, daha sonra moda olmuş ve sonunda herkesin gerçekten anladığı ve bu nedenle eğlencenin amaçlarına uygun olan bir model haline gelmiş birkaç anlatı tekniği hâlâ vardır. David Lynch 1960'ların ve 1970'lerin Hollywood'unda *Mulholland Çıkmazı* (*Muhholland Drive*, 2001) gibi bir filmi asla yapamazdı. Hollywood'un bu dönemde modernizme en büyük hoşgörüsü Paul Mazursky'nin, John Schlesinger'in, John Cassavetes'in ya da Bob Rafelson'un biraz Yeni-Gerçekçi stiliydi. *Mulholland Çıkmazı*'nın yalnızca yapılması değil, aynı zamanda yönetmeni David Lynch'in bir Oscar adaylığı kazanması gerçeği de, modern sinemaya Alain Resnais ve Alain-Robbe Grillet tarafından üst düzeyde bir avangard unsur olarak sokulmuş olan anlatı belirsizliğinin kırk yıl sonra bir

* Dizisel müzik: Besteci tarafından önceden oluşturulan bir kümeden (veri tabanı da diyebiliriz) alınan müzik öğelerinin (nota, nüans vb.) bir dizi şeklinde (hangi öğenin diğerinden sonra nasıl geleceği saptanarak) kullanılmasıyla oluşturulan besteleme yöntemi. (DEÜ, GSF, Müzikoloji Bölümü'nden Dr. Cihan Işıkhan'a bu bilgiyi sağladığı için teşekkür ederiz. Ç. N.)

anaakım norm haline geldiğini kanıtlar. Aynı durum postmodern dönemde Asya sanat sineması için geçerlidir. Modern anlatım 1980'lerde ve 1990'larda sanat-sineması endüstrisinde sıradan gündelik pratik haline geldi. Modernist dönemde belirsiz ve üst düzeyde seçkinci olarak görülen sanatçılar önceden anlaşılması güç olan modernist stillere bağlı kalarak popüler eğlendiriciler olabildiler.

Macar yönetmen Miklós Jancsó bunun en şaşırtıcı örneğidir. Onun filmleri her zaman 'tamamen ciddi' modernist soyutlamanın örnekleri olmuştur ve onun olay örgüleri tarihsel trajedilere benziyordu. 1990'ların sonunda ve 21. yüzyılın ilk on yılında yaptığı filmlerde üst düzeyde eksiltili (elliptical) anlatı tarzıyla birlikte kendi dekoratif 'bale' stilini sürdürdü. Ancak aynı stil şimdi popüler komedileri ve politik taşlamaları yapmak için kullanılıyor. Yeterince tuhaf bir şekilde onun ülke içindeki ünü asla daha fazla olmamıştır.

Bu noktada genişletilmeyi bekliyor olan bir probleme varıyoruz. Eğer anlatımın modernist özellikleri sanat sinemasının kendini modernleştirmek için geliştirdiği ve daha sonra da öne sürdüğüm gibi eğlence filmleri için bile sıradan bir pratik haline gelen teknikler ise, o zaman modernist olmayan sanat sineması gibi bir şeyi nasıl tanımlayabiliriz? Eğer bütün klasik olmayan anlatı teknikleri modernizme aitse, modernizm öncesindeki, sırasındaki ve sonrasındaki sanat sinemasının ayırt edici özellikleri nelerdir? 'Modernist sanat filminin' anlatımı sorunlarına girmeden önce, ilk olarak 'klasik sanat filmini' anlamamız gerekiyor.

Klasiğe Karşı Modernist Sanat Filmleri

Açıkça klasik eğlence kategorisine uyan filmlerden çok klasik tarz içinde sanatsal olarak değerlendirdiğimiz filmlerin karakteristik anlatı özelliklerine bakmalıyız. Bu ayrım modern sinemayı anlamak için temeldir. Bunun için, etkileyici bir şekilde yeni bir kategori sistemi yaratmak zorunda değiliz. Bunun yerine, Bordwell tarafından modernist paradigmaya ve diğerlerine de ait sanat filmlerinin özellikleri olan klasik olmayan sinemanın çeşitli kategorileri altında listelediği anlatı özelliklerini bulmamız gerekiyor.

Aşağıdakiler Bordwell'e göre klasik normdan uzaklaştıkları ölçüde anlatı tekniklerini tanımlayan en önemli özelliklerdir: gereksiz olmayan olay örgüsü (suzhet) yapısı; tür kurallarının fazla motive etmediği, bu nedenle yaygın bir türle kolayca ilişkilendirilemeyecek bir öykü; epizodik yapı; olay örgüsünün zamansal motivasyonu olan zaman sınırlarının ortadan

kaldırılması; olay örgüsünden çok karaktere ve 'insanın durumuna' yoğunlaşma; düşler, anılar, fantezi gibi farklı zihinsel durumların kapsamlı temsili; stilistik ve anlatısal tekniklerde özbilinç; anlatı motivasyonunda ve zamandizininde sürekli yarıklar; ertelenen ve dağınık açıklama; öyküyle ilişki kuran bir öznel gerçeklik; olay örgüsündeki neden-sonuç zincirinin gevşemesi; bir motivasyon olarak tesadüfün yaygın kullanımı; olay örgüsü içinde eylemden ziyade ruhsal tepkilere dikkat etme; imgelerin gerçekçi bağlantısından ziyade simgesel bağlantısının sık sık kullanılması; zamansal düzenin radikal yönlendirilmesi; öykünün yorumlanmasıyla ilgili artırılan belirsizlik; açık-uçlu anlatılar; öyküyü 'retorikleştirme,' yani olay örgüsünü retorik (çoğunlukla politik) argümanlara tabi kılma; aşırı politik didaktizm; kolaj ilkesinin kullanılması; stilin anlatıma egemenliği; ve dizisel (serial) inşa.

Bu özelliklerin yakından incelenişi bunların iki genel kategoriye ayrılabileceğini gösterir. Birinci kategori, etkisi karakterlerin, ortamın ya da öykünün kendisinin çok katmanlı bir tanımlanışını yaratmak olan özelliklerden oluşur. Bu özelliklerin işlevi izleyicinin dikkatinin olay örgüsünün doğrudan neden-sonuç zincirinden nedensellikle yalnızca dolaylı ilişkili ya da ilişkisiz olan enformasyona yöneltildiği bir *karmaşık anlamlama sistemi* yaratmaktır. Benim iddiam bu özelliklerin (en azından geçen iki yüzyıl boyunca Batının sanata dair sağduyulu anlayışı içinde) bir tür sanatsal niteliğin ortaya çıkması için gerekli (ama yeterli olmayan) koşul olduğudur. Bunlar, film klasik ya da modern olsun, sanatsal iddialar taşıyan bir anlatı tarzının özellikleridir. Genelde sanat sinemasının anlatı özellikleri dediğimizin 19. yüzyılın gerçekçi romanının ve psikolojik burjuva dramasının anlatısal ve dramatik özelliklerinden ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Daha önce öne sürüldüğü gibi, 1920'lerde ve 1960'larda sinemadaki modernist hareketler, Hollywood film yapımının büyük bölümünün dayandığı ucuz roman edebiyatına karşı olmaktan çok, sanat sinemasına dair 19. yüzyıla dayanan anlayışa karşı olarak ortaya çıktı. İki modernist dalga da sona erdiğinde, anaakım sanat sineması, 1980'lerde bazı örneklerde postmodern nitelik taşısa da, 19. yüzyıl romanının standart anlatı evrenine geri döndü.

Sanat sineması anlatısının Bordwell'in tanımladığı özelliklerine dair ikinci kategori modern sanatın üç temel ilkesiyle ilişkilidir: soyutlama, kendini yansıtma ve öznellik. Başka bir deyişle sanat-filmi anlatısı yorumun belirsizliğini, izleyicinin olay örgüsünün inşasına bilinçli zihinsel *katılımını* ve öykünün *öznel* niteliğini içerir. Bunlar anlatımda modernist anlamın yaratılmasından sorumlu özelliklerdir.

Sanat filmlerinin genelde aşırı olmayan olay örgüsü modeli vardır, çünkü onların anlamının daha yoğun ve çok katmanlı olması istenir. Sanat filmleri çoğunlukla türsel kurallara daha az yanıt verirler, çünkü bunlar sanatsal yaratıma çok az alan bırakan önceden belirlenmiş bir kodu oluştururlar. Sanat filmleri doğrusal bir olay örgüsün geliştirmekten ziyade karakterin psikolojik tanımlanışıyla ya da karakter ile çevresi arasındaki ilişkiyle ilgilenirler. Sıradan sinema izleyicileri ve daha gelişkin eleştirmenlerin temel bir izlenimi olduğu için, belki de bunu destekleyen örnekleri sıralamaya gerek yoktur.

Bu özellik klasik anlatı ve modern sanat-sineması anlatısı arasındaki değil, daha çok öykü anlatımına dair sanatsal ve eğlence iddiaları arasındaki farkı yeniden gösterir. Bunun sadece tipik olarak modernist bir özellik olmadığı gerçeği en iyi Ingmar Bergman'ın ilk dönem klasik stildeki filmleriyle gösterilebilir. Onun ilk filmlerinin çoğu aksiyonla çok az ilgili olan, insan ilişkilerine odaklanan psikolojik oda dramlarıdır. Bergman kendi modernist evresinde bile sanat-sineması biçiminin bu tipini neredeyse asla bırakmadı. Bergman'ın 1960'ların başında yaptığı, bu biçimi modernizmin stilistik ve anlatı özelliklerine ekleyerek modernleştirmekti. O öykülerini *Sessizlik*'te (*Tystnaden* [*The Silence*], 1963) yaptığı gibi soyut bir zaman ve mekana yerleştirdi, *Kış Işığı*'nda (*Nattvardsgästerna* [*Winter Light*], 1962) yaptığı gibi onları açık-uçlu hale getirdi ve *Persona*'da yaptığı gibi onların kendini-yansıtmasını ve belirsiz olmasını sağladı. 1970'lerin sonunda modernizmin modası geçtiğinde, o sadece kendi klasik anlatı biçimine ve 1970'lerin ve 1980'lerin eğilimine adapte olmuş bir klasik stile geri döndü.

Sanat-sineması anlatısının bu yanı diğer karakteristik özelliklerin kaynağıdır: olay örgüsünde bitiş noktalarının olmaması, epizodik yapı ve farklı zihinsel durumların temsili olay örgüsünden ziyade karaktere yoğunlaşmanın sonucuyken, olay örgüsü zamandizinindeki sürekli yarıklar epizodik yapının bir sonucudur. Bunların hiçbiri yalnızca modern sanat filmlerinin özelliği değildir.

Klasik ve modernist sanat filmleri arasındaki farklılık bu özelliklerin dışında başlar. Eğer bir sanat filmi genelde bir ya da iki iyi-tanımlanmış soruna indirgenemeyecek olan karmaşık bir durumu göstermeye ve bu nedenle karakterin karmaşık kişiliğine yoğunlaşmaya yönelirse, modern sanat sinemasında bu karmaşık durum belirsiz ya da tanımlaması olanaksız hale gelir. İzleyici tahrik edici bir şekilde filmi anlamak için geçmişe bakmanın gerekmediği, olayların nedensel zincirinin geleceğe uzanmasını beklemeye çalışmanın gerekmediği gerçeğiyle karşı karşıya

getirilir. Modern ve klasik sanat filmleri basit bir olaylar zincirinden kaçınırlar ve bunun yerine bir insani durumun ve bir çevrenin çok katmanlı bir tanımlanışını kullanırlar, ancak modern sanat filmi bütün nedensel olaylar zincirini önemsiz hale getirir. Örneğin Antonioni'nin *Batan Güneş* (*L'eclisse* [*Eclipse*], 1962) filmi bir çiftin ayrılmasının son sahneleriyle başlar. Bir süre izleyici boşanmaya yol açan nedenleri öğrenmeye ısrek duyar, ancak kısa süre sonra onun beklentileri karşılanmaz. İzleyici olay örgüsünü daha anlaşılabilir hale getirebilecek bir enformasyonun olmadığını anlayacaktır. Claudia'nın öyküsünün bu bölümü bile sürmeyecek, bu nedenle onun geçmişiyle ilgili her türlü bilgi önemsiz hale gelecektir.

Klasik sanat filmleri anlatımı çok katmanlı, karmaşık bir sistem haline getirir ve modernist sanat filmleri bu karmaşık sistemi esasen belirsiz ve hatta kendiyle-çelişen bir hale sokar. Carlos Saura'nın *Lezzetler Bahçesi* (*El jardín de las delicias* [*Garden of Delights*], 1970) filmi modernist film anlatımının klasik bir aksiyon filminde olduğu kadar klasik bir sanat filminde de olacak bir öyküden net nedensel bağlantıları nasıl sildiğinin güzel bir örneğidir. Öykü ciddi bir araba kazası geçirmiş ve temel bedensel ve zihinsel işlevlerinin yanı sıra belleğini de yitirmiş orta yaşlı zengin bir sanayici hakkındadır. Ailesi onun yeniden belleğini kazanması ve işiyle ilgilenmesi için her şeyi yapmaya çalışır. Bir noktada büyük bir aile servetinin bir İsviçre bankasında olduğunu ve ondan başka kimsenin o servete nasıl ulaşılacağını bilmediğini öğreniriz; dahası kimse aile kasasının şifresini bilmez ve eğer iyileşmezse, bu durumda aile şirketin kontrolünü kaybedecektir. Bu nedenle onun belleğini kazanmasında büyük bir finansal çıkar vardır. Çocukluğundan ve gençliğinden bütün önemli olayları hatırlatarak onun geçmişi hatırlamasını sağlamaya çalışırlar, ancak çok az başarılı olurlar. Adam belleğin, fantezinin ve pratik gerçekliğin parçalarının karışımından oluşan bir dünyada yaşar. Sonunda yönetim kurulu onun şirketin başkanı olamayacağına karar verir ve adam kendisini bahçesinde tek başına bulur ve yaşamındaki herkesin kendisi gibi tekerlekli sandalyede oturduğunu hayal eder.

Eğer başkarakterin durumu açıklansaydı ve kazası filmin başında ya da ilk yarısında olsaydı, bu öykü kendisini ya klasik bir sanat filmine ya da popüler bir türe dönüştürecek her şeye sahip olurdu. Yönetmenin niyetlerine bağlı olarak bu öykü Antonio zihinsel ve fiziksel güçlerine yeniden kavuşacak mı, kavuşmayacak mı, eğer kavuşacaksa nasıl olacak ya da yetersizliğinin nasıl üstesinden gelip, görevlerini yerine getirecek konusuna yoğunlaşan klasik bir melodrama dönüşebilirdi. Ya da ailenin serveti etrafındaki

entrikalara yoğunlaşan daha aksiyon-yönelimli şüpheli beklenti (suspense) filmi haline gelebilirdi. Bu durumda film kimsenin nerede olduğunu bilmemesi gerçeğine rağmen paranın nasıl yeniden elde edilebileceğine odaklanırdı.

Bu bir yandan farklı düzeylere ve *Lezzetler Bahçesi*'ni modernist bir sanat filmi haline getiren adamın durumunun (aile üyeleriyle, işiyle, geçmişiyle vd. ilişkisinin) belirsizliğine dramaturgik odaklanmadır. Birincisi, anlatının odağı başkarakterin dış dünyayla etkileşiminin, bu etkileşimin maddi ve varoluşsal meselelerinden ziyade, dağınık zihinsel etkileri üzerinedir. Saura bu zihinsel durumun pratik sonuçlarını değil, bu özel evrenin neye benzediğini göstermeyi istedi. İkincisi, bu odak durumun ve sorunların sonradan çözüldüğüne dair temel enformasyonu gizler.

Burada klasik ve modern sanat filmleri arasında başka bir ayrımın gerekli göründüğü bir noktadayız. Klasik sanat filmlerinde öykü genellikle özel bir karakter ile genel olarak tanımlanan bir çevre arasındaki çatışmadan gelişir. Bu çatışmaya tek bir iyi-tanımlanmış sorunu çözerek son verilemez. Karakter karmaşıklaştıkça, sergilemede tek bir nedensel başlangıç noktasına sahip olmaya gerek azalır. Çatışmanın gelişmesi başkarakterin kişiliğini öğrendiğimiz sırada adım adım ortaya çıkabilir. Sorunun rasyonel çözümü klasik anlatı biçimine sahip sanat filmlerinde başlıca motivasyon değildir, çünkü onlar karakterin yaptığını neden o tarzda yaptığını açıklamak için olay örgüsüne uygun psikolojik motivasyon geliştirirler. Modern anlatının ayrıldığı yer burasıdır. *Modern sinemada karakterlere yoğunlaşma psikolojik karakterleştirmeyi içermez.* Modern sanat filmlerinin ilgi odağı özel bir karakterin özel bir çevreyle karşılaşmasından ziyade karakterlerin genel 'insani' durumudur.

Modern anlatıların karakterleri çevrelerinden kopuk soyut varoluşlar olma eğilimindedirler. Bu da modern anlatıda psikolojik açıklamayı önemsiz hale getirir. Psikolojik karakterleştirmenin olmamasını Roland Barthes modernizm olarak tanımlar. "Bir sanat yapıtının modernitesinin en doğrudan ölçütü onun geleneksel anlamda 'psikolojik' olmamasıdır."[5] Alain Robbe-Grillet'nin modern film anlatımının başlıca kaynaklarından biri olan *yeni romanın* ilkelerini tanımlarken ifade ettiği temel özelliklerden biri de budur.[6] Modernist anlatı kendi başkarakteri olan 'soyut bireyi'

---

[5] Michel Delahaye ve Jacques Rivette, "Entretien avec Roland Barthes," *Cahiers du cinéma* 147 (Eylül 1963), s. 30.

[6] *Yeni romanın* modern sinema üzerindeki etkisinin tartışılması için bkz. Kısım 3.

yaratır. Bu soyut bireyin tarih-dışı, anti-psikolojik karakteriyle modernist anlatı klasik sanat-filmi anlatısından ayrılır. Modernist özelliklerin sanat-filmi anlatımında yarattığı farklılığı anlamak için katıksız biçimsel niteliklerin ötesine geçmemiz gerekir. *Modern sinemanın neyi farklı bir tarzda anlattığını* anlamak zorundayız.

Soyut Bireyin Yabancılaşması

Soyut birey, geçmişi ve içsel dürtüleri başına gelenlerin belirleyici faktörleri olmadığı 'insan' hakiki bir modernist keşiftir. Carl Gustav Jung 'modern ruhu' 'soyut bireyin' anlatısal maddileşmesi olarak tanımlar:

> Şöyle söyleyelim; modern dediğimiz insan doğrudan şimdiki zamanda yaşar, üstünde gökyüzü, altında tarihi, başlangıcın sisi içinde, geleceğin cehenneminde kaybolan insanlığın tümü olduğu halde dünyanın kıyısındaki bir zirvede durur gibidir... Şimdinin bilincine varan o zorunlu olarak yalnızdır. 'Modern' insan her zaman yalnızdır... Dahası o yalnızca dünyanın sınırına vardığında gerçekten modern olabilir... Önündeki, her şeyin ortaya çıkabilmesinden tanıdığı Hiçlik ile birlikte.[7]

Jung'un insanı kendi toplumsal belirleyenlerinden özgürdür, kendisini başka bir insanla ilişkilendiren ya da bu 'özgürlükten' acı çeksin ya da çekmesin kendisini eyleme geçirebilecek aşk, tutku, hırs gibi her türlü arzudan azadedir. Bu insan geçmişinden özgürdür ve geleceği belirsizdir. Dünya onun dışındadır ve o, planlı davranışlara yönelten rasyonel bir sistem içinde organize edilemeyecek olan kendi ruhsal yaşamı tarafından tamamen yutulmuştur. Bu içsel evren rastlantısal kombinasyonlar içinde organize edilebilen gerçek-yaşam deneyimiyle birleşen anıların, düşlerin ve fantezinin parçalarından oluşur. 'Bu insan' hiçbir zaman açığa çıkmayacak olan iç dünya nedeniyle bir bilinmez ya da kara kutudur ve dış dünyanın bakış açısından türünün ender bir örneğidir ve yapmayı istedikleri onun başına gelenlerden farklı olmadığı için yapmayı istediğini yapıyor görünmeyen insandır. Modern sinemanın (anti) kahramanı kendi dünyasında öğreneceği başlıca ders Robert Musil'in romanının sonundaki Genç Törless'inki gibi, 'her şey olur'[8] olan yabancılaşmış soyut bireydir. Modern sinemanın en önemli örnekleri yabancılaşmış 'modern bireyle' ilgili en radikal ve karmaşık imgeyi verenlerdir: Antonioni'nin, Federico Fellini'nin,

---

[7] "Le probléme psychique de l'homme moderne," *Problémes de l'âme moderne* içinde (Paris: Éd. Buchet-Chastel, 1960), s. 166.

[8] Musil, *Confusion of Young Törless.*

Bergman'ın, Tarkovsky'nin ve Jancsó'nun filmleri. Diğer yandan Godard'ın en önemli ilk dönem filmleri (*Serseri Aşıklar*, [*A bout de souffle*,1960]; *Küçük Asker* [*Le petit soldat*, 1963]; *Hayatını Yaşamak* [*Vivre sa vie*, 1962]; *Çılgın Pierrot*, [*Pierrot le fou*, 1965]) modern birey oluşu, atası olan romantik kahramanın çöküşü aracılığıyla tanımlar.



Resim 4 "Soyut birey": *8½* (Federico Fellini, 1963).

Modern anlatının özellikleri onların *başkalarıyla, dünyayla, geçmişle ve gelecekle bütün temel bağlantılarını kaybetmiş, hatta kendi kişiliğinin temellerini yitirmiş olan yabancılaşmış bir kişi* hakkında öyküler anlatması gerçeğinin sonuçlarıdır. Bu kişinin yabancılaşması radikalleştikçe, anlatının modernist karakteri de radikalleşir. Bir kişinin kökleri ne kadar geleneksel insan ilişkilerinde ve toplumsal ilişkiler içindeyse, anlatı o kadar klasiktir.

Görebileceğimiz gibi, 'sanat' kategorisi bu ayrımda hiçbir yere dahil edilmiyor. Açık bir biçimde insanın yabancılaşmasının temsili eğlence filmlerinin çok hoşnut edici bir konusu değildir; ancak bazı durumlarda popüler sinemada da yabancılaşmış karakterleştirmenin unsurlarını buluruz ve modern yönetmenlerin bu nadir örneklere çok duyarlı olması şaşırtıcı değildir: Buster Keaton'ın kişiliği, Amerikan kara filminin öyküleri, Hitchcock'un bazı filmleri. Diğer yandan Woody Allen sürekli olarak modernist yabancılaşma geleneği üzerine ironik düşünceler geliştiren, bu arada yabancılaşma deneyimini klasik anlatı paradigması *içinde* ifade etmek için umutsuzca yollar arayan bir Amerikalı yönetmendir. Allen'in filmleri sinemada sanatın ve modernizmin bir tutulması hatasının eleştirisi olarak anlaşılabilir.

Modern Sinemada 'Birey' Kimdir?

Modern sinemada bireyin temsili ne kadar soyut bir biçimde olabilirse olsun, bu birey bütün kişisel ve toplumsal karakteristiklerden yoksun olacak kadar soyut olamaz. Bu yalnızca başkarakterin fiziksel varlığının olmadığı edebiyatta mümkündür ve yazar kahramanın dışsal tanımlanışıyla oynayabilir. Filmde karakterler kaçınılmaz olarak bir görünüşe sahiptir, zorunlu olarak şu ya da bu şekilde giyinirler, bir yerlerde yaşarlar ve yaptıkları işler belli olmasa bile, senaryo yazarı onların ait oldukları toplumsal gruba karar vermek zorundadır. Modern bir filmin karakteri *yeni romandaki* karakter kadar soyut olamaz. Modern filmlerin kendi karakterlerini genelleştirmelerinin tek yolu, bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak tartışacağım özel durumlar ya da öykü modelleri vasıtasıyla onların çevreleriyle bağını kesmektir.

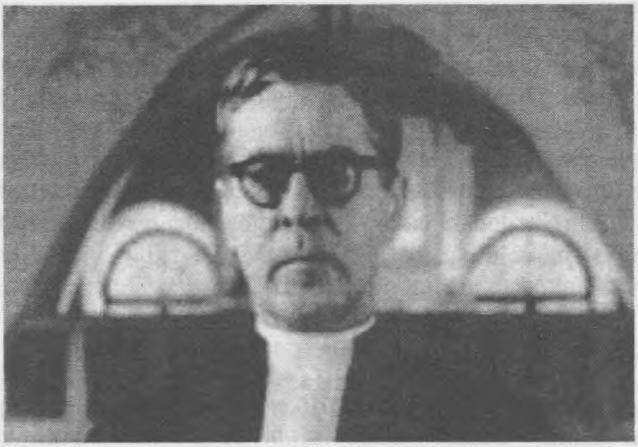
Bununla birlikte farklı modern filmlerin bireyi tanımlamak için hangi türden kişilikleri kullandığını görmek ilginçtir. Açık bir şekilde katı kurallar yoktur, ancak en tipik karakter türlerini bulmaya çalışabiliriz ve modern yönetmenin özel bir tipi tercih etmesinin verili toplumsal arka plan ve kültürel bir gelenek tarafından üst düzeyde belirlendiğini düşünmemiz için her nedene sahibiz. Burada yalnızca en tipik örnekleri listeleyeceğim.

Çoğu durumda birey kentli üst ya da alt orta sınıftan bir kişidir. Finansal koşulları davranışı, konuşma tarzı ve özellikle kültüre ilgisi kadar ilginç değildir. Antonioni'nin filmlerinde, birçok eleştirmenin zaten belirtmiş olduğu gibi, 'bu insan' üst orta sınıftan bir entelektüeldir (*Serüven*, 1960; *Gece* [*La notte*, 1961]; *Batan Güneş*, 1962; *Cinayeti Gördüm* [*Blow-up*, 1966] ya da *Kızıl Çöl*'de (*Il Deserto rosso*, 1964) olduğu gibi bir sanayicidir. Üst sınıf sanayici, başkarakterin bir üniversite öğrencisi olduğu *Zabriskie Point*'te de ortaya çıkar. Fellini'nin üç erken dönem modern filminde de başkarakter üst orta sınıftan entelektüel/iş adamıdır (*Tatlı Hayat* [*La dolce vita*, 1960]; *8 ½*, 1963; *Ruhların Giulietta'sı* [*Giulietta degli spiriti*, 1965]). Daha sonraki mitolojik serisinde her ne kadar *Satyricon* (1969) Roma'nın üst orta sınıfı arasında geçse de, sınıf açıkçası daha az önemliyken, *Casanova*'da (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976) başkarakter entelektüel bir aristokrattır. Pier Paolo Pasolini'nin iki en radikal modernist filmindeki (*Teorema*, 1968; *Domuz Ahırı* [*Porcile*, 1969]) başkarakaterler de üst orta sınıftan sanayicilerdir. Ancak Pasolini'nin Yeni-Gerçekçilik sonrası ilk filmlerindeki (*Dilenci* [*Accattone*, 1961]; *Mamma Roma*, 1962) ve senaryosunu Pasolini'nin yazdığı Bernardo Bertolucci'nin ilk filmindeki (*La commare secca* [*The Grim Reaper*], 1962)

başkarakterler açıkça Yeni-Gerçekçi esinden arta kalanları gösteren kentli proleterlerdir. Yeni Dalga kahramanları ise (*Serseri Aşıklar*'da Michel Poiccard'ın babasının bir müzisyen olmasına rağmen) tersine çoğu durumda alt orta sınıftan entelektüellerdir. Sınıfı saptamanın zor olduğu tek film Resnais'in *Geçen Yıl Marienbad'da* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) filmidir. Bu filmde tüm bildiğimiz karakterlerin muhtemelen 'çok zengin' olduğudur, ancak onların ne kadar zengin olduklarını bilmemizin yolu yoktur. Alt orta sınıftan orta sınıf entelektüellere kadar olan evren Bergman'ın modern filmlerinin iskeletidir.

Kentli entelektüel Macar, Çek ve Polonya modern sinemalarının da tipik karakteridir, ancak burada tayf daha geniştir. Birincisi, tarihsel konular askerler (Jancsó'nun *Kızıl ve Beyaz* [*Csillagosok, katonák* (*The Red and the White*), 1967]), köylüler (Ferenc Kósa'nın *Ten Thousand Suns*, 1965) ya da aristokratlar (Andrzej Wajda'nın *Düğün* [*Wesele* (*The Wedding*), 1973]) gibi farklı tarihsel toplumsal grupları içerir, ancak aynı zamanda da zenginlik ve üst orta sınıf yaşam tarzı bu dönemdeki Doğu Avrupa'nın toplumsal yapısının karakteristiği olarak görülmez. Modern sinemada yoksul insanları nadiren buluruz ve yalnızca birkaç işçi vardır (Ermanno Olmi'nin *Nişanlılar* [*I fidanzati* (*The Fiances*), 1963]; Agnès Varda'nın *Mutluluk* [*Le bonheur* (*Happiness*), 1965]; ya da Béla Tarr'ın *Aile Yuvası* [*Családi tüzfészek* (*The Family Nest*) 1977]). Sanatçılar ise tersine modern sinemada, özellikle de Antonioni'nin *Gece* ve *Cinayeti Gördüm*, Fellini'nin *8 ½*, Tarkovsky'nin *Andrei Rublev* (*Andrey Rublyov*, 1966) ve *Ayna* (*Zerkalo* (*Mirror*), 1974), Wajda'nın *Her Şey Satılık* (*Wszystko na sprzedaz* (*Everything for Sale*), 1969), Bergman'ın *Persona* (1966) ve *Riten* (*Rite*, 1969), Louis Malle'in *Le feu follet* (*A Time to Live and a Time to Die*, 1963), Henning Carlsen'in *Sult* (*Hunger*, 1966), Vilgot Sjöman'ın *Ben Bir Meraklıyım:Mavi Versiyon* (*Jag är nyfiken - en film i blått* [*I Am Curious (Blue)*], 1968), Wenders'in *Yanlış Hareket* (*Falsche Bewegung* [*False Movement*], 1974), Ken Russell'ın *Savage Messiah* (1972) ve Marco Ferreri'nin *Liza* (1972) filmleri gibi kendini yansıtan filmlerde çok sık olarak temsil edilirler.

Bireyin arketipinin kentli orta sınıf entelektüel olmasının birinci nedeni, onun maddi kaygılardan özgür olması gerektiğidir. Bu ise ya onu zengin yaparak ya da bu sorunu onun ilgi alanının dışına yerleştirerek başarılabilir. İkincisi, bu birey çalışma saatleri onu sınırlamasın diye, hareket serbestliğine sahip olmalıdır. Bu nedenle o bir tezgahtar ya da bir fabrika işçisi olamaz. Diğer insanlara karşı sorumluluk üstlenmesini dayatan bir mesleğe sahip



Resim 5- İnancı ve cemaati olmayan bir rahip: *Kış Işığı*'nda Gunnar Björnstrand (Ingmar Bergman, 1962).

olmamalıdır; bu nedenle o bir politikacı olmak şöyle dursun, bir doktor ya da bir avukat da değildir. (Bu karakter bir rahip olabilir, ancak inancını yitirmiştir ve Bergman'ın *Kış Işığı* filminde olduğu gibi herhangi bir şekilde cemaati yoktur.) Bu birey her şeyden önce kendi içsel evreniyle ve dünyanın genel durumuyla ilgilidir ve bu onun bir entelektüel ya da bir sanatçı olmasının bir diğer nedenidir. Ancak birçok durumda bu bireyin herhangi bir mesleği yoktur ya da bunun hangi meslek olduğu asla netleştirilmez. Godard'ın ilk filmlerinin çoğunda karakterlerin meslekleri, tıpkı Antonioni'nin *Batan Güneş* ve Lidia'nın mesleğinin bilinmediği *Gece*'de olduğu gibi belli değildir.

Bu birey yalnızdır, bu nedenle o büyük kentte yaşar ya da farklı yerlerde gezinir. Yukarıda anılan bütün bu nedenlerle, bu birey kendisini daha az esnek ve kendi maddi yaşamıyla daha ilgili hale getirecek kadar yaşlı olmamalıdır. Ve her ne kadar isyan teması Truffaut'nun ilk filmleri *400 Darbe* (*Les quatre cents coups*, 1959) ve *Piyanisti Vurun* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) ya da Malle'in *Zazie Metroda* (*Zazie dans le métro*, 1960) filmlerinde görüldüğü gibi, çocukluk anlayışına çok iyi uysa da, tercih özgürlüğünden çok uzak olacak kadar fazla genç olmamalıdır. Bu nedenle çok tipik olarak bu birey gençtir ya da otuzlu yaşlarının ortasındadır. Cinsiyet 'bu bireyin' ayırt edici bir özelliği değildir; o bir kadın da olabilir, bir erkek de. Modern filmlerdeki bekar başrol oyuncularının erkek olduğu gerçeğine fazla önem vermezdim; bu muhtemelen sadece sinemadaki bekar erkek karakterlerin yüzdesini ya da tek tek üstatların kişisel hazzını yansıtır.

Bu bireyin dünyayla ilişkilerinin aşırı gevşek olması ya da hiç olmaması onun kişiliğini bir zihinsel özgürlüğün tezahürü haline getirir. Onun özgürlüğünün bu bireyler hakkındaki öykülerle ilgili önemli sonuçları vardır. Birinci sonuç belirgin bir edilginlik ya da eylemsizliktir; ikinci sonuç onun aksiyonlarının ya da reaksiyonlarının öngörülemezliğidir. Modern anlatı biçimlerinin iki temel özelliği şundan çıkar: olay örgüsünde tesadüfün rolü ve öykülerin açık-uçluluğu.

Tesadüfün Rolü

Modern sinemayı analiz ederken Noël Burch modern müzikten aldığı şansa bağlılık ilkesinin önemini vurgular. Bu ilkenin modern sanatta aldığı iki biçim arasında ayrım yapar. Onlardan biri kompozisyon unsurları olarak kontrol dışı olaylara gönderme yapar; ikincisi "çok sayıda performans tarzının olduğu yapıtların yaratımında" şansın kullanılmasıdır.[9] Birincisi daha fazla sinemanın özelliği iken, ikincisi müziğe daha uygundur. Kesin bir şekilde söylersek, anlatı sineması kendi biçimi içinde rastgeleliğin bazı türlerini ortadan kaldıramaz. Örneğin bir film üst düzeyde dekorlarla ve çok iyi düzenlenmiş imgelerle birlikte bir stüdyoda çekilse dahi, her özel çekim benzersiz ve yinelemezdir, çünkü canlı karakterin anlık akıl durumuna ve davranışına bağımlıdır. Bu teatral rastgelelik ilkesidir. Ancak bir film bu ilkeyi kendi oluşturucu ilkesi yapmak için diğer sanatların kapasitelerinin ötesine itebilir. Doğal mekanlar kullanarak, karakterlerin diyaloglarını doğaçlamasına olanak sağlayarak ve karakterlerin tesadüfi kararlarının öyküyü belirlemesine izin vererek, modern sinema kendi estetik düzenlemesi içinde yaygın olarak fiziksel gerçekliğin kontrol dışı temsillerini kullandı. Modern sinemadaki önemli bir eğilim, sanki ana amacı yapay estetik biçim ile doğal güzellik arasındaki ayrımı ortadan kaldırmakmış gibi, canlı gerçekliği sanatsal bir kompozisyon haline getirdi.

Bu rastgelelik sorununa filmin tesadüf meselesini nasıl tematikleştirdiğinden ziyade, filmin nasıl yaratıldığı açısından yaklaşmayı istiyorum. Sanatçı yapıtını yaratmak için hangi yolu seçerse seçsin, sonuçta göz önünde tutulan, ortaya çıkan ürünün tutarlılığıdır. Baştan sona ve çok katmanlı tutarlılık her zaman yaratım sürecinden çıkan rastgeleliğin etkisini gölgeleyecektir. Modern film anlatısının belirli tiplerinin, özellikle de bu alanda Yeni Dalga ile şu ya da bu şekilde ilişkili olan filmlerin yeniliği

---

[9] Burch, *Theory of Film Practice*, ss. 105-121, alıntı s. 109'dan.

tesadüfü olay örgüsünde çok önemli bir unsur haline getirmesidir. Ancak öykünün temeli olarak bu tesadüf teması bazı postmodern anlatılarda daha radikal bir şekilde gelişecektir. Bu sorunun ayrıntılarına girecek olmamım nedeni, bu kompozisyon unsurunu modern anlatıların, postmodern anlatıyla karşılaştırınca, klasik sinemadan çok farklı olmayan bir özelliği olarak değerlendirecek olmamdır. Tesadüf sorunu burada bizi 'geçmişin,' yani onun klasik anlatıyla ilişkisinin bakış açısından değil, ama 'geleceğin' bakış açısından ilgilendiriyor: postmodern anlatılarla karşılaştırınca, modernist anlatıda şansın ve tesadüflerin kullanılmasının özgüllüğü nedir?

Kesin bir anlamda bir anlatı unsuru olarak tesadüf bir anlatı biçiminden ziyade anlatının organik bir parçasıdır. Bir tema olarak tesadüf yalnızca modernist bir yenilik olmaktan çok uzaktır. Beklenmedik karşılaşmalar, ani doğal felaketler, kaza eseri yanlış anlamalar antik mitolojiden peri masallarına ve burjuva romanına kadar her türlü anlatıda bulunan açık aygıtlardır. Klasik bir anlatıdaki kaza eseri olaylar kahramanın dünyada düzeni yeniden kurmak için üstesinden gelmek zorunda olduğu bir engel olarak hizmet ederler. Rastlantılar dünyanın kendi gerçek doğasını gösterdiği ve izleyicinin ya da okuyucunun olağanüstü durumlarda işlerin nasıl gittiğini daha iyi anlayabildikleri bir tür test işlevi görürler. Klasik anlatıda tesadüfün doğanın ve toplumun yasalarının bir kışkırtması olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle klasik bir anlatıda rastlantılar nedenselliğin olağan yasalarını onaylarlar.

Hitchcock'un *Gizli Teşkilat* (*North by Northwest*, 1959) filmi klasik anlatının tesadüf temasını kullanmasının en aşırı örneklerinden biridir. Hitchcock sonunda birinin başka biriyle karıştırıldığının anlaşılacağı bir dizi kaba kaza eseri rastlantı temelinde bir öykü oluşturur. Bu hata tahmin edilebilir nedensel mantığın yeniden kurulduğu bir olaylar dizisini başlatır. Film daha sonra sıradan bir gizemli olay örgüsünün mantığını izler ve Hitchcock bütün nedensel bağlantıları son sahneye kadar gizler: kahramanlar kurtulur, ama nasıl olduğunu asla bilmeyiz. Film bir dizi inanılmaz tesadüften oluşur, ancak bunlar mantığı olan bir finale götürür ve bütün klasik türsel kurallara uygun gereklilik unsuruna sahiptir, yine de bir mucize gibi gerçekleşir: erkek kahraman başlangıçta yaşamında olmayan kadını bulur. 'Yaşamın düzeni' her insanın yaşamında bunun er ya da geç olmasıdır. 'Bu onun işleme yoluysa' da, en ihtimal dışı gelişmeler 'zorunlu' bir sonuca neden olabilirler. Bu son sahnede Hitchcock türsel motivasyon ile eğlenir, ancak aynı zamanda da türsel motivasyonun

anlık gerçekçi olasılığı geçersiz kılan soyut bir nedensel modelden başka bir şey olmadığını gösterir.[10]

Modern anlatıda tesadüfün rolü temel olarak farklıdır. Modern filmlerde tesadüflerin işlevi nedenselliği onaylamak değil, ama onu sorgulamak ve dünyada şeylerin oluş tarzının temel tahmin edilemezliğini göstermektir. Tesadüfler modernist anlatıda görüngüsel düzeyde kalır, yani onlar daha derin gerekliliklerini yitirirler. Klasik anlatının amacı, finalde izleyicinin tesadüflerin rastgele karakterini unutmasıdır, oysa modernist anlatının amacı izleyicinin aklına, tesadüflerin çoğu kez öykülerin sonunda gerçekleşmesi yoluyla rastlantıların dramatik etkisini sokmaktır. Tesadüfün bu kullanımının en iyi örneği Claude Chabrol'ün kuzenlerden birinin silahın dolu olduğunu bilmeden başka bir kuzene silahı doğrultup onu vurmasıyla biten *Kuzenler* (*Les cousins*, 1959) filminde bulunabilir.

Tesadüf postmodernist anlatılarda da merkezi bir unsurdur. Fark, tesadüfün postmodern kullanımının tesadüfün bir felaket değil ancak alternatif bir gerçekliğin tezahürü olmasıdır. Klasik anlatının sonunda izleyici "Ne olduysa, olması gerektiği gibi oldu" sonucuna varır. Modernist anlatının sonunda izleyici "Her şey çok farklı olabilirdi" der. Ve tipik bir postmodernist anlatı aslında aynı şeyin anda nasıl farklı olabileceğini ya da basitçe aynı öykünün farklı bir çeşitlemesini gösterir.

Bu kendisini modernist anlatının tesadüfe yaklaşımında gösteren kaos değil, ama 'bireyin' özgürlüğünün insanın doğasının ve toplumun yasalarıyla uzlaştırılamayacağı gerçeğidir. Özgürlük toplumun bakış açısından tehlikeli bir kaos olarak ortaya çıkar ve

---

[10] Bordwell olay örgüsündeki özel bir gelişmenin ortaya çıkardığı mantıksal nedensel beklentilerden çok 'gerçekçi motivasyon' ile izleyicinin belirli bir türde genel olarak hangi olayların olduğuna dair bilgisinden gelen beklentilerden gelen 'metin ötesi' ya da 'türsel motivasyon' arasında bir ayrım yapar (bkz. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, s. 36). Bu ayrım özel bir olay örgüsünü düzenlemesinin analiziyle ilgili olarak çok işlevseldir. Ancak daha soyut bir düzeyde, türlerin kurallarının yalnızca gerçekçi motivasyonları genelleştirdiğini görebiliriz. Eğer genç bir erkek ile genç bir kadın filmin başında tanışırlarsa, ne yapacaklarına dair en olası şema, birbirlerine hemen aşık olurlar ama muhtemelen asla sevişmeyeceklerdir (melodram), aşık olurlar ve sonunda sevişirler (romantik komedi), aşık olurlar ve daha sonra ayrılırlar (modern melodram), uzun uzun sevişmekten başka bir şey yapmazlar (pornografik film), birbirlerinin hayatını kurtarırlar ve sonunda aşık olurlar (aksiyon filmi) vb. Bütün bunlar gerçekçi ve makul neden-sonuç zincirleridir. Bu tip şemalar 'şeylerin nasıl olduğuna dair' standartlardır. *Gizli Teşkilat*'ın olay örgüsünde olduğu gibi tesadüfün rol oynamadığı dikkatle yazılmış bir olay örgüsünde, türsel modeller her zaman gerçekçi bir şekilde motive olurlar, bu nedenle de fark edilmeleri daha zordur.

toplum da 'bireyin' bakış açısından yasaları gizli olan ve her an darbe indirebilen bir makine olarak görünür. Klasik anlatılar toplumsal düzenin bireyi ne kadar ölçüsüz olursa olsun nasıl kullanma kapasitesinde olduğunu gösterirken, modern anlatılar 'bireyin' özgürlüğünün toplumsal düzen tarafından nasıl ezildiğini gösterir. Postmodern anlatılar (tesadüf sorununa dokundukları ölçüde) aslında toplumsal düzenin yalnızca 'birey' için belirsiz olmadığını, aynı zamanda esasen kaotik olduğunu, bu nedenle şu ya da bu şekilde özgürlüğün kendi yolunu alternatif (sanal) evrenlerde bulduğunu gösterir. Postmodernizm temelde olan belirleyici düzeni göstermek için değil, temeldeki belirlenemezliği ya da kaosu ifade etmek için tesadüfün 'daha yüksek gerekliliği' fikrine geri döner. Klasik ve postmodernist anlatının ontolojik yaklaşımları arasında, aslında modernizmin epistemolojik yaklaşımını buluruz. Tesadüf modernist anlatılara hükmetmez; önemli noktalarda sıradan beklentiler ile özgürlüğün tahmin edilemezliği arasındaki çarpışmanın tezahürü olarak ortaya çıkar.

Modern sinemada kesin bir anlamda tesadüfün çok önemli bir rol oynadığı çok az örnek bulunur. Çoğu durumda olayların önceden hazırlanmamış, tahmin edilmeyen ya da açıklanmayan gelişimini görürüz. Bu olayların nedenleri, eğer olay örgüsü izleyiciyi neler olacağına hazırlarsa, anlaşılabilirdir. Anlatıda tesadüfün rolüne dair modernist anlayışın tipik bir örneği Bertolucci'nin Pasolini'nin senaryosunu yazdığı ilk uzun metrajlı filmi *La commare secca*'dır (1962). Film bir fahişenin öldürülmesiyle ilgili bir soruşturmanın öyküsünü anlatır. Ekranda görünmeyen ve sadece ses olarak varolan bir dedektif olayın olduğu sırada cinayet mahallinde görülen altı kişiyi sorgular. Tıpkı Akira Kurosawa'nın *Rashomon* (1950) filminde olduğu gibi, film sorgulanan altı kişinin bakış açısından olayların anlatılmasını takip eder ve birinin suçu işleyen kişi olduğu ortaya çıkar. Ancak *Rashomon*'a benzerlik yalnızca buraya kadardır. Birincisi, Bertolucci'nin filmi altı versiyon içinde aynı öyküyü değil, belirli bir anda belirli bir yerde birbiriyle kesişen altı farklı öyküyü anlatır. İkincisi, farklı versiyonların birbiriyle çeliştiği ve diğer çelişkili anlatıları çürütecek 'gerçek' versiyonu bulamadığımız *Rashomon*'dan farklı olarak, Bertolucci'nin filminde altı farklı anlatı aynı yapbozun farklı parçaları gibidir. Sonunda gerçeği öğreniriz; hiçbir şey gizli kalmaz. Bertolucci karakterlerin anlattığı öyküler arasındaki çelişkileri bile gösterir. Bazen onların anlatımları filmin gösterdiğiyle çelişir. Ancak karakterler yalan söylese de, bu bir farklılık yaratmaz, çünkü Bertolucci'nin filmi Kurosawa'nın *Rashomon*'daki başlıca kaygısı olan öykü

anlatımının öznel ya da nesnel karakteriyle ilgili değildir. Ancak Bertolucci'nin filmi sonunda tam tatmin veren bir 'kim yaptı' öyküsü değildir. Onun temel düşüncesi bir cinayete hangi durumun yol açtığını anlamak için altı öyküyü karşılaştırmaktır. Onun amacı, genellikle net bir nedeni olan önemli bir olayın, bir cinayetin aslında bu cinayetle sonuçlanmayan ama buna yol açabilecek olan diğer öykülerin ışığında tesadüfi hale geldiği bir durumu göstermektir. Bir bakıma bütün karakterlerin öyküleri her birini şüpheli hale getiren unsurları içerir. Onların her birinde günlük yaşamlarında ciddi sonuçlara yol açabilecek bir şeyler vardır. Sonunda bir cinayet işlemenin her biri için bir tesadüf meselesi olduğu ortaya çıkar. Altı kişiden beşi daha küçük suçlara (hırsızlık, kavga) karışmıştır. Dördü öldürücü yöntemlere başvurmadan başını beladan kurtarmayı başarmıştır. Altıncı kişi, tıpkı diğerleri gibi, parasını çalarken bir fahişeyi öldürmüştür. O tıpkı diğerleri gibi sıradan biri olarak kasten cinayet işlememiştir. Cinayet tıpkı diğer öykülerin cinayetle sonuçlanmamasının tesadüfen olması gibi, özel bir neden olmaksızın ya da kaza sonucu işlenmiştir. Film cinayete yol açan nedensel zinciri göstermekten ziyade her şeyin farklı bir şekilde olabileceğini göstermekle ilgilidir. Bu film mantıklı neden-sonuç ilişkilerini varsayan araştırma/soruşturma modeli ile tesadüfün önemli olaylar için başlıca motivasyon kaynağı olduğu bir anlatı anlayışını birleştirir.

Tesadüf ve gereklilik *La commare secca*'da birbiriyle çelişen terimler değildir. Öykü, tutarlılığın her şeyin olabileceği anlamına geldiği ve tesadüfün kural olduğu bir dünyayı anlatır. Bu düşünce ilk olarak, tesadüfün çok önemli olay örgüsü dönüşlerini belirlediği Fransız Yeni Dalga filmlerinde ortaya çıktı. Örneğin *Serseri Aşıklar*'da polisin öldürülmesi ve Michel'in ölümü tesadüfler ve beklenmedik davranışlar nedeniyledir. Michel bir katil değil, sıradan bir araba hırsızıdır. Başlangıçta polis onun peşinde değildir, yalnızca o trafiği idare eden polisi görünce sinirlenir. Onun silahı yoktur, ancak arabada silah vardır. Polisi vurmak için nedeni yoktur, kaçabilir durumdadır da. Michel'in ölümüne gelince, zaten kaçmaya devam etmeyi değil, polise teslim olmayı istemektedir. Arkadaşı arkasından bir silah fırlatır ve o, silahı almak için döndüğünde öldürülür. Genelde Yeni Dalga filmlerinde ölüm olursa da, bunun tahmin edilemez bir şekilde olduğunu söyleyebiliriz. Daha kesin olarak; felaket öykü boyunca etraftadır, ancak olduğunda da beklenmediktir.[11] Pasolini ve Bertolucci'nin

[11] Yeni Dalga filmlerindeki beklenmedik ölümler üzerine, bkz. A.B. Kovács, *Metropolis, Párizs* (Budapeşte: Képző művészeti Kiadó, 1992), ss. 147-55.

öyküsünün yeniliği, tesadüfü yalnızca önemli yön değiştirmeler için motivasyon haline getirmesi değil, aynı zamanda bütün bir yaşam tarzının ilkesine dönüştürmesidir. Bu da geleneksel İtalyan Yeni-Gerçekçi stili ile modern araştırma/soruşturma türünde modern tesadüf-motivasyonlu anlatı tekniği arasında bağlantı kurar.

Birden fazla modern film büyük bir keyifle şansa bağlı tahmin edilemezlik ilkesinin ortaya çıkışı olarak tesadüfü içerir. Varda'nın *Yaratıklar* (*Les créatures*, 1966) filminde iki başkarakterin edimleri bir yönlendiricinin bir ölümü tasarlaması tarafından belirlenir.[12] Robbe-Grillet'nin *Trans-Avrupa-Ekspresi* (*Trans-Europ-Express*, 1966) filmi kurmaca karakterlerin bile hesaplanamaz doğasını gösterir. Robbe-Grillet'nin canlandırdığı bir yönetmen tren yolculuğu sırasında bir öykü oluşturur, bu arada biz o öyküyü anlattığı sırada öyküyü izleriz. Giderek artan ölçüde, sanki kendi öyküsünün yörüngesini kontrol edemiyormuş gibi, yönetmenin anlattığından farklı olan rahatsız edici unsurlarla karşılaşırız.

Bazı postmodern film anlatılarında, bu filmlerin tesadüf temasını geliştirmede bir adım ileri gittiklerini görürüz. Onlar tesadüfü yalnızca *La commare secca*'da olduğu gibi belirli bir toplumsal çevrenin ya da zihniyetin egemen düzeni haline getirmezler, aynı zamanda onu dünyadaki tek gerçek organize edici unsur olarak genelleştirirler. Sadece birkaç örnek verilirse, Krzysztof Kieslowski'nin *Kör Talih* (*Przypadek* [*Blind Chance*], 1987) ve *Veronique'in İkili Yaşamı* (*La double vie de Véronique* [*The Double Life of Veronique*], 1991), Ildikó Enyedi'nin *20. Yüzyılım Benim* (*Az én XX. Századom*, [*My Twentieth Century*], 1988) ve *Sihirli Mermiler* (*Büvös vadász* [*Magic Hunter*], 1994), Alain Resnais'in *Sigara İçmek/İçmemek* (*Smoking/No Smoking*, 1993), Tom Tykwer'in *Koş Lola Koş* (*Lola rennt*, [*Run Lola Run*] 1998) ve Quentin Tarantino'nun *Ucuz Roman* (*Pulp Fiction*, 1994) filmleri sayılabilir. Bu filmler ikiye ayrılabilirler. Birinde tesadüf tek hakim kuraldır. Olay örgüsünün her dönüşünde tesadüf çok önemli bir rol oynar (*Ucuz Roman*, *20. Yüzyılım Benim*, *Sihirli Mermiler*). Diğerinde, film her şeyin öyküyü bir yöne ya da başka bir yöne döndürebilen tesadüflere bağlı olduğu aynı öykü modelinin alternatif versiyonlarından oluşur (*Kör Talih*, *Veronique'in İkili Yaşamı*, *Sigara İçmek/İçmemek*, *Koş Lola Koş*).

[12] Benzer bir düşünce Gyula Gazdag'ın *Bástyasétány 'hetvennégy* (*Singning on the Treadmill*, 1974) filminde bulunur. Burada karakterlerin kaderi yaşamlarını kontrol eden ve denetleyen iki yönlendiricinin kaprislerine bağlıdır.

Ancak daha gizli bir şekilde ilk tipten bazı filmlerde paralel bir alternatifler yapısı da bulunabilir: *20. Yüzyılım Benim* çocukluklarında ayrılmış iki kardeşin öykülerini anlatır. Onların ortamlarını belirleyen tamamen tesadüf olduğu için, yaşamları birbirlerinin alternatifleri olarak yorumlanabilir. Tıpkı tesadüfen birbiriyle kesişen farklı şiddet öykülerinin tesadüf ve şiddet arasındaki ilişki teması üzerine farklı çeşitlemeler olarak anlaşılabildiği *Ucuz Roman* gibi.

Ancak postmodern anlatının tesadüfe yaklaşımının en net örneği *Koş Lola Koş*'tur. Filmin öyküsü üç çeşitleme içinde anlatılır. Görece tesadüfi karşılaşmalara göre öykü içinde belirli sapmalar vardır ve çeşitlemeler Lola'nın bu önemli anlara varmasına uygun olarak birbirlerinden farklılaşırlar. Tesadüfi karşılaşmaların olduğu tarz, öykünün nasıl devam edeceğini ve biteceğini belirler. *Rashomon* ya da *La commare secca*'da olduğu gibi her şeyin 'gerçeklikte' nasıl olduğunu anlatan gizli bir 'asıl öykü' bile yoktur; Lola'nın öyküsü her biri diğeri kadar inandırıcı olan üç versiyondan oluşur. Burada tesadüfün rolü, klasik anlatıdaki gibi, olması gerekenin zaten olduğunu göstererek düzenin kuralını onaylamak ya da olması gerekenin tesadüfen olmadığını veya olmaması gerekenin tesadüfen olduğunu gösteren modernist anlatılardaki gibi ansızın olan gelişmelerin neden olduğu dramatik bir felaketi göstermek değildir. Tykwer'in filmi olan hiçbir şeyin olması 'gerektiği' tarzda olmadığını göstermeyi ister. Her olay sınırsız sayıda gerçek alternatifin bir versiyonudur; bunlar tıpkı bir bilgisayar oyununda olduğu gibi birisinin gerçeklik haline gelmesi kadar aynı şekilde inandırıcı ve gereklidirler. Ve eşit derecede olası seçeneklerden birinin gerçeklik haline gelmesinin nedeni tamamen tesadüftür.

Modern sinemada alternatif gerçekliklere dayalı bir anlatı yapısı 1960'ların başından bu yana bulunabilir. Bununla birlikte anlatı alternatiflerine postmodern yaklaşım Alain Resnais'nin ya da Alain Robbe-Grillet'nin filmlerinin bazılarında olduğu gibi modern diziselcilikte bulduğumuzdan çok farklıdır. *Yeni roman* filmlerinde anlatının koşutluğu her zaman öznellikle ve bilginin belirsizliğiyle ilişkilidir. Alternatifler, anlatılar bilincin ya da öznel bilginin ve nesnel gerçekliğin farklı kaynaklarını birleştirdikleri için ortaya çıkarlar. Bu nedenle bu anlatı tipinde onların başlıca konusu *uydurma* ya da *yalan* meselesidir ve bu filmlerin sorduğu başlıca soru "bu alternatiflerden hangisi *hakiki* ya da *gerçektir*?"dir. Bu temanın ön plana çıktığı filmler arasında Resnais'in *Muriel* (*Muriel ou Le temps d'un retour*, 1963) ve *Stavisky* (1974) ve Robbe-Grillet'nin *Yalan Söyleyen Adam* (*L'homme qui ment* [*The*

Man Who Lies], 1968) filmleri vardır.[13] *Geçen Yıl Marienbad'da*'da bile karşılıklı olarak çelişkili alternatif çözümler yan yana var oluyor biçiminde kavranmazlar. X (Yabancı) A'ya (Kadın) doğru ya da değil, bir şeyler anlatır. Seçeneklerden biri her zaman diğerinden daha güçlüdür. Biri diğerini iptal eder, tıpkı anlatanın geri dönmeye ve kadını öldürmemeye karar vermesi gibi. Olası versiyonlardan birinin 'gerçek' ve son olduğu düşünülür. Hangisinin o olduğunu söyleyemeyiz. *Geçen Yıl Marienbad'da*'dan bahsederken ne Resnais ne de Robbe-Grillet, her ne kadar onların düşünceleri hangi çözümün doğru olmasının daha olası olduğu konusunda farklı olsa da, her iki çözümün de (X ve A'nın geçen yıl Marienbad'da karşılaşıp karşılaşmadıkları konusu) inandırıcı olduğu olasılığına kapıyı açık bırakırlar. Robbe-Grillet'ye göre, "'Geçen yıl bir şey oldu mu' sorusuna yanıtım: 'Belki olmadı'"dır ve Resnais'ye göre "belki de oldu.' Ortak noktamız bu belkidir".[14] 'Belki de' bunun şu ya da bu şekilde olduğu, bunu kesin olarak bilmediğimiz anlamına gelir. Bu tipik bir şekilde modernist bir yaklaşımdır. Postmodernist yaklaşım "iki çelişkili seçenek de aynı anda doğrudur" olurdu. Bu nedenle tesadüfün paralel anlatıların modernist versiyonu içinde bir işlevi yoktur. Ve tesadüfün bir işlevinin olduğu filmlerde paralel, karşılıklı olarak çelişkili anlatılarla karşılaşmayız. Modernist yaklaşımda tesadüf son ve değiştirilemez bir karara yol açar ve bu da dramatik etkinin kaynağıdır.

Bundan anlatıya hem klasik hem de postmodern yaklaşımda öykülerin kesin bir sona sahip olduğu sonucu çıkar. Klasik anlatılar olası tek bir dünyada geçer. Postmodern anlatılar her biri kesin olan bir dizi olası dünyada geçer. Modernist anlatıların evreni klasik anlatıların tek olası dünyasıdır, ancak bu esasen şüpheli, belirsiz ve hesaplanamayan bir dünyadır. Bu da bizi anlatımın modernist tarzının bir sonraki genel özelliğine götürür.

Açık-Uçlu Anlatı

Anlatının finali düzenin olay örgüsü evreni içinde yeniden kurulduğu noktadır. Bu yeni bir düzen olabilir, ancak bu çoğu kez bir olay örgüsünü tetikleyen bir olayın bozduğu ve yeniden kurulacak olan ilk/orijinal düzendir. Modernist anlatının birçok modern filmde kullandığı çok iyi bilinen özelliklerden biri olay örgüsünün sonunda finali vermemektir. Bu aygıt bütün türlerde,

---

[13] Modern anlatılarda uydurma ve yalan sorunu için bkz. Deleuze, *The Time Image*, özellikle de "The Power of the False" bölümü.

[14] *Le Monde*, 29 Ağustos 1961.

bütün anlatı biçimlerinde ve bütün stillerde bulunabilir ve her ne kadar geç modern dönemin tipik özelliği olsa da, bu modernist anlatının zorunlu bir koşulu değildir. Tersine üst düzeyde modern filmler geleneksel anlatı finali sağlarlar (ilk olarak *Serseri Aşıklar* ve Tarkovsky'nin ve Fellini'nin bütün filmleri). *Geçen Yıl Marienbad'da*, *Muriel* ya da *Trans-Avrupa-Ekspresi* gibi bazı *yeni roman* filmlerinin bile bir finali vardır. Bu dönemde yapılan birçok film ise tersine modernizmle anlatının finalinin olmamasından daha fazlasını paylaşmazlar. Örneğin filmleri stillerinde ya da anlatı biçimlerinde özellikle modern olmayan Buñuel açık-uçlu anlatıların en tutarlı kullanıcılarından biriydi. Truffaut da az ya da çok stilistik olarak klasik olan ilk filmi *400 Darbe*'yi bitmemiş bıraktı, ama açık-uçlu anlatının belki de en radikal örneği Milos Forman'ın yarım kalan cümleyle biten ilk uzun metrajlı filmi *Peter ve Pavla*'dır (*Černý Petr* [*Black Peter*], 1963). Büyük modernist auteurlerden Antonioni'nin önemli dönem filmlerinin hepsinin finali belirsizdir. Aslında bu onun filmlerindeki onun modern-öncesi ve modernist dönemlerini ayıran temel özelliklerden biridir.

Açık-uçlu model çoğu kez öyküde ortaya çıkan beklenmediklik ya da belirsizlik anlayışıyla ilişkilidir. Buñuel'in, Resnais'in ve Robbe-Grillet'nin filmleri açık-uçluluk özelliğini içerirler. Açık-uçlu final, Bertolucci'nin *Örümceğin Stratejisi* (*Strategia del ragno* [*The Spider's Stratagem*], 1970) filmindeki anlatının belirsizliğine bağlıdır. Ancak modern anlatıların bitmemiş görünme eğiliminde olmasının başka bir nedeni vardır. Bu da genelde dramaturginin yapısıyla ilişkilidir.

Anlatı Yörüngesi Modelleri: Doğrusal, Dairesel, Spiral

Genellikle anlatı biçimleriyle ilgili kuramsal literatür olay örgüsünün neden-sonucun zamandizinsel düzenini izleyip izlemediğine gönderme yapan 'doğrusal' ve 'doğrusal-olmayan' kavramlarını kullanır. Bordwell'in doğrusal anlatıya dair daha nüanslı bir açıklaması vardır. Bir yandan bu terimi olay örgüsü inşasının nedensel tutarlılığıyla ilişkilendirir: "klasik sahne önceki sahneden sarkan neden-sonuç gelişmelerini sürdürür ya da bunlara son verirken, aynı zamanda gelecekteki gelişmeler için yeni nedensel yolları açar."[15] Diğer yandan doğrusal anlatı klasik anlatıların "tam ve yeterli bilgi yönünde gelişme" eğilimine

[15] Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, s. 158.

gönderme yapar. Bu anlamda doğrusallık kapalı bir ilgili anlatı bilgisine götüren zamandizinsel, nedensel ve kavramsal devamlılık anlamına gelir. Bu nedenle doğrusallık sadece ardışık (sequential) düzen değildir, onun bir de yönü vardır. Doğrusallığın bu yanı dikkati burada bizim için önemli olacak soruna yöneltir.

Göreceli olarak bir noktadan diğerine doğru giden düz bir hat olarak kavranan doğrusallığın öykünün tam olarak anlaşılmasıyla yakın bir ilişkisi vardır. Eksiksiz bilgi yalnızca eğer öykü, artık daha fazla öyküyle ilgili bilginin toplanamayacağı bir noktada biterse olanaklıdır. Başka bir öykünün başladığı nokta budur. Başka bir öykü başka bir motivasyon sistemini içerir. Aşıklar evlenir evlenmez farklı hedeflere ve bu nedenle de hedeflerinin evliliğe varmasından başka motivasyonlara sahip olurlar. 'Tam olarak anlaşılabilen' bir öykü ortaya çıkan bazı hedeflerle ve motivasyonlarla başlar ve onlara ulaşılmasıyla biter. Genelde bir öykünün *başlangıcı* diyebileceğimiz şey, genellikle öykünün kahramanlara yeni hedefler ve motivasyonlar sağlayan dünyası içinde şeylerin oluş tarzındaki önemli bir değişimdir. Ve son dediğimiz de başka bir önemli değişime gönderme yapar, yani artık başlangıç ile son arasındaki nedensel zinciri etkileyebilecek bir olay yoktur, bu nedenle kahramanı öykünün başından sonuna götüren hedefler ve motivasyonlar ortadan kalkar. Buradaki adlandırmamla *doğrusal yörünge* sona eren durumun baştaki durumdan *önemli ölçüde* farklı olduğu (katil bulunur, aşıklar birleşir vb.) anlatının bir yanıdır. 'Önemli' değişimle bir çatışmaya bir çözümün sonucu olan bir değişimi kastediyorum. 'Doğrusallık' teriminin anlamlarını karıştırmamak adına, bu biçime *sorunun-çözüldüğü* anlatı da diyebiliriz, çünkü sona eren durum tipik olarak öykünün başında sunulan bir soruna ya da sorunlar dizisine bir çözümdür.

Bütün anlatılar iki önemli değişim arasında olan öyküleri anlatmazlar ve bir 'başlangıca' ve bir 'sona' sahip olan öyküler bunlara klasik anlatının sahip olduğu tarzda sahip değildir. 'Eksiksiz bilginin' bir rol oynadığı yer burasıdır. Klasik anlatımda öykü genellikle bütün önemli bilgilerin açığa çıktığı noktada anlaşılır. Ancak – sonunda başlangıçtakine göre daha fazla bilgiye sahip olsak da – olay örgüsünü ilerleten ana sorunun çözüldüğünü asla bilmediğimiz öyküler de vardır, çünkü öykü finalde bir çözüm olmadan kendi başlangıç noktasına geri döner. Bu da doğrusal yörüngeye karşı olarak benim deyişimle *dairesel yörüngedir*. Onun ayırt edici özelliği sona eren durumun başlangıçtaki durumdan önemli ölçüde farklı olmamasıdır. Eğer bir doğrusal anlatı *sorunun-çözüldüğü* anlatıysa, bir dairesel anlatı da *tanımlayıcıdır*. Başlangıçtaki durumun temellerini anlarız, ancak bu durumun

ortaya çıkardığı çatışmaların nasıl çözülebildiğini öğrenmeyiz. Bu anlatı biçimi Yeni-Gerçekçilikte yaygındır. Örnekler çok açıktır: *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di biciclette*, 1948), *Yer Sarsılıyor* (*La terra trema*, 1948) ya da *Umberto D.* (1952) ve daha birçok film. Bütün bu öykülerde başkarakterler bir ya da daha fazla sorunu çözmek isterler, ancak durumlarını iyileştirmek için daha fazla umuda sahip olmayıp başladıkları noktaya geri dönerek girişimlerinde başarısız olurlar. Bu arada olumlu bir sonuca varan, ancak çıkmazlarla sonuçlanan bir dizi durumu yaşarlar. Onların bütün anlatılarının gösterdiği budur. Dairesel ya da tanımlayıcı bir model genellikle bir sorunun çözümüne götürmeyen süreci tanımlamayan, ancak belirli bir çatışmanın önemli unsurlarını gösteren anlatılarda kullanılır. Bu ise ya karakterin baştaki hedefine ulaşmaması nedeniyle ya da basitçe ulaşılacak bir hedef olmaması nedeniyle olur.

Benim *spiral yörünge* dediğim ve modernist dönemde ortaya çıkan üçüncü bir anlatı 'yörüngesi biçimi' daha vardır. *Sorunun-çözüldüğü* biçimin özel bir misyonun ortaya çıkmasına bağlı olduğunu belirtmiştik. Öykünün başında çözülmesi gereken bir sorun ortaya çıkar. Bu sorun iyi ya da kötü çözülür. Burada önemli olan, sorunun neden olduğu çatışmanın şu ya da bu şekilde sonunda çözülmesidir. Baştaki sorunun, kısmen çözülse de, başka bir durumda baştaki sorunu yeniden üreten başka bir çatışmayı tetiklediği öyküler vardır. Karakterler sorunu çözmek için bir dizi girişimde bulunurlar, ancak her birinde yalnızca geçici bir çözüme ulaşırlar. Onlar sürekli olarak aynı sorunun çözülmeden kaldığı yeni durumları türetirler. Bu çatışma tekrar ve tekrar yeniden ortaya çıkar. Bu öykülerde çözüm tipik olarak çatışmanın yok olması değil, ama çatışmayı çözemeyen karakterlerin yok olmasıdır. Burada sahip olduğumuz temel olarak belirli bir sorunu aktaran baştaki sorun üzerine bir dizi çeşitlemedir ve çeşitlemelerin sayısı sınırsızdır. Bu spiral yörüngenin ilk örneklerinden biri Rossellini'nin *Almanya, Sıfır Yılı* (*Germania, anno zero*, 1948) filmidir. Bu filmin öyküsü II. Dünya Savaşı sonrasında harap olmuş Berlin'de ailesinin ve kendisinin geçimini sağlamak için dolaşan genç bir çocukla ilgilidir. Yardım beklediği insanlar tarafından aldatılıp, suiistimal edildiğini anladığında, harap olmuş binalardan birinin üstünden kendini aşağıya atar. Aslında bu film, durum başlangıçtan sona doğru büyük ölçüde değişmediği için (dairesel biçimin karakteristiği), dairesel ve spiral biçim arasında kararsızlık yaşar. Bununla birlikte çocuğun intiharı daha sonraki spiral anlatıların kendi durumlarını çözme tarzında tamamen durumu değiştirir: kahraman yok olur.

Spiral biçimin en net örneği Truffaut'nun *Jules ve Jim* (*Jules et Jim*, 1962) filmidir. Öykünün başlangıcı iki genç erkek ile genç bir kadın arasındaki arkadaşlığı tanımlar. Onların ilişkisi adım adım hepsinin şu ya da bu biçimde çözülmesini istediği üçlü bir aile yönünde gelişir. Öykü durumu netleştirmek için farklı girişimleri gösterir, ancak bunların hepsi başarısız olur ve genç kadın tekrar ve tekrar yeniden aynı ikilemle karşılaşmak zorundadır. Onların etrafındaki dünya değişir, kendilerini sürekli yeni bir durumda bulurlar (savaştan önce, savaştan sonra, çocuğun doğmasından önce, çocuğun doğmasından sonra), ancak her durum aynı çatışmayı yeniden üretir. Bu öykünün temel çatışmayı sahnelemek için sınırsız biçimde sonsuza dek süreceği açıktır. Bu öyküde bir çözüme götürecek doğrusal nedensel zincir yoktur. Zamandizinsel olarak anlatı doğrusaldır ve aynı zamanda anlatıda nedensel bir devamlılık vardır. Olay örgüsünde gösterilmemiş nedenler ya da açıklanmamış dönüşler yoktur. Ancak bu nedensel devamlılık mantıksal bir çözüme götürmez; onun bir yönü yoktur. *Sorunun-çözüldüğü* anlatılar sorun çözüldüğünde bitebilir. Tanımlayıcı anlatılar bir durumla ilgili bütün gerekli enformasyon ortaya çıktığında sona erebilir. Spiral anlatılarda bir çözüm geçicidir ve durumla ilgili eksiksiz bilgi 'başka bir öyküyü' başlatmaya yardımcı olmaz. Anlatının sona ermesinin tek yolu beklenmedik bir şekilde kısır döngüyü kırmaktır. Truffaut filmine kadının aşıklarından birini aniden kendisiyle birlikte sürüklediği intiharla son verir.

Dramatik inşanın bakış açısından hem dairesel hem de spiral biçimde önemli olan, ya baştaki durumu değiştirecek ya da bu değişimi ortadan kaldıracak kesin bir dönüşüm olasılığının olmamasıdır. Her epizottan sonra aynı tema üzerinde sonsuz sayıda çeşitleme olabilirdi. Onlar arasındaki farklılık dairesel anlatılarda karakterler asla bir çözüme varmazlarken, spiral anlatılarda sorunlara asla çözümün olmamasıdır. Hem dairesel hem de spiral anlatılar açık-uçlu olabilir. Açık-uçlu dairesel anlatıların örnekleri arasında Buñuel'in *Mahvedici Melek* (*El ángel exterminador* [*The Exterminating Angel*], 1962), Forman'ın *Peter ve Pavla* (1963), Antonioni'nin *Serüven* (1960) ve Wenders'in *Kalecinin Penaltı Anındaki Korkusu* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* [*The Goalie's Fear of the Penalty Kick*], 1972) filmleri vardır. Açık-uçlu spiral anlatıların örnekleri arasında ise Truffaut'nun *400 Darbe* (1959), Fellini'nin *Tatlı Hayat* (1960), Bergman'ın *Persona* (1966) ve Godard'ın *Hafta Sonu* (*Week-end*, 1967) filmleri bulunmaktadır.

: 5 :
MODERN SİNEMADA TÜR

Modern sinemada sık olarak kullanılan anlatı teknikleri biçimle özgürce oynama olarak moda olmazlar. Onlar özel öyküleri anlatmak için en uygun araçlardır. Örneğin farklı insanlarla çeşitli karşılaşmalar yaşayan ve farklı ortamları inceleyen gezgin karakterlerle ilgili öyküler doğal olarak epizodik anlatı biçimini içerecektir. Birinin kayıp bir şeyi ya da birisini aradığını ya da bir gizemi aydınlatmayı istediğini anlatan öyküler eksiltili (elliptical) anlatı için gözdedir. Bir karakterin varoluşsal bir durumdan çıkış yolu aradığı sırada akıl durumuna ya da sorunlarına odaklanan öyküler geçmiş ile şimdi, gerçeklik ile imgelem arasındaki farkı yok etmeye başvurması çok muhtemel olan öykülerdir. Dünyanın öngörülemez karakterini öne çıkaran öyküler büyük ihtimalle önemli olayların bir motivasyonu olarak tesadüfü kullanacaktır. Bütün bunlar bize modern sinemada tıpkı popüler türlerin klasik eğlence ya da klasik sanat sinemasında yinelenen öykülere uygun model olması gibi, belirli yinelenen öykü modellerini bulacağımızı düşündürür.

Modern sanat sineması etrafındaki dünyayla bağlantısı kopmuş olan 'birey' hakkında öyküler anlatır. Yalnız, yabancılaşmış ya da bastırılmış bireyle ilgili öyküler sonsuz sayıdadır, ancak içinde bu öykülerin anlaşılabilir hale geleceği biçimler öyle değildir. Bu biçimler modernizmin temel biçimleridir.

Modern filmlerin, tıpkı genelde modern anlatı gibi, anlatı türlerinin ve uylaşımlarının (convention) sınırlarını ihlal ettiği söylenir.[1] Modern sanatçının amacı önceden varolan kurallara uymayan bir biçim oluşturmaktır ve aynı zamanda da oluşturulan biçimin eşsiz ve yinelenemez kalmasıdır. Alain Robbe-Grillet'nin belirttiği gibi "her yeni yapıt kendi işlev görme kurallarını aynı anda oluşturur ve yok eder."[2] Başka bir şekilde söylersek sanat

---

[1] Örneğin Peter Burger şöyle der: "Modern öncesi sanat anlayışına göre, biçim anlayışı türlerin evrensel karakteristikleriyle ilişkilidir... Buna karşılık modern biçim anlayışı ise kesinlikle özel bir yapıtla ilişkilidir, yapıtın türsel belirlemeyle hiçbir ilişkisi olmayan bireyselliğiyle ilgilidir." Burger, *La prose de la modernité*, s. 23.

[2] Alain Robbe- Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris:Editions de minuit, 1963), s. 11.

yapıtının rolü yalnızca geleneksel sanatsal uylaşımları ihlal etmek değil, aynı zamanda her türlü sanatsal uylaşımın katılaşmasına engel olmaktır.

Bununla birlikte en anlaşılması zor sanat-filmi biçiminin bile bazı kökleri geleneksel türlerdeydi ve modernizm onun en başarılı formlarının bazılarını yinelemekten kaçınamadı ve bu da adına 'modernist' denebilecek 'modellerin' kristalleşmesiyle sonuçlandı. Modernizm ile tür mantığı arasındaki ilişki basitçe kural yıkmaya ya da yapıçözüme indirgenemez. Modernist sinema geleneksel tür modellerinden, onların ulusal ve evrensel çeşitlemelerini örnek alarak yararlandı ve onları özgürce birleştirdi ve yeni-modern sanatın ilkelerine uygun kendi modernist sanat-filmini yarattı. Her ne kadar klasik anlatının kurallarını yıkmanın modernizmin başlıca özelliklerinden biri olduğu inkar edilemese de, modern filmlerin karakteristiği olan özel türleri biçimlendiren modern sanat filmi yapımının temelini temsil eden bazı tipik ve yinelenen anlatı şemaları vardır.

Erken dönem modern auteurlerin çalışmalarında geleneksel türlerin kökleri kolayca görülebilir. Antonioni ve Fellini İtalyan Yeni-Gerçekçi stili melodramdan yola çıktılar. Önde gelen Fransız Yeni Dalga yönetmenleri olan Godard, Truffaut ve Chabrol öykülerini suç ve serüven klişeleri etrafında oluşturdular. Bergman 1970'lere kadar ağırlıklı olarak o dönemde zaten İsveç film kültüründe bir tür olan bir Strindberg türü psikolojik dramayı kullandı. Tarkovsky'nin ilk başarısı geleneksel savaş filmi türüydü ve Nikita Mikhalkov'unki Rusya İç Savaş'ında geçen bir Western'di. 1960'ların başına kadar, sanki modern sinema tür mantığıyla ilgili olarak ondan kaçmaktan başka bir şey yapmamış gibi göründü. Erken modern sinemanın ortaya koyduğu ve *yeni romanın* 'nesnel anlatım' tekniğine dayanan yalnızca bir anlatı şeması vardı. Ancak daha 1960'ların ortasında kariyerlerine 1962'den sonra modernizm içinde başlamış olan birçok 'ikinci dalga' auteurü yalnızca ilk dönem modern ustalarının geliştirdiği izole anlatıyı ya da stilistik çözümleri kullanmadı, aynı zamanda onlardan bütün öykü modellerini ve başkarakterlerini devraldılar. Örneğin Tony Richardson'un *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1962) filmi yalnızca ilk gerçek Yeni Dalga tarzı Britanya filmi değildi, aynı zamanda onun öyküsü doğrudan Truffaut'nun *400 Darbe* filminden esinlenmişti. Bu film neredeyse Truffaut'nun filminin bir devamı ya da onun çeşitlemesi gibidir. Forman *Peter ve Pavla*'yı yaparken Olmi'nin *İş* (*Il posto* [*The Job*], 1961) filminde güçlü bir şekilde esinlendiğini kabul eder. Bernardo Bertolucci'nin ikinci filmi

Devrimden Önce (*Prima della rivoluzione* [*Before the Revolution*], 1964) fazlasıyla Godard'ın erken dönem kendine gönderme yapan deneme filmlerinden biri gibi oluşturulur. Gerçekten Bertolucci "ilk filmimi 1964 yılında yaparken, kendimi bir İtalyan yönetmenden çok bir Fransız yönetmen olarak düşündüm. O dönemde Yeni Dalga'dan ve onların sinemayla ilgili denemelerinden etkilenmiştim" dedi.[3] Yeni/Genç Alman Sineması'nın 1966'da ilk uluslararası ortaya çıkışı Alexander Kluge'nin Godard'ın *Hayatını Yaşamak* filminin doğrudan bir kopyası olan *Düne Veda* (*Abschied von gestern* [*Yesterday Girl*], 1966) filmiydi. 1970'lerin başında ve modern yönetmenlerin üçüncü ve dördüncü dalgalarının ortaya çıkmasıyla, bazı anlatı biçimlerinin yinelenmesi giderek daha açık hale geldi. Onların kuralları basitçe modern film auteurlerinin en önemli sanatsal idealleri yenilik ve özgünlük olduğu için, popüler türlerin durumunda olduğu kadar katı değildi. Kesin olarak söylersek, her film bir öykü tipinin, durumun ya da stilistik biçimin kişisel bir çeşitlemesi olarak değerlendirilebilirdi. Ancak buna rağmen modern sanat sinemasının bunları yalnızca sınırlı sayıda kullandığı artık nettir. Bundan sonrası modern filmlerde çok sık kullanılan türlerin ve olay örgüsü modellerinin tanımlanışıdır.

Melodram ve Modernizm

En yaygın modern sanat filmi modellerinden birinin kökenleri klasik melodramdadır. Melodram sanat-filmi pratiğinin gelişiminde en başta ele alınması gereken öneme sahipti. Suç türüyle birlikte melodram ticari popüler sinema ile sanat sineması arasındaki yarık üzerinde, bu ayrım ortaya çıktığı andan itibaren köprü kuran başlıca türdü ve yalnızca modernizmi yaşatan değil, aynı zamanda modernizm içinde yaşayan da bu türdü. Başka bir deyişle klasik melodramın modernist versiyonuna benzeyen bir şeyleri bulacağız. Göstermeyi istediğim ilk şey, melodramatik yapının modernizme hiç de yabancı olmadığıdır; tersine melodram sinemadaki modernist projeye mükemmel bir şekilde uyar ve modern filmler genellikle melodramatik malzemeyi tam olarak kullanmasa bile, modern anlatıların türsel kaynaklarından biridir.

Melodram izleyicilerde yoğun duygusal yanıtı tahrik eden öykülerle bir tutulur. Bu duygusal yoğunluk özel bir anlatı şemasının sonucudur. Melodram çatışmanın oransız güçler arasında

[3] Aktaran Ric Gentry, "Bertolucci Directs Tragedy of a Ridiculous Man," in *Millimeter* (Kasım 1981), s. 58. Aslında 1964 yılında Bertolucci ikinci filmini tamamlamıştı.

patlak verdiği dramatik bir biçimdir; burada yalnız ve çaresiz bir insan önünde ümitsiz durumda olduğu ve ya daha başından kaybetmeye mahkum ya da kazanmasının bir mucizeye bağlı olduğu doğanın ya da toplumun güçleriyle karşı karşıya gelir. Bu güç fiziksel (ölümcül hastalık, kaza), toplumsal (savaş, yoksulluk, sınıfsal farklılık) ya da ruhsal (güçlü aşk, ölümcül nefret, öldürücü bağımlılık, ahlaki yozlaşma) olabilir.

Bir tür olarak melodram 19. yüzyılın sonunda ortaya çıktı ve duygusal sahnelere müziğin eşlik ettiği ve bir tür öngörülemez, öldürücü olay örgüsü dönüşlerini içeren dramatik bir türü ifade etti. Melodramın melankolik, merhametsiz ve acıklı atmosferi kendi anlatısının özüyle yakından ilişkiliydi: dış dünyanın baskıcı güçleriyle karşı karşıya gelen çaresiz insan. İlk melodramlarda bu duygusal atmosferin, yenilmez dış gücün akla getirdiği beklenmedik, öldürücü yön değiştirmeleri önceden temsil etme işlevi vardı. Melodram 19. yüzyılda talihsizlik getiren bir durumun tahrik ettiği aşırı duyguları ifade etme işlevi olan müzik eşliğinde popüler bir dramatik biçim olarak gelişti. Melodram her zaman sözcüklerin ve sözlü ifadenin olmaması ya da yetersizliğiyle ilişkili oldu ve bu nedenle büyük jestler ve müzik merkezi bir rol oynuyordu. Dahası melodram her zaman masum bir kurbanın acı çekmesiyle ilgili olmuştur, acı çekmenin kusuru kendini feda etme durumunda olduğu gibi kurbanın kendisinde olsa bile. Bu nedenle bir melodramda mutlu son her zaman beklenmedik bir şekilde, şans eseri ya da mucize sonucu gelir.

Melodram temel olarak kadercidir. Melodramın üst düzeyde duygusallığının akla getirdiğinin tersine, melodramatik anlatı duygusal çatışmaları ifade eden öykülerden başka öykülere de uygun olabilir. Melodramın kaderci karakteri her türlü toplumsal, politik ve tarihsel anlatılara çok iyi uyar. Dahası doğalcı roman, tiyatro ve sinema doğanın, toplumun ve insan içgüdülerinin büyük güçlerini de sergiledikleri için melodramatik yapıyı daha da destekler. Doğalcı anlatıdaki çatışma toplumun ya da insan doğasının nesnel ve aşılamaz yasaları ile çaresiz birey arasındaki çatışmadır ve çatışmanın bu tipi melodramatik biçime çok iyi uyarlanabilir. Ancak doğalcı stil duygusal doygunluğa çok nadir olarak melodramın özelliğini verir. Bunun nedeni doğalcılığın bireyin perspektifinden çok nesnel yasalara odaklanmasıdır. Melodramın bireyciliği kendi üst düzeyde duygusal karakterinin kaynağıdır. Ve yalnızca doğalcı nesnel kadercilikten dolayı, onun öznel, duygusal kaderciliğinin nedeni olan melodramatik duygusallık bir 'aşırılık' olarak görünebilir. Gerçeklikte bu

melodramın bireyci yaklaşımının parçasıdır. Ve melodram ile modernizm arasındaki ilişkiyi anlamanın anahtarı budur.

Bilişsel kuramcı Torben Grodal melodrama yararlı bir yaklaşım önerir ve melodramın modernist bağlamda nasıl işlevsel olabileceğini gösterir. Grodal melodramatik bir tutumun iki yanına dikkat çeker: *edilgin tepki* ve *öznel, zihinsel algı*. Melodram dünyanın *edilgin* bir algılanışının bakış açısından yalnız insan ile büyük nesnel güç arasındaki çözülemez bir çatışmayı temsil eder. Doğalcılıkta hem dünya hem de kurban-özne bu temsilin dışındadır ya da ona karşı nesneldir, melodramda ise nesnel dünyanın baskıcı gücü bir *öznel algılama* olarak temsil edilirken, bu "zihinsel bir olay olarak deneyimlenir."

> Eğer nesnel yasalara uygun edilgin bir nesneye dönüşütürülürsek, varsayımsal-edilgin özdeşleşme zayıflar ya da bloke edilir ve deneyim rasyonel, dışarıda-nesnel olma karakterini yitirir ve olumsuz çıkarım sonucu zihinsel bir olay olarak yaşanır. *Rüzgar Gibi Geçti*'nin (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) büyük melodramatik anlarında failler dünyada davranabilme yeteneklerini yitirirler, bu nedenle bu anlar yalnızca duygu olarak yaşanırlar ve zihinsel bir olay olarak kalırlar.[4]

Grodal bu edilgin, öznel deneyimin melodramın duygusal doygunluğunun kaynağı olduğunu öne sürer. Basit terimlerle ifade edersek: yalnız özne baskıcı güçlerin önünde sadece çaresiz değildir, aynı zamanda onun çaresizliği edilgin bir süreç, zihinsel bir algı ya da duygusal bir durum olarak gösterilir. Fail ile çevre arasında işleyen potansiyeldeki farklılık çok büyük olduğu için, önemli anlarda melodramatik kahraman edilgin hale gelir, farklılığın acısını çeker ve ona duygusal olarak davranır. *Casablanca*'daki (Michael Curtiz, 1942) Rick mükemmel bir melodram kahramanıdır: Ilsa'nın çöktüğü ve kendisini ona sunduğu önemli anda kendi mutluluğunu aktif bir şekilde yeniden oluşturma fırsatını yakalamak yerine Rick tarihsel misyonun ve evlilik sadakatinin (Ilsa, Rick'in kendisinin de saygı duyduğu politik misyonunu başarabilsin diye Laszlo'ya geri dönmek zorundadır) daha büyük güçlerinin önünde geri çekilmeyi tercih eder. Devam ettirmek yerine bitirmeyi, kaçmak yerine kalmayı, mutlu bir birliktelik yerine yalnızlığı, güç ve zenginliği artırmak yerine gizlenmeyi seçer. Rick ve Ilsa finalde başlangıçla karşılaştırılmaz derecede daha mutsuzdur, ancak kendi umutsuz durumlarına mutsuz kalmaktan başka olumlu bir çözüm bulamazlar. Çaresizliğin

[4] Torben Grodal, Moving Pictures: *A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (Oxford: Clarendon Press, 1997), s. 257.

yol açtığı hayal kırıklıklarına yalnızca bir duygusal tepki vardır. Kader değiştirilemeyeceği için melodram kahramanı çaresizliğin üstesinden aşırı bir duygusal tepkiyle gelir. Üst düzeyde duygusallık bu nedenle melodramın bir abartısı değildir, ancak türün içsel temsil sistemine aittir: *kaderi ve çaresizliği melodram aracılığıyla anlamak, melodramı katıksız edilgin duygusal deneyim aracılığıyla anlamaktır.*

Grodal'ın ortaya attığı etkin-edilgin 'değiştiricisi' son derece aydınlatıcıdır. Çünkü burada temel olan, edilgin zihinsel deneyimin yalnızca duygusal değil, akli de olabileceğidir. Yaşamı tehdit eden çaresizliğin tamamen akli bir süreci aynı edilgin, öznel deneyimi tahrik edebilir. Daha büyük bir gücün önündeki edilgin deneyim yalnızca yoğun duygusal durumlara değil, başka bilişsel durumlara da dönüşebilir ve melodramatik anlatı yapısı işlevsel olabilir. Burada melodramın izleyicide tahrik ettiği duygulardan değil, melodramda *temsil edilen* duygulardan bahsediyor olduğumuzu netleştirmek zorundayız. Klasik melodram onları temsil ederek izleyici aracılığıyla duygusal tepkiyi tahrik eder. Aşağıda göreceğimiz gibi modern melodram duyguların temsilini radikal bir şekilde geri çekme yoluyla izleyici tarafında duygusal durumları tahrik eder ve bu nedenle modern melodramın harekete geçirdiği duygu her zaman bir tür endişedir.

Melodramatik biçimin merkezinde yer alan edilgin öznel deneyime yapılan vurgu örneğin 1930'lardaki 'beyaz telefonlu filmler' denen İtalyan melodramları ile Antonioni'nin muhteşem modernizmi arasındaki devamlılığı açıklar. Bu, temel olarak doğalcı bir anlatı evreni olan İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinin 1940'lardaki İtalyan sinemasının melodramatik anlatı uylaşımlarından nasıl geliştiğini ve onları nasıl kullandığını ve de aynı melodramatik yapının modern anlatı sinemasının içedönük ve giderek zihinsel karakteri içinde nasıl yaşayabildiğini netliğe kavuşturur. Doğalcı melodram dış güçlerle karşı karşıya gelen çaresiz kişinin artık kendi zihinsel ya da duygusal durumları aracılığıyla bireyleşmediğinde ve çaresiz bir kurbanı olduğu çevrenin *etkin* bir parçası olarak sunulduğunda doğar. Melodramatik yapıyı kullanan doğalcı sinemanın tipik bir örneği Vittorio De Sica'nın Yeni-Gerçekçi *Bisiklet Hırsızları* (1948) filmidir. Ricci kendi psikolojik karakteri ve duyguları ile değil, etkin (bisikletini bulmaya çalışır) bir parçası olduğu belirli bir çevreye ait oluşu aracılığıyla bireyleştirilir. Bununla birlikte etkin olduğu halde, başından itibaren kaybetmiş bir kurbandır. Toplumsal düzen ondan daha güçlüdür. Klasik melodram dış güçlerin kurbanı, kendi çaresiz toplumsal durumuna edilgin duygusal tepkisi aracılığıyla bireyleştiğinde doğalcılıktan

yeniden doğar. Yeni-Gerçekçilik sonrası klasik melodramın tipik bir örneği Fellini'nin *Sonsuz Sokaklar* (*La strada*, 1954) filmidir. Bu filmde Gelsomina'nın yaşamak için toplumsal bir mücadele olarak başlayan öyküsü duygusal ve tinsel bir kurtuluş olarak biter. Ve son olarak, doğalcılığın melodramatik yapısı içinde kahramanın ya kendi durumunun zihinsel ve *tamamen duygusal olmayan* zihinsel temsilleri ya da düş, bellek veya imgelem gibi diğer zihinsel temsillerle tamamlayıcı katıksız duygusal tepki aracılığıyla yeniden bireyleştiği modern melodramdan bahsedebiliriz. Başka bir deyişle melodramatik yapıyı kullandığı ölçüde modern sinemada birinin çaresizliğini temsil etmeye dair 'zihinsel olay' (bilinçli ya da değil) duygusal bir boyuttan (bilinçli ya da değil) başka bir tür zihinsel boyuta değiştirilir. Bunun tipik bir örneği Antonioni'nin *Gece* filmidir. Burada karakterlerin öykünün başından sonuna edilginliği tamamen zihinsel bir durum olan kendi evlilik krizlerinin nedeninin farkında olmamalarından kaynaklanır.

Karakterin kendisini anlayamadığı varoluşsal bir durumla karşı karşıya bulduğu ve bu anlayamamanın edilginliği, acı çekişi ve endişeyi tahrik ettiği modern entelektüel melodramdan bahsediyoruz. Çoğu kez klasik melodramda da kahraman ıstırap çekmesinin nedenini anlamaz, ancak modern melodramda karakterler kendi durumlarının tehlikeli olduğunu bile bilmezler. Yetersiz kaldıklarını hissederler, ancak bunun nedenini bilmezler. Modern melodramda *çaresizliğin anlaşılması* şansa bağlıdır. Bu nedenle modern entelektüel melodram çoğu kez izleyicide endişeyi tahrik eder. Melodram, kahramanı *etkin davranışın* etkili olmadığı çıkmaz durumlara maruz bırakan klasik anlatının bir biçimidir. Klasik melodram kahramanları bir süre için bir çözüm bulmaya çalışırlar, ancak er ya da geç kendilerini tamamen duygusal acı çekişe bırakırlar. Eğer mutlu bir son varsa, bu onları çabaları nedeniyle değildir. Bu her zaman mucize sonucu ya da şans eseri etraflarındaki koşulların değişmesi ya da 'daha büyük gücün' yok olması nedeniyledir. Modern melodram karakterlerinin çevrenin tahrikine tepkisi daha da edilgindir. Bu en iyi bir *zihinsel* ya da *fiziksel arayış* olarak tanımlanabilir. Modern melodram karakterin tepkisinin, çevreyi (fiziksel tepkiyi önceleyen ya da yerini alan) akli olarak *anlamanın* bir yolunu aramak olduğu bir melodram tipidir. Modern melodramlarda karakterin endişesinin temel nedeni somut bir doğal, toplumsal ya da duygusal felaket değildir. Anlatı aksiyonunu tetikleyen olay ne kadar somut olursa olsun, bu hemen fiziksel tepkinin mümkün olmadığı daha derin ve daha genel bir krizin yüzeysel görünümünden başka bir şey değildir. Tek yeterli doğrudan tepki, fiziksel bir tepkiyle sonuçlanabilecek bir tercihe yol açacak 'genel krizin' anlaşılması arayışına dair edilgin bir akli tepkidir.



Resim 6- *Sonsuz Sokaklar*'da Giulietta Masina (Federico Fellini, 1954)

Modern melodramda karakterlerin kendi umutsuz durumlarının farkına varmamalarının nedeninin, 'daha büyük gücün' bu filmlerde ortaya çıkmasının özel biçiminde bulunması gerekir. Yalnızca çevre karakterin güçlerine göre orantısız bir gücü temsil ettiğinde melodramdan söz edilebilir. Modern filmlerde orantısız gücün, onu melodramın diğer tiplerinden ayıran bir özelliği vardır. Modern melodramda 'daha büyük güç' yalnızca varlığıyla değil, aynı zamanda *yokluğuyla* da daha güçlü olan bir şeyler tarafından temsil edilir. Ancak tam olarak yokluğu çoğu durumda anlatmak mümkün değildir. Bu olumlu insani değerlerin genel terimleri içinde adlandırılabilir: aşk, şefkat, duygular, güvenlik, insani iletişim ya da Tanrı. Modern melodramların karakterlerinin karşı karşıya gelmek zorunda oldukları güç bu *olumlu değerlerin* varoluşsal yokluğudur ve bu olmayış yenilmez bir güç biçimini alır. Varoluşçu felsefe açısından bu yenilmez güce *Hiçlik* denir. Hiçlik kavramını modern sinemayla ilişkili olarak açıklamak için, Sartre'ın sinema da dahil modern sanatı derinden etkilemiş olan fenomenolojik varoluşçuluğa dair önemli yapıtı *Varlık ve Hiçlik*'e (1943) dönmemiz gerekiyor.

Arasöz: Sartre ve Hiçlik Felsefesi*

Jean-Paul Sartre 1950'lerde ve 1960'larda yaşayan en etkili Batılı filozoflardan biriydi ve onun yapıtlarının çağdaş sanat, özellikle tiyatro, edebiyat ve sinema üzerinde büyük bir etkide bulunduğuna kuşku yoktur. Onun eserlerinin Avrupa sanatı üzerinde etkide bulunmasını açıklayan birçok neden vardır. O bir yazardı ve görüşlerini bir tür felsefi yazıyı aktaran oyunlarda ve romanlarda yayımladı. Varoluşçu felsefeyi dramatik durumlara tercüme etmesi kolay olan gündelik kişisel psikoloji düzeyinde formüle etti. Aynı zamanda 'bağlanmış' bir edebiyatı savunarak felsefe, sanat ve politika arasında doğrudan bağlantı kurdu. Ve son olarak onun felsefi kişiliği de onun etkisini açıklar. O önemli bir kişiydi ve 'Fransız entelektüeli' denilebilecek bir modeldi: aynı anda filozof, yazar, gazeteci ve siyasetçi. Bir tür tinsel lider ve hatta başkan De Gaulle'ün "Mon cher maître" (Sevgili ustam) diye hitap ettiği bir kişiydi.[5]

---

* Bu altbaşlığın çevirisi felsefe doçenti Dr. Hakkı Hünler tarafından kontrol edilmiş ve önerileri doğrultusunda gerekli düzeltmeler yapılmıştır. Kendisine teşekkür ederiz. (Ç. N.)

[5] Charles De Gaulle'dan Jean-Paul Sartre'a 19 Nisan 1967 tarihli mektup, Jean-Paul Sartre, *Situations* içinde (Paris: Gallimard, 1972), 7:43.

Modern felsefi 'hiçlik' kavramı Alman romantik felsefesinde Hegel, Kierkegaard ve Nietzsche ile birlikte ortaya çıkar. Bu kavramın önemli bir yanı, bunun varolana tamamen yabancı olarak kavranmaması, aksine onunla ayrılmaz bir şekilde ilişkili olmasıdır. Nietzsche bu kavramın en radikal yorumcusuydu; o bu kavramı yaşamın bayağılığına karşı koyan bağımsız bir güç ve kabulünü tanrısal bireyin gücünün önkoşulu haline getirdi. Bu nedenle Nietzsche 'hiçliği' metafizikle kavganın bir aracı olarak kullandı. Ancak bu aracın bu amaç için uygun olmadığı ortaya çıktı. Bireyin özerkliğine dair romantik anlayış bireyi kendi doğasına yabancı olan daha büyük bir güce boyun eğmeyen tanrısal bir varlığa dönüştürdü: birey tercih eder, karar verir, meydan okur, karşı çıkar ve insanüstü güçlere karşı isyan eder. Ancak romantik bireyin özgürlüğü kendi tanrısallığının kaynağının kesinlikle karşı çıktığı daha büyük gücün insanüstü doğası olması gerçeğiyle sınırlıdır. Nietzsche bu romantik anlayışın sınırlarını anlar ve tanrısal bireyin daha büyük güce bağımlı oluşunu reddeder. Şöyle der: "Bana kendi 'benliğim' nedeniyle yeni bir gurur verildi ve öğrettiğim şudur: başını artık göksel şeylerin kumuna gömme. Aksine yeryüzüne anlam veren bu dünyevi başı özgürce taşı."[6] Özne-nesne karşıtlığından tekilliği insan bireyselliğini tanımlayan şey olarak sunmakla kaçınılabileceği fikri modernizmin şafağında Nietzsche'nin felsefesinde ortaya çıkar. Nietzsche bu 'yeni gururu' metafizik bir arka plan olmaksızın yaşamın tekilliğine sıkıca bağlamayı ister. Bireysel özne bu yolla herhangi bir metafizik destekten bağımsız nihai güç haline gelir. Oldukça ilginç bir şekilde, yaşamın nihai gücü olarak ilan edilen bireyin tekilliği kendi başına ayakta duramaz. Sanki öznel tekillik aforoz edilen üstün insani güçlerin boş bıraktığı alanı dolduramıyormuş gibi, bir karşı koyma gücü, bir tercih nesnesi haline gelir. Sanki içinde şimdiye kadar başka bir bilinmeyen insanüstü gücün gelişmeye başladığı tanrısal birey etrafında bir boşluk kalmış gibidir: *hiçlik*. Bu bağlamda anlaşılınca hiçlik yok olan metafizik güçlerin gölgesi haline gelir.[7] 19. yüzyıldaki romantik felsefe içinde

---

[6] Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (Budapeşte: Gril Károly, 1908), s. 38.

[7] Romantik hiçlik anlayışının aslında metafizik bir karakteri olduğunu ilk belirten Henri Bergson'du: "Çünkü metafiziğin süreklilik içindeki gerçeklikle ilgili olarak kınanmasının kaynağı, metafizik için süreklilik içindeki gerçeklik varolmayışın üstesinden gelmek ve kendini iddia etmek için yeterince güçlü görünmediği için, metafiziğin 'hiçlik' aracılığıyla varolmaya varmasıdır." *Évolution créatriace*, s. 252. Bu nedenle Bergson hiçlik kavramını her türlü anlamdan yoksun bırakmanın ve hiçliğin yalnızca öznel bir görünüş olduğunu kanıtlamanın çok önemli olduğunu düşündü. 20. yüzyılın ilk yarısının (en azından 1960'lara kadar) felsefesini düşünürsek, onun bunu yapmada çok başarılı olmadığını söyleyebiliriz.

doğan bu kavram, bütün girişimlere rağmen, postmodern felsefenin ortaya çıkışına kadar metafizik özne-nesne ikiliğini sürdürdü. Heidegger ve son olarak da Sartre ile birlikte hiçlik varoluşçu felsefenin merkezi kavramı haline geldi ve özellikle Sartrecı varoluşçuluk içinde özne-nesne ikiliğini muhafaza etmeye, böylece yeni bir metafizik mit ortaya çıkarmaya yardım etti. Bu mit felsefi hiçlik kavramını, sinemada temsil edilmeye çok uygun bir konuyu içerir.

Sartre soyut hiçlik kavramına somut içerik yükler. Bu kavramı katıksız olumsuzluktan çıkarır ve onu varolmamanın yalın boşluğundan farklılaştırır. Onun kavramsal işlemi şudur: hiçliği insan ilişkilerinin ve insanın dünyayla ilişkisinin anahtar kavramı haline getirir. Hiçliği insanın niyetlerinin bir ürünü ve aynı zamanda da varlığın özü olarak yorumlar. Sartre için hiçlik başka bir dünya ya da dünyamızın ötesinde değildir. Bu kavramı insanın yalnız olduğu, inançlarının ve beklentilerinin hayal kırıklığına uğradığı, kimliğinin sorgulandığı bir durumda umutsuzca güvenilir bir şeyleri aradığı bir dizi gündelik duruma tercüme eder. Sartre hiçliği doğrudan "bir kurtçuk gibi varoluşun yüreğindeki" dünyaya yerleştirir.[8] Hiçlik Hegel'e göre olduğu gibi varlıktan sonra gelmez ve Heidegger için olduğu gibi dünyanın ötesinde değildir. Hiçlik, der Sartre, sadece varolmakla kalmaz, ancak varlık içerisinde onunla birlikte ve aynı anda varolur. Hiçlik genel bir mantıksal ya da ontolojik bir boyut değildir: daha ziyade insan varlığının temelidir.

Sartre şöyle yazar: "Hiçliği doğuran insandır." Hiçlik bir insani isteğin ya da beklentinin gerçekleşmediğinde ortaya çıkar. Hiçlik genel bir varolmayış değildir, aksine bir şeyin ya da olması gereken bir şeyin varolmayışıdır. Başka bir deyişle hiçlik insan beklentisi, insanın hayal kırıklığı ya da insanın belleğidir.[9] Bu yüzden

---

[8] Jean-Paul Sartre, *L'étre et le néant: Essai d'ontologie phénomologique* (Paris: Gallimard, 1957), s. 57.

[9] Sartre, *L'étre et le néant*, alıntı s. 65'ten. Bu noktada Sartrecı hiçlik anlayışının Bergsoncu temelini ihmal edemeyiz. Bergson hiçliği beynin işleyiviyle ilişkili bir şey olarak düşündü. Bergson için hiçbir şey mantıksal işleyişten başka bir şey değildir ve o sebeple insanı dünya ile ilişkilendiren bilincin bir unsuruna indirger. Bergson hiçliğin varolmadığına oldukça iknadır. Hiçlik bir yanılsamadan, saf bir sözcükten, tatminin olmamasının bir sonucundan başka bir şey değildir. Bu nedenle Bergson, Sartre'a göre daha doğrudandır: "Boşluk kavramı insan düşüncesi şimdiden yeni bir durumun yerleşmiş olduğu sırada geçmiş bir anıyla ilişki kurduğunda doğar. Orada olanın orada olabilecekle karşılaştırılmasından, başka bir deyişle dolunun doluyla karşılaştırılmasından başka bir şey değildir." Bergson, *Évolution créatriace*, (Budapeşte: Akadémiai Kiadó, 1930), s. 257. Sartre'ın söyledikleri onun hiçliğin insan kökenleriyle ilgili söylediklerinden çok farklı değildir, yalnızca Sartre hiçliğin Bergson'un inkar ettiği ontolojik ağırlığını onarmaya çalışır.

hiçlik, akla getirdiği gibi sadece olumsuz bir kategori değildir. Bütün beklentiler, bütün hayal kırıklıkları, bütün anılar somut içeriklerle ilişkilidir. Eğer cüzdanım boşsa, der Sartre, genelde boş değildir, ancak beklenen miktar ya da belki tam miktar eksiktir. Bir sınıf boşsa, eksik olan öğrencilerdir, yarış atları değil. Ve Peter'i bulmak için bir kafeye girip yalnızca John'u buluyorsam, o zaman Peter'in yokluğu doğrudan John'un varlığı tarafından dolayımlanır. Bu da hiçliğin doğrudan varlıkla temsil edildiği anlamına gelir. Antonioni'nin *Batan Güneş* filminin final sahnesi açık bir şekilde Sartrecı hiçliği gösterir. Filmin ana motifi sürekli terk etme ve ortadan kaybolmadır. İlk olarak Vittoria, Ricardo'nun evini terk eder, daha sonra Ricardo'nun kendisi öykünün geri kalanında kaybolur. Ve final sahnesinde Vittoria ve Piero'nun olmadığı buluşma noktasından birçok görüntü görülebilir. Caddeyi görmeyiz, görebildiğimiz onların olmayışlarıdır. Caddenin ve çeşmenin görüntüleri hayal kırıklığına uğramış beklentimizin imgeleridir. Doğrudan onların olmayışlarını görürüz, başka bir deyişle onların olmadığı caddeyi görerek onların yokluklarının yarattığı hiçliği görürüz.

Hiçlik yine başka bir anlamda olumlu bir kategoridir. Varolmuş olan ile varolabilecek olan arasında insanın tercih etmekte özgür olduğu bir delik, boş bir uzam vardır. Hiçlik dünya içinde insanın geçmişinden özgürleştiği ve tercih yapmak zorunda olduğu boş bir andır. Bu nedenle hiçlik özgürlüğün tanımıdır, geçmişi geleceğin önünde iptal eden şeydir: "Özgürlükte insan geçmişi geçersiz kılar ve kendi hiçliğini yaratır... Hiçlik geçmiş ile geleceğin arasına giren özgürlüktür." Özgür tercih hiçliğe dayanır, çünkü insanı tercih etmeye mecbur bırakır, ancak bu yapılan tercihi etkilemez. Tercih belirlenimsiz olduğundan, kendimiz için olduğu kadar başkaları için de hesaplanamaz veya hesap edilemez. Bizim için hesaplanamazlık kaygımızın kaynağıdır ve başkaları için hesaplanamazlık bir tehlikeyi temsil eder. Hiçliğe dayanan özgürlük bu nedenle başlıca güçtür ve insan ilişkileriyle ilgili tehlikenin ana kaynağıdır. "[Hiçlik] Başkasının özgürlüğü içerisine ve Başkasının özgürlüğü yoluyla yazılan ve yeniden yazılan benim varoluşumdur. Sanki varlığımın radikal bir Hiçlik ile koparıldığı başka bir boyutu varmış gibidir; ve bu Hiçlik Ötekinin özgürlüğüdür." *Eksik* olan bir şeylerin mevcut kıldığı şekliyle hiçlik insanın dünyayla ve başkalarıyla bağıntılandığı terimdir. Bu şekilde Sartrecı hiçlik kavramı insan varoluşunun modern deneyiminin ifadesi haline gelir: geçmişinden kurtulmuş, tercih etmeye ve kendi benliğine dikkat etmeye zorlanmış ve başkalarının özgürlüğü nedeniyle tehlikede olan yalnız insan sürekli olarak yüce değerlerin

yokluğuyla yüzyüze gelir ve bu yokluk hiçlik kavramı ile cisimleşir.[10]

'Modern otantik birey' hiçliği kendi özgürlüğünün temeli olarak kabul eden ve geleneksel metafizik değerleri aramayı bırakan birisidir. Modernizmin kitle kültüründen hoşlanmaması, modernizmin kitle kültürünü varlığın kalbi olan hiçlikle karşı karşıya gelmekten kaçınıyor olarak görmesinden kaynaklanır. Kitle kültürü yücenin geleneksel güçlerinin (Tanrı, doğa, aşk, tarih, kader) modern dünyada etkin olmaya devam ettiğini düşünür. Savaş sonrası modernizm için modern dünyada işliyor olarak temsil edilebilecek tek yüce güç hiçliktir. Modern birey Tanrı ile özgür bir birey olarak değil, yalnızca bir ulusun ya da bir cemaatin üyesi olarak, bağımlı birey olarak yüzleşebilir. Eğer modern birey özgürse, bu yalnızca hiçlikle yüzleşerek mümkün olabilir.[11] Romantik anlayışa göre birey içsel özgürlüğe muktedir, yaşamın anlamsızlığı karşısında ölümü tercih edebilme kapasitesinde olan birisidir. Modern birey, özgürlüğü yaşamın anlamsızlığını, hiçliğini kabul etme kapasiteyle kendini gösteren birisidir. Modernizm için hiçlik romantik anlamdaki ölüm gibi yaşamın karşıtı değildir. Hiçlik yaşam içinde ölümdür – yani bizzat yaşamın kendisidir. Romantizmde birey kendisini kuşatan dünyadan bağımsız olabilen birisidir. Modernizm için birey yaşamın anlamsızlığını gözden geçirebilen ve kendisini dünyanın hiçliğinin neden olduğu kaygıdan kurtarabilen ve bu hiçliğin ortasında kendi yaşamını kabul edebilen birisidir.

Godard'ın ilk dönem iki filminde hiçliğe karşı romantik ve modern tutum arasındaki farkın hoş bir örneğini buluruz. Biri *Serseri Aşıklar* (1960) ve diğeri de *Çılgın Pierrot*'dur (1965). *Serseri Aşıklar*'da Patricia, Michel'e eğer keder ile hiçlik arasında tercih yapsaydı hangisi seçeceğini sorar. Michel'in yanıtı hiçliktir.

---

[10] Sartre, *L'étre et le néant*, alıntılar s. 76, 320.

[11] 20. yüzyılın başında Hıristiyan kişiselciliği (personalism) benliği ikiye katlayarak bunun tehlikeli sonuçlarından kaçınmaya çalıştı. Berdiaev benliği iki parçaya ayırmayı önerdi: çevresindeki dünyaya bağımlı olan *birey* ve maddi dünyadan özgür ve Tanrıya benzeyen *karakter* (persona). Karakter özgürdür, ancak bu özgürlük benliği Tanrının karşısına koymaz. Benliğin içinde maddi dünyaya karşı koyan Tanrıdır: "Dünya ile Tanrı içinde olan mücadele benliğin içindedir." Nikolai Berdiaev, "The Persona," Török Endre (der.), *Az orosz valldsbölcselet virágkora* (Budapeşte: Vigilia, 1988), II. Kötet, s. 217. Bu metafizik kurguyla Berdiaev bireyin özgürlüğünü korumaya ve aynı zamanda da bireysel özgürlüğün tehlikeli bir sonucu olan 'nihilizmden' sakınmaya çalıştı. Bununla birlikte Berdiaev (Nietzscheci değil, Rus tarzında) nihilizmin bilinçdışı ve felsefi olarak temelsiz bir atası olarak kişiselciliğe çok yakın olduğunu kabul eder. Ayrıca bkz. Berdiaev, *L'idée russe* (Paris: Maison MAME, 1969), s. 142.

Patricia'nın tercihi kederdir. Bu konuşmanın gerçek anlamı Patricia'nın, Michel'i polise ihbar ettiği ve daha sonra da kaçması için yalvardığı filmin sonunda ortaya çıkar. Patricia'nın böyle yapması tercihinin doğrudan bir sonucudur. Patricia, Michel'in yaşamının temsil ettiği hiçlik fikrini kabul etmeyi reddeder, ancak onun için üzüntü duyar ve bu ona bir paradoks olarak görünür. Bu onu Michel'e kaçması için yalvarmasına yönelik melodramatik davranışa sürükler. Diğer yandan Michel daha fazla kaçmayı istememesi ve kendisini polisin kurşunlarına maruz bırakması anlamına gelen Hiçliği tercih eder. Patricia, Michel'i yalnızca romantik bir kahraman olarak kabul edebilir ve bu şekilde ona ihanet ederek ondan ayrılabilir. Michel'in ölümü Patricia'nın bakış açısından romantik bir ölümdür, çünkü bu yolla o hiçlik için değil, Patricia'nın kabul edebileceği ve ona kendi tercihi olan kederi sağlayan aşk için ölür. Bu nedenle Patricia, Michel'in son sözlerini anlamaz: "Tu es déguelasse!" (İğrençsin) ve Patricia kendisi için ölmeye hazır kendi mitsel kahramanı haline geldiği anda Michel'in başparmağını dudağına sürmesi jestini tekrarlar. Ancak Michel'in bakış açısından bu hiç de romantik bir ölüm değildir. Yalnızca Patricia için ölmeyi istemez, aslında hiç ölmeyi istemez, o sadece kaldırımda duran silaha uzandığı için kendisini vuran polise teslim olmayı ister. Bir kahraman olmayı istediği için değil, daha ziyade Patricia'nın ihanetine uğradığında, onun için hiçlik mantıklı olduğu için kaçmıştır. Şans eseri ölmüştür ve Patricia'nın keder ve melodramı aramasını anlamlı kılan tek şey budur.

Benzer belirsizsizliği *Çılgın Pierrot*'da buluruz. Yalnız buradaki belirsizlik aynı insanın içindedir. Kendi günlük yaşamının bayağılığından kaçmaya yönelik başarısız bir girişimden sonra Ferdinand aradığını bulmanın bir yolunun olmadığını anlar. Sevgilisi ona ihanet eder ve Michel'e çok benzer bir şekilde, eğer otantik aşk artık mümkün değilse, yaşamın artık anlamı yoktur sonucuna varır. Ancak Michel'den farklı olarak, 'romantik' bir intihara karar verir. Yüzünü maviye boyar ve başına dinamit lokumlarını sarar. Ancak tam fünyeyi yakarken, "Sonuçta ben bir aptalım!' diye mırıldanır ve umutsuzca fünyeyi çıkarmaya çalışır, ama artık çok geçtir. Ferdinand değersiz bir hayatı yaşadıktan sonra, ölümünün de hiçbir değerinin olmadığını anlar. Başka bir tercih yoktur: hiçliği kabul etmek ve yaşamaya devam etmek zorundadır.



Resim 7- Romantik olmayan bir ölüm: *Çılgın Pierrot*'da Jean-Paul Belmondo (Jean-Luc Godard,1965).

Son tahlilde Sartre hiçlik kavramı ile modern insanın yalnızlık ve yok oluşla ilgili temel varoluşsal deneyimleri arasında doğrudan bir bağlantı kurar ve bu kavramı somut sanatsal temsile yatkın hale getirir. Sartrecı felsefede hiçlik hergünkü hayatın fenomenolojik deneyiminde temel ve görünmez bir bileşen haline gelir. Görünmez, ancak fiziksel gerçekliğin arkasına gizlenmiş algılanabilir bir boyuttur. Ve sinema bu ikisi arasındaki gerilimi temsile özellikle uygun bir araçtır. Başka hiçbir araç gerçekliğin fiziksel yüzeyini sinema kadar titiz bir şekilde temsi edemez ve başka hiçbir araç yüzeyin arkasındaki boşluğu sinema kadar güçlü bir şekilde ifade edemez. Ancak entelektüel melodramda hiçlik felsefesi çok verimlidir. Orada bu kavram bir tür şeması içinde kahramanın, önünde çaresiz kaldığı daha büyük bir güç olarak bir anlatı yeri bulur. Hiçlik kaybedilmiş insanlık değerlerinin olumsuz gücüdür.

Genel bir hiçlik kavramı olarak yitimin gücünü temsil etmenin doğrudan ve dolaylı yolları vardır. Örneğin Bergman'ın modernist kariyerinde değerlerin yokluğu ya da yitimi çeşitli şekillerde ortaya çıkar. *Zindan*'da (*Fängelse* [*Prison*], 1949) bunun bir adı vardır: "Yeryüzündeki cehennem." Bu, Sartrecı kavramın (varlığın ortasındaki hiçlik) özellikle net bir formülasyonudur. Sonraki filmlerinde Bergman 'daha büyük gücün' yerine ölümü (*Yedinci Mühür* [*Det sjunde inseglet* (*The Seventh Seal*), 1957]; *Yaban Çilekleri*, [*Smultronstället* (*Wild Strawberries*), 1957]) ya da 'Tanrının yokluğunu' (*Aynanın İçinden* [*Såsom i en spegel* (*Through a Glass Darkly*), 1961]; *Kış Işığı*, 1962) koyması gibi daha 'romantik' bir anlayışı kullanır. Ancak *Persona*'da buna çok net ve doğrudan bir şekilde hiçlik adını verir: bu Elisabeth'in uzun bir süreden sonra filmin sonunda ağzından çıkan tek sözcüktür. Antonioni'nin *Bir Aşkın Öyküsü*'nden (*Chronaca di un amore*, 1950) *Cinayeti Gördüm*'e (1966) kadar olan kariyerinde hiçlik

kavramının net bir formülasyonuna doğru daha net bir gelişmenin izleri sürülebilir. İnsanın yokluğu ve yok oluşu özellikle *Batan Güneş*'te (1962) ve *Kızıl Çöl*'de (1964) giderek artan şekilde soyut olduğu halde, *Cinayeti Gördüm*'de hiçlik filmin merkezi simgesi olarak kullanılan doğrudan bir motiftir. Ve hiçlik anlayışının doğrudan formülasyonunun savaş sonrasındaki modernizmin zirvesinde modern sinemanın önemli bir eğiliminin bunun çevresinde oluşmasını sağladığı 1966'dan üçüncü bir film daha vardır: bu Tarkovsky'nin *Andrei Rublev* filmidir. Kısım 3'te bu üç filmi modern sinemanın evriminde 1966 yılını modern sanatçının dünyadaki yeri üzerine derin düşünme aracılığıyla nasıl bir dönüm noktası haline getirdiklerini göstermek için karşılaştıracağım.

Modern Bir Melodram: Antonioni'nin *Batan Güneş* Filmi

Daha önceki örneklerde hiçlik kavramının başlı başına bir konu haline nasıl geldiğini gördük. Ancak çoğu örnekte ve modern melodramda tipik olarak bu her şeyden önce insanın yabancılaşmasıyla ilgili temeldeki ideolojinin bir kaynağıdır.

Antonioni'nin önemli filmleri arasında yer alan *Batan Güneş* modern entelektüel melodram olarak adlandırılabilecek olanın en radikal örneğidir. Dahası, modern sinemada hiçlik anlayışının rolüyle ilgili söylediklerimin en iyi örneğini sunar. Zaten filmin adı bile ışığın ve sıcaklığın yok oluşunu akla getirir: öykünün yinelenen merkezi olay örgüsü unsuru insanın yok oluşudur.

Öykü gevşek bir şekilde ilişkili üç bölüme ayrılır. Gece boyu süren bir tartışmanın ardından Vittoria nişanlısı Ricardo'dan ayrılır. Onları tanıdığımızda onlar zaten konuşmalarının en zor bölümünün içinde ve sonundadırlar. Vittoria "söylememiz gereken her şeyi söyledik" der. Ricardo onun gitmesine hâlâ hazır değildir, ancak onu kararından vazgeçiremez. Neden ayrılmayı istediğini sorduğunda Vittoria sadece "bilmiyorum" diye yanıt verir. Bu onun ne zamandan beri kendisini sevmediğiyle ilgili soruya da yanıtıdır. Bütün film boyunca kendisine ne istediğiyle ilgili soru sorulduğunda söyleyebildiği tek ifadedir. Filmin bir sonraki bölümü Vittoria'nın annesini bulmaya gittiği borsada ve civarında geçer. Annesine Ricardo'dan ayrıldığını anlatmaya çalışır, ancak annesi fazlasıyla hisse senetleriyle meşguldür. Orada Vittoria genç, çekici ve dinamik bir borsacı olan Piero ile tanışır ve öykü içinde daha sonra onunla yeni bir ilişkiyi yaşamaya başlar. Ancak bu ikinci bölümde Antonioni borsada olan olaylara ve borsanın Vittoria'nın

annesi de dahil çok sayıda insanı iflasa sürükleyişine yoğunlaşır. Borsa öyküsünün arasına Vittoria'nın Kenya'dan henüz dönmüş bir komşusunu ziyaret ettiği bir sahne girer. Üçüncü bölüm Vittoria ile Piero'nun ilişkisinin sona ermesinin öyküsünü anlatır. İkisi de bir ilişkiye başlamaya hazır görünürler, ancak son anda Vittoria yine vazgeçer. Neden olduğunu bilmediğini tekrarlar. Arzusu vardır, ama arzusunu doyurması için gerekli duygusal enerjiyi bulamaz. Bütün öykü boyunca Vittoria kararsız ve şüphelidir. Piero'nun durumu daha basittir: onun bütün aradığı cinsel ilişkidir. Duygusal ya da entelektüel ilişki onu ilgilendirmez. Final sahnesinde ilişkileri sona erer. Aslında bitmez, sadece boşluk içinde kaybolur.

Olay örgüsü bir dizi yok oluş etrafında oluşturulur. Filmin başında Vittoria ile Ricardo'nun ilişkisi biter ve Ricardo filmin geri kalanında ortadan kaybolur. Daha sonra ilk borsa sahnesinde borsa bir meslektaşın ölümü nedeniyle bir dakikalığına durur. İkinci borsa sahnesinde birçok insan bir günde büyük servetler kaybeder. Daha sonra Piero'nun arabası çalınır. Daha sonra Piero ilk kez yok olur. Vittoria ona elveda der ve yürümeye başlar, ancak birden durur ve iki saniye sonra geri döner ve Piero'nun artık orada olmadığını görebilir. Öyküsünün sonu karakterlerin son kez yok oluşuyla gelir: ne Piero ne de Vittoria buluşmalarına gelirler. Ve en son çekimde güneşin ışığı yok olur.

Antonioni için böylesi karakterleri göstermek, bu psikolojik durumu şeylerin farklı, doğal bir durumu olarak düşündüğü anlamına gelmedi. O sadece yalnız, yabancılaşmış insanların dünyasını tanımlamadı; yabancılaşmanın duygusal dramını temsil etmek istedi:

> *Batan Güneş, Geçen Yıl Marienbad'da* ile karşılaştırılmıştır, ancak bu yanlıştır. Resnais'in *Geçen Yıl Marienbad'da* filminde karakterleri nesnelerin statüsüne indirgemekten çok tatmin olduğunu düşünüyorum. Benin için bu film bir dramdır. Bireyin gerçek boşluğunu ifade ediyorum. Dürüstlük ve güzellik yok olma eğilimi taşırlar.[12]

Antonioni'nin temsil ettiği dünyaya yönelik derin bir şekilde eleştirel tutumu vardır ve onun başlıca sanatsal amacı temel olarak insani değerlerin *olmadığı* bir durumun *dramatik* karakterini göstermektir. Ve bu yokluk karakterlerin acı çekmesine yol açar. Antonioni için yokluk nihai kertedir ve mutsuzluğun nedenidir. Dünyada neden yoktur ve karakterlerin suçu ya da hatası yoktur. Bu nihai varoluşsal durumdur. Bu nedenle dramatik çatışma net değerler arasında değil, ama değerlere yönelik arzu ile onların

[12] *L'Express*'deki röportaj, 24 Mayıs 1962.

olmayışı arasındadır. Antonioni *yok oluşun dramını* yaratır: karakterlerin yok olmuş sevme yeteneği onların acı çekmelerinin nedenidir. Bu onların en derin arzularını doyurmalarına engel olur. Karakterler acı çekerler, çünkü hâlâ yok oluşlarını hatırlarlar, ancak yok oluşa engel olamazlar. Vittoria "seni hiç sevmemeyi ya da çok fazla sevmeyi istedim" der Piero'ya. Vittoria kendi duygusal "eksikliğinin" ve çelişkili duygularının esiri ve kurbanıdır ve bu, melodramın başlıca kaynağıdır.

Yok oluşun dinamikleri 'boşluğu,' 'eksikliği' ya da 'hiçliği' Vittoria'nın durumu için en açıklayıcı araçlar haline getirir. 'Boşluk' onun içinde olan, ama kendisinin neden olmadığı ve mücadele edemediği bir yetersizlik ya da bir 'rahatsızlık' olarak işlev gören varoluşsal bir durumdur. O kötü ya da suçlu olduğu için acı çekmez. Onun acı çekmesinin ahlaki ya da rasyonel bir nedeni yoktur. Bu nedenle Vittoria kendi duygularıyla ilgili bir şey söyleyemez. Piero ona "bütün söyleyebileceğin 'bilmiyorum' demek" der. Vittoria duygularından yoksun kalır ve bu boşluğun nesnel ya da öznel bir arka planı yoktur. Filmdeki herkes bu durumdadır: Ricardo çok fazla mücadele etmez ve sonuçta ayrılmalarını çok kolay bir şekilde kabul eder. Vittoria'nın annesi kendi hisse senetleriyle ilgilidir ve onların ayrılmasına artık Ricardo ona finansal olarak yardım edemeyeceği için üzülür. Piero yalnızca parayla, arabasıyla ve seksle ilgilidir. Bu nedenle *yokluk* ya da *boşluk* karakterlerin sevme arzusunun gücüyle karşılaştırılamayacak şekilde daha güçlü olan en büyük güç haline gelir.

Diğer Türler ve Yinelenen Olay Örgüsü Unsurları

Entelektüel melodramı analiz edişim boyunca modern sinemada türlerin tamamen yok olmadığını ve modernizmin biçimsel şemalarla ilgili olarak yalnızca yıkıcı olmadığını göstermeye çalıştım. Diğer türler ya da yinelenen biçimsel şemalar modern sinemada da bulunabilir. Biçimleri, eğer geç-modern dönem içinde yeterince düzenli bir şekilde ve yeterince uzun bir süre yineleniyorlarsa, türlerin oluşturucusu olarak düşünebiliriz. Burada modern türlerin en çok karşımıza çıkan özelliği olarak altı unsuru ya da biçimi inceleyeceğim: araştırma/soruşturma, gezinme/yolculuk, zihinsel yolculuk, kapalı-durum dramı, satir/ tür parodisi ve deneme filmi.

Araştırma/Soruşturma

Modernist anlatılar tipik bir şekilde olay örgüsünde çözümlerin ertelenmesi ya da tamamen bastırılması üzerine inşa edilir. Suç ve gizeme dayalı olay örgülerinin çözümlerinin neredeyse her zaman *zihinsel* ya da *psikolojik bir edim* olan araştırma/soruşturma nedeniyle ertelenmesi suç ve gizemi modern anlatılar için çekici hale getirir. Bir durumu açıklığa kavuşturmak, bir ortamı incelemek suç/gizem filmlerinin ve modernist anlatının en güçlü ortak zeminidir.

Modern bir araştırma/soruşturma filmini klasik karşılığı olan bir filmden ayıran şey, başlangıçtaki soruna çözüm bulmaya bir odağın olmamasıdır. Bu ya çözüm olmadığı için ya da eşit düzeyde veya daha önemli başka sorunlar ortaya çıktığı için olur. Genel bir kural olarak modern araştırma/soruşturma anlatılarının sorunu çözmekten ziyade tanımlayıcı olduğunu söyleyebiliriz. Modernist sinemada araştırma/soruşturma kendi sonucundan ayrılır. Modern bir filmin izleyicisinin bir araştırmanın ardından her şeyden çok araştırmanın nedeni ne olursa olsun çözümden ziyade zihinsel süreç ve öykünün etrafındaki farklı unsurlar nedeniyle kafası karışır.

Suç ve gizemin nedenleri olmaksızın araştırma, motivasyonun gerçekten hiçbir şey olabildiği basit bir arayış haline gelir. En karakteristik modern arayış nedeni zihinsel içerik arayışıdır: bir anı, zihinsel bir durum ya da zihinsel bir durumun nedeni (örneğin keder, endişe, ruhsal rahatsızlık).

Modern araştırma/soruşturma filmlerinin izleyicinin dikkatini çözümü aramaktan başka yöne çekmek için kullanabileceği birkaç yöntem vardır. Biri dikkatin odağını baştaki sorundan kaydırmaktır. Bu daha sonra tartışacağım kara filmin karakteristiğidir. Benzer bir değişim Antonioni'nin *Serüven* (1960) filminde vardır. Öykünün büyük bölümü kaybolan kızın aranmasını takip eder. Ancak kız asla bulunmaz. Arama adım adım baştaki amacını yitirir ve sonunda araştırmayı yapan iki karakter kayıp kıza yönelik duygularının da yok olduğunu anlarlar. Bu filmde iki öykü hattı vardır, ancak kayıp kızın gizemiyle ilgili olan biri hiç geliştirilmez. Antonioni yalnızca iki karakterin duygusal öyküsünü geliştirir. Kızın yok oluşuyla ilgili gizemli olayların işlevi sadece diğer öykü hattına ivme kazandırmaktır. Bu, modern araştırma filminin olay örgüsünden gizem ve suçu yok etmede gidebileceği noktadır. İki hattı birbirine karıştırmak, yani suç ya da gizemi tamamen yok etmek Antonioni için türleri araştırmadan melodrama dönüştürmek anlamına gelir.

Godard'ın aynı yıl yaptığı *Serseri Aşıklar* filminde klasik kara film ile modern araştırma filmi arasındaki geçiş gözlemlenebilir. Klasik bir kara filmde olduğu gibi *Serseri Aşıklar*'ın olay örgüsü de bir suç öyküsünü başkarakterin yok olmasına neden olan bir aşk öyküsüyle birleştirir. Ancak iki öykü hattı koşut geliştiği halde, bunlar geleneksel bir kara filmden çok daha izole haldedir. En önemli değişiklik öykü hatlarının birbirlerini motive etmemesidir. Michel, Patricia yüzünden bir suç işlemez ve Patricia ilişkilerinin başlamasından sonra Michel'in bir gangster, hatta bir katil olduğunu öğrenir. Michel kendi suç etkinliklerine (araba hırsızlığı, polisten kaçma) onu dahil ederek kendi öykülerinden bir 'kara film' yaratmaya çalışır, ancak Patricia yalnızca çok kısa bir süre için suçun destekleyicisidir. Daha sonra fikrini değiştirir ve polise haber verir. Geleneksel bir kara filmde olduğu gibi, Michel'i suça teşvik ettiğinden dolayı değil, ama Michel'i onun suçuna dahil olmaya yetecek kadar sevmemesi nedeniyle Michel için öldürücüdür. Michel'in öyküsünde suç ve aşk birbirini etkileyemeyeceği için, onun öyküsü bir kara film olmadığı için Michel ölür. İki öykü hattı da basittir ve diğeri olmaksızın kabadır, onlar tek başlarına anlamlı değillerdir: polisi öldürmek tamamen nedensiz ve yersiz bir *davranıştır*; ve Patricia kendi kararını veremeyen hoş ama oldukça sıradan bir kızdır. Filmi anlamlı hale getiren unsur bu iki öykünün bir araya getirilmesi ve Godard'ın onların birleşmesine biraz şans vermesidir.

Modern araştırma/soruşturma filminin başka bir çözümü araştırmanın amacını gizlemektir. En iyi örnek Jancsó'nun *Umutsuzlar* (*Szegénylegények* [*The Round-Up*], 1966) filmidir. Uzun ve karmaşık bir araştırmayı izleriz; amaç net değildir ve her dönüşte değişiyor görünür. Emirlerin geldiği yeri bilmeyiz ve emirlerin ardındaki mantığı anlamayız. Farklı adımların mantıksal bir emre uyduğunu ve öykünün sonunun, nihai hedefi açığa çıkarmak olan, ama gerçekte durumun böyle olmadığı araştırmanın mantıksal bir sonuç olduğunu varsayarız. Esirleri aşağılamanın ve onları birbirine düşürmenin bütün karmaşık süreci final için gerekli değildir. Mantık ve rasyonellik bu işlemesi için başka şeylere gereksinim duymayan şiddet ve baskı dünyasında yalnızca gizemli hale getirilmiş yüzeylerdir.

Modern araştırma/soruşturma filmlerinde başka bir çözüm de, çözülmesi gereken baştaki sorunun basit bir çözümü olmayan bir sorunlar karmaşasının tek bir yönünden başka bir şey olmadığı ortaya çıksın diye araştırmanın alanını genişletmektir. Bu durumun bir örneği Bertolucci'nin ilk filmi *La commare secca*'dır. Polis katili bulsa bile, sonunda bu özel vakanın olacak diğer olası birçok vakadan biri olduğunu ve temel sorunun bu tek vakayı çözerek çözülmediğini keşfederiz.



Resim 8- Suç ve aşk öyküsü: *Serseri Aşıklar*'da Jean-Paul Belmondo ve Jean Seberg (Jean-Luc Godard,1960). Yayın hakkı Raymond Cauchetier, Paris.

Gezinme/Yolculuk

Çoğu kez arama ya da araştırma, karakteri dünyada gezinmeye tahrik eder. Ancak gezinme ya da yolculuk modern sinemada bağımsız bir anlatı nedeni de olabilir. Araştırma/ soruşturma/arama türünde, sorulara yanıt verilmese ya da gizem

açıklığa kavuşturulmasa da, hâlâ anlatının başlangıç noktası olarak işlev gören özel sorular vardır. *Yolculuk* ya da *pikaresk* biçiminde çevrenin araştırılması karakterin yanıt bulmak zorunda olduğu iyi tanımlanmış bir soruyla başlamaz. Anlatı karakterin yolculuk yapmasına ya da gezinmesine yol açan bir durumla başlar.

Eğer araştırma/soruşturma filmi kara filme dönerse, bu tip film kendi anlatı biçimini Yeni-Gerçekçilikten miras alır. Bu türdeki karakter(ler) çoğu kez özel bir amacı olmadan dünyada yolculuk yaparlar. Çoğu durumda yolculuğun nedeni bir yere varmak ya da bir şeyleri bulmak değil, ama bir yeri terk etmek ya da kaçmaktır. Bu türdeki başlıca anlatı amacı karakterin bir yerlere gitmesi değil, karakterin dünyasının sürekli değişen çevrenin yardımıyla araştırılmasıdır.

İlk filmlerinde Truffaut özellikle bu türe hevesliydi: *400 Darbe*'deki (1959) kahraman her zaman hareket halindedir ve film Antoine'ın kaçışıyla biter. Godard bu türde iki önemli film yaptı: Ferdinand'ın kendi küçük-burjuva ailesinden kaçtığı *Çılgın Pierrot* ve bir cinayet işlemeyi isteyerek yola çıkan bir çiftin bir hafta sonunun kabusundan kaçma noktasına vardıkları *Hafta Sonu*. Tarkovsky'nin başyapıtı *Andrei Rublev* de, filmde bir yerden bir yere gerçekten fiziksel gidiş gösterilmese de, bu türe aittir. Ancak daha sonraki Tarkovsky filmlerinde yolculuk temasının varlığı daha açıktır. Yedi filminden dördü – *Andrei Rublev*, *Solaris* (*Solyaris*, 1972), *Stalker* (1979) ve *Nostalji* (*Nostalghia*, 1983) – gezinme ya da yolculuk türünde yapıldı.

Yolculuk türü modernizmin özellikle ikinci döneminde çok popüler hale geldi ve bu tür Amerikan sinemasının 1960'lardan 1970'lere geçilirken yeniden canlanmasında büyük etkide bulundu. Yolculuk türünün Amerikan versiyonu büyük mesafeler boyunca araba ya da motosikletle yolculuk yapmaya, özgür ve bağımsız bir hayatı yaşamaya dayalı öyküleri anlatan *yol filmidir*. Avrupa modernizminin son evresinde yolculuk türü, Wim Wenders'in *Alice Kentlerde* (*Alice in den Stadten* [*Alice in the Cities*], 1974), *Yanlış Hareket* (1975) ve *Zamanın Akışında* (*Im Lauf der Zeit* [*Kings of the Road*], 1976) ya da Antonioni'nin *Yolcu* (*Professione: reporter*, 1975) filmlerinde olduğu gibi, artık neredeyse tamamen Amerikan yol filmlerinin etkisi altındaydı.

Zihinsel Yolculuk

Yolculuk her şeyden önce fiziksel yer değiştirme anlamına gelir, ancak modernizmde bu türün özel türü geliştirildi. Burada yolculuk fiziksel dünyada değil bir kişinin aklında yapılır. Bu türün

yazınsal karşılığı Marcel Proust'un başlattığı ve James Joyce'un radikalleştirdiği modern edebiyatın çok iyi bilinen 'bilinç akışı' anlatı biçimidir. Bu anlatı biçiminin temel tekniği kısa zaman dilimlerini geçmiş ya da hayali zamanın geniş katmanlarına genişletmektir. Belleğin ya da hayal gücünün imgeleri sinema tarihinin bütün dönemlerinde yaygın olarak kullanıldı. Ve bir karakterin anlatısını sahnelemekten oluşan 'gömülü (embedded) anlatı' diye bilinen anlatı biçimi başka bir eski anlatı aygıtıdır. Modernist zamanda-yolculuk biçimi geçmişin anılarını ve imgelemi temsil etmenin geleneksel biçiminden farklıdır, çünkü farklı zaman katmanları genellikle üst üste binerler ve onları birbirinden ayırt etmek zordur ve bu da anlatı içinde katmanlar arasındaki bağlantıların bulanıklaşması anlamına gelir. Rasyonel zaman-mekan ilişkilerinden ziyade temalar ve motifler birbiriyle ilişkilendirilir. Zihinsel yolculuk türünde geçmişe dönüşler (flashback) ve imgelemin görüntüleri izleyicinin bir anlatıyı daha iyi anlamasına yardımcı olan araçlar değildir. Eğer yolculuk türünün amacı bir ya da birkaç karakterin fiziksel ve toplumsal ortamını araştırmaksa, bir zihinsel yolculuk filminin amacı da bir ya da birkaç karakterin 'zihinsel ortamını' araştırmaktır.

Zihinsel yolculuk biçiminin erken bir versiyonu Ingmar Bergman'ın *Yaban Çilekleri* (1957) filminde bulunabilir. Filmin üçte biri tutarlı bir anlatı çerçevesi oluşturmayan anı ve düş-benzeri fantezi sahnelerinden oluşur. Belirli bir sahnede zihinsel çerçevenin olduğu asla belirsiz değilse ve gerçeklik, anı ve düş anlatı düzeyinde pekala ayırt edilebilirse de, yine de düş sahnelerinin zaman çerçevesi, karakterin güya yaklaşık elli yıl önce geçen bu sahnelerde yaşlı bir insan olarak ortaya çıkması nedeniyle belirsizleşir. O yalnızca edilgin bir gözlemci değildir: diğer karakterler onunla sanki kendi yaşlarında bir gençmiş gibi konuşurlar. Burada gördüğümüz geçmişin çağdaş bir zihinsel temsili, geçmişle bir tür diyalog ya da geçmişin bir yorumudur. Geçmiş olduğu haliyle değil, ama şimdinin perspektifinden görüldüğü haliyle anımsatılır. Bu da düş sahnelerinden biriyle simgeleştirilir. Bu sahnede başkarakterin elli yıl önceki gençlik aşkı onun yüzüne bir ayna tutar ve yansıyan yaşlı bir adamın yansımasıdır. Bu nedenle başkarakterin Lundt'a arabayla yolculuğu aynı zamanda kaygının, kötü vicdanın ve gençliğine dair acılı ve sevgiyle hatırlanan anıların adamın şimdiki zamanda yüzleşmek zorunda olduğu sorunların en derin köklerini açığa çıkacak biçimde imgeleri ürettiği kendi bilinçdışına zihinsel bir yolculuk haline gelir.



Resim 9- Geçmişe yolculuk: *Yaban Çilekleri*'nde Victor Sjöström (Ingmar Bergman, 1957).

Kısa bir süre sonra 1959'da Alain Resnais belleğin ve fantezinin yalnızca doğrusal bir olay örgüsü için yardımcı unsurlar olmadığı, aynı zamanda anlatının merkezi motifleri olduğu *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima mon amour*, 1959) filmiyle zihinsel yolculuk temasına büyük bir ivme kazandırdı. Daha sonraki filmleri olan *Geçen Yıl Marienbad'da* ve *Muriel*'de Resnais anlatı sürecini anılarla ve fanteziyle birleştirerek bu işlemi radikalleştirdi. Bu arada *Geçen Yıl Marienbad'da*'ya katkıda bulunan Alain Robbe-Grillet aynı anlatı yöntemiyle kendi filmlerini yapmaya başladı. Böylece 1960'tan itibaren zihinsel yolculuk teması bir tür haline geldi. Düşsel sekanslar ya da zihinsel imgeler modern filmlerde çok sık olarak ortaya çıkar, ancak imgelem ya da hatırlama modernist dönemde bile nadiren merkezi tema olarak seçilir. Bu türün başlıca temsilcileri şaşırtıcı olmayan bir şekilde *yeni roman* yönetmenleridir: Resnais, Robbe-Grillet, Marguerite Duras ve bir istisna olarak Tarkovsky. 'Yazmanın' bir romanın merkezi unsuru olduğu fikri onların filmlerinde, bu filmlerin her birinde ana temanın birisinin çoğu kez hem mantıksal hem de zamandizinsel olarak tutarsız olan bir öyküyü anlatmasının olduğu gerçeğiyle doğrudan temsil edilir. Geçmiş ya da hayali olaylarla ilgili anlatı anıların, imgelemin ya da yalanların dolambaçlılığı yoluyla sunulur. Ve bu nedenle filmin anlatısı doğrudan bu süreçle özdeş hale gelir.



Resim 10- Fantezi dünyasına yolculuk: *Saragossa'da Bulunan El Yazması* (Woijczech Has, 1964).

Zihinsel yolculuk biçimi aslında yolculukların zihinsel bir evrende yapıldığı pikaresk türün özel bir örneği olduğu için, bu iki biçimi bazen birbirinden ayırt etmenin zor olması tamamen doğal görünür. En garip filmi olan *Saragossa'da Bulunan El Yazması*'nda (*Rekopis znaleziony w Saragossie* [*The Saragossa Manuscript*], 1964) Wojciech Has başkarakterinin inanılmaz ve peri masalı benzeri serüvenlerinin hangi parçalarının çılgın ruh halinin ürünü olduğunun ve hangi parçalarının onun pikaresk serüvenlerinde geçtiğinin şifresini çözmeyi güçleştirir.

Geçen Yıl Marienbad'da: *Anlatımın Belirsizliği*

Resnais'in ilk filmleri gerçekten zihinsel yolculuk türünün Freudyen psikanaliz tekniğinin ilkelerine benzer ilkelere sahip olduğunu gösterir. Üç film de geçmişteki travmatik olayları hatırlamanın şimdi üzerinde olan psikolojik etkisine odaklanır. Üç öyküde de geçmişteki bir travmanın, ondan kurtulmak için örtüsünün açılması, hatırlanması ve yeniden yaşanması gerekir. Ancak *Hiroşima Sevgilim* geçmişi hatırlamanın işlevinin öykü içinde net olduğu tek filmdir. Bu film o trajedi döneminde orada olmadığı için Hiroşima'da neler olduğuyla ilgili deneyimlerinin sorgulanmasıyla başlar. Kadın olayları ya da onların daha sonraki izlerini yalnızca filmde görmüştür. Gerçek yaşam deneyimine sahip olduğu Nevers'de ise tersine neler olduğu konusunda kuşku yoktur.

Geçen Yıl Marienbad'da ve *Muriel* özel örneklerdir, çünkü geçmiş olayın gerçeğe dayanan statüsü bu filmlerde belirsizleştirilir ve karakterler tarafından zihinsel yönlendirmeye maruz bırakılır. Her ne kadar *Muriel* hem yapısal hem de görsel olarak daha karmaşık görünürse de, *Geçen Yıl Marienbad'da* bu türün sınırlarına yaklaşmada daha radikaldir. İki filmin anlatısı da karakterlerin kimliğini ve geçmişini gizlemeye ve belirsizleştirmeye dayanır.

Muriel'de geçmişte birbirlerini tanıyan ve bununla ilgili rahatsız edici anıları olan üç karakter vardır. Karakterler geçmişteki farklı unsurları anımsarlar ve bu unsurları diğerleri sorgular ya da yalanlarlar. *Muriel*'de başından itibaren karakterlerin geçmişleriyle ve şimdiki zamanlarıyla ilgili yalan söyleyecekleri açıktır, ancak onların farklı öykülere sahip olmasıyla ilgili ortak bir geçmişin olduğu gerçeği film boyunca sorgulanmadan kalır.

Geçen Yıl Marienbad'da'nın daha radikal olduğu yer burasıdır, çünkü ortak geçmişin varlığı öyküde belirsizleştirilir. Burada 'geçmiş' ve 'travma' bile anlatının metinsel işleyişi tarafından yaratılır ve bu da anlatının her unsuru üzerinde egemenlik kurmak için belirsizliğe neden olur. Geçmiş ile şimdi yalnızca ayırt edilemez değildir, aynı zamanda onların ilişkisi filmin başından sonuna bir gizem olarak kalır. Geçmiş ile şimdi arasındaki bir *ilişkiden* bahsedilemez, çünkü ikisi aynı zaman diliminde varolurlar. Filmin anlatı işlemi psikanalizden ziyade hipnoza ya da inandırmaya benzer.[13] Resnais'in ve Robbe-Grillet'nin niyeti arka planda doğru dürüst ve belirsiz olmayan bir resimli senaryo taslağının (storyboard) yaratılamayacağı bir anlatı yaratmaktı.[14] Onlar geçmiş ile gelecek arasındaki devamlılıkla ilgili olarak böyle yaparak başarılı oldular: kimse filmdeki olayların 'gerçek' zamandizinini (ister gerçek isterse hayali olsun) birçok sahnenin gerçeklik derecesinden daha fazla yeniden oluşturamaz. Şimdi üzerinde bir etkisi olduğu varsayılan 'geçmişteki' olay belki de X isimli karakterin bir uydurması, 'anıymış gibi davranan imgelemin' bir ürünüdür.[15] Bununla birlikte bir öykü olarak geçmişteki olay sanki gerçek bir anıymış gibi şimdiyi etkileyebilir: kadın sonunda adamla birlikte şatodan ayrılır. Bu, öyküdeki zamandizinsel olarak tek tutarlı olaydır: bu gelecek zaman fiiliyle M adlı karakter tarafından tahmin edilir: bunun olduğunu görürüz ve X bunu geçmiş zaman fiiliyle anlatır. Kadının ayrılması için X'in onu kendisiyle ayrılmasının, sanki hatırlama onun ayrılma isteğine anlam kazandırabilecek tek şeymiş gibi, geçmişte onun

---

[13] "Eğer Truffaut'nun 'her filmi bir sözcükle özetlemek mümkün olmalıdır' fikrini kabul edersek, şunun söylenmesini isterdim: '*Geçen Yıl Marienbad'da* ya da inandırma.'" André S. Labarthe and Jacques Rivette, "Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet," *Cahiers du cinéma* 123 (Aralık 1961), s. 4.

[14] Resnais *yeni romanın* anlatının sınırsız gücüyle ilgili düşüncesini tekrarlar: "Filmin dışında bir gerçeklik yoktur, tek zaman filmin zamanıdır... Nesneler romanın yarattığı anlatının dışında varolmazlar." Aktaran Robert Benayoun, *Alain Resnais: Arpenteur de l'imaginaire* (Paris: Stock/Cinema, 1980), s. 105.

[15] Marion Denis, *Le Soir*, 22 Aralık 1961.

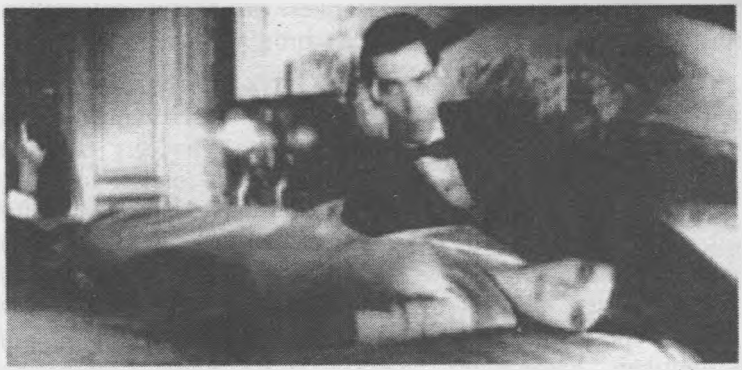
verdiği bir söz olduğuna ikna etmesi gerekir. Bir geçmiş olmadan şimdiye dair arzuların, bu nedenle geleceğe dair edimlerin meşruiyeti yoktur. Ancak bu, geçmişin yalnızca bir aksesuar olduğu anlamına gelir; bu özerk bir boyut değil, arzuların ve isteklerin bir inşasıdır. Geçmiş şimdiki arzulara bağlıdır, şimdide gerçekleşir ve anılar yalnızca hatırlanmaz, aynı zamanda bazı kurmaca olayların geçmişte olduğu haliyle ortaya çıkmasını sağlayan bir anlatı tarafından şimdiki zamanda yaratılır. Bu oyunda geçmişin oynadığı tek rol anılara bir isim vermek, şimdiki ve gelecek zamanda sürebilecek bir öyküyü sağlamaktır. Geçmiş bu filmde M'in açıkladığı gibi antik giysiler içindeki III. Charles'ı temsil eden 19. yüzyıl heykelleriyle ilişkili katıksız uydurma ya da gelenek olarak temsil edilir.

Geçen Yıl Marienbad'da'nın yararı yalnızca geçmiş ile şimdi, gerçeklik ile fantezi arasındaki sınırları bulanıklaştırmak değil, aynı zamanda basitçe zamanı iptal etmek ve her şeyi tek bir anlatı düzeyine daraltmaktır. X bir yerde "zamanın bir önemi yoktur" der. Aslında öyküdeki zaman boyutunda olan tek şey anlatının kendisidir. Bütün film boyunca X'in *geçmiş zamanı* (past tense) bir geçmişe, gerçek ya da hayali bir 'geçen yıla' ya da 'ilk karşılaşmaya' gönderme yapar; ve *şimdiki zamanı* (present tense) ise anlatının varsayılan şimdiki zamanına, 'bu yıl' ya da 'ikinci karşılaşmaya' gönderme yapar. Ancak M'in karısını vurduğu sahneden sonra X'in anlatısının zamanı birden değişir. Dış-sesle "Hayır, bunun *zorla* olduğunu söyleme" dediğinde, açıkça anlatının o ana kadar zamanı olmuş olan zamana gönderme yapar. Bu noktadan itibaren geçmiş zaman 'geçen yıldan' değil, ama anlatının varsayılan şimdiki zamanından bahseder. X geçen yıl olanları artık geçmiş zamanda değil, tam da şimdi, şimdiki ve gelecek zamanda olanları hatırlar: kadın onunla oradan ayrılır. Anlatı zaman içinde bir adım atar, sanki içinde anlatının sürdüğü başka bir şimdiki zaman varmış gibi öyküyü arkada bırakır. Olaylar anlatının hareketine yetişemez, çünkü olan her şey anlatıma ilişkin bir geçmiş, kesin olarak söylersek zaman içinde gelişen bir öyküye sahip tek anlatım haline gelir. Tek anlatım hatırladığı öyküye değil, zaman içinde bir düzenlemeye sahiptir. Olanlar öyküde olanlar değil, anlatının işleyişinde olanlardır. Bu en iyi M'in karısını vurduğunda görülür. Bu sahneden sonra X "Hayır, bu iyi bir son değil, yaşamanı istiyorum" der. Daha sonra kadını yeniden canlı görürüz ve artık o X ile ayrılmaya hazırdır. Onu öldüren ve daha sonra fikrini değiştiren ve ilkine tercih ettiği başka bir sonu oluşturan anlatıcıdır.

Bu yüzden *Geçen Yıl Marienbad'da*'da bilmece yoktur. Zamanda yolculuk filmde gerçek değildir. Bir bakıma Resnais izleyiciyi geçmiş ile gelecek arasında ayrım yapmaya ve olayların mantıksal zincirini oluşturmaya çalışmanın önemli olduğuna inandırarak kandırır. Ancak gerçeklikte rasyonel sorun çözümü filmi anlamaya yardım etmez, çünkü şu ya da bu şekilde anlatılan, anlatıdan önce olan değildir. Bu da M'i izleyici için bir uyarı simgesi haline getirir. M filmde kurallarını yalnızca kendisinin bildiği bir oyun oynar, bu nedenle her durumda ve X de dahil herkese karşı kazanır. Ancak şu büyük oyunda X'e karşı kazanamayacağını bilir: kadın için mücadele. X mantıksal silahlarla savaşmaz: konuşur ve ikna eder. Anlatım ve sorun çözme filmde zıtlıklar olarak işlev görürler ve eğer filmde net bir ifade varsa, bu da anlatımın gerçeklerle ya da 'oyunun kurallarıyla' ilgili kesin bilgi değil, daha ziyade duygusal iknadan başka bir şey olmadığıdır. Film öykü anlatımının akıl dışı etkileriyle ilgilidir. Tek anlatımın zaman gücü, yani uylaşımların ve stereotiplerin mantığının hareketsiz kıldığı şeyleri harekete geçirme gücü vardır.

Yine de bu filmler bir oyun için kuralları oluştururlar. Tipik olarak bir zihinsel yolculuk filminde farklı ilişkiler belirsiz bir şekilde bir karaktere bağlıdır. Çoğu kez izleyici kimin imgeleminin ya da belleğinin temsil edildiğini bilmez. Tarkovsky'nin *Ivan'ın Çocukluğu* (*Ivanovo detstvo* [*Childhood of Ivan*], 1962) filminde anlatı film boyunca Ivan'ın düşleri ya da anıları olarak yorumlanabilecek sahnelerle zaman zaman kesintiye uğratılır. Ancak son sahne bu modele uymaz, çünkü Ivan'ın zaten ölü olduğunu biliriz. Filmin fantezi katmanı artık kendi öznel dayanağıyla ilişkili değildir; hayali sekansların kurmaca aracısı yok olur ve filmin metninin kendisinin zihinsel ilişkiler için bir aygıt haline gelmesi istenir. Diğer durumlarda hayal kuran özne belirsiz değildir, ancak olayların gerçekliğinin düzeyi belirsizdir. Robert Enrico'nun kısa filmi *La rivière du hibou*'da (1962) bir adamın idamından sadece saniyeler önce bir köprüden derin bir dereye düşüşünü izleriz. Tam yirmi dakika boyunca izleyici onun özgürlüğe kavuştuğunu izlediğinden emindir. Ancak sonunda gördüğümüzün onun yarım saate uzatılmış ve çocukluğuna uzanan son dakika içsel hayali yolculuğu olduğu açığa çıkar.

Alain Robbe-Grillet'nin ilk filmleri anlatı belirsizliğinin en radikal örnekleridir. Yönettiği ilk film olan *Ölümsüz Kadın*'da (*L'immortelle* [*The Immortal*], 1963) öykünün tutarsızlıkları yalnızca eğer biz bütün gördüğümüzün karakterin imgelemi olduğunu varsayarsak açıklanabilir. Kadın karakterin söylediği gibi:



Resim 11- "Zamanın hiç önemi yok": *Geçen Yıl Marienbad*'da Delphine Seyrig ve Sacha Pitoëff (Alain Resnais, 1961).

"Bütün bunlar senin imgelemin." Robbe-Grillet bunu teşvik eder: "Gerçekten *Geçen Yıl Marienbad'da*'dan daha fazla olarak *Ölümsüz Kadın*'da her şey karakterin aklında olur. Bu nedenle o bir bakıma imge için gereksizdir."[16] Ancak bu durumda filmde herhangi bir anlatı durumu yoktur, çünkü başkarakter *Geçen Yıl Marienbad'da*'da olduğu gibi öykünün anlatıcısı değildir ve öykünün sonunda ölür. Filmin son imgesi zaten ölü olduğu düşünülen gülen bir adamın resmidir. Aslında Robbe-Grillet senaryoyu yazarken anlatı durumuna karar vermişti: "Özellikle *Ölümsüz Kadın*'da söylev odada düşünmekte olan karakterden ortaya çıkar."[17] Eğer durum buysa, bir şey kesindir: bu durum filmde birkaç kez yeniden ortaya çıkmasından başka herhangi bir şekilde fark edilmez.[18] Dahası, bu durumu bilmek şöyle dursun, hatta hayal sahneleriyle (bu sahneler hayali olsun ya da olmasın) ilgili olandan daha azını biliriz. *Ölümsüz Kadın* anlatı tutarlılığının sınırlarına itilir ve açıkça bu nedenle Roland Barthes

---

[16] Anthony N. Fragola and Roch C. Smith, *The Erotic Dream Machine: Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1992), s. 27.

[17] Fragola and Smith, *Erotic Dream Machine*, s. 29.

[18] Robbe-Grillet başlangıçta oda sahnelerinin ışık nedeniyle fark edilmesini istediğini, ancak görüntü yönetmeni odayı karanlık bir şekilde aydınlatmaya cesaret edemediği için bunun olmadığını iddia eder. "Onun imgeleminde gelişenler odanın sınırlarının ötesinde olduğu için, oda karanlık ve dışarıdaki dünya da çok aydınlık olmalıdır. Daha sonra bu görüntü için görüntü yönetmenine itiraz ettiğimde, sakin bir şekilde insanların benim odayı nasıl aydınlatılacağını bilmediğini düşünmelerinden korktuğu yanıtını verdi." Fragola and Smith, *Erotic Dream Machine*, s. 29.

filmin yönetmenini azarladı: Barthes bu filmin belirsizliğin ötesinde olduğuna, yalnızca kafa karıştırdığına inandı.[19]

Trans-Avrupa-Ekspresi'nde (1966) de bazı sahnelerin gerçeklik derecesiyle ilgili belirsizlik vardır. Bir tren yolculuğu sırasında (Robbe-Grillet'nin kendisinin oynadığı) bir film yönetmeninin bir resimli senaryo taslağını oluşturmasını ve yaptığı filmden sahneleri izleriz. Ancak hayali sekanslarda olan belirli unsurlar, yani kahramanın seks yaşamının ayrıntıları yönetmen tarafından her nasılsa hesaba katılmaz; bunların gözlerimizin önünde olsalar da genel olay örgüsü içinde herhangi bir işlevi yoktur. Yönetmen olay örgüsünün mantıksal inşasıyla meşgul görünürken, başkarakter yalnızca kendi şiddet dolu cinsel içgüdülerini tatmin etmekle ilgilenir. Özerk bir yaşama sahip olmaya başlar, öylesine ki sonunda öykünün, senaryoya göre zaten ölü olduğu varsayılan hayali karakterlerinden biriyle trenden iner. Bir sonraki filmi *Yalan Söyleyen Adam* (1968) daha da belirsizdir. Ne (öyküdeki başka biriymiş gibi davranan ve filmde bir yerde sadece bir rolü prova eden bir oyuncu olduğunu iddia eden) başkarakterin kimliği ne de öyküdeki olayların tutarlılığı güvenilirdir. Aynı olaylar farklı ve tutarsız tarzlarda yinelenirler; olayların zamandizini bulanıklaştırılır ve başkarakterin şimdiki zamanda ve yirmi yıl önce geçen sahnelerde aynı elbiseyi giymesi, izlediğimizin bir *öykü* değil, ama hakkında kesin hiçbir şey bilmediğimiz birinin bir *anlatısı* olduğunu akla getirir. O yalnızca kendi anlatısı aracılığıyla varolmaya başlar; ve eğer bu anlatı tutarsızsa, o zaman onun varlığı da tutarsızdır. *Yeni romanın* bayrağını – "öykü hiçbir şeydir, anlatım her şeydir" – kendinden önceki her filmden daha yukarı kaldıran bu film açık bir şekilde geleneksel öykü anlatımı, zaman ve mekan tutarlığı, karakterlerin kimliği ilkelerinin tümden imhasına işaret eder ve çağdaş müzikten miras aldığı diziselliğin ilkelerini uygular.

Müzikal dizilere uygun kompozisyonun tamamen doğrusal zamandizinsel yapının yerini alan ve Robbe-Grillet'nin belirttiği gibi, sonuçta "bir öykü fikrine olabildiğince düşman"[20] haline gelen film onun bir sonraki filmi olan *Eden ve Sonrası*'dır (*L'éden et après* [*Eden and After*], 1971). Robbe-Grillet'nin

---

[19] "Aslında Robbe-Grillet anlamı yok etmez, onu karmakarışık eder, anlamı yok etmenin onu karmakarışık etmeye yeteceğini düşünür." Delahaye and Rivette, "Entretien avec Roland Barthes," *Cahiers du cinéma* 147 (Aralık 1963), s. 30.

[20] Bkz. François Jost, "La genèse d'un film," Cellule d'animation culturelle du ministère des relations extérieures et U.A.V. de l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud video ropörtajı, 1982.



Resim 12- Hayali kahraman: *Trans-Avrupa-Ekspresi*'nde Jean-Louis Trintignant (Alain Robbe-Grillet, 1966).

senaryosunu yazdığı *Geçen Yıl Marienbad'da* da dahil daha önceki filmleri, anlatım (kendi içinde çelişkili bir şekilde olsa da) özel bir karaktere bağlı olduğundan zihinsel yolculuk türüne uyduğu halde, bu film geleneksel ya da modern türlerin (bunlar doğrusal zamandizinsel mantığa dayandığı için) sınırının öteki tarafına geçer. *Eden ve Sonrası*'nda anlatının fark edilen bakış açısı yoktur ve bu da onu anaakım ticari çevrede o dönemde yalnızca avangard sinema içinde bilinen bir dizisel sistem üzerine inşa edilen ilk uzun metrajlı film haline getirir.[21]

Bütün zihinsel yolculuk türü filmleri bir ölçüye kadar kendini yansıtır, çünkü en büyük anlatı dayanağı bir anlatı aracı olarak filmin kendisidir. Resnais'in filmlerinde ve *Ölümsüz Kadın*'da film-yapımı durumu dolaylıdır ve anlatının edimi kendini yansıtmanın temelidir. *Trans-Avrupa-Ekspresi* ve Fellini'nin *8½* filmi gibi diğer filmlerde film-yapımı durumu açıktır. Modern dönemde zihinsel yolculuk türü içinde kendini yansıtmanın en karmaşık örneği Tarkovsky'nin *Ayna* (1974) filmidir. Bu film daha önceki zihinsel yolculuk filmlerinin ortaya

[21] Robbe-Grillet'nin niyetleri bu filmde netti. Aynı filmi kullanarak aynı anda iki film yaptı. Diğer filmin adı *N Took the Dice*'di ve televizyonda gösterilmesi için yapıldı. Robbe-Grillet anıldıkları sıra ile her bir versiyonda çağdaş müziğin iki temel oluşturucu ilkesini uygulamayı istedi: *Eden ve Sonrası*'nda dizisel inşa ve diğerinde de şansa bağlı inşa.

çıkardığı farklı tekniklerin bir özeti olarak değerlendirilebilir ve ben bu filme daha sonra geri döneceğim.

Kapalı-Durum Dramı

Araştırma/yolculuk türleri kapsamlı tanımlama biçimleridir. Zihinsel yolculuk mekanda yoğun, ama zamanda kapsamlıdır: karakterler aynı, çoğu kez sınırlayıcı mekanda kalırken, zihinsel olarak geçmişin, şimdinin ve sonunda geleceğin farklı katmanlarında uçarlar. Modern sinemada mekanda olduğu kadar zamanda da yoğun olan dramatik bir biçim vardır: buna *kapalı-durum dramı* denecektir. Burada karakterler sınırlı bir mekanda (bir oda, bir tekne, bir tren, bir ev) kapalıdırlar ve buranın dışına adım atmadan dramatik bir durumu yaşarlar. Modern sinemada bu biçimin yaygınlaşması temel olarak 1940'ların sonu ile 1950'lerdeki teatral etki ve daha özel olarak da Varoluşçu tiyatro nedeniyledir. Klasik bir teatral ilkeye (zaman ve mekanın birliği) dayandığı için, bu biçim çoğu kez sessiz sinemada da bulunabilir, ancak bu biçimin kullanımı modern sinemada karakteristik olarak farklıdır. Bu biçim farklı öyküleri, örneğin karakterlerin anlatımları aracılığıyla anlatmak için bir başlangıç noktası sağlamak amacıyla kullanılabilir. Bu durumda kapalı durum yalnızca geleneksel öykü anlatımının bir anlatı yapısıdır. Bergman'ın ilk filmlerinden biri olan *Bekleyen Kadınlar*'da (*Kvinnors väntan* [*Secrets of Women*], 1952) dört kadın bir kır evinde kocalarını bekler. Ancak bu durum onların evlilikleriyle ilgili anlattıkları farklı öyküler için yalnızca bir çerçeve sağlar. Filmin öyküsü onların karşılıklı etkileşimleriyle ve kendi gerçek durumlarına tepkileriyle oluşturulmaz. Daha ziyade aynı dönemden *Rashomon*'un anlatısına çok benzer şekilde yan yana getirilen ve birbirleriyle karşılaştırılan bir dizi öyküden oluşur. Ancak böylesi inşaları daha sonra da, örneğin Pierre Kast'ın av sekansının karakterlerin hatırladığı farklı öyküler için çerçeve sağladığı *Güzel Çağ* (*Le bel âge*, 1959) filminde bulabiliriz.

Modern kapalı-durum dramının özgüllüğü ise tersine tecrit durumunun kendisinin ortaya çıkardığı bir anlatıyı oluşturmaktır. Karakterlerin tecrit gerçeği üzerine düşünmeleri gerekmez, ancak birbirlerine karşı tepkileri bu durumun ürünüdür, yoksa bu tepkiler tahrik edilemezdi. Kapalı-durum dramının kullanımı 1950'lerde Avrupa'da değil, her ikisi de modern sinemayla yakından ilişkili olan iki yönetmen tarafından ABD'de başlatıldı. Onlardan biri *İp* (*Rope*, 1948) filminde bu türün ilk 'deneysel' örneğini yaratan Hitchcock'tu; diğeri ise *12 Öfkeli Adam* (*12 Angry Men*, 1957) filmi



Resim 13- Robbe-Grillet kendi filminde *Trans-Avrupa-Ekspresi*'nin öyküsünü oluştururken.

bir tecrit durumunun karakterlerin davranışıyla ilgili önemli bir faktör haline geldiği bir öykünün ilk mükemmel örneği olan Sidney Lumet'ti. Ancak bu türün bütün olasılıklarını inceleyen modern sinema oldu. Bu nedenle onu modern dönemde gelişen gerçek bir modernist biçim olduğunu ve bu türdeki filmlerin, onlarda diğer modern stiller ya da anlatılar ve modern sanatta moda olan felsefi konular bulunamasa da, modernist harekete ait olduklarını düşünebiliriz.

Kapalı-durum dramları tamamen insanın aksiyonlarının ve reaksiyonlarının gerçek-yaşam durumları ya da öyküleriyle ilişkili olmayan bir şekilde tahrik olduğu psikolojik deneyimlemede olduğu gibi, varoluşsal sınırlarla ilgili durumların model vakalarıdır. Kapalı durum dramatik başlangıç noktası sağladığı için, net olmalıdır; bundan dolayı hiçbir zihinsel yolculuk filmi durumun kendisi gerçekçi olmayan bir şekilde göründüğünde bile bir kapalı-durum dramı olamaz.

Buñuel'in *Mahvedici Melek* (1962) filmi geç modern sinemanın erken döneminde bu türün en güçlü örneğidir. Karakterleri bir arada tutan şey, karakterlerin basitçe bir mekandan ayrılmalarının mümkün olmadığı durumdur. Anlaşılır olmayan nedenlerle soyut ve katıksız bir şekilde bir eve yerleşme gerçeği filmin konusudur. Karakterler istemedikleri halde ve görülmeyen nedenlerle birlikte olmaya, işbirliği yapmaya ve birbirleriyle



Resim 14- Bir kapalı-durum dramı: *Mahvedici Melek* (Luis Buñuel, 1962).

iletişim kurmaya zorlanırlar. Onlar kendileri için tamamen yeni olan ve bir açıklamasını bulamadıkları bir durumda tuzağa düşerler, bu nedenle bir çıkış yolu bulamazlar. Bu film bu türdeki diğer filmler gibi kapalı durum yaratmanın inandırıcı bir gerekçesini bulmaya bile çalışmaz. Bu tip filmde en alışılmış durum insanların kapalı bir mekanda (bir tren, bir cezaevi, bir otel gibi) tesadüfen karşılaşmaları ve buradan bir sorunu birlikte çözmeden önce ayrılamamalarıdır. Dram işbirliği yapmaya mecbur olmaları

olgusundan ortaya çıkar ve çatışmaya genellikle insan ilişkilerinin sorunun çözülmesini yavaşlatan ya da tehlikeye atan münasebetsizlikleri neden olur. Her ne kadar Buñuel'in filmi stilistik olarak klasik olsa da, durumun saçmalığı ve bazı sahnelerdeki gerçeküstücülük filmi modernist hareketin parçası yapar. Dahası bu film diğer absürd gerçeküstücü kapalı-durum dramlarının (örneğin Jan Nemec'in *O slavnosti a hostech* [*A Report on the Party and the Guest*, 1966] filmi) modeli haline geldi.

Diğer önemli kapalı-durum dramlarına örnek olarak şu filmler verilebilir: Polonya'dan Jerzy Kawalerowizc'in *Gece Treni* (*Pociag* [*The Night Train*], 1959), Roman Polanski'nin *Sudaki Bıçak* (*Nóz w wodzie* [*Knife in the Water*], 1962); Macaristan'dan Miklós Jancsó'nun *Umutsuzlar* (1965), András Kovács'ın *Hideg napok* (*Cold Days*, 1966); İsveç'ten Ingmar Bergman'ın *Aynanın İçinden* (1961), *Persona* (1966) ve *Riten* (1969); Federal Almanya'dan Rainer Werner Fassbinder'in *Warnung vor einer heiligen Nutte e* (*Beware of a Holy Whore*, 1971) ve *Petro von Kant'ın Acı Gözyaşları* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant* [*The Bitter Tears of Petra von Kant*], 1972); ve İtalya'dan Marco Ferreri'inin *Liza* (1972) ve *Büyük Tıkınma* (*La grande bouffe*, 1973) filmleri.

Satir/Tür Parodisi

Satir ve tür parodisi doğaları gereği kendini yansıtan biçimlerdir. Satir bir konuya abartılı bir yaklaşımı içerir; burada abartı yüceltme ya da duygusal etkilerle değil, ama gülünçlük yoluyla değersizleştirmeyle sonuçlanır. Abartı ve gülünçlüğün neden olduğu ikili yansıma satirin kendini yansıtma karakterini sağlar. Tür parodisi satirin bir biçimidir; burada gülünç abartıya olanak sağlayan konu, bir türün bir dizi geleneğidir. Modern sinemada genellikle popüler türler tür parodilerinde gülünç gösterilirler. Kendini yansıtma tür parodisi örneğinde açık bir şekilde çok doğrudandır.

Bir etkinlik olarak film-yapımını parodileştirmek sinemanın daha ilk günlerinde bile gözde bir konuydu. Ancak geç modern dönem öncesinde film türü parodilerinin çok sayıda örneğine sahip değiliz. Türler yalnızca 1950'lerin sonundan itibaren parodilerin odağı haline geldiler ve parodi yapmak 1960'ların ikinci yarısında gerçek bir eğilim haline geldi. Bu olgu kesinlikle modernizmin anlatımın kesin karakterini ya da geçerliliğini sorgulama girişiminin yanı sıra geç modern dönemde biçimlenen sanat sineması ile eğlence sineması arasındaki karşıtlığın

keskinleşmesi nedeniyledir. Tür parodisi bu dönemde Avrupa sineması dışında da çok popüler olan modern biçimlerden biridir. Önemli bir Japon tür parodisi Kurosawa tarafından *Sanjuro*'da (*Tsubaki Sanjûrô*, 1962) yapıldı. Bu film Kurosawa'nın kendisinin de yaptığı bir tür olan samurai filmlerinin uylaşımlarının parodisini yapar. Başrol oyuncusu Toshiro Mifune tamamen abartılı bir tarzda oynar ve film bütün geleneksel jestlerle, durumlarla ve türün olay örgüsü değişimleriyle eğlenir. Ayrıca bu filmde çok az sayıda dövüş sahnesinin olması ve özellikle de düşman rolündeki iki önemli oyuncunun, kendi kişisel düellolarının sadece birkaç saniye sürdüğü filmin sonuna kadar karşılaşmamaları da önemlidir. Uzun süre hareketsiz olarak karşı karşıya kalırlar ve Sanjuro tek bir kılıç darbesiyle düşmanını öldürür. Bu kısa final aslında son düellonun genellikle bir ya da iki son silah atışından oluştuğu Western geleneğine tekabül eder. Kurosawa'nın tür parodisi iki popüler gelenek olan Western ve samurai filmini birleştirme yönünde önemli bir adım attı.

İlk modern tür parodileri arasında 1959'da yapılan ve kara film unsurlarının satirik bir uygulaması olan Truffaut'nun *Piyanisti Vurun* filmi vardır. Godard da bir tür parodisi yaptı: *Alphaville* (1965). Godard kendileri birçok yönden James Bond serisinin ataları olan hafif ve eğlenceli gangster filmleriyle 1950'lerin başında çok popüler olan Eddie Constantine'i Lemmy Caution rolünde oynattı. *Alphaville* alışılmış gagların ve serüvenlerin olmadığı ve Lemmy Caution'ın on yıl daha yaşlı, ciddi ve felsefi olduğu başka bir Lemmy Caution filmi olarak görüldü.[22] *Alphaville* kesinlikle eğlenceli bir film değildir, ama yine de modern gangster ve bilim-kurgu filmlerinin hiper-teknolojik dünyasının bir parodisidir. Jacques Demy'nin *Cherbourg Şemsiyeleri* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964) filmi de bu dönemin revaçta olan Amerikan müzikallerinin bir parodisi olarak görülebilir.

Tür parodileri ve satirler 1964 sonrasında modern sinemada hızla artmaya başladı. Ancak Avrupa'da satirlerin yapılmasının coğrafi dağılımı çok eşitsizdir. Görünüşe bakılırsa tür parodileri satir geleneğinin zaten güçlü olduğu ulusal film kültürlerinden daha popüler hale geldi ve bu alanda Fransa, Çekoslovakya ve İngiltere satirlerin ve parodilerin üretiminde başı çektiler. Bu tür 1968'de ülkenin Sovyet askeri işgalinin ardından Çekoslovakya film üretiminden yok oldu, ancak 1970'lerin ilk

[22] Godard, Eddie Constantine'in canlandırdığı Lemmy Caution karakterini bir kez daha *Almanya 90 Dokuz Sıfır* (*Allemagne 90 neuf-zéro*, 1990) filminde kullandı.

yarısında çok benzer biçimde Macaristan sinemasında yeniden ortaya çıktı.

Tür parodileri temel olarak popüler türleri; Oldřich Lipský'nin *Limonata Joe* (*Limonádový Joe aneb Konská opera* [*Limonade Joe*], 1964) filmi gibi Western tarzı tarihsel serüven filmlerini, Richardson'un *Tom Jones* (1963) filmi gibi tarihsel kostümlü serüven filmlerini ya da Kurosawa'nın yukarıda bahsedilen filmi gibi samurai filmlerini, Varda'nın *Yaratıklar* (1966) filmi gibi gangster filmlerini ve Elio Petri'nin *Onuncu Kurban* (*La decima vittima* [*The Tenth Victim*], 1965) filmi gibi heyecan filmlerini hedeflediler. Satirler çoğunlukla Milos Forman'ın *Koşun İtfaiyeciler* (*Horí, má panenko* [*The Firemen's Ball*], 1967), Makavejev'in *WR: Organizmanın Gizleri* (*WR: Misterije organizma* [*W.R. – Mysteries of the Organism*], 1971), Lindsay Anderson'un *O Lucky Man!* (1973) filmlerinde olduğu gibi politik rejimleri ya da Fransız yönetmen Louis Malle'in *Zazie Metroda* (1960) ve bu filmin Macar karşılığı olan János Rózsa ve Ferenc Kardo'nun *Gyerekbetegségek* (*Children's Sickness*, 1965), Sovyet yönetmen Elem Klimov'in *Dobro pozhalovat, ili postoronnim vkhod vospreshchyon* (*Welcome*, 1964), Gürcü yönetmen Eldar Shengelaya'nın *Arachveulebrivi gamopena* (*An Unusual Exhibition*, 1968). Britanyalı yönetmen Tony Richardson'un ABD'de yaptığı *The Loved One* (1965), Yugoslav yönetmen Makavejev'in Kanada'da yaptığı *Tatlı Sinema* (*Sweet Movie*, 1974), Çek yönetmen Milos Forman'ın ilk iki filmi *Peter ve Pavla* (1963) ve *Bir Sarışının Aşkları* (*Lásky jedné plavovlásky* [*The Loves of a Blonde*], 1965) ve ayrıca ABD'deki ilk çalışması olan *Taking Off* (1971) filmlerinde olduğu gibi kültürel alışkanlıkları ve yaşam tarzlarını hedef aldılar.

Deneme Filmi

Bu tür de tipik olarak modernist bir buluştur. Bu kategorinin, ne kadar belirsiz görünürse görünsün, sanat sinemasının bu döneminde sorgusuz sualsiz bir geçerliliği vardır. Film-yapmanın deneme yazmak gibi olması gerektiği fikrini 1940'ların sonunda Astruc ortaya attı. İmgelerin zamandizinsel öykü anlatımı geleneklerinden ziyade soyut düşünce mantığıyla birleştirildiği bir film yapısını önerdi. Deneme filminin avangarddan farklı bir anlatısal-olmayan sinema ideali vardı. Astruc soyut sinema hareketine ya da gerçeküstücü avangarda katılmayı istemedi. Sinemanın felsefi deneme yazmanın entelektüel düzeyine ulaşmasını istedi. Ve modern dönemde yönetmenlerin amacının

kesinlikle kendi filmiyle özel bir felsefi, politik ya da ideolojik tartışmaya, filminin odağını o özel tartışmanın soyut (genellikle sözlü) argümanlarına çevirerek katkıda bulunmak olduğu birkaç örnek bulduğumuz için, meşru olarak deneme filmlerinden bahsedebiliriz. Deneme filmi bir avangard film değildir, ancak ticari sanat-filmi pratiğindeki en kişisel türdür.

Bu filmler tutarlı bir resimli senaryo taslağına (storyboard) sahip olabilirler ya da olmayabilirler, ancak olsunlar ya da olmasınlar, onların başlıca amacı, öykünün yalnızca bir ya da daha fazla tezi anlattığı bir argümanlar hattını öne sürmektir. Bu zamandizinden ziyade filmin inşasına hükmeden argümanların kavramsal mantığıdır. Filmdeki farklı sahneler ve olaylar karakterlere özel davranışlardan ziyade kendi amaçlarını anlatma fırsatı sunar. Deneme filmi tamamen geç modern bir yaratımdır; onun atasını erken modern dönemde bulamayız. Bir filmi kişisel bir deneme yazma modelinde yapan auteur fikriyle yakından ilişkilidir. Deneme filmi çoğunlukla onları yapanlar tarafından deneme filmini modern filmin politik evresinin karakteristik bir türü haline getiren politik bir eylem olarak kullanıldığı için, geç modernizmin ilk döneminde de deneme filmi nadiren bulunur.

Astruc'un kamerayla deneme yazma fikrini ortaya atmasından itibaren 1950'lerdeki *Cahiers du cinéma* eleştirmenleri bu tarz film yapımını kendilerine hatırlatan bir şeyleri keşfetmeye istekli oldular. Örneğin Jacques Rivette daha Rossellini'nin *İtalya'da Yolculuk* (*Viaggio in Italia* [*Journey to Italy*], 1954) filminde deneme filminin ilk kez gerçekleştiğini gördü: "Artık mükemmel netlikle sinemaya deneme olasılığını sunan... *İtalya'da Yolculuk* var."[23] Bu türü Godard ile ilişkilendirenlerle hemfikir olsak bile, bu gerçekten çok uzak değiliz. Godard'ın modern sinema üzerindeki en istikrarlı ve uzun erimli etkisi onun *Hayatını Yaşamak* (1962), *Evli Bir Kadın* (*Une femme mariée*, 1964), *Erkek-Dişi* (*Masculin féminin: 15 faits précis*, 1966) ve *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1966) filmleriyle ilişkili olabilir. Bunlar onun karakterlerini toplum, politika, aşk, seks ve sanat üzerine yorumlarını yapabildikleri durumlara yerleştirmek için sinema-gerçek'i (kendine gönderme yapan belgesel biçimi) kullandığı temel denemeleridir. Özellikle *Erkek-Dişi* ve *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey*'de filmlerin anlatıları karakterlerin monologlarını ya da uzun uzadıya, ara sıra doğaçlama yaptıkları diyaloglarını söyledikleri sadece gevşek bir şekilde ilişkili olan durumlardan oluşur. Bunların gerçek sinema-gerçek

[23] *Cahiers du cinéma 46* (Nisan 1955).

filmleri olmadıklarını söylemek önemlidir. Bunların hepsi çoğu zaman Godard'ın o anda mekanda doğaçlamayla okuduğu metinleri tekrarlayan profesyonel oyuncuları kullandı. Ancak Godard bu filmlere aşırı derecede popüler olan kendine gönderme yapan bir belgesel stili kazandırdı. Özellikle *Hayatını Yaşamak*'ın Alexander Kluge'nin *Düne Veda* (1966) ve Alain Tanner'ın *La salamandre* (1971) filmleri üzerinde önemli bir etkisi oldu. Godardyen sinema-gerçek tarzı deneme filminin en önemli takipçileri arasında Bernardo Bertolucci, Vilgot Sjöman, Alain Tanner ve Alexander Kluge sayılabilir.

Jean-Marie Straub savaş sonrası Almanya'da savaşla ilgili birbirine zıt deneyimleri ve anıları olan insanlar arasında uzlaşma olasılığı üzerine dramatize edilen bir düşünme olan *Barışmamışlar* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht* [*Not Reconciled*], 1965) ile deneme filmi türüne çok özgün bir katkıda bulunmuştur. Godardyen tarzdan alınan ama uç noktaya taşınan özelliklerden biri, karakterlerin ifade ettiği felsefi ve şiirsel stil ile onların hakkında konuştukları durumların kabalığı arasındaki zıtlıktır. Straub sinema-gerçek stilinin yerine Bressoncu minimalizmi geçirdi.

Deneme filmleri bazı sosyalist ülkelerdeki yönetmen arasında çok popülerdi, çünkü bu tür onlara başka türlü ifade edemeyecekleri politik düşünceleri söyleme fırsatını verdi. Macaristan'da András Kovács ve Péter Bacsó 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında filmlerini bu türde yaptılar ve Küba'da *Memorias del subdesarrollo* (*Memories of Underdevelopment*, 1968) ile ünlenen Tomás Gutiérrez Alea bu türü temsil eder. Bu film bu türün bütün önemli özelliklerini gösterir. Devrimden sonra birçok insan ülkeyi terk ederken, karısı da dahil ailesi ülkeden ayrıldığı sırada bir adam Küba'da kalmaya karar verir. Tek başına kalır ve Havana'da amaçsızca dolaşır, bu arada ses kuşağında sürekli olarak onun kendi yaşamı, Küba, devrim, burjuvazi, seks, savaş ve kapitalizm hakkındaki düşüncelerini duyarız. Onun görüntülerinin arasına bol miktarda belgesel görüntü, televizyon haber yayınlarından alıntılar yerleştirilir. Bu film her ne kadar bir yan öyküyü içerse de bir öykü hattı boyunca oluşturulmaz. Bu yan öykü sokakta tanıştığı, sevişti̇ği bir kızla ilgilidir ve kızın ailesi onu kızlarıyla evlenmeye zorlar. Film dramaturgi kurallarına uygun olarak değil, ancak yönetmenin anladığı haliyle *azgelişmişlik* anlayışının (ağırlıklı olarak Amerikan emperyalizmiyle ve kültürel geri kalmışlıkla ilgili olarak) net bir şekilde açıklandığını düşündüğü noktada biter.

Deneme filmi soyut bir düşünce hattının mantığıyla oluşturulsa da, zihinsel yolculuk türünün bir parçası değildir. Deneme filminin amacı bir zihinsel evreni incelemek değil, bir argümanlar sistemini oluşturmaktır. Godard'ın 1967'den itibaren başlayan ikinci dönem filmlerinin çoğu bu kategoriye dahil edilebilir, ancak onun politik mesajı daha radikal ve odaklanmış hale geldikçe sinema-gerçek stilini terk etti. *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* (1966), *Çinli Kız* (*La chinoise*, 1967) gibi filmlerle başlayıp, *Bilmenin Tadı* (*Le gai savoir*, 1968) ile devam ederek, onun filmlerinin gerçekten tamamı Jean-Pierre Gorin ile (1969-1972, Dziga Vertov grubu), *Numara İki* (*Numéro deux*, 1975), *Burada ve Başka Yerde* (*Ici et Ailleurs*, 1975) ve *Nasıl Gidiyor?* (*Comment Ça Va?*, 1978) ise Anne-Marie Miéville ile ortak yönetildi. Fellini de 1978'de 1970'lerde İtalya'daki demokrasiyle ilgili düşüncelerini ifade ettiği *Orkestra Provası* (*Prova d'orchestra*, 1978) adlı bir deneme filmi yaptı. Deneme filmi 1970'lerin sonundan başlayarak hızla ortadan kalktı ve bu geleneğini fiilen sürdüren tek Avrupalı yönetmen, kariyerine 1980'lerin ortasında başlayan Nanni Moretti olmuştur.

: 6 :
MODERN BİÇİMLERİN MODELLERİ

Modern sinemada anlatının başlıca ilkeleri ve türlerini incelediğimiz için, artık biçime dair daha ayrıntılı bir sınıflamaya geçebiliriz.

Resnais'in *Hiroşima Sevgilim* filminden bahsederken Eric Rohmer sinemada modernizmin nasıl anlaşıldığıyla ilgili özellikle özlü ve genel bir formül sağladı:

> Kübistlerin resimde ya da Amerikalıların roman yazımındaki yaptıklarını yapmaya çalışmış modern sinema şimdiye kadar olmamıştır. Yani gerçekliğin parçalardan yeniden oluşturulmasını kastediyorum ve bu yeniden inşa gelişigüzel ve kutsal şeylere karşı saygısız görünebilir.[1]

Rohmer'in formülü modern filmin biçiminin bütün önemli temel ilkelerinin özellikle doğru bir özetidir.

1. Modernist sanat gerçekliğin *parçalı* bir görünümüne sahiptir.

2. Modern sanatçı gerçekliğin tutarlılığını yeniden oluşturmak için kompozisyonun *genel ve soyut* ilkelerini kullanır.

3. Bu yeniden inşanın temeli her zaman kendi kompozisyonu içindeki bir soyut fikirdir. Bu yeniden inşanın doğrudan sonucu kesinlikle ondaki bir miktar keyfiliği ve *öznelliği* içerir, çünkü sanat yapıtının biçimi ilk olarak duyulara doğrudan verilen gerçeklikten ziyade soyut bir düşünceye gönderme yapar. Bundan dolayı modern biçim her zaman bütün sanatların temeli olarak düşünülen ve ciddiye alınan dünyevi ya da kutsal gerçekliğe dair bir sağduyudan ortaya çıkan belirli bir derinlikten yoksundur. Başka bir deyişle modern sanatın yansıttığı gerçeklik ideası her zaman ampirik gerçeklikten daha gerçek olanı düşünme eğiliminde olan soyut bir kavram aracılığıyla filtre edilir.

4. Modern sanatın biçiminin en büyük kaynağı ampirik gerçeklikten ziyade kendi soyut ilkeleridir, bu nedenle bir ölçüye kadar modern biçim her zaman kutsal şeylere saygısızdır ve *kendini yansıtır*.

---

[1] Eric Rohmer, Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, and Eric Rohmer, "Hiroshima, notre amour," içinde, *Cahiers du cinéma 97* (Temmuz 1959): 4.

Modern sanatın biçimleri her zaman biçim ile gerçeklik arasında aracılık yapması istenen soyut bir anlayışı içerir. Çünkü modernizmin, kendisi ile postmodernizm arasındaki temel bir farklılığı oluşturan bir gerçeklik düşüncesi *vardır*. Modern sinemanın gerçekliğe yaklaşımındaki başlıca eğilim gerçekliği, yaygın olarak klasik anlatıda ortaya çıkan temeldeki devam eden gelişme sürecine gönderme yapmayan *yüzey imgeleriyle* temsil etmektir. Eğer anlatının ereksel yapısı bir başlangıcın ve bir sonun olduğu imgeler dizisi sağlamıyorsa, gerçekliğin yüzey imgeleri her zaman parçalı ve statik olma eğilimi taşır. 'Statik' terimi burada hareketin olmaması değil, ama hareketin yönünün olmaması ya da kendine yeterli ve dairesel olması anlamına gelir. Ve parçalı olma devamlılığın olmaması değil, ancak imgelerin sürekli akışının ereksel bir sürecin tezahürü olmaması anlamındadır. Modern film imgesi sentezleyici organik bir sürecin organik bir unsuru olmaktan ziyade tek başına (devamlı ya da devamsız) bir parça olarak anlaşılır.[2]

Bu nedenle modernist biçimlerin bir sürecin devamlılığından çok parçalı olmayı akla getirme eğiliminde olduğunu söyleyebiliriz; onlar sentetikten ziyade analitik, ampirikten ziyade soyut, nesnelden ziyade öznel, doğrudan değil kendine gönderme yapan ve duygulara değil düşüncelere dayanan biçimlerdir. Bunlar farklı modern yönelimler içinde çok farklı tarzlarda maddileşen çok genel eğilimlerdir ve bu farklılıklar farklı modern biçimlerin ve stillerin temelidir. Ayrıca bu eğilimlerin modern dönemdeki sanat sinemasında temsil edilmeleri nedeniyle radikalizmle ilgili bir farklılık da vardır ve bu nedenle klasik ve modern sanat sineması arasındaki sınır çizgisi civarında bulduğumuz birçok film vardır.

Sinemada geç modernizm uluslararası bir sanat-sineması hareketiydi ve nerede etkili olduysa yerel kültürel geleneğe bir miktar adapte oldu. Modernizmin gücü yalnızca ulusal sinemalardan değil, aynı zamanda ulusal yüksek kültürün ya da folklorun diğer biçimlerinden de gelen çok sayıda kültürel etkiyi birleştirmesiydi. Modern sinemada stillerin çeşitliliği, modern filmlerin kendi biçimlerini oluşturmak için kullandığı sanatsal ve kültürel referansların çeşitliliği nedeniyledir. Tek bir 'modernist film stilinden' bahsedememizin nedeni sadece modern sanatın temel ilkeleri ile sinemadaki farklı kültürel arka planların

---

[2] Modern film biçiminin bu iki genel yanı Deleuze'un modern sinema kuramıyla yakından ilişkilidir. 'Saf zaman imgesi' ile 'imgelerin kristalize sistemi' arasındaki ilişki için bkz. Deleuze, *The Time Image*.

arasındaki karşı karşıya gelmekten doğan çeşitliliktir. Modernizmin biçimleri ulusal sinemaların sınırlarını aşar. Ancak modernizmin belirli bir döneminde bir kültürde yaygın hale gelen biçimler belirli bir ulusal sinemanın kültürel duyarlılığına çok fazla bağlıdır. Modern stiller ve türler ile ilgili özel ulusal kültürlerin tercihlerinin eksiksiz bir açıklamasını vermek kendi yeterliliğim kadar bu çalışmanın alanını da aşar. Ancak sonraki bölümlerde modern sinemanın temel biçimlerinin 'coğrafi' ya da kültürel dağılımının bir taslağını vermeye çalışacağım ve belirli bir kültürel arka planda neyin modernizmin bir türüne değil de öbür türüne açık olduğu sorusunu yanıtlamayı geleceğe ve daha ayrıntılı araştırmaya bırakacağım.

Modern sinemanın başlıca eğilimlerini tanımlamak için, biçimsel kompozisyonun modernist ilkeleriyle ilişkili bazı genel özelliklerini kullanacağım. İlk ayrım radikal olarak devamlılığa dayalı yapımlara dayanan stiller ile radikal olarak parçalı olan yapımlara dayanan stiller arasında yapılacak.

Temel Biçim: Devamlılık ve Devamsızlık

Bir filmin zaman-mekan devamlılığı aracılığıyla devamlı bir sürece dair genel bir izlenim verip vermediği ya da parçalı sahneler ve imgelerin devamsız bir süreci gibi görünüp görünmediği, bir filmin temel estetik yapısı tarafından belirlenir ve sonuç olarak bu bir yönetmenin en temel tercihlerinin parçasıdır. Sinema tarihinin bazı dönemlerinde film biçiminin bu boyutu yönetmenlere çok az tercih hakkı bırakır; diğer dönemlerde her iki yönde de çok sayıda tarz olanaklı hale gelir. Kabaca söylersek, sinema tarihinin ilk dönemi[3], 1920'ler ile 1960'lar hem üst düzeyde parçalı hem de devamlı düzenlemelerin bulunabileceği dönemlerdi.

Rohmer modernizm ile ne kastettiğini açıklamak için Kübizmi kullanır ve modern biçimlerin gerçekliği parçalardan (fragment) yeniden oluşturduğunu özlü bir şekilde açıklar. Ancak açık bir şekilde modernizmin bütünü *Kübizm gibi değildir.* Bu Rohmer'in sezgisel anlayışını geçersizleştirir mi? Sanmıyorum; sadece *parçalı olma* anlayışını doğru bir şekilde yorumlamak

[3] Sinemanın ilk dönemi söz konusu olduğunda, Tom Gunning'in makalesine güvenirim. Burada Gunning filmlerin zaman-mekan ve anlatı devamlılığını işleme tarzına göre ilk dönemi sinemayı dört türe ayırır. Gunning 'devamlılık,' 'devamlı-olmama' ve 'devamsızlık' biçimleri arasında ayrım yapar. Tom Gunning, 'Continuity, Non-continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films," *Early Cinema* içinde, der. Thomas Elsaesser (Londra: BFI Publishing, 1990), ss. 86-94.

zorundayız. Kübizm parçalanmanın yüzey üzerinde en açık olduğu modern sanat biçimiydi, ancak bu, gerçekliğin parçalı bir görünümünün farklı bir tarzda olsa bile diğer modern stillerle ilgili olarak yorumlanamayacağı anlamına gelmez. Sorun, biçimin yüzeyi ile 19. yüzyılın sonunda modern sanatın ortaya çıkışının öncesinde Avrupa sanatına birkaç yüzyıl boyunca hakim olmuş biçimsel uyumun geleneksel kodları arasındaki ilişki ya da ilişkisizlik olarak anlaşılan biçimin açık görsel ve işitsel parçalı oluşu değildir. Müzikte tonal sistem; roman yazımında bireysel psikolojiye uygun olay örgüsü motivasyonu; ve resimde Rönesans perspektifine uygun düzenlenmiş görsel gerçeğe benzerlik, kabaca söylersek, biçimin yüzey yapısının bir tür dünyevi ya da aşkın 'gerçekliğe' gönderme yapmasını, böylece biçim ve içeriğin organik bütünlüğünü yaratmasını sağlayan geleneksel kurallardı. Batı sanatında 19. yüzyıl sonrasında organik bir görünümü akla getiren bu geleneksel temsil sistemlerinin üzerine inşa edilmeyen bir temsile göndermek yapmak için modernizmden bahsediyoruz. Bir resim bir sahneyi Rönesans perspektifine uygun olarak temsil etmediğinde, bir müzik parçası tonal sisteme uygun olarak bestelenmediğinde, bir romanın olay örgüsü psikolojik gerçekçiliğe uygun olarak motive olmadığında, insan genel olarak bu yapıtların 'gerçek dünyayı' temsil etmediği, yalnızca onun kısmi bir görünümünü verdiği, bu nedenle onların biçimlerinin soyut olduğu izlenimine sahip olur. Aslında bu yapıtlar geleneksel sanat olarak biçimsel bir tutarlılığı yaratmak için benzer biçimde kavramsal sistemleri kullanırlar, yalnızca bu kavramsal sistemler gerçeklikle ilgili alışılmamış ilkelere, 'kavramsal buluşlara' dayanırlar.[4] Ve bu fikirlerden biri gerçekliğe geleneksel olarak bilinen bir yaklaşımın önemli bir yanıyla hâlâ ilişkiliyse, modernist bir stil ya da eğilim bunun etrafında kristalize olur ve ya kısa ömürlüdür ya da başarılı olur ve on yıllarca sürer.

Modernizmin parçalı karakterinin en derin anlamı yüzey yapılarının geleneksel bir mantığın aktardığı haliyle 'gerçeklik' ile bağlantısız olmasıdır ki, bu da ampirik yüzeyi gerçekliğin

[4] 'Güzellik,' 'uyum' ve 'denge' gibi eleştirel kategorilerin tartışılmasını bir kenara bırakıyorum. Bunlar 20. yüzyılın büyük bölümünde genellikle yaygın eleştirel pratikte modern sanatla özdeşleştirilmiyordu. Bu eleştirel kategorilerin tarihsel ve toplumsal olarak ortak estetik algıya dayalı olduğunu ve bunların stilisitik karşılaştırmalarda çok sınırlı bir değere sahip olduklarını varsayıyorum. Bununla birlikte modern sanat döneminde zaman zaman bu eleştirel terimleri temsil eden ve yaygın olarak kabul edilen biçimlere sürekli bir karşı çıkış eğilimi vardır. Bu karşı çıkış bir süre sonra sanatsal ölçütün parçası haline geldiğinde, 'güzelliğe' ve 'uyuma' dair genel algı yeniden değişir.

görünmez özüyle ilişkilendirmek anlamına gelir. Bu nedenle Roland Barthes'ın yukarıda alıntılanan düşüncesi ("bir sanat yapıtının modernitesinin en doğrudan ölçütü geleneksel anlamda 'psikolojik' olmamasıdır") basitliğine rağmen genelleştirilebilir. Eğer 'psikolojik' ile gerçeklikten geleneksel olarak bahsetmenin araçlarıyla psikolojik ruh hallerini temsil eden, akla getiren ya da onlara gönderme yapan bir sanat yapıtını kastediyorsak, o zaman Barthes'ın tanımı bütün modern sanat biçimleri için geçerlidir. Psikolojik derinliğin yokluğu diğer türlerde farklı bir şekilde ortaya çıkar, ancak ortak özellik, bu yokluğun yalnızca yüzeyin geleneksel gerçeklik anlayışlarından bağlantısızlığıyla değil, aynı zamanda yüzeyin öğeleri arasında da bir bağlantı kopukluğuyla sonuçlanmasıdır. Yüzeyin öğelerinin yeri ve birbirleriyle ilişkileri modern-öncesi dönemde bir tür ampirik ya da tinsel gerçekliğin görünmez arka planını akla getirmedeki işlevleri tarafından belirlenir. Eğer bu genel referans eksikse, yüzey öğelerinin yeri tesadüfi ya da keyfi olur, bu nedenle soyut bir yapısal anlayışın gerekliliği haline gelir. Bu anlayışın yüzeyin öğeleri arasındaki ilişkiyle de ilgili olan bağlantısızlığın gerçekliğini ifade etmesi gerekebilir, ancak aynı sebeple sinemadaki stilistik biçimlerin iki temel alternatifine – devamlılık ve devamsızlık – uygun olarak temsil edilen gerçekliğin temel parçalı yapısını gizlemesi gerekebilir.

Biçimin bu boyutu özgül olarak sinemasaldır ve diğer sanatlarda sistematik ayırt edici özelliği yoktur. Bu açık bir şekilde film tekniğinin zamansal ve parçalı yapısının, yani filmin zaman dizilerinin bağımsız parçalarını bir araya getirmesi gerçeğinin sonucudur. Bazin devamlılığın ve devamsızlığın kuramsal önemini kavramış, ancak bunu yalnızca yönetmenin 'gerçekliği' yansıtmayı öne çıkarması ile çok iyi düzenlenmiş imgelerin art arda getirilmesini öne çıkarması arasındaki bir zıtlık olarak yorumlamıştı. 1950'lerde makalesini yazarken, gerçekten aklında sinemanın sanatsal kullanımının iki karakteristik eğilimi vardı: bir yanda montaja dayanan erken avangard ve diğer yanda seslerin ve görüntülerin sürekli ve aynı anda kaydedilmesine dayanan sesli sanat sineması. Geç modern sinema Bazin'in bu özel ikiliği sinemanın sanat formunun temel bir boyutu olarak göstermede *haklı olduğunu* kanıtladı. Yalnızca bu, görüntü ve gerçeklik arasındaki bir karşıtlıkla ilişkili değildi. Farklı tarzlarda onlar gerçekliği temsil etmenin biçimleri olabildikleri kadar görsel soyutlama biçimleri de olabilirler. Başka bir deyişle devamlılık ve devamsızlık filmin kendi konusuna ilgisinin özelliği olmaktan çok film stilinin değerleridir.

Devamlılığa ve devamsızlığa genellikle anlatı aracılığıyla değer biçilir. Büyük zaman ve mekan atlamaları kadar birbiriyle çok

az ilişkili ya da hiç ilişkisiz zihinsel ve zaman boyutlarını temsil de bir anlatıyı parçalı hale getirir. Bu açıdan devamlılık ve devamsızlık çekimlerin uzunluğuna bağlı değildir. Çoğu kez kesmeler ve iki saniye süren çekimler zorunlu olarak parçalı bir yapıyı oluşturmazlar; benzer biçimde aşırı uzun çekimler de zorunlu olarak devamlı bir anlatı değildir. Bununla birlikte bir filmin işit-görsel yapısı aynı zamanda anlatımın devamlı ya da kesintili yapısına bakmaksızın devamlı ya da parçalı olabilir. Bu nedenle devamlılık fikri film biçiminin iki boyutlu bir özelliği olarak düşünülebilir: anlatının devamlılığı ve işit-görsel yapının devamlılığı. Bu iki boyut bize devamlı/devamsız anlatının ve görsel yapının dört çeşitlemesini sağlar. Modernist sanat sinemasında dört tipin de radikal karakteristik örneklerine sahibiz. Devamlı görsel düzenlemelerin öne çıktığı devamsız anlatılara örnek olarak Resnais'in *Geçen Yıl Marienbad'da* filmi verilebilir; devamsız görsel dokunun olduğu devamlı bir anlatı Godard'ın *Serseri Aşıklar* gibi ilk filmlerinin özelliğiyken, *Hafta Sonu* ve *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* gibi daha sonraki filmleri aşırı derecede parçalı işit-görsel yapının olduğu devamsız anlatıların somut örnekleridir. Modernizmde devamlı betimlemenin olduğu devamlı anlatıların en iyi örnekleri Antonioni'nin 1957 ile 1964 arasında yaptığı filmlerdir.

Radikal anlatı devamsızlığı geç modern dönem öncesinde çok nadirdi. Parçalı anlatı ve/ya görsel yapının bilinçli kullanımı 1920'lerdeki avangardın ve bir ölçüye kadar da 1950'lerdeki kara filmin özelliğidir. Sanat filminin tarihindeki bazı dönemler şu ya da bu seçeneğin sistematik olarak tercih edilmesiyle tanımlanabilir. Kabaca söylersek, 1920'lerin sanat sineması daha ziyade parçalı, montaja dayalı biçimlerin kullanılmasıyla tanımlanabilirken, 1930'larda, 1940'larda ve 1950'lerin başlarında genel olarak devamlı düzenlemeler tercih edildi. Bazı önemli durumlarda modern sinemayla birlikte üst düzeyde parçalı görsel stil ortaya çıktı ve modernizmin yayılması 1960'ların ortasında egemen bir şekilde parçalı stile doğru değişim yönünde genel eğilimi ortaya çıkardı. Bu eğilim, devamlılığın yeniden yaygın olmaya başladığı 1970'lerin sonuna kadar sürdü. 1990'ların başında eğilim yeniden değişti ve montajla birlikte parçalı anlatı bir kez daha genel kullanım haline geldi.

'Dönem stillerinden' ziyade, yalnızca belirli bir biçimsel özgüllüğün ortaya çıkmasından çok hakim olması anlamına gelen modalardan bahsediyoruz. Çok önemli karşı örnekler belirtilebilir. Jean Epstein'ın ve Phil Jutzi'nin 1920'lerdeki filmleri parçalı olmayan devamlılık stilinin önemli örnekleridir. Bresson'un 1950'lerin ortasındaki filmleri hayli eksiltili stili genel devamlılık düzenlemesi eğilimine karşı eğilimi oluşturur. 1980'ler boyunca

Peter Greenaway ve Derek Jarman'ın film stilleri tıpkı Béla Tarr'ın ve 1990'lardaki Abbas Kiarostami'in alışılmamış biçimde devamlı olan filmleri kadar alışılmamış şekilde parçalıdır. Bu karşı örnekler, bu temel alternatiflerin her zaman mevcut olduğunu ve onların tercih edilmesinin bir stil ya da bir dönem içinde ayrıksı bir değere sahip olduğunu gösterir.



Resim 15-16- Parçalı görsel doku: *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* (Jean-Luc Godard, 1966).

Modern dönemde gördüğümüz şey eşsiz bir olgudur. Her ne kadar önceki dönemlerle karşılaştırınca 1960'ların yeniliği parçalı montaja dayalı bir sinema stilinin ortaya çıkması olsa da, karşıt eğilimin varlığı modern-öncesi ve modern-sonrası (postmodern) dönemlerde olduğu gibi bir istisna olarak görülemez. İki eğilim de eşit derecede etkili ve sayıda filmle temsil edildiler. Geç modern film stilinin eşit derecede tipik iki çeşitlemesinden söz etmeliyiz: *radikal devamlılık* ve *radikal devamsızlık*. Bu durum erken modernizmin durumundan çok farklıydı. Montaj 1920'lerde modernizmin uzak ara en önemli keşfi olduğu için, avangardda olduğu kadar ticari sanat filminde de erken modernizmin radikal biçimleri devamsızlık tarafında yaratıldı. Yukarıda bahsettiğim karşı örnekler kendi devamlılık stilleri içinde 'radikal' olarak değerlendirilemezler; bunlar basitçe radikal olarak parçalı değil ya da hiç parçalı değildir. Erken modern sinemada devamlılık tekniklerinin 'aşırı' kullanımını bulamadığımız halde, geç modernizmde bunlardan çok sayıda vardır.

Bu biçimlere anlatısal sanat sinemasında devamlılığı göstermenin ya da bozmanın alışılmış ölçütünün ötesine geçen eğilimlerini vurgulamak için 'radikal' diyorum. Her iki durumda da bu stilistik 'aşırılığın' nedeni ampirik yüzey gerçekliğinin bağlantısız, yabancılaşmış ya da tek-boyutlu karakteridir. Andy Warhol'un alışılmamış ifadelerinin olduğu röportajlarından birinde pop art ile ilgili olarak söylediği, modern sinemanın da bu yanının geçerli bir tanımlanışıdır. "Pop art sadece dışı alır ve onu iç haline getirir ya da içi alır ve onu dış haline getirir."[5] Radikal devamsızlık 'içi' (dünyanın bağlantısız ve parçalı görünümü) alır ve onu 'dış' haline getirirken, radikal devamlılık 'dışı' (zamanın yön olmadan ifade edilmeyen ve boş akışı) alır ve onu 'iç' haline getirir. Bir yönetmen olarak Andy Warhol avangard içinde statik, uzun-gerçek-zamanlı filmleriyle modernizmin ikinci türünün en aşırı örneklerini sağladı. Ancak radikal devamlılık ticari sanat-filmi çevresinde de temsil edildi. Miklós Jancsó, Andrei Tarkovsky ve ilk döneminde Fassbinder bu eğilimin başlıca temsilcileridir. Benzer biçimde karşı kutup olan radikal devamsızlığın hem avangardda hem de ticari-sanat ortamında temsilcileri vardır. Jack Smith ilk grup ve Jean-Luc Godard ise ikinci grup içinde yer alan açık örneklerdir.

Yukarıda bahsettiğim gibi, radikal devamlılık, karşıtının ifade ettiği haliyle dünyanın parçalı yapısıyla ilgili aynı anlayışın ürünüdür, yalnızca bu parçalanma, öğelerin tesadüfi, keyfi bağlantılara sahip olduğu bitişik bir yüzey yapısı aracılığıyla ifade edilir. Hem radikal devamlılık hem de radikal devamsızlık Robbe-Grillet'nin kurmaca zaman ile izleme ya da okuma zamanı arasında yaptığı ayrımla ve Deleuze'un modernizmin özü olarak gördüğü zamanı dramatik aksiyonun mantığından özgürleştirmekle ilişkilendirilebilir.

Geç modern dönemin başlarında, bu dönemdeki yapıtları modern film biçiminde radikal devamlılığın ve radikal devamsızlığın temel alternatif çeşitlemelerini geliştirme açısından en etkili olan dört yönetmen vardır. Bu kesinlikle bu dört modern yönetmenin modernizmin tek 'özgün' auteurleri olarak düşünülebilecekleri anlamına gelmez. Farklı stillerde ya da türlerde başka özgün modern biçimler yaratıldı, ancak bunların ardından radikal olarak devamlı ya da radikal olarak parçalı çeşitlemeler gelmedi. Daha sonraki biçimlerin ilk olarak bu dört yönetmenden biri tarafından özenle oluşturulan yöntemleri kullandığını öne sürüyorum. Bu nedenle geç modern sinemanın 'temel biçiminin'

[5] Andy Warhol, "Rien à perdre," *Cahiers du cinéma 205* (Ekim 1968): 43.

Bresson'un (özellikle *Bir İdam Mahkumu Kaçtı* [*Un condamné à mort s'est échappé* (*A Man Escape*), 1956] ve *Yankesici*, 1959), Godard'ın (özellikle *Serseri Aşıklar*, *Küçük Asker* ve *Hayatını Yaşamak*), Antonioni'nin (özellikle *Serüven*, *Gece*, *Batan Güneş*) ve Resnais'in (*Hiroşima Sevgilim* ve *Geçen Yıl Marienbad'da*) ilk yapıtları aracılığıyla ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bu filmlerin devamlılık ve devamsızlık boyutlarında sinemasal biçimin temel seçenekleri olarak modern sinemanın bir tür temeli olduğu düşünülebilir, ancak bunların bazıları aynı zamanda modernizmin çeşitli tipik türlerinin temel başlatıcılarıydı. Antonioni'nin filmleri modern melodramın, Resnais'in filmleri zihinsel yolculuğun ve Godard'ın filmleri (özellikle *Küçük Asker* ve *Hayatını Yaşamak*) denemi filminin ilk örnekleriydi.

Radikal Devamlılık

Jacques Doniol-Valcroze *Serüven* filmini eleştirirken Resnais ile Antonioni'yi yan yana koyar: "*Hiroşima Sevgilim* ve *Serüven* şimdiden adı konması gerekeni ortaya çıkardı: yeni sinema."[6] Her ne kadar bu iki yönetmen birçok önemli yönden ayrılsa da, aynı nedenle modernizme aittirler. Antonioni ile birlikte Alain Resnais vurgulanan bir devamlılığın film için bir zaman boyutu yarattığı bir biçimi yaratmayı bilinçli olarak hedefleyen bir diğer auteurdü. İlk iki filminde Resnais *Serüven*'de bulduğumuz aynı doğrudan zamansal yüzeyi yarattı.

Bunlar modern sinemadaki radikal devamlılığın iki temel orijinal biçimidir. İki biçim de özel modern türlerle ilişkilidir. Hatta bu türlerin kendi özel radikal devamlılık çeşitlemeleri içinde bu auteurler tarafından yaratıldığını söyleyebiliriz. Bir biçim çevrelerinden kopmuş karakterlerin devamlı ve gerçekten şansa bağlı hareketleri tarafından temsil edilir. Bu, yolculuk, araştırma ve melodram türlerinin devamlı biçimidir. Bu biçimin kaynağı klasik Yeni-Gerçekçi 'yolculuk' ya da 'gezinme' filmidir. Diğeri farklı zaman katmanları ve bilinç alanları, kısaca zihinsel yolculuk aracılığıyla zihinsel bağlantıların bir akışını sunmanın devamlı yolu tarafından temsil edilir. Bu biçimin kaynağı erken modern sinemada bulunabilir: Alman Dışavurumculuğunun ikili bilinç öykülerinde ve gerçeküstücü avangardın düşsel karakterinde.

İki eğilim arasındaki fark, bunların anlatı zamanını işleyiş tarzlarında bulunabilir. Birinci eğilim Yeni-Gerçekçi devamlılık anlayışından ortaya çıkar. Antonioni'nin ilk filmleri bu eğilimin

---

[6] Jacques Doniol-Valcroze, "Le facteur rhésus et le nouveau cinéma," *Cahiers du cinéma 113* (Kasım 1960): 49.

örneğidir ve onun başlıca özellikleri uzun çekimlerin kullanılması, olay örgüsünün çok yavaş gelişmesi (yoksa klasik olarak doğrusal olurdu) ve 'hiçbir şeyin olmadığı,' başka bir deyişle *ölü zamanların* (*temps morts*) ya da Antonioni'nin deyişiyle aksiyonu önceleyen ve izleyen zamanın olduğu sahnelerin yaygın sunumudur. Her ne kadar eğilimde doğru ve yanlış, hayal ve gerçeklik fark edilebilirse de, zamanın önemli bir özerkliği vardır, çünkü çekimlerin uzunluğu ve yavaşlığı filmin zaman deneyimini olay örgüsünde gelişen olaylardan ve aksiyonlardan ayırır. Bu eğilime ait başlıca auteurler arasında Antonioni, Jancsó, Angelopoulos, Duras, Garrel, Ackerman, Wenders, Schmid ve Tarkovsky'nin bazı filmleri (*Andrei Rublev*, *Solaris*, *Stalker*) vardır.

Diğer eğilim *yeni romandan* etkilenir ve Robbe-Grillet'nin, Resnais'in, Chris Marker'ın, Jean Cayrol'un filmleri, Tarkovsky'nin bazı filmleri (*Ivan'ın Çocukluğu*, *Ayna*) ya da Bertolucci'nin *Örümceğin Stratejisi* filmi tarafından temsil edilir. Bu filmlerde başlıca anlatı tekniği farklı zihinsel ve zamansal boyutları birleştirmekten oluşur, böylece birinden diğerine geçiş fark edilmez hale gelir. İki eğilimle de ilgili olarak, filmin zamanı deneyimlemenin olay örgüsünün gelişme mantığına tabi olmayan zihinsel bir yapısını oluşturduğu doğrudur. İki eğilimde de filmin inşasında en büyük dayanak olay örgüsünün arka planındaki 'gerçeklikten' ziyade zamanı deneyimlemektir. İki eğilimde de, olan bitenin asıl parçasını izleyicinin oluşturmasına bırakıldığı doğrudur. İzleyicinin yaratıcılığı diğer eğilimlerde olduğundan çok daha fazla olarak öykünün oluşturulmasına dahil olur.

Yine de bu iki eğilim içinde zamanın oynadığı rolde önemli bir fark vardır. Yeni-Gerçekçilik sonrası eğilimde zamanın özgürce akışı izleyicinin kendini olay örgüsünün sınırlamalarından kurtarmasına ve kendi zihinsel süreçlerini harekete geçirmesine yardım ederken, *yeni roman* eğiliminde anlatı izleyicinin düşüncelerine rehberlik eden belirgin bir zihinsel inşayı yaratır. Bu filmler çıkışın olmadığı zihinsel bir labirent gibidirler. İzleyicinin kendisini birbirine uymayan çok sayıda çözümün olduğu bir öyküyle baş başa bulana kadar bir olay örgüsü diğerini izlediğinden olay örgüsü için farklı çözümler sistematik olarak imha edilir. Geçmişin, şimdinin ve geleceğin çelişkili doğası, anlatının basitçe çelişkileri yok etmeden onlar arasında geçişler yapan devamlı akışıyla homojenleştirilir. Bu anlatıları izleyen izleyici aşılamaz olduğu düşünülen sınırları aşar. *Yeni roman* biçiminde anlatının devamlılığı zamansal ve hayali boyut içinde anlatımın özgürce akışı anlamına gelir, oysa tek tek boyutların içeriği bağdaşmaz, başka bir deyişle parçalı kalır. Antonioni tarzı filmleri izlemek ise tersine ateş, su ya da bir çölde esen kum gibi, aklı sabit zihinsel

oluşumların bağlayıcılığından ve zamanın alışılmış ifade edilişinden kurtaran aynı sürekli-değişen maddeyi izlemeye benzer.[7] Deleuze'un öne sürdüğü gibi, bu zamanı saf biçimiyle izlemek gibidir.

Geçen Yıl Marienbad'da Filminde Hayali Zaman

Geçen Yıl Marienbad'da filminden bahsederken Resnais film için tek varolan zamanın filmin kendisinin zamanı olacağından bir makaranın beş makara sonra gösterilmesinin sorun olmadığı bir film yapmayı istediğini söyledi.[8] Bu anlatı zamanı ile ilgili çok güçlü bir ifadedir. Burada devamlılık geleneksel anlatının doğrusal mantığının sürekli olarak geri döndüğü, mantıksal olarak bağlantısız diziler içinde yok olduğu temel olarak *dairesellik* anlamına gelir. Bu ilk iki filminde Resnais'in amacı, geçmişin, şimdinin, gerçekliğin ve imgelemin aynı devamlı düzeyde sunulduğu, bir boyuttan diğerine geçmenin devamlı bir akış haline geldiği neredeyse uzamsal bir yüzey için zamanın doğrusal akışını durdurmaktı. Özellikle *Geçen Yıl Marienbad'da*'da Resnais bunu başarmak için stilistik araçlarla da monotonluğu ve devamlılığı öne çıkarmak zorunda olduğunu anladı. Onun uzun kaydırmalı çekimlerden aldığı haz ilk kısa filmlerinden, özellikle de *Dünyanın Tüm Belleği* (*Toute la mémoire du monde,* 1956) ve *Gece ve Sis*'ten (*Nuit et brouillard* [*Night and Fog*], 1955) itibaren iyi biliniyordu, ancak *Hiroşima Sevgilim* özellikle uzun kamera hareketi stiliyle ünlü değildi. *Geçen Yıl Marienbad'da*'da ise tersine kısa filmlerinin karakteristik stili olan uzun kaydırmalı çekimlerine harika bir şekilde geri döndü. Ancak burada Resnais bu tekniğe somut bir

---

[7] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Robbe-Grillet ve Antonioni'nin yöntemlerini ve *yeni romanı* Flaubert ile karşılaştırarak bu farklılığın güzel bir analizini yapar. "Flaubert'in bakışı Robbe-Grillet'ye zıttır ve Robbe-Grillet'nin yaratıcılığının Antonioni evreni içindeki otantikliği çok açıktır ki, onun başlangıçtaki çabası *yeni romana* karşı çıkmaktı ve ilk olarak bilinç akışını Flaubert tarzı anlatımın sinemasal dengi olan olan zamanın akışı aracılığıyla temsil etmeye çalıştı." Ropars-Wuilleumier'in Robbe-Grillet'yi Antonioni ile karşılaştırmasının doğru olduğunu düşünüyorum, ancak onların arasındaki farkın yok olduğunu düşünmüyorum. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, "L'escape et le temps dans l'univers d'Antonioni." *Études cinématographiques* 36-37 (1964): 29.

[8] Aktaran Benayoun, *Alain Resnais,* s. 105. Alain Resnais'in filmlerinde makaraların düzeninin değişebileceği düşüncesi muhtemelen ilk kez 1959'da *Hiroşima Sevgilim* ile ilgili olarak *Cahiers du cinéma* eleştirmenleri arasındaki bir konuşmada ortaya çıktı. Domarchi vd., "Hiroshima, notre amour."

simgesel anlam kazandırır. Bizler anlatıcının sesi onlara 'dokunduğunda' canlanmaya başlayan donmuş yaratıklarla dolu bir odaya gelinceye kadar, eski şatonun sonsuz koridorlarındaki kaydırmalı çekimlerin sürekli akışı bellek ve fantezinin farklı bölgelerinden geçen bir aklı temsil etti. Filmde olduğunu gördüğümüz her şey, anlatıcının cisimleşmesi olarak ortaya çıkan kişi de dahil olmak üzere anlatıcının aklının ürünüdür. *Geçen Yıl Marienbad'da* bir anlatıcının beynindeki anıların ve fantezilerin akışının öyküsüdür ve burada geçmişin, şimdinin, gerçekliğin ve fantezinin katmanları arasında ayrım yoktur. Her şey ve herkes burada anlatıcının bir yaratımı olarak ortaya çıkar ve anlatıcının aklının dışında gerçek bir varlığa sahip olan olaylar, yerler ve bireyler ile tamamen onun uydurdukları arasında fark yoktur. Burada tek fark edilebilir zaman temel olarak filmin zamanı olan bu devamlı akışın zamanıdır. Öykü düzeni değiştirilseydi, film kısaltılsa ya da uzatılsaydı, öykünün süresi yine de farklı bir film süresinin ya da makara düzeninin süresi kadar gerçek olurdu. *Geçen Yıl Marienbad'da*'nın öyküsü farklı fantezilerin ve anıların anlatımının öyküsüdür ve filmin gösterimi sürdüğü sürece, anlatım da zorunlu olarak devamlı kalır, çünkü anlatım ile anlatılan öykü arasında bir fark yoktur. Aynı olayın çelişkili versiyonlarının ortaya çıkması bile, öykünün geri kalanı olarak aynı devamlı akışta anlatıldığı sürece devamlılığı bozmaz. Anlatıcının sesi "Hayır ölmeni istemiyorum, sen canlısın" dediğinde ve daha sonra da film kadının hâlâ canlı olduğu noktaya geri döndüğünde ve öykünün M adlı karakterin kadını vurmadığı başka bir çeşitlemesini sağladığında, bu bile bir devamsızlık işareti olarak değerlendirilemez, çünkü anlatının arkasında doğrusal zaman yapısı yoktur, olsaydı o zaman bu, zamansal düzenin eski halini alması olurdu. *Hiroşima Sevgilim*'in ve özellikle de *Geçen Yıl Marienbad'da*'nın temsil ettiği radikal devamlılık izleyicinin izlediği imgelerin akışının her zaman nihai aktarıcısı olan bir anlatı aklının bilinçli ya da bilinçsiz içerikleri anlamına gelir. Bu biçimi anlatısal olmayan filmlerden ayıran, kesinlikle devamlılığa yapılan bu vurgudur. Zihinsel yolculuk türü denen bu biçimdeki devamlılık ve birlik, sahnelerin ve imgelerin akışı ne kadar biricik, alışılmamış ya da bağlantısız görünürse görünsün anlatının işleyişine gönderme yaparak sağlanır. Bu filmler her olayı olay örgüsünün anlatımın akışından başka bir şey olmadığı aynı yüzey üzerine yerleştirirler.

Radikal Devamsızlık

Diğer eğilim olan radikal devamsızlık Bresson ve Godard tarafından başlatıldı. İki auteur de 1960'larda ve 1970'lerde çeşitli filmler ve yönetmenler için çok etkili oldular. Bresson Pasolini, Straub ve Schmid üzerinde büyük etkide bulunurken, Godard kariyerlerine 1960'ların ikinci yarısında başlayan Bertolucci, Sjöman, Kluge ve Fassbinder gibi genç yönetmenlerin çoğuna esin kaynağı oldu. Godard'ın radikal devamsızlık versiyonu daha çok türe dayalı olma ve deneme filmi türüne ilham verme eğilimi taşırken, Bresson'un devamsızlık stili daha çok içinde çalıştığı türe aldırmaksızın görsel düzenlemelerinin metonimik karakteri ve üst düzeyde eksiltili anlatı tekniğiyle ilişkilidir. Bresson'un parçalı stilini kendi minimalizm versiyonuyla ilişkili olarak bir sonraki bölümde tartışacağım.

Godard'a Göre Parçalı Biçim

Godard'ın devamsız anlatı tekniğinin iki kaynağı vardır: biri kara film anlatılarının yoğunlaştırılmış karakteri ve diğeri de kendisinden deneme filmi türünü yarattığı sinema-gerçektir. Filmlerinin işit-görsel yapısıyla ilgili olarak onun en radikal yeniliği kolaj tekniği (işitsel ve görsel unsurları zaman-mekan sürekliliğinden koparmak) ile Fransız Yeni Dalga yönetmenleri (Truffaut ve *Zazie Metroda*'da Louis Malle) ve zaman-mekan devamlılığıyla oynamaktan Yeni Dalga'nın aldığı hazzın takipçileri (Richardson, István Szabó, Sjöman) arasında en yaygın uygulamalardan biri olan atlamaların (jump-cut) bilinçli kullanımıydı.

Onun kurgunun etkilerini artırmak için atlamaları kullanması Eisenstein'ın montaj kuramı ve uygulamasından miras kaldı. Atlamaların etkisi izleyicinin aklına aksiyonların bir filmde temsil edildiğini değil, onların yönetmenin isteğine göre yaratıldıklarını ve onların ilerleyişinin gerçeklikte nasıl olduklarına değil, ama yönetmenin izleyicide yaratmak istediği duygusal etkilere bağlı olduğunu akla getirir. Atlama ayrıca olayların net bir şekilde anlatılmadığı, daha ziyade *akla getirildiği* bir anlatı aygıtı olarak işlev görür. Godard atlamaları on yıllardır sinema kuramında yaygın olarak analiz edilmiş ve yorumlanmıştır, bu nedenle burada bunları yeniden hatırlamak gerekmiyor.[9] Anlatının yerine geçen ve duygusal etkiler

[9] Godard'ın yapıtları ve teknikleri üzerine yorumlar sayısızdır. Bir iki kitabın ya da makalenin adını vermek yararsız olurdu. Bununla birlikte 1979'a, yani onun kendi sinemasal devrimini başardığı ve atlama gibi temel tekniklerini ortaya koyduğu döneme kadar Godard üzerine bütün yazılara gönderme yapan bir kitap vardır. Julia Lesage, *Jean-Luc Godard: A Guide to References and Resource* (Boston: G. K. Hall Co., 1979).

yaratan atlamalarla neyi kastettiğimi netleştirmek için *Serseri Aşıklar*'dan yalnızca kısa bir sekansı ele almama izin verin.

Michel'in polisi vurduğu sahnede, Michel'in polisin yoldan ayrılıp kendisine yöneldiğini fark ettiğinde başlayan asıl aksiyon beş çekime bölünür ve hiçbiri iki saniyeden uzun sürmez.

Michel arabanın önünden ayrılıp kapısına gelir. Kendi solundan orta çekimde silahı bulmak için uzanır.

Michel'in sağ profili, yakın-çekimde dirseğine doğru pan. Ses duyulur: "Kıpırdama."

Soldan sağa kolundan aşağı silaha doğru pan hareketi devam eder.

Silahın silindiri kendi etrafında döndüğü sırada aşırı yakın-çekimde namluya pan.

Bir silah sesi. Polis yere yığılır (orta genel çekimde).

Polis Michel'in solundan gelir ve ilk çekimden sonra kamera onun sağında kalır. Başka bir deyişle kamera, Michel ve polis aks oluştururlar ve araba bu aksın sağındadır. Michel silahı aldığı arabanın ön tarafında olduğu ve bizler arabanın diğer yanına yönelen polisi görmediğimiz için (zaten mantıksal bir tercih olmazdı, arabanın diğer yanında çalıların ve ağaçların olduğunu söylemiyorum bile), polisin fiziksel olarak olası iki geometrik konumu vardır. Ya Michel'in solundadır ya da Michel'in arkasındadır. Michel'in döndüğünü görmeyiz, ne de kamerayla ilgili konumunun değiştiğini görürüz. Bu nedenle kurgulanan sekansla oluşturulan fiziksel yönlere göre, Michel ateş ettiğinde, polis vurulamazdı. Ancak sahnede asla ortaya çıkmayan bir bakış açısından uzun bir çekimde polisin yere yığıldığını görürüz. Burada simgesel imgelerin hızlı montaj sekansını izleriz, ancak bu montaj mantıksal olarak; gerçekten, gerçeklikte olabilecek gerçekçi bir uzamı oluşturmaz. Bu sekans polisin vurulmasını tanımlamaz; tersine kavramsal anlamı öldürme olan bir imgeler dizisini oluşturur. Temsil edildiği tarzda olamayacak bir olayı akla getirmenin etkisi, Bresson'un *Yankesici* filmindeki etkiyle aynıdır, sadece devamsızlık bu filmde daha çarpıcıdır.

Temel olarak atlama, epizodik anlatımın genel olay örgüsü yapısına uygun olması gibi, küçük-ölçekli sahne dramaturgisi için uygun hale geldi. İki teknik de türün ve anlatının kurallarının yerine öznel ve kavramsal inşaları geçirmek için anlatımı özgürleştirmeye hizmet eder. İki teknik de bir olayı, bir öyküyü ya da gerçekliği küçük parçalara ayırma ve onlara bireysel bir düzen, yapı ve ritim



Resim 17- Polisin vuruluşu: *Serseri Aşıklar* (Jean-Luc Godard,1960).

kazandırmak için yeniden bir araya getirme yoluyla işler. Ve Rohmer'in 1959 başlarında, Godard *Serseri Aşıklar*'ı çekmeye hazırlandığı sırada, modernizmi Kübizmin ilkeleri aracılığıyla tanımlarken kastettiği tamamen budur. Zaman tanımlama ya da

temsilden ziyade bu yolla yaratılır, gördüğümüz en büyük aksiyon yaratım edimidir, filmin tek gerçek zamanı bu yaratımı anlamanın zamanıdır.

Godard'ın biçiminin başka bir önemli yanı mozaik ya da kolaj stili düzenlemedir. Bu stil görsel stili olduğu kadar anlatı yapısını da, aynı zamanda da ses kuşağı ile görüntü kuşağı arasındaki ilişkiyi tanımlayabilir. Godard'ın stilinin bu yanı her zaman Godard'ın yapıtları üzerine ilk yorumlardan bu yana en temel ve harikulade özellik olarak tanımlanmıştır. Truffaut, Godard'ın tek bir günde kırk kadar kitabın ilk ve son sayfalarını okuduğunu hatırlar. Tek bir öğleden sonra on beş dakika süreyle beş farklı filmi izlerdi. (O dönemde bu beş farklı sinema salonuna girmek ve çıkmak anlamına geliyordu.)[10] Parçalı çağrışımsal özellik yalnızca Godard'ın film stilinin değil, aynı zamanda verdiği röportajlarda konuşma tarzında ve özellikle de *Introduction a une véritable histoire du cinéma* adlı kitabında görülebileceği gibi onun bütün düşünce tarzının bir niteliğidir.[11]

Biçimin aşırı parçalanması Godard'ın ilk dönem filmlerinin çoğunda neredeyse sürekli dış-ses yorumlarla dengelendi. Dış-ses yorumlar onun orta döneminde giderek daha fazla onun parçalı görsel ve anlatısal unsurları birleştiren film biçiminin en önemli unsurlarından biri hali geldi. Çoğu kez doğrudan olay örgüsünden değil, genel felsefi fikirlerden bahseden sürekli ya da parçalı sözlü yorumlar onun bazı filmlerini hareketli görüntülerle gösterilen kuramsal denemelere benzetti; burada filmin görsel karakterinin niteliğinden çok metnin entelektüel içeriği önemliydi. Bu üst düzeyde öznel, parçalı stil farklı entelektüel arka planlardan gelen çok sayıda genç insanı film-yapımına cesaret edip girişmede cesaretlendirdi ve esin kaynağı oldu, çünkü Godard'ın filmleri iyi filmler yapmak için çok özenle oluşturulmuş anlatı yapılarının ve gelişkin teknolojinin gerekmediğini gösterdi. Ancak kesinlikle onun stili alışılmamış düşünüş tarzında bulunduğu için, çok az taklit başarılı oldu. Godard'ın biçimini takip etmek kolay göründü, ancak kopyalamanın gerçekten çok zor olduğu ortaya çıktı. Başlangıçta Godard'dan ilham alan Jean-Marie Staub ya da Chantal Akerman gibi yönetmenler kendi özgün tarzlarını bulduktan sonra kısa ya da uzun vadede bu radikal parçalı stili bıraktılar – Straub daha sonra, Ackerman kariyerinin başından hemen sonra ve onların stilleri zıt yöne, radikal devamlılığa

[10] Aktaran Jean Collet, *Jean-Luc Godard* (Paris: Seghers, 1963).

[11] Jean-Luc Godard, *Introduction a une véritable histoire du cinéma* (Paris: Éditions Albatros, 1980).

yöneldi.[12] Bu açıdan Bernardo Bertolucci'nin durumu çok benzerdi, çünkü sonunda Godard'ın parçalı biçimini izlemeyi bıraktığında gerçek özgünlüğü ortaya çıktı.

Godard'ın parçalı biçimi sürdüren ve kendisi özgün bir auteur haline gelen tek takipçisi Makavejev'di. Onun özel parçalı biçim versiyonu iki ya da daha fazla bağımsız öyküyü ya da filmi yalnızca kavramsal bir düzeyde olan bir ilişki içine sokmaktan oluşur. Makavejev'in *WR: Organizmanın Gizleri* filmi bu biçimin en radikal örneğidir. Burada yalnızca bir filmde en az üç bağımsız katman yoktur, aynı zamanda bunların tümü farklı stiller ve türlerdir. Film geleneksel bir belgeselden, bir komediden ve bir sinema-gerçek parodisinden oluşur ve bunların hiçbiri birbirine doğrudan gönderme yapmadığı gibi, olay örgüleri de kesişmez. Hatta bir de eski belgesellerden ve Stalinist filmlerden parçaların oluşan dördüncü katman vardır. Makavejev bu katmanları birleştirmeye ya da bir biçimde onları ilişkilendirmeye kalkışmaz. Her birinin stilistik bütünlüğünü korur, heterojen bir doku yaratmaya çalışmaz; tersine bir dizi homojen metin yaratır. Ünlü filmi *Tatlı Sinema*'da bu tekniği tekrarlar.

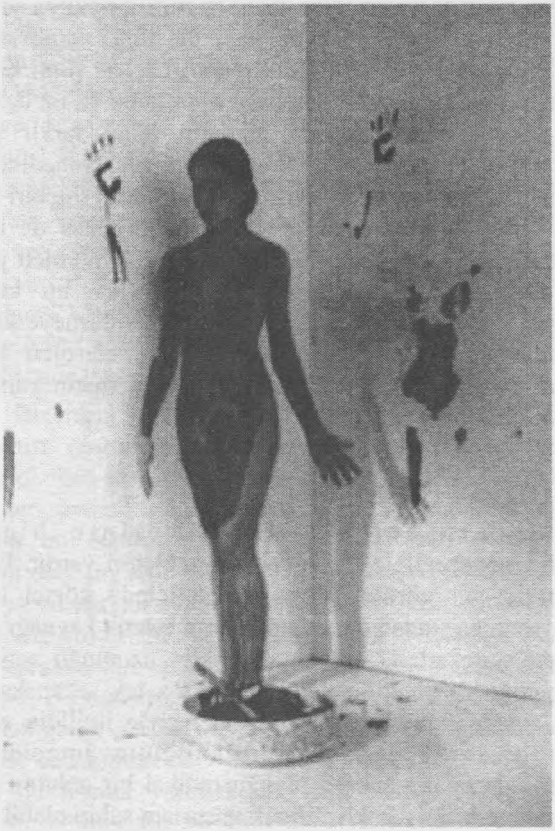
Dizisel Biçim

Modern auteurlerin stillerinin hiçbiriyle özdeşleştiremeyeceğimiz bir devamsızlık biçimi vardır. Bu, görsel özelliklerinin, bir görüntü düzenlemesi içinde görsel unsurların organizasyonu açısından da, bu unsurların estetik kaynağı açısından da, kamera hareketleri, ışık ya da çekim uzunluğu açısından da saptanamadığı bir biçimdir. Diziselcilik tek tek sekansların görsel stilinden ziyade filmin yapısal düzenlenişiyle ilgilidir, çünkü bu, imgeleri art arda getirmenin mantığının imgelerin içsel düzenlenişinden daha önemli olduğu radikal bir anlatım biçimidir ve bir araya getirilmiş farklı stilistik unsurlara sahip olabilir. Dizisel biçimin görsel yanı unsurların kendi içlerinde nasıl göründüklerinden çok unsurların birleştirilme tarzından ortaya çıkar.

Dizisel yapıya bir anlatı biçimi demek çok kolay olurdu. Aslında dizisel biçim tıpkı anlatı gibi imgelerin zamansal düzeniyle ilişkilidir. Ancak onun mantığı bütün anlatı biçimlerinin zaman-mekan devamlılığı sistemine aykırıdır. Dizisel düzenleme biçimsel unsurların bazı tiplerini diğer tiplerden tecrit etmeyi ve

[12] Bununla birlikte Ackerman *Açım, Üşüyorum* (*J'ai faim, j'ai froid*, 1984) adlı kısa filminde Godard'ın ilk dönemine saygısını sundu.

onlar arasındaki hiyerarşik ilişkileri kaldırmayı içerir. Bu nedenle farklı stilistik katmanlar yalnızca kendi içsel mantıklarına itaat edeceklerdir. Modern sanat sineması, kurumsal özelliklerinin yapısı nedeniyle, asla avangard 'katıksız sinema' ya da 'yapısal sinema' hareketlerinin özelliği olan katıksız diziselcilik düzeyine ulaşmadı.



Resim 18- *Zevk Oyunları* (Alain Robbe-Grillet, 1974).

Dizisel inşa fikri ilk olarak modern müzikte ortaya çıktı. Modern sinemada benzer bir dizisel inşaya dikkat çeken ilk sinema kuramcısı Noël Burch'du, ancak asıl fikir, filmin anlamını farklı anlamlama düzeyleri arasındaki bilinçli etkileşimin diyalektik olarak oluşturduğu baz alınırsa, Eisenstein'ın entelektüel montaj kuramına kadar gider. Burch modern sinemada filmin stilinin görsel ve ritmik 'parametrelerini' anlatıdan bağımsız olarak değiştirmeye yönelik bir eğilimin olduğunu fark

etti.[13] Her ne kadar birkaç kez bu stilistik parametrelerin anlatıyla 'diyalektik olarak ilişkili' olduğunu yinelese de, onun bulgusunun özü kesinlikle farklı anlamlama sistemlerinin, onların diyalektik birliğinden çok, artan bağımsızlığıdır. Böylece Burch modern film biçiminin çok önemli bir eğilimini ortaya çıkardı. Burch'un anlatı sisteminden bağımsız bir stilistik 'parametreler' anlayışı David Bordwell'in yalnızca filmin anlatı yapısıyla açıklaması zor olan bir film kategorisini oluşturmasına esin kaynağı oldu. 'Parametrik' filmler, der Bordwell, "filmin stilistik sisteminin *suzhet* (*olay örgüsü*) *sisteminin taleplerinden* farklı modeller yarattığı filmlerdir. Filmin stili, kendisini en azından suzhet modellerinin önemine eşit hale getiren bir düzeyde organize edilebilir ve öne çıkarılabilir."[14] Burch'de temel oluşturan ve Bordwell'de ise apaçık olan bu analitik yaklaşım stil ile anlatı arasında yarık oluşturur. *Ancak dizisel düzenleme esasen bir anlatı işlemi değildir.* Anlatı ile görsel mantığın ayrılması bu analitik düzenleme türünün yalnızca bir biçimidir. Dizisel düzenleme anlatının genel sistemi ya da görsel stil içinde de farklı motifler dizisine uygulanabilir. Burada filmin biçimsel dokusunun bir tür 'çoksesli' organizasyonuna sahip oluruz. Bu biçimsel doku biçimsel unsurların farklı dizilerini oluşturmaktan oluşur. Bu unsurlar filmin başından sonuna başka bir anlamlama sistemiyle ilgili herhangi bir işlevleri olsun ya da olmasın bağımsız olarak işlerler.

Kurmaca filmde en önemli ve en revaçta işlev doğal olarak anlatısal işlevdir. Klasik anlatı sinemasında görsel stil anlatının netliğini destekler, bu nedenle bir filmde kamera Bresson'un stilinde olduğu gibi ana 'temayı' göstermediğinde ya da kurgu Truffaut ve Godard'ın ilk filmlerindeki gibi kafa karıştırıcı bir zaman ve mekan duygusu yarattığında veya Antonioni'nin, Ozu'nun ya da Tarkovsky'nin filmlerindeki gibi bir sahneyi anlatısının özünü anlamamıza yetmesinden çok daha uzun süre izlemek zorunda kaldığımızda, insanın sahip olduğu ilk izlenim stilin anlatıya üstün geldiğidir. Ancak görsel stil asla tamamen anlatıya tabi olmaz, hatta klasik Hollywood sinemasında bile. Aynı öykü çok farklı tarzlarda ve stillerde anlatılabilir. Ancak belirli bir dönemde olası stilistik tercihler özgürlüğü, özellikle modern dönemde bir sanat filmi yapan yönetmene göre popüler bir film yapan yönetmen için çok daha sınırlıdır. Popüler film yönetmeninin

---

[13] Bkz. Burch, *Theory of Film Practice*, özellikle "Repertory od Simple Structures,", ss. 51-69.

[14] Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, s. 275, vurgu yazara ait.

özel bir etkiyi ya da tekniği tercih etmesi asla ortalama izleyicinin anlatıyı net bir şekilde anlamasının sınırlarının ötesi geçmemelidir ve bu anlama stilistik uylaşımlarla desteklenir. Genel izleyicinin 'film izleyen aklı' gelişirken, popüler filmler içinde giderek daha fazla biçimsel çözümler ve stilistik unsurlar mevcut hale geliyor. Bu nedenle anlatının netliğinin bulanıklaşması 1980'lerde David Lynch'in filmlerinde olduğu gibi popüler film-yapımında da ortaya çıkıyor, Quentin Tarantino'nun görsel stilin anlatıya egemen olduğu filmlerini (özellikle *Rezervuar Köpekleri* [*Reservoir Dogs*, 1992] ve *Ucuz Roman*) adlarını anmıyorum bile. Görsel stil ile anlatı mantığının ayrılması yalnızca klasik Hollywood sinemasıyla karşılaştırıldığında modern sinemanın en göze çarpan olgusu olarak görünüyor. Modern sinema içinde stilin bağımsızlığı ve anlatının mantığı açık ayrılık noktalarıdır ve dizisel düzenleme film biçiminin üç boyutuna (ses, görüntü ve zaman) uygun olarak bu sistemlerin mantığını etkiler ve onların içindeki hiyerarşiyi yok eder.

Dizisel biçim bu nedenle anlatı biçiminin başka bir türü değildir. Daha ziyade anlatı inşasına bir alternatiftir. Bu belirli paradigmalar içindeki unsurların yinelenmesi ve çeşitlenmesi yoluyla kendi anlamını yaratan bir anlamlama sistemidir. Dizisel inşanın apaçık yeri avangard pratiktir ve onun en tutarlı kullanımının bulunabileceği yer orasıdır. Modern anlatısal sanat filmleri avangard ve ticari sanat filminin birbirine çok yaklaştığı bir olgu olarak görülebilir. Aslında bazı durumlarda bir ayrım yapmanın gerçek zemini yoktur. Godard'ın *Bilmenin Tadı* (1968) ve *Doğu Rüzgarı* (*Vent d'est*, 1969) gibi bazı politik eylemci filmleri ticari sanat filmleri olarak yola çıktılar, ancak sadece aşırı derecede anlatısal olmamaları ve dizisel düzenlemeleri nedeniyle ticari ortamda hiçbir zaman gösterilmediler. Bu filmler modern sanat sinema ile avangard arasındaki sınır çizgisindedirler.

Ticari sanat filmi ortamındaki dizisel düzenlemenin ilk önemli örneklerinden biri Resnais'in *Muriel* (1963) filmiydi. Bu filmin anlatı yapısı çok sıradan, doğrusal ve anlaması kolay olduğu halde, Resnais anlatıdaki sahnelerin arasına giren görüntülerin ve seslerin kısa montaj sekanslarından oluşan bir imgeler dizisi yaratır. Bir yandan anlatı tamamen geleneksel olarak organize edilir, hatta görsel stil abartılı değildir, ancak diğer yandan filmde anlatıyla hiçbir ilişkisi olmayan başka bir imgeler sistemi vardır. Bu filmde aynı anda gelişen iki farklı inşadan bahsedebiliriz.[15] Bir mantığa

[15] *Muriel*'ın detaylı bir analizi için bkz. Claude Bailblé, Michel Marie ve Marie- Claire Ropars, *Muriel* (Paris: Éditions Galilée, 1974).

göre bu film iki aşığın ayrılmalarından uzun süre sonra karşılaşmalarının doğrusal bir öyküsünü anlatır. Onlar birbirlerine kendi yaşamlarıyla ilgili öyküleri anlatırlar. Diğer mantığa göre film izleyicinin dikkatini karakterlerin diyaloglarını ve eylemlerini desteklemeyen imgelerin montaj sekanslarının yardımıyla olan bitenlerden başka yöne çekerek karakterlerin iddialarını ve taleplerini sorgular ve çürütür. Bu filmin stilinin klasik devamlılığın kurallarına uymayan kurgu 'parametresi' burada anlatının anlamını bulanıklaştırmak için kullanılmaz; aksine bu araçla Resnais anlatının ana konusunu, yani karakterlerin iletişiminin kendiyle-çelişen doğasını netleştirir. Bundan dolayı Godard'ın "bunun kadar basit bir film görmedim. Bu (Georges) Simenon"[16] görüşüyle sadece hemfikir olunabilir. *Muriel*'de bir devamlı anlatı ve bir dizisel düzenleme birbirine karşıdır ve bunlar birlikte anlatının anlamını sağlarlar.

Muriel'in ortaya koyduğu dizisel düzenleme modernist dönemde daha sonra yapılan birkaç filmde bulunabilir. Varda'nın *Yaratıklar* (1967); Macar yönetmen Károly Makk'ın *Aşk* (*Szerelem* [*Love*], 1970) ya da *Kedi Oyunu* (*Macskajáték* [*Cat's Play*],1972); başka bir Macar yönetmen Zoltán Huszárik'in *Szindbád*'ı (*Sinbad*, 1971) gibi filmler; ve özellikle Alan Robbe-Grillet'nin *Yalan Söyleyen Adam* (1968), *Eden ve Sonrası* (1971) ve *Zevk Oyunları* (*Glissements progressifs du plaisir* [*Successive Slidings of Pleasure*], 1974) ya da Tarkovsky'nin *Ayna* gibi daha sonraki modernist dönem filmleri modern sanat sinemasında yaygın olarak diziselciliği geliştirirler.

[16] *Express* içinde, 3 Ekim 1963.

: 7 :
MODERNİZMİN STİLLERİ

Geç modern dönem boyunca sanat filmi yönetmenlerini etkilemiş olan en önemli eğilimleri temsil eden dört temel stili ayırt edeceğim. Bu eğilimlerin hepsi geç modern dönem boyunca her aşamada eşit derece güçlü ya da etkili olmadılar. Sanat tarihi kategorilerinin durumunda çok sık olduğu gibi, belirli bir paradigmanın çok az temsil edici, net örneği bulunabilir; çoğu kez karma ya da kalıcı olmayan örneklerle yetinmemiz gerekir. Genel biçimlerin bazıları geç modern buluşları değildir. Örneğin minimalizm zaten erken modern dönemde ortaya çıkmıştı.

Tartışılacak biçimlerin bazıları teatral stilizasyon gibi klasik filmleri de tanımlayabilir. Bu stilleri modernizmin gerçek bileşeni haline getiren, onların temel estetik biçimsel ilkeleri – soyutlama, öznellik ve kendini yansıtma – özel tanımlama tarzlarıdır.

Minimalist Stiller

Minimalizm belirli bir biçimde ifade unsurlarının sistematik bir azaltılmasıdır. Minimalizm aynı türden duygusal etkileri çoğaltarak motiflerin gücünü artırmak yerine motiflerin sistematik çeşitlemesi kuralını kullanarak anlamsal zenginliği elde eder. Gelişigüzel çeşitliliği elemenin yanı sıra fazlalığı azaltmayı da içerir. Minimalizm 1950'lerde Dreyer'in, Bresson'un, Ozu'nun ve Antonioni'nin filmlerinde tanımlandı. Ancak 1959'dan itibaren stilistik sadelik ve indirgemecilik moda oldu ve minimalizm modern sinemanın en güçlü ve etkili eğilimi haline geldi. 1990'larda modernizmin gerilemesinden uzun süre sonra bile Jilm Jarmush, Béla Tarr, Aki Kaurismäki, Abbas Kiarostami ve bazen de Takeshi Kitano gibi auteurler modernist minimalizme uygun olarak film yapmaya devam ettiler.

Modern minimalist biçim içinde üç temel eğilimi ayırt edebiliriz. Birincisinin somut örneği Bresson'un filmleridir ve buna *metonimik minimalizm* diyeceğim. Antonioni'nin 1957 ile 1966 arasındaki filmlerinin temsil ettiği ikincisine *analitik minimalizm* diyeceğim. Üçüncüsüne de *dokunaklı minimalizm* diyeceğim ve bunun başlıca temsilcisi Ingmar Bergman'ın 1961 ile 1972 arasında yaptığı filmlerdir.

Modernist kariyerlerinin belirli bir döneminde bu biçimlerden birine ya da daha fazlasına dayanan az ya da çok karakteristik bir stil geliştirmiş olan diğer önemli yönetmenler arasında ilk filmlerinde Bertolucci, Saura ve Polanski, ilk filmlerinde Jerzy Kawalerowicz, 1969-70 döneminde Fassbinder, 1970'lerin başı öncesinde Jancsó, 1960'larda Nemec, filmlerinin çoğunda Straub, ilk filmlerinde Philippe Garrel, 1970'lerde Chantal Akerman ve 1968 ile 1975 arasındaki Jean-Luc Godard sayılabilir.

Bresson Stili

Bresson modern sinemada radikal bir şekilde minimalist biçimi geliştiren ilk yönetmendi. Onun stili tamamen öz-bilinçli hale geldi ve her ne kadar 1956'ya yaptığı *Bir İdam Mahkumu Kaçtı*'da kariyerinin geri kalanı boyunca Bresson'un filmlerini tanımlayacak bütün önemli stilistik bileşenler olsa da, bunlar *Yankesici* (1959) filminde netleşti. Çağdaş eleştirmenler *Yankesici*'deki stilistik olgunluğa hemen tepki verdiler. *Cahiers du cinéma* eleştirmenleri *Yankesici*'nin görkemli bir stilistik uygulamadan başka bir şey olmadığı fikrini ortaya attılar.[1] Godard ve Doniol-Valcroze bu filmde Bresson'un aslında stilini değiştirdiğini ve bunun onun kariyerinde yeni bir döneme işaret ettiğini öne sürdüler. Ancak Bresson önceki filmiyle karşılaştırınca hiçbir stilistik tercihin yapılmadığını iddia etti: "*Yankesici*'de ne bir varışı ne de bir ayrılışı görüyorum. Doğru iz üzerindeyim."[2]

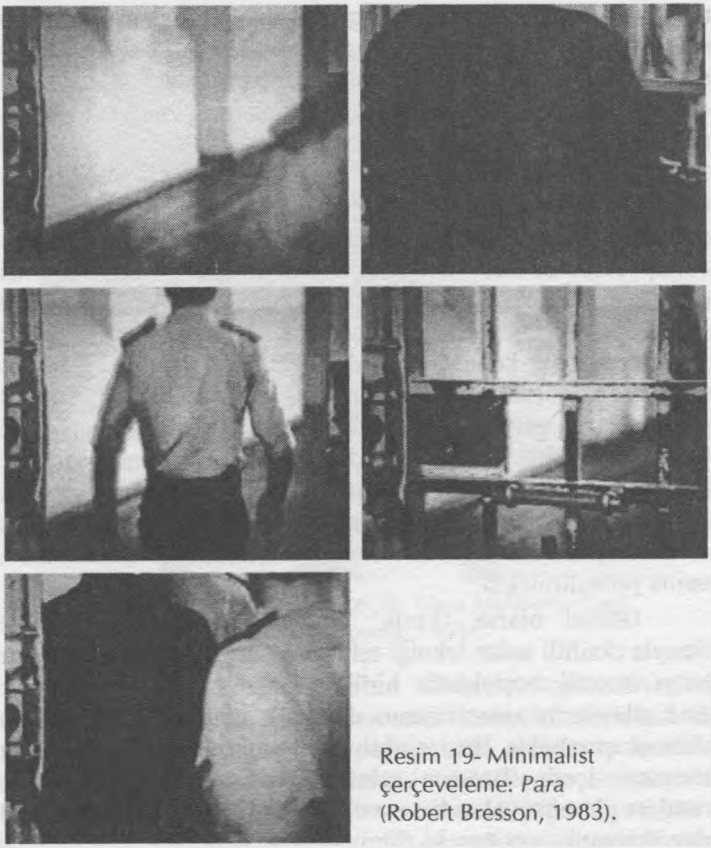
Bresson stilinin minimalizminin üç yanı vardır. Birincisi ekran dışı alanın yaygın kullanımı, ikincisi üst düzeyde eksiltili anlatı stili ve üçüncüsü üst düzeyde sakin oyunculuk stili. Ağırlıklı olarak ekran dışı alanı kullanması nedeniyle Bresson'un minimalizmine 'metonimik' diyoruz. Burada önemli miktarda anlatı enformasyonu özellikle ses efektleri aracılığıyla, ekranda görülebilir olanın ötesine uzanan ekran dışı alandan sağlanır. Başka bir deyişle olay örgüsünün büyük bölümü görülmeyen, ancak ekran alanına bitişik olan alanlarda geçer. Bir yönetmenin anlatı sürecinde ekran dışı alanı kullanmasının temel olarak iki nedeni vardır. Bir neden dramatik gerilimi artırmak, izleyicinin merakını artırmaktır; bu merak önceden görülmeyen gösterilerek tatmin edilecektir. Diğer neden fazla enformasyonu azaltmaktır. Anlatı enformasyonunun bir bölümü üç değil, yalnızca iki kanalla

---

[1] Jean Wagner, "L'homme derriére l'objet (Pickpocket)," *Cahiers du cinéma* 104 (Şubat 1960): 50.

[2] Doniol-Valcroze ve Godard, "Entretien avec Robert Bresson", s. 5.

aktarılır; ya zaman ve görüntüyle (ne olduğunu görürüz) ya da zaman ve sesle (ne olduğunu duyarız). İkinci durumda ekran dışı alanın minimalist kullanımından bahsedebiliriz. Belirli olaylar ekranda asla görülmez, yalnızca sesleri duyabiliriz.



Resim 19- Minimalist çerçeveleme: *Para* (Robert Bresson, 1983).

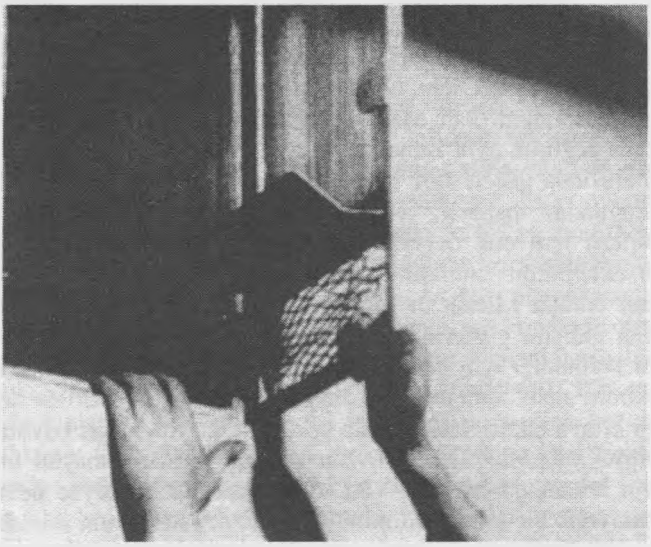
1950'lerde modernizmin önemli ataları Robert Bresson ve Carl Theodor Dreyer radikal bir şekilde statik düzenlemenin bir sonucu olan ekran dışı alanın yaygın kullanımına dayanan bir minimalizm türünü ortaya koyan ilk sinemacılardı.[3] Bresson daha sonra minimalist stilini görselleştirileceği sanılan sahnenin bile görsel olarak bozulduğu bir tarzda genişletti. Birçok durumda Bresson düzenlemenin çekimin başında net olmadığı orta yakın-

[3] Paul Schrader buna 'aşkın stil' dedi. Bkz. Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (New York: Da Capo Press, 1972). (*Kutsalın Görüntüsü*, çev. Zeliha Hepkon-Oya Şakı Ayhan, İstanbul, Es Yayınları, 2008).

çekimler kullandı. Nesneler ya da insan bedenleri alışılmamış bir şekilde işlevsiz tarzda kesilir. Belirli durumlarda görüntüde neyin göründüğünü fark etmek açık bir şekilde imkansızdır. Ancak saniyeler sonra düzenlemenin içine, genellikle ortasına bir şeyler girer ve nihayet görüntünün geri kalanına anlam kazandırır. Örneğin *Para* (*L'Argent*, 1983) filminin bir sahnesinde Bresson birkaç dikey metal parmaklık arasından bir açılışın orta yakın-çekimini verir. Daha sonra açılış boyunca bilekten boyuna insanların sırtını görürüz ve hemen odak dışına çıkarlar. Bu insanların kim olduklarını ve nereye gittiklerini bilmeyiz. Birkaç saniye sonra birisi görüntüye girer, neredeyse bütün görüntüyü kaplar, kapıyı kapatır ve gözden kaybolur – böylece artık tam görünüş içinde cezaevi kapısının büyük kilidini görürüz. Yalnızca ondan sonra önceden ne gördüğümüzü anlarız. Bu, imge içinde anlatı fazlalılığının aşırı azaltılmasıdır, ancak hiç enformasyon verilmemesi söz konusu değildir, yalnızca bu enformasyonu destekleyen görsel düzenlemenin bir parçası sunulur. Bu düzenlemelerin geri kalanı neredeyse soyut unsurlardan oluşur. Bresson ne çekim uzunluğunu değiştirir ne de kamerayı görsel fazlalığı ve anlatının netliğini artırmak için devindirir. İmge içinde anlatı enformasyonunu öne çıkarmasının tek yolu en önemli görsel unsuru oluşturulmamış ve kısmen oluşturulmuş düzenlemenin ortasına yerleştirmektir.

Görsel olarak 'kesik' imgelere Bresson'un filminde fazlasıyla eksiltili anlatı tekniği eşlik eder. Bresson bir tür bozulmuş anlatıyı önemli boşluklarla birlikte kullanır. Onun alışılmamış işlemi, sahnelerini anlatı inşasını dramatik motivasyondan ayıracak şekilde oluşturmaktı. Bu ise aksiyonun yalnızca en özlü parçasını göstermeyi içerir. Bresson sahne inşasında hazırlayıcı ya da ayrıntılara giren parçaları keser ve kısa bir sözlü açıklama verir. Bu türden dramatik inşa önceki filmi *Bir Köy Papazının Günlüğü*'nde kısmen zaten vardı. Bu filmin geçiş özelliği açık bir şekilde iki şeyle belirtilir. Bir yandan sahnelerin çoğu aşırı kısadır, sessiz bir filmdeki gibi iki dakikanın altında sürer ve diyaloglar sahnenin asıl enformasyonunu aktarması için gerekli minimum düzeye indirgenir. Diğer yandan kontes ile rahip arasındaki tam olarak on dakika süren sahnede olduğu gibi bazı alışılmamış uzunlukta diyalog sahneleri vardır ve bu sahnelerde kuşkusuz etkileyici olmayan oyunculuk mümkün değildir. *Bir İdam Mahkumu Kaçtı*'da sahnelerin dramatik inşası çok daha dengelidir: bu sahneler tutarlı bir şekilde kısa ve özlüdür. Bu filmde yalnızca üç sahne iki dakikadan daha uzun sürer. Bir sekansın tipik bir yapısı, eğer varsa, durumun bazı temel unsurlarını sunan çok kısa bir açılış

sahnesinden – tipik olarak bu sekansta önemli bir rol oynayacak bir nesnenin yakın-çekimi ya da orta yakın-çekimi – ardından da ana enformasyonun çok özlü bir sunumundan oluşur ve gerçekten bitiş yoktur. Ana enformasyonun hemen ardından Bresson kesmeleri ortaya çıkar.



Resim 20- "Kesik" bir imge: *Bir İdam Mahkumu Kaçtı* (Robert Bresson, 1956).

Bu nedenle Bresson'un filmleri, tıpkı anlatımda devamlılığı yaratmanın araçlarının sesli dönemdekinden çok daha sınırlı olduğu sessiz sinemada olduğu gibi neredeyse hareketsiz imgeler dizisinden oluşuyor izlenimi verir. Sessiz sinemaya ilgi aynı zamanda görsel sadelikle ve artan ölçüde diyaloğun az kullanılmasıyla öne çıkar. Modernist döneminin *Rasgele Baltazar* (*Au hasard Balthazar*, 1966) ve *Mouchette* (1967) ile başlayan orta döneminde Bresson 1950'lerde yaptığı filmlerde bol miktarda kullanmış olduğu dış-ses anlatımı tamamen yok etti ve ekrandaki diyalogları da gerekli bir minimuma indirgedi.

Yankesici'nin (1959) başındaki örneği düşünelim. Aksiyonun daha ilk çekimi bir bayanın para cüzdanından para çıkarmasını ve onu bir adama vermesini gösteren bir yakın-çekimdir; bu adam daha sonra at yarışına para yatırmak için gişeye gidecektir. Daha sonra başkarakter Michel'i görürüz. Michel yarış pistinin yanında kadını izler ve parasının geri kalanını çalar. Onun hipodromdan ayrılması üç çekim sürer. Yarışın sonunda hipodromdan ayrılması otuz saniye alır. Bu neredeyse olayın gerçek

zamanlı tanımlanışıdır. Ancak onun hipodromun kapısından ayrılmasından hemen sonra iki polisin onu izlediğini görürüz ve bir sonraki çekimde o artık bir arabada onların arasında oturmaktadır. Dış-ses anlatımda onun sesini duyarız: "Dünyaya hakim olduğumu sandım. Bir dakika sonra yakalandım." Bu yalnızca eksiltili anlatım değildir, sadece gerçekçi olmayan bir zaman süresinin yaratılmasıdır. Görmediğimiz yalnızca kadının soyulduğunu fark etmesi, polisi bulması, onlara olanları açıklaması, genç adamı aramaya başlamaları için oradaki polisleri bilgilendirmesi ya da onların ayrılmakta olan Michel'i beklemek için doğrudan kapıya gitmeleri değildir, aynı zamanda yarışın sonu ile Michel'in kapıdan geçişi arasında geçen otuz saniye de (özellikle bu süreden kadının soyulduğundan habersiz yürüyüşünü gördüğümüz [polisin onu yakalaması için çok değerli birkaç saniye olan] on bir saniyeyi çıkarırsak) bütün bunların olması için yeterli zaman değildir. Bresson burada Michel'in yarışın bittiği noktadan hipodromunun kapısına gidişini göstermek için fiziksel yakınlığı öne çıkaran üç çekimi kullandığı için aksiyonun devamlılığını akla getirir. Ancak bu çekimin aksiyonun devamlı akışından radikal bir şekilde kopuk olduğu ortaya çıkar. Sanki bu üç çekim üç farklı zaman boyutunda oluyormuş gibi, fark edilebilir bir şekilde ilişkili olmayan bu üç çekimin arkasında karmaşık bir öykü vardır. Neredeyse devamlı otuz saniyelik bir zaman dilimini izlerken, dış-ses bunun aslında bir dakika olduğunu anlatır, ancak gerçekçi olarak bunun daha uzun bir süre olması gerekir. Sanki Michel'in hipodromdan ayrılışını gösteren bu imgeler aslında olanları değil de, Michel'in olmasını istediğini gösteriyor gibidir. Polislerin aniden ve şaşırtıcı bir şekilde ortaya çıkmalarının anlaşılabilmesinin tek yolu budur. Görünen devamlılık radikal bir devamsızlığı içerir. Zaman atlamasının hiçbir şekilde işaretini vermeden, tek başına kesme, bütün öyküleri, uzun saatleri, günleri ve daha fazlasını ifade eder. Bu tümü on beş saniye süren sonraki iki çekimde çok açıktır. İlk çekim arabada iki sivil polisin arasında oturan Michel'i gösterir; ikincisi müfettişin onu serbest bıraktığı karakoldaki sorgunun son cümlesini gösterir. Açık bir şekilde araya zaman atlamasına dair bir imgeyi sokmadan Bresson bu iki çekimle birkaç saat ileri atlar. Bu eksiltili anlatı tekniğinin, özlü sahne dramaturgisiyle birlikte, oyunculuk üzerinde önemli bir etkisi vardır. Açıkça böylesi bir inşada etkileyici oyunculuk için fazla zaman yoktur.

Bresson stilinin diğer özelliği aşırı derecede sakin oyunculuk stilidir; o bu konuyu 1950 ile 1958 arasında kuramsal bir

düzeyde geliştirecek denli önemli bulur.[4] Bresson'un anlayışı bu dönemdeki önemli modernist auteurlerin filmlerinin çoğundaki *oyunculuk stilini anlamak için* temeldir ve birçok yönden aynı düşünceler Fellini'nin, Antonioni'nin, Godard'ın ve Jancsó'nun karakter temsillerine de uygulanabilir.

Soyut Öznellik ve 'Model'

Bresson karakter temsilinin iki türünü karşılaştırır: biri *oyuncular* tarafından, diğeri *modeller* tarafından sağlanır. Karakter temsili sorununu sinemaya uygun olduğunu iddia ettiği *modellerle* çözer. Bir oyuncu farklı rolleri oynar, bunların her biri oyuncunun kişiliğinden farklıdır. Ancak aynı zamanda da bir oyuncu tamamen başka biri olamaz. "Oyuncu: O gördüğünüz ve duyduğunuz ben değilim, o *başkasıdır*. Ancak o tamamen *başkası* olamayacağı için, o bu *başkası* değildir." Ve "Bir oyuncu gerçekten kendinde olmayan bir şeyi sunar." Bu nedenle bir oyuncu her zaman farklı bir kişi olmaya çalışır ve bu yapay bir oyunla sonuçlanır. Bir oyuncu rolüyle tamamen özdeşleşemez. Bir model ise tersine her zaman aynı kişidir. Oynadığı rol esasen gerçeklikte olduğu aynı kişidir. Bu anlamda model herhangi birini *canlandırmaz*; model ne ise ekrandaki kişi odur. Model "filminizdeki kişilerin olma tarzıdır, kendilerinin oluşudur, kendilerinin kalışıdır." Ancak ekrandaki kişi modelin gerçek yaşamda olduğu kişinin bütünlüğü değildir; ekrandaki kişi onun yalnızca bir parçasıdır. Yönetmen onu film için yararlı olan özelliklere indirger. Ekrandaki bir model hiçbir anlamda canlı değildir, o bütün rasyonel bağlantılardan kopuk bir *saf varlık*, soyut bir kişi, tinsel bir egodur. Bir model "kameranın kaydettiği kendi irrasyonel, mantıksal olmayan egosudur." Bu nedenle bundan psikolojik temsille garip bir ilişki ortaya çıkar. Bir *modelin* temsil ettiği bir karakterin psikolojik olarak belirlendiğine kuşku yoktur. Ancak bu psikoloji içgüdülerin, öznel niyetleri, duyguları ve farklı ruh hallerinin diğer rollerde ya da filmlerde açıklanabilmesine ya da yeniden sunulabilmesine uyan bir dizi kural değildir. Bir model niyetleri ifade etmeyen, onları genel davranış modelleriyle ilişkilendirecek bilinci olmayan eşsiz, benzeri olmayan bir kişidir.[5]

---

[4] Özellikle bkz. Bresson, *Notes sur le cinématographe*. Gallimard baskısından alıntı yapacağım. (Paris, 1975).

[5] Bresson, *Notes sur le cinématographe*, alıntılar ve referanslar s. 52, 68, 87, 89, 86, 83, 22, 58'den.

Sanki Bresson model bir bakıma insan değildir demeyi istemiş gibidir: gerçek bir bireyin parçasıdır, ancak bu özel parçanın rasyonellikle ilişkisi yoktur. Bu model akıl dışı psikolojik soyutlamadır. Akıldışılık burada anlamsızlık ya da hayvanlık anlamına gelmez. Daha ziyade dışarıdan karar verilmeyen bir davranışı ifade eder, tamamen özerktir ve sağduyulu motivasyonla tanımlanması imkansızdır. Model içsel motivasyonları ifade etmeye çalışmayan ruhsal bir *otomat* gibi oynamalıdır. "Modelde nedenler yoktur," yani model bireyin toplumsal, ahlaki ya da pratik nedenlerine dayanarak yorumlanabilecek bir tarzda oynamamalıdır. Bireyin davranışının yorumlanabilmesinin tek yolu dışsal bir faktöre indirgenemeyen ruhsal biricikliğine dayanır. Model doğanın benzeri olmayan bir fenomenidir, eşsiz bir nesne gibidir. "Kişiler ve nesneler aynı gizeme sahiptir" der Bresson ve bir model nesnelerin düzenine doğru pürüzsüzce akmalıdır. "Filminizdeki kişilerin ve nesnelerin *birbirlerine ayak uydurmaları* gerekir." Ekrandaki bir model herhangi bir şey gibi doğanın bir nesnesi olmalı ve herhangi bir nesne kadar film için yararlı olan doğasının rolüne uygun olarak oynamalıdır.[6] Bresson'un oyunculuk anlayışının 1950'lerdeki ve 1960'lardaki Fransız *yeni romanının* temeli olan anti-psikolojik ruhla aynı olduğu kolayca fark edilebilir.

Bresson'un 'modellere' dair bu aşırı soyutlamayı ortaya çıkarmasının birçok yolu vardır, ancak bunun merkezi özelliği insan ilişkilerinin azaltılmasıdır. Bresson'un karakterlerinin biricikliğini, özerkliğini ve nesnelliğini ifade edebilmesinin yolu budur, ancak bu yolda onlar bir anlamda boş hale gelirler. Bu son tahlilde belirgin bir boşluk ya da mekanik davranış olarak ortaya çıkan onların özerkliği, bağımsızlığı ya da bağlantısızlığı, özgürlüğüdür. Ancak bu boşluk Bresson tarafından insan ruhunun derinden bir dini anlayışla ilişkili bir tür 'mistik bütünlük' ile dengelenir.

Bresson ve Takipçileri

Bresson'un minimalist stilinin etkileri modern dönem boyunca, özellikle çeşitli yönetmenlerin benimsedikleri izole teknikler biçiminde birçok yönde yayılır. Azaltılmış sahne dramaturgisi Fransız sinemasında özellikle Godard ve Truffaut tarafından bol miktarda kullanıldı. Oyunculuğun model tarzı Bresson'a içten saygısı olan Tarkovsky tarafından benimsendi. Bresson'un en tutarlı takipçisi özellikle *Barışmamışlar* filmiyle Jean-Marie Straub'du. Straub daha sonra kendi stilini 1970'lerin

[6] Bresson, *Notes sur le cinématographe*, s. 64, 23, 80.

başında revaçta olan teatrallik yönünde geliştirdi, ancak *Barışmamışlar*'da Bresson tarzı mizansen açıkça fark edilir. Bu filmde gerçekten oyunculuk ve monologlarını üst düzeyde duygusuz bir tarzda ezberden okuyan oyuncular arasında etkileşim yoktur. Sahneler onların monologları kadar uzun sürer ve ortamın ya da karakterlerin ruh hallerinin tanımlanmasına mümkün olduğunca yer bırakılmaz. Straub, kendisinin de belirttiği gibi, "hem kostümlerde hem de dekorlarda tarihsel atmosferi mümkün olduğunca yok etmede ve imgelere bir tür atonal karakter kazandırmada dikkatli olmuştur."[7] Davranışlar gerçek fiziksel durumlardan çok simgesel jestler olarak tanımlanır ve bu nedenle olay örgüsündeki olaylar çoğunlukla gösterilmekten ziyade anlatılır. Örneğin Johanna balkonda 'torununun katili' denen birisini vurduğunda, senaryo "Johanna'nın nişan aldığını ve yandaki balkona ateş ettiğini görüyoruz" dese de, izleyicinin saptaması imkansız olan bir yönde nişan almaksızın ateş ettiğini görürüz ve hatta silah sesini bile güçbela duyarız. Johanna silahı bile güçlükle doğrultur. Davranışı bir jestin işaretini vermeye indirgenir. Straub'un stilinin bu yanı sahneyi teatrallaştırır ve onu Bressoncu kökenlerinden uzaklaştırır. Bu teatral eğilim daha sonraki filmlerinde daha güçlü hale gelir. *Musa ile Harun* (*Moses und Aron*, 1974) bir yandan onun belki de en radikal biçimde minimalist filmidir ve diğer yanda da bu minimalizmin teatral karakteri en mükemmel şekilde geliştirilir. Tek dekor iki karakterin ve bir koronun Arnold Schönberg'in operasını icra ettikleri antik bir harabedir.

Bresson'un etkisi Straub tarafından ilk dönem Fassbinder'e ve Daniel Schmid'e aktarıldı. Ve Serge Toubiana'nın *Yankesici* ile ilgili olarak 1989'da söylediği gibi, "bu film, kariyerlerine 1960'larda başlayan bütün bir yönetmenler kuşağını etkiledi."[8]

Analitik Minimalizm: Antonioni Stili

Minimalizmin bu biçiminin en önemli tezahürü Antonioni'nin ilk dönem filmlerinde bulunabilir. Bu filmlerde uzun çekimlerin olduğu sert düzenlemeler ve bazı durumlarda karmaşık ve uzun kamera hareketleri önemli bir rol oynarlar. Bu biçime 'analitik'

---

[7] Aktaran Richard Roud, *Jean-Marie Straub* (New York: Viking Press, 1972), s. 40.

[8] Serge Toubiana, "Table Ronde: Auteur de Pickpocket," *Cahiers du cinéma* 416 (Şubat 1989): 26.

dememin iki nedeni vardır. Birincisi geometrik düzenlemelere yönelik eğilimidir, diğeri ise Antonioni'nin biçimin farklı boyutlarını ikiye ayırmasıdır: bir yanda arka plan ve karakterler, diğer yanda ise olay örgüsü ve izleyicinin zamanı denetlemesi.

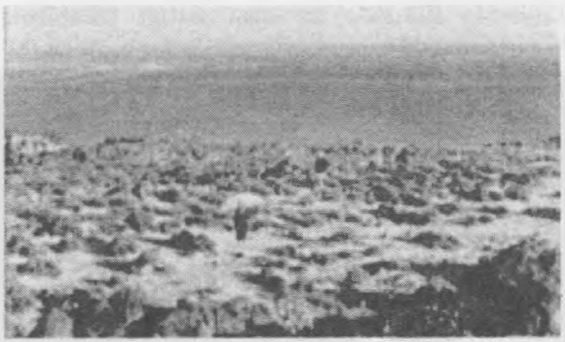
Antonioni'nin gezinen karakterinin arka planı olarak manzaraları kullanması onun stilinin en dikkat çekici unsurlarından biri olmuştur. Onun manzaralarının görsel karakteristikleri ve onların olay örgüsündeki rolü, Antonioni'nin kendi Yeni-Gerçekçi kökenlerinden kopuşunun önemli işaretleridir. Yoksul ya da boş ortamlar kuşkusuz modern sinema için yeni değildi. Yeni-Gerçekçi filmler yoksul yörelerde geçtiler ve çoğu kez özellikle Rossellini'nin *Almanya, Sıfır Yılı* (1948) ve *Stromboli*'de (1950) olduğu gibi duygusal ya da tinsel boşluğu öne çıkardılar. Karakterler ile çevre arasındaki dramatik gerilim ortadan kalkar ve onların iletişimi kesilir. Onların ilişkileri radikal bir tecride ya da yabancılaşmaya indirgenir. Boşluk ya da çevrenin perişanlığı arka plandaki dünyanın sunduğu toplumsal ya da kültürel bir durumun belirtileri değildir ve karakterler bir biçimde kendi arka planlarından kopmuşlardır.

Ruhsal Manzara mı?

Antonioni'nin filmlerindeki manzaranın çıplaklığı ile bu manzaranın içinde gezinen karakterlerin ruh halleri arasında bir koşutluk olduğu çok açıktır. Bu benzerlik birçok eleştirmeni Antonioni'nin manzarayı karakterin ruhunu ifade etmek için kullandığını tanımlamaya itti. *Çığlık* (*Il Grido*, 1957) ile ilgili olarak Seymour Chatman şöyle yazar: "Antonioni 'ruh-hali-olarak-manzara' tekniğine güvendi." Ve ekler: "Ve o diğer nesneler içsel yaşamın metonimik göstergeleri olarak işlev görürler."[9] Chatman, Antonioni'nin manzarasına 'simgesel' dememekte çok dikkatlidir, bu nedenle manzaranın karakterin iç dünyasının fiziksel bir 'devamı' olduğunu akla getiren 'metonimik' terimini kullanır. Chatman manzarayı tanımlarken, Antonioni'nin gerçekçiliğine olduğu kadar nesne dünyasının tarafsızlığı fikrine de aykırı düşecek simgecilik düşüncesinden sakınmakta tamamen haklıdır. 'Metonimi' terimi fiziksel bitişiklikle ilgilidir. Karakterlerin içinde hareket ettikleri manzaranın organik parçası olduğunu ve manzaradaki nesnelerin ve manzaranın genel atmosferinin karakterin davranışıyla aynı duygusal anlamı ifade ettiğini akla

[9] Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World* (Berkeley: University of California Press, 1985), s. 90.

getirir. Bununla birlikte yalnızca manzaranın büyük bir rol oynamadığı Antonioni'nin ilk dönem filmleri bu tezi desteklerdi. Manzaranın en ayrıksı rol oynadığı ilk dönem filmi, görünüşte manzaranın sonbaharda geçen sisli ve kasvetli atmosferinin başkarakterin kederli ruh haline tekabül ettiği *Çığlık* filmidir. Ancak ironik bir şekilde Antonioni bu filmin psikolojik ruh hallerini akla getiren bir manzarayı göstermesini amaçlamadı: "Manzaranın burada aynı zamanda farklı bir işlevi vardır. Manzarayı ilk filmlerimde bir durumu, psikolojik bir durumu daha iyi tanımlamak için kullandım.. *Çığlık*'ta bir bellek manzarası yaratmak istedim: çocukluğumun manzarası."[10] Daha bu filmde Antonioni manzarayı kullanmanın başka bir – modernist – anlayışına varmıştı: manzarayı karakterlerin psikolojisinden tecrit etmek.



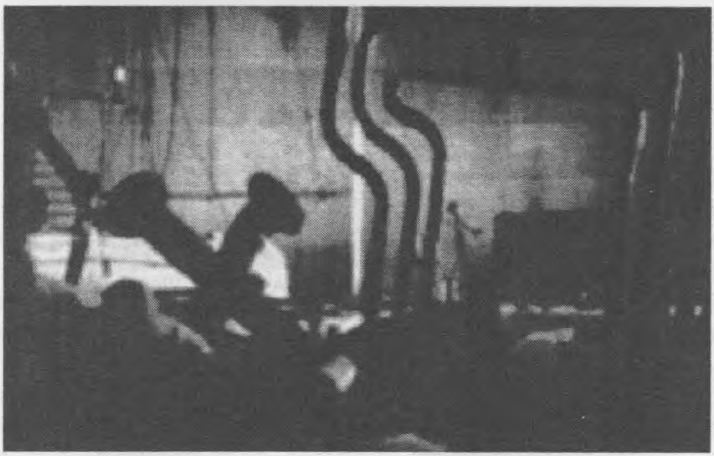
Resim 21- Boş manzara: *Serüven* (Antonioni, 1960).



Resim 22- Romantik manzara: *Serüven*.

[10] André S. Labarthe, "Entretien avec Michelangelo Antonioni," *Cahiers du cinéma* 112 (1960): 3.

Onun *Serüven* ile başlayan modernist filmler serisinde, manzaranın atmosferinin karakterlerin ruh hallerine tekabül ettiğini öne sürmek zor olurdu. Çoğu örnekte içinde öykünün geçtiği ortam verimli, canlı ve güzeldir. *Serüven*'in ilk yarısı kayalarla kaplı ve etrafından denizden başka bir şeyin olmadığı aşırı derecede kıraç bir adada geçer. Ancak filmin ikinci yarısı Sicilya'nın çeşitli güzel kentlerinde geçer. Güzel deniz kıyısını, dağları ve bereketli bitki örtüsünü görürüz. Antonioni yalnızca manzaranın güzelliğine değil, aynı zamanda oluşturulmuş çevrenin güzelliğine de dikkat çeker. Claudia ve Sandro güzel kentleri ve kiliseleri ziyaret ederler, muhteşem saraylarda ve otellerde kalırlar. Ara sıra çıplak manzaranın olduğu sahneler, özellikle de terk edilmiş Noto kasabası sahnesi vardır, ancak bu kısa bir sahnedir. Bitişiklik yerine karakterlerin boş ruh hali ile etraflarındaki dünyanın farklılığı ve güzelliği arasında güçlü bir zıtlık vardır. Rossellini'nin *İtalya'da Yolculuk* (1954) filminde de aynı zıtlığı bulabiliriz, ancak Antonioni'nin filminde uzlaşma yoktur.



Resim 23- Endüstriyel manzara: *Kızıl Çöl* (Antonioni, 1964).

Gece geometrik düz yüzeylerin ve boş caddelerin öne çıktığı bir modern kent ortamında geçer, ancak filmin ikinci yarısında başkarakterler önce bir bara girerler, daha sonra güzel bir villada kalabalık bir partiye katılırlar. *Batan Güneş*'te Antonioni boşluğun görsel niteliğini daha da az vurgular: sahnelerin çoğu borsa, bar, park ve büro gibi bir hayli kalabalık yerlerde geçer. Başkarakterin yalnızlığını öne çıkarmak yerine telaşlı bir ortamın içinde bir yalnızlık duygusunu yaratır. Daha önce tartışıldığı gibi öykünün başından sonuna bir dizi yok oluşun yardımıyla ruhsal boşluk akla getirilir.

Son olarak *Kızıl Çöl*'de endüstriyel dekor, Antonioni filmin başından sonuna hakim olan endüstriyel tesislerin renkliliğini, endüstriyel dumanı ve sıvıyı aşırı vurguladığı için soyut bir resim tarzında neredeyse filme egemen olur. Bu filmde öykünün yabancılaşmış dünyası ile çevrenin renkli farklılığı arasındaki gerilim nesnelerin ve mekanın neredeyse bağımsız ve katıksız dekoratif kullanımını yaratır. Antonioni endüstriyel manzaranın güzelliğine içtenlikle inandı:

> Bireyin bastırıldığı ve nevroza yol açan insani olmayan endüstri dünyasını suçladığımı... söylemek bir basitleştirmedir. Tersine niyetim fabrikaların bile güzel olabildiği bu dünyanın güzelliğini aktarmaktı... Fabrikaların ve bacalarının hatları, kavisleri muhtemelen birçok kez gördüğümüz bir ağacın hatlarından daha güzeldir. Bu verimli, canlı, yararlı bir dünyadır.[11]

Antonioni'nin manzaralarının en genel özelliği, onların insanın ruh halini ifade etmesi değildir. Tam tersi geçerlidir: onlar maddi dünyadaki güzellik ve canlılık ile karakterlerin kederli, hatta nevrotik ruh halleri arasında bir karşıtlığı yaratırlar. Bu dünya boş olduğu ya da fiziksel ve görsel olarak insani olmadığı için değil, sadece insan ilişkisinden yoksun olduğu için boş ve insani değil gibi görünür. Bu dünya yalnızca insanlar arasındaki ilişkiden değil, aynı zamanda insanlar ile çevre arasındaki ilişkiden de yoksundur.

Antonioni için insanın yabancılaşması temel olarak bir uyumlanma sorunudur. Onun görüşüne göre birey modern çevreye adapte olmayı; bu çevre içinde kendini nasıl evde hissedeceğini henüz öğrenmemiştir. Antonioni ne bu çevreyi ne de modern endüstriyel dünyayı eleştirir; o daha çok onun kendimize mal edinilmesini özler:

> Yeni dünyaya şimdiden adapte olmuş insanlar ve eski yapılara ve yaşam ritimlerine çok güçlü bir biçimde bağlı oldukları için hâlâ adapte olmamış insanlar vardır... Bu dünyada yaşamayı isterdim. Ne yazık ki orada değiliz ve bu savaş sonrası bir kuşaktan daha fazla insanın dramıdır. Gelecek yılların dünyada olduğu kadar bireyin içinde de şiddetli dönüşümlere yol açacağına inanıyorum.[12]

Eğer Antonioni'nin manzaraları 'boş' ise, bu onların karakterlerin zihinsel durumlarının fiziksel yanını ifade etmeleri nedeniyle değildir. Karakterlerin ne kadar güzel görünürse görünsünler bu manzaralar içinde kendi yaşamlarını bulamamaları

---

[11] Jean-Luc Godard, "La nuit, l'eclipse, l'aurore: Entretien avec Michelangelo Antonioni," *Cahiers du cinéma* 160 (Kasım 1964): 10-15.

[12] Godard, "La nuit, l'eclipse, l'aurore."

nedeniyledir. Karakterler kendi çevreleriyle etkileşime giremezler. Onlar onun dışında bir şeyler bulmayı istedikleri için değil, o dünyayla olan insani ilişkilerini yitirmiş oldukları için onun içinde dolaşırlar. Ve karakterler ile içinde hareket ettikleri çevre arasında psikolojik ilişki olmadığı için, çevrelerin tanımlanışı anlatımdan bağımsız hale gelir.

Çevrenin terk edilmiş atmosferinin en büyük kaynağı budur. Sahnelerin kalabalık ya da hareketli olmasına rağmen, bunlar karakterlerin yaşamlarından kopuk oldukları için boşluk duygusunu hissederiz. *Batan Güneş*'in finali bunun en iyi örneğidir. Gördüğümüz tamamen boş bir meydan değildir. İnsanlar gelir ve gider, otobüsler gelir, insanlar otobüsten iner ve arabalar geçer. Yalnızca randevularına gelmeyen iki başkarakter eksiktir. Orada beklediğimiz biri yoktur, olmasını beklediğimiz bir şey olmaz ve insanlar fiziksel olarak olsalar da, caddelerin gerçekten boş olarak hissedilmesini sağlayan budur.

Antonioni'nin manzaraları oyuncularının oyunculuğundan daha anlamlı değildir. Oyuncuların oyunculuğu çeşitli duygusal durumları temsil etmemeleri anlamında kesinlikle ifadesizdir. Manzara da aynı anlamda ifadesizdir: ne gösterirse göstersin, çok sayıda farklı unsuru değil, daha ziyade duygusal bir anlamdan yoksunluğu artırana dek bir dizi küçük görsel unsuru gösterir ve sadece onların pratik insan ilişkilerinden yoksun katıksız estetik duygusunu, arka planın katıksız temsilinin kendine yeterli hale geldiği noktaya kadar korur. Bu nedenle Antonioni'nin modern filmlerinde, özellikle de *Çığlık*'tan sonrakilerde manzara karakterin içsel yaşamının bir yansıması değildir. Onlar *ruhsaldan* çok *estetiktir*. Bu filmlerin görsel boyutları gözlerimizden gizli olanı sunmazlar, çünkü hiçbir şey gizli değildir. Her şey saf bir estetik yüzey üzerinde temsil edilirler. İnsanın bütün söyleyebileceği, Antonioni'nin ilk filmlerinde manzaranın insan ilişkilerinin boşluğu kadar onun içinde hareket eden karakterlerin ruhunun da boş olduğu, yani son tahlilde Antonioni'nin manzaralarının basitçe karakterlerin oyunculuk tarzlarının çeşitlemesi olduğudur. Bu nedenle Antonioni stili kesinlikle tıpkı Jancsó'nun ilk filmlerinde olduğu gibi manzaranın tamamen dekoratif kullanımı olarak görülebilir. Ve bu olasılık *Kızıl Çöl*'de açık bir şekilde saptanabilir.

Devamlılık

Çoğu kez Antonioni stilinin aşırı uzun çekimleri ve ayrıca uzun kamera hareketlerini içerdiği varsayılır. Oysa bu 1960'larda

Antonioni'nin kendi stili için değil, yalnızca bu dönemde 'Antonioni stili' haline gelen için doğrudur. Seymour Chatman *Serüven* filminin döneminde bir Antonioni filmi ile dönemin ortalama bir Hollywood filmi arasında çekim uzunluğu konusunda büyük bir farkın olmadığını belirtmiştir.[13] Hem *Serüven* hem de *Gece* ortalama çekim uzunluğu 15 saniyeden fazla olan (*Gece*'de 17.3 saniye, *Serüven*'de 18.4 saniye; ortalama Hollywood filminin hâlâ iki katı) dört yüzden fazla çekimi içerir. Diğer yandan *Bir Aşkın Öyküsü* (1950) örneğinde ortalama çekim süresi 33.6 saniyedir ve iki dakikadan fazla süren birkaç çekim vardır. Aşırı uzun çekim ve uzun kamera hareketi stili Antonioni'nin yalnızca kariyerinin başındaki özelliğidir; daha sonraki filmlerinde, özellikle 'büyük döneminde' ritmi ortalama Avrupa modernist sanat filminin ritmine yakınlaşmıştır. Kendisinin açıkladığı gibi:

> Düşüncem değiştiği için doğal olarak tekniğim de değişmiştir. Daha önce bir karakteri mümkün olduğunca uzun takip etmem gerektiğini düşünüyordum, böylece onunla ilgili hakikati kaçırmayacaktım. Bu nedenle sonu gelmeyen ve çok karmaşık kamera hareketlerine ihtiyaç duydum ve çekimlerin çarpışmasını reddetmem gerçeği ortaya çıktı. Şimdi ise tersine bakış açılarını değiştirerek bir karaktere çok sayıda yaklaşımı yaratmanın gerekli olduğunu ve ayrıca yine fenomenolojik gerçek adına ortamı ayrı olarak işlemek için tereddüt etmemem gerektiğini düşünüyorum. Size bir gerileme gibi görünen tekniğim artık *Bir Aşkın Öyküsü*'nde kullandığımdan aslında daha modern ve cesurdur.[14]

Bu dönemdeki Antonioni filmlerinin gerçek ilgisi, onun örneğin Resnais'in *Geçen Yıl Marienbad'da*'daki mükemmel kaydırmalı çekimlerle yaptığı gibi, kendi filmlerini radikal devamlılığının atmosferini yaratmak için olağanüstü teknik araçları kullanmamasıdır. Bunun yerine Antonioni daha *Çığlık*'ta ortaya çıkan, modernist yapıtlarını yalnızca radikalleştireceği ve *Batan Güneş*'te en mükemmel ve gelişkin örneğini vereceği hiç alışılmamış bir dramatik aygıtı ortaya koyar. Ben bu işleme *tersine çevrilmiş dramatik inşa* diyeceğim.

Bu yapıdaki başlıca mesele Antonioni'nin dramatik gerilimin zirvesi ile olay örgüsünün gelişimi arasındaki düzeni tersine çevirmesidir. Genellikle dramatik gerilimin olay örgüsünün en sonunda zirvesi vardır ve ana çatışmanın çözülmesiyle ilişkilidir. *Çığlık*'tan *Batan Güneş*'e kadar olan Antonioni'nin filmlerinde dramatik gerilimin zirvesi filmin en başında, olay örgüsü

---

[13] Chatman, *Antonioni*, s. 115.

[14] Antonioni ile röportaj, *Témoignages chrétien 9* içinde, no: 7 (1962).

gelişmeden *önce* olur. Bu tabii hâlâ açık bir şekilde bir çatışmayla ilişkilidir, ancak çatışmanın sergilenmesinden sonra gelen bunun çözümü değil, daha ziyade bunun dramatik geriliminin baştaki durumunun boşaltılarak onun 'daimileştirilmesidir.' Karakterler için çözümsüz ve hayli rahatsız edici unsuru içeriyor olarak ortaya konan durum bir tür gündelik bir varoluş durumu haline gelir ve karakterler için rahatsız edici, hatta tahammül edilemez olması ölçüsünde, *Batan Güneş*'te görülebileceği gibi, bazen sıfır düzeyine varacak şekilde azalır. Karakterlerin kendilerini içinde buldukları durumun başlıca anlamı bu nedenle durumun varlığının *devamlılığı* ya da ebediliğidir. Bu, olay örgülerinin karakterlerin kendi yaşamlarının kökten boşluğunu anladıkları noktayla gösterilen belirli bir sona doğru gelişen dinamiklerinin sağladığı karakterlerin yaşamlarının içinin sürekli boşaltılmasıdır. Ve *Batan Güneş*'te bu nokta bile yoktur. Durumlarının farkında olsunlar ya da olmasınlar başkarakterler basitçe filmden kaybolurlar ve film tam bir sönme ya da ışığın tamamen kaybolması görüntüleriyle biter. Antonioni'nin ilk dönemdeki üç önemli filmde dramatik gerilim artmaktan ya da dalgalanmaktan ziyade monoton bir şekilde azalır ve bu monotonluk, bu filmlerin kurgusu ya da kamera çalışması radikal çözümler içermese bile bu filmlerdeki radikal devamlılığı temsil eder.

Antonioni'nin tekniği Bresson'un stili ile keskin bir karşıtlık içindedir. Bresson her aksiyonda yalnızca olayın özünün olduğu sahneleri ve olaya götüren yolun çok azını gösterir. Bu nedenle izleyicinin zamanda büyük yarıklar boyunca atlamasını sağlar. Antonioni ise tersine izleyicinin, karakterlerin önemli sonuca varmalarının farklı yollarını izlemelerini sağlar. Ancak filmlerinin gerçek aksiyonun olduğu ilk beş ile on beş dakika arasından sonra gerçekten hiçbir sahne izleyicinin olay örgüsünün gelişmesine nasıl yardım ettiği konusunda gerçek anlamı kavrayabileceği bir aksiyonu içermez. Uzun yolları takip ederiz, ancak asla varsayılan bir hedefe yakınlaşıp yakınlaşmadığımızı bilmeyiz. Dramatik olarak onun filmlerinin başındaki gerilim her zaman izleyicinin merakını filmin başından sonuna canlı tutabilen önemli bir sorunu ortaya koyar. Öykülerin sergilemeden sonraki inşası öylesinedir ki, bu öyküler bir çözüme yakınlaşma olasılığını artırırlar. Bu filmlerde bir tür uzatılan şüpheli beklenti vardır, bu şekilde Antonioni izleyiciyi olayların ardında bir şeylerin olduğuna, (tıpkı Bresson filmlerinde olduğu gibi) çerçevenin ötesinde bir şeyler olduğuna inandırır. Sonunda yalnızca sahnelerin ardında hiçbir şey olmadığı ortaya çıkar. *Serüven*'de Anna nereye gitmiştir? Bütün olan bitenden sonra asla ne olduğunu anlamayız ve başkarakterlerimiz

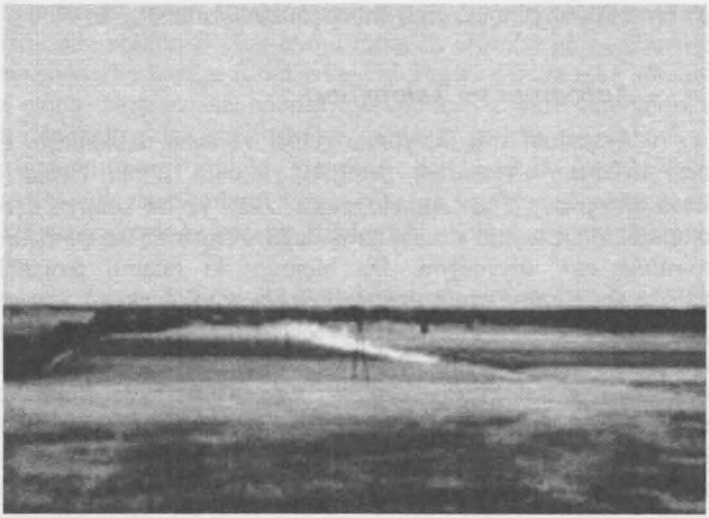
de zaten bu soruna ilgi duymamaktadırlar. *Gece*'de arkadaş kurtarılabilir mi? Onun kurtarılamayacağı anlaşılır, ancak bu Lidia'nın tek ve en büyük çözülemez sorunu değildir. *Batan Güneş*'te Claudia yeni bir yaşama mı başlayacaktır, yoksa Ricardo'ya geri mi dönecektir? Onun basitçe öyküden yol olması nedeniyle bunu bilemeyiz. Gizli olan hiçbir şey yoktur, ne varsa görürüz. Antonioni için kurgu önemli bilgileri gizlemenin ya da öykünün metafizik bir boyutunu yaratmanın bir yolu değildir. Antonioni, kendisinin belirttiği gibi, Bresson gibi metafizik gerçeği değil, görüngüsel gerçeği arar. Aslında her teknik aygıt, tıpkı onun tarafsız olaylarının monoton yapısı herhangi bir değişimin ortaya çıkabileceği deliklerin olmadığı sürekli ve vasıtasız bir yüzeyi oluşturduğu için görkemli devamlılık tekniklerini kullanmaya ilgiyi açık bir şekilde yitirmesi gibi, onun için tarafsız hale gelir.

Antonioni ve Takipçileri

Antonioni stili iki yönde gelişti ve daha radikalleşti. Bir tanesi *dekoratif devamlılık* dediğim yöndür. Bunun başlatıcısı Jancsó idi ve onu Theo Angelopoulos izledi ve bu konuyu ilerde dekoratif stil alt başlığı altında tartışacağım. Diğerine ise *minimalist devamlılık stili* diyeceğim. Bu biçimin iki önemli temsilcisi özellikle *Kalecinin Penaltı Anındaki Korkusu* ve *Zamanın Akışında* filmleriyle Wim Wenders ve *Jeanne Dielman* (*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975), ama özellikle de *Les rendez-vous d'Anna* (*The Meetings of Anna*, 1978) filmleriyle Chantal Ackerman'dır. Her ne kadar bu filmler Antonioni biçimini, onun yanlarından birine indirgeseler ve onun aşırı kullanımını gerçekleştirseler de (özellikle Ackerman), bu yanın Jarmush'un, Tarr'ın, Kiarostami'nin, Jafar Panahi'nin ve Kitano'un filmlerinde gördüğümüz gibi, modernizm sonrasında bile çok verimli olduğu kanıtlanmıştır. Bu yan anlatıda *ölü zamanların* ağır basmasıdır, yani başkarakterin örneğin bir yerden bir yere giderken, beklerken hiçbir şeyin olmadığı yaşamındaki bir zaman sekansının temsilidir. Bu aşırı derecede uzun çekimler, Philippe Garrel'in ilk dönem filmlerinde dekor unsurlarının minimalist kullanımıyla birleştirilir, ancak bu unsurlar kadar oyunculuk da hayli simgesel ve mitolojiktir, bu nedenle de dekoratiftir.

En tutarlı bir şekilde azaltılmış ve radikalleştirilmiş minimalist devamlılık stil üzerine inşa edilmiş filmlerden biri Ackerman'ın *Les rendez-vous d'Anna* filmidir. Öykü Almanya'da kendi tanıtım turu kapsamında yolculuk eden bir kadın yönetmenin bir dizi tesadüfi ya da planlı karşılaşmalarından oluşur. Ancak

karşılaşmalar filmin odağı değildir. Filmin süresinin en büyük bölümü bekleyen ya da bir yerden bir yere giden Anna'yı gösterir. Filmin anlatı biçimi terimin en kesin anlamında daireseldir. Filmde olan hiçbir şeyin başka bir olay üzerinde etkisi yoktur. Baştan sona hiçbir şey değişmez; her şey aynı kalır. Hiçbir şeyin olmadığı *ölü zamanlar* bu nedenle olaylar arasında bir bağlantı değildir. Bu başka bir yoldur; bir olay diyebileceğimizden kalanlar *ölüm zamanların* sürekli dizisini ayırır. Bu da filmi hayli statik yapar. Ackerman sistematik olarak yalnızca iki çekim tipini kullanır: statik orta planda uzun çekimdir (tipik Antonioni tarzı) ya da ara sıra birkaç yana doğru kaydırmalı orta çekim. Yakın-çekimlerin olmaması gibi, pan hareketi de, derinlikli kaydırmalı çekimler de yoktur. Boş mekan/zaman imgelerin yaygın konusudur.



Resim 24- Boş manzara: *Zamanın Akışında* (Wim Wenders, 1976).

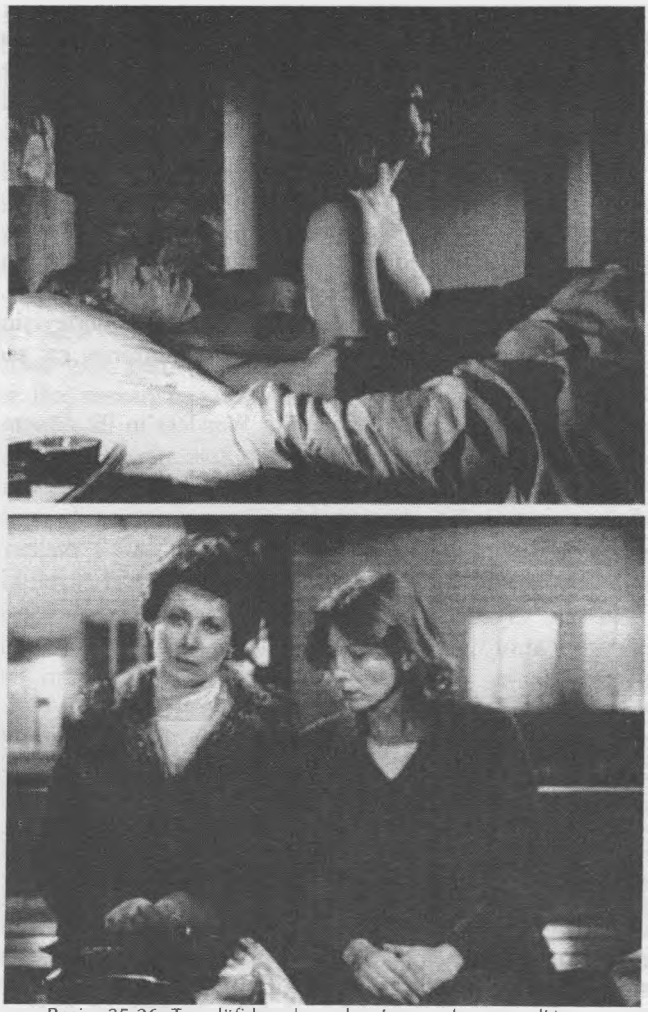
İyi bir örnek, duygusal olarak yoğun bir şeylerin tanımlanabildiği sahnedir. Anna Brüksel garında üç yıldır görmediği annesiyle buluşur. Anna trenden iner, yolun sonundaki annesini fark edene kadar istasyonda yürür. Bir orta çekimde Anna'nın yüzünde annesinin de onu fark ettiğini görürüz. Daha sonra annesine doğru yürür, ancak kamera onu izlemez, bu nedenle onlar sonunda kameradan çok uzakta bir genel çekimde buluşurlar. Kucaklaşırlar ve konuşmaya başlarlar, ancak biz çok uzakta olduğumuzdan konuşmalarından bir sözcük bile duymayız, ne de yüzlerindeki duyguları görürüz. Daha sonra ayrılırlar, ancak kamera sonraki üç saniye boyunca boş salonu göstermeye devam eder.

'Aksiyonun' otuz saniye sürdüğü çekimin bütünü elli sekiz saniye sürer ve bu süre boyunca Ackerman izleyiciyi bir mesafede tutar. Başka bir deyişle kamera hiçbir şey olmadığı sürece başkaraktere yakın kalır. Aksiyon olur olmaz, kamera aksiyondan uzakta durur. Başka bir örnekte Anna kendi filminin gösterildiği sinemaya gider. Ackerman onun sinemaya gitmek için otelden ayrıldığı sahneyi gösterir ve hemen sonraki çekimde Anna sinema salonundan ayrılır. 'Aksiyon' sekansı dahil edilmez. Bu film *ölü zamanların* yaygın kullanımı nedeniyle değil, ama başka hiçbir film *ölü zamanların* dizisel düzenlenişinin yardımıyla olay örgüsünün ilerleyişini bu film kadar yok edemediği için Antonioni biçiminin en radikal örneklerinden biridir.

Devamlılık biçimi içinde Wim Wenders'in ilk dönem stili Antonioni stiline çok yakındır. Bu açıdan *Zamanın Akışında* (1976) bir dönem noktasıdır. Bu filmde Wenders daha klasik derinlikli sahnelemeye döner. Wenders bu biçimin melodramatik yanından çok pikaresk yanını geliştirir. O Antonioni'yi farklı mekanlarda gezinme ve belirli bir çevrenin etkileyici görsel özelliklerini kullanmaktan ziyade karakterlerinin çevreyle bağını keserek yabancılaşma atmosferini yaratma açısından izler. Onun en yaygın çekimi orta planda uzun çekimdir, Antonioni filmlerinin 'büyük döneminde' olduğu gibi, çekimleri oldukça uzundur ve boşluk anlarına yoğunlaşır ve zamanın geçişi olay örgüsünün dramatik yanından çok manzaranın atmosferine öncelik verir. Bu özellik özellikle *Alice Kentlerde* (1974) için doğrudur.

Fassbinder ilk filmlerinde (1969-70) Straub tarzı duyguların etkisinde olmayan teatrallik ile Antonioni tarzı uzun çekimin bir karışımını, alışılmamış minimalist bir stili yarattı. Statik düzenlemeler, içinde hareketin olmadığı uzun çekimler ve karakterlerin etrafında çıplak beyaz duvarların olduğu tamamen boş mekanlar Fassbinder'in ilk dönem stilinin (özellikle *Katzelmacher* [1969] ve *Aşk Ölümden Soğuktur* [*Liebe ist kälter als der Tod*] 1969] filmlerinde) en karakteristik özellikleridir. Daha sonraki filmlerinde Fassbinder teatralliği ve motif doygunluğunu benimsedi ve stilindeki minimalist özellikleri arka plana itti.

Farklı türlerde minimalist çeşitlemeleri bulabiliriz, ancak bazı tipik olarak modern türlere minimalist stilin diğer türlere göre daha cazip gelmesi çok mümkündür. Kapalı-durum dramları çoğu kez minimalisttir, çünkü dramatik biçimin yapısı sınırlı bir mekanı, sınırlı sayıda oyuncuyu ve genellikle hayli sınırlanmış anlatı çerçevesini gerektirir. Bu tipin erken bir örneği Roman Polanski'nin ilk filmi *Sudaki Bıçak* (1962) filmidir. Bu filmin büyük bölümü gölde seyreden bir tekne üzerinde geçer ve yalnızca üç karakter



Resim 25-26- Tesadüfi karşılaşmalar: *Les rendez-vous d'Anna* (Chantal Akerman, 1978).

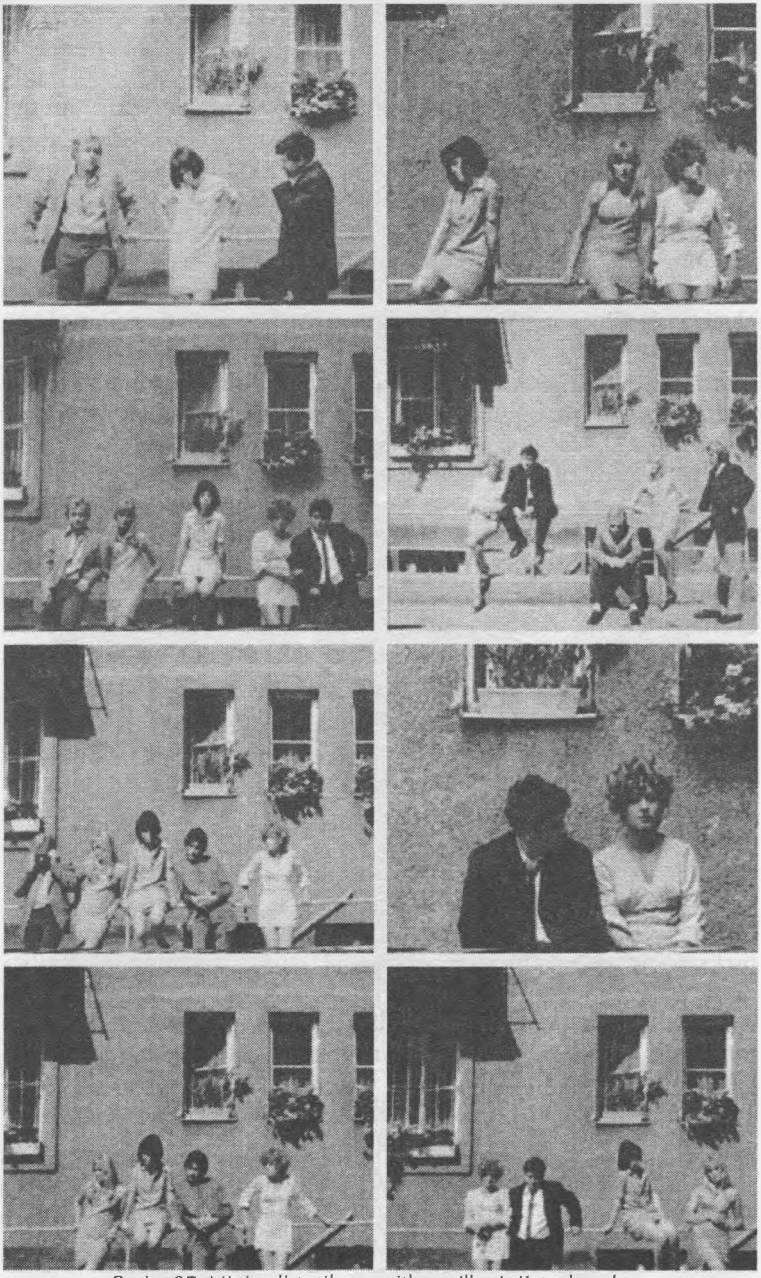
vardır. Karakterlerin yaşamlarıyla ilgili çok az bilgi verilir, ancak bu dramın doğası öylesinedir ki, tıpkı Kawalerowicz'in *Gece Treni* ya da Buñuel'in *Mahvedici Melek* filmlerinde olduğu gibi, onlar arasındaki çatışmanın gelişmesini izlemek için bu bilgi gerekli değildir. Stilistik olarak Polanski'nin filmi çevre tercihi ve anlamlayıcı unsurların aşırı derecede azaltılmış miktarı nedeniyle bütün filmlerin en minimalist olanıdır.

Ancak minimalist bir stili, bu biçimin neredeyse bütün yanları içinde yaratmak için kapalı-durum dramı biçiminin bütün olasılıklarını kullanan bir film vardır. Bu Carlos Saura'nın üçüncü

filmi *Av*'dır (*La caza* [*The Hunt*], 1965). Öykü İspanya'nın ıssız bir bölgesinde tavşan avına giden dört erkekle ilgilidir. Bütün öykü bu ıssız yerde geçer. Geçmişlerine yönelik savaşı ve öldürmeyi akla getiren belirsiz çağrışımlardan başka karakterler hakkında bir şey öğrenmeyiz. Ayrıca onların uzun zamandır arkadaş oldukları ortaya çıkar, ancak onlardan bazıları birbirlerini bir süredir görmemişlerdir. Her ne kadar filmde bol miktarda diyalog olsa da, bu diyalogların aktardığı bilgi onların yapıyor oldukları üzerine düşünceleriyle ve aralarındaki artan gerilimle sınırlıdır. Polanski'nin *Sudaki Bıçak* filminden farklı olarak, burada dramın yapısı anlatı enformasyonunun eksikliğini, film sürekli olarak onların geçmişlerine, izleyicinin aklına onların arasındaki gerilimin açığa vurulmamış geçmiş olaylarda gizli olduğunu getiren göndermeler yaptığı için stilistik bir unsur haline getirir. Karakterlerin oyunculuk stili yüksek gerilim anları hariç oldukça serinkanlıdır, bu nedenle onların ölümüne çatıştıkları finaldeki vahşi katliam tamamen beklenmediktir. Bu öykü mükemmel bir kapalı durum dramıdır, çünkü olay örgüsü karakterlerin sınırlı bir mekanda bulunmaları gerçeğinden gelişir (bu açıdan bu ıssız yerdeki bir nokta bile sınırlı bir mekan olarak görülebilir). Her ne kadar Saura kendi stilinin minimalist etkilerini artırmak için hiç radikal aygıt kullanmasa da, hiçbir şey izleyicinin dikkatini ne anlatıda ne de görsel düzeyde öykünün o anda verdiğinden başka bir yöne çevirmez.

Bununla birlikte devamlı görsel düzenlemelerin ya her zaman imgenin içine yeni nesneleri getiren hareket ya da izleyicinin imgelemenin imgenin 'daha derin' katmanlarını keşfetmesine ve sadece zamanın geçişinden ilham almasına olanak sağlayan derin düşünceler sayesinde önemli miktarda doyurma etkisi vardır. Bu ilk versiyon minimalizmden Jancsó'nun iyi örneği olduğu dekoratif stile geçiş temsil eder. Jancsó'nun stili birçok yönden aşırı derecede minimalisttir: çoğu kez onun öyküleri terk edilmiş ve sınırlı mekanlarda geçer; ifadesiz oyunculuk stilini ve bireysel kişiliği olmayan karakterleri kullanır ve filmlerinde çok az diyalog vardır. Ancak diğer yönlerden onun stili minimalizmin zıttıdır: simgesel motiflerin fazlalığı, yardımcı oyuncuların çok sayıda olması ve karmaşık ve simgesel kamera ve karakter hareketleri giderek onun 1970'lerin başındaki filmlerini aşağıda tartışılacak olan belirgin bir dekoratifçiliğin örnekleri haline getirir.

Aşırı devamlılığın ve monotonluğun doyurma etkisi hem avangarddan hem de ticari sanat filmlerinden birkaç örnekte kullanıldı. Andy Warhol (örneğin *Uyku* [*Sleep*, 1963]; *Empire*, 1964), Chantal Ackerman (*Hôtel Monterey*, 1972) ve en önemlisi Andrei Tarkovsky (*Solaris*, *Ayna* ve *Stalker*) biçimleri uzun bir zaman diliminde değişmeyen aynı hareketi ya da aynı şeyi gösterme üzerine inşa ettiler.



Resim 27- Minimalist stil ve çeşitleme ilkesi: *Katzelmacher*
(Rainer Werner Fassbinder, 1969).

Dokunaklı Minimalizm

Her ne kadar minimalizm etkileyici biçimsel unsurların azaltılmasını içerse de, bu bütün minimalist stillerin Bresson ve Antonioni'de olduğu gibi zorunlu olarak ifadesiz olduğu anlamına gelmez. Ingmar Bergman bunun bir örneğidir.

Bergman'ın modern filmleri çoğu kez stillerinde artan miktarda minimalizmin olduğu, zirvesine *Riten* filminde varan kapalı-durum dramlarıdır. Onun minimalist stili çıplak ve sınırlı manzaralardan başka, bilinçli olarak Dreyer'in modernizminin etkisini gösteren sürekli yakın-çekimleri kullanmasına dayanır. Bergman'ın yakın-çekimleri kullanması karakterler ve manzara gibi diğer unsurların aşırı derece azaltılmasının etkisinin bir telafisi olarak görünen *Aynanın İçinden* ile başlayan modernist döneminde açık bir şekilde daha tutarlı hale gelir. Bergman'ın görsel stili alışılmamış şekilde dramatik, belki de geç modernizmdeki en dramatik ve dokunaklı stil olduğu halde, erken döneminde yönelme eğiliminde olduğu teatralden ziyade aşırı derece minimalisttir. Diğer modernist auteurlerden farklı olarak Bergman modern dönemi boyunca dışavurumcu aydınlatma efektlerini ve aşırı derecede dramatik oyunculuk stilini kullanmayı hiçbir zaman bırakmadı.

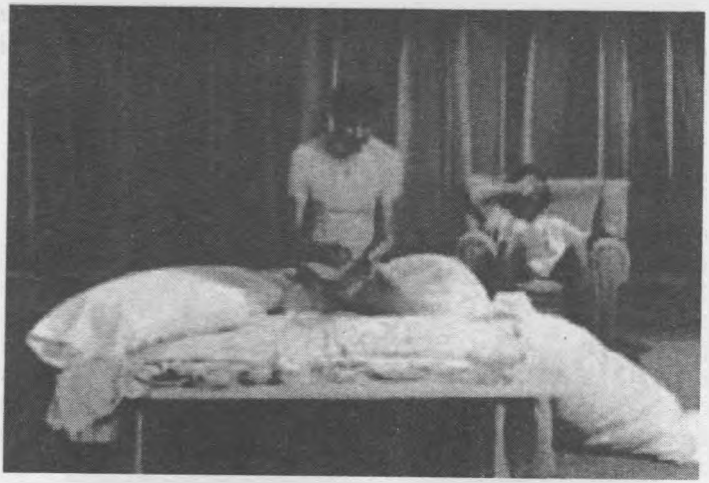
Riten filminde onun minimalizm anlayışı ile tiyatro anlayışı arasındaki sıkı ilişkiler gözlemlenebilir. Onun stili bu filmde o kadar katıdır ki, filmde neredeyse mizansen yoktur. Bu film tamamen yakın-çekimlerle ve çoğunlukla iki, bazen üç ve iki durumda da dört karakteri içeren orta çekimlerle çekilmiştir. Her sahnede etrafta gerçekten hiç aksesuarın olmadığı ve sahnenin nerede geçtiğine dair görsel belirtilerin bulunmadığı nötr bir arka planın önünde oturan karakterleri görürüz. Karakterler kendi nadir tutku patlamaları durumunda hareket eder ya da jest yaparlar; bu yoksa sadece otururlar. Mekanlar yalnızca 'Bir büroda,' 'Bir barda' ya da 'Bir otel odasında' gibi ara yazılarla belirtilir ve yalnızca bir masa ya da sandalyenin biçimi mekanın yapısını belirtir. Bu filmin, bütün dramın diyaloglar aracılığıyla olması gerçeğinden ortaya çıkan güçlü bir teatral etkisi vardır; ancak karakterlerin gösterilen mekanlarda ya da etraftaki bir mekanda güçbela devinmesi modern tiyatronunkinden farklı türde bir soyutlamayı yaratır. *Riten*'in 'konuşan kafa' stili ve gerçekçi ve etkileyici oyunculuk tarzı onu tiyatrodan çok televizyon draması biçimine yaklaştırır.

Antonioni gibi Bergman da modern dönemde çıplak manzaraların simgesel yaratıcılarından biriydi. Bu başından itibaren Antonioni'nin stilinin en önemli özelliklerinden biri olduğu halde, Bergman'ın kariyerinde oldukça geç ortaya çıkar. Bu açıdan 1960'ların başında Bergman'ın stilinde radikal bir değişimi görürüz. Onun 1950'lerin sonundaki bütün ünlü başyapıtları (*Yedinci Mühür*, 1956; *Yaban Çilekleri*, 1957; ya da *Kaynak* [*Jungfrukallan* (*The Virgin Spring*, 1959]) doğal bir çevrede geçer. Bergman'ın bu filmlerde temsil ettiği doğa verimli ve doğurgandır ve ilginç yaratıklarla, gizlerle ve mistisizm ile doludur. Bütün bu filmler aslında doğal dünyanın karakterlerin ne yapacaklarına, ne düşüneceklerine ve yaşamlarında nereye gideceklerine dair fikir veren işaretlerle dolu olduğu peri masalı benzeri öyküler anlatırlar. Bu nedenle karakterler ile doğal çevre arasında sürekli etkileşim ve iletişim vardır. Tinsel bir dünya karakterlerin kendi yaşamlarını doğru yönde değiştirmek için gereksinim duydukları bilgiyi ve gücü gizlediği halde, karakterler bu değişimi gerçekleştirmelerini sağlayacak ahlaki bir tavra sahiptir. *Yedinci Mühür*'de çeşitli hayali ve gerçek gizemli yaratıklar karakterlerin içinde yaşadıkları dünyayı doldururlar; *Yaban Çilekleri*'nde çocukluk anıları çalıların içinde ve ağaçların ardında gizlidir ve *Kaynak*'ta kendisini doğada gösteren Tanrıdır. Bergman, Rossellini'den daha fazla olarak, doğaya gerçekten romantik bir yaklaşımı benimser. Aşağıda göreceğimiz gibi, Tarkovsky doğal çevreye bu romantik yaklaşımı sürdürecektir.



Resim 28- Dokunaklı minimalizm: *Kurdun Saati* (Bergman, 1968).

Bergman'ın doğayı temsil edişi *Aynanın İçinden*'de birden değişir: kendimizi çıplak kayaların, boş bir deniz kıyısının ve bir gemi enkazının olduğu ıssız bir adada buluruz. Bu tür bir manzara farklı karakterlerle ilişkili olan farklı manzaralar arasında keskin bir ayrımın yapıldığı daha *Yedinci Mühür*'de kısa bir süreliğine ortaya çıkar: romantik manzara Jof ve Mia ile ıssız çevre ise Şövalye ile ilişkilidir. Ve 1961 ile 1970 arasında doğanın temsil edildiği filmlerini tanımlayacak olan bu tip çevredir. Bergman *Çığlıklar ve Fısıltılar* (*Viskningar och rop* [*Cries and Whispers*, 1972) filmi ile 'dost olan doğanın' temsiline geri döner. Bu filmde öykünün büyük bölümü evin iç mekanında geçerken, birkaç rahatlatıcı sahne tamamen güzel bir bahçede geçer. Ancak onun karakterleri ile çevreleri arasındaki ilişki Antonioni'nin, hatta Rossellini'nin filmlerinde gördüğümüzden çok farklıdır. Rossellini doğa ile karakterleri arasında dramatik bir karşıtlık yaratırken, Antonioni karakterler ve çevre arasındaki kayıtsızlığı ve kopukluğu gösterir. Bergman'ın durumunda bu bağlamda gerçek bir dokunaklılıktan ve simgecilikten bahsedebiliriz. Dram Rossellini'de olduğu gibi karakterler ile çevre arasında değildir; çevre görsel olarak karakterler arasında ortaya çıkan dramı içerir ya da gösterir.



Resim 29- Teatral dekor: *Riten* (Ingmar Bergman, 1969).

Bergman aslında modern döneminde manzaralarına çok fazla dikkat etmez. Bu filmler çoğunlukla iç mekanlarda geçerler, yakın-çekimlerle ya da orta yakın-çekimlerle çekilirler, bu nedenle çevre, tipik çekim uzunlukları göreceli olarak az sayıda yakın-çekimle birlikte uzun çekimin ve orta uzun çekimin olduğu Antonioni filminden farklı olarak, öykü içinde özel olarak etkili

değildir. Ancak modern bir Bergman filminde doğaya ya da çevrenin bir nesnesine önem verildiği her defasında, bu hemen dokunaklı ve simgesel hale gelir.

Bergman'ın 'modern' manzaraları Antonioni'ninkiler kadar çeşitli değildir. Bunun nedeni, en azından *Aynanın İçinden*'den (1961) *En Passion*'a (*The Passion of Anna*, 1969) kadar olan filmlerinde manzaraların ifade etmesi istenen psikolojik durumların her zaman zihinsel ya da fiziksel hastalığın ya da terk edilmenin yoğun acısı olmasıdır. Eğer Antonioni'nin manzaralarını birkaç unsurla tanımladığını söylediysek, bu Bergman için de doğrudur, yalnızca birkaç unsur filmlerinin başından sonuna aynı kalır: tek başına ağaçlar, çıplak kayalar, boş çayırlar ve deniz kıyısı. Modernist döneminin ilk filmi olan *Aynanın İçinden*'de Bergman hâlâ oldukça 'romantik' bir simgeyi, Karin'in gizlendiği ve açık bir şekilde onun korkularını, hastalığını ve yalnızlığını simgeleyen gemi enkazını kullanır. Daha sonra bu tür yapay yapılar basitçe ortadan kaybolur ve geriye kalan tekrar ve tekrar psikolojik acı çekişi simgeleyen aynı çıplak manzaradır. Modern Bergman filmlerinde boş bir çevre gerçekten karakterin ruh halinin bir yansımasıdır ve bu durumlar neredeyse her zaman aynı olduğu için, onların görsel yansımaları da aynı kalır. Bu nedenle *Aynanın İçinden*'den başlayarak Bergman en önemli modern filmlerinin çoğunu aynı mekanda çeker: Fårö adası.



Resim 30- "Sıcak" doğal çevre: *Yaban Çilekleri* (Ingmar Bergman, 1957).

Onun filmlerinin dekorunun dokunaklılığı başka bir yönden de açıktır. İzleyicinin neyin karakterlerin aklının içinde, neyin dışında olduğunu ayırt etmesi giderek daha zor hale gelir. *Aynanın İçinden*'de bu yalnızca hasta karakter için doğrudur. Ancak bu, dış dünyanın tamamen gerçek dışı hale geldiği *Sessizlik*; iç ve dış dünyaların birbirlerinin içine geçmeleriyle zirveye varan *Persona* ve özellikle de halüsinasyonları gerçeklikten ayırt etmenin imkansız olduğu bir film olan *Kurdun Saati* (*Vargtimmen*, 1968) gibi daha sonraki filmlerinde çok açık hale gelir. Antonioni'nin dekorları boşlukla dolu çeşitli bağlantısız ve anti-dramatik mekanlardan oluşurken, Bergman'ın dekorları değişmez şekilde boş mekanlardır, ancak gerilim ve dram doludur.



Resim 31- "Soğuk" doğal çevre: *Kurdun Saati* (Ingmar Bergman, 1968).

Alışılmamış stiliyle Bergman modernizm içinde en bağımsız yönetmenlerden birisidir. Bergman'ın dokunaklı minimalizminin etkisini şurada ya da burada, filmlerin küçük bölümlerinde, özellikle de Kira Muratova'nın *Korotkie vstrechi* (1967) filminin açılış sekansında ve Jerry Skolimowski'nin *Engel* (*Bariera* [*Barrier*], 1966) filmi gibi Doğu Avrupalı modern filmlerde bulabiliriz. Godard *Evli Bir Kadın* (1964) filminin Bergman'ın filmlerinden etkilendiğini kabul etti.[15] Her ne kadar Bergman'ın modern filmleri stillerinde hayli karakteristik ve tutarlı olsalar da, bunlar takipçileri tarafından tutarlı bir şekilde devam ettirilmedi ya da taklit edilmediler. Bu durumun bir açıklamasını vermek için belki de ilk olarak stilistik nedenlerden çok tarihsel nedenlere bakmalıyız. Bergman gerçekten Mauritz Stiller, ama daha da önemlisi Alf Sjöber ve Victor Sjöström ile birlikte 20. yüzyılın ilk on yılına kadar giden İskandinav tiyatro geleneğinden gelir.

[15] Godard, *Introduction a une véritable histoire du cinéma*, s. 102.

Bergman'ın minimalist stili başka bir İskandinav erken modernist yönetmen Carl Theodor Dreyer'in stilini takip eder. Bergman'ın kökleri güçlü bir şekilde İskandinav film geleneğindedir ve bu da dünyanın diğer yerlerinden yönetmenlerin neden bu stile özellikle açık olmadıklarını açıklayabilir.

1960'lar boyunca ortaya çıkan genç İsveçli yönetmenlere gelince, onlar kendi stillerinin ustalarınınkinden ayırt edilmesini sağlayacak olan kendi yollarını bulmaya istekliydiler. Bergman bir model olmaktan ziyade büyük bir gölge oluşturan bir figürdü.[16] Genç Fransız ya da İtalyan yönetmenlerin kendi ulusal sinemaları içinde izleyebilecekleri en azından iki ya da üç modeli vardı, ancak İsveçlilerin daha 1960'ların başında İsveç sinemasını dünyanın geri kalanına tek başına temsil eden yalnızca bir modeli vardı. Onların bunun yerine kendilerini bu geleneğin etkisinden kurtarabilecek modelleri aramaları ve modern Fransız sinemasında, özellikle de Godard'da bulmaları tamamen anlaşılabilirdir.

Son olarak Bergman biçiminin biricikliğinin stilistik bir açıklaması da vardır. Daha önce söylediğimiz gibi, modern Bergman filmleri iki tipik yaygın unsurdan yapılırlar: karakterlerin yüz ifadesinin yakın-çekimi ve özel bir manzara. Kökleri bu kadar aynı tarzda dokunaklı olan karakteristik unsurlarda olan başka bir minimalist stil bulamayız. Antonioni filmlerinin her birinde çevreyi değiştirir ve modernist unsurlar onun bu çevreleri temsil etme tarzında yaygındır. İfadesiz oyunculuk stili, onun (ve onun stilini izleyen diğerlerinin) karakteristik oyunculuk gerektirmeyen ve üst düzeyde dramatik olmayan öykülerde oynamaları için farklı oyuncuları kullanabilmelerini sağladı. Antonioni'nin stili aynı oyuncuları kullanabilmesine rağmen oyunculara ya da özel çevrelere bağlı değildir. Benzer biçimde Bresson'un stili kendi stilinin çeşitli kullanımlarını olası kılan dokunaklı unsurları geri çekmeye ve gizlemeye dayanır. Bergman'ın modern filmleri ise tersine özel çevrelerde geçen ve özel yüzlerle ifade edilen özlü ve yoğun dramlara dayanır. Bu nedenle onun modern filmlerinin büyük çoğunluğunda aynı oyuncuları ve aynı dekoru görürüz. Bergman'ın stili Harriet Anderson'un, Ingrid Thulin'in, Erland Josephson'un, Max von Sydow'un, Bibi Anderson'un, Live Ulmann ve Gunnar Björnstrand'ın yüzleriyle yakından ilişkilidir. Bergman *Persona* için esinin kendisine Liv Ulmann ile Bibi Anderson'un yüzlerinin birbirine benzediğini fark ettiğinde geldiğini hatırlar.[17]

---

[16] 1969'daki bir röportajda Bergman'ın bunun farkında olduğu görülür: "İsveç sinemasında uzun yıllar süren hegemonyanıza rağmen, söylememe izin verirseniz Bergman'ın öğrencileri olarak değerlendirilebilecek çok az sayıda İsveç yeni dalgası yönetmeni var." Bergman şöyle yanıt verir: "Hiç de değil." *Bergman on Bergman* içinde, Stig Björkman, Torste Manns ve Jonas Sima ile röportajlar (New York:: Da Capo Press, 1993), s. 250.

[17] *Bergman on Bergman*, s. 196.



Resim 32- Doğa ve acı çekme: *Kurdun Saati* (Ingmar Bergman, 1968).



Resim 33- İki yüz: *Persona*'da Liv Ulmann ve Bibi Andersson (Ingmar Bergman, 1966).

: 8 :
DOĞALCI STİLLER

Film stilinde belirgin bir doğalcılığın ortaya çıkışı, 1940'lara ve 1950'lerin büyük bölümüne egemen olan klasik stilden modern sanat sinemasına geçişi tanımlayan çok genel bir olguydu. Avrupa'daki 'yeni sinemaların' çoğu bir ölçüye kadar, her ne kadar en azından 1962'ye kadar yeni Britanya sineması örneğinde olduğu gibi stilistik değişikliklere çok uymasa da, gerçek-yaşam deneyiminin temsiline geri dönüşle ortaya çıktı. 'Yeni sinemaların' ortaya çıkışı kesin olarak daha gerçekçi bir film biçimiyle ilişkilendirilebilirse de, modernizm bu gerçekçilikle özdeşleştirilmemelidir. Gerçekçiliğin kendine özgü özel bir modernist biçimi vardı.

Bu bölüm başlığının altında belgeselin ya da Fransızca terminolojiyi kullanırsak *cinéma vérité*'in (sinema-gerçek) hakim olduğu stili kullanan filmleri bir araya getireceğim. 'Belgesel' yerine 'doğalcı' terimini kullanmayı tercih ediyorum, çünkü bu bir türden ziyade bir stili akla getirir ve ben belgesel ve kurmaca sorununu tartışmaktan kaçınmak istiyorum. Doğalcı film stili izleyiciye ya karakterlerin doğal davranışı ve konuşması ya da imgeyi bir belgesel ya da haber filmi tarzında (örneğin sarsıntılı kamera hareketleri, geniş-açı objektifler, sanki birini arıyormuş gibi rastgele pan hareketi, doğrudan kameraya konuşan karakterler) vermek yoluyla gerçek-yaşam deneyimini hatırlatır.

Modern sinemada doğalcı stilin iki kaynağı vardı: toplumsal olarak bağlanmış Yeni-Gerçekçilik ve etnografik belgesel. Bu iki kaynağın etkilerini yalnızca modern sinemanın ilk döneminde bir koşut gelişme takip etti. Olmi, Rosi, Bertolucci ve Pasolini gibi 1960'ların başındaki İtalyan modern yönetmenler kendi ulusal doğalcı stil mirasları olan toplumsal olarak bağlanmış Yeni-Gerçekçilikten yola çıktılar. Çekoslovakya'da Milos Forman, Ivan Passer ve Vera Chytilová da kendi satirik stillerini Yeni-Gerçekçilik üzerine oluşturdular. Avrupa'nın diğer bölgelerinde doğalcı stilin kendine gönderme yapan çeşitlemesi olan sinema-gerçek egemendi. Bu etkiye temel olarak sinema-gerçeğin avantajlarını doğaçlama film çekme stiliyle birlikte onun çağrışımsal kendine gönderme yapan anlatı yorumu içinde gerçekleştiren Godard aracılık etti.

Yeni-Gerçekçilik Sonrası

Yeni-Gerçekçilik sonrasının ortaya çıkışını aşağıda daha ayrıntılı olarak tartışacağım. Burada yalnızca onun biçimsel özelliklerini ele alacağım. Bunlardan biri bireyin kişiliğine ve karakterlerin davranışlarının psikolojik faktörlerine giderek daha fazla odaklanmadır. Bunun sonucu erken Yeni-Gerçekçilikteki gibi amatör oyuncular yerine çoğu kez profesyonel oyuncuların yer aldığı Yeni-Gerçekçilik sonrası filmlerdi. En tipik örnekler Luchino Visconti'nin başrolde Alain Delon'un olduğu *Rocco ve Kardeşleri* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) ya da yıldız oyuncu Anna Magnani'ye bir tür övgü olan Pasolini'nin *Mamma Roma* (1962) filmleridir. Pasolini'nin ilk filmi olan ve özellikle profesyonel olmayan oyuncuları kullanımıyla erken Yeni-Gerçekçiliği en çok hatırlatan *Dilenci*'de (1961) bile Franco Citti karakterinin Yeni-Gerçekçilikten çok farklı olan duygusal yanına yapılan vurgu gözlemlenebilir. Bazı ressamca düzenlemelerle ve müzikle öne çıkan sürekli İncil göndermeleri de Pasolini'nin daha sonraki modernist dekoratif stiline işaret eder.

Yeni-Gerçekçilik sonrasının diğer biçimsel yanları bazı modernist anlatı tekniklerinin kullanımıdır. Bertolucci'nin ilk filmi *La commare secca* Yeni-Gerçekçi stillin yanı sıra paralel anlatıları kullanırken, Olmi'nin ikinci filmi *Nişanlılar* bir anımsamayla geçmişe dönüş tekniğini kullanır. Biraz 'modernleştirilmiş' Yeni-Gerçekçilik sonrasının bu türünün Çekoslovak yeni dalgası üzerinde bir etkisi oldu. Geleneksel serüven ve melodram anlatı biçimlerine dayanan Yeni-Gerçekçi gelenekte auteurün öznelliği yalnızca dolaylı bir şekilde kendini gösterebildi. Auteurün öznelliğinin gizli bir üslupla ifade edildiği ironik ya da satirik bir yaklaşım için Yeni-Gerçekçi biçim daha uygundur, bu nedenle Çekoslovak yeni dalgasının 'Forman ekolü' sinema-gerçekten ziyade Yeni-Gerçekçilik ile ilişkilidir. Eski sosyalist ülkelerde Yeni-Gerçekçi biçimin başarılı olmasının nedeni, politik eleştiri nedeniyle bir sinema-gerçek biçimiyle politik sansürden kaçmanın daha zor olmasıydı. Yeni-Gerçekçi biçim görünüşe göre toplumsal sorunlara 'nesnel' yaklaşımdır, oysa sinema-gerçek bu sorunlar üzerine öznel ve bireysel bir yorumu sunar. Bu nedenle 1970'lerde komünist politik iktidarın sertleşmesinin ardından Macaristan'da Yeni-Gerçekçi stil politik eleştirinin gizli biçimi olarak yeniden ortaya çıkarken, Çekoslovakya'da daha 1968 sonrasında bu eleştiri biçimi tamamen yok oldu.

Sinema-Gerçek

Godard'ın stili başından itibaren Jean Rouch'un kendine gönderme yapan yönetme stilinden güçlü bir şekilde etkilendi. Gerçek yaşamın ya da en azından gerçek görünen görsel parçalarının gevşek bir şekilde bir araya getirilebilmesi ve öznel dış-ses ya da ekran içi anlatımla düzenlenebilmesi Godard'a çok cazip geldi ve onun 1964 öncesi filmleri sinema-gerçek mizanseni tarzında sekansları içerir. Onun *Hor Görme* (*Le mépris*, 1963), *Çılgın Pierrot* (1965) ve *Alphaville* (1965) gibi 1965 ile 1967 arasındaki bazı filmleri zaten çarpıcı bir şekilde yapaydır, oysa, diğer yandan *Erkek-Dişi* (1966) ve *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* (1966) gibi bazı filmleri tamamen sinema-gerçek belgeselleri gibidir. 1967'den sonraki filmlerinde ise klasik sinema-gerçek stili yoktur.

Godard sinema-gerçeği, tıpkı diğer genç yönetmenlerin 'gerçekliği' temsil etmesi nedeniyle değil, gerçeklikle doğrudan ilişkili olma izlenimini veren imgeler aracılığıyla öznel görüşlerin ifade edilmesini olanaklı kıldığı için Godard'ın sinema-gerçeği kullanmasına hayran olması gibi aynı nedenle takdir etti. Godard kendisi ile Flaherty ve Rouch gibi gerçek sinema-gerçek yönetmenleri arasındaki farka gönderme yaparak şöyle dedi: "Onlar karakterleri gerçeklikten alırlar ve onlarla kurmaca bir öykü oluştururlar. Benim yapmak istediğim biraz budur, ancak zıt yönde: ben kurmaca karakterleri aldım ve onlarla bir belgesel gibi görünen bir tarzda bir öykü oluşturdum."[1] Sonuç, 'gerçekliğin' bir türünün doğrudan tezahürü olarak, ama toplumsal olarak tanımlanmış bir gerçeklikten ziyade felsefi ve kavramsal olarak biçimlendirilmiş bir gerçeklik olarak kabul edildi. Bu nedenle deneme türü çoğu durumda doğalcı stili kullanır. Açık örnekler Godard'ın *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey*, Kluge'nin *Düne Veda* ve Sjöman'ın *Ben Bir Meraklıyım: Sarı Versiyon* (*Jag är nyfiken - en film i gult* [*I Am Curious* (*Yellow*)], 1967) filmleridir. Gevşek bir biçimde (modernizmin diğer biçimleriyle birlikte) oluşturulmuş belgesel stilin 1960'larda otoriteler tarafından hoş karşılanmadığı Sovyetler Birliği'nde bile, doğalcı stilde deneme Vasili Shukshin'in *Pechki-lavochki* (*Happy Go Lucky*, 1972) filminde olduğu gibi kendine yol bulabildi.

Doğalcı stil popülerliliğinin zirvesine 1960'lardan 1970'lere geçilirken ulaştı ve Macaristan'da olduğu gibi bazı

[1] François Truffaut'dan aktaran, Claire Clouzot, *La nouvelle vague 25 ans aprés* içinde (Paris: Édition du Cerf, 1983), s. 179.

durumlarda bu eğilim 1980'lerin başına kadar sürdü. Ancak dolaysız sinemanın kökleri Yeni-Gerçekçilikten ziyade sinema-gerçekteydi. Modernizm içinde sinema-gerçeğin başarılı olmasının nedeni ve Yeni-Gerçekçilik sonrasının ve (Amerika'da John Cassavetes'in 1970'lerde ve 1980'lerde çok iyi kullandığı halde) Yeni-Gerçekçiliğin sonunda Avrupa'daki modern sinemada ortadan kalkmasının nedeni onların konsantrasyonlarının farklı oluşunda bulunabilir. Yeni-Gerçekçilik toplumsal çevreyi öne çıkaran bir stildir. Sinema-gerçek ise özel bir çevre üzerine düşünme olarak bireysel öznellik üzerine yoğunlaşan bir stildir. Yeni-Gerçekçi biçimin temel varsayımı ön planda gerçekleşen olayların arka plandaki dünyayı belirleyen toplumsal kuralların ve mekanizmaların bir örneğinden başka bir şey olmadığıdır. Yeni-Gerçekçilikte karakterlerin bireyleşmesinin sınırları her zaman karakterin toplumsal konumuyla belirlenir. Bu, yönetmenlerin karakterlerin bireysel kişiliklerine daha fazla yoğunlaşmaya çalıştıkları Yeni-Gerçekçilik sonrası için de geçerlidir. Bu açıdan Fellini *Tatlı Hayat*'a kadar bir Yeni-Gerçekçilik sonrası yönetmen olarak görülebilir. Ancak bu karakterler ne kadar ilginç ve abartılı olurlarsa olsunlar, her zaman kendi toplumsal kategorilerinin bir örneğidirler. Yeni-Gerçekçilik (ya da Yeni-Gerçekçilik sonrası) ile modernizm arasındaki değişim karakterin toplumsal bir çevreyi temsil etmediğinde, tersine herhangi bir çevreye tamamen yabancılaştığında ortaya çıkar. Bu sadece bu değişimi yapan karakterin kişisel ya da psikolojik tanımlanışı değildir. Daha ziyade karakter ile onun toplumsal ya da tarihsel arka planı arasında modernizmin başlattığı bölünmedir.

Sinema-gerçekte bu bölünme biçimi de içerir. Karakterlerin yorumları ve düşünceleri zorunlu olarak onları kendi somut durumlarından uzaklaştırır. Sinema-gerçek temel olarak antropolojik bir yaklaşımdan ortaya çıktı ve filmin konusunun zihinsel evrenine konsantre oldu. Her ne kadar onun katı biçimi auteurün öznelliğini bastırsa da (bu Rossellini'nin Rouch'u eleştirmesinin temelidir), yine de onun biçimi Yeni-Gerçekçilikten daha kişisel ve öznel olabildi. Sinema-gerçek öykülerinin bağlamları, bir bireyin kendi çevresiyle olan, filme alınan durumun bilincinde olmak da dahil, iletişim ilişkisiydi. Bu, sinema-gerçek'te karakterlerin birincisi toplumsal tiplerden ziyade benzeri olmayan bireyler olarak ve ikincisi de karakterler ile auteur arasındaki sürekli etkileşim halinde düşünülmesiyle sonuçlandı. Sinema-gerçekte auteur ile özne arasındaki sürekli iletişim auteurün varlığını filmin merkezi bir unsuru haline getirdi ve bu açıdan sinema-gerçek hakikaten modernist bir yenilikti. Kendilerini açıkça

ifade etmeyi isteyen ve bu konuda özgür olan ve filmin oluşumunda kendi rollerini ön plana çıkarmayı isteyen yönetmenler için sinema-gerçek stili uygun bir araç haline geldi. Sinema-gerçek stilinin popülerliği aynı zamanda filmdeki kısmi bir çözüm ya da izole bir unsur olarak kullanılabilmesi nedeniyleydi. Bu nedenle Bergman bile oyuncularla yapılan röportajların zaman zaman anlatı akışını kesintiye uğrattığı *En passion* filminde bunu kullanabildi. Ve açık bir şekilde, bu özellik farklı stilistik ve anlatısal parçaların çoğu kez gevşek bir biçimde oluşturulmuş bir tarzda yan yana getirildiği deneme türünde çok yararlıdır.

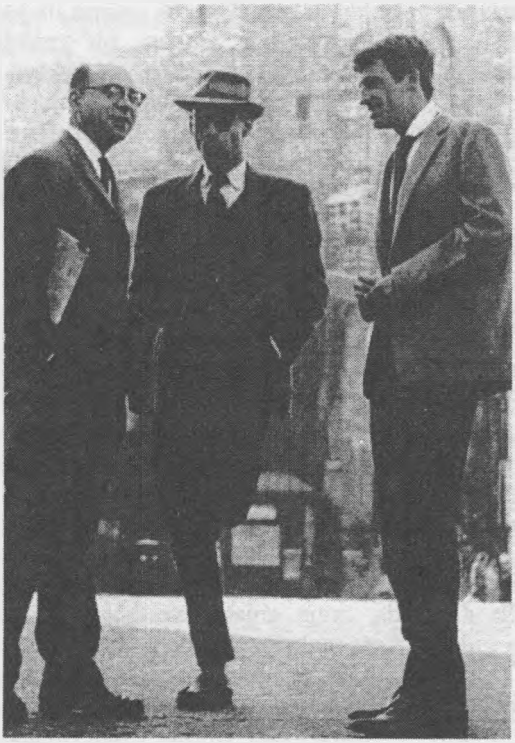
'Yeni Dalga' Stili

"Genç yönetmenler kendilerini birinci tekil şahısla ifade edecekler ve başlarına gelenleri anlatacaklar: bu onların ilk ya da son aşklarının öyküsü, politik bilinçlerinin artması, bir yolculuk, bir hastalık, askerliklerinin, evliliklerinin, tatillerinin bir öyküsü olabilir ve biz zorunlu olarak bu öyküyü seveceğiz, çünkü bu gerçek ve yeni olacak... Yarının filmi onu yapan kişiye benzeyecek." Truffaut bunları "Yarının Filmi Serüvenciler Tarafından Çekilecek" adlı bir makalede yazdı.[2] Kişisel kendini-ifade etme ya da kişisel günlük olarak film düşüncesi Fransız Yeni Dalgasının en küçük ortak paydasıdır. Ancak bu yalnızca 'film auteurü'ne dair genel bir fikir değildir, aynı zamanda bunun film biçimiyle ilgili ciddi sonuçları vardır. İlginç bir şekilde kişisel film-yapımı fikrinin formülasyonunu ve tanıtımını en yoğun şekilde Truffaut'nun yapması gerçeğine rağmen, 'Yeni Dalga stili' olarak etkili olacak bir biçimi geliştiren Truffaut'dan çok Godard oldu. Bir yönetmen olarak Truffaut hiçbir zaman ve yerde klasik biçime karşı çıkan bir eleştirmenken olduğu kadar radikal olmadı. Truffaut'nun filmlerini tanımlayan 'kişisel kendini-ifade etmenin' niteliği onun sinema kariyerinde başından sonuna değil, yalnızca başlangıçta, özellikle de *400 Darbe*'de vardı. Her ne kadar 1960'ların sonuna kadar Yeni Dalga aygıtlarının bazılarını – atlamalar, ironik anlatısal kendine-gönderme yapma, hızlandırılmış devinim – kullandıysa da, onun anlatısı ve görsel stili ilk iki filminden sonra giderek daha muhafazakâr hale geldi. Yine de bazı ironik ve neşeli unsurlarla ikiyi katlanan bu görece muhafazakârlık ya da ılımlı modernizm Richardson (*Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı*, *Tom Jones*) ya Szabó (*Düş Görme Çağı* [*Álmodozások kora* (*The Age of Daydreaming*), 1964]; *Baba* [*Apa* (*Father*), 1966]; *Szerelmesfilm* [*A Film about Love*], 1970) gibi benzer eğilimlere ve yeteneklere sahip önemli yönetmenleri çok çekici gelebildi.

---

[2] Aktaran Antoine de Baecque, *La nouvelle vague* (Paris: Flammarion, 1998), s. 89.

Godard ise bu genel 'Yeni Dalga stilinden' özellikle 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında etkili olan özel bir tutarlı biçim yarattı: sinema-gerçek stili deneme. Bu biçim birçok genç Avrupalı yönetmene aşırı derece çekici geldi. Bu biçimin ilk takipçisi Bertolucci'ydi (*Devrimden Önce*), onun ardından Straub (*Barışmamışlar*, 1965), Sjöman (*491*, 1964), Kluge (*Düne Veda*), Ulrich Schamoni (*Es* [*It*], 1966) ve Alain Tanner (*Charles, Ölü ya da Diri* [*Charles mort ou vif*, 1969]) geldi. Bu biçimin başlıca özellikleri anlatının aşırı parçalara ayrılması, ağır basan sözlü yorumlar, çoğunlukla yeri belli olmayan kent sahnelerinin dışmekanda çekilmesi, çoğu durumda film-yapımı süreci üzerine öz-bilinçli düşünme, genellikle konuşmalardan oluşan dramatik olmayan aksiyon ve belgesel tarzı kamera çalışmasıdır.



Resim 34- *Serseri Aşıklar*'ın gösteriminde: yapımcı Georges de Beauregard, yönetmen Jean-Luc Godard ve oyuncu Jean-Paul Belmondo.

Godard'ın ilk dönemindeki filmlerinin hepsi bu biçimde yapılmadı ve politik eylemciliğin onun filmlerini daha öz-bilinçli ve teatral hale getirdiği 1967 sonrasında bu biçime son verdi.

: 9 :
DEKORATİF STİLLER

Dekoratif eğilim geç modern sinemanın alışılmamış bir olgusudur. Her ne kadar onun ortaya çıkışının izleri daha modernizmin doğuşunda olsa da, 1960'ların sonundan itibaren başlayan ikinci dönemin de bir özelliğiydi.

Modern bezemecilik yalnızca dekorasyon ya da göz alıcı etki değildir. Dekoratif filmler kültürel bir arka plan olarak teatral olabilirler, ancak genellikle onların kaynakları başka yerdedir. Modern dekoratif stilin kaynağı ya farklı ulusların folklarında ya da dini veya mitolojik bir bağlamdadır.[1] Bu nedenle modern dekoratif biçimlerin iki eğilimi arasında ayrım yapacağız: *folklorik* ve *mitolojik bezemecilik.*

Dekoratif stil kendi içinde modern sanata yabancı değildir. Viyana *Sezesion* grubu ve art nouveau (yeni sanat) erken modern dönemde modern dekoratif stillerin en önemli örnekleridir. Bezemecilik yüzeydeki gerçekliğin bir parçasını göstermesi istenmeyen kapalı bir dizi düzenli ya da düzensiz geometrik unsurlar, kompozisyonun temel bir parçası haline geldiğinde bir soyutlama biçimi olabilir. Ancak modern sanattaki dekoratif unsurların daha derin bir anlamı aktarması, bir tür 'içsel gerçekliği' temsil etmesi ve yüzeydeki gerçekliğin unsurları tarafından görünüşte ifade edilemeyen fanteziyi, duyguları ya da psikolojik bir ruh halini ifade etmesi istenir. Çoğu kez modern bezemecilik en önemli Viyanalı ressamlardan biri olan Gustav Klimt'in yapıtlarında olduğu gibi gerçekçi yüzey temsilinin unsurlarını soyut dekoratif unsurlarla birleştirir. Diğer örneklerde dekoratif modernizm Vasili Kandinsky'nin ya da Amerikalı soyut dışavurumcuların durumunda olduğu gibi tamamen soyuttur. Dekoratif sanat soyuttur, ancak bezemecilik her zaman soyut modellerin insan doğasının temel bir zihinsel düzenini ifade ettiği fikrine dayanır.

Bu nedenle genel olarak bezemecilik kendi motiflerinin kaynağı olarak çoğu kez 'primitif sanat' denen ulusal ve

---

[1] 'Dekoratif film' terimi ilk kez Akos Szilágyi tarafından Sergei Paradzhanov'un filmlerinin estetik biçimini tanımlamak için kullanıldı. *Filmvilág* (1987-88): 34-39.

uluslararası folkloru kullanır. Modern bezemecilik modernizmin sanatsal dışavurumun en temel, orijinal unsurlarına ulaşma projesiyle yakından ilişkilidir. Bu çekiciliğin nedeni modernizmin gündelik yaşamın tesadüfi düzensizliğinin ötesine geçme ve yaşamlarımıza hükmettiği düşünülen ve oldukça karmaşık kültürel yapılar tarafından görülmez hale getirilen temel genel modelleri bulma çabasıdır. 'Primitif' ya da 'eski' (ancient) olarak değerlendirilen sanat bu nedenle bu temel modellerle daha yakın olarak düşünülür. Bu modeller tinsel ya da ruhsal, duygusal ya da kavramsal, matematiksel ya da fiziksel, dini ya da tarihsel olsun, modernist proje bunları bulmak ve onların estetik temsilin temeli haline getirmektir.

Modern sanatta ve modern düşüncede primitivizm kültü uygarlığın yozlaştırmadığı otantik, temel zihinsel ve estetik biçimler arayışının bir parçasıdır. Bu kült soyut modeller içinde insanın insanlığın ortak kültürel köklerini bulduğu fikrinden ortaya çıkar. 'İnsanın zihniyetinin gerçek ve temel ifadeleri olarak değerlendirilen (özellikle Afrika'dan ve Ortadoğu'dan) primitif ve eski sanatın en basit, genellikle geometrik dekoratif modellerinin benimsenmesi bu projenin mantıksal bir sonucudur. Modern bir sanatın köklerini insanın kendi ulusal kültürünün eski ruhunda bulmak aynı zamanda Béla Bartók'un müziğinin örneği olduğu bozulmamış orijinal zihinsel modellere erişme girişimidir.

Modern bezemecilik ayrıca klasik estetiğin modernist eleştirisiyle de ilişkilidir. Frances S. Connelly modernizmdeki 'irrasyonel' primitivizmin ve dekoratif stilin klasisizmin akılcılığına odaklanmaya karşı bir isyanın sonucu olarak ortaya çıktığını öne sürer.

> Grotesk ve dekoratif, merkezin merkezkaç kuvvetiyle kontrol edilirse kenarlarda yaşamasına izin verilen fizikselliğin ve düzensizliğin unsurları arasındaydı. Onlar rasyonel metne kenar yazıları, aklın ışığının halesinin hemen dışında hissedilen karanlık, Apollo'nun sakin aklının ve orantılı güzelliğinin tersine, hayvani, güçlü yarı insan yarı insan yarı keçi olan yarı tanrılardı.[2]

Modern sanatçılar klasik temsilin içgüdüsel imgeleme engel olduğu düşünülen kuralları dayatan rasyonel düzenine bilinçli olarak karşı çıktılar. Primitif sanat ve bezemecilik modernistler için klasik sanatın kurallarının bastırdığı hakiki sanatsal içgüdünün güçlü dışavurumları olarak hizmet etti.

---

[2] Frances S. Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725- 1907* (Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1995), s. 13.

Modern sanatın dekoratif eğiliminin de kendi gelişiminde içgüdüsel bir mantığı vardır. Roland Barthes "Çağdaş Söylenler"[3] adlı eserinde temel olarak yabancılaştırıcı ve mitolojik olmaktan çıkarıcı olan modern sanatın zorunlu olarak belirgin bir mitolojik ve dekoratif söyleve varmak zorunda olduğu sonucuna varır. Dahası bir dipnotta bu modern mitolojik yaklaşımı, çok yıllar sonra modern sinemanın temel biçimi olarak Pasolini'nin temel kuramsal meselesi olacak olan serbest dolaylı anlatımla ilişkilendirir. Barthes'a göre modern sanatı geleneksel sanat biçimlerinin altüst edilmesi ve mistik olmaktan çıkarılması tanımlar. Bununla birlikte mitleri yok etmeye yönelik bütün girişimler hemen kendileri bir mit haline gelecektir, bu nedenle mitleri aşmanın tek yolu 'yapay' ya da 'deneysel' mitler, 'ikinci dereceden' mitler yaratmaktır. Barthes'ın açıklamasına göre Flaubert'in *Bouvard ile Pécuchet* (*Bouvard et Pécuchet*, 1881) adlı romanında yaptığı budur. Bu romanda Flaubert iki başkarakterin zaten mitsel olan söylevini mitleştirir ve Barthes'in özel bir düşünüş ve davranış tarzı olarak 'bouvard-ile-pécuchet-izm' dediğini oluşturur. Yapay mit inşasının dekoratif abartılılığı nedeniyle bu, mitsel söylevin mitsel olmaktan çıkmasıyla sonuçlanır.

> Flaubert aslında mitsel bir söylevi arkeolojik olarak yeniden oluşturdu: bu belirli bir burjuva ideolojisinin Viollet-le-Duc'udur. Ancak Viollet-le-Duc'tan daha az naif bir şekilde Flaubert bu yeniden inşada bu ideolojiyi mitsel olmaktan çıkaran ilave bezemeler kullandı; bu bezemeler (ikinci dereceden mit biçimleri) şart kipi gibidir.

Ve dipnotta şöyle devam eder: "Şart kipi, çünkü Latince bu biçime hayran olunacak bir mistik olmaktan çıkarma aracı olan dolaylı stili ya da dolaylı söylevi koyar."[4] Barthes'a göre modernist mit olmaktan çıkarıcı söylev eleştirisi yalnızca kişisel bir 'ikinci dereceden' mitsel biçim aracılığıyla etkili olabilir, çünkü burada yazar bezemelerin aşırılığının yardımıyla eleştirisini geliştirebilir. Doğrudan bir eleştiri hemen başka bir 'naif' sanatsal mite dönüşürdü. Bu, yazarın kendisine ait olan ve gönderme yaptığı

---

[3] Barthes, "Mythologies," *Oeuvres complès* içinde (Paris: Editions du Seuil, 1993). [*Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1990]. Bence Barthes mit kategorisini aşırı derecede sınırlı bir anlamda, onun geleneksel anlamından kopuk olarak, aşağılayıcı bir imayla ve solcu eleştirel eğilimin zayıf bir şekilde maskelenmiş üslubuyla kullanır. Eğer mitin 'tek' doğru tanımı olduğunu iddia etmeseydi, bu büyük bir sorun olmazdı. Barthes kendinden emin bir şekilde şöyle yazar: "Mitin bin farklı tanımı benimkine karşı çıkacaktır. Ancak şeyleri sadece sözcüklerle tanımlamayı istemedim."

[4] Roland Barthes, *Oeuvres complètes* (Paris: Editions du Seuil, 1993), 1:703.

mitten dekoratif yoğunlaştırma sayesinde bir uzaklığı koruyacak özel bir dolaylı söylevi yaratır. Bu modern dekoratif biçim yoğunlaştırma nedeniyle ironik bir yabancının (outsider) konumuyla sonuçlanan ve mit olmaktan çıkarıcı gücünün kaynağı olan bir dolaylı söylev olarak yorumlanabilir. Barthes'ın ifadesinin mükemmel bir örneği Pasolini'nin mitsel-dekoratif filmleri ve onun modern sinemanın temel söylevi olarak 'dolaylı stil' ile ilgili kuramıdır. Dahası buna hiç gönderme yapmadan Barthes o dönemde ortaya çıkan ve gündelik bayağılığın mitsel karakterinin yoğunlaştırılması aracılığıyla mitlerin modernist eleştirisinin sapkınlığı olarak da görülebilen pop art'ın mantığını çok iyi anlar.



Resim 35- Dekoratif mask: *Satyricon* (Federico Fellini, 1969).

Modern sinemada her nerede dekoratif stil ortaya çıksa, bunun ya bir folklor ile ya da yeniden oluşturulmuş eski/primitif

kültürlerle ve mitolojiyle ilişkili olması tamamen doğal görünür. Birinci tipi Marcel Camus, Paradzhanov, Jancsó, bazı modern Fellini filmleri ve Tarkovsky; ikinci tipi ise Pasolini'nin geç dönemi ve Fellini'nin *Satyricon*, *Fellini-Roma* (1972) ve *Casanova* filmleri temsil eder.[5]

Açık nedenlerle bezemecilik neredeyse asla doğalcı stille karışmaz. Ancak bazı ender durumlarda oldukça ilginç karışımlar bulunabilir. Modern dekoratif stilin ilk izlerinin ortaya çıktığı 1950'lerden 1960'lara geçilirken, Marcel Camus'ün *Siyah Orfe* (*Orfeu Negro*, 1959) filmi bu stilistik anlayışın ilk açık ortaya çıkışı olarak görülebilir. Bu filmin bazı bölümlerinde kendisi dekoratif bir folklorik ritüel olan Rio Karnavalı'nın belgesel görüntüleri varken, diğer bölümler folklorik ritüellere dayalı katıksız kurmacadır. Aynı yıl yapılan ve bezemeciliğin bazı etkilerinin filmin karnavalvari karakterinden ortaya çıkan başka bir film Fellini'nin daha sonraki üst düzeyde dekoratif hazzının ilk kez ortaya çıktığı bir film olan *Tatlı Hayat*'tır. *Tatlı Hayat* Fellini'nin Yeni-Gerçekçilik sonrası ve modernist dönemlerinin tam arasında yer alır ve bu da bu filmi orta düzeyde bezemeciliğin Yeni-Gerçekçi doğalcı stille bir arada bulunduğu ender örneklerden biri haline getirir.

Bezemeciliğin mitolojik biçimini başlatan ve filmlerinde doğalcı stilin unsurlarıyla birleşen bir dekoratif stil bulunabilecek modern auteur Pasolini'dir. Özellikle mitolojik filmleri *Medea* ve *Kral Oidipus*'da (*Edipo re* [*Oedipus Rex*], 1967) onun alışılmış el kamerası stili, görünüşte gelişigüzel kamera hareketleri, sanki bir konu arıyormuş gibi kalabalığa pan yapması, bazı kamera açıları, saniyelerce hiçbir şey görülmesin diye güneşe tilt hareketi, kurban törenleriyle ilgili uzun sekansları var olmayan bir mitolojik gerçeklikle ilgili kurmaca belgesel izlenimi verir.

Açık nedenlerle bezemecilik çok nadiren minimalizmle karışır. En önemli istisna Jancsó'dur ve ayrıca da Angelopoulos'un Jancsó-benzeri olan *Kumpanya* (*O thiasos* [*The Traveing Players*], 1975) gibi bazı filmleridir. Ancak Jancsó'nun kariyerinde bile ya bir yana ya da öteki yana kararsız bir eğilim bulunur. *Umutsuzlar*, *Kızıl ve Beyaz* ve *Sessizlik ve Çığlık* (*Csend és kiáltás* [*Silence and Cry*], 1967) gibi bazı filmleri dekoratiften çok minimalist olan bir

[5] İlginç bir şekilde, 1970'lerde yapılan ve kendi stili üzerine yorum yapılan bir belgeselde Paradzhanov dekoratif anlayışın ilk ve en güçlü temsilcilerinden biri olsa ve Fellini'yle birlikte ve hatta Pasolini'den önce bu yöne girse de, kendi modelleri olarak Fellini'nin ve özellikle Pasolini'nin adlarını verir. Açık bir şekilde çok tanınan bu Batılı auteurlere bu gönderme Paradzhanov'un Sovyetler Birliği'nde yalnızca tecrit edilmedi, aynı zamanda eziyet gördüğü gerçeği nedeniyleydi.

stilistik atmosfer yaratır. *Agnus Dei* (1970), *Fényes szelek* (*The Confrontation*, 1969), *Özel Günahlar, Açık Erdemler* (*Vizi privati, pubbliche virtù* [*Private Vices, Public Peasures*], 1975) ya da *Elektra İçin* (*Szerelmem, Elektra* [*Elektra, My Love*], 1974) gibi diğer filmlerinde Jancsó kendi stilinin dekoratif yanını daha çok öne çıkarır. Filmlerindeki stilistik denge genellikle onun folklorik motifleri, özellikle dansı kullanma ölçüsüne, setlerin kariyeri boyunca artan karmaşıklığına, tek tek sahnelerde kullandığı oyuncuların önemli ölçüde değişen sayısına ve en karmaşığı muhtemelen *Agnus Dei*'de olduğu zaman-mekan ilişkisinin karmaşıklığına bağlıdır.





Jancsó'nun ve Angelopoulos'un filmlerine ek olarak minimalizm ve görsel unsurların dekoratif kullanımı Philippe

Garrel'in ilk filmlerinde bir aradadır. Garrel'in filmleri, özellikle de *Le lit de la vierge* (1969), *La cicatrice intérieure* (*The Inner Scar*, 1972) ve *Athanor* (1972) da Jancsó'nun filmlerini hatırlatır: çok ama çok büyük boş mekanlar, aşırı derecede uzun çekimler, karakterlerin ve kameranın sürekli devinmesi, nesnelerin ve jestlerin simgesel kullanımı. Ancak Garrel'in filmleri Jancsó'nun filmlerine göre daha düşsel ve daha teatraldir ve daha az aksiyon içerir. Bu filmlerin temalarına gelince bunlar daha da farklıdırlar, çünkü dışsal tarihsel ya da toplumsal dinamiklerden ziyade genellikle kişisel içsel alana yoğunlaşırlar.



Resim 36- 38- Dekoratif stil: *Narın Rengi* (*Sayat Nova* [*The Color of Pomegranates*], Sergei Paradzhanov, 1968).

Büyük bir kesinlikle söylenebilir ki, dekoratif eğilim bazı ülkelerde diğer ülkelere göre daha fazla kullanıldı. Dekoratif stiller bazı kültürel bölgelerin karakteristiğidir. Bütün dekoratif filmler geleneksel kültürel bir arka plana gönderme yaparken, onlardan bazıları motifleri diğerine göre daha tutarlı bir şekilde belirli bir kültürel mitolojiden ödünç alırlar. Folklorik ya da dini bir arka plana gönderme yapan dekoratif stildeki filmler çok sık olarak Doğu ve Orta Avrupa'da yapıldı. Hatta Avrupa'nın bu bölgesinin modernist harekete başlıca katkısının çeşitli geleneksel kültürel motifleri modernist biçim içinde kullanması olduğu söylenebilir: bir yanda modern sinemanın biçimlerinin önemli ölçüde zenginleşmesi ve diğer yanda hâlâ çok fazla olarak folklorun mitolojisinin beslediği kültürel bir dünyanın modernleşmesi vardır. Fransa'daki, Almanya'daki ve

İsveç'teki modern sinema her şeyden önce sanat sinemasının ulusal ve uluslararası geleneklerinin modernleşmesini temsil ederken, Sovyetler Birliği'nde, Polonya'da, Macaristan'da ve bazı örneklerde İtalya'da (özellikle Fellini'nin, Pasolini'nin ve Taviani kardeşlerin bazı filmlerinde) geleneksel bir ulusal kültürel ortamın modern sinemasal evrenle bütünleşmesi aracılığıyla modernleşmesi temsil edildi. Bu durumda gelenekselcilik sadece açık bir şekilde folklorik bir ortamın, modernizme özgü olmayan temsili anlamına gelmez. Geleneksel mitlerin, bunların bir tür modernist, soyut, öznel, öz-bilinçli ya da kendine gönderme yapan tarza – başka bir deyişle yalnızca mit ile gerçeklik arasındaki ilişkiye değil, aynı zamanda genel kültürel arketiplere de gönderme yapan unsurlara – duyarlı özellikleri aracılığıyla temsil edilmesi anlamına gelir. Folkloru ya da geleneksel mitolojiyi gerçek bir varolan kültürel evren olarak temsil etmeyi istememeleri gerçeği, bu modern folklorik filmlerin yansıtıcı karakterini gösterir. Onlar bunu geleneksel değerlerin, davranış modellerinin, kısacası temel zihinsel yapıların bir kaynağı olarak gösterirler.

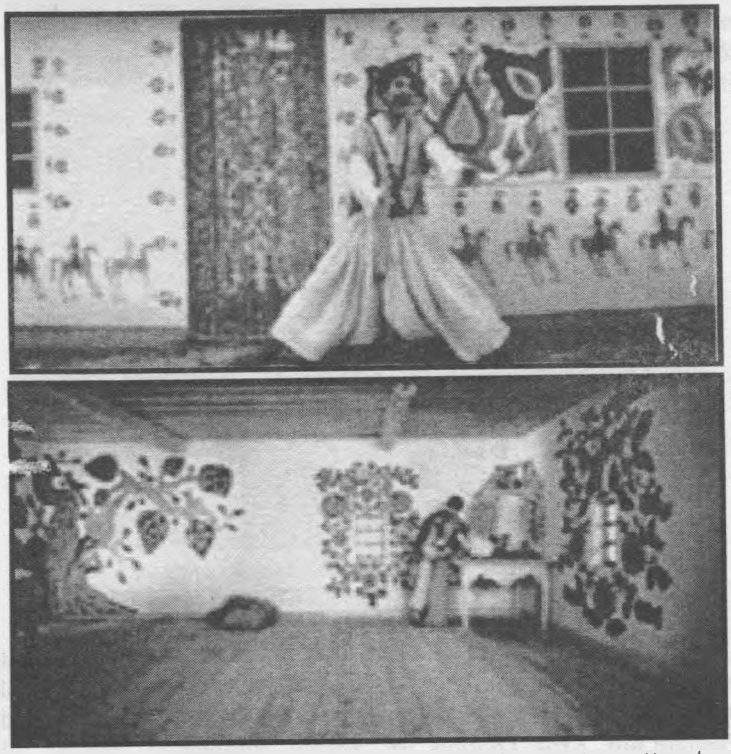
Çoğu kez ulusal bir folklorun öne çıkan unsurları fanteziyle ya da bilinçdışıyla ilgilidir. Bu nedenle düşsel ve gerçeküstücü motifler bu filmlerin çoğunda hakim durumdadır. Genel terimlerle, modern dekoratif filmlerin geleneksel mitolojilerin dünyasını modern dünyanın soğuk, yabancılaşmış ve teknolojik yüzeyinin temelini oluşturan gizli ve bilinçdışı bir zihinsel yapı olarak temsil ettiklerini söyleyebiliriz. Geleneksel bir kültürel evrenin ya da bir mitolojinin akla getirildiği çoğu durumda, bu bilinemezciliktir, hatta filmin merkezi unsuru haline gelen modern dünyayla çatışmadır.

Fellini-Roma özellikle iyi bir örnektir. Fellini'nin anlayışı modern Roma'daki yaşamı, bu yaşamı sürekli olarak kentin 'bilinçdışı düzeyine' inmiş antik kültürüyle karşılaştırarak anlatmaktı.[6] Modern yaşamı antik kültürün nüfuz etmiş haliyle gösterirken Fellini bu ruhun, açığa çıkarılan yeraltı fresklerinin üzerine ışık tutulduğunda kaybolduğu sahneyle simgelenen yok oluşun eşiğinde olduğu anı yakalamaya çalışır. Burada modern kendi

---

[6] Walter C. Foreman Fellini'nin filmini Vergilius'un *Aeneid*'iyle karşılaştırır. Hem Fellini'nin hem de Aeneas'ın Roma'nın yer altı dünyasını ziyaret ettiğini belirtir. Aeneas kendi geçmişinden insanlarla karşılaşır ve bu insanlar ona gelecekte kenti taşlaşmış bulacağını söylerken, Fellini yer altı dünyasında fütüristik makineleri eski bir Roma evini, imgeler içinde bulduğu kentin geçmişini açığa çıkarmanın araçları olarak kullanır. Aeneas'a Anchises'in gösterdiği Roma'nın geleceği üç yüz yıl içinde Fellini'nin kamerası tarafından görülen Roma'nın geçmişi haline gelir. Walter C. Foreman, "Fellini's Cinematic City: *Roma* and Myths of Foundation," *Perspective on Federico Fellini* içinde, der. Peter Bondanella ve Cristina Delgi-Esposti (Boston: G. K. Hall Co., 1993), s. 155.

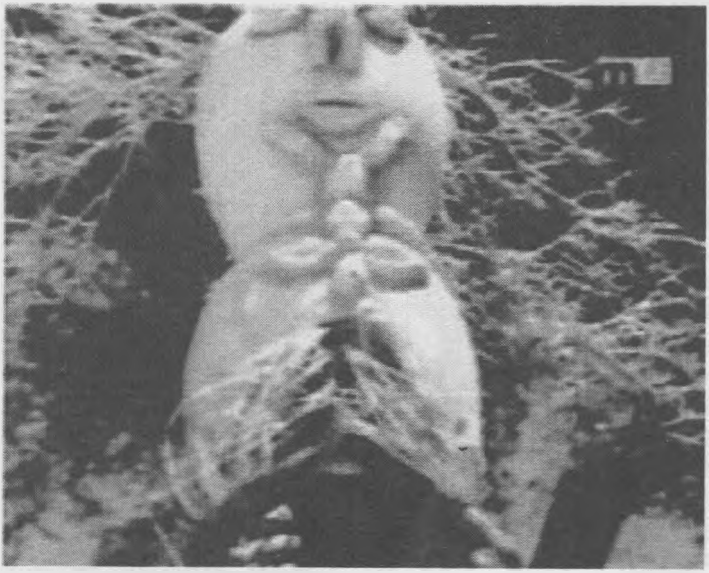
kültürel 'bilinçdışını' oluşturan antiği yok etme eğilimindedir. Uygarlık ve barbarlık son sahnede anlamlarını değiştirirler. Bu sahnede Fellini'nin yorumuna ("Etrafta kimse yok. Büyük bir sessizlik. Yalnızca çeşmelerden akan sular.) zıtlık oluşturan bir motosikletliler grubu büyük bir gürültüyle sahneye girer, antik-modern atmosferi mahveder ve yeni bir barbar uygarlık için kente el koyar.



Resim 39-40- Folklorik bezemecilik: *Vecher nakanune Ivana Kupala* (Iuri Ilyenko, 1968).

Modern sinema için folklor ve mitoloji bir dizi etnografik olgudan daha fazla genel insani zihinsel yaratıcılığın bir örneğidir. Bu nedenle modern dekoratif film yönetmenleri çoğu kez geleneksel biçimleri yeniden oluşturmak için etnografik sadakatin gerekli olduğunu düşünmezler. Neredeyse her durumda geleneksel folkloru göstermenin stilistik olarak konsantre, hatta çarpıtılmış ve yoğunlaştırılmış bir tarzını buluruz. En görülmeye değer örneklerden biri Iuri Ilyenko'nun Gogol'ün Ukrayna folk öykülerinin bir derlemesi olan kısa öyküsünden uyarlanan *Vecher nakanune Ivana Kupala* (*The Eve of Ivan Kupalo*, 1968) filmidir.

Ilyenko folklorik motifleri, Ukrayna ulusal folklorunun farklı görsel ve anlatısal motiflerinin doğrusal anlatıyı neredeyse tamamen gölgelediği oldukça gerçeküstücü ve aşırı doygun görsel bir yapı içinde dönüştürür. Son derece parçalı yapı (68 dakikada 442 çekim) bu filme bir dizi dekoratif olarak ve gerçeküstücü bir şekilde düzenlenmiş sekanslar görünümü verir.



Resim 41- Yeniden düzenlenmiş barbar mitoloji: *Kral Oidipus* (Pier Paolo Pasolini, 1967).

Dekoratif stilin en tipik unsurları üst düzeyde simgesel anlatıyı ve doğal görünmeyen düzenlemeleri, giysileri ve yüz makyajını içerir. Yapay stilizasyona Wajda'nın *Düğün* ya da Pasolini'nin *Kral Oidipus* ve *Medea* filmlerinde olduğu gibi popüler folklordan çıkmayan geleneksel mitolojiye sahip olduğumuzda dikkat etmek daha kolaydır. Bu filmler ya (Wajda'nın durumunda olduğu gibi) ulusal bir kültürün ya da (Pasolini'nin durumunda olduğu gibi) bir bütün olarak Avrupa kültürünün arketipik öğeleri haline gelmiş olan edebi malzemeye dayanırlar. Wajda'nın filminde 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçilirken yapılan bir düğün teması farklı tarihsel ve folklorik kostümlü çok farklı karakterleri bütün bir tarihsel toplumun simgeleri haline geldikleri tek bir yerde bir araya getirme fırsatını sunar. Bu toplum geçmişle ilgili kahramanlık düşlerinin, fantezilerin ve şiirsel mitlerin etrafında birleşirken tanımlanır, ancak bütün bunlar ülkeyi yurtsever cephe içinde birleşmeye çağıran savaşla ilgili haberler

getiren habercinin gelişiyle geçerliliğini yitirir. Karakterlerin ve ilişkilerinin tanımlanışındaki simgesel soyutlama ve dekoratif güçlendirme, bütün bu mitolojinin kendi geçerliliğini ve gerçekliğe referansını kanıtladığı sanılan yerdeki tehlikenin gerçekliğine zıttır. Başka bir deyişle, tarihsel ve folklorik kostümlerin dekoratifliği doğrudan kolektif bir zihniyetle ilişkilidir. Wojciech Has'ın gerçeküstücü zihinsel yolculuk filmi *Sanatorium pod klepsydra* (*Hour-Glass Sanatorium*, 1973) da benzer bir filmdir, ancak burada anlatının fantezi evreni bütün dünyanın yok oluşunu akla getirecek bir şekilde 20. yüzyıl başında Polonya'daki ağırlıklı olarak Yahudi geleneksel folklorunun unsurlarından oluşturulur.



Resim 42- Yeniden düzenlenmiş barbar mitoloji: *Medea* (Pier Paolo Pasolini, 1969).

Pasolini'nin mitolojik filmleri tarihsel ve etnografik bir gerçeklikten ziyade mitsel bir evrenin tamamen zihinsel bir yeniden inşasını yansıtır. *Aziz Matyö'ye Göre İncil*'de (*Il vangelo secondo Matteo* [*The Gospel According to Saint Matthew*], 1964) Pasolini İsa ve öyküsünün tarihsel gerçekliğini yeniden oluşturmakla ilgilenmediğini ilan etti. O daha ziyade buna kendi dinsel bakışını oluşturmayı istedi: "Şeyleri mümkün olduğunca yeniden-kutsamayı, onları yeniden-mitleştirmeyi istedim.[7] Bir anlatı temeli olarak mitolojiyi kullandığı filmlerinde bu daha da açıktır. Hem *Kral Oidipus* hem de *Medea*'nın bütün kostümleri ve dekorları tamamen Pasolini'nin ve onun kostüm tasarımcısının türetimleridir.

[7] Oswald Stack, *Pasolini on Pasolini* (Londra: Thames and Hudson; BFI, 1969), s. 25.

İki öykü de bilgimizin köklerinin tarihsel gerçekten çok mitolojide olduğu bir dönemde geçer. Pasolini 'bir barbar görünümün' görsel atmosferine ulaşmayı ve aynı zamanda ona bir 'belgesel görünümünde' gerçeklik kazandırmayı istedi. Bu nedenle karakterlerin görünümleri ruhsal içeriklerin 'etno-mitolojik' bir yansımadır, böylece iki öykü de arketipik bir anlatı haline gelir. Pasolini'nin yeniden inşalarının tarihsel ya da mitolojik bir dünyanın değil, bu dönemdeki mitlerde görünen temel bir ruhsal ve duygusal yapının yeniden inşaları olması istenir. *Kral Oidipus*'da bu özellikle açıktır, çünkü Oedipus'un orijinal öyküsü bu filmde bir 20. yüzyıl çerçeve öyküsüyle ilişkilidir. Öyküyü modernleştirmek yerine Pasolini orijinal miti çağdaş modern dünyanın temel olarak barbarca ruhsal altyapısına gönderme yapmak için garip ve birçok yönden korkutucu, vahşi bir atmosferi olan bir fantezi içinde göstermeyi istedi. Filmin açıkça dekoratif, renkli yanının Pasolini'ye göre bütün toplumların psikolojik 'derin yapısını' oluşturan soyut bir yapıyı temsil etme işlevi vardır.

Aynı temel anlayış *Medea*'da da vardır, ancak miti gerçekleştirme *Kral Oidipus*'da olduğu kadar açık değildir. Bununla birlikte burada da aynı iki dünya metafizik ikicilik içinde birbiriyle karşılaştırılır. Medea'nın dünyası tanrıların dünyevi olmayan evreninin hükmettiği acımasız ritüellerin antik, barbar dünyasıdır; diğer yandan Jason tanrıların ve metafiziğin olmadığı pragmatik, aydınlanmış bir dünyayı temsil eder. Jason moderniteyi, Medea da barbar, bilinçdışı itkilerin dünyasını temsil eder ve Pasolini'nin tezi bu ikisinin yan yana varolduğudur. Modern ile antik, aydınlanmış ile barbar arasında diyalektik bir sentez yoktur. İkisi de her zaman aynı anda vardırlar. İnsan başlı atın filmde söylediği gibi: "Kutsal olan yeni kutsal olmayan biçimi içinde korunur. Ve burada bizler yan yanayız!" Pasolini iki uzlaşmaz dünyayı gösterir ve bunlar uzlaşmazlığa rağmen bir ve aynı evreni oluştururlar. Pasolini'nin yaklaşımı tarihsel-diyalektikten çok metafiziktir. Kendi ikici yaklaşımını ifade ederken, şöyle dedi: "Benim diyalektiğim artık üçlü değil, ikilidir."[8] Ayrıca genç bir erkeğin modern kapitalizm için bir Afrika kabilesinin dünyasını terk ettiği iki kutuplu bir dünyada barbarlığın ve modernizmin bir arada yaşamasıyla ilgili başka bir film (*Kurtarıcı Baba* [*Il padre selvaggio,* 1965]) yapma planı vardı. Bu ikili metafizik yaklaşım modernist bir auteurün karakteristik bir özelliğidir.

---

[8] Aktaran Luigi Torraca, Il Vento Di Medea," *Pasolini e L'Antico. I Doni Della Ragione*, der. Umberto Todini (Napoli: Edizione Scientifica Italiane, 1995), s. 90.

Aynı anlayışı bu dönemin başka bir dekoratif filmi olan Fellini'nin *Satyricon* filminde buluruz. Fellini'nin niyetleri, tıpkı Pasolini'ninkiler gibi, antikite ve modern dünyanın paralel, ikili bir görünümünü yaratmaktı. Fellini'nin Petronius'un romanından yaptığı yeniden inşa ne bir uyarlama ne de Petronius'un 'orijinal' romanının yeniden oluşturulmasıydı. *Satyricon* modern yaşamın ahlaki yozlaşmasının bir arketipik biçimini gösterir. Fellini'nin söylediği gibi:

> Sonunda Hıristiyanlığın gelmesinden önceki Roma toplumu – duygusuz, yoz ve çıldırmış sinik bir toplum – ile sadece içsel olarak daha karman çorman olması nedeniyle kendi dışsal özelliklerinde daha belirsiz olan günümüz toplumu arasında endişe verici benzerlikler bulabiliriz. Şimdi olduğu gibi o zaman da kendimizi ihtişamının zirvesinde olan, ancak giderek artan dağılışının işaretlerini gösteren bir toplumla – bütün inanışların (dini, felsefi, ideolojik ve toplumsal) un ufak olduğu ve onların yerini hastalıklı, vahşi ve yetersiz bir eklektizmin aldığı bir toplumla – karşı karşıya buluyoruz... Bu nedenle bu film uzun aydınlık epizotların fantastik, bulanık sekanslarla birleştiği, asla yeniden inşa edilmeyecek olma derecesinde parçalı (kaybolmuş bir dünyanın kırık çömlek parçaları, kırıntıları ve tozu), eşit olmayan bölümlerden yapılmak zorundadır.[9]

Bu öncüllerle Fellini, tıpkı Pasolini gibi, antikitenin 'orijinal' kendine yeterli dünyasını yeniden inşada değil, ama bu kültürel enkaz ve mitsel parçalar yığınının ortasında göze çarpan yozlaşmanın sonsuz metafizik yapısını oluşturmak için buradan ve oradan, moderniteden, sanat tarihinden ve kendi fantezilerinden ortaya çıkan parçalardan kendi görsel ve anlatısal mitolojisini oluşturmada özgür hisseder. Bernard F. Dick'in zekice değerlendirmesine göre, *Satyricon*'da "yalnızca bir olay örgüsü değil, bir *mitoloji* vardır." Tıpkı Pasolini gibi, Fellini de modernitenin mitolojik olmaktan çıkmış dünyasından mit yaratır. Bu filmin kültürel göndermeleri ne kadar parçalı ve eklektik olursa olsun, kendinden önce gelen kültürlerin itaat ettiği aynı temel ilkelere uygun olarak işlev gören çağdaş dünyayla ilgili Fellini'nin mitleştirici bakışında her şey bir araya gelir: "Petronius'un romanı o dönemlerin alışkanlıklarının, karakterlerinin ve genel hissiyatının gerçekçi, kanlı ve eğlendirici bir tanımlanışı olsa da, bizim ondan özgürce uyarlamayı istediğimiz film bir fantezi kurgu, güçlü ve

[9] Federico Fellini'den alıntı, "Preface to Satyricon," *Federico Fellini: Essays in Criticism* içinde, der. Peter Bondanella (New York: Oxford, 1978), ss. 16-18.

çağrışımlar yapan bir alegori – bugün yaşadığımız dünyanın bir hicvi içinde bir fresk – olabilirdi. İnsan asla değişmez."[10] Fellini için mitsel bezemecilik, kendi etrafındaki gerçekliği alegorik bir tarzda kavramsallaştırmanın bir yoludur. Barbar, mitsel evren modern dediğimiz aynı dünyanın başka bir görünmeyen ya da bilinçdışı katmanı, boş ve ıssız görünen yüzeyidir. Yukarıdaki modern sinemada hiçlik anlayışıyla ilgili tartışmaya dönersek, artık modern minimalizm ile modern bezemecilik arasındaki stilistik farkın derininde aynı modern dünyaya iki zıt yaklaşımın yattığını söyleyebiliriz: biri boş yüzeyi önemli değerler dünyasının yokluğu ya da eksikliği biçiminde gösterir, diğeri bu kayıp değerler alanını mitsel bir gerçeklik biçiminde yeniden inşa eder.

Modern dekoratif eğilim içinde Tarkovsky bu yeniden inşanın gerçekliğini en ciddiye alandır. Bunun nedeni, tinsel dünyanın maddi ve duyumsanan varlığının Tarkovsky'nin güvendiği mitsel gelenekte içerili olmasıdır. Fellini ve Pasolini'den farklı olarak Tarkovsky çağdaş dünyanın mitsel köklerini bulmak için modern kültürün derinliklerine inmek zorunda değildir. Yalnızca dünyanın ikili görünümünü akla getirmek için Rus Ortodoks Hıristiyan geleneğine gönderme yapması gerekir. Daha önce Tarkovsky'nin dünyayı ikili temsilinin bütün filmlerinde bulunabileceğini belirtmiştim. Bu ikicilik sinemasal aygıtlar açısından açıkça ortadadır. Filmlerinin hepsinde anlatı yapısına paralel olan ve *Andrei Rublev*'deki yağmur ya da at, *Ayna*'daki rüzgar, bütün filmlerindeki doğa görüntüleri ve farklı akışkan öğeler gibi yinelenen görsel motiflerden oluşan bir dizisel yapı vardır.[11] Çoğu durumda bu görsel motifler serisinin özel bir unsurunun ortaya çıkışı bir anlatı işlevinden bağımsızdır. Bunlar ya *Andrei Rublev*'de başından itibaren bir metafor olarak görünen at motifi gibi bağımsız simgesel motifler olarak ortaya çıkarlar ya da tekrar tekrar ortaya çıkarak kendi anlatısal bağımsızlıklarını kazanırlar. *Andrei Rublev*'de ilk olarak bir saz şairinin icrada bulunduğu bir ahırda sığınak arayan keşişler için anlatı motivasyonu olan yağmur için de aynı durum geçerlidir. Daha sonra belirli bir sahnede yağmur başladığında böylesi bir anlatı motivasyonu yoktur. Bu doğrudan aşkın bir tinsel evrenin ortaya çıktığı sahnelerle ilişki kuran görsel bir unsurdur. Bunlara 'simgeler' ya da 'metaforlar' diyemeyiz, çünkü bunların kesin bir

---

[10] "Preface to Satyricon,", s. 17.

[11] Tarkovsky'inin yinelenen motiflerinin ve Rus Ortodoks geleneğiyle ilişkisinin ayrıntılı bir tartışması için bkz. András Bálint Kovács ve Ákos Szilágyi, *Les mondes d'Andrei Tarkovsky* (Lozan: L'Âge d'Homme, 1987).

kavramsal anlamı yoktur. Bunlar başka her şeyden çok bu ilahi evrenin anlatı evreninin mantığına tabi olmayan 'tezahürleridir.'

Her ne kadar Tarkovsky'nin ikili bakışının göndergesi çoğu durumda tinsel-maddi ikiliği olsa da, filmlerinin bazılarında bu ikilik modern-geleneksel karşıtlığına da gönderme yapar. Kültürün geleneksel değerleri ve insan ilişkilerinin modern teknik uygarlığa zıt olduğu *Solaris*'de; geleneksel, tinsel ve ulusal bir topluluğun değerlerinin kuşaklar arasındaki iletişim kopukluğunun mevcut durumuna zıt olduğu *Ayna*'da; ve eski Rusya dünyasının modern Batılı kültürel ortama zıt olduğu *Nostalji*'de bu durum özellikle açıktır. Tinsel değerleri temsil eden 'diğer dünya' bu filmlerde adeta anlatılmaz, bu dünyanın öyküleri yoktur, kendisini zaman zaman güzelliği, kültürü ve şefkati temsil eden farklı nesneler ve doğa görüntüleri aracılığıyla gösteren yalnızca dışsal bir varlıktır. Tıpkı Fellini ve Pasolini'nin ilgili filmleri gibi, Tarkovsky'nin mitsel kültürel arka planı kullanması da öncelikle bir yanda geleneksel ile tinsel ve diğer yanda modern ile maddi olan arasındaki zıtlığı içeren, dünyanın bütünsel bir görünümünü yaratmaya hizmet eder.

Bu karşıtlık Antonioni ve Bertolucci gibi diğer İtalyan modern yönetmenlerin filmlerinde olmaması gibi, Batı ve Kuzey Avrupa'nın modern sinemasında da yoktur. Yine, dekoratif stilin Doğu Avrupa sinemasının başlıca karakteristiği olduğunu iddia eden bir genellemeyi savunmak zor ve acelecilik olurdu. Bu stilin temelini oluşturan temel problematiğin – geleneksel mitoloji ile modernitenin çatışması – bu bölgenin sinemasının en önemli kaygısı olduğunu bile söyleyemeyiz. Örneğin Çekoslovak yeni dalgasında bu kaygının çok az izi vardır ve dekoratif stil de Çekoslovak filmlerinin özellikle karakteristiği değildir. Yalnızca Polonya'da Wajda'nın ve Has'ın yalnızca birkaç filminde bu kaygı vardır ve her ne kadar Macar modern sinemasında önemli bir konu olsa da, bu hiçbir şekilde en önemli konu değildir. Ulusal tarih sorununun analizi bütün Doğu Avrupa sinemasında çok daha temel bir kaygıydı. Ancak modern Avrupa sinemasında sinemasal bezemeciliğin en önemli başarısının İtalya'da ve Doğu Avrupa'da elde edildiğini ve bu stilin Avrupa'nın diğer bölgelerinde daha zayıf olduğunu kesinlikle iddia edebiliriz. İsviçre'de Daniel Schmid'in ya da Almanya'da Hans-Jürgen Syberberg'in filmleri mitsel bezemeciliğe daha yaklaşır, ancak hiçbiri tamamen mitsel bir evren oluşturmaz ve daha ziyade teatral yanda kalırlar.

Bunun olası nedenlerinden biri bu ülkelerdeki toplumların modernleşmesinin durumunda bulunabilir. Doğu ve Güney Avrupa'da modernleşme Avrupa'nın kuzey ve batı bölgesine göre daha az gelişti. Yaşanan temel deneyim 'modern durum' değil, ama modern duruma geçiş ve geleneksel yaşam tarzının çözülmesiydi. İtalyan film yönetmeni Vittorio de Seta'nın belirttiği gibi:

> Yaşam değişti ve bununla birlikte sanki düzenlere karar verilmiş gibi yaşamın niteliği de değişti. Görünmez ve ifade edilmemiş olsa da onlar yalnızca demode olmaları ve bir kenara atılmaları için özellikle kırsal yaşamın eski modelleri ve değerleri için bildirilmeleri zorunlu olan emirler gibi davrandılar. 1950'lerin sonu ile 1960'ların başında *Tatlı Hayat* bir tür dönüm noktası işlevi gördü. Kentlilik, sanayicilik, tüketimcilik, refah – bu tamamen insani dönüşüm bir *doğal felaket* gibi ortaya çıktı ve yaşandı.[12]

Ancak bunun ardından yaşanan kültürel deneyim sadece geleneksel bir kültürel evrenin çöküşü deneyimi değildi. Daha ziyade geleneksel kültürel modeller Batı'nın daha modernleşmiş toplumlarına göre gündelik yaşamın daha fazla oluşturucu bir parçası olarak görüldü. Geleneksel kültürel biçimler modernleşmiş toplumlar içinde zamana uymayan bir olgu olarak değil, daha ziyade verimli bir alan, modernleşmenin özel bir yolu için bir kaynak olarak değerlendirildi. Bir yanda bu bölgenin yönetmenleri geleneksel ile moderni uzlaştırmanın yollarını arıyorlardı; geleneksel ile modern arasındaki karşıtlığın uzlaşmaz olarak temsil edildiği diğer yanda bu çatışmadan gelenekselden çok modern sorumlu tutuldu (*Roma*, *Solaris*, *Ayna*). Batı'nın modern sinemasında ise tersine geleneksel yaşam tarzları temsil edilse de, bunlar, Peter Fleischmann'ın *Bavyera'da Av Sahneleri* (*Jagdszenen aus Niederbayern* [*Hunting Scenes from Baveria*], 1968) filminde görebileceğimiz gibi, modernleşme yolunda duran geriletici ve baskıcı bir engel olarak ortaya çıktılar. Açık bir şekilde bu yaklaşım yönetmenlere üzerinde modern bir film biçimini yaratacakları ulusal folklorun ve mitolojinin unsurlarını kullanma nedenini vermez. Tersine bu durum genç Angelopoulos'un Yunanistan'da diğer temel modernist biçimler yerine Jancsó'nun kullandığı Antonioni biçiminin dekoratif versiyonunu izlemeyi neden daha uygun bulduğunu açıklar.

Ancak modern bezemecilik Batı Avrupa sinemasında tamamen yok değildir. Çok önceleri ilk modern dönemde mevcuttu. Alman Dışavurumculuğu yalnızca modern dışavurumcu resmin ve tiyatronun biçimlerine sanat sinemasının uyarlanması değil, aynı zamanda Alman ulusal kültürünün belirli mitlerinin sinemaya uyarlanmasıydı. Dışavurumculuk sinemadaki modern stillerin en dekoratif olanıydı ve bu mitoloji açısından modernleşmenin ruhsal etkilerini işlemenin aracı haline geldi. İnsanın Siegfried Kracauer'in Alman Dışavurumculuğunu Nazi iktidarının Alman toplumsal ruhundaki belirtisi olarak yorumlamasıyla ilgili şüphesi olsa bile, bu öykülerin öngörülemez ve irrasyonel tehditlerle dolu ve tehlikeli olarak temsil edilen toplumsal gerçekliğin tahrik ettiği

---

[12] Vittorio de Seta'dan aktaran, Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli ottanta* içinde, s. 631.

akıldışı korkuyu ya da bilinçdışı endişeyi anlattığına karşı çıkmak güçtür.[13] Alman Dışavurumculuğunda tehlikenin kaynağı hem modern yabancılaşmanın endişesinin neden olduğu nevroz (*Von morgens bis Mitternacht* [*From Morning till Midnight*], 1920; *Scherben*, 1921) hem de geleneksel mitsel evren (*Nosferatu*, [*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922]) olabilir. Dekoratif ve teatral stilizasyon geç modernizme göre Alman Dışavurumculuğunda daha içten bir şekilde dokundu, çünkü ikisinin de kaynağı aynı geleneksel mitolojik evrendi.

Benzer biçimde, ama daha az radikal bir tarzda, ilk dönem modern Fransız sinemasında modernist görsel efektlerin temeli olarak ulusal folklorun dekoratif kullanımı da bulunabilir. Akla ilk gelenler Jean Epstein'ın *Sadık Kalp* (*Coeur fidèle* [*The Faithful Heart*], 1923) ve *Finis terrae* (1929) ya da Jean Grémillon'un *Maldone* (1928; özellikle folk dansı sahnesi) filmleridir. İlkel mitlerin ve folklorik dekoratif modeller er ya da geç modernizmin önemli bir hareket haline geldiği (hepsinde değilse de) çoğu ulusal sinema için önemli bir esin kaynağı işlevi görecek gibi görünüyor.[14]

---

[13] Bkz. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Princeton: Princeton University Press, 1947).

[14] Aynısı Asya ve Kuzey ve Güney Amerika modern sinemasının büyük bölümü için de geçerlidir. Bununla birlikte Japon, Hint ya da Brezilya filmlerinin (Nöel Burch'un terimini kullanırsak) bir 'uzaktan gözlemcisi' bu filmlerin folklorik dekoratif sanata dayalı olup olmadıkları konusunda çok dikkatli olmak zorundadır, çünkü Batılı bir göz için bu filmlerdeki birçok şey bu ülkelerdeki gündelik yaşamın kaba bir parçası olduğu için 'folklorik' görünebilir. Bu durum Brezilya'da Glauber Rocha'nın filmlerindeki ya da Japonya'da Kaneto Shindo'nun *Onibaba* (1964) filminde olduğu gibi açıkça mitsel öykülerle ve karakterlerle ilgilendimizde ya da filmin olay örgüsü Satyajit Ray'in *Müzik Odası (Jalsaghar, 1958)* filminde olduğu gibi (bu filmin hangi ölçüde modernist hareketin parçası olduğu tartışılabilir olsa da) açık bir şekilde modern ile geleneksel kültürel biçimler arasındaki zıtlıktan bahsettiğinde daha az zordur. Modernizmin gerilemesinden bu yana, modern bezemeciliğin folklorik versiyonu yalnızca 1990'lardaki İran sinemasında, Abbas Kiarostami'nin bazı filmlerinde (özellikle *Arkadaşımın Evi Nerede?* [*Khane-ye doust kodjast?* (*Where Is the Friend's Home?*), 1987]) ve Mohsen Makhmalbaf'ın *Gabbeh* (1996) filminde yeniden ortaya çıktı.

: 10 :
TEATRAL STİLLER

Tiyatro geç modern sinemanın başlıca esin kaynaklarından biriydi ve birçok modern filmde karakteristik bir stilistik arka plan hizmeti gördü ve bu nedenle onu ayrı bir stilistik kategori olarak düşünmek zorundayız.

Tarihsel olarak modern tiyatro ve sinema arasındaki yakın etkileşim aynı zamanda birçok modernist yönetmenin paralel etkinlikleriyle de açıklanabilir. Andrzej Wajda, Ingmar Bergman, R. W. Fassbinder, Peter Brook, Tony Richardson, Vilgot Sjöman, Jean-Marie Straub, Hans-Jürgen Syberberg, Daniel Schmid, Marguerite Duras ve Armand Gatti en bilinen örneklerden bazılarıdır, ancak Fransız Yeni Dalgasından Jacques Rivette de sürekli olarak tiyatroya başvurdu ve Agnés Varda[1] ve özellikle de Alain Resnais daha erken dönemde modernist sanat sinemasına belirgin bir teatralliği dahil ettiler. Godard bile *Bilmenin Tadı* (1968) ve *Her Şey Yolunda* (*Tout va bien*, 1972) gibi en politik olarak motive olan filmlerinden bazılarında tiyatroya başvurdu.

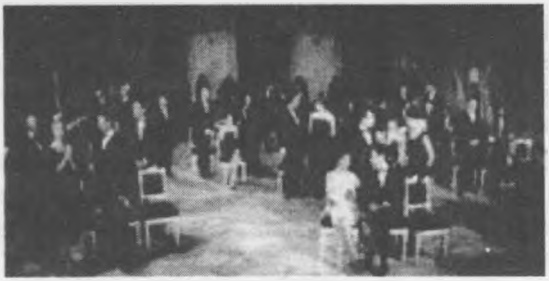
Modern sinemada teatral stilin iki genel özelliği vardır. Bir tanesi psikolojik gerçekçilikten ziyade yapaylığı öne çıkaran aşırı derecede doğal olmayan, abartılı ve soyut oyunculuk tarzıdır. Diğeri yapay, etkileyici ışığın yanı sıra dekorların da yapay görünümüdür.

Yapaylık modern teatral biçimlerde filmin akla getirmeyi istediği teatral ya da seyirlik arka plan türüne bağlı olarak farklı yollarla ortaya çıkabilir. İlk teatral stildeki filmlerden biri olan Resnais'in *Geçen Yıl Marienbad'da*'da bütün karakterler jestlerin aynı anda aşırı dramatik ve simgesel olan bir 17. yüzyıl Fransız klasik dramasını oynuyorlarmış gibi konuşur ve davranırlar. Onların oyunculuğu Bresson'un 'model' anlayışında olduğu gibi ifadesiz değildir ve onlar Antonioni'nin karakterleri gibi duygularına kapılmadan oyunculuk yapmazlar. Resnais'in filmleri onların yapaylığını, gerçekçi olmayan doğalarını ve durumlarını ön plana çıkarır. Eğer Bresson karakterlerini 'tinsel robotlar' olarak sunuyor ve Antonioni de karakterlerini tamamen duygusal boşluk

---

[1] Agnés Varda uzun süre Théatre Populaire'in resmi fotoğrafçısıydı. Bu deneyim ilk filmi *La pointe-courte*'de (1957) açıkça hissedilir.

yönünde kendi tarzında acı çeken insanlar olarak gösteriyorsa, *Geçen Yıl Marienbad'da*'daki karakterler herhangi türden bir toplumsal ya da varoluşsal gerçekliğe bir göndermenin olmadığı tamamen yapay yaratıklardır.[2] Diğer yandan öykünün mekanı aynı kültürel evreni akla getirir: antik klasisizme sürekli referansla birlikte 17. yüzyıl barok tiyatro kültürü.[3]



Resim 43- *Geçen Yıl Marienbad'da*'daki teatral sahne.
(Alain Resnais, 1961)

Durumun ve karakterin davranışının yapaylığı *Geçen Yıl Marienbad'da*'da teatrallikle doğrudan ve açıkça ilişkilidir. Filmin başında karakterler ilk olarak bir tiyatroda sahnedeki oyun bittiğinde canlanan donmuş kuklalar olarak gösterilir. Dahası bu sahne, sahnedeki diyalog kadın karakterin "Ve nihayet sizinim" demesiyle bittiği için filmin öyküsünün sonunu haber verir. Açık bir şekilde bu sahnede Resnais daha sonra ne olacağına dair özlü bir 'model' ve karakterin oyunculuk stilinin yapay atmosferinin nasıl yorumlanacağı konusunda bir ipucu sağladı. Teatrallik Resnais için bir psikolojik gerçekçilik biçiminden ziyade filmini gerçekliğin yüzey etkilerinden uzak tutmasına ve soyut bir zihinsel model yaratmasına olanak sağlayan bir soyutlama biçimi haline geldi. Tiyatroya gönderme yapma ile yapay oyunculuk stili arasındaki ilişki daha da açıktır, çünkü bu tip yapay oyunculuk stili ve teatralliğe böylesine doğrudan referans diğer modern dönem Resnais filmlerinde ortaya çıkmaz.

Geçen Yıl Marienbad'da'nın teatralliğinin başka bir önemli özelliği görsel dışavurumculuk ve özellikle de sert ışık-

---

[2] Bu nedenle Antonioni bu farklılık üzerine yorum yapar: "*Batan Güneş, Geçen Yıl Marienbad'da* ile karşılaştırılmıştır, ancak bu yanlıştır. Resnais'in *Geçen Yıl Marienbad'da*'da karakterlerini nesnelerin durumuna indirgemekten çok hoşnut olduğunu düşünüyorum. Benim için bu bir dramdır." *L'Express*, 24 Mayıs 1962.

[3] *Geçen Yıl Marienbad'da* Bavyera'daki iki şatoda gerçek mekanlarda çekildi: iç mekanlar Nymphenburg'da ve bahçe sahneleri Schleissheim'da.

gölge oyunu efektlerinin kullanımıdır. Dışavurumcu aydınlatma stili Resnais için daha önceki kısa filmlerinde kullandığı için yeni değildi. Bu stil 1950'lerde yaygın olan bir etkili aygıttı. Ancak bu ve diğer modern teatral tarzdaki filmlerdeki bu görsel özelliğin işlevi kara filmlerdeki ve toplumsal gerçekçi kahramanlık dramlarında olduğu gibi dramatik etkileri öne çıkarmak değildir. Bunun gerçek-dışılık atmosferini yaratma ve dekoru bir tiyatro sahnesi gibi gösterme işlevi vardır. Resnais gerçek olmayan atmosfer yaratmak için diğer motiflerle, örneğin kadının giysisi ile birlikte siyah-beyaz kontrastını kullandı. Kadın yalnızca farklı sahnelerde değişik giysiler giymez, aynı zamanda giysisinin renkleri bir keresinde tamamen beyaz, diğerinde tamamen siyah olarak düzenli bir şekilde değişir. Bu giysi değiştirmenin sahnenin ne zaman olacağı (kadın bazen şimdiki zamanda beyaz, geçmişte beyaz ve bazen de tersi yönde giyinir) konusunda bile dramatik etkisi yoktur. Ancak olay örgüsü dönüşüyle ilişkilendirilemeyen zamanlar ya da tarzlar arasındaki bazı değişimleri ifade eder. Öykünün iki zaman boyutunun da – geçmiş ve şimdi – hayali olduğu düşünüldüğü için, bu değişimler gerçek ile gerçek olmayan arasındaki değişimler olarak değil, yalnızca gerçek olmayan bir boyut ile başka gerçek olmayan boyut arasındaki değişimler olarak yorumlanabilir.

Aynı temel stilistik yapıyı Fellini'nin *8½* filminde buluruz ve muhtemelen bu tesadüfi değildir. Her ne kadar Fellini kendi filmini tamamlamadan önce *Geçen Yıl Marienbad'da*'yı görmediğini söylese de, iki film arasındaki benzerlikler çarpıcıdır.[4] İki filminde ana konusu gerçekliğin, belleğin ve fantezinin birbirine karışmasıdır. İki filmde de bu heterojen zihinsel evrenin odağı olan bir temel karakter vardır. Yüksek kontrastlı aydınlatma, yapay oyunculuk stili ve sahne performansına doğrudan gönderme yapma iki filmde de aynı tarzda işler. *Geçen Yıl Marienbad'da*'dan daha az ölçüde olsa da, *8½*'da birçok karakterin abartılı, doğal olmayan oyunculukları nedeniyle bir gerçek dışılık atmosferi yaratır ve tabii kostümlerinin ve ortamlarının bazılarının göze çarpan yapaylığını anmaya gerek bile yoktur. Fellini de gerçeklik ile imgelem arasında değişiklik yapmak için yüksek siyah-beyaz kontrastını kullanır, ancak çoğu kez yüksek kontrast yalnızca sahneler arasında değil, sahnelerin içinde de ortaya çıkar, ayrıca teatral sahnenin güçlü bir

[4] "Ve sinema tarihçilerinin işine yardım etmek için *Geçen Yıl Marienbad'da*'yı hiç görmediğimi itiraf ediyorum." Çelişkili bir şekilde onun bu filmden bahsetmesi en azından filmi bildiğini ve aynı zamanda da benzerlikleri bildiğini gösterir.

atmosferini yaratır. Bununla birlikte Fellini'nin temsil referansı klasik Fransız tiyatrosundan çok commedia dell'arte'dir.[5]

8½ ile başlayarak Fellini'nin filmlerinde oyunculuk gerçek-yaşam karakterlerinin nüanslı yaratımından ziyade, bir kişiliğin en önemli özelliklerinin satirik olarak abartılı vurgulanması anlamına gelir. *8½*'un son sahnesinde Fellini'nin öteki beni olan Guido da dahil bütün karakterler kendi gerçek-yaşam rollerinden çıkarılırlar ve planlanmış bir filmin setini dolduran kurmaca karakterler olarak gösterilirler. Güçlü bir spot ışığında dans edişleri filmin onların kurmaca ve yapay varlıklarıyla ilgili son ifadesiyken, aynı zihinsel uzamda aynı zamanda hepsi gerçek-yaşam figürlerini de temsil ederler. *Geçen Yıl Marienbad'da* Resnais için karakterlerin kendi rollerini oynadıkları ve onlara bir yaratıcı tarafından dayatılan sahne anlatının gerçekliğinden başka bir gerçekliğe gönderme yapmayan tamamen zihinsel bir evren olduğu; Fellini için ise tersine bu, auteurün zihinsel evreninde bu sahne haline gelen gerçek yaşam olduğu için *8½* 'tan farklıdır. Bu iki filmin teatralliği onların ikisinin de zihinsel yolculuk olan türleriyle yakından ilişkilidir. Ve bunun nedeni iki filmde de anlatının ifade ettiği zihinsel yolculuk kurmaca türünün bir tipidir: birinde sinema, diğerinde anlatım.

Teatral stilli modern filmlerin tümü kuşkusuz zihinsel yolculuk türünde değildir. Louis Malle'in *Zazie Metroda* filmi diğer Fransız Yeni Dalga filmleri için bir kült olan 'Paris yaşamının' bir parodisi ve bir taşlamasıdır. Filmin kültürel referansı sözde masum bir yaklaşımın yardımıyla Paris'i mitleştirmeye dair Yeni Dalga modasıdır: Zazie'nin amcası bir yerde "Ne istiyorsunuz, bu Yeni Dalga!" der. Zazie her şeyle ve herkesle eğlenmek için yaramazlık yaparken, Paris küçük bir kızın gözünden hiçbir şeyin yolunda gitmediği ve anlamlı olmadığı, kaotik, kötü kokan, komik ve garip insanlarla dolu bir yer olarak tanımlanır. Ancak *Zazie Metroda*'da Yeni Dalga parodisi 'Yeni Dalga stili' gibi bir şeyin doğrudan bir pastişi anlamına gelmez, ama Yeni Dalga'nın kuralsızlıklar kültünün abartılması ve Yeni Dalga'nın gerçekçi ortama dair mitleştirmesi teatral parodiye dönüşür.

---

[5] Işık-gölge kontrastını kullanımlarında en karakteristik olarak teatral olan iki Fellini filminde (diğeri *Ruhların Giulietta'sı*) 1960'larda, özellikle Antonioni'nin *Gece* ve *Batan Güneş* filmlerinde, ama Yeni-Gerçekçi dönemde de güçlü aydınlatma efektleriyle bilinen görüntü yönetmeni Gianni Di Venanzo'nun çalıştığını belirtmeye değerdir. Di Venanzo 1967'de öldü ve Fellini daha sonraki filmlerinin çoğunda görüntü yönetmeni olarak Giuseppe Rotunno'yu kullandı.

Güçlü bir teatrallik tarzı Brechtyen politik tiyatrodan alınan ve artan politik bilinçlilik modeliyle ilişkili olan politik modernizm döneminde ortaya çıktı. Brechtyen mirasa en fazla sahip çıkan Godard'dı; ancak teatral stil onun yalnızca birkaç filminin özelliğiydi. En net örnekler *Her Şey Yolunda* ve belki de *Çinli Kız*'dır. Teatral referanslar Straub'un filmlerinde, özellikle de uzun bir statik çekim içinde tek bir bakış açısından filme alınan bir tiyatro sahnesindeki oyunun on dakikalık sekansını içeren *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (1968) adlı kısa filminde çok daha güçlüdür. Aslında bu bir tiyatro oyununun kaydıdır.[6] Bir diğer üst düzeyde teatral Straub filmi Fransız 17. yüzyıl klasik oyun yazarı Pierre Corneille'in oyununun uyarlaması olan *Gözler Hep Kapalı Kalmak İstemiyor*'dur(*Othon*, 1970). Oyuncular arka planda modern Roma yaşamı olduğu halde Palatine Hill'deki harabelerin ortasında antik giysilerle oynarlar.

Teatral stilin en büyük etkisi Yeni/Genç Alman Sineması üzerinde oldu. Straub'a ek olarak, Werner Herzog, Fassbinder ve Syberberg'in birden fazla filminde bu stil bulunabilir. 1970'lerin başında filmleri aşırı teatral olarak en fazla tanımlanan yönetmen Hans Jürgen Syberberg ve özellikle de onun *Ludwig-Bakir Bir Kral İçin Ağıt* (*Ludwig-Requiem für einen jungfräulichen König* [*Ludwig-Requiem for a Virgin King*], 1972) filmiydi. Straub ve Syberberg ile birlikte teatral stilin bir referansı olarak modern sinemada ilk kez opera ortaya çıkmıştır ve 1970'lerin ortasından itibaren opera en önemli teatral referans haline gelecektir.

Fassbinder'in stiline çok çeşitli biçimlerde tiyatro damgasını vurdu. Tutarlı bir 'Fassbinder stili' gibi bir şeyi tanımlamak çok zordur. Fassbinder farklı türlere ve stillere el atmaya çalıştı, ancak onun filmlerinin en tutarlı şekilde yinelenen stilistik özelliği bir tür teatral yapaylıktı. İlk filmlerinden bazılarında (*Götter der Pest* [*Gods of the Plague*], 1970; *Whity*, 1971) gangster filmi ya da Western gibi popüler türlerin bir pastişini yapmaya dair Yeni Dalga fikriyle yola çıktı. Ancak bu teknikleri uygulayan Yeni Dalga yönetmenleri bu türleri değiştirdiler, böylece kendi gerçek çevrelerine ya da tarihlerine dair tanınabilir yaşam deneyimini tanımladılar ya da ifade ettiler: Godard'ın *Serseri Aşıklar* ve Chabrol'ün *Kuzenler* (*Les Cousins*, 1959) filmlerinde Paris yaşamı; Truffaut'nun *Piyanisti Vurun* filminde Fransız şansonunun atmosferi ve terk edilmiş çocukluk deneyimi; Demy'nin *Tatlı Günler* (*Les demoiselles de Rochefort* [*The Young Girls of Rochefort*], 1967) filminde Fransız küçük

[6] Ferdinand Brucker'in *Krankheit der Jugend*'inden.

kasaba yaşamının kısıtlayıcılığı. Fransız Yeni Dalgasında tür pastişi her zaman bir tür güncelleştirmeye hizmet etti. Fassbinder'in ilk dönem pastişleri herhangi bir gerçek yaşam deneyimini akla getirmez: o daha ziyade tür filmlerinin yapay ve gerçek olmayan atmosferini öne çıkarır, atmosferi karakterlerin soyut ilişkileri temsil etmenin aracı haline getirme noktasına kadar yoğunlaştırır ve ortam bu ilişkilerin gelişmesi için önemle belirtilen soyut uzam haline gelir. Fassbinder'in bu iki filminde mekanın soyutlanması *Geçen Yıl Marienbad'da*'da bulduğumuza benzer, yalnızca göndermeler çok farklıdır: klasik tiyatronun ve antik heykelin yerine bazı tür filmlerinin tipik mekanları. Fassbinder'in gerçek yaşam deneyimine bir pastişi uygulamaya çalıştığı tek film *Korku Ruhu Yer Bitirir*'di (*Angst essen Seele auf* [*Fear Eats the Soul*], 1973). Bu film Douglas Sirk'ün klasik Hollywood melodramı *Aşktan Kaçılmaz* (*All That Heaven Allows,* 1955) filminin serbest bir uyarlamasıdır. Sirk'ün açık basitliği, doğrudan doğruyalığı ve üst düzeyde duygusallığı Fassbinder'in basit öyküleri anlatma arzusunda yeniden yankılandı. 1971'deki bir röportajda belirttiği gibi: "Bir gün nahif öyküler anlatacağıma eminim."[7] Fassbinder, Sirk'ün sinemasından yoğun bir şekilde etkilendi ve kendi sinemasal deneyimini onun öyküsüne yerleştirmeye karar verdi. Hatta çok farklı bir toplumsal bağlamda olsa bile aynı açık ve doğrudan duyguları ve duygusal çatışmaları öne çıkarmak için Sirk'ün göz alıcı parlak renkleri kullanmasını taklit etti.

Fassbinder ilk dönem teatral filmlerinde sanat-tarihsel göndermeleri kullanması esasen kendine yeterli olduğu ve gerçekliği ve herhangi bir tutarlı kültürel arka plana doğrudan bir göndermeyi amaçlamadığı için postmodern stilizasyona şaşılacak derecede yakınlaşır. Ancak bu yoğun stilizasyonun soyut ve aşırı titiz yapısı bizim ilk dönem Fassbinder'de postmodern stil gibi bir şeyi iddia edecek kadar ileri gitmemize izin vermez. Onun stili oldukça doygun ve dekoratif olduğunda bile, sıkı bir şekilde homojen soyutlama yönündedir. Fassbinder stilleri karıştırmaz: teatral stili diğerleri arasında birisi olarak kullanmaktan ziyade filmin başından sonuna tutarlı bir teatral stili yaratmaya çalışır. Onun amacı kişisel ilişkilerin, gerçekçi bir bağlamdan biraz mesafeye gereksinim duyan soyut temsiline ulaşmaktır. Bunu yapmak için Fassbinder sentetik aygıtlardan ziyade analitik aygıtlar kullanır.

---

[7] Cristian Brad Thomsen ile röportaj, 1971, Vince Zalán, *Rainer Werner Fassbinder* içinde (Budapeşte: Osiris, 1992), s. 53.

Soyutlamayı elde etmek için başlıca aygıtlarından biri diyaloglar ile dramatik aksiyon arasındaki çok gevşek ilişkidir. Burada o dramatik durumları soyut monologlar ya da diyaloglara uygun konuşma mekanizması olarak kullanmak için Godard-Straub eğiliminin peşinden gider. Bu etki Fassbinder'in Amerikan gangster filmlerini taklit ettiği filmlerde en görülmeye değerdir. İlk dönem filmlerinin en Godard tarzı ve en az teatral olanı *Der amerikanische Soldat* (*The American Soldier*, 1970) filmindeki bir sahnede bayan hizmetçi otel odasına girer ve burada Ricky'yi yatakta Rosa adlı bir kadınla bulur. Yavaşça yatağın kenarına oturur ve diğer ikisi sevişirken, o neredeyse kameraya doğru bir öykü anlatmaya başlar.[8] Sahnenin sinemasal gerçekçiliği hemen dağılır ve oda gerçek aksiyon yerine kendine gönderme yapan söylevlerin eşlik ettiği simgesel etkileşimlerin olduğu Brechtyen bir tiyatro sahnesine dönüşür.

Fassbinder'in kullandığı modernist sahneyi hatırlatan başka bir teatral etki dekorların radikal bir şekilde azaltılmasıydı. Fassbinder ya *Katzelmacher*'de olduğu gibi ilk dönem filmlerinde aşırı derece minimalist dekorları kullandı ya da *Whity* ve *Götter der Pest*'te olduğu gibi yapay setleri öne çıkardı. Oyunculuk stili *Götter der Pest*'te daha çok Antoninoni'den esinlenen ve duyguların etkisinde kalmayan bir tarzda iken, *Whity*'de oldukça etkileyicidir ve bir Western dekorunda yaptığı romantik melodrama daha uygundur. Teatralliğin *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları*'nda (1972) bulduğumuz başka bir türü daha vardır. Bu film Fassbinder'in oyunlarından birinden yapıldı ve stilize oyunculuk ve abartılı kostümler teatral bir çeşniyi eklemeseydi, minimalist bir kapalı-durum dramı olabilirdi. Burada Fassbinder sahne etkisini ne aydınlatma ne de soyut set tasarımı sayesinde kullandı. İki saatten fazla süren bu filmin tek bir odada, aslında tek bir yatakta geçmesi gerçeği, başlı başına teatral atmosfer yaratmaya yeter. Fassbinder 1970'lerin geri kalanında tiyatro benzeri film yapımını terk etti, ancak postmodern eklektizmin teatralliği bir kez daha popülerleştirdiği dönemde yaptığı son filmi *Querelle*'de (1982) buna geri döndü.

Straub'un ve erken döneminde Fassbinder'in statik teatral stili, filmlerinde gerçekliğin temsiline bilinçli olarak karşı çıkan modernist İsviçreli yönetmen Daniel Schmid üzerinde önemi bir etkisi vardı. Schmid, Fassbinder'in ilk döneminden on dakikaya kadar varan aşırı uzun çekimleri ve statik düzenlemeleri ve

---

[8] *Korku Ruhu Yer Bitirir* bu filmde bayan hizmetçinin anlattığı ve Fassbinder'in bir gazetede bulduğu öyküye dayanacaktır.



Resim 44-45- *Hitler: A Film From Germany*'deki (Hans-Jürgen Syberberg, 1977) teatrallik.

Straub'dan da ekran içi ve ekran dışı dış-ses bileşimini (mix) ve kasıtlı bir şekilde teatral oyunculuk tarzını aldı. Bunlara özenli aydınlatmayla birlikte soyut teatral dekorları ekledi. Fassbinder ile yakın ilişkisi Fassbinder'in oyunlarından birinden yapılan ve Fassbinder'in başrolü oynadığı üst düzeyde stilize bir film olan *Meleklerin Gölgesi*'nde (*Schatten der Engel* [*Shadow of Angels*], 1976) açıkça görülür.

Modern sinemanın ikinci dönemindeki çok sayıda filmde teatral stilizasyonu görürüz. Marco Ferreri'nin *Beyaz Kadına Dokunma* (*Touche pas à la femme blanche* [*Don't Touch the White Woman*], 1974) filmi Paris'in merkezindeki devasa bir yeraltı alışveriş mağazasının inşasından esinlenerek yapıldı. Film eski market Les Halles'in yerindeki kocaman inşaat çukuru hâlâ açıkken çekildi. Ferreri'nin öyküsü Amerikan tarzı alışveriş merkezi için eski marketin yıkılması ile yerlileri kendi vatanlarından eden başka bir Amerikan saldırısını karşılaştırır. Bir yanda öykü ile öykünün şimdiki zamanına uymayan kostümler arasındaki uyumsuzluk ve diğer yanda modern kostümleriyle 'Kızılderililerin' bulunduğu gerçek mekan bu filmi teatral bir *happening* ya da performans haline getirir.

Bu filmlerin her birinde stil arka plandaki kültürel referansa bağlıdır. Onların teatralliği 1960'ların başındaki teatral filmlerden her zaman daha aşırı ve öz-bilinçlidir. Yüksek kültürün tiyatro geleneğine gönderme ile birlikte öne çıkarılan stilistik yapaylık erken dönemde daha az sıklıkla karşılaşılan ve 1960'ların sonundan başlayarak ise daha yaygın olan gerçekten modern bir olgudur. Yapaylık kültü postmodern dönemde etkileyici bir şekilde yayıldı, bu nedenle postmoderne geçişi saptamak bu açıdan çok zordur. Bir filmin modern teatralliği mi yoksa postmodern teatralliği mi temsil ettiği konusunda söyleyebileceğimiz, bunun filmin stilistik homojenliğiyle ve kültürel referanslarının tutarlılığıyla ölçülebildiğidir. Fellini *Ve Gemi Gidiyor* (*E la nave va* [*And the Ship Sails On*], 1984) filminde postmodern stilizasyona çok yaklaşır. Bu filmde Fellini homojen, kültürel ya da mitolojik bir arka plana gönderme yapmaz. Bunun yerine birkaç arka planı birleştirir: opera ve özel bir tarihsel bağlamda film-yapımı. Böylesi bir bileşim onun 1970'lerdeki teatral filmlerinde, hatta *Satyricon* ve *Casanova* gibi farklı kültürel mitolojilerin en hayali ve yapay yeniden inşalarında asla ortaya çıkmadı.

Ancak benzer şekilde yapay görünen Fassbinder'in *Querelle* filmi belki de filmin stilistik ve göndergesel tutarlılığı nedeniyle hâlâ modernist paradigmaya aittir. Fassbinder'in niyetleri bu açıdan çok netti. O Jean Genet'nin kendisini bu öykü içinde gösteren 'hayrete düşürücü mitolojisinden' bahseder ve onun bu öyküye ilgisinin nedeni,

> garip yasaları olan bu tuhaf dünyanın bizim gerçekliğe dair öznel duygumuzla nasıl ilişki kurduğunu, şaşırtıcı hakikatleri, ne kadar acı verici olursa olsun, bizi kendi yaşamlarımıza daha da yakınlaştıran belirli kabuller ve kararlar yönünde... bizi zorlayarak kendimizin bu öznel gerçekliğinin yüzeyine

> çıkardığını görmekti. Bu aynı zamanda kendi kimliklerimize daha yakınlaşmamız anlamına gelir... Rolf Zehetbauer ve ben Jean Genet'nin *Querelle*'sinin filminin bir tür gerçeküstü manzarada geçmesine karar verdik.[9]

Kişisel bir kimliği ifade eden gerçekliğe dair öznel bir duygunun garip yasaları, soyut düşsel stilistik bir evrenin yardımıyla ortaya çıkarılan insan doğasının benzersiz ruhsal yasalarını keşfetmeye dair klasik gerçeküstücü fikirle açıkça uyumludur. Fassbinder'in 'gerçeklik,' 'hakikat' ve 'kimlikten' bahsetmesi onun modernist niyetlerini kanıtlar, ki bu şekilde gerçekliğin, mitsel olsa bile, tutarlı bir derin yapısı homojen bir estetik yüzeyle ifade edilir.

Modern sanatta film stilinin teatralliği postmodern dönemdekinden temel olarak farklı bir kaynağa sahipti. Genelde geç modern sinema için tiyatronun her zaman güvenilir bir soyutlama kaynağı olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle modern sinema 1960'lardan 1970'lere geçerken krize girdiğinde tiyatro çok önemli hale geldi. Pascal Bonitzer'in 1971'de belirttiği gibi: "Tiyatronun modernitenin filmleri üzerindeki (Oshima, Straub, Godard. . .) etkisi mizansenin, uzamsal düzenlemenin ve bu nedenle de ideolojik temelin krizinin belirtisidir. Sinemada tiyatro, gösterenin (signifier) yeniden ortaya çıkma şansı anlamına gelir."[10]

Bonitzer teatralliğin kaynağını karşı-sinema esininde ve sanat sineması biçimlerinin geleneklerinin (mizansen, uzamsal düzenleme) otantikliklerini bir kez daha yitirmiş olduklarını görmekte haklıdır. Bu kısaca modern sinemanın kendi otantikliğini yitirmiş olduğu anlamına gelir. Modern sinema kendi biçimlerinin yenilenişini bir kez daha kendi alanının dışında bu kez tiyatroda arıyordu. Ancak tiyatroyu esin kaynağı olarak kullandı, bu nedenle 'gösterenin yeniden ortaya çıkışı' uygun bir ifadedir. Sinemanın yenilenişinin teatral bir film stili yaratmada aranması tipik olarak bu krize modernist bir tepkidir. Teatral mizansene bel bağlamak sinemaya ithal edilebilecek, sinemasal göstereni yeniden canlandırabilecek olan gösterenleri ortaya çıkarma arayışı anlamına gelir. Ya da Jacques Aumont'un Rivette ile ilgili olarak belirttiği gibi: "Onlar sinemanın misyonu, özü ya da amacı olduğunu düşündüklerini (gerçekle karşılaşma) başarmada kendilerine en çok yardım edebilecek olan eski tiyatro sanatından bir şeylere

---

[9] Fassbinder, "Preliminary Remarks on *Querelle*," *Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes* içinde, der. Michael Tötenberg ve Leo A. Lensing (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992), s. 169.

[10] Pascal Bonitzer, "Cinéma/théatre/idéologie/écriture," *Cahiers du cinéma 231* (Ağustos-Eylül 1971): 9.

başvurdular."[11] Modernist teatrallik *sinemada-tiyatro* değil *sinema-olarak-tiyatrodur*. Teatral araçlar tiyatronun yardımıyla sinemayı aşmaktan çok özel bir sinema türü yaratmak için kullanıldı. Fassbinder'in belirttiği gibi: "Tiyatroda şeyleri sanki bir film yapıyormuşum gibi sahnelerdim ve daha sonra sahnedeymiş gibi bir film yaptım."[12] Temel olarak Royal Shakespeare Company'nin temsilinin bir yeniden üretimi olan Peter Brooks'un *Marat/Sade* (1966) filminde bile, Brooks gerçek bir sinemasal biçimi – teatral temsile uygun bir sinemasal kopyayı – yaratmaya çalıştı. Sinemanın teatralleşmesinin alışılmamış bir örneği Jacques Rivette'in dört saat süren *Çılgın Aşk* (*L'Amour fou*, 1969) filminde bulunabilir. Bu temel olarak yarı-belgesel film yoğun bir şekilde klasik bir tiyatro oyununun provasıyla ilgili uzun sekanslara dayanır. Tiyatroda geçen bu sahneler yalnızca anlatıyı bölmezler, aynı zamanda filmin temel stilistik özü olarak sona ererler.

Dekoratif, teatral ve minimalist stiller arasındaki sınırlara yerleşen filmleriyle Philippe Garrel teatral biçimlerin yardımıyla sinemasal gösterenin yeniden inşasına yöneldi (aynı dönemde 1967'de ABD'deki 'Yaşayan Tiyatro' üzerine bir belgesel yaptı). Garrel'in filmlerinde teatral etki soyut uzam ve soyut ve simgesel jestler ile nesnelerin yanı sıra bir olay örgüsüne ya da somut bir duruma gönderme yapmayan soyut diyaloglarla da elde edilir. Bu nedenle onun teatral stili ilk dönem Fassbinder'in stiline yakındır; ancak onun çoğu kez mitolojik anlamlar taşıyan nesneleri ve motifleri dekoratif kullanımı onu ayrıca Jancsó ile ilişkilendirir. Diğer yandan onun ilk filmleri tutarlı bir anlatıdan çok bir dizi farklı psikolojik durumun simgesel temsilinden oluşur ve bu özellikler hep birlikte onu modern sinemada oldukça alışılmamış bir fenomen haline getirir.

Postmodern yaklaşım tamamen bunun zıttıdır: gösterenin yeniden ortaya çıkması değil, tiyaronun 'güvenilir' bir kaynak olmaktan ziyade bir geçiş aygıtı olması nedeniyle bir *yapıçözümü* ya da *yok oluşu* söz konusudur. Greenaway'in *The Baby of Mâcon* (1993), ama aynı zamanda da *Prospero's Books* (1991) filmlerinde sinemanın, tiyatronun, metnin ve resmin farklı anlamlama sistemleri arasında sürekli bir akış vardır. Her biri diğerinin temelini oluşturan ya da üstüne binen farklı bir alanı temsil eder ve

---

[11] Jacques Aumont, "Renoir, le patron, Rivette la passeur," *Le theâtre dans le cinéma* içinde, Coférence du Collège d'histoire de l'art cinématographique, 3 (Paris: Cinémathèque française, 1992-93), s. 236.

[12] "At Some Point Films Have to Stop Being Films," *Anarchy of the Imagination* içinde, s. 14.

bu alanları birbirinden ayıran çerçeveler boyunca imgelerin sonsuz akışıyla birbiriyle ilişkilendirilir. 'Sinemasal gösterenin' yapıçözümü bu durumda başka şeylerin arasında medyaya özgü gösterenle bağlantılı anlamın yok olması anlamına gelir. Anlam her başlı başına medyaya özgü olan, ancak oluşturdukları anlam özel bir medya bağlamıyla türsel ilişkisini yitiren metinlerarası imgeler aracılığıyla yaratılır. Stilistik olarak bu, farklı medya bindirmeleri ya da görüntüdeki çerçeveler gibi sınırların ihlaline gönderme yapan bir dizi işleme tercüme edilir. Teatral stilin postmodern kullanımı kendi anlamlama sistemini homojenleştirmeye çalışmaz. Teatral, sinemasal ve resimsel olanı ayırır, onları alıntı işaretleri içinde gösterir ve onların gösterenlerini az ya da çok homojen bir sistemden ziyade etkilerini metinlerarası bir akış içinde birleştirir.

: 11 :
MODERN SİNEMADA EĞİLİMLER

Önceki bölümlerde modernist sanat filmlerini tanımlamak için çeşitli kategoriler kullandım: stil, tür, genel estetik anlayış ve bir filmin gönderme yaptığı kültürel ya da sanatsal gelenek. Bu bölümün görevi bu kategoriler arasında belirli bir düzen oluşturmaktır, böylece genel ve homojen modern sinema anlayışı verili bir tarihsel dönemin karakteristiği olan tutarlı bir biçimsel çözümler dizisi olarak görülebilir. Kullandığım kategoriler önceden varolan bir kavramsal sistemden gelmiyor; tersine bunlar filmlerin ayrıntılı incelenişi sırasında 'bulundular' ve genelleştirildiler. Bundan sonra gelecek olan, bu nedenle sinemasal biçimin genel bir kuramsal sistemi değil, geç modern dönemdeki sanat sineması biçimlerinin sistematik bir sınıflandırmasıdır. Bunlar çok genel kategorilerdir. Sanatsal eğilimler her zaman tek tek yapıtların düzeyine göre analiz edilebilir. Burada geç modern sinemanın takip ettiği en karakteristik yönelimler incelenecektir.

Bu kategoriler modern filmleri ağırlıklı olarak biçimsel bir yandan – görsel stil ve anlatı biçimi – tanımlayacaktır, ancak tek başına bunlar 1960'lardaki ve 1970'lerdeki modernizmi tanımlamak için yeterli değildir. 'İçerik' yanı, yani modern filmlerin kendi özel biçiminin yardımıyla hangi türden öyküler anlattığı konusu ihmal edilemez. Modern filmlerde üç genel tematik çerçevenin yinelendiğini buldum. Genel terimlerle bunlar aşağıdadır:

1. İnsanın çevreden (adına yaygın olarak yabancılaşma denilen) kopukluğu;

2. Gerçeklik anlayışının öznel, mitolojik ve kavramsal yeniden tanımlanması; ve

3. Yüzeydeki gerçekliğin ardındaki hiçlik fikrinin açıklanması.

Biçimsel yandaki kategoriler 'modern film türleri,' yani bu dönemde bulunabilecek en yaygın öykü modelleri olarak ortaya çıkarlar. 'Modern sinema' dediğimiz şey özel anlatı biçimleri ve görsel stilleri olan özel türlerin belirli kombinasyonlarından oluşur. Bu stilistik ve anlatısal özelliklerin bazıları modern sinemanın ortaya çıkmasından önce de vardı ve bunlar modernizmin

gerilemesinden sonra sanat filmi yönetmenleri için seçenekler olarak kaldılar. Bir sanatsal dönemin sonu yeniliklerin yok olması anlamına gelmez. Bunun yerine, bu yeniliklerin geleneksel unsurlarla belirli kombinasyonlarının yok olmasının ya da bu kombinasyonların artık yenilikçi olmadıklarının işaretini verir. Modernist filmler hakim bir norm olarak modernizmin artık varolmamasından sonra bile yapılabilirdi, ancak – bir paradoksu formüle edersek – *modernizm artık modern değildi.*

Bu incelemede üç kavram – soyutlama, öznellik ve kendini yansıtma – modern sanatsal biçimin en genel estetik özelliğini tanımlamaya hizmet etti. *Soyutlama,* biçimin doğayı ya da gerçekliği temsil etmenin geleneksel yollarına değil, ama gerçekliğin ya da doğanın temel oluşturucu ilkelerinin esaslı bir özeti olarak görülen bir kavramsal yapıya ya da sisteme gönderme yapma anlamına gelir. Modern biçimin *öznelliği,* bu kavramsal sistemlerin genellikle yaratıcının (auteur) şeylere bakmanın *yeni bir sanatsal yolu* olarak kabul edilmesi gereken girişimi biçiminde sunulması anlamına gelir. Modern biçimlerdeki *kendini yansıtma,* biçimin bu girişimin izleyici tarafından da anlaşılacağı bir tarzda oluşturulması anlamına gelir. Başka bir deyişle, sanat yapıtı kendisini sanatsal bir gelenekten ayrılan bir sanat yapıtı olarak gösterir.

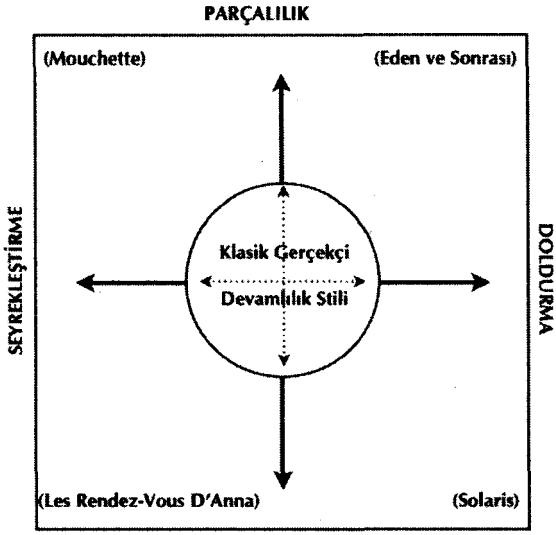
Bu kategoriler birbirine bağımlıdır. Soyutlama 19. yüzyılın algısal ve psikolojik gerçekçiliğiyle ilişkili olarak tanımlanırken, modern soyutlama duyarlı bilinci ve bireysel farklı olma kararıyla, başka bir deyişle öznelliği ve kendini yansıtmasıyla 'ilkel' ya da erken Hıristiyan sanatından farklıdır. Hem öznellik hem de kendini yansıtma çeşitli modern öncesi sanatlarda ayrı ayrı bulunabilir. Bu üç genel estetik kategori karşılıklı bağımlı olduklarında modern biçimlerden bahsederiz.

Geç modern sinema başlıca üç film-tarihsel hareketin etkisini taşır: 1920'lerin erken modern sineması, 1940'lardaki İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ve 1940'lardaki ve 1950'lerdeki Amerikan kara filmi. Bununla birlikte modern sinemayı sanat sinemasının modern sanatlara uyum sağlaması olarak tanımladık, bu nedenle geç modern sinemayı biçimlendiren sinema dışı estetik etkileri de bulmak önemlidir. Bunlar Fransız *yeni romanı,* İngiliz-Amerikan pop artı; Amerikan soyut dışavurumculuğu; modern, özellikle dizisel müzik; ve Brechtyen politik tiyatro. Dahası, geç modern sinemanın önemli bir eğilimi yaygın olarak ulusal folklor ve antik mitoloji gibi modern-olmayan ya da eski kültürel geleneklere bel bağladı.

Modern dönemde filmin anlatısını ve görsel yanını dünyanın devamlılığa dayanan temsili üzerine inşa edip etmeme tercihi büyük bir farklılık yarattı. Bazı filmler sistematik bir şekilde radikal parçalama (fragmentation) yöntemini kullanırken, diğerleri radikal bir şekilde devamlılığa dayalı temsili öne çıkardı. Parçalama kadar devamlılık da modern dönemden önceki yirmi yıl boyunca yaygın olan klasik devamlılık stilinden bilinçli bir uzaklaşmayı gösterir. Devamlılıktaki ve parçalamadaki radikallik modernizm sonrasında yok olmayan bir biçimsel özelliktir.

Filmlerin görsel niteliğine kullanılan motifler ve düzenlemeler açısından bakarak 'stiller' dediğim ve iki zıt konum içinde düzenlenebilecek olan dört karakteristik eğilimi buldum. İlk eğilime sınırlı sayıda ve çoğu kez aşırı derecede azaltılmış ve sade olan görsel motiflerin bir çeşitleme ilkesi üzerine inşa edilen *minimalist* stil diyorum. Karşı kutupta yine çeşitleme ilkesi üzerine inşa edilen, ancak bu kez genellikle antik ya da folklorik kültürel geleneklerin esin verdiği ya da onlardan ödünç alınan egzotik, süsleyici görsel motiflerin geniş bir alanını kullanan *dekoratif* stil vardır. Bir sonraki stile temel olarak dokunulmamış gündelik gerçekliğin görsel atmosferini sunan *doğalcı* stil diyorum. Bu eğilim içinde, *Yeni-Gerçekçi* ve *sinema-gerçek* stil arasında bir ayrım yapıyorum. Bunların farklılıkları olay örgüsünün anlatı organizasyonuna dayanır: Yeni-Gerçekçi eğilim anlatısal olarak yansıtma değilken, diğeri temel olarak kendine gönderme yapar. Doğalcı stilin karşı kutbunda *teatral* stil vardır. Bu stil her şeyden çok karakterlerin 'doğal olmayan' oyunculuk tarzıyla, üst düzeyde stilize davranışıyla ve diyaloglarıyla tanımlanır. Bu stil çoğu kez, özellikle de modern dönemin sonu civarında stilize, doğal olmayan görünümlü arka planı ya da teatral dekorları içerir. Minimalizm çoğunlukla doğalcılıkla birleşirken, teatrallik çoğu kez bir bezemecilik biçimiyle sonuçlanır.

Son tahlilde bu stiller iki temel biçimsel eğilimi ifade ederler: biri imgeyi yapay görsel niteliklerden boşaltma ve diğeri de imgeyi bu niteliklerle doldurma eğilimindedir. Bu özellikleri biçimin devamlı/parçalı boyutuyla ilişkili olanlarla birleştirerek, modern sinemadaki, klasik görsel stile saldırıyla ilgili olarak dört temel biçimsel eğilimi ayırt edebiliriz: devamlı-doldurucu, devamlı-seyrekleştirici, parçalı-doldurucu ve parçalı-seyrekleştirici. Aşağıdaki şekil bu eğilimlerin ve bunların birbirleriyle ve klasik devamlılıkla ilişkilerinin şematik bir temsilidir. Modern sinema ortadaki dairenin içinde klasik devamlılık anlatımının olduğu bir dörtgen olarak gösterilebilir. Modern film biçiminin temel tiplerinin örnekleri dörtgenin köşelerine yerleştirilmiştir.



Oklar klasik anlatı sanat filminin modern film tarafından saptırıldığı temel yönleri gösterir. Bütün yönler özdeşleşilebilir karakterlerin ve tanınabilir mekanların olduğu anlatıdaki devamlılığın yok olmasına götürür. Klasik devamlılık anlatı stilini gösteren daire içindeki noktalı oklar, bu model içinde bile bu hatlar boyunca filmler arasında farklılıkların bulunabileceği, dairenin klasik normun ideal sınırını gösterdiği anlamına gelir. Bir filmdeki modern sanatsal öz-bilinçliliğin düzeyi, bu ideal dairenin ötesine uzanma düzeyiyle ilişkilidir. Modernist dönem boyunca bile çoğu film dairenin sınırlarına yakın kaldı. Çoğu yönetmenin modernizm bilinci farklı zaman düzeyleri ya da farklı bilinç düzeyleri arasında ileri geri gitme ve anlatının belirli yanlarını açıklamadan bırakma gibi anlatı aygıtlarını uygulamanın ötesine geçmedi. Bu belki de modern sanat sinemasının, en azından 1960'ların başında, Losey'in 1962'de yaptığı ilk modern filmi *Aldatan Kadın*'da (*Eva*) çok iyi gösterilen, ve çok yaygın olarak kabul edilen yeniliğidir. Venedik Film Festivali'ndeki bir kutlama partisinde bir film eleştirmeni yönetmenin yanına gelir ve şöyle der: "Sizin filminizin farklı zaman ve bilinç düzeyleri üzerine bir öykü anlatma sorununda bir ilerleme olduğunu düşünüyorum." İzleyicilerin ve eleştirmenlerin çoğu için modernizm temel olarak öyküyü izlemeyi zorlaştıran bu tip anlatı aygıtlarının kullanımı anlamına geldi. Ancak bundan sorumlu anlatı aygıtları kısa sürede sıradanlaştı ve izleyiciler bunlara alıştılar. Daha 1960'ların sonunda bu aygıtlar anlatı aygıtlarını anlamaya bir engel oluşturmadılar. Bu kitabın başında

bahsettiğim gibi bu teknikler yaklaşık otuz yıl sonra Hollywood'da bile kabul edilecekti. Ancak bu, sinemanın bir kez daha ve ebediyen 'modern' olduğu anlamına gelmez; bu daha ziyade belirli tekniklerin, bunların türetildikleri sanat-tarihsel dönemden daha uzun yaşadıkları anlamına gelir. Bunlar bir yönetmenin seçenekler repertuarında bir madde haline gelmiştir.

'Modern' teriminin bir anlamında yeni aygıtların bazılarını kullanan filmler o dönemde bir düzeye kadar gerçekten 'moderndi' ve modern sinemanın ana konusu olan yabancılaşmayı araştırmaya katkıları düzeyinde hâlâ 'modernist' olarak düşünülebilirler. Losey'in *Aldatan Kadın* filmi, belki de bu filmin modernizmi o dönemin diğer çok iyi bilinen modernist başyapıtlarının, özellikle Antonioni ve Fellini filmlerinin[1] atmosferinin taklidine vardığı için, kendi döneminin en yenilikçi filmi değildir, ancak yine de bu film anlatı çözümlerinin bazıları nedeniyle modernist yanda yer alır.

Tablo 1

	Biçim	
	Devamlı	**Parçalı**
Stil		
Minimalist	*Gece*	*Yankesici*
Teatral	*Katzelmacher*	*Her Şey Yolunda*
Dekoratif	*Kızıl ve Beyaz*	*Narın Rengi*
Doğalcı	*Adieu Philippine*	*Düne Veda*

Sinema tarihinin neredeyse her döneminde bu şemanın bir çeyreğine kolayca yerleştirilebilecek filmler bulunabilir. Geç modernizm döneminin ayırt edici özelliği, yapılan filmlerin bu şemanın her bölgesi içinde gruplandırılabilmesi gerçeğidir; başka bir deyişle, *geç modernizm klasik anlatı stilini ihlal etmenin her olası tarzını içermiştir.* Hangi modernist seçeneklerin modernizmin gerilemesinin ardından verimli olmayı sürdürdüğü ilginç bir sorudur. Postmodern sinema ağırlıklı olarak parçalı-doldurucu stil bölgesini kullanmayı sürdürürken (Greenaway, Jarman, Tykwer), 1990'larda bazı auteurler de devamlı-seyrekleştirici bölgeyi

[1] Bu büyük ölçüde Losey'in görüntü yönetmeni Gianni di Venanzo sayesindedir.

yeniden canlandırdılar (Tarr). Diğer iki kombinasyon olan devamlı-doldurucu ve parçalı-seyrekleştirici, modernizmin gerilemesinin ardından yeniden canlanmadı. Yukarıdaki şemanın iki boyutunun kombinasyonu stil kategorileriyle birlikte Tablo 1'de özetlenmektedir.

Modern sinemanın incelenmesi gereken biçimsel özelliklerinin başka bir yanı türdür, yani temel öykü tipleridir. Modern sanat sinemasının diğer geleneksel türler arasında yedi türü tercih ettiğini buldum: *zihinsel yolculuk*, *araştırma/soruşturma*, *yolculuk*, *deneme*, *kapalı durum*, *satir* ve *melodram*. Zihinsel yolculuk ve deneme istisna olmak üzere bu türler modern öncesi dönemdeki daha geniş bir tür kategorisinin temel unsurlarıydı ve bunlar özel olarak tür diye ayırt edilmediler. Araştırma/soruşturma açık bir şekilde suç filmi türünün bir parçasıydı; yolculuk biçimi farklı türlerin, özellikle Western'in ve savaş filminin parçasıydı; ve melodram duygunun baskın olmadığı bir entelektüel biçime dönüştürüldü. Bu türleri genel stilistik eğilimlerle birleştirerek, bunları Tablo 2'de grupladık.

Tablo 2

	Tür						
	Zihinsel Yolculuk	Araştırma Soruşturma	Yolculuk	Deneme	Kapalı Durum	Satir	Melodram
Stil							
Minimalist	*Geçen Yıl Marienbad 'da*	*Serüven,*	*Alice Kentlerde*	*Barışma mışlar*	*Persona*	*Playtime*	*Gece*
Teatral	81/2				*Mahve dici Melek*	*Zazie Metroda*	*Götter der Pest*
Dekoratif	*Solaris*	*Umutsuzlar*	*Satyricon*	*Teorema*	*Fenyes szelek*		
Doğalcı		*La Comera Secca*	*Düne Veda*	*Ben Bir Meraklıy ım*	*Ona Dair Bildiğin İki Üç Şey*	*Peter ve Pavla*	

Tablo 2'deki boş yerler biçimlerin hangi kombinasyonlarının modern sinemada atipik olduğunu ve varolmadığını gösterir. Örneğin doğalcı melodram Yeni-Gerçekçiliğin karakteristik bir biçimidir ve modernist dönem boyunca minimalist ya da teatral modern melodram içinde gelişmiştir, bu nedenle bu biçim

modernizm boyunca temsil edilmiyor. Pasolini'nin *Mamma Roma* filmi gibi Yeni-Gerçekçilik sonrası filmler modernist dönem boyunca bu biçimin temsilcileridir. Karakteristik bir doğalcı stildeki zihinsel yolculuk filmlerini de bulamadım. Bu, zihinsel bir evrenin temsilinin ampirik yüzey gerçekliğinin temsiline zıt oluşu gerçeğiyle açıklanabilir. Bununla birlikte Robbe-Grillet'nin *Trans-Avrupa-Ekspresi* filmindeki tren kompartımanındaki sahneler kısmen bir belgesel tarzında çekildi; aynı zamanda karakterler kendilerini canlandırdılar. Teatral stilizasyon tipik olarak araştırma/soruşturma, yolculuk ve deneme türlerinde yoktur. Bu türler şüphesiz doğalcı ya da dekoratif stillerle ilişkilidirler.

Geç modern sinemanın incelenebilecek bir diğer yanı, onun film-tarihsel, sanat-tarihsel ve genel kültürel geleneklerle olan ilişkisidir. Modern sinemanın başlıca film-tarihsel kaynakları erken modern sinemadır: dışavurumcu, gerçeküstücü ve izlenimci sanat filmleri, Yeni-Gerçekçilik ve kara film. Sanat-tarihsel gelenekler yukarıda listelediğim kategorileri; modern sinemayı biçimlendiren 'genel kültürel gelenekler' ise folklorü, antik mitolojiyi ve Hıristiyan dinini içerir.

Bu stilleri geleneksel kaynaklarıyla birleştirerek bazı tipik örnekleri gösterebiliriz (bkz. Tablo 3). Klasik avangard geleneklerin stilistik eğilimlerin tümü üzerinde önemli bir etkisi vardı, ancak avangard özellikle Jack Smith ya da Kenneth Anger'in filmlerinde olduğu gibi Amerikan undergroundunda dekoratif-mitolojik biçimle karışır. Kara filmin etkilediği ne minimalist ne de dekoratif stil buldum. Bu nedenle insan Yeni-Gerçekçiliğin etkisini gösteren teatral filmler bulamaz, tıpkı doğalcı stildeki filmlerin folklorik ya da mitolojik etkiye ters düşmesi gibi; ancak Pasolini'nin *Aziz Matyö'ye Göre İncil* filmi ender bir istisnadır.

Modern Sinemanın Soyağacı

Avrupa modernist sanat sineması geniş ama biçimsel çeşitlemelerin sınırlı alanı içinde yapılmış, zaman ve mekanda sınırlandırılmış filmlerin görece kapalı bir dizisinden oluştuğu için, modernist sanat filmlerinin bir 'soyağacı' gibi bir şeyin farklı hatlarının taslağını çıkarabiliriz. Temel branşları belirleyen kökler çok iyi tanımlanabilir, ancak modernist harekete ait olan birçok film bir etkiler karışımını gösterir ve başlangıçtaki bir modelden daha da geriye gider, bu nedenle sonuçta bir filmi yalnızca bir ya da iki kaynakla ilişkilendirmek çok zordur. Dahası özel bir auteur ya da film etkili olabilen bir yenilikten daha fazlasına sahip olduğu için ortaya sorunlar çıkar.

Ancak temel eğilimler ve en önemli kökenler çok net bir şekilde ortaya çıkarlar. Modern Avrupa sanat sinemasındaki üç temel yörüngeyi ayırt edeceğim. Bunların her biri, bazıları hepsinde, bazıları ise bir ya da ikisinde ortaya çıkan bir dizi biçimsel özellikle tanımlanır. Bu eğilimlerin her birinin tanımının temeli bu özelliklerin birleşme tarzı olacaktır. Modernizmin sonraki dönemlerinde bu başlangıçtaki eğilimler oldukça örtüşürler, ancak başlangıçta bunlar kolayca ayırt edilebilirler.

Tablo 3

	Gelenek				
	Avangard	**Kara Film**	**Yeni Gerçekçilik**	**Yeni Roman**	**Folklor Mitoloji**
Stil					
Minimalist	Bilmenin Tadı		Gece	Yankesici	Sessizlik
Teatral	Mahvedici Melek	American Soldier		Geçen Yıl Marienbad'da	Styricon
Dekoratif			Tatlı Hayat	Zevk Oyunları	Narın Rengi
Doğalcı	Ben Bir Zenci	Serseri Aşıklar	Peter ve Pavla	Trans-Avrupa Ekspresi	Aziz Matyö'ye Göre İncil

Birinci eğilime temel stilistik kaynağı zikredilmiş olan *Yeni-Gerçekçilik sonrası* diyeceğim. Bu eğilimin başlıca karakteristik figürü Antonioni'dir ve bu eğilimin başlıca karakteristik özellikleri şunlardır: radikal devamlılık; kompozisyonda bir tür geometrik minimalizm; yolculuk, melodram ve araştırma/soruşturma türleri; ve karakterler ile arka plandaki dünya arasındaki ayrılık. Bu eğilimden özellikle 1960'ların sonunda bir tür folklorik bezemecilik gelişmiştir. Bu eğilimin karakteristik ve özgün auteurleri Jancsó, Olmi, Angelopoulos, Wenders, Ackerman ve Forman'dır. Jancsó ve Angelopoulos bu eğilimin dekoratif potansiyelini, Forman satirik potansiyelini geliştirdi, Wenders ve Ackerman bunu absürde yakınlaştırdı ve Olmi bunu Fransız *yeni roman* akımıyla birleştirdi.

İkinci temel eğilime kısmen 1960'ların başındaki yeni Fransız sinemasının geleneksel olarak *sol yakası* denen grupla örtüşen *yeni roman* eğilimi diyeceğim. Bu eğilimin karakteristik temsilcisi Alain Resnais'dir ve en karakteristik özelliği radikal devamlılık kadar radikal parçalı biçimleri; doğrusal olmayan

zamanı kullanmayı; biçimde kendini yansıtmayı; teatralliği ve bezemeciliği içerir ve başlıca türü araştırma/soruşturmadır. Bu eğilimin başlıca temsilcileri Robbe-Grillet, Tarkovsky, Duras ve Nemec'tir. Robbe-Grillet bu eğilimi dizisel inşa yönünde, Tarkovsky bu biçimin metafizik potansiyelini geliştirdi, Duras edebi anlatımı radikal bir şekilde kullandı ve Nemec bunun gerçeküstücü potansiyelini gerçekleştirdi.

Üçüncü temel eğilime geleneksel olarak somut örneğinin Godard olduğu *Yeni Dalga* denir. Bu eğilimin karakteristik özelliği sinema-gerçek stilini, parodi biçimlerini, kendini yansıtmayı ve radikal devamsızlığı kullanmasıdır ve bunun karakteristik biçimi deneme ya da parodi türüdür. Başlıca temsilcileri arasında Truffaut, Rivette, Richardson, ilk döneminde Szabó, Makavejev, Kluge, Schamoni ve ilk filmlerinin bazılarında Fassbinder vardır. Richardson ve Szabó, Truffaut'nun, Kluge ve Schamoni, tıpkı Makavejev gibi temel olarak ilk filmlerinde Godard'ın izinden gitti, Fassbinder aşırı minimalist ya da dekoratif stilizasyonun farklı biçimleriyle birlikte pastiş yanı geliştirdi ve Rivette Yeni Dalga ile *yeni roman* akımları arasında köprü oldu.

Kuşkusuz aralarında en büyüklerinden bazılarının olduğu birçok auteur vardır ve bazı durumlarda bunlar sınıflandırılamazlar. Bergman ve Bresson, her ne kadar Bresson aynı anda Tarkovsky, Fassbinder ve Straub gibi çok farklı auteurler üzerinde etkide bulunsa da, basitçe bu eğilimlerden hiçbirine uymaz. Bergman ise tersine fark edilebilir şekilde İskandinav teatral geleneğini izleyen ve gerçekten takipçisi olmayan, modern sinemanın en tek başına yönetmenidir. Buñuel erken gerçeküstücü geleneği yeniden canlandırdı, ancak modernist hareket içinde bu patikada ilerleyen tek yönetmendi. Fellini, tıpkı Pasolini gibi, kariyerinin farklı dönemlerinde değişik eğilimler içinde sınıflandırılabilirdi. İki yönetmen de açık bir şekilde Yeni-Gerçekçi melodram geleneği içinde başladılar ve 1960'ların sonunda giderek artan ölçüde kısmen *yeni roman* akımından miras kalan anlatı tekniklerine dayanan mitolojik dekoratif stil için bu geleneği terk ettiler. Onların en karakteristik modernist filmleri onların mitolojik dönemlerinde yapıldığı için, bu eğilim onları Yeni-Gerçekçilik sonrasının filmlerinden daha fazla tanımlar.

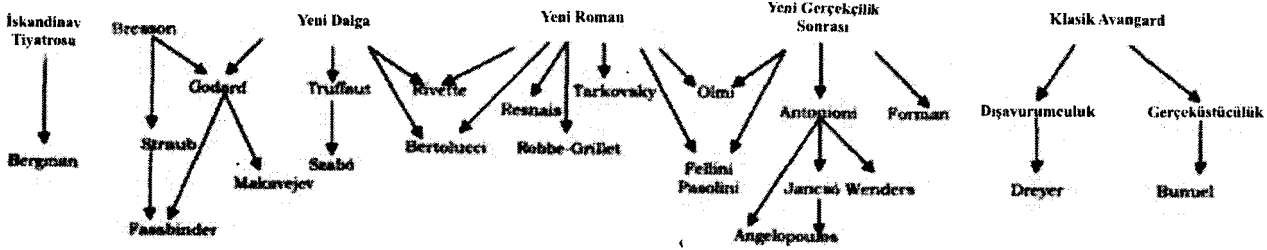
Aşağıdaki şema modern sinemanın soyağacının temel hatlarını gösteriyor. Netlik açısından film adlarından ziyade auteurlerin adları veriliyor, ancak bu isimlerin hiçbiri belirli bir auteurün bütün yapıtlarını temsil etmez. Soyağacının aynı hattını temsil edebilecek diğer birçok ismi dışarıda bıraktım. Önemli ölçüde özerk bireysel bir stili yaratmayı başarmış ve tek tek hatlar

arasındaki bağlantıyı gösterebilecek auteurleri bulmaya çalıştım. Örneğin Godard, Bresson'un etkileri ile Yeni Dalga; Rivette ve Bertolucci Yeni Dalga ile *yeni roman* akımı; Olmi, Pasolini ve Fellini Yeni-Gerçekçilik ile *yeni roman* arasında bağlantı kurar. Bu örnekler yalnızca en karakteristik etkileri gösterir (bu etki belirli bir yönetmenin sadece bir filminde saptanabilir olsa da). Örneğin Godard'ın Fassbinder üzerindeki etkisi yalnızca Fassbinder'in ilk filmlerinde saptanabilirdir, oysa Bertolucci 1960'ların başından sonuna Yeni Dalga'nın etkisi altındaydı. *Yeni romanın* Rivette üzerindeki etkisi yalnızca 1970'lerin başında bellidir ve aynısı Tarkovsky için geçerlidir (*Solaris*, 1972; ve *Ayna*, 1974); oysa Olmi'nin *yeni roman* akımı ile ilişkisi sadece önemli bir filmiyle, *Nişanlılar* (1963) ile sınırlıdır. Bütün bu ustalar kendi 'auteur' stillerini yarattılar ve gördüğünüz şema bu kişisel stillerin bazı izi sürülebilir köklerini gösteriyor.

Daha önce bahsedildiği gibi modern dönemdeki sanat filmlerinin çoğu farklı orijinal kaynaklardan ortaya çıkan stilistik ve anlatısal çözümlerin belirli bir karışımından oluşur. Belirli bir 'etki (lenme)'den söz ederken filmler arasındaki birkaç farklı olası ilişkiyi kastediyorum. Birincisi, farklı tarihlerde yapılan iki filmin önemli stilistik ve yapısal benzerliklere sahip oldukları ve yönetmenler arasında, ikinci filmin yönetmeninin birinci filmin yönetmeninin farkında olduğu ya da bu etkinin açık sözel belirtileri olduğu için somut biografik bağlantıların doğrulanabildiği *doğrudan etkilenmedir*. Antonioni'nin Jancsó üzerindeki etkisi budur. Diğeri, iki yönetmen arasındaki doğrudan bir bağlantının kanıtının bulunamadığı, ancak iki filmin de aynı kültürel bağlamda yapıldığı, böylece insanın makul bir şekilde ikinci filmin yönetmeninin belki de bilinçsiz bir şekilde ilk filmin yönetmenininkine benzer bir biçimi tercih ettiğini bildiğini düşüneceği *dolaylı etkilenmedir*. Godard'ın *Hayatını Yaşamak* (1962) filmi ile Kluge'nin *Düne Veda* (1966) filmi arasındaki ilişki budur. Üçüncüsüne, bazı biçimsel çözümlerin, birilerinin onların kökenlerini bile bilmeden kullanabildiği belirli bir dönemde her yerde mevcut olduğu *çözümlerin yayılması* diyeceğim. Filmlerin hepsi 'Godard tarzında' atlamalar (jump-cut) kullanmaz, ancak bu aygıtı tutarlı bir şekilde kullanan filmler ile Godard'ın filmleri arasında bir bağlantı vardır. Benzer bir biçimde, modern dönemde anlatının bir 'bilinç akışı' türüyle karşılaşıldığında, otomatik olarak akla *Hiroşima Sevgilim* filmi gelmez. Dördüncü olası ilişki, birbirine yakın olarak yapılmış iki filmin, akla birbirine biyografik özellikler gelmeksizin, benzer sistematik çözümleri gösterdikleri *paralelliktir*. Resnais'in *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961) ve

Fellini'nin *8½* (1963) ya da Tarkovsky'nin *Andrei Rublev* ve Vlacil'in *Marketa Lazarová* (iki film de 1966'da yapıldı) filmlerinin durumu budur.

Bütün bu durumlarda uygun ve revaçta çözümlere ya da en azından tek tek stillerin çözümler olarak üretildiği sorunlara dair bir tür farkındalığın olduğunu varsayabiliriz. 'Etki(lenme)' terimi doğrudan ya da bilinçli bir ilişkiyi akla getirdiği için, daha ziyade referansın doğrudan etki(lenme) durumda üretici ve basit paralellik durumunda sadece akla getirici olduğu filmler arasındaki dayanaktan bahsederdim.


İskandinav Tiyatrosu
Bergman
Bresson
Godard
Straub
Makavejev
Fassbinder
Yeni Dalga
Truffaut
Rivette
Saabó
Bertolucci
Yeni Roman
Resnais
Tarkovsky
Robbe-Grillet
Olmi
Fellini
Pasolini
Yeni Gerçekçilik Sonrası
Antonioni
Forman
Jancsó
Wenders
Angelopoulos
Klasik Avangard
Dışavurumculuk
Dreyer
Gerçeküstücülük
Bunuel

KISIM ÜÇ



Resim 46: *Tatlı Hayat* (Fellini, 1960)

Modernizmin Ortaya Çıkışı ve Yayılması (1949 – 1958)

: 12 :
ELEŞTİREL KENDİNİ YANSITMA YA DA AUTEURÜN DOĞUŞU

Sanat-tarihsel olgular konusunda kesin sınırlar oluşturmak her zaman bir miktar keyfidir. Ancak her zaman dönüm noktaları olarak görülebilecek önemli sanat yapıtları vardır. Burada 1940'ların sonu ile 1950'lerdeki modernizmin ikinci evresinin temel biçimsel ilkelerinin ilgili olaylarını saptamaya çalışacağım. 1950'ler sinemasındaki modern sanatın üç en genel ilkesinin (yeniden) ortaya çıkışını inceleyeceğim.

Bu biçimsel ilkelerin 1950'lerde ortaya çıktığı koşullar ve çıkma tarzı 1970'lerdekinden çok farklıdır. Erken modernizm temel olarak endüstriyel kitle kültürünün bir olgusuydu; geç modernizm ise enformasyona ve eğlenceye dayalı boş zaman (leisure) uygarlığının ilk kültürel tezahürüydü. İki modernist dönem arasında en az kırk yıl geçti ve bu yıllar modern toplumların gelişimindeki çok önemli evreyi gösterdi: endüstri-sonrası Batı uygarlığının ortaya çıkışına yol açan ağır sanayiye dayalı kitle toplumunun doğuşu ile gerileyişi arasındaki dönem. Modernizmin ilk evresi esasen Alman, Fransız ve Sovyet sinemalarındaki izole bir ulusal olguydu, oysa modernizmin ikinci evresi küresel boyutlarda genel bir olguydu: Avrupa ülkelerinin çoğundan ayrı olarak Japon, Hint ve Brezilya'daki yeni sinemaların yanı sıra Kuzey Amerika'daki undergroundda ikinci modernist harekete hep birlikte katkıda bulunuyordu. Bu yerel bir ulusal kültürel olgu olduğu kadar küresel çapta önemi olan bir film sanatı hareketiydi. Son olarak, 1920'lerde sinemasal modernizm (bir sessiz sinema hareketi olarak) esasen görsel avangarddan etkilendi, oysa sesli sinema dönemindeki ikinci evre büyük ölçüde edebiyattan ve tiyatrodan etkilendi. Modernist özellikleri genel belirleyenler olarak incelerken bütün bu faktörleri dikkate almak zorundayız. Bu nedenle modernist özelliklerin 1950'lerin başında yalnızca olmasa da ağırlıklı olarak anlatı sorunları ve dramatik düzenleme aracılığıyla ortaya çıkmaya başlaması şaşırtıcı değildir.

Kendini yansıtma belki de sanat dallarında modernizmi tanımlayan en karmaşık ve güç genel özelliktir ve ben bunu aşağıda

daha ayrıntılı olarak tartışacağım. Bu olguya yeterince dikkat gösterildiği için[1] kendini yansıtmayla ilgili kuramsal ayrıntılara girmeyi istemiyorum. Burada modern sinemada kendini yansıtmanın özel biçimi ve işlevi üzerine yoğunlaşacağım.

Ancak bundan önce genelde modern sinemada olduğu kadar modern kendini yansıtma da temel ideolojisi ve başlıca özelliklerinden biri olarak can alıcı bir rol oynayan başka bir olguyu tartışmak zorundayım: auteurün doğuşu.

Auteurün Doğuşu

1950'lerin başında, özellikle de Orson Welles, Alfred Hitchcock ya da Ingmar Bergman'ın bazı filmlerinde olduğu gibi sesin yönetmenin sesi olduğu durumlarda dış-ses anlatım filmin yönetmeninin egemenliğine dair artan bilincin bir işareti olarak yorumlanabilir. Yaratım sürecinde yönetmenin rolü bu dönemde giderek daha önemli olarak görülmeye başlandı. Bunu söylemek kuşkusuz sessiz sinemada ya da sesli sinemanın başlarında özerk ve yenilikçi auteurlerin olmadığı anlamına gelmez. 'Auteurün doğuşu' yaratım sürecinde yönetmenin özerkliğinin yapımcının ya da yazarın rolüne eşit olduğu ve dahası filmin gerçek yaratıcısının yapımcı ya da yazardan ziyade yönetmen olduğu fikrinin yaygın kabulü anlamına gelir. Bu düşünce 1960'lar ve 1970'lerdeki sanat sinemasında egemen ideoloji ve uygulama haline geldi.

Yönetmenin entelektüel ve sanatsal özerkliği fikri ara sıra II. Dünya Savaşı öncesi sinemasında, özellikle avangard içinde zaten vardı, ancak 1940'ların sonunda genel olarak kabul görmekten çok uzaktı, bu sorunun yasal yanlarından bahsetmiyorum bile. 1940'ların sonunda bu düşüncenin ortaya çıkmaya başladığı Fransa'da bile 1957'ye kadar yasaya göre filmin yaratıcı yapımcıdan başka kimse değildi. 1948'de yazdığı ufuk açıcı yazısı "L'avenir du cinéma"da Alexandre Astruc hâlâ "gerçek film yaratıcılarının yönetmenler değil yapımcılar olduğu, Hitchcock'un ya da Wyler'ın değil, David O. Selznik ya da Darryl F. Zanuck'un filmlerinin söz konusu olduğu" sinema endüstrisinin o günkü durumunu eleştiriyordu.[2]

---

[1] Sinemada kendini yansıtma üzerine en kapsamlı çalışma Robert Stam'ın *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quxote to Jean-Luc Godard* (New York: Columbia University Press, 1992) adlı eseridir. Kitapta bulunan referanslar ve seçilmiş kaynakça bu konu üzerine çok iyi bir literatür sunmaktadır.

[2] Astruc, "L'avenir du cinéma."

Auteur-yönetmen anlayışının ortaya çıkışının ilk aşaması 1920'lerin sonunda ticari, avangard ve sanat-filmi pratiklerinin yollarını ayırıyordu. Daha 1920'lerde avangard pratikte auteurün kim olduğu konusunda doğal olarak bir sorun yoktu. İkinci adım, sinemanın paralel alternatif stilistik çözümlerle ilerlemesine uygun olarak Bazin'in geliştirdiği bir sinema tarihi anlayışıydı. Bazin'e göre belirli bir filmin biçimi sonuçta yönetmenin stilistik tercihine bağlıdır. Bazin film yönetmenlerinin adlarını belirli stilistik eğilimlerle ilişkilendiren ve yönetmenleri sadece öykü anlatımının teknik çözümlerini bulan kişiler olarak değil, olası stilistik ve anlatısal çözümler arasında tercih yapan özerk sanatçılar olarak düşünen ilk kişiydi. Yönetmenin sinema endüstrisinin teknik ve estetik sınırlamalarından özerk olduğu düşüncesi burada oluştu. Orson Welles'in Hollywood ile çatışmaları bu açıdan çok önemli bir tartışma haline geldi. Bu tartışma auteur-yönetmenin ticari sinema endüstrisinin kurumlarına karşı bağımsızlık savaşının kanıtı olarak görüldü. Bu özerklik ilk olarak 1952 yılında, özerk auteurler olarak sanat-filmi yönetmenlerinin manifestosu olan film auteurlerinin deklerasyonuyla ortaya çıktı.[3] Aynı dönemde film yönetmeniyle ilgili ilk kuramsal tez Astruc tarafından formüle edildi. Astruc film yönetmeninin yaratıcılığını, yönetmenin çalışmasının yaratıcı niteliği yazarın yaratımına benzer olduğu ve filmin bu nedenle edebi yapıtın yazarın düşüncelerinin ve duygularının dışavurumu olması gibi yönetmenin düşüncelerinin ve duygularının doğrudan dışavurumu olduğu için yapımcının etkisinin üzerine yerleştirdi. Astruc film yönetmeninin gerçek bağımsızlığı için senaryo yazarlarının kendi filmlerini yapmalarının gerekli olduğunu ve bu yolla auteur ile film yönetmeni arasındaki ayrım yapmanın önemsiz hali geldiğini öne sürdü.[4]

Görebileceğimiz gibi, yönetmenin auteurlüğü fikrinin ilk kuramsal ortaya çıkışı edebi yaratımla ilişkilidir. Bir film yönetmeninin filmin yaratıcısı olarak yapımcının yerini alması için, onun edebi yaratım anlamında bir yaratıcı (auteur) olması gerekliydi. Bir film yönetmenini bir autetur olarak anlamak Astruc için yönetmenin edebi malzeme üzerindeki hakimiyeti anlamına geldi. Teknik anlamda bu ya film yönetmeninin kendi senaryosunu yazması ya da geleneksel anlamda filmin arkasında edebi malzemenin olmaması gerektiği anlamına geldi. Bu iki gereklilik de modernizm döneminde sürekli uygulama haline geldi.

---

[3] Bkz. Bölüm 1.

[4] Astruc, "Naissence d'une nouvelle avant-garde: Le caméra-stylo."

Astruc'un argümanı 1944'ten itibaren Fransız sinema endüstrisi çevrelerinde yapılan sinemadaki auteurlük üzerine tartışmaların bir parçasıydı. O dönemin yönetmenleri yalnızca yapımcılara karşı değil, film üzerinde tek yaratıcılık hakkı talebinde bulunan yazarlara karşı da kendi hakları için mücadele etmek zorundaydı. Astruc'un yönetmenin bir auteur olarak niteliğine yalnızca yazar olarak rolüne vurgu yapması auteur-yönetmen ile teknisyen-yönetmen arasında ayrım yapan bu tartışmadaki güçlü argümandan ortaya çıkar. Fransız senaryo yazarları sendikası yalnızca kendi senaryolarını da yazan yönetmenlere auteur statüsünü kabul etmeye hazırdı. Fransız yazar Marcel Pagnol'ün 1945'te yazdığı gibi:

> Eğer onlar (yönetmenler) başka birisinin kitabından bir film yapıyorlarsa, yalnızca başkalarının emrindedirler... Yönetmenleri kınamıyoruz, tersine Jean Renoir, René Clair, Duvivier, Carné Fransız sanatına büyük katkı sağladılar. Ancak eğer başkasının el yazmasına gereksinim duyuyorlarsa, onlar sadece yönetmendir, auteur değil. Onların yaratımı ikinci derecedendir, auteurün yaratımını bitirmeden önce çalışmaya başlayamazlar.[5]

Astruc'un auteur yönetmen anlayışının kökleri filmin edebiyat gibi aynı entelektüel nitelikteki bir sanatsal dışavurum biçimi olarak anlaşılmasındaydı. Ona göre bir film yapmak yazmanın başka bir biçimiydi, ancak burada yazma aracı 'kamera-kalem'di. Yazmak ve bir film yapmak bir ve aynı etkinlik olarak düşünüldü. Astruc için bir yönetmen kesinlikle edebiyatın ve sinemanın bir tutulması nedeniyle bir 'auteur' olabilirdi.

'Auteur-yönetmenin doğuşunun' son aşaması auteur anlayışının kendisini edebi yaratımdan ayırmasıyla ortaya çıktı. Bu adım kendi 'yaratıcı yönetmenler politikası' olan *Cahiers du cinéma* eleştirmenleri tarafından atıldı.

Cahiers du cinéma eleştirmenlerinin görüşüne göre yönetmenlerin yaratıcılığı artık kuramsal bir düşünce değil, yeni bir film-yapımı stratejisini gösteren eleştirel bir uygulamaydı. Bu nedenle Truffaut 1955'te buna yaratıcı yönetmenlik *kuramı* yerine 'yaratıcı yönetmenler politikası' (*la politique des auteurs*) dedi. Aslında *yaratıcı yönetmenler politikasının* tutarlı ve ayrıntılı bir yaratıcılık 'kuramı' olduğunu öne sürmek çok zordur, ancak bu uygulamanın romantik her şeye kadir bireysel deha fikrine

---

[5] Marcel Pagnol'dan aktaran, Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jaques Meusy ve Vincent Pinel, *L'Auteur du film: Description d'un combat* (Lyon: Institut Lumière/Actes Sud, 1996), s. 132.

dayandığını söylemek doğru görünüyor.[6] Bu daha ziyade film eleştirmenleri arasında belirli yönetmenleri, onların tek tek yapıtlarının sanatsal niteliğini değerlendirmekten ziyade yinelenen ayırt edici nitelikleri ya da belirli bir kişisel üslubu, yapıtlarının bütününün özelliğini belirterek belirli yönetmenleri ayırt etmeye yönelik bir eğilimdi. *Cahiers du cinéma*-tarzı yaratıcılık kuramının birinci önemli özelliği tek tek filmlerin niteliğine değil, bir auteurün yapıtlarındaki belirli bir tutarlılıktan bahsetmesiydi. Ya da Eric Rohmer'in belirttiği gibi, "*seçilmiş yapıtların* politikası sonunda *tüm yapıtların* politikasını verir."[7]

Başka bir önemli özellik, yaratıcılığın niteliğinin resimli senaryo taslağının (storyboard) edebi niteliğinden ayrılmasıydı. Başka bir deyişle, 'kişisel üslup' özel olarak sinemasal olmalıydı. Ancak neyin 'kişisel üslup' olarak değerlendirebileceğine dair gerçek bir ölçüt yoktu ve bu nedenle yaratıcı yönetmenler politikası bir kuram kadar tutarlı olamazdı. Bu tematik tercihe bakmaksızın herhangi bir teknik ya da anlatısal aygıt olabilir ve her stile, türe ya da yapım tarzına uygulanabilirdi.

Tutarlı bir ölçütler dizisi sağlamak için Fransız eleştirisi film auteurlüğünün özgül bir biçimde sinemasal niteleyicisi olarak mizansen kavramını ortaya attı. Bu ilk olarak yalnızca film yönetmeninin 'auteur' ünvanını hak edebildiğini ima eder, çünkü yaratıcılığın tek kriteri film yönetmeninin yapıtıyla ilişkilidir. "Eğer *metteur en scéne* (yönetmen) değilseniz, sinemanın Olimpos'una giremezsiniz."[8]

Ancak 1950'lerin başlarında mizansen en azından niteleyici bir kategori olarak hâlâ Fransız film eleştirisinde yeni ve oldukça belirsiz bir terimdi. 1954'te *La technique cinématographique* dergisi Robert Bresson'dan bu kavramı tanımlamasını istedi. Onun tanımına

---

[6] John Caughie şöyle yazar: "Auteurizm başlı başına bir kuram değildir. *Cahiers du cinéma* onu bir politika olarak ileri sürdü... Ancak yaratıcılıkla ilgili olarak oldukça tutarlı bir romantik konumu benimseyerek, sinema estetiğini kolektif, ticari, endüstriyel ve popüler olan etkileyeci bir biçime uygulandığında, 19. ve 20. yüzyıl eleştirisinin temelini biçimlendiren bireysel yaratıcılığın o romantik ilkelerinin çelişkileriyle karşı karşıya getirdi." John Caughie, *Theories of Auteurship* (Londra: Routledge, 1981), s. 13.

[7] Eric Rohmer, "Les lecteurs des ‹‹Cahiers›› et la politique des auteurs,"*Cahiers du cinéma 63* (1956): 55.

[8] *Cahiers du cinéma* 68 (Şubat 1957). Mizansen (mise-en-scène) Fransızca'da 'sahneye koyma' anlamına gelir. *Metteur-en-scène* ilk planda bir tiyatro yönetmenidir. Ancak bu sözcük aynı zamanda film-yapımında da, yalnızca sinema endüstrisinde kullanılan başka bir sözcük olan *réalisateur* (*gerçekleştirici*) ile birlikte kullanılır. *Réalisateur*'e zıt olarak *metteur-en-scène* daha yüksek, daha özerk bir sanatsal yaratımı akla getirir ve yönetmenin sinemasının özerk karakterine gönderme yapar.

göre mizansen film biçiminin iki yanının eşsiz karakteriyle ilgilidir: kamera açıları ve çekimin uzunluğu.[9] Çekim düzeninin (*découpage*) mantığının zorladığı bu faktörlerin tutarlı ve bilinçli tercihi birisini auteur haline getirir ve mizansenin eşsiz karakterini sağlar. Auteur ve mizansen Bresson için de bir madalyonun iki yanıdır.

Bununla birlikte mizansen teriminin genel kullanımı daha az sınırlayıcıdır. Teknik anlamda her şey (yapım sonrası aşamaya [post-production] ve kurguya zıt olarak) sahnelemenin sinemasal dokusunu yaratan mizansenin oluşturucu bir unsuru olarak görülebilir; başka bir deyişle, her şey edebi kaba malzeme ile bunun sinemasal görselleştirilmesi arasındaki farkı oluşturur. Kesin olarak söylersek kuşkusuz mizansensiz film olamaz. Bu nedenle Fransız eleştirisinin bu kavramla kastettiği *mizansendeki kişisel üslup* ya da oldukça belirsiz bir anlamda, senaryonun dayattığı türlerin kurallarına karşıt olarak mizansenin *özerkliğiydi*. Bu bağımsızlık Bresson'un tanımlamasının özünde vardır:

> Bu ada layık olan bir auteur için bir tercihi sadece şans değil, onun hesaplamaları ve içgüdüleri belirler. Onun için ve yalnızca onun için, çekimin düzeni (*découpage*) bir kez belirlendiğinde, her görüntülenen çekim sadece çok iyi tanımlanmış bir kamera açısına ve belirli bir süreye sahip olacaktır. Yalnızca ardında bir auteurü hissedebildiğim bir filmle ilgilenirim.[10]

Filmdeki mizanseni belirleyen edebi senaryo değil, senaryonun devamlılığı olan *découpage*'dır (çekimin düzeni). Bu bir filmin teknik planının hiç de teknik olmadığı, ama edebi malzemenin kendisi gibi aynı türden entelektüel özerkliğe sahip olduğu anlamına gelir. Son tahlilde mizansene yapılan vurgu film yönetmeninin özerkliğini sağlama bağlama arayışının bir sonucuydu. Bazin'in belirttiği gibi: "Onlar (genç eleştirmenler) mizansene çok fazla vurgu yapıyorlar, çünkü filmin malzemesine, *kendi anlamına, yani estetik olduğu kadar ahlaki de olan anlama sahip olan* insanların ve nesnelerin düzenlenişine değer veriyorlar."[11]

Mizansenle ile ilgili bütün sorun yönetmenin yapımcının egemenliğinden estetik ve ahlaki bağımsızlığına döner. Burada söz konusu olan sinemanın endüstriyel, ticari ve sanatsal uylaşımlarının

---

[9] Robert Bresson ile röportaj, "Définition de la mise en scène," *La technique cinématographique 139* (Ocak 1954): 33.

[10] A.g.e.

[11] Bazin, *La politique des auteurs* (Paris: Editions Champ Libre, 1972), s. 145, vurgu eklenmiştir.

ve klişelerinin yerini tek bir auteurün kişiliğinin başlı başına egemenliğinin almasıdır. Filmin birinci önemdeki niteleyicisi olarak mizansene yapılan vurgu yönetmenin estetik ve ahlaki özerkliğine dair doğrudan bir taleptir. Godard'ın ünlü "bir kaydırmalı çekim ahlaki bir sorundur" sözü estetik biçim ile içerik arasındaki organik ilişkiye açık bir gönderme değildir; daha ziyade *sinemasal metnin edebi metnin* tersine ahlaki ve estetik bağımsızlığı için bir taleptir.

Truffaut ve diğerleri büyük bir istekle sinema endüstrisinin katı endüstriyel ortamına rağmen film-yapımında ahlaki, entelektüel ve hatta finansal özerklik arayışındaydılar. Peşinde oldukları özel konular ya da özel bir stil, hatta politik veya toplumsal bir hareket değildi. Bütün istedikleri Hollywood yönetmenlerinin durumunda olduğu gibi en katı endüstriyel disiplinin ortasında bile bir özerklik işaretiydi. Özerklik öğretisi onların kuralların, sınırlamaların, hatta estetik kuralların/ sınırlamaların olmamasının klasik teatral ve edebi sınırlamaların hakim olduğu Fransız sinema endüstrisinden kopma isteklerine uygun olmasının garantisiydi. Yaratıcı yönetmenler politikası kendilerini sinema endüstrisine zorla girmeleri için ideolojik zemini hazırlamaya çalışan potansiyel ya da gerçek yönetmenler olarak gören Fransız film eleştirmenlerinin özgürleştirici bir saldırısıydı.

Bu nedenle 'kişisel üslup' onlar için çok açık bir eleştirel ölçüt olan estetik değeri geçersizleştirdiği için önem taşıyordu. 'Yaratıcı yönetmenler politikası' teriminin bu öğretinin önde gelen iki kuramcısı tarafından 1955 yılında öne sürülmesinin önemli olduğu unutulmamalıdır. Truffaut ve Rohmer daha 1954'te ilk uzun metrajlı filmlerini hazırlamışlardı (anıldıkları sıra ile *Bir Ziyaret* [*Une visite*] ve *Bérénice*), bu nedenle kendilerini zaten yönetmen olarak görebilirlerdi (Godard da kendileri için film eleştirisinin film yapmanın başka bir biçiminden başka bir şey olmadığını söylemişti). Estetik değerin önemini geçersizleştirmek film eleştirisini yerleşik düzenden kurtarmanın bir yoluydu. Yaratıcı yönetmenler politikası farklı bir ilkeyi güçlendirmek için iradi bir kampanyaydı. Ancak bu ilke katı estetik ya da teknik kurallarla tanımlanamazdı. Bu kural ya da ilke 'nasıl film yapmanız gerektiği' değil, ama 'ne yaptığınız, nasıl yaptığınız önemli değil, özgün olmalısınız'dı. Ve *yaratıcı yönetmenler politikası* bir kuram olarak tutarlı değilse de, bir politika olarak tutarlıydı. Auteurlerin tercihi fazlasıyla eleştirmenin kimin auteur olduğunu ve kimin olmadığını saptamaya kendisini görevlendirmesine dair kişisel hazzına dayalıydı. Bu tercih özel bir auteurün tek tek yapıtlarının içsel estetik niteliği tarafından çok az etkilendi. Onlar sanat yapıtlarına değil, bireylere saygı duydular. Bu nedenle Bazin "kişiliğe estetik

tapını" dediği *yaratıcı yönetmenler politikasını* eleştirdi.[12] 'Auteur' bir kez seçildiğinde, onun gelecekteki yapıtlarına bakmaksızın ebediyen tercih ediliyordu. Robert Lachenay bu açıdan Truffaut ile hemfikirdir: "*Ölüm Raporu*'nu (*Mr. Arkadin*, 1955) henüz izlemedim, ancak bunun iyi bir film olduğunu biliyorum, çünkü Orson Welles tarafından yapıldı ve Welles yapmayı isteseydi bile bir Delannoy filmi yapamazdı."[13] Truffaut iyi bir filmden ya da kötü bir filmden değil, bir Welles filminden ya da bir Delannoy filminden bahseder. Bir Welles filmi o kadar iyi olmayabilir, ancak yine de bir Welles filmidir ve bu da önemli bir şeydir. 'Kişiliğe estetik tapını' bu nedenle belirli bir auteurün tekniğine ya da sanatına tapınma değildi; sanatçının özgürlüğünün yönlendirdiği bir haz tapısıydı. Ve bu haz içinde Jacques Becker'in yeri Howard Hawks'ın, Alfred Hitchcock'un yeri Robert Bresson'un yanındaydı ve Joseph Mankiewicz, Orson Welles ya da Roberto Rossellini kadar önemli hale geldi. Bu yolla *Cahiers du cinéma*'nın 'Jön Türkleri' sinema tarihinin büyük kişiliklerinin bir 'panteonuna' ya da bir 'akademisine' dayalı olan sinemanın ilk güçlü sanatsal kuralını oluşturdular. Eğer Bazin film eleştirisine ilk film-tarihsel duyarlılığı getirdiyse, onlar da film-yapımına film-tarihsel duyarlılığı getirdi. Sonuçta *yaratıcı yönetmenler politikası* estetik kuralların diktatörlüğüne karşı doğrudan kişisel deneyim adına romantik bir isyandı.

Cahiers du cinéma-tarzı auteurlük anlayışı radikal olduğu halde kuralcı değildir. Bu herhangi bir belirli biçim ya da içerikle ilgili kural koyucu olmayan *eleştirel* bir kategoridir. Astruc ile ilişkili auteurlük anlayışı ise tersine sinemanın belirli bir kullanımına dayanan kuralcı bir anlayıştır. Modern dönemdeki pek çok yönetmen modern sinemayı entelektüel, edebi, kişisel, hatta lirik öznel film-yapımıyla özdeşleştiren Austruc-tarzı anlayışın peşinden gitti ve katı anlatısal ve türsel modellerden sakınmaya çalıştı. Ancak savaş sonrası dönemde kendini yansıtma temel olarak auteurü sinemasal biçimlerin ve aynı zamanda da gerçekliğin nihai eleştirmeni ve ustası olarak gören Truffaut-tarzı eleştirel anlayışa dayandı. Kendini yansıtma auteurün bu araç (film) üzerine düşünmesi olarak anlaşıldığında, *eleştirel düşünce* haline geldi. Bu düşünceye göre filmin bireysel bir auteurü vardır ve bu auteurün gerçeklikle ve araçla eleştirel düşüncenin sinemada ortaya çıkardığı kendi kişisel ilişkisi vardır.

---

[12] Bazin, "De la politique des auteurs," *Cahiers du cinéma 70* (1957): 2-11.

[13] Robert Lachenay, "Petit journal intimate du cinéma," *Cahiers du cinéma 48* (Haziran 1955): 39.

Kendini Yansıtmanın Tarihsel Biçimleri

Kendini yansıtma işlemleri genellikle estetik geleneklerin yarattığı yanılsama etkilerini yok etmek için kullanılır. Sanatsal kendine gönderme yapmanın sonucu yapay olanın suni yapısını açıkça ortaya koymaktır. Bu çeşitli yollarla yapılabilir ve farklı amaçlara hizmet edebilir. Örneğin auteurün filmin içinde film üzerine sözlü yorumlar yaptığı daha açık ve doğrudan yollar vardır ve filmin bir türe, stile ya da belirli bir grup sanat yapıtına ait olarak kendi anlatısal ya da görsel düzenlenişiyle yansıtıldığı daha güç fark edilen ve gizli işlemler vardır. Ve auteur ya da filmle ilgili yalnızca dışsal bilginin bir filmin bütün filmi ya da bir bölümünü etkileyebilecek kendini yansıtıcı karakterini sağlayabildiği durumlar söz konusudur.

Eğer kendini yansıtmayı kurmacayı iptal etmenin ve yanılsama etkisini kırmanın bir biçimi olarak görürsek, bunun yalnızca kurmaca anlatının doğrudan bağlamıyla ilgili olarak olabileceğini anlarız. Bir öykünün kurmaca karakteri yalnızca kurmacanın kendi uylaşımlarının aracılık etmediği bir doğrudan iletişim kurma yoluyla iptal edilebilir. Yani kendine gönderme yapma kurmacanın dokusunda, izleyicinin kurmacanın estetik aygıtıyla doğrudan ilişki kurması yoluyla bir *delik* açar.

Kendini yansıtıcı işlemlerin nihai amacı yönetmen ile izleyici arasında doğrudan bir söylevsel ilişkiyi kurmaktır, ki bu sayede auteur yalnızca bir türün estetik kurallarına uygun olarak değil, aynı zamanda söz konusu sanat yapıtının yapılışına uygun olarak da kuralların kendileri *hakkında* da bir şeyler söyleyebilir. Ancak bu noktada bir ayrım yapmak gerekli görünüyor. Kendini yansıtma yalnızca bir teknik ya da teknikle bir oyun değildir. Modernist düşünce düzeltilmiş bir gerçeklik yanılsamasının bir kaynağı olarak yapay olanın eleştirisine kadar uzanır. Bu özeleştirel bilincin kaynağını 17. yüzyıl başında Avrupa edebiyatında ve tiyatrosunda aramak doğru görünüyor. Cervantes'in *Don Kişot*'unun anlatısındaki kendini yansıtma ile modern sinema arasında bir köprü kuran Robert Stam ile hemfikir olunabilir. Bu bağlantının başlıca yararı kurmaca yanılsamasının yalın bir ortaya konuşu olarak kendini yansıtma ile kurmaca yanılsamasını açığa çıkarma yoluyla gerçekliğin ahlaki bir eleştirisi olarak kendini yansıtma arasındaki bir ayrıma dayanmasıdır. Cervantes gerçekliğe *alternatif ve düzeltilmiş bir ahlaki evren* olarak kurmacayı keşfetti. Bu nedenle sanatın modern kendini yansıtıcı biçimleri asla gerçeklik yanılsamasıyla (trompe l'oeil) basit bir oyun değildir. Onlar her zaman gerçekliğin ahlaki hükümsüzlüğüne karşıt olarak yanılsamaların sanatsal yaratımının ahlaki geçerliliği ile ilgili eleştirel bir tutumun önemli bir unsuruna sahip olmuştur.

Bu eleştirel tutum kendini yansıtmanın sessiz sinemada, geç modern ve postmodern dönemdeki kullanımları arasındaki farklılık için temeldir. Geç modern dönemde kendini yansıtma basitçe kendine gönderme yapma anlamına gelir, ancak aynı zamanda da içinde gerçekleştiği *ortam* (film) karşısında temel bir eleştirel *yaklaşımdır*. Bu eleştirel tutum açık bir şekilde erken modernist sinema kadar postmodern sinemada da eksik olduğu halde, kendine gönderme yapma teknikleri sinema tarihinin başından sonunu burada ya da orada yüzeydedir.

Modern sinemanın gelişimini anlamak için modern ve postmodern kendini yansıtma arasında bir ayrım yapmaktan ziyade, kendini yansıtıcı tekniklerin erken modern ve geç modern kullanımları arasında bir ayrım yapmak önemli görünüyor. İlk ayrımla ilgili olarak, postmodern kendini yansıtıcı stratejiler gerçeklik yanılsamasıyla barok oyuna bir geri dönüş olarak düşünülebilir. Postmodern sanatsal düşüncede, sanatın ahlaki üstünlüğü fikri yok olur. Bu nedenle eğer bir postmodern yapıt kurmacanın dokusunu parçalıyorsa, kurmacayı gerçeklikle ilişkilendirmekten ziyade sadece başka bir kurmaca katmanını ortaya çıkarır. Bir sanat yapıtı, ardında yalnızca sınırsız bir geriye doğru giden diğer metinlerin olduğu bir metin olarak yansıtılır. Bu anlayışta modernist bir eleştirel tutuma yer yoktur.[14]

Geç modern sinemadaki kendine gönderme yapmaktan farklı olarak, erken modernizmde kendine gönderme yapma her zaman savunmacıdır. Sinemasal aracın sağladığı yeni olasılıklara yönelik çok güçlü bir heyecanı ifade eder. Sinemada kendini yansıtmanın ilk örnekleri arasında, en tipik ve yoğun olanları Buster Keaton'ın *Genç Sherlock* (*Sherlock Jr.*, 1927)[15] ve Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (*Chelovek s kino-apparatom* [*Man with the Movie Camera*], 1929) filmleri vardır. İki film de sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkileri inceler ve erken modern sinemanın öz-

[14] Bu nedenle Robert Stam'ın kendini yansıtmaya dair Brechtyen politik bağlanımı postmodern bir olgu olarak değerlendirmesine katılamıyorum (Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s. 9). Brecht, politik bağlanımı modernizmin ahlaki ciddiyetine bir tanıklık olan gerçek bir modernist yazardır. Onun *yabancılaştırma efekti* stratejisi kesinlikle izleyicinin dikkatini tiyatro sahnesinin 'ardında' ya da 'önünde' gizlenmiş olan toplumsal bir gerçekliğe yöneltmeyi hedefler. Dahası Brechtyen tiyatro yalnızca toplumsal gerçekliğe değil, aynı zamanda tiyatronun geleneklerine yönelik olarak da üst düzeyde eleştireldi.

[15] Buster Keaton'ın film-yapımıyla ilgili başka bir filmi daha vardır: yapımcılığını ve başrolünü kendisinin üstlendiği ve Edward Sedgwick'in yönettiği *The Cameraman* (1928). Bu filmde Buster Keaton bir haber kameramanını canlandırır. Muhtemelen bu film medyanın kendi konularını nasıl etkilediği ve hatta yarattığı sorusunun ilk kez temsil edilmesidir.

bilinçliliğinin önemli örnekleridir. Erken sinemada *Genç Sherlock* psikolojik ve kültürel içerimleri açısından film izleyiciliğinin belki de en derin ve karmaşık yorumudur. Bu film, film izlemenin etkileriyle okumanın etkilerini karşılaştırır ve sinemasal gerçeklik yanılsamasının pratik hayatta kitaplarda içeri olan kuramlardan nasıl daha etkili olduğunu gösterir. *Genç Sherlock* filmine göre sinemasal kurmaca sanal bir gerçekliktir ve izleyici gerçek ile sanal arasında kendi yerini alır. İzleyici düşlerini, isteklerini ve arzularını getirir ve film canlı olmayan deneyimin gücünü sağlar. İkisinin ilişkisinden hareketli görüntünün gücü doğar ve bu görüntü izleyicinin yaşamının gerçekliğini etkileme gücüne sahiptir. *Genç Sherlock*'ta kurmacanın açığa vurulması eleştirel değil, savunmacı bir jesttir. Her ne kadar düşlerde olduğu kadar ekrandaki kurmaca da gerçeklikten daha iyi ve daha güçlü görünse de, bu güç gerçeklikten gelir.

Erken sinemada öz-bilinçliliğin diğer önemli örneği olan Vertov'un *Kameralı Adam* filmi sinemayı sanatçının gelişkin bakışının aracı olarak gösterir. Vertov'un sunduğu yaratıcı 'auteur' Fellini'nin, Bergman'ın ya da Godard'ın filmlerinde yansıtılan auteurden çok farklıdır. Vertov'un kameralı adamı 'mekanik gözün,' makinenin kendisinin entelektüel bir uzantısıdır. Vertov'un kamerası bir dolmakalem olmadığı için, auteurün kendini ifade etmesine hizmet eden bir araç değildir. Tersine, 'kameralı adam' kendi özerkliğinden vazgeçmeli ve 'kamera-gözün' doğal görünüşten daha mükemmel görüş sağlayan üstünlüğünü kabul etmelidir. Kamera onun kendi içsel imgelemini ifade etmesine değil, gerçek yaşamı yakalamasına yardım eder. "Özgürleşmiş ve mükemmel makine ile kontrol eden, gözetip denetleyen ve hesaplayan insanın stratejik aklını birleştiren bu çalışmanın bir sonucu olarak, en yaygın olan şeylerin bile temsili alışılmamış bir tazeliğini elde eder ve böylece daha ilginç hale gelir."[16] Vertov'da şimdiye dek yalnızca öznel temsil için ulaşılabilir olan yaşamın nesnel olarak kaydı lehine, yönetmenin öznelliğinin sona ermesi fikrine yönelik temel olarak iyimser bir tavır vardır.

Hem *Genç Sherlock* hem de *Kameralı Adam*'da kendini yansıtma izleyici ile araç (film) arasında aracın 'kullanıcısı' olan *auteurü* baypas eden bir araç olarak doğrudan bir ilişki kurmak için kullanıldı. *Genç Sherlock*'ta film izleyicinin gerçekliği daha iyi ve kendi amaçlarına daha uygun hale getirmek için kullandığı bir araç olarak ortaya çıkar. Bu sistemde auteure yer yoktur. Vertov'un filminde auteur temel olarak teçhizatın bir uzantısıdır ve bu fikir yönetmenin düşüncesine alan bırakmaz. İki filmde de sinema bir auteurün yarattığı bir sanat yapıtından ziyade *anonim bir teknolojik araç* olarak ortaya çıkar.

---

[16] Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets* (Paris: Cahiers du cinéma, 1972), s. 32.

Eleştirel Kendini Yansıtmanın Ortaya Çıkışı: Bergman'ın *Zindan* Filmi

Savaş sonrası modernist kendini yansıtma ise tersine sinemada bireysel bir özne olarak 'auteurün doğuşu' ile yakından ilişkilidir. Burada kendini yansıtma auteurün araç ve gerçeklik üzerine kişisel düşüncesi olarak anlaşılır.

Auteurün filmin merkezinde olduğu anlayışı 1950'ler boyunca ve yeterince ilginç bir biçimde Avrupa dışında da filmlerde birçok biçimde ortaya çıkar. Bu dönemde auteurlük düşüncesinin şu ya da bu biçimde ortaya çıktığı Hollywood film-yapımında birden fazla örnek vardır. Onlardan sadece dört tanesini; Billy Wilder'in *Sunset Bulvarı* (*Sunset Boulevard,* 1950), Nicholas Ray'in *Tehlike İşareti* (*In a Lonely Place,* 1950), Stanley Donen ve Gene Kelly'nin *Yağmurda Şarkı* (*Singin' in the Rain,* 1952) ve Hitchcock'un *Lekeli Adam* (*The Wrong Man,* 1955) filmlerini örnek verebiliriz. Bu filmler film-yapımını tarafsız bir aygıttan ya da sadece teknolojik bir aygıttan ziyade insan ilişkilerinin belirli bir alanı olarak gösterdikleri için yenidir. Bu nedenle belirli açılardan aracın kendisinin karşısında eleştirel bir tutum da ortaya çıkar.

Bu şekilde kavrandığında modernist eleştirel kendini yansıtmanın ilk örneği senaryo yazarı ve yönetmen olarak Bergman'ın ilk tamamen bağımsız filmi *Zindan*'dır (1948, Mart 1949'da gösterime girdi). Bu film modern kendini yansıtmayı Avrupa sinemasına modernizmden en az on yıl ve eleştirel auteurlük anlayışından yedi yıl önce getirmiştir.

Zindan modern dönemde bile çok nadir karşılaşılacak olan hayli karmaşık bir kendine gönderme yapma yapısını sunar. Bu film ya birbiri içine gömülü ya da birbirine gönderme yapan farklı anlatılardan oluşur. Film jenerik yazılarından önce oldukça uzun bir girişle (on dakika) başlar. Jenerik bile oldukça alışılmamıştır, çünkü yazılı değildir, başlangıç sahnelerinden bahseden bir dış-sesle anlatılır: "Bu noktada başlayan filmin başını izlediniz. Aralık ayındayız, gün ortası; insanlar telaş içinde. Filmin adı *Zindan.*" Bergman'ın çözümünün özellikle önemli olmasının nedeni, açıklama sırasında zaten bir filmin yapımını izleyebiliyor oluşumuzdur. Yapılan filmin, hatta adının neyle ilgili olduğuna dair bir ipucuna sahip olmadığımız için, bu yorum hemen iki filmin (girişte izlenen film ve *Zindan* adlı film) aynı olduğunu ve Bergman'ın kendi filmini yapışını anlattığını akla getirir. Aynısını on dört yıl sonra Fellin *8½*'ta ya da Wajda *Her Şey Satılık*'ta (1969) yapacaktır. Ancak daha sonra bu iki filmin aynı film olmadığı netleşir; filmdeki yönetmen Bergman ile aynı yönetmen değildir.

Ancak bu yalnızca filmin sonunda ortaya çıkar. Gerçek auteur Bergman başlangıçta bu yönde adım attığı halde, *kurmaca auteure* metaforik kendine gönderme yapma filmin sonuna kalır. İki film açıklama içinde bu tarzda ilişkili olduğu için, izleyicinin bu iki filmi eşitleme olasılığını düşünmekten başka çaresi yoktur ve yanıtlanması gereken sorulardan biri şudur: gerçek ve kurmaca auteurler arasındaki ilişki nedir?

Filmin olay örgüsü yaşlı bir adamın bir filmin yapıldığı bir stüdyoya gelmesiyle başlar. Onun filmin yönetmeni Martin'in eski matematik öğretmeni olduğu ortaya çıkar. Yaşlı adam geldiğinde Martin öğle yemeği arası için çekimleri durdurur. Yemekte, kısa bir süre akıl hastanesinde kaldığını öğrendiğimiz yaşlı adam kendi film projesini anlatır. Onun kuramına göre cehennem yeryüzündedir ve gündelik yaşamlarında insanların kendilerini rahat hissetmesini sağlayan şeytanın faaliyetidir. Kötü yeryüzünü fethetmiştir ve Martin'in yapmayı istediği film budur. Bir sonraki sahnede yönetmen bu öyküyü arkadaşları olan gazeteci Thomas'a ve karısı Sofia'ya anlatır. Yeryüzündeki cehennem hakkındaki konuşma Thomas'a bir süre önce tanıştığı ve röportaj yaptığı bir fahişenin öyküsünü hatırlatır. Böyle bir film için bunun güzel bir konu olduğunu düşünür. Kızla ilgili yazdığı öyküyü sesli olarak okumaya başlar, bunun ardından Martin şu sonuca varır: "Bunda hakkında film yapacak hiçbir şey yok." Başlangıcın sonra erdiği ve jeneriğin ve yönetmenin düşüncesinin ortaya çıktığı yer burasıdır. Bunun ardından gelen filmin ikinci bölümü Thomas ve Sofia'nın evlilik krizlerinin öyküsünün mutlu sonuyla iç içe dokunan fahişe Birgitta Carolina'nın trajik öyküsüdür. İki öykü hattının sona ermesinden (Birgitta Carolina intihar eder, Thomas ve Sofia yeniden bir araya gelir) sonra, yaşlı öğretmenin yeryüzündeki cehennem hakkındaki bir film düşüncesiyle ilgili düşüncesini duymak için yönetmen ile yeniden buluştuğu stüdyoya döneriz. Martin ona böylesi bir filmi yapmanın imkansız olduğunu, çünkü insanın bir filmi izleyicide endişeyi tahrik edecek sorularla bitiremeyeceğini söyler.

Yalnızca bu noktada filmdeki referansların bütün karmaşık sistemi netleşir. Ne hakkında olduğunu bilmediğimiz bir film yapılır. Bu, bir adamın yönetmen için olası bir konuyla ilgili bir fikri ortaya atmasını ve yönetmenin bir filmin bu konuya dayanıp dayanamayacağını düşünmesini sağlar. Bu fikir Thomas'ın bu temanın güzel bir örneği olduğunu düşündüğü bir öyküyü hatırlamasına ve Martin'in bunun bir film için iyi bir konu olmadığına inanmasına neden olur. Daha sonra Bergman devreye girer ve izleyiciye *filminin* başladığı yerin burası olduğunu söyler. Bu noktada dört filmden bahsediyoruz: (1) Martin'in filmi, (2) yaşlı

adamın film fikri, (3) Thomas'ın bir filme uygun olası konu olarak öyküsü ve son olarak (4) Bergman'ın filmi. Dördüncü film olan *Zindan*'ın yaşlı adamın (ikinci film) tezini tarif ettiği düşünülen üçüncü filmin (Thomas'ın öyküsü) devamından ve Martin'in karar vermeye çalıştığının (birinci film) yapılabilirliği ile ilgili olmasından başka bir şey olmadığı ortaya çıkar. Son tahlilde Bergman kendisine göre yaşlı adamın tezinin bir örneği olan Thomas'ın fikrini uygular. Bir röportajda *Zindan* hakkında konuşan Bergman kelimesi kelimesine filmdeki öğretmenin söylediğini tekrarlar: "Bence cehennem her zaman en anlamlı mekan türü olmuştur; ancak bunun asla yeryüzünden başka bir yerde olduğunu düşünmedim. Cehennemi yeryüzündeki insanlar yaratır."[17]

Başlangıcın ve ana öykünün farklı parçaları birbirlerini ilişki kurarak anlatırlar. Yaşlı adamın fikrini yapılmakta olan film tetikler; Thomas'ın Birgitta Carolina'nın öyküsünü anlatmasına yaşlı adamın fikri yol açar ve filmin geri kalanına Thomas'ın önerdiği öykü hattı neden olur. Bu metaforik bir düşünce, film içinde olanak sağlamak zorunda olduğumuz bir tür 'iç içe kutular'[18] (mise en abîme) değil, daha ziyade çağrışımsal göndermelerin bir 'zincirleme reaksiyonudur': yaşlı adam Martin'in filmine gönderme yapar, Thomas yaşlı adamın fikrinden bahseder ve bundan sonra film Thomas'ın öyküsünü anlatır. Bu zincirleme reaksiyon bütün sistemi bir dairenin içine kapatan son kendini yansıtıcı jeste götürür, bu sayede Martin yaşlı adama fikrinin gerçekleştirilmesinin olanaksız olduğunu söyler. Ancak zaten yaşlı adamın fikrinin gerçekleştirilmesinin ve Thomas'ın öyküsünün bir devamı olan Bergman'ın öyküsünün zaten sonundayızdır. İzleyicinin çekim sahnelerinin kendine gönderme olamayacağını bu noktada anlar. Martin yaşlı adamın fikrini reddettiği için, aslında izleyicinin henüz izlemiş olduğu türden bir filmin imkansız olduğunu düşünür, bu nedenle o bu filmde *Zindan*'ı çekiyor olamaz ve onun karakteri Bergman ile özdeşleştirilemez. Martin'in başlangıçta ve sonda reddetmeyi sürdürdüğü, aslında Bergman'ın filmi *Zindan*'dan başka bir şey değildir. Yaşlı adama yanıt verirken Martin sanki Thomas'ın kadının öyküsüne dair yorumuyla ilgili önerisini kabul etmiş gibi Birgitta'dan bahseder ve onunla ya da yeryüzündeki cehennemle ilgili bir filmin yapılamayacağını tekrarlar. Konuşmaları bittiğinde, stüdyodaki ışıklar kararır ve filmin sonu da budur.

Zindan'ı yapan Martin değildir, aksine *Zindan*, *Zindan* gibi bir filmin imkansız olduğunu düşünen Martin'i içerir. Martin,

---

[17] *Bergman on Bergman*, s. 40.

[18] Fransız edebiyat kuramının bu terimi, bir sanat yapıtının küçük bir parçasının bütünün yapısını yansıttığı yapılara gönderme yapar ve bu nedenle onun bir metaforu olarak değerlendirilebilir.

Bergman ile özdeşleştirilemez, ancak onun bu filmdeki varlığı Bergman'ın kendi *öteki beni* ile ilgili içsel tartışmasını temsil eder. Kurmaca auteur filmin başında takdim edilen gerçek auteurün eleştirel *antitezidir*. Bu filmde Bergman, tıpkı Fellini ve Wajda'nın on üç yıl sonra yapacağı gibi, film-yapımıyla ilgili kuşkularını ve daha genel bir anlamda modern sanatın en derin paradoksunu ifade eder. Martin kuralcı beklentileri (ne tür öykülerin anlatılabileceğini ve anlatılamayacağını, bir filmin nasıl sona ermesi *gerektiğini*) formüle ederken, içinde konuştuğu bu filmi geçerli olduğunu düşündüğü estetik kurallara karşı gelen bir şey olarak tanımlar. Bergman bu kural yıkıcı tutumu çok bilinçli bir şekilde gösterdi. Filminin yapımını şöyle ilan etti: "Bu filmin yapımcıların dediği gibi rahatlatıcı bir sona sahip olmasını istemiyorum. Ben nasılsam öyle kaygılı ve meraklı görünmesini istiyorum ve amacım diğer insanları da kaygılı ve meraklı hale getirmek."[19] Sonuç olarak bu filmde açıklanan kurallara göre bu film uygun bir sanat yapıtı değildir. Ya da başka bir şeydir, ancak o zaman da izleyicinin izlemiş olduğu, görüldüğü gibi değildir: 'Yeryüzündeki cehennemin' bir temsili. Bu çatışma yalnızca yeni estetik kuralların ortaya konmasıyla çözülebilir.

Bergman'ın bu filmde – kariyerinde ilk kez tam yönetmen kontrolünü gerçekleştirmiş olduğu konusunda – sorduğu soru şudur: bu film *kendi tarzımda* filmler yapma olanağı olacak mıdır? Bergman'ın aynı zamanda savaş sonrası modern sinemada kendi türünde bir ilk olan ilk kendine gönderme yapan filmi, şaşırtıcı bir şekilde modernist paradoksun net bir formülasyonudur: aynı anda olanaklı ve imkansız olan bir sanat yapıtı. Bu sanat yapıtı gördüğümüz gibi olanaklıdır, ancak sorgulanamaz ahlaki değerlere bağlı klasik estetik değerler açısından imkansızdır.[20] Bergman film-yapım sürecini bir filmin nasıl yapıldığını göstermek ya da kendisinin Kelly veya Hitchcock kadar başarılı bir auteur olarak reklamını yapmak için değil, ancak klasik estetik kurallar içindeki belirsizliği ortaya koymak için bir arka plan olarak kullanır. Bu film

---

[19] Aktaran John Dönner, *Ingmar Bergman* (Paris: Seghers, 1970), s. 27.

[20] Bu Magritte'in "*Bu pipo bir pipo değildir*" adlı resminde bulunan negatif kendine gönderme yapmaya çok benzer. Magritte'in resmi bir piponun gerçekçi bir temsili olarak bir sanat yapıtıdır. Ancak bir sanat yapıtı, bir piponun estetik geleneklere uygun bir temsil olarak bu resim piponun 'özüne" katılmak olarak düşünülmelidir, bu nedenle belirli bir açıdan bu bir pipodur. Ancak resim açık bir şekilde bunun bir pipo olmadığını, sadece bir sanat yapıtı olduğunu söyler. Eğer şu ya da bu şekilde bu bir pipo değilse, bir piponun estetik bir temsili de olamaz. O hale bu bir sanat yapıtı değildir. O zaman nedir? *Bu bir pipo değildir*'in bir analizi için bkz. Michel Foucault, "*Ceci n'est pas une pipe*," *Anhaeneum* 1, no. 4 (1993), ss. 158-159.

artık sinemanın gücüyle ilgili değil, *sinemanın gücüyle ilgili şüpheler hakkındadır.*

Zindan'ı gerçekten modernist bir kendini yansıtan film olarak kabul etmek için, kendine gönderme yapan jestlerin iki araçla başarıldığını vurgulamak önemlidir: bunlar ya yönetmenin yorumlarıdır (yönetmen ya dış-sesle temsil edilir ya da bir karakterde kişileşir) ya da anlatının kendine gönderme yapan işlemleriyle ima edilir. Yönetmenin öznel kendine gönderme yapması ile anlatının kendine gönderme yapması erken modern kendini yansıtan biçimlerde bulunamayacak iki önemli karakteristiktir. Birincisi benim sinemada 'auteurün doğuşu' dediğimin sonucudur; ikincisi etkisi 1940'ların sonunda sinemada etkili olmaya başlayan 20. yüzyıl modern edebiyatının bir etkisidir. İkisi de kendini yansıtıcı işlemlerde eleştirel tutumun ortaya çıkmasına katkıda bulunmuşlardır. Birincisini tartışmış bulunuyoruz; şimdi de kısaca ikincisine dönelim.

Kendini Yansıtma ve Soyutlama: Modern Sinema ve Yeni Roman

Yeni roman (*le nouveau roman*) modern sinemanın gelişiminde çok önemli bir rol oynadı. 1950'lerde edebiyattaki bazı temel anlatı ilkelerini belirledi ve bunlar daha sonra Fransa'da ve başka yerlerde modern sinema tarafından yaygın olarak uygulandı.

Yeni roman ile modern sinema arasındaki ilişkiler çoktur. En göze çarpanı olan tarihsel ilişkilerle başlarsak, bu akımın iki önemli yazarı Alain Robbe-Grillet ve Marguerite Duras 1960'ların başından itibaren modern sinemanın örnek auteurleri oldular. Robbe-Grillet ayrıca *yeni romanın* başlıca kuramcısıydı ve kuramsal yazılarında sürekli olarak edebi yapıtlarında geliştirdiği yöntemleri kendi film-yapımı pratiğinde kullandı. Dahası Alain Resnais'in ilk üç filmi önde gelen *yeni roman* yazarlarının edebi malzemesine dayanıyordu: Marguerite Duras'nın *Hiroşima Sevgilim* (1959), Alain Robbe-Grillet'nin *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961) ve Jean Cayrol'un *Muriel* (1963) adlı metinleri. Bununla birlikte modern sinema ile *yeni roman* arasındaki ilişkilere farklı bir açıdan da yaklaşılabilir. *Yeni romanın* anlatı anlayışının başlangıçta sinemanın kendisinden etkilendiği öne sürülebilir.

Daha 1954'te, yani modern sinemanın ortaya çıkmasından ve Robbe-Grillet'nin sinemaya yönelmesinden önce yazdığı denemelerden birinde Roland Barthes, Robbe-Grillet'nin sahneleri ve nesneleri tanımlama tekniğinin temel olarak sinemasal bir

bakışla ilişkilendirilebileceğini belirtti.[21] Robbe-Grillet tanımlamayı katı bir şekilde dünyanın görsel yüzeyiyle sınırlar ve bu da sinemadan bilinen metinsel çözümleri gösterir. Örneğin *Silgiler*'de (*Les gommes*, 1953) yazar odanın bir bölümünü oturan ve pencereden dışarı bakan hareketsiz bir adamın bakış açısından tanımlar ve bu sahnede tıpkı filmi izlemede olduğu gibi pencerenin önünde pan yapılır. Barthes, Robbe-Grillet'nin mekanı işleme tarzını "görsel refleksler alanında ortaya çıkan devrimci sinemaya" atfeder. Barthes'ın tanımlamasına göre *yeni roman* edebiyatta bir *sinemasal soyutlamayı* gerçekleştirir.

Barthes *yeni romanın* görüş ve tanımlama arasındaki ilişkiyle ilgilenme tarzının sinemasal kökenlerini kabul ederken haklıdır, ancak bu sadece tek-yönlü bir etki değildir. *Yeni roman* 1940'larda edebiyatta ortaya çıkan ve 'sinemasal' denebilecek belirgin bir fenomenolojik yaklaşımın ürünüydü. Ancak bir sonraki on yılda bu zeminlerde ortaya çıkan anlatı ilkeleri modern sinemanın gelişimiyle ilişkili olarak da üst düzeyde etkili oldu. *Yeni roman* modern sinemanın gelişmesinde bir aracı ya da katalizör işlevi gördü. *Yeni roman* stilinin oluşmasında belirgin bir sinemasal yaklaşım etkili oldu, ancak karşılığında da *yeni roman* sinemanın *kendi* modernist yaklaşımını geliştirmesine yardım etti. Eğer Jean-Marie Straub'un "sinema *yeni romanı* da türetmiştir" görüşünü kabul edersek, aynı zeminlerde "*yeni roman* da modern sinemayı türetmiştir" görüşünü eklememiz gerekir.[22]

Edebi anlatım ve modern sinemasal biçim *yeni roman* döneminde el ele gitti. Godard'ın Fransız yazar Régis Bastide üzerine yorumu bu dönemde edebiyat ve sinemanın ne kadar yakın ilişkide olduğunu gösterir: "Sinema onun yalnızca edebiyatın alanına özgü olduğunu düşündüğü şeyleri ifade etmeyi başarır, ancak onun bir yazar olarak karşı karşıya olduğu sorunların tümü onlara hitap bile edilmeksizin sinema tarafından çözülmüştür."[23] Romanın o sorunlarının sinemayla ilgili oluşunda *Hiroşima Sevgilim*'in önemini gören Pierre Kast'ın dediği gibi: "Romanın kompozisyon kurallarını kullanan birçok film izledik. *Hiroşima Sevgilim* bunun çok ötesindedir. Burada edebi anlatımın özündeyiz."[24] Kast'ın sinemanın anlatımından değil, edebi

---

[21] Roland Barthes, "Litérature objective," *Essaies critiques* içinde (Paris: Éditions du Seuil, 1964).

[22] Jean Marie Straub, "Questions aux romanciers ayant écrit pour le cinéma," *Cahiers du cinéma 185* (Aralık 1966): 123- 124.

[23] Domarchi ve diğerleri, "Hiroshima, Notre amour," içinde, s. 9.

[24] A.g.e.

anlatımdan bahsetmesi önemlidir ve bu da iki sanat dalının edebi anlatımın 'özünün' Kast tarafından bir filmde keşfedilebilmesi noktasına kadar bir ve aynı olarak düşünüldüğünü gösterir.

Barthes'ın yorumunun başlıca vurgusu Robbe-Grillet'nin stilinin soyut karakteri üzerinedir. Bu stilin birçok yanı tek bir işleyişe indirgenebilir. Robbe-Grillet geleneksel bir hümanist yaklaşımı mekanın ve karakterin temsilinin tanımlanışından çıkarır:

> O dünyayı günah çıkaran papazın, doktorun ya da Tanrının gözlerinden görmeyi (hepsi de klasik romancının anlamlı hipotezleridir) değil, ama kentte dehşet verici manzaradan başka ufku, gözlerininkinden başka gücü olmayarak yürüyen insanın gözlerinden görmeyi öğretir.[25]

Başka bir deyişle, Robbe-Grillet'nin eserleri insan ile çevre arasındaki ilişkiyi doğrudan görsel temasa bilinçli bir indirgemenin ürünüdür. Mekanın bölümlerinin tecrit olması, zamanın mekanlaştırılması ve daireselliği ve psikolojik tanımlamanın olmayışı, Robbe-Grillet'nin doğrudan optik uygunluğu olmayan bir şeyi temsil etmeyi reddetmesinin sonucudur. Robbe-Grillet'nin evreninde ortaya çıkan her şeyin optik bir varlığı vardır ve bundan başkası söz konusu değildir. Sinemasal referansın kullanılmasının başlıca nedeni budur. Bu radikal indirgemecilik homojen bir mekansal yüzeyi, içinde nesnelerin ve insanların tanımlandığı tek boyutu yaratır. Bu nedenle onun stilinin en önemli yanı onun tanımlamayı işleme tarzıdır. Robbe-Grillet'nin tanımlamasının doğruluğu gerçekçi bir yazarın doğruluğu değildir. Robbe-Grillet'nin tanımlaması imalı değildir: hiçbir şey nesnenin optik olarak tanımlanmasının akla getirdiğinden başka bir anlama gelmez. Barthes'in söylediği gibi: "Robbe-Grillet'nin eserleri bahanesizdir, ne katmanı ne de derinliği vardır: nesnenin yüzeyinde kalır ve şu ya da bu niteliğe ayrıcalık tanımaksızın bu yüzey üzerinde ilerler: bu şiirsel yazının zıttıdır." Barthes bu tarzda yazmanın köklerinin yeni bir konu ve hareket yapısına dayanmasında olduğu sonucuna varır: "Bu ne Freudyen ne de Newtoncu evrene benzer: insan çağdaş bilim ve sanattan ortaya çıkan zihinsel bir kompleksi yeni fizik ve sinema olarak düşünmek zorundadır."[26]

1955 ve 1963 arasında yazdığı kısa metinde[27] Robbe-Grillet *yeni romanın* temel kuramsal yanlarını geliştirdi. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde Robbe-Grillet kuramını Barthes ile

---

[25] Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, s. 43.

[26] Barthes, *Oeuvres completes*, alıntılar s. 33, 42.

[27] Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, s. 11.

aynı çizgide oluşturur, ancak onun yaklaşımı kendi yazma stilinin *kendini yansıtıcı* yanlarını öne çıkarır. Robbe-Grillet'in yazıları ile Barthes'in eleştirel izlenimlerini yan yana koyunca, *yeni romanın* anlatı tekniği ve stilinin ikili özelliği (soyutlama ve kendini yansıtma) çarpıcıdır.

Robbe-Grillet odak olarak kendini yansıtma ile öykü anlatımını karşılaştırır. Öykü anlatma (storytelling) ve yazı (*écriture*) arasında ayrım yapar. Robbe-Grillet yeni romanın romanda öykü anlatma ve yazı yazma tarzı arasındaki önceliği tersine çevirir. Öykülerin romanlardan asla kaybolmayacağını, ancak onların anlatılma tarzının geleneksel anlatıdan temel olarak farklı olacağını öngörür. Öykü anlatımının gelenekleri okuyuculara okuduklarının arkasındaki 'gerçekliği' tanımasında yardımcı olur. Ancak Robbe-Grillet sanatın bir gerçek-yaşam modelinin bir taklidi olmadığını öne sürer: tersine sanat katıksız yaratımdır. Başka bir deyişle, edebiyat metnin bir arka plan gerçekliğine gönderme yapan bir imgeden bağımsız hale geldiği *bir model hakkında yazmaktır*. Yeni romanda 'yazmak,' yani anlatı enformasyonunun bir yazar tarafından organize edilmesinin yeni ve özgün yolu temel ilkedir ve temsilin başka bir önemi yoktur. Bu nedenle öykü anlatımı *yazının* yalnızca ikincil bir işlevidir. Romandaki her şey yazarın yaratımıdır ve bu nedenle bütün öyküler fantezinin bir yaratımı olarak ortaya çıkarlar. Modern romanlar bunu dikkate alırlar ve bundan dolayı yaratım, imgelem ve zihinsel işlemlerin farklı biçimleri olay örgüsünün temel konusu haline gelir. Romanın merkezi unsuru anlattığı öykü değil, bu öyküyü anlatan metni yaratmak için kullanılan zihinsel işlemlerdir. Robbe-Grillet "Anlatmak açık bir şekilde imkansız hale gelmiştir" der. Bu, öykünün tamamen yok oluşu değil, "öyküde kesinliğin, istikrarın ve masumiyetin olmaması,"[28] başka bir deyişle model ile temsil arasında doğrudan ve açık ilişki olmaması anlamına gelir. *Yeni roman* yazarı öykülerin kesinliğinin ve birliğinin artık yeniden üretilemeyeceğini hisseder. Yazar bilgili bir analizciden ziyade dışardan bir gözlemciye ait olan bir bakış açısı edinmelidir. Bu nedenle öykü anlatımı anlattığı öyküden ve gerçeklik içinde temsil etmeye çalıştığı modelden ziyade onun yazılma tarzına bağlıdır. Artık öykünün ardında kendi tutarlılığının kaynağı olarak güvenli bir arka plan yoktur. Tutarlılık yazı (*écriture*) ile sağlanır. Öykülerin farklı çelişkili unsurları yalnızca *yazı* boyutunda tutarlı bir bütün uygun hale gelebilir. Bu tutarlı bütün yazarın farklı teknikleri bütünleştirme tarzıdır. Modern

[28] Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, alıntılar s. 31,32.

roman temel olarak kendini yansıtıcıdır, çünkü olay örgüsü unsurlarının tek göndergesi, içinde kendisinin yazıldığı yapıdır.

Aynı dönemde, yani 1950'lerin ortasında *Cahiers du cinéma* eleştirmenlerinin ilan ettiği mizansenin merkezi önemi ile *yazıya* verilen büyük önem arasındaki koşutluk kolayca dikkat çeker. Bu iki kategori sinema ve edebiyatta benzer düşünceler olarak doğdu. Bunlar yaratıcının zihinsel etkinliğinin nesnelerin ve varlıkların düzenlenişinin yaratıcının farklı eserlerinin özelliği olacak şekilde tercüme edilen metinsel ya da sinemasal imzasını ifade ederler. İki durumda da öykü anlatımı reddedilmez ve türün geleneklerine yaratıcı ve kendini yansıtıcı müdahale öne çıkar. Açık bir şekilde Robbe-Grillet yaratıcının kimliği sorununa vurgu yapmamıştır, oysa Truffaut için bu temel bir meseleydi. Truffaut'ya göre 'yaratıcı yönetmenler politikası'nda mizansen filmin farklı unsurlarının organize edildiği ve bir auteurün kendi kişiliğinin kendini gösterebileceği tek boyuttur.

Kendini yansıtıcı öykü anlatımının yanında *yeni romanın* diğer önemli yanı karakterlerin rolüyle ilgilidir. Türün geleneksel kurallarına göre, bir romanın karakterleri psikolojik özelliklerin yanı sıra uygun isimleri, yaşam öyküleri ve meslekleri olan somut bireyler olmalıdır. Yaptıklarını bu özellikler belirleyecektir. Robbe-Grillet modern edebiyatta karakterlerin kendi geleneksel toplumsal ve kültürel belirleyenlerinden koparılmasının gerektiğini öne sürer. Robbe-Grillet şöyle sorar: neden birisi bu kategorilerin tümünün ya da bazılarının dışına düşmeyi tercih etmesin; bir aptal, terk edilmiş bir çocuk, hiçbir şey yapmayan ve yaşamda hiçbir şey istemeyen biri olmasın? İyi yazılmış karakterlerin olduğu romanlar yeni hiçbir şey yaratamazlar. Onlar yalnızca prefabrike kuklaları sunarlar. Bu tarz roman bireyin yetersiz bir taklidinin yaygın olduğu geçmişe aittir. Bunun nedeni temel bir şüphedir:

> Günümüzde dünyamız kendisine dair daha az kesindir. Belki daha mütevazıdır, çünkü kişiliğin her şeye gücü yetmesinden vazgeçmiştir, ancak aynı zamanda daha hırslıdır, çünkü kişiliğin ötesine bakmaktadır. 'İnsana' dair benzeri olmayan kült yerini daha genel ve daha az insan merkezli görüşe bıraktı. Roman en iyi desteği olan kahramanı kaybettiği için sendelemiş görünüyor.[29]

İnsan Robert Bresson'un 1950 ile 1958 arasındaki aynı dönemde geliştirdiği 'modeller'kuramında karakter temsilinin bu ilkelerini hemen tanıyabilir.[30] Bu anlayış Robbe-Grillet'nin *yeni*

---

[29] Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, s. 28.

[30] Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (Paris: Gallimard, 1975).

romanla ilgili yazdıklarıyla mükemmel uyum içindedir: ifade etmek için psikolojik motivasyonu, kişisel geçmişi, tarihi, ailesi, isimleri ve duyguları ya da motivasyonu olmayan karakterler.

Bahsetmemiz gereken üçüncü yan zamanın kullanımıdır. Robbe-Grillet 1963'te kendi filmini tamamladıktan hemen sonra yazdığı kısa bir yazıda modern anlatıda zamanın oluşumuyla ilgili düşüncelerini açıklar. Bu yazısında artık modern romandaki ve modern sinemadaki anlatı arasında ayrım yapmaz. Bu iki alan arasında köprü kuran çok önemli auteurlerden biri olarak ikisini bir ve aynı evrene ait olarak görür. Örneklerini ve referanslarını bir edebiyattan bir sinemadan alır, ancak sinemayı modern anlatının ilkelerini gerçekleştirmede edebiyattan daha kapasiteli bir araç olarak değerlendirir. Sinemanın modern yazarlar için cazibesi sinemanın "öznelliğin ve imgelemin alanındaki" potansiyellerinde gizlidir. Sinema gerçeklik ile imgelem arasındaki ayrımı tamamen kaldırabilir. Bunun nedeni filmin her şeyi şimdiki zamana yerleştirmesi ve böylece nesnel zamanı yok etmesidir.

Filmin geçtiği evren karakteristik olarak belleğe gönderme yapmayı olanaksızlaştıran sürekli bir şimdiki zaman evrenidir. Bu geçmişi olmayan, her an kendine yeterli ve kendisini adım adım yok eden bir dünyadır... Gördüğümüz imgelerin ve duyduğumuz sözcüklerin ötesinde gerçeklik yoktur. Bu nedenle modern sanat yapıtının süresi hiçbir biçimde bir öykünün bir özeti, daha uzun ve 'daha gerçek' bir sürenin yoğunlaştırılması değildir. Tersine iki süre arasında tam bir özdeşlik vardır.[31]

Başka bir deyişle, modern anlatı sözde 'gerçek' bir zaman süresini sunmaz ya da en azından anlatı sürecinin ürünü olarak yaşanan zamandan bağımsız değildir. Modern bir anlatının işlediği tek zaman izleyicinin filmi izlerken ya da romanı okurken yaşadığı zamandır. Bu yolla modern sinema doğru ile yanlış, geçmiş ve şimdi, gerçek ve hayali arasındaki ayrımları yok edebilir. Modern film anlatımdan bağımsız bir süreç olarak zamandan tamamen yoksun zihinsel yapılar yaratabilir. Modern sinemada varolan tek geçicilik filmin *kendi zamanıyla* ilişkilidir, bu neden Robbe-Grillet filmdeki tek önemli karakterin izleyici olduğunu iddia eder. "*İzleyicinin hayal ettiği* öykü *izleyicinin aklında* gelişir." Bir anlatıdaki öykünün anlatı sürecinden başka bir gerçekliği yoktur. Modern anlatının tek referansı anlatının kendisidir. Robbe-Grillet'ye göre "modern anlatıların kahramanı zamandır."[32] Ancak

[31] Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, s. 128, 131.

[32] Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, alıntılar s. 132, 133.

bu 'geçiciliğin olmadığı,' dairesel, spiral ve çelişkili bir zamandır. Robbe-Grillet zamanın artık bir kişinin kaderinin kendi gerçekleştirmesi boyutu olmadığını öne sürer; zaman temsil edilen aksiyon ya da olaylardan bağımsızdır.[33] Robbe-Grillet'nin referansları kuşkusuz kendi filmleri ve Alain Resnais için senaryosunu yazdığı *Geçen Yıl Marienbad'da*'dır. Aşağıda modern film biçimlerini daha ayrıntılı olarak tartışırken öne süreceğim gibi, Robbe-Grillet'nin modern anlatımla ilgili görüşlerini *yeni romanla* yakın bir ilişkisi olanlar kadar diğer filmlerle ilgili olarak da geçerli kabul edebiliriz. Dahası anlatımın kurmaca zamanı ile film izlemenin ampirik zamanı arasındaki özbilinçli bölünme önemli ayrımlar yapabileceğimiz hatlar boyunca modern sinemanın en temel işlemlerinden biridir.

[33] Burada Deleuzecu modern sinema anlayışının köklerinin birçok yönden Robbe-Grillet'nin düşüncelerinde olduğunu söyleyebiliriz; Deleuze için modern sinemanın özü aynı zamanda zaman ile fiziksel aksiyonun bağlantısızlığıdır. Deleuze bu nedenle 'doğrudan zaman imgesinin' sinemada ortaya çıkabileceğini öne sürer.

: 13 :
TEATRALİN GERİ DÖNÜŞÜ

Sanatsal bağımsızlığı elde etme itkisi nedeniyle teatral etkiyle mücadele sanat filmi yönetmenlerinin en eski kampanyalarından biri olmuştur. 'Gerçek film sanatçısı' sinemada teatralliği sinemanın kendi estetik niteliklerinin antitezi olarak değerlendirdi.[1] Bununla birlikte tiyatronun sinemada tamamen yok edilememesinin ve savaş sonrası modernizminin yeniden teatrallikle yüzleşmek zorunda kalmasının iki temel nedeni vardı.

Teatralliğin geri dönüşünün bir açık nedeni senkronik sesin ortaya çıkmasıydı. Sesli oyuncuları oynatmak için en açık referans tiyatroydu. Birçok yazar tiyatronun 'geri dönüşünde' büyük bir tehlike gördü. 1928 tarihli *Close Up*'ta Jean Lenauer'in kaygısını okuyabiliriz: "Birkaç ay önce insanlar sesli film konusunda savaşa başladıklarında, ben içtenlikle düşmandım ve mücadeleyi kendi gücümün sınırına kadar götürmeye çalıştım... Sözcüklerin eklenmesiyle korkunç bir deformasyon, sadece bir alçalma, en kötü *tiyatroya* geri dönüş olduğunu tahmin ettim."[2] Eisenstein, Podovkin ve Alexandrov aynı tehlikeyi öngördüler: "İnsanları şaşırtmaya yönelik bu ilk dönem yeni sanatın gelişimine zarar vermeyecektir, ancak yeni uygulama olanaklarının ilk gerçekleştirilişi geçtikten sonra gelecek korkunç bir ikinci dönem olacaktır ve 'yüksek kültür dramalarının ve teatral yapıdaki diğer görüntülü performansların otomatik olarak kullanıldığı bir devri yerleştirecektir.[3] Dreyer

---

[1] Tiyatro ile sinemayı karşılaştıran ve sinemanın bağımsızlığını isteyen kuramsal düşünceler *Film d'art* adlı filme alınmış tiyatronun *L'Assasinat du Duc de Guise* ile başarı kazanmasının bu sorunu ilk kez ciddi bir şekilde gündeme getirdiği 1908 gibi erken bir tarihe kadar gider. Aynı yıl günlük gazete *Le Figaro* eleştirmenlere ve yazarlara filme alınmış tiyatroyla sinemanın kendi zirvesine çıkacağını düşünüp düşünmediklerini sorarak bir oylama yaptı. Sacha Guitry'nin yanıtı şöyleydi: "Sinemanın zaten kendi zirvesine vardığını düşünüyorum." Renée Jeanne ve Charles Ford, *Le cinéma et la presse, 1895-1960* (Paris: Armand Colin, 1961), ss. 37-41.

[2] Aktaran, *Close Up*, 1927-1933: Cinema and Modernism, ed. James Donald, Anne Friedberg ve Laura Marcus (Princeton: Princeton University Press, 1998), s. 87.

[3] Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ve Grigori Alexandrov, "The Sound Film: A Statement," *Close Up 3*, no.4 (Ekim 1928): 10-13, yeniden basım *Close Up*, 1927-1933, s. 83-84. (*Film Biçimi* içinde, çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınları, 1985, ss. 337-341.)

1932'de "sesli film kendini konsantre biçimdeki bir tiyatro oyunu gibi sunuyor" dedi.[4] Dreyer bunun teatral uyarlamaların ortaya çıkmasına yardım ettiğini, ancak insanın sesli bir filmin özelliklerini –gerçek mekanların kullanımı, oyunculuk, gerçek yaşama yakın diksiyon ve kısa diyalog– gerçekleştirmeye daha fazla dikkat etmesi gerektiğini iddia eder.

Sese karşı en doğrudan itiraz, konuşma sahnelerinin aksiyona engel olacağıydı.[5] Meyerhold "diyaloğun aksiyonun akışını yavaşlatarak sinemayı yeniden teatralleştireceğini" düşündü.[6] Aslında filmdeki gerçek-zamanlı konuşmanın sahneleme, oyunculuk ve dramatize etme üzerinde şaşırtıcı bir etkisi vardı. Sessiz sinemada konuşan bir karakter görsel olarak uygun değildi, çünkü izleyici karakterin ne dediğini duyamazdı. Görsel olarak uygun olan, konuşmanın ardından konuşan karakterin jestlerinin etkileyici niteliği ve diğer karakterlerin söylenene duygusal tepkisiydi. Bu nedenle konuşmanın değil aksiyonun ya da tepki veren karakterlerin veya etkileyici duyguların yakın-çekimleri yapıldı, buna karşılık konuşan karakterler tipik olarak orta ya da orta-genel çekimde gösterildiler. Diyalog sahneleri sesli filmlerdekinden çok daha kısaydı, çünkü zaman diyalogların entelektüel içeriğini yakalamak için değil, onların duygusal içeriğini anlamak için gerekliydi. Oyuncular söylemek zorunda olduklarının özünü söylediler ve bir diyalog sahnesinin psikolojik içeriğinin büyük bölümü oynandı. Düşünceleri ifade etmek için çoğu kez beden dili kullanıldı ve enformasyonun akışı genellikle gazeteler, mektuplar, notlar ya da basit arayazılar gibi çeşitli yazılı araçlarla gerçekleştirildi. Görsel ifadenin mantığı zaman içinde dramatik durumu açıklamanın mantığına üstün geldi. Ve senkronik sesle her şey değişti. Dramatik zaman yalnızca ifadenin işlevine değil, aynı zamanda sözlü iletişimin psikolojik mekanizmasına da tabi hale geldi. Sözlü diyalogları izlemek ve anlamak için gereken süre sahnelemenin önemli bir unsuru oldu. Sesli dönemde yalnızca tek tek çekimler daha da uzamadı, aynı zamanda daha kısa ya da daha uzun çekimlerden oluşsunlar ya da oluşmasınlar diyalogları içeren bütün sahnelerin süresi uzadı.[7]

---

[4] Dreyer, "The Real Talking Film,", s. 54.

[5] Ernest Betts, "Why 'Talkies' Are Unsound," *Close Up 4*, no.4 (Nisan 1929), yeniden basım *Close Up*, 1927-1933, ss. 89-90.

[6] Aktaran Claudine Amiard-Chevral, *Théatre et cinéma années vingt: Une quête de la modernité* (Lausanne: L'Âge d'Homme, 1990), 1:261.

[7] David Bordwell'e göre sessiz sinemanın ortalarında çekimlerin ortalama uzunluğu beş ya da altı saniye civarındayken, sesli sinemanın başlangıcında, bu süre on bir saniyeye yaklaştı. *Classical Hollywood Cinema*, s. 304.

Diyalog sahnelerinin artan uzunluğu diyalogların gerçek zamanda gösterilmek zorunda olması, ancak daha da önemlisi gerçekçi bir diyalog sahnesi örneğinde, psikolojik inandırıcılığı yaratmak için birçok oyunculuk ve diyalog unsurunun eklenmesinin gerekmesi nedeniyleydi. Sessiz bir filmde diyalog içeren sahneler yazılar da dahil bir dakikadan çok nadir olarak uzundu (bu, yazılar olmadan onların daha kısa olmaları anlamına gelir), oysa sesli bir filmde bir dakikadan kısa süren çok az diyalog sahnesi vardır.

Sesli diyaloglar anlatının kompozisyonunda devrim yapmadı, ama bunun yerine tiyatro ile sinema arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmenin zorunlu olmasına yetecek düzeyde dramatik yapıyı değiştirdi. Bu sürece kuramsal tepki kısa sürede geldi. Daha 1951'de André Bazin sinema ile tiyatro arasındaki ilişkiyi yeniden değerlendirme fikrini ortaya attı. 1930'ların sonu ve 1940'lardaki sesli film yönetmenlerinin filmlerinin kendi yöntemlerini tiyatronunkilerden sessiz sinema yönetmenlerinin yaptığı kadar fazla ayırt etmeyi istemediklerini gözlemledi. Bir tür olarak 'filme alınmış tiyatroyu' iyileştirmeye kadar gitti, çünkü ona göre bu tür sinemanın kendi özgüllüğünü geliştirmesine daha da yardım edecekti. Bazin'e göre bu olgunun temel nedeni kesinlikle akustik metindir.

> Yönetmenlerin başlıca kaygısının teatral kökeni gizlemek ve bunu sinemaya uyarlamak ve onun içinde eritmek olması uzun zaman öncesine dayanmaz. Bu günlerde yönetmenin yalnızca bu uygulamayı terk etmedikleri, ama bazen filmin teatral karakterini vurgulamayı *bile istedikleri* görünüyor. Metnin özüne saygı duyulduğu anda başka türlüsü olamazdı... Metin temsil tarzlarını ve stillerini belirler; zaten tiyatronun potansiyeline sahiptir.[8]

Akustik metin sinemasal 'mizanseni' tiyatroya doğru çeker. Buradan hareketle Bazin sinemadaki teatral biçimlerin yeniden canlanışını ve hatta tiyatronun sinema tarafından modernleştirilmesini öngörür: "Sinemanın tiyatronun komediden başka türlerini kabul etmeyi öğrendiği günümüzde insan sinemanın tiyatroyu sahne potansiyellerinden bazılarını ortaya çıkararak yenileyeceğini düşünmeden edemez."[9]

1940'larda ve 1950'lerde bol miktarda teatral uyarlama vardı. Laurence Olivier'in oynadığı ve yönettiği Shakespeare oyunları gibi bazı çok klasik uyarlamalar yapıldı: *Henri V* (*Henry*

---

[8] André Bazin, "Théatre et cinéma," *Qu'est-ce que le cinéma?* içinde (Paris: Éd. Du Cerf. 1975), s. 138.

[9] Bazin, "Théatre et cinéma,", s. 176.

V, 1946), *Hamlet* (1948) ve *Richard III* (1955). Bu dönemde çok farklı türden modern oyunlar William Wyler'ın *Öldürünceye Kadar* (*The Little Foxes*, 1941, Lillian Hellman'ın oyunundan), Alf Sjöberg'in *Matmazel Julie* (*Fröken Julie*, 1951, August Strindberg'in oyunundan), Peter Brook'un *Dilenciler Operası* (*The Beggar's Opera* 1953, Bertolt Brecht'in oyunundan) filmi gibi filmlerde sinemaya uyarlandı ve Kaj Munk'un *Ordet*'inin Gustav Molander tarafından yapılan unutulmuş uyarlamasının ardından Dreyer oyunu 1954'te bir başyapıta dönüştürdü. Çağdaş tiyatro oyunları da sinemaya uyarlandı: Sartre'ın *Les mains sales* (1951, Fernand Rivers ve Simone Berriau), *La p... respectueuse* (1952, Charles Brabant ve Marcel Pagliero) ve *Huis clos* (1954, Jacqueline Audry) gibi varoluşçu oyunları.

Ancak klasik uyarlamalar dizisi tiyatro, sinema ve edebiyat arasındaki 1950'lerde yaşanan gerçek bir yakınlaşmanın yalnızca başlangıcıydı. Daha 1940'larda birkaçının adını verirsek, Jean Cocteau, Samuel Beckett, William Faulkner, Ernest Hemingway, Jacques Prévert, Peter Brook, John Osborn, Tony Richardson ve Harold Pinter gibi çok ünlü yazarlar, oyun yazarları ve tiyatro yönetmenleri şu ya da bu biçimde sinemada çalışmaya başladılar. 1950'lerin ortasında İngiliz sinemasının yenilenmesi tiyatrodan ortaya çıktı. İsveç'te İsveç sinemasının modernleşmesine katkıda bulunan bütün önemli yönetmenlerin güçlü bir tiyatro geçmişi vardı: Alf Sjöberg ve Ingmar Bergman, tıpkı öncüleri Mauritz Stiller ve Victor Sjöström gibi, kariyerlerinin başından sonuna yönetmen oldukları kadar tiyatro yönetmeniydiler ve Vilgot Sjöman film yapmaya başlamadan önce on yıldan fazla süre tiyatroda çalıştı.

Tiyatro aslında artık sinemanın estetik olarak yıkıcısı olarak görülmüyordu. Teatrallik zaten yirmi yıl önce sahip olduğundan çok farklı bir anlama sahipti ve sessiz sinema sanatçılarının savaştığı teatrallik türünü temsil etmiyordu. Ses yalnızca bu yeni olgunun bir unsuruydu. Tiyatro savaş sonrası yönetmenleri için aynı zamanda *soyutlama* anlamına geldi, bu da savaş sonrası dönemde teatral etkinin yeniden ortaya çıkmasının diğer önemli nedeniydi.

Soyut Drama

Savaş sonrasında modern sinema ile tiyatro arasındaki özel ilişki öncesiz değildi. Tersine, sinemasal modernizmin 1920'lerin başına, yani sinemadaki modernizmin en başına kadar giden güçlü bir teatral geleneği vardır. Dışavurumcu sinema bu ilişkinin

başlangıç noktasındadır. Dışavurumcu filmdeki oyunculuk, sahne tasarımı ve aydınlatma teknikleri doğrudan dışavurumcu tiyatrodan miras kaldı. Dışavurumcu film stili büyük ölçüde 1900'lerin başından başlayarak Avusturyalı tiyatro yönetmeni Max Reinhardt tarafından geliştirildi. Dışavurumcu sinemada çalışan önemli sahne tasarımcıları tiyatro için çalışan ressamlardı ve Paul Wegener, Konrad Veidt, Ernst Lubitsch ya da Emil Jannings gibi büyük dışavurumcu oyuncuların çoğu sinemada çalışmadan önce Reinhardt ile çalıştı. Tiyatro ile sinema arasındaki bu doğrudan ve dolaylı ilişkiler sinemadaki ilk modernist hareketi yarattı.

Doğalcı tiyatro erken modernist sinemayı etkilemedi. Tiyatro ile sinema arasındaki işbirliği kesinlikle dışavurumcu tiyatroyu geleneksel teatral doğalcılıktan ayıran belirgin bir yakınlaşma sayesinde 1920'lerde çok iyi işledi. Modern tiyatronun aşırı soyutlaması ve simgeciliği, dışavurumcu teatral aygıtları ilk modernist dönemde sinemanın benimsemesine uygun hale getirdi. 1950'lerde de durum çok benzerdi. Modern savaş sonrası sinemasının aradığı soyutlama tiyatrodaydı. Dahası, 1940'larda ve 1950'lerdeki özellikle İngiliz ve Amerikan kara filmindeki dışavurumcu aydınlatma tarzının teatralliğin geri dönüşüyle çok ilişkili olduğu öne sürülebilir ve bu iddia, en önemlisinin bu dönemde iki klasik drama uyarlaması yapan ve dışavurumcu sahneleme ve ışığın en bilinçli kullanıcılarından biri olan Orson Welles'in olduğu bazı auteurlerin sinemadaki ve tiyatrodaki paralel etkinliklerinden bahsederek desteklenebilir. Ve 1950'lerin sonundaki Britanya 'özgür sinema' hareketinde dışavurumcu görsel unsurlar, özellikle de ışık ve derin sahneleme ile teatral arka plan arasındaki doğrudan ilişkiyi görebiliriz.

Ancak dışavurumcu tiyatro artık gözde değildi ve savaş sonrası sinemasında belirli bir dışavurumculuktan bahsedilebilse de, bu dışavurumculuğun bağımsız, özerk sinemasal kaynağının zaten erken dışavurumcu sinemada olduğunun eklenmesi gerekir. Savaş sonrasındaki sesli sinemanın teatral soyutlamasının başka bir yerde bulmak zorundayız. Dreyer bize bazı belirtileri verir:

> Gerçek sesli film kamerası ve mikrofonu olan bir kameramanın tıpkı aile içinde geçen bir dram gibi kasabadaki evlerden birine görünmeden sinsice yaklaşıyormuş izlenimi vermek zorundadır. Görünmezlik pelerinin altında gizlenmiş kameraman dramın en önemli anlarını kaydetmeli ve geldiği gibi sessizce kaybolmalıdır.[10]

[10] Dreyer, "The Real Talking Film."

Dreyer'in sözleri savaş sonrası sinemadaki teatralliğin özüne temas eder: *kapalı bir ortamda geçen yoğun dramatik sahnelerin temsili*. Bu, sahneleme anlamında sözcüklerle ifade edilen dramı ve psikolojik gerçekliği yoğunlaştırmaya uygun olan teatrallik türüydü. Olanaklı gibi görünen kesinlikle filmdeki dramatik durumun artırılması ve buna yoğunlaşılmasıydı. Dreyer'e göre gerçeklik drama otantiklik kazandırdığı ölçüde değerliydi, ancak dramın merkezde olması gerektiğinde ısrar etti.

René Prédal 1950'lerdeki Fransız filmlerinin teatral stiliyle ilgili olarak aynı şeyleri söyledi ve bu durum dönemin pek çok dramatik uyarlaması için genelleştirilebilir. "Kuşkusuz teatral *durumdan* bahsedilmelidir: birkaç karakter, sayısı azaltılmış mekanlar ve çok sayıda diyalog."[11] Savaş sonrasında sinema için temel olarak teatrallik anlamına gelen indirgemecilik ve estetik soyutlama türü budur: öyküleri sınırlı sayıda mekanda geçen ve sınırlı sayıda oyuncu tarafından oynanan yoğun soyut dramatik durumlara indirgeme. Teatrallik sesli sinema için bir soyutlama biçimi, soyut bir tarzda psikolojik drama odaklanmanın, onun daha geniş çevrenin kapsamlı temsilinden çıkarmanın bir tarzı haline geldi. Bu nedenle bu tür teatrallik Yeni-Gerçekçiliğin ve belgeselin güçlü etkisine rağmen savaş sonrası modernizminin temel bir parçasıdır.

Soyutlamanın bu türünün tipik bir versiyonu Strindberg ve Sartre tarzı tiyatroda bulunabilir. Buna daha önce *kapalı-durum dramı* demiştim. Burada dramatik soyutlama karakterlerin kapalı bir mekanda toplandığı bir durum yaratarak gerçekleşir; böylece dramatik aksiyonu belirli bir duruma tepkiler olarak farklı davranış modellerinin etkileşiminden oluştuğu psikolojik bir laboratuar durumu yaratılır. Bu tür indirgenmiş model durumu modern sinemanın 1960'larda geliştireceği tercih edilen dramatik biçimlerden biri olacaktır.

Son tahlilde senkronik sesli filmde kodlanan teatralliğe dönüş geç modern sinemanın verimli bir özelliği olabildi, çünkü soyut dramaturgiye, özellikle de çağdaş varoluşçu 'kapalı durum dramı' biçiminde yaklaşmaya ve onu yoğunlaştırmaya yardım etti. Teatral biçimlerin bilinçli kullanımı modernizmin ikinci döneminin temel stillerinden birini ortaya çıkardı.

---

[11] René Prédal, *50 années de cinéma français* (Paris: Nathan, 1996) s. 98.

: 14 :
ÖYKÜNÜN İSTİKRARSIZLAŞMASI

Yönetmenler ve kuramcılar arasında savaş sonrası dönemdeki en önemli olgulardan birinin anlatılarda temsil edilen insan eylemlerini zihinsel süreçlerin temsiliyle birleştiren öykülerin ya da sadece zihinsel süreçlerle ilgili öyküler içinde gelişen insan eylemlerinin öykülerinin yaygınlığı konusunda büyük bir uzlaşma vardır. Bu süreç, özellikle de Alexandre Astruc'tan Gilles Deleuze'a kadar Fransız eleştirisinde genellikle modern sinemanın gelişiminin başlıca eğilimi olarak değerlendirilir. Önceki bölümlerde geliştirilen argümanların ardından, sinemanın 'özü' olarak görülmese bile, bu olgunun önemi es geçilemez. Sinemanın 'ciddi' bir sanat olarak yaygın bir şekilde kabul edilmesinin nedeni budur ve bu olgu 1950'lerin ortasından itibaren sanat-filmi kurumlarının güçlenmesine ve sanat-filmi endüstrisinin ve dağıtım çevrelerinin yayılmasına yardım etmiştir. Dahası, bu olgu klasik anlatı modellerini zaman ve mekan devamlılığı açısından daha esnek yapılara dönüştürmüştür ve bu da David Lynch ya da Quentin Tarantino'nun 1980'lerdeki ve 1990'lardaki hayli gelişkin anlatı işlemlerinin olduğu filmlerinin popülerliğini açıklar. Her ne kadar modern film anlatımının ilkeleri klasik ilkelerin yerini almadıysa da, modernist ilkeler bir anaakım sanatsal pratik olarak modernizmin gerilemesinden sonra bile işit-görsel kültürün gelişimini önemli ölçüde etkileyen bir tür paralel ilke haline geldiler.

Modern anlatıda öznellik katı yorumlayıcı şemalar yaratan geleneksel anlatı modellerinin, öyküde temsil edilen dünya ile ampirik dünya arasındaki göndergesel ilişkiyi zayıflatan türden anlatı manevralarının önünde yok olması anlamına gelir. Biçimsel teknikler ve aygıtlar 'gerçek dünyadan' ziyade soyut bir referans sistemine gönderme yapan anlamı aktarırlar. Anlatıdaki öznelliğin özel bir ürünü ve sonucu olan modern kendini yansıtma anlatıdaki öznelliğin bir sonucu ve özel bir ürünüdür, bu sayede anlatıda olan her şey ampirik dünyanın mantığının bir sonucundan çok sanatsal yaratımın ya da anlatı işleminin bir sonucu olarak sunulur. Bununla birlikte anlatıdaki öznellik her zaman kendine gönderme yapmaz. Anlatı aygıtı öznel anlatıların kullandığı referans sistemlerinden yalnızca biridir. Çoğunlukla gerçeküstücü ve avangard filmlerde

kullanılan başka bir göndergesel sistem bilinçdışıdır; modern filmlerin yaygın olarak kullandığı başka bir aygıt da saf, soyut biçimleri içindeki bir dizi varoluşsal limit durumudur. Soyut anlatıların iki yöntemi de olay örgüsünün anlattığı öykü önemli ölçüde belirsizleştiği veya bulanıklaştığı ya da tamamen yok olduğu için aşırılıkla sonuçlanır. Bunu başarmanın birkaç yolu vardır. Bunların çoğu 1950'lerde ortaya çıkmıştır ve bazı ilginç örnekler hariç öykü anlatımının baskın unsurları değildirler, ancak geleneksel anlatı yapılarına eklenen özel aygıtlardır. Çoğu kez bunlar düş, imgelem, hayal ve gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştıran ya da Cocteau'nun *Orfe* (*Orphée* [*Orpheus*], 1949) filminde olduğu gibi belirli olayların zaman ve mekanını belirsizleştiren çözümleri içerirler. Teknik açıdan bu basitçe zaman süresinin ya da zihinsel durumun değişiminin görsel belirtisini yok ederek (bindirme, görüntüyü bulanıklaştırma ya da açılma-kararmayla) yapılır.

Suç ve gizem öyküleri izleyicinin kafasını karıştırmayı hedefleyen anlatı çözümleriyle denemeler yapmaya özellikle uygundur. Araştırma/soruşturma ister suç, ister bellek, ister imgelem, isterse ayartma ile ilgili olsun, belirsiz zaman ve mekan koordinatlarının ortasında kaybolan birilerini gösteren öyküler için aksiyon modelidir. Bu nedenle araştırma/soruşturma modeli anlaşılması çok zor Avrupa modernist sanat filmlerini bile belirleyebilir. Bu bölümde daha sonra Amerikan kara film türünün, öykünün rasyonel motivasyon zincirini açarak bu yöne işaret eden bazı yanlarını analiz edeceğim. Bunun neden olduğu kafa karışıklığı oldukça belirsiz öykü inşalarını benimsemenin film-tarihsel sürecine katkıda bulunur. 1940'ların sonunda ortaya çıkan temel eğilim *öykünün* mutlak değerini sorgulayan anlatılar, başka bir deyişle izleyiciye tutarlı bir öykü oluşturmak için büyük miktar özgürlük veren – diğer bir ifade ile öyküyü öznel imgelemin bir ürünü olarak görünür kılan – anlatılar yaratmaktı. Burada anlatımda öznelliği öne çıkaran bu dönemde ortaya çıkan biçimsel özellikleri tartışacağım.

Dış-Ses Anlatım

Bu eğilimin ilk ortaya çıkışı savaş sonrasında özellikle Fransız ve Amerikan sinemasında basit bir teknik aygıtın yaygınlaşmasıdır: dış-ses anlatım. Bu görsel anlatım ile öykü arasına bir aracılık düzeyi koyan çok basit bir aygıttır. Amerikan sinemasında bu çözüm çoğunlukla *kara film* denilen filmlerde revaçtaydı. Fransız sinemasında bu ağırlıklı olarak 'ciddi' edebi

malzemenin dış-ses anlatımı devreye sokan uyarlamalarında kullanıldı, ancak dış-ses anlatımı Clément'in *Demiryolu Savaşı* (*La bataille du rail* [*The Battle of the Rails*], 1946) filmi gibi diğer filmlerde ya da birkaçının adını vermek gerekirse Rossellini'nin *Paisà* (*Paisan*, 1946), Bergman'ın *Zindan* (1948) ya da Carol Reed'in *Üçüncü Adam* (*The Third Man*, 1949) filmi gibi Avrupa'nın başka ülkelerinde de buluruz.

Bu teknik ampirik dünya ile anlatı evreninin arasına bir aracı yerleştirir. Anlatının birinci-basamak referansı ampirik dünya değil, anlatıcı-öznedir. Bu, anlatı gerçeğinin gerçeklikle yalnızca anlatıcının metninin öznelliği aracılığıyla ilişki kurduğu anlamına gelir. Anlam yalnızca anlatı ile ampirik gerçeklik arasındaki ilişkiyle değil, aynı zamanda anlatıcının metni ile anlatının arasındaki ilişkiyle de aktarılır. Burada bir yarık olasılığı devreye girer ve anlamı aktaran bu yarıktır. Bu filmlerin çoğu anlatı ve anlatıcı enformasyonunu karşılaştırma olanağını kullanmazlar, ancak çoğu bir 'kişiliği' ifade ederek belirli miktarda öznellik sunmak için dış-ses anlatımı kullanır. Jean-Pierre Melville'in bir Vercors romanından uyarlanan *Denizin Sessizliği* (*Le silence de la Mer*, 1949) filminde kahramanlardan biri ekranda asla konuşmazken dış-sesle düşüncelerini anlatmasıyla iki kişilik haline gelir. Bir anlatıcının sesi anlatı enformasyonunu yorumlamada her zaman istikrarlı ve şüphe götürmez bir referans noktası olarak işlev görür. Başka bir deyişle, araya anlatıcının sesinin girmesi yönetmenin zaman düzenini ve nedensel açıklamaları, izleyicinin her enformasyon parçasını yalnızca ekrandaki aksiyonu izleyerek anlamak zorunda olduğu bir yapıdakinden çok daha özgür bir şekilde kullanmasını mümkün kılar. Karmaşık ruhsal motivasyonlar sadece bir dış-ses ile hatırlatma yoluyla açıklanabilir, oysa dış-ses olmaksızın bütün öykülerin kendilerini netleştirmeleri gerekirdi.

Dış-ses anlatımı, anlatımın psikolojik ve entelektüel içeriğinin derinleştirilmesi ihtiyacının ortaya çıkması olarak ve aynı zamanda da sinemada anlatının samimiyetin öznel sunuma bağlı olduğu bilincinin ilk işareti olarak görülebilir. Bu çözüm geç modern dönemin başından sonuna çok revaçta olacaktır.

Klasik Anlatının Sona Ermesi: Kara Film ve Modernizm

Kara film klasik anlatı yapılarını korurken, klasik anlatı mantığını parçaladığı için klasik ve modern sinema arasındaki bir geçiş adımı olarak görülebilir. Anlatının gelişimini kahramanın hesaplanamaz duygusal ya da ruhsal değişimlerine bağımlı hale

getirir. Bu, anlatıyı öznelleştirmenin bir yoludur. Fransız Yeni Dalga eleştirmenlerinin takdir ettikleri tam da budur. Claude Chabrol'ün görüşüne göre kara film suç öykülerini 'tinselleştirir' ya da 'felsefileştirir':

> Bu filmlerde bir türü kendi sınırlarına iterek ya da bir şekilde onu entelektüelleştirerek yenileme sorunu yoktur... Bununla birlikte bu filmlerin türün özgürleşimi ve biçimlerinin parçalara ayrılması için barışçıl mücadeledeki temel adımları gösterdiği kolayca anlaşılır: onlar örnekler değil, ama uyarıcılardı... Bütün bu auteurler ortak bir noktayı paylaşırlar: onlar artık suçu ya da suç unsurunu az ya da çok hünerli çeşitlemeler sağlayan dramatik bir durum olarak görmüyorlar, ancak bunu ontolojik (Ray, Losey, Dassin) ya da metafizik (Welles, Hitchcock) bir bakış açısından kavrıyorlar.[1]

Kara filmin geçiş özelliği somut film-tarihsel olguda da açıktır. Birçok önemli modern auteur kariyerlerinin başında filmlerini kara film yapısı üzerinde oluşturdular: Visconti'nin ilk filmi *Tutku* (*Ossessione*, 1942), *Postacı Kapıyı İki Kez Çalar*'ın (*The Postman Always Rings Twice*) bir uyarlamasıydı. Antonioni'nin ilk filmi *Bir Aşkın Öyküsü* bir kara film yapısındadır. Godard'ın *Serseri Aşıklar* filmi gibi Truffaut'nun *Piyanisti Vurun* filmi de (ikisi de 1960'da yapıldı) kara film üzerine düşüncelerdir ve Truffaut'nun durumunda kara filmin bir parodisidir. Bütün bu filmlerde aynı ikili hedef görülebilir: heyecan verici, güçlü anlatı çerçevesi yaratmak ve bunu bu anlatı çerçevesinin mantığından farklı bir yapının duygusal ve tutkulu unsurlarıyla doldurmak. Kara film yapısı klasik anlatıyı yenilemedi; bunun yerine onun parçalara ayrılması için olumlu bir yönü gösterdi. Burada kara filmi modern film anlatımı için yolu nasıl hazırladığı perspektifinden tartışacağım.

Anlatının yalnızca etkileyici, duygusal ya da entelektüel malzemeyle, anlatının rasyonel tutarlılığından daha önemli olan bir yoğunlukla doldurulduğu bir çerçeve olarak işlev görmesi gerektiğine dair modernist düşünce klasik anlatı modelleri içinde yer alan kara film içinde geçerli bir çözüm olduğunu tanıtladı. Bir yanda aşırı derecede hızlı anlatılar, ilk izleyişte takip etmesi ve bazen yeniden oluşturulmaları gerçekten imkansız hızlı dönüşlerle dolu olay örgüleri, rasyonel motivasyonla değil, duygusal durumlar nedeniyle işleyen olay örgüleri klasik anlatı modellerini kullanma özgürlüğünü sağlar ve diğer yanda da klasik anlatımın serbestçe kullanımının modelleri için zemini hazırlar. Olay örgüsündeki

[1] Claude Chabrol, "Evolution du film policier," *Cahiers du cinéma 54* (Christmas 1955),ss. 27-33.

daima (her zaman öldürücü olmayan) bir kadınla ilişkili irrasyonel dönüş modern yönetmenler için aynı anda biri rasyonel, diğeri irrasyonel olan iki boyut içinde oynamak için uygun bir zemin sağlar ve hem bir klasik anlatı çerçevesi içinde kalmayı hem de araya irrasyonel zihinsel süreçleri sokarak durum ile tepkiyi ayırmayı olanaklı hale getirir.

Öykü Alternatifleri: Hitchcock

Öyküyü istikrarsızlaştırmanın ve öznelleştirmenin başka bir biraz daha karmaşık yolu Alfred Hitchcock'un belirli filmlerinde bulunabilir. Bu işlem izleyicinin dikkatini filmin izleyeceği ana öykü hatının yönünü gösterebilecek ipuçlarından başka yöne çekmeyi içerir ve bu da onun bazı filmlerinin açıklayıcı bölümünün olağanüstü akıcı olmasına neden olur. Modern (özellikle Fransız) yönetmenlerin Hitchcock'u idollerinden biri yapmalarının nedeni temel olarak izleyicinin zihinsel katılımını devreye sokma, aktif hale getirme ve bununla oynama ve açık bir öykü hattını geliştirmeksizin dikkati sürdürme yeteneğiydi.[2] Bu kuşkusuz bütün Hitchcock filmleri için geçerli değildir. Örneğin *İp* (1948) gibi bazı filmler en başından ana aksiyonla başlar ve *Gizli Teşkilat*'ta (1959) olduğu gibi kısa bir makul açıklama bölümüne sahiptir. Diğer filmler, *Bir Kadın Kayboldu* (*The Lady Vanishes*, 1938) ya da *Öldüren Hatıralar* (*Spellbound*, 1945) gibi görece erken dönemdeki filmler, ama özellikle de *Sapık* (*Psycho*, 1960) ve *Kuşlar* (*The Birds*, 1963) gibi modern dönemden daha sonraki başyapıtlar açıklamayı uzatmanın ve izleyicinin dikkatini başka yöne çekmenin etkisini açıkça gösterir. Bu aygıtın bilinçli kullanımı ilk *Çok Şey Bilen Adam*'ın (*The Man Who Knew Too Much*, 1934) yeniden yapımıyla (1956) karşılaştırıldığında çok açıktır: yeniden yapımda öldürme öncesindeki açıklama ilk filmdekinden üç kat daha uzundur. Bu bölüm Arap restoranındaki minderler üzerindeki oyun ya da pazar yerinde farklı hastalıkların 'finansal değeri' hakkındaki uzun konuşma gibi dikkat dağıtıcı sahnelerle doludur.

Hollywood suç ve heyecan filmlerinde resimli senaryo taslağı (storyboard) asla önemli ölçüde akıcı olamaz. Ancak izleyicinin dikkatiyle bilinçli oynama[3] ve dikkati başka yöne çekme

---

[2] Bkz. (Hans Lucas takma adıyla) Godard'ın *Trendeki Yabancılar*'da bir tema (sujet) geliştirmediği suçlamalarına karşı Hitchcock'un savunduğu ilk makalesi, "Suprématie du sujet (Strangers on a Train)," *Cahiers du cinéma* 10 (1952): 59-61.

[3] "İzleyicinin dikkatiyle oynama" ile ilgili olarak bkz. François Truffaut, *Hitchcock* (Paris: Éditions Lafont, 1967). (*Hitchcock*, çev. İlyas Hızlı, İstanbul, Afa Yayınları, 1987.)

yöntemi izleyiciyi aynı anda hepsi de belirsiz olacak radikal biçimde farklı öykü alternatifleriyle ilgilenmeye zorlamakla sonuçlanabilir. Örneğin *Gizli Teşkilat*'ta kahramanların bir uçurumun kıyısında asılı olmanın umutsuz durumundan nasıl kurtulabilecekleri konusunda net bir çözüm yoktur. Son sahne sadece onları bir trende canlı olarak gösterir ve iki sahne arasındaki bağlantı adamın kadının yukarı çekme jestinin ironik bir dönüşümüdür: bu jest adamın kadını uçurumun kenarından çekmesiyle başlar ve tren kompartımanındaki üst yatağa çekme hareketiyle biter. Rasyonel olay örgüsü motivasyonunun yerini kurgu alır. İzleyici uygun bulduğu çözüm neyse onu yerine koymakta özgürdür. Onların 'her nasılsa' kurtulduklarını varsayarız, ancak anlatı bütün öykünün rasyonelliğinden şüphe ettiren büyük bir yarık yaratır. Geriye bakınca bu yarık bütün öykünün bir kabustan başka bir şey olup olmadığı sorusunu gündeme getirir. Olası yorumların hiçbiri tamamen tutarlı değildir: eğer öykü gerçekse, uçurumun kenarından nasıl kurtulabilirlerdi; eğer bir kabus ise trene nasıl bindiler ve zaten bu kadın kimdir? Bu çözüm modernist sinemanın olay örgüsündeki şaşırtıcı aksiyonu gizleme ve kurgu yoluyla bu gizlemeye dikkat çekme eğilimini gösterir.

Modern yönetmenler olma yolunda ilerleyen –Bazin'in 'hitchcocko-hawksien' lakabını taktığı[4]– genç eleştirmenlerin Hitchcock'un sanatında çekici buldukları yan klasik anlatı kurallarını istikrarsızlaştırmadaki radikalizmden çok onun anlatı motivasyonunun içedönüklüğünün bütün araçlarını bilinçli ve kendini yansıtıcı kullanımıydı. Onları Hitchcock'u tercih etmeye iten aynı neden onları Yeni-Gerçekçi yönetmenler arasında Rossellini'ye de, özellikle onun derin psikolojik motivasyonun karakterleri gündelik yaşamın rasyonelliğinin ve ahlakının yüzeyinin ötesine taşıdığı özlü ve tutarlı anlatımına çekti. Bu auteur tutumunda bir tür bütünsel anlayışın ortaya çıkışını gördüler: yüzeydeki gerçekçilik bilinçli ve sıkı bir anlatım içinde, 'auteurün' kişiliğini gösteren metafizik derinlikle ikiye katlandı. Ancak Rossellini'nin durumunda kimse bunu metafizik bir görüş ile ilişkilendirmede fazla zorluk yaşamadığı halde, Hitchcock'un durumunda eleştirmenlerin çoğunun yanı sıra bazı yönetmenler de izin verilemez bir abartıyı gördüler.[5] Temel olarak, Hitchcock'un savunucularının dikkat ettiği tartışılmadı: Hitchcock izleyiciden

---

[4] Bu Hawks'ı ve Hitchcock'un diğer Amerikalı auteurlerin üzerine yerleştiren eleştirmenler grubuna Bazin'in taktığı lakaptı. Bu grubun içinde Rohmer, Rivette, Chabrol, Truffaut ve Godard vardı.

[5] Fransız film eleştirmeni Adonis Kyrou 1957'de Hitchcock'un "insanların üzerine kuramları işlediği bir tuval parçası haline geldiğini" yazdı. Ve Denis Marion 1954'te şunları söyledi: "Eğer Hitchcock'un filmlerinin içeriği Schérer, Chabrol, Domarchi ve Truffaut'nun varsaydığı kadar zenginse, onlar buna dikkat eden ne ilk ne de tek kişilerdi." Aktaran Baecque, *Les cahiers du cinéma*, 1: 191, 1: 197.

neyin neden olduğuyla ilgili bilgisini radikal bir şekilde saklayarak ya da bu bilgiyi tamamen bastırarak ve izleyiciye tahmin için büyük bir alan bırakarak, rasyonel motivasyon zincirinde 'delikler' açar. Sorun metafizik iddiaların yardımıyla bunun bu delikleri doldurmaya uygun olup olmamasıydı. Hitchcock'un savunucuları evet uygundur dediler, karşıtları ise bunların aslında boş delikler olduğunu ve şüpheli beklentinin (suspense) daha derin bir anlamdan yoksun, sadece izleyiciyi yönlendirmenin basit bir aracı olduğunu düşündüler. Bir yanda Hitchcock'u yetenekli bir usta kabul edenler ile diğer yanda büyük bir hayalci ya da metafizik auteur olarak görenler arasında farkı bu tercih oluşturdu.[6]

Ne olursa olsun, bir şey kesindir: Hitchcock geleneksel devamlı anlatımı aşmanın bir yolunu bulmada birçok auteure esin kaynağı oldu. Ancak başka bir şey daha kesindir: Hitchcock modernizm içinde bir model olmadı ya da bir eğilimi başlatmadı. Modern sinemada bir Hitchcock stili ya da biçimi yoktur. O çok gelişkin psikolojik öyküleriyle ve şüpheli beklentinin farklı tekniklerini ortaya koyarak gerilim türünün gelişmesine çok büyük katkılarda bulundu, ancak hiçbir zaman tutarlı ve doğrusal anlatı yapısını terk etmedi. Önemli bir şekilde hiçbir zaman büyük miktarda anlatı enformasyonunu açıklanmadan ya da belirsiz bırakacak kadar ileri gitmedi.

Bununla birlikte Hitchcock bazı filmlerinde modernizmin bazı biçimlerine yakınlaştı. Örneğin *Arka Pencere*'de (*Rear Window*, 1954) film izleme röntgenciliğinin kendine gönderme yapan metaforu görülebilir. Hareketsiz izleyiciyi temsil eden Jeff izleyerek bir öyküyü oluşturmaya çalışır. Ancak sonunda Jeff'in başı davranışı nedeniyle belaya girer ve Hitchcock 'film' ile 'izleyici' arasındaki bariyeri kaldırır ve metaforu yok eder. Öykünün bütün simgesel boyutunu tamamen fiziksel gerçeklik düzeyine getirir. Başka bir deyişle kimi yönlerden Jeff'in durumu bir biçimde izleyicinin durumu *gibidir*. Bu nedenle bu kısmi bir *karşılaştırmadır* ve kendine gönderme yapan metaforik özdeşleşmeye varmaz. *Kuşlar*'ın durumu çok benzerdir. Hitchcock simgesel varoluşsal durumlara ve net açıklamaların ve motivasyonların olmayışına dayanan modern sanat-filmi anlatısına en çok bu filmde yakınlaşır. Ancak *Kuşlar*'daki durum bundan yoksundur: gizemli kuş saldırısı yalnızca somut düzeyde değil, aynı

[6] Belki de Hitchcock'un bir metafizik ya da bir dindar auteur olduğu tezinin en sadık takipçisi, şüpheli beklenti düşüncesini ezoterizmden ve dini inanıştan sonuç çıkararak anlamaya çalıştığı bir kitap yazmış olan Jean Douchet'ydi. Douchet şüpheli beklenti tiplerini onların dini ve simgesel anlamlarına göre kataloglamaya çalışır. Jean Douchet, *Alfred Hitchcock* (1967; Paris: Cahiers du cinéma, 1999).

zamanda simgesel düzeyde de açıklanmadan kalır. Yalnızca bir sel, bir kasırga ya da bir yanardağ patlaması gibi anlaşılamaz bir doğal felaket olarak ortaya çıkar. Bunun ardında teşhis edilecek açıklanabilir varoluşsal bir durum ya da metafizik bir boyut yoktur.

Alternatif Öznel Anlatım: *Rashomon*

Anlatıcının sesini görsel anlatımdan ayırmanın bütün sonuçlarına modern kendini yansıtmayı kullanmadan varıldığı film Akira Kurosawa'nın *Rashomon* (1950) filmidir.[7] Burada öykü üç karakter ve bir cinayetin tanığı tarafından anlatılır: anıldıkları sıra ile bunlar katil, kurban, kurbanın eşi ve bir oduncudur. İzleyiciye 'bağımsız bir kaynaktan' başka bir bilgi gelmez.[8] Filmde gerçekten ne olduğunu tahmin etmenin tutarlı bir yolu yoktur. İzleyici öykünün önemli bir bölümünün yalnızca birbirine uymayan versiyonlar biçiminde varolduğu ve tutarlı bir bütünün olmadığı gerçeğiyle yüzleşmek zorundadır. Bu film öykülerin inşasının farklı anlatıcıların öznel niyetlerine bağlı olduğunu ve anlatılandan çıkarabileceğimiz sonucun gerçeklikte olandan çıkmadığını, tersine tanık-anlatıcıların olanların nasıl olmasını istemelerine ve bizden onu nasıl görmemizi isteklerine bağlı olduğunu netleştirir. Bu filmin kalbi, filmin bir yandan anlatıcı ve dinleyici/izleyici arasındaki yakın etkileşimi ve diğer yandan bütün öykülerin oluşturulmuş olduğunu öne çıkarması nedeniyle öykü anlatımının en derin ilkelerini içerir. Kurosawa sorgulama sahnelerini öylesine sahneler ki, tanıklar sanki izleyici yargıç koltuğunda oturuyormuş gibi (kameraya konuşmaksızın) kameranın karşısındadırlar, bu nedenle yargıcın sesini değil, sadece ifade verenin yanıtlarını duyarız. Sorgulama sahnelerinin sunuluşu çok güçlü bir şekilde bir öykünün doğruluğunu değerlendirmenin her zaman bir gerçekler sorunu olduğu kadar (özellikle bu gerçekleri netleştiremediğimizde) bir ahlak sorunu da olduğunu akla getirir.

Ancak *Rashomon* kendini yansıtan bir anlatı değildir. Birincisi, anlatımla ilgilenir, özel olarak film anlatımıyla değil. İkincisi, anlatımdaki gerçeklerin göreceli oluşuyla ilgili bütün soruna ahlaki bir bakış açısından yaklaşılır ve sanata ya da anlatıma uygun bir şey olarak değil, bir varoluşsal limit durumunun bir

---

[7] Bir Avrupa filmi olmasa da, bu filmin Avrupalı yönetmenler ve eleştirmenler üzerinde önemli bir etkisi oldu. Avrupalı eleştirmenler Japon sinemasını bu film sayesinde keşfetti. 1950'ler boyunca *Rashomon* modernist sanat sineması için önemli bir referans oldu.

[8] Billy Wilder'in aynı yıl yaptığı *Sunset Bulvarı*'nda 'bir anlatıcı olarak ölü' aygıtını kullanır.

sonucu olarak üzerine yorum yapılır. *Rashomon* kendi anlatı malzemesinin belirli bir tarihsel ya da toplumsal referansla bağlarını kopardığı ve bu malzemeyi genel bir ahlaki durumla ilişkilendirdiği için öznel anlatının güçlü bir örneğidir.[9] Bu olay örgüsünün referansı çerçeve öykünün sahneleriyle yorumlanan ve simgelenen tamamen ahlaki evrendir. Bu çerçeve içinde olan her şey karakterlerin anlattığı öykü üzerine sözel ve görsel bir yorumdur. Karakterlerin bağımsız bir kişisel evreni yoktur ve çerçeve öyküde olan tek olay onların yıkıntıların içinde bir bebek bulmaları ve oduncunun onun bakımını üstleneceğini ilan etmesidir. Bu aynı zamanda ana öykü üzerine simgesel bir yorumdur: her şeyin belirsiz olduğu, herkesin yalan söylediği ve kimseye güvenilemediği yerde, tek edilmiş çocuğun bakımını üstlenme jesti tek otantik, bencilce olmayan davranıştır. Bu üzerine belirsiz olmayan bir öykünün inşa edilebileceği tek sağlam değerdir. Bundan dolayı bu, anlatımın göreceliliğine dikkat çeken tek unsurdur ve izleyicinin bir *öyküyü* inşa etmesi için (bu öykü filmde anlatılmasa da) tek istikrar noktasıdır; oysaki anlatılan içinde istikrarlı bir *öyküyü* oluşturmaya yetecek kadar kesin olan gerçekten hiçbir şey yoktur. Bu nedenle ana öykünün göreceliliği ve belirsizliği anlatımın ya da sanatın esas yapısıyla ilişkili değildir; bunun yerine bu yoz bir ahlaki evrenin sonucu olarak görülür. *Rashomon*'da anlatım, anlatımın tartışmaya açık yapısı nedeniyle değil, ama herkesin yalan söylediği ve bencil olduğu aşırı bir varoluşsal durum nedeniyle sorunludur. Ve bencilce olmayan bir davranış ortaya çıktığında, anlatım inandırıcı hale gelir ve belirsiz olmaktan çıkar. *Rashomon*'un çerçeve öyküsü ana öyküyü yansıtmaz; daha ziyade belirsiz olmayan öykü anlatımını imkansızlaştıran ahlaki yozlaşmadan bir çıkış yolunu gösterir. *Rashomon* modernizmin bir parçası değildir, ancak öznel bir anlatı yapısının ilk örneğini oluşturur; burada öykü sadece Alain Resnais ve Alain Robbe-Grillet'ninkiler gibi modern filmlerde çok önemli bir çözüm olacak alternatif öykü seçenekleri içinde varolur.

[9] Filmin başındaki öykünün 'tarihsel arka planını' açıklayan yazılar aşırı derecede belirsiz ve kuşkuludur: öykü iç savaşların, doğal felaketlerin ve kıtlığın harat ettiği Kyoto'da 1.200 yıl önce geçer.

: 15 :
KLASİK BİÇİME BİR ALTERNATİF: YENİ-GERÇEKÇİLİK ve MODERNİZM

Eğer kara film klasik anlatımdan bir sapma olarak görülebilirse, başka bir çağdaş hareket olan Yeni-Gerçekçilik de bu anlatıma gerçek bir alternatife uygun diğer unsurları sunmuştur; İtalyan Yeni-Gerçekçiliği savaş sonrasındaki İtalya'da edebiyatı, gazeteciliği ve sinemayı birleştiren karmaşık bir kültürel olguydu. Burada yalnızca onun yeni anlatı özelliklerinin bazılarına ve onun modernizme götüren patikasına yoğunlaşacağım.

Yeni-Gerçekçiliğin modernizme başlıca katkılarından biri anlatının arka planı ile ön planı arasındaki hiyararşik ilişkiyi ortadan kaldırması, böylelikle anlatı yapısını gevşetmesiydi. Bu Yeni-Gerçekçiliğin başında ortaya çıkan temel düşüncelerden biriydi. Giuseppe De Santis 1941 yılında İtalyan sinemasının Jean Renoir'ın dramatik bir işlevi olan manzara sağlama yöntemini takip etmesi gerektiğini iddia etti:

> Karakterlerin dramını belirlemede... her şey bir rol oynar: eşit derecede figüratif modeller ve karakterlerin ifade ettiği içsel motivasyonların sağladığı diğer şeyler de. Bu motivasyonlar bir insanın ifade edemediği duygulardır. Renoir'ın bize gösteriyor göründüğü budur. Bu nedenle insanı kuşatan şeylere başvurmak ve bu duyguları çevre aracılığıyla ifade etmek gereksizdir.[1]

İlk bakışta bu yalnızca manzaranın psikolojik olarak motive olmuş kullanımı için stilistik bir taleptir. Ancak uzun vadede bunun anlatının düzenlenmesiyle de ilgili önemli sonuçları olacaktır. Anlatının arka planının artan önemi görsel motiflerin ve arka planda olan olayların ön plandaki başkarakterlerin başına gelen olaylarla neredeyse eşit önemde olduğu bir anlatı biçimiyle sonuçlanır. Bu, karakterin kendi varoluşsal ya da psikolojik durumunu ifade eden çok sayıda mekanda gezindiği bir anlatı biçimidir. Bu anlatımda önemli olan, bu mekanlarda karaktere ne olduğu değil, ama onun orada ne gördüğü ve ne duyduğudur. Bu

---

[1] Giuseppe de Santis, "Per un paesaggio italiano," *Cinema 116* (25 Nisan 1941), Massimo ve Lorenzo Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo* içinde yeniden yayımlandı, Biblioteca di Cultura Moderna, 839 (Milan: Laterza, 1980), s. 199.

amaçsız bir gezinme değildir. Yeni-Gerçekçi karakterlerin her zaman kesin hedefleri vardır. Gezinme sorunların çözülerek karakterin son hedefine ulaşmasından ziyade, karakterin kendisini kesin bir eylemde bulunmaya iten bir ruh halini tahrik etmeye varan durumlara edilgin bir şekilde tanıklık ettiği bir süreç halini alır.[2] Bunu temsil eden örnekler arasında De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* ve *Umberto D* ve Rossellini'nin *Almanya, Sıfır Yılı*, *Paisà* ve *İtalya'da Yolculuk* filmleri gibi filmler vardır. Kara film gibi, bu yöntem de geleneksel anlatıyı parçalarına ayırır, ancak zıt yönde. Kara film anlatının motivasyon zincirinde delikler açarak anlatının etkilerini yoğunlaştırırken, Yeni-Gerçekçilik anlatıyı öylesine 'yayar' ki, önemli ve tesadüfi olaylar arasındaki fark yok olma eğilimi taşır. Bu işlemin anlatının motivasyon zinciriyle ilgili benzer etkileri vardır: ikisinde de enformasyonun önemli bir bölümü anlatının düzeylerinden farklı olan düzeylere taşınır. Kara filmde anlamın önemli bir miktarı anlatının bilinçdışı ya da mitsel katmanıyla aktarılır (bir yanda öldürücü cinsel cazibe, kontrol edilemeyen içgüdüler, psikotik davranış, diğer yanda baştan çıkarıcı kadın mitleri, külyutmaz özel dedektif, yeraltı dünyası, karanlık kent ve katil vardır). Yeni-Gerçekçilikte ise anlamın çoğu sosyo-kültürel ortam ile aktarılır (savaş sonrasındaki İtalya, yoksulluk, işçi sınıfının durumu, geleneksel yaşam tarzları).

Hem kara filmde hem de Yeni-Gerçekçilik'te ortak olan başka bir özellik vardır. İkisi de başkarakterin ayrıcalıklı konumunu sorgular, ancak Yeni-Gerçekçilik bu açıdan daha radikaldir. Kara film durumun kontrolünde aktif karakterin kişiliğini korurken, Yeni-Gerçekçi karakerler kontrolün ortaya çıkmasından bile mahrumdur. Onlar yalnızca etkililiklerini ve kaderleri üzerindeki kontrollerini yitirmezler, aynı zamanda bir karakter olarak imgelerini de kaybederler. Tipik olarak toplumdan dışlanmışlardır: işsiz, yoksul, yorgun, evsiz çocuklar, iflas etmiş balıkçılardır. Onların anlatı içindeki merkezi konumu önemli ölçüde değişir. Tıpkı kara film karakteri gibi, onlar da artık kendi durumlarının öznesi değildir. Onlar bir şeyler yapmazlar, başlarına bir şeyler gelir.

Yeni-Gerçekçiliğin Sonu

Yeni-Gerçekçiliği modernizmin parçasından ziyade bir atası haline getiren iki temel özelliği vardır. Bir tanesi onun temel

---

[2] Bazin bu anlatı tekniğini Faulkner, Hemingway ya da Dos Passos gibi Amerikalı romancıların tekniğiyle karşılaştırır. Bkz. Bazin, "L'école italienne," *Qu'est-ce que le cinéma?* içinde, s. 283.

toplumsal, bazen açıkça politik bağlanımıdır; oysa modernizm soyut, evrenselci kaygılara/konulara odaklanır. Diğer özellik Yeni-Gerçekçiliğin öznellikten ve kendini yansıtmadan tamamen yoksun oluşudur, oysa bu iki özellik de modernizmin önemli estetik stratejilerine aittirler. Bu nedenle ortalama Yeni-Gerçekçi filmler modernizme geçişin anahtar filmleri arasında yer almaz. Kara filmde olduğu gibi, durum basittir. Tutarlı bir ideolojinin olmaması nedeniyle bu kendi içinde tutarlı bir hareket de değildir. Her kara film değişen derecelerde Hollywood sineması içinde bir aykırılıktır. Oysa Yeni-Gerçekçilik'te durum böyle değildir, çünkü bu ardında özenle oluşturulmuş stilistik, anlatısal ve politik gündem olan az ya da çok tutarlı bir harekettir. Bir hareket olarak Yeni-Gerçekçilik geç modernist sinemanın önemli bir atası olsa da, anahtar filmler Yeni-Gerçekçilik ile modernizm *arasında* bulunabilir. Bu filmler komünistlerin etkisini azaltmak üzere İtalya'daki politik hayata artan baskılar sonucu 1948 yılı sonrasına rastladılar. Bu politik durum sinemada solcu bir entelektüel hareket olarak Yeni-Gerçekçiliği savunulamaz hale getirdi ve Yeni-Gerçekçilik toplumsal ve politik yönelimi olmayan bir dizi stilistik ve anlatısal çözüm olarak kaldı.

1950 yılı hem bir son hem de bir başlangıçtı. De Sica'nın *Umberto D* filmi 1952 yılında yapılmış olsa bile, bu yıl politik Yeni-Gerçekçiliğin sonu ve Yeni-Gerçekçiliğin stilistik ve anlatısal ilkelerinin politik olandan başka entelektüel kaygıları özümsemeye ve ifade etmeye hazır sadece yüzeysel etkiler yönünde giderek toplumsal içeriğinden yoksunlaştığı yavaş bir sürecin başlangıcıydı. Yeni-Gerçekçilik yok olmadı; büyük bir biçimbozumu (metamorphosis) yaşadı.

Yeni-Gerçekçiliğin stilistik yüzeyini kullanmanın üç yolu vardı. Bir yol 'folklorik' Yeni-Gerçekçilik'ti. İtalya'nın kırsal manzarası ve 'tipik' İtalyan popüler karakterleri, De Sica ve Gina Lollobrigida gibi büyük yıldız oyuncularla birlikte, çeşitli romantik melodramlarda ve Luigi Comencini'nin filmi *Ekmek, Aşk ve Hayal*'in (*Pane, amore e fantasia* [*Bread, Love, and Dreams*], 1953) somut örneği olduğu komedilerde yaygın olarak kullanıldılar. Burada görsel olarak neredeyse her şey erken Yeni-Gerçekçilik'teki gibi aynıydı; öykülerde sunulan insanların toplumsal arka planları bile erken Yeni-Gerçekçiliğin tanımladıklarına benziyordu – büyük kentin orta-sınıf burjuvalarından ziyade yoksul 'insanlar' – ancak bu karakterlerin toplumsal yanı, politik fikirlerle ya da tarihsel bir durumla ilişkili bir dizi unsur yerine bir tür 'kültürel gelenek' ya da 'yerel renk' haline geldi. Başka bir yöntemin somut örneği Fellini'nin filmleriydi. Fellini mekan ve karakter tiplerini temsil

etmenin görsel yüzeyinin aşırı yoğunlaştırılmasını kullandı. Ancak Fellini karakterlerin toplumsal yanlarını 'çok tipik' hale getirmedi, aksine bunu yoğun psikolojik karakterleştirmeyle tamamladı. Michelangelo Antonioni Yeni-Gerçekçiliği yeniden işlemenin üçüncü bir yolunu sağladı. Ancak Fellini'den farklı olarak o karakterlerini psikolojik özelliklerle doldurmadı, tersine karakterlerini Yeni-Gerçekçi auteurlerin yaptığından daha da fazla duygulardan yoksunlaştırdı.[3] Bunun yerine Antonioni tamamen manzaranın görsel temsiline odaklandı.

Bir Aşkın Öyküsü'nde Modernizm: Yeni-Gerçekçilik Kara Film İle Buluşuyor

Bir Aşkın Öyküsü 1950 yılının gerçek bir başlangıç olduğunu gösterdi. Bu film Antonioni'nin ilk dönem modern sinemasının bütün önemli özelliklerini içerir. Antonioni'nin filmleri bu on yıl içinde İtalyan sinemasında sürekli etkili olmasa bile, *Bir Aşkın Öyküsü* hem sinema tarihinin biten bir dönemi hem de aynı zamanda modern film biçiminin önemli bir bileşenlerinden biri olarak Yeni-Gerçekçi mirası yeniden yorumlayan ilk filmdi.

André Bazin bu filmin 1951'de Paris'te gösterildiği dönemde hemen Antonioni'nin özel durumundan bahsetti:

> Görülür bir şekilde asistanı olduğu Visconti'den, ancak Bresson'un *Boulogne Ormanı Kadınları*'ndan (*Les dames du Bois de Boulogne* [*The Ladies of Bois de Boulogne*], 1945) da etkilenen Antonioni, Bresson ile belirgin bir 'stilize gerçekçilik' ruhunu paylaşıyor. Karakterler fiziksel görünümlerinin, davranışlarının, kostümlerinin sürekli bir ifadesi olduğu belirli tutkulara ve kaderlere vücut kazandırıyorlar.[4]

Bazin'in 'stilize gerçekçilik' olarak kabul ettiği aslında Yeni-Gerçekçi karakter temsilinin içinde psikolojik oluşumları

---

[3] Yeni-Gerçekçiliğin gelişimi üzerine makalelerinden birinde Bazin her biri kendi öncülüne sahip olan iki film arasında ayrım yapar: "Yeni-Gerçekçilik iki yönde gelişmiştir. Bunlardan Zavattini'nin öncüsü olduğu birincisine toplumsal, diğerine de ahlaki ve kişisel diyeceğim. Bu eğilim açık bir şekilde Rossellini ve Fellini tarafından temsil edilir. İkisinin arasında Antonioni'nin psikolojik Yeni-Gerçekçiliği vardır. André Bazin, *Cinema Novo* (Mart, 1956). Bu dönemde Bazin, Antonioni'nin Yeni-Gerçekçiliği kullanmasını, 1950'lerde kimse takipçi olmadığı için, bağımsız bir akım olarak düşünmemekte haklıydı. Kuşkusuz geçmişe doğru bakınca, 1950'lerde ne kadar tek başına olsa da Antonioni'nin modernizmin, Jim Jarmush'un, Wim Wenders'in ve Béla Tarr'ın filmlerinde ki modernizmden daha uzun yaşayan en güçlü eğilimlerinden birini başlattığını görebiliriz.

[4] André Bazin, *Parisien libéré*, 25 Ağustos 1951.

sokmaktı. Yeni-Gerçekçilik karakterlerini oluştururken belirli tipte dışsal göstergeleri yaygın olarak kullandı. Antonioni karakter oluştururken dış belirleyenleri kullanarak Yeni-Gerçekçi uygulamayı devam ettirdi, ancak tiplemenin kaynağını değiştirdi. İlk olarak Fellini gibi karakter tiplerinin toplumsal belirleyenlerini ortadan kaldırdı. Ancak karakterlerini geniş bir toplumsal gruplar alanından seçen Fellini'den farklı olarak Antonioni'nin karakterleri tek bir toplumsal arka plandan gelirler: kentli orta sınıf ve üst orta sınıf. O bu toplumsal grubu, karakterlerinin verili bir toplumdaki belirli maddi sorunlar yerine genel insani kaygıları temsil etmesini istediği için tercih eder. İkincisi, Antonioni karakterlerin aksiyonlarının içsel analizini yapmadı, bunun yerine mekanları ve görsel düzenlemeleri farklı türden psikolojik durumların bir yansıması olarak kullandı. *Bir Aşkın Öyküsü* karakterlerin davranışlarının ardında toplumsal, psikolojik ya da biyografik arka plan motivasyonlarının olmadığı bir üst orta sınıf aşk melodramıdır. Antonioni çiftin öldürücü içgüdüsünü açıklamak için çok enerji harcamaz. O bunu izleyiciye basit bir gerçek olarak sunar.

Bazin, Antonioni'nin yöntemindeki tam olarak bu on yılın sonunda ortaya çıkan bu eğilime dikkat çekti. Bu yöntem onun karakterlerini belirli özelliklerden yoksun bırakmaktan ve onların belirli tipler içinde dönüştürmekten oluşuyordu, böylece onların ruhsal belirleyenleri dış fiziksel ortamla yansıtılacaktı. Daha sonradan eleştiri genellikle bundan 'psikolojik manzaranın' yaratılması olarak bahseder. Karakter oluşturmanın bu türü en başından itibaren özel bir tema etrafında oluşturulur. 1950'ler ve 1960'lar boyunca Antonioni aslında tek bir ruhsal yapıyı tanımlar: ahlaki ve psikolojik boşluğun biçimleri. Bunu şöyle açıklar: "Çağdaş gerçeklik bireyi boşaltıyor. Dürüstlük ve güzellik yok olma eğiliminde."[5]

Antonioni'nin ilk filmi Yeni-Gerçekçilik ve kara filmin Yeni Dalga'nın iki eğilimin de kendi ataları olduğunu iddia etmesinden uzun süre önce nasıl birbirine uyumlu olduklarını tanıtlar. Yeterince ilginç bir biçimde, kara film daha en başında Yeni-Gerçekçiliğin yanındadır (Visconti, *Tutku*, 1942) ve sanki kara film yönetmenlerin bir anlatısal ve stilistik gelenekten diğerine geçtikleri kapı gibidir. Kendi kara filmini Yeni-Gerçekçilik uğruna klasik anlatıyı bırakmak için kullanan Visconti gibi, kendi kara filmini yaparak Antonioni de Yeni-Gerçekçilik'ten modernizme doğru adım atar.

---

[5] Michelangelo Antonioni, *L'Express* içinde röportaj, 24 Mayıs 1962.

Bir Aşkın Öyküsü bir kara filmin bütün önemli özelliklerini taşır: depresif, karanlık atmosfer; erkeği günaha sokan baştan çıkarıcı kadın; ve en önemlisi başına gelen olaylar üzerinde kontrolünü yitiren erkek karakter. Kaderinin kontrolünü yitiren güçlü erkek karakterin bu özelliği ilginç bir şekilde *Bir Aşkın Öyküsü*'nde Yeni-Gerçekçiliğin edilgince gezinen erkek karakter tipiyle birleşir. Koca karısının geçmişini öğrenmeye çalışarak kendi durumuna hakim olmak için özel dedektifleri kullanan güçlü, zengin ve aktif bir kişidir. Ancak aslında kara film karakterlerinin tipik özelliği olan aşırı aktiflik, yine kara filmin bir özelliği olan kendi yaşamının kontrolünü yitirmesine neden olur. Aşık yine tipik Yeni-Gerçekçi karakterdir: yoksul, işsiz, kararsız. İki ilişkide de dikte eden kadındır. Kadının kişiliği soruşturmayı harekete geçirir ve o aşığını kocasını öldürmeleri gerektiğini ikna eden kişidir.

Dramatik yapıyla ilgili olarak da kara film ve Yeni-Gerçekçi film özelliklerinin bir kombinasyonunu bulabiliriz. Birincisi, kara filme özel olan motivasyonda bir değişim vardır ve bu değişim çok ilginçtir. Bu, anlatımı iki farklı patikaya yöneltir. Öykü karısının geçmişiyle ilgili daha fazla bilgi öğrenmek isteyen koca tarafından başlatılan özel araştırmayla başlar. Adam ne aradığını bilmez, bütün istediği daha fazlasını bilmektir. Farkında olmadan, araştırması karısının yaşamında bir kızın ölümü ve biten bir aşk ilişkisiyle ilgili bir sırra ulaşır. Kadın uzun yıllar sonra bir kere daha aşığıyla buluşur, çünkü araştırmanın, kurtarabilecekleri halde bunu tercih etmedikleri için bir miktar sorumluluk hissettikleri genç kızın kaza eseri ölümüyle ilgili ortak sırlarına yöneldiğini düşünürler. Bu buluşma onların birbirlerine karşı unutmuş oldukları aşkı hemen yeniden canlandırır ve onların birlikte olma arzuları artarken, bu arzu onların gerçek bir günahı işlemeye iter: kocayı öldürmek, onun kaderini kontrol etmek ve birlikte yaşamak. Bu noktada dedektif kadın ile aşığının düzenli buluşmalarını öğrendiği ve rapor ettiği ve bu buluşmaları araştırmanın tahrik ettiğinin farkında olmadığı için araştırma sona erer. Burada anlatı konuyu değiştirir, araştırmanın gidişatını durdurur ve öngörülemez ve hesaplanamaz psikolojik sonucu olan cinayet entrikasının gelişimini takip eder. Ancak anlatıdaki bu boyut değişimi bu filmde herhangi bir kara filmdekinden daha karmaşıktır. Kara filmlerin çoğunda zihinsel düzey öldürücü kadınla tesadüfi karşılaşmanın bir sonucu olarak araya girerken, burada karşılaşmanın kendisi anlatının zihinsel düzeyinden çıkar. Bundan da fazlası, bütün öykü bu düzeyde başlar ve biter.

Bir Aşkın Öyküsü'nün anlatısındaki en ilginç şey, anlatının 'hiç yoktan' başlamasıdır. Kocanın kıskançlığı için bir neden

yoktur; bu temeli olmayan bir zihinsel durumdur: bilgi eksikliği. Temelsiz bir şüpheye dayanan irrasyonel zihinsel durumuna rasyonel tepkisi yalnızca olmayan bir temeli değil, aynı zamanda kendi ölümünü de yaratır: dedektifin raporunun neden olduğu duygusal acı kocayı ölümcül bir trafik kazasına sürükler. Cinayet entrikası başarıya ulaşamaz, çünkü koca, Aldo'nun bir silahla beklediği yere gelmeden önce ölür. Günah fiziksel olarak değil, yalnızca zihinsel olarak işlenir. Çift kızın ölümüne doğrudan neden olmadıkları, sadece olmasını istedikleri ve önüne geçmedikleri geçmişte olduğu gibi aynı ahlaki suçu işler. Fiziksel eylemler bu filmde zihinsel düzeyde kalır. Hiçbir şey olmaz, her şey hayal edilir ve istenir ve hayal edilenler ve istenenler tesadüfler aracılığıyla gerçekleşir. Planlar ve arzular asla gerçek eylemlerle sonuçlanmaz. Onların arzuları her defasında gerçekleşir, ancak gerçekten olanların onların arzularıyla fiziksel olarak ilişkisi yoktur.

Bir araştırmanın olduğu kara filmlerde soruşturmanın hedefi genellikle öldürücü kadının etkisi altında değişir; burada hedef değişmez, ancak yersiz bir araştırmaya neden olur. Kara filmin anlatısındaki alışılmış tek değişimin yerini burada ikisi de öyküde sürekli sunulan fiziksel ve zihinsel düzeyler arasındaki devamlı bir salınım alır: kocanın asılsız kıskançlığı (zihinsel durum) bir araştırmayı başlatır (fiziksel eylem); bu durum aşıkların kendi hoş olmayan bilinçleri nedeniyle yeniden buluşmalarına (zihinsel durum ve fiziksel eylem) neden olur ve birbirlerine olan aşkları yeniden canlanır; bir cinayeti (fiziksel durum) planlarlar, dedektifin raporu kocanın psikolojik olarak acı çekmesine (zihinsel durum) ve bu da bir kazaya (fiziksel eylem) neden olur. Cinayet zihinsel bir durum olarak kalır ve kendi ahlaki suçlarından tiksinen adam kadını terk eder. Bu çözüm, çözüme her şeyden önce psikolojik düzeyde varılan en karakteristik kara filmlerin tam zıttı görünür. Burada sorun fiziksel düzeyde çözülür (dedektif görevini yerine getirir ve çiftin arzusu gerçek olur), ancak psikolojik düzeyde hiçbir şey çözüme kavuşmaz. Onların ilişkisi anlatıyı hiç yoktan başlatarak ve hiçbir şeye vardırmayarak yeniden biter. Başkaki duruma bir çözüm yoktur ve öykü temel olarak başladığı yerde biter. Kocanın ölümü temel durumda hiçbir şeyi değiştirmez ve sonunda farklı olan tek şey baştaki psikolojik durumun tamamen incelenmiş olmasıdır. Antonioni'nin Yeni-Gerçekçilikten aldığı bu dairesel dramatik inşadır. O bunu modernist kariyeri boyunca kullanacaktır.

Filmin başından sonuna Antonioni eski aşıkların ilk kez buluştukları nehir kıyısı, spor bir araba kullandıkları otoban ya da planlanan cinayet yerini ziyaret ettikleri inşaat halinde olan otoyol

üzerindeki köprü gibi terk edilmiş, boş mekanları tanımlar. Başkarakter ile çevresi arasında sürekli bir mücadelenin olduğu Rossellini'nin *Stromboli* filminden farklı olarak *Bir Aşkın Öyküsü*"nde çevrenin boşluğu karakterlerin geri dönüşün olmadığı çevreden yabancılaşmasının estetik bir ifadesidir. Dört dakikaya varan aşırı uzun çekimler içinde karakterlerin hareketlerini izlemek, onları teselli bulamadıkları çevrelerinden tecrit etmenin bir aracıdır. Karakterler bulundukları yer nedeniyle acı çekmezler, nerede olurlarsa olsunlar bulundukları durumdan acı çekerler. Burada, Antonioni açık bir şekilde Rossellini'nin zıttı olabilmektedir. Rossellini'nin aynı dönemdeki filmleri Antonioni'nin filmlerine benzer bir stile sahiptir ve bunlar birçokları tarafından modern sinemanın en önemli başlatıcıları olarak değerlendirilir.

Rossellini: 'Yeni-Gerçekçi Mucize'

Bu dönemde hangi Yeni-Gerçekçi yönetmenlerin modern sinemanın hazırlanmasında en önemli figürler olarak kabul edildiğini sorarsak, 1950'ler ve 1960'lar boyunca bir isim saygın bir referans noktası olarak ortaya çıkar: Roberto Rossellini. O özellikle Fransız eleştirmenlerin ve yönetmenlerin gözünde tartışılmaz kahraman, hatta Yeni-Gerçekçiliğin ilerici ruhunun özünün maddileşmesiydi.

Rossellini ilk olarak Yeni-Gerçekçi hareket içinde Bazin tarafından fark edildi ve Fransız Yeni Dalga yönetmenleri Rossellini'yi kendi en önemli öncüleri olarak övdüler. *Cahiers du cinéma* Rossellini ile yarım düzine röportaj yaptı ve 1950'lerde ve 1960'ların başında film eleştirmenleri sürekli olarak sinemasal niteliğin ölçütü olarak ona gönderme yaptılar. Jacques Rivette şunları yazdı: "Bir tarafta İtalyan sineması, diğer tarafta Rossellini vardır."[6] Belki de hiçbir şey 1960'lardaki Rossellini kültünü Bertolucci'nin *Devrimden Önce* (1964) filmindeki bir cümleden daha iyi özetleyemez. Filmdeki bir karakter döneminin bir film düşkününe dair genel düşüncenin biraz parodisini yaparak başkaraktere şöyle der: "Unutma ki, Hitchcock ve Rossellini olmadan yaşayamazsın!"

Rossellini'nin filmleri arasında *İtalya'da Yolculuk* özel bir dikkat çekti. Rossellini'nin kendisi bu filmi kendi sineması için

---

[6] Jacques Rivette'den aktaran, Maurice Scherer [Eric Rohmer] ve François Truffaut, "Entretien avec Roberto Rosellini," *Cahiers du cinéma 37* (Temmuz 1954): 1.

'çok önemli' olarak değerlendirdi.[7] Patrice Hovald *İtalya'da Yolculuk*'u sinema tarihindeki kendisinden önceki hiçbir şeyle karşılaştırılamayan ilk film, diğer filmlerle ilişki içinde olmayan bir film olduğunu yazdı.[8] Godard'a göre *İtalya'da Yolculuk* insanın defalarca izleyebileceği ve her izleyişte yeni şeyler keşfedebileceği üç filmden biridir. Eric Rohmer bu filmi sadece Bach'ın yapıtlarıyla karşılaştırır.[9]

Rossellini'nin durumu gerçekten ilginçtir. Modern sinemanın öncüleri arasında Rossellini'nin adını anmak, 1960'ların başından itibaren film-tarihsel gereklilik haline gelmiştir. Fransız Yeni Dalgası onu bir kez taçlandırdığında, onun konumu sorgulanamaz hale geldi. Ancak onun etkisinin aslında modern sinema içinde nasıl sürdüğünü, Rossellini'nin "Yeni-Gerçekçilik modern sinemanın kaynaklarından biriydi" genel gerçekliği içinde nasıl ayırt edilmesi gerektiğini göstermek zordur. Çünkü Rossellini kendisini hiç modernist bir yönetmen haline getirmediği halde birçok modern yönetmen için bir örnek oldu. Bu açıdan modern sinemanın biçimlenmesinde onun rolü Hitchcock'un rolüyle karşılaştırılabilir. Bu karşılaştırma daha da genişletilebilir. Bu iki usta yönetmen modern sinemanın gelişiminde sürekli bahsedilme, ancak asla peşinden gidilmeme konumunu paylaştı. Eisenstein'ın, Vertov'un, Dışavurumculuğun, kara filmin ve gerçeküstücülerin etkisi stilistik açılardan modern sinema içinde net bir şekilde saptanabilir. Ancak eğer modern sinema içinde Rossellini'nin etkisini sorarsak, bütün bulduğumuz, modernizmin eğilimlerinden birindeki, Rossellini'nin etkisinin özel olarak ayırt edici olmadığı genel bir Yeni-Gerçekçi etkidir.

Rossellini kuşkusuz Yeni-Gerçekçiliğin anahtar figürüydü. Yalnızca 1945'teki *Roma, Açık Şehir* filmiyle bu hareketin tarzını oluşturduğu ve 'gerçek' Yeni-Gerçekçi stil gibi bir şeyi en iyi temsil ettiği için değil, ama en önemlisi 1950'lerin başında yaptığı birkaç filmiyle –*Stromboli* (1949), *Francesco, giullare di Dio* (*The Flowers of St. Francis*, 1950), *Avrupa 51* (*Europa '51*, 1952) ve *İtalya'da Yolculuk* (1953)– Yeni-Gerçekçiliği aşmanın belirli bir yolunu gösteren bir biçimi yarattığı için anahtar figürdü. Ancak o hiçbir zaman bu adımı atmadı.

---

[7] Roberto Rossellini, Jean Duchet'in röportajı, *Arts 739* (9 Eylül 1959):6.

[8] Patrice Hovald, *Le néo-réalisme italien et ses créateurs* (Paris: Editions du Cerf, 1959), s. 121.

[9] Maurice Scherer [Eric Rohmer], "La tere du miracle," *Cahiers du cinéma 47* (1955): 41.

Bu belirsizliğin nedeni Rossellini'nin Yeni-Gerçekçilik ile ilişkisinde ve modernizmi ateşli bir şekilde reddetmesindedir. Yeterince ilginç bir şekilde, ikisinin de kökeni aynıdır: onun sanata temel olarak ahlakçı, hatta dini yaklaşımı. 1965'te verdiği röportajlardan birinde çağdaş sinemayı o dönemde yüz yaşında olan modernist hareket bağlamında kınar. Rossellini şunu iddia eder:

> Geçen yüz yılda sanat şikayetlere indirgenmiştir. Bir sanatçı daha az ya da daha çok ne kadar şikayet ettiğine bağımlıdır... Mücadelesini verdiğiniz aşırı derecede somut şeylere sahip olduğunuzda, oldukça irrasyonel bir tutum olarak şikayet, bana sizi hiçbir yere götürmüyor gibi görünüyor. Yaşamdaki somut şeyler her noktada itilip defediliyor. Onlarla ilgili hiçbir şey bilmiyoruz, çünkü bu sorunları incelemeye ciddiyetle girişmiyoruz.

Rossellini modern sanatı dünyanın karşısında olumsuz bir tutumu ürettiği için yüzeysel, adaletsiz ve mantığa aykırı bulduğu halde, yaşamın bu tutumun akla getirdiğinden çok daha farklı olduğunu söyler: "Zaten her şeyin yanlış olduğu doğru değildir, bazı şeyler doğrudur ve bazı şeyler de değildir." Eğer modern sanatçılar dünyayı bu kadar çekilmez buluyorsa, neden dışarı çıkıp, onu değiştirmek için bir şeyler yapmıyorlar? Rossellini devrimci tutumu kabul edebilir; onun reddettiği, modernizmin kaçışçı entelektüel 'dırdırıdır.' Rossellini'nin görüşüne göre sanatın "bir rehber olarak yolu gösterme" işlevi vardır. eğer bir sanatçı bu yönde çalışamıyorsa, "o zaman sanatçının işlevi yok olur." Bu ifadelerle, o geçmişe dönük olarak kendisini modern sinemanın ortaya çıkışında önemli bir figür haline getiren filmleri bile kınadı. *İtalya'da Yolculuk* ile ilgili soru sorulduğunda, yanıtı şöyle oldu: "Evet, bu film yabancılaşma ile ilgiliydi. Ancak bu nedenle kendi filmlerimden bile hoşlanmadığımı söylüyorum, çünkü bu türden filmler yapmaya başladığımda, kuşkusuz bu bir yönelim arayışıydı, ancak herkesin aynı yönelime sahip olduğunu ya da aynı arayışa girdiğini anladığımızda, bu bir tutum, bir şikayet tavrı haline geliyor."[10]

Rossellini stil ya da anlatımdan çok sanatın ahlakı ile ilgilenen ilk kişiydi. Ancak 1950'lerin başında tarih ve toplumdan kopuk kişisel ilişkilere ya da ahlaki meselelere odaklanan filmler yapmaya başladığında, onun Yeni-Gerçekçi biçimi tamamen belirsizleşti. Rossellini'nin daha *Almanya, Sıfır Yılı* (1948) filminde Yeni-Gerçekçiliğe yaptığı, sosyo-politik terimler içinde çalışan

---

[10] Roberto Rosellini, *My Method* (New York: Marsilio Publishers, 1992), alıntılar s. 156, 157.

tutarlı bir paradigma olan Yeni-Gerçekçiliği parçalara ayırmaktı. Peter Brunette, Rossellini'nin Yeni-Gerçekçiliği 'ahlakileştirme' eğilimindeki yıkıcı etkiyi görürken çok haklıdır. Onun Rossellini'nin Yeni-Gerçekçiliğe, ilke olarak zıt olan dışavurumcu etkileri taşıma çabasını vurgulamasıyla[11] ilgili olarak da onunla hemfikirim. *Almanya, Sıfır Yılı*'nda olan tam da budur. Berlin'in yıkıntıları başkarakterin ruh halinin soyut bir psikolojik ifadesi olarak işlev görür. Ve *Stromboli*'de olduğu kadar *İtalya'da Yolculuk*'ta Katherine ve Alexander'ın antik harabelerin ortasında arabalarına doğru yürürlerken boşanmaya karar verdikleri sondan bir önceki sahnede de olan tam olarak budur.

Rossellini politik bir proje olarak Yeni-Gerçekçiliği aşmayı ve 'tinsel Yeni-Gerçekçilik' gibi bir şeye varmayı istedi. Tek sorun, çağdaş yaşamın yeterli olumlu tinsel deneyimi ona sağlamamasıydı. Tam tersine, o yaşadığı genel yaşam deneyiminin kafa karışıklığı, yabancılaşma ve kaygı olduğunu kabul etti. Kendi gerçekçi bilincine sadık kalmayı istediyse de, yabancılaşmayı ve kaygıyı tanımlamak, başka bir deyişle 'şikayet eden' kampa katılmak zorundaydı. Ancak bu, 'adaletsiz' bir genel yadsımacılık (negativism) için Yeni-Gerçekçilik'ten vazgeçmesi anlamına geldi. O dönemde umutsuzca 'olumlu' ve 'olumsuz' yanlar arasında denge kurmaya çalıştı, ancak aynı zamanda da teknolojik uygarlığın 'olumlu yanını' görmek için insanın Jules Verne'e kadar geri gitmesi gerektiğini kabul etti. Bu onun modern sanatın 'dırdırının ve protestolarının' kaynağının dünya ile ilgili bilgiden temel bir yoksunluk olduğuna ikna olmasıydı: "Hakikat, yapısını kavramadığımız bir dünyayla karşı karşıya olduğumuz için protesto ettiğimizdir ve bu bana temel sorun olarak görünüyor." Bu bilgiye sahip olmak Rossellini için temel bir sorundu, ancak onun benimsediği gerçekçi stilin yetersiz olduğu tanıtlandı. Rossellini Yeni-Gerçekçiliğin fenomenolojik yaklaşımının mantıksal sonucunun modernist görüşün bir türüne götürdüğünü anladı. Burada ahlak bile Antonioni'nin görünüşe göre ahlaka aykırı bir çözüm olarak gördüğü 'fenomenolojik gerçek' dediği durumun bir konusu haline gelmişti. Bundan sakınmak için başka bir çözüme, benim 'Yeni-Gerçekçi mucizeye' dediğime yeniden başvurdu.[12]

Aslında Rossellini bir 'mucizenin' Yeni-Gerçekçiliği kurtarabileceğini düşünen tek kişi değildi. De Sica ve Zavattini *Milano Mucizesi*'nde (*Miracolo a Milano*, 1951), aynı zamanda da *Umberto D*'de (1952) bu sonuca vardılar ve öykülerinin tamamen

[11] Bkz. Peter Brunette, *Cinema Journal 25*, no:1 (Güz 1985): 34.

[12] Rosellini, *My Method*, alıntılar s. 159, 165.

umutsuz durumunu bir mucize yoluyla mutlu bir sonla bitirdiler. Bu Yeni-Gerçekçiliğin o dönemde kınanan ve aynı zamanda da toplumsal ve ahlaki bağlanımını koruyan genel karamsarlığından sakınmak için tek mantıksal çözüm olarak göründü. Kısa bir süre sonra Fellini *Sonsuz Sokaklar*'da (1954) ve daha zayıf bir tarzda *Cabiria Geceleri*'nde (*Le notti di Cabiria* [*Nights of Cabiria*], 1957) teselli biçiminde bu çözümü hâlâ kullanıyordu. Ancak Rossellini'nin 'mucizesi' De Sica'nın peri masalı benzeri ve Fellini'nin melodramatik versiyonlarından çok daha ciddiydi ve kökü Yeni-Gerçekçi felsefedeydi. O Yeni-Gerçekçiliğin gerçek özü olduğunu düşündüğünden bir mucizeyi, yani çevre ile insan ruhu arasındaki yakın etkileşimi ortaya çıkarmayı istedi. O bu etkileşimin bir biçimde yabancılaşmanın ve kaygının ortadan kalkışına götürebileceğine içtenlikle inandı. Bu organik yaklaşım aynı zamanda onun sinemasal stilinin merkezinde yer alır. Bu nedenle kendi filmlerinin klasik stilden farklı olduğunu söyler:

> Genellikle geleneksel sinemada bir sahneye şu tarzda kesme yaparlar: ortamı tanımlamak için bir tanıtıcı çekim, o ortamdaki bireyi tanırız, ona yakınlaşırız; orta çekim, diz üstü çekimi (plan americain), yakın-çekim ve onun öyküsünü anlatmaya başlarız. Benim yöntemim bunun tam tersidir: bir karakter bir yere yerleştirilir ve onun yeri sayesinde içine yerleştirtirildiği ortamı tanırız. Her zaman bir yakın-çekimle başlarım, daha sonra kameranın hareketi onun çevreyi incelemesini takip eder.[13]

Ortam karakterin dışında varolmaz ve tersi, karakter her zaman kendi ortamıyla ilişki içinde tanımlanır. Bu çevre ilk üç filmde (*Roma, Açık Şehir*, *Paisà* ve *Almanya, Sıfır Yılı*) olduğu gibi tarihsel olarak tanımlandığında, onların varlığının ahlakiliğinin kaynağı oldukça sorunsuzdur. Bir ortam olarak savaş sağlam bir ahlaki görüş noktası sağladı. Ahlak adeta ortam içinde kodlandı. Bu nedenle Yeni-Gerçekçiliğin fenomenolojik yaklaşımı otomatik olarak ahlaki bir bağlanımı içerdi. Savaş alanının dışına adım atmak ve karakteri ortam içine yerleştirmek artık anlaşılır ilişkileri akla getirmiyordu. Bunun toplumsal ya da bazı başka açılardan tartışılması zorunluydu. Hangi tür ortamın olumlu ahlaki tepkileri teşvik edeceğini göstermek zorunlu hale geldi. Bunu yapmak için Rossellini kimi örneklerde kendi dışavurumcu eğilimlerini daha da öne çıkardığı manzaranın psikolojik karakterleştirmesini geliştirmek zorunda kaldı. Gian Piero Brunetta'nın belirttiği gibi, Rossellini'nin 1950'lerdeki filmlerinde "Yeni-Gerçekçi manzara

---

[13] Roberto Rosellini, "Il mio dopoguerra," *Cinema Nuovo 70* (10 Kasım 1955): 346.

arka planın içine çekildi ya da karakterlerin kişisel durumunun bir metaforu ya da yansıması haline geldi."[14] İki yönde de karakterler bir biçimde kendi gündelik çevrelerine yabancılaşırlar, bu nedenle bununla organik ilişkiyi yeniden kurmak için Rossellini bu çevrenin nasıl ahlakın kaynağı olabileceğini göstermek zorundaydı. Onun bu dönemdeki filmleri bu sürecin örneği oldu. Yeniden Brunetta'dan alıntı yaparsak:

> Bu üç filmde yine bir arayıştan ve bireyin yolculuklarından söz edilebilir. Burada jestlerin ve davranışların temsili çevreyle ilişkinin kaybedilmesini, şeylerden, kişilerden ve kendinden yabancılaşmayı gösterir. Karakterlerin yolu bu ilişkinin düzeltilmesi, izlerin ve semptomların, onları ortak bir çerçeve içinde birleştirmeksizin bir araya getirildiği şeylerdeki belirli bir anlamın kabul edilmesi yönündedir.[15]

Rossellini başından itibaren Antonioni'nin başlangıç noktası olan tutarlı bir fenomenolojik yaklaşımdan takip edilebilecek olan karakterler ile çevre arasında ahlaki bağın olmayışının sonucu etrafında dolandı. Ancak Rossellini'nin özcü ve ahlakçı yaklaşımı onun bu adımı atmasına olanak sağlamadı, bu nedenle 'yalnızlık üçlemesinde' öyküler yalnız bireyin tesellisini ve çevresiyle yeniden bütünleşmesini anlattı.[16]

İtalya'da Yolculuk'ta görünüşe göre yabancılaşmanın fenomenolojik tanımlanışı içinde en uç noktaya gitti, bu nedenle uçurumun kenarından son anda geri adım atması çok şok ediciydi. Bu film 'mucize' finaliyle tartışmayı ve mahcubiyeti tahrik etti. Bu filmde üst orta-sınıf bir İngiliz çift bazı aile meselelerini çözmek için Napoli'ye gelir. İlişkileri açık bir şekilde çıkmazdadır ve bu durum daha öykünün başında görülebilir. Etrafta gezinir, aileden kalma bir evi ve diğer yerleri ziyaret ederlerken, onların evlilik krizi zirveye çıkar ve boşanmaya karar verirler. Son sahnede kendilerini dini bir geçit töreninin ortasında bulurlar ve kadın kalabalığa karışır. Kocası ona yetişmek için arkasından koşar ve 'mucize' burada olur: çift büyük bir duygusal patlama içinde aniden barışırlar. Onlar birbirlerine sarılırken, kamera onlardan ayrılır ve kalabalık içindeki bir adamın yüzünde durur.

Çiftin kederli ve yabancılaşmış ruh hali ile Rossellini'nin çevreyi tanımlama tarzı arasında sert bir karşıtlık vardır. Rossellini İtalya manzarasını, şehir sahnelerini ve kırsal ortamları, ilişkileri oldukça umutsuz görünen çiftte olmayan şefkat, arkadaşlık ve

---

[14] Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli ottanta*, s. 380.

[15] Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli ottanta*, s. 381.

[16] Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini* (Floransa: La nuova italia, 1974), s. 80.

samimilik duygularıyla doldurur. Rossellini ne olursa olsun kasvet verici atmosferin filme yayılmasına izin vermez. Sürekli olarak başkarakterleri üzerinde kendi ahlaki yargısını gösterir ve sıcaklık atmosferi ortamdan bir an için yok olduğunda – sonunda harabelerin arasında arabalarına yürürlerken – bile, duygusal ve dramatik bir müzik eşliğinin yardımıyla bir kontrpuan oluşturarak, mucizevi dönüşümü hazırlar. Diegetik olmayan müzik her zaman izleyicinin dramatik aksiyonun duygusal içeriğini anlamasına yardım eden bir yönetmen yorumudur. Bu örnek bir istisna değildir. Rossellini umutsuzluğun ve verimsiz insan ilişkilerinin görsel temsilinde yapabildiği kadar ileri gitti. Ancak ses kuşağında kendi ahlaki bakış açısını ifade etmeyi ve izleyiciyi bu insan durumunun kesin olmadığına, hatta bu durumun tinsel bir mucizenin yardımıyla bir mutlu sonla bitebileceğine ikna etmeyi istedi.





Resim 47-48
Mucize: *İtalya'da Yolculuk* (Roberto Rossellini, 1953).

Ancak bu 'mucize' bile bazı sorunlara neden olur. Eric Rohmer bu mucizenin Rossellini'nin dünyayı gösterme yönteminin mantıksal bir sonucu olduğunu düşündü: "Ve film mantıksal olarak

söylememiz gerektiği gibi bir mucize ile bitse de, bu, mucizenin şeylerin düzenine bağlı olması nedeniyledir ve bu düzen bir mucizeyi ortaya çıkardı."[17] Diğer eleştirmenler çiftin uzlaşması ve kucaklaşmasından sonra kameranın ilgisiz bir insanın yüzünü göstermesi gerçeğinde bir tür belirsizlik olduğunu düşündüler. Bu final sorulduğunda Rossellini bu çözümü çıplak insanların bir havluyu tutmaya yönelik kendiliğinden hareketiyle karşılaştırarak yanıtladı: "İnsanlar birbirlerine yakınlaşırlar ve eski bir şeyle örtünürler. Finalin sahip olması amaçlanan anlamı budur."[18] Rossellini eleştirmenlerin bunun "yanlış bir mutlu son"[19] olduğu iddiasını kabul etmez. O bu film için acılı bir film, ama çevrenin insan ilişkilerini olumlu bir şekilde etkileyebileceğini gösteren bir film der: "Bu çok gizli bir şeylere, çiftin üçüncü bir kişinin, yani kendilerini kuşatan dış dünyanın etkisi altındaki ilişkisi üzerine çeşitlemelere dayanan bir filmdi."[20] Bunun ardından kucaklaşan çiften pan yaparak uzaklaşan son kamera hareketi gelir: eğer bu onların yeniden barışmalarını sağlayan dış dünyaysa, bu 'üçüncü kişinin' son söze sahip olması gerekirdi. İzleyicilere 'mucizevi' uzlaşmaya neden olanın, bu ilişki ışığında Rohmer ile hemfikir olabileceğimiz şekilde, mucizeyi ortaya çıkarmadığının bir kez daha hatırlatılması gerekiyordu. 'Mucize' onların ne olduklarından değil, nerede olduklarından ortaya çıkar, bu nedenle çevreyi insani sıcaklığın kaynağı olarak yeniden göstermek önemlidir.

Yine burada, farklılığın bütünü ses kuşağı tarafından oluşturulur. Kameranın başkarakterlerden uzaklaşmasına ve hareketini tamamen yabancı birinin yüzünde bitirmesine neşeli ve görkemli olmayan müzik eşlik etseydi, sahne rahatsız edici olurdu ve yabancılaşma atmosferini öne çıkarırdı. (Herkes bu efekti sesi

---

[17] Rohmer, *Italya'da Yolculuk* eleştirisi, *Cahiers du cinéma* 47 (1955): 40.

[18] Rossellini, *My Method*, s. 154.

[19] Peter Bondanella bu yoruma Rossellini'nin bunun yanlış bir mutlu son olup olmadığı sorusuna sözkonusu röportajın İngilizce çevirisinde olmayan 'kuşkusuz' (certo) sözcüğüyle yanıt vermesi öncülünden hareketle itiraz eder. Orijinal çeviride Rossellini'nin yanıtı şöyledir: "Bu temel olarak çok acılı bir filmdi." Bondenalla'nın tercümesinde Rossellini'nin yanıtı şöyle olurdu: "Kuşkusuz, bu sonuçta çok acılı bir filmdi, değil mi?" Peter Bondanella, *The Films of Roberto Rossellini* (Cambridge: Cambridge Universtiy Press, 1993), s. 111. Ancak bu çeviride bile bu cümle açık bir 'evet' olarak yorumlanamaz. Eğer Rossellini'nin 'kuşkusuz'u bu anlama gelseydi, orijinal İtalyanca kopya bunu cümlenin geri kalanından ayırarak öne çıkarırdı. Ancak bu şekilde 'kuşkusuz' sözcüğü daha çok 'Şey, bunun acılı bir film olduğu doğrudur, ancak. . .' gibi bir şey anlamına gelir. Peter Brunetta'nın Rossellini'nin yanıtını yorumlaması bu tarzdadır ve röportajın geri kalanının Brunetta'nın yorumunu doğrular.

[20] Rossellini, Jean Duchet'in ropörtajı.

kısarak elde etmeyi deneyebilir.) Müzik eşliğiyle birlikte 'tanınmayan İtalyanın' yüzü aşklarını yeniden canlandırmaları için soğuk İngiliz çifti kuşatan ve onlara ilham veren her şeyin metaforu haline gelir. Bu mutlu son onların ilişkilerindeki sorunun ilk ve son olarak mucizevi bir şekilde çözüldüğü anlamına gelmez. Orada herkes için, hatta en kederli ve duygusal olarak mahvolmuş insanlar için bir dayanak olan, duygusal krizlerine yardım etmek için onlara esin kaynağı olan bir dünyanın olduğu anlamına gelir. Rossellini insanın yabancılaşmasını tanımlamakla ilgilenmedi. Onunla nasıl savaşılacağını göstermenin bir yolunu bulmayı ilginç buldu. Ona göre bu yol çevre ile karakterler arasındaki organik ilişkinin temsiliydi: 'Yeni-Gerçekçi mucize.'

Antonioni ile Rossellini arasındaki en önemli fark onların çevreyi göstermelerinde değil, karakterlerin çevreyle ilişki kurma ve çevrenin karakterleri etkileme tarzındadır. Antonioni bize karşılaştırma için anahtarı verir:

> Gerçekliğin böylesine yakıcı ve yakın olduğu savaş sonrasındaki Yeni-Gerçekçilik dikkati karakter ile etrafındaki gerçeklik arasında varolan ilişkiye çekti. Önemli olan ve uygun bir sinemayı yaratan kesinlikle buydu. Ancak daha iyi ya da daha kötü, gerçekliğin bir kez daha normalleştiği günümüzde bana karakterlerde geçmiş deneyimlerinden kalanları incelemek daha ilginç geliyor. Bu nedenle bana bisikleti çalınmış bir adamla, yani önemi (her şeyden önce ve yalnızca) bisikleti çalınmış bir adam olması gerçeğinde olan bir adamla ilgili bir film yapmak artık önemli görünmüyor... Bisiklet sorununu ortadan kaldırdığımız günümüzde (metaforik olarak konuşuyorum), bisikleti çalınmış adamın aklında ve yüreğinde ne olduğunu, kendisini hayata nasıl adapte ettiğini, geçmiş deneyimlerinden, savaştan, savaş sonrası dönemden, ülkemizde – diğer birçoğu gibi önemli ve ciddi bir deneyimden çıkmış bir ülkede – başına gelen her şeyden onda nelerin kaldığını görmek önemlidir.[21]

Antonioni'nin karakterin aklına ve ruhuna odaklanması onun çevre ile ilişkisinden ayrı olarak algılandı. 'Esin verici' ya da tinselleşmiş çevre modernizmde yok olur. Değişen çevre değildir. Manzara Antonioni'nin sinemasında en azından *Gece*'ye kadar Rossellini'nin filmlerinden farklı değildir. Dünyaya ve birbirlerine giden yolu bulamayan karakterlerdir. Ve bu farklılık Antonioni'nin daha ilk filmi *Bir Aşkın Öyküsü*'nde çok açıktır.

İtalya'da Yolculuk ile *Gece*'deki iki benzer sahne karşılaştırılarak bu gösterilebilir. Antonioni filmini Rossellini'ye

---

[21] Aktaran Peter Bondanella, *Italian Cinema from Neorealism to the Present* (New York: Continuum, 2001), s. 108.

benzer bir tarzda bitirir. İki film de orta yaşlı bir çiftin evlilik krizini işler. İki anlatı da temel olarak amaçsız gezinmeye dayanır. İki filmde de çevre karakterlerin duygusal krizlerini ifade etmelerine yardım etmede önemli bir rol oynar. İki film de koca ve karının kendi durumlarını netleştirdiği, onlardan birinin uzlaşmayı teşvik ettiği ve onların birbirlerine sarıldığı bir sahneyle biter. Ve iki film de kameranın kucaklaşan çiften ayrılma hareketiyle biter. Fark, *İtalya'da Yolculuk*'ta krizin anlaşılmasının ve ifade edilmesinin filmin ortasında olması ve son sahnenin uzlaşma olması, *Gece*'de ise krizin anlaşılmasının ve ifade edilmesinin Lidia'nın ilk kez Giovanni'ye "Artık seni sevmiyorum" diyebildiği bu final sahnesine bırakılmasıdır. Ve film bu noktada sona ererken, barışma artık mümkün değildir. Bu sahne uzlaşmadan ziyade krizi ön plana çıkarır. Bu kuşkusuz Rossellini'nin son cümlenin "Peki, seni seviyorum" olduğu ve çiftin birbirine sarılmasının krizin sonunun işaretini verdiği finalinden çok farklıdır. *Gece*'de ise tersine fiziksel temas mücadelenin başlangıcıdır. Aslında onlar birbirlerine sarılmazlar; Giovanni, Lidia'yı yere yatırır ve onun sakinleştirmek için üzerine yatar ve onun kendisini sevmediğini tekrarlamasını durdurur. *İtalya'da Yolculuk*'ta kamera Alex ve Katherine'den uzaklaştığında, bu onların barışmasında insan çevresinin rolünü vurgulamaktır. Antonioni kamerasını çevirdiğinde, bu çevrenin kayıtsızlığını göstermek ve tecrit ya da yabancılaşma atmosferini sürdürmektir. İçinde insanların olmadığı güzel bir manzarayı görürüz ve hiç kimsenin ve hiçbir şeyin çözemeyeceği sorunları olan acı çeken çift ile baş başa kalırız. Rossellini çiftini kalabalık içinde yeniden birleştirir. Onları yıkılmış harabelerden yeniden kalabalığın ortasında bir araya getirir ve onları yalnız bıraktığında, artık onların yalnız olduğu duygusuna sahip olmayız. Çifti yalnız bırakarak Antonioni farklı bir çevre içinde sürekli tecrit olmayı vurgular. Kalabalık içinde yabancı olarak kalsalar bile, Alex ve Katherine'in etrafındaki bu insan kalabalığı onları yeniden birleşmeye iter, ancak Lidia ve Giovanni'nin etrafında kimse, onları bir araya getirecek hiç kimse ve hiçbir şey yoktur. Onların ikisi için de tek önemli insan ortadan kaybolmuştur. Bu terk edilmişlik atmosferi bu noktada kamera uzaklaştığı sırada geri gelen yumuşak melankolik caz nağmeleriyle vurgulanırken, Rossellini bu barışmayı gürültülü ve neşeli bir popüler müzikle kutlar.

1950'lerin sonu ile 1960'ların başında ortaya çıkan modernist sinemanın başlıca hedeflerinden biri kesinlikle Yeni-Gerçekçiliğin organik yaklaşımını çeşitli yollarla aşmaktı. Rossellini Yeni-Gerçekçilik içinde en tinselci yönetmen haline geldi, ancak bu paradigma içinde kaldığı için, bu yöndeki adımları

daha radikal çözümler ortaya çıkar çıkmaz modern biçimle ilişki içinde yetersiz ve belirsiz göründü. Tinselcilik örneğin Bergman'ın filmlerinde çok daha radikal bir şekilde ortaya çıktı; gerçekçilik sinema-gerçek içinde çok daha radikal bir şekilde ortaya çıktı; Godard'ın filmlerinde dışavurumculukla birlikte deneme biçimi çok daha radikal bir şekilde ortaya çıktı. Manzaranın duygusuz ve mesafeli psikolojik temsili daha *Serüven*'den önce Antonioni'nin filmlerinin oldukça karakteristiğiydi. Rossellini'nin 1950'lerin başında başardıklarının çoğu modern sinema için stilistik bir model olarak işlev görmeye yetecek kadar radikal ve karakteristik değildi.

Bununla birlikte eğer Rossellini'nin modernizme mirası olarak gösterilebilecek bir şey varsa, bu mirası modern sinemanın, Godard tarzı Fransız Yeni Dalga'nın ve takipçilerinin belirli bir türü için aydınlatıcı olan belirgin bir rahat, neredeyse dikkatsiz, deneysel türünde bulabiliriz. Godard'a göre Rossellini insanın "yalnızca birkaç insan için" filmler yapmaktan korkmaması gerektiğini gösterdi.[22] Rossellini modern sinemanın biçimlenmesindeki kendi rolünü şu tutuma göre tanımlar:

> Temel olarak, eğer onların (Fransız Yeni Dalgası) yapmış olduklarına bir katkı yaptıysam, bu tekrar ve tekrar her şeyden önce sinemayı mistik bir şey olarak görmemelerini vurgulamak aracılığıyla oldu... Bu insanların kamerayla sahip oldukları sonsuz özgürlük film yapma sürecini gizemli olmaktan çıkarmalarından ortaya çıkar.[23]

Rossellini'nin filmleri doğaçlama nitelikleri ve Rossellini'nin iyi-yazılmış bir senaryoyla çalışmaması gerçeği, 'sinemasal efektlerden' kaçınan sakin tonu ve üst düzeyde duygusal özelliği nedeniyle gerçekten *Cahiers du cinéma*'nın genç Fransız eleştirmenlerine cazip geldi. Klasik stillerine rağmen Rossellini'nin filmleri geleneksel dramatik efektleri kullanmadan, çevrenin doğal, gündelik algılanışına yakın durarak ve kamerayı doğrudan kişisel

---

[22] Godard, *Introduction a une véritable histoire du cinéma.*

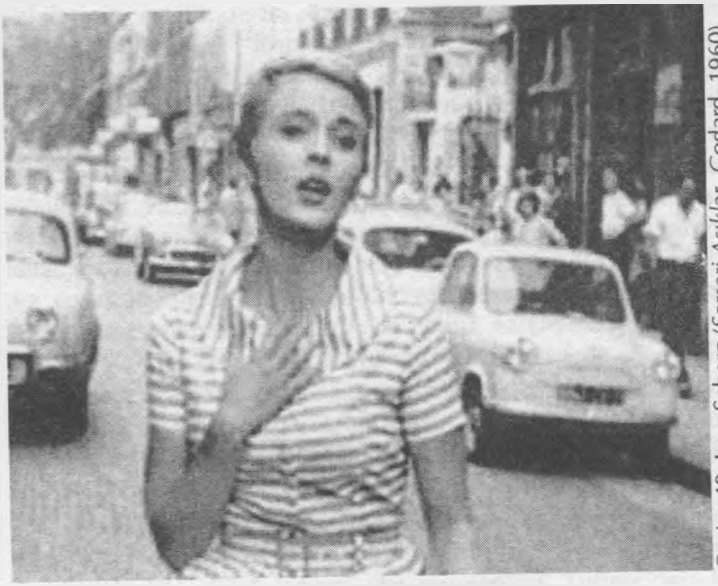
[23] Rossellini, *My Method*, s. 163. Gianni Rondolino bu tutumu stilist terimler içinde belirtir: "Türlerin karışımı ya da tek bir anlatı içinde dinamik, lirik, belgesel ve denemeci unsurların bir arada olması yapıtı az ya da çok katı bir yapının ötesine açan bir tür estetik 'uyumsuzluğu' içerir. Filmin bitmiş yapısının içine sık sık estetik atlamalarla, alışılmamış değiştirmelerle, biçimsel ihmallerle birlikte anlatısal ve dramatik unsurların yerleştirilmesi, yapıtın gözlem özgürlüğünü ve izleyicinin kişisel tercihini onaylayan parçaları arasında bir uyum eksikliğini talep eder. Sonuncusu ve en önemlisi, görüntüler ve diyaloglar 'çözümler' olarak değil, 'öneriler' olarak sunulur. Aktaran Peter Brunette, *Roberto Rossellini* (Berkeley, L.A.: University of California Press, 1996), ss. 170-171. Benim görüşüme göre bu Rossellini'nin stilinin bir tanımlanışı olarak değil, daha ziyade Rossellini'nin tutumundan geliştirilebilecek farklı perspektifler olarak yorumlanabilir.

ifade için bir araç olarak kullanarak duygusal özdeşleşmenin nasıl yaratılabileceğinin ilk örnekleriydi.

Bununla birlikte karakter-çevre ilişkisinin duygulara kapılmadan tanımlanışı açısından, Antonioni'nin ilk filmleri Yeni-Gerçekçi paradigmayı arkada bırakmada çok daha radikaldi. Daha *Bir Aşkın Öyküsü*'nde Antonioni manzaraya etkileyici psikolojik bir hava katarak tutarlı bir şekilde yabancılaşmanın nasıl temsil edilebileceğini gösterdi. Burada da fark Antonioni"nin filmlerindeki manzaranın Rossellini'nin filmlerindekinden daha etkileyici olması değil, ancak Antonioni'nin filmlerindeki etkileyici manzara karakterlerin eylemleriyle ilgisiz katıksız bir estetik nitelikti ve onlardan tecrit olmasıydı.

1940'ların sonu ile 1950'lerin başında Avrupa sinemasında modernist ilkelerin yeniden ortaya çıkmasını ve yayılmasını takip ettik. Modern biçimlerin ortaya çıkışının biraz net bir şekilde farkına varılabilir olduğu ilk ve en önemli örnekleri göstermeye çalıştım. Bu filmler aynı zamanda modernizmin 1960'lardaki gelişme tarzını da büyük ölçüde belirlediler. Ve her ne kadar her örnekte net tarihsel izler bulunamasa da, bu filmlerin sonraki yirmi beş yıl boyunca modern film-yapımı için modeller haline geldikleri çok açıktır. Modern sinemanın stilistik kökenlerinde modern sinemadaki bütün eğilimleri doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyen Yeni-Gerçekçiliği ve kara filmi buluyoruz. Eleştirel kendini yansıtma ilk olarak Bergman'ın *Zindan*'da gerçekleştirdiği haliyle modern sinemanın belirli bir eğiliminin ilkesel modellerinden biri oldu. Birkaç karakterli kapalı-durum dramının teatral soyutlaması Melville'in *Denizin Sessizliği* filminde, hatta Bergman'ın *Bekleyen Kadınlar* gibi filmlerinde ortaya çıkan başka bir temel biçimdi. Başka bir başlıca eğilim ilk kez Kurosawa'nın *Rashomon* filminde ortaya çıkan anlatının belirsizliği sorunuyla biçimlendi. Kültürel mitler ve ayinler üzerinde soyut biçimler oluşturmaya dair büyük bir eğilim kuşkusuz Fellini tarafından *Beyaz Şeyh* (*Lo sceicco bianco* [*The White Sheik*, 1952) ya da en azından *Aylaklar* (*I Vitelloni*, 1953) filmlerinde başlatıldı, ancak modernizmin ikinci dönemindeki gerçek modern teatral ve dekoratif stillerin 1950'lerde öncüleri yoktu. Minimalist soyutlamanın iki versiyonu 1950'lerde ortaya çıktı. Bunlardan biri Robert Bresson ile ilişkilidir ve birçok yönden Fransız Yeni Dalgası için zemini hazırlamıştır. Minimalist soyutlamanın muhtemelen daha etkili ve modernizmin en uzun süren eğilimi olan diğer versiyonu Antonioni'nin Avrupa sanat sinemasını en uzun süre beslemiş olan yabancılaşmış minimalizmiydi.

KISIM DÖRT



Resim 49: Jean Seberg (*Serseri Aşıklar*, Godard, 1960)

Modern Sinemanın Kısa Tarihi (1959 – 1975)

: 16 :
ROMANTİK DÖNEM, 1959 – 1961

Bundan sonraki üç bölümde Avrupa'da 1959 ile yaklaşık 1975 arasında modernist sanat sinemasının gelişiminin bir taslağını sunacağım. Modern biçimlerin, onların gelişmesinin ve karşılıklı etkilerinin estetik tarihi üzerine yoğunlaşacağım. Bu tarihi üç döneme bölüyorum. 'Romantik dönem' dediğim ilk dönem en kısa olanıdır ve 1958 ile yaklaşık 1962 yıllarını kapsar. Bu başlıca eğilimleri başlatan ilk gerçek modernist filmlerin ortaya çıktığı dönemidir. 1962 ile 1966 arası ikinci döneme 'yerleşik modernizm' denecektir. Bu, modernizmin büyük bir uluslararası harekete dönüştüğü ve Avrupa sanat sinemasında bir tür standart haline geldiği dönemdir. Aynı zamanda modern sanat sinemasının üst düzeyde kendine gönderme yaptığı bir dönemdir. 1967'de başlayan ve en uzun olan dönem 'politik modernizmdir.' Bu dönem iki alt-döneme bölünebilirdi: birincisi politik karşı-sinema hareketinin (1967-1970) etkisini hazırlar ve taşır ve ikincisi de modernizmin gerilemeye başlaması ve postmodernizme geçiş (1971-yaklaşık olarak 1978) olarak görülebilir. Bu iki alt-dönem de modern sinemanın özellikle toplumsal ve tarihsel gerçeklikte ve farklı kültürel mitolojilerde yeni bir esin arayışıyla tanımlanırlar.

Bu dönemle ilgili film tarihyazımının genel görünümü, 1950'lerin sonunda başlayan ve 'modern film,' 'yeni sinema' ya da 'yeni dalgalar' olarak bilinen olgunun giderek Avrupa'daki bütün önemli film yapan ülkelerini fethetmesidir. Yeni bir yönetmenler kuşağı 'yeni sinemaları' yarattı; başka bir deyişle, onlar bu ülkelerin her birindeki sanat sineması içinde film-yapımına yeni bir yaklaşım getirdiler.

Bu dönemde modern sinemanın tarihinin ve gelişmesinin gerçekleri, Fransız Yeni Dalgasının atılım yapması, Bresson, Antonioni, Fellini ya da Bergman gibi zaten tanınmış olan ustaların kısa bir süre sonra modernizme yönelmeleri, İtalya, Polonya, Sovyetler Birliği, İngiltere, Çekoslovakya ve Macaristan gibi ülkelerde 'yeni dalga' kuşağının ortaya çıkışı sinema tarihinin bundan önceki her döneminden daha geniş bir şekilde yorumlanmış ve belgelenmiştir. Burada ilk olarak bu dönemde ulusal sinemalarda ortaya çıkan yenilikçi anlatı ve stilistik çözümlerin her durumda ve her örnekte modernizmi üretmediğini göstermek istiyorum. 'Yeni

sinema' ve 'modernizm' kategorileri her zaman örtüşmedi. Ayrıca Avrupa modernizminin 1958 ile 1961 arasında İtalya ve Fransa'daki birkaç birbirinden oldukça farklı filmle başladığını ve bunların diğer yönetmenler için temel modeller haline geldiğini öne süreceğim. Yani modern sinema daha başlangıcında homojen bir hareket değildi; bu daha ziyade çeşitli sinemasal ve sinemasal olmayan geleneklere bel bağlayan ve klasik sanat filmi-yapımının sürmesinin eşlik ettiği bir dizi farklı modernist eğilimdi.

Yeni-Gerçekçilik: Referans Noktası

Fellini 1958'de Roma'da Centro Sperimentale'yi ziyaret ettiğinde, öğrenciler ona kendisini Yeni-Gerçekçi bir yönetmen olarak görüp görmediklerini sordular. Yanıtı şöyleydi: "Özetle eğer 'Yeni-Gerçekçilik' ile temalar ve haklarında bir öykü anlattığımız karakterlerle ilgili bir içtenliği kastediyorsak, Yeni-Gerçekçi bir yönetmen olduğumu düşünüyorum."[1] Yeni-Gerçekçilik, stilistik görünümünün, dramatik anlayışının modası geçtiği halde, o dönemde hâlâ uygun bulunan bir özgür ruh, canlı, toplumsal ve ahlaki olarak bağlanmış bir entelektüel tutum için genel bir slogandı. Fellini için Yeni-Gerçekçiliğin artık bir stil değil, daha ziyade genel bir ahlaki yaklaşımın simgesi anlamına geldiği açıktır. Anlaşılan onun için Yeni-Gerçekçiliğin stilistik ve 'ahlaki' anlamı arasında bir ayrım yapmak, daha önce 1950'lerin başında yaptığı gibi stilistik anlamı reddetmek ve ahlaki anlamı kabul etmek önemliydi. Bu tutum neyin 'gerçeklik' olarak düşünülebileceğine ciddi bir yaklaşım olarak tanımlanabilir ve bu tutum Yeni-Gerçekçiliği 1960'ların başında bir gelenek ve bir stilistik arka plan olarak canlı tuttu. Ancak artık modernist bir yönetmen olan Fellini 'gerçeklik' anlayışıyla tamamen farklı bir şeyi kastetti. Fellini'ye göre 'gerçekçiliğin' kökleri toplumsal ve politik 'objektiflikte' değil, daha ziyade kişisel bir görüşün içtenliğindeydi. Rossellini'nin iddia ettiği 'yaşama karşı tevazu' onun için 'kameraya karşı tevazu' anlamına gelmedi. "Kameranın önüne geçtiğinizde, bu tevazuyu tamamen bırakmanız gerekir; tam tersine kibirli, zalim olmalısınız, yalnızca insanlara değil, nesnelere ve ışıklara da tam hakim olan bir tür tanrı olmalısınız."[2]

Fellini'nin yanıtı sanat sinemasının yeni biçimler almaya başladığı 1950'lerin sonunda var olan genel bir tutumu gösterir.

---

[1] Federico Fellini, "Mon métier," *Cahiers du cinéma 84* (Haziran 1958): 16.

[2] Aktaran Suzanne Budgen, *Fellini* (Londra: British Film Institute, 1966), s. 92.

1950'lerde Avrupa sanat sinemasındaki ilk ve en önemli değişim İtalya'da Yeni-Gerçekçiliğin gerilemesiydi. 1956'dan sonra çok farklı yollarla film-yapımı stili diğer ülkelerde de, özellikle Sovyetler Birliği'nde, Polonya'da, İngiltere ve Fransa'da değişmeye başladı. Bu değişimlere daha yakından bakılırsa, bu ülkelerdeki yeni sinema hareketlerini perspektiflerinde çok farklı yapan çeşitlilik görülebilir; bazı örneklerde onlar zıt yönlerde bile ilerlediler. Avrupa sinemasında 1950'lerin ikinci yarısındaki en yaygın eğilim yapay görünen stüdyo stilinden, daha az dramatik, doğal görünen biçime, serbest bir tarza yönelmeydi. Ancak bu, film biçiminin modernleşmesi değildi; en iyi haliyle bu modernleşmenin en genel ortak arka planı olarak görülebilirdi. İtalyan Yeni-Gerçekçiliği 'serbest gerçekçiliğin' bu türü için en açık modeldi; bu nedenle Yeni-Gerçekçilik çoğu yönetmenin kendisini bağıntılı olarak tanımladığı, 1960'ların başında ise çeşitli mesafelerde konumlar aldığı modern sinema için en yaygın referans noktası haline geldi.



Resim 50- Fransız yenigerçekçiliği: *La pointe courte* (Agnès Varda, 1957).

Genel bir kural olarak bir filmin gerçekçi eğilim içinde olsa bile modernizmden ne kadar derinden etkilenirse, o kadar yalnızca klasik stilden değil, aynı zamanda Yeni-Gerçekçilikten de uzaklaştığını iddia edebiliriz. Ancak bu modernist anaakımın bütün yeni yönetmenlerinin zorunlu olarak Yeni-Gerçekçiliğe yakın olduğu ve tersi, bir tür Yeni-Gerçekçi canlanmanın, modernizmin çok güçlü bir şekilde ortaya çıktığı ulusal sinemalarda gerçekleştiği anlamına gelmez. 'Ulusal sinemalar' ulusal düzeyde bile farklı bir olguydu. İtalya'da modernizm Antonioni, ardından kısa bir süre sonra da Fellini ile atılım yaptı, ancak İtalyan 'yeni sinemasının' ayırt edici özelliği eşit derecede Visconti, Pasolini, Bertolucci, Rosi ve Olmi sayesinde güçlü bir Yeni-Gerçekçi canlanıştı. Fransa'da modernizm Godard ve Resnais'in çok farklı biçimlerinde ortaya

çıktı, ancak orada da güçsüz de olsa bir Yeni-Gerçekçi etki yeni Fransız sinemasında gerçekçiliğin en önemli temsilcileri olmayan Jacques Rozier'in *Adieu Phihippine* (1961) ve Agnès Varda'nın *La pointe-courte* filmlerinde kendini hissettirdi.

Toplumsal gerçekçilik de her durumda stilistik Yeni-Gerçekçilik anlamına gelmedi. İngiltere'de 'özgür sinema' hareketi 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında toplumsal sorun konularını benimsedi. Bu konulara dış mekanda yapılan gündelik yaşam çekimleri eşlik etti, ancak 'özgür sinema' 1940'larda ve 1950'lerin başında özellikle Amerika'da, İngiltere'de, ama Sovyetler Birliği'nde de film-yapımına egemen olan aynı klasik dramatik öykü anlatımını ve aynı klasik dramatik derin-odak teatral, ışık-gölge stilini kullandı. Klasik dramatik stile bu bağlılık açıkça İngiltere'de sinemanın yeniden canlanmanın teatral kökeni nedeniyleydi. Aynı durum Polonya'da Andrzej Wajda ve İsveç'te stilinde dramatik görsel dışavurumculuktan asla vazgeçmemiş olan Ingmar Bergman için de geçerliydi. Yeni-Gerçekçilik Britanya sinemasına çok daha sonra, 1960'ların ortasında *Düşkün Kadın* (*Poor Cow*, 1967) filminden başlayarak Ken Loach'ın filmleriyle geldi. 'Yeni İngiliz sineması' aslında toplumsal konulara yeni yaklaşımı nedeniyle 'yeni' ve 'gerçekçiydi,' ancak İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinin yaptığı kadar bile klasik standart stili sorgulamayan üst düzeyde klasik görsel ve anlatısal anlayışı nedeniyle *Yeni-Gerçekçi* değildi, daha da az modernistti.

Yeni-Gerçekçiliğin modern sinemanın arka planı olarak en güçlü olduğu yer İtalya'ydı. 1960'ların başında her biri kendi tarzında ortaya çıkan genç yönetmenler kuşağı Yeni-Gerçekçiliği Olmi'nin *İş* filminde, Pasolini'nin ilk filminde (*Dilenci*) ve Bertolucci'nin ilk filminde görülebileceği gibi bir ayrılma noktası olarak kullandı. Visconti bile *Rocco ve Kardeşleri*'nde (1960) gerçekçiliğe geri döndü.

Fransa'da Yeni-Gerçekçilik 1940'ların ikinci yarısında ve 1950'lerin başında eleştirmenler tarafından hoş karşılanmasına karşın (Yeni-Gerçekçiliğin kendi konumunu büyük ölçüde André Bazin'e ve arkadaşı Fransız eleştirmenlerine borçlu olduklarını bile söyleyebiliriz), genç yönetmenler Yeni-Gerçekçilik ile aşırı derecede belirsiz bir şekilde ilgilendiler. Yazılarında ve konuşmalarında Yeni-Gerçekçilikten bol miktarda bahsettiler, hatta kendi filmlerini özellikle Rossellini ile karşılaştırdılar, ancak onların gerçekçi stilinin unsurlarından yararlanma tarzı yalnızca belirsiz bir şekilde Yeni-Gerçekçiliği akla getirdi, hatta onun bir parodisi olarak bile görülebildi. Yeni-Gerçekçilik onları yönetmen olarak değil de, izleyici olarak ilgilendirdi.

Fransız Yeni Dalgası'nın bir ölçüye kadar Yeni-Gerçekçilikle ilişkili tek filmi Jacques Rozier'in *Adieu Philippine* (1961) filmiydi. Bu filmin tek öncüsü Agnès Varda'nın 1957'de yaptığı bir balıkçı köyünün Yeni-Gerçekçi stilde bir temsilinin ortasında geçen garip bir aşk melodramı olan *La pointe-courte* filmiydi. Bu Yeni-Gerçekçi stil bile bazen sanatsal olarak düzenlenmiş fotoğraftarzı sinematografiyle iç içe geçti. Yine de Rozier'in filmi daha sonrada Fransız sinemasındaki Yeni-Gerçekçi etkinin tek örneği olarak yorumlandı. *Arts* dergisinin belirttiği gibi: "Bu Fransız sinemasının sunduğu ilk Yeni-Gerçekçi filmdir."[3] Rozier'e bir yapımcı bulması için yardım eden ve her zaman bu filmi savunan Godard bu filmin kesinlikle Yeni-Gerçekçilik ile ilişkili olduğunu söyledi, ancak başka bir bakış açısından onu modernizmin özünden ayırdı: "Antonioni'nin *Serüven*'de aradığı ama bulamadığını... Rozier daha bunu aramadan *Adieu Philippine* filminde bulmuştur. Söylemesi gösterişçilik gibi görünebilir, ancak Rozier *insanlar ile şeyler arasındaki ilişkiyi* bulmuştur."[4] İnsanlar ile şeyler arasındaki bu 'ilişki' Antonioni'nin modernizmini Rossellini'nin Yeni-Gerçekçilik sonrası döneminden ayıran ilişkidir. Fransız Yeni Dalga yönetmenleri arasında sürekli Yeni-Gerçekçiliğe gönderme yapma Yeni-Gerçekçiliğin organik imgelemine bir özlemdi ve klasisizm için nostaljinin bir parçasıydı (bu nedenle onlar Rossellini'in ahlakçılığını De Sica'nın toplumsal bağlanmışlığından ayırdılar). Ancak Rossellini'nin organik yaklaşımı onlar için izlenecek bir model olmadı ve doğrusu birileri o organik yaşamın peşinden gittiklerinde, bunu Antonioni'nin modernizmiyle zararlı bir şekilde karşılaştırma fırsatını kaçırmadılar.

Bu nedenle Fransız Yeni Dalgası kendisini İtalyan eleştirmenlerin Yeni-Gerçekçiliğin gerçekten izinden gidilmesinden ziyade istismar edildiği gözlemlerine açık bıraktı.[5] Belki de bu kötüye kullanmanın en dikkat çekici örneği Eric Rohmer'in *Aslan Burcu* (*Le Signe du lion*, 1959) filminde bulunabilir. Rohmer'in bu filmi *Bisiklet Hırsızları*'nın neredeyse bir karikatürüdür. Rohmer, De Sica'nın bu simge Yeni-Gerçekçi filminin görsel stilini ve anlatı modellerini Paris'te parası bitmiş, boşuna arkadaşlarından biraz borç almaya çalışan ve ayakkabıları ve giysileri yırtık pırtık olana kadar oraya buraya gidip uyuyarak Paris sokaklarında aylakça dolaşan genç bir Amerikalı playboyla ilgili bir öyküyü anlatmak için kullanır. Onun amaçsızca Paris'te gezinmesini izleriz,

---

[3] *Arts 5* içinde (1962): 5-29.

[4] *Lettres français* içinde (24 Mayıs 1962): 24, vurgular eklenmiştir.

[5] Luchino Visconti, *Approccio al realismo* (Rome: Mondo Nuovo, 1960).

yorgunluk ve açlıktan giderek artan düzeyde acı çekişini görürüz, biraz yiyecek çalmaya çalıştığı için aşağılandığını izleriz ve oradaki caddede De Sica'nın bu aygıtı kullanmasına çok benzer bir şekilde ona durumunun daha da umutsuz olduğunu hissettiren mutlu insanları görürüz. Ve birdenbire her şey umutsuz görünürken, ilk bakışta yeri tamamen değişmiş bir sahne başlar: kent dışındaki otobanda büyük bir Amerikan arabası kullanan bir kişi ölümcül bir kaza yapar. Bunun başkaraktere bir miras bırakmış olan amcası olduğunu öğreniriz. Ve film izleyicinin başkarakterin umutsuz durumunu izlerken ortaya çıkan bütün toplumsal ve varoluşsal kaygıları unuttuğu neredeyse gerçeküstü bir mutlu sonla biter. Gerçekçi stil ve toplumsal gerçekliğin temsili Rohmer'in filminde, sanki bu filmin amacı izleyicinin 'gerçekçi stilde' bir film izlerken toplumsal sorunlarla ilgili refleksleriyle ve duyarlılığıyla alay etmekmiş gibi, radikal bir şekilde farklıdır. Eğer *Aslan Burcu* Yeni-Gerçekçiliği hatırlatıryorsa, bu yalnızca gündelik bayağılığı göstermenin çok yüzeysel stilistik unsurlarındadır. Yeni-Gerçekçiliğin ortaya koyduğu olay örgüsü unsuru uzun uzadıya amaçsız gezinme burada toplumsal bir çevrenin incelenmesine değil, kötü şansın saçmalığını ve duygusuzluk atmosferini oluşturmaya uygulanır. Eğer Yeni-Gerçekçilik 1958'de hâlâ Fellini tarafından stilistik sonuçların olmadığı bir ahlaki duruş olarak yorumlanıyorsa, Rohmer'in filmi de Yeni-Gerçekçiliğin güçlü ahlaki tutumunun olmadığı stilistik bir hatıradır.[6]

Bununla birlikte toplumsal gerçekçilik 1950'lerin sonunda Fransız sinemasında yok olmadı. Ancak onun varlığı Yeni-Gerçekçiliğin etkisinden ziyade gerçek bir Fransız yeniliğine bağlıydı. Fransız etnograf Jean Rouch gerçekçi paradigma içinde yeni bir şeyler yarattı ve filmlerini sinema-gerçeğin özel bir modernist versiyonunun temsilcileri olarak oluşturdu. Onun anlayışı adım adım yalnızca filminde belgelemeyi istediği özneye değil, aynı zamanda özne ile belgeleme süreci arasındaki etkileşime de ilgi duyduğu etnografik film-yapımından ortaya çıktı. Farklı kültürlerin sinemasal belgelenişinin bu kültürün temsilcilerinin kamerası olan bir Avrupalı etnografın önünde nasıl davrandığını kaydetmek anlamına geldiğini anladı. Bu nedenle bir kültürel olgunun gerçekten gösterilmesini istiyorsa, yapması

---

[6] O dönemde başında Rohmer'in olduğu *Cahiers du cinéma*'nın eleştirmeni, Rohmer'in filminin Yeni-Gerçekçilikle hiçbir ilişkisinin bulunmadığını belirtirken çok dikkatliydi: "Bazı insanların Yeni-Gerçekçilikte aradıklarıyla hiçbir ilişkisi olmayan *Aslan Burcu*'nu hak ettiği zirveye yerleştirmenin tam zamanıdır." Claude Jutra, "En courant derrière Rouch," *Cahiers du cinéma* 115 (Ocak 1961): 26.

gereken, kendilerini kamerayla temsil eden yerlilere sahip olmaktı. Rouch kamerayı, incelediği insanın kendini-sunmasının bir aracı olarak kullanır. Kameranın kültürel olgular aracılığıyla 'göz' haline gelebilmesi açıkça görülebilir. O kameraya kişilik kazandırdı ve bu 'kamera-gözü' belgelemeyi istediği özel olaya doğrudan katılımcı haline getirdi. Hemen Dziga Vertov ile karşılaştırıldı ve onun stilinden yönetmenin gerçekliğe derinden bağlandığını belirten 'sinema-gerçek' diye bahsedildi.[7] Ancak bu gerçeklik kişisel olmayan objektif bir hakikat olarak değil, daha ziyade filmin öyküsünü anlattığı kişilerin bir gerçeği olarak anlaşıldı. Rouch daha da ileri gitti ve 1957'de ilk uzun metraj sinema-gerçek filmi *Ben, Bir Zenci* (*Moi, un noir*) ile ortaya çıktı.

Kurmaca filmde sinema-gerçeğin yeniliği doğrudan film stili değil, ama Rouch'un karakterlerinin kendi rolleri üzerine düşünmelerini ve içinde yer aldıkları filmle ilgili düşüncelerini söylemelerini sağlaması gerçeğiydi. Sinema-gerçek filmleri kısmen kurmaca öyküler anlattılar, ancak oyunculara yalnızca sahnelerde uygun gördüklere şekilde oynama özgürlüğü verilmedi, aynı zamanda bazen onlara bir öykü, bir durum ya da diğer karakterler üzerine düşüncelerini doğrudan ifade etme fırsatı verildi. Bu düzeyde sinema-gerçek filmleri kurmaca durumlar içinde rol yapan insanları gösteren ve onların canlandırdıkları kurmacayla ilgili duygularını ve düşüncelerini ifade eden katıksız belgesellerdi. Başka bir düzeyde bu filmler kurmaca anlatılardı, çünkü öyküler yönetmenler ve karakterler tarafından birlikte oluşturuldu. Örneğin *Ben, Bir Zenci*'de başkarakter Treichville, Ivory Coast'taki Eddie Constantine gibi davranır. Film basitçe onun kasabasında bu oyunu oynamasını izler. Son tahlilde sinema-gerçek kurmacanın gerçeklikten nasıl ortaya çıktığını ve gerçeklikle nasıl etkileştiğini belgelemenin bir biçimiydi. Ve bu açıdan Yeni-Gerçekçilik ile ya da kendinden önceki dolaysız

[7] 'Sinema-gerçek' terimi aslında bir çeviri hatasının sonucuydu. George Sadoul, Rouch'un etnografik filmlerini Dziga Vertov'un kendine gönderme yapan belgesel ve haber filmi anlayışıyla karşılaştırdı. Vertov buna 'Kino-Pravda' dedi ve kelimenin tam anlamıyla 'sinema-gerçek' anlamına geliyordu. Ancak Vertov'un bu kategoriyle kastetmek istediği istediği 'gerçeklik' değil, Komünist partinin günlük gazetesi *Pravda*'ydı (gerçek), çünkü filmlerini *Pravda* gazetesinin film versiyonu olarak düşünüyordu. Bu nedenle doğru çeviri 'filme alınmış *Pravda*' ya da '*Pravda* filmi' olurdu. Ancak çoğu durumda olduğu gibi, çeviri hatasının yararlı ve verimli olduğu ortaya çıktı ve bir türe uygun bir terim haline geldi.

sinema hareketiyle bir ilişkisi yoktu,[8] aksine Yeni-Gerçekçiliğin gerçeklikle toplumsal ve ahlaki olarak motive olan ilişkisine olduğu kadar onun öz-bilinçten yoksun olmasına da itiraz etti.[9]

Doğu Avrupa: Sosyalist Gerçekçilikten Yeni-Gerçekçiliğe Doğru

Eğer 1956'dan sonra Doğu ve Orta Avrupa'da, özellikle Polonya'da ve Sovyetler Birliği'nde anlatıların ve kimi örneklerde film stilinin de değiştiğini göz önünde bulundurursak, sanki bu değişimin Fransız ve İtalyan sinemaları içindeki aynı modernleştirici hareketin parçasıymış gibi olduğu ortaya çıkar. Şüphesiz bu yıllarda Sovyet ve Polonya sinemalarında olan değişimler Batı modernizminin ortaya çıkışına paralel bir olguydu, ancak önemli ölçüde farklıydı. Eğer Batı sahnesinde modern bir biçime varmak için Yeni-Gerçekçilikten bir uzaklaşmayı görüyorsak, Sovyetler Birliği'nde ve Polonya'da modernleşmenin bir biçimi olarak Yeni-Gerçekçilik yönündeki eğilimleri buluruz. Yeni auteurlerin başlıca amacı egemen ideolojiden ve sosyalist gerçekçiliğin kahramanlıkla ilgili stilinden uzaklaşmaktı. Sovyet ve Polonya sinemaları içindeki yeni olgu bu dönemde yalnızca modernizmin önemli bir kaynağına dönüş anlamında modernleşme olarak görülebilir, ama Fransa ya da İtalya'da 1957-1959 arasında ortaya çıkan modern sinema ya da hatta hepsi de kariyerlerine 1962'de başlayan Tarkovsky, Polanski ve Jancsó gibi daha sonraki Doğu Avrupalı yönetmenlerin ulaştığı modernizm anlamında görülemez.

Sovyetler Birliği'nde ve Polonya'da yönetmenlerin ve eleştirmenlerin tartıştığı başlıca mesele *Yeni-Gerçekçi* stilin sosyalist sinema içinde hoş görülüp görülemeyeceğiydi. Bu tartışmalar hiç modernizmden bahsetmese de, başka her şeyden ziyade Yeni-Gerçekçiliği kastettiler. Ve Yeni-Gerçekçilikle gündelik

---

[8] 1960'lar boyunca bu kategori yaygın bir şekilde kullanıldı ve çeşitli belgesel ekollerine uygulandı. James Blue sinema-gerçek üzerine kitabında iki ana eğilim, Amerika'daki ve Avrupa'daki sinema-gerçek eğilimleri arasında ayrım yapar. Jean Rouch'un somut örneği olduğu Avrupa eğilimini yalnızca edilgin, kendini geri planda tutan tutum tanımlar. James Blue, "Thoughts on Cinéma Vérité and a Discussion with the Maysles Brothers," *Film Comment* 4 (1964).

[9] Bu nedenle Rossellini 'ahlaksızlıkla' suçladığı ve Rouch'un *Ceza* (*La punion*, 1962) filmini izlediğinde 'öfkeden titrediğini' itiraf ettiği sinema-gerçeğin ateşli bir düşmanı oldu. Bkz. Fereydoun Hoveyda ve Eric Rohmer, "Nouvel entretien avec Roberto Rossellini," *Cahiers du cinéma* 145 (Temmuz 1963): 5.

hayatın bayağılığı konularını, dramatik olmayan anlatımı, olumlu ve aktif kahramanların olmayışını ve 'yüzeydeki gerçekliğin' temsilini kastettiler. Yeni-Gerçekçilik tartışıldı, çünkü o, dönemin yeni filmlerinin 1956 civarında hâlâ yaygın olan resmi 'sosyalist gerçekçilik' eğiliminden ve onun ideolojik ve aşırı dramatik kahramanlıkla ilgili stilinden kaçınmak için kullandığı stilistik modeldi. Bu tartışmalardan ayrıca hangi ölçüde Yeni-Gerçekçiliğin yalnızca stilistik değil, aynı zamanda politik bir mesele olduğunu görebiliriz. Yönetmenler çok kolayca 'yüzeysel temsil' anlamına gelen bir etiket haline geleceği için 'Yeni-Gerçekçilik' ile ilgili olarak kendilerini savunmak zorundaydılar. 1959'da sinema endüstrisinden sorumlu bir Sovyet parti yetkilisi olan S. A. Gerasimov "Gündelik hayatın dışsal göstergelerinin temsili açık bir şekilde sosyalist gerçekçiliğin yöntemine aykırıdır" dedi.[10] Çok farklı nedenlerle, tıpkı 1940'ların sonu ile 1950'lerin başında sağcı İtalyan politikacıların Yeni-Gerçekçiliği kınaması gibi, 1950'lerin sonunda da sosyalist ülkelerde Yeni-Gerçekçi etiketinden uzak duruldu. İtalyan sağı için Yeni-Gerçekçilik açık bir şekilde kendisini istenmez hale getiren solcu politik içerikti; Sovyetler Birliği'nde ve diğer uydu ülkelerde ise kültürle ilgili bürokrasiye cazip gelmeyen bir kahramanlaştırmaya aykırı bir 'yüzeysel' stildi.

1958'de Plazewski Polonya sinemasında Yeni-Gerçekçiliğin en azından iki temsilcisi olduğunu gördü: "Kawalerowicz'in Polonya'nın 'İtalyan ekolüne' bağlı olduğunu görmemek imkansız hale geldiğinde, bu ekol halen [Andrej] Munk ortalıkta olduğu için varolmaya devam ediyordu." Ancak Munk *Kahramanlık* (*Eroica* [*Heroism*], 1958) ile bu ekolden ayrıldı.[11] Aynı dönemde, 1958'de Sovyet sinemasında da 'Yeni-Gerçekçiliğe' bir yöneliş vardı. Bu yeni filmler Sovyet eleştirmenler tarafından eleştirildi; bu filmlerin yönetmenleri eleştirildi, çünkü filmlerinde kahramanlık teması hiç yoktu: bunlar arasında örneğin Alexander Alov ve Vladimir Naumov'un *Veter* (*The Wind*, 1958), Tengiz Abuladze'nin *Skhvisi shvilebi* (*Someone Else's Children*, 1958) ve Marlen Khutsiyev'in *Dva Fyodora* (*The Two Fedors*, 1958) filmleri vardı. Bu filmlerin yönetmenleri kahramanlığı temsil etme geleneğiyle ilişkilerini kestiler. Bu gelenek onların paylaştıkları ahlaki bir ideale dayanıyordu, ancak onlar aynı zamanda bu

[10] Gerasimov, "The Soviet Cinema and Contemporary Reality," *Filmkultúra 4* (1960): 8.

[11] Jerzi Plazewski, "Le jeune cinéma polonaise (II)," *Cahiers du cinéma* 82 (Nisan 1958): 26. Bu dönemde Kawalerowicz artık bir 'Polonyalı Yeni-Gerçekçi' değildi, ancak Plazewski bunu bilemezdi, çünkü Kawalerowicz'in yeni filmi 1959'da gösterime girdi.

geleneği kendi kahramanlık anlayışlarına uyumlu hale getirmeyi istediler. Ve onlar için mevcut olan tek alternatif ya *Kahramanlık*'ta Munk'un yaptığı gibi ironiyi kullanmak ya da anti-kahraman, dramatik olmayan, Yeni-Gerçekçiliğin beğenilmeyen modeli olan etkileyici kahramanlığın tersini uygulamaktı.

Yeni-Gerçekçiliğin izinden gitmek onlar için aynı zamanda 1950'lerin başında 'sosyalist gerçekçilik' kültür politikasının dayatılması nedeniyle mevcut olmayan bir stile yönelmek anlamına geldi. Onlar gerçek modernleşmenin ortaya çıkabileceği yere döndüler. Aynı süreç beş-altı yıl sonra Çekoslovakya'da yaşandı. Sinemanın 'özgürleşmesi' önce Yeni-Gerçekçi modelin izinden gitti ve daha sonra da moderne yöneldi. Polonya'da Kawalerowicz ve Polanski ve Sovyetler Birliği'de Tarkovsky Doğu Avrupa'da Yeni-Gerçekçiliğin ötesinde bir modernizmi ortaya koyarlarken, Passer ve Chytilová kariyerlerine önce Yeni-Gerçekçiliğin özel bir versiyonuna yönelerek başladılar ve daha sonra da modern biçimin çeşitli versiyonlarıyla denemeler yaptılar.

Macaristan özel bir örnektir. 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında modern Macar sinemasının gelişiminden önce Yeni-Gerçekçi bir evre yoktu. Bu durum Macar sinemasının 1940'lar boyunca István Szöts ve Géza Radványi'nin filmlerinde güçlü bir Yeni-Gerçekçi geleneğin olması ve bu nedenle Yeni-Gerçekçi bir modelin benimsenmesinin film biçiminin gerçekten modernleşmesinden çok geriye doğru atılan bir adım olarak görülebileceği gerçeğiyle açıklanabilir. Jancsó için modernleşme için model zaten Rossellini ya da Olmi'den çok Antonioni'ydi.

Kahramanlığa Karşı Modernizm

1950'lerin ikinci yarısındaki Sovyet ve Polonya filmlerinin analizi onların kahramanlık stiline karşı mücadelelerinin bir sonucu olan ilginç bir belirsizliği gösterir. Bu dönemde en çok takdir edilen Sovyet filmlerinden biri Grigori Chukhrai'nin *Askerin Türküsü* (*Ballada o soldate* [*Ballad of a Soldier*], 1959) filmiydi. Bu film II. Dünya Savaşı'nda tek başına iki Alman tankını devre dışı bıraktığı için bir hafta tatile gönderilen bir askerin içten bir doğrusal öyküsüdür. İlk olarak kahramanca eylemin isteyerek yapılmadığını görürüz; o sadece o kadar korkmuştur ki, nereye ateş ettiğine bile bakmaz. Filmin geri kalanı bize onun annesinin evinin çatısını tamir etmek zorunda olduğu evine uzun yolculuğunu anlatır. Yolda çeşitli olaylar ona engel olur, çünkü başka insanlara yardım etmek zorunda kalır ve bu nedenle sonunda evine vardığında izni bitmiştir

ve hemen cepheye dönmek zorunda kalır. Bu filmin başlıca yeniliği temel olarak dramatik olmayan bir yolculuk yapısını oluşturan birbiriyle gevşek bir şekilde ilişkili birkaç öyküden oluşmasıdır. Film tıpkı Mikhail Kalatozov'un daha önceki ve daha geleneksel olan *Leylekler Geçerken* (*Letyat zhuravli* [*The Cranes Are Flying*], 1957) filminde olduğu gibi, neredeyse tamamen kendi hayatlarını yaşayan sıradan insanların gündelik hayatı içinde geçer. Bu filmler savaşın zorluklarını tanımlamak yerine savaş döneminde gündelik hayat içinde sıradan insanların yaşadığı zorluklara odaklanırlar.



Resim 51-52- Sovyet kahramanlığı: *Askerin Türküsü* (Grigori Chukhrai, 1959).

Yine de bu filmler kahramanlık geleneğinden tamamen kopmadılar. Kendi kahramanlarına duygusal bağlanımı yok etmediler ve kahramanları izleyicilerden yabancılaştırmadılar ya da onların soyut 'modellerini' oluşturmadılar. Ahlaki yargıyı ortadan kaldırmadılar ve ahlaki yargıların paradokslarına girmediler. Bu filmlerin bütün yaptığı, onların şu ya da bu şekilde kahraman kaldıkları halde kahramanlıklarının sıradanlığını vurgulamaktı. Bu filmler iki biçim arasında tereddüt etme olarak anlaşılabilir: dram ve gündelik bayağılığın tanımlanışı. Ve onların gücü kesinlikle

kahramanca dram içindeki belirsizliği ortaya koymaktan geliyordu, yoksa kahramanlaştırmaya karşı modernizm adına bu dramdan vazgeçmekten değil.

Aynı şema Wajda'nın ilk filmlerinde, özellikle de onun en ünlü filmlerinden biri olan *Küller ve Elmaslar*'da (*Popiól i diament* [*Ashes and Diamonds*], 1958) bulunur. Buradaki belirsizlik olay örgüsü içinde kahramanın ikilemi olarak formüle edilir: Maciek olağanüstü kahramanlık ile normal gündelik hayat arasında bir tercih yapmak zorundadır. Ya zafer kazanan komünistlere karşı umutsuz savaşına son verebilecek ve normal gündelik yaşamına geri dönebilecektir ya da kaybedilmiş bir dava adına kahramanca davranmaya devam edebilecektir. Maciek tercihini yapar: son işini bitirecek ve terk edip gidecektir. Ancak bu son iş onun için gerçek bir son iş olur ve öldürülür. Kahramanın tarihsel ikilemi aslında Doğu Avrupalı yönetmenlerin en temel ilgilerinin bir metaforudur: savaşın ve Stalinizmin kahramanlık paradigmasının nasıl terk edileceği ve normal gündelik yaşama nasıl geri dönüleceği. Wajda bu ikilemi yalnızca olay örgüsünün içine yerleştirmeyi değil, aynı zamanda onu film stilinin özü haline getirmeyi başardı. Wajda'nın filmi stilistik modeller arasında tereddüt eder. Belirli noktalarda stil genç bir çiftin, bekçinin bir gün önce Maciek tarafından öldürülen iki kişinin başında beklediği yıkılmış bir kiliseye girişinde olduğu gibi çok etkileyici ve yoğundur. Diğer noktalarda ise stil kutlama sahnesinde olduğu gibi açık bir şekilde dramatik değildir, betimleyici ve gevşektir. Tıpkı Chukhrai gibi Wajda da başkarakterini kahraman olmaktan çıkarmayı reddeder. Gündelik bayağılık ile kahramanca davranış arasında bir denge kurmaya çalışır. Chukhrai'nin askeri, askeri açıdan bir anti-kahramandır, ancak çok basit gündelik yaşam açısından bir kahraman haline gelir: büyük bir adalet duygusuna sahip ve bir yardımsever olarak çok iyi bir insandır. Wajda'nın Maciek karakteri aynı zamanda kendi misyonuyla ilgili olarak kararsız olduğu için bir anti-kahramandır. Ama bir biçimde kahraman olarak da kalır, ancak kaybedilmiş bir dava için yaşamını feda eden biridir. Wajda'nın başkarakteriyle ilgili belirsizliği çok önemlidir, çünkü aynı anda eşit derecede hem Sovyetlere hem de Almanlara karşı savaşan Polonya'daki *armia krajowa** resmi olarak haklı bir davanın peşinde olarak kabul edilmedi. Yine de Wajda trajik kahramanlara olan sempatisini ifade etmenin bir yolunu buldu.

---

* Armia Krajowa II. Dünya Savaşı'nda Alman işgali altında olan Polonya'daki direniş hareketidir. (Ç.)

Özetle, Yeni-Gerçekçi etki ülkeye göre değişti. İngiliz ve Macar sinemalarının toplumsal sorunlara ilgi duyan hareketleri Yeni-Gerçekçilikten etkilenmemişken, Fransız Yeni Dalgası ondan bir miktar etkilendi, ancak temel olarak kendi gerçekçi geleneğini geliştirdi. İtalya'da Yeni-Gerçekçiliğin kısa süren canlanışı temel olarak 1961 sonrasında bilinçli olarak bu gelenekten hareket eden yeni yönetmenleri içerdi. 1950'lerin sonundaki Sovyet ve Polonya sinemaları ve 1960'ların başındaki Çek sineması için Yeni-Gerçekçiliğe dönüş modern sinemaya doğru geçiş anlamına geldi. Sonuç olarak modernizmin Batı Avrupa'da atılım yaptığı dönemde Sovyetler Birliği'nde ve Polonya'da Yeni-Gerçekçilik kahramanlık geleneğinin yeniden sorgulanması için kullanıldı. 1958-1959'da yapılan filmler kahramanlarını ve konularını soyut bir tarzda gündelik bayağılıktan uzaklaştırmaya çalışmadılar. Ne onları olağanüstü durumlara yerleştirerek savaş kahramanı olarak idealize ettiler ne de onları soyut zihinsel etkinliklerin içine daldırarak gündelik ortamlarından uzaklaştırdılar. Modern film biçimleri Tarkovsky'nin 1962'de yaptığı *Ivan'ın Çocukluğu* filmine kadar Sovyet sinemasına gelmedi. Bu film Sovyet sinemasının içine zihinsel yolculuk biçimini sokan modernist bir perspektiften kahramanlık geleneğinde başka bir değişimi gösterdi.

Jerzy Kawalerowicz: İlk Modern Polonyalı Auteur

Genellikle aralarında Andrej Munk, Andrej Wajda, Wojciech Has ve Feliks Falk'ın da olduğu yeni kuşak Polonyalı yönetmenlerin filmleri Polonya sinemasına modernizme yönelişi getirmedi. Yine de Polonya sineması 1959'da genel Avrupa modernizminin ortaya çıkışında yerine aldı ve bu 1959'da gösterime giren filmi genel modernist atılıma katılmış olan bir yönetmen sayesinde oldu. Bu film Kawalerowicz'in *Gece Treni* filmiydi.

Bu film o dönemde hâlâ Wajda'ya engel olan savaş dönemi tür filmlerine egemen olmayı sürdüren romantik kahramanlık ile gündelik gerçeklik arasındaki ikilemden (örneğin *Lotna*, 1959) mükemmel bir kopuştu. Bu *Gece Treni*'nin Polonya'da gösterildiğinde kötü eleştiriler aldığı halde, cüretli modernitesi nedeniyle Batı'da genellikle övülmesini açıklayabilir.[12] Aslında bu film hayli sınırlı anlatım tekniğiyle ve minimalist görsel stiliyle Doğu Avrupa sinemasında kapalı-durum dramının oldukça erken ve

[12] Bkz. örneğin Guido Fink'in *Cinema Nuovo 156*'daki eleştirisi (1960).

bu nedenle de tamamen özgün bir tezahürüydü. Kawalerowicz'in filmi kendisini tesadüfen bir kadınla bir kompartımanda uyurken bulan gizemli, hatta şüpheli bir karakterin bir gece trenindeki yolculuğuyla ilgili bir öyküyü anlatır. Onların kompartımanı paylaşmanın bir yolunu bulmaktan başka tercih hakları yoktur. Daha sonra polisin trendeki bir suçluyu aradığı ortaya çıkar ve kısa süre sonra film izleyicinin kompartımandaki adamın polisin şüphelendiği kişi olduğundan kuşkulanmasına olanak sağlar. Sonunda gerçek suçlu bulunduğunda ve kaçmaya kalkıştığında Kawalerowicz bütün trenin tarlalar boyunca adamı takip ettiği neredeyse gerçeküstücü bir sahne yaratır. Finalde tren son durağına vardığında, yolcular kendi yollarına giderler, trende kurulan ilişkiler birkez daha kaybolur, kadın boş bir deniz kıyısında tek başına yürür ve film teker teker boşalışını gördüğümüz boş kompartımanlarla biterek, rahatsız edici bir boşluk duygusu yaratır.

Gece Treni karakterlerin ilişkisinin arka planda değil, kendi gerçek ve yakın etkileşimlerinin üzerinde kurulduğu kapalı bir deneysel durum yaratır. Onlarla ilgili bütün bildiğimiz onların o anki yaşamlarına dair bazı ayrıntılardır ve bunlar geçmişten bir kopuşu gösterirler. Sınırlı alandaki bu tip yakınlık bu türün özüdür. Bir yandan Kawalerowicz haklarında hiçbir şey bilmediğimiz karakterler arasında ilişkiler kurmayı ve böylelikle sürekli bir gerilim duygusunu sürdürmeyi başarır. Bu duygu başkarakterin bir katil olabileceği ortaya çıktığında heyecanı artırır (daha sonra onun bir ameliyat sırasında hastasını kaybeden bir doktor olduğu anlaşılır). Ancak diğer yandan Kawalerowicz, Antonioni'nin dramatik yok oluş modelini uygular: iki karakter de yaşamlarının boş bir noktasındadırlar: kadın eski aşığından kaçar (adam trene biner ve çeşitli yollarla onunla ilişki kurmaya çalışır), adam ameliyatın ve hastasını kaybetmenin korkunç deneyiminden kaçar. Bir şeyleri arkada bırakmaya çalışan iki karakter de özellikle iki noktada kendilerini nadiren karşılaşılan bir durum içinde trendeki boş ve belirsiz bir noktada bulur. Bu, yeni başlangıçların olası olduğu mükemmel bir soyut boşluk durumudur. Ancak yeni bir ilişkiler sistemi oluşturmak yerine, Antonioni filmlerindeki yok oluş modeline uyan öykü tamamen boşaltılır. Karşılaşmalarından geriye hiçbir şey kalmaz, yeni bir ilişki kurulmaz ve son durağa varışları, özellikle kadın için bir çıkmaza benzer. Amaçları kaçmak ve geride bir şeyleri bırakmaktır ve başardıkları da sadece budur. Onlar acı veren durumlarından kendilerini kurtarmak için birbirlerinin aracı haline gelirler. Adam kendi kederinden kurtulmak ister ve kurtulur. Onun için, sanki arzuları simgesel olarak yansıtılıyormuş gibi, bu yolculuk psikoterapiye benzemiştir. İlk

olarak yanlışlıkla katil sanılır ve tutuklanır, daha sonra kadın gerçek katili teşhis ederek ona yardım eder. Yüksek sesle adamın katil olmadığı söylendiğinde, simgesel olarak başarısız olan ameliyat nedeniyle temize çıkar ve bundan da fazlası günün kahramanı olur. Diğer yandan adam da kadının kaçmaya çalıştığı eski aşığından kurtulmasına yardım eder. Tren bir istasyonda durduğunda ve eski aşık dışardan kompartımanın camına vurduğunda, adam perdeyi çeker ve eski aşık artık girişimde bulunmaz ve trene yeniden binmez. İki başkarakter de geçmişlerinden kurtulmak için birbirine yardım eder, ancak bu yeni bir ilişki için temel teşkil etmez.

Kawalerowicz *Gece Treni*'nden kısa bir süre sonra minimalist stilini daha da geliştirdiği ikinci bir modernist başyapıt yaptı. *Meleklerin Jeanne Anası*'nda (*Matka Joanna od aniolów* [*Joan of the Angels*}, 1961) Kawalerowicz'in boş mekanları ve düş ve boş yüzeyleri kullanımının, filmin 1960'ta yapıldığı ve 1961'de Cannes Film Festivali'nde çok beğenildiği düşünülürse, Doğu Avrupa sinemasında başka bir örneği yoktu. Onun kesinlikle geometrik, neredeyse soyut düzenlemeleri Antonioni ve Bresson'un aynı dönemdeki filmleriyle benzer düzen içinde modernist stilistik başarılardı. Bu filmde Kawalerowicz bilinçli bir modernist yönetmendir.

Aralarında kısa süre olmasına rağmen iki filmin ortak çok az şeye sahip olması önemlidir. Eğer *Gece Treni*'nin modernizmi en iyi onun dramatik inşası içinde kavranabilirse, *Meleklerin Jeanne Anası*'ndaki modernizm de kendi görsel stilini genişletir. Bu film açık bir şekilde daha sonradan *Andrei Rublev*'de Tarkovsky'nin gerçekleştirdiğine benzer bir minimalist görsel soyutlama aracılığıyla soyut bir tinsel stile ulaşma çabasıdır. Konusu nedeniyle *Meleklerin Jeanne Anası* hemen yalnızca uluslararası değil, aynı zamanda ulusal planda da övüldü. Film bir rahibin Şeytanın dadandığı rahibeler topluluğundan şeytanı kovmak için bir rahibe manastırına gelmesiyle ilgilidir. Şeytan kovma başarısız olur ve rahip sonunda baş rahibeye aşık olur. Kawalerowicz'e göre onun bu filmdeki niyeti yerleşik düzene rağmen yaşanan aşkla ilgili bir öykü oluşturmaktı.[13] Ancak film politik ve ideolojik dogmatizme karşı bir protesto olarak da yorumlanabilir. Yeterince ilginç bir şekilde bu

[13] "Bu filmin insanın doğasıyla, dayatılan sınırlamalara ve dogmalara direnen doğayla ilgili olmasını istedim. Aşk dediğimiz duygu en önemli şeydir. *Meleklerin Jeanne Anası* her şeyden önce bir rahip ile bir rahibe arasındaki aşkın öyküsüdür." Aktaran Boleslav Michalek ve Frank Turaj, *The Modern Cinema of Poland* (Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, 1988), s. 104.

filmi konusu nedeniyle Polonya'daki Komünist Parti değil Roma Katolik Kilisesi hiyerarşisi mahkum etti.

İki film de Doğu Avrupa'daki modern sinemanın ortaya çıkışına önemli katkıydı, ancak onun ikinci filminin daha fazla başarı kazanması Doğu ve Batı Avrupa'daki modern sinemalar arasındaki en önemli tematik farklılığı gösterir. Doğu Avrupa modernizminin en önemli ayırt edici unsurlarından biri ulusal tarihteki sorunlara bağlılığıdır ve bu bağlılık belirli bir filmin değerini takdir etmede ara sıra onun biçimsel modernizmini gölgede bırakmıştır. Bu aynı zamanda sinema tarihi kitaplarında Polonya sinemasının bu döneminin, hepsi de klasik kahramanlık stilinde yapılmış olan Wajda'nın (*Küller ve Elmaslar*, *Kanal*, *Lotna*) ya da Munk'un (*Kahramanlık*) ilk filmleriyle anlatılmasının nedenidir. Kawalerowicz Polonyalı eleştirmenler tarafından ulusal temaya güçlü bir bağlılığa sahip görünmediği için belirsiz bir deneysel yönetmen olarak görüldü.[14] Wajda'nın ve Munk'un filmleri ise tersine büyük ölçüde Polonya ulusal tarihi ve tarihsel bilinç üzerine toplumsal tartışmayı biçimlendirdi ve katkıda bulundu. Bu filmler kesin bir şekilde, örneğin *Küller ve Elmaslar*'da ve de *Kanal*'da Polonya'daki *armia krajowa*'nın işleniş tarzında olduğu gibi, Polonya'nın bu savaştaki rolünün bir yeniden değerlendirilmesiydi. Bütün kariyeri boyunca Wajda kabaca 1966 ile 1972 arasındaki kısa modernist dönemindeki filmleri Doğu Avrupa modernizminin güzel örnekleri (*Savaştan Sonraki Görünüm* [*Krajobraz po bitwie* [*Landscape after Battle*], 1970], *Kayın Ormanı* [*Brzezina* [*The Birch Wood*], 1970] ve *Düğün* [1973]) arasında yer alsa da, Polonya sinemasındaki modernizmin bir temsilcisi olmaktan ziyade Polonya ulusal bilincinin sinemadaki bir temsilcisi olarak kaldı.

Polonyalı film eleştirmeni Boleslav Michalek'in Wajda'ya dair söyledikleri Polonya kültürü içinde Wajda'nın filmlerine verilmiş olan önemi gösterir:

> Wajda hemen ülkesinin tarihinin yankılarını ve onun yaşamının seslerini duyar. Ahenkli ve ahenksiz tonları dinler ve böylece kendi özel sinemasal müziğini yakalar. Bir

[14] Polonyalı film eleştirmeni Jerzi Plazewksi 1958'de Kawalerowicz ile ilgili şunları yazdı: "Kawalerowicz'in izlediği rota risklidir. İyi tanımlanmış bir stil içinde istikrar sağlayamaması ve denemeye yönelik eğilimi Ford, Munk ve Wajda'nın durumunda olduğu gibi kendi tarzlarını bulmuş olan yönetmenler için kolay olan mükemmelliği erişmesine belki de uzun süre olanak sağlamayacaktır." Jerzi Plazewksi, "Le jeune cinéma polonaise," *Cahiers du cinéma* 79 (Ocak 1958): 26. Plazewski bunları muhtemelen Kawalerowicz'in 'kendi tarzını' bulmak üzere olduğu sırada yazdı.

> Polonyalı olarak kimliği onun insan deneyimi üzerine sakince düşünme gibi bir şeyi yapmaya yetecek kadar kendini ayrı tutmasına yalnızca ara sıra izin vermiştir.[15]

Bu nedenle Polonyalı izleyiciler için Wajda her şeyden önce modernist bir yönetmen olmamıştır; onun önemi daha ziyade Polonya entelejensiyasının anahtar bir figürü olmasıydı. Gerçekten de Wajda'nın filmleri sayesinde sinema Polonya entelektüel yaşamında önemli bir rol oynamaya başladı ve bu filmler onu ulusal ve uluslararası çapta en önemli bir yönetmenlerden biri ve sinemada ulusal kültürün cisimleşmesi haline getirdi. Kuşkusuz Wajda ulusal kültürde sanat ve sinemanın ayrıksı rolüyle ilgili düşünceyi paylaştı: "Polonya'yı anlamak zordur, ancak biz Polonyalı sanatçılar bu imkansız görevle orada karşı karşıya geldik."[16] Çok benzer bir önem beş-altı yol sonra Macar yönetmen Jancsó ve yaklaşık on beş yıl sonra da Tarkovsky ile ilişkili oldu.

1959 Yılı

1957-1961 arası dönemin Avrupa'daki neredeyse bütün önemli ulusal sinemalarda devrimci bir dönem olduğuna ve bu dönemde ortaya çıkan değişimlerin er ya da geç her yerde modern sinemaya yol açtığına kuşku yoktur. Ancak modern sinemanın ilk atılımını yaptığı özel bir dönüm noktası bulmak istenirse, 1959 yılına ve iki ülkeye, İtalya ve Fransa'ya bakmak gerekir.

Geniş bir tarihsel yaklaşım açısından, modernizmin başlangıcı olarak tek bir özel yılı seçip ayırmak aşırı titiz, hatta dar fikirli görünebilir. Modernist filmler bu dönemde öylesine birbiri ardına geldiler ki, önceki ya da sonraki yıl gösterime giren filmleri hesaba katmak ya da bu ya da şu yılın modern film tarihinde özel dönüm noktası olduğunu söylemek tamamen uygunsuz görünebilir. Bir filmin gösterim tarihi film yapımının tabii ki gösteriminden önce başladığını hesaba katmaz. Ancak 1960'lara geçilirken her şey o kadar hızlı gelişti ki, önceliği belirlemek çok önemli görünüyor. Sinema tarihinde stilistik, anlatısal ve teknik yenilikler her zaman çok çabuk yayılmıştır. Film-yapımının hızla artması temel olarak bütün dünyada tek bir yıl meselesiydi. Her ne kadar film-yapımı teknolojisi kadar filmleri izlemenin farklı biçimleri de daha 1880'lerde biliniyorduysa da, bugün bildiğimiz haliyle sinemanın kurumlaşması 1895'in sonunda Paris'te ortaya çıktı. Ve 1896'nın sonu itibarıyla Japonya'da, Hindistan'da, Mısır'da ve Rusya'da filmler yapılmaya başlandı. 28 Aralık 1895 tarihini hatırlamak

---

[15] Michalek and Turaj, *The Modern Cinema of Poland*, s. 129.

[16] Andrzej Wajda, *Kino i reszta swiata* (Krakow: Znak, 2000).

yalnızca tarihsel bellek açısından önemli değildir, ancak bu tarih olmaksızın sinemanın bir yılda dünyayı neden fethettiğini ve kesinlikle bunun neden 1894'te ya da 1904'te değil de,1896'da olduğunu anlayamazdık.

Benzer bir durum 1950'lerin sonunda yaşandı. Modernizmin ortaya çıkışı 1950'ler boyunca birçok yolla hazırlandı, ancak 1959 öncesinde modern stillerin muazzam bir varlığını bulamayız. Ve stillerinde ve anlatı çözümlerinde büyük ölçüde yeni bir şeylere sahip olan çok sayıda film bu özel yılda ortaya çıktığı ya da yapılmaya başlandığı için, önemli Avrupa sanat filmi festivallerine (Berlin, Cannes ve Venedik) katılan yönetmenler ve eleştirmenler yeni sanat sinemasının geldiği haberini çok büyük bir hızla yaydılar. Ve birçok ülkede yeni çözümler bulmaya istekli genç bir yönetmenler kuşağı olduğu için, bu çözümler büyük bir hızla bütün Avrupa'da sonraki iki yıl boyunca genel ve yaygın uygulamalar haline geldiler. Bu nedenle bir filmin modernist hareket içindeki konumu ile onun özgünlüğünün 1959'da mı, 1960'ta mı yoksa 1961'de mi tamamlandığı ya da gösterildiğine göre değerlendirilmesi büyük bir farklılık oluşturur.

1959 yılı modern sanat filmi tarihindeki en olaylı yıllardan biriydi. Cannes Film Festivali'nde Truffaut ve Resnais ilk uzun metrajlı filmleri olan (anıldıkları sıra ile) *400 Darbe* ve *Hiroşima Sevgilim* ile atılım yaptılar. O anda 'Yeni Dalga' etiketi doğdu.[17] Doğrudur, Altın Palmiye ödülünü Marcel Camus'nün *Siyah Orfe* filmi aldı. Camus bu filmi zaten ikinci filmi olduğu için yeni ortaya çıkan bir yönetmen olmasa da, başka bir genç yönetmendi. Bir etnograf olan Jean Rouch sinema-gerçek filmi olan *Ben, Bir Zenci*'yi gösterdi. Bresson *Yankesici*'yi tamamladı. *Yankesici, Bir İdam Mahkumu Kaçtı* ile karşılaştırılınca çok sayıda yeniliği gösterdiği için değil, ama Bresson'un modern bir auteur olarak kabul edilmesine katkıda bulunan daha tutarlı ve radikal hale gelen stili nedeniyle modern Fransız sinemasında bir dönüm noktası oldu.[18] Louis Malle'in bir eleştiri yazısında belirttiği gibi: "*Yankesici* Robert Bresson'un ilk filmidir. Önceden yaptıkları

---

[17] Fransız film eleştirmeni Pierre Billard bu kategoriyi 1959'da Francis Giroud'un daha önceki tarihli bir makalesinden (*Express*, 3 Ekim 1953) ödünç aldı.

[18] Fransız yönetmenler ve eleştirmenler *Yankesici*'nin Fransız sinemasındaki rolünü şöyle tanımladılar. Oliviver Assayas: "Bu Fransız sinemasına Bresson'un diğer filmlerinden daha fazla olarak silinmez bir şekilde damga vurmuş bir filmdir ve bu güce sahip olmaya devam ediyor. *Yankesici* değişmezdir ve kesinlikle günümüzdeki izleyiciler üzerinde de aynı etkide bulunacaktır." Serge Tubiana: "Bu, mizanseniyle bütün Bresson filmleri arasında en tipik ve radikal olan bir filmdir." "Table Ronde: Autour de Pickpocket," *Cahiers du cinéma* 416 (Şubat 1989): 26.

yalnızca taslaklardı. Yani bizim bu yönetmenin değerini kabul etmemizi sağlayan *Yankesici*'nin gösterilmesi, sinema tarihindeki dört ya da beş büyük tarihten birisidir."[19]

Fellini Roma Katolik Kilisesi'nin protestosuna rağmen skandal modern melodram *Tatlı Hayat*'ı yaptı. Antonioni aynı yıl *Serüven*'i tamamladı ve Bresson'un durumunda olduğu gibi büyük bir modern yönetmen olarak ilan edildi. Bir süredir ortaya çıkış işaretleri veren ama çok fazla üzerine yoğunlaşılmayan yeni bir stil keşfedildi. *Serüven* 1960 Cannes Film Festivali'nde izleyiciler tarafından yuhalandığında başka bir skandala neden oldu. Ancak bundan kısa bir süre sonra bu film Paris'te büyük alkış aldı.[20] Ve son olarak bu yılın sonunda Godard *Serseri Aşıklar*'ın çekimine başladı ve tamamladı.

Resnais'in *Hiroşima Sevgilim* filminin *yeni roman* anlatı tekniğini uygulayarak sanat sinemasında en tutarlı şekilde modernizmi ortaya çıkarmanın sorgulanamaz bir önceliğinin olduğunu kesin olarak söyleyebiliriz. Eric Rohmer hemen ne olup bittiğinin önemini kavradı: yalnızca genç ve yeni yönetmenler ortaya çıkmadı, Resnais ile birlikte modern sinema doğdu:

> O sesli sinemanın ilk modern yönetmenidir. Sessiz sinema döneminde birçok modern yönetmen vardı: Eisenstein, dışavurumcular ve tabii Dreyer de... Ancak sesli sinemanın sessiz sinemadan belki de daha klasik olduğunu düşünüyorum... *Hiroşima Sevgilim* sesli sinemanın ilk modern filmidir.[21]

Rohmer bunları yazarken, Godard *Serseri Aşıklar*'ı hazırlıyordu, Antonioni zaten *Serüven*'i çekiyordu ve Fellini ve Kawalerowicz kendi ilk modern çalışmalarıyla ilgileniyorlardı. O yılın sonunda Resnais "sesli sinemanın ilk modern yönetmeni" olarak yalnız değildi.

Sanat tarihinde tek bir yılın bir türün ya da stilin gelişimini önemli ölçüde belirleyen çok sayıda radikal yeniliği ortaya çıkarması çok sık olmaz. Ancak 1959'da Avrupa sinemasında olan kesinlikle budur. Bu filmler yalnızca modern sinemanın simgesel filmleri değildi, aynı zamanda daha sonra Avrupa'ya ve dünyaya yayılacak neredeyse bütün önemli eğilimleri temsil ettiler. Modern filmler yalnızca ortaya çıkmakla kalmadılar, aynı zamanda bunlar

---

[19] Louis Malle, *Yankesici* eleştirisi, *Arts* (30 Aralık 1959).

[20] İki ay sonra belki de bu skandal yüzünden bu film Paris'te iki haftada iki yüz binden fazla izleyici tarafından izlendi ve Fransız izleyicisinin gözde bir sanat filmi haline geldi.

[21] Eric Rohmer, *Cahiers du Cinéma 97* (Temmuz 1959): 4.

modern biçimin çoğu yanını gösterdiler, bu nedenle modern sinemanın neredeyse bütün tayfı bir kez daha açıldı.

Resnais *yeni romandan* aktarılan ve Robbe-Grillet ve Tarkovksky tarafından daha da geliştirilecek olan zihinsel yolculuk türünün temeli haline gelecek bir anlatı biçimini güçlü bir şekilde ortaya koydu. Camus kültürel bir mitolojinin belirli unsurlarını kullanan stilize bir biçimi başlattı ve bu stil modernizmin ilk dönemi boyunca öncelikle ve ağırlıklı olarak İtalyan, Polonyalı, Macar ve Gürcü yönetmenler tarafından geliştirildi. Antonioni modern melodram biçimi içinde kendi yabancılaşmış minimalizmini gösterdi ve bu minimalizm Jancsó, Angelopoulos ve Wenders tarafından daha da geliştirildi. Godard ve Truffaut Yeni Dalga'nın kendi versiyonlarını sundular ve ikisi de bütün Avrupa'da, ama özellikle de İsveç'te Vilgot Sjöman'ın, Almanya'da Alexander Kluge ve R. W. Fassbinder'in ve İtalya'da Bernardo Bertolucci'nin filmleri üzerinde gerçekten aşırı derecede etkili oldular. Son olarak Jean Rouch sinema-gerçeği, 1966 sonrasında özellikle Almanya'da ve Macaristan'da büyük bir etkide bulunan belgesel gerçekçiliğin kendine gönderme yapan versiyonunu ortaya koydu. İzleyen iki yıl boyunca bunlara eklenen yeni bir olguyla birlikte onlar modern sinemanın en azından 1965'e kadar diğer ulusal sinemalarda ortaya çıkan farklı ulusal ve bölgesel versiyonların kaynağı haline gelen temel biçimleriydi.

Romantik Modernizmin Biçimleri

Birçok yönden genç modern sinemanın klasik standartlara karşı tutumu klasik ve modernist estetik alanlar arasında bir geçiş biçimi olan 19. yüzyıl romantizmini hatırlatır. Bu, klasikten modern sinemaya geçişin en iyi bulunabileceği, modern sinemanın klasik biçimlerden nasıl doğduğunun hâlâ görülebilir olduğu bir dönemdi. İlk üç yıl modern sinemanın film-yapımına belirli bir öznel ve kişisel yaklaşım için standartları yerleştiren en duygusal dönemini gösterdi. Modern sinema romantik melodram ya da kara film gibi kişisel ve öznel auteur tutumlarının ifadesine uyan klasik biçimler üzerine inşa edildi. Ciddi olduğu kadar kendine gönderme yapan ve şakacı biçimlerde de öznel ve auteur-merkezli anlatım biçimlerini ortaya koydu. Düşler, anılar ve fantezi gibi zihinsel boyutlara önem veren zihinsel anlatım soyutlamasını geliştirdi. Birçok yönden modern sinema tarihsel ve toplumsal gerçekliği, bu gerçekliğin kişisel ve öznel algılanışıyla birleştirdi.

Aynı zamanda birçok örnekte modern sinema klasik anlatımın kurallarına saygı gösterdi. Onun biçimleri o kuralların

yerine başka kuralları geçirmekten ziyade o kuralları açıkça istikrarsız hale getirmeye çalıştı. Bu ilk yılların en stilistik yenilikleri bazı stilistik ya da anlatısal kuralların parodisini yapmaya, onlara ters anlam vermeye ya da görmezden gelmeye dayandı. *Hiroşima Sevgilim* ve *Serseri Aşıklar*'da bu istikrarsızlaştırmanın iki en radikal biçimi yaratıldı. *Hiroşima Sevgilim*'in başlıca yeniliği olay örgüsünün zamandizinini dış-ses anlatıcının metninin serbest çağrışımına tabi kılmasıydı. *Serseri Aşıklar*'ın başlıca yeniliği ise anlatının nedenselliğini ve devamlılığını anlatının ifade ettiği duygusal durumlara tabi kılmasıydı. İlk modern filmler temel olarak klasik stüdyo tarzı aydınlatma ve kompozisyona olduğu kadar, doğal olmayan teatral oyunculuğa da karşı oldukları için, bu açıdan gidebildikleri en uzak nokta Yeni-Gerçekçiliğin doğalcı stiline yaklaşmaktı, ancak modernist yönetmenlerin çoğu Yeni-Gerçekçiliğe karşı olduğu için, romantik modernizmin görsel niteliği ve oyunculuk stili oldukça geleneksel kaldı. Bu açıdan büyük değişim 1961'de *Geçen Yıl Marienbad'da*'da ve 1963'te *8½*'ta ortaya çıktı. Bu, modern sinemanın klasik kuralların romantik eleştirisinin ötesine geçmesi ve alternatif bir estetik evrenden bahseden kendine gönderme yapma ilkelerini yerleştirmesiydi.

İlk modern filmler duygusaldı ve hatta bazen dokunaklıydı. Truffaut melankolik bir 'kara film' olan *Piyanisti Vurun*'u (1960) çektikten sonra 1961'de en parlak romantik melodramı olan *Jules ve Jim*'i yaptı. Godard ilk yılların en romantik ve serüven melodramlarını yaptı: *Serseri Aşıklar*, *Kadın Kadındır* (*Une femme est une femme,* 1961), *Küçük Asker* (politik nedenlerle yasaklandı ve ancak 1963'te gösterilebildi)[22] ve *Hayatını Yaşamak* (1962). Resnais'in *Hiroşima Sevgilim* filmi onun en duygusal aşk hikayesiydi ve bütün dokunaklı teatralliğine rağmen *Geçen Yıl Marienbad'da* klasik anlatı düzeni ile onun öznel altüst edilişi arasındaki mücadelenin doğrudan tezahürüydü. Louis Malle Yeni Dalga içindeki tek kendine gönderme yapan komedi olan kendi tek Yeni Dalga filmini yaptı: *Zazie Metroda* (1960). Antonioni'nin ilk dönem modern sinemasının daha 'soğuk' versiyonu bile bu yıllarda oldukça duygusaldı. *Serüven* ve *Gece* onun 1962 sonrasında yaptığı filmler olan *Batan Güneş* ve *Kızıl Çöl* ile (daha sonraki filmleri anmıyorum bile) karşılaştırınca romantik

[22] Bu film bir biçimde en azından Fransa'da bilindi, çünkü seskuşağının kopyasıyla birlikte filmden bir çok fotoğraf karesi yayımlandı. Jean-Luc Godard, "Le Petit Soldat (bande paroles), 1," *Cahiers du cinéma* 119 (Mayıs 1961), ss. 23-37 ve (Haziran 1961).

ve tutkulu modern melodramlardı. Bergman lirik 'üçlemesinin' ilk filmiyle (*Aynanın İçinden*, 1961) modernist harekete katıldı ve Pasolini'nin Yeni-Gerçekçilik sonrasındaki kendi versiyonu, *Dilenci*'de (1961) ve de *Mamma Roma*'da (1962) toplum dışına itilmişlere ve ahlaki olarak yozlaşmış proleterlere neredeyse dini bir şekilde duygusal yaklaşımdı.

Wajda'nın ve Chukrai'ın bu dönemdeki klasik ve kahramanlık filmleriyle karşılaştırınca, bu yeni modern filmler oldukça yabancılaşmış, hatta sinik göründüler. Ancak bir *Le Monde* eleştirmeni *Askerin Türküsü*'nü Antonioni'nin ve Fellini'nin filmleriyle karşılaştırarak, "bazen beyaz perdede normal insanlar görmek sağlıklıdır" dedi[23] ve bu filmlerin büyük bir çoğunluğu belirli noktalarda modern sinemada daha sonra, özellikle de 1966 sonrasında kaybolacak olan bir duygusal dokunaklılığa ulaştılar.

Özellikle Godard'ın, Antonioni'nin ve Resnais'in filmlerinde romantik dokunaklılığın kayboluşunun izleri sürülebilir. Godard filmlerinde kişisel olmayı asla bırakmadı, ancak *Hayatını Yaşamak*'ta zirvesine varan duygusal dokunaklılık *Çılgın Pierrot*'dan sonra kayboldu. Resnais *Muriel*'den (1963) başlayarak karakterlerinden açıkça uzaklaştı ve Antonioni de *Batan Güneş*'ten (1962) başlayarak bir 'uzaktan gözlemci' haline geldi. Fellini daha *Tatlı Hayat*'ta (bir eleştirmen bu film için "bir konusu olmayan belgesel" dedi[24]) ilk dönem filmlerinin üst düzeyde duygusal karakterinin çoğunu yitirdi ve bütün kariyeri boyunca (Godard kadar olmasa da) belirli bir kişisel sesi korusa bile, *Ruhların Giulietta'sı*'ndan (1964) başlayarak kullandığı üst düzeyde dekoratif ve soyut stil onu aynı zamanda özellikle *8½* ya da *Casanova* gibi en özyaşamöyküsel filmlerinde mesafeli, kendiyle alay eden ve duygularına aldırmayan bir auteur haline getirdi. Bergman'ın kariyerinde de *Sessizlik* (1963) ile *Çığlıklar ve Fısıltılar* (1972) arasında güçlü bir yabancılaşmış ve duygusal-karşıtı dönemi görebiliriz.

İlk Yıllarda Tür ve Anlatım

Erken modern sinema belirli öykü tipleri ya da türleri etrafında gruplanabilir. Bu filmlerin öykülerinin büyük bir çoğunluğu bir tür *arayış* çevresinde oluşturuldu. Resnais'in

---

[23] Aktaran Josephine Woll, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw* (Londra ve New York: Tauris, 2000)

[24] Jean-Louis Laugier, "Il dolce Fellini," *Cahiers du cinéma 109* (Temmuz 1960): 47

Hiroşima Sevgilim ve *Geçen Yıl Marienbad'da* filmlerinde zihinsel arayış; Antonioni'nin *Serüven*, Godard'ın *Serseri Aşıklar*, Rohmer'in *Aslan Burcu* ve Kawalerowicz'in *Gece Treni* filmlerinde fiziksel arayış vardı. Karakterlerin gezinmesinin özel bir amacının olmadığı başka filmler vardı. Karakterlerin gezinmesi ya hedefsiz göründü ya da karakterin tanımlanabilir veya tanımlanamaz bir huzursuzluk ya da eksiklik duygusuna sahip olduğu bir yaşam hali tarafından motive edilmiş gibiydi: Pasolini'nin *Dilenci*, Malle'in *Zazie Metroda*, Godard'ın *Küçük Asker*, Antonioni'nin *Gece*, Fellini'nin *Tatlı Hayat*, Varda'nın *5'ten 7'ye Cléo* (*Cléo de 5 à 7* [*Cléo from 5 to 7*], 1962) ve Rouch'un *Ben, Bir Zenci* filmleri.

Bu filmlerin anlatıları genellikle epizodikti. Tek bir karaktere odaklandıklarında bile, anlatı küçük, kısa, gevşek bir şekilde bağlantılı epizotlarla ilerliyordu. Epizodik anlatım sinema için yeni değildi, ancak bu filmler onu Yeni-Gerçekçilik sırasında geliştiği tarzda kullandılar. Bu nedenle ağırlıklı olarak İtalyan filmlerinin bu tarzda oluşturulmaları şaşırtıcı değildir, ancak Truffaut, Rohmer ve giderek artan oranda Godard (*Serseri Aşıklar* hariç) kendi temel anlatı inşaları olarak epizodik anlatımı kullandılar.

Epizodik anlatım temel olarak çeşitleme ilkesiyle çalışır. Bir tema, bir durum ya da bir çatışma verilir ve bunun ardından film temel tema üzerine bir dizi çeşitlemeyi ortaya koyar. Bir öykünün sonuna bir görev yerine getirildiğinde ya da bir çatışma çözüldüğünde değil, ama temel durumda tam olarak incelendiğinin düşünülmesi için yeterli sayıda çeşitleme yapıldığında varılır. Bir epizodik yapı hem *dairesel* hem de *spiral* biçimlerde olabilir. Modern sinema temel olarak dairesel ya da spiral epizodik anlatı için uygun bütün türleri kullanmıştır.

Epizodik inşa bu dönemde başka bir biçimi geliştirdi: farklı yönetmenlerin yaptığı bir dizi kısa filmden oluşan bölümlü filmler ya da skeç filmler. Bu tür 1950'lerde İtalya'da ortaya çıktı ve bu türün ilk örneklerinden biri 1953'te Antonioni, Risi, Fellini, Zavattini ve Lattuada'nın *Şehirde Aşk* (*L'amore in città* [*Love in the City*]) adlı ortak projesi olarak İtalya'da yapıldı. Bunların çoğu ağırlıklı olarak aralarında Fransız ve İtalyan yönetmenlerin olduğu uluslararası yapımlardı. Bu dönemdeki en önemli bölümlü filmler arasında *L'amour à vingt ans* (*Love at Twenty*, 1961), *Boccacio '70* (1962), *L'amore difficile* (*Of Wayward Love*, 1962), *Les sept péchés capitaux* (*The Seven Deadly Sins*, 1962), *Rogopag* (1963), *Les plus belles escroqueries du monde* (*The Most Beautiful Swindlers*, 1963), *Paris vu par...* (*Six in Paris*, 1964), *Le streghe* (*The Witches*, 1967), *Le plus vieux métier du monde* (*The Oldest Profession*,

1967), *Vietnam'dan Uzakta* (*Loin du Vietnam* [*Far from Vietnam*], 1967), *Capriccio all'italiana* (1968) ve *Histoires extraordinaires* (*Spirits of the Dead*, 1969) vardır. Bu tip bölümlü filmler klasik biçimde anlatının modern dizisel inşasının tezahürü olarak görülebilir. Filmin tutarlılığı bir öykünün zaman-mekan birliğiyle değil, farklı anlatı çeşitlemelerinin anlaşılabileceği bir konunun kavramsal tutarlılığıyla sağlanır.

Anlatı gelenekleri, özellikle tür uylaşımları çoğu kez neşeli ironi ya da parodinin konusu olarak kullanıldı. Açık tür parodileri modernizmin bu ilk aşamasında ortaya çıkmadı, ancak *Zazie Metroda* gerçekçiliğin, aynı zamanda da Yeni Dalganın anti-gerçekçiliğinin bir parodisi olarak görülebilirdi. *Serseri Aşıklar* ve *Piyanisti Vurun* gangster filmlerinin parodileri olarak değerlendirilebilirdi. Godard'ın. Truffaut'nun ve Chabrol'ün ilk filmlerinin tümü ironik anlatıyla dokundular. Onların dramatik inşada tutarlılığı fazla ciddiye almadıklarını en iyi finalleri gösterir. Ve bu yalnızca onların ilk dönemleri için geçerli değildir. Onların Yeni Dalga filmlerinin çoğu öykünün sonunda şaşırtıcı, beklenmedik ve gelişigüzel bir trajediyi içerir. Geleneksel dramatik inşa bir öykünün sonunda önceden hazırlanmamış trajik olayların olmasına izin vermezdi. Geleneksel bir anlatı tesadüfi bir olayla başlayabilirdi, ama baş kahramanın önceden hazırlanmamış ölümüyle bitemezdi, çünkü bu durum öykünün finalini tesadüfi ve irrasyonel hale getirirdi. *Serseri Aşıklar*'da, *Piyanisti Vurun*'da, *Kuzenler*'de, *Jules ve Jim*'de ve daha sonra da *Hayatını Yaşamak*'ta ve *Yumuşak Ten*'de (*La Peau douce*, Truffaut, 1964) olan temel olarak budur. Trajedi, *Serseri Aşıklar*'da olduğu gibi, başkarakterin üzerinden ayrılmadığında bile, aslında onu geldiği kaynaktan gelmesini beklemeyiz: bu kaynak Michel'i nerede bulabileceklerini polise söyleyen Patricia'dır. Diğer filmlerde açık bir şekilde başkarakterlerin sonunda tesadüfen öleceklerini önceden haber vermenin bir yolu yoktur.[25] Bu finalle bu yönetmenler anlatımın içine bol miktarda gelişigüzellik koydular ve kendilerini olduğu kadar gelecekteki modernist yönetmenleri de (hatta postmodern yönetmenleri de) anlatımın en ağır sınırlamasından, yani gerçekçi olabilirliğin gerekliliğinin ilerlettiği bir dramatik inşadan özgürleştirdiler. Bu filmler *şansı* modern anlatımın, modernizmden uzun yaşayan ve belki de postmodern anlatımda daha da önemli hale gelen en önemli dramatik unsuru yaptılar.

---

[25] Fransız Yeni Dalga filmlerinin finallerindeki tesadüfi ölüm ve bunun dışavurumculukla ilişkisi için bkz. benim önceki kitabım, *Metropolis, Paris* (Budapeşte: Képzőmüvészeti Kiadó, 1992).

Bu sonların açık gelişigüzelliğinin belirli bir ironik ve şaşırtıcı etkisi vardır ve akla yönetmenin ne yapsa, bunun dramatik olarak doğru olup olmadığına bakmadan uygun olduğunu düşündüğünü akla getirirler. Bu aynı zamanda dramatik doğruluğun aşırı derece ciddiye alınması gereken bir şey olmadığını ve görünüşte doğru olmayan inşaların da 'doğru' olanlar kadar etkili olabileceğini düşündürür. Ancak bu yalnızca dramatik 'doğruluğun' anlamını değiştirdi. O dönemden itibaren şans, tıpkı nedensiz ya da gevşek sonlar gibi, olay örgüsündeki motive edici önemli dönüşlerde 'yasal,' neredeyse gerekli bir bileşen haline geldi.

Bu noktada 'ağır,' kendine gönderme yapan anlatılar ilk modern filmlerde ortaya çıkmamıştı, ancak filmlerin çoğunun şakacılığında olduğu kadar baştan sona yayılan açık ironik kendine gönderme yapan gaglarda da zaten bol miktarda öz-bilinçlilik vardı. Bu tip birkaç gagı hatırlarsak: *Zazie Metroda*'daki başkarakterin bağırışı: "Ne istiyorsun, işte *Yeni Dalga!*" ya da *Serseri Aşıklar*'da Belmondo'nun araba kullanırken izleyiciye hitap tiradı: "Eğer dağları sevmiyorsanız, denizi sevmiyorsanız, güneşi sevmiyorsanız, cehenneme gidin!" Başka bir örnek *Küçük Asker*'de Godard'ın görüntü yönetmeni Raoul Coutard'dan bahseden Bruno'dur: "Bu benim arkadaşım Raoul Coutard, 'ensedeki maksimum acının kanunu' denen en parlak Fransız görüntü yönetmeni. Ne zaman çekim için hazır olduysam, beklenmedik bir olay bana engel oldu." Ayrıca Yeni Dalga filmlerinin, *Piyanisti Vurun* gibi, afişleri de düşünülebilir. Aynı zamanda *Kadın Kadındır*'daki Anna Karina'nın bir kapıdan geçtiği ve aniden farklı giysiler giydiği gag da hatırlanabilir.[26] Bu türden küçük kendine gönderme yapma gaglar 1960'larda bütün Avrupa'da çok revaçta olacaktır, ancak onları 1948'de Bergman'ın takdim ettiği ve 1962'de Fellini'nin *8½* filminde yeniden ortaya çıkan 'esasen' eleştirel kendine gönderme yapmaktan ayırt etmeliyiz.

Ses ve Görüntü

Modern sinemanın ilk yıllarında stilistik soyutlamanın birkaç muhteşem tekniği bulundu ya da yeniden türetildi. Yeni modern filmlerin ortak bir karakteristik özelliği, onların ses kuşağının aktardığı enformasyonu görüntü kuşağının taşıdığı enformasyondan ayırma eğiliminde olmalarıydı. Ses kuşakları ikinci derecede önemli açıklayıcı ya da eşlik edici unsur olmak yerine giderek artan bir şekilde bağımsız bir enformasyon kanalı haline geldi. Bu eğilim 1940'ların sonunda edebiyat uyarlamalarındaki ve kara filmlerdeki dış-ses yorumlarla birlikte ortaya çıktı.

---

[26] Bu gag Tony Richardson tarafından *Tom Jones*'da (1966) yinelendi.

Modern filmlerin çoğunda gürültüler, diyaloglar, dış-ses yorumlar ve müzik çok bol değildir, yani onlar enformasyonu görsel ya da anlatısal enformasyondan bağımsız olarak aktarırlar ya da onlara karşı koyarlar. Modernizmin daha sonraki dönemlerinde olay örgüsününün bütününü karakterlerin ya da auteurün kendisinin dramatik duruma doğrudan gönderme yapmayan (Godard'ın 1967 sonrası filmlerinin çoğu, Straub, Huillet ve Duras'nın filmleri) konuşmalarını ya da sözlü ifadelerini sahnelemek için sadece bir bahaneye indirgeyecek kadar ileri gidildi. Deneme filmi, ortaya çıkışı dramatik durumun ses kuşağından ayrılmasına bağlı olan modern bir türdü. Bu türde filmin anlatı yapısı bir aksiyonun dinamiklerinden ziyade sözlü bir argümanın geliştirilmesine bağlı hale gelir. Godard'ın *Hayatını Yaşamak* filmi geç modern sinemada bu türün ilk ortaya çıkışı olarak görülebilir.

Sesi görüntüden ayırmak sesli sinemanın daha en başında ilk modern yönetmenlerin bir tepkisi olarak ortaya çıkan bir düşünceydi. Daha 1928'de Eisenstein'in görüşüne göre sesli filmde yalnızca sesin karşısürümsel kullanımı gerçek sanatsal etki üretebilirdi:

> Sesle ilgili ilk denemeler görsel imgelerle eşlemesiz olmaya yönelik olmalıdır... Bu saldırı yöntemi zamanın akışı içinde görsel-imgeler ile işitsel-imgelerin yeni bir "karşısürümsel düzenlenişinin" yaratılmasıyla sonuçlanacak olan gerekli duyguyu üretecektir.[27]

'İşitsel-imgeler' ile 'görsel-imgelerin' ayrılması modern sinemada ilk olarak müzikal eşlikle ilgili olarak gerçekleştirildi. Alışılmış arka plan müziği tedrici olarak müzikal malzemenin dramatik işlevden bağımsız kendi anlamına sahip olduğu müzik kullanımı içinde geliştirildi. 1950'ler boyunca giderek artan ölçüde geleneksel orkestra müziğinin yerini modern caz aldı. Modern caz her şeyden önce 'modernitenin' atmosferini hissettirir, ancak daha da önemlisi dramatik değişimleri vurgulamaktan ziyade bütün film boyunca süren genel bir atmosferi sağlar. Bu nedenle müzikal eşlik olay örgüsünün etkilerini artıran ikinci derece bir unsur olmanın tersine bağımsız bir anlamlama sistemi olarak işlev görmeye başlar. Erken modern sinemada olay örgüsünden bağımsız müzik olarak kullanılan modern cazın rolünün en iyi örneği Louis Malle'in Miles Davis'in bestelerinin olduğu *İdam Sehpası* (*Ascenseur pour l'échafaud* [*Elevator to the Gallow*], 1959) filmidir.

---

[27] Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrov, "The Sound Film: A Statement from the USSR," *Close Up 3* içinde, no.4 (Ekim 1928).

Başka bir minimalist çözüm de Antonioni'nin *Gece* filminde bulunabilir. Antonioni'nin diegetik olmayan müzikten hoşlanmadığı bilinir.[28] Müzikal eşlik, farklı caz tipleri bu filmde radyo ya da canlı orkestra gibi değişik diegetik kaynaklarla, kendi mekanlarının ötesinde duyulabilen sesle sağlanır. Antonioni müzikal eşliği geleneksel anlatı sinemasının yaptığının tersi yönde kullanır. Müziği dramatik gerilimi artırmak için kullanmak yerine, Antonioni'nin müzikal eşliği kullanışı dramatik gerilimin *olmadığı* sahnelere genel bir arka plan atmoferi sağlamak içindir. Müzik burada büyük bir dramatik unsur değildir; daha ziyade bizi dramatik olmayan bir atmosfere aldırmayan bir sakinliğin içine iten bağımsız bir anlamlama kanalıdır. Bu nedenle final sahnesinde Giovanni ve Lidia evin yanındaki caz grubunun hâlâ çalmakta olduğu bahçede yürümeye başladıklarında müzik gürültülüdür. Gruptan uzaklaştıklarında, müziğin sesi doğal olarak azalır ve o anda konuşmaya başlarlar. Dramatik gerilim Lidia'nın Giovanni'ye arkadaşlarının öldüğünü söylediğinde artar. Müzik durur. İlişkileri hakkında konuşmaya başladıklarında, müzik yeniden duyulur. Bu konuşma dramatik zirvesindeyken, müzik tamamen duyulmaz olur. Yalnızca kameranın kederli çiftten ayrıldığı final sahnesinde yeniden duyulur. Diegetik müziğin filmde ilk kez diegetik olmadığı yer burasıdır. Antonioni'nin müziği karakterin dünyasının kayıtsız doğasını anlamlama rolünü oynar ve bazen temeldeki dramın ifade edilemez doğasını anlamlayan sessizlik anlarıyla kesintiye uğrar.

Uç noktada modern sinemada müzikal eşliğin tamamen yok olduğu filmleri buluruz. Örneğin Jancsó'nın ilk filmlerinde tek 'müzikal unsur' gerçekten bir tarlakuşunun sürekli sesidir.

Hiroşima Sevgilim'de metnin ve görüntünün ilk radikal ayrılışı bulunabilir. Bu filmin dramatik durumu karakterlerin kendi anıları üzerine bazen ekranda gördüklerimizle tamamen ilişkisiz olan sözlü yorumlar yapması için fırsat sağlar. Ara sıra eğer bir metnin diegetik ya da ekstra-diegetik olması amaçlanıyorsa, duyulması da zordur. *Küçük Asker*'de dış-ses anlatım zaten dramatik olaylardan tamamen bağımsızken, *Çete Dışında*'da bu anlatım açık bir şekilde olay örgüsüne hakim olur. Örneğin Godard'ın daha fazla yorum yapması için zamanı olsun diye görüntüyü dondurduğu bir sahne vardır. Metin ile görüntünün gerçek, rahatsız edici ayrılığı *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey*'de olur. Modernizmin ikinci döneminde ses/görüntü uyuşmazlığı yapısal sinemanın olduğu kadar politik modernizmin de temel aygıtlarından biri olacaktır.

---

[28] Antonioni'nin bestecisi Giovanni Fusco'ya göre Antonioni filmde yalnızca kesin olarak durum tarafından motive olursa müziğe izin verebilir. Fusco'nun bir bestesi "onu endişelendirici bir sinirlilik haline itti." Aktaran Pierre Leprohon, *Antonioni* içinde (Paris: Éditions Seghers, 1969., s. 168.

Arka Plan ve Ön Plan

İlk dönemde modern filmlerin ortaya çıkardığı önemli bir stilistik yenilik zaten değinmiş olduğum bir şeydi. Bu gerçekçi bir şekilde tanımlanan arka plandan karakterleri tecrit etmekten ve soyut ya da tamamen yapay bir dekor yaratmaktan oluşur. Arka plan ile ön planın ayrılması bir analitik minimalizm tekniğidir. Bu teknik en iyi olarak modernizmin manzaranın gösterilmesiyle ilişkisinde gözlemlenebilir. Modern sinemadaki görsel minimalizmin en mükemmel motifi öyküleri boş manzaralar içine yerleştirmek ve karakterleri kuşatan soyut bir evren atmosferini yaratmaktı. Bu stilistik unsuru modern sinemaya Rossellini ve Antonioni getirdi, ancak çok kısa bir süre sonra Bergman'ın filmlerinde ortaya çıktı ve daha sonra da modern sinemanın en genel görsel klişelerinden biri haline geldi. Hem Antonioni'nin karakterlerle ve manzarayla ayrı ayrı ilgilenme tekniği hem de Bergman'ın üst düzeyde etkili dekorları kullanması bu etkiye sahiptir. Hem Bresson'un hem de Godard'ın radikal devamsızlık versiyonları karakterlerin çevrelerinden kopmalarıyla sonuçlanır. Klasik derin odak stiline rağmen Kawalerowicz'in *Gece Treni* filmini de anabiliriz, çünkü kapalı-durum dramı karakterleri mekanda olduğu kadar zamanda da çevrelerinden tecrit etmenin en açık yoludur. Ön planı ve arka planı bu tecrit etme eğilimi çok önemlidir, çünkü birincisi hem Yeni-Gerçekçi sahnelemeden hem de klasik dramatik mizansenden karakteristik sapmayı gösterir. İkincisi 1960'lar boyunca sinemanın bütün sektörlerinde görsel stilde genel bir değişime, yaklaşık 1960'ların ortasında imgenin düzleştirilmesine ve çekilen sahnenin derinlik etkisinin yok olmasına katkıda bulunur. Sinemaskop tekniği açık bir şekilde 1960'ların genel düz-imge stilinin yayılmasına büyük ölçüde katkıda bulundu.[29] Bu çözüm belirgin bir 'yüzey etkisi' yaratır, böylece karakterler etkileşim içinde olabilecekleri gerçek bir mekanın içinde değil de, kayıtsız bir düz imgenin önündeymiş gibi çevre içinde hareket ederler.

Buradaki bakış açımızdan görüntü derinliğinin yok olması, modernizmin temel eğilimlerinden birinde bulunan ve karakterler ile çevreleri arasındaki organik ilişkiyi bozmayı hedefleyen daha derin bir olgunun önemli ama ikincil önemdeki sonucudur. Bu ilk evreden kısa bir süre sonra gelişen diğer modernist eğilimlerin karakterlerin ve arka plan dekorunun tecrit edilmesinin üzerinde durmadıklarını göreceğiz. Benzer bir 'yüzey etkisini' karakterlerin çevreleriyle yeniden bütünleştikleri bir eğilimin ilk ve en özgün

---

[29] Düz-imge stilinin ve Sinemaskopun bir analizi için bkz. David Bordwell, *On the History of Film Style* (Cambridge: Harvard University Press, 1997).

temsilcileri olan Fellini, Jancsó, Tarkovsky, Paradzhanov ve Pasolini sağladı. Bu açıdan 1960'ların ortasında ortaya çıkan ve kendi tarzı içinde karakterlerin çevreleriyle yeniden bütünleşmesi eğilimini takip eden yeni/genç Alman sinemasının gerçekçi stilinden de bahsetmemiz gerekir. Yine de bu yeniden bütünleşme çevre ile karakterler arasındaki organik ilişkiyi yeniden kurmayacaktır. Bunun yerine karakterleri çevreleri içinde eritir. Dekoratif eğilimde karakterler giderek genel bir çevrenin dekoratif unsurları haline gelirken, teatral eğilimde bir tiyatro sahnesinin unsurları haline gelirler. Birinci eğilimin en tipik temsilcileri Jancsó ve Fellini ve ikincisininki ise Fassbinder, Straub, Schmid ve Herzog'dur. Burada çok net bir şekilde bir filmin ya da bir stilin modernizminin sadece basit gerçekçiliğe ya da yapaylığa veya belirli anlatısal ya da stilistik tekniklerin kullanımına bağlı olmadığı görülebilir. 'Yüzey etkisi' temel olarak farklı araçlarla yaratılabilen, ancak her zaman birey ile çevre arasındaki insani olmayan bir ilişkinin sunulmasıyla sonuçlanan bir modernist anlayıştır.

Bu konuyu sonuçlandırırken, modern Avrupa sanat sinemasının bu döneminin ağırlıklı olarak romantik bir duygusal dokunaklılıkla ve gündelik toplumsal gerçekliğin temsiline genel bir geri dönüşle tanımlanabileceğini söyleyebiliriz. Birçok örnekte buna modern biçimlerin ortaya çıkışı eşlik etmedi. Sovyet, Polonya ve Britanya sinemalarında gündelik kahramanlık ve gündelik isyan temaları ağırlıklıydı ve bir tür doğal-görünen toplumsal gerçekliğe varan eğilimle birlikte klasik bir görsel ve anlatısal stille temsil edildiler. Jerzy Kawalerowicz istisna olmak üzere modern biçimler 1962 öncesinde bu ülkelerdeki film yapımı üzerinde fazla bir etkisi olmadı. Aslında modernizmin olduğu filmlerde – Resnais'in, Godard'ın, Truffaut'nun, Antonioni'nin, Bresson'un filmlerinde – karakterlerin ve çevrelerinin yabancılaşmış temsiline rağmen aynı romantik duygusallık yaygındı.



Resim 53-56- Düz komposizyonlar: *8 ½* (Fellini), *Kızıl Çöl* (Antonioni), *Hayatın Yaşamak* (Godard) ve *Tatlı Hayat* (Fellini).

Hiroşima Sevgilim'den *Geçen Yıl Marienbad'da*'ya: Modernizm ve Seçkinlerin Sineması

Geç modernizmin başlangıcındaki anahtar auteurler arasında Alain Resnais, Eric Rohmer'in belirttiği gibi yalnızca "sinemanın ilk modern auteurü' olarak değil, aynı zamanda bu dönemin, o zamandan beri modern sinemanın bir tür simgesi olarak kalmış ve ayrıca modernizmin birinci ve ikinci dönemleri arasındaki sınır olmuş en radikal modern filmin auteurü olarak da göze çarpar. Resnais *Hiroşima Sevgilim* ile modern dönemi başlattı ve *Geçen Yıl Marienbad'da* ile ikinci, olgun döneme büyük bir hız kazandırdı. *Cahiers du cinéma* bu filmin "Kopernik tarzı devrim,"[30] prestijli Fransız günlük gazetesi *Le Monde* "sinemanın *Demoiselles d'Avignon*'u" (Picasso'nun bir tablosu) ve Jean-Louis Bory "babanın sinemasının ölümü" olduğunu ilan etti.[31] *Geçen Yıl Marienbad'da* klasik ve modern sinema arasındaki geçişe bir son verdi.

Yukarıda bahsedildiği gibi *Geçen Yıl Marienbad'da*'nın önemi öykü ile olay örgüsü arasındaki farkı ortadan kaldıran, böylece bir yönetmen işi olan anlatımın filmin tek yorumlanabilir dokusu haline getiren ilk film olmasıdır. Auteurün konumunun bakış açısından *Hiroşima Sevgilim* o dönemde radikal göründüğü kadar klasik geleneğin de parçasıydı. Anlatıcının metninin bir göndergesi vardı, temsil anlatının organizasyonuna bağlıydı, ancak anlatıdan ayırılabilirdi. *Geçen Yıl Marienbad'da*'da her şey anlatının kendine gönderme yapma haline gelen hareketine tabi kılınır ve bu da geç modern eleştirel kendini yansıtmanın temelidir. Bu filmde auteur her şeye hakim güç haline geldi ve auteurün gerçekten kendi filminin kahramanı hale gelmesi uzun süre önce değildi. Bu anlamda iki yıl sonra Fellini'nin *8½* filmi modern sinemanın bir sonraki anahtar filmidir.

Bu bağımsız kendine gönderme yapma sisteminin ortaya çıkışını Avrupa sanat-filmi endüstrisi içindeki önemli bir bölünmenin netleşmesi olarak değerlendirebiliriz. Daha önce bahsettiğim ve daha sonra yeniden döneceğim gibi, 1970'lerin ortasının ardından Avrupa sanat-filmi endüstrisinde önemli bir bölünme oldu. Modernist sanat filminin gelişimi iki kola ayrıldı: bir tanesi öykü anlatımının klasik kurallarına ve dikkatle, iyi

---

[30] François Weyergans, "Dans le dédale," *Cahiers du Cinéma 123* (Eylül 1961): 27.

[31] Aktaran Benayoun, *Alain Resnais*, s. 86.

düzenlenmiş görsel stile geri döndü ve diğeri de modernizmden kalanları postmodernizm içinde radikalleştirdi. Bu bölünme modernizmin ilk anlaşılması zor, tamamen kendine gönderme yapan, anti-anlatı filmi olan *Geçen Yıl Marienbad'da*'nın yapıldığı 1961'de başladı. Bu bölünme 1967 sonrasında Godard, Bertolucci, Straub ve Huillet ve Pasolini gibi bazı modern auteurlerin politik radikalleşmesiyle ve Robbe-Grillet'nin, ilk dönem Fassbinder'in, Duras'nın ya da Eustache'ın filmlerindeki modern stilizasyonun aşırı biçimlerinin ortaya çıkmasıyla daha görünür hale geldi.[32] Klasik sanat filminin yeniden anaakım haline geldiği 1980'lerde, Avrupa ticari sanat filminin iki kurumsallaşmış sektöründen söz edebiliriz: klasik sanat filmi endüstrisi ve ticari avangard. Sadece bir kaçının ismini verirsek birincisinin temsilcileri François Truffaut, István Szabó, Jane Champion, Bernardo Bertolucci ve Giuseppe Tornatore ve ikincisinin temsilcileri de Peter Greenaway, Béla Tarr, Derek Jarman ve Nanni Moretti'dir.

Modern sinemanın ortaya çıkışı iki yanılsamanın kaynağıydı. Birinci yanılsama sinemanın az sayıda izleyici için yapılan sanat filmleri ile çok sayıda izleyici için yapılan popüler filmler arasındaki karşıtlığı ortadan kaldıracağıydı. Seçkinlere yönelik filmler ile kitlelere yönelik filmler arasında artık fark olmayacaktı; yalnızca iyi filmler ve kötü filmler olacaktı ve estetik değer yargısı bütün izleyici kategorileri için aynı ilkeleri kullanacaktı. İkinci yanılsama modern filmlerin türlerin kurallarına yanıt vermeyerek film izleyiciliğinin o zamana kadar netleşmiş alışkanlıklarını geçersizleştireceğiydi. Bu talebin altındaki ideoloji, diğer sanat biçimleri gibi filmin de tarihsel, toplumsal ve politik sınırlamalardan kurtarılacağı ve sadece modern sanatın genel ve soyut ilkelerine tabi olacağıydı. Bu beklentiler o kadar yaygındı ki, sıradan film değerlendirmeleri bile bunu yansıttı. 1960'ta geleneksel kategorilere uymayan modern filmlerle ilgili olarak şunları okuyabiliriz:

> Fransız izleyicisi sinemaya gülmek için gitmiyor ve istatistikler bunu tanıtlıyor. Onlar iyi bir film izlemek için sinemaya gidiyorlar. Bu olgu Yeni Dalga devrimi sırasında iki yıldan biraz daha fazla süre önce ortaya çıktı, ancak bu olgunun ilk gerçekten ortaya çıkışı *Sonsuz Sokaklar*'ın gösterime girmesiydi... Birden sürprizle anlaşıldı ki şu üçlünün – deneysel film sinema salonu, ilk gösterim salonu ve civardaki sinema salonları – artık anlamı yoktu ve hakkında "Şu film Caumartin ya da bu film Pagode için" denen bir film

[32] Peter Wollen'in 1. Bölüm'de tartışılan 'iki avangard' hakkındaki düşüncesi bu bölünme üzerine ilk kuramsal düşünme olarak değerlendirilebilir.

pekala Marignan'da, Colisée'de hatta Saint-Paul'de ya da Astor'da da başarılı olabilirdi.[33]

Bunların hiçbiri gerçeklik haline gelmedi. İzleyici sayıları açısından, modern sanat filminin en başarılı yıllarında bile 'iyi' denen filmler ile çok popüler eğlence filmleri arasında büyük bir uçurum vardı. Bazı Yeni Dalga filmleri çok başarılı oldu, örneğin *400 Darbe* için 450.000 bilet satıldı, ancak bu sayı aynı yıl yapılan çok popüler komediler için satılan bilet sayısının yalnızca yarısıydı. Ve bu durum zaten yalnızca iki yıl sürdü. 1962 sonrasında Yeni Dalga filmlerinin popülerliği hızla azaldı ve 1960'ların ortasında izleyici sayıları sanat filmleri ile tür filmleri arasında ikincisi lehine sürekli bir farkı gösterdi. 1966'da 1.296.000 biletle en fazla izleyicinin gittiği Fransız filmi Gérard Oury'nin *Şahane Oyun* (*La grande vadrouille* [*Don't Look Now-We're Being Shot At*]) adlı bir komedi filmiydi. Aynı yıl 708.000 biletle ikinci en fazla izlenen film bir romantik komedi olan *Bir Kadın ve Bir Erkek*'ti (*Un Homme et une femme* [*A Man and a Woman*], Claude Lelouch). Oysa aynı yıl içinde üç Godard filmi gösterime girdi (*Çinli Kız*, *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* ve *Amerikan Malı* [*Made in U.S.A.*]) ve üç film için 241.000'den fazla bilet satılmadı. Robbe-Grillet'nin *Trans-Avrupa-Ekspresi* filmi için bilet satışları 93.000'e, Bresson'un *Mouchette* filmi için 86.000'e ulaşırken, Rohmer'in *Koleksiyoncu Kız* (*La collectionneuse* [*The Collector*]) filmi yalnızca 52.000'de kaldı.[34] Modernizmin altı önemli filmi hep birlikte o yılın ikinci en popüler ticari Fransız filmine yaklaşamadı bile.

Bu eğilim Jancsó'nun, Straub ve Huillet'nin, Bergman'ın, Paradzhanov'un, Tarkovsky'nin, Makavejev'in ya da politik olarak radikal Godard'ın filmleriyle 1960'lardan 1970'lere geçilirken daha güçlendi. Çok sayıda izleyiciye cazip gelme isteği bile olmayan modernist sanat sinemasının çok daha soyut ya da anlaması güç bir versiyonu ortaya çıktı. Sinemada modernizm yalnızca ticari ve sanat sineması arasındaki duvarı yıkmadı, yalnızca tür filmi yapımını (hatta avangard film-yapımını) bırakmadı, aynı zamanda 1960'ların ortasından itibaren başlayarak sanat filminin çok daha izole bir seçkin versiyonunu yarattı. Bu noktadan itibaren açık bir şekilde ticari sinemanın iki değil, üç sektörü varoldu. Eğer 1920'ler ticari sektör içinde kitlesel izleyiciye yönelik sinema endüstrisinden ayrı ticari olmayan avangard kadar sanat sineması kurumunun da ortaya çıkmasını sağladıysa, 1960'larda da ticari-sanat filmi pratiği

[33] Paris Presse, *L'Intrasigeant*, 20 Eylül 1960.

[34] *Image et son 212* (Ocak 1968), s. 82.

içindeki bir bölünme gözlemlenebilir: orta düzeyde sanat filmi pratiğinin üst düzeyde anlaması zor biçimi ortaya çıktı, ama yine de ticari çevre içinde kaldı ve bu nedenle bunun avangarddan ayırt edilmesi gerekir.[35] Bu dönemde Fransız sinema sistemi üzerine bir araştırma net bir şekilde bu bölünmeyi gösterir.[36] Fransa'da üç farklı ticari ortamın varolduğu görülür: 'seçkinlerin' sineması, 'Cumartesi-gecesi-niteliğinde eğlence' sineması ve 'düşük-düzeyli-tür-eğlencesi' sineması. Birinci grupta auteurlerin filmleri, ikincisinde büyük yıldız oyuncuların olduğu büyük bütçeli filmler ve üçüncüde de ucuz tür filmleri vardır. Sanat sineması için 1920'lerin başından itibaren temel mesele kendisini Robert Spa ve Germaine Dulac'ın saptadığı 'ara kategori' ('gerçek yaşamdan alınan,' içinde yaşadığımız hayata benzerliklere dayanan, anlayışıyla ve yönetmenin bir sanat yapıtı için dikkatle araştırma yapmasıyla özgün olan, sinirli cahilleri memnun etmeye yetmeyecek kadar ticari olan 'temalar') aracılığıyla ticari eğlenceden ayırmak iken, 1960'ların ortasından itibaren bu ara sanat filmi kategorisi ile yeni seçkin *film d'auteur* (auteur filmi) arasında başka bir ayrım yapmak gerekli oldu ve bu arada bu ikisi de kendilerini ucuz eğlence filmlerinden ayırdılar.

'Yeni Sinema'nın Yapım Sistemi

Çoğu ülkede Avrupa'nın yeni sinemalarının gelişiminin ardında belirli bir finans sistemini bulabiliriz. Fransa'da, İtalya'da, İsveç'te ve Almanya'da devletin filmlere destek olmasının büyük ölçüde yeniden organize edilmesi sanat sinemasının gelişmesini olanaklı kıldı. Doğu Avrupa'da sinema endüstrisi tamamen devlet destekliydi, bu nedenle bu ülkelerde modern sinemanın ortaya çıkışı yapım sistemindeki büyük ölçekli bir değişimle ilişkili olamazdı, ancak Polonya'da ve Macaristan'da 1960'ların başında devlet stüdyo sistemi bir miktar yeniden organize edildi.

Fransa istisna olmak üzere, sanat sinemasını desteklemenin yeni sistemleri 1962 sonrasında ortaya çıktı – İsveç'te 1963'te, İtalya'da 1965'te ve Almanya'da 1967'de – bu nedenle temel olarak modernizmin romantik dönemi hâlâ geleneksel sinema endüstrisinin ürünüydü. Fransa yeni sinemanın ilk ortaya çıkışının 1950'lerin sonunda devlet desteklerinin sağlam bir yeniden organizasyonunun yapılmasıyla ilişkili olduğu ve Yeni Dalga'nın bu

[35] Peter Wollen filmlerin bu grubunun avangard kategorisini ikiye ayırarak tanımlar.

[36] "Cinéma bis, cinéma ter?" *Image et son 212* (1968) içinde, ss. 89-94.

yeniden organizasyonla uyum içinde ortaya çıktığı tek ülkeydi. Ancak bu iki olgunun çok özel bir ilişkisi vardı.

1960 ve 1961 yılları Yeni Dalga kuşağının zirvesiydi. Fransız Yeni Dalga auteurleri Fransa'da ve Avrupa'da kendilerini yeni modern sinemanın temsilcileri olarak kabul ettirdiler. Yeni Dalga eleştirel olarak değerlendirilişlerinde olduğu kadar finansal olarak da oldukça başarılıydı. Ancak bu durum uzun sürmedi. 1962'de Yeni Dalga auteurlerinin filmleri izleyicilerinin yarısından fazlasını kaybetti ve onlar seçkinlerin sineması haline geldiler. Daha önemlisi, 1959'da ve 1960'ta yapımcıların deneme yapan genç yönetmenlerle çalışmayı cazip bulmasına neden olan finansal kârlılıklarını da yitirdiler. Luc Moullet'nin açıkladığı gibi:

> 1958-60'ın izleyicileri *Yeni Dalga*'yı temel olarak merak, züppelik ve bu dönemin Yeni Dalga filmlerinin yetersizlikleri nedeniyle oldukça sıcak karşıladılar. Bu başarı ticari başarıyla ilgilenmediklerini gösteren, hiç uzlaşma olmadan 'avangard' filmler (*Küçük Asker*, *Les bonnes femmes* [*The Good Time Girls*], *Geçen Yıl Marienbad'da*, *La morte saison des amours* [*The Season for Love*] vd.) yapmaya karar veren bu yeni yönetmenlerin ya da başlangıçtaki başarılarını borçlu oldukları züppe izleyicilere düşman olan yönetmenlerin filmlerinin (*Piyanisti Vurun*) ticari yaşayabilirliklerine inandırıcılık kazandırdı. Merak bitti ve 1961-62'nin gişe gelirleri önemli ölçüde düştü.[37]

Gerçekte yalnızca üç ya da dört örnekte muhteşem olan izleyici sayılarından başka, Yeni Dalga çekiciydi, çünkü yönetmenler 1960-1961'de çok küçük bir bütçeyle filmler yapmaya ve yapımcılar da para yatırmaya hazırdılar. Bu olgu kısa bir konudan sapmaya değerdir.

René Prédal *50 ans du cinéma français*[38] adlı kitabında Yeni Dalga'nın özel bir sponsorluk sistemi olan *avance sur recette* (gelirden avans) nedeniyle başarılı olduğuna dair genel düşünceyi çürütür. Bu sistem 1959'da Kültür Bakanı olan André Malraux tarafından devreye sokuldu ve aslında bitmiş yapıtı ödüllendirmekten ziyade sunulan senaryoya avansı garantileyerek ortaya çıkan genç Fransız sinemasına destek olmayı amaçladı. Ancak Yeni Dalga'nın ortaya çıkışı *avance sur recette*'ye yüklenemez: ilk olarak 1959'da başlayan ya da biten filmler açık bir şekilde bu destekten yararlanamazdı. Ancak ikinci olarak ve bu

---

[37] Luc Moullet "Trois points d'économie (Eléments pour un dossier)," *Cahiers du cinéma 138* (Aralık 1962): 86.

[38] René Prédal, *50 ans du cinéma français* (Paris: Nathan, 1996).

daha da önemlidir, *Cahiers du cinéma* grubuna ait olan yönetmenlere, "gerçek Yeni Dalga'ya," yani Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette ve Rohmer'e bu destek 1965 öncesinde asla verilmedi. İlk avans Truffaut'ya 1968'de,[39] Rohmer'e 1967'de, Godard'a 1965'te, Chabrol'e yalnızca bir kereliğine 1960'da verildi ve Rivette'e ise 1960'larda hiç verilmedi. Fransız devletinin Yeni Dalga'yı desteklemediği, bunun yerine aynı dönemde ortaya çıkan diğer grup olan 'rive gauche'yi yani Seine nehrinin sol yakasını (Resnais, Robbe-Grillet, Varda, Etaix)[40] belirli biçimlerde desteklediği iddia edilebilir. Verilen devlet desteği genç sinemaya gitti, ancak genç sinemanın yalnızca *belirli* temsilcilerine. Görünüşe göre destek modernist göründüğü kadar oldukça edebi film-yapımı geleneğini izleyen o genç yönetmenlere yönlendirildi. Kesin olarak bu, sistemin mantığının doğasındaydı. Luc Moullet'nin 1962'de bir açık oturum tartışmasında belirttiği nokta budur – avans sistemi, niteliği gerçekleştirilmesinden önce saptanan projelerin lehindeydi. Yani iyi hazırlanmış senaryosu olanları himaye etti. Yeni Dalga'nın doğaçlama stili ve mizansen ile kamera çalışmasının inceliği yazılı senaryoda değerlendirilmesi açık bir şekilde çok zor olan niteliklerdir.[41] Daha 1965'te Yeni Dalga yönetmenleri bu sistemle ilgili hayal kırıklığı içindeydiler. Jacques Doniol-Valcroze komisyonun karar vericilerini eleştiren açık sözlü sözler söyledi: "Onların kararları, bu Komisyon başlangıçta ifade edilen ve zor filmlere ve başarılı olması olası olmayan filmlere yardım etmek olan görevden saptıkları için yanlıştır."[42] Godard ve Truffaut da benzer görüşlere sahiptiler. Bu nedenle Yeni Dalga'nın 'çekirdek kadrosunun' büyük dönemi varlığını çoğunlukla ticari yapımlara sponsor olmaya yönelen devlet desteğine değil, yapımcıların cesaretine borçluydu.

Bununla birlikte çok tuhaf bir şekilde *avance sur recette*'nin Yeni Dalga üzerinde de yararlı bir etkisi vardı.[43] Bu,

---

[39] Centre Nationale de Cinématographique'nin işlevi üzerine Lamousse Raporu'nda Truffaut'nun *Jules ve Jim* filminin *gelirden avanstan* yararlandığı görülür. Ancak bu film yalnızca tamamlandıktan sonra desteği garantiledi.

[40] Bu iki grup birbirlerinin filmlerine çok saygı duydu ve birbirlerine kişisel olarak düşman olmadı. Ancak Rohmer'in şakayla karışık söylediği gibi: "Tanrıya şükür, o (Resnais) Seine'in sol yakasındadır ve biz sağ yakasındayız." Rohmer, *Cahiers du cinéma* 97 (Temmuz 1959): 14.

[41] Moullet in "Trois points d'économie (Eléments pour un dossier),", s. 99.

[42] Jacques Doniol-Valcroze "Qui? Pourquoi? Comment? Questionnaire," içinde, *Cahiers du cinéma 161-162* (Ocak 1965): 31.

[43] Prédal'ın *gelirden avans* ve Yeni Dalga üzerine yorumları için bkz. *50 ans du cinéma français*, ss. 262-265.

1953'te kabul edilen ve yapımcıları bir 'nitelikli film' yapmalarından sonra ödüllendiren başka bir sistem olan 'kaliteli başlangıç' sisteminin araya girmesi nedeniyleydi. Kültür yönetimi iki destek sisteminin örtüşmesini istemediği için, yapımcılar yeni sistem içinde finansal destek için başvurmadan önce bir 'kaliteli başlangıç' ödülünden aldıkları parayı yatırmak zorundaydılar. Ve son başvuru tarihi 30 Haziran 1961'di. Ve kim parasını kime yatırabilirdi? Tabii ki avans desteği verilmeyen ve küçük bütçeli filmler yapmak isteyen genç yönetmenlere. Ve bu, Yeni Dalga yönetmenlerinin önemli filmlerinin çoğunun yapıldığı 1959 ile 1962 arasındaki dönemdir.

İroni, yaklaşık on yıl sonra Alman devletinin sanat sinemasına tahsis edilen destek sisteminin tamamen benzer bir şekilde amacından sapmasıdır. Genç Alman yönetmenlerin çabasının bir sonucu olarak, yeni/genç Alman sanat sinemasının finansına yardımcı olması için 1967'de bir destek sistemi düzenlendi. Ancak iki yıl sonra devlet sponsorluğunun büyük çoğunluğunun ümit vaat eden film projelerinden çok iyi kâr getirmeyi vaat eden film projelerine gittiği ortaya çıktı. İlk iki yıl hariç Alman sineması devlet destek sisteminden asla tamamen yararlanmadı. Bundan da fazlası, yapımcıların baskısına yanıt olarak sistem birkaç yıl sonra değiştirildi, böylece ticari filmler bundan daha fazla yararlanabildi.[44] Fransa ve Alman örnekleri arasındaki fark Fransız sisteminin ticari olarak daha uygun projeleri onaylamak adına değiştirilmesinin gerekmemesiydi.

[44] Alman destekleme sisteminin ayrıntılı bir tartışması için bkz. Hans Günther Plfaum ve Hans Helmut Prinzler, *Cinema in the Federal Republic of Germany* (Bonn: Inter Nationes, 1983).

: 17 :
Yerleşmiş Modernizm, 1962–1966

1962 Civarında Batı Avrupa

1962'de modern sinema bütün Avrupa'da yaygın olarak kabul edilen bir hareket haline geldi. Zaten romantik 'buhran devresini' (sturm und drang) geçmişti ve yenilikleri 1962-63'te film çekmeye başlayan ikinci kuşak genç yönetmenlerin tartışması için yeni bir ilkeyi temsil etmişti. Bu film-yapımında en moda entelektüel ve sanatsal meşguliyet olarak soğuk bir estetik kendini yansıtmanın ortaya çıktığı ve modernizmin kendine gönderme yapmasının giderek daha önemli hale geldiği dönemdi. Ve bu aynı zamanda modern Doğu Avrupa sinemasının ilk önemli başarılarına ulaştığı dönemdi. 1963'te modernizm Avrupa sanat sinemasının neredeyse her kesimini ele geçirdi.

Önceki bölümde belirttiğim gibi, 1958–1963 arası dönemde 'yeni yönetmenlerin' filmlerinde bile klasik ve modernist kurallar arasında belirgin bir birlikte yaşama vardı. Bu dönemdeki birçok önemli film modernist hareketten ya çok az etkilendi ya da hiç etkilenmedi. İngiltere'deki Özgür Sinema hareketinden çıkan önemli filmler – *Tepedeki Oda* (*Room at the Top*, Jack Clayton, 1959), *Bir Parmak Bal* (*Taste of Honey*, Tony Richardson, 1961), *Sevişme Günleri* (*Saturday Night and Sunday Morning*, Karel Reisz, 1962) ve *Sporcunun Hayatı* (*This Sporting Life*, Lindsay Anderson, 1963) – modernizmin önemli stilistik etkilerini taşımadılar. Bu durum Richardson'un 1962'de yaptığı ve bir Britanya kaydına göre modernist hareketin bilinçli kabulü olan üçüncü filmi *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı*'na kadar sürdü.

Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı modernizme bir tür yenilik getirmesinden ziyade modernist standardın onaylanmasına ve yerleşmesine katkıda bulunması açısından önemli bir filmdir. Richardson'un filmindeki modernizm en çok Fransız Yeni Dalgasına ve özellikle de Truffaut'nun *400 Darbe* filmine övgüyü içerir. Bu film Truffaut'nun filminin bir İngiliz versiyonu ya da devamı olarak bile yorumlanabilir. Filmin öyküsü Truffaut'nun filminin bittiği yerden başlar: bir genç ergin olmayan çocuklar için bir ıslahevi kurumundan kaçar (ancak Richardson'un başkarakteri Truffaut'nunkinden beş-altı yaş büyüktür). Aile geçmişi

Antoine'ınkine çok benzer (babasının ölmüş olması hariç) ve iki arkadaşın bir unlu mamüller dükkanına girdiği sahnede, onlardan biri bir daktiloyu çalmayı ister – Truffaut'nun filmine açık bir gönderme. Richardson filmini Truffaut'nun yaptığı gibi donmuş bir çerçeve ile bitirir. Bazı sahnelerde kullanılan hızlı çekimler de Truffaut'nun filmini hatırlatır.

Filmin anlatısı temel olarak doğrusaldır, ancak sistematik olarak başkarakterin hatırlaması olan geçmişin sunulmasıyla kesintiye uğratılır, ama zaman çerçevesinin değişmesine bir anlatı yorumu getirilmez. 1962'de bir filmin *Hiroşima Sevgilim*'in ortaya çıkardığı ve 'sol yaka' ile ilişkili bir teknik olan geçmiş ile şimdinin iç içe geçmesi izlenimi veren zaman değişimine özellikle dikkat çekmeden geçmiş ile şimdi arasında ileri-geri atlaması tamamen doğal görüldü

İtalya'da 1962'de İtalyan modern sinemasına yeni bir hız kazandıran üç yeni yönetmen sinemada ilk çıkışlarını yaptılar: Pasolini *Dilenci*, Bertolucci *La commare secca* ve Olmi *İş* ile.[1] Üç film de şu ya da bu biçimde Yeni-Gerçekçi kaynağa geri döner, ancak bunlardaki aynı zamanda da üçünün de kısa sürede geride bırakacağı bu geleneğe özgün, kişisel yaklaşımlar görülebilir.

Her ne kadar Olmi ve Pasolini Yeni-Gerçekçi geleneği Bertolucci'nin paralel bir anlatı yapısıyla yaptığı tarzda modernleştirmedilerse de, iki örnekte de 'profesyonel uygulama' onların dönemin sıradan İtalyan sinema endüstrisi içinde göze çarpmalarına yetecek kadar ayırt edilebilir ve kişisel haline geldi. İki örnekte de belirgin miktarda bir simgecilik ve bireyleşmiş karakterler kadar hareketli kamera çalışması da (özellikle Pasolini'nin filminde) bu filmleri ayrıksı hale getirdi.

Almanya'nın durumu oldukça özeldir. 1965 başlarında *Cahiers du cinéma*'da Alman sinemasının durumu üzerine şu ifadeyle başlayan bir yazı yayımlandı: "Herkes bir Alman sinemasının varolmadığı konusunda hemfikir – en başta Almanların kendileri."[2] Her ne kadar Alman sineması ilk başarılarını 1965'e dek kazanmadıysa da (Jean-Marie Straub'un *Barışmamışlar* ve Ulrich Schamoni'nin *Es* filmleri), daha önce Alman sinemasının

---

[1] 1960 ile 1963 arasında film çekmeye başlayan diğer yönetmenler arasında şunlar sayılabilir: Marco Ferreri, Florestani Vancini, Vittorio De Seta, Franco Brusati, Bittorio Caproli, Ugo Gregoretti, Paolo ve Vittorio Taviani, Valentino Orsini, Giuliano Mondaldo, Tinto Brass, Gianfranco De Bosio, Lina Wermüller, Damiano Damiani, Giuseppe Fina ve Ettore Scola.

[2] Michel Delahaye, "Allemagne ciné zero," *Cahiers du cinéma 163* (Şubat 1965): 59.

yenilenmesine yönelik bir hareket biçimlendi. Bu hareket Şubat 1962'de Oberhausen Film Festivali'nde bu yılı Alman sinemasının yenilenmesiyle ilgili önemli bir yıl haline getiren bir manifestoyla ortaya çıktı.

Belki de yeni bir kuşağın yeni ya da modern bir sinemayla birlikte doğuşunun bir devrim veya geçmişten kopuş olarak ortaya çıktığı yer her yerden çok Batı Almanya'ydı. Yeni sinemanın Fransız sinema endüstrisine ani baskın yaptığı Fransa'da bile Jean-Pierre Melville, André Cayette, Jacques Becker, Marcel Carné, René Clément ve Claude Autant-Lara gibi eski moda yönetmenler silinip süpürülmedi. Onlar çalışmaya devam ettiler ve saygın yönetmenler olarak kaldılar. En önemlisi, Truffaut ya da Chabrol gibi Yeni Dalga yönetmenlerinin bazıları 1960'ların ortasında şu ya da bu şekilde geleneksel 'nitelikli' film-yapımına geri dönmeye başladı. Yeni Dalga devrimci bir olguydu, ancak geçmişten tamamen kopuşu tahrik etmedi. Modern İtalyan sineması 1940'ların ve 1950'lerin geleneğine daha da fazla bağlıydı. Yukarıda tartışılan bütün diğer ülkelerde (Polonya, Sovyetler Birliği, İsveç, Britanya, Macaristen, Çekoslovakya) modern sinemanın ortaya çıkışı 1950'lerin sonunda başlayan ve 1962'de yayılan yavaş bir gelişmenin ürünüydü. Batı Alman sineması ise tersine 1960'ların başında hayret verici bir şekilde çöktü. 1961'de hâlâ iş yapan en büyük ve en eski Alman film yapım şirketi iflas etti. Ve dahası, İçişleri Bakanlığı'nın ifade ettiği gibi Alman sinemasının genel zayıf niteliği nedeniyle Federal Film Ödülü verilmedi. Oberhausen Manifestosu bu duruma bir tepkiydi. Genç yönetmenler eski sinemanın 'öldüğünü' ilan ettiler. Manifestoda "biz yeni bir sinemaya inanıyoruz" dendi, ancak sorun Almanya'da 'yeni sinemanın' olmamasıydı. Yeni/genç Alman sineması 1966 öncesinde ortaya çıkmadı, bu nedenle kastettikleri yeni sinema Fransa ve İtalya'daki yeni sinemaydı. Ve verimsiz geçen uzun bir dönemin ardından Alman yeni dalgası uluslararası önemde büyük bir sinemasal devrim olarak ortaya çıktı ve Batı Alman sanat-filmi endüstrisini üstlendiler ve ilk filmlerinde ağırlıklı olarak Fransız etkisini net bir şekilde gösterdiler. Ancak Fransız Yeni Dalgası yaklaşık altı yıl Fransız film-yapımının en iyi ürünlerini sunmuşken, yeni/genç Alman sineması en azından on altı yıl boyunca neredeyse bütün Batı Alman sanat filmi yapımının en iyi filmlerini üretti.

1961'de ödül kazanmaya değer Alman filminin olmaması muhtemelen genç kısa film yönetmenlerinin bir yıl sonra devrimci bir manifestosu yayınlamalarına ve 'eski sinemanın' kesinlikle öldüğünü ilan etmelerine yetecek kadar tek neden değildi. Onlar

yalnızca Alman sinemasının durumunu kastetselerdi, manifesto izleyen iki yıl boyunca Alman sinema endüstrisinde fazla şey olmadığı için sadece durum üzerinde istekli bir düşünme olurdu. 1962'de Oberhausen Manifestosunu imzalayan yirmi altı sinemacı açık bir şekilde o dönemde Alman sinemasında olup bitenlerden çok dünyada olup bitenlerden daha fazla ilham alıyordu. Onlar yeni modern sinemanın başarılarını çok iyi biliyorlardı ve bu başarıları yalnızca Fransa ya da İtalya'ya ait ulusal bir olgu olarak değil, ama sanat sinemasının genel bir şekil değişimi olarak değerlendirdiler. 1962'deki manifestoyla ortaya çıkan yeni/genç Alman sineması değil, daha ziyade yirmi altı Alman sinemacının kabul ve ilan ettiği yeni uluslararası norm olarak modern sanat sinemasıydı. Avrupa'nın ortasında yaşayan genç bir yönetmenin, özellikle de doğrudan, kişisel bağlantıları hesaba katılırsa, 'eski sinemanın' yalnızca Almanya'da ölmediğini fark etmemesi hayal edilemezdi. Yeni/genç Alman sinemasının yönetmenlerinden üçü Fransa'dan geldiler. Jean-Marie Straub ve ortağı ve ortak-yönetmeni Danièle Huillet Fransa'da doğdular ve 1950'lerin sonunda Almanya'ya geldiler. Straub 1950'lerin ortalarında aralarında Rivette ve Bresson'un da olduğu birçok Fransız yönetmenle çalıştı. Volker Schlöndorf on yedi yaşındayken Paris'e taşındı ve Institut des Hautes Études Cinématographiques'de (Yüksek Sinema Enstitüsü) okudu, dolayısıyla Yeni Dalga ile birlikte büyüdü. Daha da fazlası, aralarında Malle'in *Zazie Metroda* ve Resnais'in *Geçen Yıl Marienbad'da* filmlerinin de olduğu birden fazla Yeni Dalga filminde asistan olarak çalıştı. Alexander Kluge aynı zamanda bir film eleştirmeni ve bir sinema kuramcısıydı ve bu nedenle "eski sinema öldü" cümlesinin altına imzasını atarken ne demek istediğini çok iyi biliyordu.

1962'de İsveç'te sanat sinemasının yenilenmesine adanan bir manifesto yayınlandı. Genç bir yazar ve film eleştirmeni olan Bo Widerberg *Visionen i svensk film* (İsveç Sinemasında Yaratıcılık) adlı bir kitap yayımladı.[3] Açık bir şekilde Godard ve Truffaut'dan esinlenen Widerberg 1950'lerdeki geleneksel İsveç filmlerine saldırdı ve temel olarak Truffaut'nun aynı dönemdeki Fransız sinemasına saldırısına benzer iddialara sahipti. Widerberg görüşünü şöyle özetler: "Yapımcılar yarı korkaktır, senaryo yazarları taşra kafalıdır ve yönetmenler yetersizdir ve fikirlerden gerçek sanatı üretemezler." Truffaut gibi, Widerberg de kitabını yayımladığında zaten kısa filmler yapmıştı ve uzun metrajlı film kariyerine başlamak istiyordu ve bu isteği 1963'te gerçekleşti.

---

[3] Bo Widerberg, *Visionen i svensk film* (Stockholm: Bonnier, 1962).

Aynı dönemde İsveç sinema endüstrisinde bazı önemli değişimler de oldu. 1961'de Ingmar Bergman Svensk Filmindustri'ye, kurumun yetkilisinin ölmesinin ve yerini Bergman'ın eski bir arkadaşına bırakmasının ardından sanat danışmanı oldu. Bu kurum Hans Abramson ve Vilgot Sjöman gibi genç yönetmenlerin kariyerine başlamalarını sağladı. Ancak en önemlisi bütün endüstriyi etkileyen değişimdi. 1963'te İsveç hükümeti bilet satışlarına dayatılan bir verginin desteğiyle İsveç Film Enstitüsü'nü kurdu. Enstitü film yapımı, dağıtımı, araştırması, arşivlemesi ve eğitimi için en önemli merkez haline geldi. Bu İsveş sinemasının yenilenmesine muazzam bir hız kazandırdı. Bergman'ın kendi filmlerini saymazsak, 1962 ile 1966 arasında her yıl yeni İsveç sineması en azından bir önemli başarı kazandı: 1962'de Sjöman'ın *Älskarinnan* (*The Mistress*), 1963'te Bo Widerberg'in *Kvarteret Korpen* (*Raven's End*), 1964'te Hans Magnus Lindgren'in *Bir Aşk Gecesi* (*Käre John* [*Dear John*]), 1965'te Jörn Donner'in *Här börjar äventyret* (*Adventure Starts Here*) ve 1966'da Ian Troell'in *İşte Sizin Hayatınız* (*Här har du ditt liv* [*Here Is Your Life*]) filmleri.

1962 yılı Fransız Yeni Dalgasının yaşamında da önemliydi. Genç yönetmenlerin çoğu (özellikle Resnais, Godard ve Truffaut) zaten uluslararası başarı kazanmış ve birkaç filmi tamamlamışlardı (Godard dört, Chabrol beş ve Truffaut üç). Kendilerini tanınmış yönetmenler ve hareketlerini de yeterince önem kazanmış olarak görebilirlerdi, bu nedenle ihmal edilemezlerdi. Bir bakıma onlar da Yeni Dalga'yı bir 'dalga' olarak bitti ya da 1960'daki zirvesine varmasının ardından hızını yitirdi diye değerlendirdiler. Yeni Dalga'nın yeniliği zayıflıyordu, ama bunun onların ikinci ve üçüncü filmlerinin finansal olarak ilk filmleri kadar başarılı olmamasıyla bir ilişkisi yoktu. Ancak 1962 yılı kesinlikle Yeni Dalga'nın kısa süren büyük bir değişiklikten başka bir şey olmadığı ve onun temsilcilerinin profesyonel yönetmenler olarak ciddiye alınmaması gerektiği argümanı nedeniyle itibarını yitiren Yeni Dalga için bazı önemli başarıları getirdi (*Jules ve Jim*, *5'ten 7'ye Cléo*).

Bütün bunlar *Cahiers du cinéma*'yı bu yılın sonunda bu hareketin Fransız sinema endüstrisi içinde daha fazla alan kazanmasını destekleme hedefinin ilan edildiği tümüyle Yeni Dalga'ya ayrılan özel bir sayı yayımlamaya teşvik etti. Geleneksel film-yapımını yok etmekte ve yeni bir düzeni kurmakta ısrar eden çok sayıda genç yeni yönetmenin aniden ortaya çıkma hareketi artık geride kalmıştı. Ve 'eski dalga' hâlâ yerinde dursa da, Yeni Dalga birçok yönde devam etti. O kendisini film-yapımının yeni ve

verimli bir standardı olarak kabul ettirdi: yalnızca bir ya da iki başyapıt nedeniyle değil, muhtemelen muhteşem olmayan ama yine de (Truffaut'nun, Varda'nın ve Chabrol'ün 1962 sonrasındaki filmleri gibi) iyi yapılmış, nitelikli bir dizi filmi başlatabilme kapasiteleri nedeniyle. Bu aynı zamanda Robbe-Grillet ve Duras gibi bazı yazarların film-yapımına girmeye teşvik etti ve Godard düşünüldüğünde, Yeni Dalga 1967 sonuna kadar temel olarak değişmeden varolmayı sürdürdü. Aslında Godard'ın 1978 öncesi dönemdeki en bilinen filmlerinin çoğu 1962-1967 arasında yapıldı: *Hayatını Yaşamak* (1962), *Jandarmalar* (*Les carabiniers*, 1963), *Hor Görme* (1963), *Çete Dışında* (1964), *Evli Bir Kadın* (1964), *Alphaville* (1965), *Çılgın Pierrot* (1965), *Erkek-Dişi* (1966), *Amerikan Malı* (1966), *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* (1966), *Hafta Sonu* (1967) ve *Çinli Kız* (1967). Fransız Yeni Dalgası başından itibaren çok farklı bir olguydu ve bir hareket olarak bittiği 1962 sonrasında yeni Fransız ve Avrupa sanat sinemasının farklı modern eğilimlerinin ve bireysel modern stillerin bir kaynağına dönüştü.

1962 sonrasında modernist paradigmaya önem vermeyen önemli estetik başarılar aşırı derece nadir hale geldi. Bundan sonra belirli bir süre içinde en azından bir miktar modernizmin olmadığı ciddi sanatsal başarı hayal bile edilemezdi. Yeni anlatısal ve görsel çözümler norm haline geldi ve bunlar farklı çeşitlemeleri geliştirmeye başladılar. Bir film klasik paradigmaya göre yapılsa bile, bazı küçük ayrıntılar izleyiciye yönetmenin bu 'normun' bilincinde olduğunu hatırlatacaktı. Bunun iyi bir örneği Elmar Klos ve Ján Kadár'ın çok klasik gerçekçi stildeki bir anlatı olan mükemmel filmleri *Ana Caddedeki Dükkan*'dır (*Obchod na korze* [*The Shop on Main Street*], 1965). Yönetmenler filmi karakterlerin ruh haliyle ilişkilendirilemeyecek soyut bir hayali sahneyle bitirirler, ancak Klos ve Kadár modernizmi, onun normlarına uygun olarak çalışmayı istemeksizin Richardson gibi överler. Film sanatının özeti olarak modernizm ile ilgili evrimsel zincirin aslında sadece bu dönem boyunca geçerli olduğu ortaya çıkar. Ne öncesinde ne de sonrasında sanat sineması modernist hareketle özdeşleştirilebilir.

Dreyer'in son filmi *Gertrud* (1964) 1962 ile yaklaşık olarak 1975 arasında *yeni* modernist hareketten etkilenmediği düşünülebilecek gerçekten tek önemli Avrupa sanat filmidir. Film kendi öyküsünü öz-bilinçli anlatı çözümlerinin olmadığı, anlatı boyutlarının iç içe geçmediği, stilistik özelliklerin radikal kullanımının hiç olmadığı ve karakteristik olarak modernizm öncesi bir toplumsal ortamda doğrusal bir biçimde anlatır.

Bununla beraber bu filmin dönemin modernist paradigmasına çok iyi uyduğu da öne sürülebilir. *Gertrud*'un modernizmi açıktır ve kuşkusuz çok 'klasiktir.' Statik aşırı uzun çekimler (ortalama 74.8 saniyelik çekimlerle birlikte arası sıra beş dakika uzunluğundaki çekimler) sonuçta modernist kendine gönderme yapmanın bir unsuru olarak bilinçli bir sessiz sinema stilizasyonu olarak görülebilir. Dreyer sinema tarihindeki kariyerine erken modernizm döneminde başlamış ve minimalizmin yeniden gözde olduğu 1960'lara kadar modernist minimalist stili sürdürmüş tek yönetmendir (bu, modern sessiz sinemanın diğer iki önemli temsilcisi olan Buñuel ve özellikle de Frizt Lang ile ilgili olarak söylenemez). *Gertrud* Dreyer'in en klasik yapıtlarından biridir, ama yine de aşırı derecede minimalist, statik ve cepheden düzenlemeler kadar başkarakterin özel oyunculuğu nedeniyle de modernizmle ilişkilendirilebilir. Gertrud her zaman monoton ve çok yavaş bir tarzda konuşur, sesinde herhangi bir etkileyicilik yoktur ve nadiren konuştuğu kişiye bakar. Her ne kadar bu film döneminin modern sinemasından ziyade (İsveç sinemasının temel stilistik arka planı olan) tutucu İskandinav teatral geleneğini hatırlatsa da, Dreyer'in ekran dışı alanı ve kameranın hareketini karakterin hareketinden bağımsız kullanma tarzı bu filmin geç modern sanat sinemasının insanın yabancılaşmasının temsiline odaklanan eğilimine bir miktar adapte olduğunu gösterir.

1962'nin Anahtar Filmi: Fellini'nin *8½* Filmi

Bu dönemdeki bir dizi önemli film arasında bir film modern sinemanın gelişimi üzerindeki büyük etkisi nedeniyle özel dikkati hak eder. Eğer *Geçen Yıl Marienbad'da* romantik dönemin sonunu gösterdiyse, *8½* da modern sinemanın yeni perçinlenmiş statüsünü temsil etti.[4] Bu film Bergman'ın 1948'de yaptığı *Zindan*'da sinemaya getirmesinden bu yana ilk önemli kendine gönderme yapan yapıttı. Ancak bu iki film karşılaştırıldığında, iki film arasında on dört yıl geçmişti ve ayrıca açıkça iki yönetmenin kültürel geçmişleri farklıydı.

Fellini'nin *8½* filmi tamamen sinemada modern *auteurlük* anlayışına odaklanan ilk filmdi. Film sanatının, film-yapımının ve modern kültür üzerine tartışmaların ilgi odağı olduğu bir kültürel

[4] Bu film 1963 yılı başlarında tamamlandı ve gösterime girdi, ancak 1962 yılı boyunca tasarlandı ve çekildi. Yapımı 9 Mayıs 1962'de başladı. Etkisi açısından *8½* kesinlikle 1963'e aittir. Ancak yeni fikirlerin ve yeni biçimlerin ortaya çıkması sorunuyla ilgili olarak, yani modernizmin gelişmesinin bakış açısından bu film bir 1962 filmi olarak düşünülmelidir.

bağlamda ortaya çıktı, bu nedenle bu film yalnızca film-yapımı üzerine başka bir film olarak değil, aynı zamanda sinemanın kültürel önemi üzerine tartışmaya önemli bir katkı olarak görülebildi.

1948'de Bergman'ın filmi, filmdeki hiçbir karakter yönetmenle özdeşleştirilemediği için bir kendini tanımlama değildi. Bergman'ın yaratıcılık (auteurial) ikilemi, her biri sorunun belirli bir yanını temsil eden birkaç karakter aracılığıyla cisimleşti. Dahası *Zindan*'ın öyküsü hiçbir şekilde özyaşamöyküsel değildi. Bergman'ın istediği tek şey kendi düşüncelerinin yaşlı öğretmenin 'Yeryüzündeki cehennem' fikri olduğunu yansıtmasıdır. Fellini'nin filmi ise tersine kesinlikle başkarakterin yüzeysel özellikleriyle (Mastroianni, Fellini'nin şapkasını, gözlüklerini ve atkısını takar) vurgulanan bir kendini tanımlamadır. *8½* kesinlikle yoğun bir şekilde özyaşamöyküsel bir filmdir, çünkü Fellini'nin kendi yaratıcılık krizinden ortaya çıkmış ve filmdeki birçok unsur ve karakter Fellini'nin yaşamından alınmıştır. Bunlar arasında bir yönetmenin ne tür film yapmayı istediğini unuttuğu durum kadar, Fellini'yi bu dönemde büyük ölçüde etkileyen Jung tarzı psikanalize göndermeler de vardır. Bergman'ın filmi filmin süresinin yarısından fazlasını dolduran kendini yansıtmayan bir öyküyü içerir. *8½*'ta filmin temel kendine gönderme yapmaya tabi olmayan tek bir öykü unsuru yoktur. Bunlar arasında en az önemli olanlar Guido'nun *Tatlı Hayat*'ın sonunda yaptığı yorumlar ve Guido'nun yapımcıyla ve arkadaşlarıyla birlikte izlediği test görüntülerinin *8½*'un gerçek test görüntülerinin tekrarı olması gerçeğidir.[5] Film-yapımına yönelik tutum çok daha neşelidir ve sinema endüstrisinin endüstriyel ve ekonomik arka planı Fellini'nin filminde *Zindan*'da olduğundan daha fazla teşhir edilir.

İki film de Fellini'nin döneminde açık bir düşünce olan, ama 1948'de hiç olmayan 'auteur-merkezli' olduğu halde, Fellini 'auteurü' çok farklı etkileri özümseyen, yaratıcı bir ekibi koordine eden ve farklı kişilerden tavsiyeler alan kişi olarak tanımlar. Bergman'ın 'auteurü' daha bireyseldir; daha felsefi ya da Astruc tarzında 'yaratıcıdır.' İki film de aynı soruyu sorar: sinema benim için en derin sanatsal kaygılarımı formüle etmek için yeterince iyi bir araç mıdır? Kendimi film ile ifade edebilir miyim? Fellini sorularını Bergman'ın kendisinden on yıldan fazla süre önce

[5] Fellini bu filme test görüntüleri sekansını çekerek başladı. İlk testteki aktris iki gün önce aynı rolü almak için gerçek test görüntüsüne katılmış Sandro Milo olarak aynı giysileri giydi. Fellini özyaşamöyküsel bir film yapan yönetmen üzerine özyaşamöyküsel bir film yaptığı için, bu aslında ikili bir kendini-yansıtmadır.

yaptığından daha öz-bilinçli ve ayrıntılı bir şekilde formüle etti. Ancak *Zindan*'ın modernitesini daha da öne çıkaran modern eleştirel kendine gönderme yapmanın özü bu dönem boyunca değişmedi.

Daha da önemlisi iki yönetmenin sinemayla ilişkisi arasındaki farktır. Bergman'ın sinemanın insanın varoluşuyla ilgili derin felsefi kaygıları ifade etme kapasitesi hakkında kuşkuları vardır ve bu nedenle filmde bu kaygıları göstermeyi amaçlayan iki öyküyü sahnelerken kuşkularını formüle eder. Onun izleyiciye mesajı şuna benzer: "Dünya ile ilgili çok olumsuz bir düşünceye sahibim ve bu filmin düşüncelerimi gösterebileceğinden emin değilim." O öyküsünü anlatır ve aynı zamanda da öyküsüyle ilgili kaygılarını ve şüphelerini ortaya koyar. Yine de Bergman filminin matematik öğretmeninin 'Yeryüzündeki cehennem' ile ilgili söylediklerine tekabül edip etmediğine karar vermeyi izleyiciye bırakır.

Fellini'nin mesajı daha radikaldir. Yalnızca dünya ile ilgili özel bir düşünceyi ifade etme güçleri hakkında şüphelere sahip olmayan Fellini basitçe dünya ile ilgili hiçbir tutarlı düşünceyi ifade edemeyeceğini hisseder. Gerçekten de filmin sonundaki basın toplantısında İngilizce konuşan muhabirin söylediği gibi, "Onun söyleyecek hiçbir şeyi yoktur!" Buna rağmen bir film yapmak ister, ancak onu yapmayı istediğini net bir şekilde ve apaçık formüle etmeye zorlamaya çalışan insanlar yüzünden filme başlayamaz. *8½* insanın açık ve net düşüncelere sahip olması gerektiği bir filmi yapma fikrinin engellediği bir yönetmeni anlatır.

Sinemanın ciddi felsefi düşünceleri ifade etmeye yetecek kadar ciddi olup olmadığı sorununu düşününce bu, sinemayı sanat dallarının arasına yerleştirmede tamamen radikal bir değişimdir. Bu bir bakıma sinemanın diğer sanatlardan ve entelektüel etkinliğin diğer biçimlerinden bağımsızlığını kazanması yönündeki bir diğer adımdır. Bu yaklaşıma göre sinemanın ciddiyetinin kökleri tiyatro ve edebiyat gibi diğer 'ciddi' sanat dallarına benzerliklerinde değildir. Sinemanın ciddiyetine onun 'felsefi' olma yeteneğiyle ve deneme yazmak kadar yoğun oluşu nedeniyle ikna olunmaz. Sinema sadece bir filmin yaratıcısına benzemesi nedeniyle ciddiye alınabilir. Ancak bu zeminler filmler yapmak için yeterli midir?

Fellini zaten *8½*'u yapmadan uzun yıllar önce, hatta *Cabiria Geceleri*'nden önce bu ikilemi yaşıyordu. 1958'de Centro Sperimentale'de sinema öğrencileriyle konuşurken birçok yerde, özellikle sol-kanat eleştirmenler ve bazı meslektaşları tarafından karakterlerini filmin sonunda olumlu bir bakış açısına sahip olmadan bıraktığı için eleştirildiğini anlattı.

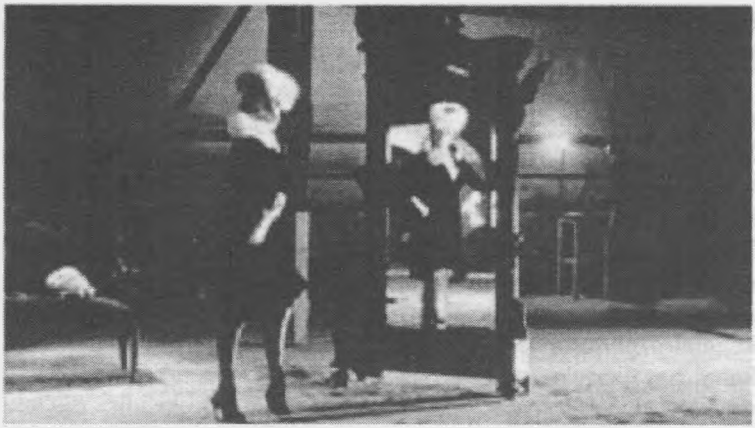
Zavattini'nin ve De Sica'nın karakterleri senaryolarının ya da filmlerin sonunda benimkine göre daha fazla tatmin sağlarlar. Bu nedenle kendime belki de bu beyler haklıdır dedim. Kahramanlarıma filmin sonunda "Anladınız mı, şu ya da bu gazeteyi almak zorundasınız, evlenmeniz ya da kiliseye gitmeniz gerekiyor" diyemiyorum. Onlara bu tip şeyler söyleyemiyorum. Bu, kahramanlarınızla hiç de insani olmayan bir şekilde ilgilenmektir, değil mi?... Peki o zaman ne demem gerekir? Uzun süredir bu konuyu düşünüyordum ve daha sonra onlara yapacakları bir şeyleri öneremememin nedeninin, ilk olarak kendime bir şey söyleyememek olduğunu anladım. Bu nedenle mutsuz ve umutsuz olan kahramanlarıma sunabileceğim tek şey dayanışmamdır. Onlara anlatabildiğim örnek şu: "*Dinleyin, size neyin yanlış gittiğini açıklayamıyorum, ancak ne olursa olsun sizi seviyorum ve size seranat yapacağım.*" Ve *Cabiria Geceleri* ile ilgili olarak, kafası karışık ya da saf bir şekilde olsa da normal insan ilişkilerine inancını koruyan dokunaklı bir kızla ilgili bir film yapmayı düşündüm. Ve filmin sonunda ona "*Dinle, başına her türlü berbat şeyin gelmesini sağlayacağım, ancak seni öyle sempatik buluyorum ki, sana küçük bir serenat yapmak istiyorum*" demeyi istedim.[6]



Resim 57- Fellini olarak Mastroianni: *8 ½* (Federico Fellini, 1963).

Bu ifadeye göre, Fellini'nin auteurün özgürlüğünün film-yapımında ne anlama geldiğini anlamadaki – ve başkalarının beklentilerinden ve gereksinimlerinden kendini kurtarmanın net formülüne götüren – uzun yolculuğu, daha kariyerinin ilk zirvesine

[6] Fellini, "Mon métier,", s. 18.



Resim 58- Test görüntüsü sahnesi: *8 ½* (Federico Fellini, 1963).

vardığı 1950'lerin ortasında başladı. Biz ayrıca içindeki şüphelerinin üstesinden gelmesine olanak sağlayan Jungcı psikanalize aralıklarla bağlandığını da biliyoruz.[7] Bu etkinin izleri zaten *Tatlı Hayat*'taki Steiner karakterinde açıktır. Nihayet Fellini felsefi ya da politik olarak doğru fikirleri formüle etmeye yetersizliği ve bu konudaki kafa karışıklığı ile ilgili 'açık ve net' bir düşünceye sahip olduğu bir noktaya vardı. Fellini *8½*'ta bir filmin "hiçbir şeye" dayanmayabileceğini gösterir. İletilecek net bir anlaşılabilir fikre sahip olmamak, film, ne kadar karmaşık ve bulanık olursa olsun, tamamen yönetmenin içsel evrenini ifade ettiği sürece film-yapımına bir engel değildir.

Eleştirel açıdan belirtirsek *8½* Astruc tarzı auteur anlayışından (bir filmi felsefi bir deneme yazar gibi yapmak) *Cahiers du cinéma* tarzı auteur anlayışına (bir filmi kişisel deneyimden ve içsel duygulardan yapmak) geçişi gösterir. Fransız Yeni Dalga auteurü Pierre Cast'ın *Cahiers du cinéma*'da bu filmi *Aylaklar*'dan bu yana ilk önemli Fellini filmi olarak övmesi şaşırtıcı değildir.[8] Kast *8½*'u her şeyden önce içtenliği, kişisel ifadeleri ve lirizmi nedeniyle över. Ancak Kast'a göre filmin gerçek yeniliği "ahlaki ve fiziksel bir tarzda gerçekleşen

---

[7] Fellini Jungcı düşüncelerle Jungcı bir psikanalist olan Ernest Berhard sayesinde tanıştı. Ayrıntılar için bkz. Tullio Kezich, *Fellini* (Milan: Camunia, 1987).

[8] "Ne *Sonsuz Sokaklar*'ı ne de *Cabiria Geceleri*'ni sevdim. Fellini yakın zamanlara kadar *Aylaklar* ve *Beyaz Şeyh*'in ivmesi ve çılgınlığıyla söylediği her şeyi güçlü bir biçimde yeniden inceler ve yeniden bir araya getirir." Pierre Kast, "Les petit potamogétous." *Cahiers du cinéma* 145 (Temmuz 1963): 52.

bir kendinden şüpheyi, bir endişeyi, genel olarak bu tür girişimde hiç olmayan bir lirizmle tanımlamasıydı."[9]

Aslında Fellini modern sinemada bu auteur anlayışından bütün sonuçları çıkaran ve bu nedenle kendisini başkalarının bunaltıcı etkilerinin, fikirlerinin ve beklentilerinin selinin ortasında tek başına bulan ilk auteurdü. Auteurün kendi-özgürlüğü için ödemek zorunda olduğu bedel, dış dünyada yola çıkacağı hiçbir şey bulmamasıdır. Yola çıkabileceği tek şey, başkaları için hiçbir şey olarak görünse de, kendini içinde bulduğu hiçliktir. Ama yine de bu Hiçlik modern auteur için tek yaratıcı kaynaktır. Fellini kendini-özgürleştiren ve özgürlüğünün bir sonucu olarak tamamen kendi hayalleriyle, kabuslarıyla ve yaratıklarıyla tek başına kalan modern auteurün paradoksunu temsil eden ilk kişidir. *8½*'taki gerçek kendini-özgürleştirme jesti kesinlikle bu yalnızlığı kabul ediştekı dinginlikti. Bu, anlayışsız bir dünyada yalnız sanatçının romantik bir girişimi değil, daha ziyade Fellini'nin filminde yeni olan bu durumun yarattığı özgürlük duygusuydu. Ve bu o dönemde hemen anlaşıldı. Pierre Kast'ın belirttiği gibi: "Fellini kendi kaygılarının ve içinde film-yapımı sanatının gizlendiği bir bağımlılık ve aşağılık duygusuyla incinmiş her yönetmenin kaygısının üstesinden gelir."[10] Bu nedenle *8½* yönetmenleri yalnızca klasik film sanatının geleneklerinden değil, aynı zamanda ufukta olan modern film sanatının sınırlayıcı entelektüelliğinden de özgürleştirdi.

8½'un modern sinemanın gelişiminde önemli bir dönem noktası olmasının diğer nedeni, yeni doğan modernizmin bütün önemli özelliklerini içeren ilk film olmasıdır. Her şeyden önce Fellini burada Yeni-Gerçekçi gelenekten tamamen kopar ve 'gerçekliğin' yalnızca yönetmenin fantezisinin bir nesnesi olarak yorumlanabileceği bir film yapar. *Hiroşima Sevgilim*'in gösterime girmesinin üzerinden üç yıl geçmişti ve o dönemdeki modern bir yönetmen için geçmiş ile şimdinin iç içe geçmesi ve gerçeklik ile fantezinin ayrılmaz hale gelmesi yaygın bir uygulama, neredeyse bir zorunluluk haline gelmişti. *Hiroşima Sevgilim*'in yeniliği kuşkusuz geçmişe dönüş tekniğiydi, ancak filmde hatırlanan anılar (*Yaban Çilekleri*'nin tersine) bir başı ve sonu olan iyi tanımlanmış bir öykü hattıyla ilişkili değildi. *Hiroşima Sevgilim*'de ortaya çıkan şimdiki zaman öyküden ziyade duygusal bir durum gibidir. Bu nedenle geçmiş olaylar bir şimdiki zaman anlatısı içindeki öykülere yerleştirilmiş görünmezler. Yaşanmış ve yaşanmamış (belgesel

[9] A.g.e.

[10] A.g.e.

görüntüler) geçmiş ve şimdiki olayların farklı katmanları arasındaki etkileşimin etrafında oluşturulur; burada şimdiki zaman duygusal çağrışımların bu zihinsel akışını başlatan yalnızca bir durumu içerir. Daha sonra 1961'de *Geçen Yıl Marienbad'da* tutarlı öykü yapısını tamamen iptal eden ilk film oldu. Çok farklı zihinsel düzeylerden (gerçek, hayal, anı vb.) öykü unsurlarının birbirine karışması artık yerleşmiş bir teknik olarak kabul ediliyordu, ancak bu teknik bu filmde karakterlerin adının bile olmadığı ve gerçeklikle ilgili bir deneyimle ilişki kurmanın zor olduğu tamamen soyut ve yapay bir evren içinde ortaya çıkar.

Geçen Yıl Marienbad'da'da yönetmenin kendine gönderme yapması esasen soyut bir anlatı konumuyla ilişkilidir. Anlatıcı olan 'X' karakteri gerçek olması istenen kişisel evreni değil, anlatımın ya da *écriture*'un (yazı) düzenlenişinin kaynağı olan gayrı şahsi bir anlatısal bakış açısını temsil eder.[11] Yukarıda bahsettiğim gibi, *Geçen Yıl Marienbad'da* Robbe-Grillet'nin filmdeki tek zamanın filmin zamanı ve filmdeki tek gerçekliğin de filmin gerçekliği olduğu anlayışına sadık kalır – bu nedenle 'öykünün inşasına' belirsizlik egemendir. Eğer olay örgüsünün arkasında tutarlı bir öykü yoksa, olay örgüsünün doğruluğunun da ölçütü yoktur. Birbiriyle çelişen öykü çözümleri bu nedenle bu tür anlatının doğar sonuçlarıdır.

8½'un tamamen yenilikçi olduğu yer burasıdır. Bu sadece zihinsel yolculuğun başka bir popülerleşmiş versiyonu değil, ama yönetmenin kendini ifade etmesinin başka bir çeşitlemesinin ortaya konuluşuydu. Fellini modern zihinsel yolculuk türü ile auteurün kendini temsil etmesi arasında ilişki kurdu. *Geçen Yıl Marienbad'da*'dan farklı olarak *8½*'ta anlatım içindeki auteur yalnızca anlatım içinde soyut bir konum değil, aynı zamanda gerçek bir kişidir: Fellini'nin kendisi. O filmini belirsiz olmayan bir biçimde filmde olan her şeyin auteurün aklında olduğu önermesine sıkıca bağlamıştır. Başka bir deyişle, *8½* tek tek sahnelerde gerçekliğin ya da fantezinin derecesiyle ilgili olarak *Geçen Yıl Marienbad'da*'dan daha az 'kafa karıştırıcı' değilse de, filmde gördüklerimizin *anlatıdan bağımsız olarak varolan* bir evrenin tezahürü olduğu açıktır. Bu da fantezi ile gerçeklik arasındaki bir ilişkiyi önemsizleştirir, çünkü 'gerçeklik' şüphesiz filmden bağımsız olarak varolan bir şey olarak anlaşılır. Düşünceler, hayaller, fanteziler ve kabusların tümü bir kez varolan bir kişiye ait olarak temsil edildiklerinde, gerçek zihinsel içerik olarak anlaşılır. Hiç kimse örneğin filmdeki bütün karakterlerin aniden hep birlikte

[11] Fransızca yasal kullanımda 'X' bilinmeyen bir şüpheli anlamına gelir.

basın toplantısında göründüğü ve herkesin ayrılıp gittiği final sahnesindeki gerçekçilik hakkında çok fazla düşünmez. *8½* (en hayal kırıklığı yaratan şeyin yine de çözülecek bir bilmece olmaması hakkında olan) *Geçen Yıl Marienbad'da* gibi çözülecek bir bilmece olarak görünmez. Fellini tersine gördüklerimizin zamandizinsel düzen ve nedensel bağlantılar açısından çözülecek bir şey olmadığını en başından itibaren netleştirir; bu daha ziyade bir film yapan kendisiyle ilgili kendi sanatsal görüşüdür. Bu nedenle Fellini yalnızca izleyiciler için anlaşılabilir zihinsel yolculuk biçimini gerçekleştirmedi, aynı zamanda birçok yönden onun filmi 1960'ların ikinci yarısındaki modernizmin radikal yönelimini önceden haber verdi. Bu açık ve öz-bilinçli bir auteur söylevi olarak film-yapımı üzerine düşünen ilk filmdi.

Modern film biçiminin üç temel ilkesi *8½*'ta çok özel bir karışım içinde sunuldu: üst düzeyde kişisel, hatta açıkça özyaşamöyküsel öykü biçiminde *öznellik*; filmin film-yapımının kullanımı ve güçleri ve Fellini'nin film-yapımıyla filmin kendi yapılışına doğrudan göndermeleri de içeren belirsiz ilişkisi anlamında *eleştirel kendini yansıtma*; sahnelerin çok gevşek bir zamandiziniyle, eğer varsa, çok zayıf nedensel düzenle ilişkili olduğu ve gerçekliğe karşı fantezi derecesinin her zaman fark edilebilir olmadığı öykünün tamamen 'zihinsel temelli' olması anlamında *soyutlama*. Bu nedenle *8½* modern sinemanın ne olduğunu gösteren ilk açık örnek oldu. Sanatsal niteliklerinin ötesinde, kendine gönderme yapan ve her şeyin saran karakteri *8½*'u modern yönetmenin kendi yapıtıyla ilgili öznel görüşünün arketipi haline getirdi ve film-yapımı üzerine en azından beş önemli filme esin kaynağı oldu: Sjöman'ın *Ben Bir Meraklıyım: Sarı Versiyon* (1967), Wajda'nın *Her Şey Satılık* (1967), Paul Mazursky'nin (filmde görünen) Fellini'ye ithaf edilen *Alex in Wonderland* (1968), Tarkovsky'nin *Ayna* (1974) ve Wenders'in *Olayların Gidişi* (1982) filmleri.

Orta Avrupa

Dört önemli modern yönetmen de 1962'de Doğu Avrupa'da ilk modernist filmlerini yaptılar: Polonya'da Roman Polanski (*Sudaki Bıçak*), Sovyetler Birliği'nde Andrei Tarkovsky (*Ivan'ın Çocukluğu*), Macaristan'da Miklós Jancsó (*Cantata* [*Oldás és kötés*]) ve Çekoslovakya'da Milos Forman (*Peter ve Pavla*). Bu filmlerin hepsi ister sinemasal ister edebi olsun kendilerini kültürel ortamlarıyla ilişkilendiren farklı kültürel geleneklerin işaretlerini taşır, ancak aynı zamanda da modernist sinemanın farklı

modellerine bir bağlanım da fark edilebilir. Tarkovsky için modernist model kuşkusuz *Hiroşima Sevgilim* ve onun Sovyet kahramanca savaş filmi geleneğine getirdiği zihinsel yolculuk türüdür. Jancsó için model Antonioni, özellikle de kendi filmini çekmeye başlamadan önce başından sonuna göz önünde tuttuğunu kabul ettiği *Gece* filmidir.[12] O Antonioni stilini, kökleri Macar edebiyatındaki bir konu olan kırsal yaşam gelenekleri ile yabancılaşmış kentli entelektüellik arasındaki çatışmayla ilgili bir öykü anlatmak için kullanır. Polanski için model hemşerisi Jerzy Kowalerowicz'in modernize ettiği 1950'lerin kapalı-durum dramıydı. Forman'ın modeli Olmi'in *İş* filminin ilham verdiği biraz modernleştirilmiş biçimiyle Yeni-Gerçekçiliktir. Forman bu stili bir yanda kökleri Çekoslovak edebi geleneklerinde olan ve diğer yanda 1970'lerin başında Macar sinemasına da esin kaynağı olan modern sinemadaki özgün, bağımsız bir eğilimi yaratan sert bir grotest tarza enjekte eder.

Sonuçta Doğu Avrupa sinemasındaki yeni olgunun, Fransız ve İtalyan modern filmlerinin sanat filmi yapımına getirdiği çözümleri yeni filmlerin çoğunun farklı derecelerde uygulaması anlamında modernleşme hareketleri olduğunu söyleyebiliriz. Macaristan'da ilk başarılı genç modernistler arasında olay örgüsü Bertolucci'nin *Devrimden Önce* filmine benzeyen *Sodrásban* (*Current*, 1963) filmiyle István Gaál, önemli miktarda Truffaut'nun etkisinde olduğunu gösteren *Düş Görme Çağı* (1964) filmiyle István Szabó ve Malle'in *Zazie Metroda* filminin gerçekten stilistik bir kopyası olan *Gyerekbetegségek* (1965) filmleriyle Sándor Kardos ve János Rózsa vardı. Macar modern sinemasını başlatan Jancsó'nun filmi *Cantata*'nın güçlü bir şekilde Antonioni'nin *Gece* filminden etkilendiğini zaten belirtmiştim.

Bu filmler stilistik anlayışlarında çok özgün değildiler, ancak Avrupa ve özellikle da Macar sinemasında modernist standartları kabul ettirmede önemli başarılardı. Bu 'ikinci derecede önemli' filmler bir hareketi ya da bir eğilimi içeren filmlerdir; bu nedenle modernizm sadece bir avuç üst-sınıf kült film değil, ama hem özgün filmlerden hem de onların ikincil çeşitlemelerinden oluşan gerçek eğilimleri içeren gerçek bir hareketti. Söylemesi bile gereksiz, stil açısından 'ikinci derecede olmak' hiçbir şekilde bu filmlerin estetik değerini gölgelemez. *Cantata*, *Gece* kadar önemli olmayabilir, ancak iyi yapılmış bir erken modernist filmdir. Ve *Sodrásban* akla *Devrimden Önce*'yi getirebilir, ama Gaál'in filmi Bertolucci'nin filminden çok daha tutarlı ve güçlü bir çalışmadır.

[12] Bu kitabın yazarının Jancsó ile kişisel iletişiminden.

Ve Szabó'nun ilk filmi Truffaut tarzında görünebildiği kadar, bir kuşağın ruhunun içten ve kişisel bir ifadesidir de.

Modernizmin gücü farklı ulusal gelenekleri 'süzme' ve diğer kültürlerle iletişim kurmak için ortak bir dili sağlama yeteneğinde yatar. Yine de her ülke, her bölge bu deneyimin kendi çeşitlemesini formüle etti ve modernist harekete çeşitliliğini kazandıran da budur. Bu nedenle bu filmlerin neredeyse hepsi uluslararası başarı kazandılar ve modernist hareketi genişletme olarak kabul edildiler. Ancak en önemlisi, onların Doğu Avrupa modernizminin gerçek özgün başarılarının ortaya çıkması için sadece bir hazırlığı temsil ettikleri anlaşıldı.

Çekoslovak Grotesk Gerçekçiliği

Macaristan'da hem Yeni-Gerçekçilik sonrasının hem de Fransız Yeni Dalgasının etkisi gözle görülebilirken, Çekoslovak yeni sineması için 1960'ların başındaki diğer yeni olguyla bulunabilecek tek benzerlik, en iyi örneklerinin Jacques Rozier'in *Adieu Philippine* (1961), ama özellikle de Olmi'nin *İş* (1961) filmlerinin olduğu Yeni-Gerçekçilikti.[13] Rozier'in filmi yeni Çekoslovak filmleri üzerinde doğrudan etkide bulunamazdı, çünkü 1963 yılında *Peter ve Pavla* ile aynı yıl gösterime girdi. Diğer yandan Peter Hames'in belirttiği gibi, Forman, Olmi'ye hayranlığını dile getirdi ve hem *Peter ve Pavla*'daki hem de *Bir Sarışının Aşkları*'ndaki dans sekansları o dönemdeki Olmi filmlerinin doğrudan etkisini tanıtlar.

Kökleri 1920'lerin sonuna kadar giden dolaysız sinemanın yeniden ortaya çıkışı şüpheye yer bırakmaksızın modernizmin meydana çıkışında önemli bir olguydu. Yeni-Gerçekçiliğin sonu doğrudan film çekmeye geçici bir son verdi. Hafif elde taşınan teçhizatın yayılması ve dış-mekanda doğaçlama film-yapımının yeniden gözde olması birçok yönden özellikle İtalya'da, ama Fransa ve Çekoslovakya'da da dolaysız stili geri getirdi. Bu filmler

---

[13] Mükemmel çalışmasında (*The Czekoslovak New Wave* [Los Angeles: University of California Press, 1985], s. 120) Peter Hames ağırlıklı olarak kısa ve orta uzunluktaki filmlerle ilgili olarak bir miktar "sinema-gerçek etkisinden" bahseder. Ancak sinema-gerçekle "denetim altına alınmamış durumlardaki gerçek insanların filme çekilmesini" kasteder. Gördüğümüz gibi, Jean Rouch'un türettiği biçimiyle sinema-gerçekteki amaç denetim altına alınmamış durumlar değil, daha ziyade karakterin durum üzerine kontrol edilmeyen düşünceleriydi. Çekoslovak sinemasında bu hiç yoktur, bu nedenle ayırt edici özelliği belirli bir konuda doğaçlama diyaloglar da dahil olmak üzere profesyonel ya da amatör oyuncuların gevşek bir şekilde kontrol edilen oyunculuk stili olan Yeni-Gerçekçilik ile benzerliği kullanmayı tercih ediyorum.

açık bir şekilde Yeni-Gerçekçi geleneğin tamamen ortadan kalmadığı İtalya'daki 1950'lerin geleneklerine benzeyen yeni bir stili gösterdiler. Ancak Rouch ile ilgili olarak daha önce gördüğümüz gibi, yeni doğrudan film çekme modasının birçok örnekte Yeni-Gerçekçilik ile bir ilişkisi yoktu. Dahası dolaysız film tekniği otomatik olarak modernist harekete katılma anlamına gelmedi. Bu yeni dolaysız stildeki filmlerin bazıları modernizm kategorisi içinde listelenebilirse de, bu onların dolaysız stilleri nedeniyle değil, ama kimi yönlerden onların kendi stillerini modernist ilkelere uygun hale getirmeleri nedeniyledir. Örneğin Olmi'nin durumunda insan oldukça geleneksel bir Yeni-Gerçekçi film olan *İş* ile karşılaştırınca *Nişanlılar*'daki soyut bir stilin gelişimini kesinlikle görebilir. Olmi ilk filmde De Sica ve Zavattini'nin toplumsal gerçekçi stiline bağlanırken, ikinci filmde kesin olarak Antonioni'nin bir takipçisi olarak görünür: onun geniş, boş mekanları, uzun çekimleri ve özellikle de ilişkiyi ve iletişimi yitirme teması Olmi'nin Yeni-Gerçekçilik sonrası modernleşen dolaysız stilini gösterir.



Resim 59- Çekoslovak groteski: *Peter ve Pavla*'da (Milos Forman, 1963) Frantisek Kosina ve Ladislav Jakim.

Benzer biçimde Fransız Yeni Dalgası bağlamında Rozier ile Rouch karşılaştırılabilir. Rozier'in ilk filmi *Adieu Philippine* (1961, fakat 1963'te gösterilebildi) çağdaş Fransa'daki genç insanların sorunları üzerine oldukça gayrı şahsi içten bir bakışın ve Cezayir savaşına göndermelerin olduğu tipik bir 'modern olmayan Yeni Dalga' filmidir. Film sahnelerinin gündelikliğine yoğunlaşan oldukça dramatik olmayan, doğaçlama dolaysız sinema stiliyle çekildi. Ancak *Adieu Philippine*'in Yeni-Gerçekçiliğin ciddiyetiyle

ve toplumsal bağlanmışlığıyla hiçbir ilişkisi yoktu; biçimi oldukça neşelidir, sahnelerinin bazılarının kurgu stili çoğunlukla yaşamın hazlarını tanımlar. Bu kesinlikle bu filmi Yeni Dalga ruhunun gerçek bir ürünü haline getirdi. Ancak hiçbir biçimde *Adieu Philippine* Yeni Dalga'nın bir referans filmi olmadı, çünkü özgün bir modern biçim oluşturmadı ve yalnızca araya Yeni Dalga stilinin doğrudan film çekmesinin bazı unsurlarını soktu. Rozier modernist bir Yeni Dalga yönetmeni olmadı.[14] Rouch ise tersine kendi sinema-gerçek stiliyle belgeselin ve doğrudan film çekmenin gerçekten modernist bir versiyonunu ortaya koydu.

Çekoslovak yeni dalgasının bazı yenilikleri getirdiği alan burasıdır. Fransız film eleştirisinin Bazinci ekolü her zaman stilistik bağlantılara çok duyarlı olduğu için, genç film eleştirmeni André Téchiné modern gerçekçilik içinde Forman'ın stilinin özgünlüğünü hemen fark etti: "Forman'ı çağdaş yönetmenlerin arasına yerleştirmek için gerçek referans noktaları ne Olmi ne de Antonioni'dir... Forman'ın sineması gülebilme yeteneğini ortaya koyar."[15] Çekoslovakya'da yeni dolaysız sinema hareketi Yeni-Gerçekçi geleneğe yalnızca uzaktan gönderme yapan başka bir gerçek olguydu ve aynı zamanda da dolaysız film stilini modernleştiriyordu. En başından itibaren, 1962'de Vera Chytilová'nın *Pytel blech* (*A Bagful of Fleas*, 1962) filminde genç kuşağın ilk ortaya çıkışı dolaysız film stiliyle kaynaşmış garip bir grotesk yaratıcılığı gösterdi ve bu stil Avrupa sinemasında başka yerde yoktu. Dolaysız filmin grotesk ile bu tuhaf karışımı Çekoslovakya'daki Franz Kafka ve Jaroslav Hašek'ten Bohumil Hrabal'a kadar absürd ve grotesk edebiyat geleneğinden ortaya çıktı. Çekoslovak yönetmenler kendi alışılmamış geleneklerinin ve bunun kültürleri içindeki işlevinin bilincindeydiler. Milos Forman'ın açıkladığı gibi:

> Çek kültürünün geleneği her zaman *Aslan Asker Şvayk* gibi ciddi konulara dayalı mizahtır. Kafka mizahi bir yazardır, ama keskin bir mizahçıdır. Çek halkında bu vardır. Bilirsiniz, kendi trajedinize gülmek bu yüzyılda Avrupa'da böylesi tehlikeli bir noktada bulunan küçük bir ülkenin yaşaması için tek yol olmuştur. Bu nedenle mizah her zaman kendini-savunmanın bir kaynağıydı. Eğer gülmeyi bilmiyorsanız, tek çözüm intihar etmektir.[16]

---

[14] Rozier bir sonraki filmini 1970'te yaptı ve sonraki otuz beş yıl boyunca sadece üç film daha çekmiştir.

[15] André Téchiné, "Le sourire de Prague" *Cahiers du cinéma 174* (Ocak 1965): 61.

[16] Aktaran Hames, *Czekoslovak New Wave*, s. 120.

Grotesk dolaysız sinema stili Milos Forman'ın (*Peter ve Palva*, 1963; *Bir Sarışının Aşkları*, 1965) ve Ivan Passer'in (*Loş Işıklandırma* [*Intimni osvetleni* (*Intimate Lighting*), 1966]) ilk filmlerinde sert bir satirik tarzı ortaya çıkardı. Grotesk ve satirik yaklaşım aynı zamanda Chytilová'nın *Küçük Papatyalar* (*Sedmikrásky* [*Diasies*], 1966) ve Forman'ın *Koşun İtfaiyeciler* (1967) filmlerindeki absürd ve gerçeküstücü unsurlarla zenginleştirildi. Her ne kadar grotesk ve satirik yaratıcılık daha Malle'in *Zazie Metroda* filminde ortaya çıktıysa da, dolaysız sinema stiliyle birleşmedi. Grotesk satir ve absürd gerçeküstücülük, gündelik bayağılığa vurgu ile birlikte 1964 ile 1968 arasında Çekoslovak sinemasını Avrupa'nın en biricik ve özgün modern sinemaları arasına yerleştiren yaratıcı bir karışımı sağladı.

"Orta Avrupa Deneyimi"

Forman'ın belirttiği gibi, Çekoslovak groteski belirli bir Orta Avrupa tarihsel deneyiminden ortaya çıkar. Orta Avrupa edebiyatında da kullanılan bu deneyim Çekoslovak, Alman ve Macar sinemasının ortak kültürel geçmişidir.

Batı Avrupa modernizminin evrenselci bakışına zıt olarak, özgürlüğün boşunalığı konusundaki varoluşçu kaygıyla ve hiçlikle karşı karşıya olan soyut bireyin yalnızlığıyla dolu olan Çekoslovak filmlerinin önerdiği yaklaşımın gücü kesinlikle taşralılığın üstesinden gelmenin imkansızlığını temsil etmesiydi. Bu filmlerin kahramanları yalnızca otomatik reflekslerine anlamsız gelenekler yön verdiği için kendi küçük topluluklarının ötesinde bir zihinsel perspektife sahip değillerdir, aynı zamanda *sürekli* olarak onlar kendi taşralı zihniyetlerinden ve durumlarından üstün bir düzen çıkarma girişimi içinde bulunma tarzlarını genelleştirmeye çalışırlar. Ve bu taşralı dar kafalılığı genelleştirme gösterişi kesinlikle onların kişiliğini ve davranışını grotesk hale getirir ve onları gerçekçi temsil niteliğinin üzerine çıkartır. Bu tutumun absürdlüğü genelleşen gösteriş ile tutarlı olamama arasındaki gerilimden çıkar. Bu karakterler her zaman yakın çevrelerindeki değişimlere uyum sağlamaya çalışırlar, ancak bu değişimlere hükmeden genel yasaları göremezler ve uyum sağlama girişimleri tamamen kaosla sonuçlanır. Bu durum *Peter ve Palva*'nın final sahnesinde çok iyi gösterilir: filmin başından sonuna sürekli olarak oğluna dersler vererek onu disipline etmeye çalışan ve her türlü tutarsız konuşmayı yapan baba parmağını kaldırır ve şöyle der: "Çünkü önemli olan şey... önemli olan şey –" bu noktada Forman filmi bitirmek için sahneyi kısa keser.

Dar kafalı taşralılığın tutarsızlığı her zaman komik değildir. Klos ve Kadár'ın klasik stildeki filmleri *Ana Caddedeki Dükkan*'da (1965) çok güzel bir şekilde gösterildiği gibi öldürücü de olabilir. Bu filmde basit tutarsızlık, ahlaki yönelim kaybı ve dışarıdaki dünyanın kurallarını anlayamama öldürücü hale gelir. Filmdeki hiçbir karakter tamamen iyi ya da tamamen kötü değildir (Nazi enişteninin bile bazı ıslah edilebilir özellikleri vardır). Karakterler kuralları etraflarındaki durumun değişmesine uygun olarak anlayamazlar ve sonuç olarak tepkileri her zaman yetersiz ve yıkıcıdır. Filmin ortak yönetmenleri Elmar Klos ve Jan Kadár bu düşünceyi doğru terimlerle ifade ederler:

> Buna benzer bir şeyler olur olmaz, yanından geçenlerin aldırmazlığı nedeniyle her şey olabilir. Bütün bunlar için biraz korku ya da korkaklık yeterlidir. Bir zamanlar birileri insanların her şeyden önce, çoğunlukla iyi, makul, duyarlı olduğunu, katil olmadıklarını yazdı... Bu, vahşiliği sadece Şeytan biçiminde tasvir etmek büyük bir aşırı basitleştirmedir. Bu çok neşeli, tamamen dostça olabilir ve daha az kötü değildir. Şiddetin temeli çoğunlukla vahşiliğe kayıtsız olan zararsız, nazik insanlardan oluşur. Er ya da geç bu insanlar kayıtsızlıklarının üstesinden gelebilirler, ancak bunun için genellikle çok geç kalınmıştır.[17]

Ünlü romanı *Genç Törless*'de Avusturyalı romancı Robert Musil 20. yüzyılın başında aynı sonuca vardı. Musil insanın muhafazakâr ve hiyerarşik bir toplumda kişisel bütünlük ve özerklik gibi şeylerin hiçbir zaman varolamayacağını öğrenebileceğini gösterdi. Törless insanın başka bir insanı küçük düşürmede ne kadar ileri gidebileceğinin ve ayrıca kendisinin rezil olmasına izin vermede ne kadar ileri gidebileceğinin sınırının olmadığını gördüğünde, vardığı sonuç 'Alles geschehen'dir, yani her şey olur. Eğer her şey olabiliyorsa, insan bir sonraki anda ne olabileceğini öngöremez; olaylar dizisi tutarlı bir düzeni ya da insan davranışının arkasındaki kanunu göstermez. Her şey olabilir ve her şey olur.

Franz Kafka'nın 'Kanun Önünde' adlı bir öyküsü* bu deneyimi somut bir biçimde ortaya koyar. Taşralı bir adam kanunun açık kapısının önüne gelir ve içeri girmek için izin ister. Ancak kapıdan sorumlu kapıcı beklemek zorunda olduğunu söyler. Adam söz dinleyerek oturur ve bekler. Zaman içinde ne zaman içeri

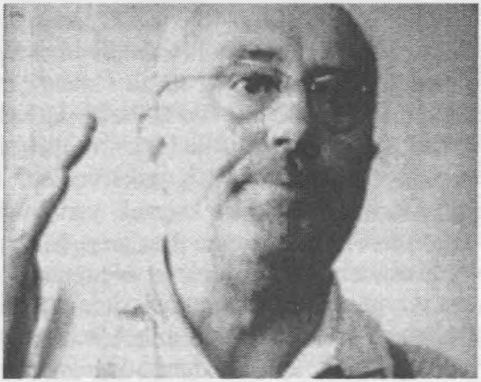
---

[17] Antonin J. Liehm, *Closely Watched Films* içinde (White Plains, NY: International Arts and Sciences Press, 1974), s. 407.

* Franz Kafka, *Hikayeler* içinde, Bütün Eserleri 4, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 1983, ss. 152-154. (Ç.)

gireceğini sorduğunda yanıt aynıdır: beklemek zorundasın. Adam yıllarca bekler, sonunda ölmek üzeredir. Kapıdan girmeden önce adam kapıcıya sorar: "Bildiğim kadarıyla herkes kanuna ulaşmak için çabalar. O zaman nasıl oluyor da, bu kadar yıl ben hariç hiç kimse girmek istemedi bu kapıdan?" Kapıcı yanıt verir: "Bu kapıdan kimse giremezdi, çünkü bu kapı yalnız senin içindi. Gidip de kapatayım bari."[18]

Kafka'nın hayli gizemli öyküsünün Orta Avrupa modern sinemasının özgüllüğünü açıklayan önemli bir yanı vardır. Bu yasa ve düzen ile bireysel özerklik arasındaki paradoksal ilişkidir. Orta Avrupa'da kuralların geçen iki yüz yıldır bu bölgedeki insanların temel deneyimi olan sık ve hızlı değişimi, biçimine ya da içeriğine bakmaksızın istikrarlı bir düzenin değerini anlama ile birlikte hızlı bir zihinsel ve ahlaki uyum sağlama yeteneğini geliştirmiştir. Ahlaki tutarlılığın olmayışı genellikle edebiyatta ve siyaset kuramında, bu bölgedeki politik istikrarsızlık durumlarında çoğu kez tercih edilen geleneksel hiyerarşik ve otoriteryan yapıların sürmesiyle açıklanır. Bu koşullarda kişisel özerkliğin sahip olduğu tek anlam dışardan gelen her türlü düzeni kabul etme ve onu sürdürmeye çalışma yeteneğidir. Forman'ın bahsettiği kabullenme ve mizah bir stratejidir. Bencillik ve başkalarının ıstırabına kayıtsızlık bir diğeridir. Düzen ahlaki kanaati rahatsız ettiğinde, bireyin tepkisi sonunda şizofreniye ya da ahlaki tutarlılığın sinik kabüne götüren bir uzlaşmaya yönelik umutsuz girişimdir.



Resim 60- Dondurulmuş son görüntü: *Peter ve Pavla*'da Jan Vostrcil (Milos Forman, 1963).

Musil ve Kafka'dan Çekoslovak yeni sinemasına kadar Orta Avrupa edebiyatı ve sinemasında tanık olunan ahlaki

[18] *Collected Stories*, çev. Willa ve Edwin Muir (New York, 1993), s. 175.

özerkliğin olmayışı deneyimi yeni/genç Alman sineması için de temel malzemedir. Bu sinemanın ilk filmlerinden biri Volker Schlöndorf'un Musil'in romanından uyarladığı *Genç Törless*'di (*Der junge Törleß*, 1966) ve toplumun kişisel bütünlüğü nasıl bastırdığını ve küçük düşürdüğünü göstermek 1970'lerin ortasından itibaren Werner Herzog ve R. W. Fassbinder'in başlıca konularından biri olacaktır.

Ancak Orta Avrupa'nın tarihsel varoluşunun Kafkaesk deneyimine, onu Antonioni tarzı modernizmin radikalleşmiş biçimi içine getirerek en hakiki biçimi kazandıran Miklós Jancsó olmuştur.

Jancsó ve Dekoratif Biçim

Yukarıda bahsettiğim gibi, modern Macar sineması Jancsó'nun az bilinen Antonioni kopyası *Cantata* ile başlar. Ancak Jancsó'nun bu filmdeki yaratıcı stilinin gerçek özgünlüğünü, o dönemde sadece Antonioni'ye özgü bir stil olarak ortaya çıkan uzun kaydırmalı çekimler sayılmazsa, fark etmenin bir yolu yoktur. Ancak 1964'te Jancsó kendine ait, yeni ve modern sinemanın başından itibaren en özgün ve etkili yenilik haline gelmiş olan radikal devamlılığıyla ortaya çıktı. Bu stilin kullanıldığı ilk film *Evimin Yolu*'ydu (*Így jöttem* [*My Way Home*], 1964). Bu, insanın boşunalığı yönündeki genel varoluşçu kaygının tarihsel ve toplumsal koşulların hesaplanamazlığının neden olduğu kaygı olarak yeniden yorumlandığı ilk filmdir. Film savaşın hemen sonunda bir Macar savaş esirinin öyküsünü anlatır. Genç adam mayın tarlalarıyla çevrili geniş ve terk edilmiş bir bölgede Sovyet ordusunun kullandığı hayvanlara göz kulak olmak için bir Sovyet askerine yardım etmeye gönderilir. Her ne kadar birbirlerinin dilini anlamasalar ve ilişkileri bir muhafız ile bir esirin ilişkisi olsa da, bir süre sonra arkadaş olurlar ve Rus askeri ciddi bir şekilde hastalandığında, Macar savaş esiri kaçmak yerine gidip yardım bulmak için Rus üniformasını giyer. Bir grup Macar mülteciyle karşılaşır ve aralarından birinin doktor olduğundan şüphelenir. Gidip hasta askeri görmeye ikna etmek için tüfeğini kullanır. Yanına gittiklerinde, asker ölmüştür. Artık Macar askeri gitmekte özgürdür. Evine giderken, yolda durdurduğu gruptan insanlar tarafından tanınır. Onun bir Rus askeri değil, bir Macar olduğunu anlarlar ve onu döverler.

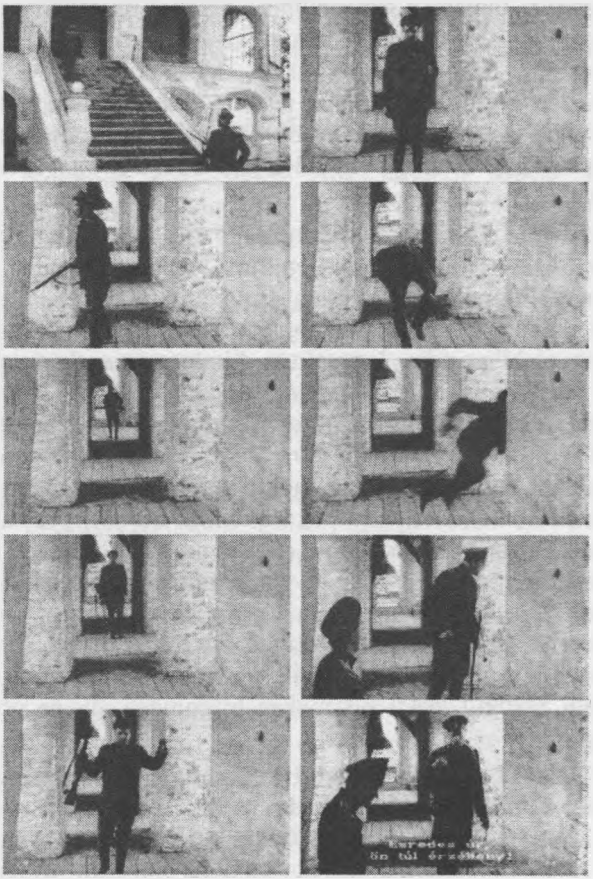
Antonioni ile açık benzerliklerden başka, bazı temel farklılıklar da göze çarpar. Jancsó mekanı sınırlayan görsel unsurları radikal bir şekilde azaltır. Antonioni'nin mekanları filmden filme değişir ve kariyerinde ilerledikçe kelimenin tam

anlamıyla fiziksel boşluk yalnızca sınırlı bir derecede onları tanımlar ve *Serüven*'den sonraki filmleri kent ortamlarında geçer. *Evimin Yolu*'dan itibaren Jancsó ise tersine bütün öykülerini, iki istisnayı saymazsak (*Fényes szelek* [*The Confrontation*], 1968; *Barışçı* [*La pacifista,* 1972), tamamen Macaristan'ın doğu bölgesindeki *puszta* denilen boş bozkır-benzeri manzarada geçirir. Çevrenin soyut karakterini simgesel olması derecesine kadar yoğunlaştırır. Tamamen simgeciliğin unsurları iki askerin genç bir kadını çayırlar boyunca takip ettikleri ve aniden nerden geldiği belli olmayan bir uçağın ortaya çıkıp, alçak irtifada yaklaşarak üzerlerinden geçtiği, daha sonra tekrar yükselerek döndüğü, onlar yere yatmak zorunda kalana ve bu yolla kızın kurtulmasına kadar tekrar tekrar geri döndüğü ve birden yok olduğu *Evimin Yolunda*'da da ortaya çıkar.

Tamamen terk edilmiş mekanın başka bir önemli sonucu, kamera hareketlerinin, Antonioni'nin kameranın temel olarak önceden belirlenmiş bir şekilde karakterin yörüngesini izlediği filmlerindekinden farklı olarak karakterlerin hareketinden çok daha bağımsız olabilmesidir. Jancsó'nun filmlerinde mekan tamamen türdeş hale gelir. Karakterlerin hareketlerine yol gösterecek sokaklar, yollar yoktur ve yalnızca bu sonsuz ve türdeş mekanda bir yönelim duygusu sağlamak için rastgele dağılmış birkaç nesne ya da ağaçlar vardır. Mekana neredeyse yalnızca kamera ve karakterlerin hareketleriyle yapı kazandırılır. Bir şeyin ya da birinin beklenmedik bir yönden ortaya çıkmasının çok mümkün olduğu önceden belirlenmiş rotalar ya da yönler olmadığı için, bu mekanda insanların ve nesnelerin meydana çıkışı ya da yok oluşu neredeyse biraz rastgele ve beklenmedik görünür. Bu türdeş mekan sonsuz bir şekilde her yönde devam ettiği için, mekanın izleyicinin bir an için görmediği bölümü farklı bir mekan biriminden ziyade görülmüş gibi algılanır.

İzleyiciye asla mekanın bütün görünümü verilmediği için, ekran-dışı mekan beklenmedik dramatik olayların olası kaynağı olarak işlev görür. İzleyicinin gördüğü mekan doğal yapısından ziyade kamera hareketinin ve kamera açısının keyfiliğiyle sınırlandığı için, bu durum sürekli bir şüpheli beklenti ve hayal kırıklığı yaratır. Karakterler rastgele hareket etmezler ve izleyicinin ekranın dışındaki önemli olayları görmesi engellenir. Bunun yarattığı etki Bresson'un açık bir keyfilikle mekanın büyük bölümünü ekran dışında bırakan minimalizminin etkisine çok benzer. Ancak Bresson bu etkiyi yakın-çekimlerle mekanın tamamen parçalanması aracılığıyla elde ederken, Jancsó kesintisiz hareketler aracılığıyla türdeş mekanı genişletmeye çalışır.

Jancsó'nun devamlılık stilinin diğer sonucu karakterlerin ve kameranın giderek daha fazla dekoratif kullanımıdır. Mekanın yapısı bu hareketleri belirlemediği için, bunlar hareket modellerinin dekoratif yinelenişiyle organize edileceklerdir.[19] Antonioni'nin filmlerinde karakterlerin rastgele hareketleri büyük kentin labirenti tarafından yapılandırılırken, Jancsó'nun türdeş mekanındaki hareketlere belirli bir ritüelin modeliyle anlam kazandırılır.



Resim 61- Etki ekran-dışı alandan gelir: *Kızıl ve Beyaz* (Miklós Janscó, 1967).

[19] Noel Burch'ün Antonioni ile ilgili olarak 'kamera bale' olarak tanımladığı budur. Burch, *Theory of Film Practice*, s. 76. Bu kitap ilk olarak 1969'da yayımlandığı için, Burch'ün kitapta Jancsó'dan bahsetmemesi ve Jancsó'nun 'kamera bale'yi radikal kullanışını göz önünde tutmaması şaşırtıcı değildir.

Bu bizi Jancsó ile Antonioni arasındaki yukarıda bahsedilen en önemli farka götürür. Jancsó karakterlerini çevre ile yeniden bütünleştirir, böylece onlar arasındaki çatışma tamamen ortadan kalkar. Ancak bu çözüm organik gerçekçiliğe geri dönüşten ziyade yabancılaşmanın çok radikal bir temsilidir. Bu, manzaranın yeniden insanileşmesiyle değil, aksine insan unsurunun tamamen nesneliğe, manzaranın bir unsuruna indirgenmesiyle sonuçlanır. Bu da karakterlerin hareketine yön veren ritüelin yönlendirme ritüeli olması gerçeğiyle gösterilir. Yönlendirme Jancsó'nun filmlerinde temel olarak bir karakterin başka bir karakterin hareketi üzerindeki fiziksel etkisi olarak ortaya çıkar. Filmlerinde çok az diyalog olduğu için, Jancsó her türlü insan ilişkisini hareket modellerinin yönlendirilmesi içinde dönüştürür. Yönlendirme ritüelinin temel unsurları bir şeyleri harekete geçirmek, hareketsizleştirmek, yönleri değiştirmek ve diğerlerini yön değiştirmeye zorlamak, giysi değiştirmek ve başkalarını da değiştirmeye zorlamak, öldürmek ve doğurmak, hareketin yönünü ya da hızını değiştirmek ve diğerlerini de bunu yapmaya zorlamaktır. Aslında karakterlerin hareketinde çok az özerklik bulunabilir. Yaptıkları her şey görülür ya da görülmez bir biçimde, kendi yönlendirilmeleri de sonuçta açığa çıkacak olan diğer karakterlerin hareketleri tarafından yürütülür ve yönlendirilir.

Örneğin *Kızıl ve Beyaz* (1967) filminde Beyazlarla savaşan iki karakter içinde bina olan ve görünüşte boş bir yere girer ve yoldaşlarını arar. Ayrılırlar ve biri binayı kontrol etmek için merdivenlerden çıkar. Onun mekanı araştırmasını takip ederiz ve bir noktada merdivenlerden çıkan ayak seslerini duyarız ve askerin hareketinin bir miktar sınırlandırılmış olduğunu anlarız, ama nedenini görmeyiz. Sadece durur, tüfeğini yere koyar ve üniformasını çıkarmaya başlar. İki saniye sonra iki düşman Beyaz asker kameranın arkasından sahneye girer ve o anda ne olduğunu anlarız. Yarım saat sonra durum değişir: bir Beyaz subay kameraya doğru döner ve yere yığılır. Subayın kameraya doğru vurulmasından sonra izleyici binanın aynı şekilde Kızıllar tarafından işgal edilmiş olduğunu anlar. Jancsó'nun yapılandırılmamış mekanında kimse güvende değildir ve kimsenin güvenli ve sağlam bir yeri yoktur. Her şey karakterlerin ve kameranın fiziksel hareketi kadar akışkan olan anlık ilişkilere bağlıdır.

Buna en yakın filmi olan *Umutsuzlar*'da (1965) Jancsó'nun stilinin bütün soyut nitelikleri büyük ölçüde gelişmişti, ancak gerçekçilik hâlâ simgeciliğe göre baskındı. İlk filminde onun soyut stili 'güç,' 'yönlendirme,' 'küçük düş(ür)me' ve 'tarihsel

şiddet' gibi soyut kavramlarla ilişkilendirilebilirdi. Bu film modern Macar sinemasının tarihinde bir dönüm noktasıydı, çünkü her türlü politik ve tarihsel öykünün uzun süren serisini başlattı, ancak en önemlisi Orta Avrupa tarihinin Jancsó'nun sonraki otuz yıl boyunca başlıca konusu olacak olan Kafkaesk atmosferi için en genel ve kapsamlı görsel ve anlatısal modeli yarattı. Jancsó'nun stili ve tarih ve güç anlayışı 1970'lerde ve 1980'lerde birçok kapsamlı analize konu olmuştur. Burada dikkat çekmeyi istediğim tek şey, Jancsó'nun modelinin başarısının, bu stil giderek simgesel ve dekoratif hale gelirken daha açık hale gelen, yüzeydeki düzenin temeldeki kaosu maskelediği fikrine bağlı olmasıdır. Jancsó'nun modernizminin bu yanı şimdiki tartışmada aşırı derecede önemlidir, çünkü bezemecilik modernizm içindeki, görünüşe göre modernizmin sertliğine ve katılığına karşıtlık oluşturduğu için en garip olgulardan biridir.

Modern bezemecilik filmin sansasyonel niteliklerini artırmak için dekoratif unsurların pervasızca kullanılması anlamına değil, ama ilkel bir kültürel varlığın, o kültürün ve aynı şekilde modern çağdaş kültürün de zihinsel ve ruhsal unsurlarını ifade etmekle yükümlü estetik modellerinin yeniden kullanımı ya da yeniden inşası anlamına gelir. Jancsó'nun öykülerini Macar *puszta*'sına yerleştirmesinin nedeni yalnızca dekoru Antonioni'nin dekorundan daha da boş ve soyut olmasını istediği için değil, buranın aynı zamanda filmlerinde anlattığı belirli bir insan ritüelinin zihniyetinin ve psikolojisinin orijinal yeri olduğunu düşünmesi nedeniyledir. Hareketlerin koreografisini oluşturmak için kullandığı temel unsurlar farklı güçlerin askerlerinin bir anda ortaya çıktıkları ve kayboldukları, istikrarlı bir yapının o an olandan ayrı netleşemediği ve en büyük yalnızlığın en büyük acımasızlığın kaynağı olduğu bu geniş, açık alanı savunmasız yaşayanların antik deneyiminin unsurlarıdır. Jancsó *puszta*'da yaşayan insanların suskun şiddetinin ayinini gösterdiği için, çoğu kez 20. yüzyılın başındaki Macar romancı Zsigmond Móricz ile karşılaştırıldı. Móricz'in hayli eksiltili (elliptical) anlatı tekniği haklı olarak Jancsó'nun üst düzeyde sınırlayıcı anlatımıyla karşılaştırılabilir: ikisi de anlatılarında çok az diyalog kullanır ve ikisi de fiziksel ve psikolojik şiddeti bu insanların gündelik yaşamının doğal bir parçası olarak gösterir. Gündelik şiddetin yoğunlaştırılmış dekoratif kullanımı içinde Jancsó kesinlikle bu deneyimi somut ulusal kültürel çevreden uzaklaştırarak Móricz-tarzı anlatıyı modernleştirir ve onu birey ile kimliği belirsiz politik güç arasındaki ilişkinin soyut temsili haline getirir.

Bununla birlikte onun dekoratif stilinin simgeciliği, yabancı basın Jancsó'nun modern sinemanın en yenilikçi auteurlerinden olduğunu keşfedinceye kadar ortaya çıkmadı. *Umutsuzlar* görece kayıtsızlıkla karşılandı ve eleştiri yazılarından birinde "bu film modern sinema için büyük bir şok değil" ifadesi yer aldı. Ancak Antonioni'nin durumunda olduğu gibi, ikinci film büyük bir başarıydı. *Kızıl ve Beyaz*'ın büyük bir başyapıt olduğu ilan edildi.

Umutsuzlar gerçekçi göründüğü kadar, kendi biçimi içinde daha sonra ortaya çıkacak olan Jancsó'nun hareket koreografisinin simgeciliğinin en büyük kaynağını gizler. Daha önce bahsedildiği gibi, *Umutsuzlar* soruşturmanın amacının gizlendiği modern araştırma/soruşturma türünün özel bir çeşitlemesidir. Görünüşe göre merkezi bir gücün ulaşmaya çalıştığı açık ve net hedeflerin olduğunu ve ordu ve yasanın farklı düzeylerinde hiyerarşinin uygulandığını akla getiren soruşturmada sıkı bir mantık vardır. Filmin başındaki dış-ses anlatım çok net bir şekilde bu öykünün 1848'de ayaklanan ordudan kalanlardan kurtulmak için 19. yüzyıl sonunda yasayı uygulama mücadelesiyle ilgili olduğunu anlatır. Böylece izleyici anlatının çerçevesiyle ilgili bir görüşe sahip olur. Ancak film özgürlük savaşçılarının/suçluların toplanmasını tanımlamaz, ama zaten hapiste olan ve suçlu olduğu iddia edilenlerle ilgili bir soruşturma sürecini takip eder. Filmin sonunda bütün prosedürün mantıksal tutarlılığı kesinlikle bozulur: soruşturmacılar ilk olarak bazı katilleri, daha sonra da haydutların kişisel olarak tanımıyor gibi yaptıkları lideri Sándor'u ararlar. Tutuklular arasında onu teşhis etmek için, Sándor'un adamlarını birbirine düşürerek onlardan yararlanırlar, bu arada soruşturmacıların aslında Sándor'un cezaevinde olmadığını bildikleri ortaya çıkar. Tutuklanma daha sonra zorunlu askerlik hizmeti haline gelir; tutuklular yeniden yakalanmalarından sonra kimliklerini eski özgürlük savaşçıları olarak açıklama tuzağına düşürülürler ve bu arada Sándor affedilir. Art arda dizilen bu olaylar, olayların ardında bir adımı bir öncekinin mantıksal sonucu haline getirecek, bir sonrakini de onun mantıksal sonucu yapacak tutarlı bir planın olduğunu akla getirmez. Bu süreçteki her adım kendinden önceki ve sonraki adımlardan mantıksal bir yarıkla ayrılmış ve tek başınadır. Bu adımları birbirine bağlayan tek şey, bunların benzer kurallarla tek tek organize edilmeleridir. Bu kurallarla ulaşılan amaç tutuklunun konuşturulması ve istemediği şeylerin yaptırılmasıdır. İktidarın ritüeli budur. Bu ritüel özel amaçlara ulaşmanın aracı değildir. Soruşturma sürecinin Sándor'u bulmayı hedeflediğini söyleyemeyiz, çünkü soruşturmacılar onun

cezaevinde olmadığını bilirler. Ne de soruşturmanın Sándor'un adamlarını ortaya çıkarmayı hedeflediğini söyleyebiliriz, çünkü zaten onların kim olduğunu bilirler. Eğer isteseler öykünün başında aynı hileye başvuracaklarını söylemeye bile gerek yoktur. Soruşturmacıların yaptığı, farklı çeşitlemeler, aynı temel modellerin dekoratif yinelenişi içinde iktidar ritüelini uygulamaktır. Burada insan Jancsó'nun filmlerinin radikal olarak kesintisiz kompozisyonunun tamamen parçalanmış bir gerçekliğe dair bir imgelemi içerdiğini görebilir.

Ancak burada önemli bir unsur vardır. İzleyicinin olayların temeldeki tutarlı bir plana uygun olarak ortaya çıktıkları yanılsamasına sahip olmasının nedeni, iktidarın ritüeli uygulayan temsilcilerinin sürekli olarak değişmesidir. Bu temsilciler asla iki çelişen düzen sunmazlar ve asla iki çelişen adım atmazlar. Her zaman sürecin yönünü değiştirmeye gelen yeni bir düzen ve yeni bir temsilci vardır. Emirler her zaman hiyerarşinin daha üst düzeyini temsil eden birileri tarafından geçersiz kılınır. Bu da egemen bir hiyerarşik güç yanılsaması yaratır. Bu güç, mantığı hiçbir zaman tam olarak ortaya konmadığında bile, bütün süreçlere hakim olan en yukarıdaki zorlayıcı bir güçle yapılanların tutarlı bir mantığını uygulamaya koyar. Ancak tam da bu en yukarıdaki güç kendisini asla filmde göstermediği için, umutsuzca nihai mantıksal tutarlılığı arayan izleyicinin sadece varsayımı olarak kalır. Hiyerarşinin giderek daha üst düzeylerinden gelen emirleri geçersiz kılma dizisinin sonu yoktur ve her düzey aynı en yüksek düzeyi temsil eder: hiyerarşinin kendisi. Hiyerarşinin her düzeyi aynı kuralla bir sonrakiyle ilişkilidir. Daha altta olanın bir yandan özerkliği ve diğer yandan da daha üstte olana itaat etmesi söz konusudur. Bu nedenle tutuklular ve iktidarın temsilcileri iki farklı alanı temsil etmezler; onlar daha ziyade aynı hiyerarşinin parçasıdırlar ve aynı kurallara uygun olarak işlev görürler. Bütün bunların önemli bir sonucu vardır. Özerkliği bütün süreci kontrol eden iktidarın en yüksek düzeyi yoktur. Eğer hiyerarşi iktidarın temel ilkesiyse, merkezi hükmedici örnek olarak iktidar en büyük boşluktur ve hiyerarşinin en yüksek düzeyi boştur. Aynı sonucu Kafka'nın öyküsünde buluruz. Eğer kanuna bireysel özerklikle öz kazandırılmazsa, yalnızca bireysel itaat ile kanun uygulanamaz hale gelir ve boş bir mevcudiyet olur. İktidarın mitsel 'en yüksek örneği' kendini devam ettiren hiyerarşinin basit ritüeli olarak ortaya çıkar.

Özet

Üç genel eğilim 1962 ile 1966 arasındaki orta döneme hakimdir: minimalizmin farklı çeşitlemeleri, doğalcı stillerin farklı çeşitlemeleri ve Yeni Dalga stilinin ironik kendine gönderme yapan anlatımı.

Minimalist stildeki filmler genellikle iki tür içinde yaratıldı: zihinsel yolculuk ve kapalı-durum dramı. Bu dönemdeki en önemli kapalı-durum dramları Buñuel'in minimalist anlatının gerçeküstücü unsurlarla kaynaştığı *Mahvedici Melek* (1962), Saura'nın kapalı durumun Antonioni tarzı minimalizmle ikiye katlandığı *Av* (1965) filmleridir.

Bergman'ın bu dönemdeki dört filmi olan 'üçleme' ve *Persona* orta dönemin bu biçimin etkili bir versiyonunu temsil eden kapalı-durum minimalist biçimine büyük katkıda bulundu. Etkili minimalizmin özgün bir versiyonu bir zihinsel yolculuk anlatısı içinde bazı gerçeküstücü unsurları içeren Nemec'in *Demanty noci* (*Diamonds of the Night*, 1964) filmidir.

Minimalist tarzda zihinsel yolculuk filmleri arasında Tarkovsky'nin *Ivan'ın Çocukluğu* (1962) ve Robbe-Grillet'nin *Ölümsüz Kadın*'dan (1963) *Trans-Avrupa Ekspresi'ne* (1966) kadar giderek dizisel bir yapıyı kullanan filmler vardır. Zihinsel yolculuk biçiminin alışılmamış bir örneği Wojcjczech Has'ın *Saragossa'da Bulunan El Yazması* (1964) filmidir. Hem mizansen hem de görsel düzenleme açısından bu film modernizmden bir etkiyi göstermez, oysa anlatısının kompozisyonunda, birbiri içine gömülü olan bir dizi anlatıyı içermesinde tamamen eşsizdir. Bu anlatının önceki tek örneği yalnızca *Ölümsüz Kadın*'da bulunabilir ve Resnais'in *Muriel* (1963) filmiyle başlayan dizisel inşayı akla getirir.

Godard'ın *Küçük Asker*'de başlattığı deneme filmi türü her şeyden önce sinema-gerçek ya da Yeni-Gerçekçi doğalcılık ile birlikte muhtemelen en popüler biçim haline geldi. Godard'ın *Hayatını Yaşamak* (1962) ve *Evli Bir Kadın* (1964) gibi filmleri ana modellerdi ve bunları Sjöman'ın *491* (1964), Bertolucci'nin *Devrimden Önce* (1964) ve özellikle de Kluge'nin *Düne Veda* (1966) filmleri izledi ve bu sonuncu film doğrudan *Hayatını Yaşamak*'tan ilham aldı. Basilio Patino'nun *Nueve cartas a Berta* (*Nine Letters to Bertha*, 1966) filmi de deneme biçiminin hızla yayılmasının bir örneğidir. Straub'un etkili *Barışmamışlar* (1965) filmi hem Godard tarzı denemenin hem de Bresson'un metonimik minimalizminin etkisini taşır ve bu karışım Fassbinder'in ilk dönemi için bir model olmuştur.

Olmi'den esinlenen Forman'ın *Peter ve Pavla* (1963) filmi Çek yeni dalgasının satirik doğalcı stilini başlatırken, Olmi'nin kendisi zihinsel yolculuk biçiminin bazı unsurlarıyla birlikte Antonioni'nin minimalist yaratıcılığını kullanan *Nişanlılar* (1963) filmi ile kendi Yeni-Gerçekçilik sonrası stilini modernleştirdi.

Dekoratif ya da teatral stildeki filmler yalnızca bu dönemin sonunda ortaya çıktı. 1964'te Fellini'nin *Ruhların Giulietta'sı* ve Antonioni'nin *Kızıl Çöl*, 1965'te Jancsó'nun *Umutsuzlar*, Paradzhanov'un *Tini zabutykh predkiv* (*Shadows of Forgotten Ancestors*) ve Godard'ın *Çılgın Pierrot* filmleri modern sinemanın yöneliminde önemli bir değişimi gösterdiler. Peter Brook'un *Marat/Sade* (1966) filmiyle birlikte teatral stil *Geçen Yıl Marienbad'da*'nın daha az açık ama mükemmel teatralliğinin ardından modern sinemada açıkça ortaya çıktı.

Bundan sonraki bölümler egemen stillerdeki bu değişimin neden ortaya çıktığını açıklamaya çalışacaktır.

: 18 :
1966 YILI

Eğer 1959 yılına etkili modernist filmlerin yoğun bir şekilde ortaya çıkışı nedeniyle önem veriliyorsa, 1966 yılı da benzer bir nedenle modern sinema tarihinde bir diğer önemli yıldı: bu yıl hem bir zirve hem de bir dönüm noktasıdır. Modernizmin en önemli filmlerinin çoğunun 1965-1966 döneminde yapılması nedeniyle zirveydi ve birçok yeni eğilimin ya da yeni dönemlerin bu yıldan başlaması nedeniyle de dönüm noktasıydı. Bütün önemli film-yapımı ülkeleri 1965'te kendi modernist yönelimlerini gerçekleştirdi ya da Batı Almanya örneğinde olduğu gibi en azından bu yönde girişimler yapıldı. İlk çıkışlarını 1963 öncesinde yapan modernist yönetmenlerin ikinci dalgası zaten ikinci filmlerini yapıyorlarken, modern yönetmenlerin ilk kuşağı daha o dönemde 'klasik' ustalar olarak kabul edildiler. Modern sinemanın bütün önemli türleri, stilleri ve çözümleri zaten sahnedeydi. Modern sinema klasik olmak üzereydi ve yeni bir başlangıç ve düşünce zamanıydı.

Almanya açısından 1966 yeni/genç Alman sinemasının ilk yılı olduğu için 1960'ların en önemli yılıydı. Oberhausen Manifestosu'ndan dört yıl sonra ve uzun yıllar süren depresyonun ardından, yeni yönetmenler birden Alman sinemasına uluslararası dikkati çektiler. Kluge'nin *Düne Veda* filminin Venedik Film Festivali'ndeki ve Ulrich Schamoni'nin *Es*, Volker Schlöndürff'un *Genç Törless* ve Jean-Marie Straub'un *Barışmamışlar* filmlerinin Cannes Film Festivali'ndeki başarı kazanması Alman sinemasının gerçekten yenilenmesinin bir kanıtıydı. Werner Herzog ilk filmine bu yıl başladı, Hars-Jürgen Syberberg zaten bir uzun metrajlı film yapmıştı ve Rainer Werner Fassbinder de bu yıl kısa filmlerine başladı. Diğer önemli Avrupalı modern auteurler de ya bu yıl içinde ilk filmlerini yaptılar ya da ilk filmleri uluslararası başarı kazandı: Dusan Makavejev (*İnsan Kuş Değildir* [*Covek nije tica* (*Man Is Not a Bird*)]), Jiří Menzel (*Sıkı Gözetim Altındaki Trenler* [*Ostre sledované vlaky* (*Closely Watched Train*)]), Sergei Paradzhanov (*Tini zabutykh predkiv*), Marguerite Duras (*La musica*), István Szabó (*Baba*), András Kovács (*Hideg napok* [*Cold Days*]) ve Ferenc Kósa (*Tizezer nap* [*Ten Thousand Days*]).

Çok sayıda ilk dalga modern yönetmen için bu yıl kariyerlerinde bir dönüm noktasıydı ya da yeni bir başlangıçtı. En muhteşem dönüşü *Kızıl Çöl* (1964) ile müthiş modernist serisine son vermiş ve *Cinayeti Gördüm*'de daha geleneksel ve popüler anlati tarzına geri dönmüş görünen Antonioni yaptı. Jean-Luc Godard'ın politik olarak bilinçli avangard dönemi 1967'de *Çinli Kız* ve *Hafta Sonu* ile başladı ve 1968 sonrasında daha da radikalleşti. 1960'ların ortası diğer yönetmenler için de bir geçişi gösterir: Fellini'nin 1965 (*Ruhların Giulietta'sı*) ile 1969 yılı arasında yaptığı filmlerinde stilistik bir değişimi gösteren uzun bir ara vardır. 1969'dan sonra ise farklı kültürel gelenekler temelinde kendi dekoratif stilini geliştirdiği bir dizi filme başladı (*Satyricon*, 1969; *Fellini-Roma*, 1972; *Amarcord*, 1973; *Casanova*, 1976). Pasolini Yeni-Gerçekçilik sonrasına tümüyle sırtını döndü (*Aziz Matyö'ye Göre İncil* [1964] zaten bu değişim yönünde bir geçişti) ve 1967'de Fellini gibi hayli mitolojik bir seriye başladı: *Kral Oidipus* (1967), ardından da *Teorema* (1968), *Domuz Ahırı* (1969), *Medea* (1969), *Dekameron'un Aşk Hikayeleri* (*Il Decameron*, 1971) ve *Binbir Gece Masalları* (*Il fiore delle mille e una notte* [*Arabian Nights*], 1974).

Bütün bu filmler ve stilistik dönüşler modern sinemada bir şeylerin değişmiş olduğunu ve 1966 sonrasında başlayan yeni dönemin modernizmin yeniden keşfi ya da yerleşmesi gibi bir şey olduğunu gösterir. Godard'ın 1965'teki bir röportajda söylediği gibi:

> İki ya da üç yıl önce her şeyin yapılmış olduğunu, bugün yapılacak bir şeyin kalmadığını hissediyordum. Yapmak için henüz yapılmamış olan bir şey göremiyordum. *Çılgın Pierrot*'dan sonra artık böyle düşünmüyorum. Her şeyin filmini yapmalı ve her şeyi konuşmalıyız. Her şey yapılmayı bekliyor.[1]

Bu düşünce değişimi çok iyi görülebilir. Modernizmin ilk dönemi ağırlıklı olarak sinema sanatının yeniden yaratmaya ve sinema sanatı açısından auteurün yerini yeniden tanımlamaya konsantre oluyordu. Özellikle Yeni Dalga yönetmenleri bir anlamda sinema tarihinin içinde yaşadılar. Başlıca referans noktaları geçmişten kendi dönemlerine kadar üretilen diğer sanat yapıtlarıydı. Diğer yandan eskilerden farklı yeni filmler yapmak ve aynı zamanda da gelenek içinde kalmak için kendilerine baskı yaptılar. Sürekli olarak kendilerini ve birbirlerini Rossellini,

---

[1] "Parlons de 'Pierrot': Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard," *Cahiers du cinéma 171* (Ekim 1965): 21.

Hitchcock, Hawks, Ford ve diğerleriyle karşılaştırırlarken, yaptıkları filmlerin gerçekten yeni olduğunu iddia ettiler. Bu ikilik aynı zamanda klasik ve modern sinema arasındaki yakın ilişkiyle ilgili anlayışlarına da yansıdı. Bir süre sonra Godard'ın eskiye dayanan bu yeni kültün gerçek bir buluşa çok ama çok az yer bıraktığını hissetmesi hiç şaşırtıcı değildi. Modern sinema yeni ilham kaynakları ve bunları da klasik sinemadan, edebi ve teatral geleneklerden başka bir yerde bulmak zorundaydı.

Godard bu sonuca varan tek kişi değildi. Görünüşe göre Bergman da 1960'ların ortasında sanatsal bir dönemin sona ermesiyle ve olası bir yeni başlangıçla ilgili çok benzer bir deneyim yaşamıştı:

> Sanatın (ve yalnızca film sanatının değil) önemsiz olduğunu hissediyorum. Edebiyat, resim, müzik, film ve tiyatro kendi kendisini yaratmıştır. Yeni mutasyonlar, yeni kombinasyonlar doğar ve yok olur ve bu hareketin, sanatçıların kendi düşüncelerine bile önem vermeyen bir dünyayla ilgili imgeleri kendilerine ve izleyicilere yansıtmak için sahip oldukları heybetli bir çılgınlığı, yaşam dolu olma görünümü vardır... Bu hareket yoğun, neredeyse hararetlidir; insanın bir yılanın karıncalarla dolu derisini düşünmesi gerekir. Yılan uzun süre önce ölmüştür, yenmiştir, zehiri gitmiştir, ancak deri canlıdır, enerji doludur... İnsan başdöndürücü bir şekilde, korkunç bir biçimde özgürleşmiştir. Din ve sanat geçmişe bakmaksızın geleneksel nezaketin dışında, sadece duygusal nedenlerle canlıdır... Şimdi bütün bu perişanlığa rağmen sanatımı sürdürme isteğimi ilan etmemin nedeni çok basittir: merak... Sanki uzun bir tutukluluktan sonra birden cezaevinden çıkmışım ve hızla gelişen, çalkalanan, sansasyonel bir yaşama dalmışım gibi hissediyorum. Notlar alıyorum, gözlem yapıyorum, gözlerimi dört açıyorum; her şey gerçek-dışı, fantastik, korkutucu ya da tuhaf. Bir su kabarcığı görüyorum, belki de orada bir film vardır – bunun anlamı nedir? Hiçbir şey, ama o su kabarcığı *beni* ilgilendiriyor, bu nedenle o bir filmdir... Bu *benim* gerçeğimdir ve başka hiçbir şey değildir.[2]

Godard gibi Bergman da modern sinemanın sunacağı bir şeyin kalmadığı hissiyle harekete geçen bir tür ümitsiz durumdan kurtulmayı sözcüklere tercüme ediyor. Bir yandan auteur-yönetmen filmi üzerinde tam özerkliği elde etmişti ve diğer yandan da tek başına kalmıştı. Yaratıcı güce cesaret veren tamamen bu yalnızlık duygusuydu.

---

[2] Ingmar Bergman, "La peau du serpent (Présentation de 'Persona')," *Cahiers du cinéma 188* (Mart 1967): 18, vurgu yazara ait.

Auteur-yönetmenin yalnızlığı 1966'da üç önemli modern auteurün yaptığı üç önemli filmde ana tema olarak ortaya çıkar. Bu filmler başka her şeyden çok modern sinemanın gelişiminin, modernizmin yenilenmesinin ya da yeniden yerleşmesinin gündemde olduğu noktaya varmış olduğunu kanıtlar. Modern varoluşçu felsefede ve modern sinemada hiçlik fikrinin rolüyle ilgili olarak bu üç filmin öneminden daha önce bahsetmiştim: Bergman'ın *Persona*, Tarkovsky'nin *Andrei Rublev* ve Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* filmleri. Tarihsel olarak konuşursak, bu filmlerin aynı yıl yapılmaları bir tesadüf olabilir, ancak modern sinemanın gelişimine bakıldığında bu tesadüf semptomatik olmaktan daha fazlasıdır.[3] Aynı yıl yapılmaları, modern sanatçının toplumla ilişkisiyle ilgili olarak aynı soruna odaklanmaları ve bu soruna çok benzer yanıtlara sahip olmaları modern sanatın ayırt edici özelliklerinden biri olan kendini yansıtmanın modern sinemanın odağı haline geldiğinin itiraz edilemez işaretleridir. Bu üç film anıldıkları sıra ile auteurlerin kariyerlerinde başyapıtlar olarak kabul edildiler ki bu da burada önemli bir olguya sahip olmamızın kanıtını sağlar: modern sinema kendi konumuyla, toplumla ilişkisiyle ve sanat dünyasının geri kalanıyla ilgili sorular sormanın kendi gelişimi için önkoşul olduğu bir noktaya varmıştı.

Yukarıda bahsedildiği gibi, *8½*'ta Fellini açıkça kendine gönderme yapma konusunu ortaya atan ilk yönetmendi. Dolaylı bir şekilde Resnais ve Robbe-Grillet *auteurü* Fellini'den önce filmlerinin gizli başkarakteri olarak ortaya koydular, ancak bu fikirle ilk açıkça ortaya çıkan Fellini'ydi ve Fellini bu fikri kendini ifade edememe sorunuyla ilişkilendirdi. Fellini auteur kavramını çok ciddiye aldı ve onu kişisel olarak işledi. Onun durumunda auteur *Geçen Yıl Marienbad'da* olduğu gibi 'bir' auteur değildir, o canlı bir kişi olarak ya da daha ziyade modern sinemanın sanat dünyasının bir kişiliği olarak Fellini'dir. O bu fikre birkaç yıl boyunca bağlandı ve *Tatlı Hayat*'tan sonra yaptığı filmlerin çoğunun adının *Fellini* ile başlaması gerçeği bu durumu gösterir. *8½*'ta Fellini diğer insanlar için anlamlı bir film yapabilsin diye kendi kafa karışıklığına hakim olamayan ve düşüncelerini organize edemeyen 'modern sanatçıdan' bahsetmez; o kendi kafa karışıklığıyla ve kafa karıştıran anılarla tek başına kalmış ve 'söyleyecek hiçbir şeyi' olmadığı gerçeğiyle karşılaşmış Fellini'den başkası değildir. 1966'daki üç film daha ileri gider ve bu sorunu genelleşmiş bir biçim içinde formüle ederler.

[3] Tarkovsky'nin filmi 1969 yılına kadar genel gösterime girmedi.

Auteurün Yalnızlığı

Bu üç film oldukça farklı türlerde yapıldılar ve farklı stilleri kullandılar. Bergman'ın filmi aşırı derecede indirgenmiş bir kapalı-durum dramıdır: filmde yalnızca dört karakter görünür, ancak filmin süresinin % 90'ından fazlasında yalnızca yalıtılmış bir mekandaki Elisabeth ve Alma'yı görürüz. Tarkovsky'nin filmi ise tersine çok sayıda farklı mekanda uzun savaş ve şiddet sahnelerinin olduğu olay dolu bir tarihsel tablodur. Anlatım epizodiktir ve tek tek epizotlar arasında nedensel ilişkiler çok azdır. *Andrei Rublev* gezinme/arayış türüne aittir, çünkü epizotları birbirine bağlayan tek şey Andrei'nin tinsel teselli için Rusya'da yolculuk etmesidir. Antonioni'nin filmi bir araştırma filmidir, ancak Antonioni'nin modern stilinden çok az izler taşıyan klasik bir biçimde yapıldı. Tarkovsky kariyerinin başındayken, Bergman modern döneminin ortasına girmişti ve Antonioni bir süreliğine radikal modernizmine son vermek üzereydi. Onların modern sanatçının kaderiyle ilgili tutumlarındaki küçük fark üç yönetmenin modernist sinema içindeki farklı konumlarını gösterir.

Üç filmin de başkarakteri sanatçılardır. Tarkovsky'ninki 14. yüzyıldaki ünlü ikon ressamı Andrei Rublev, Antonioni'ninki bir fotoğrafçı olan Thomas ve Bergman'ınki bir aktris olan Elisabeth'dir. Üç sanatçı da kendisini bir kriz içinde bulur: çok farklı biçimlerde hepsi de sanatlarının gündelik gerçeklikle ilişkisini tamamen yitirirler. Andrei ikon resmi için dünyada ahlaki destek arar. Ona göre sanatın güzelliğinin temeli insanın toplum içindeki iyiliğinin varlığıdır. Dünyada şiddetten, ihanetten, alçaklıktan ve kıskançlıktan başka bir şey bulamadığını anladığında tereddüt eder ve korkar. İnsanın eğer 'ilahi bir yüzü' yoksa, ilahi sanatı hak etmediği sonucuna varır. Ve Rublev insanları kendi yoz doğalarını yansıtan resimleriyle korkutmak istemediği için, dünyayla bütün ilişkilerini keser. Yalnızca resim yapmayı bırakmaz, aynı zamanda sessizlik yemini de eder. O bu yemini uzun yıllar hem somut olarak hem de sanatsal bir anlamda tutar. Daha sonra grandük için büyük bir çan yapmayı üstlenmiş ve ölmüş bir çan dökümcüsünün oğluyla karşılaşır. Genç eğer başarısız olursa dükün onu idam edeceğini bilir. Andrei yalnızca enerjik değil, aynı zamanda kendisi için çalışan adamlara karşı acımasız da olan gencin çalışmasını yakından izler. Gencin herhangi bir şüphesi yoktur ve ne yaptığını biliyor görünür. Ancak çan bittiğinde ve çaldığında sorumluluğun yükü altında çöker: Andrei'ye çan dökümünün sırrını bilmediğini, çünkü babasının bu sırrı ona vermeyi reddetmiş olduğunu söyler. Çanı mesleki yeterlilikten çok

tamamen içten gelen bir esinle ve enerjiyle yapmıştır. Andrei sessizlik yeminini bozar ve resim yapmaya yeniden başlamaya söz verir. Sanatçının dış dünyadan bir şey beklememesi gerektiğini anlar. Sanatı destekleyecek hiçbir şey yoktur. Sanatçının güvenebileceği tek şey içsel tinsel esindir. Tanımı gereği yaratım hiçbir şeyden ortaya çıkar; sanatçı dünyanın negatif enerjilerinin önünde tek başınadır. Sanatçı dünyada bulduğu pozitif deneyimleri ifade edemez ya da gösteremez; aksine onları gereklilikten ya da kesinlikle bu deneyimlerin yokluğundan yaratır. Sanatın sırrı gerçekliğin nasıl sanat içinde dönüştürülebileceği değil, ama sanatın arkasındaki gerçekliğin sağlam desteği olmaksızın ortaya çıkmasının nasıl mümkün olduğudur.



Resim 62- *Andrei Rublev*'de Anatoli Solonitsyn ve Nikolai Grinko. (Andrei Tarkovsky, 1966).

Bergman'ın *Persona* filminde ünlü bir aktris olan Elisabeth bir oyun sırasında bir tirad sahnesinin ortasında suskunlaşır. Tek bir kelime dahi söyleyemez ve bir psikiyatri hastanesine gider. Bir hemşire olan Alma onun bakımıyla görevlendirilir. Başarısız geçen üç aylık tedavinin ardından doktor onun hastaneden ayrılarak bir adada sahip olduğu evine gitmesini önerir. Elisabeth kendisiyle iletişim kurmak için çok çalışan Alma ile orada haftalar geçirir. İki kadın arasında çok kişisel bir ilişki kurulur ve bu ilişki öldürücü nefretten derinden sevgiye doğru çeşitli aşamalardan geçer. Alma'nın onların yüzlerinin birleştiği bir kabus görmesi noktasına kadar birbirlerini çok yoğun bir şekilde etkilerler. Alma'nın düşünde Elisabeth sonunda bir sözcük söyler: ona fısıldayarak 'hiçbir şey' der. Ancak film açık-uçlu kalır. Her ne

kadar bir film çekimi sahnesindeki bir flaş parlaması Elisabeth'in yeniden çalışmaya başladığını akla getirse de, onun ne zaman yeniden konuşmaya başlayacağını ya da başlayıp başlamayacağını bilmeyiz. Kesin olarak bütün bildiğimiz, Alma'nın Elisabeth'in kullanabilmesini istediği bir sözcüğü bulduğudur.



Resim 63- Birleşen yüzler: *Persona*'da (Ingmar Bergman, 1966) Liv Ulmann ve Bibi Andersson'un yarım yüzleri.

Alma ve Elisabeth birçok yönden birbirlerinin zıttıdır. Bir tanesi ünlü bir aktris, diğeri ise basit bir hemşiredir. Elisabeth suskundur; Alma ise konuşmadan duramaz. Alma çocuklar ve 'normal bir aile' ister; Elisabeth muhtemelen oğlunun daha doğmadan ölmesini istemesi yüzünden suçlu vicdanı nedeniyle hastadır. Elisabeth aslında bencildir ve ruhunda sıradan yaşam arzusunu öldürmeye çalışır. Alma yoğun bir şekilde içgüdüye ve yaşama yönelik olumlu tutuma sahiptir. Alma'nın kendi yaşamına mesafesi yoktur; Elisabeth düşüncelidir ve kendi içgüdüsel yaşamına çekilme eğilimindedir. Onun sorunu bir çocuk istememesi değil, ama istiyor gibi yapması ve kendisini bir sanatçıdan başka bir şey olarak kabul edememesidir. Kendine bile yalan söylemiştir. Elisabeth bir sanatçıdır, ancak gündelik yaşama yabancılaşmıştır. Bu yabancılaşmayı kabullenemez ve aynı zamanda da bunun üstesinden gelemez. Bu da onun bir sanatçı olarak sanatına devam edememesine yol açar. 'Mutlu bir anne' gibi davranırken, oğlunun ölmesini ister. Bergman'ın sorduğu soru Tarkovsky'nin filmindeki

soruya çok benzer: eğer sıradan yaşam şu ya da bu şekilde sanatçının bakış açısından kabul edilemez ise modern sanatı sürdürmek nasıl mümkündür? Hem Andrei hem de Elisabeth sıradan tutumları derinden küçümserler ve (Elisabeth'in durumunda TV'deki görüntülerin vahşetinden yaşadığı dehşetin akla getirdiği gibi) dünyadaki vahşeti ve şiddeti kabul edemezler. Ancak bu 'rezil' dünyaya yabancılaşmalarıyla başa çıkamazlar. Kendilerini 'yabancılaşmış' modern sanatçılar olarak kabul edemezler. Bu da onları verimsizliğe ve iletişimin kesilmesine götürür.

Bergman'ın bu soruya yanıtı Tarkovsky'ninkine çok benzer: modern sanatçı kendisinin tek başına olduğu ve dış dünyaya yabancılaştığı düşüncesini kabul etmek zorundadır. Ve aynı zamanda sanat sıradan yaşamın hiçliğiyle ve 'hiçbir şey' diyebilmekle uzlaşmak zorundadır. Ve bu 'hiçbir şey' modern sanat için kesinlikle yaratıcı bir başlangıç olacaktır: gündelik yaşamdan destek beklememe, bu yaşamı sanatın tamamen özerk içsel esiniyle doldurma kapasitesi anlamına gelir. Ancak Tarkovsky sanatçının içsel tinsel enerjisinin gündelik yaşamın boşunalığının neden olduğu kaygı ve sıkıntının üstesinden gelebileceğini ve aynı zamanda da yaşamı 'kutsal' olanla doldurmanın sanatın gündelik yaşamı iyileştirebilmesinin tek yolu olduğunu iddia ederken, Bergman daha az idealist görünür.

Elisabeth'in filmde söylediği tek ifade 'hiçbir şey'dir. Ancak onun daha fazla konuşup konuşmayacağı tamamen belirsizdir. O bu ifadeyi filmin sonunda ikisinin de hastanede, Elisabeth'in yatakta olduğu ve Alma'nın ise onu konuşması için cesaretlendirdiği sahnede söyler. Sonunda söylediğinde, sahne sona erer. Bir sonraki sahnede Alma'yı sahildeki evde uyanırken görürüz ve Elisabeth de oradadır. Bütün bunlar güçlü bir şekilde hastane sahnesinin yalnızca Alma'nın düşü olduğunu akla getirir.[4] Bu durumda Elisabeth'in film boyunca hiç konuşmaması onun durumunda olumlu bir dönüşüm yönündeki bir hipotezi oldukça belirsiz hale getirir. Bu nedenle Elisabeth'in 'hiçbir şey'i söylemesi Alma'nın düşüdür, başka bir deyişle Elisabeth'i konuşturan Alma'dır. Elisabeth hiçliği bilir, ancak bu deneyimi nasıl kullanacağını bilmez, bu nedenle vardığı sonuç sessiz kalmak ve iletişim kurmamaktır. Diğer yandan Alma bunun farkında değildir. Bunun farkına varır varmaz, bunun bir beklenti olduğu görülür. Alma, Elisabeth'in bunu söyleyebilmesini ister ve bu bir sanatçı

[4] Orijinal senaryoda Elisabeth'in 'hiçbir şey' demesi Alma'nın düşünde olmaz, ancak film yayımlanan senaryodan önemli ölçüde farklıdır – senaryoda Elisabeth bu ifadeyi söylemeden önce konuşmaya başlar.

olarak onun için yeni bir başlangıç haline gelir. Görünüşe göre Bergman için modern sanat bir başlangıç noktası olarak hiçliği, yalnızca izleyici yaşamın hiçliğini anlama noktasına geldiğinde kabul edebilir. Bu terapi sırasında Elisabeth'e ne olduğunu gerçekten bilmeyiz, ancak Alma'nın önemli ölçüde değiştiğini ve artık Elisabeth'in suskunluğunda ve ulaşılamaz kişiliğinde yansıdığı haliyle kendisini gördüğünü biliriz. Hiçlik gündelik yaşamda yansıdığında, modern sanat artık ona yabancı değildir.

Antonioni aynı tema üzerine üçüncü bir çeşitlemeyi sağlar. Onun sanatçısı bir bıkkındır ve bir moda fotoğrafçısı olarak işinin saçmalığından bezmiştir ve moda modellerinin sahte dünyasından çok *toplumsal* 'gerçekliği' fotoğraflayarak sanatını derinleştirmenin yollarını arar. Bir parkta gezinirken farkında olmadan, gerçekten gözlerinin önünde olduğunu bilmeden fotoğrafını çektiği bir cinayete tanık olur. Yalnızca daha sonra fotoğrafları büyüttükçe adım adım neler olduğunu anlar. Sonunda gerçekliğe doğrudan görsel benzerliği artık tamamen yitirmiş aşırı derecede büyük son grenli baskıya kadar fotoğrafları büyütmeye devam ederek neye tanık olduğunu anladığında, ölü bir bedene benzeyen bir şekli keşfeder. Ancak bu fotoğrafın öyküsünü bilmeyenler için bu fotoğraf zaten oldukça soyut bir resme benzer. Thomas parka yeniden gider ve çalılığın altındaki bedeni bulur. Ancak evine döndüğünde evine birilerinin girdiğini ve üzerinde 'nonfigüratif' şekillerin olduğu biri hariç bütün fotoğraflarla birlikte negatiflerinin de çalınmış olduğunu anlar. Ancak bu şekiller bütün öykü olmaksızın anlaşılır değildir, çünkü başka bir iz yoktur. Bu öyküden geriye kalan her şey kendi anısı ve ondan başka kimsenin şifresini çözemeyeceği bir fotoğraftır. Onun 'gerçeklikle' ilgili fotoğrafı, ardında gerçekliğin kaybolduğu tam bir soyutlamadır.

Yine Antonioni'nin vardığı sonuç da sanatın gündelik deneyimlere yabancılaşmış olduğudur. Sanat ile 'gerçeklik' arasında artık doğrudan iletişim yoktur. Gerçeklik bir sanatçının sahip olduğu bütün araçlarla anlattığı güçlü bir öykü haline gelir. Gerçeklik hiçlik (yok olan bir şey) haline gelir ve sanatın yola çıkacağı başka hiçbir şeyi yoktur. Birkaç palyaçonun raketler ya da toplar olmaksızın bir kortta tenisi oyununu taklit ettikleri son sahnede simgelenen tam da budur. Thomas onları izler, o da 'top' kendi önüne düşene kadar gözleriyle 'topu' takip eder. Herkes 'topu' alıp yeniden 'korta' atmasını bekleyerek ona bakar. Sonunda Thomas sanat topluluğuna kabul edilmek istiyorsa oyunun kurallarını kabul etmek zorunda olduğunu anlar: hiçlikle oynamak. Tıpkı Bergman'ın filminde olduğu gibi, iletişim hiçlik düşüncesi aracılığıyla gerçekleşir. Sanat ve iletişim gerçekliğe referansı olmayan bir anlamdan oluşur ve sadece geleneklerden ve birilerinin 'topu geri atacağı' inancından başka hiçbir şeyle desteklenmez.

Üç filmin sonucu da modern sanatçının tek *gerçek ortak deneyim* olarak gündelik yaşamın hiçliğini ve anlamsızlığını kabul etmek zorunda olmasıdır. Hiçlik kavramı 'gerçeklikten' son kalandır ve bundan dolayı otantik sanatın tek kaynağı ve diğer insanlarla ilişkiyi yeniden kurmanın tek yoludur. Bu filmlerdeki sanatçıların hiçbiri finalde yalnız kalmaz: Andrei'nin Boriska'sı (ve tersi), Elisabeth'in Alma'sı (ve tersi) ve Thomas'ın palyaçoları vardır. Bu üç filmde de bu kabulün ödülü belirli bir topluluğun ortaya çıkmasıdır: Tarkovsky için 'insanlarla' birlikte tinsel topluluk, Bergman için ötekinin 'ruhunun' olduğu kişisel topluluk ve Antonioni için sanatçıların estetik topluluğu. Bu filmler bir biçimde modern sanatın neo-modern ya da neo-avangard dönemin, özellikle pop artın karakteristiği olan görme gücünü benimserler: sanatın gündelik yaşama yabancılaşması gündelik yaşamın anlamsızlığını reddederek ve sanat aracılığıyla bunu değiştirmeye çalışarak değil, onu olduğu gibi kabul ederek iyileştirilebilir. Üç filmde de sanatçılar şu ya da bu biçimde hiçliğe dalmak ve onu kabul etmek zorunda oldukları sonucuna varırlar ve entelektüel/tinsel topluluk içinde yeniden bütünleşmenin mümkün olmasının yolu budur. Hiçliğe dair ortak deneyim, sanatçı için dünyayı bütünlüğü içinde yorumlamanın tek ortak temeli olarak en büyük ahlaki destek haline gelir. Hiçlik olumlu evrensel değerlerin yokluğuyla ilgili tek ortak bilgi olur. Ve bu ortak bilgiyi başkalarıyla paylaşmak en büyük 'değerdir.'

Hiçlik kavramıyla ilişki modernist estetik paradigmanın felsefi temelinin önemli bir unsurudur. Ancak aynı paradigma içinde bu paradigmanın ötesine geçmeye en çok yaklaşan Antonioni'dir. Hem Bergman hem de Tarkovsky *sanatçının* yabancılaşmasından bahseder ve böylece bütün bir sanat ve hiçlik sorununu ahlaki bir düzeye yerleştirirken, Antonioni bu sorunu epistemolojik bir düzeye yerleştirir. Hem Tarkovsky hem de Bergman sanatçı ile sıradan izleyici arasında tinsel ya da ahlaki bir topluluğu varsayar. Alma, Elisabeth ile iletişim kurmak için belirli bir bilinç ve düşünme düzeyine ulaşmak zorundadır (ve Bergman bunun bir işe yarayıp yaramayacığı sorusunu açık bırakır) ve Andrei'nin en büyük argümanı sanatıyla insanlara estetik haz vermeyi istemesidir. Antonioni ise tersine sadece sanatın alımlanışı sorununa bakmadan sanatçılar topluluğundan bahseder. O modern sanatın ahlaki *sorumluluğu* ya da *gerekliliğinden* bahsetmez, yalnızca modern sanatın nasıl işlediğini anlatır. Bu nedenle *tenis oyununu* sanatın simgesi olarak kullanır.

Görünüşe göre Antonioni 1960'ların ortasında modernizmin krizinin çok daha fazla farkındaydı. Modern topluma

yönelik kendi olumlu ve kabul edici tutumunun aslında kendisini hâlâ sanat ile gerçeklik arasında keskin bir karşıtlık olduğunu varsayan modernist paradigmadan çıkaracağını anladı. Bu karşıtlık modernizmin Antonioni'nin de daha önceki modern filmlerinde benimsediği romantik mirasının bir parçasıdır. 1965'te Godard ile yaptığı röportajda söylediklerinden, daha *Kızıl Çöl*'de sonunda nevrozla sonuçlanan dünya ile ilgilenmenin kapsamlı reddinin uzun süre sürdürülemeyeceği, bir uzlaşmanın bulunmak zorunda olduğu sonucuna vardığını öğreniriz. Bir sonraki adımdan emin değildi, ancak bir sonraki adımın önemli estetik sonuçları taşıyacağının farkındaydı ve bu fikrin en iyi şekilde pop artta temsil edileceğini anladı. Pop artın 'ciddi' modernizmin ötesine geçtiğini fark etti:

> Yeni dünyanın farkında olmak görme biçimimizi, düşünme tarzımızı değiştirir; her şey değişir. Pop art onların farklı şeyleri aradıklarını gösterir. Pop art küçümsenmemelidir. Bu 'ironik' bir harekettir ve bu öz-bilinçli hareket çok önemlidir. Pop art ressamları estetik değeri henüz ortaya çıkmamış şeyler yarattıklarını çok iyi biliyorlar... Bütün bu yapılanların iyi olduğunu düşünüyorum. Bu da söz konusu dönüşüm sürecini hızlandıracaktır.[5]

Modern sinemanın 'babasının' modernist dönemin ortasında modern sanatın temel olarak sanatçı ile modernite arasındaki şizofrenik bir ilişkiye dayalı olduğunu ve bunun sonunda modernist sanatın sonunu getireceğini anlaması önemlidir. Antonioni belki de modern sinemadaki bu olguyu anlayan ilk yönetmendi ve bu nedenle Fellini'den, Bergman'dan ve özellikle de Tarkovsky'den farklı olarak karakterlerinden romantik dokunaklılığı tamamen uzak tuttu ve bu sanatçılar arasında bir sanatçı olarak kendi yalnızlığı içinde ahlaki ya da tinsel kurtuluşu bulmaya çalışmayan tek yönetmendi.

Her ne kadar *Cinayeti Gördüm* modernist paradigmanın sonuna işaret etse de, modernizmin içinde kalır. Bu filmdeki öykünün aslında klasik gerçekçi sanattan yola çıkıp modernizmden geçerek postmodernizme yönelen süreci tanımladığı öne sürülebilir. Gerçekliği kaydeden Thomas klasik evredir, fotoğrafı analiz eden ve gerçekliğin soyut bir temisilini yaratan Thomas modernist evredir ve sanatı tamamen bir hiçlik oyunu olarak kabul eden Thomas postmodern evredir. Ancak aşağıda Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* filmiyle Peter Greenaway'in *Ressamın Sözleşmesi* (*The Draughtsman's Contract*, 1982) filmini karşılaştırırken göreceğimiz

---

[5] Godard, "La nuit, l'eclipse, l'aurore: Entretien avec Michelangelo Antonioni."

gibi, bu film hâlâ sanatla ilgili gerçek bir postmodern filmde bulacağımız oyunla aynı değildir. Dahası Antonioni'nin gerçeklikten soyutlamaya ve hiçliğin kabulüne giden sürekli bir yol olduğunu göstermesi gerçek bir modernist anlayıştır. Postmodern düşüncede sanatta şekli değişmiş ya da kayıp bir öz olarak gerçeklik yok olmaz. Sanat 'kayıp olanla' ilgili temel ortak bilginin artık mümkün olmadığı yerde sınırlı ve geçici anlaşmanın ya da komplonun faydacıl bir aracı haline gelir.

Bu üç filmde yansıdığı haliyle modern sanatın krizinin sonucu çok yönlüdür. Bu üç filmin yalnızca modern sanat filminin daha da gelişmesi üzerine büyük bir etkisi yoktu, aynı zamanda ilgilendikleri sorun kısa sürede diğer herkes için net hale geldi ve modern sinemanın gidişatında önemli değişimlere neden oldu. Bu üç film de modern sinemada yeni rotalar oluşturmadı; onlar bir başlangıçtan çok bir bitişi temsil ettiler. Ancak güçlü ve zorlayıcı bir şekilde geç modern dönemin ilk evresinin auteur ile gerçeklik arasındaki ilişkiyle ilgili bütün önemli sonuçlarını özetlediler: modern sanat yapıtında gerçeklik sanatçının kendi zihinsel ya da ideolojik yaratımından başka bir şey değildir. Bunun arkasında başka bir gerçeklik yoktur.

: 19 :
POLİTİK MODERNİZM, 1967–1975

Godard'ın 1966'da tek bir yıl içinde üç film yapması üzerine yorum yapan ve onu Sacha Guitry ile karşılaştıran Michel Delahaye aşağıdaki cümleleri kurar:

> Guitry'nin sineması iki savaş arasındaki dönemin bir sinemasıydı. Godard'ın sineması iki dünya arasındaki bir sinemaydı. O dönemde zaman durmuştu; kimse ne olup bittiğini bilmiyordu. Şimdi ise biliyoruz. Zaman çıldırdı... Şimdi her şey karışıklık içinde ve bu karışıklık içinde eski dünya acı çekiyor ve yeni dünya ortaya çıkmak üzeredir. Kuşkusuz acı ve kan içinde... Céline'in belirttiği anlamda: "Pithecanthropus mitolojiyi değiştiriyor. Kan fışkıracak." Ve Godard'ın filmlerinde kan fışkırıyor... Baskıyı gösterme ve anlatmanın biçimsel, ekonomik ve politik altüst oluşa götürdüğünü görebiliriz."[1]

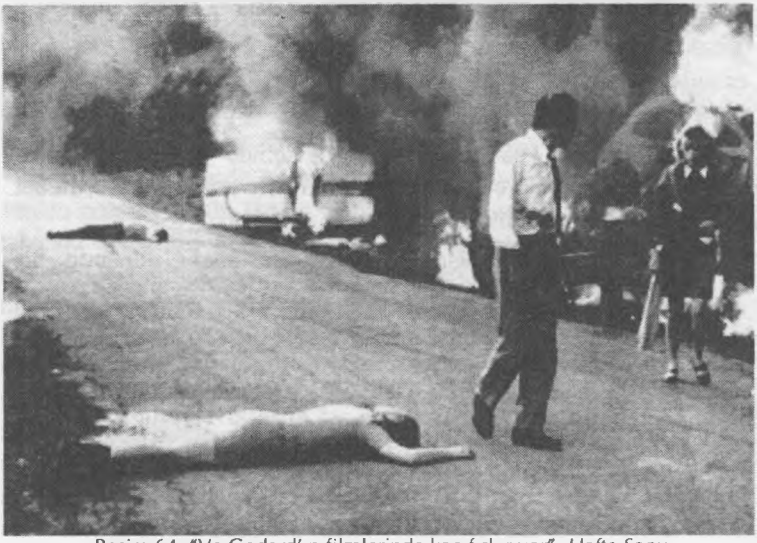
Bu ifadelerin kıyametimsi tonu kesinlikle Batı toplumlarında, Godard'ın *Amerikan Malı*'nda ve *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* filmlerinde aniden belirgin bir politik radikalizme yönelmesinde yansıyan politik gerilimin artmasından ilham aldı. Ve Delehaye açık bir şekilde bu iki filmin Godard'ın politik radikalizm anlamında bir sonraki yıl yapacaklarıyla karşılaştırınca (her ne kadar Delehaye *Çinli Kız*'dan bahsetse de) hiçbir şey olduğunu bilemezdi. Daha sonraki yıllardan bahsetmiyorum bile.

Eğer 'romantik modernizmin' ardındaki itici güç sinemasal temsilin geleneksel biçimlerinin bir eleştirisi ve sanat sinemasını, 1960'ların başındaki modern sinemanın neredeyse her eğiliminin gerçeği olan kişisel, öznel bir deneyime uygun olarak yeniden üretme arzusu ise, bu on yılın ikinci yarısında genel vurgu gerçeklik anlayışının yeniden türetilmesi üzerineydi. İlk dönemin başlıca sorusu "Yeni sinema nedir?" iken, 1960'ların ortasında bu artık kuramsal bir soru değildi. Soru "Bu yeni sinema neyle ilişkilidir?"e dönüştü. Bu değişimi iki kaynak motive etti. Biri kesinlikle gündelik yaşamın sıradanlığının köklü reddine dayanan klasik modernist paradigmanın içinde çözülebilecek bir paradoks ile karşı karşıya gelen modernizmin gelişiminde bulunabilir. Sanat ve

---

[1] Michel Delahaye, "Jean-Luc Godard au l'urgence de l'art," *Cahiers du cinéma 187* (Şubat 1967): 29.

sinema tarihi modern sinemanın daha da yenilenmesi için fazla bir esin sağlamadı. Şu ya da bu şekilde gerçekliğin yeni bir inşası kurulmalıydı.



Resim 64- "Ve Godard'ın filmlerinde kan fışkırıyor": *Hafta Sonu* (Jean-Luc Godard, 1967).

1968 Yılı

Diğer kaynak gerçekliğin kendisiydi: Batılı toplumlarda ve değişik biçimlerde de olsa Polonya'da, Çekoslovakya'da ve Macaristan'da radikal politik ve toplumsal hareketlerin oluşması. Bu hareketler genel 1968 ayaklanmasını başlattı: ABD'deki ve Batı Avrupa'daki öğrenci hareketleri, Polonya'daki işçi gösterileri ve grevleri, Macaristan'daki ılımlı ekonomik reformlar ve Çekoslovakya'daki Sovyetler Birliği'ni bu ülkeyi işgal etmeye tahrik eden radikal politik reformlar. Tarihsel olarak bu politik hareketler farklı ülkelerde çok farklı politik durumlardan ortaya çıktılar: ABD'deki ırk ayrımı ve Vietnam savaşı, Fransa ve Almanya'daki kültür ve eğitim kurumlarının katı ve baskıcı yapısı ve Stalin-sonrası Orta Avrupa'daki politik sistemlerin despotizmi. Ancak bu hareketlerin kültürel ve politik arka planları ne kadar farklı olsa da ve bu hareketlerin tepki olarak benimsedikleri stratejiler ne kadar kaotik ve çeşitli olsa da, bunların hepsi birkaç genel önerme etrafında birbirlerine yaklaşırlar:

- Bireyin bakış açısından modern bir toplumdaki anlaşmazlık kapitalizm ile sosyalizm ya da politik sağ ile sol arasında değil, ama

bireysel özgürlük ve kolektif baskı arasındadır.[2] Öğrenci lideri Daniel Cohn-Bendit'in söylediği gibi, "Ne kapitalistim ne de komünist. Sonuç olarak öğrenci gücünü organize etmek için demir perdenin ötesine geçerdim."[3]

- Kurumsallaşmış toplumsal hiyerarşinin her biçimi bir baskı biçimidir.
- Kurumların kültürel gelenekleri bireyin toplumsal baskılanışının aracıdır ve eğitim sistemi beyin yıkama aracılığıyla geleneksel hiyerarşik sistemi muhafaza etmek anlamına gelir. Toplumsal hiyerarşi bireyin gereksinimlerinin ve arzularının bilinçli yönlendirilmesiyle sürdürülür. Aile kadar cinsel ilişkiler de toplumsal baskının çekirdek biçimidir.
- Kendi kaderini belirleme arzuların ve bilinçdışının özgürleşmesiyle başlar.[4] Birey ister cinsel, ister ideolojik, ister politik isterse çalışmaya ilgili olsun hiyerarşik bağımlılığın bütün biçimlerinden kurtulmalıdır.
- Her türlü zihinsel gerçeklik egemen toplumsal hiyerarşinin gerçekliğini destekleyenler kadar eşit derecede geçerlidir. Sorbonne'daki duvar yazısının belirttiği gibi: "Arzularımın bir gerçeklik olduğunu düşünüyorum, çünkü arzularımın gerçekliğine inanıyorum."
- Toplumun tek hayal edilebilir geleceği, egemen toplumsal ve ideolojik yapı için imkansız görünendir. Bu nedenle politik eylemlere bir ütopya duygusunun rehberlik etmesi gerekir. 1968'in en ünlü duvar yazının belirttiği gibi: "Gerçekçi ol, imkansızı iste!"

---

[2] "Günümüzde baskı temel olarak yabancılaşmış emeğin sürmesiyle ve yabancılaşmış emeğin kaldırılabildiği bir durumdaki hizmetlerle tanımlanıyor. Dahası baskı bireysel özgürlükteki açık ve yaygın gerilemeyle, düşünce ve ifade özgürlüğündeki gerilemeyle tanımlanıyor. Başka bir deyişle, kendi kaderini belirleme yönünde, bireyin kendi deneyimini, kendi yaşamını belirleyebilmesi yönünde giderek güçlenen bir eğilimin yerine, tam tersini yaşıyoruz: birey giderek güçsüzleşiyor, bu toplumun oluşturduğu teknolojik ve politik aygıtlarla karşı karşıya geliyor." Herbert Marcuse, "The Containment of Social Chance in Industrial Society," 4 Mayıs 1965'te Stanford Üniversitesi'nde yapılan konuşma, Douglas Kellner (der.), *Collected Papers of Herbert Marcuse* (Londra ve New York: Routledge, 2001), s. 84.

[3] Aktaran Alain Ayache, ed., *Les citations de la révolution de Mai* (Paris: Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1968), s. 64.

[4] "Gerçekten hâlâ (Freud'un kullandığı anlamda) bir bilinçdışından söz edebiliriz, çünkü bu bilinçdışı reklam teknikleri, endüstriyel psikoloji ya da halkla ilişkiler bilimi aracılığıyla çok kolay bir şekilde toplumsal yönetime bağımlı hale gelmiştir." Marcuse, "The Containment of Social Change in Industrial Society," s. 88. Ayrıca bkz. "arzulayan makineler" olarak insan kategorisi, Gilles Deleuze and Félix Guattari, *L'anti-Oedipe: Capitalism et schizophrénie* (Paris: Éditions de Minuit, 1973).

1968'deki yeni sol ideoloji temel olarak kendi kaderini belirleme ve bireyin geleneksel zihinsel modellerin ve tutumların desteklediği geleneksel kurumlardan özgürleşmesi fikri etrafında gelişti. Bu düşüncenin yeniliği ve gücü sınıf çıkarlarının tezahürü olarak ideolojiyle ilgili Marksist kuramı tekrarlamasında, ama aynı zamanda da bu düşüncenin mülkiyet ilişkilerine dair tarihsel diyalektikle olan ilişkisini kesmesinde ve bunun yerine azuların, hayal gücünün kontrolü ve emeğin örgütlenmesi sorunlarını öne çıkarmasında yatıyordu. Bu nedenle özgürlük ve baskı üretim araçları için sınıf mücadelesinin tarihsel diyalektiğine bağlı olmaktan ziyade mutlak değer olarak görüldü. Sonuç olarak hiçbir kurumsallaşmış şiddet ve baskı tarihsel gereklilik temelinde savunulamazdı.[5] Böylece Amerikan ve Sovyet Stalinizm-sonrası emperyalizmi aynı anda eleştirilebildi. Bu ayrıca Çin ve Maoucu radikalizmini belirli bir dönem devrimci radikaller arasında gözde olmasının nedeniydi. Maoculuk bürokratik komünist baskı ile tüketimci kapitalizmin militarist baskısı arasında üçüncü bir yol olarak ortaya çıktı ve aynı zamanda onun aşırı biçimi olan 'kültür devrimi' yeni solun da öne sürdüğü entelektüel yeniden eğitimin aynı yolunu takip ediyor göründü. Batılı radikal öğrenciler için Maoculuk özerk bireylerin hiyerarşik-olmayan komünal toplumunu kurmanın bir yolu gibi göründü ve bunun sonucu olan baskıcı yapı devamlı ve kurumlaşmış şiddet olarak değil, kendiliğinden devrimci şiddet olarak değerlendirildi.

1968 yılı yerleşik politik iktidarı yıkmaya azimli örgütlü bir devrim değil, belirli bir toplumsal yapıyı ve güç ilişkilerini ortaya çıkaran bir zihniyete karşı bir isyandı. Daniel Cohn-Bendit'in söylediği gibi, "Bizler devrimci değiliz, çünkü iyi tanımlanmış bir eylem programımız yok. Bize en çok uyan kategori kesinlikle isyan etmektir. Evet, biz bir isyanın içindeyiz. Evet bu bize yeter."[6] Ancak belirli noktalarda ortaya çıkan ne kadar şiddet olsa da, bu şiddet devlet iktidarının kurumlarını ele geçirmeye yönelik değildi. Yeni Solun başlıca kuramcısı Herbert Marcuse'ün belirttiği gibi: "Merkezileşmiş kitle partilerinin liderliği altında kitlelerin eylemiyle desteklenen ve gerçekleştirilen politik kontrol (devlet) merkezlerine doğrudan saldırı – böylesi bir strateji gelişmiş kapitalist ülkelerde gündemde değildir ve olamaz."[7] Fransa'nın başbakanı Georges Pompidou Paris ayaklanmasının ilk gününden

---

[5] Marcuse esas demokrasinin şiddetle değil, yalnızca yeniden eğitimle başarılabileceğini vurguladı. Bkz. *Counterrevolution and Revolt* (Boston: Beacon Press, 1972). (*Karşıdevrim ve İsyan*, çev. Gürol Koca, Volkan Ersoy, İstanbul, Ara Yayınları, 1991.)

[6] Ayache, *Les citations de la révolution de Mai*, s. 18.

[7] Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, s. 43.

sonra ulusal iletişim kurumlarına ya da ordu ve polis tesislerine saldırılmadığı bilgisini aldığında şaşırdı ve rahatladı. Bu onun için bunun 'ciddi' bir devrim olmadığı anlamına geldi ve böylece İran'a ziyaretini kesmeme kararını verdi. Paris'e isyanın patlak vermesinden bir hafta sonra döndü.

1968 hareketinin 'sınırlı saldırganlığının' temel nedenleri, birincisi Batılı devletlerin iyi organize olmuş askeri ve polis güçlerinin bu tip girişimleri asılsızlaştıracağının ve ikincisi iktidarın kurumlarının ele geçirilmesi girişiminin bu hareketin hiyerarşi-karşıtı, yerleşik iktidar-karşıtı, uyumcu olmayan (nonconformist) ve sıradan insanlara dayalı ruhuna aykırı olduğunun kabul edilmesiydi. Ancak en önemli kabul, yine Marcuse'ün sözleriyle, "emekçi sınıflar arasında reformcu bilincin yaygın olmasıydı."[8] 'Reformcu anlayış' hafif bir tabirdir, çünkü "sıradan insanlar liberal tüketim kapitalizminden tamamen memnunlar ve buna karşı devrimci bir hareketi desteklemeye hazır değiller." 1968 hareketi kendi doğrudan maddi gereksinimlerini karşılayan sıradan insanların büyük çoğunluğu tarafından desteklenmedi. Batılı toplumlarda 68, toplumsal kurumları yaşam tarzlarının, imgelemin, arzunun çeşitliliğine hoşgörü göstermesi ve geleneksel toplumsal hiyerarşiyi ve tüketimciliği sürdürmekle ilişkili olmayan değerleri kabul etmesi yönünde özgürleştirmeye yönelik entelektüel bir hareketti.

Bu durum açık bir şekilde Çekoslovakya'dakinden çok farklıydı. Çekoslovakya'da 68 hareketi aynı zamanda Komünist Parti'nin liderliği için de kurumsal bir politik mücadeleyi içerdi. Buradaki hareketin 'hayali' boyutu halkın büyük bölümünün somut maddi gereksinimleriyle karşılaştı ve Sovyetlerin bu ülkeyi askeri işgaline yola açan da buydu. Farklılık kendisini ayrıca olayların sonrasında da gösterdi. Batılı demokrasilerde 68'in yankıları birçok ülkede üniversite eğitim sistemleri ve çoğu kültürel kurum radikal olarak reform geçirdiği, çok daha özgürleşmiş ve esnek hale geldiği için oldukça olumluydu. Paris'teki ayaklanma istifa edecek olan eğitim bakanı Alain Peyrefitte 29 Mayıs'ta "Emperyal üniversite ve yüksek okul barakaları bitti. Profesörler, öğrenciler tamamen yeni bir Üniversite bizi bekliyor" diye ilan ettiğinde hâlâ bitmemişti. Büyük ölçüde 68 hareketi sayesinde çeşitli özgürlük hareketleri eşit haklar kadar çevreci politik hareketleri de geliştirmeye başlayabilir, Vietnam savaşının bitmesine çalışabilirdi. Ancak birçok solcu ideolog için 68 hareketi bir başarısızlıktı, çünkü demokratik toplumlardaki kitlelerin, Fransa'daki öğrenci dernekleri ile işçi sendikaları arasındaki tartışmanın çok iyi gösterdiği gibi, tüketim

[8] Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, s. 43.

değerlerini ya da yerleşik burjuva iktidara sadakati bırakmadığı açıktı. Bununla birlikte liberal demokrasiler, Yeni Sol yaklaşımın sürekli olarak 68'in değerlerini 'kendine mal etmesinden' şikayet etse de, 68 ruhunun önemli ideolojik ve politik unsurlarını içselleştirerek uyumlanma yeteneğini kanıtlamıştır.

Orta Avrupa'da durum tam tersiydi. Prag Baharı'nın şiddetle geri tepmesi, bütün biçimleri içinde komünist diktatörlüğün gerçek özünün merkezileşmiş bürokratik hiyerarşi ve bireysel özgürlüklerin köklü şekilde sınırlanması olduğunu kanıtladı. Bu politik sistemin esnek olmadığı ve özgürleştirici ödünlerin hiçbirini kabul edemediği açık hale geldi. Birçok insan hapsedildi, birçoğu ülkeyi terk etti; Çekoslovayak'daki entelektüel hayat en azından sonraki sekiz yıl boyunca dondu. Polonya'da ve Macaristan'da entelektüellerin 68 hareketlerini desteklemiş kesimine karşı yeni bir cadı avı başladı ve bu da benzer hapsetmelere ve büyük bir göçe yol açtı. Ancak bu da bu ülkelerde 1970'ler boyunca ortaya çıkan yeraltı politik muhalefet hareketlerinin kaynağı oldu. Komünist ideolojiye dayanan politik rejimlerin bireysel özgürleşimin ilkelerine karşıt olduğunun anlaşılması da 68 entelektüellerinin hayal kırıklığına ve krizine katkıda bulundu.

Batı'da ve Doğu'da 68 deneyiminin farklılığı aynı zamanda ulusal sinemaların gelişimi üzerindeki etkisinde de açıktı. 1968'in sonunda bu hareketlerin sona ermesi Fransız, Alman ya da İtalyan sinemasında görmeye değer bir stilistik ya da tematik kırılmayla sonuçlanmadı, oysa Çekoslovakya'da 1968 yılı gerçekten sadece 1966 civarında ortaya çıkmaya başlamış olan Çekoslovak yeni dalgasına radikal bir son verdi. Moskova'ya sadık olan 'yeni' tutucu rejim iktidarını yalnızca 1969 ortasında sağlamlaştırabildiği için, 1968'de ya da 1969'un başında yapılan çok sayıda önemli yeni dalga filmi 1969'da hâlâ gösterime giriyordu,[9] ancak bu yılın sonunda 'demir perde' Çekoslovak yeni dalgasını mühürleyerek tamamen kapattı. 1969 yılı her ne kadar Çekoslovakya'da olanlara benzer vahşi misillemeler olmasa da, Macar sineması için önemli bir stilistik ve tematik dönüm noktasını temsil etti. 1968'de tek bir Macar filmi yasaklandı (Péter Bacsó sert

[9] Bu filmler arasında şunlar sayılabilir: *Bir Rahibin Sonu* (*Farárův konec* [*The End of the Priest*]), *Spalovac mrtvol* (*The Cremator*), *Zbehovia a pútnici* (*The Deserter and the Nomads*), *Zert* (*The Joke*), *Bütün İyi Vatandaşlarım* (*Vsichni dobrí rodáci* [*All My Good Countrymen*]), *Skrivánci na niti* (*Larks on a Thread*), *Ecce Homo Homolka*, *Smutecní slavnost* (*Funeral Rites*), *Den sedmý - osmá noc* (*Seventh Day, Eighth Night*), *Adrift* ve *Prípad pro zacínajícího kata* (*A Case for the Rookie Hangman*).

satiri *A tanú* [*The Witness*][10]), ancak sinema endüstrisi sansürden başka bir etki yaşamadı.

Kavramsal Modernizm: Auteurün Yeni Dünyası

Batılı toplumlara hakim olan genel entelektüel ve politik atmosferi hesaba katmamak, modern sinemanın ikinci dalgası üzerinde önemli bir etkide bulunmuş olan mühim bir noktayı gözden kaçırmak anlamına gelirdi. Modernizmin ortaya çıkışını sanat dünyasının ve sinema endüstrisinin içinden gelen etkiler zorlamışken, modernizmin ikinci evresinin temel belirleyici faktörü daha çok ideolojik ve politik ortamdı. Temel olarak sanat sinemasının hiçbir kesimi, her ne kadar bu eğilimlerin farklı tepkileri çok çeşitli olsa da, kendi etrafındaki 'yeni gerçekliğin' etkisinin dışında kalmadı. Bununla birlikte bu dönemi tanımlamak için 'politik modernizm' terimini kullanmamın nedeni, yalnızca politikanın modern sinemanın üzerindeki etkisi değil, aynı zamanda ilk dönemin daha duygusal, öznel ya da içgüdüsel tutumuna zıt olarak bu döneme egemen olan daha öz-bilinçli, daha ideolojik film-yapımı stilidir.

Politik modernizm döneminin bütün eğilimleri 1960'ların ortasındaki aynı temel deneyimden ortaya çıktılar: yalnızca geleneksel temsil biçimleri geçersizleşmedi, aynı zamanda algılanan gerçeklik de sinemanın dört bir yanında dramatik bir şekilde değişiyordu. 1950'lerin sineması demodeydi ve bu nedenle o 1950'lerin gerçekliğiydi. Modern sinemada yansıdığı haliyle 1960'ların ortasının yaygın deneyimi, gerçekliğe dair belirgin bir duygunun yok olduğuydu. Güçlü bir radikal dönüşüm duygusu vardı ve bu dönemde gerçeklik Yeni-Gerçekçilik döneminde olduğu gibi sağlam sosyolojik ve ekonomik gerçekler içinde formüle edilemiyordu. Yönetmenin sahip olduğu tek destek, hangi gerçeklik türünün ortaya çıkmakta olduğuyla ilgili kendi imgelemi ya da ideolojisiydi. Aynı kabul Godard'ın 1965'te "Henüz hiçbir şey yapılmadı. Her şey yapılmayı bekliyor"[11] demesine neden oldu.

Bu düşüncede 1960'ların başındaki modernizmin benmerkezciliğinden daha fazlası vardır. Bu dönemde auteurün yalnızca bir sanat yapıtının sahibi değil, aynı zamanda gerçekliğe – sanat yapıtının en güvenilir ifadesi olduğu alternatif bir evrene –

---

[10] Bu filmin yasaklandığı bile kesin değildi. Her yerde gösterilmesine izin verilmedi, ancak yasaklandığı bu dönem boyunca düzenli özel gösterimlerine izin verildi. On yıl boyunca master kopya daha fazla kopya çıkarılması için kullanıldı ve film sonunda 1978'de gösterime girdiğinde, binlerce insan zaten filmi seyretmişti.

[11] "Parlons de 'Pierrot': Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard,", s. 21.

dair belirli bir tutarlı görüşün yaratıcısı olduğu görüşü vardır. Auteur yalnızca filmin merkezi değildir, aynı zamanda filmde canlandırılan gerçekliğin odağıdır. Auteur yalnızca bir film yapmaz, aynı zamanda ister gerçek isterse hayali unsurlardan oluşsun kendisine ait bütün bir evreni yaratmak zorundadır. Bu evrenlerin ampirik deneyim anlamında 'gerçek' olması amaçlanmaz, tersine bunların 'gerçek' anlamına gelmesi istenir. Bu düşünce yaklaşık aynı dönemde şekillenen yaygın kavramsal sanat eğiliminden bağımsız değildir, bu nedenle bu döneme başka bir isim verebiliriz: kavramsal modernizm.

Modern Avrupa sinemasının 1967-sonrası döneminin temel eğilimlerini biçimlendiren birbiriyle ilişkili ama tamamen farklı dört önemli noktayı görebiliyorum. Birincisi, sinema gerçeklik anlayışını yeniden oluşturmak zorundadır. İkincisi, sinema doğrudan eylem aracı olarak kullanılabilir ve filmler toplumsal, politik ya da ideolojik mücadelelerde doğrudan bir etkide bulunmalıdırlar. Üçüncüsü, sinemasal anlatım doğrudan auteure ait ve kavramsal olan söylevin bir biçimidir. Ve dördüncüsü, sanatçı kendi içinde yeterli ideolojik ve mitolojik evreni yaratmak zorundadır.

Bu ilkeler birbirleriyle yakından ilişkilidir, ancak birçok filmde bunların ayrı ayrı ortaya çıktıklarını görürüz. Örneğin Godard'ın *Bilmenin Tadı* (1968) filmi doğrudan bir auteurün söylevi filmidir, ancak bu film hiçbir biçimde ne herhangi bir gerçeklik türünü 'yeniden türetme' girişimidir ne de bir politik eylem aracı olarak görülebilir, oysa *Çinli Kız*'ın auteurün doğrudan bir ideolojik kendini-ifadesi olmaksızın ve kendi içinde yeterli bir auteur evreni ya da mitolojik evren oluşturmaksızın, Maoculuk etrafındaki güncel politik tartışmaya katkıda bulunması amaçlanmıştı.[12] İlk dönem yeni/genç Alman filmleri, özellikle de Schlöndorff'un, Fleischmann'ın ve Kluge'nin filmleri herhangi bir doğrudan politik müdahale olmaksızın çağdaş Alman toplumsal gerçekliğine yeni bir bakıştı. Her ne kadar bu filmlerden bazıları öz-bilinçli ideolojik söylevler olarak değerlendirilebilirse de, bunlar oluşturulmuş ve kendi içinde yeterli mitolojik ya da ideolojik bir evrenin büyük bölümünü göstermezler. Pasolini'nin *Kral Oidipus* (1967) ve *Medea* (1969) filmlerinde ise tersine doğrudan ideolojik söylevlerin, güncel toplumsal dünyaya çok az göndermenin olduğu harikulade bir şekilde oluşturulmuş mitolojik bir evreni

[12] Godard bu filmi Çin politikasına destek olduğunu göstermek için Çin büyükelçiliğine getirdi, ancak Çinli diplomatlar filmi resmi Çin politikasına katkı olarak değerlendirmediler.

bulduğumuz halde, *Teorema* (1968) ve *Domuz Ahırı* (1969) filmlerinde, Bertolucci'nin *Partner* (1968) filmiyle birlikte politik modernizmin dört yanını da buluruz. Son olarak bu dönemde Fassbinder'in ilk filmlerinin yanı sıra Fellini'nin ve Paradzhanov'ın filmleri de politik içerimlerin ya da doğrudan auteur söylevinin olmadığı üst düzeyde stilize ve mitolojik evrenlerdir.

Gerçekliği Yeniden Oluşturmak

Modernizmin ilk dönemi boyunca dolaysız sinema stili ya Yeni-Gerçekçilik sonrasında olduğu gibi toplumsal koşulların bir imgesi ya da sinema-gerçekte olduğu gibi bir davranış sistemi olarak anlaşılan ampirik gerçekliğe belirgin bir saygı tutumunu içerdi. İkinci evrede bulduğumuz ise gerçekçiliğe auteurün politik ve ideolojik eğiliminin net olarak ortaya konduğu oldukça eleştirel yaklaşımın güçlenmesidir. Gerçeklik temsil edilmez ya da keşfedilmez, daha ziyade ideolojik tutuma uygun olarak yeniden oluşturulur.

Sinema-gerçek ya da Yeni-Gerçekçilik ile karşılaştırıldığında daha 1963'teki Çekoslovak yeni dalgasının (Forman, Passer, Chytilová) önemli bir eğiliminin özgünlüğü, gerçekliğe dolaysız sinema ile başarılan belirli bir öznel, ironik yaklaşımdı. Forman ve Passer'in ironik gerçekçiliği toplumsal gerçeklerin sadakatle tanımlanmasından ziyade auteurün gerçeklik üzerine yargısına öncelik tanıdı. 1966'da özellikle de Kluge, Schlöndorff ve Fleischmann ile ortaya çıkan yeni/genç Alman sineması modern sinemanın bu yanını güçlendirdi. Thomas Elsaesser yeni/genç Alman sinemasının gerçekçilik anlayışının belgesel film-yapımına, sinema-gerçeğe ya da Yeni-Gerçekçiliğe gönderme yapılarak açıklanamayacağını söylerken haklıdır.[13] Onların dolaysız stildeki filmleri autere ait yargıları Çekoslovak filmlerine göre daha fazla aktardı, çünkü onların filmdeki doğrudan auteur varlığı ironi aracılığıyla değil de, ideolojik ya da politik tutumların öz-bilinçli temsili aracılığıyla yayıldı. Bu durum birçok yeni/genç Alman yönetmenin biyografik geçmişiyle ilgiliydi: Kluge, Künckelmann ve Bohm film-yapımı için hukuk kariyetlerini bıraktılar, Schlöndorff bir sosyal bilimciydi ve Syberberg bir edebiyat tarihçisiydi. Onların filmlerinde 'gerçeklik' toplumsal gerçeklerin bir temsili değil, ama gerçekliğe açık bir kişisel bağlanma temelinde öznel bir yaklaşımın yeniden oluşturulmasıdır.

[13] Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History* ile karşılaştırın (New Brunswick: Rutgers University Press, 1989), s. 161.

Elsaesser'in özel bir "izleyici aklını" hedefleyen "deneyimler" sineması dediği budur.[14]

Alexander Kluge'nin gerçekçilik üzerine önemli ölçüde Bertolt Brecht'in politik sanat anlayışından etkilenen kuramsal yazıları yeni/genç Alman sinemasının auteurlük ile gerçekçilik arasındaki ilişkiye dair anlayışının büyük bölümüyle ilgili olarak aydınlatıcıdır. Gerçekçi yöntem, der Kluge, tanımı gereği mevcut toplumsal gerçekliğe karşı bir protestodur. İki tür gerçekçilik vardır: biri insanın etkileşiminin olmadığı olguları kaydeder, diğeri ise olgulara insanın tepkilerini kaydeder. Ve bu ikisi her zaman çelişkilidir: "Ya toplumsal tarih kendi gerçeklik romanını bireye önem vermeden anlatır ya da bireye kendi karşı-tarihini anlatır." Öyküleri auteure dayatan gerçeklik değildir, olgulara dayanan gerçekliğe karşı kendi öykülerini anlatan auteurdür. Kluge gerçek yönteme 'Protestarbeit' (protesto çalışması) der. Bu protesto için bir arka planı sağlayan genel bir tarihsel ya da politik anlayış değil, ama bireylerin toplumsal çevreyi anlamasına aracılık eden bireysel fantezidir. Sanatta gerçekçilik son tahlilde bireyin varolan toplumsal gerçekliğe karşı protestosunun motive ettiği bir fantezi çalışmasıdır. Bu anlayış açık bir şekilde Fransız Yeni Dalgasının kendi biçimlerinin tümünde toplumsal bağlanmamışlığına karşı çıkar ve aynı zamanda geleneksel Yeni-Gerçekçiliğin tümüyle sosyolojik karakterine de zıttır. Bununla birlikte bu anlayış ilk dönemdeki Olmi'nin ve Pasolini'nin Yeni-Gerçekçilik sonrası ahlaki eğiliminden daha bilinçli bir toplumsal gerçeklik eleştirisidir. Yeni/genç Alman sinemasının gerçekçi eğilimi karakteristik olarak 'konuya-yönelikti,' ancak belirli bir filmde belirsiz olmayan bir şekilde işlenen konuya auteurlerin güçlü kişisel bağlanımları kesinlikle bu filmleri fazlasıyla auteurün ifadeleri (protestosu) haline getirdi.[15] Bu filmler konularına yönelik bir miktar ironiden ya da satirik tanımlamadan yoksun değildi. Ancak Çekoslovak satirik gerçekçiliğinden farklı olarak, onlar bir zihniyetin genel bir temsiline ya da bir yaşam tarzına yoğunlaşmadılar; bunun yerine kendi alanlarını daralttılar ve özel toplumsal sorunların ve özel ideolojik tutumların bakış açısından toplumsal gerçekliğin güçlü bir görünümünü verdiler.

Yeni/genç Alman sineması toplumsal gerçekliği bir derin düşünmenin, ironik bir konumun içinde çekmek yerine konsantre bir kişisel ve eleştirel auteur bakış açısından yeniden oluşturdu. Bu

---

[14] Elsaesser, *New German Cinema*, s. 162.

[15] Thomas Elsaesser yeni/genç Alman sinemasında 'konuya-yönelik' ve 'auteure-yönelik' filmler ya da yönetmenler arasında ayrım yapılamayacağını belirtirken haklıdır, ancak bu ikisinin ortak bir olgu olarak düşünülmesi gerekir. Elsaesser, *New German Cinema*, ss. 52-56.

aynı zamanda yeniden oluşturulan gerçeklik anlayışına stilistik bir anlam kazandırır. Yeni/genç Alman sineması yönetmenleri Çek yeni dalga yönetmenlerinin yaptığı gibi Yeni-Gerçekçi gündelik yaşamın sürekli kaydı geleneğini takip etmediler. Onların fazlasıyla parçalı ve eksiltili anlatılarında ve görsel stillerinde model aldıkları auteurler herkesten önce Bresson ve Godard'dı. Kluge'nin ilk başarısı olan *Düne Veda* (1966) neredeyse *Hayatını Yaşamak*'ın Alman versiyonuydu. Kluge her zaman otel faturalarının ödeyememek ve küçük nesneler çalmak gibi kural dışı durumlara düşen, hedefsizce bir durumdan diğerine sürüklenen ve yaşamda ne yapacağı konusunda tamamen çaresiz olan (Godard'ın oyuncusu Anna Karina'ya çok benzeyen) genç bir kızın öyküsünü anlatmak için Godard gibi aynı epizodik biçimi kullandı. Godard'ın filmindeki Nana gibi, genç kız da suçlulardan entelektüellere kadar toplumun farklı katmanlarından insanlarla karşılaşır, ancak onların hiçbiri ona yardım etmeye istekli değildir ya da edemez. Nana filmin sonunda ölür ve Anita yeniden cezaevine girer. Kluge ayrıca epizotları arayazılarla bölerek ve gerçek mekanları ve birçok profesyonel olmayan oyuncuyu kullanarak da Godard'ın izinden gider. Ancak Kluge'nin stili Godard'ınkinden çok daha parçalı ve eksiltilidir. Onun olay örgüsünün gerçekten nedensel tutarlılığı yoktur. Filmin başında Anita'nın cezaevinden çıkmasından sonra, epizotlar arasındaki zaman ve nedensel ilişkiler büyüdükçe, epizotlar tamamen birbirinin yerini alabilir hale gelir. Anita'nın yapmaya çalıştığı her şey başarısızlıkla sonuçlanır, bu nedenle filmde fazla olay örgüsü ve karakter gelişimi yoktur. Üst düzeyde eksiltili yapısıyla film aynı zamanda fazlasıyla Bresson tarzındadır. Sahneler çok kısadır ve uzunluklarını çoğunlukla içlerinde olan konuşmaların süresi dayatır. Çok sık olarak dramatik durum bile açıklanmaz ve nerede olduğumuzu, durumun ne olduğunu bilmeyiz, yalnızca karakterlerin ne söylediklerini görür ve duyarız ve sahne sona erer. Sanki film Anita'nın yaşamının bütün öyküsünden ziyade sadece onun yaşamının farklı yanları üzerine sözlü yorumlardan oluşmuş gibidir. Başka bir deyişle, bu yaşamın gerçekliği Kluge'nin belirli bir toplumsal gerçekliğin bir kesitini temsil etmeyi istediği bu kısa ideolojik parçalarla yeniden oluşturulur.

Peter Fleischmann'ın *Bavyera'da Av Sahneleri* (1968) filmi, Kluge'nin filminden daha gelenekseldir, ancak yine de bu tutumun iyi bir örneğidir. Bu filmin 'konusu' geleneksel topluluklarda egemen olan hoşgörüsüzlüktür. 'Köylülerin' gündelik yaşamının gerçekçi, neredeyse belgesel tanımlanışı onların sahip oldukları dar kafalı hoşgörüsüzlüğünün ister cinsel, ırksal, dini isterse fiziksel ya da zihinsel bozukluk olsun her türlü farklılığa

yönelik olarak ortaya çıkışları üzerine yoğunlaşır. Fleischmann köylülerin yalnızca 'normal yaşamlarını' yaşadıkları 'tarafsız' olayları gösteren yaşamlarının kapsamlı bir gerçekçi tanımlamasını vermez. (Onun geleneksel Yeni-Gerçekçikten ve sonrasından ayrıldığı yer burasıdır.) Yaptığı ya da söylediği her şeyi 'konusunun' perspektifi içine yerleştirir. Geleneksel domuz kesme sahnesi bile eleştirel yaklaşıma konu edilir, çünkü Fleischmann normalde bu tamamen tarafsız bir etkinliğin şiddet dolu ve tiksindirici yanını öne çıkarır. Göreceli olarak tek tarafsız olay jenerik sekansında gösterilen Katolik kitledir. Ancak köylüler kiliseden çıkar çıkmaz, köyde şu ya da bu şekilde 'farklı' olan birisine sözlü saldırıda bulunmaya başlarlar. Bu olay başkarakter olan genç bir eşcinsel kentten döndüğünde daha sert ve şiddetli bir hal alır. Film geleneksel Alman zihniyetinin kimi noktalarda satirik ya da ironik olabilen, ancak hiçbir biçimde bağlantısız olmayan yoğun, neredeyse tahammül edilemez bir görünümünü verir (ve burada sinema-gerçekten ayrılır). Bu film bir gerçekliğin açıkça taraflı bir bakış açısından auteurce ve eleştirel yeniden oluşturulmasını sunar ve auteur bu gerçekliğin kendi daha tarafsız yanlarını göstermesine izin vermez. Bu tam da Kluge'nin tanımladığı anlamdaki gerçekçiliktir: dolaysız sinema yöntemleriyle temsil, tanımlanan gerçeklik karşısında protesto tutumu, arzu ve fantezinin farklılığını öne çıkarma. Ve gerçekliğin yeniden oluşturulması politik modernizmin gerçekçi eğilimini anlamında bu anlama gelir: açıkça auteurün sahip olduğu eğilimle bir sorunu göstermek için geleneksel olarak belgeselle, sinema-gerçekle ve Yeni-Gerçekçi filmlerle ilişkili belirli stilistik unsurların kullanılması.

Aynı eleştirel tutum 1969'da Macaristan'daki yeni bir belgesel eğiliminde gerçeklik anlayışıyla ilişkili olarak ortaya çıktı ve Çekoslovak yeni dalgasının başından itibaren varolan eleştirel tonu 1966 sonrasında arttı. Aslında eleştirinin tonu artarken, gevşek dolaysız sinema stili Çekoslovak filmlerinden yok olma eğilimine girdi. Çekoslovak yeni ironik gerçekçiliğinin üç temsilcinin hiçbiri 1965 sonrasında kendi dolaysız film yöntemlerine devam etmedi. 1966'da Vera Chytilová ünlü filmi *Küçük Papatyalar*'ı havai bir gerçeküstücü stilde yaptı. 1967'de Forman belgesel tarzda bir dramdan ziyade bir komedi gibi olan satirik bir kapalı-durum dramı olan *Koşun İtfaiyeciler*'i çekti. Ivan Passer 1965 sonrasında artık Çekoslovakya'da film yapmadı. Bu dönemde dışavurumcu unsurların olduğu gerçeküstücülük egemen stil oldu ve ironik gerçekçiliğin yerini aldı ve bunun örnekleri Jan Nemec'in (*O slavnosti a hostech, Mucednici lásky* [*The Martyrs of Love*]), Evald

Schorm'un (*Návrat ztraceného syna* [*Return of the Prodigal Son*], 1966; ve *Faráruv konec* [*The Parson's End*], 1969) ya da Juraj Herz'in (*Spalovac mrtvol*, 1968) filmleriydi. Bu filmlerde yalnızca belgesel stil yoktu, aynı zamanda gerçeklik imgesi güçlü bir düşsel inşanın süzgecinden geçirildi. Daha Forman'ın bu dönemin en gerçekçi tarzdaki filmler arasında olan *Koşun İtfaiyeciler* filminde satir ve içinde gerçek payı olan alegorik öykü için gerekli abartılı ve komik unsurların biriktirilmesi gerçekliği gerçek-dışı ve absürd gösterir. İlk filmlerinin hiçbirinde Forman tutarlı bir yapı olarak gerçeklikle ilgili yoğun ve genel bir resmi oluşturmayı istemedi. Onun ilk filmleri Çekoslovak küçük-burjuvazisinin dar kafalı zihniyetinin ironik bir görünümü verdi, ancak Forman hiçbir zaman bu zihniyeti bütün toplumun işleyişi üzerine yansıtmaya genelleştirmeyi istemedi. Açık bir şekilde onun buradaki amacı gerçekliğin belirli bir olgusunu ironik olarak tanımlamak değil, ama kavramsal bir model oluşturmaktı. Onun 'konusu' taşralı aptallığının ve ahlaki tereddütlerin bir toplumdaki her şeyi nasıl bozduğunu ve iyi olan her şeyin nasıl kendi antitezlerine dönüştüğünü göstermekti. Güzellik yarışmaları genç kızların küçük düşmesi haline gelir; fahri başkana madalya takmak, birileri diğer ödüllerle birlikte madalyayı da çaldığı için imkansızlaşır ve son olarak itfaiyeciler başka şeylerle ilgilendikleri için çevredeki bir ev yanar.

Bu eğilimdeki ilginç bir geçiş örneğini 1975'te Belçikalı yönetmen Chantal Ackerman ilk filmi *Jeanne Dielman, 53 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* filmiyle sağladı. Ackerman evinde genç oğluyla birlikte yaşayan orta-sınıftan bir kadının gündelik yaşamını izler. En alelade öğeler de dahil olmak üzere kadının yaşamının her küçük ayrıntısını gösterir. Her şeyi düzenli ve derli toplu tutmaya çalışan dürüst ve çok temiz bir orta yaşlı kadına dair bir tanımlama yapılır. Filmde dramatik bir an yoktur ve bir süre sonra izleyicinin dikkatini çeken tek şey bu kadının yaşamak için ne iş yaptığı sorusudur, çünkü filmin büyük bölümünde verilmeyen tek enformasyon budur. Ackerman gündelik gerçekliği öylesine sıradan ve kılı kırk yararcasına oluşturur ki, bu durum tahrik edici hale gelir ve oluşturmanın odağı kayıp görünür. Ackerman filmde daha sonra onun evinde beklenmedik bir şeyler olacağı konusunda biraz ipucu verir ve ondan sonra Jeanne Dielman'ın titiz bir orta-sınıf ev kadını olduğu halde yaşamak için fahişelik yaptığı ortaya çıkar. Ve Ackerman filmin en sonunda daha da ileri giderek Jeanne Dielman'ın görünürde bir neden olmaksızın müşterilerinden birini öldürdüğünü gösterir. Bu filmde Ackerman gerçekçiliği sistematik olarak altüst eder, çünkü gerçekçiliği, gerçeklikle ilgili absürd bir

imgelemin tanımlayıcı metodolojisi haline getirir. Gerçekçilik aracılığıyla yeniden oluşturduğu gerçeklik tamamen hayali bir kurmacadır ve bunun nedeni Ackerman'ın öyküsünde gerçeklikte hiçbir şey olmaması değil, ama temiz orta-sınıf yaşam tarzı modelleri ile hiçbir açıklayıcı arka plana gönderme yapmadan orta-sınıf zihniyetiyle ilgili tahrik edici genel bir ifade olarak fahişelik ve vahşice içgüdüsel öldürme eylemi arasındaki saldırgan çelişkiyi göstermesidir. Bir yandan Ackerman zaten Godard'ın *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* filminde ifade etmiş olduğu düşünceyi tekrar eder, ancak diğer yandan da bu düşüncenin bütün somut toplumsal, politik ya da ideolojik bağlamlarla ilişkisini keser ve aynı zamanda da onu Godard'ın yıllar önceki parçalı kolaj stilinden daha az tahrik edici olmayan çok farklı bir stilistik hipergerçeklik bağlamı içine yerleştirir. Ackerman'ın filmi bir olgular bolluğu olarak gerçekliğin kendi özünü, bu filmde vahşi bir psikolojik hakikati nasıl gizlediğini gösterdiği için sinemadaki her türlü gerçekçilikle ilgili radikal bir ifadedir.

Gerçekliğin eleştirel yeniden oluşturulmasının bu dönemdeki stilistik bir eğilimle ilgili başka bir yanı daha vardır. 1969'da yayımlanan denemelerinden birinde Jean-Louis Comolli bir dereceye kadar dolaysız sinema yöntembilimini benimseyen farklı stillerin giderek daha fazla kurmaca filme yönelik eğilimlerine dikkat çekti.[16] Comolli düşüncesini yapım sırasında bir dereceye kadar doğaçlamaya sahip (yönetmen gerçekliği bu sayede 'kaydeder') olan her filmi içerecek şekilde genelleştirse bile, onun ilk gözlemi doğru görünüyor.[17] 1960'lardan 1970'lere geçilirken serbest, haber filmi stili el kamerası çalışmasının, doğrudan sesin, 'hazırlanmamış' gerçek mekanların, hatta kurmaca anlatılarla birleşmiş bazı röportaj filmlerinin dahil edilmesinin kullanıldığı çok sayıda filmin, filmlerde gerçeklik duygusunun artması anlamına geldiği gözlenebilir. Bu yöntem o kadar gözde hale geldi ki, çok çeşitli türlerde, hatta modernizmle ilişkili olmayan stillerde bile ortaya çıktı ya da sadece bu yöntemle yönetmen filmini modernizmle ilişkilendirmeyi istedi. Sadece birkaç örnek verirsek:

---

[16] Jean Louis Comolli, "Le détour par le direct, I" *Cahiers du cinéma 209* (1969): 48-53 ve "Le détour par le direct, II" *Cahiers du cinéma 211* (1969): 40-45.

[17] Comolli'nin en büyük yanlışı şüphesiz yalnızca Jancsó'nun karakterlerin koreografisiyle ya da diyaloglarıyla ilgili önceden belirlenmiş bir planının olmaması ve bu nedenle karakterlerin ve kameranın hareketlerinin çoğunun çekim sürecinde saptandığı temelinde Jancsó'yu bu eğilime dahil etmesidir. Söylemesi bile gereksiz, bunların hiçbiri Jancsó'nun filmlerinde görünmez ve bu da Jancsó'nun ve Godard'ın neden bu kadar farklı olduklarının birçok nedeninden biridir.

Jacques Rivette'in *Çılgın Aşk* (1969), Barbet Schroder'in *Daha* (*More*, 1969), Antonioni'nin *Zabriskie Point* (1968) ve Bo Widerberg'in *Ådalen 31* (*Adalen Riots*, 1968) filmleri. Ingmar Bergman gibi fazlasıyla soyut ve teatral stildeki bir yönetmen bile bu eğilimin etkisinden muaf değildi. Bergman *En passion* (1969) filmini zaman zaman kesintiye uğratır ve oyuncularla oynadıkları rolleriyle ilgili yorum yaptıkları röportajlar yapar. Ya da *Kurdun Saati*'nde (1968) jenerik sekansı boyunca çekim sırasında bir film stüdyosunun gürültülerini duyabiliriz. Her ne kadar bu teknik Bergman'ın filmlerinde marjinal olsa da, Bergman bu dönemde bu tekniği çok ciddiye aldı. Yabancılaştırma tekniklerini kullanmasının filmlerinde bir yenilik olarak düşünüldüğü konusu sorulduğunda Bergman bunun aslında bu açıdan kendisini etkilemiş olan Fransız Yeni Dalgası değil, başka bir tarz olduğunu iddia etti.[18]

Comolli kurmaca sinemadaki bu eğilimden gerçekliğin farklı bir görünümünü keşfetmeyi hedefleyen bir eğilim olarak bahseder: aynı gerçekliği kaydetmenin farklı bir yolu değil, ama farklı bir gerçekliğin kaydedilmesi. Gerçekliğin farklı türü filmin yapılmasıyla yakından ilişkilidir, ancak bu sadece filmin yapılmasıyla ilgili değil, gerçekliğin sinema aracılığıyla yeniden oluşturulabilme yollarıyla ilgilidir. Comolli ayrıca önceden verleşmiş kurmacanın, anaakım sinema endüstrisinin biçimleriyle ve yöntemleriyle bir tuttuğu baskılayıcı yöntembiliminin reddedilmesindeki politik anlamı da görür. Gerçekliğin dolaysız film yöntemleriyle yeniden oluşturulması aynı zamanda sinemanın ve onun gerçeklikle ilişkisinin bir yeniden tanımlanmasıdır. Comolli dolaysız sinema yöntembiliminde "aksiyon yapım sürecini kontrol etmez, aksiyon daha ziyade bu sürecin bir ürünüdür" der. Bu dönemde kurmaca filmlerde dolaysız sinema yöntemlerinin kullanılmasının birçok yönetmenin kendi filmlerini bir gerçeklik deneyimiyle – bu gerçekliğin içeriği ya da anlamı ne olursa olsun – ilişkilendirme eğilimini gösterdiği kesindir. Bu, yönetmenlerin filmlerini soyut sanatsal hayallerden ziyade gerçeklik üzerine kişisel yorumlar olarak düşündüklerinin bir işaretiydi.

---

[18] *Serseri Aşıklar*'da Belmondo'nun doğrudan izleyiciye hitap ettiği sahneyle ilgili olarak Bergman *A Summer with Monika*'da Harriet Anderson'un doğrudan kameraya baktığı uzun yakın-çekimden bahseder: "Bu filmin Yeni Dalga yönetmenlerini etkilemesi mümkündür, çünkü bu film sinemanın nasıl basit yapılacağını gösterdi. Kamerayı yerleştirmek yeterlidir ve her şeyi çekebilirsiniz." "La mort à chaque aube: Entretien avec Ingmar Bergman sur 'L'Heure du Loupe," *Cahiers du cinéma* 203 (Ağustos 1968): 51.

Karşı-Sinema: Doğrudan Auteur Söylevi Olarak Anlatım

Marguerite Duras 1966'da yaptığı ilk filmi *La musica*'yı yorumlarken, "Bu filmdeki her şey sözcüklerle olur" der. Bu ifade politik modernizmin birçok filmini tanımlayan tutumun bir özeti olabilirdi. Bu tutumun iki yanı dikkate değerdir. Bir tanesi modern sinema aslında esas itibariyle başından itibaren auteurün merkezi konumuyla şekillendiği için, filmin biçimine auteur müdahalesinin ipuçlarının modernizmin ikinci döneminde giderek daha açık ya da saldırgan hale gelmesinin şaşırtıcı olmamasıdır. Diğer yan ise auteurün kendini ifade etmesinin bu dönemde giderek artan ölçüde sözlü ifadelerde ortaya çıkmasıdır. İlk olarak bu ikinci olguyu inceleyeceğiz.

Dramatik durumdan bağımsız olan sözlü söylevler tekniğinin farklı kullanımlarını ayırt edebiliriz. Bunun bir örneği karakterlerin kameraya doğru ya da birbirleriyle konuştuğu sahnelerde anlatı aksiyonunu sözlü ifadelere tabi kılan genel dramatik inşadır. Bu en çok 1965 civarında yaygın ve gözde hale geldi ve Godard'dan ilham alan Bertolucci ya da Sjöman gibi genç yönetmenlerin filmlerinde yaygın olarak kullanıldı. Bunun temel olarak deneme filmi türünün ayırt edici özelliği olduğu söylenebilir. Bunun bazı tipik örnekleri Bertolucci'nin *Devrimden Önce* ve *Partner*, Godard'ın *Erkek-Dişi*, *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* ve *Çinli Kız*, Sjöman'ın *Ben Bir Meraklıyım: Sarı Versiyon*, Kovács'ın *Falak* (*Walls*, 1968), Gutierrez Alea'nın *Memorias del subdesarrollo*, Volker Schlöndorff'un *Coup de grâce* (*Der Fangschuß*, 1976) ve Jean Eustahce'ın *Anne ve Fahişe* (*La maman et la putain*, 1973) filmleridir. Bu filmler az ya da çok çeşitli konularla (temel olarak cinsellik, politika ve felsefe) ilgili kuramsal diyaloglara dayanırlar ve olay örgüsü karakterlere sözlü iletişim kurma ya da fikirlerin değiş-tokuşu fırsatını sağlayan durumları sahnelemek için gevşek bir çerçeveden başka bir şey değildir.

Sözün egemen olduğu olay örgüsünün en aşırı örnekleri Marguerite Duras'nın 1970'lerin ortalarındaki filmlerinde ve modernist dönemin en sonunda bulunabilir. Bu serinin en ünlüsü onun *Hint Şarkısı* (*India Song*, 1975) filmidir, ancak hepsi arasında en radikal olanı şüphesiz *Kamyon*'dur (*Le camion* [*The Truck*], 1977). Bu filmde bir öyküyü görüntülerle anlatmak yerine Duras kelimenin tam anlamıyla yapmayı planladığı bir filmin öyküsünü *anlatır*. Filmin % 95'inde Duras'ın bir koltuğa oturarak ve yine bir koltuğa oturan oyuncu Gérard Depardieu'ya filmin öyküsünü anlatışını izleriz.

Modern auteurler arasında genel olarak geleneksel sinemasal uylaşımların doğrudan kendini ifade etmeye bir engel olduğu düşüncesi vardı. Ancak politik modernizmin birçok auteurü ayrıca estetik biçimlerin aslında dikkati 'önemli' konulardan başka yöne çekmenin bir aracından başka bir şey olmadığını da hissetti. İlk filmi *Barışmamışlar*'dan (1965) bahsederken en öz-bilinçli modernist auteurlerden biri olan Jean-Marie Straub bu düşünceyi çok net bir şekilde formüle etti:

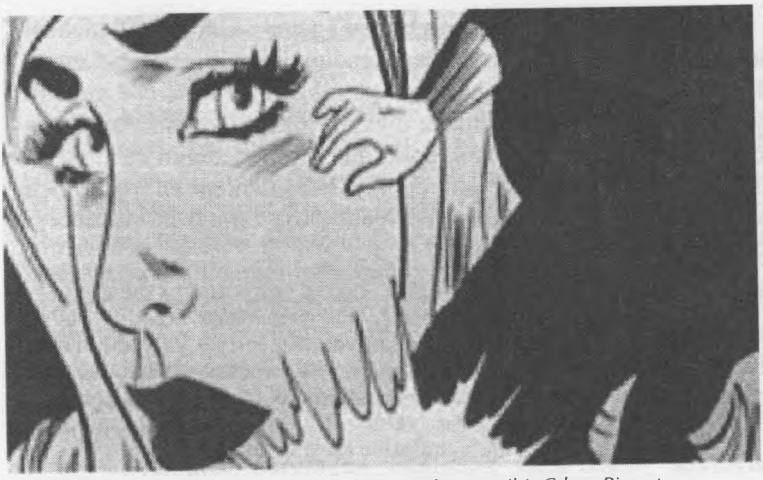
> Barthes'ın terminolojisini ödünç alıyorum: sanat, yazı (*l'écriture*) ve stil vardır. *Barışmamışlar* kasıtlı olarak sanatsız yapıldı. Geriye kalan yalnızca stil ve yazıydı... Hatta başlangıçta, sinemada gerçeklik ile kendim arasında sürekli olarak bulduğum cam duvarı patlatmak için sanatı yok etmeye yönelik terörist tutku vardı. Bu terörizm aynı zamanda simgeciliğin bütün biçimlerine karşı da etkiliydi.[19]

'Sanatın yok edilmesi' ve 'terörizm' o döneme kadar modernist radikalizmin ne olduğunu ve hangi tür tutumun auteur-sinemasını 1970'lerde krize soktuğunu göstermek için yerinde ifadelerdir. Yirmi yıl önce yönetmenler hâlâ auteurlüğün yasal ve ahlakı haklarının kabul edilmesi için mücadele etmek zorundaydılar. 1950'li yıllar yönetmenin yapım sürecindeki rolünün genel algılanışında önemli bir değişimi getirdi ve bu da yalnızca yönetmenin auteur olarak yasal olarak tanınmasıyla değil, aynı zamanda onun filmin yazarları ve diğer işbirliği yaptıkları insanlar karşısında ahlaki onayı kazanmasıyla sonuçlandı. Yönetmenin yalnızlığıyla ilgili filmlerin modern sanatın genel krizinin parçası olarak ortaya çıkması uzun süre önce değildi. Ve burada sinemayı gerçekten kendisi ile gerçeklik arasında bir engel olduğunu düşünen modern bir yönetmenin ifadesine sahibiz! Ve Straub sinemayı auteurün toplum, tarih ya da dünya ile ilgili fikirlerinin doğrudan bir desteği olmayan her şeyden temizlenmesi gereken bir şey olarak düşünmede yalnız değildi. Bu Straub ve Godard'ın filmlerinde yaklaşık bu dönemde ortaya çıkan, daha sonra farklı avangard yönetmenlerle ve ayrıca Pasolini (*Teorema*, *Domuz Ahırı*), Bertolucci (*Partner*) ve Makavejev (*Tatlı Sinema*) gibi çok tanınan sanat-filmi yönetmenleriyle birleşen 'antisinema' eğiliminin temel fikriydi. Bu eğilim genellikle (ama zorunlu olarak değil) anlatıdaki sözel egemenlikle ilişkidir.

Yine Godard bu aygıtı sistematik olarak kullanan ilk yönetmendi. İlk *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey*'de kendi yönetmen

---

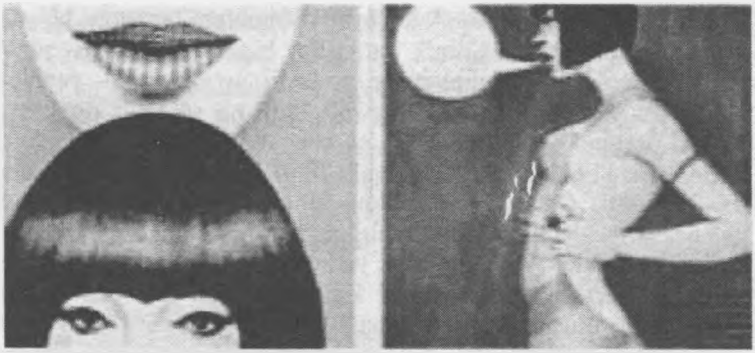
[19] Michel Delahaye, "Entretien avec Jean-Marie Straub," *Cahiers du cinéma 180* (Temmuz 1966): 52- 56.



Resim 65- Bir çizgi roman dünyasındaymış gibi: *Çılgın Pierrot* (Jean-Luc Godard, 1965).

yorumlarını rahatsız edici motif olarak kullanmaya başladı. *Çete Dışında*'da dış-ses anlatım bazen bunaltıcı hale gelse de olay örgüsü üzerine bir yorum olduğu için hâlâ oldukça gelenekseldi. *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey*'de dış-ses anlatımın olay örgüsüyle (tabii bir olay örgüsünden bahsedebilirsek) hiçbir ilgisi yoktur ve auteurün ekranda görülen olay örgüsünün göstermeyi istediği genel politik ve toplumsal meselelerle ilgili sürekli bir monoloğu haline gelir. Bu film açık bir şekilde oyuncuları rollerinin dışına çıkararak, onları kameranın önüne yerleştirerek ve onları sanki röportaj yapılıyormuş gibi oynatarak kurmacayı kesintiye uğratan Brechtyen modeli takip eder. Bazı sahnelerde oyuncular alternatif olarak kurmaca rollerini oynarlar ve sanki gerçek-yaşam durumunu temsil ediyorlarmış gibi kameraya konuşurlar. Ancak Godard tıpkı oyuncuların ifade ettikleri fikirleri kendileri formüle etmişler gibi yapmadıkları bir sinema-gerçek anlamında gerçek-yaşam durumlarını temsil ediyormuş gibi yapmaz. Her şey konuşmaların sadece özenle oluşturulduğu Godard'ın kendi sözel söylevine tabi kılınır. Bu filmin açıklayıcı ve didaktik eğilimi "Endüstri toplumu üzerine on sekiz ders" diye yazan jenerik sekansında açık bir şekilde ifade edilir.

Godard sözlü metin ile görsel imgeyi çok bilinçli bir şekilde birkaç biçimde ayırır. Oyuncuların konu dışı yorumlarından başka, Godard'ın kendi yorumları anlatımdan ziyade özel bir auteurün tutumuna benzesin diye kısık sesle aktarılan dış-sesinden bahsedilebilir. Sözlü metnin tecrit edilmesi filmde iki genç erkeğin büyük bir kütüphaneden seçtikleri kitaplardan farklı alıntıları okudukları yinelenen bir sahneyle öne çıkarılır. Godard filmde her



Resim 66- Bir çizgi roman dünyasındaymış gibi: *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* (Jean-Luc Godard, 1966).

yerde bizi kuşatan farklı resimsel ve yazılı göstergelere gönderme yapan "çağdaş toplumda yaşamak bir çizgi roman dünyasında yaşamak gibidir" dediğinde bu ayrılık üzerine doğrudan yorum yapar. Godard ayrıca daha önceki filmlerinde karşılaşılmayan çok statik düzenlemelerle bu filmde çizgi roman stili duygusu yaratma eğilimindedir.

Daha önceki 'alışılmamış' Godard filmleriyle karşılaştırılınca bu film ne kadar alışılmamış ve tahrik edici olursa olsun, ya karakterle ya da sözlü söylevle ilgili özdeşleşme biçimiyle ilgili olarak temel izleyici tutumuna saygı gösterme anlamında 'terörize edici' değildir. *Hafta Sonu* onun ilk saldırgan karşı-sinema filmidir. Bu filmde Godard dekoratif araba kazaları sahneleriyle, sahneler içinde ortaya çıkan Emily Brontë gibi anakronik karakterle, "Ben bu filme nasıl girdim" gibi karakterlerin sözlü ifadeleriyle ve "Bu çöplükte bulunabilecek bir filmdir," "Bu evrende kaybolmuş bir filmdir" ve "Saçma sapan bir film" gibi araya giren arayazılarla mekanik bir şekilde tekrar tekrar aynı motifleri yinelediği için, anlatı malzemesinin gerektirdiğinden üç-dört kat uzun sahneler nedeniyle izleyiciyi kasıtlı olarak ve bilinçli bir şekilde tahrik etti. Ayrıca toplum içinde insan ilişkilerinin temelde olan şiddetin bir resmini sunan ve izleyiciye bir film izlemekte olduğunu unutmasına izin vermeyen bir biçimi yaratan Godard'ın amacı aynı zamanda izleyiciye bir film izlemenin rahatlığını sağlayan her şeyi ortadan kaldırmaktı. Godard kendi filmini izleme ediminin tanımlanan gerçekliğe katılmak kadar zahmetli olmasını istedi. "*Hafta Sonu*'nda, bir canavar filmindeki – kendisi canavar olan bir filmdeki – canavarları göstermeyi istedim."[20] Bu tamamen sanatı dikkati önemli konulardan başka

[20] Godard, *Introduction a une véritable historire du cinéma*, s. 258.

yöne çeken bir şey olarak anlayan Straub'un tartıştığı bir tür "sanatın yok edilmesidir." Bu film biçimi (yalnızca sözlü ifadeleriyle değil) aydınlanmış endüstri uygarlığının yeniden barbarlığa ve yamyamlığa dalmasıyla ilgili bir söylevin doğrudan ifadesi haline geldi. Godard gerçek dekorların ve gerçekçi durumların hiç olmadığı bir sonraki filmi *Bilmenin Tadı*'nda daha da ileri gitti. Godard'ın bu filmdeki anlayışı sinemanın, kendi geleneksel bağlantıları inandırıcılığını yitirmiş olduğu için tek tek sesleri, sözcükleri ve görüntüleri yeniden oluşturması gerektiğiydi. Bu film karanlıkta oturan iki kişi arasındaki bir dizi kaotik diyalogdan oluşur ve konuşmaları zaman zaman televizyon reklamlarından, filmlerden, belgesellerden ya da çizgi romanlardan alınan her türlü görüntüyle kesintiye uğrar. Godard'ın düşüncesi en iyi, kadın karakterin bir cümlesiyle ortaya konur: "Eğer dünyayı görmek istiyorsan, gözlerini kapat." Godard filmdeki son cümlesinin gösterdiği gibi, filminin aşırı radikal niteliğinin farkındaydı: "Bu taklit edilmemesi gereken bir filmdir. Sinemanın bu film gibi olmaması gerekir."

Godard'ın karşı-sinema filmlerini sıradan izleyicinin beklentileriyle izlemek zor olsa da, bu filmler merak uyandırıcı türden ve çok dikkatle düzenlenmiş görsel dokuya sahiptirler: *Hafta Sonu*'ndaki farklı arayazı tipleri, kaza sahnelerinin dekoratif komposizyonu, *Bilmenin Tadı*'ndaki çeşitli görüntülerin titreşmesi, *Her Şey Yolunda*'daki mekanik kamera hareketleri ve teatral dekor (iki yıldız film oyuncusu Jane Fonda ve Yves Montand'ı anmıyorum bile), *Numara İki*'deki bölünmüş ekran ve açık seks sahneleri. Godard bu dokuları oldukça tahrik edici bir tarzda kullandı, ancak onun filmlerini Straub'un sofu görsel anlayışıyla karşılaştırınca büyük bir farkın ortaya çıktığı görsel heyecanı sağladı. Sinemanın geleneksel estetiğini yapıçözüme uğratsa da film-yapımının aynı estetik alanını hiçbir zaman bırakmadı.

Karşı-sinemanın başka bir biçimi, filmlerinde görsel uyaranın çeşitlemelerini en aza indirme ve izleyicinin dikkatini sesli metnin neredeyse kesintisiz akışına yönlendirerek mümkün olan en acımasız sertliği elde etme eğilimindeki Straub tarafından yaratıldı. Straub'un mizansen stili, sahneleri göreceli olarak kısa, yalnızca sahnenin kavramsal özünü gösteren temel sözlü olaya konsantre olurken, karakterlerin oyunculuğu duygusuz ve ifadesiz, çoğunlukla gerçek oyunculuktan en aza indirgenmiş oyunculuk belirtilerinden oluştuğu için uzaktan da olsa Bresson'u akla getirir. Ancak paradoksal bir şekilde Straub, Bresson'un minimalizminin görsel olarak heyecan verici ve yaratıcı olduğu yerde Bresson'un izinden gitmez. Straub'un kamera çalışması metonimik değildir;

Bresson'un filmlerinde metafizik bir boyutu açan görsel enformasyonu gizlemez. Straub'un kamerası çağrıştırıcı değildir, belirli bir sahneye ait olan her şeyi gösterir, çoğunlukla cepheden ve fazlasıyla statiktir. Bu stil Straub'un "kendisi ile gerçeklik arasında duran" estetik dokuyu yok etme niyetlerine tamamen uygundur. Arnold Schönberg'in çölde geçen bir operasının uyarlaması olan *Musa ile Harun* (1974) filminde bile Straub operanın izinden gitmek için minimum gereklilik olan biraz yorumlayıcı unsuru filme eklemeye reddeder.



Resim 67- *Amerikan Malı* (Jean-Luc Godard, 1966).

Doğrudan Politik Eylemin Bir Aracı Olarak Film

Politik modernizmde daha derine indikçe, sinemanın politik mücadele için olabileceği düşüncesine varırız. Bu düşünce sinema tarihi için yeni değildi ve hatta bazı paralellikler bulmak için Dziga Vertov'a geri gitmemize bile gerek yoktur. Nazi ya da Stalinist propaganda filmlerinden bahsetmek yeterlidir. Ancak politik modernizm biraz farklıydı. Yine burada da farkı oluşturan tamamen auteur düşüncesidir. Dziga Vertov, Leni Riefenstahl ya da Sovyet sosyalist gerçekçi yönetmenler filmlerinin 'parti' ya da 'ulus' veya 'proletarya diktatörlüğü' adına yaparlarken, modern sinemada politik eylemcilikle bireysel bir auteur eylemi kastedildi. Godard'ın kısa bir süre için 68 hareketini desteklemek için 'bildiri filmler' (ciné-tract) denen kısa filmler çektiği doğrudur, ancak bu çalışma açık bir şekilde örgütlü bir politik gücün hizmetinde

değildi; daha ziyade benzer bireysel inisiyatiflere ve katkılara dayalı bir harekete yardım amaçlıydı.

Fransa'da sinemadaki politik eylemcilik gerçekten 1967'de Godard'ın, Chris Marker'ın, Agnès Varda'nın, Joris Ivens'in, William Klein'ın, Claude Lelouch'un ve Alain Resnais'in kendi bölümleriyle katkıda bulunduğu kolektif film *Vietnam'dan Uzakta* ile başladı. Ancak bu filmin yönetmenlerinden biri olan Chris Marker zaten özellikle *Güzel Mayıs* (*Le jolie mai* [*Beautiful May*], 1963) filminden ateşli politik bağlılığıyla tanınıyordu. Daha bu filminde Marker 1966 sonrasında sinemada bir eğilim haline gelecek olan kaydedilmiş gerçekliğe kişisel ve politik bağlanma yönünde bir tutuma yönelmişti. Politik bir konuya (Cezayir savaşı), onu gerçekten işlemekten ziyade sadece değinen *Küçük Asker*'i (bu bile Fransız sansürünün filmi yasaklamasına engel olmadı) saymazsak, Godard ilk politik filmini 1966'da yaptı (*Amerikan Malı*) ve bu filmin ardından 1967'de daha radikal ve ideolojik filmler geldi: *Çinli Kız* ve *Hafta Sonu*. René Prédal aslında Godard'ın 1968 ile ilgili önseziye sahip olan ilk Fransız yönetmen olduğunu ve eleştirmenlerin Godard'ın politik atmosferi temsil etmesiyle alay ettiklerini belirtir:

> Eleştirmenler *Çinli Kız*'ın kafası karışmış anarşizmine tenezzülle güldüler ve zavallı Godard'ın gerçek yaşamda filmine yerleştirdiklerine benzer insanları nerede bulabileceğini merak ettiler. Birkaç ay sonra onun karakterlerinin ikiz kardeşleri aynı mekanlarda Mayıs olaylarını başlattılar.[21]

1968'den 1972'ye kadar Godard 'Dziga Vertov Grubu' adı altında Jean-Pierre Gorin ile birlikte çeşitli açıkça ideolojik propaganda filmleri yaptı. Bu filmlerin en bilineni olan *Her Şey Yolunda* (1972) bir miktar geleneksel ortamda ve biçimde yapılan tek filmdir. Godard'ın militanlığı 1973 sonrasında yön değiştirdi, çünkü giderek daha fazla yeni elektronik medyaya ilgi duydu; ancak politik meseleler kariyerinin üçüncü aşamasının başladığı 1979'a kadar sinemasından eksik olmadı. *Numara İki* (1975), *Burada ve Başka Yerde* (1970-1976) ve *Nasıl Gidiyor?* (1975) medyanın yardımıyla toplumsal ve politik meseleleri iletmenin nasıl mümkün olduğu sorusu aracılığıyla belirli politik konular üzerine düşünmelerdir. Bu filmler doğrudan politik eylemcilikten çok 'doğrudan auteur söylevi' kategorisine daha fazla uyarlar.

Godard kuşkusuz politik eylemciliğin en radikal temsilcisiydi ve politik filmleriyle modernist sinemanın alanını asla

---

[21] Prédal, *50 années de cinéma français*, s. 292.

terk etmeyen tek kişiydi. 'Yeni dünyaya' giden yolu bulana kadar bu yönde ilerledi.

Bununla birlikte politik eylemcilik bu dönemde sinemanın diğer birçok sektöründe de vardı. 1968 sonrasında Fransa'da toplumsal gerçekliği doğrudan etkileyecek filmler yapma amacıyla birkaç kolektif grup kuruldu. Dziga Vertov grubundan ayrı olarak, Chris Marker'ın etrafından toplanan Medvedkine grubu vardı. Marker'ın düşüncesi fazlasıyla Jean Rouch'un sinema-gerçek'i tarzında işçilere kendi sorunlarıyla ilgili kendi filmlerini yaptırmaktı; Occitanie'deki Ciné-oc ya da Bretanya'daki Unité de production cinéma Bretagne gibi yerel militan film grupları ve belirli meselelere odaklanan diğer kolektif yapım grupları vardı. Bu gruplar ve filmleri kesinlikle ulusal ölçekte etkileri çok az olsa bile, önemli bir toplumsal ve politik depremin en kenardaki sektörlerde bile sinemasal üretimin nasıl yeniden canlandırabileceğini gösterir.

En görülmeye değer olanı tayfın diğer tarafında, geleneksel uzun metrajlı film sektöründe politikanın etkisiydi. Costa-Gavras doğrudan politik esinle üç film yaptı: *Ölümsüz* (*Z*, 1969), *İtiraf* (*L'aveu* [*The Confession*], 1970) ve *Sıkıyönetim* (*État de siège* [*State of Siege*], 1972). Bunlar yalnızca politik konulu filmler değildi, aynı zamanda çok açık politik mesajları aktarmak için yapıldılar. Costa-Gavras yalnızca politik mesajın net olmasını değil, aynı zamanda mümkün olan en geniş izleyici topluluğuna ulaşmasını istedi, bu nedenle biçimde belirsizliği tahrik edebilecek her türlü modernizmden kaçındı. Gerçeklik ile imgelem, geçmiş ile şimdi, anlatı ile öznel düşünce arasındaki ilişkiyle ilgili herhangi bir belirsizlik ya da anlatının gerçeğe dayalı oluşuyla ilgili herhangi bir sorun, mekan ya da karakterlerin her türlü soyut temsili politik mesajı zayıflatırdı. Bu nedenle Costa-Gavras 1970'ler boyunca özellikle İtalya'da, Fransa'da, Polonya'da ve Macaristan'da, aynı zamanda da Hollywood'da da çok popüler olan politik aksiyon filmi alt-türünü yarattı.

Truffaut bu tür politik eylemciliği eleştirirken güzel bir noktaya parmak bastı:

> Sinemada bir şeyler söyleme düşüncesi biraz güvenilmezdir, çünkü her zaman bunun keyif yanı egemendir. Costa-Gavras *Sıkıyönetim*'de Güney Amerika'nın gerçekliğini, diplomatların nasıl kaçırıldığını, devrimci hareketin neye benzediğini gösteriyor... Ancak aslında bu filmden bir aksiyon filminden hoşlandığımız tarzda hoşlanıyoruz.[22]

[22] *Jeune Cinéma* 77 (Mart 1974).

Başka bir deyişle, bu tür filmin politik mesajını etkili yapan şey, mesajın ikna edici potansiyeli ve doğruluğu değil, filmin her türlü politik mesajı eşit derecede ikna edici gösteren eğlendirici tarafsız biçimidir. Bu nedenle Philippe Maarek politik serüven filmlerine politik sinemanın 'bayağılaşması' dedi. Onun argümanların Truffaut'nunkine çok yakındır:

> Ortalama izleyicinin Yves Montand'ı örneğin *İtiraf*'da komünist ülkelerin kurbanlarının simgesi ya da *Sıkıyönetim*'de Latin Amerika'daki Amerikan emperyalizminin cisimleşmesi olarak gerçekten görmediği, daha ziyade onu yeni serüven filmindeki alışılmış yıldız oyuncusu olarak değerlendirdiği çok çabuk ortaya çıktı. Dahası, politik saldırının yabancı bir ülkeye metaforik aktarımı, filmin finansal sisteminin neden olduğu sınırlama çoğu kez politik saldırının gücünün değerini düşürmeye neden oldu, çünkü izleyici bu öyküyü kendi ülkesiyle ilişkilendirmek için gerekli entelektüel çabayı göstermedi.[23]

Ancak burada politik modernizmin paradoksu yatar. Ya yönetmenin söylevi kendine gönderme yapan, soyut ve öznel modernist paradigmanın içinde kalır, ancak o zaman mesaj ya belirsizdir (Godard) ya da aşırı geneldir (Straub ve Huillet) ya da mesaj açıktır, ama o zaman da bir yönetmen söylevi olarak ikna edici potansiyelini kaybeder ve ya iyi bir aksiyon filmi, melodram ya da kötü bir propaganda filmi olur. Aynı paradoks 1930'larda Sovyet avangardı ile Komünist Parti arasındaki çatışmanın kaynağıydı.

Alegorik Söylev

Karşı-sinema eğiliminin bir biçimi sinemanın estetik yapısını yok etmek yerine yönetmenin ideolojik söylevinin simgesel biçimlerini yaratmanın yollarını bulmaya çalıştı. Bu filmlerin günlük politik meselelere müdahale etmesi amaçlanmadı; bu filmler daha ziyade kapitalizm, devrim, burjuva toplumu, yabancılaşma ve tüketimcilik gibi genel ideolojik sorunları işlediler. Buñuel, Pasolini, Ferreri, Jancsó, Angelopoulos ve Makavejev'in bu dönemdeki filmleri bu eğilimin başlıca örnekleridir. Bu filmlerin ideolojik yönelimi inkar edilemezdi, ancak kesinlikle alegorik biçimleri nedeniyle yönetmenin söylevinin anlamı politik eylemci biçimde olduğu kadar saldırgan değildi ve bazen oldukça anlaşılmaz olabildi.

---

[23] Philippe Maarek, *De mai 68, aux films x* (Paris: Dujarric, 1979), s. 93.

Stilistik olarak alegorik biçimler çok farklıydı. Buñuel ve Ferreri kendi öykülerini klasik bir gerçekçi stil içinde klasik anlatı tarzında geliştirdiler. Filmlerinin sıradan anlatı geleneklerinden ayrıldıkları tek yan, bu yönetmenleri araya gerçeküstücü, absürd ya da anakronik unsurları sokmalarıydı. Jancsó ve Angelopoulos, Antonioni uzun çekim stilinin simgesel ve radikal biçiminin peşinden gittiler. Makavejev'in *Tatlı Sinema*'daki parçalı, oldukça sert, tahrik edici kolaj stiliyle bulunabilecek en yakın bağlantı Godard'ın *Hafta Sonu* filmidir, ancak bu filmin satirik tonu daha çok Orta Avrupalıdır.

Sinemasal kompozisyonun ve bu kompozisyonun ifade ettiği ideolojinin bakış açısından Pasolini'nin bu eğilime ait olan iki filmi kat kat daha ilginçtir. *Teorema* (1968) başlangıçta şiir biçiminde yazılmış bir tiyatro oyunu olarak düşünüldü ve Pasolini projesinin ikili doğasının tamamen bilincindeydi: "İçtenlikle, filmde hangi yanın, edebiyatın mı yoksa sinemanın mı hakim olduğunu söyleyemem."[24] Filmin adı izleyiciyi bu filmin sadece bir sanat yapıtı olarak değil, her şeyden önce kuramsal bir ifade ya da kamerayla yazılan ve hareketli görüntülerle ifade edilen argümanları kullanan tutarlı bir felsefi 'detaylandırma' olarak yorumlanması gerektiği konusunda uyarır. Pasolini'nin filmi estetik biçimi 'terörize etme' programının peşinden gitmediği için, bu dönemdeki Godard'ın ve Straub filmlerinden çok daha az 'yıkıcı' ve radikaldir. Bu durumun onun filmini daha az kuramsal yapmadığını söylemeye bile gerek yoktur, ancak Pasolini'de sanatı yok etmekten ziyade 'sanat yapma' yönünde açık ve sürekli bir istek vardır. *Teorema* politik modernizmin en şaşırtıcı ve yaratıcı yapıtlarından bir tanesidir.

Pasolini'nin 'ılımlı' radikalizminin nedeni muhtemelen onun 'şiirsel sinema' dediğiyle ilgili kuramsal düşünceleriyle açıklanabilir.[25] Pasolini bu filmin kavramsal söylevi ile sanatsal görsel stilinin zıt kategoriler olduğunu düşünmedi. Başka bir deyişle Pasolini'ye doğrudan ideolojik kendini ifade etmeyi elde etmek için, filmlerinin 'sanatsal' kompozisyonuna karşı çıkmak gerekli görünmedi. Sinemasal biçimin 'serbest dolaylı stil,' yönetmenin söylevinin dolaylı ortaya konuşu aracılığıyla kavramsal düşünmenin her türünü ifade etme kapasitesinde olduğunu iddia etti. Filmin her türlü şiirsel unsurunun 'dolaylı stil' içine

---

[24] Aktaran Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini: Portrait du poète en cineaste* ([Paris]: Éd. Cahiers du cinéma, 1995), s. 188.

[25] Pasolini'nin kuramsal çalışmaları için bkz. Pasolini, *Empirismo eretico* (Milan: Garzanti, 1972).

yerleştirilmesiyle, fazlasıyla soyut düşünceler şiirsel bir biçim içinde ifade edilebilir. *Teorema* kavramsal bir söylevin ağırlıklı olarak sözcüklerden ziyade görüntülerle ifade edildiği 'şiirsel sinema' fikrinin en özenle oluşturulmuş ürünü olarak değerlendirilebilir.

Teorema

Politik modernizmin en radikal yapıtlarını anlamadaki zorluk onların analitik biçimlerinde bulunur. Bu filmler yalnızca toplumsal ve ideolojik sorunları analiz etmeleri anlamında değil, aynı zamanda biçimsel radikalizmleri her şeyden önce estetik biçimin tutarlılığını da etkilediği için *analitiktirler*. Bu, *biçimin* gereksiz çeşitli semantik kanallarının yok edilmesi anlamına gelir: görsel ve işitsel unsurlar, diyalog ve anlatı ve görsel stilin unsurları. Bir semantik düzey başka bir düzeyin anlamını desteklemez; bu düzeyler daha ziyade birbirleriyle farklı ilişkiler içine girebilen ayrı enformasyon kanalları olarak işlev görürler. Godard'ın ve Straub'un bu dönemdeki filmlerinde analitik yöntem, belirli anlamlı düzeylerin, en tipik olanı auteur ile auteurün ideolojik söylevi arasında temel bariyer olarak değerlendirilen tutarlı anlatı yapısı düzeyinin neredeyse tamamen yok edilmesini içeren belirgin bir indirgemecilikle başarıldı. Bu açıdan Pasolini'nin sinemasal biçime yaklaşımı Godard ve Straub'unkinin tam zıttıdır. Onun dolaylı söylev fikri auteurün ideolojik söylevini verme kapasitesinde olan her türlü estetik unsuru içine alabilir. Bu unsurların ne kadar 'sanatsal' olduğuna aldırmadan Pasolini 'serbest dolaylı stilin' onları gerekli ideolojik anlamla doldurduğunu öne sürdü. Pasolini böylece ilk filmlerinin özelliği olan ve özerk bir semantik düzeyi yaratan resimsel çağrışımları sağlayan resimsel stili bırakmak zorunda kalmadı.

Daha önceki filmleriyle karşılaştırınca bu filmde Pasolini'nin yönteminin yeniliği görsel ve işitsel 'parametrelerin' ve görüntülerindeki motiflerin sistematik dönüşümüydü. Farklı semantik düzeyleri birbirinden ayırdı, ancak olası her enformasyon kanalını yok etmedi. En azalttığı kanal işitsel kanaldı. Godard, Straub, Duras ve Bertolucci'nin bu dönemdeki filmlerinden farklı olarak, *Teorema*'nın kuramsal söylevi çoğu kez sözcüklerden ziyade simgesel ve bağımsız görsel ve akustik unsurların yardımıyla verilir. Düzenli bir tek renkli ve renkli imgelerin ve elde taşınan ve sabitlenmiş kamera hareketlerinin birbirinin yerini alması söz konusudur ve filmdeki fabrikanın ya da çölün görüntüsü gibi bazı simgesel görsel unsurların sürekli geri dönüşü vardır.

Pasolini sanki filmin ses kuşağı görüntülerden neredeyse tamamen bağımsızmış gibi, görüntü ile ses arasındaki farklı ilişkileri kullanır. karakterlerin konuştuğu, ama bizim sadece müziği dinlediğimiz sahneleri izleriz; diegetik olmayan müziğin olduğu sahneler vardır ve sahne değiştiğinde, görüntüdeki konunun değişmesine aldırmaksızın aynı müzik devam eder. Müzikal unsurların farklı stilleri filmde hızla değişir ve müzikal eşliğin şaşırtıcı bir sistemini yaratırlar.[26] Filmdeki müzikal arka plan her zaman izleyicinin beklentisine karşı koyar. Bir grup öğrencinin caddede neşe içinde aylakça dolaştığı bir sahneye uygun çağdaş bir etkileyici müzikal eşlik bekleyemeyiz. Ya da iki genç erkek aynı odada ışığı kapatıp uyuduklarında, çok gürültülü rock-and-roll müziği duyabiliriz; ve izleyici Emilia annesi tarafından canlı olarak gömüldüğü sahnede yumuşak caz besteleriyle daha da şaşırırız. Anlamlayıcı unsurların fazlalığının azaltılması bu unsurların yalnızca soyut bir kavramsal düzeyde birbiriyle ilişkili olabildiği bir yapıyı yaratır ve bu arada normal olarak bu unsurları kontrol etmesi beklenen anlatının kendisi diğer unsurların arasında yalnızca bir unsur ya da imge haline gelir.

Bu da *Teorema*'nın belirgin bir simgeciliğini ya da alegorik karakterini ortaya çıkarır. Bu özellikle filmin üç ana motifiyle ilgili olarak çok açıktır. Birincisi İncil'e göndermelerinin açık olduğu başkarakterdir. Bir telgraf genç bir erkeğin büyük bir burjuva aileyi ziyaret edeceğini haber verir. Bu genç erkekle ilgili daha fazla hiçbir şey öğrenmeyiz. Onun gelmesinden sonra cinsel cazibesine direnemeyen kadın, erkek bütün aile ona aşık olur. Ailenin bütün üyeleriyle sevişip, hepsini mutlu ettikten sonra genç erkek oradan ayrılması gerektiğini kavrar. Onun gidişi aileyi tamamen çaresizlik içinde bırakır.

Buradaki İncil çağrışımı o kadar açıktır ki, bu ilahi ziyaretin açıkça bedensel yorumu kadar ikinci önemli simgesel unsur olan cinsel karakteri bile Roma Katolik Kilisesi için sorun oluşturmadı. Tam tersine görünüşe göre Pasolini'nin kendisi Pro Civitate Christiana'dan bir Katolik rahip olan peder Lucio Settimio Caruso'dan "Tanrının dünyevi olaylarda aniden ortaya çıkması" ile ilgili kendi 'kuramını' göstermek için İncil'den bir alıntı bulmasını istedi. Rahibin Pasolini için bulduğu şuydu: "Tanrım beni baştan çıkarttınız ve ben baştan çıkarılmaya izin verdim" (Jeremiah 20:7).[27] Bu filmden Pasolini'nin ilahi ilişkinin

---

[26] Hızla değişen müzikal stillerin etkisi ilk kez Antonioni'nin *Batan Güneş* filminin jenerik sekansında uygulandı. Antonioni bu aygıtı filmde bu noktaya kadar kullanmadı.

[27] Joubert-Laurencin, *Pasolini*, s. 195.

erotik yorumunun onaylandığını hissettiği açıktır.[28] Üçüncü simgesel motif her ortaya çıktığında anlamı biraz değişen çölün yinelenen görüntüsüdür. Çöl görüntüsü fabrika, baba ve ziyaretçinin gitmesinden sonra annenin cinsel serüvenleri gibi filmdeki diğer motiflerle metaforik olarak ilişkilidir. Son sahnede baba ümitsiz bir çığlık atarak çölde çıplak olarak yürür. Çölün görüntüsü babanın yaşamının tamamen perişanlığını simgelemesinden başka, burada başka bir İncil göndermesi vardır. Bu gözyaşları vadisi ile Filistin arasındaki tarafsız bölgedeki çölde Musa'nın gezinmesidir.

Teorema'yı bu motiflerin simgesel yanı olmadan anlamak imkansızdır ve bu simgecilikte bütün öykünün alegorik karakteri bulunmaktadır. Ancak burada öykü önceden varolan bir öyküden ya da gerçekliğin bir parçası ya da hayalinden ziyade özel bir ideolojik inşaya gönderme yapar. Anlatı gerçekliğin sanatsal bir yorumu olmayan bireysel bir felsefi ifadeyi anlatır: bu daha ziyade Pasolini'nin burjuva toplumun mevcut durumuyla ilgili ideolojik tutumunun sınırlarını çizen farklı kavramların garip bir birleşimi ya da bir aradalığıdır. Kapitalist burjuva toplumlarda insanın yabancılaşması mülkiyet ilişkilerinde bir değişimle değil (baba fabrikasını işçilere bırakır, ama işçilerin bunun bir değişiklik yaratacağı konusunda şüpheleri vardır), yalnızca burjuva bireyin (iletişimin başka bir biçimi olarak, cinsiyete bakmaksızın cinselliği kabul etmesi anlamına gelen) temel duygusal ve içgüdüsel yaşamına kadar ayrıştırılmasıyla çözülebilir. Bu yolla bu birey duyarlı ve iletişime açık hale gelir ve başka birinden kurtulur. Bu nedenle burjuva bireyin yabancılaşma durumundan çıkmasının tek yolu bu birey ile burjuva dünya ve bu dünyanın önceden koşulladığı arzular arasında ilişki kuran bütün temel bağlantıların (aile, seks, sanat, mülkiyet) tümden yitirilmesidir. Bu anlamda kurtuluş yeni bir benlik için (çölde çıplak olarak yürüme) ümitsiz bir arayıştır.

Kuramsal açıdan Pasolini'nin filmi yeni Sol Marksizm, Hıristiyan kurtuluş kuramı ve cinsel, özellikle de gay politikasının unsurlarının alışılmamış ve eşsiz bir birleşimidir. Ancak Pasolini'nin kuramının mantıklılığı tutarlı bir felsefe ya da ideoloji tarafından desteklenmez. Bu yalnızca bu eşsiz ideoloji aracılığıyla anlaşılabilen fazlasıyla simgesel öyküyle desteklenen bağımsız bir ideolojidir ve bir *mit* denebilecek olan da budur.

---

[28] Pasolini buna ensest fikri ile ilahi olanın birleşimi der. Jean-André Fieschi, "Entretien: Pier Paolo Pasolini ('Edipo Rè'), *Cahiers du cinéma* 195 (Kasım 1967): 13.

Sonraki politik modernist filmi *Domuz Ahırı*'nda **Pasolini** anlatının tutarlılığını bozmada daha da ileri gider. Bu filmin ilgi çekici anlatı aygıtı sanki *Domuz Ahırı* bir film içinde iki filmi içeriyormuş gibi, asla buluşmayan ve birbiriyle ilişkili olmayan iki olay örgüsü hattını içermesidir. Bir tanesi büyük bir burjuva aile ile ilgilidir ve ailenin oğlunun sonunda domuzlar onu yeyinceye kadar domuzları ziyaret etmek gibi garip bağımlılığı vardır. Bu öykü hattı da ikiye bölünür; oğul ile kız arkadaşı arasındaki seks ve politika ile ilgili tartışmalar, savaş sırasında Nazi toplama kamplarıyla iş anlaşmaları yaptığını öğrendiğimiz baba ile ortağının konuşmalarından tamamen ayrıdır. Eğer öykünün bu tarafı diyalog üzerine kuruluysa, diğer tarafda hiç diyalog yoktur. Bütün gördüğümüz (*Teorema*'da olduğu gibi) çölde dolaşan ve birbirlerini öldürüp yiyen bazı barbar yamyamlardır. *Teorema*'da tez ve alegorik gösteri tek öykü içinde birleştirilmişti, oysa bu filmde bir öykü diğeriyle metaforik olarak ilişkilidir.

Alegorik yapı diğer türlü geleneksel anlatıya bağlı kalacak yönetmenler için de en uygun biçimdir. Daha önce bahsedildiği gibi, bu dönemdeki öyküleri her zaman üst düzeyde alegorik olan ve bazı çok iyi ifade edilmiş felsefi ya da tarihi tezleri öne süren, ancak çoğu kez anlatının geleneksel zaman-mekan devamlılığının sınırlarını aşmayan Marco Ferreri'nin ve Luis Buñuel'in durumu budur. Bu aynı zamanda 1970'lerin başındaki bazı Macar ve Polonya filmleri için de geçerlidir.

Politik modernizmde film biçiminin söylevsel oluşu ya anlatının zaman-mekan birliğinin radikal bir şekilde önlenmesine ya da ne zaman anlatı tutarlılığını bir şekilde korusa zorunlu olarak simgeciliğe yol açmış görünüyor. Straub'un simgecilikten kendi 'terörizminin' hedefi olarak bahsetmesi hiç şaşırtıcı değildir. O ve Godard anlatı karşıtlığının, indirgemeciliğin, politik modernizmin başlıca temsilcileriyken, Pasolini, Jancsó, Angelopoulos ve Makavejev simgesel ya da alegorik politik modernizmin temsilcisiydiler. İki eğilimden hiçbiri filmlerini gerçekçi zaman-mekan ilişkileri üzerine inşa etmedi. İndirgemeci eğilim ideolojik söylevin ardındaki her türlü tutarlı evreni gerçekten bastırırken (bu nedenle yazılı ya da sözlü metinlere bel bağlamak zorundaydılar), simgeci eğilim ideolojik mesajı aktarmak için alegorik ya da mitsel bir evren yarattı (bu nedenle onların çoğu sözlü ifadeleri önemli ölçüde devre dışı bırakabildiler). Bu bizi politik modernizm içinde auteur söylevi kategorisinin bir sonraki, biraz üst üste binen parçasına götürür: kendine yeterli ideolojik ya da mitsel evrenlerin yaratılması.

Auteurün Özel Mitolojisi

Bir biçimde bütün öyküler bağımsız bir evrene gönderme yaparlar, çünkü öykülerin yapısı genel kuralları dünyanın bir parçasına uygulamak ve bu kuralların yardımıyla dünyanın bir yorumunu sağlamaktır. Politik modernizmin ideolojik yönelimi az ya da çok doğrudan politik içerikli öyküler yaratmaya uygundu. Bununla birlikte bu dönemde o zamana kadar anaakım modernizme ait olarak kabul edilmiş olana birçok yönden zıt alışılmamış bir modern olguyu buluruz. Buna gerçekliğin mitolojik yorumu diyebiliriz.

Şu ya da bu şekilde bir sorun olarak 'gerçeklik' her zaman modern sinemanın odağı olmuştur. Gerçekliğin nesnel statüsünü sorun haline getirmeyen Yeni-Gerçekçilik'ten farklı olarak, modernizmin 'gerçekliği' toplumsaldan çok bir zihinsel varlık olarak anlaşıldı. Burada zihinsel karakter filmin konusu olarak derin felsefi sorunların, auteurün yorumlarının basit bir filtresinden, anıların, hayallerin, düşlerin ve kabusların hayali evrenine kadar her şeye anlam veriyordu. Kurmaca anlatı ve yapay teatrallik 1960'ların başında modernizm içinde *Geçen Yıl Marienbad'da* ve *8½*'ta olduğu gibi yalnızca bir auteurün ruh hali olarak kabul edildi. Bu nedenle kimse örneğin Marcel Camus'nün *Siyah Orfe* (1959) filmini Fransız Yeni Dalgasının bir ürünü olarak değerlendirmedi ve "Billancourt'tan Görüldüğü Haliyle Brezilya" (Billancourt en büyük Fransız film stüdyosuydu) adlı bir makalede Jean Rouch'un sinema-gerçek'i ile karşılaştıran Godard bu filmi hor görerek reddetti: "*Ben, Bir Zenci*'nin yanında *Siyah Orfe* hiç özgün gürünmüyor."[29] Bir dizi anlatı uylaşımı olarak geleneksel mitoloji zihinsel gerçekliğe auteur yaklaşımına aykırı olarak değerlendirildi. Auterün kişiliğini peri masallarının renkli dünyası ardına gizlemenin başka bir yolu olarak görüldü. Bu tutum 1960'ların ortasından itibaren önemli ölçüde değişti. Geleneksel mitoloji Pasolini'nin *Aziz Matyö'ye Göre İncil* (1964), Sergei Paradzhanov'un *Tini zabutykh predkiv* (1966), *Narın Rengi* (1968) ve Frantisek Vlacil'in *Marketa Lazarová* (1966) filmleri gibi bazı filmlerin anlatısı ve görsel stili için temel oldu. Bu filmlerdeki 'gerçeklik' hiçbir biçimde bir auteurün bakış açısından yorumlanamazdı. Bu öykülerde temsil edilen hayali evren gerçeklik deneyiminin bir türüne öznel yaklaşımdan ziyade kolektif bir zihinsel geleneğin yaklaşımıydı. Örneğin Pasolini Matta İncili'ni kendi auteur bakışından çok, yazılı metnin sadık bir uyarlaması

---

[29] Jean-Luc Godard, "Brazil as Viewed from Billancourt," *Cahiers du cinéma* 97 (Temmuz 1959): 59.

olduğunu iddia etti ve bu iddia Kilise'deki bazı tarafından da onaylandı.[30]

1966 sonrasında bir filmin anlatısının görsel stilinde folklorik ya da mitolojik malzeyi kullanmak modern sinemadaki başlıca eğilimlerden biri haline geldi. *Aziz Matyö'ye Göre İncil*'den sonra Pasolini eski mitolojiye dayanan iki film yaptı: *Kral Oidipus* (1967) ve *Medea* (1969). *Teorema* da kesinlikle mitolojinin ve kültürel geleneğin farklı unsurlarının eşsiz bir tarzda birleştiği mitolojiden esinlenen bir film olarak değerlendirilebilir.[31] Görece uzun bir aranın ardından Fellini, Petronius'un eserinden *Satyricon*'u yaptı ve bu film farklı mitolojik, folklorik ya da geleneksel edebi malzemelere dayanan birkaç filmin yapımını başlattı: *Fellini-Roma* (1970), *Amarcord* (1973) ve *Casanova* (1976). Tarkovsky 1972'de *Solaris* ile ortaya çıktı. Bu film, her ne kadar ortam esasen kültürel ve mitolojik hatırlatıcılardan oluşturulsa da, öyküsü geleceğin tamamen kurmaca evreninde geçtiği için onun önceki filmlerinden bir kopmaydı.[32] Ve Tarkovsky tamamen kolektif tarihsel ve kültürel bellek parçalarından oluşan bir sonraki çalışması olan *Ayna*'yı (1974) hazırlıyordu.

1970'lerin başında Macar sinemasının stilistik yenilenişinin önemli bir yanı mitsel inşaydı. Miklós Jancsó'nın 1970'lerin başındaki ve ortasındaki filmlerinin bazıları da soyut öyküleri için mitolojik temaları kullandı: *Attila* (1971), *Roma rivuole Cesare* (*Rome Wants Another Caesar*, 1973), *Elektra İçin* (1974). Andrzej Wajda'nın en önemli modernist filmlerinden biri Stanislaw Wyspianski'nin simgesel dizeyle yazılmış oyunu *Düğün*'ün üst düzeyde yaratıcı bir uyarlamasıydı ve film Polonya tarihinin mitleştirici bir yorumunu sağlayan folklorik unsurlarla doluydu. Wojciech Has'ın *Sanatorium pod klepsydra* (1973) filmi 20. yüzyılın başında bir zamanlar varolan Polonyalı orta-sınıf Yahudi dünyasına gerçeküstü bir yolculuğu gösteren paralel bir film olarak değerlendirilebilir. Zoltán Huszárik'in ilk uzun metrajlı filmi

---

[30] Kardinal Giovanni Urbani 1964'te filmi Venedik Festivali'nde gördükten sonra önce Pasolini'nin İncil'i anlamadığını düşündü: "İsa buna benzemiyordu" dedi. Ancak evine gitti ve Matta İncili'ni yeniden okudu ve fikrini değiştirdi: "Pasolini'nin meslekten olmasa da Matta İncili'ni sözcüğü sözcüğüne sadık kalarak filme aktarmış olduğunu anladım." Aktaran Italo Moscati, *Pasolini e il teorema del sesso* (Milano: Il saggiatore, 1995), s. 47.

[31] Pasolini'nin aklında daha *Dilenci* döneminde *Kral Oidipus* fikri vardı. 1966'da Pasolini *Teorema*'nın tretmanını yazarken, birden *Kral Oidipus* fikri benzer ensest motifi etrafında biçimlenmeye başladı ve ilk olarak *Kral Oidipus*'u çekmeye karar verdi.

[32] *Solaris* romanının yazarı Stanislaw Lem'in filmi güvenilir bir uyarlama olarak kabul etmemesinin nedeni kısmen buydu.

Szindbád (1971) Sinbad arketipinin şiirsel bir yeniden oluşturulmasıydı ve István Szabó da II. Dünya Savaşı'nın kanlı fırtınası içinde yok olan bir dünyanın hüzünlü yeniden oluşturması olan iki filmle bu eğilime katılmaya çalıştı (*Tüzoltó utca 25.t* [*25 Firemen's Street*], 1973; *Budapeşte Hikayeleri* [*Budapesti mesék* [*Budapest Tales*], 1976]). Werner Herzog ilk mitolojik filmi *Aguirre, Tanrının Gazabı*'nı (*Aguirre, der Zorn Gottes* [*Aguirre: The Wrath of God*]) 1972'de yaptı ve ardından çektiği filmlerde *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkes Karşı*'daki (*Jeder für sich und Gott gegen alle* [*Every Man for Himself and God Against All*], 1974) 19. yüzyıl Kaspar Hauser'i ve *Vampir Nosferatu*'daki (*Nosferatu: Phantom der Nacht* [*Nosferatu the Vampyre*]) Nosferatu gibi, ama en önemlisi *Sırça Kalp*'te (*Herz aus Glas* [*Heart of Glass*], 1976) mitsel karakterlere ya da kültürel arketiplere odaklandı. Herzog'un mitolojik filmleri birçok yönden postmodern döneme aittir. Özellikle *Sırça Kalp*'ten sonra onun anlatı stili oldukça klasik hale geldi ve yalnızca mitsel ya da mistik konular Herzog'un modernist eğilimini akla getirir.

Özel mitolojiler yaratmak, önceki filmleri bu yönde olmayan diğer yönetmenlere esin verdi: Carlos Saura'nın bu dönemdeki filmleri, özellikle de *Lezzetler Bahçesi* (1970), *Anna ve Kurtlar* (*Ana y los lobos* [*Anna and the Wolves*], 1973) ve *Besle Kargayı* (*Cria cuervos* [*Cria!*], 1976), Victor Erice'nin *Arı Kovanının Ruhu* (*El espíritu de la colmena* [*The Spirit of the Beehive*], 1973) ve Daniel Schmid'in filmleri, özellikle de *Bu Gece Ya da Asla* (*Heute nacht oder nie* [*Tonight or Never*], 1972) ve *La paloma* (1974). Fransa'da anaakım-dışı bir grup yönetmen üst düzeyde kişisel, şiirsel ya da mitsel filmlerler eğilimini başlattı.[33] En çok tanınan kişilik, ilk dönem filmleri anlaması zor, mitolojik bir yaklaşımın yardımıyla Yeni Dalga sonrası Fransız sinemasını yenilemeye yönelik önemli bir girişimi göstermiş olan Philippe Garrel'di: *Marie pour mémoire* (*Marie for Memory*, 1967), *Le lit de la vierge* (1969) ve *La cicatrice intérieure* (1972).

Politik modernizm döneminin görünüşte zıt eğilimlerden oluştuğunu görmek ilginçtir. Bunlardan biri sert, didaktik bir karşı-sinema hareketiydi, diğeri ise görkemli, önemli ölçüde kurmaca ve şiirsel hareketti. Bu iki eğilim arasında 1970'lerin başındaki üst düzeyde stilize alegorik filmleri buluruz: Jancsó'nun filmleri (*Kış Rüzgarı* [*Sirokó* [*Winter Wind*], 1969], *Barışçı*, 1970, *Kızıl İlahi*, [*Még kér a nép* [*Red Psalm*], 1972]) ve Ferreri'nin filmleri (özellikle de *Liza*, 1972, *Beyaz Kadına Dokunma*, 1974). Bu üç

[33] Bu yönetmenler Zanzibar Productions etrafında toplandılar.

eğilim gündelik gerçeklik deneyiminin bayağılığının yerine ya politik bir ideoloji ya da çağdaş yaşamın arketipik bileşenleri ya da modelleri olduğu düşünülen folklorik veya eski mitolojik bir konu biçiminde gerçekliğin kavramsal bir imgesini geçirme gereksiniminden ortaya çıktılar. Bu üç eğilim de gerçekliği tanımlamak için, ister geleneksel bir mitolojinin unsurlarından ister bir metafordan isterse kavramsal çağrışımlardan oluşsun, kapsamlı bir ideolojik çerçeveyi yarattı. Bu ideolojik çerçeveler auteurün dünyayla ilgili, ampirik gerçeklikle pek ilişkili olmayan görüşünü temsil ettiler. Ancak bunların ampirik gerçekliği organize eden temel kuralları, yasaları, işlevleri ve biçimleri temsil etmesi amaçlandı. Bunlar gerçekliğin bir tür mitolojik yeniden oluşturulmasıydı.

Burada *mitsel* terimini kullanmamın nedeni, bu modellerin her zaman tarihsel öyküler üzerine inşa edilmesidir. Şeylerin dünya içinde nasıl organize olduğuyla ilgili öyküler aracılığıyla bir ideolojik imgeyi ortaya koymak ve bu düzenlemenin hayali simgelerini yaratmak – zaten mitin temel olarak yaptığı da budur. Bu filmlerin bunaltıcı çoğunluğu çağdaş gerçekliği yorumlamak için ipuçları sağlamak için sadece tarihsel ya da kültürel mitleri kullanıyordu ve geri kalanı da çeşitli mitsel arketipleri (geleneksel hayali simgeleri) kullandılar. 'Mitsel' terimini kullanmanın muhtemelen en az doğru olduğu Godard'ın durumunda bile, ister Filistin davasının tarihi olsun (*Burada ve Başka Yerde*) isterse Portekiz'deki durum olsun (*Nasıl Gidiyor?*) tarihsel gerçekliği bütün bir hayali bağlamı özetlemesi istenen imgelerin farklı parçaları temelinde yeniden oluşturma girişimi fark edilebilir. İki filmde de, ana konu politik ve tarihsel durumların medyanın yardımıyla nasıl hayal edilebileceği, yani belirli bir imgeden (ikinci filmde filmin adından, *Nasıl Gidiyor?*) nasıl bir öykü oluşturulacağı sorunudur.

Politik Modernizmin Öz-Eleştirisi: *Tatlı Sinema*

Yugoslav yönetmen Makavejev'in *Tatlı Sinema* (1974) filmi politik modernizmin farklı biçimlerinin bir tür sentezidir ve aynı zamanda da onun üzerine ironik bir düşünmedir. Kendini yansıtıcı ve öz-eleştirel karakteriyle *Tatlı Sinema* politik modernizmin koyduğu sınırların ötesine adım atar.

Bu film en iyi medya ve politik hareketler arasındaki ilişkinin satirik bir öyküsü olarak tanımlanabilir. *Tatlı Sinema* kitle kültürünü tüketmeye ciddi politik muhalefete hemen hemen yer

bırakmadığı için hem Amerikanlaşmış eğlence endüstrisini hem de solcu politik karşı-kültürü eleştirmek için doğrudan auteur söylevini kullanır. Makavejev'in argümanı hem tüketim kapitalizminin hem de onun radikal devrimci eleştirisinin bir yandan bireyi tüketimci yaşam tarzının bir erotik nesnesine ve diğer yandan da her şeyi saran diktatörce bir topluluğa indirgemek için aynı erotik ayartma ve çocuksulaştırma yöntemlerini kullandığıdır. İki durumda da medyanın rolü belirli bir ideolojiyi daha da cazip hale getirmek, erotikleştirmek ve kendi konusunu, hangi tarafta olursa olsun politik bir eleştiri yönündeki bütün girişimleri sinema yanılsaması yoluyla daha hoş hale getirmektir.

Fazlasıyla tahrik, hatta şok edici ve üst düzeyde parçalı biçimi nedeniyle Makavejev'in filmi birçok yönünü Godard'ın *Hafta Sonu* filmine borçludur. Tıpkı Godard gibi Makavejev de çeşitli serüvenlerde karakterine rehberlik etmek için pikaresk biçimin gevşek bir anlatı çerçevesini kullanır; ancak anlatı çerçevesi o kadar parçalıdır ki, tutarlı bir olay örgüsünü bulmak olanaksızdır. Örneğin biri Amsterdam'da geçen, diğeri ise genç kızın ABD'den Paris'e yolculuk programıyla ilgili olan iki olay örgüsü hattı hiçbir zaman kesişmez. Bu iki hat Pasolini'nin *Domuz Ahırı*'ndaki iki paralel söyleve benzer olarak değerlendirilebilir

Politik modernizm içinde Makavejev'in filmini ayrıksı yapan unsur, onun kendi filminin kendisinin politik eleştirisinden muafmış gibi yapmamasıdır. Godard *Hafta Sonu*'nda filminin özel statüsünü vurgulamıştı. Kendi filmine "evrende kaybolmuş" ya da "çöplükte bulunabilecek" bir film diyerek veya karakterlerine "Ben bu filme nasıl girdim?" diye sordurtarak Godard kendi burjuva kültürü eleştirisinden muaf olan bir dışlanmışın konumunu talep eder. Kesinlikle bu provokasyon sayesinde Godard, tıpkı Straub ve Huillet'nin kendi protesto filmlerinde yaptığı gibi, daha sonraki filmlerinde geleneksel 'çekici' estetik dokuyu bastırarak, bu talebi daha radikal bir biçimde sürdürür. Makavejev'in provokasyonunun farklı bir yapısı vardır. Filminin estetik çekiciliğini saklamak yerine, filmini politik modernist karşı-sinemanın saldırdığı ve sakınmaya çalıştığı en kaba, aşırı, hatta tiksindirici şehvet motifleriyle doldurur. Makavejev tersine filmini ılımlı bir biçim içinde sinemada ayartıcı olması istenen, ama burada ölümcül müstehcenlik olarak temsil edilen yoğun şehvani hazların görüntüleriyle doldurarak izleyiciyi şok eder. Bunu yaparak Makavejev filmini ister tüketim kültürünü destekleme isterse onu eleştirme amacıyla olsun erotik ayartma için insanları istismar eden müstehcen medya ticaretinin parçası haline getirir. Genç kızın



Resim 68-69- Filmler ve erotik baştan çıkarma: *Tatlı Sinema* (Dusan Makavejev, 1974)



çikolata dolu havuzda mastürbasyon yaptığı ve sahneden sapkın bir şekilde haz alan bir kameramanın çektiği filmin son sekansı bu öz-eleştirinin doğrudan ve açıkça gösterilişidir.

Açık bir şekilde bu farklılık kısmen iki film arasındaki yedi yıllık zaman aralığı nedeniyleydi ve bu arada cinselliğin açıkça temsil edilmesi sinemada alışılmış bir uygulama haline gelmişti. Ancak daha da önemlisi bu film modern sinemada politik eleştirinin durumundaki farklılığı gösterir. *Hafta Sonu* kültürün (ve sanat

sinemasının) ciddi bir şekilde bireysel arzuların tüketimci egemenliğine karşı potansiyel bir sığınak olarak görüldüğü 1968-öncesi dönemin bir filmiydi. Bu bakış açısından, tüketim kapitalizmine ve onun kitlesel eğlence kültürünü saldırmak olanaklı göründü. 68 kültür devriminin başarısızlığa uğramasından yedi yıl sonra ve esasen (totaliterliğin mirasına sahip olan) bir Doğu Avrupalının bakış açısından Marksizmin kapitalizm eleştirisinin bu eleştirinin nesnesi kadar yıkıcı olduğu ortaya çıktı.

Özet

Stilistik bir bakış açısından bu dönem iki bölüme ayrılabilirdi. Birinci bölüm 1967'den yaklaşık 1971'e kadardır ve ikinci bölümde 1972'den bu on yılın sonuna kadar olan süreyi içerir. 1960'ların sonu dönemi ağırlıklı olarak modernist radikalizmin çeşitli biçimleriyle tanımlanırken, 1970'ler modernist paradigmanın sona ermesiyle tanımlanır. Bu bir yandan klasik paradigmanın geri dönüşü ve diğer yandan da modernizmden postmodernizme yavaş geçişti. Yaklaşık 1975'e dek Avrupa sanat sinemasında modernist hareketin hegemonyasından bahsedebiliriz. Arı modernist biçimlerin aşırı derecede nadir hale geldiği 1970'lerin sonunda durum böyle olmayacaktır. Geç modern sinemanın üçüncü döneminde dekoratif ve teatral stillerin farklı biçimlerinin egemenliğini görebiliriz. Minimalist biçim sadece Chantal Ackerman ve Marguerite Duras tarafından temsil edildi, ancak 1975 sonrasında dekoratif ve teatral biçimler de çok nadirdi. Doğalcılığın farklı biçimleri Macar sineması istisna olmak üzere neredeyse tamamen yok oldu, ancak bu devamlılık ağırlıklı olarak politik nedenlerleydi.

: 20 :
"AUTEURÜN ÖLÜMÜ"

Politik modernizmin mitsel eğilimine ait olan filmler ile modernist paradigmayı aşan filmler arasında ayrım yapmak kolay değildir. Bu açıdan modern ile postmodern arasında organik bir devamlılık, yumuşak bir geçiş söz konusudur. Birbirinden süre olarak yeterince uzak olan filmler aracılığıyla bu iki kategori arasındaki farklılığı görmek daha kolaydır, ancak 1970'lerin ortasındaki politik modernizm, postmodernin birçok unsurunun zaten varolduğu geçiş dönemiydi. Bu özellikle yeni/genç Alman sinemasının bazı filmleri için doğrudur. Örneğin Fassbinder'in ilk dönem filmleri (*Götter der Pest, Whity, Korku Ruhu Yer Bitirir*) postmodernizmin özellikleri olan yapaylığı ve pastişi öne çıkardı ve bunlar yalnızca son filmi *Querelle*'de (1982) güçlü bir şekilde yeniden ortaya çıktılar. Herzog'un *Sırça Kalp* filmi bu iki kategorinin tam ortasında durur. Bu film bir yandan çoğunlukla gölgeli odalarda geçen belirsiz bir mitsel anlatısıyla fazlasıyla doğal-olmayan görünüşlü ve stilize bir filmdir; diğer yandan da mitolojinin ve imgelemin ana kaynağı olarak devamlı doğanın büyüklüğüne gönderme yapar ve temel olarak romantik anlayışı nedeniyle film bir miktar modernizmin sınırları içinde kalır.

Hâlâ bazı ayrımlar yapmak istiyorsak, modernizmin iki temel ilkesine başvurabiliriz. Bir tanesi stilin türdeşliğidir; diğeri ise temel olarak gerçekliğe ontolojik yaklaşımdır, başka deyişle bir 'nesnel gerçeklik' duygusudur. İki ilke de 'auteure' yüklenen merkezi rolle yakından ilişkilidir

Stilin türdeşliğini gerçekleştirmek için modernizmin iki temel yolu vardı. Bir tanesi bir tür minimalizmdi, bu nedenle türdeşlik temel stilistik unsurların sayısını azalmanın ürünüydü. Modernizmin iyi bilinen sertliğinin kaynağı budur. Diğeri ise bir dizi dekoratif unsurun kullanılmasıydı, ancak yalnızca geleneksel bir kültürel arka plana, bu dekoratif unsurların yorumunu sınırlayan referansla birlikte. Modern bezemeciliğin durumu budur. Bu referans noktası olmadan, stilistik unsurların dekoratif çeşitliliği kendi kavramsal çerçevesini kaybeder ve eklektik hale gelir. Postmodern sinemada gözleyebileceğimiz bir özellik yalnızca stilistik unsurların çeşitliliği değil, aynı zamanda kültürel referans noktalarının çok sayıda oluşudur. Modern dekoratif filmler genellikle auteurün kendi fantezi dünyası tarafından dönüştürülmüş

yalnızca bir kültürel arka planı (tarihsel bir dönem ya da özel bir ulusal folklor) kullanır; oysa postmodern filmlerin fantezi dünyası farklı kültürel arka planlardan değişik unsurları bir araya getirir. Modern dekoratif filmlerde geleneksel bir kültürel arka plan tek bir auteur söylevinin çerçevesi olarak işlev görür, bu da auteurün anlatısının bir parçasıdır. Postmodern sinemada autuerün söylevinin kültürel alıntılarla ilişkisi yoktur ya da daha doğrusu auteurün söylevi kültürel bir alıntı haline gelir. Modern auteur ya (*yeni roman* yönetmenlerinin filmlerinde olduğu gibi) soyut anlatı konumu ya da işlevi olarak veya varolan bir kişi (Fellini, Wajda, Tarkovsky, Godard) olarak ortaya çıktı. Postmodern auteur anlatı içinde oynanan bir rol haline gelir. Modern auteur her şeye hakimken, postmodern auteur farklı roller içinde erir. Sinemada postmodern auteurün en iyi örneği Nanni Moretti'dir. Moretti modernist atası Fellini'den farklı olarak kendi filmlerinin merkez karakteri olur. Dünyanın efendisi olarak arka planda kalarak dünyanın çeşitli unsurlarıyla ilgili kişisel görüşünü vermek yerine; filmlerinde farklı auteur rollerinde görünür ve bunların her biri farklı bir auteur söylevini temsil eder.

Benzer bir değişim Godard'ın politik modernist ve postmodernist dönemleri arasındaki farkı tanımlar. 1979'da Godard'ın stilindeki en görülmeye değer değişim, göreceli geleneksel anlatı biçimine geri dönmesiydi. Ancak bu onun her şeyi saran ve birleştiren anlatı konumunu bırakması ve kendisinin de rol aldığı *Adı Carmen*'de (*Prénom Carmen*, 1983) olduğu gibi kendisini bir kişi ya da bir rol olarak kendi anlatısının bir parçası haline getirmesiyle mümkün oldu. Godard *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey*'de izleyiciye Fransızların "stil insanın kendisidir" atasözünü hatırlatır; ancak daha sonra stilin eklektikliği postmodernizmde auteurün merkezi konumunun sona ermesinin doğrudan bir sonucudur. Temel olarak *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey*'den itibaren Godard'ın filmlerinde kolaj-benzeri karakter egemen olmaya başladığında, bu kolajın merkezi organize edici gücü olarak auteur de ön plana çıktı. Kolaj Godard'ın stilinde önem kazandıkça, Godard kendini daha fazla merkeze yerleştirdi. 1979'dan itibaren kolaj stilinin egemenliği Godard'ın filmlerinin önemli bir özelliği olarak kaldı, ancak 'auteur' kolajın sadece bir unsuru haline geldi. Bu açıdan *Alphaville* (1965) ile *Almanya 90 Dokuz Sıfır* (*Allemagne 90 neuf zéro*, 1990) filmini karşılaştırmak ilginçtir. İki film de 1950'lerdeki aynı ticari film serisine, özel ajan Lemmy Caution'ın serüvenlerine gönderme yapar. *Alphaville* türün tutarlı bir pastişi, gangster filmleri mitinin gerilemesi boyunca görülen endüstri uygarlığına dair Godard'a özgü bir ütopya iken, *Almanya 90 Dokuz Sıfır*'daki Lemmy Caution'ın öyküsü tarihe ve sinema tarihine çok farklı referansların zengin koleksiyonu içinde sadece bir unsurdur.



Resim 70- Bir auteur: *Casanova* (Federico Fellini, 1976).

Fellini'nin 1970'lerin sonundaki filmleri de modern auteurün yok oluşu fikrini yansıtır. *Orkestra Provası* (1978) her zaman 1970'lerin ortasında İtalya'daki gerçekten istikrarsız politik durumdan ilham alan, liberal demokrasinin zayıflamasıyla ilgili politik bir öykü olarak yorumlanmıştır. Ancak politik partilere ve sendikalara açık göndermelere rağmen, bu öykünün ana teması merkezdeki yaratıcının (orkestra şefi) egemen olmadığı bir durumdaki sanatsal yaratımdır. Orkestra şefi, bir başbakandan farklı olarak müzisyenlere, orkestra üyelerinin her birinin çeşitli ilgilerine bağlı olsa da, belirli bir noktada imkansız hale gelen kendi eşsiz

yaratıcılığını zorla kabul ettirmek zorundadır. (Oysa 'politika sanatı' belirli bir bakış açısını zorla dayatmak yerine farklı toplumsal çıkarlar arasında denge kurmaktır.) *Orkestra Provası*'nın öyküsüne göre merkezi bir bakış açısının otoritesi kaybolmuştur ve bu durum fazlasıyla modernizmin sonundaki durumun bir yansıması gibidir. Fellini'nin İtalyan politikasından çok auteurün rolüye ilgili olması, bu dönemdeki bir önceki filmi *Casanova* (1976) nedeniyle çok açıktır. Daha bu filmde Fellini daha teatral bir stilizasyona geri dönmek için folklorik (*Amarcord*) ve mitolojik (*Satyricon, Fellini-Roma*) arka planlarından vazgeçmişti. Ancak Fellini Casanova'nın öyküsünde bütünlüklü bir auteur söylevini yaratmanın imkansızlığını öne çıkardı. Filme göre Casanova'nın trajedisi, onun her zaman ciddi bir sanatçı ve filozof olarak kabul edilmeyi istemesi, ama yalnızca pek entelektüel açıdan değil de, daha çok bedensel ve seyirlik kapasitesi açısından değerlendirilmesiydi. Casanova kendi söylevini egemen hale getiremez ve başkalarının kendisine verdiği rollere uygun olarak davranmak zorundadır. Bu düşünce Fellini'nin bir sonraki görünüşe göre politik öyküsü *Ve Gemi Gidiyor*'da (1983) daha da güçlendirilir. Bu film açıkça kendisiyle aşırı fazla ilgilenen ve dış gerçekliği dışlayan bir aristokratik kültürel paradigmanın sonuyla ilgilidir.

'Auteurün ölümü' Wim Wenders'in 1980'lerin başındaki iki filminde somut biçimlerde ortaya çıkar: *Lightning over Water* (1980) ve *Olayların Gidişi* (1982). İlk film Wenders'in idollerinden biri olan Nicholas Ray'in ölümü üzerine bir yarı-belgeseldir; ikinci film auteur filminin sonuyla ilgili bir öyküdür ve 'Avrupalı auteur yönetmenin' ölümüyle biter. Bununla birlikte bu filmler edebiyat kuramında ve felsefede sıradan hale gelen yaratıcının merkezi konumunun yok oluşuyla ilgili postmodern düşüncenin hemen ardından geldiler. Ancak en önemlisi bu filmler yaratıcının merkezi konumunun ilk ve en güçlü ifadesi ve sinemada modernizmin sonunun işaretini güçlü bir şekilde veren ilk film olan Tarkovsky'nin *Ayna* filminden sonra yapıldılar.

Modernizmin Sonu: *Ayna*

Sinema tarihinde modern auteurün yok olmanın eşiğindeki en dikkate değer görünümü Tarkovsky'de bulunabilir. Bunun ilk olarak *Andrei Rublev*'de ortaya çıkan onun auteurlük krizinin kariyerinin başından sonuna filmlerindeki en derin kaygı olduğu görülür. Yedi uzun metrajlı filminden dördü şu ya da bu biçimde auteurün krizine adandı. Tarkovsky *Ayna*'yı gerçekten yapmadan

çok uzun süre önce planlıyordu. *Ayna*, *Andrei Rublev*'in ve Tarkovsky'nin auteurün dünyadaki yerini analiz etmesinin mantıksal bir devamı olmuştur. Filmi ancak yedi yıl sonra yapmaya hazırdı; bu dönemde film yalnızca auteurün yeniden canlandırmak zorunda olduğu kültürel mirası anlamlı kılmaya yönelik içsel mücadelesiyle ilgili bir kendine-gönderme yapan bir bakış değil, aynı zamanda auteurün anlatıdaki merkezi rolüne dair genel kriz üzerine bir düşünme haline geldi.



Resim 71- Kişisel mit: *Ayna* (Andrei Tarkovsky, 1974).

Bu film kişisel, tarihsel ve kültürel belleğin farklı parçalarının imgelerinden oluşur. Bu mozaiğin organize edici ilkesi auteurün kişisel yaşamöyküsüdür. Bu öyküde bütün bu farklı unsurlar buluşur, ancak filmin ortaya koyduğu sorun bu parçaların devam edebilecek tutarlı ve sürekli bir tarihi oluşturmak için birleştirilip birleştirilemeyeceğinin nasıl bilineceğidir. Film auteurün krizinin *Andrei Rublev*'de olduğu gibi auteur ile gerçeklik arasındaki ilişkiden (gerçeklik karşısında uygun bir tutumu bularak çözülebilecek bir krizden) çıkmadığı, ancak auteurün kendi içinde belirgin bir tutarlılık yokluğunu oluşturduğu bir durumu sunar. *Andrei Rublev*'deki auterün birleşik konumu *Ayna*'da parçalı bir konum haline gelir ve auteur bu aynı parçalanmayla özdeşleşir; bu görsel olarak izleyicinin filmde auteurü değil, yalnızca onunla ilgili çeşitli geçmiş anıları görmesi gerçeğiyle gösterilir. Anlatının şimdiki zamanı düzeyinde fiziksel bütünlüğü içinde bir kişiyi değil, sadece ondan parçaları (eli) görürüz. Eğer modern sinema tarihinin başlangıcındaki *8½*'un özel yeri bu filmin "kendi içsel kargaşasından başka söyleyecek bir şeyi" olmadığı için kendisini tutarlı bir anlatıcı haline getiremeyen bir auteurün imgesini

sunmasıysa, aynı dönemin sonundaki *Ayna*'nın özel yeri de kesinlikle modernist auteurün konumunun tutarlılığını en doğrudan şekilde sorgulayan bir film olmasıdır. *Ayna* ile dönemin gerçekliğin, Godard'ın *Numara İki* (1975) filmini koruyan, parçalanmışlığıyla karşı karşıya gelen auteurün güçsüzlüğüyle ilgili diğer filmleri arasındaki fark, kesinlikle Tarkovsky'nin bu krizi dünyanın krizi olarak değil, auteurün krizi olarak temsil etmesidir.

Auteurün merkezi rolünün yok olması ve stilistik eklektizm arasındaki ilişkiyle ilgili söylenenler Tarkovsky ile de ilgilidir. Daha sonraki filmlerinde auteurün merkezi konumunun yok olması daha fazla öne çıkar ve stilinde giderek artan bir eklektizme neden olur. Daha *Nostalji*'de (1983) geçmiş ile şimdi, anıları ile arzuları arasında bölünmüş, açıkça şizoid bir durumdaki bir auteurü buluruz. Aynı zamanda film sürekli olarak İtalyan Rönesans'ı ve baroğunun motifleri ile Rus kültürel motiflerini birbirine karıştırması nedeniyle açıkça eklektiktir. Tarkovsky'nin son filmi *Kurban* (*Offret*, 1986) auteurün şizofrenisi temasını ve sonuçta onun stilini daha da eklektik hale getirir, bu kez film Avrupa'dan ve Asya'dan, Hıristiyanlıktan ve pagan geleneklerinden çeşitli ve birbirinden çok uzak motifleri birleştirir. Bu film ayrıca 1960'ların sonundaki Bergman filmlerinden anımsananlar (terk edilmiş bir adadaki karakterlerin duygusal boşunalığına odaklanan kapalı-durum dramları, nükleer savaş tehdidinin varlığı, 1970'lerin başını hatırlatan kullanılmayan nesneler ve kuşkusuz Erland Josephson'un oyunculuğu ile Sven Nykvist'in görüntü yönetimi) ile Tarkovsky filmlerinden hatırlananları (kutsal aptal, güçlü ve esrarengiz kadın karakterler, *Ayna*'daki cinsel ilişkinin gerçeküstücü görünümünün yinelenmesi ve doğanın aşkın karakterine göndermeler) iç içe geçirir. Tarkovsky temel olarak bu ruh halini bir hastalık durumu ya da bir sapma olarak temsil etse de, auteurün yok oluşu fikrini anlatının merkezi odağı olarak alabilen modernist bir yönetmen olarak kaldı. Kendisini farklı rolleri üstlenen ve farklı söylevlere sahip biri olarak düşünemedi. Onun yalnızca bir rolü ve bir söylevi vardı: kendisini Rus kültürünün tinsel geleneğinin yeniden canlandırılmasıyla ilişkilendirdi.

Ayna'nın modern sinemadaki özel konumunun diğer yanı filmin anlatı düzenlemesiyle ilgilidir.

Ayna ve Dizisel Yapı

Tarkovsky modern sanat sinemasında bile çok nadiren görülen ve genellikle yapısalcı avangard filmlerde bulunan bir düzenleme mantığını kullanır: dizisel düzenleme.

Ayna 1959 yılında ortaya çıkmasından itibaren gelişen zihinsel yolculuk türünün farklı biçimlerini içerir. Bu filmde zihinsel yolculuk *Hiroşima Sevgilim* ya da *Muriel*'deki gibi geçmişteki bir travmayı bulmayı hedefleyen psikanalitik bir süreç olarak değerlendirilebilir. Bu süreç *8½*'daki gibi bir sanatçının psikolojik kriziyle ilişkilidir. Hayal edilen konunun anlatısı da bir hipnoz aracı olarak düşünülür, tıpkı *Geçen Yıl Marienbad'da*'daki gibi (bu filmin bir psikiyatristtin konuşma kusuru olan bir genci hipnotize ettiği ilk sekansı doğrudan buna göndermedir). Filmin hayali sekanslarının çoğu belirsizdir, çünkü onların temsil ettikleri anılar net değildir. Aslında 1930'larda geçen sahnelerin çoğu büyük ölçüde auteurün fantezisinin ürünüdür[1], bu nedenle geçmiş tıpkı *Geçen Yıl Marienbad'da*'daki gibi şimdiyi etkileyen bir hayali geçmiş haline gelir. Filmin anlatısındaki durum Robbe-Grillet'nin *Ölümsüz Kadın* filmindeki duruma benzer (bir odada yaşamından sahneleri hayal eden bir adam) ve tıpkı *Ölümsüz Kadın*'daki gibi anlatıdaki duruma uyamayacak sekanslar vardır. Bu sekanslar diegetik dışıdır ve bellek ve çağrışım üzerine kendini yansıtıcı yorumlardır. Ancak bu süreç bir film olarak sunulur, çünkü belleğin ve hayali sahnelerin 'auterü' *Ayna* filmini yapan kişi olduğu ifade edilir. Örneğin anlatıcının yerinde olduğumuz bir sekansta, kamera yavaşça farklı odalardan geçerek Tarkovsky'nin daha önceki filmlerinden biri olan *Andrei Rublev*'in büyük bir afişine yavaşça şaryo ile yaklaşır. Bu nedenle *Ayna* yalnızca Bir Tarkovsky filmi olarak değil, aynı zamanda kendisi de sanatçının psikolojik krizi üzerine olan *Andrei Rublev* ile karşılaştırılan bir film olarak yansıtılır. *Ayna*'nın artan yansıtıcı yapısına ek olarak, bu yorum geçmişe dönük olarak *Andrei Rublev*'in otoportre karakterini de güçlendirir. Bu tamamen karmaşık yansıtma sistemine filmin yansıma fikrini akla getiren adında (*Ayna*) gönderme yapılır. *Ayna*'nın en geniş olası yorumlayıcı şeması şöyle olurdu: tıpkı *Geçen Yıl Marienbad'da* ve *Ölümsüz Kadın*'da olduğu gibi, filmin anlatımı serbest çağrışımların özü ya da aracıdır; film imgelerin ortaya çıktığı beyindir; ya da film Tarkovsky'nin aklının bir yansımasıdır.

Ancak tam da Tarkovsky'nin bu filmdeki sorunu anıların ve imgelemin parçalarından tutarlı bir bütünün nasıl oluşturulacağı olduğu için, geçmişin ve belleğin katmanları boyunca zihinsel yolculuk farklı bakış açılarından anlatılan paralel anlatılar içinde giderek yok olur. Ve bu da zihinsel yolculuk filmlerinin ilk dönem

[1] Bu tip birçok sahnenin kökeni varolan aile fotoğraflarıdır, ancak bu fotoğraflar etrafında oluşturulan öyküler çoğu durumda hayalidir.

yeni roman tarzıyla karşılaştırılınca önemli bir farklılığı yaratır. Filmin anlatısında auteurün, oğlunun ve annesinin bakış açısı vardır. Filmde olan çeşitli olaylar alternatif olarak bu bakış açılarından anlatılır ve bu bakış açıları birbirlerine karışmaz, tersine bağımsız olarak kalırlar. Çerçeve anlatıya (yatakta hasta yatan auteur geçmişinden anıları hatırlar) rağmen film sadece bir değil, çok sayıda paralel anlatıdan oluşur.







Resim 72-74
Bellek, hayal ve imgelem: *Ayna* (Andrei Tarkovsky, 1974).

Yeni roman geleneğinde anlatı yapısı *Ayna*'ya çok benzeyen ve karşılaştırılabilir olan tek film vardır. Bu film Robbe-Grillet'nin 1971'de yaptığı *Eden ve Sonrası*'dır. *Ayna* Robbe-Grillet'nin filminden üç yıl sonra yapılsa da, iki filmin

fikrinin doğuşu gerçekten aynı dönemdir. Tarkovsky'nin 1970'te *Ayna* ile ilgili oldukçü net bir fikre sahipti ve ilk taslak *Eden ve Sonrası*'ndaki fikrin ilk düşünüldüğü yaklaşık aynı dönemde hazırdı. Ancak Tarkovsky önce *Solaris*'i (1972) bitirmek zorundaydı ve (o dönemde adı '*White, White Day*' olan) bir sonraki projesinin kültür yetkililerine onaylatmak için büyük güçlükler yaşıyordu. Sonuç olarak *Ayna* ancak 1973'te çekildi ve 1974'te gösterime girdi. Yani *Ayna, Eden ve Sonrası*'nın bir 'kopyası' olarak görülemez; Tarkovsky'nin o dönemde Sovyetler Birliği'nde bu filmi görebilmesinin olası olmadığını ve muhtemelen asla görmediğini söylemeye bile gerek yoktur.[2] İki filmin eş zamanlı oluşu önemlidir, çünkü sinemanın modernist ilkelerinin dünyanın farklı yerlerinde doğrudan ilişki olmaksızın aynı anda benzer ancak özgün çözümler üretmeye yetecek kadar uluslararası düzeyde yaygın olduğunu gösterir. Yaklaşık on yıl önce modern sinemanın başlangıcında böylesi bir durum yoktu.

İki film de tutarlı ya da zamandizinsel olmayan anlatıların yerini paralel anlatıların dizisel inşasının aldığı modernizmdeki önemli bir değişimi gösterir. Kesin bir şekilde söylersek bu filmlerin tutarlı bir anlatısı yapısı yoktur, hatta bunlar çelişkili ya da belirsiz bile değildirler, çünkü insan paralel anlatıları birbirine bağlanan tutarlı bir öyküyü bulamaz. Bu filmler daha uzun öykülerin farklı kısa olaylarını ya da unsurları sunar ve bu öykü parçaları görsel ve olay örgüsü motiflerinin dairesel bir sistemiyle birleştirilir ve bu sistemin tutarlılığı bu motiflerin yinelenmesi ve çeşitlenmesinin dizisel bir sistemiyle yaratılır. Bu sistemin kendisi bir öykünün özü olarak ortaya çıkar. Başka bir deyişle, 1960'ların başındaki *yeni roman*'a dayalı zihinsel yolculuk filmleri farklı olay örgüsü unsurlarının statüsünü karmakarışık etmeye ve anlatı yapısının mantığını ve zamandizinini bozmaya odaklanırken, başlıca konusu kendi anlatım süreci olduğu için anlatıcının merkezi rolüne odaklanan *Eden ve Sonrası* ve *Ayna* geleneksel doğrusal anlatı sisteminin, bütün versiyonları da dahil olmak üzere, temel ilkesini sorgulama eğilimindedir. Nedensel tutarlılık ve zamandizinsel düzene rağmen bu filmler anlatılarını, dizisel müzikte geliştirilen ve 1960'lardan 1970'lere geçildiği sıradaki yapısalcı avangard sinemada uygulanan *dizisel yineleme* ve *çeşitleme* ilkesine göre oluşturma eğilimi taşırlar. Bu açıdan

[2] Tarkovsky günlüğünde genellikle izlediği filmlerden ve saygı duyduğu auteurlerden bahsetti, ancak Robbe-Grillet ya da filmlerinden bahis söz konusu değildir. Bkz. Andrei Tarkovsky, *Journal: 1970-1986* (Paris: Cahiers du Cinéma, 1993).

Robbe-Grillet'nin filmi esasen uzun metrajlı deneysel bir film iken, *Ayna*'nın ayrıksı yeri Tarkovsky'nin dizisel inşayı zihinsel yolculuk türüne uygulaması gerçeğiyle açıklanır.

Tarkovsky'nin filmi, bu filmi türdeşlik ile eklektizm arasındaki sınıra yerleştiren stilistik bir bakış açısından sentezleyici bir yapıttır. *Ayna*'nın stilini yalnızca bir ya da iki karakteristik unsurla tanımlamak zor olurdu, çünkü film modern sinemanın geliştirdiği en radikal stilistik ve anlatısal özellikleri sentezler. Filmde en az üç tür imge dokusu vardır. Bir tanesi anlatı düzeyinin dokusu, diğeri filmin açıklamasının belgesel dokusu ve üçüncüsü filmde araya sokulan alıntıların eski haber filmi dokusudur. Film farklı türden anılar ve hayali görüntüler için de farklı dokuları kullanır. Bu nedenle hatırlanan anı ya da hayalin duygusal değerine uygun olarak siyah-beyaz ve renkli sekanslar arasında gider gelir. Genel bir kural olarak Tarkovsky uzun çekimleri ve yavaş kamera hareketlerini tercih eder. Onun uzun çekim stilinin en dikkate değer örneklerinden bazıları *Ayna*'da kesinlikle bulunabilir. Ancak film altı yüzden fazla çekimden oluşur ve bu da ortalama çekim uzunluğunun yaklaşık iki dakika olması anlamına gelir ve tipik bir uzun çekim stilinin ortalamasından çok uzaktır. Aslında *Ayna*'da çekim uzunlukları oldukça dengesizdir ve dört dakikadan uzun süren çekimler ve iki saniye süren parlamalar vardır. Tarkovsky tıpkı gerçeküstücü düzenleme (örneğin gökyüzünde duran annenin görüntüsü) ile belgesel tarz filmi yan yana getirmesi gibi, stilinde radikal devamlılık ile birlikte radikal parçalamayı uyguluyor gibidir. Filmin bazı bölümlerinde düz ve doğrusal anlatı yapısı (örneğin doktorun karısının ziyareti) varken, diğerlerinde zamandizinsel anlatının olmadığı (örneğin çocuğun evde yalnızca olduğu ve evdeki 'ruhların' onu taciz etmek için geldiği sahne) yalnızca çağrışımsal mantık vardır. Bazı sahnelerde oyunculuk stili tamamen doğalcıyken (matbaada geçen sahne gibi), diğerlerinde oyunculuk duygusuz, hatta soyut ya da simgeseldir (büyükanne ile çocukların olduğu sahnelerde olduğu gibi).

Ayna'daki stil aynı anda devamlı ve parçalıdır; gerçekçidir ve yapay bir şekilde teatraldir, hatta dekoratiftir; anlatıdır ve çağrışımsaldır, doğrusal ve diziseldir. Bu film Tarkovsky'nin sineması içinde eşsizdir. Filmlerinde hiçbir zaman parçalı kolaj stilini kullanmamıştı ve bir daha kullanmayacaktı. Filmlerinin neredeyse tamamında bazı yinelenen motifler bulunsa da, *Ayna* görsel ve işitsel motiflerin dizisel yapısı üzerinde oluşturulan tek filmdir.

Bu filmin stilini diğer Tarkovsky filmlerinin hatırlatıcısı yapan tek şey uzun çekimler içinde zamanın alışılmamış işlenişidir.

Tarkovsky'nin uzun çekimlerinin özgüllüğü, onun zamanı ister doğal, isterse insan-ürünü olsun güzelliğin düşünülmesi aracılığıyla ilahi bir evrenin varlığını akla getirmek için kullanmasıdır. Temel stratejisi insanları doğal arka plandan tecrit ederek mekanı boşaltmak olan Antonioni'den farklı olarak Tarkovsky'nin uzun çekimleri insanları kendi ortamlarıyla bütünleştirir. Ancak insanları doğal çevreleriyle yeniden bütünleştirmesi hareket modelleriyle ifade edilen türdeş bir mekan yaratmayı hedefleyen Jancsó'dan farklı olarak, Tarkovsky'nin mekanı türdeş değildir. Doğanın ve kültürün motiflerinin içinde karakterlerin hareket ettiği nesnel dünyada varolan metafizik bir evrenin temsil etmesi amaçlanır. İzleyiciye bu diğer dünyanın varlığını hissettirmek için zaman üzerine derinlemesine düşünmeyi kullanır. Bu anlayış ikonlarla ilgili, imgenin yalnızca ilahi figürün bir tanımlanışı değil, aynı zamanda ilahiliğin doğrudan sunumu oluşuna uygun olarak doğrudan Ortodoks Hıristiyan anlayışını takip eder.[3]

Son tahlilde zamanı işlemenin bu özel yolu *Ayna*'yı zihinsel yolculuk filmleri arasında olduğu kadar dizisel düzenlemenin bir türüne sahip olan filmler arasında da ayrıksı bir sanat yapıtı haline getirir. Zihinsel yolculuğa dair *yeni roman* anlayışı her şeyi anlatının söylevi boyutuna indirger. Anlatıcı anlatıda ses ya da kişi olarak temsil edilsin ya da edilmesin ve anlatı ne kadar belirsiz olursa olsun, anlatı metninin dışında bir evren yoktur. Anlatıcı ve anlatım Resnais ve Robbe-Grillet'nin *yeni roman* filmlerinin paradoksal karakterinin en büyük kaynağı olan aynı metinsel dünyanın parçalarıdır. Tarkovsky bu türü kendine mal ederken, zihinsel yolculuk zihinsel evrenler aracılığıyla yedi filminden dördünde (*Andrei Rublev*, *Solaris*, *Stalker*, *Nostalji*) gerçekten yer değiştirmeyle temsil edilen gerçek seyahat olarak düşünülür. Yolculuk her zaman fiziksel dünyayı anlatı metninin *ötesinde* olan tinsel bir evren yönünde aşmayı hedefler. *Ayna* auteurün kendi parçalı anlatılarının dünyasını, bu parçaların tutarlı bir bütün haline geldikleri birleşik bir tinsel dünya yönünde aşma girişimiyle ilgili bir öykü olarak değerlendirilebilir. *Ayna*'nın stilinin yukarıda bahsedilen ikili yapısı Tarkovsky'nin ikili dünya görüşü nedeniyledir. Bunlar bir tanesi fiziksel boyuta, diğeri tinsel boyuta karşılık düşen bir dizi stilistik özelliktir.

Tarkovsky'nin aşkın yaklaşımı modernizmin genel düzlüğü ve tek boyutlu indirgemeci yaklaşımına zıttır. Aşkın düşünce zaten modern sinemada çok nadirdir, ancak olduğunda da,

---

[3] Tarkovsky'nin uzun çekim stilinin ayrıntılı bir tartışması için bkz. Kovács and Szilágyi, *Les mondes d'Andreï Tarkovski*.

Bresson'un ya da Dreyer'in filmlerinde olduğu gibi aşırı derecede minimalist stil aracılığıyla işler. 1960'larda Tarkovsky'nin çok boyutlu yaklaşımının ortaya çıkması ve başarılı olması, çok boyutlu yaklaşımları aşkınlık biçiminde değil, sadece ironi, kendini yansıtma ya da paradoks biçiminde işlemiş olan modernist hazdaki değişimin açık bir belirtisidir. Hiçlik modernizmin kabul ettiği tek metafizik kategori iken, mistik ya da ilahi paralel dünyalar postmodern düşünce evrenine aittirler. *Ayna* modernizmin alanı ile postmodernizm alanının arasındaki sınıra yerleştirilebilir. Bir auteure (yok olmanın eşiğinde olsa bile) açık gönderme kadar aşkın (transcendental) paralel evrenin doğrudan bir deneyimden ziyade geleneksel kültürel miras olarak yansıtılması da bu filmi modernizmin mitolojik-dekoratif eğilimi içine yerleştirir. Paralel evren bu filmde auteurün bilincinin içeriği olarak yorumlanabilirken, Tarkovsky'nin bir sonraki filmi *Stalker*'de (1978) auteurün konumuna sıkıca bağlanmış anlatı çerçevesi yoktur ve bu film paralel evreni gündelik gerçeklikten ayrılamaz olan ampirik bir deneyim olarak sunar. Tarkovsky'nin kendi sineması içinde modern ile postmodern arasındaki ince ve neredeyse görünmez sınırı aştığı yer burasıdır.

Hiçliğin Yok Oluşu

Sanatlarla ilgili postmodern anlayış 1970'lerin başında ortaya çıktı. Mimaride ve güzel sanatlarda çok net özellikler modern ve postmodern dönemleri birbirinden ayırır. Edebiyatta ve sinemada stilistik farklılıklar o kadar açık ve net değildir, özellikle de iki dönemin sınırlarını belirlemek gerekiyorsa. 1970'lerin başında özellikle yeni/genç Alman sinemasında birkaç postmodern özelliğin bulunabileceğinden, ancak bu özelliklerin modern karakteristiklerin 1950'ler boyunca birikmesine benzer tarzda bir araya geldiğini söyleyemeyeceğimizden bahsetmiştim. Modern sinemadan farklı olarak postmodern sinemanın sanat filmi endüstrisinde büyük bir varlığı yoktu. En fazla 1980'lerden itibaren Avrupa sanat sinemasının en yenilikçi ürünlerinin modern ilkelerden ziyade postmodern ilkeleri izledikleri söylenebilir. Sinemada modernizmin sonunu bulmak için postmodern döneme ve onun stiline bakılmalıdır.

Daha önce bahsedildiği gibi, modernist biçimin yaygın yanı estetik biçimin ardında varolan ampirik gerçeklik duygusudur, bu gerçeklik soyut ve kavramsal bir varlık olarak düşünülse bile. Hiçlik düşüncesi modernizmde ampirik dünyanın yüzeyinin ardındaki tek doğrulanabilir gerçeklik haline geldi. Gerçeklik sanat

yapıtının ardındaki arka plandan yok olsa bile, bu **yok oluşu** sahneleyen ve onun yokluğuna işaret eden auteurün metni **ampirik** gerçekliğin yerini alır. Sanat yapıtı hiçliğin ifade edilmesi ve aynı nedenle en büyük gerçeklik haline gelir. Modernist paradigmanın sonu ampirik gerçekliğe dair hiçlik biçimindeki bu duygunun yok olduğu yerde bulunabilir.

Bu noktanın en net örneği Peter Greenaway'in *Ressamın Sözleşmesi* (1982) filmi ve bu filmle karşılaştırılan, auteur ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi de analiz eden daha önceki film olan Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* (1966) filmidir. Bu kısa karşılaştırma postmodern düşüncenin Antonioni'nin filminde hâlâ üstün bir değer olan hiçliği nasıl yok ettiğini gösterecektir. İnsanın boşunalığını tinselleştirmek yerine Greenaway insanın yabancılaşmasını, dokunaklılığından ya da aşkın anlamından (hiçliğin gücünün önündeki özgür birey) mahrum eder ve yabancılaşmayı en acımasız ve hayal kırıklığı yaratan tarzda tanımlar: birey kelimenin tam anlamıyla nesneler arasındaki bir nesne haline gelir.

İki filmde de başkarakter belirli bir bölgenin resimsel kaydını bir sanatçıdır (*Cinayeti Gördüm*'de fotoğrafçı, *Ressamın Sözleşmesi*'nde ressam) ve çizimlerin yapılmasından/çekilmesinden sonra bunlarda bir cinayetin kanıtının olduğu görülür. Daha sonra cinayet gerçeği şu ya da bu şekilde doğrulanır. Kuşkusuz bu motif sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkiyle ilgilidir, bu nedenle bunun farklı kullanımları sanatçıların temsil sorununa yönelik tutumlarını akla getirir.

İki sanatçı da bir parkta çizim yapmaya/fotoğraf çekmeye başlar. Antonioni'nin fotoğrafçısı bir çift dikkatini çekmeye başlayana dek parkta özel bir amacı olmadan dolaşır. Onların davranışını onları takip etmeye yetecek kadar garip bulur. Bütün sahne yalnızca kadının onun fotoğraf çektiğini fark ettiğinde, onun durdurmaya ve fotoğraf makinesinden filmi çıkarmaya çalıştığında şüpheli hale gelir. Evine gider, fotoğrafları basar ve yakından inceler. Fotoğrafı büyüttükçe çalılara gizlenmiş ve çiftten erkek olana doğrultulmuş bir silahı tutan bir adam olduğunu keşfeder. İlk olarak çiftin fotoğrafını çekerek cinayeti önlediğini düşünür. Ancak daha da büyütülen fotoğraflar çalıların altında yatan cesede benzeyen bir şey olduğunu gösterir. Gece aceleyle parka gider ve cesedin öğleden sonra gördüğü adam olduğunu anlar. Her şey netleşir: bir cinayete tanık olmuştur. Bundan sonra olanlar yalnızca bu gerçeği onaylar: birileri onun stüdyosuna girer ve negatifi ve bütün baskıları çalar, sadece bir dizi grenli biçimden başka hiçbir

şeyin teşhis edilebilir olmadığı son fotoğraf hariç. Ertesi sabah ceset kaybolduğu için, tanıklığının kanıtı da yok olmuştur.

Greenaway'in ressamı Bay Neville'e mülk sahibinin yokluğu sırasında mülkün on iki çizimini yapması amacıyla imzalaması için bir sözleşme sunulur. Sözleşme ressam ile kocasına dönüşünde bu çizimlerle sürpriz yapmayı istediğini söyleyen mülk sahibinin karısı arasında yapılır. Daha sonra mülk sahibinin öldürüldüğü ortaya çıkar, cesedi bir hendekte bulunur ve ressam çizimlerinde cinayetle ilişkili nesneler bulunabildiği için suça karışmakla suçlanır.

İki filmde de manzara bir cinayeti gizler. Antonioni'nin filminde öykü, ceset fiziksel olarak içinde gizli olduğu için doğrudan manzarayla ilişkiliyken, Greenaway'in filminde manzara fiziksel olarak cinayetle ilişkili değildir. Cinayetin izleri cinayetin kendisine değil, cinayetin bilgisine götürsün diye (Bayan Talmann tarafından) yönlendirilir.

İki durumda da manzarayla ilişkili bir komplo vardır, ancak *Ressamın Sözleşmesi*'nde resimler bu komplonun parçası olup, onu gizlemeye hizmet ederken, *Cinayeti Gördüm*'de fotoğraflar komployu açığa çıkarır. Antonioni için temsil, gösterdiğinden bağımsız olarak varolan bir şeydir. Görüntü ile gerçeklik arasında *rasyonel* bir ilişki vardır. Greenaway için bir nesne olarak temsil, gösterdiğinin parçasıdır, bu nedenle görüntü ile gerçeklik arasında *organik* bir ilişki vardır. *Cinayeti Gördüm*'de görüntü insan gözü fark edemese de gerçeklikte olanı temsil eder. Bilgi teknik büyütme sayesinde bilimsel yöntemle aktarılır. Fotoğrafçının yöntemi bilimsel araştırmanın mantığını izler: gözlem, hipotez, deneyim, sonuç ve bu sonucun doğrulanması. Ressamın çizimleri gerçeklikte olanı değil, ama gerçeklikle ilgili ne bilindiği gösterir. Çünkü Bayan Talmann, Bay Talmann'a "Bu çizimler Bay Neville'in babamın ölümünden haberdar olabileceğinin kanıtını içeriyor" der. Ve aslında sanat yapıtı bir yok oluşun kalıntısı olduğu için, hiçbir şey Bayan Talmann'ı Bay Neville'in Bay Herbert'in kayboluşunu da bildiğini kanıtlamaktan alıkoyamaz.

İki durumda da gerçeklik temsilden başka bir şeydir. Başka bir önemli fark vardır: *Cinayeti Gördüm*'de cinayet görüntünün yardımıyla keşfedilir. *Ressamın Sözleşmesi*'nde imgelerin Bay Herbert'in cesedinin keşfedilmesinde bir işlevi yoktur. *Cinayeti Gördüm*'de hipotez temsilin gerçekliğin bir *soyutlaması* olması ve gerçekliğin bütün zenginliğinin bu soyutlamanın unsurları içinde 'sıkıştırılmış' olmasıdır. Ve bu doğru hipotezle gerçekliği soyut

imgenin basıncından kurtarmak mümkündür. İmgeleme sahip olmak gerekir, ancak insanın *doğru* imgeleme sahip olması şarttır: fotoğraf büyütüldükçe, gerçeğe benzerlik azalır. Ve sonunda fotoğrafçının elinde komşusu ressamın yaptıklarına benzeyen, nonfigüratif biçimlerden başka hiçbir şey yoktur. Doğru hipotezler ve doğru imgelemle, bu soyut imge olsa da, gerçekliği teşhis etmek olasıdır.

Ressamın Sözleşmesi'nde temsil gerçekliğin soyut bir 'sıkıştırılması' değil, ama onun kısmi bir yanıdır. Bay Neville insan müdahalesi olmadan mülkün gerçekliğinin kaydedilmesini ister. Ancak bir insanın varlığını yok etmek zaten bir insan müdahalesidir ve bu nedenle diğer insan müdahalelerinin (yani Bayan Talmann'ınkileri) farkına varamaz. Böylece çizimler insan niyetlerinin bir ağının ürünü haline gelir ve bundan dolayı kendi içlerinde düzenlenmemiş olan resimlerde hiçbir şey bulunamaz. Gerçeklik temsil amacıyla düzenlenir, bu da – Bay Neville'in çizimlerinin ardındaki – gerçekliğin *zaten bir resim* olduğu anlamına gelir. Bay Neville hiçbir zaman kaçık çorabın, ceketin, gömleğin ve binicilik çizmelerinin kendisine ait olan anlamını anlayamayacaktır. Bayan Talmann onun dikkatini buna çekmek zorundadır. Temsile yorumun eşlik etmesi gerekir. Yine, bu nesneler cinayetin belirtisi değildir, bunlar cinayetin bir unsurundan başka bir şey olmadıkları bir komplonun izleridir. Resim gerçekliğin bir imgesi değil, bir komplonun, bir düzenlemenin imgesidir; nihayetinde başka bir şeyin, başka bir yapayla (komplo) ilgili bir yapayın (çizim) imgesidir.

Bütün bunlar bizi bir sonraki temel farka götürür. *Cinayeti Gördüm*'de çalıların altındaki cesedin bulunmasıyla fotoğrafçının hipotezi doğrulanır, ancak geri dönüp evini soyulmuş bulduğunda, kanıtı yok olmuştur. Geriye kalan son görüntü, ona nasıl bakması gerektiğini bilmeyenler için tanınabilir bir nesnenin görülemediği son büyütülmüş fotoğraftır. Komşu bir kıza bu fotoğrafı gösterdiğinde, kız "Bill'in resimlerinden biri gibi görünüyor" der. Ceset ertesi sabah yok olur ve kendi öyküsünden ona kalan tek kanıt soyut bir resme benzeyen bir fotoğraftır. Fotoğraftaki o noktaların neyin kanıtı olduğunu bilen yalnızca odur ve filmde başka hiç kimse bilmez ve onun bu konuda haklı olduğunu biliriz. Kendi gerçeğiyle tek başınadır ve bunu anlatmayı istese de, kendisini destekleyecek kanıtı yoktur. Bütün sahip olduğu bir öykü ve nonfigüratif bir fotoğraftır. Onun fotoğrafı kanıt olması istenen, ama olmayan bir şeydir. Fotoğraf kanıt olarak hiçbir şeydir. Sanatçı hakikati bilir, ama bunu kanıtlayacak hiçbir şeyi yoktur. Daha kesin olarak: cinayeti kanıtlamak için bir *hiçliğe* sahiptir. Bu hiçlik

aslında bir şeydir, fiziksel bir nesne, yok olan gerçekliğin bir parçasının baskısıdır: sanat yapıtı, ama başkaları için yalnızca *onun* bilgisi ve *onun* fantezisi olan gerçeği içeren bir şey. Kierkegaard'a göre hiçlik "ele geçirilemeyen bir hayalet gibi, düş gören bir ruhtur." Bir sanatçı için en büyük kesinlik kendi "düş gören ruhuyla" tek başına olmasıdır ve onun sanatı, derinden ikna olduğu samimiyeti başkalarına kanıt olarak görünmez, *sanat hariç hiçbir şey* olarak görünür. Ancak bu Sartrecı tanıma da yanıttır: sanatçıya kalanın bir yokluk olduğu hiçlik, orada olması beklenen bir şeylerin olmayışıdır. Bu bir boşluk değil, daha ziyade 'bir delik', bir yok oluşun işareti ya da damgası, olmayanın ve olması gerekenin bir belirtisidir.[4] Ve eğer hiçliğin yokluğun bir işareti olduğu kabul edilirse, hiçlik başka bir şeye, güçlü bir şeye dönüşür. Bu, hiçliğin sanattaki en büyük kesinlik, yok olan her şeyin ve insanın beklentisinin bir nesnesi olabilen her şeyin bir işareti olduğuna inanan bir topluluğun temeli olabilir. Ve bu *Cinayeti Gördüm*'ün son sahnesinde gösterilir. Bu sahnede bir grup genç, fotoğrafçının öyküsünün geçtiği parkta tenis oynuyormuş gibi yaparlar. Thomas onları izler ve 'top' kortun dışına çıktığında, herkes ona bakar ve ondan topu alıp tekrar kendilerine atmasını bekler. Ve o da bunu yapar. Artık sanatın kurallarına göre nasıl oynayacağını öğrenmiştir. Onun modern anlamda bir sanatçı olduğu yer burasıdır.

Bayan Talmann ressamın hayal gücünün olmadığını, gördüğünü çizdiğini söyler. Ressam bir şeyler bulmayı istemez ve bu nedenle her şeyin bir nesneden başka bir şey olmadığı insansız bir manzaranın zeminini hazırlar. Kendisi komplonun bir parçası olduğu için de manzarada gizlenmiş olan komployu gösteremez. Resimlerinden insanları çıkarır ve Bayan Herbert'i sözleşmeye göre kendi hazzına hizmet eden cinsel bir nesne haline getirdiği için bir insan olarak onu yok eder. Ressam diğer nesnelere gönderme yapan ve sonsuz sayıda nesnelerden ve onların referanslarından oluşan bir dünyayı oluşturan nesneler yapar. Ressam adım adım bu nesneler dizisinin bir unsuru haline gelir. İlk olarak Bayan Talmann onun kendisi için cinsel bir nesne işlevi görmesine uygun ikinci bir sözleşme önerir, daha sonra Bay Talmann ve şirketi ona üçüncü bir 'sözleşme' teklif eder. Bu sözleşmenin üçüncü maddesi onların ressamı hareketsiz bir 'nesneye' dönüştürmesini, yani öldürmesini şart koşar. Ressam da bir tür hiçliğe varır. Ancak bu hiçlik nesnelleştirici bir hiçliktir ve gerçek anlamı şudur: sanatçının ölümü ve çizimlerin imha edilmesi. Her şeyin nesnelleştirildiği

[4] "Hiçlik varolan değildir, Hiçlik kendini yok etmemiştir ve etmez, Hiçlik yok edilir." *L'être et le néant*, 58.

yerde, hiçbir şey gizli değildir. Her şey görülürdür ve her şey göründüğü gibidir.

Greenaway'in filminde resim fotoğrafçının görüntüsü gibi (bu fotoğraf ne kadar soyut olursa olsun) aynı düzenin bir temsili değildir. Gerçekliğin oluşturulmasının aynı kurallarıyla organize edilir. *Cinayeti Gördüm*'de gerçeklik vardır ve fotoğraf vardır. Gerçeklik fotoğrafın ardında kaybolur; bir anının temsiline dönüşür. *Ressamın Sözleşmesi*'nde (komplo olarak yorumlanan) bir fantezi resmi oluşturur. Hiçlik (orada olmayan ve olması gereken) temsilin kavramsal bir sonucu değil, zihinsel bir başlangıç noktasıdır ve nesnel ve fiziksel bir gerçek (ölüm ve imha) haline gelir (Bay Herbert de dahil canlı unsurun olmaması isteği). Hiçlik (yok edilen insan unsuru) burada resmin başlangıç noktasında bulunur ve sonunda gerçek nesne haline gelir: iki ölü beden. *Cinayeti Gördüm*'de yaratıcı süreç gerçek bir olayla başlar ve bir anı ya da fanteziye, bir hiçliğe dönüşür. Bir filmde yok oluş ya da hiçlik *tinselleştirilir*, diğer filmde *nesnelleştirilir*.

İki filmde de sanat yapıtı ile gerçeklik arasındaki yarık sanatçının fantezisi, bilgisi ya da belleğiyle doldurulur. Ancak son bir çok önemli fark vardır. Antonioni eğer sanatı top ve raket olmasa bile oynar gibi görünme olarak kabul eden yeterince insan varsa, palyaçoların oynadığının hâlâ tenis olacağını söyler. Nesnelerin kendileri temsilde önemsenmeyebilir, soyutlamanın gerçekliğin bütün uzlaşımsal kurallarını ve ilişkilerini içermesi sağlanabilir. Nesnelerin kendileri değil, kurallar ve ilişkiler önemlidir, çünkü bu kurallar gerçeklikle ilgili ortak bilgiyi oluşturur. *Gerçeğe benzemese dahi* bu ortak bilgiyi temsil etmek son tahlilde gerçekliği temsil eder. Bu nedenle hiçlik varoluşun diğer yanı haline gelir. Greenaway farklı bir yorumu önerir. Bize göründüğü haliyle gerçeklik nesnelerin gerçek bir düzenlenişidir. Nesnelere aldırmayabiliriz, çünkü onların düzenlenişi herkesin bildiği ve kabul ettiği kuralların hiyerarşik bir sistemini değil, daha ziyade farklı seçenekleri gösterir ve bunların her bizi farklı alternatif öyküler anlatabilir. Temsil soyut bir gerçeklik değildir; yalnızca onunla ilgili kısmi bilgidir. Soyutlama kuralların ve ilişkilerin herkes için sabit olduğu zeminlerde mümkün değildir. Tıpkı farklı insan niyetlerinin yansımaları olan bir uylaşımlar dizisi gibi, nesnelerin biricik ve uzlaşımsal kullanımları yoktur.

Cinayeti Gördüm'de anı sanat haline gelirken, *Ressamın Sözleşmesi*'nde sanat bir anı haline gelir. Antonioni için sanat hiçliktir, çünkü varlığı yokluk olarak temsil etme gücüne sahiptir. Greenaway için sanat hiçliktir, çünkü nesnelleşip nesnelleşmez yok olan gerçeklik haline gelir. Ancak sanat yok olduğunda, hiçlik

eşittir hiçbir şeydir. Son tahlilde Antonioni için sanat *gerçeklikten başka bir şeydir*, Greenaway için ise sanat *gerçeklikten başka hiçbir şeydir*. *Cinayeti Gördüm*'de hiçlik fotoğrafın ardındadır, *Ressamın Sözleşmesi*'nde hiçbir şey resmin ardındadır, ama başka bir resmin.

Buradan modern paradigmaya ait olarak düşünülemeyecek türden dünyanın görünüşüyle ilgili bir sonuca varabiliriz. Modernist bir anlayışa göre rasyonel soyutlamanın ve onun kurallarının genel kabulü gerçekliğin kalbine götürür. Sanatsal kendine gönderme yapmanın, soyutlamanın nasıl işlediğine dair süreci daha da netleştirme işlevi vardır. Bu, gerçekliğin temsil aracılığıyla açığa vurulabilecek bir yokluk, bir olmayış ya da bir yok oluş olarak görüntünün ardında gizli olduğunu söylemektir. *Ressamın Sözleşmesi*'nde buna benzer bir şey bulamayız. Greenaway'e göre gerçeklik yalnızca, hiçbirinin silah ve bedenin yaptığı tarzda 'meselenin kalbini' içermediği sınırsız sayıda bir temsiller dizisi olarak kavranabilir. Gerçeklik her nesnenin bir çeşitlemeyi temsil ettiği nesnelerin yinelenmesinden oluşan farklı temsiller dizisinden oluşur.

Modern sanatın temel bir parçası üstün bir değer olarak hiçliğin gücünün kabul edilmesidir. Hiçlik önemli varlıkların ve gerçek değerlerin yokluğunu temsil ettiği için ciddi bir şeydir. Kayıp olanların yerini alır ve insanın özgürlüğü olarak kendi içinde üstün bir değer haline gelir. Modernist sanatın sonu; hiçlik sorunu ciddi bir sorun olarak ortadan kalktığı anda ve hiçliğin artık 'sahnenin' ardında keşfedilmediği yerde, hiçliğin artık bir değer, artık varoluşun zıt boyutu, artık aşkınlığın bir gücü olmadığı anda gelir, çünkü *'olmayan' ile ilgili ortak bilgi artık yoktur*.

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA

Fransız Yeni Dalgası

Baecque, Anoine de, and Charles Tesson *La nouvelle vague: Une légende en question*, Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

Bazin, André, and Jean Narboni, *Lé cinéma de français de la Libération à la Nouvelle Vague* (1945-1958), Petite Bibliothèpue Des Cahiers du cinéma, Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

Bergala, Alain, *Nul mieux que Godard*, Collection Essais: Cahiers du cinéma, Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 1999.

Blue, James, *Thoughts on Cinéma Vérité and a Discussion with the Maysles Brothers*, Michigan State University Press, 1971.

Cerisuelo, Marc, *Jean-Luc Godard*, Collection Spectacle/Poche, 4, Paris: L'herminier Éditions des Quatre-Vents, 1989.

Clouzot, Claire, *Le cinéma françois depuis la nouvelle vague*, Paris: Fernand Nathan, 1972.

Delavaud, Gilles, Jean-Pierre Esquenazi, and Marie-Françoise Grange, *Godard et le métier d'artiste actes: Colloque de Cerisy*, Paris: Harmattan, 2001.

Dixon, Wheeler W., *The Films of Jean-Luc Godard*, Albany: State University of New York Press, 1997.

Douchet, Jean, *French New Wave*, New York: Hazan Editions in association with D.A.F., 1998.

Dubois, Philippe (der.), *Recherche sur Chris Marker*, Théorème, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

Durgnat, Raymond, *French Cinema: The A-Z guide to the "New Wave,"* Motion Monograph, Loughton: Motion Publications, 1963.

Giroud, Françoise, *Le nouvelle vague: Portraits de la jeunesse*, L'Air Du Temps, Paris: Gallimard, 1958.

Guigne, Arnaud, *François Truffaut: La culture et la vie*, Paris: Harmattan, 2002.

Holmes, Diana, and Robert Ingram, *François Truffaut*, Manchester ve New York: Manchester University Press, 1998.

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Vol. 1, Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

Kawin, Bruce F., *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*, Princeton: Princeton University Press, 1978.

Leage, Julia, *Jean-Luc Godard: A Guide to References and Resources*, Boston: G. K. Hall, 1979.

Loshitzky, Yosefa, *Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Detroit: Wayne State University Press, 1995.

MacCabe, Colin, and Sally Shafto, *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy*, 1. Amerika baskısı, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2004.

MacCabe, Colin, Mick Eaton, Laura Mulvey, and Jean-Luc Godard, *Godard: Images, Sounds, Politics*, Londra: Macmillan, 1980.

Sémoelé, Jean, *Bresson*, Paris: Flammarion, 1993.

Silverman, Kaja, and Harun Farocki, *Speaking about Godard*, New York: New York University Press, 1998.

Sterrit, David, *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing tha Invisible*, Cambridge ve New York: Cambridge University Press, 1999.

Temple, Michael, and James S. Williams. *The Cinema Alone: Essays on the Work Jean-Luc Godard*, 1985-2000, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.

Truffaut, François, and Dominique Rabourdin, *Truffaut by Truffaut*, New York: Abrams, 1986.

Truffaut, François, Gilles Jacob, Claude de Gevray, Gilbert Adair, and Jean-Luc Godard, *Correspondence*, 1945-1984, 1. Amerika baskısı, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990.

Walz, Eugene P., *François Truffaut: A guide to References and Resources*, Boston: G. K. Hall, 1982.

Modern İtalyan Sineması

Antonioni, Michelangelo, and Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni*, Paris: Éditions Seghers, 1969.

Bondanella, Peter, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York: Continuum, 2001.

Brunette, Peter, *Roberto Rossellini*, Berkeley: University of California, 1996.

Budgen, Suzanne, *Fellini*, Londra: British Film Institute, 1966.

Joubert-Laurencin, Herve, *Pasolini: Portrait du poète en cineaste*, Paris: Cahiers du cinéma, 1995.

Pasolini, Pier Paolo, *Emrismo eretico*, Milan: Garzanti, 1972.

Rondolino, Gianni, *Roberto Rossellini*, Floransa: La nuova Italia, 1974.

Rossellini, Roberto, *My Method*, New York: Marsilio Publishers, 1992.

Modern Doğu Avrupa Sineması

Balski, Grzegorz (der.), *Directory of Eastern European Film-Makers and Film*, 1945-1991, Wesport, Conn: Greenwood, 1992.

Bíró, Yvette, *Jancsó*, Paris: Éditions Albatros, 1977.

Buttafava, Giovanni, *Miklós Jancsó*, Floransa: La nouva Italia, 1974.

Callow, Simon, and Dusan Makavejev, *Shooting the Actor; or, The Choreography of Confusion*, Londra: Hern, 1990.

Goulding, Daniel J., *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience*, Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Goulding, Daniel J., *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Goulding, Daniel J., *Five Filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Jancsó, Makavejev*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Hames, Peter, *The Czechoslovak New Wave*, Berkeley: University of California Press, 1985.

Kaplan, Ann (der.), *Women in Film Noir*, Londra: BFI Publishing, 1994.

Karpinski, Maciej, *The Theatre of Andrzej Wajda*, Cambridge ve New York: Cambridge University Press, 1989.

Liehm, Mira et Antonin J., *Les cinémas de l'est de 1945 a nos jours*, Paris: Éd. De Cerf, 1989.

Michalek, Boleslaw, *The Cinema of Andrzej Wajda*, Londra: Tantivy; ve South Brunswick: A. S. Barnes, 1973.

Portuges, Catherine, *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros*, Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Turaj, Frank, *The Modern Cinema of Poland*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Yeni/Genç Alman Sineması

Byg, Barton, *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, Berkeley: University of California Press, 1995.

Estève, Michel, and Barthélemy Amengual, *Wim Wenders*, Études Cinétographiques, 159-64, Paris: Minard, 1989.

Grosoli, Fabrizio, *Werner Herzog*, Il Castoro Cinema, 85, Floransa: La nuova Italia, 1981.

Rentschler, Eric, *West German Film in the Course of Time: Reflection on the Twenty Years since Oberhausen*, New York: Redgrave Publishing, 1984.

Sanford, John, *The New German Cinema*, New York: Da Capo Paperback, 1980.

Santner, Eric L., *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1990.

Syberberg, Hans Jürgen, *Syberbergs Filmbunch*, Münih: Nymphenburger Verlagshandlung, 1976.

Syberberg, Hans Jürgen, *Hitler: Ein Film aus Deutschland*, Reinbek bei Hamburg: Dowohlt, 1978.

Bergman

Bergman, Ingmar, and G. William Jones, *Talking with Ingmar Bergman*, Dallas: SMU Press, 1983.

Bergman, Ingmar, and Vlada Petric, *Film and Dreams: An Approach to Bergman*, New York: Redgrave, 1981.

Cohen, Hubert I., *Ingmar Bergman: The Art of Confession*, Twayne's Filmmakers Series, New York: Twayne; Toronto: Maxwell Macmillan Canada; Maxwell Macmillan, 1983.

Cowie, Peter, *Ingmar Bergman: A Critical Biography*, New York: Scribner, 1982.

Donner, Jörn, *The Films of Ingmar Bergman: From Torment to All These Women*, New York: Dover Publications, 1972.

Gervais, Marc, *Ingmar Bergman: Magician and Prophet*, Montreal ve Ithaca: McGill-Queen's University Press, 1999.

Kecham, Charles B., *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman: An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker's Art*, Studies in Art and Religious Interpretation, 5, Lewiston, N.Y.: E. Mellen Press, 1986.

Lauder, Robert E., *God, Death, Art, and Love: The Philosophical Vision of Ingmar Bergman*, New York: Paulist Press, 1989.

Livingston, Paisley, *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982.

Long, Robert Emmet, *Ingmar Bergman: Film and Stage*, New York: H. N. Abrams, 1994.

Marker Abrams, Lise-Lone, and Frederick J. Marker, *Ingmar Bergman: A Life in the Theater*, 2. baskı, Directors in Perspective, Cambridge ve New York: Cambridge University Press, 1992.

Mosley, Philip, *Ingmar Bergman: The Cinema as Mistress*, Londra ve Boston: Marion Boyars, 1981.

Stene, Birgitta, *Ingmar Bergman*, Twayne's World Authors Series, TWAS 32-İsveç, New York: Twayne Publishers, 1968.

Törnqvist, Egil, *Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs*, Film Culture in Transition, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

Buñuel

Acevedo-Muñoz, Ernesto R., *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema*, Berkeley: University of California Press, 2003.

Aranda, J. Francisco, *Luis Buñuel: A Critical Biography*, 1. Amerika baskısı, New York: Da Capo Press, 1976.

Baxter, John, *Buñuel*, Londra: Fourth Estate, 1994.

Buache, Freddy, *The Cinema of Luis Buñuel*, Londra: Tantivy Press; ve New York: A. S. Barnes, 1973.

Buñuel, Luis, *My Last Sigh*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. (*Son Nefesim*, çev. İlkay Kurdak, Ankara, İmge Yayınları, 2005.)

Delgado, Manuel and Alice Jan Poust, *Lorca, Buñuel, Dalí: Art and Theory*, Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press; ve Londra: Associated University Press, 2001.

Evans, Peter William, *The Films of Luis Buñuel: Subjectivity and Desire*, Oxford: Clarendon Press; ve New York: Oxford University Press, 1995.

Mellen, Joan, *The World of Luis Buñuel: Essays in Criticism*, New York: Oxford University Press, 1978.

Diğer

Daniel Schmid, Zürih: Dossier Pro Helvetia, 1982.

D'Lugo, Marvin, *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

Deveny, Thomas, *Cain on Screen: Contemporary Spanish Cinema*, Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1993.

Kinder, Marsha, *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley: University of California Press, 1993.

Murphy, Robert, *Sixties British Cinema*, Londra: BFI Publishing, 1992.

Rodowick, David Norman, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Urbana: University of Illinois Press, 1988.

Rohdie, Sam, *Promised Land: Cinema, Geography, Modernism*, Londra: British Film Institute, 2001.

Rother, Rainer, *Mythen der Nationen: Völker im Film*, Münih: Koehler Amelang, 1998.

Sadoul, Georges, *Dziga Vertov*, Paris: Éditions Champ Libre, 1971.

Schaub, Martin, *Der neue Schweizer Film*, 1963-1974, Zürih: Pro Helvetia, 1975.

Schuster, Mel, *The Contemporary Grek Cinema*, Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1979.

Siska, William Charles, *Modernism in tha Narrative Cinema: The Art Film as a Genre*, Dissertations on Film, New York: Arno Press, 1980.

Sobchack, Vivian Carol, *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, AFI Film Readers, New York: Routledge, 1996.

EK

Modern Sinemanın Bir Zamandizini

	1958	1959	1960
Fransa	*Hiroşima Sevgilim* *400 Darbe*	*Siyah Orfe* *İnsanlık Piramidi* (*La pyramide humaine*) *Aslan Burcu* *Yankesici*	*Zazie Metroda* *Piyanisti Vurun* *Küçük Asker* *Sersem Aşıklar*
İtalya			*Serüven* *Tatlı Hayat*
Polonya		*Gece Treni*	*Meleklerin Jeanne Anası*
İsveç			
Büyük Britanya			
Sovyetler Birliği			
Çekoslovakya			
Macaristan			
Batı Almanya			
İspanya			
Yugoslavya			
İsviçre			
Yunanistan			
Belçika			
Meksika			

1961	1962	1963	1964
Geçen Yıl Marienbad'da Kadın Kadındır Jules ve Jim 5'den 7'ye Cléo Adieu Philippine Paris Bizimdir Bir Yazın Öyküsü (Chronique d'un été)	Jeanne D'arc Hayatını Yaşamak Muriel	Ölümsüz Kadın Jandarmalar The Fire Within	Evli Bir Kadın Çete Dışında Cherbourg Şemsiyeleri
Gece	Batan Güneş La commère secca Nişanlılar	8 ½	Kızıl Çöl Ruhların Giulietta'sı Devrimden Önce Aziz Matyo'ye Göre İncil
	Sudaki Bıçak		Saragossa'da Bulunan El Yazması
Aynanın İçinden	Kış Işığı	Sessizlik Kvarteret Korpen	491
	Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı Eva	Tom Jones	
	İvan'ın Çocukluğu		Dobro pozhalovat, ili postoronnim vkhod vospreshchyon Tuti zabutykh predkiv
		Peter ve Pavla Joseph Kilian Eva and Vera	Démanty noci Limonata Joe
		Cantata	Evimin Yolu
	Mahvedici Melek		

Modern Sinemanın Bir Zamandizini (devam)

	1965	1966	1967
Fransa	*Alphaville* *Çılgın Pierrot* *Mutluluk*	*Savaş Bitti* *Trans-Avrupa-Ekspresi* *Yaratıklar* *Balthazar* *Erkek-Dişi* *Amerikan Malı* *Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey*	*Playtime* *Çinli Kız* *Marie pour mémoire* *Hafta Sonu* *Mouchette* *La Musica* *Koleksiyoncu* *Gündüz Güzeli*
İtalya	*Sandra* *(Vaghe stelle dell'Orsa...)* *Cepteki Yumruklar* *(I pugni in tasca)*	*Şahinler ve Güvercinler* *Cinayeti Gördüm*	*Kral Oidipus*
Polonya			
İsveç		*Persona* *İşte Sizin Hayatınız*	*Ben Bir Meraklıyım: Sarı Versiyon*
Büyük Britanya	*The Loved One*	*Marat/Sade*	*Ulysses* *Düşkün Kadın*
Sovyetler Birliği		*Andrei Rublev*	*Korotkie vstrechi*
Çekoslovakya	*Loş Işıklandırma* *Bir Sarışının Aşkları*	*Küçük Papatyalar* *O slavnosti a hostech* *Návrat ztracného syna* *Sıkı Gözetlenen Trenler* *Marketa Lazarová*	*Koşun İtfaiyeciler*
Macaristan	*Umutsuzlar* *Gyerekbetegségek* *Ten Thousand Suns*	*Hideg napok* *Baba*	*Kızıl ve Beyaz*
Batı Almanya	*Barışmamışlar* *Es*	*Genç Törless* *Düne Veda*	
İspanya	*Av*	*Nueve cartas a Berta*	
Yugoslavya	*İnsan Kuş Değildir*		*Bir Gönül Sorunu* *(Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice P.T.T.)*
İsviçre			
Yunanistan			
Belçika			
Meksika	*Çölün Simon'u* *(Simón del desierto)*		

1968	1969	1970	1971
Yalan Söyleyen Adam *Seni Seviyorum Seni Le lit de la vierge* *Seviyorum* *Bilmenin tadı*	*Doğu Rüzgarı* *Tatlı Bir Kadın* *(Une femme douce)* *Maud'da Geçen Gecem* *Çılgın Aşk*	*La cicatrice intérieure*	*Eden ve Sonrası* *Trafik*
Teorema *Satyricon* *Partner*	*Domuz Ahırı* *Dillinger Öldü* *(Dillinger è morto)* *Medea*	*Örümceğin Stratejisi* *Konformist*	
	Her şey Satılık *Polowanie na muchy*	*Savaştan Sonraki Görünüm* *Kayın Ormanı*	
Utanç *Ben Bir Meraklıyım: Riten* *Mavi Versiyon* *Kurdun Saati*	*En passion*		
Eğer (If...)	*Kerkenez (Kes)*	*Performance*	*Aile Yaşamı* *(Family Life)*
Arachveulebrivi gamopen *Narın Rengi*	*Vecher nakanune Ivana Kupala* *Pirosmani*		*Dolgie provody*
Spalovac mrtvol	*Fun Stuff (Skrivánci na niti)* *Faráruv konec*		
Falak		*Aşk*	*Szindbád*
The Broom...	*Gözler Hep Kapalı Kalmak İstemiyor*	*Der amerikanische Soldat*	*Warnung vor einer heiligen Nutte*
Bavyera'da Av Sahneleri	*Eika katappa*	*Götter der Pest*	*Kalecinin Penaltı Anındaki Korkusu*
Signs of Life *The Chronicle of Anna Madgalena Bach*	*Katzelmacher*	*Even Dwarfs Started Small* *Whity*	
		Lezzetler Bahçesi	
			W.R. – Organizmanın Gizleri
	Charles, Ölü ya da Diri	*Do Everything...*	*La salamandre*
		Yeniden Yapılanma *(Anaparastasi)*	

Modern Sinemanın Bir Zamandizini (devam)

	1972	1973	1974
Fransa	*Her Şey Yolunda* *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*	*Anne ve Fahişe*	*Progressive Stidings of Pleasure* *Celine ve Julie Vapur Cezisinde* *Indian Song* *Tatlı Sinema* *Özgürlük Hayaleti (Le fantôme de la liberté)*
İtalya	*Fellini- Roma* *Liza*	*Amarcord* *Paris'te Son Tango* *Büyük Tıkınma* *Aşk ve Anarşi*	*Beyaz Kadına Dokunma*
Polonya	*Düğün*	*Sanatorium pod klepsydrą*	
İsveç	*Çiğdikler ve Fesüllar*		
Büyük Britanya		*O Lucky Man!*	
Sovyetler Birliği	*Solaris* *Pechki-lavochki*	*Kalina krasnaya*	*Ayna*
Çekoslovakya			
Macaristan		*Tüzoltó utca 25.*	*74, Bastion*
Batı Almanya	*Ludwig-Bakir Bir Kral İçin Ağıt* *Der scharlachrote Buchstabe* *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları* *Maria Malibran'ın Ölümü (Der Tod der Maria Malibran)* *Aguirre. Tanrının Gazabı*	*Alice Kentlerde*	*Musa ve Harun* *Kaspar Houser* *Yanlış Hareket* *Effie Briest* *Korku Ruhu Yer Bitirir*
İspanya	*Anna ve Kurtlar*	*Ari Kovanının Ruhu*	
Yugoslavya			
İsviçre	*Bu Gece Ya da Asla*		*La paloma*
Yunanistan	*36 Günler (Meres tou '36)*		
Belçika	*Hôtel Monterey*		
Meksika			

1975	1976	1977	1978
Numara İki *Nasıl Gidiyor?*		*The Van* *Şeytandı Sanem* *(Le diable probablement)* *Arzunun O Belirsiz Nesnesi* *(Cet obscur objet du désir)*	
7 Güzeller *(Pasqualino Settebellezze)*	*Casanova*		
Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel *Angst vor der Angst*	*Fortuni cani* *Sıcak Kalp* *Zamanın Akşamda*	*Hitler*	
	Beşle Kargayı		
	Meleklerin Gölgesi		
Kumpanya		*Hanımmeo*	
Jeanne Dielman			*Les rendez-vous d'Anna*

Modernizmi Seyretmek

Avrupa Sanat Sineması, 1950 - 1980

Antonioni, Fellini ve Bresson gibi auteurlerin önemli filmlerine yeni bir ışık tutan ve bir dizi önemli ama az bilinen filmi gölgelerden çıkaran Modernizmi Seyretmek Avrupa sanat sinemasının II. Dünya Savaşı sonrasındaki altın çağının ilk kapsamlı incelenişidir. András Bálint Kovács'ın 1950'lerden 1970'lere uzanan bu ansiklopedik çalışması sinemadaki modernizmin az sayıdaki stile ve temaya sahip birleşik bir hareket değil, tersine modern sanatın temel ilkeleri üzerine hayrete düşürücü bir çeşitlemeler alanı olduğunu öne sürüyor. Modernizmin ve avangardın kavramlarının sinemada kendilerini farklı şekilde nasıl gösterdiklerini örneklerle açıklayan Kovács incelemesine sanat sinemasının tarihsel bir kategori olarak ortaya çıkışının izini sürerek başlıyor. Daha sonra modern stillerin ve biçimlerin temel biçimsel özellikleri kadar onların entelektüel temellerini de açıklıyor. Sonunda, modernist kuram ve felsefenin üzerinde durarak Kovács modern Avrupa sanat sinemasının evriminin yenilikçi bir tarihini sunuyor. Yalnızca modernizmin kökenlerini değil, aynı zamanda onun stilistik, tematik ve kültürel somutlaşmasını da inceleyen Modernizmi Seyretmek sinemanın bu altın çağını içeren tarihsel dönemleri düşünmenin yaratıcı yeni yollarını gösteriyor.

"Çok az araştırmacı modern sinemayı neyin oluşturduğunu András Bálint Kovács kadar dikkatli bir şekilde düşünmüştür. Modernizmi Seyretmek felsefi fikirlerin özel bir sentezi ve savaş sonrasının sanatsal eğilimlerinin özgün, kapsamlı bir haritasının çıkarılmasıdır. Bergman, Antonioni, Godard, Bresson, Resnais ve diğer üstün nitelikli yönetmenlere dair yapılan duyarlı analizler aracılığıyla Kovács onların zengin mirasını ve bu mirasın bizim için hâlâ geçerli olan anlamını güçlü bir şekilde gösteriyor. Sinemanın geçmişteki ve şimdiki etkileyici kaynaklarıyla ilgilenen herkes bu kitabı okumak isteyecektir."
David Bordwell, University of Wisconsin - Madison

"András Bálint Kovács anıtsal bir kitaba imza atmıştır. Kapsamı, çok geniş ve çeşitli bilgileri içermesiyle, özgünlüğüyle, eleştirel anlayışıyla ve felsefi yaklaşımıyla etkileyici olan Modernizmi Seyretmek bu alana kalıcı bir katkı oluşturan modernist sinemanın dönüm noktası bir tarihsel incelenişidir."
William Rothman, University of Miami

www.sinecine.org

ISBN 978-9944-492-47-8

SKB-VZR 48604
KİTAP
2009
SKB-VZR 49703

Kapak Fotoğrafı:
Serseri Aşıklar
À bout de souffle
Jean-Luc Godard, 1960
Jean-Paul Belmondo ve Jean Seberg.