AFASİNEMA

Charlie Chaplin

Andre Bazin / Eric Rohmer



Andre Bazin / Eric Rohmer Charlie Chaplin

AFA

Fransız eleştirmen ve sinema kuramcısı André Bazin (1919–1958), Alman işgali altındaki Paris'te gençlere belli bir eğitim olanağı sağlayan Maison des Lettres'ın bir sinema kulübünün yöneticiliğini üstlenerek burada sinema eleştirmenliği konusunda dersler verdi. İkinci Dünya Savaşından sonra Institut des Hautes Etudes Cinématographiques'de (IDHEC) çalışmaya başladı. Her türlü dergi ve gazeteye, özellikle de *La Revue du Cinéma* dergisine yazılar yazdı. 1951 yılında Lo Duca ve Doniol-Valcroze ile birlikte *Cahiers du Cinéma* dergisini çıkarmaya başladı. Ölümüne kadar bu dergide çalışmalarını sürdürdü. Einsenstein'ın "kurgu kuramı"nı çürütmek üzere geliştirdiği sinema kuramıyla bir kuşak sinema eleştirmenini derinden etkiledi. En önemli eseri dört ciltte topladığı *Qu'est ce que le cinéma*'dır.

Asıl adı Maurice Scherer olan Fransız yönetmen Eric Rohmer (1920), 1950 yılında Jean-Luc Godard ve Jacques Rivette ile birlikte *La Gazette du cinéma*'yı kurdu. 1951'de *Cahiers du Cinéma* dergisine yazılar yazmaya başladı. André Bazin'in ölümü üzerine bu derginin yazı işleri müdürlüğü görevini üstlendi. 1963 yılında görüş ayrılıkları nedeniyle bu görevinden istifa etti. İlk filmini 1950 yılında çekti (*Le Journal d'un scélérat*). Diğer filmleri arasında *Le Signe du lion* (1959), *Ma Nuit chez Maud* (1968), *L'Amour, l'apres-midi* (1972), *Die Marquise von O* (1976) sayılabilir.

AFA – Sinema: 12
AFA – Yayınları: 76

ISBN 975 – 414 – 015 – 4

Mart, 1989

Charlie Chaplin adlı bu kitabın Türkçe çeviri hakları
AFA Yayıncılık A.Ş.'ye aittir.

Çeviren: **İLKAY KURDAK**

Dizgi: AFA Yayıncılık A.Ş.
Baskı: Doğan Ofset
Kapak: Reyo Basımevi

AFA Yayıncılık A.Ş., Babıali Cad. Sıhhiye Ap. 19/8
Cağaloğlu – İST.
☎: 526 39 80

Charlie Chaplin

André Bazin
Eric Rohmer

François Truffaut'nun

Önsözüyle

AFA
YAYINLARI

İçindekiler

Önsöz... **François Truffaut** 7

Şarlo'nun Simgeselliğine Giriş... **André Bazin** 14

Zaman *Asri Zamanlar*'ı Haklı Çıkarıyor... **André Bazin** 28

Öykünme ile Yapaylık veya Bir Bıyık Adına Yokoluş...**André Bazin** 33

İnsanlara Çağrı... **Charlie Chaplin** 39

Mösyö Verdoux Efsanesi... **André Bazin** 41

Mösyö Verdoux veya Şarlo'nun Kurban Edilmesi... **André Bazin** 76

Hayır, *Mösyö Verdoux* Chaplin'i Öldürmedi... **Jean Renoir** 81

Sahne Işıkları'nın Büyüklüğü... **André Bazin** 93

Şarlo Ölmez Sağ Kalırsa... **André Bazin** 113

New York'ta Bir Kral... **André Bazin** 120

Hong Kong'lu Kontes... **Eric Rohmer** 126

Charlie Chaplin'in Filmleri 147

Önsöz

François Truffaut

Charles Chaplin, dünyanın en ünlü sinemacısıdır; ama filmleri az kalsın sinema tarihinin en gizemli yapıtları olup çıkacaktı. Meslek yaşamının başından beri korsan basımlardan epeyce zarara uğrayan Chaplin, filmlerinin işletme süresi bittiğinde, bunların dağıtımını peşpeşe yasaklıyordu. Yetişen yeni kuşaklar The Kid (*Yumurcak*), The Circus (*Sirk*), City Lights (*Şehir Işıkları*), The Great Dictator (*Şarlo Diktatör*), Monsieur Verdoux (*Mösyö Verdoux*), Limelight (Sahne Işıkları) *gibi filmlerin sadece ününü duymuşlardı.*

Chaplin, 1970'de, filmlerinin hemen tümünü yeniden piyasaya sürme kararı aldı. Böylelikle de Bazin'in Chaplin üstüne yazdığı metinleri yayınlamak için uygun bir zemin oluştu. Bu toparlama gerçekten de, biri bir sinema adamına, diğeriyse bir yazara ait iki ayrı yaklaşım biçiminin, tıpkı bir demiryolunda yürüyormuşcasına, adım adım izlenmesi olanağını verecektir. Bu kitabı okurken de anlaşılabileceği gibi, Bazin, Chaplin'in filmlerini avcunun içi gibi iyi bilirdi. Bu konuya ilişkin şu anımı hemen ilave etmeliyim: Sinema kulüplerindeki sayısız seansta, Bazin'i

işçilere, seminaristlere ve öğrencilere, The Pilgrim (*Şarlo Hacı*), The Tramp (*Şarlo Serseri*) *veya ezbere bildiği "üç bobinlik" diğer filmlerinin tanıtımını yaparken çok izlemiştim. Bu filmleri öyle aktarıyordu ki, karşısındakiler filmi izlerlerken alacakları taddan hiçbir şey yitirmiyorlardı. Chaplin'i hiç kimse Bazin kadar iyi tanımlayamazdı; ayrıca onun çarpıcı diyalektiği buna apayrı bir tat da katıyordu...*

Eric Rohmer'in aksine –ki burada, kitabı daha güncel kılmak için A Countess from Hong Kong *(Hong Kong'lu Kontes) üstüne yazmayı kabullendiği o harika yazıdan dolayı duyduğum hayranlığı belirtmeliyim– Charlie Chaplin için yazılı olsun sözlü olsun sinema tarihinde ayrılmış özel yere asla karşı çıkmıyorum.*

Sesli sinemanın ortaya çıkışından önceki yıllarda dünyanın her yerinde insanlar, özellikle de entellektüeller ve yazarlar, sadece bir panayır eğlencesi ya da önemsiz bir sanat olarak gördükleri sinemaya dudak büküp küçümsemişlerdi. Bir tek örnek dışında: Charlie Chaplin!... Stroheim, Griffith ve Keaton'ın filmlerini beğenenlere bu tutumun iğrenç gelmesi anlaşılır bir şey bence. Böylece şu tema çevresinde bir çekişmedir başladı: Sinema bir sanat mıdır? Ama iki entellektüel grup arasındaki bu tartışma halkı pek ilgilendirmiyordu. Bu soru kafaları kurcalamıyordu bile! İkinci Dünya Savaşı sonlarında halk, boyutlarını bugün ta-

sarlamanın çok zor olduğu bir hayranlıkla –adeta Eva Peron'a tapan Arjantinliler gibi– Chaplin'i dünyanın en tanınmış kişisi haline getiriyordu.

Şarlo beyazperdede ilk göründüğünden ellisekiz yıl sonra beni hayranlık içinde bırakıyorsa, bunda büyük bir tutarlılık ve bu tutarlılıkta üstün bir güzellik gördüğüm içindir. 1920'lere gelinceye kadar bir sanat dalı olarak kabul edilmediği halde sinema, başlangıcından bu yana hep ayrıcalıklı kişilerin uğraşı oldu. 1968'den bu yana revaçta olan "burjuva sanatı sinema" teranesini bir yana bırakıp şunu belirtmek istiyorum: Film yapan kişilerle bunları seyredenler arasında her zaman sadece kültürel açıdan değil, yaşam deneyimi bakımından da büyük farklılık olmuştur.

Citizen Kane'*in (Yurttaş Kane) ilk film olarak eşsizliği, birçok özelliği dışında, önceden ünlü bir kimse tarafından çevrilmiş ilk film oluşundan da ileri gelmektedir. (Tüm Amerika'yı baştan aşağı paniğe sürükleyen,* Dünyalar Savaşı*'ndan uyarladığı radyo programından sonra büyük bir üne kavuşan Orson Welles'ten sözediyorum; ki bu, kendisine Hollywood' daki R.K.O. Stüdyolarının kapılarını ardına kadar açmıştır.) Şurası muhakkak ki, ünlü. bir adamın (Hearst) öyküsünü filme almak olanağını ona veren, bu hakedilmiş ünüdür. Tabii bunda, biyolojik bir unsurun, yani ona 25 yaşında baştan sona tüm bir yaşamı yeniden ve makul bir biçimde gözler önüne*

senne imkanı veren erken gelişmişliğinin de etkisi olmuştur.

Citizen Kane'*in dışında bir başka yeteneğe, ilk film olarak eşsiz gördüğüm başka bir filme değinmek istiyorum:* A Bout de Souffle (*Soluk Soluğa), tam tersine kaybedecek hiçbir şeyi olmayan bir insanın gücü ve aynı zamanda da umutsuzluğuyla dopdoludur... Bu filmi çevirirken Godard'ın cebinde bir metro bileti alacak kadar bile parası yoktu. Belki filmin kahramanı kadar, hatta ondan da parasızdı. Nasıl Michel Poiccard'ın hayatı sözkonusuysa, Godard'ın da kimliği sözkonusuydu.*

Yeniden Şarlo'ya dönüyorum; zaten ondan pek fazla uzaklaştığımı da sanmıyorum: Çünkü büyük adamlar aynı değerli eşyalar gibi birçok ortak noktaya sahiptir. Alkolik babası tarafından terkedilen Charlie Chaplin, ilk yıllarını annesinin tımarhaneye götürüleceği kaygısıyla geçirmiştir. Daha sonra, gerçekten götürüldüğünde, bu kez de polis tarafından alınacağı kaygısını yaşamıştır. Tıpkı anılarında yazdığı gibi, Kensington Road duvarlarının dibinde yaşamını sürdüren ve "toplumun alt kesimlerinde" yaşayan dokuz yaşında küçük bir dilencidir artık. Üstünde çok yazılıp çizilen, yorum yapılan ve belki de bu yüzden gerçek niteliği gözden kaçan bu çocukluk dönemine geri dönüyorsam bu, kesin bir yoksunluk ortamının patlamaya hazır bir şeyler barındırdığını görmemiz gerek-

tiği içindir. Ardarda birçok filmini çekeceği Keystone' a girdiğinde Chaplin, müzikholdeki diğer meslektaşlarından çok daha kısa bir sürede ilerleme göstermiştir. Açlığı anlatan başka sinemacılar da vardır ama o açlığı gerçekten yaşamış olan tek sinemacıdır. Filmleri 1914'den itibaren gösterime girdiğinde de tüm dünyadaki seyirciler bunu açıkça hissetmişlerdir.

Annesi akli dengesini kaybederek ölen Chaplin'in kendisinin de benzer bir bozukluğun kıyısından kurtulduğunu ve bunu da gene annesinden aldığı mim yeteneği sayesinde başardığını düşünüyorum. Yalnızlık içinde, manevi, fiziksel veya maddi bir yıkım ortamında büyüyen çocuklar, birkaç yıldır daha ciddi bir biçimde incelenmektedir. Uzmanlar, içekapanıklığı bir savunma mekanizması olarak değerlendirmektedirler. Nitekim Bazin'in, Chaplin'in filmlerinden verdiği örnekler çerçevesinde Şarlo'nun jestlerinde ve yaptıklarında her şeyin savunma mekanizmasından kaynaklandığı açıkça görülecektir. Bazin, Şarlo'nun toplum karşıtı değil, toplumdışı olduğunu ve topluma girmek için can attığını belirtirken, şizofreni ile içekapanık (otistik) çocuk arasındaki farkı, aşağı yukarı Kanner'in deyimleriyle tanımlamaktadır: "Şizofren, içinde yaşadığı dünyadan kendini koparark sorunlarına çözüm ararken, bizim çocuklarımız ta başından yabancısı oldukları bir dünyayla çekine çekine ve el yordamıyla adım adım uzlaşmaya çalışırlar."

Tek bir uyumsuzluk örneğiyle yetinmek üzere (uyumsuzluk, Bazin'in yazılarında sürekli tekrarladığı, Bruno Bettelheim'ın da Issız Kale *kitabında içekapanık çocukları anlatırken sık sık kullandığı bir sözcüktür) konunun önemini gösteren iki alıntıyı yanyana koyuyorum:*

"İçekapanık (otistik) çocuk, çevresindeki nesnelerden daha az ürkmekte ve dolayısıyla onlar üzerinde etkili olabilmektedir. Varlığını tehdit eder gibi görünen şeyler, nesneler değil, insanlardır çünkü. Bununla birlikte nesneleri beklenilenden farklı biçimde kullanır." (*Bettelheim*)

"Şarlo'ya çevresindeki nesneler, ancak toplumun onlara verdiği anlam dışında yardımı kabul ediyor gibidir. Bu uyumsuzluğa en güzel örnek, küçük ekmeklerin o ünlü dansında basit bir koreografi içinde gözler önüne serilen, nesnenin olaya katılımıdır."(*André Bazin*)

Günümüz deyişiyle Şarlo'nun "marjinal" biri olduğu, hatta kendi türünde marjinallerin en marjinali olduğu söylenebilir. Dünyanın en ünlü ve en varlıklı sanatçısı haline geldiğinde, belki yaşından ötürü, belki utanıp sıkıldığından, ama hepsinden çok mantığını kullandığı için serseri adam karakterini bırakmak zorunda hisseder kendini. Ama "oturmuş" adam rollerinin kendisi için olmadığının da bilincindedir. Efsa-

nevi kahramanını değiştirmek ama efsane olarak kalmak zorundadır. Böylece Napolyon ve İsa'nın yaşamı projelerini hazırlar. Sonra bunlardan vazgeçip The Great Dictator, Mösyö Verdoux *ve* The King in New York'u (*New York'ta Bir Kral*) *çevirir.* Limelight'*ın gözden düşmüş palyaçosu, Calvero aracılığıyla emprezaryosuna şöyle diyecektir: "Acaba mesleğime sahte bir adla mı devam etsem?..."*

Şarlo'yu Şarlo yapan nedir? Elli yıl boyunca sinemaya nasıl ve niçin damgasını vurabilmiş, onu etkileyebilmiştir? Hem de öylesine ki, La Règle du jeu*'de (Oyunun Kuralı) Julien Carette tipinin ardında bütün netliğiyle Şarlo'yu,* Archibald de la Cruz*'de de aynı şekilde Henri Verdoux'yu bulmaktayız.* The Great Dictator *filminde de evinin yanışını seyreden küçük Yahudi berber, yirmialtı yıl sonra, Milos Forman'ın* Au Feu les Pompiers *filmindeki o yaşlı Polonyalıda yeniden karşımıza çıkmamış mıdır? İşte, André Bazin'in saptadığı ve göstermek istediği de budur...*

FRANÇOIS TRUFFAUT

Şarlo'nun Simgeselliğine Giriş*

Şarlo Bir Efsane Kahramanıdır

Şarlo karıştığı bütün olaylara hükmeden bir efsane kahramanıdır. Şarlo halk için *The Pilgrim* (Şarlo Hacı) ya da *Easy Street*'ten (Şarlo Polis) önce de vardır, sonra da. Başka uygarlıklar için Odysseus veya Korkusuz Roland ne ifade ediyorsa, o da dünyadaki yüzmilyonlarca kişi için aynı anlamı taşır. Şu farkla ki: Günümüzde, antik kahramanları *tamamlanmış,* yani serüvenleri ve trajik olayları nihai olarak belirlenmiş edebi eserlerden tanımaktayız, Şarlo ise her an yeni bir filme konu olma özgürlüğüne sahiptir. Yaşayan Chaplin, Şarlo tiplemesinin yaratıcısı ve kefili olmaya devam ediyor.

Şarlo'yu Ortaya Çıkaran Neydi?

Şarlo tiplemesindeki estetik yönün tutarlılığı ve sü-

* 1918'de yayınlanmış bir makale. Daha sonra "*Qu'est-ce que le cinéma?*"da yeniden yayınlanmıştır. 1958 Paris Cilt–I Sayı: 97–106

rekliliği, ancak yer aldığı filmlerin içinde yakalanabilir. Halk onun yüzünü, özellikle de o küçük fırça bıyığını ve paytak yürüyüşünü, kılık kıyafetinden daha çok tanır. Zaten cübbe giymekle keşiş olunmaz! *The Pilgrim*'de Şarlo sadece forsa ve din adamı kılığında görülür; birçok filmde ise şık milyarder giysileri içinde, frak veya smokinle boy gösterir. Eğer insanlar her şeyden önce ve özellikle, onun kişiliğinin gerçekten özünü oluşturan birtakım değişmez iç değerler bulmasalardı, dış görünümündeki ayırdedici özellikler son derece önemsiz kalırdı. Bunları tanımlamak ve belirlemek pek kolay olmayacaktır. Belki olaylara gösterdiği tepki biçimini ele alarak bunu deneyebiliriz. Örneğin, çevresinde çok büyük bir direnişle karşılaştığında tutumu direnmek ya da karşı koymaktan çok uzaktır. Böyle durumlarda, güçlüğün üstesinden gelmek yerine, geçici bir çözüm bulmakla yetinecektir. Sanki o anın ötesinde bir gelecek yokmuşçasına! Sözgelimi, *The Pilgrim*'de rafın üstüne koyduğu merdane düşmesin diye önüne bir süt şişesi yerleştirir. Ama hemen ardından kullanmak üzere şişeyi aldığında, tabii merdane kafasına düşecektir! Her zaman geçici çözümlerle yetinse de o an için dahiyane bir hüneri sergilemektedir. Hiçbir durumda, asla çaresiz kalmaz. Her şeye bir çözüm bulur. İnsanların evreni gibi nesnelerin evreni de ona göre yaratılmış olmasa da!

Şarlo ve Nesneler

Nesnelerin işlevleri insana özgü bir düzene dayalıdır ve bu düzenin kendisi de kullanıma yöneliktir. Bizlerin dünyasında nesneler az ya da çok yararı olan ve belli bir amaca hizmet eden araçlardır. Ama aynı nesneler Şarlo'ya bizim işimize yaradıkları anlamda hizmet etmezler. Tıpkı toplumun Şarlo'yu ancak bir yanlış anlama sonucu, sadece geçici olarak kabullenmesi gibi, Şarlo ne zaman bir eşyayı ondan yararlanmak üzere, yani toplumsal işlevine uygun olarak kullanmaya kalksa, ya gülünç bir beceriksizliğe tutsak olur ya da bu eşyaların bizzat kendisi ona kafa tutmaya kalkışır... *A Day's Pleasure* (Bir Eğlence Günü) filminde eski Fordun motoru, ne zaman kapısını açsa duruverir. *A Dog's Life* filminde açılır kapanır yatak, üstüne uzanmasını engellemek için ona bir sürü numara yapar. *The Pawnshop* (Şarlo Tefeci) filminde bir süre önce paramparça ettiği çalar saatin çarkları, küçük kurtçuklar gibi yeniden hareket etmeye başlar! Ama buna karşılık bize hizmet ettikleri şekilde ona hizmet etmeyi reddeden nesneler çok daha büyük bir kolaylıkla onun kullanımına boyun eğerler. Çünkü o, eşyaları çok yönlü kullanabilmekte ve her acil gereksiniminde onlardan yardım istemektedir. *Şarlo Polis* filminde sokak lambasının fanusunu, semt kabadayısından kurtulmakta kullanacaktır. Bir süre sonra da demir soba sayesinde onun hakkından gelecektir. (Halbuki, "fonksiyonel" bir nesne olan cop kafasına

indiğinde, sadece kulaklarını uğuldatmıştır.) *The Adventurer* (Şarlo Firari) filminde ise bir abajur, polislere karşı onu görünmez kılan ayaklı bir lambaya dönüşmesine yardım etmiştir. *Sunny Side* (Kırda Aşk) filminde bir gömlek örtü olarak işine yararken, aynı gömleğin kolları da peçete görevi görmüştür. Şarlo'ya çevresindeki nesneler, ancak toplumun onlara verdiği anlam dışında yardımı kabul ediyor gibidirler. Bu uyumsuzluğa en güzel örnek, küçük ekmeklerin o ünlü dansında basit bir koreografi içinde gözler önüne serilen, nesnenin olaya katılımıdır.

Karakteristiği olan bir başka gagı inceleyelim: *Şarlo Firari*'de kendisini kovalayan polislere, bir yarın tepesinden taş fırlatarak kurtulduğunu sanmaktadır. Gerçekten de polisler sersemleyip yere yığılmışlardır. Ama bu durumdan yararlanıp oradan hemen uzaklaşmak yerine Şarlo işi oyuna çevirerek taş atmaya devam eder. Bunu yaparken de ne arkasından yaklaşan diğer polisi görür ne de yaptığı şeyi seyrettiğini! Yerde eliyle taş ararken birden polisin ayakkabısıyla burun buruna gelir. Tepkisi hayranlık vericidir: Kaçmaya kalkışmak yerine – ki görünürde bunun için bir şansı yok gibidir – ya da durumunun ümitsizliğini kavrayıp acımasız polise teslim olmak yerine, bir parça toprakla bu uğursuz ayağın üstünü örtmeye çalışır. Gülmeye başlarsınız, yanınızdaki de! Başlangıçta herkesin gülüşü aynı türdendir. Ama ben, bu gagı farklı salonlarda defalarca "dinlemişimdir". Eğer izleyiciler, en azından bir kısmı, entellektüellerden oluş-

muşsa (örneğin öğrenciler), ikinci bir gülme dalgası -ki bu ilkinden epey farklıdır- ortalığı kaplar. O an duyulan kahkahalar, salonu ilk saran gülüşlerden çok farklıdır. Bunlar, bir düşünme sürecinde izleyicilerden peşpeşe yükselen kahkaha yankılanmalarıdır. Aynı, dipsiz bir kuyunun görünmez çeperlerinden yükseliyormuş gibi! Ama bu yankılanmalar, her zaman bu kadar belirgin değildir. Bu, her şeyden önce izleyici kesimine bağlıdır. Ama özellikle de Şarlo'nun gaglarının niteliğinden kaynaklanır. Çoğu zaman öylesine anlıktır ki bunlar, bize ancak onları yakalamaya yetecek kadar zaman kalır. Konu akışı içinde bunların üstüne düşünecek boş bir an bulma olanağımız yoktur. Bu, salondaki kahkahaların tiyatroya dayattığı tekniğin tam tersidir. Şarlo, müzikhol ekolünden yetiştiği halde güldürüyü seyircinin gönlünü hoş tutmaya yönelik bu teknikten arındırmıştır. Onun yalınlık ve etkililik konusundaki titizliği, tümüyle gagların eliptik sadeliği üstüne kuruludur. Ama gag bittiğinde, Şarlo bunu değerlendirmekten kaçınır. Şarlo'nun gag tekniği, haliyle bizim burada girişemeyeceğimiz türden, başlıbaşına bir inceleme konusudur. Belki de sadece, bu teknikte bir tür mükemmelliğin doruğuna vardığını, üstün bir stil özlülüğünü yakalamış olduğunu vurgulamak yeterlidir. Şarlo'yu örneğin dahi bir palyoço olarak değerlendirmek son derece saçmadır. Eğer sinema varolmasaydı, gerçekten de Şarlo dahi bir palyaço olurdu. Ama sinema ona, müzikhol ve sirk komedyenliğini estetik bakımdan en üst seviyeye

yükseltme olanağı vermiştir. Güldürü olayını bir sirk arenasının veya sahnenin zorunlu kıldığı zaman ve mekan tutsaklığından kurtarması için Chaplin'in sinemanın olanaklarını kullanması gerekmiştir. Kamera sayesinde alabildiğince açık ve eksiksiz bir biçimde sergilenen güldürü unsurlarını tüm izleyicilerin anlaması için abartmaya ihtiyaç olmadığı gibi, tam tersine bu gagları sonuna kadar geliştirmek, en ince zevklere bile hitap edebilecek hale getirmek mümkündür.

Zaten Chaplin'in en iyi filmlerinin seyir zevki asla azalmaksızın, tekrar tekrar seyredilebilmesi de anlamlıdır. Bu hiç kuşkusuz, belli gaglardan kaynaklanan seyir zevkinin tükenmeyecek kadar yoğun olmasına, ama özellikle de onun güldürü türünün ve estetik değerinin sürprizlere dayalı olmamasına bağlıdır. Sürpriz, ilk seyirden sonra yerini çok daha incelmiş bir zevke bırakır. İşte bu, mükemmelliğin yeniden keşfidir!

Şarlo ve Zaman

Ne olursa olsun, yukarda değindiğimiz gag, yarattığı ilk şokla birlikte seyircinin ruhunda derin bir etki bırakır; seyirci bunu inceleyecek vakti bulamaz, gülme tonunun hemen değişmesine yol açan çok hoş bir sarhoşluk benliğini kaplar. Şarlo, ana eğilimi olan anlık espriyi, absürde varıncaya kadar zorlar. Çevre-

sindeki nesneleri ve zemini kullanma hüneri sayesinde iki polisten kurtulduktan sonra, yani tehlike geçtiği anda, ek bir önlem almaktan hemen vazgeçer: Ne var ki, sonuç kendini göstermekte gecikmez. Ama tehlike bu kez öylesine ciddidir ki, Şarlo hemen o an bir çözüm bulamaz (içiniz rahat olsun, bunu becermekte pek fazla gecikmeyecektir). Doğaçlama, dürtülerin ve tepkilerin ötesine gidemez. Bir an tehlike yokmuş gibi davranarak tehlikeyi görünüşte bertaraf eder; gülünç bir şekilde silip atar onu. Şarlo'nun bu tavrı kaba bir benzetmeyle, kafasını kuma gömen devekuşununkiyle karıştırılmasın! Şarlo'nun tüm davranışları bunun aksini göstermektedir. Şarlo, doğaçlama davranışın ta kendisidir! Tehlike karşısında sınırsız bir düş gücüne sahiptir. O anki tasasız haliyle çelişen tehlikenin beklenmezliği ve bir anda ortaya çıkması, bu kez ona işin içinden sıyrılma şansı vermeyecektir. Sorunu halletmek yerine, Şarlo'nun görüntüyü kurtarmaktan başka çaresi yoktur. Ayrıca bu hareketin, korku dolu bir tepki bekleyen poliste şaşkınlık yaratarak sonuçta Şarlo'ya kaçma fırsatı sağlamayacağı ne malum?

Bu tehlikeyi bertaraf etme girişimi, zaten Şarlo'ya özgü gaglar bütünlüğünün bir parçasıdır. Bunlara, *Shoulder Arms* (Şarlo Asker) filmindeki o meşhur ağaç kamuflajı da dahildir. "Kamuflajdan" da öte! Aslında tam anlamıyla bir mimetizm* yaratıcılığıdır söz-

* Mimetizm: Yanılsama, benzerleşme, canlıların çevrelerine benzer hale gelmesi.(ÇN)

konusu olan. Sonuçta, savunma refleksleri Şarlo'yu mekan içinde zaman kavramını yoketmeye yöneltir. Büyük ve kaçınılmaz bir tehlikeyle karşılaştığında tıpkı bir yengeç gibi kumların içine gizlenir. (Bu az çok bir eğretilemedir: *Şarlo Firari*'de, filmin başında kürek mahkumunun saklandığı kumdan çıkışını, tehlike yeniden başgösterdiğinde de hemen saklanışını izleriz.) Şarlo'nun gizlendiği üstü ağaç resimli kumaş, şaşırtıcı bir biçimde ormandaki diğer ağaçlardan ayırdedilmemektedir. Çalıçırpı arasında güçlükle seçilen böcekleri ya da tırtılların kemirdiği yaprakların doğal görünümüne uyum sağlayan yaprakböceklerini çağrıştırır bu sahne. İşte, "Ağaç–Şarlo"nun bu ani ve hareketsiz duruşu, aynen ölü taklidi yapan böceklerinkine benzemektedir (aynı şekilde, *Şarlo Firari*'deki, bekçinin tüfek atışıyla vurulmuş gibi yapan Şarlo gagını da bununla kıyaslayabiliriz). Ama onu böcekten ayıran şey, evrenin içinde eriyip gitmişken o ana aktif bir şekilde yeniden uyum sağlamakta gösterdiği çabukluktur. Örneğin ağaçta hareketsiz otururken, elinin erişebileceği uzaklıktan geçen Alman askerlerini, "ağaç dallarının" ani ve isabetli vuruşlarıyla bir bir haklamaktadır!

Tekme İnsanı Anlatır!

Özyaşamsal ve toplumsal süreç karşısında içine gömüldüğümüz, bizde kaygıya ve pişmanlığa neden olan

o büyük kopuşu Şarlo soylu ve rahat bir jestle ifade ediyor: Bu, o sırada soyduğu muz kabuğundan kurtulmasını sağlayan, dev Goliath'ın efsanevi başından, daha yerinde bir deyişle de her tür rahatsız edici düşünceden sıyrılmasına yardımcı olan, arkaya doğru attığı olağanüstü tekmelerdir. Şarlo'nun asla öne doğru tekme atmaması anlamlıdır. Hatta hasmının poposuna indirdiği tekmeleri bile bir yolunu bulup başka tarafa bakarak atmaktadır. Bir kunduracı, şüphesiz, bunu o kocaman postallarına bağlayacaktır! Ben, izninizle, bu yüzeysel gerçekçiliği aşıp arkaya doğru atılan bu tekmenin biçeminde ve böylesine kişisel ve sık kullanılmasında, hayati önemi olan bir tavrın yansıdığını göstermek istiyorum. Bir yandan belirtmek gerekir ki, Şarlo güçlükleri cepheden karşılamayı sevmez; daha çok arkasını dönüp beklenmedik bir anda atağa geçmeyi yeğler. Öte yandan, özellikle de belli bir amaç gütmediği zamanlarda (basit bir öcalış için bile olsa!) bu tekmeler, Şarlo'nun geçmişe bağlı olmama ve peşinden hiçbir şey sürüklememe yönündeki değişmez kaygısını mükemmel bir şekilde ifade etmektedir. Zaten bu olağanüstü tekmeler, başkaldırıyla karışık bir öcalma duygusundan tutun, "sonunda kurtuldum" düşüncesinin capcanlı bir simgesine kadar, binlerce nüansı dile getirebilecek niteliktedir. Tabii görünmeyen bir ipten kurtulmak için ayağını sallamadığı zamanlar!

Tekrarlama Günahı

Kurulmuş makine gibi davranma eğilimi, onun olaylardan ve nesnelerden kopuk olmasının bir bedelidir. Nesneler kendilerini asla gelecek içinde ifade edemediklerinden, Şarlo ne zaman onlardan biriyle belli bir yarar doğrultusunda sürekli bir ilişkiye geçse, adeta mekanik bir krampla kasılır; hareketin başlangıçtaki nedeninin bilinci çabucak yokolur ve yerini biçimsel bir alışkanlığa bırakır. Bu talihsiz eğilim, ona hep kötü oyunlar oynamıştır. *Asri Zamanlar* filmindeki ünlü gag da bu eğilimden kaynaklanmaktadır: Bantta çalışan Şarlo, adeta kurulmuş gibi hayali civataları sıkıştırıp durur. Örneğin *Şarlo Polis*'te bu daha da etkili bir şekilde kendini gösterir: İri kıyım biri tarafından kovalandığı odanın içinde Şarlo, yatağı hasmıyla arasına almıştır. Bir sürü aldatmaca ve numara birbirini izler; ikisi de yatağın çevresinde koşuşturup durmaktadır. Şarlo sürdürdüğü bu geçici savunma taktiğine öylesine kendini kaptırmıştır ki, bir an gelir, dönüşlerini hasmınınkine uyduracağı yerde, içine düşeceği tehlikeye rağmen, turlarını mekanik bir şekilde devam ettirir. Sanki bu onu sonsuza dek koruyacakmış gibi! Tabii ne kadar aptal da olsa, hasmının bir kez bile bu ritmi bozması, Şarlo'yu ele geçirmesine yetecektir. Öyle sanıyorum ki, Chaplin'in filmlerinin tümünde ona kötü oyun oynamayan bir tane mekanikleşme örneği gösteremeyiz. Bu mekanikleşmiş hareketler bir anlamda Şarlo'nun temel günahıdır.

Bir anda süreklilik gösteren bir iç dürtüdür. Onun olaylar ve nesneler karşısındaki özgürlüğü, zaman içinde, tıpkı verilen ilk hızla hareketini sürdüren bir cisim gibi ancak mekanik bir biçimde kendini gösterir. Toplum adamı, yani sizin, benim gibi insanlar, eylemini bir öngörüye dayanarak düzenler ve onu, değiştirmek istediği gerçekle sürekli ilişki kurarak gelişimi içersinde denetler. Bu eylem, içersinde yer aldığı olayın evrimine baştan sona katılır. Şarlo'nun eylemi ise, tersine, anlar silsilesinden oluşmaktadır; her anın derdi o ana yeter. Ancak işin içine tembellik girdi mi, Şarlo o ana uyan çözümü daha sonraki anlarda da uygulamaya kalkar. Şarlo'nun başka günahı – zaten kendi zararına da olsa bununla bizi güldürmekten kaçınmaz – ana uygun bir varoluş biçimini zamana yaymasıdır; yani "tekrar"dır.

Hatta öyle sanıyorum ki, tekrarlama günahına Şarlo'yu mutlu gördüğümüz, ancak gerçeğin onu hizaya soktuğu o bildik gagları da dahil etmek gerekir. Hani şu *Asri Zamanlar*'daki ünlü gag gibi: Şarlo yüzmek ister ve nehre atlar. Ama su sadece yirmi santimdir! Veya *Şarlo Polis*'in başındaki gibi: Aşk yüzünden din değiştiren Şarlo, ellerini kavuşturmuş, gözleri gökyüzüne çevrili dışarı çıkar ve... tepetaklak merdivenlerden yuvarlanır. Daha somut bir saptama yapılması kaydıyla, rahatlıkla iddia edebilirim ki, Şarlo ne zaman bizi başkalarına değil de kendisine zarar vererek güldürse, bu, ya geleceği şimdiki zamanla bir tutma ya da toplumun itibarlı insanlarının safça oyu-

nuna gelip onların geleceği yaratmaya yönelik yüce manevi, dini, toplumsal, siyasal... araçlarından birine inanma gibi şu ya da bu şekilde bir ihtiyatsızlık gösterdiği içindir.

Kutsallığın Dışındaki Adam

Şarlo'nun toplum karşısındaki özgürlüğünün ayırdedici özelliklerinden biri de kutsal konumlar karşısındaki kesin kayıtsızlığıdır. Haliyle kutsallıktan kastım, öncelikle dinsel yaşamın çeşitlilik gösteren sosyal yönleridir. Şarlo'nun eski filmleri, Amerika'daki Püriten taşra topluluklarına yönelmiş ve yoğun bir şekilde kiliseyi hedef almış filmlerdir. Bunun için *Şarlo Hacı*'yı ve oradaki o müthiş papaz çömezlerini, kilise bakıcılarını, dişleri dökülmüş o hırçın yobaz tipleri, "quaker"leri anımsamak yeterlidir. Dubout' nun dünyası, Daumier'ye yaraşır bu toplumsal karikatür karşısında çocuksu kalan bir dünyadır. Çizilen tabloyu asıl güçlü kılan, bunun kilise düşmanlığından çok köklü bir kilisedışılıktan kaynaklanmasıdır. Zaten filmin hoşgörü sınırları içinde kalmasına zemin hazırlayan da bu yanıdır. Kutsal değerlere hiçbir saygısızlık amacı yoktur. Bir papaz bile Şarlo'nun giyimindeki gülünçlükten bir alınma payı çıkaramazdı! Ama işin aslı daha da kötüydü: Bu türden kişilerin varlık nedenlerini, inançlarını, davranışlarını bir anlamda hiçe indirgiyordu. Şarlo onlara karşı kesinlikle kötü

bir duygu beslemez; hatta polisin kuşkularını dağıtmak veya bu kişileri memnun etmek için pazar ayinlerinin tüm adetlerini yerine getiriyormuş gibi yapar, vaaz verenlerin mimiklerini taklit eder. Neredeyse bir zenci dansı haline getirir olayı! Böylelikle de tüm ayin kuralları ve dine bağlı kişiler, duygudan yoksun bir hale sokularak gülünç birer varlık olarak gösterilir, adeta bayağılaştırılarak anlamsız bir dünyaya maledilirler. Alaycı bir paradoksla, bu tören boyunca anlamlı gelebilecek tek unsur, Şarlo'nun davranışlarıdır sadece. Bağış kutusunun ağırlığını eliyle tartması, cömert bağışlarda bulunanlara gülücüklerle teşekkür etmesi, cimri davrananlara da kaşlarını çatarak karşılık vermesi gibi... Ayrıca kendinden emin bir müzikhol yıldızı edasıyla ayin bitiminde dinleyenleri selamlamak için defalarca, tekrar tekrar ortaya çıkma esprisi de buna dahildir. Orada bulunanlar içinde onun oyununa kendini kaptırabilen ve alkışlayan tek kişinin, o ana kadar donuk bir ifadeyle oturan küçük bir çocuk olması da rastlantı değildir. Oysa bu yumurcak, tüm vaaz boyunca, annesinin sürekli olarak onu paylamasına ve uyarmasına karşılık etrafta uçuşan sinekleri izlemekten başka bir şeyle ilgilenmemiştir!

Fakat iş, dini gereklerle bitmemektedir: Toplumun kendisi için düzenlediği, adeta bitmeyen bir ayini andıran binlerce görgü kuralı bulunmaktadır. Örneğin topluluk içinde yemek yeme bunların başında gelir! Şarlo, çatal bıçak gibi şeyleri usulünce kullan-

masını hiç beceremez. Genellikle ya dirseğini tabağın içine sokar ya da çorbasını pantolonuna döker. Kuşkusuz Şarlo lokantada bizzat garsonluk yaparken bu işi doruğuna vardırır (*The Rink* filminde olduğu gibi). Dini olsun ya da olmasın, kutsallık toplum yaşamının her alanında mevcuttur. Sadece yüksek görevliler, papazlar ya da polisler bünyesinde değil; beslenme alışkanlıklarında, iş ilişkilerinde, toplu taşıtlarda, her yerde! Aynı manyetik bir alan gibi, toplum ancak onunla tutarlılığını sağlar... Farkında olmadan, her ilerleyen dakika onun kuvvet alanına gireriz. Ama Şarlo'nun yapısı bambaşka bir hamurdandır. Kutsallığın etkisine kapılmak şöyle dursun, onun için böyle bir olgu yoktur bile! Kutsallığı kavraması, doğuştan kör olan birinin, pembe sardunyayı kavraması kadar olanaksız bir şeydir.

Şarlo güldürüsünün önemli bir kısmı, onun bize (geçici durum gereği) ayak uydurmak için gösterdiği çabalardan kaynaklanmaktadır; temizpak, hatta olanca kibarlığıyla yemeğe özen gösterdiğinde veya kılık kıyafetinde gülünç bir şıklığa büründüğü zamanlarda olduğu gibi...

Zaman Asri Zamanlar'ı **Haklı Çıkarıyor***

Asri Zamanlar 1936'da belli bir çekimserlikle karşılandı. Palyaçoların insan ve toplum üstüne felsefe yapma isteğinin hatalı olduğu konusunda süregelen yakınmalar bu filmle başlamıştır. Aynı yaklaşım, *Mösyö Verdoux* ve *Limelight*'a (Sahne Işıkları) karşı takınılan tavrın da temelini oluşturmuştur. Olayları yerli yerine oturtan zaman faktörüne mi bağlamalı bilmiyorum, ama bugün bu eleştiri son derece ters bir yorum olarak gözükmektedir. Dünya buhranının hemen ertesinde, Halk Cephesi arifesinde, politik ve sosyal imalar doğrudan bir yergi isteğine (karmaşıklığına rağmen) bağlanmış olabilir. Bugün ise tersine, Şarlo'nun ele aldığı konunun üzerine çıktığını ve stilin her zaman önde geldiğini görüyoruz. Yanlış anlaşılmasın, özün önemini yitirdiğini söylemek istemiyorum. Tam tersine, parabolün doğruluğu ve etkinliği güncel polemiklerin ötesinde, bugün çok daha fazla belirgindir. Makinelerin hakimiyetini ve işbölümünü eleştirmenin gerçekten de pek o kadar anlamı yoktur. Film kapitalizme karşı kullanılabileceği gibi Sovyet Stakhanovizmine karşı da kullanılabilir... Nitekim

* *"Arts"*, Sayı: 485; 13 Ekim 1954.

denildiğine göre film Moskova'da belli bir soğuklukla karşılanmıştır.

Nedeni ise filmin belli bir tezi savunmamasıdır; Chaplin burada gerçekten de topluma ve onun mekanizmalarına karşı insanın yanında yer alıyorsa, bu olumlamayı politik ve sosyolojik planda değil, sadece ahlaki değerlerle ve her zamanki gibi stille gerçekleştirmektedir. Yaratıcı eylem, burada güldürü anlatım türünden kaynaklanmıştır. Bunu pekiştiren unsur ise öncelikle olayların görüntülenmesindeki mükemmelliktir.

Patronlara karşı işçilerden yana olmayı amaçlayan tezli bir film, tali olarak da olsa, işçiyi gülünç hale sokmaktan kaçınacaktır: Oysa, o "ele avuca sığmaz kız"ın bir mitingden çok melodram geleneğinden fırlamış gibi görünen işsiz babası dışında, işçiler aslında hiç de sempatik gösterilmemişlerdir. Hatta, henüz işe başlamışken, Şarlo'yu işinden eden grev pek can sıkıcıdır. Zaten Şarlo'da sınıf bilinci asla yoktur. Proletarya ile birlikte olması, bizzat kendisinin de mevcut toplumun ve polislerin kurbanı olmasındandır (filmdeki grevlerin bastırılması öylesine serttir ki, o günün koşullarında bile abartılı gelmektedir).

Şarlo'nun yoksulların yanında olduğunu söylemektense, onların Şarlo'nun yanında yer aldığını söylemek daha doğru olacaktır. Yani aslında insanın yanında! Ama, ne olursa olsun, temel unsur olarak görülen şey, bu başıboş kişinin katıksız bireyciliğidir.

Sonuç olarak, *Asri Zamanlar*, baş kahramanı Şarlo, ortak teması sanayi toplumu yaşamı ve bunun

sonuçları olan bir dizi gülünç olaydan ibarettir. Bu filmin, daha önceki uzun metrajlı filmlerden, özellikle de çoğu kez onun başyapıtı sayılan *Şehir Işıkları*'ndan epey farklı olduğu bir gerçektir; ama belki onu üstün bulmamıza neden olan da bu farklılıktır. Aslında *Şehir Işıkları*'nda genel olarak övülen şey, Chaplin'in zekasının yarattığı en iyi entrigin, yani filmdeki düğümün (*Limelight*'ı saymazsak) duygusal gücü ve psikolojik derinliğidir. Tabii geriye kalan, duyguların ve psikolojinin bu konuda bir ilerleme olup olmadığı sorusudur. *Asri Zamanlar*'da ağlamayız ama bu film, *A Woman of Paris*'ten (Paris'li Kadın) sonra tüm United Artist yapımı Chaplin filmlerinde görmeye başladığımız psikolojik gelişimin ötesinde, *Şarlo Asker* ve *Şarlo Hacı* gibi doğrudan Mack Sennet'in burlesk ekolünden kaynaklanan First National filmlerindeki yalın üslubu yeniden canlandırmıştır. Bu ekolde psikoloji ve duygu unsuruna hiç yer yoktu. Salt güldürü tarzının gerekleri ve kahramanın mantığı gagların gelişimini yönlendiriyordu. Nitekim *Asri Zamanlar*'da da, önceden varolan soyut bir fikri "resimleyen" tek bir sahne bile bulmak mümkün değildir. Tersine, fikir dört bir yanından taştığı olayın kendi içinden ortaya çıkmaktadır. Kaldı ki burada fikirlerden sözedilebilir mi? Bunlar, insanın sanayi toplumuyla olan çekişmesinde ifadesini bulan modern dünya mitolojisinin kırıntıları ve ancak tali örnekleridir. *Asri Zamanlar* Alman ekspresyonizmi kaynaklı o gösterişli büyük makinelerden (hatta René Clair'in, bir stili

olan, ama kahramanları olmayan filminden de) çok daha belirgin, teknik ve sosyal makineleşmeyle karşı karşıya kalan yirminci yüzyıl insanının düştüğü bunalımla orantılı, tek sinematografik fabl örneği olarak ortaya çıkar. Şu halde görüyoruz ki, kaba güldürü kaynaklarına bu dönüş, (ki Chester Coukiln ve Henry Bergman gibi eski dostların varlığı da zaten bunu gösterir) asla bir gerileme değildir; çünkü burada güldürü tekniği arılaşmış, yönlendirdiği ana temayla bağlantılı olarak klasik bir değer kazanmıştır.

Zaten Şarlo eskilerden bu yana filmlerinin çoğunda eşyalarla olan dalaşıyla bizleri gülmekten kırıp geçirmiştir. Bir portatif merdivenin, bir çalar saatin, açılır kapanır bir yatağın ya da bir ev merdiveninin beklenmedik muziplikleri ona bitmek tükenmek bilmez bir gag kaynağı oluşturmuştur. Bu nesnelerin düşmanca tepkisine karşın Şarlo da dahiyane kurnazlıklar göstermektedir. Genelde kullanılış biçimlerinden başka başka işlevler yakıştırır onlara. Eşyaları şaşırtmak ve böylece onlardan gelecek kötülüğü bertaraf etmek amacıyla, bunları sanki başka işler için kullanıyormuş gibi yapar. *Asri Zamanlar*'da bu türden esprilerin örneklerine daha az rastlarız: Ustabaşına bir süre önce kırdığı yağdanlığı, bir kürek olarak kullanmayı önermesi gibi! Ancak filmin tümü daha çok, insanın kendi yarattığı nesnelerle olan ve makine ile birlikte tarihsel ve toplumsal boyut kazanan bu çatışmanın başka bir niteliğe oturtulması olarak değerlendirilmelidir. Tek tek gagların ana dürtüsünü

oluşturan unsur, burada tüm filmin ahlaki ve genel teması olacaktır.

Şarlo Hacı'dan ve hatta savaş konusunu pek de yeterli bir önemde ele almayan *Şarlo Asker*'den *Asri Zamanlar*'a kadar sanatçının stilinde izlenen gelişme açıktır. Bu, bir anlamda pantomimden baleye uzanan bir gelişmedir. Geçmişte filmin mizanseninin eleştirilmesi, filmde beceriksizlikler ve tutukluklar görülmesi şaşırtıcı gelebilir. Zira bugün esas dikkatimizi çeken unsur, tam tersine sadeliği, kolay anlaşılırlığı ve titizliğidir. Hırsızlıktan tutuklanmasının ardından satıcının polisi görmesini engelleyen görüntü çerçevelemesiyle o puro sahnesi; lokantada dansedenlerin biteviye dalgalanmaları arasında kameranın giderek üst plandan gösterdiği, tepsiyi yalpalayarak taşımaya çalıştığı o kızarmış ördek sahnesi eşsiz güzelliktedir. Mizansenle sürekli uyum içinde olan müzik de cabası.

Ama şurası da gerçek ki, 1936'da, sesli sinemayla birlikte, yeni yeni güldürü stilleri kendini göstermeye başlamıştı. Bir yanda Capra'nm komedileri, diğer yanda Marx Kardeşlerin ve W.C. Fields'ın absürd çılgınlıkları gibi... Chaplin'in filmi zaten tümüyle sessizdi ve bu yüzden çağa aykırı ve geçerliliğini yitirmiş gibi görülüyordu. Ama aradan geçen zaman bu kanıyı silerek onu klasizme yeniden kavuşturmuş ve *stiller*' in ötesinde önemli olanın *stil* olduğunu açıkça göstermiştir. Hatta stilden de çok, dehanın önemli olduğunu!

Öykünme ile Yapaylık veya Bir Bıyık Adına Yokoluş*

Mitoloji ve evrensel estetik açısından Şarlo'ya en azından tarih ve siyaset sahnesinde Hitler'e verilen önem kadar önem veren herkes için; görüntüsü neredeyse otuz yıldır insanlığın gözünün önünden gitmeyen bu siyah beyaz olağanüstü böceğin varlığını, bizim kuşağın hâlâ peşini bırakmayan o kırık bilekli adamın varlığından daha az gizemli bulmayan herkes için *Şarlo Diktatör* filmi bitmez tükenmez bir anlam taşır.

Yarım asırdan bu yana iki adam dünyanın çehresini değiştirdi: Mekanik traş makinesini icat eden ve onu halka yayan sanayici Gillette ve "Şarlo bıyığını" yaratıp yaygınlaştıran sinemacı Charles Spencer Chaplin.

Bilindiği gibi, ilk başarıların hemen ardından Şarlo birçok taklitçinin türemesine yol açmıştır. İzlerine tek tük sinema tarihi kitabında rastlanan gelip geçici taklitçiler... İçlerinden birinin adı, bu eserlerin alfabetik sıralamasında yer almamaktadır. Yine de ünü 32–33 yıllarından sonra giderek artar, kısa bir

* 1945'de *"Esprit"*de yayınlandı, *"Qu'est-ce que le Cinéma?"*da yeniden basıldı; Cilt: 1, s. 9195

sürede *Altına Hücum*'daki "little boy"un ününe ulaşır. Eğer güçlülük bu düzeyde hâlâ ölçülebilir olsaydı, onun ünü "little boy"un ününü de geçmiş olurdu. Sözkonusu kişi, Adolf Hitler adında Avusturyalı bir siyasi ajitatördü. İşin tuhafı kimsenin kandırmacayı görememesi, en azından ciddiye almamasıydı. Oysa Şarlo bir an bile yanılmadı. Üst dudağının hemen üstünde garip bir şey hissetmiş olmalıydı! Aynı Jean Painlevé'nin filmlerinde dördüncü boyuttan bir yaratığın baldırkemiğimizi çalması gibi bir şey! Hitler'in bunu isteyerek yaptığını elbette iddia etmiyorum. Hitler, kişisel hiçbir artniyet beslemeden, sadece bilincine varamadığı sosyolojik etkilerin altında kalarak bu tedbirsizliğe kapılmış olabilir. Ama insanın adı Adolf Hitler olunca, saçına ve bıyığına dikkat etmeli! Mitolojide olduğu gibi, siyasette de dalgınlık bir bahane olamaz. Eski duvar boyacısı, en ciddi hatalarından birini işlemiş oldu bu şekilde. Şarlo'yu taklit etmekle, diğerinin asla unutmayacağı bir dolandırıcılığı başlatmış oldu. Bir iki yıl sonra, bunu oldukça pahalıya ödeyecekti! Onun bıyığını çalmakla, Hitler ister istemez Şarlo'nun eline düşmüş oldu. O küçük Yahudinin üst dudağından çaldığı bir parça yaşam, Şarlo'ya bunun çok daha fazlasını geri alma, hatta Şarlo'dan çok, katıksız hiçlik timsali bir üçüncü kişi yararına Hitler'in biyografisinden tümüyle koparma fırsatını vermişti.

İnce ancak çürütülemeyecek bir diyalektik, karşı konulmaz bir strateji. İlk raund: Hitler, Şarlo'nun bıyığını çalıyor. İkinci raund: Şarlo, bıyığını geri alı-

yor. Ama bu bıyık artık sadece Şarlo'ya özgü olmaktan çıkıp Hitler'e de özgü bir bıyık haline gelmiştir! Şarlo onu geri almakla Hitler'in bizzat yaşamı üstüne ipotek koymuştu ve bıyıkla birlikte onun varlığını da beraberinde sürükleyip istediği gibi kullanıyordu.

Onu Hinkel halinde somutlaştırdı. Hinkel, varlığı elinden alınmış ve özüne indirgenmiş Hitler'den başkası olabilir mi? Hinkel yaşamaz: Bir oyuncak, baktığımızda boyu, bıyığı, saçının rengiyle; nutukları, duygusallığı, acımasızlığı, öfkeleriyle ve çılgınlıklarıyla, kendisinde Hitler'i gördüğümüz bir kukladır sadece o. Varoluşun tüm kanıtlanmasından yoksun ve anlamsız bir yapı haline dönüşmüş bir Hitler! Hinkel, Hitler'in ideal katarsisidir. Şarlo hasmını gülünç duruma düşürerek yoketmiyor. Bunu denediği ölçüde filmin başarısız olduğu kesin. Hasmını, karşısına mükemmel, mutlak, gerekli, kendisine karşı hiçbir tarihi, psikolojik yükümlülük taşımadığımız yeni bir *Diktatör* çıkartarak yokediyor. Bizler aslında Hitler'den, savaş ve hor görme yoluyla kurtulduk. Ama bu kurtuluş, bir başka kölelik içeriyor özünde. Hitler'in ölümünden emin olmama fikrinin bizi tedirgin ettiği şu anda da onu yaşıyoruz. Ondan kurtulmamız ancak onunla hiçbir bağımız kalmadığı, nefretin bile anlamsızlaştığı zaman gerçekleşecektir. Oysa Hinkel, bizde ne nefret ne acıma ne öfke ne de korku uyandırıyor. Hinkel, Hitler'in yokoluşudur. Onun varlığını elinde tutarken Şarlo, bunu sadece yoketmek için geri almıştır.

Şu ana kadar sadece mutlak olandan sözettim. Ne yazık ki, bu varlık aktarımı konusunda Şarlo'nun her zaman başarılı olduğu söylenemez. Kanımca bu noktada sadece bir kez, eline aldığı dünya ile yaptığı dans sahnesinde tam anlamıyla başarılı olmuştur. Fonetik mimle yaptığı konuşmasında buna biraz olsun yaklaşmıştır. Ama Münih Tribünündeki Hitler'in belleğimizde bıraktığı iz, parodiden çok daha güçlüdür ve eylemi onu etkisizleştirmektedir. Çünkü bazı durumlarda Hitler kendini Şarlo'dan daha üstün bir şekilde taklit etmiştir ve burada da kişiliğinin ana kalıbını korumaktadır. Frank Capra'nın kurgularında Hitler, tartışmasız bir şekilde Hinkel'den daha az rastlantısal, ondan daha ideal bir gerçeklik sergiler. Bu konuda gülünçlüğün hiçbir önemi olmadığını gayet iyi görürüz. Capra'da Hitler'e güleriz. Ama bu gülüş, ne nefretimizi ne de korkuyu atar içimizden! Bizi şartlanmamızdan kurtarmaz. Dolayısıyla filmin zayıflığına neden olarak zamana aykırılığını ileri sürmenin, bize onca acı çektirmiş bir adama içimizden gelerek gülemeyeceğimizi iddia etmenin yanlış olduğunu düşünüyorum. 1939 – 1940 yıllarında gagların bizi güldürmüş olduğu doğrudur ama bu, Şarlo'nun başarıya ulaşamadığı ve parodinin gülünçlüğü aşamayarak Hitler'e hâlâ Hinkel'e karşı varlığını koruma imkanı verdiği ölçüde geçerli olmuştur. Karşı çıkılması gereken komiklik değildir, bu komikliğin kaynağıdır ve onun bulunduğu metafizik yükseklik seviyesidir. O, karikatür, gülünçlük ya da ironi çerçevesinde, yani

bizim yaşayan duygularımızın alanı dahilinde kalabileceği gibi Olympos dağına kadar da yükselebilir. Aynı Diana'ya dönüşen Jüpiter'in, nympha Kalypso'nun duygularını kendi üstüne çekmesi gibi Şarlo da Hitler'e olan inancımızı Hinkel'e yöneltiyor. Böyle bir aktarım, varlığın ve görünümlerinin mitolojik karmaşasında mümkün olabilir ancak. Sanatçı, özgün yaratıcılığıyla, çoğunlukla epitkendir. Phèdre, Alceste veya Siegfried, yaşama kesin olarak girmişlerdir; başka hiçbir tanrı onları ortadan kaldıramaz. Şarlo – Hitler ilişkisi özel bir durumdur. Belki de dünya sanat tarihinde tektir. Şarlo, Hinkel'le Racine veya Giraudoux' nunkiler kadar ideal ve kesin bir yaratma eylemine girişmiştir. Hatta denebilir ki, Hitler'in varlığından bile daha bağımsız bir gereksinim içeren bir kişiliktir Hinkel. Şarlo'nun ürünü olduğu için bir yerde Hinkel, Hitler'siz de varolabilirdi! Ama Hitler, Hinkel'in tüm dünya perdelerinde yer almasını engelleyemezdi. Hinkel, onu yutarak yoketmiş, ona borçlu kalmadan varlığıyla beslenmiştir. Bu yeni oluşuma bağımlı olan, ikincil ve raslantısal bir kişi haline gelen, Hitler'dir artık! Bu ontolojik çalıntı, son tahlilde bir bıyığın zorla koparılıp geri alınmasına dayanmaktadır. Düşünün ki, Hitler köse olmuş olsaydı veya bıyığını Clark Gable gibi kesseydi, *Diktatör* filmi varolmayacaktı! Bıyıksız Chaplin artık Şarlo olamayacağı için Chaplin'in tüm sanatı da etkisiz kalacak, aynı şekilde Hinkel'in de Hitler kadar Şarlo'dan da kaynaklanıyor olması gerekecekti. Onları yokeden, iki mitin tümüy-

le birbiriyle içiçe geçmesidir. Mussolini'yi Napaloni yoketmemiştir, sadece karikatürize etmiştir; ayrıca onun alayla öldürülmeye değmeyecek kadar önemsiz bir varlığa sahip olduğu da kabul edilebilir. Hinkel olgusu ise değişiktir: Bıyık esprisinin büyüleyici özellikleri üstüne kuruludur. Hitler, bıyığıyla Şarlo'ya benzeme tedbirsizliğini ilk başta göstermemiş olsaydı, Hinkel anlaşılmaz kalacaktı.

Chaplin'e *Diktatör*'ü çevirme yetkisini veren ne mim yeteneğiydi ne de dehası. Salt bir bıyıktı! Şarlo yeterince bekledi, ama ona ait olanı geri almasını da bildi.

Mitin gücü: Hitler'in bıyığı gerçekti!

İnsanlara Çağrı*

Charlie Chaplin

Üzgünüm, ama ne yapayım ki imparator olmak istemiyorum ben. Benim işim değil bu. Kim olursa olsun, ne keyfimce yönetmek istiyorum ne de fethetmek...

Elimden gelse herkese yardım etmek isterdim: Hristiyanlara, Yahudilere... Beyazlara olduğu gibi, siyahlara da... Hepimiz karşılıklı olarak yardımlaşmak istiyoruz. Uygar insanlar böyledir. Ortak mutluluğumuzla yaşamak istiyoruz, ortak mutsuzluğumuzla değil... Birbirimizi hor görmek, birbirimizden nefret etmek istemiyoruz. Herkese bir yer var bu dünyada. Toprak ana yeterince zengindir, her birimize yaşamımızı sürdürecek olanı sağlayabilir. Yaşam yolumuz, muhteşem ve özgür olabilir; ama yitirdik bu yolu.

Hırs ve açgözlülük insan ruhunu zehirledi, dünyayı bir nefret çemberine aldı ve hepimizi kaz adımlarıyla sefaletin ve kanın içine sürükledi. Hızımızı arttırmayı başardık, ama onun birer tutsağı haline geldik. Bolluğu getiren makineleşme bizlerde daha fazlasını isteme arzusu yarattı. Bilim bizleri utanmaz, sıkılmaz kıldı. Zekamız ise kaba ve katı insanlar haline getirdi bizi.

Çok düşünüyoruz ama, yeterince hissetmiyoruz. Makineleşmeden çok gereksinim duyduğumuz, insancıl düşüncedir. Zekadan çok da nezaket ve hoşluk. Bu değerler olmadan yaşam korkunç olur ve her şeyimizi kaybederiz.

Uçak ve radyo bizleri birbirimize yaklaştırdı. Bu yeniliklerin bizzat doğası insandaki iyiliğe ve tüm dünyayı birleştirecek evrensel kardeşliğe bir çağrı niteliğindeydi. Şu anda benim sesim de tüm dünyada binlerce kişiye ulaşabiliyor.

Beni duyma olanağı bulanlara diyorum ki: Umutsuzluğa düşmeyin! Üstümüze çöken bela, vahşi bir iştahanın ve

* *Şarlo Diktatör* filminin finalindeki konuşmadan alıntı.

insanlığın gelişmesinden korkanların duydukları acıların bir sonucudur sadece. İnsanlığın kini geçecek, diktatörler yokolup gidecektir. Halktan zorla aldıkları iktidar, yine halkın eline geçecektir. Ve insanlar ölmeyi bildikleri sürece, özgürlük yokolmayacaktır.

Askerler, bu vahşi adamlara adamayın kendinizi... Sizi hor görüyor, size köle gözüyle bakıyor, hayatınızla oynuyorlar. Davranışlarınıza, düşüncelerinize, duygularınıza hükmetmeye kalkıyorlar. Sizi hayvan terbiye eder gibi şartlandırıp, aç bırakıp topun ağzına sürüyorlar.

Doğaya aykırı olan bu adamlara teslim etmeyin kendinizi... Bu makine gibi duygusuz, makineleşmiş adamlara! Sizler birer makine değilsiniz! Sizler birer hayvan değilsiniz! Yüreğinizde insan sevgisi taşıyorsunuz! Nefrete kapılmayın. Ancak sevilmeyen kişiler nefret eder. Sevilmeyenler ve anormal olanlar... Askerler, kölelik uğruna dövüşmeyin. Özgürlük için dövüşün!

Luca'nın İncil'inin 17. bölümünde şöyle denir: "Cennet, insanın kendi içindedir." Ne tek bir insanın ne de bir grup insanın. Tüm insanların içindedir. Ve siz insanlar, makineleri yaratacak güçtesiniz. Mutluluğu yaratacak güçte.

Sizlerin, bu özgür ve yüce yaşamı yaratacak gücü vardır... Bu yaşamı sıcak bir serüven haline getirmeye de. Öyleyse demokrasi adına gücümüzü kullanalım ve hepimiz birleşelim! Yeni bir dünya için dövüşelim! Herkese çalışma olanağı veren, gençlere gelecek hazırlayan, yaşlıları güvence altına alan temiz bir dünya için...

Gözünü kan bürümüş bir grup, iktidarı tüm bu sözlerle ele geçirdi. Ama yalan söylediler! Sözlerini tutmadılar! Hiçbir zaman da tutmayacaklar! Diktatörler kendilerini kurtardılar, halka ise boyun eğdirdiler.

Şimdi bu sözü yerine getirmek için savaşalım.

Dengeli bir dünya için mücadele edelim... Toplumun gelişmesinin herkesi mutlu edeceği, bilimin ışığında bir dünya için savaşalım!

Askerler! Demokrasi adına birleşelim!

Mösyö Verdoux Efsanesi*

Hoş ve esrarengiz bir halk efsanesinin Sire de Gambais unvanını verdiği Landru'nun suçlanmasına ve mahkum olmasına yol açan tek aleyhte ipucunun, tek inandırıcı belgenin bir not defteri olduğu bilinmektedir. Bu deftere Landru, tüm harcamalarını eksiksiz olarak büyük bir titizlikle yazarmış. Küçük, sakin bir Norman kasabasında bir kır evi bulunan Landru, eşleriyle oraya yaptığı her yolculuğu not eder, tren biletlerinin tutarını yazarmış. Biri kendininki, yani gidiş – dönüş, diğeriyse sadece gidiş! Zaten her şey böyle anlaşılmış ve olayın önceden tasarlanmış olduğu ortaya çıkmıştır. Landru'nun başı bu yanlış adım yüzünden yanmıştır. Bir an gelir, yöntem ve sistem kendi yaratıcısını tehlikeye atar. Landru'yu ölüme götüren de soğukkanlılığı olmuştur. İşlediği suça, temizleyicisi veya bakkalı için tuttuğu herhangi bir nottan biraz daha değer verseydi, cinayetlerine ilişkin küçük harcamaları belki de gizli bir deftere kaydederdi. Bu psikolojik mükemmellik, cinayetinde önemsiz gibi görünen bir eksikliğe yol açacaktır. Aslında böylesine titizlikle tuttuğu genel harcamaları ya kaydetmekten

* *"Revue de Cinéma"*, Sayı: 19; Ocak 1948; *"Qu'est – ce que le cinéma?"*da yeniden basıldı; 3. Cilt, Sayı: 89–113.

vazgeçmesi ya da dönüş biletini de alarak bu parayı gözden çıkarması gerekirdi! Gerçek şu ki, duyarlılıktan ve düş gücünden biraz yoksundur Landru... Oysa böyle bir nitelik, zanaatını iç rahatlığıyla yürütmesine olanak verebilirdi!

Sadece bu küçük ayrıntı bile Landru'yu Verdoux ile bir tutmamaya yeter. Onun defter tutma merakının biraz da darkafalılıktan ileri geldiğini görüyoruz. Verdoux ise daha esnek, daha geniş bir zeka gücüne sahiptir. Cinayetlerinin tasarlanışındaki titizlik, onu ele geçmez kılmaktadır. Yine de bu dört dörtlük plan, onun yapısında varolan serüven ve fantezi düşkünlüğüne engel olmamıştır.

Nitekim borsa oyunu oynamaktadır: Onu kellesinden edecek olan, not defterine düşüncesizce alman notlar değil, büyük bir finans olayıdır. Wall Street'in iflasıyla ve devalüasyonla neredeyse her şeyini yitiren Verdoux, sabit gelirleriyle yaşamlarını sürdüren zavallı insanların durumuna düşer. Verdoux birçok mahrumiyet pahasına da olsa eski gösterişli yaşamını sürdürebilecekken, bir akşam her şey canına tak eder ve kararını verir: Polis onu tutuklamayacaktır, o kendisi teslim olacaktır! Nedenlerini ve nasıl olduğunu daha sonra göreceğiz...

Mösyö Verdoux'ya yapılacak eleştirileri kestirmek zor değildir. Bu konuda, *Temps Modernes* dergisinde oldukça kapsamlı bir yazı çıkmıştır. Burada konuya ilişkin yanlış yorumların tümünü bulmak mümkündür. Eleştirmen, Chaplin'in son filminden büyük bir düş kırıklığına uğradığını açıkça ifade etmektedir.

Çünkü film, ideolojik, psikolojik ve estetik açıdan tutarsız görünmüştür ona... "Verdoux'nun işlediği cinayetler ne savunma ne de haksızlıkları onarma ihtiyacından, ne büyük bir hırsın ne de çevresindeki unsurları daha iyiye götürme isteğinden doğmuştur... Hiçbir şey kanıtlayamadan bunca enerji harcamış olmak, bir komedi ya da tam tersine sosyal içerikli bir film ortaya çıkaramayıp sorunlar içinde en önemli olanı karanlıkta bırakmış olmak üzücüdür."

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

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

Verdoux'yu Chaplinesk mitolojideki yerine oturttuğumuzda her şey açıklık kazanır, yerli yerini bulur ve berraklaşır. Bir "kişilik" kazanmadan ve dramaturgların, roman yazarlarının Yazgı diye tanımladıkları o bir tür tutarlı ve son bulmuş biyografiyi

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

André Malraux, Şarlo'nun en harika filmlerini, bir Arap ülkesinde, üstünde kedilerin uyuduğu beyaz bir duvarda nasıl seyrettiğini anlatır. Bunlar yok pahasına satın alınmış bir yığın eski filmin arasından toplanmış parçalardır. İşte mit, olanca yalınlığıyla ortadadır...

O halde bize Şarlo'nun varlığı üstüne aydınlatıcı bilgi verecek olan *Tartuffe* ve *Misanthrope*'tan çok, Miki ya da Felix-le-Chat'dır. Gerçek şu ki, güldürü türleri, müzikholler, sirk ya da *Commedia dell'arte*'de olduğu gibi sinemanın da belli görünümde biçimlen-

miş kahramanları ve halkın hep aynı kişi etrafında geçmesine rağmen yeni yeni serüvenlerini haftalar boyu izlemekten mutluluk duyduğu değişik tiplemeleri vardır. Ama öyle sanıyorum ki, yüzeysel ve yersiz benzetmelerden de kaçınmak gerekir. Geriye kalan, oluşumun biçim ve sıralamasında birtakım hiyerarşiler belirlemek olacaktır. Aslında oyun kahramanı belli ölçüde kavranıp yaygınlaşmamışken bir mitten sözetmek mümkün değildir. Gerçi Şarlo, Mack Sennett'in komedilerinden gelmişti ve bu filmlerde Fatty'den daha önemsiz rolleri vardı. Ama daha o zamandan olağanüstü özlülüğü, ayrıcalıklı inandırıcılığı, davranışlarında psikolojiye ya da fiziki görünüme asla bağımlı olmayan tutarlılığı, çevresindeki kuklalardan onu farklı kılan bakışlarındaki o büyülü pırıltı, kendisine çok özel bir gelecek vaadetmekteydi. Onbeş yıldan da az bir zaman içinde gülünç frakı, fırça bıyığı, elinde bastonu ve melon şapkasıyla bu küçük adam, insanların belleklerinde yeretmeye başlamıştı bile... Dünya, varolduğundan bu yana bir mite böylesine evrensel bir kabullenişle kucak açmamıştı.

Burada mitosu çözümlemeye girişmek gibi bir merakım yok. Böyle bir yoruma girseydim, Charles Spencer Chaplin'in kişisel psikanalizinden başlayıp evrensel simgeselliğine kadar uzanan, bu arada Juda mitolojisinden tutun, çağdaş uygarlık üstüne muhtelif varsayımsal görüşleri de kapsayan cesaret kırıcı bir

işe girişmiş olurdum. Şarlo filmleri belli ölçüde eskimeden, yani bu filmlere belli bir tarihsel mesafeden bakmadan, Şarlo hakkında tutarlı ve genel bir düşünceye sahip olabileceğimiz konusunda kuşkuluyum. Şarlo'nun bünyesinde had safhada bir toplumsal duygululuk ile kollektif bilinçaltı içiçe geçmiştir. Ve muhtemeldir ki, bu durum birinden ötekine gizli ve güçlü geçişlere, olağanüstü mitolojik aktarımlara, arketip dönüşümlere ve henüz kavranması güç anlam değişikliklerine yol açmaktadır. Ama kanımca Şarlo' da asgari bir değişmezlik veya tam tersine asgari bir biçim değişikliği ayrıştırmak; kişiliğinde katettiği belli yolları izlemek ve bütün kapıları açacak bir maymuncuğun yokluğunda, genelde benimsenen üç dört anahtarı önermek yeterli olabilir. Ben, mitolojik bir süreçle karşı karşıya olduğumuzu asla gözden ırak tutmamaya ve tabii eleştirimi de bu şekilde sürdürmeye özellikle gayret sarfedeceğim.

Eğer *Verdoux*'nun bir "anlamı" varsa, neden onu herhangi bir moral, politik veya sosyal ideoloji ışığında arayalım? Hatta neden onu romanlarımızda veya piyeslerimizdeki "karakterlerde" görmeye alışık olduğumuz psikolojik kategoriler açısından ele alalım? Oysa bunu Şarlo'nun bizzat kendisinden bulup çıkarmak öylesine kolaydır ki! Yukarda sözünü ettiğim eleştiride, bu kez Chaplin'in getirdiği yorum suçlanarak, onun eski kahramanının güldürü çizgisinden tümüyle kurtulmayı başaramadığı ve Verdoux rolünün gerektirdiği gerçekçi oyunla klasik Şarlo türü arasın-

da bir seçim yapmayıp kararsızlık gösterdiği ileri sürülmektedir. Gerçekçilik burada kesinlikle yanıltır insanı. Şarlo *Mösyö Verdoux*'da bir bindirme yapılmış gibi varlığını sürdürmektedir. Çünkü Verdoux, Şarlo' nun ta kendisidir! Bir an gelmeli ve halk onu açıkça tanıyabilmeliydi. İşte bu muhteşem an, filmin sonunda kendini gösterir. Verdoux, bir başka deyişle Şarlo, bu sahnede üstünde tek bir gömlekle, cellatlar arasında uzaklaşıp gitmektedir. Verdoux ya da kendi zıddıyla biçim değiştirmiş bir Şarlo! Çünkü dikkat edilecek olursa bu, aynı bir eldivenin ters çevrilmesi gibi eski karakterin yeni bir anlatım biçimidir. Öncelikle giysisi: Artık ne gülünç frakı, delik melonu, o kocaman postalları ne de bambu bastonu vardır! Aksine, iki dirhem bir çekirdek giysisi, gri ipekliden bir kravatı, güzel bir fötr şapkası, altın topuzlu hezaren bastonu vardır. Küçük fırça bıyığı, ki son derece ayırdedici bir özelliğidir, yoktur artık! Sosyal konumu da tümden farklıdır: Şarlo bir milyoner de olsa, ebedi bir dilenciliğe mahkumdur sanki; Verdoux ise zengindir! Şarlo evlenmeye kalktığında, bu kadınlar çoğu kez onu dehşete düşüren korkunç cadalozlar olmakta ve parasını son meteliğine kadar zorla elinden almaktadırlar. Çok eşliliği yeğleyen Verdoux ise karılarının hepsini aldatmakta, onları adeta büyülemekte, sonra da öldürüp paralarıyla yaşamını sürdürmektedir (sakat genç kadın ile zehirlemekten vazgeçtiği kız haricinde; ama bu istisnaların ne anlama geldiği konusuna sonra değineceğim).

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

Tüm bu nitelikleri tek bir noktada toplarsak; Şarlo doğası gereği topluma uyum sağlayamaz; Verdoux ise olağanüstü uyumludur. Karakterin tam tersine dönmesiyle birlikte bir anda tüm Chaplin dünyası altüst olmuştur. Şarlo'nun ve filmlerinin değişmez ana teması olan toplumla ve kadınlarla ilişkileri burada bütünüyle nitelik değiştirmiştir. Örneğin, Şarlo'yu ürküten polis, Verdoux tarafından kolaylıkla atlatılmaktadır. Polislerden kaçmaz ama gene de ellerinden hep kurtulur. Bu oyun yeterince uzadığında da içlerinden birine teslim olur; artık korkuya kapılan polis olacaktır. Anlatmaya değer bir sahnedir bu: Yaşlanmış ve iflas etmiş olan Verdoux, bir akşam çok önceleri canını bağışladığı, hatta içine düştüğü güç durumdan kurtardığı genç kadınla karşılaşır. Onu tanıyan kadın, Verdoux'ya yardım etmek ister ve onu bir kulübe davet eder. Artık çok zengindir, silah ticareti yapan ("ama çok nazik!") bir adamla evlidir. Son düş kırıklığından mı, bıkkınlıktan mı, yoksa her şeye bir son verme zamanının geldiğine inandığından mı? Verdoux, kendisine dostça yapılan yardımı kabul ediyormuş gibi görünür. Ama genç kadından ayrıldıktan sonra biraz önce çıkarken kurbanlarından birinin ak-

rabalarını gördüğü o kulübe geri döner. Onun kim olduğunu anlâmışlardır. Verdoux onların polise telefon ettiğini ve birkaç dakika içinde geleceklerini bilmektedir. Bir taksiye işaret edip durdurmak varken sakin bir şekilde geri döner ve kendini hasımlarıyla (evde kalmış kız ve yeğeni) burun buruna bulur. Bir numarayla onları vestiyerin yanındaki odaya kilitlemeyi başarır. Polis gelmiş, ardından bağırışların geldiği kilitli kapının önünde kalabalık birikmiştir. Alık alık gezinen polislerin arasındaki Verdoux'nun kimseye farkettirmeden oradan kaçması hâlâ mümkündür. Ama hayır, orada kalacaktır. Son derece kayıtsız ve meraklı bir tavırla! Kapı açılır, ama tabii ki, suçlu içerde değildir. Dehşet içindeki yaşlı kadın yarı sersemlemiş bir haldedir. Ama ardından aklı başına gelince, hemen orada duran Verdoux ile karşılaşacaktır. O an yine kendinden geçer. Bu kez de Verdoux'nun kollarına düşmüştür; Verdoux da onu, yanındaki polisin kollarına bırakır. Sahne bu şekilde iki üç kez yinelenir. Sonunda heyecanını yenen yaşlı kadın onu parmağıyla işaret edip gösterir. Şaşkınlıktan donakalan polis, inanamayarak sorar: "Siz Verdoux musunuz?..." – "Hizmetinizdeyim!" diye yanıtlar diğeri, yerlere kadar eğilerek. Kelepçeleri eline geçirmeden önce, görevli bir an bocalar, kararsız kalır. Bayılmasına ramak kalmıştır...

Okuyucu bir an için kendini onun yerine koysun. Şarlo varolduğundan bu yana (ama onun varoluşu belli bir zaman dilimiyle nasıl sınırlanabilir?) toplum

onu bağrından atmak için polisini görevlendirmiştir. Polisler onu sokak köşelerinde, ıssız rıhtımlarda, iş saatinden sonra tenhalaşan meydanlarda karşılarında bulmaya alışmışlardır. Acele ve beceriksiz kaçışları, kendini ele veren belli belirsiz bir suçluluğun göstergesi olmuştur. Polisin beyaz sopası yeterdi bu suçu cezalandırmaya. Doğrusu ya, bu paytak yürüyüşlü küçük adam, polislere pek sorun çıkartmıyordu. Aslında yaptığı muziplikler ve kurnazlıklar, onu zararsız intikamların veya geçinmesi için gerekli olacak önemsiz hırsızlıkların ötesine asla itmemişti. Şarlo, polislerin elinden hep son dakikada kaçan ama suçlu rolünden de hiç vazgeçmeyen uysal bir kurbandı. Ve şimdi Şarlo yokolup gidiyor! Ne Şarlo var artık ne de suçlu! Toplum tuhaf bir sıkıntı içinde: Ama şurası muhakkak ki, bu sıkıntı ne suçluluk duyma sırası kendisine geldiği için ne de en azından bunu kendi kendine itiraf ettiği için (böyle bir şey hiç görülmemiştir: Toplum doğası gereği ancak suçlamayı bilir). Artık, toplumun kendi bünyesinde, her zaman cezalandırdığı düzensizlik ve karışıklık ortamından çok daha ciddi bir şekilde onu kaygılandıran anormal bir şeyler oluyor. Kaybolan kadınlar ve aklın eremeyeceği kadar canavarca işlenmiş cinayetlerden, yaşasa hemen sorumlu tutulacak o ele geçmez adam, toplumun vicdanını huzursuz etmektedir. Bu huzursuzluğa yol açan sadece kendisinin bu cinayetleri engellemekte ve cezalandırmakta yetersiz kalışı değil aynı zamanda ve özellikle bu cinayetlerin kendisi için anlaşılamaya-

cak kadar esrarlı olmasıdır. Toplum, bilinçaltının allak bullak olduğunu gösteren olağanüstü bir hiddet ve duygusallıkla tepki göstermektedir. Aslında toplum suçlu olduğunu bilmekte, ama bunu teslim edememektedir. Verdoux, sanık sandalyesinden, yaptığının sosyal ilişkilerdeki ana kuralı, yani modern çağın "iş, iştir!" mantığını sonuna kadar uygulamaktan ibaret olduğunu açıkladığında, toplum gayet tabii bunu görmezden gelecek ve bunun bir skandal olduğunu haykıracaktır... Hem de Verdoux'nun vurgulamış olduğundan da kuvvetli bir biçimde! Verdoux'daki sosyal parodi unsurunu ve onun kendi oyununun kurallarını absürde vardırdığını görmek istemediğinden iyice yüklenecektir Verdoux'ya. *Dava*'daki Bay K.'nın (Şarlo'yla bazı benzer yanları vardır) aksine Verdoux, tek başına varlığıyla toplumu suçlu kılmıştır. Toplum nedenini tam olarak bilmese de, bu utanç unsuru bağrında varoldukça, dünya sağlıksız ve huzursuz kalacaktır... Ne var ki Verdoux, oyunun kurallarını o kadar iyi bilmektedir ki, bunları kendini yakalanamaz kılmakta kullanır. Öyle ki, cüretini kendini arayan polisin omuzu üstünden, merakla bakmaya kadar vardırır. Zavallı memurun, başını çevirdiği an, düştüğü dehşet açıkça görülür.

Ve tabii, toplum onu ölüme mahkum eder: Böylelikle Verdoux gibi kötü örnek olacak bir lekeyi kolayca silip attığını ve işin içinden sıyrıldığını zannetmektedir. Ama göremediği şudur: Eğer Şarlo kendini yargıçların eline bırakma lütfunda bulunduysa bu,

verilecek kararın artık ona dokunmayacağını bilmesindendir. Dahası, toplum suçladığı kişiyle aslında kendisini vurmaktadır. Tutuklandığı andan itibaren Verdoux, yazgısını büyük bir kayıtsızlıkla karşılayacaktır. Bir gazeteci ve rahip onu hapishanede ziyaret ettiklerinde, rahibe alaycı bir tavırla sorar: "Size nasıl yardımcı olabilirim?" Sondaki bütün sahneler tanımlanamayacak güzelliktedir ve bu, biçimdeki dramatik üstünlükten çok, özellikle baş karakterin ve durumun etkisinden ileri gelmektedir. Verdoux son anlarında aynı Sokrat gibi kendinden emindir. Yalnız ondan daha az konuşmakta ve tek başına varlığıyla toplumu güç duruma düşürmektedir. Toplum ise son kurallarını yerine getirecektir: Bir bardak rom ve sigara! Ama Verdoux ne sigara içer ne de içki. Kendisine gösterilen bu rahatsız edici ilgiyi, istemdışı bir el hareketiyle geri çevirir. Ve işte, Şarlo'nun en muhteşem gaglarından birine daha tanık oluruz. Dahiyane bir buluştur bu: Verdoux fikir değiştirir!... "Hiç rom içmemiştim!" der ve merakla içkinin tadına bakar. Hemen ardından, Verdoux'nun o bir anlık büyüleyici bakışında ölümün bilinci parlar. Korku değildir, cesaret ya da boyun eğiş de değil! – Bunları anlamak kolay olurdu! – o anın tüm ciddiyetini ilgisizliğin ve önemsememenin ötesinde, hatta intikamın ötesinde diyebileceğim birtakım şeylerle birleştiren adeta bir pasif irade. Kendilerini neyin beklediğini bir tek o uzun zamandır bilmektedir. Bırakır toplum dilediğini yapsın. Artık her şey tamamdır.

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

Filmin Amerika'da yolaçtığı skandal, baş oyuncunun sergilediği karakterin ahlaka aykırı olduğu bahanesine bağlanmaktadır. Gerçek olan, toplumun tepki göstermesidir; toplum bu ölümün soğukkanlılığında tehdide benzer bir acımasızlık sezmektedir. Kısacası, toplum, Şarlo'nun hem galip geldiğini hem de elinden

kaçıp kurtulduğunu ve böylece, kendisini onulmaz bir suçluluk içinde bıraktığını anlamaktadır. Çünkü yolun giyotinde bittiğini söylemek yeterli değildir: Zaten Chaplin en güzel elipslerinden birini kullanarak sonu göstermekten kaçınmasını bilmiştir. Satır sadece bir görüntüyü kesecektir. Ölüm mahkumunun ikinci çehresini keşfetmek bize kalmıştır: Uzun beyaz gömlek içindeki Şarlo, *Kid*'in düş sahnesinde giydiği tüylü kanatları ve gülünç giysisiyle, cellatları farkına bile varmadan, bir bindirmeyle ortadan kaybolmaktadır. Dahası, bir ironik olayın gerçekleşmesinden çok önce, bu dünyadan göçmüş gibidir!

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

Mösyö Verdoux, Chaplin'in başyapıtlarının yeni bir örneğidir. Öncekiler *Altına Hücum* ve *Sirk*'le son bulmuştur. Arada Chaplin efsanesi, bana karmaşık, belirsiz ve oturmamış geliyor. Güldürü unsurları ve gagları hâlâ onun için önemini korumaktadır, giderek bunları daha seyrek kullansa da. *Diktatör* filmi bu açıdan anlamlıdır: Bu film kötü bir yapıya sahiptir, farklı ve karmaşık unsurlardan oluşmuştur. Sadece Hitler'le hesaplaşmasında parlak ve raslantısal bir saptama yerini bulmuştur. Hitler, Şarlo'nun bıyığını kullanmakla ve kendini Tanrı seviyesine çıkarmış olmakla çifte bir küstahlık yapmış olduğu için bunu

haketmiştir de! Chaplin, Hitler'in bıyığını yeniden Şarlomitine sokarak diktatör mitini yoketmiş oluyordu. Salt kafasını rahatlatmak, her şeyi yerli yerine oturtmak için de olsa bu filmi yapmalıydı. Ancak kahramanın serüvenlerinde görmeye alışık olmadığımız arızi bir sapmaydı bu. Zaten *Diktatör* filminde, baş karakterdeki ayrışım çok açık bir biçimde farkedilmektedir. Özellikle de dramatik açıdan kötü, efsanevi özelliği bakımından ise güzel olan o son sahnedeki hitap bölümüne değinmek istiyorum: Aslında uzun, ama bana göre çok kısa olan o sahneden aklımda kalan, bir sesin büyüleyici tınısı ve metamorfozların en çarpıcı olanıdır. Şarlo'nun ışık saçan çehresi, "büyük ekran" teleskopunun etkisini güçlendiren kamera yaklaşımıyla bozulur, pankromatik nüanslarla aşınarak yavaş yavaş kaybolup gider. Aynı bindirmede olduğu gibi alttan, acı dolu kırışıklıkları, yer yer beyazlanmış saçlarıyla çökmüş bir adamın yüzü belirir. Charles Spencer Chaplin'in yüzüdür bu. Şarlo'nun yaptığı bu bir tür fotografik psikanaliz, hiç kuşku yok ki, dünya sinemasının en üst düzeyini simgeleyen anlardan biri olarak kalacaktır.

Öyle ya da böyle, bu fotografik psikanaliz, kendi içindeki güzelliğiyle bile mitteki bir bozulmayı ve baş karakterin onu tümüyle yoketmedikçe sürüp gidecek tehlikeli hastalığını açığa vurmaktadır. Ayrıca birkaç benzetmeden yola çıkarak *Mösyö Verdoux*'da sadece aktörü, kuşkusuz olağanüstü ama neticede bir aktör olan Charles S. Chaplin'i bulacağımızı sanabilirdik.

Ama hiç de öyle değil. Bu, deri değişimlerinden ve başkalaşımlardan önce görülen hastalıktı sadece. Şarlo, kendini bir değişime hazırlamaktaydı. Aynı dünya üstünde kötü oyunlarından birini oynayan Jüpiter gibi bize tanınmayacak kadar değişmiş görünecek ve topluma bir daha hiç unutmayacağı bir çocuk yaratacaktı!

Verdoux örneğinde ilginç olan şey, onun serüvenlerinin *Altına Hücum* filminde Şarlo'nun başından geçenlerden çok daha derin anlamlar içermesidir, tamamen karşıt yönde oldukları halde! Gerçekten de Şarlo tiplemesi, Keystone'daki ilk filmlerden *Altına Hücum*'a ve *Sirk*'e kadaruzanan sürede, psikolojik ve ahlaki bir değişim geçirmiştir. İlk filmlerindeki Şarlo, daha çok haşarı denebilecek ve baş oyuncuların kıçlarına tekmeler indirip duran bir tipti. Genellikle de bunu, aynı şeyi kendisine yapamayacakları durumda olduklarında yapardı. *Şarlo Yarış Pistinde* filminde, onu yanında oturan fazla meraklı bir adamın burnunu aniden ısırıverirken izleriz. Canlandırdığı tip giderek olumlu yönde gelişir. Ama daha uzun bir süre ikili tabiatını koruyacaktır. *Kid* (Yumurcak) filmindeki analık ve evlat edinme içgüdüsünü yaşayıncaya kadar (şunu belirtmeliyiz ki, Şarlo küçük Jackie Coogan'ı evlat edinmeye ancak ondan kurtulmanın mümkün olamayacağını gördükten sonra karar verir). Şarlo çocuklara karşı pek az sempati göstermiştir. *A Day's Pleasure* filminde çevrede hiçbir tanık olmamasından yararlanarak gemideki genç miçonun ona verdiği na-

neli şekerleri ve mayhoş bonbonları, sırrını yalnız kendinin bildiği o geriye doğru attığı tekmelerle etrafa savuracaktır. Bu onun alışılmış tavırlarındandır zaten! Özellikle de ondan yana bakılmadığı zamanlar, yapmaktan asla kaçınmadığı küçük şeytanlıklardır bunlar. Pek de zararsız sayılamayacak türden kurnazlıklar yapmakta, numaralar çevirmektedir. Şarlo'yu her yönüyle iyi bir insan olarak düşünmek yanlış olur. Sadece aşk onu öyle kılmakta ve o zaman cömertliği ve cesareti sınır tanımamaktadır. *Şarlo Polis*'te ve hatta *Şarlo Hacı*'da, bu türden şeytanlıklarına birçok örnek bulunabilir. Şunu hemen belirtmeliyim: Bu kusurlar onun kişiliğine duyulan ilgiyi kesinlikle yoketmez; ona duyduğumuz sempatiyi de! Tam tersine... Bu sözcükleri üstükapalı ahlaki değer yargılarından kopartmayı bilmek gerekir. Neyse ki bir efsane kahramanı benimsememiz, ondan yana ve onunla birlik oluşumuz, sadece simgelediği ahlak kategorilerine bağımlı değildir. Ama halkla bir alışveriş içersinde yaşamlarını sürdüren kimselerin gelişim çizgisini belirleyen ortak yasa uyarınca bu kişiler, ahlaki bir üstünlük ve büyük bir psikolojik tutarlılıkla bizlerin sempatisini kazanmaya çalışırlar. Aynı eğri, Pierrot'nun kişiliğinde de izlenmektedir Aynı şekilde, *Altına Hücum*'da da Şarlo tümüyle iyi bir insan olmuştur. Başına gelen tersliklerden ötürü asla ahlaki açıdan mahkum edilmediği gibi tersine bunlardan mağdur duruma düşmekte ve yer yer sempatinin ötesinde acıma duygusu yaratmaktadır. Şarlo burada bir geli-

şimin sonuna varmıştır, bu gelişimin filmlerinin en iyisini temsil ettiği söylenemese de... Ben kendi adıma, *Şarlo Hacı*'daki iki anlamlı zenginliği yeğlerim. Burada sanat, ahlaki ve psikolojik kaygılarla henüz bozulmamış ve zayıflamamıştır. Ne olursa olsun, *Altına Hücum*, kahramana övgüyü uç noktaya vardırmakta ve Şarlo'nun yazgısına karşı içimizde açıkça isyan duygusu uyandırmaktadır.

Yumurcak'taki, *Sirk*'teki ve *Altına Hücum*'daki ermiş Aziz Şarlo'nun diyalektik yanıtı, günümüzün aziz Verdoux'sudur... Ama Şarlo'nun düşmanlarının suçlaması ve kahramanın savunusu daha da inandırıcıdır; çünkü bunlar psikolojik kanıtlara dayanmamaktadır. Biz Verdoux ile *birlikteyiz* ve ondan *yanayız*. Ama bu sempatimiz ahlaki bir değerlendirme üstüne nasıl kurulabilir ki? Bu açıdan izleyicinin bizzat kendisi de Verdoux'nun sinizmini mahkum etmekten başka ne yapabilir? Oysa biz onu olduğu gibi kabul ediyoruz. Sevdiğimiz onun kişiliğidir; iyi veya kötü nitelikleri değil! Halkın Verdoux'ya duyduğu sempati, efsaneye yöneliktir, onun ahlaki bakımdan taşıdığı anlama değil! Bunun için, yani izleyici onunla birlik olduğundan, Verdoux toplum tarafından mahkum edildiğinde bile zaferinden iki kez emin olacaktır. Zira izleyici "bizzat" toplum tarafından mahkum edilen bir adamın bu mahkumiyetini mahkum etmektedir! Toplumun artık izleyicinin vicdanına seslenecek, onu duygulandıracak hali kalmamıştır. Bir paradokstur *Mösyö Verdoux*, bir ustalık gösterisidir! *Altına*

Hücum hedefe doğrudan yaklaşmaktaydı; *Mösyö Verdoux* ise toplumu aynı bir bumerang gibi ele almıştır. Galibiyetini, etik'ten medet uman kolaycı ve saf olmayan çözümlere borçlu değildir. Mit olgusu başlıbaşına yeterli kalmakta, mantığı tek başına inandırıcı olmaktadır. Geometride, ancak aksi kanıtlandığında tam anlamıyla doğrulanan teoremler bulunmaktadır. Chaplin'e de filmlerini tamamlamak ve noktalamak için *Mösyö Verdoux* gerekiyordu. *Altına Hücum*'un mutsuz ve mahcup aşığı ile yaşını almış Don Juan arasında toplum mit diyalektiğine tümüyle tutsak olmuştur. Bundan kurtulmak için ihtiyatsızlıkla gösterdiği tepki ise onu tuzağa düşüren son adımı oluşturmuştur. Kendi vicdanına ve adaletine güvenen toplum, *Asri Zamanlar*'ın saf grevcisini hapse atmakla yetinmişken, bu defa Mavi Sakalı mahkum ettiğini sanarak aslında Şarlo'yu öldürmüştür!

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

Özellikle Verdoux'nun iki kadına hiç ilişmediğini vurgulamak isterim: Bu işbitirici, çokeşli adam aslında gizli bir sevecenliği maskelemektedir: Bir karısı, bir çocuğu, bir yuvası vardır. Durmaksızın dolaşarak habire birilerini zehirlemesi, büyük çapta onların sa-

kin ve rahat bir yaşam içinde geçimlerini ve gereksinimlerini sağlamak içindir. Gerçek ve ilk karısı olan bu kadın, özürlüdür: Yumuşak ve hassastır. Filmin sonunda, polise teslim olmasından bir iki dakika önce, artık yaşlanmış olan Verdoux'nun ağzından hem karısının hem de çocuğunun öldüğünü öğreniriz. Gerçeği teslim etmek gerekirse, onları da zehirlemediğine ilişkin hiçbir kanıt yoktur ortada. Hatta öyle olduğunu bile düşünebiliriz. Verdoux'nun "orada daha mutlu" olduklarını söylerkenki halinden çıkarırız bunu. Yani, sevdiği kadını parası için değil de sevdiği için öldürürken ona daha özel davranmış olamaz mıydı? Ölüm sözkonusu olduğunda Verdoux önyargısız davranmaktadır. Onda iyi olan yanı bilir ve makulse eğer, ölümü seçmekte tereddüt etmez. Belki de iflas ettiği, mücadeleden yıldığı, sevdiği kadına layık olduğu sakin ve mutlu yaşamı sağlayamayacağı ya da sağlığı iyi olmayan karısının ıstıraplarının çözümsüz olduğunu bildiği için Verdoux onu çirkinliklerine karşı artık koruyamayacağı bu dünyadan tatlılıkla çekip kurtarmıştır.

İkinci istisna ise sokakta rasladığı genç bir kadındır: Aynı akşam, karışımını yeni hazırladığı bir zehirin ilk denemesini yapmak düşüncesiyle onu evine götürür. Genç kadın onun iyiliğine kanar ve sorunlarının hepsini ona açar. Sevdiği erkeğin yardımına koşmak istemekte, yaşama inanmaktadır. Çünkü içindeki sevgiye inancı tamdır. Onu kurtarmak için tüm gücüyle umutsuzluğa karşı mücadele etmiştir.

Verdoux'yu bu durum duygulandırır. İlaçlı içkiyi bir bardak Bourgogne şarabıyla değiştirir, zavallı kızın eline de bir miktar para sıkıştırır. Filmin sonunda, onunla yeniden karşılaştığında, bu kız onun için belki de etkili bir kurtuluş ümidi yaratabilirdi. Ama o an için Verdoux'nun gereksinim duyduğu, artık ne maddi bir yardım ne de sevgiydi! Şefkat ve tatlılık yeterli olabilecekti onun için. Ama her şeyden önce bu genç kadının gerçekten mutlu olduğuna inanması gerekiyordu. Oysa, o an öğrendiğine göre, onu böylesine mutlu eden koca en nihayet bir silah satıcısıydı. Birçokları gibi! Eğer o akşam, gerçekten dürüst tek bir namuslu kişiyle, mutluluğunu haketmiş tek bir kadınla karşılaşmış olsaydı belki de toplumu bağışlayacak ve onun adaletine teslim olmaktan vazgeçecekti.

İlk somut örneğinin anısına "Edna Purviance Kompleksi" olarak da nitelenebilecek kişisel kadın mitini Şarlo, Mavi Sakal Verdoux görünümü altında burada da sürdürüyor ve tamamlıyor. Bir varsayım öne süreceğim; bu varsayım asla kusursuzdur demiyorum, ama en azından Verdoux karakterine hem Şarlo hem de Chaplin'le ilişkileri açısından ışık tutuyor diye düşünüyorum. Chaplin'in simgesel olarak Şarlo aracılığıyla tek ve aynı kadın mitini izlediğini açıkça görmek için psikanaliz alanında ince ayrıntılara girmeye hiç gerek yoktur. *Şehir Işıkları*'ndaki kör genç kız, tatlı ve yumuşak Edna Purviance ile *Verdoux*'daki sakat kadın arasında Verdoux'nun bu sonuncusuyla evli olmasının dışında, elle tutulur hiçbir fark

yoktur. Hepsi de Şarlo gibi mutsuz ve topluma ayak uyduramamış, toplumsal yaşam içinde fiziki ya da manevi yönden sakat kişilerdir. Şarlo'yu baştan çıkaran işte bu aşırı kadınsılıktır, yıldırım aşkı onun aniden toplum ve ahlak kurallarını benimsemesine neden olur. *Şarlo Polis*'in başında inançsız kişiyi, erdemli bir insan haline getiren şey, papazın vaazı değil, kızının tatlı tebessümüdür! Tek şu istisna dışında: *Yumurcak*'taki babalık sevgisi, saf temiz genç kıza duyulan sevginin yerini almıştır. Eğer bu kadın kahramanların simgesel anlamlarını iyi yorumlarsak, Şarlo'nun tüm eserlerinin, onu toplumla ve aynı zamanda kendisiyle uzlaştırabilecek yetenekte bir kadının tekrar tekrar aranması olduğunu görürüz. Şarlo'nun sadece iyiliğini ve inceliğini belleğinde tutan halk, aslında onu sadece aşık haliyle hatırlamaktadır! Genç göçmen kıza tüm kazancını veren Şarlo'nun bu parayı oyunda hile yaparak kazandığını halk unutur. *Asri Zamanlar*'da dolu geçmiş bir günün iç huzuruyla akşamları evine dönen insanın verimli ve dürüst yaşamını düşlemektedir. Küçük burjuva yuvasında sevdiği kadını evde akşam yemeğini hazırlarken bulacaktır. Sadece aşk onda topluma uyum sağlama, hatta manevi hayata ve psikolojik özgürlüğe kavuşma isteği (kuşkusuz beceriksizce ve başka nedenlerden ötürü gülünç de olsa) yaratacaktır. Şarlo, Edna Purviance uğruna bir kişilik ve bir yazgı üstlenmeyi, bir insan olma mitini göze alabilecek güçte hissetmektedir kendini.

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

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

toplumun yerine getirmesine engel olmuş olmaktadır.

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

Geriye kalıyor diğer kadınlar: Yani zehirlenebilir olanlar. Ama bazen de aralarından buna meydan vermeyenler çıkar. Nitekim filmin önemli karakteri de Verdoux'nun öldürmeyi başaramadığı kadındır. Son filmlerini göz önüne alırsak, yetenekli oyunculardan giderek daha çok ürkmesini kınayabileceğimiz Şarlo, ne mutlu ki, bu rol için Martha Raye'ı seçmiştir. Martha Raye birçok Amerikan komedisinde insanın yakasını bırakmayan ve sözlerle anlatılamayacak kadar gülünç cadaloz kadın tipini canlandırmış bir oyuncudur. Böylesine değişmez bir rolle tanınmış ve benimsenmiş bir aktriste replik vermekle Chaplin, bilinçli ya da bilinçsiz olarak Verdoux'nun karşısına bir oyuncudan çok bir kişiliği çıkarmak istemiştir. Hollywood'un insanı canından bezdiren 1 Nolu başbelası Martha Raye; kuzuyu bile çileden çıkarabilen, bir düzine Mavi Sakalın aklanmasını haklı çıkarabilecek bu kadın, Verdoux'nun bir türlü işini bitiremediği, ölmek bilmez tek karısıdır. Chaplin'in kendisininkine yabancı bir mitolojiye başvurmakta durak sanmaması ve o ana kadar kendisine hiçbir şey borçlu olmayan ama giderek ona her şeyini borçlu olacak bir karaktere sahip çıkması hoşuma gidiyor.

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

Çünkü, hiç kuşku yok ki, burada da bir öcalma duygusudur sözkonusu olan: Mösyö Verdoux saf Edna Purviance aşkının o ana kadar tamamlanmamış efsanesini sürdürmekte ve aşmaktadır; ancak Chaplin Verdoux'yu diğer kadınlardan intikam almakla görevlendirmiştir. Aslında Şarlo'nun ideal kadın tipinin az çok bilinçli olarak bizzat Chaplin'in ideal kadın tipini yansıttığı düşünülebilinir. Bunun bir göstergesi olarak da filmlerinde yeni sevgililerini kullanması, efsaneyi canlandırmada Edna Purviance mirasını sevilen son kadının devralması rahatlıkla ileri sürülebilir. Ama gerçek, pratikte, özel yaşamda mitolojik idealleştirme ile tabii ki bağdaşmamaktadır. Burada kadının veya Chaplin'in nesnel hatalarının irdelenmesi pek önemli değildir. Bu hataların, aşklarında ta başından beri varolan kaçınılmaz ayrılmayı, bu kez bi-

linçli olarak doğrulayabilmek için ortaya atıldığını düşünebiliriz. Chaplin kadının değil de bir kadının efsanesinin peşindedir, çünkü hiçbir kadın onu mutlu edememektir; çünkü yeni sevgiliyi kafasında "onüçüncü de olsa daima ilk sevgili olan" ideal sevgiliyle özdeşleştirecek kadar billurlaşmış bir başlangıç daha da büyük düş kırıklığına yol açmaktadır.

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

Çünkü kamuoyu Chaplin'i daha Mösyö Verdoux tipini yaratmadan önce de bir Mavi Sakal olarak görmekteydi. *A Woman of Paris*'in (Paris'li Kadın) yaratıcısı, çoktandır içine hapsolduğu miti göğüslemekle yetinmiş; bu miti tamamlayıp simgesel olarak aklayarak ondan kurtulmaya çalışmıştır. Chaplin'in kadın düşmanlığı onların hem cellatı hem de yargıcı olarak,

Verdoux'da yerini bulmuştur: Hepsi de öldürülmeyi haketmişlerdir! Çünkü hepsi de, biraz fazla biraz eksik, Edna Purviance'ta bütünleşen bir umuda ihanet ettikleri için suçludurlar.

Eğer eserin gerçekliği, benim de burada göstermeye çalıştığım gibi baş kahramanın ve içinde bulunduğu durumun simgeselliğinde yatıyorsa yönetimdeki ve anlatımdaki biçimsel estetik sorunları ne ifade edebilir ki? Sinematografik dramaturjinin alışılmış ölçütlerini ona uygulayamamamız çok doğal olacaktır. Hiç kuşku yok ki, Chaplin öykünün konusunu bir senaryo taslağından, soyut bir dramatik (hatta trajik) düzenlemeden yola çıkarak yaratmamıştır. Filmlerinin analizinde düş kırıklığına yol açan ve yanıltan şey işte budur. Bu filmler, her biri bir durumu derinlemesine işleyen, az çok birbirinden bağımsız sahnelerin ardarda gelmesinden oluşmuştur. Şarlo'ya ilişkin belleğinizde kalanları toparlamaya çalışın: Yığınla sahnenin hepsi de sizi, kahramanın görüntüsü kadar net anılara götürecektir. *Şarlo Polis*'teki sokak lambası, David ve Goliath'la ilgili vaaz, *Şarlo Asker*'in yapma ağacı, küçük ekmeklerin dansı, *Diktatör*'de kaldırımın kenarında sersemlemiş bir halde şaklabanlık yapması, *Yumurcak*'taki düş sahnesi ve daha birçoğu... Tümü de kusursuz bir şekilde kendi kendine yeten dopdolu parlak sahnelerdir bunlar. Bir filmden diğerine, bunları genelleştirmek mümkündür.

Ama tabii ki, Chaplin'in bütün filmlerini aynı kefeye koymak aşırıya kaçar. Örneğin; *Şarlo Hacı*'nın dramatik gelişim çizgisi hayranlık vericidir; *Şarlo Polis*' inki çok hoş bir duruluk içerir. Ama *Şarlo Asker*, dramatik olarak birbirinden bağımsız küçük filmlerden oluşan ve birbirinden tamamen farklı üç bölüme ayrılmıştır. Aslında en iyi kotarılmış filmlerinde bile "yapıya ilişkin" özellikler dışta kalmakta, eserin mükemmelliğine fazla bir şey katmamaktadır. Eğer Chaplin bir öykünün dramatik gelişimini onu oluşturan olayların dramatik gelişimiyle bağdaştırabilmiş olsaydı tabii ki daha iyi olurdu. Ama bizce, olayların akışı ve ilişkileri açısından gerekli olan bu düzenden daha önemlisi, bir gagı kavrama ve geliştirmedeki gizli düzen, özellikle de sahnelere, hem de o kadar kısa süren sahnelere zihinsel yoğunluk, özgün bir efsane ve güldürü ağırlığı kazandıran o gizemli yapıdır. Olayların örtülü simgeselliğindeki uyumsuzluklar, anlatım biçimindeki tutarsızlıklar, sahnelerin stil bütünlüğü; bir Şarlo filmine biçim açısından yöneltilecek ciddi eleştiri sadece bunlardır. Bu bakımdan, *Altına Hücum*'dan itibaren, Chaplin'in ürünlerinde bir düşüş olduğu kesindir. İçinde yeralan nefis sahnelere rağmen, *Asri Zamanlar* filmi bile, gaglar arasındaki birlik yoksunluğundan payını almıştır.* *Dikta-*

* *Asri Zamanlar*'ın 1955'de yeniden gösterime girmesi, belleğimde bu konuya ilişkin yargının yanlış olduğunu ortaya koydu. Bugün ise *Asri Zamanlar*'ı Şarlo'nun en iyi uzun metrajlı filmlerinden biri olarak değerlendiriyorum; belki de, *Şehir Işıkları* filmiyle birlikte en iyi filmi...

tör'e gelince; birbirinden tümüyle farklı sahnelerin biraraya gelmesinden oluşmuştur. İçlerinde obüs sahnesi gibi Keystone'un terkedilmiş vasat sahnelerini çağrıştıran sahneler de vardır. El bombası gagı bir *Şarlo Asker* filminde yerini daha iyi bulabilirdi. Kendi adıma, iki diktatörün karşılaşma sahnesini de hiç beğenmem; bu sahne, Şarlo'nun oturup da evinin yanışını seyrettiğine tanık olduğumuz planlar gibi alabildiğine arı bir dramatik gerilim içeren sahnelerin bulunduğu bir filme, son derece yavan bir güldürü ögesi katmaktadır. Şarlo'nun evinin yanışını seyrettiği sahnede, umutsuzluğun pandomimi ve acının koreografisi, tıpkı J.L. Barrault'nun da belirttiği gibi en güzel ifadesini hareketsizlikte bulmuştur.

Chaplin'in sondan önceki filmlerinin kalitesindeki düşüş, çoğu kez ideolojinin etkisine bağlanmaktadır. Chaplin'in toplumsal felsefe konusunda bazı savları olduğu bilinmektedir; bu düşünceleri sempatik, ama aynı zamanda da sıkıcı bulmak, sanatçıya hakaret olarak görülmemeli. *Şarlo Polis*, hatta *Altına Hücum* herhangi bir şey *kanıtlamak* amacında değildi... Oysa *Diktatör, Asri Zamanlar* ve *Mösyö Verdoux*'da savların ve "tezlerin" varlığı açıkça görülmektedir. Bu konu üzerinde fazla durmayabilirdik; ancak bunlara

Birlik yoksunluğu bir yana, *Asri Zamanlar* tam tersine yorumdaki stil açısından belki de en tutarlı filmdir. Bu stil, hem gag, hem de senaryo stiline yön vermiştir. İdeolojik anlamı gaglardaki güldürü çizgisini asla etkilemez. Aksine, bir yerde sosyal absürditeyi ortaya koyan, gagların şaşmaz mantığıdır.

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

Mösyö Verdoux'nun bu türden doğrulamalara bile ihtiyacı yoktur. Bir filmi oluştururken, Chaplin'in ideolojik amacının ne olduğunu çıkarmak zordur; ama bu amaç kahramanın işini hiç güçleştirmemiştir. Çünkü onun olaylar içindeki davranışları, kusursuzluk düzeyinde tutarlı, anlamlı ve kendine özgüdür. Dolayısıyla Charles Spencer Chaplin'in senaryoların-

da ideolojik etkinin artmasından çok, *Altına Hücum* filminden bu yana mitin etkisini kaybetmesine hayıflanmak daha doğru olacaktır. Şarlo kişiliğini, gelişiminin hoşnut kalınan bir aşamasında keyfi olarak durdurup geriye dönük olarak sürdürme hayali ve umudu anlamsız olurdu. Chaplin'in yarattığı kahraman farklı, farklı olduğu kadar da kesin birçok unsura bağlıydı. Ortokromatikten pankroya geçiş bile tek başına gerçek bir morfolojik bozulmaya yol açacaktı; belki de, sesli sinemanın ortaya çıkışındakinden daha ciddi boyutlarda. Bu bozulma, aktörün yaşlanmasını açığa çıkararak ve belirginleştirerek kahramanı yıprattı. Şarlo'yu teknikolorda düşünmeye çalışın bir! Ama keza, sinemanın geçmiş tarihi, tekniğin gelişimi, halkın duyarlılığı, özellikle de Şarlo'nun biyografisi sözkonusuydu. Biz, bu biyografinin, kahramanının mitolojisine yabancı düşmediğini biliyoruz. Sonuç olarak tam tersine, Şarlo'nun Verdoux'ya dönüşümünden sevinç duyabiliriz. Hele bu değişim, onun ideolojik antitoksinlerini yeniden üretmesini sağlayabilecek miti, uçurumun kenarından döndürme zemini hazırlıyorsa...

Mösyö Verdoux "kötü yapılmış" olmanın çok ötesinde, tersine kahramanın yeniden kazandığı güç ve mitin türdeşliği sayesinde, bence Chaplin'in "en iyi kotarılmış" filmlerinden biridir. Jean Renoir bu konuda yanılmamıştır. Hiç kuşku yok ki, tümüyle içsel ve neredeyse zanaatsal olan bu yapıyı, Hollywood'da ondan başka değerlendirebilecek pek kimse yoktu.

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

Buradan, Chaplin'in filminde hiçbir biçimsel yapı, hiçbir öykü kuruluşu sergilenmediği, sahne düzeninin durum saptamalarıyla sınırlı kalındığı sonucunu çıkarmamak gerekir. Sinematografik yönetimin sadece *Paris'li Kadın* filmine değil, genelde tüm Şarlo'lara borçlu olduğunu anımsatarak, aslında sıradan bir şey söylemiş olacağım. *Mösyö Verdoux*, tam olarak, Chaplin tarafından yönetilen ünlü psikolojik filmle, Şarlo' nun yer aldığı filmler arasında bir çeşit sentez yaratmanın özgünlüğünü simgelemektedir. Burada *Paris' li Kadın*'da belirleyici bir estetik ipucu oluşturan anıştırma ve elips tekniğinin, kahramanın doğal yapısında varolduğu açıkça izlenir. Chaplin yönetimi, Şarlo'nun oyununun kamera, kesim ve kurgudaki uzantısından başka bir şey değildir. Ancak Chaplin'in elipsi, ister zamana ister mekana uygulansın senaryo denen şeyi pek ilgilendirmez. Elips olayı durumun yapısı içinde, aktör ve sahnenin bir anlık ilişkisi düzeyinde konuyu etkilemektedir. "Öz" ile "biçim" arasında böylesine sıkı bağ ya da daha doğrusu, böylesine mükemmel bir içiçe geçmişlik düşünülemez. Elips, Chaplin'in filmlerindeki estetik billurlaşmayı ortaya koymaktadır. Bu açıdan bakıldığında ise, hiç kuşku yok ki, *Mösyö Verdoux* en billurlaşmış filmlerden biridir. Şarlo filmlerinin birçoğuna, ortalama yetkinliğe sahip, fakat görece olarak düzensiz sahneler dizisinden ibaret olduğu eleştirisi yapılabilir. Oysa *Mösyö Verdoux*'nun yapısında birbirinden ayrılmış planlar en küçük elips biriminde homotetiktir... Bunların birbi-

rinden bağımsızlığı gerçek değil, görünümdedir. Bu dramatik kristaller, birbirlerine yaklaştırılıp benzerlik kurulduğunda, tümü içiçe geçer. *Mösyö Verdoux*, bilindiği gibi, Chaplin'in en güzel elipslerinden birkaçını içermektedir. Görülmeyen giyotin sahnesinden daha önce sözetmiştim. Fırını ve gül fidanlığındaki siyah dumanı gösteren planda veya Verdoux'nun sadece yatak odasınagirip çıkmasıyla karısını öldürdüğü düşüncesini uyandıran sahnede buna tanık oluruz. Ancak aktörün ve sahnenin düzeyinde olan bu elipsler, sekansları ayıran büyük boşluklardan güç almaktadır. Bir sonraki bölümün geçtiği yeri ve yılı belirten açıklayıcı yazılarla bir sekanstan diğerine geçmek, Shakespeare tiyatrosundaki aynı türden durumlarda kullanılan açıklayıcı pano kadar normaldir, sözümona beceriksizlik gibi gözükse de! Birçok sekansın başındaki, tıpkı bir laytmotif gibi film içinde ritm yaratan lokomotif planlarına gelince, bu sahneler, tek bir görüntüyle olayları ve geçen zamanı özetleyen bir soyutlamayı sağlamıştır.

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

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

Mösyö Verdoux
veya Şarlo'nun Kurban Edilmesi*

Mösyö Verdoux tezli bir film olarak değerlendirilecek, anlamı üzerine tartışmalara yol açacaktır. Bazıları bunda politik bir mesaj arayacak, bazıları moral değerler... Bazıları da o küçük bıyıklı klasik tipin terkedilmesinden kaygılanacak ve Chaplin'in eski stilinden tümüyle kopmayı başaramadan oyunculuğa soyunduğunu, yolun ortasında karakterin komedisinin gerçekçiliği ile şiirselliği arasında bocalayıp durduğunu düşünecektir.

Charles Spencer Chaplin'in bilinçli girişimlerini önyargıyla değerlendirmek istemem. Demek istiyorum ki, son filmini sosyal bir yergi olarak tasarlayıp içine politik amaçlar katmış olabilir. Ama filmleri, yaratıcısının niyetlerinin ikinci planda ele alınmasını sağlayacak kadar güçlüdür. Her başyapıt, çeşitli anlatım yollarıyla doğrulanabilecek, bitmek tükenmek bilmez bir objedir. Chaplin'in fikirleri, Homer'in veya Shakespeare'in fikirlerinden daha önemli değildir. Önem taşıyan bizzat yapıtların kendisidir!

Mösyö Verdoux'yu sanatın ve düşüncenin alışılmış dolambaçlı yollarıyla eleştirmek, bize öyle geliyor

* *"Ecran Français"* dergisinde yayınlandı, Sayı: 131; 30 Aralık 1947.

ki, yanlış bir şeyi hedeflemek olacaktır: Çünkü fikirler değildir burada sözkonusu olan... Mittir! Psikoloji veya politika da değildir: Yalnız Şarlo'dur sözkonusu olan...

Verdoux'nun gizi, Şarlo'ya tümüyle zıt bir görünüme bürünmüş olmasındadır...

Şarlo, kurban olma yazgısına boyun eğmişti; daha sonraki filminde onu yeniden özgür olarak bulabilmemiz için, polisin elinden tıpkı bir yılan balığı gibi sıyrılması yeterliydi. Sonunda onun pasif becerisi nesnelerin, insanların ve toplumun kötülüklerine galip gelecektir. Tıpkı, su üstünde kalmayı her zaman beceren bir mantar gibi! Verdoux, dünyaya meydan okumaya cesaret edebilen bir Şarlo'dur. Zengin, şık, çapkın ve sosyal yaşamda başarılı olmuş bir insan rolünü oynamayı becerebilen bir Şarlo... Öyle ki, toplum bunu farkedip onu giyotine göndermekle aslında bizzat kendisini mahkum etmiştir. Gerçekten de toplum tarafından durmaksızın "iş iştir!" diye ilan edilen temel gerçeğin bu değişik uygulama biçimleri, hangi yersiz duygusallık ve hangi tutarsız ahlak anlayışı adına yine aynı toplumu bir anda böylesine ürkütüyordu acaba? Kadınların ortadan kayboluşları, bunlar yasal eşler de olsa, olayların mantığında hiçbir şeyi değiştirmemektedir.

Ama bu savaş hilesini haklı göstermek için Verdoux'nun hiçbir kanıta gereksinimi yoktur, adeta bir zamanların Şarlo'su gibidir... Filmi güçlü kılan da, özellikle bu Mavi Sakal Don Juan'a sempati duymaya

devam etmemizdir. Örneğin, birçok Amerikan komedisinin o kapana girmeyen baş belası Martha Raye'ı öldürme girişiminde ardı ardına başarısızlığa uğraması, *Pay Day* (Maaş Günü) filminde, Şarlo'nun tramvaya binmek için gösterdiği başarısız çabalar kadar güldürü ağırlıklıdır. Tüm dünyayı zehirlemeye de kalkışsa, girişiminde karşılaşacağı güçlüklere yine güler, yüreğimiz yine acımayla dolup taşardı. Bu anlamda Verdoux'nun Şarlo'nun şeytani dublörü olan *Diktatör*'le hiçbir ilgisi yoktur. Savcının hiçbir suçlaması, bizde hakim olan sempatiye baskın çıkamayacaktır. Topluma cephe almamızı sağlaması Verdoux için kolay oluyorsa, bu bir an bile onun yanında olmaktan vazgeçmediğimiz içindir. Öldürdükleri ile onun arasında merhamet duyduğumuz, yine Verdoux'nun kendisi olacaktır.

Verdoux'nun kendisini polise teslim etmesi, artık kaçma arzusu duymamasındandır. Artık yormuştur bu oyun onu...

Yaşlanmıştır ve iflas etmiştir... Yine de şans ona bir kez daha gülecektir. Bu fırsatı kaçırmayabilir; ama öldürmek istemediği tek kadındır karşısına çıkan. Şarlo polisten vebadan korkar gibi korkardı ve elleri arasından kurtularak polisleri gülünç duruma düşürürdü. Verdoux ise, peşine gönderilen müfettişi soğukkanlılıkla zehirledikten sonra yine polise karşı zafer kazanır ama ona doğru ilerleyerek korkan bu kez polis olacaktır.

İdam gününün sabahında, bu yeni Sokrat'a sigara

ve bir bardak rom verilir. İçki de sigara da kullanmayan Verdoux, alışkanlıkla reddeder... Ama ardından fikir değiştirir ve "*I have never tasted rhum*"* der. Yani son isteği, hiç içmediği romun lezzetini merak etmek olmuştur! Artık. yanındaki, ölüm cezası için ellerini bağlamaktadır. Çok kısa bir an, sinema tarihinin asla unutamayacağı bir parıltı seçilir çehresinde; Şarlo'nun yüzünde beliren, ölme isteğidir. Hem onları hem de bizleri terketme isteğidir bu! Biraz sonra bu çehreyi görme fırsatımız olacaktır. Ölümün ve aldırmazlığın da ötesinde parıldayacak olan, saf bir kayıtsızlıkla aniden aydınlanan, şüpheli bir kurbanın yüzüdür gördüğümüz.

Şimdi artık, 33 yıldan da fazla bir zaman önce başlayan bu öykünün nasıl noktalandığını biliyoruz. Şarlo, Verdoux ve Charles Chaplin tek bir kişidir: Üstünde sadece bir gömlek, sekerek yürüyen ve iki cellatın ölüme götürdüğü küçük adamdır o. Giyotine giden yol, Chaplin'in tüm eserlerinde katedilen yolun yeryüzündeki sonudur. *Kırda Aşk, Hacı, Sirk, Asri Zamanlar*'daki o sonu olmayan yolun sonu. Öyle bir yol ki, giyotinin ötesinde göğe doğru uzanıyor izlenimi veriyor bize; *Yumurcak*'taki beyaz tüyden kanatlarıyla başını tutarak yükselen Aziz Şarlo'yu, nam-ı diğer Mösyö Verdoux'yu görür gibi oluruz.

Ama ölmeden önce, Verdoux, Chaplin'in öcünü gerçekten de almıştır. Aynı bir tehdit gibi, ironik bir

* *Hiç rom içmedim.*(ÇN)

kayıtsızlıkla bu noktalanış, küçük bıyıklı yoksul adamla alay eden toplumun düşlerini rahatsız edecek ve aslında Şarlo'nun yaşamına son verdiğini bilmeksizin, Mösyö Verdoux'yu ölüme gönderecektir.

Kadınlara gelince; Amerikan mahkemelerinin 20 yıldır eşlerine vermeye mecbur ettiği nafakaları Verdoux onlardan, psikanalistlerin bizleri alıştırdıkları türden bir rahatlıkla geri almaktan başka bir şey yapmamıştır.

Bu serüveni Dreyfus olayındaki gibi bile olsa adli bir hata boyutuna indirgemek bizce safdillik olur. Yüz milyonlarca insan, modern mitolojinin en büyük kahramanının ölümüne tanık olmaktadır. Bu olayın yankısı kalplerden ve düşüncelerden henüz çıkmamıştır.

Toplum ahlakı bayraktarları, Bay Johnston'ın büroları ve tüm Amerikan kadın kulüpleri, Chaplin'in son filminin sakınılacak büyük bir tehlike olduğu görüşündedirler. *Scarface*, onun yanında bir çocuk masalından başka bir şey değildir.

Verdoux ya da Şarlo, kurbanın öcü alınmıştır!

Acaba Şarlo'nun bir sonraki filmi cennette mi geçecek dersiniz?

Hayır, Mösyö Verdoux Chaplin'i Öldürmedi*

Jean Renoir

"İnsanı ilgilendiren sadece bir tek şey vardır: O da insandır."

PASCAL

Geçen gece tuhaf bir rüya gördüm. Yemek salonundaydım ve bir butu kesmekle meşguldüm. Fransız tarzında yapıyordum bu işi; yani uzunlamasına. Bu şekilde kestiğinizde, çok farklı dilimler elde edersiniz. İlk kesilenler, pişmiş et sevenler için ayrılır. Az pişmiş sevenler içinse kemiğe en yakın olan parçalar... Tam konuklarımın zevklerini sorup öğreneceğim sırada ancak uykudayken oluşan beyaz bir sis bulutunun içinden bir bir çıkıverdiler ve sevdiğim, hayranlık duyduğum insanların tümü karşımdaydı. The Best Years of Our Lives (*Hayatımın En Güzel Yılları*) *filmindeki çiftler, benim kendi masamdaydı ve bana sevgiyle gülümsüyorlardı. Servislerini yaptım. Ardından büyük bir iştahla yemeğe koyuldular... Hemen*

* 15 Temmuz 1947. "*Ecran Français*"de yayınlandı.

yanlarında oturan Roma citta apparta *(Roma, Açık Şehir) filmindeki papaz ve hamile kadın biraz daha ihtiyatlı görünüyorlardı. Ama onlar da dostça bir tavır içindeydiler. Masanın öbür ucunda,* Brève Rencontre *(Kısa Karşılaşma) filminin aşıkları, elele tutuşmuş oturuyorlardı. Bu cesur davranışları, kendilerini güvencede saymalarının bir kanıtıydı ve bu da benim hoşuma gitmişti. Tam o sırada gizemli* Verité des Enfants du Paradis *(Cennetin Çocukları) filmine geçecektim ki, giriş kapısı çalındı...*

Kapıyı açmaya gittiğimde, kendimi seçkin görünüşlü bir beyle karşı karşıya bulacaktım. İlk bakışta çok iyi tanıdığım birini anımsatacaktı bana. Tüm dünyayı kahkahaya boğan, yoksul kılıklı birini! Ama bu benzerliğin sadece fiziksel olduğunu anlamakta gecikmeyecektim. Öteki, altın madeni sahiplerinin giydiği türden o muhteşem kürklü paltonun altında bile kenar mahalleden gelmişliğini belli ederdi. Onun yoksulluktan asla tümüyle kurtulamayacağı gayet iyi bilinirdi. Bu bey ise hiç kuşku yok ki, "iyi bir aile"den gelmeydi... Ana babası ona, masada nasıl oturulacağını ve. bayanların elinin nasıl öpüleceğini öğretmişlerdi. Ve tüm kişiliği, eski Batı uygarlıklarının burjuvazisine özgü, o ürkütücü gizem ve tutku dolu içerikten almıştı kaynağını.

Kendimi tanıttım: O da, köklü eğitim görmüş o eski taşralı edasıyla ve olağanüstü bir kibarlıkla, adının Verdoux olduğunu söyledi. Sonra şapkasını ve bastonunu sandalyenin üstüne koydu ve bir fiskeyle

ceketinin tozunu şöyle bir silkeledi; gömleğinin manşetlerini düzeltti ve yemek salonuna doğru yöneldi. Orada bulunanlar, yer açmak için hemen toparlanıp sıkıştılar. Onu gördüklerine memnun olmuş gibi bir halleri vardı. Zaten hepsi de aynı toplum kesiminden geliyorlardı.

Yemek bitince evden çıktık. Ünlü konuklarımın orada bulunduğu haberi etrafa yayılmıştı ve sokak kalabalıktan geçilmiyordu. Girişteki basamaklardan indiğimizde, coşku son raddesindeydi. El sıkışılıyor, itişmeler oluyor, imzalar isteniyordu. Birden, başında sevimsiz küçük bir şapka olan karakuru bir kadın Verdoux'yu tanıdı ve parmağıyla işaret etti. Ve varolan o büyük coşku, bir anda anlaşılmaz bir şekilde, kızgınlığa dönüştü. Kalabalık, yumrukları havada, üstüne doğru yürümeye başladı. Bense, anlamaya çalışıyor, aynı soruyu boşuna yineleyip duruyor, bağırıyordum: "Ne yaptı ki?... Ne yaptı ki?"... Ama yanıtını bulamıyordum; çünkü herkes bir ağızdan konuşuyordu. Bahtsız adamın üstüne inen bastonların sesi, kulakları sağır edecek gibiydi. Öyle ki, yatağımdan sıçrayarak uyandım ve çıkan fırtınada rüzgarın çarptığı penceremi kapattım.

Chaplin, Molière Gibi...

Son filmiyle ilgili olarak, Chaplin'e sert bir şekilde saldıran eleştirmenlerin bunu kişisel veya politik ne-

denlerle yaptığını sanmıyorum. Amerika'da bizler henüz o noktaya gelmedik. Öyle sanıyorum ki, sözkonusu olan şey, daha çok bir sanatçının gelişim çizgisinde son derece ani, beklenmedik bir atılımın, kökten bir değişikliğin karşısında duyulan dehşetli panikti.

Bu ne ilk kez oluyordu ne de son... Molière de aynı yanlış anlamanın kurbanı olmuştu. Mösyö Verdoux'*nun meziyetlerini görmekten kaçınan Hollywood'lu eleştirmenlerin esaslı yandaşları var. Gerçekten de, Molière'i küçümseyip hor görenler birer isimdi: La Bruyère Fénelon, Vauvenargues gibi... Onu kötü yazmakla suçlamışlardı. Onun "yanlış kurallarla" yazmasını, dilinin anlaşılmazlığını, zorlama tümcelerini, sözcükleri yersiz ve yanlış kullanmasını, bir yığın metafor yapmasını, usandırıcı yinelemelerini, cansız stilini kınamışlardı.*

Bazı eleştirmenlerin bu diş bilemesi, Molière ve Chaplin'in meslek yaşamlarındaki tek ortak nokta değildir.

Maske Ardındaki Gerçek

Molière meslek yaşamının ilk başlarında, İtalyan komedisinin geleneklerini büyük bir içtenlikle izleyerek çok başarı kazanır. Kahramanları alışıldık isimler kullanır, alışıldık giysiler giyerler, yaptıkları "iş"ler de, halkın alışık olduğu türdendir. Sadece yazar, Sganarelle'nin makyajı ve Scapin'in taklaları ardına

daha az rastlanan bir öge katar: İnsan gerçeğinden bir şeyler. Ama dıştan bakıldığında, göze çarpan bir değişiklik yoktur. Konu dağıldığında sıkı bir sopa sahnesi, mutlak bir kahkaha tufanına yolaçar. Duygusal yanı ise, o dönemde yaygın olarak uygulanan ve yazarın kendi becerisi dışında birbirinden farkı olmayan reçeteler sağlamıştır. Örneğin soylu bir genç adam, bir hizmetçiyi sever ve ailesinin tepkisiyle karşılaşır. Ama sonunda her şey tatlıya bağlanır. Bu temiz, saf kızın aslında iyi bir aileden geldiği ve bebekken korsanlar tarafından kaçırılmış olduğu anlaşılır.

Chaplin, başlangıçta dünyada en beğenilen tür olan İngiliz vodvilinin geleneklerini sürdürür sadece. Ayakları merdiven basamaklarına takılır, elleri sinek kağıdına yapışır. Filmlerinin duygusal yanını eskimiş melodramlardan devraldığı terkedilmiş bebeler ve yaşamın sillesini yemiş fahişeler oluşturur. Yine de Chaplin, çağımızın şu berbat sıradanlığına asla kapılmaz: Yapay bir gözü yaşlılık ve iyilik.. Yüzündeki o soluk maskenin ve aynı şekilde yanındaki tiplerin takma sakallarının ardında, etten ve kemikten oluşan insanları hemen farkedebiliriz. Ünü arttıkça Molière gibi o da yeteneğinin gücüyle oluşturduğu kendi klasik çerçevesine giderek daha titiz bir gözlemin daha keskin bir yerginin unsurlarını katar. Bununla birlikte görünümler aynı kalır, kimse şaşkınlığa düşmez ve karşı çıkmaz.

Bir gün gelir, Molière başarı kazandığı türden

vazgeçer ve L'Ecole des Femmes'ı (*Kadınlar Okulu*) *yazar. Suçlamalar gelir peşpeşe. Herkes palyaço muamelesi yapar ona. Oyuncu, yazar ve yönetmen olmasına kızarlar.*

Ve bir gün, Chaplin de Mösyö Verdoux'*yu yazar. Seyircisinin görmeye alışmış olduğu dış görünümünü terkeder. Büyük bir hoşnutsuzluk dalgası yükselir ve onu yerin dibine batırırlar.*

Molière Kadınlar Okulu'*ndan sonra pes etmek bir yana, giderek daha da sert çıkışlarda bulunur. Bir sonraki oyunu, göstermelik dine ve yobazlara saldıran* Tartuffe *olmuştur.*

Peki, Chaplin'in bir sonraki filmi hangisi olacaktır dersiniz?

Her Sanatçı Gelişim Gösterir

Herkes aynı düşünceyi paylaştığına göre Chaplin'in eski türünü neden sevdiğimi açıklamak bana gereksiz geliyor. Hatta Şarlo'nun son filmine karşı tavır alan bazı yazarlar bile muhtemelen Altına Hücum *ve* Yumurcak *filmlerini göklere çıkaran yazılar yazmıştır.* Mösyö Verdoux *filminin bende hayranlık uyandıran nedenlerinden birkaçını toparlamak istiyorum:*

"Sanat" diye nitelendirilen şey hakkında herkes gibi benim de bazı düşüncelerim var. Katedraller dönemi bittiğinden bu yana; Tanrıyı yüceltecek devasa bir koro içinde, sanatçılara yitip gitme gücü verecek ve

modern dünyayı oluşturacak o soylu inancın yokoluşundan bu yana, niteliksiz bir insanın anlatımının, olsa olsa, bireysel olacağına inanıyorum. Kollektif çalışmalarda bile, bir eser ancak yazarların her birinin kişiliği halk gözünde anlaşılabilir olduğunda, bir anlam ifade edebilir. Bu filmde ise bu türden kendini kabul ettiriş, bir senfoninin bestecisinin veya bir tablonun ressamının varlığı kadar açık seçiktir benim için. Öte yandan her insan gelişir, yaşamdan algıladıkları olgunlaşır ve yarattıkları da kendisiyle birlikte bir gelişim gösterir. Bizim mesleğimizde bu gerçekleri kabul etmezsek, sinemanın da diğerleri gibi bir endüstri dalı olduğunu ve buzdolabı ya da traş kremi imal eder gibi film yapıldığını da kabullenmiş oluruz. O zaman sanatçı geçinip keyiflenmeyi bir kenara bırakalım ve yerli yersiz soylu geleneklere atıfta bulunmaya son verelim.

Tamam, diyor bazıları, Chaplin kişisel bir film yaptı, bizler de onun ilerleme gösterdiğinde birleşiyoruz. İleri sürdüğümüz şey, bunu yanlış bir yönde yaptığıdır. Yine aynı kişiler, Mösyö Verdoux'*nun en korkunç cinayetini, hepimizin son derece sevdiği, o sevimli serseriyi öldürmekle işlediğini de ilave ediyorlar. Bu tipin yaratıcısı, yalnız onu yaşatmakla kalmamalı, onun daha da üstünde, yeni bir anlatım biçimi arayışında, bu karakterden yararlanabilmeliydi. Bu düşünceyi paylaşmıyorum ben...*

Mösyö Verdoux ve *Zamanımız*

Melon şapkası, hurdaya çıkmış ayakkabıları, yırtık pırtık giysileri, elinde ince bastonu ve acıklı bakışıyla yüreğimizi sızlatan bu ufacık tefecik yoksul adam görünümünü terkeden Chaplin, yaşadığımız dünyaya daha çok benzeyen o ürkütücü ortama, büyük bir kararlılıkla girmiştir. Yeni kahramanı iyi ütülenmiş pantolonu, özenle bağlanmış kravatı, düzgün giyimiyle, artık içimizde acıma duyguları uyandırmaktan çok uzaktır. Ve yine aynı şekilde, zenginin yoksulu açıkça ezdiği ve bunun tartışılmaz çizgilerle vurgulandığı, dolayısıyla en basit seyircinin bile anında bir sonuç çıkarabildiği o alışılmış tablo içinde yer almamaktadır. Daha önceleri, Şarlo'nun serüvenlerinin yalnız sinemaya özgü bir dünyada geçtiğini ve tüm bunların peri masalı türünden olduğunu düşünebilirdik. Oysa, böyle bir olasılığın, Verdoux'yla *artık olamayacağı açıktır. Gerçekten de bizim dünyamızdır sözkonusu olan. Beyazperdede sergilenen bu sorunlar, gerçekten de bizim sorunlarımızdır. Ona güvence sağladığı açıkça ortada olan bir formülün bu şekilde dışına çıkarak ve bizzat içinde yaşadığı toplumun doğrudan eleştirisine girişerek –ki işin en tehlikelisi de budur– sanatçımız, bizlerin mesleğini, insan düşüncesinin örnek gösterilecek bir seviyesine yükseltmiş ve giderek bir sanat dalı olarak değerlendirilme umudunu kuvvetlendirmiştir.*

Güçsüzlükten Sinizme...

Tamamen kişisel olan bir noktayı belirtmeme izin verin: Chaplin eski kahramanına özgü, "savunmasızlık" diyebileceğimiz o etkili silahtan vazgeçmiş olduğundan, yarattığı son tipe özgü, başka bir silah aramalıydı. Seçtiği bu nitelik, benim gibi onsekizinci yüzyıla tutkusu olan bir Fransızın özellike hoşuna gitmiştir: Sinizm

Artık devrini tamamlamış aristokrat bir çağa ait gibi görünen bu tür karşısında bazı konformist düşünceli kişlerin duydukları kuşkuyu çok iyi anlıyorum. Diderot'nun, Voltaire'in ve Beaumarchais'in eserlerini okumaktan çok büyük zevk almış birine, Mösyö Verdoux'yu *izlemekten duyacağı hazzı bağışlasınlar artık!*

Zaten, paradoksal bir mantıkla çeşni katılmamış da olsa, olağanüstü kişilerde çoğu kez Kassandra misali yıkıcı ve hoş karşılanmayan bir yön bulunmaktadır. Bu durum, onun diğer insanların büyük bir çoğunluğundan daha iyi bir gözlemci olmasından ve bulup çıkardığı yalın gerçeklerin çoğumuz tarafından bir süre daha birer yanılgı olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır.

Mösyö Verdoux'yu *sevmemin diğer bir nedeni de şu: Sinemada gülüp eğlenmek en bayıldığım şeydir. Ve bu film, gözlerimden yaş getirecek kadar çok güldürmüştür beni.*

Bir İnsanın Eseri

Kollektif yapımlara duyulan açık bir eğilimin çevremde artıp ilgi gördüğünü izliyorum. Bu yapımların yürek karartıcı anonimliği, yeni fetişlere duyulan hayranlığın bir bedelidir. Bu kof idollerin birkaçına rasgele örnek vermek istiyorum. Organizasyon, teknik ve düşünceler üstüne yapılan soruşturmalar: Bunlar, çocukluk çağımızdaki Tanrının yerine sinsice konmaya çalışılan, ürkütücü bir Tanrının azizlerinden başka bir şey değildir. Bu yeni Tanrının adı, bilimsel gelişmedir... Saygı duyulan her Tanrı gibi, o da mucizeler aracılığıyla bizi kendine bağlar. Çünkü anestezi, elektrik ve maddenin parçalanması gibi olayları başka türlü nasıl belirleyebiliriz? Ama ben kesinlikle güvenmiyorum buna. Korkarım ki, bizlere bu kadar cömertçe bağışladığı televizyon aygıtlarının, buzdolaplarının karşılığında bütün çabası, manevi mirasımızdan hatırı sayılır bir parçayı koparıp almaktır.

Eskiden her nesne, bir sanat eseriydi ve bu anlamda onu yaratan kişinin bir yansımasıydı. Amerikan koloni stilinin en gösterişsiz büfesi bile, belli bir marangozun elinden çıkmaydı, bir başkasının değil! Bu kendine özgülük her şeyde; evlerde, kılık kıyafette ve yiyeceklerde kendini gösterirdi.

Gençliğimde, Bourgogne'daki köyümde, bir şarabı tadarken şöyle derdim: "Bu, köknar korusunun ardındaki tepenin sırtlarından, Terre à Pot bağlarından geliyor ya da Sarment kaynağından veya bir baş-

ka bölgeden..." Bazı şaraplar geldikleri bağın çakmaktaşlarının buruk lezzetini bırakırdı dilinizin üstünde; bir kısmı da kadife gibi akıp geçerdi boğazınızdan, bilinirdi ki, bunlar yemyeşil ve biraz nemli bir vadiden gelmekteydi. Gözlerimizi kapayarak bağbozumundan önceki sonbaharda, yabandomuzlarının izlerinin seçildiği, üstündeki irili ufaklı çınar ağaçlarıyla şu ya da bu puslu tepeyi canlandırırdık gözümüzde. Daha sonra da olgun üzüm salkımlarıyla dolup taşan sepetlerin ağırlığı altında iki büklüm olmuş genç kızları... Özellikle de kendilerini bu zorlu toprağın ekimine hasretmiş bağcıların, kırışıklarla derinleşmiş yüzlerini anımsardık.

Yaşamın her görünümü derin bir anlam kazanırdı. Çünkü bizzat insanlardı bunlara damgasını vuran. Bütün çalışanların çekiçleri, sabanları, iğneleri ya da sadece beyinleriyle Tanrıya ilettikleri sonsuz bir duanın tam ortasında hissederdiniz kendinizi. Bugün ise, anonimliğin çölünde yaşıyoruz. Şarapları bile birbirine karıştırıyorlar. Banyomun nikelajlı boruları, döşemenin ahşabı, bahçemi çevreleyen parmaklık, bana sadece, bunları üreten makinelerin biteviye homurtularını çağrıştırıyor.

Bizlere, yine de yönelebileceğimiz birkaç sığınak kalmış durumda. Bir ressam, yaptığı tablolarla hâlâ bize kendinden sözedebilmektedir ya da bir aşçı hazırladığı yemeklerle... İyi bir yemeğe veya güzel bir tabloya bir servet harcamamızın nedeni de budur kuşkusuz. Bir de bizim mesleğimiz var, henüz canlılığını

kaybetmemiş olan zanaatçı ruhumuzu korumayı bilirsek insanoğlunun başlıca anlatım biçimlerinden biri olarak kalacak olan. İşte Chaplin'i tepeden tırnağa saran da bu ruhtur. Bunu birçok şekilde hissedebiliriz: Sahneleri belli bir yöntemle tek tek ele alıp incelediğimizde, dekorların o yalın görünümünde, teknik olanaklara duyduğu o kuşkuda ve oyuncuların kişiliğine beslediği saygıda... Ayrıca her canlandırdığı karakterin, söyleyecek çok şeyi olduğunu bize hissettiren, o iç zenginliğinde de farkederiz bunu.

Mösyö Verdoux, *uygarlığımıza katkısı olmuş sanatçıların eserlerinin yanında bir gün tarih içindeki yerini alacaktır. Urbino'nun çömlekleri ile Fransız empresyonistlerinin arasında; Mark Twain'in bir öyküsünün veya Lulli'nin bir menüetinin hemen yanıbaşında! Öte yandan parasal yönden, teknik ve reklam açısından son derece zengin imkanlara sahip olan ve* Mösyö Verdoux'*yu hor görenlerin büyük zevkle izledikleri filmler, günün birinde, güzel fabrikalardan seri halinde çıkan, o görkemli, nikelajlı, akaju koltuklar gibi unutulup gidecektir.*

Sahne Işıkları'nın Büyüklüğü*

Filmin Paris'teki ilk gösterimi sırasında aldığı olumlu eleştirilerin yarattığı bir çeşit terör sonucu bazıları *Sahne Işıkları*'na ilişkin duygularında kendilerini huzursuz hissetmiş olabilirler. *Mösyö Verdoux* filmi, bu lütufkar önyargılardan asla nasibini alamadı! Eleştirmenler bu konuda kavgasız gürültüsüz bölünmüşlerdi. Halk da hiç benimsememişti filmi! Ne var ki o zaman Chaplin, filminin pazarlamasını yapmak üzere kalkıp buralara gelmemişti. Bizzat varlığı müthiş bir yanlış yoruma neden oldu. Yaratıcısının kişiliğinden kaynaklanan merak ve sempati, filmin üstünde yoğunlaştı. Filmle ilgili bazı kuşkular taşımak sanki şahsına gösterilen saygıyı sınırlamak olacaktı. Chaplin'in *Sahne Işıkları*'nı yönetmenlere ve Fransız sinema yazarlarına tanıttığı o tarihi gösterimde bu karmaşa son haddine varmıştır. Yaratıcının kendi düşüşünün ve ölümünün dramını sergilediği, paradoksal bir yüceleştirmeydi bu... Sinemanın erdemleriyle, Molière'in ölümü, *Hastalık Hastası*'nın dördüncü perdesini oluşturuyordu. Işıklar yandığında tüm salon gözyaşları içinde, biraz önce perdede gözlerini kapayan o aynı çehreye baktığında, kendisini yeniden ha-

* *"Qu'est-ce que le cinéma?"*; Cilt 3, s.119–132.

yatta görmenin şaşkınlığını ve sevincini yaşamıştı. Bu hem korkunç hem de harika bir rüyadan uyanmaya benziyordu... Bu doyumsuz tedirginliğin bitiminde, içimizde hissettiğimiz o rahatlamayla karışık hayranlığın ne olduğunu ayırdedebilmemiz artık zordur. Ama bu korkuyu içimizden silip attığı için de ona minnettarlık duymuşuzdur.

Bu tür heyecanların ilk başta eserin kendisine yabancı kaldığı, gereksiz ve rahatsız edici göründüğü bir gerçektir. *Sahne Işıkları* hakkında abartılı övgüler yağdıranlardan bir kısmı belki de kamuoyundan etkilenmemiş olsalardı, filmi son derece bezdirici bulacaklardı. Film bazı eleştirmenlerde veya sadece diğerlerinden biraz daha bilinçli olan çok sayıda izleyicide bölünmüş duygular yaratmıştı. Filmi o veya bu yönüyle sevmişler, ama bir başka açıdan da düş kırıklığına uğramışlardı. Aynı kişiler, kendilerine yapılan manevi baskıdan ve o katıksız hayranlık şantajından öfkeye kapılmışlardı. İlk bakışta haklıydılar da! Ama *Sahne Işıkları*'nın ilk gösterimini dört bir yandan saran o şaşırtıcı snobizm olayını, ben yine de açıklamak istiyorum.

Chaplin'in filminin Avrupa'daki gösteriminde bulunmasının altında piyasaya çıkışını garanti altına almak isteği yattığı kuşku götürmez. Amerika'da boykot edilen *Mösyö Verdoux* filmi, Avrupa'da da soğuk bir şekilde karşılanmış ve ticari bir fiyaskoyla sonuçlanmıştı. *Sahne Işıkları* çok daha kısa bir sürede (sadece birkaç hafta!) çekilmiş olduğu halde, başarısının yapımcı-yönetmen için hayati bir zorunluluk oldu-

ğunu düşünebiliriz. Orada bulunmasının en iyi reklam yolu olacağını düşünürken yanılmıyordu. Olaylar onun tedbirliliğini haklı çıkaracak nitelikteydi. Hiç kuşku yok ki, *Sahne Işıkları*, Paris'te olağanüstü iş yaptı ama gene de hasılat beklenilen seviyede değildi. Dağıtımcısı sözleşmedeki minumum 500.000 kişilik izleyici kitlesine zorlukla ulaşabildi. Oysa işletmeciler, büyük bir rakam olmasına rağmen bunu daha kolay sağlayacaklarını ummuşlardı. Chaplin'in yolculuğunun basın tarafından görülmedik şekilde aracı yapıldığı ve böylece filmin çevresinde koşullu bir sempati yaratıldığı halde filmin, önemiyle kıyaslandığında bariz bir başarısızlığa uğradığı rahatlıkla ileri sürülebilir.

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

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

Daha da ileri gideceğim. Estetikten çok manevi

nitelikteki bu dış nedene, bence, çok daha önemli, can alıcı bir kanıt daha ekleniyor. İnsanlar, hiç kuşku yok ki, başyapıtları tümüyle onaylamama, Racine'de Théramène'nin konuşmasını, Molière'in sonuç bölümlerini, Corneille'in kurallarla ilişkisini beğenmeme hakkına sahiptirler. Asla bu eleştiriler yanlış ya da gereksizdir demiyorum, ama sanatsal yaratının kalitesi belli bir noktayı aştığında ve her halûkârda dehanın tartışılmazlığı karşısında, karşı taraf da zorunlu olarak daha verimli olmak durumundadır. Demek istiyorum ki, eserden sözde kusurlu yerleri çıkarmayı düşünmektense olumlu önyargıyla yaklaşarak bunları henüz sırrını çözemediğimiz değerler olarak ele almak daha iyi olur. Kabul ediyorum, kişinin elindeki malzemeyle ilgili kuşkusu varsa bir çeşit bahisi de beraberinde getiren, saçma bir eleştiri tavrı olur bu. *Sahne Işıkları*'nın avukatlığını tam anlamıyla üstlenmek için *Sahne Işıkları*'na "inanmak" gerek ve ona inanmak için de birçok neden var. Bu nedenlerin herkesçe aynı açıklıkta görülmemesi, Nicole Vedrès'in de *Cahiers du Cinema*'da yazdığı gibi sadece şunu kanıtlar: "Eğer onu herkes beğenseydi, bu, çok geç geldiğinin göstergesi olurdu."

Abartıyor da olabilirim. Bu övgücü eleştiri, muhakkak ki bütün başyapıtlar için geçerli değildir; hatta yaratıcılarına dahi payesi verilebilse bile... Bu, "düşünülmüş" veya "kotarılmış" olmaktan çok tasarlanmış diye niteleyeceğim ve içinde *Sahne Işıkları*'nın da bulunduğu türden eserlere uygulanabilir ancak.

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

Nitekim bu düşüncelerimin doğruluğu, Comedie Française'deki, Tanrıların *Don Juan* ile Chaplin'i biraraya getirdikleri o suarede de kanıtlanmış oldu. Molière'in traji-komedisinin, eserleri arasındaki en zengin *ama* aynı zaman da da en "kötü kotarılmış" eser olduğu kimbilir kaç kez yazılmış ya da söylenmiştir. Çok kısa sürede yazıldığından, için için kaynayan düzensizlik, dağınıklık, parçalanma ve tondaki kopukluklar, çok doğal bir sonuç olarak ortaya çıkar. Kuşkusuz kusurlarında sevimli bir yan bulmaya ve hatta bunları bağışlamaya her zaman hazır olmamıza rağmen, varlıkları konusunda hiç şüphemiz olmamıştır. Oysa Jean Meyer'in mizansenindeki büyük ustalık sayesinde *Don Juan* çok hızlı bir tempoda ve perde arası olmadan oynanmış ve böylece ilk kez, eserin dramatik düzenlemesindeki mükemmellik ortaya çıkmıştır. Tıpkı gözümüzün sentezini yapmakta yetersiz kaldığı bazı hareketleri hızlandırılmış sinema-

tografik devinimin harika bir uyumla görüntülemesi gibi... *Don Juan*'dan çok dağınık ve ağır tempoda olan *Skapin'in Dolapları*'dır.

Kıyaslamak uygun düşerse, *Sahne Işıkları* ile Molière'in başyapıtı arasındaki benzerlik çok derindir. Aynı *Don Juan* gibi *Sahne Işıkları* da sanatçının yüreğinin en gizli yanını dile getiren, belki de farkında olmaksızın uzun süredir içinde taşıdığı ama çok az düzeltme ve değiştirme gerektiren bir sürede dışa yansıyan çok çabuk tasarlanmış ve yazılmış bir eserdir. (Oysa Chaplin'in filmleri için harcadığı zaman çoğu kez ayları hatta bazen tüm bir yılı bulurdu.) Yapımdaki bu hızlılık ya da daha doğrusu görünen son evresindeki bu hızlılık, zayıflıklara ya da kusurlara neden olmak bir yana tümüyle bilinçaltından kaynaklandığı için esere kesin bir uyum katmıştır. Yanlış anlaşılsın istemem; burada romantik ilhamın savunuculuğunu yapmıyorum. Tam tersine dehayı, derin düşünceyi ve uygulamada son anda gelen kendiliğindenciliği birarada içeren yaratma psikolojisini savunuyorum. Kanımca *Sahne Işıkları*'nda tüm bu koşullar, tartışmasız bir biçimde biraraya toplanmışlardır.

İşte bunun için, belli bir hayranlıkla taraf tutmak, bana bu konuda en verimli, en ihtiyatlı eleştiri yöntemi olarak görünüyor; "ama"larla dolu bir eleştiriden daha da emin diyebilirim... Herkes ya da hemen

hemen herkes, ikinci bölümün övgüsünde birleşiyor. Ama birçok kimse de birinci bölümün uzunluğundan ve diyalog ağırlıklı sahnelerin çokluğundan yakınmaktadır. Oysa, eğer filmin son seksen dakikası gerçekten duyarlılıkla izlenmişse, *iş işten geçtikten sonra,* baş bölümü başka türlü tahayyül etmek mümkün değilmiş gibi geliyor bana. Duyulan sıkıntının bile anlaşılmaz bir biçimde, bütünün uyumu içindeki yerini aldığı açıkça görülüyor. Hem zaten "sıkıntı" sözcüğü burada hangi anlama gelmektedir? *Sahne Işıkları* filmini tam üç kez gördüm ve her seferinde de "sıkıldım", kabul ediyorum; ama hep aynı yerlerde değil. Gene de bu sıkıntının süresinin kısalmasını asla dilemediğimi de biliyorum. Bu daha çok, zihnimi kısmen rahatlatıp değişik düşüncelere dalmamı sağlayan bir dikkat dağılmasıydı; görüntüler üzerine bir tür düşe dalış. Gösterim sırasında zaman duygusunun yokoluşuna birçok kez tanık olmuşumdur. Gerçekten de uzun (2 saat 20 dakika) ve ağır tempolu olan film, bende olduğu gibi birçok izleyiciye de zaman kavramını unutturmuştur. Benim geçici "sıkıntım"ın son derece kendine özgü tabiatıyla bu olay arasında ortak bir neden görüyorum. Şöyle diyebilirim: *Sahne Işıkları*'nın aslında dramatik olmaktan çok, müzikal bir yapısı vardır. Bunun kanıtını, filmin İngilizce basın dosyasında da bulabiliriz. Dörtte üçü filmin müziğine ayrılmıştır; ayrıca, Chaplin'in müziğe verdiği önem anlatılmakta, birçok ilginç ayrıntıya değinilmektedir. Örneğin Chaplin bir sahnenin provasını yapmadan

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

Şu da muhakkak ki, *Sahne Işıkları* üstüne yapılabilecek tatminkar bir eleştirinin karşısına dikilecek en önemli güçlük, filmin temelde birden fazla anlama çekilebilir olmasıdır. Hiç kuşku yok ki, bu sahte melodramın senaryosundaki ana unsurlar, incelendiklerinde kesin anlam tartışmasına yol açacak niteliktedir. Örneğin, Calvero'nun kişiliğini ele alalım: Bu karakterin Şarlo'yla doğal olarak benzerliğini düşünmek gibi bir eğilimimiz olduğundan ilk görünümde onun, büyük başarılar kazandığı günlerde ününü haketmiş dahi bir palyaço olduğu kuşku götürmeyecektir. Oysa, durum hiç de sanıldığı gibi değildir! Chaplin'in ele aldığı esas konu, yaşlılığı ve halkın nankörlüğü nedeniyle bir palyaçonun gözden düşüşü değil, daha ince bir yaklaşımla sanatçının değeriyle halkın değer yargıları arasındaki ilişkilerdir. Filmde hiçbir şey Calvero'ya tartışmasız bir yetenek ile köklü ve geleneksel bir meslek yakıştırmayı düşündürecek nitelikte değildir. Hiçbir numarası özgün değildir (hatta Grock ve

başkaları tarafından da yapılan kısa bacak numarası bile). Zaten iki kez yinelemesi de repertuvarının çok zengin olmadığını göstermektedir. Ayrıca, gerçekten komik midir bu numaralar? Film geçmişte öyle olduğunu doğrulamakta, ama halkın desteğinden bağımsız ve tarafsız bir gözle öyle olmadığını göstermektedir. İşin ana noktası budur işte! Calvero'nun değeri, yeteneği ya da dehası, değişik yazgılardan etkilenmiş objektif bir gerçek değildir; başlıbaşına başarıyla sınırlı bir olgudur. Calvero, bir palyaço olarak sadece "başkaları için" varolmuştur. Aynası seyircidir, kendini ancak bu aynaya bakarak anlar. Bundan Chaplin'in değeri anlaşılmamış büyük sanatçıların varlığını yadsıdığı, tiyatronun tek gerçeğinin başarı ya da başarısızlık olduğunu iddia ettiği sonucu çıkarılmamalıdır. Chaplin sadece, seyircisi olmayan sanatçıdaki eksikliğe dikkat çekmekte, seyircinin beğenisinin bir toplama çıkarma işlemi gibi değerlendirilemeyeceğini ve bu beğeninin tiyatrocu kişiliğini oluşturan bir unsur olduğunu ileri sürmektedir. Calvero'nun gerçekten bir yetenek olup olmadığını asla bilemeyeceğiz. Kendisi de bizim kadar bilmektedir zaten! Onu anımsayan dostlarınca göklere çıkartılması neyi kanıtlar ki? Bu olay, Chaplin'in yaptığı yolculuk sayesinde *Sahne Işıkları*'nın yarattığı o kollektif coşkuyu andırmıyor mu? Böyle bir olumlu önyargının bedeli nedir? Halkın sevgisi olmadığında alkol değil midir? Palyaçonun bir oyuncu olarak yüreğinde taşıdığı kendine yönelik bu sorgulamayı, Calvero hem reddetmekte hem de yü-

rekten dilemektedir. Der ki: "İnsan yaşlandıkça, saygınlığı özler oluyor!" Palyaço tam bir insan değildir; madem ki, kendini anlamak için başkalarına gereksinim duyuyor, madem ki, her seferinde onların lütfuna sığınıyor... Yaşlanmakta olan Calvero'nun bilgeliği başarının da başarısızlığın da ötesinde bir dinginliğe erişebilmesi ve bunu da sanatı yadsımadan yapmasıdır... Hayatın, yalın bir yaşamın en büyük servet olduğunu, ancak sanatın etkisine girmiş bir kişinin de sanattan vazgeçmeyeceğini bilmektedir ve bunu doğrular. "Tiyatroyu sevmiyorum" der Calvero, "ama damarlarımda akan kanı görmeye de tahammülüm yok"

Tiyatro ile tüm anlaşılmazlığı içinde az çok kavranan yaşam teması *Faust*'taki yaşlılık temasıyla bileşiyor. Calvero'yu mahveden alkoldür ama, onun mütevazi bir şekilde de olsa yeniden sahneye çıkmasını engelleyen yaşlılığıdır! *Sahne Işıkları* tam anlamıyla bir palyaçonun düşüş öyküsü olarak değerlendirilemeyeceği gibi Calvero ile Thérésa'nın ilişkileri de, yaşlılığın gençlik karşısındaki boyun eğişine indirgenemez. Bir kere, Thérésa'nın Calvero'yu gerçekten sevmediği kuşku götürür. Ayrıca bu duygunun akılalmazlığı konusunda onu ikna eden yine Calvero'dur. İkisi arasında, ne olursa olsun, yüreği en özgür olan kendisidir ve bu ayrılıktan daha az acı çekmiştir. Yaşlılık asıl güçsüzlük değildir ve o durumunda bile Thérésa'nın genç halinden çok daha güçlüdür ve hayata olan inancı çok daha fazladır. Calvero bir anti-Faust'

tur: Yaşlanmasını kabullenen ve ilerlemiş yaşının cezbettiği Marguerite'ten vazgeçmesini bilen bir insandır!... Bununla birlikte *Sahne Işıkları* yaşlılık trajedilerinin en dokunaklısıdır da... Dünyanın tüm bezginliğinin üstünde okunduğu bu halsiz düşmüş çehreyi görüntüleyen o enfes sahneleri hatırlamak yeter: Soyunma odasında makyajını çıkarttığı sahne veya sahnede süren dans sırasında kuliste kaygı içinde dolaşıp duran yaşlı palyaçonun çehresini izlediğimiz sahne gibi...

Eğer şimdi Calvero'yu Chaplin'in kendisiyle kıyaslarsak, filmin konusunun da bizleri sürükleyeceği gibi eserin anlam belirsizliği ikinci planda kalacaktır. Çünkü sonuç olarak Calvero, hem Chaplin'dir hem de onun karşıtıdır! Her şeyden önce, yüzlerdeki yadsınamayacak benzerlikten dolayı böyledir... Chaplin'in ilk kez olarak bu filmde kendi yüzüyle oynaması ve bizlere yaşlanmakta olan bir palyaçonun öyküsünü anlatması bir raslantı olamaz. Ama öte yandan Chaplin'in gerçeği, Calvero'nun başarısızlığının tam zıddıdır; Chaplin hem yaşamında hem de sanatında gerileme göstermeyen efsanevi üne sahip, 60 yaşındayken Thérésa'ya çok benzeyen 18 yaşındaki bir genç kızla evlenmiş ve ondan beş güzel çocuğu olmuş bir Calvero'dur! Bununla birlikte, Calvero'nun mutsuzluklarındaki Sokrat'vari bilgelik, başarıdan ve aşktan fazlasıyla nasibini almış Chaplin'in bilgeliğinden pek farklı olmayacaktır. Eğer başarı tüm zamanların en ünlü sinema adamına sırt çevirmiş olsaydı (örneğin

Keaton'un başına geldiği gibi), Oona da kendinden daha az emin olarak, Thérésa gibi aşkının güçlü bir acıma duygusundan ibaret olduğuna karar verseydi Calvero tiplemesinde Chaplin'i görmek pek zor olmazdı. Ama aynı zamanda kabul etmek gerekir ki, Chaplin sahip olduğu mutlulukla Calvero'nun yazgısına katlanmasını sağlayacak bilgeliği kafasında oluşturabilmeyi başarmıştır; aksi takdirde Calvero bu gücü nereden alabilirdi! Yine de şunu hesaba katmak gerekir ki, bu olasılık Chaplin'i ürkütmekte, gece gündüz kafasını kurcalamaktadır; yoksa *Sahne Işıkları*'nı neden çevirmiş olsun ki?

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

Biz burada, *Sahne Işıkları*'nın temelindeki özgünlüğe, yani onun "itiraf" ya da "sanatçının portresi" olma özelliğine değiniyoruz, ki bazı kişiler buna çok

kızmaktadırlar. Bununla birlikte, konunun edebiyatta yer alışı eskilere dayanmaktadır! Sadece edebi "gazetelerden" sözetmiyorum. Bunların içerikleri bellidir... Benim değinmek istediğim, yazarın biyografisinin az ya da çok, içinde bir şekilde yer aldığı pek çok roman türünde eserin varlığıdır. Ve zaten kişisellikten en uzak eserlerin her zaman en az uygunsuz eserler olduğu söylenemez. Lo Luca, *Cahiers du Cinéma* dergisinde, *Sahne Işıkları*'yla ilgili olarak, *"Convarsations en Sicile"*in önsözünden alınma, Vittorini'nin şu tümcesini anımsatır bizlere: "Her eser, her zaman için bir otobiyografidir... içinde Cengiz Han'dan ya da New Orleans mezarlığından sözedilse bile!" Flaubert de şöyle der: "Madame Bovary, benim!" Ancak sinema sözkonusu olduğunda bu olgu insanları şaşırtmakta ve kızdırmaktadır ve bu şaşkınlığın iki izahı vardır:

İlkin, örneğin bir Stroheim'ın veya Fransa'da Jean Vigo'nun eseri de her ne kadar sürekli olarak manevi itiraf niteliği gösterse de, göreli olarak taşıdığı yenilik. Gerçi onlarda ilişkinin aynı derecede açık olmadığı doğrudur. Ama Chaplin'in sırlarını açarken daha kişisel davranması bir ilerlemeyi ortaya koymakta, sanatındaki olgunluğu kanıtlamaktadır. Şarlo moral değerlerin bir yansıması, sembollerin olağanüstü bir bileşimiydi; tümüyle metafizik varlığı olan bir efsaneydi. *Mösyö Verdoux* ise mit ile yaratıcısı arasında diyalektik bir ilişki içeriyordu: Karakterin dışında bir Şarlo bilinci... Bunun ötesinde Chaplin'in yapacağı, maskesini çıkarmak ve çıplak çehresiyle

bizlerle yüzyüze konuşmaktan ibaretti. Zaten şunu herkes kabul eder ki, *Sahne Işıkları*'nı seyrederken Chaplin ve Şarlo hakkında bildiklerimizi gözönünde bulundurmamaya olanak yoktur. Ama öncelikle bu bilgimiz, başyapıtlar hakkında tüm çağdaş eleştirmenlerin yaklaşımından temelde farklı değildir. Çünkü bu eleştiriler, sanatçıların biyografileri hakkında daha da derin bilgi sahibi olmamızı sağlayarak hayranlığımızın artmasına yol açmaktadır. Bu durum, sözkonusu biyografinin kendi içinde bir amacı olmasından çok, eserin anlamını zenginleştiren ve açıklığa kavuşturan yeni yeni ilişkilerin ortaya çıkmasını sağlar. Chaplin örneğinde gelişim süreci bunun tam tersidir. Yaratıcısının ve daha önceki eserlerinin olağanüstü popülaritesi, çağdaş izleyiciyi gelecek kuşakların yararlanamayacağı ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmiştir. Daha şimdiden, yaşları onbeş ile yirmi arasındaki birçok genç, bizim kaynaklarımıza artık sahip değiller ve Calvero'yu, anılarında, Chaplinesk mitolojiyle karşılaştıramazlar. Bu *Sahne Işıkları*'nın sadece Chaplin ve Şarlo'ya ilişkin bir değeri olduğu ve öneminin zamanla kaybolacağı anlamına mı gelmektedir? Asla! Otobiyografik nitelikli edebi eserler de derin edebiyat tarihi bilgisi gerektirmezler. Villon'un *La Ballade des Pendus*'sü (Asılmışların Baladı), Rousseau'nun *Confessions*'u (İtiraflar) kılavuz kitap olmaksızın da okunabilirler. Önemli içeriği olan birçok roman ya da piyes unutulmuştur. Çünkü önemleri ilginçliklerinden ve ölçüsüzlüklerinden gelmektedir.

Ama yazarın kendi yoksunluğuna. insani bir gerçek katabildiği değerli eserlerle aralarındaki farklılık da budur zaten! Yüz yıl sonra *Sahne Işıkları*'nı seyrettiğimizde, Chaplin'den ve eserlerinden başka bir iz kalmasa bile, o derin melankolik bakışlar, o çehre, ölümün de ötesinde bir adamın kendisinden sözettiğini ve bizleri bizzat kendi yaşamına ortak ettiğini görmek için yetecektir. Çünkü bu, aynı zamanda bizlerin de yaşamıdır... Birbiriyle bu denli açık bir şekilde bütünleşmiş bir otobiyografi örneğinin sinemadan henüz çıkmamış olması, özellikle iki gerçeğe dayanır: İlki şu; gerçek yaratıcılar sinemaya ender gelmektedir. Film gerçekleştirenlerin büyük bir çoğunluğu, hatta aralarından en büyükleri bile, yazarlığın özgür yaratıcılığından hâlâ çok uzaktadırlar. Sinema adamı, bizzat kendisi senarist de olsa, öncelikle ve de özellikle "yönetmen" olarak kalmaktadır, yani nesnel unsurları örgütleyen bir şef! Bu çalışma koşulları, sanatsal yaratıyı kanıtlamak ve stil oluşturmak için yeterlidir; ancak diğer sanat dallarında genellikle ortaya çıkan organik içiçelikten ve tam bir bütünleşmeden henüz yoksundur. İşte Van Gogh ve resimleri ya da Kafka ve romanları... Claude Mauriac, Chaplin'in sinemayı kullandığını, oysa diğerlerinin sinemaya sadece hizmet ettiklerini yazarken son derece haklıdır. Chaplin kelimenin en güçlü anlamıyla bir "sanatçı"dır ve "sanatla" ilişkisini eşit koşullarda sürdürmektedir. Meramını sinemayla anlatması, yeteneği ve becerisi itibarıyla örneğin edebiyattan çok sinemaya yatkın ol-

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

Ama edebiyatta sır açıklama olayını dile dayalı bir günah çıkarma olduğu için kabul eden, ancak her-

kesin gözü önünde yapılan bir itirafı uygunsuz bulan bazı kimselerin Chaplin'de eleştirdikleri de budur. Bir gösteri sanatı olan sinema, görüntülerin hemen yakınımızdaki o devasa biçimlenişi ve o abartılı canlandırılışıyla gerçekten de her şeyden önce sanat dalları içinde en namahrem olanıdır. Ve bundan dolayı da azami bir mahremiyet gerektirmektedir; maske ve görünümü değiştirme... stilde, konuda ya da makyajda. Chaplin *Sahne Işıkları*'nda ilk ikisinden yarı yarıya, üçüncüsünden ise tümüyle sıyrılmasını bilmiştir: *Ecce homo*!

Anlamını Chaplinesk mitin popülaritesinden alan ve dolayısıyla başlangıçta azami bir kibir ve ölçüsüzlük riski de taşıyan girişimi benimsetmek ve bunda başarılı olmak için en azından Chaplin gibi bir deha gerekirdi... Fransa'da, Sacha Guitry'de bunun bir karikatürünü bulmaktayız. Milyonlarca kişiye böylesine bir inanç ve ciddiyetle kendinden sözedebilmesi için, halkın sevgisinden emin olması gerekiyordu; sevilmesini sağlayan bu maskeyi çıkartabilmek için de tabii kendisinden emin olması... Ama asıl olağanüstü sayılması gereken, *Sahne Işıkları*'nın kişisel kaynaklardan hareketle bizi böylesine etkileyen ve böylesine yalın bir eser olması değildir; hayranlık uyandıran şey, mesajdaki üstünlüğün, cisimleşerek ağırlaşmak bir yana, tam tersine bu cisimleşmeyle gücünün doruğuna varmış olmasıdır. *Sahne Işıkları*'nın büyüklüğü burada başlıbaşına sinemanın büyüklüğüyle karışmaktadır; ve sinemanın somutlama *yoluyla* soyut-

lama olan özünün en çarpıcı biçimde sergilenmesidir. Kuşkusuz, Chaplin'in sadece benzersiz konumu, yarattığı mitteki canlılık ve evrensellik (unutmayalım ki, kendisi komünist ve Batı ülkelerinde bugün bile hâlâ benimsenmektedir) sinemanın diyalektik değerini ortaya koyma fırsatını vermiştir. Yirminci yüzyılın Sokrat'ı olan Chaplin–Calvero, *halkın* önünde baldıranı içmektedir! Ama ölümündeki bilgelik, sözcüklere indirgenemez; her şeyden önce ve özellikle sergilediği tablonun içindedir ve sinemasal görüntünün çıplak belirsizliğine dayanma yürekliliğini göstermiştir: Görün ve bilin!

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

Chaplin, sinema tarihinde 40 yıl kateden tek film yönetmenidir. İlk adımını attığı ve başarılı olduğu burlesk komedi türü, daha sesli sinemanın ortaya çıkmasından önce, belli bir gerileme içindeydi. Sesli sinema olayı, Buster Keaton ve Harry Langdon'ın varlıklarını sona erdirdi. Ki bunlar, yeteneklerini gösterdikleri türde de gerçekten kalıcı olamamışlardı.

Bir yönetmen olarak Stroheim'ın yaşamı beş yılın ötesine geçememiştir. Zaten sinema alanındaki dehanın ortalama ömrü beş ila onbeş yıl arasında değişmektedir. Daha uzun süre ayakta kalabilenler, dehadan çok, beceriden ve akılcılıktan kaynaklanan ince bir anlayışa borçludurlar bunu. Sadece Chaplin – filmin gelişimine ayak uydurdu demek istemiyorum – sinema olayını sürdürmeyi beceren tek kişi olmuştur. *Aşri Zamanlar*'dan bu yana, ki bu film Mack Sennet'in ilkel türdeki oyunundan direkt olarak çıkan yapımların, keza sessiz filmlerin sonuncusudur, Chaplin, bilinmezlik içinde ilerleme, kendine göre bir sinema yaratma konusunda dur durak bilmemiştir. *Sahne Işıkları*'nın yanında bütün diğer filmlerinin, hatta en hayranlık duyduklarımızın bile, alışılmış ve kurala uygun oldukları söylenebilir; bu filmler yaratıcılarını yansıtıyor da olsa, kişisel bir stilden kaynaklanıyor da olsa, özgünlükleri yine de kısmi kalmaktadır. Her şeye karşın bu özgünlük sinemanın bazı geleneklerine uymakta, karşı çıkarak da olsa, kendini mevcut kurallara göre tanımlamaktadır. *Sahne Işıkları*, başka hiçbir şeye, öncelikle ve de özellikle, Chaplin'in daha önce yaptığı hiçbir şeye benzemez.

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

Şarlo Ölmez Sağ Kalırsa...*

"Suçsuzluğum ortada... Ama suçlu ya da suçsuz, bu hiçbir şey demek değil; işin aslı yaşlanmasını gerçekten bilmekti."

Orson Welles'*in The Lady of Shanghai* filminden, Michael O'Hara'nın son cümlesi...

Sahne Işıkları, Verdoux'dan çok daha şaşırtıcı nitelikte bir filmdir. *Verdoux*'da o eşsiz gizi, yani gerçek kimliği çözmek yeterliydi. Bunun için de bir bakış yeterliydi. Bunu bildikten sonra, gerisi kendiliğinden geliyordu.

Sahne Işıkları'nda ise daha ilk anda insanı şaşırtan, Chaplin'in *makyajsız* görünümüdür. Tabii ki Chaplin, son filmlerinde bulunmuyor değildi; hatta Şarlo görünümündeki geçici ya da gizli varlığı, mitin bu yeni etkililiğinde esaslı rol oynamıştı. Aslında pankromatik filmin kullanılmasından bu yana, Şarlo maskesi Chaplin'in yüzüne artık pek iyi oturmaktaydı; veya bir başka deyişle, o kadar iyi oturmaktaydı ki, pudranın altında bile yüzünün o dokunaklı kıpırdanışları, o belli belirsiz kırışıklıkları seçiliyordu. Belki de sesli sinemanın çıkışından çok siyah beyaz sinemanın bitişiydi Şarlo'nun değişimini belirleyen... Tıp-

* *"Cahiers du Cinéma"*, Sayı: 17, Kasım 1952

kı, Ortaçağdaki metafizik ikonografinin yerine açık koyu dağılımına olanak veren yağlı boya tekniğinin, psikolojik ve betimleyici bir sanat ortaya çıkarması gibi gri görüntüler de mitin prensibini çökertiyordu. Zaten daha *Şehir Işıkları*'ndan itibaren Şarlo, Chaplin'in kozası haline gelmişti. *Diktatör*'de ise, artık kuşkuya yer yoktu; finaldeki yakın çekim sonucu, maskenin o allak bullak edici değişimine, Chaplin'in yüzüne dönüşmesine tanık oluyorduk. Belki de, bu ayrıştırma olmaksızın *Mösyö Verdoux*'yu gerçekleştirmek mümkün olmayacaktı. Mitin negatif görüntüsü olan kahramanın kişiliği sadece Şarlo'ya bağımlı olarak algılandığı halde, yani bir başka deyişle, Verdoux tipi özellikle Chaplin tarafından yorumlandığı halde, Chaplin kuşkuları daha iyi dağıtmak için kendi suçortaklığını bu değişim ameliyesine yükleyecekti.

Ne olursa olsun, şu ana kadar iki sağlam başvuru kaynağımız vardı: Şarlo maskesi ve Chaplin'in yüzü... Aktörlerin, ünlerinin aleyhine işleyen yaşlılıkları kolaylıkla anlaşılabilecek bir psikolojidir. Bir yerde, Gloria Swanson'ın *Sunset Boulevard*'da da dediği gibi: "Yıldızlar yaşlanmaz!..." Makyajla kapatılan birkaç kırışıklık, bir tutam beyaz saç, *Diktatör* filminde, 30-40 yaş fotoğraflarından anımsadığımız Chaplin görüntüsünü henüz tehdit etmiyordu. Ama göz boyamak artık mümkün değildi. Büyük oyuncu Charles Spencer Chaplin'in makyajsız olarak gerçekleştirdiği ilk film, aynı zamanda yüzünü tanımakta güçlük çek-

tiğimiz ilk filmidir. Demek istiyorum ki, Chaplin'in her zamanki olgunluğundaki belirgin noktaya bizleri sırt çevirmek zorunda bırakan ilk filmi...

Eserin büyüklüğü ve derinliği, cesurca, ilk başta şaşırtan şu unsur üstüne kurulmuş olmasıdır: Aktörün yaşı! Her ne olursa olsun, işte yaşlanmayı bilen biri (hem de kendini emekliye ayırmadan!). Ama hiç kuşkusuz, konu olarak yaşlılığı ele aldığı andan itibaren, dramın gerçekçiliği açısından, eski filmlerindeki üslubunu terketmesinden başka çıkar yolu yoktu. Yaşlılık elbette ki, bir güldürü veya bir fars konusu olabilir. Ama insanın *kendi* yaşlılığı değil! Şarlo'nun yaşlanması mümkün olmadığı, hatta yaradılış olarak yaş sorunuyla herhangi bir ilişki sürdürmesi sözkonusu olamayacağı için Chaplin'in ister istemez stilizasyon çemberinden çıkma kararı alması ve tüm eserlerinde görülen *(Paris'li Kadın* hariç) *Commedia dell'arte'*den gelme, değişmez karakterlere dayalı komedi türünün dramatik yapısını terketmesi gerekiyordu.

Ama gerçekçi dram için stilizasyondan vazgeçerken Chaplin bu arada yine de mitlerini çekim alanından çıkaramazdı. Nitekim senaryonun şöyle bir okunuşu bile bizim yeniden mitlerin içine girmemize yetecektir. Kuşkusuz burada otobiyografi sadece dolaylı olarak yer almakta, temaların dramatik gelişimi içersinde değil, başlıbaşına bunların varlığında kendini göstermektedir. Chaplin bir anlamda Calvero'nun tam zıddıdır. Madem ki, dünya onun adım unutma-

mıştır ve ona üç çocuk doğuran çok genç bir kadının eşidir! Ama Chaplin, Calvero'nun gözden düşüşünde kendi yaşlılığından ötürü duyduğu bir çeşit korkuyu bertaraf ederken bu konuda nasıl kuşkulanabiliriz ki! Calvero'nun sahip olmadığı her şey kendisinde bulunmaktadır: Şöhret, zenginlik, sevgi ve sağlık... Sadece gençlik hariç! Ki bu sonuncusu, kaderdeki her türlü değişikliği çaresiz kılar.

Mösyö Verdoux filminin büyük bir ticari başarısızlıkla sonuçlandığını unutmayalım (Amerika'da brüt 350.000 dolar). Ayrıca kötü eleştiriler aldığını da... Chaplin'in *Sahne Işıkları*'nın seyyar satıcılığını üslenmesinin belki başka nedenleri de vardır, ama kuşkusuz filminin hem manevi hem de ticari başarı kazanması bugün kendisi için hayati bir sorundur.

Yani bu dram (eğer kelime küçültücü bir anlam kazanmış olmasaydı melodram da diyebilirdik) stili* itibarıyla Chaplin'in güldürü filmlerinin dışındadır. Bu açıdan aralarında benzerlik görülse de *Paris'li Kadın* filminden farklı olarak diğer filmlerin mitolojisine uygun düşmektedir. İstesek de istemesek de az ya da çok bilinçli bir şekilde, Calvero'yu sahnede ve yaşamında Chaplin ve Şarlo'yla kıyaslamaktan kendimizi alamayız. Bana öyle geliyor ki, filmi ilk gördüğümüzde haklı olarak içimizi kaplayan heyecan buradan kaynaklanıyor. Gerçekçi bir film olan *Sahne Işıkları*

* Burada "stil" sözcüğünü örneğin komik stil-trajik stil ayrımında olduğu gibi çok belirgin bir anlamda kullanıyorum. Oysa "dram", tam tersine, bir stilin reddiyle tanımlanmaktadır.

bu tür duygularımızın bir kısmını da bu filmle çelişki gösteren eserlerle yapılan kıyaslamadan almaktadır. Bu kıyaslama sadece kaçınılmaz değil, gereklidir de... Ama aynı zamanda bizi yanıltır. Bu açıdan palyaço Calvero buluşu dahiyanedir: Hem bizlere Şarlo'yu anımsatır hem de herhangi bir benzerlik kurmaktan bizi alıkoyar, zira genel görünümü ve hele güldürü tarzı itibarıyla hiçbir şey, karışıklığa izin vermemektedir. Tersine Chaplin burada da filminin tüm ayrıntılarında gösterdiği titizlikle, yüzyıl başlarının İngiliz müzikholünü olduğu gibi, neredeyse arkeolojik olarak yeniden canlandırmaya çalışmıştır.

Bana öyle geliyor ki, izleyicinin değilse bile, eleştirmenlerin büyük bir bölümünün *Sahne Işıkları* konusunda göstermiş oldukları saygılı ve hayranlık dolu bazı kuşkular, çekimserlik, az çok bilinçli olarak, filmin özünde yatan bu ikircil anlamdan kaynaklanmaktadır. Bundan benim de benzer bir sıkıntı duyduğumu söylemeden geçemeyeceğim. Ama kendi kendime hâlâ sorduğum şey, yine de bir "zaaf"ın sözkonusu olup olmadığıdır. Belli bir estetik düzeyden sonra ve tartışılmaz biçimde derin bir bütünsellik sergileyen bir eser için (karşılaştırma olarak Corneille, Racine, Shakespeare ya da Molière'in eserlerini ele alalım), kusurların eleştirisi önemini, giderek neredeyse varlık nedenini kaybeder. Eleştiri denilince sadece güzel yanlarının eleştirisi sözkonusudur, ki bu da zaten gerekliliklerin kavranmasından başka bir şey değildir. İki üç ayrı kuşaktan öğretmen, Théramène'in

tiradı konusunda bir sakınım payı bırakırken belki de üzerine bir parça gölge düşürerek Racine'nin erdemlerine daha büyük bir görkem katmayı düşünmüşlerdir. Bu sadece saçma değil, aynı zamanda tamamen mesnetsiz bir ihtiyatlılıktır. Eğer başyapıtlar bizzat yaratıcılarının bile ellerinden kaçıyorsa, eleştirmenlerin elinden nasıl kaçmasın!... Chaplin'in Paris'te tam da Molière'in *Don Juan*'ını izlemeye davet edilmiş olması pek hoşuma gider. Molière'in konuyu dağıtıcı teatral sözlerinin ve Théramène'in tiradının yerindeliğini ortaya koymak, her şeyden önce yaratıdaki Tanrısal paya saygı duymak ve ilke olarak bu kusurlarda bile belli bir gereklilik, yani belli bir uyum bulunduğunu ve başka türlü de olamayacağını ileri sürmek anlamına gelir.

Sahne Işıkları'nın kendinde varolan güzellikler, benim rahatlıkla hatalarının güzelliği diye nitelendireceğim ve kaçınılmazlıklarının kavranmasından ibaret olan güzellik filme bir şey kaybettirmiyor, aksine bir şeyler katıyor. "Eserin farklı olabileceğini" ileri süren bir "yapıcı eleştiri" ancak sinematografik sanatın paralı askerlerine ve ikinci dereceden sanatçılara uygulanabilir. *Fanfan la Tulipe* ve *Adorable Créatures* gibi yapıtları kayıtsızca "başaracak" veya "batıracak" olan Christian Jaque gibi kişilerdir. Ama Stroheim'in filmlerinin "yapıcı eleştirisi" ne anlam taşıyabilir ki?

Bana öyle geliyor ki, *Sahne Işıkları*'nda görülen ve mitolojiye ilişkin üslubun eğretiliğinden gelen dengesiz görünüm, senaryoya dokunaklı bir boyut

kazandırmıştır. Tıpkı, Verdoux'nun gizemli kişiliğinin, kendi yaşamına, özellikle de ölümüne tehlikeli bir anlam kazandırması gibi...

Sahne Işıkları dramındaki gerçekçi bölüm Chaplin'in, Şarlo ve onun bitmeyen gençliğinin çifte mitinden vazgeçmesi için belki de gerekliydi. Şarlo, Verdoux sahte kimliği altında giyotinle ölmüştür; Chaplin' in yaşlılığı ise *Sahne Işıkları*'nın sonunda, Calvero'yla birlikte ölmüştür. Yeni Chaplin işte bu çifte kıyımdan doğmuştur; Yaşlı bir adamın yüzüne sahiplenme ve ona başka maskeler takma hakkını elde eden üstün bir aktör!

Chaplin'in güldürü türüne ve geleneksel kişiliğine geri döneceğine dair söz verdiğini ileri sürerek bana karşı çıkacakları duyar gibi oluyorum. Doğrudur. İşte bunu yapabilmek için Mistinguett gibi hep otuz yaşında görünmeye çalışmaktan vazgeçmesi gerekiyordu. Eski filmlerini piyasaya sürdüğü bir sırada Chaplin ya kendini emekliye ayıracak ya da yaşlılığı ile yarattığı mitler arasındaki çelişkiyi çözecekti, başka yolu yoktu.

Bizler biliyoruz ki, bu yaşlı aktör, olağanüstü bir mim ustası olarak ayaktadır. Yakında bizleri meslek yaşamının paradoksal zirvesinde Şarlo'nun taklit edilemez taklidiyle şaşırtması mümkündür.

New York'ta Bir Kral*

Bazı durumlarda eleştirmenlik mesleğimin bana sıkıntı verdiği olur. Hemen belirtmeliyim ki, bu daha çok üstünde konuşmaya değmeyecek filmler hakkında yazınam gerektiğinde böyledir; ya da tam tersine, çok zengin içerikli bir film sözkonusu olup da zihnimde çelişkili duygu ve düşüncelere yol açtığında. İşte bu durumlarda, sadece zevk için seyrettiği filmi tartıp biçmek zorunda olmayan, o sade seyircinin rahat haline imrenirim.

New York'ta Bir Kral filminin bu ikinci kategoride yeraldığı ve kendi düşüncelerime bir düzen vermektense, başkalarına kulak vererek izlenimlerimin olgunlaşmasını beklemeyi yeğlediğim anlaşılmıştır sanırım. Ama, madem ki bu benim görevim, yerine getirmeye çalışacağım.

Sonuç olarak, *New York'ta Bir Kral* filmini hiç beğenmedim; ama tereddütlerimin neden yine de hayranlıkla birleştiğini açıklamalıyım. Olayı basite indirgemek için, filmin açık bir şekilde iki bölümden oluştuğunu söyleyebiliriz: Birinci bölüm tamamen

* *"France - Observateur"*, Sayı: 390, 31 Ekim 1957

burlesk bir anlatımdır ve modern Amerikan yaşamının gaglarla bezenmiş bir taşlamasıdır. Burada hiçbir düşünce entellektüel bir biçimde sergilenmemiştir. Her şey eski Şarlo üslubundaki güldürü unsurları çerçevesindedir. İkincisi, yaratıcısının sözcüsü haline gelen o harika çocukla karşılaşma sahnesiyle başlar; bu bölüm, çok daha belirgin bir biçimde ideolojiktir. Birçok komik sahneyle değerlendirilmiş ve epey uzun süren iki gagla kesilmiş olduğu halde... Bunlar, estetik ameliyatı gagı ile Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komisyonuna çıkma gagıdır.

Yine genel olarak, tüm gaglar bana aynı tadı vermese de birinci bölümde doyasıya güldüğümü, Şarlo'nun izleyicileri artık rakibine güldürmediği ikinci bölümün dörtte üçünde ise son derece sıkıldığımı söylemeliyim.

İlginç bir raslantı; Doniol-Valcroze, *Un Homme dans la foule* (Kalabalık İçinde Bir Adam) filmini benimle aynı noktadan eleştirmektedir. Bu filmin *New York'ta Bir Kral*'la yakınlığı stilinin ve türünün zıtlığında kendini açıkça göstermiştir. Elia Kazan Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komisyonuyla bir süre önce az çok işbirliği yapmış da olsa, onun filminin içerdiği yergi ne kadar da inandırıcı ve etkileyicidir. Bud Schulberg'in tiplemesinin ve senaryosunun, Amerikan gerçeğinin yoğunluğu içinde ilerlediği açıktır, Chaplin'inkiler ise bu gerçeğe öfkeyle hatta

bazen hırçınlıkla dışardan saldırmaktadır. Objektif olarak ve Chaplinesk olguyu gözönünde bulundurmazsak, ki bu konuya yeniden dönmem gerekecektir, bunun Marcel Aymé ve Georges Duhamel'inkinden daha güçlü olmadığı görülecektir.

Taşlama projesinin kişisel bir hesaplaşma isteğinden kaynaklanması durumunda, başka türlü olabilir miydi zaten? Londra'daki basın toplantısında Chaplin bunu saklamamıştı: "Bana hakaret edilmesine tepkisiz mi kalacaktım?" Gerçekten de sessiz kalmadı. Ama olayın önemi ve tarihi boyutları karşılığında Bay Chaplin'in bu öcalışının ne anlamı olabilir ki?

Bu yüzden *New York'ta Bir Kral* üstüne yapılacak en gülünç ya da istemeyerek de olsa en aldatıcı övgü, onu Amerikan aleyhtarı yergisinin etkinliğinden dolayı kutlamak olmayacak mıdır? Sadece zamana aykırı düşmesi bile, bu taşlamayı etkisiz kılmaya yetecektir. Chaplin'in filmindeki Amerika, 1952'de terkettiği Amerika'dır. O zamandan bu yana Hollywood, MacCarthy aleyhtarı 20 film gerçekleştirdi. Ama bu arada da Budapeşte olayı patlak verdi! Genç Rupert'in idealist düşüncelerini yokedip onu bir muhbir haline getirdiklerini öğrendiğimizde, bu olay bize kesinlikle Amerika'yı düşündürtmemektir. Hayır, hiç kuşku yok, dile getirilen ya da savunulan fikirlerle yetinilecek olunursa, bütün bunlar ciddiyetten uzaktır, hatta çoğu kez neredeyse zırvalığa kadar varmaktadır.

Ama bir Chaplin filmidir bu ve bunu hesaba katmamak da aşırı bir tutkuyla zaafları konusunda yanılmak kadar saçmadır.

Yapı ve senaryo bütünselliği farklı da olsa *Diktatör*, ideolojik açıdan daha sağlam olmadığı halde, yaratıcısının gücü hakkında bir fikir veriyordu. Burada da sözkonusu olan bir hesaplaşmaydı: Hitler, Şarlo'yu taklit etmeye cüret ettiği için film sonuç olarak bir bıyık sorunundan çıkan olağanüstü bir telif hakkı davasından başka bir şey değildi. Aynı şekilde *Mösyö Verdoux* da, toplumu tam tersine şaşırtmak için kendisinin zıttı olan bir kimliğe bürünen Şarlo'yla yine toplum arasındaki kişisel bir hesaplaşmaydı. Şarlo, polislerin bacakları arasından sıyrılıp kaçarken, Verdoux onların omuzlarının üzerinden bakıyordu. Son olarak *Sahne Işıkları* da bu mitin çöküşünü ve sonunu simgeliyordu. Calvero, yüzündeki tebeşir ve kömürden maskeyi silip çıkartır: *Ecce Homo!*

Eğer Chaplin, çöküşünü bir malzeme olarak değerlendirme ve hatta bunu üç başyapıtına da konu yapma dehasına sahip olmasaydı, bu maskeyi çökerten, ilerleyen yaşı olacaktır. Ama *Sahne Işıkları*'nın ötesinde senaryolar oluşturmanın bir anlamda artık mümkün olmadığı da anlaşılıyor. Maskesiz oynamaya mahkum olmuş, ama maskeden bu kopuş üstüne söylenebilecek her şeyi de söylemiş olduğundan belleğimizdeki Tanrısal yerini kaybetmeksizin yeniden aktörlüğe dönen Chaplin, şimdi karışık bir konumdadır.

Ben, *New York'ta Bir Kral* filminde, onun çelişkilerinin bir yansımasını görmekteyim.

Filmi sevmenin ancak bir yolu olduğunu düşünüyorum: İzlerken coşkuyla kendimizden geçmemiz ve onu kendi mitinden ayırdedememiz. Demek istiyorum ki, başlıbaşına senaryonun zayıflığı; dikkatli bir gözün rejideki ve oyuncu yönetimindeki tekniği seçmesine daha çok olanak tanımaktadır. Bu tekniğin üstün oluşu bizi şaşırtmaz ama, tabii ki hayranlığımızın devamını sağlar. Burlesk, dokunaklı, dramatik veya sıradan olsun, filmin iyi kötü tüm bölümleri üstüne söylenebilecek her şeyin ötesinde Chaplin'in dünyası büyüleyici güzelliğiyle varlığını sürdürür. Üstün bir çabayla hemen yakaladığı sadeliğin seviyesi, belki de *Verdoux*'nunkinden daha üst düzeydedir. Hareketlerdeki kuruluk, oyundaki kesin zerafet, yoğun ironi, elipsin çarpıcı yapısı, bir yerde ipnotizma gibi etki yapan baş döndürücü bir çekicilik ortaya koyar. Bunu, filmi ikinci kez seyrederken özellikle hissettim; bana ikinci bölüm gerçekten bitmez tükenmez tünellerden oluşuyormuş gibi geldi. Odak noktasında yine de hem insani hem de soyut bir varoluşun parıldadığı bu bir çeşit ışıklı geometrinin zorlayıcı seyriydi içimi kaplayan.

Bu filmden özellikle aklımda kalan; açılan kapanan kapılar, giriş çıkışlar, yeniden dönmek maksadıyla koltuk üstünde unutulan şapkalar, kısacası, bir dansı andıran son derece gereksiz bir hareketliliktir. Şu halde her şey filme hangi noktadan bakıldığına

bağlıdır. Senaryosu veya "mesajı" açısından bakıldığında filmin tahlil karşısında aciz kaldığı ve gülünç duruma düşmekten sadece Chaplin'in saygınlığı sayesinde kurtulduğu kanaatindeyim. Ama Chaplin ve onun yönetmenliğindeki deha açısından değerlendirildiğinde tabii ki *New York'ta Bir Kral*'da dünya sinemasının bir yılında olandan çok daha fazla beğenilecek ve öğrenilecek şey vardır.

Chaplin her zaman Chaplin'dir ama artık sadece Chaplin değildir.

Hong Kong'lu Kontes

Eric Rohmer

Bazin'i her konuda izlemeye hazır olduğum halde bir tek Chaplin konusunda düşüncem farklı olduğundan, tahmin edebileceğiniz gibi, bayrağı Bazin'den devralmakta bir parça tedirginim. Bazin'in Verdoux ve Calvero tipleri için beslediği coşkuyu beslemek şöyle dursun, ben onlardan bütün kalbimle nefret etmişimdir. Ama belki de içimdeki bu tiksinti, biçim değiştirmiş bir saygıdan başka bir şey değildir: *Kontes* filmini gördüğümde yıldırım aşkına tutulmuş gibi oldum. Yeniden göremediğim ve haklarındaki önyargılarımı belki tuhaf bir biçimde *New York'ta Bir Kral* filmi dışında hâlâ koruduğum "sesli" filmler grubunu atlamak kaydıyla duyduğum bu içten coşku en eski Şarlo'lara kadar yayıldı.

Chaplin'e Şarlo ve efsanesiyle açıklık getiren Bazin'in tersine ben, Şarlo'yu, Chaplin'in ve onun yönetmenliğinin ışığında incelemeyi yeğlerim. Ki bu yönetme olayı burada bir zamanlar *Paris'li Kadın*'da da olduğu gibi kahramanın aldatıcı gölgesinden uzak, arı bir biçimde gözler önüne konmuştur. Benim ileri sürdüğüm görüşlerin Bazin'inkilere karşı hatta bazen tamamen zıt yönde olmasının pek önemi yok. Onunla

fikirlerimi karşılaştırma fırsatı yakaladığım için mutluyum: Çünkü sonuç olarak Chaplin onun gözdesiydi ve 60'lı yıllarda, beni gerçekten altüst eden ve sinema konusunda bana bazı yeni düşünceler esinleyen film de *Hong Kong'lu Kontes* olmuştu.

Bunu söylemekle her şeyi söylemiş oluyorum; çünkü düşüncelerim sözcüklere sığacak gibi değil! Gerçeği söylemek gerekirse, bunlar birer düşünce de değil, birer önsezidir, içedoğuştur... Sözgelimi, Şarlo'nun – veya Chaplin – ateşli taraftarlarının iddia ettiği gibi, sinemanın tümü demek olmasa da sinemadan bulup çıkarılacak şeylerin hepsinin onun filmlerinin içinde satır aralarında olduğunu sezinlemek mümkündür. Görmesini bilen kişi için tabii! Ve bu, 1972'de henüz son sözünü söylenemiş bir sinemadır. Ama bu film hakkında konuşmak, onu tahlil etmek, kurgusunu parça parça incelemek neye yarar? Bu film açıklanamaz; çünkü kendisi açıklama esasına dayalıdır. *Kontes* filmi *aracılığıyla* her şeyi söylemek mümkündür ama onun hakkında hiçbir şey söylenemez! *Kontes*'le ilgili yapılabilecek en iyi değerlendirme, birbiri ardından Chaplin'in filmlerini yeniden gözden geçirmek ve her birinin, kendi türü içinde, bu varış noktasını nasıl haber verdiğini bulup çıkarmak olacaktır. Yani, bu sıralama içinde *Kontes* filmine nasıl varıldığını... Bu film, Bazin'in tersine yine aynı şekilde değerlendirilebilecek olan, *Asri Zamanlar* da dahil tüm sesli Chaplin filmlerinin bugün için ve kuşkusuz ebediyen son noktasıdır.

Ayrıca esas değeri, bizzat kendinden bahsetme güçlüğünden kaynaklanan bir film hakkında nasıl konuşulabilinir? Oysa tüm sinema tarihinde Chaplin'in filmleri kendinden en çok sözettiren filmler olmuştur. Üstelik bunları anlatmak çok kolaydır da! Varolan gaglar "kağıt üstünde" bile güldürür. Oysa, sözgelimi Buster Keaton'ın gagları, konuşma dilindeki sözcüklere indirgenemez. Şarlo'nun kavramsal dünyasında bir nesne, alışılmış işlevinde olsun dolaylı işlevinde olsun bağlı olduğu fikirle anlam kazanır. Biçiminin ve boyutlarının pek az önemi vardır. Keaton'da ise, tam tersine, bunlar belirleyici niteliktedir; güldürü unsuru, sunulan motifin, işlevsel yanından tamamen bağımsız, çapından ya da biçimden kaynaklanmaktadır. Chaplin yorumcuları, onun filmlerini "tek mi, çift mi" oyunu haline indirgeyerek, iyilik yapayım derken kötülük yapmışlar, tatmin edici olsun olmasın, bizleri bir spekülasyon oyununun içine çekmişlerdir. Bu kişiler güldürü olayının inceliğini ve aynı konuda izleyiciye düşen payı da açığa çıkarmışlardır. Çünkü, kahkahanın kaynağı nesnenin kendisinden değil de onu besleyen düşüncelerdeki şoktan doğmuştur. Ama bu durumda, tam anlamıyla gün ışığına çıkarmak istedikleri şeyi, yani baş tacı ettikleri kişinin gerçek anlamdaki sinematografik dehasını maskelemişlerdir. Son dönem filmlerinin senaryosundaki özgünlük, daha doğrusu alışılmamışlık, yorumlama açısından tüm zamanını almış ve Bazin'in deyimiyle "konuya ve yönetimdeki biçimsel estetiğe" ilişkin soruları ikincil

kılmıştır. Bazin, "*Sahne Işıkları* başka hiçbir şeye benzemez" demektedir. Bu tümce, *Verdoux ve Kral*'a da tam anlamıyla uygun düşmektedir. Özetle; *Kontes* filmi, erkek karakterdeki yapmacık şiddetle eleştirildiği sayısız Hollywood komedileriyle içiçe geçmiştir.

İyi bir aileden gelen diplomat Ogden Mears (Marlon Brando) deniz yoluyla Amerika'ya dönmektedir. Gemi Hong Kong'a uğradığında, beklediği Dışişleri Bakanlığı görevi yerine uzak bir Arap ülkesine konsolos atandığını öğrenir. Düş kırıklığının efkarını dağıtmak için babasının eski bir dostu olan "Clark Baba"nın davetini kabul eder; gemicilerin gittiği gece kulüplerinde dans başına 25 sent alan şu "gerçek" konteslerden üçüyle birlikte geceyi bir meyhanede noktalayacaklardır. İş arkadaşı Harvey (Sidney Chaplin) de yanlarındadır. Kızlardan biri, Nataşa (Sophia Loren) bizim mirasyediyle özellikle ilgilenir görünmektedir.

Bazı repliklerin komikliği ve Baba Clarke'ın renkli kişiliğine rağmen, buraya kadar gerçek güldürü unsurları yoktur: Kişilerin dış görünüşüyle, oynamak istedikleri rol arasındaki aykırılığa gülünür. Ertesi gün Ogden, kamarasında, üzerinde smokini, uyanır. Gemi çoktan demir almıştır. Durum yavaş yavaş gülünçleşmeye başlar. Oda yardımcısı Hudson (Patrick Cargil), efendisinin giyim kuşamını düzeltmeye ve düşüncelerine açıklık getirmeye çalışır. Büyük bir özen ve ciddiyet içinde, efendisinin pantolonunu çıkarmaya çalışırken, o utangaç bir şekilde robdöşamb-

rına sarınır. İşte ilk gerçek gag: Ogden gömme dolabının kapısını açar ve "Pardon!" diyerek kapatır; bir adım atıp durur, tekrar dolaba yaklaşır ve orada üzerinde gece giysisiyle Nataşa'yı bulur. Amerika'ya kaçak olarak girmek için bulunmaz bir fırsattır bu Nataşa açısından. Ogden bunun bir çılgınlık olduğunu açıklamayaçalışır. Bir taraftan da konuşmaları durmaksızın kesilir; Hudson'ın, Harvey'in ve kahvaltıyı getiren garsonun ikide bir içeri girişleriyle... (Nataşa karşısındakinin şampanyanın etkisinden kurtulmak için kahvaltıya ihtiyacı olduğunu düşünmeden yiyeceklerden iştahla atıştırmaktadır.) Her seferinde kaçak yolcu saklandığı yere doğru çılgınca koşar, diplomat da paniğe kapılır. Sonunda bitap düşen diplomat, gemi komiserini çağırmak üzere zile basar. Ama görevli geldiğinde gelecek iskelenin hangisi olduğunu sormakla yetinir. Adam çıkar çıkmaz da Nataşa'ya oraya kadar kalabileceğini söyler.

Yatma saatinin gelişiyle birkaç burlesk sahneye daha tanık oluruz: Ogden, odasını kontese verir; kendisi de salondaki kanepede uyuyacaktır. Kontese giymesi için verdiği pijama, içinde kaybolacağı kadar büyük ve gülünçtür. Davetsiz misafirlerin yeni baskınlarıyla, yatak ve oda değiş tokuşu hep aynı telaş içinde devam eder. Ertesi sabah aynı oyun, bu kez uşakla yinelenir. İskeleye yanaşmışlardır; ama Nataşa, gece giysisiyle dışarı çıkmak istemez. Ogden ona mağazadan bir giysi alır: Bu sefer de giysinin kendisi için çok fazla bol olduğunu ileri sürer. Kızın yavaştan

alması Ogden'i iyice çileden çıkarır. O sırada Harvey, bir grup gazetecinin geldiğini haber verir. Ogden, pijamasını zorla çakaracağı tehdidiyle, kızı yakalamaya çalışır. Bir kapının arkasına sıkıştırır, pijamanın kolu elinde kalmıştır...

Kontes gemide kalmayı başaracaktır. Bu arada Harvey kızın varlığını keşfetmiştir; para teklif ederek ondan kurtulabileceklerini düşünür. Ama nafile! Gemi sallanmaya başladığında, o komik deniz tutma sahnesi, *Göçmen*'i anımsatacaktır bizlere. Chaplin'in kendisi de kamarot rolünde kısa bir süre görünür. Akşam olduğunda, musluk tamircisinin gelişiyle durum yeniden karmaşık bir hal alır. Nataşa'nın salona çıkıp danseden kalabalığa karışmaktan başka çaresi yoktur. Önce Ogden'le, sonra da kaptanla danseder. Kaptan onun, yolculuğun başından beri kamarasından dışarı çıkmayan bayan yolcu olduğunu sanmaktadır. Karanlık bir adam, kontesi Hong Kong'tan tanımıştır. Yanma yaklaşır. Kontes, çok komik bir şekilde Harvey ve Ogden'in yardımıyla ondan kurtulmayı başarır. Sahne bir an, kamarasından dışarı çıkmayan o meşhur yolcu planına geçer. Bu çok sevimli yaşlı bayan (Margaret Rutherford) tatlı kaçık haliyle, Nataşa'ya yağan armağanlara ilgisiz ilgisiz bakmaktadır. Ve işte bu arada, Mrs. Mears'ın kocasını Honolulu'da beklediği haberi gelir. Yani, bir sonraki iskelede! Durum yavaş yavaş ciddileşmeye başlamıştır. Ogden kötü haberi Nataşa'ya iletir. Kolları arasında çok duygulanmıştır. Bu, gerçek bir aşk ilanıdır; artık onsuz ola-

mayacaktır. Karısının alışveriş için Paris'e gideceği zamanlarda, Nataşa'yı Arabistan'a çağıracaktır. Ama, Kontesin hâlâ karışık olan durumunu yoluna sokmak için tek bir çare vardır: Bunu öneren Harvey olur. Nataşa'nın bir Amerikalıyla evlenmesi yerinde olacaktır. Örneğin Hudson'la. Uşak bu kurnazca oyunu istifini bozmadan kabullenir. Burlesk, "düğün gecesi"nde yeniden ön plana çıkar. Hudson, ikili yataklardan birinde yatar; Nataşa da diğerinde... Huzursuz olan adam, yüzünde yarı istek, yarı şaşkınlık dolu bir ifadeyle türlü soytarılıklarla yatağın altını üstüne getirir. Ta ki, Ogden içeri girinceye kadar! Karısının ertesi günden önce gemiye çıkamayacağından emin olduğundan, yatağına dönmeye karar vermiştir. Uşak çıkar, aşıklar yalnız kalmıştır!

Ertesi gün Nataşa için yeni sıkıntılar başgösterir. Göçmen servisi belgelerini sormaktadır. Mrs. Mears de gelmiştir. Nataşa'nın canına tak eder, köşeye sıkışıp kalmıştır. Bunun üzerine, bir pareo giyerek, yerli kızlar gibi kendini denize atar. Onu, daha sonra bir Hawaii yolunda oto-stop yaparken görürüz. Ama Harvey, çok geçmeden, Nataşa'yı bir plajda bulur, sıkıntıdan patlar vaziyettedir. Hemen ona bir elbise satın alır. Nataşa kabinde giyinir. Daha sonra Harvey onu Grand Hotel'e götürecek, bir oda tutarak karısı gibi gösterecektir. Ama, alınan yeni elbise, bu kez de çok dardır, bir düğmesi kopar.

Ogden ve karısı, bu sahte karı kocayla buluşurlar. Aşıklar rahatça konuşabilsinler diye Harvey, Mrs.

Mears'ı dansa kaldırır. Ogden Nataşa'ya Arabistan'a getirtme vaadini tekrarlar. Ogden dansetmekte ısrarlı olduğu halde, Nataşa durumu güçleştirmemek için, diğerleri dönmeden, gizlice salondan kaçar.

Gemi hareket etmek üzeredir. Ogden bitkin bir halde kamarada otururken, karısı eşyaları yerleştirmekle meşguldür. Birden, Nataşa'ya o çok bol elbiseyle birlikte alınan devasa sütyeni bulur! Bu filmin son gagıdır. Karı koca, karşılıklı olarak sert sözcüklerle tartışırlar. Ardından, olanca yalınlığı içinde, dokunaklı bir sahneye tanık olunur: Kamaradan Grand Hotel'e geçilir. Vakit geçtir; Nataşa pencerenin önüne oturmuş, ışıklar içinde pırıl pırıl parlayan ve yola çıkma hazırlığında olan gemiyi seyretmektedir. Tam o sırada, uçsuz bucaksız salonun öbür ucunda, yanında Harvey'le birlikte Ogden görünür; şef garsona kendisini Nataşa'ya götürmesini söylemektedir. Danseden kalabalığın arasından geçerek kemanlardan yükselen müzik sesleri eşliğinde, Nataşa'nın yanına gelir. Nataşa döner, Ogden onu kolları arasına alır ve dansetmeye başlarlar...

Bu duygusal ağırlıklı komedi, Hollywood damgası taşıyan binlerce benzer filmi anımsatmaktadır. Daha öncekilerde olduğu gibi, artık bir masal değildir sözkonusu olan... Tersine, psikolojik unsurların ahlaki unsurlardan açıkça önde geldiği bir öyküdür. Bu filme dek son derece ölçülü kullanılan ve bilgi vermek dışında bir rolü olmayan diyaloglar burada normal bir akış içersinde gelişmekte ve kendine özgü parlak bir

güldürü havası yaratmaktadır. Lubitsch, Cukor ya da daha çok Hawks (*Allez coucher ailleurs*) veya Minelli'yi (*La femme modèle*) getiririz aklımıza. Chaplin'in yalnız kalmaktan bezmiş, esin kaynaklarını tüketmiş olarak, güncel sandığı bir tarza, hem de 1966'da devrini çoktan tamamlamış olan bir tarza sonunda ayak uydurduğu tezini benimsemeli miyiz acaba? Bu durumda *Kontes* dünyanın en üzücü filmi olurdu. Çünkü Chaplin'in dehasındaki en belirgin özelliklerden biri; sesli sinemanın çıkışından bu yana, hiç kimseye hiçbir şey borçlu olmaması ve sinema sanatının gelişimini çok hoş bir şekilde bilmezden gelmesiydi. Böyle bir perspektifte, bu sinema adamına, eski şöhretine gölge düşürmese de meslek yaşamında layık olduğu güzel sondan (Bazin için *Kral* değil ama, *Sahne Işıkları* böyleydi) onu yoksun bırakan bir girişime kendini kaptırdığı eleştirisi getirilebilirdi. Yine de savunma için zayıf bir dayanak da olsa *Kontes*'in daha 1937'de tasarlandığını, Chaplin'in çekmecesindeki diğer birçok senaryodan biri olduğunu ve Chaplin'in bundan artık başrolünü kendisinin oynamayacağı ikinci bir Paris'li Kadın yaratmayı düşündüğünü belirtmek gerekir.

Ama hafifletici nedenleri bir yana bırakarak, olayı cepheden ele alalım. Şunu itiraf etmeliyiz: *Kontes*'te genellikle beğenilmeyen unsurlar, bizce onun olumlu yanının birer parçasıdır. Daha önceki filmlerin alışılmamışlığı bize göre o kadar övülecek bir şey değildir, bunların yenilik getirdikleri söylenemez.

Verdoux veya benzeri filmler alışılmamışlığın ötesinde -ki bu bir eksikliğin, uyum sağlama güçlüğünün ifadesidir- ve hatta neredeyse bu alışılmamışlığa rağmen gerçekten özgündür. Şarlo'lar Max Sennett'i şöyle ya da böyle ne kadar kopya ettiyse, *Kontes* filmi de Amerikan komedisini o kadar kopya etmiştir. *Altına Hücum, Mecano de la Géneral* filmiyle nasıl kıyaslanırsa, bu film de diyelim, *Spor favori de l'homme* filmiyle kıyaslanabilir. Chaplin'in, şu yaşlılık günlerinde, parlak başarılardan sonra içinden çıktığı sade vatandaşlığa dönme arzusu muhakkak ki, bir kenara çekilmekten çok alçakgönüllülük göstergesidir.

Filmin değerlerinden biri de Chaplin'in durumunun gösterilmek istendiği kadar olağanüstü olmadığını ortaya koymasıdır. Ben Chaplin'i, pek çok çapsız edebiyatçı gibi emeklemekte olan sıradan bir anlatım biçiminin bağrından çıkmış üstün bir istisna olarak görmek yerine belki de Bazin'in dediği gibi yirminci yüzyılın sanatı olan (ve dolayısıyla dehalar açısında en zengin, en üretken olan) sinemanın en yararlı ve değerlilerinden biri olarak -ama yeganesi değil- görmeyi yeğlerim. Her ne olursa olsun, Chaplin'e, yarattığı mitin iç zorlaması altında oluşmuş, kutsal bir yaratık gözüyle bakmaya devam etmek, ona kötülük etmektir. Bizlere yardım ettiği ve son kez olarak karşımıza şöyle bir görünüp kaybolan kendi halinde bir kamarot olarak çıktığı için ona teşekkür etmeliyiz. Madem ki, geçmişte mesajların bulandırdığı yönetmenliğini sonunda bütün çıplaklığıyla bizlere sunu-

yor, dudak bükmek yerine bırakalım kendimizi, onun tuzağına düşelim.»

Sinema tarihinin komedi dalındaki bu en güçlü sanatçısının meslek yaşamını böylesine bir kahkaha tufanıyla noktalaması çok güzeldir. Eski Şarlo'ların yol açtıkları türden çocuksu, içten ve dopdolu bir kahkahadır bu! Chaplin güldürü esinine ancak her şeyden özveri pahasına kavuşmuştur. Şarlo *Asri Zamanlar*'dan *Sahne Işıkları*'na, ölüme etap etap yaklaşmaktadır. *Diktatör*'de bıyığını korurken, *Verdoux*'da inceltmiş; Calvero'nun bıyıksız çehresinde ise melon şapkalı o küçük adamın anısını tamamen yoketmeyi başaramamıştır. Ve işte *New York'ta Bir Kral* filminde de, öbür dünyadan bir Şarlo, bir hayalet, bir zombidir karşımıza çıkan. Canlandırılan bütün bu tiplerde, jest ve mim adamının sözcükler dünyasına uymayan kişiliği kahkahaları bastırıyordu.

Şarlo kaybolmuş, geriye gaglar kalmıştı! Ama yeni bir güçlük sözkonusudur. 20'li yılların bolluk ve zenginliği artık çok uzaklardadır. Filmin birçok yerinde tabii ki gülüyoruz; gülmemek pek mümkün değildir; çünkü bazen çok kullanılmış da olsa espriler onlara yeniden hayatiyet veren bir zerafet, bir rahatlık, bir hafiflikle devreye girmektedir. Bunlar çoğu zaman birer gag olmaktan çok, takılmalar, muziplikler, basit şakalardır; tıpkı Harvey'in Kontes'in eski arkadaşına yaptığı gibi örneğin yakasına su damlatması ve "karşılaşma" numarası. Ama gerçekle kolaylıkla bütünleşen bu yan hususları bir kenara bırakalım

ve tüm dikkatimizi "gerçeğe benzerlik" canavarının saldırısına karşı elinde kalan son karış toprağı kıskançlıkla savunan ve adeta tarih öncesine ait olan bu devin üstünde toplayalım. Aslında tüm filmde, sadece iki gerçek gag bulunmaktadır, her ikisi de hoş bir şekilde tekrarlanır. Birincisi daha az çeşitlilik içerir: Abartmalı bir oyunla anında kaçışmalara neden olan, kamara kapısının açılıp kapanmaları. Nispeten daha ince olan ikinci gag, giyim kuşamla, daha doğrusu giyinme ve soyunmalarla ilgilidir. Her iki gagın ardında da aynı psikolojik neden yatmaktadır: Mahremiyetine tecavüz edilmesinden, örtüsüz bir çıplaklıktan korku. Çünkü ne mekanlar duruma uygundur, ne de giysiler bedenlere!

Güldüren unsur, perdedeki görüntünün kendisi değildir – bu durumda imgeleme gücü çok sıradanlaşırdı – karakterin, dolayısıyla da izleyicinin düşüncesinde o görüntünün algılanış biçimidir. Ve olay ne kadar yalınsa ve kendisiyle eşdeğerdeyse düşünce de o kadar ince ve her defasında farklı olacaktır. Görünen her unsurun, bir düşünceyi yansıttığı ve zihnimizde, kendi başına varlığını sürdürecek ve perdeden aldığımız duyumlara paralel olarak akıp gidecek bir çağrışımlar sürecini harekete geçirdiği Şarlo sinemasındaki "ruhbilimcilik", bu filmde son derece açıktır ve vasat komediye özgü ton, diyaloglar ve durumlarla fikirlerin mizanseni durdurma pahasına öncelik taşıdığı sondan önceki eserlerin ahlakçılığından daha iyi uyum sağlamıştır.

Chaplin'in yıkıcı dehası, Şarlo'yu birden dışladıktan sonra gag üzerinde etkisini gösterecek, ama onu tamamen yoketmeye kadar varmayacaktır. Parçalanmış, hor kullanılmış, bozulmuş, gülünçleştirilmiş de olsa gag kahkahanın başlatıcı unsuru olmaya devam etmektedir: Ama bir kez başladıktan sonra da kendi kanatlarıyla uçmakta, içinde hayat bulduğu burlesk dünyayı, yeniden ortaya çıktığı günlük evrenden ayıran uçurumu, az çok kolaylıkla aşıp geçmektedir. Bugün kendini türünde tek olarak görmekten ve sadece kendisi için değer taşıyan çözümler önermekten uzak olan Chaplin, kendisiyle Şarlo arasında yaptığı hesaplaşmada –bizleri ilgilendiren, sesli sinema ile sessiz sinema arasındaki hesaplaşmadır– son derece alçakgönüllü bir tavırla, en önemli soruya yanıt getiriyor. Yani 1930'lardan önce sinema yapan, sinemayı seven ve bunu sürdürmek isteyen kişilerin şu en önemli sorusuna: Gag anlayışını, gagın fantastik yanını, şiirselliğini, günümüz sinemasının kaçınılmaz natüralizmiyle nasıl bağdaştırmalı? Sorun, görselliğe dayalı anlatım biçiminin sesli sinemanın varlığıyla gerilemesi değildir. Örneğin, Marx Brothers'ta, çok etkili görsel işitsel gaglar yer alır. Karşıtlık, sesiyle görüntü arasında değildir. Karşıtlık hileli çekime dayanmasa da, yeniden kurulmuş etkili bir zaman–mekan ile öyle olmadığı halde kendini gerçekliğin tam bir kopyası gibi gösteren ve aslında "komik olmayan" bir dünya arasındadır. Kısacası, geçer akçe olmak yerine istisna olarak kalacak, eskiden şarkılar söylerken ar-

tık sesi cızırtılı çıkacaktır.

Kontes, birçok Amerikan komedisinden hem daha gerçekçi, hem de daha burlesktir. Ve uzlaşmaz unsurları biraraya getirmeyi onlardan daha iyi başarmıştır. Burlesk, ses perdesini aniden değiştirmeyi düşünen yazarın iradesinden değil de sanki alışılmadık bir nedenin etkisiyle *gerçekten* burlesk oluveren olayların kendinden gelen bir fantezi, hatta bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır. Burlesk, korkan insanın jestidir. Çünkü korku jeste, olağanın dışına çıkan bir ritm verir. Örneğin, her kapı açılışında yinelenen o çılgınca koşuşmalarda olduğu gibi. Oyundaki abartma, stil özelliğinin bir sonucu değil de ikinci kişilik olarak kullandığı sosyal maskeyi çıkardığından kendini bulmakta zorluk çeken bir insanın çelişkisinin ürünüdür. *Kontes*'te güldürü tümüyle alışılmış kuralların dış görünümündeki çöküşe dayanmaktadır. Konu yeni değildir, hatta Capra zamanında çok moda olmuştu. Ama burada, gündelik yalanların gizlediği gerçek, yanılmaya alışmış gözümüz için yapay gelmeye başlar. Korku ya da şehvet düşkünlüğü inanılmaz, fantastik biçimler alır; çünkü gerçekten de doğal olan her şey, bizim yapay dünyamızda inanılmaz bir şey olup çıkmaktadır.

Daha derinlemesine inelim: Sadece bu çelişkiden kaynaklanmış olsaydı, güldürü kısa sürer ve birden yön değiştirerek, aynı *Kral*'daki gibi, sonunda ancak acı bir izlenim bırakırdı. Ama gördük, gagın kendisi sınırlı, dar, kısa olsa da (zaman içinde olduğu gibi

mekanda da), bu durum gagın dolaylı ya da dolaysız sonuçlarının alabildiğine uzamasına engel olmaz. Ve bu, birbiri ardına ortaya çıkan ve kahkaha tufanına yol açan yeni gagların oluşumuyla somut olarak değil, gelip geçici görüntünün bizde peşpeşe uyandırdığı bir sürü düşünce sonucu potansiyel olarak gerçekleşir. Sözkonusu düşüncenin –beklenti, öngörü, tahmin– yarattığı, dudaklarımızdaki kalıcı tebessümün ötesinde bir şeydir. Güleriz, ama diyaframdan değil kafamızın içinden kaynaklanan bir gülüştür bu; yine de fiziksel ve bitap düşürücüdür. Chaplin'in filmlerinin yapısı *tek* seslidir. Filmlerin gelişimi yatay düzlemde bir melodiyi izleyerek; örneğin bir kemanın, Şarlo'nun kemanının ezgisini izleyerek sürmektedir. Bazen güçlendirilmiş ya da yumuşamış; bazen ağır, bazen hızlı, zaman zaman da zenginleştirilmiş varyasyonlar, geçişlerle hafifleyip kaybolan bir melodidir bu. Bu filmde de *tek* seslilik hakimdir, ama daha yavan ve daha sıradandır: Sesin niteliğine ve doğal armonilerin zenginliğine, melodinin genel çizgisinden daha çok duyarlılık gösteririz. Kahkaha olayı, Şarlo'nun filmindeki kadar sade, net ve kesin değildir (bununla birlikte Bazin'in de belirttiği gibi "düşünce" kaynaklı kahkahalara pek çok örnek verilebilir). Ama yine de, daha sonra olageldiği gibi gizli kapaklı da değildir. Zaman zaman "üzüntü verici" olması, bizden gelen büyük bir zihin gerginliğine yol açmasındandır, kendi içinde karamsarlık taşıdığından değil. Bu bizleri, çelişkili de olsa rahat ettiren şu ikileme sokmaktadır.

Olaylar bizi şaşkına çevirerek doğal olarak dikkatimizi haketmekte, geride bıraktığımızda da biz onları haketmiş olmaktayız. *Mösyö Verdoux*'da, *Kral*'da gülüyoruz ama, dudaklarımızda donakalan, bizi utandıran bir gülüştür bu... Devamı trajik olduğu için de kısa sürelidir. Burada ise aksine, uzakta da olsa, bu gagların yankısı, kahramanların günlük davranışlarına neşe katmakta ve renklendirmektedir.

Kontes filminde her an gülmeyiz. Chaplin istediği zaman kahkahaları kesmesini de bilir; tıpkı *Altına Hücum ve Şehir Işıkları*'nda tanık olduğumuz gibi. Yine aynı şekilde, bir duygu selinin kapılarını ardına kadar açmayı da! Yukardaki sözcüğü kötü anlamda kullanmıyorum. Kahkahalarımızı yönlendirmeyi bilen bir sanatçıya bizleri gözyaşlarına boğduğunda neden kızalım ki? Hele bunu çok iyi yapıyor, ustalıkla geliştiriyor ve olanakları böylesine yerinde kullanabiliyorsa! İşte burada da onun mekanizmasını sarsmayı başaramayız. Çünkü müziğin inandırıcı etkinliği burada ne kadar güçlü de olsa her şeyi açıklamaya yetmez. Kısacası, Şarlo filmlerindeki gibi bizi kurnazlıklarına ortak ederek sempatimizi kazanan kahramanımız, yalnızlığın dramına yavaş yavaş izleyenleri çeker ve çok doğal olarak gözlerimize yaşlar dolar.

Ama kimdir aslında bu "kahraman"? Kuşkusuz, bu soru filmin adında yanıtını bulmaktadır: Kontes! Bir kadın yani. *(Paris'li Kadın* filminin başoyuncusu da yine bir kadındı.) Şarlo'nun bu filmde olmadığını söylersek biraz acele etmiş oluruz: Burada Şarlo, Na-

taşa'dır. Giysilerle ilgili çok belirgin bir iki gag bunu kanıtlar: Kadın kahramanın içine kusmaya hazırlandığı küçük melon şapka, çok geniş veya çok dar olan elbiseler örneğin. Özellikle de Sophia Loren'i gülünç bir kılığa sokan pijama, açıkça Şarlo'yu çağrıştırır, bitişik topukları, önü ayrılmış ayaklarıyla. Bu grotesk giyim, aktristin zerafetinden ve tartışmasız dişiliğinden hiçbir şey kaybettirmez. Bu kılık değişimi olayında erkekleşmiş gibi görünen kadın oyuncu değil, geçmişini de kapsayan bir şekilde dişileşen bir Şarlo'dur. Bu seks belirsizliğinin sonu, asla erotizme varmaz. Tamamen çocuksu ve sevimli çizgisini korur. Ama daha derinlemesine gidince, Şarlo'nun androjen karakteri (bazı mimiklerde, utangaç tavırlarda ve yüz buruşturmalarda kendini gösteren), net olarak çizilmiş dişi ya da erkek tiplemelerinin görülemeyeceği, "total" bir insanoğlu özlemi peşinde olduğunu ortaya çıkaracaktır. Bu fikir, Püriten Anglo – Sakson mitolojisinde zaten gizli bir şekilde mevcuttur: Seks özelliklerinin açığa çıkarılması enderdir. Oysa, Latinler bununla açıkça övünmekte bir sakınca görmez. Şarlo'nun erkek partönerleri, talihsiz hasımları, hepsi de erkek gücünün dışa yansımasıdır. Buna karşılık; ister erkeksi tipli cadalozlar olsun ister romantik genç kızlar, kadın tiplemeleri, Hollywood'un son günlerinde hüküm süren Jayne Mansfield, Jane Russel, Marilyn Monroe gibi kadın oyunculardaen yoğun biçimde toplanmış, o insanüstü dişiliklerini asla anımsatmazlar.

Kontes'te kaba erkek tipi, o çalımlı dik kafalılığıyla gülünç durumlara düşen, diplomat görünümü altında o aşırı kabalığıyla kendini gösteren Ogden, yani Marlon Brando'dur! Senaryosu bir zamanlar Gary Cooper için yazılmış olan bu filmde Cooper, Brando'nun getirdiği yorumu ve nüansı herhalde onun kadar veremezdi. Birden, aktörün geniş yapısı, en önemsiz anlarda bile kare içinde yer alacak bir rolde bütün ağırlığıyla kendini hissettirir; Sophia Loren'in rolü ise dengeli bir plastik çizgi izleyerek olayların akışına göre gelişecektir.

Ama alabildiğine net bir şekilde verilen "abartmalı güldürü", her oyuncunun fizyonomisinden ve genelde aldıkları rollerden gelen erkek ve dişi çekiciliklerini gülünçleştirmek pahasına tehlikeye atmalarını gayet iyi değerlendirmiştir. Görünümleri genellikle sevimsizdir; jestleri ise güzel! Büyük bir zerafet ve nahoşluk gösterisidir bu! Kadının oraya buraya koşuşturmaları, rüküşlüğü; erkeğin ise geğirmeleri, esnemeleri, perişan görünümü ve yarı giyimli hali... Ama bizleri bir bıkkınlıkla yüzyüze getiren *New York'ta Bir Kral* filminin acısını gerilerde bırakan *Kontes* filmi, eski Şarlo'ların iyimserliğini yakalamakta ve içinde bulunduğumuz sıkıntılara, sadece, küçük mutsuzluklarımızı kabaran dalgalarıyla dağıtan, yutan o coşkulu ve duru, hayatiyetimizin derin suları karşısında bunların ne kadar önemsiz olduğunu bize daha iyi göstermek için dikkat çekmektedir. Benzetmemizi, geminin gövdesine çarpan kudurgan dalgala-

rın gösterildiği bağlantı sahnelerinden bilinçli olarak alıyoruz. Bu görüntüler, tıpkı *Verdoux* filmindeki lokomotif gibi kaçıp giden zamanı vurgular, ama bu son filmde Bazin'in düşündüğünden daha az "soyut" bir biçimde. Kendi adıma, doğanın, onu açıkça görmezden gelen ve ona bile bile sırt çeviren gemi ahalisinin o minik dünyasına, müziğin de yardımıyla, son derece etkileyici bir biçimde aniden girişi, beni, anlatımın beylik hilelerinden çok daha fazla duygulandırdı. Bu doğa ikinci kez, çok kısa bir süre için, Hawaii plajı görünümünde yeniden ortaya çıkacaktır. Buna Şarlo' nun diğer filmlerinde daha önce de tanık olmuştuk. Hatta *Asri Zamanlar*'da Şarlo tüm serüvenlerini, bu türden etkili bir doğa görüntüsüyle noktalamıştır.

Paradoksal olarak aktör Chaplin, sesli filmlerde bizlerin dünyayla uzlaşmasını önlüyordu. Belki de eskiden Şarlo'nun benimsendiği gibi kabullenilmeyen bu yapma kahramanın varlığı, doğal niteliklerle görünme gibi geçici isteklerin tümünü yokediyordu. İster insanlığın çekilmez karakterini üstlenmiş olsun, ister ona tüm yükünü taşıtmaya çalışsın, artık ortaya koyacak hiçbir şey bulamıyordu. Silik bir dünyada, silik bir insan! Burada ise bir kadın aracılığıyla, kahramanımız kendi gerçeğine, varlığına ve insanlara bir anda yeniden kavuşuyordu.

Yardımcı rollere bir göz atış da bu izlenimi doğrular. Harvey hiç şaklabanlık yapmaz ama Hudson buna karşılık baştan aşağı güldürü sınırları içinde davranır. Ortaya çıkışları ya aynı anda ya da hemen

birbiri ardından olduğu için de doğallık ile yapmacıklık arasındaki karşılıklı ilişki ortamının korunmasına katkıda bulunurlar. Kadınlara gelince; hepsi de çok tatlıdır ve hepsi de kötü davranışlara maruz kalmıştır. Erkek kahramanın karısı, artık *The Pay Day*'in (Maaş Günü) bıyıklı hanımı değil, güzel Tippi Hedren'dir. En çirkin olanın sevimli gösterildiği bu filmde, buna karşılık en sevimli olanın gözden düşürüldüğüne tanık oluruz. Bir diğer örnek: Ağzından "babam diyor ki!" lafı eksik olmayan, şaşkın genç kız. Onun komikliği sözcüklere dayalıdır. Bir tek, kısa süreli, biraz ilkel ama başarılı transistörlü radyo gagı haricinde: Öğle uykusuna yatanlar, kabindeki kapıların açılış kapanışlarının yarattığı türden bir paniğe kapılırlar. Gençlik –Chaplin'in dört kızının son derece hoş görüntülerine rağmen– adeta mahkum edilirken, Kontes'e gönderilen hediyeleri, çiçekleri, çikolotaları bir yanlışlık sonucu alan seksenlik nefis kadına düşer sevimlilik ödülü. Kendisi, bizlere "çocukluğa geri dönüş"ün üzüntü veren görünümünü değil de ancak genç yaşlara özgü bir fantezi ve yetişkin mantığının göremeyeceği bir tatlı kaçıklık sergilemektedir. Tıpkı Şarlo gibi Mrs. Gullswallow da, salt düşlerden örülmüş bir dünyada yaşamaktadır: Gerçekle düşlerin birbirine karıştığı bir dünyadır bu! Tıpkı *Kırda Bir Aşk* filminin kahramanı gibi kelimenin tam anlamıyla "düş kurma" gereksinimi duymaksızın, gerçeği düş yapmaktadır.

Eğer Chaplin'in son filminde bir mesaj varsa, onu belki de bu noktada aramalıyız. Kendisiyle fazlasıyla meşgul olmuş, kendinden olmayanı yok saymış, insandan kaçan (efsanesinin çizdiği tablo en azından böyle) bu gururlu yalnız adam seksen yaşına geldiğinde, bize, yaşamın bugüne kadar sandığı gibi üzücü olmadığının kanıtını sunuyor.

Tabii, yaşama o yaşlı kadınla aynı mesafeden o aynı tatlı kaçıklıkla bakabilmek koşuluyla!

The Keystone Films

1914

Making a Living (1 bobin).
Kid Auto Races at Venice
Mabel's Strange Predicament (1 bobin)
Between Showers (1 bobin)
A Film Johnnie (1 bobin)
Tango Tangles (1 bobin)
His Favourite Pastime (1 bobin)
Cruel, Cruel Love (1 bobin)
The Star Boarder (1 bobin)
Mabel at the Wheel (2 bobin)
Twenty Minutes of Love (1 bobin)
Caught in a Cabaret (2 bobin)
Caught in the Rain (2 bobin)
A Busy Day
The Fatal Mallet (1 bobin)
Her Friend the Bandit (1 bobin)
The Knockout (2 bobin)
Mabel's Busy Day (1 bobin)
Mabel's Married Life (1 bobin)
Laughing Gas (1 bobin)
The Face on the Bar-room Floor (1 bobin)
Recreation
The Masquerader (1 bobin)
His New Profession (1 bobin)
The Rounders (1 bobin)
The New Janitor (1 bobin)
Those Love Pangs (1 bobin)
Dough and Dynamite (2 bobin)

Gentlemen of Nerve (1 bobin)
His Musical Career (1 bobin)
His Trysting Place (2 bobin)
Tillie's Punctured Romance (6 bobin)
Getting Acquainted (1 bobin)
His Prehistoric Past (2 bobin)

The Essanay Films

1915
His New Job (2 bobin)
A Night Out (2 bobin)
The Champion (2 bobin)
In the Park (1 bobin)
The Jitney Elopement (2 bobin)
The Tramp (2 bobin) – Şarlo Serseri
By the Sea (1 bobin)
Work (2 bobin)
A Woman (2 bobin)
The Bank (2 bobin)
Shanghaied (2 bobin)
A Night in the Show (2 bobin)

1916
Carmen (4 bobin)
Police (2 bobin)

1918
Triple Trouble (2 bobin)

The Mutual Films

1916
The Floorwalker (2 bobin)
The Fireman (2 bobin)
The Vagabond (2 bobin)
One a.m. (2 bobin)
The Count (2 bobin)
The Pawnshop (2 bobin) – Şarlo Tefeci
Behind the Screen (2 bobin)
The Rink (2 bobin)

1917
Easy Street (2 bobin) – Şarlo Polis
The Cure (2 bobin)
The Immigrant (2 bobin) – Şarlo Göçmen
The Adventurer (2 bobin) – Şarlo Firari

1918
A Dog's Life (3 bobin)
The Bond
Shoulder Arms (3 bobin) – Şarlo Asker

1919
Sunny Side (3 bobin) – Kırda Bir Aşk
A Day's Pleasure (2 bobin) – Bir Eğlence Günü

1920
The Kid (6 bobin) – Yumurcak

1921
The Idle Class (2 bobin)

1922
Pay Day (2 bobin) – Maaş Günü

1923
The Pilgrim (4 bobin) – Şarlo Hacı

United Artists Films
(Uzun Metrajlı Filmler)

1923 *A Woman of Paris* – Paris'li Kadın
1925 *The Gold Rush* – Altına Hücum
1928 *The Circus* – Şarlo Sirkte
1931 *City Lights* – Şehir Işıkları
1936 *Modern Times* – Asri Zamanlar
1940 *The Great Dictator* – Şarlo Diktatör
1947 *Monsieur Verdoux* – Mösyö Verdoux
1953 *Limelight* – Sahne Işıkları
1957 *The King in New York* – New York'ta Bir Kral



Charlie Chaplin

"Sesli sinemanın ortaya çıkışından önceki yıllarda dünyanın her yerinde insanlar, özellikle de entellektüeller ve yazarlar, sadece bir panayır eğlencesi ya da önemsiz bir sanat olarak gördükleri sinemaya dudak büküp küçümsemişlerdi. Bir tek örnek dışında: Charlie Chaplin!... Böylece şu tema çevresinde bir çekişmedir başladı: Sinema bir sanat mıdır? Ama ... bu tartışma halkı pek ilgilendirmiyordu. Bu soru kafaları kurcalamıyordu bile! İkinci Dünya Savaşı sonlarında halk, boyutlarını bugün tasarlamanın çok zor olduğu bir hayranlıkla Chaplin'i dünyanın en tanınmış kişisi haline getiriyordu."

François Truffaut

Fransız eleştirmen ve sinema kuramcısı André Bazin, 16 Nisan 1989'da 100. doğum günü kutlanacak olan Charlie Chaplin'in en önemli filmlerini ele alarak Şarlo mitinin günümüzde hâlâ gücünden bir şey yitirmediğini gözler önüne seriyor.