Çağdaş Sinemanın Sorunları

André Bazin

Nijat Özön



bilgi yayınevi

33

ANDRÉ BAZİN ÇAĞDAŞ SİNEMANIN SORUNLARI

BİLGİ YAYINLARI 33
SİNEMA DİZİSİ 6

Birinci Basım
Aralık 1966

BİLGİ YAYINEVİ

André Bazin

Çağdaş Sinemanın Sorunları

Türkçesi
Nijat Özön

Bilgi Yayınevi

İÇİNDEKİLER

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ 7

ÇAĞIMIZIN DİLİ 15

FOTOĞRAF GÖRÜNTÜSÜNÜN VARLIKBİLİMİ. 30

SİNEMA DİLİNİN EVRİMİ 42

WILLIAM WYLER YA DA SAHNE DÜZENİNİN JANSENİSTİ 70

ARI OLMİYAN BİR SİNEMA İÇİN (UYARLAMANIN SAVUNMASI) 105

SİNEMA GERÇEKÇİLİĞİ VE İTALYAN KURTULUŞ OKULU 142

SİNEMA ELEŞTİRMESİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER 185

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

Türk okuyucularına sinema yazılarından birkaç örnek sunduğumuz André Bazin gerek Fransa'da gerekse yabancı ülkelerde savaştan sonraki Fransız eleştirmecilerinin en önemlisi sayılmaktadır. Şüphesiz Bazin'in kendi yurdundaki yeri daha önemlidir. Bunun nedeni Bazin'in Fransız sinema eleştirmeciliğinin savaştan önceki dönemini savaştan sonrakine bağlayan en sağlam halka olması, genç bir eleştirmeciler kuşağının yetişmesinde en önemli rolü oynaması, sinema eleştirmeciliği yoluyla kendi ülkesindeki sinema yapımını etkilemesi, yazılı eleştirmenin yanı sıra aynı ölçüde önem taşıyan bir sözlü eleştirme çabasını yürütmüş olmasıdır. Özellikle bu son çalışmayı, biz yabancılar, değerlendirecek durumda değiliz. Ama çeşitli tanıklıkların ortaya koyduğu üzere savaştan sonra Fransa'da sinema kültürünü sevdirme, benimsetme, yayma çabalarında en önemli payın Bazin'e düştüğü anlaşılıyor. Sinema üzerine konuşmalar, dersler, kurslar hazırlamak; tartışmalar, açık oturumlar yönetmek; sergiler, filim şenlikleri düzenlemek; sinema dernekleri yönetmek Bazin'in çalışmalarında yazılar kadar önemli bir yer tutar. Bazin bu alandaki çabalarıyla da on binlerle sayılabilecek sinemasever yetiştirmiştir. Fakat Fransa dışındakileri, bu arada bizi asıl ilgilendiren, Bazin'in sinema konusundaki yazılarıdır. Bazin'in bu yönden

taşıdığı önemi hemen belirtmiş olmak için şunu söylemek yeter: Bazin, sessiz sinemanın sonuna kadar gelip dayanan ve orada duraklıyan sinema kuramını, sinema düşüncesini, sesli sinemayı da içine alacak yolda genişletmiye çalışan, bunu büyük ölçüde gerçekleştiren sinema düşünürüdür.

Bazin, 18 Nisan 1918'de Angers'te (Maine - et - Loire) doğdu. Ailesinin tek çocuğuydu. Küçüklüğünden beri öğretmen olmak tutkusu içindeydi. Nitekim bunu gerçekleştirmek üzere çeşitli öğretmen okullarında eğitim gördü. Saint - Cloud Öğretmen Okulu'nu parlak bir şekilde bitirdi. Ama kendisini büyük bir düşkırıklığı bekliyordu: Kekeme olduğu için öğretmenlik yapmasına izin vermediler. Bu arada İkinci Dünya Savaşı gelip çattı; Bazin, Bordeaux'daki bir garnizonda geri hizmetlerde çalıştı. Sinemayla ilk "ciddi tanışıklığı" da orada oldu: Önce savaş arifesinin en önemli eleştirmecisi Roger Leenhardt'ın *Esprit* dergisindeki yazıları onun sinemaya ilgisini çekti. Sonra da, akrabaları Bordeaux'da bir sinema şebekesi işleten askerlik arkadaşlarından biriyle bütün boş zamanlarını filim seyretmeğe verdi. Fransa'nın düşüşü üzerine sivil yaşama dönen Bazin, *Esprit* dergisini çıkaranlarla tanıştı. Bunlardan Pierre - Aimé Touchard, öğrenci kültür yuvaları olan "Maisons des Lettres" adlı kurumların başına getirilince, bunların sinema kollarının yönetimini Bazin'e verdi. Bazin buradaki çalışmalarında çabasını üç şeye harcadı: Sinemayı derinlemesine anlamağa, kekemeliğini yenip iyi bir konuşmacı olmağa, kendini öğretmenliğe adadığından dolayı yapamadığı üniversite öğreniminin eksik bıraktığı felsefe bilgisini geliştirmeğe.

Bazin, 1944 - 45 arasında o vakitler yeni kurulmuş olan "Institut des Hautes Etudes Cinématographiques" (Sinema Yüksek Araştırmalar Enstitüsü)nün Sinema Kültürünü Yayma Servisi'nde çalıştı. Aynı yıl *Le Parisien libéré* adlı günlükte sürekli olarak sinema eleştirmeleri yazmağa başladı. 1945'te "Jeunesses cinématographiques" (Sinema Gençliği) adındaki sinema kültürünü yayma kurumunu meydana getirip yönetti. Kurtuluş'la birlikte gerek sinema eğitim ve öğretimi, gerekse yazı çalışmaları büyük bir hız kazandı; *L'Ecran français*,

Revue du cinéma, Esprit, Radio - Cinéma - Télévision, L'Observateur, France - Observateur... gibi dergilerde yazıları yayımlandı. 1951'-de Jacques - Doniol Valcroze ve Lo Duca'yla birlikte, bugün dünyanın belli başlı sinema dergilerinden biri sayılan *Cahiers du cinéma*'yı çıkardı. Bu dergide, önce eleştirmeci, sonra da yönetmen olarak yeni Fransız sinemasında önemli yerleri olan François Truffaut, Jean - Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette.... gibi gençlerin yetişmesinde büyük rol oynadı* 11 Kasım 1958'de öldü.

Bazin'in gazete ve dergilerde yayımlanan yazıları büyük bir yer tutmaktaysa da, kitap olarak ancak iki yapıtı vardır; bunlar da kitaptan çok "kitapçık" denebilecek hacimdedir: 1950'de Jean Cocteau'nun önsözüyle yayımlanan *Orson Welles*, 1951'de İtalya'da İtalyanca yayımlanan *Vittorio de Sica*. Bundan dolayı, Bazin'in görüşlerini öğrenmek için süreli yayınlarda çıkan yazılarına baş vurmak gerekir. Bazin, araştırıcının işini kolaylaştıran mutlu bir davranışla, ölümünden az önce, bu dağınık yazılarını bir arada yayımlamak üzere bir seçme yapmıştı. Bazin'in bu seçmelerinin ilk kitabı sağlığında, ikinci ve üçüncü kitabı ölümünden sonra, dördüncüsü de arkadaşlarının yaptığı seçmelere dayanarak yayımlanmıştır. Bu derlemeler, Bazin'in yazılarının ancak bir bölümünü bir araya getirmekte ve Bazin'in hemen bütün yazıları yeniden yayımlanmağa değmekteyse de, bu kadarıyla da Bazin'in temel düşüncelerini okuyucuya aktarmağa yetmektedir. Bazin'in *Qu'-est - ce que le cinéma* (*Sinema nedir?*) genel adıyla yayımladığı bu derlemelerin 1958'de yayımlanan ilk kitabı *Ontologie et Langage* (*Varlıkbilim ve dil*), sinemanın bir dil olarak niteliklerini,

* Bazin'in bu etkisini özellikle Truffaut'da kesinlikle görmek mümkündür. Denebilir ki Truffaut, gerek maddi gerekse manevi yönden tamamiyle Bazin'in "eseri"dir. Truffaut *Les 400 coups* - *400 darbe* filminde anlattığı çocukluğunu yaşarken, 17 yaşındaki Truffaut'yu Villejuif'teki ıslahanedeki kurtaran Bazin'di. Yirmi yaşındaki Truffaut Çin Hindi'nde çarpışmak için Fransız ordusunda üç yıl çalışmak üzere gönüllu yazıldığı, hareketinin arifesinde de vaz geçip kaçtığı için askeri hapishaneye atıldığı vakit aylarca süren uğraşmayla kendisini kurtaran yine Bazin'di. Bu, 1952'de oluyordu. 1954'te ise Truffaut ile arkadaşları *Cahiers du Cinéma* ile *Arts*'da Bazin'in kanatları altında büyük yankılar uyandıran eleştirme çalışmasına başlıyorlardı.

evrimini inceleyen yazılarım toplamaktadır. 1959'da yayımlanan *Le cinéma et les autres arts* (*Sinema ve öbür sanatlar*) adlı ikinci kitapta, adından da anlaşılacağı üzere, sinemanın öbür sanatlarla ilişkilerini inceliyen yazılar yer almaktadır. 1961'de yayımlanan *Cinéma et Société* (*Sinema ve toplum*) , sinemanın toplum üzerindeki etkilerini, sinema ile toplum arasındaki ilişkileri incelemektedir. Nihayet 1962'de yayımlanan dördüncü kitap, *Une esthétique de la réalité: Le néo - réalisme* (*Bir gerçekçilik estetiği: Yenigerçekçilik*), Bazin'in savaş sonrasının en önemli sinema olayı saydığı İtalyan yenigerçekçiliği konusundaki başlıca yazılarını derlemektedir.

Biz, *Sinemanın çağdaş sorunları* adı altında Bazin'den yaptığımız bu seçmeyi, ilk ve son yazı dışında, bu dört kitaptan aldık*. Bu kitaplarda yer almıyan "Çağımızın dili"ni, sinemanın bir dil olarak niteliklerini en iyi belirttiği; "Sinema eleştirmeni üzerine düşünceler"i de hem Bazin'in kendi mesleği konusundaki görüşlerini yansıtması, hem de ölümünden önce kaleme aldığı son yazı olması bakımından buraya aldık. Öbürlerini, Bazin'in temel düşüncelerini en iyi yansıtan yazılar arasından seçmeğe çalıştık.

Bazin'in bize kalan başlıca yapıtı, değişik tarihlerde çeşitli yayın organlarında çıkmış bu dağınık yazılardan yapılan derleme olduğuna göre, onun örneğin bir Eisenstein, Pudovkin, Balazs, Arnheim... gibi derli toplu, "bütünlük" taşıyan bir görüşten, dizge'den (système) yoksun olduğu düşünülebilir. Ama bu ancak bir dereceye kadar, çeşitli yazılarında yer alan görüşlerini tek bir yapıtta toplayamamış ya da buna vakit bulamamış olması yönünden doğrudur**. Yoksa başka başka tarihlerde, ayrı ayrı yerlerde, değişik vesilelerle yayımlanan bu yazılarda birbiriyle çelişen her hangi bir yön yoktur. Ne var ki, bir yandan bu dağınıklık, bir yandan Bazin'in deyiş özellikleri, sık sık başvur-

* Bazin'in dört kitabından alınan yazılar, kitap sayısı Romen rakamıyla, sayfa sayısı Arap rakamıyla gösterilerek belirtilmiştir: I, 12 - 24, IV, 7 - 15... gibi.

** Leprohon'un söylediğine göre, Bazin, yayıncıların isteği üzerine yazılarını önce tek bir kitapta bir bütün olarak birleştirmek tasarısıyla yola çıkmış ama buna vakit bulamayınca bu tasarıdan vaz geçti.

duğu felsefe terimleri, bir yandan da çok kez yepyeni görüş ve düşünceler öne sürmesi, sinema konularıyla tanışıklığı yeni olanları değil, bu konularla içli dışlı olanları bile ilk ağızda güçlüğe uğratabilir. Bu bakımdan Bazin'in temel görüşlerini burada kısaca özetlemek, okuyucunun eline birkaç "anahtar" vermek yerinde olacaktır.

Bazin'in sinema konusundaki ilk önemli yazısı, bu derlemeye de aldığımız "Fotoğraf görüntüsünün varlıkbilimi"dir. Bu yazı çeşitli yönlerden önem taşımaktadır: Bir kere, Bazin'in son günlerinde yaptığı derlemeye koyduğu genel adı, "Sinema nedir?" sorusunu daha eleştirmeciliğe başladığı ilk günlerde kendi kendine sorduğunu gösteriyor. İkincisi, Bazin'in daha ilk yazılarında, sinemanın da "alfabesi"nden, ham maddesinden, yani görüntüden yola çıktığını ortaya koyuyor. Nihayet, bu yazıda ele aldığı konu, hatta yazının başlığı bile, onun sinema üzerindeki görüşlerini felsefî bir temele dayandırdığını açıklıyor. Bazin, varoluşçuluk (existentialisme) felsefesinin Fransa'da ağırlığını duyurduğu bir sırada yetişen kuşaktandı, sinemayı incelerken de Sartre ile Merleau Ponty'nin olaybilimci yöntem'ini (méthode phénoménologique) kullanıyordu, bu yöntem de onu ister istemez, varlığı varlık olarak incelemeyi amaç edinen varlıkbilim'e (ontologie) yöneltiyordu. Bazin'in ilk özgünlüğü (orijinallik) buradan başlar: Ondan önceki sinema düşünürleri, çokluk, bazı sinema olaylarının varlığı üzerine dikkati çekmekle yetinirlerken, Bazin bu varlığın nedenini açıklamakla yola çıkar. "Fotoğraf görüntüsünün varlıkbilimi" işte bu açıklamayı yapar. Bazin bu yazıda , ilk insanlardan beri varlığı sürdürmek kaygısının yer aldığını, bu kaygının mumyalamak, sonra da heykel ve resim gibi sanatlarla kendini gösterdiğini anlatır. Ama özellikle resim, "varlığı, görünüş yardımıyla kurtarmak" yolundaki bu çabada bir bunalım ortaya çıkarır, çünkü resimde, ele alınan nesne ile bu nesnenin anlatımı arasına sanatçı girmekteydi. Bu bunalım fotoğrafla birlikte sona erdi, çünkü "fotoğrafın resme göre yeniliği temel nesnelliğindeydi." Bazin'e göre "ilk defa olaraktır ki temel nesne ile bunun anlatımı arasına , bir başka nesnenin dışında her hangi bir şey girmemektedir. İlk defa olaraktır ki, dış dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, salt bir gerekirciliğe göre

kendiliğinden meydana gelmektedir. (...) Bütün sanatlar insanın varlığı üzerine kuruludur; ancak fotoğrafçılıktadır ki insanın yokluğundan zevk alırız." Sinemaya gelince, sinema, fotoğraf görüntüsüne zamanı da katar: "Sinema, fotoğraf nesnelliğinin zaman içinde gerçekleştirilmesidir."

Bazin, sinema yapıtının ham maddesini, birimini meydana getiren fotoğraf görüntüsünden sonra dil konusuna yönelir, çünkü "filmi basit bir canlı fotoğraf olmaktan ayıran şey, nihayet bir dildir." Zaten Bazin'in bu yazısının son cümlesi şudur: "Öte yandan sinema bir dildir." Bazin'in sinema üzerindeki düşüncelerinin belki de en özgün yanı bu konudaki düşünceleriyle ortaya çıkar. Daha önceki sinema kuramları, yukarıda da belirttiğimiz gibi, sessiz sinemanın sonuna gelip dayanmış, o noktada duraklamıştı. Sessiz sinema ile sesli sinema arasına kesin bir sınır çekilmişti. Bütün kuramlar sessiz sinema üzerine dayandığından sesliyle birlikte kuramcılarda da bir bocalama , bir bunalım başlamıştı. Bunların çoğu sesli sinema üzerine eğilip kuramı geliştirecekleri yerde, olumsuz bir tutum benimsemeği daha uygun buldular. Sesli sinemayı sessizin önemsiz bir "uzantısı", gerçek sinemanın anlığını bozan bir şey olarak görüyorlar, önemsemiyorlar, bir çeşit üvey evlât muamelesi yapıyorlardı. Sessiz ile sesli sinema arasındaki bu geleneksel ayırımı kaldırma çabasının en güçlüsü Bazin'den geldi. Stroheim, Dreyer, Murnau'nun sessiz filimleri ile Renoir, Welles, Wyler, Bresson, Visconti gibi yönetmenlerin sesli filimleri arasında bazı benzerlikler olduğunu gören Bazin'e göre, karşıtlık sessiz ile sesli sinema arasında değil, iki ayrı sinema dili, sinema deyişindeydi. Bazin'e göre bir yanda görüntüye inanan yönetmenler (Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov, Gance...), bir yanda da gerçeğe inanan yönetmenler (Stroheim, Dreyer, Murnau, Flaherty, Renoir, Welles...) vardı. Bazin "görüntü"den şunu anlıyordu: "Temsil edilen nesneye perde üzerindeki temsilinin katabileceği her şey". Bunun içine dekor, makiyaj, aydınlatma, çerçeveleme, oyun ve kurgu giriyordu. Bazin'e göre, görüntüye inanan yönetmenler gerçeği ele alıp onu çözümlemeğe çalışırlar, kendilerine göre değerlendirirler, kurgu yardımıyla bu gerçeği kendilerine göre yeniden düzenleyip seyirciye sunarlar. Buna göre, bu yö-

netmenlerin filimlerinin anlamı, tek tek gerçeğin öğelerinin taşıdığı anlamda değil, bu öğelerin düzenlenişindedir. Bu yönetmenlerin kurgularının ortak yönü şudur: "Görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan bir anlamı yaratmak."

Gerçeğe inanan yönetmenlerde ise kurgu ancak olumsuz bir rol oynar, yani gereksiz öğeleri ayıklamakta kullanılır. Bu yönetmenler "gerçeğe hiç bir şey katmaz, gerçeği bozmaz, tersine, gerçekten derin yapıları çıkarmağa" çalışır. Stroheim'-in filimlerinden örnek veren Bazin bu yönetmenlerin tutumunu şöyle belirliyor: "Stroheim'da gerçek, kendi anlanını, tıpkı komiserin bitip tükenmiyen sorgusu altındaki sanık gibi itiraf eder. Stroheim'ın yönetim ilkesi basitür: Dünyaya, acunasızlığını ve çirkinliğini açığa vuracak kadar yakından ve ısrarla bakmak. Düşgücü sonuna kadar çalıştırıldığında bir Stroheim filmi, istenildiği uzunluk ve büyüklükte tek bir çekimden meydana gelmiş gibi görünür." Bazin, bu çeşit gerçekçiliğin seyirciye alabildiğine yorun olanağını, dolayısıyla zenginliğini sağladığını da belirtir. Gerek "Sinema dilinin evrimi", gerekse "William Wyler ya da sahne düzeninin jansenisti" yazılarında bu yönetmenlerin dil ve deyiş özellikleri ayrıntılarıyla incelenmekte, gerçeği bütün zenginliğiyle yansıtmak için olayların zamandaşlığına, alan derinliğine, çekim - ayrım kılığına bürünecek kadar uzayan çekimlere verdikleri önem belirtilmektedir. Dolayısıyla Bazin'e göre, sesin sinemaya katılması, gerçeğe inanan yönetmenlerin anlatımını daha da zenginleştirmiştir; çünkü ses, gerçeğin en önemli öğelerindendir.

Gerçeğe inanan yönetmenleri inceliyen Bazin, buradan gerçekçilik sorununa, giderek, gerçekçilik okullarının en yenisi olan İtalyan yenigerçekçiliğine geçer, bu okulun özelliklerini inceler, yenigerçekçi yönetmenler (özellikle Rossellini, Visconti) ile yukarıda adları sayılan sessiz ve sesli filim çağı yönetmenleri arasındaki benzerlikleri ortaya koyar. İtalyan okulunun sinemadaki gerçekçiliğe getirdiği yorum zenginliğini belirtir. Aynı benzerlikleri, dil ve deyiş yönünden, genç Fransız yönetmenlerinde de bulur.

Görülüyor ki Bazin, başta sinemanın dili ve deyişi, buna bağlı olarak kurgu, alan derinliği, çekim - ayrım, ses, geniş

perde... gibi konular olmak üzere sinemanın bugüne kadar el atılmıyan sorunlarına ilk kez eğilmiş, bunlara karşılıklar bulmaga çalışmış, bazıları tartışma götürse bile, çoğunluğuyla çağımızın sinemasının en önemli sorunlarına ışık tutan görüşler getirmiştir.* Ölümüyle yarımkalan bir kitabına konu aldığı Jean Renoir onun için "Kanıtların bu kılı kırk yararcasına derlenmesinden, inceden inceye denetlenmiş olayların bu sıralanışından yaşamca bir insancıl sıcaklık yayılıyor. İleride Fransız sanatının tarihi yazıldığında, tarihçiler sinema bölümünde, kendisi de bir tarihçi olan André Bazin'e baş köşeyi vereceklerdir" derken, ya da ünlü sinema tarihçi veleştirmecisi Georges Sadoul, derlemelerin ilk cildi için "33 yaşında ölen Louis Delluc'ün yazılarını ve fikralarını derlediği *Cinéma et Cie* benim kuşağım için ne olmuşsa, şimdiki genç sinema kuşağı için de bu kitap ve onu izliyecek öbür ciltler de öyle olacaktır: Bir derleme değil, yarım yüzyıl sonra bile baş vurulmaktan geri durulmuyan bir toplam" derken, bu görüşlerin önemini belirtiyorlardı.

Ankara, Temmuz 1966 N. Ö.

* Bazin'in görüşlerinin, zaman zaman çok insafsız denebilecek bir kuluğa bürünen eleştirmesi için Gérard Gozlan'ın *Positif* dergisinde çıkan "Les délices de l'ambiguité. Eloge d'André Bazin" adlı yazısına bakınız (No. 46 ve 47, Haziran ve Temmuz 1962). Bunu, Bazin'in ölümü üzerine *Cahiers du Cinéma*'nın yayımladığı özel sayıyla karşılaştırmak yerinde olur. (No. 91 Ocak 1959).

ÇAĞIMIZIN DİLİ

SİNEMANIN ÇAĞDAŞ YAŞAMDAKİ YERİ

Sinemanın çağdaş yaşamdaki önemini kanıtlamak artık gereksizdir. Birkaç rakamı hatırlatmak yeter: Her gün bu yeni gölgeler "din"inin âyini için onlarca milyon insan 100.000 salondan birine giriyor. Buna uygun olarak kazanç rakamları da bundan daha az inandırıcı değil. Ama istatistikler temel olanı hesaba katmıyor. Kültür yönünden sinemanın önemi, gerçekte sinemanın –radyoyla (ancak radyo her şeyden önce bir yayım tekniğidir), basınla (ancak basın her şeyden önce siyasî bir haberleşme, eğitme ya da yanıltma organıdır), afişle (ancak afişin kültür değeri sınırlı ve şüphelidir) birlikte– kentli halkın bütünü ve taşra halkının gittikçe artan çoğunluğu için sanatla ilişkilerinin hemen hemen tümünü

meydana getirmesidir. 19. yüzyılın devlet okullarıyla uğraşan büyük kanun koyucuları, ilkokulların çoğalması ve mecburi öğrenimin kabulüyle bilisizliği ortadan kaldırarak halka kitaplıkların hazinelerini açacaklarını sanmışlardı. Gerçekte yazılı dile hakim olmanın genelleşmesiyle ortaya çıkan büyük ilerleme, kitabın, hele söz götürmez bir sanat ve düşün değeri taşıyan kitabın yayılmasına pek az yaradı. Okuma yazma bilmemenin ortadan kalkması, günlük gazetelerin baskısını baş döndürücü bir şekilde yükseltmekten daha önemli bir sonuç doğurmadı.

İlkokulların geliştiği aynı dönemde, düşüncenin yayılmasında yeni teknikler ortaya çıkıyordu. Mekanik sanatlar: Fonograf (daha sonra da, fonografın gelişiminden başka bir şey olmıyan radyo) ile sinema ezici bir etkililikle basımın yerini alıyordu. Öte yandan kitap ile filim arasında maddî bir yarışmanın söz konusu olmadığını da belirtmek yerinde olur (tersine, perdeye uyarlanmış romanların baskısının arttığı bilinmektedir). Söz konusu olan şey, daha çok, çağdaş uygarlık ile sinemanın ortaya çıkardığı yeni anlatım araçları arasında çapraşık ve derin bir uyuşumdu. Sinemanın bulucularının sinemayı ancak bir oyuncak saydıklarını, sinema endüstrisinin de birkaç yıl panayır barakalarında Dupuytren[1] müzelerinin ve denizkızlarının yanına sığındığını

[1] Adına bir anatomi müzesi kurulan ünlü Fransız cerrahı (Çev.).

hatırlıyalım. Öyle ki, seyircinin geçici ilgisinden sonra sinemanın hokkabazlığın bir kolu olarak kalmasını tasarlamak bile yanlış sayılmazdı.

Sinemanın yıldırım hızıyla, işitilmedik ve beklenmedik gelişmesi, yeni tekniğin söyleyeceği şeyi bulduğu, evrensel çapta çoğalmasına elverişli temalara rasladığı andan başlıyarak meydana geldi. Her şey, sanki toplum bilinçdışı bir şekilde sinemanın bildirisini bekliyormuş gibi geçti. Sinema henüz bir teknikten başka birşey değilken, her uygarlığın farkında olmaksızın ortaya çıkardığı ve her çağda imtiyazlı bir sanat biçiminin (Ortaçağda destanlar ve mimarlık, 16. yüzyılda resim, 19. yüzyılda roman) karşıladığı loş gizliliklerle temasa geçer geçmez esrarlı bir döllenme meydana geldi.

ÇAĞIMIZIN HALK SANATI

Amacımız bu kısa incelemenin içinde, sinemanın 20. yüzyılın uygarlığı ile derin uyuşurnları (teknik, ekonomik, ruhbilimsel) üzerine bazı çekici ama ister istemez varsayımsal savlar önermek değildir. Biz yalnız derin düşüncelere yol açabilecek bir yön göstermekle yetineceğiz.

Sinemanın çağımızın halk sanatlarının en üstünü olduğu bir gerçektir; Ortaçağdan beri, bu açıdan, sinemayla karşılaştırılabilecek bir başka sanat bulunamaz. Çeşitli folklor biçimleri ya da el üretiminin küçük sanatları içinde

dağılmış halk sanatları vardı. Ama öyle anlaşılıyor ki bu sanat biçimleri kaybolma yolundaydı ve "halk" sözcüğü bugün artık aynı anlamı taşıyamazdı. Bir sanatın halk tarafından tutulması artık gitgide bu sanatın coğrafî yayılma yeteneğine ve ulaşabildiği insan sayısına bağlı olmaktadır. Gelenekçi, bölgeci ya da el sanatı niteliğindeki halk sanatının yerini, ulusal coğrafyayı bile aşan yığın sanatı, çağdaş ekonomik ve toplumsal ilişkiler ölçüsündeki, aynı zamanda haberleşme araçlarının (ki televizyonla birlikte bir an içinde evrensel olmak yolundadır) hızlılığı ölçüsündeki sanat almaktadır.

Anlaşılıyor ki, konuşma ya da yazı dili bundan böyle, çağdaş endüstri tekniklerinden başka sınır tanımıyan bu yayılmayla boy ölçüşemez. Olduğu gibi kalabilecek ulusal başkalıkların altında gezegenimizi yavaş yavaş bir çeşit birleşme kaplamaktadır. Otomobil, telefon, yazı makinası yüz binlerce insanın konuştukları somut bir dil gibidir.

NESNE DİLİ

Şüphesiz, yaşam çeşitlerinin bu evrenselleşmesine, daha dolaysız bir anlatım aracı uygun düşer. Bu anlatım aracının sözcük hazinesi de aynı derecede somut ve evrenseldir: Nesne dili.

Öte yandan sinemada bir çeşit, dilin eytişimsel aşılışını görmek çekici olacaktır. Dil; resimden, hiyeroglifin sembolizminden geçip

katıksız bir işaret haline gelen görüntüden çıkmıştır. Çağdaş sözcüğün artık, görüntünün ilk yarı-gerçekçiliğiyle bir bağlantısı kalmamıştır, oysa bu sözcüğün soyutluğu bu görüntüden çıkmıştı. Ama görüntü dile koşut bir rol oynamağa devam etti. Yazılı olan ama din adamlarından başkaları için okunmaz olan İncil'in yanı sıra heykel, nakışlı cam (vitrail), dinsel resimler, hatta hem dinsel hem de öğretici olan tiyatro büyük yayım ve eğitim araçlarıydılar. Bunların hepsi birden Ortaçağ batı uygarlığının yaşadığı düşünceleri ve efsaneleri anlatıyor, doğruluyordu.

Sinemanın 20. yüzyıldaki zaferinin, dilin çelişmelerinin, hatta gerçeğin bir çeşit basımevi işini gören teknik paradoksun çözümünden ileri gelip gelmediğini sormak yersiz olmaz.

Şüphesiz her sanat, sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğu ve bunu bu araçla söylediği ölçüde, kendine göre bir dildir. Bir tablo da bir şiir gibi bir işaretler düzenlemesidir; sonucu, duyguları ve düşünceleri aktarmaktır. Sinema bu yüzden öbür sanatların bir devamı olmaktan başka bir şey değildir. Ancak, sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlarınkinden öylesine zengin ve değişiktir ki, sinemayı ayrıca ele almak ve konuşma diliyle gerçekten boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği saymak daha yerinde olur. Bir şiir sözcüklerle meydana getirilir, ama sözcük ileride bir sanat haysiyetine kavuşmadan önce bir işaret ve bir dildir. Bu sözcük, şiir yazmaktan

başka işlere de yarıyabilir: Yemek masasında tuz istemeğe ya da sokakta yol sormağa. Resim ve renk de sadece teknik ya da basit bir kullanıştan öteye geçmiyebilir: Geometri dersinde karatahtada bulunan bir üçgen bir sanat yapıtı değil, basit bir matematik işaretidir. Bir mimarın taslakları da öyle. Ama yine de resmin bir dil olduğu söylenemez. Resim, fazladan bir dildir, çünkü bir şey anlatmak ihtiyacındadır; ne var ki işaret, bu resimde kendisini aşan bireşimden pek az ayrılan ya da ayrılabilen ikinci derecede bir üründür. Sinemaya gelince, sinema tersine, ancak edebiyat çeşidinden bir sanatı andırmaktadır. Edebiyatın ham maddesi dildir, yani daha önce var olan ve özerk olan bir gerçektir. Aynı şekilde sinema dili de mantık yönünden sanatlı ya da sanatsız olsun, çeşitli görünüşlerinden önce yer almaktadır. Öğretici müzik yoktur ama astronomi kadar cebiri de ya da deneysel ruhbilimi de ele alan bir bilimsel sinema vardır. Bu gerçek bazan unutuluyor, çünkü sinema nicelik yönünden şimdiye kadar çoğunlukla her şeyden önce estetik biçimlerde ortaya çıkıyor. Bu bir boş filim kilometresi sorunudur: Bir metrelik teknik filme karşılık yüz metrelik öykülü filim çevrilmektedir. Bu tıpkı dilin onda dokuzunun roman ya da tiyatro oyunu yazmakta kullanılması gibidir.

SİNEMAYI ÖĞRENMEK

Bu duruma göre, her dil gibi sinema da öğrenilmek ister. Gerçekte bunun hiç de far-

kında değilizdir, çünkü sinema bizi her yönden sarmıştır, çocukluğumuzdan beri bu dili işitiriz ve bir filmi seyretmek de okumayı öğrenmekten çok daha kolay gelir. Ama dünyada hiç film görmemiş insanların sayısı henüz pek çoktur. Birkaç yıl önce Kuzey Afrika'da bir sinema otobüsünün gezisine katılmıştım; ömründe ilk kez sinemayla karşılaşan topluluklara rastlamak için öyle pek uzaklara gitmeğe lüzum kalmıyordu. Fransa'da bile dağlık bölgelerde "sinemaya hiç gitmemiş" yaşlı köylülere şimdi de raslanıyor. Bununla birlikte ilk şaşkınlık dakikaları geçince bu bâkir seyirci perdedeki görüntüleri alıştığı her hangi bir olay kadar doğal saymaktadır. Grand Café'nin[1] 1895'teki ilk seyircileri ortada dönenin ne olduğunu pek iyi anlıyorlardı: Gara giren bir lokomotif ya da bebeğin mama yemesi. Böylelikle sinema herkesçe hemen anlaşılabilen bir dil olarak *görünmektedir.* Bunun nedeni de dış dünyadan alınan görüntüsünün önceden taşıdığı somut niteliğe, evrenselliğe bağlanmaktadır. Bir Eskimo'ya "güzel kadın" sözcüklerini söylesem bunda hiç bir zarif yön bulmayacaktır, ama bir deneme yapılabilse Esther Williams'ı bir balina saymıyacaktır.

Bununla birlikte bu apaçık şeyler bile tartışılmaya değer. Grand Café'nin seyircileri bir trenin üzerlerine doğru geldiğini anlamış-

[1] Grand Café: Lumière Kardeşler'in 28 Aralık 1895 te Paris'te ilk genel gösterimi yaptıkları yer. (Çev.).

lardı, ancak hiç bir şey bu seyircilerin yirmi beş yıl sonra –evrimi bu çeşit bir geriye götürme düşünülebildiği takdirde– Abel Gance'ın *La Roue – Tekerlek*[1] filminde çılgınca yol alan lokomotif için kullandığı hızlandırılmış kurguyu da aynı kolaylıkla anlıyabileceklerini düşünmek kadar varsayımsal olamaz. Şundan ötürü ki, *L'entrée du train en gare de la Ciotat–Trenin Ciotat garına girişi*[2] ile 1920'nin sessiz sineması arasında bir dilin, kurgu dilinin bütün hacmi yer almaktadır. İlk filim ilerliyen bir treni *göstermekle* yetinmekteydi. Perde, olaya göre bir çeşit saptırılmış yansıtmalı bir aynadan başka bir şey değildi. Abel Gance ise uzayın çözümlenmesi ve zamanın bireşimiyle bambaşka bir şey yapıyordu. Gance bize hızı gittikçe artan bir lokomotif göstermiyor. Bu zaten maddî yönden çok güç olacaktı (bununla birlikte tamamiyle imkânsız da sayılmaz, Renoir'ın *La bête humaine – Hayvanlaşan insan*'ın[3] başında denediği de buydu), çünkü hareketinin gittikçe arttığını açıkça göstermek için bu kadar kocaman cisme hangi görüş noktasından bakmalıydı? Gance'ın görüntülerinden

[1] Gance'ın 1921–24'te çevirdiği filmi. Sessiz sinemanın en önemli yapıtlarından. Oynıyanlar: Séverin Mars, Ivy Close, Gabriel de Gravonne. (Çev.).

[2] Ya da daha doğrusu adıyla *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat–Bir trenin Ciotat garına gelişi*: Grand Café'nin ilk programında yer alan filimlerden biri. (Çev.).

[3] Fransız yönetmeni Jean Renoir'ın Emil Zola'nın aynı adlı romanından 1938'de uyarladığı filim. Oynıyanlar: Jean Gabin, Fernand Ledoux, Simone Simon. (Çev.).

çoğu duruk görüntülerdir. Lokomotifin bacası, ocağı, manivelalar önündeki makinist, hız göstergesi. Dönen tekerleklerin omuz çekimi lokomotifin hızlı gittiğini *göstermez*. Tekerlekler olduğu yerde de dönebilir. Hem zaten bu tekerleklerin gerçekten *bu* lokomotifin tekerlekleri olduğunu bize kim kanıtlıyabilir? Dönen tekerlekler... Bu konuda bütün söylenebilecek budur! Abel Gance'ın amacı artık gittikçe hızlanan bir lokomotifi *göstermek* değil, kurgu yardımıyla zaman ve uzaydaki ilişkiler üzerinde oynıyarak bu lokomotifin hızını, bu hızın artışını hatta bunların makinistin bilincindeki ruhbilimsel nedenini *anlamak*'tır. Aradaki başkalık büyüktür. Dilde olduğu gibi düşüncenin temelinde olan da budur: Somuttan soyuta kesin geçiş. Bir anlambilim (sémantique) ile bir dizimleme'nin (syntaxe) doğuşu.

SOYUT PAHASINA SOMUT

Tekerlek'in bu ayrımını şimdi acemi bir seyirci topluluğu önünde göstersem belki bundan zevk alır, ama *ne görecektir*? Sadece lokomotif parçaları. Bu seyirci topluluğunun dikkati ve aldığı zevk insanı yanıltacaktır, çünkü bu topluluk da bir filim görecektir, ne var ki bu aynı şey olmıyacaktır. Bu deneme varsayımsal değildir; bunun böyle olduğunu kendim, özellikle taşrada, defalarca denedim; her hangi bir öğretmen de çocuklara, bir filim seyrettikten sonra dikkatlerine en çok çarpan şeyin ne olduğunu sorarak deneyebilir. Öğretmen 1° Gö-

rüntülerin içeriğinin çocuklar ile kendisi için aynı olmadığını, 2° Bu başkalığın soyut pahasına daima somuta yöneldiğini görecektir. Hatta bu, öğretici filim konusunda teslim edilen nadir ruhbilim kanunlarından biridir. Yönetmenin apaçık ve her türlü çapraşıklıktan arınmış bir düşünceyi anlattığını sandığı yerde çocuk doğrudan doğruya kendisini ilgilendiren on somut ayrıntı ortaya çıkaracaktır. İşte *Revue de filmologie*'den aldığım ve 1940 yılına kadar uzanan, bunu kanıtlayıcı bir örnek: Sinemanın öğretici özelliklerinden yararlanmayı düşünen İngiliz misyonerleri Güney Afrika'nın zenci halkına kendi düşüncelerini aşılamak için filmi kullanıyorlar. Seçilen filim onlarca, müritlerinin zekâsına tamamiyle uygun görünüyor. Filmin etkisinin ne olduğunu anlamak istiyor, bunun için de birçok seyirciye akıllarında ne kaldığını soruyorlar. Hepsi de beyaz bir tavuğun kendilerini pek çok ilgilendirdiğini söyliyerek misyonerleri büyük bir hayrete düşürüyorlar. Çünkü filmi ezbere bilen bizim misyonerler bu tavuğu hiç görmemişlerdi. Yeni bir gösterimde bile tavuğu yine görmüyorlar. Nihayet, perdenin geri kalan bölümündeki "önemli" şeylere kayıtsız kalarak tavuğu farkeden seyirciler kadar kayıtsız bir tavırla tavuğun görüntünün bir köşesinden geçtiğini ortaya çıkarmak için filmi bakımlıkta (moviola) çekim çekim incelemeleri gerekiyor.

Bu denemeyi bunun karşıtıyla da doğru-

layabilirim. *Le jour se lève – Son ümit*'te[1] Marcel Carné, Gabin'in odasındaki eşyaya önemli bir rol oynatır. Bu eşya basittir, sayılıdır, fakir bir işçinin tavanarası odasıdır. Bununla birlikte ne vakit gösterimden sonra bu eşyanın neler olduğunu sorsam (başucu sehpası dahil hepsi altı parçadır), kocaman bir konsolun varlığı her vakit herkesçe unutulur. Oysa göze çarpacak ampir uslûbunda bir konsoldur. Bu denemeyi on binden fazla seyirci üzerinde yüzden fazla yaptım; yalnız bir kez, büyük bir hayretle, bu denemenin ters çıktığını gördüm, çünkü filmin ancak üç makarasını göstermiştim: Herkes konsolu görmüştü. Bunun, sahne düzeninin çözümlenmesinden kolayca çıkarılabilecek açıklaması şu: Konsol unutuluyor, çünkü filmin *hiç bir anında* ruhbilimsel ya da dramatik rol *oynamıyan*, kısacası hiç bir şey *anlatmıyan* tek eşya odur. Filim öylesine iyi kurulmuş, öylesine yoğun ki, misyonerlere olanın tersine, seyircinin dikkati bütünüyle sahne düzeninin sembolizmi, bu düzenin nesnelere verdiği soyut değerle çeliniyor. Öyle ki, seyirci, yalnız dekorun gerçekçiliğini sağlamak için konan konsola dikkat etmek şöyle dursun, onu artık görmüyor bile. Tersine, kendilerine ancak üç makarayı gösterdiğim seyirciler bu duruma henüz tamamiyle erişmemişlerdi. Öbür eşya, olgunun yavaş yavaş onlara vereceği ayırıcı

[1] Fransız yönetmeni Carné'nin 1939'da çevirdiği filim. Oynıyanlar: Jean Gabin, Jacqueline Laurent, Jules Berry, Arletty. (Çev.).

değeri henüz bütünüyle almamıştı, henüz konsolla aynı zihnî düzeyde bulunuyordu, bundan dolayı da konsol tam bir gösterimdekinden üç kez az görünmesine rağmen, unutulması için ortada bir neden yoktu.

GERÇEKÇİLİĞİN KATSAYILARI

Soyut düşünceyi ancak gerçeğin elden geldiği kadar somut temsiliyle ve yardımıyla anlatmak, işte sinemanın paradoksu. Bu aynı zamanda sinemanın hem gücü, hem de buna bağlı olarak tehlikeli yönüdür de. Perdede geçen her şey, başka hiç bir "figüratif" tekniğin boy ölçüşemiyeceği kadar gerçekçiliğin katsayısını kazanmıştır. Perdeyi dış dünyanın bir kopyası olarak görürüz; bir aynaya yansıyan nesne gibi vardır o. Filim aynı zamanda hem temsil, hem de dildir, ama öncelikle ve evrensel olarak anlaşılması temsil oluşu bakımındandır. Dile gelince, bir kültür ve bir çıraklık gerektirir. Daha sinemanın ilk programında, *Repas de bébé - Bebeğin maması*'nda[1] hayrete düşen seyirciler "yapraklar kımıldıyor" diye bağrışıyorlardı. Böylece bu ilkel görmelik (temaşa) bile yönetmeninin istediği gibi anlaşılmamıştı. Kendilerine mamasını yiyen bir bebek gösterilen seyirciler önce dipte yapraklarını rüzgârın kımıldattığı kestane ağacını görüyor ve bu onlara öbüründen daha şaşılacak bir şey gibi görünüyordu; bizim misyonerlerin Bantu'-

[1] Yada *Le déjeuner de Bébé*, *Le goûter de Bébé*. Grand Café'nin ilk programında yer alan filim. (Çev.)

ları gibi onlar da kendilerine gösterilenden başkasını görüyorlardı.

TANIMAK

Varılacak sonuç nedir? Birbirinin hem karşıtı hem de tamamlayıcısı olan iki önerme:

I. Sinemanın, kültürünün biçimi ve derecesi ne olursa olsun herkesçe *kendiliğinden* anlaşılabilir bir dil olduğu sanısından kaçınmalıdır. Her dil gibi sinema dili de doğru olarak anlaşılabilmek için, örneğin edebiyatın başyapıtlarını değerlendirebilmemiz için gerekli olan aynı zamanda hem iyice düşünülmüş hem de kendiliğinden ortaya çıkan tanışıklığı, çalışmayı gerektirir. Sinema dilinin de dilbilgisi vardır: Anlambilim, dizimleme, deyiş-bilim (stylistique). Orson Welles'in *Citizen Kane – Yurttaş Kane*'i[1] Fransa'da ilk gösterildiğinde Denis Marion eleştirmecilerin çeşitli yorumlarını ortaya sürerek eğleniyordu; Marion böylelikle birbirinden ayrı bir düzüne evirim (version) elde etmişti; sanat yönünden değerlendirmelerden değil gerçek yargılarından söz ediyorum. Karanlık salonların devamlı müşterileri olan bu profesyonellerin her biri hikâyeyi başka tarzda anlamıştı. Bugün *Yurttaş Kane* sinema derneklerinde defalarca gösterildikten sonra sade, açık ve tamamıyla an-

[1] Amerikan yönetmeni Welles'in 1940'ta çevirdiği film. Oynayanlar: Welles, Joseph Cotten, Agnes Moorehead. Bu filmin senaryosu "Bilgi Yayınları Sinema Dizisi"nin 2. kitabı olarak yayımlanmıştır. (Çev.).

laşılabilir bir filim olmuştur. Tıpkı Jean Renoir'ın bize o kadar uzun süredir çapraşık ve karanlık görünen ve geçenlerde kendi kendime bir zamanlar bize karanlık gibi gelebilen şeyin ne olduğunu sorarak yeniden seyrettiğim *La règle du jeu – Kocası ve âşığı*'nda[1] olduğu gibi. Bunun nedeni şudur: Welles ile Renoir sadece zamanlarının ilerisinde bulunuyorlardı; sinema anlatımını zenginleştiriyorlardı. Filimleri kötü yazılmış, çapraşık ya da karanlık değildi, ama söyledikleri henüz söylenmemişti. Herkesin ilk önce anlamadığı ama daha sonra yavaş yavaş sinemanın ortak malı olan daha tam, daha ince bir dil yaratmaları gerekiyordu. Tıpkı dili aynı zamanda hem kullanan hem de yaratan büyük yazarlar gibi.

II. Fakat, buna karşılık, sinema en azından bir kültürle anlaşılabilecek bir dil ise bu dil duyulabilir dünyanın görünüşleriyle kendini belli eden ve onunla karıştırılmayı amaç edinen bir dildir. Sinema olağanüstü inandırma gücünü bu ayrıcalıktan edinir. Öbür sanatlar kullandıkları araçları tamamiyle gizliyemezler. Bu sanatlar zekâmızı ve duyarlığımızı etkilemek için sözcüklerden, biçimlerden ya da seslerden *yararlandıklarını* açığa vurmak zorundadırlar. Anlatım ya da kandırma yetenekleri ne olursa olsun bu araçların aracılığını ayırdederiz. Bir konuşmacı "iyi konu-

[1] Fransız yönetmeni Renoir'ın 1939'da çevirdiği filim. Oynıyanlar: Marcel Dalio, Roland Toutain, J. Renoir. (Çev.).

şur", ama konuşur, oysa filim ancak gösterir gibi yapar ve böylece nesnellik gibi lehte bir önyargıdan yararlanır. Şu halde sinema kültürü yalnız değerli yapıtların daha iyi ayırt edilmesi, bunlardan daha çok zevk alınması için değil, aynı zamanda gerçeğin kandırıcı tuzağı altında filmin bilincimize sokmağı amaç edindiği düşünceleri anlamak için de zorunludur. Yalnız apaçık propaganda filimlerinden söz etmiyorum, bunların yaftası zaten kendilerini açığa vurur; ama şu ya da bu şekilde örtülü olarak propaganda yapan hemen bütün öbür filimlerden söz ediyorum. Her zaman düzenli ve hesaplı olan, belirli bir parolaya uyan propaganda değil, fakat bir yaşama tarzının, bir ahlâkın dağınık anlatımı, bir rejimin ya da bir uygarlığın değerlerinin ustaca desteklenmesi biçiminde yapılan propaganda. Bu örtülü ideolojileri ister benimsesin ister reddetsin, aydın kişi bunu hiç olmazsa bilerek yapmalıdır.

Bu küçük kitabın amaçlarından biri de budur [1].

[1] *Regards neufs sur le cinéma* (Paris, Les Editions du Seuil, 1953) adlı çeşitli yazarların kaleme aldığı kitabın önsözü. (Çev.).

FOTOĞRAF GÖRÜNTÜSÜNÜN VARLIKBİLİMİ

Plastik sanatlarda yapılacak bir psikanaliz, mumyalama işini, bu sanatların meydana gelişinde temel bir olay diye ele alabilir. Psikanaliz, resmin ve heykelin kaynağında mumya "kompleksi"ni bulacaktır. Tümüyle ölüme karşı yöneltilen Mısır dini, ölümü geride bırakmayı vücudun maddî bakımdan sürekliliğine bağlamaktaydı. Ölüm, zamanın zaferinden başka bir şey değildir. Varlığın maddî görünüşlerini yapma bir şekilde saptamak, varlığı süre ırmağından çekip almaktır, yaşama kavuşturmaktır. Bu görünüşleri ölünün gerçeğinde, etinde ve kemiğinde bile kurtarmak doğaldı. İlk Mısır heykeli tabaklanmış ve natronda taşlaşmış insan mumyasıdır. Ama piramitler ve koridor labirentleri mezarın muhtemel bir tecavüze uğramasına karşı yeterli bir inanca

değildi; rastlantılara karşı başka güvenlik tedbirleri almak, korunma ihtimallerini çoğaltmak gerekiyordu. Bundan dolayı lahtin yanına ölünün beslenmesi amacıyla konan buğdayla birlikte topraktan heykelcikler yerleştiriliyordu; bunlar, ceset kazaya uğradığı takdirde bunun yerine geçebilecek bir çeşit yedek mumyalardı. Böylelikle heykelciliğin dinsel kaynaklarında baş görevi ortaya çıkıyordu: Varlığı, görünüş yardımıyla kurtarmak. Şüphesiz, tarih-öncesi mağarasında avın etkililiğini sağlamak için canlı hayvanla eş tutulan, oklarla delik deşik edilmiş kilden ayı da aynı tasarının daha etken kılıktaki bir başka yönü olarak alınabilir.

Bilindiği gibi sanatın ve uygarlığın koşut gelişmesi plastik sanatları bu büyülü görevlerden sıyırmıştı (Louis XIV kendini mumyalatmıyordu, Lebrun tarafından portresinin yapılmasıyla yetiniyordu). Fakat bu gelişme mantıklı bir düşüncenin hizmetinde, zamanı büyülemeğe olan bu önüne geçilmez ihtiyacı yüceltmekten başka bir şey yapamazdı. Model ile portre arasındaki özdeşliğe artık inanılmıyor; ancak portrenin modeli hatırlamamıza yardımı ettiği, dolayısıyla modeli ikinci bir manevî ölümden kurtarmağa yaradığı kabul edilmektedir. Görüntünün meydana getirilişi hatta insanı merkez alan her çeşit faydacılıktan bile sıyrılmıştır. Artık söz konusu olan, insanın ölümü geride bırakması değil, daha genel ölçüde, gerçeği örnek alarak ve özerk bir za-

man niteliği taşıyan ülkesel bir evrenin yaratılışıdır. Saçma hayranlığımızın altında biçimin sürekliliğiyle zamanı alt etmek gibi ilkel bir ihtiyaç sezilmediği takdirde "resim ne boş şeydir"! Plastik sanatların tarihi bu sanatların yalnız estetiğinin değil aynı zamanda ve öncelikle ruhbiliminin de tarihiyse, bu her şeyden önce benzerliğin ya da gerçekçiliğin tarihidir.

*

Bu toplumbilimsel görünüş içine yerleştirilince fotoğraf ile sinema, geçen yüzyılın ortalarına doğru doğan yeni resmin manevi ve teknik yönden geçirdiği büyük bunalımı çok doğal bir şekilde açıklıyacaktır.

André Malraux *Verve*'deki makalesinde "sinema, ilkesi Rönesansla ortaya çıkan, son anlatım sınırını barok resimde bulan plastik gerçekçiliğin en gelişmiş yönünden başka bir şey değildir" diye yazmaktaydı.

Evrensel resmin sembolizm ile biçimlerin gerçekçiliği arasında çeşitli dengeler sağladığı doğrudur, ancak batı resmi 15. yüzyılda özerk araçlarla ortaya konan manevî gerçekler gibi tek ve en başta gelen kaygıdan vaz geçmeğe başlamış, bunu dış dünyayı az ya da çok taklit ederek yapılan anlatımla birleştirmeğe yönelmişti. Bu konuda kesin olay, şüphesiz ilk bilimsel ve biraz da mekanik bir dizgenin (sistem), yani perspektif'in bulunuşuydu (da Vinci'nin karanlık kutusu Niepce'in karanlık

kutusunun öncüsüydü). Karanlık kutu, sanatçının bir üç boyutlu uzay yanılsaması (illusion) vermesini sağlıyordu; cisimler bu uzayda tıpkı bizim dolaysız algılamamızda olduğu gibi yerleştirilebiliyorlardı.

Resim bundan böyle iki özlem arasında bölünmüştü: Biri tamamiyle estetikti –modelin, biçimlerin sembolizmi dolayısiyle ağır bastığı manevî gerçeklerin anlatımı–, öbürüyse dış dünyanın yerine benzerini geçirmek gibi tamamiyle ruhbilimsel bir istekten başka bir şey değildi. Kendi kendinden hoşnutluğun etkisiyle çabucak büyüyen bu yanılsama ihtiyacı yavaş yavaş plastik sanatları yuttu. Bununla birlikte perspektif, hareketin değil ancak biçimlerin sorunlarını çözdüğü için, gerçekçilik barok sanatın azap veren hareketsizliği içinde yaşamı akla getirebilen bir çeşit ruhsal dördüncü boyut olan an'da dramatik anlatımı araştırarak tabiatıyla gelişmek zorundaydı[1].

Şüphesiz, büyük sanatçılar bu iki eğilimin bireşimini daima gerçekleştirmişlerdir; büyük sanatçılar gerçeği egemenliklerine alarak ve onu sindirerek bu iki eğilimi bir düzene bağlamışlardır. Ancak, birbirinden tamamiyle başka iki olay karşısında bulunmamız gerçeği

[1] Bu görüş noktasından bakılınca, 1890–1910 yılları arasındaki resimli dergilerde, henüz başlangıcında olan foto-röportaj ile çizgi-resim arasındaki yarışı izlemek ilginçtir (bk. *Le Petit Journal illustré*). Fotoğraf belgesi duygusu kendini yavaş yavaş kabul ettirmiştir. Öte yandan, bir çeşit doymuşluğun ötesinde, "Radar" dergisindeki çeşitten dramatik çizgi-resimlere bir dönüş görülmektedir.

değişmemiştir ve nesnel eleştirme, resimle ilgili olayların gelişmesini anlamak için bunları ayırt etmesini bilmelidir. 16. yüzyıldan beri yanılsama ihtiyacı resmi içten içe etkilemekten geri kalmamıştı. Bu tamamiyle zihnî, estetik dışı bir ihtiyaçtı ve kaynağı ancak büyücü zihniyetinde bulunuyordu, fakat etkili bir ihtiyaçtı ve çekiciliği plastik sanatların dengesini adamakıllı bozmuştu.

Sanatta gerçekçilik çekişmesi; estetik ile ruhbilim, dünyanın somut ve temel anlamını açığa vurmak ihtiyacında olan asıl gerçekçilik ile biçimlerin yansılsamasıyla yetinen göz aldatıcılığın (ya da zihin aldatıcılığının) yalancı gerçekçiliği arasındaki bu yanlış anlamadan, karışıklıktan ileri gelir[1]. Bundan ötürüdür ki, örneğin Ortaçağ sanatı bu çatışınadan zarar görmemişe benzer; aynı zamanda hem son derece gerçekçi hem de büyük ölçüde manevî olan Ortaçağ sanatı, teknik olanakların uyandırdığı bu dramı bilmiyordu. Perspektif, batı resminin ilk günahıydı.

*

Niepce ile Lumière kurtarıcı oldular. Fotoğraf, barok'u tamamlıyarak plastik sa-

[1] Belki de özellikle komünist eleştirmecilik, resimdeki gerçekçi dışavurumculuğa bu kadar önem vermeden önce, bu gerçekçilikten 18. yüzyılda, fotoğraf ile sinemanın bulunmuşundan önceki gibi konuşabilmekten vaz geçmelidir Belki Sovyet Rusya'nın iyi sinemaya karşılık kötü resim yapması pek önemli değildir: Sovyet Rusya'nın Tintoret'si Eisenstein'dır. Buna karşılık Aragon'un bunun Repine olduğuna bizi inandırmak istemesi önemlidir

natları benzerlik tutkusundan azat etmişti. Çünkü resim, aslında bizi yanılsamaya götürmeğe çabalıyor ve bu yanılsama da sanata yetiyordu, oysa fotoğraf ile sinema gerçekçilik tutkusunu doğrudan doğruya özünde ve kesinlikle karşılıyan buluşlardı. Ressam ne kadar becerikli olursa olsun yapıtı daima kaçınılmaz bir öznelliğin rehini altındaydı. İnsanın varlığından ötürü görüntü konusunda bir kuşku kalıyordu. Bunun gibi, barok resimden fotoğrafa geçişte en önemli olay, yalnızca maddî gelişmede değil (fotoğraf, renklerin taklidinde uzun süre resmin gerisinde kalacaktır), ruhbilimsel bir olaydaydı: İnsanın aradan çıkarak, mekanik bir röprodüksiyonla yanılsama susuzluğumuzun tamamiyle giderilmesi. Çözüm sonuçta değil başlangıçtaydı[1].

Deyiş ile benzerlik çatışmasının oldukça yeni bir olay olması, bu çatışmanın izlerine duyar plakanın bulunuşundan önce hiç rastlanmaması bundadır. İyice anlaşılıyor ki Chardin'in şaşırtıcı nesnelliği ile fotoğrafınki apayrı şeyler. Gerçekçilik bunalımı asıl anlamıyla 19. yüzyılda başlar. Picasso bugün bu bunalımın efsanesidir ve plastik sanatların hem varlık koşullarını hem de toplumbilimsel temellerini tartışma konusu yapacaktır. Benzerlik komp-

[1] Bununla birlikte ölü maskılarının kalıbını almak gibi, röprodüksiyonda oldukça otomatizmi temsil eden küçük plastik türlerin ruhbilimini incelemek gerekir. Bu anlamda fotoğrafçılık bir mask çıkarmak, ışık yardımıyla nesnenin parmak izini almak gibi bir şey sayılabilir.

leksinden kurtulan yeni resim bunu artık bir yandan fotoğrafla, bir yandan da ona uygun düşen resimle bir tutan halka bıraktı[1].

*

Demek oluyor ki fotoğrafın resme göre yeniliği temel nesnelliğindedir (objectivité). Nitekim insan gözünün yerini alan fotoğrafın gözünü meydana getiren mercekler topluluğu da "objektif" adını almaktadır. İlk defa olaraktır ki temel nesne ile bunun anlatımı arasına, bir başka nesnenin dışında her hangi bir şey girmemektedir. İlk defa olaraktır ki, dış dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir gerekirciliğe göre kendiliğinden meydana gelmektedir. Fotoğrafçının kişiliği işe an-

[1] Ancak bugün açıkça gördüğümüz deyiş ile benzerlik arasındaki kopuşun kaynağında da gerçekten "halk" ın vardır? Bu halk daha çok endüstriyle doğan ve 19. yüzyıl sanatçılarının değerinin ortaya çıkmasına yarıyan "burjuva anlayışı"yla benzeşmiyor mu? Sanatın, ruhbilimsel kategorilerine indirilmesi olarak tanımlanacak burjuva zihniyetiyle... Nitekim fotoğraf, tarih yönünden barok gerçekçiliğin nöbetini dolaysız olarak almamaktadır ve Malraux haklı olarak fotoğrafın önce resim deyişini safça kopya ederek "sanatı taklit"ten başka kaygısı olmadığını belirtir. Niepce ile fotoğrafın bir çok öncüsü öte yandan bu araçla gravürleri kopya etmeğe çalışıyorlardı. Bunların düşü, sanatçı olmaksızın kopyacılıkla, sanat yapıları meydana getirmekti. Tamamı tamamına burjuvaya özgü tasarı; fakat savımızı biraz zorlıyarak doğruluyor. Taklide en değer örnek olarak fotoğrafçıya önce sanat-eşyasının gelmesi doğaldı, çünkü bunlar onun gözünde zaten doğayı taklit ediyordu, "fakat daha iyi şekilde". Fotoğrafçının da bir sanatçı niteliği kazanarak doğadan başka bir şeyi kopya edemiyeceğini anlaması için aradan biraz zaman geçmesi gerekiyordu.

cak olayın seçimi, yöneltimi, eğitbilimiyle karışmaktadır; bu kişilik son yapıtta ne kadar göze çarpar olursa olsun, ressamın kişiliğiyle aynı nitelikte değildir. Bütün sanatlar insanın varlığı üzerine kuruludur; ancak fotoğrafçılıktadır ki insanın yokluğundan zevk alırız. Fotoğraf, tıpkı güzelliği bitkisel ya da topraksal kaynağından ayrılmaz nitelikte olan bir çiçek ya da kar billûru gibi "doğal" bir olay olarak bizi etkiler.

Bu kendiliğinden oluş, görüntü ruhbilimini kökünden yıktı. Fotoğrafın nesnelliği görüntüye hiç bir resim ürününde bulunmıyan inandırma gücü vermişti. Eleştirmeci zihnimizin itirazları ne olursa olsun gösterilen, etkili bir şekilde yeniden sunulan, yani zamanda ve uzayda ortaya konulan nesnenin varlığına inanmağa mecburduk. Fotoğraf, eşyanın gerçeğinin bu eşyanın röprodüksiyonuna aktarılmasından yararlanır[1].

Aslına en bağlı kalan çizgi-resim, model konusunda bize daha çok bilgi verebilir, ama eleştirici zihnimize rağmen inancımızı ele geçiren fotoğrafın us-dışı gücüne hiç bir vakit sahip olmıyacaktır.

Bunun gibi, resim artık bir anda, benzerliğin daha aşağı bir tekniğinden, röprodüksi-

[1] Burada yine mumya kompleksinden yola çıkarak gerçeğin aktarılmasından yararlanan bir kutsal emanet ve "anı" ruhbiliminden söz açmak gerekir. Burada sadece Torino'daki İsa'nın kefeninin kutsal emanet ile fotoğrafın birleşimini gerçekleştirdiğini belirtelim.

yon işlemlerinin bir "ersatz"ından başka bir şey değildir. Asıl cismin yerine yaklaşık bir kopyadan daha iyisini geçirmek ihtiyacını bilinç-altımızdan söküp atabilecek görüntüyü bize ancak mercek verir. Bu görüntü de cismin kendisidir, fakat geçicilik olanağından kurtulmuştur. Görüntü bulanık, biçimbozumuna uğramış, renklendirilmiş, belge değerinden yoksun olabilir, meydana gelişi modelin varlıkbiliminden ileri gelir, modelin kendisidir. Fotoğraf albümlerinin çekiciliği bundandır. Bu gri ya da kara, hayaleti andıran, hemen hemen ayırt edilmez gölgeler artık geleneksel aile portreleri değildir; bunlar süresi içinde durdurulmuş, kaderlerinden kurtarılmış hem de sanatın itibarıyla değil, duygusuz bir mekaniğin özelliğiyle kurtarılmış yaşamların heyecanlandırıcı varlığıdır; çünkü fotoğrafçılık, sanat gibi, sonsuzluğu yaratmaz, zamanı mumyalar, onu kendi bozulmasından kaçırır.

*

Bu durumda sinema, fotoğraf nesnelliğinin zaman içinde gerçekleştirilmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Filim artık geçmiş bir çağın böceklerinin el değmemiş vücudunun amber içinde korunması gibi, eşyayı kendi anı içinde korumakla yetinmez, barok sanatı ihtilâçlı katalepsisinden kurtarır. Eşyanın görüntüsü ilk kez, aynı zamanda bunların süresinin de görüntüsüdür ve sanki değişimin mumyasıdır.

Demek ki fotoğraf görüntüsünü belirliyen benzerlik kategorileri[1] aynı zamanda resme göre fotoğrafın estetiğini de belirler. Fotoğrafın estetik ustalıkları, gerçeğin açığa vuruluşundadır. Islak kaldırımdaki bu yansımayı, bir çocuğun şu hareketini dış dünyanın dokusunda ayırt etmek bana bağlı değildir; ancak eşyayı benim algımı saran alışkanlık ve önyargılardan, bütün manevi kirlerden sıyıran merceğin duygusuzluğudur ki, bu eşyayı tertemiz olarak dikkatime, dolayısıyla sevgime sunabilir. Bilmediğimiz ya da göremediğimiz bir dünyanın doğal görüntüsü olan fotoğraf üzerinde doğa, artık sanatı taklitten de ileri bir iş yapar: Sanatçıyı taklit eder.

Doğa, yaratma gücünde hatta sanatçıyı da aşabilir. Ressamın estetik evreni, kendini çevreliyen evrenden ayrı-cinstendir. Resmin çerçevesi, özü ve temeli yönünden ayrı olan bir küçük evreni içine alır. Oysa fotoğrafi alınmış eşyanın varlığı, modelin varlığına bir parmak izi gibi katılır. Böylelikle bu varlık, doğal yaratmanın yerine başka bir şeyi geçireceği yerde bu yaratmaya gerçekten katılır.

Gerçeküstücülük kendi plastik teratolojisini[2] meydana getirmek için duyar plakanın jela-

[1] Bu "kategori" terimini B. Gouhier'nin tiyatro konusundaki kitabında dramatik kategorileri estetik kategorilerden ayırırken kullandığı anlamda kullanıyorum. Nasıl dramatik gerilim hiç bir sanat değeri getirmezse, taklidin mükemmelliği de güzellikle eş tutulmaz; bu ancak sanat olayının yer aldığı bir ham madde meydana getirir.

[2] *Tératologie*: Canlı varlıkların olağan dışı, anormal biçimleriyle uğraşan bilgi kolu. (Çev.).

tinine baş vurduğu vakit bunu sezinlemişti. Çünkü gerçeküstücülük için estetik amaç, görüntünün zihinimizdeki mekanik etkililiğinden ayrılamaz. Kuruntu ile gerçeğin mantıksal ayrımı ortadan kalkmağa çalışmaktadır. Her görüntü nesne gibi, her nesne de görüntü gibi duyulmalıdır. Buna göre fotoğrafçılık, gerçeküstücü yaratıcılığın imtiyazlı bir tekniğini temsil ediyordu; çünkü doğanın bu yaratmaya katılan bir görüntüsünü, yani gerçek bir sanrıyı (hallucination) meydana getiriyordu. Gerçeküstücü resimde göz aldatıcılığının ve ayrıntıların kılı kırk yararcasına kullanılması, bunun dişi kopyasıdır.

Buna göre fotoğrafçılık plastik sanatların tarihinde gerçekten önemli bir olay olarak ortaya çıkmaktadır. Hem kurtuluş hem de olgunlaştırma olan fotoğrafçılık, batı resminin gerçekçi tutkudan kesinlikle kurtulmasını ve kendi özerk estetiğini yeniden bulmasını sağlamıştır. İzlenimci "gerçekçilik", bilimsel bahaneler altında, göz aldatıcılığının karşısında yer almıştır. Zaten biçimin artık taklitçi önemi kalmadığı ölçüde renk tarafından yutulmasından başka bir şey beklenemezdi. Biçim Cézanne'la birlikte yeniden resim muşambasını ele geçirince, bu artık hiç bir vakit perspektifin yanıltıcı geometrisine göre olmıyacaktı. Resmin karşısına barok benzerliğin ötesinde, modelle özdeşliğe kadar varan bir yarışmayla çıkan mekanik görüntü, resmi de nesneye dönmeğe zorluyordu.

Bundan böyle Pascal'cı kınama boştu, çünkü fotoğraf, gözlerimizin sevmesini bilemediği aslı, bir yandan röprodüksiyonda hayranlıkla izlememizi sağlar, bir yandan da resimde artık doğayla ilişkisi akla bağlı olmaktan çıkmış arı bir nesneyi...

*

Öte yandan, sinema bir dildir[1].

[1] *Problèmes de la peinture* (1945) adlı kitapta yayımlanan inceleme. (I, 11-19).

SİNEMA DİLİNİN EVRİMİ

1928'de sessiz sinema sanatı en yüksek noktasına erişmişti. Bu olgun görüntü kentinin yıkılışını görenlerden en iyilerinin umutsuzluğu, yerinde görülmese bile anlaşılır. Bunlar, sinemanın o vakit girmiş olduğu estetik yolda, sessizliğin "zarif sıkıntı"sına kendisini iyiden iyiye uydurmuş bir sanat olduğu, dolayısıyla sesli gerçekçiliğin bu sanatı bir kaos içinde atmaktan başka sonuç vermiyeceği sanısındaydılar.

Gerçekte bugün, sesin kullanılışı sinemanın Alıdi Atik'ini yok ettiğini değil tamamladığını yeteri kadar ortaya koyduğuna göre, ses kuşağıyla sinemaya getirilen teknik devrimin gerçekten estetik bir devrim olup olmadığı, başka bir deyişle 1928-30 yıllarının gerçekten yeni bir sinemanın doğuş yılları olup olmadığını sormak gerekir. Gerçekte, kurgulama açı-

sından ele alındığında filmin tarihi, ne kadar dürüstlükle inanılırsa inanılsın, sesli ile sessiz arasındaki sürekliliğin çözümünü göstermemektedir. Buna karşılık 1925 yıllarının bazı yönetmenleri ile 1935 ve özellikle 1940-1950 döneminin bazı yönetmenleri arasında yakınlıklar ortaya konabilir. Örneğin Erich Von Stroheim ile Jean Renoir ya da Orson Welles, Carl Theodor Dreyer ile Robert Bresson arasında. Oysa az ya da çok belirli olan bu yakınlıklar her şeyden önce 1930 yıllarının hendeği üstünden bir köprü atılabileceğini, sessiz sinemanın bazı değerlerinin seslide sürüp gittiğini, fakat özellikle "sessiz"i "sesli"ye karşı çıkarmaktan çok hem sessizde hem de seslide sinema anlatımının birbirinden tamamıyla değişik deyiş ailelerinin, görüşlerin karşı karşıya çıkarılmasının söz konusu olduğunu kanıtlamaktadır.

Bu incelemenin hacminin beni zorladığı basitleştirmenin göreliğini (relativité) kendimden gizlemeksizin ve bu incelemeyi nesnel bir gerçekten çok bir çalışma ipotezi sayarak, sinemada 1920'den 1940'a kadar birbirine karşıt iki büyük eğilimi ayırt edeceğim: Görüntüye inanan yönetmenler ile gerçeğe inanan yönetmenler.

"Görüntü" sözcüğüyle, çok genel olarak, temsil edilen nesneye perde üzerindeki *temsilinin* katabileceği her şeyi anlıyorum. Bu katkı çapraşıktır, fakat başlıca iki olaylar topluluğuna ayrılabilir: Görüntünün plastiği ve kurgunun

kaynakları (bu da görüntülerin zaman içinde düzenlenişinden başka bir şey değildir). Plastiğin içine dekor ve makiyajın deyişini, hatta bir dereceye kadar oyunun deyişini almak gerekir, tabiatıyla bunlara aydınlatma ve nihayet düzenlemeyi tamamlıyan çerçeveleme de katılır. Bilindiği gibi esas itibarıyla Griffith'in başyapıtlarından doğan kurguya gelince, André Malraux *Psychologie du cinéma* (*Sinemanın ruhbilimi*) adlı kitabında onun filmin sanat olarak doğuşunu sağladığını yazmaktaydı; gerçekten de filmi basit bir canlı fotoğraftan ayıran şey, nihayet bir dildi.

Kurgunun kullanılışı "görünmez" olabilir; savaştan önceki klasik Amerikan filminde bu en sık rastlanan durumdu. Bu filimlerde çekimlerin bölünüşünün, olayı sahnenin maddî ya da dramatik mantığına göre çözümlemekten başka amacı yoktur. Bu çözümlemeyi hissedilmez kılan da bu mantıktır; seyircinin zihni yönetmenin kendisine önerdiği görüş noktalarıyla doğal bir uyuşunu gösterir, çünkü olgunun coğrafyası ya da dramatik ilginin yer değiştirmesi bu görüş noktalarını haklı çıkarır.

Ancak, bu "görünmez" kurgulamanın tarafsızlığı, kurgunun bütün olanaklarını ortaya koymaz. Bu olanaklar, tersine, genellikle "koşut kurgu", "hızlı kurgu" ve "çarpıcı kurgu" diye bilinen üç işlemde iyice anlaşılmaktadır. Griffith koşut kurguyu yaratarak, uzayda birbirinden uzak iki hareketin, birinin

ve öbürünün çekimlerini dizilemek yoluyla aynı zamanda meydana gelişini anlatmayı başarmıştı. Abel Gance *Tekerlek*'te, hızın gerçek görüntülerine baş vurmaksızın (çünkü nihayet tekerlekler oldukları yerde de dönebilirlerdi) bir lokomotifin hızının artışı sanısını bize verir. Nihayet S.M. Eisenstein'ın yarattığı ve anlatılması yukarıdakiler kadar kolay olmıyan çarpıcı kurgu, kabaca şöyle tanımlanabilir: Bir görüntünün anlamının, mutlaka aynı olaya bağlı olması gereği bulunmıyan bir başka görüntüye yaklaştırılarak pekiştirilmesi. *Generalnaya liniya – Genel çizgi*'de[1] boğanın görüntüsünü havaî fişeğin izlemesi gibi. Çarpıcı kurgu bu aşırı biçiminde, yaratıcısı tarafından bile az kullanılmıştı; fakat çarpıcı kurgu, ilkesi yönünden, çok daha sık kullanılan eksilti (ellipse), benzetme (comparaison) ya da iğretileme'ye (métaphore) son derece yakın sayılabilir. Bunlar yatağın ayak ucundaki iskemleye atılan çoraplar ya da taşan sütlerdir (H.G. Clouzot'nun *Quai des Orfèvre-Katil kim?*'i)[2]. Tabiatıyla bu üç işlemin çeşitli düzenlemeleri vardır.

Bu düzenlemeler ne olursa olsun, hepsinde, doğrudan doğruya kurgunun tanımı olan şu ortak yön vardır: Görüntülerin nesnel olarak

[1] Sovyet yönetmeni Eisenstein'ın 1926-28'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Marfa Lapkina, Vasya Buzenkov, Kostya Vasilyev. (Çev.).

[2] Fransız yönetmeni Clouzot'nun 1947'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Bernard Blier, Suzy Delair, Louis Jouvet. (Çev.).

taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan bir anlamı yaratmak. Mosjukin'in gülümsemesinin kendinden önceki görüntüye uyarak anlamını değiştirir gibi göründüğü Kuleşov'un ünlü deneyi[1], kurgunun özelliklerini çok iyi özetler.

Kuleşov'un, Eisenstein'ın ya da Gance'ın kurguları olayı göstermiyordu, olaya telmihte bulunuyordu. Şüphesiz bu kurgular hiç olmazsa öğelerinden çoğunu, anlatmak istedikleri gerçekten alıyordu, ancak filmin kesin anlamı bu öğelerin nesnel içeriğinden çok bu öğelerin düzenlenişindeydi. Görüntünün kendi başına gerçekçiliği ne olursa olsun, hikâyenin malzemesi her şeyden önce bu ilişkilerden doğuyordu (Gülümsiyen Mosjukin + ölü çocuk = Acıma), yani somut öğelerinden hiç birinde öncülleri (prémices) yer almıyan bir sonuçtu bu. Bunun gibi şu da tasarlanabilir: Genç kızlar + çiçek açmış elma ağaçları = Umut. Düzenlemeler sayısızdır. Ancak hepsinin ortak yanı, düşünceyi, iğretileme ya da düşüncelerin çağrışımıyla ortaya sürmeleridir. Böylece, hikâyenin en son biçimi olan tam anlamıyla senaryo ile işlenmemiş görüntü arasına ek bir destek, bir estetik "transformatör"ü girer. *Anlam* görüntüde değil, kurgu yoluyla seyircinin bilincine yansıtılan gölgededir.

[1] Kuleşov'un bu deneyi için Pudovkin'in "Bilgi Yayınları Sinema Dizisi"nin 3. kitabı olarak yayınlanan *Sinemanın temel ilkeleri*'ne bk. (Çev.).

Özetliyelim: Sinema, görüntünün plastik içeriği kadar kurgunun kaynaklarıyla da seyirciye, anlattığı olayın yorumlamasını kabul ettirmek için bütün bir işlemler deposunu elinde bulundurmaktadır. Sessiz sinemanın sonunda bu deponun tamamıyla dolduğu düşünülebilirdi. Bir yandan Sovyet sineması kurgunun kuramını ve uygulamasını en sonuna kadar götürürken, Alman okulu da görüntünün plastiğine (dekor ve aydınlatma) mümkün olan bütün aşırılıkları yüklüyordu. Şüphesiz Alman ve Sovyet sinemalarının dışında başka sinemalar da vardı; ancak ister Fransa, ister İsveç, ister Amerika'da olsun, sinema dili söylemek istediğini söyliyecek araçlardan yoksun kalmışa benzemiyordu. Sinema sanatının özü, plastik ile kurgunun belli bir gerçeğe katabileceği bütün şeylerdeyse, sessiz sinema sanatı tam bir sanattır. Ses ikinci derecede ve tanımlayıcı bir rolden başkasını oynayamaz, bu rol de görsel görüntünün karşı-sürümüdür (contrepoint). Fakat bu muhtemel ve en iyi durumda bile ancak küçük çapta olabilecek zenginleşme, sesle aynı zamanda sinemaya sokulan ek gerçeğin safrası pahasına pek ağır basınamak tehlikesi gösterir.

*

Bu demektir ki, kurgunun ve görüntünün dışavurumculuğunu, sinema sanatı için temel sayıyoruz. İşte daha sessiz sinemadan beri Erich von Strohcim, F. W. Murnau ya da R.

Flaherty gibi yönetmenleri tartışma konusu yapan da genellikle kabul edilen bu anlayıştı. Kurgu bu yönetmenlerin filimlerinde, eğer çok verimli bir gerçeğin içinde kaçınılmaz bir ayıklama gibi tamamıyla olumsuz bir rol oynamıyorsa, hiç bir rol oynamaz. Alıcı her şeyi aynı zamanda göremez, ama görmek için seçtiğinden de hiç olmazsa hiç bir şeyin kaybolmamasına çalışır. Foku avlıyan Nanook önünde Flaherty için önemli olan, Nanook ile hayvan arasındaki ilişkidir, bekleyişin gerçek değeridir. Kurgu zamanı anlatabilirdi, Flaherty ise bize beklemeyi *göstermekle* yetinmektedir; avın süresi görüntünün özünün ta kendisidir, gerçek konusudur. Bundan dolayı filimde bu sahne tek bir çekimden meydana gelir. Bundan ötürü bu çekimin bir "çarpıcı kurgu"dan çok daha heyecanlandırıcı olduğu inkâr mı edilecektir?

Murnau zamandan çok dramatik uzayın gerçeğiyle ilgilenir; kurgu *Nosferatu*'da[1] *Sunrise – Gün doğuşu*'ndakinden[2] daha kesin bir rol oynamaz. Buna karşılık görüntünün plastiğinin bu görüntüyü biraz dışvurumculuğa bağladığı düşünülebilir; ama bu üstünkörü bir görüş olacaktır. Murnau'nun görüntüsünün

[1], [2] Alman yönetmeni Murnau'nun sırasıyla 1922, 1927'de çevirdiği filimler. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens – Nosferatu, bir yılgılar senfonisi:* Oynıyanlar: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder. *Gün doğuşu:* Oynıyanlar: George O'Brien, Janet Gaynor, Margaret Livingstone.

düzenlenişi hiç bir vakit resimsi değildir, gerçeğe hiç bir şey katmaz, gerçeği bozmaz, tersine, gerçekten derin yapıları çıkarmağa, dramın kurucusu olan ön ilişkileri göstermeğe çalışır. Böylece *Tabu*'da[1] geminin perdenin solundan görüş alanına girişi, baştan sona doğal dekorlarda geçen filmin katı gerçekçiliğinde Murnau hiç bir hile yapmadığı halde, kaderle mutlak bir özdeşlik gösterir.

Fakat hiç şüphesiz, görüntünün dışavurumculuğuna da, kurgunun hilelerine de en çok karşı çıkan Stroheim'dır. Stroheim'da gerçek, kendi anlamını tıpkı komiserin bitip tükenmiyen sorgusu altındaki sanık gibi itiraf eder. Stroheim'ın yönetim ilkesi basittir: Dünyaya, acımasızlığını ve çirkinliğini açığa vuracak kadar yakından ve ısrarla bakmak. Düş gücü sonuna kadar çalıştırıldığında bir Stroheim filmi, istenildiği uzunluk ve büyüklükte tek bir çekimden meydana gelmiş gibi görünür.

Bu üç yönetmenin seçimi, örnekleri tüketmemektedir. Daha başka bazı yönetmenlerde de, şurada burada, dışavurumcu olmıyan ve kurgunun rol almadığı sinemanın öğelerini şüphesiz bulacağız. Hatta Griffith'te bile. Ama bu örnekler, sessiz sinemanın tam ortasında, en üstün sinema biçimiyle özdeş tutulana tamamıyla karşıt bir sinema sanatının; anlambilim ve dizimlemedeki birimi hiç bir şekilde çekim olmıyan bir dilin varlığını göstermeğe

[1] Murnau'nun 1931'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Anna Chevalier, Matahi, Hitu (belge-filim). (Çev.).

belki de yeter. Bu dilde, görüntünün önemi her şeyden önce gerçeğe *kattığıyla* değil, gerçekte *ortaya çıkardığıyla* belirlenir. Bu eğilim için sessiz sinema bir sakatlıktan başka bir şey değildi, çünkü gerçeği, öğelerinden biri eksik olarak veriyordu. Bundan dolayı *Greed – Tutku*[1] da Dreyer'in *Jeanne d'Arc*'ı[2] da aslında sözlü filimlerdi. Kurgu ve görüntünün plastik düzenlenişi sinema dilinin özü diye sayılmaktan vaz geçilirse, sesin ortaya çıkışı artık yedinci sanatın birbirinden tamamıyla ayrı iki yönünü bölen estetik fay çizgisi olmaktan çıkar. Bir çeşit sinema, ses kuşağı yüzünden öldüğünü sanıyordu, fakat bu asla bütün "sinema" değildi, asıl dilinim (clivage) başka yerdeydi ve bu öbür sinema, sinema dilinin tarihinin otuz beş yılını kesiksiz olarak aşmağa devam ediyordu, hâlâ da ediyor.

*

Sessiz sinema estetiğinin bütünlüğü böylece tartışma konusu olduğuna ve açıkça birbirine düşman iki eğilime bölündüğüne göre, son yirmi yılın tarihini bir kez daha inceliyelim.

1930'dan 1940'a kadar, özellikle Amerika'dan başlıyarak dünyada sinema dilinde

[1] Amerikan yönetmeni Erich von Stroheim'ın 1924'te çevirdiği filim. Frank Norris'in *McTeague* romanından aktarılmıştır. Oynıyanlar: Gibson Gowland, Zazu Pitts, Jean Hersholt. (Çev.).

[2] Danimarka'lı yönetmen Dreyer'in Fransa'da çevirdiği *La Passion de Jeanne d'Arc – Jeanne d'Arc'ın tutkusu* (1928). Oynıyanlar: Marie Falconetti, Sylvain, Antonin Artaud, Eugène Berley. (Çev.).

belli bir anlatım birliği kurulmuşa benzemektedir. O vakitler bu anlatım birliğine ezici üstünlüğünü Hollywood'ta beş altı büyük türün zaferi sağlamıştır: Amerikan güldürüsü (*Mr. Smith Goes to Washington – Mr. Smith Washington'a gidiyor*, 1936)[1], savruklama (burlesque) (*Marx Kardeşler*)[2], dans ve müzikhol filmi (Fred Astaire ile Ginger Rogers, *Ziegfeld Follies – Ziegfeld çılgınlıkları*)[3], polis ve gangster filimleri (*Scarface – Alkapon*[4], *I am a Fugitive From a Chain Gang – Ben bir pranga mahkûmuyum*[5], *The Informer – Ele veren adam*[6]), ruhbilimsel dram ve töre dramı (*Back Street–Arka sokak*[7], *Jezebel*[8]), fantastik filim ya da korku filmi (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde – Dr. Jekyll ile Mr. Hyde*[9], *The Invisible Man – Görünmiyen adam*[10],

[1] Frank Capra'nın 1939'da çevirdiği filim. (Bazin bunu yine Capra'nın 1936'da çevirdiği *Mr. Deeds Goes to Town – Mr. Deeds şehre gidiyor* ile karıştırmış). Oynıyanlar: James Stewart, Jean Arthur, Claude Rains). (Çev.).

[2] Yani Marx Brothers diye bilinen Groucho, Chico, Harpo Marx'ın filimleri. (Çev.).

[3] Amerika'nın ünlü müzikholcüsü Florenz Ziegfeld in yaşamını ya da rövülerini konu alan bir dizi. (Çev.).

[4] Howard Hawks'ın 1932'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Paul Muni, George Raft, Ann Dvorak. (Çev.).

[5] Mervyn LeRoy'un 1932'de çevirdiği filim.Oynıyanlar: P Muni, Glenda Farrell, Helen Wilson. (Çev.).

[6] John Ford'un 1935'te çevirdiği filim. Oynıyanlar: Victor McLaglen, Margot Grahame, Preston Foster. (Çev.).

[7] John M. Stahl'ın 1932'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Irene Dunne, John Boles. (Çev.).

[8] William Wyler'in 1938'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Bette Davis, Henry Fonda, George Brent. (Çev.).

[9] Rouben Mamoulian'ın 1932'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Fredric March, Myriam Hopkins, Rose Hobart. (Çev.).

[10] James Whale'ın 1933'te çevirdiği filim. Oynıyanlar: Claude Rains, Gloria Stuart, William Harrigan. (Çev.).

Frankenstein[1]), kovboy filmi (*Stagecoach– Cehennemden dönüş*, 1939)[2]. Aynı dönemde dünyanın ikinci sineması olduğu şüphe götürmiyen sinema Fransız sinemasıdır; bu sinemanın üstünlüğü yavaş yavaş, kabaca kara gerçekçilik ya da ozanca gerçekçilik denebilecek bir eğilimde ortaya çıkar. Dört ad bu eğilimde ağır bastı: Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné, Julien Duvivier. Amacımız bir ödüller listesi düzenlemek olmadığından, ele alınan dönemin sonraki on yıllık döneminden daha az önemli geçtiği Sovyet, İngiliz, Alman ve İtalyan sinemaları üzerinde durmamız pek yararlı olmıyacaktır. Her halde, Amerikan ve Fransız yapımı, savaştan önceki sözlü sinemayı gözle görülür bir dengeye ve olgunluğa ulaşmış bir sanat olarak açıkça belirlemiye yeter.

Önce özde: İyi düzenlenmiş kuralları olan, en geniş uluslararası seyirci topluluğunun hoşuna gidebilen ve sinemaya "peşinen" düşman değilse kültürlü, seçkin bir kimseyi de ilgilendirebilen büyük türler.

Sonra biçimde: Tamamıyla açık ve konusuna uygun görüntü ve kurgulama deyişleri; görüntü ile sesin tam bir uzlaşması. Bugün William Wyler'in *Jezebel*, John Ford'un *Cehennemden dönüş* ya da Marcel Carné'nin

[1] J. Whale'ın 1931'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Boris Karloff, Colin Clive, J. Boles. (Çev.).

[2] J. Ford'un filmi. Oynıyanlar: John Wayne, Claire Trevor, Thomas Mitchell. (Çev.).

Son ümit gibi filimleri yeniden seyredildiğinde tam dengesini, ülküsel anlatım biçimini bulmuş bir sanatla karşılaşıldığı duygusu uyanmaktadır. Yine bunun gibi bu sanatta varlıklarını doğrudan doğruya sinemaya borçlu olmıyan ama hiç olmazsa sinemanın yücelik, sanat yönünden etkililik kazandırdığı dramatik ve törel (ahlâkî) temalar el üstünde tutulmaktadır. Sinema olmasaydı bu temalar bu yücelik ve etkililiğe erişemezdi. Kısacası, "klasik" bir sanatın bütünlüğüyle ilgili bütün nitelikler yer alıyordu.

Biliyorum ki, savaş sonrası sinemasının, 1939'daki sinemaya göre yeniliğinin bazı ulusal yapımların gelişmesinde, özellikle İtalyan sinemasının göz kamaştırıcı bir şekilde parıldamasında, Hollywood etkilerinden sıyrılmış, özgün bir İngiliz sinemasının ortaya çıkışında yer aldığı, 1940-1950 yıllarının gerçekten önemli olayının sinemaya yeni bir kan verilişinde, henüz işlenmemiş bir malzemenin getirilişinde olduğu; kısacası gerçek devrimin deyiş alanından çok konu alanında olduğu, sinemanın bir şeyi söyleme tarzından çok dünyaya bir şey söylemesinde ortaya çıktığı sonucuna haklı olarak varılabilir. "Yenigerçekçilik", bir yönetim deyişinden önce bir hümanizma değil midir? Ve bu deyiş bile her şeyden önce gerçek karşısında silinmesiyle belirlenmiyor mu?

Nitekim niyetimiz, biçimin öz üzerine bilmem hangi üstünlüğünü ileri sürmek de

değildir. "Sanat sanat içindir" sözü sinemada daha az aykırı düşmez; hatta belki daha aykırıdır! Ne var ki, yeni konuya yeni biçim! Kaldı ki filmin bir şeyi nasıl anlattığını bilmek, filmin anlatmağa çabaladığı şeyi daha iyi anlamak yoludur.

Demek oluyor ki, 1938 ya da 1939'da, sesli sinema, özellikle Fransa ile Amerika'da, bir yandan on yıldan beri hazırlanmış ya da sessiz sinemadan mirasa konulmuş dramatik türlerin olgunluğuna, öte yandan teknik ilerlemelerin sağlamlığına dayanan klasik bir kusursuzluk çeşidine ulaşmıştı. 1930 yılları hem ses hem de pankromatik boş filim çağıydı. Şüphesiz stüdyoların donatımı gittikçe gelişmekten geri kalmadı, ancak bu gelişmeler sadece ayrıntılardaydı, bunlardan hiç biri yönetime köklü yenilik olanakları açmıyordu. Boş filim duyarlığının artışı sayesinde fotoğraftaki gelişmeler bir yana bırakılırsa, bu durum 1940'tan sonra da değişmedi. Pankromatik duyarkat görüntü değerlerinin dengesini altüst etti, aşırı duyarlıktaki duyarkatlar görüntü yapısında değişiklikleri mümkün kıldı. Stüdyoda çok daha kısık diyaframla filim çevirmekte serbest kalan alıcı yönetmeni gerekirse, genellikle kural halinde olan dipteki bulanıklığı ortadan kaldırabiliyordu. Ancak alan derinliği örneklerine daha önce de sık sık rastlanacaktır (örneğin Jean Renoir'da); alan derinliği stüdyo dışında, hatta bazı teknik ustalıklarla stüdyoda her vakit mümkündü;

sadece istemek yeterdi. Öyle ki, söz konusu olan şey, esasında teknik bir sorundan çok –bu sorunun çözülüşünün son derece kolaylaştığı doğrudur– bir deyiş çabasıydı ki buna ileride yeniden döneceğiz. Kısacası pankromatik duyarkatın kullanılışının yayılışından, mikrofonun kaynaklarının bilinmesinden, stüdyo donatımında vinçin gittikçe yayılışından beri, 1930'dan sonraki sinema sanatı için gerekli ve yeterli olan teknik koşullar sağlanmış sayılabilirdi.

Teknik gerekircilikler hemen hemen ortadan kaldırıldığına göre, dilin evriminin belirti ve ilkelerini başka yerlerde aramak gerekir: Konuların yeniden tartışma konusu olmasında ve dolayısıyla bu konuların anlatımı için gerekli deyişlerde. Sesli sinema 1939'da coğrafyacıların ırmaklar için kullandıkları "denge yanayı" denen şeye, yani yeterli bir aşındırmanın (érosion) sonucu olan ülküsel matematik eğriye ulaşmıştı. Denge yanayına ulaşan ırmak, kaynağından ağzına rahatça akar ve artık yatağını aşındırmaz. Ama yalama yazını (pénéplaine) yükselten, kaynağın durumunu değiştiren her hangi bir jeolojik olay meydana gelir; ırmak yeniden işe koyulur, alttaki toprağa sızar, içine girer, yavaş yavaş deler, oyar. Bazan, kireçtaşı tabakalarına raslandığında, yaylalarda hemen hemen görünmiyen, ama ırmağın yatağı izlendiğinde çapraşık ve karmaşık, oyuntulu yeni bir engebelik ortaya çıkar.

SESLİ SİNEMADAN BERİ KURGULAMANIN EVRİMİ

Demek ki, 1938'de hemen her yerde aynı kurgu türüne rastlanmaktadır. Kurgunun ustalığına ve plastiğine dayanan çeşitten sessiz filimleri "dışavurumcu" ya da "sembolist" diye adlandırırsak, yeni hikâye biçimini de "çözümleyici" ve "dramatik" diye niteliyebiliriz. Diyelim ki, Kuleşov'un deneyinin öğelerinden birini, kurulu sofra ile aç yoksulu yeniden ele aldık. 1936'da şöyle bir kurgulama tasarlanabilir:

1° Hem oyuncuyu hem sofrayı içine alan genel çekim;

2° Hayranlık ve istek karışımını ifade eden yüzün omuz çekimine doğru öne kaydırma;

3° Yemeklerin omuz çekimlerinden meydana gelen dizi;

4° Adamı boylu boyunca gösteren çekime dönüş. Adam alıcıya doğru yavaşça ilerler;

5° Bir tavuk kanadını yakalıyan oyuncunun diz çekimini vermek için hafifçe geriye kaydırma.

Bu kurgulama için ne kadar değişik biçimler tasarlanırsa tasarlansın bunların hepsinde şu ortak noktalar kalacaktır:

1° Uzayın gerçeğe yakınlığı. Bir omuz çekimi, dekoru ortadan kaldırdığı vakit bile oyuncunun bu uzay içindeki yeri daima belirlenmiştir.

2° Kurgulamanın amaç ve etkileri tamamıyla dramatik ya da ruhbilimseldir.

Başka bir deyişle, bu sahne bir tiyatroda oynansa ve bir ön koltuktan seyredilseydi tamamıyla aynı anlamı taşıyacak, olay nesnel olarak var olmakta devam edecekti. Alıcının görüş noktalarının değişmesi bu sahneye hiç bir şey katmamaktadır. Bu değişiklikler sadece gerçeği daha etkili olarak sunmaktadır: Önce bu gerçeği daha iyi görmeği sağlıyarak, sonra da daha iyi görülmeğe değer olan üzerinde durarak.

Şüphesiz tiyatro yönetmeni gibi sinema yönetmeninin elinde de, olayın anlamını saptırabilecek bir yorum payı vardır. Ama bu ancak bir paydır ve olayın biçimsel mantığını değiştiremez. Buna karşılık *Konyets Sankt-Peterburga – Sen Petersburg'un sonu*'ndaki[1] taştan aslanların kurgusunu alalım; birbirine ustalıkla yaklaştırılan bir dizi heykel bu aynı hayvanın yattığı yerden doğrulduğu (tıpkı halk gibi) sanısını uyandırıyordu. Bu şaşırtıcı kurgu buluşu 1932'den sonra düşünülemez bile. Fritz Lang *Fury – Öfke*'de[2] 1935 yılında da kan-kan yapan kadınları gösteren çekimin ardından kümeste gıdaklıyan tavukların

---

[1] Sovyet yönetmeni Pudovkin'in 1927'de çevirdiği filim. Bazin burada bu filmi Eisenstein'ın *Bronenosets Potemkin - Potemkin zırhlısı*'yla (1925) karıştırmaktadır. Oynıyanlar: A. Antonov, Grigori Aleksandrov, Vladimir Barski. (Çev.).

[2] Oynıyanlar: Spencer Tracy, Sylvia Sidney, Bruce Cabot. (Çev.).

görüntüsünü kullanıyordu. Bu, çarpıcı kurgunun daha o vakit hile rahatsız eden bir kalıntısıydı; bugünse, filmin geri kalanına tamamıyla aykırı görünmektedir. Bir Carné'nin örneğin *Quai des brumes* – *Son buse*[1] ya da *Son ümit*'in senaryolarını değerlendirişindeki sanatı ne kadar önemli olursa olsun, kurgulaması çözümlediği gerçeğin düzeyinde kalır, bu gerçeği iyi görmek tarzından başka bir şey değildir. Bindirme gibi göze çarpacak filim hilelerinin, hatta özellikle Amerika'da, çok şiddetli fizik etkisiyle kurguyu açığa vurduğundan dolayı omuz çekiminin hemen hemen tamamıyla ortadan kalkışına tanık olunuşunun nedeni budur. Tipik Amerikan güldürüsünde yönetmen elinden geldiği kadar kişileri dizlerinin üst kısmından veren çerçevelemeye dönmektedir; çünkü bu çerçevelemenin seyircinin kendiliğinden doğan dikkatine, zihnî uyumunun doğal dengesine daha uygun olduğu anlaşılmıştır.

Gerçekte bu kurgu işleminin kaynağı sessiz sinemadadır. Bu işlemin Griffith'in örneğin *Broken Blossoms* – *Kırık çiçekler*'inde[2] oynadığı rol aşağı yukarı buydu, çünkü Griffith *Intolerance* – *Hoşgörüsüzlük*'le[3] Sovyet sineması-

[1] Carné'nin 1938'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Jean Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon. (Çev.).

[2] Amerikan yönetmeni David-Wark Griffith'in 1919 da çevirdiği filim. Oynıyanlar: Lilian Gish, Richard Barthelmess, Donald Crisp. (Çev.).

[3] Griffith'in 1916'da çevirdiği filim. Oynıyanlar: Mae Marsh, Bessie Love, Constance Talmadge, Margery Wilson. (Çev.).

nın en uç noktasına kadar götüreceği ve sessizin sonunda hemen her yerde biraz benimsenmiş olan kurgunun bu bireşimci anlayışını zaten getirmiş bulunuyordu. Kaldı ki, görsel görüntüden çok daha az yumuşak olan sesli görüntünün, plastik anlatım kadar görüntüler arasındaki sembolik ilişkileri de yavaş yavaş temizliyerek kurguyu gerçekçiliğe doğru götürdüğü anlaşılmaktadır.

Böylece 1938'e doğru gerçekte filimler hemen hemen herkesçe aynı ilkelere göre kurgulanıyordu. Hikâye, sayısı pek az değişen (600 kadar) çekimin dizilenmesiyle anlatılıyordu. Bu kurgulamanın dikkati çeken tekniği açı - karşı açıydı; yani örneğin bir konuşmada, çevirim metnin mantığına göre, konuşanlardan birine ya da öbürüne göre sırayla değişiyordu.

İşte Orson Welles ile William Wyler'in alan derinliği kurgulamasının yeniden tartışma konusu yaptığı da, 1930 ile 1939 yıllarındaki filimlerin en iyilerine tamamıyla uygun düşen bu kurgulama çeşididir.

Yurttaş Kane'in ünü yersiz bir övmeden ileri gelmemektedir. Alan derinliği sayesinde sahneler başından sonuna kadar, alıcı hareketsiz kaldığı halde, tek bir çevirimde işlenmiştir. Eskiden kurguda istenen dramatik etkiler, bu filimde, kesinlikle seçilen çerçeveleme içinde oyuncuların yer değiştirmesinden doğar. Şüphesiz nasıl omuz çekimini Griffith "icat" etmemişse, alan derinliğini de Orson Wel-

les bulmamıştır. Sinemanın bütün "primitif"leri alan derinliğini kullanıyorlardı, hem de apaçık olarak. Görüntüdeki bulanıklık ancak kurguyla ortaya çıktı. Bulanıklık sadece yakın çekimlerin kullanılışından doğan teknik bir zorunluluk değil, kurgunun mantıksal sonucu, plastik karşılığıydı. Olgunun her hangi bir anında yönetmen, örneğin yukarıda tasarlanan kurgulamada olduğu gibi bir meyva tabağının omuz çekimini alıyorsa, bu meyva tabağını merceği odaklıyarak uzayda da tek başına bırakması olağandır. Demek ki, görüntünün dip bölümlerinin bulanıklığı, kurgunun etkisini açığa vuruyor; bu bulanıklık fotoğraf deyişine ancak ikinci derecede bağlıdır, oysa hikâyenin deyişine temelden bağlıdır. Jean Renoir daha 1938'de, yani *Hayvanlaşan insan* ile *Harp esirleri*'nden sonra ve *Kocası ve âşığı*'ndan önce şu satırları yazarken bunu çok iyi anlamıştı: "Mesleğimde ne kadar çok ilerlediysem perdeye göre sahne düzenini derinlemesine yapmağa o kadar çok yöneldim; derinlemesine sahne düzeni ne kadar ilerlediyse, fotoğrafçıda olduğu gibi iki kişiyi alıcının önüne karşı karşıya yerleştirmekten o kadar uzaklaşıyorum." Gerçekte de, Orson Welles için bir öncü aranırsa bu Louis Lumière ya da Zecca değil, Jean Renoir'dır. Renoir'da görüntünün derinlemesine düzenlenmesi çabası kurgunun bir bölüğünün ortadan kalkmasına, bunun yerini sık sık çevrinme ve alana girişlerin almasına yol açar. Bu çaba dramatik uzayın

sürekliliğine ve tabiatıyla bunun süresine bağlılığı gerektirir.

Görmesini bilen için, Welles'in *Magnificent Ambersons–Muhteşem Amberson'lar*'daki [1] çekim-ayrımların[2] aynı çerçevede filme alınan bir hareketin hiç bir şekilde pasif bir "kaydı" olmadığı; tersine, olayı parçalamaktan, dramatik alanı zaman içinde çözümlemekten kaçınmanın, etkisi klasik kurgulamanın sağlayabileceğinden üstün, olumlu bir işlem olduğu açıktır.

Görüntünün, filimden ayrılmış bile olsa, görevinin bambaşka olduğunu bir bakışta anlamak için, biri 1910 yılından, öbürü Welles ya da Wyler'in bir filminden alınan alan derinlikli iki resmi karşılaştırmak yeter. 1910 çerçevelemesi, hemen hemen, tiyatro sahnesinin eksik olan dördüncü duvarıyla ya da hiç olmazsa dışarıda çevirimde, sahneyi en iyi görecek görüş noktasıyla özdeştir. Oysa ikinci düzenlemede dekor, aydınlatma ve açı başka bir okunaklılık verir: Yönetmen ile alıcı yönetmeni perdenin yüzeyinde dramatik bir satranç tahtası düzenlemeği başarmışlardır, bu satranç tahtasında hiç bir ayrıntı eksik değildir. Sahne düzeninin bir yapı planı kesinliği kazandığı

[1] Welles'in 1942'de çevirdiği filim. Oynayanlar: Joseph Cotten, Tim Hold, Agnes Moorehead. (Çev.).

[2] *Çekim-ayrım*: Bir ayrımı meydana getiren bir çok çekimin, tek bir çekim gibi çevrilmesi durumu. Böylelikle bütün ayrım tek bir çekimden meydana gelmektedir. (Çev.).

Little Foxes – Öldürünceye kadar'da[1] bunun en yeni değilse bile en açık örnekleri bulunacaktır (Welles'teki barok süsleme çözümlemeyi daha çapraşıklaştırmaktadır). Nesnenin kişilere göre yerleştirilişi öylesinedir ki, seyirci bunun anlamını *kavramamazlık edemez*. Oysa bu anlamı kurgu, birbirini izliyen çekimlere parçalıyacaktı[2].

Başka deyişle, çağdaş yönetmenin alan derinlikli çekim-ayrımı, kurgudan vaz geçmez –zaten ilkel bir kekelemeğe dönmeksizin bunu nasıl yapabilir?– ama bu kurguyu kendi plastiğine kaynaştırır. Welles ya da Wyler'in hikâyesi John Ford'unkinden daha az belirli değildir, ne var ki bu hikâyenin bu sonuncu yönetmeninkine göre üstünlüğü, görüntünün zamanda ve uzaydaki bütünlüğünden sağlanacak özel etkilerden asla vaz geçmemesindedir. Gerçekten de, bir olayın parçalar yardımıyla çözümlenmesi ya da fizik bütünlüğü içinde anlatılması (hiç olmazsa deyişi olan bir yapıtta) asla aynı şey demek değildir. Kurgunun kullanılışının perde diline getirdiği kesin ilerlemeyi inkâr şüphesiz saçma olacaktır; ancak bu ilerleme, daha az sinema özelliği taşımıyan başka değerler pahasına sağlanmıştı.

Alan derinliğinin, süzgeç ya da her hangi bir aydınlatma deyişi kullanılması gibi bir alı-

[1] Wyler'in 1941'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Bette Davis, Herbert Marshall, Teresa Wright. (Çev.).

[2] William Wyler üzerine bundan sonraki incelemede bu çözümlemeden açık örnekler bulunacaktır.

cı yönetmeni tarzı değil, sahne düzeninde önemli bir gelişme oluşu da bundandır. Alan derinliği sinema dilinin tarihinde eytişimsel bir ilerlemedir.

Ve bu biçimsel bir ilerleme de değildir! Alan derinliği iyi kullanıldığı vakit sadece olayı değerlendirmenin en kestirme en basit ve en ince tarzı değildir; alan derinliği sinema dilinin yapılarını, seyircinin görüntüyle olan zihin ilişkilerini etkiler ve bundan dolayı görmeliğin anlamını da değiştirir.

Bu yazıda yer alanlardan, bu ilişkilerin estetik sonuçları değilse bile ruhbilimsel koşullarının çözümlenmesi ortaya çıkacaktır; ancak kabaca şunları belirtmek yetecektir:

1° Alan derinliği seyirciyi görüntüyle, gerçekle olandan daha yakın bir ilişkiye sokar. Buna göre, görüntünün kendi içeriğinden ayrı olarak yapısı daha gerçekçidir;

2° Alan derinliği, dolayısıyla, seyircinin sahne düzeni karşısında zihin yönünden daha etken bir tutumunu, hatta olumlu bir katkısını gerektirir. Seyirci, çözümleyici kurguda kılavuzunu izlemekten; dikkatini, görmesi gerekeni seçen yönetmenin dikkatine kaydırmaktan başka bir şey yapmadığı halde, alan derinliği en azından bir kişisel seçim gerektirir. Seyircinin dikkati ve iradesi biraz da görüntünün bir anlam taşımasına bağlıdır;

3° Yukarıdaki ruhbilimsel nitelikteki iki önermeden metafizik olarak nitelenebilecek bir üçüncüsü doğar.

Kurgu, gerçeği çözümlerken, doğrudan doğruya kendi niteliğinden dolayı, dramatik olayın anlam bütünlüğünü varsaymaktaydı. Şüphesiz başka bir çözümleme yolu da mümkündür, ama o vakit bu başka bir filim olurdu. Kısacası kurgu, yapısı bakımından ikizliliğe (ambiguité) tamamıyla karşıdır. Kuleşov'un deneyi, birbirini izliyen ayrı ayrı üç yorumu sağlıyan ikizlilikteki yüze her defasında belirli bir anlam vererek bunu tersiyle kanıtlamaktadır.

Tersine, alan derinliği bir zorunluluk olarak değilse bile (Wyler'in filimleri asla ikizlilik taşımaz) hiç olmazsa bir imkân olarak görüntünün yapısına ikizliliği yeniden sokar. *Yurttaş Kane*'in ancak alan derinliği olarak anlaşılabileceğini söylemek bundan dolayı bir mübalâğa sayılmaz. Manevî anahtarın ya da yorumun yer aldığı kararsızlık her şeyden önce doğrudan doğruya görüntünün alın yazısındadır.

Welles kurgunun dışavurumcu işlemlerine baş vurmağı kendine yasaklamıyor; ne var ki bu işlemlerin "çekim-ayrımı"lar arasında, alan derinliğinde zaman zaman kullanılışı bunlara yeni bir anlam kazandırmaktadır. Kurgu bir zamanlar sinemanın doğrudan doğruya malzemesi, senaryonun dokusuydu. *Yurttaş Kane*'de tek bir çevirimde yer alan bir sahnenin sürekliliğine karşı çıkan bir bindirme dizisi, hikâyenin açıkça soyut olan bir başka özelliğidir. Hızlı kurgu, zaman ve uzayı hileli kılı-

ğa sokuyordu; Welles'in kurgusu ise bizi aldatmağa çalışmaz, tersine bu kurgu Fransız dilindeki hikâye bileşik zamanı ya da İngiliz dilindeki yineleme (fréquentatif) gibi bir zaman derişimi (condensé temporel) olarak ortaya çıkar. Böylelikle sözlü sinemanın on yıldan beridir kullanmadığı "hızlı kurgu" ve "çarpıcı kurgu", bindirmeler, kurgusuz bir sinemanın zaman yönünden gerçekçiliğiyle orantılı olarak yeniden bir kullanılma olanağı kazanır. Orson Welles olayı üzerinde duruyorsak bunun nedeni bu yönetmenin sinema göğünde ortaya çıkış tarihinin (1941) yeni bir dönemin başlangıcını açıkça belirtmesi, aynı zamanda durumunun, hatta aşırılıklarında bile en göze çarpıcı ve en anlamlı oluşundandır. Ancak *Yurttaş Kane*, bu dil devrimini şu ya da bu tarzda hemen her yerde biraz açığa vuran, sinemanın temellerindeki geniş bir jeolojik yer değiştirmenin, geniş bir hareketin içinde yer almaktadır.

Bunu doğruluyan noktaları, değişik yollarla, İtalyan sinemasında buluyorum. Roberto Rossellini'nin *Paisa*[1] ile *Germania anno zero – Almanya sıfır yılı*'nda[2] ve Vittorio de Sica'nın *Ladri di biciclette – Bisiklet hırsızı*'nda[3] İtalyan yenigerçekçiliği her çeşit dışavurumculuktan

[1] İtalyan yönetmeni Rossellini'nin 1945-46'da çevirdiği filim. Oynıyanlar: Özenci oyuncular. (Çev.).

[2] Rossellini'nin 1948'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Edmund Moeschke, Werner Pittschau, Franz Kruger. (Çev.).

[3] De Sica'nın 1948'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Lamberto Maggiorani, Lianella Carnel, Enzo Staiola. (Çev.).

sıyrılarak, özellikle kurguya bağlı etkilerin mutlak yokluğuyla sinema gerçekçiliğinin daha önceki biçimlerine karşı çıkar. Welles'te olduğu gibi ve deyiş aykırılıklarına rağmen, yenigerçekçilik filme gerçeğin ikizliliği anlamını vermeğe yönelir. Rossellini'nin, *Almanya sıfır yılı*'ndaki çocuğun yüzü karşısındaki kaygısı, Mosjukin'in omuz çekimi önünde Kuleşov'un kaygısının tam tersidir. Çocuğun yüzünün sırrını koruması söz konusudur. Yenigerçekçiliğin Amerika'da olduğu gibi önce kurgulama tekniğinde her hangi bir devrimle kendini gösterememesi insanı aldatmamalıdır. Aynı amaca varmak için çeşitli araçlar vardır. Rossellini ile de Sica'nın araçları öyle pek göze çarpıcı değildir ama, bunlar da kurguyu hiçe indirmek ve perdede gerçeğin asıl sürekliliğini geçirmek amacını güderler. Zavattini, başına hiç bir şey gelmiyen bir insanın yaşamının 90 dakikasını filme almaktan başka bir şey düşünmez! Yenigerçekçilerin en "estet" olanı Luchino Visconti zaten sanatının temelini - *La terra trema* – *Yer sarsılıyor*'da[1] Welles kadar kesinlikle açığa vuruyordu: *Yer sarsılıyor* hemen tamamıyla çekim-ayrımdan meydana gelmişti ve bu filimde olayı tümüyle kucaklamak kaygısı kendisini alan derinliği ve bitip tükenmez çevrinmelerle ortaya koyuyordu.

Fakat dilin bu evrimine 1940'tan beri katılan bütün yapıtları gözden geçiremeyiz. Bu

[1] İtalyan yönetmeni Visconti'nin 1948'de çevirdiği filmi. Oynıyanlar: Özenci oyuncular. (Çev.).

düşünceleri bir bireşim kılığına sokmağa çalışmanın zamanıdır. Son on yıl, sinema anlatımı alanında bize kesin ilerlemeleri açığa vurur gibi geliyor. 1930'dan sonra özellikle Erich von Stroheim, F. W. Murnau, R. Flaherty, Dreyer'in örneklediği sessiz sinema eğilimini gözden kaybetmişe benziyorsak bunu bilerek yaptık. Bunun nedeni, bu eğilimin sözlü sinemayla birlikte sönmüş olması değildir. Çünkü, tersine, bu eğilimin sessiz denilen sinemanın en verimli kan damarını meydana getirdiği düşüncesindeyiz; çünkü temel estetetiği kurguya bağlı olmıyan, sesli gerçekçiliği doğal bir gelişme olarak çağıran tek eğilim buydu. Fakat 1930–1940 arasındaki sözlü sinemanın, Jean Renoir gibi şanlı ve geriye bakınca peygamberce görünen istisna hariç, bu eğilime hemen hemen hiç bir şey borçlu olmadığı doğrudur. Ancak Renoir'ın sahne düzeni araştırmaları, *Kocası ve âşığı*'na kadar, kurgunun kolaylıklarının ötesinde, dünyayı parçalamaksızın her şeyi anlatabilecek, doğal bütünlüğü bozmaksızın varlıkların ve eşyanın anlamını açığa vurabilecek bir sinema anlatımının sırrını yeniden bulmağa çabalar.

Bütün bunlardan dolayı 1930 ile 1940 arası sinemasını gözden düşürmek gibi bir şey söz konusu değildir, kaldı ki böyle bir şey bazı başyapıtların ortaya koyduğu açıklık karşısında asla tutunamaz. Söz konusu olan şey, sadece eytişimsel bir ilerleme düşüncesini sokmaktır ki, 1940 yılları bunun en belirgin oldu-

ğu zamandır. Sesli sinemanın, sinema dilinin belirli bir estetiğinin çanını çaldığı doğrudur, ancak çanı çalınan estetik sinema, dilini gerçekçi eğilimden en çok ayıranıydı. Bununla birlikte sesli sinema, kurgunun önemli olan yönünü, olayın kesiksiz anlatımını ve dramatik çözümlenmesini korumaktaydı. Sesli sinema, nesnel anlatım yanılsamasını sağlamak için iğretileme ve simgeden vazgeçmişti. Kurgunun dışavurumculuğu aşağı yukarı tamamıyla kaybolmuştu, ama genellikle 1937'ye doğru zafer kazanan kurgulama deyişinin gerçekçiliği anadan doğma bir sınırlamayı gerektiriyordu. Ne var ki, ele alınan konular bu kurgulamaya tam olarak uygun düştükçe bunu ayırt etmemiz mümkün değildir. Örneğin, olgunluğuna, zamanın gerçekçiliğinin hiç bir rol oynamadığı bir kurguda ulaşan Amerikan güldürüsü gibi. Tıpkı vodvil ve sözcük oyunu gibi tamamıyla mantıklı olan, törel ve toplumbilimsel içeriği tamamıyla bayağı olan Amerikan güldürüsünün, klasik kurgulamanın ritmik kaynaklarından, betimleyici ve çizgisel katılığından kazanacağı çok şey vardı.

Hiç şüphesiz sinema özellikle, on yıldan beri az ya da çok bilinçle, 1930-1940 arasında hemen hemen tamamıyla karanlığa gömülmüş olan Stroheim – Murnau eğilimine yeniden bağlanmaktadır. Ama sinema bu eğilimi geliştirmekle yetinmez, hikâyenin gerçekçi canlanışının sırrını da oradan çıkarır. Hikâye yeniden varlıkların gerçek zamanını, olayın süresini

kapsıyabilir duruma geçer; oysa klasik kurgulama olaya el altından zihinsel ve soyut zamanı sokuşturmaktaydı. Fakat bu sinema kurgunun sağladıklarını kesinlikle temizlemek şöyle dursun, tersine bunlara bir görecilik (relativité) ve bir anlam verir. Ancak görüntünün artmış gerçekçiliğiyle bağıntılı olaraktır ki, bir ek soyutlama mümkün olur. Örneğin Hitchcock gibi bir yönetmenin deyiş dağarcığı ham belgenin gücünden bindirmelere ve baş çekimlerine kadar uzanır. Ama Hitchcock'un omuz çekimleri C.B. de Mille'in *The Cheat – Aldatış*'ındaki[1] omuz çekimleri değildir. Bunlar deyiş mecazlarından başka bir şey değildir. Başka bir deyişle, sessiz sinema zamanında kurgu, yönetmenin söylemek istediğini *duyuruyordu*, 1938'de kurgulama *betimliyordu*, nihayet bugün yönetmenin sinemada doğrudan doğruya *yazdığı* söylenebilir. Görüntü -plastik yapısı, zaman içinde düzenlenişi– çok daha büyük bir gerçekçiliğe dayandığı için gerçeği içinden değiştirmek, eğmekte çok daha bol araca sahiptir. Sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmakla kalmaz, romancıyla da eş duruma geçer.[2]

---

[1] Amerikan yönetmeni De Mille'in 1915'te çevirdiği filim. Oynıyanlar: Fannie Ward, Sessue Hayakawa, Jack Dean. (Çev.).

[2] Bu inceleme üç makalenin bireşimidir. Birincisi *Vingt ans de cinéma à Venise* (1952) adlı yıldönümü kitabı için yazılmıştır. "Kurgulama ve evrimi" adını taşıyan ikincisi *L'Age Nouveau* dergisinin 93. sayısında (Temmuz 1955), üçüncüsü de *Cahiers du Cinéma* dergisinin 1. sayısında (1950) yayımlanmıştır. (I, 131–148).

WILLIAM WYLER YA DA SAHNE DÜZENİNİN JANSENİSTİ[1]

WYLER'İN GERÇEKÇİLİĞİ

Wyler'in sahne düzenini ayrıntılı olarak incelemek, filimlerinden her biri için fotoğraf değerinde olduğu kadar alıcı kullanılışında da açıkça göze çarpan başkalıkları ortaya çıkarır. *The Best Years of Our Lives – Hayatımızın en güzel yılları*'nın[2] plastiğine hiç bir şey *The Letter – Mektup*'un[3] plastiği kadar karşıt değildir. Wyler'in filimlerinin en yüce sahneleri hatırlandığı vakit bunlardaki dramatik malze-

[1] *Jansenist*: Jansenius'un (1585-1638) öğretisinden yana olan. Burada sert, katı, kurallara sıkı sıkıya bağlı kimse anlamında kullanılmıştır. (Çev.).

[2] Amerikan yönetmeni Wyler'in 1946' da çevirdiği filim. Oynıyanlar: Fredric March, Myrna Loy, Dana Andrews. (Çev.).

[3] 1940. Oynıyanlar: Bette Davis, H. Marshall, James Stephenson. (Çev.).

menin çok değişik olduğu ve bunları değerlendiren kurgulama buluşlarının arasında pek az ilişki bulunduğu görülür. İster *Jezebel*'deki balonun kızıl elbisesi olsun, ister *Öldürünceye kadar*'daki sakal traşı ya da Herbert Marshall'ın ölümü olsun, ister *The Westerner – Kovboy*'da [1] şerifin ölümü olsun, ister *Mektup*'un başında çiftlikteki kaydırma olsun, ister *Hayatımızın en güzel yılları*'ndaki çürüğe çıkarılmış bombardıman uçağı sahnesinde olsun bunlarda örneğin John Ford'un dört nala at koşturma, Tay Garnett'in kavga, René Clair'in düğün ya da kovalama temaları gibi her vakit karşılaşılan beğenileri bulunmaz. Wyler'in filimlerinde, öbürlerinden üstün tutulan ne bir dekor ne de görünüm vardır. Olsa olsa toplumsal bir zemin üzerindeki ruhbilimsel senaryolara açık bir eğilim göze çarpar. Ancak Wyler ister *Jezebel* gibi romandan, ister *Öldürünceye kadar* gibi tiyatro oyunundan alınmış olsun, bu çeşit konuların işlenmesinde usta sayılmasına, filimleri bütünüyle belleğimizde ruhbilimsel çözümlemelerin biraz buruk ve sert tadını bırakmasına rağmen, bunlar kendilerini kabul ettiren göz alıcı dokunaklılıktaki görüntülerden, insanı sonradan derin düşünceye yönelten kesin bir güzelliğin anısını çıkaramazlar. Bir yönetmenin deyişi yalnızca ruhbilimsel çözümlemeye ve toplumsal ger-

[1] 1940. Oynayanlar: Gary Cooper, Walter Brennan, D. Andrews. (Çev.).

çekçiliğe eğilimiyle belirlenemez; hele ortada özgün senaryolar yoksa.

Buna rağmen bazı çekimlerde Wyler'in imzasını tanımanın, John Ford, Fritz Lang ya da Hitchcock'un imzasını tanımaktan daha güç olduğunu sanmıyorum. Hatta, yalnız bu adları ele alırsak, *Hayatımızın en güzel yılları*'nın yönetmeni deyişin aleyhine işlem hilelerine en az boyun eğenlerdendir. Capra, Ford ya da Lang zaman zaman kendi kendilerini taklit ettikleri halde Wyler ancak güçsüzlükten dolayı kusur işler. Wyler'in çapına uygun olmıyan şeyler yaptığı zamanlar olmuştur; beğenisinin sağlamlığı eksiksiz değildir; Henry Bernstein ya da benzerleri için bazan içten bir hayranlık besleyebildiği göze çarpar, ama hiç kimse Wyler'i biçim konusunda güveni kötüye kullanırken suçüstü yakalıyamaz. Bir John Ford deyişi ve bir John Ford tarzı vardır. Wyler'in ise yalnızca bir deyişi vardır, bundan dolayı da taklidin, hatta kendi kendini taklidin ötesindedir. Taklit hiç bir şey kazandırmıyacaktır, çünkü bu taklidi hiç bir açık biçim, hiç bir aydınlatma özelliği, hiç bir özel alıcı açısı belirlemiyecektir. Wyler'i taklit etmenin tek yolu arı sonuçlarını bize *Hayatımızın en güzel yılları*'nın verdiği sahne düzeninin törebilimini benimsemek olacaktır. Wyler'in taklitçileri değil, ancak çırakları olabilir.

Bu filmin sahne düzeni "biçim"den yola çıkarak nitelenmeğe çalışıldığı vakit, olumsuz bir tanımlama yapmak gerekir. Sahne düzenin-

deki bütün çaba, kendi kendini ortadan kaldırmağa yönelmiştir; buna uygun olumlu tanımlama, bu arınmanın en aşırı noktasında yer aldığı için o vakit dramatik yapılar ve oyuncu bütün gücü ve açıklığıyla meydana çıkarlar.

Bu çilenin estetik anlamı belki de *Öldürünceye kadar*'daki örneği ele alırsak daha aydınlık olarak ortaya çıkacaktır, çünkü bu çile bu filimde her şeyden önce paradoksa varacak kadar ileri götürülmüştür. Lillian Hellman'ın oyunu hemen hemen uyarlamağa uğramamıştır, filim neredeyse metne olduğu gibi uymaktadır. Bu durumda, yönetmenlerden çoğunun bu tiyatro kütlesine biraz "sinema" katmak için mutlaka gerekli buldukları dışarıdaki hareket sahnelerini buraya sokmanın güç olduğu anlaşılır. İyi uyarlama genellikle, tiyatronun edebî ve teknik engellerinden kurtulabileceklerin en çoğunu sinemaya özgü yollara "aktarmak"tan başka bir şey değildir. Örneğin size B. Berthomieu'nün, B. Henry Bernstein'ın son oyununu tek satırını bile değiştirmeksizin perdeye aktardığını söylerlerse kaygılanmağa başlarsınız. Kötü haberleri ulaştıran kimse, filmin onda dokuzunun tiyatroda alışılagelen aynı salon dekorunda geçtiğini sözlerine eklerse, filme alınmış tiyatro imalâtçılarının umursamazlığı üzerinde daha öğrenecek çok şeyiniz olduğunu düşünürsünüz. Fakat haberciniz üstelik bir de filmin kurgulamasında on tane bile alıcı hareketi olmadığını, alıcının ço-

ğu vakit hiç kıpırdamaksızın oyuncuların önüne dikildiğini bildirirse yargınız kesin olacaktır: "Daha neler!" Bununla birlikte Wyler en su katılmamış sinema yapıtlarından birini bu paradoksal verilerle gerçekleştirmişti.

Sahnenin özü, tam bir tarafsızlığı yansıtan tek bir dekor içinde geçer: Sömürge tarzındaki kocaman bir evin zemin kat salonu. Dipte ilk kattaki odalara çıkan bir merdiven vardır; Bette Davis'in odası ile ona bitişik olan Herbert Marshall'ın odası. Klasik tragedyalardaki sofalar kadar kişiliksiz olan bu dramatik yeri hiç bir resimsi öğe gerçekçi bir özellikle göze çarpacak duruma getirmez. Başlıca kahramanların dışarıdan içeriye girerek ya da odalarından aşağıya inerek burada karşı karşıya gelmeleri için yerinde ama basit bir bahaneleri vardır. Bunlar aynı zamanda burada kalabilirler. Salonun dibindeki merdiven tıpkı bir tiyatro dekorunun rolünü oynar: Bu merdiven, kişilerin dikey uzayda yer almalarına yarıyan dramatik mimarlığın su katılmamış öğesidir. Filmin başlıca sahnesi olan, Herbert Marshall'ın ölümü sahnesini ele alalım; olay bu dekorda geçer. Bu sahnenin çözümlenmesi Wyler'in deyişinin temel sırlarını açıkça ortaya koyar.

Bette Davis yüzü seyirciye dönük olarak orta sırada, başı perdenin ortasında yer alacak şekilde oturmuştur; çok çiğ bir ışık bu çok boyalı yüzün beyazlığını daha da açığa vurur. Önde Herbert Marshall sırtı seyirciye dönük

ve dörtte üçü perdede kalacak şekilde oturmuştur. Karı koca arasındaki amansız ağız dalaşı hiç bir çekim değişikliği olmaksızın geçer; sonra Herbert Marshall'a kalp krizi gelir, karısına odasındaki ilâcını gidip getirmesini rica eder. Denis Marion'un da çok yerinde olarak belirttiği gibi bu andan başlıyarak bütün dramatik ilgi, hareketsizliğin değerlendirilmesine dayanır. Marshall yerinden kalkıp ilâcı kendisi almağa gitmek zorunda kalır. Bu çaba onu merdivenin ilk birkaç basamağında öldürecektir.

Tiyatroda bu sahne, yine aynı biçimde düzenlenecekti. Bir ışıldak Bette Davis'i aynı şekilde aydınlatabilecek ve seyirci onun gaddarca hareketsizliği karşısında aynı dehşeti, kurbanının sendeliyerek ilerleyişini izlemekte aynı boğuculuğu duyacaktı. Ancak, bu benzerliklere rağmen, Wyler'in sahne düzeni, alıcının ve çerçevenin sağladığı araçlardan sonuna kadar yararlanmaktadır. Bette Davis'in perdenin ortasındaki yeri ona uzayın dramatik geometrisinde üstün bir durum sağlamakta, bütün sahne onun çevresinde dönmektedir. Fakat bu korkunç hareketsizlik bütün gücünü Marshall'ın bir kez önde sağdan, sonra da üçüncü sırada soldan çerçeve dışına çıkışıyla kazanmaktadır. Alıcı, Marshall'ın bu yatay yer değiştirmesini pek zeki olmıyan bir gözün doğal hareketiyle izlemek yerine, soğukkanlı bu hareketsizlik içinde kalır. Marshall ikinci kez alana girip merdiveni çıktığında Wyler Mar-

hall'ın merdivenden yuvarlanıp ölüşünün seyirci tarafından iyice ayırt edilememesini sağlamak üzere alıcı yönetmeni Gregg Tolan'dan alan derinliğini bütünüyle kullanmamasını istemek dikkatini göstermiştir. Bu teknik bulanıklık, kaygımızı artırır; bizi kahramanının yarı yarıya gözümüzden kaçtığı bir dramın sonucunu uzaktan, Bette Davis'in omzunun üzerinden seçmeğe çabalamağa zorlar.

Burada yalnız sinemanın tiyatro araçlarına kattığı şeyler değil, öte yandan sinemaya özgü katsayının azamîsinin, paradoksal bir yolda, sahne düzeninin asgarîsine uygun düştüğü de görülüyor. Bu sahnenin dramatik gücünü hiç bir şey alıcının salt hareketsizliğinden daha iyi çoğaltamazdı. Mesleğinin eri olmıyan bir yönetmenin sinemalık öğe olarak buraya katmak gerektiğini sanacağı en ufak hareket, dramatik voltajı düşürecekti. Alıcı burada her şeyi, her hangi bir seyircinin yerine borçlu değildir. Perdenin çerçevesi ve dramatik geometrisinin ülküsel koordinatları sayesinde hareketi düzenliyen alıcıdır.

Okulda mineralojiyle uğraştığım vakitler bazı fosil kavkıların yapısından hayrete düştüğümü hatırlıyorum. Hayvan canlıyken kalker, kavkı yüzeyine koşut olan incecik katlar olarak yer aldığı halde, maddenin yavaş yavaş oluşumu, molekülleri katların başlangıçtaki yönünde sıralanan incecik dikey bilûrlar olarak kümelendirmekteydi. Görünüşte kavkı değişmemişti; henüz kalkerin ilk

katmanlaşması açıkça ayırt ediliyordu; fakat parmakla kırıldığı vakit, kırık yer, bu küçücük iç mimarînin tamamıyla yalanladığı bir yapının sahteliğini açığa vuruyordu. Bu karşılaştırmadan dolayı özür dilerim, ne var ki bu benzetme, paradoksal bir bağlılıkla tiyatroya özgü görünüşlerini muhafaza etmekle birlikte Lillian Hellman'ın oyununun estetik yapısını etkileyen göze görünmez moleküler çalışmayı çok iyi meydana çıkarmaktadır.

Hayatımızın en güzel yılları'nda sorunlar çok ayrıydı. Burada aşağı yukarı özgün bir senaryo söz konusuydu. Robert Sherwood'un senaryosunun kaynağı olan MacKinlay Kantor'un romanına şüphesiz Lillian Hellman'ın oyununa olduğu gibi bağlı kalınmamıştı. Konunun nitcliği, günün sorunu oluşu, önemi, toplumsal yararı her şeyden önce hemen hemen belgesel bir doğruluğun kılı kırk yaran titizliğini gerektiriyordu. Samuel Goldwyn ile Wyler bir sanat yapıtı olduğu kadar bir yurttaşlık yapıtı da meydana getirmek istemişlerdi. Şüphesiz romanlaştırılmış fakat tamamıyla gerçek ve örnek olacak özellikteki bir hikâyenin içinde savaş sonrası Amerikasının en acı toplumsal sorunlarından birini gerekli bütün genişliği ve inceliğiyle ortaya koymak söz konusuydu. Bir bakıma *Hayatımızın en güzel yılları* Wyler'in henüz ayrıldığı Amerikan ordusunun sinema bölümünün hazırladığı o öğretici, eğitici yapımlarına benzer. Bilindiği gibi savaş ve bir çeşit gerçek kavramı

konusunda bu savaşın getirdiği bilinçlilik Avrupa sinemasını derinden derine etkilemişti; ama bunun sonuçları Hollywood'ta daha az duyulmuştu. Bununla birlikte birçok yönetmen bu savaşa katılmıştı ve savaşın dünyaya sardırdığı gerçekler kasırgasının, su baskınının bazı yönleri Hollywood'ta da bir gerçekçilik töresiyle kendini gösterebildi. "Üçümüz de (Capra, Stevens, Wyler) savaşa katıldık. Savaşın her birimiz üzerinde derin bir etkisi oldu. Bu tecrübe olmaksızın filmimi şimdi çevirdiğim gibi çeviremiyecektim. Dünyayı daha iyi anlamayı öğrendik... Biliyorum ki George Stevens, Dachau'daki cesetleri gördüğünden beri artık eski Stevens değildir. Hollywood'un yaşadığımız dünyayı ve zamanı asla yansıtmadığını anlamak zorunda kaldık." Wyler'in bu birkaç satırı, *Hayatımızın en güzel yılları*'nı meydana getirirkenki düşüncelerini yeterince aydınlatır.

Öte yandan Wyler'in meslek hayatının en uzun ve şüphesiz en pahalı filminin hazırlanmasına ne kadar dikkat ettiği bilinmektedir. Ne var ki, *Hayatımızın en güzel yılları* yalnızca yurttaşlık propagandası yapan bir filim olsaydı, bütün ustalığına, dürüstlüğüne, heyecan verici özelliğine ve yararına rağmen, üzerinde uzun uzadıya durmağa değmiyecekti. *Mrs. Minniver*'in[1] senaryosu, eninde sonunda *Hayatımızın en güzel yılları*'nın-

[1] Wyler'in 1943'te çevirdiği filim. Oynayanlar: Greer Garson, Walter Pidgeon, Teresa Wright. (Çev.).

kinden pek o kadar aşağı kalmaz, ne var ki Wyler *Mrs. Miniver*'i özel deyiş sorunları koymaksızın çevirmişti. Sonuç oldukça düş kırıcıydı. *Hayatımızın en güzel yılları*'nda ise, tersine, gerçek ahlâkının kaygıları sahne düzeninde estetik çizgisini buldu. Gerçekte hiç bir şey Rus ya da İtalyan sineması konusunda sık sık yapıldığı gibi "gerçekçilik" ile "estetikçilik"i birbirinin karşısına çıkarmak kadar yanlış ve saçma değildir. Sözcüğün gerçek anlamıyla *Paisa*'dan daha "estetik" filim yoktur. Gerçek, sanat değildir, ama "gerçekçi" bir sanat, gerçeğin tamamlayıcısı olan bir estetik yaratmasını bilen sanattır. Tanrıya şükür! Wyler, senaryoda (ki en başarılı olduğu çalışma bu değildir) ve oyuncuların oyununda ruhbilimsel ve toplumsal gerçeğe saygı göstermekle yetinmedi. Wyler sahne düzeninde estetik karşılıklar da bulmağa çalıştı. Birmerkezli değere dayanarak önce gerçekteki boyuyla ve bütün olarak yapılmış dekoru sayacağım (şüphesiz dekorun bu yapısı çevirimi son derece çapraşık kılmaktadır, çünkü alıcının geriye kaydırması için dekor parçalarını kaldırmak gerekiyordu). Erkek ve kadın oyuncular yarattıkları kişiler gerçekte ne giyiyorlarsa tamamıyla ona benziyen giysiler giymekteydiler ve yüzleri günlük yaşayışlarındakinden fazla boyalı değildi. Şüphesiz günlük yaşayışın gerçeklerine hemen hemen batıl inanış derecesindeki bu bağlılık Hollywood'ta alışılmadık bir şeydi, ne var ki bunların asıl önemi, seyirciye getirdikleri ta-

mamıyla maddî teminattan çok, sahne düzenine ister istemez getirmek zorunda kaldıkları değişikliklerdeydi: Aydınlatmada, alıcı açısında, oyuncu yönetimindeki değişikliklerde. Gerçekçilik, Antoine'ın sahneye çıkardığı et parçaları ya da sahici ağaçlarla değil fakat gerçekçi bir maddenin sanatçıya ortaya çıkarmak olanağını sağladığı anlatım yollarıyla tanımlanır. Sinemada "gerçekçi" eğilim Louis Lumière, hatta Marey ve Muybridge'ten beri vardır. Bu eğilimin talihi değişik olmuştur, ancak alabildiği biçimler, kapsadığı estetik (bilinçli ya da bilinçsiz, hesaplı ya da doğal) yaratma (ya da buluş) ölçüsünde yaşıyabilmiştir. Tek değil, birçok gerçekçilik vardır. Her çağ kendi gerçekçiliğini, yani gerçeğin ele geçirilmek istenen yönünü en iyi elde edebilen, koruyan ve yeniden yaratabilen teknik ve estetiği arar. Perdede teknik, örneğin romandakinden çok daha önemli bir rol oynar, çünkü yazılı dil aşağı yukarı değişmez nitelikteyken sinema görüntüsü başlangıcından beri büyük ölçüde değişmiştir. Pankromatik, ses, renk görüntünün gerçek değişimlerini meydana getirmiştir. Bu sözlük hazinesini düzenliyen dizimleme de devrimlere uğramıştır. Özellikle sessiz sinema dönemine uygun düşen "kurgu" yoluyla kuruluşu bugün hemen hemen tamamıyla kurgulama mantığı izlemektedir. Bu değişikliklerin bir bölüğü şüphesiz başka şeylerde olduğu gibi sinemada da var olan modadan ileri gelebilir, ancak gerçek değeri olan ve

sinemanın ortak malını zenginleştiren her şeyin teknikle sıkı bir bağlantısı vardır ve teknik bunun alt yapısını meydana getirir.

Doğruyu dile getirmek, gerçeği, bütün gerçeği, yalnızca gerçeği göstermek belki de saygıya değer bir istektir. Bu kadarla kaldığı takdirde, bu istek töre alanını aşmaz. Sinemada ancak gerçeğin *gösterilmesi* söz konusu olabilir. Estetik sorun bu gösterişin araçlarıyla başlar. Omuz çekimindeki ölü bir çocuk, genel çekimdeki ölü çocuk değildir, renkli filimdeki ölü çocuk da değildir. Gerçekte gözümüzün, dolayısıyla bilincimizin gerçekteki ölü çocuğu görmekte kendine özgü bir tarzı vardır ki, bu, görüntüyü perdenin dik dörtgeninde kesen alıcının görüş tarzı değildir. Demek ki "gerçekçilik" bize sadece bir cesedi göstermekte değil, doğal algılamanın bazı fizyolojik ya da zihinsel verilerine uyan ya da daha doğrusu bunun eşdeğerlerini yeniden sağlıyan koşullardadır. Sahneyi belirli sayıdaki öğelere bölerek çözümleyen klasik kurgulama (telefonun üzerindeki el ya da yavaş yavaş dönen kapı tokmağı gibi) daha sonraki çekimleri, gelişigüzel tekniğinin farkına varmaksızın bize kabul ettiren belirli bir zihinsel süreç'e ister istemez uygun düşer.

Gerçekte, gözümüz tıpkı mercek gibi, günlük yaşayışta bizi ilgilendiren olayın önemli noktasına uzaysal biçimde uyumlanır. Gözümüz birbirini izliyen araştırmalarla hareket eder, zaman içinde gelişen bir gerçeğin uzayını

çözümliyerek bir çeşit ikinci derecede bir zamanlaştırmayı getirir.

Sinemanın ilk mercekleri çeşitli değildi, tabiatıyla bunların optiği, çağın filimlerinin kurgusuna, ya da daha doğrusu kurgulama diye bir şeyin hemen hemen olmamasına uygun düşen büyük bir alan derinliği veriyordu. O vakitler bir sahneyi yirmi beş çekime bölmek ve oyuncuların yer değiştirmesine göre odaklamayı yapmak söz konusu değildi. Optiğin olgunlaşması, kurgulamanın tarihi ile sıkı sıkıya bağlıdır, onun hem nedeni hem de sonucudur.

Jean Renoir'in 1933'ten beri, Orson Welles'in de biraz daha sonra yaptığı gibi, çevirim tekniğini tartışma konusu yapmak için çözümleyici kurgulamanın görünüşteki ruhbilimsel gerçekçiliği içinde sakladığı yanılsamayı bulmak gerekiyordu. Gözümüzün, ilgi ya da dikkatin içtepisiyle sürekli olarak uyumdan uyuma geçişi doğruysa da, bu zihinsel ve ruhbilimsel uyum sonsal (a pösteriori) meydana gelir. Olay hep bütünlüğüyle vardır, bizi hep tümüyle kendine çeker; şu ya da bu yönü seçmeğe, duygu ya da düşüncenin gereklerine göre öbüründen çok berikini seçmeğe biz karar veririz, ama bir başkası belki de başka türlü bir seçim yapacaktı. Her ne halse, biz kendi sahne düzenimizi yapmakta *özgürüz*: Gerçeğin öznel yönünü kökünden değiştirebilecek bir başka kurgulama' her vakit mümkündür. Oysa, bizim yerimize kurgula-

ma yapan yönetmen, gerçek yaşamda bize düşen seçmeyi bizim yerimize yapar. Biz bu yönetmenin çözümlemesini farkında olmaksızın benimseriz, çünkü bu çözümleme dikkat kanunlarına uygundur; ama bu çözümleme bizi yine bunun kadar sağlamca ruhbilime dayanan bir ayrıcalıktan yoksun bırakır; bu ayrıcalık da kendi kurgulama düzenimizi her an değiştirmek gibi, hiç olmazsa tasarlı (virtuelle) özgürlüğü farkında olmaksızın bırakmamızdır.

Bunun ruhbilimsel, sonra da estetik sonuçları önemlidir. Bu teknik, özellikle gerçeğin içkin (immanente) ikizliliğini ortadan kaldırmağa yönelir[1]. Bu teknik, olayı sonuna kadar "öznelleştirir", çünkü her küçük parçası yönetmenin ön yargısına borçlanılmıştır. Bu teknik yalnızca dramatik, duygusal ya da törel bir seçimi değil, ayrıca ve en çok da gerçek karşısında bir tutumu benimsemeyi gerektirir. Şüphesiz William Wyler konusunda tümeller çekişmesini[2] canlandırmak aşırı olur.

Sadece "yönelir" diyorum, çünkü bu tekniği, ilkesinin gerektirdiği ruhbilimsel parçalanmayı etkisiz kılacak yolda kullanmak yine de eldedir. Örneğin Hitchcock, bir olayı bir dizi göğüs çekimine ayırmakla birlikte olayın ikizliliğini duyurmakta çok ustadır.

[2] *Tümeller çekişmesi (la querelle des universaux)*: Tümeller, her çeşit bilgide yer alan genel düşünler ya da terimlerdir. Ortaçağ felsefesinde önemli yer tutan tümeller çekişmesi bu genel düşünlerin niteliği üzerindedir: Bunlar hiç bir gerçek karşılığı olmıyan basit soyutlamalar mıdır (adçılık), yoksa varlıklar konusundaki bütün bilgilerden önce yer alan ve bunu meydana getiren gerçek bir var oluş mudur? (gerçekçilik). (Çev.).

Adçılık ile gerçekçiliğin sinemadaki karşılıkları varsa da, bunlar sadece bir çevirim tekniği ve kurgulamaya göre tanımlanmazlar; ne var ki Jean Renoir, André Malraux, Orson Welles, Rossellini ve *Hayatımızın en güzel yılları*'nın William Wyler'inin alan derinliğini ya da hiç olmazsa "zamandaş" sahne düzenini sık sık kullanmakta birleşmeleri şüphesiz bir raslantı değildir; bunların adlarının 1938'den 1946'ya kadar sinema gerçekçiliğinde, bir gerçek estetiğinden yola çıkan her şeyde sahiden değerli olanların tümünü göstermesi de raslantı değildir.

Oyuncuların zamandaş oyunlarını tamamlıyabilecek olan alan derinliği sayesinde seyirci hiç olmazsa kurgulamanın son işini kendisi yapmak olanağını ele geçirir. Wyler'in sözlerini aktarıyorum: "Alıcı yönetmenim Gregg Toland ile uzun uzadıya konuştuk. Elden geldiği kadar sade bir gerçekçiliği aramaya karar verdik. Gregg Toland'ın dekorun bir alanından öbürüne kolaylıkla geçmekteki yeteneği kendi yönetim tekniğimi geliştirmemi sağladı. Böylelikle kesmelerden kaçınarak bir hareketi izliyebiliyordum. Bunun sonucu olan süreklilik, çekimleri daha canlı kılar; her kişiyi *ister istemez* inceliyen ve kendi kesmelerini kendisi yapan seyirci için daha ilginçtir."

Wyler'in kullandığı terimler onun Orson Welles ya da Renoir'ınkinden oldukça değişik bir amaç izlediğini iyice gösteriyor.

Renoir, *Kocası ve âşığı*'nda[1] şatodaki eğlencede açıkça ortaya çıktığı üzere, zamandaş ve ya-

[1] Renoir *Kocası ve âşığı*'nda gerçekte alan derinliğinden çok tek bir çekimde yan yana yürütülen hareketlerin zamandaşlığından yararlanır. Fakat amaç ve etki aynıdır. Bir çeşit yanal alan derinliği söz konusudur.

Burada ruhbilimsel bir paradoksa işaret edilebilir: Merceğin alan derinliği çekim üzerine her yanı seçik gerçeğin bir paralel yüz'ünü düşürmeği sağlar. Şüphesiz bu seçiklik, ilk görüşte, doğrudan doğruya gerçeğin seçikliğine benzer: Bir iskemle, üzerine gözümüzü uyumlamadığımız için bulanık değildir; bundan dolayı iskemlenin perdede odakta kalması yerindedir. Fakat gerçek olay üç boyutludur; Susan Alexander Kane'in komodini üzerinde ön sırada zehir dolu bardağı ve perspektifin en ucundaki oda kapısını aynı zamanda seçik olarak görmemiz fizyolojik bakımdan imkânsız olacaktır. Gerçekte tıpkı Henri Calef'nin *Jéricho*'daki belediye meclisi sahnesinde yaptığı gibi gözbebeğimizin odaklamasını değiştirmek zorunda kalırız. Öyle ki, temsilin gerçekçiliğinin çözümleyici kurgulamadan yana olduğu desteklenebilir. Ancak böyle bir şey burada algının ruhbilimsel etkeninden daha önemli olan zihinsel etkeni tanımamak olur. Dikkatimizin hareketliliğine rağmen olay sürekli olarak algılanır.

Bundan başka göz uyumu ile bunun sonucu olan "çekim değişiklikleri" o kadar hızlıdır ki, bunlar bilinçaltı bir toplamayla, tam bir zihinsel görüntünün yeniden kuruluşuna denk düşerler; aşağı yukarı flüorışılı perdenin katotlu fırçayla süpürülmesinin televizyon seyircisine sürekli ve değişmez bir görüntü yanılsaması vermesi gibi.

Hatta şu da eklenebilir: Seyirci sinemada sürekli olarak perde üzerine gözünü uyumladığından, bundan dolayı da olaya daha uzaktan ya da daha yakından bakarak bundan fizyolojik olarak kaçmak *imkân bulunmaksızın* olayı bütün seçikliğiyle ister istemez ve sürekli şekilde algıladığından olayın sürekliliğini (dramatik birliğinden önce varlıkbilimsel birliği) zorunlu olarak duyar.

Bu demektir ki her yanıyla seçik olan sinema görüntüsündeki ufak hile gerçekçiliğe karşıt olmayıp, tersine bu gerçekçiliği güçlendirir, doğrular ve ikizlilik özüne bağlı kalır. Bu ufak hile, bütün gerçeğin aynı değerde olduğu yolundaki metafizik yargıyı fizik yönden somutlaştırır. Uyumdaki küçük fizik çaba çok vakit algıda, ona uygun düşen ve tek önem taşıyan zihinsel işlemi maskeler. Sinemadaysa tersine, görünümün yüz kadar seçik olduğu 15. yüzyıl İtalyan portrelerinde olduğu gibi, zihin seçme işinin arılığından kaçamaz, tepkeler ölmüştür, dikkat bilincin sorumluluğuna yeniden döner.

nal sahne düzenini özellikle entrikaların girişimini (interférence) duyurmak için kullanıyordu. Orson Welles bazan Dos Passos'unki gibi müstebitçe bir nesnellik çeşidi, bazan da gerçeğin derinlemesine bir çeşit düzenli uzatılışını arar; sanki bu gerçek, lastik bir kuşağa çizilmiş gibi, Welles önce bizi korkutmak için bunu çekip uzatmaktan, sonra da suratımızın ortasına yapıştırmaktan zevk alır. Orson Welles'in uzaklaşan perspektifleri ve alttan görüşleri, iyice gerilmiş sapanlardır. Wyler'in seçtiği tam bu değildir. Gerçi söz konusu olan, her vakit kurgulamaya ve görüntüye gerçeği en büyük ölçüde katmak, hareket hiç bir vakit çıkarma olmıyacak şekilde dekoru ve oyuncuları tümüyle ve zamandaş olarak hazır bulundurmaktır. Ne var ki olayın görüntü içindeki bu sürekli toplamının amacı burada tam bir tarafsızlıktır. *Hayatımızın en güzel yılları*'nda Orson Welles'in sadizmine ve Renoir'ın alaycı kaygısına yer yoktur. Seyirciyi kışkırtmak, çarka germek ve parça parça etmek söz konusu değildir. Wyler sadece seyircinin 1° Her şeyi görmesini, 2° "Elde olmaksızın" seçmesini sağlamak ister. Bu, seyirciye karşı bir bağlılık, dramatik bir dürüstlük isteğidir. Kartlar açıkça oynanır. Gerçekten de bu filim seyredildiğinde bilinen kurgulamanın burada bir hokkabazlık numarası kadar dürüstlüğe aykırı bir yönü var gibi görünüyordu: Alıcı bize "Şuraya bakınız, şimdi buraya bakınız" demekteydi. Peki ya çekimler arası ? Genel çekimle-

rin sıklığı ve dip bölümlerinin tam seçikliği seyirciye güven vermekte, gözlemek ve seçmek aracını seyirciye bırakmakta, hatta daha sonra göreceğimiz gibi, çekimlerin uzunluğu sayesinde bir düşüne sahip olmasına büyük ölçüde yardımcı olmaktadır. William Wyler'in alan derinliği, Amerikan seyircisinin bilinci ve filmin kahramanları gibi liberal ve demokratik olmak ister!

DEYİŞSİZ DEYİŞ

Anlatım yönünden ele alındığında, Wyler'in alan derinliği hemen hemen Gide ile Martin du Gard'ın, romandaki deyişin ülküsel varlığı olarak öne sürdüklerinin sinemalık dengidir: Okuyucunun zihni ile hikâye arasına hiç bir renk, hiç bir ışık kırılması belirtisi sokmıyan deyişin kusursuz taraflsızlığı ve saydamlığı.

Şu halde Wyler ile anlaşan Gregg Toland burada *Yurttaş Kane*'dekinden oldukça değişik bir teknik kullandı[1]. Her şeyden önce aydınlatmada: Orson Welles, aynı zamanda hem sert, keskin hem de yumuşak ışıklar; oyuncuların yardımıyla ustaca oynadığı ışık gedikleriyle yarılmış geniş ışık-gölge kütleleri arıyordu. Wyler ise Gregg Toland'tan estetik, hatta dramatik de değil elden geldiği kadar ta-

[1] Gregg Toland'ın değeri ne kadar seçkin ve su götürmez olursa olsun alan derinliği tekniğindeki önemli ayrıntıların Wyler'in filmine Orson Welles'inkinden çok değişik bir deyiş getirdiğini burada belirtmek ilgi çekicidir. Bu nokta hem bu yönetmenlere hem de bunların görüntü yönetmenlerine onur verir.

rafsız bir aydınlatma, sadece oyuncuyu ve çevredeki dekoru yeterince aydınlatan dürüst bir ışık istemişti. Fakat iki tekniğin karşıtlığı en iyi biçimde, kullanılan merceklerin ayrılığında kavranır. *Yurttaş Kane*'in geniş açılı mercekleri perspektifleri iyiden iyiye bozuyor ve Orson Welles dekorun uzama etkisinden yararlanıyordu. *Hayatımızın en güzel yılları*'nın normal bir görüşün geometrisine daha uygun olan mercekleri, uzun odaklarından dolayı daha çok sahneyi ezmeğe, yani sahneyi perdenin yüzeyi üzerinde yayınağa yöneliyordu. Demek ki Wyler burada da, gerçeğe daha çok saygı göstermek için sahne düzeninin bazı kaynaklarından vaz geçti. Öte yandan bu gereksemenin Gregg Toland'ın işini güçleştirdiği anlaşılmaktadır; optiğin yardımından yoksun kalan Toland'ın diyaframı son kertesine kadar, dünyada hiç bir filimde yapılmadık ölçüde kullanması gerekmişti.

Dekorlar, giysiler, aydınlatmalar ve özellikle fotoğraf, buraya kadar hep tarafsızlığa yönelir. Anlaşılıyor ki bu sahne düzeni, hiç olmazsa incelediğimiz öğelerinde, yokluğuyla tanımlanmaktadır. Wyler'in çabaları düzenli bir şekilde, gerçeğe yalnız sıkı sıkıya uygun olmakla kalmayıp, aynı zamanda alıcının optiğiyle elden geldiği kadar az değişikliğe uğrıyan bir sinema evreninin sağlanışına yönelir. Şu halde Wyler, gerçek boydaki dekorlarda çevirim ve merceğin diyaframı gibi paradoksal teknik ustalıkların pahasına perdede sade-

ce, fotoğraf çerçevesinin homotetik örtüsü içinden gözün seyredebileceği görmeliğe, sinemanın koyduğu kayıtların kaçınılmaz tortularının elverdiği ölçüde saygı gösteren bir paralel yüzün kesitini elde eder[1].

Bu araştırmalar, aynı zamanda kurgulamada değişikliğe yol açmaksızın yürüyemez. Her şeyden önce, oldukça açık teknik nedenlerden dolayı sinemada çekimlerin ortalama sayısı gerçekçiliklerine göre genellikle azalır. Bilindiği gibi, sesli filimlerdeki çekimler sessiz filimlerdekinden azdır. Renk de çekimlerin sayısını biraz daha azaltır; Georges Neveux'nün varsayımını yeniden ele alan Roger Leenhardt, biraz da gerçek payı taşıyarak, üçboyutlu filmin kurgulamasının Shakespeare'in dramlarındaki sahnelerin sayısına, yani elliye yeniden döneceğini ilerisürebiliyordu. Gerçekten de görüntü gerçeğe ne denli uygun düşmekteyse, uyuşunıların psiko-teknik sorununun o denli çapraşıkla.ştığı anlaşılır. Ses zaten kurguyu çapraşıklaştırmıştı (kurgu, gerçekte sadece kurgulamanın yararına hemen hemen ortadan silinmişti), alan derinliği her çekim değişmesini üstün bir teknik çaba haline getiriyordu. Wyler'in, alıcı yönetmenine övgüsünü bu anlamda ele almak gerekir. Gerçek-

[1] *Antoine et Antoinette*'teki büyük mağaza ile *Hayatımızın en güzel yılları*'ndaki mağazayı karşılaştırınız. Bu ikincisinde, satılan bütün malları (neredeyse etiketlerindeki fiyatlara varıncaya kadar) ve bütün müşterileri, ta uzakta cam kafesinde tünemiş gözcüye kadar aynı zamanda ayırt etmek mümkündür.

ten de Toland'ın ustalığı boş filimlerin zenginliklerini bütün derinliğiyle bilmesinde değil, ama her şeyden önce, daha sonra yeniden sözünü edeceğimiz çerçeveleme duygusunun yanı sıra, uyuşumların kusursuz hareketindedir: Burada söz konusu olan artık sadece alışılmış çevirimlerin fotoğraf seçikliğinin önemsiz kalınlığı değil, sınırsız bir alanın kucakladığı dekor, ışık ve oyuncuların tüm kütlesidir.

Fakat bu tekniğin gerekirciliği Wyler'in niyetlerine tamamıyla uymaktadır. Bir sahnenin çekimlere kurgulanması ister istemez yapmacık bir çalışmadır. Wyler'e çevirimin alan derinliğini seçtiren aynı estetik hesap, çekimlerin sayısını hikâyenin açıklığına yarıyan en aza indirmeğe yöneltmek zorundaydı. Gerçekten, *Hayatımızın en güzel yılları*'ndaki çekimlerin sayısı saatte 190'dan fazla değildir, yani 2 saat 40 dakikalık bir filim için aşağı yukarı 500 çekim. Bilgi olarak hatırlatalım ki, çağdaş filimlerde ortalama olarak saatte 300-400 çekim, yani aşağı yukarı iki kat çekim, vardır; *Hayatımızın en güzel yılları*'nın tam tersi bir tekniği temsil ettiğinde şüphe olmıyan *Antoine et Antoinette- Antoine ile Antoinette*'te [1] ise 1 saat 50 dakikada 1.200 kadar çekim olduğunu hatırlatalım. *Hayatımızın en güzel yılları*'nda iki dakikadan uzun çekimler az değildir, üstelik bu çekimlerde durukluğu yumuşatacak hafif bir yeniden çerçeveleme bile yoktur. Ger-

[1] Fransız yönetmeni Jacques Becker'in 1947'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Roger Pigaut. Claire Maffei, Roquevert. (Çev.).

çekte böyle bir sahne düzeninde artık kurgunun zenginliklerinin izi kalmaz. Kurgulama bile, çekimler arasındaki bağıntının estetiği olarak, büyük ölçüde daralmıştır: Çekim ile ayrım özdeşlenmeğe yönelir. *Hayatımızın en güzel yılları*'nın birçok sahnesi Shakespeare'e özgü dramatik birlikle karışır, tek ve değişmez bir çekimde işlenir. Bir bölüğüyle birbiriyle karşılaştırılabilecek tekniklere dayanmakla birlikte burada da yine Orson Welles'in filimleriyle yapılacak karşılaştırma, değişik estetik anlaçları açıkça aydınlığa çıkarır. Alan derinliği, aynı gerçekçilik mantığıyla *Yurttaş Kane*'in yönetmenini de çekimi ayrımla özdeşlemeğe yöneltmektedir. Örneğin Susan'ın zehirlenmesini, Kane ile Joseph Cotten'in birbirinden kopma sahnesini ve *Muhteşem Amberson'lar*'da son çerçevelemenin geriden gösterimle yapılmadığını ortaya koyduğu gezi arabasındaki bitip tükenmez kaydırmalı o çok güzel sevişme sahnesini, ya da genç Georges'un bir yandan Fanny halayla gevezelik ederken bir yandan da pastaları atıştırdığı mutfak sahnesini hatırlayın. Fakat Orson Welles bunu son derece değişik kullanır. Welles'in estetiğinde uzun çekimler gerçeğin bir çeşit billûrlaşması dizgesine uygun düşer, buna *News On the March*[1] haber filmininki gibi başka billûr çeşitleri ve özellikle uzun hikâye parçalarını özetliyen zincirleme dizilerinin zaman soyutlaması karşı çıkar. An-

[1] Welles'in *Yurttaş Kane* filminin içinde yer alan haber filminin adı. (Çev.).

latılan olayların ritmi ve hatta yapısı, Orson Welles'in hikâyesinin eytişimiyle değişmiştir. Wyler'de böyle bir şey hiç yoktur. Hikâye işlemleri elden geldiği kadar açıklık ve bu açıklık yardımıyla dramatik etkililik sağlamaktan başka bir amaç gütmediğinden kurgulama estetiği değişmez.

Çözümlememizin bu noktasında okuyucu belki de *Hayatımızın en güzel yılları*'nda sahne düzeninin nereye sığındığını sorar. Bütün çözümlememizin şimdiye kadar sahne düzeninin yokluğunu göstermeğe çabaladığı doğrudur. Ancak, bu kadar paradoksal bir tekniğin olumlu yönlerine geçmeden önce bir yanlış anlamayı önlemek istiyorum. Her ne kadar Wyler tamamıyla tarafsız bir dramatik evreni ısrarla, bazan da henüz asla çözülmemiş teknik güçlükler pahasına aradıysa da, bu tarafsızlığı bir sanat yokluğuyla karıştırmak saflık olacaktır. *Öldürünceye kadar*'ın uyarlamasında tiyatro biçimlerine bağlılık nasıl ustaca estetik değişmeleri gizliyorduysa, tarafsızlığın çetin ve ustaca ele geçirilişi de burada alışılmış sinema kayıtlarının daha önceden çeşitli tarafsızlaştırılmasını içine alır. İster kaçınılması hemen hemen imkânsız olan teknik kayıtlar (ki bunlar da hemen hemen kaçınılmaz olarak bazı estetik kayıtlar getirir) isterse modanın koyduğu kurgulama işlemleri söz konusu olsun, bunların yardımından ne denli yoksun kalınmak istenirse o denli yüreklilik ve düşgücü gerekir. Bir yazarı deyişinin ya-

lınlığından ötürü övmek oldukça yaygındır; Stendhal'in Medenî Hukuk gibi yazması, zihinsel tembellik şüphesi uyandırmaksızın hayranlık yaratmaktadır. Yukarıda Wyler'in kaygısını, romanın ülküsel deyişini tanımlıyan Roger Martin du Gard ve Gide'inkiyle karşılaştırmıştım. Bu ilk yalınlığın, ancak sağladığı yaratmalarla anlam ve değer kazandığı ve paradoksal şekilde bu yaratmaların bu yalınlığın özel alanı olduğu doğrudur. Şimdi göstermemiz gereken de budur.

Wyler, yukarıda sözü edilen uzun makalede, stüdyo düzlüğündeki çevirim senaryosu için Gregg Toland'a beslediği güveni gizlemez. Zaten Wyler bunu bize kendisi de söylemişti; çekimler dikkatle incelendiğinde buna inanmak kolaydır. Bir Fransız stüdyosunda olağanüstü sayılacak bu çalışma koşulları, şüphesiz her şeyden önce Gregg Toland'ın *Hayatınızın en güzel yılları*'na kadar Wyler'le altı filim çevirdiği için karşılıklı anlayışın kolaylaşmış olmasıyla açıklanabilir.

Üstelik görüntü yönetmeninin yargısına ve sanat yönünden uyuşmalarına güven besliyen Wyler daha önce ayrımlama da yazmamıştı. Filim her sahnesi stüdyo düzlüğünde teknik çözümünü bulan dramatik bir kurgulamaya göre gerçekleştirilmişti. Her çekimin çevrilişinden önceki hazırlık çalışması çok uzundu, ama bu alıcıyı ilgilendirmiyordu. Şu halde Wyler'in doğrudan doğruya "sahne düzeni", baştan sona oyuncu üzerin-

de toplanmıştı. Dikine bölünen ve perdenin çerçevesiyle sınırlanan bu uzay, oyuncuların kutuplandırdığı dramatik tayfın resmini daha iyi belirlemek üzere önceden bütün öbür ilginç öğelerden sıyrılmıştı.

Wyler'in hemen bütün çekimleri bir denklem gibi, daha doğrusu, kuvvetler paralelkenarı aşağı yukarı geometrik hatlarla çizilen bir mekaniğe uygun olarak kurulmuştur. Şüphesiz bu yeni bir buluş değildir ve yönetmen adına lâyık her sinemacı, oyuncularını perdenin koordinatlarında kanunlara uygun olarak düzenler. Bu kanunlar henüz karanlıktır, ama, yönetmenin yeteneğinin bir bölüğü de bu kanunları kendiliğinden algılamasındadır. Örneğin herkes, üstün olan kişinin çerçevede, üstün olduğu oyuncudan daha yüksekte olması gerektiğini bilir.

Fakat Wyler, üstü kapalı gibi görünen kuruluşlarına bir açıklık ve olağanüstü bir güç vermenin dışında, ayrıca doğrudan doğruya kendine özgü kanunlar bulmak yeniliğini taşır. Bu nokta özellikle alan derinliğini ek bir koordinat gibi kullanmasında kendini gösterir. Yukarıda *Öldürünceye kadar*'da Marshall'ın ölümü konusundaki çözümleme, Wyler'in bütün bir salıneyi nasıl oyuncu çevresinde döndürmeyi bildiğini açıkça göstermektedir: Perdenin ortasında bir ışıldakla tıpkı bir baykuş gibi çivilenmiş olan Bette Davis ve onun çevresinde bu kez hareketli olan ikinci kutup Marshall'ın dolambaçlı yürüyüşü, ön sırada

yer değiştirişiyle bütün dramatik tayfı ardından sürüklemesi, yanlara doğru iki kez kayboluşundan ve merdivenler üzerine tam odaklama yapılmamasından ileri gelen şaşırtıcı gerginlik. Burada Wyler'in alan derinliğini nasıl kullandığı görülüyor. *Hayatımızın en güzel yılları*'nın önyargısı, alan derinliğini sürekli olarak kullanmaktı, ama bunu *Öldürünceye kadar*'da düzenli olarak kullanmakta aynı nedenler yoktu; bundan dolayı, Wyler, seyircinin fazladan bir kaygı duyması ve Marshall'ı daha iyi görebilmek üzere, hareketsiz duran Bette Davis'i neredeyse içinden kenara itmek duygusu gelmesi için Gregg Toland'ın ölmekte olan Marshall'ın üzerine bulanıklık getirmesini yeğlemişti. Şu halde bu çekimin dramatik evrimi doğrudan doğruya hareketin ve konuşmaların evrimini yakından izliyor, ancak bunun sinemalık anlatımı buna tam bir dramatik evrim ekliyor; Marshall'ın ayağa kalktığı andan başlayıp merdivenden düşüşüne kadar çekimin hikâyesi olan ikinci bir hareket getiriyor.

İşte, *Hayatımızın en güzel yılları*'nda üç kişiye dayanan dramatik bir kuruluş: Dana Andrews ile Teresa Wright'ın birbiriyle ilişiklerini kesmeleri sahnesi. Ayrım bir barda geçer. Fredric March, kızıyla ilişiğini kesmeğe arkadaşını kandırır ve kızına hemen telefon etmesini söyler. Dana Andrews kalkıp salonun öbür ucunda, kapının yanında bulunan telefon kulübesine yollanır. Fredric March, ön sı-

radaki piyanoya eğilerek, parmak işini gören çengellerle piyano çalınağı öğrenmeğe çalışan takma kollu çavuşun temrinleriyle ilgileniyormuş gibi yapar. Alıcının alanı piyano tuşlarının omuz çekiminden başlar, Fredric March'ı diz çekiminde alır, bütün meyhaneyi kapsar ve dipte, telefon kulübesindeki Dana Andrews'in küçücük de olsa iyice ayırt edilmesini sağlar. Bu çekim açıkça iki dramatik kutup ve üçkişi üzerine kurulmuştur. Ön sıradaki hareket ilginç ve alışılmadık nitelik taşıdığı, üstelik perdede üstün bir yer ve yüzey kapladığı için dikkatimizi daha çok çekmesi gerektiği halde ikinci derecededir. Tersine, bu belirli anda entrikanın kesin dönüm noktasını meydana getiren gerçek hareket, salonun dibinde küçücük bir dik dörtgende, yani perdenin sol açısında hemen hemen gizlice geçer.

Bu iki dramatik bölge arasındaki birleştirme çizgisi, seyirciyle birlikte telefon kulübesinde ne geçtiğini tek bilen Fredric March'tır. Fredric March da, sahnenin mantığına göre, sakat arkadaşının marifetliliğine kendini kaptırmıştır. Fredric March zaman zaman başını hafifçe döndürür ve perdeyi çaprazlamasına aşan bakışları Dana Andrews'in hareketlerini kaygıyla izler. Dana Andrews nihayet telefonu yerine asar, doğruca meyhanenin kapısına yürüyüp çıkar gider. Gerçek hareketi öğelerine ayırırsak, bu hareket temelde sadece Dana Andrews'in telefonundan meydana gelir. Bizi doğrudan doğruya ilgilen-

diren tek nokta bu telefon konuşmasıdır. Yüzünü omuz çekiminde görmeği dilediğimiz tek oyuncu, gerek uzaklığın gerekse kulübe camının yüzünü açıkça ayırt etmemizi önlediği bu oyuncunun ta kendisidir. Sözlerine gelince, tabiatıyla bunlar işitilemez. Gerçek dram ancak uzakta, bir telefon kulübesindeki basit ve geleneksel davranışların görülebilmesine imkân veren bir çeşit küçük akvaryumda geçmektedir. Burada alan derinliği, Wyler'i Marshall'ın ölümü sahnesinde bulanık görüntü kullanmağa yönelten aynı amaçlara dayanmaktaydı, ne var ki aradaki uzaklık, perspektif kanunlarının bulanıklık ile aynı etkiyi meydana getirmesine yetmektedir.

Salonun dibindeki kulübe ve seyircinin bu kulübede ne geçtiğini hayal etmesi için yapılan zorlama, yani seyircinin Fredric March'ın kaygılarına katılması, bu kadarıyla bile iyi bir sahne düzeni buluşudur; fakat Wyler tek başına bunun, çekimin uzaysal vezamansal dengesini yok edeceğini iyice duymuştur. Bu sahne düzenini aynı zamanda hem denkleştirmek hem de güçlendirmek gerekmekteydi. İşte *önde* ikinci derecede, fakat plastik değeri dramatik önemiyle ters orantılı oyalayıcı bir hareket koyma düşüncesi bundan ileri gelmektedir. İkinci derecede ama önemsiz değil, üstelik seyirci bu hareketten yüz çeviremez çünkü denizcinin kaderiyle de ilgilenmektedir; hem, takma kolunun ucundaki çengellerle piyano çalan birini de her gün göremez. Kah-

ramanın telefon konuşmasını bitirip bitirmediğini iyice görmeksizin beklemek zorunda kalan seyirci bundan başka dikkatini çengeller ile telefon kulübesi arasında bölmek zorundadır. Böylelikle Wyler bir taşla iki kuş vuruyor: Bir yandan piyano oyalaması, sonu gelmez ve ister istemez tekdüzeli olan bir çekim için gerekli zamanı sürdürmeğe yarıyor, ama her şeyden çok da görüntüyü dramatik yönden düzenliyen ve kelimenin tam anlamıyla kuran parazit hareket kutbunu sokuşturuyor. Gerçek hareketin üstüne, seyircinin dikkatini ister istemez çelmekten, gereken noktaya yöneltmekten, gereken zamanı sağlamaktan ibaret sahne düzeninin hareketini bindiriyor, böylelikle de bu hareketin, yönetmenin istediği drama katılmasını sağlıyor.

Konuyu daha fazla aydınlatmak için, bu sahnenin iki kez, telefon kulübesine bakan Fredric March'ın göğüs çekimiyle kesildiğini belirteceğim. Wyler şüphesiz seyircinin piyano temriniyle fazla ilgilenip dipteki hareketi yavaş yavaş ihmal etmesinden çekiniyordu; baş hareketi, yani Fredric March – Dana Andrews dramatik çizgisini tamamıyla ayıran bir kaç güvenlik çekimini ne olur ne olmaz diye aldı. Kurgu, şüphesiz, seyircinin dağılan dikkatini yeniden çekmek için araya sokulmuş iki çekimin yeteceğini ortaya koydu. Zaten bu kadar ihtiyat, Wyler'in tekniğinin büyük özelliklerindendir. Orson Welles olsaydı kulübenin uzaklığının iyice değerlendirilmesini dü-

zenler ve gereken zamanı beklerdi. Bunun nedeni, Orson Welles için alan derinliğinin bir estetik amaç olmasıdır. Wyler için ise alan derinliği henüz sahne düzeninin gereklerine ve özellikle hikâyenin seçikliğine bağlı kalmaktadır. Araya sokuşturulan iki çekim, metin içinde siyah harfler kullanmak gibi bir şey, yani March – Andrews çizgisinin belirtilmesidir.

Wyler sahne düzenini özellikle, eşit önemde olmıyan iki hareketin yan yana bulunuşunun bir çekimde yarattığı gerilime dayamağa bayılır. Bu durum, filmin son ayrımından alınmış resimde açıkça görülmektedir.

Sağda, ikinci sırada kümelenmiş olan kişiler görünüşte başlıca dramatik kutbu meydana getiriyorlar, çünkü herkes sakat denizcinin evlenmesi dolayısıyla bu odaya dolmuştur. Gerçekteyse, bu hareket önceden sağlanmış ve bir bakıma tamamlanmış olduğundan seyircinin ilgisi ayrılışlarından beri ilk kez bir araya gelen Teresa Wright (üçüncü sırada beyazlar giyinmiş) ile solda ilk sıradaki Dana Andrews üzerine toplanır. Wyler bütün evlenme ayrımı boyunca oyuncularını öylesine ustalıkla kullanır ki, seyircinin, birbirini düşünmekten asla vaz geçmediklerini anladığı iki kahraman yavaş yavaş bu kalabalıktan sıyrılır. Buraya alınan resim bu işlemin ortalarındaki bir aşamaya aittir. Burada Dana Andrews – Teresa Wright'tan meydana gelen iki kutup henüz birleşmemiştir, ama öbür oyun-

culaların doğallıkla, inceden inceye hesaplanmış yer değiştirmeleri ikisi arasındaki ilişkiyi açıkça ortaya çıkarmaktadır. Teresa Wright'ın beyaz giysisi, çekimin hemen hemen orta yerinde bir çeşit dramatik fay çizgisi meydana getiriyor, öyle ki hareketi iki öğesine eşit olarak ayırabilmek için görüntüyü duvarın açılarına göre ikiye bölmek yetecektir. Bütün sahnede yalnız iki sevgili perdenin sol bölümüne plastik ve mantık yönünden atılmıştır.

Bu görüntüde bakışların yönünün önemi de göze çarpmaktadır. Bakışların yönü Wyler'de her vakit sahne düzeninin iskeletini meydana getirir[1]. Seyircinin yapacağı şey, yönetmenin bütün niyetlerini tam olarak anlıyabilmek için bu bakışları bir işaret parmağı gibi izlemektir. Perdedeki dramatik akıntıları, eğe

[1] Oyuncuların gerçek bakışlarına, kendi bakışımızın özdeşlendiği alıcının gizil (virtuel) bakışını da katmak gerek. Wyler bize bunu duyurmakta büyük başarı kazanıyor. Jean Mitry, *Jezebel*'de merceği, Henry Fonda'nın elinde tutup kullanmak niyetinde olduğu bastonu gören Bette Davis'in bakışının uzantısında yerleştiren alttan görüşe dikkati çekmekteydi. Bu durumda kahramanın bakışını, bayağı bir kurgulamaya göre, alıcının Bette Davis'in görüş noktasını benimseyerek bastonu onunki gibi üstten görüşle gösterdiğinden daha iyi izliyoruz.

Aynı ilkenin değişik biçimi: Wyler, *Öldürünceye kadar*'da senetlerin kilitli bulunduğu ve açıldığı vakit soyguna uğradığı anlaşılan küçük çelik kasayı gören kişinin düşüncesini bize daha iyi anlatmak için, kasayı öne koyar, alıcı bu kez adamla aynı hizadadır, ama bakılan noktayagöre oyuncuyla hep simetriktir. Artık bakışımız perdedeki kişinin bakışıyla, üzerine gözlerin dikildiği kasa yardımıyla rastlaşmıyor, sanki bir ayna oyunuylaymış gibi, kasa üzerindeki kendi bakışımızın gelme açısı, bizi oyuncunun gözüne gönderen yansıma açısına aşağı yukarı eşittir. Ne olursa olsun, Wyler zihinsel görmemizi, görünmiyen bir dramatik optiğin katı kanunlarına göre yöneltiyor.

talaşının nuknatısın tayfını gösterdiği kadar açıklıkla ortaya koymak için, görüntü üzerinde bu bakışları bir çizgiyle somutlaştırmak yeter. Wyler'in bütün hazırlık çalışması, sahne düzenine elden geldiği kadar çok etkililik ve açıklık sağlıyarak bu sahne düzeninin mekaniğini son kertesine kadar basitleştirmekten ibarettir. Wyler *Hayatımızın en güzel yılları*'nda hemen hemen soyut bir çıplaklığa varıyor. Bütün dramatik eklem noktaları öylesine duyarlık taşıyor ki, bir bakıştaki birkaç derecelik sapmayı en anlayışsız seyirci bile açıkça seçebilmekle kalmıyor, aynı zamanda ülküsel bir kaldıraç koluyla bütün bir sahne yerinden oynıyabiliyor.

Önceden kurulmuş bir estetiğe göre işlemekten kaçınmak belki de "sahne düzeni" konusundaki kusursuz bir bilimin özelliği

Wyler bu noktada da Orson Welles'in tam tersini temsil ediyor. Welles sinemaya bazı etkiler sağlamak amacıyla kestirmeden girmişti. Wyler ise adını kimsenin aklında tutmadığı, bilinmiyen kovboy filimlerinde uzun zaman çalışmıştı. Wyler daha *Dodsworth*-un[1] ortaya koyduğu gibi tam bir sanatçı olduğunu gösterirken buna estetikçi değil el işçisi olarak meslekte pişip ulaşmıştı. Wyler sahne düzeninden söz açtığında bunu hep seyirciye göre, olguyu ona iyice ve bütün gücüyle anlatmak gibi tek ve ilk amaçla yapar. Wyler'in

[1] 1936'da çevrilen filim. Oynıyanlar: Ruth Chatterton, Walter Huston, Mary Astor. (Çev.).

engin yeteneği, biçimin yalınlığıyla, konu ve seyirci önündeki alçakgönüllülükle sağlanan bu açıklık bilimindedir. Wyler'de, araçlardaki tutumluluğu paradoksal bir yolda bugünkü sinemanın en kişisel deyişlerinden birini yaratacak kerteye götürmesini sağlıyan bir sinema meslek ve anlayışı dehası vardır. Ancak bunu anlatabilmemiz için önce bunu bir yokluk gibi göstermemiz gerekti.

Şiirde olduğu gibi sinemada da bu böyledir. Sinema deyişini, bir jelatin parçacığı üzerinde toplanabilip büyütücü bir aygıtla perdeye yansıtılabilecek yalıtılmış bir öğe olarak düşünmek çılgınlıktır. Arı sinema Fischinger'in[1] renkli küpleri kadar, sulugöz bir dramla da uyuşarak var olabilir. Sinema, her ne pahasına olursa olsun billûrları tecrit edilmesi gereken bilmem hangi bağımsız madde değildir. Sinema, maddenin estetik bir durumudur. Sinemayı şu ya da bu estetikle, hele yönetmenin mutlaka karabiber ya da karanfil gibi kullanmak zorunda olduğu bilmem hangi tarz ya da biçimle özdeşleştirmekten sakınmak gerektiğini denemeler şimdiye kadar yeterince ortaya koymuştur. Bir filmin sinemalık "arılık"ı ya da daha iyisi, bana göre, "katsayı"sı kurgulamanın etkililiğine göre hesaplanmalıdır.

Wyler senaryolarından çoğunun romanesk ya da teatral niteliğini bozmağa hiç bir

[1] Oskar Fischinger: 1925 yılından başlıyarak soyut canlı-resim alanında büyük başarıgösteren Alman yönetmeni. (Çev.).

vakit çabalamadığı ölçüde, sinemalık olguyu o kadar büyük bir açıklıkla göstermektedir. *Hayatımızın en güzel yılları* ya da *Jezebel*'in yönetmeni önsel (a priori) "sinema yapmak" zorunda olduğunu hiç bir vakit söylememiştir. Ama hiç kimse de bir hikâyeyi "sinema"da ondan daha iyi anlatmayı bilmemektedir. Wyler'e göre, hareket önce oyuncu tarafından ortaya konur. Wyler, olguyu değerlendirme çalışmasını tıpkı bir tiyatro yönetmeni gibi, oyuncuyu göz önüne alarak anlamaktadır. Dekor ile alıcı, oyuncunun bunlar hesabına asalak bir anlam belirmesine meydan vermeksizin dramatik yoğunluğu kendi üzerine en son kertede toplayabilmesi için burada bulunmaktadır. Fakat tiyatro yönetmeninin niyeti de tam bu olmakla birlikte, çağdaş sahnenin mimarîsinden ve özellikle sahne çıkıntısının durumundan ötürü elindeki araçlar çok sınırlıdır. Tiyatro yönetmeni elindeki öğelerle oynıyabilir, ancak bu koşullarda, tiyatro çalışmasının temelini her şeyden önce metin ile oyuncunun oyunu meydana getirir.

Sinema hiç de Marcel Pagnol'un safça istediği gibi balkondaki seyircinin dürbünüyle başlamaz. Bu konuda ne hacmin ne de zamanın hiç bir rolü yoktur. Sinema, perdenin çerçevesi ya da alıcı ile mikrofonun çevresi olguyu ve oyuncuyu değrlendirdiği vakit başlar. Wyler *Öldürünceye kadar*'da piyeste, metinde, hatta dekorda hemen hemen hiç bir şeyi değiştirmemişti: Denebilir ki Wyler, bir ti-

yatro adamının yapabilmeği istediği gibi, perdenin çerçevesini dekorun bazı bölümlerini gizlemek, alıcıyı da koltukları yaklaştırmak için elinde tutarak piyesi bir tiyatro adamı gibi sahneye koymakla yetinmişti. Hangi oyuncu, gözlerinin bir hareketinin anlamını bile kaçırmıyacak beş bin seyircinin önünde, bir koltuğun üzerinde kımıldamaksızın oynıyabilmek düşünü kurmaz? Hangi tiyatro yönetmeni, paradideki seyircileri sahnedeki kişilerin hareketlerini açıklıkla anlamağa, hareketin her anında niyetlerini kolaylıkla okumağa zorlayabilmeği istemez? Wyler, sinemada, tiyatroya özgü sahne düzeninin özünü meydana getiren şeyden fazlasını gerçekleştirmeği asla seçmedi; hatta Wyler'in seçtiği tiyatroya özgü sahne düzeni, oyuncuya ve metne bir şeyler katmak için ışığın ve dekorun yardımını bile kabul etmiyen çeşittendi. Ama şüphesiz, *Jezebel*'in, *Öldürünceye kadar*'ın ya da *Hayatımızın en güzel yılları*'nın tek bir çekimi, bütün bu filimlerin tek bir dakikası yoktur ki arı sinema olmasın [1], [2].

[1] On yıl önceki bu yazıyı yeniden okurken yargımı 1958'in okuyucusuna, aynı zamanda şimdiki duygularıma göre düzeltmeyi deniyorum. Her ne kadar bu yazıda yer alan çözümlemeler bana şimdi o vakitler William Wyler'e karşı beslediğim hayranlığın dışında ilginçliğini koruyor görünmediyse de, zamanın oldukça çetin bir sınamadan geçirdiği bu yönetmene bugün şüphesiz bu kadar iyi bir yer ayırmazdım. O vakitler Roger Leenhardt'ın "Kahrolsun Ford, Yaşasın Wyler" diye bağırdığı zamanlardı. Tarih bu savaş çığlığını yansıtmadı ve John Ford nereye konursa konsun, Wyler'i onun altına koymak gerekir. Bununla birlikte bu iki yönetmenin içsel (intrinsèque) değerini, soyut olarak alındığında estetiklerini ayırt etmek yadırganmaz. İşte bu son görüş noktasından, Wyler'in bazı filimlerinin sinema-yazısını John Ford'un gösterişli sinemasına yeğ tutmakta direnilebilir.

[2] *Revue du Cinéma*, 1948 (I, 149-173).

ARI OLMIYAN BİR SİNEMA İÇİN
(Uyarlamanın savunması)

Son on, on beş yılın yapımını eleştirici gözle görmek için uzaktan bakıldığında, bu yapımın gelişmesinde ağır basan olaylardan birinin edebiyat ve tiyatro alanına gittikçe daha çok baş vurma olduğu hemen görülür.

Şüphesiz sinemanın roman ve tiyatrodan yararlanışı ancak bugünün işi değildir; ama bunun aynı tarzda olmadığı anlaşılıyor. *Comte de Monte-Cristo – Monte Cristo*'nun[1], *Misérables – Sefiller*'in[2] ya da *Trois Mousquetaires-Üç silâhşorlar*'ın[3] uyarlaması, *Symphonie pasto-*

[1] Fransız yönetmeni Robert Vernay'nin 1942'de çevirdiği filim. (Çev.).

[2] Fransız yönetmeni Albert Capellani'nin 1912'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Henry Krauss, Gabriel de Gravone, Mistinguett. (Çev.).

[3] Mario Caserini'nin 1909'da İtalya'da çevirdiği filim. (Çev.).

rale – Pastoral senfoni'nin [1], *Jacques le Fataliste – Kaderci Jacques* (*Les Dames du Bois de Boulogne – Boulogne ormanı kadınları*)nın [2] uyarlamasıyla aynı çeşitten değildir. Alexandre Dumas ya da Victor Hugo sinemacıya kişilerden ve maceralardan başka hiç bir şey vermiyorlardı ki, bunların edebî anlatımı da büyük ölçüde bağımsızdı. Javert ya da d'Artagnan artık roman ötesi bir mitolojinin parçalarıydılar; bunların aşağı yukarı kendi başlarına bir varlıkları bulunuyordu; asıl yapıt artık ilinekli (accidentelle), hemen hemen gereksiz bir belirtiden başka bir şey değildi. Öte yandan bazan çok iyi romanlar uyarlamağa devam olundu, ancak bunları çok işlenmiş özetler gibi ele alınak mümkündü. Sinemacının romancıdan istediği yine kişiler ve bir entrika, hatta –bir derece daha ileri giderek– Simenon'da olduğu gibi bir hava ya da Pierre Véry'de olduğu gibi şiirsel bir havaydı. Ancak bunda bile kitabın yazılmamış olduğu, yazarın sözü uzatıp duran bir senaryocudan başka kimse olmadığı tasarlanabilirdi. Bu o kadar doğrudur ki, "Série noire" (Kara dizi) çeşidinden Amerikan romanlarının çifte amaçla ve Hollywood tarafından muhtemel bir uyarlamayı göz

[1] Fransız yönetmeni Jean Delannoy'nın 1946'da çevirdiği filim. Oynıyanlar: Michèle Morgan, Pierre Blanchar, Line Noro. (çev.).

[2] Fransız yönetmeni Robert Bresson'un 1945'te Diderot'nun *Kaderci Jacques* romanının bir bölümünden meydana getirdiği filim. Oynıyanlar: Maria Casarès, Paul Bernard, Elina Labourdette. (Çev.).

önünde tutarak yazıldığı bellidir. Polis romanlarına saygı göstermenin, bu romanlar biraz yenilik taşıdığı takdirde, gittikçe uyulan bir gerek olduğunu da belirtmek yerinde olur; yazar karşısındaki bağımsız davranışlar az çok kötü niyete bağlanmadan edilmiyor. Ama Robert Bresson *Journal d'un Curé de campagne* –*Bir köy papazının günlüğü*'nü[1] perdeye aktarmadan önce, niyetinin kitabı cümle cümle değilse bile sayfa sayfa izlemek olduğunu söylerse, bambaşka şeyin söz konusu olduğu ve işe yeni değerler katıldığı iyice anlaşılır. Sinemacı artık, kendinden önce Corneille'in, La Fontaine'in ya da Molière'in de yapmış olduğu gibi yağmalamakla yetinmiyor, aşkınlığını (transcendance) önceden kabul ettiği bir yapıtı neredeyse özdeş olarak perde için kopya etmeği öneriyor. Bu yapıt, kahramanların ve bunların davranışlarının anlamı yazarın deyişine sıkı sıkıya bağlı olacak kadar gelişmiş bir edebiyat biçimi taşıdığı, bu kahramanlar yazarın deyişine bir küçük evrendeki (microcosme) gibi kapatıldığı, bu küçük evrenin son derece gerekli olan kanunları dışarıda geçerliğini yitirdiği, roman epik basitleştirmelerden yüz çevirdiği, artık bir mitler kalıbı değil, deyiş, ruhbilim, törebilim ya da metafizik arasında ince girişimlerin alanı olduğu vakit zaten başka türlü olabilir mi?

Tiyatro konusunda bu evrimin anlamı

[1] Bresson'un 1951'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Claude Laydu, Jean Riveyre, Nicole Ladmiral. (Çev.).

daha da belirlidir. Roman gibi dramatik edebiyat da kendisini her vakit sinemanın zorlamasına bırakmıştır. Ama Laurence Olivier'nin *Hamlet*'ini[1] Sanat Filmi'nin[2] bir zamanlar Comédie Française repertuvarından aldığı ve bugün geriye bakınca gülünç görünen yapıtlarıyla karşılaştırmaya kim cesaret edecektir? Tiyatroyu filim üzerine geçirmek sinemacıya hep çekici gelmiştir, çünkü tiyatro zaten bir görmeliktir; ama bunun sonucu biliniyor. Her halde "tiyatro filmi" deyiminin, eleştirmenin yüzkarasını belirten beylik lafi haline gelişinin haklı olduğu anlaşılıyor. Roman hiç olmazsa, yazıdan görüntüye geçmek için bir yaratma payı gerektiriyordu. Tiyatroysa, tersine, sahte bir dosttur; tiyatronun sinemayla yanıltıcı benzerlikleri sinemayı çıkmaz yola saptırıyor, her çeşit kolaylıklar eğimine çekiyordu. Bununla birlikte örneğin Bulvar'ın dramatik repertuvarı bazı tahammül edilebilir filme kaynak olmuşsa, bunun nedeni yönetmenin bazan piyesi, roman konusunda izin verilen serbestlikle ele alması, temel olarak yalnızca kişileri ve olguyu kullanmasıdır. Ancak bunda bile olay tamamıyla yenidir ve örneğin tiyatro özelliğine saygı gösterilmesi yolundaki çiğnenmez ilkeye aykırı görünmektedir.

[1] İngiliz yönetmeninin 1948'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: L. Olivier, Jean Simmons, Felix Aylmer. (Çev.).

[2] *Sanat Filmi* (*film d'art*): 1908'e doğru Fransız sinemasında başlıyan, öbür ülkelere de yayılan bir akım. Tanınmış yazarların hazırladığı senaryoların, tanınmış sahne oyuncuları tarafından sahne tekniğine göre canlandırılmasına dayanır. (Çev.).

Adlarını saydığımız ve şüphesiz hemen kalemimizin ucuna gelecek olan öbürleri bol sayıdadır ve değerleri kuralı doğrulayan istisnalar olarak gösterilemiyecek kadar şüphe götürmez niteliktedir. Tersine bu yapıtlar on yıldan beri, çağdaş sinemanın en verimli eğilimlerinden birini işaretlemektedirler.

Georges Altmann bir zamanlar, *The Pilgrim – Haci*'dan [1] *Genel hat*'ta kadar sessiz sinemayı yüceleştirmek için yazdığı kitabın kabında "Bu, sinemadır" diye ilân ediyordu. Peki yedinci sanatın özerkliği için uğraşan ilk sinema eleştirmesinin dogmalarını ve umutlarını bundan böyle modası geçmiş şeyler mi bellemek gerekiyor? Sinema, ya da sinemadan kalan şey, bugün edebiyat ile tiyatronun koltuk değneği olmaksızın varlığını sürdürmek yeteneğinde değil midir? Sinema, her hangi geleneksel bir sanatın *mükerrer* numarası gibi bağlı ve bağımlı bir sanat olmak durumunda mıdır?

Düşünmemizin önüne çıkan sorun, gerçekte bu kadar yeni değildir: Bu sorun, her şeyden önce sanatların karşılıklı etkisi ve genellikle uyarlama sorunudur. Sinema iki ya da üç bin yıllık olsaydı, onun da sanatların evriminde ortak olan kanunlardan kurtulmadığını şüphesiz daha açıklıkla görecektik. Ama sinema ancak altmış yaşında ve tarihsel perspektifler alabildiğine dar. Genellikle bir ya da iki

[1] Chaplin'in 1922'de çevirdiği filim. Oynayanlar: Chaplin, Edna Purviance, Mack Swain. (Çev.).

uygarlık süresine yayılan şey sinemada bir insan ömrünü kapsıyor. Üstelik, başlıca yanılma nedeni de asla bu değil, çünkü bu hızlandırılmış evrim, öbür sanatların evrimiyle çağdaş da değil. Sinema gençtir, ama edebiyat, tiyatro, müzik, resim tarih kadar yaşlıdır. Bir çocuğun eğitimi nasıl onu çevreliyen yetişkinleri taklitle oluyorsa, sinemanın evrimi de ister istemez alışılmış sanatların örneğiyle değişti. Şu halde, sinemanın bu yüzyılın başından beri süregelen tarihi, bütün sanatların evrimine özgü gerekirciliklerin ve daha önce gelişmiş sanatların sinema üzerine yaptığı etkilerin sonucudur. Kaldı ki, bu estetik çapraşıklığın kargaşalığı, toplumbilimsel sonuçlarla artmıştır. Gerçekten de, en üstün toplumsal sanat olan tiyatronun bile, ancak kültür ve para bakımından ayrıcalıklı bir azınlığa ulaştığı bir zamanda sinema tek halk sanatı olarak kendini kabul ettiriyor. Belki de sinemanın son yirmi yılı kendi tarihinde edebiyatın beş yüzyılı gibi sayılacaktır: Bu, bir sanat için azdır, eleştirme duyumuz için çoktur. Şu halde bu düşüncelerin alanına sınır çekmeyi deniyelim.

Önce şunu belirtelim ki, çağdaş eleştirmenin az çok utanılacak bir "ehven-i şer" olarak gördüğü uyarlama, sanat tarihinin bir değişmiyen'idir (constante). Malraux, Rönesans resminin, aslında gotik heykelciliğe ne borçlu olduğunu göstermişti. Giotto resmini çepeçevre oyma gibi yapar; Michelangelo, heykelimsi bir resme fresko daha iyi gittiğin-

den yağlı boyanın zenginliklerinden kendi isteğiyle vaz geçmiştir. Hem hiç şüphe yok ki bu, "arı" resmin kurtuluşuna doğru çabucak aşılan bir dönemden başka bir şey değildi. Ama Giotto'nun Rembrandt'tan değersiz olduğu söylenebilir mi? Hem bu aşama sırasının anlamı nedir? Çepeçevre oyma freskonun gerekli bir dönem olduğu, bundan dolayı da estetik yönden yerindeliği inkâr mı edilecek? Taş üzerinde, katedral alınlık tablaları kadar büyütülmüş olan Bizans minyatürlerine ne denir? Şimdi de romanı ele alalım: Romanımsı pastoralı sahneye uyarladığından dolayı klasik öncesi tragedya ya da Racine'in tiyatro sanatına borçlu olduğundan dolayı Mme. de La Fayette kınanmalı mı? Kaldı ki, teknik konusunda doğru olan şey, en değişik anlatımlarda serbestçe dolaşıp duran temalar konusunda büsbütün doğrudur. Bu, 18. yüzyıla kadar edebiyat tarihinin beylik işiydi, ancak o vakit aşırma (plagiat) kavramı belirmeğe başlamıştı. Ortaçağda büyük hristiyan konuları tiyatroda, resimde, nakışlı camda, v.b. buluşurlar.

Şüphesiz bizi sinemada yanıltan şey, bir sanat evrimi çevriminde (cycle) genellikle meydana gelenin tersine, uyarlama, aşırma, taklidin sinemanın kaynağında yer alır görünmemesidir. Tersine, anlatım araçlarının özerkliği, konuların yeniliği hiç bir vakit sinemanın ilk yirmi beş, otuz yılındaki kadar büyük olmamıştı. Doğmakta olan bir sanatın, kendin-

den öncekileri taklide çalışması, sonra yavaş yavaş kendi kanun ve temalarını çıkarması yadırganmaz; buna karşılık, sinemanın kendine özgü bu yaratma, bulma gücü anlatım gücüyle ters orantılıyrıuşçasına gittikçe daha çok artan tecrübesini kendi dehasına yabancı yapıtların hizmetine vermesi pek anlaşılamamaktadır. Bundan dolayı bu paradoksal evrimi bir düşüş saymak için bir adım atmak yeterdi ki, sesli sinemanın başında sinema eleştirmesinin hemen hemen tümü bu adımı atmaktan çekinmemişti.

Ama bu, filim tarihinin başlıca verilerini iyi tanımamak demekti. Sinemanın roman ya da tiyatrodan "sonra" ortaya çıktığını doğrulamak, sinemanın bunların dümen suyuna girdiği, aynı sırada yer aldığı anlamına gelmez. Sinema olayı, hiç de geleneksel sanatların var olduğu toplumbilimsel koşullarda gelişmedi. Bunun aksini söylemek akordeonun eşliğindeki dansların ya da "be-bop"un klasik koreografinin mirasçısı olduğunu söylemek gibi olur. İlk sinemacılar, varlıklarını, seyircisini ele geçirmek üzere oldukları sanattan, yani sirk, gezici tiyatro ve müzikholden sağlamışlardı. Sirk, gezici tiyatro ve müzikhol, özellikle savruklama filimlerine (films burlesques) oyuncuları ve tekniği sağlamıştı. Shakespeare adında birini keşfederken Zecca'nın söylediği ileri sürülen ünlü sözü biliyoruz: "Bu hayvan da bir sürü güzel şeyi atlayıp geçmiş!" Zecca ile meslektaşları, seyircileri gibi kendilerinin

de okumadıkları bir edebiyattan etkilenmek tehlikesini göze almıyorlardı. Buna karşılık, çağın popüler edebiyatından etkilendiler; nitekim bu edebiyata yüce *Fantômas*'yla[1] perdenin baş yapıtlarından biri borçlanıldı. Filim gerçek ve büyük bir halk edebiyatının koşullarını yeniden yaratıyordu; panayır tiyatrosunun ya da tefrika romanın alçakgönüllü ve horlanan biçimlerine dudak bükmüyordu. Gerçekte Akademi'nin ve "Comédie-Française"in sayın bayları, babasının mesleğinde yetişen bu çocuğu evlât edinmeği denemediler değil, fakat Sanat Filmi'nin başarısızlığı, doğaya karşı girişilen bu denemenin boşluğunu ortaya koyar. Afrika çalılığındaki ilkel bir okulun küçük zencileri için "atalarımız Gaulle'ler" neyse, başlangıçtaki sinema için de Oidipus'un ya da Danimarka prensinin başına gelen felâketler de öyleydi. Bugün onda bir çekicilik ve tatlılık buluyorsak, tıpkı kendi misyonerlerini yiyen vahşi bir oymağın katolik âyinleri için yaptıkları saf ve paganlaştırılmış yorumlarının uyandırdığı çekicilik ve tatlılık gibidir.

Fransa'da panayırlarda ve bulvarlardaki popüler tiyatrolardan kalmış olanlardan açıkça yararlanma (Hollywood'ta Anglosakson müzikholünün teknik ve oyuncularının utanmazca yağmalanması gibi) estetik tartışma-

[1] Pierre Souvestre ile Marcel Allain'in ünlü roman dizisinden Fransız yönetmeni Louis Feuillade'ın 1913-1914 te meydana getirdiği beş filimlik dizi. Oynıyanlar: René Navarre, Renée Carl, Bréon. (Çev.).

lara yol açmamışsa bunun nedeni her şeyden önce sinema eleştirmeciliğinin henüz olmamasıydı. Bundan başka aşağı denen bu sanat biçimlerinin kılık değiştirmeleri hiç kimseyi öfkelendirmiyordu. İlgililerden başka hiç kimse bunların savunulmasını dert edinmiyordu; onların da meslek bilgileri, filmolojik önyargılardan ağır basıyordu.

Şu halde sinema, tiyatronun devamını iyiden iyiye üstlendiği vakit, bunu bir ya da iki yüzyıllık evrimi aşarak, neredeyse terkedilmiş dramatik türlerle yeniden bağ kurarak yapmıştı. 16. yüzyıl farce'ının ıcığını cıcığını bilen tarihçiler acaba bunun 1910 ile 1914 arasında Pathé ve Gaumont stüdyolarında ve Mack Sennett'in sultası altındaki canlılığını da farkettiler mi?

Aynı şeyi romanda da ortaya koymak şüphesiz pek güç bir şey olmıyacaktır. Tefrikanın popüler tekniğini benimsiyen bölüklü filim, gerçekte hikâyenin eski yapılarını yeniden bulmuş oluyor. Fransız sinemaevinin cana yakın müdürü Henri Langlois'nın sırrına erdiği seanslardan birinde Feuillade'ın *Vampires–Vampirler*'ini [1] yeniden seyrederken bunu kendimde denedim. O akşam iki göstericiden yalnız biri çalışıyordu. Üstelik oynatılan kopyanın arayazıları yoktu ve öyle sanıyorum Feuillade bile bu filimde katillerini bulamı-

[1] Feuillade'ın 1915–16 sırasında on bölük olarak çevirdiği filim. Oymyanlar: Musidora, Jean Aymé, Edouard Mathé. (Çev.).

yacaktı. İyilerle kötülerin hangileri olduğunu çıkarabilmek için rahatça bahse girişilebilirdi. Haydut sanılan biri, ondan sonraki makarada kurbanlardan biri olarak ortaya çıkıyordu. Makinaya filim takmak için her on dakikada bir salonu aydınlatan ışık, bölükleri daha da çoğaltıyordu. Feuillade'ın başyapıtı bu yolda gösterilince, tatlılığının estetik ilkesini apaçık bir tarzda ortaya koyuyordu. Her ara, düşkırıklığının doğurduğu bir "Ah!" sesinin yükselmesine ve gösterimin yeniden başlaması rahatlandırıcı bir umuda yol açıyordu. Seyircilerin hiç bir şey anlamadığı bu hikâye, ancak ve yalnız anlatımın zorlamasıyla onların dikkatini ve isteğini üzerinde topluyordu. Hikâyede, daha önceden rasgele bölümlere ayrılmış hiç bir olgu yoktu; ama olmadık şekilde kesilmiş olan bir yapıt, gizli bir elin akışını önlediği tükenmez bir kaynak vardı.

"Arkası önümüzdeki sayıda"nın yol açtığı dayanılmaz huzursuzluk, daha sonraki olaylardan çok bir anlatımın akışından, ara verilmiş bir yapıta yeniden devamdan doğan kaygılı bekleyiş de işte bundan ileri geliyordu. Zaten Feuillade da filimlerini meydana getirirken bundan başka türlü davranmıyordu. O da her seferinde filmin gerisini bilmezlikten gelerek, daha sonraki bölüğü o sabahın esinine uyarak çeviriyordu. Yönetmenle seyirci aynı durumdaydılar, yani hükümdar ile Şehrazat'ın durumunda; sinema salonunun yenilenen ka-

ranlığı doğrudan doğruya *Binbir gece*'nin yenilenen karanlığıydı. Şu halde eski bölüklü filminki gibi gerçek tefrika romanın "arkası var" sözünün de hikâyeye yabancı düşen bir yam yok. Şehrazat her şeyi ilk ağızda anlatsaydı, seyirci kadar zalim olan hükümdar onu gün doğarken idam ettirirdi. Seyircinin de hükümdarın da, bu aranın getirdiği tatlılığın gücünü duymağa, günlük yaşamın yerini alan hikâyenin büyük lezzetini tatmağa ihtiyacı var.

Şu halde görülüyor ki, sinemanın ilk yapıtlarının sözde arılığı, dikkatli bir bakışı asla kaldırmıyor. Sesli sinema, yedinci sanat perisinin, çıplaklığım anlıyarak gizli paçavralara bürünmeğe başladığı yitik bir cennetin eşiğini belirtmiş değildir. Sinema ortak kanundan kendini kurtaramamıştır; sinema bu kanuna teknik ve toplumbilimsel durumun elverdiği tek tarzda boyun eğmiştir.

Fakat, uyarlamanın şimdiki biçimlerini haklı göstermek için, ilk filimlerden çoğunun taklit ve yağmadan başka bir şey olmadığını ortaya koymanın yetmediğini de biliyoruz. Alışılmış tutumu sarsılan "arı sinema" avukatı, sanatlar arasındaki alış veriş öylesine kolay ki, ilkel biçimler düzeyinde bile yapılır, diyebilir. Farce sinemaya yeni bir gençlik borçlu olabilir, ama bunun nedeni farce'ın etkililiğinin her şeyden önce görsel oluşudur, hem zaten çok eski mim geleneği de farce, sonra da müzikhol sayesinde kendini sürdürmüştür. Tarihte ve türlerin aşamasında ne kadar ilerle-

nirse, hayvanların evriminde ortak bir kökten çıkan dalların uçlarında olduğu gibi ayrılıklar o kadar çoğalmaktadır. Kaynaktaki çokdeğerlilik gizli güçlerini geliştirmişti, bunlar artık doğrudan doğruya yapıtın kendisini tehlikeye atmaksızın zedelenemiyecek kadar ince ve çapraşık biçimlere bağlanmıştı. Giotto, mimarî heykelin doğrudan doğruya etkisi altında resmini çepeçevre oyma gibi meydana getirebilir, ama Raphael ile Vinci, resmi tamamıyla özerk bir sanat yapmak üzere Michelangelo'ya çoktan karşı çıkarlar.

Bu itirazın ayrıntılı bir tartışmaya tamamıyle direneceği, gelişmiş biçimlerin birbiri üzerine etkide bulunmağa devam etmiyeceği kesin değildir, ancak sanat tarihinin özerklik ve özgüllük (spécificité) yönünde geliştiği doğrudur. Arı sanat (arı şiir, arı resim, v.b.) kavramı anlamsız değildir, tanımlanması itirazı kadar güç olan estetik bir gerçeğe dayanır. Her halde, türlerin karışımı gibi sanatların da biraz olsun karışımı mümkünse, bunun sonucu bütün karışımların iyi olacağı demek değildir. Verimli, kendisini meydana getirenlerin niteliklerini birbirine ekliyen gelişmeler olduğu gibi, çekici ama kısır melezler, nihayet canavardan başka bir şey meydana getirmiyen çiftleşmeler de vardır. Öyleyse sinemanın kaynağından öncesinden söz etmeyi bırakalım da sorunu bugün ortaya çıktığı biçimiyle ele alalım.

Sinema eleştirmeciliği, sinemanın edebi-

yattan yararlanmasını çok kez üzüntüyle karşılarsa da, bunun tersine olan etkinin varlığı genellikle, apaçık olduğu kadar meşru da sayılır. Çağdaş romanın, özellikle Amerikan romanının sinemanın etkisinde kaldığını söylemek neredeyse beylik bir şey olmuştur. Tabiatıyla, doğrudan doğruya aktarmanın kör kör gözüm parmağına olduğu, dolayısıyla, Raymond Queneau'nun *Loin de Rueil*'inde olduğu gibi fazla önem taşımıyan kitapları bir yana bırakalım. Konu, Dos Passos, Caldwell, Hemingway ya da Malraux'nun sanatının sinema tekniğini kullanıp kullanmadığını bilmektir. Doğrusu, biz buna asla inanmıyoruz. Şüphesiz, perdenin koyduğu yeni algılama biçimleri, omuz çekimi gibi görme tarzı ya da kurgu gibi hikâye yapıları romancının teknik araçlarını yenilemesine yardım etmiştir; zaten başka türlü olabilir mi? Fakat sinemanın etkilerinin örneğin Dos Passos'da olduğu gibi itiraf edildiği ölçüde bile, bu etkiler aynı zamanda söz götürebilir de: Bunlar sadece, kendi özel evrenini kuran yazarın çalışma yolları dağarcığına katılıyor. Sinemanın estetik çekim gücünün etkisiyle romanı saptırdığı kabul edilse bile, yeni sanatın bu eylemi, şüphesiz örneğin geçen yüzyılda tiyatronun edebiyat üzerindeki etkisini aşmamıştır. Komşu üstün sanatın etkisi her halde değişmez bir kanundur. Şüphesiz, bir Graham Greene'de inkâr edilmez benzerliklerin ayırt edildiği sanılabilir. Ama bunla-

ra daha yakından bakıldığında Greene'in sözde sinema tekniğinin (unutmıyalım ki Greene yıllarca filim eleştirmeciliği yapmıştır), gerçekte sinemanın kullanmadığı teknikler olduğu görülecektir. Öyle ki, romancının deyişi "göz önünde canlandırıldığında" sinemacıların kendilerine o kadar denk düşecek böyle bir teknikten kendilerini niye aptalca yoksun bıraktıkları sık sık sorulur. Malraux'nun *Espoir – Umut*'u[1] gibi bir filmin yeniliği, sinemadan "etkilenmiş" romanlardan esinlendiği takdirde sinemanın ne olacağını bize açıklamasıdır. Bundan çıkacak sonuç nedir? Alışılmış cümlenin ters yüz edilmesi ve çağdaş edebiyatın sinemacılar üzerindeki etkisini araştırmak gerektiğinden başka bir şey değil.

Gerçekte bizi ilgilendiren sorunda "sinema" deyince ne anlıyoruz? Bu, gerçekçi temsil, görüntülerin basitçe kaydıyla kendini gösteren bir anlatım tarzı; içebakışın ya da klasik roman çözümlemelerinin zenginliklerine karşı çıkan arı bir dış görüşse, o vakit Anglosakson romancılarının böyle bir tekniğin ruhbilimsel dayanaklarını "davranışçılık"ta (behaviorism) çoktan bulmuş olduklarını belirtmek gerekir. Fakat edebiyat eleştirmesi yine de neyin sinema olduğunu, sinema gerçeğinin çok üstünkörü tanımından yola çıkarak ihtiyatsızca bir önyargıya bağlıyor. Sinemanın

[1] André Malraux'nun aynı addaki kendi romanından 1938'de İspanya'da çevirmeğe başlayıp 1945'te piyasaya çıkarabildiği filim. (Çev.).

ham maddesinin fotoğraf olması, yedinci sanatın her şeyden önce görünüşlerin eytişimine ve davranışlar ruhbilimine adanmış olduğu sonucunu vermez. Konusunu ancak dışarıdan ele geçirebildiği doğruysa da, görünüşündeki bütün ikircil (équivoque) olanı ortadan kaldırmak, onu tek bir iç gerçeğin işareti yapmakta binlerce hareket tarzı vardır. Gerçekte, perdenin görüntüleri, büyük çoğunluğuyla, tiyatronun ya da klasik çözümleme romanının ruhbilimine alttan alta uygundur. Bu görüntüler, duyular ile bunların belirtileri arasında zorunlu ve ikizliliğe yer vermiyen bir nedensellik bağıntısını, ortak duyuya dayanarak varsayar; her şeyin bilinçte olduğunu ve bilincin bilinebileceğini ileri sürer.

Daha ince bir görüşle, "sinema"dan, kurguya ve çekim değişmesine yakın hikâye teknikleri anlaşılıyorsa, aynı düşünceler yine geçerlidir. Dos Passos'un ya da Malraux'nun bir romanı, alışık olduğumuz filimlere, Fromentin ya da Paul Bourget'ye olduğundan daha az karşı çıkmaz. Gerçekte, Amerikan romanı çağı, sinema çağından çok, belli bir dünya görüşü çağına bağlıdır. Şüphesiz bu dünya görüşü insanın teknik uygarlıkla ilişkileriyle biçimlenmiştir, ama kendisi de bu uygarlığın meyvası olan sinema, sinemacının romancıya gösterebileceği delillere rağmen, bunun etkisini romandan çok daha az ölçüde taşımıştır.

Bundan başka, sinema romana baş vu-

rurken, mantıklı görünmesine rağmen, bazılarının sinemadan etkilenmiş olduğunu sandığı yapıtlardan çok, Hollywood'ta Victoria çağı tipindeki edebiyattan, Fransa'da ise B. Henry Bordeaux ve Pierre Benoit'dan esinmiştir. Daha iyisi –ya da daha beteri– bir Amerikan sinemacısı kırk yılda bir Hemingway'in *For Whom the Bell Tolls – Vatan Fedaisi*[1] gibi bir yapıtına sarıldığında, bunu her hangi bir macera romanına da gidebilecek geleneksel deyişle işlemek için yapıyor.

Demek ki her şey sanki romandan elli yıl geride kalan sinemaymış gibi geçiyor. Sinemanın roman üzerindeki etkisi benimseniyorsa o vakit bunu, ancak eleştirmecinin büyüteci arkasında var olan bir görüntüye ve ancak onun görüş noktasına göre varsaymak gerekir. Bu, var olmıyan bir sinemanın, romancının sinemacı olsaydı meydana getireceği ülküsel sinemanın etkisi olacaktır; yani düşsel ve bizim bugün de bekleyedurduğumuz bir sanatın etkisi.

Ne var ki, bu varsayım o kadar saçma değildir. Bu varsayımı hiç olmazsa, çözülmesine yardım ettiği denklemden sonradan çıkarılıp atılan düşsel değerler gibi alıkoyalım. Sinemanın modern roman üzerindeki etkisi eleştirmeci zihinlerde yanılsamalara yol açı-

[1] Amerikan yönetmeni Sam Wood'un Hemingway'in "Çanlar kimin için çalıyor?" adlı romanından uyarladığı filim (1943). Oynıyanlar: Gary Cooper, Ingrid Bergman, Akim Tamiroff. (Çev.).

yorsa, bunun nedeni romancının bugün, sinemanın anlatım araçlarıyla ilgisi söz götürmiyen hikâye teknikleri kullanmasından, olayları değerlendirme yolları benimsemesindendir (bunları ister doğrudan doğruya alsın, isterse bizim daha çok düşündüğümüz üzere, aynı zamanda birçok çağdaş anlatım biçimlerini kutuplaştıran bir çeşit estetik yakınlaşma söz konusu olsun). Fakat bu etki ya da uygu (correspondances) sürecinde, deyişin mantığında en çok ileri giden romandır. Örneğin zaman sırasının altüst edilmesinin ve kurgu tekniğinin en ince yönlerini alan romandır; özellikle insanlık dışı bir nesnelciliğin etkisini gerçek bir metafizik anlamına yüceltmesini bilen de roman olmuştur. Hangi sinema alıcısı, konusuna Albert Camus'nün *L'Etranger* (*Yabancı*)sındaki kahramanın bilinci kadar dıştan bakabilmiştir? Gerçekte *Manhattan Transfer* (*Manhattan taşınması*)nın ya da *La condition humaine* (*İnsanlığın hali*)nin, sinema olmasaydı çok mu değişik olacaklarını bilmiyoruz ama, buna karşılık *The Power and and the Glory – Güç ve zafer* [1] ile *Yurttaş Kane*'in James Joyce ile John Dos Passos'suz hiç bir vakit tasarlanamıyacağından eminiz. Öncü sinemasının en ucunda, roman deyişinden esinmek yürekliliğini gösteren ve sinema-ötesi diye nitelenebilecek filimlerin çoğaldığına tanık

[1] Amerikan yönetmeni William K. Howard'ın 1933 te çevirdiği filim. (Aşağıda 2 no. lu notta geçen romanla ilgisi yoktur). Oynıyanlar: Spencer Tracy, Colleen Moore, Ralph Morgan (Çev.).

oluyoruz. Bu durumda, taklidi itiraf ancak ikinci derecede önem taşır. Şu anda düşündüğümüz filimlerden çoğu roman uyarlamaları değildir, ama *Paisa*'nın bazı bölümleri Hemingway'e (bataklık bölümü) ya da Saroyan'a (Napoli bölümü), Sam Wood'un *Vatan fedaisi*'nin kaynağı olan yapıta olduğundan daha çok borçludur. Buna karşılık Malraux'nun filmi, *Umut* romanının bazı bölümlerinin tam eşdeğeridir ve son İngiliz filimlerinin en iyileri de Graham Greene'in romanlarının uyarlamalarıdır. Bize göre bu sonuncuların en iyisi, *Brighton Rock – Brighton kayalığı*'ndan [1] mütevazı bir şekilde aktarılan ve hemen hemen kimse farkına varmadan geçip giden filimdir. Buna karşılık John Ford *The Power and the Glory* (*Güç ve zafer*)e yaptığı muhteşem ihanette yolunu sapıtıyordu [2]. Şu halde önce çağdaş filimlerin en iyilerinin modern romancılara neler borçlu olduklarını görmesini bilelim; bunu *Bisiklet hırsızı*'na kadar ve özellikle onda göstemek kolay olacaktır. O vakit uyarlamalar bizi isyan ettirmek şöyle dursun, bunlarda sinemanın gelişmesinin kesin bir teminatını değilse bile, muhtemel bir etkenini göreceğiz.

Belki denecek ki, sinema verdiğinin yüz katını almaktan başka bir şey yapmasa da bu

[1] İngiliz yönetmeni John Boulting'in 1947'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Richard Attenborough, Hermione Baddeley, William Hartnell. (Çev.).

[2] Bazin burada Ford'un Greene'in bu addaki romanından 1947'de Meksika'da *The Fugitive–Fedai* adıyla çevirdiği filmi kastediyor. Oynıyanlar: Henry Fonda, Dolores Del Rio, Pedro Armendariz. (Çev.).

modern roman için böyle olsun; iyi ama sinemacı Gide ya da Stendhal'den esindiğini iddia ettiği vakit bu uslamlamanın değeri ne olacak? Proust ya da Mme de La Fayette de niçin olmasın?

Evet, gerçekten de niçin olmasın? Jacques Bourgeois *Revue du Cinéma*'daki bir yazısında *A la recherche du temps perdu* (*Yitik zaman peşinde*)nin sinema anlatım yollarıyla olan benzerliklerini parlak bir şekilde çözümlemişti. Gerçekte bu çeşit uyarlamaların varsayımında aşılması gereken asıl engeller estetik çeşitten değildir. Bu engeller bir sanat olan sinemadan değil, toplumsal bir olgu ve endüstri olan sinemadan geliyor. Uyarlamanın dramı, basitleştirmenin dramıdır. Taşradaki beceriksizce bir reklamda *La Chartreuse de Parme – Kanlı prens*[1] filminin şöyle tanımlandığı görülebilir: "Ünlü kılıç ve harmani romanından". Gerçek, hazan Stendhal'i hiç okumamış filim tüccarlarının ağzından çıkıyor. Böyledir diye Christian-Jaque'ın filmini mahkûm mu edeceğiz? Stendhal'in yapıtının özüne ihanet ettiği ve bu ihanetin kaçınılmaz olduğuna inandığımız ölçüde, evet. Her şeyden önce bu uyarlamanın filimlerin ortalama düzeyine üstün nitelikte olduğu görüşündeysek, sonra da bu uyarlamanın, eninde sonunda Stendhal'in yapıtına çekici bir giriş olduğu, Stendhal'e yeni okuyucular ka-

[1] Fransız yönetmeni Christian-Jaque'ın 1948'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Gérard Philipe, Maria Casarès, Renée Faure. (Çev.).

zandırdığı ölçüde, hayır. Edebî başyapıtların perdede uğradıkları bozulmalardan, hiç olmazsa edebiyat adına öfkelenmek saçmadır. Çünkü, uyarlamalar ne kadar yakıştırmaca da olsa, asıl yapıtı bilen ve değerlendiren azınlığa bir zararları dokunamaz; bilmiyenlere gelince, iki şıktan biri: Ya, her hangi bir filimden geri kalmadığı şüphesiz olan bu filimle tatmin olacaklar ya da asıl yapıtı tanımak isteği duyacaklar ki, bu da edebiyat için bir kazançtır. Bu uslamlama, edebî yapıtların sinemaya uyarlandıktan sonraki satışlarının bir ok gibi yükseldiğini gösteren bütün basım istatistikleriyle de doğrulanmıştır. Hayır, gerçekte, genellikle kültürün, özellikle edebiyatın bu serüvende yitireceği hiç bir şey yok!

Geriye sinema kalıyor! Gerçekte, edebî sermaye konusunda sık sık baş vurulan yöntemden üzüntü duymanın yerinde olduğu düşüncesindeyim; fakat bu üzüntü edebiyata duyulan saygının da ötesindedir, çünkü sinemacı asıl yapıta bağlılıkla her şeyi kazanabilir. Çok daha gelişmiş, üstelik oldukça yetişkin ve titiz bir kütleye hitap eden roman sinemaya daha çapraşık kişiler sunmaktadır; biçim ile öz arasındaki ilişkilerde de perdenin alışık olmadığı bir sağlamlık ve incelik getirir. Apaçık bellidir ki, üzerinde senaryocu ile yönetmenin çalıştığı işlenmiş malzeme, sinema ortalamasına çok üstün önsel (a priori) bir zihinsel nitelik taşıyorsa ortaya iki kullanış çıkar: Ya asıl yapıtın sanat değeri ve düzey farkı filme sadece

düşünler hazinesi, kalite damgası olarak teminat olmağa yarar –*Carmen*[1], *Kanlı prens* ya da *L'Idiot – Budala*'da[2] olduğu gibi–, ya da sinemacılar dürüstçe tam bir eşdeğerliliğe ulaşmağa çalışırlar, hiç olmazsa artık, kitaptan esinmeği, sadece kitabı uyarlamağı değil, bunu perdeye çevirmeği denerler; örneğin *Pastoral senfoni, İçimizdeki şeytan, The Fallen Idol – Meşum kadın*[3] ya da *Bir köy papazının günlüğü*'nde olduğu gibi. Basitleştirerek "uyarlıyan" görüntü ressamlarına (imagiers) taş atmıyalım. Dediğimiz gibi onların ihaneti bağıntılıdır ve edebiyat bundan bir şey kaybetmez. Fakat sinemanın umudunu taşıyanlar şüphesiz ikincilerdir. Bendin kapakları açılınca ulaşılan ortalama su düzeyi, kanalın düzeyinden azıcık fazladır. *Madame Bovary*'yi[4] Hollywood'ta çevirdikleri vakit, ortalama bir Amerikan filmi ile Flaubert'in yapıtı arasındaki estetik düzey farkı ne kadar büyük olursa olsun, sonuç, hâlâ *Madame Bovary* diye adlandırılmak kusurundan başka bir şeyi olmıyan standart bir Amerikan filmidir. Hem, edebî yapıt sinema endüstrisinin büyük ve güçlü kütlesiyle karşılaştırılır-

[1] Prosper Mérimée'nin 1909'dan beri sinemaya defalarca uyarlanan romanından çevrilen filim. (Çev.).

[2] Fransız yönetmeni Georges Lampin'in 1946'da Dostoyevski'den uyarladığı filim. Oynıyanlar: G. Philipe, Edwige Feuillère, Lucien Coëdel. (Çev.).

[3] İngiliz yönetmeni Carol Reed'in Graham Greene'den 1948'de uyarladığı filim. Oynıyanlar: Michèle Morgan, Ralph Richardson, Sonia Dresdel. (Çev.)

[4] Amerikan yönetmeni Vincente Minnelli'nin 1949 da çevirdiği filim. Oynıyanlar: Jennifer Jones, James Mason, Van Heflin. (Çev.).

sa başka türlü de olamaz; her şeyi düzenliyen sinemadır. Tersine, bazı mutlu koşulların yardımıyla sinemacı kitabı, sıradan bir senaryodan değişik biçimde işlemeğe kalkışabildiği vakit, bu biraz da bütün sinemanın edebiyata doğru yükselişi gibidir. Jean Renoir'ın *Madame Bovary*'si[1] ya da *Une partie de campagne – Bir kır gezintisi*[2] böyledir. Bu iki örneğin pek de iyi olmadığı doğrudur; bunun nedeni bu filimlerin değeri değil, Renoir'ın yapıtının sözünden çok daha büyük ölçüde özüne bağlı oluşudur. Bu bağlılığın bizi şaşırtan yönü, bunun paradoksal bir yolda tam bağımsızlıkla bağdaşabilmesidir. Ancak Renoir hiç şüphesiz Flaubert ve Maupassant'ınki kadar büyük bir dehası olmak gibi nedene sahiptir. Burada karşılaştığımız olay, Edgar Poe'nun Baudelaire tarafından çevrilmesiyle bir tutulabilir.

Şüphesiz, bütün yönetmenlerin deha sahibi olmaları tercih edilir; o vakit artık uyarlama sorunu diye bir şey kalmıyacağı düşünülebilir. Allahtan ki, eleştirmeci bazan sinemacıların istidadını hesaba katmaktadır! Bu da bizim savımıza yeter. *İçimizdeki şeytan*'ın Jean Vigo tarafından çevrilseydi nasıl olacağı konusunda düş kurmak yasaklanmamıştır. Ama biz yine de Claude Autant-Lara'nın uyarlamasını kutlıyahm. Radiguet'nin yapıtına bağ

[1] Renoir'ın 1934'te çevirdiği filim. Oyuncular: Valentine Tessier, Pierre Renoir, Max Dearly (ç.n.)

[2] Renoir'ın 1936'da Maupassant'dan uyarlayıp yarım kalan, 1946'da yeniden kurgusu yapılan filmi. Oyuncular: Sylvia Bataille, Georges d'Arnoux, Jean Marchat (ç.n.)

lılık senaryocuları yalnız bize ilginç, oldukça çapraşık kişiler sunmağa zorlamakla kalmamış, aynı zamanda onları sinema görmeliğinin bazı törel kayıtlarını seyircinin önyargılarıyla birlikte kırmağa, bazı tehlikeleri göze almağa (gerçi bu tehlikeler ustaca hesaplanmıştır, ama bundan dolayı onları kim kınayabilir?) yöneltmişti. Bu bağlılık, seyircinin zihinsel ve törel ufuklarını genişletmiş ve öbür değerli filimlere yolu hazırlamıştı. Ama hepsi bu kadar değil, üstelik yapıta bağlılığı yabancı estetik kanunlara ister istemez olumsuz bir kölelik gibi göstermek de yanlıştır. Şüphesiz romanın kendi araçları vardır, romanın maddesi görüntü değil dildir, tek başına olan okuyucu üzerindeki gizli etkisi, filmin karanlık salonlardaki kalabalık üzerindeki etkisiyle aynı değildir. Ama işte bu estetik yapı başkalıkları, eşdeğerlik araştırmalarını daha güç kılmakta, gerçekten benzerliğe ulaşmak iddiasında olan sinemacı yönünden o kadar çok buluş ve düş gücü istemektedir. Dil ve deyiş alanında sinema yaratıcılığının, asıl yapıta bağlılıkla doğru orantılı olduğu ileri sürülebilir. Sözcüğü sözcüğüne çeviriyi işe yaramaz kılan, çok serbest çeviriyi de kabul edilmez gösteren aynı nedenlerden dolayı iyi bir uyarlama da asıl yapıtın sözünü ve özünü yeniden kurabilmelidir. Ama iyi bir çeviri için dile ve dilin dehasına ne kadar içten içe ulaşmak gerektiği bilinmektedir. Örneğin André Gide'in o ünlü geçmiş zamanlarının deyiş etkileri salt edebî bir özellik sayı-

labilir ve bunların tam da sinemanın veremiyeceği dil inceliklerinin ta kendisi olduğu düşünülebilir. Oysa Delannoy'nın *Pastoral senfoni*'de bunu sahneye koyuştaki eşdeğerini bulmadığı pek kesinlikle söylenemez: Filimde sürekli olarak kendini gösteren kar, olguyu alttan alta değiştiren, ona sürekli bir törel katsayı sağlıyan ince ve çok değerli bir simgecilikle doludur ve bu katsayının değeri, yazarın zamanı uygun biçimde kullanmakla aradığı değerden pek de farklı değildir. İmdi, bu tinsel (spirituel) serüveni karla kuşatmak, görünümün yazlık yönünü sürekli olarak bilmezlikten gelmek, yönetmenin metni mutlu bir anlayışla yönelebildiği tamamıyla sinemaya özgü bir buluştur. Bresson'un *Bir köy papazının günlüğü*'nde verdiği örnek daha kanıtlayıcıdır: Bresson'un uyarlaması, yaratıcıya olan sürekli saygıyla baş döndürücü bir bağlılığa ulaşır. Albert Béguin, Bernanos'ya özgü şiddetin edebiyat ile sinemada aynı değerde olmadığını haklı olarak belirtmişti. Sinema, şiddeti o kadar alışılmış bir şey kılığına sokmuştur ki, şiddet sinemada neredeyse değerini yitirmiştir, şiddet perdede aynı zamanda hem kışkırtıcı hem de olağandır. Buna göre, romancının tutumuna gerçek bağlılık, metindeki şiddetin bir çeşit tersine çevrilmesini gerektiriyordu. Bernanos'ya özgü obartma'nın (hyperbole) gerçek eşdeğeri, Robert Bresson'un kurgulamasındaki eksilti (ellipse) ile yeğinsemeydi (litote).

Yapıtın edebî nitelikleri ne kadar önemli

ve kesinse, uyarlama yapıttaki dengeyi o ölçüde altüst eder, aynı zamanda yapıtı eskisine özdeş değil ama eşdeğer olarak yeni bir dengeye göre kurmak için o denli yaratıcı istidat gerektirir. Buna göre, roman uyarlamalarını gerçek sinemanın, "arı sinema"nın hiç bir şey kazanamıyacağı bir tembel işi saymak, değerli bütün uyarlamaların yalanladığı eleştirimsel bir aykırılıktır. Hem edebiyata hem de sinemaya ihanet edenler, sözde perdenin gereği adına metne bağlılığa en çok boş verenlerdir.

Ama bu paradoksun en inandırıcı kanıtı, bir kaç yıldan beridir bir dizi tiyatro uyarlamasıyla verildi. Bu uyarlamalar, kaynakların ve deyişlerin çeşitliliğine rağmen, "tiyatro filmi" konusundaki eski eleştirme önyargısının değişirliğini kanıtladı. Şimdilik bu evrimin estetik nedenlerini çözümlemeksizin, bunun perde dilinde kesin bir gelişmeye sıkı sıkıya bağlı olduğunu söylemek yeter.

Bir Cocteau ya da bir Wyler'in etkili bağlılığı şüphesiz bir gerileme olayı değil, tam tersine sinema zekâsının bir gelişmesidir. Bu ister *Parents terribles – Müthiş ebeveyn*[1] yaratıcısında olduğu gibi alıcının şaşılacak ölçüdeki anlayışlı canlılığı olsun ya da ister Wyler'de olduğu gibi kurgulama çileciliği (ascétisme), görüntünün aşırı ölçüde yalınlığı, değişmez çekim ve derinlemesine görüntünün kullanılı-

[1] Jean Cocteau'nun 1948'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Jean Marais, Josette Day, Yvonne de Bray. (Çev.).

şı olsun, başarı hep olağanüstü bir ustalıktan ileri gelir; dahası, deyişte tiyatro olayının pasif bir kaydının tam tersi olan bir buluştan ortaya çıkar. Tiyatroya bağlı kalmak için tiyatroyu filme aktarmak yetmez. Değer taşıyacak tarzda "tiyatro yapmak", "sinema yapmak"tan çok daha güçtür; oysa uyarlamacılardan çoğunun o vakte kadar kendilerini verdikleri bu sonuncusuydu. *Öldürünceye kadar* ya da *Macbeth*'in[1] bir değişmez çekiminde, perdenin bize o vakte kadar salıneyi unutturmak için boşuna zihin yorduğu bütün o dışarıdaki kaydırmalardakinden, bütün o doğal dekordakilerden, bütün o coğrafya egzotizmindekinden, bütün o dekordakilerden yüz kat daha çok, hem de iyi sinema vardır. Sinemanın tiyatro repertuvarını ele geçirmesi bir çöküntü belirtisi olmak şöyle dursun, tersine, bir olgunluk kanıtıdır. Uyarlamak, bundan böyle ihanet etmek değil, yapıtın aslına saygı göstermektir. Maddî alandaki koşulların bir karşılaştırılması yapılırsa şu görülür: Bu üstün estetik bağlılığa ulaşmak için sinema anlatımının, optiğinkiyle bir tutulabilecek gelişme göstermesi gerekiyordu. Sanat filmi ile *Hamlet* arasında ne kadar uzaklık varsa, büyülü fenerin ilkel kondansatörü ile modern bir objektifin çapraşık mercekleri arasında o kadar uzaklık vardır. Bununla birlikte ağırlığını duyuran bu çapraşıklığın tek amacı, canını

[1] O. Welles'in 1947-50'de çevirdiği filmi. Oynayanlar: Welles, Roddy MacDowall, Jeannette Nolan

sorumlu olduğu biçim bozulmalarını, sapınçları, kırınımları, yansımaları gidermek, yani karanlık kutuyu elden geldiği kadar *nesnel* (*objective*) kılmaktır. Bir tiyatro yapıtının perdeye aktarılması, estetik alanda, fotoğraftaki gerçekçiliği sağlıyan alıcı yönetmeninkine benzer bir gerçeğe bağlılık bilimi gerektiriyordu. Bu bilim, bir ilerlemenin sonu ve bir yeniden doğuşun başlangıcıdır. Sinema bugün roman ve tiyatro alanına etkili bir yolda el atmak yeteneğindeyse, bunun nedeni her şeyden önce sinemanın kendine yeteri kadar güveni olması ve konusu önünde kendi varlığını duyurmıyacak araçları ustalıkla kullanmasındandır. Sinema artık, ele aldığı yapıtlara saygı göstermek için zorunlu ve ön koşul olan kendi estetik yapılarını iyice bilme sayesinde, yapıtın aslına bağlılık savında bulunabilir; bu artık bir çıkartmanın yanıltıcı bağlılığı değildir. Sinemadan çok uzak edebî yapıtların uyarlamasındaki çoğalma, yedinci sanatın arılığını kendine dert edinen eleştirmecileri kaygılandırmak şöyle dursun, bu uyarlamalar yedinci sanatın ilerleyişinin teminatıdır.

Yine de büyük S'le yazılan Sinema'nın; bağımsız, kendine özgü, özerk, her çeşit uzlaşmadan arınmış Sinema'nın özlemini çekenler şöyle diyecekler: "Peki ama, ihtiyaç olmadığı halde böyle bir dâvanın hizmetine bu kadar sanat koymak niye, kitabı okumak eldeyken romanları ya da Comédie-Française'e gitmek varken *Phèdre*'i kopya etmek niye? Uyarlama-

lar ne kadar memnunluk verici olsa da, bunların asıl yapıttan daha iyi olduğunu, hele özellikle sinemalık bir tema üzerine aynı sanat niteliğini taşıyan bir filimden daha iyi olduğunu savunamazsınız. Bana *İçimizdeki şeytan*, *Meşum kadın*, *Müthiş ebeveyn*, *Hamlet*'i sayacaksınız; öyle olsun, ben de size *The Gold Rush – Altına hücum*[1], *Bronenosetz Potemkin – Potemkin zırhlısı*[2], *Kırık çiçekler*, *Alkapon*, *Cehennemden dönüş*, hatta *Yurttaş Kane*'i karşı çıkaracağım. Bunlar sinemasız var olamıyacak, sanat alanına yeri tutulmaz bir zenginlik getiren başyapıtlardır. Uyarlamaların en iyisi safça bir ihanet ya da yakışıksız bir aşağılama olmasa bile, ortada yanlış yola sapmış bir sürü istidat var. İlerleme diyorsunuz ama, kim sinemayı edebiyatın bir kolundan ibaret kılar da eninde sonunda onu kısırlaştırmaktan başka bir şey yapabilir? Tiyatro ile sinemaya hakkını ve sinemaya da ancak kendi payını veriniz."

Bu son itiraz, tam bir gelişme halinde olan sanatta hesaba katılması gerekli olan tarihsel göreciliği (relativité) ihmal etmeseydi kuramsal yönden geçerli olacaktı. Şurası şüphe götürmez ki, başka yönlerden eşit değerde olduğu takdirde, özgün (original) bir senaryo bir uyarlamaya yeğlenir. Kimse buna itiraz

[1] Charles Chaplin'in 1925'te çevirdiği filim. Oynıyanlar: Chaplin, Georgia Hale, Mack Swain. (Çev.).

[2] Sovyet yönetmeni Eisenstein'in 1925'te çevirdiği filim. Oynıyanlar: A. Antonov, V. Barsky, G. Aleksandrov. (Çev.).

etmeyi düşünmüyor. Charlie Chaplin "Sinemanın Molière'i"yse, *M. Verdoux*'yu[1] *Misanthrope*'un uyarlamasına kurban etmiyeceğiz. Şu halde elden geldiği kadar sık sık *Son ümit*'lere, *Kocası ve âşığı*'na ya da *Hayatımızın en güzel yılları*'na sahip olmamızı diliyelim. Ancak bunlar, sinemanın evrimini hiç mi hiç değiştirmiyen platonik dilekler, tasarılardır. Sinema edebiyata (hatta resim ve gazeteciliğe) gittikçe daha çok baş vuruyorsa, bu, kabullenmekten ve anlamaya çalışmaktan başka bir şey yapamıyacağımız bir olaydır, çünkü bunun üzerinde elimizden bir şey gelmemesi ihtimali büyüktür. Böyle bir durumda, bu olay eleştirmeciden lehte bir ön yargıyı mutlak bir hak kılmasa da hiç olmazsa böyle bir istekte bulunabilir. Burada bir kez daha öbür sanatlarla, özellikle bireysel kullanışa doğru evrimlerinden dolayı tüketici karşısında hemen hemen bağımsızlık kazanmış olan sanatlarla benzerliğin bizi yanıltmasına meydan vermiyelim. Lautréamont ile Van Gogh çağlarında anlaşılmadıkları ya da bilinmedikleri halde yaratabilmişlerdir. Sinemaysa en azından (ve bu en azından alabildiğine büyüktür) bir seyirci kütlesini hemencecik bulmaksızın var olamaz. Sinemacı seyircinin beğenisine karşı çıktığında bile bu yürekliliği, sevmesi gereken ve günün birinde seveceği şey üzerinde yanılanın seyirci olduğunu kabul etmek elde oldu-

[1] Chaplin'in 1947'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Chaplin, Mady Correll, Martha Raye. (Çev.).

ğu ölçüde değerlidir. Sinemayla karşılaştırılabilecek tek çağdaş sanat mimarlıktır; çünkü bir ev ancak oturulabilecek olduğu vakit anlam taşır. Sinema da görevsel bir sanattır. Bir başka anlayış dizgesine göre, sinemanın varlığının özünden önce geldiğini söylemek gerekir. Eleştirmecilik, en maceracı düşünceden düşünceye atlayışlarında bile işte bu varoluştan yola çıkmalıdır. Tarihte olduğu gibi ve aşağı yukarı aynı kayıtlarla, bir değişikliğin ortaya çıkarılışı gerçeği aşar ve daha o zamandan bir değer yargısı meydana koyar. İşte sesli sinemayı ilk çıktığında kargıyanların kabul etmek istemedikleri budur; oysa o vakit sesli sinema sessiz sinemanın yerini almak gibi söz götürmez bir üstünlük taşıyordu.

Bu eleştirmeci pragmacılık okuyucuya yeterince sağlam görünmese bile, bunun sinemanın bütün evrim belirtileri önünde yönteınli çekimserlik ve alçakgönüllülüğü haklı kıldığı hiç olmazsa kabul edilecektir. Bunlar da, sonuçlandırmak istediğimiz açıklama denemesine girişmeğe yeter.

Gerçek sinemanın –kendine özgü tema ve dili ortaya çıkarmasını bildiği için tiyatro ile edebiyata hiç bir şey borçlu olmıyan sinemanın– örneğini vermek üzere genellikle bu vurulan başyapıtlar her halde taklit edilemez oldukları kadar hayranlık da duyulan yapıtlardır. Sovyet sineması bize artık *Potemkin zırhlısı*'na, Hollywood *Gün doğuşu*'na, *Halk*

lujah'a [1], *Alkapon*'a, *It Happened One Night*–*Bir gecede oldu*'ya[2], hatta *Cenhennemden dönüş*'e eş tutulacak yapıtlar vermiyorsa, bunun nedeni hiç bir vakit, yeni yönetmenler kuşağının eskilerinden aşağı olduğu değildir. Kaldı ki, bunların çoğu da yine aynı insanlardı. Hatta, yapımın esinini kısırlaştıranın bu yapımın ekonomik ya da siyasal etkenleri olmadığına da inanalım. İşin doğrusu daha çok şu ki, deha ve istidat göreli olaylardır ve ancak tarihsel koşullara bağlı olarak gelişir. Voltaire'in tiyatrodaki başarısızlığını, yazarın tragedya kafası taşımamasıyla açıklamak işin kolayına kaçmak olur; tragedya kafası taşımıyan, Voltaire'in yaşadığı yüzyıldı. Racine tragedyasını bu yüzyıla uzatmak eşyanın yapısına aykırı, yersiz bir girişimdi. *Phèdre* yazarının 1740'ta yaşasaydı ne yazacağım sormanın hiç bir anlamı yoktur. çünkü Racine diye adlandırdığımız kimse bu kimliğe değil *"Phèdre*'i yazan ozana"a uyar. *Phèdre*'siz Racine adsız bir kişi ya da bir tasarımdır. Bunun gibi sinemada da büyük komik geleneği sürdürecek Mack Sennett'in bugün artık bulunmadığına yerinmek de boşunadır. Mack Sennett'in dehası savruklamayı (burlesque), elde olduğu bir çağda meydana getirmesindeydi. Kaldı ki Mack Sennett'in yapımının kalitesi daha kendisin-

[1] Amerikan yönetmeni King Vidor'un 1929'da çevirdiği filim. Oynıyanlar: Daniel L. Haynes, William Fountaine, Harry Gray. (Çev.).

[2] Amerikan yönetmeni Frank Capra'nın 1934'te çevirdiği filim. Oynıyanlar: Claudette Colbert, Clark Gable, Walter Connolly. (Çev.).

den önce ölmüştür ve öğrencilerinden bazıları da bugün hâlâ yaşamaktadır: Örneğin Harold Lloyd ile Buster Keaton. Bunların on beş yıldan beri arada bir ortaya çıkışları, geçmişteki canlılıktan eser taşımıyan zorlayıcı bir kendini göstermeden başka bir şey değildi. Yalnız Chaplin, o da dehası gerçekten olağanüstü olduğundan, sinemanın bir yüzyılının üçte birini geçmesini bilmiştir. Ama ne değişimler; esininde, deyişinde, hatta yarattığı kişide nasıl köklü yenilenmeler pahasına? Burada sinemanın özelliğini meydana getiren estetik sürenin şu tuhaf hızlanışının aydınlık apaçıklığını görüyoruz. Bir yazar yarım yüzyıl boyunca özde ve biçimde kendi kendini tekrarlıyabilir. Bir sinemacının istidadıysa, sanatıyla birlikte gelişmesini bilmiyorsa bir ya da iki parıldamadan öteye geçemez. İstidattan daha az esnek, daha az bilinçli olan dehanın sık sık olağanüstü başarısızlıklara uğramasının nedeni budur. Stroheim'ın, Abel Gance'ın, Pudovkin'inki gibi.

Şüphesiz sanatçı ile sanatı arasındaki bu derin anlaşmazlıkların nedenleri, bir dehayı birdenbire yaşlılandıran, onu yararsız büyüklük kuruntusu ve manileri toplamından başka bir şey olmamağa götüren derin anlaşmazlıkların nedenleri çoktur. Burada onları çözümlemeğe kalkışacak değiliz. Fakat bunlardan yalnız konumuzla doğrudan doğruya ilgili birini ele almak istiyoruz.

1938 yıllarına doğru sinema (siyah-beyaz sinema) sürekli ilerleme halindeydi. Önce teknik ilerleme (aydınlatma, pankromatik duyarkat, kaydırma, ses), dolayısıyla anlatım araçlarının (omuz çekimi, kurgu, koşut kurgu, hızlı kurgu, eksilti, yeniden çerçeveleme, v.b.) zenginleştirilmesi. Dilin bu hızlı evrimine koşut olarak ve sıkı bir bağımlılaşma çerçevesi içinde yeni bir sanatın vücut kazandırdığı yeni temalar bulup çıkarıyorlardı. "İşte sinema bu!" sözü, filmin sanat olarak ilk otuz yılına hâkim olan şu olaydan başka bir şeyi anlatmıyordu: Yeni bir teknik ile işitilmemiş bir çağrı arasındaki olağanüstü uyuşum. Bu olay çeşitli biçimlere büründü: Yıldız; destan, commedia dell'arte v.b.nın yeniden doğuşu, yeniden değerlendirilmesi. Ama bu olay teknik ilerleyişe sıkı sıkıya bağlıydı; yeni temalara yolu açan, anlatımın yeniliğiydi. Otuz yıl boyunca sinema tekniğinin tarihi (geniş anlamda ele alındığında) pratikte senaryoların tarihiyle karışıyordu. Büyük yönetmenler önce biçim yaratıcıları ya da başka bir deyişle söz sanatçılarıdır. Bu hiç bir vakit onların sanat sanat içindir yanlısı oldukları anlamına gelmez, sadece biçim ile öz arasındaki eytişimde birincisinin, tıpkı perspektif ya da yağlıboyanın resim evrenini alt üst etmesi çeşidinden belirleyici olduğunu anlatır.

On ya da on beş yıllık bir geriye bakış, sinema sanatına özgü olan yaşlılanmanın açık belirtilerini ayırt etmemize yetiyor. Savruk-

lama gibi bazı türlerin büyük türler olmasına rağmen çabucak öldüklerini daha önce belirtmiştik; ama en dikkati çekici örnek şüphesiz yıldız örneğidir. Bazı oyuncular seyircilerde hep ticarî rağbet sağlamışlardır, ama bu aşırı rağbetin Rudolph Valentino'lar ya da Greta Garbo'lar gibi yaldızlı putları bulunan kutsal toplumbilim olayıyla ortak hiç bir yanı yoktur.

Her şey sanki sinemanın tematiği teknikten bekliyebileceğini tüketmişçesine geçmektedir. Artık heyecanlandırmak için hızlı kurgu bulmak ya da fotoğraf deyişini değiştirmek yetmiyor. Sinema farkına varılmaksızın senaryo çağına girmiştir; yani öz ile biçim arasındaki ilişki altüst olmuştur. Bunun nedeni hiç de biçimin önemsizleşmesi değildir, tam tersine –biçim belki de hiç bir vakit maddeyle bu kadar sıkı sıkıya kayıtlanmamış, bu kadar zorunluluk, bu kadar incelik kazanmamıştı–; ne varki bütün bu biçim bilimi, bugün kendi öz değerinden dolayı tuttuğumuz ve üzerinde gittikçe daha çok titizlendiğimiz konu önünde silinmeğe ve saydamlaşmağa yönelmektedir. Yataklarını artık kesinlikle oymuş, artık kıyılarından tek bir kum tanesi bile sürükleyip götürmeksizin sularını denize ulaştıracak güçten fazlasına sahip olmıyan ırmaklar gibi sinema da denge yanayına yaklaşıyor. Yedinci sanata lâyık olmak için "sinema yapma"nın yettiği zamanlar geçmiştir. Rengin ve üçboyutluluğun biçimine geçici olarak öncelik ver-

mesini ve yeni bir estetik aşınması çevrimi yaratmasını beklerken sinema artık yüzeyde hiç bir şey elde edemez. Sinemaya kalan şey, kıyılarını sulamak, aralarında çabucak boğazlar açtığı sanatlara sızmak, bu sanatları alttan alta kaplamak, görünmiyen galeriler açmak için toprağın altına sızmaktır. Belki suyun toprak yüzüne çıktığı, yani bir kez daha romandan da tiyatrodan da bağımsız bir sinemanın zamanı gelecektir. Ama bunun nedeni belki de romanların doğrudan doğruya filim olarak yazılması olacaktır. Tarihin eytişiminin sinemaya bu arzu edilir, varsayımsal özerkliği vermesini beklerken, sinema komşu sanatların yüzyıllar boyunca çevresinde kümelediği, işlediği büyük konular sermayesini özümlemektedir. Sinema bu sermayeyi benimsiyor çünkü buna ihtiyacı var; biz de bu konuları sinemada bulmak isteğini duyuyoruz.

Sinema bunu yaparken hiç bir vakit kendini öbür sanatların yerine geçirmiyor, tersine, roman uyarlamalarının edebiyata hizmet edişi gibi, tiyatro filminin başarısı da tiyatroya hizmet ediyor: Perdedeki *Hamlet*, Shakespeare'in seyircilerini ancak artıracaktır, bu seyircinin hiç olmazsa bir kısmı Hamlet'i sahnede işitmek beğenisini edinecektir. Robert Bresson'un görüşüyle perdeye aktarılan *Bir köy papazının günlüğü*, Bernanos'nun okuyucularını on kat artırmıştır. Gerçekte ortada hiç bir vakit bir çekişme ya da birbirinin yeri-

ni alma yoktur, sadece sanatların Rönesanstan beri azar azar yitirdiği yeni bir boyutun katılması vardır; bu yeni boyut seyircidir.

Bundan da kim yakınır?[1]

[1] *Cinéma, un oeil ouvert sur le monde* (1952) adlı kitapta yayımlanan inceleme, (II, 7-32).

SİNEMA GERÇEKÇİLİĞİ VE İTALYAN KURTULUŞ OKULU

Rossellini'nin *Paisa* adlı filminin tarihsel önemini, haklı olarak, sinemanın bir çok başyapıtının önemiyle karşılaştırdılar. Georges Sadoul *Nosferatu*'yu, *Niebelungen*'leri [1] ya da *Tutku*'yu öne sürmekte tereddüt etmedi. Alman dışavurumculuğundan dem vurma, pek tabii, söz konusu estetiklerin derin niteliğine değil de bir büyüklük ölçüsüne uygun düştüğünden, kendi hesabıma bu övgüye ben de tamamıyla katılıyorum. Daha yerinde bir davranışla 1925'te *Potemkin zırhlısı*'nın ortaya çıkışı da öne sürülecektir. Zaten İtalyan filimlerinin gerçekçiliği sık sık Amerikan, biraz da Fransız yapımının estetikçiliğine karşı çıkarıl-

[1] Alman yönetmeni Fritz Lang'ın iki bölükten meydana gelen filmi (1923–24): I. *Siegfrieds Tod–Siegfried'in ölümü*, II. *Kriemhildes rache–Kriemhilde'nin öcü*. Oynıyanlar: Paul Richter, Margarete Schön, Theodor Loos. (Çev.).

mıştır. Eisenstein'ın, Pudovkin'in ya da Dovçenko'nun Rus filimleri, hem Alman dışavurumculuğuna hem de Hollywood yıldızlarının yavan tapınılışına karşı çıkarak her şeyden önce gerçekçilik istekleriyle siyasette olduğu kadar sanatta da devrimci olmadılar mı? *Potemkin zırhlısı* gibi *Paisa*, *Sciuscia – Kaldırım çocukları*[1], *Roma, citta aperta – Roma, açık şehir*[2] perdede gerçekçilik ile estetikçiliğin artık geleneksel leşmiş karşıtlığının yeni bir dönemini gerçekleştirirler. Ama tarih tekerrür etmez; çıkarılması önemli olan nokta, bu estetik çatışmanın bugün aldığı özel biçim, İtalyan gerçekçiliğinin 1947'de zaferini borçlu olduğu yeni çözümlerdir.

ÖNCÜLER

İtalyan yapımının özgünlüğü önünde ve şaşkınlığın getirdiği heyecan içinde belki de bu yeniden doğuşun nedenlerini derinleştirmek ihmal edildi; bunun yerine, faşizmin ve savaşın çürümüş cesedinden tıpkı bir arı sürüsü gibi, kendiliğinden ortaya çıkan bir kuşağı görmek yeğ tutuldu. Kurtuluşun ve bunun İtalya'da aldığı toplumsal, töresel ve ekonomik biçimlerin, sinema yapımında belirleyici bir rol oynadığı şüphe götürmez. Buna yeniden dönmek fırsatını bulacağız. Fakat hazırlık

[1] İtalyan yönetmeni Vittorio de Sica'nın 1946'da yönetmiş olduğu filim. Oynayanlar: Franco Interlenghi, Rinaldo Rinaldoni, Angelo d'Amico. (Çev.)

[2] Rossellini'nin 1944-45'te çevirdiği filim. Oynayanlar: Anna Magnani, Marcello Pagliero, Maria Michi vb. (Çev.)

mamış bir mucizenin kandırıcı yanılsamasını bize ancak İtalyan sineması konusundaki bilgisizliğimiz getirebilir.

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

Öte yandan, nazilikten farklı olarak faşizm, sanat çokçuluğunun belli bir ölçüde de olsa sürüp gitmesine göz yumdu, özellikle sinemayla ilgilendi. Venedik Festivali ile Duce'nin siyasal çıkarları arasındaki ilişkiler üzerinde istenildiği kadar çekimser düşünceler öne sürülebilir; ama bu uluslararası festival düşüncesinin o zamandan beri başarı kazandığı inkâr edilemez ve bu başarı bugün dört beş Avrupa ülkesinin bu festivalin kalıntılarını ele geçirmeğe çalışmasıyla ölçülebilir. Faşistlerin kapitalizmi ve güdümcülüğü hiç olmazsa İtalya'yı modern stüdyolarla donattı. Bu stüdyolar İtalya'ya budalaca, melodramatik ve başıboş filimlerin yapımına mal olduysa da, bazı zeki (ve rejime taviz vermeksizin gün-

lük konuları ele alan senaryoları çevirecek kadar becerikli) adamların, şimdiki yapıtlarının öncüsü olan değerli yapıtlar çevirmelerine de engel olmadı. Savaş sırasında önyargılara kapılmasaydık, Rossellini'nin *Uomini sul fondo–Deniz altında insanlar*[1] ya da *La nave bianca –Beyaz gemi*[2] gibi filimleri dikkatimizi biraz daha çekecekti. Zaten kapitalizmin ya da siyasetin budalalığı sinemacıyı en aşırı ölçüde ticarî yapıma zorladığı vakit bile, zekâ, kültür ve deneysel araştırma yayımlara, sinemaevi kongrelerine ve kısa filim yapımına sığınıyordu. O vakitler Milano sinemaevinin yöneticisi olan *Il bandito – Haydut ıstırabı*'nın[3] yönetmeni Lattuada 1941'de *Harp esirleri*'nin kesintisiz evirimini göstermeğe kalkıştığından neredeyse hapse düşüyordu[4].

Bununla birlikte İtalyan sinemasının tarihi iyi bilinmemektedir. Daha yeni ve unutulmaz olan *Corona di ferro – Demir taç*'ta[5] Alplerötesi filmin sözde ulusal niteliklerinin sürekliliğinin yeterince doğrulandığını kabul ede-

[1] İtalyan yönetmeni Francesco de Robertis'in 1941'de Rossellini ile birlikte çevirdiği belge-filim. (Çev.).

[2] Rosellini'nin 1941'de De Robertis ile birlikte çevirdiği belge-filim. (Çev.).

[3] İtalyan yönetmeni Alberto Lattuada'nın 1946'da çevirdiği filim. Oynıyanlar: Anna Magnani, Amadeo Nazzari, Carla del Poggio. (Çev.).

[4] Jean Renoir'ın İtalyan sineması üzerindeki etkisi büyük ve kesindir. Bu etkiye ancak René Clair'inki eşit

[5] İtalyan yönetmeni Alessandro Blasetti'nin 1940'da çevirdiği filim. Oynıyanlar: Gino Cervi, Luisa Ferida, Elsa Cegani. (Çev.).

rek *Cabiria*[1] ile *Quo Vadis*'te[2] kalıyoruz: Dekor alanındaki beğeni ve kötü beğeni; yıldıza tapınma; oyunun çocukça abartılması; sahne düzeninde irileşme (hypertrophie); *bel canto* ile operanın geleneksel araçlarının sokuşturulması; dram, romantik melodram ve tefrika romanlar için kahramanlık masallarından etkilenmiş kalıp senaryolar. İtalyan yapımının pek çoğunun bu karikatürü doğrulamıya çalıştığı, en iyi yönetmenlerden çoğunun kendilerini bu ticarî gereklere (bazan da kendi kendileriyle alay edercesine) feda ettikleri doğrudur. Ama, *Scipione l'Africano – Afrikalı Scipione*[3] çeşidinden yüz milyon liretlik büyük makinalar, dışarıya ihraç edilenlerin ilkiydi. Bununla birlikte hemen hemen tamamıyla ulusal pazara ayrılmış bir başka sanat dalı da vardı. Bugün Scipione'nin fillerinin hücuma kalkışı uzaklarda kalan bir gürültüyken, *Quattro passi fra le nuvole – Bulutlarda dört adım*[4] belli belirsiz ama tatlı gürültüsüne daha iyi kulak kabartabiliriz.

Okuyucu, hiç olmazsa bu son filmi görmüş olan okuyucu, ince bir duyarlığı olan,

[1] İtalyan yönetmeni Giovanni Pastrone'nin 1914'te çevirdiği filim. Oyuncular: Lidia Quaranta, Bartolomeo Pagano, Ugo Mazzato. (Çev.).

[2] İtalyan yönetmeni Enrico Guazzoni'nin 1912'de çevirdiği filim. Oyuncular: Gustavo Serena, Lea Giunchi, Bruto Castellani. (Çev.).

[3] İtalyan yönetmeni Carmine Gallone'nin 1937'de çevirdiği filim. Oyuncular: Annibale Ninchi, Camillo Pilotto, Isa Miranda. (Çev.).

[4] İtalyan yönetmeni Blasetti'nin 1942'de çevirdiği filim Oyuncular: Gino Cervi, Adriana Benetti, Enrico Viarisio. (Çev.).

şiir dolu ve ağırlığı olmıyan toplumsal gerçekçiliği, doğrudan doğruya son İtalyan sinemasına yaklaşan bu güldürünün 1942'de *Demir taç*'tan iki yıl sonra ve aynı yönetmen, yani Blasetti tarafından meydana getirildiğini öğrenmekten şüphesiz bizim kadar şaşıracaktır. Blasetti'ye yine aynı çağda *Un'avventura di Salvator Rosa – Salvator Rosa'nın bir serüveni*[1] ve daha yakınlarda da *Un giorno nella vita – Yaşamda bir gün*'ü[2] de borçluyuz. O güzel *Kaldırım çocukları*'nın yaratıcısı Vittorio de Sica gibi yönetmenler son derece insancıl, duyarlık ve gerçekçilikle dolup taşan güldürüler çevirmekten hiç geri kalmamışlardır. Bunlar arasında 1942'de *I bambini ci guardano– Evlâdına kıyma*[3] bulunmaktadır. Bir Camerini 1932'den başlıyarak olgusu *Roma, açık şehir* gibi başkent sokaklarında geçen *Gli uomini che mascalzoni – Erkekler ne kabadır*'ı[4] meydana getiriyordu; *Piccolo mondo antico – Küçük eski dünya*'nın[5] İtalyan özellikleri de daha az değildi.

Zaten şimdiki İtalyan yönetiminde pek fazla yeni ad yoktur. Rossellini gibi en genç-

[1] Blasetti'nin 1939'da çevirdiği filim. Oynıyanlar: G. Cervi, Luisa Ferida, Rina Morelli. (Çev.).

[2] Blasetti'nin 1946'da çevirdiği filim. Oynıyanlar: Elisa Cegani, Amadeo Nazzari, Massimo Girotti. (Çev.).

[3] De Sica'nın 1942'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Luciano de Ambrosis, Giovanna Cigoli, Isa Pola. (Çev.).

[4] İtalyan yönetmeni Mario Camerini'nin 1932'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Vittorio de Sica, Lia Franca, Tino Erler. (Çev.).

[5] İtalyan yönetmeni Mario Soldati'nin 1940'ta çevirdiği filim. Oynıyanlar: Alida Valli, Massimo Serato, Mariù Pascoli. (Çev.).

leri savaşın başında film çevirmeğe başlamışlardı. Blasetti ya da Mario Soldati gibi eskilerse sesli sinemanın daha ilk yıllarında ün kazanmışlardı.

Ama, ifrattan tefrite giderek, "yeni" İtalyan okulunun olmadığı sonucuna varmamak gerekir. Gerçekçi eğilim, yergili ve toplumsal içtencilik, duyarlı ve ozanca doğruculuk (vérisme) savaşın başlangıcına kadar, yönetimin dev sekoyalarının dibinde biten ufak tefek menekşelerden, küçük çapta yapıtlardan başka bir şey değildi. Bununla birlikte, savaşın başlangıcından beri bu kartonpiyerden ormanın seyrelmeğe başladığı görülmektedir. Daha *Demir taç*'ta bu tür kendi kendini alaya alır gibidir. Rossellini, Lattuada, Blasetti daha o vakit uluslararası çapta bir gerçekçiliğe erişme çabasındadırlar. Bununla birlikte bu estetik niyetleri bütünüyle kurtarmak, yeni koşullar içinde serpilmelerini sağlamak Kurtuluş'un işiydi; öte yandan bu yeni koşullar bu estetik niyetlerin anlam ve önemini duyulur ölçüde değiştirmekten de geri kalmıyacaktı.

KURTULUŞ, KOPUŞ VE YENİDEN DOĞUŞ

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

Direnme ve Kurtuluş şu son iki yılın belli başlı temalarını sağlamıştır. Ancak Avrupa filimleri demiyelim de, Fransız filimlerinden farklı olarak İtalyan filimleri doğrudan doğruya Direnme hareketlerini çizmekle yetinmez. Bizde Direnme hareketi hemen efsaneleşmişti; zaman içinde ne kadar yakın olursa olsun, Direnme hareketi Kurtuluş ertesinde artık tarihten başka bir şey değildi. Almanların çekilişiyle birlikte yaşam yeniden başlıyordu. İtalya'daysa, tersine, Kurtuluş yakın bir geçmişteki bir özgürlüğe dönüş anlamına değil siyasal devrim, müttefik işgali, ekonomik ve toplumsal sarsıntı anlamına geliyordu. Nihayet Kurtuluş yavaş yavaş, sonu gelmez aylar boyunca gerçekleşmişti. Kurtuluş, ülkenin ekonomik, toplumsal ve törel yaşamını derinden derine etkilemişti. Öyle ki, İtalya'da Direnme ve Kurtuluş hiç bir vakit Paris ayaklanması gibi tarih sözcükleri çeşidinden şeyler değildir. Rossellini *Paisa*'yı, senaryosunun henüz günlük gerçek olduğu bir çağda çevirmişti. *Haydut ıstırabı* fuhuş ve karaborsanın ordunun gerilerinde nasıl geliştiğini, düşkırıklığı ve işsizliğin, özgürlüğüne kavuşmuş bir savaş tutsağını gangsterliğe nasıl yönelttiğini gösterir. *Vivere in pace – Yaşamak arzusu*[1] ya da *Il sole sorge ancora – Güneş yine doğar*[2] gibi "Di-

[1] İtalyan yönetmeni Luigi Zampa'nın 1946'da çevirdiği filim. Oynıyanlar: Aldo Fabrizi, John Kitzmiller, Ave Ninchi. (Çev.).

[2] İtalyan yönetmeni Aldo Vergano'nun 1946'da çevirdiği filim. Oynıyanlar: Elli Parvo, Lea Padovani, Vittorio Duse. (Çev.).

renme" filmi oldukları su götürmez birkaç yapıtın dışında İtalyan sineması özellikle günün gerçeklerine bağlılığıyla nitelenir. Fransız sinema eleştirmeciliği, Carné'nin son filminde [1] belirtmek istediği, savaş sonrasıyla ilgili birkaç açık imayı, kutlamak ya da ayıplamak için, ele almaktan geri kalmamış, fakat bunu hep göze çarpan bir şaşkınlıkla yapmıştı. Yönetmen ile senaryocu bize bunu anlatmak için kendilerini o kadar sıkıntıya sokmuşlarsa, bunun nedeni, yirmi Fransız filminden on dokuzunun on yıldan beride yer alamamasıdır. Tersine, senaryonun temeli günlük gerçekten bağını kopardığı vakit bile İtalyan filimleri her şeyden önce yeniden kurulmuş röportajlardır. İtalyan filimlerinin olgusu, Amerikan, Fransız ya da İngiliz sinemalarının sık sık çeşitli derecelerde olduğu gibi tarih yönünden yansız (neutre), tragedya dekorları gibi hemen hemen soyut her hangi bir toplumsal çerçevede geçemez.

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

Günlük gerçeğe bu tam ve doğal kenetlenme, iç yapı bakımından çağa tinsel bir kenet-

[1] Bazin burada Fransız yönetmeni Marcel Carné'nin 1946'da çevirdiği *Les portes de la nuit*-Gecenin Ürünleri'ni kastediyor. (Oynıyanlar: Yves Montand, Nathalie Nattier, Pierre Brasseur). (Çev.).

lenmeyle açıklanır ve kendini haklı kılar. Şüphesiz, yakın zamanlar İtalyasının tarihi geri döndürülemez. Savaş, bu tarih içinde bir parantez olarak değil bir sonuç olarak duyulmuştur; bir çağın sonu sayılmıştır. Bir bakıma İtalya ancak üç yaşındadır. Ama aynı nedenler başka etkiler doğurabilir. İtalyan sinemasının hayranlık uyandırmaktan geri kalmamasını ve ona Batı uluslarında çok geniş bir seyirci kütlesini sağlıyan şey, günlük gerçeğin çizilmesinin bu sinemada kazandığı anlamdır. Kendisini hâlâ yılgı ve kine kaptırmış bir dünyada, gerçeğin hiç bir vakit gerçek olduğu için sevilmediği, yalnızca siyasal bir belirti diye reddedildiği ya da savunulduğu bir dünyada *İtalyan sineması hiç şüphesiz, doğrudan doğruya kendi çizdiği çağın içinde devrimci bir hümanizmayı kurtaran tek sinemadır.*

GERÇEK SEVGİSİ VE GERÇEĞİ RET

Son İtalyan filimleri hiç olmazsa devrim-öncesi niteliktedir; hepsi, açık ya da kapalı olarak, mizahla, yergiyle ya da şiirle, hizmetinde olduğu toplumsal gerçeği reddeder, ama yine hepsi, en açık durum takınmalara kadar, bu gerçeği hiç bir vakit bir vasıta olarak işlememeyi bilir. Kınamak, mutlaka kötü niyetli olmağa zorlamaz. İtalyan filimleri, dünyanın kınanabilir olmadan önce, sadece *var olduğunu* unutmaz. Bu aptalca bir şeydir, belki de Beaumarchais'nin melodramın göz yaşını övmesi kadar safçadır; ama bir İtalyan filmi-

ni seyretmekten çıkarken kendinizi daha iyi hissedip hissetmediğinizi; dünyanın düzenini değiştirmek isteğine kapılıp kapılmadığınızı; bunu hiç olmazsa söz anlıyan ve ancak körlüğün, önyargının ya da talihsizliğin kendi cinsinden olanlara kötülük yapmağa yönelttiği insanları inandırarak yapmağı düşünüp düşünmediğinizi bana söyleyin.

Birçok İtalyan filminin senaryosunun özet biçiminde okunduğunda kendini gülünçlükten kurtaramaması da bundandır. Bu senaryolar entrikalarına indirildiklerinde çok kez ahlâk dersi veren melodramlardan başka bir şey değildir. Ama filimlerde kişilerin hepsi insanı sarsan bir doğrulukla vardırlar. Kişilerden hiç biri eşya ya da simge durumuna geçirilmemiştir, bu da daha önce bu kişilerin insanlığındaki ikircilliği (équivoque) aşmaksızın bunlardan rahatça nefret etmeği sağlamaktadır.

Şimdiki İtalyan filimlerinin hümanizmasında ben bunların özünün başlıca değerini görmekteyim[1].

[1] Bu bulaşıcı cömertlik altında gizlendiğinde şüphe olmıyan az çok bilinçli siyasal becerikliliğin payının farkındayım. *Roma, açık şehir*'deki rahip yarın eski komünist direnme hareketi üyesiyle artık bu kadar iyi anlaşamıyabilir. Doğrudan doğruya İtalyan sineması da yakında siyasal ve partizan nitelik kazanabilir. Bütün bunlarda bazı yarı-yalanlar bulunabilir. Çok ustaca Amerikan yanlısı olan *Paisa*, hıristiyan demokratlarla komünistler tarafından meydana getirilmişti. Ama bir yapıtta bulunanı almak, aldanmak değil akıllıca davranmaktır. Şimdilik İtalyan sineması siyasal olmaktan çok toplumbilimseldir. Yoksulluk, karaborsa, yönetim, fuhuş, işsizlik kadar somut gerçeklerin, seyircinin bilincinde henüz önsel siyasal değerlere yerini bırakmadığını söylemek istiyorum. İtalyan filimleri ne yönetmenin üyesi

Bu filimler, belki de artık zamanı olmadığı bir sırada, içinde yılgının yer almadığı bir çeşit devrimci anlatımı tatmamızı sağlıyor.

OYUNCULAR MALGAMASI

Tabiatıyla seyircinin dikkatine ilk çarpan, oyuncuların mükemmelliğidir. Dünya sineması *Roma, açık şehir*'le birinci sınıf bir kadın oyuncu kazandı. Unutulmaz genç hamile kadın Anna Magnani, rahip Fabrizzi, direnme hareketi üyesi Pagliero ve öbürleri, belleğimizde sinemanın en heyecan verici oyunlarıyla boy ölçüşmekte güçlük çekmemektedirler. Yüksek tirajlı basında çıkan haber ve röportajlar bize *Kaldırım çocukları*'nın sahici sokak çocuklarıyla meydana getirildiğini; Rossellini'nin filmini doğrudan doğruya konunun geçtiği yerden gelişigüzel topladığı figüranlarla çevirdiğini; *Paisa*'nın ilk hikâyesindeki

bulunduğu parti ne de övünek istediği parti konusunda bize hemen hiç bir şey öğretmez. Bu durum şüphesiz etnik yaratılıştan ileri geliyor, ama aynı zamanda İtalyan siyasal durumunun ve yarınadadaki komünist partinin niteliğinin de bunda rolü var.

Bu devrimci hümanizma, siyasal durumdan ayrı olarak kaynaklarını ayrıca bireye oldukça önem verilmesinde de buluyor, çünkü kütle ancak nadiren olumlu bir toplumsal güç olarak görülmektedir. Kütle öne sürüldüğü vakit bu genellikle kütlenin kahramana göre yıkıcı ve olumsuz niteliğini göstermek içindir; yani kütle içindeki adam teması. Bu açıdan bakıldığında, son büyük İtalyan filmi *Caccia tragica-Feci ao* ile *Güneş yine doğar* iki önemli istisnadır ki, belki de yeni bir eğilimi göstermektedir.

Yönetmen Giuseppe de Santis (ki *Güneş yine doğar*'da Vergano'nun yardımcısı olarak çok emeği geçmişsir) bir insan topluluğunu, bir topluluğu dramın kahramanlarından biri yapan tek yönetmendir.

kahramanın rıhtımda bulunan okuma yazma bilmiyen bir kız olduğunu öğretmekten geri kalmamıştır. Anna Magnani'ye gelince, şüphesiz o meslekten bir oyuncuydu ama içkili gazinodan gelmekteydi; Maria Michi de sinemada yer gösterici olarak çalışan genç bir kızdan başka bir şey değildi.

Her ne kadar oyuncuların bu yolda sağlanışı, sinemanın alışılagelen yol yordamına aykırıysa da, tamamıyla yeni bir yöntem de değildir. Tersine, bunun belki de Louis Lumière'den beri sinemanın bütün "gerçekçi" biçimlerindeki sürekliliği bunu tamamıyla sinemaya özgü bir kanun kılığına sokmaktadır; İtalyan sineması da bu kanunu sadece doğrulamakta ve güvenle ortaya atmağı sağlamaktadır. Bir zamanlar Rus sinemasının da, kendi günlük yaşamlarını perdede canlandırmak için özenci oyunculara baş vurmaktaki önyargısı hayranlık uyandırıyordu. Gerçekte Rus filmi çevresinde bir efsane yaratılmıştır. Sovyet sinema okullarından bazılarında tiyatronun etkisi çok büyüktü. Eisenstein'ın ilk filimlerinde meslekten oyuncu bulunmuyorsa da, *Putyovka v jizn – Yaşam yolu*[1] kadar gerçekçi bir yapıtta bile tiyatronun meslekten oyuncuları yer almışlardı ve o zamandan beri de Sovyet filimlerindeki oyun yeniden başka ülkelerdeki kadar profesyonelleşmiştir. 1925 ile şimdiki İtalyan sineması arasında hiç bir

[1] Sovyet yönetmeni Nikolay Ekk'in 1931'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Nikolay Batalov, Mikail Jarov, I. Kyrla. (Çev.).

büyük sinema okulu, oyuncu yokluğuyla övünmiyecektir, ama zaman zaman olağan dışı bir filim bunun önemini hatırlatacaktır. Bu da her vakit toplumsal röportaja yakın bir yapıt olacaktır. Bunlardan iki örnek sayalım: *Umut* ile *Die letzte Chance – Son ümit* [1]. Bu filimlerin çevresinde de bir efsane yaratılmıştır. Malraux'nun filminin kahramanlarının hepsi geçici olarak günlük yaşamlarının kişisini oynamakla görevli rasgele oyuncular değildir. İçlerinden çoğu öyledir ama, başlıca kişiler öyle değildir. Özellikle köylü, Madrid'te çok tanınmış bir güldürü oyuncusuydu. *Son ümit*'e gelince, her ne kadar müttefik askerleri İsviçreye düşen uçakların sahici pilotlarıysalar da örneğin yahudi kadın bir tiyatro oyuncusudur. Meslekten hiç bir oyuncuyu bulmamak için *Tabu* gibi filimlere baş vurmak gerekiyordu; ama burada tıpkı çocuk filimlerindeki gibi, meslekten oyuncunun yer alması düşünülemiyecek kadar özel bir tür söz konusudur. Daha yakın zamanlarda Rouquier *Farrebique*'te [2] aynı şeyi sonuna kadar uyguladı. Rouquier'nin başarısını teslim etmekle birlikte, bunun hemen hemen tek örnek olduğunu ve köylü filimleri sorununun, oyun yönünden egzotik filimlerdekinden pek farklı olmadığını belirtelim. *Farrebique*, öykünülecek bir örnekten

[1] İsviçreli yönetmen Leopold Lindtberg'in 1947'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: John Hoy, Ray Reagen, Lina Rusi. (Çev.).

[2] Fransız yönetmeni Georges Rouquier'nin 1947 de çevirdiği belge-filimi. (Çev.).

çok, malgama kanunu diye adlandıracağım kuralı bozmıyan sınırlı bir durumdur. Sinemada toplumsal gerçekçiliği ya da şimdiki İtalyan okulunu niteliyebilccek olan şey, meslekten oyuncuların yokluğu değil, fakat yıldız ilkesinin reddi, meslekten oyuncular ile özenci oyuncuların eşit olarak kullanılmasıdır. Önemli olan nokta, meslekten oyuncuya her zamanki işini yüklememektir; yani yarattığı kişiyle olan ilişkisi seyirciye hiç bir önyargı yüklememelidir. *Umut*'taki köylünün tiyatroda çalışan bir güldürü oyuncusu, Anna Magnanin'nin gerçekçi bir şarkıcı, Fabrizzi'nin bir vodvil palyaçosu olması anlamlıdır. Meslek bir mahzur değildir; tersine, meslek oyuncunun yönetim gereklerine boyun eğmesine, kişisine daha derinlemesine girmesine yardım eden yararlı bir esnekliğe varır. Özenci oyuncular tabiatıyla, oynıyacakları role uygunluklarından dolayı seçilirler: Fizik yönden ya da yaşam yönünden uygunluklarından dolayı. Malgama başarıya eriştiği vakit –yalnız tecrübe göstermiştir ki bu başarı ancak senaryonun bir çeşit "törel" koşulları bir araya geldiği vakit sağlanabilir– şimdiki İtalyan filimlerinin getirdikleri o olağanüstü doğruluk izlenimi elde edilir. Öyle görülüyor ki oyuncuların derinden derine duydukları ve kendilerinden dramatik yalanı en küçük ölçüde istiyen bir senaryoya topluca bağlanışları, aralarında bir çeşit geçişin (osmose) kaynağı olmaktadır. Bazılarının teknik tecrübesizliği, öbürleri-

nin tecrübesinden yararlanmakta, bu sonuncular da tüm sahiciliğin yararını görmektedirler.

Sinema sanatına bu kadar yararlı olan bir yöntem ancak arada bir kullanılıyorsa, bunun nedeni ne yazık ki bu yöntemin kendi yok oluşunu da kendinde taşımasıdır. Malgamanın kimyasal dengesi ister istemez kararsızdır; bu denge, ister istemez, geçici olarak çözdüğü estetik ikilemi yeniden kuruncaya kadar gelişir. Bu ikilem de şudur: Yıldız köleliği ve oyuncusuz belge-filim. Bu çözülme çocuk filimlerinde ya da yerli filimlerinde büyük bir açıklık ve çabuklukla kavranabilir: *Tabu*'nun küçük Rari'si sonunda Polonya'da fahişe olmuştur; ilk filimleriyle yıldızlığa ulaşan çocukların ne olduğu da bilinmektedir. En iyi durumda, genç harika oyuncular olmaktadırlar, ama bu bambaşka bir şeydir. Tecrübesizlik ve saflığın kaçınılmaz etkenler olduğu ölçüde, bunların kullanışa dayanamıyacakları açıktır. Yarım düzüne "Farrebique ailesi" filmi ve sonunda oyuncuların Hollywood tarafından angaje edilmesi hayal bile edilemez. Meslekten oyuncu olup da yıldız olmıyanlara gelince, bunlarda yok olma süreci biraz değişiktir. Burada yok olmanın nedeni seyircidir. Ünlü yıldız, kişisini kendisiyle birlikte sürüklediği vakit, filmin başarısı aynı zamanda oyuncuyu canlandırdığı rolde tanıtmak tehlikesini de taşır. Yapımcılar, seyircinin sevdikleri oyuncuları

tanıdık rollerde yeniden görmek yolundaki çok iyi bilinen beğenilerinden yararlanarak bu ilk başarıyı tekrarlamaktan büyük bir memnunluk duyarlar. Oyuncu kendisinin tek bir role hapsedilmesinden kaçınacak kadar akıllı olduğu vakit bile, yüzü, oyununun bazı değişmiyen yönleri herkesçe bilindiğinden, bunlar onun meslekten olmıyan oyuncularla malgama meydana getirmesini kesinlikle önliyecektir.

ESTETİKÇİLİK, GERÇEKÇİLİK VE GERÇEK

Bununla birlikte senaryonun günlük gerçeklere uyarlığı, oyuncunun doğruluğu İtalyan filminin estetiğinin yine de henüz ham maddesidir.

Estetik inceliği, gerçeği göstermekle yetinen bir gerçekçiliğin bilmem hangi çiğliğine, bilmem hangi etkililiğine karşı çıkarmaktan sakınmak gerekir. Bana kalırsa, sanatta önce adamakıllı "estetik" olmıyan bir "gerçekçilik" olmadığını bir kez daha hatırlatmış olması İtalyan sinemasının en küçük meziyeti değildir. Bunun böyle olduğu akla gelmiyor değildir, ne var ki bugün bazılarının sanat sanat içindir şeytanıyla antlaşma yaptıklarından şüphelendikleri bazı sanatçılara açtıkları büyücülük davalarının yankıları içinde bunun unutulması eğilimi vardı. Gerçek de tıpkı düş gibi, sanatta yalnızca sanatçınındır; gerçeğin eti ve kanını edebiyatın ya da sinemanın ağın-

da tutup yakalamak, düşün en ucuz fantezilerini yakalamaktan daha kolay değildir. Başka bir deyişle, biçimlerin çapraşıklığı ve yaratılışı artık doğrudan doğruya yapıtın özüne dayanmadığı vakit bile, bunlar araçların etkililiğinde ağır basmaktan geri kalmazlar. İşte Sovyet sineması bunu biraz fazla unuttuğundandır ki, yirmi yılda büyük ulusal yapımların birinci sırasından sonuncu sırasına geçmiştir. *Potemkin* sinemayı altüst etmişse bu yalnızca siyasal mesajından dolayı değildir, hatta stüdyonun alçı dekorları yerine gerçek dekorları, yıldızın yerine bilinmiyen kütleyi geçirmesinden de değildir; bunun nedeni Eisenstein'ın zamanının en büyük kurgu kuramcısı olması, dünyanın en iyi görüntü yönetmeni Tissé'yle çalışması, Rusya'nın sinema düşüncesinin merkezi olması, yani kısacası Rusya'nın meydana getirdiği "gerçekçi" filimlerin Alman dışavurumculuğunun en yapmacık yapıtlarındaki dekor, aydınlatma ve oyundakinden daha çok estetik bilimi taşımasıydı.

Bugün İtalyan sineması için de aynı şey söz konusudur. İtalyan sinemasının gerçekçiliği hiç bir vakit bir estetik gerilemeğe yol açmaz, tam tersine anlatımda bir ilerlemeğe, sinema dilini fetheden bir evrime, sinema deyişinin genişlemesine yol açar.

Her şeyden önce bugün sinemanın nerede olduğunu iyice görmek gerek. Dışavurumcu sapıklığın sona ermesinden, özellikle sesli sinemadan beri, denebilir ki sinema gerçek-

çiliğe yönelmiye hiç ara vermedi. Bununla anlatmak istediğimiz kabaca şudur: Sinema seyirciye, sinema hikâyesinin mantıkî gerekleri ve tekniğin şimdiki sınırlarıyla bağdaşabileceği ölçüde, gerçeğin elden geldiğince tam bir görüntüsünü vermek ister. Sinema bu noktada şiire, resme, tiyatroya açıkça karşıttır ve gittikçe romana yaklaşmaktadır. Burada modern sinemanın bu temel estetik tasarısının, teknik, ruhbilimsel, ekonomik nedenleriyle doğruluğunu göstermek niyetinde değilim. Bu defalık, bu evrimin iç değerini, ya da bunun kesin niteliğini zedelemeksizin bunu doğrulanmış bir gerçek olarak öne sürmem bağışlansın. Ne var ki, sanatta gerçekçilik, hiç şüphesiz ancak yapmacıklarla sağlanabilir. Her estetik kurtarılmağa, kaybedilmeğe ya da reddedilmeğe değer olan arasında ister istemez bir seçme yapar; ancak sinemanın yaptığı gibi bu estetik her şeyden önce gerçeğin görüntüsünü yaratmak isteyince, bu seçim onun aynı zamanda hem zorunlu hem de kabul edilemez nitelikteki temel çelişmesini meydana getirir. Zorunludur, çünkü sanat ancak bu seçimle var olabilir. Tüm sinemanın (cinéma total) daha bugünden teknik yönden mümkün olduğunu varsayalım, bu seçim olmazsa yeniden salt gerçeğe dönmüş oluruz. Kabul edilemez, çünkü bu seçim eninde sonunda, sinemanın tam olarak yeniden kurmak istediği gerçeğin zararına yapılmaktadır. Sinemada gerçekçiliği artırmak amacını gü-

den bütün yeni teknik ilerlemelere –ses, renk, üçboyut– karşı çıkmak da bunun için boşunadır. Gerçekte sinema "sanat"ı bu çelişmeyle beslenir, perdenin süresel sınırlarının getirdiği soyutlama ve simge olanaklarını en iyi yolda kullanır. Fakat tekniğin bıraktığı kayıtlamalar tortusunun bu kullanılışı gerçekçiliğin yararına ya da zararına olabilir; bu kullanış alıcının yakaladığı gerçek öğelerinin etkililiğini artırabilir ya da etkisiz kılabilir. Sinema deyişleri, ortaya koydukları gerçeğin kazançlarına göre, değer sırasına dizilmese bile sınıflandırılabilir. Bundan dolayı biz, perdede gerçeği en çok göstermeğe yönelen bütün anlatım dizgelerini, bütün işlemleri *gerçekçi* diye adlandıracağız. Tabiatıyla "Gerçek", bir nicelik olarak anlaşılmamalıdır. Aynı olay, aynı nesne değişik yollardan ortaya konabilir. Bu yollardan her biri nesneyi perdede tanımamızı sağlıyan niteliklerden bir kaçını bırakır ve kurtarır; bu yollardan her biri asıl nesnenin tümüyle kalmasına meydan bırakmıyan az ya da çok aşındırıcı soyutlamaları, öğretici ya da estetik amaçlarla sokuşturur. Bu kaçınılmaz ve zorunlu kimyanın sonunda ilk gerçeğin yerine bir soyutlama karmaşığından (siyah ve beyaz, düz yüzey), kayıtlamalardan (örneğin kurgu kanunları) ve asıl gerçekten yapılan bir gerçek yanılsaması konmaktadır. Bu zorunlu bir yanılsamadır, ancak bu yanılsama seyircinin zihninde sinemalık anlatımıyla özdeşleşen gerçeğin kendisiyle ilgili bilincin çabucak yitme-

sine yol açar. Sinemacıya gelince, seyircinin bu bilinçdışı suç ortaklığını sağlar sağlamaz, gerçeği gittikçe daha çok ihmale doğru büyük bir eğilim gösterir. Alışkanlığın ve tembelliğin de yardımıyla sinemacı artık yalanlarının nerede başlayıp nerede bittiğini kendisi de açıkça ayırt edemez olur. Sinemacıyı yalan söylemekle kınamak söz konusu olamaz, çünkü sanatını meydana getiren şey bu yalandır; fakat bu yalana artık hâkim olamaması, bu yalanla kendi kendini aldatması ve böylelikle gerçek üzerinde yeni fetihlerde bulunmayı engellemesi kınanabilir.

"YURTTAŞ KANE"DEN "FARREBIQUE"E

Son yıllar, sinemanın estetiğini gerçekçiliğe doğru büyük ölçüde ilerletmişti. Bu noktadan bakılınca sinema tarihinin 1940'tan bu yana hiç şüphesiz en önemli iki olayı şunlardır: *Yurttaş Kane* ile *Paisa*. Her ikisi de gerçekçiliğe kesin bir ilerleyiş sağladı, ama çok değişik yollardan. İtalyan filimlerinin deyişbilimini (stylistique) çözümlemeden önce Orson Welles'in filminden söz açıyorsam bunun nedeni bu deyişbilimin anlamını daha iyi belirtmeğe yaramasındandır. Orson Welles sinemalık yanılsamaya, gerçeğin temel bir niteliğini yeniden kazandırmıştı. Bu nitelik de gerçeğin sürekliliğiydi. Griffith'ten gelen klasik kurgulama, gerçeği birbiri ardından sıralanan çekimlere bölüyordu. Bu çekimler, olay üzerinde mantıklı ya da öznel bir görüş noktaları

dizisinden başka bir şey değildi. Bir odaya kapatılmış bir kişi, cellâdının gelip kendisini bulmasını bekler. Bakışlarını kaygıyla kapıya diker. Cellât içeriye gireceği sırada yönetmen kapı tokmağının yavaş yavaş dönüşünü gösteren bir omuz çekimi çevirmekten geri kalmıyacaktır. Kurbanın, karşı karşıya bulunduğu tehlikenin bu belirtisine aşırı dikkati, bu omuz çekimini ruhbilimsel yönden haklı kılmaktadır. Şimdiki sinema dilini meydana getiren şey, sürekli bir gerçeğin alışılmış çözümlenmesi olan bu çekimler dizisidir.

Demek ki kurgulama, gerçeğe açık bir soyutlama getiriyor. Şimdi iyice alıştığımız üzere, soyutlama artık bu yolda anlaşılmamaktadır. Orson Welles'in yaptığı bütün devrim, alışılmamış bir alan derinliğinin sistemli kullanılışından yola çıkmaktadır. Klasik alıcının merceği birbiri ardından sahnenin değişik yerlerine çevrildiği halde, Orson Welles'in alıcısının merceği dramatik alanda bulunan bütün görsel alanı aynı seçiklikle kapsar. Artık, her hangi bir nesneye önsel bir *anlam* vererek, göreceğimiz nesneyi bizim için seçen kurgulama değildir; perdeyi kesit olarak alan sürekli gerçeğin paralelyüzünde sahneye özgü dramatik tayfı seçmek zorunda kalan seyircinin zihnidir. Şu halde *Yurttaş Kane* gerçekçiliğini, belirli bir ilerleyişin zekice kullanılışına borçludur. Orson Welles, merceğin alan derinliği sayesinde gerçeğe, duyulabilir sürekliliğini yeniden kazandırmıştı. Sinemanın gerçeğin han-

gi öğelerinden zenginleştiğini iyice görüyoruz; ama başka yönlerden de sinemanın gerçekten uzaklaştığı ya da hiç olmazsa gerçeğe klasik estetikten daha çok yaklaşmadığı açıktır. Tekniğin çapraşıklığıyla özellikle işlenmemiş gerçeğe, yani doğal dekora, dışarıda çevirime[1], güneş ışığına, meslekten olmıyan oyuncuların oyununa baş vurmağı kendi kendine yasaklamakla Orson Welles aynı zamanda sahici belgenin öykünülmesi imkânsız niteliklerinden de birden vaz geçmiş oluyordu. Oysa, bunlar da gerçeğe dahil olduklarından, bir "gerçekçilik"i bunlar da kurabilirdi. İzin verilirse *Yurttaş Kane*'e karşıt olarak *Farrebique*'i koyacağız. Bu filimde doğal ham maddeden başka bir şey kullanmamak yolundaki sistemli düşünce Rouquier'yi teknik olgunluk alanında gerilemeğe yöneltti.

Böylece bütün sanatların en gerçekçisi

[1] Bir kent dekoru söz konusu olduğunda işler çapraşıklaşır. İtalyanların burada su götürmez bir üstünlükleri vardır: İtalyan kenti, ister eski ister modern olsun, olağanüstü bir resmegiderliktedir. İtalyan kentçiliği eski çağlardan beri "teatral ve dekoratif" olmaktan geri kalmamıştı. Kent yaşayışı İtalyanların kendi kendilerine verdikleri bir görmelik, bir *commedia dell'arte*'dir. Hatta mercan kümeleşmesini andıran en yoksul mahallelerin bile evleri, taraçalar ve balkonlar sayesinde, büyük ölçüde görmelik olanaklar sağlar. Avlu bir Elizabeth çağı dekorudur, görmelik alttan seyredilir, güldürüyü oynıyanlar balkonlardaki seyircilerdir. Venedik Filmi Şenliğinde salt avlulardaki çekimlerin kurgusundan meydana gelen ozanca bir belge-filim gösterilmişti. Ya sarayların tiyatroyu andıran yüzleri, opera etkilerini yoksul evlerin güldürü mimarlığıyla birleştirdikleri vakit ne demeli? Buna bir de güneşi ve bulutların (dışarıda çevirimlerin bir numaralı düşmanı) yokluğunu ekleyiniz, kentlerdeki dışarıda çevirimlerde İtalyan filimlerinin üstünlüğünün nedenini arıyacaksınız.

yine de ortak kaderi paylaşır. Sinema, gerçeği bütünüyle yakahyamaz, gerçek ister istemez bir kıyı bucaktan kaçar. Şüphesiz teknik bir ilerleme iyi kullanıldığı vakit ağın ilmiklerini sıkılaştırabilir, fakat yine de şu ya da hu gerçek arasında az çok bir seçim yapmak gerekir. Alıcı da bir yönden tıpkı ağtabaka duyarlığını andırır. Renk ile ışık şiddetini kaydeden sinir uçları hiç bir vakit aynı değildir, berikilerin yoğunluğu genellikle öbürlerinin tam tersinedir; geceyi, avlarının biçimini iyice ayırt edebilen hayvanlar renge karşı hemen hemen kördürler.

Farrebique ile *Yurttaş Kane*'in birbirine karşıt ama eşit ölçüde arı gerçekçilikleri arasında bir sürü alaşımlara yer vardır. Üstelik her çeşit "gerçekçi" ön yargıda yer alan gerçek yitiminin payı sanatçıya, hoş bırakılan yere sokabileceği estetik kayıtlamalar sayesinde, seçilen gerçeğin etkisini çoğaltmak olanağını sık sık sağlar. Son İtalyan sinemasıyla hunun çok güzel bir örneği elimizdedir. Yönetmenler teknik donatımların eksikliğinden dolayı ses ile konuşmaları çevirimden sonra kaydetmek zorunda kaldılar ki bu bir gerçekçilik yitimiydi. Fakat alıcıyı mikrofona bağlı kalmaksızın hareket ettirmekte serbest kalınca, bunu alıcının çalışma ve hareket alanını genişletmekte kullandılar, bu da hemen gerçeğin katsayısını artırdı.

Gerçeğin öbür özelliklerini örneğin renk ile üçboyutu ele geçirmeyi sağlıyacak teknik

olgunlaşmalar zaten bugün tamamiyle *Farrebique* ile *Yurttaş Kane*'in yöresinde yer alan iki gerçekçi kutbu birbirinden uzaklaştırmaktan başka bir sonuç veremez. Gerçekten de stüdyoda çevirimin kalitesi çapraşık, ince ve hantal bir aygıta gittikçe daha çok bağlı olacaktır. Gerçeğe gerçekten her vakit bir şeyler feda etmek gerekecektir.

"PAISA"

İtalyan filmini, gerçekçiliğin tayfı üzerinde nereye oturtmalı? Toplumsal betimlemede bu kadar derine sızan, doğru ve anlamlı ayrıntıların seçiminde bu kadar anlayışlı ve bu kadar ince eleyip sık dokuyan bu sinemanın coğrafyasını sınırlamağa çalıştıktan sonra şimdi de bu sinemanın estetik jeolojisini anlamak kalıyor.

Açıkça ortadadır ki, son İtalyan yapımının hepsini çok karakteristik ve bütün yönetmenlere fark gözetmeksizin uygulanabilir birkaç ortak çizgiye indirmeğe kalkışmak yanıltıcı olacaktır. Biz yalnızca bu yapımın genellikle uygulanabilecek özelliklerini çıkarmağa, fakat gerekirse çalışmamızı en önemli yapıtlara ayırmağa çalışacağız. Bizim için de bir seçim yapmak gerektiğinden dolayı, hemen söyliyelim ki, biz sadece başlıca İtalyan filimlerini, *Paisa*'nın çevresinde, önemi gittikçe azalan ortak merkezli daireler olarak elde bulunduracağız. Çünkü estetik sırları en çok taşıyan, Rossellini'nin bu filmidir.

HİKÂYE TEKNİĞİ

Romanda olduğu gibi, sinema yapıtının üstü kapalı estetiği de özellikle hikâye tekniğinden yola çıkılarak açığa vurulabilir. Filim kendisini her vakit belli ölçüdeki bir dik dörtgen yüzey üzerindeki görüntüde, gerçeğin parçalarının sıralanması olarak gösterir; bu görüntünün "anlam"ını, seyir sırası ve süresi belirler. Modern romanın nesnelciliği, deyişbilimin doğrudan doğruya dilbilgisiyle ilgili yönünü asgariye indirerek[1], deyişin en gizli özünü açığa vurmuştur. Faulkner, Hemingway ya da Malraux'nun dilinin bazı nitelikleri şüphesiz bir çeviriye aktarılamıyacaktır; ama deyişlerinin özü bundan hiç bir vakit zarar görmez, çünkü bu yazarlarda "deyiş" hemen hemen bütünüyle hikâye tekniğiyle özdeşleşmektedir. Deyiş, gerçeğin parçalarını zamana yerleştirmekten başka bir şey değildir. Deyiş, hikâyenin iç dinamiği olur, aşağı yukarı maddedeki enerji gibidir ya da yapıtın özel fiziğidir; hikâyenin estetik tayfı üzerine parçalanmış gerçeği yerleştiren, kimyasal yapısını değiştirmeksizin eğe talaşını kutuplaştıran odur. Bir Faulkner'in, bir Malraux'nun, bir Dos Passos'un, şüphesiz ele alınan olayların niteliğiyle belirlenen kişisel birer evreni vardır ama bu kişisel evren aynı zamanda

[1] Örneğin Sartre, Camus'nün *L'Etranger* (*Yabancı*)-sında, yazarın metafiziği ile kip yönünden en çok fukara olan "passé composé"nin sık sık kullanılması arasındaki ilişkileri çok iyi göstermişti.

bu olayları kaos dışında asılı tutan yerçekimi kanunuyla da belirlenir. Şu halde İtalyan deyişini senaryodan, senaryonun doğuşundan ve senaryoyu belirliyen işleyiş biçimlerinden yola çıkarak tanımlamakta fayda vardır.

Ayrıca yönetmenlerinin tanıklığını bilmesek bile, birkaç İtalyan filmini seyretmek, bunlarda doğmacanın (improvisation) tuttuğu yer konusunda fikir vermeğe yetecektir. Özellikle sesli sinemadan beri filimler, çevirim sırasında en ufak bir dalgalanmayı kaldırmıyacak kadar çok parayı bağlar, çok çapraşık bir çalışmayı gerektirir. Denebilir ki çevirimin ilk günü filim, her şeyi önceden tasarlamış olan çevirim senaryosu üzerinde gerçekleştirilmiştir bile. İtalya'da Kurtuluş'u hemen izliyen günlerde filim yapımının maddî koşulları, ele alınan konuların niteliği ve şüphesiz aynı zamanda yerli dehanın özellikleri yönetmenleri bu yükümlerden kurtardı. Rossellini; alıcısına, boş filmine ve esinine, maddî ya da insanî araçlara, doğaya, görünüme... göre değiştirdiği senaryo taslaklarıyla yola çıktı. Bir zamanlar Feuillade da *Vampirler*'in ya da *Fantômas*'nın gelecek bölüğünü Paris sokaklarında ararken böyle davranıyordu; Feuilade da bu gelecek bölük konusunda önceki haftanın kaygıdan ürperen seyircilerinden fazla bir şey bilmiyordu. Şüphesiz doğmacanın payı az ya da çok olabilir. Bununla birlikte genellikle ayrıntılara ayrılan bu doğmaca, hikâyeye perdede alışageldiğimizden çok değişik bir çeşni

ve ton vermeğe yeter. Şüphesiz *Bulutlarda dört adım*'ın senaryosu bir Amerikan güldürüsü kadar iyi kurulmuştur, ama çekimlerden üçte birinin tam olarak önceden tasarlanmadığına rahatlıkla bahse girebilirim. *Kaldırım çocukları*'nın senaryosu sıkı bir dramatik zorunluluğa boyun eğmişe benzememektedir, filim de öyle bir durumla sona erer ki, bu, filmin sonu olmıyabilir de. Pagliero'nun küçük tatlı filmi *Roma citta libera – Roma özgür şehir*'i[1] yanlış anlamaları düğümlemek ve çözmekle eğlenmektedir ki, şüphesiz bunları bambaşka tarzda karıştırmak da mümkündür. Ne yazık ki, İtalyan yönetmenlerinin hiç de direnmesini bilmedikleri melodram şeytanı, şurada burada partiyi kazanır, o vakit sonuçları önceden tamamıyle kestirilebilen bir dramatik zorunluluğu işe karıştırır. Ama bu ayrı bir hikâyedir. Önemli olan, yaratıcı davranış, durumların çok özel doğuşudur. Hikâyenin zorunluluğu dramatik olmaktan çok biyolojiktir. Bu hikâye, yaşamın gerçeğe uygunluk ve özgürlüğüyle tomurcuklanır ve boy atar[2].

[1] İtalyan/Fransız yönetmeni Marcello Pagliero'nun 1946'da çevirdiği, öbür adı *La notte porta consiglio – Sabah ola hayır ola* olan filim. Oynıyanlar: Andrea Cecchi, Valentina Cortese, Vittorio de Sica. (Çev.).

[2] Hemen hemen bütün İtalyan filimlerinin tanıtma yazıları, "senaryo" bölümünde bir düzine ad taşır. Bu etkileyici işbirliğini fazla ciddiye almamak gerekir. Bu her şeyden önce yapımcıya oldukça safça siyasal temsinat vermek amacını güder: Bu bölümde hemen her vakit bir hıristiyan demokrat ile bir komünistin (tıpkı filimde bir Marx'çı ile bir rahibin bulunuşu gibi) adları yer alır. Üçüncü senaryocu hikâye kurmasını bilmekle ün kazanmıştır, dördüncüsü gülüt bulmakla, beşincisi iyi konuşmalar yazdığı, altıncısı "yaşamanın

Böyle bir yöntemin daha baştan, ağır ve kılı kırk yaran öngörüden daha az estetik olduğu sonucuna varmamak gerekir. Ama vakit, para ve araçların başlı başına bir değer olduğu önyargısı öylesine inatçıdır ki, bunları yapıta ve sanatçıya bağlamak unutuluyor. Van Gogh aynı tabloyu bir çırpıda on kez yapıyordu, oysa Cézanne bir tabloya yıllar boyunca tekrar tekrar dönüyordu. Bazı türler hızla, sıcağı sıcağına çalışmayı gerektirir. Ama cerrahın çabukluk kadar sağlamlığa ve kesinliğe de ihtiyacı vardır. İtalyan filmi bu röportaj çeşnisini, yazıdan çok sözlü anlatıma, resimden çok taslağa yakın olan bu doğallığı bu sayede kazanmıştır. Bunun için Rossellini, Lattuada, Vergano ve de Santis'in gözünün rahatlık ve sağlamlığı gerekiyordu. Bunların alıcılarının, gerekli olanı gerekli olduğu gibi yakalamalarını sağlıyan çok ince bir sinemalık dokunma duyusu, olağanüstü duyarlıkta duyargaları vardı. *Haydut ıstırabı*'nda Almanya'dan dönen tutsak, evinin yıkıldığını görür. Birbirine bitişik evlerden geriye yalnızca yıkık duvarlarla çevrili bir taş yığım kalmıştır. Alıcı bize adamın yüzünü gösterir, sonra onun gözlerinin hareketini izliyerek 360 dere-

aolanını bildiği", v.b., v.b., için tanıtma yazılarındadır. Sonuç tek senaryocu bulunduğu zamandakinden ne daha iyi ne de daha kötüdür. Ne var ki İtalyan senaryo anlayışı, yönetmenin en sonunda izliyeceği düşünceyi ayırt edebilmesi için herkesin bir düşünce öne sürdüğü bu ortaklaşa çalışmaya iyice uymaktadır. Amerikan senaryocularının zincirleme çalışmasından çok bu doğmaca bağımlılaşmasını *commedia dell'arte*'ye ya da hatta sıcak caza (jazz hot) yaklaştırmak gerekir.

celik uzun bir çevrinmeyle bize durumu gösterir. Bu çevrinmenin yeniliği iki yöndedir: 1° Başlangıçta oyuncuya yabancıyızdır, çünkü ona alıcının aracılığıyla bakarız, ama çevrinme sırasında tabiatıyla kendimizi onunla özdeşleştiririz, hem de 360 derece tamamlandığı, yılgının kapladığı yüzü yeniden gördüğümüz vakit şaşkınlığa düşecek kadar; 2° Bu öznel çevrinmenin hızı değişiktir. Çevrinme, uzun bir yıldırım geçişiyle başlar, sonra hemen hemen durur, yıkılmış ve yanık duvarları adamın kendi dikkatiyle hareket eden bakışının ritmine uyarak ağır ağır izler.

Hemen hemen fizyolojik anlamında kullandığım sinemalık "dokunma" duyusunu soyut bir yolda kullanmış olmamak için bu çok küçük örnek üzerinde biraz durmam gerek. Böyle bir çekim, canlılığı yönünden, bir taslak çizen elin hareketine benzemektedir: Aklar bırakarak, şurada bir çizgi çekerek, orada nesneyi kuşatıp yoklıyarak... Çizginin sürekli ve tekbiçimli arabeski altında elin gerçek duraksamalarını bize açıklıyan Matisse üzerine belge-filimdeki[1] yavaşlatılmış hareketi düşünüyorum. Böyle bir kurgulamada alıcının hareketi çok önemlidir. Alıcı durmağa olduğu kadar hareket etmeğe de aynı çabuklukla geçebilmelidir. Kaydırmalar ve çevrinmeler, Amerikan vinçinin Hollywood'ta onlara verdiği hemen hemen tanrısal nitelikte

[1] Bazin burada Fransız yönetmeni François Campaux'nun 1945'te çevirdiği kısa sanat üzerine filmi *Matisse*'i kastediyor. (Çev.).

değildir. Hemen her şey gözün yüksekliğinde ya da tıpkı bir dam ya da penceredeki gibi somut görüş noktalarında geçmektedir. *Kaldırım çocukları*'nda çocukların beyaz at üzerindeki gezintilerinin bütün unutulmaz şiiri, teknik yönden, binicilere ve ata bir atlı heykeli görünüşü veren alttan görüş açısından ibarettir. Christian-Jaque *Sortilèges– Büyüler*'deki[1] hayalet at için çok daha büyük zahmetleri göze almıştı. Bu kadar sinema ustalığı Christian-Jaque'ın kısrağının bir kira arabasının arık beygirinin bayağılığında olmasını önlemiyordu İtalyan alıcısı, elden ve gözden ayrılmıyan, dikkatine hemen çarpan insanla aşağı yukarı özdeşleşen Bell-Howell röportaj alıcısının insancıllığını muhafaza eder.

Görüntüye gelince, tabiatıyla, aydınlatma bunda çok zayıf anlatımlı (expressif) rol oynıyacaktır. Bunun nedeni önce, aydınlatmanın stüdyoyu gerektirmesi, oysa çevirimlerden çoğunun dışarıda ya da gerçek dekorda yapılmasıdır; sonra da röportaj deyişinin bizim için haber filimlerinin griye kaçan rengiyle özdeşleşmesidir. Deyişin plastik niteliğini aşırı derecede geliştirmek, bunda titizlenmek mantığa aykırı düşecektir.

Şimdiye kadar anlatmağa çalıştığımız kadarıyla, İtalyan filimlerinin deyişi, az ya da çok ustalık, beceriklilik ve duyarlıkla yarı

[1] Fransız yönetmeni Christian-Jaque'ın 1944'te çevirdiği filim. Oymyanlar: Renée Faure, Madeleine Robinson, Fernand Ledoux. (Çev.).

edebî bir gazeteciliğe, usta, canlı, sempatik, hatta heyecan verici ama esasında küçük bir sanata benzer gibidir. Bu tür, estetik aşamada daha yükseğe konabilirse de, durum bazan budur. Bunda, böyle bir tekniğin ulaştığı en son noktayı görmek haksız ve yanlış olacaktır. Edebiyatta röportajın ve nesnellik töresinin (buna nesnellik değil dıştanlık demek belki de daha doğru olacaktır) sadece romanın yeni bir estetiğinin temelini atmış olması gibi[1], İtalyan sinemacılarının tekniği de, en iyi filimlerde, özellikle *Paisa*'da aynı şekilde çapraşık ve yeni bir hikâye estetiğine ulaşır.

Paisa şüphesiz her şeyden önce, bir hikâyeler demetinin tam eşdeğeri olan ilk filimdir. Biz ancak skeçli filmi, yani melez ve sahte türü biliyoruz. Rossellini bize birbiri ardından İtalya'nın Kurtuluş'u konusunda altı hikâye anlatıyor. Bu hikâyelerin tek ortak yanı bu tarihsel öğedir. Aralarından üçü, birinci, dördüncü ve sonuncusu Direnme hareketine bağlı; öbürleri müttefiklerin ilerleyişinin yanı sıra yer alan gülünç, patetik ya da trajik hikâyelerdir. Fuhuş, karaborsa, bir Fransisken manastırındaki yaşayış bunların malzemesini

[1] Burada röportaj romanının 19. yüzyıldaki kaynakları ya da ilk örnekleri üzerinde bir tarih çekişmesine girişmiyeceğim. Stendhal'de ya da doğacılarda (naturalistes) doğrudan doğruya nesnellikten çok gözlemde içtenlik, yüreklilik, kavrayış söz konusuydu. Olayların kendisi henüz görünüşleriyle sıkı sıkıya sınırlanmış, kapalı monaların dizilenmesinden ibaret olan varlıkbilimsel özerkliğe henüz ulaşmamıştı.

gelişigüzel bir yolda sağlar. Müttefik komandosunun Sicilya'ya bir çıkartmasından başlıyarak hikâyelerin kronolojik bir sıraya göre dizilmesinden başka bir gelişme yoktur. Ne var ki, altı hikâyenin toplumsal, tarihsel ve insancıl temeli bunlara çeşitlilik içinde tamamiyle bağdaşık (mütecanis) bir yapıt meydana getirmeye çok yeterli bir birlik sağlamaktadır. Ama her şeyden önce her hikâyenin uzunluğu, yapısı, malzemesi, estetik süresi ilk kez olarak bize bir hikâyenin tam izlenimini verir. Karaborsa uzmanı bir yumurcağın sarhoş bir zencinin elbiselerini sattığını gördüğümüz Napoli bölümü, Saroyan'a özgü çok güzel bir hikâyedir. Bir başka bölüm Steinbeck'i, bir başkası Hemingway'i, öbürkü (birincisi) Faulkner'i akla getirmektedir. Yalnızca tonundan ya da konusundan dolayı böyledir demek istemiyorum, çok daha derindeki bir nedenden, deyişten dolayı böyledir. Ne yazık ki bir filim ayrımını bir paragraf gibi tırnak içinde aktarmak mümkün değildir, edebî betimleme de ister istemez eksik kalacaktır. Bununla birlikte yine de son hikâyenin (bana bazan Hemingway'i bazan Faulkner'i andıran hikâyenin) bir bölümünü aktaracağım: 1° Birkaç İtalyan çetecisinden ve müttefik askerinden meydana gelen bir topluluk, Pô deltasındaki bataklığın ortasındaki ıssız bir çiftlikte yaşıyan bir balıkçı ailesinden yiyecek yardımı görür. Çetecilere bir sepet yılanbalığı verilir, onlar da bunu alıp giderler; bunun ardından bir Alman devriye-

si ortaya çıkar, çiftliktekilerin hepsini öldürür; 2° Tan atarken Amerikan subayıyla bir çeteci bataklığın bir yerinde yürürler. Uzaktan bir yaylım ateşi duyulur. Çok eksiltili (elliptique) bir konuşma Almanların balıkçıları kurşuna dizdiklerini belirtir; 3° Kulübenin önünde cansız yatan erkek ve kadınlar, bir bebek alaca karanlıkta durmaksızın ağlar. Bu kadar kısaca betimlendiği vakit bile, bu hikâye parçası geniş ölçüdeki eksiltilerin, daha doğrusu boşlukların yeteri kadar ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Oldukça çapraşık bir olgu, üç dört kısa parçaya indirilmiştir; bu parçalar ortaya koydukları gerçeğe göre zaten epeyce eksiltilidir. Tamamıyla betimleyici olan ilk parçayı geçelim. İkinci parçada olay bize ancak çetecilerin bilebileceği bir şeyle, yani uzaktan duyulan ateş sesleriyle anlatılmıştır. Üçüncüsü, çetecilerin varlığından tamamıyla uzak olarak sunulmuştur. Hatta bu sahnenin bir tanığı olduğu bile kesin değildir. Ölen yakınlarının arasında ağlıyan bir çocuk: İşte bir olay. Almanlar köylülerin suçluluğunu anlamak için ne yapmışlardır? Çocuk niçin hâlâ yaşamaktadır? Bunlar filmin konusu değildir. Bununla birlikte bütün bir dizi olay, bu sonuca kadar zincirlenip gelmiştir. Şüphesiz aslında da sinemacı her şeyi göstermez -zaten bu imkânsızdır-, ancak sinemacının seçimi ve yan çizdikleri, zihnin nedenlerden sonuçlara zahmetsizce geçtiği mantıklı bir süreci yeniden meydana getirmeğe yöne-

lir. Şüphesiz Rossellini'nin tekniği olayların birbirini izlemesinde bir dereceye kadar anlaşılırlığı muhafaza eder, ne var ki bu olaylar dizisi bir zincirin bir dişliye geçişi gibi birbiri üzerine binmez. Irmağı geçmek için taştan taşa atlandığı gibi, zihnin de bir olaydan öbürküne atlaması gerekir. Ayağın iki kaya arasında seçim yapmakta duraksadığı, taşı ıska geçtiği ya da taşların birinin üstünde kaydığı da olur. Zihnimiz de böyledir. Bunun nedeni taşların özünün yolculara ayaklarını ıslatmaksızın ırmaktan geçmeğe izin vermemesinden, kavunların kenarının "aile reisi"nce eşit olarak paylaştırılmasını kolaylaştırmamasındandır. Olay olaydır, düş gücümüz bu olayları kullanır, ama bu olayların görevi mutlaka düş-gücümüze hizmet değildir. Alışılmış sinema kurgulamasında (klasik roman hikâyesininkine benzer bir işleme göre) alıcı olaya saldırır, onu parçalar, çözümler, yeniden kurar; şüphesiz olay, olaylık niteliğinin hepsini yitirmez, ancak bu nitelik, tıpkı paralelyüzünü artıracak henüz mevcut olmıyan bir duvarın, bir tuğlanın kiline yaptığı gibi bir soyutlamayla gizlenmiştir. Rossellini'de olaylar bir anlam kazanır, ama görevi önceden biçimini belirlediği bir aygıtınki gibi değil. Olaylar birbirini izler, zihin de bunların bir araya toplandığını ve bir araya gelmekle bir şeyler anlatmak sonucuna ulaştığını algılamak zorunda kalır. Bu olaylardan her birinde yer alan anlam, deyim yerindeyse kıssanın hissesidir. Öyle

bir hisse ki, zihin bundan kendini kurtaramaz, çünkü bu hisse doğrudan doğruya gerçeğin kendisinden doğar. "Floransa" bölümünde kadının biri henüz birkaç Alman'ın ve bazı faşist toplulukların elinde bulunan kentin bir ucundan öbür ucuna gidip, nişanlısı olan maki başkanına ulaşmağa çalışır. Karısıyla çocuğunu arıyan bir adam da kendisine katılır. Alıcı ikisini adım adım izler, rastladıkları bütün güçlüklere, bütün tehlikelere bizi de katar, ama bunu serüvenin kahramanlarına ve bunların aşmak zorunda oldukları durumlara ayırdığı dikkatteki tam tarafsızlıkla yapar. Gerçekten de, Kurtuluş'un altüst etttiği Floransada olup bitenlerin hepsi aynı ölçüde önemlidir; bu iki varlığın kişisel serüvenleri, yitirilmiş olanı bulmak için tıpkı bir kalabalığın dirsekle yarılması gibi, iyi ya da kötü öbür serüvenler yığınına katılmaktadır. Bu arada size geçit verenlerin gözlerinde başka kaygılar, başka tutkular, başka tehlikeler seziliyor ki, bunların yanında sizinkiler belki de gülünç kalır. Sonunda ve bir raslantı olarak kadın, yaralı bir çetecinin ağzından, aradığının ölmüş olduğunu öğrenecektir. Ama çetecinin bunu ona açıkladığı cümle doğrudan doğruya kadına söylenmiş değildir, bundan dolayı da kadını serseri bir kurşun gibi vurur. Bu hikâyenin gelişmesindeki arılık, bu çeşit bir hikâye anlatımının klasik kompozisyon işlemlerine hiç bir şey borçlu değildir. Seyircinin ilgisi kadın kahramanın üzerine hiç bir vakit yap-

macık yollarla yöneltilmez. Alıcı ruhbilimsel yönden öznel olmak istemez. Kahramanların duygularına en iyi şekilde katılırız, çünkü bu duyguları çıkarmak kolaydır, çünkü burada heyecanlandırıcı yön bir kadının sevdiği erkeği yitirmesinden değil, ama bu özel dramın öbür binlerce dramdaki durumundan, Floransa'nın kurtuluş dramıyla bağlılığından ileri gelir. Alıcı sanki tarafsız bir röportaj içinmişçesine, bir erkeği arıyan bir kadını izlemekle yetinir, bu kadınla birlik olmak, onu anlamak, bunun acısını duymak işini zihnimize bırakır.

Bataklıkta kuşatılmış çetecileri ele alan o çok güzel son bölümde, Pô deltasının çamurlu suyu, küçük yassı kayıklara çömelmiş insanları ancak gizliyebilecek boyda göz erişimindeki sazlar, dalgaların tahtalara çarpıp çıkardığı hafif gürültü, aşağı yukarı insanlarınkine eş bir yer tutuyor. Bu konuda şunu belirtelim ki, bataklığın bu dramatik rolü, büyük kısmıyla, çevirimin önceden iyice tasarlanmış bazı niteliklerine bağlıdır. Böylelikle, örneğin çevren çizgisi hep aynı yüksekliktedir. Filmin bütün çekimleri boyunca su ve gök orantısının bu süreklilliği, bu görünümün başlıca niteliklerinden birini ortaya çıkarıyor. Bu süreklilik, perdenin getirdiği koşullar içinde, su ile gök arasında yaşıyan ve ömürleri sürekli olarak çevrene göre son derece küçük bir açı değişmesine bağlı olan insanların dalabileceği nesnel izlenimin eşdeğeridir. Bu örnek, stüdyo dışındaki alıcının, *Paisa*'nınki gibi bir alıcı yönet-

meni tarafından kullanıldığında ne kadar anlatım inceliklerine sahip olabileceğini gösteriyor.

Paisa'da sinema hikâyesinin birimi, çözümlenen gerçek üzerine açılan görüş noktası olan "çekim" değil "olay"dır. Kendisi de çoklu ve ikircil olan bu ham gerçeğin parçasının "anlam"ı, ancak, zihnin aralarında ilişki kurduğu öbür "olaylar" sayesinde sonradan ortaya çıkar. Şüphesiz yönetmen bu "olaylar"ı iyi seçmiştir, ama bunu yaparken "olay" olmak niteliğine saygı göstermiştir. Az önce sözünü ettiğim kapı tokmağının omuz çekimi bir olaydan çok alıcı tarafından ve önceden hazırlanmış bir işarettir ve bir cümleciğin cümle içindeki anlamsal bağımsızlığından fazlasına sahip değildir. Bataklığın ya da köylülerin ölümünün tersidir.

Fakat "görüntü-olay"ın niteliği, yalnızca öbür "görüntü-olaylar" ile zihnin yarattığı ilişkileri kurmak değildir. Bu ilişkiler görüntünün bir çeşit merkezkaç özellikleridir, hikâyeyi kurmağa yarıyan özelliklerdir. Her görüntü kendi başına ele alınınca, anlamdan önce gelen gerçeğin bir parçasından başka bir şey değildir; perdenin bütün yüzü somut nitelikteki eş yoğunluğu vermelidir. Bu, "kapı tokmağı" çeşidinden sahne düzeninin de tersidir. Çünkü kapı tokmağı sahne düzeninde "ripolin" rengi, el hizasındaki tahta üzerinde yer alan madenin kalınlığı, madenin parlaklığı, kilit dilinin aşınmışlığı o kadar ta-

mamıyla faydasız olaylar, soyutlamanın o kadar somut parazitleridir ki bunları elemek gerekir.

Paisa'da (bununla çeşitli derecelerde bir çok İtalyan filmini kastettiğimi hatırlatırım) kapı tokmağının omuz çekiminin yerini, bütün somut nitelikleri aynı ölçüde göze çarpan bir kapının "görüntü-olay"ı alacaktır. Yine bundan dolayı oyuncuların davranışı, oyuncularını hiç bir vakit dekordan ya da öbür kişilerden ayırmamağa yönelecektir. İnsanın kendisi de öbürleri arasında bir olaydan başka bir şey değildir, bu olaylardan hiç birine önceden imtiyazlı bir önem verilmiyecektir. Otobüs, kamyon ya da vagon sahnelerinde yalnız İtalyan yönetmenlerinin başarı kazanmaları da bundandır; çünkü İtalyan yönetmenleri önemli bir dekorlar ve insanlar yoğunluğunu bir araya getirirler ve bu yoğunluk içinde, bir olguyu maddî çerçevesinden ayırmaksızın, bu olgunun tuğlayla örülmüş gibi bulunduğu insancıl özelliği gölgelemeksizin çizmesini bilirler. Alıcının bu dar ve kalabalık yerlerdeki hareketinin incelik ve kıvraklığı, alıcının alanına giren bütün kişilerin davranışlarındaki doğallık bu sahneleri İtalyan sinemasının en üstün ustalık örneği yapar.

İTALYAN SİNEMASININ GERÇEKÇİLİĞİ VE AMERİKAN ROMAN TEKNİĞİ

Sinema belgelerinin yokluğunun bu satırların açıklığını zedelemesinden korkarım. Bununla birlikte okuyucuyu buraya kadar sü-

rükliyebildimse, Rossellini'nin *Paisa*'daki deyişi ile Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'deki deyişini hemen hemen aynı terimlerle nitelemeğe yöneldiğimi okuyucu farketmiş olacaktır. Birbirine tam karşıt teknik yollardan yürümekle birlikte, Rossellini de Welles de, gerçeğe hemen hemen eşit ölçüde saygı gösteren bir "kurgulama"ya varırlar. Orson Welles'in alan derinliği Rossellini'nin gerçekçi önyargısı gibidir. Gerek birinde gerekse öbüründe oyuncunun dekora aynı bağlılığını, "dramatik" önemi ne olursa olsun alıcının alanındaki bütün kişilere yüklenen aynı oyun gerçekçiliğini buluruz. Dahası var: Birbirinden tamamıyla değişik olduğu açıkça belli olan deyiş özelliklerine rağmen hikâye gerek *Yurttaş Kane*'de gerekse *Paisa*'da temelde aynı şekilde sıralanır. Bunun nedeni tam bir teknik bağımsızlık içinde, doğrudan doğruya her hangi bir etkinin açıkça dışında kalarak, birbiriyle bağdaşması bu kadar akla gelmiyecek yaratılışlarına rağmen Rossellini ile Orson Welles'in temelde aynı estetik görüşü izlemeleri, "gerçekçilik" konusunda aynı estetik kavrama sahip olmalarıdır.

Daha önce *Paisa*'nın hikâyesini bazı modern romancı ve hikâyecilerin anlatımıyla karşılaştırmak fırsatını bulmuştum. Orson Welles'in tekniği ile Amerikan romanının (özellikle Dos Passos'un) tekniği arasındaki ilişkiler, öte yandan, artık savımı ortaya koymamı sağlıyacak ölçüde açıktır. İtalyan sineması-

nın estetiği, hiç olmazsa en işlenmiş bölümlerinde ve araçlarını bir Rossellini kadar hilen yönetmenlerde, Amerikan romanının sinema alanındaki eşdeğerinden başka bir şey değildir.

Burada basit bir uyarlamadan bambaşka bir şeyin söz konusu olduğu iyice anlaşılmalıdır. Hollywood, Amerikan romanlarını perdeye "uyarlamak"tan aslında hiç bir vakit geri durmamıştır. Bay Sam Wood'un *Çanlar kimin için çalıyor*'dan ne yaptığı bilinmektedir. Wood bir entrika sağlamağa çalışmaktan başka bir şey yapmaz. Kitaba cümle cümle bağlı kalsa da yine de kitaptan perdeye hiç bir şey aktarmamaktadır. Romancının deyişinden yani Faulkner, Hemingway ya da Dos Passos'ta hikâyenin doğrudan doğruya yapısından, olayların sıralanışını düzenliyen yer çekimi kanunundan bir şeyleri görüntüye geçirmesini hilen Amerikan filimleri iki elin parmaklarıyla sayılabilir. Amerikan romanının si nemasının ne olabileceğini sezebilmek için Orson Welles'i beklemek gerekti[1].

Demek ki Hollywood, bu edebiyatın anlamından daima daha çok uzaklaşarak *best-seller* uyarlamalarını çoğaltırken Amerikan edebiyatının sineması çok doğal bir tarzda,

[1] Bununla birlikte sinema çok kez bu gerçeklerin çok yakınından geçmişti; örneğin Feuillade'ta ya da Stroheim'le. Bize daha yakın olan Malraux, romanın belli bir deyişinin sinema anlatımıyla eşdeğerliliklerini çok açık olarak anlamıştı. Nihayet Renoir hem içgüdü hem de dehasıyla *Kartsı ve âşığı*'nda alan derinliği ve bütün oyuncular üzerinde aynı zamanda sahne düzeni ilkelerini uygulamıştı. Renoir bunu, 1938'de *Point* dergisinde kâhince bir makalede açıklamıştı.

bilerek ve istiyerek yapılan her çeşit kopya düşüncesinin dışındaki bir rahatlıkla, tamamıyla özgün senaryolar üzerinde İtalya'da gerçekleşti. Şüphesiz bu vesileyle Amerikan romancılarının İtalya'da çok tutulduğunu, yapıtlarının İtalya'da Fransa'dakinden çok önce çevrildiğini ve benimsendiğini, örneğin bir Saroyan'ın bir Vittorini üzerindeki etkisinin bilinen bir şey olduğunu da hesaba katmak gerekir. Fakat neden-sonuç arasındaki bu şüpheli ilişkilerden çok, müttefik işgalinin açığa vurduğu üzere iki uygarlık arasındaki olağanüstü benzerliği öne sürmek isterim. "G. I."[1] kendisini İtalya'da hemencecik kendi yurdunda hissetti ve *Paisa*, ister beyaz olsun ister zenci, G.I. ile derhal teklifsizleşti. Karaborsanın ve fuhşun Amerikan ordusuna dayanarak çoğalması da iki uygarlık arasındaki ortak yaşamanın bunun kadar kanıtlayıcı bir örneğidir. Son İtalyan filimlerinde Amerikan askerlerinin önemli kişiler olarak görünmesi ve bu filimlerdeki yerlerini çok şeyler anlatan bir doğallıkla almaları da nedensiz değildir.

Fakat ne olursa olsun, bazı etki yolları edebiyat ya da işgal vesilesiyle açılmış bile olsa, burada sadece bununla açıklanması imkün olmıyan bir olay söz konusudur. Bugün İtalya'da Amerikan sineması yapılıyor, ama yarımadanın sineması hiç bir vakit bu kadar

[1] Amerikan askerini anlatmak için kullanılan bir kısaltma ("Government Issue" kısaltması). (Çev.).

İtalyan özelliği taşımamıştı. Benimsemiş olduğum kaynaklar dizgesi örneğin İtalyan kısa hikâyesi, *commedia dell'arte*, fresko tekniği gibi daha az söz götürür geleneksel yakınlaştırmalara girişmekten beni uzaklaştırdı. Bu bir "etki" olmaktan çok, aynı köklü estetik veriler üzerinde, sanat ile gerçeğin ilişkileri konusundaki ortak kavram üzerinde, sanat ile edebiyatın bağdaşmasıdır. Modern romanın "gerçekçi" devrimini tamamlaması, davranışçılığı, röportaj tekniği ve şiddet töresini benimsemesi epey oluyor. Genellikle sanıldığı üzere sinemanın bu gelişmeye en ufak bir etkide bulunması şöyle dursun, *Paisa* gibi bir filim, tersine, sinemanın çağdaş romandan yirmi yıl kadar geride kaldığını kanıtlıyor. Perdede, günümüzdeki en önemli edebî devrimin tamamıyla sinemalık eşdeğerlerini bulmuş olması, yeni İtalyan sinemasının meziyetlerinin en küçüğü değildir[1].

[1] *Esprit* dergisi, Ocak 1948. (IV, 9-37).

SİNEMA ELEŞTİRMESİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Ari bir yaratma ürünüyle ilişkisi yönünden bir eleştirme sorunu vardır, ama bu sorun bütün sanatlar için aynı terimlerle ortaya çıkar; bundan dolayı da bu konuda filozofların, estetikçilerin ya da sanatçıların yazdıklarına bir şeyler eklemek iddiasında bulunmak kendini beğenmişlik olur. Buna göre, sinema yönünden bu soruna yanaşmanın en yararlı biçimi, konuyu somut olarak, denemeler ve tarihsel durum bakımından ele almaktır. Burada yalnızca mesleğimin durumu ve bu mesleğin yürütülmesiyle ilgili bazı düşünceler ya da noktalar öne süreceğim. On beş yıldır en değişik biçimlerde (çünkü örneğin sinema dernekleriindeki tartışmaları da eleştiremenin bir kolu sayıyorum), özellikle yüksek baskılı gündeliklerden meslek dergilerine, sinema ya

da sinema dışı haftalıklara kadar basının her çeşidinde eleştirmecilik yapmak fırsatını buldum.

I. ELEŞTİRMENİN ETKİSİZLİĞİ ÜZERİNE

Bu denemeden çıkan ve bundan sonraki bütün düşüncelerin başında yer almasını istediğim ilk nokta şudur: Bu mesleğin bana verdiği başlıca kıvanç, onun aşağı yukarı yararsızlığından doğuyor. Sinema eleştirmeciliği yapmak, aşağı yukarı, yüksek bir köprüden akarsuya tükürmek gibidir. Aşağı yukarı diyorum, çünkü yine de belli bir durumda eleştirmenin belirleyici ya da en azından etkileyici bir rol oynadığı kanıtlanabilir. Bu belli durum da sanat sinemaları, deneme sinemaları için belki söz konusu olabilir (fakat bu bile sanıldığından daha azdır). Ayrıca farkına varılmıyacak yolda gösterime giren şu ya da bu filmin tanıtılmasında da eleştiri bir rol oynıyabilir. Fakat o vakit de bu eleştirmenin, başarısız bir reklamın destekleyicisi olmaktan öteye geçmediğini gözden kaçırmamak gerekir. Bu filim, bu alanda tek etken olan ilk gösterim seyircisinin sözlü eleştirmesi harekete geçmek şartıyla, nasıl olsa başarı kazanmak fırsatını taşıyacaktı. Bu da şu demektir: Bir eleştirme yazısı, "kötüleyici' bile olsa, ancak bir reklam yazısına eşittir. Bundan başka, reklamcılık eleştirmeden gittikçe daha çok yararlanmaktadır; ama rek-

lamcılığın eleştirmeden yaptığı aktarmalar hiç de eleştirmenin etkililiğine bir saygıyı gösteriyor denemez. Bunun ilk nedeni, çok ustaca değiştirilmiş olan bu aktarmaların, asıl makale sert bir eleştirme bile olsa, hep filmin lehinde olanlardan seçilmesidir. İkinci neden de şu: Yukarıdaki durum söz konusu olmasa bile, reklamcılığın eleştirmeden yaptığı aktarmalar yine eleştirmenin güçsüzlüğünü ortaya koymaktadır; çünkü eleştirme ancak reklamın sıçrama tahtasından atladığı vakit etkili olabilmektedir.

Gerçekte, eleştirme çoğunlukla bir filmin ilk gösteriminde ancak çok küçük bir rol oynıyabilmektedir (aşağı yukarı % 5 ile % 15 arası), filmin bütün işletme süresinde ise bu rol hemen hemen hiçtir. Hatta burada çelişik gibi görünen bir düzeltme daha yaparak diyeceğim ki, her vakit zayıf olan bu etkililik, üstelik baskı sayısıyla ters orantılıdır. Hiç olmazsa ilk gösterimlerinde biraz etkilenebilecek olan filimler için bu böyledir. Örneğin *Le Monde*'un iyi eleştirmesi hiç şüphesiz *France-Soir*'ın iyi bir eleştirmesinden daha önemlidir, çünkü Baroncelli'nin söylediklerini hesaba katan okuyucuların sayısı, Chazal'ın ya da France Roche'unkileri göz önüne alanlardan çoktur. Gazetenin deyişi sorunudur bu; bu gazetenin Paris görmelik yaşamındaki "yıldırıcılığı" hiç şüphesiz çok özel bir burjuva toplumbilimiyle açıklanabilir.

Bununla birlikte bu güçsüzlükten kıvanç

duyduğumu söylerken işin alayında değilim. Gerçekten de, sinema eleştirmesindekinin tersine, kalemleri korkunç olan, bir oyunun kaderinin % 60 ya da %80 ini belirliyen tiyatro eleştiricisi meslektaşlarımın durumuna hiç de imrenmiyorum. Ancak bulvar tiyatrosu, aşağı yukarı sinema gibi, bu eleştirmecilerin etkisinden kendini sıyırabiliyor. Şurası açık ki, bir oyunun başarısı çok kez, tuttukları eleştirmecileri okuyarak karar veren binlerce ya da on binlerce seyirciye bağlı. Bu sorumluluğun beni yıldırdığını itiraf edeyim mi? Bu yılma, sorumluluk duygusundan değil, fakat bu durumu orantısız, söz götürür sayınamdan ileri geliyor. Örneğin bir Jean-Jacques Gauthier'nin nasıl olup da intihardan ya da Trappe manastırına kapanmaktan kaçınabildiğini anlıyamıyorum. Hayır, benim bu durumun karşısındaki tepkim yalnızca alçakgönüllülük. Hangi tinsel yeteneğin, özellikle hangi zekâ bağışının eleştirmeciye sevmediği sanat yapıtlarının kaderini belirlemek gibi korkunç bir ayrıcalığı verdiğini bir türlü çıkaramıyorum. Bize göre bu konuda en özlenilen durum, sevilen yapıtlara dişe dokunur biçimde yardım edebilmek, öbürleri üzerindeyse pek az bir etkide bulunmaktır. Fakat bu ikisi birbirine açıkça bağlı olduğundan, ben yine de bu aşağı yukarı güçsüzlük durumunu, ister istemez zararlı olan güce yeğ tutuyorum.

II. YARARSIZ AMA GEREKLİ

Sinemanın eleştirmesiz yapılabileceği demek midir bu? Hiç bir vakit. Nitekim şimdi, eleştirmenin "yararsızlık"a bağlı olarak gerekliliğini öne süreceğim. Şimdi hangi filozof ya da ruhbilimci olduğunu artık hatırlamıyorum, bunlardan biri, bilincin bir gölge-olaydan (épiphénomène) başka bir şey olmadığını, Descartes'ın bilinç olsa da olmasa da *Discours de la méthode* (*Yöntem üzerine konuşma*)yı yine yazacağını söylemişti. Yanlış bir kuram şüphesiz, ama ben bunun salt iğretileme (métaphore) değerini alacağım: Eleştirmeci olsa da olmasa da Chaplin, Griffith, Murnau, Stroheim, Dreyer yine aynı biçimde var olacaklardı; filimlerinde değişmiş tek çekim bile olmıyacaktı. Bu sinemacılar üzerinde yapılan bir sürü eleştirme, gölge-olaycı bilinç olgusundan başka bir şey değildir ve bunların gerekliliklikleri yaralılıklarıyla boy ölçüşemez. Ama ulu ağacın üstündeki bu asalak bitkilerin, ağacın büyümesine gerekli ortakyaşama ilişkileri kurmasa da, ağacın mutlulukla yaşlanması için gerekli ortakyaşama ilişkileri kurduğuna inanmıyorum.

Her ne olursa olsun, eleştirmenin iki yüzü var: Biri silik ve para değeri taşımadığını belirttiğim filme dönük yüzü; öbürü de seyirciye dönük yüzü. İşte eleştirmeyi haklı kılan da bu ikinci yüzüdür. Filim eleştirmesinin etkisizliği şüphesiz istatistik bir temele dayanır; Bir filmin kaderi 3-4 milyon seyirciye bağlı-

dır, oysa en tutulan eleştirmeci bile 10–20 binden fazla seyirciyi etkiliyemez. Ama bu nicelik sorununu bırakıp nitelik sorununa geçersek, konuyu etkililik değil de kurtuluş terimleriyle düşünürsek, yolunu şaşırmış değil on, hatta tek bir okuyucuya bile olsa sinema gerçeğini anlatmışsam, benim eleştirmecilik görevim haklılığını ortaya koymuş olur. Sinemacılık derslerinde, sinema derneklerinde sözlü eleştirmeler yaptığım o coşkun günlerin bana verdiği kıvancın, yazılı eleştirmenin verdiği kıvanca üstünlüğü de bu dolaysız, bu elle tutulur, salt insancıl duygudan doğuyordu; çünkü bu derslerdeki anlıksal çözümleme giderek doğrudan doğruya gerçek bir din değiştirtme olayına varıyordu. Yaşları genellikle kırk sularındaki seyirciler, filim üzerindeki çözümlemenin sağlam bir temele dayanıp dayanmadığını bilecek durumda olmadıklarını, fakat bu çözümlemenin kendilerine sinemanın varlığını, sinemanın gerçekten bir sanat olduğunu öğrettiğini, artık buna inandıklarını söylemek için beni kaç kez kapıdan çıkarken durdurmuşlardır. Hatta hatırlıyorum, bir seferinde Cenevre'de tramvayda giderken karşımda oturan yaşlı, saygıdeğer bir bayan bir önceki akşamki konuşmamdan dolayı yine bunu söylemek için durup dururken kendini bana tanıtmak cesaretini göstermişti. Şimdi, inanın bana, bu sonuçlar bir ilk gösterimde % 10 fazla kazanç sağlıyacak etkiden daha değerlidir.

Öte yandan, bu çeşit seçkin seyirci topluluğunun artmasını, niteliğin niceliğe dönmesini dilemek de olmıyacak bir şey değildir. Zaten sinema derneklerinin bir çeşit ticarî benzerleri olan sanat ve deneme sinemalarının gelişmesi ve çoğalmasıyla, sınırlı fakat yine de gözle görülür ölçüde bu gerçekleşmiştir. On yıldan beri yetişkin bir sinema seyircisi topluluğunun ortaya çıkışına yol açan çapraşık olayda, öbürleri arasında doğrudan doğruya sinema eleştirmesini de bir etken saymak gerekir. Bu estetik toplumbilim olayı gerçekte hiç de yeni değildir, çünkü aynı durum 1925–1930 yıllarında da görülmüştür. Bu akımı meydana getiren belli başlı eşyönlü güçler arasında, sinema derneklerinin ve sinemaevlerinin çalışmaları, biraz da halk eğitim hareketlerinin çabası, fakat aynı zamanda savaştan sonraki Fransız sinema eleştirmeciliğinin niteliği yer almaktadır.

*

Savaştan sonraki Fransız eleştirmeciliğinin niteliği dedim. Bunu biraz daha açıklamak istiyorum. Kırk sularına varan yaşım, savaştan önceki gazeteciler kuşağı karşısında olduğu gibi "genç eleştirmeciler" karşısında da her halde bana biraz nesnellik sağlıyor. Şimdi şunu diyeceğim: Bütün kusurlarına rağmen (ki hangi eğilimde olursa olsun bu kusurlar vardır ve insanı öfkelendirebilir), 1950 yıllarının eleştirmeci kuşağı, Fransız sinemasının tanıdığı bütün eleştirmeci kuşaklarından çok

üstündür; hele 1930 ile 1940 arasındaki eleştirmecilere göre karşılaştırılamıyacak kadar üstündür. Sessiz sinema çağının büyük eleştirmeci kuşağına gelince, şüphesiz bu kuşağa daha ölçülü davranmak gerekir. Şurası bir gerçek ki, o vaktin eleştirme hareketinin bir niteliği vardı, üstelik de bu yolda ilk olmak gibi bir üstünlük taşıyordu. Eleştirme sinemanın bilinciyse, sinema kendi bilincine erişmeyi o kuşağa borçluydu. Öte yandan bu eleştirmeciler, yaratma olayının dışında değillerdi. Birazdan göreceğimiz gibi genç eleştirmeciler de bu bakımdan atalarıyla birleşmektedirler. Fakat o çağın en iyi sinema dergisinin, *Ciné-Ciné*'nin tam koleksiyonunu dikkatle okumuş olmak bakımından şunu söylemek zorundayım: Bu dergide yer alan düşüncenin değeri her vakit için saygıya değer ve ilginçse de, yazıların deyişi bugün artık kabul edilemiyecek bir yavanlıktadır. Genç eleştirmecilerimizin sık sık bunun tam karşısında yer alan aşırılığa, yani her ne pahasına olursa olsun bir aydın yapmacıklığına ya da kavgacı bir deyişe kendilerini kaptırdıkları doğrudur. Hiç olmazsa, haftalıklarda ya da aylıklarda, deyiş kaygısı düşünceyi belirli bir düzene sokmak tasası, filim eleştirmesini bir *edebiyat* türü kılığına bürümektedir; oysa böyle bir tutumun izlerini savaş öncesinde aramak boşunadır. O vakitler yalnızca düşünceleri olduğu gibi ortaya koymak yeter sayılıyordu. Öte yandan bugün de aynı özellikleri taşıyan sağlam ve

önemli bir eleştirme okulu vardır: İtalyan okulu. En iyi İtalyan eleştirmeleri Fransızcaya çevrildiği vakit testere talaşına dönmektedir; her halde Billard beni bu konuda yalanlamaz. Göze çarpma ve deyiş kaygısının bazan Fransız eleştirmecilerini yadırganacak aşırılıklara sürüklediğini biliyoruz; ama bu kusurlar, sinema eleştirmesini ilk kez geleneksel eleştirmenin düzeyine ulaştıran yeni ve temel niteliğin diyetidir. Örneğin, savundukları görüş için ne düşünülürse düşünülsün (ki ben de bu görüşü hiç bir vakit benisemedim) Chabrol ile Rohmer'in Hitchcock üzerine yaptıkları çalışmanın edebî ve düşünsel niteliği, savaş sonrasının en iyi eleştirmeleriyle karşılaştırılabilecek değerdedir; bu çalışma Armand-Tallier ödülünden çok Sainte-Beuve ödülüne lâyıktır.

III. ELEŞTİRME İLE YARATMA

Şimdi sorunu bir başka açıdan ele almak istiyorum. Eleştirmeyi gerekli fakat aşağı yukarı yararsız, filimlerin kaderi üzerinde gerçek etkisi olmıyan bir hizmet olarak gösterdim. Bu varsayıma yapılacak itirazı iyi bilirim: Eleştirme, bir filmin işletilmesini elle tutulur yolda değiştiremiyecek kadar güçsüzse de, filmin kaynağına yani yaratmıya etki edebilir. Öyleyse şimdi eleştirmenin bu eleştirmeyi okuyan yönetmenler üzerindeki muhtemel etkisini incelemek gerekir.

Hemen söyliyeyim ki bu konudaki şüpheciliğim, bundan önceki konudaki şüpheciliği-

mi de aşar ve gerçekte de bu böyledir. Her şeyden önce şu var: Yönetmene kendi mesleğini öğretmek iddiasında bulunanın kendini beğenmişliği, yukarıdaki durumda olduğundan da çekilmez bir nitelik taşır (bu çeşit dersleri ancak bir Baudelaire'in ya da bir Valéry'nin benzeri verebilir). Fakat bundan da önemlisi şudur: Yaratma ruhbilimine bağlı hedenlerden dolayı, yaratıcı, eleştirmeden büyük bir şey bekliyemez. Eleştirmeci sonuçtan, tamamlanmış yapıttan yola çıkar. Eleştirmecinin görevi bu yapıtı "açıklamak"tan çok bu yapıtın anlamının (ya da anlamlarının) okuyucusunun bilinç ve anlağında aydınlık kazanmasını sağlamaktır. Eleştirmecinin, hayranlık duyduğu bir yapıtta, o yapıtın yaratıcısının aklından bile geçmiyen binlerce niyeti bulduğu yolundaki itirazın budalalığı da bundan ileri gelir. Örneğin, yönetimdeki bir "yüce" buluşun gerçekte bir teknik olaydan doğduğunu söylemek gibi. Bu zavallı iddiayı çürütmekten bıktım. En sonunda ortaya çıkan yapıt yalnızca sanatçının bilinçli niyetlerinin toplamı olsaydı, büyük bir değer taşımazdı. Dahası var: Bir ilke olarak şu ileri sürülebilir ki, bir yapıtın niteliği ve derinliği, yaratıcısının bu yapıta koymak istediği ile sonunda bu yapıtta yer alanlar arasındaki başkalıkla ölçülür. (Yaradılış hesaba katıldığı vakit, yaratıcılığın bilincine erişmekte çok daha ileriye giden, çok uzağı görüşlü sanatçılar vardır ama, bütün sanatlar içinde sinema, yapısı bakımından,

Tanrı'nın yardımına en çok yer verendir). Her ne olursa olsun, eleştirmecinin amacı, yaratıcılığın ruhbilimsel sürecini yeniden kurmak değil, fakat daha önce de dediğim gibi, okuyucusunun yapıtla karşılaşmasında onu düşünce, ruh ve duyarlık bakımından zenginleştirmektir. Bu görev için de bir kural yoktur ve tek bir koşula, beğeniye dayanmak şartıyla her çeşit taraf tutmıya yer vardır. Bir eleştirmenin yöntemi ne olursa olsun, bu yöntem eleştirmecinin eninde sonunda yargısı için kullandığı bu özel nitelikle yani beğeniyle denetlenmedi, sınırlanmadı, düzeltilmedi mi hiç bir şeye yaramaz. Şüphesiz bu nitelik tanımlanabilir çeşitten değildir, ama kuramsal bir söz yığınını kabul edilebilir bir görüşten ayıran da yalnız odur.

Ama biz yine yaratıcıya dönelim. Yaratıcı, adına lâyıksa, yaratmak için gerekseme duyduğu şeyi hepsinden önce kendinde, kendi tecrübesinde bulur. İyi olsun kötü olsun, eleştirmecilerin ona öğretecekleri hiç bir şey olmadığını söylemek istemiyorum. Benim söylediğim, bir filmin başarı ya da başarısızlığını meydana getiren çapraşık bir denemenin bir öğesi olmak bakımındandır.

Bununla birlikte, yaratıcılığın eleştirme karşısındaki bağımsızlığını bir ilke olarak ortaya koyduktan sonra, eleştirmenin yaratıcılığa gittikçe daha çok bağlanması biçiminde ortaya çıkan yeni bir olaydan söz açmam gerekir.

Denilebilir ki, 1930'dan 1950'ye kadar Fransız eleştirmesinin başlıca özelliklerinden biri, sinemacılık mesleği ile bu meslek üzerine yazılanlar arasında bir işbirliğinin hemen hiç olmayışıdır. Aradaki bu bağ kopması aşağı yukarı sesli sinemanın çıkışıyla meydana geldi. Çünkü sessiz sinema çağı eleştirmesinin doğuşu ve hareketi, tersine, çağın filim yapımına sıkı sıkıya bağlıydı. Canudo, Delluc, L'Herbier, Germaine Dulac, Gance, Epstein, Tedesco... hem sinemacı hem de estetikçiydiler. Bu karışımın mutlu bir olay olup olmadığını inceliyecek değilim; fakat olay meydanda: O vakitler eleştirmeci düşünüş ile yaratma arasında bir bağımlaşma vardı. Şimdilerde en azından iki yabancı örnek bu durumun olağanüstü bir şey olmadığını ortaya koyar: İngiliz örneği (Gavin Lambert, Lindsay Anderson ve *Sight and Sound* topluluğu) ile özellikle İtalyan örneği ("Sinema Deneme Merkezi"nin faşizm zamanında kuruluşundan bu yana kadarki örnek). Bu ikinci örnek daha inandırıcıdır, çünkü yalnız meslekten eleştirmeciler sık sık, sürekli ya da geçici olarak sinemaya geçmemişler, aynı zamanda, eleştirmeci olmıyan sinemacılar kendi meslekleri üzerinde eleştirmecilerle her vakit uzun uzadıya konuşmuşlardır (basında, kongrelerde...). Bu karşılıklı düşünce alışverişinin sanat yönünden verimliliği üzerinde kendimi her ne kadar şüphecilikten kurtaramıyorsam da benim buradaki amacım bunu tartışmak değil, fakat

Fransa'daki durumu incelemeğe devam etmektir. Fransa'daki durum oldukça değişiktir. Bizde daha çok, sinema tutkusuna ya da beğenisine az ya da çok bilinçle sahip bir genç kuşak söz konusudur. Bu kuşağın gelecekteki meslekleri üzerine bilgi ve düşünceleri, artık stüdyolardan ve yönetmen yardımcılığının belli belirsiz görevlerinden değil, fakat sinemaevlerinin kapısını aşındırmaktan ve eleştirmecilikten geçiyor. Üstelik bu eleştirmecilik bir yandan mesleğe girişe kadar hayatını kazanmak (ki bu azımsanamaz), bir yandan da bir gün gerçekleştirmeği ülkü edindiği sinemanın düşünü önceden çizmek, neyi sevdiğini neyi kınadığını kendisi ve başkaları için belirtmek gibi çifte bir üstünlük taşıyor. Bu genç eleştirmecilerin taraf tutarlıkları, tartışmacı ve kavgacı özellikleri de bundan ileri geliyor. Ama bu da çok doğal, çünkü yapılan şey, gelecekteki yaratıcının yürüttüğü tutkulu bir eleştirmeden başka bir şey değil. Bu eleştirmenin amacı nesnellik değil. Bu da eleştirmenin ne ilginçliğini ne de önemini azaltıyor, çünkü sanatta taraf tutmak meşrudur ve zekâ, beğeni, istidat ile destekleniyorsa verimlidir. Şüphesiz bu eleştirme dar açılıdır, hatta haksızdır, fakat düşünce açısının bu darlığı, konusunu anlamakta onu çok kez nesnel eleştirmeden daha ileriye götürür. Sanat, bilim değildir. Biyolojide Lissenko'culuk ideolojik bir çılgınlıktır, ama Hitchcock'çuluk ya da Bergman'cılık hiç şüphesiz sinema dü-

şüncesinin tarihini zenginleştiren eleştirme stratejisinin hareketi olmuştur ve öyle kalacaktır. Ben "yaratıcılar siyasası"na inanmadığım için bu konuda son derece özgür konuşuyorum. Ama sanatta mutlak yanılmalar yoktur. Eleştirmede doğruluk, bilmem hangi nesnel ve ölçüye gelir birimlerle değil, fakat her şeyden önce okuyucuda meydana getirilen düşünce uyarmalarının niteliği ve genişliğiyle belirlenir. Eleştirmecinin görevi bir gümüş tepsi üstünde, var olmıyan bir doğruyu sunmak değil, okuyanların kafasında ve duyarlığında sanat ürününün etkileyici niteliğini elden geldiği kadar yankılamaktır[1].

S O N

[1] *Cinéma 58*, Aralık 1958 - Ocak 1959. (Çev.).



«Murnau nun görüntüsünün düzenlenişi hiç bir vakit resimsi değildir, gerçeğe hiç bir şey katmaz, gerçeği bozmaz...»
(GÜN DOĞUŞU, S. 48).

«YER SARSILIYOR hemen tamamiyle çekim - ayrımdan meydana gelmişti ve bu filimde olayı tümüyle kucaklamak kaygısı kendisini alan derinliği ve bitip tükenmez çevrimlerle ortaya koyuyordu.» (S. 66)





«Wyler, sahne düzenini özellikle, eşit önemde olmıyan iki hareke
bayılır Bu durum, filmin son ayrımından alınmış resimde açık



in yanyana bulunuşunun bir çekimde yarattığı ge ilime dayamağa
ça görülmektedir.» (HAYATIMIZIN EN GÜZEL YILLARI, S. 99).



«HAYATIMIZIN EN GÜZEL YILLARI'ndaki mağazada, satılan malları ve bütün müşterileri, ta uzakta cam kafesine tünemiş gözcüye kadar aynı zamanda ayırt etmek mümkündür.» (S. 89)

«Bakışların yönü Wyler'de her vakit sahne düzeninin iskeletini meydana getirir.» (ÖLDÜRÜNCEYE KADAR, S. 100).





André Bazin savaştan sonraki sinema düşünürlerinin en önemlilerindendir. Sessiz sinemanın sonuna kadar gelip dayanan, orada duraklıyan sinema kuramını, sinema düşüncesini, sesli sinemayı da içine alacak yolda genişletmiye çalışan, bunu büyük ölçüde gerçekleştiren bir sinema düşünürüdür Bazin. Başta sinemanın dili ve deyişi olmak üzere gününe kadar el atılmıyan sorunlara ilk kez o eğilmiş, bunlara karşılıklar bulmağa çalışmış, çağımızın sinemasının en önemli sorunlarına ışık tutan görüşler getirmiştir. Ünlü yönetmen Renoir onun için şöyle diyor : «İlerde Fransız sanatının tarihi yazıldığında, tarihçiler sinema bölümünde, kendisi de bir tarihçi olan Bazin'e baş köşeyi vereceklerdir». Sinema tarihçisi ve eleştirmecisi Georges Sadoul'ün bu kitaptaki yazılar için yargısı da şudur : «Bir derleme değil, yarım yüzyıl sonra bile baş vurulmaktan geri durulmıyacak bir toplam».

«Çağdaş Sinemanın Sorunları», Bazin'in günümüz sinemasının en önemli sorunlarını aydınlatan yazılarını bir araya getirmektedir.

7,5 Lira

KAPAK BASKISI ÜNDER MATBAA - ANKARA